بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة آل البيت
كلية الآداب والعلوم
قسم اللغة العربية

توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن (١٩٩٠-١٩٩٧)

إعداد

محمود نهاد محمود باشا

الرقم الجامعي(٩٤٢٠٣٠١٠٠٨)

إشراف

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم في جامعة آل البيت

١٤٢٠هـ-١٩٩٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿يرفع الله الذين أمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات﴾

سورة المجادلة آية (١١)

صدق الله العظيم

توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن
(١٩٩٠-١٩٩٧)

The Use of Heritage in Short Story in Jordan
During the Period 1990-1997

إعداد

محمود نهاد محمود باشا

الرقم الجامعي ٩٤٢٠٣٠١٠٠٨

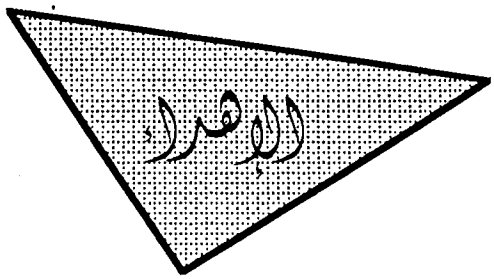
المشرف

الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
أ. د شكري عزيز الماضي	مشرفاً ورئيساً	.....
أ. د يحيى الجبوري	عضواً	.....
أ. د عدنان عبيد العلي	عضواً	.....
د. نايف العجلوني	عضواً	.....

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم في جامعة آل البيت

نوقشت واوصي بإجازتها بتاريخ ٢٠٠٠/١/٢



إلى والدي عنوان الكفاح والجد والمهارة والإتقان في العمل

إلى والدتي رمز العطاء والدفء والحنان

إلى إخوتي وأخواتي نبض المحبة والإخلاص

إلى كل من يكرس روح العطاء والعمل

إلى كل من مد لي يد المساعدة والعون والتشجيع.

أهدي هذا الجهد

شكر وتقدير

يسعدني في بداية بحثي أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان والامتنان إلى أستاذي الفاضل الجليل الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي الذي أشرف على هذا البحث مُذ كان فكرة في ذهني الى أن صار حقيقة واقعة، فَلَهُ عليَّ كل الفضل إذْ بَسط لي خبرته الواسعه وسخا عليَّ بعلمه الوفير وحثني وشجعني على مواصلة العمل وذلل لي ما كان صعباً لشق طريقي.

إن اللسان ليعجز عن الشكر والثناء لأستاذي الفاضل، الذي كان لي بمثابة الأستاذ الموجِّه والمنير الدرب والمبدد عتمته، حفزني إلى التعمق والبحث والتنقيب، وأفادني من لقاءاته ومناقشاته التي يعجز الكلام عن شكرها.

كما أتقدم بالشكر والعرفان للسادة الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة الأساتذة:

١- أ. د. يحيى الجبـــــوري

٢- أ. د. عدنان عبيد العلـي

٣- د. نايف العجلونـــــي

وأتقدم بالشكر والعرفان إلى كل من ساهم في تقديم العون والمساعدة، وأخص بالذكر أساتذة قسم اللغة العربية في جامعة آل البيت، وزملائي وزميلاتي في القسم، وإلى وزارة الثقافة والمكتبة الوطنية ورابطة الكتاب الأردنيين على حسن تعاونهم، وإلى موظفي وعاملي مكتبة كل من جامعة آل البيت والجامعة الأردنية، ومكتبة عبدالحميد شومان، ومكتبة أمانة العاصمة.

كذلك أشكر الأستاذ زياد أبو لبن، والقاص مفلح العدوان، والدكتور غسان عبد الخالق والدكتورة هند أبو الشعر على ما قدموا لي من ملاحظات أفادت الموضوع .

كما أتقدم بالشكر إلى أُسرة مدرسة ضرار بن الأزور الثانوية في عمان، وأشقائي وشقيقاتي، وإلى أخي محمود فؤاد وإلى كل من قدم لي العون والمساعدة حتى لحظة المناقشة.

قائمة المحتويات

الإهداء ..... ب
شكر وتقدير ..... ج
قائمة المحتويات ..... د

المقدمة ..... ح

الفصل الأول

مصادر التراث في القصة القصيرة في الأردن ١
المحور الأول: التراث الديني ٣
المحور الثاني: التراث التاريخي ١١
المحور الثالث: التراث الشعبي ١٨
المحور الرابع: التراث الأسطوري ٣٥
المحور الخامس: التراث الأدبي ٤٠

الفصل الثاني

مستويات توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن ٤٦
المحور الأول: تضمين التراث ٤٧
المحور الثاني: استلهام التراث ٦٠
أولا: الرموز التراثية ٦٠
ثانياً: استلهام الأجواء التراثية ٦٥

الفصل الثالث

أثر التراث في بنية القصة القصيرة في الأردن ٧٣

المحور الاول: أثر التراث في بناء الأحداث ٧٥

المحور الثاني: أثر التراث في رسم الشخصيات ٨٤

المحور الثالث: أثر التراث في الأساليب السردية ٩٢

المحور الرابع: أثر التراث في النسيج اللغوي ١١٠

الفصل الرابع

عوامل توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن ١٢٥

المحور الأول: عوامل فكرية ثقافية ١٢٦

المحور الثاني: عوامل سياسية اجتماعية ١٢٩

المحور الثالث: عوامل قومية حضارية ١٣٣

المحور الرابع: عوامل فنية ١٣٨

الخاتمة ١٤٤

الملخص باللغة الانجليزية ١٤٨

قائمة المصادر والمراجع ١٥١

بيبلوغرافيا القصة ١٦٤

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمدٍ خاتم الأنبياء والمرسلين وعلى آله وأصحابه أجمعين، أما بعد:

يهدف هذا البحث إلى دراسة القصة القصيرة في الأردن بصفتها جنساً أدبياً متميزاً لها حضورها في الساحة الأدبية في الأردن، مفيدة من التراث بما يمثله من أنساق فكرية، وروحيةٍ، وثقافية، ودينيةٍ، وأدبيةٍ، وفنيةٍ، بحيث يبينُ العلاقةَ بين التراث وفن أدبي معاصر، وإلى أي مدىً أثَّرَ الموروث في النسيج الفني للقصة القصيرة.

فالتراث هو مجموعة من القيم والمعارف والمواقف والخبرات والإنجازات البشرية، متضمنة أو مجسدة في مجموع متعدد الصور المختلفة الأشكال والأحجام، من الكلام المكتوب أو الشفهي أو القائم في آثار متنوعة الصور والمواد الباقية التي حققناها في عصور سابقة، التي نجد في لحظة من تاريخنا، أن علينا أن نعرفها وأن نتفاعل معها كأنها جزء حي من حاضرنا ويضطرنا إلى أن نعرف حاضره، أي اللحظة التي نشأ فيها [1]. فتراثنا ليس مخزوناً مادياً وكياناً نظرياً مستقلا بذاته فحسب، بل هو مخزون نفسي أيضاً، حيث لا يزال التراثُ بأفكاره وتصوراته ومثله موجهاً لسلوكنا في حياتنا اليومية إما بعاطفة التقديس أو بالارتكاز إلى ماضٍ زاهر نجد فيه عزاءً عن واقعنا المضني [2]. هذا التراث غدا توظيفه في الاعمال الأدبية ظاهرةً أدبية متسعة الحضور تستحق الدراسة، إذ يعيد الكاتب تشكيل مادته من التراث برؤية جديدة، ذات بعد ومذاق جديدين.

أي إن التراث لا يعادُ إحياؤه ولا يبعث من موات، لكنه لا يصبح فاعلاً أو مؤثراً إلا إذا تفاعلنا معه وعاصرناه، بحيث نجعله حياً في الحاضر باستلهام المعطيات التراثية المتنوعة التي تسهم في حياتنا، مما يفقد التراث الماضي بنيته النوعية فيصبح عنصراً مركباً في بنية القصة. مما يمكن القول: إن التراث دائم التشكل، وإن

---

(١) بدر الديب، «بديهيات التراث»، مجلة إبداع، ع٨، ١٩٩١، ص٧٤.

(٢) حسن حنفي، التراث والتجديد، ط١، دار التنوير، بيروت، ١٩٨١، ص٦.

جوهره في حراك مستمر أي إنه خاضع لعملية إبداع دائمة[1]، تكون بإعادة صياغة جزئياته وعناصره وشخصياته وآثاره، وإلباسها لباساً جديداً، يعكس ألوان الواقع وظلال العصر، مما يخلق تواصلاً بين الحاضر والماضي، مما يعني أن التراث بكل عناصره وأنماطه قد غدا وسيلة للتعبير ليس عن ذاته وإنما عن الواقع المتفاعل معه.

ولما كانت القصة القصيرة في الأردن من الأعمال الأدبية التي وظفت التراث فيها، فقد وقفتُ متسائلاً: لماذا يلجأ القاصُ إلى التراث ويوظفه في نتاجه القصصي؟ وما أثر هذا التوظيف في نتاجه؟ وما مستوياته وأبعاده؟

ألأن التراث برموزه ومضامينه يساعدُ القاصَ في التعبير عن رؤيته وفلسفته في هذه الحياة؟ أم أن القاصَ يسعى إلى ذلك سعياً وراء بقائه متصلاً بتراث الأمة وحضارتها، بحيث لا يغدو منبتاً عن جذوره وأصوله الراسخة في الفكر الإنساني لأمته العربية الإسلامية؟ أم أن القاص -بتوظيفه التراث- يسعى لتأطير شكل فني جديد للقصة يبتعد بها عن النظرة القائلة: إن القصة الحديثة لها جذور مستمدة من الموروث الأدبي الغربي؟.

وقد كان لحرصي على إجابة تلك التساؤلات الأثرُ الكبيرُ في توجهي نحو دراسة أثر التراث في القصة القصيرة في الأردن. حيث لم أعثر على دراسة مستفيضة تبحث عن مدى إفادة القصة القصيرة في الأردن من التراث سوى المنثور في بطون الكتب التي تناولت الظاهرة تناولاً يسيرا وما تضمنته المقالات الموجزة حول بعض مضامين الظاهرة.

فمن الدراسات: دراسة (الرمز في القصة المحلية من عام ١٩٧٠-١٩٨٠) في كتاب عبد الله رضوان (النموذج وقضايا أخرى، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٣) حيث أشار إلى بعض الرموز التراثية في القصة المحلية، لكن دون توسعٍ، مما لم يساعد على إعطاء إجابات لتلك التساؤلات، فضلاً عن أن دراسته تقف عند القصة القصيرة من عام ١٩٧٠-١٩٨٠ وهي خارج فترة دراستي.

أما المقالات التي تناولت الظاهرة فهي:

---

(١) فهمي جدعان: نظرية التراث، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٨٥، ص٣٧.

أولاً: مقالة د. إبراهيم خليل (القصة القصيرة، بين التأصيل والتجريب) في كتيبه (القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ١٩٩٤) فقد لاحظت بعضَ الإشاراتِ إلى رموزٍ تراثية مستخدمةٍ في نتاج عدد من كتاب القصة الأردنيين كجمال أبي حمدان وفخري قعوار وبدر عبد الحق، ومحمود شقير وخليل السواحري . . . مما أبقى تلك التساؤلات تراوح مكانها.

ثانياً: مقالة غسان عبد الخالق (أثر التراث المحلي والعربي والإسلامي في القصة القصيرة في الأردن) ضمن كتاب (القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية -أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني ٢٢-١٩٩٣/٨/٢٥- ط١ وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤). أشار الباحث في تلك المقالة إلى عدد من الرموز التراثية في القصة القصيرة في الأردن كرمز امرئ القيس في قصة (اليوم خمر وغدا) لفخري قعوار في مجموعته (حلم حارس ليلي، دار الشروق، عمان، ١٩٩٣) ورمز النمرود -الشخصية الطاغية من المأثورات الإسلامية- في قصة (البعوضة) لسامية العطعوط ضمن مجموعتها (جدران تمتص الصمت، ط١، عمان ١٩٨٦). كما أشار إلى استلهام عدد من كُتَّاب القصة لحكاية شعبية وإعادة صياغتها بأسلوب قصصي جديد كما في قصة (حامي بارد) ليوسف ضمرة في مجموعته (عنقود حامض، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٣)، واتكاء بعض كتاب القصة الأردنيين على اللغة التراثية والأناشيد الشعبية والأمثال الشعبية في قصصهم.

وهذه الدراسات على ندرتها وحيزها المحدود، لم تقدم لي إجابةً شافيةً عن تلك التساؤلات التي طرحتها سابقاً، فكان لا بد من دراسة تسعى إلى الإجابة عن تلك التساؤلات.

إضافة إلى ذلك فإن وراء اختياري موضوع (توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن من عام ١٩٩٠ إلى عام ١٩٩٧) دوافع متعددة الجوانب متفاوتة الأهمية:

أ- نضج النتاج القصصي إذا ما قارناه مع المرحلة السابقة وتنوع بنياته وتقنياته.

ب- غدا توظيف التراث في هذه الفترة ظاهرة هامة ملفتة للنظر وبطريقة مقصودة إلى حد ما، حتى ليمكن القول إن توظيفه أصبح عنصراً تكوينياً هاماً في بناء القصة القصيرة في الأردن.

جـ- وفرة النتاج القصصي في هذه الفترة، وعدم دراسته وقد أفاد من التراث.

د- السعي إلى تضافر الحركة النقدية مع الحركة الإبداعية.

هـ- مع أن القصة القصيرة في الأردن كانت منذ بداياتها متأثرة بالموروث الحكائي، حيث كانت تنحو نحو الحكاية في القص، والسرد للآخرين، هدفها مغزىً وعبرةٌ، أي ذات غاية تعليمية[1]، ومع أن التواصل بالتراث فيها قد أخذ بعدا متقدما فيما بعد، حيث نجد جمال أبو حمدان يتواصل مع تراثنا وخاصة التاريخي منه[2]، وفخري قعوار يتواصل مع التراث التاريخي والشعبي[3]، ومفيد نحلة يتواصل مع التراث الأسطوري[4]، وهاشم غرايبة يتواصل مع تراثنا الشعبي -بشكل خاص-[5]، وغيرهم من كتاب القصة، إلا أنني آثرتُ مع كل ذلك أن تكون دراستي للقصة القصيرة وإفادتها من التراث في ظل الأحداث الجسيمة التي

(١) رأى د. سمير القطامي في كتابه (الحركة الادبية في شرقي الاردن منذ عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٤٨، ط١ وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨١، ص١٣٤-ص١٤٨) أن القصة القصيرة في الأردن منذ بداياتها تقريباً وحتى عام ١٩٤٨ كانت أقرب إلى الحكاية منها إلى القصة الفنية الحديثة ذات الحدث المتطور والأشخاص الواضحي الملامح.

(٢) ينظر جمال أبو حمدان، احزان كثيرة وثلاثة غزلان، ط١، دار المواقف، بيروت، ١٩٧٠.

(٣) ينظر فخري قعوار- لماذا بكت سوزي كثيرا، ط١، المطبعة الأردنية، عمان، ١٩٧٣.
- ايوب الفلسطيني، دار الشروق، عمان، ١٩٨٩.
- حلم حارس ليلي، دار الشروق، عمان، ١٩٩٣.

(٤) ينظر مفيد نحلة، رمال على الطريق، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٢.

(٥) ينظر هاشم غرايبة - هموم صغيرة، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٠.
- بيت الاسرار، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٢.
- قصص اولى، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٥.

عصفت بأمتنا خلال العَقْد الأخير من هذا القرن حيث زلزال الخليج، وما أعقب ذلك من تداعيات كالتسوية السلمية واختلاف العرب وتمزقهم وتكريس العولمة والنمط الغربي في ميادين حياتنا كافةً، كي أرى إلى أي مدى استطاع القاص أن يعبر عن تلك المرحلة، وأن يرصد أحداثها وتفاعلاتها وقد أفاد من تراثنا الغني بالطاقات والإمكانات الفنية العالية. وكذلك أردت أن أتبين نظرة القاص للتراث وكيفية فهمه له، فهل هو تراث ماضٍ منتهٍ؟ أم متجدد متطور متحرك قادر على استيعاب واقعنا والتعبير عنه؟

انطلاقاً من ذلك، تشكل في ذهن الباحث سؤالٌ رئيسٌ عُدَّ بمثابة المشكلة الرئيسة للبحث، ألا وهو: كيف وظف القاص الأردني المادة التراثية في نتاجه القصصي؟ هذا السؤال الرئيس تفرع عنه أسئلةٌ أخرى منها:

١- ما المصادر التراثية التي لجأ إليها القاص الأردني؟

٢- ما مستويات توظيف التراث في القصة؟ أو ما الكيفية التي تجلت وفقها المادة التراثية في القصة؟.

٣- هل أثر توظيف التراث في بنية القصة، في نسيجها الفني من الناحية المضمونية والشكلية؟.

٤- لماذا لجأ القاص إلى التراث؟

٥- هل ساهم التراث في تمكين القاص من تجسيد رؤيته بصورة عميقة؟.

تلك التساؤلات وغيرها فرضت تقسيم البحث، بعد اتباع منهجية تقوم على قراءة النتاج القصصي، ورصد الظواهر التراثية، وتصنيفها، والبحث في أثر التراث في موضوع القصة وبنيتها، فرضت تقسيم البحث إلى مقدمة وخاتمة وأربعة فصول جاءت على النحو التالي:

الفصل الأول (مصادر التراث في القصة القصيرة في الأردن) وقد اشتمل على خمسة محاور هي:

المحور الأول: التراث الديني، المحور الثاني: التراث التاريخي

المحور الثالث: التراث الشعبي، المحور الرابع: التراث الأسطوري

المحور الخامس: التراث الأدبي.

أما الفصل الثاني (مستويات توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن) فقد جاء وفق محورين يبرزان كيفية تعامل القاص مع المادة التراثية هما:

المحور الأول: تضمين التراث.

المحور الثاني: استلهام التراث.

أولا: الرموز التراثية. ثانياً: استلهام الأجواء التراثية.

أما الفصل الثالث (أثر التراث في بنية القصة القصيرة في الأردن) فقد سعى لمتابعة أثر التراث في بنية القصة من الناحية المضمونية والشكلية بالنظر إلى بناء الأحداث ورسم الشخصيات والأساليب السردية والنسيج اللغوي، حيث اشتمل هذا الفصل على أربعة محاور هي:

المحور الأول: أثر التراث في بناء الأحداث

المحور الثاني: أثر التراث في رسم الشخصيات

المحور الثالث: أثر التراث في الأساليب السردية.

المحور الرابع: أثر التراث في النسيج اللغوي.

وفي الفصل الرابع (عوامل توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن) تم بيان أهم العوامل والأسباب التي دفعت القاص إلى اللجوء إلى التراث، ضمن المحاور الأربعة التالية:

المحور الأول: عوامل فكرية ثقافية. المحور الثاني: عوامل سياسية اجتماعية

المحور الثالث: عوامل قومية حضارية. المحور الرابع: عوامل فنية.

وفي الخاتمة كان لا بد من كلمة مجملة عن أهم النتائج التي تم التوصل إليها، وبعض التصورات عن القصة والتوصيات التي قد تفتح المجال أمام الباحثين والدارسين للمزيد من الدراسات للقصة القصيرة في الأردن.

وحيث إن النتاج القصصي في الأردن قد تدفق كثيراً -خاصةً- في عقد الثمانينيات والتسعينيات من هذا القرن، حتى أصبح الباحث يجد أسماءً عديدةً لكتاب القصة في الأردن وكما هائلاً من المجموعات القصصية المنشورة في تلك الفترة، فقد ارتأى الباحث أن يضع "بيبلوغرافيا" للقصة القصيرة في الأردن من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٧ مرتبة حسب تاريخ الصدور.

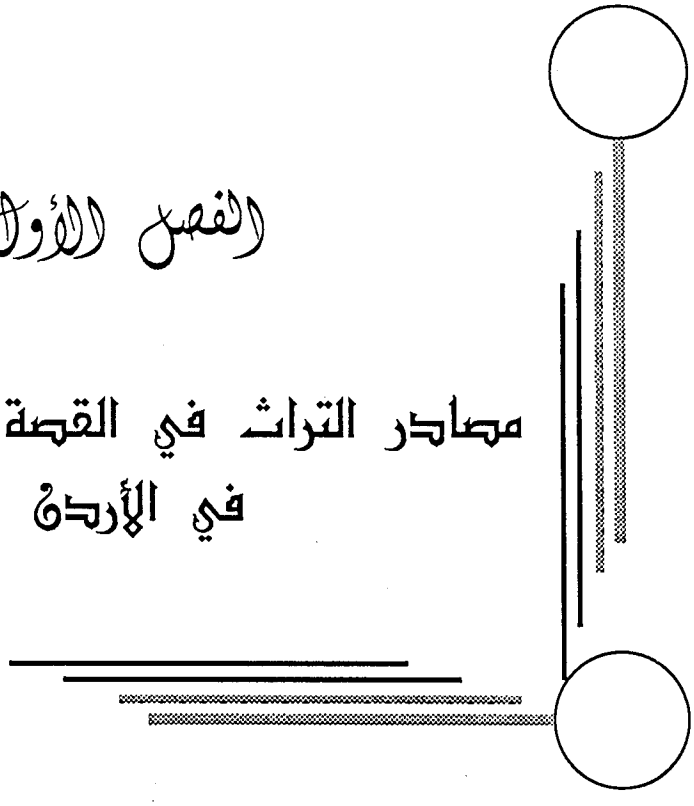
كذلك لا يُخفي الباحث الإشارة إلى ما واجهه من صعوبات تمثلت بصورة واضحة في عدم وجود دراسات نقدية ممتدة للقصة القصيرة يمكن الاستناد عليها والاستفادة من خطواتها الإجرائية في نقد القصة وقد أفادت من التراث الذي شكل التفاعل معه ظاهرة جدلية تناولها الدارسون والمفكرون والباحثون على اختلاف اهتماماتهم من زوايا مختلفة ورؤى متباينة.

وقد اعتمدت في دراستي على المصادر الأساسية (المجموعات القصصية) المنشورة خلال تلك الفترة -حيث خضع للدراسة ما يزيد عن أربعين مجموعة قصصية-، مع الاستفادة من المراجع العربية والمترجمة والأجنبية، والدراسات، والندوات، والأبحاث المنشورة في الدوريات الأدبية والنقدية والثقافية، والرسائل الجامعية ووقائع المؤتمرات الأدبية والنقدية. آملاً أن تكون هذه الدراسة قد أعطت صورة واضحة عن ظاهرة توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن.

وبعد فإن هذه الدراسة ما هي إلا جهد متواضع للنظر في القصة القصيرة في الأردن وقد أفادت من التراث. وقد ذلل لي أستاذي المشرف الكثير من الصعاب في تناولها، فإن كان فيها فضل فله وإن كان فيها تقصير فلعجزي عن تحقيق ما أرشدني إليه، وعذري أني اجتهدت طاقتي. فلأستاذي -غير مرة- الشكر الجزيل والاعتراف بالفضل، وللجنة المناقشة كل التقدير والاحترام على ما بذلوا من جهد في تقييم هذه الدراسة. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

محمود نهاد محمود باشا

كانون أول/١٩٩٩



الفصل الأول

مصادر التراث في القصة القصيرة في الأردن

الفصل الأول
مصادر التراث في القصة القصيرة في الأردن

يسعى هذا الفصل إلى بيان المصادر التراثية التي لجأ إليها القاص الأردني لبناء قصته. فالتراث يشمل تلك التركة الفكرية والروحية والثقافية والحضارية والمادية التي أنجزتها الأمة عبر العصور الماضية، حيث يدخل التراث بمجمله الإطار التاريخي، ونظرةٌ فاحصةٌ إليه تكشفُ الروافد المتباينة التي صبت في ذلك البحر المتلاطم من الخبرات والتجارب والمعارف والقيم الانسانية عبر تاريخ أمتنا الذي شكل هويتنا وثقافتنا المتميزة.

وهذا يعني أن التراث يضم أنواعاً متباينة ومصادر متنوعة، قد تتداخل وتتشابك مع غيرها، لكن يبقى لكل مصدر سماته وملامحه التي تميزه عن غيره.

لذا ستهدف الدراسة في هذا الفصل إلى بيان الروافد- المصادر التراثية التي لجأ إليها القاص وتفاعل معها، ومحاولة التعرف على ما يشتمل عليه كل مصدر من مضامينَ وأفكارٍ وأبعادٍ تحدد سماته وملامحه الخاصة.

فليس التراث الديني بما فيه- مثلاً- من شخصيات دينية أو أقوال دينية أو التراث الأدبي بما فيه من شخصيات أدبية ونتاج أدبي، كالتراث الشعبي بما يضم من أنماط أو أشكال شعبية مختلفة. وليس التراث التاريخي بما يشتمل عليه من من أحداث ووقائع وشخصيات كالتراث الأسطوري بما فيه من تخييل وبعد عن الواقع ومحاولة لتفسير الظواهر الكونية أو الطبيعية.

المحور الأول: التراث الديني

يشكل الدين ملاذاً روحياً للكتاب والأدباء ولجمهور الناس، وذلك لارتباطه اليومي بحياتهم العملية والمعيشية على امتداد الأجيال. لذا يعد التراث الديني «مصدراً خصبا من مصادر الإلهام الأدبي إذ يحتل دوراً مهما في تشكيل الوجدان التراثي للجماهير»[١].

ويعد التراث الديني الذي يتمثل بالكتب السماوية: التوراة والإنجيل والقرآن الكريم، وما يتصل بها من أحداث ومضامين وأبعاد دينية أخرى، مصادر أساسية استقى منها الأدباء وحاوروها في الكثير من المواقف للتعبير عن تجربتهم أو رؤيتهم الأدبية أو لتفسير موقفهم أو وجهة نظرهم حيال ذلك الموروث.

وإذ يتابع الدارس ظاهرة توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن، فإنه يلمس أن القاص الأردني قد نظر إلى مصادر التراث الديني على اختلافها وتنوعها، فسبر أجواءها وحاورها واستنطقها وامتد بها، مما مكنه أن يصدر عن رؤية تنم عن قدرة ودربة ارتقت به من الاتباع إلى الإبداع.

وقد تنوعت خيارات القاص الأردني باتكائه على الأشكال التراثية الدينية، فراوح بين الشخصيات الدينية كالأنبياء والرسل، إلى الأحداث ذات الأبعاد الدينية، إلى القصص الديني، إلى الأخبار ذات المضامين الدينية، إلى استحضار الموروث الصوفي بأجوائه ومصطلحاته ذات الدلالات والإيحاءات المعبرة، إلى استخدام بنيات نصية تتعالق مع بعض النصوص الدينية، وإلى تضمين ثنايا القصص لآيات قرآنية أو أقوال شخصيات دينية.

فمن الشخصيات الدينية التي تم التواصل معها، شخصية النبي نوح عليه السلام ففي قصة (التابوت)[٢] يستوحي مفلح العدوان حادثة صنع نوح عليه

---

(١) نادر جمعة قاسم، «التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة»، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٤، ص١٤.

(٢) مفلح العدوان، الرحى، ط١ دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣، ص ٧٥.

السلام للسفينة ثم إغراق الظالمين ونجاة من معه - حسب ما ورد في التوراة[١] والقرآن الكريم[٢]- بحيث يكون الهدف من هذا الاستيحاء إعادة القاص قراءة تلك الحادثة والتعبير عنها من وجهة نظره المتوائمة، المنسجمة مع الرؤية التي يريد؛ بضرورة التسلح بالإيمان بقضيتنا. ومن ثم لا ضير من تحمل كل الضغوط التي قد تعترضنا، لأن من كان شأنه هكذا لا بد أن ينتصر في النهاية.

وفي قصة أخرى[٣] يتوسع العدوان بما حدث لـ (لوط) عليه السلام الذي نعته بـ (السدومي) نسبة إلى أهل سدوم الذين أرسل إليهم[٤]، فيصوره ناصحا ومحذراً لهم، أن نجوم سدوم ستحرقهم وتحيلهم إلى رماد وملح[٥]. فلا يصدق فينعت بالجنون قبل أن يهدد بالطرد والإخراج «لا مكان للسدومي بيننا»[٦] فما يكون منه إلا أن يخرج حاملاً جواز سفره وتذكرته ونقوده. حيث يستشف من ذلك إسقاط القاص لرؤيته على واقعنا الحاضر فما (السدومي) إلا رمز لكل ناصح ومحذر لأمته يرى الأخطار تحدق بهم، فيحاول أن ينبههم ويوقظهم لما سيحل بهم، لكنه لا يقابل إلا بالنعت بالجنون والطرد والإخراج.

كذلك أفاد القاص الأردني من شخصية دينية أخرى هي يوسف عليه السلام. ففي قصة (أخوة يوسف)[٧] يستمد القاص الطاقة الإيحائية لشخصية يوسف الذي ضاع بسبب تفريط إخوته به، فيجعل منه رمزاً للحقوق- وعلى رأسها فلسطين- التي أضاعها إخوته-أمته العربية- فيأتي لهم معاتبا ومحاسبا ومسائلا ومحذراً لهم من وعيد وليهم الشيخ محي الدين بأن يمسخهم الله قردة أو حميراً وأن يصيبهم الجدب. لكن كل ذلك لا يجدي فهم لا زالوا مختلفين متناحرين، يتطاعنون بسيوفهم، بدل أن تتجه صوب الذئب- العدو.

---

(١) الكتاب المقدس، العهد القديم، تكوين، الاصحاح السابع.

(٢) القرآن الكريم، سورة هود ٣٧-٤٨

(٣) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، قصة (السدومي) ص٧١

(٤) عبد الوهاب النجار، قصص الانبياء، ط١، دار الخير، بيروت ودمشق ١٩٩٠، ص١٤٣.

(٥) تعالقا مع ما ورد في التوراة أن امرأة لوط تحولت إلى عمود ملح. الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، الاصحاح ١٩:٢٧

(٦) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٧١

(٧) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، ط١، دار طبريا، عمان ١٩٩٠، ص٥٢.

ومن جهة أخرى أعاد مفلح العدوان في قصة (الصواع)[١] نسج قصة يوسف وامرأة العزيز بحيث تحمل أبعاداً جديدة معاصرة. فما التركيز على القلق والخوف[٢] الذي انتاب يوسف أثناء فعل الغواية والحرص على الصواع- الإناء الذي يوزع به القمح- إلا دليل على قلق الإنسان وخوفه في هذا الزمان من المجهول الآتي.

وكذلك فإن الربط بين فعل الغواية وضياع الصواع وسرقته، يستنبط منه أن «الموازين كلها قد اختلت»[٣] فالشيخ كان قد حذر مراراً قائلاً: «احرصوا على الصواع واحذروا العيون»[٤]. أما السارد المتكلم فقد قال بعد سرقة الصواع «كيف سيوزع القمح»[٥].

وفي قصة ممدوح أبو دلهوم (بلقيس وشراع الإياب الفلسطيني) يتم الربط بين ما حل بيوسف عليه السلام عندما ألقاه إخوته في الجب وبين طرد الشعب الفلسطيني من دياره وإحلال الصهاينة مكانه «قالوا لي إنها بلد اللبن والعسل الموعودة . . فلا مكان لك . . خذوه بعيداً وألقوه في جب عميق أو ضعوه على منطاد بعيداً وراء الأسلاك»[٦].

---

(١) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٦١.

(٢) بدا ذلك الأمر واضحا في قصص أخرى للعدوان ضمن مجموعته (الرحى) وهي (العازر) و(معراج باتجاه إسرافيل) و(حين بكى الملح)

(٣) محمود الريماوي، «الرحى لمفلح العدوان، أنسنة الأسطورة وأسطرة الواقع»، الراي، عمان، ع٩٠١٨، ١٩٩٥/٥/٥، ص١٣.

(٤) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٦٤.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٦٤.

(٦) ممدوح أبو دلهوم، عشاق النهار، وقصص أخرى، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٠، ص٤٠.

ومن الشخصيات الدينية التي جرى التفاعل معها، شخصية النبي موسى عليه السلام. ففي قصة (ميشع لا يسجد للحبشة)[١]، يُلبس القاص شخصية (ميشع)[٢] الرئيسة في القصة لباس موسى عليه السلام؛ عندما خرج وغاب أربعين يوما ليحضر ألواح الخلاص فعاد ووجد بني إسرائيل قد اتخذوا العجل الذي صنعه السامري آلهةً يعبدونها[٣]. وبالنظر في القصة- ميشع لا يسجد للحبشة- التي حوت أكثر من شخصية، وأكثر من حدث، وأكثر من رمز لتعميق أجوائها الواقعية، وربطا بهذا التعالق بين موسى وميشع، يلمح الدارس رؤية ناقدة لفئة واسعة من أمتنا لم تحصل بعد على الثقافة الكافية لصون عقائدها من الزيغ والضلال. بل لا تزال تفتقر إلى تحمل المسؤولية والإيمان بقدرة قادتها ومخلصيها على تحقيق ما تصبو إليه ومن ثم يسهل تفريطها بهم مقابل مبلغ بخس. كيف لا والقاص قد جعل (ميشع) متعالقا- أيضاً- مع المسيح عيسى عليه السلام[٤]. فميشع يُقدمُ دمه شراباً وجسده خبزاً لتلاميذه تعبيرا عن تضحيته العظيمة[٥] لكن هذا المخلص يشي به أحد تلامذته[٦]، ويتم التنكر له[٧].

---

(١) م.ن، ص٩.

(٢) ميشع: هو ملك مؤاب الذي انتصر على مملكة اسرائيل في حدود عام ٨٣٧ قبل الميلاد. نقش انتصاره على نصب رفع في بلدة ذيبان في شرقي الأردن وتقع شمال جبل شيحان، والنصب بنقوشه بالحروف الكنعانية، يتحدث عن مرحلة تاريخية توجت بانتصار المؤابيين (ابراهيم الشريقي، اورشليم وارض كنعان، حوار مع انبياء وملوك بني اسرائيل، مؤسسة العرب، لندن، ١٩٨٥، ص١٣٤).

(٣) عبد الوهاب النجار، قصص الانبياء، مرجع سابق، ص ٢٧١-٢٧٣.

(٤) ينظر مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٥) جاء في الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل مرقس الاصحاح الرابع عشر: ٢٢-٢٦ ما يلي: وبينما هم يأكلون، أخذ خبزاً وبارك وكسره وناولهم وقال: «خذوا، هذا هو جسدي» وأخذ كأساً وشكر وناولهم، فشربوا منها كلهم وقال لهم: «هذا هو دمي، دم العهد الذي يُسفك في أجل أناس كثيرين...»

(٦) تلميذه الذي وشى به هو (يهوذا الاسخريوطي) ففي الكتاب المقدس، العهد الجديد إنجيل متى، الاصحاح ٢٦: ١٤-١٦ يرد ما يلي: وفي ذلك الوقت ذهب أحد التلاميذ الأثني عشر وهو يهوذا الاسخريوطي إلى رُؤَساء الكهنة وقال لهم: ماذا تعطوني لأسلم إليكم يسوع؟ فوعدوه بثلاثين من الفضة. وأخذ يهوذا من تلك الساعة يترقب الفرصة ليسلم يسوع.

(٧) ينظر الكتاب المقدس العهد الجديد إنجيل متى الاصحاح ٢٦:٦٩-٧٥/ إنجيل لوقا الاصحاح ٢٢:٥٦-٦٢/ إنجيل يوحنا الاصحاح ١٨:١٥:١٨/ إنجيل مرقس الاصحاح ١٤:٦٦-٧٢. ففيها إشارة إلى تنكر (بطرس) أحد تلامذته له.

وفي قصة (العشاءالأخير)[١] لسليمان الأزرعي توظف طقوس مسيحية[٢]، ارتبطت بالمسيح عيسى عليه السلام من خلال إحياء ذكرى العشاء الأخير[٣]، التي يكشف القاص من خلالها مدى التناقض بين أقوال رجال الكنيسة وأفعالهم.

ومثلما يرى الدارس المسيح من خلال ذكرى العشاء الأخير، فإنه يراه في قصة (لعازر)[٤] من خلال إحيائه لـ(لعازر)[٥]، اعتمادا على ما ورد في الكتاب المقدس[٦].

أما الأحداث الدينية التي وظفها القاص الأردني، فيشار إلى أبرزها، وهي الصراع بين قابيل وهابيل[٧] حيث «تفرد فايز محمود[٨] في أنه أول من وظف شخصية (آدم) وشخصيات أبنائه توظيفاً يعتمد على المفارقة عما ورد في القصص القرآني أو الكتب المقدسة الأخرى، فجعل من جريمة قابيل ضد أخيه رمزاً لطبيعة الوجود الإنساني برمته»[٩].

كذلك استلهم القاص جمال أبو حمدان حادثة حمل قابيل لجثة أخيه على عاتقه مئة[١٠] سنة ميتا لا يدري ما يصنع به يحمله ويضعه إلى الأرض.. في قصته (القبر)[١١].

---

(١) سليمان الأزرعي، البابور، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢، ص٨٠.

(٢) من الطقوس المسيحية التي وظفها: المعمودية، الاعتراف، الصلوات، أحد الشعانين، خميس الأسرار، ذكرى العشاء الأخير، غسل الأرجُل.

(٣) العشاء الأخير: هو آخر عشاء تناوله المسيح مع تلاميذه على الجبل، وكان يحس باقتراب النهاية فغسل بعد العشاء أرجل تلاميذه في أنبل دروس التواضع.

(٤) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٤٣.

(٥) لعازر هو الذي أحياه السيد المسيح بعد أربعة أيام من وفاته وكان مدفوناً في كهف وضع على مدخله صخرة.

(٦) الكتاب المقدس، العهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط بيروت ١٩٩٤ إنجيل يوحنا ١١:١٧-٤٤ ص١٤٤.

(٧) يشار إلى أن الياس فركوح كان قد كتب قصة (أول الدم) سنة ١٩٨٠، حيث استلهم الصراع بين قابيل وهابيل من وجهة نظره في مجموعته أسرار ساعة الرمل، ط١، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٩١م.

(٨) فايز محمود، قابيل، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١.

(٩) ابراهيم خليل، القصة القصيرة في الاردن، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٤، ص٢٩، ٣٠.

(١٠) وقيل حمله سنة في جراب على ظهره وطاف به الأرض، ينظر ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الجيل، بيروت، د.ت، ج٢،ص٤٤.

(١١) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣، ص٣١.

وفي قصة (حمى ليلة العيد)[١] كان لقسوة الظروف الطبيعية والمالية والحيوية والإنسانية أثر كبير في شخصية القصة الرئيسة، حيث أصيبت بالحمى، فتهيأ لها بشاعة قابيل الكائن البدائي الكريه وهو يهوي بصخرة فيحيل جمجمة هابيل إلى شظايا ونوافير دموية[٢].

كذلك بدت بشاعة قابيل في قصة ممدوح أبو دلهوم (ثمن ليوثا)[٣]، عندما صور (حازمٌ) الشابَ الثري الذي تزوج بمحبوبته فاتن، بقابيل الذي قتل أخاه هابيل للزواج من ليوثا. فذلك الشاب الثري بما يملك من أموال يقهر بها الأخرين، بمثابة قابيل الذي تغطرس واعتدى على ما ليس له.

ومن الأحداث ذات البعد الديني التي وظفها القاص اعتمادا على ما ورد في التوراة، حادثة تحول امرأة لوط عندما التفتت وراءها إلى عمود ملح[٤]، في قصة (حين بكى الملح)[٥]. كذلك في قصة (ميشع لا يسجد للحبشة)[٦] إشارات إلى أحداث ارتبطت بأخطاء ارتكبناها رغم التحذير الذي سبق الوقوع في الخطأ. فها هو (ميشع) يقول: «منذ زمن طويل وأنا أحذركم، ألم أحذركم من الأفعى[٧]، التي سجدتم لها وأكلتم التفاح الذي أورثكم الخطايا[٨] حتى الآن. والناقة[٩] التي كان فيها يسكن أمن القرى، حذرتكم ألا تقربوها.. فخالفتموني مرة أخرى وعقرتموها. لقد أخطأتم منذ قرون ولم تصلحوا شيئاً»[١٠].

---

(١) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، مصدر سابق، ص٥.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص١١/١٢.

(٣) ممدوح أبو دلهوم، عشاق النهار وقصص أخرى، مصدر سابق، ص٩٩.

(٤) عبد الوهاب النجار، قصص الانبياء، مرجع سابق، ص١٤٨.

(٥) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٥٥.

(٦) م .ن:ص٩

(٧) جاء في العهد القديم: «فقالت المرأة الحية غرتني فأكلت» سفر التكوين، الاصحاح ٣:١٣ الآية ٣.

(٨) حيث المعتقد الشعبي أن التفاحة هي الشجرة التي منع الله آدم وحواء من الأكل منها حسب ما جاء في قوله تعالى ﴿ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين﴾ البقرة آية: ٣٥ أي أن نوع الشجرة لم يذكر في القرآن الكريم ولا حتى في الكتاب المقدس.

(٩) يشير إلى تلك الناقة التي جعلها الله آية لقوم صالح عليه السلام فعقروها مخالفين الأوامر فحل عليهم العذاب ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، جـ٢، ص٢١٨، ٢١٩، سورة الأعراف ٧٣-٧٨.

(١٠) مفلح العدوان، الرحى، م.ن، ص١٨.

ومن باب المفارقة يجد الدارس أن التفاحة التي كانت سبب الخطيئة حسب المعتقد الشعبي، يجدها في قصة كوثر عياد (تفاحة آدم)[١] سبب مكافأة الشرطي برفع رتبته وزيادة راتبه[٢]. حيث يخال الدارس القاصة وقد استلهمت هذا الرمز- رمز الخطيئة- تريد القول: في زمن التناقضات لا عجب من حدوث المفارقات.

ومثلما وظف القاص شخصيات دينية وأحداثاً دينية، فإن الباحث يجده قد وظف في ثنايا قصصه بعض القصص القرآني. فها هو مفلح العدوان يستلهم- وبشكل رئيس- أحداث قصة أصحاب الفيل الواردة في القرآن الكريم[٣] في بناء قصته (ميشع لا يسجد للحبشة)[٤]، ويشير في قصته أيضا إلى أصحاب الأخدود[٥].

وفي قصة الولوج في الزمن الماء،[٦] تستلهم قصة إغواء الشيطان للانسان في الحياة الدنيا وتزيين الضلال له ثم عرض موقف الشيطان يوم القيامة من بني آدم الذين استجابوا له في الدنيا، بتنصله الكامل من تبعتهم في الآخرة[٧].

أما عن الأخبار ذات المضامين الدينية التي جرى استيحاؤها فيشار إلى قصة (في دار القرار)[٨] ففيها وصف لحياة النعيم في الجنة قياسا إلى حياة الشقاء على الأرض بحيث تبرز القصة بعض الجوانب المتعلقة بالنفس البشرية.

(١) كوثر عياد، رجل في متاهة، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣، ص٣٨.

(٢) المفارقة في ذلك أن الشرطي عندما أراد قطف التفاحة من بستان أحد الأثرياء، سقط فادعى أنه يريد اللحاق بلص فكوفئ لذلك.

(٣) القرآن الكريم، سورة الفيل- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مرجع سابق، جـ٤، ص٥٥٢-٥٥٦.

(٤) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٩.

(٥) ورد خبرهم في القرآن الكريم، سورة البروج الآيات ٤-١٠/ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، جـ٤،ص٤٩٣، ٤٩٧.

(٦) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، مصدر سابق، ص٥٧.

(٧) جاء في القرآن الكريم، سورة ابراهيم آية ٢٢ قوله تعالى: ﴿وقال الشيطان لما قُضي الأمر إن الله وعدكم وعد الحق ووعدتكم فأخلفتكم وما كان لي عليكم من سلطان إلا أن دعوتكم فاستجبتم لي فلا تلوموني ولوموا أنفسكم ما أنا بمصرخكم وما أنتم بمصرخي إني كفرت بما أشركتموني من قبل إن الظالمين لهم عذاب أليم﴾.

(٨) سهيلة داود سليمان، الطريق السريع، دار الصباح، عمان ١٩٩٤، ص٣١.

وفي قصة (معراج باتجاه إسرافيل)[١] استلهام لخبر قيام الملك (إسرافيل) بالنفخ في الصور يوم القيامة.

أما عن استحضار الموروث الصوفي بأجوائه ومصطلحاته، فيشار إلى قصتي (رؤيا)[٢] لهاشم غرايبة و(أخوة يوسف)[٣] ليحيى القيسي. فالقصتان بما فيهما من أجواء ومصطلحات صوفية[٤] غنيتان بالدلالات والإيحاءات المعبرة.

ولم يقتصر تعامل القاص الأردني مع ما سبق من خيارات في اتكائه على الاشكال التراثية الدينية، فقد ضمن[٥] قصصه آيات قرانية وأحاديث نبوية وأقوال شخصيات دينية، وتعدى ذلك إلى استخدام بنيات نصية[٦] تتعالق مع القرآن الكريم وغيره من النصوص الدينية.

---

(١) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٦٥.

(٢) هاشم غرايبة، رؤيا، ط١، دار قدسية للنشر والتوزيع، إربد، ١٩٩١.

(٣) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، مصدر سابق، ص٥٣.

(٤) من المصطلحات الصوفية في قصة (رؤيا) الحال ص١٢، ٨، ٣٠ وفي قصة (أخوة يوسف) المدد ص٥٣

(٥) ينظر الفصل الثاني من الدراسة، مستوى (تضمين التراث) ص٤٥-٤٦.

(٦) ينظر الفصل الثالث من الدراسة، أثر التراث في النسيج اللغوي ص١١٠-١١٢.

المحور الثاني: التراث التاريخي

لا بد من الإشارة قبل الحديث عن المادة التاريخية التي تفاعل معها القاص الأردني، إلى أن الأدب قصة أم رواية أم قصيدة شعرية.. إلخ، وإن تفاعل مع عناصر تاريخية: أحداث وشخصيات وزمان ومكان فشكل علاقة بينه وبينها، فله خصوصيته وكيانه المستقل.

فالأديب لا يَنْشُدُ من التاريخ الحقيقة التاريخة- شأن المؤرخ- بقدر ما يريد من المادة التاريخية أن تعبر عن أيديولوجيته، وعن آرائه الشخصية، وعن رؤيته لواقع الحياة التي يحياها الإنسان. هذه الرؤية الكاشفة التي تتجاوز ما يراه الناس، بل تتجاوز رؤية المؤرخ والإعلامي ورجل الدين والسياسة وعالم الاجتماع.. إلخ، إلى رؤية جديدة مغايرة.

وحتى يكون له ذلك فلا مفر من نسيج غير مألوف، من صنيع مغاير مخالف يقوم على الانتقاء والتحوير والتعديل والتغيير وإعادة التشكيل للمادة التاريخية «بطريقة نوعية وخاصة ومتفردة»[١] تصل بالنهاية إلى الجمال والتأثير، لا التوصيل والتقرير للحقائق التاريخية.

وانطلاقا من ذلك يمكن القول إن للمبدع- الأديب دوراً عظيماً في بث الروح والحياة في تاريخنا المتلون بألوان الحياة، المتجدد في حلقات متفاعلة فالواقع التاريخي وإن انتهى بأحداثه فإن له دلالة في النفوس كيف لا والتاريخ «ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها. إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي»[٢].

يفهم من ذلك أن المعطيات التراثية التاريخية من أحداث وشخصيات وأماكن وغيرها، ليست مجرد ظواهر عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الزمني، بل لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والممتدة والقابلة للتجدد على امتداد الزمان في صيغ وأشكال أخرى. وهذا الأمر لا يتأتى إلا إذا امتلك المبدع «وعيا بالتاريخ

---

(١) شكري الماضي، «الرواية والتاريخ: وفن الرواية العربية»، البيان، منشورات جامعة آل البيت، المجلد الثاني، العدد الثاني، المفرق، ١٩٩٩، ص٥٩.

(٢) مصطفى ناصف، دراسة الادب العربي، ط٢، دار الاندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٢٠٥/ ٢٠٦.

وعلاقته بالراهن توافقا أو تعارضا، مما يمكنه من انتاج فن إبداعي ذي رؤية تاريخية اجتماعية بإعادة تركيب عناصر التاريخ بكل معطياته وإضفاء الملامح الحضارية على إبداعه بحيث يمنح نصه حيويةً وثراءً وامتداداً في الأبعاد الزمانية والمكانية والانسانية واللغوية بعلاقة جدلية تكشف عن حداثة في الفكر والرؤية واللغة»[١].

إن استلهام المبدع لمعطيات التاريخ، يحقق الاحساس بالأصالة، لينطلق بها إلى آفاق من التقدم والابداع بحيث لا يتعارض مع الاستلهام التراثي ولا ينفصل عنه، لأنه ليس ثمة إبداع مطلق إذ «لا بد من التعامل مع مادة ذات سياق تراثي بصورة أو بأخرى»[٢]

وفي هذا المقام سيتم الوقوف عند المعطيات التراثية، من شخصيات وأحداث ومعارك وأماكن ورموز، تفاعل وتعامل معها القاص الأردني بحيث جاء توظيفها متوافقاً مع طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن يجسدها.

فهند أبو الشعر تقف في قصتها (الحصان) عند معلم بارز من معالم تاريخنا العربي الاسلامي لدرجة يكاد يصل حد الأسطورة، ألا وهو الحصان.

فالحصان الذي «جاب الكرة الأرضية ذات يوم بقوائمه السريعة، وصل الصين واتجه غربا.. اجتاح العالم»[٣] و«كان أسرع من ريح عاصفة، كان لامعاً مثل نجمة صيف..»[٤] تستخدمه القاصة رمزاً للحضارة العربية التي وصلت إلى أعالي المجد ثم خمدت شعلتها التي أنارت طريق البشرية والحضارة الإنسانية، فعبرت عن ذلك بسكون حركته، بعد أن كان دافقاً بالحيوية والعطاء «سكنت حركته أخيراً، توقف النبض في العروق النافرة، انساح الموت على مساحات الجسد المشدود بكثافة»[٥].

---

(١) شوقي أبو زيد، «تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث»، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٥، ص١٨٥.

(٢) طيب تزيني، من التراث إلى الثورة، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، د.ت، ص٢٧٩.

(٣) هند أبو الشعر، الحصان، ط١، رابطة الكتاب الاردنيين، عمان، ١٩٩١، ص٦.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص٥.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٣

واستشعار القاصة هند أبو الشعر لما حل بالأمة العربية لا زال يطاردها، ففي قصتها (الطريق إلى صفين)[١] تعود إلى تلك الحادثة التاريخية التي تمثلت باقتتال علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان في موقعة (صفين). فهي تعود إلى حدث تاريخي لا لتكتب تأريخاً وتسجيلا لتلك الموقعة، بل لترى من عين تلك الحادثة واقع أمتنا العربية المتشرذم الذي ينم عن تمزق الواقع وتفكك العلاقات العربية وهدر الطاقات كما الحال في (صفين) تاريخيا؛ فمنذ قراءة عنوان القصة يجد الدارس نفسه يعود فوراً إلى تلك الفترة وما حدث فيها من اقتتال عربي وضياع للطاقات والإمكانيات وتمزقٍ للأمة، وكأن استلهام التاريخ يسهم في إضاءة جوانب من حياتنا المعيشية.

وبعين فاحصة يدرك القارىء أن القاصة لا تنوي سرد أحداث تاريخية، فالسيارة والشارع المسفلت والمذياع لم تكن معروفةً آنذاك «اهتز باب السيارة بشدة»[٢] «حاولت أن تشغل نفسها بالتطلع إلى الطرق الاسفلتية المنساحة.. أدارت المذياع..»[٣]، هذا يعني أن القاصة تتحدث عن الواقع الراهن لكنها تعود إلى التاريخ فتختار بعض الأحداث المشابهة لواقعنا وكأننا نتجه حقيقة إلى صفين جديدة، فتحريض العربي ضد أخيه العربي في زماننا يجعلنا نرى (الأشتر)[٤] مجدداً «ربما كان (الأشتر) يثير حمية أهل العراق بلهجته الحماسية المميزة»[٥] والحنكة في زماننا بتأليب الشعوب العربية ضد بعضها بعضاً، يرسمُ لنا صورة أهل الشام وهم ينشرون (قميص عثمان) على منابر دمشق ويبكونه[٦].

---

(١) م.ن، ص ٧٨.

(٢) م.ن، ص٧٨.

(٣) م.ن، ص٧٩/ ٨٠.

(٤) الأشتر: هو مالك بن الحارث بن عبد يغوث النخعي المعروف بالأشتر (ت٣٧هـ/٦٥٧م) أمير من كبار الشجعان. كان رئيس قومه.كان ممن ألّب على (عثمان). شهد يوم الجمل وأيام صفين مع علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، فكان ساعداً له، فولاه (مصر) فقصدها فمات في الطريق. فقال علي: رحم الله مالكاً فلقد كان لي كما كنت لرسول الله ينظر: ابن خلكان أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ-١٢٨١م)، وفيات الاعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ت، ١: ١٩٥، ١٨:٣/١٩٦. وينظر: خير الدين الزركلي، الاعلام، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠، ٥:٢٥٩.

(٥) هند أبو الشعر، الحصان، مصدر سابق، ص٨٠.

(٦) م.ن، ص٨٠.

أما جمال أبو حمدان فيقف في قصته (الشعرة والسيف) عند شخصية معاوية ابن أبي سفيان الذي عُرفت عنه البراعة والحنكة في التعامل مع الرعية؛ فهو القائل « لا أضع سيفي حيث يكفيني سوطي. ولا أضع سوطي حيث يكفيني لساني. ولو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت، كنت إذا مدّوها خليتها، وإذا خلُّوها مددتها »[١].

إن عنوان القصة يشير إلى سياسة معاوية مع القبائل والفرق والأحزاب وهي سياسة مرنة؛ فلا يقطع كل الخيوط، ويبقى على شعرة بينه وبينهم ولذلك قيل (شعرة معاوية). فإنه وبالنظر إلى القصة وإسقاط ما فيها على واقعنا بعد التغيير والتحوير في الأصل التراثي، يتبين للدارس أن هذا اليوم قد غدا السيف والقمع والموت قهراً وكمدا هو بمثابة الصلة بين الرعية والسلطة.

وهذا ما بدا عندما أخفق معاوية الممثل في أداء دوره «كان على العبارة أن تسمرهم إلى مقاعدهم خائفين، لا أن تجتاحهم موجة التصفيق»[٢]. مما استدعى محاسبته حسابا عسيراً ومعاقبته عقابا شديداً، بل وطرده ومحاكمته ثم موته قهراً وكمداً. فذلك الموقف يكشف مدى الحدة والصرامة والقمع- من قبل السلطة- التي مثلها المخرج وأعوانه: مهندس الصوت، ومصمم الأزياء، وعامل المكياج- في التعامل مع الأمور. فحتى التمثيل بالنسبة لها غدا غير محتمل وغير مقبول.

ومثلما أفاد أبو حمدان من شخصية معاوية للتعبير عن رؤيته، فقد أفاد الكاتب أحمد مصلمي في قصته (المبدع والتنور)[٣] من شخصية ابن المقفع في بيان العلاقة بين المثقف- المبدع والسلطة.

---

(١) ابن حمدون، محمد بن الحسن بن محمد (ت ٥٦٢هـ/١١٦٧م)، التذكرة الحمدونية، تحقيق إحسان عباس وبكر عباس، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦، ج١:ص٤١٤.

(٢) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣، ص٧٧.

(٣) أحمد مصلمي، خطوة اخرى، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦، ص٢٣.

إن اختيار أحمد مصلمي لشخصية ابن المقفع[١] ذلك الكاتب المبدع، وحادثة إحراقه التاريخية المعروفة من قبل السلطة، للتعبير عن تلك العلاقة الجدلية الأزلية بين المبدع والسلطة، لهو اختيار هام، لأنه يدل بوضوح على معاناة المبدع العربي اليوم وما يواجهه من قمع السلطة واتهامه بدينه كما اتهم ابن المقفع بالزندقة «لأن الزندقة هي تهمتك»[٢].

فالإبداع الحقيقي الذي يعني التجاوز والتخطي لا بد أن يصطدم مع السلطان الذي يحاول المحافظة على ما هو قائم وبالتالي يخيفه المبدعون، لأنهم يسهمون بالتغيير من خلال كتاباتهم التنويرية الجادة «أما صيغتك التي تشددت بها ضد الخليفة، فلسوف أتلوها عليك كآية ومع كل فقرة أو جملة لأزيدنك تمثيلا»[٣].

ومن الأحداث التاريخية التي تفاعل معها القاص الأردني وامتد بدلالاتها، لتعبر عن معاناة الإنسان في هذا الزمان، حادثة تعذيب أمية بن خلف لبلال بن رباح، فالقاص ممدوح أبو دلهوم في قصته (أحجار أمية)[٤] جعل من بلال بن رباح إنسانَ هذا الزمان الذي يُعبر عن أوجاعه وأحزانه وآلامه، فبدت في القصة البكائيات الإنسانية والمراثي الروحانية، التي جسدت همَّ الإنسان ومعاناته، وقد أصبح عبداً للآلة- المادة ولم يعد اعتبارٌ لإنسانيته وكرامته.

ومثلما أفاد القاص من الدلالة التراثية لشخصية تاريخية، باختيار ما يتناسب من ملامحها مع تجربته المعاصرة. فإن الدارس يجد أن هناك من قلب تلك

---

(١) ابن المقفع: هو عبد الله بن المقفع كاتب فارسي الأصل ولد حوالي ١٠٦هـ وتوفي ١٤٢هـ. بقي في خدمة عمي المنصور عيسى وسليمان، حتى كانت حادثة الأمان، الذي كُلف أن يكتبه على لسان المنصور لعمه عبد الله بن علي، فتشدد فيه على المنصور، فأوعز بقتله إلى سفيان بن معاوية المهلبي، أمير البصرة. (ابن خلكان، وفيات الاعيان، مصدر سابق، ٢: ١٥١-١٥٥، أحمد حسن الزيات، تاريخ الادب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٢٢٦-٢٣٠).

(٢) أحمد مصلمي، خطوة اخرى، مصدر سابق، ص٢٣.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٢٤.

(٤) ممدوح أبو دلهوم، احجار امية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦، ص٥٧.

الدلالة التراثية، أي خالف المألوف والمعروف عن تلك الشخصية المراد التواصل معها. فمنذر رشراش في قصته (الهروب)[١] يرسم شخصيتي (قيس وليلى)؛ اللتين حالت دونهما ظروف واقعهما من تتويج حبهما بعلاقة بينهما، يرسمها بصورة مغايرة؛ فبدل استسلامهما لواقعهما وخضوعهما له، نراهما قد رفضا بكل عزم وإصرار الرضوخ والاستكانة لذلك الواقع.بحيث يلمح الباحث رؤية القاص، بضرورة أن يتسلح المرء بالإرادة الحية الصادقة التي تسعى بكل عزم وإصرار على تحقيق المستحيل بعيدا عن الاستسلام لأوهام الخيال والخرافات[٢].

وإن نظر الدارس إلى قصة مفلح العدوان (ميشع لا يسجد للحبشة)[٣] فإنه يجد نفسه أمام تنوع في المعطيات التراثية التاريخية التي لجأ إليها القاص. فمن الشخصيات: ميشع، وأبرهة ملك الحبشة وفيله، وعبد المطلب- الشيخ-، والحجاج، وعمر بن الخطاب، وهند بنت عتبة، وأبو ذر الغفاري.. وغيرهم. ومن الأحداث: دمار سد مأرب، ودمار بغداد، وقافلة عثمان عام المجاعة، ومخالفة الرماة للأوامر في "أحد".. وغيرها. ومن المعارك والمواقع: موقعة صفين والجمل، وغزوة أحد، وحرب البسوس، وغزوة مؤتة وشهداؤها.. وغيرها.

وما هذا التنوع للعناصر التاريخية في القصة؛ من شخصيات عديدة، وأحداث مختلفة، ومعارك متفرقة استوحاها العدوان إلا لأنه أراد أن يتخذ من التاريخ «قناعا يفسر من خلاله الواقع المعيش وقد تشابهت اللحظة الحاضرة مع اللحظة التاريخية»[٤].

---

(١) منذر رشراش، زوربا يقتحم البحر، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦، ص٤٥.

(٢) جاء في القصة ص٤٦ أن العرافة كانت قد أخبرت من خرج للبحث عن ليلى، أن ليلى قد اختطفها ملك الجان، ناداها من باطن الأرض فهربت إليه.

(٣) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٩.

(٤) شكري الماضي، «الرواية والتاريخ: وفن الرواية العربية»، مرجع سابق، ص٦٢.

والعدوان بما عرف عنه، من إعادة صياغة الموروث بحيث يُحَمِّلهُ معالم ثورته على الواقع الحالي، يجعل من جعفر الطيار في قصة (ثلاثة طيور)[١] وقد عرج إلى السماء هرباً من القيود التي تجعل البشر كالدجاج تضيع حقوقها، وتعلق ضد مجهول[٢]، يجعل منه نبراساً يهتدي به (عبد اللّه) و(زيد) في عروجهما أيضاً إلى السماء وخلاصهما من الأرض وما فيها، «نَظرَتْ مؤتة إلى أعلى، شاهَدَتْ ثلاثة طيور بأجنحة مخضبة تحلقُ مبتعدة باتجاه عين السماء.. فابتسمت، ثم بكت!!»[٣]

---

(١) مفلح العدوان، الدواج، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ص٢٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٣٠/٣١.

(٣) مفلح العدوان، الدواج، مصدر سابق، ص٣١.

المحور الثالث: التراث الشعبي

يشكل التراث الشعبي جزءاً لا يتجزأ من التراث العربي، غير أن هذا التراث الشعبي ينقسم- بدوره إلى قسمين كبيرين، أحدهما لا يزال- بوظائفه الحيوية الفكرية والنفسية والجمالية- حياً فاعلا ومؤثراً في بنية الفكر العربي، وهذا ما يسميه علماء "الفلكلور" بالمأثورات الشعبية، أما القسم الآخر فهو هذا الجزء من المادة أو العناصر التي تحولت إلى رواسب ثقافية، احتفظت بها كتب التراث العربي، وقد أطلق عليها التراثيون العرب كالنويري والقلقشندي مصطلح (الأوابد) على حين يطلق عليها الفلكلوريون المعاصرون مصطلح (التراث الشعبي) وهذا يعني أن مصطلح التراث الشعبي، هو المصطلح الأوسع الذي يتضمن المادة أو العناصر الفلكلورية بقسميها: الحية (المأثورات) وغير الحية (الأوابد)[١].

بناء على ذلك يمكن القول إن اللغة الفصحى وتراثها من العصر الجاهلي إلى الوقت الحاضر هو تراث عربي يقع ضمن دائرة تراثنا الرسمي[٢] بعيداً عن المأثورات الشعبية "الفلكلور"[٣] التي تقسم إلى قسمين[٤]:

١- الثقافة الشعبية القولية أو الأدب الشعبي الذي يتبدى في أغانيه وحكاياته وأمثاله وما جرى وما زال يجري على ألسنة الرواة من هذه النصوص الموروثة منذ القدم مما لم يعرف له قائل[٥]، شريطة أن يدل على الضمير الجمعي للشعب وعلى همومه وآماله وارتباطه بأرضه وثقافته منذ القدم.

---

(١) محمد رجب النجار، «مصادر الموروث الشعبي في التراث العربي» مجلة الآداب ع١ س٣٥، ١٩٨٧، ص٤٩.

(٢) عبد اللطيف البرغوثي، «الفلكور والتراث»، مجلة عالم الفكر مجلد ١٧ ع١ الكويت ١٩٨٦، ٩٣.

(٣) جاء في الموسوعة العربية الميسرة، دار نهضة لبنان، بيروت، ١٩٨٦، مجلد٢، تحت مادة «فولكلور» أنّ (الفلكلور مصطلح مكون من كلمتين « فولك» بمعنى الناس أو الشعب و«لور» بمعنى المعرفة أو الحكمة.وقد استعمل هذا المصطلح اسما لحقل يشمل دراسة العادات والتقاليد والممارسات والخرافات والملاحم والأمثال..) ص١٣٣٨.

(٤) شريف كناعنة وآخرون، المأثورات الشعبية، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ١٩٩٦، ص٥٣.

(٥) أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص١٤/١٥.

٢- الثقافة الشعبية المادية أو الفنون الشعبية المادية التي تبدو في حياة الشعب منذ القديم إلى العصر الحاضر والتي تتمثل في الأزياء الشعبية والمأكولات الشعبية ومعالم العمران ومظاهر الموسيقى الشعبية وأدواتها، وأدوات المنازل والحرف اليدوية وأشغال الإبرة وتطريز الثياب وما إلى ذلك.

ويضاف إلى هذين القسمين العادات والتقاليد الشعبية والمعتقدات والمعارف الشعبية.

ولا تنبع قيمة التراث الشعبي من كونه يعبر في بعض جوانبه عن شخصية الأمة ووجدانها وعواطفها فحسب، بل يفصح عن مواقفها إزاء القضايا الإنسانية، ويبرز مدى التواصل بين الأفراد فيما بينهم وبين الجماعات ذات السمات والخصائص المشتركة[١].

لذا تواصل الأدباء بالتراث الشعبي طالما فيه اقتراب من نبض الجماهير ووجدانها، وثراءٌ كبير في بناء معمارهم الفني، فجمال الغيطاني يقول : «إن التراث الشعبي الذي يدخل في نسيج الواقع اليومي كان المنطلق الأول بالنسبة لي لمحاولة خلق أشكال فنية جديدة. ومع مرور الزمن وتقدم الوعي بدأ اهتمامي بالتراث المدون»[٢].

من ذلك يتبين أن التواصل بالتراث الشعبي، ما هو إلا جسر ممتد بين الأديب والناس يؤدي دوره في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حياً[٣].

أما الأنماط الشعبية التي تم توظيفها في القصة العربية ومنها القصة الأردنية فهي مصنفة لدى الباحثين في مصادر رئيسية هي «ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، وكتاب كليلة ودمنة»[٤].

---

(١) عبد الغفار محمد أحمد، «أثر الموروث الشعبي في السلوك والأنماط الفكرية»، مجلة الآداب ع١ س٣٥ ١٩٨٧ ص٣٦.

(٢) جمال الغيطاني، «التراث والابداع الروائي»، مجلة الباحث العربي، ع٢، ١٩٨٥، ص١٠٢.

(٣) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط١، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨ ص١٥٠

(٤) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، الشركة العامة للنشر، طرابلس ليبيا ١٩٧٨، ص١٩٣.

وقد اهتم القاص الأردني مثله مثل غيره من الأدباء العرب والغربيين بألف ليلة وليلة لما «تتسم به من خيال محلق طليق وشخصيات مليئة بالسحر والجاذبية، وتلك البراعة الفائقة في إثارة اهتمام القارىء وتشوقه»[١].

لذا يلحظ الدارس أن تعامل القاص الأردني مع ألف ليلة وليلة جاء مرتبطاً إما بالشخصيات التراثية الشعبية كشهرزاد وشهريار والسندباد وقمر الزمان والمارد والعفريت، ومصباح علاء الدين، حيث يسقط على ملامح تلك الشخصيات أبعاد رؤيته الذاتية الخاصة. وإما بتعامله مع ألف ليلة وليلة، باستحضار أجواء حكاياتها من أحداث خيالية ومواقف مثيرة وغريبة ساحرة وقصص عن كنوز وطلاسم وسحر ومدن خفية، وبحار مسحورة وجانٍ يحرسون الكنوز وفرسان يتحدون الموت لإنقاذ الجميلات، وبحارة يطوفون المحيطات الغامضة المجهولة.

وتكاد تكون شخصية شهرزاد وشهريار والسندباد من أكثر الشخصيات الواردة في ألف ليلة وليلة التي تفاعل معها القاص الأردني كما القاص العربي في التعبير عن تجربته ورؤيته الخاصة.

فشهرزاد "ألف ليلة وليلة" التي لجأت إلى الحكي عما هو عجيب لدفع الموت عنها وعن بنات جنسها، وشهريار "ألف ليلة وليلة" الذي كان يقتل كل صباح المرأة العذراء التي يزف إليها كي لا تخونه مع عبد آخر كما فعلت الملكة بخيانة زوجها الملك مع العبد الاسود؛ نراهما في قصة «غسان عبد الخالق» (ليالي شهريار)[٢] بحال مغاير. فشهريار غسان عبد الخالق إنسان مظلوم عفيف يرفض فعل الغواية، فيقص حكاياتٍ كل ليلة حتى تغفو شهرزاد وتغط في نوم عميق، إلى أن ينقذ نفسه من غواية شهرزاد الفاتنة التي تتحدى الرجال، فيصبح ضحية شهرزاد والناس معا؛ «عندما يصدق الجميع أخبار شهرزاد الموضوعة ويزيدون عليها حتى تصبح نسيج خيال بشري كالأساطير والحكايات الشعبية»[٣].

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ١٩٣. وينظر:

Shaheen, Mohammad, **The Modern Arabic Short Story**, Shahrazad Returns, Macmillan Press, London, 1989, pp. 3-5.

(٢) غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، ط١، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٥، ص٥٠.

(٣) زياد أبو لبن، «بناء السرد في ليالي شهريار»، الدستور، الدستور الثقافي، عمان، ع ١٠٣٠٦،، ١٩٩٦/٥/٣، ص١٢.

وإذا كان «عبد الخالق» قد صدر بالقصة عن رؤية خاصة[١]، باستلهام العلاقة بين شهريار وشهرزاد، فإن الدارس يجد الصلة بين شهرزاد وشهريار وثيقة في قصة (للمدينة وجه آخر)[٢]، حيث تصور القاصة «خلود جرادة»، وقد اعتمدت تقنية القطع السينمائي، الحال المتناقض للمدينة. فشهريار وشهرزاد يتمتعان بالنفوذ، ويملكان السلطان والمال، ويقيمان الحفلات الساحرة والليالي الحالمة. في مقابل فقر مدقع تمثل بالصقيع الذي ينخر العظام، والجوع الذي يحز المعدة، وأبواب العمل الموصدة، ومن ثمَّ نبش أحشاء سيارة النفايات المليئة بالأطعمة المتبقية من حفلة شهريار بشهرزاد[٣].

فالكاتبة باتكائها على شخصيتي شهريار وشهرزاد وما ترمز إليه من غنى فاحش قياسا إلى الواقع المتردي لتلك المدينة، أرادت أن تلمح إلى ما يرفل به واقعنا الاجتماعي من تناقض صارخ واضح.

ومن شخصيات ألف ليلة وليلة التي تواصل معها القاص الأردني، شخصية السندباد. فالسندباد الذي عرف عنه حب الرحلة والاستكشاف والمغامرة. نراه في قصة (السندباد البحري)[٤] لـ«جمال أبو حمدان»، رمزاً للإنسان العربي، وقد بقي ملازما بيته ولم يعد يحلم بالسفن والسفر. فما الفائدة من السفر بعد أن يكتشف السندباد أن عدونا مثلما أضاع تاريخنا «أن غزاة رموا بكتب بغداد في النهر»[٥]، فإن مؤرخينا- أيضاً- يضيعون الحقائق- الكشف والبحث عن الأسرار- عندما يركزون على المتعة للأطفال والتسلية لهم «وبدا الأخ مسروراً، فتابع: لقد استمتعنا، كل أطفال المدرسة بحكايات رحلاتك»[٦].

---

(١) ينظر الدراسة، الفصل الثالث، ص ٨٥-٨٧.

(٢) خلود جرادة، للمدينة وجه اخر، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٥، ص٥١.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٥٣.

(٤) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣، ص٦٧.

(٥) أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص٦٧.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص٦٧.

وإن كان السندباد في تلك القصة إنسان هذا اليوم، الكئيب، المحبط، المدحور، الذي تكسرت أحلامه فأصبح منعزلاً، فإنه يعبر في قصة (شمس النهار)[١] عن التفاؤل بأن الظلام مهما طال فإن الفجر آتٍ لا محالة، وأن المعتدي مهما تجبر فهناك من سيصرعه في النهاية[٢].

ومن شخصيات ألف ليلة وليلة التي تم توظيفها بحيث عبر القاص من خلالها عن السمة المشتركة بين ماضينا وحاضرنا، والتي تتمثل بفرض القيود والضوابط والتسلط والقمع للشعوب المغلوبة على أمرها، شخصية (قمر الزمان) في قصة (الرنين) لأمين عودة[٣].

وقد كان لشخصية (المارد) الذي يخرج من إناءٍ أو مصباح سحري كما لشهريار وشهرزاد والسندباد في ألف ليلة وليلة، وقع في نفس القاص الأردني.

فالمارد يأتي ذكره عرضا في قصة فؤاد القسوس (الشامية)[٤] وقد تشكل في ذهن السارد الراوي أن (سويلم) الذي نسجت قصص حول بطولاته «يستطيع أن يتغلب على المارد الذي يخرج من مصباح علاء الدين»[٥] لكن الحقيقة تكون غير ذلك. فقد أراد القاصُ التعريض بأولئك الضعفاء، الذين -كرد فعل- كثيراً ما يأخذون بالتضليل وافتعال البطولات.

أما في قصة (العبيد)[٦] لمجدولين أبو الرب، فإن استلهام حادثة خروج المارد أو الكائن الغريب من الإناء السحري، -الذي هو بمثابة المخلص لمن يعجز عن القيام بأي فعل- قد جاء يعبرُ عن المفارقة الغريبة التي يعيشها إنسان هذا الزمان. فزينب التي تتعجب من تصرف خادمة الإناء التي تؤمر فتلبي، فتسألها «لماذا لا تتحررون؟»[٧] يراها الدارس تصحو من نومها على رنين منبه الساعة حيث موعد

---

(١) رياض البجعة، شمس النهار، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٤.

(٣) أمين عودة، الرنين، ط١، دار قدسيه، إربد، ١٩٩١، ص٣٦.

(٤) فؤاد القسوس، تلك الأيام، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥، ص١٠٥.

(٥) القسوس، تلك الأيام، مصدر سابق، ص١٠٦.

(٦) مجدولين أبو الرب، تشرين لم يزل، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤، ص٤١.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص٤٣.

العمل قد حان. فأي عبودية أكثر من عبودية إنسان هذا اليوم الذي يتقيد بالقوانين والضوابط دون قدرة على التحرر من أسرها.

هذا عن المارد، أما العفريت القادر على تحقيق أحلام المعذبين كما جاء في ألف ليلة وليلة، فيراه الدارس متحققاً في قصة (المزدحم)[١].

ومثلما استفاد القاص من شخصيات ألف ليلة وليلة بحيث ساهمت في التعبير عن رؤيته، فقد استفاد من أجواء حكاياتها المليئة بالعجائب والغرائب والسحر والجاذبية والبراعة الفائقة في إثارة اهتمام القارىء وتشوقه[٢].

فتلك الأجواء المليئة بالعجائبية والغرائبية[٣] نراها- مثلا- في قصة (العذراء والسيف)[٤] ليحيى عبابنة، و (في انتظار الفرج)[٥] لصالح القاسم، و(اللاعودة)[٦]لسناء أبو شرار و (فصل من قصة حب حورانية)[٧] لمحمد السناجلة.

أما النمط الثاني من الأنماط الشعبية، فهو السير الشعبية، التي منها سيرة بني هلال، وسيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة الزير سالم.

فالسيرة الشعبيةُ ما تزال تروى في البوادي والمدن حتى يومنا هذا، حيث تسعى ضمن ما تسعى إليه إلى الوقوف عند أبطال تلك السير وتمثل مواقفهم في محاولة للاتعاظ بهم، والسعي إلى استنهاض الهمم.

---

(١) يحيى القيسي، رغبات مشروخة، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧، ص٩.

(٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ط١، مرجع سابق، ص١٩٣.

(٣) سيتم الوقوف عند هذه الظاهرة، في الفصل الثاني، ضمن مستوى (استلهام الأجواء التراثية، ص٦٧-٧٠)

(٤) يحيى عبابنة، رابح والمجنون، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ١٩٩٥، ص٣٦.

(٥) صالح القاسم، بابا والبطيخ، ط١، دار الأمل، عمان، ١٩٩٤، ص٧٩.

(٦) سناء أبو شرار، اللاعودة، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٣م.

(٧) محمد السناجلة، وجوه العروس السبعة، ط١، د.ن، عمان، ١٩٩٥، ص٣٧.

فمن أبطال تلك السير الشعبية التي وظفها القاص للكشف عن رؤيته، الزير سالم- أخو كليب الذي قتل غدراً فأوصى أخاه الزير سالم أن لا يصالح الأعداء مهما قدموا له-.

هذا الزير سالم نراه حاضراً في قصة (بانتظار الزير سالم)[١]، عندما يتهرب (خضر) من زوجته (جميلة) التي أنجبت له طفلة ثالثة فيتركها دون رعاية لأنها لا تستحق الاهتمام حيث يقول فيها «.. إنها غير الإهمال لا تستحق، جايبيتلي الزير سالم»[٢].

وبالنظر في قصة (الزير)[٣] ، التي نقلتنا إلى عالم بعيد، مغرق في الغرابة، أحداثه غير معقولة، لأنها تتم في زمن غير معقول -زمن الأمريكان- «كان يا ماكان في بلاد العرب وزمان الامريكان»[٤]، فإن الزير سالم ذاك الرجل الشجاع الأشم يصبح زيراً «يتحدى الصبيان يضرب بالأرض من البيت إلى الحمام يجمع القتلى ويخطب فيهم بأفصح لسان، يستل سيفاً وهاج (كذا) من الفلين والأوراق..»[٥].

فالقاص يقلبُ المألوف والمعروف عن تلك الشخصية، فيعبر عن رؤيته الساخرة للواقع المرير الذي يعيشه العربي، عندما أصبحنا نعيش زمن الأمريكان؛ زمن انقلاب المعايير والموازين.

أما النمط الثالث من التراث الشعبي، فهو كليلة ودمنة. ذاك الكتاب الهندي الأصل، الذي دخل تراثنا الشعبي منذ ترجمته إلى العربية.

كتاب كليلة ودمنة الذي يشمل مجموعة من الحكايات والأقاصيص التي تدور على ألسنة البهائم بحيث تشكل حواراً خفياً ضد السلطة والقمع، وتعبر عن العلاقة بين المثقف والحاكم، فتمثل مغزىً وعبرة للإنسان. تتم الاستفادة منه في القصة عندما نرى حيوانات تتكلم وتتحاور وتتناقش فتكون العبرة والعظة والفائدة الموجِّهةُ للإنسان، وكذلك النقد الخفي للسلطة.

---

(١) سليمان الأزرعي، البابور، مصدر سابق، ص٥٧.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٧٠.

(٣) محمد عبابنة، الرغيف، ط١، الروزنا للطباعة والنشر، إربد، ١٩٩٥، ص١٥.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص١٥.

(٥) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق، ص١٥.

ففي قصة فخري قعوار (الحلم)[١]، يظهر الخروف من خلال التحقيق معه بتهمة الحُلم أحلاما ممنوعة «كان عليك أن لا تحلم أحلاما ممنوعة»[٢]، فيصدر بحقه الحكم بضرورة قطع رأسه. فأيُّ تعريض أبلغ من ذلك بالسلطة التي تسعى إلى السيطرة حتى على أحلامنا ومصادرتها؟!

وفي قصة (الحمير المستعبدة)[٣] يبدو الحوار بين الحمير التي وطنت نفسها على ضرورة العمل فقط للحصول على لقمة عيشها، والحمار الذي لم يعد قادراً على العمل وبالتالي عدم حصوله على لقمة عيشه وتسبب ذلك بموته. يبدو ذلك الحوار فياضا بالدلالة والعبرة الصالحة للإسقاط على واقعنا المعيش.

أما عن الصراع بين القوي والضعيف، الصراع لأجل البقاء، إذ البقاء للأفضل والأقوى، فإن قصة (ابن الديك)[٤] لنازك ضمرة، بما فيها من صراع بين الديك الكبير والديك الابن واستغلال ذكر البط لضعف الديك الكبير ثم الانقضاض عليه، لتجسد ذلك خير تجسيد.

وفي قصة (الانحناء)[٥] يكون الهدف من تضمين خبر الأرنب الذي وجد يركض هاربا، عندما صدر أمر بإحضار جملٍ لتحميله الأحمال الثقيلة، فعلل هربه مع أنه ليس جملاً قائلاً «حتى يعرفوا أنني أرنب ولست جملاً أكون قد نقلت نقلتين»[٦]. يكون الهدف من ذلك هو التعريض بالسلطة والسخرية منها عندما تحاسب الآخرين على ظاهر أفعالهم دون البحث عن دوافعها وأسبابها الحقيقية. فالسارد المتكلم زُجَّ في السجن، لأنه - من وجهة نظر السلطة- اعتدى على أموال الآخرين عندما نثر أحذيتهم المعلقة في الشارع. لكن الحقيقة هي أنه قد نثر

---

(١) فخري قعوار، درب الحبيب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص٧٠.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٧٥.

(٣) رياض البجعة، الغور، ط١، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤، ص١٧.

(٤) نازك ضمرة، شمس في المقهى، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦، ص١٩.

(٥) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق، ص٩.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص١٠.

الأحذية الامريكية والأوروبية المستعملة، لأنه رفض المرور من تحتها وقد حنى رأسه[١].

وفي قصة (الزهور المهاجرة)[٢] تبدو الزهور كالإنسان المتأثر بالظروف حوله، إذ تتساقط الزهور حتى تموت جميعها. وعندما تُسأل الزهور عن سبب ذلك تجيب «هؤلاء الناس لا يستحقون كل شيء جميل»[٣].

فالقاص جعل من الزهور كائنا، شخصا يتكلم ويعبر عن بشاعة الانسان في زماننا «عندما وصلن [أي الزهور] شاهدن مجموعة من الذئاب تقطف الزهور»[٤].

ولم يكتفِ القاص الأردني بالأنماط التراثية السابقة في تواصله مع التراث الشعبي، بل امتد إلى أنماط أخرى كالحكاية الشعبية والمثل الشعبي[٥] والأغاني والأناشيد الشعبية[٦]، والمعتقدات الشعبية والألعاب الشعبية.

الحكاية الشعبية:

يلمس الدارس صدى الحكاية الشعبية وأجواءها وأساليبها السردية في قصص مختلفة. ففي قصة (الزير)[٧] يقف الدارس عند أسلوب الحكاية الشعبية وقد استهلت[٨] بـ«كان يا ما كان يا سادة يا كرام». أما قصة (رجل من رماد)[٩] فإنها تستهل بـ(يُحكى أن...).

---

(١) انتهت القصة بأبيات شعرية منها:

فأوصيت أعيالٍ كذاك جاري لبوشٍ لا تركعوا ياكل قومي/ص١١

(٢) رياض البجعة، شمس النهار، مصدر سابق، ص٩.

(٣) المصدر السابق، نفسه، ص١١.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص١٣.

(٥) سيتم الوقوف عند المثل الشعبي في الفصل الثاني من الدراسة ضمن مستوى (تضمين التراث) ص٥٠-٥٢.

(٦) سيتم الوقوف عند الأغاني والأناشيد الشعبية في الفصل الثاني من الدراسة ضمن مستوى (تضمين التراث) ص٥٣-٥٥.

(٧) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق، ص١٥

(٨) ينظر (أثر التراث في الأساليب السردية) ضمن الدراسة ص ٩٧-١٠٠.

(٩) مجدولين أبو الرب، تشرين لم يزل، مصدر سابق، ص١٧.

أما صدى الحكاية الشعبية، فالباحث يجده في قصة (عودة أمير الصعاليك)[١]. حيث البطل الذي يتماهى مع شخصية أمير الصعاليك، يعيش في زمن رديء غير الزمن الذي كان فيه أميراً فيقع في فخ استدرجته إليه عجوز شمطاء فيفقد هويته، وتمسخ شخصيته فيجد نفسه «أمام مهمة النضال لاستعادة هويته وحريته والعودة من إسار السحري إلى مملكة الواقعي والحرية»[٢].

وفيما يتعلق باستلهام الحكاية الشعبية والإفادة من إيحاءاتها بإحداث تغييرات وتحويرات فيها بحيث تنسجم ورؤية المبدع، فلا بد من الإشارة إلى النموذج الأمثل وهو قصة جمال أبو حمدان (ليلى والذئب)[٣].

فأبو حمدان في قصته تلك يفيد من الحكاية الشعبية المرتبطة بليلى والذئب، التي تنتهي- كما في القصة أيضاً- بانتصار الخير والقضاء على مصدر الشر وبالتالي إسعاد الأطفال والآباء والأمهات. يفيد منها أبو حمدان لا ليقول ما تقوله الحكاية أو يعيده على أسماعنا، بل ليؤكد أن تلك الحكاية هي بمثابة صورة عن العالم المرسوم بدقة، الذي لا يستطيع بعضنا التمرد عليه- شئنا أم أبينا- حيث النهاية موروثة معروفة «محكوم علينا أن نفعل ما هو مرسوم لنا في القصة»[٤]. فالذئب وفق القصة التي تصور حياته بعيداً عما جاء في الحكاية يحاول التمرد والرفض، لكنه يفشل، مما يعني أن هزيمته لم تقتصر على الحكاية بقتله بل امتدت إلى الحياة بفشله في التمرد والرفض.

ومن الحكايات الشعبية الأخرى التي تم استلهامها، حكاية الشيخ العجوز مع أبنائه الذين لم يكونوا يحبون العمل، عندما قال لهم: إن في الأرض كنزاً. فأخذوا بعد موته يبحثون عنه دون جدوى، إلى أن اكتشفوا أخيراً أن الكنز هو الأرض ذاتها. تلك الحكاية جاءت موظفة في قصة (البحث عن الكنز)[٥].

---

(١) يحيى القيسي، رغبات مشروخة، مصدر سابق، ص٢٩.

(٢) زياد أبو لبن، «البناء السردي في مجموعة رغبات مشروخة»، الدستور، الدستور الثقافي، عمان، ع ١٠٩٣٨، ١٩٩٨/١/٣٠، ص١٣.

(٣) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص٨١.

(٤) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص٨٦.

(٥) يوسف الغزو، مسافات، ط١، دار النشر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٠، ص١٢.

أما الحكاية التي ارتبطت بأذهاننا بعنترة وقدرته على التحدي والتحمل والصبر، مقابل عدم الاستسلام والانهزام عندما تبارز مع أحدهم بعضٌ إصبع بعضهم بعضا، فيستفاد منها في قصة (الذي قال أخ أولاً)[١].

فالإنسان كما تبرز القصة، بصبره وتحديه وتحمله المصاعبَ والشدائد والتعذيب، لا بد أن يجعل من خصمه في النهاية من يقول: أخ، أولاً.

المعتقدات الشعبية:

لما كانت المعتقدات الشعبية والممارسات الشعبية ذات صلة عميقة بحياتنا الشعبية ماضياً وحاضراً، بحيث تسهم في التعبير عن علاقة الانسان بالأجواء التي عاشها وما يزال يعيشها، فلا غرابة أن تحفل القصة القصيرة في الأردن بالإشارة إلى طقوس ومعتقدات شعبية مستمدة من الأقاصيص القديمة والملاحم العتيقة في وجدان الناس، كذكر اسم اللّه تأمينا للنفس عند حلول الخوف والحديث عن قدرة الأولياء والمبروكين، واللجوء إلى شيخ القرية لكتابة الأحجبة والتعاويذ؛ لدرء المرض أو لمحاولة استكشاف المستقبل الغامض عن طريق الغيب والتنبؤ بما سيأتي به الغد، وتقديس أضرحة الأولياء وحديث عن حيوانات ترتبط بمعتقدات شعبية وغير ذلك مما يرد في ثنايا الحكايا الشعبية التي كان الناس يتسامرون بها.

فذكر اسم الله تأميناً للنفس من أذى الجن والشياطين نسمعه في قصة محمد عارف مشه (ليتنا لم نكن غجراً) عندما تلقي الأم بالوعاء المملوء بالماء «... وألقت بماء الوعاء المملوء خارج الغرفة وهي تُبسمل وتعوذ بالله من الشيطان الرجيم»[٢]. فبسلوكها هذا تصدر عن معتقد شعبي راسخ، يرى أن أذى الجن والشياطين التي تعيش حولنا يتم تفاديه بذكر اسم اللّه والتعوذ به.

أما عن قدرة الأولياء والمبروكين واللجوء إليهم لكتابة الأحجبة والتعاويذ، فقد تناولها القاص تناولاً ناقداً كاشفاً لممارساتهم. ففي قصة محمد عبابنة (الحبر

---

(١) سليمان الأزرعي، الذي قال اخ اولاً، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٧، ص٥.

(٢) محمد عارف مشه، الولد الذي غاب، ط١، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٥، ص١٠

الرخيص)[١] يسعى القاص إلى فضح المعتقدات الشعبية المرتبطة بالأولياء والمبروكين. فالشاب الذي حرق الأوراق الملطخة بالحبر، وتقوّل على الشيخ، لم يصبه أذى. والأوراق الملطخة بالحبر لم تساعد أمه على الشفاء من مرضها.

بينما في قصة عائشة الخواجا (الوثاب) يتسبب الأولياء المبروكون بالقضاء على (عيد) الذي أصيب بالوثاب- مرض في الظهر- فالولي الجبار صادق الأخبار يكوي ظهره لتخرج التابعة من جسمه إذ يُعتقدُ أن إصابته بسبب عين الحسود أو الأرواح الخبيثة كالجن[٢]. والشيخ الموصوف صاحب الأنف المعقوف يزرع حبة حمص في مكان الكي لتمتص الوجع[٣]. والشيخ ربيع البديع يغرسُ علقةً في الكي فيصبح ظهره كالبالون فيُشطِّبَهُ بالشفرة[٤]، فيصبح (عيد) كومة لحم، لا حول له ولا قوة[٥]. فهذه القصة ترصد سلوك أولئك المشعوذين وأقوالهم وأفعالهم الغريبة التي أدت إلى ضياع (عيد) وضياع أحلامه.

وتتمثل قدرة الأولياء على كشف ما خفي واستتر، في قدرة الشيخ صالح العرّاف والمنجم على تبرير سبب جنون (عبود) في قصة (فصل من حب حورانية)[٦]. فقد برَّرَ الشيخُ صالح جنونَ (عبود) بأن الملك (عشمان) ملك الجان قد سلبَ عبوداً عقله ووضعه في قماقم المرجان «ولكننا سنأخذ عقله ونضعه في قماقم المرجان...»[٧].

أما قراءة الكف والقدرة على استشراف المستقبل وما سيحدث في الغد، فيبدو ذلك واضحا في قصة سحر ملص (بائع الأنتيكة)، فالغجري الذي قرأ خطوط

---

(١) محمد خليفة عبابنة، الصيد، ط١، د.ن، عمان، ١٩٩٣، ص٤٣.

(٢) عائشة الخواجا الرازم، إلى فلسطين، ط١، دار الخواجا للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩١، ص٦٢.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٦٤.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص٦٥.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٦٦.

(٦) محمد السناجلة، وجوه العروس السبعة، ط١، د.ن، عمان، ١٩٩٥، ص٣٧.

(٧) محمد السناجلة/ وجوه العروس السبعة، مصدر سابق، ص٥٠

كف بائع الأنتيكة «حذار من هَدِّ الدالية العتيقة في بيتك،.. حافظ عليها»[١].. «في بيتك بئر ماؤها عذب صاف وقرارها عميق، يشرب منها أهل البلدة، بئرك طيبة.. حافظ عليها[٢]» لا ينفع تحذيره مع بائع الانتيكة الذي يُصِرُّ على بيع السائحين إرث الأجداد رغم معارضة زوجته حيث تقول: «لكننا نبيعهم قصة حياتنا المنسوجة على أشيائنا الصغيرة.... أوراق عمرنا... فراشنا... أغطيتنا، حتى قدور طعامنا وأساورنا...»[٣].

وعلى النقيض من ذلك تفضح قصة جواهر رفايعة (الرجل الأسمر الأبيض) ممارسات أولئك العرافين والمنجمين. فالقصة التي بدأت بأقوال العرّافة للفتاة حيث قرأت كفّها:

«صلي عالنبي يا بنتي!

في الطريق جاي نصيبك...

وين ما بتروحي بيظل روحك.

ووين ما بتمشي بكون عيونك...!

قولي يا الله...!»[٤]

تأتي أحداثها على خلاف ذلك[٥]. مما يعني الاستخفاف والاستهزاء بقدرات أولئك العرافين والمنجمين، الذين يدعون القدرة على كشف الغيب وفضح المستور.

كذلك يعتبر الإيمان بالجن والشياطين وقدرتهم على إيقاع الأذى بالبشر من المعتقدات الشعبية الراسخة. هذا المعنى يبدو جليا في قصة خليل قنديل (العتبة)، فالفتاة التي تهرب من عقاب أخيها وأبيها، تلجأ إلى رمي نفسها على عتبة البيت، لاعتقاد أهلها أن الشياطين تسكن العتبات، فعقابها وهي على العتبة

---

(١) سحر ملص/ الوجه المكتمل، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧ ،ص٩٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٥.

(٣) المصدر نفسه ص ٩٤.

(٤) جواهر رفايعة/ الغجر والصبية، ط١، دار الينابيع، عمان،١٩٩٥، ص٤٣.

(٥) جواهر رفايعة، الغجر والصبية، مصدر سابق، ص٤٣-٤٧.

سيؤدي إلى التماسها «جفلت الأم.. خافت الخبايا الكامنة تحت العتبة من الشياطين الساكنة دائما تحت العتبات، وركضت باتجاه الأب.. وصرخت: حرام عليك يا أبو محمود .. البنت بعدين بتلتمس»[١].

أما الحيوانات التي ارتبطت بمعتقدات شعبية، فيشار إلى (البوم) رمز الشؤم والخراب في قصة (موج العقبة)[٢]. أما (الضَّبُع) فإنه يصبح خبر القرية وشغلها الشاغل في قصة (حصار)[٣] لدرجة أن يحتار أهل القرية في كيفية مواجهته ومن ثم عجزهم عن وضع حل للمشكلة. فكأن الباحث يلمس من ذلك أن (الضبع)[٤] رمز لقوى خفية تؤثر في الناس وتقودهم دون القدرة على لمسها أو الإمساك بها.

ولا ينسى في هذا المقام الإشارة إلى رؤية الأشباح وملك الموت بصور وهيئات مختلفة في قصة (الموت والزيتون)[٥]، وحديث عن الغولة المفترسة التي انتشرت في قصة (موج العقبة)[٦] انتشاراً أعمى فهي بمثابة الرمز للقوى الغاشمة، التي بيدها مقاليد الأمر والسيطرة في هذا الزمان.

الألعاب الشعبية:

حيث إن التراث الشعبي يعبر عن حياة الشعب وسلوكه بما في هذا السلوك من فكر وعادات وتقاليد موروثة ومتراكمة، فإن الألعاب الشعبية تدخل صميم الموروث الشعبي[٧]، إذ لكل شعب خصوصيته المميزة التي يلعب بها أطفاله، مع ارتباط هذه الخصوصية بالمستوى الحضاري والثقافي والاقتصادي لهذا الشعب.

---

(١) خليل قنديل، حالات النهار، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان،١٩٩٥، ص٢٠.

(٢) رياض البجعة، موج العقبة، ط١، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤، ص١٤

(٣) باسم إبراهيم الزعبي، الموت والزيتون، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥، ص٧٥.

(٤) جاء في القصة أن الضَّبُعَ- حسب العقلية البسيطة لأهل القرية- له رائحة نتنة يبول على ذيله، يلطخ وجه الآدمي فيجعله يتبعه وهو يناديه.. ص٧٧.

(٥) باسم ابراهيم الزعبي، الموت والزيتون، مصدر سابق، ص١٥.

(٦) رياض البجعة/ موج العقبة، مصدر سابق ص١٤.

(٧) ما يؤكد ذلك- أيضا- هو أن الألعاب الشعبية لا يعود تنظيمها أو ابتكارها إلى فرد معين أو فئة معينة، بل هي نتاج اجتماعي جماعي يتم توارثه على غرار فنون الأدب الشعبي الأخرى كالحكاية الشعبية أو المثل الشعبي أو الأغنية الشعبية... إلخ.

ومثلما يجتمع الأطفال حين اللعب فإنهم يريدون أجواء خاصة بهم تسودها علامات ورموز طفولية بعيداً عن عالم الكبار الصارم[١]، فإن القاص الأردني عندما يتواصل مع الألعاب الشعبية توظيفاً وتفاعلاً فلا بد أن يختار منها ما يعبر عن رؤيته أو ينسجم وحالته الفكرية والنفسية. فعند ما أراد يحيى القيسي في قصته (مخاض الأيام بالعواقر) القول إن الحياة قديما كانت جميلة وسعيدة قياساً إلى أيامنا التي تبعث على السأم والملل، فإنه يتذكر- متكئاً على ضمير المتكلم- نفسه ورفاقه وهم يلعبون لعبة الاختباء في زوايا الخانات والبيوت أو وراء السناسل الحجرية والجدران «مساءات ميتة تبعث على السأم..!! في تلك الأيام السابقة كان كل شيء يبدو مختلفاً.. كنا نجتمع في إحدى الساحات الضيقة، عبد الله كان الأبرع فينا جميعاً بإخراجنا من مخابئنا البسيطة وكان غالبا ما ينطلق مسرعا باتجاه الجدار حال رؤيته أحدنا فيما ينطلق صوته عالياً يتردد في أرجاء الحارة:

- كمستير حسن... شايفك وراء السنسلة.. اطلع

- كمستير يحيي... شايفك... اطلع من خان أبو العبد..[٢] »

وقد يتخذ القاص لعبة شعبية، يلعبها الأطفال ليفجروا طاقة لديهم وليتعلموا التركيز والدقة في النظر والمنافسة الشريفة واستخدام الذكاء من أجل الفوز[٣]، فيجعل منها- من اللعبة- انعكاساً للحياة في حرص القوي- الكبير على امتلاك الدنيا على حساب الضعيف- الصغير؛ الذي يُصرُّ على البقاء في دائرة المنافسة وعدم الاستسلام. فعماد مدانات يقيم قصته (لعبة الشتاء) من وحي اللعبة المعروفة في القرى حيث الطين عنوان الشتاء وحيث يجري التنافس على

---

(١) لطفي الخوري، «فلكلور الأطفال»، مجلة التراث الشعبي، العدد٦، السنة العاشرة، الكويت ١٩٧٩، ص١٣٦.

(٢) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، مصدر سابق، ص٣٧.

(٣) محمد الخوالدة/ اللعب الشعبي عند الاطفال، ط١ جامعة اليرموك، ١٩٨٧، ص٦٩.

امتلاك مساحات الأرض بالخلال[١] بين الصبيان انعكاسا لما يجري بين الكبار في القرية بل ما يجري بين الكبار في الدول كلها؛ فالصبي الذي كاد يخسر كل مساحات أرضه لحذق منافسه ولجودة خلاله لم يتزحزح حتى يحول بقدمه دون وقوع الخلال في البقية الباقية من أرضه فجبل بذلك الطين بدمه «.. يا بني إن دمك الذي أغرق به الدائرة خِلالُ سعيد كان بلون الطين... مثله تماماً[٢]». فالقاص بذلك استطاع أن يصور منظراً مؤثراً مكثفاً للتشبث بالأرض حتى في «اللعبة التي تعكس الحياة بتركيز بارع[٣]».

أما اللعبة الشعبية المعروفة بـ (حامي.. بارد) والتي يمارسها طفلان؛ طفل يخبىء أداة تلك اللعبة؛ حزام جلدي ملفوف أو عصا قصيرة أو ما شابه ذلك في غرفة مهجورة أو سقيفة معروشة أو في إحدى زوايا البيت. وطفل آخر يقوم بالبحث والتفتيش عن تلك الأداة بل والاستمرار في ذلك رغم ما في الأمر من خطورة ومغامرة فقد يمسك الطفل أفعى بدلاً من الأداة المخبأة. لذا لا يقدم على ممارسة تلك اللعبة إلا الشجعان من الأطفال، الذين يتميزون بذكاء حاد ونظر مدقق وبديهة سريعة[٤].

هذه اللعبة ومع أنها ترتبط أصلا بقصة «أولئك الفتية الذين اقترعوا فيما بينهم على من يذهب إلى تلك المقبرة الموحشة أو ذاك الكهف المظلم، ليبيت ليلة كاملة، فكان أن علق طرف ثوب من وقعت عليه القرعة بوتد أو ما شابهه. فمات رعباً .. أو جن»[٥]. مع أنها كذلك إلا أن يوسف ضمرة في قصته (حامي... بارد)[٦]

---

(١) الخلال: قطعة من الحديد أو الخشب، مدبب أحد طرفيها تستخدم غالباً لربط أجزاء بيت الشعر.

(٢) عماد مدانات/ رائحة الطين، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤، ص٣٠.

(٣) سليمان الطراونة/ من مقدمة رائحة الطين لعماد مدانات، مصدر سابق ١٣.

(٤) نايف النوايسة/ الطفل في الحياة الشعبية الأردنية، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧، ص١١٤/١١٥.

(٥) غسان عبد الخالق، «أثر التراث المحلي والعربي والاسلامي في القصة القصيرة في الأردن» في حسن عليان وآخرون، القصة القصيرة في الاردن وموقعها من القصة العربية، اوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، ط١، وزارة الثقافة، دار أزمنة، عمان ١٩٩٤، ص١٦١.

يخضعها لتشكيل خاص وفق عالم الكبار، الذين إذا لعبوا فجروا طاقات النفاق والخداع وطاقات الحقد والحسد.

فالنفاق يسمعه الدارس عندما يقول أحد الخصمين «وحتى لا أصغر أمامه فإنني لم أجهر بخوفي من الأفاعي»[١]، والخداع يُسمع عندما يقول أيضا: «كنت أوهمه، أنقل جسدي بين حين وآخر وهو يردد (حامي، بارد)»[٢]، أما الحقد والحسد فيلمسه الدارس بموقف الطرف الآخر من خصمه حيث ضربَهُ ضربةً صاعقة عندما كشف الحقيقة أن الحزام غير موجود «أيقنتُ أن الحزام غير موجود... نقلت جسدي كله وهو يردد (بارد. بارد) مددت يدي فجاءتني الصاعقة على الظهر»[٣]. فالحسود والحقود يسعى لبقاء الآخرين جهلة لا يدرون ما يحدث حولهم ليستمر في عقابه لهم عند فشلهم. «وإذا فشلتُ فإنه سيعاقبني... عليَّ أن أعثر على الحزام.. سأعاقب صاحبي عدة جلدات على راحتيه، وإذا فشلت سيعاقبني بالمثل»[٤].

---

(٦) يوسف ضمرة، عنقود حامض، ط١، وزارة الثقافة، عمان ١٩٩٣، قصة (حامي، بارد) ص٤٠.

(١) المصدر نفسه ص٤٠.

(٢) المصدر نفسه ص٤١.

(٣) المصدر نفسه ص٤٤.

(٤) المصدر نفسه ص٤٠.

المحور الرابع: التراث الأسطوري

لا شك أن مصطلح الأسطورة يمثل جدلا وخلافا بين الدارسين، انطلاقا من أن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد تختلف حوله وجهات النظر، فالأسطورة «تروي تاريخاً مقدساً، تروي حدثاً جرى في الزمن البدئي. الزمن الخيال هو زمن «البدايات» بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثراجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من نبات أو مسلكا يسلكه الانسان»[١].

يفهم من ذلك، أن الأسطورة وإن كانت نتاج الخيال في محاولتها لفهم ظواهر الكون المتعددة أو التفسير لها إلا أنها لا تخلو من منطق معين وفلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد [٢].

وقد رأى بعض علماء "الأنثروبولوجيا" أن «لفظة الأسطورة لا تنطبق إلا على نبع عند البدائيين من حكايات لإرضاء حاجات دينية عميقة، أي أنها تعبير ديني اجتماعي»[٣].

ورغم أن الاسطورة تعني ماليس واقعا، وكل ما هو غير عقلي إذ هي نتاج خيالي وبالتالي لا تخضع لقواعد ثابتة، إلا أنها قد أصبحت في الكثير من الأعمال الأدبية، قصيدة شعرية أو قصة، أو رواية أو مسرحية، معلما بارزاً يدلُ على وعي الأديب بواقعه، وفهمه لدلالات هذه الأسطورة في واقع تجربته الإبداعية، يقول علي عشري زايد: «فالأسطورة إذن ليست مجرد إطار بسيط تأتي في أفكار الأديب جاهزة لتملأه وإنما إذا وجدت أسطورة ما صدىً خاصاً في نفسية الأديب، أو إذا وجدت بعض الومضات القائمة في لا وعي الشاعر في بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التي تضيئها وتنقلها إلى الشعور، عندئذ -فقط- يتم اعتماد الأسطورة، وتحقق الصلة بين الأسطورة والتجربة الشعرية»[٤].

---

(١) مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١، ص١٠.

(٢) نبيلة ابراهيم، اشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،١٩٧٤، ص٩.

(٣) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سابق، ص١٦٤.

(٤) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، سابق، ص٢٢٢.

بل هناك من رأى أن الأسطورة تتحكم في خفايا تفكيرنا وسلوكنا وهي ينبوع إبداعاتنا وأحلامنا مهما ادعينا العلم والمنطق في حياتنا[١]، لذلك يقول جبرا ابراهيم جبرا «إذا كانت الأسطورة موجودة في الرواية على نحو غامض ما، فإن الرواية تفعل أنفسنا لانها تستثير شخصيات الأساطير في لا وعي الإنسانية كلها»[٢] مما يحرك فينا عواطف وأحاسيس قوية تجعلنا نستجيب بقوة لقصته، ونشعر بأن لها علاقة في حياتنا[٣].

كذلك ينبغي الإشارة إلى ما أجمع عليه نقاد الشعر وعلماء الأساطير من أن «الشعر في نشأته كان متصلا بالأسطورة، لا باعتبارها قصة خرافية مسلية، وإنما باعتبارها تفسيرا للطبيعة وللتاريخ وللروح وأسرارها، ومعنى تفسيرنا للاساطير هو أن نكتشف فيها رموزا للأشياء، والأساطير ليست سوى أفكار متنكرة في شكل شعري»[٤] لذا بمقدار ما يقرب المبدع- الأديب الأسطورة من واقع المتلقي، وبمقدار اتصالها بوجدانه وضميره،يكون نجاحه في جعلها تجربة فنية وموضوعية لأن البناء الأسطوري «يمنح المتلقين حرية أوسع اتجاه الواقع، فثبات تصورنا عن الأشياء هو ما يحد حركتنا اتجاهها وما يفعله الشاعر من خلال مفهوم الخلق هو كسر هذا الثبات»[٥].

يتضح مما سبق أن الأسطورة بكل معطياتها وأبعادها وبعدما كانت شكلا خياليا في زمنها الثقافي السابق، قد أصبحت أداةً نابضةً إذ امتزجت بالتجربة الأدبية فجسدت أفكار الأديب ومشاعره ورؤيته حيث إن «إمكانات أي أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أُتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها»[٦].

---

(١) بندر عبد الحميد، «حوار جبرا إبراهيم جبرا عن الشعر والأسطورة»، مجلة المعرفة ع ٢٢٥، ١٩٨٠، ص٢٩٢

(٢) جبرا ابراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧، ص ١٠٥.

(٣) جبرا ابراهيم جبرا وآخرون، الأدب العربي المعاصر، منشورات أضواء، بيروت، ١٩٦١، ص٢٢١.

(٤) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، ط١ سابق، ص٢١٩.

(٥) شوقي خميس، المنفى والملكوت في شعر البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٥٢.

(٦) أحمد زكي، الأساطير، ط١، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٢٧.

وبالنظر إلى واقع القصة القصيرة في الأردن، فإن الدارس يجد أن القاص الأردني لم يكن بدعا من أولئك الأدباء الذين نهلوا من معين الموروث الأسطوري للتعبير عن رؤيتهم.

فرجاء أبو غزالة في قصتها (الضحية)[١] ترى من خلال شخصية (سلمى) وقد عادت من غربتها إلى لبنان وقد دمرته الحرب الأهلية التي خلفت الشوارع الترابية الضيقة، والخرائب، والبيوت المهدمة، ومساحة المقبرة التي أتت على البيوت....إلخ، ترى من خلال تلك الأجواء الموحية والمأساوية أسطورة (أدونيس) الذي ضحى بنفسه في سبيل قتل الخنزير البري الذي كان يمنع الناس الصيد، حيث سقط وروى بدمائه التراب فأينعت الأرض بدمائه خصباً وعطاءً تمثل بشقائق النعمان[٢] «...بعضهم قال إن حبيب «عشتروت»[٣] قد قتل في الجبل، وبعضهم الآخر قال إنه فرَّ إلى الجنوب بعدما جرحه الخنزير البري ... لكن حدسها يقول إن أدونيس لازال هنا في بيروت يروي بدمائه الزكية أرض شقائق النعمان الشديدة الحمرة»[٤].

وعليه فإن استلهام القاصة لأسطورة (أدونيس) قد جاء رمزاً لما حل بالشعب اللبناني الذي لم تذهب تضحيته بنفسه في سبيل بلاده هدراً حيث لا تزالُ تربةُ بيروت تربةً حمراء.

وقد يتم توظيف أسطورة ما، توظيفاً عابرا متداخلاً- وإن كان موحيا- من خلال التداعي في أحداث القصة. ففي قصة مفلح العدوان (ميشع لا يسجد للحبشة) عندما يأخذ أهل القرى بالعد على أصابعهم فيصلوا إلى «ستة. ربما هي اثنان مقلوبة. وكانت هزيمة»[٥] يتدخل (الشيخ) قائلا: «مالنا وحزيران؟ ما عدنا نسمي الأشهر يا (ميشع). إننا ننتظر تموز»[٦].

---

(١) رجاء أبو غزالة، القضية، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤، ص١١٩.

(٢) لطفي الخوري، معجم الأساطير، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ج١، ص ٢٨.

(٣) عشتروت آلهة الخصب والحب عند الفنيقيين، وحسب الأسطورة هي محبوبة أدونيس.

(٤) رجاء أبو غزالة، القضية، مصدر سابق، ص١٢١.

(٥) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص ١٥.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص ١٦.

فالشيخ والقوم لا يريدون حزيران جديداً فيه الخراب والدمار والقتل، الذي ما إن ذكره (الشيخ) حتى «تحركت رؤوس القوم. ارتفعت كنخلة أرهقها الانحناء، فانتصبت فجأة. أخصبت الصور خيالهم فتمتموا في سرهم: تموز. أغمض البعض عيونه ليرى تموز»[١].

يستشف من ذلك أن (الشيخ) و (أهل القرى)- القوم- ماهم إلا رمز للشعوب المتخاذلة التي تنتظر أن تحين الفرصة ليأتي من يجدد لهم حياتهم ويعيد لهم الخصب والحياة والنماء من جديد. فالمسيح الذي صلب فكان رمزاً للفداء والتضحية- حسب الإنجيل والديانة المسيحية- يُرسم في مخيلة (أهل القرى) وقد تداخل[٢] مع (تموز) الأسطورة رمز البعث والخصب وتجدد الحياة عندما يأتي الربيع[٣].

ومن الأساطير الدالة، المعبرة، التي خدمت المبدع في التعبير عن رؤيته، يشار إلى أسطورة (لعازر) الذي أحياه المسيح عليه السلام بعد موته بأربعة أيام[٤] فالعدوان في قصته (لعازر)[٥] يستنطق تلك الأسطورة ويمتد بها من خلال تعالقها مع أحداث ذات أبعاد دينية[٦].

وامتداداً لتواصل العدوان مع الميثولوجيا الدينية- حسب ما يذكر[٧]- فإنه لا بد من الإشارة إلى قصته (معراج باتجاه إسرافيل)[٨]، حيث يفيد العدوان من أسطورة نفخ إسرافيل في الصور يوم القيامة، ليعبر عن معاناة البشر في هذا

---

(١) المصدر السابق ذاته، ص ١٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٦.

(٣) لطفي الخوري، معجم الأساطير، مرجع سابق، ج٢ ص٢٠٢.

(٤) الكتاب المقدس، العهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، بيروت، ١٩٩٤ إنجيل يوحنا، الاصحاح الحادي عشر: ١٧- ٤٤، ص١٤٥.

(٥) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص ٤٣.

(٦) ينظر الفصل الثالث من الدراسة هذه ص٧٩- ٨١.

(٧) جاء في هامش قصة (معراج باتجاه اسرافيل) ص ٦٩ ما يلي: ورد في المثيولجيا الاسلامية أن العرش الإلهي يقوم على أربعة من الملائكة هم (إسرافيل، جبرائيل، عزرائيل، ميكائيل) وهم ركيزة العرش. ووظيفة اسرافيل كذلك النفخ في الصور يوم القيامة حيث يبعث الاموات من قبورهم.

(٨) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٦٥.

الزمان وتعبهم وضجرهم واستغاثتهم، ومن ثَمَّ بحثهم عن الخلاص مما هم فيه باللجوء إلى (إسرافيل) الذي بيده النفخ في الصور يوم القيامة.

ومن أوجه تواصل القاص مع الأساطير، أن يلجأ قاص إلى أسطورة يجد فيها- من وجهة نظره- متعة وفائدة وعبرة فيبثها في قصته ويشير إلى ذلك. فمظهر ياسين يقول في بداية قصته (أسطورة هندية) «إني أحب القصص القصيرة جداً... وهذه قصة قرأتها وهي أسطورة هندية آثرت أن يستمتع القارئ بها ويستخلص العبرة كما استمتعت أنا بقراءاتها (كذا) حيث تقول الأسطورة: في أول الأمر خلق الإله الرجل في سهولة ويسر، ولما همَّ بخلق المرأة فكر مليا وسأل نفسه أيخلقها كما خلق الرجل ومما خلقه، أم يخلقها خلقاً آخر ... »[١].

وبمتابعة أحداث القصة- الأسطورة يتبين للدارس أن القاص من خلال صياغته وبنائه الفني لتلك الأسطورة، يصدر عن رؤية تصف علاقة الرجل بالمرأة عبر الحياة. فكلاهما يتعب بعضهما الآخر، وفي الوقت نفسه لا يمكنهما الاستغناء عن بعضهما بعضا. يقول الإله وقد أصدر حكمه «اذهبي إليه هو لباس لك وأنت لباس له، كل منكما يسعد صاحبه ويشقيه، ويتأبى عليه وهو راغب فيه ... ومرآة يرى فيها حسناته وسيئاته ومحاسنه وعيوبه»[٢].

ورغم أن القاص استقى مادته من أسطورة هندية- حسب زعمه- إلا أنه بدا متأثراً بنظرة الإسلام إلى أن الشيطان مصدر العداوة والكيد والأذى للإنسان، حيث أنسى الشيطان المرأة ذكر محاسن الرجل. وكذلك عندما قال (الإله): هو لباس لك وأنت لباس له، فإن القاص قد تأثر بقوله تعالى ﴿هن لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾[٣].

من ذلك يتبين للدارس أن التراث الأسطوري أحد المصادر التراثية التي أفاد منها القاص الأردني في تشكيل تجربته الأدبية للتعبير عن رؤيته. فهل كان التراث الأدبي كذلك؟ أي هل أفاد القاص الأردني من التراث الأدبي باعتباره أحد المصادر التراثية الغنية بالمضامين والرؤى والأفكار؟ هذا ما ستعالجه الصفحات التالية.

---

(١) مظهر ياسين، امطار الربيع، ط١، أسرة الفن الأردني، عمان، ١٩٩٢، ص ٥٩.

(٢) مظهر ياسين، امطار الربيع، مصدر سابق، ص ٦٥.

(٣) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية رقم ١٨٧.

المحور الخامس: التراث الأدبي

يعد التراث الأدبي من المصادر القريبة إلى نفوس المبدعين شعراء كانوا أم روائيين أم كتاب قصة، مسرحية، مقالة ... إلخ، بل وقريب- أيضاً- إلى وجدان الجماهير التي عايشته زمنا ثقافياً طويلا وممتداً. فقد استأثر التراث الأدبي بما فيه من نتاج أدبي وشخصيات أدبية باهتمام المبدعين، حيث المعطيات الفنية الإيجابية والشخصيات الأدبية ذات المواقف والقضايا المعروفة، التي شكلت رموزا لتلك القضايا من ناحية سياسية أو فكرية أو اجتماعية أو عاطفية. علاوة على ذلك، التوحد في الصنعة وإن اختلفت زوايا الرؤية وأبعاد التجربة، لكنها تبقى في إطارها الأدبي المتشكلة من اللغة والثقافة والتجربة والإحساس والمعاناة[١].

والأديب المبدع إذ يعود إلى التراث الأدبي فإنه لا يعود مقلداً بل يسعى في سبيل بناء تجربته الأدبيه والتعبير عن رؤيته إلى استثمار ما فيه من مضامين وأفكار ودلالات وإيحاءات، فيعيد تشكيلها مرة أخرى برؤى جديدة ونبض جديد وفكر جديد وإيقاع فني جديد.

وحيث إن التراث الأدبي له وقعه لدى العديد من الأدباء، فلا غرابة أن يتواصل القاص الأردني معه بحيث يحمله معاني العصر أو يعطيه دلالاتٍ جديدةً.

ومن الشخصيات الأدبية التي تفاعل معها القاص الأردني، فأثرت في نفسيته ونتاجه، شخصية (عروة بن الورد) الذي كان شاعراً وفارساً وأميراً للصعاليك في الجاهلية، يستغل فروسيته وشجاعته في تحصيل الأموال وجمعها من الأثرياء ثم توزيعها على الفقراء والمحتاجين. عروة بن الورد هذا يراه الدارس في قصة جمال أبو حمدان (حلم عروة بن الورد)[٢] بحال مغايرة وشأن مخالف لما عرف عنه. فعروة بن الورد الذي يمثل شخصية دالة، وموحية، ورامزة إلى البطولة والشجاعة والفروسية والدفاع عن المحتاجين ومساعدتهم. يصوره القاص

(١) شوقي أبو زيد، «التواصل بالتراث في اعمال سميح القاسم الادبية»، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٢، ص ٤٨.

(٢) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص ٦٩.

إنسانا بسيطاً، فقير الحالِ، يمضي طيلة نهاره في البحث عن عمل. وفي الليل يعيش على الأحلام التي هي بمثابة المستقبل المنشود والرغبة الإنسانية الحية المكبوتة، التي يصل الأمر أن يحاسب الإنسان عليها. فعندما يحلم عروة «رأيتني أمشي، وكلما خطوتُ خطوةً أجد عند قدمي قطعة نقد لماعة فالتقطها .. حتى ملأت جيوبي بالقطع النقدية ...»[١] يُعَدُّ متهماً بتهريب أموال في الحلم، فيعاقب بالحبس في زنزانة انفرادية مع بقائه مستيقظاً باستمرار حتى لا يحلم أبداً.[٢]

فالدارسُ يلمح من خلال هذا التناول السخرية والمرارة من هذا الواقع الذي غدا فيه الإنسان محاسباً حتى على أحلامه طالما قد تدفعه إلى تغيير واقعه، والثورة ضد المستبدين الظلمة، الذين يسعون من خلال سحق أحلام الكبار وأحلام الصغار- أيضاً- بما تمثلُ من آمال وطموحات ومستقبل مشرق إلى مصادرة الماضي والحاضر والمستقبل «ولكن الحلم رآه كل الأطفال في البلدة. رد المحقق: الأطفال تحت السن القانونية لانعاقبهم، وننتظرهم حتى يكبروا ...»[٣].

ومثلما كانت شخصية المتنبي من أكثر الشخصيات الأدبية التي استأثرت باهتمام الشعراء والأدباء المحدثين[٤] فهي كذلك لدى القاص سمير البرقاوي، الذي استغل لبناء قصته (المتنبي والجراد)[٥] الحادثة المشهورة التي ارتبطت بالمتنبي وما أثير حوله من ادعائه النبوة وحبسه ورده على ذلك بأن قال: «أنا أول من تنبأ بالشعر»[٦].

---

(١) المصدر السابق نفسه، ص ٧٠.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٧٣.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٧١.

(٤) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات ...، ط١، مرجع سابق، ص ١٣٧.

(٥) سمير البرقاوي، ذاكرة الرماد، ط١، د.ن، عمان، ١٩٩٢، ص ٦٣

(٦) ابن خلكان، وفيات الاعيان، مصدر سابق، المجلد١، ص ١٢٢. وجاء فيه أيضاً ص ٤٠١ «حكى أبو الفتح عثمان بن جني قال: سمعته يقول: إنما لقبت بالمتنبي بقولي:

أنا تربُ الندى ورب القوافي ... وسمام العدى وغبظ الحسود

أنا في أمة تداركها الله ... غريب كصالح في ثمود

وفي هذه القصيدة:

ما مقامي بأرض نخلة إلا ... كمقام المسيح بين اليهود

فالمتنبي وفق القصة شخصية متمردة رافضة مثقفة واعية ترمز للأديب المعاصر والمثقف الواعي، الذي يستشعر الأخطار المحدقة بالأمة، فينبه ويحذر من يتحكم بمصير الأمة ومقدراتها. فلا يكون إلا أن تُزج بالسجن وتشوه صورتها بتلفيق التهم الباطلة بحقها، مما يساهم في تدميرها والتشكيك بكل ما يصدر عنها من أقوال أو أفعال.

أما امرؤ القيس في قصة فخري قعوار (التحقيق) فهو كل مقاوم مجاهد، يسعى للثأر من أعدائه مهما طال الزمن، «سيكون سيفي قد تآكل واندثر، هذا صحيح ولكنّه أبي.»[١]، ومهما كانت العقبات أمامه، فسلاحه سيفه ورجال الضريبة يلاحقونه لدفع الضريبة المستحقة عليه، نظراً لتكسبه -حسب ادعائهم- بشعره. فقعوار يعبر بأسلوبه الساخر عن سخريته من مرارة الواقع «هناك مائة وخمسون مليوناً من أقربائك، لكل واحد منهم ثأر عند العدو، ومع ذلك لا يفكرون بجاهلية مثلك، ولا يحملون على أكتافهم سوى بنادق للصيد»[٢].

وقد يكون لشخصية أدبية ارتبطت بحادثة فشكلت رمزاً لها أثر في تجسيد الرؤية التي يريدها المبدع. فرجاء أبو غزالة في قصتها (القضية)[٣] تقيم علاقة تواز بين ماحل بـ(مي زيادة) الأديبة العربية التي حملت في آخر حياتها إلى «العصفورية»، و(مي) التي عادت إلى معشوقتها بيروت بعد ثلاثين سنة من الغربة تاركة زوجها، بحيث تعبر عن حبها وعشقها لوطنها الذي مزقته الحرب الأهلية نتيجة الجهل وعدم الوعي، خاصة لدى المرأة.

لذا تكون قضية (مي) وشغلها الشاغل هو تعليم المرأة وتوعيتها ومحاولة إعطائها حقوقها ومكانتها التي تستحقها. لكن قضيتها تلك يجهز عليها كما أجهز على قضية (مي زيادة) «إني في طريقي إلى العصفورية التي سكنتها مي زيادة

---

(١) فخري قعوار، حلم حارس ليلي، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص٤٨

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٤٩.

(٣) رجاء أبو غزالة، القضية، مصدر سابق، ص ٩.

قبل خمسين سنة بالقوة. كان لها قضية فأجهزوا على القضية وكان لها هوية فسحبوا منها الهوية»[١].

ولم تقتصر استفادة القاص من الشخصيات الأدبية التراثية التي تعبر عن قضايا ومواقف وتحمل مضامين وأفكاراً، بل امتد إلى الموروث الأدبي المتمثل بالكتب الأدبية، فسليمان الأزرعي يستفيد من قضية الطبقات عند النقاد العرب القدامى في كتابة قصته (طبقات الدكتور حسين يونس)[٢]، بحيث ينفذ من خلالها إلى إدانة العقلية التصنيفية والمزاجية الضيقة[٣]، «ثم عرض الدكتور حسين لطبقات ابن سلام فأخذ عليه ذلك التصنيف الضيق، فجعل طبقات فحول الشعراء خمس عشرة طبقة لا عشرا كما جاءت عند ابن سلام .. »[٤].

وإذا تتبع الدارس أحداث القصة التي تصور محاضرة دعي إليها الدكتور حسين يونس لعرض طبقاته ويشارك فيها أساتذة ومحاضرون وطلاب، يلمس بوضوح الإدانة لتلك العقلية. فالأستاذ (رفعت) عندما يقترح- من باب السخرية- على الدكتور حسين تكثيف طبقاته إلى طبقتين، الأولى: طبقة الشعراء «القد حالهم» والثانية: طبقة الشعراء «الصايعين»[٥] تزمجر القاعة بالضحك ويغادر الحاضرون وهم يمسحون دموع الضحك. فيما يلف الدكتور حسين أوراقه ويودعها حقيبته الأمريكية الضخمة ويهرول من الباب الخلفي حيث تلاحقه أعين طلبته المخدوعين وتعليقات جمهور الصالة.[٦]

---

(١) رجاء أبو غزالة، القضية، مصد سابق، ص ١٦.

(٢) سليمان الأزرعي، البابور، مصدر سابق، ص ٩٨

(٣) غسان عبد الخالق، «أثر التراث المحلي والعربي والاسلامي في القصة القصيرة في الأردن»، في القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، مرجع سابق، ص ١٦٠.

(٤) الأزرعي، البابور، سابق، ص ١٠٠.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ١١١.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص ١١٢.

ولا يُنسى في هذا المقام الإشارة إلى الأبيات الشعرية التي ضمنها القاص في قصته، وهو ما ستعرض له الدراسة أثناء تناول (التضمين) كمستوى من (مستويات توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن) في الفصل الثاني. حيث إن التعامل مع المادة التراثية قد جاء وفق مستويات متنوعة، تبعا لرؤية القاص وما يتطلبه البناء الفني للقصة.

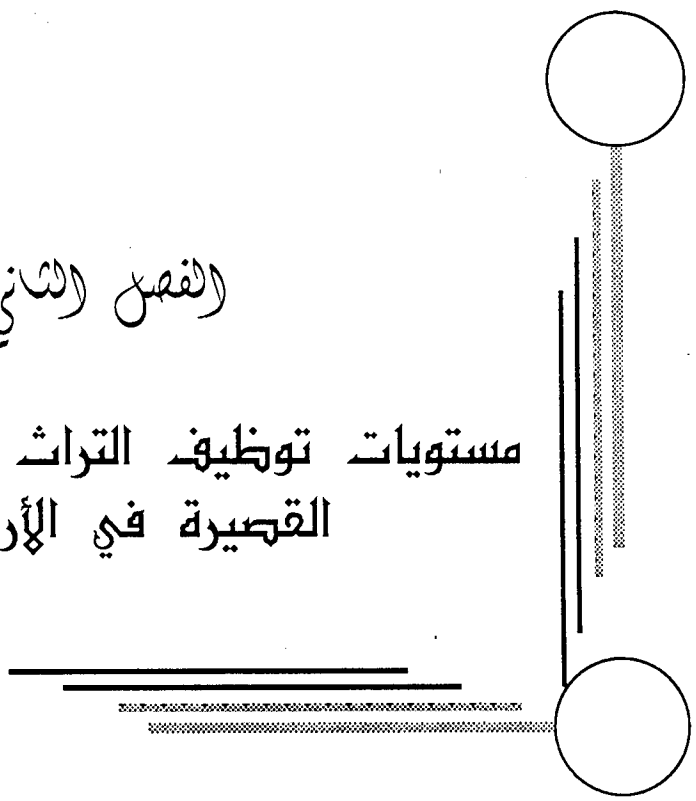
وهكذا نرى تعدد المصادر التراثية التي أفاد منها القاص الأردني، من تراث ديني إلى تراث تاريخي إلى تراث شعبي إلى تراث أسطوري وإلى تراث أدبي.

هذا التعدد الذي يدل على الحضور الحي المؤثر لتراثنا في حاضرنا وارتباطنا به ارتباطاً وثيقا من خلال تفاعل المبدع الدائم مع المادة التراثية، بالحرص على انتقاء ما يصلح منها من قيم وأفكار للإسقاط على الواقع أو التعبير عن رؤية العمل الأدبي أو فكرته أو مغزاه.

وكذلك فإن تنوع تلك المصادر ليدل دلالة عميقة على امتلاء تراثنا بالطاقات والإمكانات الفنية الغنية العالية المختزنة، بحيث تتيح الإفادة منها مجالاً رحباً واسعا للانطلاق ومد الجسور بين ماضينا وحاضرنا مما يمنح التراث صفة الديمومة والاستمرار والبقاء رغم كل ما قد يعترض ذلك من عثرات، أو دعوات لتنحية تراثنا جانباً والركون إلى الثقافة الغربية ومعطياتها الحضارية إن أردنا النهوض والتقدم[١].

---

(١) حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص١٥.



الفصل الثاني

مستويات توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن

الفصل الثاني

مستويات توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن

بعد الوقوف عند المصادر التراثية التي تفاعل معها القاص الأردني، وبالنظر إلى كيفية تعامله مع المادة التراثية، لا بد أن يلاحظ الدارس أنها قد تجلت في مستويات متنوعة مختلفة. ذلك أن القصة باعتبارها فنا أدبيا- وقد تواصلت مع التراث-لا غرو أن يخضع بناؤها لطريقة معينة متميزة تقوم على الانتقاء والاختيار من المادة التراثية بحيث تصل إلى تحقيق هدفها المنشود.

لقد تجلت المادة التراثية في القصة في أكثر من مستوى. فتارة يجد الدارس تضمينا لآيات قرآنية ولأحاديث نبوية، ولنصوص من كتب سماوية، ولأقوال تاريخية، ولأمثال شعبية، ولأغانٍ وأناشيد شعبية، وغير ذلك من أقوال أو نصوص تراثية.

وتارة أخرى تبدو المادة التراثية من خلال استلهامها والتحامها ببنية القصة وتحويلها إلى رموز ذات دلالات وإيحاءات ومعانٍ معبرة.

وقد يكون الاستلهام بصورة أخرى تقوم على استيحاء الأجواء أو العوالم الخيالية التراثية مما كان يرد في القصص الخرافي الميثولوجي في ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات الخرافية الشعبية.

وفي الصفحات التالية سيجري الكشف والإيضاح لأبعاد تلك المستويات التي خضعت لها المادة التراثية.

المحور الأول:- تضمين التراث

من المستويات التي خضعت لها المادة التراثية بمصادرها المتنوعة في القصة القصيرة في الأردن، مستوى التضمين. فالتضمين هو «أن يكون الكلام قد ضمن معنى علمياً أو خبراً تاريخياً أو إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة، بجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى. أو غير ذلك من أنحاء التضمين»[١] ذلك يعني أن التضمين لا يأتي تبسيطاً للعمل الفني أو إخلالاً به ولقواعده، بل يأتي ليحقق غاية وغرضاً ومعنى. فالعمل الفني كالبناء كل لبنة فيه لها غرض ووظيفة تؤديها. عدا ذلك، فإن النص الحديث لم يعد نشاطاً بريئاً معزولاً عن هواء العالم؛ إذ هو كما يرى (بارت) «نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله»[٢].

وإذ يتابع الدارس القصة القصيرة في الأردن، فإنه يجد تنوعاً في المادة التي جرى تضمينها؛ من تضمين آيات قرآنية أو أحاديث نبوية أو نصوص من الكتب المقدسة كالتوراة أو الإنجيل ، إلى تضمين أقوال لشخصيات تاريخية، إلى تضمين أمثال شعبية أو أغانٍ وأناشيد شعبية، والى تضمين أبيات شعرية.

ومن القصص التي فيها تضمين لآيات قرآنية قصة سهيلة داود سليمان (في دار القرار)، فالأم التي تتحدث لابنتها- إذ تحلم برحلة خيالية إلى الجنة، وتلتقي بأمها- عن نعيم الجنة،تجد في التعبير القرآني خير وسيلة لتحقيق ما ينسجم والحال الذي تعيشه في الجنة «وقبل أن أصحو من كلامها الحلو المليء حكمة، بدأت تتلو عن ظهر قلب .. ﴿ويسقون فيها كأساً كان مزاجها زنجبيلا، عيناً فيها تسمى سلسبيلاً، ويطوف عليهم ولدان مخلدون إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤاً منثوراً﴾[٣] . .»[٤] وفي القصة ذاتها يكون لتداعي المعاني- حيث (السياب) في الدنيا يفتقر الوسامة بينما في الآخرة وسيم جميل لايضاهيه في الحسن إلا يوسف[٥] عليه السلام- دور في تضمين آية قرانية

---

(١) حازم بن محمد بن حسن القرطاجني (ت ٦٨٤هـ / ١٢٨٥م)، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ط٢، تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار ا لمغرب الاسلامي، بيروت، د.ت، ص ١٧٣.

(٢) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة بنعبد العالي، ط٣، دار توقال للنشر، المغرب العربي، ١٩٩٣، ص٦٣.

(٣) القرآن الكريم، سورة الإنسان الآيات ١٧- ١٩.

(٤) سهيلة داود سليمان، الطريق السريع، مصدر سابق ص ٣٤.

(٥) المصدر نفسه ص ٣٥.

أخرى « ..ونظرتُ إلى حيث أشارتْ فإذا بفتى يافع جميل المحيا،يجلس على ما يشبه العرش ومن حوله أخوته الأحد عشر وأبوه وأمه، وبدأت أمي تتلو الآية القرآنية: ﴿يا أبت إني رأيتُ أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين﴾[١] »[٢].

وقد يأتي تضمين آية قرآنية منسجماً مع طبيعة الحدث والفكرة التي يعالجها القاص. ففي قصة محمد عبابنة (التقرير) عندما يُقدِّمُ الموظفون المثابرون المخلصون ما أدوا من أعمال طيلة السنة[٣] لمديرهم (فطين). ويخرجون لا يلوون على شيء[٤]، إلا (خالداً) الذي عُرف عنه علاقته القوية بـ (فطين) بحيث لو ارتكب خطأ فلا نقد يوجه له[٥]. عند ذلك يعبر أحد الموظفين المغلوب على أمرهم، عن مرارته وسخريته من هذا الواقع بأن يقول «وسمعنا الذي نناديه الشيخ يقول ولله المثل الأعلى ﴿فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره﴾ [٦] »[٧] فمقابل الخير الذي عمله (خالد) لمديره (فطين) يكافأ ويجزى بالخير أما بقية الموظفين- ورغم إخلاصهم لعملهم- فلا خير من قبلهم لمديرهم. لذا يخرجون لا يلوون على شيء، وكل منهم في ذهنه من يوم إلى يوم بيفرجها الرب المعبود[٨].

أما الآية القرآنية الكريمة ﴿وجاء إخوة يوسف فدخلوا عليه فعرفهم وهم له منكرون﴾[٩] فإنها تتصدر قصة يحيى القيسي (إخوة يوسف)، إذ يستغل القاص ما توحي به الآية من إنكار إخوة يوسف له وعدم التعرف عليه، ليجعل منه رمزاً لفلسطين التي تنكر لها أخوتها العرب بل وأضاعوها، ومع ذلك يأتي يوسفُ العربَ محذراً

---

(١) القرآن الكريم، سورة يوسف، آية رقم (٤).

(٢) سهيلة داود سليمان، الطريق السريع، مصدر سابق، ص ٣٥.

(٣) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق، ص ٥٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٩

(٦) القرآن الكريم، سورة الزلزلة، الآيتان ٧، ٨

(٧) محمد عبابنة، الرغيف، مصد سابق، ص ٥٩

(٨) المصدر نفسه، ص ٥٩.

(٩) القرآن الكريم، سورة يوسف، آية ٥٨.

وناصحاً لهم، أن ما حلَّ به قد يحل بهم أيضاً «ويحكم!! اسمعوني لآخر مرةٍ..... اسمعوني وإلا فسيأتيكم الذئب فيفعل بكم ما فعل بي وأنتم عنه تتناحرون أو تحل عليكم اللعنة»[١]

واذا أراد الدارسُ أن يقف عند ما ضُمن من نصوص من الكتب المقدسة: التوارة أو الانجيل بحيث تبرز قدرة القاص على مخاطبة ومحاورتهم الآخرين من منطلق تاريخهم وتراثهم وكتبهم المقدسة[٢]، فإنه لا بد من الوقوف عند قصة سليمان الأزرعي (العشاء الأخير). ففي القصة عدد من النصوص التي وردت في الكتاب المقدس على لسان السيد المسيح عيسى- عليه السلام- التي يرددها الكهنة في صلواتهم وطقوس عباداتهم وخاصة في إحيائهم لذكرى العشاء الأخير[٣].

لكن القاص وهو يضمن نصوصاً على ألسنة الكهنة، ويكشف ممارساتهم وتصرفاتهم فانه يعبر عن نقده اللاذع والمرير لأولئك الكهنة، فتصرفاتهم تناقض أقوالهم؛ حيث يفعلون غير ما يقولون. فعندما يردد الكاهن في صلاته «أبانا الذي في السموات ... ليتقدس اسمه ... اغفر لنا خطايانا كما نحن نغفر لمن أخطأ وأساء إلينا، ولا تدخلنا في التجارب»[٤] يتساءل السادر المتكلم- الطفل الفقير- «لقد دخلت التجربة بنفسي كانت تجربة بالفعل، غير أنه لم يغفر»[٥] إذ تشير أحداث القصة أن السارد المتكلم -الطفل- عندما جلس على كرسي الاعتراف[٦] واعترف بذنبه طلباً للمغفرة وقع عليه العقاب الشديد من قبل الكاهن[٧]. إذ كيف

---

(١) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، مصدر سابق ص ٥٦.

(٢) نادر جمعة قاسم، التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٧٢

(٣) العشاء الأخير هو آخر عشاء تناوله المسيح مع تلاميذه على الجبل، وكان يحس باقتراب النهاية، فغسل بعد العشاء أرجل تلاميذه في أنبل دروس التواضع وأوصاهم: «تعلموا ما علمتكم إياه، أحبوا بعضكم بعضا فيعرفكم الناس أنكم تلاميذي».

(٤) سليمان الأزرعي، البابور، مصدر سابق، ص ٨٩، وينظر الكتاب المقدس العهد الجديد، مصدر سابق، إنجيل متى ٦: ٩- ١٥ ص ١٣، ١٤ انجيل لوقا١١: ٢-٤ ص١٠١.

(٥) الازرعي، البابور، سابق، ص ٨٩

(٦) الاعتراف: في الاعتراف يركع المؤمن في مواجهة الكاهن، ويسرد عليه خطاياه التي ارتكبها طلباً للغفران، حيث يكون الكاهن واسطته الى السماء.

(٧) الأزرعي، البابور، مصدر سابق، ص ٨٦.

يغفر ذنبه وهو ابن أحد الفقراء الذين يأخذون المساعدات[١]. لذا لا يجد له مكانا عندما ينتقي الكاهن اثني عشر صبياً بعدد تلاميذ المسيح لأداء المراسيم المشابهة لتلك الليلة العظيمة[٢].

فمعيار الانتقاء للصبية لِمنْ يلبس الثوب الجميل النظيف ورائحة العطور تعبق من جواربهم[٣]. وحيث الأمر كذلك يتداعى للسارد المتكلم- الطفل الفقير- قول المسيح الذي ردده الكاهن قبل ذلك «من خاصمك على ثوبك فاعطه رداءك أيضاً»[٤] وإمعاناً في التدليل على التناقض بين ما يردد الكهنة وما يفعلون يُطَردُ الطفل الفقير خارج موكب الاحتفال[٥]. وعندما تُقرأ نبوءة اشعيا «حينئذ يقول الملك للذين عن يمينه: تعالوا إلي يا مباركي أبي، رثوا المُلْكَ المعد لكم منذ نشأة العالم .. حينئذ يقول الملك للذين عن يساره: اذهبوا عني يا ملاعين، إلى النار الأبدية المعدة لإبليس وملائكته»[٦] يأخذ الكاهن بتوزيع الأطفال الذين ينتهي من تفحصهم إما جهة اليسار أو جهة اليمين[٧]؛ فالمحظيون من التلاميذ يجلسون عن يمين الأب. أما السارد المتكلم- الطفل الفقير- فيدفعه الأب جهة اليسار بكل قسوة فيقول« فطفقت باحثاً عن المسيح وعن إخوتي التلاميذ الآخرين، رأيت ابن عمي خالداً بينهم، ومنذ ذلك التاريخ، ونحن نفطر ونتغدى ونتعشى معاً، نلتف حوله كل ليلة، ويتكاثر عدد التلاميذ، وأخال مع كل وجبة أن عشاءنا أبدي، وأن سوف لن يكون (كذا) بيننا عشاء أخير، في يوم من الأيام، ومهما كان الطعام مراً ..»[٨]

---

(١) الأزرعي، البابور، مصدر سابق، ص ٨٢.

(٢) المصدر نفسه ص ٩٥.

(٣) المصدر نفسه ص ٩٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٩٥، وللعلم فإن القاص قد حور قليلاً في القول حيث جاء في انجيل متى، الاصحاح الخامس، الآية ٤٠ «ومن أراد أن يخاصمك ليأخذ ثوبك، فاترك له رداءك أيضاً».

(٥) سليمان الأزرعي، البابور، مصد سابق، ص ٩٥.

(٦) المصدر نفسه ص ٩٦ وينظر النص في الكتاب المقدس، العهد الجديد، انجيل متى، الاصحاح ٢٥، الآيتان ٣٤ و٤١. وجدير بالذكر أن القاص قد حوَّر في بعض الكلمات تحويراً بسيطاً.

(٧) المصدر نفسه ، ص ٩٦.

(٨) المصدر نفسه، ص ٩٦.

فالأزرعي إذ ينهي القصة بذلك، فكأنه يريد القول إن المسيح لا يكون حقيقة إلا بين أولئك الفقراء والمساكين والشجعان والأقوياء كخالد[١]. أما الكهنة فبانتهاء العشاء الأخير انتهى المسيح بالنسبة لهم، ولم يبق منه إلا ما يُقرأ ويُتلى في الصلوات والاحتفالات طالما أنهم يفعلون غير ما يقولون.

وعليه فإن الأزرعي ينتقد عجز رجال الدين عن القيام بمهامهم المفترضة، وفي قصة محمد عبابنة (الحبر الرخيص) يدور حوار بين شخص يؤمن بقدرات الأولياء المبروكين والشيوخ المشعوذين على رد المرض والأذى بالحجب والتعاويذ، وبين شخص لا يؤمن بقدراتهم، فيتداعى له ما ورد عن المسيح عليه السلام في التحذير منهم «... السلام عليك يا يسوع المسيح فيما قلت: «احذروا من الكتبة الذين يرغبون المشي بالحلل الفضفاضة، ويحبون التحيات في الأسواق والمجالس الأولى في المجامع والمتكات الأولى في الولائم. الذين يأكلون بيوت الأرامل ويطلبون الصلوات رياء. فهؤلاء سينالون دينونة أعظم[٢]»[٣].

فالقاص عندما يضمن نصوصاً من القرآن الكريم[٤] أو التوراة[٥] أو الإنجيل[٦]، فإنه ينطلق من أنها نصوص مقدسة- كلام اللّه، لذا تكون معانيها وأفكارها قابلة لإعادة التشكيل في كل مكان وزمان.

وبالانتقال إلى تضمين أقوال لشخصيات تاريخية نشير إلى قصة (العشاء الأخير) فالسارد المتكلم- الطفل الفقير- يتداعى له والأب حنا يخطب بالطلاب في

---

(١) جاء في القصة ص ٩٠، أن خالداً طالما نكد على الخوري في جلساته وشكك بجدوى الاعتراف. وعندما كُسر زجاج فانوس الزقاق لم يدل باعتراف عمن كسره رغم غميانه وهو يتلقى سياط الشرطة، أما تضحيته بنفسه ومجازفته بكل المخاطر المحتملة فقد تمثلت عندما مزق العلم البريطاني.

(٢) ينظر النص في الكتاب المقدس، العهد الجديد، مصدر سابق، انجيل لوقا ٢٠: ٤٥- ٤٧ ص ١١٧ أو مرقس ١٢: ٣٨- ٤٠ ص ٧١ أو متى ٢٣: ١-٣٦ ص ٣٩. علماً أن جملة (احذروا من الكتبة) جاء بدلاً منها في الكتاب المقدس (اياكم ومعلمي الشريعة).

(٣) محمد عبابنة، الصيد، مصدر سابق، ص ٤٣.

(٤) ينظر للمزيد محمد جميل خضر، كانون الثالث، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣، ص ١٣، ص١٤ .

(٥) ينظر للمزيد جمال أبو حمدان، نصوص البتراء، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤.

(٦) ينظر للمزيد مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص ٤٨، ص ٤١.

ساحة المدرسة (زياد ابن أبيه) وهو يتوعد العراقيين «واللّه لآخذن الطائع بالعاصي، والولي بالمولى، حتى يلقى الرجل منكم أخاه فيقول: انج سعد، فقد هلك سعيد أوتلين قناتكم»[١][٢].

أما مقولة الحجاج بن يوسف الثقفي «إني أرى رؤوساً قد أينعت، وحان قطافها» فهي ما هجس به (هبل) لنفسه أن يقوله لأهل القرى في قصة مفلح العدوان (ميشع لا يسجد للحبشة) [٣].

وفي هذا المقام- مستوى تضمين التراث- يبرز للدارس بشكل واضح مدى تعلق القاص الأردني بتراثه الشعبي، الذي تمثل بالتضمين الواسع للأمثال الشعبية، والأغاني والأناشيد الشعبية في القصة القصيرة.

ولما كان المثل الشعبي «أدب الشعب وعنوان ثقافته والدليل على عقلية الأمة وأخلاقها الأولية ونتيجة اختباراتها في الحياة»[٤] فلا غرابة أن تحفل القصة القصيرة في الأردن بنماذج من الأمثال الشعبية، التي تساق على ألسنة شخصياتها الشعبية، كوسيلة لتحديد أبعاد الشخصية أو لتقديم الفكرة تقديماً مشفوعاً بمصداقية نابعة من القيمة التي يتمتع بها المثل الشعبي، وذلك لارتباطه لحظة انبثاقه بخبرة حيوية صادقة في تصور من يطلقون هذه الأمثال[٥]، «فضلا عن استخدامها أحياناً كحلية وزينة تكسو الحوار طلاوةً وجمالاً»[٦]

كثيرة هي الأمثال التي جرى تضمينها، بحيث جاءت متسقة مع الأفكار التي يطرحها القاص، فالسجين الذي يُعامل من سجّانه معاملةً تنم عن احتقاره عندما

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/ ٨٦٩م)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ١٩٩٠، ٢/ ٦٣.

(٢) سليمان الازرعي، البابور، مصدر سابق، ص ٨٧.

(٣) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص ٣١.

(٤) مارون عبود، الشعر العامي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨، ص١٥.

(٥) نادر جمعة قاسم، التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٣٣

(٦) فائق مصطفى، اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ١٩٨٠، ص٤٣٨.

يُسند إليه مهمة تنظيف المراحيض، يصدر عنه -أثناء مخاطبته لسجَّانه لعدم معرفته به معرفة جيدة- المثل المعروف «الذي لا يعرف الصقر يشويه»[١] فالمثل جاء لتشبيه حال السجَّان بمن - يجهل الآخرين ولا يعرف كيف يتعامل معهم.

والعجوز التي ترتبط بوطنها وأرضها طالما هي سر حياتها يَصْدُرُ عنها المثل الشعبي «الأكل من حمل الدار يطيل الأعمار»[٢].

وقد يأتي تضمين المثل عند عدم حساب الأمور وتقديرها جيداً. فالإنسان الذي سعى إلى تحويل نفسه لرجل آلي لكسب راحته، يغدو إنسانا لا يتحكم بشيء من أمره. فيرد على خاطره «جاجة حفرت على رأسها عفرت»[٣]. والمرء عندما يرى أن الحصول على الشيء في أوانه أفضل من الإسراع فيه ثم الحرمان منه، يتداعى له المثل القائل «كل شيء في وقته يا سعده»[٤]

ومن الأمثال الشعبية التي ضمنها القاص الأردني «بنت الخواضة خواضة» في قصة فؤاد القسوس (بنت الخواضة) فلهذا المثل وقع غريب، حيث ما إن يسمع الرجل البدوي بالمثل حتى ترتعد فرائصه ويستل خنجره ويهوي به على صدر ابنته «... ارتعد ابوها .. ابنة الخواضة خواضة!! إذن ستكون الابنة مثل أمها، لعن اللّه أمها .. واستل خنجره الذي لم يستعمله أبداً، وهوى به على صدر ابنته ... حتى لا تصبح مثل أمها ... فقد جاءت الحكمة من فمها ...»[٥] فهل أراد القاص بذلك القول إن المثل قد مارس سلطته المتعالية في تأثيره بسلوك ذلك البدوي البسيط بحيث تم تجاوز منطق الأشياء في الزمان والمكان[٦]؟ .

---

(١) سليمان الأزرعي، الذي قال اخ اولاً، ط١، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٧ قصة (ياسين) ١٢ص.

(٢) انتصار محيش خريس، خليلي ياعنب، ط١، دار عمار، عمان ١٩٩٠، قصة (بذور الحب) ص٢٠

(٣) رياض البجعة، الغور، ط١، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤ قصة (عابد يتحول إلى رجل آلي) ص١٩

(٤) عماد مدانات، رائحة الطين، ط١، دار أمنة، عمان، ١٩٩٤، ص ٢١.

(٥) فؤاد القسوس، تلك الأيام، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥، قصة (بنت الخواضة)، ص ٥٠/ ٥١

(٦) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في اعمال إميل حبيبي، مركز الاتحاد القومي، لبنان، د، ت ص٧٩.

ومن الأمثال الشعبية الأخرى التي جرى تضمينها في القصة: «اكتمل النقل بالزعرور»[١] «أطعم التم بتستحي العين»[٢]، «الجار للجار ولو جار»[٣]، «مجنون يحكي وعاقل يستمع»[٤] .. وغيرها[٥].

أما الأغاني والأناشيد الشعبية فقد حفلت القصة القصيرة في الأردن بمقطوعات متنوعة منها، حيث جاء تضمينها مرتبطا بمضامين تتصل مباشرة بما تطمح الشخصية أن تعبر عنه. وهي مضامين لا تبتعد عن أن تكون: أولا: مضموناً ثورياً نضالياً تشيع منه عاطفة الحماسة. ثانياً: مضموناً يصب في دائرة الشوق والحنين الانفعالي لأيام جميلة ولت، إما لغربة أو لتعاقب الزمن على الإنسان باتجاه الهرم أو ضياع أحلام الشباب وغيرها. وقد تأتي الأغاني والأناشيد الشعبية في مناسبات أخرى مختلفة. كما في الأفراح والأعراس والأعياد، بل وفي مواسم الأحزان والأتراح حيث تسمع الترنيمات الجنائزية. ولا شك أن القاص عندما يحرص على تضمين قصصه للأغاني والأناشيد الشعبية فإنه ينظر إلى ما تتمتع به من دلالات متعددة، كالإيهام بالواقعية والاقتراب من الجماهير الشعبية والحرص على الاتصال بالموروث الشعبي كنوع من الهوية والشعور بالذات، وكذلك إقامة جسر من الألفة مع المتلقي.

فمن القصص التي يسمع فيها أغانٍ شعبية تحث على الصمود والتحدي - أي ذات مضمون حماسي-، قصة محمد عيد (عرس الأعرج)[٦]، فرغم الضائقة التي يعيشها أهل القرية، حيث اليهود والتشريد والفقر والمخيمات... إلا أن ذلك لم يمنع أحدهم من أن يقفز ويصرخ مغنياً :

---

(١) رجاء أبو غزالة، القضية، مصدر سابق، ص ٢٦.

(٢) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق، قصة (التقرير) ص ٥٨.

(٣) المصدر السابق نفسه، قصة (نقاط) ص ٧٠.

(٤) رجاء أبو غزالة، القضية، مصدر سابق، ص ٢٦.

(٥) ينظر ساطع الزغول، بحر النرجس، مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩١.

(٦) محمد عيد، الزحام، ط١، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٣، قصة (عرس الأعرج) ص ٦٩

«وبدها ترجع ياحسن غصب عن الدنيا
حتى لو الكون انقلب وانهدت الدنيا
ترجع يا اخوي وترجع أيام الهنا
ونجوِّز أولاد البلد ونولع الدنيا»[١]

وإذا كانت الضائقة التي يعيشها الناس، لم تمنعهم من إنشاد أناشيد حماسية تدل على التحدي رغم الظروف الصعبة، فلا غرابة أن يسمع الدارسُ في قصة عماد مدانات (رائحة الطين) أنشودة شعبية تترافق مع بناء غرفة جديدة والتي تعني حياة جديدة، وحكايات جديدة وبدايات جديدة إذ يردد الشاعر على ربابته:

«يا سامي باشا ما نطيع ولا نعد رجالنا
لعيون مشخص والبنات ذبح العساكر كارنا»[٢]

أما الأغاني والأناشيد الشعبية التي تصب في دائرة الشوق والحنين الانفعالي لأيام جميلة فإن ورودها يأتي متسقاً مع الحال الذي وظفت فيه بالقصة. فالسارد المتكلم في قصة يوسف الغزو (أغاني الحصاد) تتسبب رحلته إلى الطبيعة- بعيداً عن المدينة- ورؤيته الكومة الرائعة من القش، برسم لوحة جميلة لماضٍ عاشه وأيام سعيدة فرحة عاصرها في مواسم الحصاد فيغني:

على دلعونا على دلعونا الهوا الشمالي نسم من هوانا[٣]

بل عندما يسمع صوت المذيع لا يكون قادراً على تمييز صوته فيعود مدندناً بأغاني الحصاد:

«هب الهوا يا مذاري داري ولا مظش داري
الهوا الشمالي روّح ياللّه ذري يا مذاري»[٤]

---

(١) محمد عيد، الزحام، مصدر سابق، ص ٧٤.

(٢) عماد مدانات، رائحة الطين، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤ قصة (رائحة الطين) ص ١٩/ ٢٠.

(٣) يوسف الغزو، مسافات، ط١، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٠، ص١٩

(٤) يوسف الغزو، مسافات، مصدر سابق، قصة (أغاني الحصاد) ص ٢٠.

أما القصص التي يُصَوِّر فيها الريف وأجواؤه، فلم يكن يتوانى القاص الأردني في أن يضمن جانباً من الأغاني الشعبية التي تُغنى على البيادر ففي قصة هاشم غرايبة (صلاة) يقطع أبو حامد وقته بالتقاط أغاني الدّراسين على البيادر:

«يا حمـــرا يا لوّاحة ... لونك لـــون التفـــاحـة

يا حمرا لوحيني لـــوح ... من هوى حمدة مطـــروح»[١]

وفي قصة سليمان الأزرعي (الزوبعة)، بينما تتلألأ مناجلُ الحاصدين والحاصدات تحت سطوح شمس حزيران اللاهبة، تأخذ الأرملة الشابة (صبحا) تغني:

«هب الهوى يا ياســين يا عـــذاب الدّراســين»[٢]

ولم يقتصر الأمر في التعبير عن الشوق والحنين لأيام جميلة مضت، على أغاني الحصاد فحسب. بل امتد الأمر إلى تضمين الأغاني والأناشيد الشعبية التي تتواءم مع أيام الأعياد. ففي قصة عائشة الخواجا (كعكة عيد فلسطينية) تتذكر الأم ذكريات العيد والأحزان قديما ... وتستطلع حركة الأولاد والبنات الذين ارتفعت أغاريدهم من حلقات اللعب والغناء:

«مسيكم بالخير يـــا عمـــار العميـــرة

باللّه أعطونا بنتكم يا عمـــار العميـــرة

واللّه ما بنعطيكم إلا بليلـــة عيدكـــم

ونوكل من معمولكم... والأحلى كعكتنا...»[٣]

ومن الأناشيد الأخرى للأطفال في الأعياد يسمعُ الدارس في قصة يحيى القيسي (حمى ليلة العيد) الأنشودة المتوارثة شعبياً التي تقول:

«بكرة العيد بنعيد.. نذبح بقرة إسعيد.. وسعيد ماله بقرة... نذبح بنته الشقرا..»[٤]

---

(١) هاشم غرايبة، قلب المدينة، ط١، دار قدسية، اربد ١٩٩٢ ص١٩.

(٢) سليمان الأزرعي، البابور، مصدر سابق، ص ٤٥.

(٣) عائشة الخواجا الرازم، إلى فلسطين، ط١، دار الخواجا للنشر والتوزيع، عمان ١٩٩١ ص١٧٠.

(٤) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، مصدر سابق ص ٦، ٧.

أما الأغاني والأناشيد الشعبية المرتبطة بالمناسبات فهي متنوعة تبعاً لاختلاف المناسبة، فمثلا عند زفة العريس يرتفع صوت الشباب بـ «عريسنا زين الشباب... زين الشباب عريسنا.. عريسنا ما أجمله.. شبه القمر في مطلعه»[١]

وفي العتاب بين الأحبة يضمن فايز محمود في قصته (الغياب) مقطوعة فيروزية تخرق أذن المحبوبة وكأن الحبيب يقول لها [٢]:

«وين بتلاقي مثل قلبـــــي قلوب

شو صار صافيلك وغافرلك ذنوب

وقديش عن حبك قلت بكرة بتوب

ما تبت يا ولفي ولاها لقلب تاب»[٣]

وفي الأتراح تسمع الترنيمات الجنائزية ففي قصة جواهر رفايعة (سريج البيت) إذ تفقد الأم ولدها الوحيد الذي أخذه البئر، فانطفأ البيت برحيله، فإنها تبكيه ومجموعة من النسوة:

«لا تنطفي ياسريج البيت

لا تنطفي عقب ما ضويت»[٤]

أما تضمين الأبيات الشعرية في النص القصصي فهي ظاهرة بارزة حفلت بها العديد من النصوص الروائية والقصصية العربية، وشاعت فيها شيوعاً ملحوظاً[٥]. إذ يأتي الموروث الشعري عادة للاستدلال والاستشهاد على معنى ما أو أداة تعبير أساسية عن المعنى[٦]، علاوة على ما في تلك الظاهرة من تأكيد لسلطة المقول السابق في المقول اللاحق[٧].

---

(١) المصدر السابق نفسه، قصة (لحظة اغتيال الفرح) ص ٣٤.

(٢) فايز محمود، قابيل، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١ ص١١٤.

(٣) م. ن ص ١١٤.

(٤) جواهر رفايعة، الغجر والصبية، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣، ص ٢٥.

(٥) ابراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ط١، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص٩٥.

(٦) فائق مصطفى، اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، مرجع سابق، ص ٤٥٠

(٧) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مرجع سابق، ص ١٥

ومن الأبيات الشعرية التي تم تضمينها، فعدت أداة تعبير أساسية عن المعنى، البيت الذي عبر فيه (الجد) في قصة سليمان الأزرعي (الزوبعة) عن الظلم الذي لحق به عندما قصد أحد أبناء القرية، الذي أصبح وزيراً، لكنه لم يستقبله عندما هَمّ بمراجعته:

وظلمُ ذوي القربى أشدُ مضاضةً على المرءِ من وَقْعِ الحُسام المهندِ[١][٢]

وفي قصة غسان عبد الخالق (بدايات) عندما يشعر التلميذ بالانتقاص من قدره إذ يتعرض للإهانة، فإنه يتسلح بقول الشاعر:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادةُ لي بأني كامـلُ[٣][٤]

وبالنظر إلى قصة عودة اللّه القيسي (الحسناء)، فإن الدارس يقف أمام عدد من الأبيات الشعرية التي يأتي تضمينها للاستدلال والاستشهاد على مدى جمال امرأة حسناء. فالرجل الذي لم ير أجمل من الحسناء قواما يخطر بباله بيت كعب ابن زهير:

هيفاءُ مُقْبِلَةً عَجْزاءُ مُدْبِرةً لا يُشتكى قِصَرٌ منها ولا طُولُ[٥][٦]

وعندما يبدو عليها الحياء مع حسن الخلق في ذروتهما، يتذكر قول إبراهيم طوقان:

وغريرة في المكتبة بجمالها متنقبة

أبصرتها عند الصباح الـ غض تشبه كوكبة[٧][٨]

---

(١) أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، د. ت، ص٨٩.

(٢) سليمان الأزرعي، البابور، مصدر سابق،ص ٤٤.

(٣) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت٣٥٤ هـ/٩٦٦م) العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب، شرح ناصيف اليازجي، دار بيروت، ١٩٨١، ١:٣٥٥.

(٤) غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، مصدر سابق، ص ٦

(٥) كعب بن زهير ديوانه، شرح الامام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠، ص٦

(٦) عودة الله القيسي، يوم الكرة الارضية، ط١، دار البشير، عمان، ١٩٩٥، ص ٦٩.

(٧) ينظر إبراهيم طوقان، ديوانه، ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٤، ص ٩٨

(٨) عودة الله القيسي، يوم الكرة الارضية، مصدر سابق ، ص ٦٩

وعندما يرى الرجل بجمالها قوة آسرة، وجاذبية لاتقاوم يخاطبها «لِمَ لَمْ تأخذي بنصيحة أحمد شوقي:

صوني جمالك عنا إننا بشرٌ من التراب، وهذا الحسن روحاني»[١][٢]

وحيث جمالها لا تملُ النفس النظر إليه يقول مخاطبا إياها: «أنت- وحيد- المغنية التي وصفها ابن الرومي بقوله:

ليت شعري إذا أدام إليهـــا كرَّةَ الطرفِ مُبدئٌ ومعيدُ

أهي شيءٌ لاتسأم العينُ منه أم لها كلَّ ساعةٍ تجديـــد».[٣][٤]

وفي قصة أخرى للقيسي(مشروع زواج) تضمين لبيت شعر يأتي من باب التشبيه لعيني المحبوبة «.. أو كأنهما عينا حبيبة ذي الرمة، الشاعر الأموي الذي قال فيهما:

وعينان-قال اللّه: كونا فكانتا فعولان بالألباب ما تفعل الخمر»[٥][٦]

وهكذا يتبين للدارس أحد المستويات البارزة في التعامل مع المادة التراثية، بحيث جاء التضمين لها، منسجماً والموقف المُراد التعبير عنه، وخادماً الشخصية في التعبير عن حالتها أو نفسيتها، ومحققاً الغاية والغرض المطلوب منه.

---

(١) أحمد شوقي، الموسوعة الشوقية، جمع وترتيب وشرح ابراهيم الانباري، ط١، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤، ٦/ ٣٣٧.

(٢) القيسي، يوم الكرة الارضية، سابق، ص ٧٠.

(٣) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس (ت ٢٨٣هـ/٨٩٩ م)، ديوانه، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٤، ٢/ ٧٦٥.

(٤) القيسي، يوم الكرة الارضية، سابق، ص ٧٠.

(٥) ذو الرمة، غيلان بن عقبة بن بهيس (ت ١١٧ هـ/ ٧٣٥م) ديوانه، ط١، المكتب الاسلامي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٦٤، ص٢٩٧.

(٦) القيسي، يوم الكرة الارضية سابق، ص ٤٧

المحور الثاني: استلهام التراث

أولا: الرموز التراثية

يعني الاستلهام أن المادة التراثية تندغم في نسيج القصة وتصبح لبنة رئيسة في البناء الفني للقصة. وهو من أبرز مستويات توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن. وبمعنى آخر فإن استلهام التراث عملية فنية وليست عملية ترصيع أو زخرفة، بل عملية إعادة خلق بحيث تصبح القطعة أو المادة المستقاه من التراث جزءاً عضوياً من العمل الأدبي.

وهذا الاستلهام للتراث ينطلق من نظرة المبدع إلى واقعه، نظرة مستبصرة، فيسعى لانتقاء ما يصلح من التراث للتعبير عن رؤيته ذلك لأن «الاستلهام من التراث بحد ذاته لا يعني شيئاً على الاطلاق بغير الارتباط الوثيق بينه وبين الواقع المعاصر في حياة الفنان وحياة شعبه وأمته كلها، بل والإنسانية جمعاء»[١].

ولا شك أن الاستلهام التراثي لا يخلق تفاعلاً بين الماضي والحاضر فحسب، بل في كثير من الأحيان يرتقي بفنية القصة أو العمل الأدبي، ويشوق القارىء ويجسد رؤية أعمق للواقع المعيش. وعلاوة على ذلك فإن الاستلهام للمادة التراثية يولد طاقة إيحائية كبيرة ويفضي إلى رموز ذات دلالات متنوعة.

وإذ يستعرض الدارس النتاج القصصي الأردني، فإنه يقف عند نماذج قصصية كثيرة ومتنوعة فيها استلهام للمادة التراثية، وقد تحولت إلى رموز لمضامين وأفكار ومعانٍ تخدم رؤية العمل القصصي.

فجمال أبو حمدان إذ يستلهم في بناء قصته (السندباد والبحري)، ما عُرف عن السندباد من حبه للرحلة والسعي والاكتشاف، فإنه يجعل منه رمزاً للانسان العربي في هذا الزمان. فهو كئيب محبط مدحور تكسرت أحلامه، فأصبح منعزلاً لا يرى جدوى من رحلاته وكشفه[٢].

---

(١) غالي شكري، التراث والثورة، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣، ص٢٢٦.

(٢) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص٦٧.

يحميه »[١]. يستلهم تلك الفكرة فيصلها بالواقع العربي المعاصر لأمتنا، ويفجر دلالاتها التي تحمل رؤيته للواقع المنكفىء المتخاذل الضعيف المستسلم لأعدائه، بحيث يركن إلى القوى الخارقة الخارجة عنه لنصرته طالما (للبيت رب يحميه)

فميشع عليه مواجهة الحبشة التي لها وجهان: وجه أبرهة ووجه الفيل[٢]، وحده. بينما يكتفي (أهل القرى) بالهروب من المواجهة بالاعتصام بالجبل[٣] «الحبشة سوداء- يا ميشع- تبتلع الأمكنه، وتغطي زرقة السماء.. لن نستطيع مقاومتها، ولا عاصم لنا سوى قمة الجبل، وللقرى إله يحميها »[٤].

إنَّ هذا الموقف ليلمح الدارس من خلاله طبيعة الأمة العربية في الوقت الحاضر، حيث ترى في الأعداء قوة هائلة تُخشى وتُخاف كما هي الحبشة- حسب القصة- تجيء بالفقر، وبالظلم، وبالخوف، وبالرعب فهي «طاعون، وباء إذا دخل مكاناً أتلفه، وامتصه، وهدمه..، والحبشة أصابع تحرك كل الأشياء دون أن يحس أهل المكان بها. الحبشة لا تتكلم، بل تفعل ما تريد ..»[٥].

وإذ يريد العدوان أن يدلل على أننا قد نُسَلِّمُ منقذينا ومخلصينا- رغم تضحياتهم العظيمة لنا- للعدو، فإنه يستلهم ما حدث مع المسيح عليه السلام، حيث أسلمه فتيته لليهود وتنكروا له، ويجعله متعالقا مع ميشع. يقول أبرهة « .. الفتية كانوا اثني عشر. جاءني منهم في الساحة، وقال: يا (أبرهة)، أنا أدلك على مكان (ميشع). كنت أعلم أن الطريقة الوحيدة للقضاء على (ميشع).. فتيته »[٦]

---

(١) جاء في تفسير ابن كثير ٥٥٣/٤ مرجع سابق، أن أبرهة قال لعبد المطلب «أتكلمني في مائتي بعير أصبتها لك وتترك بيتا هو دينك ودين آبائك، قد جئت لهدمه لا تكلمني فيه؟ فقال عبد المطلب: إنما أنا رب الإبل وإن للبيت رباً سيمنعه».

(٢) العدوان، سابق، ص١٧.

(٣) يشير العدوان في ذلك إلى "عبد المطلب" الذي أمَر قُريشَ بالخروج من مكة والتحصن في رؤوس الجبال تخوفاً من معرة الجيش، ابن كثير، سابق، ٥٥٣/٤.

(٤) العدوان، سابق، ص١٩.

(٥) العدوان، سابق، ص٢١.

(٦) العدوان، سابق، ص٢٥.

يحميه »[١]. يستلهم تلك الفكرة فيصلها بالواقع العربي المعاصر لأمتنا، ويفجر دلالاتها التي تحمل رؤيته للواقع المنكفىء المتخاذل الضعيف المستسلم لأعدائه، بحيث يركن إلى القوى الخارقة الخارجة عنه لنصرته طالما (للبيت رب يحميه)

فميشع عليه مواجهة الحبشة التي لها وجهان: وجه أبرهة ووجه الفيل[٢]، وحده. بينما يكتفي (أهل القرى) بالهروب من المواجهة بالاعتصام بالجبل[٣] «الحبشة سوداء- يا ميشع- تبتلع الأمكنه، وتغطي زرقة السماء.. لن نستطيع مقاومتها، ولا عاصم لنا سوى قمة الجبل، وللقرى إله يحميها »[٤].

إنَّ هذا الموقف ليلمح الدارس من خلاله طبيعة الأمة العربية في الوقت الحاضر، حيث ترى في الأعداء قوة هائلة تُخشى وتُخاف كما هي الحبشة- حسب القصة- تجيء بالفقر، وبالظلم، وبالخوف، وبالرعب فهي «طاعون، وباء إذا دخل مكاناً أتلفه، وامتصه، وهدمه..، والحبشة أصابع تحرك كل الأشياء دون أن يحس أهل المكان بها. الحبشة لا تتكلم، بل تفعل ما تريد ..»[٥].

وإذ يريد العدوان أن يدلل على أننا قد نُسَلِّمُ منقذينا ومخلصينا- رغم تضحياتهم العظيمة لنا- للعدو، فإنه يستلهم ما حدث مع المسيح عليه السلام، حيث أسلمه فتيته لليهود وتنكروا له، ويجعله متعالقا مع ميشع. يقول أبرهة « .. الفتية كانوا اثني عشر. جاءني منهم في الساحة، وقال: يا (أبرهة)، أنا أدلك على مكان (ميشع). كنت أعلم أن الطريقة الوحيدة للقضاء على (ميشع).. فتيته »[٦]

---

(١) جاء في تفسير ابن كثير ٥٥٣/٤ مرجع سابق، أن أبرهة قال لعبد المطلب «أتكلمني في مائتي بعير أصبتها لك وتترك بيتا هو دينك ودين آبائك، قد جئت لهدمه لا تكلمني فيه؟ فقال عبد المطلب: إنما أنا رب الإبل وإن للبيت رباً سيمنعه».

(٢) العدوان، سابق، ص١٧.

(٣) يشير العدوان في ذلك إلى "عبد المطلب" الذي أمَر قُريشَ بالخروج من مكة والتحصن في رؤوس الجبال تخوفاً من معرة الجيش، ابن كثير، سابق، ٥٥٣/٤.

(٤) العدوان، سابق، ص١٩.

(٥) العدوان، سابق، ص٢١.

(٦) العدوان، سابق، ص٢٥.

على إثر ذلك يهرب (ميشع) ليأتي لهم بالخلاص بعد أن حذرهم من أن العدو قد يغير من وسائله للتضليل والخداع. ومع ذلك فإن أهل القرى عندما لا يرون أبرهة والفيل يقولون «الإله خلصنا من أصحاب الفيل»[١]. وما دروا أن (هبل) صنيع أبرهة أمر وأدهى. فهبل عيونه تجوس الأمكنة وترتحل مع الرمل بعيدة المدى. تضيء الصحارى لترى البدوي متى يرمي عباءته، وترقب آثار الإبل الهاربة، والمرأة حين تعاقر الحب مع زوجها.. فتشتهيها وتتابع ما يحدث في القرى الآن وغداً[٢]. أما ما يُطْلَبُ منه فيلقنه إياه (أبرهة) «يجب عليك أن تسمع ما يقولون، وما يسرون، وما يعلنون وتسمع النملة إذ تدب على أرضهم»[٣]

من ذلك يبدو للدارس أن (هبل) حيث له كل تلك القدرات، هو رَمْزٌ لقوى العالم الغربي الاستعماري التي ابتكرها، حيث التحكم والسيطرة والتجسس ومعرفة كل ما خفي واستتر من أمورنا. بل قد يبدو استبدال (أبرهة) هبل بالفيل، رمزاً لاستبدال العالم الغربي لوسائله الاستعمارية لنا، فبعد أن كان الاستعمار بالاحتلال العسكري، أصبح الاستعمار غزواً ثقافياً وفكرياً، واقتصادياً، واستهلاكيا، بل حتى غذائياً. كذلك ألا يسير العرب اليوم وفق ما يقرر أعداؤهم، بل ويتدخل في خلافاتهم وقضاياهم؛ يقول هبل مخاطباً أهل القرى «عليكم أن تحفظوا تراتيلي التي أقولها عن ظهر قلب. إنها دستور القرى الذي سوف تطبقون.. إذا اختلفتم فارجعوا إليَّ. وحده مجلسي هذا من يحل قضاياكم وينظر شكواكم بعد اليوم»[٤]

وطالما الأمر كذلك، فليس غريباً أن يعود (ميشع) بعد غيابه، فيجد أهل القرى وقد عبدوا (هبل) شأنهم شأن بني إسرائيل عندما غاب (موسى) عليه السلام عنهم، فعاد ووجدهم قد عبدوا العجل الذي صنعه السامري لهم[٥].

---

(١) العدوان، سابق، ص٢٢.

(٢) المصدر نفسه ص١٠.

(٣) المصدر نفسه ص١١.

(٤) العدوان، سابق، ص٣٣.

(٥) ينظر عبد الوهاب النجار، قصص الانبياء، مرجع سابق، ص٢٧١-٢٧٨.

بناء على ذلك يمكن القول إن القاص أراد الكشف عن حقيقة غالبية العرب في هذا الزمان حيث لم ينفعهم تحذير وتنبيه؛ فمع أن (ميشع) قد حذرهم ونبههم إلا أنهم قد خذلوه وأمعنوا في ذلك عندما غدوا نصفين، نصف حياته أن يحصل على رغيف خبز يسد به جوعه وجوع أهله، ونصف آخر خيره وفضته وذهبه مرهون بوجود (هبل) والفيل[١].

ويستشف من ذلك حال أمتنا، فالفقراء الكادحون لا يشغلهم إلا الحصول على قوتهم وقوت عيالهم. وبالتالي العدو تم نسيانه يفعل ما يشاء ويتحرك وفق ما يريد بكل حرية ودون أي إشكال. أما الأغنياء فخيراتهم مرهونة بوجود الأعداء، لذا لن يحكموا على مصدر خيرهم بالضياع.

إذن لا شك أن تلك القصة من خلال استلهام القاص للكثير من الأحداث والشخصيات والرموز والدلالات والحرص على إضاءة جوانبها قد تداخلت وامتزجت مع بعضها بعضاً. لا شك أنها تتيح للدارس فرصة للتأمل والوقوف عند الكثير من الدلالات والمعاني الواردة فيها.

فميشع رمز لمن لم يسجد للحبشة؛ حبشة زماننا (أمريكا وحلفاؤها من الصهاينة وغيرهم) وميشع- حسب التاريخ- هو من دمر مملكة بني إسرائيل فانتقاؤه لم يأت عفو الخاطر.

وعليه يمكن القول إن القاص قد اتخذ من التراث قناعا يفسر من خلاله الواقع المعيش، وقد تشابهت اللحظة الحاضرة مع اللحظة التاريخية، وهو ما يمكن تسميته بـ الإسقاط التاريخي. فعندما اتخذ العدوان من قصة أصحاب الفيل إطاراً، فإنه قد زج بها أحداثاً ذات دلالات وشخصيات ذات مواقف تعبر عن رؤيته لواقع أمتنا العربية التي سجدت وخضعت لحبشة هذا الزمان. فديارنا وممتلكاتنا مستباحة وخيراتنا مصادرة من أعداء العرب والإسلام. ثم أليس العرب يقولون والصهاينة يعيثون الفساد بالمسجد الأقصى والمقدسات «للبيت رب يحميه». فما الخطابات والشعارات والأقوال الساخنة والمظاهرات إلا تنفيس عما في داخلهم. أما العمل الحقيقي فلا جدوى منه، بل لا يوجد أصلاً لأنهم أموات قبل أن يولدوا.

---

(١) العدوان، سابق، ص٣٥.

يقول (ميشع) في أهل القرى- العرب اليوم- «إلي لو أنهم سمعوا وإلى شفاهي لو نظروا، لكنهم خلقوا أمواتاً قبل أن يولدوا»[١].

وهكذا يتضح للدارس شكلٌ آخر من الأشكال التي تجلت وفقها المادة التراثية. الا وهو استلهامها باندغامها والتحامها في النسيج القصصي، وتحولها إلى رموز تراثية مشعة بدلالات وإيحاءات معبرة ذات صلة بواقعنا المعيش. وعليه يمكن القول إن الاستلهام هو من أرقى المستويات التي يتعامل معها القاص. فمثلما يفيد القاص باستلهامه التراثي دلالات ومعاني معبرة، فكذلك يعيد استلهامه للمادة التراثية الألق والتوهج والاشراق والحياة لها من جديد.

ثانيا: استلهام الأجواء التراثية

إذا كانت الدراسة قد عرضت فيما سبق لمستوى استلهام المادة التراثية وقد تحولت في الكثير منها إلى رموز تراثية تشع بدلالات جديدة، فإن ما ستقف عنده الصفحات التالية - كشكل من أشكال التواصل مع التراث- هو استلهام أو استيحاء الأجواء والعوالم التراثية في النتاج القصصي.

فالباحث يجد نماذج قصصية استلهمت أجواء الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر. أو استحضرت العوالم الفنتازية العجائبية مما كان يرد في القصص الخرافي الأسطوري "الميثولوجي" في ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات الشعبية والخرافية. فليس من أدب إلا ويمتلك مخزوناً من القصص الخيالية مثل الأساطير والخرافات والحكايات النادرة[٢].

فعندما يقرأ الدارس قصة سهيلة داود سليمان (في دار القرار)[٣] وما فيها من ذكر لحياة النعيم في الجنة قياساً بمآسي الدنيا وشرورها، فإنه يتبادر إلى ذهنه (رسالة الغفران) للمعري. حيث يتخيل المعري في قسمها الأول «ما وجده ابن القارح من نعيم الجنة وما رآه من مشاهدها ومن لقيه فيها من الشعراء والأدباء وغيرهم من الناس والجن والحيوان..»[٤]

---

(١) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٤٠.

(٢) Abdel-Meguid, Abdel-Aziz, The Modern Arabic Short story, Dar Al-Maaref, Cairo, P. 9.

(٣) سهيلة داود سليمان، الطريق السريع، مصدر سابق، ص٣٠.

(٤) محمود عبد الرحيم صالح، فنون النثر في الأدب العباسي، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤، ص١٦٣.

وبالنظر إلى القصة فإن جانباً من الأجواء التي صورها المعري في رسالته قد وُجد صدى واستلهاما لها.

ففي القصة رحلة خيالية إلى الجنة. وفي الرسالة رحلة خيالية وتصوير لمشاهد في الجنة.

وفي القصة ذكر للنعيم في الجنة مقارنة بمآسي وشرور الحياة الدنيا «لا شيء هنا اسمه الألم وعذاباته (كذا) هناك على الأرض»[١] وفي الجنة يلتقي الإنسان بمحبيه وعشاقه، ويعمل ما كان يهواه في الدنيا[٢]، وفي الجنة «ما نريده يقدم لنا حالا ورغباتنا تنفذ في الوقت الذي تخطر ببالنا»[٣] وفي الجنة «حدائق وجنائن معلقة وفاكهة تتدلى ومن تحتها أنهار تجري ألوانها مختلفة»[٤] إلى غير ذلك من نعيم يرد على لسان شخصية القصة الرئيسة.

أما في الرسالة- أي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري- فنعيم الجنة يتمثل بعدد من المظاهر منها: وصف قصر زهير بن أبي سلمى «وقد وُهِبَ قصراً من ونية»[٥] كذلك زهير يعود شاباً جميلا بعدما عاش عمراً طويلاً «فيجده شاباً كالزهرة الجنية»[٦] والوعاء الذي يشرب به من الزمرد «ومع المنصف باطية من الزمرد»[٧] وشراب أهل الجنة «... باطية من الزمرد فيها من الرحيق المختوم شيء يمزج بزنجبيل، والماء أخذ من سلسبيل»[٨]. وفي الجنة يعيش المرء خالداً

---

(١) سهيلة داود سليمان، الطريق السريع، مصدر سابق، ص٣٣.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٣٣/٣٤

(٣) م.ن، ص٣٤.

(٤) م.ن، ص٣٤.

(٥) أبو العلاء المعري، أحمد بن عبد الله (ت٤٤٩هـ/١٠٥٧م) رسالة الغفران، تحقيق وشرح محمد عزت نصر الله، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦، ص٤٦.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص٤٦.

(٧) م.ن، ص٤٧.

(٨) م.ن، ص٤٧.

أبداً «ثم ينصرف إلى «عُبَيْد» فإذا هو قد أعطي بقاء التأبيد»[١].. إلى غير ذلك من مظاهر النعيم في الجنة التي أوردها المعري في رسالته.

ومثلما صدر عن رسالة الغفران مواقف فيها الوعظ والإرشاد والتعليم، فكذلك الأمر في القصة.

ففي رسالة الغفران ذكر لمواقف ذات غاية تعليمية. فمن ذلك الإشارة إلى كون (زهير) من أهل الفترة ومع ذلك يراه ابن القارح في الجنة، فيجيب زهير «كانت نفسي من الباطل نفوراً، فصادفت ملكاً غفوراً، وكنت مؤمناً بالله العظيم»[٢]. ومن رد (عبيد بن الأبرص الأسدي) على سؤال ابن القارح عن سبب دخوله الجنة حيث يقول له:

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب[٣]

من رده ذلك يتعلم المرء أن يسأل الله دائما ولا يلجأ إلا إليه.

تلك المواقف التعليمية وأمثالها في الرسالة، يجد الدارس صدىً لها في القصة؛ فالحياة الدنيا رحلة شقاء والآخرة دار السعادة الأبدية «مساكين أهل الأرض هم في عماهم، لم يدركوا الحقيقة ولن يدركوها أبداً لأن تشبثهم الأخرق بالحياة أفقدهم البصيرة، وكان عليهم أن يقيموا الأفراح لعزيز تنتهي رحلة شقائه ليعود إلى دار السعادة الأبدية»[٤]. كذلك تشير (المرأة) وهي تتحدث لابنتها عن أن الأرض بؤرة الشرور، إلى يوسف، عليه السلام، وكيد إخوته له وإلى سقوط دولة بني أمية في الأندلس مبررة تلك الأمور بأن الغيرة هي السبب «... الغيرة أصل الشرور وكان يعقوب يفضل يوسف على إخوته... وهي ذات الأسباب التي أودت بدولة بني أمية في الأندلس...»[٥]

---

(١) م.ن، ص٤٨.

(٢) م.ن، ص٤٧.

(٣) المعري، رسالة الغفران، مصدر سابق، ص٤٨.

(٤) سهيلة داود سليمان، الطريق السريع، مصدر سابق، ص٣٣.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٣٦.

يتضح من ذلك أن تلك القصة بأجوائها القائمة على التصوير الأدبي لرحلة خيالية، قد استلهمت إلى حد ما جانبا من العوالم الخيالية الواردة في (رسالة الغفران) التي حققت متعة فنية جمالية ونتيجة تنفع الانسان في دنياه وآخرته[١]. شأنها شأن قصة يحيى القيسي (الولوج في الزمن الماء)، التي وإن كانت تقوم ببنائها على استلهام بعض الآيات القرآنية التي تتناول عداء الشيطان للإنسان والصراع بينهما[٢]، إلا أن فيها تصويراً أدبياً لرحلة خيالية إلى العالم السفلي. فالجنرال القائد، صاحب الصولجان والهيلمان، صاحب المال والأطيان، المتحكم بأرقاب العباد بالقيود والأصفاد[٣]، ظل الشيطان الأكبر على الأرض، يهبط إلى العالم السفلي «... ثم هتف بي هاتف أن اهبط، قلت إلى أين؟ .. قيل: لأسفل السافلين حيث بحر الظلمات ولا شيء بعده..»[٤]. يهبط حيث الشيطان الأكبر ليقدم له الولاء والطاعة ومنجزاته في الكيد والأذى لبني آدم- للشعب- لدرجة أن يقول :«فكنت أنا أنت.. وأنت أنا»[٥]. لكن رغم ذلك تأتي القائد الصرخة المدوية من الشيطان الأكبر « أيها الأتباع.. انفروا ... انفروا، لا تحل عليكم اللعنة القاضية، فلا تبقي منكم باقية، انفروا.. إني بريءٌ مما قال هذا وإني أخاف الله رب العالمين..»[٦].

إذن تبرز هذه القصة بما فيها من عوالم خيالية موقف الشيطان يوم القيامة من بني آدم الذين استجابوا له في الدنيا، بتنصله الكامل من تبعتهم في الآخرة، من خلال قالب قصصي فيه- إلى حد ما- نوع من التأثير بالمتلقي، ونتيجة قد تنفعه في دنياه وآخرته.

---

(١) محمود عبد الرحيم صالح، فنون النثر في الادب العباسي، مرجع سابق، ص١٦٣.

(٢) ينظر القرآن الكريم، سورة الأعراف الآيات ١٠-٢٧، وسورة الحجر الآيات ٢٦-٤٢.

(٣) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، مصدر سابق، ص٥٧.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص٥٧.

(٥) السابق نفسه، ص ٦٣/٦٤.

(٦) المصدر نفسه، ص٦٤.

أما عن استيحاء أو استلهام الأجواء والعوالم الخيالية العجيبة مما كان يرد في القصص الخرافي الأسطوري "الميثولوجي" في ألف ليلة وليلة أو في الحكايات الخرافية الشعبية، فيظهر ذلك في قصص مثل (في انتظار الفرج)[١] و(العذراء والسيف)[٢] و(فصل من قصة حب حورانية)[٣] و(اللاعودة)[٤] وغيرها.

ففي قصة صالح القاسم (في انتظار الفرج) توظيف بعض الأحداث في الحكايات الشعبية والخرافية. حيث يقف الدارس أمام مغامرة مشوقة تشد القارىء لمتابعتها وكأننا أمام أجواء قصص الخيال في ألف ليلة وليلة.

فالمصادفة وحدها تجعل من بطل القصة، وقد خرج من بيته ليريح نفسه مما هو فيه، يجلس على صخرة فيحرك عوداً يعلق بين التراب والصخرة[٥] مما يلفت انتباهَهُ كتابةٌ على طرف ناتىء تقول «تحت الصخرة سرداب طويل المدى يؤدي إلى سجن كبير فيه ملايين البشر... لا يستطيعون الخروج، بسبب الوحوش الكاسرة، إذا أراد أحدكم الدخول وإنقاذهم فسوف يجد في نهاية السرداب جرة ذهب كبيرة بشرط ألا يخاف وإلا انقضت عليه الوحوش، وهشمت عظامه ومات»[٦].

انطلاقاً من تلك المصادفة يبدأ تواتر الأحداث المشوق. فالصخرة التي أراد الأستاذ -بطل القصة- تحريكها تتفتت وتتحول إلى كومة رماد تحيط بفتحة كبيرة يمكن لإنسان عادي أن يدخل فيها[٧]. فيعيشُ بطل القصة صراعاً في أن يدخل السرداب أم لا، إذ من طبيعة النفس البشرية أن تخاف وتخشى «ارتعدت

---

(١) صالح القاسم، بابا والبطيخ، مصدر سابق، ص٨٠.

(٢) يحيى عبابنة، رابح والمجنون، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥، ص٣٦.

(٣) محمد السناجلة، وجوه العروس السبعة، مصدر سابق، ص٣٧.

(٤) سناء أبو شرار، اللاعودة، مصدر سابق.

(٥) صالح القاسم، بابا والبطيخ، مصدر سابق، ص٨١.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص٨٢.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص٨٢.

فـرائصي لذكـر الوحـوش.. لكن لا... يجب أن أحـصل على الذهب.. كـيف؟ إنهـا مخاطرة كبيرة »[١].

لكنه رغم ما اعترضه من مخاوف يصل نهاية السرداب، إلا أنه لا يحصل على الذهب؛ إذ عليه- حسب ما أشار ملايين البشر المسجونين- أن يركع ويخر ساجداً معلنا الولاء والطاعة للشعلة، التي يمثل السجود لها الخضوع للقوى المتسلطة التي تقوم على دماء الشعوب المغلوبة على أمرها وجثثها، لذا يقول «تقدمت من التمثال[٢]. جثوت على ركبتي، وأخذت أصلي وأدعو؛ ومنذ ذلك الحين وأنا أركع ناسياً نفسي في انتظار الفرج »[٣].

هذا يعني أن القصة ورغم أجوائها الخيالية إلا أنها توهم بالصدق فالنفس البشرية ذات طبيعة واحدة تسعى نحو الأفضل (الحصول على الذهب) رغم المخاطرة (سرداب طويل، وحوش كاسرة، شرط ألا . . .) لكن ما إن تصل غايتها (الوصول إلى نهاية السرداب) فإنها تنشغل بما تريد « في البداية أريد الذهب »[٤] دون الانشغال بغايات الآخرين (إخراج ملايين البشر المسجونين). لذا حدث مع بطل القصة ما حدث مع ملايين البشر المسجونين، الذين هم سجناء شهواتهم ومطامعهم وأهوائهم حتى على حساب ذاتهم وكيانهم ووجودهم. فالقصة وإن كانت بعض أحداثها كما كالحكاية الشعبية والخرافية إلا أنها تصور الواقع الراهن.

وفي قصة يحيى عبابنة (العذراء والسيف) إفادة من حمولة نص الليالي العجيبة الغريبة، التي تثير العجب مما حدث ويحدث. ذلك العجب المتصل بالشر الذي يدفع إلى التساؤل: لماذا يحدث هذا؟[٥] فالكاهنُ يخبرُ (سالماً) أن دماء

---

(١) صالح القاسم، بابا والبطيخ، مصدر سابق، ص٨٣.

(٢) جاء في القصة ص٨٧ أن ملايين البشر «أشاروا إلى ركن قصي إلى جثث وجماجم كبيرة جداً يخرج من قمتها تمثال ضخم يحمل في يده الممدودة شعلة نار جبسية متحجرة» إذن لم لا يكون ما أشاروا إليه يمثل تمثال الحرية في أمريكا؟ مما يعني أن الانسان العربي في هذا الزمان غدا بركوعه وسجوده للشعلة عبداً لمطامعه وشهواته. وبالتالي رضخ للقوى الاستعمارية مما يعبر عن إرادته المسلوبة وكرامته المهانة.

(٣) صالح القاسم، بابا والبطيخ، سابق، ص٨٧

(٤) المصدر السابق نفسه، ص٨٦.

(٥) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص٤٠.

خطيبته (فاطمة) التي مرضت مرض الموت، هي التي ستحرر الذهب المرصود «... أن الزيتونة العجوز في ساحة بيتهم تحتضن كنزاً ضخماً من الذهب ولكنه مرصود.. ودماء فاطمة فقط هي التي ستحرر الذهب... الذهب الجميل اللماع»[١].

ما دام الأمر كذلك تتنازعُ سالمُ نوازعَ الشر الكامنة في النفس الإنسانية، حيث يسير وراء ذلك الاعتقاد طالما الكاهن يقدم له الدليل على ذلك «.. ها هو الديك مات فانفقأت عينا الأسد الحارس على الجزء الغربي من الكنز، وأما الشرقي فمحروس بالسيوف تروح لامعة وتغدو مشربة بالدماء.. لا يفك هنا الرصد.. إلا الدماء... دماء فاطمة العذراء..»[٢].

ومادام المكر السيء يحيق بأهله فإن سالماً ورغم حصوله على دماء فاطمة العذراء ورش الكاهن لها على سيوف الرصد وتحولها رماداً، فإنه يقع فريسة أطماعه «.. فيما سمع سالم لآخر مرة صوت سيفين حادين ينصلتان بعنف.. ليعودا إلى لمعانهما مرة وإلى الدماء المتخثرة مرة أخرى»[٣]

يتبين للدارس مما تقدم أن تلك القصة بما احتوته من أجواء غريبة خيالية (رصد، فك رصد، دماء لعذراء.. وغيرها) قد ذكرتنا بالحكاية الشعبية، واستطاعت أن تنشىء علاقة مع عالمنا الممكن إدراكه[٤]. علاوة على ما نهضت به من عبرة وامتاع. بدليل أن القاص قد استطاع أن يعبر عن رؤيته، فسالم نتيجة طمعه خسر أغلى شيء على قلبه -خطيبته- وخسر نفسه عندما ضحّى بروحه ليصل إلى الكنز.

وتمتد الإفادة من أجواء الخيال في الحكايات الشعبية في قصة (اللاعودة) لسناء أبو شرار. حيث تنقلنا إلى الخيال والأحلام والرغبة في تطلع الإنسان

---

(١) يحيى عبابنة، رابح والمجنون، مصدر سابق، ص٤١.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٤١.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٤٧.

(٤) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، مكتبة النهضة، بغداد، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ص٦٥

الدائم للحصول على ما يريد. ومع ذلك لا يرث إلا العذاب والمعاناة المستمرة. فالبنات الخمس اللواتي لبت طلباتهن الأُم الملكة- حسب ما أردن- لم يجدن السعادة والحرية والمعاني الإنسانية في داخلهن. فصاحبة المال والثروة والنفوذ فقدت قلبها[١]. وصاحبة الشهرة تنسيها الشهرة الزمن فتشعر بالوحدة[٢]، وصاحبة العلم يجردها علمها الذي سخرته لأذى الأرض والبشرية من الأخلاق والإنسانية[٣]. وصاحبة الجمال ينسيها جمال الجسد جمال الروح[٤].

وصاحبة الحكمة تدرك من معرفتها للحياة مدى الحاجة للحرية والسعي لها[٥].

وهكذا يتضح للدارس مما ورد في هذا الفصل، أن المادة التراثية لم تتجلَ فقط ضمن مستوى تضمينها واستلهامها وتحويلها إلى رموز فحسب. بل امتد الأمر حتى إلى استيحاء أو استلهام الأجواء والعوالم الخيالية التراثية مما كان يرد في القصص الخرافي الشعبي القديم في ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية الخرافية.

فكأن تلك الأجواء، تلك العوالم التراثية لا زالت تداعب خيال القاص، تتسرب إلى ذاته، بحيث ينطلق من خلالها إلى عالم أرحب وأوسع وأكثر شمولاً وانفتاحا بالقياس إلى ضيق الواقع المعيش.

---

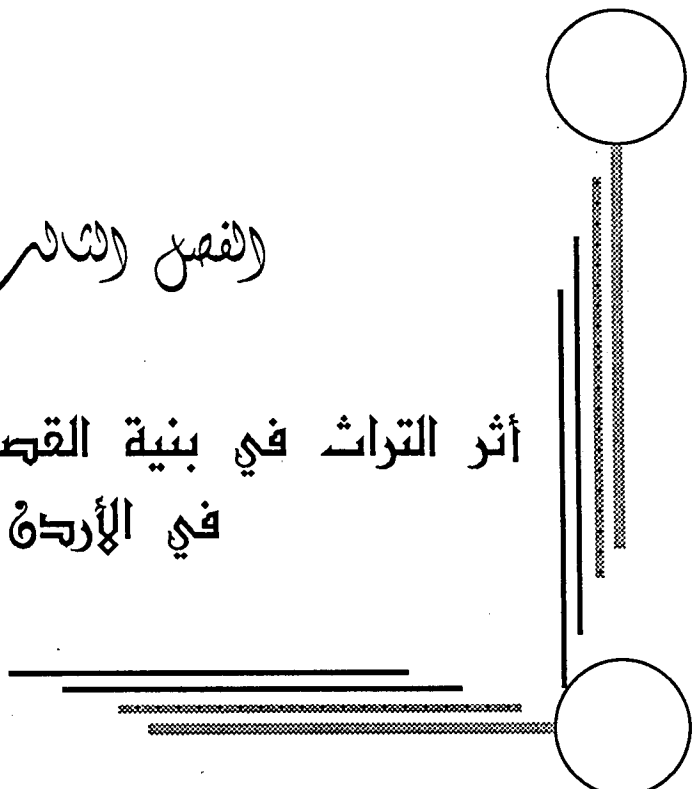
(١) سناء أبو شرار، اللاعودة، مصدر سابق، ص١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٧.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٥.

(٥) المصدر نفسه، ص٤٣.



الفصل الثالث

أثر التراث في بنية القصة القصيرة في الأردن

الفصل الثالث

أثر التراث في بنية القصة القصيرة في الأردن

بعد الوقوف عند المصادر التراثية التي لجأ إليها القاص، وبيان الكيفية التي تجلت وفقها المادة التراثية في القصة، لا بد من العرض لأثر توظيف التراث في نسيج القصة، في بنائها الفني من الناحية المضمونية والشكلية.

فمن نافلة القول إن المبدع- الكاتب وهو يبني عمله الأدبي سواء أكان قصة أم رواية أم مسرحية.. إلخ، فإنه يبنيه ويشكله من منطلق الرؤية والمغزى الذي يريد. وحيث إن لبناء الحدث، ولرسم الشخصية، ولطريقة السرد، وللنسيج اللغوي، رصيداً كبيراً في تلك الرؤية، فلا غرو أن يكون انشغال الدارس وقد تم توظيف التراث في القصة، ببيان أثرهِ في بناء الأحداث، وفي رسم الشخصيات، وفي الأساليب السردية وفي النسيج اللغوي.

فهل أثرتْ المادةُ التراثية بإمكاناتها وطاقاتها المتعددة القاصَ في بناء الأحداث ورسم الشخصيات بحيث عبر عن رؤيته؟ هل كان من أثر واضح لتراثنا في البنى السردية، وفي النسيج اللغوي للقصة؟

وبعبارة أخرى هل أعاد القاص تشكيل حادثة من التراث برؤية جديدة ذات بعد جديد ومذاق جديد؟ هل اختار من المعطيات التراثية ما يوافق تجربته ويتراسل مع همومه ويعبر عن قضاياه[١]؟ هل استطاع أن يُحدث حالة من التفاعل بين واقعه المعيش وتراثه الماضي، كي يبعث في التراث الماضي حيوية الحاضر[٢]؟

هذه الأسئلة وغيرها سيحاول الباحث الإجابة عنها في الصفحات التالية:

---

(١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧، ص٥٩.

(٢) ف.أ. ماثيسن، ت.س إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥، ص٤٦-٥١.

المحور الاول: أثر التراث في بناء الأحداث

حيث إن الدراسة في هذا المقام ستقف عند أثر التراث في بناء الأحداث فلا بد أن يكون الانشغال بمتابعة الكيفية التي تعامل معها القاص الأردني مع المادة التراثية لبناء أحداث قصته وتشكيلها وصياغتها، والانتقال بها من حدث إلى آخر.

فهل أفضت الاستفادة من الموروث بالتعبير عن الرؤية، عن الرسالة التي أرادها القاص؟ فالمبدع إذ يكتب فإنه ينظر إلى دلالة كل كلمة، وكل حرف، وكل ضمير، وكل حدث... إلخ فهو كالصانع الحاذق الذي يتأنق صنعته بحيث يحاكي فيما يصنع ويبدع ما كان قد تشكل في ذهنه ومخيلته. لذا لا يستغرب أن يقوم القاص -وهو يكتب قصته وقد أتى بمادته من الموروث الديني، أو التاريخي، أو الشعبي، أو الاسطوري أو الأدبي.... الخ- أن يقوم بتفكيك تلك المادة التراثية وإعادة صياغتها وتأويلها بحيث ينسجم عمله ذلك مع الرؤية التي يريد. فليس من بناء الحدث يستخلص المتلقي رؤية الكاتب فحسب بل من شبكة العلاقات التي تتحكم في بنائه وترابطها مع عناصر القصة الأخرى يتم تقديم الرؤية أيضاً.

وما يهم في هذا المجال قراءة نماذج من القصة القصيرة والتي فيها استلهام للموروث بحيث نرى إلى أي مدى أثر التراث في بناء الأحداث وصولاً إلى التعبير عن رؤية، العمل القصصي ومغزاه.

ففي قصة هند أبو الشعر (الطريق إلى صفين) ما إن يقرأ الدارس عنوان القصة، حتى يعود بذهنه إلى تلك الفترة التاريخية وما حدث فيها من اقتتال عربي وضياع للطاقات وهدر للإمكانات وتمزق للأمة تمثل في التناحر على السلطة بين علي بن أبي طالب- كرم الله وجهه- ومعاوية بن أبي سفيان، والذي برز واضحاً في موقعة (صفين).

لكن ما إن يقرأ الدارس القصة قراءة متمعنة، فإنه يدرك أن القاصة لا تنوي سرد أحداث تاريخية، لا تريد أن تقول ما قاله التاريخ شأنها شأن المؤرخين، بل تريد من تلك الحادثة إسقاطاً تاريخياً على واقع أمتنا العربية المتشرذم الذي ينم عن اقتتال عربي وتفكك العلاقات العربية وهدر الطاقات، كما الحال في (صفين) تاريخياً.

اتخذت القاصة من السيارة التي يستقلها الزوجان- الرجل والمرأة- والشارع المسفلت الذي تسير عليه السيارة، والمذياع الذي تندفع فيه أصوات تتحدث عن الموت والعطش والدماء وسائلَ فنية تحركها وتعبر من خلالها عن الحاضر الذي نعيش ونحيا ونتأثر بفضائه.

فالسيارة التي يستقلها الزوجان تختزن غضب شمس تموز، حرارتها من الداخل ملتهبة، لذا فالمرأةُ لا تستطيع التنفس إلا بصعوبة. والرجل رغم عيونه التي تشف عن عالم فاجع يمور بعذاب لا يحتويه زمن، فإنه يهيء نفسه مثل الآخرين للسفر إلى صفين[١]، بل إن الخوف يتملكهما الاثنين «انتفض الخوف في أطرافها... راقبته يبعد أصابعه عن طرف النافذة الخارجي عرفت أنه يخاف أيضاً..»[٢]

ذلك المشهد الذي ترسمه القاصة لنا؛ إذ الحرارة المرتفعة وعدم القدرة على التنفس والخوف الشديد، ألا يمثل رمزاً للضيق والمعاناة الشديدة والواقع المرير الذي يعيشه الناس «وجهه يقطر ألماً مع حبات العرق الدامعة على جبينه»[٣]. ومع ذلك تُساق الجموع إلى «صفين» جديدة تزيد من حدة الواقع وهدر الطاقات والإمكانات والاقتتال بين العرب «لا بد وأن تكون «صفين» الآن جهنم أخرى... فلماذا نذهب إلى هناك...؟[٤]»

فهم يذهبون إلى هناك- إلى صفين الجديدة- ليس بمحض إرادتهم بل بسبب قوى معروفة وغير معروفة تلاحقهم وتطاردهم، بسبب الأجواء المكهربة بسبب كل الأشياء المكهربة من حولهم، بسبب الأصوات الثقيلة التي لا تسكت، بسبب المخاوف التي تنتشر بين الناس، بسبب شمس تموز التي تلاحق الناس... تغتالهم... وتحرق جلودَهم[٥]، «تلاحقهم الاشياء... تركض مع المساحات الإسفلتية

---

(١) هند أبو الشعر، الحصان، مصدر سابق، ص٧٨.

(٢) هند أبو الشعر، الحصان، مصدر سابق، ص٧٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٩.

(٤) م.ن ص٧٨.

(٥) م.ن ص٧٩.

المنساحة.. وتظل تركض خلفهم... وتطارد معهم كل الناس الذاهبين إلى صفين...»[١].

إذن قد يُفهم من ذلك أن الشعب العربي المغلوب على أمره تحركه القوى- المعروفة وغير المعروفة- كيفما أرادت دون القدرة على التغيير. فلم لا تكون الأجواء المكهربة حيث العلاقات المبتورة بين أبناء الشعب العربي الواحد بسبب تلك القوى؟ لم لا يكون تأجيج الاختلاف والاقتتال بين أبناء الشعب العربي الواحد بسبب تلك القوى؟ ولم لا تكون الطرق الاسفلتية المنساحة رمزاً إلى حرص تلك القوى المعروفة وغير المعروفة- على تمهيد السبل والطرق أمامنا للوصول إلى اختلافنا واقتتالنا بسرعة كبيرة؟.

إذن تلك الأجواء، والأصوات الغاضبة التي تندفع من كل الأمكنة، الأصوات الكثيرة التي تتحدث في المذياع عن الموت والعطش والدماء[٢] والجو المكهرب، والفضاء المحترق، والعلاقات المبتورة، والصوت الذي يرتفع من المذياع فيوجه نداءً إلى أهل الشام، تجعل المرأة- الزوجة في القصة تستشعر أجواء صفين تداهمها وتواجهها بلا هوادة[٣].

بل يصل الأمر إلى تفسير الحاضر بالماضي، فطالما يوجد في واقعنا من يحرض العربي ضد أخيه العربي، فإن الباحث يرى مع القاصة (الأشتر)[٤] مجدداً «ربما كان «الأشتر» الآن يثير حمية أهل العراق بلهجته الحماسية المميزة»[٥]. وكذلك فإن الحنكة في تأليب الشعوب على بعضها بعضاً يرسم صورة أهل الشام وهم ينشرون (قميص عثمان) على منابر دمشق ويبكونه[٦].

---

(١) م.ن ص٧٩.

(٢) المصدر السابق نفسه ص٨٠.

(٣) م.ن ص٨٠.

(٤) الأشتر: سبق الإشارة إليه في هذه الدراسة ص١٢.

(٥) هند أبو الشعر، الحصان، سابق ص٨٠.

(٦) م.ن ص٨٠.

وإذ تريد القاصة أن تدلل على دوام اقتتال العرب حتى وقتنا الحاضر، فإنها تبرز ذلك بتشربنا لحب الاقتتال والاختلاف منذ «صفين» إلى الآن رغم ما يتخلل ذلك من وئام ومصالحة على المستوى الظاهري فقط، بينما الشعور الداخلي يرفض ذلك، يقول السارد الراوي عن المرأة «تعرفُ أن أهل الشام والعراق يقتتلون الآن. وتعرف أيضا أن القتال يطول في «صفين» وأن الوفود تحضر لتهدىء حدة القتال... مرة ينسى الناس القتال ويجلسون معا يملئون (كذا) القرب الجلدية من ماء الفرات، ومرة يتبارزون..»[١] فهذا الاتفاق والوئام لن يتم طالما يوجد «أشتر زماننا» «يرجز مباهياً بأهل العراق، فيجيبه أحد أهل الشام..»[٢] وطالما الأمر كذلك فليس بمستغرب أن لا تنتهي «صفين» « «صفين» التي سالت فيها أنهار الدماء لن تنتهي مثل الحروب العادية ... صفين لن تنتهي...»[٣]، فكيف تنتهي والناس كلهم مصابون بجنون غير عادي[٤]. كيف تنتهي وكل الطرق تؤدي هذه الأيام اليها «تعرفُ أن الطريق تؤدي إلى «صفين» وأن كل الطرق تؤدي هذه الأيام إليها... وأن اللافتات التي يمرون بها، توصلهم إلى هناك وتشير جميعها إلى صفين»[٥]

ورغم ذلك إلا أن القاصة عبرت عن رؤيتها لإنهاء تلك الحالة، بأن يمتلك المرء إرادته، وحريته في التغيير من أحواله وظروفه، وبأن يحيد عن المسار المرسوم له رغم ما قد يكلفه ذلك من تعب ومشقة.

بدا ذلك في موقف الزوجين اللذين يريدان البقاء معاً، اللذين لا يريدان الافتراق والاختلاف «أطلب أن نولد معاً في كل العصور ونظل معاً»[٦]. وهذا لن يكون إلا بتغيير طريقهما والبحث عن مسار آخر رغم ما في ذلك من عنت وجهد ومشقة «لن نسلك هذه الطريق الملعونة.. لا بد وأن هناك طريقة ترابية جديدة.. أدار المحرك باتجاه آخر... وبدأت الإطارات تحفر الطريق الترابي الجديدة»[٧]

---

(١) م.ن ص٨٠.

(٢) م.ن ص٨٠.

(٣) م.ن ص٨٢.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص٨٢.

(٥) المصدر نفسه، ص٨٣.

(٦) المصدر نفسه، ص٨٣.

(٧) المصدر نفسه، ص٨٣.

أما جمال أبو حمدان الذي عُرف عنه رجوعه إلى التراث لا باعتباره مخزوناً ثقافياً يفيد منه الكاتب وإنما باعتباره إشكالية، يعاد التعامل معها على أساس انتقادي[١].فمن خلال قصته (الشعرة والسيف) أراد القول: إن معاوية بن أبي سفيان لم يمت. فكل من يسير على نهجه مع تغير الوسيلة في التعامل مع الرعية فهو معاوية بن أبي سفيان، بحيث قصد من ذلك التعبير عن رؤيته الناقدة لواقع الإنسان العربي وعلاقته بالسلطة، التي غدا- في هذا الزمان- السيف والقمع والموت قهراً وكمداً هو بمثابة الصلة بينها وبين الرعية «.... في عرض جديد لمسرحية قديمة»[٢].

فمعاوية (الممثل) عندما أخفق- أذنب في أداء دوره كان مصيره الموت بالسل قهراً وكمداً. «كان على العبارة أن تسمرهم إلى مقاعدهم خائفين، لا أن تجتاحهم موجة التصفيق تلك»[٣]

فالتصفيق محظور على الجماهير طالما فيه فَرَح ونشوة للشعوب المسحوقة «صاح المخرج: أعلي أن أذكرك بأن مسرحنا ليس مسرح تسلية!»[٤] وكأن على القائد إذا أراد سيادة الموقف وقيادة الرعية أن يتذكر أن الشعوب لا تقاد إلا بالغلظة والشدة والحنكة وحسن التصرف وليس بالتسلية والملاطفة. لذا معاوية الممثل عندما شعر بخطئه قال بامتثال: «إنه مسرح حاد»[٥]

إذن كان أداءُ الممثل بحيث لم يصمت الجمهور هلعاً بل انشغل بالأحاديث الجانبية جريمةً لا تغتفر. حيث أرخى الشعرة التي تربطه بجمهور الصالة كثيراً «فنهره المخرج: وقد أرخيتها أنت كثيراً هذه الليلة حتى اهتاج الجمهور

---

(١) إبراهيم خليل، «مملكة النمل لجمال أبو حمدان: لون مغاير لما هو سائد في كتابة القصة القصيرة» جريدة الراي، عمان، رقم العدد ١٠٣٢٧، ١٩٩٨/١٢/١٧ صفحة ٣٩.

(٢) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، ص٧٥.

(٣) المصدر نفسه ٧٧.

(٤) المصدر السابق نفسه ص٧٧.

(٥) المصدر نفسه ص٧٧.

بالتصفيق، بدل أن يصمتوا هلعين »[١]. لذا فالمخرج يحدق فيه، ومهندس الصوت يلطمه على صدغه ومصمم الملابس يمزق عنه ملابسه ويعريه[٢]، بل وصل الأمر أن يصيح عامل المكياج فيه متهماً :« أأنت معاوية بن أبي سفيان، إني لا أكاد أعرفك »[٣]، وللتدليل على رؤية القاص الناقدة لواقعنا الحاضر في تعامل الراعي مع رعيته بسياسة الاستبداد والتسلط والقمع، لا بد من إيراد الملاحظات الفنية التالية:

أولاً: على صعيد الجمل، انتقى الكاتبُ جمله انتقاءً واضحاً، ففي معرض رسم موقف المخرج من الممثل وعدم أدائه للدور بشكل جيد، نرى الكاتب ينتقي ألفاظاً تدل على أجواء المداهمة والتحقيق والسلطة القوية: اقتحم اثنان من الجوقة عليه المكان/ اقتاداه إلى مكتب المخرج/ صرخ المخرج به/ تهيأ/ قال بامتثال[٤]. . .

ثانياً: أن تعاد أنصاف أثمان التذاكر للجمهور فيفرح فرحاً عظيماً[٥]، ألا يمثل ذلك الشعوب التي يُضحك عليها بحفنة قليلة من الأموال، فتذهب فرحة مصفقة متفرقة في كل اتجاه.

ثالثاً: أن يُرسلَ الخليفةُ معاوية بن أبي سفيان المخرجَ فيعزي زوجة الممثل معاوية بوفاة زوجها ألا يدل ذلك على نوع من الحنكة والدهاء، وفي الوقت نفسه الاستهانة والاستخفاف بمشاعر الآخرين.

رابعاً: ربط الكاتب أحداث قصته بالمسرح وكأنه يقصد بالمسرح مسرح حياتنا التي نعيش وكيف أن كل حاكم وراءه يد خفية تحركه، تراقب قيامه بالدور الموكل له فإن أجاد كتب له البقاء والثبات، وإن فشل كتب عليه الانسحاب من الواقع أو الموت والاندثار.

---

(١) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، سابق، ص٧٧، ص٧٨.

(٢) المصدر نفسه ص٧٧.

(٣) المصدر نفسه ص ٧٨.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص٧٦.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٧٦.

ومثلما تعاملت هند أبو الشعر وجمال أبو حمدان مع موروث ذي دلالة ومغزى بحيث تم بناء أحداث قصصهما من وجهة نظرهما، من زاوية رؤيتهما، فقد تعامل القاص مفلح العدوان مع التراث تعامل من «ينتهك تراتيبيته ويعتبره مادة خاماً غير نهائية البناء وصالحة للانتقاء والاختيار وإعادة الصياغة مما يسمح بتداخل مشاهد وأصوات وشخصيات تراثية في سياق واحد»[١]. فقد ركب قصته (لعازر) بتفكيك عناصر متماسكه قبلا من التراث الديني، فالصخرة والكهف و(لعازر) والجمع الذي يحاول زحزحة الصخرة، لا علاقة بينهم في الحكايات الدينية[٢]، لكنه يأخذ من كل منها دلالة- رمزاً ثم يربطها ببعضها بعضا ليكون منها حكاية جديدة تعبر عن رؤيته.

فلعازر[٣] الذي يحييه المسيح بعد موته -حسب ما جاء في الكتاب المقدس[٤]- يغدو رمزاً للبعث والحياة بعد الموت[٥]، يظهر في القصة داخل كهف وضعت على صدره صخرة جاثمة لا تتزحزح بحيث لا يستطيع المعلم وتلاميذه زحزحتها «تعبوا وما تزحزت الصخرة»[٦]. وكأن تلك الصخرة هي بمثابة القيود لمنع خروجه، لمنع تحقيق المعجزة. فهناك من يحاول التدخل لمنع تحقيق المعجزة «كلهم أتوا ووضعوا هذه الصخرة على قبر «لعازر»[٧]» لذا فتلاميذ المعلم يتساءلون فيما بينهم «من أخبر المعلم أن «لعازر» مات»[٨] فهم يخافون من

---

(١) محمد عبيد الله، «رحى مفلح العدوان: المناخ الميثولوجي وسيطرة البنية الذهنية» الراي، عمان، ع ٨٧٩٨، ٢٣/ ١٩٩٤/٩، ص١٣.

(٢) إبراهيم خليل، «مجموعة الرحى لمفلح العدوان: تفكيك التراث بحثاً عن التماسك وطقس في الكتابة غير احتفالي» الدستور، عمان، ع١٠٠٧٢، ١٩٩٥/٩/٨، ص١٤.

(٣) لعازر: هو الذي أحياه السيد المسيح بعد أربعة أيام من وفاته وكان مدفوناً في كهف وضع على مدخله صخرة.

(٤) الكتاب المقدس، العهد الجديد، مرجع سابق انجيل يوحنا الاصحاح : الحادي عشر، ١-٤٤.

(٥) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١ مرجع سابق ص٩٤.

(٦) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق ص٤٤.

(٧) المصدر السابق نفسه ص٤٦.

(٨) المصدر نفسه ص٤٤.

مصدر غامض «غير أن أعينهم خائفة تنظر صوب الدرب خوف أن يأتوا»[١] «ارتخت أيديهم حول الصخرة. نظروا حولهم خوف أن يأتوا مرة أخرى، جحدهم المعلم بعينه وقال: زحزحوا الصخرة ولا تخافوا»[٢] هذا التأويل لتلك الحادثة الدينية- الميثولوجية،ألا يقصد منه أنسنة الأسطورة والترميز إلى أولئك الذين يحاولون الاعتراض على تصحيح المظالم وبعث الحياة، ويرون في موت غيرهم حياة لهم[٣]؟ « كان «لعازر» يحذرنا... وكانوا بعيداً يتأمرون عليه. وقال لنا: إنهم يقتلوننا ثم يتاجرون بجثث من ماتوا وفجأة جاؤوا وأخذوا «لعازر» معهم»[٤]

وإذ يريد العدوان إثبات مقصده ذلك، ينجح باستغلال الدلالة الإيحائية لقصة أصحاب الكهف الواردة في القرآن الكريم حيث فروا من واقعهم، حفاظاً على أنفسهم وعلى دينهم، وعلى معتقدهم[٥]. فيجعل نوعاً من التداخل، والترابط ما بين (لعازر) و (أهل الكهف) على خلاف ما هو الواقع؛ فلعازر ليس وحده في الكهف «سأل أحدهم: كم عدد الذين مع «لعازر»؟ أجاب آخر ماسحاً العرق عن جبينه: ربما أربعة وخامسهم «لعازر». علا صوت من بينهم: بل ستة وسابعهم «لعازر»[٦]

وعندما يطلب (لعازر) منهم مساعدته ومساعدة أنفسهم للخروج بزحزحة الصخرة بالتعاون مع تلاميذ المعلم، يرفضون ذلك ويفضلون البقاء في الكهف «فلنساعدهم في زحزحة الصخرة. التفت إليهم ولكن لم يتحرك أحد. اقترب من

---

(١) م.ن. ص٤٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٤٥

(٣) محمود الريماوي، «الرحى لمفلح العدوان، أنسنة «الاسطورة» و «أسطرة» الواقع» الراي، عمان، ع٩٠١٨، ٥/٥/ ١٩٩٥، ص١٣.

(٤) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٤٥.

(٥) ابن كثير، أبو الفداء اسماعيل القرشي الدمشقي (ت ٧٧٤هـ/١٣٧٢م)، تفسير القرآن العظيم، دار الجيل، بيروت، د.ت، ج٣ ص٧٢.

(٦) مفلح العدوان، الرحى، سابق، ص٤٤.

الذي كلمه أول مرة فوجده نائماً. تحرك إلى الذي يليه، كان نائماً أكثر... تساءل من يساعدني إذن؟ ومن سيحررنا من هذا الكهف، أجيبوني؟ »[١] إذن هم يرفضون الخروج من كهفهم وكأنهم لا يريدون إحياءً مادياً -بعث الأجساد- دون إحيائهم معنوياً بإعطائهم الأمن والحرية والسلامة على أنفسهم. فما الفائدة من خروجهم والظروف الصعبة التي جعلتهم يفرون إلى الكهف لم تتغير حيث الخوف والظلام والمؤامرات والقيود والجثث التي يُتاجر بها «إنهم يقتلوننا ثم يتاجرون بجثث من ماتوا »[٢]. لذا بقي تلاميذ المعلم يحاولون زحزحة الصخرة لكن دون جدوى[٣].

من ذلك يبرز للدارس كيفية تعامل العدوان مع التراث، القائم على إعادة كتابة الاشياء، واستنطاق الموروث بجعل الصياغات القديمة للكلام والأحداث «تقول شيئاً جديداً، يتجاوز فيه المألوف والسائد »[٤].

وبعبارة أخرى يتضح مما تقدم- بالوقوف عند تلك النماذج القصصية[٥]- أن المادة التراثية شكلت عنصراً رئيسياً في نوع الأحداث وتسلسلها لتجسيد رؤية من الواقع الراهن. وفي هذا يتم التفاعل بين الماضي والحاضر، بحيث يسهم التراث في فهم الحاضر وتفسيره، أو التعبير عن رؤية العمل الأدبي.

---

(١) مفلح العدوان، الرحى، سابق، ص٤٥/٤٦.

(٢) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق ص٤٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٦.

(٤) إبراهيم خليل، «مجموعة الرحى لمفلح العدوان: تفكيك التراث بحثاً عن التماسك وطقس في الكتابة غير احتفالي» مرجع سابق، ص١٤

(٥) سبق الإشارة- ضمنياً- في الفصل الأول والثاني من الدراسة إلى قصص أخرى استفادت من التراث لبناء أحداث ذات دلالة ومغزى. فينظر مثلا:

قصة عماد مدانات (لعبة الشتاء) ص٤٧، قصة منذر رشراش (الهروب) ص١٦-١٧

قصه محمد عبابنة (الحبر الرخيص) ص٤٣، قصة خليل قنديل (العتبة) ص٤٥.

قصة خلود جرادة (للمدينة وجه آخر) ص٢٤ وغيرها.

المحور الثاني: أثر التراث في رسم الشخصيات

لا شك أن نظرة المبدع -القاص للشخصية وهو يصورها، ويرسمها، ويصفها، تنطلق من زاوية الفكرة أو الرؤية أو المغزى الذي يريده الكاتب. لذا فالمبدع عندما يستوحي، أو يستدعي، أو يستلهم شخصية تراثية في نتاجه الأدبي، فإنه لا شك يعي مدلولها التراثي، لكن يكون لاختياره لها وتناولها بإضفاء لمسات مغايرة لما هي عليه، باستنطاقها أو بتحوير دلالتها، وما إلى ذلك، أثر كبير في كشف رؤية المبدع ومغزاه في نتاجه الأدبي. كيف لا والشخصية هي من يحمل على أكتافه فكرة العمل القصصي ويسير بها منذ البداية وحتى النهاية.

وطالما الأمر كذلك، فلا بد أن تكون كل كلمة تقولها الشخصية، وكل حركة تتحركها، وكل صفة توصف بها، وكل ملمح ترتبط به، لا بد أن يكون كل ذلك ذا دلالة ومغزى.

وإذا نظر الدارس إلى القصة القصيرة في الأردن، والتي فيها استلهام، واستيحاء، واستدعاء لشخصيات تراثية فإنه سيكتشف أن مدلولها لم يكن بعيداً والقاص يسعى من خلالها لإضفاء أبعاد معاصرة، بحيث تساير طبيعة الواقع الحاضر، تلك الأبعاد التي تبدو من خلال رسم الشخصية التراثية باستنطاقها أو بقلب دلالتها التراثية أو بمخالفتها لما كانت عليه، بحيث يعبر ذلك عن مدى التواصل الشديد ما بين تراثنا وحاضرنا، وعن مدى التأثير والتأثر المتبادل المتداخل ما بين ماضينا وحاضرنا.

وحتى يُعطى الأمر حقه فلا بد أن يقتصر الوقوف على عدد من النماذج القصصية، التي إخال أنها تبرز، وتوضح- من الناحية الفنية- مدى تأثير التراث في رسم الشخصية. مع الإشارة إلى أنه لم يكن هناك تصنيف محدد أو قاعدة مُطّردة يُسار على نهجها في رسم الشخصية التراثية، فما يحكم ذلك- ضمن ما تسعى الدراسة إلى بيانه- طريقة تناول الكاتب لها في قصته.

فجمال أبو حمدان إذ يستوحي شخصية السندباد البحري المليئة بالطاقات والإمكانات الفنية، والتي عُرف عنها حب الرحلة والاستكشاف والمغامرة والارتياد، وركوب الأخطار في محاولة لإثبات ذاته وإضفاء معنى على وجوده من خلال

ارتياده المجهول والمغامرة[١]، فإنه يسعى لتحميلها أبعاداً معاصرة. فالسندباد البحري في قصة أبي حمدان (السندباد البحري) يبدو أنه رمز للإنسان العربي الذي تتنازعه الأحلام الواسعة بالرحلة للكشف والبحث عن الحقائق والأسرار بعيدا عن المدرسة، وعن الكتاب، وعن المعلومة المعطاة الجاهزة، حيث لا دور للإنسان في رفضها أو مناقشتها أو حتى التأكد من صحتها. فالسندباد مدرسته رحلته «أنا لا أعرف المدرسة»[٢]وعندما تخبره أمه أن أخاه قرأ في كتاب أن للأرض شكل كرة يقول لها : «أخي يحب اللعب، ويعلمونه في المدرسة أن للأرض شكل كرة»[٣] فكأنه يريد القول: إن العلوم التي يتعلمها الصبية تتفق وأهواءهم وأمزجتهم بعيداً عن الحقيقة. الحقيقة التي تكون بحريته في الرحلة والبحث عن الأسرار بنفسه.

إذن أبو حمدان يستدعي شخصية السندباد التي عُرف عنها ملازمتها للرحيل، لكنه يهدف إلى تأويل غرض تلك الرحلة بحيث ينسجم مع سعي الإنسان للوصول إلى الحقيقة بنفسه، والتي تبدو أنها عصية المنال. فعندما يختلط حبر سفينة السندباد الورقية بالماء فيقول له أخوه «قرأت في كتاب التاريخ إن غزاة رموا بكتب بغداد في النهر فظل ماؤه مختلطا بالحبر»[٤]يصاب السندباد بالانكسار الذي يعبر عن انكسار إنسان هذا الزمان. فمثلما توجد قيود في فرض مساحة من العلم والفكر والمعرفة بحيث لا يتم تجاوزها، فهناك سعي أيضا لتدمير كياننا، وثقافتنا، وحضارتنا. فالقاص إذ يرمي إلى تذكيرنا بغزو المغول لبغداد وهدم حضارتنا وفكرنا وثقافتنا فإنه يومىء أيضا إلى واقعنا الحاضر «فظل ماؤه مختلطاً بالحبر»[٥]، فكأن ما سيصل إليه السندباد من الكشف والبحث عن الحقيقة هو بمثابة كتب بغداد هذا الزمان، حيث سيُسعى للقضاء عليها من جديد، مادياً (كإلقائها في النهر) أو معنوياً بتشويه المؤرخين للحقائق أو تزويرها أو

(١) علي عشري زايد، الرحلة الثامنة للسندباد، دراسة فنية، دار ثابت، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٧.

(٢) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق ص٦٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٦٧.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٦٧.

التركيز على جانب المتعة والتسلية والتشويق في الكتابة عن رحلة السندباد «وحين عاد أخوه من المدرسة، تقدم منه ورمى بين يديه كتاباً وقال له: انظر، كتبوا كتاباً عن رحلاتك السبع. وبدا الأخ مسروراً فتابع: لقد استمتعنا، كل أطفال المدرسة بحكايات رحلاتك»[١] فكأن رحلاته كان هدفها فقط استمتاع الأطفال، وتشويقهم، وتسليتهم، وإثارتهم، دون الوقوف على الأسباب الحقيقية لرحلاته، ودون الكشف عن الحقائق، وعن الأسرار التي جاء بها، فالسندباد يذهل لوجود صور لسفن وقراصنة وحيوانات وأفاع مفزعة لم يرها في حياته «فأذهله كل تلك الصور لسفن وقراصنة وسيوف وحيوانات وأفاع مفزعة لم يرها في حياته. وحين وصل إلى صورة الرخ كانت أشواقه قد نضبت... وأحس باكتئاب»[٢].

إذن والسندباد يُرسمُ على هذه الصورة؛ إحساسه بالانكسار، وأشواقه الناضبة، وشعوره بالاكتئاب، ألا يعبر حقيقة عن الإنسان العربي في هذا الزمن الذي يشعر بما شعر به السندباد، فلا جدوى من الرحيل، ولا جدوى من الحلم بالسفن والسفر «ثم بقي بعدها زمنا طويلا. لا يغادر البيت.. ولم يعد يحلم بالسفن والسفر»[٣].

فأن لا يعد الإنسان يحلم بالرحيل، وبالسفر، وبالانتقال من مكان إلى مكان، فيصبح أسير بيته، ففي ذلك تعبير عن مرارة الواقع الذي يعيشه الإنسان، وعن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، أي مع الآخرين[٤].

من ذلك يمكن القول إن أبا حمدان استطاع وقد استوحى سمة الرحيل المرتبطة بالسندباد البحري أن يستنطقه، وأن يضفي عليه دلالات وأبعاد رؤيته التي تعبر-إلى حد ما- عن مأزق الإنسان العربي الذي يسعى إلى الكشف والبحث عن الحقيقة.

---

(١) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص٦٧.

(٢) المصدر نفسه ص٦٧/٦٨.

(٣) المصدر نفسه ص ٦٨.

(٤) سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ ص٧٧.

وقد يرسم قاص آخر شخصية تراثية أخرى بنحو مغاير لما رسم أبو حمدان، كأن يرسمها على نحو مخالف لما كانت عليه فيكون لتناول الشخصية من تلك الزاوية رؤية ومغزىً أيضاً: «فللأديب الحق في أن يعمل في التاريخ خياله كما يعمله في واقع الحياة المعاصرة، كما أن له ألا يتقيد بجزئيات ما حدث فعلا وببواعثه. بل له أن يتصور كافة الممكنات وأن يتخير منها ما يريد..»[١]

انطلاقاً من ذلك يبدو تناول غسان عبد الخالق لعلاقة شهريار بشهرزاد في ألف ليلة وليلة تناولاً جديداً. ففي قصته (ليالي شهريار)[٢] لا نجد تقيده بجزئيات ما حدث فعلا، وسعيه نحو كافة الممكنات فحسب، بل يبرزُ للدارس قصةً- حكايةً مخالفةً لما جاء في ألف ليلة وليلة حول علاقة شهريار بشهرزاد، سواء من ناحية ملامحهما أم من ناحية الأحداث التي جمعت بينهما. فشهريار ألف ليلة وليلة الإنسان السادي الظالم، الذي يزف إلى عذراء جديدة كل ليلة، ثم يقتلها في الصباح كي لا تخونه مع عبد آخر كما فعلت الملكة بخيانة زوجها مع العبد الاسود، يرسمه لنا عبد الخالق في قصته إنساناً مظلوماً عفيفاً يرفض فعل الغواية، يقص حكايات كل ليلة، حتى تغفو شهرزاد وتغط في نوم عميق، إلى أن دعته ذات صباح وجاءه الليل وبدأ فعلُ الغواية مباشرة فبدأ يستخدم الحيلة كي تمهله شهرزاد إلى الغد[٣]. فشهريار -في القصة- رجل صالح نقي يدعو الله ليلاً ونهاراً الخلاص من شهرزاد ليضمن عدم الوقوع بالمعصية «ليالٍ كثر لا أدري كيف انقضت، وأنا دائم الدعاء إلى الله كي ينجيني مما أنا فيه»[٤].

أما شهرزاد التي كانت في ألف ليلة وليلة تقص الحكايات لتدفع الموت عنها وعن بنات جنسها، حتى غير شهريار موقفه من المرأة فعفا عنها، لأنها عفيفة نقية وحرة نقية[٥]، فإنها تبدو لدى عبد الخالق امرأة فاتنة آية في الجمال، لا تمل العين رؤيتها وعليها يتفطر الفؤاد، شغلت أخبارها الناس في بغداد «حتى أفتى بعض

---

(١) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، ١٩٧٩، ص١٣.

(٢) غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، مصدر سابق ص٥٠.

(٣) غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، مصدر سابق ص٥٣.

(٤) المصدر نفسه ص٥٣.

(٥) الف ليلة وليلة، طبعة مكتبة صبيح، القاهرة، مج٤ ص٣١٧.

فقهائها لمن خاف على نفسه الفتنة بالهجرة فعزم النفر الصالح على المبارحة وظل نفر يمنون النفس بالوصال»[١].

فأن يرسم عبد الخالق هاتين الشخصيتين التراثيتين على هذه الحال، بحيث يتغلب شهريار على غواية المرأة، فيبقيها دائماً في تشوق لسماع قصصه حتى يغالبها النوم ويغلبها إلى أن ينقذ نفسه من ورطة شهرزاد الفاتنة، التي أشاعت بين الناس عند هربه أنه شغوف بحب النساء، وأنه اعترض شهرزاد وحبسها وأراد أن يقضي منها وطراً، لكنها استمهلته بحكاية تحكيها في الليلة القادمة حتى تخلصت منه «فلما خافت شهرزاد على نفسها الفضيحة، أوعزت لمن عندها أن يلفقوا الأخبار فأذاعوا مني ما أذاعوا، وأشاعوا زوراً ما أشاعوا، وكان مبدأ ذلك أنني مملوك آبق، شغفت قلبه النساء، وراح يقطع الطريق على حرائر القوم، فتعرضت لشهرزاد ذات يوم واحتجزتها مدة، كلما أردت قضاء وطري منها، استمهلتني بحكاية تقصها علي حتى خلصت مني»[٢]. أن يرسم القاص عبد الخالق شخصيتي شهريار وشهرزاد على تلك الحال، ألا يعبر عن نظرته إلى ذلك الموروث الذي هو نسيج خيال بشري كالأساطير والحكايات الشعبية «وقد زاد الناس في ذلك ما شاءت لهم أهواؤهم، وحرفوا وبدلوا، حتى صرت أسمع الحكاية تروى في البلد الواحد على عشر روايات، لم أدر كيف توهمها الناس، بل الشيطان زينها لهم»[٣]

فكأن غسان عبد الخالق يعبر عن أن الواقع أصبح مقلوبا، ومعرفتنا ليست صحيحة دائماً فهي بحاجة إلى مراجعة، لذلك طرح[٤] سؤالاً: ماذا لو كان شهريار مظلوما؟ وما الذي يثبت أن الأمور جرت بالطريقة التي وصفتها لنا ألف ليلة وليلة؟ وما هي الاحتمالات التي يمكن أن نفكر بها لو كان العكس هو الصحيح؟[٥]

---

(١) غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، مصدر سابق ص٥١.

(٢) المصدر السابق نفسه ص٥٤.

(٣) المصدر نفسه ص٥٤.

(٤) ما يدلل على طرحه أنه صاغ القصة عبر ضمير المتكلم «أنا شهريار وقد حدث هذا قبل أن ينصبني الناس مليكاً في الحكاية بزمن طويل» فضمير المتكلم يأتي معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع، أي يُنظر إلى الموضوع ليس كما هو وإنما من وجهة نظر الذات فقط، مما يفتح الباب واسعاً أمام المخيلة لتقدم العالم كما تراه. ينظر محمد كامل الخطيب، السهم والدائرة، دار الفارابي بيروت، ١٩٧٩، ص٨٣.

(٥) غسان عبد الخالق، مقابلة معه في صحيفة الحدث، عمان، ع٢٢، ١٩٩٥/١١/٢٩، ص١٤.

وحتى يجيب على ذلك التساؤل وما تفرع عنه أخذ عبد الخالق بقراءة النص العربي القديم قراءة نقدية وليست اتباعية، وسعى لاكتشاف الجانب الآخر غير المطروق؛ جانب المعاناة والقهر الذي ينتاب شهريار فيدفعه إلى الاستمتاع بالقتل اليومي، والذي لم ينتبه له الكثير من النقاد والمبدعين نظراً لاتجاه المثقف العربي إلى التعامل مع الحقائق على أساس أنها ثابتة ومُسَلَّمٌ بها، بحيث يصل- أي عبد الخالق- إلى المساهمة في محاولة تحطيم سلطة النَص شكلاً ومضمونا[١]، فما كان مقدساً في التراث العربي لم يعد مقدسا وإنما «نسيج خيال إنسان عمل على جعل القديم مقدساً والجديد بدعة»[٢].

تلك الرؤية التي أرادها غسان عبد الخالق، والتي انبثقت عن إعادة الكتابة والقراءة للنص القديم، تناولها جمال أبو حمدان في قصته (ليلى والذئب) من زاوية مغايرة.

فأبو حمدان يستلهم الحكاية الشعبية المعروفة بحكاية ليلى والذئب، فيعيد قراءتها، قراءة من يكشف الجانب الخفي الذي يربط شخوص الحكاية، قراءة من يبحث عن المسكوت عنه ليصار إلى إبرازه، غايته من ذلك أن يجعل الشيء القديم يقول شيئاً جديداً. فهو يرسم شخصيتي الحكاية ليلى والذئب وهما يعبران عن مأساتهما وعن تعبهما من الدور المرسوم لهما.

فليلى التي تشعر أن زمناً مر عليها في انتظار الذئب منذ وصولها إلى الغابة[٣]، لا تقدر «منذ رسم لها هذا الدور في القصة أن ترجع إلى بيتها وتواجه أمها، التي حملتها الطعام وطلبت منها أن توصله إلى الجدة المريضة في الطرف القصي من الغابة»[٤].

وعندما يبلغ القلق منها درجة غير محتملة باحتمال أن يذهب الذئب إلى بيت الجدة، دون أن يمر بها، تبعد هذا الخاطر عنها «حيث تيقنت من أن الذئب على

---

(١) المصدر السابق نفسه، ص١٤.

(٢) زياد أبو لبن، «بناء السرد في ليالي شهريار»، الدستور، الدستور الثقافي، عمان، ع١٠٣٠٦، ١٩٩٦/٥/٣، ص١٢.

(٣) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص٨١.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص٨٢.

ما يتميز من صفات تجعله من الأشرار، لن يجرؤ على الخروج على نص القصة، فاطمأنت قليلاً»[١].

أما الذئب فقد رسمه القاص وهو يعبر عن مرارته من إكمال الدور المرسوم له «نظر الذئب إليها وكأنه يتوسل، ثم قال بصوت واهٍ: جئت لأعتذر. لا أريد أن أكمل دوري في هذه القصة. لا أريد أن أموت هكذا، أحب الحياة أرجوك ليلى»[٢]. فما يكون من ليلى إلا أن ترد عليه قائلة: «أنا وأنت محكوم علينا أن نقوم بهذين الدورين في القصة . . . مؤلف القصة مات منذ زمن. ولا يمكن تبديل أحداثها»[٣]

وبالنظر إلى تسارع أحداث القصة، وقد سارت شخصيتا الحكاية (ليلى والذئب) وفق ما رسم لهما بنهاية الذئب وجلوس الجدة والحطاب وليلى إلى المائدة، فرحين بانتصارهم عليه وخلاصهم منه، فإن أبا حمدان قد عبر -بشكل واضح- عن معاناتهما من ذلك الدور المرسوم لهما. فبعد إكمال القصة وفق ما هو مقرر في الحكاية نقرأ «وما أن أغلقت أغلفة الكتب على قصة ليلى والذئب بالنهاية السعيدة . . . حتى كانت ليلى في المنطقة المعتمة التي لا تبلغها القصة ولا يصلها الأطفال . . . تجثو عند جثة الذئب، تضع رأسه في حضنها، وتبكي بكاءً مراً»[٤]. فموقف ليلى ذلك قد يكشف الجانب الخفي الذي يربط شخوص الحكاية، فهي تشعر بالمرارة والأسى لما أصاب الذئب نتيجة الدور الذي رُسم لهما. وقد يُعبر أيضاً ذلك الموقف عن أن للإنسان دوراً مرسوماً له في الحياة ينبغي أن يقوم به بعيداً عن كل رغباته وأهوائه.

وعليه فإن أبا حمدان وقد أفاد من الحكاية التي تنتهي -في القصة أيضاً- بانتصار الخير والقضاء على الشر وإسعاد الأطفال والآباء والأمهات، قد أراد القول إن تلك الحكاية هي بمثابة صورة عن العالم المرسوم بدقة الذي لا يستطيع أحد التمرد عليه -شئنا أم أبينا- حيث النهاية موروثة معروفة «محكوم علينا أن نفعل ما هو مرسوم لنا في القصة»[٥] فالذئب وفق القصة التي تصور حياته

---

(١) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص٨٢.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٨٥.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٨٥/٨٦.

(٤) المصدر نفسه، ص٨٧.

(٥) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص ٨٦.

بعيداً عما جاء في الحكاية يحاول التمرد والرفض لكنه يفشل، مما يعني أن هزيمته لم تقتصر على الحكاية بقتله بل امتدت إلى الحياة بفشله في التمرد والرفض.

وقد يجنح قاص آخر إلى قلب الدلالة التراثية لشخصية ما، فيرسمها مناقضة لما هي عليه، لا لتحطيم سلطة نص تراثي - كما أشير آنفاً- وإنما ليعلو بالإنسان نحو البحث عن الحرية والكرامة والسعي لامتلاكهما بعيدا عن الخضوع أو الانقياد لضوابط مجتمع ما، أو فئة بشرية ما أو الاستسلام لأوهام الخرافات والجهل.

فقد بدا ذلك السعي واضحا- إلى حد ما- في قصة (الهروب) لمنذر رشراش. ففي قصته تلك يجعل رشراش من قيس وليلى، تينك الشخصيتين اللتين حالت ظروف واقعهما دون تتويج علاقة الحب بينهما، يجعل منهما شخصيتين تمتلكان إرادتهما وحريتهما في التصرف بشأنهما. فليلى عندما يقرر والدها أن تتزوج عنوة ممن يريد، تقول له «يحق لي الاختيار.... قد اخترت قيس ولن أقبل غيره»[١]

أما (قيس)، فعندما يعلم أن ليلى قد هربت ولن يعثر عليها، فإنه يتسلح بالعزم والإصرار على تحقيق المستحيل[٢] بعيدا عن أوهام الخيال والخرافة[٣]، حتى يتحقق له النجاح- الالتقاء بها.

وإن أراد الدارس أن يقف عند نماذج قصصية أخرى توضح كيفية تناول الشخصية التراثية، وكيفية رسمها، وكيفية تصويرها فإنه لا بد أن يتبين المزيد من الاستنتاجات والحقائق التي تكشف أن طريقة تناول الشخصية التراثية تنسجمُ وزاوية الرؤية التي يريدها الكاتب. وهذا ما بدا واضحاً- نوعا ما- لدى الوقوف عند النماذج السابقة، التي أبرزت كم كان للتراث من أثر في رسم الشخصية وكم أضفى الموروث من دلالات وأبعاد ساهمت في تشكيل الشخصية، وفي رسم ملامحها، وفي استنطاقها، وفي قلب دلالتها حتى تشكلت واتضحت معالم الرؤية. مما يمكن القول إن رسم الشخصية لا يقل عن بناء الحدث في تجسيد رؤية العمل الأدبي.

---

(١) منذر رشراش، زوربا يقتحم البحر، مصدر سابق ص٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٧.

(٣) حيث أخبر من قبل العرافة أن ليلى قد اختطفها ملك الجان حيث ناداها من باطن الأرض فهربت إليه. ص٤٦.

المحور الثالث: أثر التراث في الأساليب السردية

يبدو لمن يتابع النتاج القصصي الأردني، أن إفادة القاص الأردني من الموروث لم تقتصر على استفادته من مضمون المادة التراثية في تشكيل أحداث قصته وبنائها ورسم شخصياتها فحسب، بل امتد الأمر إلى الاستلهام الفعال والخلاق للتراث السردي العربي الكلاسيكي أو الشعبي. فالنصوص التراثية ككتب التاريخ والحكايات والعجائب والنوادر والملاحم الشعبية، تقدم إمكانات هائلة للاستثمار والإبداع. فهي نصوص عربية نبتت في تربة عربية زاخرة بتراث شعبي سردي، فأوحت للعديد من المبدعين أساليب فنية جديدة، تحمل إمكانيات كبيرة لايجاد شكل فني منظور وخاص للقصة العربية[١].

هذا الاستلهام الفعال للتراث السردي تجلى يوماً بعد يوم في محاولة «صياغة نظم جديدة للسرد القصصي لا تقف عند استنساخ التجربة السردية التراثية أو عند حدود المنجز الفني لقالب القصة القصيرة في الآداب الغربية والأوروبية، بل تتفتح على ما هو جوهري في عقل الأمة وضميرها وتاريخها وموروثها وفولكلورها، وإلى ما تختزنه من قوى روحية عميقة ومن اعتمادها على البداهة والحس الشعبي وعلى طرائق الصوغ الشفوي التي تمتلك جذوراً عميقة في الوجدان الشعبي والموروث الوطني والقومي»[٢].

وإذا نظر الدارس إلى القصة القصيرة في الأردن، فإنه يجد تنوعا في الأساليب أو الأشكال السردية التراثية التي تم استلهامها أو التفاعل والتواصل معها. ذلك التنوع مردهُ أنّ لكل أسلوب أو شكل سردي وظيفةً لا غنى عنها تبدو في أكثر من قالب تبعا لرؤية المبدع.

فمن أقدم الأساليب السردية التراثية وأعرقها[٣]، التي استلهمها القاص، أسلوب السرد في السير الشعبية الذي يفتتح بالعبارة الشهيرة (قال الراوي). فمنذر رشراش في قصته (الهروب) يهرب نحو ذلك النمط السردي، حيث الراوي في السير الشعبية يمتلك زمام الأمر ودفة الحديث فتبدأ القصة بـ «قال الراوي

(١) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص١٠٤.

(٢) فاضل ثامر، «جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن» في القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، مرجع سابق، ص١٠٣.

(٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ط١، سلسلة منشورات عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨، ص١٧٢.

فيما قال «يا سادة يا كرام... وبعد أن نال ليلى ما نالها...»[١] فعبر ذلك النمط السردي يعود السارد إلى الوراء ليحكي للمتلقين -أو المحكي لهم- ما يزعم أنه قد سمعه من الراوي الذي لا يُعَدُّ شخصاً حقيقياً بل «مجرد كائن ورقي يستظهر به السارد الشعبي لمنح إبداعه شيئاً من الواقعية التاريخية التي كان السراد الشعبيون فيما يبدو حراصا عليها»[٢].

هذا الأمر أفاد منه رشراش للتعبير عن رؤيته. فلما كانت السيرة الشعبية من دوافعها استنهاض الهمم، فإن القاص وهو يستحضر شيئاً من لوازمها- افتتاحيتها- فكأنه يريد من قصته استنهاض الهمم وعدم اليأس والخضوع، فقيس وليلى- تاريخياً- منعتهما ظروفهما من تتويج حبهما، لكن القاص منذر رشراش وهو يفيد من قدرة (الراوي) في إجراء إضافات كثيرة لتلك المرويات تتناسب والظروف الموضوعية التي تروى فيها، وفي إضفاء رؤيته الخاصة، وموقفه الفكري من المروي له كلما رأى ضرورة لذلك[٣]، جعل منهما شخصيتين لا تستكينان وتسلمان بالظروف. فليلى هربت مما فُرض عليها وعبرت عن موقفها «اعلم يا أبت أنني قد اخترت «قيس» ولن أقبل غيره أي عريس»[٤] وقيس لم يستسلم للواقع بل بحث عنها بكل ما أوتي من عزم وإصرار رغم ما اعترضه من نعت بالجنون «لم يصدقوك نعتوك بالمعتوه»[٥]، وشعور بالخوف والأسى والحزن العظيم «وكان «قيس» يدق الأرض بقدمين وجلتين أخذ شهيقاً ثم زفر بما ينوء به قلبه وصدره من أسى كظيم..»[٦]. فعندما تسلحا- قيس وليلى- بالإرادة والعزم والاصرار على اجتراح المستحيل وتحقيق غايتهما كان لقاؤهما واجتماعهما مجدداً[٧].

---

(١) منذر رشراش، زوربا يقتحم البحر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٦، ص٤٥.

(٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٧٢.

(٣) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص١٤٨.

(٤) منذر رشراش، زوربا يقتحم البحر، مصدر سابق، ص٤٥.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٤٨.

(٦) منذر رشراش، زوربا يقتحم البحر، مصدر سابق، ص٤٩.

(٧) أمين عودة، الرنين، مصدر سابق، ص٣٧.

وفي قصة أخرى يُسْتحضَرُ الراوي الشعبي (راوي السيرة) كإحدى شخصيات القصة وهو يروي ما حدث. ففي قصة (الرنين) لأمين عودة يصور الساردُ في الجزء الأول من القصة الراوي وهو في مجلسه وحوله المستمعون والنادل بيده زجاجة الكونياك والعطر يتضوع منه، يصوره وهو يروي ما حدث لقمر الزمان -إحدى شخصيات ألف ليلة وليلة- وكأننا أمام سيرة شعبية أو حكاية من حكايا ألف ليلة وليلة، حيث الراوي يستلم دفة الأمر في القص والحديث والسعي بكل قدرة فائقة على سرقة الاصغاء واختلاسه بمهارة ونعومة كملمس الحرير من القوم «- يا قوم... شنفوا الآذان واستمعوا لما حدث لقمر الزمان في غابر الزمان والمكان»[١].

وما استحضار القاص لذلك العالم الذي يتحرك فيه الراوي، وكأنه امتلك الحقيقة، إلا ليعبر عن سخريته من أولئك الرواة، الذين يفسرون الأحداث من وجهة نظرهم. فقمر الزمان الذي أخبر عنه الراوي في الجزء الأول من القصة، أن خروجه كان لرؤية السلطان والتحمم بسنا جبهته الوضاءة[٢]، عندما تسلم -أي قمر الزمان- في الجزءالثاني من القصة، دفة الحديث عَبر ضمير المتكلم، الذي يأتي «معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع أي النظر للموضوع ليس كما هو وإنما من وجهة نظر الذات»[٣]، عندئذ كشف قمرُ الزمان ووضّحَ ما سترَه الراوي ولم يكشفه. فقد كان للضيق والمعاناة الشديدة التي يعانيها مع الشعب إذ القتل والقمع والحرب والتشريد والكوارث والمجاعات.. كان لكل ذلك أثرٌ كبير في خروجه والعشرات من البشر إلى الشوارع وقد أصيبوا بالذهول حيث رنين منبه الساعة استحال توقفه، فعصف بالأدمغة والعقول حتى أخرج الشعوب عن طورها، فخرجت إلى الشوارع لا لرؤية السلطان كما روى الراوي وإنما تعبيراً عن ضيقها ومعاناتها الشديدة «يا إلهي الرنين يمزقني... حتى انتهيت إلى الشارع وأنا ألهث، ولكني بمجرد رؤيتي لعشرات الأشخاص الذين يتخبطون في الشارع، كان أكثرهم بملابس النوم أو شبه عراة ذاهلين كالأموات يوم النشور وقد حشوا آذانهم بالقطن، يضربون رؤوسهم بالجدران والأرصفة، يطلبون العون من قوة مبهمة لا يدركونها»[٤].

---

(١) المصدر السابق نفسه، ص٣٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٤٠.

(٣) محمد كامل الخطيب، السهم والدائرة، مرجع سابق، ص٨٣.

(٤) أمين عودة، الرنين، مصدر سابق، ص٥٢.

ولا يخفى على الدارس الإشارة إلى ما نتج عن ذلك الأسلوب (قال الراوي)، حيث استخدام السارد لضمير الغائب والاختفاء وراءه في عرض الأحداث وسردها. فكما أن الراوي هو من يستلم دفة الحديث إذ ينقل للمتلقي، وللسامع حركة الشخوص وسير الأحداث وهو بعيد عنها، فكذلك ضمير الغائب الذي شاع بين السراد الشفويين أصلا يُتيح للسارد وإن ظل مختفيا خلف ضمير الغائب كشخصية في الحدث أن «ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها. أو يشق قلوب الشخصيات، ويغوص فيها ليتعرف على أخف الدوافع وأعمق الخلجات، تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها، إنها بالنسبة له ككتاب يطالعه كما يشاء»[١].

فمثال ذلك يبدو في قصة (ليلى والذئب) لجمال أبي حمدان إذ نقرأ:

«جلست ليلى عند جذع الشجرة في وسط الغابة كانت متعبة وقلقة. أحست بألم مبهم في داخلها حاولت أن لا تفصح عنه. أخذت باقة الأزهار التي جمعتها من الغابة، تذبل في يدها. اضطربت حين لاحظت..»[٢] فمن خلال ذلك السياق- استخدام ضمير الغائب- تبرز ظاهرة الراوي المطلع على كل شيء أو السارد الموضوعي كما يقول توماشفسكي «ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال»[٣]. لذا ليس غريبا أن يعرف السارد مجملَ الوقائع، ومجمل الهموم، وأن يقوِّل الشخصيات، ويتحدث بالنيابة عنها، ويحيط بكل التفاصيل، ويعرف أدق الهموم «قال الذئب بانكسار: .... ولكني لا أريد أن أموت هكذا. أحب الحياة أرجوك يا ليلى»[٤] وفي الوقت ذاته يبقى- أي السارد- بعيداً عن العمل السردي وكأنه مجرد راوٍ له مما يجنبه

(١) بوطيب عبد العالي، «مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي»، مجلة عالم الفكر، م٢١، ع٤، ١٩٩٣، ص٤٠.

(٢) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص٨١.

(٣) توماشفسكي، «نظرية الأغراض»، في :إيخنباوم بوريس وآخرون، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨٩، وينظر:

Peck, John and Martin Coyle, **Literary Terms And Criticism**, pp. 111-112.

(٤) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق ص٨٥.

السقوط في فخ «الأنا» ويحميه من «إثم الكذب» بجعله مجرد حاكٍ يحكي، لا مؤلف يؤلف أو مُبدعٍ يبدع[١].

هذا على صعيد السارد، أما على صعيد المتلقي فإنه يجعله- أي ضمير الغائب- «واقعا تحت اللعبة الفنية التي اللغة أداتها والشخصيات ممثلات فيها؛ فيعتقد من لا علم له بالخدعة أو بالأدب السردي ببساطةٍ، أن ما يحكيه السارد في نصه هو حقا كان بالفعل، وأن النَّاصَّ مجرد وسيط بينه وبين الأُحدوثة المحكية»[٢].

ومن الأساليب السردية القديمة التي استخدمها المبدعون، سرد الأحداث بضمير المتكلم[٣]إذ يتولى البطل أو الشخصية نيابة عن المؤلف القيام بهذا الدور. فسرد الأحداث عبر ضمير المتكلم يجعل المتلقي ملتصقاً بالعمل السردي، متعلقاً به أكثر، متوهماً أن الكاتب فعلا هو أحد الشخصيات التي تنهض عليها القصة. عدا ذلك فإن «الشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، حيث إن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها»[٤].

فمثلا[٥]في قصة صالح القاسم (في انتظار الفرج) ما إن يقرأ الدارس أو القارىء في السطور الأولى من القصة معاناة السارد المتماهي مع البطل، حتى

---

(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص١٧٨.

(٢) المصدر السابق نفسه ص١٧٩.

(٣) تجسد ذلك الأمر- مثلا- في الأعمال السردية العربية القديمة في ألف ليلة وليلة، حيث شهرزاد كثيرا ما كانت تحيل الشريط السردي إلى إحدى شخصياتها لتشرع في الحكي بنفسها، لتستعمل أثناء ذلك ضمير المتكلم الدال على الحميمية السردية وعلى تعرية الذات وعلى تطلع باد إلى تقديم الحكاية في شكل يتوغل بها إلى أعماق نفس الشخصية الراوية. ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٩١.

(٤) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٦١.

(٥) من القصص الأخرى التي استخدم فيها ضمير المتكلم سارداً يُشار الى
قصة مفلح العدوان (الصواع) في مجموعته الرحى/ مصدر سابق.
قصة أمين عودة (الرنين) في مجموعته الرنين/ مصدر سابق وغيرها.

يشعر أن شيئاً تملكه بضرورة متابعة الأحداث اللاحقة في القصة «من حين لآخر يغزوني شعور حاد بأنني أختنق وتكاد تطلع روحي. أحاول تجاهل الأمر والبقاء جالساً في مكاني أقرأ أو أكتب. لكن لا أستطيع ... أحاول تنشيط نفسي... لكن لا فائدة.. أحاول عمل أي شيء لكن رغبتي تظل محبوسة...»[١].

وبمتابعة أحداث القصة، تتكشف للدارس عبر ضمير «الأنا» الأبعاد النفسية والاجتماعية في حياة الراوي، انطلاقا من واقعه الخاص وواقع أمته العربية المسلوب الإرادة الراكع لأعدائه «أشاروا.. إلى تمثال ضخم يحمل في يده الممدودة شعلة نار جبسية متحجرة.. نظرت باتجاه ما أشاروا وهم يهمسون: عليك أن تركع على قدميك معلناً الولاء والطاعة لهذه الشعلة، وما أن تنتهي حتى تجد الذهب في حجرك. تقدمتُ من التمثال جثوت على ركبتي وأخذت أصلي وأدعو ومنذ ذلك الحين وأنا أركع ناسياً نفسي في انتظار الفرج»[٢].

وبالانتقال من استخدام الضمائر إلى الاستهلال أو الافتتاحيات المتوارثة للقص، يجد الدارس تنوعاً وتعدداً في العودة إليها. فمن افتتاح قصة بالعبارة الشهيرة (قال الراوي) التي وقفت الدراسة عندها[٣]، إلى افتتاح قصة بـ«كان يا ما كان» أو «يحكى أن» التي ارتبطت بالحكاية الشعبية والخرافية، إلى افتتاح قصة بإحدى لوازم المقامات كـ«حدثنا» أو «أخبرنا» إلى افتتاح قصة بمخاطبة المسرود له، بل وامتداد الأمر إلى الإفادة من السرد المقامي ذي القيمة الجمالية والفنية والمعرفية أيضاً. مما يعني حرص المبدع على انتهاج نهج قوامه العمل على تحقيق أفضل مستوى ممكن من مستويات الاتصال الحميمي بالمتلقي.

ولما كان السرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ تكون بالنسبة إلى الحكاية كالإطار بالنسبة إلى اللوحة، فإن عبارة «كان يا ما كان..» التي نجدها في مطلع بعض القصص الشعبية والحكايات الخرافية «تعلن للمتلقي بأن

---

(١) صالح القاسم، بابا والبطيخ، مصدر سابق، ص٨٠.

(٢) صالح القاسم، بابا والبطيخ، مصدر سابق، ص٨٧.

(٣) ينظر الدراسة ص٩١-٩٣.

السرد قد بدأ وتحدد نوعه»[١]. فقد شاعت تلك العبارة في الملاحم والحكايات الخرافية العربية اللسان المليئة بالغرائبية والعجائبية[٢]، مما كان يستلزم مسافةً زمانيةً «كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان» ومسافةً مكانيةً (البطل ينتقل إلى أرض بعيدة كالصين مثلا أو أرض غير مضبوطة على الخريطة)[٣] تدور فيها أحداث القصة أو الحكاية. أي بمقدار ما تكون الحكاية مغرقةً في الغرابةِ والعُجابِ، يكون الإغراق في البعد الزماني والبُعد المكاني.

تلك الصيغة وظفها القاص الأردني في قصته كاستهلال لها أو كمفتتح لبعض المقاطع القصصية أو كإشباع للنص المسرود بأداة السرد (كان).

ففي قصة (الزير) لمحمد عبابنة إذ تفتتح القصة بـ «كان يا ما كان يا سادة يا كرام في بلاد العرب وزمان الأمريكان، رجل شهم همام...»[٤] فإن المتلقي، القارىء ليشعر على الفور وكأن السارد الراوي سينتقل به إلى عالم غريب وزمان عجيب- شأن القصص والحكايات الخرافية- فيقص عليه سيرة ذلك الرجل الهمام. لكن ما إن يتابع الدارسُ أو المتلقي أو القارىء القصَّ، حتى يتبين سخرية القاص من مرارة الواقع الذي نعيش. ففي هذا الزمن الغريب العجيب- زمن الأمريكان- غدا الزيرُ[٥] الذي أُلبسَ لبَاسَ الزير سالم[٦] ذلك البطل المغوار الذي لا يشق له غبار، غدا أجبن إنسان. فأَطْلقَ على نفسه الزير الهمام وبدأ «يتحدى الصبيان. يضرب بالأرض من البيت إلى الحمام .. يجمع القتلى

---

(١) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتاويل، دراسات في السرد العربي، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٨٨ ص٣٤.

(٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٧٤.

(٣) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٩٧، ص٥٠.

(٤) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق، ص١٥.

(٥) ليس الزير في القصة إلا شخصية تراثية تعبيرية محملة أقنعة وأبعاداً معاصرة لتعبر عن الواقع الحاضر. ينظر مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص٧٩.

(٦) الزير سالم هو بطل السيرة الشعبية: (الزير سالم أبو ليلى المهلهل) الذي خاض حربا ضروسا طويلة ثأراً لمقتل أخيه كليب على يد ابن عمه جساس، ينظر: الزير سالم ابو ليلى المهلهل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤، .

ويخطب فيهم بأفصح لسان. يستل سيفا وهاج (كذا) من الفلين والأوراق. يحلق اللحية والشارب ومع كل ذلك لم يصفه الناس بالجبان، بل قالوا تحول على طريقة الأمريكان»[١].

فالزير سالم الذي نعرف لم يعد له في هذا الزمن اللامعقول، زمن انقلاب المعايير والموازين، أي أثر أو وجود. لذا السارد الراوي يختم القصة بـ «يا سادة يا كرام خرج الزير في صبح الرعيان يمتطي الجبن ويتقلد النسيان وبكته الأميرة والنسوان وانطوت سيرة الزير مع الزمان»[٢].

وهذا المفتتح المتوارث للقصة- للحكاية الشعبية «كان يا ما كان...» يبدو في قصة أخرى تتطلع إلى الخروج من مألوف القص، فمنذ العبارة الأولى التي ترد مفتتح الحكاية الشعبية «كان يا ما كان... في قديم الزمان..»[٣] نرى راوي قصة يحيى القيسي (المزدحم) يسارع «لا ... لا... هذه لا تصلح مقدمة لقصتي العظيمة.. إنها معروفة كلاسيكية. مكررة ملها القراء.. وسبقتني إليها شهرزاد في لياليها الألف.. وجدتي العزيزة..!! ترى ماذا سيحدث لو أنني بدأت بشيء مختلف مثير؟ «كان يا زمان... في قديم المكان»[٤].

فالراوي وإن قلبَ المفتتح المتوارث، فسخر من تجربته وردود الفعل التي تفترض للنقاد، ورمى بطموحات الكتابة المختلفة وعلاقاتها: تفكيك الحبكة، وتفجيرها، وتفجير النص وقتل عاديته[٥] إلا أن للعجائبي بُعَدهُ وفِعْلَهُ فالرواي «يجعل لبطله قمقماً، مِصباحاً سحرياً، فيطلقُ- أي البطل- عفريته، ماردهُ[٦]. وتروح المخيلة تُقَلِّبُ حضور الخارق في الراهن بالقضاء على المنافقين والخونة، بالقيام بحل أعظم معضلة في الرياضيات بالانتقال إلى الفضاء على

---

(١) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق ص١٥/١٦.

(٢) المصدر السابق نفسه ص١٧.

(٣) يحيى القيسي، رغبات مشروخة، مصدر سابق، ص١١.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص١١.

(٥) المصدر السابق نفسه ص١٢.

(٦) جاء في القصة أن المارد له عينان ناريتان. له القدرة على حمل الجبال الضخمة، هدم مدن بأكملها، الصعود إلى الكواكب. الغوص في الأعماق.. المصدر السابق نفسه، ص١٣/١٤.

الأعداء إلى... إلى النهاية المبتورة التي يردفها الكاتب بقصاصات ترسم نهايات أُخر، تصدم العجائبي بالواقع الراهن»[١].

وفي قصة (عودة أمير الصعاليك) تتكاتف مجموعة مقاطع حكائية صغيرة «العجوز/الساحرة/ الغولة/ الصبية/ الأمير» لإقامة معمار قصصي، حكائي متميز ذي خصوصية معينة في تناول ثنائية السرد والحوار في القصة. حيث ينحو السرد منحىً حكائياً شعبياً «ما كان كان في سالف العصر والأزمان الأمير الصغير سيد الصعاليك، جاءت لأمه العرافة الساحرة...»[٢] مما يشكل فضاءً غرائبياً عجائبياً، فالعجوز الشمطاء الرقطاء، والساحرة الماكرة، وغولة الخرائب، عجيبة العجائب، والغولة الملعونة في زوايا الخرائب المظلمة والمقابر الموحشة، كلها تتسبب «بفقدان أمير الصعاليك هويته ومسخ شخصيته لذا يجد نفسه أمام مهمة النضال، لاستعادة هويته وحريته، والعودة من إسار السحري إلى مملكة الواقعي والحرية»[٣].

وقد يأتي ذلك المفتتح المتوارث على غير العادة، فها هي جواهر الرفايعة تختتم قصتها (الغجر والصبية) بتقليب ذلك المفتتح فتكتب «كان يا ما كان في ليلة متأخرة من ليالي زمان وقريب العصر والأزمان.... أن كان...»[٤] تكتب ذلك على لسان الجدة التي ستحكي للصغار حكاية الغجر والصبية التي تستأثر باهتمام الصغار، بعيدا عن حكايات الغيلان أو الأميرة المسحورة أو ليلى والذئب «نفد صبر الصغير فهتف: -جدتي لا نريد قصة عن الغيلان، ولا الأميرة المسحورة ولا ليلى والذئب»[٥]. ذلك يعني أن الرفايعة لا تريد أن تتحدث عن الماضي السحيق بل عن الحاضر الراهن الذي فيه من المفارقة والغرابة واللامعقول الذي

---

(١) نبيل سليمان، من ندوة ألقاها في المركز الثقافي الملكي في عمان في ١٩٩٨/١٢/١٤ بعنوان « الجمالي في المشهد القصصي في الأردن» ص٤.

(٢) يحيى القيسي، رغبات مشروخة، مصدر سابق ص٣٤.

(٣) فاضل ثامر، «جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن» في القصة القصيرة في الاردن، مرجع سابق ص١١٦.

(٤) جواهر الرفايعة، الغجر والصبية، مصدر سابق، ص١٩.

(٥) المصدر السابق نفسه ص١٩.

تعيشه الصبية، حيث القرية تفرض سلطتها عليها كامرأة بينما الغجريات يتمتعن بكامل حريتهن ورجال القرية يخالفون بسلوكهم أقوالهم. فيه ما يستدعي أن تجعل من قصة الصبية حكاية غريبة عجيبة، تستحق أن تروى والآذان مشدودة إليها[١].

وهذا الأمر بما فيه من سيطرة على السامع وشعور الراوي باللذة والارتياح والآذان مشدودة إلى كلامه، قد يُلمس في قصص أخرى، استهلت بعبارات افتتاحية متوارثة كـ «يُحكى أن...» أو «حُكي أن....» أو «وفي يوم من الأيام...»[٢] أو أُشبعت بأداة السرد «كان» ومشتقاتها.

فقصة مجدولين أبو الرب «رجل من مارد» تستهل بـ «يُحكى أن رجلا نام. وقد كان من لحم ودم. استيقظ ليجد نفسه من رماد. فزع واحتار ثم فزع ثم احتار...»[٣] وفي موضع آخر من القصة نقرأ «ولكنه في ذلك المساء- وكما يحكى- أحس بأنه منهك»[٤]. فمن خلال الجملة الاستهلالية (يحكى أن) والجملة المعترضة داخل القصة (-وكما يحكى-) وبالنظر إلى أحداث القصة الغرائبية تلك لا بد أن يتساءل الدارس؛ ألا تمثل تلك القصة وغيرها حيث الغرائبية فيها تأصيلا لموروث غرائبي وفنتازي متجذر في الموروث الشعبي والوطني والقومي؟[٥] وألا تعبر عن الواقع الذي ما فتىء سنة فسنة أم يوما فيوماً يرمي بلا معقوليته ليفعل في القص فعله عبر القصة أو الرواية[٦]؟ ثم ألا تعني عبارة (حكى) المحاكاة أو التقليد والاقتداء بالآخرين حيث التخلي المباشر عن الكلام إذ «التصور الغريب للأشياء يقتضي أن الكاتب السارد غريب عن سرده وأنه لا يغترف من مخيلته، وأنه مجرد حاكٍ لحكايات حبكها، قبلَه، غيُره»[٧].

---

(١) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، مرجع سابق، ص٨٤.

(٢) ينظر رياض البجعة، شمس النهار، مصدر سابق، قصة (الزهور المهاجرة) ص٩.

(٣) مجدولين أبو الرب، تشرين لم يزل، مصدر سابق، ص١٧.

(٤) المصدر السابق نفسه ص٢٢.

(٥) فاضل ثامر، «جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن» في القصة القصيرة في الأردن، مرجع سابق ص١٠٤.

(٦) نبيل سليمان، مرجع سابق، ص٥.

(٧) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص٢٣٠.

ومما امتد عن أسلوب الاستهلال بالعبارات الشعبية المتوارثة، السعي إلى استخدام تقنية السرد اللاحق أي الذي يحكى أحداثاً ماضية[١]، حيث تفتتح القصة أو تشبع بأفعال الكينونة الماضية «كان يا ما كان.. ولم يكن .. كان... ، وقد كان...» التي وإن دلت على شيء فإنها تدل على أن القصة- الرواية العربية لم تستطع التخلص نهائياً من أشكال السرد القديمة، ولا سيما في فعل «كان» الذي يُعتقد أنه موروث عن أدوات السرد الشعبي «كان يا ما كان» أو «كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان» فقد كان الرَّاويةُ في مألوف الأطوار «إنما يحكي ما وقع للشخصية أو للشخصيات في الزمن الماضي أساساً وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد تقع في الحاضر وبعضها الآخر ربما سيقع في المستقبل. فطبيعة السرد لا تتعلق إلا بما كان لا بما هو كائن ولا بما سيكون»[٢].

أما عن وقع تلك الأداة السردية على المتلقي فإنها تحمله على التصديق بحدوث ما يجري وأنه أدخل في التاريخ والواقع من حيث هو مجرد نسيج لغوي أو خدعة سردية[٣].

فمن القصص التي أكثرت من اصطناع تلك الأداة السردية[٤]، قصة (رجل من رماد) الآنفة الذكر، وقصة (السدومي) و (التابوت) لمفلح العدوان[٥]، وقصة الفراشة السعيدة) لرياض البجعة[٦] وغيرها.

ومن المظاهر السردية التراثية التي وظفها القاص الأردني في قصته، إفادته من السرد المقامي على صعيد الجمل القصيرة المسجوعة المتوازنة ذات الزخرفة البديعية، أو على صعيد العبارات السردية التي كانت المقامات تفتتح بها كحدثني أو حدثنا أو حكى أو أخبرنا[٧].

---

(١) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط١، منشورات سلسلة علم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص٣١٠.

(٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٧٨.

(٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٧٨.

(٤) يرى عبد الله رضوان أن (كان) قد تحكمت في البناء اللغوي للجيل القديم والجيل الجديد المؤسس للقصة القصيرة الحديثة في الأردن. البنى السردية، ط١، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمان ١٩٩٥، ص٦٠.

(٥) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٧١. ٧٥.

(٦) رياض البجعة، شمس النهار، مصدر سابق ص٤.

(٧) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٦٩.

لقد أفادت القصة القصيرة الأردنية من شعرية المقامة وإيقاعها المحاكي موسيقى الشعر الخارجية، والمتمثل بالجمل القصيرة، وبالجمل المسجوعة المتوازنة فمثال[١] ذلك يبدو واضحاً في قصة محمد عبابنة (نقاط)، حيث نسمع على لسان المصلين وهم يسألون الخطيب «ما قولك في جار له تسعة وتسعون دونما وجاره له دونم ويعزه بالخطاب أن يعمل عنده بلا ثمن ولا يُسْلِمهُ من العقاب؟ ما قولك بمن يركب موديل ألفين وجاره يمشي على الرجلين؟ ما قولك في أولاده الذين يتعلمون والكلب السباحة؟ وأولادي لا يملكون ثمن الكبريت والقداحة»[٢]. إن هذا المقطع المتمثل للسرد المقامي ليكاد يرتبط -نوعاً ما- بما كان المقاميون يضمنون نصوصهم خطاباً ناقداً لعصورهم اجتماعياً وسياسياً ويتجاوب مع وسيلة بلاغية كالسخرية[٣]. ففي القصة سخرية من الواقع اللامعقول والمتناقض لدرجة أن تصبح المرأة مسيطرة على زوجها، ظالمةً له ومع ذلك هي التي تكافأ «يا خطيب ما قولك بالزوجة التي تمتطي زوجها وتأخذ يده اليمنى واليسرى، تقاتل بهما كل الجيران والحارة وهو يسير تحتها بلا رخاوة. واذا طلبت منه اللجام لجم حاله. واذا وخزته غض الخطأ وأرض آذانه. وإذا طلب منها أن يصهل لأمه قطعت لسانه. وصاحت عليه أنه يريد أن يستحل الشرف ويخون الأمانة. فيجتمع كل الناس وحتى خلانه ويؤنبوه على فعلته وقلة شأنه ويدعو للزوجة المسكينة بالصبر والسلوان وأن يدخلها الله جنات الجنان»[٤].

وفي قصة غسان عبد الخالق (ليالي شهريار) تتأكد تلك الاستفادة من الموروث المقامي إذ تبدو الإفادة من حكائية المقامة وبنيتها السردية التي تعطي النص قيمة جمالية وفنية وتنوعاً في السرد يكسر رتابة السرد المتوالي ويضفي

---

(١) من الأمثلة القصصية الأخرى على ذلك ينظر قصة (الزير) لمحمد عبابنة ضمن مجموعته الرغيف، مصدر سابق ص١٥، وقصة (الولوج في الزمن الماء) ليحيى القيسي ضمن مجموعته (الولوج في الزمن الماء)، مصدر سابق ص٥٧، وقصة (الوثاب) لعائشة الخواجا ضمن مجموعتها (إلى فلسطين) مصدر سابق ص ٦٠.

(٢) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق، ص٧٠.

(٣) محمد أنقار، «تجنيس المقامة»، فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٤، ص١٠.

(٤) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق ص٧١.

على العمل صدقاً وحميمية[١]، فنقرأ في القصة «ولم أدر إلا وأنا بإزاء قصر مهيب على أبوابه حرس وحشم وفي أرجائه غلمان وخدم، بلاطه مفروش ورياشه عروش. فاجتازت بي الجارية رواقاً خلف رواق، وفيها من كل ما يخطف الأبصار ويلوي الأعناق، حتى صرنا بباب إيوان فخيم، فيه جوار وحريم، بصدره جلست شهرزاد فإذا هي في الحُسن آية، ولمن رام الجمال غاية»[٢]

أما الإفادة الأخرى من التراث السردي المقامي فقد تجلى باستهلال أو افتتاح بعض القصص بإحدى العبارات السردية التي كانت المقامة تفتتح بها كـ(حدثنا) أو (أخبرنا) أو (حدثني)...

تلك العبارات وإن كانت دالة على واقع من التاريخ أو على تاريخ من الواقع[٣]، فإن سيرتها «قد انقلبت في السرود المقاماتية إلى محض خيال وصرف إبداع»[٤]كيف لا «وإسناد الحكاية أو القصة إلى راوية ما أو إلى شخصية تاريخية أو تاريخانية على حد سواء لا ينبغي أن يُعد حجة على وجود تلك الشخصية، ولا على ثبوت إسناد النص المروي عنها إليها على الحقيقة. وإنما هي سيرة كان الكتاب والسُّراد يفزعون إليها لإثبات تاريخية الفعل الأدبي واضفاء الشرعية الواقعية على وجوده»[٥] وإعطاء المروي له موقعاً مهما في عملية الإرسال والتلقي، فتجعل منه راوياً بعدما كان مرويا له قبل أن تنجز الحكاية[٦].

---

(١) رفقة دودين، توظيف الموروث في الرواية الاردنية المعاصرة، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧، ص٢٠٤.

(٢) غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، مصدر سابق، ص٥٢.

(٣) يرى عبد الملك مرتاض أن تلك العبارات مستقاة أصلاً من تقاليد رواة الحديث النبوي ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار وإثبات الروايات والتشدد في تقبل النصوص وتصحيحها وغربلتها. في نظرية الرواية، مرجع سابق ص١٦٩.

(٤) عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص ١٧٠.

(٥) المصدر السابق نفسه ص١٧٣.

(٦) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، مرجع سابق، ص٢١٢.

فمن النماذج القصصية- موضع الدراسة[١] -يشار إلى قصة يحيى القيسي (سيدي هربود)، حيث يفتتُح السارد المقطع السردي الذي يقص فيه صبحي الهربود حكايته على أصدقائه فيظهر قدرته البارعة على سرد الحكايات التي تسيطر على السامعين لدرجة استغفالهم والسخرية بهم. يفتتحه به «حدثنا صبحي الهربود قال»[٢].

إن تلك الإفادة من الموروث المقامي لهي دليل على وعي القاص بالإبداع العربي، وما فيه من طاقات وإمكانيات فنية عظيمة، تصلح للتمثل في النص الجديد بغية الخلاص من النمذجة والأجناس المملة المستهلكة[٣]. لذا لم يكن غريبا اتساع مساحة استلهام الطرائق والأساليب التعبيرية التراثية الأخرى المتنوعة في القصة.

فلما كان القاص يحرص على إيصال مادته إلى القارىء-المتلقي بأيسر الطرق فإننا نراه يركز على مخاطبة المسرود لهم أو إشعار المتلقي أنه يتلقى حكاية أو يستمع لرواية أو قصة، بحيث يصل إلى أفضل مستوى ممكن من مستويات الاتصال الحميمي بالمتلقي. ذلك الأمر نجده في العديد من القصص فجواهر الرفايعة تحضر المسرود له في قصتها (الغجر والصبية) فتكتب «وأنا قصتي أتلوها باسم الله على مسامعكم أصحاب السيادة»[٤] أو تكتب «أحرصُ حرصَ البخيل على أن تصيخوا آذانكم جيداً لصوتي»[٥]. وهاشم غرايبة يخاطب المسرود لهم مباشرة في قصته (رؤيا) «أنا الراوي أعود إليكم مؤلفاً»[٦] أو نقرأ «مرحبا أنا زيد الفرد أخاطبكم»[٧] أو «دعوني أحدثكم بما لم أحدث به أحداً من

(١) كان هاشم غرايبة قد جعل لجميع حركات أو فقرات قصته (بيت الاسرار، ط١، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٢) ذلك المفتتح التراثي المقامي ففي فقرة (البيك) بدأها بـ (حدثني أبو صالح رحمه الله قال:) وفي فقرة (ست الحسن): حدثني الحاج سالم قال:، وفي فقرة (دحام): حدثني ابن كلثومة قال.

(٢) يحيى القيسي، رغبات مشروخة، مصدر سابق، ص٨٠.

(٣) محسن جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص٢٨٨.

(٤) جواهر الرفايعة، الغجر والصبية، مصدر سابق ص٩.

(٥) المصدر السابق نفسه ص٩.

(٦) هاشم غرايبة، رؤيا، مصدر سابق، ص٧٤.

(٧) المصدر السابق نفسه ص٦٤.

قبل»[١]. ويحيى القيسي يفتتح وينادي المسرود له في متن قصته (كيف تمسك أرنباً) بعبارة «أيها الأصدقاء»[٢]. ومحمد السناجلة يكثرُ في قصته (فصل من قصة حب حورانية) عبارة (يا سادتي الكرام) على لسان الشيخ صالح «ثُم إن الجان صفوان يا سادتي الكرام وضع يده ثم أخرجها» «ومن يومها يا سادتي الكرام عاشا كأجمل عشيقين وأسعد حبيبين» «وهكذا يا سادتي الكرام جُن عبود وفقد عقله..»[٣]، فكأن الشيخ صالح وهو يخاطب المتلقين- السامعين (يا سادتي الكرام) يمارس نوعاً من السلطة المتعالية بامتلاكه الحقيقة القادمة إلى السامعين أو المتلقين.

وتأكيداً على صلة القاص بالإبداع العربي ووعيه به فإننا قد نجده يلجأ إلى عادة المؤلفين العزب القدامى في إثبات ديباجة الختام. فقصة (ليالي شهريار) تختتم بـ «تمت بحمد الله. من حكاية الفقير إلى الله، القوي بتوفيقه، شهريار، غفر الله له وعفا عنه، اللهم آمين»[٤] أما قصة (نقاط) فتشعرنا خاتمتها بما كانت شهرزاد تنهي سردها في لياليها «وسكت الخطيب عن الكلام المباح. وحلفت زوجته برأس كليب وجساس أنه من الإمامة سوف يزاح وانبلج نور الصباح وكل رجل إلى الفرّان راح»[٥].

ومثلما كانت المؤلفات التراثية المحققة تعتمد الهوامش وتوثيق الأحداث وتعدد الآراء التي يطرحها المحقق. فإن الدارس يجد قصصاً يكاد يقترب - نوعا ما- شكلها الفني من شكل المؤلفات المحققة[٦]. وكأن استدعاءها مقصود فنياً؛ فلم تكن عناية الكاتب بصحة الهوامش أو عدم صحتها بقدر عنايته بدلالتها الفنية. فمن جهة يسعى المبدع لأن تتخلص القصة من إطار الشكل التقليدي المستمد من

---

(١) المصدر السابق نفسه ص٤٤.

(٢) يحيى القيسي، رغبات مشروخة، مصدر سابق، ص٦٧.

(٣) محمد السناجلة، وجوه العروس السبعة، مصدر سابق، ص٤٨، ٤٩، ٥٠.

(٤) غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، مصدر سابق، ص٥٤.

(٥) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق، ص٧٢.

(٦) من القصص التي سارت على ذلك النهج لكنها خارج فترة الدراسة يشار إلى قصتي (المكوك) و (مغادرة السنديانة) لفخري قعوار ضمن مجموعته القصصية (لماذا بكت سوزي كثيراً) ط١، المطبعة الاردنية، عمان، ١٩٧٣.

الآداب الأوروبية إلى شكل مستحدث يستلهم شكل المؤلفات والمخطوطات التراثية المحققة ليخلق شكلا عربيا أصيلا للقصة- للرواية العربية يعتمد المنابع التراثية الأصلية. ومن جهة أخرى يكون لذلك النهج دلالات وأبعاد عميقة تصلح للإسقاط على واقعنا المليء بالحقائق التي ينبغي عدم البوح بها، المليء «بشتى الأسرار الغامضة أو الأوراق المطموسة المعالم التي لم تتضح بعد»[١].

فمثال ذلك بدا واضحا في قصة يحيى القيسي (المزدحم) فبعد أن أطلق الراوي للمخيلة عنانها مع عفريت بطل القصة، وصل إلى الخاتمة المبتورة فكرر اللعبة الحداثية في ادعاء ورود القصة ناقصة في المخطوطة، وادعاء العثور على قصاصات -ناقصة أيضاً- ترسم كل منها نهاية للقصة[٢]. يقول السارد الراوي « وردت هكذا ناقصة بالمخطوط الأصلي المبعثر للقصة، وعثر أيضا على هذه القصاصات الممزقة من الورق»[٣].

أما قصة سمير البرقاوي (المتنبي والجراد) فإن شكلها الفني ليكاد يقترب -حقيقة- من شكل المؤلفات المحققة. فهي مكونة من مخطوطتين، مخطوط أول يتحدث عنه السارد المحقق في الهامش رقم(١) قائلا «هذا كل ما تبقى من مخطوط محترق وجدته عند رجل عجوز من أصل عربي يعيش في إسبانيا وكان قد توارثه عن أجداده ولا يعرف كيف وصل»[٤] أما المخطوط الثاني فيقول عنه السارد المحقق في الهامش رقم (٢) :« مقطع من مخطوط كامل يتحدث عن ذات الفترة التاريخية، موجود في معهد إحياء المخطوطات، ارتأيت أن أرفقه مع المخطوط الأول»[٥].

---

(١) مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، مرجع سابق، ص٢٩٦.

(٢) نبيل سليمان، مرجع سابق، ص٦.

(٣) يحيى القيسي، رغبات مشروخة، مصدر سابق، ص١٩.

(٤) سمير البرقاوي، ذاكرة الرماد، مصدر سابق ص٦٣.

(٥) المصدر نفسه، ص٦٧.

فهذه القصة[١] وإن كان شكلها الفني يقترب من المؤلفات المحققة إلا أن لهذا الشكل دلالات ومعاني، فالتوثيق -الإسناد قد يؤكد أو يوحي بواقعية ما يُروى ودقته وصحته. فالسارد الراوي عبر ضمير المتكلم في المخطوط الأول يسعى لكشف الأسرار الغامضة التي أحاطت بشخصية المتنبي وهو في طريقه للقائه في السجن «أحقاً سألتقيه الآن، أراه وأحادثه، أستجلي كنه سره وخبايا عقله»[٢].

وعندما يلتقيه تتكشف الحقيقة فالمتنبي الذي تنبأ فحذر أمته من خطر الجراد- رمز الاستعمار وتحكم المستبدين بالشعوب[٣]-يكافأ بالاتهام بادعائه النبوة فيزج بالسجن وحيداً منعزلاً في بيت ناءٍ حتى تبدو في رجليه وعنقه قرمتان من خشب الصفصاف[٤]. فالمتنبي في القصة ليس إلا شخصية تراثية تعبيرية محملة أقنعة معاصرة وأبعاداً معاصرة لتعبر عن الواقع الحاضر[٥]؛ فمن يحذر من الأخطار متنبئاً لا يُعار اهتماماً أو التفاتا إلى رأيه، بل يصبح محطَ اتهام ومصدرَ خطرٍ على السلطة. فلا تُؤخذ الحيطة والحذرُ ولا يُتدارس الأمر استعداداً للمواجهة أو منعا لوقوع الكارثة، «... ولقد صدقت النبوة، جاء يتدافع في السماء في عز الظهيرة أعداد هائلة غطت وجه الشمس حتى حالت دوننا والضوء... صحونا على قبضات قوية تطرق أبوابنا والصوت الذي هزنا هزاً الجراد ... الجراد[٦] ».

---

(١) من القصص الأخرى التي فيها ظاهرة التوثيق- الهوامش ينظر الأزرعي، البابور، مصدر سابق.
قصة (الزوبعة) ص٣٠، قصة (بانتظار الزير سالم) ص٥٧ وقصة (العشاء الأخير) ص٨٠. وينظر ممدوح أبو دلهوم، احجار امية، مصدر سابق، قصة (مشيمة للصراخ الثالث)، ص١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٣.

(٣) ينظر القصة ص٦٦.

(٤) المصدر السابق نفسه ص٦٥.

(٥) مراد عبد الرحمن مبروك، مرجع سابق، ص٧٩.

(٦) سمير البرقاوي، ذاكرة الرماد، مصدر سابق، ص٦٧.

إن تلك الاستفادة من الموروث السردي على اختلاف أنماطه وأشكاله ومستوياته ودلالاته لهي دليل قاطع على مدى الارتباط الجدلي بين المبدع وتراثه الأدبي بحيث يسعى إلى إعادة الألق والتوهج والإشراق لتراثنا السردي المليء بالإيحاءات والمضامين والدلالات والإمكانيات الفنية، ويسعى أيضا لترسيخ قواعد سردية عربية تغرف من معين تراثنا الذي لا ينضب؛ حيث نجد تأثير الموروث يمتد إلى النسيج اللغوي المُشكل للمادة القصصية، وهو ما ستسعى الدراسة إلى بيانه في المحور التالي الموسوم بـ(أثر التراث في النسيج اللغوي).

المحور الرابع: أثر التراث في النسيج اللغوي

ليس خافيا على الدارس وقد أثر التراث في بناء الأحداث وفي رسم الشخصيات وفي الأساليب السردية، أن يمتد التأثير إلى اللغة أو النسيج اللغوي. فاللغة التي هي بمثابة الهيكل الذي يشيد من خلاله العمل الأدبي، تشكل بعدا أساسياً أصيلاً من أبعاد العملية الإبداعية، شأنها شأن الشخوص وشأن الأحداث وشأن الزمان والمكان. فهي التي تشكل في عمل القاص أو المبدع خيوط الاتصال وتنسج شبكة العلاقات التي تتألف من الزمان والإنسان والمكان.

ولما كانت اللغة تشكل عاملا مشتركا آخر مع الجمهور، فإننا نجد القاص يبحث عن الصيغة اللغوية المحركة لنبض الجماهير المتفاعلة مع فكرهم وتطلعاتهم القريبة من وجدانهم مع أنه «لا يخلق اللغة أصلا»[١] وفي الوقت ذاته يسعى لأن يجعل من اللغة شخصية أساسية رئيسية لها ملامحها ولها وظيفتها ولها جماليتها، لتغدو الشخصيةَ والأداةَ والطاقة المعبرة والمشعة والمخترقة في آنٍ[٢].

ورغم الضيق من حدود شكل اللغة العادي إلا أن للمبدع دوراً في الانتقال بدلالات الكلمة من إطارها القديم ليعطيها دلالات متجددة واعية، فاللغة كما يقول بارت «ليست بريئة»[٣] بل ذات طاقات متوالدة تظل تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة. فمثلاً عندما يعايش الكاتب لغة تراثية أي يوظفها فنياً، فإنه بذلك يجعل الصور الماضية تتداعى عليه اثناء الكتابة، وهذا بدوره يحدث تداخلا دينامياً بين الأزمنة والأمكنة الماضية والحاضرة والمستقبلية في لحظة آنية[٤].

لذا تلعب اللغة وخصوصا التراثية منها دوراً فاعلاً في مد جسور التواصل والتفاعل ما بين النص القديم والنص الحديث، الذي ما عاد نشاطاً بريئاً أو بئراً معزولاً عن هواء العالم، إنه كما يرى (بارت): «نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله»[٥].

---

(١) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٤.

(٢) إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١٩٢.

(٣) رولان بارت، «نظرية النص»، ترجمة محمد البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الانماء القومي، بيروت، ع٣٤، ١٩٨٠، ص٩٦.

(٤) مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، مرجع سابق، ص٢١٧.

(٥) رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص٦٣.

وبمتابعة الدارس للنسيج اللغوي للقصة القصيرة في الأردن وقد أفاد القاص من التراث، فإنه ليجد أنماطاً لغوية تراثية متنوعة تواصل معها القاص الأردني. فتارة يستحضر لغة النّص القرآني ذات المكانة الفنية العالية، وتارة أخرى نرى أصالة اللغة المكتوب بها النص على صعيد اللفظ المفرد أو على صعيد المنظوم اللغوي الذي يحاكي لغة المقامة، وقد تكون اللغة المستخدمة هي اللغة العامية أو المحكية، التي يُلجأ إليها لتضفي على العمل صدقا وحيوية وواقعية، سواء أكان الأمر في الحوار أم في لغة المثل الشعبي والأغنية الشعبية. أما اللغة الشعرية فلم تكن العناية بها أقل من غيرها إذ شكلت ظاهرة جديرة باستقصاء خاص، فهي كما يرى أحد الدارسين تسهم في كسر النسق الواقعي وخلق بنية رمزية غرائبية تتجاوز المرجع الحسي الواقعي والوثائقي حتى يغدو النص مفتوحاً وقابلا للتأويل[١].

اتخذ تعامل القاص الأردني مع اللغة القرآنية مسارين؛ أحدهما الاقتباس أو التضمين للآية القرآنية[٢]. والآخر راوح بين الحرفية والتصرف بالحذف من الآية، أو استخدام حزمة من كلماتها في ثنايا تعبير خاص بلغة القصة، مما شكل بنيات نصية صغرى متعالقة مع القرآن الكريم توجه دلالاتها «لتنسجم مع مقاصد النص القصصي وتصير جزءاً منه وتحقق للنص جمالية أسلوبية ولغوية تحاكي أسلوب القرآن الكريم»[٣].

فمفلح العدوان أكثر في قصصه من استحضار لغة النص القرآني، بل إن لغته كانت زاخرة بالتعبيرات القرآنية والمفردات التراثية ونسيجه اللغوي كانت جمله سلسلة تنسق بعفوية على نسق الجمل القرآنية فمن ذلك «قال ميشع: قاتلوهم، نعذبهم بحجارة من سجيل»[٤] فهذه الجملة جاءت على نسق الآية

---

(١) فاضل ثامر، «جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن»، في القصة القصيرة في الاردن، مرجع سابق، ص١١٧.

(٢) ينظر الدراسة الفصل الثاني، مستوى التضمين، ص٤٥-٤٦.

(٣) رفقة دودين، توظيف الموروث في الرواية الاردنية المعاصرة، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧، ص١١٠.

(٤) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٤١.

القرآنية ﴿قاتلوهم يعذبهم الله بأيديكم ويخزهم وينصركم عليهم﴾[١] وقد تداخلت مع الآية القرآنية «وأرسل عليهم طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل»[٢]. ومن ذلك أيضا «ألم تروا كيف فعل الإله بأصحاب الفيل»[٣] على نسق الآية القرآنية ﴿ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل﴾[٤]. وكذلك «قال ميشع: وما ظلمناهم ولكن أنفسهم يظلمون»[٥] على نسق الآية ﴿وما ظلمناهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون﴾[٦]. ومن ذلك «قلت: يا بنيامين إني عرضت هذه الأمانة على الصحب جميعا فأبوا أن يحملوها»[٧] على نسق الآية: ﴿إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها﴾[٨]. وكذلك «كيف للشمس أن تقرضهم إذا أشرقت ذات اليمين»[٩] على نسق الآية القرآنية: ﴿وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه﴾[١٠] ومن ذلك أيضا «إني رأيت أحد عشر كوكبا تتصارع والشمس والقمر لي يبسمان»[١١] على نسق الآية القرآنية ﴿إذ قال يوسف لأبيه يا أبتِ إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين﴾[١٢].

---

(١) القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ١٤.

(٢) القرآن الكريم، سورة الفيل، الآيتان ٣، ٤.

(٣) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٣٤.

(٤) القرآن الكريم، سورة الفيل، آية (١)

(٥) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٤١.

(٦) القرآن الكريم، سورة النحل، آية ١١٨.

(٧) العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٦٢.

(٨) القرآن الكريم، سورة الاحزاب، آية ٧٢.

(٩) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٤٣.

(١٠) القرآن الكريم، سورة الكهف، آية ١٧.

(١١) مفلح العدوان، الرحى، م. سابق، ص٦٢.

(١٢) القرآن الكريم، سورة يوسف آية ٤.

فهذه الأمثلة[١] تدل على صلة القاص العميقة بالنص القرآني ذي الجانب الفني الجمالي في لغته، مما يعني حرص المبدع على إضفاء رونق جمالي على لغته الخاصة مع استغلال الدلالة الإيحائية للسياق القرآني فعندما يصل الأمر- في قصة (أم العيال) لخلود جرادة- بامرأة فقيرة تشكو العوز وقلة الحيلة، فيتراءى لها من يقص عليها نبأ هذا الزمن الذي غدت فيه حتى الأحلام والوعود عصية المنال «... وقَصَّ عليها نبأ هذا الزمن بالحق إذ قال: يا وعد إني رأيت أحد عشر صبحا والفرح والحياة رأيتهم لي قادمين فقال: يا حلم لا تقصصي سرّك على وجع الدرب فيعبر على صبحك، إن الوجع كان للوعد عدو مبين (كذا)»[٢]. عند ذلك يتداعى للدارس تحذير يعقوب لابنه يوسف -عليهما السلام- بعدم الافصاح عن رؤياه حتى لا يكيد له إخوته ﴿قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً إنَّ الشيطان للإنسان عدو مبين﴾[٣] فخلود جرادة أفادت من دلالة التركيب القرآني بضرورة أخذ الحيطة والحذر وعدم الافصاح عما يرى ويحلم الإنسان، كما كان يوسف عليه السلام مع أبيه وإخوته.

وفي القصة نفسها يقول السارد الراوي عن تلك المرأة التي انهكها الجوع وعضها الفقر «فصاحت ملء الضنى: إني وهن القلب مني واشتعل النبض بؤسا»[٤] فالقاصة استفادت من الدلالة الإيحائية لما ورد على لسان زكريا عليه السلام ﴿رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً﴾[٥] بل وولدت دلالة جديدة مفارقة

---

(١) للمزيد ينظر يحيى القيسي، رغبات مشروخة، مصدر سابق، ص٤١، ص٤٣.
خلود جرادة، للمدينة وجه اخر، مصدر سابق، ص١٩.
مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص٥٦، ص٣٢، ص٢٦، ص٤١.
ممدوح أبو دلهوم، احجار امية، مصدر سابق، قصة (مشيمة للصراخ الثالث)، ص٢١، ٢٣ وقصة أحجار أمية، ص٦٧، ٦٩.

(٢) خلود جرادة، للمدينة وجه اخر، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٥، ص٢٠.

(٣) القران الكريم، سورة يوسف، آية ٥

(٤) خلود جرادة، للمدينة وجه اخر، مصدر سابق، ص١٩.

(٥) القران الكريم، سورة مريم، آية (٤).

للتركيب الأصلي[١]، «فناداها الصدى أن هزي إليك بجذع القهر يساقط عليك حزناً عصياً»[٢] وهذا يعني أن التفاعل الخصب بين النصوص قادر على ايجاد نتاج جديد بعيد عن إعادة الانتاج والتكرار للصيغ والقوالب المألوفة.

هذا عن أثر النص القرآني في النسيج اللغوي للقصة، أما اللغة التراثية القديمة التي يجعل توظيفها فنيا الصور الماضية تتداعى على الكاتب أثناء الكتابة، فالأمر لا يقل عناية بها عن لغة النص القرآني. فقد لاحظنا توظيف العبارات الاستهلالية السردية التراثية في افتتاح بعض القصص أو تضمينها ثنايا القصة[٣]. ثم إن الدارس ليجد عبارات تراثية قديمة حتى ليظن نفسه أمام نص أدبي قديم. فقصة (ليالي شهريار) لغسان عبد الخالق تمثل ذلك خير مثال، إذ نقرأ العبارات التالية «ما إن بلغت الثامنة عشرة حتى هاجت (كذا) خاطري حكايا العيارين والشطار»[٤] ونقرأ أيضا «وإذا بي بين ليلة وضحاها حارساً من حراس قصر مولانا الخليفة»[٥] ونقرأ «ولم أدر إلا وأنا بإزاء قصر مهيب على أبوابه حرس وحشم وفي أرجائه غلمان وخدم. بلاطه مفروش ورياشه عروش. فاجتازت بي الجارية رواقا خلف رواق... حتى صرنا بباب إيوان فخيم فيه جوار وحريم»[٦] و«فقالت: في حجرتي باب يفضي إلى سرداب»[٧].

أما يحيى القيسي فإنه يوظف لغة قديمة مهجورة[٨] بألفاظها وتراكيبها، مما يشعر المتلقي بأنه يتحدث عن الماضي لكنه في حقيقة الأمر يصور الحاضر

---

(١) جاء في سورة مريم قوله تعالى : ﴿فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا. وهزي إليك بجذع النخلة تُساقط عليك رطبا جنيا﴾ الآيتان ٢٤، ٢٥.

(٢) جرادة، للمدينة وجه آخر، مصدر سابق، ص١٩.

(٣) ينظر الدراسة الفصل الثالث من ص ٩١ إلى ص١٠٠.

(٤) غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، مصدر سابق، ص٥٠.

(٥) المصدر نفسه، ص٥٠.

(٦) المصدر نفسه، ص ٥١، ٥٢.

(٧) المصدر نفسه، ص٥٣.

(٨) يقصد بقديمة مهجورة: قلة استعمالها بالكلام المتداول الدارج.

فالجنرال «صاحب الصولجان والهيلمان صاحب المال والأطيان»[١] رمز لكل قائد من قادة هذا الزمن الحاضر الذين يفعلون ما يفعلون باسم الدين أو الحق الإلهي، لكن أفعالهم كلها قمع وقهر وتشريد.

ومن الظواهر اللغوية التراثية في النسيج اللغوي للقصة، استخدام اللغة المسجوعة أو ذات الفواصل الموسيقية. فنقرأ في قصة عائشة الرازم (الوثاب) :«مدَّدَ الوالي جبار صادق الأخبار عيد وغطّاه بالتهديد والوعيد إن لم يكف عن الصراخ و العويل... وعندما غضبت أم عيد لإرهاب ولدها الوحيد أجابها برأسه الحاني، بأنه ليس بعنيد وليس شفاء ولدها الوحيد على يديه بمستحيل أو بعيد»[٢] وفي قصة محمد عبابنة (الزير) نقرأ «.. قرعت طبول الأفراح والليالي الملاح، وذاب المدني مع الفلاح والجميع بالكوفية لاح وتصبب العرق وعن الجبين طاح»[٣]. ونقرأ في قصة يحيى القيسي (الولوج في الزمن الماء) «أنا صاحب كل الألقاب صاحب الصولجان والهيلمان، صاحب المال والأطيان، المتحكم بأرقاب العباد بالقيود والأصفاد»[٤].

وقد تتجلى اللغة التراثية في اللغة المحكية التي يلجأ إليها معظم الكتاب في الحوار لتضفي عليه صدقاً وحيوية وواقعية[٥] بعيدا عن الرفاه الفني أو الطرافة الفنية. فلما كانت قصة محمد السناجلة (فصل من قصة حب حورانية) تتناول جانبا من المعتقدات الشعبية، فلا غرابة أن تختلط لغة القصة الفصحى باللغة المحكية العامية مما يضفي على النص واقعية حياتية وأبعاداً إضافية للتعبير الفني، فمن حوار الحاجة نعيمة مع خضرا نسمع على لسان خضرا «ترى يا أختي نعيمة قاصديتك بموضوع وإن شاء الله ما تكسفيني.. هالولد يا أختي ما أنا داريه ماله لا بيوكل ولا يشرب وطول نهاره سارح ما بيكلم حد ولا يرد على

---

(١) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، مصدر سابق، ص٥٧، ص٦٣.

(٢) عائشة الخراجا الرازم، إلى فلسطين، مصدر سابق، ص٦١ وينظر ص٦٢، ٦٣.

(٣) محمد عبابنة، الرغيف، مصدر سابق، ص١٥، ١٦.

(٤) يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، مصدر سابق، ص٥٧.

(٥) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص١٢١.

حد »[١] ونقرأ في القصة أيضا «وترد خضرا وهي تتصنع الحزن والمسكنة: والله ما اني داريه يا أختي، اني خايفه يكون معموله عمل، قلت مالي غير أختي نعيمه تشوفه وتعرف سره »[٢].

ومن العبارات المحكية التي ترافق المعتقدات الشعبية، نقرأ ما يرد على لسان إحدى الشخصيات التي تخشى أذى المشعوذين والدجالين في قصة (الحبر الرخيص) «ألا يكفيك هذا ألا تخاف عاقبة هذا الحديث تستور... تستور... تستور من سيدنا الشيخ عبد الفتاح »[٣]. بينما الأقوال التي تقال عند فك الرصد والتي لغتها محكية عامية نسمعها في قصة هاشم غرايبة (الرصد) «لكن أهالي الوادي كانوا يحيطون بالشجرة ويبتهلون:

يا شجرة بالواد حاميك أسد

يا قدرة بالناس حابسك رصد

الكنز باين لكن السر فسد

واحنا اللي زرعنا والغير حصد »[٤]

أما أقوال العرافين والمنجمين فليس خافيا أن لغتها لا بد أن تكون محكية بحيث تنسجم مع حال قائليها. ففي قصة جواهر الرفايعة (الرجل الأسمر الابيض) نقرأ على لسان العرافة:

«صلي عالنبي يا بنتي:

في الطريق جاي نصيبك

وين ما بتروحي بيظل روحك

وين ما بتمشي يكون عيونك

قولي يا الله... »[٥]

---

(١) محمد السناجلة، وجوه العروس السبعة، مصدر سابق، ص٤١.

(٢) محمد السناجلة، وجوه العروس السبعة، مصدر سابق، ص٤١.

(٣) محمد خليفة عبابنة، الصيد، مصدر سابق، ص٤٢.

(٤) هاشم غرايبة، قلب المدينة، ط١، دار قدسية، إربد، ١٩٩٢، ص٦٤.

(٥) جواهر الرفايعة، الغجر والصبية، مصدر سابق، ص٤٣.

وإذا انتقل الدارس إلى متابعة لغة الأمثال الشعبية والأغاني الشعبية[١]، فإنه يجد القاص قد حرص على الإتيان بها مثلما لفظت أو غنيت بألفاظها المحكية العامية، وهذا ليس بغريب طالما أن المنطلق الواقعي للأدب أن يرتبط بالواقع ويتوجه إلى الجماهير ويتعامل مع اللغة التي تتواصل بالحياة. كذلك فإن التداخل بين لغة القاموس واللغات المحكية والأجنبية هو بمجمله الكيان الثقافي المتناقض والمنسجم في آن والذي نعيشه ونكتب فيه ونتنفس منه ونحيا عليه[٢] وعليه فإن اختيار الألفاظ المحكية في العبارة المحكية أو المثل المحكي أو الأغنية المحكية لم يكن ناتجاً عن عجز في البحث عن كلمة ملائمة في الفصحى بل هو متعمد، يراد به «إعطاء اللون المحلي الاقليمي ما تقتضيه ضرورات الصراع القائم، والمساهمة في إقامة جسر بين المبدع والجمهور يتجاوز العادية في اللغة إلى مستوى الخلق الفني في ذاتها»[٣]

فمثلا استطاع عماد مدانات في مجموعته (رائحة الطين) -بوصفها انموذجاً- باستخدامه للغة الواقع القروي المحلي والتقاطه أدق الدقائق والتفاصيل في الحوار الطازج والتعابير القروية الأخاذة والسلوك الريفي، استطاع أن ينقل لنا الحالة بكل أبعادها[٤]. فالأهازيج لغتها شعبية محكية تعبق برائحة القرية وأجوائها «فتحولت الأيام إلى مهرجان عمل استحالت فيه جلسات الرجال وحبات العرق إلى ضحكات وأهازيج منتظمة تتردد في صباحات القرية كموسم عرس مستمر...

يا معلمي دستورك

وان زرتني لازورك

واقطع جريدة خضرا

وانزل على عرعورك»[٥]

---

(١) ينظر مستوى تضمين التراث الفصل الثاني: ص٥٠-ص٥٥.

(٢) سميح القاسم من مقابلة معه في: شوقي أبو زيد، «التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم الأدبية» رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٢، ص١٨٢.

(٣) نادر جمعة قاسم، «التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية»، مرجع سابق، ص١٨٧.

(٤) سليمان الطراونة في مقدمة رائحة الطين لعماد مدانات، مصدر سابق، ص ١٢.

(٥) عماد مدانات، رائحة الطين، مصدر سابق، ص ٢٢.

وفي قصة أخرى لمدانات نقرأ «يلتئم جمع الصغار دون موعد بعد أن يهدأ المطر في زاوية ما، درب ما ..! ويرددون الأغنية ذاتها: «اشتي يا دنيا وزيدي ... بيتنا حديدي ... عمنا عطا اللّه، رزقنا على اللّه، عمتنا عزيزة مرست المريسة .. والمريسة حامضة...إلخ»[١].

أما العبارات المحكية العامية المنبثقة من الواقع التي تنطق بها الشخوص أثناء حوارها فمنها «حالة المهبول أخوك مابنسكت عليها، وبكرة ما بتعرف شو بصير؟!»[٢] و«ويش يسوي له الخوري سمعان»[٣] و«غلبتني يا يعقوب اللّه ينتقم منك ومن الساعة إللي لزتني على حاجتك ... مبروك عليك المارس الغربي ... بس هات الخشبات»[٤] ويمكن الإشارة إلى نماذج قصصية أخرى عديدة[٥].

وفي المظاهر اللغوية التي يلحظها الدارس في لغة القصة القصيرة، استخدام اللغة الشعرية المكثفة الموحية الرامزة. فالقصة لم تكتف بالتضمين الشعري لأبيات شعرية[٦] تأتي للاستدلال والاستشهاد على معنى ما، أو أداة تعبير أساسية عن المعنى. بل امتد الأمر إلى أن تصبح اللغة نفسها ذات طابع شعري، حيث اللغة المكثفة والصور والتشبيهات والاستعارات والموازنات والكلمات التي لها دلالة أخرى غير المعنى المراد لها، وغياب الأحداث والتتابع والترابط

---

(١) عماد مدانات، رائحة الطين، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٥) ينظر للمزيد من الأمثلة على العبارات المحكية العامية:
- سليمان الازرعي، البابور، مصدر سابق
- هاشم غرايبه، قلب المدينة، مصدر سابق
- يوسف الغزو، مسافات، مصدر سابق
- جواهر الرفايعة، الغجر والصبية، مصدر سابق

(٦) سبق الإشارة إلى ذلك في الفصل الثاني من الدراسة ص ٥٦- ٥٧.

والشخصيات أيضا[١]. مما يذكرنا بالارتجال في السيرة الشعبية والخطابة إذ يقوم السارد «بالتحليق في فضاء اللغة الاستعارية الشعرية»[٢].

لقد عرفت القصة الأردنية اللغة الشعرية بصورة جلية منذ أخذ القاص جمال أبو حمدان في مجموعته (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان)[٣] «باستخدام لغة شعرية تعتمد التشابيه والاستعارات والصور الشعرية وصولاً لاستخدام المفردة في سياق نثري يعتمد الشعرية أساسا، بحيث لا تعود المفردة تستخدم استخداما مباشراً لما وجدت له، وإنما أصبح لها استخدام جديد، استخدام شعري يعتمد التغريب في الدلالة، مع التركيز على تصوير البعد الجمالي في اللغة باعتباره بذاته مطلبا»[٤].

هذا الأمر تحقق في قصص أخرى مما كتب إلياس فركوح وابراهيم نصر الله ومحمود الريماوي وسهير سلطي التل وإنصاف قلعجي وهند أبو الشعر ويحيى القيسي وسليمان الأزرعي وعباس أرناؤوط ويوسف ضمرة وغيرهم؛ حيث وفر الفعل الشعري إمكانية أكبر لاشتغال القصة على الحالة مع الحدث أو بدونه، وأغنى القصة بالإشارات، لا بالإفادات على حد تعبير إلياس فركوح[٥].

ففي قصة يحيى القيسي (عودة أمير الصعاليك) تلعب اللغة الشعرية والتراثية[٦] دوراً بارزاً في خروج القصة من أفقها الواقعي الملموس إلى فضاء غرائبي تخييلي. فالبطل يتماهى مع شخصية أمير الصعاليك لكنه يعيش في زمن رديء غير الزمن الذي كان فيه أميراً، ويقع في فخ استدرجته إليه عجوز

---

(١) شكري الماضي، «أسلوب السرد الغنائي في الرواية العربية»، البيان، من منشورات جامعة آل البيت، المجلد الأول، العدد الثالث، المفرق، ١٩٩٨، ص٩٧.

(٢) المرجع ذاته، ص١٠٣.

(٣) جمال أبو حمدان، احزان كثيرة وثلاثة غزلان، ط١، دار مواقف، بيروت، ١٩٧٠م.

(٤) عبد الله رضوان، «لغة القصة الأردنية القصيرة- دراسة تطبيقية»، في القصة القصيرة في الاردن وموقعها من القصة العربية، مرجع سابق، ص٨٠/٨١.

(٥) من حوار زياد بركات معه في مجلة افكار، عمان، ع ١١٤، ١١٥، ١٩٩٤، ص١٦٠.

(٦) سبق الإشارة في (أثر التراث في الأساليب السردية) إلى استخدام القاص لعبارات سردية تراثية كـ (ما كان كان... في سالف العصر والزمان). ص ٩٦-١٠٠.

شمطاء، فيفقد هويته وتمسخ شخصيته فيجد نفسه أمام مهمة النضال لاستعادة هويته وحريته والعودة من إسار السحري إلى مملكة الواقعي والحرية. فمن لغة السرد التي تتحول إلى تراتيل شعرية وطقوسية لها قوة السحر نقرأ «الأيائل فرت من سهامي والظبيات السابحات بالقفار اعتزلن جنائني وينابيعي...!! كنت مُيِّلت حين أثخنتني سهام الشمس وأجهدني فيض الرمال باتجاه ظلٍ خادعٍ أغراني به السراب... كان كهفاً فغر لي فاه فجأة وأكلني... وهناك في غياهب جوفه وجدتها بانتظاري..!!»[١].

وفي قصة أخرى ليحيى القيسي نقرأ لغة شعرية فيها جماليات الصورة الفنية «علمني كيف أقول لامرأة أعطيتها مفاتيح كنوزي .. وزمردي وياقوتي وأدخلتها جنائني وعروشي، وسلمت لفمها الشهي تفاحة قلبي لكنها نكأت جراحي ونأت»[٢] وكذلك «وظمأتُ فشربت من ينابيعها ملحاً أجاجا»[٣] و«ناري دفء وسكينة وسقائي يقطر بالشهد... وصوتي مزامير محبة»[٤].

أما قصة عباس أرناؤوط (ياسمين) فتشكل لغة الشعر والتخييل فيها وفي جُلِّ مجموعته (ماء وركض) ملاذاً أو أداة للبوح والتعبير عن مكنونات النفس وخلجاتها. ففي المقطع السردي الشعري والذي يشعر الدارس أنه بعيد كل البعد عن منطق السرد الواقعي أو التقليدي، يعبر القاص بلغة شعرية جميلة تعطي أحساساً انفعالياً عن مدى اللوعة والحزن الشديد الذي أصاب أهل القرية عندما علموا بمقتل الفتى محبوب ياسمين «عيون الأطفال والنساء تملأ طرقات القرية...

نظرت إلى الجالسين

حزن وانكسار وبقايا دموع

صوت نحيب مكتوم يعكر صفو السماء

---

(١) يحيى القيسي، رغبات مشروخة، مصدر سابق، ص٣١.

(٢) المصدر ذاته، ص٣٧، قصه (إشارات من كتاب اللعنات).

(٣) المصدر ذاته، ص٣٩.

(٤) المصدر ذاته، ص٤٠.

تكورت النساء كتماثيل سوداء

الشمس حجبتها غيوم قاتمة»[١]

ومن النماذج الأخرى التي ساهمت اللغة الشعرية والتأملية في كسر النسق الواقعي وخلق بنية رمزية غرائبية تتجاوز المرجع الحسي الواقعي والوثائقي[٢]، ما جاء في قصة (الانتفاضة) لسليمان الأزرعي والتي اكتسبت ظلالاً رمزية وفنتازية بفضل اللغة الشعرية التي هيمنت على لغة السرد الواقعي: «... فجياد المطر لا تزال في مرابطها منذ آخر المواسم... إنها تحمحم هناك وها أنذا استمع إلى أصوات زرد الأعنة والقيود... وأذكر رائحة الأرض وهي تستعد لتستقبل بغال الغيوم المحملة بالمطر. انظروا كيف ترتعد فرائص الأشتال الصغيرة... صفرت شقوق النوافذ وأنَّت أنيناً يجرح قلب الليل.. أجفل الرعد وأطلق زئيره في وجه البروق مبددا وحشة الظلام...»[٣].

إن تلك النماذج القصصية وغيرها[٤]- التي استخدمت فيها اللغة الشعرية، فشكلت ظاهرة جديرة باستقصاء خاص- ما هي إلا مثال على ميل القاص الأردني بشكل عام إلى اللغة الشعرية بعيدا عن السردية التقليدية، والذي يُعزى إلى «ظهور مستويات جديدة في الصدام بين الإنسان العربي والقوى الضاغطة الخارجية والداخلية معا، وإلى تطور الرؤيا الفنية ومفاهيم الشعرية الحديثة بشكل عام، بحيث لم يعد بالإمكان القبول بالأشكال والتقنيات والأساليب الاعتيادية لمواجهة المتغيرات الجديدة في البنية الاجتماعية وفي بنية الوعي معا»[٥].

---

(١) عباس أرناؤوط، ماء وركض، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٥، ص٣٤.

(٢) فاضل ثامر، «جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن»، في القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، مرجع سابق ص١١٧.

(٣) سليمان الأزرعي، البابور، مصدر سابق، ص٢٦، ٢٧.

(٤) للمزيد ينظر منذر رشراش، زوربا يقتحم البحر، قصة (الهروب) ص٤٩.
عباس أرناؤوط، ماء وركض، قصة (ماء وركض) (والناس نيام) ص٨٥، ص٦٣.
جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، قصة (القبر) ص٣١.

(٥) فاضل ثامر، «جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة، في الأردن» مرجع سابق، ص١٢٣.

ويلمس الدارس مما سبق، أن أثر التراث في بناء القصة لم يشمل بناء الأحداث ورسم الشخصيات والأساليب السردية فحسب، بل شمل النسيج اللغوي أو اللغة التي هي أهم ما ينهض عليها البناء الفني للقصة؛ فالشخصية تستعمل اللغة أو توصف بها أو تصف هي بها، والمكان والزمان والحدث ما كان ليكون لها وجود في العمل القصصي لولا اللغة[١].

ولما كانت اللغة تتفاعل بحيوية بالغة في بعديها التراثي والشعبي لتقف شامخة في وجه ادعاء الأرض والتاريخ والحضارة، فإن استحضار اللغة التراثية بصورتها الفصيحة وتراكيبها التراثية وملامحها الشعبية ونكهتها المحلية[٢] ليعبر عن الصلة بين المبدع وتراثه المتجذر، الذي يصعب اقتلاعه أو الانفكاك عنه، فـ «الموروث الشعبي يتسرب إلى لحظتنا كما السحر، فنرى في الزمن الراهن أثر العادات والتقاليد والمعتقدات والديانات التي مرت منذ أشعل الإنسان البدائي النار بالحجر إلى غزو الفضاء تتجاور وتتحاور.. لا شيء يَجُبُّ ما قبله، بل السابق يطبع أثره باللاحق والحاضر يتزوج الماضي لينجب شيئاً للغد»[٣].

* * *

وهكذا يتبين للدارس أثر التراث واضحاً في بنية القصة. فقد أفاد القاص من الأحداث التراثية بأخذ دلالاتها وأبعادها، بل وحوَّر فيها واستنطقها وأعاد صياغتها وتأويلها بما ينسجم مع رؤيته.

واستغل القاص المدلول العام للشخصيات التراثية، وأضفى عليها أبعاداً معاصرة تساير طبيعة الواقع المعاصر. بل كان أحياناً يعدل ويغير ويقلب في حال الشخصية وفق زاوية الرؤية التي يريد. بحيث بدت الشخصية وكأنها تتحرك أمامنا للتو وتعبر عن مشاعرها وعواطفها وأفعالها وتصرفاتها.

---

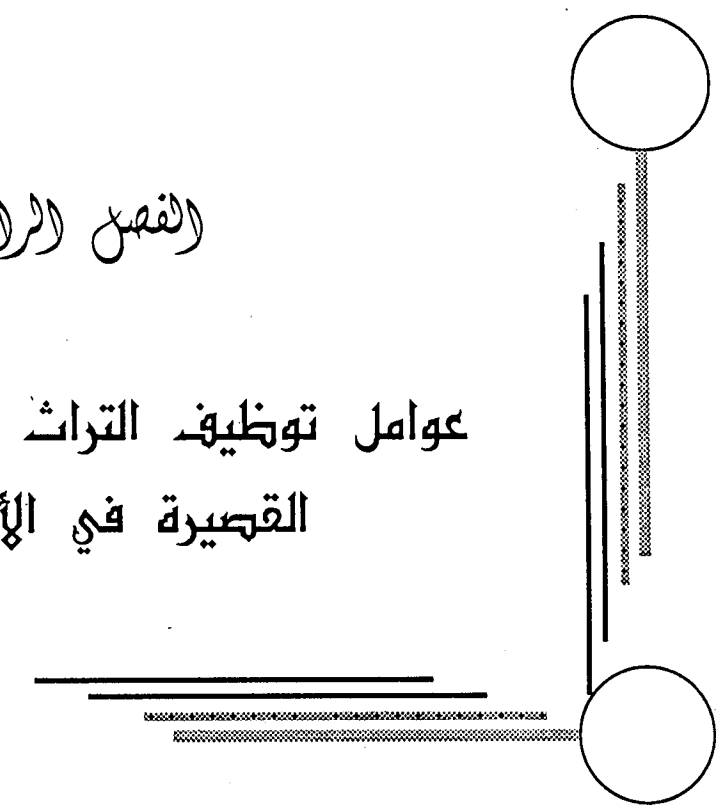
(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٢٥.

(٢) إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، مرجع سابق، ص١٩٢.

(٣) هاشم غرايبة، من شهادة له بعنوان «أفق الرؤيا... وسحب المعرفة» في القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، مرجع سابق، ص٣٤٦/٣٤٧.

كما بدا واضحاً بصورة جلية أثر الموروث السردي في القصة. فرغم التجريبية التي تعيشها القصة في هذه المرحلة وتأثرها بالفنون الغربية، إلا أن القصة لم تتخلص نهائياً من أشكال السرد القديمة على تنوعها واختلافها. مما قد يعني عدم تخلص القاص من مخزونه اللغوي، وحرصه على الصلة الحميمة بينه وبين المتلقي بإقامة جسر من الألفة والتواصل معه. وكذلك السعي نحو الخلاص من إطار الشكل التقليدي الأوروبي بخلق شكلٍ عربي أصيل يعتمد المنابع التراثية.

ولا يخفى على الدارس الإشارة إلى أثر التراث في النسيج اللغوي للقصة، حيث استحضار اللغة القرآنية ذات المكانة الفنية العالية، واللغة التراثية القديمة، واللغة المقامية المسجوعة، واللغة التراثية المحكية بما توحي من واقعية ومعانٍ معبرة، نجد ها في الأقوال والأمثال الشعبية والأغاني والأناشيد الشعبية. وكذلك نجد اللغة الشعرية التي تكسر النسق الواقعي وتفتح المجال واسعاً للتأويل والتحليل والتفسير.



الفصل الرابع

عوامل توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن

الفصل الرابع

عوامل توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن

لا بد أن يتساءل المرء وقد وقفت هذه الدراسة عند ظاهرة انشغال القاص الأردني بالتراث استلهاما وتفاعلا واستحضاراً واستنطاقاً لمصادره المتنوعة من تراث ديني، وتاريخي، وشعبي، وأسطوري، وأدبي. لا بد أن يتساءل عن الدوافع والأسباب والعوامل التي أدت به إلى أن يغرف من معين تراثنا الزاخر بمعطياته ومضامينه ورموزه التي لا تنضب طالما أنه يشكل ركنا أصيلا من أركان ثقافتنا وهويتنا.

إن العودة للتراث والتفاعل معه والتواصل به لتختلف من شخص لآخر. فللبشر أذواق وطباعٌ وأهواءٌ متباينة بالنظر إلى الشيء الذي يتوجهون إليه. ففيما يتعلق بالتراث هناك من تواصل به انطلاقا من معرفته وخبرته واطلاعه على ما سبق من تجارب الآخرين، التي كان للتأثر بها أثر كبير في إثراء تجربته؛ فوعي الإنسان بنتاج الآخرين يتسرب إلى تجربته دون أن يحس بذلك.

وقد نجد من يعود إلى التراث وقد وجد فيه ما يتشابه به سياسيا واجتماعيا واقتصاديا مع اللحظة الحاضرة، فكأن الحاضر امتداد لذلك الماضي فيتخذ من التراث قناعا أو رمزاً يعبر من خلاله عن آرائه دون الخوف من الظلم أو العنف أو الاضطهاد السياسي والاجتماعي.

وهناك من يتفاعل مع تراثه تعبيراً عن اعتزازه وافتخاره به، فهو يُشكلُ تاريخ الأمة ومنجزاتها الحضارية والفكرية والمادية والروحية. مما يعزز الثقة بالنفس والشعور بالتميز والاختلاف والاستقلالية عن ثقافات الأمم الأخرى وقيمها التي تغزونا كسيل جارف لن نستطيع الصمود أمامه إن لم نتسلح ونؤمن بثوابتنا وقيمنا ومعارفنا الأصيلة في تراثنا.

وكذلك فإن غنى التراث بالطاقات والإمكانات الفنية قد شكل رصيداً فياضاً من الدلالات والإيحاءات للمبدع في التعبير عن تجربته الأدبية.

وفي الصفحات التالية سيجري الكشف عن جوانب وأبعاد وتفصيلات أخرى لتلك العوامل التي دعت إلى توظيف التراث والتفاعل معه.

المحور الأول: عوامل فكرية ثقافية

تعد العوامل الفكرية الثقافية التي تدفع المبدع إلى العودة إلى التراث أمراً طبيعياً، فالمبدع يرى التراث « مصدراً أساسياً من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية »[١]. وعليه فإن أي انقطاع أو انبتات أو انسلاخ عن تراثنا لن يقبل والتراث يعبر في بعض جوانبه عن شخصية الأمة ووجدانها وعواطفها ويفصح عن مواقفها إزاء القضايا الإنسانية.

وتوضيحا لذلك فإن المنطلق الفكري والعقلي و الثقافي الذي يتشكل في ذهن المبدع، فيرى في مادتنا التراثية ما ينسجم وأفكاره وتوجهاته وما يعبر في ثناياه عن هويتنا الثقافية المميزة المستقلة عن غيرها، هو الذي دفع الأدباء، والمبدعين إلى التوجه إلى التراث والأخذ منه للتعبير عن تجربتهم الأدبية.

ذلك يعني أن التراث الذي يشكل مخزونا ثقافياً هائلا من الخبرات والتجارب والمعارف والمنجزات البشرية، الذي «يؤلف أحد عناصر ثقافتنا وهو بالتالي أحد عناصر تكوين فكرنا »[٢] قد دفع المبدعين إلى التوجه إليه بحثاً فيه عما يتواءم والتعبير عن أفكارنا وأحاسيسنا ومشاعرنا وتوجهاتنا الثقافية. ولكن حتى يتم ذلك فلا بد من أن يمتلك الأديب ثقافة خاصة، فنية أدبية، بمعرفة مقومات العمل الأدبي من خلال الاطلاع على تجارب من سبق[٣] في ميدان العمل الفني الأدبي فضلاً عن الموهبة التي تتكاتف مع الثقافة العامة، التي تعني «المعرفة والعقائد والفنون والأخلاق والتقاليد والقوانين وجميع القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان بحسبانه أحد أعضاء المجتمع »[٤]. بحيث يصدر المبدع، الأديب -عندئذ- عن رؤيته الخاصة المميزة والتي تشكلت بسعة الأفق والثقافة التي هي وعي التراث والواقع الذي يعيشه المبدع.

---

(١) إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، مرجع سابق، ص ٣٣.

(٢) غالي شكري، التراث والثورة، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣، ص ١٠.

(٣) هذا يذكرنا بما كان عليه الشعر قديما؛ فحتى ينتزع الشاعر هذا اللقب- الشاعر- فإن عليه أن يروي شعر الفحول وأن يتسلح بسماع الأخبار ويعرف المعاني والألفاظ وأن يتمكن من علم العروض وأوزان الشعر وكذلك النحو. بتصرف من ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٣، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣، ج١ ص١٩٧.

(٤) الموسوعة الثقافية، طبعة دار الشعب الأولى، مصر، ١٩٧٢، ص٣٢٣.

هذا يعني أن الأديب العربي الحديث- كاتباً أم شاعراً- قد وقع تحت تأثير العامل الثقافي في تفاعله وتواصله مع التراث، فمن خلال استيعابه لكنوز التراث التي كشف عنها رواد حركة إحياء التراث منذ بداية القرن، تهيأ له نماذج صالحة للتمثل والتجاوب مع أبعاد تجربته ورؤيته المعاصرة.

وإذ ينظر الدارس إلى القصة القصيرة في الأردن بوصفها جزءاً من التجربة الأدبية العربية فإنه يجد وعي التراث باعتبار أنه «مطلبٌ لتقدم الحاضر»[١]، قد تجسد بالإفادة من المصادر التراثية المختلفة للتعبير عن رؤيته الأدبية.

وكذلك فإن العودة للأساليب السردية القديمة[٢]، وإن كانت تكسب النص طاقة فنية غنية إلا أنها تأتي تأكيداً لصلة المبدع بالإبداع العربي ووعيه به. فهاشم غرايبة- مثلا- أكثر من توظيف التراث وخاصة الشعبي منه لمعايشته الدائمة وتشربه له، ولكثرة الاطلاع والقراءة.. ومفلح العدوان- أيضا- كان لقراءاته الواسعة في الكتب السماوية وكتب التاريخ دور كبير في توظيفه للموروث الديني والميثولوجي. وقد يجد الدارس توظيفاً واسعاً للتراث الشعبي، الذي فيه اقتراب من الناس، وتعبير عن الثقافة الشعبية التي تمارس تأثيرها في الحياة الواقعية الحاضرة، وكأنها جزء مهم من الواقع يفعل في الناس، ويوجه سلوكهم؛ فالمارد في قصتي (الشامية)[٣] و (العبيد)[٤] والعفريت في قصة (المزدحم)[٥] جزء من مكوناتنا الفكرية والنفسية، إذ القوم العاجزون يحلمون بهم كمخلص لهم مما هم فيه.

---

(١) فهمي جدعان، اسس التقدم عند مفكري الاسلام، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٧٩، ص١٩.

(٢) وقفت الدراسة عند أثر التراث في الأساليب السردية في الفصل الثالث، ص٩٠-١٠٧.

(٣) ينظر فؤاد القسوس، تلك الأيام، مصدر سابق، ص١٠٥.

(٤) ينظر مجدولين أبو الرب، تشرين لم يزل، مصدر سابق، ص٤١.

(٥) ينظر يحيى القيسي، رغبات مشروخة، مصدر سابق، ص٩.

كذلك تجلى في القصة الإشارة إلى طقوس ومعتقدات شعبية[١]، وحديث عن الأولياء والمبروكين وكتبة الحجب والتعاويذ[٢] وقراءة الكف[٣] وغيرها مما يؤكد «أن الكاتب العربي المعاصر أكثر ارتباطا بثقافته الشعبية منه بثقافته الفصيحة إذ إنه يعايشها بطريقة طبيعية في حياته اليومية، كما يعود اهتمامه بها إلى ارتباطه بالجماهير الشعبية العريضة وإحساسه بمأساتها، وإلى التزامه نحوها، ولذلك نلاحظ عناية الكُتَّاب بتراثهم الشعبي في ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية والسير والملاحم والأمثال والأزجال والأغاني»[٤].

أما العناية باستلهام الموروث الغرائبي (اللامعقول) مما جاء في ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية الخرافية، فقد كان لوقعه الكبير في التعبير عن الأفكار.

فاللامعقول على الصعيد الواقعي، عندما يجسده المبدع على الصعيد الفني الأدبي، فإنه يفتح باب التأويل، إذ الغرائبية تشي برموز خفية ومعانٍ عميقة «ذلك أن الفنتازي والغرائبي لا يصادر الواقعي وإنما يضفي عليه قيمة رمزية ودلالة مضافة»[٥] قد تصل حد التعبير عن نوازع ومشاعر إنسانية حية مكبوتة[٦].

بناءً على ذلك، فإنه يمكن القول: إن ثقافة المبدع- التي يشكل وعي التراث جانبا منها- هي الرافد الحقيقي لإبداعه وابتكاره وتعبير عن تجربته الحياتية. فليس من إبداع جديد إلا ويقوم على جهد سابق. وعليه فإن التراث يمكن أن يسهم في تجسيد ثقافة خاصة، وفكر عربي له سماته المميزة وقصة قصيرة- على سبيل المثال- لها خصائصها المتفردة.

---

(١) ينظر محمود عارف مشه، الولد الذي غاب، مصدر سابق، قصة (ليتنا لم نكن عجزاً، ص١٠).

(٢) ينظر محمد عبابنة، الصيد، مصدر سابق، قصة (الخبر الرخيص)، ص٤٣، وعائشة الخواجا، إلى فلسطين، مصدر سابق، قصة (الوثاب) ص٦٢.

(٣) ينظر سحر ملص، الوجه المكتمل، مصدر سابق، قصة (بائع الأنتيكة) ص٩٣ وجواهر الرفايعة، الغجر والصبية، مصدر سابق، قصة (الرجل الأسمر الأبيض) ص٤٣.

(٤) سيزا قاسم، «البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود»، فصول، اكتوبر ١٩٨٠، ع١، ص١٩٤.

(٥) فاضل ثامر، «جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن»، مرجع سابق، ص١٢٣.

(٦) حليم بركات، «العقلانية والمخيلة في الثقافة العربية»، مجلة الوحدة، ع٥١، س٥، ١٩٨٨، ص٥٣.

المحور الثاني: عوامل سياسية اجتماعية

تكاد تكون العوامل السياسية الاجتماعية من أهم العوامل البارزة التي دفعت الكُتَّاب إلى استلهام التراث. فقد كان للهجمة الاستعمارية الشرسة على الأمة العربية -منذ القرن التاسع عشر وحتى اليوم- أثر كبير في عودة أنصار حركة إحياء التراث إلى التراث، ومحاولة إحيائه واستلهامه حفاظاً على شخصيتنا المحلية المهددة بكافة أصناف الغزو- خاصة الفكري والثقافي- وإحياءً للقيم الأدبية، الشعرية القديمة للمساهمة في حركة نهوض الشعر خصوصا والأدب عموما، مما يمكن الأدباء- الذين سلاحهم الكلمة والفكر- التصدي لتلك الهجمة الشرسة وتأثيرها الكبير على الأوضاع السياسية والاجتماعية والعسكرية والإقتصادية التي يعيشها الإنسان العربي.

إن مرور الأمة العربية بأحداث جسيمة بدءاً من سيطرة الأتراك على العرب، مروراً باستعمار الغرب لأجزاء واسعة من الأراضي العربية، وتمهيدهم الطريق لقدوم الصهاينة إلى فلسطين ومن ثم احتلالها وأراض عربية أخرى عبر حروب عربية إسرائيلية متعددة، وانتهاءً بزلزال الخليج عام ١٩٩١ الذي قلب المفاهيم والقناعات والمسلمات في ظل نظام عالمي جديد -نظام القطب الأوحد- أفرز التسوية السلمية والسيطرة السياسية والاقتصادية العالمية على مقدرات الشعب العربي وخيراته، قد أدى إلى خلخلة وزلزلة في أنماط الحياة السياسية والاجتماعية والعسكرية والفكرية والثقافية والنفسية التي يعيشها أبناء الأمة العربية.

فالعولمة -مثلاً- هدية الغرب المزعومة للبلدان النامية لن يقتصر تأثيرها على خضوع اقتصاد البلدان الفقيرة لاقتصاديات الدول الكبرى وتحكمها بها، بل سيمتد الأمر إلى ذوبان وتلاشي وضياع المقومات الثقافية والسمات الحضارية لكل شعب من الشعوب أو أمة من الأمم.

لكل ذلك أو انطلاقاً من ذلك فإن الأديب ضمير الأمة ونبضها الحساس المتأثر بما حوله- كما هو مفترض- لا بد أن يمارس دوره في خدمة أمته وقضاياها شأنه شأن الجندي في ساح الوغى.

لذا لجأ نفر من الأدباء إلى التراث[١] يبحثون عما يتشابه أو يتماثل وظروفنا السياسية والاجتماعية، متخذين من ذلك قناعاً أو رمزاً يسهل عليهم أداء مهمتهم في التعبير عن رؤيتهم، و في كشفهم مواطن الخلل والفساد التي يعيشون، بعيداً عن المصارحة والمكاشفة وبكل وعي وعقلانية مما يجنبهم أذى السلطة أو اضطهاد المجتمع ومحاربته لهم «فمن الأساليب التي لجأ إليها صاحب الكلمة على مدى العصور: الأسطورة والرمز وسوق أفكاره وآرائه على لسان الحيوان وغير ذلك من التقنيات التي تكون فضلاً عما تضفيه على العمل الأدبي من قيمة فنية، ستاراً يحتمي به أصحاب الكلمة ويحتجبون وراءه من تنكيل السلطة بهم ومن مواجهتها مباشرة بآرائهم بها»[٢]

ففيما يتعلق بالقصة القصيرة في الأردن، يجد الباحث نماذج قصصية متعددة، عاد فيها الأدباء إلى تراثنا وخاصة التاريخي منه أم أكانت أحداثاً تاريخياً أم مواقف أم شخصيات تاريخية، فهند أبو الشعر استوحت وقعة صفين التاريخية في قصتها (الطريق إلى صفين)[٣] لا لتؤرخ لتلك الحادثة وإنما لأنها أحداث تعبيرية عن الواقع الحاضر بكل ما فيه من اقتتال عربي وهدر للطاقات والإمكانات.

أما مفلح العدوان فعندما بنى قصته (ميشع لا يسجد للحبشة)[٤] على حادثة (أصحاب الفيل) كما وردت في القرآن، أغرق الحاضر العربي الراهن في تلك الحادثة حيث طورها ووسع أحداثها، لتستوعب التاريخ الحكائي العربي[٥].

---

(١) من الأدباء العرب الذين استعانوا بالتراث للتعبير عن رؤيتهم انطلاقا من عوامل سياسية أو اجتماعية نذكر- على سبيل المثال- عبد الوهاب البياتي في (محنة أبي العلاء)، وأدونيس في(أغاني مهيار الدمشقي) وتوفيق الحكيم في (أهل الكهف) وغيرهم.

(٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية ....، ط٢، مرجع سابق، ص ٣٧

(٣) هند أبو الشعر، الحصان، مصدر سابق، ص١.

(٤) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص ٩

(٥) خليل قنديل، « الرحى وانفجار السؤال الموجع»، آخر خبر، عمان، عدد يوم ١٩٩٤/٢/٢٦، ص١٨

أما أحمد مصلمي فقد أتاحت له حادثة إحراق عبد اللّه بن المقفع على يد السلطة، التعبير في قصته (المبدع والتنور)[١] عن تلك العلاقة الجدلية الأزلية ما بين المبدع- المثقف والسلطة. فالمبدعون بتخطيهم وتجاوزهم يسهمون بالتغيير، مما يخيف السلطة التي تحاول المحافظة على ما هو قائم، لذا تقع المواجهة بقمع السلطة للمبدعين واتهامهم بدينهم، كما اتهم ابن المقفع بدينه- بزندقته أو كما اتهم (المتنبي) بادعائه النبوة في قصة سمير البرقاوي (المتنبي والجراد) [٢].

ومن ذلك يتبين أن العودة للتراث تساهم بإضاءة أحداث التاريخ العربي في ضوء الحاضر الذي نعيش والمستقبل الذي نتطلع إليه، مما يفرغ «أحداث التاريخ من تاريخيتها العادية ومن وقتيتها لتصبح رموزاً»[٣] فضياع (الصواع) في قصة مفلح العدوان (الصواع)[٤] رمز لاختلال موازين القوى في واقعنا الراهن. ووضع الصخرة في قصة العدوان(لعازر)[٥] أمام القبر منعا لتحقيق المعجزة- إحياء لعازر- رمز لتلك القوى التي تقف في وجه تصحيح المظالم.

وإذا ما نظر الباحث إلى الشخصيات التراثية التي جرى استدعاؤها بحيث يعبر القاص من خلالها عن رؤيته الناقدة للظروف السياسية والاجتماعية، بأسلوب خفي، بعيدا عن المصارحة التي قد تسبب له أذى السلطة أو نبذ المجتمع. فإنه لا بد من الإشارة إلى قصة(حلم عروة بن الورد)[٦] إذ تبرز ريشة القاص جمال أبو حمدان مدى دقته في رسم لوحته الجميلة الآخذة لتلك الشخصية، التي عاشت صعلكتها لرفع شعار العدالة والمساواة بين البشر، لكنها بدت في ظل القهر والظلم والاستبداد الذي تفرضه السلطة، عاجزة حتى عن تحقيق أحلامها؛ فقد وصل الأمر أن تزج بالسجن لحلمها بجمع القطع النقدية وعزمها على اقتسامها

---

(١) أحمد مصلمي، خطوة اخرى، مصدر سابق، ص ٢٣

(٢) سمير البرقاوي، ذاكرة الرماد، مصدر سابق، ص ٦٣

(٣) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ط ٢، مرجع سابق، ص ٥٨

(٤) مفلح العدوان، الرحى، مصدر سابق، ص ٦١

(٥) المصدر سابق نفسه، ص ٤٣

(٦) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص ٦٩

بين الفقراء. فحتى الأحلام غدت مراقبة ومصادرة ومعاقبا عليها[١]. كذلك لم يكن مستغربا وكإشارة إلى الظروف السياسية القاهرة، أن تتسبب حرية الحركة أو الخروج على القيود- وإن كان تمثيلاً- بضياع فاعلها كما حدث لمعاوية الممثل في قصة(الشعرة والسيف) [٢].

ومثلما كانت الظروف السياسية التي يعيشها القاص أو المبدع دافعا في عودته إلى التراث والبحث فيه عما يتطابق وواقعه. فقد كان للظروف الاجتماعية والاقتصادية المرتبطة بالظروف السياسية أثر في عودة المبدع إلى تراثه.

فمن يرى التمايز الطبقي بين فئات المجتمع حيث الغنى الفاحش والفقر المدقع، يتداعى له عوالم ليالي ألف ليلة وليلة. فالقاصة خلود جرادة[٣] ترسم صورتين متباينتين لمدينة واحدة: معاناة الفقراء ووضعهم السيء وبحثهم عن الطعام في الحاويات، مقابل حفل فاخر يقيمه(شهريار) على شرف(شهرزاد). مما يبرز رؤية ناقدة لذلك الواقع الاجتماعي المرير المهين لإنسانية الإنسان، والمحط من قدره، والمذل من شأنه، مما يولد الإحباط والإحساس بالعبث وعدمية الذات، فيضطر الكُتَّابُ -رفضاً لقيم المجتمع ومعاييره السائدة- إلى استيحاء التراث.

وهكذا يتبين للدارس أن العوامل السياسية والاجتماعية من أهم العوامل التي دعت الأدباء إلى استلهام التراث للتعبير أو التلميح أو الرمز للحاضر الراهن، ولإنعاش الذاكرة الجماعية، فالتراث ذاكرة الأمة، وللحفاظ على الشخصية العربية المهددة، فالتراث مكون هام من مكونات الهوية أو الذات الجماعية.

---

(١) ذلك التشابه في الرؤية بدا واضحا أيضا في قصة فخري قعوار(حلم) فمن مجموعته: درب الحبيب، مصدر سابق، ص ٧٠، فقد بنى القصة على الرمز بـ(الخروف) إلى إنسان هذا الزمان المسحوق حتى في أحلامه.

(٢) جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، مصدر سابق، ص ٧٥.

(٣) خلود جرادة، للمدينة وجه آخر، مصدر سابق، ص٥٣

المحور الثالث: عوامل قومية حضارية

مثلما كانت الأحداث الجسيمة التي مرت بها أمتنا العربية، ذات تأثير كبير في تغير أنماط حياتنا السياسية والعسكرية والإقتصادية والاجتماعية وتبدلها، مما دفع الأدباء إلى استلهام التراث للتعبير عن تلك الأوضاع، بوضع اليد على مصدر الداء وموطن الخلل والفساد، ورسم الطريق الصحيح للخلاص مما نحن فيه بعيداً عن قمع السلطة أو نبذ المجتمع، فقد كانت العودة للتراث بأن يتقصد المبدعُ ويتعمد اللجوء إلى التراث تعبيراً عن ذاته، وكيانه، وجذوره، وأصوله، وعن هويته، واعتزازه بحضارته التي تعصف بها أنواء التغريب، ورياح الاجتثاث في ظل انكسار شوكة الأمة العربية.

إن تعرض الوطن العربي إلى الغزوات الاستعمارية الحضارية المتتابعة التي كان من نتائجها ثقافياً، انبهار بعض المثقفين العرب بالحضارة الأوربية وانفصالهم عن تراثهم مما شكل «مسألة في غاية الخطورة من الناحية الثقافية لأنها سهلت الخضوع للهيمنة الغربية»[١] وبالتالي إمكانية تحطيم المقومات الحضارية للأمة العربية. ثم إن نظرة العرب للغرب على أنه عدو يشكل تهديداً وتحدياً حضارياً للأمة، قد جعل من الطبيعي أن يتمسك العرب بتراثهم ويحتموا به كرد فعل طبيعي لاصطدام حضارتين، فاللجوء إليه بالنسبة للعرب يشكل درعا حصينا أمام الحضارة الغربية[٢] وتيارها الذي يستهدف تغريب الثقافة والحضارة.

فالتراث بمثابة رد فعل نفسي لتعويض حالة الإحساس بالانكسار والتراجع« إن التهديد الخارجي وخصوصا عندما يكتسي شكل التحديات للذات المغلوبة لمقومات وجودها وشخصيتها يجعل هذه الأخيرة تحتمي بالماضي، تنتكس إلى الوراء وتثبت في مواقع خلفية للدفاع عن نفسها إنه «ميكانزم» للدفاع معروف: تعمل الذات فرداً كانت أم جماعة على الدفاع عن نفسها بواسطته ضد الخطر الخارجي»[٣]

---

(١) إبراهيم منصور، الازدواج الثقافي وازمة المعارضة المصرية، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨١ ص٩

(٢) محمد عابد الجابري، اشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، التراث وتحديات العصر في الوطن العربي، بحوث ومناقشات، الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية ط٢، بيروت، ١٩٨٧، ص ٤٠، وما بعدها

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ٤٠

وللتعبير عن اعتزاز المجتمع العربي بحضارته، والتفاخر والتغني بأمجاده الحضارية مقابل الحضارة الغربية، والشعور بنفسه لشيء مختلف عن المجتمعات الآخرى، وإحساس الفرد باستقلال شخصيته وانتمائه لتراثه، فإن رهطاً من الأدباء العرب قد «وقفوا بالتراث عند الرصد والتسجيل»[١] أي بإعادة صياغة تراثهم بعيداً عن مزج الماضي بالحاضر وارتباطه بالواقع، فما الاحتفال عندهم بالقديم والتصالح معه ارتداداً إلى الوراء أو اتجاه عكس خط التقدم، بل دلالة فاعلة على «التجذر في باطن الأرض وعلى الهوية القومية ضد محاولات الاقتلاع والادعاء»[٢]

لذا يلاحظ خلال العقود الثلاثة الأخيرة[٣] تسارع وتيرة العودة للتراث لدى الأدباء والمثقفين والمفكرين ورجال الصحافة والإعلام ... فقد أدى الشعور بفقدان الهوية ورؤية البنيان العربي من المحيط إلى الخليج منهاراً وخضوع كل شيء من حولنا للشك[٤]، إلى ارتباط الكُتّاب بالتراث تعبيراً عن وعيهم بالحاضر وإدراكهم للماضي حيث«تبدى في الرواية الاهتمام باستيعاب التراث واستلهامه وتوظيفه من خلال أعمال متعددة لكتاب عديدين، وقد تجلى ذلك بوضوح في أكثر من قطر عربي، وهو الأمر الذي يشير إلى أننا أمام ظاهرة أدبية جديدة وأمام تحولات وتغيرات تحدث في بنية الأدب العربي المعاصر»[٥].

---

(١) مراد مبروك، العناصر التراثية ...، مرجع سابق، ص ٢٨ فمن أولئك الادباء -حسب ما ذكر مراد مبروك- عبد الحميد جودة السحار ونجيب محفوظ وعبد المنعم محمد عمر وعادل كامل الذين استوحوا التراث الفرعوني والتراث الأسطوري الفرعوني، بينما محمد فريد أبو حديد استوحى التراث الشعبي العربي في (أبو الفوارس عنترة بن شداد) و(المهلهل سيد ربيعة). أما من حرص على الحقيقة التاريخية في نتاجه فيشار حسب ما جاء في (محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ص ١٦٥)، إلى سليم البستاني وكرم ملحم كرم وجورجي زيدان وفرح أنطون ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم.

(٢) إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، مرجع سابق، ص ١٩١.

(٣) بدءاً من نكسة حزيران ١٩٦٧ وما تلاها من هزات عنيفة توجت بزلزال أشد قسوة وفجائعية هو زلزال حرب الخليج الثانية ١٩٩١، الذي أدى الى بروز واقع عنيف ومحير يفتقر إلى اليقين- حسب ما يرى مؤنس الرزاز- هو واقع التسوية« التي ستؤدي إلى تغيير لافت وكبير في خرائط المنطقة وطبيعتها وفي القيم والمفاهيم والعلاقات الاجتماعية» مؤنس الرزاز، « النص الروائي الجديد»، أفكار ع١١٨، ١٩٩٤، ص ١١٨.

(٤) المرجع السابق نفسه، ص ١١٧.

(٥) عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، مؤسسة سنابل، اتحاد الكُتّاب الفلسطينيين، القدس، سنة ١٩٨٣، ص ٩.

تلك الظاهرة دفعت بعض المفكرين والدارسين إلى تفسيرها بأن استلهام التراث واستيحاءه لينطلق من نظرة فكرية معاصرة واعية تؤكد ضرورة اتصال الإنسان بتاريخ قومه وتراث أمته اتصالا وثيقا حتى يتمكن من وعي ماضيه- تراثه- الذي هو تمكن من الحاضر نفسه وتمكين للثقافة الوطنية في الحاضر من اكتساب المسوغات الأصلية لوجودها، مما سيؤدي إلى الانفتاح الواسع على أفضل المكتسبات الحضارية العالمية دون خوف من ذوبان وجود أو انسحاق الشخصية، من أجل تأكيد وتذعيم الحاضر واثبات الذات وتحصينها[١].

وحيث إن الأدباء هم أكثر الناس إحساسا بواقعهم بحكم أنهم ضمير الأمة ووجدانها، فإنهم «مطالبون أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بالجذور القومية لأمتهم حتى يستطيعوا أن يلمسوا روح هذه الأمة الممتد والمستمر من الماضي إلى المستقبل عبر الحاضر وهم بدون أن يلمسوا هذا الروح ويحسوه لا يستطيعون أن يعبروا عن وجدانها المعاصر»[٢].

لذلك اتصل الأدباء بتراثهم وخاصة تراثهم الشعبي الذي يمثل شخصية الأمة ووجدانها وعواطفها. ففيه تعبير عن ذاتنا وعن كياننا وعن أحاسيسنا وعن مشاعرنا. وفيه وصف لـ«حياتنا وحياة آبائنا والبيئة التي أنبتتنا والوراثة الكامنة فينا»[٣] وكشف لتاريخ أمتنا وتجاربها وصراعها للوجود.

هذا يعني أن التواصل به لا بد أن يعمق الجذور ويرسخ القواعد أمام التحديات، حتى يغدو- تراثنا الشعبي- سلاحاً فعالاً يتصدى لكل ما يهدد وجوده ووجودنا، حتى يغدو علاجا ناجعاً لخلاص أنفسنا من الاهتزاز والاضطراب والقلق واللايقين الذي نعيشه، حتى يغدو أرضا صلبة تتحطم على صخورها كل محاولات التذويب أو الضياع أو العولمة لثقافتنا وهويتنا المستقلة «نحن لا ننظر إلى الأدب الشعبي المتناقل وكأنه شيء في أثر الماضي أو أيقونات نعلقها على الصدور أو أشياء أثرية للزينة أو نصوص تحفظ، ونحن لا ننظر إليها كجنة

---

(١) ينظر حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، ط٣، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٥، ومحمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩١، ص ٢٣.

(٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية..، ط٢، مرجع سابق ص٥٣.

(٣) محمد حسين هيكل، ثورة الادب، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٠٦.

يجب تحنيطها ووضعها في مزار، إنما ننظر إلى الأدب الشعبي من وجهة نظر الحاضر والمستقبل، ففي مسيرتنا نحو الحرية السياسية والاجتماعية نحن بأمس الحاجة أن نشحذ ذلك السلاح الأصيل، إنه لازم لنا لنصقل به نفسيتنا حتى يزدهر كل ما هو طيب فيها»[١].

وبما أن التراث الشعبي يتمتع بتلك السمة الفعالة، فلا غرابة أن يتواصل الأدباء[٢] معه، ففي القصة القصيرة في الأردن نسمع الأمثال الشعبية والأغاني الشعبية[٣] ونلمح العادات والتقاليد[٤]، ونتبين أصداء وأبعاد ألف ليلة وليلة والسير الشعبية والحكايات الشعبية[٥]، وعوالمها الخيالية التي تفتح المجال رحباً طلقاً أمام ضيق الواقع وانغلاقه. ونتفاعل مع المعتقدات الشعبية[٦] ذات الصلة العميقة بحياتنا ماضيا وحاضراً، فهي تستمد من القصص القديم والملاحم العتيقة في وجدان الناس.

هذا التواصل يدل على أن الحس الشعبي، أو الروح الشعبية تتملك قاصنا وتسيطر عليه سيطرة نابعة من تشبثه بشخصيته وهويته المستقلة وحرصه على تعميق الجذور في ظل تهديد وجودنا كأمة وكيان. حيث يجد الباحث

---

(١) توفيق زياد، صور من الادب الشعبي الفلسطيني، المؤسسة العربية للأبحاث، بيروت، ١٩٧٤، ص١٦.

(٢) يذكر من الأدباء العرب الذين عنوا بتراثهم الشعبي جيداً: جمال الغيطاني، نجيب محفوظ، مجيد طوبيا، محمد فريد أبو حديد، إميل حبيبي، توفيق زياد، سميح القاسم، محمود درويش، هاشم غرايبة، فخري قعوار وغيرهم الخ.

(٣) ينظر سليمان الأزرعي، الذي قال اخ اولا، قصة (ياسين)/ انتصار خريس، خليلي يا عنب، قصة (بذور الحب)/ يوسف الغزو، مسافات، قصة (أغاني الحصاد)/ محمد عيد، الزحام، قصة (عرس الأعرج) سليمان الأزرعي، البابور، قصة (البابور)/ يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، قصة (حمى ليلة العيد).

(٤) ينظر عماد مدانات، رائحة الطين، قصة (رائحة الطين)/ سليمان الأزرعي، البابور، قصة (الزوبعة)/ جواهر رفايعة، الغجر والصبية، قصة (الغجر والصبية)/ باسم الزعبي، الموت والزيتون قصة (الموت والزيتون).

(٥) ينظر جمال أبو حمدان، مكان امام البحر، قصة (ليلى والذئب)/ يوسف الغزو، مسافات، قصة (أغاني الحصاد)/ غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، قصة (ليالي شهريار)/ خلود جرادة/ للمدينة وجه اخر، قصة (للمدينة وجه آخر)/ فؤاد القسوس، تلك الايام، قصة (الشامية)/ سناء أبو شرار، اللاعودة.

(٦) ينظر سحر ملص، الوجه المكتمل، قصة (بائع الانتيكة)/ خليل قنديل، حالات النهار، قصة (العتبة)/ محمد عارف مشه، الولد الذي غاب، قصة (ليتنا لم نكن غجراً)/ محمد عبابنة، الصيد قصة (الحبر الرخيص)/ عائشة الخواجا، إلى فلسطين، قصة (الوثاب).

قاصين أردنيين[١] تفاعلا مع تراث الأنباط العرب بالتركيز على أمجادهم الحضارية المتمثلة بذلك الصرح الشامخ الرابض في الصحراء الذي هو مدينة البتراء.

فالبتراء تجسد عظمة العرب وصلابتهم وتحديهم للصعاب في كافة الأحوال والظروف. وتعبر عن طموح الإنسان إلى قهر سطوة الزمن وإلى تحطيم طغيانه. ومن ثَمَّ فإن الأديب عندما يستلهم ذلك الأثر الخالد[٢]، يريد التنبيه ولفت النظر إلى مآثر الأمة العربية العظيمة مما يولد الفخر والاعتزاز بالنفس والثقة بقدراتنا، ويمكننا من القول إن الأمم العظيمة ليست ذات منجزات فكرية وثقافية فحسب، بل عظمتها تمتد إلى ما يُجسد ماديا تلك الإمكانات العقلية والذهنية.

وهكذا يتبين أهمية العامل القومي والحضاري في توظيف التراث واستلهامه واستيحائه بكافة صوره وأنماطه بحيث يمارس دوره من خلال الكلمة والابداع «..صار واجباً هذا النضال والكلمة والإبداع له دور في هذا النضال بفنية ومحاكاة للواقع المعاش (كذا) وبتوظيف لأدوات الماضي وموروثه في الحلقة التى يُعَبرُ عنها»[٣].

---

(١) هما: جمال أبو حمدان، نصوص البتراء، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤م.
وسليمان الطراونة، البتراء الأم العذراء، ط١، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٤م.

(٢) عرف عن جمال الغيطاني تفاعله مع العمار الإسلامي والمملوكي (مساكن، مساجد، أسبلة، مزارات، بيوت قديمة) فهي تجسد من وجهة نظره الرغبة الإنسانية في قهر الفناء. ينظر للمزيد سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص٩٤-٩٨.

(٣) من مقابلة مع مفلح العدوان في جريد الميثاق، عمان،ع١٢، ١٩٩٧/٦/١٨، ص٨.

المحور الرابع: عوامل فنية

ومن العوامل الرئيسة التي دعت الأدباء إلى العودة إلى التراث، هو غنى المادة التراثية- بكافة مصادرها- بالإمكانات والطاقات الفنية العالية، التي بصهرها في بوتقة العمل الأدبي، وإعادة تشكيلها مرة أخرى برؤية جديدة ونبض جديد وفكر جديد وإيقاع فني جديد ومذاق جديد، يغدو العمل الأدبي مشبعاً، ومليئاً بالرؤى والدلالات والمعاني العميقة ذات الصلة برؤية المبدع، ومكتسبا بُعداً شاملاً وأصيلا تخرج على إثره المادة التراثية من بعدها التاريخي وسياقها الزمني المحدد إلى رحاب لا حدود لها.

وبنظرة فاحصة إلى المصادر التراثية- على اختلافها- وما تحمل في طياتها من ثراءٍ في المضامين والأفكار والمعطيات الفنية الإيجابية مما يدفع الأدباء المعاصرين إلى التوجه إلى التراث بوصفه- بالنسبه لهم- ركنا أصيلاً من أركان عملية الخلق الفني، تتبين حقيقة أن «التراث يختزن من الإمكانات والثراء ما يجعله يمنح العمل الأدبي طاقة فنية وقوة في الإيحاء والتأثير، ذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة... بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائياً»[١]

هذا يعني أن غنى التراث بما يسعف المبدع، الأديب في التعبير عن رؤيته وإحساسه بالاستمرار والتواصل الفني كان وراء عودة المبدعين إلى التراث في الفنون الأدبية على اختلافها من شعر ورواية وقصة ومسرحية ..إلخ.

وفي القصة القصيرة في الأردن استغل القاص الطاقات الفنية في تراثنا للتعبير عن رؤيته والامتداد بها، كما هو الحال في قصة فايز محمود (قابيل)[٢]

---

(١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات...، ط٢، مرجع سابق، ص٨.

(٢) فايز محمود، قابيل، مصدر سابق، ص١.

حيث جاء صراع قابيل وهابيل رمزاً وتجسيداً لطبيعة الوجود الإنساني برمته المتمثل بالصراع لأجل البقاء. وهناك من عاد للتراث- مستغلاً بالطبع الطاقات الفنية فيه- بهدف الإسهام في محاولة تحطيم سلطة النص شكلاً ومضموناً، من خلال قراءة النص العربي قراءة نقدية وليس اتباعية. فغسان عبد الخالق عندما قام بذلك في قصته (ليالي شهريار) حاول أن يستكشف- حسب قوله[١]-الجانب غير المطروق وهو جانب المعاناة والقهر الذي يعاني منه (شهريار) حتى دفعه ذلك إلى الاستمتاع بالقتل اليومي منطلقا من أن تراثنا ليس حقائق ثابتة ومسلَّماً بها[٢].

وفضلاً عن غنى التراث بالإمكانات الفنية للتعبير عن رؤية المبدع أو تفسيره للموروث من وجهة نظره فإن معطيات تراثنا يمتد تأثيرها فيما تضفي على النصوص من لمسات أو لمحات فنية جمالية.

فما نجده في التعالق النصي، الذي هدفه نشدان لغة فصيحة ذات وقع وذات تأثير، يتجسد خاصة في «البنيات النصية الصغرى» المتعالقة مع القرآن الكريم التي تصير جزءاً من النص فتحقق له جمالية أسلوبية لغوية تحاكي أسلوب القرآن الكريم[٣].

وكذلك فإن استيحاء واستلهام النسق الحكائي المقامي وبنيته السردية، لا بد أن يضفي على النص طابعاً جمالياً وقيمة فنية معرفية، إذ أن «تمثل روح الأسلوب المحاكى . . . يوفر للنص قيمة فنية وجمالية خاصة»[٤].

وهذه القيمة الفنية الجمالية قد نشعر بها حتى في ظل ترصيع النصوص بالأمثال الشعبية أو الأغاني الشعبية أو الأقول الشعبية الدارجة التي تتسم بالعفوية والبعد عن التكلف.

---

(١) من مقابلة مع غسان عبد الخالق في صحيفة الحدث، مرجع سابق، ص١٤.

(٢) كان مفلح العدوان قد أفضى لي من مقابلة معه أن تواصله مع التراث يأتي من محاولته البحث عن معقولية التراث أو عن المعقول فيه، فهو لا يسلم بصحة ما وصلنا، لذا يرى أن على الباحث أن يستكشف، وأن يتيقن مما وصل إليه بعيداً عن الإيمان المطلق بصحة كل ما ورد.

(٣) رفقة دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، مرجع سابق، ص١١٠.

(٤) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص١٢٠.

وفضلا عما سبق -غنى التراث بالطاقات والإمكانات والمعطيات الفنية- فإن العودة إلى التراث وانطلاقاً من الحس القومي وتسببه بشعور العربي بذاته وهويته، تعبر عن ضيق كتابنا بمعايير الشكل الأوروبي التقليدي إذ الكاتب يفتعل -أحيانا- أحداثاً تلائم هذا الشكل دون أن تلائم طبيعة الواقع الحاضر، الواقع العربي الذي هو أيضاً «لم يتلاءم كلية مع الشكل الروائي الذي انتجته البرجوازية الغربية للتعبير عن ذاتها وقضاياها»[١]، وهذا ما دفع المبدعين إلى التطلع إلى قوالب جديدة، وإلى البحث عن أشكال تجديدية تلائم واقعهم وتراثهم «ليس عبثاً أن المجتمع وقد بدأ يكتشف هويته أخذ في الوقت نفسه يتحسس ما في التراث من أشكال، قد تستطيع أن تنبعث من جديد وأن تتصدى لتيارات العصر»[٢].

لذا من الممكن القول إن استيحاء الشكل التراثي قد تجلى منذ بداية عصر النهضة. فناصيف اليازجي في (مجمع البحرين) ومحمد المويلحي في (حديث عيسى بن هشام) استوحيا النسج التراثي المقامي في مؤلفيهم السابقين.

ومع ازدياد الوعي القومي والحرص على الشعور بالذات والهوية المستقلة بعد هزيمة ١٩٦٧، ازداد حِرْصُ الأدباءِ والمبدعين على العودة إلى التراث والبحث عن قوالب فنية أصيلة تعبر عن هويتهم وفي الوقت نفسه تعبر عن واقعنا الحاضر بعد أن «كانوا في اندفاعهم لتقديم التراث الأوروبي، لا يعنون كثيراً بتأمل الواقع الذي يعيشون فيه، ولا تنبع محاولاتهم من حاجات هذا الواقع ومشاكله»[٣].

فمن الأشكال أو القوالب التراثية التي استوحاها الأدباء العرب، قالب الحكايات الشعبية والسير الشعبية عند نجيب محفوظ في (ليالي ألف ليلة) و (الحرافيش) وفاروق خورشيد في (سيف بن ذي يزن) أو (علي الزيبق)، وقالب الكتابات التراثية التاريخية عند جمال الغيطاني في (الزيني بركات)، وقالب

---

(١) مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، مرجع سابق، ص٢٥.

(٢) عبد الحميد إبراهيم، مقالات في النقد الادبي، جـ٤، دار الهداية، القاهرة، ١٩٨٧، ص٤.

(٣) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص٤٢/٤٣.

الكتابات التراثية التحقيقية عند محمد مستجاب في روايته (من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ) ومحمد جبريل في روايته (من أوراق أبي الطيب المتنبي)[١].

وفيما يخص القصة القصيرة في الأردن فإن الدراسة قد كشفت[٢] سعياً دؤوباً للخلاص من النموذج الأوروبي التقليدي، تمثل بمظاهر متنوعة: كالاستهلال السردي التراثي والعناية بالشكل التراثي التحقيقي، والاتكاء على اللغة المقامية المسجوعة[٣]، والاهتمام بالبنيات النصية الصغرى واللغة التراثية القديمة وما إلى ذلك.

هذا يعني أن استيحاء واستلهام الأشكال التراثية في نتاج الأدباء ما كان إلا نتيجة إيمانهم بأن تراثنا غني بالطرائق والأساليب الفنية، التي من خلال التفاعل معها والتواصل بها والإفادة الحسنة منها يتم التأسيس لسردية عربية، تصل بالنهاية إلى شكل قصصي -روائي عربي جديد. فالغيطاني يقول -تأكيداً لذلك-: «من خلال ترحالي استوحيت من أدلتي -كتب التاريخ- أساليب فنية جديدة. إن كتب الحوليات وكتب التراث والنوادر والحكايات العربية القديمة تحمل إمكانات كبيرة لإيجاد شكل فني منظور وخاص للقصة العربية»[٤].

إذن يستشف مما سبق أن غنى التراث بالطاقات والإمكانات الفنية، والتطلع من خلاله إلى شكل أو قالب فني تراثي أصيل، قادر على التعبير عن واقعنا الحاضر، هو ما دعا الأدباء إلى العودة إلى تراثنا استيحاءً واستلهاما وتفاعلاً في نتاجهم الأدبي.

بل قد يلمس الدارس أهمية العامل الفني الذي دفع القاص إلى التفاعل مع المادة التراثية من زاوية أخرى.

---

(١) مراد مبروك، العناصر التراثية . . . ، مرجع سابق، ص٢٦.

(٢) ينظر الفصل الثالث، المحور الثالث من الدراسة (أثر التراث في الأساليب السردية) ص٩٠.

(٣) من الممكن اعتبار رواية سليمان الطراونة (مقامات المحال) ضمن ما تم استيحاؤه من الاشكال التراثية المقامية.

(٤) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص١٠٤.

فقد أفادت المادة التراثية في نسج قصة لها طاقة إيحائية ودلالية كبيرة، واستطاع القاص من خلالها أن يقيم جسراً من الألفة مع المتلقي بزيادة تفاعل القراء مع قصته وانجذابهم نحوها. وصولاً إلى الارتقاء بثقافة القارئ بما يضمن القاص أو يستلهم من رموز وأفكار وأحداث وشخصيات تاريخية. وكذلك فإن المادة التراثية، قد تمنح القصة محاولة منافسة الأشكال والأجناس الأدبية الأخرى بأن تجد لها مكاناً في ظل عزلتها، إن هي تواصلت وتفاعلت وانفتحت على كل روافد العطاء والفكر الإنساني، ومنها التراث، بحيث تجسد فناً متفرداً مركباً غنياً بالدلالات والطاقات والإشعاعات.

ورغم أن الدراسة قد أظهرت في العوامل السابقة دوافع وأسباباً جلية اقتضت العودة إلى التراث، فإن ذلك لا يعدم وجود دوافع وأسباب أخرى.

ففي ظل العصر الذي نحيا، العصر المليء بالأزمات والاضطرابات والقلاقل، والذي تسوده السيطرة والتفرد بالعالم والسحق لأحلام الشعوب وأمانيها وانعكاس ذلك على الواقع الاجتماعي والثقافي حيث الخلخلة والاهتزاز والانقلاب في منظومة القيم والأعراف والعادات والتقاليد. ووجود الفقر والصراع الطبقي وامتداد ذلك إلى تغول الآلة بكبحها لجماح مشاعر الفرد وأحاسيسه، في ظل تلك الظروف وغيرها لا بد أن يشعر الإنسان العربي عامة والأديب خاصة بأثرها على نفسيته من إحساس بالاغتراب والعبث وانعدام الذات والعجز عن تحقيق آماله وطموحاته وعدم القدرة على فهم الوجود إذ «أصبح كل شيء يخضع للشك واللايقين»[١].

وحيث الأمر كذلك فإن الأديب قد يلجأ إلى استيحاء التراث الأسطوري أو ذي المضمون الأسطوري[٢] بما فيه غرائبية وعجائبية وخيال ولا معقول يبعده عن كل

---

(١) مؤنس الرزاز، «النص الروائي الجديد» شهادة له في افكار ع١١٨، س١٩٩٤، ص١١٦.

(٢) أورد مراد مبروك في (العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، مرجع سابق ص٣٢) كُتّاباً عرباً عبروا في نتاجهم عن رؤية أسطورية بعيدة عن الواقع وزيفه منهم: صبري موسى في (فساد الأمكنة) وجمال الغيطاني في (الزويل) ومحمد البساطي في (التاجر والنقاش) ومجيد طوبيا في (دوائر عدم الامكان).

ما في عصرنا من زيف وتعقيد «والشاعر المعاصر يحن دائماً إلى العودة إلى تلك العصور الأسطورية الأولى حيث الأحاسيس لا تزال بكراً لم تبتذل بعد بالزيف والتعقيد»[١]. وفي الوقت ذاته يعبر من خلال ذلك عن لا معقولية واقعنا «ذلك أن الواقع ما فتئ سنة فسنة -أم يوماً فيوماً- يرمي بلا معقوليته ليفعل في القص فعله، عبر القصة أو الرواية»[٢].

وهكذا فإن تنوع عوامل التفاعل مع تراثنا، رغم تداخلها مع بعضها بعضاً، يبرز مدى تأثير تراثنا في حاضرنا. فهو ما زال جزءاً حياً يعمل في تكوين حاضرنا، وليس من السهولة الانفكاك عنه أو الانعتاق منه «فالماضي ماثلٌ وباقٍ دائماً ملموساً ومجسماً. والحاضر الراهن يحمل في طواياه المندثر المنقضى حياً قائماً»[٣].

---

(١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات . . .، ط٢، مرجع سابق، ص٥٤.

(٢) نبيل سليمان، «الجمالي في المشهد القصصي في الأردن»، ندوة في المركز الثقافي الملكي في عمان، مرجع سابق، ص١.

(٣) ادوار الخراط، شهادة له بعنوان «ألمُ الآن بقايا نهار العُمْر» في القصة القصيرة في الاردن وموقعها من القصة العربية. مرجع سابق، ص٢٩١.

الخاتمة

وفي خاتمة هذا البحث لا بد أن يُجمل الباحث أهم ما تم التوصل إليه من نتائج أو ملاحظات أو توصيات.

أولاً: لقد كشفت الدراسة مدى الارتباط الوثيق بين القاص وتراثه. فقد أفاد القاص الأردني من التراث الديني بما فيه من رموز لأنبياء وشخصيات دينية ورموز من الكتب المقدسة وغير ذلك مما له صلة بالتراث الديني (السدومي/ لعازر/العشاء الأخير/قابيل/الصواع . . . الخ)، ومن التراث التاريخي بما يشمل من شخصيات تاريخية وأحداث ووقائع تاريخية ذات معطيات وأبعاد ودلالات (الحصان/الشعرة والسيف/المبدع والتَّنُّور/الطريق إلى صفين/الهروب . . .الخ) وكذلك رأى القاصُ في التراث الشعبي طاقاتٍ وإمكانياتٍ واسعةً نظراً لغناه بالأنماط الشعبية المختلفة، مجسدة بألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، وكليلة ودمنة، والمأثورات الشعبية، وما يرتبط بها من حكايات شعبية وأناشيد شعبية وأغانٍ وأمثال شعبية وما إلى ذلك (السندباد البحري/ليالي شهريار/ليلى والذئب/الرنين/عودة أمير الصعاليك/الزير . . .إلخ). ومن التراث الأسطوري المكتنز بالإيحاءات والدلالات المكثفة أفاد القاص في التعبير عن رؤيته كما في (الضحية/ميشع لا يسجد للحبشة/لعازر/أسطورة هندية . . .). ومن التراث الأدبي الغني بالشخصيات الأدبية والنتاج الأدبي جاء التواصل فعالاً وخلاقاً في كثير من الأحيان كما في (حلم عروة بن الورد/ المتنبي والجراد / طبقات د. حسين يونس/القضية . . .).

ولا شك أن ذلك التواصل مع مجمل موروثنا، ليدل بشكل جلي على الحضور الحي المؤثر لتراثنا في حاضرنا وارتباطنا به ارتباطاً وثيقاً، من خلال تفاعل القاص مع المادة التراثية، بالحرص على انتقاء ما يصلح منها من قيم وأفكار لتصوير الواقع أو التعبير عن رؤية فنية عميقة.

ثانياً: وبالنظر إلى كيفية تعامل القاص مع المادة التراثية، وجد الباحث أنها خضعت لمستويين مختلفين في كيفية التفاعل معها:

الأول: مستوى تضمين التراث بما يشمل من نصوص من القرآن الكريم أو الكتب السماوية أو أقوال شخصيات دينية أو تاريخية أو أدبية (في دار القرار/العشاء الأخير/الحبر الرخيص/ إخوة يوسف/ نصوص البتراء/الشعرة والسيف . . . إلخ) وكذلك وجد الدارس تضمينا لعبارات شعبية مما جاء في الأمثال الشعبية أو الأغاني والأناشيد الشعبية (كعكة عيد فلسطينية/رائحة الطين/ الغجر والصبية . . .الخ)

أما المستوى الثاني، الذي خضعت له المادة التراثية فهو استلهامها والتحامها ببنية القصة بحيث تتحول المادة التراثية إلى رموزٍ ناطقة ذات دلالات وأبعاد تعبر عن الواقع الراهن. ذلك الواقع الذي رأى الباحثُ القاصَ في أغلب الأحوال وكتعبير عن ضيقه من واقعه رآه يفر إلى عالم أرحب وأوسع وأشمل تمثل باستلهام الأجواء والعوالم الخيالية في ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية الخرافية كما في (اللاعودة/في انتظار الفرج/العذراء والسيف/المزدحم . . .).

ثالثاً: أما عن أثر المادة التراثية في بنية القصة، فقد بدا واضحاً إفادة القاص من الأحداث التراثية بأخذ دلالاتها وأبعادها، بل والتحوير فيها واستنطاقها واعادة صياغتها وتأويلها بما ينسجم ورؤيته كما في (الطريق إلى صفين/ الشعرة والسيف/لعازر . . .الخ).

وعلى صعيد رسم الشخصية الفنية استغل القاص المدلول العام للشخصيات التراثية وأضفى عليها أبعاداً معاصرة تساير طبيعة الواقع الحاضر. بل كان أحياناً يحور ويغير في الشخصية وفق زاوية الرؤية التي يريد بحيث بدت الشخصيةُ شخصيةً فنيةً تشع بدلالات وإيحاءات جديدة، وكأنها تتحرك أمامنا للتو وتعبر عن مشاعرها وعواطفها وأفعالها وتصرفاتها (السندباد البحري/ليالي شهريار/ ليلى والذئب/التحقيق/الهروب . . . الخ).

وكذلك بدا واضحاً بصورة جلية أثر الموروث السردي في القصة فرغم التجريبية التي تعيشها القصة في هذه المرحلة -وربما بسببها- نجد القصةَ تنفتح على أشكال السرد القديمة على تنوعها واختلافها. مما قد يعني حرص

القاص على الصلة الحميمة بينه وبين المتلقي بإقامة جسر من الألفة والتواصل معه، وكذلك السعي نحو الخلاص من إطار الشكل التقليدي الأوروبي بخلق شكل عربي أصيل يعتمد المنابع التراثية كما في (الرنين/رجل من رماد/الهروب/ الزير/فصل من قصة حب حورانية/الغجر والصبية . . .إلخ).

وتجدر الإشارة إلى أثر التراث في النسيج اللغوي للقصة، حيث استحضار اللغة القرآنية ذات المكانة الفنية العالية كما في (ميشع لا يسجد للحبشة/أم العيال/الولوج في الزمن الماء. . . .الخ) واللغة التراثية القديمة كما في (ليالي شهريار/الزير/رجل من رماد/الرنين . . . الخ) واللغة المقامية المسجوعة كما في (الوثاب/نقاط/ليالي شهريار . . .الخ) واللغة التراثية المحكية بما توحي من واقعية ومعانٍ معبرة نجدها في الأقوال الشعبية أو الأمثال الشعبية أو الأغاني والأناشيد الشعبية (بحر النرجس/رائحة الطين/البابور/الغجر والصبية/ الرغيف/إلى فلسطين/وجوه العروس السبعة . . .الخ) وكذلك نجد اللغة الشعرية التي تكسر النسق الواقعي وتفتح المجال واسعاً للتأويل والتحليل والتفسير كما في (ماء وركض/الانتفاضة/ عودة أمير الصعاليك/ رغبات مشروخة . . .الخ).

رابعاً: وبالنظر إلى حضور التراث الواسع في القصة ومحاولة بيان الأسباب والدوافع وراء ذلك. اتضح للباحث اختلافُ تلك الأسباب وتباينها، وذلك تبعاً لزاوية نظر المبدع إلى تراثه وأثره في تجربته الأدبية.

فمن عواملَ قوميةٍ حضاريةٍ حيث الحس القومي والشعور بالذات المهددة، ولد عودةً إلى التراث اعتزازاً به وتعبيراً عن الخوف من الضياع في هذا الزمان. إلى عواملَ سياسيةٍ اجتماعيةٍ دفعت القاص إلى اتخاذ التراث قناعاً يحتمي به من أذى السلطة واضطهاد المجتمع، إلى عواملَ فنيةٍ تهدف إلى إقامة جسر من الألفة مع المتلقي ونسج قصة لها طاقات إيحائية كبيرة تسهم بالارتقاء بثقافة القارئ بما يُضَمِّن القاص أو يستهلم من رموز وأفكار وشخصيات تاريخية تنعش ذاكرة القارئ وتفتح المجال للقصة لمنافسة الأشكال والأجناس الأدبية والفنية الأخرى.

وكذلك فإن غنى التراث بإمكاناته الفنية، جعل القاص يستشعر ما في تراثنا من طاقات فنية أصيلة تسهم في التعبير عن هويته وذاتيته وواقعه. إلى عوامل فكرية ثقافية تعبر عن سعة الاطلاع والمعرفة بالتراث والوعي به.

وأخيراً، فإن ما يمكن أن تشير إليه هذه الدراسة، هو بروز بعض القضايا التي رأى الباحث فيها مساحة واسعة للبحث والدراسة. من أهمها بروز ظاهرة اللغة الشعرية بشكل واضح في بنية القصة. وانشغال القصة بتقنيات التجريب. وبروز ظاهرة الاستغراق في الغرائبية أو اللامعقول في القصة.

راجياً العلي القدير أن أكون قد وفقت في مسعاي هذا. فلله الحمد والفضل. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

-تمت بحمد الله تعالى-

Abstract

The Use of Heritage in Short Story in Jordan During the period (1990 –1997)

Prepared by : Mahmoud Nihad Mahmod Basha

Supervised by : Prof. Shukri A. AL-Madi

This thesis aims at studying the short story in Jordan , as a distinctive literary work which has its presence on the Jordanian literary field , and recalls the heritage that represents intellectual ,spiritual Cultural, religious and literary beliefs and ideas. It, also shows the relation between the heritage and a present literary art, and the impact of this heritage on the artistic structure of the short story. Consequently, the heritage is the sum of the values ,traditions, situations, experiences, and experiments ,also it involves the human knowledge of written and oral speech which appears – the heritage – clearly in different areas of our life . On the other hand – the heritage still – in its ideas, imaginations, and values – the director of our behavior in our daily life , not only by appreciating the past but also depending on the prosperous past in which we find some kind of compensation for our tiring present.

The use of that heritage in the literary work became a wide phenomenon which worth studying ,and in which the writer reforms his material in a new theme that has a new range and a new taste. So , we can say that the heritage can be formed permanently ,and its core is in progressive moving in other words it is submitted to a permanent creation.

The short story in Jordan is not far from the literary works that use heritage mainly I noticed this thing while reading some collections of Jordanian stories ,I felt the use of the different resources which is taken from the heritage accordingly ,a main question puzzled me ,this questi--on was considered as the main problem of this study, which is : how did the Jordanian story-writer use the heritable material in his stories ?. This question has generated other sub-questions such as :

First : what are the heritable sources which Jordanian story –writer use?

Second: what are the levels of using the heritage in the short story ? or how did the heritable material appear in the short story ?

Third : has the heritage affected the form of the story in its artistic formation both in the content , and the form?

Fourth: why does the story –writer use the heritage ?

Fifth: did the heritage contribute enabling the story-writer to embody his theme or vision deeply?
According to this I divide this thesis into an introduction and end and four chapters as following:
1: the first chapter : the resources of the heritage in the short story in Jordan.

2: the second chapter : the levels of using the heritage in the short story in Jordan.

3: the third chapter ::the effect of the heritage on the construction of the short story in Jordan.

4: the fourth chapter :the reasons of using the heritage in the short story in Jordan.

This thesis come up with the following conclusions:

First: the Jordanian story- writer found the heritage full of the artistic possibilities , so he interacted with the heritage and used it according to several levels and activated this heritage in our realistic life.

Second: the Jordanian story–writer got benefit from all of the heritable sources , in all of its aspects such : religious, historical popular, mythical and literary heritage.

Third: the scholar found that the story – writer deals with the heritable material on two levels :
0(a): the implication or inclusion of heritage .
(b): getting the inspiration of the heritage with its symbols and atmosphere

Fourth : the effects of the heritable material on the structure of the story are seen clearly ,it affected on making actions .Appointing the characters and on the narrative styles and the linguistic textile of the story.

Fifth: the scholar knew the different factors of getting back the heritage .

There are factors related to the civilization ,national, political, social, artistic ,literary, cultural , and intellectual factors.

Moreover, a number of indications and fundamental issues related to the subject have been observed by the present scholar , that , may require much attention and await discussion , namely , the emergence of poetic language , via a certain experimental aspects in the determination of short story conte--nt and form , and absurd or unfamiliarity aspects that have been highlight--ed by short story writers.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

أ- المجموعات القصصية:

١- إبراهيم جابر إبراهيم، وجه واحد للمدينة، ط١ دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤.

٢- أحمد مصلمي، خطوة اخرى، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦.

٣- أمين عودة، الرنين، ط١، دار قدسية، إربد، ١٩٩١.

٤- انتصار خريس، خليلي يا عنب، ط١، دار عمار، عمان، ١٩٩٠.

٥- باسم إبراهيم الزعبي، الموت والزيتون، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥.

٧- جمال أبو حمدان:

- أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، ط١ دار مواقف، بيروت، ١٩٧٠.

٨- - مكان أمام البحر، ط١، دار أزمنة، عمان ١٩٩٣م.

٩- - نصوص البتراء، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤م.

١٠- جواهر رفايعة، الغجر والصبية، ط١، دار أزمنة، ١٩٩٣.

١١- خلود جرادة، للمدينة وجه واحد، ط١، دار أزمنة، ١٩٩٥م.

١٢- خليل قنديل، حالات النهار، ط١ رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٥.

١٣- رجاء أبو غزالة، القضية، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤.

١٤- رياض البجنة:

- شمس النهار، ط١، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤.

١٥- - الغور، ط١، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤.

١٦- - موج العقبة، ط١، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤.

١٧- ساطع الزغول، بحر النرجس، مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩١

١٨- سحر ملّص، **الوجه المكتمل**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧.

١٩- سليمان الأزرعي:

- **البابور**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢م.

٢٠- - **الذي قال آخ أولاً**، ط١، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٧.

٢١- سمير البرقاوي، **ذاكرة الرماد**، ط١، عمان، (د. ن)، ١٩٩٢.

٢٢- سناء أبو شرار، **اللاعودة**، ط١ دار الشروق، عمان، ١٩٩٣.

٢٣- سهيلة داود سليمان، ط١، **الطريق السريع**، دار الصباح، عمان، ١٩٩٤.

٢٤- صالح القاسم، **بابا والبطيخ**، دار الأمل، عمان، ١٩٩٤.

٢٥- عائشة الخواجا الرازم، **إلى فلسطين**، ط١، دار الخواجا للنشر، عمان، ١٩٩٥.

٢٦- عبّاس أرناؤوط، **ماء وركض**، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٥.

٢٧- عماد مدانات، **رائحة الطين**، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤.

٢٨- عودة الله القيسي، **يوم الكرة الأرضية**، ط١، دار البشير، عمان، ١٩٩٥.

٢٩- غسان عبد الخالق، **ليالي شهريار**، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٥.

٣٠- فايز محمود، **قابيل**، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١.

٣١- فخري قعوار:

- **حلم حارس ليلي**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٣.

- **درب الحبيب**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦.

٣٢- - **لماذا بكت سوزي كثيراً**، ط١، المطبعة الأردنية، عمان، ١٩٧٣.

٣٣- فؤاد القسوس، **تلك الأيام**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥.

٣٤- كوثر عيّاد، **رجل في متاهة**، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣.

٣٥- مجدولين أبو الرب، **تشرين لم يزل**، ط١ وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤.

٣٦- محمد خليفة عبابنة، **الرغيف**، الروزنا للطباعة والنشر، إربد، ١٩٩٥.

٣٧- ـــــ، **الصيد**، ط١، (د. ن)، عمان، ١٩٩٣.

٣٨- محمد السناجلة، **وجوه العروس السبعة**، ط١، (د. ن)، عمان، ١٩٩٥.

٣٩- محمد عارف مشه، **الولد الذي غاب**، ط١ دار الينابيع، عمان، ١٩٩٥.

٤٠- محمد عيد، **الزحام**، ط١، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٣.

٤١- مفلح العدوان، **الرحى**، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤.

٤٢- مفلح، العدوان، **الدواج**، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.

٤٣- ممدوح أبو دلهوم، **عشاق النهار**، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٠

ـــــ **أحجار أمية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦.

٤٤- منذر رشراش، **زوبا يقتحم البحر**، ط١، دار الحوار، دمشق، ١٩٩٦م

٤٥- نازك ضمرة، **شمس في المقهى**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦م.

٤٦- هاشم غرايبة، **بيت الأسرار**، ط١، دار الأفق، الجديد، عمان، ١٩٨٢م.

٤٧- ـــــ **رؤيا**، ط١، دار قدسية، إربد، ١٩٩١.

٤٨- ـــــ **قلب المدينة**، ط١، دار قدسية، إربد، ١٩٩٢.

٤٩- هند أبو الشعر، **الحصان**، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩١.

٥٠- يحيى عبابنة، **رابح والمجنون**، ط١، جمعية المطابع التعاونية، عمان، ١٩٩٥.

٥١- يحيى القيسي، **رغبات مشروخة**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧.

٥٢- ـــــ **الولوج في الزمن الماء**، ط١، دار طبريا، عمان، ١٩٩٠.

٥٣- يوسف ضمرة، **عنقود حامض**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٣.

٥٤- يوسف الغزو، **مسافات**، ط١، دار النسر للنشر، عمان، ١٩٩٠.

ب- الكتب

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس
- ابن حمدون، محمد بن الحسن بن محمد (ت ٥٦٢هـ/ ١١٦٧م)، **التذكرة الحمدونية**، تحقيق إحسان عباس وبكر عباس، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦.
- ابن خلكان، أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ-١٢٨١م)، **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ت.
- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (ت ٤٦٣هـ/-١٠٧١م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٣، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣.
- ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس (ت ٢٨٣هـ/٨٩٩م)، **ديوانه**، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٤.
- ابن كثير، أبو الفداء اسماعيل القرشي الدمشقي (ت٧٧٤هـ/١٣٧٢م)، **تفسير القرآن العظيم**، دار الجيل، بيروت، د. ت.
- أبو العلاء المعري، أحمد بن عبد الله، (ت ٤٤٩هـ/١٠٥٧م)، **رسالة الغفران**، تحقيق وشرح محمد عزت نصر الله، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٦.
- **ألف ليلة وليلة**، طبعة مكتبة صبيح، القاهرة، د. ت.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٨٦٩م)، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠.
- حازم بن محمد بن حسن القرطاجني، (ت ٦٨٤هـ/ ١٢٨٥م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط٢ تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الاسلامي، بيروت، د. ت.

- ذو الرمة، غيلان بن عقبة بن بهيس (ت ١١٧هـ/٧٣٥م)، ديوانه، ط١، المكتب الاسلامي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٦٤.
- الزير سالم ابو ليلى المهلهل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤.
- كعب بن زهير، ديوانه ، شرح الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤هـ/٩٦٦م) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شرح ناصيف اليازجي، دار بيروت، ١٩٨١.

ثانياً: المراجع

أ-العربية

١- إبراهيم خليل، القصة القصيرة في الأردن، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين عمان، ١٩٩٤.

٢- إبراهيم السعافين:

٣- المسرحية العربية الحديثة والتراث، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.

٤- إبراهيم الشريقي، اورشليم وارض كنعان؛ حوار مع أنبياء وملوك بني اسرائيل، مؤسسة العرب، لندن، ١٩٨٥.

٥- إبراهيم طوقان، ديوانه، ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٤.

٦- إبراهيم منصور، الازدواج الثقافي وازمة المعارضة المصرية، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨١م.

٧- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، د. ت.

٨- إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط١، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.

٩- أحمد حسن الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

١٠- أحمد رشدي صالح، **الأدب الشعبي**، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١.

١١- أحمد زكي، **الأساطير**، ط١، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

١٢- إيخنباوم بوريس وآخرون، **نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ١٩٨٢.

١٣- توفيق زياد، **صور من الأدب الفلسطيني**، المؤسسة العربية للأبحاث، بيروت، ١٩٧٤.

١٤- جبرا إبراهيم جبرا وآخرون، **الأدب العربي المعاصر**، منشورات أضواء، بيروت، ١٩٦١،

١٥- جبرا إبراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة دراسات نقدية**، ط١، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧.

١٦- حسن حنفي، **التراث والتجديد**، موقفنا من التراث القديم، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

١٧- حسن عليان وآخرون، **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني ٢٢-١٩٩٣/٨/٢٥. ط١، وزارة الثقافة، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤.

١٨- حسين مروة، **دراسات في ضوء المنهج الواقعي**، ط٣، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٦.

١٩- خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠.

٢٠- رفقة دودين، **توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة**، ط١، وزارة الثقافة، عمّان، ١٩٩٧.

٢١- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: بنعبد العالي، ط٣، دار توبقال للنشر، المغرب العربي، ١٩٩٣م.

٢٢- سعيد علوش، عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، مركز الاتحاد القومي، لبنان، د. ت.

٢٣- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.

٢٤- سليمان الطراونة، البتراء الأم العذراء، ط١، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٤.

٢٥- سمير القطامي، الحركة الأدبية في شرقي الأردن ١٩٢١-١٩٤٨، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨١.

٢٦- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

٢٧- شريف كناعنة وآخرون، المأثورات الشعبية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ١٩٩٦.

٢٨- شوقي خميس، المنفى والملكوت في شعر البياتي، دار العودة بيروت ١٩٧١.

٢٩- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط١، منشورات سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.

٣٠- طيّب تزيني، من التراث إلى الثورة، ط١، دار ابن خلدون، بيروت (د. ت).

٣١- عبد الحميد إبراهيم، مقالات في النقد الأدبي، جـ٤، دار الهداية، القاهرة، ١٩٨٧.

٣٢- عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، مؤسسة سنابل، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٨٣.

٣٣- عبد الرحمن ياغي، القصة القصيرة في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٣.

٣٤- عبد الفتاح كيليطو:

- الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨.

٣٥- الغائب: دراسة في مقامة للحريري، ط٢، دار توبقال، المغرب، ١٩٩٧.

٣٦- عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٢.

٣٧- عبد الله رضوان، **البنى السردية**، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٥.

٣٨- عبد الله رضوان - **النموذج وقضايا اخرى**، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٣.

٣٩- عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.

٤٠- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ط١، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.

٤١- عبد الوهاب النجار، **قصص الانبياء**، تحقيق عبد الله بدران، وعلي عبد الحميد بلطه جي، ط١، دار الخير، بيروت، ١٩٩٠.

٤٢- علي عشري زايد:

- **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط١، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٨. وط٢، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧.

٤٣- **الرحلة الثامنة للسندباد**، دراسة فنية، دار ثابت، القاهرة، ١٩٨٤.

٤٤- غالي شكري، **التراث والثورة**، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣.

٤٥- ف. أ. ماثيسن، ت. س. **إليوت الشاعر الناقد**، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥.

٤٦- فائق مصطفى، **اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ١٩٨٠.

٤٧- فردريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافية**، ترجمة نبيلة إبراهيم، مكتبة النهضة، بغداد، (د. ت).

٤٨- فهمي جدعان، **أسس التقدم عند مفكري الإسلام**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٧٩.

٤٩- فهمي جدعان، **نظرية التراث**، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٨٥.

٥٠- لطفي الخوري، **معجم الأساطير**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

٥١- مارون عبود، **الشعر العامي**، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨.

٥٢- محمد حسين هيكل، **ثورة الأدب**، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥.

٥٣- محمد الخوالدة، **اللعب الشعبي عند الأطفال**، ط١، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٨٧.

٥٤- محمد عابد الجابري.

- **إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث** ضمن:

المعاصرة والتراث وتحديات العصر في الوطن العربي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، بيروت، ١٩٨٧.

٥٥- **التراث والحداثة**، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٦.

٥٦- محمد كامل الخطيب، **السهم والدائرة**، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩.

٥٧- محمد يوسف نجم، **فن القصة**، دار الثقافة، بيروت، د. ت.

٥٨- محمود عبد الرحيم صالح، **فنون النثر في الأدب العباسي**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤.

٥٩- محسن جاسم الموسوي، **الوقوع في دائرة السحر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

٦٠- مراد مبروك، **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١.

٦١- مرسيا إلياد، **مظاهر الأسطورة**، ترجمة نهاد خياطة، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١.

٦٢- مصطفى ناصف، **دراسة الأدب العربي**، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٦٣- **الموسوعة الثقافية**، طبعة دار الشعب الأولى، مصر، ١٩٧٢.

٦٤- **الموسوعة الشوقية**، جمع وترتيب وشرح إبراهيم الأنباري، ط١، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٩٤.

٦٥- **الموسوعة العربية الميسرة**، دار نهضة لبنان، بيروت، ١٩٨٦.

٦٦- نايف النوايسة، **الطفل في الحياة الشعبية الأردنية**، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧.

٦٧- نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ط٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤.

ب- الأجنبية

- Abdel-Meguid, Abdel-Aziz, **The Modern Arabic Short Story**, Dar AL-Maaref-Cairo.
- Peck, John, and Martin Coyle, **Literary Terms And Criticism**, Macmillan Education, London, 1984.
- Shaheen, Mohammad, **The Modern Arabic Short Story**, Shahrazad Returns, Macmillan Press, London, 1989.

ثالثاً: الدوريات

١- إبراهيم خليل:

- "مجموعة الرحى لمفلح العدوان، تفكيك التراث بحثاً عن التماسك وطقس في الكتابة غير احتفالي"، **الدستور**، العدد، ١٠٠٧٢، تاريخ، ١٩٩٥/٩/٨م.

- "مملكة النمل لجمال أبو حمدان: لون مغاير لما هو سائد في كتابة القصة"، **الرأي الأردنية**، رقم العدد، ١٠٣٢٧، ١٩٩٨/١٢/١٧.

٢- بندر عبد الحميد، "حوار جبرا إبراهيم جبرا عن الشعر والأسطورة"، **مجلة المعرفة**، ع ٢٢٥، دمشق، ١٩٨٠.

٣- بوطيب عبد العالي، "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب السردي"، **مجلة عالم الفكر**، م٢١، ع٤، ١٩٩٣.

٤- جمال الغيطاني، "التراث والإبداع الروائي"، **مجلة الباحث العربي**، ع٢، ١٩٨٥.

٥- حليم بركات، "العقلانية والمخيلة في الثقافة العربية"، **مجلة الوحدة**، ع٥١، س٥، ١٩٨٨.

٦- خليل قنديل، "الرحى وانفجار السؤال الموجع"، **أخرخبر**، ع ٩٤/٢/٢٦ ص١٨.

٧- رولان بارت، "نظرية النص"، ترجمة محمد البقاعي، **مجلة العرب والفكر العالمي**، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع ٣٤، ١٩٨٠.

٨- زياد أبو لبن، "البناء السردي في مجموعة رغبات مشروخة"، **الدستور، الدستور الثقافي**، عمان، العدد ١٠٩٣٨، الجمعة ١٩٩٨/١/٣٠.

- "البناء السرد في ليالي شهريار"، **الدستور، الدستور الثقافي**، عمان، ع ١٠٣٠٦، ١٩٩٦/٥/٣.

٩- زياد بركات، حوار أجراه مع إلياس فركوح، **مجلة أفكار**، ع١١٤-١١٥ وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤.

١٠- سيزا قاسم، "البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود"، فصول، ع١، ١٩٨٠.

١١- شكري الماضي "أسلوب السرد الغنائي في الرواية العربية"،البيان، المجلد الأول، العدد الثالث، منشورات جامعة آل البيت، المفرق، ١٩٩٨.

- "الرواية والتاريخ: وفن الرواية العربية"، البيان، المجلد الثاني العدد الثاني، منشورات جامعة آل البيت، المفرق، ١٩٩٩.

١٢- عبد الغفار محمد أحمد، "أثر الموروث الشعبي في السلوك والأنماط الفكرية" مجلة الآداب، ع١، س ٣٥، بيروت، ١٩٨٧.

١٣- عبد اللطيف البرغوثي، "الفلكلور والتراث"، مجلةعالمالفكر، م١٧، ع١، الكويت، ١٩٨٦.

١٤- غسان عبد الخالق، مقابلة أجريت معه في صحيفة الحدث، عمان، ١٩٩٥/١١/٢٩ ع٢٢، ص١٤.

١٥- لطفي الخوري، "فلكلور الأطفال"، التراث الشعبي، ع٦، سنة ١٠، الكويت، ١٩٧٩.

١٦- مؤنس الرزاز، "النص الروائي الجديد"، مجلة افكار، ع ١١٨، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤.

١٧- محمد أنقار، "تجنيس المقامة"، فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٤م.

١٨- محمد رجب النجار، "مصادر الموروث الشعبي في التراث العربي"، مجلة الآداب، ع١، س ٣٥، ١٩٨٧.

١٩- محمد عبيد الله، "رحى مفلح العدوان: المناخ الميثولوجي وسيطرة البنية الذهنية"، الرأيالأردنية، ع ٨٧٩٨، ١٩٩٤/٩/٢٣.

٢٠- محمود الريماوي، "الرحى لمفلح العدوان، أنسنة الأسطورة وأسطرة الواقع"، الرأيالأردنية، ع ٩٠١٨، ٩٥/٥/٥.

٢١- مفلح العدوان، مقابلة أجريت معه في جريدة الميثاق، عمان، ١٩٩٧/٦/١٨، ع١٢، ص٨.

رابعاً: الرسائل الجامعية

١- شوقي أبو زيد:

- **التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم الأدبية**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمّان، ١٩٩٢.

- **تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث**، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٥.

٢- نادر جمعة قاسم، **التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة (١٩٦٧-١٩٩٣)**، رسالة دكتوراة، غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمّان، ١٩٩٤م.

خامساً: الندوات

١- نبيل سليمان، **الجمالي في المشهد القصصي في الأردن**، المركز الثقافي الملكي، عمان ١٩٩٨/١٢/١٤م.

بيبلوغرافيا القصة القصيرة في الأردن*

(١٩٨٠-١٩٩٧) مرتبة حسب تاريخ الصدور

- أحمد رفيق عوض، البحث عن التفاح -دار البيرق، عمان، ١٩٨٠م.
- مؤنس الرزاز، النمرود، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٨٠م.
- أحمد عودة، المنعطف، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٠.
- خليل قنديل، وشم الحذاء الثقيل، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٠م.
- قاسم توفيق، مقدمات لزمن الحرب، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٠م.
- محمد طملية، جولة العرق، مطبعة التوفيق، عمان، ١٩٨٠م.
- هاشم غرايبة، هموم صغيرة، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٠م.
- وليم هلسه، الجدران المثقوبة، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٠م.
- يوسف ضمرة، نجمة والاشجار، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.
- محمود الريماوي، الجرح الشمالي، بيروت، ١٩٨٠.
- إبراهيم العبسي، الخيار الثالث، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١.
- إلياس فركوح، طيور عمّان تحلق منخفضة، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨١م.
- خالد محمد صالح، زهور برية، مؤسسة خالد، الزرقاء، ١٩٨١.
- سعود قبيلات، في البدء، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨١.
- فخري قعوار، أنا البطريرك، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨١.

---

* استند في إعداد هذه البيبلوغرافيا إلى:

١- ما أورده د. عبد الرحمن ياغي في: القصة القصيرة في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمّان، ١٩٩٣، ص٥٦-٥٩.

٢- فهرسة أعدتها المكتبة الوطنية، عمّان، (٩٠-١٩٩٧).

٣- ما نما إلى الباحث من مجموعات قصصية خلال الفترة.

- علي حسين خلف، الصهيل، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨١.
- ماجد ذيب غنما، القرار الأخير، جمعية عمال المطابع، عمان، ١٩٨١.
- محمد خليل، ذات مساء في المدينة، مطبعة الأمان، عمان، ١٩٨١م.
- محمد طملية:
- الخيبة، مطبعة التوفيق، عمان، ١٩٨١.
- ملاحظات حول قضية أساسية، مطبعة الزرقاء، عمان، ١٩٨١.
- محمود شقير، الجندي واللعبة، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨١.
- مصطفى صالح، الجراد، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨١.
- مفيد نحلة، ليل القوافل، وكالة فراس، عمان، ١٩٨١.
- يوسف الغزو، الاختيار، مطبعة شوقي معبدي، عمان، ١٩٨١.
- إبراهيم خليل، من يذكر البحر، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٢.
- إبراهيم سكجها، صور مبتداها يافا، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨٢.
- أنور أبو مغلي، ساحة الحناطير، صوّان، عمان، ١٩٨٢.
- أحمد عودة:
- جمجوم، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨٢.
- الولادة والموت، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢.
- جمعة شنب، الرسالة الأخيرة، مطبعة الشراع، عمان، ١٩٨٢.
- حسن أبو لبه، جرح في الزمن الردئ، الرواد، القدس، ١٩٨٢.
- سليمان موسى، ذلك المجهول، رابطة الكتاب- عمان، ١٩٨٢.
- سهير التل، العيد يأتي سراً، دار الأفق الجديد، عمان ١٩٨٢.
- علي حسين خلف، الغربال، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٢.

- فايز محمود، مشكلة الحب، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٢.
- قاسم توفيق، سلاماً يا عمان سلاماً أيتها النجمة، دار الكلمة، عمان، ١٩٨٢.
- محمد عيد، الأطفال يحبون عبد الرؤوف، رابطة الكتاب عمان، ١٩٨٢.
- نبيل أبو السباع، مذكرات طالب جامعي، أسرة القلم، الزرقاء، ١٩٨٢.
- هند أبو الشعر، شقوق في كف خضرة، رابطة الكتاب، عمان ١٩٨٢.
- يوسف ضمرة، المكاتيب لا تصل أمي، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٢.
- هاشم غرايبة، بيت الأسرار، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٢.
- مفيد نحلة، رمال على الطريق، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٢.
- أحمد غريب، صراع تحت الشمس، البيت العربي، عمان، ١٩٨٣.
- أمين فارس ملحس، ذيول، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٣.
- جواد العناني، صفية بنت الأرض، دار الثقافة، عمان، ١٩٨٣.
- سالم النحاس، تلك الأعوام، رابطة الكتاب عمان، ١٩٨٣.
- عبد الله الشحام، لا أقسم بالشمس، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٣.
- عدي مدانات، المريض الثاني عشر، دار الافق الجديد، عمان، ١٩٨٣.
- ماجد غنما، صور للوطن، عمال المطابع، عمان، ١٩٨٣.
- ليانة بدر، شرفة على الفاكهاني، منظمة التحرير، دمشق، ١٩٨٣.
- محمد عارف مشه، حبك قدري، المنار، عمان، ١٩٨٣.
- هند أبو الشعر، المجابهة، مطبعة الزهراء، عمان ١٩٨٣.
- إلياس فركوح، إحدى وعشرون طلقة، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٤.
- جمعة شنب، موت ملاك صغير، مطبعة الأمان، عمان، ١٩٨٤.
- عصام الموسى، انعدام الوزن، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٤.

- محمد الجالوس، ذاكرة رصيف، دار آسيا، عمان، ١٩٨٤.
- علي عبيد الساعي، الجراد يترك حقلاً أخضر، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٤.
- يوسف ضمرة، اليوم الثالث في الغياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٤.
- إبراهيم أبو صيام، الدنيا بخير، مطابع مجد، الرياض، ١٩٨٥.
- أحمد الزعبي، عود الكبريت، مكتبة عمان، عمان، ١٩٨٥.
- عبد الله الشحام، الآلة الصندوق، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٥.
- علي حسين خلف، مدن وغريب واحد، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٥.
- هدى أبو غنيمة الناصر، معاناة عربي، شقير وعكشة، عمان، ١٩٨٥.
- يوسف ضمرة، ذلك المساء، دار الشروق، عمان، ١٩٨٥.
- هاشم غرايبة، قصص أولى، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٥.
- محمود شقير، طقوس للمرأة الشقية، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٦.
- أحمد جبر، سراج الوهم، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٦.
- إلياس فركوح، من يحرث البحر، دار منارات، عمان، ١٩٨٦.
- سامية عطعوط، جدران تمتص الصمت، شركة الشرق الأوسط، عمان، ١٩٨٦.
- محمد طملية، المتْخمون الأوغاد، رابطة الكتاب، عمان، ١٩٨٦.
- أحمد الزعبي، البطيخة، مكتبة كتاني، إربد، ١٩٨٧.
- أحمد الزعبي، البحث عن قطعة صابون، مكتبة كتاني، إربد، ١٩٨٧.
- إنصاف قلعجي، للحزن بقايا فرح، شقير وعكشة، عمان، ١٩٨٧.
- رجاء أبو غزالة، الأبواب المغلقة، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨٧.
- خالد محادين، الطرنيب، دائرة الثقافة، عمان، ١٩٨٧.

- زهيرة زقطان، أوراق غزالة، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٧.
- زليخة أبو ريشة، في الزنزانة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.
- محمود الريماوي، كوكب تفاح وأملاح، عمان، ١٩٨٧.
- صبحي فحماوي، موسم الحصاد الحزين، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٧.
- طلعت شناعة، واحد خارج القسمة، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٧.
- عقلة حداد، وسطح نجم آخر، عمان، ١٩٨٧.
- قاسم توفيق، العاشق، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٧.
- سهير التل، المشنقة، المؤسسة الوطنية للنشر، عمان، ١٩٨٧.
- نايف قطناني، نجمة وقصص أخرى، مطبعة الأمان، ١٩٨٧.
- غنام غنام، قف! للتفتيش، دار جاد، عمان، ١٩٨٨.
- محمد عارف مشّه، همسة في زمن الضجيج، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٨.
- ممدوح أبو دلهوم، اغتيال مدينة، مطابع الدستور، عمان، ١٩٨٨.
- حيدر قفة، هناك طريقة أخرى، د. ن، عمان، ١٩٨٨.
- رغدة الشرباتي، زوبعة، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٩.
- سحر ملص، شقائق النعمان، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٩.
- غنام غنام، من يخاف، دار جاد، عمان، ١٩٨٩.
- فخري قعوار، أيوب الفلسطيني، دار الشروق، عمان، ١٩٨٩.
- سامية عطعوط، طقوس أنثى، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
- جمال ناجي، رجل خالي الذهن، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٩.
- عقلة حداد، المجد للوطن، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٠.
- ممدوح أبو دلهوم، عشاق النهار، دار الكرمل عمان، ١٩٩٠م.

- مي تيم، ملصقات على أبواب دمشق، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٠.
- سحر ملص، إكليل الجبل، دار النسر، عمان، ١٩٩٠.
- محمد داود طهبوب، ليلة العاصفة وقصص أخرى، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٠م.
- يوسف الغزو، مسافات، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٠م.
- انتصار محيش خريس، خليلي يا عنب، دار عمّار، عمان، ١٩٩٠م.
- عوض خالد بديوي، موقد الصقر، دار قدسية، إربد، ١٩٩٠.
- يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، دار طبريا للنشر، عمان، ١٩٩٠.
- سامي الكيلاني، ثلاثة ناقص واحد، اتحاد الكتاب الفلسطنيين، القدس، ١٩٩٠م
- أمين يوسف عودة، تحولات مصطفى جابر، دار قدسية، إربد، ١٩٩٠م.
- نسيب هاني النجم، ربيع وخريف، عمان، د. ن، ١٩٩٠.
- نوال عباسي، صدى المحطات، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٠.
- سمير عزت نصار، وقال الطائر الذبيح لا، دار النسر، عمان، ١٩٩٠.
- تريز حداد، السقف، عمان، د. ن، ١٩٩٠م.
- حسين محمد رشيد الطريفي، وحل حزيران وقصص أخرى، عمان. د. ن ١٩٩٠.
- أمين يوسف عودة، الرنين، دار قدسية للنشر، إربد، ١٩٩١.
- خلدون الصبيحي، جمهورية ساندويش الديمقراطية، عمان، د. ن، ١٩٩١.
- رفقة دودين، قلق مشروع. شقير وعكشة، عمان، ١٩٩١.
- عائشة الخواجا الرزام، إلى فلسطين، دار الخواجا للنشر، عمان، ١٩٩١.
- عدي مدانات، صباح الخير أيتها الجارة، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١.

- فواز محمد الحموري، حيث لا يوجد ضجيج، عمان، د. ن، ١٩٩١.
- فايز محمود، قابيل وقصص أخرى، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١.
- بسمة النسور، نحو الوراء، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩١.
- هاشم غرايبة، رؤيا: نص قصصي، دار قدسية للنشر، إربد، ١٩٩١.
- هند أبو الشعر، الحصان، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ١٩٩١.
- إلياس فركوح، أسرار ساعة الرمل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١م.
- محمد خروب، في زمن الفصل، دار الفكر، عمان، ١٩٩١.
- ساطع الزغول، بحر النرجس، مؤسسة البلسم، عمان، ١٩٩١.
- سحر ملص، ضجعة النورس، دار البشير، عمان، ١٩٩١.
- سمير البرقاوي، ذاكرة الرماد، (د. ن) عمان، ١٩٩٢.
- مظهر ياسين، أمطار الربيع، أسرة الفن الأردني، عمان، ١٩٩٢.
- محمد أبو ضاحي، حكايات عن الطفل . . الشيخ، دار العودة، القدس، ١٩٩٢.
- حمزة الحمزة، أجنحة الخيبة، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٢.
- حزامة حبايب، الرجل الذي يتكرر، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٢.
- هاشم غرايبة، قلب المدينة، دار قدسية للنشر، إربد، ١٩٩٢.
- غسان إسماعيل عبد الخالق، نقوش البياض، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٢.
- محمد عبد الله القواسمة، التوقيع، عمان، ١٩٩٢.
- سليمان الأزرعي، البابور، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢.
- حنان بيروتي، الإشارة حمراء دائماً، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٣.
- خلدون الصبيحي، شارع التنمية وقصص قصيرة أخرى، وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ١٩٩٣.

- أحمد أسعد، صرخة، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٣م.
- مفلح فلاح العدوان، الرحى، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣.
- محمد جميل خضر، كانون الثالث، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣.
- زياد بركات، سفر قصير إلى آخر الأرض، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣.
- سناء أبو شرار، اللاعودة، عمان، د. ت، ١٩٩٣.
- كوثر عياد، رجل في متاهة، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣.
- محمد عيد، الزحام، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٣.
- محمود الريماوي، غرباء، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٣.
- منذر رشراش، اختلاط الليل والنهار، مكتب الوليد، عمان، ١٩٩٣.
- محمد خليفة عبابنة، الصيد، عمان، د. ن، ١٩٩٣.
- جواهر رفايعة، الغجر والصبية، دار أزمنة، ١٩٩٣.
- فخري قعوار، حلم حارس ليلي، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣.
- يوسف ضمرة، عنقود حامض، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٣.
- جمال أبو حمدان، مكان أمام البحر، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣.
- حسن عبد الله، صحفي في الصحراء، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٣٣.
- عماد مدانات، رائحة الطين، دار أزمنة، عمان ١٩٩٤م.
- رجاء أبو غزالة، القضية، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤.
- رياض البجعة، شمس النهار، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤.
- الغور، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤.
- موج العقبة، مركز العبرة، عمان، ١٩٩٤.

- سهيلة داود سليمان، الطريق السريع، دار الصباح، عمان، ١٩٩٤.
- صالح القاسم، بابا والبطيخ، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٤.
- مجدولين أبو الرب، تشرين لم يزل، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤.
- نايف النوايسة، خرمان، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٤.
- حزامة حبايب، التفاحات البعيدة، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٤.
- محمد الصورباهري، أبواب للدخول فقط، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٤.
- نازك خالد ضمرة، لوحة وجدار، دار آرام للدراسات والنشر، عمان، ١٩٩٤م.
- غسّان نزال، نعي بائع كعك، مطابع دار الشعب، عمان، ١٩٩٤.
- سمير أحمد الشريف، الزئير بصوت مجروح، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٤م.
- شحادة الناطور، آه يا وطن، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٤.
- سعود قبيلات، مشي، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤.
- إبراهيم جابر إبراهيم، وجه واحد للمدينة، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤.
- بسمة النسور، اعتياد الأشياء، دار الشروق، عمان، ١٩٩٤.
- أميمة الناصر، أرجو ألا يتأخر الرد، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤.
- جمال ناجي، رجل بلا تفاصيل، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٤.
- هاني الطيطي، ثلاثية الوقت، دار الينابيع، عمان ١٩٩٤.
- خليل قنديل، حالات النهار، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٥.
- حسين المناصرة، لقاء في الفوج الأخير، عمان، د. ن، ١٩٩٥.
- سحر ملص، مسكن الصلصال، دار البشير، عمان، ١٩٩٥.
- باسم إبراهيم الزعبي، الموت والزيتون، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥.
- تغريد حسن قنديل، أرملة الفرح، (د. م)، (د. ن)، ١٩٩٥.

- إيمن سمير منصور، مقبرة الأحياء وقصص أخرى، د. ن. عمان، ١٩٩٥.
- تريز حداد، الحياة والناس، دار الشعب، عمان، ١٩٩٥.
- أميمة الناصر، عيون المدافع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.
- يحيى عبابنة، الشرخ، د. ن، إربد، ١٩٩٥.
- رابح والمجنون، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥.
- عودة الله منيع القيسي، يوم الكرة الأرضية، دار البشير، عمان، ١٩٩٥.
- غسّان إسماعيل عبد الخالق، ليالي شهريار، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٥.
- فؤاد القسوس، تلك الأيام، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥م.
- محمود الريماوي، إخوة وحيدون، نصوص، عمان، ١٩٩٥.
- فواز محمد الحموري، أين يذهب البحر، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٥.
- رمضان الرواشدة، تلك الليلة، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٥.
- محمد صالح سناجلة، وجوه العروس السبعة، د. ن. عمان، ١٩٩٥.
- مريم جميل عويس، لست أنا، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٥.
- محسن الرملي، هدية القرن القادم، د. ن. إربد، ١٩٩٥.
- محمد خليفة عبابنة، الرغيف، د. ن. إربد، ١٩٩٥.
- محمد عارف مشه، الولد الذي غاب، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٥.
- خلود جرادة، للمدينة وجه آخر، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٥.
- فخري قعوار، درب الحبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م.
- عمار عبد الله الجنيدي، الموناليزا تلبس الحجاب، جماعة رايات الإبداعية، عجلون، ١٩٩٦.
- عزمي خميس، جلبة في الممر، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦.

- سعيد الخواجا، اللافتة، دار الينابيع للنشر، عمان، ١٩٩٦.
- رياض عبد السلام البجعة، اللوحة، د. ت. عمان، ١٩٩٦.
- هند أبو الشعر، عندما تصبح الذاكرة وطناً، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦.
- نبيل محمود حسن، الصور الجميلة، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦.
- ممدوح أبو دلهوم، أحجار أمية، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٦.
- حسين المناصرة، التبغ واللعنة، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٦.
- عبد الحميد الأنشاصي، بقايا مدينة، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦.
- منذر رشراش، زوبا يقتحم البحر، دار الحوار، دمشق، ١٩٩٦.
- أحمد عودة، الفخ، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦.
- أحمد محمد مصلمي، خطوة أخرى، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦.
- نازك ضمرة، شمس في المقهى، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦.
- محمود الريماوي، القطار، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦.
- مفلح العدوان، الدواج، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.
- عفاف حنا، إبداعات قصصية: من إبداعات قصاصي نادي القلم الثقافي، نادي أسرة القلم الثقافي، الزرقاء، ١٩٩٧.
- يحيى القيسي، رغبات مشروخة، دار النسر للنشر، عمان، ١٩٩٧.
- سحر ملص، الوجه المكتمل، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧.
- سليمان الأزرعي، الذي قال أخ أولاً، المؤسسة العربية بيروت، ١٩٩٧.
- إلياس فركوح، الملائكة في العراء، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٧.
- مريم جبر، آخر أحاديث العرافة، دار الكندي، إربد، ١٩٩٧.
- رانيا بركات الزواهرة، الذئاب، دار البشير، عمان، ١٩٧٥.
- منذر أبو حلتم، للبحر وجه آخر، دار أسامة للنشر، عمان، ١٩٩٧.