



تصوير الواقع في أدب محمود شقير القصصي - قراءة تحليلية نقدية-

نادي ساري الديك

الأستاذ الدكتور في جامعة القدس المفتوحة- رام الله- فلسطين

nadishameem@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.3.2> تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٨/٢٨ تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٠/٧/١٩

الملخص:

محمود شقير من الجيل الثاني من رواد القصة القصيرة، آمن بالنهج الواقعي، والفكر الاشتراكي كي يصبحاً منهجاً خالصاً لفنّه، نقل الواقع بأمانة تامة، وجسد هموم الشعب في فنّه القصصي، لذا نجد السرد يحتل مكانة خاصة، وأما الحوار فلا نجد له حيزاً يذكر إلى جانب السرد، وأما الجانب الفانتازي فلم يلق بعداً في فنّه، مما جعل قصصه متفاوتة البناء فضلاً عن أنه غلبت الفكرة على روحية البناء الفني، ولم يفعل القيم الواقعية تفعيلاً تاماً، وهذا يشكل سلبية واضحة المعالم والدلالات، فعلى الرغم من نقل الواقع بأمانة خالصة، إلا أنه لم يضع الحلول المناسبة لتغيير ذلك الواقع، فكأنه يريد إيجاد منطلق يخالف به أصحاب المنطلقات الواقعية الأخرى، تلك الواقعية التي جسدت المتضادات في الحياة الفلسطينية، والمناددة في الشخصيتين (الفلسطينية، والصهيونية).

الكلمات المفتاحية: أدب؛ محمود شقير؛ قصة قصيرة؛ قصصي.



المقدمة:

يمتاز الأدب عن غيره من النتاجات الأخرى بقربه من النفس وتفاعل الناس معه بسرعة تفوق ما يتوقعه المرء، علماً أنّ التفاعل مع النص لا يأتي عفويّاً، وإنما يحدث عن تيقن يستمر ما استمرت الحياة؛ لأنّ النفس البشرية تحتاج إلى ما يخفف عنها ويديمها بالبناء، فالتفاعل الذي نريده أو نقصده لا ينتهي فجأة، كما أنه لا يدخل النفس كذلك، لذا نجد حالات التواصل قائمة بين النفس البشرية والذات الإنسانية والنص الأدبي بأنواعه المختلفة.

وبما أنّ الواقع المعيش في فلسطين له بعض الخصوصية التي تميزه عن باقي الأقاليم الأخرى من البلدان المختلفة، لذا ارتأينا أن نتبع الواقع من خلال نصوص إبداعية قصصية للكاتب "محمود شقير"، الذي أبدع إلى حد ما في تصوير واقعه وتفاعل معه تفاعلاً كبيراً، جعل من نتاجه الأدبي نتاجاً مقروءاً ومقدراً لدى شريحة كبيرة لا يستهان بها عند المتلقين للأدب، والمتفاعلين معه، دون النظر إن كانت عملية التلاقي الفكري مع ما يطرحه الكاتب قائمة أو غير ذلك، لأنّ النتاج الإبداعي يجد مريدته، ويخلق صدى التلاقي مع الآخرين، كي يخلد بخلود الحياة والباحثين عنها بأطرها ونظمها المختلفة.

ما يرينا نتاجاً ثراً للكاتب شقير، يتفاعل فيه مع الواقع، وينقله للناس بأمانة صادقة، ويفعله تفعيلاً إيجابياً، بعدما يتدخل فنياً في صياغة الواقع المبحوث عنه، وجعله مادة قصصية ممتعة، فكان نتاجه بعض واقع مفعّل مع خيال إبداع ناجح، ما جعلنا نتبع الواقع المجسّد عبر مسيرته الأدبية، ومن خلال نصوصه الإبداعية القصصية، حتى تجلية ما يحتاج إلى جلاء، كي يكون في متناول الجميع، فأخذنا نبحت بدراسة الباحث المتأمل، حتى نستيقن إلى ما نصبو إليه، فرأيناه يتعامل مع واقعه تعاملًا ذكياً، لا يثقل على الآخرين به، وقد جاء تعامله عبر صور مرادة في حد ذاتها، كي تكون هدفاً ووسيلة للكاتب والقارئ معاً، فكانت مجموعة من اللوحات الصورية الهادفة، لأنها أي النصوص تشكل المادة التي ينطلق منها الباحث، فكان ما جاء عبر صفحات البحث من أفكار تستجمع ذاتها كي تشخّص ما قام به الكاتب شقير، وترينا السمات التي مايزت فنّه القصصي عن غيره، بعد أن أخذنا من دراسات متعددة تجاه البحث وما ينادده في الفكرة، حتى يتجسد الأمر بعد الإفادة أيضاً من مناهج متعددة، كي يبرز في ثنايا البحث المنهج التكاملية حامياً وموجهاً ومرشداً للباحث خدمة لفكرته ومنطلقاتها، علماً أنّنا لم نعد إلى تحليل نتاجه كاملاً وإنما اكتفينا ببعضه دون النظر إلى تاريخ نتاجه فكانت نصوص من مجموعاته الأولى، وأخرى من مجموعاته القصصية الأخرى، ومرّد ذلك يعود إلى محدودية صفحات البحث،

حتى تتساقق مع هدفه، كذلك لم أعمد إلى تدوين مستلزمات من النص القصصي إلا لما، وذلك تعزيب للغرض نفسه، ومن ثم ندون الخاتمة والمصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث في بحثه، حتى غدا شاخصاً في النور.

حياة الأديب محمود شقير:

من نافلة القول أنّ نعرف بالكاتب عبر أسطر محدودة، حتى ننطلق تجاه هدفنا، ويكون التعريف هادفاً لا ثقيلًا على أسطر البحث وروحية القارئ، لأنّ الدراسة لا تقوم على التعريف بالكاتب ونتاجه، وإنما تستتبع النتاج القصصي فقط، لذا نقول: وُلد محمود شقير عام ١٩٤١م، بقرية السواحة قضاء القدس، وتلقى تعليمه الابتدائي بالقرية، وأمّا الثانوي فقد أكمله بالمدرسة الرشيدية بالقدس، وبعدها انتسب إلى جامعة دمشق ليتخرج فيها يحمل درجة البكالوريوس في الفلسفة والاجتماع؛ ليلتحق بمهنة التعليم منذ عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٨٥، حينما أُحيل إلى التقاعد. (حمدان، ١٩٩٥)

بعد التدريس انتقل للعمل في الصحافة وكتب في الصحف والمجلات الفلسطينية والعربية، وكان يكتب أحياناً بأسماء مستعارة مثل فارس أبو بكر وربيعي حافظ، وأدّى ذلك إلى اعتقاله من سلطات الاحتلال الإسرائيلي عدّة مرات بين عامي ١٩٦٩ و١٩٧٤م، ثم أبعده من الضفة الغربية إلى لبنان عام ١٩٧٥م، بعدها عاد إلى عمان مستقراً بها. (شاهين، ١٩٩١)

وكان عضواً في المجلس الوطني الفلسطيني، وترأس تحرير عدة صحف ومجلات عربية كصحيفة الطليعة المقدسية، ومجلة دفاتر ثقافية، ومجلة صوت الوطن وصحيفة الجهاد المقدسية، وعمل في صحيفة الرأي الأردنية، محرراً لشؤون الأراضي المحتلة بين عامي ١٩٧٨ و١٩٨٠، وكاتباً لمقالة أسبوعية بين عامي ١٩٩١ و١٩٩٣

كتب مجموعة من المسلسلات الهادفة للتلفزيون، وكذلك له نصوص مسرحية، وتسلم نائب رئيس وأمين سر رابطة الكتاب الأردنيين لسنوات متعددة، كما أصدر مجموعة من الأعمال الإبداعية منها:

١. خبز الآخرين: قصص - القدس - ١٩٧٥م.
٢. الولد الفلسطيني: قصص - القدس - ١٩٧٧م.
٣. طقوس للمرأة الشقية - قصص قصيرة جداً - عمان - ١٩٨٨م.
٤. الجندي واللعبة - مجموعة قصصية للأطفال - ١٩٨٦م.
٥. الحاجز: مجموعة قصصية للأطفال / ١٩٨٧م.
٦. قالت مريم... قال الفتى: مجموعة قصصية للفتيان - اتحاد الكتاب الفلسطينيين - ١٩٩٦م.
٧. صورة شاكير، بيروت ٢٠٠٣م
٨. ابنة خالتي كوندوليزا.
٩. التراب.

وغير ذلك من الأعمال الإبداعية المتنوعة، كما شارك غيره من الباحثين التأليف لمجموعة من الكتب والأبحاث منها: القصة القصيرة في الأردن، رابطة الكتاب. عمان - ١٩٨٠م. وأوراق. رابطة الكتاب. عمان - ١٩٨٧م - وغيرها من النتاجات الإبداعية الفاعلة... (دليل، ٢٠٠١).

تُرجمت بعض قصصه إلى عشر لغات أجنبية منها: الإنجليزية والبلغارية والروسية، كما كان رافضاً للطبعية والعبودية، كما يوحى به فكره وثقافته الفاعلان في حياته وتوجهاته. (حمدان، ١٩٩٥)

تصوير الواقع:

لم يأت الواقع في نتاج شقير القصصي على نمط واحد، أو عبر تصوير أحادي التوجه، وإنما تعددت الأنماط التصويرية أو (الصورية) التي شخصها الكاتب، لذا لا بدّ من التوجه إلى المعجمات القديمة حتى يتسنى لنا معرفة الواقع ومدلولاته اللغوية، ومن ثم كيف تطور المدلول اللغوي إلى المدلول الاصطلاحي الذي يتعامل معه الناس كافة، إن كانوا مبدعين أو متلقين للإبداع، وإن اختلفت وسائل التعامل مع الواقع من إنسان إلى آخر، لأنّ ثقافة المرء وقيمه ومنطلقاته الفكرية من الدوافع الفاعلة التي تحدّد علاقة الإنسان مع واقعه.

فالواقع كما جاء في لسان العرب هو اسم فاعل من وقع، بمعنى نزل وسقط، وحصل وأتى... فيقال (وقع به مكر، نزل، ووقع الأمر، بمعنى جاء الأمر، ووقع منه الأمر موقعاً حسناً أو سيئاً، ثبت لديه، وتوقع الشيء: تنظره وتخوّفه) (ابن منظور، د.ت)، وجاء في أساس البلاغة للزمخشري "توقعت الأمر: ترقبت وقوعه، وقع الأمر: حصل ووجد. (الزمخشري، ١٩٧٣)

ما جاء في المعجمات اللغوية والبلاغية يرينا أنّ القدماء أُلّوا بالمعاني اللغوية إماماً واضحاً، لا يحتاج إلى تفسير، أما الدلالة الاصطلاحية أو المعنى الاصطلاحي لا نجدّه واضحاً عند القدماء، أي أنهم لم يتطرقوا إليه، كما هو الحال في المعجمات التي تحمل مفردات اللغات الأجنبية، أو "التي حفلت بها اللغات الأجنبية قديماً وحديثاً في دلالاتها على المذهب الفكري أو الأدبي الفني، أو على الأمور والأحوال الطبيعية واليومية التي لا يعترضها الشك في حقيقتها، وهو ما يؤكد خلو الأدب العربي من فكرة التمهيد المتكامل الذي عرفته الآداب الأوروبية منذ القرن السابع عشر" (الايوبي، ١٩٨٤) لأنّ المسميات عصرية، وما دامت كذلك فلا غرابة فيما وجدناه عند القدماء. بمعنى لا يجوز أن نُحمّل القدماء وزر عدم معرفة مصطلحات عصرية، ظهرت في بيئات مختلفة ومغايرة ثقافياً وفكرياً.

فالواقع كما نلمسه من خلال التعريفات هو نتاج يعتمد على الحياة الإنسانية والطبيعية المحيطة به، أي ما يتعامل معه الإنسان بحواسّه ومدركاته، وما يجري في حياته من أشياء يستطيع أن يتلمسها أو يشخصها، وينقل ذلك الإحساس كي يصبح تجسيداً مبحوثاً عنه، هادفاً في مبناه ومعناه.

فالتعامل مع الواقع لم ينحصر في زمن معين، أو لم يكن حكراً على أمة دون أخرى، أو فئة دون أخرى، وبمعنى أدق، لم يكن الواقع إلا مادةً عُفلاً يتعامل معها الناس كل حسب منطلقاته وتخيلاته، ما أدى إلى تنوع في الأداء، وتراكم في الصور المنتزعة من واقعها، لذا نرى أنماطاً متعددة في عملية تشخيص الواقع، دون تجميل أو تقبيح، وهذا لا يعني نقل الواقع كما هو، وكأن الكاتب يصور بعين العدسة، لا بالمشاعر والأفكار الإنسانية التي يحملها ويدافع عنها، كل حسب فهمه وقيمه ومبتغاه.

لكن المتنبّع لصيرورة الأدب وتطوره عبر مراحل مختلفة، يجد اختلافاً شاسعاً في كيفية التعامل مع الواقع، فهمها كانت قيم المذهب الفكري أو الأدبي التي يحملها الأديب لا تمنعه من التعامل مع الواقع، إلا أنّ تعامله متفاوت لأسباب متعددة، ما جعل الواقعيين أو دعاة المذهب الواقعي يمتازون عن غيرهم في كيفية التعامل الصادق والأمين مع الواقع، وذلك لأسباب متعددة منها، التخلص من الأحلام التي لم تعد تتلاءم مع روح العصر، والثورة التي قادها البرجوازيون، ورفض الفساد والظلم الذي كان يسود الحقبة الزمنية مما أدى إلى كثرة الضحايا والمظلومين وغير ذلك من الأشياء المؤكدة... (الشوباني، ١٩٧٠).

إنّ التعامل مع الواقع لا يهدف إلى خلق سلوك معين أو فلسفة معينة، وإنما يراد به فهم الحياة كما يعيشها الإنسان لا كما يريد، وهذا يحمل في طياته مؤشرات الخير أو دوافع الشر، فالخير يأتي من التبصّر بالواقع حتى لا يقع الأختيار فريسةً للأشراق أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة والتردي في مأزقها كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع إلى إصلاحه، أما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية، وهي قيم إن لم تكن حقائق واقعة فهي ضرورات خيرة لا بدّ منها لكي تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع، ولكي لا تترد الإنسانية إلى الهمجية الأولى أو إلى الوحشية الفطرية" (مندور، ١٩٦٠).

لذا نجد الواقع بكل حيثياته مصدراً خصباً لخلق النصوص الإبداعية، بدلاً من الأحلام والأمال الحاملة، ما جعل مصداقية التعبير تحل محل التمويه والتضليل بالمفردات المتमوجة في معانها، حتى تجسدت المصداقية في الكشف عن الحقيقة دون الميل للهوى والعواطف الجياشة، تلك العواطف التي جعلت الإنسان يتمايز عن المجتمع، في حين غدا المجتمع هو السائد بدلاً من الفرد، إلا أنّ التعامل مع الواقع لم يغفل مشكلات الفرد وهمومه، لكن ليس على حساب المجتمع وقيمه، بمعنى لقد أخذ كلّ نصيبه من تفكير الأديب، (الفرد والمجتمع)، إلا أنّ المجتمع صاحب الخطوة الكبرى. ما جعل التفاعل مع الواقع من أطول الرؤى عمراً وأنجح وعياً وتجاوزاً للحدود الوطنية والإقليمية، بمعنى غدا جزءاً فاعلاً من التاريخ حتى أصبح "منهاجاً حراً في الإبداع الفني والأدبي" (فضل، ١٩٩٢).

ومثل ذلك ليس غريباً عن النتاج الأدبي والإبداعي للمبدعين العرب، لأنّ التعامل مع الواقع أخذ يتضح شيئاً فشيئاً عند المبدعين العرب في العصر الحديث، حتى شمل الأجناس الأدبية كلها من قصة ومسرحية ورواية ومقالة وأشعار الشعراء المختلفة، ما يرينا نصوصاً غاية في الإبداع لأدباء مختلفين في الثقافة والتنشئة، وهذا يؤكد أن الواقع بحيثياته المختلفة أخذ حيزه الطبيعي، لذا نجد الريف وقضاياه والمدينة وهمومها من المواضيع الفاعلة والهامة التي رفدت الكاتب؛ كما غدت من موضوعاته وبنات أفكاره، فغدت الأرض والصراع عليهما من الموضوعات الشائقة في الأدب العربي المعاصر، فرأينا رواية الأرض للشرقاوي، والأيام لطف حسين، وزينب لهيكل، وغيرها من روائع الإبداع الفني، التي تمثل خصائص الأزمنة والأمكنة بمنظور كتابها.

وبما أنّ الكاتب محمود شقير، قد انخرط في صفوف الحزب الشيوعي في مرحلة الخمسينيات ولم يزل يؤمن بتلك الأفكار وقيمتها، وتعلم على نتاجات كتّاب أمريكا الجنوبية مترجمة إلى اللغة العربية والإنجليزية، وانتهل من معين الكتاب العرب أمثال الشرقاوي وطه حسين، ونتيجة للتنشئة الخاصة به، والعوامل الذاتية والموضوعية، نجدّه يتعامل مع واقعه بمعطيات تحدد له الخصوصية الذاتية، وتمايزه عن غيره في التعامل مع المفردة كي يتم تشكيلها عبر نظم خالص، له ماله وعليه ما عليه، من خلال ذلك نجدّه وقد اتجه إلى كتابة القصة القصيرة "حيث نشر أولى قصصه في مجلة الأفق الجديد المقدسية عام ١٩٦١م" (حمدان، ١٩٩٢).

منذ ذلك التاريخ وحتى أيامنا هذه، واصل الكاتب نشاطه الإبداعي، محاولاً الغوص في الواقع المرير لتقديم رؤية مغايرة لا تخلو من السخرية اللاذعة، تلك السخرية وقرائنها جعلت منه شاهداً صادقاً على ضمير زمانه، ومكاشفاً للنفس والآخرين، بصورة شائقة وفاعلة إلى حد بعيد، فهو صاحب مفردات صادقة تعكس حسن الحركة التي تكشف عن كوامن النفس بأسرها، ويكون كلّ شيء يراه صاحب حظوة أو مكانة في حياته أو الحياة بشكل عام، فهو مظلّل بالذكريات الإنسانية التي تحمله ويحملها عبر كثير من نتاجاته وبالذات سيرته "ظل آخر للمدينة" (شقير، ١٩٩٨).

ومن يتتبع النتاج القصصي يجد أنّ محمود شقير من رواد الجيل الثاني الذين بدأوا حياتهم مع الكتابة في بداية الستينيات من القرن العشرين، حيث تمتاز قصصه بما تحمله من سمات فنية وموضوعية، أي أنها تعجّ بالنكهة الخالصة للحياة الفلسطينية في القرية، ويسطر همومها بمفردات تحمل دلالات واضحة دون مواربة، إلا أنّ نتاجه لم يسرّ وفق منهج واحد، وإنما نجد الواقعية التسجيلية، بمعنى نجده يرصد الواقع بتفاصيله وينقله لنا بنتاجه الأدبي، فالتسجيل للواقع لم يبلغ الجزئيات ويحفل بالكليات، وإنما نجده يحفل بجزئيات الحياة وتفرداتها كما في "خبز الآخرين" و"أهل البلد".

إلى جانب ذلك نجد التعبيرية التي يميل فيها إلى التجريد، بمعنى آخر يتداخل الشعري مع الوقائي اليومي، ما يجعله يعتمد على لحظة مكثفة لإيصال الفكرة في قصة قصيرة جداً، حيث أخذت المرأة حيزاً واسعاً في هذا المضمار، ما يرينا أنّ المرأة قد نالت مساحة في وعيه الاجتماعي، وهذا يدل على مكانة المرأة وأهميتها في بناء المجتمع والتقلبات التي تنهض بها كما هو الحال في قصته "الوطن"، وهذا في حدّ ذاته انتصار للفكرة التي يؤمن بها ويدافع عنها، ويروّج لها عبر فنّه الإبداعي.

أما الشكل الثالث في قصته، فنراه يتعامل مع النمط الرمزي، أي نجده يبني قصصه على الرمزية، وإن كان رمزه بسيطاً واضحاً لا يحتاج إلى عمق فكري أو صعوبة في التلقي، بل رمزه يسهل الوصول إليه، بمعنى ليست قصصه مستغلقة وإنما واضحة، رمزها يُشْفَى حتى يكاد يكون مباشراً كما هو الحال في قصة "رجل قام من بين الأحياء" (رضوان، ١٩٩٥)، ما يعني أنه لم يكن مباشراً فقط وإنما أفاد من معطيات الفنون الأخرى.

مهما اختلف الباحثون والنقاد في تصنيف القصص القصيرة السردية والتعبيرية والرمزية، إلا أننا نجد نتاجات محمود شقير القصصية قد أخذت حيزاً مرموقاً، وإن وقعت بعض قصصه ضمن دائرة الخلاف التفرقي، وإن وجدنا إبداعاته القصصية محكومة بنظم يؤمن بها صاحبها، لأنّ الكتابة الإبداعية يجب أن تُحكّم بقانونها الخاص الذي يميزها عن غيرها، أو ينظمها كي تكون غير مثيلاتها من النتاجات الأخرى.

وبما أنّ الكاتب يتعامل مع واقعه، ويجعله مادته الغفل، لذا نجد التصاقاً حميمياً بينه وبين موضوعه المتجدد في الطرح والنماء (فلسطين أرضاً وشعباً وقضية) أي أنّ القضية الفلسطينية تمثل بؤرة مركزية الخطاب القصصي لديه، إلى جانب المرأة وما تحمله من إرث دلالي وإنساني وقيمي، أي أنّ التلازمية لديه تكمن في الأرض والمرأة معاً، فهما يشكلان محورية التلاقي في الفكر والبناء الهرمي للجسد القصصي.

فالتعامل مع هذه الثنائية لم تجعل نتاجه فظاً أو ثقيلاً أو مهمماً، وإنما نجده نتاجاً بسيطاً في التركيب، فلا نكاد نعثر بأية تقنيات قصصية من مثل التداعي- القطع، عين الكاميرا... (رضوان، ١٩٩٥).

فلا غرابة في ذلك، فكما نعتقد أنّ محمود شقير من الذين يُسَخَّرُونَ فِهم لإيصال فكرتهم وخدمة لها، وهذا لا يعني تسطيح البناء والفكرة، أو إغفال الجوانب الفنية بالإطلاق، وإنما نجده يوازن إلى حد ما، لكن هذه الموازنة تجعل الفكرة صاحبة الحظوة أكثر من تقنيات الفن القصصي الأخرى، كالحوار مثلاً، حيث نجده بسيطاً لا يشكل عمقاً كبيراً في البناء الكلي للقصة، وقد يكون منعماً أصلاً، لأنه يستعيز عنه بالسرد المباشر، فكأنه يقف على مرتفع رائي كل ما يخطر بباله، متمكناً من أدواته، مضطرباً في موضوعه، ومن ثم يبدأ بعملية السرد المقصودة، فهو غالباً ما يكون راوياً محترفاً، غير ممجوج في وعي المتلقي، وليس بداعية من حيث التوجيه والإرشاد، أي أنه يسرد ما يراه ويحسه، ويريد مستخدماً الأفعال الدالة على الحدث وقيمه كما هو الحال مع كثير من قصصه الهادفة... (زجاج).

فالسرد لديه ساكن الدلالات، يظهر الحالة القائمة، ويجعل المتلقي متشوقاً أو مصغياً، حتى يكمل القاص أو السارد ما لديه من متبقيات أو تبعات، حيث يشعرون أنّ مشاهدته قد حددت معالمه وما على المتلقي إلا انتظار الخاتمة، في حين لو انتقلنا إلى الحوار في بعض قصصه سنجده بسيطاً قليلاً، يهدف إلى إجمال الحدث وتحجيم جملة الناقل للحدث عبر الحواريات البسيطة، وهذا يجعل صاحب الصوت القصصي مكماً للحدث وبنيته، إذ لا يصنعه عبر الحوارات وإنما السرديات هي المكمل له.

أي لا نتلمس بُنية حوارية خالصة، وهذا ليس بعيداً عن البناء الفني في القصة القصيرة، وإنما السارد هو المسيطر، وصوت الراوي هو المجدد للأشياء، حتى كأنك تشعر بغياب روحية الحوار لتعود إلى روحية السرد، فكان السرد حوار مقصود في حدّ ذاته،

وهذا يعد ضعفاً في بنية الحوار، إذا كان الحوار مطلوباً، أو يُشكل جوهر البناء، إلا أنه في القصة القصيرة يكون مُغيّباً. ما يرينا حالة سردية مسيطرة في ظل الحوار أو مع استخداماته المنحني المغاير ألا وهو البعد الفانتازي داخل بعض نصوصه، فنرى سرداً مباشراً ولا نجد فتنازية أو بعداً فجائياً إذا جاز التعبير، لذا نجد بعداً واحداً مسيطراً على قيمة القصصية، مظللاً على النزعات الانفلاتية الأخرى التي يحاول تلوين قصصه بها، إلا أنه لم يخرج من دائرة السرد إلا عائداً لها، وإن جاءت بألوان مختلفة، وهذا الأمر أي السرد يكون لزاماً في عملية الخلق الفني للقصة القصيرة، أو معمارية بنائها يقوم على السرد، لأن مقومات الحوار تكون منعدمة، أو معدومة.

وبما أن نتاج شقير القصصي يعبّ من الواقع بشكل عام، والقربة الفلسطينية ومقتنياتها بشكل خاص، بل يكاد يلتقط صورة المبحوث عنه، وكأنه ينقلها بعين الكاميرا لا بعين الفنان الذي يعايش واقعه، فهو يتفاعل مع الواقع وينقله لنا كما هو، بعدما يضيف إليه من أحاسيسه ومشاعره وقيمه وتخيلاته، ويجعل خياله فاعلاً في بناء فنه عامة، وهذا لا يعني أنه ينقل لنا خلقاً فنياً متخيلاً فقط، وإنما يقدّم لنا واقعاً معكوساً مشابهاً للحياة كما هي، ما يرينا ضعفاً في بنية العمل أحياناً، إلا أن هذا الضعف لم يوصل العمل إلى ركافة مجوجة، وإن ينقله من طائفة الإبداع المتمايز إلى دائرة الإبداع المبسط والمفهوم، ما يرينا فناً معبراً عن واقع معيش، وإن كان الفن "الواقعي" ليس ذلك الفن الذي يكتفي بسرد واقع قائم وتصويره فوتوغرافياً، وإنما هو الذي يلجأ إلى اختراق هذا الواقع، وإمسك مظاهر تغيّره نحو الأفضل، أي نحو مصالح الإنسان المعدّب وأهدافه النبيلة، ذلك أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الظرف كما فهمه الفنان وأخضعه لسيطرته" (فيشر، ١٩٧١).

على ضوء ما تقدم نستطيع التعامل مع نتاج محمود شقير القصصي، الذي اخترق الواقع، وحمله لنا صوراً أدبية عبر ثنايا الفن القصصي، الذي جاء به صوراً متعددة وليست أحادية الجانب أو الطرح، لذا نبدأ بالتعامل مع هذا الفن تعاملًا تفكيكياً حتى نوصل الصورة الهادفة من هذه الدراسة، بمعنى نعلم إلى دراسة كل توجه عبر صورته الحاملة له على حده، حتى نتيقن من مدى نجاح ما يصبو إليه الفنان القاص، ومدى مصداقية التفاعل مع الواقع ونقله صورياً لأن الفن ما هو إلا جنس من التصوير، وبما أنه صاحب ملاحظة دقيقة تجاه واقعه ومجتمعه وبيئته، وصاحب حس حقيقي أكبر مما هو صاحب حس انفعالي أو تخيلي، لذا نبدأ بالقراءة والتحليل لنماذج من قصصه المتعددة، التي أنجزها عبر حقبة الأدبية الممتدة منذ عام ١٩٦١م حتى "صورة شاكير" التي صدرت عام ٢٠٠٣م، وما بعدها من إبداعه القصصي، علماً أنه أنجز فناً راقياً ورائعاً بعد هذا التاريخ، وإن تداخلت بعض موضوعاته وأفكاره، إلا أننا نجد مشاهد خاصة تمتاز بها كل مجموعة من غيرها، وهذا لا يعني أن القاص يفترق بين أعماله كما هو صاحب المشروط أو المقص، وإنما تبقى الخصوصية في بعض الأعمال تدلل على نمائها أكثر من غيرها.

لذا نبدأ مع أولى مجموعاته "خبز الآخرين" التي يتعامل من خلالها مع الواقع تعاملًا تسجيلياً، أي أنه صاحب منهج تسجيلي في خبز الآخرين، وبعضاً من مجموعته الثانية "الولد الفلسطيني" ومثل هذا الأمر "المنهج التسجيلي" ليس غريباً على إنسان فنان يعيش حياته ويتأمل الحياة كما هي، ويتفاعل معها، فهو صاحب طرح رافض للتبعية، منتصراً للفلاحين والعمال والمرأة معاً، أي أنه ينتصر لمن ينتصر للأرض والإنسان معاً، من هنا نبحت كي نرى إلى أي مدى استطاع القاص في اختراق الواقع أو إلى أي مدى يرينا صورة جديدة أو طرحاً جديداً تجاه موضوعه، لأن أبرز ما تنادي به الواقعية هو "عدم مفاجأة الحقائق الواقعية الملموسة، وعدم التنكر لها، فلا يجوز للأديب أن يجعل الإقطاعي قديساً وإن التقى في حياته مع إقطاعي ورع وتقي، ولا يجوز له أن يجعل من الفقير لصاً وإن أطلعت حياته على وجود فقير من هذا النوع" (جريدة، ٤٤).

إذا كانت الواقعية تؤمن بهذا الطرح وتنادي به، وبما أن محمود شقير من أنصار ودعاة المنهج الواقعي، لذا نجده يغاير تلك المنطلقات، بمعنى نراه يتفاعل مع شخصيات سلبية ويجعلها إيجابية أو حيادية عادية، كما تعامل مع شخصية المخترار، التي هي رمز للسلطة في كل مكان، وإن اختلفت كيفية استغلال السلطة من إنسان إلى آخر، ف"أهل البلد" قصة يفضح من خلالها القاص شرائح المجتمع ويظهر جوانب سلبية أكثر مما هي إيجابية، كما أنه يؤكد مسألة الجنس والخيانة الزوجية، ويجعلها محورية هامة، إن كانت الخيانة حاصلة أو لم تحصل، أم هي مجرد شك ظني من قبل أصحاب الشأن، فكما تعامل مع شخصية المخترار وجعلها حالة وسطية، تلك الوسطية غايرت طموحات المنهج الواقعي، لأن المثل السني لا يكون إلا سيئاً، فعندما جعل المخترار مصلحاً رافضاً للعراك بين النساء، نراه يتدخل شخصياً في بناء الحدث، وليس الحدث هو الذي نما على شاكلة هادفة، ومن يتمعن في القصة، يجد الكاتب يتعاطف مع المخترار وكأنه شخصية عادية بسيطة تعيش "في مجتمع متخلف تتحسر على أيام زمان- أيام الرجولة وخوف النساء" (رضوان، ١٩٩٨). وقد يكون هذا الموقف قد بُني على رؤية فلسفية تبناها القاص حتى يُمايز نفسه عن الآخرين من المؤمنين بالمنهج الواقعي.

في حين نراه يجسّد حالة الخيانة الزوجية، ويجعلها ظاهرة لافتة للنظر لما تشغله من حيّزٍ في حياة الناس، ويعيد ذلك إلى قسوة الحياة بأنماطها المختلفة، ما يرينا إنساناً منحرفاً يقع في مكائد الزنا، ومثل ذلك ليس عيباً أن يذكر في قصة أو عمل إبداعي، وإنما على الكاتب المؤمن بفنه ونهجه كما هو محمود شقير أن يجد البديل، بصورة تلميحية لا تصريحية، لأنّ الواقعية بأنماطها تحاول إظهار السيء لمحاربتة وخلق المعادل الموضوعي البديل لمثل تلك السقطات القاتلة، التي تفهم سلباً من قبل المتلقين أو الباحثين عن الخلاص، لأنّ الخلاص مفقودٌ منها.

لذا نجد الزوج المطعون في شرفه مستسلماً لواقعه، ضعيفاً لا يقوى على اتخاذ قرار، فيكون الدمع وسيلة رفض لواقعه، بعدما حاولت زوجته إقناعه بعدم خيانتها، كل ذلك يرينا مدى التناقض فيما يحمله القاص من فكر يطرحه بواسطة صورته وأفكاره الأدبية. وقد تجسّد ذلك في قصته "أهل البلد".

أما في خبز الآخرين فنراه لا يبتعد كثيراً عن منطلقاته، وإن جعل السرد يتجاوز مع الحوار، إلا أنّ حوارته تبقى محجّمة إلى جانب سردياته، فهو يتعامل مع موضوعه تعاملًا متنامياً، حيث يصف لنا أو ينقل لنا حياة امرأة فلاحية في يوم عناء وهي تبغ العنب في أحد أسواق القدس الشعبية، تضجّ بجهداتها ووقتها، خدمة لأسرتها وعاوناً للزوج العامل المكند، فنراه يحمل الحدث في خلق الصورة السلبية لأحد الشباب الذي يراود صاحبة العنب عن نفسها، بعدما طلب منها الذهاب لمنزله كي يشتري ما تحمله من عنب في ذلك اليوم، خدمة منها في حمله للبيت، ومراعاة لها في شراء ما تحمله من عنب، إلا أنّ الصورة تتضح حينما يراودها عن نفسها، فترفض، فيعاود إغراءها من جديد، فتتمسك بالرفض، ما يجعلهما يتشاجران، فيتمزق ثوبها، فيطردها دون أن يشتري منها شيئاً، فتذهب حزينة باكية، ثم تعاود بيع العنب من جديد، لكن في مكان آخر، ما يجعل أحد الحراس يطردها بحجة عدم السماح لها بالبيع في المكان المتواجدة فيه، فتغضب وتلقي بالعنب على الأرض وتعود إلى القرية حزينة خائفة، تفكر كيف ستقابل أهل القرية، بعدما قررت أن تعيد الكرم لصاحبه.

إنّ تصوير المرأة على هذه الشاكلة مسألة سلبية، وموقف سلبي أيضاً، إذ يعود الكاتب مرة أخرى إلى قضية الجنس، ويفعلها ويجعلها محوراً هاماً في بناء الحدث، إلا أنه سرعان ما يصلح موقفه، ويجعل المرأة تستجيب لعواطفها وحسها الأمومي، وتبدأ من جديد في مساعدة زوجها.

الطرح الذي جاء به القاص، يرينا مسألتين متداخلتين، وهما: أنّ المرأة هنا عاملة منتجة وهي معينة للرجل ليست عبثاً عليه، منتظرة العودة لإياب، وأما الوجه الثاني، فهو نظرة ابن المدينة للجنس، وكيف ينظر للمرأة على أساس أنها بضاعة لتلبية نداءات الشهوة، تباع وتشتري ليس إلا، لذا نجد فن القصّ هنا يعبر عن موقف شرس تجاه العبودية والذل، التي يحاول تجسيدها بين الناس عبر شخصية الشاب الذي راود المرأة الفلاحية البائعة للعنب عن نفسها، وكيفية الخداع الذي انتهجه للسيطرة عليها، لأنّ الكاتب يرى في رد التقاء الظروف على أساس دائم للإنسانية" (فيليب، ١٩٦٧، ص ٢٥٦)، ما يُجسّده الكاتب يطرح هموم مجتمع القرية الإنسانية عبر الجنس ومقوماته.

حتى يُشعر المُستقبلين لفنّه القصصي أنّ الجنس يشكّل محوراً فاعلاً في بنائه الفني، وكأنه يقول على المجتمع أن يضع حلاً لمشكلة يلهث خلفها قطاع واسع من الناس، مع تباين النظرة والموقف، لكنه لم يضع حلاً، أو لم يصنع موقفاً يبرهن عدم السلبية في المجتمع أو تجاه أبطاله في قصصه، والنماذج لديه في تعامله مع موضوع الجنس متعددة، جسّدها عبر صُوَرٍ مختلفة. ونتيجة للتعامل مع النص القصصي، نلمس الكاتب وقد فعل موضوعاته عبر لغة لها مكوناتها، وأسلوب له مقوماته، وإن كثّر استخدامه للفعل بشكل عام، وأخص بالذات الفعل الذي يدل على الزمن الماضي كما هو الفعل "كان"، وكان الكاتب قد أفاد من ترجمات الكتاب الوجوديين، الذين تعرّف عليهم في مرحلة الستينيات "وهذا الوضع يذكّرنا بالكتابات الوجودية التي ترجمت إلى العربية في الستينيات، حيث سيطر عليها الفعل كان. ويكون. ويبدو أنّ الفعل قد تركّز في أذهان الرّواد الشباب" (رضوان، ١٩٧٨).

كل ذلك يضعف النص، ويثقل كاهله، حيث استخدم الفعل "كان" عشرات المرات في مجموعته القصصية، هذا التلازم مع الفعل كان، من السهل على الكاتب التخلص منه، فهو يدل به على الوصفية الزائدة، أو زمن الفعل، فالنتابعية لكان وتلازم الواوات معها، يثقل النص، ويقلل متعة التلاقي، بمعنى يشعرك بالوصفية للنص وليس بالبنائية الفاعلية.

أما المظهر الآخر أو الصورة الأخرى التي ينقلها في نصه القصصي، هو مظهر الاستسلام السلبي، الذي ترفضه قيم الواقعية، ومن تعامل مع الفن الواقعي يتيقن ما نذهب إليه، فمن يقرأ قصة "بقرة اليتامى" يجد أبو إسماعيل مستسلماً لواقعه، علماً أنه هرب من الواقع إلى الحلم، والحلم لا يعني سوى التأمل والانتظار في الأمل البعيد، أي نجده يضع طموحه في دائرة الأمنيات والتمني، فعندما لم يستسلم أبو إسماعيل بطل قصته لطموح المرأة الغنية صاحبة المنزل الذي يعمل فيه أجيراً، ولا يحرك ساكناً تجاه مطلبها غير المشروع "مراودته عن نفسه" لأنها رأته فيه على شاكلة الاحتجاج الضميري، وليس الفعل وردة الفعل، وإن نجده يترك العمل، فهو

يتذكر أسرته عند عملية المراودة، فيكون الصراع النفسي وعذاب الضمير، هما الرادع لعملية التجاوب الجنسي معها، لذا نجدّه يغادر المنزل، ويعود لقرينته، ويبدأ بسرد قصة بقرة اليتامى على أولاده حتى يناموا (انظر قصة بقرة اليتامى)، أي أنه يجسّد رفضه في شخص بقرة اليتامى التي لم تستجب لمشاعر ورغبات الأغنياء، إلا أنّ النهاية جعلتها تقع في قبضة السكين. ومثل هذا مشهد أو موقف يعجّ بالسلبية والاستسلام، وما عمله ذلك إلا قتل للبطل، وإضعاف للفكرة معاً، فهو كمن يؤكد أنّ الفلاحين البسطاء لا يستطيعون خلق الفعل الرافض وردّة الفعل كذلك؛ حتى تتساوى كفتاً الميزان أو تتعادلا، وهذا أسُّ السلبية. لذا تلازمت سلبية البطل مع محورية الجنس، السليبي أيضاً، وهنا مؤشّر ليس سهلاً، إذ يجعل الكاتب محورية الجنس السليبي هي المسيطرة، أي نجد الأغنياء ذكوراً وإناثاً يبحثون عن متعة الجنس مهما كان مصدرها مشروعاً أو غير مشروع، بينما الفقراء المحكومون بقيم ونظم خاصة بهم، يجعلهم مصدرراً للجنس، أي هم من سوف يُطفئون جمرات الجنس المتقدمة لدى الأغنياء، لذا تلازمت السلبية عند الطرفين (الأغنياء والفقراء) على حدّ سواء، فهو بذلك يسحق المجتمع ويجعله متبلداً، شهوانياً، بعضه يحاول إشباع الشهوة، والآخر يرفض تلبية نداءها أي (الشهوة)، في حين نجد الأمرين لا يتلاءمان مع سنة الوجود ومقوماته، وهذا يرينا أنّ الخاصية في تناول الموضوع لا تتناسب ومعطيات الفكرة الانبعاثية التي يؤمن بها الكاتب، أي نجد فنّه قد قصّر عن معطيات نقل الحياة وتفعلها، فلا هو فعل أدوار أبطاله ولا وضع الحلول الملائمة للخلاص من تبعات الجنس ومواقف الناس منه في مجتمع يعيشه الكاتب ويتفاعل معه، ويحاول تعرية نظمه وقيمه، هادفاً إلى رفض القيم السلبية الراكدة كما ركود الماء الأسن، لكنه يعجز عن وضع حلول لخلق قيم جديدة، تُهض المجتمع، لأنّ الطريقة الفنية الأكمل كما يقال "هي الطريقة التي تستند إلى أسس ثابتة وعميقة في المعرفة، إلى جوهر الأشياء ذاته الذي نستطيع أن نتعرف عليه في صور مرئية وملموسة، وتأتي قوة التعبير الحقيقية في الفن من أنّ الفنان حين يصور شخصاً رئيسياً يخضع لهذا التصوير كلّ ما عداه، فانتيابه الناظر يتسرّ على ما هو أساسي، ينشأ من خلال انطباعه عن الكل" (فضل، ١٩٧٨).

فليس انعكاس الحياة ولا التفاعل معها من الأمور السهلة ولا الهينة، وإنما فيها صعوبات جمّة ما يرينا صعوبة الواقع، وقيم الواقعية والتفاعل معها، لذا نتلمس بعض الهنات في البناء الفكري أو الأدائي للشخصيات البطلية التي يتحدث عنها القاص محمود شقير، التي استمدت من واقعه وأسدل عليها بعض خيالاته، حتى يتلازم الطرح الذي يؤمن به الكاتب ألا وهو تعرية المجتمع وقيمه البالية، مع ظهور المنحى الرمزي الشفاف، كما هو الحال مع رمزية بقرة اليتامى، تلك الرمزية البسيطة والهادفة، وإن جاء عبر صورة مكرورة ألا وهي العلاقات الجنسية السلبية، التي يصورها ويجعل الناس مقسومين إلى قسمين تجاهها.

أما النمط الآخر من الأنماط التي جسدها القاص في قيمه التعبيرية، تمثل في نهج نمط جديد في تعامله مع التقنية القصصية، ألا وهو النوع التعبيري، أي النمط الذي يميل للمزج بين التجريد وأحلام اليقظة وحركة الواقع والحلم في تداخل مُقطّع غير مربر فنياً في معظمه، ما يرينا أنموذجاً ليس ذا قيمة أو مشوّهاً في بنائه واندفاعاته، كما هو الحال مع فايز عامل الإسمنت الذي يعمل في المدينة بعيداً عن زوجته وأولاده، فايز الذي يشك في زوجته ويتهمها في أعماقه بالخيانة، فيصوّر له خياله اللقاء الذي يتوقّعه أو يتخيله بين زوجته وابن الإقطاعي "عبد الحميد" وتبدأ عملية بناء القصة من منطلق الخيانة المتخيلة، إلا أنّ نهاية القصة ترينا براءة الزوجة، وليس لها علاقة تذكر مع ابن الإقطاعي (عبد الحميد)، وما المسألة (الخيانة) إلا من صنع خيال فايز العامل المجهّد والمتبعّد عن أهله، وكأن الكاتب يريد منّا أن ننسبه إلى أهمية الجنس في الحياة، فهو من الكتاب الذين يَلحون على هذه الظاهرة المتخيلة عند الكاتب قبل أبطاله، فلا أظن أنّ الجنس والخيانة الجنسية في الأسرة الريفية الفلسطينية كانا يشكلان منهجاً أو مظهرأ واضحاً، وما الأمر إلا من اهتمامات الكاتب، فكانه يريد بتر المشكلات الجنسية وعلاقتها من المجتمع بتراً نهائياً، ولا نستطيع أن نضع مبرراً للكاتب في تكتيف صورته الأدبية تجاه العلاقات الجنسية المشبوهة، إلا عبر تفسير واحد وهو "علينا ألا نتهم زوجاتنا ونشك فيهن دون ثوابت واضحة" ومثل ذلك لا يحتمل أن تتعدد الأنماط التعبيرية ويكون الجنس مشهداً كما جاء في قصص متعددة، وبالذات قصة "والنار ذات الوقود" التي تحمل بعداً رمزياً في عنوانها، لكنها لا تتمثل ذلك في بنائها أو أفكارها، وإنما الوضوح يستملك مفردات تلك القصة.

ومن يتتبع هذا النمط القصصي عند شقير، يجده ناقداً لأذعاً للمجتمع، مؤمناً برفض الواقع، لكنه لا يضع المثل التي سوف ينتهجها أو يتبعها الناس فيما بعد، فهو كمن ينقل للناس هموم الناس بأمانة وإخلاص، لكن دون أن يتدخل في الرؤية المستقبلية لهم، لكنه يشعرنا بإنجاز معين إذا قدّم لنا ما قدّم من واقع مرفوض وهموم مدانة، ويمتد هذا الأمر لديه "حتى يصل إلى الذروة التي يبدأ عندها التحول، إمّا إلى السعادة وإمّا إلى الشقاء" (عبد، ١٩٩٤).

لذا لا نجد النجاح المتمايز لديه، في كيفية تفعيل دور بطله فايز، فبدلاً من استمرارية التفاعل بين فايز ورفاقه في الفكر والعمل، نجدّه يتخبط في حالات الشك المدمرة تجاه زوجة برينة، وهذا الشك يؤدي إلى ضياع جهد القاص وأشخاصه ومن يتتبع هذه الأعمال فيما بعد.

وأما قصته "نجوم صغيرة" فزاه ينقلنا إلى صورة أخرى من صور القرية المهجورة، لكن الصورة تنقلنا إلى جو الصراع الإنساني مع الطبيعة حين انحباس المطر، ويسيطر القحط على لوازم الحياة، لكن الميزة في القصة هي استمرارية أمانة النقل السردي لمشاهدات العين البشرية من القاص، فهو يصور الواقع كما هو لا كما يجب أن يكون، فمشاهد الناس وقت انحباس المطر، ترينا حالات الفزع والحرص والحرمان والخوف من المجهول، فهو ينقل حال أسرة تعيش في القرية أبان القحط، حيث يترك الزوج القرية ويتوجه للعمل في المدينة، ما يجعل الأهل يبحثون عن قريبهم في المدينة ليكون ملاذاً لهم، وكيف تكون المرأة الأم الضحية والمنتظرة، حاملة الهم الجمعي للأسرة وكيفية تصرف التجار مع الناس، إذ يرفضون بيعهم بالأجل، كما رفض صاحب الحانوت بيع الفتاة مصباح زيت بدلاً من المصباح الوحيد الذي كسر سهواً من قبل الولد المنتهي للأسرة، وهذا زاد حجم المعاناة لدى الأم، فذهبت للاستدانة من جيرانهم، لكنها رجعت حزينة كئيبة لمعرفتها بالواقع.

نقل القاص مشاعر الناس بأمانة كبيرة، ودون ما يردده الأطفال حين انحباس المطر، وكيف تنام الأسر حاملة بسقوط المطر، وكيف تجوب ثلث الأطفال شوارع القرية وهي هاتفة بما تعتقد "راحت أم الغيث إتجيب الرعود وما رجعت إلا الزرع طول القعود" (شقير، ١٩٧٥).

بعد عودة الأطفال للمنزل، تمزّدوا على الظلام الدامس، ما حدا بالأُم استعمال السراج القديم الذي تراقص الرياح توهجه الباهت، وهذا يرينا بعض البديل لهم قائم، إلا أنّ القصة وإن كانت محكمة البناء فنياً أكثر من قربانها من القصص في المجموعة ذاتها، إلا أنها لم تحد عن الخط العام الذي انتهجه القاص، حيث الدعاء والحلم هما المسيطران، كما في بقرة اليتامى وغيرها، علماً أنّه يرينا مظهراً من مظاهر التحوّل في تفكير الناس، وتمثل ذلك في الهجرة القسرية من الريف إلى المدينة، فالهجرة هنا سلبية أكثر منها إيجابية، لأنها تقتل الجانب المنتج في حياة الناس، وتجعلهم في الجانب المستهلك الذي يبحث عن العمل الخدمي غير الإنتاجي، لأن المدينة العربية مستهلكة أكثر مما هي منتجة، والسبب يعود في نشأتها والقيم التي تعيشها ومجتمعها، ما يرينا طبقة عاملة انتقلت من الريف إلى المدينة، فلا هي أتقنت روح العمل المنتج ولا بقيت تحمل إرثها الزراعي المرتبط بالأرض طويلاً.

الصورة الأدبية السابقة ترينا حال القرية الفلسطينية قبل اندلاع حرب حزيران عام ١٩٦٧م، وإكمال الطوق الاستيطاني على ما تبقى من فلسطين، إلا أنّ القاص بدأ في إيجاد نمط قصصي جديد ولو من الناحية المضمونية، حيث بدأ في كشف العلاقة بين الشعب الفلسطيني والمحتلين الصهاينة، العلاقة التي مايزت بين الشخصية الفلسطينية والشخصية الصهيونية، كما جسدها قصة "متى يعود إسماعيل" التي تسرد لنا حال أسرة فلسطينية إبان الحرب، حيث تأخذ أم إسماعيل طفلها المريض إلى دير الراهبات في المدينة لمعالجته، فيتبعها ابنها البكر إسماعيل، وبينما الناس ينتظرون في ردهة الانتظار، يبدأ الحديث عن أناس لهم أذنان في المجتمع، ومن ثم ينتقل إلى البوابة حيث أحمد شلباية. الأهل مصوراً حالته في كوخه الصغير الفقير، يعيش مع الأفعى وأبو بربص يتلصص من ثقب في الجدار، لكننا نتعرف من خلال الحوار أن زوج صافية يعمل مع الثوار. (شقير، ١٩٧٥)

في هذه الأثناء يُسمع دوي انفجار ضخّم يهز المكان، وهذا بداية للعدوان الإسرائيلي على العرب عام ١٩٦٧م، بعد فترة يبدأ الطرق على باب الدير الذي أغلقته الراهبة لتكتشف أنّ الجد جاء بسيارة شحن كبيرة لنقل العائلة صوب الشرق، يصعد الجميع تطلب صافية من ابنها إسماعيل الصعود مع جدّه قرب السائق، فينزل إسماعيل من خلفية السيارة، وعند وصول الجسر المهدم ينزل الجميع وتبدأ حيرة الوالدة في البحث عن ولدها إسماعيل، لأنها تحلم بعودته، إلا أنّ اليهود قتلوه مع أحمد شلباية، وهذا يجعل الأم في حالة صراع دائم تجاه مصير ولدها، فهي لا تصدق مقتلته، وإنما تطمح دائماً في عودته بينما تعيش مع باقي أسرتها في أحد مخيمات اللجوء.

ما تقدم يرينا نهج القاص في عرض أفكاره، لكننا نتساءل ما الذي قدّمته القصة لتراكمات القاص أو ما تركته للقارئ، لذا نجده يدين الرحيل الذي تجسّد في موقف الجد، وهذا الرحيل تمثل في رحيل الأجيال كلها عن فلسطين (الجد - أم إسماعيل - أولادها) بمعنى نجد ثلاثة أجيال تغادر الوطن طلباً للأمان، وبحثاً عن سنوات متبقية من عمر الإنسان.

إلا أنّ القارئ للقصّة لا يجد شيئاً جديداً ولا تفعيلاً لدور زوج صافية (والد إسماعيل) الذي عرف بعلاقته بالثورة، فلا وجود لأي مظهر من مظاهر الرفض لديه، لكن الكاتب يحاول جلب بعض المشاهد التقطيعية حتى يجسّد معاناة الآخرين، وكذلك حاول الكاتب إيجاد بُعد رمزيّ تمثل في شخصية إسماعيل، إلا أنه لم يستطع تفعيل ذلك مطلقاً، هذا من الناحية الشكلية، أمّا الأفكار فنجدها ترفض التخلف والرحيل والخنوع، لكنه لم يستطع إيصال فكرة أعمق من الفكرة التي جلبها لنا، علماً أنّ موضوعه شيق وممتلئ بالأشياء التي قد تقال وتفعل في بناء الحدث، فما تركه الاحتلال من أشياء يولّد الألم وغيره: "فالألم والداء والفقير وما هناك من سلبيات هي وقود جيد لبعث الفن وإبداعه، وحيثما كان انشفاق وحقد ونزاع وثأر وعاهة، تنبعث التجارب الفنية للمنى النقص وترميم العاهة" (عيد، ص ٣٩).

العاهات التي خلقها الاحتلال في نفوس الناس لم تنعدم بعد، ولم يستطع القاص تفعيلها في قصته، وإن وجدنا ذكراً ملامح بعض تلك العاهات كما هو الحال مع (قصة الحاجز) التي جعلها عنواناً لمجموعته القصصية (الحاجز) القصص التي خصصت للفتيان، لأنها تنقل معاناة الفتيان والشعب عبر شخصيات القصة من الفتيان، وهي من القصص السياسية والفكرية، فهي تتم عن فلسفة فكرية سياسية هادفة إلى حد بعيد، لذا سوف ندون نصها:

"غادرت باسمه المدرسة وسارت في الشارع الذي يؤدي إلى البيت، وهناك وجدت حاجزاً من الأسلاك الشائكة، حوله عدد من جنود العدو يراقبون الناس، وقفت باسمه قرب الحاجز، وطلبت من أحد الجنود أن يسمح لها بالمرور وقالت "ارفع هذه الأسلاك كي أمر، قال الجندي: لن أرفعها، تساءلت باسمه: كيف أعود إلى البيت إذن؟ قال الجندي إحي رأسك، ومرري من بين الأسلاك، فكرت باسمه قليلاً، وشعرت أنها ستكون ذليلة إذا أحتت رأسها، تراجعت بضع خطوات إلى الوراء وفي عينها عزم وتصميم، سألتها الجندي مستغرباً، ماذا ستفعلن؟ لم تجب باسمه، شدت على حقيبتها تحت إبطها، وانطلقت بخطوات سريعة، وقفزت من فوق الحاجز، لكن أحد الأسلاك الشائكة تعلق بطرف ثوبها، فسقطت على الأرض، تجمع الجنود وأطلقوا القهقهات الشامتة وهم ينظرون إلى باسمه وقد انطرحت على الأرض، نهضت باسمه "ثم سارت برأس مرفوع إلى البيت، وهي تضم بيدها طرف ثوبها الممزق، وظل الجنود يرصدونها صامتين حتى غابت خلف زاوية الشارع" (شقير، ١٩٩٤).

القصة من عنوانها تريد إيصال فلسفة معينة من خلال حياة شعب، فالحاجز رمز لقوة طاغية هادفة إلى تدمير البنى المتعددة للإنسان العربي الفلسطيني، وهو من لوازم الشعب القسرية، حيث الحواجز لصيقة بالناس، وهي مرفوضة شكلاً ومضموناً، علماً أن المحتلين الغزاة يصنعون ذلك حتى يستمتعوا في تعذيب الناس، وما موقف باسمه التي هي رمز للرفض الفلسطيني "ممثلاً بالجيل المتجدد (الفتيان) إلا تعبير عن مشاعر صادقة تجاه رفض الاحتلال ورموزه المتعددة.

مُسمى (باسمه) له دلالة رمزية أصلاً، وتصرفها له دلالة عميقة في توجهات الناس وحياتهم، لأنّ الحاجز "يوضّح مدى صلافة الجنود المحتلين وعدم اكتراثهم بمشاعر الآخرين، ما يجعل الناس يرفضون الحواجز ويحاولون إظهار رفضهم بصور مختلفة وما موقف باسمه إلا تعبير عن الرفض للواقع، وموقف الجنود استهتار وتقزيم لمشاعر المواطنين" (الديك، ٢٠٠١).

القصة تحاول إظهار صورتين متناقضتين، صورة الشعب الفلسطيني الراض للاحتلال بكل شرائحه ومكوناته، وصورة الاحتلال وهو يمارس تدمير الكيان والبنى المختلفة للشعب الفلسطيني، لذا نرى توجيهين وفلسفتين ومنطلقين مختلفين، فما باسمه إلا إحدى الفرائض الباحثة عن الخلاص من الاحتلال.

بعد العرض نرى القاص لم يثقل قصته، وإنما نجد تسلسل الأحداث واضحاً، ولغة الكاتب سلسلة، وإن وجدنا بعض الرمزية الشفافة في مسميات الأشخاص والعنوان، (باسمه، الحاجز)، إلا أنّ هذه الرمزية سهلة الفهم دون عناء يذكر، ونستطيع القول إنها تغرس في نفوس الفتيان فلسفة الرفض البناء، ما يُعري نوايا المحتل وجبروته، حيث يزداد حب الوطن ويتعمق في نفوس الآخرين الباحثين عن استمرارية الحياة العلمية الراضين للأمر الواقع، معبرين عن رأيهم بصراحة وقوة، دون خوف أو تستر، وتمثّل ذلك في شخصية باسمه التي هي رمز للمرأة المناضلة، الباحثة عن حالات الخلاص؛ وهذا تجسيد للدور الإيجابي للمرأة، التي غدت صورتها غير الصورة النمطية كما هو الحال في خبز الآخرين وغيرها من القصص، ومغايرة في نظرة المجتمع أيضاً، إذ لم نجد بعداً للجنس كما وضحه في عدد من القصص، دون النظر إن كانت النظرة سلبية أم إيجابية.

ما تقدم يوصلنا إلى معادلة الخلاف بين الاحتلال والشعب المناضل، وكأن الكاتب يريد الرفض السلمي لا الرفض المسلح، وهذا له فلسفة لدى القاص وما يحمله من إرث فكري وثقافي، حتى نراه يدعو إلى التعايش السلمي بين الشعبين دون عوائق، وهذه رؤية مغايرة لما سبقها من الرؤى، وبالذات بعد اتفاقيات أوسلو وقيام الكيان السياسي الوليد للشعب الفلسطيني ممثلاً بالسلطة الوطنية الفلسطينية، حيث رأينا طروحات شتى تدعو إلى التعايش مع الإسرائيليين على أساس حسن الجوار والصدقات، وهذه نظرة لم تكن نتلمسها صراحة عند الكتاب الفلسطينيين وغيرهم من العرب المنخرطين في ديمومة الثورة وفكرها الراض للخنوع، وإن وجدنا بعضهم يدعو إلى قيام دولة علمانية واحدة تضم الشعبين (اليهودي والعربي الفلسطيني) كل يعيش حسب منطلقاته، وقد جسّد القاص شقير هذه الفلسفة من خلال قصته الموجهة للفتيان بعنوان "قالت مريم: قال الفتى" (شقير، ١٩٦٦).

القصة تقوم على رؤيتين مختلفتين للحياة، رؤية مريم وصديقتها الفتى كنعان اللذين يلتقيان في أشياء كثيرة ويناصران بعضهما على وفق قناعات ثابتة وواضحة، ويمثل الرؤية الأخرى شقيق مريم الذي يتمسك بقيم معينة ويحاول فرض نفسه في مواقف كثيرة، قاصداً تهميش مريم واستحواد صداقة الأب أو استمالته لصالح مواقفه، وهذا الأمر يشكل انعكاساً لأثر التنشئة ما يعكس مكانة الرجل في المجتمع العربي، لذا نجد مريم تطمح للحياة العصرية ممثلة بالمسرح والمسرح والالتقاء مع الأصدقاء واحترام آراء الآخرين دون هضم حقوقهم، يسانداهم الفتى كنعان صاحب المواقف المماثلة، أمّا شقيق مريم الذي لم يسمه الكاتب عمداً، وذلك تحجيماً وتقزيماً

لرؤيته التي لا ينتصر لها الكاتب، لأنه ينتصر لفكرة مريم التي تطمح في ارتداء ملابس البحر واقامة العلاقة المفتوحة عبر صداقات يجذبها الكاتب نفسه من خلال انتصاره لها، فشقيق مريم له موقفه من اختلاط الجنسين وارتداء ملابس السباحة للفتيات أمام الغرباء، فهو يرفض ذلك ويحاول إبقاءه على وفق خصوصية معينة.

هذا الجانب يمثل المسائل الاجتماعية، إلا أن كنعان يحاول غرس فلسفته وحيه لوطنه في نفسية مريم وفكرها، حيث يتمسك بالقيم الوطنية والثورية، لأنه عاد إلى فلسطين مع أسرته، فهو لم يعد على بعض القيم التي يعيشها الناس، لذا نجد اتفاقيات أو سولو قد أفرزت ثقافة متباينة عما يعيشه الناس في حياتهم على أرض فلسطين المحتلة.

ثقافة كنعان مغايرة لثقافة شقيق مريم، وإن كانت مريم تطمح لتطبيق الثقافة (الأسلوية) (أي الثقافة الوافدة والمصنعة بعد اتفاقيات أو سولو) التي يتبناها الكاتب ولو من حيث الظاهر القشري، ويرينا كنعان بعض أوجه الحرية في البلدان التي عاشوا فيها ويقارن بين ذلك ومعاملة اليهود لأهل فلسطين، فهو يضع صورتين "صورة المنفى وعذابات الوطن واضطهاد الحريات فيه على يد المحتلين وكتبهم وتكميم أفواه الشعب" (الديك، ٢٠٠١)، فما كنعان إلا رمز للمتلعبين للحرية وأما مريم فهي رمز الفتاة الراضية لواقعها والباحثة عن ذاتها عبر سبل متعددة منها مقاومة الآخرين تحقيقاً للذات.

لذا نرى الكاتب يعيش في ثنانيا قصّته، فهو ينتصر للعصرية والثقافة المتبادلة، ولم يثقل في أدواته وأفكاره على الآخرين، فلا نجد له صوتاً، وإنما البناء الفاعل للحدث هو المسيطر على بناء القصة، وإن يختلف معه بعض الناس في تطلعاته وقيمه، فهو يبحث عن الفتاة العصرية، ويريد للفتاة أن تلبس ما يحلو لها دون عوائق، وتنتصر لفكرتها، وتخالط من تشاء وأنى تشاء، وهذا لا يتقبله الناس في مجتمع لم يزل يئن من وطأة الاستيطان المتجذر في الأرض والإنسان، وكذلك اختلاف ثقافات الناس تحول دون تقبل المنطلقات التي يتبناها الكاتب ويدافع عنها عبر شخصية مريم، فالدعوة إلى حرية المرأة العلمية والفكرية والثقافية فنحن نؤيدها، كما نؤيد العادات والقيم البناءة عند المجتمعات، لكننا لا نوافقها فيما يطمح إليه من تحقيق الاختلاط بين الجنسين واللباس الكاشف دون رادع، وعلاقة المجتمع العربي الفلسطيني مع المجتمع الصهيوني الهجين، الذي لا تربطه رابطة، غير رابطة المصلحة الذاتية، تلك العلاقة التي يدعو لها كثير من الناس، كل حسب منطلقاته ودوافعه ومصالحه النفعية، التي يعتقد بصحتها وصلاحتها في حياة الناس.

القصة تهدف إلى نشر الوعي بين الأجيال والحث على التعليم ورفض التقاليد البالية، والدعوة إلى حرية المرأة والنهوض بها حتى تصل لمصاف الرجال، وكذلك إظهار معاناة الشعب الفلسطيني جراء هجرة اليهود غير الشرعية من شتات العالم، وبيان دور المستوطنات السلي في طمر وطمس معالم الحياة الفلسطينية المختلفة، ما يرينا عنصرية فاعلة تجاه الفلسطيني من الصهاينة، إضافة إلى بيان كثير من القيم والأمور المرفوضة من المجتمع كما هي الشائعات ودورها الهدّام في المجتمع الفلسطيني.

مع استمرارية الحياة بنظمها المختلفة، وديمومة الصراع بين العرب الفلسطينيين والصهاينة، نجد القاص قد شخص صورة جديدة للعلاقة بين العرب المقدسين والصهاينة، حيث العذاب والاضطهاد والتمييز العنصري، وكيف يتعامل موظفو وزارة الداخلية الصهيونية مع العرب المقدسين، وكيفية مصادرة الهويات وحرمان العرب من المواطنة، حتى يتسنى للصهاينة تهويد القدس، وطمس معالمها العربية والإسلامية، ورفض الوجود الإنساني للإنسان العربي الفلسطيني، وقد جسّد ذلك مع الحارس اليهودي روني وطلحة شقيرات الذي يحاول استخراج وثائق رسمية من الداخلية الإسرائيلية، وكيفية قبول طلحة نسب المغنية المعروفة شاكيراً إلى عائلة شقيرات، بعد أن أظهر الحارس اليهودي إعجابها بها، وأراد أن يجعل ذلك مدخلاً لتسهيل معاملاته في الداخلية، وقد قبل والد طلحة ذلك، وقبل أن يعلق ولده طلحة صورة المغنية شاكيراً شبه العارية في صالون النساء، وبعدها يذهبان للداخلية على أمل أن يتجاوب الحارس راني معهما ويخرج لوالد طلحة الأوراق الثبوتية، من أجل السفر لأداء مناسك الحج، إلا أن الحارس يتنكر لهما ويهزهما، ويزجرهما أكثر من غيرهما، ما يؤثر ذلك سلباً على نفسية الوالد، ويعود لمنزله حزناً معتكفاً، رافضاً لما وقع، ممزقاً للصورة شبه العارية، وينتهي بذلك أمل العائلة في حصولها على الأوراق على الرغم من تنازلها عن بعض القيم والثقافات الهامة.

لذا يرينا القاص صورة جديدة للعلاقة بين العرب والصهاينة، وكيف بدأت بعض الشخصيات العربية في التنازل عن بعض قيمها وثقافتها من أجل الوصول إلى الهدف، وإن كان ذلك الهدف بسيطاً كما فعلت عائلة شقيرات، وهنا تتضح السخرية المرة كيف يكون القدر: فإذا كان الحصول على أوراق بسيطة من الداخلية، أدى إلى التنازل عن بعض القيم الإيجابية، فكيف إذا كان الحال أعمق من ذلك، فكيف يكون موقف الناس؟ هذه أسئلة يطرحها الناس للوصول إلى تفاهم، ما جعل قصة "صورة شاكيراً" مدخلاً وناقلاً أميناً لهذا المنطلق الحياتي الجديد في المجتمع الفلسطيني، وهو أحد أوجه العذاب المتجدد (شقير، ٢٠٠٣).

إنها البداية وليست النهاية لواقع التنازلات التي لا تُحمد عقبائها، تنازلات رخيصة بعيدة عن الكرامة، حيث نجد طلحة يستعطف الحارس بكلمات حاملة للود والثناء، وكذلك يرينا كيفية تصرف الشخصية المهزوزة للإنسان الذي جعل غايته تبرر وسيلته كما هو الحال مع والد طلحة، لذا نرى الهزيمة في مواجهة المصالح الذاتية الساذجة، فهي خسارة للمبادئ الخلقية من قبل الأسياء كما هي

شخصية ابن عم طلحة الراوي للقصة، والحامل للمبادئ والقيم والصمود في القول والفعل معاً، وهذا أمر يجعل المجتمع على قسمين، قسم يتخاذل متنازل عن قيمه، والآخر متمسك بها رافض لتصرفات المتخاذلين.

القصة تحمل المتناقضين في المجتمع الفلسطيني، كما تحمل العدوانية في المجتمع الإسرائيلي والعنصرية القائلة، حيث ظهرت فلسفة جديدة عند الفلسطينيين ألا وهي فلسفة المصالح الخاصة (الوصولية)، إلى جانب الشخصية الراضية للاستسلام والمواقف المشينة (ابن عم طلحة)، المؤمن أن واقعه تعسُّ وممرٌ، لذا يجب أن يصبر حتى تحل مشاكله بعيداً عن الوهم والخداع والريزلة.

القصة بأبعادها الزمانية والمكانية والإنسانية واللغوية متكاملة في رسم الحدث وتفصيله حتى تتجسّد أحداث القصة، وإن وجدنا الشخصية المتنازلة مستمرة في وهنّها وسقوطها كما هي شخصية طلحة، الذي يصبر على استمرارية العلاقة مع اليهود "أما ابن عمي فقد أخبرني بأنه سيذهب إلى الحارس روني مرة أخرى ومعه مجموعة من أغاني ابنة العائلة شاكيراً المحبوبة حفظها الله" (شقير، ٢٠٠٣).

إذن نتلمس فلسفة جديدة لدى الشعب الفلسطيني، ألا وهي فلسفة التنازلات الأخلاقية والوصولية، والبحث عن المصلحة الفردية الخاصة، دون النظر للوسيلة المتبعة، وكأن القاص يجسد المبدأ القائل (الغاية تبرر الوسيلة) كما هو الحال عند طلحة ووالده الباحث عن استخراج الأوراق الثبوتية، مقابل التنازلات المشينة، علماً أنه من الباحثين عن طريقة لزيارة الأرض المقدسة (الكعبة المشرفة)، فإذا كان الهدف من الأوراق هو زيارة البيت الحرام والتنازلات على هذه الشاكلة، فمن حق الآخرين أن يتساءلوا كيف تكون التنازلات إذا لم يكن الهدف مشروعاً؟ إن كان دينياً أم إنسانياً آخر، لأنّ طموح الإنسان ومطالبه لا تتوقف عند حد معين، مادامت الحياة فاعلة.

الخاتمة:

- بعد القراءة المتأنية الناقدة والفاحصة لنتاج محمود شقير القصصي، واستكمال حلقات الدراسة تجاه الموضوع قيد الدراسة، يتضح لنا مجموعة من الأمور ندونها فيما يلي :
١. محمود شقير من رواد الجيل الثاني الذين بدأوا الكتابة القصصية في مرحلة الستينيات من القرن العشرين، حيث كانت مجلة الأفق المقدسية نافذته على القراء، والأفكار الاشتراكية الشيوعية نهجه في تنظيم حياة، وبناء العلاقة مع الفن والإبداع.
 ٢. نتاجاته القصصية الأولى، تمتاز بنكهة القرية، وتعكس همومها، وتظهر ملامح الناس وتوجهاتهم تجاه الحياة، وتظهر ملامح الصدق في تسجيل الواقع كما في "خبز الآخرين" و"طقوس المرأة الشقية".
 ٣. أما نتاجاته القصصية في مرحلة التسعينيات من القرن العشرين، وبداية القرن الحادي والعشرين فنجدها توازن بين الضدية المشتركة للشعب الفلسطيني (بيان همومه وتعرية تناقضاته) أي تفضح القيم السلبية الطارئة، وهذا مرّده إلى عوامل متعددة، كما أنها تمايز بين الشخصيتين، الفلسطينية والإسرائيلية، وإن وجدنا بعض نصوصه تظهر ملامح العيش المشترك بين (العرب والصهاينة)، كما في (قالت مريم- قال الفتى)
 ٤. المتابع لنتاج شقير يلمس تعدد مشاريعه القصصية، لذا نجد الواقعية التسجيلية التي يرصد فيها الواقع بتفاصيله وجزئياته كما في "أهل البلد" و"برينا الوجه التعبيري الذي يميل إلى التجريد، إذ نرى الشعري مع الواقعي اليومي المعيش، كما تمثل ذلك في قصة (الوطن). أما المسار الثالث الذي انتهجه القاص شقير، فقد تمثل في اعتماده على اللحظة المكثفة لإيصال الفكرة في قصص قصيرة جداً، لا تتجاوز بضعة أسطر، وجعل المرأة تشكل محوريتها الفاعلة، ويظهر ما يطرأ على حياة المرأة من تغيرات اجتماعية واعدة أو متناقضة، كما أننا نتلمس القصص الرمزية، التي يأخذ فيها الرمز بعداً خاصاً، إلا أنّ رموزه سهلة المنال، بسيطة التركيب، بمعنى لا نجد قصصه مستغلقة وبالذات صاحبة المنحنى الرمزي، أو التي يكون فيها فاعلاً، كما في قصته "رجل قام بين الأحياء".
 ٥. سيطر الجنس على مجموعة كبيرة من قصصه، وبالذات المجموعات الثلاث الأولى، إلا أننا نجد الجنس السليبي، حيث يعمد الباحثون عنه إلى إشباع رغباتهم من قبل مناددهم في الحياة وتوجهاتهم، أي بمعنى نجد الأغنياء يبحثون عن الجنس لدى الأجراء لديهم، ما يجعل الآخرين يرفضون ذلك، لكن الكاتب لم يضع المثل للخلاص من هذه المعضلة، كما غيرها من المعضلات التي يعرفها الناس ويتفاعلون معها.
 ٦. المرأة لها مكانتها في نتاجه القصصي، حيث لم يظهرها بالمظهر النمطي، وإنما جعلها عاملة منتمية، فاعلة في خلق الحياة، إلا أنها سلبية في بعض مواقفها ومواقف الكاتب تجاه رموزه سلبية أحياناً. لذا نجدّه ينتصر لها، ويدافع عن حقوقها، ويجعلها مطالبة بها، وهذا مرّده للفكرة التي ينتصر لها ويدافع عنها.

٧. يتدخل القاص في بناء شخصياته أحياناً، ويجعلها تسير بسلبية أحياناً أخرى، وإن وجدناه يعرّي الحياة بنظمها المختلفة دون أن يتدخل في وضع البديل تلميحاً أو تصريحاً، وهذا مناقض لفلسفة الواقع والواقعية التي يؤمن بهما ويدافع عنهما، للخلاص من السوء والتوجه نحو الأفضل، وكأنه ينحو نحو فلسفة خاصّة تمايزه عن غيره من أصحاب الإبداع الفنيّ، وأصحاب التوجهات الفلسفية والفكرية الأخرى الذين يلتقي معهم في إبداعه الفنيّ.
٨. خصّص الكاتب مجموعة من قصصه للأطفال: بمراحلهم العمرية المختلفة؛ وقد جسّد فيها كثيراً من القيم والثقافات والأفكار التي يؤمن بها ويدافع عنها، أو يحثّ الآخرين على التمسكّ بها، كل ذلك جاء بصورة إيحائية أو تلميحية، لا كما يعتمد بعض الموجهين والمرشدين عبر فئتهم.
٩. نتاجه القصصي يُعري الواقع، وينقله بأمانة عميقة، إلّا أننا لا نتملّس حلولاً، أو طروحات تدعو إلى تغيير الواقع، وهذا في حدّ ذاته مثلية وسلبية في البناء القصصي، وهو مخالف لمواقف الواقعيين وقيمتهم ودعواتهم لنقد الواقع وتغييره.
١٠. البناء القصصي لديه لم يكن متساوياً في النماء، وإنما نجد بعضه متماسكاً، وبعضه الآخر رخواً، يعتره ضعف معيّن، إلّا أن الضعف المعني لا يُخرج نتاجه من دائرة الفن الإيجابي إلى الفن السلبي، وإنما نراه يحتلّ الوسيطية في كثير من قصصه؛ وبالذات التي كُتبت في مرحلة السبعينيات والثمانينيات، أما ما بعد ذلك فنجده أكثر تماسكاً وتفاعلاً من حيث البناء والنماء.

المراجع:

١. الأيوبي، ي. (١٩٩٨٤). مذاهب الأدب معالم وانعكاسات. ط٢. دار العلم والملايين. طرابلس. لبنان. ص ١٣٥.
٢. اتحاد الكتاب الفلسطينيين. (١٩٩٦). "قالت مريم، قال الفتى". القدس. صفحات متعددة.
٣. جريدة الثورة، ملحق جريدة الثورة الثقافي. عدد ٤٤. دمشق. سوريا. ص ٤.
٤. حمدان، ي. (١٩٩٥). "أدباء أردنيون كتبوا للأطفال في القرن العشرين". دار الينابيع للنشر والتوزيع. الأردن. ص ١١٨، ١٢٠، ١١٩.
٥. الديك، ن. (٢٠٠١). "أدب الأطفال من السومريين حتى القرن العشرين، دراسة نقدية تطبيقية". ط١. دار الأسوار. عكا. فلسطين. ص ٣٦٦، ٣٧٠.
٦. رضوان، ع. (١٩٩٥) البُنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة الأردنية، ط١، منشورات رابطة الكتاب الأردنية. بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان. ص ١٠٨، ١١١، ١٢٢، ١٢٠.
٧. الزمخشري. (١٩٧٣). أساس البلاغة. دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة. مادة وقع.
٨. شاهين، أ. (١٩٩٢). موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين. دار الثقافة. منظمة التحرير الفلسطينية. ط١. دمشق. ص ٤٣٣.
٩. شقير، م. (١٩٩٤). الحاجز، قصص للفتيان. دار القدس للنشر والتوزيع. ط٢. القدس. فلسطين. صفحات متعددة.
١٠. شقير، م. (١٩٧٥). خبز الآخرين، القدس، فلسطين، صفحات متعددة.
١١. شقير، م (٢٠٠٣). صورة شاكير. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ص ٥٦.
١٢. شقير، م. (١٩٩٨). ظل آخر للمدينة. ط١. دار الشروق للنشر والتوزيع. القدس. فلسطين. صفحات متعددة.
١٣. الشوباشي، م. (١٩٧٠). الأدب ومذاهبه. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة. ص ١٢١ وما بعدها.
١٤. عيد، ي. (١٩٩٤). المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم النظري. ط١. دار الفكر اللبناني. بيروت. لبنان. ص ٣٨، ٣٩، ٤٠.
١٥. فان، ت. (١٩٦٧). المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة فريد أنطونيوس. دار عويدات. بيروت. لبنان. ص ٢٥٦.
١٦. فضل، ص. (١٩٩٢). منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. القاهرة. ص ٨، ١٢٢.
١٧. الفلسطينيين، ج. (٢٠٠١) مطبعة أبو غوش. ط١. البيرة. فلسطين. ص ١٩٧.
١٨. فيشر، أ. (١٩٩١). ضرورة الفن. ترجمة أسعد حليم. الهيئة المصرية للتأليف والنشر. ص ١٠.
١٩. مندور، م. (١٩٦٠). الأدب ومذاهبه. ط٣. دار نهضة مصر. القاهرة. ص ٨٩-٩٠.
٢٠. منظور، أ. (د.ت). لسان العرب. دار لسان العرب. بيروت. لبنان. مادة وقع.



Picturing reality in Mahmoud Shuqair 's narrative literature - a critical analysis -

Nadi Sari Al-Deek

Professor at Al-Quds Open University, Ramallah, Palestine
nadishameem@yahoo.com

Received Date : 19/7/2020

Accepted Date : 28/8/2020

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.3.2>

Abstract: Mahmoud Shuqair is one of the pioneers in the second generation of short story writers. He believed in socialism as the basic thought in his art. He expressed the Palestinian status in extreme honesty and presented the cares of the Palestinians in his narrative art. Therefore, we find that narration is the basic method in his works whereas dialogue is almost absent. Fantasy is also neglected. As a result, his stories vary in the strength of their structure because the line of thought receives the primary concern in his works.

One of the other negative features in his art is that he did not stress the realistic values. Therefore, although Shuqair pictures the Palestinian reality yet he did not offer any suitable solutions to improve it. It seemed as though he was trying to find a standpoint where he differs from the other realistic views especially those which expressed the contradictory views in the Palestinian life and the maneuvering between the Palestinian and the Israeli personalities.

Keywords: literature; Mahmoud Shuqair; short story; narrative

References:

- [1] 'yd, Y. (1994). Almdars Aladbyh Wmdahbha, Alqsm Alnzry. T1. Dar Alfkr Allbnany. Byrwt. Lbnan. S38 ,39-40.
- [2] Alaywby, Y. (19984). Mdahb Aladb M'ealm Wan'kasat. T2. Dar Al'lm Walmlayyn. Trabl. Lbnan. S 135.
- [3] Aldyk, N. (2001). "Adb Alatfal Mn Alswmryyn Hta Alqrm Al'shryn, Drash Nqdyh Ttbyqyh". T1. Dar Alaswar. 'ka. Flstyn. S366, 370.
- [4] Alflstynyyn, J. (2001) Mtb't Abw Ghwsh. T1. Albyrh. Flstyn. S 197.
- [5] Athad Alktab Alflstynyyn. (1996). "Qalt Mrym, Qal Alfa". Alqds. Sfhath Mt'ddh.
- [6] Fan, T. (1967). Almdahb Aladbyh Alkbra Fy Frnsa. Trjmh Fryd Antwnyws. Dar 'wydat. Byrwt. Lbnan. S256.
- [7] Fdl, S. (1992). Mnhj Alwaq'yh Fy Alebda' Aladby, M'sst Mkhtar Llnshr Waltwzy'. Alqahrh. S8, 122.
- [8] Fysrh, A. (1991). Drwrh Alfn. Trjmh As'd Hlym. Alhy'h Almsryh Ltalyf Walnshr. S 10.
- [9] Hmdan, Y. (1995). "Adba' Ardnywn Ktbwa Llatfal Fy Alqrm Al'shryn". Dar Alynaby' Llnshr Waltwzy'. Alardn. S 118, 120, 119.
- [10] Jrydh Althwrh, Mlhq JrydT Althwrh Althqafy. 'dd 44. Dmshq. Swrya. S 4.
- [11] Mndwr, M. (1960). Aladb Wmdahbh. T3. Dar Nhdh Msr. Alqahrh. S 89-90.
- [12] Mnzwr, A. (D.T). Lsan Al'erb. Dar Lsan Al'rb. Byrwt. Lbnan. Madt Wq'.
- [13] Rdwan, '. (1995) Albuna Alsrdyh, Drasat Ttbyqyh Fy Alqsh Alardnyh, T1, Mnshwrat Rabth Alktab Alardnyh. Bd'm Mn M'ssT 'bd Alhmyd Shwman. S 108, 111, 120,122.
- [14] Shahyn,A. (1992). Msw't Ktab Flstyn Fy Alqrm Al'shryn. Dar Althqafh. Mnzmh Althryr Alflstynyh. T1. Dmshq. S433.
- [15] Shqyr, M. (1994). Alhajz, Qss Llfytn. Dar Alqds Llnshr Waltwzy'. T2. Alqds. Flstyn. Sfhath Mt'ddt.

- [16] Shqyr, M. (1975). Khbz Alakhryn, Alqds, Flstyn, Sfhat Mt'dh.
- [17] Shqyr, M (2003). Swrh Shakyra. Alm'ssh Al'rbyh Lldrasat Walnshr. Byrwt. Lbnan. S 56.
- [18] Shqyr, M. (1998). Zl Akhr Lmdynh. T1. Dar Alshrwq Llnshr Waltwzy'. Alqds. Flstyn. Sfhat Mt'ddh.
- [19] Alshwbashy, M. (1970). Aladb Wmdahbh. Alhy'h Almsryh Al'amh Ltalyf Walnshr. Alqahrh. S 121 Wma B'dha.
- [20] Alzmkhshry. (1973). Asas Alblagh. Dar Alktb Walwtha'eq Alqwmyh. Alqahrh. Madt Wq'.