

التجربة القصصية عند سهيل كيوان

فياض هبي¹

الملخص

يسعى هذا البحث لرصد التجربة القصصية عند الكاتب سهيل كيوان²، مقترحا لذلك موديلًا تطبيقيًا ثلاثيًا: المرحلة الأولى- مرحلة البدايات، المرحلة الثانية – المرحلة الانتقالية، والمرحلة الثالثة – مرحلة التّضج. كما يطمح هذا الموديل أنّ يصبح موديلًا سيميائيًا معتمدًا لرصد كلّ تجربة قصصية في أدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، باعتبارها قد مرّت في ظروف مماثلة بالضرورة. يفترض البحث أنّ الانتقال من مرحلة لأخرى مرهون بتغيّر عامليّ الواقع والزّمن، إضافة

¹ أكاديمية القاسمي.

² سهيل كيوان ابن قرية مجد الكروم الجليلية، ولد عام 1956 درس الابتدائية في مجد الكروم ثم في الثانوية الزراعية في الرامة، كذلك درس الفلسفة لمدة عام في برلين الشرقية 1978- 1979. بدأ كتابته القصص القصيرة في مطلع الثمانينيات من القرن الماضي في صحيفة الاتحاد ومجلة الجديد الحيفاويتين، خلال هذه الحقبة عمل كادحًا بسيطًا في شتى مجالات العمل، فقد عمل في ورشات الحدادة والبناء والحدايق ومحطة وقود وفي التجارة. خلال هذه السنين عوّض خسارته بعدم مواصلة التعليم المنهجيّ، فعمل على تثقيف نفسه واكتسب تجربة حياتية غنيّة انعكست على أدبه الواقعيّ. عمل منذ العام 1998 حتى 2012 محررًا في صحيفة "كلّ العرب" الصّادرة في الناصرة والتي كان يرأس تحريرها الشّاعر المرحوم سميح القاسم، وكان له فيها صفحة سياسية اجتماعية ساخرة ثابتة بعنوان "أهداف" لمدة ثماني سنوات. إلى جانب القصة والرواية يكتب سهيل المقالة السياسيّة-الاجتماعيّة منذ عام 2007 في صحيفة "القدس العربي" الصّادرة في لندن. كذلك يكتب مقالة أسبوعيّة في موقع عرب 48 منذ العام 2016. له أربع روايات، صدرت الأولى منها عام 1995، عن مؤسسة الأسوار في عكا وهي -عصيّ الدمع ثم مقتل الثائر الأخير- المفقود رقم 2000 التي أخرجها علي نصّار في فيلم روائيّ بعنوان: جمر الحكاية. وفي العام 2018 صدرت رواية بلد المتحوس عن مكتبة كلّ شيء في حيفا. كما صدر للكاتب خمس مجموعات قصصية للكبار: المبارزة، عن مؤسسة الأسوار، 1990. أحزان التّخيل، الخميس، 1993. تحت سطح الحبر، دار الماجد، رام الله، 2005. مديح لخازوق آخر، دار راية للنّشر، 2013. مصرع حاتم طي، مكتبة كلّ شيء حيفا، 2017. إضافة إلى ثلاث مسرحيّات، وسبع قصص للأطفال ودراستين نقديّتين.

إلى تغيّر المخزون الثقافي والفكريّ عند الكاتب. يبرهن البحث على القدرة السيميائية للسخرية، ويعتبرها العامل المركزيّ لتحقيق مرحلة النضوج في تجربة سهيل كيوان القصصية ومنحه الهوية الإبداعية المستقلة.

الخلفية النظرية

إنّ مهمّة البحث في أدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل¹ مهمة ضرورية وملزمة لكلّ ناقد وباحث في هذا المجال. وهي ليست بالمهمة اليسيرة عموماً، لاعتبارات كثيرة سنلقي الضوء على بعضها في هذه المقدمة. فرضت التحوّلات التاريخية - السياسية لهذه الأقلية ثنائية ميّزتها وتميّزت بها، لا على الصعيد الأدبيّ فحسب، بل على جميع الأصعدة دون استثناء. جاءت الثنائية عند الأقلية الفلسطينية في مستويين اثنين: داخليّ وخارجيّ. تمثّلت الثنائية الخارجية بالواقع الجغرافيّ - السياسيّ الجديد بعد نكبة عام 1948، حيث تحوّلت الأغلبية الفلسطينية عشية النكبة إلى أقلية وسط أغلبية يهودية صهيونية تسعى لاحتلال الأرض والتاريخ معاً، وسعت الأقلية بدورها إلى جسر هذه الهوة الأخذة بالاتّساع مع الأغلبية، مع حرصها الدائم والثابت في المحافظة على خاصّيتها وتميّزها عن الأغلبية.² أما الداخلية فكانت

¹. يعرف كثير من علماء النفس الأقلية باعتبارها جماعة عرقية تتقاسم مميزات مشتركة (القومية، الدين، اللغة، الحضارة، المجتمع، الأصل...) والتي تختلف بشكل ملحوظ عن الأغلبية أو أيّ مجموعة أخرى تعيش في الحيّز نفسه (دولة، مجتمع، منطقة...) وهي (الأقلية) الواعية لتميّزها هذا وموقعها الخاص. انظر، مثلاً، Ibrahim Taha. "The Palestinians in Israel: Towards a Minority Literature". *Journal of Arabic and Middle Eastern Literatures* 3(2) (2000): 220-221; V, Bromley. "Towards Typology of Ethnic Processes", *the British Journal of Sociology*, 30, (1979), 341-348.

². حول العلاقة بين الأقلية والأغلبية، والتصادم المتوالد من سعي الأقلية ونضالها في سبيل المحافظة على وجودها وخاصّيتها وما يلاقي هذا النضال من تحديّ وصيّ عمليّ من قبل الأغلبية، انظر Milton Gordon. *Assimilation in American Life: The Role of Race, Religion, and National Origins* (New York: Oxford University Press, 1964), 79-82.

الهوية الثنائية التي فُرضت على هذه الأقلية: المواطنة الإسرائيلية من ناحية، والانتماء للشعب الفلسطيني من ناحية ثانية. خلقت هذه الثنائية واقعا مركبا معقدا للأقلية، ووجدت نفسها مطالبة بالتضال المستمر على أكثر من جبهة ومستوى. هكذا عاشت الأقلية الفلسطينية، ولا تزال. واقعا خاصا ومركبا إلى أبعد الحدود، وهو الواقع الذي انعكس على المستوى الأدبي والإبداعي شأنه في ذلك شأن باقي مستويات حياتها. هكذا يسعى هذا البحث إلى رصد التجربة القصصية عند الكاتب سهيل كيوان، بصفته أبرز كتاب الجيل الثاني في أدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، لتحديد أهم المراحل التي مرت بها هذه التجربة، من خلال موديل سيميائي تطبيقي نطمح أن يشكل مرجعا لمناقشة كل تجربة قصصية عند كتاب الأقلية الفلسطينية. كما يشكل هذا الموديل المقترح امتدادا لمقالة إبراهيم طه حول أدب الأقلية الفلسطينية،¹ لكن مع الجمع بين المستويين: المتعمق والطولي في دراسة أدب

تكتسب هذه العلاقة بين الأقلية – الأغلبية مفاهيم من عالم الاستعمار عند المفكر إدوارد سعيد، الذي يوضح طبيعة هذه العلاقة بكونها علاقة بين مستعمر ومستعمر. يوسع سعيد دائرة النقاش حول مفهوم المصطلح "مستعمر" ليضم جماعات مستعبدة ومحرومة، بما في ذلك المرأة أو أي أقلية أخرى. انظر: Edward Said. "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors." *Critical Inquiry*, 15(2) (1989), 207.

¹. تناول الباحث إبراهيم طه في مقاله: "The Palestinians in Israel: Towards a Minority Literature" ظاهرة أدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل وناقشها بعمق ومنهجية علمية واضحة. اعتمد الباحث موديلًا تطبيقيًا ثنائيًا لمعاينة أدب هذه الأقلية منذ نكبة عام 1948 حتى نهاية سنوات التسعين من القرن الماضي. مؤكداً في ذلك على الواقع الثنائي الملزم لدارسة أدب الأقلية الفلسطينية، وهو الواقع النصي والواقع الخارج نصي وعلاقته بالبحث التاريخي، الاجتماعي والنفسي للموضوع. إلى جانب معاينة التقنيات الأدبية التي تحدّد الواقع السائد في هذا الأدب، وتوضيح علاقتها (التقنيات) مع أفكار هذا الأدب ورسالته العامة. تمنح المنهجية العلمية المعتمدة في هذه الدراسة صفة المرجعية الأكاديمية العلمية الخالصة لأدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، وتقدمها على كثير من الدراسات التي تناولت أدب هذه الأقلية. للاستزادة في هذه الظاهرة، انظر:

Ibrahim Taha. "The Palestinians in Israel: Towards a Minority Literature." *Journal of Arabic and Middle Eastern Literatures* 3(2) (2000), 219-234.

الأقلية الفلسطينية، من خلال معاينة دقيقة للإنتاج الأدبي لكاتب معين، كما هو نهج هذا البحث مع أدب الكاتب سهيل كيوان، وتقصي التحوّلات والتوجّهات الأدبية في إنتاجه الأدبي على امتداد فترة زمنية، تترجم في المنهجية العلمية بمراحل الموديل الثلاث المقترحة. يقوم هذا الموديل على ثلاث مراحل أساسية، هي على النحو التالي:

1. المرحلة الأولى: مرحلة البدايات.

2. المرحلة الثانية: المرحلة الانتقالية.

3. المرحلة الثالثة: مرحلة النضوج.

نفترض بشكل قبلي أنّ كلّ عمليّة إبداعية عند أيّ كاتب لا بدّ وأن تمرّ بمراحل تختلف في مضامينها ومرجعياتها التي تصقلها على النحو المنجز لاحقاً. تبدأ هذه المراحل، وبشكل تعاقبي، من بداية الكتابة الإبداعية عند الكاتب ووصولاً إلى مرحلة التّضج وتحديد هويته الإبداعية المستقلة. نتفق جميعاً أنّ الأدب عموماً ليس حيادياً ولا هو ملفوظ جاف. بل هو حالة مستديمة من التغيّر والتأثير والتأثر، وعمليّة تفاعل متواصلة بين الواقع الدّاخل نصيّ والواقع الخارج نصيّ. لذا يستجيب الأدب دوماً لكلّ المتغيرات (السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، النفسية...) الحاصلة في المجتمع وفقاً لأدواته الأدبية المتاحة والممكنة، والأمر مختلف طبيعياً بين كاتب وآخر، وهذا الاختلاف يصبّ في "مصلحة" الناحية الجمالية للنصّ الأدبيّ. الأمر الذي يحتلّ مركزية هامّة في نظرية الأجناس الأدبية وتوالد الأجناس الجديدة في ضوء هذه المتغيرات والتفاعلات.¹ ليس المتأثر الوحيد، جرّاء هذه التفاعلات والمتغيرات، هو النصّ الأدبيّ فحسب، بل يصيب التغيّر الكاتب بشكل مباشر، فيصقله من الناحيتين الفكرية والإبداعية.

¹ حول فكرة تفاعل النصّ الأدبيّ مع الواقع وتحولاته المتعدّدة يمكن الاستعانة بمقالتي الباحث إبراهيم طه حول الأجناس الأدبية، ونشوء جنس أدبي جديد. يهمننا تأكيد الكاتب في المقاليتين السابقتين حقيقة التفاعل والتأثر بين النصّ والواقع، انظر:

Ibrahim Taha. "The Modern Arabic Very Short Story: A Generic Approach.", *Journal of Arabic Literature*, 31(1), (2000), 59; Ibrahim Taha. "Text-genre interrelations: A Topographical Chart of Generic Activity", *Semiotica*, 132 (1-2), (2000), 101-103.

يتضح مما سبق معادلة واضحة: الواقع المتغير يفضي إلى كاتب متأثر ومستجيب، وهذا بدوره يخلق نصًا مختلفًا يجري المتغيرات الحاصلة في الواقع أو يحاول ذلك على أقل تقدير. وهكذا نخلص إلى استنتاج هام يؤكد تفاعل الكاتب نفسه وتغير توجهاته وزوايا النظر الخاصة به للواقع.

يفرض الموديل المطروح تعالقًا بين جوانب عديدة ليتحقق على النحو المطلوب، وبالتعاقبية ذاتها، وهي الجوانب السياسية والاجتماعية من ناحية، التي نصطح عليها "بالجوانب الخارجية"، كونها ما تكون، غالبًا، خارج سيطرة الكاتب ويؤثر الكاتب الفرد فيها بدرجة محدودة، لكن تأثره بها وبتبعاتها لا يكون كذلك. ترسخ المفارقة السابقة زعمنا السابق حول ديناميكية الكاتب الملزمة إلى جانب ديناميكية النص. أما "الجوانب الداخلية" تتمثل في الناحيتين الفكرية والثقافية عند الكاتب، وهي مسؤوليته الوحيدة. ومن نافل القول التأكيد على المعادلة الطردية الناتجة في حالة كهذه: كلما زاد المخزون الفكري والثقافي لدى الكاتب، زاد المدلول الثقافي والفكري للنص. وهذا الأخير لا يتأتى إلا بعد معاينة وهضم كل ما من شأنه أن يعكس هذا المخزون من أدوات وتقنيات أدبية قادرة على تحويله لمفهوم سردي دال. الإحالة الثقافية لدى الكاتب، كما يتضح، لا تتوقف عند القراءة، والاطلاع على مصادر المعرفة المختلفة، ونتاج الحضارات المتعاقبة، بل هي عملية تثقيف ذاتي لأدوات الكتابة كذلك. الأداة التقليدية تلائم عرضًا تقليديًا وواقعا ماضيًا، والعكس صحيح. بمعنى أن الواقع الجديد والعرض المختلف يلزمان أدوات وتقنيات مختلفة بالضرورة. لا نغفل أهمية العامل الزمني والقيمة الزمنية في هذا الموديل. فعملية الإبداع والكتابة هي، إلى جانب اعتبارات كثيرة أخرى، ممارسة زمنية كذلك. يفرض المركب الزمني وعيا عند الكاتب بهذه الحقيقة. يختلف المركب الزمني كمًّا ونوعًا خلال العملية الإبداعية، وبهنا هنا ما يتصل بالموديل المطروح، وهي الفترة الزمنية للحياة الإبداعية عند الكاتب، أي مجمل مسيرته ككاتب منذ كتابة النص الأول حتى تنتهي هذه المسيرة لسبب من الأسباب (أهمها الموت!). قالت العرب: "دوام الحال من المحال"، وهو قول صحيح بلا شك، فكم بالحري إذا كان الحال

يشهد صراعات وتقلبات رهيبه، ويمتد لفترات طويلة! في هذه الحالة تكون الفرصة سانحة وملزّمة أكثر للتغيير.

تشكّل العوامل الدّاخلية والخارجيّة، والعامل الزّمني، شروطا قبلية ملزّمة لتحقيق الموديل المقترح، هذا إلى جانب عامل مهمّ وضروريّ في العمليّة الإبداعية عموما، وهو القارئ. العلاقة بين النصّ الأدبيّ الحديث والقارئ علاقة مهمّة واجبة ومعقّدة في الوقت ذاته.¹ تنوعت الدّراسات وتباينت في مناقشتها لدور القارئ في النصّ الأدبيّ الحديث،² لكنها مهما اختلفت في الطروحات والتوجّهات من الصعب أن تلغي دور القارئ لقدرته في تحقيق الجانب الجماليّ للنصّ، وهي المهمّة التي تعطي القيمة الحقيقيّة لوجوده. وبذلك تتحقق المعادلة التّالية: لا وجود لنصّ دون كاتب، كما لا وجود لنصّ دون قارئ! وجود النصّ في الشقّ الثاني

¹. تناولت العديد من الدّراسات في العقود الأخيرة دور القارئ في النصّ الأدبيّ ودوره في عمليّة التواصل الأدبيّ. يعتبر الباحث الألمانيّ Iser الأب الروحيّ لنظرية القارئ في النصّ الأدبيّ، وفيما يتعلق بدور القارئ ونشاطه الملزم، انظر:

Wolfgang Iser. *The Implied Reader* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1974).

وهناك مجموعة أخرى من المقالات التي تبيّن وجهات النّظر المختلفة والمقاربات المتباينة لهذه المسألة. جمعت من قبل الباحثين:

Susan Suleiman & Inga Crosman. (Eds.) *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. (Princeton University Press, 1980).

². ذهب بعض الباحثين والمنظرين إلى القول بفوقية النصّ الأدبيّ على القارئ، الباحث T. Todorov يصحّ وبوضوح: "الموجود أولا هو النصّ نفسه، ولا شيء سوى النصّ". انظر:

Tzvetan Todorov. *Reading as Construction*. In Suleiman and Crosman. (eds.) 1980, 67-82.

أمّا الباحث والمفكّر Eco يؤكّد الموقع القويّ للنصّ الأدبيّ وفوقيته على القارئ: "لا يمكنك التّعامل مع النصّ على النحو الذي ترتئيه أنت، ولكن على النّحو الذي أرادته النصّ نفسه أن تراه فيه فقط." انظر: Umberto Eco. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. (Bloomington: Indiana University Press. 1979), 9.

من المعادلة، وهو الوجود الجمالي الروحاني في الأساس، يختلف عن مفهوم الوجود في الشقّ الأول من المعادلة ذاتها، حيث يقتصر مفهومه على الناحية المادية. هكذا نرى أنّه من اللزوم أن يتلقّى النصّ قارئاً أدبياً متمرساً متمكناً¹. قارئ واعٍ للمتغيرات والتحوّلات السياسيّة وغيرها الحاصلة في الواقع وأثرها على النصّ الأدبيّ من ناحية، وقادر على تحديد هذا الاختلاف في طرح الكاتب وأسلوبه بمراحل واضحة تتوافق مع الموديل السّابق من ناحية ثانية. هكذا يكون القارئ متورّطاً تورّطاً متعمّقا وطولياً في أن معاً، يتورّط في قراءة النصوص ويتفاعل معها، ويخرج بخصائص سياسيّة واجتماعيّة تتميز بها نصوص عينيّة عن غيرها من نصوص الكاتب، وهو التورّط المتعمّق. ويتورّط في توزيع هذه المميّزات على المراحل الثلاث الخاصّة بالموديل المقترح، وهو تورّط طويل.

نعود إلى الموديل التطبيقيّ المقترح بمراحله الثّلاث لنعاينها معاينة نظريّة سريعة تقدّم للمعاينة التطبيقية في الجزء الثّاني من البحث. تتّصف مرحلة البدايات عند الكاتب عموماً بحالة من التّأرجح و"الخجل"، يعيش فيها مرحلة من القلق المشوب بالخوف إلى حدّ معين. عندما يقرّر الكاتب أن يمارس فعل الكتابة ممارسة خارجيّة، بمعنى أن يكتب ويظهر للقارئ ما كتب، فإنّ إحساس القلق يلازمه في البدايات. قلق من كيفية استقبال القارئ والنّاقد للنصّ، ومدى التّأثير فيهما، وقدرته على استفزازهما أدبيّاً. وهما (القارئ والناقد) حكّمان وقاضيان في هذه المرحلة، وقضاؤهما من شأنه أن يهدّد النصّ برمته، أو أن يمنحه تأشيرة

¹ القارئ الأدبيّ هو القارئ المقصود في الدراسات الأدبيّة المختلفة، هو القارئ القادر والمثقف والمتمرس الذي يمكنه القفز بين الواقع النصّي والواقع الخارج نصّيّ كلما اقتضت الضّرورة، والربط بينهما على التّحو المطلوب. يختلف قدر "تورّط" القارئ في النصّ وتفاعله معه، ثقافته الشخصية، التجربة المسبقة والرغبة في أن يكون "متورّطاً"، من قارئ لآخر. وهكذا تنشأ العلاقة الحوارية والتفاعلية بين النصّ والقارئ، كما يذهب إلى القول الباحث إبراهيم طه في مقالته:

Ibrahim Taha. "The literary communication pact: A semiotic approach", *Semiotica*, 114, (1997), 136-138; Ibrahim Taha. "Semiotics of Literary Titling: Three Categories of Reference", *Semiotica*, 138 (1-4), (2002), 260-262.

الدّخول إلى عالم الكتابة والإبداع. وهكذا يسعى الكاتب في البدايات إلى الالتزام بأسس الكتابة المعهودة دون اللجوء إلى "المغامرات" الأسلوبية التي من شأنها أن تسيء إلى مهمة قبول النصّ. يلاحظ المتابع لنصوص الكتاب في هذه المرحلة الوضوح في المبني، والرصانة في اللغة غالباً. هذا ما يفسر ميل بعض الكتاب إلى النصّ التاريخي، أو المواضيع السياسية القومية التي تلزم مبني ولغة صارمين عادة.¹ كما يتساقق المستوى الثقافي للكاتب مع طبيعة مرحلة البدايات، ولا يقصد بالتساقق هنا الضحالة الثقافية بقدر ما هي إشارة إلى قصور الكاتب في الاطلاع على كامل المخزون الثقافي الإنساني الذي من شأنه أن يمنحه هوية إبداعية مستقلة. والقصور هنا مردود لاعتبارات الزمن والوقت أكثر من أي سبب آخر. لكن الوقت نفسه يعود لينصف الكاتب ويمنحه فرص الانكشاف على الثقافات المتعدّدة، شريطة أن يبدي الكاتب بدوره الاستعداد العملي "لاقتناص" هذه الفرص، لتعزيز مخزونه الثقافي الذي يغدو بمثابة الوقود لعملية الكتابة والإبداع.

عندما ينجح الكاتب في تثبيت قدميه في عالم الكتابة، ويحرص على توسيع مداركه واطّلاعه، والإصرار على المواصلة وعدم الاستسلام بعد المحاولة الأولى، تبدأ المرحلة الانتقالية. يلاحظ فيها انعكاس المخزون الثقافي تدريجياً في النصّ. تتزايد ملكة الممارسة الإبداعية، وإدراكه لمتاهات الكتابة أكثر، تختفي رهبة البدايات، وتظهر بوادر التغيير عند الكاتب شكلاً ومضموناً. إضافة إلى وعي الكاتب لمسؤوليته الإبداعية، عندما تصبح الكتابة جزءاً لا يتجزأ من شخصيته. الحركة الانتقالية حركة بينية أولاً. تتوسّط، جغرافياً، مرحلتين اثنتين واحدة سابقة وأخرى لاحقة. وصول الكاتب هذه المرحلة أمر صحيّ وواجب بالضرورة، لأنّه من غير المعقول أن يبلغ الكاتب مرحلة التّضجج من البدايات مباشرة، دون المرور بهذه المرحلة الانتقالية. لا بدّ من مرحلة / محطة تمهّد للمرحلة الأهم، فيما يجربّ الكاتب أساليب جديدة

¹. نستشهد على سبيل المثال لا الحصر في هذه المسألة بمسيرة أبرز كتّاب الرواية العربية المصري نجيب محفوظ، الذي بدأ مسيرته الزوائية في الروايات التاريخية، قبل أن يتحوّل لكتابة الرواية الاجتماعية والسياسية، ومنها: عبث الأقدار (1939)، رادوبيس (1943) وكفاح طيبة (1944).

وأدوات حديثة وتقنيات لم يجرؤ على خوضها في البدايات. نقصد تماما عندما نقول "يجرب" لأنّ الكاتب لا ينفصل تماما عن شخصيته الكتابية في المرحلة الأولى ولا يتماهى بشكل كامل مع شخصيته المفترضة في المرحلة الثالثة. هي أشبه ما تكون بفترة التدريب التي تمكّن المتدرب من بدء الحياة العملية على النحو المطلوب، بعد أن وقف في المرحلة الأولى على الأسس النظرية للموضوع.

وصول الكاتب إلى المرحلة الثالثة، مرحلة النضوج، يعني أنه تجاوز فترة التدريب بنجاح ويستحقّ هوية إبداعية مستقلة. يتحرّر الكاتب في هذه المرحلة من قيود كثيرة فرضتها المرحلتان السابقتان، ويلج متاهات الكتابة دونما تأنّاة. يجرؤ على اعتماد المغاير والمختلف، ويترك مواضيع مركبة ومعقدة متسلّحا بتقنيات أدبية حديثة تعينه في سردها وطرحها بأسلوب يلقي القبول عند القارئ الذي يمنحه الكاتب دورا أكبر في هذه المرحلة، لوعيه ويقينه بهذا الدور وضرورته في تحقيق المعادلة الإبداعية الجمالية (الكاتب - النصّ - القارئ).

التجربة القصصية عند سهيل كيوان

1. المرحلة الأولى: مرحلة البدايات (1980-1991)

بدأ سهيل كيوان مسيرته الإبداعية عام 1980،¹ ورأى إصداره الأول النور عام 1990.² أي بعد عقد كامل على بداية الكتابة. تتساقق تسمية المرحلة (البدايات) عند كاتبنا زمتنا ومضمونا، كونها تشير إلى الزمن الذي بدأ فيه الكاتب الكتابة، وتثبت زمتنا السابق بأنّها مرحلة الكتابة "الصّارمة" التي لا تجازف ولا تغامر في شكل، أسلوب أو فكرة، على نحو ما سنرى لاحقا. ما يؤكّد زمتنا السابق هي الفترة الممتدة بين زمن البداية وزمن الإصدار الأول، عشر سنين كاملة. وقد حكمت هذه الفترة بكثير من القلق وقليل من التفاؤل، الأمل في النشر والقلق من ردود الفعل المتوقعة، والتي لن تصبّ كلّها في صالح النصّ والكاتب بطبيعة الحال.

¹. هذا ما يؤكّده الكاتب نفسه ضمن حوار خاص أجراه معه كاتب البحث.

². مجموعته القصصية الأولى: المبارزة. (عكا: دار الأسوار، 1990).

دفع كل من الأمل والقلق الكاتب إلى تجنب الكثير من المطبات و"المناطق الوعرة"، التابوهات التي تقلصت في أدب الأقلية إلى محورين اثنين: الدين والجنس.¹ بغية الحصول على القبول عند القارئ والتأكد على حدّ سواء. تحسب مجموعة الكاتب القصصية الأولى، المبارزة، على هذه المرحلة. لم يخالف كيوان النظرية في مجموعته الأولى هذه، النظرية التي تميل إلى تمسك الكتاب غالباً في هذه المرحلة بالرصانة الكتابية، شكلاً ومضموناً. وقد وقفنا، عند مراجعتنا لنصوص الكاتب على خصائص عديدة تؤكد قولنا السابق، وتثبت مبدئياً صحة طرحنا للموديل المقترح، وهي على النحو التالي:

1.1. السياسة

اشتركت نصوص الأقلية الفلسطينية كلها في إسرائيل بالهم السياسي، في هذه المرحلة بصفة خاصة وفي المراحل اللاحقة كذلك.² شكّلت التحوّلات السياسية العملية، في هذه المرحلة، تعزيزاً للموقف السياسي الموحد والهم الوطني المشترك، مع اندلاع الانتفاضة الأولى (1987).

1. فرضت الرقابة حيناً والمرجعية السياسية والاجتماعية حيناً آخر، بعض المحرّمات على الأدب. يمكن اختزالها في ثلاثة محاور مركزية. هي: الدين، السياسة والجنس. وقد تبين انعكاس هذه المحرّمات الثلاثة من قطر عربيّ لآخر، من جنس أدبيّ لآخر. شكّلت السياسة عند الكتاب الفلسطينيين بصفة عامة، وكتاب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل بصفة خاصة، دافعاً أولياً ودائماً للكتابة نظراً لحقيقة الواقع السياسي الذي وقع به الفلسطيني بعد 1948، أينما حلّ وارتحل. وظلت المؤسسات الاجتماعية والسياسية تعارضان مناقشة محوري: الجنس والدين. كما أنّ الكتابة الملتزمة لم تنح المجال لطرق ميدان الجنس بشكل حرّ. لم يكن الأمر مماثلاً بالنسبة لباقي الأقطار العربية التي عارضت مؤسساتها المختلفة الكتاب ولاحقهم بذريعة فتح هذه الأبواب الموصدة والمحرّمة للدين، السياسة والجنس، ويشهد أدب السجون عند العربيّ في العصر الحديث على كثير من هذه الممارسات من ناحية، والأدب النسويّ من ناحية ثانية. لمزيد من المعلومات حول دور الرقابة في الأدب، انظر دراسة: محمد هبيي. الحرية والرقابة والإبداع. (باقة الغربية: مجمع اللغة العربية - أكاديمية القاسمي، 2017).

2. راجع مقال الباحث إبراهيم طه عن أدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل باللغة الإنجليزية، والذي أشرنا إليه سابقاً وفي أكثر من إحالة.

كانت السياسة بمثابة البوصلة التي تحرك توجهات الكتاب وأقلامهم، ويندر أن شدّ أحد منهم عن هذه القاعدة. كأنه اتفاق غير مكتوب بين الكتاب، ينصّ على وجوب طرق ميدان السياسة من باب المسؤولية الوطنية أولاً وأخيراً، حتى بات من الصعب أن تشير إلى نتاج أدبيّ كامل، في هذه المرحلة، لم يطرق هذا الميدان بوعي وعن قصد وقرار مسبقين. كان الانتماء للحزب الشيوعيّ العلامة الفارقة عند كتاب الأقلية الفلسطينية في هذه المرحلة، فإن لم يكن الكاتب منتمياً بشكل فعليّ وعمليّ لهذا الحزب، فقد كان مؤيداً له على أقلّ تقدير، نظراً لغياب الأحزاب السياسيّة والأطر السياسيّة الفاعلة داخل الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، مما منح الحزب الشيوعيّ تلقائيّاً حضوراً وسيطرة واضحين على المشهد السياسيّ حتى مطلع الثمانينات من القرن الماضي. لذا يلاحظ في هذه المرحلة الإشارة إلى التبعية الحزبيّة، كما جاء في قصة ستّ البنات: "يا أختي تنقصنا قطعة قماش حمراء لصناعة علم..".¹ (ص: 20). أو كما جاء في قصة العنب المالح في غزّة: "وعلى رقبتة ربطة حمراء" (ص: 34). واضح تماماً أنّ اللون الأحمر لون الحزب الشيوعيّ، كان ولا يزال. الإشارة إلى الانتماء الحزبيّ من خلال اللون مردود بتقديري لاعتبارين اثنين: الأول، تجاوز الرقيب السلطويّ الإسرائيليّ الذي ظلّ يلاحق، ولفترة طويلة، المنتميين لهذا الحزب باختلاف مواقعهم ودورهم فيه. الثّاني، يتمثّل بحرص الكاتب على تجنّب التكرار والحشو، فلا حاجة نصيّة أو غيرها لتأكيد ما هو مؤكّد، وتوضيح ما هو واضح، خاصة في ظلّ الغياب العدديّ/ الكميّ للأحزاب السياسيّة آنذاك. حرص كيوان كذلك، في هذه المجموعة، على تأكيد الممارسة السياسيّة العمليّة، لا السياسيّة اللفظية الدعائيّة فقط. انعكست الممارسة السياسيّة في المشاركة في المظاهرات ضد ممارسات السّلطة، توزيع المنشورات السياسيّة (وهذه لوحدها كانت تهمة كافية لعقاب جديّ)، النّضال من أجل حقوق العمال وعدم استغلالهم من قبل المشغل، كما هو الحال في قصة جزيرة الحرية وقصة عمّتك نظميّة. حظيت الأحداث السياسيّة

¹. الاقتباسات القصصية التي ستذكر في هذا الجزء من البحث، معتمدة كلّها من الأعمال القصصية

للكاتب، الصادرة عن دار راية للنشر، حيفا 2014.

المركّزة باهتمام الكاتب وقلمه في تلك الفترة، أبرزها ترسيخ حرب النكبة وما أعقبها من التهجير والشّتات، قصّة الرجل الذي انتظر أمه. النكسة وهزيمة عام 1967، وأثرها المخيف في العالم العربيّ عموماً، وفي الأدب بصفة خاصة، كما جاء في قصّة العنب المالح في غزّة. واجتياح بيروت عام 1982، قصة أورشليم من ذهب. لم يخالف كيوان تقليد كتّاب الأقلية في هذه المرحلة من خلال اهتمامهم بالسياسية، ليرسّخ بدوره هذه السيرة التعاقبية في أدب الأقلية عموماً. وقد منحت الخاصية السياسية عند هذه الأقلية القدرة على رصد الأحداث السياسية الخارجية (جغرافياً) كما أسلفنا. أصبحت السياسية جزءاً لا يتجزأ من حياة الفلسطينيّ.

1.2. اللّغة والتّراث

جمّعنا اللّغة والتّراث معاً لما تشتركان به من خصائص متعدّدة في الحالة الفلسطينيّة. يعتبر التّراث من المقومات المركزيّة التي تقوم عليها الهوية الفلسطينيّة.¹ هذا ما يفسّر حرص كتّاب الأقلية، وكاتبنا كذلك، بتوثيق التّراث في نصوصهم. كان معظم تراثهم ملفوظاً، وهنا بالضبط يكمن التقاطع بين اللّغة والتّراث. انعكس الاهتمام بالتّراث عند كيوان، في هذه المرحلة، من خلال الإشارة إلى الأكلات الفلسطينيّة المشهورة والمميّزة (الكتبة)، الأمثال التّراثيّة (ويحطّ بطيخة صفي في بطنه ولعب الفأر في عبّ..)، العادات والمناسبات (كالأعراس)، جُمعت هذه الممارسات التّراثيّة الشعبيّة كلّها في قصّة واحدة هي قصّة القلق. متابعة لمسألة التّراث نلقي الضوء على اللّغة ومستوياتها عند كيوان في هذه المجموعة. حافظت نصوص هذه المجموعة على المستوى الفصيح للغة في أغلب المواقف، وهو التّوجه المتناغم مع نظريّة الرّصانة التي أشرنا إليها في مقدّمة هذا البحث. ولم تشدّ المواقف التّراثيّة اللّغوية عن هذه النظريّة، إلا فيما ندر على نحو ما سنبين لاحقاً، باعتبار أنّ كيوان حرص على مبدأ تفصيح المحكيّة

¹ يعتبر الكاتب محمّد نقّاع رائد المدرسة التّراثية في الأدب الفلسطينيّ، للاستزادة في هذه المسألة، انظر: فاطمة ريان. التعلّق الجمالي والفكري - دراسة تطبيقية في أدب محمّد نقّاع. (د.م.: دار أركان للنشر والتوزيع، 2015).

الفلسطينية على حساب المحكية الخالصة. لكن لم يكن هذا التفصيح للملفوظ المحكي إنكاراً من الكاتب لقدرة هذا الملفوظ في التعبير والتدليل، بقدر ما كان التزاماً من جانبه بما فرضته عليه مرحلة البدايات، وما تفرضه على الكتاب عموماً، على نحو ما بينا سابقاً. هو القلق الذي يكاد يصل حدّ الخوف عند كيوان من اتهامه بالركاكة اللغوية والضعف في السرد لو "بالغ" في توظيف هذه الملفوظات المحكية. ظهر تفصيح المحكي من خلال إلزام القول بقواعد الفصحى نحواً أو تركيباً، ففي قصة ستّ البنات مثلاً يذكر المقولة الشعبية: "الله يجازيهم أولاد الحرام" (ص: 13). اللهجة الفلسطينية الجليلية تفرض النون للجمع بدلا من الميم "يجازيهم" في لفظة "يجازيهم". كما لا يلفظ أهل الجليل عادة الهمزة (همزة القطع) في أول الكلام، فتكون عندهم "ولاد" بدلا من "أولاد" كما جاء في النصّ المفصّح عند الكاتب.¹

ولما كان التعميم محظورا ومرفوضا دوماً، نقول إنّ كيوان تجرأ في بعض المواقف واعتمد المحكية التي ظلت محكومة بقدر يسمح بتفوق اللغة الفصحى، كلفظة "الصّفنة" في قصة القلق أو "البليلة" في قصة ستّ البنات. وكذلك الأغاني التراثية المحكية التي كان لا بدّ من نقلها كما جاءت في الأصل، لأنّ تحريفها يفقدها الكثير من جمالها ودلالاتها، كما جاء في قصة شقاء الحصان. أو في الحوارات القليلة في قصة القلق: "ولو أنا.. بدّي عزومة يا زلّة! قدّامك عالموت." (ص: 38). اهتمّ كيوان بالتمييز بين المحكي والفصيح تأكيدا للمبدأ السابق، وكان اهتمامه عملياً وجلياً من خلال اعتماد علامات التّرقيم للتمييز بين المستويين، فاستخدم الشّرطتين (" ") مرّة، والأقواس () مرّة أخرى. خطوات الكاتب اللغوية محسوبة وبدقة في

¹. تبرز هذه الظاهرة عند كتاب الجيل الأوّل في أدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: إميل حبيبي ومحمّد نفاع. حين ألزم الأوّل اللفظ الأجنبي (لا المحكية) في رائعته المتشائل (حيفا: دار عربسك للنشر، 2006)، 71، بقواعد النّحو العربيّ فقال: "ولا تظهر تصريحاته إلا في التايمزين: تايمز لندن، وتايمز نيويورك"، فقد ألزم اللفظ الأجنبي بقواعد التثنية في اللغة العربية. ومحمّد نفاع الذي قال في وصفه لعائلة فلاحية فلسطينية يتناول صغارها "الشوربة"، الحساء: "يشروطون". الفعل محكي خالص، يستخدمه الفلسطينيون للدلالة على سكب الأكل الطعام السائل على ملبسه، وقد ألزمه نفاع بقواعد الإعراب الخاصة بالأفعال الخمسة في اللغة العربية (الرفع بثبوت النون).

هذه المرحلة، حرص على التفوق الفصيح للنص وكانت جرأته على المحكيّة محكومة ومحسوبة كذلك، على نحو ما أشرنا سابقا.

1.3. الهمّ الجماعي

لا شكّ أنّ المحاور الثلاثة السابقة (السياسة واللغة والتراث) تلتقي كلّها في هذا المحور الرابع، الهمّ الجماعي، من مراحل البدايات عند الكاتب سهيل كيوان. تنهض المفاهيم الثلاثة السابقة على معنى الاجتماع والجماعة، فلا تكون فردية مستقلة بأيّ حال من الأحوال، والاجتماع فيها فعل ملزم بالضرورة. وهكذا لا يمكن أن نتصوّر عرسا فلسطينيا، أو موسم جني ثمار الزيتون، أو الحصاد على البيادر (وهي ممارسات تراثية فلسطينية بكلّ المقاييس) دون الجماعة، ولا أن نتخيّل الفعل السياسيّ فرديا يتيما، واللغة تواصل واتصال، ولا يتمّ التّواصل إلا بوجود الآخر والآخرين. كانت الجماعة ملزمة في نصوص كيوان. في هذه المرحلة على أقلّ تقدير. تحظى هذه المحاور في الواقع الفلسطينيّ بالإجماع العامّ، مما يسهّل مهمّة قبول النصّ، في بداياته، عند المتلقي. هناك إجماع بضرورة رصد هذه المحاور، وعدم التخلف عن توثيقها. وما يتبقى مرهون بمهارة الكاتب وقدرته على التّوغل في نفس القارئ من خلال اللغة والأسلوب، وهما جانبان تعامل كيوان معهما بحذر واضح في هذه المرحلة، ولم يغامر لا في اللغة ولا في الأسلوب، على نحو ما أسلفنا.

تأكيدا لمبدأ الجماعة والهمّ الجماعيّ، غلب كيوان في نصوص هذه المجموعة أسلوب الفضاء المفتوح open space على الفضاء المغلق close space، ليتحقّق بالتّالي التقاطع والتّعالق ما بين الشّكل والمضمون. والمضمون فكرته جماعية وهمّة كذلك. لذا صوّر الحارة، القرية، البيادر، بساتين الزيتون، حلقة الأعراس، المظاهرات. كما جاءت الحكايات الخامّ جماعية في معظمها، ترصد جماعة من القرويين، العرس، الجنّازة، جني ثمار الزيتون، المشاركة بالمظاهرات، اجتماع الأسرة حول كانون النّار في فصل الشّتاء، العمل والعمال. فرض الواقع السياسيّ التاريخيّ من ناحية، والواقع الاجتماعيّ القرويّ من ناحية ثانية، وجوب هذا الاجتماع. كان الانتماء العائليّ يؤلّفهم، والحيز الجغرافيّ يقرّبهم من الآخرين ويبقيهم على

صلة دائمة معهم في مناسباتهم المختلفة ليتقاسموا الحلو والمرّ معا. لذا نادرا ما نعثّر على نصوص، في هذه المجموعة، تهتم "بالأنا" على حساب "نحن" الجماعة، حتى في النصوص التي يسيطر فيها الضمير الثالث (هو) جاءت الإشارة إليه ضمن جماعة، كما جاء في قصة أبو شحادة يكفّ عن المزاح، التي توحى بعنوانها رصد شخصية فردية بعينها دون الجماعة. لكنّها سرعان ما تبرز قلق أبي شحادة وخوفه على حفيده المريض، لم يكن هو المقصود لذاته إنما هذه التّزعة القروية الفلسطينية الجماعية في بذل كلّ ما يمكن لمساعدة الآخر قريبا كان أو غريبا، وهذا قلق جماعي دون شكّ.

يقودنا الحديث عن أدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل عموما، وأدب الكاتب سهيل كيوان بصفة خاصة، إلى الحديث تلقائيا عن السّخرية satire. ونقول "تلقائيا" متعمّدين ما نقوله تماما، لأنّه من الصّعب جدا أن نتحدث عن هذا الأدب دون الخوض في ميدان السّخرية، نظرا لطبيعة الطرفين (أدب الأقلية والسّخرية) معا. يحتاج الأدب أدوات وتقنيات أدبية تعينه في النّقد والفضح والدّفاع والهجوم في آن معا، ليحقّق بذلك جملة من الأهداف كأدب أقلية، أهمها التّعزير النّفسيّ عند الطّرف المحتلّ (صيغة اسم المفعول) الذي يضمن له مواصلة النّضال والبقاء والوجود. السّخرية من ناحيتها توقّر ما يلزم الكاتب من أدوات وتقنيات للتعبير والتّنفيس عن كلّ ما سبق.¹ يهّمنا أن نشير، ضمن الحديث عن ظاهرة السّخرية، أنّ الكاتب سهيل كيوان من أبرز كتّاب الأقلية الذين اهتموا بهذا النوع من الكتابة، وقد شهدت الكتابة السّاخرة عنده زخما وحضورا بارزين، نذكر مثلا واحدا على السّخرية لتوضيح ما ذكر سابقا، في قصة القلق مثلا: "ويتّجه البعض بتوبيخاتهم بوضوح تامّ إلى

¹ توقّر السّخرية عدة تقنيات تعين الكاتب في تحقيق الدّلالة السّاخرة للنصّ، وبالتالي تحقّيق الغاية المنشودة من هذه السّخرية. تعدّ المفارقة Irony من أهمّ التّقنيات المعتمدة في السّياق السّاخروأبرزها، إلى جانب تقنيات أخرى، مثل: الجروتيسك Grotesque، التناقض Paradox، التّضخيم Exaggeration، اليوتوبيا Utopia. لمزيد من المعلومات والتّفاصيل حول السّخرية والتّقنيات المعتمدة فيها، انظر دراستنا: السّخرية في الرواية اللبنانية (1975-2005). (حيفا: مكتبة كل شيء، 2012).

السّماء السّابعة مباشرةً.. دون التّوقف ولو لبرهة في المحطات المداريّة الكونيّة" (ص: 40). يصف الزاوي في القصة تصرفات القرويين وغيظهم على السلطة وممارساتها، وكيف يتوجّهون بالتّوبيخ مباشرة إلى السّماء، وهو تصرّح خطير ويخالف التّعاليم الدينيّة والأعراف الاجتماعيّة التي تحكم المجتمع. يدرك الكاتب تماما أنّ ردّة فعل من هذا القبيل من شأنها أن توجّع مشاعر الكثيرين وتمسّ حرمتهم الدينيّة والاجتماعيّة. هنا بالضبط، تحضر السّخرية لتخفّف من وطأة التّصريح و"تجمّله" بوصف لا يتلاءم مع حدّة الموقف من باب التّضاد والمبالغة، لتجعل منه مقبولا ومهضوما أكثر. التّوبيخ الموجه إلى السّماء مباشرة من القرويّ البسيط لا يتوقّف للحظة في المحطات المداريّة الكونيّة! وهذه المحطات المداريّة الكونيّة علم وعالم كاملين، وفي نفس لفظها لغة علمية لا تتوافق مع ردّة فعل القرويّ البسيط التي تحكمها السّداجة غالبا. يخلق هذا التّضاد بين سداجة القرويّ من ناحية، وبين ألفاظ محسوبة على علم معقّد مرّكب كعلم الفلك، ضحكا يخفّف من حدّة السّلوك ويحرّر من غضب القرويّ على السّلطة وممارساتها. ما كان للكاتب أن يتجاوز هذه العقبة وهذا الموقف المرير لولا استعانتة بالسّخرية وتقنيّاتها. كما نوضّح أن الحديث عن السّخرية عنده غير منوط أو محدّد بمرحلة واحدة، بل هو أسلوب اعتمده الكاتب منذ اللّحظة التي بدأت فيها الكتابة، واجتهد على تعزيزه في المراحل اللاحقة، على نحو ما سنرى لاحقا. ولا شكّ أنّ تطوّر الكتابة السّاخرة عند كيوان تلقائيا، مع تقدّمه في مسيرته الإبداعيّة، يدعم فرضيتنا السّابقة التي عرضناها من خلال الموديل التّطبيقيّ الثّلاثيّ لقراءة التّجربة القصصيّة عند كتّاب الأقلّيّة، والتي تحدّد هذه التّجربة بمراحلها الثّلاثة المعروفة والمحكومة بعلاقة الطّردية مع قيمة النّصوص ونضوجها. وهذا ما دفعنا للحديث عن الكتابة السّاخرة عند الكاتب في هذا البحث.

تمثل مجموعة الكاتب القصصيّة المبارزة والتي أشرنا إليها في نقاشنا السّابق، مرحلة البدايات عند الكاتب بكلّ المقاييس. حافظ كيوان فيها على المسار المألوف والمأنوس لأدب الأقلّيّة الفلسطينيّة في إسرائيل، وسار على نهجه ومنواله في تناول الأفكار، المواضيع والشّكل

العام للنص. اهتمّ بالجماعة على حساب الأنا الخاصّة بالكاتب. ساهم في تحصيل التراث الفلسطينيّ وتوثيقه من خلال النصوص المتعدّدة في هذه المرحلة، ويكون بذلك مشاركا فعّالا في هذه المهمة التي التزم بها عدد كبير من كتّاب الأقلّيّة.

2. المرحلة الثانية: المرحلة الانتقاليّة (1991-2005)¹

تشير المرحلة الانتقاليّة إلى بداية التّغيير عند الكاتب، تغيير ينسحب على النصّ شكلا ومضمونا ويطلّ كاتبه في المقام الأوّل، باعتباره المسؤول الأوّل والمباشر عن فعل الكتابة. تعزى بداية التّغيير عادة إلى جملة من التحوّلات الحاصلة في المحيط: التحوّل الفكريّ عند الكاتب، تبدّل المناخ السّياسي، تعزّيز المخزون الثّقافيّ الخاصّ بالكاتب وهي التحوّلات التي من شأنها أن تؤثر مباشرة على موقف الكاتب من محيطه وعلى زاوية نظره له. شهدت المنطقة بعض التحوّلات السياسية الكبرى في هذه المرحلة، والتي كان لها دور واضح في توجّه الكاتب العامّ. نذكر على سبيل المثال لا الحصر، اتفاقية أوسلو (1993)، التي أثارت الكثير من علامات الاستفهام الاستغراب، وزعزعت الكثير من الثّوابت الوطنيّة الفلسطينيّة وغلّفت مستقبل القضية بغلاف سميك من الضبابيّة وعدم الوضوح. الانتفاضة الثانية (2000) التي شكّلت هتكا عسكريا سافرا للاتفاقيّة السّابقة، مما عزّز من المناخ السّياسيّ الضّبابيّ. وهكذا تنعكس هذه التحوّلات على النصّ شكلا ومضمونا. تمثّل هذه المرحلة بوضوح مجموعة

¹. يلاحظ أنّ الفترة الزمنية في المرحلة الثّانية طويلة مقارنة مع المرحلتين: السابقة واللاحقة، وقد أنجز فيها الكاتب مجموعة قصصيّة واحدة هي أحزان النّخيل الصادرة عام 1993. قلّة الإصدار (القصصيّ) في هذه الفترة مردودة لالتفات الكاتب لأجناس أدبيّة جديدة، إلى جانب اهتمامه بالقصة القصيرة. أهمها الرواية، وقد أصدر خلال هذه الفترة ثلاث روايات، هي على النّحو التّالي: عصيّ الدمع. عكا: مؤسّسة الأسوار، 1997. مقتل الثائر الأخير. (عكا: مؤسّسة الأسوار، 1999). المفقود رقم 2000. عكا: مؤسّسة الأسوار، 2001. كما أصدر قصصا للأطفال (القرود الشّره، العصافير الطّيبة وغيرها)، ومسرحيتين: مملكة المرايا ومع فائق الاحترام. اهتمّ بالنقد فأصدر دراستين عن غسان كنفاني وسميح القاسم. يُظهر تنوّع النشاطات الكتابيّة عند كيوان قدرته على التنقّل بين الأجناس الأدبيّة المختلفة، كما أسلفنا، ومخزونه الثّقافيّ والفكريّ الذي تعزّز وتعمّق أكثر في هذه الفترة وكان له انعكاس نوعيّ بارز على نصوصه.

أحزان النَّخِيل، التي صدرت في نسختها الأولى عام 1993. تعكس هذه المجموعة معظم التحوّلات التي أشرنا إليها سابقاً، لكن لم تصل بعد إلى الدّروة، ولمّا تتشكّل كحالة جديدة كاملة، وهذا ما يمنحها وبحقّ صفة الانتقاليّة.¹ وهي على النحو التالي:

2.1. التحوّل الفكريّ

شهدت هذه المرحلة تحوّلاً فكريّاً عند الكاتب تمثّل في تركه للحزب الشيوعي ولل فكر الشيوعي.² لذا يلاحظ المتابع لنصوص مجموعة أحزان النَّخِيل غياب الإشارة الحزبيّة الصّريحة (الحزب الشيوعي)، وبدلاً من ذلك تعامل الكاتب مع الأفكار السياسيّة العامّة التي تهمّ الأقلّيّة الفلسطينيّة في إسرائيل بصفة عامّة. دون الاهتمام بالأفكار المحسوبة على الفكر الشيوعيّ بالضرّورة، كشخصية العميل والخائن ورجال السّلطة، قصّة من أين يأتي الخبر مثلاً،

¹. لا تخلو صفة الانتقاليّة من البعدين الفضائيّ والجغرافيّ، وتذكّر بحالة الانتقال الجغرافيّ من حبرّ لأخر. عندها لا تتم العمليّة دفعة واحدة، ولا يمكن للفرد أن ينتسب لفضائه الجديد تلقائيّاً منذ اللحظة الأولى لوصوله. يبقى متعلّقاً، معنوياً على أقلّ تقدير، مع الفضاء السّابق المتروك، ولا هو يتكيّف مباشرة وبسرعة مع الفضاء الجديد، مهما كانت فترة التّأقلم قصيرة جداً ونجح المنتقل في التكيّف سريعاً. يساهم الجانب الماديّ كذلك في تحقيق هذه المرحلة الانتقاليّة. إضافة إلى الجانب المعنويّ. فعندما تُنقل الأغراض والممتلكات المادية على دفعات، فإنّ المنتقل ملزم بالتّنقل بين الفضاءين (السابق واللاحق) إلى أن يستقرّ به المقام نهائيّاً في الفضاء الجديد.

². ترك الكاتب سهيل كيوان الحزب الشيوعي بعد مؤتمره العام المنعقد عام 1991. انضم إلى ما عرف "بميثاق المساواة" بعد خروجه من صفوف الحزب الشيوعيّ، كتعبير واضح عن الاستعداد في التّغيير والبحث عن بديل، وهو ما يقرّبه من المرحلة النهائيّة دون أن يستقرّ فيها بشكل كامل، خاصة وأنّه لم يتنازل عن الفكر الاشتراكي (الذي يشكّل الدّعم المركزيّ في الفكر الشيوعيّ) وبذلك يكون على صلة ما بماضيه السياسيّ. وهذه حالة انتقاليّة بكلّ المقاييس. شهدت هذه المرحلة تحوّلًا سياسيّة كبيرة، تركت أثراً بارزاً في توجّهات الكاتب الأدبيّة، إضافة إلى ما تقدّم ذكره من تركه للحزب الشيوعيّ، والانضمام إلى إطار سياسيّ جديد، تأسست أحزاب كثيرة نشطت على الساحة السياسيّة، وشكّلت بديلاً ملموساً لهيمنة الحزب الشيوعيّ، ومنها: الحركة التقدميّة، الحركة الإسلاميّة، الحزب الديمقراطيّ العربيّ والحركة العربيّة للتغيير.

وقصة عمود نار. لا نبالغ في قولنا إنّ كيوان حاول أن يعلن براءته من الانتماء الشيوعي، وعمد إلى نقد فكره وتنظيمه نقدا لاذعا، تمثل في قصة محاولة إقناع، حيث تبدو سيميائية القطيع في القصة والطاعة العمياء "للزاعي" دون السماح للتقد والرأي المخالف. وبذلك يعلن كيوان براءته من الحزب فكرا وممارسة. كان لا بدّ لهذا التحول أن يلقي بظلاله على توجهاته الكاتب الإبداعية، على نحو ما بينا سابقا، وأن يفسح المجال لفكر آخر يتوافق مع تطلعاته وأفكاره السياسية. لكن نكرّر التأكيد، في هذا الحالة، على زعمنا السابق بوجود الحالة الانتقالية قبل الاستقرار الكامل في مرحلة جديدة. وهكذا بدأ الكاتب يطرق ميدان الفلسفة في هذه المرحلة من الكتابة¹، كما هو الحال في قصة فراق، حيث يصوّر الكاتب "فراق" الضمير الإنسانيّ لصاحبه، وقصة الخزانة التي يعالج فيه جدلية المادة والروح. لم يكن الالتفات إلى المواضيع الفلسفية في هذه المرحلة إلا تعبيراً عن بديل لفكر سابق. تبين الناحية الفلسفية عند الكاتب، في هذه المرحلة، تنوعاً في المخزون الثقافي الذي لم يعد محكوماً ومحصوراً في الإرث الشيوعيّ.

2.2. الجنس

أشرنا سابقاً إلى أنّ مسألة الجنس تصنّف في أدب الأقلية الفلسطينية من المحرّمات الأدبية (التابوهات)، وعليه يشكّل ولوج هذا الميدان من قبل الكاتب، أي كاتب، مصدر متاعب "ووجع رأس" لا ينتهي. تعامل كتّاب الأقلية مع هذه المسألة بكثير من الحذر وقليل من الجرأة، للأسباب الدينية، السياسية والاجتماعية التي تقدّم شرحها. التفت كيوان لمسألة الجنس تمثل مخالفة واضحة للمسار المألوف في أدب الأقلية، وفي ذلك إشارة عملية واضحة لبداية التغيير الذي يتناغم مع مفهوم المرحلة الانتقالية، إضافة إلى دور الجنس في تأكيد تحول الكاتب السياسيّ. حين تحرّر كيوان من الالتزام الحزبيّ الصارم شعربحية طرق هذه الميادين الاستثنائية وطرحها، هذا ما يفسر غياب الإشارات الجنسية تماماً عن المرحلة السابقة ومجموعتها القصصية المبارزة. تمثلت جرأة كيوان بذكره لألفاظ جنسية واضحة، وإن لم

¹ لم يكن كيوان بعيداً عن الفلسفة علماً ودراسة، فقد تسنى له أن يدرسها لعام واحد (1977) في برلين.

تكن في غاية الفحش، لكن قياسا بأدب الأقلية عموما في هذه المرحلة تُعدّ تجديدا ونهجا غير مسبوقين. ظهرت الحالة الجنسيّة عند كيوان في قصّته العار، التي تصوّر حالة الكبت الجنسيّ، والشّبق الجنسيّ عند الرجل والمرأة على حدّ سواء، وهذه بحدّ ذاتها جرأة غير مسبوقة. لم يتردّد الكاتب في ذكر الألفاظ الجنسيّة الصّريحة التي تعبّر عن كبت أبناء الأقلية الجنسيّ، مثل: "أنا مستعدّ لبيع بيتي لمضاجعتها" (ص: 197)، وعفيفة المرأة التي لا تنجح في كبح جماح جسدها الفائر، والألفاظ الجنسيّة التي وصفها بها الكاتب: "حلمتا نهدهما تحدجانها بنظرات هي أقرب للبكاء غضبا" (ص: 201). قطع كيوان شوطا أطول من المتوقع في مسألة الجنس، وفي القصّة السّابقة نفسها، حين صوّر مشهد الشّيخ وهو يتراخى وينهزم أمام إغراءات عفيفة وجسدها الملتهب، في مشهد جروتسكي واضح: "وجد الشّيخ نفسه محاصرا بين جسد عفيفة الفائر والدقيقتين المتبقيتين لرفع الأذان" (ص: 201). جمع كيوان في هذا المشهد بين قطبين ونقيضين يندرج وجودهما في أدب الأقلية: الجنس والشّيخ (وهو رمز المؤسّسة الدّينيّة)، كلاهما نقيض الآخر. لا يتساق التّغيير أو بدايته، على أقلّ تقدير، مع التمسكّ بالقديم والتقليديّ والمألوف. فالأول حركة وفعل والثاني سكون وثبات، والتّغيير ومخالفة المألوف يلزمان الفعل لا السّكون. خبر كيوان هذه المعادلة جيدا، واعتمد الجنس كأداة لبداية فعل التّغيير خلافا للتقليديّ. لا يمكن التعميم والجزم بأنّ نصوص أدب الأقلية كلّها خلت من الإيحاءات الجنسيّة المباشرة وغير المباشرة، ولكن ما جاء به كيوان من جرأة في الطرح، شكّل تحوّلا وتغيّرا واضحين. لم تعد صورة الفلسطيني من أبناء الأقلية هي فقط صورة المناضل، الثوريّ، السّجين، الكادح، والأب، بل زادت صورة عند كيوان في هذه المرحلة صورة الفلسطينيّ المحروم جنسيّا، وفي ذلك منتهى المخالفة للتقليديّ والمألوف. برز هذا الحرمان في القصّة السابقة العار، وقصّة بعيدا عن السياسة، التي تصوّر مشهد التقاء الرّجل الشّرقّي المحروم جنسيّا والمرأة الأجنبيّة: "ما هو السّرّ بأننا كلّما شاهدنا نهدين جديدين كأننا نرى ذلك لأول مرة" (ص: 267-268). تركز لفظ "النهد" ثلاث مرات في هذه القصّة، إضافة إلى ألفاظ غير مباشرة للمعنى ذاته كالصدر والصدريّة، ليدلّ على إمكانيات ثلاث: الحرمان الجنسيّ، الجرأة في التناول ومساحة الحرّيّة في الحديث عن الجنس إذا كان الطرف

الأخر أجنبيًا. وكأنّ جسد الأجنبيّة يحزّر الفلسطينيّ من حرمة الجسد الفلسطينيّ وضرورة صيانته. يستوقفنا عنوان القصة السّابقة بعيدا عن السياسة، ليدلّ هو الآخر على الحالة الانتقاليّة ويبيّن بلفظ صريح مخالفة المألوف، هناك فكاك من تقليد سابق يطال مستوى التّقنيّات النصّيّة (العنونة) ليرسّخ مفهوم الانتقاليّة وحضورها. عدم التّماهي التامّ من قبل الكاتب مع المسألة الجنسيّة، والمسألة الفكرية الفلسفيّة السّابقة، يثبت حضوره في المرحلة الانتقاليّة. لم يتخلّ كيوان عن النزعة السّياسيّة السّابقة تماما، وأبقى على شيء منها (الاشتراكية)، ولم يصل المشهد الجنسي عنده إلى الحدّ الفاحش والسوقي. هكذا يأخذ من المرحلة السابقة ويترك الكثير ويستعدّ للمرحلة اللاحقة وي طرح المختلف والمغاير.

نعود لنلقي الضوء مجددا على السّخرية في هذه المرحلة الانتقاليّة، ونلاحظ أنّها استجابت للمرحلة الجديدة وتأثرت بمعادلة الطردية. تزداد خبرة كيوان السّاخرة في المرحلة الثّانية، ويزداد وعيه بقدرة تقنيّاتها المختلفة التي لم يسبق له أن وظّفها بعمق ووعي كافيين بقدرتها التّشريحية النّاقدة، منها تقنية الجروتيسك¹ إلى جانب التقنية الأساسيّة المفارقة Irony². يبحث كيوان عن الجديد وتعزيز النصّ برؤية مغايرة تحصّنه من الرّتابة

¹. سيأتي توضيح حضور هذه التقنية في الصّفحات اللاحقة من هذا البحث، لكن نبسط مفهومها في هذه الإحالة ليتمكن القارئ من فهمها، وإدراك غاية توظيفها هي عيها، دون غيرها من التّقنيّات الأدبيّة السّاخرة، في النصّ. الجروتيسك حالة من اختلاط المشاعرين المبكي والمضحك. حين تكون أمور مبكياتك هي بالضبط أمور مضحكاتك، فإنك دون شك لا تستقرّ على حالة نفسيّة واحدة وإحساس واضح واحد. هناك ما يدفعك وبحقّ للبكاء، وهناك ما يضحكك رغما عنك، ألم تقل العرب "شرّ البليّة ما يضحك"! هذه الحالة التّفسيّة المشوّهة تعرض لك الواقع بكامل تطرفه وتشوّهه، وتعطيك الفرصة لتعزّز من مناعتك التّفسيّة في مواجهته.

². نقول إنّ المفارقة تشكّل التّقنيّة الأساسيّة التي تنهض عليها الدّلالة السّاخرة في النصّ، لأنّ المعنى السّاخّر يعني مخالفة المتوقع، أن تسخر يعني أن ترفض، وتعارض، وتواجه. يعني أن تفضح وتعري وتعزّز من مناعتك التّفسيّة. ولا يمكن لهذه الأفعال السّابقة أن تتحقّق من خلال اعتماد المألوف والنمطيّ، ولن ينجح السّاخّر من النيل من الآخر إذا لم يقدّمه هيئته تختلف كليّا عن تلك المعهودة والراسخة في مخيلة

والنمطية. كُنّا قد أشرنا سابقا إلى حالة جروتيسكية واحدة في السياق السّاحر من خلال قصّة بعيدا عن السياسة، لكن حضور هذه التّقنية لم يتوقف على السياق السّاحر فحسب، بل نجح الكاتب في توظيفها في سياقات بعيدة عن هذا الحقل الدلالي، ليثبت مرة أخرى أن خبرته بالكتابة السّاحرة وتقنياتها لم تكن تقليديّة سطحيّة عابرة، بل تقوم على وعي علمي ممأسس، يرصد أدقّ التّفاصيل ويجتهد في تطويع مركّباتها لواقع الأقلية. هكذا يكون كيوان قد أمسك "بطرف الخيط"، وثبت أقدامه في مسعاها التّالي نحو مرحلة النّضوج والهويّة الإبداعية. قصّة أحزان التّخيل ترصد حالة مشبعة بالتّشويه والجروتيسك، حالة الإنسان الواعي لموته ولوجوده في مستقرّ جسده الأول بعد الموت (القبر) وكيف يحاول جاهدا الفكّك منه دون جدوى! أن تحاول الهرب من قبركما لو أنّك تحاول الإفلات من قبضة جبار يشبّعك لكما وضربا دون أن تكون لك القدرة على الرّدّ، هو منظر مضحك بلا شكّ. ولكن هذا المنظر المضحك سرعان ما ينقلب على نفسه ويبيّن بؤس هذا الشّخص، عندما يزوّد النصّ والقارئ بجملة من الرّموز المفارقة والمشوّهة. لا يعي الإنسان حقيقته بعد الموت، وبالتالي لا يمكن سرد تفاصيلها كما لو كانت حادثة واقعية يسردها لقريب أو صديق. لذا يدفع السياق المشوّه القارئ إلى التساؤل عن مغزاه والوقوف على حقيقة مدلوله، ليصل إلى بؤس الإنسان الذي يحاول الفكّك والهرب من الظلم والغبن الذي لا ينفك يلاحقه أينما حلّ وارتحل، فيكون بذلك مدعاة للبكاء، بعد أن كان مدعاة للضحك. وهذه مرحلة متقدّمة في توظيف السّخرية في نصوص كيوان، مقارنة مع نصوصه السابقة.

2.3. الأنا السّاردة

كُنّا قد اعتمدنا في المرحلة الأولى محور "الهمّ الجماعي" كأحد المحاور المركزيّة التي تدعم فرضيتنا الخاصّة بتلك المرحلة، وأشرنا فيها إلى غياب السرد بالضمير الأوّل "أنا" أو ندرته على أقلّ تقدير. تطبيقا لمبدأ الطردية في الموديل الثلاثي المقترح سابقا، لا بدّ من تحوّل وتبدّل

العامّة عنه. وهذه ممارسة مفارقة بكلّ المقاييس، لذا لا يمكن لنا أن نتصوّر فعلا ساخرا دون أن يقوم على شكل من أشكال المفارقة.

تشهده طبيعة السرد عند الانتقال من مرحلة لأخرى. تكشف قراءتنا لنصوص مجموعة أحزان النخيل مصداقية الفرضية وحقيقة المعادلة الطردية، فثلث نصوصها سردت بالضمير الأول (فراق، أحزان النخيل، بعيدا عن السياسية، الحفرة، التحيات العشر، ساعة حب، ثابت الغزي)، وهي نسبة مرتفعة مقارنة مع نصوص المرحلة السابقة. يلتفت الكاتب لذاته ويصور أعماقها ويكشف خباياها، على حساب الالتفات للجماعة و"النحن"، كتمارسه ترمز إلى انزياح واضح عن القاعدة. تغيرت الأولويات السياسية في الواقع، على نحو ما بينا سابقا، وتزعزعت ثوابت وطنية، فالتفتت الكتابة إلى الداخل والذات، كتعبير عن هروب من ضبابية الواقع. لم يسلم الفرد من تبعات الواقع الجديد وتحولاته المشوهة، فظهر مسحوقا ممسوخا ليرسخ بذلك صورة جديدة للفلسطيني في أدب الأقلية. على حساب صورة المناضل، الشهيد والكادح. تثبت النماذج الجديدة للإنسان الفلسطيني، بالمقابل، وعي الكاتب بثقافة المسخ في الأدب،¹ واهتمامه المتحوّل لصالح المهتمش والغيري. تتساوى الشخصيات في قصة أحزان النخيل مع الحشرات وفي ذلك قمة المسخ: "وبسرعة أموت مثل صرصار، تحت حذاء، لو سقطت على رأسي قذيفة من تلك التي تزن طنّاً لصرت غبارا بنفس اللحظة" (ص: 216). وفي موضع آخر: "الإنسان ذبابة. صرّت مثل صرصارٍ أو نملةٍ أو عقرب" (ص: 217). الأدب لا يجامل ولا ينافق، يتوق للأفضل دون أن يتنكّر للواقع مهما بلغ تطرفه. لم يكن تعبیر الكاتب السابق تطرفا ولا تضخيما مبالغا للواقع، بل كان رصدا دقيقا تفصيليا للتحولات الرهيبة التي تصيب الفرد الفلسطيني في ظلّ التقلبات السياسيّة، والتي وصلت حدّ المسخ. هرب الفرد من واقعه الضبابي والمتحوّل وارتدّ لذاته، فوجدها وقد انهكتها الظروف

¹. رائد هذا التوجه في الأدب الحديث هو الكاتب العالمي فرانز كافكا في رائعته المسخ، التي تصوّر شخصية "جريجور" الذي مُسَخ فتحوّل إلى حشرة عملاقة، حسب ما ورد في أول الرواية قوله: "استيقظ جريجور سامسا ذات صباح على أحلام مثيرة للقلق، إذ وجد نفسه قد تحوّل إلى حشرة هائلة فظيعة". انظر: فرانز كافكا. المسخ. (عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع، 2017)، 13.

والحوادث. هذا تحديث على مستوى السرد والعرض يحسّن فيه كيوان الاستجابة الأدبية والنصية للواقع وتحولاته، ويثبت مدى تورط الكاتب بالواقع وانغماسه فيه. تنتهي المرحلة الثانية عند الكاتب وقد أرسى أسس التغيير في تجربته القصصية عموماً. وأثبت قدرته على الأسلاخ عن النمطي والمألوف باعتماده تقنيات وأساليب حديثة تكثف الجانب الدلالي في النصوص، وتعزّز من نظرية التواصل الأدبي بين النصّ والقارئ. تعمّق مخزون الكاتب الثقافي وإطلاعه على النظريات الأدبية، فتعزّزت قدرة النصّ تلقائياً على الاستفزاز والعدوى.

3. المرحلة الثالثة: مرحلة النضوج (2005 - 2017)

يصل سهيل كيوان المرحلة الثالثة وقد تسلّح بعناد متين ثقافياً وأدبياً وفكرياً. جرّب أجناساً أدبية جديدة، كالرواية وقصص الأطفال والمسرح،¹ والدراستات النقدية. خرج من هذه النشاطات الكتابية مدججاً بالمعرفة والإطلاع على الممارسة الكتابية والإبداعية في أشكالها المختلفة. خبر النظريات والتقنيات الأدبية في المستويين: النظري والتطبيقي. بالرغم من هذا التنوع والقفز بين الأجناس الأدبية المختلفة، حرص كيوان أن يظلّ كاتباً ملتزماً بواقعه، قريباً منه ويحمل ما يستجدّ عليه من هموم وينقلها للنصّ الأدبي بصدق وأمانة. أصدر كيوان ثلاث مجموعات قصصية خلال هذه الفترة، هي: تحت سطح الحبر (2005). مديح لخازوق آخر (2013). مصرع حاتم طي² (2017). وظّف كيوان ما اكتسبه من تجارب وخبرات في المرحلة السابقة في نصوص هذه المجموعات الثلاث. تحرّز في هذه المرحلة من قيود كثيرة ألزمته في المرحلتين السابقتين، وناقش مواضيع تهّم الإنسانية عموماً وإن كانت تفاصيلها تعيش في حياة الأقلية الفلسطينية في إسرائيل. هكذا بالضبط يتجاوز النصّ الأدبي الفضاء المحلي الضيق والقطري، وأن يطمح للوصول إلى العالمية. لكن من المؤكّد أنّ بلوغ النصّ الأدبي هذه

¹ . انظر الإحالة رقم 19 من هذا البحث.

² . "مصرع حاتم طي". (حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2017). هي المجموعة القصصية الأخيرة للكاتب. صدرت بعد صدور الأعمال القصصية الكاملة للكاتب عند دار رابة للنشر.

الدرجة من الشّيع والتأثير لن يتأتّى إلاّ بعد نضوجه. يعني نضوجه هنا قدرته على مخاطبة القارئ، أي قارئ، والتأثير فيه، وخلق حالة من الحوارية والمناقفة بين الطرفين، تفضي بالتالي إلى تغيير يحتاجه الواقع. وهذا مردود لقدرة الكاتب على معاينة التقنيّات الأدبيّة والأدوات التي تحقّق هذه الغاية كاملة غير منقوصة، وبتقديره قد نجح كيوان في معاينتها وتوظيفها على النّحو المطلوب في النّصّ الأدبيّ. كما تتطلب هذه الغاية تورّطاً وانخراطاً كاملين من الكاتب في محيطه وبيئته، يفوقان ما كان منه في المرحلتين السّابقتين نظراً لتغيّر الواقع وتقلّباته الجنونيّة. لذا يمكن لنا أن نحدّد ملامح هذه الفترة من خلال المحاور التّالية:

3.1. الواقع الجديد

شهدت هذه المرحلة واقعا متقلبا متغيرا بصورة فوقيّة غيريّة إلى أبعد الحدود. احتلّت الثّورة التكنولوجيّة الجنونيّة الواقع بكلّ أبعاده، وسيطرت على إيقاع الحياة اليوميّة، وسيرته وفقا لإيقاعها الخاصّ. تغيّرت مفاهيم كثيرة وتحوّلت وفقا للإيقاع التكنولوجيّ الجديد. باتت مواقع التّواصل الاجتماعيّ، باختلاف أنواعها، جزءا لا يتجزأ من الواقع ومن حياة الفرد اليوميّة. أخذت هذه المواقع "على عاتقها" مسؤوليّات جمة وحلّت مكان الشّخص - الجسد الذي غاب عن الواقع في كثير من المناسبات. حدّدت طبيعة العلاقات بين أبناء المجتمع الواحد، وأصبحت مصدرا مركزيا للحكم على كثير من المواقف، وصولا إلى ما بات يعرف "بالواقع الافتراضيّ" الذي شوّه كلّ ما حقيقيّ ومحسوس في واقعنا. تمثّل قصّة أبو تحرير الفيسبوكي من مجموعة مديح لخازوق آخر هذه الظّاهرة خير تمثيل، وتوضّح حالة مجتمع يخاطب نفسه "من وراء حجاب"، يصادق هذا ويخاصم ذلك من وراء شاشة! بعد أن كانت اللّحمة والتّعاضد أهم خصاله وصفاته. لا غرو، إذا، أن تتبدّل الحال وتنقلب الموازين رأسا على عقب، وتطال هذه اللوثة كلّ مناحي الحياة دون استثناء. وهكذا بات من الصعب على القارئ والمتابع لأدب الأقلّيّة في ظلّ هذا الواقع، أن يلاحظ الاهتمامات ذاتها التي شغلت همّ الكتاب في المراحل السّابقة، وعلى رأسها الناحيتين: السّياسيّة والهمّ الجماعيّ. لم تقف إفرزات الواقع التكنولوجيّ الجديد عند الواقع الافتراضيّ وأثاره، بل تعدّت ذلك لممارسات مشوهة

وغيرية تمثّلت في شيوع ظاهرة العنف وسيطرتها في مجتمع الأقلية، وهي ظاهرة مقلقة دون شكّ تهدّد مجتمعا يسعى بكلّ ما هو متاح وغير متاح للحفاظ على هويّته ووجوده، يرصدها كيوان في عدد من قصص مجموعته مصرع حاتم طيّ، كقصّة لا رحمة ملائكة الرحمة، وقصّة آخر عطسة إن شاء الله، وقصّة في وقفة العيد. يُظهر وعي الكاتب بهذه الظواهر وحرصه على رصدها أدبيّا، مدى تورّطه والتزامه بمحيطه ومجتمعه، وهذه من الشّروط القبليّة الملزمة للوصول لمرحلة النّضوج.

لم تغب السّياسة عن اهتمامات كتاب أدب الأقلية في هذه المرحلة، ولكنّها تأثرت بالواقع الجديد دون شكّ. لم تنحصر حالة التفكّك والتّراجع، بتأثير الواقع التكنولوجيّ الجديد، في حيّز دون آخر، وفي منطقة دون أخرى. بل كانت، ولا زالت، حالة عامة لم ينج منها قطر عربيّ واحد! عندما غدت معظم الممارسات في حياتنا افتراضية، تحوّلت الممارسة السّياسية إلى الممارسة السّياسية الافتراضية إلى حدّ بعيد. وظفّت مفاهيم ومصطلحات سيسيّة في غير سياقها الطبيعيّ، للتدليل على هذا التحوّل، كمصطلح ترانسفير، في القصّة التي تحمل الاسم ذاته من مجموعة تحت سطح الحبر، كذلك مصطلح عولمة. تراجعت المواضيع السّياسية المباشرة، كأفكار مركزية في كثير من النّصوص، والأمر مردود بتقديري لاعتبارات كثيرة، أهمّها: أوّلا، التّراجع العامّ في الحالة السّياسية الفلسطينية، وما فرضته المعاهدات السابقة (أوسلو وغيرها) على المدى البعيد، من واقع سياسيّ يستبدل الكفاح المسلّح بالنّضال السّلمي. ثانيا، تراجع الاهتمامين: العربيّ والدوليّ بالقضية الفلسطينية، لم تعد تحتلّ هذه القضية أولوية في أجندة السّاسة وأصحاب القرار. وقد حاول العالم بأسره جاهدا أن يستبدل مبدئية النّضال عند الفلسطينيّ عموما بثقافة مستوردة مشوّهة، تعزّز فيه كلّ ما يفرّق ولا يجمع. وهذا بعينه ما يقودنا إلى الاعتبار الثالث، الواقع الجديد الذي أشرنا إليه سابقا. النّضال لم يعد موجودا بممارساته السابقة، والثّوابت كذلك. النصّ من ناحيته لا يمكنه أن ينكر الواقع الذي يعيش فيه ويقتات على ما يفرزه من متغيّرات ومستجدّات. ليس غريبا، والحالة كذلك، أن يسلّط النصّ الضوء على هذه المستجدّات

ليحدّر وينبّه، ويحاول التغيير وتجاوز الواقع بتقلباته الجنونية. لكن بالمقابل لم يكتف كيوان بالواقع الجديد وأثره على المحور السياسي، بل حاول أن يبحث عن البدائل (السياسية) التي توافق المرحلة. يدرك كيوان أن التغني بالماضي والبطولات والأبطال لن يجدي نفعا في هذه المرحلة، ولن يكون مقنعا نظرا لتغيّر تفاصيل الواقع، لذا جعل من عودة الفلسطيني، كمفهوم مركزيّ في الثوابت الفلسطينية، أمرا واقعا، وبالقدر المعقول. وإن لم تكن العودة كاملة شاملة، فإنها بعودة بعض من أفرادها زائرين تحقّق أملا (ولو كان معنويًا) يحيا عليه أبناء هذا الشعب ممن رحلوا وشرّدوا عنوة في أصقاع الأرض. تبرز قيمة العودة في مجموعة مصرع حاتم طي بصفة خاصة، على نحو ما نرى في قصة العروس دنماركية والدبكة فلسطينية. وقصة ذهول المساحة. هكذا لم تغب السياسة بمفهومها العام عن اهتمامات كتّاب أدب الأقلية، كما حققت أكثر من نصر على أرض الواقع، وإن اقتصر على الجانب المعنوي فقط.

يشكّل الالتفات إلى المواضيع الهامشية في الواقع، واعتمادها كأفكار مركزيّة تنهض عليها نصوص كاملة، انعكاسا بارزا وعمليا للواقع الجديد. الأدب، كما أسلفنا، لا يتناقض ولا يهادن، بل يحرص على رصد الواقع بتفاصيله الدقيقة وبفوقية واضحة. هكذا غدت اهتمامات الأقلية في الواقع، وسيطر الهامش على حساب المركز، فكانت المسلسلات التركيبية والثقافة التركية الجديدة عموما مرآة لواقعنا المأزوم. فكيف للنصّ الأدبيّ أن يتجاهل هكذا انقلاب رهيب في المفاهيم والمعايير والممارسات؟ كما بات من الطبيعي، أيضا، أن يزداد حضور الأنا الساردة في نصوص هذه المرحلة بصورة ملحوظة. عندما يغيب كلّ ما يجمع، ويحلّ بدلا منه كلّ ما يفرّق يغدو الالتفات إلى مثل هذه المواضيع أمرا ملزما، وتفرض الأنا نفسها بقوة. لكن لا يعني الاهتمام بالهامش على حساب المركز التقليل من قيمة النصّ وقدرة الكاتب بتاتا. بل هي مسألة نثيرها في أكثر مراحل الكاتب عطاء وقدرة، مرحلة النضوج، والأمر ليس صدفة ولا مفارقة بأيّ حال من الأحوال. يقودنا الاهتمام بالهامشيّ، أولا، إلى إثبات تورّط الكاتب بواقعه، وهو شرط قبلي لمعاينة التغيير والمتحوّل ورصده أدبيا، على نحو ما بيّنا سابقا. كما

يعزّز هذا الاهتمام، ثانياً، قدرة الكاتب الإبداعية في تحويل الفكرة الهامشية (والتي تصل حدّ التّافه أحياناً) إلى نصّ أدبيّ منفتح على تأويلات ودلالات عديدة، وليس الأمر مفهوماً ضمناً أبداً كما يتوقع. على نحو ما بيّن الكاتب في قصّة لكلّ مقام حذاء من مجموعة تحت سطح الخبر. تحتاج المسألة وعياً ونضوجاً بالغين عند الكاتب لسرد الهامشيّ أدبياً، ولا يكون ذلك إلا لمن خبِرَ هذه الأدوات وقدرتها على التّدليل، على نحو ما أشرنا سابقاً، وما سيأتي تفصيله لاحقاً.

3.2. التّقنيات الأدبيّة

لا نقصد، عند الحديث عن التقنيات الأدبية في هذا المحور، التقنيات الأدبية المعتمدة في السّياق السّاخر بصفة خاصّة، والتي سنلقي الضوء عليها في المحور التّالي، بل نقصد التقنيات الأدبيّة بصفة عامّة والتي تعزّز من كثافة النصّ الأدبيّ، وتزيد من فرص تحقيق العلاقة الحوارية بين النصّ والقارئ، والدّالة على نضوج النصّ الأدبيّ وكتابه على حدّ سواء. لا يقول النصّ الأدبيّ ما يقوله مباشرة وبصراحة مطلقة. لا بدّ من قدر من التملّص والمراوغة والغموض والانزياح في النصّ الأدبيّ، ليستفزّ القارئ، ويحقّقاً معاً شرط الجماليّة فيه. الكلام المباشر وأحادي الدلالة واضح لا لبس فيه، لا يحتاج إلى نشاط خاص لإدراكه، وبالتالي لا يؤثّر في الناحية الفكرية والنفسية الجوانية عند متلقيه، بل يقتصر على التّواحي المعلوماتية أو الأدائية وغيرها. وبالمقابل يحتاج النصّ الأدبيّ إلى المواردية والتملّص والغموض، لأنّه يخاطب النّفس والفكر والروح، وعماد ذلك التقنيات الأدبيّة الحديثة التي تكثّف الدلالة وتراوغ في كشفها مما يستوجب نشاطاً مضاعفاً عند القارئ لا يتوقّف مع الانتهاء من فعل القراءة التّصيّة. يغدو النصّ ممأسساً عندما ينهض على هذه التقنيّات الأدبيّة، مقنعاً في طرحه وتناوله للمواضيع. مهما بدت هذه المواضيع هامشيّة، فالتّقنيات الأدبيّة قادرة على تكثيفها وتحسينها من التّقليد والسّطحيّة والمباشرة.

أبرز التقنيات الأدبية المعتمدة عند الكاتب في نصوص هذه المرحلة، هي: الميثاقصّ،¹ Metafiction،¹ الاسترجاع Flash Back، التَّنَاص Intertextuality، الاستطراد Digression.² يسعى كلّ نصّ أدبيّ وكلّ كاتب إلى إيصال رسالة ما، أو التّعبير عن مكنون يؤرقه يراه ملحا وضروريا. كما يسعى لمخاطبة فكر القارئ ونفسيّته ليضمن لنصّه قيمة أدبيّة. يدرك كيوان كذلك أنّ هذه المعادلة بين النصّ والقارئ لن تتحقّق عندما يحدّد القارئ ويغيّب بقرار مسبق منه (الكاتب)، ويدرك أكثر أنّ النصّ لن يكون منجزا كاملا متكاملا. فلا بدّ من فجوات على مستوى المعرفة والدلالة تستفز القارئ للمشاركة في ملئها، كشرط قبليّ لتفعيل هذه العلاقة الحوارية بين الطّرفين، النصّ يقوم بنشاط التّفجّيّة، بينما يقوم القارئ بنشاط الملء.³ تشكّل التقنيات الأدبيّة السّابقة، وغيرها، أساسا لعملية التّفجّيّة المقصودة في النصّ الأدبيّ. لا يهمننا مناقشة هذه التقنيات وتحديد سيميائيّتها في نصوص سهيل كيوان، بقدر ما يهمننا الإشارة إليها كدليل بارز لنضوج الكتابة الإبداعية عنده. لا يمكن للكاتب عموما أن يوظّف هذه التقنيات إن لم يكن واعيا بقدرتها على التّكثيف والانزياح من ناحية، و"توريث" القارئ في النصّ من ناحية ثانية. فإذا كان توظيفها يعني وعي الكاتب بها مسبقا، فإنّها تدلّ كذلك على اطلاع الكاتب وتعزيز مخزونه الثقافي بصورة ملحوظة، وهي شروط افتراضناها سابقا للوصول لمرحلة النّضوج. إذا كان التّناص، مثلا، يعني استدعاء نصّ سابق في نصّ لاحق، فذلك يلزم المستدعي (الكاتب) معرفة مسبقة بالنّصّ المستدعي وبفحواه القادرين على

¹. يقصد بالميثاقصّ، النصّ الذي يلفت الانتباه إلى ذاته كصنعة، أي النصّ الذي يتحدّث عن نفسه وعن فعل الكتابة. للاستزادة في هذه التقنيّة، انظر دراسة: محمّد حمد. الميثاقصّ في الرّواية العربيّة. (باقية العربيّة: مجمع القاسمي للغة العربيّة – أكاديميّة القاسمي، 2011).

². أبرز من تحدّث عن هذه التقنيات التي تقود إلى تحقّق العلاقة الحوارية بين النصّ والقارئ كشرط لتحقّق النصّ، هو الباحث الألمانيّ W. Iser، وقد فصلّها الباحث إبراهيم طه وطبّقها على قصص قصيرة عربيّة في مقاله: "نظام التّفجّيّة وحواريّة القارئ". الكرمل – أبحاث في اللّغة والأدب، ع 14 (1993)، 95-129.

³. ن. م، 98-95.

تحقيق الرمزية المتوخاة في نصّه اللاحق، على نحو ما يظهر في قصّة همس النجوم من مجموعة تحت سطح البحر، واستدعاء كيوان لشخصيات بطوليّة عربيّة أمثال طارق بن زياد. لا يكتفي كيوان، في مسألة التناص، إلى استدعاء شخصيات، بل يحرص على استدعاء نصوص كاملة، على نحو ما نرى في قصة أبو حسن بدون "غانيات حزينات" ولا "جميلات نائمات" من المجموعة السّابقة.¹ تترجم المعرفة عند الكاتب بممارسة ثقافيّة واسعة وشاملة للمعرفة، يتطلّع على النّتاج الثقافيّ والمعرفيّ للإنسانيّة عامّة، يوسّع من آفاقه ويزيد من ملكته الإبداعية وأسسها. يدرك كيوان كذلك أنّ ثمة حاجة نصيّة في توقّف السرد عند نقطة معيّنة، والعودة لسرد أحداث من ماضي الشّخصيّة، كما هو الحال في تقنية الاسترجاع. يدرك قيمة هذا الاسترجاع بالنسبة للقارئ في ربطه لخيوط النصّ المتفرقة وملئه لفجواته، على نحو ما فعل في قصّة يا ريتي ظلّيت مربوط من مجموعة مصرع حاتم طي. وكذا هو الحال بالنسبة لتقنيّة الاستطراد التي وظّفها كيوان في قصّة رجاء بلا سياسة من المجموعة السّابقة كذلك.

¹. يشير سهيل كيوان في ذلك إلى رواية ماركيز: ذاكرة غانباتي الحزينات، ورواية الكاتب الياباني ياسوناري كواباتا الجميلات النائمات. يرى الكاتب تقاطعا بين هاتين الروايتين وبين نصّه المذكور. تصوّر الروايتان محاولة الرجل السبعيني أن يعود شابا من خلال علاقة حميميّة مع شابة أو أن يختم حياته بمتعة تنسيه ما كان من سنواته العجاف الأخيرة. لكن أبو حسن (العربيّ الشرقيّ) لا يشكّ في قدرته على تحقيق مثل هذه العلاقة، ولا يحتاجها سطحية معنويّة منقوصة (كحال إيغوشي في الجميلات النائمات لكواباتا، حيث يتوجّه إلى منزل الجميلات النائمات باحثا عن رغبة متوهمة في نومه إلى جانب مراهقة نائمة بتأثير مخدر)، بل جسديّة كاملة غير منقوصة لا تتأثر بتقدمه في العمر. يحقّق التناصّ التصادّ الصّارخ بين سبعينيّة شخصيتي ماركيز وكواباتا، وبين سبعينيّة "أبو حسن" عند كيوان، الذي يقود (التصادّ) بدوره إلى سخرية جميلة.

تعتبر تقنية الميثاقصّ وليدة مرحلة ما بعد الحداثة¹ حيث اختلفت أساليب القصّ عن القصّ الواقعي والتقليديّ، وتعدّ من أهمّ التّقنيات التي تشير إلى ثورة حقيقية في هذه الأساليب. ألزم الواقع المأزوم الكتاب عموما البحث عن بدائل للسرد تتساق مع المرحلة الجديدة المتخمة بالتحوّلات والتغيّرات. لم يعد بالإمكان أن تسرد الجديد والمتحوّل وتقصّه بأدوات المراحل السّابقة، فطبيعة تلك الأدوات، في مباشرتها ووضوحها، لا تلي حاجة الواقع المترع بالغموض وعلامات الاستفهام والاعتراب. كان لا بدّ من البحث عن أدوات وتقنيّات جديدة، هي تلك التي أفرزتها مرحلة الحداثة وما بعدها. والبحث هنا مسؤوليّة الكاتب المطلقة، عليه أن يجدّ في فهم هذه التّقنيات وهضمها حتى يسهل عليه توظيفها في النصّ الأدبيّ. كما لا يمكن أن تتمّ عملية البحث هذه، ولا الهضم، دون وعي ومتابعة مسبقين من الكاتب للمناخ العامّ الذي ولّد هذه التّقنيات وأفرزها كعوارض له. هي عملية مركّبة دون شكّ، تستوجب القراءة في أكثر من مجال، والانتقال بين ميادين المعرفة المختلفة والرّبط بينها لتتضح الصّورة كاملة. وعندما ينجح الكاتب في هضم هذه الحالة الجديدة واستساغتها بكلّ ما تفرضه من ممارسات وواجبات، تتحقّق مقولتنا السّابقة بأنّ الأدب متحرّك لا ساكن. لأنّ النصّ الأدبيّ مردود لكاتب في نهاية المطاف، شئنا ذلك أم أبينا، وهو (الكاتب) من تلقى على عاتقه مهمّة الفعل والاستجابة للتغيّرات لتنعكس بالتّالي على النصّ الأدبيّ. خبر كيوان الميثاقصّ ووظفه في قصّتين من مجموعة تحت سطح الحبر، هما: قصّة تحت سطح الحبر، حيث صوّر مراحل الولادة العسيرة لعمليّة الكتابة، والمحيط النّاقد، وهذا ما يوضّحه العنوان في عتبة النصّ كذلك، وقصّة عشب التي تناقش جدليّة الكاتب والرّوائي، والعلاقة المركّبة بين الشّخصيّة المركزيّة في النصّ الأدبيّ المتخيّل والشّخصيّة الأدمية في الواقع المعيش.

¹ حول مفهوم الحداثة Modernism وما بعدها Postmodernism، انظر: ياسين كتّاني. الحداثة وما

بعدها في أدب أدوار الخراط. (كفر قرع: دار الهدى. 2007).

3.3. السّخرية

لم نخصّص محورا خاصا للسّخرية في المراحل السّابقة، بل عمدنا إلى مناقشتها في تضاعيف محاور أخرى كالجنس وغيره، والسّبب مردود لافتراضنا المركزيّ، الذي نسعى إلى إثباته في هذا المحور، بأنّ تبلور الحالة السّاخرة النّاضجة عند الكاتب سهيل كيوان كان بمثابة المرحلة التي منحته التّأشيرة لبلوغ مرحلة النّضج. ولم يكن ترتيب السّخرية في المحور الأخير، من محاور هذه المرحلة، اعتباطيّا بأيّ حال من الأحوال. السّخرية، كأسلوب كتابة، يقتضي توفر خبرات متنوعة عند الكاتب. لا يمكن للكاتب، أي كاتب، أن يقرّر بلحظة أن يصبح كاتباً ساخراً، لكن يمكنه أن يسعى لذلك ملتزماً بشروط الكتابة السّاخرة، والتي جئنا على مناقشة بعضها في الصفحات السّابقة من هذا البحث، أولها المعرفة وتعزيز المخزون الثقافيّ الخاصّ بطبيعة السّخرية ومعناها، والعامّ الذي يكشف المعرفة الإنسانيّة عامّة، على نحو ما بيّنا سابقاً. ثمّ التورّط الكامل بالمحيط والواقع ورصد ما يصيبهما من تحولات، ومقدار كاف من الأنوية (من الأنا). ولا نقصد بالأنوية النرجسية بأيّ حال من الأحوال، بل هي امتداد عملي لأننا الكاتب المسؤولة والمتورّطة في الواقع المحيط. بمعنى أن يكون حاضرًا لحما ودما ومتورّطاً في واقعه ومحيطه. مروراً بالاطّلاع على التّقنيات الأدبيّة المختلفة في السّياق الساخر، هضمها وتوظيفها على التّحو المطلوب، ووصولاً إلى بناء نصّ ساخر ناضج وكامل يمكنه أن يعكس الواقع بصدق وأمانة، وبأسلوب لا يخلو من النّقد اللاذع. عكف كيوان على نصّه السّاخري في هذه المرحلة وفي مجموعته مديح لخازوق آخر بصفة خاصّة، فشذّبه وعزّزه بكلّ ما اكتسب من خبرات ومعرفة واطّلاع وتقنيات. وهنا بالضبط تكمن قيمة النصّ السّاخري عند سهيل كيوان، لم تكن السّخرية عنده حالة عابرة فرضها مشهد عابر، بل كانت مدروسة محكمة البناء تنهض على أسس متينة من التّقنيات، فجاءت مكثّفة بالدلالات تلي رغبة النصّ والقارئ على حدّ سواء.

يلاحظ المتابع لمراحل الكتابة عند كيوان أنّها افتقرت في المراحل السّابقة (مرحلة البدايات بصفة خاصّة) إلى التّقنيات الأدبيّة السّاخرة (بخلاف المفارقة) والقادرة على تعزيز

بناء النصّ السّاحر، واعتمدت على اللّغة السّاخرة المفارقة في أغلب المواقف. لكن عندما خبر الكاتب شروط الكتابة السّاخرة والتزم بها بدأنا نلاحظ تطوّرا نوعيا في كتابته السّاخرة. يُلاحظ كذلك اعتماد كيوان في المقام الأوّل على تقنية الجروتيسك في نصّه السّاحر، كما جاء في القصص: ترانسفير، من مجموعة تحت سطح الجبر التي تتحدث عن عملية ترانسفير لقطعة ليس إلا! حين جمع كيوان بين المفارقة والجروتيسك لخلق الحالة السّاخرة. العُمرّة، والإشارة إلى العبادة التي يؤدّيها المسلمون وتبدو كأنّها السّبيل الوحيد ليحصل الراوي على مستحقات أمواله التي تأخر المدينون في تسديدها، والبعض نسها تماما. "دقيّ دقيّ يا ربّابة" قصة تتبدّل فيها المواقف في تصوير الضحية والمتهم (من العربيّ المعهود التقليديّ إلى اليهوديّ) حين هاجم كلبُ الجيش الجنديّ اليهودي بدلا من "المخرّب" العربيّ مما أثار شكوك صديقتة في صحة نسبه وأصله اليهوديين! واشترطت عليه أن يجري كامل الفحوصات الطبيّة اللازمة لقاء استمرارية العلاقة بينهما! فلماذا يهاجم الكلبُ المدرب لسنوات الجنديّ اليهوديّ بدلا من العربيّ؟ قرّرت الزواج بأربع نساء، والزوج الذي يسعى لقضاء شهوته الجنسيّة باسم الوطن والوطنية. عهدنا المؤتمرات تُعقد لمناقشات تقوم على أسس علميّة، لكن قصّة إعداد جيد للمؤتمر من مجموعة مديح لخازوق آخر، تصوّر المساعي الحثيثة لعقد مؤتمر محوره المركزيّ هو "الحكي الفاضي"! يا ريتني ظلّيت مربوط، والزوج الذي يغدو ضحية ممارسات الشّيخ وعلاقاته مع الجنّ، حين "ربط" العريس ومنعه من ممارسة الجنس مع عروسه في ليلتهما الأولى، بعد تخلّف الأخير عن سداد دين مستحقّ للشّيخ. عضو السّيّد الرئيّس من مجموعة مصرع حاتم طي، يحتلّ اهتمام الرأي العام وتثير سلامته (سلامة العضو) مصدر قلق عندهم يضاهي اهتمامهم بأيّ قضية مصيريّة أخرى! ويطرح السؤال وبحقّ: لماذا تقنيّة الجروتيسك دون غيرها من بين التقنيات الأدبيّة السّاخرة؟ نوضّح، قبل الإجابة المباشرة عن السؤال، أنّ التقنيات الأخرى (كالمفارقة والتضاد والتضخيم وغيرها) حاضرة في النصّ الأدبيّ السّاحر عند الكاتب، ولكنّه أولى هذه التقنيّة اهتماما خاصّا. تأتي الإجابة عن السؤال السّابق لاعتبارين اثنين، هما: طبيعة التقنيّة من ناحية، وطبيعة الأقلّيّة الفلسطينيّة في إسرائيل من ناحية ثانية. فرضت طبيعة التقنيّة حالة مرتبكة ومختلطة من المشاعر وردود الفعل تقع

بين الضحك والبكاء. لا تستقرّ عند طرف معين من الطرفين، الموقف مبكٍ ويدفعك للضحك (شرّ البلية ما يضحك!) والضحك يكون من شدّة البكاء. هذه ممارسة دفاعيّة من الدرجة الأولى، تعزّز من مناعتك النفسيّة ومن قدرتك على الدّفاع والهجوم في آن معا. وما أحوج الفلسطينيّ ابن الأقلّيّة في هذه البلاد حاليا، وابن الأغلبيّة فيها سابقا، لمثل هذا التّعزير! لا تقلّ طبيعة الأقلّيّة الفلسطينيّة في إسرائيل، في غرائبها واستثناءها، عن طبيعة الجروتيسك. ما وصلت إليه هذه الأقلّيّة من تمزّق وتشتّت واقتلاع يدفع إلى الضحك من شدّة البكاء، تماما كما تنصّ عليه هذه التّقنية. لا يمكن للفلسطينيّ، بعد مسلسل الملاحقة والتّهجير المستمرّ، أن يواجه الواقع بطبيعيّة وعفويّة وكأنّ شيئا لم يكن! يحتاج إلى ما يعينه على تجاوز الواقع الأليم والسوداويّ، دون أن يفقد القدرة على الصّمود والمواجهة. فكانت الجروتيسك خير معين في ظلّ هذا الواقع المرّكب، وهذا ما يفسّر اهتمام الكاتب بها بشكل لافت.

اقتربت السّخرية عند كيوان بالجنس في مواقف كثيرة، يظهر ذلك في قصّة شمس الأصيل من مجموعة تحت سطح الحبر وقصّة مديح لخازوق آخر من المجموعة التي تحمل الاسم السّابق ذاته. قصّة يا ريتني ظلّيت مربوط وقصّة عضو السّيد الرّئيس من مجموعة مصرع حاتم طي. وقد أشرنا لهذه الثنائيّة في المحاور السّابقة. كان التّغيير النوعيّ والكيفيّ في الكتابة السّاخرة عند الكاتب، يقود إلى تغيير مماثل في الطرح الجنسيّ بالضرّورة. الحالة السّاخرة، كالحالة الجنسيّة تماما، دليل جرأة في واقع كواقع الأقلّيّة الفلسطينيّة في إسرائيل، والجرأة تفرض التمكن بالضرّورة، والتّمكّن مؤشر نضوج. ظهرت المعادلة السّابقة جلية واضحة في أدب سهيل كيوان في المرحلة الثّالثة من مراحل تجربته القصصيّة، لتؤرّخ وبحقّ بداية مرحلة النضوج عند الكاتب.

إجمال واستنتاج

أثبتنا في نقاشنا السابق من هذا البحث أنّ التجربة القصصية عن الكاتب سهيل كيوان مرّت بمراحل الموديل التطبيقي الثلاثي (مرحلة البدايات، المرحلة الانتقالية ومرحلة النضوج)، وهو الموديل الذي نسعى لأن يكون مقياساً لكلّ تجربة قصصية في أدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل. بيّنا كذلك أنّ الانتقال من مرحلة لأخرى من مراحل الموديل لا يكون تلقائياً، بل مرهوناً بمهمة عملية يسعى الكاتب نفسه جاداً لتحقيقها على النحو المطلوب، وهي مهمة الانخراط في المحيط والواقع الذي يتعمّق تدريجياً وطردياً مع الانتقال من مرحلة لأخرى، ومهمة تعزيز المخزون الثقافي والمعرفي، ومواكبة كلّ جديد فيما يخص العملية الإبداعية عموماً، والتي تمثّلت في تمكّن الكاتب من التقنيات الأدبية الحديثة، والتقنيات الخاصة بالسياق السّاحر. وقد ناقشنا الانتقال بين المراحل الثلاث، وكشفنا تحقيق الكاتب سهيل كيوان للمهمة السابقة تحقيقاً كاملاً غير منقوص. بدأت المرحلة الأولى: مرحلة البدايات، بتقيّد الكاتب بقوانين الكتابة الصّارمة في أدب الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، كالهتم السياسيّ والهتم الجماعيّ على حساب الأنا، من خلال مجموعته القصصية الأولى المبارزة. دفع تغيّر الظروف السياسيّة والاجتماعية الكاتب إلى محاولة قراءة الواقع من زاوية مختلفة، متسلحاً بمخزون ثقافيّ وفكريّ أخذ بالإنساع تدريجياً، محققاً بذلك المرحلة الثانية من مراحل الموديل: المرحلة الانتقالية. انكشف الكاتب فيها على مضامين وأساليب جديدة دون أن يهمل القديم (المرحلة الأولى) بصورة نهائية. برزت الأنا السّاردة استجابة لتحوّلات الواقع. تغيّرت بعض من الثّوابت السياسيّة مما دفع الكاتب لعرضها بصورة تتساقق والمرحلة الجديدة. والحرص على التّكهنه السّاخرة التي ميّزت كلّ مراحل الكتابة عند سهيل كيوان. خضعت مجموعة الكاتب الثانية أحزان النخيل للجانب التطبيقيّ في هذه المرحلة. تطبيقاً لمبدأ المعادلة الطّردية المفترض (تمكّن الكاتب ونضوجه طردياً مع الانتقال من مرحلة لأخرى) وصل الكاتب سهيل كيوان المرحلة الثالثة من مراحل الموديل، مرحلة النّضوج، مدجّجا بمخزون ثقافيّ وفكريّ واسع تمثّل في قدرته على التعددية في المضامين والأفكار والأساليب،

والتحرّر من قيود القصّ التقليديّ الذي ميّز أدب الأقلية الفلسطينية في مراحلها الأولى. إضافة إلى استحواد الكاتب على التقنيات الأدبية الحديثة وطرق توظيفها وعلّة هذا التوظيف في النصّ الأدبيّ. انعكس التّضوُّج في هذه المرحلة بصورة كميّة كذلك، تمثّلت في المجموعات القصصية الثلاث التي خضعت لها، وهي: تحت سطح الحبر، مديح لخازوق آخر ومصراع حاتم طي. شكّلت الكتابة السّاخرة عند سهيل كيوان المؤشّر الأهمّ لمرحلة التّضوُّج عنده، تطوّرت الكتابة السّاخرة في هذه المرحلة واعتمدت التّقنيات الأدبية السّاخرة التي خبرها الكاتب وأحسن توظيفها، وهكذا أصبح النصّ السّاخِر عند كيوان متماسكا متينا ينهض على أسس وتقنيّات تعزّز من دلالاته وتعمّق من تأثيره في الواقع، وتمنحه قيمة وقبولا عند القارئ. تلزم السّخرية قدرا كافيا من الجرأة عند سهيل كيوان، كونها تتعرّض لتابوهات أدبية يحتلّ الجنس رأس القائمة فيها. والجرأة دليل تمكّن ومقدرة، والتمكّن دليل نضوج. وهكذا تحقّقت المعادلة السّابقة كاملة عند الكاتب ونضجت تجربته القصصية، فمنحته هوية أدبية مستقلة عمادها السّخرية.

المصادر والمراجع

المصادر

كيوان، سهيل. الأعمال القصصية. حيفا: دار راية للنشر، 2014.

كيوان، سهيل. مصرع حاتم طي. حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2017.

المراجع

حمد، محمد. الميثاقصّ في الرواية العربيّة. باقة الغربيّة: أكاديمية القاسمي، 2011.
طه، إبراهيم. "نظام التّفجّية وحواريّة القارئ". الكرمل – أبحاث في اللّغة والأدب، ع 14
(1993)، ص: 95-129.

كتّاني، ياسين. الحدائّة وما بعدها في أدب أدوار الخراط. كفرقرع: دار الهدى، 2007.
هيبي، فياض. السّخرية في الرّواية اللبنانيّة (1976-2005). حيفا: مكتبة كلّ شيء ومجمع
القاسمي للّغة العربيّة، 2012.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*.
Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Edward, Said. "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors."
Critical Inquiry, 15:2 (1989): 205-225.

Gordon, Milton. *Assimilation in American Life: The Role of Race, Religion, and
National Origins*. New York: Oxford University Press, 1964.

Suleiman, Susan, & Crosman, Inge. (Eds.). *The Reader in the Text: Essays on
Audience and Interpretation*. Princeton University Press, 1980.

Taha, Ibrahim. "The Palestinians in Israel: Towards a Minority Literature".
Arabic and Middle Eastern Literatures 3:2 (2000): 219-234.

Taha, Ibrahim. The Modern Arabic Very Short Story: A Generic Approach,
Journal of Arabic Literature, 31: 1 (2000): 59-84.

Taha, Ibrahim. "Text-genre interrelations: A Topographical Chart of Generic Activity." *Semiotica*, 132 (2000): 101-119.

Taha, Ibrahim. The literary communication pact: A semiotic approach. *Semiotica*, 114 (1997):131-150.

V, Bromley. "Towards Typology of Ethnic Processes." *The British Journal of Sociology*, 30 (1979): 341-348.

Wolfgang, Iser. *The Implied Reader*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1974.