الفصل الثالث

الشخصية في الرواية الفلسطينية

الفصل الثالث

الشخصية في الرواية الفلسطينية

أولاً: تعريف الشخصية وبناؤها

لا يكاد ينفصل تأسيس المتخيل السردي عن مفهوم الشخصية بوصفه عنصرا بانيا للخطاب الروائي، بل يمكن القول أن النظريات السردية القديمة والحديثة على السواء جعلت من الشخصية لب أو دعامة السرد الذي لا يمكن مجابهة السرد في مظهره الأبرز وهو التعبير عن فن التشخيص بامتياز.

و هذا التصور لا يكاد ينفصل نظريا-في ضوء إقامة هيئة الشخصية البادية نصيا- عن اندماج الشخصية داخل النص، وتتشكلها الروائي، والتعرف على الأبعاد الزمانية والمكانية التي تشكل المهاد المحرك لها،على صعيد البناء السردي أو ما يتعلق بفعل الكتابة أو صعيد فكّ الشفرة الرمزية. ومن ثم فإن عملية الولوج إلى محددات وأوصاف التشخيص يرتهن دوما بالتساؤل عن الأمكنة التي تصوغ وعيه، وتتشكلل عبر وجود ها فيها. تؤثر فيها وتتأثر بها، تكون سلبيتها تجاه الفعل أو ايجابيتها. "وكذلك دور هذا المكان في جعلنا نتعرف على مقدار السكونية والهدوء والإقامة الذي تتسم به الشخصية أو الحركة والارتحالات وحب المغامرة، وهل المكان يمثل عنصرا طاردا أم جاذبا لها"(١).

كقول إميل حبيبي: "كُنّا في آخر الشتاء والشمس تطلُّ على الربيع، وحيث أبقى الحطام تراباً تعطى التراب بالحفرة، وعلى اليمين حطام وعلى اليسار حطام، وأطفال استرسلت شعورهم على سوالفهم، كانوا يمرحون بين الحطام و بين الحفرة، يثيرون الدهشة في نفس الأطفال الذين جاؤوا معنا يوّدعون جدتهم" وفي الوسط ساحة رحبة من الإسفلت المحفَّر في قلب الناحية التي عرفنا ها باسم المصراوه، ولهذه الساحة با بان، باب "هنا" و باب "هناك" من الصفيح المحشو بالحجارة والمطلي بالكلس الأبيض، كل باب يتسع لمرور سيارة "خارجة أو داخلة"(٢).

ومن جهة أخرى يبدو للمكان الذي تختاره للرواية لتدور فيه أفعال الشخصية دوره في تكوين البعد الاجتماعي والاقتصادي للشخصية؛فالأماكن الدالة على الثراء والأبهة تختلف عن الأماكن الموصوفة بالفقر والمستوى الاقتصادي المتدني،وفي كلتا

---

(١) الفضاء الروائي، ص٣٢.

(٢) سداسية الأيام الستة وقصص أخرى، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٩٦٨، ص٩٧.

الحالتين يرتبط هذا الوصف بالأطر الثقافية السائدة في المجتمع وأبعادها السيميوطيقية ذات الدلالة على صعيد التراتب الطبقي لمن يشغل هذا المكان.

وتعقد بعض الروايات تراسلا رمزيا بين الحالة النفسية والانفعالية للشخصية والمكان، وصراعاته الداخلية إزاء الأحداث. لتصبح الأوصاف الملاصقة لهذه الأماكن في بعض مراحل السرد تعادلات رمزية ذات دلالة في سياق التشخيص. إن طبائع البطل وسلوكه الحياتي ومزاجه تصل إلى المتلقي من خلال الجزئيات المادية للمكان.

يشكل المكان إذن عنصرا مؤثرا على الشخصية وأفعالها، ويقرر فليب هامون هذه الحقيقة حين يقول:(إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث،وتدفع بها إلى الفعل حتى انه يمكن القول بان وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية) (١).

فالمكان يرهص بالعالم الذي تسير فيه الشخصيات،وملامح كل منها،فعلاقة الترابط بين الشخصية والمكان على درجة من التعالق على نحو لا يمكن تصور مكان دون بشر أو بشر دون مكان، حتى لو كان هذا المكان ضبابيا أو غرائبيا أو أسطوريا،أو كانت الشخصية تحمل نفس السمات، دائما يستوجب وجود الشخصية التي تقوم بالإقامة فيه، (إن أي مكان، باعتباره خشبة فارغة، يستدعي شخصية لتحتله. فالمكان والشخصية يستمدان معناهما من بعضهما، وينبغي للمكان، في هذه الشروط،أن يبتدئ في الآن قابلا للتصديق)(٢).

وبحكم الصلة الوثيقة بين المكان والشخصية تبلور اتجاهان نحو العلاقة، اتجاه يذهب إلى تأكيد التطابق بين الشخصية والمكان الذي تشغله؛إذ يبدو المكان وكأنه مستودع نحو الأفكار والمشاعر التي تنشا بين الإنسان ومحيطه وهنا يتشكل المكان باعتباره عنصرا أساسا بل مشاركا في انجاز السرد، وهناك اتجاه أخر يعطي للشخصية الأهمية الكبرى في تشكيل ذلك المكان وصياغته.

ويكشف هنري متران عن أوجه الخلاف بين الاتجاهين قائلا(الافتراضات النظرية التي طبقت على الشخصيات العوامل التي لا تؤدي إلى نفس النتائج إذا طبقت على الأوضاع المكانية في الرواية، فبينما الشخصية، في الأساس دينامية.

ويستخدم هذا الشكل بوفرة في بداية ونهاية مشهد معين، أو في بداية السرد ونهايته لتحديد الإطار العام والكلي للمشهد أو العمل كاملا.

الراوي والشخصية

---

(١) جب غولدنستين: الفضاء الروائي، ص٣٣

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص٣٠

تظهر سرايا في الرواية امرأة مكتملة الصفات فهي فتاة آدمية من لحم ودم[١] "قمحية البشرة كستانية الشعر على قامة أشبه بعود الخيزران".

وفي الوقت نفسه، فإن سرايا ليست امرأة كباقي النساء، إذ تتداخل ملامح صورتها مع ملامح فلسطين، وهذا التداخل يجعل منها معادلاً لوادي الكرمل وفلسطين بأكملها، وتتضافر على ذلك إشارات كثيرة من النص، من أوضحها ما يرى عندما يقول: أما وقد تراءى له طيف سرايا بعد غيبة امتدت خمسة وثلاثين عاماً[٢] وتستهل العبارة "كانوا في صيف ١٩٨٣، أدركنا أن غياب سرايا يقترن على وجه التحديد ببداية "فاجعة ١٩٤٨"[٣] ومن النصوص التي تدل على التماثل بين سرايا والوطن، قول المؤلف الراوي – عن سرايا أنها "واحة من ينابيع ماء ومن أشجار دائمة الخضرة ذات ظلال وارفة لا سراب واحة، سرايا موجودة وجود الكرمل بكوزة المعطاء والفياض، تشاهده وتسمعه وتشمه وتتذوقه وتلمسه في آن واحد- لا مجرد رؤيا من رؤى الكرمل[٤] ويؤمن الكاتب أن سرايا له وفلسطين بكل تضاريسها لها. والمتبع لعلاقة الراوي مع سرايا في رواية الكاتب، تترسم خطاها الأولى مع الراوي- الطفل ويستمر معه حتى الصبا، إذ يتخلى عنه ويعود للبحث عنها في الشيخوخة، وعين الماء هو المكان الذي يشير للقاء سرايا لأول مرة مع الراوي والتي سميت باسمها كما يروى، "وأما العين التي التقينا عندها لأول مرة فهي ما لم تقع عليه عين، من قبلي، سوى عيني سرايا، وعند العين كانا يبرطعان من صخرة إلى صخرة، وكانت سرايا[٥] تملأ جرَّتها الصغيرة ذات عنق الغزال وتسقيه.

تحمل حكاية سرايا دلالات رمزية تذكرنا بحكاية جبينة التي تحمل أيضاً وتتلاءم مع الحاضر، والبعد الرمزي هو العودة ولقاء الأهل، بتدفق الماء وجفافها عند الطرق، وهي أيضاً ترمز إلى لقاء مع البطل[٦]، ويمثل بعدهما عن عين الماء فراقهما حيث كانت سرايا تقطف ثمره من ثمار "تفاح الجن"[٧] وتشطرهما بفمها

---

(١) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص٥٢.
(٢) المصدر نفسه، ص٢١.
(٣) المصدر نفسه.
(٤) صلاح فضل، تجربة السرد في "خرافية"، (سرايا بنت الغول)، الكويت، ١٩٩٢، ص١٥٣-١٥٤.
(٥) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص٥٢.
(٦) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص١٠١.
(٧) المصدر نفسه، ص١٠٧.

شطرين وتناوله بفمها الشطر الآخر: وتقول "كل واعطش فأسقيك من عيني[١]. وكانت جدة الراوي "مريم الحيفاوية"[٢] تدعى أن من يأكل منه[٣] يصاب بالجنون.

يوظف الكاتب مقولة مريم الحيفاوية الشعبية ليضفي بعداً رمزياً على سرايا في الرواية وكانت العرب قد ربطت بين الإلهام والجن، ووظف الكاتب تصوّر الأمم لعملية الإلهام في روائية، فجعل من سرايا جنية كما يقول البطل حين تسأله "هل أنا غولة"؟

فيجيب: بل جنيّةٌ!

وبذلك ينفي الراوي عن سرايا أن تكون غولة بدلالاتها الرمزية السيئة وهي الخطف والحبس وسرايا قامت بوظيفة الجن، وهي إلهام الراوي العمل الأدبي، وقد كشف الراوي عن قيام سرايا بوظيفة الإلهام حيث صرّح بأنه تناول "تفاح الجن" التي كانت تطعمه إياه، وهنا يربط الراوي بين سرايا وأصحاب الرسالات الدينية والدنيوية من "الأنبياء والمرسلين والعلماء والشعراء والأدباء والفلاسفة والموسيقيين والنحاتين والسينمائيين والمسرحيين والراقصين وكل من أعطى سرايا وما أهملها وما حبسها، بل أعتقها وكل ما ذكر الراوي يحتاج إلى الإلهام كي يستطيع التعبير عن رسالته وعمله الفني الأدبي، كما يربط الراوي بين سرايا وصديقة الأديب ابن شيخ عين غزال حين يسأل: "ترى، كيف ورد ذكره في مخيلتي وأنا قاعد الآن أبحث في أغوارها السحيقة عن لقائي الأول مع سرايا؟

فما وجه الشبه؟ ما إن يشتد حنيني إلى سرايا حتى أراه، بعيني مخيلتي منهمكاً في نظم الشعر وكتابته بخطه الجميل"[٤] حتى يتأكد لنا أن صديقة الأديب لعلاقته بالأدب يوازي سرايا الإبداع الأدبي، فهو صديق الراوي الذي اتخذَه رمزاً للإبداع كما اتخذَ سرايا رمزاً للإبداع كذلك.

فيتحدث الراوي عن صديقه ابن شيخ عين غزال إلى أيام الطلب والدراسة في (مدرسة الحكومة الثانوية) فيقول في حديثه عن أول يوم في المدرسة الجديدة كنا تدافعنا إلى احتلال ما صمَّمنا على احتلاله من مقاعد، إما حفاظاً على جيرة صديق أو هرباً من أنظام معلم، فوجدتني مدفوعاً إلى مقعد خال في جوار ولد قصير القامة حجزت نظراته التحتاتية المتضعفة وتشاغله بمسح المكتب أمامه من غبار لم يعلق عليه بعد، عن إخفاء سفوره بالغربة، فجلست على المقعد إلى جواره مستأنساً بوحشته[٥].

---

(١) المصدر نفسه، ص١١٠.
(٢) المصدر نفسه، ص١٠٦.
(٣) المصدر نفسه، ص١١٠.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٦.
(٥) سرايا بنت الغول، ص٩٧.

وإذا تذكرنا قول الكاتب عن وفاة بديعة زوجة جواد، قال:وقع "المكتوب" في نهاية العطلة الصيفية من ١٩٣٣ وقوله: "كان الانتقال من مدرسة قديمة إلى مدرسة جديدة يثير مشاعر القلق في النفس البكر، فكيف به وقد جاء فيما كان بيتاً خارجاً من أسبوع عزاء بأول وفاة وقعت فيه منذ أن ولدتني أمي[١] أدركنا أن العام الذي توفّت فيه بديعة هو العام نفسه الذي انتقل فيه الراوي إلى المدرسة الجديدة، وتعرف إلى صديقه ابن عين غزال وهو ١٩٣٣م.

لقد اتخذ الرّاوي من صديقه السابق بطلاً من أبطال قصته (الثورية) التي نشرت للمرة الأولى في مجلة "الجديد" حيفا في آذار ١٩٦٣.

نلاحظ أن هذه المعلومات تشير إلى حديث عن إحسان عباس الناقد الفلسطيني المعروف، ابن عين غزال، ويكون إحسان عباس بطلاً من أبطال قصة الراوي (الثورية) نذكر أن الراوي ألفّ بالفعل قصة بهذا العنوان ولمحَّ بعلاقته به دون التصريح باسمه حين كتب فيها "ثلاثة أذكياء في المدرسة لقبهم معلمهم بالثالوث العبقري، كما أدخل في رؤوسهم أن مستقبلاً ذا شأن ينتظرهم، واحد سمع أنه أستاذ اللغة العربية في جامعة الخرطوم، والثاني قبل أنه في مستشفى سل في لبنان، وقد صرّح الكاتب بعلاقته بإحسان وبأنه المقصود في قصته (الثورية) حيث قال: كنت أنا وإحسان عباس، وكان عباس شاعراً، وكان أعزّ صديق لي، كنّا في مدرسة وصف واحد.

وكان قد سعى الراوي إلى لقاء إحسان عباس في الندوات الأدبية، وكان الراوي يحمل معه أشعاراً من أشعار صديقه في الأيام الغابرة[٢]. وهو الصديق الذي اشتد حنينه إليه كما اشتد إلى سرايا.

والعلاقة بين إحسان عباس وسرايا هو أن كلاهما يمثلان رمزاً للإبداع الأدبي، وكانت سرايا تعبّر عن شوق وحنين وأمل الراوي "دوافع جمَّة دفعتني للبحث عنها[٣] وأمله في لقاء إحسان عباس الذي لم يتحقق[٤].

وكان دائماً خائفاً أن يفّرق بينهما الموت كما صرَّح في مجلة "مشارف" وهكذا كان ضياع سرايا من الراوي إلى الأبد.

"كنا نخشى أن لا نلتقي قبل رحيل أحدنا عن هذه الدنيا، فكان ما خشيناه يروي الراوي قصته مع سرايا"[٥] كانت سرايا من قبل حوالي نصف قرن تأخذ بيدي

---

(١) سرايا بنت الغول، ص٨٩.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٧.
(٣) المصدر نفسه، ص٩٩.
(٤) المصدر نفسه، ص٧٧.
(٥) إحسان عباس، أحد عمالقة الأدب العربي الحديث، مجلة مشارف، العدد ٩، القدس وحيفا، دار عربسك، ١٩٩٦، ص٤٥.

وترتقي به، وادي العشاق[١] وهكذا ظلت علاقة الراوي بسرايا قائمة حتى ١٩٤٨، إذ ضاعت سرايا حين انشغل عنها بتأمين الخبز له ولقومه" أسكنها في قصر فوق العين المشتعلة إلى أهلها وسجنّها بجزافياته عن انشغاله، حتى نسجّها[٢]، لأن العمل السياسي دفعه إلى التخلي عنها، ثم تحوّل في شيخوخته البحث عن سرايا، والتذكّر سرايا بإطعامها له "تفاح الجن" وسقايتها له من العين.

ومن هنا نجد الراوي قد حمل رمز الغول "الخطف" في بداية حياته السياسية، ورمز ابن العم "البحث" في أواخر حياته، إذ جلس الراوي في متاهات النهاية، ينتظر عودة سرايا، وخرج منهكاً دون أن يفوز منها بشيء.

وهكذا نرى توظيف الشخصيات الشعبية في أعمال الراوي أنه يستند إليها في بناء شخصيته الروائية، مع عنايته بإضفاء الأبعاد المعاصرة مما يجعلها قدرة على التعبير عن واقع لا تتمكن الشخصية الشعبية بملامحها المعروفة من التعبير عنه.

لقد وازى الراوي بين فلاح تولستوي الحامل صندوق المرأة وسعيد الذي يحمل سرد صندوق باقية الحديدي، ذلك السر الذي أخفاه حتى عن ابنه ولاء حفاظاً على حياتهما، وإذا كان نص تولستوي قد انتهى بشكل الأمير لسر الصندوق، فإن حكاية سعيد في (الوقائع الغريبة) انتهت باكتشاف ولاء/ الجيل القادم، لا سعيد، سر الصندوق والذي كان عبارة عن "رشاشين" أخذ ولاء أحدهما وأخذت أمه الثاني[٣].

وقد تعمَّدَ الكاتب هذه النهاية ليتمكن من المقابلة بين فئتين من الباحثين عن طريق الخلاص، الفئة الأولى، ويمثلها سعيد المتخاذل، والفئة الثانية ويمثلها ولاء/ الجيلان الجديد الذي يؤمن بالثورة طريقاً للكفاح وهو في الوقت نفسه يسخر من فئة المتشبثين بالأوهام أمثال سعيد.

لقد حمل الكاتب شخصية "ولاء" دلالتين رمزيتين: الأولى تتمثل في أن ولاء رمزاً للسلطة، فقد استطاع اكتشاف سر الصندوق كالأمير شهريار، والثانية تتمثل في أنه رمز للمرأة الحبيس في الصندوق، وكما حبس الفلاح زوجة حماية لها ومنعاً للخيانة، حبس سعيد ولاء داخل صندوق (الاحتراس) حتى كاد يختنق كما يوري ولاء لأمه وهي تحاول إقناعه بالخروج من الكهف "أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفّس بحرية مرة واحدة أن أتنفّس بحرية! في المعهد حبستم عويلي، في المدرسة حذرتموني، احترس بكلامك، وحي اجتمعتُ بأقراني لنعلن إضراباً، قالوا لي هم أيضاً احترس بكلامك! قلت لي، يا أماه، إنك تتكلم في منامك، فاحترس في كلامك في منامك!

---

(١) من الحوار الذي أجراه أحمد رفيق وآخرون، من مجلة مشارف- شهرية ثقافية تصدر في القدس وحيفا، العدد ١٤ شباط/ فبراير، ص٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص١٦٠.

(٣) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص١٥٤.

لقد مثلت المرأة رمز/ التمرد والصندوق/ الحبس والرشاس كولاء، ومن تمرد ولاء تولدّ تمرد باقيه، وفي أخطية يتكرر جوهر حكاية الصندوق في الليالي وفي الوقائع الغريبة، وهو يتمثل بالتمرد على السجن والسلطة.

إن غياب عبد الكريم ثلاثين عاماً عن وطنه دفعه بالبحث عن مصير (أخطيه) وهو الدافع الذي دفعه إلى ركوب المخاطر والعودة[١] وكانت أخطية حبيسة كما يقول "عظم من عظامي، ولحم من لحمي"[٢].

لقد انتصر الكاتب لشخصية ولاء وعبد الكريم اللذان يمثلان الشعب في الداخل والخارج، ضد سعيد المتخاذل وغربة عبد الكريم، فجعل ولاء يحصل على الصندوق ويشكل خلية سرية، وجعل عبد الكريم يعود إلى وطنه تاركاً زوجه وابنته ولعل هذا يعكس رغبة الأنا الجماعية المغتربة في الخلاص، على الرغم من معوقات السلطة بمختلف أشكالها الاجتماعية، الزوجة، والبنت، والسياسة والاحتلال.

لقد ضحّى الراوي بسرايا من أجل النضال مع الجمال ضد المستنقع الذي تريد الصهيونية الإبقاء عليه في أوحاله، ووظف الكاتب حتمية النضال نصاً سياسياً وفكرياً استهلمه من كتاب لينين (ما العمل) فيقول: "هيا نحن سائرون، في جماعة متراصة، عبر ممر وعر وشديد الارتفاع ويأخذ الواحد منا بيد الآخر ثابتاً، محاصرون نحن بالأعداء من كل جانب وعلينا التقدم إلى أمام على الرغم من قصف ذيرانهم غير المتوقف تقريباً، كنا اجتمعنا باختيارنا الحر، وراء هدف النضال ضد العدو لا ولاء التراجع عائدين إلى المستنقع تحتنا الذي لم يذفك سكانه عن تقريعنا منذ اللحظة الأولى، على إنفصالنا (عنهم) في جماعة متميزة وعلى اختيارنا طريق الكفاح عوضاً عن طريق التراضي... الخ"[٣].

لقد حاول الكاتب حبيبي أن يُبطل هذه المقولة التي تتهم الشيوعيون من أنهم جبلوا من طينة خاصة، أرادوا عزل أنفسهم عن جماهير الشعب، وحاول أن يبرز دور الحزب في النضال ضد السلطة (المستنقع) بما كانوا يقومون به سر أعمال ضد السلطة، كاختراق التطويق وتبصير العالم بحقيقة ما يحدث على صفحات جريدتهم (الاتحاد) لكن الشيوعيين وهم في طريق النضال انقسموا على أنفسهم بين جماعة أصرّت على مواجهة التيار وجماعة ضعفت وأرادت الرجوع إلى المستنقع وكان الكاتب كمثل دانكو الشاب الذي ضحّى بنفسه من أجل الجماعة التي خرج معها.

---

(١) إميل حبيبي، أخطية ، ص٦٦.
(٢) المصدر نفسه، ص٦٦.
(٣) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص١٨١.

لقد تجسّدت له صورة الشاب "دانكو" الجديدة في حلم اليقظة ويبدو الشاب دانكون في الصورة الروائية التي يشكلها حبيبي من خلال الراوي شاباً مُعافى يقود قومه إلى الخلاص.

لقد وظّف الكاتب تقنية الحلم للتعبير عن رؤيته المستقبلية، واتخذّ حلم الكاتب طابعاً سياسياً، وقد نجح بهذا التوظيف لأن الحلم يتنبأ بحدث أو بأحداث مستقبلية[١] ولأن في الحلم تنعدم مسألة اللإمكانية، وبهذا الحلم استطاع الهروب من واقعه إلى واقع منتمي.

فالشكل الروائي لا ينشأ، ولا يقوم من نفسه، هكذا وكأنه قائم من فراغ بل هناك سياسية وثقافية واجتماعية تساعد على بناء الشكل الروائي ولعل (الزيني بركات) بالذات وسداسية حبيبي ومتشائله أخير دليل على أن الشكل الروائي الجديد لا يُبنى من فراغ، فوحدة الحل السياسية والاجتماعية والسلطوية التي كانت قائمة في عصر المماليك وفي العصر الناصري هي التي أنبتت هذا الشكل الروائي الذي نشاهده في (بركات) ووحدة البنية السياسية والاجتماعية والثقافية، التي كانت سائدة في عصر ملوك الطوائف العربية في الأندلس، وفي عصر الاحتلال الإسرائيلي والتفكك العربي، هي التي أنبتت هذا الشكل الروائي الذي نشاهده في (السداسية) و (المتشائل) فوحدة التفكك، ووحدة السقوط بين الماضي والحاضر، كانت الباعث الرئيسي على مقاومة الحاضر مقاومة سلبية من خلال الاحتجاج على الحاضر، ورفض أشكاله السياسية والثقافية والروائية كذلك[٢].

إن إميل حبيبي لا يقدم في رواياته نظرية للخلاص العربي من الاحتلال الإسرائيلي والقمع الثقافي، والحرية الإنسانية المستقبلية في العالم العربي، بقدر ما يقدم لنا أدباً ثورياً على شكل يوميات بسيطة، لمواجهة الواقع بالتحدث.

فلكي يكون الأديب الثوري الذي يسعى إلى تنوير الناس ثورياً عليه أن يكون أدباً بسيطاً، لأنه يكتب عن البسطاء من الناس، لكي يقرأه البسطاء من الناس أيضاً.

لقد أجمع النّقاد الذين تناولوا رواية "المتشائل" بالدراسة والتحليل على أن المتشائل شخصية مذسوجة من آلاف الشخصيات الفلسطينية التي تقف على الحد الفاصل بين التفاؤل والتشاؤم، وأن المتشائل يحمل قدراً كبيراً من واقع العرب الأرض المحتلة، وأنها تشكل نموذجاً لظاهرة خلقها الاحتلال الإسرائيلي في حين أذنا لو فتحنا عدسة الكاميرا النقدية على آخرها، لوجدنا أن المتشائل ليس شخصية فلسطينية محلية، ولكنه شخصية عربية يعيش في كل بلد عربي يعيش يوماً متشائماً ويعيش يوماً آخراً متفائلاً؟

---

(١) فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، هيئة الكاتب، ص١٩٨٥، ص١٥١- ١٥٢.

(٢) مناهج الحرية في الرواية العربية، د. شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والذشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص١٠٢.

فـإذا كانـت شخصـية المتشـائل سـعيد المنحـوس شخصـية خلقهـا الاحـتلال الإسرائيلي، فإن شخصية المتشائل العربي شخصية خلقها الديكتاتورية العسكرية العربية والعائلة العربية والديكتاتورية الحزبية العربية.

فسعيد أبو النحس هو عساف العهد في رواية (النهايات) وهو رجب إسماعيل في رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف.

فالأرض العربية بما فيها فلسطين، محتلة احتلالاً متبايناً، وكل احتلال يعزز متشائله، ومن مظاهر إشكالية الحرية في روايات حبيبي محاولة إسرائيل لنفي الإنسان العربي من المكان، ونفيه من المكان يعني أيضاً نفيه من الزمان، باعتبار أن المكان والزمان هما اللذان ينسجان قماشه الشارع التي تحاول إسرائيل تقطيعها وحرقها، فأساس الصراع العربي الإسرائيلي قائم على المكان.

الاسم الشخصي في الرواية:

يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها ومن هنا مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية ن وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم شخصية ليست دائماً من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز فهو يتحدد بكونه اعتباطياً، إلا أننا نعلم أيضاً أن درجة اعتباطية علاقة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة ولذلك فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته.

ومن الواضح أنه ليس هناك ما يجبر الروائي على وضع أسماء شخصية لأبطاله، فهو بإمكانه مثلاً أن يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم أو يضع لهم أسماء مجازية ابعد ما تكون في الدلالة عليهم، وأخيرا فهو ربما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة وتوظيفها للدلالة على الشخصيات الروائية[1].

وفي الجملة فإن معظم المحللين البنيويين للخطاب الروائي قد أصروا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص، وتعليل ذلك عندهم أن الشخصيات لا بد وان تحمل اسما، وأن هذا الأخير هو ميزتها الأولى، لأن الاسم هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة ومزدية، وقد يرد الاسم الشخصي مصحوباً بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسهن كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الشروع أو

---

(١) ph. Hamon. pour un statut.. p 147. المصدر نفسه – بنية الشكل الروائي، (الفضاء-الزمن الشخصية)- تأليف حسن بحراوي ن المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.

درجة الفقر، بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي تؤشر عليها الاسم الشخصي بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات.

تتعامل مع بعضها وتقود القارئ في قراءته للراوية.(١)

كمثل ذكر الكاتب في "المتشائل" وأمّا يُعاد فجلست على مقعدٍ ووضعت رجلاً على رجل جلسة الرجل، وقالت: ثم وناولني سيجارة ولا تَرُعّ

–فيأخذ دونك كما أخذوك في تلك المرة.

–أخذوا والدتي في تلك المرّة.

–فيأخذونك هذه المرّة.

–الأمر هذه المرّة غيره في تلك المرّة

–ولكنهم لم يتغيّروا

–إذا لم يتغيّروا فهي مأساتهم، أما نحن فتغيّرنا(٢).

نواجه مظهر الشمول في الاستعمال الرسمين والقصد عدم اقتصار نمط من الأسماء على شخصيات بعينها أو على نصوص مخصوصة وإنما انسحاب صيغ وأنماط الأسماء على المساحة الإنتاج الروائي بأكمله لا فرق في ذلك بين قديمه وجديدة ولا بين الشخصيات التي لازالت في مقتبل العمر.

ويبرز هذا المظهر الشمولي بصورة أكثر وضوحاً من خلال جداول الشخصيات في كل رواية على وحدة، إذ نلاحظ لدى معظم الروائيين ولعاً خاصاً بتوزيع جداول الأسماء التي يشتغلون عليها بحيث يجعلونها تتسع إلى الحد الأقصى من الأنماط والأنواع الاسمية، فهناك الأسماء النادرة والمألوفة، الصحيحة والمحورة المحلية والأجنبية، والمنسوبة للمكان وذات الإيقاع المجازي وغيرها مما لا يخطر على بالنا من التنويعات الاسمية التي يجري استعمالها استجابةً لمبدأ الشمول الملمع إليه، ونلاحظ أن الاسم يقيم مع الشخصية علاقة ترابطية لأن دلالة الاسم هي التي ستحدد دلالات الحدث الذي تقوم به الشخصية حاملة الاسم. (٣)

إن تفكير الكاتب بالأسماء التي يطلقها على شخصياته انه مستحصل بداهة لأنه يدخل في صميم واجباته تجاه العالم التخيلي، الذي ينشئه، ولكن الروائي وقد يذهب في بعض الأحيان إلى أبعد من مجرد التفكير في اسم الشخصية أو في الشخصية أو في الصورة التي يجب أن يأتي عليها النص.

هنالك أسماء ذات الكثافة المكانية تشتغل كما لو كانت اختزالاً للبرنامج الحكائي وتوجيهاً لها نحو إنتاج شفافية معينة، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة التي

---

(1) charles Grivel: production de linteret Romanesque. p. 120

(٢) المتشائل، ص٢١٤، الطبعة الأولى، صدرت ١٩٧٤.

(3) Todorov et Ducrot. P.292.

تقيمها مع المسمى – علاقة تواردية أو تنبؤية فإنها ستشكل عنصراً هاماً في مقروئية السرد لأنها تنجح دائماً في الاندماج ضمن البنية المكانية الشاملة للعمل وتمدها بكل ما هي في حاجة إليه من الوضوح والشفافية.

والمسألة الثانية تتعلق بوضوح غموض الاسم والكيفية التي يستعيد بها وضوحه، وتتعلق بالتحولات التي تلحق صورة الاسم من جراء التقلبات التي يكون عرضة لها في المتن الروائي والتبريرات المختلفة المعطاة لتسويغ ذلك التحول وفرضه على الاسم.

ويمكن أن تتعدد التعقيدات التي تلحق اسم الشخصية إلى الحد الأقصى ولكن هذه الإمكانية تظل مجرد افتراض لأن عدم استمرار ثبات الاسم الشخصي على حاله يمكن أن يشكل خللاً أساسياً في تلاحم السرد ومقروئيته، فالنص الذي تتغير فيه علامات الشخصيات بين عبارة وأخرى لا يمكنه أن يكون نصاً مقروءاً.

أ- الشخصية الروائية

تمتلك الشخصية في الفن الروائي تميزاً خاصاً بين عناصر هذا الفن ومكوناته ويعد بناء الشخصية الروائية واحداً من أصعب مهمات الروائي وأكثرها دقة ما دام مهتماً بالإنسان ومشكلاته، ورصد علاقته بالعالم، ولا يمكن للأديب أن يصوغ تجاربه الإنسانية، ويحدد موقفه من الحياة، ويعرض آراءه وأفكاره بشكل مجرد بل لا بد من أن يعرضها ممثلة في الأفراد ضمن مجتمع معين، فالأفكار إذما تتمثل في الناس وتحيا بهم، والحياة تتجسد في الأدب بعيدا عن حركة الشخصيات وتفاعلها اليومي الذي يكشف عن وعي الأفراد في تفاعله مع الوعي العام. وبسبب من الأهمية، وربما للصعوبة التي تواجه الروائي في بناء الشخصية الروائية ذهب بعض الروائيين إلى أن وظيفة الروائي هي "خلق شخصيات حية فقط"(١) بل إن فرصة نجاح الرواية تتحدد –عند بعضهم- بقدرة الروائي على خلق الشخصية المقنعة(٢)، يقول أرنولد بنيت: "إن أساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات ولا شيء سوى ذلك. إن للأسلوب وزنه، وللحبكة وزنها، وللنظرة الجادة وزنها ولكن ليس لشيء من كل ذلك وزن بجانب كون الشخصيات مقنعة، فإذا كانت الشخصيات مقنعة فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح، أما إذا لم تكن كذلك فسيكون النسيان نصيبها"(٣). وإذا

---

(١) الحقيقة والخيال في الأدب القصصي، البرتو مورافيا- في كتاب كبار الكتاب كيف يكتبون؟ ص٢٨.

(٢) غير خاف إن هذا الأمر لا ينطبق على الرواية الجديدة التي لا فرق فيها بين الشخصيات والكراسي فهي تعنى بالأشياء، وأبرز دعاتها- آلان روب غرييه- يقول: "إن رواية الشخصيات الآن أصبحت ملكاً للماضي" نحو رواية جديدة، ص٣٦.

(٣) نظرية الرواية في الأدب الانجليزي، ص١٧٣.

كانت الشخصية الروائية على هذا القدر من المكانة فلا شك في أنها ستكون أكثر عناصر البناء الروائي أهمية حتى أن الروائي سيخضع بقية العناصر لسيطرة الشخصية، فيجعلها متمشية مع طبيعتها.

والشخصية التي نجدها ماثلة في الفن ليست هي الشخصية التي تطالعنا على أرض الواقع وليست مهمة الروائي أن يضع أمامنا أناساً حقيقيين، إذ إنّ الفن لا يقوم بديلاً عن الحياة، فإذا كان الفن غير متميز من الحياة ولا نجد سبيلاً للتفريق بينهما فإن الفن لا يكون جديراً بأن يخلق[١]، وإن كان الروائي يسعى جاهداً لكي يحقق أكبر قدر ممكن من التشابه مع الواقع. يقول سومرست موم: "إن الكاتب لا ينسخ نماذجه نسخاً من الحياة... ولا يعنيه أن تكون صورة طبق الأصل، بل ما يعنيه حقاً هو أن يخلق وحدة منسجمة محتملة الوجود تتفق وأغراضه الخاصة"[٢]. وبعبارة أخرى: فإن الشخصيات الفنية التي يصوغها الروائي لا تعني مجرد نماذج لأشخاص واقعيين، فليس المهم في نظر علم الجمال ما إذا كان (ستندال) قد تأثر عند البشرية التي عاشت في عصره فعلاً أم لا، وإنما المهم أنه قدم لنا عملاً فنياً لا يحاكي الواقع بل يقوم على اختيار المواقف، وتحريك الشخصيات ضمن حبكة الرواية، وفي ضوء الخبرة الفنية التي نحصل عليها من معايشتنا لعالم (ستندال) يمكننا أن نفهم بعض جوانب مهمة من حياة الناس في جريهم وراء الحب، وسعيهم نحو الطموح، وعندما نلمح أن في الواقع عنصراً (ستندالياً)، فإن ذلك يعني أن قراءتنا لستندال قد أتاحت لنا أن نتعرف (في صميم الواقع نفسه) على تلك الشخصيات التي يزخر بها عالمه الفني الخاص[٣].

تختلف الشخصية الروائية عن الشخصية التاريخية، أي الشخصية التي يعرضها المؤرخ، فالمؤرخ يحكم على أشخاصه من الخارج في ضوء السلوك المعلن أو الإشارة الظاهرة، وبهذا لا يمكن أن يخبرنا عما يدور في أذهانهم، ولا يمكن أن يقدم لنا شيئاً عن أحلامهم ورغباتهم طالما بقيت هذه الأحلام وتلك الرغبات حبيسة النفوس التي تاقت إليها، وعلى هذا يظل المؤرخ وقارئ التاريخ على جهل واضح بجوانب عديدة من حياة الأشخاص، على حين لا يكتفي الروائي برسم صورة من الخارج بل يستبطن الشخصيات، ويكشف عن أعماق شعورها ولا شعورها ويستنطق دواخلها الخفية، وبهذا تظهر الشخصيات أمامنا واضحة مكتملة يمكن أن نعرفها أكثر من معرفتنا أصدقاءنا أنفسهم لأنها شخصيات لا تحتفظ بأسرارها الخاصة شأن الناس

---

(١) الرواية الحديثة، بول ويست، ص١٤.

(٢) فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص٨٩.

(٣) ينظر: مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، ص٥٠-٥١، وينظر كذلك: النقد والنقد الأدبي، د. رشاد رشدي، ص٢٩- وما بعدها، ففيها يناقش هذه الفكرة بإسهاب ويخرج برأي طريف ومثاله رواية (مدام بوفاري) لغوستاف فلوبير.

في واقع الحياة، وفي كتب التاريخ. وليس للمؤرخ أن يتحدث عن مشاعر الشخصية التاريخية ما لم يجد الدليل المنظور الذي يؤكد تلك المشاعر، وما دامت الشخصية لا تظهر انفعالاتها وتأثيرها، فإن عالمها الداخلي يظل مستتراً، غير أن مهمة الروائي تفرض عليه أن يكشف الحياة المستترة لشخصياته حتى التاريخية منها، وهكذا ينتج شخصية غير الشخصية التي يعرفها التاريخ، بل أكثر وضوحاً واكتمالاً[١] ما دامت تتكشف لنا بأبعادها الخارجية والداخلية، بسلوكها الظاهر وبحياتها الروحية والنفسية، وما دمنا قادرين على أن نصل إلى الأعماق الخبيئة التي لا يمكن أن ينفذ إليها المؤرخ دون أن يغادر حدود مهنته! ويبقى بعد ذلك كله "إن واقعية التصوير هي كل ما يطلبه الفن الصحيح. ولا عبرة بعد ذلك أكان الموضوع من خلق الخيال أو من حوادث التاريخ"[٢].

إن للشخصية الروائية خصوصيتها الكامنة في تميزها من الشخصية الإنساني التي نواجهها في حياتنا، وفي اختلافها عن الشخصية التي يعرضها المؤرخ، ومع ذلك فإن الروائي مطالب بتوفير عنصر الإقناع في رسمها كي تبدو كياناً إنسانياً حياً نابضاً تسير في سياقات طبيعية تمتلك معها حرية السلوك الإنساني المسوغ من غير تعسف يبعدها عما يتفق وطبيعتها الإنسانية، أي أن مهمة الروائي تتحدد في "رسم صورة متكاملة وشاملة للشخصية الإنسانية، وكف علاقاتها المعقدة بالواقع الخارجي والتغلغل إلى ثنايا عالمها الداخلي، والتقاط ردود الشخصية عبر الحدث القصصي، وتطويرها بما يخلق منها شخصية حقيقية من لحم ودم"[٣]. وكل ذلك أدّى إلى التعدد في أنماط الشخصية وأنواعها في الفن الروائي على أساس خصائصها الإنسانية، وطبيعة سلوكها في العمل الروائي وطريقة رسمها[٤].

فباعتبار الخصائص الإنسانية والطبيعة الفكرية والنفسية للشخصية تطالعنا الشخصية النموذجية type- Character والشخصية النمطية Stereo – Type والفردية Individual. ولعل براعة الروائي الفنية، وشمولية رؤيته تتوضح في مقدرته على خلق الشخصية النموذجية- إذا لم تكن طبيعة الأحداث، والحياة التي تجسدها الرواية والرؤية التي يعبر عنها الروائي تتعارض وإظهار النموذج- لأن النموذج هو الفرد الذي يشتمل على جملة الخصائص النوعية التي تكون لطبعة أو لفئة أو لشعب من دون مصادرة وإلغاء للطبيعة الفردية أو الذاتية لهذا الفرد ليبدو (النموذج) إنساناً لا

---

(١) ينظر: أركان القصة، ص ٥٧-٥٨، وكذلك: النقد الأدبي الحديث- د. محمد غنيمي هلال، ص٥٦٣.

(٢) فنون الأدب، هـ. ب تشارلتن، ص١٦٤.

(٣) مدارات نقدية، فاضل ثامر، ص٣٤٦.

(٤) سنهمل الحديث عن الشخصية باعتبار دورها في الرواية رئيسية أو ثانوية فهذا مما لا يحتاج إلى توضيح.

يتنافى وطبيعة الحياة الإنسانية، بل هو لصيق بها، ويؤكد فهم الروائي العميق للطبيعة الإنسانية "ومثل هذا الفهم هو من العمق بحيث إن (الأذموذجي) لا يحجب (الفردي) بل على العكس يؤكده ويجسمه"[١]. وحين لا يدرك الروائي هذه المسألة، ولا يوفق إلى القدرة على المزج بين خصائص الفرد، وصفات المجموع الذي يمثله فإنه لا يفعل أكثر من (اختزال) الطبقات إلى مجموعة من الأفراد التي لا يميز بعضها من بعض سوى الفروق الشكلية التي لا تعد- في النظرة المدققة- فروقاً تستحق النظر في التمييز بين الناس، مما يدعونا إلى القول بقصوره لأن رؤيته الفنية لم توصله إلى معرفة أن الوحدة الفكرية أو الاجتماعية لطبقة ما لا تعني التشابه الآلي بين أفرادها. وعليه فإن الروائي المتمكن هو الذي يجمع بين سمات الفرد، وخصائص الطبقة في الشخصية ليضع أمام قارئه (نموذجاً) بشرياً.

وإذا كانت (النمذجة) هي خلق مركب يتمازج فيه الفردي والإنساني من دون أن يُصادر أيٌّ منهما، فإن محاولة خلق الشخصية التي تجمع جمعاً آلياً صفات بشرية من غير القدرة على تمثل الطبيعة الإنسانية وفهمها على حقيقتها في تقلبها بين الخير والشر، وبين الحب والكره، والخوف والإقدام، وكشف المتناقضات التي تصطرع في الذات الإنسانية سيؤدي إلى خلق شخصية نمطية Stereo- Type تفتقد الحياة، وتخلو من عنصر الصراع الداخلي الذي يميز الكائن الإنساني الشيء الذي يُخسِر الشخصية الروائية من هذا النوع ثراءها وحيويتها وقدرتها على السلوك الإنساني المقنع فلا يمكن أن نقع على إنسان هو خير خالص، أو شر خالص، فالإنسان مزيج من هذين العنصرين، وباختلاف نسب هذا المزيج يكون الاختلاف بين الناس "فلا يتحدد مصير البطل الأدبي لا بخطيئته، ولا بنقائه الملائكي، فإن هذه الصفات يمكنها أن تكمن في إنسان لا لون له وغير متميز بأي شيء. البطل الأدبي يثير اهتمامنا ويبقى في ذاكرة الأجيال بقوة شخصيته الفريدة، وبما تجسده هذه الشخصية من مشاكل العصر، وأخيراً بمتطلباته الإنسانية تجاه نفسه، وتجاه الآخرين"[٢]. أما النوع الأخير من أنواع الشخصية، أي الشخصية الفردية Individual فهي الشخصية المتفردة المعزولة التي توحي طريقة رسمها وتقديمها في العمل الروائي بفرادتها وغرابتها، وعزلتها، فلا نجد لها مثيلاً في الواقع، وكأنها نسجت في مخيلة لا تستمد أصول نتاجها من حياتنا الإنسانية، بل من عالم آخر، فتبدو الشخصية التي تعرضها غريبة لا يمكن أن نجد لها شبيهاً فهي نسيج وحدها.

وإذا كانت الشخصية النمطية تفتقد قدرتها على الإقناع بسبب افتقارها إلى التميز الإنساني الذي يجعل لأي فرد من الأفراد ما يكونه هو، أو ما يجعله (فلاناً)

---

(١) دراسات في الواقعية الأوروبية- جورج لوكاتش، ص٧٩، وانظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل، ص١٤٧.

(٢) الواقعية اليوم وأبداً، بوريس بورسوف، ص١٦٥.

دون غيره، فإن الشخصية الفردية لا تقنع بفرادتها التي تدفعها بعيداً عن العالم الإنساني المعهود، لتقف متحدية قوانين الطبيعة الإنسانية بشكل غريب!.

ومثلما تختلف الشخصية الروائية باعتبار خصائصها الإنسانية، فإنها تختلف كذلك باعتبار حركتها ونموها وتطورها وسلوكها داخل العمل الروائي لنقف على نمطين هما: الشخصية المسطحة Flat Character والشخصية المستديرة Round Character[١].

أما الشخصية المسطحة فهي الشخصية التي تدخل عالم الرواية مكتملة فلا تتطور خلال الأحداث، ولا تنمو، بل تظل ملازمة حالة واحدة لا تحيد عنها، وتسمى الشخصية الجامدة كذلك باعتبار ثباتها وعدم تغيرها، يقول مؤلفاً الوجيز في دراسة القصص: "إن الشخصية الجامدة تبقى في جوهرها غير متغيرة خلال القصة، فليس من المحتمل أن ترتبط ارتباطاً مباشراً بتغييرات العلائق البشرية التي هي في صميم القصص"[٢]. "وأما الشخصية المستديرة أو النامية[٣]، فهي التي تنمو وتتطور خلال أحداث الرواية وعوالمها "والمحك للشخصية المستديرة هو: هل هي قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة؟ فإذا لم تدهشنا تعتبر مسطحة، وإذا لم تقنع كانت شخصية مسطحة تحاول أن تبدو مستديرة. والشخصية النامية تمثل اتساع داخل صفحات كتاب"[٤].

ويظل الجانب الأكثر أهمية ماثلاً في الطريقة التي يرسم بها المؤلف شخصياته، أو ما اصطلح عليه بالتشخيص Characterization وفيها تتوضح قدرات الروائي الحقيقية في مجال إبداعه. والنقاد- وإن اختلفت تسمياتهم- متفقون على طريقتين اثنتين للتشخيص:

إحداهما: تسمى بطريقة الإخبار (Telling) وفيها يقوم الروائي بتسمية خصال الشخصية، ووصفها والإخبار عنها دون أن تتكشف هذه الخصال والصفات عن طريق تفاعل الشخصية مع الأحداث، وعلاقتها مع الآخرين، وقد تسمى هذه الطريقة بالتشخيص التفسيري.

والأخرى: تسمى بطريقة الكشف أو العرض (Showing) ولا يحدد الروائي صفات جاهزة، أو خصائص ثابتة للشخصية عند ظهورها في الرواية، بل تتوضح صفاتها، ويتجلى وعيها خلال أقوالها وأفعالها واستجاباتها وردود أفعالها، ويسمى هذا

---

(١) إن وصف الشخصية بأنها مسطحة أو مستديرة لا علاقة له بكونها رئيسية أو ثانوية، فقد تكون الشخصية الرئيسية مسطحة أو بالعكس.

(٢) الوجيز في دراسة القصص، ص١٣٦، وانظر أركان القصة، ص٨٣- وما بعدها. وكذلك: Treatise on the Novel- By: Robert Liddle, London 1965, p.930

(٣) ويسميها روبرت ليدل "الشخصية المركبة" انظر: Treatise on the Novel, p.95.

(٤) أركان القصة، فورستر، ص٩٥.

النوع من التشخيص أيضاً بالتشخيص الدرامي فهو "يرينا الشخص في أثناء تحركه، فمن سلوكه وكلامه وأفكاره نصل إلى استنتاجات فيما يتصل بشخصية Personality"[١].

وغالباً ما يلجأ الروائي إلى طريقة الإخبار عند رسمه الشخصيات الثانوية على حين يعمد إلى طريقة العرض أو المزج بين الطريقتين معاً في تجسيد الشخصيات الرئيسية[٢]. والحق أن طريقة التشخيص- في أغلب الأحيان- تكشف عن موقف الروائي من الشخصيات، وتوحي بانحيازه إلى الشخصية وتعاطفه معها، أو تحامله عليها[٣].

ثانياً: اختيار الكاتب للشخصيات

استوحى الكاتب الشخصيات الشعبية لتصبح شخصيات فنية، يحاول من خلالها التعبير عن الواقع، فحملت الشخصية الفنية مدلولين، مدلول تراثياً، ومعاصر فمثلاً في الإسقاطات الإيحائية التي يعبّر بها عن الواقع الحاضر[٤] وقد تعددت الشخصيات التراثية في أعماله كالسندباد وشهرزاد وجبينة وسرايا.

فمسعود في (السداسية) طفل بالعمر الزمني لم يكنه رحل بالفعل "نط عن العاشرة شبراً أو شبرين، ولكنه ليس طفلاً، فلا يحسن بك أن تنهره على اعتبار أنه طفل.

شخصية جبينة:

ونالت فكرة البقاء في الأرض حضوراً واسعاً في أعماله، وحين أراد الكاتب أن ينقل فكرته هذه إلى القارئ، التجأ إلى التراث الشعبي يستلهم شخصياته ويوظفها في أعماله، فأفادني اللوحة الخامسة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة) من سداسية الأيام الستة من الحكاية الشعبية التي تحمل اسم البطلة جبينة إلا أن الكاتب لم يقف عند حدود الحكاية الشعبية كما هي، وإنما غيّر في رموزها وأضفى عليها رمزاً جديداً (بئر الماء) وظفَّه لخدمة فكرته الأساس في القصة وهي (العودة) واعتمد الكاتب على الحكاية الشعبية الجديدة، بعد التحوير والإضافة، في بناء قصته الفنية التي تحمل عنوان الحكاية الشعبية نفسه (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة).

---

(١) الوجيز في دراسة القصص، ص١٣٣.

(٢) ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مصطلح خلق الشخصيات Characterization، ص٦٥.

(٣) للتوسع في التشخيص ينظر: شخصيات الرواية، دافيد دتشر، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، ص٢٣١- ٢٤١. ونظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويلك، ص١١٣- ١١٤.

(٤) مراد مبروك، العناصر التراثية، في الرواية العربية في مصر، ص٦٠.

هـذا الـنص يـتلخص فـي ضـياع جبينـة الشـعبية، المـوازي لرحيـل جبينـة الفلسطينية، على أثر الخيانة للطرف الآخر، وقد اختلفت أسباب الضياع في الحكايات كما اختلف الطرف الخائن، وبعد ضياع جبينة تلتقي بأمير يتزوجها وتنجب منه أطفالاً، ثم يساعدها في العودة إلى أمها التي أضناها ضياع ابنتها مدة طويلة، وإذا كانـت حكايـة جبينـة تتفـق مـع الحكايـة الشـائعة فـي الحبكـة الرئيسـية، وفـي الرمـوز الرئيسية، وهي رمز الضياع والشتات والبحث المضني عن الأب أو الأم وهي رموز تلتقي في النهاية برمز العودة من المنفى إلى الوطن[١] وحكاية حبيبي اختلفت عنها في استبدال رمز الأوز بالماشية، وإضافة بئر الماء.

كانت جبينة ترعى إوزاً وتغني:

يا طيور طايرة
في الجبال العالية
قولي لأمي وأبوي
جبينة الغالية
ترعى وز
تمشي غز
في الجبال العالية[٢].

فحمل الأوزة دلالات ورموز عديدة للتعبير عن الواقع، وهي تمثل العودة عند الكاتب، فعودتها مرتبطة بأمر الاحتلال مثل عودة الأوز المرتبطة بفصول السنة، ولعل اختيار الكاتب للأوز له دلالات بهجرة الأوز من القطب الشمالي إلى الجنوبي، وهو الطائر الذي ترعاه جبينة، وصار وجود جبينة الشعبية في القرية ما هو إلا رمز يذكرها بجبينة الغائبة، التي هي مثل "جير الحمام عاطراف الأيام" كما تقول فيروز في بداية القصة، أي أنها خارج الزمن، زمن العودة المؤقتة[٣]، وهكذا شمائل جبينة الأوز بهجرتها المؤقتة وعودتها المؤقتة، فإن عودة جبينة الفلسطينية لم ينزل شيئاً في جفاف العين، لأن الأخيرة عادة "بإذن أسبوعين زيارة في بيت أمها[٤]، وبمعنى آخر فهي لم تعد وقد أدركت جبينة أن عودتها المؤقتة لم تُغيِّرَ حالاً.

الأم المقعدة في (السداسية):

(١) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦، ص١٢٧.
(٢) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص٢٦.
(٣) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، ص١٣٣.
(٤) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص٣٦.

هنا يشير الكاتب إلى دلالة جديدة للقعود وعدم الخروج، فلم يعني العجز بقدر ما يعني الثبات في الأرض ورفض الهجرة، وتتلاقى هذه الدلالة في العمق مع دلالة مصطلح "القعدة" عند الخوارج الأزارقة الذين يعدون القاعد هو الرافض للهجرة على معسكرهم لأن رفض الهجرة مقاومة، ومعسكر الأزارقة منطلق ثوراتهم[1]. واحتفاظ الأم المقعدة (الثبات والتمسك بالأرض) بالخرزة الزرقاء العودة الحقيقية واللقاء، يوحي بفكرة الكاتب التي حملّها نصّه في (السداسية) وهي أن التمسّك بالأرض لن يكون إلاّ بعودة حقيقية لا مؤقتة، ولما كانت جبينة رمزاً للعودة المؤقتة، فإن بقاء الخرزة معها يخلق تناقضاً في النص، إذ كيف تلتقي العودة المؤقتة بالعودة الحقيقية؟ ولذلك أبقى الكاتب الخرزة مع الأم التي لم تعد لأنها لم ترحل.

شخصية سرايا

استلهم إميل حبيبي في بناء روايته (سرايا بنت الغول) التي تحمل اسم بطلتها (سرايا) على أسطورة فلسطينية كانت تردد ها جدة السارد/ البطل المؤلف مريم الحيفاوية، حول حبيبة حلوة اسمها سرايا، اشتهرت بجمالها الخلاّب وضفائر شعرها الطويلة التي لم يمسّها مقّص، وكانت سرايا قد اعتادت الانطلاق في الغابات بعيداً عن القرية، تقطف الزهور البرية فتهديها لوالدتها مرة، ووالدة ابن عمها مرة أخرى، وفي يوم من الأيام خطفها غول كان قد وقع في حبها، وأسكنها قصره المشيّد في أعالي الجبال فهام ابن عمها في البراري يبحث عنها وينادي "سرايا" يا بنت الغول دلي لي شعرك لأطول؟ فسمعته سرايا ودلت ضفيرة من ضفائر شعرها فتعلق بها وصعد إليها، وأخفته تحت سريرها، وحين جاء الغول من غيبته أكثر بشرب الخمرة حتى أخذ إلى النوم، وفرّت من القصر مع ابن عمها، وقد تعددت نهايات الحكاية عند مريم الحيفاوية ما بين سم سراي للغول، وقتل ابن عمها له بالسيف، ونجاتها مع ابن عمها بالنزول من القصر على ضفيرتها.

إن الكاتب نسج حكاية سرايا الحبيبة الروائية وينحرف عن الأصل الشعبي ويوظفه على نحو جديد، ولمعرفة ذلك لا بد من إيجاد نصوص الحكايات الشعبية الموازية للنص الحبيبي الروائي وإيجاد العلائق بينها واستعمالها وتوظيفها في أعماله.

استند الكاتب إلى الحكايات الشعبية في نسج حكايته (سرايا بنت الغول) ثم استلهم حكايته لبناء روايته التي تحمل العنوان نفسه، وانحرف في روايته (سرايا) عن حكايته، فكانت سرايا الروائية بطلة من خلال غيابها، وليس من خلال تجلياتها الواقعية، وكان البحث عن سرايا دون التقيد بزمن محور الرواية، فمن هي سرايا؟

---

(1) W.Montgomery watt, free will and predestination in Early Islamip p.210

ومن هو ابن عمها؟ ومن هو الغول؟

وفي الحوار الذي أجرته مجلة (مشارف) مع إميل حبيبي، كشف الأخير عن حقيقة سرايا والغول فقال "سرايا هي الصدق، الصدق الذي يولد مع كل طفل، والغول الذي سرق سرايا هو الميكافيلية في السياسة[١]. ووضح الكاتب ما قصده من وراء توظيفه لشخصية سرايا حين نصح "الكتاب أن لا يوغلوا إلى قفص حتى يحافظوا على صدق الطفولة ألا يدخلوا إلى قفص إلى أن البحث كشف كيف استطاع الكاتب توظيف الأسطورة الفلسطينية ليحكي عن "حقائق من حياته يقصر عن تجسيدها سرد الوقائع وحدها"[٢].

استلهم الكاتب شخصية الزوجة الضفدع الإنسانة الجنية عن وعي، لتوظيف رمز المرأة الدال على العطاء والإنتاج، ويتلاءم ذلك مع دلالة سرايا المرأة العادلة للخلق الفني، وإذا كان الأمير سعى لإيجاد زوجة فإن المؤلف سعى للعثور على سرايا (الجنية كوّراة العسل).

وإن كان الراوي قد سعى إلى التعرف على صديقه الجديد "متأنساً بوحشته فإنه سعى إلى البحث عن كوارة العسل لتحقيق وجوده الذاتي بعيداً عن الجماعة الممثلة بأصحابه في الطفولة والحزب في الكبر.

يقول الراوي: "شدتني رغبة في "كوارة عسل" تشدني بعيداً عن التنيّن كنت محتاجاً إلى النظر في نفسي وجهاً لوجه أي بدون واسطة مرآة أمي، لقد تعودت حتى ذلك اليوم على رؤية نفسي واحداً من الجماعة من الحارة وأولاد الحارة، فلا أسيب أبعد من صخور الشاطئ، ولا أتغرّب أبعد من موارس عين السعادة بالقرب من مصب نهر المقطع شرقي حيفا، وما كُنْتُ أتغرّب إلاّ في جماعة، وكنا نصطاد السمك ونقطف الزهور وعيدان الشومر وقصب المص في جماعة"[٣].

يربط الكاتب في النص السابق بين التنين وجماعة العجب في الصغر، فيجعل الأول رمزاً للثاني، ثم يذكر المؤلف أن الأمير هو من يستطيع استخراج الجنية (كوارة العسل- سرايا) ليلاً وتكوينها كما يشاء، وأن الشعب لا حاجة له إلى كوارة العسل، ولا جنية له سوى التنين (البحث الجماعي عن الخبز)[٤].

وبذلك تتغير دلالة الجنية، فتصبح رمزاً للتنين (الجماعة السياسية) بعد أن كانت رمزاً لكوارة العسل (الذات- سرايا- الأدب).

ويتخلص من سجن الاختناق السياسي (التنين) في أواخر حياته كما يقول المؤلف: "أنا لا ألتجئ إلى العمل الأدبي إلا حين أشعر بالاختناق. يعني أكاد أغرق

---

(١) إميل حبيبي، من الحوار الذي أجراه أحمد رفيق وآخرون، ص١٧.
(٢) رضوى عاشور، خرافية سرايا بنت الغول، سيرة ذاتية تحكي حياة حبيبي، ص١٠٢.
(٣) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص١٠٢-١٠٣.
(٤) المصدر نفسه، ص٨٣.

في مستنقع السياسية[١] وكما قتل التنين الإنسان في النص التراثي، فإن التنين (السياسة) إستطاع الانتصار على ملكة الإبداع عند المؤلف الذي ندم على ذلك في أواخر حياته".

لقد قام الراوي في تقنية المرأة في الأدب العربي الحديث، حيث تسربت فكرة المرآة من الآداب الأوروبية إلى الحديث فكانت كتابات محمد الخالدي وغيرهم تعبّر عن رؤية خلاصتها أن المرآة هي الأدب، وسيلة من وسائل نقل الواقع على نحو أمين[٢].

ولما كانت المرآة تتضمن القدرة على التصوير والإنعكاس، فقد استطاعت مرآة الراوي أن تعكس صورته الذاتية في بداية حياته، ولم تعكس المرآة في ذلك اليوم صورة الراوي الآنية بقدر ما عكست صورته المستقبلية "وقد أكون شاهدت في عيني ذاتي، في تلك اللحظة التي جاءت قبل ستة وخمسين عاماً شريطاً سلبياً معتماً عما سوف يأتي"[٣].

والمتتبع لسيرة حياة الراوي عبر ستة وخمسين عاماً في خرافيته يدرك أن المرآة استطاعت أن تتنبأ بمستقبل الراوي الذي وقف محاسباً لنفسه (سابقاً) على ما حدث في الزمن المستقبلي من نسيان سرايا والتخلّي عنها من أجل السياسة.

شخصية يعقوب:

أراد يعقوب إقناع سعيد بالعودة إلى خدمة الدولة بعد توبته فهدَّده بماضيه الذي لن ينساه الناس، قال سعيد على لسان يعقوب "وهددني بأن الناس لن يؤمنوا بتوبتي بل سيقولون إن العِرق دسّاس، وإن من شبَّ على شيء شابَ عليه، وبأنني لا أجد ملاذاً غيره"[٤].

يكشف المثلان السابقان عن أصل المتشائل الذي نشأ فيه والذي يرتَّدُ إلى الخيانة والتواطؤ مع العدو، فزّوج جدّته لأعرابي طلّقها حين وجدها تخونه مع بن أبي مرة[٥].

كان يعقوب على إطّلاع بتاريخ أسرة المتشائل، فجاء مثله ملائماً لطبيعة شخصية المتشائل إلى إطار التهديد بهذا الأصل من الآخر.

---

(١) من الحوار الذي أجراه أحمد رفيق وآخرون، ص٢٤.
(٢) خليل الشيخ، السرايا في ضوء رواية التكوّن الذاتي، قراءة في سيرة نجيب محفوظ، ص٢١٠.
(٣) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص٩٦.
(٤) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص١٧٤.
(٥) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص٦٣.

"أخطية " الحبيبة الأبدية في الرواية الفلسطينية

أن يُصدر إميل حبيبي عملاً أدبياً، يعني أنّ حدثاً مهماً تشهده ساحاتنا الأدبية المحليّة والعربية. وأن تجلس لتقرأ ما كتبه إميل حبيبي، يعني أن تتجرّد من كونك قارئاً عادياً وتستعد لخوض غمار اختبار صعب.

فأنت أمام أي عمل أدبي لإميل حبيبي تقف وجهاً لوجه أمام ما اكتسبته من معرفة وثقافة، حيث أنه لا يرضى لقارئه أن تتلاعب به العواطف فحسب، بل يُركز على عقل قارئه ومعرفته ومطالعاته ويأخذ به بعيداً في البُعد التاريخي والثقافي والأدبي ليجلو معرفته ويُدغدغ ذاكرته ويؤكد له أهميّة معرفة التراث الزخم الذي أورثه لنا الآباء والأجداد.

كلّ عمل عند حبيبي له ذاتيّته المستقلّة، وإذا كان إميل حبيبي المُفكّر والشيوعي والسياسي، هو البارز في "المتشائل" فإن إميل حبيبي الإنسان العاطفي المليء بالحنان والأحاسيس هو الطاغي على "أخطية "[1].

إذا كان إميل حبيبي في "المتشائل" قد تكلّم عن معاناة إنساننا العربي هنا طوال الثلاثين عاماً التي أعقبت قيام دولة إسرائيل ورحيل الأهل والأحبّاء وحياته المتشائلة ما بين الدمعة والفرحة، والأمل والإحباط، وإذا كان في "لكع بن لكع" قد وقف على الوضع الرديء والمحزن الذي يعيشه عالمنا العربي، وناقش الأخوة في مواقفهم ودافع عن مواقفنا هنا مُبيّناً لهم الدرب الصحيح، وأنّ لا أمل مع اليأس وما على الأجيال الطالعة إلى مُتابعة الدرب وقرع الطبول بكل الأمل والحماس والإصرار، فإنّه في "أخطية " يُصوّر معاناة إنساننا العربيّ النفسيّة ويقف على تلك الشرائح المُفتتة والمرهفة لهذا الجسم العربي الصغير الكبير هنا في إسرائيل.

فإميل حبيبي في "أخطية " هو إميل حبيبي الإنسان الذي يسترجع مواقف الماضي البعيد والماضي القريب بهدوء وذكاء وبذبرة حزينة كأنّنا به يرثي ما كان ويخاف أن لا يكون له ماض أفضل في المستقبل القريب أو البعيد.

تُحسّ بغربة إميل الإنسان بين السطور، وتتساءل:

–أين إميل الصاخب المليء بالأمل والتفاؤل في "المتشائل"؟ لماذا هذا الصوت الهادئ الحزين؟ ولماذا هذه الغربة المُسيطرة عليه؟ ولماذا يريد التستّر وراء الرمز وهو يقول: "إن اهتزاز ثقته بقيام حريّة الحنين إلى هذه البلاد في هذه البلاد... إلى حيفا في حيفا، هو الذي يطغى على أحاسيسه وعقله هذه الأيام".

القضية التي يُعالجها إميل حبيبي في "أخطية " هي القضيّة الأبديّة التي عالجها في كل إبداعاته من "السداسيّة" حتى "لكع" قضيّة البلاد التي كانت تحضن الأهل

---

(١) نبيه القاسم في الرواية الفلسطينية، دار الهدى، كفر قرع، ص١٢٩.

والأحباء، وقضيّة الأهل الذين انتشروا في كلّ بقاع الأرض. لكنه في "أخطية" يتناولها في مقاطع متفرقة وتلميحات وتضمينات تستذكر ما كان ولكن بسرعة ذكيّة يشير خلالها إلى الكثير مما ألمّ ببعض شرائح شعبنا وأفراده إلى ما أصاب الجانب الآخر في الشارع اليهودي وعلاقة السلطة بأبناء شعبنا العربي(١).

لم يكتب إميل حبيبي روايته الجديدة على نمط معروف في الرواية أو على نمط عرفناه له في "المتشائل" و "لكع" وحتى "السداسية". وإنّما كتبها على شكل مذكرات وزّعها على ثلاثة دفاتر.

في الدفتر الأول استعاد ذكريات بعيدة وقريبة ربما بينها بشكل رائع من خلال الاستطرادات والتضمينات والتلميحات، أطلعنا فيها على الكثير من الحوادث التي عشناها ونعرفها وعلى البعض المخفي، وأبرز ما حدث لشعبنا من نكبة وتشريد عام ١٩٤٨، وكيف حاولت البقية الباقية هنا أن تتأقلم مع الوضع الجديد وتتناسى ما حدث لتتمكّن من متابعة الحياة.

أما الدفتر الثاني فيصوّر فيه اللقاء مع الماضي واسترجاع كل صغيرة وكبيرة، فيه لمحات رائعة عاطفيّة يُصوّرها الكاتب ويستذكر فيها تلك الساعات الرائعة التي عاشها وأصحابه أيام العرب- كما يُسمّي الفترة التي سبقت قيام دولة إسرائيل- وخلال هذا الدفتر يؤكد على التصاق العربي بأرضه والحبيب بحبيبه الأول. فأخطية الحبيبة القديمة هي أخطية الحبيبة الدائمة وتبقى أخطية أجمل الحبيبات الضائعات اللاتي يبحث عنها محبّوها ولا يجدونها وهي بينهم.

ثم يكون الدفتر الثالث وفيه اللقاء بين الماضي والحاضر واكتشاف الواقع المؤلم أن أخطية الحبيبة الوحيدة لا تستطيع المشي ولا النطق وأنّ هذه المفاجأة ظلّت سراً طويلاً لا يعرفه إلا شروة- ولا يزال.

وما أصدق ما قاله الجاحظ في ما يكتب إميل حبيبي الذي لا يُذكر أنّه تأثّر بالجاحظ وأسلوبه، وأنّه مثله يشطح إلى البعيد ليربط كل ذلك بالمعنى الذي هدف إليه وبالفكرة التي يُركز عليها.

فنحن أمام أيّ عمل لإميل حبيبي نجد أنفسنا أمام موسوعة في المعرفة لا يُمكننا مُتابعتها وفهمها إلاّ إذا وقفنا على المصادر وعرفناها. فهو في كتاباته يُحيي فينا التراث الأدبي والحضاري واللغوي، وتراه يتلاعب بالمفردات اللغويّة واشتقاقاتها ودلالاتها، يُحاول حثّنا على عدم الوقوف عند اللفظة المُفردة وإنّما يدفعنا للكثير من الأشعار والقصص الأدبيّة لا يهدف إلى الإطناب واستزادة عدد الصفحات وإنما يبغي دفعنا لمعرفة تراثنا الفكري والأدبي والحضاري الخصب لنستزيد منه ولا نكتفي بما يُقرّره لنا المنهاج الدّراسي.

---

(١) نبيه القاسم، المصدر نفسه، ص١٣٠- ١٣١.

إميل حبيبي في "أخطية " كان صحافيّا أكثر منه كاتباً أدبياً، فهو برع في مفرداته ومقطوعاته وتداعياته بلغته السهلة على الفاهم الدّارس المُمتنعة على الجاهل. وسمح لنفسه أن لا يلتزم بإطار مُعيّن، بل راح يتنقل من حدث لآخر، وقد اختار رجل الفضاء الذي استوقفه في منصف الطريق إلى بيته في الليل ومن ثمّ الغول الذكي أقعى والرجل الغريب الذي أفزع الدولة ليستطيع عَبْرَ هذه الانفعالات نحو العالم اللامعقول أن ينقل لنا صوراً من عالمنا في غاية المعقول والواقع(١).

إميل حبيبي في "أخطية " كان في منتهى الصراحة التي عرفناها عنده في أعماله السابقة... فهو صريح مع نفسه.. وصريح مع قارئه... يكشف لنا كلّ شيء مخفيّ في ماضيه.. وهل كانت قصّته مع "عطيّة" إلا صورة أصلية لهذه الصراحة التي عوّدنا عليها أبو سلام رغم ما في القصّة من معان ورموز وأبعاد(٢)؟

موقف النقاد من إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في النص:

يثير الدارس التساؤل حول هذه الإشكالية، فقط، في اللحظة التي يقر فيا أن "خرافية سرايا بنت الغول" نص روائي. أما إذا ذهب إلى أنها خرافية فلا حاجة له إلى الوقوف عندها – أي عند الإشكالية-. وتتسم الحكاية الخرافية، كما يكتب نمر سرحان في موسوعة الفولكلور الفلسطيني، تتسم بأنها ذات "طابع معين من البدائية والتوحش يجعل تاريخها ممعناً في القدم، يرويها أفراد اشتهروا بالقدرة على الحفظ والرواية ويتناقلها الناس جيلاً بعد جيل، فهي جزء من موروثاتهم الشعبية القولية التي لا يعرف لها مؤلف، والتي تروى باللهجة المحلية"(٣).

وليس الأمر، في نص إميل حبيبي، كذلك. فلا النص ممعناً في القدم، ولا هو باللهجة المحلية، ولا هو مجهول المؤلف، ولا هو بالفن القولي.

وإذا ما ذهب الدارس إلى أن النص سيرة ذاتية انتقت ضرورة هذه الإشكالية – إشكالية الكاتب والسارد والشخصية- لأن المؤلف والسارد والشخصية هم، في النهاية، شخص واحد.

---

(١) نبيه القاسم، المصدر نفسه، ص١٣٢، ١٣٣.

(٢) نص الكلمة الذي ألقيت في الندوة الأدبية التي أقامها المركز الثقافي البلدي في الناصرة يوم ١٩ تموز ١٩٨٥، احتفاءً بصدور رواية "أخطية " للكاتب إميل حبيبي وشارك فيها البروفيسور ساسون سوميخ من جامعة تل أبيب والشاعر سميح القاسم والكاتب محمد علي طرونبيه القاسم ونائب رئيس بلدية الناصرة رامز جرايسي إضافة إلى الكاتب إميل حبيبي.

(٣) نمر سرحان، موسوعة الفولكلور الفلسطيني، عمان، ١٩٨٩، ط٢، ج١، ص٢٠٣.

من مجلة مشارف، د. عادل الأسطة، إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في نص خرافية سرايا بنت الغول "وموقف الدراسين منها!، العدد ١٦، آيار/ مايو، ١٩٩٧، دار عربسك، حيفا، ص١٦٢.

والذين وقفوا ضد الإشكالية المذكورة كانوا، بوعي أو بغير وعي، يحاكمون النص على أنه رواية. وسوف أقف، هنا، وقفة عابرة عند الدراسات التي استطعت الحصول عليها واستخدم كاتبوها مصطلحات المؤلف والسارد والشخصية لملاحظة كيفية التعامل مع هذه الإشكالية.

لقد كتبت أحمد رفيق عوض دراسة تحت عنوان "خرافية سرايا بنت الغول: إميلياذا بطعم الكرمل والكراميل" ونشرها في مجلة "الكاتب" المقدسية، في أيار ١٩٩١، وجاء في أثناء حديثه عنها ما يلي:

"لا يمكن أن نبعد عن أذهاننا في أثناء قراءة الخرافية أن الراوي هو المؤلف" ولم يكتب عن المؤلف والراوي والبطل أكثر من هذا"(١).

ونشر كل من الدكتورين عيسى أبو شمسية ومحمود العطشان دراسة عنوانها "أزمة الشكل الفني في "خرافية سرايا بنت الغول": بين تداعيات الواقع ورمزية الرؤية"، ظهرت على صفحات مجلة "كنعان" في حزيران ١٩٩١. ويلاحظ القارئ لها – أي للدراسة- الحيرة البارزة لدى الكاتبين. فتارة نقرأ:

"وفي أحيان أخرى تطل علينا شخصية المؤلف بقوة مما يزيد حيرة القارئ من هذا التداخل الذي يقوم على ثالوث متشابك: البطل والراوي والمؤلف، إلى حد لا ندري معه إن كان هذا العمل خرافية أو حكايات واقعية أو مذكرات أو سيرة ذاتية"(٢).

ويأتي المؤلفان بأمثلة توضح هذا التداخل وتبينه. ويكتفي الدارسان أحياناً بالربط بين الراوي والمؤلف" وفي موقع رابع، وحين يتحدث الراوي- المؤلف عن زميله في الدراسة الشاعر ابن شيخ عين غزال..."، ويفصلان أحياناً أخرى بين المؤلف وبطله "وكذلك حين يكشف المؤلف عن أن بطله كان يسافر إلى موسكو..." ويعودان، في النهاية، إلى الكتابة" وهناك إشارة واضحة الدلالة إلى أن البطل هو الراوي وهو المؤلف..." (٣).

ولم يلتفت د. أحمد حرب في دراسته "سرايا" و "العصا" وسيكولوجية الإبداع الفني في رواية إميل حبيبي "سرايا بنت الغول" التي نشرها في جريدة "القدس"(٤) الصادرة في القدس، لم يلتفت إلى هذه الإشكالية، وإن سمى النص رواية، كما هو واضح من العنوان، وكما يبدو في أثناء كتابته.

ويجدر الوقوف هنا عند دراسة صبحي شحروري "أزمة الرواية في خرافية سرايا بنت الغول" وفيها يربط الكاتب بين المؤلف والبطل اللذين تبدو لغتهما واحدة،

---

(١) العدد ١٤٣، ص٧١.
(٢) كنعان، مجلة مشارف، مايو، دار عربسك للنشر، حيفا، العدد ١٦، ص٤٢.
(٣) كنعان، مجلة مشارف، مايو، دار عربسك للنشر، حيفا، العدد ١٦، ص٤٢.
(٤) مجلة مشارف، بتاريخ ٧/٢١/ ١٩٩١.

ويرى "انتقاء وجود شخصيات أخرى غير شخصية البطل الملتبس بالمؤلف. وإن ظهرت شخصيات أخرى فإنها سرعان ما تختفي؟؟"[١]. ويرى شحروري أيضاً "أن الموقف الأيديولوجي للشخصية الرئيسية البطل ولا شخصية سواه غير منفصل عن موقف الكاتب"[٢] ويذكر أيضاً "أنك لا تدري عمن يدور الحديث، عن الشخصيات المهمشة أم عن المؤلف الراوي البطل الذين يبدون، أحياناً أنهم شخص واحد" ولا يعتمد شحروري في حكمه هذا على ما هو خارج النص، وإنما يعتمد فقط على لغة النص أساساً. والملاحظة الوحيدة التي اعتمد فيها على معرفته بإميل كانت على جانب من التناقض، ففي حين يكتب:

"إن العراك السياسي لم يترك لإميل حبيبي كثيراً من الوقت ليقرأ، ولذا نراه يفرح عند وقوعه على نصوص مدهشة وقد حشد شذرات من هذه النصوص في صلب نصه، ولم يستلهمها وإنماء جاء بها بحرفيتها" نجده يكتب في موطن آخر" لكن ثقافة البطل أطاحت بالنص"[٣].

وعلى الرغم من أن إميل لم يقرأ، كما يعترف، لكتاب مشهورين مثل جبرا إبراهيم جبرا وآخرين، إلا أن ما يظهر من خلال نصه "المتشائل" يشير إلى أنه قارئ جيد لكلاسيكيات الأدب العالمي.

ويبدو محمود غنايم في كتابه "المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل" (١٩٩٥) [٤] أفضل من وقف عند هذه الإشكالية[٥].

ولا أعرف إن كان هناك دارسون آخرون تناولوا هذه الإشكالية تناولاً تفصيلياً، فثمة دراسات أشار إليها د. غنايم في هامش ص١٢٧، ص٢٤٩ لم أستطع الحصول عليها[٦].

يذكر غنايم أن "الراوي في هذه الرواية متغير، مثلما أن بطل الرواية كذلك متغير"[٧] ويتوصل- بعد أن يلاحظ ما يرد في الرواية وما يعرفه عن إميل حبيبي، وهنا يحيل قراءة النص إلى ما هو خارج النص- إلى ما يلي:

---

(١) شحروري، ص٥٥.
(٢) شحروري، ص٥٦.
(٣) شحروري، ص٥٦.
(٤) صدر الكتاب عن جامعة حيفا و "دار الهدى في كفر قرع، ١٩٩٥.
(٥) المدار الصّعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، ١٩٩٥، ص١٢٧.
(٦) والدارسون العرب الذين ذكرهم لم أستطع الحصول على دراستهم هم "أحمد بزون" سرايا بنت الغول لإميل حبيبي، اللغة عقب السرد لا الحدث "السفير" البيرونية ٢٢/٣/ ١٩٩٢، رضوى عاشور، خرافية بنت الغول" ملخص الدراسة المقدمة إلى المؤتمر/ مداخلة في مؤتمر الرواية العربية، الحاضر وآفاق المستقبل، جامعة القاهرة ٢٤-٢٦/٢/ ١٩٩٢، فاروق عبد القادر، من أوراق الرفض والقبول" وجوه وأعمال، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.
(٧) غنايم، ص٢٤٣.

"هكذا تبدو هذه الرواية عملاً بالغ التركيب يمزج بين الرواية وبين السيرة الذاتية، بين رواه متعددين وأبطال لا ندري صلتهم تماماً بالمؤلف. وكلما حاول القارئ أن يهتدي إلى خيط يقوده نحو تحديد اتجاه معين جاءت عدة حقائق لتلغي هذا الاتجاه"[١].

ويعود السبب في هذا، من وجهة نظره، إلى "المراوغة المستمرة بين الواقع والمتخيل تظهر من خلال بعض الإشارات التي يثبتها المؤلف في الهامش. وهذه الملاحظات تتضمن اعتراف المؤلف أنه يروي سيرة ذاتية، لكنه مزج هذه السيرة بالخيال[٢].

(١) غنايم، ص٢٥٧.
(٢) غنايم، ص٢٥٧.

حيث يورد غنايم ما يلي:

"بناء على إشكالية المراوغة بين المؤلف، الراوي/ البطل لا يمكن التحديد بدقة من هو المتحدث. لذا، فإن ذكر أحد أركان هذه المعادلة خلال التحليل تعني الإشارة إلى جميع أركانها".

ويمكن الوقوف هنا ثانية عند دراسة د. صلاح فضل. لا يميز الدكتور بين الراوي والشخصية إطلاقاً، وهو على ما يبدو يرى فيهما شخصاً واحداً دون أن يبرهن ذلك، وما يفصل الأول عن الثاني ليس سوى خيط دقيق" لا يبين سوى في إسناد الضمير إلى فعل القول. فليس هناك فرقٌ جوهري بين الغائب والمتكلم.... ومهما جهد القاريء، في التماس الفروق بينهما فإنه لن يدرك من ذلك شيئاً ذا بال، حتى ليغدو الحوار الذي تقيمه الرواية بينهما افتراضياً لم يقلّ في أية لحظة، إذ لا يحمل أصواتاً عدة ولا شخصيات متباينة، ولا منظورات متقابلة"[1].

وأرى أن المؤلف والراوي والبطل هم، في النهاية، إميل حبيبي نفسه. ولإثبات هذا سأسير في اتجاهين:

الأول: قراءة النص وقراءة المؤلف في الوقت نفسه- أي إحالة النص إلى ما هو خارجه للبحث عما هو مشترك بين سيرة حياة إميل حبيبي، وسيرة حياة المتحدث عنه في النص[2].

الثاني: قراءة الكتاب وحده من ألفه إلى يائه دون الاستعانة بأي مصدر خارجي آخر. وهنا نقرأ النصوص الموازية للامتن، وأقصد بذلك خطبة المؤلف والهوامش الكثيرة التي دونها إميل حبيبي.

وعلى الرغم من أن خطبة المؤلف والهوامش تعدان خارج إطار النص- أي متنه- إلا أنها جزء منه. وقد يرى بعض الدارسين أن القراءتين تتداخلان فيما بينهما حيث تشكلان معاً قراءة واحدة، فإميل هو الذي كتب خطبة المؤلف وهو الذي أورد الهوامش على أنها جميعاً- أي الخطبة والهوامش-٠ من كتابته وتعود إليه في الوقت نفسه. وإذا كان نقاد الرواية خاضوا في إشكالية المؤلف والسارد والشخصية، في النص الروائي، فإنهم هنا أمام نص مغاير. حقاً أن كثيراً من الروايات صدرت وقد تصدرتها خطبة مؤلف، إلا أننا، في حدود ما أعرف، أمام نص روائي جديد تكثر فيه الهوامش لدرجة يشعر فيها القارئ أن النص دراسة أو بحث أكاديمي، وإن كانت الإحالات، في أكثرها، تعود إلى حبيبي نفسه. وسأركز في دراستين، هنا، على الفصل الأول من النص، على أن أضرب أمثلة أخرى في الفصول اللاحقة.

---

(١) فضل، ص١٦٨، وانظر ١٧١، ١٧٣.

(٢) محمود غنايم، في مبنى النص، في رواية إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، مطابع الاتحاد، حيفا، ١٩٨٧م.

الاتجاه الأول: قراءة النص وقراءة المؤلف كما نعرفه مما يكتب ويقول خارج إطار الخرافية.

١- كرر إميل حبيبي في غير مكان أنه اكتشف خطأ ما أقدم عليه في ماضيه حين اهتم بالسياسة إلى جانب الأدب الذي هو هوايته، وأنه لا يستطيع حمل بطيختين في يد واحدة. يكتب إميل:

"وأما تجربتي الذاتية، وهي تجربة متواضعة ومحدودة جداً، فقد علمتني أن احترم تجربة الأجداد، فلا أحاول أن أحمل بطيختين بيد واحدة: بطيخة الالتزام السياسي وبطيخة العمل الإبداعي الصادق صدق العلوم الدقيقة"(١).

"لست عالماً ولا ناقداً. ولكنني وجدت نفسي، منذ أدركت أنه من المستحيل "حمل بطيختين في يد واحدة" قادراً... على تعويض ما فاتني من مكتسبات "فلسلة العلم" فيما كنت غارقاً في أوهام "علم الفلسفة"(٢). وهو ما يتكرر في المتن الروائي على لسان البطل كما ينقله الراوي:

"وما أنا بمازح، حين أقول لهم أن مهنتي هي صيد السمك وأما الأدب فهو هوايتي المحببة".

وأما السياسة؟

قد قيل: "لا يستطيع المرء أن يحمل بطيختين في يد واحدة "فكيف بهذه البطيخة الثالثة؟"(٣).

٢- يكتب د. حسني محمود في كتابه(٤)، إميل حبيبي والقصة القصيرة، عن حياة إميل، ما يلي:

"ولد اميل ١٩٢١ في مدينة حيفا زنبقة الكرمل وعروس الساحل الفلسطيني. وهو ينتمي إلى أسرة ريفية من قرية "شفا عمرو" قرب حيفا...".

ويرد في سرايا ما يلي:

"ولد على شاطئ بحر حيفا...".

و "ولد في وسط واد ينبع من الجبل ويصب في البحر، توا بعد انتقال والديه وإخوته من القرية البرية إلى المدينة البحرية..." (٥).

ويشير في الهامش إلى أن الوارد هو وادي النسناس وأن القرية هي شفا عمرو وأن المدينة هي حيفا.

---

(١) انظر مشارف، العدد ٣، تشرين أول، ١٩٩٥، ص٨، وقد كررَّ هذا في ندوة الرواية التي عُقدت في البيرة، بتاريخ ١٠/٧/ ١٩٩٥.

(٢) حبيبي، خرافية، ص٨.

(٣) حبيبي، خرافية، ص١٧.

(٤) د. حسني محمود، إميل حبيبي والقصة القصيرة، عمان، ١٩٨٤، (المقدمة)، ص١١.

(٥) حبيبي، خرافية، ص٢٦، ٣١.

٣- يعرف الجميع أن اميل حبيبي كاتب روائي، وقد صدرت له العديد من الروايات. والبطل الروائي، كما ينقل الراوي كلامه، هو كاتب أدب. ويرد النص التالي في الرواية:
"قال: تعودت على اليأس يستولي علي حين أجد ما بين يدي من عمل أدبي عاقراً أو أبلغ به نهاية سرداب..."[١].
وسأعود إلى هذه النقطة حيث أتحدث عن قراءة النص دون الاستعانة بما هو خارجه.
٤- ثقافة اميل حبيبي الموسوعية وقراءته للكتب التاريخية والأدبية العالمية. فيقول إميل:
"أن لنا تراثاً ثرياً، وأنا أعتز بهذا التراث. وأنا إلى حد ما مقلد، أعتبر نفسي تلميذاً للجاحظ والمعري ولمختلف الكشاكيل في الأدب العربي الكلاسيكي..."[١].
ويلاحظ أن البطل يسرد من كتب إحسان النمر ومن مؤلف بهاء الدين بن شداد "سيرة صلاح الدين الأيوبي" ومن أشعار امرئ القيس والمتنبي.
ويقول أيضاً:
"أنا مطلع على الأدب الغربي الكلاسيكي، خصوصاً أدب النهضة، و "الهزل" من بوكاشيو حتى مارك توين، ولقد تأثرت في كتاباتي بالعديد من الأدباء الأوروبيين أمثال غوركي وشولوخوف وفولتير وجاك لندن..."[٢].
ويرد في الخرافية:
"ويكون، أمام هذه الظواهر المائية الطبيعية، مبهور النفس والبصر، مؤهلاً لاستقبال مختلف الخواطر غير الطبيعية: عن شبح كانترفيل ونواح مرتفعات وذرنغ..."[٣].
ويتحدث عن رواية (آرنست همنجواي) حديثاً فيه إفاضة[٤].
٥- ذهبت في دراستي عن صورة اليهود في رواية إميل حبيبي "المتشائل" إلى أن سعيداً هو حبيبي نفسه، وأعتمدت على أن ملامح سعيد، كما ترد في النص، هي ملامح إميل نفسه. وأشرت إلى أن هناك مفتاحين لدراسة شخصية سعيد هما: التغابي والشيوعية[٥].
ويرد في الخرافية على لسان البطل، كما يسرد الراوي سرداً تاماً دون تدخل: "فكانوا يوقعونني في مطبات كنت أخرج منها مستاذجاً ومبرراً خيبتي بسذاجتي..."[٦].

---

(١) حسني محمود، ص٢٦.
(٢) حسني محمود، ص٣٠.
(٣) حبيبي، خرافية، ص١٩.
(٤) السابق، ص٢٤-٢٥.
(٥) انظر هامش ٢ من هذه الدراسة.
(٦) حبيبي، خرافية، ص٢١.

و "وكان استطاب تظاهره بالسذاجة فأمعن فيها وأمعنوا"[١].
ولا يختلف موقف البطل، هنا، من اليهود، عن موقف سعيد منهم في المتشائل، كما لا يختلف عن موقف إميل حبيبي نفسه[٢].

٦- يرد في مواطن من النص إشارات إلى نصوص إميل حبيبي القصصية والروائية، ويبدو أنا المتكلم كاتبها. ومن ذلك ما يرد في ص ٧٨: "وكتبتُ قصة" النووية" لأهرب من هذا الطلسم. فإذا هو ماثل أمام مخيلتي بطلاً من أبطال تلك القصة". وقصة النورية قصة كتبها إميل حبيبي وقد نشرها في مجلة "الجديد" الحيفاوية في آذار ١٩٦٣، وأعاد نشرها ضمن قصص "سداسية الأيام الستة".
ومن ذلك أيضاً ما يرد في ص ١٠٢: "وجاء نعيها بعد أربعة أشهر من ظهور قصتي الأولى في هذه الدولة: "بوابة مندلباوم" ويذكر في الهامش أنه نشرها أيضاً في "الجديد" في آذار ١٩٥٤: "ويعود هذا التقويم إلى أذني شرعتُ في كتابة "المتشائل" في العام الأول من هذين العامين (أي ٧٢ و ١٩٧٤). وأنهيته في العام الثاني من هذين العامين- أي في العام ١٩٧٤- وأوردت فيه وصفاً أميناً لما فعلوه ويفعلونه تحت أثواب المسافرين العرب عبر مطار بن غوريون في مطار بن غوريون. وقد أصدر حبيبي نصه "المتشائل" عام ١٩٧٤.

٧- وسأكتفي، في هذا المجال، بالإشارة إلى ما أورده إميل حبيبي في الصفحة السابعة من افتتاحية العدد السادس من مجلة "مشارف" (كانون الثاني ١٩٩٦)[٣]. يخصص إميل مقالته للحوار مع صديق صباه الدكتور إحسان عباس ويقول: "فقد وجدتني أذكره في جميع أعماله الأدبية تقريباً. وأتمنى التقاءه قبل الرحيل عن هذه الدنيا...". ويأتي على أعماله التي ذكر فيها شيئاً عن إحسان، ومن أعماله هذه "خرافية سرايا بنت الغول" التي يقتبس منها العديد من الفقرات التي توضح أن أنا المتكلم وعبد الله وضمير المخاطب في الخرافية ليسوا سوى إميل نفسه[٤]:
"كان عليك السفر، يا عبد الله، حتى موسكو كي تلتقي أبا خالد وحتى واشنطن حتى تلتقي أبا سلمى... وآخرها في هذا العام (١٩٩٠) حين أكرمكم أبو عمار بوسام فلسطين...".

---

(١) السابق، ص٢١.
(٢) السابق، ص٢٩، وقارن ذلك بدراستي للمتشائل، انظر هامش ٣.
(٣) مجلة مشارف، العدد السادس، كانون الثاني، ١٩٩٦.
(٤) كان استخدام اسم عبد الله وضمير المخاطب من الأسباب التي جعلت محمود غنايم يعتقد أن إميل يراوغ في نصه هذا ما بين السيرة الذاتية والرواية، وقد كان إميل كتب مقالته هذه قبل صدور دراسة غنايم ليتوصل إلى غير ما ذهب إليه، انظر: غنايم، ص٢٥٥.

الاتجاه الثاني: قراءة النص اعتماداً على طبعة الخرافية فقط وإهمال أي تصور أو معرفة عن المؤلف أو عن الدراسات التي كتبت عنه.

ويضعنا أمام ثلاثة أصوات:

أ. صوت المؤلف متمثلاً في المقدمة- "خطبة المؤلف" كما أسماها- وتداخل ما ورد فيها مع ما ورد في المتن، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى صوته كما ورد في الهوامش التي كتبها ونسبها إلى المؤلف الذي هو إميل حبيبي، كما يبدو على الغلاف. وكان المؤلف، في الهوامش، يوضح ما غمض في النص أو ما لم يبد واضحاً وضوحاً تاماً.

ب. صوت الراوي الذي يروي ما يقوله البطل أحياناً، ويتحدث عن علاقته به من ناحية ثانية حيث يتحول الراوي إلى شخصية روائية.

ج. البطل أو الشخصية المحورية التي تتحدث بضمير المتكلم، ونصغي إليها من خلال نقل الراوي لما تقوله.

وتعتمد ملاحظة الاتصال والانفصال بين المؤلف والراوي والشخصية المحورية على أمرين:

الأول: اللغة.

والثاني: قراءة خطبة المؤلف وهوامشه ومقارنتها بأقوال الراوي من ناحية، وأقوال البطل من ناحية ثانية، وذلك لملاحظة اقترابها من بعضها البعض، أو ابتعادها عن بعضها البعض، ومن ثم ملاحظة إن كان المؤلف هو الراوي وهو الشخصية المحورية في الوقت نفسه. ولا يشذ عن لغة المؤلف إلا لغة المؤلفين المقتبس نصوص من كتبهم.

اللغة:

ونذهب، هنا، إلى حد بعيد، مع ما ذهب إليه صبحي شحروري الذي كتب أن اللغة في الرواية هي "اللغة الواحدة المجردة، لغة المؤلف"(١)، ولا تختلف لغة المقدمة ولغة الهوامش مع لغة الراوي ولغة الشخصية الرئيسة.

ولا تنسجم هذه اللغة، إلا قليلاً، مع لغة الخرافية. وأعني بقليل، ورود بعض الأمثال الشعبية.

قراءة الكتابة:

١- يلاحظ، ابتداء، أن بعض ما يكتبه إميل في المقدمة يتطابق وما يرد على لسان الشخصية المحورية في النص. ويعزز هذا من أن المؤلف والبطل هما

---

(١) شحروري، ص٥٥.

شخص واحد، وقد أشرت إلى هذا في أثناء الكتابة عن قراءة النص وقراءة المؤلف معاً.

٢- يكتب إميل في المقدمة: "فإنني كعادتي في رواياتي السابقة، لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها، بل أرخي العنان للاسترسال الباطني حتى التسبب أحياناً..." (١).

قال: "تعود على اليأس يستولي على حين أجد ما بين يدي من عمل أدبي عاقراً أو أبلغ به نهاية سرداب فإذا نهايته منغلقة بحجر صواني ضخم عصي على الاختراق. فأعلم أن لا مناص من أن أعود أدراجي وأحفر نفقاً آخر في موقع آخر. فأكسل عن هذا الجهد المضني والمكرر، المرة تلو المرة..." (٢).

ويضيف:

"إلا حين لا يبقى لي من منجاة إلى الاستمرار في الحفر. فيكون حالي أشبه بحال جماعة من الأسرة لا أمل لهم في الحياة ما داموا في الأسر قابعين. حفروا نفقاً تحت الأرض وخططوا أن تأتي نهايته خارج أسوار المعتقل. فلما بلغوا فيه مسافة بعيدة، بحسب ما خططوا، اصطدمت معاولهم بصخر عظيم لا قبل لها على اختراقه"(٣).

٣- يرد في هامش ١٦ ص ١٨ ما يلي:

"بدأنا في كتابة هذا الفصل في نهاية العام ١٩٨٣، إلا أننا أعدنا صياغته عدة مرات ولم نجزه للنشر إلا في ٢٢/ ٩/ ١٩٩٠. المؤلف.

ويسرد في الرواي ما يلي:

"وأقسم لي الإيمان المغلظة أنه أخفى ما دونه، في نهاية العالم ١٩٨٣ حتى يومنا هذا"(٤). وصدرت الرواية عام ١٩٩١.

إشكالية الراوي:

يبدو الراوي في النص، كما يوحي الحوار بينه وبين البطل، شخصاً آخر غيره. وهو راو محيط بكل شيء فيما يتعلق بعالم بطله، وليس هناك ما يشير إلى أنه غيره على أية حال.

وفي الفصل الأول هناك ثلاثة مواطن، على الأقل، نصغي فيها إلى الراوي والبطل يتبادلان كلاماً سريعاً، يوحي للوهلة الأولى أنهما شخصان مختلفان:

---

(١) حبيبي، خرافية، ص٥.

(٢) السابق، ص٢٦.

(٣) السابق، ص٢٦، وانظر أيضاً ص١٩، حيث يروي الراوي عنه أنه قد دوّن ما علق في مخيلته.

(٤) حبيبي، خرافية، ص٢٠.

الأول: "كان في زمانه خطيباً كليماً. فقلت له: فلماذا لم تلق على مسامع الطير خطاباً؟ قال: كنت جمعتها حولي[١].

الثاني: "وقال: كان الحادث مفتاحاً أشبه بمفتاح الحياة المصري القديم. قلت: كان اسمه مفتاح النيل، فلنسم مفتاحك بمفتاح وادي القرن"[٢].

الثالث: "وأخذنا نعود على إلقاء السلام على جمجمة أعادها إلى مكانها في قبر مكشوف الجانب. ثم جاء في أحد الأيام – قال- فلم يجدها في مكانها ولا في أي مكان آخر. قال: "وكأننا لم نكن" قلت: "ونحن؟ " قال: وهل سيدفنونا"؟"[٣].

ويمكن الوقوف عند المقطع الخامس من الفصل الثاني لملاحظة الاختلاف في السرد، هذا الذي يتم تارة من خلال استخدام صيغة الشخص الثالث، وطوراً من خلال صيغة الشخص الأول. نقف في ص (٨٥) أمام الصيغتين:

"ولم أتنبّه إلى وجوده..."

و "صعد في شارع الجبل حتى واجهته فتحة درّب ترابي ضيق...".

ويبدو الراوي شخصاً آخر غير الشخصية. ويبرز هذا واضحاً في (٨٦)، وبخاصة حين نقرأ: "ويحكي ويحكي ويسترسل في "الخرافية" لعله يهتدي إلى تلك اللحظة الأولى التي علقت فيها عيناه بعيني سرايا. فلا يهتدي".

ويبدو أيضاً جلياً في ص (٨٧)، وتحديداً في قول الراوي:

"هكذا قال لي حين خرّفني بهذه "الخرافية" وكانت سرايا- قال- أول من عرّفني على "تفاح الجن" أنه صالح لمعدة البشر...".

---

(١) حبيبي، خرافية، ص٢٥.

(٢) حبيبي، خرافية، ص٢٠.

(٣) حبيبي، خرافية، ص٣٠.

ويبدو الراوي ملماً بكل شيء عن شخصيته التي يقصُّ عنها تارة ويتركها تقصّ عن ذاتها طوراً. ويظل الراوي ذكرة دون اسم أو ملامح خاصة تميزه عن ملامح الشخصية، ولا يحدد كلامه، على أية حال، ما يشير إلى أنه شخصية أخرى غير البطل وهكذا يجد المرء نفسه أمام مؤلف وراو وبطل هم في الوقت نفسه شخص واحد[١].

(١) د. عادل الأسطة، باحث فلسطيني ومحاضر في جامعة "النجاح" نابلس.