الفصل الرابع

البنية السردية

الفصل الرابع

البنية السردية

السرد والتجربة الحسية

إنّ بناء قصة، استناد إلى قوانين السردية الاصطناعية، يقتضي الخروج عن مسار ما من أجل إسقاط حالة حياتية تعد تشكيلاً جديداً لكم زمني يتطور خارج مداره المعتاد. فعندما يحدد السارد بداية حدث ما، فإن الفعل السردي، الذي يعد سند هذا الحدث وأداته المثلى في التحقق، سيعلن عن ميلاد شخصية هي المدخل الأساس للإمساك بالعوالم الدلالية المحنية منها والضمنية حينها تبدأ الأشكال الحياتية الجديدة في التشكل. "فتدشين الفعل، بكل تبعاته، مرتبط بالمواجهة الأولى بين الشخصية وبين العالم الذي تلجه" [1]، أن وجود الحياة مشروط بإسناد وظيفة ما (فعل) إلى محفل يقول بإنجازها ضمن تجربة زمنية معدودة.

وهكذا فإن الزمن، هو رافد الفعل السردي وأساس وجوده، لا يمكن أن يُستوعب إلا إذا كان وعاء لتغيير وضع الأشياء والكائنات. وتلك هي الأولويات التي يشتغل وفقها "منطق الحالات والتحولات) المرتبطة بكل نشاط يتم داخل الزمن فالحدث، في كل إستراتيجية سردية هو "تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي[٢].

إن الفعل الذي يتم ضمن الحدود القيمية ذاتها، لا يمكن أبداً أن يقود إلى بلورة حدث سردي.

ومن بعيد رأينا صاحب الكوفية والعقال يخفض رأسه نحو الأرض، وأنا نظري حاد، فرأيته يفحص الأرض بقدمه، والجندي الحاسر الرأس، الذي كان معنا، ها هو أيضاً يخفض رأسه نحو الأرض وها هو يفحص الأرض...

أي أمر عجب حدث الآن ؟ طفلة تقطع "وادي الموت الذي لا رجعة منه" وترجع منه وقد نقضت "واقع الحرب والحدود وبوابة مندلباوم"!.

فهي طفلة جاهلة لا تدرك الفرق بين العسكري الذي يلبس الكوفية والعقال والعسكري الحاسر الرأس، يا لها من طفلة ساذجة، رأت أنها لم تنتقل عبر البحور إلى بلاد أخرى، فتوهمت أنها لا تزال في بلادها، فلماذا لا تسرح ولا تمرح في بلادها ؟! ورأت أنه على جانب يقف والدها على الجانب الآخر تقف جدّتها، فلماذا لا تسرح ولا تمرح بينهما كما كانت تفعل كل يوم ! خصوصاً وأنها ترى سيارات تروح

---

(1) Henri miterand: le discourse du roman, ed p4f, 1980, p.69.

(2) louri lotman: la structure du texte artistique ed Gallimard, 1987, p 326

وتجيء على الأرض الحرام، تماماً كما تفعل السيارات على الشارع قرب بيتها هنا يتكلمون العبرية وهناك يتكلمون العربية، وهي أيضاً تتكلم اللغتين مع تينا ومع سوسو!

"أرجوكم أيها السادّة، أن تبتعدوا عن الطريق لئلا يسقط طفل من أطفالكم بين عجلات السيارات التي تمرُّ من هنا بسرعة، كما ترون"[1].

وهذه خاصية سردية تشترك فيها كل الروايات. فالرواية "وعد" بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمية المتعددة. وقد حاول منظرون كثيرون[2] في مجال السرديات بحث هذه الخاصية واستخراج أشكالها وتحققاتها المختلفة في أجناس روائية متنوعة. فالوصف والتعليق والمعرفة الملفوظية التي يتكفل السارد بنشرها لا تقوم إلا بالتمهيد لدخول الشخصية إلى مسرح الأحداث، أو تقوم على العكس من ذلك، بتأجيل هذا الدخول، لاعتبارات لا يمكن إدراك سرها إلا من خلال استحضار الاستراتيجيات السردية التي يتبناها فعل السرد. فما يأتي بعد البداية يجب أن يُنظر إليه باعتباره إرهاصات أولى نحو استشراف "حسن الختام"، تلك اللحظة التي تنتهي عندها كل الخيوط التي تنسج حدود العوالم الدلالية التي تقوم الرواية ببنائها صراحة أو ضمناً.

(١) سداسية الأيام الستة ص ١٠٤ – دار الشروق سنة ١٩٦٨.
(٢) أنظر على سبيل المثال فيليب هامون.

ثانياً: الرؤية السردية:

هنالك اتفاق بين معظم النقاد والباحثين على أن هذا المفهوم من استحداث ((هنري جيمس) وهو الذي سمى طريقة عن طريق عقل إحدى الشخصيات أو عقول عدة شخصيات باسم "وجهة نظر" وقد دعا(هنري جيمس) إلى ضرورة (مسرحة) الحدث وعرضه وعدم الاكتفاء[١] بسرده وقوله، أي أن على القصة أن تعبّر عن ذاتها بذاتها لا بد أن يحكيها المؤلف، وقد عاب على الراوي نظرة إلى عالمه الحكاني، فإننا نلتزم بتلك قال: " منذ اللحظة التي تلج فيها إلى عقل الشخصية القصصية.

الشخصية، وينتج عن هذا إنه كلما كان إدراك هذه الشخصية أعمق، كانت تجربة القارئ أمتع وأعنف ويجب إلا يفوت الكاتب لوعي شخصيته حدوداً يجب أن يقف عندها، فيجب عليه ألا يفترض حدوداً على شخصية بإمكانها بما فيها من كفاءات أن تذهب إلى مدى أبعد[٢].

والاتفاق حول دور (جيمس) في استحداث هذا المفهوم يخرج عنه صاحباً كتاب(عالم الرواية) بذهابهما أبعد من ذلك، مؤكدين على أن أرسطو قد استعجله كما سبق فلوبيير إلى توظيفه، فأرسطو ينحاز إلى هوميروس لأن قصصه لا يتدخل الراوي والشاعر في إحداثها إلا نادراً وتاركاً العرض للأشخاص، أما فلوبير، فإن جيمس استوفى من هذا المفهوم بعد اطلاعه على مراسلاته التي يتحدث في إحداها عن الراوي وعن الراوي الذي يجب ان يكون عمله كالإله في عملية الخلق فهو عظيم القدرة ويؤكد[٣] لوبوك بين العرض والسرد مؤكداً أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها وأن في السرد روايا عالماً بكل شيء من خلال قراءته لرواية (مدام بوڤاري) لفلوبير الذي يوضح لنا أننا أمام تقديمين للأحداث الأول: تقديم مهني ذو بعد درامي والثاني: بانورامي ذو طبيعة تصورية في التقديم البانورامي نفترض وجود الراوي العالم بكل شيء إما في المشهدي فإن الراوي يبدو وكأنه غائب عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي وينحاز لوبوك إلى جانب (الراوي الممسرح) والمدمج في القصة شأنه في شأن (جيمس) وعندما يرى الحدث من خلال ذهن الشخص (الممسرح) بالضمير الغائب فإن القارئ في هذا الحال يجد نفسه واقفاً في داخل القصة وترى الأحداث من خلال هذا الذهن في الوقت الذي تجري فيه الأحداث وميزة هذا الشكل حسب فكرة لوبوك تكمن في أن كل شيء هنا معروض أو ممسرح سواء أكان ذلك هو الحدث أو الشخصية أو كليهما أن كل شيء يغدو موضوعياً عكس ما نجد في التقديم البانورامي من هذا التمييز العام في إطار علاقة الراوي

---

(١) القصة السيكولوجية ليون ايدل/٧٨.
(٢) القصة السيوكولوجية- ليون ايدل/١٠٦- ١٠٧.
(٣) انظر: تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين/٢٥٨.

بالقصة، يمكن استنتاج وجهات نظر كما حددها لوبوك وأن كان ذلك بشكل غير منتظم وكما يأتي:

١- في التقديم البانورامي نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ.
٢- في التقديم المشهدي كما في الدرامي نجد الراوي غائباً والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.
٣- في اللوحات- تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات وهنالك أربعة أشكال سردية كما يلخصها لنا لنتقلب بوضوح من خلال:
١- التجاوز البانورامي حيث هيمنة الراوي.
٢- الذهن المعروض حينما يتذكر التقديم على شخصية محورية.
٣- الدراما الخالصة: حيث غياب الراوي.
٤- الراوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية. (١)
٥- مع أن لوبوك حاول استيعاب مختلف وجهات النظر التي تقدم لنا من خلالها أحداث القصة فإنه يظل منحازاً إلى تصورات هنري جيمس سواء على مستوى تحديد وجهات النظر أو الحكم عليها، أو يظل تصوره بأن صيغة الرواية محكومة بالسؤال عن وجهات النظر.

ولقد أثارت علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات أسئلة عديدة تبحث عن ماهية العلاقة بينهما، وقد أوجزها (نومان ريدمان) في وجهة النظر، تطور المفهوم النقدي) ضمن محاور أساسية هي:

١- من يتحدث إلى القارئ: هل هو الروائي مستعينا بضمير الغائب أو ضمير المتكلم.
٢- ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث، هل يقف خلفها فيدفعها إلى القارئ، هل يقودها؟ أم هل يكون في مركزها؟
٣- ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ ؟
٤- هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره ؟ أم هل يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟
٥- ما المسافة التي يضيعها الراوي بين القارئ وأحداث الرواية؟
٦- هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارئ بعيد عن تلك الأحداث؟

لقد تعددت الرؤية وتعددت معها تلك العناصر وتعدد الرواة وقد استوعب(فريدمان) الآراء المختلفة حول الرؤية ونظم بقدرة لها أساس التمييز بين العرض والسرد وأيضا بناء على درجة موضوعية إرسال القصة مقدم تصنيفاً واضحاً لوجهات النظر من خلال هذه الأشكال:

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م، ص٢٨٦.

١- المعرفة المطلقة للراوي – المرسل، وهنا نجد أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهنا يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أم لم تتصل فهو الراوي العلم ذو الرأي[١].

٢- المعرفة المحايدة: أو الراوي العليم المحايد، والراوي يتكلم هنا بضمير الغائب ولا يتدخل ضمناً، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

وقد قدم (جان بويون) في كتابه (الزمن والرواية) تكثيفاً مختزلاً لهذه الرؤى اختزالاً دقيقاً إذ جعلها لا تتجاوز الثلاث وكان لتصنيف هذا أثره الكبير في ما تبعه من تصنيفات إذ لا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مهتم بالتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه بشكل مباشر أو غير مباشر.

ومع تودوروف بدأ مفهوم الرواية يأخذ أبعاداً متكاملة في تحليل الخطاب الروائي، فقد شدد على هذا العنصر وبين أهميته في التحليل وقيمته الإبداعية فلقد استفاد تصنيف بويون للروايات مع إدخال تعديلات طفيفة معبراً إياها إطارا أكثر تصميماً إذ يمكن التميز ضمن كل منها بين أنواع فرعية كمالا يمكن أن تتداخل أو تتعدد حول الحدث الواحد وقد تختزل ذلك، أذنا بين الراوي وشخصياته، ويمكن أن تنعت النظاميين المتعادين بالرؤية من الداخل والرؤية من الخارج، ففي الحالة الأولى لا تخفي الشخصية شيئا عن الراوي، وفي الحالة الثانية فإن هذا الأخير يستطيع أن يصف لنا أفعال الشخصية ولكنه يجهل أفكارها ولا يحاول أن يتنبأ بها وهذه التعددية والتفريقات تؤكد أهمية الرؤية وتؤكد أن وجهة النظر، التي تقدم منها الحكاية، تحدد إلى درجة كبرى الشكل الذي تتخذه رواية ما*

فالراوي من خلق الكتاب أي أن الكاتب هو الباعث له في ساحة الوجود ومن ثم فالراوي يخفي الكاتب، يتضمنه ويحتويه، وقد يطل عليه أحيانا فتبدو المسافة شاسعة بينه وبين الراوي كما أن من الممكن أن يظل مختفياً على امتداد المسافة الإبداعية.

أن علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات ووجهة النظر التي يراها من خلالها لها أهميتها الكبيرة في المجالات الفكرية والجمالية والنفسية، فمن خلال تلك العلاقة يتحدد الموقف الفكري للراوي، كما تتحدد رؤيتها الجمالية لمجمل عناصر العمل الفني واكتملت نظرية المنظور الروائي أو القصصي على يد (بوريس سبنسكي) الذي يحدد أربعة مستويات للمنظور في النص الروائي وهي:

---

(١) ابراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م،
ص ١٤٤ ص ١٤٥، ص ١٤٦.

* - اشكال الرواية الحديثة- تحرير او كونور- ترجمة نجيب المانع / ٢٣٩.

١- المنظور الأيدولوجيا، ويقصد به منظومة القيم الاجتماعية التي تحكم العمل الأدبي.
٢- المنظور النفسي، ويقصد به أسلوب الصياغة، ويصل إلى وجود منظور موضوعي، وآخر ذاتي لصياغة مادة الرواية.
٣- المنظور على مستوى الزمان والمكان، ويقصد به تحديد الإطار العام لهذين المنظورين.
٤- المنظور التعبيري، ويقصد به الأسلوب الذي تعتمده الشخصية للتعبير عن مكنوناتها الداخلية(١).

وأهم شيء تحدثت عنه الناقدة في مجال الوصف* هو تسجيل أهم وظائفه في الرواية(ص ٨١- ص ٨٢)

-الوظيفة الزخرفية(ويسميها النقاد أيضا وظيفة تزينية.
-الوظيفة التفسيرية.
-الوظيفة الإيهامية (أي الإيهام بواقعية الأحداث).

والواقع أن جميع الوظائف التي أوردتها للوصف تجعله تابعاً للسرد فإما أن يقوم بعمل تزييني يشل القارئ إلى الأحداث وأما أن يُفسِّر الأحداث، وإما أن يوهم بها، وأغفلت الحالة التي يكون فيها للوصف قيمة تعادل السرد، فيدخل معه في صراع حاد ولا يكون تابعاً أبدا وهذا النوع من الوصف دعاه جان ديكاردو" وصفاً خلاقاً، هو المستخدم في أنماط الرواية الجديدة.**

وقد أثارت الناقدة مشكلاً جديداً بالبحث بالغة في تطوير الأبحاث المتعلقة بمكون الوصف في الحكي وهو مشكل العلاقة بين الوصف في الرواية والرسم وقد استفادت في هذا الجانب.... ممن رولان بارت" الذي يقوم ليست الواقعية تقليداً للواقع بل هي تقليد صور (موسومة) للواقع ص ١١٠. واستفادت أيضاً من مقال بالانجليزية لـد. س بلاند D.s Bland يصل قمة تأثير حركة الرسم في الرواية ابتداء من القرن الثامن عشر إلى الآن، فيقارن بين رسم الطبيعة، أو ما كان يسمى المشاهد المزاجية، وبين رواية القرن الثامن عشر، وبين رواية تيار الوعي والرسم التعبيري وبين الرسم التشئ، والرواية الجديدة.ص ١١٠.

---

(١) بناء الرواية – سيزا قاسم(١٨٤ وما بعدها، وينظر كذلك/ البناء الفني لرواية الحرب في العراق- عبد الله ابراهيم/ ١٦٦.

* لاحظنا سابقاً ان الناقدة حوّلت مبحث المكان إلى مبحث في الوصف لذا وجب التذكير.

** جان ديكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧، ص ١٦٦.

أما أهم المعلومات النظرية التي أشارت إليها الناقدة سيزا قاسم في الفصل الثالث من كتابتها فهي متعلقة كما اشرنا بمبحث زاوية النظر وقد سمته بناء المنظور، وهي تسمية شائعة أيقن في النقد الحديث في الغرب.

فبالإضافة لعرضها للحالات الثلاث لزاوية الرؤية كما أشار إليها جان بريون.

الرؤية من خلف الرؤية من خارج.

ويبدو أن الناقدة سيزا قاسم ظلت محتفظة بالتصور الحيادي التام للمؤلف والراوي في الرواية الديالوجية مع أن أفكار" اوسبنكي" التي عرضنا من خلال الفقرة السابقة تؤكد عكس ذلك تماماً فالروائي يتقمص الحياد على المستوى الفني ولكنه في العمل يعبر عن رأيه عن مستوى صريح الأفكار نفسه.،

وتتبنى الناقدة موقفاً شبيهاً بموقف باختين فيما يتعلق بحضور الأيديولوجيات في النص واستقلالها عن الكاتب، وهو موقف شكلاني حرفي، في تصور دلالة الحكي، ومع ذلك لا يخلو من أهمية في اكتشاف العلاقات بين طرح الأفكار في أي نص روائي، ودعم ذلك كله فنلاحظ أن الناقدة لم تستثمر هذا الجانب عند التطبيق، وبقيت مهتمة بجزئيات لا تفيد في كشف بنية المنظور الكلي للنص الروائي المحوري وهو رواية ثلاثية لنجيب محفوظ والخلاصة عن الوصف النقدي الذي مارسته الكاتبة في تعاملها مع الأعمال الروائية المدروسة هي انه كان يتناول جانباً واحداً من هذه الأعمال في الغالب وهو شكل التعبير، انه جانب بنوي تهتم به بلاغة السرد، بينما أهملت الكاتبة" بنية الدلالة" وهذا شيء طبيعي لأن مراجع الكاتبة في هذا الجانب قليلة فقد كان عليها أن ترجع إلى الباحثين الذين اهتموا بهذا الموضوع، د. بروب بريمون ماوغروماس" أما استفادتها من أبحاث المنظور الروائي التي تلامس عن قرب مشكل الدلالة فلم تستثمرها في الجانب التطبيقي كما هو مفروض ما وقد انشغلت الكاتبة معظم الوقت بعرض الآراء النظرية بدل وصف النصوص الروائية المختارة للتحليل، فهاجس تقديم المعلومات التي لا يعرفها القارئ العربي طغى على وصف المادة الروائية وتحديد تكوينها المرفولوجي، مع أن الناقدة قد وضعت هذا الهدف في مقدمة اهتماماتها من خلال التقديم، وقد لاحظنا أن المعلومات النظرية التي قدمتها الناقدة لا تخلو من أهمية النظر إلى واقع النقد الروائي العربي ساعة صدور كتابها فهو محاولة، رغم كل الملاحظات تحتوي على جهد كبير- لإدماج النقد.

السرد المشهدي

يحتل المشهد موقعاً متميزاً ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفة الدراما في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي.

يضمن الغائب الذي ظل يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية ويقوم المشهد أساساً على الحوار المعبر عنه لغوياً والموزع إلى ردود متناوبة كما هو

مألوف في النصوص الدرامية، وقد لا يلجأ الغائب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فتكون إن زال المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات.

ويفيد النظر إلى الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصية في تكوين صورة عن الشخص المتكلم في المشهد ومعرفة الزاوية الحوارية التي يتحدث منها ويعود هذا المفهوم الأخير إلى ناحيتين الذي استعمله في وصف البنية اللفظية لكلام الشخصيات وبالذات في تحليل الخاصية النوعية للعلاقات بين الردود المتبادلة بين المتحادثين[١].

ثانياً: تعطيل السرد[٢]

هناك تقنيتان تقومان بإبطاء السرد وتعطيل وتبرية وهما تقنية المشهد وتقنية الوقف، وبالفعل فإن المشهد الدرامي والوقفة الوضعية هما التغطيتان العوضيان من وجهة زمنية للسرد التلخيصي ولتقنية الحذف. [٣]

وظيفة جديدة لبنية التفتيت

يبدأ بدخول الدوائر التي تشكل بذيات اجتماعية عائلية في الصخرة، ليفضح التفتيت حركة الجذب حول مركزها وحركة الجذب حول مراكز القرية الأخرى المتأثرتين في محورهما الرئيس بقوة الجذب الكبير في مركز دائرة بذية الصخرة الكلية المتوتر والمتفجع، والذي "تولدت" مجاذبته العاتية بضغط مستمر متوغل من (المركز الخارجي) الذي يُقَويّ المأساة ومجاهيلها.

"أسمع يا خالي كنا مرة نحرس المقثاة أنا وأبي وأخي الأصغر، وإذا برف من الحجل يهبط في الحقل، فأستعجل أخي يحمل بندقية الصيّد وكأنه الرجل، فغشي أبي من الضحك".

هل تذكر كيف كان يضحك جدّك، يا خالي؟ يا ولد صيد الحجل للرجل! ولكن صغيرنا كان عنيداً فعاد إلينا بعد ساعة وفي يده، يا للعجب، طير من الحجل لا يزال على قيد الحياة، فذَّهلن، وأما العفريت الصغير فكان يرقص وهو يتباهي في صده، وصاح أبي، ولكننا لم نسمع صوت الطلقة، فأجاب الصياد الصغير: لقد سحرت البندقية بابا.. وحلفني بجدودي وبجدود جدودي ألا أفشي السّر أمام والدنا، حتى أخبرني أنه رأى هذا الطير المسكين بين فكيّ قط كبير، فظلَّ يركض وراء القط من

---

(١) المصدر نفسه.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٥- ١٥٦.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٥- ١٦٦.

عُليقّة إلى عُليقة وبين أعواد الذُّرة حتى خصلته منه هيه يا خالي، هل ينتظرون مني أن أوّقع على قسيمة بيع هذه الذكريات ؟ ما أقصد بيع قوانينهم ؟.

السرد الوصفي الأنثربولوجي

فثمة في هذه الدوائر سرد وصفي تقليدي بأسلوب (التقارير للصحيفة السريعة) الذي "يكرس" معلومات تريد أن تعطي "تعريفات" تمت بصلة إلى نطاق "الأنتروبولوجي لعائلة الدلفي مثلا) في طريق النمو الفني الداخلي للرواية نحو قناعة حكائية صميمية تزداد معطياتها في التناول الدائري الذي عولت عليه الرؤية التي تتداخل فيه نصوص صغيرة داخل النص الروائي المركب بحيث تتحول الرواية، كالقصيدة التركيبية الحديثة، إلى نصوص داخل النص في مستويات عدة. "دار فالح المطلق الواسعة وسط القرية... فالح في السبعين، مظهره الخارجي يوهم بالبؤس والإشفاق، له عصا شهيرة يتوكأ عليها بدافع العادة... آل المطلق عيونهم واسعة، لكن رموشهم خفيفة.. أقدامهم كبيرة.. سلاف هو الأخ الثاني يبلغ الخمسين أعور، الأخ الثالث محمود يعمل راعياً عند فالح.. يداه مشلولة من الرسغ.. فالح من مدمني السهر في بيت المختار، لم يسمع أحد في داره صوت مهباج القهوة.. لا يتكلم في غياب أحد خيراً أو شراً.. [1].

فالح المطلق الوحيد في الصخرة الذي يزرع القطن.. وسبب شهرته في الصخرة إضافة إلى ذلك زوجته الأخيرة حمدية... الخ ص٤٣". وهكذا نتعرف بالخطاب التقريري في هذا السرد على العادات، والطبائع والأشكال، والأعمال ظواهر المعيشة، والممتلكات "آل الجرو وعريقون باقتناء المواشي لقطيعهم يبلغ ثمانمائة رأس.." "زرائب حيواناتهم الواسعة وسط البقعة الشمالية من الصخرة ص ٥٣" ولا ينسى هذا السرد الوصفي أن يسهب على الخصوص في إعطاء معلومات وافرة عن كبير العائلة، وتكديسها، دون إيقاع حكائي يشد القارئ ويبعده عن الملل.

السرد الاستقصائي

وثمة أيضاً في هذه الدوائر التي تتداخل فيها حركات الجذب كما هو مبين سابقاً، "سرد استقصائي"، يعتمد على ملاحقة المشاهد وعلى جزئياتها في كل دائرة، قد تتفتت المشاهد إلى أصغر دوائر التفتت، يثبت للمرء فيها حركات.

الوصف وعلاقته بالسرد

يتحدد الوصف Descriptionمن خلال قيامه بتجسيد الأشياء بطريقة ظاهراتية تتناول وجودها في بعدها الفضائي الذي تقع فيه، ومن ثم يتأسس الوصف في

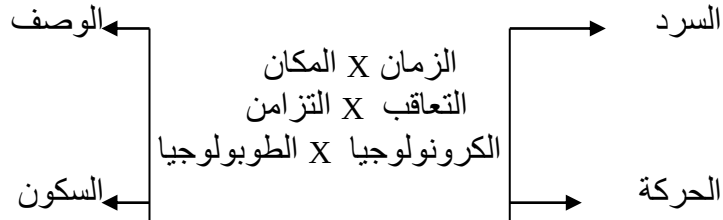
---

(١)ليون إيدل، القصة السيكولوجية، ص٧٧.

التعارض مع السرد، على اعتبار حركتين متناقضتين لبنية الحكي، واحدة تجري مع المقولة الزمنية (السرد)، وأخرى تجري مع المقولة المكانية (الوصف)، ويوضح جيرالد برنس هذا التعارض بين الوصف والسرد من خلال تحديده للوصف على اعتبار انه (قديم (تمثيل) الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضا عن وجودها الزمني، وفي أدائها لوظيفتها الطوبولوجية عوضا عن وظيفتها الكرونولوجية، وفي تزامنها وليس في تتابعها الزمني، الأمر الذي يميزه عادة عن السرد Narration و التعليق Commentary ويمكن القول: بان الوصف يتألف عادة من موضوع "Theme" وكائن وموقف أو حدث موصوف، ومجموعة من الموضوعات الفرعية تحدد أجزاءه المكونة) (١).

وهذا التعارض يشدد عليه أيضا خوسية ماريا حينما يؤكد على التفرقة بين زمنية الأحداث "السرد" ومكانية الأشياء "الوصف" على انه يشير إلى دور الوصف في إنتاج السرد (فالوصف ملازم للنشاط القصصي، فمهما كانت الحكاية خالصة أو قصصية بحته، فإنها لابد أن تشتمل على ملاحظات بشان الأشخاص، بحيث تضعها في مكانها وتحدد ملامحها وتصف خصائصها في مجملها) (٢).

يمكن إذن بلورة هذا التعارض بين الوصف والسرد على هذا النحو:



وعلى هذا النحو فان البنية السردية للمحكي تختلف بتعارض الفعل الخطي المتواصل لحركة السرد لحدث ما، إزاء الوقفات السردية التي ينقطع فيها الحدث للتفرغ لمسائل الرصد للمكان في صور مشهدية، قد تطول لما يؤدي إلى تعطل حركة السرد، أو تقصر على نحو يجر البنية السردية نحو التلاحق والتتابع الحدثي ففي الوضعية الأولى يتكون البعد التزامني والثانية تنشط الأبعاد التعاقبية على نحو ما.

وهذه التوقفات الوصفية لها قيمتها، إذ تشتمل على خصوصيتين هما(٣):

---

(١)جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص٤٣

(٢) خوسيه ماريا بوثيلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د.حامد أبو احمد، دار غريب، مصر، (بدون تاريخ) ص٢٨٢

(٣) السابق، ص٢٨٢

١- الأولى هي تحديدها الاشاري: فالوصف يتناول أشياء وأشخاصا يتم تأملهم في الفضاء الخاص بهم.
٢- الثانية خصوصية مورفولوجية (صرفية): وهي هيمنة الأسماء والصفات على الأفعال وفقا لهذه السكونية المعينة، التي يفرضها الوصف.

ولكن إذا كان الأمر على هذا النحو من التعارض بين الوصف والسرد، أي بنية الحركة والسكون، الزمانية والمكانية فهل يمكن تصور وجود بناء سردي يقوم على السرد فقط، بعيدا عن أي محددات واصفة؟

يجيب جيرار جنيت عن هذه الإشكالية حين يؤكد على أهمية الوصف، على محو تصبح الفرضية المعاكسة هي المطروحة، أي وجود وصف مستقل عن السرد، يقول: (مبدئياً، يمكن دونما غموض يذكر، تصور وجود نصوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث، بل وأي بعد زمني، وانه لمن السهولة بمكان تصور وصف خال من أي عنصر سردي، أكثر مما يمكن تصور العكس، لان التعيين الأكثر رصانة لعناصر وحيثيات قضية ما قد يحتمل سلفا بداية للوصف)[١].

ومن ثم تكمن أهمية الوصف في كونه (أكثر لزوما "النص" من السرد ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف) [٢].

على أن ذلك لا يعني استقلالا أو فصلا للوصف عن السرد، (فالوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة، أن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف، غير أن هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم باستمرار بالدور الأول، فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد وهو فوق ذلك خاضع باستمرار ومستعبد أبدا)[٣].

عند هذا المستوى يتشكل الوصف باعتباره يقوم على وضعية متعارضة مع السرد على مستوى أخر، فإذا كانت لا توجد نصوص سردية دون وصف، فانه كذلك لا يمكن تأسيس سرد على اعتبارات وصفية تماما، فالوصف عنصر أساس أو مساعد لحركة البنية السردية غير انه لا يستقل تماما بنفسه علاوة على تفاوته كثافة وقلة من حيث الحيز الذي يشغله في الأجناس السردية المتعددة.

ثانياً: وظيفة البنية السردية في أعمال إميل حبيبي

---

(١) جيرار جنيت، حدود السرد، ترجم بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص١- ١٩٩٢م، ص٧٦.
(٢) السابق: ص٧٦.
(٣) السابق: ص ٧٦.

يلجأ حبيبي في أعماله (المتشائل) على (الراوي والبطل والمروي له وبنية الاستهلال والمروي) والتي لها علاقة بالتراث السردي إلى القديم، فقد استند حبيبي إلى (المقامة) ورواية (كانديد) لكونها موروثاً سردياً قديماً، وذلك لكي يبرز التفاعل العربي الغربي، وكان توظيف حبيبي نحو الموروث القصصي و هو المقامة ليصل إلى الغاية التي يهدف إليها، حيث اعتمدت المقامة على بُنية مميزة في بنائها حيث استندت إلى ثنائية الراوي والبطل، فقد قام البطل سعيد أبي النحس المتشائل الذي تدور حوله جميع الحوادث، بقص الحوادث بنفسه، وفي المقامة يظهر الراوي باستمرار في مكان بعد مكان دون إخبارنا من أين أتى وفي المتشائل خرج الكاتب عن أنواع الترحال المكاني إلى الترحال مع معاناة الشعب الفلسطيني داخل إسرائيل من حيفا إلى عكا، فقد رحل الكاتب مع آمال الشعب بين آلامهم وخيبتهم ورجائهم بالعودة.

استطاع الكاتب أن يهاجم بوساطة سعيد كثيراً من مظاهر الاضطهاد وأشكال السخط الإسرائيلي، على الرغم من أن المتشائل رواية واقعية تصور حوادث الناس كما هم عليه، إلا أن استعمال الرموز مثل الذي أُقتلع من أرضه وأُبعد خارج الحدود، وأمله بالعودة يوماً ما وباقية رمز للشعب الباقي داخل الأرض، وولاء رمز للجيل الجديد الذي تريده السلطة لكنه يتمرد عليها ويذشئ خلية سرية، ويشكّل سعيداً الذي التقى به المتشائل داخل السجن رمزاً ليعاد، في حين تشكل ابنتها يُعاد خارج السجن رمز ها الآخر[1]، وتتفاعل (المتشائل) في أسلوبها مع المقامة في أسلوبها الساخر وذلك لكشف المتناقضات وسلبيات المجتمع في عصرها، ويتماثل ذلك مع (المتشائل) في استعمال الأدب الساخر المأساوي والذي يحتل جاذبية في الأدب القديم.

وقد وظّف حبيبي السخرية في أعماله الأدبية (السداسية، أخطية ولكع) فتجلّت السخرية في (السداسية) بإشارات وبدايات أما في (أخطية) فقد وظف الكاتب حكايات (ألف ليلة وليلة) حيث قال عنها: "فهل رأيت مائدة أغنى وأشمل من "ألف ليلة وليلة" بما لذّ وطاب من سخرية شعبية متوارثة على أزواج ذوات الحجاب والصون والعفاف؟" فإن الصحن الأساس في هذه المأدبة، أو الخيط الذي ينقطع، في هذه البساط العجمي، هو السخرية القاتلة بهؤلاء الذين يتوهمون أن الإنسان، أي إنسان، يقص جناحي إرادته الحرّة بيديه، أو لا يتحين الفرصة للانتقام من سجّانه أو للهروب من القفص حتى ولو لم يكن أمامه من مهرب سوى إشعال حريق[2] ثم يورد قصة الأمير شهريار القصة الإطار في الليالي، ويوظفها ليسخر من مدّعي حماية التراث، الذين يخفون جانبه الثوري خوفاً من تمرد العامة[3].

---

(١) فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص١٢٠.
(٢) أخطية ، إميل حبيبي، ص٦٢.
(٣) انظر المأثورات الشعبية في هذه الأطروحة، توظيفها حكاية الأمير شهريار في (أخطية).

إن توظيف أسلوب السخرية يتعاظم بتعاظم القمع السلطوي، وازدياد الجماهير إلى أسلحة أشد نفاذاً إلى صميم الحاكمين بأمرهم[١].

إن دراسة فاروق وادي لعناصر السخرية ودلالاتها في كتابه "ثلاث علامات" من ضمنها: الضحك من أعماق الجرح، فإميل حبيبي يبحث عن الشكل الأدبي الملائم للتعبير عن الواقع الفلسطيني المؤلم تحت القمع الإسرائيلي، وفي بحثه يصل إلى شكل أدبي موائم ومقاتل: العمل الهجائي[٢] حيث يقدم حبيبي في عمله الهجائي، ثلاثة أنواع من السخرية والأول هو سخرية باللفظ، والثاني سخرية بالحادثة، والثالث سخرية في بطل الرواية نفسه.

ثالثاً: السرد في رواية المتشائل:

تدول حول البطل في (المتشائل) تدور حوله جميع الحوادث، موضوعا وبذا أصبح للتسرد راوية له فتختفي ثنائية السارد، والبطل لتحل محلها تقنية البطل السارد واعتمد حبيبي أن يستوعب روايات غريبة مثل (كانديد) و (المقامة) التي استند عليها في أعماله الأدبية العربية والعالمية الأخرى في بلورة أفكاره.

لقد وظف الكاتب حكاية الجاحظ الوعظية لتكون دليلاً لسعيد في حياته في حيفا، ولكنه وظفها على لسان رجل الفضاء المدرك لطبيعة سعيد الانفعالية، حيث يضفي على الحكاية دلالة جديدة تتمثل بالكشف عن طبيعة سعيد المتخاذلة، كما أعطت لسعيد عناصر وأسس ومؤشرات للتعامل مع العدو، ولكن سعيد رفض لنصيحة رجل الفضاء ووعظه المبطن بالغضب حين وبخه على طلبه بان يخلصه قائلاً: هذا شانكم هذا شأنكم، حين لا تطيقون احتمال واقعكم النفسي ولا تطيقون دفع الثمن اللازم لتغييره لأنكم تعلمون انه باهظ تلتجئون إلى إنني انظر إلى ما يفعله الناس الآخرون وما يبذلونه ولا يسمحون لأحد بان يحشرهم في ديماس من هذه الدياميس فاغضب عليكم ماذا ينقصكم هل بينكم ما تنقصه حياة حتى لا يقدمها، أو ينقصه موت حتى يخاف على حياته، وهنالك دلالات تنقل ضعف شخصية سعيد للقارئ وهي "كان أول[٣] إنسان ينقذه" حمار محرن لا يسابق ريحا ولا يبغم.

لقد كتب ذلك الكاتب ليدل على جانب الضعف والخنوع في شخصية الراوي ومن ناحية أخرى تدل على الصبر والتحمل على الذل، لان سعيد صبر مدى عشرين عاماً على ذل الاحتلال، الذي تحكم في حياته لأنه حرم من يعاد الأولى، وقام في خدمة السلطة أملا في تحقيق رغبته في لقاء يعاد، بالإضافة إلى الإهانات التي كان

---

(١) مقابلة مع إميل حبيبي، مجلة الجديد، العدد (٤) بيروت، ١٩٧٩، ص٣٩.

(٢) فيصل دراج، إميل حبيبي ودلالة الساخر، مجلة الطريق، العدد (٥)، المجلد الثامن والثلاثون، بيروت، ١٩٧٩، ص١٤٨.

(٣) اميل حبيبي، الوقائع الغريبة ص٩٠، المصدر نفسه ص ٦٢

يتلقاها من يعقوب، وبالرغم من السخرية التي يقدمها الكاتب لصورة سعيد إلا انه يتعاطف معه من ناحية أخرى، لأنه يمثل التثبت بالأرض.

كما صرح الكاتب في الحوار الذي أُجري معه وقال: "لقد كنت أتحدث في المتشائل إلى حد كبير عن نفسي أتحدث بمعنى العقلانية أو عقلانيتي إلى حد ما[١].

استلهم حبيبي في روايته (المتشائل) نصاً من مسرحية (روميو وجولييت)[٢] ويضيف إلى النص دلالات عديدة جديدة، فحين أخذ سعيد إلى سجن شطة ووصل مرج ابن عامر، قال للرجل الكبير مشيرا إلى وصولهم هناك: "مرج ابن عامر، فزجره الرجل الكبير وقال "بل سهل يزراعيل، فرد عليه سعيد كما يروي: "قلت راضيا: " وما يهم الاسم" كما قال شكسبير؟

وقلتها بالانجليزية..[٣].

سؤال جولييت لروميو: أي شيء في الاسم؟

وتختلف دلالة حبيبي عن دلالة شكسبير وذلك باختلاف الموقف وبتحول الصوت السردي من جولييت إلى سعيد، حين سالت جولييت لتهمس الاسم إذ أن الاسم لا يعني لجولييت شيئاً، فهي تهتم بالمدلول لا الدال، وتنحو قضية الاسم عند سعيد منحى آخر، يختلف عن السابق لاختلاف طبيعة القضية فالاسم عند سعيد يتعلق بهوية شعب ومكان لهما تاريخهما الماضي والحاضر.

ودلالات التمسك بالاسم في هذه الحالة يشكل وجهاً من وجوه المقاومة أمام محاولات طمس الهوية: لذلك يقدم سعيد الدال على المدلول حتى وإذا كان الموقف الذي طرح به السؤال يوحي بموافقة سعيد على تسمية مرج ابن عامر بسهل يزراعيل، وهنا نلاحظ دفاع الكاتب على أسماء الأماكن الفلسطينية في جغرافية فلسطين.

أن تحول الصوت السردي الذي قرأ ما كتب على لوح الرخام من عبد الصمد في (ألف ليلة وليلة) إلى المتشائل أدى إلى تحول دلالة النص التراثي من الوعظ والاعتبار إلى السخرية في النص الروائي، فسعيد المضطهد لم يكن أمام يعقوب في موقف يسمح له بالوعظ، ولذلك يكون لاسترجاعه الوعظ التراثي وظيفة أخرى غير وظيفة الصوت السردي في الليالي، فسعيد يهدف إلى السخرية من تجبر يعقوب السلطة الذي لم يتعظ لحكمة مدينة النحاس وبان كل شيء زائل ولم يتعظ لما جرى للأمم السابقة المعمرة منها والمفسدة.

---

(١) اميل حبيبي من الحوار الذي اجراه احمد عوض، واخرون ص ١٩.

(٢) شكسبير رومية وجولييت ترجمة مؤنس طه حسين، القاهرة، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط٣، ١٩٩٣م.

(٣) اميل حبيبي، الوقائع الغريبة ص١٦٤.

أيضا في الأرض، ولذلك انتهى إلى معير أصبح يحتاج فيه إلى من ينجده على الرغم من سلطته السابقة.

لقد وظف مدينة النحاس ومرة أخرى في روايته (أخطية) على لسان بروفسور مستغرب من أعضاء هيئة التحقيق العليا وذلك في أثناء مناقشة الهيئة لأمر الـ "يوفو" ذو القدرة الخارقة في شارع "هحالوتس، والذي اخذ الباب (الناس) وأسكنهم فسيح الصمت وعقد ألسنتهم وكم أفواههم وجمدهم وخشبهم ونومهم تنويما حتى كان على رؤوسهم الطير[١].

لقد عمل الكاتب إلى نص مدينة النحاس لإبراز التشابه بين الوقائع الغريبة في الزمن الغابر والوقائع الغربية في الزمن الحاضر[٢]، ولعبر عن استغرابه مما وقع وليحقق الكاتب ذلك احدث تداخلاً بين مدينتين (الصهيونية/ مدينة النحاس) مدينة الاحتلال، ومدينة الساحرة.

تتشابه حكاية مدينة النحاس ومدينة الاحتلال في المبدأ الجوهري الحكايتين وهو العجب، فإذا كان الأمير مدحس قد تعجب مما يجري داخل مدينة النحاس فان ما حدث في حفا كان مدعاة لعجب هيئة المحققين واستغل هؤلاء الواقع (أخطية) لمحاكمة الخيال الميثي العربي[٣] الذي اتهموه بالقدرة على تنوع المناسب أن رجل الفضاء الذي توسل به سعيد للخلاص في المتشائل على خلاف ما كان في الواقع إذ خرج من إطار القضية الخاصة إلى إطار أكثر شمولية (الأرض) فقد جاء إلى (يوفو)ليغير الواقع الحاضر في مدينة الصهيونية بالتمرد عليها، كما اتضح من الاضطراب الذي أحدثه في الدولة، وبذلك صار (يوفو) رمزاً للتمرد والمقاومة وقد أدخل العجب إلى نفوس الناس بظهوره حتى بانوا كالنيام من هول المفاجأة وعجز المسؤولية بعد إجراء العديد من التحقيقات الكشف عن سر المخلوق الفضائي.

استدعى السارد في (أخطية) حكاية العفريت في الإبريق الواردة في الليالي العربية قاصداً إلى استدعاء الخارق في الحكاية، فقد جاء في الليالي "أن إبليس اللعين قرر أن يذل ويبهدل شيخاً ورعاً نقياً وعالماً وحيناً رزيناً اميد مهابا في قومه ومسموع الكلمة وكانت العرب تأتيه في مضافته ليقضي بينها، فأدخل إبليس اللعين نفسه في إبريق ماء فخاري كان الشيخ وضعه على مصطبة مرتفعه لشانه ولضيوفه، وتلبس إبليس اللعين رأس حصان صغير وأخذ يطل من فوهة الإبريق كلما هَّم الشيخ أن يقضي بين الناس.. الخ[٤].

---

(١) اميل حبيبي، أخطية ، ص٣٢

(٢) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي، ص٨٧

(٣) المرجع نفسه، ص٨٧

(٤) اميل حبيبي، أخطية ، ص٢٥.

تخدم هذه الحكاية قضيتين منهما عبر سياسية، وهي تسفُّه العقلاء عندما يجهدون بما يرون للأخر، والثانية فتجعل من العقلاء حكماء يتكتمون على ما يرون.

لقد استحضر السارد عبارة أبي العلاء في رسالة الغفران وأنت مخير في تكوينها كما تشاء في معرض حديثة عن حوريات الجنة، وهذا هو جوهر الخلق الفني المتمثل بالحرية في تكوين الموقف من الشخصيات.

وفي رواية (أخطيه) على لسان السارد وهو ويصف جو شارع همالوتس المزعج قبل حدوث الجلطة فيقول: "كانوا في العادة يملأون الدنيا ضجيجا بأبواق سياراتهم سباً وشتماً بألسنتهم الذرية، ناهيك عن ضجيج باعة الفلافل والشوارما في حوانيتهم المزركشه، والمتواجهة من هذا الجانب ومن ذلك الجانب من الشارع في مصبة حماما مقطوع الماء، أو خناقه غير منقطعة ليل نهار"[١].

يمزج الكاتب الأمثال في السرد ويخضعها لما تخضع له لغة السرد من قواعد الإعراب.

تشكل الجماعة في طفولة السارد من أولاد الحارة الذين تربطهم بالمؤلف علاقات مباشرة ومرحليه (حتى عام ١٩٣٣م) كما يروي لقد تعودت المؤلف البطل/ السارد) حتى ذلك اليوم (اليوم الدراسي الأول من سنة ١٩٣٣م) على رؤية نفسي واحدا من الجماعة واحدا من الحارة وأولاد الحارة فلا أسيب أبعد من صخور الشاطئ ولا أتغرب أبعد من موارس عين السعادة بالقرب من مصب نهر المقطع شرقي حيفا، وما كنت أتغرب إلا في جماعة وكما نصطاد السمك ونقطف الزهور وعيدان الشرمر وقصب المص في جماعة[٢].

ويختفي الحديث عن الجماعة عند انتقال السارد من مدرسة البرج إلى مدرسة الحكومة الثانوية عام ١٩٣٣م، إذ يبدأ في هذه المرحلة تشكيل الذات الفردية الإبداع التي كان السارد يبحث عنها، ولذلك يشكل صديقه ابن عين غزال حضوراً مهما في هذه المرحلة في لحظة (التذكر والتدوين) وتبدأ المرحلة الثانية بعد حصول السارد على سرايا الإبداع وتنتهي عند عودة السارد إلى البحث عن سرايا في أخر العمر.

لقد تحدث السارد في روايته (أخطية) عن شارات المرور الضوئية التي تضيء أمامه أخضر وأحمر وأصفر، فيما إبليس أخر ينتظره تحت الجسر فلا يتحرك كما يقول: إلا جماعة حتى ولو نحو الهلاك فان الموت مع الناس نعاس "وحط راسك بين الرؤوس وقل يا قطاع الرؤوس"[٣] يكني السارد في حديثه عن إبليس بالدولة، ونظرا لعظم ظلمها فان السارد يجد في الانضمام إلى المجموعة لمواجهتها نوعا من القوة والأمان والتعزية عما هو فيه لقد استلهم الكاتب المثل الشعبي "اللي فات ماتً

(١) أخطية، ص٣١.
(٢) سرايا بنت الغول ص١٠٤.
(٣) المصدر نفسه، ص٧٨.

بصيغته الشعبية على لسان السارد/ المؤلف في (سرايا) بعد عودته إلى (شفا عمرو) حيث بحث عن التمثال العقاب في فتحه الأنبوب، في لسعانه العقرب وهكذا يطلب نسيان الماضي المتعلق به والالتفات إلى الحاضر الأهم المتمثل في ذلك الوقت بعمل المؤلف الحزبي، وخصوصاً أن السارد قد اكتشف طبيعة العلاقة في الوقت الحاضر مع سرايا آنذاك من قرصه العقرب التي تشير إلى العداء.

وبمعنى أخر الدعوة إلى نسيان الذات والانضمام للجماعة، وفي المتشائل وفي طريقة إلى سجن شطة كما يروي سعيد: قال الرجل الكبير) لقد أبقينا على الدير لرهبانه مجلبه للسائحين وعلى المقابر لذويتها إيمانا برب العالمين وورثنا هذا الرحب بهذه الحرب.

يصف السارد موت سعاد ابنه أخيه جواد، الطفلة بمس كهربائي وهي تهم لتنادي على بائعة الزعرور فيستعين للتعبير عن حالة الحزن والضيق بموتها بأغنية أسمهان المصرية التي تقول "واحكي واشكي وابكي بلكي يا غزال يرق قلبك"(١).

تجسد هذه الكلمات الانفعالية المؤثرة بحالة الضيق والحزن المتكررين عند الشخصية فشهدت حياة جواد ثلاث (ميتات) أثرت في نفسه موت حبيبته سعاد، وابنته سعاد وزوجته بديعة وبالنظر إلى السارد فان موت سعاد يذكره بموت الصبية الثلاثة الذين لم يبالوا بالمخطط الجديد للأرض، كما يذكر الراوي بحالة الضيق المستمرة عنده نتيجة عدم مبالاته بنصيحة عمه إبراهيم.

يوظف السارد المثل الشعبي "غراب البين" بما يحمله الغراب من دلالة التشاؤم عند الناس، فقيل المثل في القديم "أشأم من غراب، حيث ينبئ عن مصير جواد الذي أوضحه السارد بعد ترديده شطر فيروز عندما قال "وأما حارس المقرة فجاءني بعد يومين أو ثلاثة أيام من رحيل أخي تجث جناحي غراب البين للمرة الثانية والأخيرة(٢) ومما يؤكدان الموت هو المقصود بالمصير الذي أصاب جواد قول السارد "وبعد ثلاثة أشهر جاءني نعيه، وكان إحساسه بهذا المصير هو الذي دفعه ليردد شطر فيروز: "وبكتب اسمك يا حبيبي عا رمل الطريق". أن يختزل الشطر الغنائي الفيروزي حياة جواد التي انتهت بموته، فوجوده كالآثار على الطريق تنمحي بسرعة فلا يعود يذكره أحد، وإذا كان السارد يعيد زوال ذكرى أخيه إلى موته في الغربة، فان الأمر يتطور عنده لتصبح القضية أكثر عمقاً.

يعبّر الشطر الغنائي لفيروز عن (سرايا) المعنى الظاهر المباشر والذي يشير إلى انمحاء الأثر لكتبه الأقدام التي تدوس رمل الطريق، حيث جاء توظيف حبيب

---

(١) حبيبي سرايا بنت الغول ص ٧٣.

(٢) حبيبي سرايا بنت الغول ص٧٤.

لشطر فيروز الغنائي منسجما ومجسداً لحالة القلق التي كان حبيبي يعيشها في أثناء كتابه (سرايا) وخوفه لم يدم حيث استطاع إتمام (سرايا) قبل موته.

كما لجأ السارد على لسان الغجرية بائعة الزعرور (سرايا) إذ تردد "ولويش صار لأيوب يومت بلوته، سبع سنين وبنت عموّا تخدموا"[1].

تردد النورية الأغنية إجابة عن سؤال الأم للسارد: ما تفعل؟ في غرفة البير التي كان يخفي بها هدايا عمه إبراهيم العجيبة التي كان سرايا إحداها كما يقول السارد: وا هداني (السارد) مما احتواه جرابه من "انتيكا" وطيور وأفاع محنطه وزجاجات عطور ذات روائح عادة وكشاكيل صفراء تفح برائحة المقابر، كما تعكس الأغنية التداخل بين الديني والشعبي إذ يقدم السارد قصة دينية/ شعبية، جاهزة تلخص فيها النورية حكايته القادمة مع سرايا التي صبرت عليه ولم تخرج من فمها أية كلمة عتاب حين كان يلتقي بها بعد غيبه طويلة وعلى الرغم من ذلك نسيها، كما نسي أيوب صبر زوجته.

يتخذ السارد من أغنية "عطشان يا صبايا دلوني ع السبيل"[2] مفتاحا للنص فهو يقاوم اليأس ويبحث عن سرايا ويتعلق بأمل اللقاء والعودة، كما يعبر النص على الفرحة التي تغمر المحب عند لقائه بمحبوبته لذلك يحمل النص معنيين متناقضين لكنهما يسهمان في حركية النص الروائي والتراثي معاً إذ يمثل زمن العطش الأول لسرايا الأدب والعثور على التراث فلما وجدها تخلى عنها، وعاد مجددا للبحث عن الذات.

المتشائل

وقد تعددت صور محاولة نفي الإنسان العربي الفلسطيني من أرضه في روايات حبيبي تحقيقاً لنهاية نفي الإنسان اليهودي من الشتات ومن هذه الصور تغيير أسماء الأماكن العربية بأسماء عبرية، وهدم المباني وأماكن العبادة، والاستيلاء على الأراضي بدواعي أمنية، وهو ما يعني بشكل عام تغير هوية المكان الوطنية والتاريخية:

"فإذا نحن على مفترق الطرق بين الناصرة ونهلال. وقد عرجنا على طريق المرج. مرج ابن عامر، وكان الرجل الكبير يؤشر لهم، من وراء الزجاج الفاصل ما بينه وبين عربة الكلام، فأنزلوني وحشروني إلى جانبه، بينه وبين السائق، فاسترحت وتنهدت، استنشقت الهواء النقي وقلت: مرج ابن عامر.

فزجوني وقال: بل سهل يزراعيل".

---

(١) حبيبي سرايا بنت الغول.

(٢) حبيبي سرايا بنت الغول، ص ١٢٧.

"- ألهذا هدمتم قرى اللاطرون، عمواس، ويالو، وبيت نوبا وشردتم أهلها، يا معلمي الكبير؟

قال:

ـ لقد أبقينا على الدير لرهبانه، مجلبة للسائحين، وعلى المقابر لذويها، إيماناً برب العالمين، وورثنا هذا الرحب بهذه الحرب. والذي فات مات[1].

وما بلغ هذا البيت من شعره حتى كانت السيارة تبلغ بنا بيوت عين جالوت التاريخية التي أعيدت إلى أصلها التوراتي- عين حارود".

(١) المتشائل، ص١٧٦.

- المتشائل-

وهذه الحقيقة كانت مثار تعليق ودراسة كثير من الباحثين الغربيين المهتمين بالقضية الفلسطينية، الذين أكدوا حقيقة نفي الإنسان العربي الفلسطيني من المكان، ومنهم "مايكل هدسن" الأستاذ بجامعة "جورجتاون" الذي يؤكد أن:

"أن يقرأ المرء عن تكثيف الاحتلال- من الاستيلاء على الأراضي والمستعمرات الجديدة والاحتكار المتزايد لمصادر المياه الخ... شيء، وأن يشاهده بنفسه شيء آخر. فالقدس الكبرى ووادي الأردن هما المنطقتان اللتان أصبح صبغهما بالصبغة الإسرائيلية أكثر تطوراً. إن وضع القدس يمثل الاحتلال بأجلى أشكاله العدوانية الصارخة.

فإسرائيل لم تضم فقط من جانب واحد منطقة مقسمة بشكل متنافر وبعيدة جداً عن حدود المدينة التاريخية، وإنما الحد القاطع للاحتلال هنا هو أيضاً أكثر ما يكون وضوحاً، فقد انتقل خمسون ألفاً من الإسرائيليين على الأقل إلى القدس العربية منذ حرب ١٩٦٧"(١).

ونفي الإنسان العربي من المكان لم يكن ظاهرة قاصرة في الأرض العربية الفلسطينية المحتلة، كما لم يكن ظاهرة قاصرة على روايات إميل حبيبي فقط، ولكن هذه الظاهرة كانت ظاهرة سائدة في المجتمع العربي بشكل عام، خاصة عندما تشتد المعارضة ضد الأنظمة القائمة، وتضيق مساحة الوطن في وجه الحرية والديمقراطية. وقد شاهدنا في الستينات والسبعينات والثمانينات، كيف هاجرت جموع من المواطنين العرب خارج أوطانها إلى أوروبا وأمريكا وكندا، بحثاً عن الحرية، وفرص العمل المتاحة، عندما ضاقت الأوطان بمواطنيها.

ففي الرواية العربية المعاصرة، هاجر منصور عبد السلام في رواية عبد الرحمن منيف "الأشجار واغتيال مرزوق" من بلده إلى فرنسا، للعمل هناك هرباً من القمع والاضطهاد و هو مثال واضح على نفي الإنسان العربي من مكانه، وإحلال إنسان آخر، بدين مختلف، وعرق مختلف، أو بأيديولوجية، ومعتقد مختلف.

فكلنا منفيون من المكان!

ونفي الإنسان العربي من المكان، يتبعه نفيه من اللغة، التي تشكل بعداً قومياً، وبعداً وطنياً. لذا، فقد حرصت سلطات الاحتلال على نفي الإنسان العربي الفلسطيني من لغته أيضاً كما سبق، وحاولت أن تنفيه من مكانه.

فاللغة العربية في الأرض المحتلة أصبحت وسيلة من وسائل كف الهوية القومية. وطمسها، وعدم التكلم بها، أصبح وسيلة من وسائل التخفي والتستر، ودفع

---

(١) المتشائل، ص.

الأذى عن العربي. والمتشائل في الأرض المحتلة، يحاول أن لا يتكلم اللغة العربية، خوفاً من كشف أمره، كما يحاول أن لا يتكلم الانجليزية لكي لا يثير الشكوك. ولكي يسلم، فإنه يحاول أن يتكلم لغة كانت منفية في الأساس وهي اللغة العبرية. وهكذا ينطبق على اللغة ما كان ينطبق على المكان. فلكي ترد ذفي وغربة لغة ما يجب أن تنفي لغة ما بالمقابل:

"وكان يمر بين الفينة والفينة، عامل يهودي، ولم أكن أحمل ساعة، فاحتجت إلى معرفة الوقت، فبأي لغة أسأل هؤلاء عن الوقت"(١)؟

فإذا سألتهم بالعربية كشفوا أمري. فبالإنجليزية أثرت شكوكهم. فرحت أستعيد ما أذكره من كلمات عبرية حتى تبادر إلى ذهني أن السؤال عن الوقت بالعبرية هو "ماهشاعاه".

ولعل هذا التجديد في الشكل الروائي الذي بدأ بإنتاجه حبيبي، وهذا التجديد في لغة الرواية، التي تحاول أن تستعمل في بعض مفرداتها مفردات قديمة، كانت تُستعمل قبل خمسة قرون في التضمين والسرد، ما هو إلا مظهر من مظاهر الاحتجاج على نفي لغة الحاضر على هذا النحو. وهو ما يشارك فيه أيضاً الروائي جمال الغيطاني، عندما يحاول في رواية "الزيني بركات" و "خطط الغيطاني" استعمال تركيبات ومفردات لغوية، كانت تستعمل في القرن التاسع الهجري، والقرن العاشر الهجري، وهذا الاستعمال ما هو أيضاً إلا مظهر من مظاهر الاحتجاج على المظالم العربي القائم، ولغته الحاضرة.

إن محاولة سلطات الاحتلال الإسرائيلي منع الكتاب العربي من الدخول إلى الأرض المحتلة منذ عام ١٩٤٨ إلى الآن، من خلال قوائم الكتب الممنوع دخولها إلى الأرض المحتلة (أكثر من خمسين صفحة) التي نشرها عبد الجواد صالح في كتابه "الاحتلال الإسرائيلي وأثره على المؤسسات الثقافية والتربوية في فلسطين المحتلة) دليل آخر على اهتمام هذا المحتل بنفي الإنسان العربي من خلال نفي لغته التي يكتب بها، ويقرأ بها.

فالجيش إضافة إلى أهميته كحام لحمى الوطن، فهو أيضاً في معظم دول العالم الثالث حام لحمى الحاكم أيضاً، والذيّ غالباً ما يكون كحاكم قد خرج من صفوف الجيش. لذًا، فإن هناك نظرية سياسية خاصة بدول العالم الثالث تقول:

إن أقصر طريق للوصول إلى الحكم هو الطريق الممتد ما بين الثكنة العسكرية وبين دار الإذاعة، حيث يُعلن البيان رقم واحد.

وبالإضافة إلى خطورة المجتمع المعسكر على الحياة الديمقراطية في البلاد وعلى الحريات العامة. فإن هذه العسكرة من شأنها تعطيل التنمية الزراعية والتنمية

---

(١) المتشائل، ص٦٨-٦٩.

الصناعية في أي بلد يكون عسكرة المجتمع هو همه الأول. إذ أن التعسكر يصبح هو الهدف الرئيسي للشباب بما له من امتيازات مالية واجتماعية، وضمانات مستقبلية، وفرص متاحة، ومجال لتحقيق طموحات الشباب، لروح المغامرة والتحدي، الذي تعتري الأجواء العسكرية وتشكيلاتها المختلفة.

وقد اهتم الشباب العربي في العقدين الماضيين، ومن قبل ذلك، ومنذ ثورة يوليو ١٩٥٢، وما تبع ذلك من ثورات وانقلابات عسكرية في العالم العربي بالروح العسكرية، وبالإقبال المتزايد على التعسكر، الذي أصبح أقرب الطرق إلى السلطة اللذيذة.

وقد شهد العالم العربي منذ الخمسينات إلى الآن، ومنذ أصبحت العسكرتاريا أقصر الطرق للوصول إلى الحكم اللذيذ، أسوأ عهود تدهور الديمقراطية والحرية، إلى الحد الذي قال معه جمال عبد الناصر عندما سُئل عن مستقبل الديمقراطية في مصر بعد ثورة ١٩٥٢:

(جيشي هو برلماني).

وشهدت أجزاء كثيرة من العالم العربي منطلقاً مماثلاً للمنطق الناصري، الذي كان يقول إنه ما دام الجيش معي فهو الضمانة الوحيدة لاستمرار نظام الحكم. وهكذا سادت (الطريقة) الناصرية في العالم العربي، وازدهرت، وأنبتت أنظمة حكم كثيرة متعددة، تنحو نحوها، وتفعل فعلها.

وعندما تمّ الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين في الوجبة الأولى عام ١٩٤٨، وفي الوجبة الثانية عام ١٩٦٧. نحت إسرائيل نحو عسكرة المجتمع على نحو هائل ليس لظروفها الأمنية وظروفها السياسية فقط، ولكن أيضاً لكي تستطيع أن تحكم الشعب الفلسطيني بنفس لغة الحكم السائدة في العالم العربي، خاصة بعد عام ١٩٦٧. فعسكرت المجتمع، والقوانين، والأنظمة، والحاكم، وفرضت قوانين الطوارئ والأحكام العرفية المفروضة في كثير من بلدان العالم العربي، حتى لا يشعر المواطن العربي الفلسطيني داخل الأرض العربية المحتلة بالغربة، أو التمييز بينه وبين إخوانه العرب خارج الأرض المحتلة، ومن أجل أن تتم وحدة الحال بين الداخل والخارج!.

وإميل حبيبي في رواية (أخطية - ١٩٨٥) يردد على لسان إحدى الشخصيات مقولة عبد الناصر: "جيشي هو برلماني، فيقول: إن الجيش هو الدولة وموشي هو الدولة. إذن موشي هو الجيش. والجيش هو موشي". وهي إشارة من حبيبي إلى المدى الذي وصلته سلطات الاحتلال في عسكرة الحياة والمجتمع في الأراضي العربية المحتلة، والتي كانت نتيجتها مجموعة من القوانين والأنظمة، التي وضعت أيدي وأرجل العرب في الداخل. وهو ما تفسره رواية "المتشائل" من خلال هذه العبارات.

يقول الحاكم العسكري للمتشائل:

لتعلم أن لدينا وسائل حديثة، نضبط بها حركاتك وسكناتك حتى ما تهمس به في أضغاث أحلامك. وبأجهزتنا الحديثة نعرف كل ما يدور في هذه الدولة وخارجها"[1].

من خلال ما تطرحه الرواية العربية المعاصرة من طروحات فكرية وسياسية واجتماعية متعددة، نلاحظ أن الرواية العربية المعاصرة، تركز على نقطة هامة وحيوية وهي أن جزءاً كبيراً من المثقفين العرب يعتبرون جزءاً من إشكالية الحرية القائمة في المجتمع العربي.

وهذه الظاهرة لا تُستثنى منها الأرض العربية المحتلة. لقد رأينا في رواية يوسف القعيد مثلاً (يحدث في مصر الآن) كيف أن الطبيب المثقف وقف إلى جانب السلطة في محو وجود "الدبيش". وكيف أن المحامي "بدر" في رواية يوسف إدريس "قصة حب" كان ضد مقاومة الاستعمار البريطاني، وكان يدعو إلى أن ينصرف كل واحد إلى يومه ومشاكله الخاصة. وفي (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، يبرز الدكتور المحملجي كرمز للمثقف الذي يتعاون مع السلطة لمزيد من الفساد، وتقييد الحريات. وفي (أحياء في البحر الميت) لمؤنس الرزاز، تتساءل إحدى شخصيات الرواية عن القطب الوطني الكبير الذي أصبح وكيل وزارة في حكومة العهد الذي يناهضه بشراسة، وعن المثقف الذي كتب مجلداً ضد الحكومة، في مطلع الخمسينات، وكنا نصفق له في كل خطبة يلقيها، فنلحقه إلى الجنوب، ونركض للاستماع إليه إلى أقصى الشمال، ثم أصبح من أكبر سماسرة البلد، مليونير، يشتري الموظفين ويبيع الضمير. يقيم الحفلات الباذخة ويدعو عليه القوم الذين كان يناضل ضدهم.

وفي (المتشائل) يبرز عصام الباذنجاني المثقف الذي يُظهر ما لا يُبطن ويتعاون مع سلطات العدو، ويكون عينهم البصاصة على المناهضين للاحتلال.

وشخصية (محامي الأمة) في رواية (أخطية) ما هي إلا امتداد لشخصية الباذنجاني في (المتشائل) حيث يقوم محامي الأمة بالتظاهر بالوطنية المزيفة التي نكتشف في النهاية أنها مسرحية خبيثة تهدف إلى خدمة مصالح الاحتلال.

فعندما حصلت (الجلطة) كان محامي الأمة يركب سيارته الجاكوار ويقف أمام شارة المرور، مما عرضه للتحقيق، ولكنه بالفهلوة أو بما يسميه إميل حبيبي بـ (حسن التخلص) حاول أن يجوز من الحادثة. وكان الثمن كف اللطمة على وجه الأمة الذي انزعج من هذا النداء وطلب من الصحيفة أن تنفي خبر اللطمة، وتعتذر له، ولأجهزة الأمن، عما قالته ونشرته، ويطالب الصحيفة بتعويض يبلغ مليون دولار بالشيكل الإسرائيلي!.

---

(١) المتشائل، ص٣٢.

وفي المحكمة التي عُقدت لهذا الموضوع، قال المحامي، إنه عندما ترك البلاد لم يتركها هرباً من المعركة، ولكنه تركها لأنه رفض الاعتراف بدولة الاحتلال. وأضاف بأن والده رفض تسلم بطاقة الهوية المدنية من سلطات الاحتلال وظل على هذا الرفض مدة ثلاثة أشهر إعراباً عن رفضه لدولة الاحتلال. ولم يقبل بالهوية المدنية إلا بعد أن دخل الكنيست الإسرائيلي ممثلاً عن الشعب الفلسطيني.

"أمام محامي الأمة فقد اعتبر قرار المحكمة العليا برهاناً على هيبة قوميته الفلسطينية النابعة من أصالتها وفي النهاية خرج من قاعة التحقيق وهو يرسم بأصبعيه علامة النصر، فردوا العلامة بأحسن منها انفراجاً".

وهكذا جنى محامي الأمة من هذه الضجة مكاسب لا حدود لها. فقط "هبَّ العالم كله وعلى رأسه عالم العروبة، يحتج على ضيق ضرع الديمقراطية الإسرائيلية عن سائق سيارة، محام فلسطيني شاب واعد، تعطلت سيارته، برهة، إشارة المرور، فلفظته مخرباً. وكان نواب "حركة الخضر" في ألمانيا الغربية، أول من أطلق موجة الاحتجاج العالمية. فلما نشر أنه متهم بالتخريب أسرعت حركة ألوية الحمراء في إيطاليا إلى تبني قضيته، فاضطر، من باب حسن التخلص، إلى التنصُّل من أية علاقة له مع الكرة الأرضية".

إذا كانت روايات إميل حبيبي قد ركزت تركيزاً شديداً على مظاهر النفي العربي الفلسطيني من الأرض المحتلة، المتمثل في النفي من المكان والنفي من اللغة، والنفي من الزمن، والنفي من التاريخ، وغير ذلك من ضروب ومظاهر النفي، فإنها في الوقت نفسه قد ركزت أيضاً على مقاومة هذا النفي وطرحت طرقاً وأساليب لهذه المقاومة كأدنى حد ممكن للرد على النفي. ومن هذه الطرق والأساليب:

-الإصرار على البقاء في المكان ومقاومة النفي منه كجزء من المقاومة السلمية، ضد الاحتلال العسكري الإسرائيلي. ومن هنا فإن أكثر من مليون فلسطيني لا يزالون يعيشون في إلى الآن في الأرض المحتلة، ويتمسكون بالمكان أرضاً كان أم بيتاً، بالرغم من كل صنوف القهر والعذاب والقمع والاضطهاد الذي يلقونه من الاحتلال العسكري.

وقد أفاد التمسُّك بالمكان منذ عام ١٩٦٧ إلى الآن المقاومة في الأرض المحتلة. فكانت نتيجته حركة المقاومة بالحجارة أو الانتفاضة التي ما زالت مستمرة إلى الآن منذ ثلاث سنوات، والتي أعادت ملف القضية الفلسطينية في المحافل الدولية إلى دائرة الضوء والاهتمام.

إضافة إلى ذلك، فإن الإصرار على البقاء في المكان، ومقاومة النفي منه، قد حدّ من الهجرة اليهودية إلى فلسطين المحتلة، وإن كانت هذه الهجرة في أواخر عام ١٩٩٠، وبداية عام ١٩٩١ قد نشطت نتيجة لظروف سياسية معينة ونتيجة للتوافق والوفاق بين الشرق والغرب.

وفي (سداسية الأيام الستة- ١٩٦٨) تبرز ظاهرة الإصرار على مقاومة النفي من المكان من خلال إصرار "أم الروبابيكا" على البقاء في المكان، بعد أن هاجر زوجها وأطفالها، وتركوها وحيدة مع أمها العجوز المقعدة.

- وفي روايات حبيبي وجه آخر من المقاومة السلمية أو (المقاومة الرومانسية) و هي المقاو مة بالحنين. الحنين الدائم والمتجدد للوطن وللماضي والأمكنة البعيدة. والمقاومة بالحنين كان مظهراً من مظاهر مقاومة النسيان في الشعر العربي الفلسطيني بعد عام ١٩٤٨ وقبل هذا العالم. وهذا نموذج من قصيدة لسميح القاسم تعد واحدة من مئات القصائد التي دارت حول هذا المحور.

حمل المهاجر ما يريد
ومضى...
فسبحان الذي يعطي البنين ويستعيد
وبكيت طول الليل في صمت
محدقة بتابوت الظلام
لم تفهمي... وصغيرك الغالي
لم يدر أن قميصه البالي
ما دام يخفق في رياح الحزن والشدة
ستظل تخفق راية العودة.
إن اختلاج الروح في البذرة
أقوى من الصخرة.

فالروح في البذرة هي الحنين الدائم إلى العودة للحياة، للوطن.

و في روا يات إميل حبيبي صور من المقاو مة بالحنين، من أجلا ها صورة الفلسطينيين الذين يأتون لزيارة أهلهم الباقين بالضفة الغربية في الإجازات والأعياد.

إن روا ية (أخطية) تُعتبر بكاملها روا ية من روا يات المقاو مة بالحنين، في تصويرها لمدينة حيفا (مدينة إميل حبيبي) وما طرأ عليها من تغيير نتيجة الاحتلال الإسرائيلي. فقد تبدلت أسماء الشوارع، وأقيمت الأبنية الخرسانية العالية، ولم يعد لمزارع البرتقال واليوسف أفندي ذلك العبق الأخاذ:

"سقى الله أيام أيضاً أيضاً. فتلك أيام حيفاوية أصيلة. وكنا، كما كانت حيفا، في شرخ الشباب، وميعة الصبا، نملأ بها أسواقها وحواريها. وكانت أصوات باعة الصحف من أولاد وشبان وشيخ مزمن هنا وهناك تختلط بأصوات باعة ماء السوس المثلج، والتمر هندي، واللبن المثوم المثلج. وفي الشتاء، باعة السحلب الساخن والتمرية في الصباح:

تمرية، يا تمرية، الحبة أوقية يا تمرية.

تمرية، يا تمرية، في أي مخيم لاجئين، في بلاد العرب، حطب بك الرحال؟ أم أصبحت هناك كما أمسيت هنا، مجرد ذكرى؟!"[1].

- إن الإنسان العربي الفلسطيني لا يملك غير دمه. دمه هو ذهبه. وهذا ما ظهر واضحاً بعد عام ١٩٦٧. وفي دراستنا لشعر وفكر محمود درويش (مجنون التراب) لاحظنا أن درويشاً لم يقترب من الدم شعرياً إلا في عام ١٩٦٧ من خلال ديوانه (آخر الليل) عندما أصبح الإنسان العربي في مواجهة القضية الفلسطينية، ولا يملك سلاحاً للنضال من أجلها غير دمه/ ذهبه.

وإميل حبيبي في رواياته يقول مقولة الشعراء الفلسطينيين من أن الدم المتمثل في الثورة هو الثمن الوحيد الذي يملكه الشعب الفلسطيني ليسترد به حريته.

وهو يجري هذا الحوار بين ولاء المتشائل وبين والدته مبيناً أن الثورة والكفاح والمسلح هما الطريقان لبلوغ الغاية الفلسطينية:

"_ لو كنا أحراراً يا ولدي، ما اختلفنا، لا أنت تحمل سلاحاً، ولا أنا أدعوك إلى احتراس، إنما نحن نسعى في سبيل الحرية.

_ كيف؟

_ مثلما تسعى الطبيعة في سبيل حريتها. فالفجر لا يطلع من ليله إلى بعد أن يكتمل ليله. والزنبقة لا تبرعم إلا بعد أن تنضج بصلتها. الطبيعة تكره الإجهاض يا ولدي.

_ سئمت خنوعكم.

_ لدينا فتية وفتيات لم يخنعوا. فأخذ حذوهم. تحملوا طول الليل. فحملوا الشمس فوق جباههم، ما استطاعوا إخراجهم من أرض إلا إلى زنزانة. وما هدموا عليهم بيتاً إلا بعد أن هدموا عليهم أسطورة. إنك بائس يا ولدي.

_ لا أرى حولي سوى الظلام.

_ في الكهف؟

_ حياتي كلها في الكهف.

_ فأنت لا تزال في البصلة تتبرعم، إجري إلى نور الشمس.

_ أين مكاني تحت الشمس؟

_ الدنيا بخير، يا ولدي، فكم من شعب انتزع حريته. وسيأتي موسمنا. هذا العنف الثوري إذن، لا يجيء عفواً إنه بحاجة إلى إعداد حتى ينضج، فيؤتي ثماره الحقيقية عندما تبدأ الثورة"[2].

---

(١) أخطية، ص٦١.

(٢) المتشائل، ص١٥٢- ١٥٤.

- وما دام الدم الفلسطيني هو الثمن الوحيد الذي يملكه الفلسطيني لكي يدفعه مقابل استرداد أرضه، فإن وجهاً من وجوه المقاومة السلمية التي يدفع بها حبيبي إلى الأمام حثّ المواطن الفلسطيني على مزيد من الإنجاب لكي تتصاعد أرصدة الدم الفلسطيني في بنك الثورة والمقاومة، وهي دعوة بدت جنونية، عندما قام أحد الزعماء العرب، في أحد مؤتمرات القمة العربية التي عُقدت في بغداد، وطالب بزيادة النسل العربي زيادة كبيرة حتى نستطيع أن نبتلع إسرائيل سكانياً، ونتفوق على الغرب بالعدد والكثرة التي تغلب أحيانا الشجاعة والعدة.

وحبيبي في رواياته الثلاث أشار إلى أهمية عامل التكاثر السكاني كسبب من أسباب حسم المعركة العربية- الإسرائيلية. وكوجه من وجوه المقاومة العربية للاحتلال.

ففي قصة (الخرزة الزرقاء و عودة جبينة) إحدى قصص (السداسية) تشير عبارة في هذه القصة إلى أن أولاد الفلسطينيين أصبحوا "يملأون السهل والجبل". وهو تأكيد من حبيبي الذي شاركه فيه روائيون آخرون من الأرض المحتلة كسحر خليفة في روايتها (عباد الشمس) على أن زيادة أرصدة الدم/ الذهب الفلسطيني في بنوك المقاومة، سوف يشد من عضد هذه المقاومة ويحيلها إلى قوة كبيرة.

وسعيد أبو النحس المتشائل المتعاون مع الاحتلال ضد أبناء وطنه، اعتبر أن امتناعه عن مزيد من (الخلفة) أو الإنجاب من الخدمات الجليلة التي يؤديها لسلطات الاحتلال، وأن هذا الامتناع عن مزيد من الخلفة من أكثر وأكبر مظاهر الولاء لسلطات الاحتلال، التي تحرص على تخفيض أرصدة الدم/ الذهب في معادلات الحرب والسلام، بين إسرائيل والعرب.

يقول المتشائل في (حكاية السمكة الذهبية):

" فلما أنجبت باقية طفلنا البكر، فأرادت أن تسميه باسم والده النازح فتحي، رفع الرجل الكبير ذو القامة القصيرة حاجبيه فوق المكتب تساؤلاً، سيماه ولاء. ولما أدركت أن تحديد النسل هو من مقاومات الولاء لم ننجب غيره"(١).

وفي رواية حبيبي الأخيرة (أخطية)، تشير هذه الرواية إلى قلق الاحتلال الإسرائيلي من زيادة النسل العربي، وتعتبر هذا التكاثر بمثابة القنبلة البشرية التي يمكن لها أن تُلحق الهزيمة بإسرائيل في يوم من الأيام.

تقول (أخطية) بسخرية مريرة:

" لا أعتقد أن زمرة ذوي الأعصاب الحديدية، التي أبت على الناس حق الغضب، إلا بعد تأليف لجان الدرس والفحص والمسح، ستتهمني بالمبالغة أو بالتهريج فيما أوردته عن أصول التحقيق المتكامل. فقد يكون ترامى إلى مسامعهم،

---

(١) المتشائل، ص١٣٤.

على الرغم من أعصابهم الحديدية ما فوق الطبيعة. ما ترامى إلى مسامعنا وإلى أنظارنا بعض الظن بالدوافع التي تدفع العرب إلى التكاثر الطبيعي المستكثر عليهم، حتى أصبحنا نرى أصحاب الظن يراقبوننا من خلف الشبابيك، يسترقون علينا السمع والنظر، ويحصون علينا كل نأمة، ويحسبوننا لا ننام مع نسائنا إلا بقرار من (أبو عمار) هذا إذا كان النائم منا مرموقاً، وإلا، فعلى الأقل، من (أبو جهاد)، وإنها، في الحالتين، لثورة حتى النصر"[1]..

- يكاد الرأي العام العربي يُجمع على أن القضية الفلسطينية لن يحلها إلا أجيال المستقبل، الأكثر علماً، والأكثر وعياً، والأكثر واقعية، والأقل ثرثرة.

إن الماضي والحاضر العربي لم يفعلا للقضية الفلسطينية إلا مزيداً من القضم المستمر، حتى كادت الخارطة الفلسطينية تختفي من الجغرافيا السياسية. وبالتالي فإن المستقبل/ الأمل هو الكفيل بحسم الصراع العربي- الإسرائيلي.

والأمل في حسم هذا الصراع معقود على الأجيال الشابة الجديدة، التي تحاول أن تعيد فلسطين إلى خارطة الجغرافية السياسية، كما فعل أطفال الحجارة فعلهم الوطني المتواضع أمام الآلة العسكرية الغربية الهائلة، التي تقف في وجههم، والتي كشفت عن فخذها في حرب الخليج ١٩٩١، من أجل تبليغ رسالة واضحة إلى كل العرب، وعلى رأسهم أطفال المقاومة بالحجارة.

والرواية العربية المعاصرة في فلسطين المحتلة، كانت رواية في مجملها تبشر بالمستقبل، كما هو الحال بالنسبة للشعر، الذي كان يحمل في تضاعيفه، أيضاً، بشارة المستقبل المرهون بتغير النظام العربي القائم، واستبداله بنظام عربي ديمقراطي حر، يستطيع حسم صراع كهذا الصراع، وهو ما عبرت عنه رواية مؤنس الرزاز (أحياء في البحر الميت) عندما قالت على لسان العشر والروائي الأردني المنتحر تيسير سبول:

"_ أخي... الأزمة أزمة ديمقراطية. إسرائيل والاستعمار قضية ثانوية... الأزمة هنا... في الداخل، الديمقراطية".

وروايات حبيبي الثلاث، فيها من البشارة المستقبلية، والأمل في الجيل الجديد، ما يجعل أيام المستقبل العربي حُبلى بالحسم العربي.

ومن صور هذا الأمل ما قدمه لنا حبيبي في روايته (المتشائل) حين صوّر روح الشباب الجديدة المتمثلة بـ "ولاء" ابن المتشائل الذي اندفع إلى المعركة اندفاع الحاضر إلى المستقبل، واندفاع النطفة إلى الرحم. وإن كان غير مهيأ لهذه المعركة، كما توحي الرواية.

---

(١) أخطية، ص٢٦.

ومن هنا كان على الجيل الجديد الذي يتصدى للمعركة أن يكون على درجة كبيرة من الوعي، حتى يستطيع الإصابة. وقد بشرتنا رواية (أخطية) بهذا الوعي من خلال سروة" الشابة، التي هي اسم على مُسمى، والتي تعني الفجر والقيام مبكراً (من سرى، يسري، سروة) والتي تتسلح بالمعرفة من أجل أن تحرر "أخطية " رمز فلسطين التي ارتكبت فيها الخطيئة الإنسانية الكبرى. والتي تقول عن نفسها إنها هي "الجنة والنار"، والتي تدفع الآخرين إلى طريق المعرفة والوعي بالمعرفة، وهو طريق المستقبل إلى فلسطين، التي إن سلك أبناؤها هذه الطريق، فإنها "لا تعود، لأنها لا ترحل"!.

السرد والحوار:

لا يمكن أن نتصور قصة أو رواية من غير سرد يحمل عليه الروائي الأحداث، ويحرّك عبره الشخصيات ضمن حدود الزمان والمكان في الرواية، فالسرد " هو طريقة القص الروائي"[١]، وهو الوعاء الحامل لعناصر الرواية، وبه يتمكن القاص من إبراز حركة الشخصيات وتحققها في الزمان والمكان لذلك تتوقف مهارة الروائي وموهبته على نجاحه في إحكام السرد. ويكاد النقاد والدراسون يجمعون على أن للسرد نمطين، مع اختلاف التسميات هما: السرد الموضوعي، والسرد الذاتي على أساس طبيعة الراوي "ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه"[٢]، ولا يمكن أن نفضل أسلوباً سردياً على آخر من غير مراعاة فائدته في الكشف عن طبيعة الشخصيات وإمكانية رسمها من الداخل ومن الخارج بدقة، إذ لا تكمن قيمة أي أسلوب في ذاته، وإنما تعتمد على قدرة الروائي على استخدامه، ومهارته في إدارته، والسيطرة عليه بقصد تحقيق مهمته، غير أن نمط السرد سيكشف عن طبيعة الراوي، وعلاقته بالأحداث مما يضعنا أمام مسألة خطيرة أخذت حيزاً واسعاً في الدراسات النقدية الخاصة بفن الرواية تلك هي وجهة النظر Point of View، يقول بيرسي لوبوك: "إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب عن علاقة راوية القصة بها"[٣] والحقيقة أن الحياة في الرواية إنما تجري على وفق نسق خاص، وهذا النسق إنما يتشكل في ضوء وجهة النظر، وهي

---

(١) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ص٩.
(٢) نظرية الأغراض، توماشفسكي، في كتاب: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ص١٨٩.
(٣)صنعة الرواية، ص٢٢٥.

ما تعطي الرواية حيويتها[١]. "إن أهمية الرؤى تأتي في المرتبة الأولى، ففي الأدب لا نواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام، وإنما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما، وتتحدد مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه"[٢].

ولا ينفصل الوصف عن السرد، أو إننا لا نعتقد جدوى الفصل بينهما ما دامت الرواية تقوم على تقديم (حياة) "تخضع لتنسيق سرد تفسيري يلعب دور المنظم، وبالتالي فإن القص والوصف يتعاونان على تقديم تفسير للإنسان وللعالم"[٣].

إن الوصف شأن لوازم القصة الأخرى ليس للزينة بل ليؤدي غرضاً ما، فهو جزء من الحدث، ومن هنا اشترط النقاد صياغة الوصف بلغة أقرب ما يمكن إلى لغة الشخصية التي ترى الشيء الموصوف وتتأثر به، لا بلغة الكاتب نفسه[٤]، وليس عيباً أن يكون الوصف تابعاً للسرد في الرواية[٥]، إذ لا يمكن للوصف أن يُقدَّم مستقلاً بذاته من غير أن يتلازم والسرد القصصي إلى جانب الحوار، حتى أن الرواية الجديدة نفسها التي بالغت في أهمية الوصف[٦] لم تقدم لنا وصفاً مستقلاً غير ممتزج بعنصر السرد. على أن ما يعنينا حقاً هو أهمية الوصف ضمن بناء الرواية، فلا بد له من أن يكون "في خدمة الحدث، ويسهم في الكشف عن معالم الشخصيات، ويحدد أبعاد الموقف الدرامي، ويرمز إلى دلالات معينة لها أهميتها الحيوية في تطور الأحداث، فإذا لم يحقق الوصف هذا كله كان لغواً مفروضاً يقطع التسلسل الدرامي، ويصيب البناء الروائي بالترهل والضعف"[٧] ومما تجدر الإشارة إليه أن الوصف مهم في إظهار تمكن الأديب من لغته وبراعته في استخدامها، فإذا أخذنا بما قاله جون كاروز "إن الكلمات هي المادة الوحيدة التي يملكها الكاتب، وانطلاقاً من الحقيقة يقول الكثيرون: إن اللغة تشكل محور اهتمام الكاتب والثروة الوحيدة بين يديه"[٨]، فإذنا نجد للوصف- في هذا المجال- أهمية بالغة، إذ خلاله تتبين لغة الأديب، وبراعته في تركيب الكلمات وصياغتها بما يكشف عن حسه اللغوي وثقافته اللغوية "فاللغة بعيداً عن كونها وسيلة اتصال أو إخبار مباشر تعد جهازاً للتوصيل غير المباشر وهو ما

---

(١)مدخل إلى الرواية الانجليزية، أرنولد كيتل، ص١٤.

(٢) الإنشائية الهيكلية- تزفتان تدوروف، ص١٢. وينظر: معنى الواقعية المعاصرة- جود لوكاتش، ص٣٩، ويسمى الرؤية بـ (المنظور).

(٣) الرواية الفرنسية الجديدة- نهاد التكرلي، ص٧١.

(٤) فن القصة القصيرة- د. رشاد رشدي، ص١١٨.

(٥) يرى الدكتور شاعد العاني في دراسته الوصف وبناء المكان في الرواية العراقية أن الوصف فيها كان ضامراً وتابعاً للسرد ويعد ذلك عيباً. ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (رسالة دكتوراه)، ص٣٦٦- ٣٦٧.

(٦) انظر: نحو رواية جديدة- آلان روب غرييه، ص٣١-٣٢.

(٧) بناء الرواية- د. عبد الفتاح عثمان، ص٢٢٢.

(٨) في الرواية الأخلاقية- جون كاروز، ص٣١٣.

نسميه الوظيفة الجمالية للغة، و هذا التوصيل غير المباشر يتأتى من خلال استعمال اللغة بقدرتها التشكيلية... ويعني التشكيل التكوين المتكامل المبني على أساس المعرفة الشاملة، وفي هذا يكون العمل الأدبي وحدة واحدة من التشكيل، و هذه هي لغة العمل القصصي"[١].

ولما كان السرد يكشف عن الأحداث، ويظهر حركة الشخصية وتفاعلها يساعده الوصف الذي هو الأساس الذي تبنى عليه لغة الرواية، فإن الحوار لا ينفصل عنهما في الكشف عن الجوانب الخفية من الشخصيات المرتبطة بتفكير ها، ومجرى شعورها مما لا يمكن أن يصل إليه الراوي، من هنا فإن الحوار يرتبط "كمبدأ عام بالسرد والوصف من أجل الوصول إلى الأثر المرجو". وليس كمثل الحوار ما يعين الروائي على إثارة اهتمام القارئ وقطع إحساسه بالرتابة التي قد يسببها السرد، فهو "يبث الحركة في المشهد"[٢] –كما يقول برناردي فوتو- إلى جانب قدرته على إشعار القارئ بأن شخصيات الرواية حية وواقعية، فالحوار "يمثل أداة أكثر ملائمة للكشف عن الفروق الدقيقة بين الشخصيات"[٣]. ولعل هذا ما دعا النقاد إلى التوكيد على ضرورة أن يعبر الحوار عن الشخصية، ويكشف عن نمط تفكير ها، ويتوافق مع طبيعتها: مزاجاً، وثقافةً وانتماءً فكرياً أو اجتماعياً. على أن حرص النقّاد على أهمية أن يعبر الحوار عن طبيعة الشخصية، وينسجم مع انتمائها، ويقترب من لغة الحياة اليومية لا يعني دعوة الروائي إلى جعل الحوار في رواياته صورة طبق الأصل لما يجري بين الناس في الحياة العامة من أحاديث بحجة التزام الواقعية، فالناس عادة يثرثرون، وينتقلون من موضوع إلى آخر بسرعة وبلا هدف معين، ومن ثم فليس من الواقعية في شيء أن ينقل أحاديث الناس في حياتهم كما هي تماماً في قصصه، وإنما يتو جب عليه تهذيبها، وتنسيقها و صبها في الخط الأساس الذي تجري فيه أحداث القصة من غير أن يجعل القارئ يحس أن الحوار دخيل عليها، أو زائد فيها، أو غير مطابق للشخصية التي يجري على لسانها[٤]. وإذا كان الفن اختياراً من الواقع، فإن الحوار اختيار واع للمفردات والصور والأفكار التي ترد في الحديث اليومي بين الشخصيات من غير إهمال التوازن الدقيق بين الحياة والفن في الرواية.

أولاً: أنواع السرد ووظائفه

---

(١) نقد الرواية- د. نبيلة إبراهيم، ص٣٩.

(٢) عالم القصة: ص٢٦٦، وينظر: حول نظر ية الذثر: أخذباوم في كتاب: نصوص الشكلانيين الروس، ص١١٠.

(٣) الرؤية والأداة- د. عبد المحسن طه بدر، ص١٩.

(٤) فن كتابة القصة، حسين القباني، ص٩٨- ١٠٠.

أ. السرد التحليفي

إن من أ هم و ظائف السرد التلخيصي reict sommaire وأكثر ها تواتراً هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهاً إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد يعود بنا إلى الوراء، ثم يظفر بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصاً قصيراً عن قصة شخصياته الماضية إلى خلاصة إرجاعية.

وتكون هذه العودة التلخصية إلى الماضي كثيرة التواتر في بداية الروايات فنقوم بسد الثغرات النهائية التي يخلفها السرد وراءه عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها وطبقاً ليس هناك ما يخطر على رواية استعمال الخلاصة الإرجاعية في أي مكان تشاء من النفس شريطة أن تستجيب لمقتضيات السرد وآفاق المتن المكاني.

بمكن أن نميز أربعة أنواع من الخلاصات للبنى السردية:

١- التقديم الملخص presentation resumee[١]

وفيه تفتقر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية، ونقبل هذا التقديم الموجز حيث تمدنا الخلاصات بالمعلومات الضرورية من الشخصيات مستعملة أسلوباً شديد الكثافة والتركيز.

٢- خلاصة الأحداث غير اللفظية[٢]

يتشكل من سرد تلخيص يتناول أجزاء من القصة يقوم الراوي باختبار ها وصياغتها من وجهة نظره الخاصة.

٣- خلاصة خطاب الشخصيات[٣]

وتتميز باستعمال نفس كلمات الشخصيات أي كما حددت عنها وعبرت بها لفظياً فالأمر يتعلق إذن بخطاب تلفظته الشخصيات في الأصل ثم جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الإيجاز والاقتضاب.

---

(1) kate Hamburger. Loqijuce.

(٢) حسن بحراوي، بذية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

(٣) تسريع السرد، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

مثال واقتباس من الرواية

وتكرس هذه الطريقة الأسلوب المباشر في نقل كلام الشخصيات كما ورد على لسانها وون إجراء تعديل عليه من أية ناحية.

وإذا لم يرد الراوي أن يبقى على ضمير المتكلم بناء مكانة أن ينقل كلام الشخصية بواسطة ضمير الغائب مستعملاً الأسلوب غير المباشر في الخطاب.

يبدو هذا النوع الأخير (خلاصة خطاب الشخصيات) هو الأقل استعمالاً في النصوص الروائية من غيره وذلك بسبب تهيب الكُتّاب من تلخيص كل الشخصيات لها بطريقة تتصل بالصياغة وتنويع الضمائر والأساليب في النص الواحد.

٤- الحذف أو الإسقاط:

يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة عدداً حاسماً في اقتصاد السرد وتسريعه وتبريه، فهو من التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث فالأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاء كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتاً عنه في السرد عليه أو مشاراً إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الذهائي من قبيل ومن هذه الناحية فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الإمام بأقل إشارة أو بدونها.