الفصل الخامس

لغة الحوار في الفنون القصصية والمسرحية في الأدب العربي الحديث بين العامية والفصحى

الفصل الخامس

لغة الحوار في الفنون القصصية والمسرحية في الأدب العربي الحديث بين العامية والفصحى

لغة الحوار

تذبه هذه الدراسة في بداية هذا الفصل انه تقسيم رواية المتشائل الى سرد وحوار لا يتيسر بسهولة كما في معظم الروايات الحديثة وذلك لأسباب عدة:

أولا: الرواية عبارة عن رسالة، ولما كانت كذلك، فالطابع الغالب عليها هو الطابع السردي الذي يغلب على أي رسالة غير أدبية ولذا كانت المقاطع الحوارية قليلة.

ثانيا: الحوار عادة ياتي ليعبر عن كوامن الشخصيات، وكما أشير في فصول سابقة، فان معظم شخصيات المتشائل ليست مسبورة الغور، ولا هي بالحية المتحركة، بل هي أشكال نادرا ما تظهر وتتحدث بلغة حية طبيعية. وتلبية لهذا الهدف، فقد قل في المتشائل الحوار وتحول في كثير من الأحيان الى حوار غير مباشر، كما سنرى فيما بعد[١].

الحوار والشخصيات

بدأ السرد مصطرعا حاملا من القديم والجديد وحافلا بظواهر أسلوبية تشده الى قطبين: احدهما مرتفع وآخر منخفض، ويأتي الحوار بلغته المشابهه ليؤكد العامة التي يجب أن ينظر فيها الى المتشائل كرواية ذات لغة مفارقة. وهذه هي الملاحظة الاولى التي يتشكل بها الحوار فلا نميزه أسلوبا عن السرد، وهو أمر حاولت هذه الدراسة اثباته في السرد وستحاوله هنا في الحوار.

لو أخذنا مثالا عشوائيا من الحوار في المتشائل لتبدَّت مشكلة المفارقة بطريقة او بأخرى، ها هو أحدهم يصيح: "هل يحسبون مقر الجنة اوتيلا"(ص٥٧) ففي هذه الجملة الحوارية من المفارقة الاسلوبية ما يدعو الى البحث عن سببها ومحاولة اكتناه دوافعها، فلم لم يقل "فندقا"[٢]؟ ولو قال ذلك لما كانت الجملة تنطوي على أية مفارقة.

---

(١) في مبنى النص، د. محمود غنايم، دراسة في رواية إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، منشورات الياء، مطبعة الاتحاد، حيفا، ص١٠٩.

(٢) المصدر نفسه، في مبنى النص، ص١١٠.

فما وجه الاختيار في كلمة عامية – اجنبية وتنويعها؟ هذه اسئلة توقف ثانية امام الاستقصاء عن دوافع المفارقة ودلالتها في المتشائل..

السؤال الذي يتبادر الى الذهن هنا وجود بعض الدوافع التي تؤدي الى تعيين لغة الحوار، فهل هي دوافع ترتبط بالشخصية نفسها: في ثقافتها او في مستواها الاجتماعي، عمرها، جنسيتها إلخ؟ لكي نحدد السؤال بشكل يمكن بحثه في المتشائل سنفحص اختلاف الحوار باختلاف المستوى الثقافي للشخصية، وهو امر يفرضه ما درجت عليه بعض الروايات العربية من اعطاء الشخصية المثقفة او ذات المستوى الاجتماعي المرموق، أن تتحدث بالفصحى، والشخصية ذات الثقافة القليلة أو الجاهلية والمنخفضة اجتماعيا أن تتحدث بلغة منخفضة[1] كما أن هذا الأمر يمكن فحصه في المتشائل لوجود شخصيات بمقومات متخالفة في هذا المضمار.

أما الأمر الثاني الذي ينبع من الاول فهو فحص حوار الاطفال، ذلك انه من المتوقع ان يكون حوارهم منخفضا بسبب عمرهم وعدم تمكنهم من اللغة. كما ان ذلك يدفعنا لفحص حوار بعض الشخصيات الأجنبية كحوار الشخصيات اليهودية في القصة.

ونبدأ بالأمر الأول وهو فحص حوار بعض الشخصيات التي تنتمي الى القاع الثقافي او الاجتماعي للرواية. ها هي والدة سعيد تتحدث مع عروس ابنها: " (الأم): "مليح أن صار هكذا وما صار غير شكل.(العروس): أي غير شكل يا عجوز النحس.. أي شكل بعد هذا الشكل يمكن أن يكون أسوأ منه؟

(ألأم): أن "تخطفي" في حياته يا بنية".(ص٢٣ – حذف السرد في المثال).

نلاحظ في المثال اعلاه عناصر عامية في الحوار الفصيح. ويمكن أن يتحول الحوار الى شبه عامي كما في المثال التالي. حين تتحدث أم سعيد – عجوز في دير – فتقول: " يا عذرا، هذه مصاري الجهاز" (ص٦٢) ولكن حوار أم سعيد عادة فصيح وفيه عناصر عامية: " (أم سعيد): أنا محصية، وفي رعاية سيدنا المطران. فماذا تريد مني يا خواجة؟

(سعيد): أنا سعيد يا خالتي، فكيف تنسين؟

(أم سعيد): من سعيد؟

(سعيد): الطيراوي" (ص٦٢).

إلا ان استئناف الحوار سيكشف لنا عن جملة عالية قالتها أم سعيد[2]:

---

(١) حول مشكلة الحوار انظر خلاصة ذلك في س.سوميخ، "مسرح محمود تيمور: لغة الحوار في صياغتين"، دراسات ونصوص ادبية ، عدد٢، ١٩٨٠، ص٢٤-٢٧. من الروايات التجريبية التي ميزت بين حوار الشخصيات حسب مستواها الثقافي انظر: محمود تيمور طاهر حقي، عذراء دنشواي، القاهرة، ١٩٠٧

(٢) محمود غنايم، في مبنى النص، المصدر نفسه، ص١١١-١١٢.

"أنت ترى يا ولدي كبف خبأ سراجي، وكل الخواجات خواجات.. ولم يعد أحد يصطاد سمكا" (ص٦٢-٦٣)

فالتعبير " خبأ سراجي " يبرز من بين اللغة المنخفضة التي تستعملها أم سعيد بروزا نيِّنا.

وهذا الاسلوب نفسه نجده في حديث الشيخ من قرية السلكة، فبالرغم من وجود العناصر العامية في حديثه، نجد إلى جانب هذه العناصر لغة مرتفعة ومفاجئة: "وقال: على الرأس وفقو الحجاب. إلا أن غذاءنا الاساسي هو زيت الزيتون نستحلي اوراق الخرفيش إلا انها تنقصف. لا بأس بالبرق ولكنه لا يزيل ليلنا الصامت. سنظل نجربهم ونجربهم، في صمت، حتى يطعمونا من زيوتهم. صياح الديك لا يطلع الصباح، ولكن ديوكنا ستصيح حين يطلعونه، فعلى أصدقائنا ان يتعلموا النطق بلغتنا لغة الأرض والدواب والمحراث..الصمت الدؤوب". (ص١٩١)

فهذا العجوز يستعمل "على الرأس وفوق الحاجب". التعبير العامي، ولكنه يستعمل كذلك "الصمت الدؤوب" وهونفسه يردد في نفس المناسبة مثلا فصيحا، قائلا: "فإذا قال أهل البيت المنكوب: أخذوا سعدا، قلنا أنج سعيد"(ص١٨٥)

وهذا شيخ اخر لاى يتقن لفظ كلمة "شيوعيين" فيناديهم: "هل جئتم يا شوعه".(ص١٣١) ثم يتلاعب في اللفظ فيما بعد، قائلا: "أما انا فبقيت لأن العمى قتلني. فلا أقتل ولا أقتل".(ص١٣٢)

والنتيجة أن كلام غير المثقفين والجاهلين وكبار السن تكثر فيه العناصر العامية، سواء كانت تلك العناصر تعابير أو كلمات، إلا ان ذلك يقف جذبا الى جنب مع بعض التعابير والكلمات العالية جدا والتي تفاجئ القارئ بعلوها[١].

فما هو الامر بالنسبة لكلام المثقفين أو كلام الشباب – الجيل الجديد في الرواية؟ هذا حديث يجري بين يعاد الثانية وسعيد. وسعيد ويعاد الثانية في الرواية مثقفان: "- ها نحن التقينا يا عماه. هل تغيرنا؟

- الصبا هو الصبا ولم يتغير. لكنني أرى، ويا لمصيبتي أن الزمن الذي انتصر شبابك عليه قد انتقم من ذاكرتك. فكيف ينسى الحبيب حبه الاول، والزهرة الفجر الذي برعمها؟"(ص١٩٥)

تكفي الاشارة هنا الى علو النداء "يا عماه" في حديث يعاد، والى المقابلة في كلام سعيد، ثم الى الاستعارة العالية في "الفجر الذي برعمها"

فهل نستنتج من ذلك أن كلام المثقفين عال؟ قبل أن نتسارع الى الاجابة سننظر مثلا آخر لحديث جرى بين سعيد وسعيد الثاني، الفدائي الشاب:

" قلت (سعيد): هل هذه هي الزنزانة ؟

---

(١) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١١٣.

قال (سعيد الثاني): أول مرة ؟
قلت: هناك غرفة بلا نوافذ..
قال: هناك أمل بلا جدران...
قلت: وانت ؟ قال: فدائي ولاجئ.. وأنت ؟ قلت: من الناصرة.
قال: أهلنا الشجعان، ثم سأل: شيوعي، بالطبع؟ قلت: بلى صديق. قال: أنعم وأكرم.
فرغم العلو في كلامهما، مثلا "أمل بال جدران" فإن سعيد الثاني يستعمل التعبير المنخفض "أنعِم وأكرِمْ".

إذن، كلام الجيل الجديد المثقف يغلب عليه العلو، ولك ذلك لا يمنع من وجود بعض التعابير المنخفضة في كلامه. ولو قارنا بين الجيل الجديد والقديم لوجدنا تفاوتا في استعمال العناصر العامة، إذ أن الجيل القديم يكثر مداخله" هذه العناصر ويفاجئ باللغة العالية، أما الجيل الجديد فيستعمل لغة عالية، عادة، ويفاجئ باللغة المنخفضة.

وكيف يكون حديث الأطفال بين هذه الأجيال؟ رغم قلة الامثلة في المتشائل لحوارات الاطفال، إلا انه يمكن ان نستلخص شيئا من هذا القليل، المثال التالي حديث بين سعيد وطفلة: " – عم تبحث يا أبي ؟ - عن السمكة الذهبية- فهل وجدتها يا أبي[1]؟
- إذا ثابرت على الغوص، ولم تفش السر، فسوف أجدها.
- فهل وجدها آخرون يا أبي؟ - لا بد إذن يكون آخرون وجدوا سمكاتهم الذهبية.
- فإذا وجدناها، ماذا سنفعل بها يا أبي؟ - المتشائل (ص١٢٧)

وفي المناسبة ذاتها: " – من أدخل هذه الأفكار الى رأسك يا ولد؟ - ماما". (ص١٢٨).

الملاحظ في هذا المثال أن اللغة فصيحة. ولكنها ليست عالية – لغة متوسطة - . ولكن في هذه اللغة نجد أمرين يخرجان عنها، وهو استعمال كلمة "ماما" ذات المدلول العامي، واستعمال كلمة "آخرون". فدلالة هذه الكلمة واستعمالها في هذا السياق بهذا التركيب، دون ان يسبقها اسم – فهل وجدها أناس آخرون يا أبي- هو استعمال عامي، إذ أنها ترجمة للكلمة العامية "ثانيين". وقد تكررت هذه الكلمة في النص على لسان الاب، ولكن تكرارها لا يعني أنها لغته، فالبادئ بها هو الطفل، وقد جاء تكرارها للمحافظة على استمرارية الحوار.

وهكذا فبلغ الأطفال هي لغة فصيحة متوسطة تتخللها بعض الانخفاضات.

نذظر الآن إلى حوار الشخصيات اليهودية التي تظهر فيه طرافة ما، فهل عوملت كالجيل القديم أم كالشباب أم كالأطفال ؟ أم انها لها معاملةخاصة ومختلفة؟ المتوقع استعمال بعض الكلمات العبرية في الحوار، وهذا أمر نجده فعلا، كاستعمال

(١) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١١٤-١١٥.

كلمة "واي فافوي" (ص١٤٦). ولكن ثمة وسائل أخرى أكثر طرافة، كأن يبدو الحوار مترجما، كما في المثال التالي[١]:

" قومي اجري امامي عائدة الى أي مكان شرقا وإذا رأيتك مرة ثانية على هذا الدرب لن اوفرك" (ص٢٦)

والتعبير "لن أوفرك" يبدو انه ترجمة عبرية (חשך).ومع هذا التعبير المترجم نرى هذا اليهودي يسأل بلغة فصحى عالية: " أعائدة أنت إليها ؟ " (ص٢٥). والسؤال بالهمزة اعلاه يعلو بالحوار.

أما الظاهرة السائدة في حوار الشخصيات اليهودية فهي تصرفها باللغة بشك يدل على عدم اتقانها – ولا نقصد هنا استعمال لغة ركيكة كما أشار الى ذلك س.سوميخ في بحثه حوار قصة روبنسن كروزو، مثلا(ص٤٩) – وإنما التلاعب المقصود هو تلاعب يؤدي غرضين، غرضا يعنيه المتكلم، وغرضا خفيا لا يدور إلا ببال القارئ، وكل ذلك في سياق فصيح وعال، ها هو الرجل الكبير يقول الشعر بينما كان يحاور سعيدا:

"أحببنا الموت أمتنا الحيات (وكان يعني الأفاعي) ولذلك أطلقنا على حدود اسرائيل القديمة اسم "الخط الاخضر". فما بعدها جبال جرداء وسهول صحراء وأرض قفراء تنادينا أن أقبلي يا جرارات المدينة". (ص١٦٥).

اللغة هنا عالية لاستعمال السجع والمقابلة، أما في استعمال "أحيينا الموات وأمتنا الحيات" فنجد ان المتكلم كان يعني كلمة عالية، اما الحيات فكلمة منخفضة ولا تستعمل عادة في سياق فصيح عال. ولكن استعمالها هنا يؤدي الى وقوف القارئ عليها ليفهم ان معناها هو عكس الموت، أي الحياة. وبذلك يخدم هذا الاستعمال معنى خفيا يريده الراوي، وهوأن الرجل الكبير أمات الحياة[٢]، وهو طبعا شيئ لم يقصده المتكلم. وما يحمله هذا الحوار من مفارقة تحمله جملة الرجل الكبير حين قال لسعيد: " كنت أحسبك حمارا فإذا أنت احمر. أنظر امامك فتر إلى ما سندخل"(ص١٦٦).

فـ "أحمر" التي يعنيها الرجل الكبير هي صيغة التفصيل من "حمار" وهو استعمال "مخطوء لغويا" أما المعنى الخفي لهذه الكلمة، والذي لم يقصده الرجل الكبير، فهو شيوعي".

والمفارقة في الحوار تاتي في المتشائل بصورة أخرى، وهي أن الشخصية اليهودية تستعمل تعابير من مستوى ما، في حين ان المتكلم الاخر تلاعب في هذه التعابير بمستوى مخالف. يعقوب يتحدث الى سعيد ويخبرة عن التهمة الموجهة اليه بانه رفع علما ابيض على عصا مكنسة، وان ذلك امر مقصود وليس التباساً فيقول: " إنه

---

(١) انظر سان سوميخ، ترجمات إبداعات الأدب العربي في المئة ١٩: ظاهرة عادات إثنتين في أساليب الأدب، ابريل، ١٩٧٩م، ص٢٨، ص٥٥- ص٥٦.

(٢) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١١٦- ١١٧.

(رفع العلم) ليس التباسا بل نفير بشق عصا الطاعة على الدولة. (سعيد) – كلها عصا مكنسة". (ص١٥٧).

فالأول يستعمل التعبير العالي "شق عصا الطاعة"، والآخر يفهم التعبير حرفيا بمستوى مخالف للمستوى الأول.

وعندما يتحدث الرجل الكبير عن عضو الكنيست الشيوعي الذي طرد من الجلسة "أفحمه" فيؤكد الرجل الكبير بمستوى مخالف "بل وفحمه" (ص ١٦٤). فالأولى كلمة فصيحة عالية تعني أسكنه. والثانية ذات مدلول عامي تعني: جعله كالفحم.

لا شك أن استعمال العامية في الحوار يؤدي وظيفة ادبية هامة تتمثل في إعطاء الشخصيات طابعا واقعيا يشاكل الحياة، وهي وسيلة ادبية معروفة. وتتمثل هذه في المشاكل بكون الحوار للشخصيات المثقفة والشابة تقل فيه العناصر العامة، في حين أنها تكثر في حوار الشخصيات غير المثقفة والكبيرة السن. وقد انطبق ذلك على حوار الاطفال الذي حمل عناصر عامية رغم كونه حوارا بلغة عادية متوسطة. أما في الشخصيات اليهودية فقد رأينا مفارقة لغوية طريفة تحققت من استعمال اللغة بمستوى يختلف عن ذلك الذي يتحدث به المشارك، وكثيرا ما كانت اللغة التي تتحدث بها الشخصية اليهودية لغة "مخطوءة"، أو مخالفة في المستوى لحوار الشخصية المشاركة[١].

لكن عنصرا مهما لا يمكن تجاهله في كل هذه الانواع، ولدى كل الفئات المختلفة في الحوار، هو الارتفاع اللغوي، سواء كان مسيطرا ويأتي عنصر اخر يكسر هذا الارتفاع، أو كان طارئا ومفاجئا. وهذا العنصر لم يَغِبْ في حوار الفئات المختلفة باجيالها المختلفة: قديم أو جديد، طفل أو عجوز عربي أو يهودي. وهذا العنصر يدفعنا الى استكمال البحث في هذه الظاهرة بصورة اخرى لا مغايرة.

الحوار والمواقف

هذه الصورة المغايرة التي سنتبعها هنا، في فحص الحوار في أعلى نبضه حين يتحول هذا الحوار الى ما يشبه الشّعر، فكيف يكون؟ وما معنى الحوار النابض الشعري؟ ذاك ما سنعرفه في السطور القادمة[٢].

الحوار النابض ينبع من موقف درامي عنيف في القصة، هذه المواقف تنبض بالمشاعر المفاجئة الجياشة وتضم فكرة يناقشها الحوار، وغالبا ما تكون هذه الأفكار تميل الى فلسفة الأمور، بل يمكن تسمية هذه الأفكار بالأفكار "الصعبة" – برغم عدم دقة التعبير –،

---

(١) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١١٨.

(٢) محمود غنايم، في مبنى النص، في رواية إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، مطابع الاتحاد، حيفا، ١٩٨٧م، ص١١٨.

فهي ليست في نقاش أمور يومية من الحياة، ولا في نقاش حوادث محسوسة، بل نقاش ما وراء الاحداث. من هذه المواقف النابضة العنيفة: لقاء سعيد الثاني(ص١٧١) وفراق يعاد الثانية(ص١٩٨)، ولكن أشد المواقف درامية وعنفا في المتشائل هو ذلك الموقف الذي يجري فيه حوار بين الأم وبين ابنها ولاء الذي اختبأ في خرائب الطنطورة، وكانت تحاول ان تقنعه بالعدول عن فكرته وتسليم نفسه، ثم حدث أن اقتنعت الام بفكرة ابنها فانضمت اليه وهربت معه.

يمتاز هذا الحوار في الموقف المذكور بقصر جملة وكثافتها، كما يميزه علو لغته، فيميل كثيرا الى الشعر بصورة وتقنياته المختلفة التي سنراها بعد النظر في المثال التالي: " – لا ارى حولي سوى الظلام – في الكهف – حياتي كلها كهف – فأنت ما تزال في البصلة تتبرعم. اخرج الى نور الشمس – أين مكاني تحت الشمس؟ - تحت الشمس. الدنيا بخير. يا ولدي. فكم من شعب انتزع حريته. وسيأتي موسمنا – أتظلين تحلمين بالجزر السبع وراء البحيرات السبع؟ - إنها جورنا وبخارنا. والسنديان. يا ولاء. كف عن رحلاته. وصار يبحث عن الكنوز في تراب أرضه. – حياته على أرضه لا تطاق – حين تصبح الحياة أرخص من الموت يصبح ما أصعب من بذلها ان نعض عليها بالنواجذ – ستموتين يا اماه دون ان يعود اهلك – قبل أن يعود أهلي؟ - كيف؟- الزمن. دع الزمن يزمن – قه. قه. قه – لا تستخف بالزمن، يا ولاء، فبدونه لا ينبت زرع فنأكل. ولا تطلع شمس بعد مغيب.. ولا يجيئ سلام بعد حرب – فهل جاء؟ - سيجيئ. ولا يخرج سجين من سجنه – فهل خرج؟ - سيخرج. ولا تعبر تجربة حتى يتعظ الناس – فهل اتعظوا ؟ هل تريد لجيل واحد أن يحسم في الامر؟ - حيلي – لماذا – لأنه حيلي – بأي سلاح يحارب جيلك؟ فأطبق صمت" (ص١٤٢-١٤٤).

الملاحظ أن الفكرة التي يناقشها هذا الحوار هي فكرة الفداء والخنوع، ففي حين ترى الام الزمن سيحل المشكلة، يرى ولاء ان جيله يجب ان يحسم الموقف بالعمل الفدائي. والحوار يعمر بالصورة الشعرية والرموز الخفية التي تجعله أقرب الى الشعر منه الى النثر بتعابيره المختلفة كـ: البصلة تتبرعم، المكان تحت الشمس، الحلم بالجزر السبع، رحلات السندباد وغير ذلك... والام في هذا الحوار لا تناقش ابنها في انضمامه وتطلب اليه تسليم نفسه بوضوح، لكنها تناقش الفكرة التي تكمن وراء الحدث، وهذا ما عنيناه بـ " ما وراء الاحداث"[١].

(١)محمود غنايم، في مبنى النص، ص١١٩- ١٢٠.

بالاضافة الى الصور الشعرية في هذا الحوار فالجمل الحوارية قصيرة وكثيفة، فإذا نظرنا الى أطول هذا الجمل: " لا تستخف....حرب "[1] نرى أن هذه الحوارية تنقسم إلى أربع جمل قصيرة وهي:

"لا تستخف بالزمن يا ولاء.
فبدونه لا ينبت زرع فنأكل.
ولا تطلع شمس بعد مغيب.
ولا يجيئ سلام بعد حرب "

لاحظ أن هذه الجمل لها ميزات الأبيات الشعرية بسيمتريتها، فهي ذات طول واحد وتكون أشطرًا شعرية ذات قوافي يتحتم الوقوف عليها – رغم اختلاف حرف الروي – وتتأكد هذه السيمترية والتقية في ترتيب الجمل الحوارية في أسطر يالشكل الآتي، كما جاءت في الرواية:

ولا تطلع الشمس بعد مغيب...
ولا يجيئ سلام بعد حرب.
فهل جاء؟
سيجيئ
ولا يخرج سجين من سجنه.
فهل خرج؟
سيخرج ".

فبالرغم من ان الجمل: " سيجيئ. ولا يخرج سجين من سجنه." هي كلام نفس الشخصية، فقد جاءت في سطرين لإبراز هذه التقفية.

ميزة اخرى تميز هذا الحوار وتضمه الى الشعر هي ميزة سردية، ففي السرد بعد كل مقطع حواري نجد جملة سردية تثبت هذه السيمترية بالشكل الاتي :

فأطبق صمت(ص١٣٨)	فأطبق صمت(١٣٩)
حوار	حوار
فأطبق صمت(ص١٣٨)	فأطبق صمت(ص١٤٠)
حوار	حوار
فتنحنحت(١٣٨)	فأطبق صمت(١٤١)
حوار	حوار
فتنحنح العسكر(١٣٩)	فأطبق صمت(ص١٤٢)
حوار	حوار
	فأطبق صمت (ص١٤٤)

(١) المصدر نفسه، ص١٢١.

وتكرار هذه الجملة السردية، على الشكل الذي نراه، يعزز الإيقاع الحواري ويرفعه الى درجة الشعر.

فهل يمكن القول إذن أن الحوار النابض القصير يكون مرتفعا بلا مفارقات اسلوبية؟ وهذا ما نود نفيه هنا، فبالرغم من علو هذا الحوار وشاعريته، فهو يهوي سريعا وينخفض بين الفنية والأخرى. وفي المثال الذي ورد أعلاه يمكن الاشارة الى العناصر التالية التي تصترع في الحوار وتشده نحو الطرق الآخر: الدنيا بخير، التي خلفتك، ونشير بشكل إلى التعبير الثاني الذي يحمل دلالة عامية. وهكذا يبقى الصراع قائما[١].

وتأتي النتيجة التي توصلت اليها هذه الدراسة هنا لتؤكد حقيقة هامة، وهي انه وبالرغم من قصر الحوار وكثافته وشاعريته وبالرغم من مناقشته موضوعا فكريا، فان هذه العوامل التي تتعلق بالمواقف الحوارية لم تمنع ظهور العناصر المنخفضة، ولكن ذلك لا ينفي تماما كون الحوار عاليا حين يكون الموقف نابضا، شاعريا أو مناقشا لموضوع فكري.

مهما طالت الجملة او قصرت، ومهما كانت ثقافة الشخصية، عمرها أو جذسها، فإن هذه العوامل لا تجعل الحوار منخفضا، بل يبقى تسيطر عليه روح الارتفاع. وهذا لا ينفي تأثير هذه العوامل، لكنه لا يعطيها الأولوية في تعيين مستوى الحوار. رأينا سابقا ان الحوار دائما يخالطه الانخفاض، فمتى يكون مرتفعا بلا تأثير عامي يذكر؟ هذا ما سنراه في هذا الفصل.

في الرواية بعض المواقف التي تقل فيها العناصر المنخفضة للحوار الى حد الانعدام، من هذه المواقف لقاءات سعيد للشيخ الفضاء، وهي ثلاثة لقاءات، والليلة العجيبة في جامع الجزار. وما يجمع هذه المواقف الأربعة أنها خيالية أو غريبة الحدوث، ولكي يؤكد المتشائل غرابتها عن العصر الحديث وانتمائها الى عالم اخر غير هذا العالم هو العالم القديم، فقد جاء الحوار عاليا، وبذلك ينزع هذه المواقف من زمنها ويعود بها الى زمن ماض[٢].

المواقف الأربعة تحمل من العصور الوسطى مضمونها، ولكنها تحمل من نفس الوقت من العصر الحديث واقعيتها، كيف ؟ لقاء سعيد في معلمة في جامع الجزار مع الجموع التي نزحت عن قراها ذو بعد مضموني عصري، وقد تحدثت هذه الشخصيات عن قراها واستفسرت عنها باسمائها، وربما يكون ذلك سببا في ذكر اسماء القرى بالتفصيل وانتساب كل الى قريته، فذكرت تسع عشر قرية باسمائها(ص٣٣)، وما ذكرها الراوي تفصيلا إلا لتأكيد هذه الحقيقة. أما الدلالة

(١) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١٢٢.
(٢) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١٢٣.

المعاكسة التي يريد الراوي أن يعبر عنها في هذا الموقف فهي أن هذه الجموع منكوبة وبائسة وغريبة على العصر الحديث. ولكي تتم الدلالة التي يريدها الراوي بشكل قاطع جاء الحوار عاليا لا يتلاءم والواقع، وإنما هو ترجيع لعالم القرون الوسطى.

فالمتشائل حين يذكر أنه رأى امرأة من قرية البروه، وبدأت الأصوات تتساءل من تكون هذه المرأة، وعدّوا أكثر من عشرين إسما، صاح كهل من بينهم يسكتهم. والموقع أن تكون في لغة هذا الكهل بعض العناصر العامية التي تربطه بالواقع، ولكنه قال يسكتهم:

"كفوا، إنها أم البروة، فحسبها وحسبنا ". (ص ٣٣).

فهل في هذه الجملة ما يدل على أنها قيلت على لسان كهل؟

وهل تلك الفقرة في اسقاط اسم "ام البروة" على تلك المرأة المجهولة يمكنها ان تخرج من كهل بسيط الثقافة او معدومها؟ تلك فقرة رمزية ترتفع في الحوار وتجعله يحلق في زمان اخر ومكان اخر، وتنتزعه من حدود الواقع الى افاق الرمز.

المعلم في جامع الجزّار ذلك الذي يتوجه الى الجموع في الجامع يتصرف كأنه شخصية لا تنتمي الى هذا العالم، حركاته غريبة وذات اصداء تراثية، نقرأ في السرد: " صفق معلمي براحتيه ثلاثا، ثم قال مخاطبا الظلام في فناء المسجد".(ص٣١)

ليست هذه الحركة تذكرنا بحركات الخلفاء والأمراء العباسيين في مجالس الأنس والطرب، حين يصفق الخليفة بيديه ثلاثا فتخرج الجواري أو يهرع الساقي؟ ولا يتوجه هذا المعلم الى الجموع بلغة منخفضة، بل يقول: "عودوا الى شؤونكم يا قوم فهذا واحد منا ".(ص٣١).

فالنداء " يا قوم" يحمل أصداء كلاسيكية. وحوار المعلم مع سعيد يمزق أجواء الحاضر ويلامس الماضي، فينشأ انتقال الى الماضي واهتزاز وتأرجح بين الحضور والغياب: من جهة، حضور العناصر الكلاسيكية في الحوار وغياب المضمون القديم، ولكن حضور هذه العناصر يستحضر الزمن القديم. ومن جهة ثانية ثم حضور عصري يرفض هذه العناصر، وبين الرفض والقبول وبين الحضور والغياب تدور رواية المتشائل[1].

تبين مما سبق ان الحوار يماثل السرد من ناحية مادته اللغوي الصرفة في كثير من سلوكه، وعندئذ يبرز سؤال مهم: كيف استطاع الراوي، مع كل هذا التماثل، أن يميز الحوار عن السرد؟ وما هي الوسائل التي نعثر عليها في حوار المتشائل ولا وجود لها في سرده؟ ليست العامية بعناصرها المختلفة وشتى وسائل الانخفاض

(١) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١٢٤.

اللغوية تختص بالحوار دون السرد، و هذه حقيقة وقف عليها هذا البحث بالتفصيل، كما ان استعمال التعابير المنسوخة (calque) عن لغات اجنبية، او استعمال كلمات غير عربية ليس وفقا على الحوار، بل يدخل في السرد كذلك[١]. ولكن لا بد من التأكيد أن العناصر العامية في الحوار هي اكثر كما منها في السرد، وبالذات حين يكون الحوار لشخصيات غير مثقفة أو كبار السن، إلا أن هذه العناصر تقل في الحوار الشعري وفي حوار المثقفين والأجيال الشابة حتى تكاد تنعدم في المواقف "الماضوية" الاربعة التي سبق الاشارة اليها. فما هي وسائل التعويض حين تقل المفارقات في المستويات الأسلوبية، وبالذات في الحالة الأخيرة التي تقل فيها العناصر المخفضة الى حد الانعدام؟

الوسيلة الاولى التي يستعيض بها المتشائل عن الانخفاض في العامية، هي قصر الجملة الحوارية، لكي تبدو هذه الجمل حوارا ملاصقا للواقع، ذلك أن كل حديث في أصله ليس جملا طويلة وفقرات متكاملة الابناء، بل هو يقطع ويبتر كلام الشخصية المشاركة، فلا بد من الجمل القصيرة المقطوعة التي تدل على أنها كلام شخصيات في الواقع، وليس تلخيصا أو كلاما غيرمباشر يقوم الراوي بتلخيصه وترتيبه في أفكار منظمة وتقديمه الى القارئ[٢]. في الموقف الماضوي " في جامع الجزار نلتقي بالحوار التالي:

" – أنا من المنشية.

لم يبق فيها حجر على حجر، سوى القبور. فهل تعرف احدا من المنشية ؟ - لا. – نحن هنا من عمقا، لقد حرثوها، ودلقوا زيتها. فهل تعرف احدا من عمقا ؟ - لا ".(ص٣٢)

فالإجابة "لا" تقرب الحوار من الواقع ويجعله مميزا عن السرد ذي الجمل المرتبة والمكتملة الترتيب.

وهذا مثال آخر لموقف الفراق بين يعاد الثانية وسعيد يظهر فيه قصر الجمل الحوارية[٣]: " قم وناولني سيجارة ولا ترع. – فيأخذونك كما أخذوك في تلك المرة. – الأمر في هذه المرة غيره في تلك المرة. – ولكنهم لم يتغيروا. – إذا لم يتغيروا فهي مأساتهم. أما نحن فتغيرنا. – لن تستطيعي أن ترديهم. وسوف يأخذونك مني. - إلى أين؟ - إلى ديار الغربة ".(ص١٩٨).

ومن تلك الوسائل الجمل المبتورة، كما في الحوار بين الأم وولاء في الموقف الشعري: " لسنا أعداءك – لستم معي – بني إحترس... قه، قه، قه.. قوليها يا أماه:

---

(١) مثلا استعمال كلمة اجنبية في السرد: "أخي الذي مزقه الونش إربا" (ص٦١)

(٢) يذكر هذه الحقيقة حول الجمل المبتورة والتردد والتلخيص الخ...
س. سوميخ: ظاهرتان لعادات أسلوبية أدبية، ابريل ١٩٧٩، عدد٢، ص٥٤.

(٣) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١٢٦.

احترس بكلامك، أصبحت حرا، - حرا.. كنت أعتقد أنك حملت السلاح لتنتزع حريتك.."(ص١٤١).

لاحظ كيف جاء الحوار مبتورًا.

وسيلة أخرى لتثبيت الميزة الحوارية وإعطاء الحوار طابع الحيوية والطبيعية هي التكرار، والتكرار هي صفة تلازم الكلام الشفهي، حيث يطلق دون تخطيط كما في الكلام المكتوب. وفي الحوار الذي تم في جامع الجزار أمثلة مختلفة على ذلك: "- نحن من الكويكات، التي هدموها وشردوا أهلها، فهل التقيت أحداً من الكويكات؟" (ص٣٢)

فلم تكرار الكويكات؟ فلو أن هذه الجملة كانت في السرد لسد الضمير عن تكرارها: فهل التقيت أحداً منها؟ وفي نفس الموقف نقرأ الجملة التالية: " – البنت ليست نائمة يا شكرية، البنت مية يا شكرية".(ص٣٢)

وهذه تقنية أخرى، فالجملة أعلاه يمكن صياغتها لو كانت سردا بالشكل التالي: البنت ليست نائمة يا شكرية، بل ميتة. ولكن هذا التخطيط في نظام الجملة لا يتأتى إلا في الكلام المكتوب لا في الكلام الشفهي.

وهكذا وجدنا وسائل مختلفة جاءت في المتشائل لتميز الحوار وتهبه خاصة الحيوية لأنه الكلام المباشر للشخصيات وليس كلام الراوي.

المفارقة في الحوار

هنالك أساليب تجعل الحوار حيويا ومعبرا عن طبيعة الكلام الشفهي، ولكن المفارقة تحدث في الحوار حين نجد القطب الثاني لهذه الملاءمة هو عدم الملاءمة، إذ يقف في القطب الثاني للاساليب التي تجعل الحوار حيويا وقريبا من الكلام الشفهي أساليب أخرى تفقده واقعيته وتلبسه طابعا سرديا قلما نجده في الروايات الحديثة، بل إن وجود هذا الطابع "السرد حواري" هو طابع كلاسيكي بحت. فالراوي يقوم بتلخيص ما قالت الشخصية بكلامه، وهو ما يسمى بالحوار المنقول (reported speech) [١].

الذي اشار اليه س. سوميخ في بحثه "حوار يوسف ادريس في مرحلة من مراحله"، وأشار اليه ثانية في الحوار المميز لترجمة الطهطاوي لوقائع تليماك[٢] والحقيقة ان هذا الاسلوب قد انتشر في كتب الأدب قديما[٣] إلا أنه استحكم استحكاما

---

(١) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١٢٨.

(٢) ن.م ص٥٤.وكذلك س. سوميخ، مبنى القصيدة ومبنى المسرحية في أدب يوسف ادريس، دراسات ونصوص ادبية، عدد٤، ١٩٨١ ، ص٦٥-٦٦.

(٣) انظر الاغاني،ح٩:"فأعلمهم أبوه بما رد عليه. قالوا: فمره بالمسير في أحياء العرب والنزول عليهم.. فأقسم أبوه أن يفعل" ص١٩٠.

باؤزا في الروايات العربية الاولى في عصر النهضة، وقد تجلى في تحويل الحوار الى سرد، أو في التهرب من المواقف الحوارية[١] إلا أن هذه الظاهرة هنا تحمل سمات المفارقة الاسلوبية التي افتقرت اليها اروايات العربية في عصر النهضة. كما تجدر الإشارة الى ان هذه الظاهرة تختلف عن تلك التي أشار اليها س.سوميخ وأسماها بالصوت المزدوج في بحثه عن لغة الحوار الداخلي في قصص يوسف ادريس، فهنا يمتزج بالحوار، وليس بالحوار الداخلي، كما أشار البحث المذكور، ولكن الظاهرة موضوع البحث تحمل سمات مشابهة في المفارقة الأسلوبية[٢].

١ " - فسمعت صوته قادما من الاعماق. إلا أنه استحلفها بقير والديها تخبر أحدا حتى أخاه" (ص٤٢).

٢ " – فقالت أنها ستخبر والدها بالامر، فلن يمانع بأن يخطبها شاب حلو من فلسطين "(ص٤٦).

في المثالين حوار غير مباشر تدل عليه كلمة "استحلفها" في المثال الاول، وكلمة "قالت" في المثال الثاني. وإذا كان المثال الأول لا يحمل كلمة نموذجية في الحوار، فإن "قالت" في المثال الثاني هي الكلمة المعروفة والاداة التي تسبق الحوار عادة. وما يدل على ان الحوار غير مباشر هو استعمال الضمائر الغائبة في المثالين. ويحمل المثالين صوتا حواريا بمحاذاة الصوت السردي يظهر في استعمال التعابير المنخفضة "قير والديها" و "شاب حلو" وهما تعبيران منخفضان من مخلفات الحوار الذي قام به الراوي بتحويله الى سرد. ومن الاساليب التلخيصية ما نجده في المثال التالي" "وصاح في وجهي أن فم "(ص٢٤)

فالاداة "أن" تمنع كون الجملة حوارا، وفعل الامر "فم" يقربها منه ويبعدها عن السرد، وهذا الاستعمال هو من الاساليب القديمة[٣]. وهذه المزاوجة بين السرد والحوار تظهر في المتشائل على صورة اخرى، إذ تتصل الجملة الحوارية بالجملة السردية فتظهر الاولى كانها جملة معترضة، وذلك لاختلاف الضمائر في الجملتين

---

(١) انظر عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر،١٨٧٠-١٩٣٨، دار المعارف في مصر، ط٢،١٩٦٨، حول تحويل الحوار الى سرد والتهرب من المواقف الحوارية، ص١٦٨.

(٢) انظر س. سوميخ، "لغة الحوار الداخلي في قصص يوسف ادريس ". الكرمل، عدد١، حيفا ١٩٨٠، ص٧١-٨٢.

(٣) امثلة اخرى:"فقلت له إنني مسرور بأن أبيت في كنفه ليلتي الاولى في هذه الدولة الجديدة. فهو، بعد الادون سفسارشك، وصية أبي، فماذا تفعل هنا يا معلمي؟" (ص٣٥). "فذقول إن اسمها غزالة، وإذني غزالها." (ص٤٦)، "وقال: شالوم، فأجبت بـ"بيس" مؤكدا انسانيتي." (ص٥٦) لاحظ في المثال الاول تغير الضمير من الغائب الى المخاطب.

والعودة الى السياق الذي يسبق الجملة الحوارية، نقرأ:"وتقرفص(الاشياح) بعد ان تطرح السلام، فعليكم السلام ورحمة الله وبركاته، فتستفهم عني". (ص ٣١)

فالجملة "وتقرفص أن تطرح السلام" جملة سردية، أما "عليكم السلام ورحمةالله وبركاته" فهي جملة حوارية رد بها الجمع على الأشباح، لكن عطفها على الجملة الاولى جعلها تحمل سمة السرد من جهة باستعمال الفاء، وسمة الحوار من جهة ثانية باستعمال الخطاب، ثم عاد الراوي الى السرد الخالص ثانية بالجملة: "فتستفهم عني".

أما التهرب من المواقف الحوارية – أو بالاحرى التظاهر بالتهرب – فنجد له تمثيلا نموذجيا في المثال التالي: " فلما أرخى الليل سدوله تسترت بها وطرقت بابه(الباذنجاني). فتوقفت أحجار النرد. وفتح لي وهو يخشخش بالزهر. فمسيت عليه، فأدهشته الزيارة. فلما رأيت أحد زملائي، من زعماء اتحاد عمال فلسطين، عنده، وكان يلاعبه، وقد هم بالخروج حين دخلت، لم أخف دهشتي، فحياني وقال: جاري، فتنحنحت على سبيل الموافقة. وبقيت أتنحنح حيى خرج، ولما انتهيت من تعداد ما لابن العم الوزير الأردني من مناقب، ولما انتهى الباذنجاني من التحسر على مصيري الأسود، ومن الوعد بالعفو عند المقدرة، سردت على مسامعه ما وقع في مغامرتي، وما وقع في رأسي من نتائج. فباركني وقال: يفرجها، ولكنه لم يفرجها"(ص٦٦)

نلاحظ في هذه الحكاية أن الحوار فيها وقع في كلمتين اثنتين: جاري ويفرجها. وفي حقيقة الأمر، فإن معظم الحكاية أعلاه حوار مستتر قام الراوي بتحويله وتلخيصه في جمل سردية كقوله: فمسيت عليه او فسردت على مسامعه أو فباركني ألخ... [١].

أسلوب حواري آخر له ترجيع تراثي هو استعمال الفعل "قال" ويمكن الجزم ان الفعل "قال" هو الفعل الوحيد الذي تستعمله كتب الادب في الحوار بصورة بارزة تبعث احيانا على الملل، نقرأ في كتاب البخلاء للجاحظ: "وقلت له مرة: لقد رضيت بأن يقال: عبد الله بخيل؟ لا أعدمني الله هذا الاسم. قلت: وكيف ؟ قال: لا يقال: فلان بخيل إلا وهو ذو مال، فسلم إلي المال، وادعى باي اسم شئت. قلت: ولا يقال ايضا: فلان سخي إلا وهو ذو مال. فقد جمع هذا الاسم الحمد والمال، واسم البخيل يجمع المال والذم. فقد أخذت أخسهما وأوضعهما. قال: وبينهما فرق. قلت: فهاته. قال: في قوله بخيل تثبيت لإقالة المال في ملكه. وفي قولهم سخي إخباراً عن خروج المال عن ملكه"[٢].

---

(١) محمود غنايم، في مبنى النص، ١٩٨٧م، ص١٣٠- ١٣١.

(٢) انظر الجاحظ، كتاب البخلاء، المطبعة الاميرية بالقاهرة، ح١، ص١١٤. ويمكن مراجعة أي حكاية فيها حوار في الاغاني.

نقرأ في المتشائل حوارا: " قلت نجوت، ولكن أين المسير؟ لا مال عندي ولا عنوان. فكيف أتدبر أمري في بيروت؟ قلت في نفسي: هذا أسوأ من الحبس. فعلي أن أعود إليهما. فالحبس أقل سوءًا. فعدت إليهم[1] فسألني ضابطهم: ومن أنت؟ قلت: ثالثهم. قال: فلماذا سلمتنا نفسك؟ قلت: لا مال ولا عنوان. – فأين مالك؟ قلنا: لدى كبيرنا".(ص٤٦-٤٧).

"وقال عرفة لحنش: فقال حنش بتقزز: فقال باصرا، فقال حنش بيأس: وقال لعوطف: وعاد السنطوري يقول: فنظرت اليه في تحد وقالت: فقال السنطوري بصوت سمعه الكثيرون: وتعالت أصوات كثيرة وهي تقول: فصاحت به عواطف:..."

المقارنة بين النصوص الثلاثة تكشف عن تشابه كبير للاداة السردية "قال"، فاستعمالها في النصين الاولين يختلف عنه في النص الثالث، فهي في النص الاول والثاني تأتي بلا تغيير في مبناها او مكانها او زمنها، ولا ترافقها صفات او تعابير تبدد رتابتها[2]:

قلت، قال، قلت، قال، قلت. ألخ (الجاحظ).

قلت، قلت في نفسي، فسألنين قلت، قال، قلت، قلنا (المتشائل).

أما في النص الثالث فالزمن يتغير: قال، يقول، كما ان موقعها يتبدل:

فقال باصرار، فنظرت اليه في تحد وقالت، كما انها في معظم الاحوال ترافقا صفات او احوال تنكسر رتابتها او توضح كيفية القول: فنظرت اليها في تحد وقالت.

وأحيانا يبرز في المتشائل تغير الفعل"قال" من زمن الى اخر، ولكن هذا التغير لا يذفي من رتابه هذا الاستعمال، بل يؤكده، نقرأ في المتشائل: " فدعاني أخي الفضائي فقال:، فأتذكر سري وأقول: فيجيبني صاحبي الفضائي:، فاسبح بحمده واذكر انه، فيقول صاحبي:، فاقول:، ويقول:، فاقول:، فيقول:، فأقول:، فيقول:، فأقول: فيقول:، وأقول: وهكذا..." (٧٩-٩١).

فالتغير في الجملة السردية الثانية من الماضي الى المضارع يبرز التوازي في الجملتين، فتبدو الجملة الثانية كأنها رد على الاولى. ولا حاجة الى التوكيد هنا إن الرتابه في تكرار"فأقول" و"أقول" ظاهرة تماما، وإن هذالا الرتابه لا وجود لها في الرواية الحديثة.

خلاصة

وهذا مثال حواري اخر من أولاد حارتنا انجيب محفوظ: نختار السرد فقط.

(١) انظر نجيب محفوظ، اولاد حارتنا، دار الاداب، بيروت، ط١، ١٩٦٧، ص٤٧٦-٤٧٧.

(٢) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١٣٢.

مستوى الشخصية الثقافي او الاجتماعي وما يندرج تحت ذلك من عمرها او جنسيتها لا يشكل عاملا اساسيا في جعل الحوار عاليا كما ان طبيعة الحوار كموضوعه او شاعريته لا تنفي وجود العناصر العامية فيه. هذه حقائق حاولت هذه الدراسة إثباتها في الفصل السابق. وقد قلت هذه العناصر المنخفضة للحوار في المواقف التي طبعها الراوي الطابع القديم، فبدا عندئذ حوار الشخصيات حواراً عالياً لا يخالطه انخفاض، فانتزعت هذه المواقف من زمنها الحقيقي الذي حدثت فيه الى زمن ماض بعيد، فكان رفع الحوار هنا ممزقا للزمن الذي حدثت فيه الرواية حين البس طابعا تراثيا ماضويا[1].

وتدور المفارقة في الحوار في الحالة الاولى بين الشكل نفسه حين يرتفع وينخفض، اما في الحالة الثانية فيدور صراع الحضور والغياب: غياب العصرية في الحوار وحضورها في الزمن، ثم حضور الكلاسيكية التراثية. في الحوار وغيابها في الزمن.

مفارقة ثانية تأخذ في الحوار مجال اخر هي طبيعته وتعبيره عن واقع الشخصية، بحيث يختلف عن السرد بقصر جملة وعدم تتنظيمها، ومن جهة ثانية استعمال الحوار غير المباشر والرتيب. فاضفاء الطبيعة والواقعية على الحوار أسلوب عصري حديث، والرتابة والا مباشر تذكر بالقديم، فثم إذا صراع بين اسلوبين احدها يشد الى رؤية الرواية رواية عصرية حديثة، والآخر يعود بها الى الجذور.

مفارقة أخرى تدخل في طيات المفارقة السابقة هي في الحوار غير المباشر، فبينما تكون هذ التقنية أسلوباً قديماً مميزاً لكتب الأدب القديمة ولروايات الأولى شبه الفنية في بداية هذا القرن وأواخر القرن الماضي، فإن المتشائل لم يتصرف في هذه التقنية تصرفا بسيطا وسطحيا، بل أدخل في الحوار غير المباشر عناصر عصرية، كالعامية، فأرجع عالم الرواية بين الأصول والحداثة.

الاصول والحداثة والصراع بينهما والتلاعب في عالميهما هي مميزات الحوار في المتشائل كما كانت مميزات لسرده.

اللغة:

"أهلاً" تحيتنا التقليدية فإن هذه التحية العربية العريقة أخذت مؤخراً تقف على السنة اليهود الغربيين على قدم المساواة مع التحية الأمريكية الدارجة "هاي" وهذا هو شأن العديد من الكلمات العربية الجميلة، ومنها كلمة "احلى" بل قامت إحدى الشركات الإسرائيلية مؤخراً بتعليب طبق الحمص التقليدي وسمته "حمص أحلى" وأعلنوا عنه في الإذاعة والتلفزيون صارخين "أحلى حُمُّص".

---

(١) محمود غنايم، في مبنى النص، ص١٣٤.

وما هو آخذ في الحدوث الآن ونحن في طريقنا إلى هذا السلام المرجو وما "أ هلاً "وأحلى" و صبابه" وأخواتها سوى السنونو الأولى التي تبشّر بمقدم السلام "فهل حقاً"؟

سوى أوساط يمينية في إسرائيل لا يربطها بهذه البلاد سوى الحسرة على ثقافة "الديا سبورا" في الغرب و من هذه الأو ساط أحد حُرّاس اللغة العبر ية الذي يذيع "برنامجاً مسائياً قبل نشرة الأخبار المسائية، في الإذاعة الإسرائيلية وأنا أهتم بالاستماع إلى توضيحاته اللغوية.

يقول حبيبي "حبي للغة هو حب طاغٍ متوارث عن أجدادنا الأقدمين الكنفانيين الذين كانوا أول من اهتدى إلى مفتاح الحضارة وهو حروف الأبجدية[١].

غربة اللغة:

"كانت والدتي تعنّف واحداً من إخوتي تَأَنُّفِهِ في علامة بدس ألفاظاً انجليزية في كلامه أحياناً وتقول له متهكّمة: كانت ستّك رحمها الله خريجّة "كسفورد".

وأنحدى انطون شمّاس أن يترجم هذا الطباق والجناس إلى أية لغة قريبة أو بعيدة وعلى رأسها لغة "أكلوني البراغيث" التي تغندرت بها لغتنا الصحفية، ضغثاً على إبّالة، وتعويضاً عما أخذوه عنا، من بين ما أخذوه منا من مثل "المنقل" و "كسحّ" و "دخيلك" و "تسلم" و "دبكة" و "مبسوط" أو "مبسوطة" وتجمع على "مبسوطين" جمعاً مذكراً سالماً وعلى مبسوطات جمعاً مؤنثاً سالماً ولتسلموا وليسلموا، وما دامت اللغة سالمة لا حرج علينا ولا هم يحزنون[٢].

الصراع الدلالي والبنيوي

يتم هذا الصراع بطرق شتى نذكر منها

أن يكون المستوى المسيطر عبر السياق مرتفعا ثم يتداخل في هذا المستوى مستوى آخر يكون منخفضا و هذا الانخفاض سببه كون الجملة ترجمة عامية بدلالة الألفاظ في مبنى فصيح. عندئذ تكون الجملة نفسها تحمل تناقضا يتمثل في بناء فصيح من جهة ودلالة عامية للألفاظ من جهة أخرى. ننظر في المثال التالي لنرى فيه التناقض المذكور: " ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحد. فقد رحت أتعجب من جهل العامل اليهودي باللغة العبرية حتى أقنعت نفسي بان هذه الدولة ليست بني معيشة. فلماذا لا أحفظ خط الرجعة؟"(ص٦٥).

الارتجاج في هذا السياق يقع في الجملة: "ليست بنت معيشة"، فهذه الجملة هي في حقيقتها (idiom) تعبير عامي أصله :"ليست بنت عيشة"، فأجري له عملية

---

(١) سراج الغول، النص، الوصية، ص١٨٥.

(٢) سرايا بنت الغول، ص١٨٥، دار عربسك للنشر، حيفا، ١٩٩١.

تفصيح بتغيير"مش" إلى "ليست"، فتحول مبناه فصيح ودلالتها عامية. وتجدر الملاحظة هنا أن "ليست" هي كلمة عالية – بالمقارنة مثلا مع "ما"- ما هي بنت معيشة- واختيارها جعل الجملة المذكورة مرتفعة جدا في بنائها مقابل انخفاض بالدلالة.

وانطلاقا من المثال أعلاه فالجملة"لم يكن بعدها" تستحق الوقوف في المثال التالي: "والده، من قبله، شج رأسه بحجر الطاحون لأنه كان ينظر في الأرض بين قدميه، فلم يقم بعدها."(ص٤٠).

في هذه الجملة أكثر من تناقض، فدلالتها عامية: "ما قمش بعدها" وتعني "مات". وعند تقصيها لم يعمد إلى تحويلها إلى "ما قام بعدها" ذلك لأنه بالمقارنة بين الجملتين: ما قام بعدها ولم يقم بعدها، نستنتج أن الجملة الثانية أكثر ارتفاعا من الجملة الأولى[1]، فـ "لم" لا تستعمل في العامية أما "ما" فمستعملة، ثم إن "قام" بمقارنتها بـ "يقم" المجزومة تعطينا نفس النتيجة.

وهذا أسلوب مميز في المتشائل، فهو يختار المبنى المرتفع جدا في عملية التفصيح، وعندئذ يقول البعد بين المستوى الدلالي والمستوى المبنوي كبيرا. ولتأكيد هذا المميز ترى أن المتشائل يختار مثلا " كي يعلم العالم" (ص١٥) وهي أكثر ارتفاعا من "ليعلم العالم"، وغير ذلك منة الأمثلة الكثيرة التي تزخر بها الرواية.

لكن هذه الإمكانية المذكورة أعلاه ليست قائمة دائما فثم تعابير (idion) لا تختلف في الفصحى عناه في العامية، وعندئذ يعمد إلى وسائل خارجة عن مبنى الجملة التي ترجم فيها التعابير، كأن يرتفع في جمل مجاورة ارتفاع مثيرا ومفاجئا، نقرأ في المتشائل :

"لم يشأ الرجل الكبير إلا يصحبني إلى بيت خالتي فيسلمني إلى مدير السجن تسليم اليد باليد. فنحن الذين ورثتنا الدولة عن آبائنا، تظل مراتبنا عالية ولو قاووش السجن"(ص١٥٩)

التعبير العامي " بيت خالتي"، الذي يعني السجن، لا يختلف هنا في الفصحى (فصحى متوسطة). ولو قرأنا الجمل السابقة واللاحقة لوجدنا كثرة العناصر من هذه الفصحى المتوسطة، كـ " قاووش السجن " تسليم اليد باليد" وغيرها. وكثرة هذه العناصر جعلت هذه الفقرة تبدو منخفضة أو متوسطة، ثم حدثت المفاجأة حين انتهت القطعة أعلاه بالجملة التالية: " كقولك نبيل فقد الحظوة في البلاد فأبعد إلى جزيرة سيشيل(ص١٥٩).

---

(١) حول " ما " المنخفضة انظر س. سوميخ، سؤال اللغة بالأدب العربي، ١٩٨٠، ص١٥.

فأسلوب ضرب المثل كع استعمال الكاف هو أسلوب مرتفع جدا لإيحائه بالمبنى القرآني: "مثلهم كمثل...ف" [1].

أما التعبير العامي " تقطعت خواصري " – وهو لا يتغير عند تفصيحه كذلك – فقد أدخل في سلسلة من الارتفاعات حين اشتم أن في هذا التعبير انخفاضا: فأغربت بالضحك حتى تقطعت خواصري. ولم أثب إلى رشدي إلا بعد أن وثبوا علي فطرحوني أرضا فاقد الرشد "(ص١٣٥).

لاحظ أن الجمل في المثال أعلاه ذات تموجات من مرتفع " أغربت بالضحك" إلى منخفض"تقطعت خواصري" إلى تلاعب مرتفع: "لم أثب...وثبوا" وأخيرا ننهي هذا الموضوع بالمثال التالي الذي يظهر مفارقة حادة تدل على وعي تام لدلالة الألفاظ، كما أنها تمثل جيدا تشابك المستويات من دلالة منخفضة إلى ارتفاع في الدلالة، إذ يتم التلاعب في دلالة لفظة واحدة، مضافا إلى ذلك مبنى مرتفع للجملة وآخر منخفض: قد لا أكون الوحيد الذي اختاروه، ولكنني وحقك، مختار من المخاتير، وأنت أيضا، يا معلم أصبحت مختارا، فأنا اخترتك لتروي عني أعجب عجيبة، فتمط عجبا"(ص١٥).

١- دائري التلاعب هنا تكمن في كلمة "مختار" فمختار الأولى دلالتها فصيحة وهي من "أُختيرَ" وفي الحكاية أعلاه تدل أن سعيدا اختاره رجل الفضاء ليكون في رفقته، كما أن سعيدا اختار الراوي (الصحفي) الذي بعث إليه الرسائل، وهذا المعنى الأخير يظهر في كلمة "مختار" الثانية، إلا أن كلمة "مخاتير" التي "مختار" الأولى تعني"عمدة القرية" وهكذا تحولت الدلالة في كلمة مختار الأولى وأصبحت بذلك تحمل دلالتين: عامية وفصيحة، في حين مختار الثانية تغلب عليها الدلالة الفصيحة. ولكي يحدث التوازن في الجمل فإن الجملة الأولى :"ولكنني وحقك، مختار من المخاتير" التي تحمل دلالة منخفضة أدخل عليها القسم الفصيح "وحقك" والجملة الثانية "وأنت يا معلم أصبحت مختارا" التي تحمل دلالة مرتفعة أدخل عليها كلمة "أيضا" في مكان تستهجنه قواعد العربية الفصحى – مكانها المقبول هو بداية الجملة أو نهايتها. ولا يخفى أن هذا التركيب "وأنت أيضا" هو ترجمة عامية لـ "وأنت برضه" فكان التركيب منخفضا في دلالة مرتفعة، وبين هذا التأرجح في المستوى يضرب النص ضربته الأخيرة في التعبير العالي جدا: "فتمط عجبا" لتنتهي الفقرة وقد تخلف في ذهن القارئ لغة فصيحة مرتفعة، ولكنها في حقيقة الأمر متماوجة.

---

(١) انظر محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الكريم، طبعة مصورة لدار الكتب المصرية ١٩٤٥، أمثلة مختلفة لهذا الاستعمال تحت الكلمة"مثل"

٢- الطريقة الثانية لهذا الصراع هي التلاعب اللغوي الذي يأخذ شكلا مختلفا لا عما ذكرناه في الفصل الأول إذ ينكسر ارتفاعه بواسطة إدخال دلالة عامية على السياق وعندئذ فالقارئ ليس أمام صراع بين المضمون والشكل فحسب بل أمام شكل يعلو وينخفض بصورة فجائية وعنيفة.
نقرأ في المتشائل: "فأتاني صوت المذيع وهو يدعو العرب المهزومين إلى رفع أعلام بيضاء فوق اسطحة منازلهم فيوفرها العسكر المارقون مروق السهام"(١).
في النص أعلاه، القراءة الأولى لا تثير شيئا ذا بال، فاللغة يمكن القول عنها أنها لغة متوسطة ليس فيها ارتفاع أو انخفاض، ولكن التمعن في الجملة الأخيرة: "فيوفرها... السهام" تثير تساؤلا ودهشة، ففي الكلمتين: "المارقون...مروق" نجد تلاعب طريفا حين الوقوف عليهما، فكلمة "المارقون" تحمل توريةً، معناها الأول "المارون" والمعنى الثاني "المنحرفون" أما المعنى الأول، الذي تؤكده كلمة"مروق" الثانية، فهو ذو دلالتين، وكل دلالة بمستوى مخالف، المستوى الأول مستوى عال، ذلك أن الكلمة فصيحة وتستعمل بمعنى "النافذون" في النصوص القديمة، أم المستوى الثاني فهو منخفض، ذلك أن الكلمة تستعمل في اللغة العامية المحلية بنفس المعنى: مرق بمعنى مر. أما المعنى الثاني الذي يعني "منحرفون" فهو ذو دلالة فصيحة وعالية فقط. وهكذا ففي النص المذكور يحدث التأرجح بسبب هذه التورية.
انكسار التلاعب أو إنكسار الإرتفاع يتم كذلك حين يتلاعب في كلمات تحمل دلالة منخفضة، وهذه الدلالة عي المسيطرة، فمن جهة، يكون النص مرتفعا بسبب التلاعب، الذي تقنية تميز الأسلوب المرتفع، ومن جهة أخرى، يكون النص منخفضا بسبب استعمال كلمات ذات دلالة عامية، نقرأ المثال: "فإذا جاء موسم البطيخ بعته حلو المذاق على السكين، فلما سلطوا علي عساكر البلدية حليت أفواههم، فلما رجمني أولاد الحارة على اعتبار شهرتي الشهيرة، استحليتها منهم فتركوني احل في الحارة مطمئنا"(ص١٧٨).
حلو المذاق، حليت أفواههم، استحليتها منهم، أحل مطمئنا – نجد هنا ارتفاعا للتلاعب بهذه الكلمات، ولكن القارئ يحس أن هذا الارتفاع يشوبه شيء من عدم الاتزان، ومنبع هذه الكلمات كلها تسيطر عليها الدلالة العامية أكثر من سيطرة الدلالة الفصيحة، أما السبب الأخر فمنبعه أن التراكيب المتلاعب فيها ذات مبنى عال.

(١) المتشائل، ص١٥٥.

وثمة أسلوب مشابه لما ذكرنا، إلا أن التلاعب يكون بين كلمات مرتفعة ومنخفضة وليس بين كلمات منخفضة فقط، ومع ذلك فإن الصراع يبقى قائما، بل يمكن القول إن هذا الصراع يزداد شدة وتأثيرا، وذلك انه أكثر تركيبا، فهو ليس صراعا بين التلاعب كعملية و بين الكلمات المنخفضة فحسب، بل إلى جانب ذلك يقوم صراع آخر بين الكلمات المنخفضة والمرتفعة التلاعب بها. نقرأ: "ويا دلالة على ما تدلين؟ فما أن اشرف على الناس هذا الشرشف حتى شرفني معلمي يعقوب بزيارة عاطل."(ص١٥٦)

٣- طريقة ثالثة لهذا الصراع هي المزج: و هو عبارة عن الاستفادة من مبنى أو تركيب لغوي لإعطاء معنى مخالف أو دلالة مخالفة في التركيب نفسه بواسطة المقارنة بين حالتين في فعل واحد يتكرر، و هذه المقارنة تكشف عن مفارقة غريبة، كأن يقول:

١- فلما لم يعد أخبرت أهله بالأمر(أهل زوجها). فقاموا يفتشون فلم يجدوا أي خربة... أما زوجه فلم تمت إلا بعد أن وجدت غيره، ولم يكن عاقرا."(ص٤٢).

الفعل "يجد" يتكرر بنفس المعنى للمقارنة بين حالتين: عدم وجودهم لأي خربة ووجود زوجته لغيره. والملاحظ أن المقارنة جاءت نتيجة الاختلاف بين الحالتين: الأولى "لم يجد" والثانية "وجد". أما المقارنة الثانية التي تنشأت من المقارنة الأولى فهي مقارنة الخربة التي لم يجدوها بالزوج المخصب-غير العاقر- الذي وجدته زوجته، و هذه المقارنة تولد المفارقة بين حالتين مخالفتين. ولو حاولنا المقارنة ثانية بين حالتي الوجود لوجدنا أن الوجود الأول هو المقبول على أذن القارئ، إذ انه يعني التفتيش عن شخص ضائع ثم لم يجدوا هذا الشخص، أما الوجود الثاني فغريب على الأذن، إذ توصف امرأة تتزوج بأنها وجدت زوجا.. فاستعمال الفعل الثاني هو إنقياد وراء الإستعمال الأول، ويأتي بدل كلمة "تزوجت غيره ولم يكن عاقرا" ففي حين أن الفعل الأول جاء استعماله آليا يأتي الفعل الثاني ليستعمل إستعمالا مبرمجا، و هذه "البرمجة" في الفعل الثاني لها أصداء ترجمة اصطلاحية عامية. وهكذا، فرغم أن الدلالة تبدو لأول وهلة واحدة، إلا أنها تحمل في أعماقها فرقا دلاليا ما، ويندرج كل من الفعلين تحت حقل دلالي مغاير، فالمثال أعلاه يبين لنا كيف تحدث المفارقة من تكرار فعل بدلالة آلية ودلالة مبرمجة حين تكون الأولى تحمل معنى حرفيا وتحمل الثانية معنى اصطلاحيا عاميا.

وقد تكون المزج بين دلالة مجازية فصيحة ودلالة حرفية فصيحة، كما في الأمثلة التالية:

٢ - " قبل أن يسقطا – والدي وحيفا" (ص ٥٦)

أي قبول أن يموت والدي وتسقط حيفا.

٣- " بلغنا ترشيحا حين كانت الشمس والأهالي تهجرها" (ص ٢٠)

أي حين كانت الشمس تغيب عنها والأهالي تهجرها.

٤- " فأقوم وأقعد دون أن أنجح في فك قدمي من تحت قدم يعاد، أو لساني المتململ من عقالي"(ص ١٨٩)

أي دون أن أنجح في فك قدمي من تحت قدم يعاد أو أجرؤ على الكلام.

ولا شك أن الدلالة المجازية أكثر ارتفاعا من الدلالة الحرفية في الأمثلة الثلاث الأخيرة، وتختلف العوالم الإيحائية لكل دلالة من الدلالتين. فلو أخذنا المثال الأخير لرأينا أن المقارنة هنا تجري بين أمرين لا علاقة منطقية بينهما: أحدهما قدمه والثاني لسانه، وكلاهما استعمل معه الفعل "فك" في المرة الأولى استعمل ذلك مع القدم بمعناه الحرفي، أما في المرة الثانية فقد استعمل ذلك مجازيا: " فك لساني من عقالي"

وتزداد المفارقة عمقا وضراوة فترتبط المفارقة الدلالية بالمفارقة المضمونية، كما تبدو شديدة في المثال التالي:

٥- فأشبعوهم (الفرسان) ضربا ورفسا حتى قام الأهالي وأشبعوا الفرسان كل فارس دجاجتين والخيل كل فرس علفها" (ص١٩٨).

الفعل الأول استعمل مجازا، وأما الفعل الثاني "أشبعوا الفرسان" فاستعمل استعمالا حقيقيا. وبين المجاز والحقيقة فرق كما بين المضمون في هذه الحكاية غرابة، فالأهالي أشبعوا ضربا ورفسا وهم أشبعوا ضاربيهم طعاما وخيولهم علفا.

ولو نظرنا ثانية إلى هذه الأمثلة لوجدنا أن مبنى الجمل فيها هو مبنى فصيح، بل أحيانا مبنى مرتفع جدا كما هو في المثال الثاني لاستعمال التثنية.

رأينا كيف تتم عملية تفصيح الكلمات والتعابير حين تجعل في مبنى فصيح مرتفع للجملة، وكيف تتم عملية تخفيض التعابير وكلمات أخرى، وعندما يمتزج الانخفاض بالارتفاع ويتماوج المستوى بين العلو والهبوط يتصارع الشكل في النص الروائي، فحينها يعلو إلى القمة وأخرى ينزل إلى درجة كبيرة من الانخفاض وثالثة إلى درجة متوسطة، وهكذا... وكثيرا ما يتفاجأ القارئ بعد الهبوط الشديد بالعلو الشديد فيتبدى الإهتزاز كثيرا في ذبذبات البنيات التراثية التي تنعدم في ذبذبات البنيات العامية-العصرية.

أسلوب المقال

إن الشكل الذي يتمثل في اللغة خاصة هو أمر هام ووظيفي في المتشائل، واستغلال اللغة بعناصرها المختلفة أمر يتطلب الكثير من الوقوف. في هذا الفصل نقف على ميزة أخرى في المتشائل هي أسلوب المقال الصحفي، والمقال له أسلوب

خاص لن نتعرض إليه هنا، وإنما يهمنا أن نشير إلى بعض العناصر التي يستمدها المتشائل منه والتي نرى فيها شذوذا عن أسلوب الرواية، أو بعبارة أهم، عن أسلوب الأدب. فلغة المقال الصحفي تختلف عن لغة النثر القصصي في مستواها وتصرفها، ففي حين يستعمل المقال لغة معيارية مقننة يستعمل الأدب لغة لا معيارية[1] مرتفعة أو منخفضة المستوى. كما أن للمقال أساليب معيارية متعارف عليها، فأسلوب الإبتداء في المقال وإعلان الهدف من كتابته والعنونة والوصل بين الأفكار والمواضيع هي من الأمور المقننة التي تستعمل لها أدوات وأساليب تخص هذا النوع من الكتابة. وأميل حبيبي استغل هذه الإمكانية في المتشائل بطريقة تسترعي الإنتباه فلاءم بين أسلوب الرواية وأسلوب المقال مستغلا هذا الأخير ومحققا به أسلوبا فيه شيء من الجدة والطرافة.

حين يود كاتب المقال أن يعدد أمورا معينة فانه يوضح ذلك ويعلن عنه بقوله مثلا: سأعدد الأمور التالية التي لها علاقة بكذا وكذا... والمتشائل تنتهج هذه الطريقة في العنونة والإعلان، فحين يريد سعيد أن يقارن بين كنديد وبينه يقول:

" فأفصح بالمقارنة بيننا وبين كنديد كما يلي بالتمام والكمال، لا أسقط سوى ما تكرر عاما عاما، على مدى ربع قرن وأقول." (ص٩٥).

وبعد ذلك يبدأ كنديد وسعيد ذاكرا ما يتشابهان به وما يختلفان.

وعندما يريد المتشائل أن يذكر قصة ابنه ولاء يقول:

" ولا اعلم ما دونوه في دفاترهم المحفوظة عما جرى في تلك الأمسية. أما محفظته في صدري زلا أنساه جملة وتفصيلا فهو ما يلي:"(ص١٣٧)

فذكر التعبير "ما يلي" والإعلان عما ينوي أن يقول هو أسلوب مقال لا وجود له في أسلوب الرواية الحديثة. كأم أن التعبير"جملة وتفضيلا" وهو تعبير مقنن يستعمل كثيرا في الصحافة ومقالاتها.

وهذا أسلوب آخر يختص بسرد الأخبار الصحفية يستعمله المتشائل حين يتحدث عن امرأة جاءت لزيارة إسرائيل من عمان:

"ففي العاشر من أيلول في العام الخامس ب.ح (بعد حرب حزيران) الموافق عام ١٩٧١ روت صحيفتكم الاتحاد عن معاريب عن هآرتس، عن الشرطة الإسرائيلية العامة عن شرطة اللد أن السيدة العجوز ثريا عبد القادر مقبول، السن خمسة وسبعون عاما، عادت من الأردن إلى بلدها ومسقط رأسها مدينة اللد، بموجب

(١) انظر محمود عياد، " الاسلوبية الحديثة" فصول القاهرية ، عدد٢ ،ح١، حول المناهج الاسلوبية، ص١٢٥.

نظام العطلة الصيفية عبر الجسور المفتوحة، وذلك بعد أن ظلت بعيدة عن بلدها ثلاثة وعشرين عاما لاجئة في عمان مع زوجها وأولادها"[١].

ونقف على المثال الأخير نرى فيه أسلوب المقال وكيف أستُغل للمفارقة:

١- الجملة الأولى التي تبدأ بـ "ففي.." هي كلمة معهودة في سرد الأخبار الصحفية و صياغة المقالات، حيث فيها التاريخ والتعبير "الموافق" ثم يذكر التعبير "روت صحيفتكم الاتحاد عن معاريب" و هو أسلوب مستعمل في التعليقات والنقاش الذي تجربه المقالات.

٢- ذكر عمر السيدة و من أين عادت ومسقط رأسها و سبب مجيئها وغيابها عن بلدها وغير ذلك من التفصيلات... هو تقنية صحفية بحته.

٣- التعابير المختلفة وتراكيب الجمل هي أمور معهودة كقوله " العمر... سنة" أو " عادت من.. إلى.. ومسقط رأسها، مدينة.. بموجب.."

٤- أسلوب الربط بين الجمل في استعمال ذلك هو أسلوب مقالي.

٥- وهكذا نحن أمام تقنية مقال من الدرجة الأولى بتعبيراته ومبنى جمله وطريقة الربط بينها، إلا أن الشذوذ عن الأسلوب المقالي يكمن في العنعنة التي استعارها القاص من الأدب القديم حين قال: "روت صحيفتكم الاتحاد عن معاريب..أن..."، وطبيعي أن أسلوب العنعنة يبدو هنا دخيلا على أسلوب المقالة، وهذا التداخل بينهما يولد مفارقة أسلوبية فمن جهة أسلوب المقالة العصري، ومن جهة أخرى أسلوب الخبر القديم.

في المثال أعلاه ذكرنا أداة الربط "ذلك"، وهذه الأداة قلما نعثر بها في الرواية، وإنما هي أسلوب ربط مقالي. من هذه الأدوات والتعابير المتشابهة ما نقرأه في الأمثلة التالية: "ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحد، فقد رحت أتعجب.."[٢].

وهذا التعبير " ولكن الأمر" يربط الكاتب فيه بين فصلين ليستكمل حديثه عن قصة بدأها في الفصل الخامس عشر من الرواية. أو قوله: " والحقيقة أنها هربت، بعد سنين، مع رجل آخر"[٣].

استعمال التعبير"والحقيقة" يربط فيه بين ما بدأه في بداية الفصل ونهايته أو قوله:"خذني أنا مثلا" (ص ٢٢).

يثبت به صفة من صفات عائلته وقوله: "أما في حينه فكنت مشغولا بإعداد نفسي لملاقاة الأدون سفسارشك"[٤].

---

(١) في مبنى النص- دراسة في رواية إميل حبيبي- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ١٩٨٧، مطبعة الاتحاد، حيفا، ص٨٢.

(٢) محمود غنايم، (في مبنى النص)، المصدر نفسه، ص٨٣.

(٣) محمود غنايم، (في مبنى النص)، المصدر نفسه، ص٨٥.

(٤) محمود غنايم، (في مبنى النص)، المصدر نفسه، ص٨٦.

يقارن في التعبير "أما في حينه" بين حالته في أزمنة مختلفة.

وأخيرا تأخذ هذه التعابير طابع الرابط المقالي والوصل بين الأفكار بشكل يستدعي الانتباه ويتطلب من القارئ الدقة واليقظة وتدلل على ذلك بمثال مفرط في تطرفه حين تقرأ في المتشائل:

"ذلك أن يعقوب رثى لحالي، فلحق إلى الساحة التي حشرونا فيها، في الزاوية بين شارع الجبل وشارع عباس.." (ص ٨٢).

متى حدث هذا الأمر؟ لو نظرنا إلى الفقرة التي تسبق هذا المثال لرأينا أن الحديث فيها عن حرب الأيام الستة، ولكن هذه الأشياء التي تذكر في المثال تعود إلى زمن آخر كان قد بدأه سعيد بقصته مع يعاد التي انتهت في (ص٧٩) ثم ابتدأ في الفصل العشرين يتحدث عن انتظاره ليعاد في صفحتين كاملتين إلى أن عاد إلى استكمال القصة في الجملة التي بدأ بالأداة "ذلك" وهي العلامة الوحيدة على انتهاء التضمين والعودة إلى القصة الرئيسية.

ولا حاجة بنا لتكرار ما قلنا إن أداة الربط المقالية هذه تسير جنبا إلى جنب مع تعابير وتراكيب وعناصر مختلفة تسمو بالأسلوب وتعود به بين الحين والآخر إلى بنيات تراثية شتى فتدور الرواية في دائرة المفارقة بين المستويات الأسلوبية.

الصراع في اللغة التصويرية

يبدو أن وصولنا إلى المرحلة هذه من النظر في المتشائل يضعنا أمام مفترق طرق متشعب وخطر، وهو أدنا لسنا أمام رواية تجريبية في بداية عصر النهضة تمتزج فيها اللغة القديمة باللغة الجديدة وتمتزج فيها تجارب فجة تعتبر من أولويات السرد القصصي. ولا بد من التأكيد مرة أخرى أن الرواية هي بالفعل تقود القارئ إلى طريق مضلل كهذا بهزئها وتلاعبها بالأنظمة القديمة.

إن استخدام التراث استخداما فنيا إيحائيا وتوظيفه رمزا لحمل الأبعاد المعاصرة بحيث يسقط الأديب على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة فتصبح هذه المعطيات تراثية ومعاصرة في آن واحد وتصبح من صميم الهموم العصرية وأكثر المواضيع خصوصية وامتزاجا بالواقع، وفي نفس الوقت تحمل عراقة التراث وأصالته[١] – هذا الاستخدام، تجلى بصراعاته المختلفة وتردده بين الطرفين

---

(١) ساسون سوميخ: سؤال اللغة بالأدب العربي الجديد، ص٧٥.
لكنه يذكر ذلك في الشعر، انظر كذلك علي عشري زايد "توظيف التراث في شعرنا المعاصر"، فصول القاهرية، عدد١ ص٢٠٣-٢١٩، وبالذات ص٢١١ حول توظيف النص التراثي، وكذلك كتابه: إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ليبيا،١٩٧٨، زلكن هذا الاخير لا يتعرض الى القضية من وجهة لغوية أسلوبية.

النقيضين في اللغة التصويرية في المتشائل بشكل خاص: الصور والتشبيهات الحديثة جنبا إلى جنب مع الصور والتشبيهات القديمة لتحمل بعدا جديدا ومضمونا مغايرا.

لعل أشد المواقف درامية وتأثيرا في رواية المتشائل هي ثلاثة مواقف تعلق في ذهن القارئ منذ القراءة الأولى، وهي ضياع ولاء ابن سعيد في الفصل الثاني عشر(ص١٣٤)، لقاء سعيد الثاني الفدائي في الفصل الخامس[١] ولقاء يعاد الثانية في الفصل السادس(ص١٧٧)، و هذه المواقف تمثل حالات قصوى من الحزن الشديد. وعند مراجعتها سيظهر أنها ذات مضمون عصري ولا مراء فيه، إذ يمثل الأول انضمام ولاء ابن المتشائل إلى منظمة سرية ووقع الخبر على أبيه، ويحكي الموقف الثاني لقاء المتشائل بسعيد الثاني ابن يعاد الأولى في سجن شطة، أما الموقف الثالث فهو لقاء المتشائل صدفة بيعاد الأولى الثانية و هي أخت سعيد الثاني، وقد جاءت إلى سجن شطة لتسأل عن أخيها.

في هذه المواقف الدرامية، الشديدة الحزن والفرح، نعثر على صور جديدة بتشبيهاتها واستعاراتها الحديثة ولكن ذلك لا يمنع ظهور الصور القديمة المنبثة في طيات الصور الجديدة. نقرأ في الموقف الأول: "حتى أصبح "ولاء" شابا يافعا غريب الأطوار. لا يتكلم إلا مضطرا. فإذا تكلم انتشر كلامه انتشار غيوم الصيف التي تتخيلها كما يعن على بالك: رؤوس حيوانات، أو فوارس على أفراس و هي تشن الغارة، أو ملاك مسجى تحت القدمين. فأقبل ذلك اليوم المشؤوم، من الخريف الأخير قبل الخريف الحزيراني المقيم(أي خريف ١٩٦٦). فإذا بضوضاء وجلبة تدهمني من كل جانب. وإذا بعسكر كثير يدخلون علي في مكتبي وقد أشرعوا سلاحهم الناري. وعلى رأسهم الرجل الكبير وقد خلع نظارتيه السوداوان وليس وجها أشد سواداً من القطران وهو ينفض أطرافه وجوانحه" (ص١٣٤).

في الموقف أعلاه تتشابك الصور كالآتي: كلام ولاء: غيوم الصيف، فوارس على أفراس وهي تشن الغارة أو ملاك... [٢].

دخول رجال الأمن: ضوضاء وجلبة عسكر، سلاح ناري، الرجل الكبير خلع نظارتيه، يلبس وجها أشد سوادا من القطران، ينفض أطرافه وجوانحه.

لا شك أن هذه الصور تحمل أكثر من إيحاء، فغيوم الصيف هي صورة جديدة نسبيا إذا قارنا ها بالفرسان الذين يشنون غارة أو بالملاك المسجى تحت القدمين. فالصورتان الأخيرتان هما مستهلكتان ومعروفتان: صورة الفارس وصورة الملاك المسجى تحت القدمين. أما رجال الأمن فيحدثون جلبه وضوضاء ويشرعون سلاحا ناريا. وأحداث الجلبة والضوضاء و شرع السلاح هي صورة ليس فيها جديد إلا

(١) محمود غنايم، في مبنى النص، المصدر نفسه، ص٨٨.
(٢) المصدر نفسه، ص٩٢- ٩٣.

استعمال الصفة"ناري" التي تضفي بعدا عصريا، فهم لا يشرعون السيوف أو الرماح بل سلاحا ناريا، وجدير بالملاحظة انه لم يستعمل كلمة "بنادق" أو " مسدسات" مثلا، بل استعمال كلمة "سلاح ناري"، وهي تحمل البعدين معا. كما أن استعمال كلمة "عسكر" لها دلالة تراثية أكثر من استعمال كلمة "جيش" أو كلمة "جنود". أما منتهى المفارقة فتظهر في وصف الرجل الكبير الذي خلع نظارتيه، وهي صورة عصرية، أما الصورة "لبس وجها أشد سوادا من القطران" فتحكي بعدين: بعدا تراثيا في لبس الوجه الأسود الذي يدل على الشر كاستعمال بالقطران، وهو تشبيه عامي – منخفض الدلالة. وأخيرا نرى الصورة القديمة "ينفض أطرافه وجواذحه" فتشابك الصور كلها بعصريتها وتراثيتها[1].

أما في الموقف الثاني فنقرأ ما يلي: "كان النهار يولي الأدبار، أو هذا كل ما رأيته منه، حين أيقظتني يد تصافح يدي. فإذا أنا ممدد على فراش من القش في غرفة معتمة ومنخفضة السقف لا ينيرها سوى نور من النهار يتيم يحاشر قضبانا حديدية متشابكة على كوة وحيدة في أعلى الحائط فلا يدخلها إلا جريحا." (ص١٧٠).

نشير في المثال أعلاه إلى صورتين: الأولى صورة النهار وهو "يولي الأدبار" وهي صورة قديمة تقف بجانب الصورة الثانية للنور الجريح، وهي صورة فيها جدة واستحداث.

أما من الموقف الثالث فنكتفي من الجملة التالية: "فالتفتت فتاة ذات الشعر الفاحم السواد نحوي لفتة زوبعية وهي تصيح:" (ص١٨٠).

فالشعر الفاحم السواد صورة ممضوغة إذا ما قورنت باللفتة الزوبعية التي تصور السرعة[2].

في الطرف الآخر ثم موقفان في المتشائل مثيران للدهشة بما يحملان من مضمون قديم: لقاء رجل الفضاء والإمساك بالخازوق. ويتجلى المضمون القديم في الموقف الأول بان المتشائل يخرج ليلا من جامع الجزار فيلتقي بشيخ الفضاء على البحر في عكا وتجري بين الاثنين محادثة طويلة. فالموقف – رغم انه حلم – يعود بالقارئ إلى قصص التراث. أما الموقف الثاني، وهو جلوس سعيد على الخازوق، فيوحي بنفس الجو التراثي إذ أن هذا النوع من التعذيب انتشر في القرون الوسطى وأيام الأتراك.

نقرا الموقف الأول في المتشائل: " ورحت أتقدم في اتجاه المنارة على درب خاو، وقد هدا البحر، وانكفأ الموج، سوى مداعبه هينة مع سيقان الصخر الرابض أمام سور احمد متأهبا لالتقاط قبعة نابليونية أخرى".(ص٥٠-٤٩).

---

(١) في مبنى النص، المصدر نفسه، ص٨٨.

(٢)المصدر نفسه، ص٩٤-٩٥.

ثم يوصف شيخ المنارة بعد عدة سطور: " فلم أر من وجه (شيخ المنارة) سوى تجاعيد أشبه بصفحة البحر حين تلفحه نسمة شرقية. فألقي في روعي أن في التجاعيد جمالا مثلما يكون الجمال في نضارة الصبي. ولولا رهبة الحلكة لاكببت عليه ألثم خد. وسوى عينين واسعتين، غؤورين، عبى حور أنيس، يعمق غورهما كلما اكتنفهما الظلام، ثمة تطفوان كلما انعكس الضوء عليهما. كأدما الحدثان، الليل والنهار، يتعاقبان فيهما في لحظة متكررة" (ص٥٠-٥١)

الصورة لانكفاء الموج ومداعبة سيقان الصخر الرابض ينتظر التقاطا قبعة نابوليونية أخرى هي صورة جديدة وذات إبداع. أما الصورة المتناقضة لها فهي وصف عيني شيخ المنارة الواسعتين ذات الحور كأنهما الحدثان، وهو وصف قديم. وفي الموقف أعلاه صور جزئية كثيرة متناقضة كلثم الخد ورهبة الحلكة مقابل التجاعيد التي تشبه صفحة البحر حين تلفحه نسمة شرقية الخ..

الإمساك بالخازوقين وتلك الصورة التي تتكرر في المتشائل نلتقط منها ما يلي:

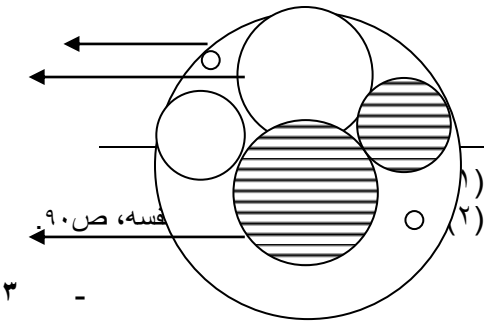
"ورأتني جالسا على ارض صفاح. باردة مستديرة. لا يزيد قطرها على ذراع وكانت الريح صرصرا والأرض قرقرا. وقد تدلت ساقاي فوق هوة بلا قرار كما تدلى الليف في الخريف"[١].

فالريح الصرصر والأرض القرقر الصفاح هي صورة قديمة –تذكرنا بالشعر الجاهلي والصحراء وأسلوب المقامة القديم، أما وصف الساقين بالليف في الخريف فتشبيه مبتكر وحديث، بل يحمل أصداء شعبية لقربه من الحياة اليومية.

ونتساءل الآن عن النتيجة، أيكون المضمون العصري أو القديم مجها للصورة أو محددا للإستعارات والتشابيه في المتشائل؟ رأينا بطلان هذا الإدعاء الذي قد يتبادر إلى الذهن: مضمون عصري مع شكل عصري، أو مضمون قديم مع شكل قديم، كما أن العكس ليس دائما صحيا: مضمون عصري مع شكل قديم أو مضمون قديم مع شكل عصري.

لكن هذا الإدعاء لا ينفي كون المتشائل، كوحدة كبر، ذات مضمون عصري تحكي قصة شاب عربي في إسرائيل، ويكون من نافل القول أن يثور النقاش حول هذا. ولو حاولنا أن نرسم تخطيطا لتفاعل المضمون في المتشائل مع اللغة التصويرية فيه لتبدى لنا الشكل التالي[٢]:

المتشائل بمضمونها العصري
وحدة داخلية ذات مضمون عصري
ولغة تصويرية عصرية وقديمة



(١) نفسه، ص٩٠.

وحدة داخلية ذات مضمون قديم
ولغة تصويرية عصرية وقديمة

وتدور في الرسم الوحدات الداخلية بأحجامها المختلفة ذات المضمون العصري بجانب الوحدات الداخلية بأحجامها المختلفة ذات المضمون القديم في فلك رواية ذات مضمون عصري عام تتكون من وحدات داخلية ذات شكل قديم وحديث في آن واحد، هكذا تعمل المتشائل.

التراكيب المسكوكة

التراكيب المسكوكة هي بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة(١).

(ready – made expressions) وهذه التعابير تثير في قارئها إحساسا بأنها ممضوغة أو متحجرة وبأنها شوهدت من قبل، ولكل تعبير عال معين حين يذكر في نص روائي يذكر بعالمه. ويرى ريفاتير (riffaterre) أن هذه التعابير تدخل في العلاقات السياقية للنص الأدبي، وهي أسلوب بلاغي مؤثر إذا جاءت كلمات التعبير في بذية معينة، في حين أنها تفقد تأثيرها إذا انفصلت هذه المرادفات عن بعضها بعضاً.

ويجب أن يميز في التراكيب المسكوكة ثلاثة جوانب أساسية: أولا: وظيفة التركيب، وثانيا عالم التركيب وثالثا طريقة استعماله. أما وظيفة التركيب فتعني كون التركيب يحمل دلالة رمزية – إيحائية، أو أن استعماله يأتي بطريقة آلية دون وظيفة أدبية. ولغرض هذه الدراسة فأن الوجه الأول لهذا الاستعمال هو الذي يعنيها إذ أتى التعبير في المتشائل للتلاعب في الأنظمة القديمة. والوجه الثاني يظهر في المتشائل بشكل واضح، حيث تستمد هذه التراكيب دلالتها من التراث العربي القديم عادة، ولكن بصورة طريفة تدعو إلى الوقوف عليها. أما الجانب الثالث والذي يختص بطريقة الاستعمال، فان المتشائل قد استعمل هذه التراكيب بشكل "متطور- معقد"، فلم يستشهد بها أو يقتبسها – وان كان ذلك موجودا بين الفنية والأخرى -، وإنما قامة بعملية توليدية – تحويلية، مفادها تحويل التراكيب أو كسر نظام أو التعليق عليه،

---

(١) انظر تمام حسان، اللغة العربية: معناها ومبناها الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٧٩، ص١١٤. وكذلك سيزا قاسم،"البنيات التراثية" ، فصول،عدد١،ص١٩٥. وكذلك:
גדעון טורי، אבישי מרגלית: דרכי השימוש הסוטה בצירוף הכבול، הספרות، כרך ד' ، חוב' מס'. ינואר 1973 ، תשל"ג עמ'99
انظر كذلك الآلية في التعبير:
איתמר אבן זוהר، אוטומאטיזאציה، הספרות،33، 1984 ، עמ' 143-142.

وعندئذ يحمل دلالة جديدة، لكنها مستمدة في الأساس من التركيب القديم. ولا نغالي في القول إن المتشائل يحمل بين دفتيه المئات من التعابير المسكوكة الجاذبة للانتباه ولكننا سنكتفي هنا بالتمثيل لها بأمثلة قليلة، متعرضين إليها من جوانب شتى.

الجانب الأول في هذه التعابير هو ما يحمل المعنى القديم كما تعود عليه القارئ مع تغيير طفيف في مبناه، ولكنه يحمل مضمونا جديدا، و هذا الكسر في مبناه يجعله يتأرجح بين عالمين: عالم التعبير القديم والعالم الجديد الذي آل بعد الكسر: " في الصيف عبرت الجسر المفتوح فضيعت اللبن."(ص١٢٠)

"هذا هو التبرير الإنساني الخالص لوجه وزارة الصحة."(ص١٦٤)

المثال الأول هو عبارة عن مثل عربي معروف: في الصيف ضيعت اللبن يضرب لمن يطلب أمرا فوته على نفسه، واصله امرأة طلقت زوجها ثم طلبت منه حلوب حينما أصابتها مجاعة، فقيل المثل. أما سياقه هنا فتلك المرأة " ثرية " التي جاءت في الأردن وعبرت الجسر إلى إسرائيل لتخرج كنزاً لها في بيتها القديم في اللد، فعلمت السلطات به فأخذت الكنز ورجعت ثريا خائبة. والتواوي في الحديثين كالأتي:

امرأة ـــــــــــــــ امرأة
عبرت الجسر ـــــــــــــــــــ طلقت زوجها
الكنز ـــــــــــــــــــ اللبن

فهبور ثريا الجسر وعودتها إلى إسرائيل ممنوعة ومحرمة كتلك التي طلقت زوجها، فطلبها منه اللبن ممنوع محرم. وحين طلقت زوجها ضاع عليها اللبن مثلما ضاع على ثريا الكنز حين عبرت الجسر المفتوح. وهكذا نرى أن المثب يحمل نفس المعنى القديم، لكن دلالته جديدة، وقد دخل في مضمون جديد يفارق بين الطلاق والعبور وبين الكنز واللبن.

أما المثال الثاني أعلاه فالتعبير فيه "لوجه الله" حل محله "لوجه وزارة الصحة"، فحدثت المفارقة بين الله وبين وزارة الصحة، وما دام تبرير الله مقبولا فإن تبرير وزارة الصحة يجب أن يكون مقبولا. أما تبرير وزارة الصحة فهو أن هدم بيوت قرى التي في الغور كان لقطع دابر الجرذان التي عشعشت في هذه البيوت لينقذوا من الطاعون. وكما أن الله يسهر على مصلحة عبادة فان وزارة الصحة تسهر على مصلحة مواطنيها فتحميهم من الأمراض. وطبيعي أن هذا التبرير المبالغ فيه يأتي به المتشائل بمفارقة ليس إلا. ويأتي المثال التالي ليحمل مضمونا مخالفا مفارقا حين يتغير "السلام" بـ "النظرة": "ونظرت إلى الرجل الكبير مطمئنا فرد علي بأحسن منها."(ص١٦٨)

"رد علي بأحسن منها" هو تعبير شبه مسكوك يستعمل لرد التحية، ولكنه هنا يستعمل لرد النظرة، وأيها نظرة؟ سعيد ينظر إلى الرجل الكبير نظرة إطمئنان لأنه مخلص لأوامره ومنفذ لها، والرجل الكبير ينظر إلى سعيد على انه واثق من انه فهم ما يريد جيدا، فالتحية توازي النظرة هنا. وإذا عدنا إلى الحكاية تكشف لنا جانبا آخر للمفارقة في هذا التعبير، إذ نعلم أن رد التحية بأحسن منها عمل خير يجازى عليه فاعله من الله، ذلك من تعاليم الدين، أم رد النظرة في التعاليم الجديدة، هنا، بأحسن منها فيخفي في طياته ما سيقوم به سعيد في السجن من التجسس على المساجين ونقل أخبارهم إلى المسؤولين، وهو أمر سيجازى عليه سعيد أخيرا من الرجل الكبير، مع أنه منافي للأعراف الاجتماعية وتناقض مع الوضع الجديد الذي آل إليه سعيد، وهو كونه سجينا مع المساجين، فكيف ينقل أخبارهم، وهو منهم؟ وأي خير ينتظر سجين كسعيد من ساجنه الرجل الكبير؟ وهكذا يحمل التعبير دلالة جديدة مخالفة للدلالة القديمة وإن كان يستمد هذه الدلالة من الدلالة القديمة.

يمتد الإستعمال في بعض التعابير إلى تقليدها والتلاعب فيها، فترد مرة بنفس المعنى وترد أخرى بمعنى مخالف ودلالة مخالفة: "فأسقط في يدي. فأعدت البطاقة إلى جيب المؤخرة فأسقط في المؤخرة."(١٢٢)

"أسقط في يدي" الأولى بمعنى "يحير"، وقد جرى ذلك حين يسأل القيّم على أملاك الدولة سعيدا عن المتاع الذي كان يحمله، فأخرج له البطاقة يدلل بها على جذسيته، ولكن القيّم رفض ذلك "فأسقط في يده"-تحير- وأعاد البطاقة إلى جيب المؤخرة، فأسقط في المؤخرة. وهل يحسب القارئ أن المؤخرة تحيرت؟ ولكن المعنى هنا هو بسيط وحرفي وليس اصطلاحيا idiomatic، أي أن البطاقة أسقطت في جيب المؤخرة. وهنا لا بد من التنبيه إلى الاختلاف بين المعنى الاصطلاحي القديم والمعنى الحرفي العصري. كما أن الاسترسال في التحليل يبدي لنا رموزا أخرى لهذا الاستعمال، كأن يكون استعمال "أسقط في المؤخرة" جاء للتحقير وغيره.وهذا مثال آخر للتعليق. فلنلاحظ ما حدث لهذا القالب حين تلاعب فيه المتشائل[1]:

" فأجاب حارسي، فكأنما كان يحرس أفكاري أيضا: السلام، ما أوسع السلام، فتحركت وأنا أحاول أن أتوسع في مقعدي." [2].

ما نلاحظه أن الحوار جاء مرتفعا، وكأنه حوار مسرحي شعري، وذلك بسبب شبه القالب "ما أوسع" الذي يثير أصداء كلاسيكية. ويأتي السرد ردا على هذا الارتفاع مخالفا له في مستواه الأسلوبي، فالجملة "أتوسع في مقعدي" ذات دلالة منخفضة – وان كانت تستعمل باللغة الفصحى - فـ "أتوسع في مقعدي" تعني التململ. فحدث هبوط في الأسلوب كما طرأ تغيير ومخالفة في المعنى، إذ أن الحارس الذي كان يحرس سعيدا تعجب من السلام الواسع وافتخر في اتساعه، بينما كان سعيد مضغمطا في مقعده يحاول أن يتململ متضايقا في جلوسه غير المريح.

ظاهري التعليق على التعبير لها أوجه متعددة في المتشائل، منها تفسيره بلغة تختلف كليا عن لغة التعبير معلق عليه، بل وببساطة لغوية كبيرة، كاستعمال الأداة "أي" التي تستعمل كثيرا لهذا الهدف التفسيري:

"فنصحها ذوو القربى، المقيمون في إسرائيل أن تلتجئ إلى قبضة الأمن وعسس النظام، أي إلى الشرطة الإسرائيلية." [3].

في المثال أعلاه يقف في الطرفين الأول التعبير "عسس النظام". وهو تعبير كلاسيكي بحت، ويقف في الطرف الثاني التعبير "الشرطة الإسرائيلية"، وهو تعبير عصري معروف ومستعمل. وبسبب هذا الاستعمال الجديد فانه يتخذ مكانة واضحة كبنية عصرية محضة. فما هي وظيفة التعبير الثاني الذي جاء مفسرا للتعبير الأول ؟ يتبادر إلى الذهن إحدى وظيفتين: وظيفة ظاهرية هي الوظيفة التفسيرية ووظيفة

---

(١) التعبيرهو شبه جاهز او شبه قالب، لأن كلمة السلام تتغير ، اما التركيب "ما أوسع" فيبقى ثابتا.

(٢) المتشائل، ص٥٦.

(٣) المتشائل، ص١٢٠.

أعمق هي المفارقة الأسلوبية بين التعبيرين الذين يحمل كل منهما محمولا معنويا مخالف. الوظيفة الأولى كان يمكن أن يستغني عنها بحذف التعبير"المقعد" – عسس النظام – نهائيا، ولكن التعبير بقي رغم "تعقيده"، وذلك لوظيفة واحدة رئيسية و هي المفارقة(١).

وتتضح هذه المفارقة المثيرة أكثر لو نظرنا إلى التعبير الذي يسبقهما و هو "قبضة الأمن"، إذ به نكتشف توازيا بين التعابير الثلاثة بأجزائها الثنائية، و هذا التوازي كالأتي:

قبضة ـــــــ عسس ـــــــ الشرطة

الأمن ـــــــ النظام ـــــــ الإسرائيلية

وعند مراجعة المضمون سيتضح لنا أن المتشائل لا يرى في إسرائيل الأمن والنظام مثلما لا يرى في شرطتها قابضة عليه أو عاسة إياه. وهكذا فالتفسير المذكور يعني الضدية، وتكون "أي" تعني كلمة "عكس"

وتفسير التعبير لا يعني بالضرورة الضدية دائما لدى المتشائل، فقد يرد التفسير بمعنى الترادف، ولكنه يحتفظ بوظيفته الأساسية في كونه مفارقة بين بنيتين كما في المثال التالي:

" شرفني معلمي يعقوب بزيارة عاطل أي خلو من السلام عليكم. فلم أرد التحية. وكان يصرخ: أنزله يا بغل... فأخذ يعقوب بتلابيبي – أي ببجامتي – وراح يدفعني على الدرج نحو السطح. "(٢).

في هذا النص نجد المفارقة تتخذ طابعا تهكميا في الترادف، فيستعمل التعبير "زيارة عاطل بمفهوم جديد، وليس بمفهومه القديم الذي يعني خاليا من الزينة. و"المجاز" الجديد هو أن "عاطل" تعني بلا زينة "السلام عليكم". وكذلك نرى أن التعبير"أخذ بالتلابيب" اكتسب دلالة مجازيا جديدة هي: أخذ ببجامتي، مغايرة لدلالته القديمة التي تعني:أمسكه متمكنا منه. ومن الجدير أن نذكر، ونحن في معرض الحديث عن المثال أعلاه، أن المستوى الذي تنتمي إليه التعابير الأولى: زيارة عاطل وأخذ بالتلابيب، هو مستوى عال بفضل كلاسيتية، في حين أن المستوى الذي تخضع إليه التعابير المفسرة: السلام عليكم وأخذ ببجامتي، هو مستوى منخفض لعصريتها وكثرة استعمالها(٣).

إذا كان التعليق هو أحد أهداف هذا التفكيك للتعبير فإن التحديث هو مظهر آخر لهذا التفكيك وتحديث التعبير هو نوع من المفارقة الأسلوبية تتمثل في مظاهر عدة: أحدها أحداث مفاجئة في التعابير المغلقة العالية بواسطة مزجها معي تعابير حديثة وعصرية لا تتماشى وروح التعبير المغلق كما في المثال التالي: " أبلغ عني أعجب

---

(١) في مبنى النص، المصدر نفسه، ص٩٦.

(٢) المتشائل، ص١٥٦.

(٣) المتشائل، ص٩٧.

ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيسا على الولايات المتحدة الأمريكية"[١٣]

تعبيران معهودان هما "عصا موسى" و "قيامة عيسى" يدخلا في نص عال، إلا أن التعبير الثالث غير معهود ومفاجئ للقارئ بعصريته، فما وجه الشبه أو العلاقة بين قيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيسا على الولايات المتحدة؟ لا نناقش كون الأمور الثلاثة تدخل في باب الغرابة، وإنما النقاش حول التعبير أولا، وتعود القارئ عليه ثانيا، فعالم التعبيرين الأولين هو عالم قديم، وأما رؤية القارئ لهما فلا تخالطها الدهشة، في أن التعبير الثالث عالمه عصري وأذن القارئ غير متعودة عليه، لذا يصاب بالدهشة حين سماعه. فلم نسميه تعبيرا؟ لأنه ورد بعد تعبيرين، فالقارئ عندئذ يعرف أنه أمام تعبير جديد صيغ على شكل التعابير السابقة، ولكن يخالطه شيء جديد هو مضمونه العصري.

والدهشة ذاتها نجدها في التعليق على التعبير التالي بتحميله بعدا عصريا جديدا: "أما فريديس – الفردوس – فبقيت لحاجة في نفس يعقوب " [١].

والمبنى المسكوك "حاجة في نفس يعقوب"، الذي هو يعقوب أبو يوسف عليه السلام، يأخذ دلالة جديدة حين يستأنف القول: "وهو غير معلمي يعقوب من إتحاد عمال فلسطين"[٢].

وهذا التفسير لا يخطر ببال القارئ بل تخطر ظلال التعبير القديمة، فيحسب القارئ عند المتابعة انه عاد إلى الجذور حين يقول المتشائل "بل" لم ينكشف أمر غير متوقع من قلب الدلالة:"بل جيمس (يعقوب) دي روتشيلد. [٣].

وعملية التحديث قد ليس بعد تعابير معهودة، وإنما قد يتم ذلك بإعطاء التعبير الجديد بعض صفات التعابير المغلقة، كما في المثال التالي، إذ أن التعبير جاء على صيغة المثنى: " فلا تظهر تصريحاته إلا في التايمز: تايمز لندن وتايمز نيويورك وفي أمهات الصحف في بلاد العرب" (ص٦٥)

فما يعطي كلمة "التايمز" صفة التعبيرية هنا كونها مثنى، فعند قراءة المثال أعلاه يذكر القارئ عالم المثنى القديم - الذي قل استعماله بشكل ملحوظ في اللغة العربية المعاصرة – ويتذكر تعابير قديمة جاءت على صيغة المثنى، كالنيرين والأصغرين الخ.... لكن هذا التعبير "التايمز" يحمل بعدا آخر وهو استعماله مع كلمة أجنبية عصرية، وهنا تحدث المفارقة بين النقيضين: صيغة قديمة مع كلمة أجنبية حديثة[٤].

---

(١) المتشائل، ص١٠٨.
(٢) المتشائل، ص١٠٣.
(٣) المتشائل، ص١٠٣.
(٤) في مبنى النص، المصدر نفسه، ص١٠٠- ١٠١.

وأخيراً ننظر في المثال التالي والذي يتحدث سعيد فيه عن كونه إنسان فذا ليس له مثيل: "غير أنني أراني إنسانا فذا، ألم تقرأ عن كلاب لعقت الماء المسبع بالسم، فماتت، لتنبه أسيادها ولتنقذ حياتهم؟ وعن الخيول التي فرت بفرسانها الجرحى، تعدو سوابق ريح، فأنفقها الإجهاد بعد أن بلغت مضارب الأمان ؟ أما أنا فأول إنسان، على ما أعهد، أنقذه حمار محرن لا يسابق ويحا ولا يبغم، فأنا إنسان فذ"(١).

النص أعلاه ينقسم إلى قسمين يفصل بينهما: "أما أنا" ففي القسم الأول يذكر سعيد قصتين من التراث ثم يقارن بين هاتين القصتين وقصته هو. وسوف نقارن هنا بين قصة "الخيول" وقصته:

في القسم الأول: خيول فرت بفرسانها الجرحى.

في القسم الثاني: أنقذه حمار محرن.

في القسم الأول: تعدو سوابق ريح، أنفقها الإجهاد وبلغت بهم مضارب الأمان.

في القسم الثاني: لا يسابق ريحا ولا يبغم.

المخالفة في المضمون: خيول فرت بفرسان جرحى تسابق الريح بهم فماتت من التعب، لكنها وصلت بهم إلى شاطئ الأمان مقابل حمار محرن بطيء مات ولم يخرج صوتا وكان ضحية بدل سعيد فأنقذه من الموت(٢).

الخيول هنا رمز للأصالة والفخر، بسرعتها استطاعت أن تنقذ فرسانها. والحمار رمز لتحمل الاضطهاد وعدم الثورة عليه، وقد وقع ضحية بسبب حرونه وعدم انقياده حين أصابه الرصاص ولم يصب سعيد.

وتكون الحكاية في القسم الأول رمزا للتضحية التي يفخر بها مثلما تكون حكايته في القسم الثاني رمزا للخلاص الذي يخجل منه، أولئك يُنقذون بفضل خيول أصيلة وهو يعيش بفضل حمار. ويمكن الاستمرار في هذه المخالفة المضمونية فنكشف جوانب أخرى كثيرة، ولكن نتوقف لننظر المخالفة في الأسلوب.

المخالفة في الأسلوب نبينها في الشكل التالي: (اليمين للقسم الأول واليسار للقسم الثاني).

الخيول التي غرت بفرسانها الجرحى	أول إنسان أنقذه حمار محرن
تعدو الخيول ريح	لا يسابق ولا يبغم
بلغت بهم مضارب الأمان	أنقذه

الخيول ذات إيحاء تراثي لورودها كثيرا بالأدب القديم، أما الحمار فإيحائه شعبي وعامي، إذ يستمد هذا الإيحاء من الحياة اليومية وليس من الأدب، خاصة مع استعمال كلمة "محرن" ذات الدلالة العامة – رغم وجودها في المعاجم القديمة. أما التركيب "تعدو سوابق ريح" فهو أكثر ارتفاعا من الجملة "لا يسابق ريحا" التي هي

---

(١) المتشائل، ص١٧.

(٢) في مبنى النص، ص١٠٢.

جملة ذات تركيب معهود، خاصة مع استعمال كلمة "يبغم" ذات الدلالة العامة. أما القالب "بلغ مضارب الأمان" الذي هو قالب كلاسيكي فقد قابله فعل عادي "أنقذه" فكانت المخالفة في المستوى بارزة بينهما.

رأينا إذن في هذا المثال كيف تندغم المخالفة المضمونية مع المخالفة الأسلوبية فينتج عنهما اصطدام بين أنظمة تراثية يستقطب الشكل والمضمون في وحدة تسعى إلى قلب نظام قائم. وهذه البذيات المعنوية والشكلية، التي تتمظهر في النص والتي تنحاز لإيحات مخالفة ومفارقة.

ويأتي التعبير المسكوك باستعمالاته المختلفة في المتشائل، وتكون استعمالاته هي استدعاء آخر من الاستدعاءات الكثيرة للتفاعل بين عالمين اثنين ولمضاعفة الأبعاد الدلالية التي تضيفها الحداثة على الأصول. وتكون اللاتعبيرية في المتشائل أو كسر الكليشيهات اللغوية على شتى أنواعها هي وجه آخر لذلك الصراع الأسلوبي الدائم بين القديم والجديد.

أساليب الحكاية

السدر العفوي عنصر من عناصر السرد في الحكايات الشعبية، وقد نهج المتشائل أسلوبا مماثلا. فالسرد العفوي لحكايات كثيرة لا يتلاءم مع الواقع المعقد الذي يسيطر على أجواء المتشائل. وهذه العفوية تذكرنا بتلك السذاجة التي تنتشر في الحكايات الشعبية، وعلى سبيل المثال لا الحصر، تذكرنا بأسلوب العفوية ألف ليلة وليلة. والعفوية تتمثل في السببية غير المقنعة الظاهرة في تسلسل الأحداث وفي تشابكها حيث تلعب الصدفة أو الحظ فيه اكبر دور، بعكس الرواية الحديثة التي تترتب أحداثها حسب سببية معينة بحيث تتسلسل الأحداث تسلسلا طبيعيا مبينا على السبب والنتيجة[١].

وعندما نذكر ألف ليلة وليلة نذكر قصص الحب الكثيرة التي لا يعرف الدافع لها. ونأخذ على سبيل المثال القصة في الليلة الثالثة والخمسين وكيف أن الفتاة فيها نظرت إلى الشاب الذي وجدها "فإذا هو شاب مليح فلما رأته أحبته" وكيف أنها "ضحكت وقبلته وعانقته وصارت تلاطفه فازدادت عنده المحبة واحتوت على قلبه، ثم أكلا وشربا إلى أن أقبل الليل وقد أحب بعضهما بعضا لأنهما كانا في سن واحدة وحسن واحد"[٢].

---

(١) واط يذكر ان احد اركان الرواية هو السببية

Lan watt: the rise of the novel ; penguin ; 1963 ; pp. 9-35

(٢) انظر الف ليلة وليلة، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت ، ح١ ، ص٢٢٧

فالأحداث هنا تتابع بسرعة، دون أن تكون هناك مسببات أو تأسيسات لهذا التتابع، وما الشاب في المثال أعلاه إلا غريب وجد فتاة وعاد بها إلى البيت فحدث كل ما حدث من حب وملاطفة، وعشق بكل عفوية وبلا ترتيب.

والى قصص الحب في المتشائل، فما وجدناه في ألف ليلة وليلة نجده في علاقة سعيد بيعاد التي تعرف عليها في القطار فيقول:" فنادتني ذات صباح أن أفسر لها كلمة بالانجليزية. فلما عَجِزْتُ عنها فسّرتْها لي فقالت: أُقعُدْ، فصرت أُقْعُدْ معها في الذهاب وفي العودة فأحببتها حبا جما، فقالت إنها أحبتني لأنني خفيف الظل وضحكتي عالية"(ص٢٩).

هكذا تسير الأمور بسرعة كبيرة فتحبه لأنه خفيف الظل وضحكته عالية، كبطلي ألف ليلة وليلة اللذين أحبا بعضهما البعض لأنهما في سن واحدة وحُسن واحد.

ما نلاحظ كذلك في هذه القصة وجود التعبير الممضوغ "أحبها جما" وهو من التعابير التي تزخر بها ألف ليلة وليلة أو التعبير " قلبي ظل مجروحا بحبها" (ص٣٠) ويذكره في حديثة عن يعاد، أو "فازددت هياما بها"(ص٣٠).

أما حبه الطنطورية فلا يختلف عن حبه ليعاد، إذ رآها على شاطئ البحر فأعجبته، يقول:

ففيما أنا عائد في إحدى الأماسي وقد أقفر المكان (شاطئ البحر)، اتكأت على هذه الصخرة، فرأيت اسمي محفورا على كتفها فأدركت أن هذه الصبية أشجع من هذا الصبي"(ص١١٠).

وهذا التعرف يغلب عليه طابع العفوية الذي يميز القصص الشعبية من كتابه الاسم على الصخر وغير ذلك. وتجدر ملاحظة الاستعارة هنا "رأيت اسمي محفورا على كتفها" في معرض الحديث البسيط المُعقَّد عن هذا الحب الساذج.

ظاهرة أخرى ترتبط بالحكاية الشعبية هي الجمل اللا وظيفية ظاهرا، تقليدا للحكاية الشعبية التي تزخر بالمط والزيادات التي يرفضها أدب عال. من تلك الأفعال كـ: ذهب، جاء، راح، جلس، قام ودخل، وهي أفعال تدل على تغير الوضع في الحكاية، إلا انه يمكن حذفها، نقرأ في ألف ليلة وليلة[١]:

فبينما أنا جالسة في يوم من الأيام إذ دخلت وسلمت علي ثم قالت.. قمت وهيأت نفسي وجهزت حالي... فقمت وأخذت جواري معي وسرت حتى أتينا إلى زقاق..."

وعند مراجعة هذا النص – الذي حذفنا منه الكثير لطوله – نجد استعمال أفعال كثيرة تدل على الحركة، ويمكن حذف هذه الأفعال دون أن يتأثر النص أبدا، فمثلا ليس مهما إن كانت جالسة أم واقفة، كما ن حركة الدخول تذكر مرتين، ويمكن كذلك

(١) ألف ليلة وليلة ح١ ، ص ٨٢-٨٣.

أن يحذف الفعل "وقمت" في الجملة "قمت وهيأت نفسي"، وكذلك في الجملة "فقمت وأخذت جواري معي".

هذا النمط نجده في المتشائل بكثرة، نقرأ فلما كنت مطمئنا على قدري، ومتحققا أن الأسوأ لن يصيبني، هبطت الهوينا درجات الباب الشمالي، فملأت طاسة ماء من سبيل الطاسات، فارتويت وترحمت عل أحمد الجزار، ثم سرت في سبيلي. فإذا أمامي الطريق العريض حيث المسار شمالا، إلى رأس الناقورة، فلبنان. فخفضت رأسي خجلا من غزالة وتحوَّلْتَ عنها" (ص ٤٥).

فالحركة "هبطت الهوينا.. ثم سرت في سبيلي" مشابهة لمثال ألف ليلة وليلة، فوصف الهبوط وشرب الماء والإرتواء والترحم ثم السير ليست في سياق الحكاية ضرورة مضمونية، وكان يمكن اختيار الجملة الأخيرة "سرت في سبيلي" لتسد على الجملة الأخرى. ولكن الأمر في المتشائل ليس من باب المط والزيادة في العمليات اللا وظيفية، وليس سببه أن المتشائل حكاية شعبية تمتلئ بالأفعال التي تدل على الحركة، والتي يرجع سببها إلى كونها أدبا شعبيا فيه الكثير من الركاكة، بل على العكس من ذلك، إن هذه الركاكة هي تلاعي بالركاكة، وهذا المط هو سخرية من المط في الحكايات الشعبية، وهي بالتالي بنيات شعبية يشتم منها تلاعب بالشعبية[١].

وهذه أساليب أخرى مختلفة تظهر في المتشائل مستمدة من الحكايات الشعبية، كأساليب النداء أو الطلب، التردد والاستدراك، العنونة وعدم ذكر الأسماء، نذظر في الأمثلة التالية التي تمثل هذه الأساليب.

١- "مهلا ولا تتعجل الشرح، يا معلم، كل شيء في وقته يعسل" (ص ١٥)
٢- ولكني أفردت لهذا السر فصلا خاصا سأرويه عليك حين يجيء" (ص ١٨٣)
٣- وقبل أن اخرج، عفوا يا أستاذ، بل قبل أن أروي لك ما جرى لي بعد خروجي، من الضروري أن أعرفك بخصلة أصيلة أخرى من خصال عائلتنا العريقة (ص٤٠).
٤- " وصرخ أنا الحاكم العسكري وانزل عن الحمار. فقلت: أنا فلان بن فلان ولا انزل إلا على عتبة الخواجا سفسارشك" (ص ٢١).

في المثال الأول والثالث نجد النداء: يا معلم، يا أستاذ، وهذا النداء يوحي بالأحاديث الشعبية ونداءات البسطاء. كما أن الطلب "مهلا، مهلا" يتم في المحادثة عادة أكثر من وجوده في الأدب المكتوب العالي. في المثال الثاني والثالث نرى الراوي يقدم لقصته بعنوان فيخبر انه سيتحدث عن كذا وكذا. وهذا أسلوب معهود في الحكايات، حيث يقول المحدث أو الحاكي: سأحدثكم بكذا وكذا. كما نجد في المثال

(١) في مبنى النص، ص١٠٥.

الثالث الاستدراك بـ "عفوا" وهذا الاستدراك لا يكون إلا في الحديث الارتجالي، و هو تردد لا نعهده في الأدب المكتوب[١].

وتجدر ملاحظة المثال الرابع بشك خاص وذكر "فلان بن فلان" وهذا الاستعمال لا نجده في الرواية الحديثة، إلا أنه دارج في الحكايات الشعبية، وتفسير ذلك أن الشخصية – سنفصل الحديث في هذا الموضوع أذهاذنا أنه يقف في الجهة الثانية الارتفاع الأسلوبي الذي يحدث الارتجاج.

صراع المبنى والمضمون

أكثر الذين تناولوا أسلوب حبيبي في المتشائل من ذكر المفارقات الموجودة في أسلوبه، تلك المفارقات التي رآها الكاتب الفلسطيني إبراهيم برهوم[٢] في أنها تتلخص في العودة إلى الجذور وفي وصل الحاضر بالماضي، كما رأى أن حبيبي حافظ على بعض الأنظمة القديمة كمحافظته على شكل المقامة وإن لم يرتبط بحرفية صفاتها. كما أن الكاتب السوري عاصم الجندي[٣] يرى أن الأسلوب لكثرة العمل فيه يذكر بأسلوب المتخلفين، ويقصد بالطبع أسلوب الكتابة في القرون الوسطى، من حيث وجود السجع والاهتمام باللفظ وتزيينه.

وحول أهمية اللغة والأسلوب تحدث د.بلاص، فشك في قدرة أية لغة على استيعاب هذا الكتاب إذا ما ترجم إليها. وهو هذا يشير بشكل صريح إلى أهمية اللغة في هذا الكتاب. ويذكر إميل توما[٤] أن أهمية الكتاب تكمن في أسلوبه، ذلك أن الكاتب قد دأب على صوغ أحداثه في نثر فني وليس في نثر صحفي.

وفي مقابلة لإميل حبيبي أجراها كاتب هذه الدراسة[٥] أشار حبيبي إلى أهمية الأسلوب في هذا الكتاب، وأعلن أن أكل همه كان أن يبتعد عن الدخيل في اللغة وأن يصوغ الرواية في أسلوب فصيح، بعيدا عن الركاكة والعامية.

فما هي الأساليب التي استعملها حبيبي في روايته واستمدها من اللغة القديمة والأدب القديم ؟ هذا ما سنراه في هذا الفصل.

التلاعب اللغوي

---

(١) في مبنى النص، المصدر نفسه، ص١٠٦.

(٢) انظر ابراهيم برهوم ، مجلة فلسطين الثورة ،بيروت ٢٧-١٠-١٩٧٤ ، وتتمة ذلك في ن.م. ١٠-١١-١٩٧٤.

(٣) انظر عاصم الجندي ، مجلة فلسطين الثورة ، ٢٩ كانون اول ١٩٧٤.

(٤) إميل توما، صحيفة الاتحاد، ١٣-٩-١٩٧٤ وكذلك ٢٠-٩-١٩٧٤.

(٥) مقابلة للمؤلف في جريدة الاتحاد في حيفا. نيسان ١٩٨٠

استعمال المحسنات اللفظية (التلاعب اللغوي) في نص قصصي يصور الواقع بشخصياته وحوادثه أم يثير الدهشة بلا شك، فالقارئ لنص كهذا يتأرجح بين عالمين اثنين: عالم المعنى أو المضمون وعالم الشكل. أما عالم المضمون فهو واقعي ومستمد من الحياة اليومية، فسعيد أبو النحس شخصية حية قد تعيش بيننا فنجدها في الشارع أو في المكتب أو أي مكان أخر.. بقي عالم الشكل، والشك لدى اميل حبيبي نجد فيه ارتفاعا أسلوبيا يعود بالقارئ إلى عصر مختلف عن عصر المضمون، فهو لا يتساوق مع المضمون الواقعي ويأتلف معه في مستواه، بل يذكرنا فعلا بلغة المصادر القديمة كالجاحظ والهمذاني والحريري وغيرهم. وهكذا يجد القارئ نفسه يتأرجح بين مضمون جديد وشكل قديم.

يمكن أن يظهر التأرجح المقصود في الأمثلة التي سنذكرها ما لم نشر إلى سياق المثال وعلاقته بالقصة كيف يقدم لنا الكاتب حكاية أهل عكا الذين يهوون صيد السمك فيجلسون على صخور الشاطئ في نهاريا ولا يحفلون بالشرطة فتشك في أمرهم إلى أن يقادوا إلى السجن ليقضوا ليلهم فيه؟ مضمون هذه الحماية هو مضمون عصري وليس مضمونا قديما أو سردا لأحداث تاريخية ماضية لننظر إلى هذه الحكاية بأسلوب حبيبي:" ورب ليلة دهمتهم الشرطة فيها، وهم قيام على صخور الشاطئ في نهاريا، حيث يبلغ البحر بالوعاتها، فيخصب بأشتات السمك، وقد استخفهم اطمئنان البحر، فاستخفوا بأسئلة العسس، فباتوا بقية ليلتهم في سجن"[1].

لن نتعرض هنا للعناصر المختلفة التي ترتفع بالأسلوب، ذلك أمر سنتحدث عنه في مواضيع أخرى، ولكن سنتعرض فقط للتلاعب اللغوي في كلمة"استخف"، فهي في المرة الأولى أُسْتعْمِلَتْ بمعنى: أعجبوا وسعدوا بالبحر وهدوئه، وفي المرة الثانية أذهم استهتروا بأسئلة الشرطة. ماذا لو استبدلنا الكلمتين بكلمتين أخريين: "ورب ليلة دهمتهم الشرطة فيها، وهم قيام على صخور الشاطئ في نهاريا، حيث يبلغ البحر بالوعاتها، فيخصب بأشتات السمك، وقد (أعجبهم) اطمئنان البحر، (فاستهتروا) بأسئلة العسس، فباتوا بقية ليلتهم في سجن".

إن تغيير الكلمتين لا يجعل النص منخفضا تمام أو متلائما مع المضمون، إذ ما زالت هناك عناصر أخرى تبقيه مرتفعا، ولكن لا شك أن الشكل اقترب من المضمون وفقد النص شيئا من الصراع الذي يصيب القارئ عند قراءته.

لننظر إلى المثالين التاليين:

١- "فعاد معلمي واتكأ حيث كنت متكأ على المزولة وقد (ذهب عني) القلق " (ص٣٨).

---

(١) أرقام الصفحات للاقتباس من رواية المتشائل توضع بين قوسين كبيرين في متن الكتاب، وهي من الطبعة الثالثة، منشورات صلاح الدين،١٩٧٧ (ص٩١).

٢- "وأما يعاد، التي لم (ترجع) إلى القطار منذ كتاب المدير إلى أهلها فلم أعثر لها على أثر" (ص٣٠).

المثال الأول يصف سعيدا ومعلمه العجوز في جامع الجزار في عكا. أما المثال الثاني فيتحدث عن حبيبة سعيد يعاد، التي خرجت من المدرسة ولم يرها بعد أن بعث المدير برسالة إلى أهلها يخبرهم بعلاقتها مع سعيد، وسؤالنا: هل تتلاءم اللغة مع هذا المضمون في المثالين؟ لا شك أن اللغة ليس فيها تلاعب لغوي أو ارتفاع يعود بنا إلى المصادر القديمة، ولكن المثالين كنا قد غيرنا فيهما كلمتين بإعادتهما سيتغير الشكل تغيرا تاما[١]:

١- "فعاد معلمي واتكأ حيث كنت متكأ على المزولة وقد زاولني القلق"

٢- "وأما يعاد،؟ التي لم تعد إلى القطار منذ كتاب المدير إلى أهلها فلم أعثر لها على أثر".

فكلمة "زاولني" تتجانس في اللفظ مع كلمة "مزاولة"، مثلما تتجانس كلمة "تع" مع "يعاد" في المثال الثاني. وهنا حدث تلاعب رفع الأسلوب.

وقد نجد أن التلاعب ليس باختلاف المعنى في الكلمة، بل باشتقاقات شتى للمعنى عينه. وهل هناك أدل على التلاعب من استعمال كلمة "حسن" أربع مرات في جملة واحدة ؟ فبينما يعاد الثانية بين الرجال أخذ سعيد يصفها قائلا: " وكانت يعاد بين الرجال رجلا، حسنها شباب، وشبابها حسن وأحسنها إلمامها الحسن بحديث الرجال" (ص١٨٤).

والأمر المهم الذي يجب أن لا يفوتنا أن التلاعب اللغوي – وهو ما دعانا لتغيير اسمه من محسنات لفظية إلى تلاعب لغوي- ليس تلاعبا لفظيا بلاغيا لذاته هدفه الترصيع اللفظي وتحميل الأسلوب، وإنما وظيفته هنا خلق صراع بين المضمون والأسلوب بواسطة المفارقة بينهما.

المقابلة لا تقل وظيفتها عن الجناس في رفع الأسلوب، بل إنها تتناسب تناسبا طرديا مع الكلاسيكية ولغة المصادر القديمة، فكما كثرت المقابلة في نص معين كلما أصبح أكثر ارتفاعا، ومن هنا فإن المقابلة هي أحد المقاييس لفحص قدم النص أو علوه.. وهي من هذه الرؤية، يمكنها أن تكون أداة لبث روح التقليد. وفي موضوعنا هنا، يمكن للمقابلة أن تكون أداة لتفجير الصراع.

وعلى مستوى الوحدات الصغيرة (الجمل) نجد في جمل المتشائل إيقاعا رتيبا بسبب التقابل فيها. وهذا الإيقاع يفض على المضمون بالإضافة إلى ربطه بلغة المصادر مسارا ثنائيا: فساحة السجن ساحتان والسر سران كما في المثالين التاليين:

١- " ومنذ تلك الليلة رحت ألقب نفسي بذي السرين: سري وسركم. أما معرفتي بسركم فقد خففتني. وأما معرفتي بسر باقية فقد أخافتني ".(ص١١٥)

---

(١) في مبنى النص، ص٣٠.

٢- " حتى رأيت باب السجن الحديدي بابا بين ساحتين في سجن واحد، ساحة داخلية أتمشى فيها ساعة، فأستريح، وساحة خارجية أتمشى فيها ساعة ثم أروح" (ص١٧٧).

نلاحظ في المثالين أعلاه مسارا ثنائيا في المضمون والأسلوب، فهل هذا يعني التلاؤم بينهما؟ وأيهما أثر على الأخر ؟ للإجابة على هذه الأسئلة سنأتي بمثالين آخرين:

٣- " لم يشفع بي ماضي الأبيض بل زاد سواد حاضري سوادا " (ص١٧٧).

٤- " ولم تعد الطنطورية تتكئ على صخرتها. ولم أعد أجرؤ على زيارة ذلك الشاطئ " (ص١١١).

كذلك في هذين المثالين نجد ثنائية في المضمون: الماضي الأبيض والحاضر الأسود في المثال الثالث، وانقطاعها على الإتكاء على الصخرة مقابل انقطاعه عن زيارة الشاطئ في المثال الرابع. وهنا يتضح أن المقابلة التي تتطلب الإيقاع والتوازن هي التي أدت إلى إيجاد أمرين يقابل بينهما الراوي، وهي التي جرته أن يتحدث عن الماضي الأسود في مقابل الماضي الأبيض، وأن يقارن بين انقطاعها وانقطاعه. أما في المثالين الأولين فقد نحسب أن للسجن فعلا ساحتين وأن لديه فعلا سرين، وعندئذ يصعب الحكم في أيهما سبق الأخر: المضمون أم الشكل، إذ أنه كان يُعَنْوِنُ الجملة ويصدرها بهذا التقسيم الثنائي: "بذي السرين" و "بين الساحتين". وهكذا يسيطر الشكل على المضمون ويوجهه في الوحدات الصغيرة بدعوى السعي نحو المقابلة الإيقاعية[١].

إن قضية التلاؤم بين الشكل والمضمون يجب أن لا تبعدنا عن المضمون العام، إذ أن الرواية لا تتكون من مضامين جزئية صغيرة، بل ثمة مضمون عصري لرواية حديثة. ثم إن التلاؤم القائم بين الشكل والمضمون هنا لا يقع في دائرة القديم والجديد، بل هو تلاؤم طبيعي في كل مقابلة، فنجد في هذا النوع من التلاعب ثنائية في الأسلوب. فالتلاؤم هنا لا ينفي الصراع، وهنا تجدر المقارنة بين سعيد في سجن شطة أو سعيد على شاطئ قرية جسر الزرقاء أو سعيد وزوجته في منزلهما في حيفا- وهي كلها مواقف عصرية- وبين المقابلة التي تقودنا إلى الأدب القديم ولغته، وعندئذ يكون التلاؤم ظاهريا بين الشكل والمضمون يؤطره صراع بين القديم والجديد[٢].

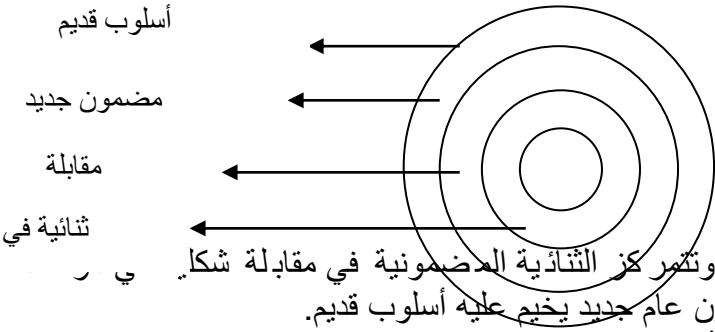
وإذا كانت المقابلة قد أدت إلى الثنائية في المضمون فليس ذلك إلا تركيبا آخر للصراع وتعقيدا أكبر له حيث يبينه الرسم التالي :

---

(١) في مبنى النص، ص٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٣.

مقابلة ـــــــــــــــ ثنائية في المضمون في إطار أسلوب قديم ومضمون عام جديد



وتتمركز الثنائية المضمونية في مقابلة شكلي ي ر ير داخل مضمون عام جديد يخيم عليه أسلوب قديم.

أداة الارتفاع الثالثة هي السجع، و هي تذكرنا حالا بالمقامات والأخبار التي صيغت على شاكلتها. والحقيقة أن المتشائل لا تتساوى مع المقامات أو الأخبار القديمة في استعمالها للسجع، فهو قليل نادر نعثر به على فترات متباعدة. ومع ذلك، فإن ظهور السجع، حتى ولو بقدر ضئيل ملفت للانتباه في رواية ذات أبعاد حديثة. فما وظيفته؟ وأين نجده[١]؟

(١) في مبنى النص، المصدر نفسه، ص٣٤.

نقرأ في المتشائل الأمثلة التالية:

١- "أما الفرادسة فقد أنقذهم عصر الكرمة في دنان يعقوب من أعاصير الحروب" (ص١٠٤).

٢- فقمت وعلقت ورقة الإقامة الجبرية على جدار البسطة، فلم يمض يومان حتى جاءت الشرطة، وأبلغتني بأن الحاكم تلطف وألغى أمر الإقامة الجبرية، وأن دولتنا ديمقراطية، ثم انتزعوا الأمر من على الجدار وأعادوني إلى السجن قائلين: إنني حقرت أوراق الدولة الرسمية".(ص١٧٩).

لنحاول أن نفهم مضمون المثال الأول: يتحدث سعيد عن أهل الفريديس- القرية العربية المجاورة لمدينة زخرون يعقوب- فيذكر أن قرب هذه القرية من المدينة أبقى على وجودها ولم تتهدم كباقي القرى العربية، ويعود سبب ذلك إلى أن أهالي زخرون يعقوب كانوا بحاجة إلى عمال عرب ليعملوا في كروم العنب وفي معصرة الخمر في المدينة فأبقوا على القرية. نعود الآن إلى النظر في المثال مرة ثانية وسيتبين أن السجع هنا ارتبط بمفارقة ساخرة، فالفرادسة أنقذهم عصير العنب في زخرون يعقوب من الدمار وويلات الحرب، أو بمعنى آخر، حاجة أهل المدينة إليهم اضطرهم الإبقاء على قريتهم ولم تدمر.

وقبل أن نتعجل الأحكام ننظر في المثال الثاني، خلاصته أن سعيد الذي جاءه الإقامة الجبرية قد علق هذا الأمر على جدار محله الذي يبيع فيه البطيخ، ولما علمت الشرطة بهذا الأمر أبلغته أن الحاكم العسكري قد قرر إلغاؤه أمر الإقامة الجبرية تلطفا منه، وذلك لأن الدولة لا ترغب في تقييد حرية مواطنيها، ثم انتزعت الأمر الذي علقه سعيد من على الجدار وألقت عليه القبض وقادته إلى السجن بتهمة تحقير أوراق الدولة. وفي هذا المثال من السخرية والمفارقة ما لا يحتاج إلى تعليق كثير.

مكانة أخرى يحتلها السجع هي عناوين الفصول، فنظرة سريعة على الفصول المختلفة في الكتاب ينكشف لنا ما يلي:

١- " سعيد يدعي التقاؤه مخلوقات من الفضاء السحيق" (ص ١٣) [١].

٢- " الشبه الفريد بين كنديد وسعيد" (ص ٩٤).

٣- " آخر الحكايات حكاية السمك الذي يفهم كل اللغات " (ص ١٣٧).

ما ينكش لنا هو أن العناوين المسجوعة في المتشائل قليلة، ولكن ذلك لا ينفي أهمية هذا الأمر، فما مكان السجع هنا؟ لا يخفى أن معظم المصادر القديمة في القرون الوسطى المتأخرة كانت تصدّر فصولها بعناوين مسجوعة، بل أن أسماؤها كذلك كانت تأتي على هذه الصورة. ولو توقفنا قليلا على هذه العناوين لوجدنا فيها

---

(١) تجدر الملاحظة هنا ان هذا المثال لا يعتبر سجعا بمفهومه التام. إذ أن السجعة هنا ليست قافية في نهاية المقطع، وإنما تتشابه مخارج الحروف: سعيد، سحيق

مقارنة وسخرية كبيرة. فمثلا في العنوان الأول نرى أن سعيدا يلتقي بمخلوقات من الفضاء. أليس في هذه غرابة في عصر كهذا؟ في العنوان الثاني نرى أن سعيدا يقارن بينه وبين كنديد[1]، إلا أن أوتوبيا فولتير تختلف اختلافا تاما عن حياة سعيد التي يختلط فيها التشاؤم بالتفاؤل. ولا حاجة إلى الابتعاد كثيرا، فسعيد يقول بنفسه أن لا شبه بينهما نقرأ في المتشائل:

"يقول (شيخ الفضاء): كنديد متفائل، أما أنت فمتشائل.

فأقول: هذه نعمة خص بها قومي من دون بقية الأقوام.

فيقول إن في الأمر محاكاة.

فأقول لا تلمني، بل لم هذه الحياة التي لم تتبدل منذ ذلك الحين، سوى أن " الدورادو" قد ظهرت فعلا على هذا الكوكب" (ص ٩٥).

فالنص أعلاه يبين لنا أن لا شبه بين كنديد وسعيد، هذا من ناحية، أما المقارنة الثانية فهي ما يقوله سعيد من أن " الدورادو". ذلك البلد الخيالي الذي ساده العدل في رواية "كنديد"، قد ظهر فعلا.وأين في إسرائيل..؟ وطبيعي أن الرواية في هذا القول تسعى إلى المقارنة والسخرية، ويكون العنوان الذي ناقشناه آنفا يحمل هذا الطابع.

مفردات وتراكيب مرتفعة

ليس التلاعب اللغوي بوسائله المختلفة هو الطريقة الوحيدة التي تميز المتشائل في رفع الأسلوب، بل يتمثل هذا الارتفاع في ظاهرة أبسط وهي التعبير والكلمات الفصحى المرتفعة، وعند وجود كلمات أو تعابير في نص معين فإن هذا النص صدى تراثي بواسطة هذه البنيات التراثية.

التغريب الأسلوبي والمبنوي

لغة السداسية تتميز بغرابتها وجدّتها. وهذه السمة، التي تتواجد عادة في لغة الأدب، وتميّزها عن اللغة العادية، تكتسب حدة خاصة في السداسية، بحيث يبدو للقارئ أنه أمام عمل أدبي يعتمد في الأساس على لغته وأسلوبه الغربيين[2]. كما تسيطر هذه الغرابة على مجمل العناصر القصصية التي تتبناها السداسية، سواء في المبنى أو الأسلوب.

---

(١) لقد اقتبس المتشائل من رواية كنديد لفولتير مقاطع كاملة بالترجمة العربية لعادل زعيتر طبعة دار المعارف بمصر، انظر المتشائل، ص٩٧

(٢) انظر تعريفاً لمصطلح التغريب أو اللاأَتْمَتة (deautomatization)، غنايم، ١٩٩٢، ص ١٩-٢٠.

د. محمود غنايم، المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، منشورات الكرمل، جامعة حيفا، الطبعة الأولى، ص١٦١.

الاشتقاق:

ينهج حبيبي في الاشتقاق طرقاً غريبة توحي للقارئ لأول وهلة أنه لا يعرف أسرار اللغة، أو أنه يستنجد باللهجة العامية من عجز:

لأول مرة سمع الأولاد يقولون له، دون سبب معقول، مرحباً وظلوا يمرحبونه من عتبة البيت حتى دكان أبي إبراهيم(١).

فالاشتقاق "يمرحب" هو اشتقاق غريب ذو أصداء عامية(٢)، إذ أن الاشتقاق في اللغة الفصحى يكون عادة من الفعل لا من الاسم، والمفروض أن يكون الفعل هو "يرحب" ويعود حبيبي إلى هذا الاستعمال، حيث يقول:

وحتى المرحبا أخذ يتحاشاها حين نلتقي عرضاً في الطريق(٣).

والملاحظ هنا أن كلمة "المرحبا" قد جاءت معرّفة رغم تنوينها، وهي ظاهرة تناقض قواعد الفصحى.

التعابير السياسية:

المصطلحات أو التعابير المستعملة في مجال السياسة تكتسب بواسطة هذا الاستعمال دلالات محددة لارتباطها بذهن القارئ بحقل دلالي معين. وحين تستعمل هذه التعابير في غير موضعها فإنها تبدو غريبة وغير مألوفة(٤).

في معرض الحديث عن مسعود بطل قصة "حين سعد مسعود بابن عمه" يصفه الكاتب قائلاً:

فلا يحسن بك أن تتنهره على اعتبار أنه طفل. حينئذ منه ما لا يسرك. فمسعود يفهم في السياسة. بل لمسعود نشاطه السياسي الخاص، من مثل تنفيس العجلة اليمنى في سيارة الشرطة، حين تقف قريباً من سور الأقباط- ضماناً لقفزة الرجعة إلى ما وراء السور(٥).

فاستعمال التعبيرين: "نشاطه السياسي الخاص" و "قفزة الرجعة" هو استعمال في غير موضعه، وذلك لارتباطهما في ذهن القارئ بأمور أكثر رصانة وجدية من "تنفيس العجلة اليمنى في سيارة الشرطة".

---

(١) حبيبي، ١٩٧٠، ص٥٩.

(٢) هذه الصيغة موجودة كذلك في اللغة الفصحى، لكن الكلمة هنا تحمل ظلالاً عامية.

(٣) حبيبي، ١٩٧٠، ص٦٨.

(٤) د. محمود غنايم، المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، منشورات الكرمل، جامعة حيفا، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص١٦٢.

(٥) حبيبي، المتشائل، ١٩٧٠، ص٥٧.

وفي حديثه عن نفس الموضوع، يقول الكاتب:

وهناك دلائل كثيرة[1] تشير إلى أنه أول من نظم شعار "عرب ذهب" خصوصاً وأن أخاه الكبير، مسعد، لا يكف عن التأوه مردداً "عرب جرب"[2].

فالتعبيران "دلائل كثيرة" و "نظم شعار...." يؤديان نفس الوظيفة لجعل الجو معبّقاً بالسخرية.

في قصة "وأخيراً نوّر اللوز"، حين يودّ الراوي السخرية من جمعية سرية انضم إليها في صغره، يورد تعبير "مقتضيات العمل السري" في السياق التالي:

وكنا سوية، مؤسسي الجمعية السرية الأولى في مدرستنا الإبتدائية لمحاربة الإنجليز، التي لم يكن فيها سوى العضوين المؤسسين، ولم تترك أثراً سوى عادة التدخين المزمنة والتي اعتبرناها من مقتضيات العمل السري[3].

فـ "مقتضيات العمل السري"، هذا التعبير الذي يتضمن ترجيعاً جاداً وصارماً، يأتي هنا لوصف عادة التدخين المزمنة التي ورثها الراوي في الصغر.

الحكمة:

الحكمة تنبؤ عن أسلوب القصة، فمن حيث المعنى تصاغ الحكمة كخلاصة لتجربة حياتية، أما من ناحية الشكل فهي تأتي مكثفة وقصيرة وحافلة بالمحسنات البلاغية. وهذه المحسنات تجعل الحكمة بارزة في النص، وشاذة عن السياق العادي للغة السرد القصصي.

---

(١) هذا التعبير ليس خاصاً بالسياسة فحسب، بل يستعمل في مجمل القضايا النظرية، ولذلك يكتسب دلالة معينة تبعده عن "الأمور الصغيرة".

(٢) حبيبي، المتشائل، ١٩٧٠، ص٥٧.

(٣) حبيبي، ١٩٧٠، ص٦٧.

لننظر إلى المثال التالي:

"ووضعنا على عيوننا نظارات الشمس السوداء مخافة أن يلحظ اللنغراديون أننا تعدينا على ما ليس لنا فيه قسط. وكانت السجائر مشتعلة في أيدينا، فأطفأنا في أيدينا، وألقينا ببقاياها في جيوبنا، فما أرذل احتراق الجيوب حين تحترق القلوب"(١).

أسلوب الحكمة يظهر في الجملة الأخيرة التي يبرز فيها السجع: "الجيوب/ القلوب"، بينما بداية النص تبدو لغة عادية(٢).

التبرير

سمة أسلوبية أخرى هي التبريرات الساذجة، التي يقدمها الكاتب لتفسير بعض المواقف الجادة في القصة، أو بالعكس: تبريرات جادة لمواقف ساذجة. وهذه التبريرات حين ترد في هذه المواقف تبدو غريبة ومثيرة للضحك(٣).

في قصة "حين سعد مسعود بابن عمه" يذكر الراوي كذبة الطفل مسعود فيقول:

"ما كان يهم مسعوداً أن أقرانه ينادونه بكنية "فجلة"، ولا كيف لصقت به هذه الكذبة. فهكذا تناديه أمه أيضاً. وهو ينادي أقرانه بكنياتهم [...] وهو يحب الفجل، ويحب عادة المناداة بالكنية لأنها تحقق المساواة بين الناس، بدون الحمائل وقرفها(٤).

فتبرير مناداة الأطفال لبعضهم بواسطة الكنية هنا هو تبرير جاد لا يخطر ببال الأطفال، بل هو تعليق أيديولوجي يفرضه الراوي الذي يتّسم بالسذاجة تارة، وبالحكمة والتجربة تارة أخرى.

وهذا مثال آخر يحمل نفس الجدية التي يحملها التبرير السابق، فقد اشتبك الأطفال في قصة "حين سعد مسعود بابن عمه" في مشادة كلامه حول الحرب، وحار مسعود مع من يقف، هل يقف إلى جانب ابن عمه الذي جاء لزيارتهم من الضفة، والذي يؤيد الملك حسين، أم يقف مع أصحابه أبناء قريته الذين شتموا الملك؟ وفي هذا الموقف الصبياني الهزلي نجد الراوي يقول:

أما مسعود فما تردد في الأمر لحظة [...] فقد قرر أن يقف مع ملك ابن عمه، لأنه ابن عمه، ولأن ملكه مغلوب، ولأنهم يجب أن ينسحبوا(٥).

---

(١) ن. م. ص: ١١٠.
(٢) محمود غنايم، المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، ص١٦٤.
(٣) المصدر نفسه، ص١٦٥.
(٤) حبيبي، ١٩٧٠، ص ٥٨.
(٥) ن. م.، ص٦٠.

التبريرات الأولى تبدو معقولة، لأنها تتلاءم مع عقلية الأطفال. أما التبرير الأخير: "لأنهم يجب أن ينسحبوا"، فهو يحمل نفس الوظيفة التي يحملها المثال السابق.

في قصة "وأخيراً نوّر اللوز"، تبدو شخصية البطل شخصية كاريكاتورية، إذ يحاول الكاتب تقديمها في تناقضاتها وغرابتها، كما أسلفنا أعلاه. ولهذا السبب يختلط في حديثه العمق بالسطحية، كما في المثال التالي:

وفي بداية عهدي بهذا التأثر الغريب شرعت في كتابة "قصة مدينتين" من تأليفي، مدينتين من بلادنا، حيفا والناصرة. وكتبت فصلها الأول، فإذا القصة تنتهي به، فطرحتها. ثم قررت أن أتخصص في موضوعين، الانجليزية والمحاماة. ولكنني لم أفعل.

وعالجت قرض الشعر بالانجليزية وبالعربية، فقرضت الهواء باللغتين معاً. ويؤلمني أنني لم أنجب سوى ولد واحد، فإنني راغب في ولدين اثنين رغبة شديدة.. (١).

هكذا يقدّم الأستاذ م. في ازدواجيته، التي تبدو مضحكة وغير معقولة، وتخرج من نطاق الأيديولوجيا والفكر إلى مجال إنجاب الأطفال. وتزداد شخصية الأستاذ م. كاريكاتورية حين يعترف في النص أعلاه أنه لم يحقق شيئاً من ذلك. حبيبي يحاول من خلال هذه الكاريكاتورية أن يعرض شخصاً ضلّ طريقه، لأنه لم يلتزم بقضايا شعبه، وفي نفس الوقت يدمغ السلطة التي جعلت منه شخصاً بلا ذاكرة وبلا ماض.

---

(١) ن. م. ، ص٦٨- ٦٩.

المزج:

إغراقاً في التغريب اللغوي أو اللاأَنْمَتة يسعى حبيبي إلى المزج بين كلمات وألفاظ بعيدة بعضها عن بعض. فعندما نذكر شيئين متقاربين ونمزج بينهما في فعل واحد فإن هذا المزج يبدو طبيعياً، كأن نقول: أخذت القلم والدفتر. وعادة ما يسعى هذا المزج إلى غرض إعلامي بحت. أما المزج بين أشياء متباعدة، كأن نقول: أخذت القلم والحذاء، فيبدو غريباً ومثيراً.

في السداسية يؤدي هذا المزج دوراً فاعلاً في توتر النص وجعله نصاً ساخناً يحمل وظيفة شعرية (Poetic Function) تحيل القارئ إلى التمعن فيه وسبر أغواره[١].

الأستاذ م. يحدّث الراوي عن استعادته لذكريات الشباب، فيقول:

أفلتت مني شهقة حين عبرنا المنعطف الأول، وارتج لساني ومقود السيارة في يدي[٢].

يمكن أن تفهم الجملة البارزة أعلاه بمبنا ها الطبيعي كجملتين، الثانية فيهما جملة اسمية حالية. ولكن التعمق أكثر يكشف لنا نو عاً من التمويه لتقديم نص متعدد الدلالة من خلال المزج/ العطف بين اللسان ومقود السيارة عبر فعل واحد هو "ارتج"، فيبدو الأمر غير مألوف ومثيراً للدهشة.

وهذا مثال آخر على الغرابة في المزج بين أشياء متباعدة:

تستهجنون من "أم الروبابيكا" أنها تشتري جميع دواشك القنيطرة، وتقبلون من السلطان أن ترسي مزاد القنيطرة، بكل ما بقي فيها من أثاث، صحون قهوة وجران كبة، فراشي أسنان ونسافات عث، كتب الفارابي ولفائف المراحيض، على مقاول ذي مال أو ذي دالة[٣].

فالكاتب يمزج هنا بين كتب الفارابي ولفائف المراحيض وغير ها، لتعذيف السلطات الإسرائيلية التي يراها مستهترة أو متجاهلة للقيم الحضارية والإنسانية[٤].

سمة المزج التي تميز اللغة في سداسية الأيام الستة تتسع لتشمل المبنى بصورة عامة.

في قصة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة"[٥] يمزج الكاتب بين الحكاة الشعبية لجبينة، التي عادت إلى أهلها بعد أن خطفها الغجر، وبين عودة اللاجئة إلى بلدها لزيارة أمها. الاختلاف بين القصتين هو في النهاية، إذ أن جبينة عادة إلى أهلها عودة

---

(١) حول المصطلح، انظر ياكبسون، ١٩٦٦، ص٣٥٠- ٣٧٧.

(٢) حبيبي، ١٩٧٠، ص٧٠.

(٣) ن. م.، ص ٨١.

(٤) محمود غنايم، المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، ص١٦٧.

(٥) حبيبي، ١٩٧٠، ص٩٩-١٠٥.

نهائية، بينما اللاجئة عادة عودة مؤقتة. هذا الاختلاف في النهايتين هو اختلاف وظيفي، يدعمه تفاؤل الراوي وإيمانه بالتشابه التام بين الحكايتين، وهذا التشابه لا بد أن ينعكس كذلك على تشابه النهايتين إن عاجلاً أو آجلاً.

السخرية تبدو مُرّة وحادة في قصة "العودة"[١] من خلال التشابه في الأسماء بين الجمعة العظيمة والأربعاء العظيمة، فالأولى هي مسيرة دينية يحمل فيها الصليب، والأربعاء العظيمة مسيرة وطنية بمناسبة مرور سنة على حرب ٦٧. وفي الجمعة العظيمة يسير المحتفلون وراء صليب خشبي، أما في الأربعاء العظيمة فقد حُمل الصليب على الأكتاف. بهذه المقارنة يؤكد الكاتب على وجه الشبه بين القصتين وهو الاضطهاد.

في نفس القصة أعلاه يمزج الكاتب بين "حوش الغزلان" في القدس، وهو حي هدمت بيوته وتبعثر أهلوه، وبين أرض "مراح الغزلان"، التي صودرت قرب الناصرة، وبيوت أهلها مهددة بالهدم. ووجه الشبه، الذي يبرزه النص هنا، هو التبعثر والتهجُّر الذي يُهدّد الفلسطينيين داخل دولة إسرائيل وخارجها، سواء كانوا مواطنين فيها أو محتلين من قبلها[٢].

الارتفاع في المفردات والتراكيب

قامت مع الفجر وفتحت صندوق الثياب وألبسته بزة العيد، ببنطلونها الطويل.

إن كلمة "بزّة" نافرة عن السياق العام للنص، لكونها كلمة مرتفعة لا تستعمل في اللهجة العامية، وكذلك فهي أكثر ارتفاعاً من كلمة "لباس" المشتركة للعامية والفصحى، والتي لا تثير دهشة القارئ وهذه الكلمة جاءت لتقدم مسعوداً في قصة "حين سعد مسعود بابن عمه" ذلك الطفل القروي الفقير الذي لم يتمتع يوماً بلباس جديد، جاءت لتقدمه كبطل أسطوري يرتدي بزة العيد"[٣].

ما معنى المستويات اللغوية والأسلوبية أو الارتفاع والانخفاض؟ لغة الأدب الحديثة لغة ذات مستويات، أكثرها ارتفاعا اللغة الفصحى الكلاسيكية وأكثرها انخفاضا اللغة العامية. فكلما اقتربت اللغة في مفرداتها وتعابيرها، دلاله ألفاظها أو مبنى جملها من لغة المصادر القديمة كلما كانت مرتفعه، وكلما اقتربت من اللغة العامية بعناصرها المختلفة كلما كانت منخفضة.

---

(١) ن. م، ص٨٩- ٩٨.

(٢) محمود غنايم، المدار الصعب، ص١٦٨.

(٣) انظر: حول الارتفاع والانخفاض في اللغة والأسلوب، سوسيخ، ١٩٩١م، ص٣، ص١٩، غنايم، ١٩٨٧ب، ص١٨-٢٠.

ولغرض هذا البحث سناخد بالتقسيم المعجمي للباحث زكي عبد الملك، الذي نشره سنة ١٩٧٢(٢)، برغم ما يثير هذا التقسيم من مشاكل بينها الأستاذ س. سوميخ في كتابه عن لغة الأدب العربي الحديث[١]:

الفصحى المرتفعة هاو اللغة المرتفعة: العناصر التي تكونها خاصة بها.

الفصحى المتوسطة: عناصرها مشتركه للعامية والفصحى

الفصحى المنخفضة: عناصرها مشتركه للعامية والفصحى، لكن هذه العناصر لها بدائل في الفصحى المرتفعة.

ومن هنا فاللغة المرتفعة لها أساليب خاصة كما للغة المنخفضة أساليبها المميزة. ونتوسع في هذا القسم العجمي الذي ذكر آنفا ليضم أساليب الخاصة باللغة والأدب القديمين اعتبرناها ضمن الأسلوب المرتفع، وأساليب أخرى شعبيه وعصريه خاصة بالأسلوب المنخفض. فمثلا، التضمين (الاستطراد) أو المقابلة اعتبرا رافعين للأسلوب، أو أسلوب الحكاية والمقال ادرجا مع العناصر المخفضة له. ومثال آخر: التعبير المستمد من اللغة القديمة اعتبر أكثر ارتفاعا من المعنى الحرفي للمفردات التي تكون التعبير وهكذا.

ومع علمنا لما ينطوي عليه هذا التقسيم من الخطورة وما يثير من نقاش، فلا بد من بعض الملاحظات للتنبيه والتبرير:

١- هذا التصنيف هو تقسيم نسبي، وليس من السهولة التحديد أن وسيلة معينة أو لفظة أو تعبيراً معيناً هو منخفض أو مرتفع ما لم يدرج في السياق. فقد يتبادر إلى الذهن مثلا أن الجناس هو عنصر رافع للأسلوب، ولكنه في حقيقة الأمر قد يكون كذالك مخفضا له.

٢- كثيرة هي العناصر التي تثير إيحاء غالبا، فالتضمين مثلا اعتبر مرتفعا لأنه مستمد على الأغلب من {الأدب الرسمي} القديم، وان كان قد ظهر كذالك في {الأدب غير الرسمي} الشعبي.

٣- أسلوب المقال مثلا، يقع في هذا التصنيف تحت عنوان الأسلوب المنخفض إذا ما قورن بالأساليب القديمة للغة الفصحى. وهو يحمل ظواهر عصريه مستحدثه أشار إليها س. سوميخ في بحثه المذكور أعلاه[٢]، تبعده عن اللغة الفصحى القديمة وتجعله غير مرتفع إن لم يكن منخفضا.

٤- أحيانا كثيرة كان هذا البحث يتبع طريقة التقسيم الثنائي: مرتفع – منخفض، دون اعتبار للدرجة الوسطى، وذالك في رأينا، لا يضر بطبيعة البحث الذي يعالج الظواهر المتطرفة: مرتفع منخفض، ولا يتطرق إلى ظواهر ذات لغة

---

(١) س. سوميخ، سؤال اللغة بالأدب العربي، ١٩٨٠، ص١٦.

(٢) س. سوميخ، سؤال اللغة بالأدب العربي، ١٩٨٠، ص ١١-١٣.

متوسطه إلا نادرا. ومع ذلك فقد كنا نوضح ونشرح الأمثلة لتبيان ما تحمله من ارتفاع أو انخفاض أو ما تثيره من نقاش.

أما التعبير {{المضمون العصري}} في هذا البحث فيقف في الجهة المقابلة لتاريخيته وقدمه و عدم ارتباطه بالزمان والمكان أو تحليقه في أجواء أسطوريه ورمزيه بحته. فهو يعني معالجة المواضيع اليومية والعادية والقريبة والمرتبطة بالواقع والملازمة لهذا العصر.

قبل أن نعالج مبنى الرواية وأسلوبها، وحتى يكون واضح أمامنا مضمونها نوعا ما، نفضل أن نخلص سريعا الخطوط العريضة لهذه الرواية، مع العلم أنها تفقد القسم الأكبر من قيمتها عند هذا التلخيص العفوي، فهو يضم القصة بتسلسلها الزمني، إما القصص الجانبية التي كانت تنشأ من التضمينات الكثيرة فلا مجال للتعرض إليها بالتفاصيل.

الرواية كتبت على شكل ثلاث رسائل في ثلاث كتب (فصول) يكتبها سعيد أبو النحس المتشائل إلى الرواية، وهو محلق في الفضاء مع شيخ الفضائيين يعرف على اسمه وعائلته "المتشائل" المنحوتة من كلمتين: المتشائم – المتفائل[١] وما يحمل هذا الاسم من تناقض بين التفاؤل والتشاؤم وبين السعادة حيث أخذت الحروف الأولى من الكلمة الأولى والحروف الأخيرة من الكلمة الثانية وأهملت الحروف الأخيرة في الكلمة الأولى والحروف الأولى في الكلمة الثانية. ولا نعلم نحتا تم بنفس الطريقة في اللغة العربية غير هذين النحتين، وعلى كل فإن النحت في اللغة العربية قليل جدا. إذ يمنع فيه القياس[٢].

(١) لقد سبق للشدياق أن نحت بنفس هذه الطريقة في كتابه الساق على الساق في ما هو الفارياق فا/س الشد/ياق = فارياق متشا/ئم متفا/ئل = متشائل.

(٢) انظر: عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار نهضة مصر،ط٦ ، د.ت. الفصل: عناصر اللغة. النحت في اللغة العربية، ص١٨٠

والشقاء. ويسرد المتشائل مغامراته وتاريخ حياته بصوره تبعث على السخرية المرة من أوضاعه التي عاشها في إسرائيل، وكل ذلك في أسلوب تهكمي مليء بالأحداث المبكية – المضحكة، كأنه بطل من أبطال الحكايات العربية القديمة.

وفي حوادث ال٤٨ قتل والد سعيد من حيفا، وكان من المتعاونين مع السلطة، فطلب إلى ابنه وهو يلفظ أنفاسه الذهاب إلى صديقه سفسار شك، ضابط البوليس المتقاعد، ويطلب مساعدته. ارتحل سعيد بعد مقتل

أبيه إلى لبنان ثم عاد بعد أن استتبت الأوضاع طامعا في مساعدة سفسار شك هذا ليبقيه بالبلاد. وهكذا حدث، فقد عين سعيد زعيم عمال في اتحاد عمال فلسطين، وكان يعمل جنبا على جنب مع يعقوب اليهودي في هذا الاتحاد، وفيما بعد في الدائرة العربية للهستدروت.

وفي ليله من الليالي جاءته يعاد – زميله تعرف عليها من أيام الدراسة، وقد أحبها وأحبته – وطلبت مساعدته في الإفراج عن والدها، لأنه أصبح يتعامل مع السلطة وله في مؤسساتها إياد طويلة. إلا أن الشرطة هاجمت بيته ليلا واعتقلت يوعاد متهمه إياها بدخول حيفا بدون تصريح، ونفيت إلى ما وراء الحدود.

أما يعقوب فقد وعد سعيدا خيرا في إعادة يعاد إليه شرط أن يخدمهم بأمانه. وبهذه الصورة تورط سعيد مع أجهزه السلطة طمعا في عودت يعاد إليه. وهكذا ينتهي الكتاب الأول حين يعلم سعيد أن يعاد ما زالت حيه وراء الحدود.

اللغة والسرد:

ورثت الرواية العربية صيغاً سردية كثيرة تحددت إليها من التراث العربي القصصي، الذي يضم أنواعاً وأشكالاً سردية جادة وفكاهية، إخبارية ومكانية رسمية وشعبية تواصلت معها الشعوب العربية وغذتها بكلماتها الشفوية وباللهجات والثقافات والفنون الشعبية[١] وقد شكّلت مع تقنيات الرواية الحديثة عناصر حركة تجريب نشطة عن طريق إيجاد شكل جديد للرواية العربية.

لقد أسهمت الرواية الفلسطينية بقسط وافر في هذه الحركة، حين امتزجت فيها تلك العناصر على نحو نجم عنه تنوع كبير في أساليبها السردية، وصيغها اللغوية.

عرفت الرواية الفلسطينية ثلاث مستويات لغوية: مستوى إبلاغي: يتعلق بالوظيفة الأولى للغة وهي الاتصال.

والآخر تخيلي: يجمع بين الأدبية والواقعية بقدر كبير من التوازن والوعي للحدود الفاصلة بينهما.

---

(١) انظر: نور آل سعد، التجريب في روايات مدن الملح، رسالة ماجستير، ص٤٤.

وثالث يتصل بالمنطوق الشعبي اليومي، وهو مغرق في خصوصية اللهجة الفلسطينية المحكية، وغالباً ما تظهر هذه المستويات في العمل الفني الواحد على اختلاف بين الكتّاب[١].

اتسّم السرد في الرواية الفلسطينية على نحو عام بفصاحة اللغة وسلامتها وبأنها لغة يسيرة قريبة التفاؤل، مع مسحة شعرية واضحة لا سيما عند جبر إبراهيم جبرا.

تزخر "المتشائل" لإميل حبيبي بالتناص من الأدب الغربي والأدب العربي الشعبي والرسمي على السواء، فمن الأدب الغربي تناص مع رواية "كانديد" لفولتير لإظهار الشبه في السذاجة، بين سعيد وكانديد مع الاختلاف في الموقفين من الحياة لكلا الرجلين، وفي ذلك إشارة إلى الحمولة الفكرية الكبيرة التي يحملها المتشائل[٢].

للتناص من القرآن الكريم حضور كبير في الرواية الفلسطينية، فجاءني رواية "سرايا بنت الغول" وخُيِّل إليه أنه يرى ابنه فرعون ترد الطفل إلى أيدي كل الأمهات سوى أمه، فلا تقرّ عين الكرم، ولا تقر عين البحر، ولا تقر عين سرايا ولا يقر ولا يستقر قصر حبست فيه... سرايا بنت الغول"[٣] وهناك تناص من الآية ﴿ فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا ﴾[٤].

وكذلك في أخطية "فكيف اهتدى إليها هؤلاء الناس، بل قالوا أنّ عدداً منهم شاهدها وقالوا: حية تسعى؟ هل انتزعوها من صدره، كما انتزع الخالق الرحمان من آدم ضلعاً فإذا هو أخطية [٥]. وهو تناص من الآية ﴿ فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ ﴾[٦].

وجاء في المتشائل "أما الدولة فتعرف كيف تحفظ أمنها وتضرب حتى لات ساعة مندم وفي ذلك تناص من الآية القرآنية﴿ كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ فَنَادَوا وَّلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ ﴾[٧].

وقد وظفّ إميل حبيبي عدة نصوص محددة في ألفاظها دون فكرتها الأصلية، فتحدث الكاتب مثلاً في المتشائل بأسلوبه على لسان ذا المهابة، عمّا سمعه في بلاد فارس عن حكاية الفأس الملقاة بين الشجر، حيث خافت الشجرات منها، وقصة الطفل

---

(١) انظر: نضال صالح، الأرض في الرواية الفلسطينية، ص١٩٧.
(٢) رائدة محمود اخوازهية، توظيف التراث في أدب إميل حبيبي، رسالة ماجستير، ١٩٩٨م، ص١٨٢.
(٣) سرايا بنت الغول، ص٢٠٧.
(٤) سورة مريم: آية ٢٦.
(٥) إميل حبيبي، أخطية ، ص٦٦.
(٦) سورة طه: آية ٢٠.
(٧) سورة ص: آية ٣.

في محكمة سليمان التي ضربها مثلاً على تقسيم قرية برطعه، حيث بقي الطفل سليمان في المحكمة، لأن أمه رفضت التقسيم.

ويوظّف الكاتب في "سرايا بنت الغول" حكاية الغول، وقد صاغها بأسلوبه الخاص، وبنياتها المتعددة، كما هي شائعة في التراث وهنا يتساوق معناها التراثي ومعناها المعاصر، وفيها تتفجّر دلالات أحداث الرواية كلها، ومثال النص المحور لفظاً وفكرة قول الكاتب الذي ورد في "سرايا بنت الغول" عن الفلسطيني الذي يقضي أيامه في الصيد على شاطئ البحر في حيفا "البحر من أمامه والعدو من ورائه وليس له... إلاّ الصدق والصبر إلى يومنا هذا[١]، وهو تحوير لقول طارق بن زياد المشهور لجيشه عندما عبروا الأندلس "العدو أمامكم والبحر وراءكم وليس بكم والله إلا الصدق والصبر".

لم يقتصر التواصل بالتراث في روايات إميل حبيبي على استحياء أخباره وحكاياته، وملامح شخصياته؛ بل امتد إلى أسلوبه اللغوي، فالعبارة لديه مركبة بطريقة قديمة على غرار أسلوب القصص العتيق، والمقامات، مع فارق ضئيل هو التخلّص من المحسنات البديعية الثقيلة[٢].

كما يذكر استهلال الكتب الثلاثة التي تتكون منها رواية "المتشائل" بمفتح المقالات إذ تبدأ بقول الراوي "كتب إلى سعيد أبو النحس المتشائل" "مال وهي عبارة الهمذاني نفسها تقريباً حين يفتتح مقاماته بقوله "حدثنا عيسى بن هشام قال: "أو عبارة الحريري حين يقول: "حدثنا الحاري بن همام قال" وتسير الرواية بضمير المتكلم على أسلوب الراوي، وقد كان للصيغ التراثية الفصحى، والأسلوب اللغوي في المقامات وغيرها أثر كبير في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة ولا سيما روايات حبيبي[٣].

وقد كثر التلاعب بالألفاظ عند إميل حبيبي مترسماً بذلك خطى المقامات، ودل في "سرايا بنت الغول" فلماذا لا يكون الغول من الإيغال[٤]. وهل من إيغال أشد غولاً من إيغال طفل واحد في برادي المسكونة وجاءني المتشائل "وكانت الريح صرصراً والأرض قرقراً[٥]. وغير ذلك كثير، اختلط هذا الأسلوب بأساليب الجناس والطباق ونحت الأفعال من الأسماء بقصد السخرية التي تظهر مأساوية الموقف وفتاته، كما

---

(١) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص٤٤.

(٢) د. عدنان عثمان الجواريش، حركة التخريب في الرواية الفلسطينية من الستينات حتى ١٩٩٦م، الطبعة الأولى، نيسان، ٢٠٠٣م، الناشر: جمعية العتقاء الثقافية.

(٣) انظر نادر قاسم، التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة، ص١٩٣.

(٤) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص١٠٩.

(٥) إميل حبيبي، المتشائل، ص١٥٩، المصدر نفسه.

يبسط الجناس اللغة ويقيم لها إيقاعات موسيقية تتحاشى الابتذال متحاشيها للسجع، ورد في المتشائل فعاد معلمي واتكأ حيث كنت متكئاً على المزولة، وقد زاولني القلق.

إن قضية المعاناة تتكرر في العديد من القصص التي نُشرت في هذه الفترة وتقدم صور الشخصيات اليهودية كشخصيات إنسانية، يمكن فصلها عن الشخصيات التي تمثل السلطة/ المؤسسة، هذه الشخصيات تنبض بالأحاسيس وتتصرف بصورة إنسانية مختلفة عن تصرّف الجيش الذي يمثل المؤسسة كانت شخصية يعقوب بن يوسف، الذي واجه العديد من المتاعب، شخصية مقنعة للقارئ لا أقل من شخصية العربي الذي طعن في الصميم بفقده لبيته وبيارته وعروضه[١].

في أعمال حبيبي إثارة السخرية والهزل، والسداسية التي ضمّت ستة قصص يرتبط بعضها ببعض فتشكل شبه رواية من نوع جديد، حيث تصوّر ما كشفت عنه هذه الأيام القاسية من تمزقّات وأشواق وآمال وخيبات وأحزان عمرها عشرون عاماً، إنها انعكاس في أعماق الناس العرب من سكان فلسطين المحتلة، في تصرفاتهم، والتمزق الداخلي، العائلي والإنساني، الذي يعانيه شعب كامل في التاريخ ولا يزال يعانيه[٢].

وما هي وظيفة السخرية في السداسية: تأتي السخرية لإبراز المرارة والتمزق الشديدين اللذين يعاني منهما العرب في إسرائيل، وحينّا آخر يسخر من السلطة متهماً إياها بالظلم والتعسف[٣].

يصعب على الباحث أن يتتبع نشأة ازدواجية الفصحية والعامية في تراثنا العربي تتبعاً تاريخياً إذ أن الغرض جدير بأن يستغل بحث خاص يقوم صاحبه بجهد التنفيذ والاستقصاء والتحليل واستخلاص النتائج وقد عني بعض الدارسين باستقصاء هذه المسألة وصرفوا لها شيئاً من جهودهم إذ حاولوا أن يرصدوا ظهور اللحن في كتب مبكرة ورأوا أن ثمة لغتين تداولهما الناس في تلك الحقب المبكرة إحداهما لغة العلم والفكر والأدب والثقافة والأخرى لغة الحياة اليومية والعادية[٤].

ويبدو أن شيوع اللحن أو الاستعمال المخالف للصور المطلع عليها عند علماء اللغة محل بعضهم على وضع كتب في لغة العامة[٥] أقرب إلى الدراسات الوصفية

---

(١) انظر بوابة مندلباوم، لإميل حبيبي، سنة ١٩٧٠، ص١١.
المدار الصعب، د. محمود غنايم، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل.

(٢) انظر: د. كروب، ١٩٦٩، ص٨، -١٠، عن ردود الفعل الفورية.

(٣) حول السخرية في أدب حبيبي، انظر فاعور، ١٩٩٣.

(٤) انظر مقالة "العامية والأدب" لفيصل عمران القاضي في مجلة الثقافة، ص ٢١- ٢٥ العدد التاسع عشر، ٢٦، نوفمبر ١٩٦٣.

(٥) من هذه الكتب لحن العامة لأبي بكر الزبيدي وكتاب تثقيف اللسان وتلقيح الجنان لابن مكي الصقلي وكتاب تقويم اللسان لابن الجوزي انظر عبدالعزيز مطر في كتابه لحن العامة ١٩٦٣.

التي لا تقف موقفاً مناوناً من اللغة المشتركة بيد أن شيوع اللحن لم يحل دون إنكار اللحن والتعبيرات العامية من المبدعين والنقاد وعلماء اللغة على حد سواء على أن هذا الإنكار لم يحل دون ودون اللحن عند كتاب أفذاذ من مثل الجاحظ ثم عند بعض الشعراء الذين تسامحوا في أواخر العصور المتأخرة بوجه خاص في استخدام بعض التعبيرات العامية أو التعبيرات الشعبية[١].

اقتباسات من رواية سداسية الأيام الستة.

مزج اللغة العامية مع الفصحى

يقول حبيبي: "لقد علمت أنكم رأيتموني وأنا أزورها أخيراً، فهل ستبربرون بزيارتي أيضاً.

حين سمعت بربرتكم ولحّاك/ أسرعتُ إليها، وحين تهامستم بأنها الوحيدة التي تطرق معرض المنهوبات" الكاسد أسرعتُ إليها وحين سمعتُ أن ملكة الوادي غير المتوّجة أصبحت، في أفواهكم، أم الروبابيكا، أسرعتُ إليها.

واستقبلتي كأن شيئاً لم يكن، وكان صوف دوشك مبعثراً في باحة دارها...."[٢].

"هذه العتبة، عتبة الدار التي تلقي عليها الآن آخر نظرة لتنطق ونشهد؟ كم من مرة وقفت عليها تودّع عرسانها وتغّني لهم وهي تشرف بدموعها، "جيتك من الهيش زليوط ما عليك الريش، وعلمتك الزقزقة والطير والتعشيش، ومن بعد ما كبرت وصار كجناحك ريش، طرت وراح تعبي عليك بخشيش".

ولو قيل لها إن هذا كله هو "الوطن" ما زيَّدت فهماً، ولكنها الآن، وهي تشرف على "الأرض الحرام" وتنتظر الإشارة لها بالتقدّم خطوة إلى أمام، تلتفت إلى ابنتها وتقول: نفسي في جلسة أخرى على هذه العتبة[٣].

وإذا كان علماء اللغة لم ينظروا إلى إصطناع العامية في الكتابة بعين الرضا وربما باحتدام فإنهم لم يرتابوا في هذا الصيغ لأنه لم يصدر عن موقف مبدئي يناهض استخدام اللغة العربية الفصيحة.

على أن اصطناع العامية بدأ يثير قلق اللغويين والمثقفين حين أدركوا أن الدعوة إلى هذا الاصطناع يخص بتأييد رجالات الاستعمار البريطاني ودعمهم مما

---

(١) انظر المؤلف: إبراهيم السعافين، مدرسة الأحياء والتراث ص ٣٤٩- ٣٣٥، الأندلس بيروت ١٩٨١، المصدر نفسه تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، ص ٦٩.

(٢) أم الروبابكيا.

(٣) سداسية الأيام الستة وقصص أخرى.

دعاهم إلى التصدي لهذه الدعوى فوضعوا دراسات مستفيضة تحلل دعاوى العامية وتسعى إلى نقضها[1].

ولقد لقيت الدعوة إلى كتابة الأعمال الإبداعية بالعامية صدى لدى بعض الكتابة منذ وقت مبكر ولعل أكثر هذه الأعمال أثرً في حياة الناس هي الأعمال المسرحية ثم القصصية ويبدو أن حاجة المسارح إلى نصوص مسرحية تناسب مستوى الجمهور وتلبي حاجاته ورغباته هي التي حملت عدداً من الكتاب على تأليف نصوص أو ترجمتها إلى العامية.

إن الدعاوى النظرية لابد من أن تستند إلى إقتناع تسنده تجارب فعلية فما لم تنجم هذه الدعاوى في أعمال إبداعية مختلفة تبدأ بالانسجام في العمل الواحد، ثم يتحقق هذا الانسجام في أعمال الكاتب المتعاقبة فإن هذه الدعوى تظل أشبه بالمحاكمة وإضاعة الوقت فالحديث عن مشكلة حقيقية ينبغي أن تسوغها الكتابة نفسها فالبناء هو الذي يحدد صحة الدعوى أو زيفها ومهما يكن فإن هذا البحث لا ينصب نفسه حكماً على قيمة العامية أو الفصيحة في لغة العمل القصصي والمسرحي في المقام الأول وإن كان صاحبه يعطف على استخدام الفصيحة وإنما يقوم بدراسة وصفية للواقع الأدبي ليرى أكانت الضجة التي تثار حول اصطناع العامية في بنية العمل الفني مفتعلة لا تسوغها دواع فنية مقبولة أو أن استخدامها ضروري في بعض الأحيان على الأقل.

وإذاً تأملنا الواقع اللغوي في ميدان الفنون القصصية والمسرحية وجدنا ظاهرة لافتة للنظر فيما يتصل باستخدام اللغة العامية ففي مجال الفنون القصصية وجدنا الكتاب يتجهون إلى استخدام العامية في الحوار إذ أن السرد لم ينفي من وجه الكتاب فلم تفلح المحاولات التي تبنت العامية لغة للعمل الأدبي كله في العمود لظروف ثقافية وفنية مختلفة ولعل تفشي الأمية في القرون الأخيرة وفي بداية القرن الحالي وغلبه الركاكة على الأساليب جعل الأعمال القصصية والروائية في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن تنسجم في لغة سردها وحوارها بشيء من الركاكة والميل إلى العامية ولا نستطيع أن نغفل أثر الدعوات المختلفة من دعوة إلى ظهور أدب قومي أو واقعي في اصطناع العامية في أساليب السرد أو في الحوار بشكل أوضح.

بيد أننا نجد كثيراً من المسرحيات المترجمة والمؤلفة ولا سيما التاريخية منها تصطنع اللغة الفصيحة بصرف النظر عن ملائمة أسلوبها الذي نختاره لأداء وظيفتها الفنية فثمة مسرحيات آرهقت البناء بجمل مسحوبة وعبارات متعلقة ولعل كتاب المسرح منذ مطلع النهضة اجتهدوا في اصطناع اللغة التي قد تلائم أعمالهم الفنية

---

(١) إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦، ص ٧٠- ٧٢.

وربما كان لطبيعة الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية أثر في اختيار لغة الحوار ويبدو أن كتاب المسرح في مصر كانوا أكثر اصطناعاً للعامية من أخوانهم في بلاد الشام والأقطار العربية الأخرى فقد كتب كبار كتاب المسرح في مصر من مثل محمود تيمور وتوفيق الحكيم وغيرهما أعمالهم بالعامية غير أن استخدام الفصيحة أو العامية ظل قصة دون حل وظل الأمر مرهوناً بموقف الكاتب نفسه في حينه إذ أن توفيق الحكيم قام بمحاولة للوصول إلى حل وسط في مسرحيته الصفقة بحيث يمكن قراءة حوارها بالنطق الفصيح وبالنطق العامي بل القارئ يستطيع أن يقرأها بحسب النطق الريفي قراءتين فيقلب القاف إلى جيم أو يقلب القاف إلى همزة[١].

وقد ميز الشاروني في ثلاث محاولات رئيسية قام بها الأدباء لحل مشكلة لغة الحوار:

١- **المحاولة الأولى**: هي استخدام أكثر من لغة في العمل الفني الواحد طبقاً لشخصيات المتحدثين وطبقتهم الاجتماعية ويمثل هذه المحاولة ما دون النقاش أنطون وميخائيل نعيمة في بعض مسرحياتهم.

٢- **المحاولة الثانية**: هي استخدام العامية في الحوار المسرحي في حين قد يختلف الموقف بإزاء الحوار القصصي.

٣- **المحاولة الثالثة**: وتتلخص في استخدام الفصحى مع إباحة استخدام بعض الكلمات أو التعبيرات أو التراكيب العامية في الحوار "ويعتبر لغة الحوار لدى نجيب محفوظ وفي بعض مسرحيات توفيق الحكيم[٢].

تطور لهذه المحاولة وهي محاولة تنسجم بوجه عام بمحاولة الوصول إلى لغة وسطى ليست هي الفصحى ولا هي العامية الخالصة.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٥- ١٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٦، تحولات السرد.

أما الأعمال التي اصطنعت العامية في الحوار فهي الأعمال التالية:

مجموعة أرخص ليالي ولغة الآلى أي ليوسف إدريس وروائياً الأرض والفلاح لعبدالرحمن الشرقاوي ورواية عامان لجورج حنا وغيرهما ولعل يوسف إدريس من أكثر كتاب القصة القصيرة ولوعاً باصطناع العامية وتجاوز ذلك في الحوار إلى السرد فيحلو له أن يكتب فقرات من السرد بالفصيحة الممزوجة بالعامية على نحو ما نرى في مجموعة أرخص ليالي وربما كان ها الضيع ما يميز أسلوب يوسف إدريس في سرد قصصه(١).

وقد اصطنع يوسف إدريس الحوار بالعامية ولعل حجته في ذلك أنه يضفي لمسة من الواقعية على حواره ولا سيما فيما يتصل ببعض التعبيرات ذات الوظيفة الاجتماعية مثل لفظة يا مامي ودلالتها على الطبقة الراقية.... الخ من العبارات التي ساقها المؤلف على ألسنة المتحاورين ولكنها تنقل اللهجة العامية حسب على نحو ما نرى في الحوار الذي بين الدكتور محمود الحديدي وزوجته عفت.

إن ملاحظة عامة تقود القارئ إلى أن بعض الكتاب يصطنعون العامية لغة للحوار دون أن يبدو مزمن واضح في المستوى الذهني والنفسي بين الشخصيات متباينة المستوى الاجتماعية والثقافي وأن ثمة كتاباً يراوحون بين العامية والفصحى دون مسوغ فني معقول فإذا كان بعضهم ارتضى أن تكون الفصحى لغة الأجانب والمثقفين وذوي المستويات الاجتماعية العالية فإن دراسة فاحصة لا تقودنا بالضرورة إلى هذه النتيجة بل أن تخبط واضحاً يبدو في اختيار لغة رواية دون أخرى وقصة دون أخرى في المجموعة الواحدة وفي الروايات المختلفة مما يجعل المزاجية ترد سبباً في بعض الأحيان في اختيار العامية الفصحى(٢).

وقد مال بعض الكتاب إلى اختيار أساليب عامية وحاولوا أن يجروها مجرى النحو بغية تفصحها إيهاماً بالواقعية وربما مال بعضهم إلى اصطناع العامية ولا سيما في الأقوال الجاهزة التي تسرد بصيغ خاصة محكية ولعل هؤلاء أقرب الكتاب في أحيان كثيرة إلى ربط الحوار بالدواعي الفنية الأساسية أما فيما يتعلق بالسرد فإنه تم لدى الذين اصطنعوا العامية والفصحى أو كلها معاً بالفصيحة غير أن بعض الكتاب كانوا يسوقون بعض العبارات بالعامية أو يستخدمون أساليب عامية مفصحة غير أن هذا الاستخدام لم يبدو في أحيان كثيرة منسجماً مع لغة الرواية بشكل دائم وغير متسق مع دواعي استخدام العامية لدى نفر من الكتاب الذين يوعون إلى إنسجام اللغة مع الموقف(٣).

---

(١) المصدر نفسه، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، ص ٨٠.

(٢) نلاحظ أن ثمة عبارات تستخدم الفصيحة في حوارها مع أن لغة الحوار كلها تقريباً بالعامية.

(٣) انظر مثلاً: الأشجار واغتيال مرزوق لعبدالرحمن منيف إذ نجد الحوار بالفصيحة يقترب أحياناً من العامية مع أنه يبدو على المستوى دون داع فني على نحو ما نرى في ص ٦٦ – ٢٧٤.

يمكننا أن نرصد أن هذه القصة في لغة الأعمال المسرحية في الوطن العربي بشكل عام دون أن نتوخى الاستقصاء بل أن تمثل الاتجاهات المختلفة التي تعنينا على فهم مدى ارتباط اللغة بالمقتضيات الفنية ثم نضع القضية في إطار التطور التاريخي وسياق الزمن.

ولعلنا نلاحظ من تأملنا عدداً من المسرحيات على حقبة طويلة من الزمن أن المسرحية قد اصطنعت اللغة الفصيحة واللهجات العامية منذ مطلع العصر الحديث[1] فلم نعجز الفصيحة عن الوفاء بحاجات المسرح بل ظلت تسعف اللهجات العامية بما يعين الشخصيات المتحاورة على أداء المعاني الدقيقة والأفكار العميقة والمشاعر المرهفة.

وإذا كانت قضية الفصيحة والعامية لم تبرهن على صدقها في الأعمال الإبداعية نفسها فإن الدواعي الفنية ليست مرتبطة باللغة نفسها وإنما بالمستوى الذي تنجم عنه هذه اللغة إذ يمكن إجراء الصبغ والتعبيرات والأمثال الشعبية على أساليب النحو العربي دون أن تفقد نكهتها أما اللحن أو استخدام كلمات عامية غير مفهوم على نطاق واسع فلا يخفقان وحدهما اللغات الفنية المرجوة.

(١) انظر مثلاً: مسرحية سجل التوبة عبدالحميد في السجن الاستانة، مؤسسة دار الريحاني، بيروت، ١٩٧٣ والرواية التمثيلية مسرحية وفاء الزمن. المصدر نفسه، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية.

تيار الوعي:

يحدد روبرت همفري أربعة أنواع أساسية من التقنية تستخدم في تقديم تيار الوعي وهي المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر" الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، ومناجاتها النفس.

والمونولوج الداخلي تقنية لتقديم المحتوى النفسي للشخصية دون التكلم بذلك على نحو جزئي أو كليّ- في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للإنضباط الواعي قبل تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود.*

ويقول (إدواردوري جاردان) الذي عدّ جميس جويس أول من استعمل المونولوج الداخلي.

ان المونولوج الداخلي الذي هو بطبيعته ضو الشعر هو الكلام غير المسموح غير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية والتي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي، لأنها سابقة لهذه المرحلة، ويتم التعبير عن هذه الافكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة، والغرض من هذا الايحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الافكار عند ورودها إلى الذهن **

فالمونولوج حديث شخصية معينة ينقلنا إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية وتتنوع مظاهر وتجليات المونولوج، وهي على تنوعها تندرج تحت نوعين رئيسيين من المونولوج، الواعي، المونولوج، اللاوعي، ويقارب المونولوج الواعي الدلالات التي يعطيها بروست (الذاكرة الإرادية) ويقارب المونولوج اللاوعي دلالات الذاكرة اللاإرادية(١).

ولما كان المونولوج الداخلي (سرداً تلتزم به كتابات روائية للكشف عما يدور في نفوس شخوصها خارج منطق التراثيات، مستغلاً في ذلك التداعي والمناجاة (٢) فإنه يجب النظر إلى المونولوج الداخلي ضمن إطار الأسباب الأخرى التي تؤثر في مغزى الزمن في العالم الحديث.

وقد ميّز روبرت همفري(٣) بين نمطين أساسيين في المونولوج الداخلي وهما (المونولوج المباشر) والمونولوج الغير مباشر) والمباشر هو ذلك النمط الذي يمثله عدم الاهتمام

(*) تيار الوعي في الرواية الحديثة-روبرت همفري/٤٢.
الدراسات الأدبية والنقدية، المكتبة الرقمية الحرّة، المكتبة الإلكترونية للكتب العربية والكتب الإسلامية، ٢٠١٠.
(**) القصة السيكولوجية- ليون ايدل/١٧٧، اتحاد مكتبات الجامعات المصرية، ١٩٥٩م.
(١) بحثاً عن الزمن المفقود- مارسيل بروست، الرؤيا الابداعية/ ٨٠- ٩٠.
(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة- سعيد علوش/١١٨. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٥٨.
(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة- روبرت همفري/٤٤٠٤٩.

بتدخل المؤلف وعدم اقتراحن ان هناك سامعاً وهذا هو النمط الذي يهتم به ادوارد دي جاردن في تعريفه الذي سبق ذكره، اما المونولوج الغير مباشر فإنه يعطي القارئ احساساً بحضور المؤلف المستمر وهو النوع الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم. بها كما لو أنها تأتي من وعي شخصية ما.

من هنا فإن المونولوج المباشر هو مونولوج الذاكرة اللاإرادية او المونولوج اللاواعي ولعله من أبرز مظاهره العلم الصريح و هذيان الذاكرة او تداعيها الحر، فالإسلام وانفجارات الذاكرة مجال نصب لاستغوار مكونات واستنطاق المكبوتات، فالكتب الحقة لا ينبغي ان تكون من إنتاج الضوء الساطع والحديث الصابر، بل من إنتاج الظلام والصمت كما يقول بروست اما المونولوج الغير المباشر، مونولوج الذاكرة اللاارادية او المونولوج الواعي.[1]فإنه مثال على شكل تداعيات شعرية تظل مشدودة ومحكومة بالوعي، ويتخذ هذا المونولوج ثلاثة مظاهر هي التذكُّر والنجوى والتخيُّل وزمنياً يرتبط التذكر بالماضي، فهو ردة زمنية الى الوراء وترتبط بالنحو بالسيولة الشعربية الآتية، بهذا التداعي الذي تثيره المرئيات والمدركات فهو مراوحة صدى في الزمان، ويرتبط التخيل بالآتي، فهو اختلافات ورغاب تعرو النبض الزمني الراكد.[2]

ومعظم التحديدات التي وضعت في هذا المضمار حرصت الرواية في نطاق علاقاتها بالذاتي والموضوعي، أي أن بالأحادي والشمولي فإنما تكون هناك هيمنة تامة للكاتب او الراوي وبذلك تهيمن بذلك النظرة الاتحادية وإما ان ينزل الكاتب او الراوي الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبّر عن نفسها وتعرض آراءها الشخصية فتحقق بذلك نظرة الشمولية لعالم موضوعي.

وتتداخل الأزمنة ومظاهرها بنسب تفاوت من هذا النص إلى ذلك وجبرا ابرهيم جبرا يمتلك قدرة غير عادية على الانتقال من مستوى زمني إلى آخر ومن مستوى في الوعي الآخر.

تيار الوعي: العنصر الخامس

لقد احتجّت فيرجينيا وولف وهي من كتاب رواية تيار الوعي على طريقة (جلزودذي) و (بنيت) و (ولز) هما من الكتّاب الواقعيين في إهمال الشخصية وعدم النظر إليها[٣].

---

(١) حرفة الفنان/ مارسيل بروست – الرؤيا الابداعية/ ١٠٨.

(٢) مقارب الواقع في القصة القصيرة- نجيب العوني/٥٤١.

(٣) نظرية الرواية في الأدب الانكليزي الحديث، ترجمة د. إنجيل سمعان، ١٩٠، ويذظر بناء الرواية، سيزا قاسم، ١١٠، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع العاني، ص٢٤٥.

ويهتم أصحاب الرواية الجديدة بسبب الطريقة التي يصف بها أصحاب هذه المدرسة الأشياء فالآن روبّ جرييه يقول: "إن ما يُحدث هو أن عين هذا الإنسان تستقر على الأشياء بإصرار صلب، إنه يرى الأشياء ولكنه يرفض تملّكها، يرفض أن يمارس معها أي تفاهم مبهم أو علاقة تواطؤ، إنه لا يطالب الأشياء بأي شيء، إنه لا يحس تجاه الأشياء باتفاق ما أو باختلاف من أي نوع، وقد يتصادف ويجعل من الشك دعامة لعواطفه كما يفعل بنظرته "ملكة النظر لا تكتفي أن تحاول التسلُّل إلى داخل الشيء ما دام ليس في الداخل شيء ودون أن تدعي أن نداء ما دامت الأشياء لم ترى أبداً[١].

هل يمكن سبر ما يدور في الوعي تماماً وتسجيله، إن رواية تيار الوعي هي محاولة لتقديم داخلية الشخصية على الورق، ككل فن روائي والاقتراب قدر المستطاع إلى محاكاة هذه الداخلية.

إن منطقة ما قبل الكلام ومنطقة الكلام ما دام يقدمان كلاهما بالكلام، من خلال هذه المتاهة يطل الأسلوب الذي يُعرَض به الوعي وبكلمات أكثر دقة: محاكاة منطقة الكلام ومنطقة ما قبل الكلام في الأدب، هكذا يبدو تعريف همفري لرواية تيار الوعي بأنها تتميز بموضوعها أكثر تكنيكها وأهدافها ومغازيها تعريفاً غير دقيق في تفضيله الموضوع على الأسلوب.

ما هو الواقع الداخلي العيني الذي تطرحه رواية التيار؟

تتركّز رواية التيار في طبقة معينة من طبقات الوعي و هي الطبقة السفلى، لكنها لا تهمل الطبقات الأخرى، وجرياً وراء هذا التحديد تخرج من نطاق هذه الدراسة روايات قدّمت الحياة الداخلية للشخصيات لكنها لم تعد تلك الطبقة السفلى انتباهاً خاصاً، قد تتبنى هذه الروايات تكنيكاً أو عدة تكنيكات أصبحت ملازمة لرواية التيار لكنها ليست ضمن النوع الأدبي "تيار الوعي.

يتحدث د. صلاح فضل عن تيار الوعي ويقول أن القصة الكلاسيكية كانت تستخدم تيار الوعي بشكل خاص يتمثل في الراوي العالم بواطن الأمور والذي يظهر بضمير الغائب[٢].

فتيار الوعي هو مصطلح جديد ونوع أدبي جديد لم يكن موجوداً في القصة الكلاسيكية.

وبعض النقاد والباحثين يتحدث عن المونولوج الداخلي وتيار الوعي كشيئين منفصلين أو مختلفين عن بعضهما البعض، دون التمييز بدقة بينهما والحقيقة التي يجب أن تؤكدّ هنا في أن المونولوج الداخلي قديم كقدم الرواية، وقد استعمل هذا

---

(١) نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ترجمة إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص٥٥- ٥٦.

(٢) فضل، ١٩٨٠، ص٤٤٣.

التكنيك للكشف عن نفسية الشخصية، وتفكيرها وبما أن تيار الوعي أحد أنواع المونولوج الداخلي المباشر، فظلَّ يعني أن التكنيكات الأخرى كالصوت المتداخل بأنواعه، كالوصف الخارجي الداخلي ووسائل أخرى تتوظف في تيار الوعي فهو لا ينحصر في المونولوج الداخلي أو الصوت المتداخل بتصنيفاته المختلفة، بل ينسحب كذلك، على عناصر مختلفة في الرواية، كالصور أو الاستعارات والتشبيهات كما ينسحب على الرموز التي تطرحها الرواية.

المونولوج

إن المونولوج الداخلي الصامت لأي رد إلى الذهن في صورة مرتبة مبوبة، تتبع فيها العلة النتيجة ويجري فيها الكلام طبقاً لأصول الكلام، ويسبق فيها الماضي البعيد والقريب؛ بل يرد منقطعاً مضطرباً أبه بشيء بشريط السينما إذا امتحن على مهل، فهو خال من التتابع المنطقي، متوقف على التتابع العاطفي، أو الضرورات الأولية كالتداعي اللفظي مثلاً، وفي عالم الذكريات يتداخل الماضي والحاضر والمستقبل ويفقد الزمن معناه كذلك، وما يُقال في الكلام يُقال كذلك في الانفعالات والإحساسات والصور الذهنية، فمن الأمانة أن تسجل كل هذه الأشياء على وضعها الأصلي، فتُعفى من الصياغة النحوية والصياغة المنطقية معاً[١].

والمونولوج الداخلي يتيح للكاتب أن يصوّر لنا الحياة، كما تتصورّها تلك الشخصية، وأن يكشف لنا عن نظرة الكاتب إلى الشخصيات الأخرى وإلى الحياة.

هنالك من النقّاد يخلطون بين المونولوج الداخلي وبين تيار الوعي، فليس كل مونولوج داخلي مبنياً على تيار الوعي[٢].

كما أن مقارنة تيار الوعي كنوع روائي في الأدب العربي بتيار الوعي في الرواية الغربية دون النظر دياكرونيا إلى ما سبقها قد يوقع الباحث في إطلاق الإحكام غير المدروسة أحياناً، فتيار الوعي في الأدب العربي ليس نسخاً لنظيره في الأدب الغربي، بل يستمد الكثير من مزاياه ويطوّر نفسه بناء على الظروف الخاصة بالمجتمع العربي ثم باللغة العربية نفسها، لا شك أن الوظائف الأساسية التي يحملها، أو العناصر التي تحدّد طبيعته كبروز صوت الشخصية وما مثل الكلام الذي تتميز فيه الرواية بأسلوبها هذا، وقبل الاستطراد في محاولة إثبات هذا الفرض، فهذا المصطلح "ما قبل الكلام" هو المادة الكائنة في الوعي قبل تحويلها إلى كلام مسموع للاتصال، والمفروض أن كل كلام يرقد في الوعي ويمر في مرحلة تنظيم قبل أن يخرج إلى حيز الوجود، ويمتاز الكلام عادة بتنظيمه وترتيبه حتى يؤدي وظيفة

---

(١) الأبياري، ١٩٧٦، ص١٨٦، ١٨٩.

(٢) تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢م، ص٨٨- ٨٩.

أساسية له وهي إحداث الاتصال، أما ما قبل الكلام فالمفروض أن يمتاز بعدم انتظامه وترتيبه وعلى عدم قدرته على إحداث الاتصال مع الآخرين.

الكولاج:

الكولاج تقنية وافدة من فنّ الرسم ظهرت مع المدرسة التكعيبيّة عند بيكاسو وبراك وكانت أولى اللوحات سنة ١٩٠٩ حين عمد بيكاسو إلى تجميع وتلصيق مجموعة من الخامات والمواد المختلفة (جرائد، حبال..) مشكلا بها لوحته الشهيرة "طبيعة صامتة على كرسي القصب" التي أعلنت – حسب رأيه – عند ميلاد واقعيّة جديدة أو "شعرية الواقع". وقد استفاد الشعر مثله مثل الروّاية من هذه التقنية حتى قرأنا ما يسمّى بالقصيدة البصريّة والقصيدة الدادائيّة والتكعيبيّة وذات الأمر ينسحب على السّرد.

وقد حاولت مسعودة أبو بكر أن تتمترس بهذه الأسلحة في صياغة عملها فتعمد إلى وضع مجموعة من النصوص التي تبدو ذات خامات خاصّة في ما يشبه الجذاذات الملصقة. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الكولاج لا خلاف ما ظهر في بعض الأعمال الأخرى هو كولاج ذهني أي لا تدركه العين بقدر ما يدركّه الذّهن، فتعمد الكاتبة مثلا إلى تحويل السّمعي إلى مكتوب بإفراغ تسجيل صوتيّ لإحدى الشخصيات وتنجميه إلى نصوص صغرى ونثره بشكل مدروس على فصول الرواية وهو ما يجعل الكولاج يتقاطع مع عملية المونتاج.

والمونتاج هو "العنصر المميز للغة السينمائية وتتمثل في طاقاته التعبيريّة المتنوّعة عبر تاريخ الفن السابع مقارنة بوسائل التعبير الأخرى" ويمكن تعريفه باعتباره "عمليّة ترتيب لمشاهد فيلم ما حسب نظام وديمومة معيّنين وهذه التقنية تؤثر في سيولة الأحداث وتتابعها الزمني. فتهشم خطية هذا الزمن وتجعله يتداخل ويتضافر فيحتاج القارئ إلى قراءات متتالية لإعادة تركيب الأحداث بعد فكّ شفرة علاقاتها، وهذا هو دور القارئ الحديث الذي لا يكتفي بدور القارئ الجثة في تعامله مع النصّ الحداثيّ فلم يعد هذا المتلقي مجرّد مستهلك بل أصبح صاحب كفاية إنتاجيّة تجعله يعيد إنتاج النصّ وفق نظرته الجاليّة ورؤيته التأويليّة حتى أنّ بعضهم يتحدّث عن نصّ الكاتب ونص القارئ.

ولأنّ الحدود الفاصلة بين الكولاج والمونتاج ليست دقيقة حسب عبارة دينيس بابلي فيمكن أن يكون المونتاج كولاجا ويمكن للكولاج أن يكون مونتاجا خيرّنا التعامل مع هاتين التقنيتين دون فصل.

إنّ التسجيل الصوتيّ الذي يطالعنا والرواية تدقّ أبواب البداية، والذي يعود، والذي يعود والرواية تسير نحو تخوم النهاية يحققّ للعمل السردي تماسكه البنائيّ من خلال عمليّتي القطع والتركيب وهما ركيزتا المونتاج والكولاج. ولكن إفراغ التسجيل

الصوتي وتوزيعه على مساحة الرواية كان أحد مظاهر الكولاج والمونتاج ولم يكن الوحيد فقد زخرت الرواية بأشكال مختلفة من الخطابات غير الأدبيّة فتحضر الأخبار الصحفيّة والإذاعية التي تنقل أخبار الحرب، لتوهمنا بأنّها نقل حيّ لما يجري في ميدان المعركة. وهذا الخطاب الإعلاميّ جنّدته مسعودة أبو بكر ليخدم قضايا الرواية فكان قادحاً لإنطاق الشخصيات بمختلف الآراء والمواقف.

ولأنّ "فنّان الكولاج" يملك كل الحرية في اختيار المواد التي تشكّل بها أثره الفني فإنّ كاتب الكولاج يمتلكا الحريّة ذاتها لذلك تفنّنت مسعودة أبو بكر في تلوين نصّها بشتّى الخطابات فاستخدمت الأمثال والرسائل والأخبار... وقد جاءت هذه المواد بارزة للمتلقي من خلال توزيعها البصري أو موقعها من النص الكبير، فالأمثال مثلا وردت في رأس الفصول كما لو كانت عناوين أو علامات مضيئة روايتها السابقة "طرشقانة" والتي اكتسحت فيها الكنية الغريبة في النص الروائيّ بعد أن حمّلتها للشخصية الرئيسية: مراد الشواشي.

في "وداعاً... حمو رابي " تعترضنا جملة من الكنيات التي تستمدّ مرجعيتّها من الشارع التونسيّ مثل "فؤاد زنديان" و "الهادي روشار" لكن "زقومة" مثل أهمّ هذه الكنيات لأنّ الكنية أجهزت على الاسم الأصليّ فلا يذكر له أهل "الراجين" إسما غير زقومة. ويحملنا اسم "زقومة" إلى عوالم الإثم والعذاب عندما نستحضر "شجرة الزقوم التي نزلت فيها الآية﴿ إِنَّ شَجَرَتَ ٱلزَّقُّومِ ﴿٤٣﴾ طَعَامُ ٱلْأَثِيمِ ﴾ [1] وقوله تعالى: ﴿ إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِيٓ أَصْلِ ٱلْجَحِيمِ ﴾ [2] ويقال إنّها شجرة مرّة وكريهة الرائحة. وتقول المعاجم "الزقوم كلّ طعام يقتل "وفي الفرنسية: الزقوم اسم نبات Olivier de Boheme وال Boheme من يعيش ليومه بوهمي مثل الغجري ونحوه.

ويبدو أنّ الدلالات الدينيّة والمعجميّة للكلمة تتقاطع م صورة "زقومة" التي خلعتها عليه مسعودة أبو بكر، فقد رماه أهل "الراجين" بجملة من الصّفات شبيهة بصفات شجرة الزقوم فهو "ملعون" و "نتن" و "نحس" و "خبيث" و "كالهرّ" الشريد يجرّ قذارته" و "جمع بشاعة الفعل وبشاعة الخلقة".

ينهض "زقومة" صورة للعذاب المتجسّد ورمزاً للعروبة الممسوخة والمشوهّة التي مثلتها قرية "الراجين" المنتسبة إلى الهلاليّين الذين ضيّعوا مجدهم في صراعاتهم الداخلية. فجاءت شخصيّة "زقومة" شخصية مركبّة معقدة لا تستقرّ في ذهن المتلقي على حال مثلما تتأرجح في مشيتها نتيجة العرج تتأرجح صورتها عند القارئ بين الغباء والذّكاء، بين اللامبالاة والالتزام، بين قذارة المظهر وطهارة القلب

(١) سورة الدخان الآية ٤٣ – ٤٤.
(٢) سورة الصافات: آية ٦٤.

والضمير، وكأنّه الحكيم متنكّرا في ثوب المعتوه، وذلك المظهر يجعله في مأمن من الرّقيب، فانفلت لسانه بالحق واتسعت أمامه سبل الحريّة. وكان الحريّة ثمرة المجانين لا يطالها العقلاء، أليس في العقل عقْلٌ ومعتقل وعقال وذهي وحجر وحبس وعجز من الكلام ؟ وفي الجنون جنّة وجنان وجني؟ كذلك كان "زقومة" صوت "الراجين" المبحوح ولسانها المعقود.

الخاتمة

وفي خاتمة هذه الدراسة يمكن إجمال النتائج التي تمّ التوّصل إليها فيما يأتي:

إن طبيعة الأحداث، المكان والزمان والظرف الاجتماعي والتاريخي الذي تدور فيه أحداث الرواية، وطبيعة الشخصية فرضت هذا الأسلوب دون غيره.

استخدم الكاتب مجموعة من التقنيات الحديثة في رواياته مثل تيار الوعي، وتعدُّد الأصوات والضمائر واللغة الشعرية والتذكُّر، مما أدى إلى إبراز جماليات الرواية، وكان لصورة الهوية والتراث والأرض والمكان دلالات ثرية ناجحة في إبراز القضايا الفكرية في الرواية والرؤية الفنية العامة، فالدارس والباحث يشعر بأن روايات الكاتب تشكّل علامة بارزة في مسار الإبداع في الأدب العربي الحديث، وهي روايات يمكن أن تُدرس من زوايا عديدة ومداخل متنوعة بسبب غناها الفكري والفني وتجدُّد بُناها السردية.

لقد جعل الروائي الفلسطيني إميل حبيبي من الأشجار والحجارة والحبال والعادات والتقاليد والعلاقات البشرية المتواجدة في مكان واحد "وطناً" له تُراب وجذور وتاريخ، فيه بشر حقيقيون يعانون الذُّل والتفرقة والتشرُّد، يحملون هموماً كبيرة، يعيشون نضالاً وصراعاً على أرض فلسطين من أجل البقاء والكرامة، لقد اتخذ الكاتب من هذا الشعور كتابة نضالية تحمل تعبيراً أدبياً ملتحماً، يُدخلنا الراوي في متاهات تُحاك في الخفية أحياناً، وفي التجلّي أحياناً أخرى، ليعرض لنا تعامله مع قضية محورية أساسية، ذلك أن الذات العربية لم تنظر إلى الصراع العربي الإسرائيلي تلك النظرة العميقة الجوهرية، فكانت الرؤية نوع من التهجُّر العربي الفلسطيني من أرضه وبلاده ومكانه الأصلي والذي يتشبث في أرضه وجذوره، ولكن قدَّمت لنا روايات الكاتب رؤية جديدة بالغة الأهمية والدلالات المتعددة نتيجة الإرهاب والعنصرية والتمييز الإنساني، والاستغلال بأشكاله.

لقد وضحَّت الرواية جذورنا وحقيقتنا وتلمَّسنا روافدنا التي كانت تمدُّنا دون أن ندري بها، وإحياء تُراثنا، وبالنظرية والأيديولوجية السياسية والاجتماعية والثقافية الملتزمة برصيد كبير من التجربة والمكانة الأدبية والسياسية والقيادية تمكّن إميل حبيبي أن يُبدع ويُثير الانتباه ويشد القارئ.

إن روايات الكاتب تستدعي خليطاً من الشخصيات والمونولوجات المتداخلة فيما بينها، فتتخلَّلها أحداث بعيدة عن أي تسلسل زمني، وكل فصل يُحيلنا إلى حدث ما في مكان ما من الرواية، مما يجعل القارئ يعاني من نسق كتابي، قد تتعلق هذه الصعوبات في الرموز والإشارات والأساطير التي يلجأ إليها الكاتب لتثير قضية العربي الفلسطيني، والتقاليد الموروثة.

لقد ظهرت القيمة الوظيفية للمكان على مستوى بُنية السرّد وآلياته وعلى المستوى المضموني والرمزي.

إن الارتباط بمكان ما هو الارتباط بقضية هذا المكان وليس مجرّد ارتباط عاطفي أو جغرافي، خصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء والذي يمثّل حالة الارتباط البدني برحم الأرض- الأم- ويزداد هذا الحسّ شُحذاً إذا ما تعرّض المكان للفقدان أو الضياع، ويشكل المكان المفقود قيمة فنيّة وجمالية، بالرغم وجود التناقضات الداخلية، لأهمية اعتبارات الكرامة والحرية، وكافة الرموز في الهوية الوطنية والقومية، بمعنى أن المكان الفلسطيني أخذ موقفاً فاعلاً ومؤشراً في معركة الوجود، فالبيت الفلسطيني يمنح الكاتب من الراحة والانتماء الذي شاءت الأقدار أن يبتعد عنه، ولا يلمس دفيناً إلا بالذكرى.

لقد اتخذ الكاتب الحكايات الشعبية والأسطورة رموزاً لتشكل بُعداً دلالياً جديداً معادلاً لفراق الأهل والهجرة والوطن، تمَّ ذلك عبر تسجيل الأشكال والألوان والأصوات والأبعاد، التي تعبّر حالة عاطفية، نفسية لبطل الرواية وتعلّقه بالمكان الفلسطيني.

وهنالك علاقة متينة بين المكان المُشخّص داخل نص أدبي ومفهوم المكان لحضارة الشعب وتصرفاته وعلاقته بالآخر، وثقافته ونهج حياته، وردود فعله، فهو فضاء كاشف لإيدولوجيا معينة، يشخص الواقع بمصداقيته وأمانته.

إن الأنظمة المكانية داخل الروايات تقود دوماً لعقد صلات وثيقة بينها وبين الواقع، فوصف المدن والشوارع، والحارات تعطي انطباعاً أولياً بأنها قطع منقولة من الواقع، فالمكان وعاء للحدث والشخصية أو إطار لهما أو لغيرهما من عناصر الرواية، فهو خلفية واضحة يتسّع لحركة الشخصية أو مسيرة الحدث مثلما لاحظت في قصص الموروث الشعبي خاصة.

حيث ظهر المكان عنصراً مهماً في تحقيق الإيهام والهروب من عالم الواقع والحياة، إلى عرض حكاية أو أسطورة قديمة، فهي أماكن للهروب والتسالي والعزلة من عقم الحياة وبؤسها وعبثيتها كما قال "لو نفراك" إن دور المكان في الأدب "قادر على أن يعبّر عن رُعب الأرض وبهجتها وعن الهروب والاتجاه في آن معاً".

إن لجوء الكاتب إلى أسلوب السخرية المرّة كانت بمثابة "واقية الصواعق" حسبما يعرّفها والتي تهدّد شعبه بين وقت وآخر، إذ أنها تخفّف عنه وطأة المعاناة وثقل الكارثة، وكانت الكتابة هي أفضل سلاح لمقاومة المحتل وهي الحفاظ على الجذور، وإبقاء الذاكرة متيقظة ومتحفزة طول الوقت لحماية الهوية الوطنية المهددة بالانقراض أمام جرّافات العدو ودبابّاته.

لقد استلهم الكاتب الشعر في رواياته للتعبير عن واقعه المحزن كما جسّد المقاومة والكبرياء والجبروت، ووظّف التمرّد السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي يتفّق مع أيديولوجيا الكاتب السياسية الاشتراكية البرلمانية.

يتصّف الكاتب بأسلوبه الساخر الهادف، بلغته الجميلة المكبّلة بالأسطورة وبالمثل الشعبي الذي له خصوصية وتميّزه في حقل الإنتاج العربي والإنساني، كمثل اختيار الاسم الشخصي الذي له علامة لغوية مميزة، نافذة ومألوفة، والمنسوبة للمكان، وذات الإيقاع المجازي، حيث يكشف الكاتب عن أعماق شعورها ويستنطق دواخلها الخفية الإنسانية والطبيعة الفكرية والنفسية ضمن حدود الزمان والمكان في الرواية عن طريق السرد الروائي. إن نفي الإنسان العربي من المكان لم يكن ظاهرة قاصرة في الأرض العربية الفلسطينية المحتلة، وليس فقط على روايات إميل حبيبي فقط، إنما كانت ظاهرة سائدة في المجتمع العربي بشكل عام، ضد الأنظمة القائمة، حيث هاجرت جموع من المواطنين العرب خارج أوطانها إلى أوروبا بحثاً عن الحرية، وفرص العمل المُتاحة، عندما ضاقت الأوطان بمواطنيها، ونفي الإنسان العربي من المكان، يتبعه نفيه من اللغة التي تشكّل بُعداً قومياً، ووطنياً، فاللغة العربية في الأرض المحتلة أصبحت وسيلة من وسائل كف الهوية القومية وطمسها، وعدم التكلُّم بها، والمشتائل في الأرض المحتلة يحاول أن لا يتكلم العربية، خوفاً من كشف أمره، كما أنه يحاول أن يتكلّم لغة كانت منفية في الأساس وهي اللغة العبرية، وهكذا ينطبق على اللغة ما كان ينطبق على المكان، وهي العلامات لمصادرة الهوية القومية، ومحو الوجود الوطني، واستلاب الحرية الإنسانية من الإنسان العربي الفلسطيني داخل الأرض المحتلة، وهكذا عالجت الرواية الفلسطينية خارج الأرض المحتلة وداخلها هذه الظاهرة وكان إميل حبيبي قد اتخذّ من هذه الظاهرة محوراً رئيسياً في رواياته، ولكنه لم يعالجها بطريقة البيانات الإعلامية العربية، وإنما جاء بهذه الصورة لكي يدّلل على أن العربي الفلسطيني في الأرض المحتلة أصبح علامة مسجّلة من علامات القتل والنفي من الأرض.

كما ركزّت روايات حبيبي على المقاومة الحسيّة والتمسك بالأرض والوطن والتاريخ والجذور وطرحت طرقاً وأساليب لهذه المقاومة كأدنى حد ممكن للسرد على النفي والتمسّك بالمكان، الحنين الدائم والمتجدّد للوطن وللماضي والأمكنة البعيدة، كما لاحظت التمزّق الذي رافق الكاتب منذ طفولته وهجرته، حيث نراه يمزج بين اعترافه للمأساة والسخرية وتأنيب الضمير، محاسبة النفس والتناقض.

إن روايات حبيبي تتطلب منا قراءتها أكثر من مرّة، ذلك أن الحوادث تقفز بنا إلى الخوض في كتب وأساطير أخرى كثيرة، مع العلم أنَّ الموت والعودة للحياة وجذورها مبنية في الأساس على الأرض، التي ترفع الروايات لحبيبي، كما أنَّ الذكرى والتي ترتبط في الحقيقة والواقع، تظهر في إنتاج الكاتب في الرواية وهي

عودة الصبي الذي حُرِم من محبة صباه. والنساء في الروايات يشكلّن عودة الصبية محبوبة الصبا المهملَة، وهناك تساؤل: هل شخصية المرأة التي تملك الجاذبية في النفوس أثرت على أسلوب وتعابير الكاتب الذي فقدها في شبابه، وتذكرها عند كبره وتخليّه عن منصبه السياسي، كما أن مصطلح التحول والدوران هو رمز الصراع التراثي الفكري والنفسي على مدار السنين.

لقد لجأ الكاتب إلى استعمال أساليب سردية مستعارة من (ألف ليلة وليلة) والألفاظ اللغوية المميزة، والأمثال والأشعار المقتبسة، واستخدام الحكاية والأسطورة كما ظهرت شخصية الكاتب من خلال كتاباته في ثنايا السرد؛ ليعبر عن إحساسه وارتباطه وعلاقته بمكانه وطفولته ونشأته.

وهكذا تبدو رواياته سلسلة من الاستطرادات التي تبدو غير متجانسة ولكن شخصيته السائدّة هي الشخصية المحورية التي تمثلت بشخصية المؤلف، الأمر الذي ساعد على الاستطرادات المتتالية نوعاً من الانسجام.

لقد ركّزت روايات حبيبي تركيزاً شديداً على مظاهر النفي العربي الفلسطيني من الأرض المحتلة، والمتمثل في النفي من المكان والنفي من اللغة، والنفي من الزمن ومن التاريخ، وغير ذلك من ضروب ومظاهر النفي، فإنها في الوقت نفسه ركزّت أيضاً على مقاومة هذا النفي وطرحت طرقاً وأساليب لهذه المقاومة كأدنى حد ممكن للرد على النفي.

وفي روايات حبيبي وجهاً آخر من المقاومة السلمية وهي المقاومة بالحنين الدائم والمتجدّد للوطن وللماضي والأمكنة البعيدة.

إن كتابات حبيبي بما فيها من دلالات ورموز تدور حول الصراع العربي الإسرائيلي القائم على المكان، وهكذا ظهرت الشخصيات بأدوارها المختلفة المتنقلة من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى آخر كعملية تقوم بها الشخصية لتعبّر عن الواقع، والمأساة الإنسانية التي تتلخص بنفي الإنسان الفلسطيني من مكانه إلى مكان آخر.