المـــكـان
في روايات إميل حبيبي

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(٢٠١٦/٦/٢٦٨٦)

كتانة، تميمة
المكان في روايات إميل حبيبي/ تميمة كتانة:- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع٢٠١٦
( ) ص
ر. ا. : (٢٠١٦/٦/٢٦٨٦)
الواصفات: القصص العربية// النقد الادبي
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-242-5

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، او تخزين مادته بطريقة الاسترجاع او نقله على أي وجه او باي طريقة إلكترونية كانت او ميكانيكية او بالتصوير او بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

المكان
في روايات إميل حبيبي

د. تميمة كتانة

الطبعة الأولى

٢٠١٧م-١٤٣٨هـ

الإهداء

إلى روح والديّ العزيزين

اللذين زرعا في نفسي حب العلم والإرادة والعزم والمثابرة

إلى روح زوجي المرحوم

الذي كان داعماً لي في طريق التألُّق على الدوام

إلى أبنائي الأحباء

الذين لم أوفّر لهم وقتاً كافياً من الأمومة :

هارون وهديل، مهران ومي

إلى أحفادي الصغار

ساره، وميرا، وألين، نديم، وإميل، وكريم

الفهرس

المقدمة..... ١٣
موضوع الدراسة وأهميتها ١٥
منهج الدراسة ١٧
تمهيد: سيرة إميل حبيبي الذاتية ١٩

الفصل الأول

الرواية في الأدب العربي الفلسطيني

المكان- طبيعة المكان وأهميته في البناء الروائي..... ٢٨
خطاب حبيبي الروائي وتطور المكان ٤٠
جدل الذات (الأنا والآخر)..... ٤٩
ارتباط المكان بالهوية والتراث..... ٥٧
الهوية، عناصرها، واهتمام المفكر العربي بها..... ٦١
الهوية والتراث..... ٦٤
المكان الوطني (المكان والهوية الوطنية والقومية) ٦٩
المتشائم والمتشائل في زمن الصراع من أجل الهوية ٧٣

الفصل الثاني

تقسيمات المكان

الأهمية الوظيفية للمكان- التشكيل الفنّي للحدث بين الذاتي والتاريخي..... ٩٤
لمن المكان؟ ومن هو الجدير بأشغاله؟..... ٩٩
تمثيلات المكان..... ١٠١
المكان والمرجع..... ١٠٣
المكان ونمذجة العالم ١٠٦
المكان والايديولوجيا..... ١٠٧
المكان واثر الواقع..... ١٠٩

الفصل الثالث

الشخصية في الرواية الفلسطينية

تعريف الشخصية وبناؤها..... ١١٣
الراوي والشخصية ١١٥
الاسم الشخصي في الرواية ١٢٤

موقف النقاد من إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في النص: ١٤٣

الفصل الرابع

البنية السردية

السرد والتجربة الحسية..... ١٥٩
السرد المشهدي ١٦٧
تعطيل السرد..... ١٦٨
وظيفة جديدة لبنية التفتيت..... ١٦٨
السرد الوصفي الأنثربولوجي..... ١٦٩
السرد الاستقصائي..... ١٧٠
الوصف وعلاقته بالسرد ١٧٠
السرد والحوار: ١٩٥

الفصل الخامس

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

لغة الحوار ٢٠٣
الحوار والشخصيات..... ٢٠٣
الحوار والمواقف ٢١٠
المفارقة في الحوار ٢١٨
غربة اللغة..... ٢٢٤
الصراع الدلالي والبنيوي ٢٢٤
الصراع في اللغة التصويرية..... ٢٣٥
التراكيب المسكوكة ٢٤٠
أساليب الحكاية..... ٢٤٩
صراع المبنى والمضمون..... ٢٥٣
التلاعب اللغوي..... ٢٥٤
مفردات وتراكيب مرتفعة ٢٦١
التغريب الأسلوبي والمبنوي ٢٦١
الارتفاع في المفردات والتراكيب..... ٢٦٨
اللغة والسرد ٢٧١
اقتباسات من رواية سداسية الأيام الستة..... ٢٧٦
مزج اللغة العامية مع الفصحى ٢٧٦
تيار الوعي..... ٢٨٢

المونولوج ٢٨٦
الكولاج ٢٨٧
الخاتمة ٢٩١
قائمة المصادر والمراجع ٢٩٧

الملخص

يحتوي هذا الكتاب على خمسة فصول، حيث ينقسم كل فصل إلى مباحث ومداخل تناقش الظواهر الشكلية والمضمونية للرواية، بالإضافة إلى السيرة الذاتية للكاتب الروائي إميل حبيبي، والتي تشمل تجربته السياسية والقومية والأدبية الروائية والتي تنعكس في أعماله.

ونظراً لأهمية المكان في الأدب الفلسطيني وخاصة في روايات حبيبي الذي جعل إحساسه بالغربة العميقة بالمفهوم الحضاري للكلمة هو الذي جعل أعماله تتفاعل مع المكان، وتفاعل النصوص، وكيفية توظيفها في أدبه هو مجال هذه الدراسة ، حيث تتوقف عند المرجعيات النصية في ضوء المحاور الآتية:

القرآن الكريم والكتاب المقدس والموروث القصصي والشعبي والأسطوري والمقامة، ومسألة الأرض التي شكّلت صراعاً بين الشعب والاحتلال، وكان لها أبعاد أيدولوجية قوية وفلسفة كفاح مرجوّة، وهي ظاهرة بارزة في أدب وإنتاج، الكاتب الروائي وتشغل حيّزاً أساسياً في الأدب الفلسطيني والعربي عامة والتي التحمت بالواقع الاجتماعي، والسياسي المعاصر.

تسعى دراستي في البحث عن خصوصية المكان في ارض فلسطين في تعاملها مع مرجعياتها الواقعية، سياسياً واجتماعياً وثقافياً، وتعكس أهمية وأهداف الدراسة الروابط الزمنية والإبداعية التي ربطت المكان في الأدب الفلسطيني من جيل التأسيس في مرحلتي التسعينات، والسبعينات مجتمعين على ممارسة تجربة الكتابة السردية إبداعياً أو نقدياً الأمر الذي يسمح بتتبع وتفاعل نصوص المكان مع المرجعيات الزمنية التاريخية المتغايرة قطرياً وقومياً.

لقد اتبعّت منهجاً تحليلياً وصفياً في دراسات الروايات، مع الاستفادة من المناهج المتعاطية مع الأجناس السردية، خاصةً في المحاولة التوفيقية بين دراسة طرفي البنية المضمونية والشكلية، أي البحث عن المحتوى النصي من الزاوية الجمالية والفنية، المتحقق في دراسة عناصر البنية السردية وتقنياتها، والتي تتفاعل وتتجسّد منهجياً عناصر البنية السردية وتقنياتها، والتي تتفاعل تتجسّدُ منهجياً مع المرجعيات الواقعية التاريخية التي تصل إلى المتلقي ضمن نص سردي على أساس أنه "المكان".

لقد شكلَّ موضوع "المكان" وسطاً حيوياً تجسَّمت من خلاله الشخصية التي تتمثل فيه بوصفها نمطاً مزدوجاً متناقضاً متشابكاً متباعداً بشكل وحدات درامية توحي ما تتميز به كل شخصية ذهنية عالمها الخاص وتجربتها الإنسانية الفردية.

وجاء دور الوصف ليشكل صورة المكان في مصطلحاته الفنية التعبيرية لوصف الأشياء لخلق المناخ العام والدلالات والتمييز بين الواقع والرمز، ويشير المكان علاقته مع الهوة الوطنية والقومية.

كما تمثل الشخصية في الرواية الفلسطينية الصلة الوثيقة بين المكان والشخصية، إذ يبدو المكان وكأنه مستودع للأفكار، والمشاعر التي تنشأ بين الإنسان ومحيطه ويعطي الشخصية الأهمية الكبرى في تشكيله وصياغته، كما تصنّف الشخصيات بناءاً على وظيفتها داخل السرد، كما ترتبط بالاحداث الاجتماعية والتاريخية والإنسانية.

كما تظهر في روايات حبيبي محاولة إسرائيل نفي الإنسان العربي من المكان، فأساس الصراع العربي الإسرائيلي قائم على المكان، ويتضمن السرد التجربة الحسيّة والإنسانية، والتي تتمثل في أحاسيس الكاتب وأفعاله وسر بقائه على الأرض، كما يظهر مستوى خاص بالسرد للوجود الإنساني وهو تمثيل بالتقطيع السينمائي الذي يقدّم فيه شخوص الرواية دوراً مهماً في الأحداث، كما تتضمن دراستي ما كتبهُ الأدباء عن روايات الكاتب إميل حبيبي، ومن ترجمات ومقالات وكتب وصحف محلية، تحتوي على مواضيع أساسية واقعية حياتية وتناقضات وأفكار تجمع بين القديم والحديث، وآراء شخصية حول الواقع والصراع الموجود طيلة الوقت بين رغبات لا يمكن أن تكون حقيقية.

مقدمة

لقد تطورت الرواية العربية الفلسطينية تطوراً كبيراً في النصف الثاني من القرن العشرين بما تضمنّت من أساليب فنية وانعكاس للواقع الاجتماعي والإنساني للشعب الفلسطيني، فالدراسات التي سبقت هذه الدراسة كانت تحليلية تقويمية للبطل والأرض والتراث في الرواية الفلسطينية.

تتألف دراستي من مقدمة وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة، ينقسم كل فصل إلى أبواب ومداخل تناقش الظواهر الشكلية والمضمونية للرواية. بالإضافة إلى السيرة الذاتية للكاتب الروائي إميل حبيبي، والتي تشمل تجربته السياسية، والقومية والأدبية الروائية والتي تنعكس في أعماله.

يناقش الفصل الأول الرواية في الأدب العربي الفلسطيني، حيث يتضمن خطاب حبيبي الروائي، وتطور المكان جدل الذات (الأنا والآخر)، وارتباط المكان بالهوية والتراث.

ويدرس الفصل الثاني مرجعيات المكان في الأدب الفلسطيني وتعريف مصطلح "المكان" وأبعاده ودلالاته وإشاراته الرمزية.

حيث تحاول هذه الدراسة استكشاف معالم المكان الروائي وعلاقته بعناصر السرد الأخرى من منطلق الدرس التحليلي، كما يتخلّل الفصل أنواع الأمكنة وأهميتها الوظيفية والجغرافية، وتشخيصها ووصفها وعلاقتها باللغة والمرجعية، والأنظمة الأيدولوجية، وأثره على الواقع، وتجلياته في الأعمال الأدبية، وطبيعته وأهميته في البناء الروائي حيث يشكل المكان وسطاً حيوياً تنجسم من خلاله تلك الشخصية التي تتمثل فيه نمطاً مزدوجاً متناقضاً متشابكاً متباعداً بشكل وحدات درامية توحي ما تتميز به كل شخصية رهينة عالمها الخاص، وتجربتها الإنسانية الفردية.

كما يأتي دور الوصف ليشكّل صورة المكان، في مصطلحاته الفنية التعبيرية لوصف الأشياء لخلق المناخ العام والدلالات والتمييز بين الواقع والرمز، ويشير المكان في علاقته مع الهوية الوطنية والقومية، حيث لجأتُ إلى اقتباس أقوال حبيبي في رواياته للدلالة على ارتباطه القومي وصراعه من أجل الوجود العربي الفلسطيني في الأرض المحتلة. وحماية التراث، واستعمال الكاتب الأمثلة الشعبية والأساطير للتعبير عن غربة المكان والوطن المفقود.

ويعرض الفصل الثالث الشخصية في الرواية الفلسطينية، والتي تمثل الصلة الوثيقة بين المكان والشخصية، إذ يبدو المكان وكأنه مستودع للأفكار والمشاعر التي تنشأ بين الإنسان ومحيطه ويُعطي الشخصية الأهمية الكبرى في تشكيل ذلك المكان وصياغته، كما تُصنّف الشخصيات بناء على وظيفتها داخل السرد، كما تمتاز بالتحولاّت المفاجئة التي تطرأ عليها البنية الحكائية الواحدة، ويذكر الروائي أسماء

لشخصياته حيث تكون مناسبة ومنسجمة تحققّ للنص مقروئيته ووجوده، وارتباطه بالأحداث الاجتماعية والتاريخية والإنسانية.

كما يتناول هذا الفصل السرد والحوار شارحاً الأساليب السردية التي استخدمتها الروايات من خلال سرد يحمله الروائي للأحداث وتداخل الشخصيات والأبطال وإمكانية رسمها من الداخل والخارج بدقة، ويعتمد ذلك على قدرة الروائي ومهارته وعلاقته بالأحداث، حيث يتجلى لنا التماثل بين الأدوار والوطن، وما تحمله الحكايات من دلالات وأبعاد رمزية تعبّر عن واقع لا تتمكّن الشخصية الشعبية بملامحها المعروفة من التعبير عنه.

تظهر إشكالية الحرية في روايات حبيبي في محاولة إسرائيل نفي الإنسان العربي من المكان يعني أيضاً الزمان، باعتبارهما ينسجمان قماشة الشارع التي تحاول إسرائيل تقطعيها وحرقها، فأساس الصراع العربي الإسرائيلي قائم على المكان.

كما يدخل الحديث عن النكبة والإرهاب الذي يتلقاه الشعب الفلسطيني والظلم والتشرُّد، ومحاولة السلطات طمس الأثر الوجودي الفلسطيني وقطع جذوره بأرضه.

ويركّز الفصل الرابع على أهم وظائف السرد وتقنياته، وبيان توظيف الكاتب التراث السردي القديم ليصل إلى الغاية التي يهدف إليها، وتفاعل أسلوب الرواية الساخر المأساوي مع أسلوب المقامة ذلك لكشف المتناقضات وسلبيات المجتمع والقمع السلطوي، كما يدخل في هذا الفصل باب "الاستنطاق" الذي يستثمر فيه الروائي الوظيفة الاختتامية إلى أقصى حد ممكن، وهي تمثل مشهداً نموذجياً في الكتابة الروائية التي تختفي فيها الأحداث ويفسح المجال لتحديد الطبائع النفسية والاجتماعات للشخصيات، كما ينجم عن استعمال تقنية الاستنطاق التشديد على الحوار كوسيلة خطابية أساسية مما يستدعي خلق مشهد مباشر تتوارى فيه أقوال الشخصيات.

ويتضمن الفصل الخامس السرد التجربة الحسية والإنسانية، والتي تتمثل في أحاسيس الكاتب البشري وأفعاله وسر بقائه على الأرض، كما يظهر مستوى خاص بالسرد للوجود الإنساني متمثلاً بالتقطيع السينمائي الذي يقدم فيه شخوص الرواية دوراً مهماً في الأحداث، والتي تتداخل ملامح صورها مع ملامح فلسطين، "وتترسّم خطاها وتتماثل مع المؤلف الراوي الذي يلجأ إلى محاكاة الواقع من باب تقديم الشخصية دون وسائط ليعبّر عن دلالات وأبعاد رمزية. ويتخلل هذا الفصل أيضاً ما كتبه الأدباء العبريون عن روايات إميل حبيبي من ترجمات ومقالات وكتب وصحف محلية، حيث تحوي مواضع مركزية أساسية وتناقضات وأفكار تجمع بين القديم والحديث كما يدعي "الأدباء الإسرائيليون" وتتلخص آراؤهم بأن كتابة الروائية حبيبي هي تجربة للصراع الدائم بفقدان الذكريات، وعالم الطفولة الذي لا يمكن أن

نتحدث أو نقص القصة إلا في إطار الزمن نفسه، حيث يقولون إن الكاتب عاد إلى ما فيه عن طريق كتابته لرواياته، والتمسك بالوطن هو من الأمور الصعبة، لأنها منفصلة عن الحاضر الواقعي، وموجودة طيلة الوقت في صراع ضدّه داخل رغبة لا تكون كاملة أو حقيقية.

موضوع الدراسة وأهميتها:

على الرغم من الدراسات المختلفة التي تناولت أعمال إميل حبيبي وكثرتها، إلا أنني لم أعثر على دراسة من بين هذه الدراسات خصصت موضوعها لظاهرة المكان عند إميل حبيبي. فهذا الموضوع جديد في طرحه، حيث تناولت هذه الدراسة أثر المكان في الرواية الفلسطينية.

وتعود أهمية الدراسة للأسباب عدة منها:

١) كون إميل حبيبي معروفاً لدى الباحثين في تاريخ الأدب الفلسطيني وكونه يدافع في كتاباته عن القضية الفلسطينية، و هي قضية كفاح طويلة ضد الاستعمار العالمي والمحلي، وعمله في السياسة المحلية وكونه عضواً في الحزب الشيوعي الإسرائيلي (١٩٩١)، استلهم واجباته الوطنية لمقاومة الصهيونية، وإحياء الأدب الفلسطيني من خلال كتاباته وأعماله الروائية حيث عبّر فيها عن الواقع المؤلم الذي يعيش فيه الأديب الفلسطيني.

٢) تعدد المصادر الدينية والشعبية والأدبية والأسطورية والمسرحيات والسير الشعبية التي استعملها واستلهام النصوص الشعبية المثيرة في رواياته و في النظر إلى هذه المراجع يمكن إثراء البحث في التجربة الإبداعية من حيث اللجوء إلى استيعابه وتوظيفه الروائي في مجال المكان الروائي.

٣) تشكل أعمال إميل حبيبي في مجملها تصويراً لمعاناة الشعب الفلسطيني بعد نكبة (١٩٤٨) حيث صار الشعب غريبا في وطنه، ولعل إحساس إميل في الغربة العميقة بالمفهوم الحضاري للكلمة هو الذي جعل أعماله بشكل عام تفصح عن محاولاتها وتفاعلها مع المكان، وتفاعل النصوص وكيفية توظيفها في أدبه هو مجال الدراسة في هذه الأطروحة، سيتوقف هذا الفصل عن المرجعيات النصية في ضوء المحاور الآتية:

_ القرآن الكريم والكتاب المقدس والموروث القصصي والمأثورات الشعبية والنصوص المسرحية.

٤) دفاع الفلسطيني عن مكانه وعن هويته إثر محاولات إسرائيل طمسها، ورفض الكاتب لواقع الصراع بين الشعبين، حيث قام بتجسيد وتصوير مشاهد القتل والإرهاب ووقوف وتحدي الفلسطيني أمام العدو لإثبات هوية الأرض فكراً وتراثاً وشعباً حيث شكلت الأرض محوراً للصراع بين الشعب والإحتلال،

وكانت فكرة التشبث بالأرض مسيطرة في أعمال حبيبي، ومسألة الأرض أقوى من الأبعاد الايدولوجية الأخرى، لقد نجح في تصوير ثبات الشعب داخل الأرض على الرغم من تلك العمليات، وهكذا تشبّث الشعب في الأرض حيث تُعّد الأرض محور الصراع بين الأنا والآخر سبيلاً إلى إدراك فلسفة الكفاح المرجوة، وتختلف فلسفات الكفاح وتتعدد باختلاف من يتبنوها.

من هنا جاء اهتمام هذه الدراسة بظاهرة المكان في أدب اميل حبيبي ولاسيما أنها ظاهرة بارزة في إنتاجه الأدبي، و هذه الظاهرة تشغل حيزاً أساسيا في الأدب الفلسطيني والعربي عامة، ولعل اميل حبيبي من الأدباء الذين تجلت معالم المكان الفلسطيني في كتاباتهم التي التحمت بالواقع الاجتماعي والسياسي المعاصر.

وتكمن أهمية الدراسة في محاولة البحث في عدد من المحاور المهمة من بينها خصوصية المكان في أرض فلسطين في تعاملها مع مرجعياتها الواقعية، سياسياً واجتماعياً وثقافياً، وكذلك تقنيات كتابة المكان عند الأدباء الفلسطينيين أو مدى الإسهام الذي قدمته لنظرية المكان في الأدب العربي الفلسطيني... من بين هذه المحاور التي تعكس كلاً من أهمية الدراسة وأهدافها تلك الروابط الزمنية والإبداعية التي ربطت المكان في الأدب الفلسطيني ذلك أن معظمهم من جيل التأسيس في الأدب الفلسطيني في مرحلتي الستينات والسبعينات و هم مجتمعون على ممارسة تجربة الكتابة السردية إبداعيا أو نقدياً الأمر الذي يسمح بتتبع تفاعل نصوص المكان مع مرجعيات زمنية تاريخية متغايرة قطرياً وقومياً.

منهج الدراسة :

لقد اتبّعت المنهج التحليلي الوصفي في دراستي واستفدت من المناهج المتعاطية مع الأجناس السردية، خاصة التي تحاول التوفيق بين دراسة طرفي البنية المضمونية والشكلية، أي البحث عن المحتوى النصي من الزاوية الجمالية، المتحقق في دراسة عناصر البنية السردية وتقنياتها، والمتجسدة منهجياً في تتبع تلك الذاتية التي تتفاعل مع المرجعيات الواقعية وتحولها إلى خطاب سردي داخل البنية السردية التاريخية الواقعية، فالمرجعية الواقعية تصل إلى المتلقي بوصفها واقعاً، لكنه واقع خاص يأتي من بوابة نص سردي تم تجنيسه على أساس أنه " المكان".

و من هذا المنطلق تعاملت الدراسة مع العناصر السردية وتقنيات كتابتها باعتبارها المحك الذي جمع الذاتي مع الواقع وهو الصورة النهائية التي وصلت إلى القارئ بوصفها خطاباً خاصاً داخل الإطار الموضوعي العام، و من ثم تتطرقت الدراسة إلى العناصر السردية في مستويات ثلاثة داخل متن المكان في الأدب الفلسطيني وهي:

أولاً: قضية السرد (التعريف، تجلياته، غاياته).

ثانيـاً: القضـايا والموضـوعات المتصـلة بالمرجعيـة الواقعيـة(جدليـة الحـدث والشخصية)

ثالثاً: جدلية الزمان والمكان.

ولتتكامل الفائدة المرجوة من هذا التصور المنهجي درست النصوص مجتمعة داخل كل محور من المحاور سالفة الذكر، بمعنى أنها دخلت في تفاعل نصي مع بعضها البعض، في إطار منهج تحليلي للمكان الروائي عند إميل حبيبي، أما الهدف فهو الوصول إلى تصور عن مشهد المكان في الأدب الفلسطيني، وما حمله من خصوصية تقنية ورؤيوية في تعاطيه مع المكان.

التمهيد

سيرة إميل حبيبي الذاتية

ولد حبيبي في حيفا سنة ١٩٢١ لأبوين قرويين من قرية "شفا عمرو" القريبة من حيفا، ولكن والده رحل إلى حيفا قبل ولادته بسنة، وأتمّ دراسته الثانوية في حيفا وفي عكا، واشتغل عامل بناء زمناً، ثم انتقل للعمل مذيعاً بإذاعة القدس.

وفي سنة ١٩٤٦ كان واحداً من مؤسسي "الحزب الشيوعي الفلسطيني، وفي سنة ١٩٤١ ناضل نضالاً متصلاً ضد الانتداب البريطاني، ثم ضد ممارسات الدولة الإسرائيلية بعد قيامها (حين قامت كان إميل رئيس تحرير جريدة "الاتحاد" واختاره الحزب كي يمثله في الكنيست مع بقية أعضائه من الشيوعيين في سنة ١٩٥٣، وبقي عضواً به حتى سنة ١٩٧٢ حين قدم استقالته كي يتفرّغ للكتابة وفي سنة ١٩٨٩ دبَّ خلاف حاد بينه وبين قادة الحزب الشيوعي الإسرائيلي.

فإميل حبيبي كاتب ومفكر ماركسي، وروائي واقعي اشتراكي، يدافع عن قضايا شعبه، ويكشف التناقض القائم بين الإنسان ومجتمعه.

وفي سنة ١٩٩٢ منحته إسرائيل "جائزة الإبداع" فثارت حوله الزوابع من جديد وهكذا منذ أن قامت إسرائيل اختار إميل طريقه: النضال بوسيلة العمل السياسي ثم الإبداع الأدبي.

كان إميل حبيبي في السابعة والأربعين حيث نشر عمله الأول وبعدهُ تتابعت أعماله الروائية، وتتطور أسلوب الكتابة لديه في تناول الألفاظ حتى أصبح للحرف الواحد أهميته ودلالته، فاستخلص كل ما يتولى على استخلاصه من صور المكان والحياة والممارسة، كان يسعى لحفرها عميقاً في وجدان أهل وطنه، ويغوص في التراث العربي، في فكره وثقافته الواسعة، ليوسّع على الدوام وسائل السخرية والتهكم والرموز وبالأشكال الفنية العميقة.

لقد شارك حبيبي في تأسيس عصبة التحرر الوطني سنة ١٩٤٣ التي كان لها دور أساسي في قيادة حركة الكفاح ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية، وكان يكرّس وقته لعرب فلسطين، حيث ولد مع الحركة الاستقلالية، من رحم النضالات الكبرى والتي استمرت منذ مطلع القرن، كامتداد لحركة النهضة، وبلورت صيغة لمشروع قومي، يستجيب لمطامح الشعوب العربية في التحرر والتقدم والوحدة، وللحاجات الموضوعية لتطور بلدانها، ولذلك كان انهياره، في أول صدام مع القوى الخارجية، ولا سيما المشروع الصهيوني، مصدر إحباط، كان الفلسطينيون أول ضحاياه إذ هو أكدّ أن ثمة خللاً داخلياً عميقاً لإبطال أنظمة الحكمة وسلطاتها، بل يطال قوى البديل الوطني والديمقراطي بتياراتها المتعددة المختلفة، واستناداً إلى ما

شكّله انهيار هذا الحكم أو هذا المشروع القومي للنهضة، في تلك الفترة الحاسمة الحرجة في فلسطين بالذات اختار إميل حبيبي مع رفاقه مؤسسي الحزب الشيوعي الفلسطيني إميل توما وتوفيق طوبي وحنّا ذقارّه وآخرين البقاء في أرض الوطن فلسطين، وكانوا سيعرفون أنهم سيقيمون في دولة إسرائيل، وهي تغتصب الأرض، وتضطهد أهلا، قرروا العيش في أرضهم مواطنين من الدرجة الثانية مفضلين الدخول في أسر وهم الحرية وحلم العودة!

كان إميل حبيبي يتفق من حيث المبدأ بأن مستقبل المنطقة ومستقبل حركة التغيير فيها والاشتراكية في المدى القريب والبعيد ليس مرهوناً بدور تقدمي محتمل لقوى اليسار اليهودي في إسرائيل، بل هو في الأساس مهمة لا يمكن أن تضطلع بها هذه الحركة، إلا إذا تحررت من عضويتها، لا سيما الاشتراكية بمدارسها المتعددة في نضال طويل المدى، وأن الحلم لا غنى عنه.

كانت تظهر أفكار وآراء ومواقف حبيبي في كتاباته المحلية من الصحف العربية (الاتحاد، الجديد، المهماز، الغد، والدرب) وفي الكتب التي كان يصدرها، والوثائق الحزبية.

وكان حبيبي يساهم في الجدالات والاختلافات، ويعتز بنضاله القاسي، وتشجيعه للمناضلين والمقاتلين والمتمسكين بالأرض والمكان، كان مرتبطاً بعلاقات سياسية وفكرية وشخصية مع الكثيرون من الأحزاب الأخرى، وكان يملك الجرأة السياسية في النقاش حول الأوضاع السياسية، في الفكر والقرار وبالموقف من القضية الفلسطينية أو ما يتصل بالخطط والمواقف السياسية التي كانت تضعها وتمارسها بلدان اشتراكية وأحزاب شيوعية وأوروبية من القضايا العربية، ولم ينقطع حبيبي أن يكون ابن الشعب الفلسطيني وابن هذا الوطن والقضية فقد كان فلسطينياً عربياً، حقيقياً صميماً، معادياً لجوهر المشروع الصهيوني.

وكان إنساناً فردياً، عند المفكر السياسي والأديب في شخصيته وبين ما هو عام، يشترك فيه هذا الفرد مع الآخرين الكثيرين من أبناء شعبه، من مشاعر وأحاسيس وهواجس وهموم، ومسؤوليات والتزامات.

كان في موقع القيادة في الحزب حيث بالغ في اتجاهات عديدة منها:

١. انغمس في عقد اجتماعات ولقاءات بين مثقفين إسرائيليين وعرب، لمجرد كسر حاجز العداء، وتثبيت فكرة السلام والمكان، أي خلق حالة طبيعية بين العرب واليهود، وكان ينطلق في ذلك ليوفر المناخ لجدل طبيعي قد ينتج في المستقبل حالة أفضل، لحل عادلٍ لقضية شعب هو الشعب الفلسطيني.
٢. تجلى في تعامله مع دولة إسرائيل كمواطن فيها يحمل جنسيتها، هو المواطن الفلسطيني العربي من دون حذر وتردد، وظلّت بالنسبة له ارضاً

ومكاناً فلسطينياً، كان عليه أن يلتزم بقوانينها حتى لا يكون مصيره الطرد، أو السجن أو الموت[١].

إن كتابات حبيبي حقيقة تعبّر عن معاناته، التي ظهرت في رواياته وفي ذكرياته، وفي حديثه عن أفراد عائلته، وفي أحاسيسه وافكاره وتناقضاته تلك الفترة في حياته وسلوكه كمثقف فلسطيني وكمسؤول في حزب شيوعي ومهمته النهائية تغييرية، في بلد لا تبدو عملية التغيير محتملة في مدى زمني محدد.

وهو كاتب روائي دمج رواياته بشكل فني جميل وممتع بالرمز، عكس في كتاباته مرآة شعبه المعذب، حيث كان في قلق دائم وفي حال ابتكار دائم للتحايل على الظروف للبقاء داخل الوطن، مهما كانت الظروف[٢]. وظهر ذلك في روايته "المتشائل" حكاياته عن التشرد والتسلل ثم الطرد حتى يومنا هذا[٣].

إن جميع القرى التي كانوا ينتسبون إليها المتشردين منها قد نُهبت وهُدمت... حتى لا يعود أحد من أهلها إليها.

ومن هنا فإن الشكل الروائي الجديد الذي تبنّاه إميل حبيبي في رواياته (السداسية) وفي (المتشائل) كان نوعاً من الاحتجاج والتمرد والتصدّي لواقع الاحتلال العسكري والقمع السياسي والثقافي الذي تمارسه سلطات الاحتلال على العرب في الارض المحتلة، ومن هنا أخذ هذا التجديد في الشكل الروائي نوعاً من المقاومة السلمية التي ابتدأ فيها بعد هزيمة عام ١٩٦٧.

فضج نتاجه الأدبي الثقافي الروائي ثورة، وبارقة أمل في الخلاص والسعي إلى الحرية والمحافظة على المكان الفلسطيني.

وقد استمرت معاناة إميل حبيبي على مدار عمره كله، فكان ما كان من سخريته التي كانت طريقه الوحيد للتخفيف من قل هذه المعاناة[٤].

وكانت كتاباته تمزج الوطن بالفلسفة بالأدب، بالنضال بالتضحيات الكثيرة بالخصائصية الفلسطينية بالصراع بالسلام.

إن المعنى الأكثر عمقاً لهذه المرحلة الإنسانية المعقدّة والمكثّفة في فكر إميل حبيبي هو في معاناة المفكر حين يكتشف هذا المفكر المعذّب فجأة آلافاً من القيود والأغلال التي تكبّل روحه بواقعية شديدة وبتلقائية مذهلة رغم أنفه وكبريائه وإرادته الهائلة في تحقيق حريته.

---

(١) مشارف، العدد ٩١.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) رواية المتشائل، الطبعة الأولى، دار الشروق، صدرت سنة ١٩٧٤، ص٨٢.

(٤) علي الخليلي، كاتب أديب فلسطيني، يقيم في القدس، مقاله باسم: إميل حبيبي: من الاختلاف إلى السخرية، ١٩٧٤.

"كان متفائلاً بإمكانية تحقيق السلام لكن عملية إسرائيل كانت من البشاعة بحيث قضت على هذا الأمل.

وهو يبقى من أكبر كتاب الرواية العربية، خاصة في "المتشائل" أغنى اللغة العربية "عميق الصلة بالتراث العربي القديم متابع لكل جديد و هو أيضاً مناضل فلسطيني حقيقي له نضال كبير من أجل عروبة فلسطين"(١). وكان يريد أن يرى مطلع الفجر الفلسطيني، فجر القرن الأول من الألفية الثالثة.

كان حبيبي كليم الرواية الفلسطينية، و هو من روّاد الانبعاث الفلسطيني في الجليل الفلسطيني، حيث كان العربي الإسرائيلي الذي يعرف اليهودي الإسرائيلي.

(١) محمود أمين العالم، مناضل فلسطيني حقيقي، كاتب مفكر وناقد مصري.

الفصل الأول

الرواية في الأدب العربي الفلسطيني

الفصل الأول

الرواية في الأدب العربي الفلسطيني

لقد طرحت الرواية العربية هموم عربية مشتركة بقضية المستقبل العربي، وهذا وإن كنا نلاحظ أن فلسطين في ذهن الروائي العربي تختلف عن فلسطين في ذهن الروائي الفلسطيني، لقد جاهد الروائي الفلسطيني كي يجعل الوطن وطناً من دم ولحم وشجر وتاريخ وجغرافيا وحجارة وعادات وتقاليد وأثواب وعلاقات.

فالكاتب الفلسطيني يصوّر القضية من خلال الناس والحياة اليومية بما تحمله من هموم صغيرة وكبيرة، وبما أن التأثير سيبقى سراً من أسرار تحمله من هموم صغيرة وكبيرة، وبما أن التأثير سيبقى سراً من أسرار تحمله من هموم صغيرة وكبيرة، وبما أن التأثير سيبقى سراً من أسرار الارتباط الخاص والمعايشة الفعلية، فإن الروائيين العرب الفلسطينيين الارتباط الخاص والمعايشة الفعلية، فإن الروائيين العرب الفلسطينيين الذين عاشوا تحت الاحتلال الصهيوني منذ عام ١٩٤٨ يعون واقع الصراع العربي الفلسطيني ومنهم من انتظم في صف النضال من الداخل ضد الحركة الصهيونية على أرض فلسطين وليجسّد فعلاً تقدمياً يتجاوز الخط النضالي الذي عبّرته عنه الكتابة النضالية، ويجعل التعبير الأدبي ملتحماً مع ممارسات يومية تحدث المشروع الصهيوني بوصفه أداة قمع ونهب متواصل للأرض وما وجد عليها.

إن هزيمة ١٩٦٧ أدت إلى انحصار حاد للاتجاه العربي على الاهتمام ببعض القضايا المرتبطة بالفكرة العربية من بعيد، مما انعكس في الخطاب العربي الذي تداعى فيه الحلم العربي النهضوي، فلا شك أن الهزيمة قد أثبتت فشل النظام العربي في استكمال مقومات التقدم، الأمر الذي وضع المبدعين العرب أمام تحول تاريخي، حيث بدأ الروائيون العرب إزاءه في نقد ذاتي قاسٍ لليقظة القومية وللمشروع النهضوي العربي.

لذا يقول إلياس خوري: إن الإنتاج الروائي لمعظم الروائيين العرب الذين اصطدموا بالمشروع الصهيوني انطلق من وعي جديد بعد الهزيمة فقدّمت الرواية رؤية جديدة بالغة الأهمية والدلالات.

ويصف إميل حبيبي ما حدث للفلسطيني قائلاً: "بعد النحس الأول في سنة ١٩٤٨، تبعثر أولادنا عائلتنا أيدي عرب، واستوطنوا جميع بلاد العرب التي لم يجر احتلالها"[١].

---

(١) إميل حبيبي، المتشائل، ص٧٠.

المكان: طبيعة المكان وأهميته في البناء الروائي

لقد ادرك الانسان منذ القدم الدور المتميز للمكان وعلاقته بوجودها،ولعبت فكرتها المكان دوراً اساسياً في الفكر الانساني قديماً وحديثاً، فتطورت هذه الفكرة مع تطور الفكر البشري في تعامله مع العالم الخارجي المرتبط به.

وقد صرّح أفلاطون بأول استعمال اصطلاحي للمكان إذ عدّه حاوياً وقابلاً للشيء، وبعد هذه الاشارة الصريحة اخذ مفهوم المكان يحتل اهميته في أبحاث الفلاسفة فخصصت له مكانة خاصة في معظم المؤلفات وان اختلف اصحابها في تحديد مفهوم محدد لـه هذا المفهوم يشغل فكر الفلاسفة منذ أفلاطون إلى وقتنا الحاضر، فقد ظلت الدراسات الفلسفية حوله كثيرة وغير منطقية، وقسم أرسطو طاليس المكان إلى قسمين عام وخاص، فالعام هو الذي فيه الاجسام كلها، والخاص وهو أول ما فيه الشيء وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك، ويشكل المكان العام مجموعة الأمكنة الخاصة، أما المكان الخاص فلا يحوي اكثر من جسم في زمان واحد فالمكان عند ارسطو هو السطح الباطن المماس للجسم المحوري وهو على نوعين: خاص، فلكل جسم مكان يشغله، ومشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر*.

والبنية المكانية لنص من النصوص (هي تحقق لاتساق مكانية أكثر عمومية قد تكون هذه الاتساق أما نسق مجملٌ الأعمال كاتب معين)، وإما نسق تيار من التيارات الأدبية، وأما نسق ثقافة من الثقافات الأقليمية، وتمثل دائماً هذه البنية صيغة من صيغ النسق العام، غير أن، البُنية المكانية الخاصة تدخل أيضاً بطريقة محددة في صراع مع هذه الصيغة من خلال تحطيم أوتوماتكية لغتها.

وإذا كانت التجربة المكانية تختلف باختلاف بنية الحواس وباختلاف الانتباه او عدم الانتباه لمظاهر معينة من المحيط المادي فإن اكتشافات الاختصاصيين في علم العادات توحي بأن:

١- كل جسم يعيش في عالمه الذاتي الذي يتعلق بجهازه الاحساس فإن الفعل العشوائي المفترض بين الجسم وعالمه بغير السياق ويشوه من ثم معناها.
٢- الخط الفاصل بين المحيط الداخلي والخارجي للجسم لا يمكن ان يحدث بدقة ولا يمكن فهم العلاقة بين جسم ومداه الجغرافي إلا بوصفها سلسلة من الأوليات الأحيائية المتوازنة توازناً دقيقاً يقوم فيها المفعول الارتجاعي الايجابي أو السلبي بمراقبة الحياة مراقبة كتومة ولكن متواصلة، وهذا يعني أن الجسم

* تيارات فلسفية معاصرة- د. علي عبد المعطي محمد/ ٢٩٠.

ومداه الجغرافي يكونان نظاماً واحداً متجانساً ضمن سلسلة من الأنظمة الأكثر شمولاً واعتبار أحدهما دون الرجوع الى الآخر ليس له معنى[١].

ويمتلئ المكان بالأشياء التي يزخر بها العالم الخارجي والشيء هو عنصر من عناصر العالم الخارجي عند الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك به ويعالجه[٢].

والأمكنة والأشياء في الواقع (رفات الزمن وبقاياه) ووصف هذه الأشياء هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ أو يحسبها إلا إذا وضعنا ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه[٣].

إن مركزية المكان لا تعني تفوقاً أو رجحاناً بل إن هذه المركزية ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التي يلعبها المكان ولم يختلف الإحساس بالمكان عن الإحساس بالزمان وذلك بمقتضى الترابط أو الشرط العضوي بين الفضائيين من جهة، وبمقتضى وحدتها الرؤيا المؤسسة لهما من جهة ثانية وبمقتضى المضمون القصصي للمرحلة من جهة ثالثة.

وتتسع دلالة المكان وما يرتبط من سياقات نفسية واجتماعية ومن ثم يرتفع إلى درجة النموذج التصويري ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مجازي وفي هذه الحالة فإن طبيعة النمذجة في التصوير الأدبي تسبغ التجديد على التعبير المجازي كصيغة من صيغ التصوير الواقعي وفي التعبير المجازي يستخدم وصف أحد الحوادث من باب المقارنة، وفي وصف حادث آخر وتكون عناصر الحادثتين مختلفة نوعياً ولكن بنيتهما متماثلتان، وأن الإمكانية الموضوعية تعكس العمليات على شكل نماذج بواسطة المجاز قائمة في وجود تماثل في الواقع[٤].

فإذا كان المكان مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم فإنه لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً ولكنه فضلاً عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة وبقدر ما يستمد من التجرير الذهني أو الجهد الذهني المجرد[٥].

وبذلك يصبح المكان وسطاً حيوياً تتجسم من خلاله تلك الشخوص التي تتمثل في مسارها خطاً مزدوجاً متناقضاً فهي قد تبدو أحياناً في حالة تداخل وتشابك ولكنها أحياناً أخرى تتنافر وتتباعد فتبدو بشكل وحدات درامية منفصلة توحي بمدى ما يتميز

---

(١) بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ – سيزا قاسم / ١٣٦.

(٢) بحوث في الرواية الجديدة_ ميشال بوتور / ٥٧.

بحوث في الرواية الجديدة _ ميشال بوتور / ٥٣.

(٣) بحوث في القصة القصيرة، نجيب العوقي/١٥٠.

(٤) الانعكاس والفعل ، الفعل ، هورست ديديكر/٢٩.

(٥)جماليات المكان_ اعتدال عثمان_ مجلة الأقلام العدد / شباط ١٩٨٦.ص ٧٦

بـه كـل شخصـية مـن اسـتغلال وإكتفـاء ومـن ثـم رهينـة عالمهـا الخـاص وتجربتهـا الإنسانية الفريدة[1].

و هذه إشارة إلى البعد النفسي للمكان داخل النص إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه حتى إنه يتم إسترجاع هذه السياقات والأبعاد عند إسترجاعها للمكان نفسه أو ما يرتبط به.

فالتركيز على المكان (من استراتيجيات النصية المهمة التي تلجأ إليها الكتابات الجديدة في الآونة الأخيرة إذ نجد هذا الاتجاه قد تبلور في أكثر من عمل من الأعمال التي تنتسب إلى كتابات الحساسية الجديدة كأن الأدب يحاول أن يخلق رواسي جديدة يطرح الثابت في مواجهة المتحول أو المتشوه الذي يؤدي إلى التغيير السريع بهويته وشخصيته فالمكان يتميز بدرجة واضحة من الثبات النسبي الذي يساعد الأنا على التعرف على ذاتها ويسهم في حمايتها من عواصف التشتت والقيامة التي توشك عملية التغيير أو بالأحرى التشويه- أن تطيح لها بلا هوادة.

وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز المُبدع، بها ومن خلالها مكانه وواقعه وقد يميل مبدع آخر للاسترسال في وصف المكان في محاولة لإعطائه سمة المكان الواقعي وتحديد جغرافية المكان بدقة، وذلك كضبط حركة العناصر الفنية الأخرى.[2]

فلم يعد المكان مثلا للإطار الذي تجري فيه الأحداث وتتصارع فيه الشخصيات بل انه قد يكتسب سمات الشخصية الحية ويتم تجديد أدوار الشخصيات الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان كما أنهم يخفقون في تحقيق ذواتهم خارجه. وفي هذه الحالة يضفي الكاتب على المكان صفات خيالية على خصائصه الفعلية.

يعتبره على رأس الروائيين العرب المعاصرين الذين اهتموا بالمكان الروائي وجمالياته اهتماماً كبيراً، وذلك من خلال اهتمامه بالدراسات الفلسفية التي كتبت في الغرب عن جماليات المكان، وقد تمثل هذا الاهتمام بدراسته لفلسفة جماليات المكان عند الفيلسوف الفرنسي" باشلار سنة ١٨٨٢- ١٩٦٤.

أواخر السبعينات تحت عنوان جماليات المكان، وقد وضع ورقة من خلالها أولى التصنيفات المكانية في الرواية العربية المعاصرة، فقسّم المكان في الرواية العربية إلى أربعة أنماط، المكان المجازي و هو المكان المفترض، ذر الوجود عند المؤكد، ونجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق.

والمكان الهندسي، هو المكان الذي تعرضه الرواية بأبعاده الخارجية، ويكون خالياً من المعلومات التفصيلية ويلتزم فيه الروائي بصفة حيادية والمكان المُعاري.*

---

(١) الزمن التراجيدي سعد عبد العزيز/ ٧٩.

(٢) حول (محطة سكة الحديد) لإدوارد الخرّاط الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية. د. صبري حافظ ، مجلة الاقلام عدد ١١، ١٢ سنة ١٩٨٦.

نرى تعدّد الأمكنة المختلفة، ويبني من المكان الأصلي أمكنة جديدة، فنرى المكان الواحد وقد تغيّر إلى أمكنة عديدة، لوناً ورائحة، وشكلاً ومزاجاً، وهذا الذي نجده عند هل الذي يُعتبر من أكثر الروائيين العرب الأوائل الذين اهتموا بالمكان على هذا النحو لإيمانه المتمثل بقوله في مقدمته لكتاب باشلار" أن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفتقد خصوصية وبالتالي احتماليته.

ومن خلال التنوع في أشكال وجماليات الأمكنة نجد أنواعاً لهذه الأمكنة:

١) **المكان الانبائي أو الافتتاحي**، وهو المكان الذي يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة، كما يُنبئ عن طبيعة الأمكنة التي تليه.
٢) **المكان الصوتي:** وهو المكان الذي تبرز جمالياته من خلال الصوت فقط.
٣) **المكان الحنيني:** وهو المكان الذي يذكرنا في الماضي أكثر مما يذكرنا بنفسه.
٤) **المكان الذي** يأتي مزيجاً من المكان الحاضر ومكان الذكرى.
٥) **المكان المقارن:** وهو المكان الذي يقدم فيه الروائي مكانية في لوحة واحدة.
٦) **المكان الرمزي:** وهو المكان الذي يرمز به الروائي لمكان آخر.
٧) **المكان النفسي**: وهو المكان المصوّر من خلال خلجات النفس، وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع أي من خلال الحالة لنفسية التي يكون فيها الروائي وشخصيات روائية، وليس المكان المصور كما هو قائم فعلياً، دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي.
٨) **المكان المجازي**[١]سمي بهذا المكان لأنه افتراض وليس حقيقياً، وهو بمثابة مكان تجري فيه الأحداث ومكمل لها، مثل الأشجار التي تعترض طريق البطل وتخفي الهارب، وقد يكون هذا المكان وصفاً لحالة تمر بها إحدى الشخصيات الروائية مثل الفقر والغنى والتباهي حتى الروائح في مثل هذا المكان هي دلالات لمديح أو هجاء، ولهذا تكون صفات هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنياً.

ولكننا لا نعيشه لأن الأحداث في مثل هذه الروايات كالمكان الروائي لا تخاطب عيناً ولا تساعدنا على إعادة بناء تجربتنا[٢].

(*) جماليات المكان في الرواية العربية/ شاكر النابلسي/ الطبعة الأولى/ ١٩٩٤ ، ص ٩، ص ١٢، ص ١٤.

(١) جماليات المكان في الرواية العربية/ الطبعة الأولى ١٩٩٤/ شاكر النابلسي ص ١٠-ص ١٩.
جماليات السرد في الخطاب، الروائي/ غسان كنفاني الدكتورة صبحية عودة ، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

(٢) غالب هلسا المكان في الرواية العربية، واقع وآفاق ، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨١.

غربة المكان وتأثيره على نفسية البطل:

إن المكان يرتبط بالإدراك الحسي وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف بينما يرتبط الزمان بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد نرى أن إدراك المكان يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالإدراك النفسي أيضا وما الوصف إلا وسيلة فذية من وسائل النفاذ إلى عمق الشخصية لكشف إتجاهها النفسي سلباً أم إيجابا لذلك لا بد للأحداث أن تقع في زمان ومكان معين لكشف الأحوال الاجتماعية والفكرية والنفسية بدليل الدقائق التي أدت إلى موت الرجال الثلاثة في رواية رجال في الشمس.

لقد ذكر كنفاني وحدة تلاحم الزمان بالمكان لتصبح (الزّمكان) هذه الوحدة المركبة متجسدة بصورة ملحوظة في الأدب الفلسطيني، ولعل ذلك راجع إلى تجربة النفي والاقتلاع التي تعرّض له الشعب الفلسطيني "منهما تعددّت الأمكنة في المنافي فإن الحلم يُطل يشد الفلسطيني إلى مكانه، ومهما تراكم عليه الزمن فإنه يظل يشد أوتار الذاكرة نحو الزمن المفقود وهو يطمح في استعادتها معاً، المكان المفقود والزمن المفقود[1].

المكان والنوع الروائي:

إن التحديدات المكانية الموصوفة داخل المحكى تشكل إلى جوار العناصر السردية الأخرى النوع الروائي الذي تندرج فيه الروايات، فالروايات لا تسير في خط واحد أو طبقة محددة في كل مرة في تصويرها للمكان، إن كل نوع روائي يصف مكانه بهيئة تواكب البنية السردية الكبرى للحكي، ومن هنا تتمايز الأنواع الروائية، وقد مر بنا إدماج باختين للعناصر المكانية والزمانية داخل مفهوم الكرونوتوب الذي يؤسس مقولة النوع الروائي من خلال طريقة وصفه للعالم المتخيل داخل الروايات.

فالأنواع الروائية الكبرى مثل الواقعية بأنواعها والأسطورية والفانتاستيكية، تتفاوت فيما بينها الفيزيائية والجغرافية. فهناك تصوير إحداثيات تشكل جغرافية الإيهام بالواقع وأخرى بأسطورة وثالثة تقوم على جغرافيا عجائبية. تمتاز الرواية برسم إحداثيات المكان، ووصف الإطار العام لحركة الشخصيات بحيث يسيطر عليها ويغدو عنصر أساسا في تكوينها، (ولعل هذا ما يجعل هنري ميتران يعتبر المكان الذي يؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة(..) وقد أعطى "ميتران" المثال "بيلزاك" الذي يصف شوارع حقيقة تجعل القارئ بعملية

---

(١) فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، مرجع سابق ، ص ٥٦.

قياس منطقي، فما دامت هذه أحياء، وشوارع حقيقية، إذن فكل الأحداث التي يحكيها الروائي هي كذلك تحمل مظهر الحقيقة) [١].

على أن هنري ميتران يؤكد على أن مظاهر الحقيقة ما هي إلا عملية إيهام بالواقع داخل السرد، وهنا يبرز ميتران ما اقترح تسميته " شارك غريفل" بسردانية المكان(وهي جماع الخصائص والمميزات التي تجعل وصف المكان لازما للإيهام بالواقع، فالمكان في نظر غريفل، هو الذي يؤسس المحكي، لان الحدث في حاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل والى زمن، والمكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة[٢] وعلى حين تحاول الرواية الواقعية إقامة مظهر مشابه للواقع والحقيقة. تقوم الأسطورة بإقامة عوالم تبدد الألفة المعهودة للمكان بواسطة استرفاد النماذج البذيئة السحيقة، في تشكيل الشخصيات، والتي بدورها تتموقع في أماكن تشير إلى أبعاد أسطورية متداخلة تخضع لحركة متتابعة من التقمص والتحولات الأسطورية التناسخية، فالأماكن تتداخل وتتماهى بحيث لا يمكن الفصل بين فضاءاتها.

وبهيئة أخرى يتشكل الفانتاستيكي؛ إذ ينفلت المكان عن الأبعاد الاقليدية (نسبة إلى إقليدس) ليخلق أبعاد متعددة ومفتوحة، وتتكون من أشكال جد معقدة، تحقق المغايرة عما هو مألوف، (وإذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعي طبيعي،وآخر أسطوري متخيل ؛فإن المحكي الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين في جدلية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة، يجمع بين الواقعي والمتخيل، في ضوء بعد رابع للمكان، تتناثر اجزاءؤه)[٣].

والروايات الحديثة – على نحو كلي – تستثمر المكان من خلال بحثها عن تحقيق بذيات هندسية وفيزيائية قريبة من الحقيقة، كذلك يستثمر المكان على نحو مضاد، يقوم على تذويب أثره من خلال الإغراق في تيار الوعي والسمة الذهنية لتوالي الأحداث.

وتلخص فرجينيا وولف عبارتها اللامعة التي أطلقتها (١٩٢٥) في مقالها المعروف حول الشخصية الروائية[٤] تلخص لنا موقفها من الظلم الذي لحق الشخصية من إهمال النقاد لها، وتؤذن بالخطر الذي يحف بالنقد والروائي إذا ما هو تمادي في تجاهل مفهوم الشخصية ولم يمنع الالتباس الذي يخيم على مفهومها واستعمالاتها.

---

(١) بحوث في القصة القصيرة، نجيب العوقي/١٥٠.

(٢) هنري ميتران: المكان والمعنى ضمن الفضاء الروائي، ص١٣٧

(٣) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية المجلس الأعلى للثقافة – مصر- ١٩٩٧م ص١٦٧ ص ١٦٨.

(٤) انظر ترجمة للمقال، في (نظرية الرواية في الأدب الأنجليزي الحديث) ت: د انجيل بطرس سمعان. والهيئة المصرية العربية لترجمة والنشر ١٩٧١ ص ١٧٤.

ويفسر تودوروف هذا العرض عن دراسة الشخصية الروائية بكونها، هي نفسها ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المنقولات دون أن تستقر على واحدة منها، كما أن هذا الإعراض يتضمن موقفاً بمثابة " فعل على الاهتمام الزائد بالشخصية والانقياد الكلي لها الذي كان قد أصبح قاعدة لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر، لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية.

ولما كانت المأساة عند أرسطو هي أساسا محاكاة لعمل ما، فقد كان من الضروري لها وجود شخصيات تقوم بذلك العمل وتكون لكل منها صفات فارقة في الشخصية والفكر تنسجم مع طبيعة الأعمال التي تنسب إليها، وفي هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة، في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية المحتملة وتصبح المأساة لا تحاكي عملاً من أجل أن تصور الشخصية ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق(١).

وبما أن الشخصية لا يمكنها أن تظل مرتبطة بحياة مجتمع انتهى فقد تخلت الرواية عن فكرة" القوة العظمى للشخص" وهكذا انتقل خلل المجتمع إلى الشخصية الروائية التي حطمت القواعد المتفق عليها.

وفي معرض حديثه عن الخطوط العريضة للبنية التي وصفها لوكاتش والتي تميز الشكل الروائي بصورة عامة. تخبرنا لوسيان جولدمان بأن الشكل الروائي الذي درسه لوكاتش هو الذي يمتاز بوجود بطل روائي أسماه بالبطل الإشكالي الذي يقوم ببحث شيطاني تعبير لوكاتش، وما يستوقفنا في هذا التحديد هو التأكيد على العلامة بين البطل والعالم وجعلهما في موقع التراث بالنسبة لبنية الملحمة أو الرواية أو غيرهما من الأجناس الأخرى، وهنا لا تبقى الشخصية تابعة للحدث أو منفعلة به وإنما تصبح جزءاً يتكون وضروري لتلاحم السرد، والمعروف أن لوكاتش يؤكد دائماً على ضرورة الحفاظ على وجود البطل داخل النص وإحلاله المكان الملائم له وفاء منه للمنظومة الأرسطية، بل انه سيكتشف في تحليلاته اللاحقة نوعاً من التراتيب في وضع الشخصيات داخل العمل " فالمؤلف يسند إلى شخصياته " رتبة" محدده حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة، وهذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة يبحث بالفطرة عن هذه التراتيب بين الشخصيات(٢).

---

(١) انظر ترجمة المقال في نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث) ت: د. انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العربية للترجمة والنشر ١٩٧١ ص ١٧٤.

(٢) نفس المصدر ص ٢٠٩ ، ص ٢١٢، ص ٢١٣.

GeorgesLukacs problemes du realisme.Ed Lare. 1975 p go

وهنالك مغالطة أخرى تتعلق بمفهوم الشخصية جاءت من التقليد النقدي القديم الذي عودنا على النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة من أي مزيجاً من افتراضات المؤلف(١). وهذا الفهم هو الذي أدى في كثير من الأحيان بالقراء والنقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخييلية خصوصاً في روايات ضمير المتكلم، وقد سبق ولاحظ بلزاك ذلك في مقدمة روايته.

" "Lys Dars Ta Valle حين أكد انه في عدة مقاطع من العمل الروائي شخصية تحكى باسمه، ولكن استقلال ضمير المتكلم ليس من دون خطر على المؤلف فهناك كثير من الناس يحلو لهم جعل الكاتب مشاركاً في الأحاسيس التي يلحقها بشخصياته من الناس يحلو لهم جعل الكاتب مشاركاً في الأحاسيس التي يلحقها بشخصياته وإذا حدث استعمل المؤلف ضمير المتكلم، فإن كل الناس تقريباً سيسعون إلى الخلط بين المؤلف والراوي(٢).

وعلى هذا النحو يمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر، أي شيئاً اتفاقياً أو خديعة أدبية" يستعملها الراوي عندما يخلق شخصية يكبل قدرة ايجابية بهذا القدر أو ذاك ومتقاطع الشخصية مع العلامة اللغوية عندما نرد في الخطاب عن طريق دال متقطع بعينها في النص ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقاً لاتجاهه الجمالي، فقد يركز على الضمير الشخصي أو الاسم الخاص للبطل حتى يؤمن مقرونيته.

وتعتمد التنبؤ لوجيات الشكلية في تصنيف الشخصيات على عدد من التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد، ومن أهم تلك التحديدات خاصة الثبات أو التغيير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية dynamikques تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها البنية الحكائية الواحدة، كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي يجعلهما تبعاً لذلك أما شخصية رئيسية (أو محورية) وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية(٣)Fonction espisodique وقد خصص مؤرستر مقالة كاملة من كتابه المتحفي، يدرس فيها الفرق بين الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد multidimentionnel والشخصية المسطحة personage plat التي يكون في الغالب نمذجة tupifie وبدون عمق شخصية ما أو على سطحيتها يكمن في الوضع الذي تتخذه تلك الشخصية تجاهنا، فهي إما أن تفاجئنا بطريقة مقنعة، وإما نفاجأ مطلقاً،

---

(1) Bourneut.p172/.

(2(cite par Rossum p 116.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٤ ، ص ٢١٥ ، ص ٢١٧.

Todorov et Ducrot.p 289.

وتكون عند ذلك شخصية سطحية. ويلاحظ تول وروف أن هذا التخليل الذي يعطيه فورستر للشخصية يحيل على إزاء القارئ العادي أكثر مما يحيلنا على فهم القارئ الحاذق" sophistique الذي لا يسمح بمفاجأته بسهولة ن ويرى أن الأفضل أن نحدد الشخصيات العميقة، epais بكونها تتوفر على أوصاف متناقضة، وفي هذه الحالة تصبح شبيهة بالشخصيات الدينامية(١).

فئة الشخصيات المرجعية personages referentiels وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية كنابليون والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية والشخصيات الاجتماعية.

الشخصيات الاجتماعية الشخصيات الواصلة p.eubrayurs وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص ويضيف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديات القديمة والمحاورين السقراطيين والشخصيات المرتجلة والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتاب والتراثيين والفنانين، وفي بعض الأحيان ويكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك(٢).

وهنالك فئة الشخصيات المتكررة personal anaphoriques وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي أما الشخصيات فتنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت وهذه الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحكم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح والسرد هو الذي يقدم للقارئ علامات الضرورية للتعرف على الشخصية فطبوبة الطبيب تكون وسوسة بهذا الشكل أو ذاك على وجه الشخصية كما يمكن استخلاص أكثر من هذا الفعل أو ذاك الذي يقوم به الشرير(٣).

ويمكننا تصنيف الشخصيات من خلال ابرز مظهر له وهو الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها، أي وظيفتها والأدوار التي تقوم بها والاستعمالات المختلفة التي تكون موضوعاً لها، ومن المعروف أن هذا الانتقال قد جاء كرد فعل على تركزي الاهتمام على الشخصية باعتبارها كائناً إنسانياً مليئاً بالحياة وعلى تجاهل للقصدية الكامنة وراء خلقها وتشكيلها فمع هذا الاتجاه سيحل مفهوم الصنعة محل المفهوم المثالي لبناء الشخصية القائم على مقولة الإلهام. (٤)

---

(1) Ibid. p. 290..
(2) ibid.p 123. charles grivel:production de linterel romaneque.ed.
(3) p Goldenstein: pour lire le roman. EDJ. DUCULOT 1986 P. 57
(4) P Goldenstein: pour lire Le roman. Edj. Duculot 1986 p. 57.

وأعود إلى كلمة فيرجينيا وولف التي تدعو إلى تذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية الروائية " لقد انصرمت عليها ستة عقود من الزمن كان فيها للنقد والشعرية جولات مشهودة وحقيبة اعتنت فيها التجربة النقدية وازدادت كفاءتها الإجرائية والتنظرية في التعامل مع الشخصيات الروائية وغير الروائية.

خطاب حبيبي الروائي وتطور المكان.

بين إميل حبيبي السياسي وإميل الروائي والأديب تمتد مسافة أكثر من عشرين عام، فقد انخرط حبيبي في العمل السياسي منذ عام ١٩٤٣ في حين نشر أول رواية له "سداسية الأيام الستة" في عام ١٩٧٢ هناك إذن ٣٠ عاماً في شخصية هذا الروائي الفلسطيني هو الجانب السياسي ومع ذلك تطغى الشخصية الأدبية على إميل حبيبي وذلك في المدى العربي أو في المدى الفلسطيني خارج فلسطين.

وإذا اعتبرنا أن الشخصية الأدبية لم تطغ على شخصيته السياسية، فإنهما على الأقل في مستوى واحد، لقد كان هذا الروائي موضع خلاف وجدل وسجال نظري وفكري على مدى السنوات الساخنة في إطار التفاوض الفلسطيني الإسرائيلي وكذلك برزت مساجلات أخرى ذات طابع احتدادي في ما يتعلق بطروحاته المباشرة تجاه قضايا السلام والتطبيع الثقافي والحوار العربي الإسرائيلي وقد ارتفعت وتيرة الخلاف مع حبيبي على مستوى المثقفين العرب كافة عندما تسلم جائزة أدبية إسرائيلية في عام ١٩٩٢.

لكن له لم يُلقِ أي ظلال ثقيلة عليه فرواياته التي نشرها هي روائية فلسطينية خاصة "كان لها غايات ودلالات مكانية وجودية منها[١]:

١. تركيزه على الشخصية العربية الفلسطينية داخل إسرائيل ثم رصد تحولات هذه الشخصية وبناء جوانبها الإنسانية المثارة على البقاء والاحتفاظ بالاسم العربي الفلسطيني وسط غابة من أسماء الأعداء.
٢. انتباهة إميل حبيبي إلى التراث العربي القديم بوصفه مرجعية راسخة تعزز بالتالي إلحاقه الأدبي على حضور الشخصية الفلسطينية داخل الكيان الإسرائيلي.

"حين قرأت" المتشائل أبو سعيد النحس" نصاً طازجاً مضمخاً بنكبة فلسطينية متميزة تبحث عن المكان، عن روح المكان على ظهر حمار.

نص عبثي إنساني عبثي ورحل عبثي وحده المكان ليس عبثياً. قبل ذلك النص لم أكن قد عرفت أو رأيت فلسطينياً واحداً من فلسطيني اسرائيل سوى درويش الذي

---

(١) يوسف أبو لوز: كاتب شاعر فلسطيني مقيم في الأردن، المصدر نفسه (مشارف)، بقي الروائي ورحل السياسي.

خرج ولم يعد، فأصبح لحظة انضمامه إلينا وحده إميل حبيبي لم يخرج بقي هناك واحداً من المرابطين وكنت ظننته لا يخرج أبداً[1].

شعرت عندما التقيت به بأن فلسطينيي إسرائيل يختلفون عن فلسطينيي اللجوء في البلاد العربية، بدا لي أن فلسطينيي إسرائيل يختلفون في بنائهم السيكولوجي عنا نحن الذين عاشرنا الأنظمة العربية وعاشرتنا.

بادئ ذي بدء خيل إلي أنه اختلاف ناشئ عن عدم خوضهم لتجربة الخوف والرحيل والمخيمات ولأنهم لا يأكلون من طحين غوث اللاجئين منها هو إميل حبيبي يتحدث عن خبز الطابون بفخر واعتزاز.

فلسطينيو إسرائيل ظلت علاقتهم بالأرض قائمة ومن خلال تلك العلاقة قامت علاقتهم بالعدو مواطنون من الدرجة الثانية في دولة العدو ربما لكنهم يتمتعون بشيء من الحرية، أما نحن الذي انخلعنا من الأرض وهربنا من دولة "العدو" إلى دولة الشقيق فقد عشنا مواطنين من الدرجة الثانية أو العاشرة وبلا أي شيء من الحرية.

إن إميل حبيبي مارس حرية هائلة في الدعوة لها، لقد جاءت أوسلو لتخلصنا من الحق ومن شعورنا بالحق والعدل والانتماء حتى المفر حرمتنا منه أوسلو خيارك الوحيد أن تكون فيها أو تكون معها لا مفر ولا فرار.

وهناك إطار عام يحوم كل هذه المضامين في خطاب إميل حبيبي وهو الإطار الروائي الحريص على شكل فني ينزع إلى المعاصرة أو الحداثة المنقولة عن الضمير الشعبي الفلسطيني والعربي الذي يتوجه إليه إميل حبيبي في محصلته الإبداعية.

لقد بقي الروائي في حيفا العربية الفلسطينية طيلة حياته وأمضى أن يكتب على شاهدة قبره عبارة يقول "باقٍ في حيفا" وأن هذه العبارة الوصية لها مغزاها ومدلولها الأدبي والسياسي معاً بل لها إحالاتها النضالية التأجيدية الطويلة التي تقول لنا أن المناضل السياسي أو "المناضل العربي" يجسّد في بقائه الصور حياً وميتاً في أرض بلاده" يجسّد فكرة التشبث الأبدي باللغة الشخصية واليهودية والحضور وكلها عناصر مواجهة مع عدو مثل هذا البقاء الصبور في الحياة وفي الموت[2].

حتى في الموت فإنه باقٍ في حيفا وهذا الخطاب المُعلن والمكتوب وصية والمحفور على شاهدة القبر هو جزء من خطاب إميل حبيبي الروائي ويتوجه هذا الخطاب مباشرة إلى صميم الإسرائيلي الجاثم بالقوة على صور حيفا.

ذلك تلك هي بعض قيم أعمال هذا الروائي الفلسطيني الذي اعتبر في القراءات النقدية العربية روائياً "قاسياً" في توجيه نص إبداعي عربي فلسطيني نحو "القسوة"

---

(١) عوني بشير- كاتب فلسطيني وهو من محرري مجلة "المجلة" اللندية- نكهة فلسطينية متميزة، المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.

الإسرائيلية المبنية على تواريثه يهودية تحاول دائماً وأبداً تزييف التاريخ والجغرافيا ومعهما الإبداع.

لهذا كله سيبقى من إميل حبيبي ذلك الروائي المبدع الفنان.

أما السياسي فيه فإنه سينسى مع مرور الزمن

"إن إميل حبيبي كمبدع وروائي أسهم في التاثير من موقعه كسياسي رغم دوره المعروف في تأسيس الحزب الشيوعي الفلسطيني فهو من طراز المبدعين القلائل في حياة الأمم"(١).

"لقد تمسك حبيبي بالمكان الفلسطيني، فقد كان متمسكاً ببديهية بسيطة جداً وهي أنه ابن الأرض الفلسطينية ولن يبرحها ولن يُقيم في أي مكان غيرها، وهو يعيش داخل الزنزانة الإسرائيلية فلا بد أن يستخدم التقنية في كتابته يستخدم الرموز والتورية والإحالة والإشارة من بعيد ويقيم ما يشبه شيفرة بينه وبين القارئ، كتابته أشبه بدقات المساجين على جدران زنازينهم، هذه الدقات هي الوسيلة الوحيدة المتاحة لهم للتفاهم مع بعضهم وترحيل الرسائل(٢).

"إن رواياته تسعى إلى تحرير المخيلة المقيدة من قانون جاذبية المألوف الأدبي هكذا فاجأتنا رواية "المتشائل" وما سبقها وما تبعها عموماً، إذ هزّ الروائي قناعات كانت راسخة لا تقبل النقاش على صعيد الإبداع الروائي(٣).

وهكذا يظل صوت حبيبي داعياً إيانا إلى الاكتشاف والانفتاح والحوار والاحتكام إلى المخيلة والجرأة على ارتياد الدروب الجديدة مهما كان حجم المخاطرة.

كان من الإنصاف لإميل حبيبي فهم حماسته للسلام على أساس أنه السلام الذي يعطي الشعب الفلسطيني حقه في سيادته فوق أرضه في دولته (وكان يحرص دائماً أن يضيف: "وعاصمتها القدس الشريف" وانسجام إميل حبيبي مع نفسه ومع فكرة يعود إلى ما قبل النكبة الأولى (١٩٤٨) عندما كان في طليعة المثقفين المناضلين الذين أيّدوا قرار التقسيم الصادر عن الأمم المتحدة، وآمنوا بحل تتعايش من خلاله دولتان وشعبان.

في المقابل كان من الظلم لإميل حبيبي فهم موقفه على أنه مجرد حماسه لأي سلام فلو كان هذا هو موقف الرجل لما كان في نضاله متصدياً لسياسات الحكومات الإسرائيلية نزيلاً في سجونها أكثر من مرة ومطارداً من قبل متطرفي اليمين.

كان مناضلاً مديراً، لا يتراجع عن موقفه الفكري والسياسي من أجل اعتراف إسرائيل بكينونة وحقوق الفلسطينيين الذين بقوا في أرضهم.

"يا بنشرب من رأس العين... أو بنضل عطشانين".

كان إميل حبيبي يردّد هذا المثل الشعبي في توصيفه حالة الرفض المطلق لأية تسوية سلمية، ويستعمل الأمثال الشعبية والعبارة اللاذعة حتى أنه بدا في بعض

---

(١) محمد السيد سعيد، كاتب مفكر مصري، المصدر نفسه، مشارف.

(٢) فاروق عبد القادر، كاتب وناقد مصري، من مقاله "سرايا- من أهم الروايات العربية المعاصرة (المصدر نفسه، مشارف).

(٣) مؤنس الرزّاز، كاتب روائي أردني- من مقاله "هز قناعات راسخة" المصدر نفسه.

عباراته متطرفاً في الرد على من اعتبرهم متطرفين و هي ملاحظة نقلناها له ذات مرة فتقبلها بصدرٍ رحب وقال: سامحونا وتحملونها لقد تحملنا الكثير"[١].

إن حبيبي كان ينتظر الفجر بكتابة روايته "أخطية " و "سرايا بنت الغول" الفجر الآتي كان مصدر تفاؤله الانتظار النظر إلى البعيد والواقع الذي اصطدم به كان مصدر تفاؤله الانتظار النظر إلى البعيد والواقع الذي اصطدم به كان مصدر تشاؤمه، هو الوحيد الذي كان باستطاعته اختراع هذه الكلمة" المتشائل" لأنه كان صحراوياً بفراسته وباستبداله الصحراء بالبحر و في أدبه عرف كيف يغرف من بحر ويسخن في الصخر، حتى بعد أن تجاوز السبعين من عمره[٢].

ومن أسئلة الحوار الذي أجراه أحمد رفيق عوض، ومنذر عامر، ليانه بدر، وزكريا محمد سؤال حبيبي:

س: هل كان الحرص على اللغة نوعاً من الحرب؟ و هل كان هذا جزءاً من حرب البقاء؟

ج: مما لا شك فيه لكن أكثر من ذلك، فأنا أعتقد أنني ألتجئ إلى إحياء المكان الفلسطيني وأصفه، وأتوسّع في وصفه من أجل البقاء[٣].

س: إبراهيم أبو لغد ذهب إلى يافا ودله الأطفال العرب على أسماء الشوارع العربية القديمة، قبل عام ١٩٤٨ لقد كانت لهم مدينة أخرى "تحت" المدينة العبرية فكيف واجهت مشكلة الطبقات هذه في رأيك؟

سؤالك يذكرني بتعليمات نقاد عبريين فعندما ترجمت رواياتي إلى اللغة العبرية كانوا يكتبون أنني أعرفهم على حيفا التي لا يعرفونها القرى التي هدمت وزالت لا يعرفونها، أما أنهم لا يريدون أن يعرفونها أو يمتنعون عن معرفتها، وكانوا يشعرون أنه من الصعب عليهم أن يدافعوا عن أنفسهم في مواجهة كتاباتي، الآن في قضية المكان، أنا أستغل، بعمق، وبألم، واقع أنني أستطيع أن أزور المكان، فيما إخوتي وزملائي في المنفى لا يستطيعون ذلك أنا تعلمت بمفاجأة مؤلمة من رواية "غسان كنفاني" "عائد إلى حيفا" شيئاً عن المكان، في هذه الرواية يصف غسان حيفا والشوارع والأحياء التي قطعها أهل المدينة في هروبهم عبر البحر، ولا أذكر أن كان غسان رحمه الله عاش في حيفا أم لا. لكن مع ذلك أنا حاولت أن أمشي مع غسان

---

(١) بكر عويضة- كاتب فلسطيني و هو محرر صفحات الرأي في صحيفة "الشرق الأوسط، اللندنية.

(٢) سلمان ناطور، كاتب أديب فلسطيني مقيم في دالية الكرمل، من مقاله "إميل حبيبي... في انتظار الفجر الآتي"، المصدر نفسه.

(٣) الحوار الأخير: إميل حبيبي- أنا مانعه الصواعق الفلسطينية، أجرى الحوار أحمد رفيق عوض، ومنذر عامر، ليانه بدر، وزكريا محمد.

الطرق التي وصفها وجعلها الطرق التي انتقل عبرها اللاجئون الفلسطينيون في حيفا إلى شاطئ البحر، ووجدته أحياناً، بدل أن ينزل بهم إلى البحر، يصعد بهم إلى الجبل؟

س: لقد كان هاجس المكان مركزياً في رؤيتك؟

ج: نعم، كان هاجساً من هواجسي، لأنني جُرحت كثيراً، من قبل العديد من زملائي في الخارج، أنا بهذا أقول لهم أنني أستطيع أن أزور المكان، بالطبع هذا المكان، كما قلت في روايتي "سرايا بنت الغول" وصفت زياراتي له كما قيل عن السيد المسيح، أنه سار في درب الآلام في أثناء تصوير الفيلم عن هذا الأمر قصد "التورية" طبعاً كل واحد يحلم أن يبقى أثره بعد رحيله، فوجدت البيت الذي سكنت فيه أصبح ملحمة على كل حال يظهر أن هذا هو الذي يستحقه.

س: هناك متعة شديدة باستعادة الأماكن والقرى في رواية المتشائل؟

ج: أردت بذلك أن أبرز هنا مدى الخسارة... هذا أكثر ما أزعج الإسرائيليين.

س: نحن نتذكر دائماً صرختك المدوية: هذا هو وطننا الذي ليس لنا وطن سواه.

ج: نحن بقينا في وطننا كما قلت في رواية (أخطية) على لسان (أخطية) أنه لو وجدتم من يحبكم غيري لما بقيتم في بلادكم، فنحن تعلمنا مأساة المنفى، وهنا أود أن أشهد للمرحوم (أبو إياد) على مذكراته التي نشرها له أديك دولو في كتابه (فلسطيني بلا هوية) حيث عرفنا على مأساة الفلسطينيين في المنافي العربية حتى العمق. لذلك تجد العرب في إسرائيل، عموماً يقولون للإسرائيليين أنه حتى لو جئتم بالبلدوزرات لطُردنا إلى أي وطن عربي فلن تنقلونا إلاّ جثث هامدة: بفضل الصمود بقينا في بلادنا وليس بفضل مستوى الديمقراطية في إسرائيل، بل بسبب مستوى الديمقراطية المتدني في الوطن العربي.

س: السلطة الوطنية الفلسطينية- كيف تنظر إلى إيقاع حركة السلطة بعد عامين على أرض الوطن.

ج: أنا غير موافق على النظرية القائلة بأن القضية الفلسطينية هي قضية أداء السلطة "لا يا عمي لا تزال القضية هي قضية إسرائيل قضية الاحتلال والعدوان، أكثر من مرة قلت وها أنا أؤكد على ذلك، ياسر عرفات حتى الآن وعلى الرغم من كل شيء لا يمثل السجّان، إنما رابين ثم بيرس هما اللذان يمثلان السجّان.

ياسر عرفات ما زال يمثل السجين، وأنا من طبيعتي الإنسانية لا أستطيع أن ألوم الضحية، ولا تزالون الضحية وفي روايتي المذسية "لكع بن لكع" كنت أصرخ في جمله بعد الأخرى: لا تلوموا الضحية.

هذه هي الحقيقة ربما يكون هناك تصرفات خاطئة أو أداء ولكن السبب هو الممارسات الإسرائيلية.

السجان هو إسرائيل وليس الفلسطينيين أنا أؤيد أوسلو وأشعر أنني مرتبط بهذا الحل.. قيض لي أن أكون الشخص في.. عصبة التحرر الوطني.. الذي طلب مني أن ألقي تقريراً في اجتماع اللجنة المركزية الخاص فيها عام ٤٧.

دعونا فيها شعبنا إلى الموافقة على قرار التقسيم، أنا أعترف بهذا الموقف والمسؤول عن عدم موافقة شعبنا، عن مأساة شعبنا في ذلك الوقت، هو الجامعة العربية، والمسؤول هو الاحتلالات الإسرائيلية التي حشرتنا من أجل عدم القبول بقرار التقسيم وإسرائيل تقوم بهذا الدور الآن لتمنعنا من القبول باتفاق أوسلو. إسرائيل لم تعطنا الوقت ولا الفرصة، إسرائيل ارتكبت مجازر كثيرة عام ٤٨ حتى لا نعطي الفرصة لنقبل بقرار التقسيم، أذكر أنه بعد قرار التقسيم، قمت بزيارة إلى العديد من القرى منها قرى الجليل، وجاء المخاتير والوجهاء واستقبلونا وقلنا لهم، ابقوا في بلادكم.. حتى ولو ذبحوكم ولكن إسرائيل طردت جميع المواطنين من بلادهم. شعبنا لم يترك بإرادته، شعبنا طرد من بلاده[١].

ليس على اللاجئين ولا على أبنائهم أن يشعروا بمسؤولية الهرب من أوطانهم.. إسرائيل هي المسؤولة هم طردوا طرداً، لذلك أنا حينما أتحدث عن تجربة جيلي فإنني أقصد هذه الأمور مررنا على هذه المأساة نفسها، أنا وجيلي رأينا هذه المأساة وعليكم أن لا تكرروها.

"باقٍ حيث ولد في المكان الذي وصال فيه سليقة العلاقة العضوية المستمرة، وبلا قطيعة بين الأرض وتاريخها ولغتها، وتابع فيه الإصغاء المرهف بخشوع ومحبة إلى كلام السماء إلى الأرض، لتعيش حياته البسيطة قنوعاً بحصته من الماء والهواء والضوء وتبدّل الفصول والغزوات، لتصبح الأرض التي غابت عنها طبيعتها أرض التعددية والتسامح والسلام"[٢].

لقد شاءت طبيعة التطور التاريخي في تقاطع المصائر الإنسانية أن تجعل هذه الأرض المقدسة بلداً لشعبين، بعدما تعرّض شعبها الفلسطيني إلى المصير التراجيدي المعاصر وبذل تضحيات تفوق طاقة البشر لتثبيت هويته الوطنية، وحقه في الاستقلال، وكنت أنت منذ البداية وحتى هذه اللحظة، أحد المنابر المتحركة الأقوى والأعلى، الداعية إلى سلام الشعوب بحق الشعوب.

والآن أنت مسجى على هذا المفترق، باليقين وبالشك معاً، فإن أكثر من جيل واحد من الباقين هنا يعبّر عن دَيْنه لك، للطريقة التي حللت بها جدلية التوتر الوجودي والثقافي بين الجنسية والهوية، بطريقة وحيدة والدفاع عن حقهم في

---

(١) المصدر نفسه، مجلة مشارف.

(٢) محمود درويش، من مقالة أيها الساحر الساخر من كل شيء (كلمة الشاعر في حفل تأبين إميل حبيبي). ٣/٥/ ١٩٩٦.

المساواة، وإمداد عناصر الهوية بمكوناتها الثقافية الوطنية والقومية التي لا وجود لهم بدونها"[١].

"لقد تميّز إميل حبيبي بالتفوق المعنوي، كونه ظلَّ مرابطاً في الوطن الذي ليس لنا وطن سواه ظل يصابر ويصارع، ويتحمل الإهانات اليومية على أيدي الإسرائيليين المحتلين، ينتصر مرة ويذهزم مرة، تمثل بشجاعته الروحية والفكرية، كان وراء الفلسطينيين الذين أثروا البقاء، وصاروا، يحملون الجنسية الإسرائيلية بالضرورة، لم يكتفوا بالخطر، كأنهم يعاقبون على تشبثهم ببيوتهم وبأرضهم[٢].

(١) المصدر نفسه.
(٢) الطيب الصالح، كاتب روائي سوداني مقيم في لندن.
من مقالة "قلعة مهدمة ترفض الاستسلام"، المصدر نفسه.

جدل الذات (الأنا والآخر)

إن إبداعات حبيبي وحياته تمثل بالنسبة للقارئ العربي إشكالية حقيقية، فهو من أوائل الكتاب الفلسطينيين الذين عبروا عن موقفهم الوجودي من الحياة ومأساة انشطارهم في الداخل وتهدد جزء من ضميرهم إجبارياً بحكم المعايشة عن طريق القص والرواية وليس عن طريق الشعر الغالب في الأدب الفلسطيني وخطورة الكتابة السردية أنها تقيم ضفائر متشابكة من اصوات الأنا والآخر، وتسمح باتساع درجة الوعي ليشمل ويحتضن المنظور المغاير وربما كانت تجربة إميل حبيبي المحتدمة سياسياً في الحزب الشيوعي وعضويته المبكرة بالبرلمان الإسرائيلي قد جعلته يقف على حد السيف بين المنظور العربي للقضايا المصيرية والمنظور الإسرائيلي أنه يرى الوجهين في الآن ذاته وينشطر بينهما[١].

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون عنوان روايته المروية التي ضمنت له سماعاً عريضاً في المجتمع العربي يعكس بطريقة نموذجية الأمل وأسباب الإحباط في لحظة واحدة، فيما يمكن أن نطلق عليه نقدياً البؤرة المزدوجة للوعي الشقي، وظلت هذه السمة هي الغالبة على كل كتاباته الإبداعية حتى "سرايا بنت الغول" التي قدم فيها مرثية شجية للمكان الفلسطيني و هو يتهوّر بالضرر المحتوم، دون أن يملك لذلك رداً ولعل موقفه المرتبط بالجائزة الأدبية المرفوضة من كل مواطنيه والتي قبلها تحدياً لهم لكي يثبت أن اعتراف المؤسسة الإسرائيلية بنموذج إبداعي للأدب العربي يتضمن اعترافاً مسبقاً بدولة فلسطين وكل ما أعقب ذلك من إشكاليات.

"جاءتنا يومها رواية عربية عن هموم ومآس عربية من أرض محتلة عربية-عربية بشكل خاص لأن حالتها كسلبية كان يضاعف من عربيتها إلى حد أنها باتت في مكان ما من لا ويعنا منبعاً لكل ما هو عربي ويقاساً له"[٢].

"تظل كلماتك تجدف في الجو الجياش والذاكرة لبحر الناس، تظل على منعطفي القدس وعلى رفاق الدرب الطويل يكدحون من فجر الأول من أيار وبيارقه الحمراء إلى فجر الثلاثين منه، بعد أن عبروا الثلاثين من آذار الهدار، وإن أردتم أن تعدلوا فأكثروا متقدمين مقتحمين عبر غبار العرق للسنين الخوالي والغابر العذيف إلى الآتي المنتظر"[٣].

فمن خطاب معروف من معيشه الناس وهمومهم وآمالهم ودفء حياتهم في الزمهرير و عذوبتها في اللاظى المستعر، تنبش فيه المثل والملحة والنكتة والذبذة

---

(١) صلاح فضل، كاتب ناقد مصري، مجلة مشارف من مقالة (على حد السيف).

(٢) رشيد الضعيف، كاتب روائي لبناني.

(٣)محمد نفاع- كاتب قصص فلسطيني مقيم في بيت حن و هو السكرتير العام للحزب الشيوعي الإسرائيلي.

والحكاية من خشب البيت إلى صحن الدار والتين والعسل والليف المتهدّل، تعطف الكلمات بانضباط مرخى لها العنان فلا تجمع لأنها أليفة ووليفة.

كتب أحمد دحبور الشاعر الفلسطيني المقيم في غزة "أيها الباقي في حيفا" لقد خفت أن تعيش وأن يموت الجبل، فإذا بالجبل يعيش لأنك تعيش لعل شوبنهاور كان يقصدك عندما قال "كل شيء يموت في الموت إلا ذاتي، تختفي الأشياء ولكني أظل حياً لأن وجودي الحقيقي لا يطوله الموت".

وآخر تلك المواقف التي فصلتنا وجدانياً عنه تمثل في دفاعه الحميم عن مزوده التطبيع الثقافي في إسرائيل ومحاولته المريرة لإقناع بعض المثقفين المصريين بذلك، واذكر أن آخر مرة رأيته فيه دار بيننا حوار طويل حول هذه القضية تجلى فيها بشكل واضح أن ما تشرّبه أميل حبيبي من المعايشة الموصولة بالأفكار التي تربينا على مناهضها وتطهير ضمائرنا من الاعتراف بها كان أشدَّ من أن يقاوم وأن مأساته الحقيقية كانت تكمن في رؤيته المزدوجة لوجهي الصورة في الآن ذاته، مما جعله مزيداً في موقفه وموقعه ورؤيته، واحتفظ له طيلة عمره بهذه الصبغة الإشكالية التي قيّدت عروبته وخطّت مسافة واضحة بينه وبين قرائه، لا يستطيعون تجاوزها مهما تملكهم الإعجاب بفنه والتعاطف مع مأساته.

"وإن كتابات حبيبي الروائية لها قيمة وخصوصية كبيرة، ولعل نصاً واحداً من "المتشائل" يعتبر إسهاماً كبيراً ومنعطفاً حاراً في الرواية اليهودية العربية، وهو من النصوص التي ستبقى في تراثنا الأدبي بما تمتع به إميل حبيبي من سخرية نادرة يلمسها كل من تعامل معه، أو قرأ نصوصه شعر بالارتباك والتعثر نحو شعوره الحقيقي الذاتي بالضيق والاستفزاز من تصريحاته ومواقفه حيث يرجع تحديداً إلى شعورنا بقيمته وصموده كعربي فلسطيني داخل دولة الاحتلال الإسرائيلي"(١).

لقد استطاع حبيبي أن يلمس الجرح في هذه الرواية بطريقة مؤلمة بلا زعيق إذ غاص في الجرح وهو ما تكرّر في "المتشائل" وقرأت له ثلاث روايات في قمة الجمال الأدبي وتفاجئ كردانـي مصري يوم صدور الرواية "السداسية" فقرأتها بانبهار"(٢).

"كان حبيبي قد أبدع في روايته "المتشائل" بأسلوبه وسخريته وموضوعها المعاصر، لذلك كانت رؤى أعمال حبيبي الأدبية تختلف عن مواقفه السياسية، وأنا أعجب في الحقيقة من هذا الانفصال بين رؤى الإبداع والمواقف الفعلية للمبدع".

---

(١) رضوى عاشور، المتشائل، منعطف في الرواية العربية، مجلة مشارف، ص١٢٣.
(٢) محمد البساطي، أحد كبار فرسان الرواية العربية، كاتب قصصي، مجلة مشارف.

لكن تظل أعماله الأدبية التي عبّرت بصدق عن مشاعر الفلسطيني في الأرض المحتلة وربما تتضّح يوماً الأسباب الحقيقية لمواقفه السياسية المختلفة عن رؤاه الأدبية فيزول العجب[1].

حيث يقول: "وعدني يعقوب بأن يدّبر لي أمر باقية "الطنطورية، إذا استيقظت قبل الفجر وقمت إلى عمال القرى، الذين يبيتون في خرائب حيفا، فأيقظتهم قبل الفجر، على خطر الشيوعيين، فوعدته خيراً، وأخذت أبيت معهم، فيتركونني أغط في النوم ويسعون في طلب الرزق، حتى وقعت انتخابات الكنيست الثانية في تموز ١٩٥١، فإذا بالشيوعيين ينالون ستة عشر صوتاً في جسر الزرقاء، فأقبل علي يعقوب هاشاً باشاً وهو يهتف البشارة، البشارة، لقد قرر الرجل الكبير (ذو القامة القصيرة) أن يصّوبك نحو جسر الزرقاء. بأن تزف إليك "باقية" وما انقضى شهر حتى زفت إلي باقية"[2].

"وينبغي القول أن إميل حبيبي قد أضاف للرواية العربية الكثير، فهو أحد الذين استحدثوا شكلاً لعمله الروائي عبر لغة تراثية عبَّر من خلالها عن ذاته وعن وعيه، ومن ثم طرح أسئلته عن حاضر شعبه ومستقبله، لقد انشغل حبيبي فيما كتبه بالصدق وإطلاق اللاوعي للكشف عن مأساة الفلسطيني عبر منهج ماركسي منذ البداية، وحرية اختيار الكتابة لحزم الفعل الاجتماعي عن الشكل التراثي العربي، كما لجأ إلى التعبير الساخر بلغة ساخرة عن النفي اليومي الذي يتم بمعرفة الآخر ويشكل بناء تاريخياً قاهراً[3].

واجهه حبيبي بالضحك حيث قال عنه يوماً: إن الضحك في زمن الاحتلال يتم بالالتباس ويبدأ بالملهاة وينتهي بالمأساة.

كما قال عنه فيصل دراج: روايته متميزة لا تصف الوضع الفلسطيني فحسب بل تصف كل شرط يعيش فيه الإنسان مضطهداً، كما عاش هذا الروائي بمواقفه المتناقضة التي كانت على نحو من الانماء يثير دهشتنا.

"لقد استطاع حبيبي أن يزرع بعض الخلاف بين أصدقائه وبينه" أن يزرع بعض الخلاف بين بعض أصدقائه وبيني... بيني وبين نفسي.

لكنه لا يضع مظلة من الأحلام لأنه ظن أن الأحلام غير ضرورية للسياسي لأنه ظن أنها وراء بعض الخراب وهذا هو خطأه الكبير خطأ حسابات القوة مع الاستغناء عن حسابات التاريخ.

"لم يشأ الرجل الكبير إلا أن يصحبني إلى بيت خالتي فيسلمني إلى مدير السجن تسليم اليد باليد، فنحن الذين ورثتنا الدولة عن آبائنا تظل مراتبنا عالية ولو في

---

(١) أحمد عمر شاهين، "تواصل مع أسلوب السرد العربي"، مجلة مشارف.
(٢) المتشائل، ص١٢٣.
(٣) سعيد الكفراوي، الصدق وإطلاق اللاوعي، كاتب قصصي مصري.

قاووش السجن.. اركبوني في سيارة البوليس المثقلة وأنا محشور مع ستة من رجال الشرطة فيما يشبه عربة الكلاب فلما أقفلوا الباب، تأففتُ، فانهالوا علي لكماً ورفساً وأنا أصيح، النجدة النجدة أيها الرجل الكبير، ولفظتها بلغة عبرية حتى أقوم من تحت كعابهم فتوقفت السيارة[1].

"لقد علمتني التجارب ألا أحسن النيّة، وأن أبقى الطويّة مطويّة علماً بأن بطاقة إتحاد عمال فلسطين لا تنفعني إلا حين لا أدفع غيري أو أن يعود الدفع على الرجع الكبير ذي القامة القصيرة، الذي لا ينفع أحداً".

كما يقول حبيبي: "لا تطبيع في عرفنا وفي أخلاقنا إلا ذلك القائم على إلغاء الغبن التاريخي الذي أنزل بشعبنا العربي الفلسطيني في وطنه ولا حوار حضاري إنساني إلا ذلك القائم على تحرير التخوين والتكفير وباقي أشكال العنف الكلامي"[2].

ويقول حبيبي: الذين يتلقون ضربات السياط ليسوا مثل الذين يعدونها لسنا أغبياء حتى نفرط بأي صوت يرتفع في التضامن مع قضيتنا العادلة، وعلى رأس هذا الصوت أهل الثقافة من أعداء الاحتلال وأنصار إقامة دولة مستقلة لشعب فلسطيني فوق ترابه الوطني من الإسرائيليين دعونا وشأننا وانقذونا من هذا الحب القاتل فليست فلسطين والله الحمد، غرناطة وليس من واحد يبكي بكاء أبي عبد الله آخر ملوك غرناطه حتى تؤنبه والدته هاتفة: "إبكِ كالنساء على مُلْكٍ مُضاع لم تحافظ عليه مثل الرجال".

غير أنه يخاطب أولئك المفكرين الإسرائيليين بقوة ويقول لهم: "لقد شربنا نحن المفكرين الفلسطينيين كأسنا المرّة أمام شعبنا، لم نتهرّب منها بل شربناها حتى الثمالة، فلا يصح أن يستمر أهل الفكر الإسرائيليون في التهرب من شرب كأسهم أمام شعبهم وهي مثل العسل بالمقارنة مع الكأس المرّة التي شربناها"[3].

ويضع إميل في شهادته سابقة الذكر قضية "التطبيع الثقافي" مع إسرائيل في إطارها الموضوعي ويخاطب أهل الثقافة العرب بقوله:

"لا ندعوكم إلى أي تطبيع مع العدو الصهيوني بل إلى التطبيع معنا وإلى نجدتنا والوقوف معنا فلا أنظمة الحكم المطلق ولا النظام الصيهوني معنيان بأي تطبيع ثقافي فيما بيننا، فهم معنيون بإبقاء العلاقات والاتصالات فيما بينهم، وقفاً عليهم وعلى التوقيت الأمريكي.

---

(١) المتشائل، ص١٧١.

(٢) توفيق أبو بكر من مقالة "هكذا عرفت أميل حبيبي"، كاتب فلسطيني يقيم مؤقتاً في الأردن/ مجلة مشارف.

(٣) المصدر نفسه.

"لقد رافقت الأساطير والسخرية كتابات حبيبي وأدبه معبراً عن مصير شعبه ومآسيه، وبدلاً أن يكون نبياً كان الإنسان الساذج الذي يصرخ "الملك عار" والأسلوب الذي إتبعه هو الحديث عن الإنسان.

من خلال الفرد، قصصه ليست ألغازاً وسر العلاقات بين أبطالها نسج بذكاء وفطنة.

لقد أدرك حبيبي عزلة الغريب الأبدي، ولد ثاقب البصيرة بين كونه مسيحياً إسرائيلياً وبين كونه عربياً إسرائيلياً مثل البابوشكا الروسية دمية داخل دُمية داخل دمية.

سنة ١٩٤٧ قاتل من أجل قبول قرار التقسيم واضطر إلى التخفّي لينجو بحياته وفي سنواته الأخيرة لم تكن حياته محفوفة بالحب، وعندما قرر الكشف عن الحقيقة السياسية التي أدركها وكتمها في قلبه طرد من مكان عمله كرئيس تحرير "الاتحاد".

إميل لم يكن متطرفاً في فهمه لمأساوية الحقيقة السياسية العادلة وغير العادلة، الأمر الذي يتعلق بالناظر إلى هذه الحقيقة، إنها حقيقة فهم التنازل كضرورة كعربي عرف أنه وبحقه يوجد يهود هناك، وكإنسان عرف أن على اليهود أن يعترفوا به وبحقه، جلس في غرفة عمله في "شارع الجبل" كما كان يسميه في شبابه وأصبح اليوم "جادة الصهيونية" وماذا فعل؟ هل بكى؟ كلا لقد ضحك[١].

"ذلك هو خيط هذا العقد الصعب الذي انفرطت خرزاته في عام ١٩٤٨، فأخذ حبيبي ما تبقى من خط وأخذ ينظم من جديد حبات الخرز التي بقيت في ساحة الوطن ليصنع عقداً جديداً صحيح أنه عقد صغير لكنه عقد جميل يلمح إلى ما كان يمكن أن يكون عليه لولا انفراطه أيدي سبا وإميل حبيبي في "مشارف" هذه أراد أن يكون بوابة مندلباوم جديدة تنظم طرفي العقد الفلسطيني كما أراد أن تكون هذه الـ "مشارف" مرقباً على السامة العربية والعالمية.

وأراد أن تكون منفتحة على الآخرين، ومن بين هؤلاء الآخرين هذا الآخر الذي قيّض لنا أن نقتسم معه الوطن وفي هذا الوطن قبل أن يتحقق حلمه الذي رسمه لنفسه ولنا طوى صفحته الأخيرة من كتابه الذي لم يخطه وهناً في هذا الوطن، في حيفا التي استحوذت على لبه، حيفا التي لم تشأ أن يغيب عنها شدته أخيراً إليها فاحتوته في ترابها إلى الأبد[٢].

---

(١) يورام كانيوك، حر وأسير" كاتب روائي إسرائيلي والرئيس المشارك مع إميل حبيبي في لجنة المبدعين الإسرائيليين والفلسطينيين ضد الاحتلال، ومن أجل السلام العادل (عن العبرية: سلمان الناطور).

(٢) سلمان مصالحة- بوابة مندلباوم- كاتب شاعر فلسطيني من المغار (الجليل) ويقيم في القدس، المصدر نفسه (مشارف).

"إن مزاولة إميل حبيبي عمله السياسي الحقيقي بعيداً عن تصريحاته هو إصراره على البقاء في الأرض المحتلة، رافضاً الهجرة أو الإقامة في الخارج، فكان بذلك متحدياً الاستعمار الاستيطاني بجسده"(١).

في إنتاجه الأدبي واكب الأحداث الدرامية المأساوية لبلده وشعبه وتجد في صفحات رواياته حياة كاملة للناس في حركة دائبة نضالية لا تعرف اليأس.

يقول فريد غانم: "وقفت يا إميل ضد التيارين تيار الخصوم المدججين بالقوة فلم يكسروك وتيار الذين قضيت جل حياتك تدافع عن أخطيتهم فأخرجوك من طينتهم حين قررت أن تحصن اليقين بالشك وقد يكونون قد كسروا فيك أكثر من ساق وأكثر من قلب، لكنك لم تمت لأنك انتصرت في معركة أن تكون أو لا تكون"(٢).

"إن روايتك "المتشائل" المزيج الإنساني الرائع لك بين السياسي المتفائل بحكم الضرورة وبين الأديب المرهف إلى لا يمكن إلا أن يكون متشائماً عندما يتأمل وجهنا في مرآته المقعرّة"(٣).

ويضيف فيصل قرقطشي كلماته: "أيها الباقي في حيفا كسنديان يؤرخ عذابات التراب وشهيق الأرض تلك التي لا تليق إلا بإميل حبيبي كأحد فرسانها الذين نزلوا بهدوء جارف عن عرض الكلمات.

ليتوحدوا فيها روحاً وجسداً بعد اكتمال توحد المشهد في ينابيعها ثراء معرفياً جرج أنساغ اللغة وزرع الحروف في مساكبها الأولى.

مثل قلادة تنفرط على صدر "أخطية " هل وشوشتك العصافير بما تخبئه السنون العذارى ساعة الاشتباه في المصير الأعمى؛ ومن مشارف "القرن" إلى مشارف "القرن" كنت تلملم عسجد المكان لندخل لم ندخل!" (٤).

"لقد رآني إميل حبيبي أنه يحدد نظرتي إلى ذاتي وأنا أحكم على نفسي حسب الشادة المطبوعة في وعي "الآخر" وانعكاسها على هذه هي إحدى قواعد هذا المكان

---

(١) جميل عطية إبراهيم- موقفه هو أدبه- كاتب روائي مصري مقيم في ڤيينا/ النمسا.

(٢) فريد غانم، رسالة مفتوحة إلى إميل حبيبي (هل ترى الذي نرى – هل نرى الذي يرى) الكاتب يعمل محامياً وسابقاً عمل صحفياً برفقة إميل حبيبي.

(٣) بلند الحيدري، معك في برقية ثالثة، شاعر عراقي مقيم في لندن وانجلترا (المصدر نفسه/ المشارف).

(٤) فيصل قرقسطي، كاتب فلسطيني عائد من قبرص ويقيم الآن في رام الله (المصدر نفسه/ المشارف)

اليهودي العربي فأنت ما يراك الآخر، وفي خلال سنوات "الآخر" هو الذي يعرفك"[1].

لقد تعرّض حبيبي لسهام كثيرة بعضها كان موجعاً وحاداً وخارج حدود حوار الرأي والرأي الآخر وبخاصة تلك السهام التي أصابت إنسانيته ووظيفته ونضاله الطويل وربما جدوى كتاباته في بعض الأحيان ووفق أسلوب تصفية الحسابات المعروف، حيث ارتفعت وتيرة الخلاف مع مستوى المثقفين العرب كافة عندما تسلّم جائزة أدبية إسرائيلية في عام ١٩٩٢ من إسحاق شامير رئيس الوزراء الإسرائيلي الأسبق.

ارتباط المكان بالهوية والتراث

تبقى على رأس الأعمال الأدبية التي أنتجها الكاتب إميل حبيبي روايته الفذّة "المتشائل" التي مدَّ فيها جذور الرواية العربية إلى التراث ونهل من سخرية الجاحظ ومن الحكايات الشعبية ومد بصره إلى الرواية الحديثة، وخلق من هذه المتآلفات فناً روائياً خاصاً به بمعنى أنه لم يكن غيره يستطيع أن يقدّمه، يملك الكاتب قدرة على أن يسخر من عيوب الناس ومن عيوبه هو شخصياً فالبطل مهرّج متعدّد الرخص الشاملة الذي يسمح لنفسه أن يتناول بالنقد المقدّسات وعيوب المجتمع والمناضلين الفلسطينيين إلى جانب مزاياهم وهذا يبيّن خطر الالتصاق بالماضي والبحث في ثناياه عن حل المشكلات الحاضرة،ومثل هذا التناول في النقد الاجتماعي يجعل له مذاقاً لا يتكرر عند روائيين آخرين إن هذا العمل الروائي سيظل باقياً في تاريخ الرواية العربية[2].

يعتمد إميل حبيبي في أدبه على أشكال تراثية عميقة جداً من القص العربي النادرة وألوان الخبر المروي، وأبيات الشعر، ويربط كل هذه الأشكال التراثية بما يسمى التناص.

فهو في رواية "أخطية " يمزج هذه الصيغ التراثية مع صيغ تراثية حديثة جداً، ومن استلهام الشكل القصصي عند فولتير في روايته الشهيرة، كنديد، التي بحث فيها أسرار التفاؤل وهو في نفس الوقت دافع في نضاله الماركسي في الأرض المحتلة بفلسطين التي لم يغادرها بعد حرب ١٩٤٨ دافع عن الثقافة القومية الديمقراطية وعن حق الأقلية العربية ذات التمييز العنصري، لكن أتباعه دائماً للخط السوفييتي كان في حالة تبعية كاملة للفكر السوفيتي وربما كان هذا من طبيعة الحال، إذ كان الاتحاد

---

(١) آدم باروخ، كاتب محررّ صحفية "شيشي" العبرية الأدبية الأسبوعية مباي حزب "العمل" سابقاً تزعمه بن غوريون وكان في السلطة حتى عام ١٩٧٧م حيث تسلّمّ السلطة حزب "الليكود" (عن العبرية: سلمان ناطور).

(٢) علي الراعي، "المتشائل" مذاق لا يتكرر، كاتب، ناقد أدبي مصري.

السوفيتي مدافعاً عن القضية الفلسطينية وعندما حدث النقد لهذا الخط حدثت لديه أنواع من الخلل فرفض فكرة الحزب، وأعاد النظر في أفكاره وأصبح أكثر برجماتية وهو يرى أن الحصول على الفتات هو بمثابة النظرة الواقعية التي تتطلبها الأمور ويرفض الكثيرون رأيه في التطبيع وأن كانوا يحترمون أدبه وتاريخه النضالي و هو في كل الأحوال أديب عظيم ومبتكر وليس منظراً ومفكراً[1].

لإميل حبيبي دوره الثقافي في بلورة الهوية العربية للفلسطينيين الذين آثروا البقاء في بلدهم بعد النكبة، وتشبثوا بأرضهم برغم فداحة الثمن.

لقد أوصى الروائي حبيبي أن يكتب على قبره "باقٍ في حيفا" تلك الكلمات الثلاث البالغة الدلالة العميقة في الوقت نفسه، لأنه يود من خلال استخدامه الحاذق للغة، حيث كان من أكثر الكتاب الفلسطينيين دراية بكنوزها المخبوءة، رفضاً لمغاليقها، أن يجعل الموت بقاء بعدما اعتدنا على تسميته بالرحيل "والرحيل عنده هو أعداء الفلسطيني الذي يتهدده عدده بالاقتلاع والرحيل، لذلك آثر أن تكون وصيته الأخيرة هي التأكيد على البقاء وعدم الخروج من الوطن والتخلّي عنه لغاصبيه، و هذا الإصرار على البقاء في الوطن، والوعي العميق بأهمية التشبث به، هو جوهر إنجاز إميل حبيبي الأدبي والفكري، و هو في الوقت نفسه سر المفارقات المؤسسية التي اتسمّت بها حياته التي حفلت بالمفارقات على مدى نصف قرن من العمل السياسي والأدبي العام، فقد كان إميل حبيبي هو الكاتب الفلسطيني الوحيد الذي اضطر إلى الجمع بين النقائض، جسد فلسطين على الورق وبلور إبداعها المقاوم، وبقي في الوقت نفسه متشبثاً بهويته على أرضها المغتصبة.

وكونه محرراً في مجلة "المهماز" ومساهماً في تأسيس صحيفة "الاتحاد" الناطقة باللغة العربية، فتحولت إلى بؤرة لتجمع الأقلام العربية، ولسان حال ما بقي في ارضه من الفلسطينيين بعد النكبة، وانطلقت من فوق صفحاتها بوادر إشعار المقاومة الفلسطينية مع مطالع الستينيات، وبرغم كل النقد الذي توجهه إليه الأقلام التي ترى أن طرحه لمفهوم الرفقة مع البروليتاريا اليهودية يميع القضية، ويخلق مسخاً شأنها هو نصف العدو نصف الرفيق، ويفضي إلى مقولة الصراع بين حقين، فيكتسي به الباطل ثوب الحق، فيجب أن نتغاضى عن الدور الكبير الذي لعبته هذه المطبوعات في بلورة الصوت الفلسطيني المقاوم داخل فلسطين المحتلة، فما كان باستطاعة "ظاهرة كبيرة ومهمة مثل ظاهرة شعر المقاومة الفلسطيني التي انبثقت عقب النكسة أن تولد وتتبلور ويتواصل عطاؤها دون وجود هذه المنابر التي كان لحبيبي الدور الأهم في تأسيسها وفتح صفحاتها للإبداع المقاوم، ليس فقط لأن وجود هذه المنابر داخل فلسطين المحتلة في مرحة من أحلك مراحلها، كان له دور فعّال في

---

(١) إبراهيم فتحي- أديب عظيم ومبتكر، كاتب ناقد أدبي مصري.

تأسيس وجود اللغة العربية واليهودية العربية كلغة أدب، ووعاء فكر، وأداة نضال، كما قال في لقاء معه منذ عدة أعوام أن الذي دفعه للتحوّل للأدب لم يكن صدمة نكسة ١٩٦٧ العسكرية وحدها، كما يظن الكثيرون فقد كان في المقال السياسي كفايته في استيعاب صدمتها، والتصدي لما طرحته على الواقع العربي كله من مراجعة للذات، ونقد لها[١]. ولكن السبب كان التحدّي والعناد الذي انبثق نتيجة نقاش جرى بينه وبين أحد وزراء الدولة العبرية وقتها وهو إيجال ألون الذي قال: أن الفلسطينيين الذين بقوا لم يعد لهم وجود، ولو كان لهم وجود لكان ثمة أدب يعبّر عنهم بالأدب العبري الذي بزغ على أرض فلسطين بعد تأسيس الدولة اليهودية فيها، وقد كان من الشائع وقتها أن ينكر الساسة الصهاينة حتى مجرد وجود الشعب الفلسطيني كشعب، فقرر حبيبي التخلّي إلى حد كبير عن العمل السياسي والتحوّل إلى الكتابة الأدبية، وكان من أشهر الكتاب الفلسطينيين المعاصرين الذين خبر معظمهم تجربة النزوح والنفي ومعسكرات اللاجئين، فكونه عاش طفولته وشبابه في فلسطين إبان مرحلة الانتداب البريطاني وعرف فلسطين المحتلة التي يسعى أعداؤه إلى استئصالها ومحوها بسبب وعيه السياسي المبكر، وبقائه في بلده بعد اغتصابها، وعانى من ويلات هذا البقاء، وشهد فصول الحفاظ على الهوية العربية في وجه المحاولات الصهيونية المتواصلة لمحوها.

فهو لا يمثل فحسب جانباً بارزاً من جوانب التجربة الفلسطينية، ولكنه يجسّد استمراريتها في المشهد الأدبي الحديث أكثر من غيره من كتابها البارزين[٢].

إن الوحدة في العمل الروائي المتماسك الذي ينتمي إلى ما يُعرف بالحلقات القصصية، هي عمل استعادة التراث والأساطير العربية والمقامات التي تضفي جمالاً فنياً على العمل ووحدته الخاصة، وهي ليست وحدة المكان الذي تدور فيه مجموعة من الأحداث والتجارب المتداخلة والمتحاورة، وإن كانت ثمة وحدة فضفاضة للزمن، وهو زمن ما بعد النكسة تمخض عنها من تبدّل، ولكنها وحدة من نوع جديد تخلق بها "سداسية الأيام الستة" وحدتها العضوية دون الاعتماد على التتابع أو التكامل، وإنما من خلال التجاوب الإنساني بين الهموم الفلسطينية وبين الصيغ المتعددة للتعبير عن الهوية العربية الفلسطينية، والتغلب على محاولات طمسها.

لقد عمل حبيبي على دعوة الفلسطينيين لعدم الرحيل من مدنهم وقراهم بالرغم من المجازر التي كانت ترتكبها العصابات الصهيونية لحملهم على الرحيل، وبالرغم من مذابح جيش الدفاع في دير ياسين، وكفر قاسم، وسياسة الترحيل الجماعي التي

---

(١) مجلة مشارف، العدد ١٦، ١٩٩٦- ١٩٩٧، ص٤٤.
رئيس تحريرها إميل حبيبي، ٢٩ آب ١٩٢١- ١٩٩٦، شهرية ثقافية تصدر في القدس وحيفا.
(٢) المصدر نفسه، ص٤٥، مشارف.

اعتمدتها الدولة العبرية إزاءهم منذ البداية وحتى الآن، كان التشبث بالأرض، وبالهوية العربية لفلسطيني هو مدار نضاله السياسي ونشاطه الأدبي على السواء.

واسم "باقية" في روايته "المتشائل" هو اسم المرأة التي ترمز لفلسطين التي بقيت وحافظت على هويتها في وجه كل الصعاب، أو بتعبير سعيد أبي النحس نفسه في مطلع الرواية "لقد اختفيت، ولكن لم أمت" لأن هذه الرواية البديعة المدهشة هي رواية التعامل كما يقول مطلعها مع "أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامه عيسى" وهو أن يختفي وطنه من على الخريطة، وأن يتحتّم عليه الاختفاء بالرغم من أنه لم يمت، وهو رواية تصدّي الفلسطيني لعمليات المحو الجهنمية التي مورست ضدّه، ولا تزال منذ عام النكبة وحتى اليوم[١]. فهي رواية مجالدة الذين بقوا في الأرض الفلسطينية بعد إنشاء الدولة العبرية عليها، لأن البقاء فيها شارة لتجذُّر الفلسطيني في ارضه، لكنه في الوقت ذاته بقاء مشحون بالتناقضات، مثقل بالمفارقات التي يجد الفلسطيني نفسه عرضه لها بعدما سلبت منه أرضه وترك لسلطة محتلة غاشمة.

كما تمثل الرواية ثلاث مراحل أساسية من مراحل التاريخ الفلسطيني الحديث، حيث تمثل الأولى "يعاد" المرحلة السابقة للنكبة والأحداث التي أدّت إليها وصاحبت فصولها الدامية، لذلك كانت يُعاد بنت التخبّط وسلامة النية والمآسي التي أدت إلى النكبة الدامية، بينما تمثل الثانية "باقية" روح المقاومة والتشبث بالارض والهوية العربية في وجه محاولات الاقتلاع والترحيل عقب النكبة وحتى وقوع بقية الأرض الفلسطينة في الأسر مع هزيمة ١٩٦٧، وهي مقاومة من نوع فريد يكتسب فيها الحفاظ على الهوية دوراً نضالياً متزايداً وتصبح فيها صيغ الرفض المراوغة أداة لتأكيد الذات وزعزعة تجذّر الآخر فيها، أما الثالثة "يعاد الثانية" فإنها تجسّد المرحلة الجديدة من الوعي الفلسطيني التي تبلورت بعد نكسة ١٩٦٧ وانطلاق المقاومة وأخذها زمام المبادأة في يدها[٢].

الهوية، عناصرها، واهتمام المفكر العربي بها

كان همّ المفكر العربي الأول منذ أوائل النهضة هو تحديد هويته، وكل محاولة يقوم بها العربي لتحديد ذاته وتعريفها، يحاول فيها أن يشير ضمنيا إلى الغير – أي إلى الغرب – وقد يفعل ذلك بذات ممتلئة بأمجاد الأسلاف حين ينعدم شعوره المباشر بالذات فيلجأ إلى ماض يؤكد له هويته، فتصبح حينئذ هوية العربي هي ما خلّفه له الأسلاف[٣].

---

(١) مجلة مشارف، العدد ١٦، ١٩٩٦- ١٩٩٧، ص٤٧.

(٢) مشارف، ص٤٨.

(٣) عبد الله العروي، الأيديولوجيات العربية المعاصرة، ص٢٤، ص٩٧.

الهويــة "هــي عناصــر التركيــب فــي علاقاتهــا الداخليــة التــي تعطــي للكــائن خصائصه الأساسية، والتي تصل بالوسط الخارجي طبيعيا كان أو غير طبيعي، ومنه يتضح أيضا أن الهوية ليست كياناً ثابتاً ومطلقاً، وإنما هو متغير"(١).

ومثال ذلك: قول الكاتب أميل حبيبي في رواية سراج الغول: "العديد من العرب في إسرائيل مضطرّ أيضاً إلى تغيير اسمه حتى تشغيل نادلاً في مطعم أو عاملاً في محطة بنزين" وجاء في رواية "المتشائل" التي صدرت في العام ١٩٧٤ في الفصل الحادي عشر "والنادل شلوموا في أفخم فنادق تل أبيب، أليس هو سليمان بن مفيدة، ابن حارتنا؟ ودودي، الين هو محمود وموشيه، إلي و هو موسى به عبد المسيح!" فلما وقع احتلال العام ١٩٦٧ وجدنا أن أخوتنا في المناطق المحتلة يسرعون إلى الإستفادة من تجربتنا هذه خصوصاً وأذنا تباهينا أمامهم بنجاح هذه التجربة، فكيف نلومهم ونحن أدرى الناس بأن "الجوع كافر" الهوية الفلسطينية، واهتمام المفكر العربي بها (*)قول إميل حبيبي: "يتهرب العديد من السياسيين الإسرائيليين من الاعتراف أمام شعبهم بفشل آلة الحرب الإسرائيلية في القضاء على الهويّة العربية الفلسطينية وفي محو الوجود العربي الفلسطيني في فلسطين كان من الصعب على شعبنا العربي الفلسطيني، شأنه شأن كل شعب عربي آخر، الموافقة في العام ١٩٤٧ – ١٩٤٨ على الحل الذي طرحته الجمعية العمومية للأمم المتحدة بتقسيم وطنه".

"ما أعجب الأمر، قتل في معركة الشجرة، على طريق طبريا سنة ١٩٤٧، ولا من الناصرة، في قبر لا شارة عليه ولا ذكر، ولا تميّزه إلاّ حدساً".

- كذلك قبر هذا الشهيد، لا نعرف لصاحبه اسما.
- أما الشاعر فمجهول الإقامة.
- وهذا المقام مجهول الهُويّة.
- شاعر مدفون في الناصرة يكرّم شعره ضريح شهيد في القدس، شعره جمع الشمل.

أما عن طبيعة هذه العناصر، فتراوح بين عناصر مادية فيزيائية تحمل قدرات اقتصادية عقلية وتنظيمات مادية، وعناصر تاريخية تتضمن الأصول التاريخية المختلفة (الأسلاف، القرابة، الأحداث التاريخية الهامة، العقائد، العادات والتقاليد وغيرها) إضافة إلى عناصر ثقافية ونفسية تتضمن النظام الثقافي بما فيه من رموز ثقافية وأشكال تعبير أدبية وفنية خاصة. كذلك تضم إلى هذه العناصر مجموعة من

---

(١) ترجمة على ولهوية دار الوسي، دمشق، ١٩٩٣، ص١٩.

(*) سراج الغولة، النص / الوصية ص ٢٠.

الأسس الاجتماعية الخاصة، يضاف إليها نقاط التقاط ثقافية ومعايير جمعية تجمع العالم برمته[١].

والمفكر في بحثه عن هوية لا بد أن يعني عناصر هذه الهوية، ومن ثم يقوم بتوصيل وعيه لأفراد الجماعة لتحفيزهم على تنميتها باستمرار إلى الأفضل[٢].

وانطلاقاً من هذا الاهتمام الشديد بتحديد الهوية، جاءت تجربة زكي نجيب محمود الفلسفية لتفترض أن الموضوع الرئيسي في خطاب الفكر العربي المعاصر الحديث لا يزال هو خطاب تأصيل الذات والعودة إليها والبحث عن هويتها ومقاربتها[٣] بل أن الخطاب العربي برمته يتوقف في نظر البعض أمام سؤال الهوية بصفته سؤالاً رئيسياً يفترض التساؤل عن الذات وبعثها كجزء من بعث الأمة. ويبقى أن سؤال الهوية بوضوحه وغموضه لم يزل إلى وقتنا الحالي هو السؤال الرئيسي في الثقافة والإبداع[٤].

هذا وقد انقسم المفكرون العرب في رحلة بحثهم عن الذات والهوية إلى أكثر من اتجاه فكري، انحسر بعض منها في خطاب مغلق لا يتعرف بخطاب الآخر ولا يدخل معه في حوار مباشر، فتجد خطاباً يقف من أوروبا موقف العداء المطلق ويعتصم بالتراث الذي شكّل لديه رداء الهوية والخصوصية التي تعني التمايز، والآخر كان خطاباً مفتوحاً رأى الغربي في تقدمه وعقلانيته، كما أدرك أطماعه الاقتصادية والسياسية وحاول أن يتعلم منه كي يحاربه بنفس السلاح، ووقف من التراث موقف التأمل والتساؤل ورفض التماهي معه[٥] وإن كنا لا نعدم خطاباً متطرفاً فضّل أن يتلقى من الغرب ما سبق أن اكتشفه وجربه، فكان خياره اللجوء إلى أنموذج مجرب ليسقطه على واقع مجتمعه ويستخلص منه مخططاً عملياً[٦].

الهوية والتراث

---

(١) سداسية الأيام الستة، ٢٥٩، مجموعة قصصية سنة ١٩٦٨، دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص١٩- ٢٠.

(٣) سيد البحراوي، الحداثة التابعة في الثقافة المصرية، ط١، ميديث والمعلومات، ١٩٩٩، ص١٦.

(٤) انظر زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، ١٩٧١.

(٥) نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، ط٢، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص٦٠.

(٦) عبد الله العروي، الإيديولوجيات العربية المعاصرة، ص١٦٧.

"التراث هو كل ما ورثناه تاريخياً عن أسلافنا الذين هم الأمة البشرية التي نحن امتداد طبيعي لها، فالتراث ميراث إنساني بجهد بشري خلّفه الذين أورثونا إياه"(١).

و يأتي المندفع إلى التراث كمن يلوذ بأصل يحميه يتقي به عجز الحاضر وإحباطاته المتتالية التي تحيط بمشاعر اليأس والعجز عن إمكان للتقدم في الحاضر والمستقبل "وهو ما يبدو شبيها بالرحم و في نوع من الآلية الدفاعية التي تنفي سلب الحاضر بإيجاب الماضي، والتي تفر من قبح ما هو كائن بالتأسي بما قد كان، وبقدر ما ترى في الحاضر واقعاً عاجزاً ترى في التراث ماضيا مشرقاً، فتأتي وظيفة التراث لتكون تعويضية، فكل ما ينتمي إلى الماضي التراثي هو الصورة الجميلة المقابلة لصورة الحاضر القبيح(٢).

وقد كان استخدام التراث بأشكاله المختلفة لخدمة قضايا التقدم لازمة من لوازم المشروع النهضوي في صعوده، حتى أننا نلمس في هذا المشروع توسلاً لعناصر التراث في مواجهة أحلام غرب رأسمالي و شرق ماركسي، فيما يمكن أن يوصف بأنه بحث عن خصوصية تؤكد ما تتميز به الهوية العربية في مواجهة الآخر، فيكون التراث مؤشراً أساسياً إلى الهوية الثقافية التي أصبحت الأساس الفكري للوحدة العربية في استجابة مضادة لدعاوي التغريب التي انطوى عليها المشروع الليبرالي(٣).

"أما أنا فحملتني هذه الهواية سراً عجيباً أصبح هُوّيتي ولولا لجوئي إلى إخوتي الفضائيين في ديناميس عكة، حيث لا ينالني شركم، لحملته معي إلى القبر"(٤).

ويقول الجابري في هذا الشأن:

"ليس هناك قانون عام واحد يعبر عن ميكانيزمات النهضة في كل العصور والأوطان، لكن يمكن للمرء أن يلاحظ بسهولة أن جميع النهضات التي نعرف تفاصيل عنها قد عبرت عن بداية انطلاق بالدعوة إلى الانتظام في تراث... وبالضبط للعودة إلى الأصول. فالسؤال النهضوي لا يتذكر للماضي ككل بل بالعكس، أنه إذ ينطلق من نقد الحاضر والماضي القريب ليحتمي بالماضي البعيد الأصيل ليوظفه لصالح النهضة، أي لصالح مشروعة المستقبلي"(٥).

---

(١) جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص٢٢.
(٢) المرجع نفسه، ص١٩.
(٣) المرجع نفسه، ص٣٠، ٣١.
(٤) المتشائل، ص٩٨.
(٥) جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص٢٢.

فالخطر الخارجي يقابل بتغيير ميكانزمات النهضة "لتصبح ميكانيزمات دفاعية حيث تلتجئ الذات إلى الماضي وتحتمي به لتؤكد من خلاله وبواسطته شخصيتها، ولذلك يعمد الإنسان إلى تضخيمه وتمجيده ما دام الخطر الخارجي قائماً... إن الظروف الموضوعية التي حركت اليقظة العربية الحديثة قد جعلت من ميكانيزم النهضة فيها ميكانيزماً للدفاع"(١).

"ويمكن القول إن العامل الخارجي المتمثل في التحدي الأوروبي بمختلف أشكاله هو الذي حرّك العوامل الداخلية والاقتصادية منها والاجتماعية"(٢).

ويلاحظ أكثر من منظّر الارتداد الواضح إلى الأصول التراثية بعد هزيمة ٦٧ مباشرة، وذلك أن التراث مثل للبعض حماية من عراء الهزيمة، فمنذ هذه الهزيمة أخذت تتردد في أنحاء مختلفة من الوطن العربي أصوات تنادي بنهاية الإيديولوجيات وسقوط جميع الشعارات، وكان منها من سارع إلى تفسير الهزيمة بالقول لقد انهزمنا بسبب ابتعادنا عن أصالتنا، وديننا، وواضح أن الأصوات إنما جاءت كردة فعل ضد ما ساد الخمسينات والستينات من مد قومي ومد ثوري انتشر في جميع البلدان العربية، فيما أصبح يعرف منذ ذلك الوقت وبالخصوص منذ منتصف السبعينيات بالصحوة الإسلامية (٣).

فالبحث عن التراث بعد هزيمة السابع والستين غدا بحثاً عن خلاص، وغدا الاستنطاق المتجدد لإنجازات الماضي تعويضاً عن انكسارات الحاضر. والجماعات عموماً لا تلجأ إلى البحث عن هويتها إلا إذا كانت في حالة أزمة حادة لا تستطيع مواجهتها، فتضطر إلى البحث عن جذورها لتستند إليها، فتهرب إلى الماضي من الحاضر(٤).

يقول الراوي في رواية المتشائل: "فلما عبرت خط السكة الحديد، وترجمت على شاعرنا مطلق عبد الخالق الذي دهمه القطار وهو يعبر الخط من هذا المكان، تذكرت كلمة نوح إبراهيم "الدين لله أما الوطن فللجميع" فأسرعت إلى خالتي أم أسعد التي تكنس كنيسة الكاثوليك منذ طفولتنا، فوجدتها تكنس الحوش في المكان الذي تركناها فيه، فقلت في نفسي: الحمد لله على أن شيئاً لم يتغيّر ولا مكنسة أم أسعد المصنوعة من عيدان العلّيق"(٥).

---

(١) محمد عابد الجابري، وجهة نظر، ص١٢٩، ١٣٠.
(٢) انظر نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف.
(٣) سيد البحراوي، الحداثة التابعة في الثقافة المصرية، ص١٣، وانظر جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص٣٣.
(٤) عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤، ص١٩٥، ١٩٦.
(٥) المتشائل، ص٦٤- ٦٥.

وانحنت على يدها أقبلّها، فصاحت: أنا مخصّية يا خواجا!
في رعاية سيدنان المطران، فماذا تريد مني يا خواجا؟
فصحت بها: أنا سعيد يا خالتي، فكيف تنسين؟...
وجلسنا على الديوان وهي تسألني عن والدتي وعن أختي...
قلت: وبيتنا؟
قالت: سكنوه!
قلت: فهل تعرفينهم؟
قلت: هل يستقبلونني إذا زرت بيتنا.
قالت: علمي علمك يا ولدي، ورسمت على صدرها إشارة الصليب فلما مررت من أمام بيتنا، ورأيت هناك غسيلاً منشوراً، خانتني شجاعتي، فتظاهرت بأنني جئت أتنزّه على شاطئ البحر وأخذت أذهب وأعود من أمام بيتنا، وفي كل مرة أهم بأن أطرق الباب، فتخونني شجاعتي.

فازددت سرعة حتى أصبحت في الشارع الرئيسي أمام فيلات موظفي حيفا العرب، الذين بنوها ورحلوا إلى لبنان، ليبنوا غيرها وليرحلوا، وكأن الظلام أطيف وكنت تعباً وخائفاً من مغبّة هذه المغامرة، والطريق طويلة وكان يمرّ حيث كان يمر بين الفينة والفينة عامل يهودي، عرفت ذلك من ثياب العمل التي كانت عليهم.

وفيما بعد تذكرت ما كنا تعلمناه في المدرسة من فك رموز الهيروغليفية فأخذت أقرأ أسماء الدكاكين بالانجليزية، فأقارن الحرف الانجليزي بقرينه العبري على لوحة الدكان، حتى فككت الحرف، فتابعته في الجريدة العبرية، وتكلمتها بأسرع مما قرأتها، وأخذني الأمر عشر سنين حتى ألقيت خطاب تحية باللغة العبرية، وكان أمام رئيس بلدية حيفا، فسجّلها في صحيفته سابقة"[1].

"فسمعنا الباب الخارجي ينخلع، فانخلع ضلعي الشمال، ووقفت أمامهم بثياب النوم.

- لماذا خلعتم الباب؟
- فأزاحني أحدهم من أمامه، فانتشروا في البيت ينبشون الدواليب ويقلبون الأدراج...
- ووقفت مشككاً أمام باب الغرفة التي اختبأت فيها يُعاد. واستللت بطاقة تدل على نسبي إلى اتحاد عمال فلسطين، واستعذتُ بالأدون سنسار شك فكفّوا عن النبش والكش، إلا أن الذي بدا رئيساً عليهم شك في أمر الغرفة التي وقفت أمام بابها المغلق، فأزاحني عنه ليفتحه، فتسمّرت في مكاني، فصاح، افتح فقلت: لا شيء هناك، فثار غضبه وتقدّم نحو الباب، فمددت ذراعي

(١) المتشائل، ص٦٩- ٧٠.

على طولهما وقد قررت أن أستشهد، فنظر وراءه إلى جماعته وضحك فلم يضحكوا، فأمرهم أن ينقضّوا عليَّ، فتردّدوا، فزعق فانفضّوا دفعة واحدة، وجرجروني حتى أخرجوني خارجاً، ثم دخلوني على الدرجات من الطابق الثالث، فظلت الأيدي تتقاذفني وأنا مدحول حتى وجدتني في فناء الدرج تحت أقدام يعقوب ويدي متشبثة ببطاقة اتحاد عمال فلسطين، وأنا أمدّها، متمدّداً، نحو عينيه فلا تبلغهما.

فصاح: إنني أعرف من أنت يا حمار، قم وأخبرني بما حدث! ولكنني لم أفعل[1].

وتطلعنا إلى فوق فإذا بمعركة حامية تدور بين يعاد وبضعة عساكر، كانوا يقذفون بها على الدرج إلى أسفل...، وهي تقاوم وتصرخ وتركل بقدميها، وعضَّت كتف أحدهم فصاح من الألم وولّى بعيداً، وظلوا يدفعونها وهي تقاومهم وتركلهم حتى ألقوا بها في فناء الدّرج، فهبطت على قدميها منتصبة القامة ورأسها في السماء.

وقال أحدهم وهو يلهث: متسلّلة، فصرخت: هذه بلدي. داري، وهذا زوجي!

فلفظ يعقوب شتيمة ذات خمسة أحرف "يعاد" فنستُها إلى أمه.

فتكاثروا عليها "ودفعوها أمامهم إلى سيارة كانت قد امتلأت بالخلق من أمثالها، وذهبوا....

وسمعتها، والسيارة تتحرك تنادي بأعلى صوتها "سعيد" يا سعيد، لا يهمك، فإنني عائدة!

وبقيت عشرين عاماً أنتظر عودتها، فقد أخذوها مع غيرها من المتسللين إلى حيفا...

وكانوا قد ألقوا بها في سهل جنين بين ألغام الانجليزي، والعرب واليهود...

وبعضهم ظلَّ يمشي حتى تلّقاه العسكر الأردني بالشتائم، فظل يُشتم حتى يومنا هذا[2].

المكان الوطني (المكان والهوية الوطنية والقومية)

المكان التراثي (القومي/ الوطني)

لقد سخر الكاتب من بعض من يدعون حماية التراث حين وازن بينهم وبين حكاية المرأة في الصندوق، فكان إخفاء التراث المقاوم كإخفاء المرأة في الصندوق وإخفاء ثورة (ولاء)، وكما استطاعت المرأة الحبيبة التمرد بالخيانة واستطاع (ولاء) المسجون التمرد بإنشاء خلية سرية، فان التراث المخفي يحمل في ثناياه التراث

---

(١) المتشائل، ص٨٦-٨٧.

(٢) أخطية، ص٨٦-٨٨.

المقاوم، واتضح ذلك بتوظيف الكاتب لتراث الصيادين الذي حاولت السلطة إخفاءه لما ينطوي عليه من تمرد وثورة كما بينت الدراسة سابقاً، وصرح الكاتب بسخريته من الذين يظنون أنهم استطاعوا إخفاء التراث المقاوم، كما ظن المارد انه استطاع منع المرأة من الخيانة حين قال "وشان كل خاتم" مع صاحبه شعار مع الأمير، وهذا الحمار (الأمير) يحسب انه مارد[1].

وبالإضافة إلى ذلك سخر الكاتب من مدعي حماية التراث، وانتقد الوسطاء الثقافيين الذين يخافون على أخلاق القراء (فيلعبون) دور شرطة الأخلاق[2].

لقد وظف الكاتب نص مدينة النحاس للتعبير عن حاضر القرية، فصار النص التراثي يوصي بالبعدين الماضي والحاضر في آن واحد.

يلجأ حبيبي في أعماله المختلفة إلى تعرية الواقع وتقديم معلومات جديدة عنه بالاستعانة بالمثل الشعبي، ومن الأمثال الشعبية التي قامت بوظيفتها التصويرية للواقع المثل "اختلط الحابل بالنابل"، ويرد المثل المذكور على لسان "يعاد" في معرض كشفها لأبي محمود عن حقيقة ما تقوم به الصحف العبرية من حجب لقضية التطويق داخل إسرائيل، بتعظيمها لدور الشيوعيين في السعي من اجل فك التطويق، دون أن تنسى هذه الصحف القضية الأساس (التطويق)واضطربت الأمور وتاهت القضية الجوهرية، ويستند حبيبي إلى مثل "اختلط الحابل بالنابل" للكشف عن وجود من يشارك الفلسطينيين مصدر التشرد والشتات وبالتالي اختلاط المصائر في حديثة عن أهل حوران الذين كانوا يأتون إلى حيفا بقضيتهم، أي مع نسائهم وأطفالهم وفي الصيف كانوا يبيتون "تحت السماء والطارق" وأما في الشتاء ففي كنف ما شيدوه أساسات الأبنية وجدرانها العالية التي استأجروها لتشييدها قال: وجدنا في شقائهم عزاء لنا عن شقائنا، فقد اختلطوا مثلنا مثلهم "اختلط الحابل بالنابل".

استلهم الكاتب الأمثال لتصوير الواقع ولتشكل اتجاه نقد الواقع السائد نقد تزييف الحقائق، ونقد الممارسات الصهيونية ضد المكان والإنسان، ويشكل اتجاه نقد الواقع صورتها الوعي النابض لصاحب المثل بهذا الواقع التعس الذي هاجمه بنقده ليكشف حقيقته للآخرين، كما يقصد الكاتب باستعماله الأمثال الشعبية تصوير الحس الجمعي،وهي مثل اشتراك الفرد مع الآخرين، كما تحمل هذه الأمثال نوعاً من التعزية وتشجيع الذات.

لقد شك السارد/ المؤلف في (سرايا بنت الغول) رغبة في طفولته في الانفصال عن الجماعة التي كانت تشكل حضوراً بارزاً في حياته بحثاً عن سرايا الذات/ الإبداع

---

(١) اميل حبيبي، أخطية ص.١٠٧

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٧

وقد اختلفت طبيعة العلاقة الاجتماعية التي تربط السارد مع الجماعة عبر المراحل الزمنية التالية، كما اختلف نوع هذه العلاقة.

لقد وظف حبيبي أمثالا شعبية أخرى للتعبير عن أغراض حديده، ومنها ما صور في استخدامه، ومنها ما أبقاه على أصله فالمثل الفصيح الشعبي "خير البر عاجله"، وجاء على لسان سعيد ليسخر به من ممارسات العدد التي لا تتوقف لا في صباح ولا في ليل، والمثل الأخر الذي ورد على لسان الكاتب "رب أخ لم تلده أمك"(١) واستند إلى ذلك ليعتبر عن حرقته على ضياع يعاد الأولى، كما اعتمد إميل حبيبي في أعماله الأدبية على استلهام الأغاني الشعبية لتكون أداة للتعبير عن الواقع، وتتمثل الأغنية باللهجة المحلية والفلسطينية واللبنانية والمصرية.

أما الأغنية التي جاءت في سيرة الكاتب (المحلية) وذلك لتجسيد حالات انفعالية في مواقف تحمل الطابع الخاص لا العام.

لقد شكلت المأثورات الشعبية التي التحمت بالنص الحبيبي حضورا واسعاً في أعماله الأدبية، وتجسد التناص من خلال مماثلة النص الشعبي أو معارضته أو مشاكلته، وهو نص حمل دلالة جديدة حين أضفى عليه الكاتب أبعاداً معاصرة للتعبير عن الواقع.

يلاقي النص التراثي في رواية أخطية التي عاد إليها بعد ثلاثين عاماً بعد أن تركها عبد الكريم بعد سقوط أخطية ، حيث تدور رواية (أخطية) حول مدينة حيفا، ومدى تعلق البطل بالوطن وان لم يستطيع المتنبي العودة إلى دياره المقفرة، فان عبد الكريم تمكن من العودة إلى حيفا، وكان دافعه لذلك البحث عن مصير "أخطية"(٢) ويحور الكاتب فكرة النص التراثي للبيت، فإذا كان المتنبي قد مثل نفسه بالنظر إلى المنازل المقفرة التي أدت إلى تداعي ذكريات الأحباب وبالتالي الحزن الشديد على هذه الذكريات، فان تذكر عبد الكريم لأخطية أحيا في نفسه ذكرى الماضي التي دفعته للعودة وأحيته من جديد.

كما يصور الكاتب إحساس الغربة الذي يشعر به فيروز وصديقتها الحيفاويه في سجن الرملة، حيث يستلهم شعر المتنبي الذي تعشقه صديقه فيروز الحيفاويه للتعبير عن هذه الغربة عندما تتحدث عن فردوسها المفقود، وعن وطنها الذي تعيش فيه ولا تشعر بوجوده.

تقول الحيفاويه: انتم تحلمون بالعودة وتعيشون على هذا الحلم أما أنا فإلى أين أعود؟.

---

(١) عيسى عطا الله، قالوا في المثل ص ١٧٣

(٢) المصدر نفسه ص٤٩.

ومع حياة السجن، يتحول الوطن إلى أداة نقد للواقع الذي لم يعد يفهمه احد فما فائدة الجمال والاحتلال موجود، فالجمع بين الجمال والقبح يخلق تناقضا بين شيئين لن يلتقيا أبدا وبالتالي فان الإحساس بالجمال ينتفي في النفس الفلسطينية ما دام قبح الاحتلال قائماً وعدم الشعور بالشيء على الرغم من وجوده يعمق من غربة الإنسان داخل مجتمعه، ولم يقتصر الشعور بالغربة على السجناء، فسعيد المتشائل ظل يخدم الاحتلال عشرين عاماً وظلت حالة بعدها، كحال الفتى العربي في شعب بعنوان"غريب الوجه واليد واللسان[١].

ويستلهم الكاتب بيت المتنبي لبلورة فكرة الغربة التي يشعر بها المتشائل من خلال الربط بين الجمال والقبح الذي يكنى عنه بالاحتلال ومما يعمق الشعور بالغربة الفراق بين الأهل.

يقوم حبيبي بتصوير أعماله من خلال التناصات الشعرية في ممارسات الاحتلال ضد الأطفال حيث يستلهم بيت محمود درويش.

أهنيء الجلاد منتصراً على عين كحيله، مرحى لفاتح قرية، مرحى لسفاح الطفولة[٢]، يعتبر الكاتب في توظيفه التناص السابق مع محمود درويش السخرية من الاحتلال عند تعرضه للأطفال، وهو الاحتلال يفعل ذلك لوعيه بمدى خطورة الأطفال غرس الماضي وجني الحاضر والمستقبل على وجوده، و هو من ناحية أخرى لا يدرك أن أفعاله قادرة على تحويل الأطفال إلى أنبياء حيث يقول:

نحن أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبياً"[٣]

يؤمن الكاتب أن هناك رسالة بين الأدباء والأنبياء تربطهم تجربتهم حيث كلاهما يحملان رسالة سماوية إلى أمته، وكل منهما يناضل ويتعذب في سبيل الحق والعدل.

كما يستلهم الكاتب النص التراثي التوراتي حين قال:

ألقاه في اليم مكتوفاً وقال له " إياك إياك أن تبتل بالماء[٤]

ينتقد حبيبي السلطة في الناصرة، في الوقت التي منعت الأهالي من شرب الماء على الرغم من أن الماء كانت تفيض أمامهم من عين العذراء المقدسة.

---

(١) اميل حبيبي، الوقائع الغريبه ص ١٢٢.

(٢) اميل حبيبي، الوقائع الغريبة ص ٢٣، وانظر محمود درويش ديوان أخر الليل بيروت دار العودة ط ١٤، المجلد ١٩٩٤م، ص٢٠٩.

(٣) اميل حبيبي، الوقائع الغريبه ص ٢٤.

(٤) اميل حبيبي أخطية ص٥١، وانظر عيسى عطا الله قالوا في المثل: الأردن، عمان وزارة الثقافة ط ٢) ١٩٩٥م، ص٤٠٦.

و حين تحدث سعيد عن قرية الفريديس التي أحل مكانها المحتل مستوطنه "زخرون يعقوب" انتقد أمراء الجزيرة الذين يتخذون من بلادهم سوقاً للنبيذ الذي تصنعه المستوطنة.

المتشائم والمتشائل في زمن الصراع من أجل الهوية

"صباح الثلاثاء ١٩ نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٩٦، وقبل أن أشرع في تحرير هذه الورقة، فتحت الراديو على إذاعة المغرب العربي في طنجة. وقد ورد في أول خبر أن التلفزيون الإسرائيلي بثّ قبل يوم شريطاً قصيراً قام بتصويره أحد الفلسطينيين يظهر جنوداً إسرائيليين يصفعون ويضربون بأعقاب بنادقهم عمالاً فلسطينيين حاولوا التسلل إلى القدس.وقد قام أحد هؤلاء الجنود بحركة توحي أنه مستعد للتبولّ على أولئك الفلسطينيين الذين لا بد أن الحصار المضروب على قراهم ومدنهم قد أتعبهم وأضناهم فقاموا بمحاولة محفوفة بالمخاطر لاختراقه(١).

قد تبدو هذه الحادثة عادية جداً ليس فقط قياساً بالكوارث والمجاعات والحروب التي تضرب بلداناً في أفريقيا وآسيا وإنما أيضاً بأعمال القتل والترهيب والتجويع والإذلال التي تسلّطها السلطات الإسرائيلية على الشعب الفلسطيني حتى في ظل المسيرة السلمية. غير أني مع ذلك ارتأيت، أنا الذي ظللت أعصر نفسي وقتاً مديداً بحثاً عن مدخل لورقتي، إنها كفيلة بإنهاء هذا العناء. وربما يعود ذلك إلى أن هذه الحادثة لا تعكس فقط، وبشكل صارخ، المظلمة التي يتعرّض لها الشعب الفلسطيني في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي منذ ما يقارب الخمسين عاماً، وإنما لأنها أحالتني رأساً إلى الموضوع الذي أودّ الخوض فيه، أي: فلسطين من خلال أعمال غسان كنفاني وإميل حبيبي، بل وأحسست أنها تعقد الصلة كأروع وأفضل ما يكون بين هذين الكاتبين رغم الاختلاف البيّن بينهما، وتبرز بشكل جليّ شخصيات رسماها، وأحداثاً ووقائع استعرضاها في أعمالهما القصصية والروائية. وأعترف أني وأنا أستعرض تفاصيل الخبر عقب الانتهاء من سماعه، وجدتني أفكر في تلك النهاية الأليمة التي ختم بها غسان كنفاني روايته المعروفة "رجال في الشمس" حيث يموت عمال فلسطينيون داخل خزّان ماء وهم يحاولون التسلل إلى الكويت بحثاً عن لقمة العيش. وفي بعض ما عاشه وكابده سعيد أبو النحس المتشائل في رواية إميل حبيبي الذائعة الصيت، خصوصاً بذلك الفصل الذي يروي فيه كيف أن عسكرياً إسرائيلياً عثر خلال حرب ١٩٤٨ على امرأة قروية بما تكون أم الشاعر الكبير محمود درويش، مقرفصة وسط أعواد السمسم ووليدها في حجرها وقد رأت عيناه، فصاح فيها: "من أية قرية؟". فظلّت الأم مقرفصة تطلّ عليه بنظرات شاخصة مع أنه كان واقفاً فوقها كالطود، فصاح فيها ثانية: "من البروة؟". فلم تجبه بعينيها الشاخصتين. فصوّب

---

(١) مجلة مشارف، شهرية ثقافية تصدر في القدس وحيفا، ١٣٠، العدد ١٤، شباط/ فبراير، ١٩٩٧، من زوايا الشخصية الفلسطينية من خلال أعمال غسان كنفاني وإميل حبيبي.

العسكري الإسرائيلي مسدسه نحو صدغ المولود وصاح: "أجيبي أو أفرغه فيه". فأجابت المرأة هذه المرة: "نعم، من البروة". فصرخ: "أعائدة أنت إليها؟" فأجابته: "نعم، عائدة". فصرخ: "ألم أنذركم أن من يعود إليها يُقتل؟ ألا تفهمون النظام؟ أتحسبونها فوضى؟ قومي إجري أمامي عائدة إلى أي مكان شرقاً. وإذا رأيتك ثانية على هذا الدرب لن أوفرك"(١).

منذ حرب ١٩٤٨ التي انتهت بقيام دولة إسرائيل في قلب شرق مريض بتاريخه وأديانه، والشعب الفلسطيني يهيم على وجهه مشرداً، فإذا "لم يهم هيّموه" كما يقول إميل حبيبي على لسان بطله سعيد أبي النحس المتشائل. وقد شكّل هذا التيه عبر مرور الزمن مظلمة من أفظع المظالم التي عرفها التاريخ المعاصر في النصف الثاني من هذا القرن. بل نحن لا نبالغ إذا ما قلنا إن هذه المظلمة تكاد تتساوى في حجمها مع تلك التي لحقت بالشعب اليهودي خلال الحقبة النازية. وقد كشف لنا التاريخ في أكثر من مناسبة أن الشعب المضطهَد (بفتح الهاء) يمكن أن يتحول إلى شعب مضطهِد (بكسر الهاء). غير أنه كان من العسير على الكثيرين أن يتصوروا أن الدولة التي أقامها اليهود الذين ذاقوا أمرّ الويلات، وأحرقوا بأعداد هائلة في الأفران في أثناء الحقبة النازية، تحولّت مع مرور الزمن، بل منذ البداية، إلى جهاز شرس يسلّط أفظع أنواع القهر والقمع والظلم على شعب آخر هو الشعب الفلسطيني. ومع ذلك، كان هذا ما حدث بالضبط. فباسم تاريخ طالع من بطون الكتب القديمة، ومن الأساطير المنقرضة، شرّد هذا الشعب، وهدمت مدنه وقراه ومنازله، وأحرقت مزارعه، ودُنّست أماكنه المقدسة، وأُجبر على العيش غريباً فوق أرضه. بالإضافة إلى كل هذا، تعرّض الشعب الفلسطيني، تماماً مثلما كان حال الهنود الحمر بعد اكتساح القارة الأمريكية من قبل الرجال البيض، إلى محاولات متعددة، مقنّعة أحياناً، وواضحة جلية أحياناً أخرى، تهدف إلى القضاء على هويته ومسح تراثه وشخصيته وتاريخه. غير أن هذه المحاولات التي بلغت أحياناً درجة عالية من العنف والوحشية، باءت جميعها بفشل ذريع، ولم يحصد أصحابها غير الهشيم. ومن المؤكد أن سبب نجاح الشعب الفلسطيني في إحباط مثل هذه المحاولات الشيطانية وغيرها، يعود بالأساس، إلى الدور الطلائعي الذي لعبه مثقفوه وشعراؤه وكتابه وفنانوه. فعلى مدى خمسين عاماً، أو أكثر ظلّ هؤلاء يناضلون، سواء أكانوا داخل الوطن المغتصب أم في خارجه، من أجل الحفاظ على الهوية وعلى الشخصية الوطنية لشعبهم. وكان "جنون الحرية" على حد تعبير محمود درويش هو الذي يوحدّ بينهم، ويوحدّ أيضاً "هذا الوعي المشرع على أبواب التيه المفتوحة"(٢).

---

(١) مجلة مشارف، المصدر نفسه، ص١٣١.
(٢) مشارف، المصدر نفسه، ص١٣٢.

كان الشعر سبّاقاً في فضح ما يواجهه الشعب الفلسطيني من مجازر وتنكيل واضطهاد وغبن في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي. وكانت قصائد الشعراء تلهب حماس الجماهير خلال المظاهرات والانتفاضات العارمة التي تندلع بين وقت وآخر. وبعد هزيمة حرب ١٩٦٧ التي زادت في اتساع الجرح الفلسطيني، برزت ظاهرة جديدة اسمها: "شعراء الأرض المحتلة" وسرعان ما أولاها النقاد، خصوصاً في بيروت والقاهرة، اهتماماً كبيراً جعل قراء الشعر والمتعاطفين مع القضية الفلسطينية، يتهافتون على اقتناء قصائد أصحابها. مع مطلع السبعينات، غزا شعراء هذه الظاهرة الجديدة، خصوصاً محمود درويش وسميح القاسم، كامل أنحاء العالم العربي، وباتت قصائدهم التي تصف مأساة الفلسطيني الذي يولد في "كل مكان وفي لا مكان وكيفما اتفق، على أشلاء دبابة تحترق، في أخاديد الحصار، بين قذيفتين، في جثة أخ، على ماسورة ماء مكسورة، على قابلة هي الشظيّة"(١)، على شفاه مئات الآلاف من الفلسطينيين والعرب. ثم لم يلبث النثر أن برز ليحتل بدوره مكانة متقدمة في الصراع الفلسطيني من أجل الحرية والعدالة والكرامة. فقد نجح غسان كنفاني في قصصه القصيرة ورواياته، وتحديداً "رجال في الشمس" الصادرة عام ١٩٦٣، والتي لاقت نجاحاً شعبياً وعربياً منقطع النظير عقب تحويلها إلى فيلم سينمائي مطلع السبعينات على يد المخرج المصري توفيق صالح، في سدّ فراغ هائل ممكّناً بذلك النثر من اكتساب تلك الجماهيرية وذلك الألق اللذين اكتسبهما الشعر عبر محمود درويش وسميح القاسم، أبرز صوتين في كوكبة شعراء الأرض المحتلة. كما استطاع إميل حبيبي الذي كان زعيماً سياسياً بارزاً في ذلك الحين، أن يلعب الدور ذاته بفضل مجموعته المتميّزة: "سداسية الأيام الستة" التي تزامن صدورها مع الهزيمة التي لحقت بالعرب في حرب حزيران ١٩٦٧. غير أن تألق أميل حبيبي كاتباً وناثراً كبيراً لم يتحقق إلاّ عقب صدور رائعته: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" التي صدرت الفصول الأولى منها عام ١٩٧٢، ولم تصدر كاملة إلا عام ١٩٧٤.

"لقد شنَّ العرب حرباً دامية على اليهود في هذه الحرب فلا يحق لهم، إذن، أن يتذمروا حين يطلب منهم دفع ثمن الهزيمة التي نزلت بهم"(٢).

مرّ الآن ما يزيد على الثلاثين عاماً على تلك المرحلة، مرحلة ولادة الأدب القصصي والروائي الفلسطيني على يد غسان كنفاني وإميل حبيبي. ومع ذلك فنحن لا نتردد في القول أن أعمال هذين الكاتبين اللذين رحلا عن هذا العالم، الأول عام ١٩٧٢، والثاني عام ١٩٩٦، لا تزال تشكّل حتى هذه الساعة أهم وأروع وأنضج ما

---

(١) محمود درويش: جنون الحرية، الكرمل، العدد ٢٣، ١٩٨٧.
(٢) المتشائل، ص١٠٣.

أنتجه الخيال القصصي والروائي الفلسطيني، بل والعربي أيضاً. وما من أحد من مجايليهم، أو من الأجيال اللاحقة لهم، استطاع أن يتجاوز المستوى الذي بلغاه سواء في مجال التقنية القصصية والروائية، أو في مجال اللغة والأسلوب والخيال، والقدرة على تصوير المظلمة التي سلطت على الشعب الفلسطيني في النصف الثاني من هذا القرن.

صحيح أن بين غسان كنفاني وإميل حبيبي، رغم فارق السن بينهما، فالأول ولد عام ١٩٣٦، في حين ولد الثاني عام ١٩٢١، أكثر من نقطة التقاء، فالاثنان آمنا بالاشتراكية العلمية، وتشبّعا بالمبادئ الماركسية اللينينية، وانتسبا إلى نقابات ومنظمات وأحزاب سياسية، وربطا الفعل بالقول، والفكر بالنضال. والاثنان يبدوان من خلال ما كتباه، وأيضاً من خلال شهادات من عاشروهما عن كثب، كاثنين يتحليّان بالنزاهة والذكاء والإخلاص والقدرة الفائقة على مواجهة المصاعب والتحديات، وأيضاً على الاضطلاع بمهمة القائد المحنّك القادر على رصّ الصفوف من حوله، وعلى إضاءة الطريق أمام الجماهير الباحثة عن الخلاص وعن الحرية. غير أن كل هذا لا يمنع من أن هذين الكاتبين الفذين يقعان على طرفي نقيض خصوصاً في مجال اللغة والأسلوب والأدوات الفنية وفنّ الكتابة عموماً، وهناك مظاهر عديدة تقف وراء هذا الاختلاف. وسوف نحاول هنا استعراض البعض منها[١].

إنَّ مسيرة إميل مغايرة تماماً لمسيرة غسان كنفاني. فقد انخرط صاحب "المتشائل" في العمل السياسي الحزبي وهو في سن السابعة عشرة ليصبح، وهو دون العشرين، واحداً من أكثر القادة الشيوعيين شهرة وعناداً وصلابة. وفي عام ١٩٤٣ شارك في "عصبة التحرر الوطني، التي لعبت دوراً أساسياً في قيادة حركة الكفاح ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية. وعندما قامت حرب ١٩٤٨، اختار إميل حبيبي من جديد الاستقرار في حيفا، مسقط رأسه، التي كان يحبها وظلّ يحبها حتى النهاية حتى أنه أوصى قبل وفاته بأن يُكتب على شاهدة قبره: "إميل حبيبي: باقٍ في حيفا". وبالرغم من أنه كان يعلم جيّداً أن قرار البقاء هذا يعني، أولاً وأخيراً القَبول بالعيش في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي، فإنه تمسكّ به تمسكّ الغريق بحبل النجاة مفضلاً إياه، كما ذكر في ما بعد، على "الانخراط في رحلة التيه الطويلة، والدخول في أسر وهم الحرية، وحلم العودة". وبعد عودته بقليل، شارك إميل حبيبي في تأسيس الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي أصبح حزباً للعرب الفلسطينيين الذين اختاروا البقاء في أرضهم. ولقد لعب إميل حبيبي، من خلال نضاله داخل الحزب، دوراً حاسماً وساطعاً في إعادة الأمل لشعبه المنكوب بعد كارثة حرب ١٩٤٨. ولما

---

(١) مشارف، المصدر نفسه، ص١٣٣.

نجح في أن يصبح نائباً في "الكنيست" (البرلمان الإسرائيلي)، تعاظم دوره أكثر فأكثر فغدا حاضراً في قلب الأحداث الجسيمة التي تعاقبت على شعبه سواء خلال حرب ١٩٦٧، أو خلال العدوان الإسرائيلي على لبنان في صيف ١٩٨٢ والذي انتهى بإخراج المقاومة الفلسطينية من بيروت، أو في أثناء انتفاضة أطفال الحجارة التي اندلعت أواسط الثمانينات(١).

لقد انشغل إميل حبيبي بالنضال السياسي اليومي حتى أنه كاد يهمل موهبته الأدبية. وهذا ما يفسرّ قدومه المتأخر إلى الأدب. فقد نشر مجموعته القصصية الأولى "سداسية الأيام الستة" وهو في السادسة والأربعين. أما روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" فقد صدرت فصولها الأولى وهو في الخمسين. وكان قد أدرك السبعين لما صدرت روايته الأخيرة "سرايا بنت الغول". ومع ذلك، تمكّن إميل حبيبي، بأعماله القليلة هذه، والتي كما ذكرنا كُتبت جميعها وهو في مرحلة متقدمة من العمر، من أن يصبح واحداً من أكثر الكتّاب شهرة وإثارة للجدل لا في بلاده فلسطين فحسب وإنما في كامل أنحاء العالم العربي. بل إنه يكاد يكون الروائي الفلسطيني الوحيد الذي أفلح في أن يحقق لنفسه مكانة عالمية خصوصاً بعد ترجمة رائعته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" إلى أكثر من (١٦) لغة أجنبية. وهكذا يمكن القول أن الانشغال بالأدب والانشغال بالسياسة عند إميل حبيبي أو "حمل بطيختين بيد واحدة" مثلما كان يحلو له هو أن يسميّ ذلك، لم يمنعه أن يكون سياسياً لامعاً ومحنكّاً، وفي الوقت نفسه أديباً أصيلاً وجريئاً.

وإذا ما كان الفلسطيني المشرد على الحدود أو في المخيمات أو على أبواب الصحاري الموحشة هو البطل بامتياز في الأعمال القصصية والروائية لغسان كنفاني، فإن الفلسطيني الذي تشبّث بالبقاء في أرضه رغم قسوة الاحتلال وعسفه، ظلّ رفيق درب إميل حبيبي حتى النهاية.

عند غسان كنفاني تنتهي جلّ القصص والروايات بالهلاك في العراء أو في السراديب المعتمة حيث البرد والجرذان، أو بالموت البطيء إحباطاً ويأساً. فقد كان فقدان الوطن بالنسبة لهذا الكاتب الذي اقتلع من جذوره، وهو في الثانية عشرة من عمره، بمثابة فقدان جنة طفولته. وكان أيضاً بمثابة الجرح الذي ظلّ يزداد اتساعاً يوماً بعد يوم رافعاً بصاحبه دائماً وأبداً إلى مزيد من اليأس والتشاؤم. أما إميل حبيبي فيتناول المأساة الفلسطينية بشكل آخر. فالبقاء فوق الأرض الأم، حتى لو كان ثمن هذا البقاء باهظاً، يتيح للفلسطيني أن يعيش وهو يتأرجح طول الوقت بين الأمل واليأس، بين التفاؤل والتشاؤم، أو "متشائلاً" كما وصف إميل حبيبي بطل روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل".

---

(١) مجلة مشارف، المصدر نفسه، ص١٣٦، العدد ١٤، شباط، فبراير، ١٩٩٧.

في روايات غسان كنفاني وقصصه تتكلم الشخصيات بمرارة، وتتحرك بمرارة، وتعيش بمرارة، وتحب بمرارة، وتموت بمرارة أيضاً. أما عند إميل حبيبي فتقهقه الشخصيات عالياً طول الوقت حتى و هي تعيش أحلك الظروف وتسأم أعنف أنواع التعذيب والتنكيل. فسعيد أبو النحس، مثلاً، يقوم في الصباح من نومه فيحمده على أنه لم يقبضه في المنام. فإذا أصابه مكروه في يومه يحمده على أن الأكره منه لم يقع. وفي أثناء تلك الجلسة العجيبة في فناء جامع الجزار حيث اجتماع رجال ونساء وأطفال هدمت قراهم وبيوتهم حتى لم يبقَ فيها حجر على حجر سوى القبور، يعاجل سعيد أبو النحس ضحكته قبل أن تنطلق وهو يستمع إلى المآسي الرهيبة التي تروى من حوله. وحتى لو كانت هذه الضحكة مخضبة بالدموع، فإنها، وكما يقول فيصل دراج" إعلان عن خصوصية الأدب الساخر الكبير وآية على الهجاء والمقاومة وصورة عن مكر الإنسان المغلوب على أمره، إذ القناع لا يلغي الوجه بل يحفظه نقيّاً كي لا تتراكم عليه الهزيمة، أو يحجبه غبار العقود السوداء"(١). وإذا ما كان غسان كنفاني قد ظلّ محافظاً في جميع أعماله على جيدّة صارمة، فإن إميل حبيبي استعان بالسخرية جاعلاً منها أداة فذية رفيعة، كما هو الحال عند الجاحظ وكتّاب المقامات، لوصف مواقف شخصياته، ونقل الأحداث التي يعيشونها أو يواجهونها. وقد ذكر إميل حبيبي في أكثر من مناسبة أن هذه السخرية كانت بمثابة "واقية الصواعق" التي تهدد شعبه بين وقت وآخر. إذ أنها تخفف عنه وطأة المعاناة وثقل الكارثة. وقد فسرّ فيصل دراج المعنى العميق لهذه السخرية عند إميل حبيبي قائلاً: "إذا كان الأدب الرسمي الفلسطيني قد نقض الأدب الصهيوني كله على مستوى البنية والمنظور الأدبيين، فقد اعتمد النص الأدبي الفلسطيني الرسمي، كما النص الأدبي الصهيوني، على مقولات البطل الإيجابي والأرض الموعودة، وتراكم الدم والدموع. أما صاحب "المتشائل" فقد قصد نصاً أدبياً مختلفاً يسخر من الأيديولوجيات الجاهزة كلها، ويدافع عن وجود طليق لإنسان طليق، يسخر من ذاته وغيره ويسخر من كل كيان إنساني يتنكّر للسخرية"(٢). وفي حين تبدو اللغة عند غسان كنفاني جافة، إلى حد ما، لغة من فقد الوطن وروائحه وألوانه ودفأه وبات على حافة فقدان الجذور والذاكرة، فإنها عند إميل حبيبي تأتي معتّقة، متألقة بنور الوطن الذي احتل لكنه لم يُفقد بعد نهائياً، متبلّة بعبق الأرض التي اغتصبت غير أنها لا تزال قادرة على احتضان أبنائها الشرعيين، ضاربة في أعماق التاريخ. ذلك أن إميل حبيبي يعلم جيداً أن أفضل سلاح لمقاومة المحتلّ هو الحفاظ على الجذور، وإبقاء الذاكرة متيقظة ومتحفزة طول الوقت لحماية الهوية الوطنية المهددة بالانقراض أمام جرافات العدو

---

(١) فيصل دراج: إميل حبيبي أو مأساة الإنسان المنقسم، مجلة "الطريق". العدد الثالث، بيروت، ١٩٩٦.

(٢) المصدر نفسه.

ودباباته. ويبرز الاختلاف بين غسان كنفاني وإميل حبيبي جلياً واضحاً أيضاً في مجال الأدوات الفنية. فقد لجأ غسان كنفاني إلى أساليب متعددة، مختلفة أحياناً بعضها عن بعض كلياً. فقد فتن في مرحلة ما من حياته بالواقعية الاشتراكية وكتب بأدواتها العديد من القصص. ثم انجذب بعد ذلك إلى التيارات الفنية الحديثة مثلما تبرز في أعمال ويليام فوكنر وجيمس جويس وفريجينا وولف فأخذ يسعى إلى استعمالها وتطويعها للمواضيع التي يتطرق إليها.

وكان لا يزال يبحث عن طريقه الخاصة، الفنية تحديداً، لمّا اغتيل. وهكذا رحل وهو دون النضج الأدبي والفني الذي كان يطمح له ويسعى إليه. أما إميل حبيبي فقد بدا ناضجاً منذ صدور عمله الأول: "سداسية الأيام الستة". ثم بلغ هذا النضج ذروته في رائعته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". وخلافاً لغسان كنفاني، لم ينقّب إميل حبيبي في الكتب، ولم يبحث في النظريات، ولم يلجأ إلى الأيديولوجيات، أو إلى التيارات الأدبية والفنية الرائجة في عصره، أو لأي شيء آخر من هذا القبيل، وإنما اقتطع أدواته وأسلوبه ولغته، تماماً كما هو الحال بالنسبة لمواضيعه، من تجربته الحياتية اليومية، ومن التراث العربي القديم، ومن "الصحن الفولكلوري" لشعبه كما كان يحلو له أن يقول. وكأني به أراد أن يثبت للمحتل أن جذوره ضاربة في أعماق الأرض والتاريخ بحيث يستحيل اقتلاعه. لذا جاءت رواياته وكأنها قد "كونّت شروطها الخاصة بها"[١] وبدت وكأنها "تنفي المركز ولا تتعرف عليه ذلك أنها مرهونة أبداً إلى موروث أدبي يعرف الحكاية ولا يعرف الرواية"[٢]. فهي في آخر المطاف "رواية هجينة تستجيب للدلالة العامة للرواية من حيث هي جنس أدبي طليق، يخلق المعايير أكثر مما يمثل لها"[٣]. وبالرغم من أن إميل حبيبي كان قائداً شيوعياً، متمسكاً تمسكاً قوياً بالمبادئ والقواعد الماركسية-اللينينية، فإنه يبدو في أعماله الأدبية متحرراً كلياً من أي التزام سياسي أو عقائدي أو أيديولوجي. مطلقاً العنان لنفسه، مثل كل فنان أصيل، يمضي على هدفه وهو غير عابئ بالممنوعات والقيود. بل أنه أدار ظهره لمقولة "البطل الإيجابي" التي تحفل بها الأدبيات الشيوعية ورسم صورة حية لشعبه من خلال كائن تتجمّع فيه كل المساوئ وكل العيوب ويجسّد "أسوأ خلق الله مثالاً على الصمود وعلى استيعاب الظلم"[٤].

نعم، لقد كان غسان كنفاني وإميل حبيبي يقفان على طرفي نقيض وذلك بالرغم من أن المأساة التي تعرض لها شعبهما كانت دائماً وأبداً حاضرة بامتياز في كل أعمالهما وأقوالهما وأفعالهما. ومع ذلك يبدو لي أنهما توحدا هذا الصباح كأروع ما يكون التوحد،

---

(١) المصدر نفسه.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) المصدر نفسه.
(٤) إميل حبيبي، مجلة فراديس، عدد٨، باريس، ١٩٩٤.

وتصافحا كأجمل ما تكون المصافحة، من خلال أولئك العمال الفلسطينيين الذين حاولوا التسلل إلى القدس هرباً من الحصار المضروب على شعبهم منذ نصف قرن.

الرواية الحديثة والتراث:

وفي مواجهة الفشل الذي مني به النظام العربي في استكمال مقومات التقدم، حاول الروائي العربي أن يستلهم التراث في إبداع يستثمر إمكانات السرد العربي بصفته سبيلاً من سبل الهوية ليصبح التراث أيضاً عامل تطور وتجديد يدعم الروافد الإنسانية الكثيرة التي تسقي الإبداع العربي الحديث(١).

فمنذ منتصف الستينيات، شاعت على أرض الرواية العربية تقنيات سردية تحاكي الموروث السردي الأدبي كتقنيات سرد الجاحظ والتوحيدي، في أعمال استحضرت اللحظة الحضارية الحديثة ولم تنفصل عنها. وكان منها من استدعى الموروث السردي التاريخي، كما فعل الغيطاني حين انتهج طريقة المؤرخ العربي في سرد الوقائع وتقطيعها ولغتها وحكائيتها المباشرة للشخصيات والأحداث، والتركيز على وصف اللحظة التاريخية بنظرة الشاهد والخبير بما جرى، وتدخل الراوي في الشرح وطريقته في الدعاء وذكر الأصل والنسب(٢)٣.

الأيديولوجيا

تعد الأرض فلسفة الكفاح التي تبناها الشعب في مواجهة الأخر وهي تمثل محور الصراع بين الأنا والأخر.

لقد استلهم حبيبي بيت الشعر من روايته (الوقائع الغريبة) وقال:

"إنني تشهيت زغاريد النساء يحملن شوق ألف عام للاغاني والفرح
"

لقد تمنى الكاتب أن يتغير واقعه وسيرة حياته وشعبه داخل الأرض وفي ظل الواقع استلهم البيت السابق بتعبيره عن الأمل في تغيير الواقع والحزن والصمت، كما يجسد المقاومة والكبرياء والجبروت(٢).

لقد التقى بيعاد الثانية التي تمثل الفلسطيني المشتت حامل الحزن والأمل بقوله "إنني تشهيت زغاريد النساء"

---

(١) نفسه، ص٢٠٩، ٢١٤.

(٢) نفسه، ٢٠٩، ٢١٤.

(٢) المقالة السابقة، ص ١١٩.

(٣) الجاحظ البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الأول بيروت دار الجيل، ١٩٩٠، ص١٥٨.

وتمثل يعاد الثانية وولاء (و سعيد الأمين) الشخصيات المقاومة. لقد لجا الكاتب إلى مصطلح "الصمت" كفلسفة تبناها سعيد للحفاظ على ذاته.

كما يستند حبيبي إلى بيت الشعر في (أخطية) لتأكيد سياسة النضال والثورة: "أرى خلل الرماد وميض جمر ويوشك أن يكون له ضرام[٣] إذا تمت عودة عبد الكريم بعد غياب ثلاثين عاماً".

تتسم هذه الكلمات بسمة الثورة التي تخفي في طياتها حكايات كحكايات شهريار الشعبية وحكايات أخرى تتميز بطابع الثورة والتمرد لتغير الواقع الذي يشمل دلالات العودة من خلال الدعوى إلى الثورة والمقاومة الشيء المذكور في التاريخ العربي.

لقد وظف حبيبي في (أخطية) حركة العيادين لبيت التمرد السياسي والاجتماعي والاقتصادي آنذاك حيث يدعو الثورة على الواقع النحس في الأرض في حيفا خاصة، حيث يتفق هذا التناص مع إيديولوجيا الكاتب السياسية الاشتراكية البرلمانية.

الفصل الثاني

تقسيمات المكان

الفصل الثاني

تقسيمات المكان

١- المكان الأليف/ المعادي:

إذا كان البيت هو عالم الإنسان الأول ومنه تبدأ الحياة بدايتها الجيدة، مسيّجة، محمية دافئة في صدر البيت، فإننا حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء العضوي، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة فردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله(١).

لذا فإن المكان حسب فكرة باشلار، هو مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكر، يركّز بأشلار على أكثر الأمكنة ألفة للكاتب وهو البيت الذي ولد فيه ونشأ، لأن البيت الذي ولدنا فيه، بيت مأهول، وقيم الألفة موزعة فيه، وليس من السهل إقامة توازن بينها، إذ هي تخضع للجدل، فالبيت الذي ولدنا فيه محفور في داخلنا، إنه يصبح مجموعة من العادات العفوية(٢).

كما قال حبيبي: "في مدينتي حيفا الحبيبة

فقلت: غداً أعود إلى مدينتي حيفا، يا ذا المهابة" وأحيا فيها "فانصحن".

ولكنه قد اختفى... (٣).

"ودخلت بعد ذلك إلى مركز البوليس في عكا في الساعة السابعة صباحاً بالضبط، كما أمروني، فسألت عن سيدي الحاكم العسكري الذي سيحملني إلى حيفا.

بعد ذلك أركبني أحدهم إلى قُرب السائق في سيارة جيش مغبرة وموحلة، وركب جانبي، صامتاً حتى أشرفنا على مدينة حيفا عند السعادة. فحسبت أنهم غيّروا اسم مدينتي الحقيقية "حيفا" فأصبحت "مدينة إسرائيل" فانقبض صدري مثلما انقبض فيما بعد، حين، مررنا بوادي الصليب، فإذا بالدرب خالٍ من الناس ومن لعلعة الرصاص، التي تعوّدنا عليها في الأشهر الأخيرة لا قبل أن يسقطا والدي وحيفا "فقلت في نفسي ها قد حلَّ السلام الذي تمنيناه فلماذا شعوري بالانقباض، حتى دخلنا في وادي النسناس، من شارع الجبل ففرن الأرمني كان مسدوداً(٤).

---

(١) جماليات المكان، باشلار، ص٣٨.

(٢) جماليات المكان، باشلار، ص٤٣.

(٣) المتشائل، ص٥٨.

(٤) المتشائل، ص٦١.

و في صباح اليوم التالي نزلت إلى شارع "الملوك" حيث استقبلني الأدون سفسارشك على عتبة مكتبه وهو في ثياب الجندية فنقدني عشر ليرات صحاح وقال: أبوك خدمنا، خُذ هذه وكل فصرتُ آكل في مطعم كيوورك حتى وجد لي أحد أعضاء اللجنة بيتاً مهجوراً من بيوت عرب حيفا، فجاء الجنود المسّرحون وطردوني من هذا البيت فاشتغلت زعيم عمال في اتحاد عمال فلسطين(١).

"وفي أيامي الأولى، لُجْتُ بيوتاً عربية مهجورة كثيرة في حيفا، من أبوابها المكسورة، فوجدت أقداح القهوة مصبوبة لم يجد أهل البيت وقتاً حتى يشربوها...، وصار الشيوعيون يسمون الحارس على الأملاك المتروكة بالحارس على الأملاك المنهوبة فأخذنا نلحقهم علانية ونردد أقوالهم في سرائرنا. فلما وقعت حرب الأيام الستة، التي جاءت بعد حرب الاستقلال ورأيت أولاد القدس والخليل ورام الله ونابلس يبيعون صحون الزفاف بليرة ولا بلاش! وأيقنت صحّة استنباطكم يا محترم؛ بأن التاريخ حين يعيد نفسه يعيدها متقدماً أماماً من بلاشي إلى ليرة، إن الأمور حقاً تتقدم..."

وقد يقدم الكاتب أو يهتم بتفاصيل صغيرة لا تخطر إلاّ في ذهنه وهو يسترجع صورته من الذاكرة، وقد يضيق هذا المكان أو يتسع، وتنعقد علاقات الشخصيات بمنازلها وتتنوّع بتنوّع الأزمنة الذاتية لذا فإن الغالب على علاقة الشخصيات بمنازلها صفة التذبذب التي تتراوح بين نفور وحب، بين الاحتماء بها والهروب منها، فمن لحظات السعادة تتآلف الشخصيات بالأماكن، وفي لحظات البؤس تضطر إلى مغادرتها والتنكّر لها، وقد تنسجم الشخصية مع المكان فتحبه وتعيش في ألفة معه، وقد يكون مناقضاً لها فيخلق هذا التناقض نوعاً من الصراع الذي يحدّد أبعاد الشخصية وعلاقاتها، وإذا كانت وظيفة المكان تتمثل في احتواء الزمن مكثفاً في مقصوراته التي لا حصر لها كما يقول باشلار(٢) فإن ثمة أمكنة لا يشعر الإنسان بألفة ما نحوها، بل يشعر نحوها بالعداء والكراهية، وهي أماكن قد يُقيم فيها تحت ظرف إجباري كالمنافي والسجون والمعتقلات، والأماكن قد توحي أنها أماكن للموت، والطبيعة الخالية من البشر، وأماكن الغُربة.

كقول حبيبي: "فلما نقلت متاعي من بيت إلى بيت أصلح للزوجية من وادي النسناس في حيفا الذي لا يصلح لعشائر البهائم إلى شارع الجبل ودفعت ثمن المفتاحية، أو خلو الرجل حتى لم يبق معي ما استأجر به دابة لنقل متاعي، فنقلتهما راجلاً إذا بسيارة تقف فجأة أمامي.

فينزل ويقول: نحن (وهو وحده)

---

(١) المصدر نفسه، ص٦٢.

(٢) جماليات المكان، باشلار، ص٤٥.

من الحارس على الملاك العدو.
فاستللت بطاقة اتحاد عمال فلسطين من جيب المؤخرة وهتفت نحن معكم!
قال: لا أريدها تثبت أن هذا المتاع هو متاعك ولم تسرقه. قال: هذا متاع بيت عربي.
وقال: فقد أصبح مُلك الدولة.
قلت: كلنا مُلكها[1].

(١) المتشائل، ص١٣٢- ١٣٣.

٢- المكان التاريخي

إن الانسجام بهذه الأمكنة ومحاكاتها لوظائفها المرجعية يؤدي إلى ارتباطها بأزمنة أخرى وتصبح تاريخاً للتحولات الاجتماعية التي تطرأ على المجتمع ضمن سياق فترة زمنية، محددة، والارتباط بمكان ما هو الارتباط بقضية هذا المكان وليس مجرد ارتباط عاطفي أو جغرافي(١).

كقول حبيبي: وكنا في شهر أكتوبر، والنسمة شرقية دافئة، والبحر رائق المزاج تتناثر أضواء النجوم على صفحته الهادئة، ونظرنا أمامنا فإذا حيفا المتوهجة أصبحت حيفاءين، حيفا المتكئة على مسند الكرمل، وحيفا المستحمّة في البحر متحررة من أقراطها وعقودها وخواتمها(٢).

مع أن حس المكان، أي المكان الفعلي (حس أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدني المشيمي برحم الأرض- الأم- ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا، ويزداد هذا الحس شحذاً إذا ما تعرض المكان للفقدان أو الضياع، وأكثر ما يشحذ هذا الحس الكتابة عن الوطن في المنفى(٣).

وتظل تجربة المكان إبان الطفولة وسنوات المراهقة أي إبان تلك الفترة التكوينية الحافلة تؤثر تأثيراً بالغاً في تكوين الإنسان بغض النظر عن تغيرات الظروف فيما بعد.

وبقيت القريدس حاجة في نفس (يعقوب) دي روتشلد، الذي أقام بجلاله مستوطنة" زخروف يعقوب لذكرى يعقوب في أواخر القرن التاسع عشر فانصرف أهلوها القادمون من أوروبا إلى صناعة النبيذ الجيد، فتضعه مصايف العروبة، وقد تعددّت أسماؤه، على موائد أمراء الجزيرة، من الربع الخالي، عبر الجسور المفتوحة فيشترد وقوفه، فينشد منشدهم(٤).

٢- المكان المسرحي/ الكوني

المكان ذو ابعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم(٥) فالمكان هو الإطار المحدّد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في اللامكان وليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر مفتوح في الفن، الفرق بينهما من

---

(١) الرواية والواقع، محمد كامل الخطيب، ص٤٠.
(٢) المتشائل، ص٩٨.
(٣) اعتدال عثمان، إضاءة النص، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م، ص٦.
(٤) المتشائل، ص١١٠- ١١١.
(٥) المرجع نفسه، ص٥٠.

حيث" كونهما مكانين مسميين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية، رغم محدودية مساحته، وقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة[١].

فسعة الفضاء أو ضيقه انفتاحه وانغلاقه رهينان إذن بسعة الحساسية الروائية وضعيتها، انفتاحها وانغلاقها و هذا هو ما يفسر ميل دويستوفسكي لفهم المراحل ضمن الزمن الواحد، ومحاولة وضعها دراماتيكياً متجادلاً أو متقابلة، ومحاولته هذه (المقسمة بالإصدار الكبير على رؤية أي شيء على أنه متعايش وأن يفهم كل شيء ويكشف عنه على سبيل التجاور والتزامن، وكأنه يجرى في المكان لا في الزمان، هذه المحاولة تقوده إلى أن يسبغ الطابع الدرامي في المكان حتى على التناقضات الداخلية وعلى المراحل الداخلية لتطور إنسان واحد[٢].

"ورب ليلة دهمتهم الشرطة فيها، وهم على صخور الشاطئ في نهاريا، حيث يبلغ البحر بالوعاتها، فيخصب بأشتات السمك وقد استخفهّم اطمئنان البحر، فاستخفّوا بأسئلة العسس فباتوا بقية ليلتهم في سجن[٣].

ويحدد (ادوين موير) بعضاً من ملامح المكان الدرامي أو المسرحي كمحدوديته و عدم ملاءمته للتواصل والامتداد (ففي المساحة المغلقة وحدها يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهي في حتمية" ففي الرواية الدرامية عامة يكون معنى المكان باهتاً وتحكمياً[٤].

فالمكان المسرحي بأشكاله المختلفة (مكان استكشاف يختبر إمكانياته وحدوده، فهو يستكشف أبعاده ويستخدم الاتجاه الأفقي كما يستخدم العمق إن وجد، وأحياناً ينقسم المكان بحيث يفقد مركزه واستقراره، وحدوده وعلاماته المطمئنة، بل معناه[٥].

فهو مكان معقد فبقدر اشتماله على مكان محسوس تتحرك فيه الشخصيات أنه مكان يقسم بين جوانب كل العلاقات الحقيقية الضمنية بين هذه الشخصيات، كمثل جبرا الفلسطيني القلق الذي يريد أن يثبت في مكان، لكن قدره بوصفه فلسطينياً هو أن يظل مدفوعاً في اتجاهات أخرى لم ينفع حتى الآن رفضه لها.

٣- المكان الفلسطيني

---

(١) الرواية والمكان، ياسين النصير، ١/ ٦٥.
(٢) قضايا الفن الإبداعي، باختين، ٤١.
(٣) المتشائل، ص٩٨.
(٤) بناء الرواية، ٥٦، ٦٣.
(٥) مفهوم المكان في المسرح المعاصر، سامية أسعد، مجلة عالم الفكر، مج١٥، ٤٤، مارس، ١٩٨٥.

يذبع اهتمام الشعراء بفلسطين من خصوصيتها من البقاع المقدسة والمحتلة التي تتعرض لاقتلاعات جماعية على أرضها، فيزداد وعي الفلسطينيين بالأرض، ويتشبثون بها أو يصبح الوعي جاداً، وقد أثر المكان الفلسطيني في الروايات، والشعر العربي، وذلك لأهمية هذا المكان في اعتبارات الكرامة والحرية، وكافة الرموز في الهوية الوطنية والقومية، بمعنى أن المكان الفلسطيني أخذ موقفاً فاعلاً ومؤشراً في معركة الوجود(١).

"وفي وادي النسناس، بحيفا حيث تآخى العرب واليهود والفقراء، تعرف بيت العربي من بيت جاره اليهودي بأعلام الدولة الخفاقة فوق بيت العربي فحسبه إما بيت اليهودي فحسبه يهودي(٢).

ومناجاة الشاعر للمكان المقدس نابعة من مرجعيته الدينية، إذ أن هذا المكان غريب في أرضه كالشاعر نفسه وكل فلسطيني غريب في وطنه لا يمتلك مكانه ولا زمانه، فيظهر أثر الزمن الحاضر على هذا المكان كعامل هدم، حيث يبرز المكان ضحيّة لهذا الزمان، تتخذ استرجاع الذكرى عن المكان نسقاً ثابتاً، فهو يسترجع ذكرى المكان، وبين الذكرى ولحظة استرجاعها فاصل زمني طويل نسبياً، فيظهر الزمن كعالم هدم يدفع الشاعر بعيداً عن جنّته(٣).

فالبيت الفلسطيني يمنح الكاتب من الراحة والفلسطيني والانتماء إلى هذا البيت الذي شاءت الأقدار أن يبتعد عنه، ولا يلمس دفئه إلا بالذكرى.

"وهل غيّر ألف ليلة نفع تلك الرواية في المثلث الصغير، حين جاءوا إليها في الانتخابات الثالثة وأمروها أن تمنع الشيوعيين بالقوة من عقد اجتماعاتهم في القرية وإلا فسوف يشردونهم بالقوة عبر الحدود(٤).

٤- مكان عين الماء

اتخذّ حبيبي رمز عين الماء ليغضي بُعداً دلالياً جديداً على الحكاية الشعبية إذ أصبح جفاف العين معادلاً لفراق الأهل والهجرة الوطن، وصار تدّفق الماء فيها موازياً للقاء الأهل والعودة إلى الوطن، وجاء اختيار الكاتب لهذا الرمز الواقعي نابعاً من وعيه بأهمية عين الماء لحياة القرية التي قامت حول العين، ولولا وجود العين في مكانها لكان موقع القرية في مكان آخر، وتعد العين شبه مؤسسة اجتماعية تهبها الطبيعة للمرأة المحرومة من اجتماعيات القرية(٥).

---

(١) حيدر محمود، الأعمال الكاملة، ص٦٣.
(٢) المتشائل، ص١٣٩.
(٣) غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب، ع٢-٣، ١٩٨٠، ص٧٣.
(٤) المتشائل، ص١٤٠.
(٥) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، بيروت، المؤسسة العربية، ١٩٩٦م، ص١٢٨.

حمل الكاتب الحكاية الشعبية دلالات جديدة حين أضاف إليها رمز العين الذي أصبح جفافها معادلاً لهجر الوطن وفراق الأهل، وصار تدفق الماء فيها معادلاً للعودة إلى الوطن ولقاء الأهل وجعل عودة جبينه وتفجّر عين الماء حدثاً واحداً له زمن واحد، ومكان واحد، فعندما تدُب الحياة في عين الماء، يعني هذا بالضرورة عودة جبينه والعكس أيضاً أصبح، وبهذا تسمو القصة فوق بُعدي الزمان والمكان المألوفين(١).

الأهمية الوظيفية للمكان التشكيل الفنّي للحدث بين الذاتي والتاريخي

لكن كيف يمكن البحث عن الأهمية التي يُشكّل بها المكان وظيفيا داخل السرد الروائي؟ يرى ج.ب غولدنستين[٢] تلك الأهمية تتحدد بطرح ثلاثة أسئلة كبرى على المكان داخل المتخيل السردي وهي:

- اين يجري الحدث؟
- وكيف يتم تشخيص الفضاء؟
- ولماذا يتم اختياره على نحو خاص من الأنحاء؟

وتصير هذه الأسئلة على التوالي عن الموضع والوصف والدور، وهي العناصر الثلاثة الرئيسية التي تشكل الملامح المكونة للمكان سرديا.

١ - الجغرافية الروائية (الموضع)

الحدث الروائي بموضع في اغلب الأحيان داخل طوبوغرافيا نوعية، فالروائي يختار موضعه: الحدث والشخوص داخل مكان معين، قد يمتد هذا المكان بوشائج الى الواقع، او يستعار منه، وقد يخلق الروائي عالما سحريا او يصنع جغرافيا عجائبية تتصل ببعد أسطوري، يستدعي النماذج في اللاوعي الجمعي، وعلى مستوى أخر تختلف الأماكن الروائية أيضا في تنوعها بين السعة والضيق، والامتداد والبساطة، فقد يتشكل المكان من غرفة واحدة او مكان واحد محدد، وقد يكون حيا او قرية او مكانا ذا ملامح خاصة لها دلالتها الرمزية، وقد يكون أيضا بلدا معينا بل قد يكون الحيز المكاني هو العامل برمته او الفضاء الخارجي في صورة مستقبلية (كما في روايات الخيال العلمي).

ويقدم المكان مستويات متنوعة من الانفتاح، فقد تبدأ الرواية بمكان واحد محدد ثم يتواصل الحدث في أماكن متنوعة، او تكون الرواية في البداية منفتحة على عدة أماكن وفي كل النطاقات، وأحيانا أخرى يكون المكان يمثل أقصى درجات الانفتاح، حيث الحركة والتنقل المستمر وتكوين المغامرات في أكثر من مكان. وبعض

---

(١) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، بيروت، المؤسسة العربية، ١٩٩٦م، ص١٣٤.
(٢) جب: غولدنستين: الفضاء الروائي ضمن كتاب "الفضاء الروائي" ص١٩: ٣٣

الروايات أشبه بوعاء مغلق، اذ تستقر أحداثها في مكان قار، لكن يمكن أحداث فتحة في هذا الوعاء بواسطة الأمكنة المتخيلة، ودخول آليات الحلم بآفاق أخرى او التذكر، كأن يكون المكان الروائي(قطارا او غرفة او سفينة) ويقوم الراوي بتذكر أماكن مغايرة.

كقول حبيبي: "كنّا ثلاثة شبان زملاء صف واحد، فقرّرنا في نهاية الإضراب الكبير (١٩٣٩) أن نعبر الحدود إلى لبنان فنزور دار القيادة في بيروت نطلب سلاحاً.

فركبنا سيارة الأجرة حتى قبيل رأس الناقورة، ثم انحرفنا يميناً سيراً على الأقدام بين كروم العنب فهبطنا وادياً عميقاً، فأظلمت السماء، فلما أخذنا نصعد على كتفه المقابل، أنهكنا التعب وألهبنا العطش، فأستحثي الآخران، فبكيت فخلفاني وراءهما بعدما خيّراني بين الاستمرار في الصعود أو أن أموت شهيداً، فأخترتُ الأمر الأول، لم ألحق بهما إلاّ بعد أن كانا قد ارتويا من قطوف الدوالي الدانية فرحتُ أروي غليلي... فلم ينتظراني.

وإذا بفتاة في مثل عمري، تنادي والدها، هذا شاب مجاهد من فلسطين، فيجيبها الفلاح من بعيد... اسقيه واطعميه فأقع في حبها.... وقالت لي "عُدْ أولاً من بيروت"[١].

وهكذا يا محترم تحوّلت عن طريق بيروت يساراً، فدخلت في أزقة عكا، ودرت حول المسجد حتى حارة الحزابة، فانقضى الفجر الكاذب واشتد سواد الليل، فاخذت أتلّمس طريقي وأتعثر حتى رأيت ضوءاً تجاه البحر غرباً... وسمعت النشيد المتعالي" فلسطين بلادي، هيَّا يا أولادي"[٢]. ولكنني أيقنتُ أن معلمي هذا استشهد وهو يذقل متفجرات من حيفا إلى عكا في الأسبوع نفسه الذي قضى فيه الجيش البريطاني على الثوار في موقعة المصرارة في القدس.

وبالقرب من شاطئ عكا تناهى إليَّ صوت فجائي ينادي... واسمتعت له، وأنا مبهور النفس، وتذكّرت فجري الموعود".

٢- تشخيص المكان(الوصف)

يتلازم تشخيص المكان مع التوقف الوصفي، لإنشاء الأبعاد المشهدية، فالروائي اذا أراد تشكيل الفضاء المكاني الذي يتحرك فيه أبطاله يلجأ بالضرورة إلى الوصف، ومن ثم يوقف مجرى السرد ولو لوقت وجيز، وهنا يظهر مشكل العلاقة بين الكلمات وأشياء، تنتج عن تنازع فعل الكتابة وما هو خارج عنها. وان كنا نستطيع ان نميز بين اتجاهين للوصف او تشخيص المكان داخل الرواية، على هذا النحو:

---

(١)المتشائل، ص٤٧. أسطورة موسى عليه السلام.

(٢) المتشائل، ص٥١.

- غياب الاهتمام بالديكور شبه التام: حيث تحاط المواقع بالضبابية، ويصير الاهتمام بأفعال الشخوص الكبرى المحور الأساسي، ولكن غض الطرف عن المكان على هذا النحو لا يعني انه لا يلعب دورا داخل السرد، بل ان المكان بهذه الهيئة يشير إلى وظيفة أسطورية تلقي بظلالها على العالم الروائي بأسره، لا ينفك بدوره عن ترأسه مع فعل القراءة والتلقي

أثناء تكوين الدلالة الكلية للنص.

-العناية بالمكان: ويتم ذلك عبر تسجيل الأشكال والألوان والأصوات والأبعاد وجميع الجزئيات تسجيلا دقيقا يوهم بوجود هذه الأشياء وجودا حقيقا. ويقتضي هذا النوع من الوصف بوجود شخصية في مقدورها رؤية شيء ما، ووجود ما يسميه فيليب هامون(الوسط الشفاف)[1]، مثل الباب المفتوح والنافذة....

وكقول حبيبي: "أما أهل قرية جسر الزرقاء، وهم أخوال صاحبتي الطنطورية، فلم يمشوا أي خطوة ولم يخرجوا قط من قريتهم المنسية، و هذا سر بقائهم فيها، فلم تدرِ مذراة الرحيل الأول بوجودهم، فظلوا يصطادون صغار السمك في مصب النهر، آمنين سوى الطنطورية"[2].

"استعيد هذه الذكريات الآن يا محترم وقد أقفر قلبي من هذا العرس، ولم تبق الطنطورة، ولم تبق الطنطورية أما قوم جسر الزرقاء فقد ارتدوا ثيابهم ولحقوا في العمل البري، جيرانهم الفرادسة، ولم يعد ينزل منهم إلى النهر أو يقف على لسان البحر سوى فتيان هاربين من مدرسة أو شيوخ هاربين من بقية حياة"[3].

٣- وظائف المكان(الدور)

في الأدب المحتفي بالتشخيص لا يكون المكان مجانيا، فالوصف المكاني يوجه القارئ سلفا بأحداث مستقبلية مرتبطة به، فاختياره يرهص بعرض التخيل الروائي داخله، كذلك فإن المكان باعتباره أشبه بخشبة فارغة فإنه يستدعي بالضرورة شخصية لتحتله.

يضاف إلى ذلك الوظيفة الرمزية للمكان، والتي تتشكل بصورة مباشرة أحيانا او قد تحتاج تأويل وقراءة متماسكة لها قدرتها على متابعة حركة التنظيم المشهدي.

والى جوار وظيفة المكان في علاقته بالشخصية والمستوى الرمزي يظهر دوره المساهم في التمكين لسير الأحداث وتتابعها، فبعض الروايات تقوم على التنقل من مكان لأخر وأخرى منغلقة. وفي كلتا الحالتين يعقد في المكان صلات فنية لها

---

(١) المتشائل: ص٢٩.
(٢) المتشائل، ص١٠٧.
(٣) المتشائل، ص١٠٩.

تأثيرها على تطوير العقدة التي تدور في داخل حركته وتقلباته، مما يؤثر بطبيعة الحال على إيقاع الرواية وسرعة السرد.

٤- الحدث

ان مجمل الأحداث المعروضة في رواية ما، لا تتشكل الا في إطار مكاني ما، لكل حدث تسرده يحتويه مكانه كإطار، سواء أكانت هذه الأحداث تمتد بوشائج الى الواقع ام لا، فانه لا بد ان تجري في فضاء مكان، متسع او ضيق، بل ان المكان الروائي يكتب القصة حتى قبل ان تسطر يد المؤلف أحداثها، هكذا يقرر شارك غريفل قائلا(وبذلك لا تكون مهمة المكان هي وصف الفضاء المخصص للحدث، او تحديده، بل تتمثل مهمته في تنظيمه تنظيما دراميا، ان المكان في الرواية، خديم الدراما، فمجرد الإشارة اليه انه جرى (يجري) فيه امر ما، ومجرد ذكره ننتظر واقعة من الوقائع، فلا وجود لمكان لا يكون شريكا في الحدث)[١]. فالموضعة المكانية تبني عناصر الدراما، والوصف المكثف لمكان ما، والمبالغة فيه تدل على استحواذه على حدث ما، او قيامه بالتحكم في مسرح الأحداث وقيادتها إلى نهايتها، فمغامرات البطولة وتنقلاتها المكانية، تكتب أحداثا متنوعة، وتكتب في نفس اللحظة أماكن متعددة، كلها يتم تهيئتها لتلائم الحدث. والتنوع المكاني سمة أساس لصوغ البناء الروائي، فلا وجود لرواية تجري في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا ان الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى) [٢].

فقد تجري أحداث رواية داخل غرفة مغلقة ينعدم فيها الحدث والتنوع المكاني، ولكن دخول آليات الحلم والتذكر وتيار الوعي، بالإضافة الى استشراف المستقبل وحركة التطلعات، من شانها ان تخلق أماكن متنوعة كثيرة ومعها أحداث تدور فيها، ومن ثم يدور الحدث مع المكان دوران العلة بالمعلول، (فحيث لا توجد أمكنة) "[٣].

ولكن المكان لا يمارس هذا الدور على الحدث بطريقة سلبية، او على اعتباره الديكور المصنوع لها،او انه المسرح فقط الذي تجري فيه المغامرة المحكية او الخلفية لها،بل على اعتباره عنصراً رئيساً في تكوين هذه المغامرة، ودفعها إلى الأمام او تعطيله بوصفه عنصرا لا ينبغي تخطيه.

ان عمليات التجاور المكاني او التباعد، تفرض حدودا منظمة للمسافة بين أطراف الحدث، فقد تتشكل بعض الأحداث الروائية في تعارضها مع الأخرى، على

---

(١) شارل غريفل: المكان في النص، ضمن كتاب "الفضاء الروائي" ص٢٩.

(٢) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات – بيروت باريس ط٣/ ١٩٨٦، ص٦١.

(٣) د. شاكر النابلسي، مناهج الحرية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ١٠٥.

اعتبار الفواصل المكانية واختلافاتها (أعلى/ أسفل/ بعيد/ قريب)بين الشخصيات، وبالتالي سوف تفرض الطبيعة المكانية ردود فعل متغايرة من كل طرف.وقد تلعب عملية خفاء الأحداث المقابلة في مكان ما دورا في تصعيد الحدث الدرامي ووصوله إلى ذروته.

لمن المكان؟ ومن هو الجدير بأشغاله؟

نفي الإنسان من مكان الأمومة، يعني نفي الإنسان أيضاً من لغته، وتاريخه وبالتالي حرمانه من كل ما يُذكره بإنسانيته وحريته.

"وكان أن نشأ في الأرض المحتلة مفهوم جديد للمقاومة، وهو المقاومة بالبقاء في المكان والإصرار على البقاء في المكان، باعتباره جزءاً من الماضي وأن الماضي هو الحقيقة التاريخية الباقية، للشعب العربي الفلسطيني، الذي لم يعد له حاضر ولا مستقبل في ظل النظام العربي القائم الآن"(١).

وقد احتشدت روايات حبيبي بمظاهر نفي الإنسان العربي الفلسطيني من مكانه، كما احتشدت بصور المقاومة بالمكان، والإصدار على البقاء فيه بالرغم من قسوة الحياة في هذا المكان، وبالرغم من كل الضغوطات والتحديات والمغريات، ومن شر البلية إسرائيل تحاول أن تنفي العربي من مكانه لكي تُنهي نفي اليهودي من مكانه، فاليهود يعتبرون أنفسهم منفيين عن فلسطين ومشرّدين في أنحاء العالم منذ أكثر من ألفي سنة.

والآن قد حانت نهاية النفي بنفي "فلسطيني من مكانه وتلك قمة المأساة الإنسانية التي تتلخص: بأننا إذا أردنا نهاية لنفي إنسان فعلينا أن نبدأ بنفي إنسان آخر، وكأن شرط نهاية النفي لا يتحقق إلا بشرط بداية النفي، وهذه المقولة تشبه مقولة أننا إذا أردنا حرية لإنسان ما، فعلينا استعباد إنسان آخر.

إن إلغاء دور الراوي وإسناده إلى إحدى الشخصيات يتلاءم مع رواية التيار التي تطمح إلى محاكاة الواقع من باب تقديم الشخصية دون وساط، لا كما كان الأمر في الرواية الكلاسيكية.

وتسعى الرواية الحديثة، بشكل عام إلى التقليل من سيطرة الراوي العليم بكل شيء وتقوية مكانة الشخصية، ولعل أحد التفسيرات المقبولة لعلو شأن منظور الشخصيات هو التفسير الذي يقدمه سكوتر وكيلوج اللذان يعتقدان أن سبب ذلك هو

---

(١) د. شاكر النابلسي، مناهج الحرية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ١٠٥.

التطورات الثقافية الكبيرة التي تميّز بها العصر الحديث، بحيث أصبح معها العقل البشري لا يقتنع بالرؤية الواحدة للأشياء بل يميل إلى التشعب والنسبية[1].

إن تدخلات الراوي/ الكاتب في الرواية بالتفسير والشرح والتعليق لتحريض القارئ وتوجيهه إلى الاتجاه الذي يريده الراوي/ الكاتب احتسبها النقد الحديث نقصاً في الرواية الكلاسيكية، إذ أن فشل الروائي في تقديم شخوصه أو موضوع روايته يحفز القارئ على استقصاء أسباب الإخفاق فينتبه إلى لعبة العمل الروائي ويلقي بالتبعة على الكاتب، وإذا فعل القارئ ذلك فهو يخرج من اللعبة بقضائه على عنصر الإيهام.

يمكن الإشارة إلى رقعتين أو لحظتين وهما القول والحكاية اللتان تلتصقان ببعضهما، ويمثل الراوي كملاحق ففي للشخصية يراقبها ويسجل كل حركة وسكنه في الحال، وبذلك يكون النسق في صعود من أسفل إلى أعلى بخطين: خط الراوي وخط الشخصية، لا يسبق أحدهما الآخر، فالراوي لا يسبق الأحداث أبداً ليخبر عن بعض الأمور التي لم تباشرها الشخوص بعد وبسبب هذا الالتصاق يشارك في الحاضر المستمر للشخصيات مشاركة فورية.

ويتقبل الأحداث "طرية" من أذهانها ومع ذلك كثير ما يعود الراوي بالشخصية إلى الوراء، أو قد تعود وحدها بواسطة التذكّر ومن المهم أن العودة إلى الوراء لا تعني العودة في الزمن أو الفراغ الحكائي- بل هو رجوع في الزمن أو الفراغ الوعي في داخل الشخصية ويبدو الانتقال من زمان إلى زمان ومن مكان إلى آخر في الرقعة الأخيرة كعملية تقوم بها الشخصية ولا يقوم بها الراوي، في حين أن ذلك يتم في رقعة الحكاية الآنية بإدارة الراوي أحياناً.

تمثيلات المكان

إن دراسة المكان في الأعمال الأدبية عامة وفي الفن القصصي خاصة من المتشائل العسيرة التي لا تقبل بالتسليم الجدلي حول جدواها في جلاء فكرة العمل وتشكيله الفني، أهمها العنصران اللذان يمنحان الدراسة مسوّغها الوحيد تقريباً، ولعل علاقة المكان بالقصة أن تكون قديمة جداً تغوص حدودها في أعمال الماضي، فالمكان الجغرافي طبوغرافيا وجمالياً يتردد منذ القديم ما به؟، فالغابات والجبال والصحارى والكهوف والأكواخ وبيوت الشعر والبحار والأنهار والسدود والمغر والغدران مذكوره، كلها في القصص العالمي والعربي منذ فجر التاريخ، ولعل النظرة إلى قصصنا العربي وما فيه من خرافات وأساطير على ارتباط المكان بالفكرة العامة الكائنة في القصة أو المغزى الذي يتبع خلفها.

---

(١) سكولوز، ١٩٧١م، ص٢٧٦- ٢٧٧ والفصل، ٢٤٠- ٢٨٢. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الهدى، القاهرة، ١٩٩٢م.

ومهما يكن فإن القصة لا بد أن ترتبط بشكل من الأشكال بالمكان على اختلاف في قيمة المكان ودورها في بنية العمل، فالمكان وعاء للحدث والشخصية أو إطار لهما أو لغيرهما من عناصر القصة أو هو مجرد خلفية واضحة أو باهتة على السواء مثلما هو ايضاً بمثابة بعد مستقيم أو حلزوني أو دائري يتسع لحركة الشخصية أو مسيرة الحدث على نحو ما نلاحظ من قصص الموروث الشعبي خاصة، وقد لاحظ المهتمون بالموروث الشعبي وخاصةً الذين عنوا بالحديث عن الوظائف البنيوية للقصص الشعبي أو الحكايات والأساطير الشعبية مثل هذه الحركة.

لقد قام المكان بدور مهم في تصوير الإطار الذي تبدو فيه الفكرة الجوهرية أو الحدث الرئيسي في الأدب الشعبي أو في القصص الخيالي" الرومانسي" حيث ظهر المكان عنصراً مهماً في تحقيق الإيهام والهروب من عالم الواقع والحياة المغنية وقد اختلف الموقف من المكان باختلاف موقف الكاتب أو وجهات نظرهم فبدأ العمل أحياناً متجهاً نحو الوصف الواقعي للمكان في عرض حكاية أو قصة واقعية على نحو ما نلاحظ في بعض قصصنا القديم من مثل حكايات الجاحظ والتوحيدي أو في مقامات البديع وحكاية ابي قاسم البغدادي وأبي الفرج والثعالبي وغيرهما[١].

إن تأملنا حركة القصة بعد عصر النهضة والثورة الصناعية وتأملنا موقف المبدع ورؤيته من المجتمع وحركته، وتأملنا موقف الرومانسي تجاه المكان بما فيه من تقديس او جفوة ونفور على نحو ما نرى في موقفه من الريف والمدينة أو موقفه المتناقض من أماكن بعينها فسنجدها أماكن للسلو والمتعة والهروب والتسالي وهي في الوقت عينه أماكن للاغتراب والوحدة والعزلة والاحساس باللاوجدي واللاشيء والاحساس بعقم الحياة وبؤسها وعبثيتها على نحو ما في المواقف المتناقضة من الجبال.. مثلاً، وكما قال ليونارد لونفراك في كتاب" دور المكان في الأدب " فإن الأدب قادر على أن يعبر عن رُعب الأرض وبهجتها وعن الهروب والاتجاه في آن معاً[٢].

ويظل الحديث عن المكان في الأدب أمراً غير يسير في سياق التشكيل بخلاف الزمن لقد عبر الدكتور جونسون عن وحدة المكان بأنها دائماً واقعية وعدّها قضية اكثر ازعاجاً لأن الزمان كما لاحظ جونسون الأكثر انتقاء للحياة في حين يظل المكان غير قابل للتمثل والاستيعاب بسهولة في متطلبات الفعل (الحدث) الدرامي[٣].

وعلى أي حال فإن المكان ظل في روايات النهضة في أواخر القرن التاسع عشر في أوائل القرن العشرين الى حد ما غير محتفى به؛ لأن الرواية تهتم بوقوع

"(١) تحولات السرد / دراسات في الرواية العربية /ابراهيم السعافين، دار الشروق، عمان، ط٤، ١٩٩٦، ص ١٦٥- ص ١٦٦.

(2) p: 12 Lutwack. Leonard The Role of Place in Literature

(3) Irbid, p:13

الحدث اكثر من الاهتمام بالشخصية وما يتمثل بها من اشياء، فالحدث زماني ومكانه غير ذي قيمة، أما الشخصية فمكانية أيضاً، ورواية الشخصية كما أشار ادوين موير مبكراً تهتم بالمكان بالدرجة الأولى[1]، ولكن هذا الاهتمام بالمكان يظل يعزل المكان من حيث هو عنصر من عناصر التشكيل عن بناء الرواية الكلي.

المكان والمرجع

وصف المكان وتكون أبعاده داخل السرد الروائي يعبر عن إشكالية العلاقة بين اللغة والمرجع، وهي الاشكاليه المتجذرة في المعرفة البشرية منذ القدم وحتى الآن، فدائما ما نتساءل عن علاقة فعل لفظي بالموصوف المرجعي المتعين،فحيث يتجسد الموصوف بصورة حقيقية ملموسة عن طريق الحواس، لا تملك لغة الوصف هذا الثبات، نظراً لاختلاف البشر في التعبير عن الموصوف، باختلافهم الطبيعي في الإدراك والثقافة والمستوى الإجتماعي....، ومن ثم تطرح إشكالية المكان مشكلة العلاقة بين الكلمات والأشياء.

وتكتسب هذه الإشكالية بعدا اكبر داخل التخييل الأدبي، من خلال وضعية لغة الأدب المفارقة للغة التواصل البشري المعتاد.ونقف على هذه المواجهة بين العالم (المرجع) والتخييل (اللغة) في اجلى صورة داخل جماليات الرواية، التي توصف كثيرا بمشابهة الواقع، لتقارب فضاءاتها التخييلية، وشروطها التشخيصية من تخوم المتعارف في كثير من الأوقات، ولعل هذا التقارب، جعل النظرية النقدية الحديثة تراجع مقولة الواقعية في ضوء التلاقح بين الواقع والتخييل من خلال مفهوم القابل للتصديق، والذي يرتهن بعملية القراءة، وبتنوع نوع القراء،فيصبح الواقع في التخييل مشروطا بقابليته للصدق – قابلية نسبية بالطبع- وإحتمالية الوقوع.

ومن هذا المنطلق نظرت شعرية الرواية للمكان المتخيل بوصفه مكانا مغايرا للأبعاد الواقعية؛ الهندسية والفيزيائية او الرياضية، في كون هذا المكان عالماً بديلاً منسوجاً من اللغة وعبرها، فلا يوجد الا بشروط التلفظ المتخيل وآلية صناعته نصيا. لكن على مستوى آخر اختلفت الآراء والنظريات حول علاقة المكان بالمرجع في ضوء الحدود التفسيرية؛ فإذا كان المكان الروائي مكاناً لفظياً فهل يعني ذلك انه لا يشير تمام إلى الواقع الخارجي؟ او انه لا يعبر عن الايدولوجيا السائدة في عصر

---

(١) ادوين موير، بناء الرواية، ترجمة ابراهيم العيد في المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- القاهرة ١٩٦٠.

ما.ومن هنا اختلفت الآراء، فبعض المنظرين يرى ان النص ينقطع مؤقتا عن الواقع ولكنه ما يلبث ان يرتد اليه عبر أنظمته الإشارية.في مقابل هذه النظرية يرى البعض ان المكان التخييل يحدث قطيعة تامة مع الواقع.

كقول حبيبي: " ومنها: إني شعرت، لأول مرة، أنني أكمل رسالة والدي رحمه الله، وأخدم الدولة، بعد قيامها على الأقل، فلماذا لا أتبحبح مع الحاكم العسكري؟"(١).

ويقول: "إن عكا هي مدرستي الثانوية ويُعاد هي حبي الأول"(٢).

ويقول: "وانتقلنا إلى "مدرسة الفرقة" في عكا ذهاباً وإياباً يومياً في القطار، وفي القطار التقينا صاحبتي "يُعاد" الحيفاوية التي كانت تتأبّط مزودتها، وتتعلم في مدرسة البنات العكيّة وتعود معنا، إلا أنها كانت تنزوي في المقصورة الوحيدة في القطار، تدخلها وقد أسدلت إهابها، وتخرج منها على هذه الحال".

"قال لي معلمي، الحقيقة يا ولدي أنهم ليسوا أسوأ من غيرهم في التاريخ" "إنهم هدموا القرى التي ذكرها القوم، وشرّدوا أهلها، ولكن يا ولدي، إن في قلوبهم رأفة لم يحظَ بها أجدادنا من الغزاة الذين سبقوهم"(٣). "... كان والدي حين استشهد، يستشف الأرض تحته فلم يكشف الكمين الذي كمن له وأودى بحياته، ووالده من قبل، شُجَّ رأسه بحجر الطاحون لأنه كان ينظر في الأرض بين قدميه، فلم يقم بعدها"(٤).

---

(١) المتشائل، ص٢٥.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٦.
(٣) المصدر نفسه، ص٣٥.
(٤) المصدر نفسه، ص٤١.

المتشائل والقمر

أصبح أقرب علينا من تينتنا القمراء في قريتنا الثكلى[١].

"ألم تقرأ عن المئات الذين حبستهم شرطة حيفا في ساحة الحناطير (باريس حالياً)، يوم انفجار البطيخة. كل عربي ساب في حيفا السفلى على الأثر حبوه من راجل ومن راكب، وذكرت الصحف أسماء الوجهاء".

الذين حبسوا سهواً، وآخرين[٢]. "ووالدي رحمه الله، كانت له أياد على الدولة قبل قيامها، وخدماته هذه يعرفها تفصيلاً صديقه الصدّوق البوليس المتقاعد، الأدون سفسارشك".

"ولما استشهد والدي على قارعة الطريق، وأنقذني الحمار، ركبنا البحر إلى عكا، فلمّا وجدنا أن لا خطر علينا، وأن الناس لاهون بجلودهم، نجونا بجلودنا إلى لبنان، حيث بعناها واسترزقنا[٣].

كان أخي البكر يعمل في ميناء حيفا، فهبت عاصفة اقتلعت الونش الذي كان يقوده وألقته معه في البحر فوق الصخور، فلمّوه وأعادوه إلينا إرباً إرباً، لا رأس ولا أحشاء، فقعدت والدتي تبكي معها صمتاً، ثم إذا بوالدتي تستشيط وتضرب كفاً بكف وتنبح قائلة: "مليح أن صار هكذا وما صار غير شكل"[٤].

"إن اسم عائلتنا العريقة هم اسم له هيبته في قلوب رجالات الدولة، فلولا هذه الهيبة لأفراغ الحاكم مسدسه في رأسي، وقد شاهدني منكمشاً تأهُباً"[٥].

المكان ونمذجة العالم

ويطرح يوري لوتمان العلاقة بين المكان والعالم من خلال التأكيد على الأبعاد الاشارية للغة، والتي لا تنفصل عن إقامة نماذج للواقع بواسطة الوعي الإنساني لما حوله من بأنظمة اللغة ذاتها. فاذا كان المكان المنفي الذي تطرحه النصوص – كما يقول لوتمان – مكانا متناهيا، الا انه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي. والذي يتجاوز حدود العمل الفني. وتظهر هذه الحقيقة بجلاء في الفنون التشكيلية (المكانية)، فتتميز اللوحة الفنية بلغة خاصة. على ان النصوص التشكيلية ليست وحدها التي تصف أماكن محددة؛ فالإنسان يدرك العالم

---

(١) المتشائل، ص١١.
(٢) المصدر نفسه، ص١٤.
(٣) ادوين موير، بناء الرواية، ترجمة ابراهيم العيد في المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- القاهرة ١٩٦٠، ص١٦.
(٤) المصدر نفسه، ص٢٠
(٥) المتشائل، ص٢٥.

إدراكا بصريا بما يؤدي الى معين للأنساق اللغوية. ومن ثم يمكن اعتبار المبدأ الايقوني والصفة البصرية من الخصائص الأصلية لهذه الانساق اللغوية أيضا.

ويبرهن لوتمان على هذه العلاقة بين المكان والعالم حين يشير إلى ان مفهوم (الكل) مثلا يظهر لدى كثير من الناس من خلال البعد المكاني الذي يشير إلى المتناهي واللامتناهي ذي البعد الشائع. كذلك مفهوم (العالمية)ينطوي أيضا هو الأخر على بعد مكاني[١].

ان بنية مكان "النص" تصبح نموذجا لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النصّ الداخلية، لغة النمذجية المكانية، فلغة العلاقات المكانية وسيلة من وسائل وصف الواقع وينطبق هذا حتى على مستوى النمذجة الايدولوجية.

ولعل أهم ما أوضحه لوتمان إزاء العلاقة بين "المكان والواقع واللغة" من جهة، وعناصر التحليل المنضبط للخطاب الروائي من جهة أخرى. ما طرحه تحت مفهوم (التقاطب الثنائي)، فالثنائيات (أعلى/أسفل)او (يسار/يمين) او (قريب/بعيد) تستخدم بوصفها مفاهيم تمثل لبنات في بناء نماذج ثقافية لا تحتوي على محتوى مكاني. ولكنها تكتسب – اي هذه المفاهيم- دلالات جديدة مثل (قيم/غير قيم) او (حسن/غير حسن)...، بل ان نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العانة، التي تساعد الإنسان على إضفاء معنى على الحياة، تنطوي هي الأخرى على سمات مكانية. قد تاخذ تضاداً ثنائياً أو تدرجاً هرمياً؛ سياسياً/ اجتماعياً، أو تضاداً أخلاقياً، وكثير من الأفكار حول المهن والأنشطة (الدنيئة) و (الرفيعة) ترتبط بهذه الثنائيات. ومن ثم تصبح الأنظمة التاريخية واللغوية تكون نسقا ايدولوجيا متكاملا يتعلق بنمط معين من الثقافات. وقد تكتسب الانساق المكانية الخاصة من خلال وضعها في إطار أبنية او صور هذا العالم الخارجي[٢].

المكان والايديولوجيا

وإذا كان لوتمان يقيم العلاقة بين المكان واللغة عبر عمليات التراسل بين اللغة والمرجع، وقيام الثنائيات ذات الحمولة المرجعية بوعي الكائن بالمكان. فان النظريات الدلائلية التي تربط بين اللغة والمرجع لا تكف أيضا عن عقد علاقة بين المكان والأنظمة الايدولوجية على صعيد أوسع يأخذ بعين الاعتبار عمليات التداخل والتقاطع بين المكان المتخيل والبنيات المرجعية؛ الاجتماعية والسياسية المشكلة لخطاب ايدولوجي معين.

---

(١) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني تقديم وترجمة: د. سيزا قاسم دراز، مجلة الف: عدد ٦ – ١٩٨٦ ص٨٨: ١٠٦.

(٢) انظر يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص١٠٧.

وهذه العلاقة بين المكان والايدولوجيا هي موضع أطروحة يوري ايزنزويغ في مقاله "المكان المتخيل والايدولوجيا" (١)، ويقصد بالمكان تحديدا " المرجع المكاني او إن شئنا: المكان المرجعي" لنص لغوي، يسمح بوضوح الإشكالية الأدبية في إطار دلالات عامة؛ إذ يدعو هذا التوضيح إلى فحص العلاقة بين المكان المشخص داخل نص أدبي، مع مفهوم المكان كما يستخلص من الخطاب العام لحضارة معينة.

ويؤسس ايزنزويغ تصوره حول مرجعية المكان من خلال مناقشته لطبيعة الدليل اللساني كما يطرحها دوسوسير، فتعريف دوسوسير للدليل يأخذ شكلا ثلاثيا؛ أي انه اعتباطي وتفاضلي وخطي،فالاعتباطية تشير إلى وجود مرجع مزدوج (غير لساني: خارج لغوي وطبيعي)، وبطبيعة الحال ليست اعتباطية الدليل في ذاتها هي ما تجعله على هذا النحو، بل السؤال عما يحفز هذا الدليل أو لا يحفزه في إطار ما يتمايز عنه، وبذلك لا تختلف اعتباطية الدليل لدى ليسنغ؛ إذ يحيل الدليل بالضرورة على مرجع طبيعي قبلي. وإذا عدنا إلى طبيعة الدليل السوسيري مرة أخرى في خطيته وتفاضليته فسنجده يستتبع وجود مرجع غير خطي وغير تفاضلي، ويعني ذلك ان المرجع لم يعد ينطبق على أي شيء كان، أي يتم إقصاء ما هو زمني ويضل ما هو فضائي يرجع إلى المكان.

ويترتب على هذا التحليل الدلائلي التأكيد على الأهمية الايدولوجية للمكان باعتباره مرجعا طبيعيا؛ والمرجع الطبيعي الوحيد الممكن؛ وهي الأهمية التي تصاغ وتتكتب داخل التاريخ. ومن ثم يمكن القول ان الفضاء المشخص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لايدولوجيا معينة، لا لإمكان تطابقه او تناقضه مع الفضاء المرئي، او مجرد اختلافه عنه، بل لمنطلق انكتابه داخل الخطاب الجامع الذي يمنحه معناه. فالطابع الشكلي لانكتاب المكان داخل مجموع النص؛ هو ما يبرز مضمر الادلجة السائدة التي تفرض رؤية معينة للمنظر الطبيعي او المدنية والمسافات اي المكان على نحو كلي وشامل.

كقول حبيبي: "كتبت يُعاد: الوداع يا حبيبي، إنني أنتظر الموت عبر الحدود، ولكنني أموت وأنا مطمئنة على أنك ستنقذ والدي من السجن، سلّم على أختي، واعتنِ بأولادها "الوداع" الوداع يا حبيبي" زوجتك يُعاد.

وعلمت أنها لم تمت فقررت أن لي زوجة في جنين أو في مخيم لاجئين، ولكنني لم أقوَ أبداً أن أقدم لها تحية في برنامج "سلام وتحية"...

---

(١) يوري ايزنزويغ: المكان المتخيل والايديولوجيا ترجمة: عبد الجليل الاسدي مجلة كتابات معاصرة – بيروت المجلد الرابع، عدد ١٦ تشرين الثاني كانون الأول ١٩٩٢م – ص١٥:١٣.

قلّما وقعت حرب الأيام الستة... لم أعُد أبكي على يُعاد، بل على حالي، وبدون أي خوف من الجهاز لأن الجميع تجهّز...

ولما حكيت له ما جرى لي مع يُعاد لامني على أنني لم أخبر العسكر، وأن يجد أجابني بشرط واحد يا سعيد، وهو أن تكون ولداً طيباً أن تخدمنا بأمانة[١].

- حاضر

وكل ذلك حرصاً على مستقبل يُعاد المسكينة التي وعد أن يُعيدها إلي. وطال الوقت.

وفي كل انتخابات جرت في هذه البلاد كان يقنعني بأنه حال الانتهاء من الأصوات، سيأخذني إلى بوابة مندلباوم لاستقبال يُعاد.

فهات همتك.

أما بقية زملائي، وفي المهمة، فكانوا يترّقون في المناصب المخصصة لنا.

قال لي يعقوب:

راحت يُعاد عليك، كيف سمحت للشيوعيين بأن ينالوا كل هذه الأصوات؟

أنا: خيرها بغيرها[٢].

المكان واثر الواقع

ويؤكد رولان بارت[٣] في مقالته الشهيرة The reality effect على مفهوم اثر الواقع، الذي يشدد من خلاله على استقلالية مؤسسة الأدب في تكوين مخيلتها بوصفه عالما بديلا عن الواقع، يأخذ من القواعد الخارجية، الثقافية والاجتماعية عناصر مشابهته بها في صياغة التمثيل، دون ان تكون عملية التمثيل منذ البداية وحتى الانتهاء خاضعة لقواعد الواقع او هي هو تماما، فالكتابة الأدبية توهم بالواقع من خلال استرفاد اثر منه يذوب داخل المتخيل.

ان علاقة النص بالعالم الواقعي تندرج ضمن مفهوم بارت للمحتمل Vraisemblable[٤] على اعتباره علاقة خاصة بنص عام يمكن ان يطلق عليه "الرأي

---

(١) المتشائل، ص٩٠- ٩١.

(٢) المصدر نفسه.

(3) Rolanad Barthes: the reality effect, in French literary theory today, edited by Tzvetan todorov. Translated by R. Carter Cambridge university press, 1982, p. 11: 16

(٤) كان مبدا الاحتمال في النظام السردي منطلق البلاغة القديمة لدى الرومان نحو تصور جامع للاشكال السردية وقد اوضح هذا المبدا كل من شيشرون Cciceron وكلينتيانو" إذ يرى الأخير أن القصة المحتملة لا تقوم على تعارض مع الطبيعة لأنها تقوم على رسم الشخصيات بخواص تجعل الوقائع قابلة للتصديق أما ظروف الزمان والمكان فينبغي الاحاطة بهما أيضا انظر:د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٩٢م، ص٢٧٨.

العام" او "التقليد الشائع" ولكن هذا المحتمل ما هو الا فضاء استدلالي لا يقوم على أبعاد مرجعية. أي انه استدلالي بشكل مفتوح، فما يصنعه القانون والعرف والتقليد، إنما هي قواعد الجنس الأدبي. ان أكثر القصص الأكثر واقعية، كما يمكن للمرء أن يتصورها، إنما تتطور بحسب طرق غير واقعية، تقوم على أساس الوهم المرجعي[1] Referential fallacy.

فالنص مغلق وتام ومكثف بذاته لا يرجع الى ما هو خارج اللغة، وعلى ذلك يمكن القول ان الوصف المسهب للأبعاد المكانية في الروايات الواقعية واحتشاد عناصره لا يدل الا على أثر من الواقع، فالواقعية بارزة ليست الواقع بل هي نوع من السرد يعتمد بصورة بارزة على اثر الواقع في صياغة المتخيل.

ويندرج ضمن مفهوم المتخيل عدة معاني مصاحبة، اذ يشير أيضا الى احتمال وقوع الصدق والقابل للتصديق والاحتمالية المرجعية، كما يتضمن المحتمل الإشارة إلى تلك التقنيات المعتمدة ضمن النص بهدف إقناع القارئ بمصداقيته وأمانته في تشخيص الواقع.

وقد يعني المحتمل أيضا،(المناورات التأويلية التي يتبناها القراء سعيا منهم وراء إعطاء النص معنى وفقا للمعتقدات المشتركة والافتراضات الطبيعية) [2].

---

(١) وقد توسع مايكل ريفايتر في هذا المفهوم في اغلب كتاباته انظر عرضا لارائه حول هذا المصطلح في: حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة مطبعة الشركة التونسية للتوزيع ط١ ١٩٨٨م ص١٣٣: ١٣٥.

(2) Micealj toolan: Narrative critically nguitic introducation Routledge London, 1994, p.267

الفصل الثالث

الشخصية في الرواية الفلسطينية

الفصل الثالث

الشخصية في الرواية الفلسطينية

أولاً: تعريف الشخصية وبناؤها

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

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

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

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

---

(١) الفضاء الروائي، ص٣٢.

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

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

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

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

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

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

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

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

الراوي والشخصية

---

(١) جب غولدنستين: الفضاء الروائي، ص٣٣

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص٣٠

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

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

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

---

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

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

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

فيجيب: بل جنيّةٌ!

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

وترتقي به، وادي العشاق[1] وهكذا ظلت علاقة الراوي بسرايا قائمة حتى ١٩٤٨، إذ ضاعت سرايا حين انشغل عنها بتأمين الخبز له ولقومه" أسكنها في قصر فوق العين المشتعلة إلى أهلها وسجنّها بجزافياته عن انشغاله، حتى نسجّها[2]، لأن العمل السياسي دفعه إلى التخلي عنها، ثم تحوّل في شيخوخته البحث عن سرايا، والتذكّر سرايا بإطعامها له "تفاح الجن" وسقايتها له من العين.

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

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

لقد وازى الراوي بين فلاح تولستوي الحامل صندوق المرأة وسعيد الذي يحمل سرد صندوق باقية الحديدي، ذلك السر الذي أخفاه حتى عن ابنه ولاء حفاظاً على حياتهما، وإذا كان نص تولستوي قد انتهى بشكل الأمير لسر الصندوق، فإن حكاية سعيد في (الوقائع الغريبة) انتهت باكتشاف ولاء/ الجيل القادم، لا سعيد، سر الصندوق والذي كان عبارة عن "رشاشين" أخذ ولاء أحدهما وأخذت أمه الثاني[3].

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

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

---

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

(٢) المصدر نفسه، ص١٦٠.

(٣) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص١٥٤.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

فإذا كانت شخصية المتشائل سعيد المنحوس شخصية خلقها الاحتلال الإسرائيلي، فإن شخصية المتشائل العربي شخصية خلقها الديكتاتورية العسكرية العربية والعائلة العربية والديكتاتورية الحزبية العربية.

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

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

الاسم الشخصي في الرواية:

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

ومن الواضح أنه ليس هناك ما يجبر الروائي على وضع أسماء شخصية لأبطاله، فهو بإمكانه مثلاً أن يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم أو يضع لهم أسماء مجازية ابعد ما تكون في الدلالة عليهم، وأخيرا فهو ربما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة وتوظيفها للدلالة على الشخصيات الروائية(١).

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

---

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

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

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

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

-فيأخذ دونك كما أخذوك في تلك المرة.

-أخذوا والدتي في تلك المرّة.

-فيأخذونك هذه المرّة.

-الأمر هذه المرّة غيره في تلك المرّة

-ولكنهم لم يتغيّروا

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

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

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

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

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

---

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

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

(3) Todorov et Ducrot. P.292.

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

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

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

أ- الشخصية الروائية

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

---

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

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

(٣) نظرية الرواية في الأدب الانجليزي، ص١٧٣.

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

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

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

---

(١) الرواية الحديثة، بول ويست، ص١٤.

(٢) فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ص٨٩.

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

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

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

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

---

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

(٢) فنون الأدب، هـ. ب تشارلتن، ص١٦٤.

(٣) مدارات نقدية، فاضل ثامر، ص٣٤٦.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

(٤) أركان القصة، فورستر، ص٩٥.

النوع من التشخيص أيضاً بالتشخيص الدرامي فهو "يرينا الشخص في أثناء تحركه، فمن سلوكه وكلامه وأفكاره نصل إلى استنتاجات فيما يتصل بشخصية Personality"[1].

وغالباً ما يلجأ الروائي إلى طريقة الإخبار عند رسمه الشخصيات الثانوية على حين يعمد إلى طريقة العرض أو المزج بين الطريقتين معاً في تجسيد الشخصيات الرئيسية[2]. والحق أن طريقة التشخيص- في أغلب الأحيان- تكشف عن موقف الروائي من الشخصيات، وتوحي بانحيازه إلى الشخصية وتعاطفه معها، أو تحامله عليها[3].

ثانياً: اختيار الكاتب للشخصيات

استوحى الكاتب الشخصيات الشعبية لتصبح شخصيات فنية، يحاول من خلالها التعبير عن الواقع، فحملت الشخصية الفنية مدلولين، مدلول تراثياً، ومعاصر فمثلاً في الإسقاطات الإيحائية التي يعبّر بها عن الواقع الحاضر[4] وقد تعددت الشخصيات التراثية في أعماله كالسندباد وشهرزاد وجبينة وسرايا.

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

شخصية جبينة:

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

---

(١) الوجيز في دراسة القصص، ص١٣٣.

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

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

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

هذا النص يتلخص في ضياع جبينة الشعبية، الموازي لرحيل جبينة الفلسطينية، على أثر الخيانة للطرف الآخر، وقد اختلفت أسباب الضياع في الحكايات كما اختلف الطرف الخائن، وبعد ضياع جبينة تلتقي بأمير يتزوجها وتنجب منه أطفالاً، ثم يساعدها في العودة إلى أمها التي أضناها ضياع ابنتها مدة طويلة، وإذا كانت حكاية جبينة تتفق مع الحكاية الشائعة في الحبكة الرئيسية، وفي الرموز الرئيسية، وهي رمز الضياع والشتات والبحث المضني عن الأب أو الأم وهي رموز تلتقي في النهاية برمز العودة من المنفى إلى الوطن[١] وحكاية حبيبي اختلفت عنها في استبدال رمز الأوز بالماشية، وإضافة بئر الماء.

كانت جبينة ترعى إوزاً وتغني:

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

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

الأم المقعدة في (السداسية):

---

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

هنا يشير الكاتب إلى دلالة جديدة للقعود وعدم الخروج، فلم يعني العجز بقدر ما يعني الثبات في الأرض ورفض الهجرة، وتتلاقى هذه الدلالة في العمق مع دلالة مصطلح "القعدة" عند الخوارج الأزارقة الذين يعدون القاعد هو الرافض للهجرة على معسكرهم لأن رفض الهجرة مقاومة، ومعسكر الأزارقة منطلق ثوراتهم(١). واحتفاظ الأم المقعدة (الثبات والتمسك بالأرض) بالخرزة الزرقاء العودة الحقيقية واللقاء، يوحي بفكرة الكاتب التي حملّها نصّه في (السداسية) وهي أن التمسّك بالأرض لن يكون إلاّ بعودة حقيقية لا مؤقتة، ولما كانت جبينة رمزاً للعودة المؤقتة، فإن بقاء الخرزة معها يخلق تناقضاً في النص، إذ كيف تلتقي العودة المؤقتة بالعودة الحقيقية؟ ولذلك أبقى الكاتب الخرزة مع الأم التي لم تعد لأنها لم ترحل.

شخصية سرايا

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

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

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

---

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

ومن هو ابن عمها؟ ومن هو الغول؟

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

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

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

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

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

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

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

---

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

في مستنقع السياسية[1] وكما قتل التنين الإنسان في النص التراثي، فإن التنين (السياسة) إستطاع الانتصار على ملكة الإبداع عند المؤلف الذي ندم على ذلك في أواخر حياته".

لقد قام الراوي في تقنية المرأة في الأدب العربي الحديث، حيث تسربت فكرة المرآة من الآداب الأوروبية إلى الحديث فكانت كتابات محمد الخالدي وغيرهم تعبّر عن رؤية خلاصتها أن المرآة هي الأدب، وسيلة من وسائل نقل الواقع على نحو أمين[2].

ولما كانت المرآة تتضمن القدرة على التصوير والإنعكاس، فقد استطاعت مرآة الراوي أن تعكس صورته الذاتية في بداية حياته، ولم تعكس المرآة في ذلك اليوم صورة الراوي الآنية بقدر ما عكست صورته المستقبلية "وقد أكون شاهدت في عيني ذاتي، في تلك اللحظة التي جاءت قبل ستة وخمسين عاماً شريطاً سلبياً معتماً عما سوف يأتي"[3].

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

شخصية يعقوب:

أراد يعقوب إقناع سعيد بالعودة إلى خدمة الدولة بعد توبته فهدَّده بماضيه الذي لن ينساه الناس، قال سعيد على لسان يعقوب "و هددني بأن الناس لن يؤمنوا بتوبتي بل سيقولون إن العِرق دسّاس، وإن من شبَّ على شيء شابَ عليه، وبأنني لا أجد ملاذاً غيره"[4].

يكشف المثلان السابقان عن أصل المتشائل الذي نشأ فيه والذي يرتَّدُ إلى الخيانة والتواطؤ مع العدو، فزّوج جدّته لأعرابي طلّقها حين وجدها تخونه مع بن أبي مرة[5].

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

---

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

"أخطية " الحبيبة الأبدية في الرواية الفلسطينية

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

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

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

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

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

تُحسّ بغربة إميل الإنسان بين السطور، وتتساءل:

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

موقف النقاد من إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في النص:

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

(١) غنايم، ص٢٥٧.
(٢) غنايم، ص٢٥٧.

حيث يورد غنايم ما يلي:

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

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

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

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

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

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

---

(١) فضل، ص١٦٨، وانظر ١٧١، ١٧٣.

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

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

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

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

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

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

وأما السياسة؟

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

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

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

ويرد في سرايا ما يلي:

"ولد على شاطئ بحر حيفا...".

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

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

---

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

(٢) حبيبي، خرافية، ص٨.

(٣) حبيبي، خرافية، ص١٧.

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

(٥) حبيبي، خرافية، ص٢٦، ٣١.

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

---

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

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

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

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

---

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

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

ويضعنا أمام ثلاثة أصوات:

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

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

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

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

الأول: اللغة.

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

اللغة:

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

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

قراءة الكتابة:

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

---

(١) شحروري، ص٥٥.

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

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

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

ويضيف:

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

٣- يرد في هامش ١٦ ص ١٨ ما يلي:

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

ويسرد في الرواي ما يلي:

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

إشكالية الراوي:

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

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

---

(١) حبيبي، خرافية، ص٥.

(٢) السابق، ص٢٦.

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

(٤) حبيبي، خرافية، ص٢٠.

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

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

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

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

"ولم أتنبّه إلى وجوده..."

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

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

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

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

---

(١) حبيبي، خرافية، ص٢٥.

(٢) حبيبي، خرافية، ص٢٠.

(٣) حبيبي، خرافية، ص٣٠.

ويبدو الراوي ملماً بكل شيء عن شخصيته التي يقصُّ عنها تارة ويتركها تقصّ عن ذاتها طوراً. ويظل الراوي نكرة دون اسم أو ملامح خاصة تميزه عن ملامح الشخصية، ولا يحدد كلامه، على أية حال، ما يشير إلى أنه شخصية أخرى غير البطل وهكذا يجد المرء نفسه أمام مؤلف وراو وبطل هم في الوقت نفسه شخص واحد[1].

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

الفصل الرابع

البنية السردية

الفصل الرابع

البنية السردية

السرد والتجربة الحسية

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

وهكذا فإن الزمن، هو رافد الفعل السردي وأساس وجوده، لا يمكن أن يُستوعب إلا إذا كان وعاء لتغيير وضع الأشياء والكائنات. وتلك هي الأولويات التي يشتغل وفقها "منطق الحالات والتحولات) المرتبطة بكل نشاط يتم داخل الزمن فالحدث، في كل إستراتيجية سردية هو "تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي[2].

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

(١) سداسية الأيام الستة ص ١٠٤ – دار الشروق سنة ١٩٦٨.

(٢) أنظر على سبيل المثال فيليب هامون.

ثانياً: الرؤية السردية:

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

الرؤية من خلف الرؤية من خارج.

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

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

السرد المشهدي

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

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

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

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

ثانياً: تعطيل السرد[٢]

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

وظيفة جديدة لبنية التفتيت

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

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

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

---

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

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

السرد الوصفي الأنثربولوجي

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

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

السرد الاستقصائي

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

الوصف وعلاقته بالسرد

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

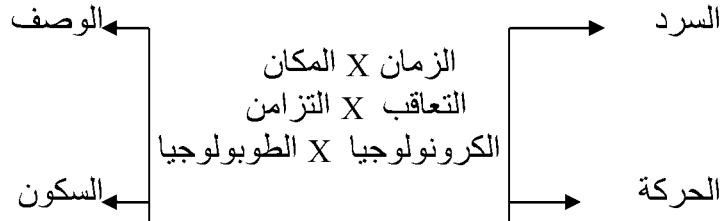
---

(١)ليون إيدل، القصة السيكولوجية، ص٧٧.

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

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

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



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

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

---

(١)جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص٤٣

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

(٣) السابق، ص٢٨٢

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

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

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

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

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

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

ثانياً: وظيفة البنية السردية في أعمال إميل حبيبي

---

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

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

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

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

---

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

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

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

ثالثاً: السرد في رواية المتشائل:

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

وقلتها بالانجليزية..[٣].

سؤال جولييت لروميو: أي شيء في الاسم؟

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

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

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

---

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

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

(٣) اميل حبيبي، الوقائع الغريبة ص١٦٤.

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

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

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

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

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

---

(١) اميل حبيبي، أخطية ، ص٣٢

(٢) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي، ص٨٧

(٣) المرجع نفسه، ص٨٧

(٤) اميل حبيبي، أخطية ، ص٢٥.

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

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

وفي رواية (أخطيه) على لسان السارد وهو ويصف جو شارع همالوتس المزعج قبل حدوث الجلطة فيقول: "كانوا في العادة يملأون الدنيا ضجيجا بأبواق سياراتهم سباً وشتماً بألسنتهم الذرية، ناهيك عن ضجيج باعة الفلافل والشوارما في حوانيتهم المزركشه، والمتواجهة من هذا الجانب ومن ذلك الجانب من الشارع في مصبة حماما مقطوع الماء، أو خناقه غير منقطعة ليل نهار"[1].

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

تشكل الجماعة في طفولة السارد من أولاد الحارة الذين تربطهم بالمؤلف علاقات مباشرة ومرحليه (حتى عام ١٩٣٣م) كما يروي لقد تعودت المؤلف البطل/ السارد) حتى ذلك اليوم (اليوم الدراسي الأول من سنة ١٩٣٣م) على رؤية نفسي واحدا من الجماعة واحدا من الحارة وأولاد الحارة فلا أسيب أبعد من صخور الشاطئ ولا أتغرب أبعد من موارس عين السعادة بالقرب من مصب نهر المقطع شرقي حيفا، وما كنت أتغرب إلا في جماعة وكما نصطاد السمك ونقطف الزهور وعيدان الشرمر وقصب المص في جماعة[2].

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

لقد تحدث السارد في روايته (أخطية) عن شارات المرور الضوئية التي تضيء أمامه أخضر وأحمر وأصفر، فيما إبليس أخر ينتظره تحت الجسر فلا يتحرك كما يقول: إلا جماعة حتى ولو نحو الهلاك فان الموت مع الناس نعاس "وحط راسك بين الرؤوس وقل يا قطاع الرؤوس"[3] يكني السارد في حديثه عن إبليس بالدولة، ونظرا لعظم ظلمها فان السارد يجد في الانضمام إلى المجموعة لمواجهتها نوعا من القوة والأمان والتعزية عما هو فيه لقد استلهم الكاتب المثل الشعبي "اللي فات ماتً

---

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

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

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

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

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

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

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

---

(١) حبيبي سرايا بنت الغول ص ٧٣.

(٢) حبيبي سرايا بنت الغول ص٧٤.

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

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

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

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

المتشائل

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

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

فزجوني وقال: بل سهل يزراعيل".

---

(١) حبيبي سرايا بنت الغول.

(٢) حبيبي سرايا بنت الغول، ص ١٢٧.

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

قال:

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

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

(١) المتشائل، ص١٧٦.

- المتشائل-

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

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

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

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

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

فكلنا منفيون من المكان!

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

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

---

(١) المتشائل، ص.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

(١) المتشائل، ص٦٨-٦٩.

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

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

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

(**جيشي هو برلماني**).

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

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

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

يقول الحاكم العسكري للمتشائل:

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

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

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

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

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

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

---

(١) المتشائل، ص٣٢.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تمرية، يا تمرية، الحبة أوقية يا تمرية.

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

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

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

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

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

_ كيف؟

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

_ سئمت خنوعكم.

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

_ لا أرى حولي سوى الظلام.

_ في الكهف؟

_ حياتي كلها في الكهف.

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

_ أين مكاني تحت الشمس؟

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

---

(١) أخطية، ص٦١.

(٢) المتشائل، ص١٥٢- ١٥٤.

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

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

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

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

يقول المتشائل في (حكاية السمكة الذهبية):

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

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

تقول (أخطية) بسخرية مريرة:

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

---

(١) المتشائل، ص١٣٤.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

(١) أخطية، ص٢٦.

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

السرد والحوار:

لا يمكن أن نتصور قصة أو رواية من غير سرد يحمل عليه الروائي الأحداث، ويحرّك عبره الشخصيات ضمن حدود الزمان والمكان في الرواية، فالسرد " هو طريقة القص الروائي"[1]، وهو الوعاء الحامل لعناصر الرواية، وبه يتمكن القاص من إبراز حركة الشخصيات وتحققها في الزمان والمكان لذلك تتوقف مهارة الروائي وموهبته على نجاحه في إحكام السرد. ويكاد النقاد والدراسون يجمعون على أن للسرد نمطين، مع اختلاف التسميات هما: السرد الموضوعي، والسرد الذاتي على أساس طبيعة الراوي "ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه"[2]، ولا يمكن أن نفضل أسلوباً سردياً على آخر من غير مراعاة فائدته في الكشف عن طبيعة الشخصيات وإمكانية رسمها من الداخل ومن الخارج بدقة، إذ لا تكمن قيمة أي أسلوب في ذاته، وإنما تعتمد على قدرة الروائي على استخدامه، ومهارته في إدارته، والسيطرة عليه بقصد تحقيق مهمته، غير أن نمط السرد سيكشف عن طبيعة الراوي، وعلاقته بالأحداث مما يضعنا أمام مسألة خطيرة أخذت حيزاً واسعاً في الدراسات النقدية الخاصة بفن الرواية تلك هي وجهة النظر Point of View، يقول بيرسي لوبوك: "إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب عن علاقة راوية القصة بها"[3] والحقيقة أن الحياة في الرواية إنما تجري على وفق نسق خاص، وهذا النسق إنما يتشكل في ضوء وجهة النظر، وهي

---

(١) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ص٩.

(٢) نظرية الأغراض، توماشفسكي، في كتاب: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ص١٨٩.

(٣)صنعة الرواية، ص٢٢٥.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

أولاً: أنواع السرد ووظائفه

---

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

(٢) عالم القصة: ص٢٦٦، وينظر: حول نظرية النثر: أخنباوم في كتاب: نصوص الشكلانيين الروس، ص١١٠.

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

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

أ. السرد التحليفي

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

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

بمكن أن نميز أربعة أنواع من الخلاصات للبنى السردية:

١- التقديم الملخص presentation resumee(١)

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

٢- خلاصة الأحداث غير اللفظية(٢)

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

٣- خلاصة خطاب الشخصيات(٣)

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

---

(1) kate Hamburger. Loqijuce.

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

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

مثال واقتباس من الرواية

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

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

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

٤- الحذف أو الإسقاط:

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

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

تنبه 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 او تيلا"(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 وتنوينها؟ 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 جنبا 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.

ننظر 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:

"أحبينا 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 بالشكل 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)
حوار
فأطبق صمت(ص١٣٨)
حوار
فتنحنحت(١٣٨)
حوار
فتنحنح العسكر(١٣٩)
حوار
فأطبق صمت(١٣٩)
حوار
فأطبق صمت(ص١٤٠)
حوار
فأطبق صمت(١٤١)
حوار
فأطبق صمت(ص١٤٢)
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[1].

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 جنسها، 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[2].

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 و في 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[1] 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[2].

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[3]. 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(١)، فـ "لم" لا تستعمل في العامية أما "ما" فمستعملة، ثم إن "قام" بمقارنتها بـ "يقم" المجزومة تعطينا نفس النتيجة.

و هذا 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) و هي 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" (١).

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 أذنا 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[1] ــ 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 وشرع 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. كأنما 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..

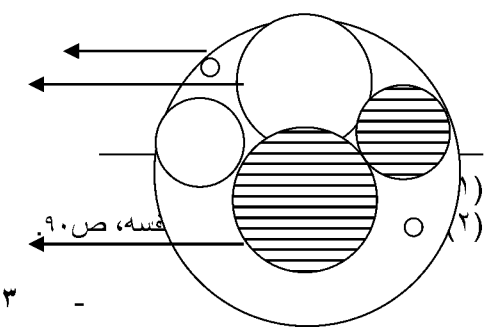
الإمساك بالخازوقين وتلك الصورة التي تتكرر في المتشائل نلتقط منها ما يلي:

"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]:



(٢) 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[1].

(ready – made expressions) و هذه 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 بنية 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 الفذية 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 ـــــــــــــ امرأة
عبرت الجسر ـــــــــــــ طلقت زوجها
الكنز ـــــــــــــ 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(١):

" فأجاب حارسي، فكأنما كان يحرس أفكاري أيضا: السلام، ما أوسع السلام، فتحركت وأنا أحاول أن أتوسع في مقعدي." (٢).

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." (٣).

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[1]:

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 و يأتلف 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، و هم 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"(١).

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 أُسْتَعْمِلَتْ بمعنى: أعجبوا وسعدوا بالبحر وهدوئه، وفي المرة الثانية أذهم استهتروا بأسئلة الشرطة. ماذا لو استبدلنا الكلمتين بكلمتين أخريين: "ورب ليلة دهمتهم الشرطة فيها، و هم 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، و هي 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].

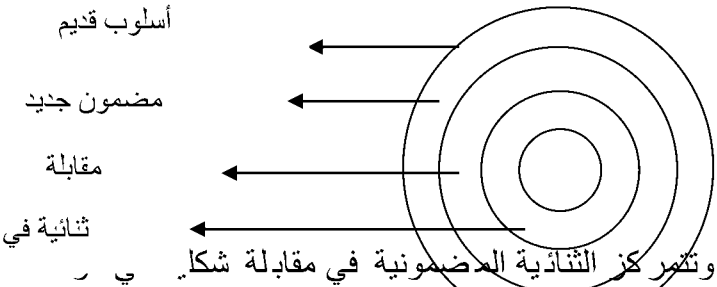
وإذا كانت المقابلة قد أدت إلى الثنائية في المضمون فليس ذلك إلا تركيبا آخر للصراع وتعقيدا أكبر له حيث يبينه الرسم التالي :

---

(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 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. و مع ذلك، فإن ظهور السجع، حتى ولو بقدر ضئيل ملفت للانتباه في رواية ذات أبعاد حديثة. فما وظيفته؟ وأين نجده[1]؟

(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 و بين 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 و هي 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 و جدّتها. و هذه السمة، التي تتواجد عادة في لغة الأدب، وتميّز ها 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 تنتهره 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 الكنية. 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.

و هذا 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 اللاأَتْمَتة 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 التمو يه لتقديم نص متعدد الدلا لة من خلال المزج/ العطف بين اللسان ومقود السيارة عبر فعل وا حد 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"[1] 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[2].

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"[3].

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 سناخذ 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[1] 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[2].

---

(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 ملئ 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 شكلّت 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، و هو 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 و سلامتها 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 لِلرَّحْمَنِ 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 تَسْعَى ﴾(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 العامية لأبي بكر الزبيدي وكتاب تثقيف اللسان وتلقيح الجنان لابن مكي الصقلي وكتاب تقويم اللسان لابن الجوزي انظر عبدالعزيز مطر في كتابه لحن العامية 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 أذكم رأيتموني وأنا أزور ها 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[1].

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[2].

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 مذطق 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 لكتب 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/٤٤،٤٩.

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 اللارادية 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[3].

---

(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، وينظر 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[1].

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 ببواطن الأمور والذي يظهر بضمير الغائب[2].

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[1].

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[2].

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 مرجعيّتها 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 ونهي 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 دفيئاً 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.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

١. إميل حبيبي سرايا بنت الغول، دار عربسك للنشر: حيفا، ١٩٩١.
٢. إميل حبيبي، أخطية، دار الهدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.
٣. إميل حبيبي، الحوار الأخير: أنا مانعة الصواعق الفلسطينية، أجرى الحوار أحمد رفيق عوض، ومنذر عامر، ليانه بدر، وزكريا محمد.
٤. إميل حبيبي، المتشائل، دار الشروق، ط١، ١٩٧٤.
٥. اميل حبيبي، الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، مطبعة الاتحاد، حيفا.
٦. إميل حبيبي، بوابة مندلباوم، سنة ١٩٧٠.
٧. إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة وقصص أخرى، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٩٦٨.
٨. إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، مجموعة قصصية سنة ١٩٦٨، دار الشروق.
٩. إميل حبيبي، سراج الغولة، النص/ الوصيّة، دار الشروق للنشر والتوزيع: حيفا، ٢٠٠٦م.
١٠. إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ١٩٩١، دار عرب للنشر، حيفا.
١١. إميل حبيبي، سداسية الايام الستة وقصص أخرى دار الشروق ١٩٦٨م، ط٣.
١٢. اميل حبيبي، صفحات من مذكرات إميل حبيبي مجلة الطريق ع٣ السنة ٢٩، ١٩٧٠م.
١٣. إميل حبيبي، مجلة فراديس، عدد٨، باريس، ١٩٩٤.
١٤. اميل حبيبي، من الحوار الذي اجراه احمد عوض.

ثانياً: المراجع

١. ابراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، ط٤.
٢. ابراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، بغداد – دار الرشيد سنة ١٩٨٠م.
٣. ابراهيم برهوم، مجلة فلسطين الثورة ،بيروت ٢٧-١٠-١٩٧٤.
٤. ابراهيم جنادي، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، وزارة الثقافة، ٢٠٠١.
٥. ابن مكي الصقلي كتاب تثقيف اللسان وتلقيح الجنان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.
٦. أبي بكر الزبيدي لحن العوام، أبو بكر بن الحسن الإشبيلي، القاهرة، ٢٠٠٠.
٧. إحسان عباس، أحد عمالقة الأدب العربي الحديث، مجلة مشارف، العدد ٩، القدس وحيفا، دار عربك، ١٩٩٦.
٨. أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٠٨..
٩. أحمد عمر شاهين، "تواصل مع أسلوب السرد العربي"، مجلة مشارف.
١٠. أحمد عمر شاهين، بيت للرجم بيت الصلاة، ٢٠١٠.
١١. أحمد عمر شاهين، ملامح الأدب والواقع الفلسطيني، ٢٠١٠.
١٢. احمد فارس الشدياق، منا هل الأدب العربي، رقم٣، مكتبة صادر، بيروت، ١٨٨٧م.
١٣. ادوين موير، بناء الرواية، ترجمة ابراهيم العيد في المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- القاهرة ١٩٦٠.
١٤. أرنولد كيتل، مدخل إلى الرواية الانجليزية.
١٥. اعتدال عثمان، إضاءة النص: قراءات في شعر أدونيس، محمود درويش، بيروت، ١٩٩٨.
١٦. اعتدال عثمان، تحويلات العقد في أدب الثمانينات، الاقلام العدد ٦. حزيران/ ١٩٨٩.
١٧. اعتدال عثمان، جماليات المكان، مجلة الأفلام العدد / شباط ١٩٨٦.
١٨. آلان روب غريبة: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، بمصر.

١٩. إلي ركس: الأقلية العربية في إسرائيل بين الوطنية العربية في إسرائيل والشيوعية، ١٩٦٥- ١٩٩١، مركز موشي ديان بجامعة تل أبيب "الخط الأحمر" دار النشر، كيبوتس الموّحد.
٢٠. امبرتوايكو، المرسلة الشعرية، الفكر العربي المعاصر/٨/١٩/١٩٨٢.
٢١. أملوج بهار، حرية الشوق إلى حيفا في داخل حيفا، ذكرى في إصدار رواية إميل حبيبي.
٢٢. إميل توما، صحيفة الاتحاد، ١٣-٩-١٩٧٤ وكذلك ٢٠-٩-١٩٧٤.
٢٣. الإنعطاف الأسلوبي في ثلاثية نجيب محفوظ"، الشرق، عدد٣، تموز-ايلول ١٩٧٨، ص١٤-٧
٢٤. انيس المقدسي، الفنون الادبية واعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.
٢٥. او كونور، اشكال الرواية الحديثة، تحرير ترجمة نجيب المانع / ٢٣٩.
٢٦. أوراق من وراء الحصار الفلسطيني.
٢٧. أوستن وارين وريذيه ويلك، نظرية الأدب، دار الثقافة، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ١٩٥٢.
٢٨. اولمان، الصورة ورؤيتها بمنظار يمزج بين النقد الادبي وعلم اللغة، الدراسات الأدبية والنقدية www.books 4al.net
٢٩. باتريشا كارنغستون، التأمل، ترجمة امثال ايوب.
٣٠. باختين، قضايا الفن الإبداعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
٣١. باشلار، جماليات المكان.
٣٢. إيان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة.
٣٣. البرتو مورافيا-،الحقيقة والخيال في الأدب القصصي، في كتاب كبار الكتاب كيف يكتبون؟.
٣٤. برهان غليون، نقد السياسة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٣.
٣٥. نبيه القاسم في الرواية الفلسطينية، دار الهدى، كفر قرع.
٣٦. بوريس بورسوف، الواقعية اليوم وأبداً، وزارة الإعلام، بغداد، ١٣٩٤.
٣٧. بول ويست، الرواية الحديثة، ٢٧ نيسان ٢٠٠٩.
٣٨. إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦.
٣٩. ترجم عن جريدة (ITON٧٧) العدد (١٤٤- ١٥٥) ٩/ ٣/ ١٩٩٢، مجلة أدبية شهرية.
٤٠. ترجمة على الوطن الهوية دار الوسي، دمشق، ١٩٩٣، ص١٩.
٤١. تزفتان تدوروف، الإنشائية الهيكلية.

٤٢. تسريع السرد، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
٤٣. التغييرات الحديثة في الأدب العربي الإسرائيلي.
٤٤. تمام حسان، اللغة العربية: معناها ومبناها الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩
٤٥. توفيق أبو بكر، من مقالة "هكذا عرفت أميل حبيبي"، كاتب فلسطيني يقيم مؤقتاً في الأردن/ مجلة مشارف.
٤٦. توفيق الزيدي، اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤.
٤٧. توماشفسكي، نظرية الأغراض- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تعريب إبراهيم الخطيب، بيروت، الرباط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
٤٨. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢م.
٤٩. تيسير محمد، الفن القصصي عند غسان كنفاني.
٥٠. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ناشر الموضوع: أبو معتز، الدراسات الأدبية والنقدية، ٢٠١٠.
٥١. جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٤.
٥٢. الجاحظ، البخلاء، المطبعة الاميرية بالقاهرة، ج١، بيروت، ١٩٧٥.
٥٣. الجاحظ، البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الأول بيروت دار الجيل، ١٩٩٠.
٥٤. جامعة تل ابيب، عدد٢، ١٩٨٠.
٥٥. جان ديكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٧.
٥٦. جب: غولدنستين: الفضاء الروائي ضمن كتاب "الفضاء الروائي في الرواية المعاصرة"، ٢٠٠٦.
٥٧. جبرا ابراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، القرية الفلسطينية، الفن التشكيلي، ١٩٨٦.
٥٨. جريدة ٧٧، جامعة حيفا، ١٢١١، أيار، ٢٠٠٩، كتابة "الموج بهاد".
٥٩. جريدة ٧٧، سنة ١٩٩٢، جامعة حيفا، مجلة أدبية شهرية، أصدرت بتاريخ ٩/ ٣/ ١٩٩٢، العدد (١٤٤- ١٥٥) يناير، فبراير، محررها، يعقوب بسار.
٦٠. جريدة ٧٧، ص١٦٧- ١٥٦. نقد، اجتماع، مسرح، فن، ١٩٩٣، من قصص شمعون بلاس، أريه سيفان، منير جزون.

٦١. جريدة عتون ٧٧، مجلة أدبية شهرية، محررّها: يعقوب بيسر، شمعون بلاص، ساسون سوميخ، والمحرّر المساعد: عاملا عينات، ١٩٨٤، بمساعدة وزارة التربية والتعليم والثقافة.
٦٢. جميل عطية إبراهيم- موقفه هو أدبه- كاتب روائي مصري مقيم في فينا/ النمسا.
٦٣. جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة وتحقيق: أمين العيوفي، ١/١/ ١٩٧١.
٦٤. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، بحوث ودراسات، تاريخ وفن إبراهيم عبده، ١٩٧١.
٦٥. جون كاروز، في الرواية الأخلاقية، ترجمة: إلياس يوسف، مراجعة سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦.
٦٦. جيرار جنيت، حدود السرد، ترجم بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي، منشورات اتحاد اكتاب المغرب، ١٩٩٢م.
٦٧. جيرالد برنس: قاموس السرديات، مكتبة اللغة العربية والأدب، ٣١ تموز، ٢٠١٠.
٦٨. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء – الزمن – الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت ط١، ١٩٩٠م.
٦٩. حسن يوسف: رواية الزورق للفلسطيني حسن سامي يوسف، دار الثقافة الجديدة، ٢٠٠٧.
٧٠. حسن يوسف، الفلسطيني، دار الثقافة الجديدة، طبعة خاصة، القاهرة، إميل حبيبي "سداسية الأيام الستة" "المتشائل" وقصص أخرى، ١٩٧٩.
٧١. حسين القباني، فن كتابة القصة، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٧٩.
٧٢. حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة مطبعة الشركة التونية للتوزيع ط١ ١٩٨٨م.
٧٣. حميد الحميداني، بنية النص السردي/ من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ١٩٩١.
٧٤. حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، عمان، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٢.
٧٥. خليل الشيخ، السرايا في ضوء رواية التكوّن الذاتي، قراءة في سيرة نجيب محفوظ.
٧٦. خليل إبراهيم، في القصة والرواية الفلسطينية، عدد خاص لمجلة الآداب البيروتية، عدد مارس ١٩٦٤، جهد خاص لإبراهيم السعافين والأقرب إلى الهدف المنشود في الرواية.

٧٧. خوسيه ماريا بوثيلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د.حامد أبو احمد، دار غريب، مصر، (بدون تاريخ) ص٢٨٢.
٧٨. دالية كربل، والدكتور البروفسور محمود رجب غنايم، محاضرة في جامعة حيفا، "مشاهدة عرض لفيلم باقٍ في حيفا"، ٢٤/٣/ ٢٠١١، قائمة المؤتمرات، جامعة حيفا، طابق ٣٠.
٧٩. ر.دروري، "حول قواعد تبدل القافي في المقامة" دراسات ونصوص ادبية.
٨٠. رشاد أبو شادر، العشاق رواية مرخياً ستادها على مشهد العاشقين، محمود دندى، وبين المشهدين عرضت في مسارح فلسطين الأرض المحتلة.
٨١. رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، نموذج واحد في النظرية النقدية، ٢٠٠٩..
٨٢. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، فن الدراما، مكتبة الانجلو المصرية، مكتبة القاهرة، ١٩٦٨.
٨٣. رضوى عاشور، المتشائل، منعطف في الرواية العربية، مجلة مشارف.
٨٤. رضوى عاشور، خرافية سرايا بنت الغول، سيرة ذاتية تحكي حياة إميل حبيبي من بداية الدراسة، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٧.
٨٥. رمضان بابان جي وآخرون، حق العودة للشعب الفلسطيني ومبادئ تطبيقه، عمان، ٢٠٠٦.
٨٦. أمين الريحاني، الرواية التمثيلية مسرحية وفاء الزمن، www.mediation.com
٨٧. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، الدراسات الأدبية والنقدية، المكتبة الرقمية الحرة، المكتبة الإلكترونية للكتب العربية والكتب الإسلامية، ٢٠١٠.
٨٨. رولاند بارت، الدرجة الصفر للكتابة- ترجمة محمد برادة/٧٩، ١٩٨٠.
٨٩. رينيه ويليك، نظرية الأدب، المكتبة الشاملة، المكتبة والبحث، النقد الأدبي، ٢٠٠٩.
٩٠. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ١٦ كانون الأول (ديسمبر)، ٢٠١٠.
٩١. زكي نجيب محمود، تحديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، ١٩٧١.
٩٢. س سوميخ في "لغة الحوار الداخلي في قصص يوسف ادريس" مجلة الكرمل، العدد١، حيفا ١٩٨٠.
٩٣. س. سوميخ، سؤال اللغة بالأدب العربي، ١٩٨٠.
٩٤. س.سوميخ، "مسرح محمود تيمور: لغة الحوار في صياغتين"، دراسات ونصوص ادبية، عدد٢،.
٩٥. س.سوميخ، مبنى القصيدة ومبنى المسرحية في أدب يوسف ادريس، دراسات ونصوص ادبية، عدد٤، ١٩٨١.

٩٦. سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
٩٧. سامية أسعد، القصة القصيرة وقضية المكان، (مجلة فصول)، م٢، ع٢، القاهرة، ١٩٨٢.
٩٨. سامية أسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج١٥، ٤٤، مارس، ١٩٨٥.
٩٩. سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠.
١٠٠. سعيد الكفراوي، الصدق وإطلاق اللاوعي، كاتب قصصي مصري، ١١ آذار (مارس)، ٢٠٠٨.
١٠١. سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي، منشورات مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦.
١٠٢. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥.
١٠٣. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م.
١٠٤. سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧.
١٠٥. سكولوز، ١٩٧١م.
١٠٦. سلمان أبو سته، حق العودة، ٢٠١١، pij.org/apdf/ref8.pdf.
١٠٧. سلمان مصالحة- بوابة مندلباوم- كاتب شاعر فلسطيني من المغار (الجليل) ويقيم في القدس، المصدر نفسه (مشارف)، ١٩٩٩.
١٠٨. سليمان جبران، فارياق الشدياق، مخطوطة ماجستير، الجامعة العبرية، الفصل الخاص في اسلوب الفارياق: الاستطرادات، جامعة تل أبيب، ١٩٩١.
١٠٩. سميح القاسم، الصورة الأخيرة في الألبوم، منشورات دار الكتاب، عكا، ١٩٨٠.
١١٠. سمير المرزوقي وجميل شاكر، المدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
١١١. سوميخ، الارتفاع والانخفاض في اللغة والأسلوب، ١٩٩١م.
١١٢. سيد البحراوي، الحداثة التابعة في الثقافة المصرية، ط٢، ٢٠٠٨.
١١٣. سيد البحراوي، الحداثة التابعة في الثقافة المصرية، ط١، ميديث والمعلومات، ١٩٩٩.
١١٤. سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ١/١/ ١٩٨٤.
١١٥. سيزا قاسم،"البنيات التراثية"، عدد١، ٢٠٠٩.
١١٦. شارل غريفل: المكان في النص، ضمن كتاب "الفضاء الروائي"، ٢٤ آب، ٢٠٠٦.

١١٧. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، الطبعة الأولى/ ١٩٩٤.
١١٨. شاكر النابلسي، مباهج الحرية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
١١٩. شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق- رسالة دكتوراه، سعدون هليل، بناء السرد، الحوار المتمدن، ١٩٩٤.
١٢٠. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية المجلس الأعلى للثقافة – مصر- ١٩٩٧م.
١٢١. شكسبير، رومية وجولييت ترجمة مؤنس طه حسين، القاهرة، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط٣، ١٩٩٣م.
١٢٢. شلوفسكي. بناء القصة القصيرة والرواية. نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ابراهيم الخطيب، ٢٠١١.
١٢٣. شمس الدين موسى، أوراق من وراء الحصار الفلسطيني، دارسات في بعض الأعمال الأدبية، دار الثقافة، مؤسسة العروبة، القاهرة، ١٩٩١.
١٢٤. صالح، فخري، في الرواية الفلسطينية، دار الكتاب الحديث، ١٩٨٥.
١٢٥. صبري حافظ، حول (محطة سكة الحديد) لإدوارد الخرّاط الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية. مجلة الاقلام عدد ١١، ١٢ سنة ١٩٨٦.
١٢٦. صفحات جديدة وتغييرات في القصة العربية في إسرائيل من كتاب تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية، ١٩٩٢.
١٢٧. صلاح عبد ربه: اللاجئون رحلة العودة إلى أرض البرتغال الحزين،.
١٢٨. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب الكويت، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ١٩٩٢م.
١٢٩. صلاح فضل، تجربة السرد في "خرافية"، (سرايا بنت الغول)، الكويت، ١٩٩٢.
١٣٠. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الآفاق الجديدة للنشر، ١٩٨٦.
١٣١. صلاح فضل، نظرية البنائية في الذقد الادبي، مكتبة الاجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠ حول زمانية الوصف ومكانة الحدث، دار الشروق للنشر، ١٩٠٥.
١٣٢. طه الحاجري، الجاحظ، حياته وآثاره، دار المعارف بمصر، ط٣، في تحليله لرسالة الجد والهزل، ١٩٨٥.
١٣٣. غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٦.
١٣٤. عاصم الجندي، مجلة فلسطين الثورة، ٢٩ كانون اول ١٩٧٤.

١٣٥. عبد الحميد حواس في " البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث يستعمل هذا الاسلوب فيقحم مثلا " قصة العمدة في القاهرة" في العمل القصصي الرئيسي، ٢٠٠٣.
١٣٦. عبد الرحمن مذيف، الأشجار واغتيال مرزوق، دار آفاق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.
١٣٧. عبد الستار ناصر، رواية الشمس عراقية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، gufildlibrary.yale.edu.
١٣٨. عبد العال الباقوري، حبيبي ذاكرة شعب، صحيفة الأهالي المصرية.
١٣٩. عبد العزيز مطر، لحن العامية، دار القومية للطباعة، ١٩٦٣.
١٤٠. عبد الفتاح ابراهيم، البنية والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠٠٣.
١٤١. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب للنشر، ١٩٨٢.
١٤٢. عبد الله ابراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨.
١٤٣. عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤.
١٤٤. عبد الله العروي، الأيديولوجيات العربية المعاصرة، المكتبة التاريخية، ٢٠٠٨.
١٤٥. عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، دار المعارف للتحميل، مكتبة الاسكندرية، ٢٠١١.
١٤٦. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر،١٨٧٠-١٩٣٨، دار المعارف في مصر، ط٢.
١٤٧. عبد الملك مدتا، من الف ليله وليلة دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية محال بغداد.
١٤٨. عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار نهضة مصر،ط٦، ٢٠٠٩.
١٤٩. عدنان عثمان الجواريش، حركة التخريب في الرواية الفلسطينية من الستينات حتى ١٩٩٦م، الطبعة الأولى، نيسان، ٢٠٠٣م، الناشر: جمعية العتقاء الثقافية.
١٥٠. عرض فيلم باقٍ في حيفا "تقديم دالية كربل" والدكتور البروفسور محمود الرجب غنايم، ٢٤/ ٣/ ٢٠١١، الساعة الخامسة مساء، قاعة المؤتمرات، جامعة حيفا، طابق ٣٠.
١٥١. علي الخليلي، مقاله باسم: إميل حبيبي: من الاختلاف إلى السخرية، دار الفكر: نابلس، ١٦ كانون الثاني، ٢٠١٠.
١٥٢. علي جعفر العلاق، " الشاعر العربي حداثة الرؤية في الشعر العربي عن نهايات القرن العشرين المحور الرابع اشكال العقيدة العربية الحديثة بغداد دار الشؤون للثقافة العامة سنة ١٩٨٨.
١٥٣. علي عبد المعطي محمد، تيارات فلسفية معاصرة، مغامرات الأفكار، ٢٠١١.

١٥٤. علي عشري زايد، "توظيف التراث في شعرنا المعاصر"، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١، ٢٩ شباط، ٢٠٠٨.
١٥٥. عيسى بن هشام " مجلة الفصول القاهرية، عدد٢،ح١ يناير ١٩٨١.
١٥٦. عيسى عطا الله، قالوا في المثل: الأردن، عمان وزارة الثقافة، ط ٢، ١٩٩٥م.
١٥٧. غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب، ع٢-٣، ١٩٨٠.
١٥٨. غالب هلسا، المكان في الرواية العربية في واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨١.
١٥٩. غسان كنفاني الدكتورة صبحية عودة، جماليات السرد في الخطاب، الروائي، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.
١٦٠. غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، بيروت، ١٩٧٠.
١٦١. الف ليلة وليلة، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ح١.
١٦٢. فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
١٦٣. فاضل ثامر، مدارات نقدية، بغداد، دار الشؤون والثقافة، ط١، ١٩٨٧.
١٦٤. فاعور، السخرية في أدب حبيبي، دار المعارف، سوريا، ١٩٩٣.
١٦٥. فخري صالح، ارض الاحتمالات من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، سنة ١٩٨٨م.
١٦٦. فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، هيئة الكاتب، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
١٦٧. فريد غانم، رسالة مفتوحة إلى إميل حبيبي (هل ترى الذي نرى – هل نرى أي ترى).
١٦٨. فضل، ١٩٨٠.
١٦٩. فورستر، أركان القصة، دار ادوارد أرنولد للنشر، ١٩٦٢.
١٧٠. فيصل دراج: إميل حبيبي أو مأساة الإنسان المنقسم، مجلة "الطريق". العدد الثالث، بيروت، ١٩٩٦.
١٧١. فيصل دراج، إميل حبيبي ودلالة الساخر، مجلة الطريق، العدد (٥)، المجلد الثامن والثلاثون، بيروت، ١٩٧٩.
١٧٢. فيصل عمران القاضي، "العامية والأدب"،مجلة الثقافة، العدد التاسع عشر، ٢٦، نوفمبر ١٩٦٣.
١٧٣. فيصل قرقسطي، كاتب فلسطيني عائد من قبرص ويقيم الآن في رام الله (المصدر نفسه/ المشارف)
١٧٤. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، نظرية النظم، ٢٠٠٨.

١٧٥. القضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، الطرق، دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠١.
١٧٦. كروب، عن ردود الفعل الفورية، ١٩٦٩.
١٧٧. كمال ابو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر ،دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
١٧٨. لارس هاتفاريت، فن الاقناع، ترجمة سهيلة اسعد نيازي، فيلم بالألوان الطبيعية يميل إلى المبالغة الكاريكاتورية، ٢٠١٠.
١٧٩. لغة القصة في ادب يوسف ادريس جامعة تل ابيب ومطبعة السروجي، عكا، ١٩٨٤.
١٨٠. ليون ايدل، القصة السيكولوجية، اتحاد مكتبات الجامعات المصرية، ١٩٥٩.
١٨١. المأثورات الشعبية في هذه الأطروحة، توظيفها حكاية الأمير شهريا ١٨٧١-١٩٢٩، في (أخطية)، رواية مطولة ضخمة من سعة كتب الثقافة والفلسفة والسياسة والإعلام، المملكة العربية السعودية.
١٨٢. مارسيل بروست، بحثاً عن الزمن المفقود- الرؤيا الابداعية، ٢٠٠٧.
١٨٣. مارسيل بروست، حرفة الفنان- الرؤيا الابداعي.
١٨٤. ماكنزي وآخرون، اسس النقد الأدبي- قراءات في الأدب والنقد، ٢٠٠٣.
١٨٥. مثال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، ٢٠٠١.
١٨٦. مجدي وهبة، معجم مصطلحات العربية في اللغة الأدب، مصطلح خلق الشخصيات Characterization، ٢٠١٠.
١٨٧. مجلة لقاء، مجلة فصلية أدبية، عبرية، عربية.
١٨٨. مجلة مشارف، العدد ١٦، ١٩٩٦- ١٩٩٧، ص٤٤.
١٨٩. مجلة مشارف، شهرية ثقافية تصدر في القدس وحيفا، ١٣٠، العدد ١٤، شباط/ فبراير، ١٩٩٧، من زوايا الشخصية الفلسطينية من خلال أعمال غسان كنفاني وإميل حبيبي.
١٩٠. محمد جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، بدايات وملامح محمد عزام، مجلة المعرفة، ٢٠٠٣.
١٩١. محمد حسن عبد الله، الفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي، دراسة فنية تحليلية، مجلة عالم الفكر، المجلد (١٤)، العدد (٢)، ١٩٨٣.
١٩٢. محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، البنية القصصية في رسالة الغفران، ١٨٥٨- ١٩٣٠.
١٩٣. محمد شاهين، الأدب والأسطورة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦، ص١٢٧.

١٩٤. محمد شوابكه توظيف التناص في متاهة الاعراب في ناطحات السراب، مؤتة للبحوث والدراسات، مج١٠، ع٢، ١٩٩٥.
١٩٥. محمد عابد الجابري، وجهة نظر، حول إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢.
١٩٦. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، مكتبة الاسكندرية، ١٩٩٧.
١٩٧. محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الكريم، قام بجمعه مجموعة من المستشرقين ونقله للعربية الشيخ محمد عبد الباقي، طبعة مصورة لدار الكتب المصرية ١٩٤٥.
١٩٨. محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة للطباعة والنشر، ٢٠٠٧.
١٩٩. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر للطباعة والنشر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٦.
٢٠٠. محمود تيمور طاهر حقي، عذراء دنشواي، القاهرة، ١٩٠٧.
٢٠١. محمود درويش: جنون الحرية، الكرمل، العدد ٢٣، ١٩٨٧.
٢٠٢. محمود درويش، ديوان أخر الليل، بيروت، دار العودة، ط ١٤، المجلد ١٩٩٤م.
٢٠٣. محمود درويش، مقالة أيها الساحر الساخر من كل شيء (كلمة الشاعر في حفل تأبين إميل حبيبي). ٣/٥/ ١٩٩٦.
٢٠٤. محمود عياد، " الاسلوبية الحديثة" فصول القاهرية، عدد٢ ،ح١، حول المناهج الاسلوبية.
٢٠٥. محمود غنايم، المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، مطبعة حيفا، كفر قرع، فلسطين، دار الهدى، ١٩٩٥.
٢٠٦. مدرسة الأحياء والتراث، الأندلس بيروت ١٩٨١،
٢٠٧. مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، ١٩٩٨.
٢٠٨. مسرح محمود تيمور: لغة الحوار في صياغتين"، دراسات ونصوص ادبية، جامعة تل ابيب، عدد٢، ١٩٨٠.
٢٠٩. مسرحية سجل التوبة عبدالحميد في السجن الاستانة، مؤسسة دار الريحاني، بيروت، ١٩٧٣.
٢١٠. المعهد اليهودي العربي التابع للهستدروت في بيت بيرل- كفار سابا، إنتاج المشرق، م. ض، شفار عمرو، محررها، جورج نجيب خليل، العدد ٢٥، ٢٦، صيف- شتاء، ١٩٩٣، د. محمود عباسي- شفا عمرو، بقلم د. محمود غنايم.
٢١١. موريس ابو ناضر، الالسنية والنقد الادبي، في النظرية والممارسة، دار الذهار للنشر، بيروت،١٩٧٩.

٢١٢. موسى برهومه- إميل حبيبي- عبقرية المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، ٢٠٠٦.
٢١٣. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات – بيروت باريس ط٣/ ١٩٨٦.
٢١٤. ميشال بوتور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ٢٠١٠.
٢١٥. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة، تحقيق فريد انطونيوس، ١٩٨٢.
٢١٦. ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء ترجمة: عبد الرحيم حزل، ضمن كتاب "الفضاء الروائي"، ٢٠١٠.
٢١٧. نادر قاسم، التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة، ١٩٧٨.
٢١٨. ناصر الدين النشاشيبي، حفنة رمال، دار الموعد، ١٩٧٠.
٢١٩. ناهض زقوت، انعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية، دراسة نقدية، مجلة التايمز البريطانية، غزة، ٢٠٠٢.
٢٢٠. نبيلة إبراهيم، نقد الرواية في الأدب العربي في مصر، القصص العربية، تاريخ العصر الحديث، ٢٠١٠.
٢٢١. نجيب العوني، بحوث في القصة القصيرة، ٢٠١٠.
٢٢٢. نجيب العوني، مقارب الواقع في القصة القصيرة، ١٩٨٥.
٢٢٣. نجيب محفوظ، اولاد حارتنا، دار الاداب، بيروت، ط١، ١٩٦٧.
٢٢٤. نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، ط٢، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.
٢٢٥. نضال الصالح، نشيد الزيتون، قضية الأرض في الرواية الفلسطينية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.
٢٢٦. نظرية الرواية في الأدب الأنجليزي الحديث، ت: د انجيل بطرس سمعان. والهيئة المصرية العربية لترجمة والنشر ١٩٧١.
٢٢٧. نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث)، دراسات، د. انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العربية للترجمة والنشر ١٩٧١.
٢٢٨. نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، ترجمة د. انجيل سمعان بطرس.
٢٢٩. نهاد التكرلي، الرواية الفرنسية الجديدة، ١٥ تشرين الثاني، ٢٠٠٩.
٢٣٠. نواف أبو الهيجاء، إشكالية الرواية الفلسطينية خارج الوطن المحتل، (مجلة الكاتب العربي) حوارات للكاتب مع الواقع والمتخيل، تمثل المعاناة الفلسطينية.
٢٣١. نور آل سعد، التجريب في روايات مدن الملح، رسالة ماجستير، ٢٠١١.
٢٣٢. هـ. ب تشارلتن، فنون الأدب الحديث (المقالة- القصة القصيرة- الرواية- المسرحية) وتطوير التشبيه والبيان، ٢٠٠٨.

٢٣٣. هانزمير هوف، الزمن في الأدب، ترجمة: د. أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، ١٩٧٢.
٢٣٤. هنري ميتران: المكان والمعنى ضمن الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، ط١، ٢٠٠٩.
٢٣٥. هورست ديديكر، الانعكاس والفعل، الفعل، دار الجماهير، دمشق، ١٩٧٧.
٢٣٦. وليد الخالد، كي لا ننسى قرى فلسطين التي دمرتها إسرائيل منها شهداء مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، سنة ١٩٩٧، المركز القومي للدراسات والتوثيق، ذاكرة فلسطين، سنة ١٩٩٨، ٢٠٠٠م.
٢٣٧. ياسين النصير، الرواية والمكان، كتب مكتبة الاسكندرية، ج١، دراسة نظرية تطبيقية، الموسوعة الصغيرة، ١٩٨٠.
٢٣٨. ياكبسون، حول المصطلح،، مصطلحات بارزة في اللغة والأدب والبحث الأسلوبي، ١٩٦٦.
٢٣٩. يوري ايزنزويغ: المكان المتخيل والايديولوجيا مفترحات نظرية ترجمة: عبد الجليل الاسدي مجلة كتابات معاصرة – بيروت المجلد الرابع، عدد ١٦ تشرين الثاني كانون الأول ١٩٩٢م.
٢٤٠. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، الترجمة سيدا قاسم وراز بجملة الف ع ٦ لسنة ١٩٨٦.
٢٤١. يوسف ابن: قاموس مصطلحات الأدب، مكتبة القدس. ١٩٧٧م.
٢٤٢. يوسف حطيني، بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة، جامعة القدس، كلية الآداب، رسالة "آه تلك الصخرة!... وهو انطلاقة الثورة، ومثله الانتفاضة، دكتوراه.
٢٤٣. يوي لوتمان: مشكلة المكان الفني تقديم وترجمة: د. سيزا قاسم دراز، مجلة الف: عدد ٦ – ١٩٨٦.

المراجع الأجنبية

1. Micealj toolan: Narrative critically nguitic introducation Routledge London, 1994.
2. Rolanad Barthes: the reality effect, in French literary theory today, edited by Tzvetan todorov. Translated by R. Carter Cambridge university press, 1982.
3. Lutwack. Leonard The Role of Place in Literature
4. Todorov et Ducrot.
5. Henri miterand: le discourse du roman, ed p4f, 1980.
6. A.F.L.Beeston: parallelism in Arabic prose.jal.5.1974.

A. Baron. 1859. Cite par Hamon 1981 p. 17

7. Bourneurf 1972 p 107
8. Genettc fronfieres al recit in communication 8 1966 p. 157
9. Hamon: 1981 p 98
10. kate Hamburger. Loqijuce.
11. Stephen ullmann: the lmage in the modern French novel ;Blackwell; oxford 1963.
12. W.Montgomery watt, free will and predestination in Early Islamip, p.210
13. Goldenstein: pour lire le roman. EDJ. DUCULOT 1986.
14. P. Goldenstein: pour lire Le roman. Edj. Duculot 1986.
15. Bourneut.p172/
16. charles Grivel: production de linteret Romanesque.
17. Expositional modes and temporal ordering in fiction; johns
18. GeorgesLukacs problemes du realisme.Ed Lare. 1975.
19. Hopkins u.p..baltimore and London;1978.
20. Lan watt: the rise of the novel ; penguin ; 1963.
21. language and theme in the short srories of Yusif ldris; jal;6;1975.
22. louri lotman: la structure du texte artistique ed Gallimard, 1987.
23. M.sternberg; what is exposition? An essay in temporal nDelimitation; in :j.halperin(ed.) the theory of the novel; new essays ; new York;1974.
24. ph. Hamon. pour un statut..
25. Ricardou, Noveaux problems al roman Ed seuil1978.
26. Todorov et Ducrot.p 289.
27. Treatise on the Novel- By: Robert Liddle, London 1965.