د. عادل الاسطة

# قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية

مؤسسة الاسوار - عكا

طبعة اولى

مؤسسة الاسوار - عكا

٢٠٠٢ م

المطبعة العربية الحديثة

القدس - هاتف : ٠٢-٦٢٦٢٦٠٦

د . عادل الأسطة

# قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية

مؤسسة الاسوار - عكا

## المحتويات


- تصدير ٥
- تطور السرد في الرواية الفلسطينية ٧
- اشكالية المؤلف والراوي والشخصية في رواية اميل حبيبي " خرافية سرايا بنت الغول " ٣٥
- صورة اليهود في رواية " المتشائل " ٥٦
- احمد حرب ولعبة الشكل ٦٨
- وقفة على العتبة : قراءة في النص المحيط لرواية "بقايا" ٨٥
- بقايا واشكالات الأدب الفلسطيني ٩١
- المستوى اللغوي في " بقايا " ٩٧
- ليانة بدر ورواية الترجمة الذاتية ١٠٥
- الشاعر روائيا : زكريا محمد والعين المعتمة ١٠٩
- عيسى بشارة : الرواية – الحكاية ١١٦
- أحمد رفيق عوض : تخلف القرية وفساد المدينة ١٢٢
- سحر خليفة والدوران في الدائرة نفسها ١٢٩
- قراءة نقدية لرواية " باب الساحة " ١٣٦
- البنية السردية في نص سميح القاسم " الصورة الأخيرة " ١٤٩
- محمد أيوب : حضور الشعار وغياب الفن ١٥٦

# إشارة

تجدر الاشارة الى أن دراسة " أحمد حرب ولعبة الشكل " نشرت في مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العدد ١٢ ، حزيران ١٩٩٨) ، وأن هذه الدراسات والمقالات نشرت في مجلة "الكاتب" المقدسية ، ومجلة "مشارف " الحيفاوية ، و مجلة "كنعان" الصادرة في الطيبة ، وفي جريدتي "الأيام" و" الحياة الجديدة " الصادرتين في رام الله .

# تصدير

يضم هذا الكتاب بين ثناياه دراسات محكمة ومقالات نقدية وهو لا يرمي الى التأريخ لحركة الرواية الفلسطينية في زمان ومكان محددين ، ودراسة موضوعاتها والشكل الفني ، وهذا ما قام به د. أحمد أبو مطر في كتابه " الرواية في الأدب الفلسطيني " ، أو الى الوقوف أمام ابرز أعلامها ، وهذا ما أنجزه فاروق وادي في كتابه " ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية " ، أو تناول روائي بعينه ، وهذا ما قدمته د. رضوى عاشور في كتابها " الطريق الى الخيمة الأخرى : دراسة في أعمال غسان كنفاني " .

وقد أنجزت هذه الكتابات في فترات مختلفة ، ابتداءً من عام ١٩٩٣ ، وهي تتناول ظواهر روائية معينة ، منها ما يمس الشكل ، وهذا هو الأكثر ، ومنها ما يتناول المضمون وهذا هو الأقل ، لقد تناولت الظواهر الروائية التالية : إشكالية المؤلف والسارد والشخصية ، والعتبة الروائية ، وتطور السرد في الرواية الفلسطينية من خلال نماذج مختارة ، والمستوى اللغوي في الرواية ، والشاعر روائياً ، ورواية الترجمة الذاتية وصورة اليهود في بعض الروايات متمماً بذلك ما عكفت عليه في رسالة الدكتوراة التي أنجزتها عام ١٩٩١ .

ولم يكن اختيار الروائيين المدروسة أعمالهم اختياراً محكوماً بالعلاقة الشخصية أو السياسية ، لقد كانت بعض الروايات تلفت انتباهي الى ظاهرة روائية معينة ، لأجد نفسي مسوقاً الى الكتابة عنها ، وليس هناك من شك في أن هناك أصواتاً روائية لها باع أطول ، في مجال الرواية ، مما لبعض الأسماء المدروسة ، ولا يعني عدم الكتابة عنها ، إغفالاً لمكانتها .

هناك روائيون كثر أنجزوا أكثر من نص روائي ، ولهم جهودهم في هذا الفن ، وأذكر منهم رشاد أبو شاور وأفنان القاسم وعزت الغزاوي وفاروق وادي وابراهيم نصر الله ... الخ، ولا شك أنهم يستحقون الدراسة ، وهذا ما آمل أن أنجزه في قادم الأيام .

وتعد هذه الدراسات والمقالات متممة ومكملة لما نشرته في كتابي : " أدب المقاومة من تفاؤل البدايات الى خيبة النهايات (١٩٩٨) ، وكان يمكن أن تضاف الدراسات التي نشرت هناك الى هذه لولا التكرار الذي لا ضرورة له .

وإذا كان لي ، في هذا التصدير أن أضيف عبارات قليلة ، فإنما أقول إن هذه الكتابات تشكل اضافة نوعية لما أنجزه نقادنا الروائيون في الأرض المحتلة ، لتناولها ظواهر لم تتناول من قبل . لقد كان نقدنا الروائي ، هنا ، نقداً يغلب عليه الطابع النقدي التأثري أو الأيديولوجي ، وهو ما يبرز في كتابات نبيه القاسم وأنطون شلحت وابراهيم العلم وآخرين ، وما أخذ ، مؤخراً ، يبرز في كتابات الشاعر أحمد دحبور النقدية ، الكتابات التي ينشرها ، كل أربعاء ، على صفحات جريدة " الحياة " .

وبعد فلعل هذا الكتاب يسهم في إطلاع المهتمين بفن الرواية في الأرض المحتلة والنقد الروائي الذي يصاحبها ، لعله يسهم مساهمة ما .

د. عادل الأسطة

نابلس ١٩٩٩/٦/٢٧

# تطور السرد في الرواية الفلسطينية

## نماذج مختارة

**تمهيد:**

لم يلتفت دارسو الرواية الفلسطينية، في حدود ما أعرف، إلى ظاهرة السرد فيها، ولم يقفوا أمامها وقفة متأنية. ولا يعني هذا أنهم لم يأتوا عليها، فقد تناولها بعض الدارسين تناولاً عابراً تارةً، وتناولها آخرون طوراً تناولاً غير مقنع؛ ويمكن الإشارة هنا إلى جهود فيحاء عبد الهادي في كتابها" غسان كنفاني: الرواية والقصة القصيرة " (١٩٩٠)، وجهود محمود غنايم في كتابه " تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة " (١٩٩٢ ). لقد تناولت عبد الهادي البنى السردية لروايات كنفاني جميعها تناولاً بدا لي، أحياناً، تناولاً غير مقنع، ووقف غنايم أمام رواية " ما تبقى لكم " ليعالج تيار الوعي معالجة مستفيضة، وقد أشار فيها إلى طبيعة السارد، ولكنه لم يطنب في الوقوف عندها، إذ لم يكن هذا، أصلاً ، مرماه الرئيس.

وكنتُ، شخصياً، قد وقفت أمام ظاهرة السرد فيما كتبته عن روايات فلسطينية، تارة وقوفاً غير مفصل، وطوراً وقوفاً مفصلاً(١)، وآمل أن توضح هذه الدراسة صورة السرد، وذلك من خلال تتبعه في روايات تنتمي إلى فترات زمنية مختلفة.

وأشير، ابتداء، واعتماداً على بعض الدراسات النظرية التي تناولت الجانب السردي، إلى أن الكتابة عن هذا الجانب تتطلب جهداً ومثابرة لم يوفرهما لي الوقت المتاح، وعليه فإنني سأقصر جهدي على تناول جانب واحد من مفهوم السرد والتركيز

---

( ١) لقد تناولت رواية سحر خليفة " باب الساحة (١٩٩٠) ورواية محمد أيوب " الكف تناطح المخرز" ١٩٩٠) ورواية سميح القاسم" الصورة الأخيرة في الألبوم" (١٩٧٩) ورواية أحمد حرب" الجانب الآخر لأرض المعاد"(١٩٩٠)، ورواية إميل حبيبي" خرافية سرايا بنت الغول"(١٩٩٠)، ونشرت الدراسات على التوالي: الكاتب، حزيران١٩٩٤، الكاتب شباط١٩٩٤، كنعان، حزيران،١٩٩٥، مجلة النجاح للأبحاث،١٩٩٨، مشارف، العدد ١٦، حزيران ١٩٩٧. والمجلات جميعها تصدر، هنا، في الأرض المحتلة.

عليه، وهو طبيعة السارد، وإن كنت سأعرج قليلاً على المسرود له ( المروي عليه ) وصيغ السرد الحاضرة.

ولكي أغطي هذا الجانب فقد تناولت رواياتٍ تسعاً هي " الوارث " و " مذكرات دجاجة " و ' رجال في الشمس " و " ما تبقى لكم " و " السفينة " و " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل " و " الصورة الأخيرة في الألبوم " و " براري الحمّى " و " تداعيات ضمير المخاطب ".

وليس هذا الاختيار اختياراً عشوائياً وغير مبرر . إنه مبني على أسس منها أن هذه النصوص أنجزت في الأعوام ١٩٢٠ و ١٩٤٣و ١٩٦٣و ١٩٦٦و ١٩٧٠و ١٩٧٤و ١٩٧٩و ١٩٨٥و ١٩٩٣، وبذلك تكون شملت عقوداً زمنية عديدة، ومنها أنّ هذه الروايات، في حدود إطلاعي على فن الرواية الفلسطينية، تنتمي إلى أساليب روائية متعددة متنوعة، ومنها أيضاً أن أصحابها، وهم خليل بيدس واسحق موسى الحسيني وغسان كنفاني وجبّرا إبراهيم جبّرا وسميح القاسم وإبراهيم نصر الله وأنا، ينتمون إلى تيارات سياسية وفكرية مختلفة، فمنهم من يدرج تحت الفكر الليبرالي، ومنهم من يدرج ضمن الفكر الماركسي، كما أن منهم القومي، في حينه، والمتدين أيضاً. وكما هو معروف فإن الفكر الذي يؤمن به الكاتب ذو تأثير على تشكيل طبيعة السارد، وعي الكاتب هذا أم لا !

**السرد والاهتمام به:**

يقدم عبد العالي بوطيب في دراسته " مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي" (٢) عرضاً موجزاً لمفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي ، ويقف أمام أبرز النقاد الأوروبيين والأمريكيين الذين أولوا هذا الجانب جل اهتمامهم. ولم يخل عدد مجلة " فصول " الذي نشرت الدراسة على صفحاته من ترجمات لأجزاء من بعض كتب صدرت في الغرب تتناول ظاهرة السرد. فقد ضم العدد دراستين إحداهما للروسي (يوري لوتمان)، وعنوانها "بنية النص السردي"، وثانيتهما للألماني ( فرانز . ك. ستانزل )، وعنوانها العناصر الجوهرية للمواقع السردية.

---

( ٢ ) مجلة " فصول " المصرية، شتاء ١٩٩٣. ص٦٨-٧٦.

ويلحظ من يتابع الحركة النقدية الروائية في العالم العربي، وبخاصة في المغرب، أن النقاد بدأوا يلتفتون إلى ظاهرة السرد التفاتا بارزا، ترجمة وتأليفاً وتطبيقاً. ولا أستطيع الزعم بأنني ملم إلماماً تاماً بكل هذا، غير أنني أمثل، من خلال ما تمكنت من الحصول عليه من كتب ودراسات، على هذا بما يكفي. لقد ترجم د. محمد نديم خشفة كتاب ( تزيفتيان تودوروف )" الأدب والدلالة " (١٩٩٦ )، وفيه يأتي مؤلفه على الجانب السردي، وألف د. حميد الحمداني كتابه " بنية النص السردي، من منظور النقد الدبي "(١٩٩٣ ط٢ )، وقد تشكل الكتاب من قسمين، أتىأولهما على أصول تحليل بنية النص السردي " الحكي من وجهة نظر النقد الفني والشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي "، وتناول الثاني النص الروائي من منظور النقد العربي، ووقف المؤلف فيه أمام بعض الكتب التي عالجت الفن الروائي، ومنها كتاب سيزا قاسم " بناء الرواية ". ويمكن أن يشير المرء، هنا، إلى كتابين في مجال النقد التطبيقي هما كتاب د. عبد الله إبراهيم " السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي " (١٩٩٢) وكتاب سعيد يقطين " الرواية والتراث السردي " (١٩٩٢).

وهكذا يُلحظ أنّ الالتفات إلى السرد أخذ، منذ بداية التسعينات، يزداد ازدياداً لافتاً للنظر، حتى يمكن القول إن النتائج التي يحصل عليها المرء من وراء دراسته تتطلب من دارسي فن الرواية العربية أنْ يعيدوا النظر في كثير من الدراسات العربية السابقة التي عالجت فن الرواية، وبخاصة أنها لم تكن تلتفت إلى السارد، وتحديدُ موقعه وموقفه تجعل الدارس يتوصل، في أثناء الحكم على رواية من الروايات ، إلى أحكام أكثر دقة من تلك التي توصل إليها دارسون كانوا غالباً ما يوحدون بين الكاتب والسارد حتى في الروايات التي كان السارد فيها يختلف، بوضوح، عن المؤلف.

ولم يقف الاهتمام الحديث بالسرد أمام السارد وحسب، بل انتقل إلى المسرود له( المروي عليه)، ويمكن الإشارة هنا إلى جهود ( جيرار جينيت) وكتاباته التي ترجم بعضها إلى العربية (٣).

---

( ٣ ) انظر " مقدمة لدراسة المروي عليه " ترجمة علي عفيفي، مجلة فصول " المصرية، مجلد ١٢، عدد٢، صيف ١٩٩٣.ص٧٥.

السارد وأنواعه:

يذهب (Frank K. Stanzel) في كتابه (Typische Formen des Romans) إلى أن هناك ثلاثة أشكال للسارد هي:

١- السارد كلي المعرفة:

تبدو العلاقة المميزة لوضع القصّ هذا ممثلة في حضور شخص ما لسارد يتدخل ويعلق على القص المعطى. ويبدو السارد هذا، للوهلة الأولى، متطابقاً مع المؤلف. ومن خلال الملاحظة الدقيقة يبدو واضحاً أنّ ثمة اغتراباً مميزاً لشخصية المؤلف عن شخصية السارد، فالأخير يعرف أقل، وأحياناً أكثر، مما ينتظر من المؤلف، والسارد يمثل أحياناً آراء ليست بالضرورة آراء الكاتب نفسه. والسارد كلي المعرفة والمنحاز هو شكل مستقل، مع أنه مخلوق من المؤلف نفسه، مثله مثل شخصيات الرواية. وما هو جوهري للسارد كلي المعرفة هو احتلاله مكان رجل وسيط القصة، إنه يقف على العتبة ما بين عالمين: العالم الافتراضي وعالم

واقع المؤلف والقارئ. والشكل الأساس الملائم لوضع القص كلي المعرفة هو طريقة القص الإخباري. وتغلب على المقصوص هنا صيغة الفعل الماضي.

٢- القص من خلال ضمير الأنا:

يتميز القص هنا في أنّ السارد ينتمي إلى شخصيات الرواية. إنه يشاهد الأحداث أو يراقبها، أو أنه يعرف مباشرة عن المشهد الحقيقي للأحداث. وتظهر هنا أيضاً طريقة القص الإخبارية التي تنتظمها طريقة العرض المشهدية. وتتم الصياغة، هنا، من خلال إدراج أنا تقص، تحتل مكان القاص أو مكان المشاهد لشيء يحدث، وليس بالضرورة أن تتطابق أنا السارد وأنا الكاتب. ويوضح المثالان اللاحقان طريقه القص ومدى حضور الأنا:

" هذه المدينة أيضاً، حالماً تركتها، فتحها العدو ودمرها.لقد قَصّ عليّ اللاجئون الذين تمكنوا من الفرار، بعد فتح المدينة، عن الحريق الذي حوّل المدينة إلى رماد، وعن خوف المواطنين".

" من على سطح بيتي الذي يقع على بعد ما من سور المدينة الشرقي، سمعْتُ، الآن، صوت تحذير. لقد نجح المحاصِرون في دخول المدينة".

٣- **طريقة القص المحايد:**

يتراجع السارد، هنا، عن تدخلاته في القص، ويختفي بعيداً وراء شخصيات روائية، ولا يعرف القارئ عن حضوره شيئاً. وهكذا يترك المجال لمخيلة القارئ، كي ترى مكان جريان الحدث، أو أنه يراقب العالم المصور من خلال عيني شخصية روائية لا تقصُّ طبعاً، بل تجري الأحداث من خلال وعيها. وتصبح هذه الشخصية الروائية شخصية – قناعاً يثبتها القارئ.

وتقترب الفقرة الثانية التي أدرجت تحت القسم الثاني – أي القص من خلال ضمير الأنا – من وضع القص هذا.

ويطنب( Stanzel ) في شرح هذه الأنماط، ويخصص مساحة لابأس بها لشرح خصائص كل من الساردين السابقين. إنه يرى أن ما له دلالة كبيرة للقاص كلي المعرفة يكمن في تدخلاته وخطابه الوسيط في أثناء الكلام وتعليقاته إزاء الأحداث المسرودة. إنّ القاص هنا هو وسيط القصة وهو معلق على أحداثها، وهو أيضاً ذو وظيفة بلاغية. وهناك ملاحظة بارزة لوضع السرد كلي المعرفة تكمن في المسافة الواضحة للقاص إزاء العالم المتخيل، والقاص هنا غالباً ما يكون محافظاً أكثر من بطله، وهذا ما سنلحظه ونحن ندرس رواية بيدس " الوارث " .

ويذهب ( Stanzel ) أيضاً إلى أنه غالباً ما يصعب التمييز فيما إذا كان التفكير المصوّر يخصّ القاص أو الشخصية القصصية، وهناك سمة أخرى للقاص كلي المعرفة تكمن في إدخاله نفسه في لعبة مربكة مع الوجود والمظهر، وتتمثل فيّ ميله الغالب لجعل فعل القص نفسه موضوعاً يستحقه القارئ.

ويظهر السارد، في السرد الذي يتم من خلال الأنا، كما لو أنه شخصية العالم المتخيل. إنه يقص ما يشاهد أو ما يراقب، أو ما يحضره من تجارب الشخصيات الروائية. وليس القرار في استخدام ضمير الهو أو ضمير الأنا مجرد ظاهرة شكلية خارجية عديمة الأهمية، ولو كانت كذلك لما أولاها الكتاب جل تفكيرهم، ولما أنفقوا من أجلها وقتاً كثيراً. لقد كان استخدام أسلوب الأنا، في بداية عصر الرواية، كثيراً، ذلك أنه من خلال الهوية المستبدلة للقاص بشخصية روائية تعطيها الاستحقاق للرواية، يُجْعَلُ من الرواية قصة حقيقية. وهناك أيضاً مزية أخرى تكمن في أن القصّ بهذه الصيغة مباشرة يجعل القص في الرواية جزءاً من حدث مقصوص يوحي للقارئ بأن شخصية القاص وموقفه من العالم المتخيل ومن الأحداث المقصوصة هي موضع القص.

ويرى ( Stanzel ) أن السرد المحايد يرمي إلى الميل نحو الموضوعية والابتعاد عن الذاتية، وقد دخل هذا الأسلوب إلى الرواية في فترة حديثة، وتحديداً في النصف الثاني من ق ١٩، وكانت هناك ثلاثة عوامل شجعت على وجوده هي:

١- مبدأ فلسفي يكمن في التشجيع على الموضوعية.

٢- التجديد في تقنية القص.

٣- بروز فكرة جديدة هي فكرة الوعي واللاوعي لدى الإنسان.

والقاص في هذا اللون من القص المحايد يُري ويعرض ويصور . وهكذا تظهر الشخصيات، هنا، بمظهر من هو بالغ ورائد وغير متعلق بخالقه. إنها تتصرف من تلقاء نفسها وتفكر مستقلة، وتعلق شخصياً من خلال سلوكها وأفكارها. ويعني هذا أنّ عدم التأثر والنزاهة وعدم التحيز هي فضائل المؤلف الأساسية . وقد ترك هذا اللون من القص، على القارئ، أثراً كبيراً، فلم يعد القارئ يرى بعيني القاص، وأخذ ينظر للعالم المتخيل بعيون الشخصية، كما أخذ يشاركها مشاعرها وأفكارها، ولم يعد ينظر إليها من خلال وسيط يحدد منها موقفاً إيجابياً او سلبياً، يريد القاص أن ينقله للقارئ. إننا هنا امام كاميرا غطاء عينها منزوع، كاميرا هادئة لدرجة سلبية، كاميرا تصور ومسجل يسجل ولا يفكر. وقد تطور هذا القص مع تطور أدب الوعي واللاوعي المكتشف حديثاً على يد (جيمس جويس) الذي ترك الشخصية تتكلم ، وسنلحظ هذا في نص كنفاني " ما تبقى لكم" وبخاصة في الصفحات التي تلي الصفحة العاشرة ، حيث يغيب السارد كلياً .

ويضيف (Johannes Anderegg ) شكلاً آخر من أشكال السرد هو السرد من خلال الضمير الثاني. وقد أفرد له في كتابه ( Fiktion und Kommunikation ) (١٩٧٣) أربع صفحات، وناقشه تحت عنوان " حول بلاغة الأنت " . وكتب عن المرسِل الافتراضي والمستقبل الافتراضي، وهذا ما يمكن أن نسميه المخاطِب/ المخاطَب أو اسلوب الأنا / أنت، ويثر المرء وهو يقرأ نصاً صيغ بهذا الأسلوب العديد من الأسئلة:

- هل هناك ما يشير إلى أنّ المرسِل الافتراضي ( المخاطِب ) هو الكاتب نفسه؟
- هل يستطيع القارئ أن يحدد اصلاً ملامح المرسِل وملامح المستقبل ؟
- هل يمكن أن يكون المرسل والمرسَل إليه شخصاً واحداً؟
- إلى أي مدى يعرف المرسِل الافتراضي عن المخاطب حتى يجعله يتواجه مع قصته؟

- إلى أي مدى يمكن أن يكون القارئ نفسه هو المخاطَب( المرسَل إليه ) أو يشعر أنه هو المخاطَب، وبالتالي يكون بطل القصة؟ وإذا ما شعر القارئ، أنه بطل القصة، فإنه، هنا، بناءً على المثال المسيحي، يأخذ ذنْبَ شخص آخرَ ( ص ٧٧).

**البنية السردية في الرواية الفلسطينية: نماذج مختارة**

**١- خليل بيدس ورواية" الوارث " (١٩٢٠ ):**

تعد رواية " الوارث " أولّ رواية موضوعة أنجزها كاتب فلسطيني، ولم يأت تأليفها من فراغ، فقد عكف بيدس على ترجمة العديد من الروايات ونشرها في مجلته " النفائس "، وهكذا كانت " الوارث " ثمرة إطلاع جيد على الروايات الأوروبية وبخاصةٍ الروسيةُ منها، كما كان مؤلفها صاحب نظرةٍ إلى فن الرواية، إذْ نظر له – أي للفن – في مجموعته القصصية " مسارح الأذهان " (١٩٢٤ )، ومع ذلك فلم يقف بيدس، شأنه شأن معظم روائيينا فيما بعد، أمام طبيعة السارد ونوعيته فلم تكن الدراسات النظرية في حينه – أعني هنا الروائية – تلتفت إلى هذا الجانب.

ونظراً لأنّ " الوارث " غير متوفرة بين يديّ، فسوف أعتمدُ في تحديد طبيعة السارد فيها على تلك الفقرات التي اقتبسها منها الدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه " خليل بيدس رائدالقصة العربية الحديثة في فلسطين " (١٩٦٣ ).

وتقول لنا الفقرات الواردة في الكتاب المذكور إنّ السارد في " الوارث " سارد كلي المعرفة، أو ما يمكن أن نسميه بالسارد الإله الذي يعلم كل شيء عن شخوصه؛ فهو يعرف ما يدور بينهم من أحاديث سواء أكانوا في أماكن عامة أو اماكن خاصة مثل غرف نومهم، وفوق ذلك فإنه يعرف ما يدور في عقولهم أيضاً. ولنلاحظ الفقرة التالية التي تصور لنا ما فعلته نجلاء زوجة عزيز حين كانا معاً في غرفة نومهما:

ثم " خرجت نجلاء ولم تلبث أنْ عادت تحمل بين يديها شيئاً ملفوفاً، ولمّا دخلت تقدمت إلىعزيز ودفعت إليه ما كان بين يديها وهي تقول: هنا قراطيس مالية بالمبلغ المطلوب كله، وهي لي، من بائنتي، فخذها وأوفِ جميع ديونك، ولا تكن إلاّ قرير العين ناعم البال"( الأسد، ص ٧٢ ).

ويتم السرد، كما هو ملاحظ، من خلال صيغة الشخص الثالث ( الهو)، ولا يعني هذا أنها الوحيدة، فثمة مجال لسماع صوت الشخصيات وهي تتحاور فيما بينها.

ولأن الفقرات التي أوردها الدكتور الأسد محدودة، لا يستطيع الدارس أن يقول إنَ ما قاله (Stanzel ) حول صفات السارد كلي المعرفة يتحقق هنا. ولكن ما لا يخفى هو الحضور البارز الطاغي للسارد من ناحية، ووظيفته البلاغية من ناحية ثانية. تبدو لغة النص لغة عربية فصيحة رصينة، سواء في ذلك لغة السارد نفسه أو لغة الشخوص، ولعل هذا المستوى اللغوي يليق بسارد كلي المعرفة يفترض ان يكون أيضاً كلي المعرفة بلغته.

ويبقى السؤال المهم : هل كان بروز هذا النمط من السارد عائداً إلى تأثر بيدس بالروايات الكلاسيكية التي قرأها، وكان يغلب عليها هذا النمط السردي، أم أنه – أي السبب – يعود إلى طبيعة التكوين الثقافي للكاتب نفسه، وإلى طبيعة العصر الذي عاش فيه؟

أشير ابتداءً، إلى أنّ بيدس يقص قصةً جرت أحداثها وانتهت، وهكذا أصبح العالم المقصوص عالماً واضحاً للكاتب ومن ورائه السارد الذي قد يتطابق والمؤلف نفسه، فليس هناك في الفقرات التي أوردها الأسد ما يشير إلى أنهما – أي الكاتب والسارد – شخصان مختلفان.

وتبقى الإجابة عن السؤال المثار آنفاً موضع اجتهاد، إذ أننا بحاجة إلى معرفة طبيعة السارد في الروايات التي قرأهابيدس وتلك التي ترجمها وتأثر بها. ولكن المرء لا يغفل – أو عليه ألاّ يغض النظر عن – التكوين الثقافي والتوجه السياسي له، فقد سجن غير مرة وصدر عليه الحكم بالإعدام، وكان ينتمي إلى طائفة دينية لا أظن أن ابناءها يختلفون عن كثير من أبناء الديانات التي يحمل أفرادها تصوراً شمولياً للكون ويدركون انهم أدرى بالحقيقة من غيرهم. ويكفي أن اقتبس النص التالي الذي يرد على لسان نجلاء وهي تخاطب عزيزاً بطل الرواية لأدلل على الموقف الذي كان في حينه، يُكَنُّ لليهود من الطوائف المسيحية، وهو موقف انتقل إلى العالم العربي من اوروبا حيث لم تكن علاقة الأوروبيين باليهود، هناك، علاقة ودية:

" دعنا منها، ولا تعد إلى ذكرها ياحبيبي، لأن كل أولئك الممثلات والراقصات على شاكلتها، ولم توجد هذه الفئة في العالم إلاّ لنصب حبائل الشر والغواية. ومسكين الرجل الذي يتعثر بإحدى تلك الحبائل، ولكن الحمد الله لأنك نجوت منها وعدت إلى رشدك ". ( الأسد، ٧٤).

وما ذهب إليه (Stanzel ) من أن السارد كلي المعرفة محافظ أكثر من بطله ينطبق على هذه الرواية، فروح الرواية تقول لنا هذا حيث لم يكن البطل عزيز محافظاً.

٢- **اسحق موسى الحسيني وروايته " مذكرات دجاجة " (١٩٤٣ ):**

يختار اسحق الحسيني لروايته " مذكرات دجاجة " أسلوباً له جذوره في الأدب العربي، فهو ، مثل ابن المقفع في " كليلة ودمنة "، يجعل الحيوانات تتكلم. وكما هو واضح من العنوان فإننا نقرأ مذكرات تقصها دجاجة. ولا يخفى على المرء أنّ الدجاجة في قصها ليست سوى شكل يختفي القاص وراءه، وليس هناك من شك في أن هذا سرعان ما يوحى لنا أننا أمام سارد إله كلي المعرفة يعرف ما ينطق به الحيوان. غير أنّ الصفحات الأولى من الرواية / المذكرات تظهر لنا أنه ليس كذلك. فالدجاجة التي تقص عبر ضمير المتكلم وهي هنا سارد مشارك له حضوره البارز الطاغي، وليس هذا بمستغرب. وبخاصة أنها تقص مذكراتها – تظهر في مواطن عديدة غير عليمة بكل شيء:

" ويظهر أني سأكون سعيدة هنا بين أترابي الجديدات " ( ص ١١ ).

و " ما كنت أفهم سرّ هذا العدّ " (١١)

و " كنت أظنّ إنها تبادلني شعوري " (١١)

و " ما أدري سرّ انقباض زوجنا "(ص١١)

و " من يدري لعلني اسرفت في سوء الظن " ( ص ١٣)

وتتكرر عبارات مثل يظهر ويبدو .... الخ تكراراً لافتاً للنظر، ويستمر حضورها حتى في صفحات الرواية الأخيرة، حيث نقرأ في ص ١٤٠/١٤١ تساؤلات تعبر عن عدم إدراك الدجاجة للأمور إدراكاً جيداً وعدم فهمها لها:

" فذهبت إلى إحداهن وقلت لها: أيتها العزيزة لم تضربين هذه الصغيرة".

" لم تعتدين على مقام أختك ؟.

غير أن الدجاجة الحكيمة / السارد المشارك، تتحول في نهاية الرواية إلى سارد له سطوته على غيره، وكأنها الوحيدة التي تعرف الحقيقة، وتتحول إلى إلاهٍ قادر على التأثير على الآخرين حتى ليخضع الآخرون لها خضوعاً لا أعتقد أنه مقنع.

وكما هو ملاحظ فإن الحسيني هنا لا يقص عن عالم اكتمل بناؤه، كما لاحظنا في نص بيدس، إن الدجاجة تكتب/ تقص مذكراتها، وكتابة المذكرات قد تثير تساؤلات عديدة عن اليوم القادم، فهي وإن قدمت لنا ما جرى معها في اليوم الذي تكتب فيه

المذكرات، إلاّ أنها لا تعرف ما سيكون معها في الغد، وهذا ما يوضحه السطر الأول من النص:

" هذا هو اليوم الثالث من انتقالي إلى بيتي الجديد ويظهر أني سأكون سعيدة هنا بين اترابي الجديدات"(ص١١).

فالدجاجة، وإن امتلكت عالمها الذي مضى، إلاّ أنها لا تعرف ما سيحضره المستقبل. وهذا، مما لا شكّ فيه، مقنع ومنطقي ومعقول جداً، لأن الإله وحده هو الذي يعرف المستقبل، وهكذا تتراجع سمة السارد الإله في هذا النص، وإنْ يلحظ المرء أنها تعود للظهور في نهاية الرواية، وبخاصة حين يقدم السارد المشارك/ الدجاجةن رؤية لإصلاح الكون وحل مشكلة الدجاج المحلي – أي الفلسطينيين –، وهو، كما يبدو ، حل مثالي لا أعتقد أنه سينجز:

سيحوا في الأرض، وتوزعوا بين الخلق، وانشروا بينهم المثل العليا، والمبادئ السامية. وإنّي لواثقة بأننا سنلتقي في مأوانا هذا بعد أن نطهّر العالم أجمع – لا وطننا الصغير وحسب – من هذه الضلالات ". (ص ١٥٢٩).

لقد بدأ العالم بالخطيئة والقتل، ولم يتوقف هذان الفعلان حتى الآن، فهل سيصلح الدجاج الفلسطيني العالم؟

بقيت نقطة أخير تتعلق بالحسيني وتكوينه الاجتماعي والثقافي ، وانعكاس ذلك على بنيته السردية.

يرى من يطلع على سيرة الحسيني الحياتية أنه إنسان ذو تجربة حياتية واسعة وذو ثقافة غنية، فقد تنقل هذا الكاتب في بلاد عديدة وعاشر العرب وغير العرب، ودرس في الغرب ودرّس في جامعاته أيضاً ، وهو قبل كل هذا ابن اسرة برجوازية عاشت في مدينة القدس التي يعيش فيها أبناء الديانات الثلاث، وعليه فليس بمستغرب أن تبرز في روايته صفة السارد غير الملم بالأشياء كلها، وغير الممتلك للحقائق كلها، وليس هناك من شك في أن استيعاب الدجاجة الحكيمة/ الحسيني للدجاج الغريب الطارئ ومحاولة التعايش معها ليس سوى نتائج لتلك التجربة التي عاشها في القدس وفي لندن وفي القاهرة أيضاً.

وكما لاحظنا فقد تقدم نص " مذكرات دجاجةً " خطوة إلى الأمام في بنية السرد في الرواية الفلسطينية.

٣- **غسان كنفاني في روايته " رجال في الشمس ":**

التفت بعض الدارسين إلى السرد في نصوص كنفاني وحاولوا تبيان طبيعته من ناحية وتأثيره على اللغة من ناحية ثانية. ويبدو هذا واضحاً في دراسة فيحاء عبد الهادي " غسان كنفاني : الرواية والقصة القصيرة " (١٩٩٠)، وفي دراسة ( وولف ديتريش فيشر): " غسان كنفاني ونجيب محفوظ : مقارنة أدبية وأسلوبية " (١٩٩٥). لقد وقفت فيحاء عبد الهادي أزاء بنية السرد الزمنية، ولم تأتِ على طبيعة السارد وتشكله، وناقش د. ( فيشر ) طريقتي القص في رواية محفوظ " أولاد حارتنا " ورواية كنفاني ليجيب عن السؤال التالي: هل كانت طريقتا القص، وهما طريقتان مختلفتان، ذات تأثير على مستويات النص الأسلوبية القواعدية وكيف؟ ، وكان ( فيشر ) قد مايز بين طريقة القص الروائية لدى كنفاني وطريقة القص التعليمية لدى محفوظ، وذهب إلى أن محفوظاً يقص عن أبطاله من الخارج، خلافاً لكنفاني الذي يعرف مشاعر أبطاله، وقد أثرذلك على الأسلوب اللغوي.( أنظر: (فيشر )، ص ٤٦و٤٧).

ويبدو السارد في " رجال في الشمس " سارداً عارفاً بكل شيء. إنه السارد الإله الذي يكون حاضراً مع شخوصه أينما حلوا وارتحلوا، وهكذا نجده في الرواية يعرف عن حاضر أبي قيس وماضيه، وعن شكله وعما يجري في داخله، وقل الشيء، نفسه ايضاً عن معرفته عن بقية شخوص الرواية ومنهم أسعد ومروان وأبو الخيزران. ولا تبدو المواطن التي يظهر فيها الراوي راوياً غير ملم بكل شيء كثيرة. إنها مواطن نادرة جداً.

وإذا ما اعتمدنا رأي ( تزيفتيان تودوروف ) في كتابه " الأدب والدلالة " ص ٧٨/٧٩) قلنا إن السارد هنا – أي في رجال في الشمس – يعلم أحياناً أكثر مما تعلمه شخوصه نفسها.

ولنلاحظ المقطع التالي لطبيعة السارد:

" أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي، فبدأت الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه ... في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال، منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشق طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعمق اعماق الجحيم، حين قال

ذلك مرة لجاره الذي كان يشاطره الحقل، هناك، في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات، أجابه ساخراً :". ( أ. ك. ص ٣٧).

وكما أشرت فثمة مواطن قليلة جداً يبدو فيها السارد غير عارف بكل شيء منها العبارة التالية:

" لا فائدة ... يبدو أنه لن يستطيع اختراق الحجاب الكثيف من خيبة الأمل..." ( أ. ك. ص ٧٤)، ومنها أيضاً: " وكان يبدو، لسبب ما، أن بوسعه أن يقوس نفسه" (أ. ك. ص٧٥).

ولئن كان السارد هنا لا يختلف اختلافاً كبيراً عنه في نصي بيدس والحسيني، إلاّ أنّ ثمة إضافات تبدو واضحة جلية، تتمثل في تعقيبه على الأحداث وتحديد موقف منها، وفي تركه شخوصه يعبرون بحرية عما في أذهانهم، وسنجد هنا بداية لأسلوب الأنا/ أنت في القص؛ تارة يرد دون علامات تنصيص، وطوراً بين علامات تنصيص، وكأنما يبدو المخاطِب في الأولى هو السارد نفسه والمخاطَب غيره، خلافاً له في الثانية حيث يتوحد المخاطِب والمخاطَب ويدرك القارئ أنهما شخص واحد.

نقرأ في ص ٤٦( من أ. ك ) الفقرة التالية:

" في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئاً سوى أن تنتظر .. لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدق أنك فقدت شجراتك وبيتك وشبابك وقريتك كلها .. في هذه السنوات الطويلة شق الناس طرقَهم وأنت مقع ككلب عجوز في بيت حقير ....".

ونقرأ في (ص ٤٨ ):

" وكف سعد عن الإلحاح ولكن الصوت الغليظ انفجر في رأسه هو:

- " نموت؟ هيه ! من قال إنّ ذلك ليس أفضل من حياتك الآن؟ منذ عشر سنوات وأنت تأمل أن تعود إلى شجرات الزيتون العشر التي امتلكتها مرة في قريتك ... قريتك ! هيه !"

والسارد في نص كنفاني، كما يلاحظ ، سارد يقص عن عالم اكتمل إنجازه .

٤- **غسان كنفاني :" ما تبقى لكم ":**

في كتابتها عن السرد في رواية " ما تبقى لكم " تذهب فيحاء عبد الهادي إلى ما يلي:

" يختفي الراوي كلية في رواية " ما تبقى لكم "، وهذا اتجاه حديث نسبياً في تاريخ الرواية عامة، لأن ذلك مرتبط بتحول هام طرأ على بنية التوصيل القصصي. في الرواية يختفي السرد التقليدي لنلج منذ اللحظة الأولى إلى عقل إحدى شخصيات الرواية. ويتداخل المنظور الذاتي للشخصيات بعضها مع بعض بشكل كبير. نحن منذ البداية مع المنظور الذاتي الداخلي ( الرؤية مع) لحامد ..... " ( ص ٩٧).

ويرى محمود غنايم في كتابه " تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة " أن الراوي ذو حضور، أنه راو عالمٌ بكل شيء.( انظر ، غنايم، ص ٢٦١ )

وليس هناك من شك في أنّ قراءة غنايم أكثر دقة من قراءة فيحاء عبد الهادي، فالراوي يحضر في صفحات الرواية الأولى حضوراً بارزاً، إذ يتم القص من خلال ضمير الهو،

" صار بوسعه الآن أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق، ... " ( ص ١٦١ من أ. ك ).

ويختفي السارد بعد الصفحات الأولى حيث لا نعود نصغي إليه نهائياً، ويقوم بالقص كل من حامد ومريم والصحراء. ولكن اختفاء السارد – كما أرى – ليس سوى اختفاء ظاهري، إذ أنه سيظل الحاضر على الرغم من اختفائه، فهو الذي يترك الشخصيات تتكلم وتعبر عن ذاتها وتخاطب آخرها، وهوالذي يقطع هذا كله في لحظة معينة فاسحاً المجال لشخصية أخرى حتى تواصل ما انقطع معارضةً أو متممة أو شارحة، ويكفي أن تقول إن الصحراء هنا تتكلم، وليس تكلمها سوى تخيل السارد، ومن ورائه المؤلف، لما تقوله هذه. وإذا ما فحصنا الكلام الذي يصدر عن مريم فسنجد أن مستواه يعبر عن صدوره عن شخصية أخرى غيرها، شخصية إنسان مثقف ثقافة فلسفية احياناً، ولعل ما يحتاج إلى دراسة في هذه الرواية هو الربط بين الفقرات ، فالانتقال من فقرة إلى فقرة أخرى له ما يبرره، ولا شك أن كنفاني ما كان يصدر عن عفوية، ومن هنا كان حضور السارد كلي المعرفة/ السارد الإله، على الرغم من عدم ظهوره شكلياً، حضوراً واضحاً.

ويواصل كنفاني في هذه الرواية ما بدأه في " رجال في الشمس " حيث تكثر الفقرات التي يفترض فيها المخاطِب / المتكلم مخاطَباً آخر / مروياً عليه، ويتعدد الأخير بتعدد المتكلمين: حامد ومريم والصحراء، وهذا ما خلت منه، في حدود ما أعرف، الرواية الفلسطينية حتى ذلك الحين.

ويبدو سارد كنفاني في نصه هذا ممن يعرفون أكثر من شخوصهم، فحامد لا يعرف إلاّ بمقدار وكذلك أخته مريم. إنه لم يعرف عن حمل أخته إلاّ حين أخبرته، وكذلك أخته مريم ( انظر ص ١٧٤ و ١٧٥ من أ. ك )، وحتى الصحراء فإنها لا تعرف كل شيء ( ص ١٧٨ ) ويخاطب حامد أخته ويخاطب أيضاً الصحراء، كما يخاطب أمه، وتخاطب مريم حامداً وزكريا وخالتها، كما تخاطب الصحراء حامداً.

ولنأخذ الفقرة التالية:

" وما الذي تعتقد أنها ستقوله لك، هذه الأم التي لم تعرفوها حقاً: " أيتها المسكينة الصغيرة يامريم ! أي بؤس أمضيْتِ حياتك فيه جعلك تقبلين بهذه النهاية ! أنت ياوردة المنشية بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل، أي حياة تعيسة جعلتك تقبلين زكريا بأعوامه كلها وزوجته وأولاده زوجاً ؟ ياحبيبتي الصغيرة .. " وإلاّ ماذا تصوّرت حين قررت في لحظة محروقة أن تترك كل شيء، وتمضي إلى أمك ؟" (ص١٩٥).

إنّ المخاطِب في هذه الفقرة هو مريم والمخاطَب المتخيل هو حامد والأنت هنا غير الأنا، خلافاً لما نلحظه في ( ص ١٩٩) حيث تبدو الأنا والأنت، شخصاً واحداً حيث يخاطب حامد ذاته:

" صغير، كلهم يقولون ذلك، صغير. وها أنت ذا من فرط صغرك، مكب في هذا الفراغ المطلق كفقاعة هواء عائمة حيث لا يراها أحد، وحيث لا تستطيع أن تختار طريقها. ربما كان أفضل لك أن تمضي عمرك راكعاً ها هنا ... " ( ١٩٩و ٢٠٠).

وسرعان ما ينوع حامد في السرد إذ بعد أسطر، وبعد أن يتذكر صديقه سالماً، يأخذ بقص قصته مع سالم:

"أوقفني ذات يوم بعد أن مضى ... " ( ٢٠٠).

وكما يلاحظ، فإن نص كنفاني هذا يحفل بصيغ سردية عديدة قلما حفل بها نص روائي فلسطيني حتى ذلك التاريخ. ولئن كان كنفاني في نصه الأول وظف سارداً دراماتيكياً كلي المعرفة، وكان ذلك، فيما أرى، يعود إلى اعتقاد الفلسطينيين في حينه أنهم هم الذين يمتلكون الحقيقة كاملة بخصوص ما جرى معهم، فإنّ تجديد كنفاني في السرد، هنا، عائد بالدرجة الأولى إلى تأثره بالروايات الأوروبية الحديثة، وهذا ما أشار

إليه هو نفسه، وهذا أيضاً ما درسه دارسون كثر. ويكفي أن اشير إلى التوضيح الذي صدر به الكاتب روايته :

" إنّ الصعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلف بهذا الشكل، هي صعوبة معترف بها، ولكن لا مناص منها أيضاً إذا كان لا بدّ من أن تقول الرواية ما اعتزمت قوله دفعة واحدة. لذلك السبب لجأت إلى اقتراح مطروق لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال، والتي تحدث عادة دون تمهيد، وذلك عن طريق حجم الحروف عند النقطة المعنية.

إنه شيء لابدّ من الاعتراف به. إنّ تغيير حجم الحروف ذلك يعرقل جزءاً هاماً من عملية الانتقال التي كان لا بدّ أن تحدث دون وعي مرتب في الحقيقة، ولكن تجارب سابقة من هذا النوع أثبت أن مثل هذا العمل هو شيء لا مفر منه ". ( أ. ك، ص ١٥٩).

وتشير الفقرتان السابقتان إلى حضور الكاتب / السارد وتدخله " وستبدو كأنها ترتيب مقصود لعالم مرتب في الحقيقة ... ".

إنّ الكاتب السارد الذي يترك المجال لشخوصه تتكلم، دون أن يتدخل أو يظهر إلاّ في صفحات الرواية الأولى، يعود ويميز، من خلال الطباعة، بين كلام شخصية وأخرى، وذلك لافتراضه أن القارىء قد يجد صعوبة في قراءة النص وفهمه، وهكذا لا يعرف القاص/ السارد كل شيء عن عالم شخوصه وحسب، بل إنه يتجاوزذلك ليعرف أيضاً عن صعوبة القراءة لدى القراء:

" إن الصعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلط بهذا الشكل، هي صعوبة معترف بها ... ".

ولئن كانت " ما تبقى لكم " تحفل بصيغ سردية عديدة نجدها في الروايات الفلسطينية فيما بعد، حيث نجد بعض الروايات توظف صيغة واحدة، إلاّ أنّ هذا لا يعني أنها قطعت، مثل جهيزة، قول كل خطيب. فمما لا شك فيه أن بعض الروايات التي ستختار صيغة واحدة وتعززها في الرواية كلها ، ما كان مؤلفوها يفعلون ذلك رغبة في التجديد وحسب، وهذا هو هاجس كنفاني في " ما تبقى لكم " ، وإنما كان المضمون هو

الذي يفرض الشكل، وهذا ما سأوضحه في أثناء تناول روايتي " تداعيات ضمير المخاطب" .

٥- جبرا إبراهيم جبرا : السفينة "

يترك جبرا إبراهيم جبرا في روايته السفينة المجال لثلاث شخصيات من شخصيات الرواية لتقص ، وهذه هي عصام السلمان الذي يقص الفصول ١و٣، ٥ و ٧و ٩ ووديع عساف الذي يقص الفصول ٢ و ٤و ٦و ١٠، و( إميليا فرنيزي ) التي تقص الفصل الثامن . وقد تتبع إبراهيم السعافين في كتابه " الأقنعة والمرايا: دراسة في فَنْ جبرا إبراهيم جبرا الروائي "(١٩٩٦) لغة " السفينة " وأتى في أثناء ذلك على أسلوب الرواية حيث ذهب إلى أنّ الذي " يرى السرد في الرواية يلاحظ أنها اختارت، أول وهلة أسلوب السيرة الذاتية أو ضمير المتكلم، غير أنّ من يتأمل حقيقة السرد من الداخل يجد أن عدداً من الأساليب تتداخل، إذ يلجأ إلى جانب ضمير المتكلم، إلى ضمير الغائب وإلى الأساليب الحديثة من مثل الحلم وتيار الوعي والاسترجاع والقطع الزماني والمكاني والرسائل التضمين التقافي( ؟ ) إلى جانب عدد من الحيل الأسلوبية والمضمونية (؟ ) " (ص٧٧).

والطريف في دراسة السعافين أنه أشار إلى تأثير طبيعة السرد على اللغة، وهذا ما يستحق بالفعل دراسة متأنية، وهو ما أنجزه الدكتور ( فيشر ) حين درس رواية كنفاني ( رجال في الشمس)، وقد أشرت إلى هذا آنفاً.

والساردون الثلاثة في السفينة " هم من نوع السارد المشارك الذي له حضور بارز في النص . إنه السارد الشخصية. ويمثل الثلاثة ذلك النمط من السارد غير العالم بكل شيء، ويتضح هذا في مواطن عديدة. فعبارات مثل " أغلب الظن " ( ص ٧) و " كان ظهر السفينة مهجوراً إلاّ من ثلاثة أو أربعة " (١١) و " في وسط الحقد العارم أمامي انقذفت لمى، لابسةً عارية، لا أعلم " (ص١١). و " أحسبه كان ينكت . لا أدري" (ص ١٥) تكثر على لسان الساردين، وإن كان بعضهم تنبأ، ابتداء، بمصير بعض شخصيات الرواية. لقد تنبأ عصام السلمان في الصفحة (٢٧) بأن جمال لمى زوجة الدكتور فالح سيجلب المأساة " أما السنيورينا لمى فلن يكون لجمالها من نهاية إلاّ المأساة " وهذا ما تمّ في نهاية الرواية، حيث انتحر زوج لمى الدكتور فالح.

وأرى أن ذلك النوع من السارد – أعني السارد غير العالم بكل شيء، – له ما يبرره على غير صعيد؛ أولاً على صعيد جبرا نفسه كاتباً، وثانياً على الصعيد الداخلي للنص الروائي، فهذا، من خلال ما يرد على لسان الشخصيات، يبرر هذا اللون من السرد، و يجعل حضوره مقنعاً أكثر من حضور شكل آخر من السرد.

ويعرف من قرأ جبرا وسيرته أنه إنسان أميل إلى أن يكون ليبرالياً؛ لقد ولد في بيت لحم ودرس في القدس وسافر إلى انجلترا ليتابع تعليمه هناك وأنفق شطراً كبيراً من حياته في العراق، وكان مطّلعاً على الثقافات العالمية وبخاصة الغربية منها، ولا يعرف عنه أنه انضوى تحت لواء حزب يتبنى فكراً شمولياً، وعليه فليس غريباً أن يترك المجال لشخصياته لتعبرعن ذاتها، وليس غريباً أيضاً أن تكون شخصياته من النوع الذي لا يعرف كل شيء أو أنه يظن أنهُ يعرف سر الحقيقة.

ومَنْ يقف أمام بعض العبارات التي تصدر في الرواية عن بعض الشخصيات يدرك أيضاً أن كونها غير منحازة وغير عالمة بكل شيء لم يأت من فراغ . ولعلنا هنا نأخذ برأي (Stanzel) السابق الذكر حول القص الموضوعي وارتباط نشأته بظهور مبدأ فلسفي يشجع على الموضوعية. يرد على لسان عصام السلمان ما يلي:

" بمثل هذه اللغة يحاول – أي وديع عساف – إقناعي أحياناً، مع أنه يعلم أن تفكيري، ولا سيما في السنوات الأخيرة، يضيق بالمصطلح الصوفي ويؤثر ما أتصور أنه موضوعية علميةً (ص ١٠٢) ويؤكد هذا مراراً:

" – أتحسبني أنا أيضاً من أولئك الشعراء الذين لا يقولون الشعر؟ لا ، يا وديع. أنا قد أحب الشعر، ولكنني أؤكد لك أن فوق كتفي رأساً لا يتناول الحقائق إلاّ تناولاً علمياً. ( ص١٣١).

و " – الأيديولوجيا التي أعتنقها غنية عن الغيبيات. رياضيات، هكذا أراها. المهم أن تحدد الكميات المعلومة، والمجاهيل، فتستنبط المعادلة الصحيحة " (ص ١٣١).

وما يقوله عصام السلمان عن ذاته يقوله ايضاً عن إحدى شخصيات الرواية ، وتحديداً عن شخصية محمود القانونية ، فهذا الذي يهمه أمران هما السياسية والمرأة يحمل رأساً لا يتناول الحقائق إلاّ تناولاً علمياً، وهو ذو رأس كبير يرمي إلى إيجاد تنظيم سياسي يجمع عدداً كبيراً من المثقفين العرب:

" فالمثقفون الثوريون، يقول محمود، يبلورون تفكيرهم اليساري، على الأغلب، في العواصم الرأسمالية. إنهم أصلاً لا يستطيعون الحياة إلاّ في جو الليبرالية التي تتيح

لهم الكتب، ... واللقاءات والدراسة والتنظيم بحرية وسخاء، لما في تلك العواصم، على حد رأيه، من بحبوحة فكرية وضمانات قانونية. الثوريون في قراراتهم ليبراليون، يقول محمود، ولكنهم يضطرون إلى التخلي عن الليبرالية تحت الضغوط الاستعمارية التي يفهمونها أكثر من غيرهم، بسبب من دراستهم في أقطار الغرب". ( ص١٣٢، ١٣٣).

ساردو جبرا في نصه هذا، إذن، مثقفون درسوا في الجامعات العربية ذات التوجه الغربي – الجامعة الأمريكية في بيروت – وفي الجامعات الغربية. ليس غريباً أن يكون السارد غير كلي المعرفة وغير خاضع إلى فكر شمولي يجزم أنه الصح دون غيره، وهكذا يظهر السارد لا يعرف الحقائق كلها ولا يعرف منها إلاّ ما استطاع عقله الوصول إليه، من خلال التجربة أو من خلال التفكير، إنه يحدد الكميات المعلومة والمجاهيل ليستنبط المعادلة الصحيحة ، ولا يعرف عن الشخصيات إلاّ بمقدار ما يحتك بها. لنلاحظ مثلاً ما يقوله عصام عن وديع حين التقى به:

" كان وديع وهو يتكلم قد استلقى على فراشه، وقد قمت أنا عنه وجلست مع زميله على الفراش المقابل، والرسوم مبعثرة عنْدَ أقدامنا . وأخذ خط تفكير هذا الفلسطيني يتضح لي شيئاً فشيئاً أول الأمر، ولكنه بالعكس ، كان منسجماً مع اتجاه منطقه الكثيف". (ص ٨٢ ).

ولعل ميزة هذه الرواية تكمن في شخصياتها الساردة التي لا تعرف إلاّ بمقدار، وهذا ما يجعل منها شخصيات مقنعة وموضوعية وعلمية. وكا ذكرتُ ابتداءً، فإن العبارات التي تعبر عن هذا تتناثر بكثرة في الرواية.

٦- **إميل حبيبي :" الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ":**

يعود إميل حبيبي في نصه هذا إلى التراث، فالعبارة التي تتصدر الرواية" كتب إليّ سعيد ابو النحس المتشائل " تذكر بمفتتح مقامات بديع الزمان الهمذاني :" حدثنا عيسى بن هشام قال :" ( حول البنية السردية للمقامة انظر د. عبد الله إبراهيم. ص ٩٣ وما بعدها).

ولكن إميل في نصه يختلف عن كتاب المقامات في أنه يتخذ لروايته شكل الرسالة، وهو، في حدود إطلاعي على الروايات الفلسطينية حتى عام ١٩٧٤، أسلوب جديد. وهكذا نكون أمام مرسِل ومرسَل إليه، مخاطِب ومخاطَب، وهذا ما تعززه صيغة

الافتتاح " كتب إليّ سعيد " وعبارة " أبلغ عنّي أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى...." التي تقع في بداية الرسالة الأولى.

والمرسِل والمرسَل إليه هما في النهاية شخص واحد هو إميل حبيبي، وقد اعترف إميل نفسه، في نهاية أيامه، أنه حين كتب المتشائل إنما كان يكتب عن نفسه. (حول ذلك مجلة مشارف، عدد ٩، حزيران ١٩٩٦، ص١٩) .

وإذا كان المرسِل هو الحاضر حضوراً في الرواية، إذ يقصّ ، من خلال الرسائل التي يكتبها، عن تجربته في دولة اسرائيل منذ تأسيسها، فإنّ المرسَل إليه يحضر في النص في مواطن عديدة؛ فهو أولاً الذي يختار عناوين فرعية لرسائل سعيد التي ينشرها، وهو أيضاً يتحول، في بعض الفصول، إلى سارد، وبخاصة الفصل الثاني عشر من الجزء الثالث، الفصل الذي يحمل عنوان " للحقيقة والتاريخ "، وهنا يمكن الوقوف أمام المقطع الأول لملاحظة التحول في بنية السرد التي غلبت عليها بنية الرسالة.

" يرغب المحترم، الذي تلقى هذه الرسائل العجيبة، أن يبلغكم بأنها كانت ترد عليه مدموغة في بريد عكا ... " (ص١٩٦).

كما يمكن أيضاً الوقوف أمام السطر الأخير من الرواية:

" فكيف ستعثرون عليه ياسادة يا كرام، دون أن تتعثروا به " ( ص ١٩٨).

وكما هو ملاحظ فإن المخاطَب في هذين السطرين هو الآخرون، – أي الذين ينكرون وجود سعيد والشعب الفلسطيني، ولعله هنا غولدا مائير وأتباعها ممن قالوا: لا يوجد هناك شعب اسمه الشعب الفلسطيني .

ويظل المروي عليه/ المخاطَب حاضراً في ذهن المرسِل كاتب الرسائل ، ويكون له حضوره في أكثر من مكان، بل إنه مختار من المرسِل ليقوم بدوره – أي ليتحول من مروي عليه إلى راو، والراوي كاتب الرسائل – أي سعيد – ليس من الرواة المحيطين بكل شيء عموماً. إنه يعرف بمقدار ما تمكنه تجربته من معرفته. ولنلحظ المقاطع التالية التي توضح كل ما سبق:

" فلست متيقنا من أنني الوحيد الذي التقاهم ... و " قد لا أكون الوحيد الذي اختاروه، ولكنني وحقك، مختار من المختارين. وأنت أيضاً، يا معلم أصبحت مختاراً. فأنا اخترتك لتروي عني أعجب عجيبة.

ويظل سعيد يخاطب المروي عليه، ولهذا تكثر عبارات مثل " يا معلم، يا محترم، يا أستاذ " وهو ما يبرز في المقطع الثاني من الكتاب الأول ( ص ٦٢).

ويعرف " قارئ " المتشائل عن المرسِل الكثير، ولكنه لا يعرف عن المرسَل إليه إلاّ أقل القليل، وإن كان هذا أمراً شكلياً، فالمروي عليه، كما ذكرت، هو صاحب الرسائل نفسها.

ولعل وقوع إميل حبيبي ، وهو يكتب نصه هذا، تحت سطوة التراث هو السبب الذي جعل هذا الأسلوب السردي يغلب على نصه، وهكذا كان نصه يتوالد من نصوص أخرى أكثر من كونه نصاً فرض مضمونه عليه شكله. ولقد أشار حبيبي مراراً إلى أنه كان، وهو يكتب المتشائل، يعود إلى كتب التراث، ولربما يذهب المرء إلى ما هو أبعد من ذلك ويقول إنّ بطل المتشائل ، ومن ورائه إميل نفسه، قد وجد في بطل المقامات ما يناسب طبيعته الساخرة والمفروض عليها أن تتغابى، وهو ما يلحظه المرء في مقامات البديع، فأبو الفتح الاسكندري كان يدرك جيداً أنّ زمانه يتطلب منه أن يمثل وأن يتظاهر بما ليس فيه، حتى يسيّر أيامه. ألم يقل أبو الفتح:

هذا الزمان مشوم　　كما تراه غشوم
الحمق فيه مليح　　والعقل عيب ولوم

وألم يقل أيضاً:

زجّ الزمان بحمق　　إنّ الزمان زبون
لا تكذبن بعقل　　ما العقل إلاّ الجنون

وقصة المحامي مع المجنون التي يوردها إميل في نهاية المتشائل لا تشذ كثيراً عما كان أبو الفتح الاسكندري يقوم به.

٧- **سميح القاسم: " الصورة الأخيرة في الألبوم ":**

أنجز سميح نصّه هذا عام ١٩٧٩، وكان يومها شيوعياً ملتزماً، واعتقدت الأحزاب الشيوعية في حينه أنها تمتلك رؤية ثابتة لمستقبل العالم، وأنها أيضاً تمثل جانب الخير، وقد أثر هذا الاعتقاد على صيغة خطاب أدبائها، فأنجزوا نصوصاً تصور العالم كما ينبغي أن يكون، وهذه أهم سمة من سمات الأدب الواقعي الاشتراكي.

ليس بمستغرب، إذن، أن يكون سارد نص سميح ، وهو هنا الكاتب نفسه، سارداً كلي المعرفة يمتلك الحقيقة – أو هذا ما اعتقده –. لقد كان السارد يعرف ما في السر وما في العلن، ولذلك – كما أرى – مايبرره، إذ كان يفترض في الشيوعي الملتزم أن يثقف نفسه ثقافة واسعة، وأن يعرف أيضاً ما يجري في وطنه وفي أوطان

غيره، وكانت الأحزاب الشيوعية تساعد على ذلك، فثمة ارتباط بينها، وثمة تبادل للمعلومات.

والسمة الثانية التي تغلب على السارد هنا انه سارد منحاز وهذا ما يفترض أن يكون أيضاً في نص أدبي يصدر عن كاتب يؤمن بالفكر الاشتراكي وينضوي تحت لواء حزب شيوعي. ويُعْرَف أن من أهم خصائص الواقعية الاشتراكية حزبية الأدب والأديب. ولأنني تناولت البنية السردية لهذا النص بصورة مفصلة، فسأكتفي بما كتبت (حول ذلك انظر، كنعان، حزيران ١٩٩٥).

٨- **إبراهيم نصر الله : " براري الحمّى ":**

لئن كان التجديد في " ما تبقى لكم " لعبة فنية في الأساس، فإن أسلوب " براري الحمّى " السردي وتعدده وتنوعه له ما يبرره على صعيد المضمون الروائي.

تتمحور الرواية حول مدرس ذهب إلى منطقة القنفذة في السعودية، وهناك يعاني من قسوة المكان وبؤسه، ويعيش كوابيس تشطر الذات إلى ذاتين:

" هي القنفذة .. طعنة كفيلة بأن تشطر الإنسان إلى شطرين، فكيف يمكن أن تجعل منها شيئاً ما يشبه الروح ... يشبه اللقاء " (ص٦٠)

ويعاني محمد حماد من الوحدة والاغتراب، ولا ينقذه اتصاله مع الآخرين من الوحدة والاغتراب، ولا يقلل من شعوره بعمق مأساته. هكذا يخاطب ذاته المنشطرة التي تحمل الاسم نفسه " محمد حمّاد "، كما يخاطب ذاته، ويسرد عن محمد حمّاد الآخر وعن الآخرين في غيابهم، كما يخاطبهم في أثناء حضورهم. وبناء على هذا كله تتعدد أساليب السرد في الرواية، حتى ليمكن القول إنه ما من صيغة من صيغ السرد بضمائره كلها الأول والثاني والثالث، وما من فعل من الأفعال كلها؛ الماضي والمضارع والأمر، إلاّ ولها في هذا النص الروائي حضور، وإن بنسب مختلفة: يغلب استخدام صيغة الماضي، ويبرز الفعل المضارع، وإن كان حضوره قليلاً، وتظهر صيغة الأمر، وإن كانت قليلة جداً.

سوف اوضح ما سبق بقدر من التفصيل :

- يتم السرد في الصفحات ( ٦-٩) من خلال ضمير الأنا ، ولكن المرء يعثر هنا على مخاطب/ مروي عليه، والمروي عليه هنا مجموعة من الناس ." ولكنني أصارحكم

حتى لا تزداد حيرتكم " (ص ٧) ويتكرر هذا في مواطن أخرى ( ص ١١٠ – ص ١١٨).

- تبرز منذ الصفحة العاشرة صيغة الأنا / أنت، وتتعدد الأنت فتارة تكون الأنا نفسها، وطوراً تكون محمد حماد الآخر، وثالثة تكون شخوصاً أخرى. وغالباً ما تتم الصيغة هنا منجزة من خلال استخدام الفعل الماضي :" كُنْتَ في الليلة الماضية قد سمعْتَ " (ص ١٢)، وهذا يعني أن المخاطِب يخاطِب المخاطَب عن عالم انجز، كما لو أنه يعرف كل شيء عن مخاطبه.
- تبرز صيغة الأنا / أنتما في الصفحات (٤٨، ٤٩، ٦٠، ٦١) وذلك حين يخاطِب المخاطَب ذاته المنشطرة – أي محمد حماد ومحمد حماد معاً – والأنا / أنتما هنا هم شخص واحد:

" بعد قليل ... نفضتما الغبار الذي يغمر وجهيكما ... وحديثكما، وما إن استعاد كل منكما بعض تفاصيل ملامحه ... حتى بدت الدنيا لا تخلو من الأمل تماماً ". (٤٩).

- يتم القص أحياناً من خلال صيغة الجمع " نحن "، ويبرز هذا في ص(٤٠)، وذلك حين يعبر السارد عن حياة الجموع في الصحراء التي تهدد الجميع:

" اتسعت الصحراء، هي دائماً تزحف باتجاهنا، ونحن نصرخ، ثم تزحف باتجاهها ، نلتقي في تلك النقطة. تلك المسافة الحرجة التي يتحد فيها الخطان، نرتطم، ننظر حولنا، إذن نحن ما زلنا على قيد الحياة ".

ويتضح من الفقرة السابقة أن هذا التحول له مايبرره، فمحمد هنا واحد من مجموعة أمام تحد هو الصحراء، وهكذا نجد أن التغيير في الصيغ ليس مجرد لعبة شكلية. إنه يخاطب ذاته حين يشعر بالوحدة، ويخاطب ذاته المنشطرة حين يُسأل من الآخرين عن محمد حماد، ويقص عن الآخرين حين يعاني من مشكلة معهم، ويقص عنه وعن الآخرين حين يكون هؤلاء أمام عدو مشترك.

ويبدو المخاطِب / السارد غير ملم بكل شيء، إنه ليس السارد كلي المعرفة. يخاطب الراوي ذاته:

" كيف يمكن أن يكون حول البيت ... كيف عرفوا أنه ما يزال في الجوار ... لم تعرف ... هل كان عليك أن تفرح ... أم كان عليك أن تحزن... فأن يكون هنا يحمل الحالتين ... وأن يكون قد ابتعد يحمل الحالتين، لم تعرف ... " ( ص٩١).

٩- عادل الأسطة : " تداعيات ضمير المخاطب ":

ليست صيغة " تصل البناية" و " تصحو من النوم " و " تخاطب نفسك " في روايات " تداعيات ضمير المخاطب " و ليل الضفة الطويل " و " الوطن عندما يخون " صيغة جديدة كلياً في النثر الفلسطيني، ولكنها، في حدود ما أعرف، جديدة في توظيفها في نص روائي كامل.

لقد وظف محمود درويش صيغة المضارع المخاطَب في مقالاته النثرية التي جمعها في كتابه " يوميات الحزن العادي " كما وظفها روائيون آخرون توظيفاً جزئياً، وهذا ما بدا في رواية " براري الحمّى " .

يكتب درويش في مقاله:" ذاهب إلى الجملة العربيةِ في الخامس عشرمن أيّار " ما يلي:" تجلس في أيّار، ما بين البرقوق والبندقية " ويواصل استخدام هذه الصيغة، كما نقرأ صيغة الماضي المخاطب في مقالته " الفرح عندما يخون "، وتبدأ هذه بالفقرة التالية:" علموك أن تحذر الفرح، لأن خيانته قاسية. من أين يأتيك فجأة !" ولكنه سرعان ما يعود إلى صيغة المضارع المخاطَب:" تغزوك الأيام بذكريات لا تشبهك ".

تبرز الصيغة نفسها – أعني المضارع المخاطَب – في بعض النصوص الروائية التي نقلت إلى العربية، وهو ما يبدو في رواية ( كارلوس فونتيس ) " أورا " ( الكرمل، ١٩٨٦)، وتفتتح الرواية بالعبارة التالية :" تقرأ هذا الإعلان " ( ٣٠٩) ويستمر حضور هذه الصيغة حتى نهاية الرواية.

وكما ذكرت، ابتداء، فهناك تأويلات عديدة لتحديد الأنا / أنت. قد تكون الأنا غير الأنت، وقد تكونان شخصاً واحداً، وقد تكون الأنت القارئ نفسه، إذا ما تطابق ما حدث مع البطل/ الأنت مع القارئ.

وتوهم صيغة " تصل البناية " التي تفتتح بها رواية " تداعيات ضمير المخاطب "، توهم القارئ بأن الحدث يجري أمامه الآن. فالرواية وإن كانت كتبت بعد انتهاء التجربة التي عاشتها شخصية ضمير المخاطَب، وهي نفسها شخصية المخاطِب – أعني إنّ المرسِل والمرسَل إليه هما شخص واحد – أي أنّ الأنا والأنت هما أنا واحدة –، إلاّ أنها – أي الرواية توهم القارئ أن الحدث ما زال في لحظة جريان مستمرة آنية لا تنتهي إلاّ في اللحظة التي ينتهي القارئ فيها من قراءة الرواية، ولا يعرف القارئ، أو المرسَل إليه أيضاً، عن الأحداث إلاّ بمقدار ما يقوله المخاطِب / المرسل.

والمرسل إليه في النص له ملامح محددة وعاش أيضاً في فترة زمنية محددة، وهذا يعني أن إمكانية وضع القارئ مكانه هي إمكانية قليلة جداً.

وأشير إلى صيغة سردية أخرى نادرة الاستعمال في النصوص الروائية الفلسطينية، هي صيغة الفعل المضارع التي تقص عن الهو – أي صيغة الشخص الثالث من خلال الفعل المضارع – ، وهي صيغة تختلف عن صيغة المضارع التي تخاطب الأنت، فمثلاً صيغة " يجلس " هي غير " تجلس " ، وهي صيغة وظفت في نصي " خربشات ضمير المخاطب " (١٩٩٦/١٩٩٧) . وبرزت هذه الصيغة في بعض الروايات العالمية ومنها رواية( أيتالو كالفينو) " السيد بالومار".

وما قلته عن العلاقة بين المضمون والشكل فيما يخص رواية إبراهيم نصر الله، أقوله أيضاً عن روايات " تداعيات ضمير المخاطب" و " الوطن عندما يخون " و " ليل الضفة الطويل " و " خربشات ضمير المخاطَب ". لقد فرضت التجربة التي كتب عنها الشكل السردي الذي صيغت به، وإن كان هناك مجال لأن أضيف شيئاً حول صيغة " يجلس " فإنما أقول إنها صيغة تناسب الكتابة عن شخص يفكر ويتأمل وهذا ما بدا لي في رواية ( كالفينو ) المذكورة، وهذا ما يناسب الأجزاء الأولى من " خربشات ضمير المخاطب ": يكتب الروائي هناعن شخصيته، بعد أن يجرد منها شخصاً آخر، ويروي عن أشياء في لحظة جريانها أو وهو على مقربة من لحظة جريانها.

## الخلاصة

لم يلتفت إلى ظاهرة السرد في الرواية العربية بعامة والرواية الفلسطينية بخاصة إلاّ في العقد الأخير من هذا القرن، ولئن أنجز إخواننا المغاربة دراسات عديدة تستحق الاحترام، فإننا فيما يخص روايتنا، لا نعثر على دراسات لافتة للنظر، ولعل هذه الدراسة تسهم، ولو قليلاً، في لفت الأنظار إلى هذه الظاهرة الروائية .

وكما لاحظنا فإن السرد كان يعبر، دون وعي من كثير من الروائيين، عن طبيعة التفكير الذي ينطلق منه الكاتب، أو يبدو انعكاساً لطبيعة التجربة التي تعيشها شخصيات الرواية؛ ثمة كُتّاب آمنوا بفكر شمولي، وآخرون كانوا ليبراليين، وهكذا لاحظنا سارداً كلي المعرفة، وساردين بدوا ملمين بالأشياء إلماماً غير كلي، وبدواً أيضاً غير منحازين. كما لاحظنا أن هناك نصوصاً تنوع السرد فيها وتعدد وبخاصة تلك

النصوص التي كانت تعبر عن شخصيات قلقة تعاني من انشطار الذات وعدم تصالحها مع المحيط الاجتماعي والبيئي. وهناك نصوص روائية برزت فيها أشكال سردية نتيجة لاطلاع مؤلفيها على التراث العربي أو التراث الإنساني ، وهي بذلك توالدت من أشكال سردية أكثر مما جاءت نتيجة لمضمونها الذي يفرض شكله.

ولعل النصوص الروائية المعالجة تعطي فكرة عن طبيعة السرد في الرواية الفلسطينية وتطوره، وإن كانت هناك روايات أخرى تستحق أن تدرس، ومنها رواية جبرا " البحث عن وليد مسعود " التي يبرز فيها ساردون متعددون يسردون عن فكرة واحدة هي اختفاء وليد مسعود الذي كانت له صلة بهم، ومنها أيضاً – أي الروايات – ما أنجزه، فيما بعد، احمد حرب وعزت الغزاوي وآخرون.

**ملاحظة:**

فيما يخص أسلوب المخاطِب/ المخاطَب – أي المرسل والمستقبل – واختلاف الأنا عن الأنت، وبروز ملامح خاصة لكل منهما أود أن أشير إلى روايتين عربيتين صدرت أولاهما عام ١٩٨٨ وثانيتهما عام ١٩٩٨.

يبدو المخاطِب في رواية الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي " ذاكرة الجسد " (١٩٨٨ ) واضح المعالم، فله اسمه الخاص " خالد " وله أيضاً تاريخه الشخصي؛ فهو مناضل إبّان حرب الاستقلال حيث فقد إحدى يديه، وهو معارض سياسي إبّان الاستقلال ويفضل، بعد أن سجن لفترة، أن يعيش في المنفى في باريسَ، ثمّ هو رسام، كما تبدو المخاطَبة أيضاً ( الأنتِ ) واضحة المعالم ولها أيضاً تاريخها الشخصي، فهي ابنة شهيد مشهور ( سي الطاهر) وهي تدرس، فيما بعد ، في باريس، وهي كاتبة تورد ص (٣٨٦) ما يلي:

" لا حظي انني لم أذكر اسمك مرةً واحدة في هذا الكتاب. قرّرْتُ هكذا أن أتركك بلا اسم. هنالك أسماء لا تستحق أن تذكر"، إلاّ أنه – أي المخاطِب خالد– يسميها حياة:" لنفترض أنك امرأة كان اسمها " حياة " ، وربما كان لها اسم آخر ... فهل مهم اسمك "؟ (ص ٣٨٦).

وتتحول ( الأنتِ ) في " فوضى الحواس " (١٩٩٧) إلى أنا ساردة ونعرف عنها أكثر.

والصيغة – صيغة الخطاب – تتم عبر الفعل الماضي، لا المضارع، وهذه، كما هو واضح، مختلفة عنها في رواية " تداعيات ضمير المخاطب ".

ويبدو أيضاً المخاطِب في رواية الكاتب اللبناني إلياس خوري " باب الشمس "(١٩٩٨) ذا ملامح خاصة، وكذلك يبدو المخاطَب – أي المرسل إليه –، فالأول هو د. خليل والثاني هو يونس المغمى عليه. ويعرف القاريء الكثير الكثير عن كليهما وعن أصولهما العائلية، كما يعرف عن حياتهما الشخصية والسياسية، وهما يشكلان شخصيتين رئيسيتين في الرواية، بل إن القصّ عن مأساة أهل فلسطين منذ عام ١٩٩٥، يتم من خلال قص المخاطِب د. خليل على المخاطَب المغمى عليه وفاقد الوعي يونس وهما في المستشفى حيث يحرس الأول الثاني الذي ينتظر الموت. إنّ الأنا هنا ليست الأنتَ بأي حال من الأحوال، وإن كان بينهما ما هو مشترك الكثير الكثير.

والصيغة التي تغلب على النص الروائي هي صيغة الماضي " ولكنك لَسْتَ من عين الزيتون. بلى أنت من عين الزيتون، ووالدك الأعمى هاجر إلى دير الأسد، بعد مذبحة القرية عام ١٩٤٨.

ولدت في عين الزيتون ، واسموك يونس، قلت، لي إنّ والدك الأعمى أسماك يونس، لأنك كسرت جدار الموت ". (ص١٨).

وعليه فلا نستطيع أن نقول هنا إنّ المخاطِب شخص وهمي وأنّ المخاطَب أيضاً شخص وهمي، وإذا كان الثاني في رواية " تداعيات ضمير المخاطب " ذا ملامح خاصة، وإن لم يحدد اسمه في الرواية كلها، فإن الأول – أي المخاطِب / المرسِل– يبقى عصياً على التحديد، وهذا ما يجعل من إمكانيات التفسير إمكانيات عديدة، وإن كنت شخصياً – بصفتي كاتب/ الرواية – أقول إنّ الأنا هي الأنت، ولكن ذلك لا يحول دون تفسيرات أخرى كأن يقول ناقدٌ ما إنّ الأنا هي شخص وهمي، فيما تتحدد الأنت بالتالي: محرر أدبي لجريدة مقدسية، يسافر إلى ألمانيا، وهو متزوج وله طفلتان، يقيم هناك أربع سنوات ويدرس الأدب العربي، وتحدث معه إشكالات عديدة، وقد حدث هذا كله إبّان فترة الانتفاضة وحرب الخليج عام ١٩٩١.

وكما هو واضح فإن صيغة السرد تختلف كلياً، فالقص يتم عبر الفعل المضارع: (تصل البناية .... ".

## المراجع

### الروايات


١- الأسطة، عادل : تداعيات ضمير المخاطب، نابلس ١٩٩٣.

٢- جبرا، جبرا إبراهيم : السفينة، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٠ ط٤.

٣- حبيبي، إميل: سداسية الأيام الستة – الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، حيفا، ١٩٨٥ ط٧.

٤- الحسيني، اسحق موسى: مذكرات دجاجة، القاهرة ،١٩٤٣.

٥- القاسم، سميح : الصورة الأخيرة في الألبوم، دار النورس، القدس، ١٩٩٠/ط١٩٧٩.

٦- كنفاني، غسان: الآثار الكاملة، الروايات، بيروت ١٩٨٦ ط٣.

٧- نصر الله، ابراهيم: براري الحمّى، عمان ، دار شروق،١٩٩٢ط٢.


### روايات عربية :


١- خوري، إلياس باب الشمس، بيروت ١٩٩٨.

٢- مستغانمي: أحلام : ذاكرة الجسد، بيروت ١٩٩٧ ط٧.


### روايات اجنبية :


١- فونتيس، كارلوس؛ أورا، مجلة الكرمل، ١٩٨٦، عدد ٢١و ٢٢. ( ترجمة صالح علماني).

٢- كالفينو، ايتالو: السيد بالومار، بيروت، دار الفارابي،١٩٩٧( ترجمة بسام حجّار).


### المراجع العربية والمعربة :


١- ابراهيم ، عبد الله، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المغرب ١٩٩٢.

٢- الأسد، ناصر الدين؛ محاضرات عن خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطينن القاهرة ١٩٦٣.

٣- تودوروف، تزيفتيان: الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، المغرب، ١٩٩٦.
٤- الحمداني، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المغرب، ١٩٩٣، ط٢.
٥- درويش، محمود: يوميات الحزن العادي، عكا، ١٩٧٩ ( نسخة مصورة وغير كاملة ).
٦- السعافين، ابراهيم: الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا الروائي، عمان ، ١٩٩٦.
٧- عبد الهادي، فيحاء: غسان كنفاني، الرواية والقصة القصيرة، القدس، ١٩٩٠.
٨- العودات، يعقوب: من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، القدس، ١٩٩٢ ط٣.
٩- غنايم، محمود: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٩٢.
١٠- يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي ، من أجل وعي جديد بالتراث، المغرب ١٩٩٢.

**المراجع الأجنبية :**

1- Anderegg, Johannes: Fiktion und Kommunikation, Gottingen, 1977.
2- Fischer, Wolfdietrich: Manner unter todlicher Sonne, Ghassan Kanafanis Werk heute, Wurzburg, 1995.
3- Stanzel, Franz K.; Typische Formen des Romans, Gottingen 1987, II Auflage.

## إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في نص "خرافية سرايا بنت الغول" وموقف الدارسين منها !

ترمي هذه الكتابة الى الخوض في إشكالية المؤلف والراوي والشخصية القصصية في النص الروائي ، وتتبع ظاهرتي الاتصال والانفصال بين هؤلاء الثلاثة من خلال نص إميل حبيبي "خرافية سرايا بنت الغول" (١٩٩١).

**وتسير الدراسة في الخطوات التالية :**

أولا : إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في النقد الروائي .

ثانيا : الدارسون الذين تناولوا نص إميل حبيبي المعاين هنا، ووقوفهم عند هذه المصطلحات.

ثالثا : إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في النص .

### اولا : إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في نقد الرواية :

يثير دارسو الفن الروائي العديد من الأسئلة حول هذه الاشكالية ، وأبرزها :

- هل يكون القاص مجرد وسيط بين شخوصه وما ألم بهم والقراء؟ بمعنى آخر : هل يقول لهم انه يريد أن يقص عليهم شيئا ما ثم ينسحب شخصيا .
- هل يكون القاص شخصية محورية داخل قصته ؟
  بمعنى آخر: هل يقص عن ذاته أيضا ؟ وهل يشير الى ذلك ؟
- هل يكون القاص أصلا لقواعد القص ؟ فلا يقول شيئا، ابتداء، ولا يكون، بناء على ذلك، وسيطا، ولا يقص ايضا عن ذاته ؟ (١)

---

(١) اعتمد في هذا على دراسة (GERHART V. GRAEVENITZ)
الواردة في كتاب ( ARBEITSBUCH : ROMANANALYSE)
اعداد : HANS - WERNER LUDWIG
والصادر عن GUNTER NARR VERLAG TUBINGEN
عام ١٩٨٩ . ط ٢. وانظر : ص ٧٨ وما بعدها .

واختلف نقاد الرواية أيضا حول طريقة دراسة الرواية ونقدها اختلافهم في طريقة دراسة النصوص الأدبية بشكل عام. فهل يقرأ النص الروائي معزولا عن مؤلفه، كما يذهب بعض البنيويين ؟ أم يقرأ النص وصاحبه والظروف التي عاشها والعصر الذي انتمى اليه وما شهده العصر أيضا ؟

ولن يكون المرء، حين يتبع الطريقة الأولى، بحاجة الى مناقشة هذه الاشكالية في جوانبها الثلاثة، لأنه سيسقط من حسابه كل ما هو خارج النص، وتحديدا المؤلف، الا اذا كتب المؤلف خطبة لنصه ذيلها باسمه الصريح، أو اهداء مهره باسمه، أو توضيحا في هامش، ويُكتفي هنا بتتبع السارد والشخصيات وتحديد سمة كل من هذه. أعني: السارد المحايد والسارد غير المحايد والسارد كلي المعرفة والسارد جزئي المعرفة، والشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية والشخصية النامية والشخصية الثابتة والشخصية النمطية والشخصية النموذجية. واذا ما برزت شخصية مؤلف داخل النص نفسه، ذهب الدارس الى أنه سارد أو شخصية روائية، ولا يلجأ في هذه الحالة الى الربط بينه وبين الكاتب الحقيقي وما يعرفه عن الأخير. وقد يدرج الدارس أيضا خطبة الكاتب الحقيقي وما يشير اليه في الهوامش ، على أنها جزء من النص، فلا يلتفت الى ما هو خارج الكتاب الذي بين يديه.

ويختلف الأمر في أثناء دراسة الدارس النص، وهو يتبع الطريقة الثانية. وهنا يمكن أن يبحث عن شخصية المؤلف في نصه فيقابل بين الكاتب والكاتب الضمني، والكاتب والسارد، والكاتب وبعض شخصيات الرواية. وينهج الدارس نهج المقارنة والمقابلة، فيقارن ويقابل بين ما يعرفه من معلومات عن المؤلف وبين ما يرد عن الأشخاص الذين يقرأ عنهم في الرواية، ومن ضمن هؤلاء ، المؤلف الضمني – إن وجد – والسارد والشخصيات الروائية. وهو – أي الدارس– هنا لا يأخذ بمقولة موت المؤلف خلافا لما هو الأمر عليه في الطريقة الأولى .

وينبغي ، هنا، الوقوف قليلا عند مصطلح "المؤلف الضمني" .

يرى بعض دارسي فن الرواية أن هناك قاصا افتراضيا في كل نص قصصي، اليه – أي القاص الافتراضي – تعود الأقوال. ويستقل هذا، في أثناء الوصف والسرد، بذاته كما لو أنه شخص ثان منشق عن المؤلف. يخلق المؤلف هذا القاص الافتراضي –

وقد لا يكون كاتبا آخر مطلقا – ويسقط ذاته عليه، ولكنه – أي الكاتب الحقيقي – يجد نفسه، وهو يكتب ، وقد اكتشف نفسه أو خلقها[٢].

وليست الطريقة الثانية، في النقد العربي بشكل عام، جديدة كل الجدة. ومن قرأ نقد عباس محمود العقاد لكل من أبي نواس – الحسن بن هاني،– وابن الرومي يعرف أنه درس نفسية الأول من خلال الاخبار التي رويت عن حياته، وأنه – أي العقاد – استنتج منها سمات ما حول شخصيته، ليبحث من ثم عنها، أو عما يؤكدها، في شعره. ودرس ابن الرومي الذي لم تتوفر أخبار عن حياته من خلال شعره .

ويختلف المنهج الذي أتبعه هنا عن منهج العقاد، فليس القصد البحث عن نفسية الروائي من خلال ما يروى عنه والتأكد من ذلك من خلال نصوصه، تماما كما أنني لا أرمي الى البحث عن نفسية إميل حبيبي من خلال نصوصه. وجل ما أبتغيه معرفة ما إذا كان الكاتب يكتب عن ذاته، فيما يكتب، وفيما اذا كانت رواياته تدرج تحت باب رواية السيرة الذاتية، حتى اذا ما توصل الدارس الى هذا أسلم نتائجه للناقد الذي يطبق المنهجين النفسي والاجتماعي.

وهكذا تبقى هذه الدراسة أسيرة المنهج الذي يقرأ النص اعتمادا على الجنس الأدبي الذي يدرج تحته، مستعينا بالقواعد والأسس التي أرساها النقاد المؤسسون المؤصلون لقواعد الأجناس الأدبية. ويختار الدارس هنا، في تطبيقه، جزئية واحدة من جزئيات الفن الروائي هي الجزئية المذكورة في العنوان، والموضحة فيما سلف .

ويبدو إميل حبيبي نموذجا جيدا لدراسته هنا وفق المنهج هذا. وقد أنجزت دراسة قريبة من هذه ، مع اختلاف قليل، هي دراستي لروايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (١٩٧٤) [٣]، حيث قابلت بين شخصية سعيد وإميل نفسه. ولم تكن المقابلة مفتعلة، كما لم تسفر عن نتائج خاطئة، إذ أكد إميل حبيبي، في اللقاء الأخير الذي أجري معه، على أنه كان يكتب ، في المتشائل، عن ذاته .

---

(٢) حول مصطلح المؤلف الضمني في نص إميل حبيبي أنظر: د. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الكويت، ١٩٩٢. ص ١٦٨.

(٣) نشرت الدراسة اولا في جريدة نابلس في آب ١٩٩٥، ثم اعيد نشرها، من جديد ، في مجلة "مشارف". انظر : مشارف، العدد السابع، آذار ١٩٩٦. ص ٨٥ – ١٠١ .

س ١ هل هناك أصل واقعي لشخصية سعيد أبي النحس المتشائل ؟

جـ كنت أكذب وأقول في الماضي إن شخصية سعيد أبي النحس هي عكس شخصيتي. ولكنني الان في عمر لم أعد فيه بحاجة الى الكذب. لقد كنت أتحدث في "المتشائل" ، الى حد كبير، عن نفسي. وعقلانيته هي عقلانيتي الى حد ما. وقد كنت حتى في قيادة الحزب أحاول أن أمنع أية مغامرة بأعضاء الحزب وبالشعب كله. ربما أكون أول من نجح في وقف خطئنا الكبير والأساسي، وهو أننا عادينا كل من وجد عملا ليعتاش منه في إطار المؤسسة الاسرائيلية الحاكمة"(٤).

وعلى العموم فسوف أحاول، هنا، الوقوف بقدر من التفصيل، عند "خرافية سرايا بنت الغول"(٥).

**أولا : إشكالية الرواية / الخرافية فنيا :**

إذا أردنا معالجة الاشكالية في النص المختار فعلينا أن نتفق، ابتداء، على إدراجه تحت جنس الرواية، وهذا ما لا يبدو واضحا للمؤلف نفسه، وهو ما خاض فيه الدارسون. وسأقف عند هاتين النقطتين مفصلا.

**أ – أين يصنف إميل حبيبي نصه فنيا ؟**

يربك المؤلف، في أثناء تحديد جنس نصه الأدبي، الناقد الأدبي. فهو يختار العنوان التالي لها : "خرافية سرايا بنت الغول"، ويكتب، مقابله، بالانجليزية العبارة التالية :

"SARAYAH BINT EL-GOOL ' - A NOVEL

مترجما كلمة "خرافية" بـ "NOVEL"، وليس هذا بصحيح.

ويكتب في المقدمة ما يلي :

"ولما كنت "مؤمنا"، و "المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين" فقد أخرجت "سرايا بنت الغول" من جنس الرواية الطويلة منذ البداية. فما هي ، اذن؟

---

(٤) انظر : مشارف، العدد التاسع، حزيران ١٩٩٦. وأجرى اللقاء احمد رفيق عوض ومنذر عامر وليانة بدر وزكريا محمد . ص ١٩

(٥) صدرت عام ١٩٩١ عن دار عربسك – حيفا، وأعتمد في دراستي على هذه الطبعة.

سميتها "خرافية" . فقد وجدتنا – نحن العرب الفلسطينيين، متخصصين وغير متخصصين، نستعمل هذا التعبير – "خرافية" – لكل فعل مدهش.." [٦]

ولكن إميل يناقض نفسه، فيكتب في المقدمة نفسها :

"وأما بطل روايتي فقد مضى، في طول الرواية، يبحث عن فتاة كان أحبها في صباه – ثم أشغلته همومه اليومية عنها . فأهملها حتى عادت وظهرت له في شيخوخته. فمن هي "سرايا" هذه ومن هو "الغول" ؟ فانني كعادتي في رواياتي السابقة، لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها .." [٧]

ويكتب ايضا :

"وقد شبهتهم، في روايتي الأخيرة، بشجرة الأجاص.." [٨]

ويبدو أن مرد هذا الارباك عائد الى عدم المامه إلماما دقيقا بالفروق بين الأجناس الأدبية. ويعزز رأيي هذا ما يورده في الهامش رقم ١٩ من صفحة ٢٠ حين يأتي على ذكر نصه "سداسية الأيام الستة" الذي اختلف الدارسون حول جنسه : أهو رواية أم مجموعة قصصية ؟ فيكتب :

"وتحدثت عن الأشباح الهائمة في روايتي القصيرة" أم الروبابيكا" وهي الرواية الثالثة في "سداسية الأيام الستة". ظهرت، لأول مرة، في العام ١٩٦٨. المؤلف".

ويذهب في متن ص ٧٥ مذهبا آخر، وذلك حين يعتبرها سيرة: "فقد حملت، بحسب اعترافها ، أربعة عشر بطنا أنجبت منها احد عشر ولدا عاش منهم وشب واستشب تسعة ما بقي منهم ، على حد علمي حتى كتابة هذه السيرة، سوى خمسة".

ويكرر هذا في ص ٧٧ :

"فلا يطلبن مني قارىء من قراء هذه السيرة .."

وسرعان ما ينقلب على هذا في بداية ص ٧٨ :

"واستمر في هذه "الخرافية" وقال : "

---

(٦) حبيبي، خرافية، ص ٦.

(٧) السابق، ص ٥.

(٨) السابق، ص ٨

ويكرر هذا في ص ٨٦ :

"ويحكي ويحكي ويسترسل في "الخرافية" ... "

ويعود في الصفحتين ٩٧ و ٩٨ ليستخدم المفردتين معا :

"فالى متى تطلبون مني، يا أحبائي الأحياء منهم والغائبين التمهل في انجاز هذه "الخرافية" ؟ فلولا إدراكي أن الموت حق لمضيت في التمهل حتى العدم ولما كانت هذه السيرة وما فيها من خيانات الذاكرة ومن الأمانة في خيبة الآمال".

ويعتبرها في ص ١٢٧ سيرة، وفي ص ١٣٩ تارة رواية وطورا خرافية، وفي ص ١٤٣ خرافية، وفي ص ١٤٤ سيرة وخرافية معا : "وهذا الآتون هو هذه "الخرافية" ، السيرة المسيرة".، وفي ص ١٥٠ سيرة، وفي ص ١٥٩ خرافية، وفي ص ١٨١ خرافية، ويرد في هامش ٣٩ في صفحة ١٨٢ ما يلي :

"انتهينا من كتابة هذه "الخرافية" – في نصها النهائي (الحالي) صباح يوم الاثنين ١٩٩٠/٩/٢٤ / المؤلف ".

وهكذا يخرج الناقد والقارىء دون أن يعرف أهي رواية أم خرافية أم سيرة، ويعود السبب في ذلك الى استخدام المؤلف هذه المفردات في أثناء تصنيفها، وان أبرم، ابتداء، عقدا ما مع قارئه حين أخرجها لفظا من جنس الرواية وسماها خرافية .

**ب – تصنيف النقاد لها :**

وقف العديد ممن تناولوا "خرافية سرايا بنت الغول" أمام نوعها الأدبي الذي تنتمي اليه. وقد رأى فيها ياسين رفاعية، في مقالته الموجزة[٩]، سيرة ذاتية للمؤلف، ولكنه لم يبرهن ذلك، ونراه يَنْعَتُها تارة بأنها سيرة وطوراً بأنها رواية.

وقد وقف صدوق نور الدين في مقالته "قراءة نقدية في سرايا بنت الغول"[١٠] أمام "مسألة التجنيس" مدفوعا الى ذلك بموقف إميل حبيبي في المقدمة التي صدر بها نصه،

---

(٩) جريدة الشرق الأوسط اللندنية، الجمعة ١٩٩٢/٣/٢٧

(١٠) مجلة العربي الكويتية، كانون ثان، ١٩٩٣. العدد (٤١٠) ص ٩٤ وما بعدها.

ورأى صدوق أن هذه الخرافية هي "سيرة ذاتية روائية، تخلخل المتداول على مستوى كتابة السيرة.." والسبب في ذلك أن "السائد كون السيرة موضوعية واقعية لا تحتاج الى ما يكسر مثل هذا المسار.. لولا أن "سرايا بنت الغول" تؤسس فعل الكتابة بالربط الى حد عدم الفصل بين الواقعي، الشعري، الحكائي والأسطوري...".

وكان الدكتور صلاح فضل قد درسها على أنها رواية لا يكتفي المؤلف فيها "بالتماهي الشديد مع الراوي والاغتراف المباشر من مخزون ذاكرته الشخصي من الأحداث، بل يصر على ذكر الأسماء التاريخية في هوامشه هنا،..." [١١] وقد كرر الدكتور في دراسته مفردة الرواية على مدى صفحاتها التي بلغت العشرين تقريبا، ولم يحد عن نعتها بانها رواية تفيد من مادة السيرة الذاتية إلا في موضعين ظهرا في الصفحة الاخيرة حيث نعتها فيهما بانها خرافية.

ويحسم الدكتور إحسان عباس، وهو الملم بالأجناس الأدبية المام الدارس المنظر، يحسم، في رسالته التي كتبها الى اميل حبيبي، رأيه في الجنس الأدبي الذي تنتمي اليه "خرافية سرايا بنت الغول"، وذلك حين يكتب :

"وأخيرا، وأنا في عمان، أرسلت الى نسخة من سرايا بنت الغول التي أعدها أجمل سيرة ذاتية فنية كتبت بالعربية . إنها نموذج جديد في هذا النوع الأدبي". [١٢]

ويختلف عنه الناقد صبحي شحروري اختلافا كليا . لقد كتب الشحروري دراسة لفت عنوانها النظر، إذ رأى فيها – إن اعتبرت "سرايا بنت الغول" نصا روائيا – نصا يعاني من أزمة : "أزمة الرواية في خرافية سرايا بنت الغول"[١٣]. ويعتمد الناقد في تحديد جنسها على فهمه لجنس الرواية كما عرفته الآداب الأوروبية عموما، ولا ينطلق من اعتماد "أشكال القص العربي القديم الذي يحاول حبيبي نسبة أعماله اليه".[١٤] ويذهب الى أن ادعاء المؤلف بأن هذا العمل رواية ... ادعاء يجانب الصواب [١٥]" ويرى أيضا ان

---

(١١) فضل/ ص ١٧٣.

(١٢) احسان عباس، مشارف حيفا ورام الله، العدد الثامن، نيسان ١٩٩٥. ص ٣١.

(١٣) صبحي شحروري، مجلة "شمس"، باقة الغربية العدد الثالث آذار ١٩٩٣. ص ٥٤ وما بعدها.

(١٤) السابق ، ص ٥٤.

(١٥) السابق ، ص ٥٤.

الادعاء بأنها "خريفية" هو ادعاء أشد وأقسى "[١٦] ويتوصل الى انها ليست رواية وليست خريفية، ويفسر فشل كونها خريفية، وهذا ما سأشير اليه بعد قليل .

ويبدو سبب الاختلاف بين شحروري وحبيبي عائدا الى فهم كل منهما الى جنس الرواية أصلا ونشأته، ففي حين يميل الثاني الى ربط أصول الرواية بالتراث القصصي العربي- وهو ما يلحظه المرء حين يشير [١٧] إميل الى رسالة الغفران فيرى فيها رواية (ص ٩١)، والى نص ابن طفيل "حي بن يقظان" (ص ٩٠) - نجد الأول يربط بين فن الرواية وأوروبا، وينفي بذلك ان تكون هناك أصول روائية في الأدب العربي. ويتساءل شحروري :

"هل بنى إميل حبيبي شهرته في العالم العربي والغربي على أنه كاتب مقامات وخرافيات ؟ أم على أنه روائي ؟ واذ قيل ان هذه روايات من نوع خاص فان من حقنا مناقشة ذلك " [١٨]

**ثانيا : موقف النقاد من إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في النص :**

يثير الدارس التساؤل حول هذه الاشكالية ، فقط، في اللحظة التي يقر فيها أن "خرافية سرايا بنت الغول" نص روائي. أما اذا ذهب الىأنها خرافية فلا حاجة له الى الوقوف عندها - أي عند الاشكالية - . وتتسم الحكاية الخرافية، كما يكتب نمر سرحان في موسوعة الفولكلور الفلسطيني، تتسم بأنها ذات "طابع معين من البدائية والتوحش يجعل تاريخها ممعنا في القدم، يرويها أفراد اشتهروا بالقدرة على الحفظ والرواية ويتناقلها الناس جيلا بعد جيل، فهي جزء من موروثاتهم الشعبية القولية التي لا يعرف لها مؤلف ، والتي تروى باللهجة المحلية".[١٩]

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

---

(١٦) السابق ، ص ٥٤.

(١٧) انظر: حبيبي، خرافية، ص ٩٠ و ص ٩١، هامش ٤٧ وهامش ٤٨.

(١٨) صبحي شحروري، ص ٥٤ .

(١٩) نمر سرحان، موسوعة الفلكلور الفلسطيني، عمان، ١٩٨٩. ط ٢. ج ١ ص ٢٠٣.

واذا ما ذهب الدارس الى ان النص سيرة ذاتية انتفت ضرورة هذه الاشكالية – إشكالية الكاتب والسارد والشخصية – لأن المؤلف والسارد والشخصية هم، في النهاية، شخص واحد .

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

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

"لا يمكن ان نبعد عن أذهاننا في أثناء قراءة الخرافية أن الراوي هو المؤلف نفسه" ولم يكتب عن المؤلف والراوي والبطل اكثر من هذا . (٢٠)

ونشر كل من الدكتورين عيسى ابو 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 القارىء لها – أي للدراسة – الحيرة البارزة لدى الكاتبين . فتارة نقرأ :

"وفي أحيان أخرى تطل علينا شخصية المؤلف بقوة مما يزيد حيرة القارىء من هذا التداخل الذي يقوم على ثالوث متشابك : البطل والراوي والمؤلف، الى حد لا ندري معه ان كان هذا العمل خرافية او حكايات واقعية او مذكرات او سيرة ذاتية" (٢١)

ويأتي المؤلفان بأمثلة توضح هذا التداخل وتبينه. ويكتفي الدارسان أحيانا بالربط بين الراوي والمؤلف "وفي موقع رابع، وحين يتحدث الراوي – المؤلف عن زميله في الدراسة الشاعر ابن شيخ عين غزال .."، ويفصلان أحيانا اخرى بين المؤلف وبطله "وكذلك حين يكشف المؤلف عن أن بطله كان يسافر الى موسكو ..." ويعودان، في

---

(٢٠) العدد ١٤٣، ص ٧١.

(٢١) كنعان، ص ٤٢ .

النهاية، الى الكتابة" وهناك اشارة واضحة الدلالة الى ان البطل هو الراوي وهو المؤلف..." [٢٢]

ولم يلتفت د. أحمد حرب في دراسته "سرايا" و "العصا" وسيكولوجية الابداع الفني في رواية اميل حبيبي "سرايا بنت الغول" التي نشرها في جريدة "القدس" الصادرة في القدس [٢٣]، لم يلتفت الى هذه الاشكالية ، وان سمى النص رواية، كما هو واضح من العنوان، وكما يبدو في اثناء 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، ويرى "انتفاء وجود شخصيات أخرى غير شخصية البطل الملتبس بالمؤلف. وان ظهرت شخصيات أخرى فانها سرعان ما تختفي ؟؟" [٢٤] ويرى شحروري ايضا "ان الموقف الايديولوجي للشخصية الرئيسة (البطل ولا شخصية سواه) غير منفصل عن موقف الكاتب "[٢٥] ويذكر ايضا "انك لا تدري عمن يدور الحديث، عن الشخصيات المهمشة أم عن المؤلف الراوي البطل الذين يبدون، أحيانا، أنهم شخص واحد" [٢٦] ولا يعتمد شحروري في حكمه هذا على ما هو خارج النص، وانما يعتمد فقط على لغة النص أساسا. والملاحظة الوحيدة التي اعتمد فيها على معرفته باميل كانت على جانب من التناقض ، ففي حين يكتب :

"ان العراك السياسي لم يترك لاميل حبيبي كثيرا من الوقت ليقرأ، ولذا نراه يفرح عند وقوعه على نصوص مدهشة وقد حشد شذرات من هذه النصوص في صلب نصه، ولم يستلهمها وانما جاء بها بحرفيتها" [٢٧] نجده يكتب في موطن آخر" لكن ثقافة البطل أطاحت بالنص" [٢٨] .

---

(٢٢) السابق، ص ٤٢ .

(٢٣) بتاريخ ١٩٩١/٧/٢١ .

(٢٤) شحروري ، ص ٥٥.

(٢٥) السابق، ص ٥٦.

(٢٦) السابق، ص ٥٦.

(٢٧) السابق، ص ٥٤.

(٢٨) السابق، ص ٥٦.

وعلى الرغم من أن إميل لم يقرأ، كما يعترف، لكتاب مشهورين مثل جبرا ابراهيم جبرا وآخرين، الا ان ما يظهر من خلال نصه "المتشائل" يشير الى أنه قارىء جيد لكلاسيكيات الأدب العالمي.

ويبدو محمود حمزه غنايم في كتابه "المدار الصعب : رحلة القصة الفلسطينية في اسرائيل" (١٩٩٥) [٢٩] أفضل من وقف عند هذه الاشكالية.

ولا أعرف إن كان هناك دارسون آخرون تناولوا هذه الاشكالية تناولا تفصيليا، فثمة دراسات أشار اليها د. غنايم في هامش ص ١٢٧ ، ص ٢٤٩ لم استطع الحصول عليها [٣٠].

يذكر غنايم أن "الراوي في هذه الرواية متغير، مثلما أن بطل الرواية كذلك متغير"[٣١] ويتوصل – بعد ان يلاحظ ما يرد في الرواية وما يعرفه عن إميل حبيبي، وهنا يحيل قراءة النص الى ما هو خارج النص – الى ما يلي :

"هكذا تبدو هذه الرواية عملا بالغ التركيب يمزج بين الرواية وبين السيرة الذاتية، بين رواة متعددين وأبطال لا ندري صلتهم تماما بالمؤلف. وكلما حاول القارىء أن يهتدي الى خيط يقوده نحو تحديد اتجاه معين جاءت عدة حقائق لتلغي هذا الاتجاه" [٣٢].

ويعود السبب في هذا، من وجهة نظره، الى "المراوغة المستمرة بين الواقع والمتخيل تظهر من خلال بعض الاشارات التي يثبتها المؤلف في الهامش. وهذه

---

(٢٩) صدر الكتاب عن جامعة حيفا ودار الهدى في كفر قرع عام ١٩٩٥.

(٣٠) والدارسون العرب الذين ذكرهم و لم استطع الحصول على دراساتهم هم :

احمد بزون، سرايا بنت الغول لاميل حبيبي : اللغة عصب السرد لا الحدث، السفير البيروتية، ١٩٩٢/٣/٢٢.

رضوى عاشور، "خرافية سرايا بنت الغول" (ملخص الدراسة المقدمة الى المؤتمر)، مداخلة في مؤتمر الرواية العربية : الحاضر وآفاق المستقبل، جامعة القاهرة، ٢٤-١٩٩٢/٢/٢٦.

فاروق عبد القادر، من أوراق الرفض والقبول، وجوه وأعمال، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.

(٣١) غنايم، ص ٢٤٩.

(٣٢) السابق، ٢٥٧.

الملاحظات تتضمن اعتراف المؤلف انه يروي سيرة ذاتية، لكنه مزج هذه السيرة بالخيال"[٣٣].

ويؤكد غنايم هذا في هامش ١٤٢ من صفحة ٢٥٨ حيث يورد ما يلي :

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

ويمكن الوقوف هنا ثانية عند دراسة د. فضل. لا يميز الدكتور بين الراوي والشخصية إطلاقا، وهو على ما يبدو يرى فيهما شخصا واحداً دون أن يبرهن ذلك، وحين يكتب فإنه يكتب عن المؤلف والراوي فقط، ولا يرى فرقا كبيرا بين هذين، وما يفصل الأول عن الثاني ليس سوى خيط دقيق" لا يبين سوى في إسناد الضمير الى فعل القول. فليس هناك فرقٌ جوهري بين الغائب والمتكلم... ومهما جهد القارىء، في التماس الفروق المائزة بينهما فإنه لن يدرك من ذلك شيئا ذا بال، حتى ليغدو الحوار الذي تقيمه الرواية بينهما افتراضيا لم يقلّ في أية لحظة، إذ لا يحمل أصواتا عدة ولا شخصيات متباينة، ولا منظورات متقابلة" [٣٤].

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

الأول : قراءة النص وقراءة المؤلف في الوقت نفسه – أي إحالة النص الى ما هو خارجه للبحث عما هو مشترك بين سيرة حياة إميل حبيبي، وسيرة حياة المتحدث عنه في النص.

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

---

(٣٣) السابق، ٢٥٧.

(٣٤) د. فضل، ص ١٦٨، وانظر ص ١٧١، ص ١٧٣.

وعلى الرغم من أن خطبة المؤلف والهوامش تعدان خارج إطار النص – أي متنه – الا انها جزء منه . وقد يرى بعض الدارسين أن القراءتين تتداخلان فيما بينهما حيث تشكلان معا قراءة واحدة، فإميل هو الذي كتب خطبة المؤلف وهو الذي أورد الهوامش على أنها جميعا – أي الخطبة والهوامش –من كتابته وتعود اليه في الوقت نفسه. واذا كان نقاد الرواية خاضوا في اشكالية المؤلف والسارد والشخصية، في النص الروائي، فانهم هنا أمام نص مغاير. حقا ان كثيرا من الروايات صدرت وقد تصدرتها خطبة مؤلف، الا اننا، في حدود ما أعرف، أمام نص روائي جديد تكثر فيه الهوامش لدرجة يشعر فيها القارىء ان النص دراسة أو بحث أكاديمي، وان كانت الاحالات، في أكثرها، تعود الى حبيبي نفسه. وسأركز في دراستي، هنا، على الفصل الأول من النص، على أن أضرب أمثلة أخرى من الفصول اللاحقة .

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

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

"وأما تجربتي الذاتية، وهي تجربة متواضعة ومحدودة جدا، فقد علمتني أن احترم تجربة الاجداد، فلا أحاول أن احمل بطيختين بيد واحدة : بطيخة الالتزام السياسي وبطيخة العمل الابداعي الصادق صدق العلوم الدقيقة".(٣٥)

ويتكرر هذا في خطبة المؤلف لـ "خرافية سرايا بنت الغول" اذ يرد ما يلي :

"لست عالما ولا ناقدا. ولكنني وجدت نفسي، منذ أدركت أنه من المستحيل "حمل بطيختين في يد واحدة" قادرا.. على تعويض ما فاتني من مكتسبات " فلسفة العلم " فيما كنت غارقا في أوهام "علم الفلسفة" (٣٦).

---

(٣٥) انظر : مشارف، العدد ٣، تشرين اول، ١٩٩٥. ص ٨. وقد كرر هذا في ندوة الرواية التي عقدت في البيرة بتاريخ ١٩٩٥/١٠/٧.

(٣٦) حبيبي، خرافية، ص ٨.

وهو ما يتكرر في المتن الروائي على لسان البطل كما ينقله الراوي :

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

وأما السياسة ؟

قد قيل : "لا يستطيع المرء ان يحمل بطيختين في يد واحدة "فكيف بهذه البطيخة الثالثة؟". (٣٧)

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

"ولد اميل ١٩٢١ في مدينة حيفا زنبقة الكرمل وعروس الساحل الفلسطيني. وهو ينتمي الى أسرة ريفية من قرية "شفا عمرو" قرب حيفا ...." (٣٨)

ويرد في سرايا ما يلي :

"ولد على شاطىء بحر حيفا .. " (٣٩)

و " ولد في وسط واد ينبع من الجبل ويصب في البحر، توا بعد انتقال والديه واخوته من القرية البرية الى المدينة البحرية .. " (٤٠)

ويشير في الهامش الى أن الواد هو وادي النسناس وان القرية هي شفا عمرو وأن المدينة هي حيفا .

٣- يعرف الجميع ان اميل حبيبي كاتب روائي ، وقد صدرت له العديد من الروايات . والبطل الروائي، كما ينقل الراوي كلامه، هو كاتب أدب. ويرد النص التالي في الرواية:

" قال : تعودت على اليأس يستولي علي حين أجد ما بين يدي من عمل أدبي عاقرا أو أبلغ به نهاية سرداب... " (٤١)

---

(٣٧) السابق، ص ١٧.

(٣٨) د. حسني محمود، إميل حبيبي والقصة القصيرة، عمان، ١٩٨٤ (المقدمة) ص ١١.

(٣٩) حبيبي، خرافية، ص.

(٤٠) السابق، ص ٣١.

(٤١) السابق ، ص ٢٦.

وسأعود الى هذه النقطة حين اتحدث عن قراءة النص دون الاستعانة بما هو خارجه .

٤- ثقافة اميل حبيبي الموسوعية وقراءته للكتب التاريخية والأدبية العالمية . فهو يقول :

"ان لنا تراثا ثريا، وأنا أعتز بهذا التراث. وأنا الى حد ما مقلد، أعتبر نفسي تلميذا للجاحظ والمعري ولمختلف الكشاكيل في الأدب العربي الكلاسيكي .." (٤٢)

ويلاحظ ان البطل يسرد من كتب احسان النمر ومن مؤلف بهاء الدين بن شداد "سيرة صلاح الدين الايوبي" ومن أشعار امرىء القيس والمتنبي .

ويقول ايضا :

"أنا مطلع على الأدب الغربي الكلاسيكي، خصوصا ادب النهضة ، و "الهزل" من بوكاشيو حتى مارك توين، ولقد تأثرت في كتاباتي بالعديد من الأدباء الأوروبيين أمثال غوركي وشولوخوف وفولتير وجاك لندن ... "(٤٣)

ويرد في الخرافية :

"ويكون، أمام هذه الظواهر المائية الطبيعية، مبهور النفس والبصر، مؤهلا لاستقبال مختلف الخواطر غير الطبيعية: عن شبح كانترفيل ونواح مرتفعات وذرنغ.."(٤٤)

ويتحدث عن رواية (آرنست همنجواي) حديثا فيه إفاضة . (٤٥)

٥- ذهبت في دراستي عن صورة اليهود في رواية اميل حبيبي "المتشائل" الى أن سعيدا هو حبيبي نفسه، واعتمدت على ان ملامح سعيد، كما ترد في النص، هي ملامح اميل نفسه. وأشرت الى أن هناك مفتاحين لدراسة شخصية سعيد هما :

---

(٤٢) حسني محمود ، ص ٢٦.

(٤٣) السابق، ص ٣٠.

(٤٤) حبيبي، خرافية ، ص ١٩.

(٤٥) السابق، ص ٢٤ - ٢٥ .

التغابي والشيوعية. [٤٦] ويرد في الخرافية على لسان البطل، كما يسرد الراوي سردا تاما دون تدخل :

"فكانوا يوقعونني في مطبات كنت أخرج منها متساذجا ومبررا خيبتي بسذاجتي.."[٤٧]

و "وكان استطاب تظاهره بالسذاجة فأمعن فيها وأمعنوا"[٤٨]

ولا يختلف موقف البطل ، هنا، من اليهود، عن موقف سعيد منهم في المتشائل، كما لا يختلف عن موقف اميل حبيبي نفسه . [٤٩]

٦- يرد في مواطن من النص إشارات الى نصوص إميل حبيبي القصصية والروائية، ويبدو أنا المتكلم كاتبها. ومن ذلك ما يرد في ص ٧٨: "وكتبتُ قصة" النورية " لأهرب من هذا الطلسم. فإذا هو ماثل أمام مخيلتي بطلا 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 أيضا ما يرد في ص ١٠٢ : "وجاء نعيها بعد أربعة أشهر من ظهور قصتي الأولى في هذه الدولة: "بوابة مندلباوم" ويذكر في الهامش أنه نشرها أيضا في "الجديد" في آذار ١٩٥٤. وقد ظهرت أيضا ضمن قصص السداسية.
ويتكرر الشيء نفسه في ص ١١٤: "ويعود هذا التقويم الى أنني شرعْتُ 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 وصفا أمينا 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، بالاشارة إلى ما أورده إميل حبيبي في الصفحة السابعة من افتتاحية العدد السادس من مجلة "مشارف" (كانون الثاني ١٩٩٦). يخصص

---

(٤٦) انظر هامش ٢ من هذه الدراسة.

(٤٧) حبيبي، خرافية، ص ٢١.

(٤٨) السابق، ص ٢١ .

(٤٩) السابق، ص ٢٩ وقارن ذلك بدراستي للمتشائل. انظر هامش ٣.

إميل مقالته للحوار مع صديق صباه الدكتور إحسان عباس ويقول : "فقد وجدتني أذكره في جميع أعمالي الأدبية تقريبا. وأتمنى التقاءه قبل الرحيل عن هذه الدنيا..". ويأتي على أعماله التي ذكر فيها شيئا 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 (٥٠):

" 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..."

الاتجاه الثاني : قراءة النص اعتمادا على طبعة الخرافية فقط وإهمال اي تصور او معرفة عن المؤلف او عن الدراسات التي كتبت عنه .

ويضعنا أمام ثلاثة أصوات :

أ – صوت المؤلف متمثلا 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 الى المؤلف الذي هو إميل حبيبي، كما يبدو على الغلاف. وكان المؤلف ، في الهوامش، يوضح ما غمض في النص او ما لم يبد واضحا وضوحا تاما .

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

جـ – البطل او الشخصية المحورية التي تتحدث بضمير المتكلم، ونصغي اليها من خلال نقل الراوي لما تقوله .

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

الاول : اللغة .

---

(٥٠) 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. ولو كان إميل كتب مقالته هذه قبل صدور دراسة غنايم لتوصل إلى غير ما ذهب إليه. انظر : غنايم، ص ٢٥٥.

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

**اللغة :**

ونذهب ، هنا ، الى حد بعيد، مع ما ذهب اليه صبحي شحروري الذي كتب ان اللغة في الرواية هي "اللغة الواحدة المجردة، لغة المؤلف" [٥١]، ولا تختلف لغة المقدمة ولغة الهوامش مع لغة الراوي ولغة الشخصية الرئيسة .

ولا تنسجم هذه اللغة، الا قليلا، مع لغة الخرافية. وأعني بقليل، ورود بعض الامثال الشعبية.

**قراءة الكتاب :**

١- يلاحظ، ابتداء، أن بعض ما يكتبه اميل في المقدمة يتطابق وما يرد على لسان الشخصية المحورية في النص. ويعزز هذا من أن المؤلف والبطل هما شخص واحد، وقد أشرت الى هذا في أثناء الكتابة عن قراءة النص وقراءة المؤلف معا .

٢- يكتب اميل في المقدمة :

"فانني كعادتي في رواياتي السابقة، لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها، بل أرخي العنان للاسترسال الباطني حتى التسيب أحيانا ..." . [٥٢]

ويرد في الرواية، كما يسرده الراوي على لسان البطل :

"قال : تعودت على اليأس يستولي على حين أجد ما بين يدي من عمل أدبي عاقرا أو أبلغ به نهاية سرداب فاذا نهايته منغلقة بحجر صواني ضخم عصي على الاختراق. فأعلم ان لا مناص من أن أعود أدراجي وأحفر نفقا اخر في موقع اخر. فأكسل عن هذا الجهد المضني والمكرر، المرة تلو المرة .. " . [٥٣]

---

(٥١) شحروري ، ص ٥٥.

(٥٢) حبيبي ، خرافية ، ص ٥ .

(٥٣) السابق، ص٢٦.

ويضيف :

"الا حين لا يبقى لي من منجاة الا الاستمرار في الحفر. فيكون حالي أشبه بحال جماعة من الأسرى لا أمل لهم في الحياة ما داموا في الأسر قابعين. حفروا نفقا 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" . (٥٤)

٣- يرد في هامش ١٦ ص ١٨ ما يلي :

"بدأنا في كتابة هذا الفصل في نهاية العام ١٩٨٣، الا اننا اعدنا صياغته عدة مرات ولم نجزه للنشر الا في ١٩٩٠/٩/٢٢. المؤلف .

ويسرد الراوي ما يلي :

"وأقسم لي الايمان المغلظة أنه أخفى ما دونه، في نهاية العام ١٩٨٣ حتى يومنا هذا."(٥٥) وصدرت الرواية عام ١٩٩١.

**إشكالية الراوي :**

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

وفي الفصل الأول هناك ثلاثة مواطن، على الأقل ، نصغي فيها الى الراوي والبطل يتبادلان كلاما سريعا، يوحي للوهلة الأولى انهما شخصان مختلفان :

الأول : "كان في زمانه خطيبا كليما. فقلت له : فلماذا لم تلق على مسامع الطير خطابا؟ قال : كنت جمعتها حولي . (٥٦)

---

(٥٤) السابق، ص ٢٦. وانظر ايضا ص ١٩ حيث يروي الراوي عنه انه قعد ودون ما علق في مخيلته.

(٥٥) السابق، ص ٢٠ .

(٥٦) السابق، ص ٢٥ .

الثاني : "وقال : كان الحادث مفتاحا أشبه بمفتاح الحياة المصري القديم. قلت : كان اسمه
مفتاح النيل. فلنسم مفتاحك بمفتاح وادي القرن".(٥٧)

الثالث : "وأحدنا تعود على القاء السلام على جمجمة أعادها الى مكانها في قبر مكشوف الجانب. ثم جاء في احد الايام – قال – فلم يجدها في مكانها ولا في أي مكان آخر. قال : " وكأننا لم نكن" قلت : "ونحن ؟" قال : وهل سيدفنونا"؟ (٥٨)

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 أتنبه الى وجوده ...."

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

ويبدو الراوي شخصا آخر غير الشخصية. ويبرز هذا واضحا في ص ٨٦، وبخاصة حين نقرأ : "ويحكي ويحكي ويسترسل في "الخرافية" لعله يهتدي الى تلك اللحظة الأولى التي علقت فيها عيناه بعيني سرايا. فلا يهتدي".

ويبدو أيضا جليا في ص ٨٧، وتحديدا في قول الراوي:

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

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 الى أنه شخصية اخرى غير البطل. وهكذا يجد المرء نفسه أمام مؤلف وراو وبطل هم في الوقت نفسه شخص واحد .

١٩٩٦/٣/٢٣

١٩٩٦/٩/١٨

---

(٥٧) السابق، ص ٢٠.

(٥٨) السابق، ص ٣٠ .

## المراجع


١- الأسطة، عادل : صورة اليهودي في رواية إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، مشارف، العدد السابع، آذار ١٩٩٦.

٢- حبيبي، إميل: أنا مانعة الصواعق، حوار أجراه معه أحمد رفيق عوض ومنذر عامر وليانة بدر وزكريا محمد، مشارف، العدد التاسع، حزيران، ١٩٩٦.

٣- حبيبي، إميل : عن الابداع وعن خضراء الدمن، مشارف، العدد الثالث، تشرين الول ١٩٩٥.

٤- حبيبي، إميل : أشبه بشرح الماء شَرْبة ماء، مشارف، العدد السادس، كانون الثاني، ١٩٩٦.

٥- حرب، أحمد: سرايا والعصا وسيكولوجية الابداع الفني في رواية إميل حبيبي "سرايا بنت الغول"، جريدة "القدس"، الأحد ١٩٩١/٧/٢١.

٦- الدراجي، أمير : خرافة من لحم ودم، مجلة "الناقد" اللندنية، العدد الرابع والخمسون، كانون الأول، ١٩٩٢.

٧- رفاعية، ياسين : "سرايا بنت الغول" سيرة ذاتية للمؤلف، جريدة الشرق الاوسط اللندنية، ١٩٩٢/٣/٢٧.

٨- سرحان، نمر : موسوعة الفلكلور الفلسطيني، عمان ١٩٨٩.

٩- شحروري، صبحي : أزمة الرواية في خرافية سرايا بنت الغول، مجلة شمس، باقة الغربية، العدد الثالث، آذار، ١٩٩٣.

١٠- أبو شمسية، عيسى، ومحمود العطشان : أزمة الشكل الفني في خرافية سرايا بنت الغول: بين تداعيات الواقع ورمزية الرؤية، مجلة "كنعان"، حزيران ١٩٩١.

١١- عباس، إحسان: دموع الفرح دموع المراثي، مشارف، العدد الثامن، نيسان ١٩٩٦.

١٢- غنايم، محمود : المدار الصعب : رحلة القصة الفلسطينية في اسرائيل، حيفا منشورات الكرمل، ١٩٩٥.

١٣- فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، الكويت، ١٩٩٢.

١٤- محمود، حسني : إميل حبيبي والقصة القصيرة، عمان، ١٩٨٤.

١٥- نور الدين ، صدوق : "سرايا بنت الغول" أحدث رواية من تأليف إميل حبيبي، مجلة العربي الصادرة في الكويت، العدد ٤١٠، كانون الثاني، ١٩٩٣.

## صورة اليهود في رواية

## الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل

يبدو تتبع صورة الذات والآخر في النص الروائي، خلافا للشعر الغنائي الذي تتوحد فيه ذات الشاعر مع أنا المتكلم في القصيدة، يبدو أمرا مشكلا، مثله في ذلك مثل تتبع هذه الصورة في الشعر القصصي والملحمي والنص المسرحي، وذلك يعود الى تعدد الأصوات هنا، بحيث يصبح الحديث عن تماهي ذات الكاتب مع ذات الشخوص أمرا غير مستساغ اطلاقا، وبالتالي فلا يجيز الدارس لنفسه، هنا، أن ينسب ما يصدر عن شخصية من الشخصيات الى الكاتب الا بعد ان يفحص الكلام الذي تنطق به هذه الشخصية او تلك ليتأكد من ملاءمته لها وصدوره عنها شخصيا، دون أن يكون الكاتب اختفى وراءها وأنطقها به.

وبناء عليه يجد المرء نفسه، وهو يعالج هذا الموضوع في نص روائي، أمام أصوات عديدة قد تنتمي الى شرائح اجتماعية مختلفة، وقد يكون لكل منها رؤيته الخاصة الصادرة عن الفلسفة التي يؤمن بها أو الفكر الذي ينتمي اليه.

وينضوي الكاتب الذي يقدم لنا هذا العالم المتعدد، مباشرة او من خلال سارد يختاره، ينضوي الكاتب ان كان له حضور في النص تحت شريحة اجتماعية ما، وتكون له ايضا رؤيته الخاصة التي قد تتماثل ومواقف بعض الشخوص وقد لا تتماثل مع أكثرها.

وهكذا يحفل النص الروائي بذات متعددة وآخر متعدد، اللهم الا اذا كان الكاتب يصدر عن ذات قومية موحدة ترى في الاخر ذاتا واحدة متجانسة لا تختلف فيما بينها اطلاقا. ولا اعتقد ان هذا كائن، الان، في مجتمعنا الفلسطيني الذي يضم حركات سياسية وفكرية مختلفة تختلف في نظرتها لذاتها ولآخرها ايضا. ونعرف ان رؤية الماركسي للذات وللآخر تختلف عن رؤية المسلم او المسيحي أو القومي أو الانسان العادي البسيط الذي لا يصدر عن أي فكر .

ولا تكتمل الكتابة عن صورة الاخر الا اذا تتبع الدارس، في الوقت نفسه، صورة الذات لذاتها الفردية من ناحية والقومية من ناحية ثانية. بعبارة اخرى، تبدو الصورة اكثر اقناعا اذا عرفنا كيف ينظر المرء الذي ينظر الى اليهود، الى ذاته. فمن غير

المعقول ان نأخذ برأي شخصية متوترة حاقدة مختلة ونقول: هذه هي صورة الاخر في الرواية الفلسطينية، وتكتمل الصورة حين نتتبع هذه الشخصية ونوضح طبيعتها والسبب الذي صدرت عنه في أحكامها.

ويضاف الى ما سلف تتبع صورة الاخر في النص من خلال تصوره لذاته وتصوره لآخره، وأعني هنا تخيل المتخيل لذاته ولآخره. وهو هنا تخيل اليهودي لذاته وتخيله للفلسطيني.

وتبعا لذلك نجد انفسنا امام اربع صور:

كيف تتصور الشخصية ذاتها؟ وكيف تتصور أخرها؟ أي كيف يتصور اليهودي المتصور نفسه وكيف يتصور اليهودي وكيف يتصور الآخر المتصور ذاته ؟ وكيف يتصور آخره؟ أي كيف يتصور اليهودي المتصور نفسه وكيف يتصور الفلسطيني؟

**"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" :**

على الرغم من ان الدكتور احمد أبو مطر في كتابه 'الرواية في الأدب الفلسطيني ١٩٤٨ – ١٩٧٥' قد أفرد صفحات للكتابة عن الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية الا انه، أيضا ، لم يأت على صورة اليهودي في رواية "المتشائل".

ويبدو ان شمعون بلاص، في حدود ما اطلعت عليه من دراسات تناولت الرواية، على كثرتها، هو الوحيد الذي تناول في كتابه "الأدب العربي في ظل الحرب ٤٨-١٩٧٣" (١٩٨٤) يايجاز، صورة اليهودي فيها، وتوصل الى ان المجتمع الاسرائيلي بدا فيها مجتمعا "يكاد يخلو من انسان شريف لا يعادي العرب أو يحتقرهم. وهو يتمثل في ثلاث شخصيات : سفسارشك، وهذا الرجل ذو مركز عال في السلطة.. والرجل الكبير وهو رجل المباحث الذي يستعبد سعيدا ويحوله الى مخبر حقير ضد الشيوعيين مقابل وعد كاذب باعادة حبيبته، وهناك يعقوب سيده المباشر الذي يملي عليه الاوامر، وهو شخصية ليس أقل سلبية، رغم اصله الشرقي الذي يسبب له مضايقات كثيرة..." (ص ٢٥٤).

وإذا أردنا ان نكتب بقدر من الموضوعية، عن صورة اليهودي في الرواية فعلينا ان نسير وفق النهج الذي أشرت اليه ابتداء، ثم نقارن هذه الصورة بالواقع حتى نختبر مدى صدقها وواقعيتها.

هناك في الرواية شخصية محورية هي شخصية سعيد تكتب رسائل الى شخص يقوم بنشرها، ويخبر سعيد في رسائله عما حدث معه. وتبدو الرواية سيرة ذاتية لسعيد. ويحق لنا هنا ان نفحص سعيدا هذا من يكون حتى نعرف من هي الشخصية الفلسطينية التي تقص عن الفلسطينيين وعن اليهود.

ويبدو لي ان سعيدا هو إميل حبيبي نفسه، وهناك العديد من الأدلة التي تدعم هذا. لقد عاد اميل الى حيفا عام ١٩٤٨ عبر الاردن ولبنان ثم الجليل. وقد درس، من قبل، في عكا، وتمكن من اللغة العربية وكتب المقال الساخر، وأجاد العبرية، واجترح معجزة البقاء في الوطن رافضا الهجرة، وهو فوق هذا كله مثقف ثقافة واسعة، قرأ فولتير وكنديد والتراث العربي ابتداء من امريء القيس مرورا بالجاحظ وأبي حيان وابن جبير وانتهاء بتوفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش، ويضاف الى هذا انه كان ماركسيا يناور في السياسة ويحاور، وكأنه يتغابى. وكل هذا يتطابق وما يرد في رسائل سعيد الذي هو ليس بالغبي، أو كما قال له معلمه يعقوب: "أصبح الرجل الكبير يعتقدبأن افراطك هو تمويه على تفريطك. ويستعيد الرجل الكبير أصلك وفصلك ادلة على أنك تتغابى ولكنك لست بغبي " (ص١٦٣).

ويخاطبه الرجل الكبير، ذات مرة : "كنت أحسبك حمارا فاذا انت أحمر" (ص ١٦٨).

واذا طابقنا بين اميل وسعيد فانما نقرأ عن الصورة التي يقدمها اميل حبيبي لليهودي، وهكذا نقرأ تصور مثقف شيوعي ساخر، يختار لنا الشخصيات التي يراها، عربية ويهودية. ويقدمها لنا كما يراها هو وان كان سعيد لا يقدم نفسه في النص على أنه كذلك، وانما يبدو وكأنه يلاحق الشيوعيين بناء على طلب معلمه يعقوب . غير ان روح الرواية تقول لنا أنه يدافع عنهم.

"ولم أشأ ان اخبره (اي الفدائي الفلسطيني السجين ع.أ) بأنني من حيفا فيطول الشرح. فقلت : من الناصرة. قال : أهلنا الشجعان. ثم سال : شيوعي بالطبع؟ . قلت: بل صديق . قال : أنعم وأكرم' (ص ١٧٣)

وهكذا لا يتحدث سعيد عن يهود وعرب. انه يتحدث عن دولة اسرائيل وجهاز الحكم فيها وتعامله مع الاقلية العربية الباقية وهو يقر، ابتداء، بدولة اسرائيل ويعترف بها. ومن هنا كان العنوانان الثاني والرابع من القسم الاول يتضمنان مفردة اسرائيل :

"سعيد يعلن ان حياته كانت فضلة حمار" (ص ٦١). و "سعيد يدخل اسرائيل" لأول مرة" (ص ٦٤). وشيوعيته هي التي تجعله ينعت اليهود بأنهم اخوانه "فسماه إخواننا اليهود" (ص ١٢٨). و"في وادي النسناس، بحيفا، حيث تآخى العرب واليهود الفقراء" (ص ١٤٢).

ويتطلب تتبع تصور هذه الشخصية لليهود تسويد عشرات الصفحات، عدا فحص المقولات التي وردت، على لسانها في سياقها، فمنها ما هو ساخر ومنها ما هو غير ذلك. ويمكن القول ان سعيدا ليس ضد اليهود وانما هو ضد الحركة الصهيونية ممثلة في دولة اسرائيل التي رحلت العرب وهدمت قراهم وفرضت عليهم الحكم العسكري، واخذت تتعالى على من بقي منهم.

وحتى يكتمل الوجه الاخر لتصوره لليهود ينبغي ايضا تتبع تصوره لذاته القومية.

واذا ما أخذنا برأي الرجل الكبير في سعيد من انه ليس حمارا وانما هو احمر، عرفنا انه ينظر الى الاخر قوميا كان ام غير قومي، من منطلق ماركسي. وهذا يعني انه ينظر الى الانسان وفقا للموقع الذي هو فيه، بغض النظر عن الانتماء القومي. وقد اشار سعيد الى هذا بوضوح حين اتى على وصف ابناء قومه في الداخل: 'ومنهم من هرب من موقفه بتغيير موقعه' (ص ١٢٣) وهكذا ينظر الى الطبقة العاملة نظرة مغايرة للطبقة الحاكمة. وانظر اليه، على سبيل المثال، كيف يتحدث عن الطبقة العاملة من ابناء فلسطين:

"ولقد رأيتهم، في ساحة العجمي بيافا، شبابا في عمر التمر، من غزة وجباليا وبيت لاهية وبيت حنون ودير البلح وخانيونس ورفح، يتمايلون على سيارة المقاول كتمايل شواهد القبور فوق اخوتهم الشهداء في مقابر غزة، فآمنت بأن الاحياء يستطيعون هم ايضا ان يبقوا

في وطنهم" ( ص ١٢٦). وقارن هذا المديح بالهجاء التالي للأنظمة العربية الحاكمة :

"من زرع القطن، ثم جناه، ثم حلجه ثم نسجه اثوابا يتيه فيها سادة رغدان وبسمان.. حتى اذا تأججت دماؤها في عروقهم لعنوا المستوردات الاجنبية سوى الملكية والكوفية والطيارة والخمارة والصورة والوقوف للصورة ولثم اليد وولي العهد، وتمتع

الغني بما جاع به فقير في الأسرة الواحدة الأسيرة. وقهر العمال والاستغلال- وقطع الرزق والفسق، في عصر التشمير، وكان العرب سبقوا اليه حين قالوا: شمر للحرب وشمر للسلم وشمر للعمل وشمر للصلاة، ولم يقولوا : تقبع او تسربل او تكوكف او تلثم او ولول: عاش الملك " (ص ١٢٦).

ونظرة سعيد هذه للذات وللآخر هي التي اخذت تبرز بوضوح في روايات أفنان القاسم وسميح القاسم وكتابات الكتاب الماركسيين الذي اخذوا يكتبون من بعد صدور "المتشائل" حتى سقوط الانظمة الشيوعية .

وهو يكتب عن يهود التقى بهم أو قرأ عنهم في صحفهم او سمع عنهم من الشخصيات العربية، فمن هي الشخصيات اليهودية التي التقى بها سعيد؟ وكيف قدمها لنا ؟ وماذا قال شخصيا عنها ؟

الشخصيات اليهودية :

يعقوب :

وهو الوسيط بين الرجل الكبير ،رجل المخابرات، وسعيد. وينفذ باستمرار أوامر الأول القاضية بمحاربة الشيوعيين. ونعرف انه يهودي شرقي ، يكره الاشكناز (ص ١٢٥) ولكنه يحافظ على ولائه للدولة التي يحكمها هؤلاء، ولذلك فانه يحاول دائما ان يستغل سعيدا الى ابعد الحدود .

ويرى يعقوب في الشيوعيين أعداء السامية لأنهم يحرضون الناس على الاضراب والتظاهر، وحين يتباطأ سعيد في محاربتهم يشتمه ويضطهده ويريد منه ان ينشط في هذا، وان يكون جاسوسا بلا حدود. ويستغل ، تبعا لذلك، أوضاع سعيد الذي فصل بينه وبين حبيبته "يعاد" أولا، وأراد الارتباط ب "باقية" ثانيا.

ويعرف يعقوب القرى العربية وما يجري فيها، ويتمنى، احيانا، حين يختلف الناس فيما بينهم لو ان الخلاف يحل بالدم.

ويصفه سعيد بأنه شرقي شره الى طعام سعيد الشرقي، حتى ليعميه الطعام عن واجب اليقظة.

ويصبح يعقوب، مع مرور الايام وكثرة اختلاطه بسعيد، شفوقا بالاخير، يشاركه همومه وأحزانه، فحين يكتشف سعيد انه جالس على خازوق يأتيه يعقوب حزينا:

"فصحت به: الخازوق يا صديق العمر ! قال : كلنا نقعد عليه ! قلت : ولكنني لا أراكم ! قال : ولا نحن نرى احدا. كل وخازوقه وحيد. وهذا هو خازوقنا المشترك . ومضى ' ( ص ١٩٤).

ويروي يعقوب النكات عن الأشكناز، فحين يأتي سعيد على ذكر مستوطنة زخرون يعقوب التي تشغل العمال العرب، خلافا لدعاة الفكر الصهيوني اصحاب مبدأ العمل العبري النقي، يقص على سعيد النكتة التالية :

"ان آباء زخرون يعقوب اختلفوا يوما :

هل من الحق، شرعا، ان يعاشر الرجل زوجه في السبت، أم ان الأمر عمل، مثله مثل بقية الأعمال التي لا تجوز في السبت، شرعا . فذهبوا الى الحاخام ليقضي بينهم: هل الأمر عمل ام لذة . ففكر الحاكم طويلا، ثم حكم انه لذة. فهات برهانك؟ قال : لو حكمت بأنه عمل لأعطيتموه العرب. الفرادسة ! فضحكنا : يعقوب لأنه يكره الأشكناز، وأنا لأنه ضحك" (ص ١٢٥).

**الرجل الكبير** :وليس له اسم محدد، اذ يظل يذكر تحت هذين الوصفين. انه رجل المخابرات الاسرائيلي الصهيوني الفكر والتربية. رجل ذو قامة قصيرة يضع النظارات، وهو المسؤول عن يعقوب يوجهه ويصدر اليه الأوامر بالالتقاء بسعيد، ولكنه يلتقي بسعيد غير مرة ويوهمه بأنه يعرف عنه كل صغيرة وكبيرة، وأنه ودولته يملكان وسائل حديثة يضبط بها حركات الناس وسكناتهم : "وبأجهزتنا الحديثة نعرف كل ما يدور في هذه الدولة وخارجها " (ص ١٠٠).

ويتظاهر ، مثل يعقوب، بأنه حريص كل الحرص على سعيد، ولذلك يذهب اليه حين يتمرد ولاء، ابن سعيد، على الدولة طالبا منه ان يقنع ابنه بالعدول عن فكرة المقاومة : 'ولم نأتك إلا لأنك رجلنا فنريد ان نخدمك كما خدمتنا' (ص ١٤٧).

ويبدو انسانا غير غبي، انسانا ذكيا نوعا ما. فحين يبالغ سعيد في اعلان ولائه للدولة يعتقد بأن افراط سعيد هو تمويه على تفريطه ( ص ١٦٣) وهو انسان مثقف يروي عن شكسبير ويقول الشعر. غير ان هذا لا يحول بينه وبين ممارسة وظيفته الاساسية: خدمة الدولة أولا. وليس بمستغرب ، بناء على هذا، ان يهدد سعيدا، حين يتمرد الأخير على خدمته للدولة، بالسجن وبالتعذيب وبالموت جوعا (ص ١٧٤).

وهو في نظرته للذات وللآخر يصدر عن الفكر الصهيوني. انه يرى في احتلالهم ارحم احتلال عرفته الكرة الأرضية منذ ظهر آدم وحواء على وجه الأرض (ص ١٦٦) على الرغم من ان العرب مثلهم مثل الافريقيين أكلة لحوم البشر، فهم حين يعاملون معاملة حسنة يكفرون بالرسالة الحضارية، ويتشجعون على مقاومة الاحتلال. ويرى ان اليهود جلبوا لهذه البلاد الحضارة والمدنية :

"الخضرة ، الخضرة على يمينك وعلى يسارك وفي كل مكان أحيينا الموات وأمتنا الحيات (وكان يعني الأفاعي) ولذلك أطلقنا على حدود اسرائيل القديمة "الخط الاخضر" فما بعدها جبال جرداء وسهول صحراء وأرض فقراء تنادينا أن اقبلي يا جرارات المدنية" (ص ١٦٧).

**شخصيات أخرى :**

ونقرأ عن شخصيات يهودية اخرى، دون ان نتعرف على ملامحها. وتمر هذه الشخصيات مرورا عابرا، ومنها الضابط ابو اسحق، والحاكم المدني وأهل الكيبوتس والجنود الذين يهاجمون البيوت ويعتقلون الناس، وفي المقابل فلا يطالعنا أي تصور للفتاة اليهودية او أي تصوير لها .

يرحل الضابط ابو اسحاق العرب ولا يرغب في بقائهم في فلسطين ويتعالى عليهم، ولا يتوانى في ارهابهم ورفع السلاح على العزل منهم، فحين يلحظ امرأة من البروة عائدة الى قريتها المدمرة يصرخ فيها :

"ألم أنذركم أن من يعود اليها يقتل ؟ ألا تفهمون النظام ؟

أتحسبونها فوضى. قومي اجري امامي عائدة الى أي مكان شرقا واذا رأيتك مرة ثانية على هذا الدرب لن أوفرك' (ص ٦٨).

والحاكم في المحاكم الاسرائيلية شخص غير منطقي، وتبدو الصورة هنا استمرارا لتلك التي رسمها توفيق معمر في مجموعته القصصية 'المتسلل وقصص اخرى' (١٩٥٧). ولنلاحظ النص التالي من المتشائل' :

'وهذا كان حالي حين كنت أقضي حاجة في المحكمة العسكرية بالناصرة، فاذا بطفل في العاشرة من عمره يخرج الى الباحة مذعورا يسأل الرجال عن أمر. فأشاروا صوبي، وكانوا يعرفون صنعتي وبطاقتي فأقبل علي الولد وهو يقول: الحاكم يطلبك. فهرولت الى القاعة مرفوع الرأس ان الحاكم يطلبني، فاذا المحكمة معقودة، واذا بالطفل يقول : هذا يا سيدي ، من أقربائي. فبهت، فنطق بالحكم علي بالسجن ثلاثة أشهر أو بفدية خمسين ليرة. كيف؟ قيل : لأن الطفل الذي ادعى قرابتي، سافر الى حيفا بدون اذن عسكري بالسفر الى حيفا وحيث ان اصول الدمقراطية تحول دون حبس الطفل فقد قرروا حبسي .

فلما صحت انكر قرابته القى الحاكم على الحضور محاضرة في رغبة الدولة في ان يتحلى رعاياها العرب، هم ايضا، بالشجاعة الأدبية، فالدولة تحترم الذين لا يتنكرون لذوي القربى' ( ص ١٤٤ وما بعدها ).

أما صورة اهل الكيبوتس فتبدو، نوعا ما ، ايجابية ، وان كانت تحمل في داخلها ما يشير الى سخرية مبطنة، فهم لا يترددون في تشغيل العرب في مزارعهم والسؤال عنهم ومحاولة فك الطوق حين يفرض عليهم. فأبو محمد يمدح الشيوعيين وأهل الكيبوتس معا، وحين تسأله 'يعاد الثانية' كيف يجيرهم أهل الكيبوتس يقول :

'لا يمضي اسبوع على التطويق حتى تتوق أراضيهم الى ايدينا الماهرة، فيتوسطون لفك الطوق، فتعود الى العمل في حقولهم. قالت : لماذا انتم ؟قال : لأنها كانت حقولنا . أنبتناها وسوف ننبتها، تحنو علينا كما نحنو عليها ، وأما هذا الحنو فقد عجزوا عن مصادرته.

فانفلت لساني من عقاله مرة اخرى. ووجدتني اصيح مندهشا: فالحْضرة نبت سواعدكم، اذن لا كما ادعى الرجل الكبير'.

ويرد سعيد في السطرين الاخيرين على ادعاءات الصهيونية التي وردت على لسان الرجل الكبير، كما سردنا جزءا منها. وهذا الادعاء والرد عليه كانا يشكلان حضورا لافتا في رواية غسان كنفاني 'عائد الى حيفا' (١٩٦٩).

٢- الشخصيات العربية ونظرتها الى اليهود :

شخصية المعلم (معلم سعيد):

وهي غير شخصية الأستاذ المغضوب عليه الذي يتعصب للعرب القدامى تعصبا : 'فقد كان العرب حين يفكرون. قال الأستاذ المغضوب عليه. يعملون ثم يحلمون، لا كما يفعلون الان، يحلمون ثم يظلون يحلمون' (ص ٨٢) ولا يأتي هذا على ذكر اليهود خلافا للمعلم الذي يلتقي به سعيد، من جديد، بعد عودته متسللا وهو مختبيء في جامع الجزار .

ولا نعرف الكثير عن هذا المعلم، فلا يأتي سعيد على وصفه او على ذكر شيء عن ماضيه سوى ما كان له معه من حكاية يوم كان تلميذا في مدرسة عكا. ولمعلمه هذا رأي في اليهود يقصه عليه حين يسأله سعيد عما يفعله، حين بقي ، فهو يقارن بين اليهود وبين غيرهم من الغزاة:

'يا ولدي انهم ليسوا أسوأ من غيرهم في التاريخ' (ص ٧٥).

'حقا انهم هدموا القرى التي ذكرها القوم، وشردوا أهلها ولكن، يا ولدي، ان في قلوبهم لرأفة لم يحظ بها اجدادنا من الغزاة الذين سبقوهم.

خذ لك عكا هذه مثلا : فحين افتتحها الصليبيون في سنة ١١٠٤ ، بعد حصار دام ثلاثة اسابيع، ذبحوا اهلها ونهبوا اموالهم' (ص ٧٥). 'وهل يدخلون جامع الجزار كما دخل الصليبيون مسجد عمر ؟ حاشا وكلا يا بني، بل يقرعون الباب فنخرج نحن اليهم، انهم لا يدنسون حرمة دور العبادة، بل ان لهم في خارجها متسعا لهذا الأمر' ( ص ٧٧).

وواضح انهم يفعلون ما فعله غيرهم مع قليل من التأدب، وان كانت النتيجة واحدة. لقد هدموا القرى ورحلوا سكانها العرب في سيارات ضخمة تحملهم الى الحدود لتلقيهم شمالا. وهكذا يقول سعيد ساخرا :

'فها أنا أعود الى أرض الوطن متسللا فلا ينالني سوء، مع ان شعبي كله يهيم على وجهه مشردا، فاذا لم يهم، هيموه' (ص ٧٨). وكأنه يرد بذلك على ما يذهب اليه معلمه، وكأنه يتساءل عن الفرق بين قتل معجل وآخر مؤجل تم بوسائل تكنولوجية متطورة.

**'باقية' و 'ولاء' و 'يعاد الثانية' :**

لا يرى هؤلاء من اليهود سوى رجال المخابرات والعساكر الذين يلاحقونهم لاعتقال هذا او لابعاد تلك، من جديد، الى الاردن. وحين يلاحق الجنود ولاء تطلب منه امه، ابتداء، أن يستسلم . فهم لا يريدون، لأن في قلوبهم رأفة، أن يقتلوه، فيرد عليها ذاهبا الى ان هذه الرأفة بدت حين اخذ يقاومهم. وولاء هذا هو الجيل الفلسطيني الجديد، الجيل الذي يمثل النقيض لسعيد الخانع (يذكرنا هذا برواية غسان كنفاني 'عائد الى حيفا' . وسعيد في خنوعه لا يختلف في هذا الجانب عن سعيد س، وولاء هو صورة عن خالد) ويشير سعيد الى تطور ملحوظ في معاملة الرجل الكبير ليعاد الثانية حين يطلب منها ان تغادر الى الاردن، على الرغم من سلوك العساكر الفظ إزاءها حين أقدموا على ضربها :

'وفتحت عيني وشهقت قائلا: ها قد عدنا منذ البداية ! لكنني رأيت عجبا، رأيت ضابط الشرطة يقرأ في أوراق يعاد بكل احترام. وسمعته يعتذر لها عن الأمر الجديد الصادر بالغاء الاذن بدخولها الى اسرائيل، وعن الزامها بالعودة. معهم. الى نابلس حالا' (ص ١٩٣).

وحين تقول له 'انها لم تنتظر منهم سوى ما هم يفعلون' ( ص ١٩٣) ينحني الضابط أمامها، باحترام عسكري وهو يقول : 'يا صغيرتي الحسناء، لقد انتظرنا منكم أكثر مما تفعلون' (ص ١٩٣). وهذه الصورة للضابط، في نهاية الرواية، أي بعد مرور ما يقارب من عشرين عاما على ضياع فلسطين، ليست، في الواقع، بمستغربة. فاليهود يحاولون، باستمرار، أن يظهروا لنا أنهم يعاملوننا معاملة حضارية خلافا لمعاملة اخواننا العرب لنا. وغالبا ما يقولون لنا هذا علانية وبخاصة حين يستدعي رجل المخابرات الاسرائيلي فلسطينيا ليحقق معه.

وحتى تكتمل الصورة يبقى هناك تصوران ينبغي الاشارة اليهما هما تصور الشخصيات اليهودية لذاتها، وتصورها للشخصيات العربية. وقد لاحظنا هذا في أثناء

الكتابة عن شخصية الرجل الكبير وعن مستوطني زخرون يعقوب واهل الكيبوتس، وهو تصور متعدد بتعدد الرؤى التي صدر عنها. ويمكن ان نجمل ذلك فيما يلي : ينظر اليهود الى أنفسهم على انهم متميزون حضاريون يستطيعون ان يتقنوا اشياء يعجز الاخرون عن اتقانها. وأشير هنا الى شعورهم بالاستعلاء على العرب. وقد بدا هذا آنفا، وأشير هنا الى معرفة اللغة واتقانها .

يصغي سعيد، في اثناء حرب حزيران، الى المذيع الاسرائيلي وهو يطلب من المهزومين العرب رفع اعلام بيضاء، فيظن ان الامر موجه اليه، فيرفع علما ابيض فوق عصا المكنسة مما يثير معلمه يعقوب الذي يذهب اليه ويسأله عن سبب فعلته السيئة هذه :

'فقلت انني رفعت الشرشف على عصا المكنسة ملبيا أمر المذيع من محطة الاذاعة الاسرائيلية قال : حمار، حمار ! قلت : ما شأني اذا كان حمارا ؟ ولماذا لا تستخدمون مذيعين سوى الحمير ؟ فاتهمني أن المعني بالحمار هو انا . اما مذيعو القسم العربي في محطة الاذاعة الاسرائيلية فكلهم عرب ولذلك أساؤوا صياغة النداء فالتبس الأمر عليك يا أحمق ! فدافعت عن بني قومي الذين يعملون في محطة الاذاعة قائلا : ما على الرسول الا البلاغ، يهتفون بما يلقنون' ( ص ١٦٢).

ونظرة يعقوب هذه في ان العرب لا يجيدون لغتهم ليست نظرة فرد بقدر ما هي نظرة قطاع كبير من المهتمين بأمر العرب، يهودا وأوروبيين. ويتضح رد سعيد على ذلك من خلال النص ككل. فهناك اشارة الى أتقانه العبرية وان استغرق ذلك وقتا طويلا، خلافا لليهود الذين يشتمون بالعربية شتائم تبدو صياغتها غير مألوفة (ص ١٤٦) وهناك حديث عن تجار وصباني نابلس الذين أتقنوا العبرية في أقل من سنتين ( ص ٩٧) وإن أشار سعيد الى ذلك ساخرا هاجيا.

تنبيه : اعتمدت في دراستي هذه على الطبعة السابعة الصادرة عن دار الاتحاد للطباعة والنشر / حيفا. ١٩٨٥.

## المراجع :


١- الأسطة : الأسطة، عادل : 'اليهود في الأدب الفلسطيني بين عامي ١٣-١٩٨٧' . القدس ، ١٩٩٢.

٢- بلاص: بلاص، شمعون : 'الأدب العربي في ظل الحرب بين عامي ٤٨-١٩٧٣'، شفا عمرو، ١٩٨٤. ترجمة زكي درويش.

٣- محمود : محمود، حسني: 'اميل حبيبي والقصة القصيرة'، الاردن، ١٩٨٤.

٤- صالح: صالح، فخري : 'في الرواية الفلسطينية '، بيروت ، ١٩٨٥.

٥- غنايم: غنايم، محمود: 'في مبنى النص'، دراسة في رواية إميل حبيبي. الوقائع . جت، ١٩٨٧.

٦- أبو مطر: أبو مطر، احمد : الرواية في الادب الفلسطيني، ١٩٥٠-١٩٧٥ بيروت ١٩٨٠.

٧- ميكولسكي: ميكولسكي ، 'بحوث سوفييتية جديدة في الأدب العربي'. موسكو، ١٩٨٦.

٨- وادي : وادي، فاروق : 'ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية' ، عكا، ١٩٨٥ ط ٢.


وقد افدت في منهجية البحث من الدراسة التالية :


Sodhi, Kripa, u.a Urteile uber Volker, Versuch einer Problemanalyse, Psychologische Beitrage 3- 1953. 503-526.

## أحمد حرب ولعبة الشكل في روايته
## "الجانب الآخر لأرض المعاد"

يشكل احمد حرب في مسيرة الرواية الفلسطينية ظاهرة استثنائية، لا لكونه يكتب الى جانب النقد الأدبي الرواية، فهناك العديد من الكتاب الذين يفعلون ذلك مثل افنان القاسم وعزت الغزاوي وفاروق وادي، وانما لانه في روايته الثالثة "الجانب الاخر لأرض المعاد" (١٩٩٠) يوظف، بقصد، وعيه النقدي الروائي في بناء الرواية. وهو ما يقوله، بوضوح، عندما يتحدث عن "الوعي والتجربة الروائية " :

"ومن هنا، فعندما أتكلم عن الوعي والتجربة الروائية، فانني اعني ادراك الكاتب الروائي لاهمية اختياره لموضوعه، وتحديد نقاط التركيز، ومن ثم، اختياره الواعي لشكل روائي مناسب وطريقة بوح تتلاءم مع نقاط التركيز" (١).

ويهدف حرب من وراء ذلك الى تصنيف نفسه واحدا من كتاب الرواية الجماليين الذين "مع تغير مفهوم الروائي كمعلق اجتماعي الى محلل للعواطف والأحاسيس والتجربة الانسانية برزت عناصر جديدة استحوذت على وعيهم في العصر الحديث فيما يتعلق بالشكل الروائي وطريقة البوح حيث اصبحنا نقصر مفهوم "الوعي والتجربة الروائية" على هؤلاء الروائيين الذين يعرفون احيانا بالروائيين الجماليين" (٢).

ويطغى هذا الفهم للتجربة الروائية على الكاتب بحيث لا ينجز من خلاله نصا روائيا مخططا له مسبقا وحسب، وانما يؤثر عليه تأثيرا كبيرا حتى ليصبح جزءا من هموم سارد الرواية الذي يتماثل، كما سنرى، مع الكاتب بحيث يبدو الفصل بين وحيد وأحمد حرب ضربا من العبث. ويخرج المرء بعد ان يقرأ الرواية، ومعه الحق في ذلك، الى ان احمد حرب، بشكل او بآخر، يكتب سيرته الذاتية بشكل روائي، معززا بذلك المقولة الناصة : "يكتب المرء في حياته رواية ناجحة مرة واحدة : سيرته الذاتية".

حقا ان هناك العديد من اوجه التشابه بين الكاتب والسارد وحيد الذي هو في الوقت نفسه شخصية رئيسة في الرواية .

---

(١) احمد حرب، الوعي والتجربة الروائية (نشر المقال في كتاب تحت عنوان دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي، اعداد عزت الغزاوي ، القدس ١٩٩٣) ص ١٣٨.

(٢) السابق، ١٣٩

وقبل ان نقوم بتعداد اوجه التشابه هذه، ننحو منحى السارد الذي عقب بعد قراءة رواية ابي تايه احد شخوص الرواية قائلا :

"واذا صح لي ما كتبه عن نفسه في "نبذة عن الكاتب" فهو محام حاصل على شهادة في القانون من جامعة شيكاغو، من مواليد الناصرة – فلسطين عام ١٩٣٢. واذا حق لي ان احكم على حالته الاجتماعية من خلال روايته (يعترف في المقدمة ان الرواية مبنية على خبرته الشخصية، فهو غير متزوج ..."(ص ١٥٣).

ننحو منحاه، مستعيرين عبارته لنحكم عليه من خلال نصه وما نعرفه عنه وما كتبه ايضا على غلاف الرواية معرفا بنفسه، لنتوصل الى ان وحيدا في كثير من ملامح شخصيته ليس سوى احمد حرب نفسه.

*نقرأ على غلاف الرواية عن احمد حرب المعلومات التالية :*

"هو كاتب وباحث فلسطيني من مواليد بلدة الظاهرية عام ١٩٥١. تخرج من كلية الآداب في الجامعة الاردنية عام ١٩٧٤ وتابع دراسته في الجامعات الامريكية حيث حصل على درجة الماجستير ودرجة الدكتوراة في الأدب الانجليزي والمقارن من جامعة ايوا، وهو عضو في برنامج الكتاب العالمي الشهير الذي تشرف عليه تلك الجامعة. يدرس حاليا الادب الانجليزي في جامعة بيرزيت".

وقد اصدر احمد حرب روايتين هما "حكاية عائد" (١٩٨١) و "اسماعيل " (١٩٨٧).

*ونعرف عن سارد الرواية التي هي موضع الدراسة، من خلال قراءتها، ما يلي:*

ولد السارد (وحيد) في قرية العين الفلسطينية القريبة من الخليل – والقرية هنا متخيلة فالاسم مختلف – وقد حصل على شهادة الدكتوراة من امريكا، ويدرس في جامعة بيرزيت موضوع "حلقة بحث في أدب العالم الثالث" والأدب الانجليزي ايضا . وهو يرغب في السفر الى امريكا لأمور دراسية وثقافية، ويقيم، الان روائيا، كما يقيم احمد حرب في مدينة رام الله. وتحمل احدى بناته الاسم "شروق" الاسم الذي تحمله ابنة احمد حرب.

وفوق هذا كله فقد أفاد كل من الكاتب الروائي وسارد روايته من الروايات نفسها. لقد كتب احمد حرب حين تحدث عن تجربته الروائية ما نصه :

"أما في الجانب الاخر لأرض المعاد .. والتي تمثل بالنسبة لي قمة وعيي الروائي فقد وسعت مجالات الاختيار من الميثولوجيا والكتب السماوية والأعمال الأدبية والفولكلور. وبشكل خاص فقد وظفت قصة "راعوت" في التوراة لخلق النموذج العقائدي التوراتي لقصة ايمان وهادي ... من الآداب الكلاسيكية العالمية فقد استعملت بشكل خاص روايات "صورة الفنان كشاب" للكاتب الانجليزي جيمس جويس، "لماذا نحن مباركون ؟" للكاتب الغاني أبي كوي آرمة، "الأشياء تتساقط" للكاتب النيجيري تشينوتشيبي، "حبوب القمح" للكاتب الكيني جيمس نقوقي، و "شرق الفردوس" و "القمر كئيب" للكاتب الامريكي جون شتاينبك، وأخيرا وليس أخرا رواية "رجال في الشمس" للكاتب الفلسطيني الخالد غسان كنفاني (٣).

ويرد ذكر بعض الروايات في النص الروائي بالاسم .

ولا تحول العبارة التي صدر فيها الكاتب روايته، العبارة الناصة :

"هذا الكتاب هو عمل قصصي وكل تطابق او تشابه في الأسماء والأحداث التي وردت فيه مع الواقع هو مجرد صدفة" (ص٤) لا تحول بيننا وبين دراسة النص دراسة تقوم على البحث عن شخصية الكاتب من خلال نصه. وعلى العكس من ذلك فقد تستفزنا لنقرأ النص والواقع معا، باحثين من باب الفضول عن هؤلاء الشخوص. ويصبح لسان حال هذه العبارة ان التشابه في الاسماء والأحداث مع الواقع ليس مجرد صدفة ، وان الرواية تستمد احداثها وشخوصها من الواقع نفسه .

يفتتح الكاتب روايته بنص يتجاوز ست صفحات بقليل، اختار له المفردة الانجليزية (برولوج) عنوانا له، وسبب الاختيار، كما يقول، يكمن في أنه "استخدم هذا المصطلح الاجنبي لاحساسه بأنه لا بديل له في العربية يحمل كل الايحاءات والدلالات التي له في الأصل"(٤) والبرولوج هو الخطبة التي يصدر بها المؤلف روايته. وخلافا لأحمد حرب نجد اميل حبيبي يستخدم المصطلح العربي "خطبة المؤلف" ويوضح المقصود بذلك : "هكذا كان الأقدمون يسمون مقدمات مؤلفاتهم" (ص ٥ من روايته خرافية سرايا بنت الغول). ونرى، على أية حال، ان الذي حال دون استخدام المصطلح العربي يكمن في

---

(٣) السابق، ١٤٤ .

(٤) وقد ورد قوله في الندوة التي نشرت في مجلة كنعان، العدد ٧ تشرين ثاني ١٩٩١. ص ٦٨.

عدم المام احمد حرب بالتراث العربي، كما هو الحال عند اميل حبيبي الكاتب المتميز في هذا الجانب.

وخطبة المؤلف، هنا، هي جزء من الرواية نفسها. حقا ان البرولوج لا يحمل اسم احمد حرب شخصيا، وانما يحمل اسم السارد ابن قرية العين، والسارد هذا هو أيضا كاتب روائي. ويحمله لقاؤه ، في مكان تصليح السيارات، بشخصية تثير فضوله، يحمله لقاؤه هذا على كتابه رواية يخطط لها سلفا كيف تكون :

"تبدأ الرواية من نقطة غامضة يجري استكشافها من خلال خيوط قصصية حلزونية الحركة. دع صاحب القصة يحكي قصته، ودع قصة توازي قصة وأخرى تناقضها واترك الحدث يتكلم عن نفسه واجلس انت بعيدا وقلم أظافرك كالة جويس" (ص ٩).

وعموما فليس هناك وصف أفضل من هذه الفقرة للبناء الفني الذي اعتمده احمد حرب في بناء روايته، وان لم ينجح كليا في ان يجلس بعيدا ليقلم أظافره كالة جويس، فلم يستطع ان يكون ساردا محايدا، بل انه لم يترك، منذ البداية ، لشخصياته ان تتكلم بحرية تامة، فلقد كان يترك لها مجال النطق متى أراد هو. صحيح اننا نستمع اليها تقص علينا وجهات نظرها (أبو قيس، أبو تايه، الجدة من خلال الحكاية، هادي من خلال كتابة الاصحاحين، أرنونا (ايمان) من خلال كتابة سيرة حياتها بالعبرية ولفظها على شريط بالعربية) الا ان السارد هو الذي يمسك بالخطوط كلها، وتبدو لغتها – باستثناء لغة الحكاية ولغة هادي في كتابة الاصحاحين – لغة الكاتب نفسه. انه كالسلحفاة التي ساعدتها الطيور لحضور الوليمة في السماء فأكلت الطعام كله دون ان تجعل الآخرين يشاركون فيه. وان كان السارد تركهم يشاركون فبمحض ارادته وبتخطيطه المسبق، ولكن دون أن تفلت منه الخيوط . ويظل، على اية حال، الواسطة بينهم وبين القراء، كما يظل الشخصية التي نستمع اليها اكثر من غيرها، وتحديدا ابتداء من الفصل الثاني حتى انتهاء الرواية.

يتم السرد في النص الروائي على النحو التالي :

السارد (الكاتب وحيد) ص ٦ – ص ١٢ (البرولوج) .

**الفصل الأول** : (تحت عنوان : أبو قيس) .

– أبو قيس ص ١٥ – ص ١٨ ويسلم المهمة الى .

- المحامي يعقوب أبو تايه ص ١٩ - ص ٢٩، ويتضمن السرد هنا القصة التي كتبها في الغربة واستغرقت الصفحات ص ٢٢ - ص ٢٧ .
- يعود السارد الى الامساك بالخيوط ص ٣٠ - ص ٣١ ثم يسلم المهمة الى
- أبي قيس ص ٣١ - ص ٣٩ ليواصل المهمة .
- السارد نفسه ص ٣٩ - ص ٥٠ ويسلم المهمة الى .
- أبي قيس صفحة ٥٠ - ص ٦٤. ليواصل المهمة، من جديد، .
- السارد ص ٦٥ - ص ٧٤ .

**الفصل الثاني :** (تحت عنوان وحيد)

- السارد هنا هو وحيد نفسه (السارد في الفصل السابق) ص ٧٧ - ص ١٣٣ .

**الفصل الثالث :** (الجانب الآخر لأرض المعاد) .

يتشابه هذا الفصل مع الفصل الأول ويختلف عن الثاني بحيث تتعدد فيه الأصوات الساردة، ويسير فيه على النحو التالي :

- وحيد ص ١٣٦ - ص ١٤٤ ويتخلى عن هذه المهمة الى .
- جدته تقص علينا حكاية "السلحفاة والطيور" ص ١٤٤ - ص ١٤٦ ويواصل .
- وحيد ص ١٤٧ - ص ١٥٣ لنستمع بعدها الى صوت روائي آخر هو.
- المحامي ابو تايه ص ١٥٤ - ص ١٥٥. ويواصل .
- وحيد ص ١٥٦ - ص ١٦٠ لنستمع الى حكاية جديدة تقصها .
- أم اسماعيل ص ١٦١ يواصل بعدها .
- وحيد هذه المهمة حتى ص ١٧٦، ليضمن بعدها جزءا مما كتبه .
- هادي (الاصحاح الأول والاصحاح الثاني) ص ١٧٧ - ص ١٨٢. ليواصل .
- وحيد السرد على مدى صفحتين (ص ١٨٣ - ص ١٨٤) بحيث نستمع بعدها الى.

- أرونونا (ايمان) زوجة هادي. ص ١٨٤ - ص ٢٠٠ .

**الفصل الرابع :** (تحت عنوان روازن) ص ٢٠٣ - ص ٢٢٥

- يكون وحيد السارد الأول وشبه الوحيد، ونستمع فيه الى صوت .
- المذيع الاسرائيلي يسرد بعض الاخبار ص ٢١٥ - ص ٢١٨ .

**الفصل الخامس :** (تحت عنوان : وحيد) ص ٢٢٨ - ص ٢٣٦ .

- السارد هنا وحيد وكاتب الاصحاح الثالث هو وحيد نفسه أيضا ص ٢٣٠ - ص ٢٣٢ .

ويتخلل الحوار البرولوج والفصول كلها بحيث يترك السارد - أي سارد هنا - شخوصه التي يتحدث عنها تتكلم، بعبارة اخرى ينقل كلامها في أثناء الحوار معه .

ولم يجلس السارد بعيدا. لقد بدأت الرواية حقا من نقطة غامضة هي عبور أبي قيس مياه النهر مع الغسق متسللا، وترك صاحب القصة يحكي قصته، وكانت هناك قصص توازي اخرى وقصص تعارض اخرى ايضا، وكان الحدث يجري. فما هي القصص وأين هو التوازي والتعارض فيما بينها ؟

## التوازي والتعارض بين قصص الرواية

هناك اربع قصص، على الأقل، وحكاية يمكن ايجازها وملاحظة التوازي والتعارض فيما بينها :

**أولا : قصة المحامي أبي تايه التي نستمع اليها بعد ان يقدم لنا ابو قيس هذه الشخصية.**

تبدو شخصية المحامي، كما يقصها هو، شخصية المثقف الملتزم، المثقف الذي عركته الحياة، فقد طرد من مصر، حيث كان يدرس، زمن عبد الناصر، بتهمة الشيوعية، كما لوحق في الأردن فاضطر الى السفر الى امريكا ليدرس هناك المحاماة. ويعاني هناك من الغربة معاناة كبيرة، سببها الصدمة الثقافية التي نجمت عن اختلاف القيم والمعايير والأفكار. ويضطر هناك الى العمل والكتابة حتى يحصل قوته، وتكون قصته الاولى عن الاغتراب وحين يعود لا تختلف نظرته الى الأمور في بلده . يظل ناقما على عمان والحكم فيها ويدافع عن الفقراء وان كان يبدو "حزينا لمعاناة العمال والفلاحين الذين يرقصون لاسيادهم على أنغام اسيادهم" (ص ١٨) وتعلمه الحياة ان لا شيء في هذه الدنيا يعدل

الوطن. وهذا ما توصل اليه ابو قيس في رحلته الطويلة، وما يتوصل اليه ايضا اسماعيل الفلسطيني المبعد عن ارضه. ويصبح لسان حال الثلاثة المقطع الشعري الذي يردده اسماعيل (وهو من ديوان محاولة رقم ٧ لمحمود درويش) :

لماذا نحاول هذا السفر ؟
وكل البلاد مرايـــا
وكل المرايا حجـــر
لماذا نحاول هذا السفر ؟ ( ص ٢٩ من الرواية ) .

***ثانيا : قصة ابي قيس :***

وتوازي قصة المحامي ابي تايه قصة اخرى هي قصة ابي قيس، وان كانت اكثر منها مأساة .

نتعرف على قصة ابي قيس كما يرويها بنفسه " أنا من عائلة بسيطة سكنت مدينة الخليل" (ص ٢٣) عائلة غير متعصبة، فلقد حمى والده، عام ١٩٢٩، جاره اليهودي، وقد انعكس ذلك على علاقته بأهل المدينة مما اضطره للرحيل الى حيفا التي سرعان ما غادرها، بسبب سياسة التمييز التي اتبعها الانجليز – لنلاحظ ان هذا الموتيف يتكرر بكثرة في الأدب الفلسطيني(٥)، الى العين. وحين يشب ابو قيس يمارس مهنة والده : تبيض الأواني – دلالة ذلك طبقيا –، ويتسكع في شوارع القدس، ويتفق ان يلتقي بشاب اسمه اكرم يرغب في التطوع مع الانجليز لمحاربة الألمان، ويشاء الحظ ان يرفض صحيا ويقبل من لا يريد التطوع. ويبدأ أبو قيس رحلة عذاب، ابتدأت بمعسكرات الجيش الانجليزي في صرفند وانتهت، بعد ان جاب دول اوروبا حيث حارب وأسر، في صرفند ولا يعجب ابو قيس في رحلته هذه كلها الا بالمرأة الروسية تقريبا، المرأة التى ستظل عالقة في ذاكرته باعتبارها نموذجا يجب ان يحتذى حين يقع الوطن تحت الاحتلال. ويرى ابو قيس في المانيا وانجلترا وغيرها من الدول الاستعمارية ما لا يختلف فيما بينه. هكذا يحكمه وعي سياسي طبقي، منذ البداية، ومنذ اختار له القدر او السارد ان يكون ابنا لعائلة بسيطة لا تعرف التعصب، عائلة عمالية بالمعنى الأوضح، ويشارك ابو قيس في الثورة ، ويقف الى جانب الجماهير ويكتشف ايضا انه لا شيء يعدل الوطن .

---

(٥) حول ذلك انظر : عادل الاسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني بين عامي ١٣-١٩٨٧، القدس ١٩٩٢. ص ٦٩ – ص ٧٣.

**ثالثا : وحيد**

ونسوق قصة وحيد هنا لأنها تغاير في سلوكها ونظرتها للحياة سلوك كل من ابي قيس وابي تايه. وعلى الرغم من ان وحيدا ولد لأسرة ريفية فقيرة، ككل ابناء العين تقريبا، فرعى الأبقار وعانى حتى حصل تعليمه الجامعي، واغترب كما اغترب ابو تايه وأبو قيس، الا انه يختلف عنهما . لقد كانت غربته طوعية، وكان يبحث عن ذاته منذ البداية، فلم يطرد من القاهرة والأردن، ولم يسق الى الجبهات، أو يقع في الأسر، وشاءت الظروف ان يصبح مدرسا في الجامعة، فيمارس مهنة المثقفين الأبدية : الثرثرة.

ولأنه لم ينتم الى التنظيم لأنه يريد ان يرى الأشياء من زاوية اوسع، زاوية غير محكومة ببعد واحد للأشياء، معتقدا بذلك انه الكل في الكل ، فقد جاءت الانتفاضة لتفضح عجزه. يشارك الجميع في الانتفاضة : ابو قيس الشيخ الكهل وام اسماعيل المرأة العجوز، وماجد تلميذه الجامعي، وأخته وديعة التي استشهدت في ظروف غامضة، وأطفال الضفة ممن لم يتجاوزوا سبع سنوات، حيث يعطيه احدهم منشورا، وزوجته التي تتعلم حياكة الصوف. ويصبح حاله كالسلحفاة التي تسمي نفسها الكل. ويأتي توظيف الحكاية، في الرواية، في مكانه .

يبدأ السارد الفصل الثالث من روايته التي ينهيها بعبارة : "أما انت يا وحيد فستبقى وحيدا" (ص ٢٣٦) بالنص التالي :

"ماجد : أنت المعلم وأنا التلميذ . قلت له وأنا الملم ذاتي الممزقة. وأنت يا أبا قيس، أنا الآن عبدك المطيع. وأنت يا أم اسماعيل، يا أم الشباب ضميني الى صدرك الحنون. انا بفضلكم أنزلت راية الخوف والاستسلام عن حصن حياتي ولن ارفعها ثانية. لا تلوموني فأنا ورثت رايتي عن الرجال الذين رفعوا كوفياتهم البيضاء في حرب حزيران" (ص ١٣٦).

ويتحدث لنا، في هذا الفصل ، عن ماجد الطالب الجامعي المنتمي الى التنظيم وفعاليته، كما يتحدث عن مشاركة زوجته في الانتفاضة، ولا تكترث ام اسماعيل الأرملة، لسيرها مع أبي قيس الأعزب، لكلام الناس. وهي التي تدافع عن استشهاد وديعة أمام ابي قيس وماجد اللذين يقرران مستقبل السارد باختياره " يا لجبني وعجزي وهروبي" (ص ١٤٤) "آسف يا ام الشباب، اعذريني، لا اود ان اسمع شيئا عن اختي. جئت عندكم لأخفف من الآم وحدتي. تكلمي عن شيء اخر، عن قصصك للأطفال. اتذكرين قصة "السلحفاة

والطيور"؟ بالتأكيد انك ما تزالين تروينها لأطفال العين. أريد ان اسمعها منك الآن بنفس الطريقة التي كنت تحكينها لنا ونحن صغار. أنا اشعر الآن كأنني طفل اعادوه الى ابويه. يتعلم الأشياء من جديد ويبحث عن صدر حنون" (ص ١٤٤).

وترد الحكاية في النص كما كانت ام اسماعيل ترويها ، تريد السلحفاة كل شيء، وتضحك على الطيور فتسمي نفسها الكل، وحين يوضع الطعام أمام الجميع يدعو أصحاب السماء الكل الى الطعام فتستغل اسمها لتأكل الطعام كله ويبقى الآخرون جياعا، ولكن النهاية لا تكون لصالحها، ولا يصغي البوم اليها فيحيك لها مؤامرة حتى تدفع ثمن انانيتها، وحين تقفز السلحفاة تتكسر دون ان تموت وظل "بطنه منفوخ زي ما كان على الحجارة والقضبان حتى آكله النمل والذبان. وطار الطير والله يمسيكم بالخير" (ص ١٤٦).

ويريد وحيد ان يكون الكل، على الرغم من انه الأقل مشاركة، ويتحول في نهاية الرواية الى مستبد يشعر انه الكل في الكل:

" اسمعيني – يخاطب ارنونا (ايمان) جيدا فأنا حاكم عسكري في مملكتي. أنا الوحيد الذي نجا عندما صدمت الرياح العاتية زوايا البيت الأربع لأخبر ايوب الحقيقة. أنا الوحيد الذي نجا عندما كسر جنود الظلام عظام الشباب لأخبر ايوب الحقيقة. الى الجحيم انت وقصتك فلا يهمني منها الا ان اتكلم باسم الذين لا ينطقون" . (ص ٢٣٣ وما بعدها).

وعلى الرغم من انه يشارك في الأحداث، فيسافر الى عمان موفدا من التنظيم ويهيئ لاعداد المسرحية الا ان الرواية تنتهي بانسياب خطابي تضيع فيه الفواصل والنقط، يتحدث فيه السارد عن تضحيات الجميع، ومن ضمنهم طفله الذي اوحى له، في أثناء زيارته وأمه لزوجة العميل التائب علنا، الخائن سرا، أن محمد الوهدان ليس في الاردن وانما هو في بيته الذي شُق منه نفق يتصل بالمستعمرة، حيث يختفي فيها ويخبر اليهود بما يجري، على الرغم من مشاركته هذه الا انه امام تضحيات الآخرين يواصل جلد ذاته فيخاطبها منهيا الرواية بالعبارة التالية :

" أما انت يا وحيد فستبقى وحيدا " ( ص ٢٣٦ ).

وتكون قصته مغايرة لقصة كل من ابي قيس وأبي تايه .

ولا تختلف صورة المثقف في رواية احمد حرب عنها في العديد من الروايات العربية.

وسأكتفي، هنا بهذا القدر من الحديث عن توازي القصص وتعارضها، وهي، على اية حال، عديدة ومتنوعة (قصة كسندرا في رواية ابي تايه مثلا ومقابلتها بقصة ارنونا في الرواية، وقصة ارنونا ايضا في الرواية ومقابلتها مع قصة راعوث في الاصحاحين اللذين كتبهما هادي ومقابلتها ايضا بقصة راعوث في العهد القديم، وقصة وديعة ومقابلتها بقصة ارنونا – الزواج من غير اهل الوطن : نجاحه وفشله.. الخ–)، سأكتفي بهذا القدر لانتقل الى الحديث عن لعبة فنية اخرى ارى ان التعرض لها مهم وضروري، وهي لعبة اللغة.

**لعبة اللغة في الرواية :**

تذكرنا رواية احمد حرب برواية سحر خليفة "عباد الشمس" (١٩٧٩) التي تضم بين ثناياها شخصية الاستاذ وديع المحافظ على لغته، الساخر من جيل اليوم الذي لا يتقن لغته ، الذاهب الى ان السخرية منها يمثل السخرية من الدين والقومية والاستخفاف بهما. ويسخر اهل السياسة ممثلين بسالم وعادل من الاستاذ وديع حيث يرى سالم ان هناك قضايا اهم بكثير من هذه الشكليات، وينفعل الاستاذ وديع في النهاية ويقول :

"انتم لا تسخرون مني بل تسخرون من لغتكم ، تسخرون من قوميتكم، تسخرون من دينكم وحضارتكم. اللعنة على هذا العصر وعلى ابناء هذا العصر. اللعنة على هذه المجلة المنحرفة التي تغذي العقول بأفكار الغرب وكفره وسقوطه. اللعنة على زاوية العامل المليئة بالأخطاء اللغوية والألفاظ السوقية. اللعنة على زاوية الأدب المليئة بالأدونات والجفيرات وكل المصطلحات الدخيلة" (ص ١٧٠) . (انظر ص ١٦٥ وما بعدها ).

وخلافا للأستاذ وديع فان الاستاذ وحيدا في رواية احمد حرب يعود الى البلاد بعد غياب طويل ناسيا لغته العربية، وهكذا " يرفع المنصوب وينصب المرفوع ويجلس الهمزة على كرسي عندما يجب ان تبقى واقفة ويدها على رأسها" (ص ٧٣). ويقرر ان يتصرف باللغة كما يتصرف الحاكم العسكري مع الفلسطينيين. فاذا كان الحاكم بقوانينه ينسف البيوت والمساجد والمدارس والبشر فلماذا لا تنسف اللغة التي ليست اجدر بالحياة من اصحابها – هكذا يرى وحيد – " الحاكم العسكري يكسر الجامعات ومعاهد اللغة ورياض الأطفال، وأنا اكسر لغتي لاجعلها تتناسب مع الحال، ومن لا يعجبه فليعد القوس الى باريها بسحر بلاغته او يشرب البحر " (ص ٧٣). وهكذا يهدي لغته المكسرة الى ابي قيس " فان كنت اكتب حروفها غلطا فهذا من عمق المأساة. ولكنني اقسم لك كي تصدقني

انني اخطها بدمعي ودمي" (ص٧٤). و(واقع مكسر لا تعبر عنه الا لغة مكسرة) (ص ١٠٤). والذي يخاف على اللغة في نص احمد حرب هو الشيخ عبد الله . (ص ١٠٤) .

وحجة وحيد في ذلك – ومن ورائه احمد حرب –اعتمادا على ما ذهبت اليه ابتداء من ان احمد حرب ووحيدا هما في النهاية شخص واحد– ان الوقت لا يسمح بالاعتناء باللغة، وهكذا يدخل الروائي من جديد في لعبته الشكلية، فيقول لنا رأيه في جانب مهم جدا من جوانب العملية الابداعية الا وهو اللغة التي يفترض في الأديب – أي أديب– ان يجيدها لدرجة الاتقان والتفوق. وربما يبدو تكسير اللغة مقبولا من شخص يتقنها، مبديا بذلك تمرده، لا عن عجز وانما عن قصد، ويبدو ان تمرد الكاتب هنا تمرد العارف غير المجيد لا تمرد القاصد عن اتقان،فالنص الروائي الذي كتبه احمد حرب نفسه – وعلى هذا اعتمد في عدم اتقان احمد حرب اللغة العربية اتقانا تاما – يحفل بالعديد من الاخطاء النحوية (أربعة عشر ساعة (ص ٥٦)، ببطيء (٧٠) يسمي المستوطنون ابرياء (٨٩)، من برائتها (١٠٧)، لم يمضي (١٥٨)، حتى هاديا لم يستطع (١٥٩)، فيما بعد كان أخاه الأصغر (١٨٦)، هل ظلموه الناس (٢١٣)، لم ينصاع (٢١٨)، نادرا ما كانت تجد زوجتي بيت محمد الوهدان مفتوحا (٢٢٢).

وعلى العموم ، وباستثناء الحكاية التي ترد في النص على لسان جدته (ص ١٤٤) وتلك التي ترد على لسان ام اسماعيل (ص ١٦١) وما يرد من عبارات على لسان بعض جنود الاحتلال، عبارات تستبدل فيها حروف باخرى (ص ٨٤ مثلا) وكذلك لغة الاصحاحين التي تقلد لغة العهد القديم، فان لغة الرواية منذ بدايتها حتى نهايتها تبدو لغة واحدة لا يختلف مستواها باختلاف مستوى الشخوص الثقافي، يستوي في ذلك المتعلم منهم وغير المتعلم، وأحيانا نلحظ الاسرائيليين يتكلمون لغة لا تختلف مستوى عن لغة هؤلاء (ص ١٧٠).

وما يؤخذ على الرواية في هذا الجانب حقا هو افتقارها، حيث تحتاج الى علامات الترقيم، وهذا الافتقار يبدو مزعجا في اثناء القراءة. وعلى سبيل المثال لا الحصر يمكن ايراد النص التالي:

"طلب مني ان اجلس الى جانبه في الجيب الذي اعاد الحياة اليه مع صاحب الكراج. السيارات مثل سيارتك لا تصلح هنا. اصعد، سوف ترى الشمس تشرق من

الغرب، والنمور تحرس الأسد والذئب يداعب الحمل. أجبته بأنني لم افهم شيئا. تمهل وستعرف." (ص٣٠).

وكانت هذه الفقرة تبدو اكثر نجاحا لو كانت على النحو التالي :

" طلب مني ان اجلس الى جانبه في الجيب الذي اعاد الحياة اليه مع صاحب الكراج." السيارات مثل سيارتك لا تصلح هنا. اصعد، سوف ترى الشمس تشرق من الغرب، والنمور تحرس الأسد والذئب يداعب الحمل" قال فأجبته : " انني لم افهم شيئا"، "تمهل وستعرف" .

**توظيف التراث :**

يجدر في أثناء الكتابة عن الرواية ان يعرج على ظاهرة شكلية اخرى مهمة بدت واضحة وضوحا تاما في النص، تتمثل في توظيف التراث بأشكاله المختلفة، التراث الديني والأدبي الشعبي والرسمي. وقد ذكر احمد حرب في حديثه عن الوعي والتجربة الروائية انه افاد من كل هذا ، وكنا المحنا، من قبل، الى الافادة من الحكاية الشعبية وتوظيفها لاضاءة شخصية المثقف وحيد في الرواية. وقد تحدث الدكتور عيسى ابو شميسة في الندوة التي عقدت في جامعة بيرزيت لمناقشة الرواية عن افادة احمد حرب من نصوص ادبية عالمية وعربية (٦). وسوف اتناول هنا جانبا واحدا في هذا المجال ارى انه، على الرغم من الاشارة اليه ممن درسوا الرواية (٧)، لم يوف حقه، وهو جانب توظيف قصة راعوت من العهد القديم (٨).

---

(٦) كنعان، تشرين ثاني ١٩٩١. ص ٧٠ وما بعدها .

(٧) كتبت العديد من الدراسات حول الرواية وقد تسنى لي الاطلاع على التالية منها :

- ندوة عن الرواية نشرت في كنعان تشرين ثاني ١٩٩١ . ص ٦٢ – ص ٧ب٥ .
- عطا القيمري، مع احمد حرب في الجانب الآخر لأرض المعاد، كنعان، ايلول ١٩٩١. ص ٧٣ – ص ٧٧.
- عزت الغزاوي، الجانب الآخر لأرض المعاد واغتراب الشخصية، كنعان، تشرين ثاني ١٩٩٢. ص٤٤ – ص ٤٥.
- عمر مسلم، التكامل والتواصل بين روايتي رجال في الشمس والجانب الآخر لأرض المعاد، المواكب، العدد ١١، ١٢، تشرين ثاني/كانون ١٩٩١، ص ٦٦ – ص٦٩ .

(٨) العهد القديم، قصة راعوث .

لقد تزوجت راعوت العهد القديم المؤابية من ابن اليمالك من بيت لحم. اليمالك الذي تغرب وزوجته نعمى وابناه محلون وكليون الى مؤاب، وهناك تزوج ابناه، وفقدت نعمى زوجها أولا وابنيها من بعد . وقررت العودة الى بلادها فعرضت على المرأتين زوجتي ابنيها ان يتزوجا ويواصلا حياتهما في مؤاب، ولكن راعوث أُصرت على الذهاب معها الى بيت لحم. وتأخذ هناك بالتقاط السنابل من حقل بوعز قريب اليمالك. وخلافا لما عرف عنه من جبروت يرأف بها، وتقترح نعمى على راعوث ان تذهب اليه فيتزوجها هذا .

والذي يأتي على ذكر قصة راعوث في رواية "الجانب الاخر لأرض المعاد" ويعيد كتابتها من جديد هو هادي ابن قرية العين، المتزوج من ارنونا اليهودية التي اعلنت اسلامها ورغبت في ان تعيش معه في العين على الرغم من اضطهاد اهلها لهما. وهنا ثمة تواز حقا بين ارنونا وبين راعوث. ولا نعرف، هنا، عن بوعز سوى انه "في الادارة المدنية في الشؤون الضريبية يلتقط حصاد الفلاحين بالضفة الغربية" وانه احد اخوة راعوث.

ليست هناك، اذن، مطابقة كاملة بين قصة راعوث في العهد القديم وقصة راعوث في الرواية. ويلتقط الكاتب الاسم فقط وزواج راعوث من غير بني قومها وعيشها معهم ليخدم فكرته في النص الروائي المتمثلة، كما أسلفنا ، في زواج يهودية من فلسطيني. وهناك تضاد كبير بين القصة المكتوبة من جديد وقصة العهد القديم. لقد كانت العلاقة بين راعوث وحماتها نعمى ودية جدا، وهذا ما لا نجده في اصحاح هادي حيث تكره الحماة الكنة. كما ان اصحاح هادي يذكر اسماء لم ترد في العهد القديم. وفوق هذا وذاك فلقد اكتفى احمد حرب بايراد القصة في ثلاثة اصحاحات وليس في اربعة كما هو الحال عليه في العهد القديم .

والذي يجدر الاشارة اليه هو ان هناك ثمة توازيا بين قصة ارنونا في النص الروائي وقصة راعوث في اصحاحي هادي، هذا الذي يعيد كتابة ما حدث معه في اثناء زواجه من ارنونا بلغة توراتية تقريبا، لغة تحفل ايضا، على الرغم من محاولة تمثل لغة العهد القديم واسلوبه، بالعديد من الاشارات للواقع الراهن. وهكذا يختلط فيها الماضي بالحاضر والواقع بالاسطورة، ولنقرأ مثلا الفقرة التالية لتبيان ذلك :

"وحدث في ايام حكم شارون ان حضرت راعوث اجتماع الجسر في اشكلون. وقفت في الاجتماع طولها متر وباع فرأت بين المجتمعين رجلا من ابناء فلسطين" (١٧٧).

"يا حزينة يا راعوث لم يبق لك الا نكوث. فبوعز في الادارة المدنية في الشؤون الضريبية يلتقط حصاد الفلاحين بالضفة الغربية" (١٧٨).

ويكتب وحيد الاصحاح الثالث ليقول الحقيقة كاملة. ليتحدث عن مضايقات الحكم العسكري لايمان التي واصل تسميتها خديجة كما سماها هادي، عوضا عن راعوث (أرنونا – ايمان)، وليتحدث ايضا عن الذين قتلوا في احشائها. يكتب وحيد الاصحاح الثالث بعد ان استمع الى القصة كاملة من ايمان، ولم يعد يعنيه من امر هادي شيء سوى كتابة الاصحاح الثالث. "انت كتبت الاصحاح الأول والاصحاح الثاني من سفر راعوث وأنا اكتب الاصحاح الثالث ونترك الرابع حتى يفيق بوعز من نومه فقد حصد شعيره ولم يبق لراعوث ما تلتقط" (٢٢٩).

ولا ندري متى سيفيق بوعز ضابط الادارة المدنية من نومه، هذا الذي حصد الضفة وزرعها بالمستوطنات ولم يبق لايمان ما تلتقطه ، ليكتب الاصحاح الرابع من وجهة نظره هو.

**الزمان والمكان :**

نعود الى عبارة وحيد الناصة : "تبدأ الرواية من نقطة غامضة يجري استكشافها من خلال خيوط قصصية حلزونية الحركة "لنتحدث عن الزمان والمكان.

وكما يبدو السارد نقطة الارتكاز التي قدمت لنا شخصية ابي قيس والشخصيات الاخرى في النص، اذ بدونها ما كنا لنصغي الى الاصوات العديدة، فان الآن والعين هما نقطتا الارتكاز للزمن بتقاطعاته وللمكان ايضا بتداخلاته.

تبدأ الرواية من الان (١٩٨٨/١/١) ولا يسير الزمن سيرا تقليديا، كما هو في الحكاية مثلا، فنحن لا نقرأ عن تصاعد الاحداث وتفجرها ، انطلاقا من هذا التاريخ، حتى تاريخ نشر الرواية او الانتهاء من كتابتها، وانما يرتد الزمن بنا الى ما قبل هذا التاريخ .

تضم الرواية ثلاثة اجيال مختلفة : الجيل الاول يمثله ابو قيس الطاعن في السن تقريبا، والجيل الثاني ويمثله وحيد، والجيل الثالث ويمثله الأطفال. وكان يمكن للرواية ان تبدأ من الآن الروائية وتنتهي عند الآن الكتابية لو تحدثت عن الجيل الثالث، او لو لم ينزع

بها كاتبها نزعة التأريخ؛ التأريخ لمأساة الشعب الفلسطيني . أما وقد هدف ايضا الى ذلك، فان الرواية لا تكتفي بآنيتها التي ابتدأت بها ، وهكذا تعود بنا الرواية ، من خلال شخصية ابي قيس، الى عام ١٩٢٩ فصاعدا. الآن (١٩٨٨/١/١) اذن هي نقطة الارتكاز، النقطة التي فجرت الرواية كلها، ولا اعتقد ان اختيار هذا التاريخ اختيار عشوائي. انه في التاريخ الفلسطيني دال لا لذاته، وانما لما يستثيره في الذاكرة الفلسطينية من ناحية، ولما يفجره في واقع كواقع الانتفاضة من ناحية ثانية. وعلى الرغم من ان شخصية ابي قيس غير المسمى فصيليا بالضبط، المنتمي الى الوطن كما نلحظ من عبارته "لا شيء يعدل الوطن"، الذي ربما، بطريقة وأخرى، ينطق باسم من يصدرون جريدة صوت الوطن، هذا الذي يمجده السارد لدرجة تقزيم ذاته ازاءه، على الرغم من هذا كله فان العديد من الشخصيات في الرواية تنتمي الى تنظيم فتح الذي يرد ذكره في الرواية دون غيره من التنظيمات الفلسطينية ، التنظيم الذي كان، لفترة قريبة نوعا ما، الأكثر ازعاجا للاسرائيليين بحيث يبدو التهمة الأولى التي توجه لكل فلسطيني يقاوم الاحتلال. ولا يقلل من هذا النقد اللاذع الذي يوجه لـ م. ت. ف. حين تستبدل مفردة منظمة بمفردة مكتب. ولا ندري بالضبط ان كان اختيار اسم ماجد، احدى شخصيات الرواية التي تنتمي الى تنظيم فتح، أيضا اختيارا دالا، فسرعان ما يحضر اسم ماجد ابو شرار الشهيد الفلسطيني الذي كان ينتمي لحركة فتح والشخصية التي كانت موضع احترام في الثورة الفلسطينية .

وكان للزمن الآني (الزمن الكتابي) تأثيره على الزمن الارتدادى (الزمن الروائي). حقا ان احداث الرواية في معظمها تجري في فترة الانتفاضة، وهنا يتطابق الزمنان الروائي والكتابي، وبالتالي يقص السارد عن الآن من رؤية آنية ايضا، الا ان بعض الشخصيات تعود بنا الى ماضيها، فتحدثنا عن حياتها منذ نشأتها، مثل شخصية ابي قيس، ولا تكتفي بسرد الاحداث بطريقة حيادية وانما تحدد موقفا من شخصيات تاريخية واحداث مر بها الفلسطينيون، مثل شخصية الحاج امين الحسيني ووقوفه الى جانب الألمان ضد الانجليز ، والذهاب الى ان الانجليز هم الذين كانوا يفسدون العلاقة بين العرب واليهود في حيفا، هذا الموتيف الذي يحتاج الى نقاش وجدال نظرا لتكراره من العديدين من اصحاب الفكر اليساري والكتاب العرب المؤيدين للسلطة في اسرائيل، غاضين النظر دائما عن ان تفجر الأوضاع بين العرب واليهود كان يعود الى الاستيطان الصهيوني الهادف الى اقامة دولة يهودية على حساب الفلسطينيين .

وقد تبدو شخصية ابي قيس في نظرتها للأمور شخصية لها حضورها باعتبارها تمثل فكرا ظل، الى عهد قريب، له حضوره باعتباره الصح المطلق. صحيح انها شخصية ثابتة وتبدو نمطية ايضا الا ان نمطيتها وجاهزيتها في الرواية تتوازى مع نمطيتها وجاهزيتها على ارض الواقع. ولكننا لا ندري ان كان ابو قيس ورث النظرة الى الأمور من والده الذي كان ضد التمييز . لقد كان ابو قيس، منذ التحاقه بالجيش الانجليزي صدفة وعن غير رغبة، ضد الانجليز والألمان ومعجبا بالفتاة الروسية وظل على هذه الشاكلة دون ان يترك الزمن اي تأثير على نظرته للأمور .

وتبدأ الرواية، حقا، والسارد في طريقه، وهو في سيارته، الى العين ليلتقي بذلك الرجل الذي قابله، صدفة، في الكراج، الا ان العين هي نقطة الارتكاز في الرواية، تماما كما ان الآن – زمن جريان الحدث – هو نقطة الارتكاز.

وتنتمي معظم شخوص الرواية الى العين، وهناك تجري ايضا معظم احداثها . وتظل العين الاسم المعطى لاحدى قرى الخليل محط انظار ابي قيس وهو في منفاه ومحط انظار السارد وهو في امريكا، وفي رام الله ايضا حيث يقيم. والعين ، فوق هذا وذاك، هي القرية التي تضم مغرها وجبالها المطاردين الان ، والثوار من قبل كباجس ابو عطوان. انها رحم الأرض التي تنجب باستمرار وتحنو على من تنجبهم. وكما بدأت رحلة ابي قيس، بعد ضمه في الجيش الانجليزي، من صرفند وفيها انتهت، يبدأ وعيه وتفتحه في العين، ويعود اليها على الرغم من واقع الاحتلال .

بعيدا عن العين، اذن، يكون التيه الذي ليس له من نهاية، على ما يبدو، الا بالعودة اليها والعمل على تخليصها من المحتلين. وليس عبثا ان يريد ابو قيس – ويتشابه اسمه مع اسم أبي قيس احد شخوص رواية غسان كنفاني "رجال في الشمس" – تمثيل الرواية، مصرا على تغيير نهايتها. لم يدق شخوص "رجال في الشمس" جدران الخزان، وكان تساؤل ابو الخيزران – ومن ورائه غسان كنفاني – : لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟"، ويريد ابو قيس ان يجعلهم يدقون، كما يدق الناس تحت الاحتلال جدران خزانهم (٩). وهكذا يجعل احمد حرب ابطال شخوصه – هم اصلا يدقون منذ

---

(٩) يبدو أنه لم يتح لأحمد حرب الاطلاع على ما نشر عن انتاج هذه الرواية وتمثيلها سينمائيا. لقد وافق غسان كنفاني على اجراء هذا التغيير في نهاية الرواية حين انتجها توفيق صالح تحت عنوان "المخدوعون".

تفجر الانتفاضة ، بل ومنذ عام ١٩٦٥ - يدقون الجدران، ليواصل ما ارتآه غسان كنفاني من ان لا خلاص للفلسطينيين بعيدا عن فلسطين. وليس غريبا ان يستخدم احمد حرب لفظة "المعاد"، المعاد التي تعني العودة لا الوعد، العودة الى ما كان لأصحابه، لا ما وعد به الآخرون سواء أكان الوعد ربانيا ام بلفوريا ؟

---

ملاحظة : صدرت الرواية عن دار الأسوار/عكا عام ١٩٩٠ .

## وقفة على العتبة
## قراءة في النص المحيط لرواية "بقايا"

أصدر الروائي أحمد حرب رواية "بقايا" (كانون أول ١٩٩٦)، وهي الجزء الثالث من ثلاثيته التي حمل جزؤها الأول اسم "اسماعيل" (١٩٨٧)، وجزؤها الثاني "الجانب الآخر لأرض المعاد" (١٩٩٠).

وقد رسم الفنان الفلسطيني نبيل عناني صورة الغلاف، ويبدو، بل وهذا ما سيتضح بالتأكيد بعد قراءة الرواية – أنه قرأ الرواية أو أصغى الى كاتبها، ورسم، إثر ذلك رسم الغلاف الذي استوحى صورته من أحداث الرواية ومن فكرة مؤلفها وما يرمي اليه من ورائها. وتبدو صورة الغلاف على النحو التالي : ثمة كنف توضع فيه البقايا التي تزيد عن حاجة الانسان، وثمة بقايا كثيرة: عظام ولعبة وأوراق مكتوب عليها بعض كلام، تلقي بها كف يد في الكنف، وثمة عبارة ذات دلالة هي – أي العبارة– جزء من إهداء الكاتب الذي صدر المؤلف به الرواية : "الى أمي التي علمتني من خلال كنفها أن أرى من وراء الأشياء".

ولا أعتقد أن اختيار احمد حرب الفنان نبيل عناني، دون غيره من فناني الضفة، لرسم صورة الغلاف هو اختيار عشوائي. والذي زار معارض نبيل يدرك أنه، من بين فناني الضفة، الأكثر تميزا في الاهتمام بالجانب التراثي وفي عكسه في أعماله الفنية. وليس الكنف الذي يشكل جزءا من التراث، الكنف الذي يصادره هادي حين يؤسس مركزا للحفاظ على التراث، ببعيد عن اهتمامات الرسام، حتى لكأن وحيدا في الرواية – وهو الوجه الاخر لأحمد حرب في الواقع – حين أقر بالتنازل لهادي عن الكنف ليحتفظ به في مركز تراثه، يتشابه وأحمد حرب الذي جعل نبيل عناني يرسم كنفا لروايته التي تضم البقايا التي ضمها الغلاف. ويبدو عدم ثورة وحيد، حين صادر هادي كنفه، خلافا لثورة ابنته، ضربا من الاعتراف بأن الكنف، كما قالت ام وحيد لوحيد، له ولأخيه الذي ليس بالضرورة ان يكون أخا بيولوجيا.

وتتكرر مفردة "الكنف" في النص تكرارا لافتا للنظر، تكرارا لا يقل – إن لم يفق – عن تكرار لفظة "بقايا"، هذه التي ورد ذكرها ما لا يقل عن تسع عشرة مرة عدا كتابتها ثلاث مرات على غلاف الرواية. وللكنف في الرواية حضور بارز حتى لكأنه

شخصية رئيسة من شخصيات الرواية، ويصبح، كما الوطن، مكانا يضم الاشياء، وهكذا يتخذ بعدا رمزيا. انه معادل فني للوطن الذي لم يبق منه، بعد سبعة وعشرين عاما من الاحتلال الثاني لبقايا فلسطين، سوى البقايا؛ الوطن الذي نزف طويلا بعد أن انهك قبل ان يعود الى بقاياه المنفيون الذين وافقوا على اتفاقية اوسلو في ١٩٩٣/٩/١٣، وتسلموا، من ثم، السلطة في مدن الضفة والقطاع، وهو الزمن – أي زمن تسلم السلطة – الذي تتوقف عنده – الى حد ما – احداث الرواية. وهذا ما يجعلنا نتساءل : ما الذي ستفعله السلطة بهذه البقايا ؟ وكيف سترممها ؟ وماذا سينجم عن هذا الترميم؟

وتتصدر صورة الغلاف ، بالاضافة الى اسم المؤلف وعنوان الرواية وصورة الغلاف، كلمة "رواية"، ويعقد احمد حرب بكتابتها، بينه وبين القاريء ، عقدا مبدئيا ينص على ان هذا الكتاب يدرج تحت جنس أدبي محدد هو الرواية، وعليه فان المرء، وهو يحاكم النص، يحاكم نصا روائيا كتبه، كما تقول لنا صفحة الغلاف الأخيرة، كاتب وباحث وأكاديمي فلسطيني تخصص في الأدب الانجليزي والمقارن ودرس في الولايات المتحدة الامريكية، وهو فوق هذا عضو في برنامج الكتاب العالمي الذي تشرف عليه جامعة (ايوا). وهو، الان، يدرس، ما درس، في جامعة بيرزيت. واذا ما اجرينا موازنة بين الكاتب وبطل روايته أدركنا انهما، الى حد بعيد، الشخص نفسه، وهذا ما ذهبت اليه في اثناء دراستي للجزء الثاني من روايته "الجانب الاخر لأرض المعاد"، وستنشر الدراسة في العدد الحادي عشر من مجلة النجاح للابحاث هذا العام – أي ١٩٩٧.

ويتكرر اسم المؤلف وعنوان الرواية ومفردة "رواية" على الصفحة الداخلية الاولى، ويرد في الصفحة الثالثة النص التالي :

"تشكل رواية "بقايا" الجزء الثالث والاخير للسلسلة الروائية التي تشمل رواية "اسماعيل" (١٩٨٧) ورواية "الجانب الاخر لأرض المعاد" (١٩٩٠). وعلى الرغم من التواصل والتكامل بين الروايات الثلاث على صعيد المكان والزمان والحدث والشخوص، إلا انه يمكن قراءة كل منها كرواية مستقلة بمعزل عن باقي روايات الثلاثية".

ويقر الكاتب ، كما هو واضح، بأن "بقايا" هي عمل روائي، وإن كان ذكر أنه يمكن قراءتها "كرواية" – دونما حاجة للكاف التي استخدمها أغلب الظن من باب استخدام الكثيرين لها متأثرين باللغة الانجليزية التي تستخدم فيها لفظة (as) وليس هذا بصحيح

بالعربية الفصيحة، فبقايا رواية، وهو ما أقره الكاتب، وليست كرواية – أي مثل رواية – وكان الأجدر ان يكتب الكاتب "على أنها رواية".

وسأتجاوز، الآن، ما ورد في الصفحتين الرابعة والخامسة على أن اعود اليهما بعد قليل، لأنتقل الى الصفحة السادسة التي وردت فيها العبارة التالية :

"عزيزي القاريء

كل ما في هذه الرواية واقعي ما عدا كونها رواية "

والعبارة، كما هو واضح، على قدر كبير من التناقض. يقر الكاتب بأن عمله رواية وبأن كل ما فيها واقعي، لكنه سرعان ما يذكر أنها ليست رواية، فما الذي يقصده بهذا؟ هل يريد الكاتب أن يخلخل المفهوم السائد لدى كثيرمن قراء الروايات، المفهوم الذي يرى في الروايات كلاما من نسج الخيال لا كلاما واقعيا، قراء الرويات الذين يكرر قسم منهم عبارة "كلام روايات" ذاهبين الى أن ما يقص ليس حقيقيا، وأن كثيرا مما يقرأونه او يصغون اليه ليس له رصيد في الواقع، وبالتالي فانهم حين يقرأون هذه الرواية، بدون رأي المؤلف الوارد ذكره، لا يصدقون أن ما ورد فيها من أحداث هو واقعي أو قابل لأن يقع. أغلب الظن ان هذا هو ما رمى اليه الكاتب من وراء كتابته العبارة. لقد أراد أن يقول لهؤلاء القراء: لا تقولوا بعد أن تقرأوا هذه الرواية إنها رواية، وأن ما ورد فيها من احداث ليس حقيقيا قدر ما هو ضرب من الخيال وكلام روايات. ولعله أراد ان يلغي من أذهان القراء هؤلاء ذلك المفهوم المتوارث عن الروايات، المفهوم الذي رسخ في أذهان كثير من قرائها منذ نشأتها في عالمنا العربي، وهو ما كان يقصد اليه مترجمو الرواية الأوائل وكتابها الأولون في الأدب العربي.

ونقف ايضا، ونحن على عتبة الرواية، أمام الشكر والتقدير. يكتب المؤلف في الصفحة الرابعة شكرا وتقديرا لجامعة بيرزيت وللاستاذين عيسى ابو شمسية وعمر مسلم وللفنان نبيل عناني. يشكر جامعة بيرزيت لدعمها المادي والمعنوي لهذا الكتاب، ويشكر ايضا اسرة الجامعة التي أولته التشجيع والمحبة. وهذا يعني ان الرواية ما كانت لتصدر لولا هذا الدعم. ويجعلنا هذا الشكر ندلف الى مناقشة مكانة الكاتب في الأرض المحتلة ووضعه، إبان فترة الاحتلال وبعد تسلم السلطة الوطنية المدن والمناطق التي اصبحت بيدها ، ولقد أشرت الى هذا في كتابي " القصة القصيرة في الضفة والقطاع بين عام ٦٧ و ١٩٨١" ، وأوجزه الان: لم يواصل أغلب الكتاب الذين بدأوا الكتابة تحت الاحتلال الكتابة

لقلة دور النشر ولعدم توفر الدعم المادي من المؤسسات الوطنية ولأن معظم الكتاب من أصول طبقية فقيرة لا يستطيع ابناؤها توفير حاجياتهم الاساسية. وقد استمر الوضع هذا لفترة طويلة الى أن نشط اتحاد الكتاب في نهاية الثمانينيات بتبني اصدار العديد من الكتب، وقد ساند في هذا، منذ فترة، وزارة الثقافة وإن لم تقم بدور نشط فعال، ومع هذا فما زال اكثر الكتاب يفتقدون الى وسائل الدعم التي تمكنهم من الكتابة والنشر، إذ لم يحصل أي منهم على منحة تفرغ، ولا يتلقى الكثيرون مكافآت مالية على ما يكتبون على الرغم من تخصيص جوائز، منذ فترة، لتشجيعهم على الكتابة والنشر ، مثل جائزة توفيق زياد وجائزة الرواية ...الخ.

ويشكر احمد حرب الأستاذين عيسى ابو شمسية وعمر مسلم لأنهما تكرما بالمراجعة اللغوية للرواية وذلك "للدقة التي يتميزان بها". وهذا الشكر يتركنا، حين نحاكم لغة النص الروائي، حذرين جدا، لأننا هنا لا نحاكم لغة الكاتب او لغة شخوصه في بكارتها، وإنما نحاكم لغة الأستاذين اللذين اسلبا لغة وحيد ولغة الشخوص وصححاها. وهكذا اجدني لا اتفق مع ما ذهب اليه مناقشو الرواية في ندوتهم التي حضرها احمد حرب ونشر ملخصها على صفحات جريدة البلاد في يومي ٧ و ١/٨/ ١٩٩٧، ومدحوا فيها – أي في الندوة – لغة الكاتب وثمنوها عاليا، ذلك انهم لم يقفوا على العتبة؛ عتبة الرواية، أو انهم لم يدققوا فيما كتبه احمد حرب على صفحاتها – أي على صفحات العتبة. وينبغي، في أثناء الكتابة عن لغة الكاتب، الاطلاع على النص الاول قبل ان يصحح من الاستاذين المذكورين. ويستطيع المرء ان يتعرف الى لغة احمد حرب، وأن يصدر حكمه عليها حين يقارن بين طبعتي رواية "اسماعيل"؛ الاولى التي نشرها الكاتب دون ان يصحح لغتها غيره، والثانية التي صححها له الاستاذان المذكوران. وعلى الرغم من المراجعة اللغوية من الأستاذين يعثر المرء على العديد من الأخطاء في الرواية، ولعلها اخطاء مطبعية، فهي لا تخفى عليهما.

وتستوقفنا ، ونحن ايضا على العتبة، الملاحظة التي أوردها الروائي في الصفحة الخامسة. يشير احمد حرب الى كاتبين اولهما عربي هو محمود موعد، وثانيهما اسرائيلي وهو حانوخ بارتوف، وقد التقى بهما واهدياه بعض نتاجهما القصصي، وهو ما وظفه حرب في روايته. وتدعم هذه الملاحظة رأينا حين نناقش اشكالية الكاتب والشخصية، وتحديدا احمد حرب ووحيد. ولئن كان بعض نقاد الرواية يرفضون الذهاب

الى ان الشخصية الروائية التي تحمل بعض صفات كاتب الرواية هي شخصية الكاتب، وبالتالي يرفضون اجراء مقارنة بين الشخصيتين ومحاكمة الكاتب من خلال تلك الشخصية الروائية التي تشبهه، معتمدين – أي هؤلاء النقاد– على ان الرواية نص أدبي متخيل، فانني واحد من النقاد الذين لا يذهبون هذا المذهب، وعليه اجيز لنفسي، هنا، التوقف قليلا، وهذا ما ذهبت اليه، من قبل، في اثناء دراستي لروايته " الجانب الاخر..".

لا يختلف وحيد، في هذا الجانب، عن احمد حرب. ويلتقي وحيد والقاصين الفلسطيني والاسرائيلي، ويأتي على ذكر القصص التي أشار اليها احمد حرب نفسه في عتبة الرواية، ويوظف وحيد بعض اجزاء القصص، وهو ما فعله احمد حرب حين كتب :

"والنص الذي رجعت اليه في هذه الرواية او استعملت مقتطفات منه هو النص المترجم للعربية كما اهداني اياه كاتبه في ١٥/١٢/!٩٩٢ مع تغييرات طفيفة تجعله يتناسب مع السياق الروائي الجديد".

وحين كتب :

"أما "الغريب" المذكورة في هذه الرواية فهي قصة قصيرة للكاتب والروائي الاسرائيلي حانوخ بارتوف. وقد ترجمت مقتطفات منها بتصرف كما اقتضتها ضرورة التناص. وقد أهداني اياها الكاتب في ١٩٨٥/٨/٢٧م".

وهكذا يتشابه وحيد، في هذا الجانب، مع احمد حرب. ويبدو هذا واضحا في الصفحة ٥٣ وما بعدها، وفي الصفحة ١٥٩ وما بعدها. يهدي حانوخ بارتوف نصه لوحيد في ٢٧/آب/١٩٨٥ (ص ١٥٩)، يوم التقيا في (آيوا) المدينة التي تخرج منها أحمد حرب نفسه، كما يذكر على صفحة الغلاف الاخيرة.

وعلى أية حال فان ظاهرة التناص تستحق، حين يقرأ المرء روايات احمد حرب، دراسة خاصة. وهو ما وقف عنده، جزئيا، عمر مسلم حين كتب عن ظاهر التواصل والتكامل بين رواية "الجانب الاخر لأرض المعاد" ورواية "رجال في الشمس" لغسان كنفاني. (المواكب، تشرين ثان/كانون، ١٩٩١ ص ٦٦– ص ٦٩).

ويبقى، ونحن نقف على العتبة، الاهداء. يهدي الروائي نصه الى "أمي التي علمني كنفها (وطن الروح والبقايا) أن أرى ما وراء الاشياء، والى جريح الانتفاضة، الشاهد الحي على معاناة ذلك الوطن".

وكما هو واضح، تتكرر مفردة الكنف التي يفسرها أحمد حرب: (وطن الروح والبقايا) . وهكذا يتضح لنا ما الذي يعنيه الروائي بكلمة الكنف، هذا الذي اهدته امه له ليتعلم منه أن يرى ما وراء الأشياء. ويعتبر جريح الانتفاضة الشاهد الحي على بقايا الوطن ومعاناته، الوطن الذي اصبح، كما يقول لنا استخدام اسم الاشارة "ذلك"، بعيدا. وليس استخدام "ذلك"، دون استخدام "هذا"، استخداما مجانيا، وهو استخدام يتوافق وما يخرج به المرء بعد قراءته الرواية. يخرج المرء بعد قراءته الرواية متشائما مما بقي من هذا الوطن الذي كان مرجوا فأصبح بعيد المنال، ولم يبق منه سوى البقايا، وليس عنوان الرواية "بقايا" سوى خلاصته وتكثيف للرواية كلها، وهو ايضا ليس اكثر من تعبير عن رؤية حرب نفسه .

## "بقايا" احمد حرب واشكاليات الأدب الفلسطيني (٢)

يثير قاريء رواية "بقايا" المطلع على الأدب الفلسطيني والدارس له في الوقف نفسه، يثير بعد ان يفرغ من قراءة الرواية العديد من الاسئلة التي تمس رواية "بقايا" بخاصة والأدب الفلسطيني بعامة.

ولا يبتعد أول هذه الاسئلة عن ذلك الاتهام الذي كيل للأدب الفلسطيني، منذ فترة طويلة، من أنه أدب سياسي في معظمه، حيث يشغل الخطاب السياسي حيزا كبيرا تتضاءل أمامه الموضوعات الاخرى وتتراجع لدرجة الغياب. ويلحظ المرء هذا، وهو يقرأ "بقايا"، ولا يجافي دارسها الحقيقة حين يدرجها تحت باب الأدب السياسي.

وليس هناك من شك في أن الكاتب الفلسطيني، في الوطن وفي المنفى ايضا، ظل مشغولا بالهم الوطني باعتباره القضية الرئيسة، وظل - أي الكاتب - يرى أن الخوض في غيره من القضايا ليس سوى ضرب من عدم الالتزام، وأنه انشغال بالهامش دون الرئيسي، والتفات الى التافه لا الى الجوهري. وعليه فان النصوص الشعرية والروائية التي تناول اصحابها فيها قضايا اجتماعية او هموما خاصة فردية ليست بالكثيرة العدد، وهي اذا ما ذكرت الى جانب ذكر النصوص التي تمحورت اساسا حول الهم الوطني بدت غير لافتة للنظر.

ومن المؤكد ان هناك أسبابا اخرى لضآلة الاهتمام بالهموم غير الوطنية، أسبابا يقف المرء عليها بسهولة، ومنها، على سبيل المثال، أن الكتابة في الهم الاجتماعي، في مجتمعنا الضيق، قد يسبب لمن يخوض فيه، ان كان جريئا، العديد من الاشكالات التي يبدو أقلها ملاحقة الكاتب ومطاردته. وما حدث مع أحمد رفيق عوض صاحب "العذراء والقرية" مثال على ما أذهب اليه.

تتراجع الموضوعات الاخرى، اذن ، وتتضاءل، ويتوازى وهذا التراجع والتقاؤل تقدم للموضوع الوطني وإكثار من الخوض فيه، وتبدو الكثير من النصوص الأدبية مرجعا سياسيا يستطيع المرء، من خلالها ، أن يقرأ الواقع السياسي الفلسطيني من ناحية، وأن يدرك الهم الرئيس الذي تعاني منه الشخصية الفلسطينية من ناحية ثانية؛ الهم الذي يطغى على شخوص النصوص طغيانا بارزا دون أن يترك هذه الشخصيات تفكر في أمور اخرى؛ شخصية أو اجتماعية أو علمية. وهكذا لا يرى المرء، وهو يقرأ أدبنا، هموم

الشخصيات اليومية وتفاصيل حياتها الا لماما، على الرغم من أن التفاصيل اليومية والهموم الفردية تحضر في حياتنا، سياسيين وغير سياسيين، حضورا يتوازى والحضور السياسي، إن لم يفقه.

وتعتبر شخصيات "بقايا"، في أكثرها، مثالا جيدا يمكن الدارس من برهنة ما سبق. ولو أخذنا شخصية وحيد المثقف مثالا، وشخصية ماجد السياسي مثالا آخر، لرأينا ان كليهما مشغول بالهم والوطني انشغالا كبيرا. وهكذا، بناء على هذا الانشغال ، لا نقرأ عما تفعله هاتان الشخصيتان في الساعات الاخرى الكثيرة التي تنفقانها في لحظات الابتعاد عن جلسة التنظيم او تنفيذ المهمة التي توكل لهما. ونحن لا نقرأ ايضا عن مشيهما في الشوارع وعن تناولهما الطعام، ويصل الأمر الى درجة أن وحيدا، لانشغاله بالهم الوطني، لا يجد متسعا من الوقت لكي يشتري لابنته الصغيرة، حتى تحتفل بمناسبة خاصة بها، هدية. تماما كما أننا لا نقرأ، في الرواية ، عن أي حوار كان يجري بين ماجد وصاحب العمل اليهودي في سوق تل ابيب، علما بأن العمال العرب في الداخل يخوضون مع اليهود هناك حوارات حول تفاصيل الحياة اليومية اكثر مما يخوضون في السياسة، ولا أرى في (تسطيل ) المعلم اليهودي سببا كافيا لعدم وجود حوار بينه وبين ماجد.

ولئن كان الكثيرون من كتاب الرواية، حين يكتبون، يلجأون الى الحذف والتلخيص والاختيار، وهو ما يفعله أحمد حرب وغيره، إلا أنهم، كما أرى، لا يفعلون ما يقدم عليه كتاب الرواية الفلسطينية، وما فعله احمد حرب هنا، هذا الذي غلب على روايته الانشغال بالهم الوطني انشغالا ترك قارئها يخرج بالنتيجة التالية: لا يلتفت الفلسطينيون، على ما يبدو، الى الهموم الشخصية أو الهموم الاجتماعية التفاتا يذكر، فثمة هم له حضوره الطاغي وهو الهم الوطني.

وليس احمد حرب، على أية حال، الاستثناء الوحيد فيما أنجز حتى الان. ولو قرأ المرء مجموعات محمود درويش الشعرية والأعمال الكاملة لسميح القاسم لخرج بالنتيجة نفسها: ان نسبة قصائد الغزل لا تكاد تذكر الى جانب عدد القصائد التي تمحورت حول الهم الوطني. ومن حق الدارس ان يقف عند هذه الظاهرة وأن يشير اليها، فلعلها تلقى اهتماما من الأدباء، ولعلها تصبح قضية للنقاش.

وثاني الاسئلة التي يثيرها الدارس تتمحور حول رواية السيرة الذاتية التي يكتبها معظم روائيينا، وكأنهم يأخذون بتلك المقولة الناصة : "يكتب المرء رواية واحدة

ناجحة في حياته هي سيرته الذاتية". وعليه يبرز السؤال التالي: ما الذي سيكتبه أحمد حرب بعد إنجاز ثلاثيته التي تمحور قسماها الثاني والثالث، الى حد بعيد، حول شخصية المثقف المدرس في جامعة بيرزيت، المثقف الذي درس في الولايات المتحدة الامريكية وعاد الى الضفة وظل يتنقل ما بين قريته في منطقة الخليل ومدينة رام الله وجامعة بيرزيت؟ ما الذي سيكتبه الروائي بعد أن انجز ثلاثيته وقد استمد احداثها وانتقى شخوصها من المحيط الضيق الذي يعيش فيه ، والبقعة المحدودة التي يتحرك فيها ؟

وأجدني أضع يدي على قلبي وأنا أثير هذا التساؤل، فليس هناك من شك في أن رواية السيرة الذاتية تجعل المرء يكتب من الداخل؛ من داخل التجربة التي يعيشها، وعليه تكون درجة الصدق فيها عالية. يكتب الروائي، وهو يكتب رواية السيرة الذاتية، عن عالم يعرفه ويدرك خباياه ويلم بدقائق تفصيلاته ، دون ان يتخيل كائنات بشرية يسقط عليها رؤاه أو يشكلها من قراءاته. إنه يكتب كتابة العارف المجرب الخبير بأفراده المنتقين، والبصير بنفسياتهم. والذي يجعلني اضع يدي على قلبي أن المساحة التي يتحرك فيها متقفنا محدودة، وأن المسموح به ايضا، وبخاصة لشخص مثقف، محدود جدا، وهكذا يزداد الضيق ضيقا. حقا ان العالم على قدر من الثراء والاتساع، ولكنه بالتاكيد ليس عالمنا نحن.

تبرز في روايات احمد حرب شخصية المثقف وحيد بروزا لافتا للنظر، ويكتب المؤلف عن وحيد كتابة تستحق ان يخصص الدارس لها دراسة خاصة، وبخاصة ذلك الدارس الذي يعكف على دراسة الشخصية في الرواية. وعلى الرغم من أن محمد أيوب أنجز رسالة ماجستير حول الشخصية في رواية الضفة والقطاع حتى عام ١٩٩٣، إلا أنه ، للأسف، لم يقف عند شخصية المثقف في الرواية، ولم يتناولها بناء على منهج سليم يقرأ النص قراءة شمولية. وهكذا لم يكتب عن المثقف في الروايات كتابة جدر ان تنجز، وبخاصة أن قسما من روائيينا كتبوا روايات وقد تمثلوا ذواتهم فيها، ويتجاوز الأمر روائيي الضفة والقطاع، وأبرزهم سحر خليفة واحمد حرب وكاتب هذه المقالة، لنجد روائيين آخرين برزت في أعمالهم شخصية المثقف وحضرت حضورا لافتا للنظر، وأبرز هؤلاء جبرا ابراهيم جبرا وإميل حبيبي وليانة بدر، وقبل هؤلاء كلهم أنجز محمد العدناني روايته "في السرير" (١٩٤٧).

وثالث الاسئلة التي أثيرها شخصيا منذ زمن، وأكتب عنها في دراساتي باستمرار، يتعلق في العلاقة بين الزمنين الروائي والكتابي. ولا يحدد احمد حرب زمن

البدء وزمن الانتهاء للفعل الكتابي، وإن حدد زمن النشر (١٩٩٦)، ونخمن ، بناء على الزمن الروائي، أنه فرغ من كتابتها بعد صيف ١٩٩٥، ونعتمد في ذلك عى ان الزمن الروائي يغطي مرحلة وصول القوات الفلسطينية الى الضفة الغربية. ولكن الزمن الروائي، ومن خلال التداعي، يعود الى فترة سابقة، فتقرأ عن حياة الناس إبان الحكم الاردني للضفة الغربية. والسؤال الذي يثار : هل استطاع الكاتب ان يتمثل تلك الفترة تمثلا تاما، فاستخدم، بناء على ذلك، المفردات التي كانت تستخدم في تلك الفترة، أم أن الزمن الكتابي الذي تجاوز مرحلة الحكم الاردني بثلاثين عاما تقريبا قد حال بينه وبين تمثل تلك الفترة تمثلا كليا؟ ترد في الرواية الفقرةالتالية :

"حذرهم ابو عرفات من أن الطريق مزروعة بالألغام ولا بد ان الجيش الاسرائيلي قد وزع كمائن في الجيوب والمنعطفات على الطريق. قال لهم بأن خبرته السابقة في قتال الاسرائيليين تنبئه بأن أحدا لن يرجع حيا اذا هم أصروا على عنادهم واستخدموا الطريق" (ص ٢٣).

وقد قال أبو عرفات هذا الكلام في فترة الحكم الاردني، أي قبل عام ١٩٦٧. وهنا بالضبط يبرز تأثير الزمن الكتابي على الزمن الروائي، فالفلسطينيون بخاصة والعرب بعامة ما كانوا، في حينه، يستخدمون مفردة الجيش الاسرائيلي ومفردة الاسرائيليين ، لأنهم كانوا يستخدمون مفردة اليهود واليهودي وجيش اليهود.

وثمة موطن آخر يبرز فيه مثل هذا التأثير هو الصفحة الثالثة والاربعين التي يرد فيها حوار بين ضابط اسرائيلي مصري الأصل وبين والد وحيد. وهناك يخاطب الضابط والد وحيد، وقد جرى الحوار بينهما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، على النحو التالي:

"يا راجل، إحنا في عهد السلام... دور لك على اسم تاني" وعبارة "عهد السلام" تبدو نشازا في تلك الفترة، إلا اذا نطقها صاحبها ساخرا. وبما أن للكلام بقية، كما يقول التفكيكيون، فان هذه العبارة تظل ناقصة وتحتمل غير تأويل. وأرجح أن الجندي لم يقلها ساخرا، ان قالها أصلا، لأنه لو تلفظ بها قاصدا من وراء ذلك السخرية، لأتبعها السارد بعبارة "وقال ساخرا". فهل كان عام ١٩٦٧ عام سلام؟ وهل كانت هذه العبارة تتردد في حينه ؟

ويتعلق السؤال الرابع برؤية احمد حرب نفسه . أين هو احمد حرب في الرواية؟ هل يختفي وراء شخصية وحيد فقط ام انه يختفي وراء شخصيات الرواية كلها ؟

في حوار مع المؤلف، بعد القاء محاضرة على طلبة الادب الفلسطيني في جامعة النجاح، في أواخر كانون أول ١٩٩٦، قال لي إن الروائي يوجد في روايته كلها، وليس بالضرورة ان يكون مختفيا وراء شخصية وحيد وحسب، وذهب الى ما هو أبعد من ذلك فقال: ليس بالضرورة ان اكون نسخة حقيقية لوحيد. والذي يدفعني الى كتابة هذا الكلام، عدا اهتمامي بالكتابة عن اشكالية المؤلف والسارد والشخصية في الرواية، سؤال أحد زملائي عن روايات حرب تحديدا، بخاصة فيما يتعلق بمهاجمة النظام الاردني او مدحه. لأنه – أي زميلي – يريد أن يأخذ معه ، وهو ذاهب الى عمان، نسخا من الروايات.

لقد ظهرت في "الجانب الاخر لأرض المعاد" شخصيات تهاجم النظام الاردني، لأنها اختلفت معه سياسيا، وعلى العكس من ذلك كررت بعض شخصيات "بقايا" شعرا شعبيا يمدح الملك حسين، وهو ما كان أحيانا يتم في فترة حكم الملك للضفة، ولا شك ان الكاتب كان هنا أمينا حين ترك هذا دون أن يحذفه بتأثير من الزمن الكتابي، إن كان له ، الان، موقف معاد من النظام الاردني. – انه – أي الكاتب– لم يشوه الحقائق هنا، لأنه كان أمينا في نقلها. والذي أريد أن أخلص اليه هو أن ما يرد على لسان الشخصيات، في الرواية، لا يعكس، بالضرورة وجهة نظر المؤلف، وعلى قاريء الرواية أو ناقدها أن يدرك هذا جيدا. ولا يعني شتم النظام أو مدحه، من هذه الشخصية او تلك، أن الكاتب هو الذي يشتم او يمدح. وعلى الناقد، هنا، أن يبحث عن التطابق بين شخصية المؤلف والشخصية الروائية، وعليه، بناء على ذلك، ان يدرس النص وأن يدرس في الوقت نفسه المواقف السياسية للكاتب خارج مجال الرواية أو النص الادبي، وأن ينظر في المؤتلف والمختلف بين ما يكتبه الكاتب في الرواية عن الشخصية التي يختفي وراءها وما يكتبه شخصيا خارج الرواية مذيلا باسمه، ويصل الناقد، في مثل هذه الحالة فقط، الى حكم أكثر اطمئنانا.

وثمة نقطة اخيرة يجدر الوقوف عندها في أثناء مناقشة الرواية، وهي ظاهرة النقد الذاتي في الأدب الفلسطيني. على الرغم من أن احمد حرب ليس أول أديب ينجز نصا

يحقق هذا الشرط، إذ سبقه كل من رشاد أبو شاور وأفنان القاسم وكاتب هذه المقالة، إلا أن ما يسجل له حقا هو مواصلة هذا النهج، وفي هذه المرحلة بالتحديد، أعني مرحلة تسلم السلطة الوطنية المناطق الفلسطينية، وما يثمن له ايضا ان يترك شخوصه تعبر عن ذاتها، دون ان ينطق السارد نيابة عنها، فهو لا يكتفي بالحديث عنها، وإنما يتركها تعبر عن ذاتها، وتنطوي شخصية ذلك الذي يتعاون مع سلطات الاحتلال تحتها. حقا ان سحر خليفة انطقت المرأة، بمختلف نماذجها، جزئيا وعبرت عنها، وهذا ما اعتبر إنجازا في الرواية الفلسطينية ، الا أننا نصغي، لأول مرة، الى صوت شخصية المتهم بالعمالة وهي تعبر عن نفسها وتدافع عن سلوكها، اتفق الاخرون مع تبريرها أو اختلفوا، وافقوا احمد حرب في ذلك أم خالفوه؟ وهكذا لم يجانب المؤلف الصواب حين استخدم تكنيكا فنيا هو أسلوب وجهات النظر .

ينقد وحيد، وكذلك تفعل شخصيات أخرى، الواقع السياسي الفلسطيني، كما تحاكم الشخصيات، أحيانا، الواقع الاجتماعي، الا أن نقد الاخير غير ذي بال، فما توجهه وديعة من اتهام لماجد السياسي بخصوص نظرته للمرأة، لا يكاد يعلق بالذاكرة أمام نقد محمد أسد العين لقيادة حركة تنظيم فتح تحديدا، التنظيم الذي ينتمي اليه محمد، وهو التنظيم الذي يركز على ذكره في الرواية. ويكفي أن أورد، من الرواية، الفقرة التالية :

"وما هو رأي قيادة التنظيم؟ ضحك بعضهم باستخفاف على سؤالي وقال إن المشكلة اصلا في قيادة التنظيم. يوجد شخص واحد متنفذ في قيادة التنظيم يدعى ابو الرائد ويدعم رأي محمد الوهدان (المتهم بالعمالة ع. أ) بحجة أن الوقت غير مناسب لخلق صراعات داخلية ..." "لن نأخذ إذنا من العميل ولو كان على حساب خلافنا مع قيادة التنظيم. سوف نقيم النصب عنوة، وإذا كان محمد الوهدان قبل الانتفاضة ومحمد الوهدان بعد الانتفاضة.. تيتي تيتي لا رحت ولا جيتي" (ص١٧٢)، وتحتوي الصفحات التي تلي هذه الصفحة على نقد أشد. والسؤال هو : هل ستحتمل السلطة الوطنية مثل هذا النقد؟ هذا ما نأمله على اية حال، فدون النقد الذاتي لن يكون هناك تقدم نحو مجتمع ديمقراطي ناضل الفلسطينيون طويلا من اجل انجازه ايضا!!

## المستوى اللغوي في رواية "بقايا"

ذهبت الى أننا حين نتكلم عن اللغة في رواية احمد حرب لا نتكلم عن لغة الكاتب أو لغة شخوصه في بكارتها، وإنما نتكلم عن لغة أسلبها أستاذان متخصصان في الأدب واللغة.

وكان يمكن للمرء أن يتتبع المستوى اللغوي لوحيد – ومن ورائه الكاتب نفسه– وللشخوص لو توفر للمرء النص المخطوط للرواية في صياغاته المختلفة، وهذا ما يفعله النقاد التكوينيون. (حول النقد التكويني انظر دراسة ببير – مارك دوبيازي في كتاب مدخل الى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، أيار ١٩٩٧). ويستطيع المرء ان يتبع هذا المنهج، في أثناء دراسة أحمد حرب، حين يقارن بين طبعتي روايته 'اسماعيل' (١٩٩٤/٨٧)، إذ صدرت الطبعة الأولى ، خلافا للثانية، دون أن يراجعها الأستاذان المذكوران.

وقبل أن أتتبع المستوى اللغوي في رواية "بقايا" أشير الى ما يلي :

يستطيع ناقد الرواية أن يميز بين أكثر من مستوى لغوي، ليس فقط على صعيد لغة الحوار، بل على صعيد لغة السرد ذاتها، على الرغم من أن كثيرا من الدارسين يذهبون الى أن لغة السارد هي لغة القاص نفسه، ويرون، بناء على ذلك، أن لغة السرد واحدة، ويفترض ان تكون صحيحة وان تليق بصاحبها. وأرى شخصيا أن لغة السرد يمكن أن تختلف من رواية الى أخرى لدى المؤلف نفسه، إذا اختار لرواية ما ساردا مغايرا ومختلفا لسارد رواية ثانية، وقد تتعدد في الرواية نفسها إذا اختلف المستوى الثقافي للساردين – إن كان هناك غير سارد للرواية، وبخاصة في الروايات التي تتبع أسلوب وجهات النظر –.

ولأننا نميز بين المؤلف والسارد، اذ يمكن أن يترك الكاتب المجال لسارد يختاره ليقوم بمهمة القص، فاننا نميز بين لغة الكاتب ولغة السارد. وقد يكون السارد مثقفا وقد يكون أميا، وعليه يمكن أن تكون لغة الأول فصيحة ولغة الثاني تتناسب ومستواه اللغوي في الواقع، وهذا ما كنا نلحظه في لغة الحكاية التي كانت الجدة التي لم تدخل المدرسة ترويها.

ويمكن أيضا أن نميز بين لغة سارد كلي المعرفة وآخر جزئي المعرفة، وبين لغة سارد مجهول الهوية يفترض أنه الكاتب ولغة سارد معروف الهوية قد يكون مستواه الثقافي متدنيا. واذا ما كان السارد هو الكاتب نفسه وجب أن نقرأ لغة عربية فصيحة مستقيمة لا اعوجاج فيها ولا ركاكة. واذا ما كان كلي العرفة افترضنا أنه كلي المعرفة بلغته، خلافا للسارد جزئي المعرفة الذي قد يكون إلمامه باللغة جزئيا أيضا.

ويستطيع المرء أيضا أن ينظر في لغة الحوار، كما ينظر في لغة السارد، وقد عالج الدارسون العرب هذا الجانب مطولا، خلافا للغة السرد، وأشير هنا الى دراسة فتوح أحمد (انظر مجلة فصول المصرية، آذار، ١٩٨٢، ص ٨٣-ص ٩٠).

وما ذهب اليه دارسو لغة الحوار الروائي في التمييز بين لغة شخص مثقف وآخر غير مثقف، يمكن الأخذ به في أثناء معالجة لغة المثقف ذاته، فهذا يتكلم بالعامية، الا إذا كان أستاذ أدب عربي يحاضر في جامعة إذ يتكلم في المحاضرة بالفصيحة، ويكتب بالعربية الفصيحة، وهكذا نجد أنفسنا إزاءه أمام مستويات لغوية عديدة.

اعتمادا على ما سبق يمكن الوقوف أمام البعد اللغوي في رواية "بقايا".

تحفل الرواية بالعديد من الشخصيات التي تنتمي الى شرائح اجتماعية مختلفة. هناك شريحة المثقفين ، وتتمثل في وحيد وهادي والطلبة الجامعيين، وهناك سكان العين الذين لم يتعلم بعضهم في المدارس والجامعات، ويتمثلون في جدة وحيد وأمه ومحمد الوهدان، وهناك الشخصيات اليهودية العديدة، المثقفة وغير المثقفة، وتتمثل في الأدباء (ديفيد) و (زالي) و(جاليت) ، وفي آرنونا (ايمان) والجندي.

وعموما فان المرء يقرأ، ابتداء، ثلاثة مستويات لغوية هي الفصيحة، وهذه تغلب على الرواية حيث تشكل أكثر من ٩٨٪ من الكلام الروائي، والعامية الفلسطينية، وتحضر هذه في الصفحات ٢٠، ٣١، ٤٠، ٥٦، ٥٨، ٥٩، ٧١، ١٠٢، ١١٧، ١٥٣، ١٥٨، واللهجة المصرية وترد هذه في موطن واحد تقريبا على لسان جندي إسرائيلي، وتحديدا في ص ٤٣.

ولا يتكلم اليهود بلغة عربية ذات مستوى واحد، ثمة من نطق عبارة باللهجة المصرية، وثمة من تكلم باللغة العربية الفصيحة التي توازي لغة مثقف عربي يتقن لغته (١٦٢ ص): ويتكلم العرب بالفصيحة، ومنهم من يتكلم بلهجة قريته أو لهجة مدينته. تتكلم

جدة وحيد وأمه وجمهور العين بالعامية (ص ١٠٢، ١٠٣، ٥٨، ٥٩، ٧١) ، وتتكلم سلفيا ابنة القدس بلهجة أهل المدن (ص ٨٥) وسأورد بعد قليل العديد من النماذج.

ولا أدري، حقا، السبب الذي حدا بأحمد حرب الى انطاق عامة الناس ممن لم يتعلموا في المدارس بالعامية، في حين أنطق المتعلمين والمثقفين، بمن فيهم الأدباء اليهود، بالعربية الفصيحة، علما بأن المثقفين الفلسطينيين، الا ما ندر، يتكلمون بالعامية. وعليه فقد أسلب الكاتب لغة بعض الشخوص دون أن يؤسلب لغة شخصيات أخرى.

ولن أسوق نماذج لغوية وردت على لسان الشخصيات كلها، وسوف أكفي باختيار عينات تمثل كل واحدة منها شريحة اجتماعية، وتعكس في الوقت نفسه مستوى لغويا مختلفا. وأشير، ابتداء، الى عدم وجود سارد واحد في الرواية يمكن أن نقف أمام لغته على أنها نموذج للغة السرد، وان صلح وحيد لأن يكون السارد الرئيس في النص، وبالتالي يمكن النظر الى لغته على أنها ممثلة للغة السرد التي تتطابق ولغة الكاتب وترتفع اليها.

لا تختلف لغة وحيد اختلافا ملحوظا عن لغة احمد حرب التي بدت في الإهداء وكلمات الشكر والتقدير وعبارات التنبيه التي صدر بها الرواية. ومن خلال مقارنة بين لغة كل منهما يلاحظ أنها صادرة عن شخص واحد. ويمكن قراءة المقطع التالي لملاحظة المستوى اللغوي الذي يغلب على الرواية :

"كنف أمي ! لماذا أبقيتك معلقا على نافذة شرفتي؟ أتأملك وأنا انفث دخان غليوني كأني الاحق ذكريات هاربة. ذكريات لا تشرح شيئا ولا تضيء شيئا ولكنها تعود وتحوم في أقاليم الفكر عندما أتأملك وأرى أهدابك مثل خيوط العنكبوت تحيط بعنقي وتكاد تخنقني'. (ص٩)

ويبرز المستوى نفسه في أثناء قص وديعة وماجد، وقد تعلما في الجامعة، كما يبرز في رسالة ايمان (آرنونا) التي تزوجت فلسطينيا وعاشت في بيئة عربية. صحيح أنه نص مكتوب لا منطوق ، ولكنه يعكس، في النهاية، تمكنها من العربية، وهذا ما ليس بمتحقق حتى لدى بعض أساتذة الجامعات. ولنلاحظ :

"عزيزي وحيد ، منذ أن رحلت من العين الى القدس وأنا أحاول بيني وبين نفسي أن أفصح لك عن سر طالما أخفاه عنك قلبي..إنني أحبك. ولو كنت أنت الذي التقيته قبل هادي لاخترتك أنت"(ص ١٦٧).

واذا ما قرأنا الكلام الذي يتفوه به (ديفيد) و (زالي) و (جاليت)، وهؤلاء أدباء يهود، لاحظنا أنه لا يختلف عن هذا المستوى اللغوي. (انظر ص ١٦٢ و ١٦٣).

المستوى اللغوي الآخر، أي العامي، يرد على لسان الجدة وغيرها. وكما ذكرت فاننا نجد أنفسنا هنا أمام مستويين لغويين، لهجة أهل القرية ولهجة أهل المدينة. تخاطب الجدة وديعة قائلة :

"اجلسي يا وديعة أحكي لك حكاية.' بنت زي الحورية راحت مع أبوها والخادم على بيت جبرين وشافها شيخ مشايخ البلد وقال هذه حورية لا تصلح الا الي، يله يا فرسان هاتوها لازم أتجوزها.." (ص ١٠٢)

وتقترب لهجة أم وحيد منها (انظر ص ٤٠)، ولكن لهجة سلفيا ابنة البرجوازية الفلسطينية تختلف اختلافا واضحا، ولنلحظ:

' أتوب مصريات الجريدة على أدها. ما دام أنت في التنريم والتنزيم هو اللي بعتك عندي، التنزيم بيعرف يلائيلك شغل.. اروفوا..' (ص ٨٥).

وكان يفضل لو كتب احمد حرب هذه الفقرة، في الهامش، كتابة باللغة العربية الفصيحة، وبخاصة أنه أصدر الرواية، في طبعة ثانية عن دار نشر عربية، للقراء العرب من المحيط الى الخليج. وليس هناك من شك في أن هذه الفقرة ستشكل عليهم، عدا أنهم لن يفهموها كما نفهمها نحن الذين نشتم من خلالها رائحة السخرية من سلفيا ومن الذين يدعمونها أيضا.

ويجدر الوقوف، في أثناء الحديث عن المستويات اللغوية، عند شخصية محمد الوهدان ابن قرية العين والعميل للإسرائيليين. يتكلم محمد هذا العربية الفصيحة تارة، والعامية طورا، ويرى في الأخيرة مجالا أرحب للإفصاح عما في داخله، ويتكلمها، عن قصد. ويرد الكلام على لسانه في الصفحات ١٥١-١٥٥.

ثمة سارد يستقل أحيانا عن وحيد، يصف اللقاء الذي جرى بين محمد الوهدان ووحيد، وينقل الكلام الذي يرد على لسان الأول وهو يخاطب الثاني، حتى ليخيل الينا أننا نصغي الى الوهدان مباشرة :

"رحب به محمد الوهدان وقال له قبل أن يفصح عن غرض الزيارة لا داعي للحرج فأنا أعرف لماذا تزورني الان، ولكن كنت أتمنى لو أنك زرتني أو سألت عني عندما أحرق الشيخ محمد بيتي وطردني من البلد". (ص١٥٠/١٥١)

ومع أن الفقرة السابقة توحي لنا أن السارد ينقل مضمون الكلام لا طريقة لفظ الوهدان، إذ لا علامات تنصيص تشير الى نقل حرفي، الا اننا نسمع محمد الوهدان، بعد صفحتين، يخاطب وحيدا قائلا :

"أسمع يا دكتور خلينا نبعد عن اللغة المعلبة ونحكي كلام بلدي، لغة القيسية زي ما بسمونا أهل رام الله، ولا تؤاخذني على لغتي لأنني صريح ولا يصح في النهاية الا الصحيح. والصحيح العميل زي الشرموطة بتفتح رجليها للي بدفع ومتى ما فتحتهم أول مرة بطلت تحكم على حالها..' (ص ١٥٣)

ويبدو هذا الانتقال من الفصيح الى العامية كما لو أنه انتقال مبرر لا من ناحية الشكل وحسب، وانما من ناحية المضمون. ولعل الكاتب يريد الإيحاء بأن المثقفين لا ينطقون الا بما هو جاد ورصين وموزون واخلاقي، خلافا للعامة الذين لا يعرفون لغتهم الفصيحة من ناحية، ولا يتورعون عن ذكر المفردات البذيئة من ناحية ثانية، فحياتهم لا ترتقي الى عالم الروح.

وليس هناك من شك في أن هذا يذكرنا بمسرحية (برناردشو) (بجماليون) التي سونمت عربيا في 'سيدتي الجميلة'. لا تنطق بائعة الزهور اللغة الفصيحة التي يأخذ البرجوازي بتعليمها إياها. انها من عامة الشعب الذين لهم لغتهم ولهم أيضا أخلاقهم التي تسمح لهم باستخدام مفردات تخدش سمع الأرستقراطيين. فهل رأى الوهدان في اهل رام الله الذين يعيش وحيد بينهم أكثر رقيا من أهل الريف الفلسطيني، وأراد، من ثم، من خلال استخدام الكلام البلدي أن يهين وحيدا؟

ولو أردنا أن نطابق بين لغة الشخصيات في الرواية ولغتها في الواقع لوجدنا عدم تحقق التطابق، الا نادرا، موجودا. تنطق الجدة وام وحيد وأهل العين وسلفيا في الرواية كما ينطقون في الواقع، وليس الحال كذلك فيما يمس بقية الشخوص الآخرين عربا او يهودا. واذا أجاز احمد حرب لي الذهاب الى أن اميل في الرواية هو الكاتب اميل

حبيبي، فانني اقول له: ثمة فارق كبير جدا بين مكتوب كلامه وملفوظه. ولعل اختيار حرب الفصيحة لغة، لترد على لسان الشخصيات المثقفة، ليس سوى ضرب من الايهام ليس الا، وكأنه يريد الذهاب الى أن هناك مستويات لغوية متعددة، ضمن اللغة المحكية الفلسطينية، لغة المتعلمين تختلف عن لغة الأجداد ممن لم يتعلموا في المدارس او الجامعات.

وعلى الرغم من أن الأستاذين عيسى ابو شمسية وعمر مسلم دققا النص لغويا الا ان المرء يعثر على بعض الأخطاء اللغوية التي قد تكون ناجمة عن الطباعة .(ان هذه ليست عظام بني آدم كاملة (ابن آدم)) (ص ١٥) (انتم احتليتم أسبانيا (احتللتم) (ص ١٥٨) (دعيهم يأخذونه (دعيهم يأخذوه)) (ص ١٨٦).

## رواية الترجمة الذاتية في الأدب الفلسطيني

## وقفة مع ليانة بدر !!

ذهبت في أثناء كتابتي عن رواية احمد حرب "بقايا" (الأيام ١٣/٢/١٩٩٧) الى أن قارئها يثير العديد من الأسئلة فيما يخص الرواية الفلسطينية بخاصة والأدب الفلسطيني بعامة. وأهم تلك الأسئلة التي تلامس الرواية يتمحور حول تلك الروايات التي كتبها أصحابها وقد استلهموا، في اثناء كتابتها، شخوصها من ذواتهم ومن معارفهم، بحيث كانت شخصية الكاتب ذات حضور لافت للنظر، حتى لكأن الرواية تبدو سيرة ذاتية لصاحبها.

وتعد رواية محمد العدناني "في السرير" (١٩٤٦)، في حدود ما أعرف، أول رواية أتى فيها صاحبها، بقدر من التفصيل، على كتابة تجربة ذاتية. وقد أقر العدناني في المقدمة بذلك : "هذه قصة حقيقية وقعت لي حوادثها كلها إبان مرضي الطويل، وفيها من الحوادث الطريفة وغرائب المصادفات ما يجعلها أقرب الى الخيال منها الى الحقيقة.

وتواصل، فيما بعد، هذا النهج من الكتابة على يد روائيين بارزين اشهرهم جبرا ابراهيم جبرا الذي كان لشخصيته حضور لافت في العديد من النصوص الروائية التي كتبها، وأرى أن حسن خضر لم يخطيء حين كتب عن رواية جبرا "يوميات سراب عفان" (١٩٩٢). تماما كما أن خليل محمد الشيخ أصاب حين كتب "سيرة جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية" (حول ذلك انظر : القلق وتمجيد الحياة، كتاب تكريم جبرا ابراهيم جبرا، بيروت ١٩٩٥، ص ٧١ وما بعدها).

ولم يشذ إميل حبيبي، في بعض ما كتب، عن هذا على الرغم من عدم التفات النقاد الى هذه الظاهرة في نصوصه الا في فترة متأخرة. لقد أقر إميل قبل موته بقليل بأنه كان يكتب في المتشائل، حين كتب عن سعيد، عن نفسه. (مشارف ، العدد ٩.، حزيران ١٩٩٦) وتوج هذا بنصه "خرافية سرايا بنت الغول" (١٩٩٠) التي تعتبر سيرة ذاتية لكاتبها، وهذا ما توصلت اليه في اثناء محاضرة القيتها في ملتقى بلاطة الثقافي عقدت بتاريخ ٢٣/٣/١٩٩٦، وأنجزتها دراسة تحت عنوان "إشكالية المؤلف والراوي والسارد في خرافية سرايا بنت الغول".

ويستطيع المرء ان يستشهد في هذا المجال بسميح القاسم الذي كتب نصه" الى الجحيم أيها الليلك" (١٩٧٧)، وإن كان كتب على الغلاف ان نصه حكاية أوتوبوغرافية؛ النص الذي درسه النقاد على انه نص قصصي، على الرغم من ابرام الكاتب مع القاريء عقدا يذهب فيه مذهبا آخر.

ولا يشذ أدباء الضفة والقطاع عن جبرا وحبيبي والقاسم. أنجزت سحر خليفة خمس روايات لا تخلو أكثرها من الكتابة عن الفتاة المثقفة المتمردة التي تطالب بتحرر المرأة وانصافها في مجتمع ذكوري، وتعد روايتاها "عباد الشمس" (١٩٧٩) و "مذكرات امرأة غير واقعية" (١٩٨٦) مثالا جيدا يستشهد المرء به هنا. وكتب علي الخليلي روايته الاولى "المفاتيح تدور في الاقفال" (١٩٨٠) وقد استمد احداثها من تجربته في سجن نابلس المركزي. وركز احمد حرب في ثلاثيته "اسماعيل" (١٩٨٦) و "الجانب الاخر لأرض المعاد" (١٩٩٠) و "بقايا" (١٩٩٦) على شخصية وحيد المثقف الاستاذ الجامعي الذي يدرس في جامعة بيرزيت ويتنقل ما بين الخليل ورام الله وأمريكا.

ولم يشذ كتاب الشتات، غير جبرا، عن هذا النهج، وتحضرني بالاضافة الى روايات ليانة بدر التي سأقف عندها، رواية الكاتب الفلسطيني المقيم في دمشق محمود شاهين "الأرض المغتصبة، عودة العاشق" (١٩٨٩)، وفيها يقرأ المرء عن مؤلفها وتجاربه الشخصية ومعارفه.

حقا إن المرء لا يستطيع أن يدرس هذه الروايات على أنها سير ذاتية، ما دام أصحابها، أساسا، لم يبرموا عقدا مع القاريء والناقد على أنها كذلك، إلا أن الدارس الملم بحياة هؤلاء الكتاب سيلحظ ان ثمة حضورا كبيرا لتجاربهم الشخصية في رواياتهم، وأنهم – أي الكتاب – كانوا يكتبون وهم يتمثلون ما مروا به. وتوصلنا دراسة نصوصهم دراسة تقوم على دراسة حياتهم الى أن رواياتهم تدرج تحت باب رواية "الترجمة الذاتية".

وعموما يمكن القول إن الكتاب الفلسطينيين ليسوا نسيج وحدهم في هذا المسار، فلقد سبقهم كتاب عرب كثيرون تمحورت نصوصهم حول تجاربهم الشخصية، وقد درس هذا الجانب الدكتور عبد المحسن طه بدر في كتابه "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر بين ١٨٧٠ و ١٩٣٨ " (١٩٧٧، ط٣)، وخصص الفصل الثالث من دراسته للكتابة عن رواية الترجمة الذاتية، وتناول فيه أيام طه حسين، وزينب هيكل، والمازني في ابراهيم الكاتب، وسارة العقاد، وعودة الروح للحكيم .

## ليانة بدر ورواية الترجمة الذاتية :

أنجزت ليانة بدر ثلاثة نصوص روائية هي "بوصلة من اجل عباد الشمس" (١٩٧٩) و "عين المرآة" (١٩٩١) و "نجوم أريحا" (١٩٩٣). ويدرج الدارس الاولى والثالثة منها ضمن رواية "الترجمة الذاتية" لا لأنهما صيغتا بضمير المتكلم، خلافا للثانية التي استخدمت الكاتبة فيها، في أكثر الرواية، أسلوب الشخص الثالث، وإنما لأن شخصية الكاتبة – اعتمادا على المعلومات التي نعرفها عنها من خلال ما قرأناه في المقابلات التي اجريت معها أو في السطور القليلة التي عرفت بها نفسها على الصفحة الاخيرة من رواية "نجوم أريحا" – تتطابق وشخصية جنان في الاولى وتتماثل وشخصية انا السارد في الثالثة. ولا يعني هذا ان الرواية الثانية خرجت كليا عن الكتابة عن ذات الكاتبة او الاشارة اليها. لقد وظفت الكاتبة في "عين المرآة" أسلوب الشخص الثالث ، وقصت عن غيرها، باستثناء الفقرة التاسعة التي يلحظ المرء فيها انعطافا واضحا في البناء السردي يبدو خللا فاضحا لا يدري المرء كيف وقعت الكاتبة فيه، اذ يتم السرد بضمير الانا، ويصبح السارد شخصية روائية لها ملامحها :

"كان ذلك هو المنظر الذي لن أنساه، فيوم أتيح لي أن أدخل مخيم الزعتر ضمن القلائل الذين استطاعوا الوصول اليه بين حصارين، رأيت ثمار التفاح مرمية في الطرقات وقد انكمشت، وتجعدت قشرتها لكنها حافظت على لونها الأحمر الجميل. آنذاك قلت في سري : الزعتر؟ لم لا يسمونه تل التفاح؟ وآنذاك تراءى لي بيت جدي في وادي التفاح في الخليل. وتذكرت حياة امي في منتصف الخمسينيات ، التي أقامت مؤقتا في بيت جدي قبل ان تنتقل الى علية المدرسة المسكونة بداء الحصبة ولسع الثلج. آنذاك ويا لبراءتي وقتها، ناديت جدي لأخبره بكل بساطة ما سمعته على لسان أمي وهي تشكو لسليمة الحاجة مضايقات وآلام السكنى مع زوجة جدي الرابعة" (ص٨٧).

وما يرد هنا على لسان السارد يرد في روايتي "بوصلة" و "نجوم أريحا" على لسان جنان في الاولى وأنا المتكلم في الثانية ، تماما كما أن سليمة الحاجة تذكر في رواية "بوصلة" غير مرة، ويذكر ايضا وادي التفاح في "نجوم اريحا".

وإذا قرأنا الفقرة السابقة مقترنة بما أوردته ليانة عن حياتها، ذهبنا الى أن ثمة تشابها بينها وبين السارد في "عين المرآة". تشير ليانة الى أنها عملت صحافية في بيروت، ويورد السارد الانثى في عين المرآة " ما يلي :

"وهناك في المستوصف اتيح لي رؤية ام جلال، مع الطبيب الذي يعمل في المركز الشعبي لتقديم الخدمات. عندما اخبرتهم بأني حضرت لاجراء تحقيق صحافي حول صمود المخيم، وفي مناسبة الاحتفال بذكرى انطلاقة الثورة، تنادوا من هنا وهناك وتكلموا معي ..." (ص ٨٨).

وقد يكون هذا التطابق من باب وقع الحافر على الحافر كما يقولون، ومن هنا لا يمكن التأكيد على ما سبق والذهاب الى أن "عين المرآة" رواية ترجمة ذاتية. وعليه لا يلام الدارس الذي ينفي ان تكون ليانة تكتب عن ذاتها في الفقرة السابقة، وبالتالي يغفل دراسة هذه الرواية عندما يدرس رواية الترجمة الذاتية في الأدب الفلسطيني، غير انه – أي الدارس– لا يستطيع ان يفعل ذلك وهو يقف ازاء النصين الاخرين .

يمكن ان يقف المرء أمام النص المحيط لرواية "نحوم اريحا" وقفة متأنية ليرى فيه مدخلا يثبت من خلاله صحة ما يذهب اليه حين يعد نصي "بوصلة.." و "نجوم اريحا" نصي رواية تدرج تحت جنس رواية الترجمة الذاتية.

تختار ليانة" نجوم اريحا" عنوانا لروايتها الثالثة، فتركز على النجوم من ناحية، وعلى اريحا (الارض) من ناحية ثانية، وتهدي روايتها الى "عبد الرحيم بدر الذي أعطى لأريحا زهرة العمر، فأضاءت له نجومها" وتعرف نفسها، في نهاية الرواية، بما يلي:

"ليانة بدر: روائية وقاصة فلسطينية . ولدت في القدس. نزحت عام ١٩٦٧ الى عمان. درست في الجامعة الاردنية. حازت على ليسانس فلسفة وعلم نفس وعلى شهادة علم النفس العام من جامعتي بيروت العربية والجامعة اللبنانية. عملت صحافية في بيروت كما شاركت في العمل النسائي التطوعي في المخيمات . عاشت بعد عام ١٩٨٢ في دمشق، وتعيش، الان (؟) في تونس حيث تعمل في دائرة الثقافة الفلسطينية. اصدرت العديد من الاعمال الروائية والقصصية".

ويحيلنا العنوان الى النص والى ما هو خارج النص ايضا، فوالد انا المتكلمة في النص ذو صلة بعلم الفلك (النجوم) وهو يقيم في اريحا ويرصد نجوم السماء من على سطح بيته بمنظار. ووالد ليانة بدر مهتم اهتماما بالغا بعلم الفلك، وهو صاحب كتاب "الكون الاحدب".

وتتطابق المعلومات التي تكتبها ليانة معرفة بنفسها وما يرد عن جنان في "بوصلة" وما يرد على لسان أنا المتكلمة في "نجوم اريحا". وتقول الساردة، البطلة في الاخيرة، عن نفسها ما يلي :

"غيرت فكري ومضيت توا الى المطبعة حيث أذهب لتصحيح مسودات روايتي الاولى التي تفوح منها رائحة الحروف الرصاصية. كان العمال منهمكين في صناعة الغلاف في ذلك اليوم. يحمل احدهم سطلا من الدهان بلون الدماء ويخلطه بسطل اخر ذي لون اصفر فاقع. من لون الذبيحة ولون مح البيضة كانوا يريدون ان يهتدوا لخلطة تنبثق منها الوان الشمس حين تتعدد في فضاء اريحا، فتتوالد الى ما لا نهاية" (ص ٩٤).

وإذا ما كانت صورة غلاف طبعة نابلس نسخة عن صورة غلاف طبعة دار ابن رشد (بيروت) عرفنا ان أنا المتكلمة في "نجوم اريحا" هي ليانة بدر نفسها. وتظل انا المتكلمة في الرواية على صلة بمدينة القدس التي تقيم فيها عمتها، والقدس هي المكان الذي ولدت فيه ليانة. وتنزح المتكلمتان في الروايتين، إثر حرب ١٩٦٧، من اريحا الى عمان. وتدرس جنان في المعهد (الجامعة) الفلسفة، وتشارك في العمل النسائي التطوعي في المخيمات (بوصلة، ص ٩٢)، وتعيش الساردة في "نجوم اريحا" في مخيم اليرموك في دمشق (ص ٣٩).

وعندما يفرغ المرء من قراءة "بوصلة من اجل عباد الشمس" و "نجوم اريحا" يلحظ اشياء كثيرة متشابهة بينهما ، حتى اذا ما قارنهما بما يعرفه عن ليانة بدر وعائلتها، أدرك ان الروايتين روايتا ترجمة ذاتية. اقرأ على سبيل ما يرد عن عبد الرحيم بدر في كتاب يعقوب العودات (البدوي الملثم) وابحث عما يرد عن والد جنان ووالد انا المتكلمة في "نجوم اريحا" فستجد ان هناك تطابقا الى حد بعيد. وليس ادل على ذلك من أن عبد الرحيم بدر هو مؤلف كتاب "الكون الاحدب" الذي يرد ذكره في رواية "نجوم اريحا" على انه من تأليف والد المتكلمة. (ص ٢١٦).

ويستطيع المرء ان يأتي بأمثلة كثيرة ليبرهن على أن النصين ليسا سوى ترجمة ذاتية للمؤلفة. والذي يعرف باسمه حلاوة وماجد ابو شرار او يسمع عنهما – وكانت لهما صلة بالكاتبة – يعرف انهما ذكرا في الرواية، الاولى في شخصية غزالة (ص ٨٨ وما بعدها، والثاني (ص ٩٤) حيث يذكر بالصديق الذي "كان يكتب قصصا لم

يتابعها عندما اخذ ينصرف الى مهماته السياسية. ذلك الرجل الذي فجره الغدر على سرير فندق في عاصمة اجنبية كان قد ذهب لحضور مؤتمر فيها".

ما الذي أريد أن أخلص اليه من وراء هذا كله؟

ما من شك في أن قراءة "نجوم اريحا" تشعر المرء باللذة، فليانة بدر كاتبة جريئة على الرغم من انها حاولت التعمية حين صدرت الرواية بالنص التالي :

"معظم الاسماء والشخصيات والاحداث هي وليدة الخيال الروائي، اي تشابه ممكن بين الشخصيات والاسماء او الاحداث هو من قبيل المصادفة الفنية".

وليست العبارة أكثر من إشارة لذر الرماد في العيون، حتى لا ينظر القراء الى الواقع ويبحثون فيه عن شخصيات الرواية، فاذا ما كان منهم قاريء محافظ أو ضيق الافق ، وعرف ان ليانة تكتب سيرتها، أخذ يصفها بأبشع النعوت. وعلى الرغم من المستوى الفني غير المتميز ل "عين المرآة" و"نجوم اريحا" حيث الخلل الفني الفاضح في البنية السردية (عين المرآة من ص ٨٦ – ص ٩٤ و نجوم اريحا ص ١١٣– ص ١١٨)، الا ان ما يسجل لليانة بدر هو :

أولا : التأريخ لاحداث آلمت بالفلسطينيين، بجرأة قلما توفرت في نصوص اخرى، وتحديدا احداث ايلول وسقوط تل الزعتر، تصوير حكم النظام الاردني للضفة الغربية.

ثانيا : إبراز صوت المرأة، وهي هنا مثلها مثل سميرة عزام وسحر خليفة، تكتب عن معاناة المرأة من الداخل وتنطق باسمها وتعبر عن همومها، على الرغم من أن ليانة عاشت في بيت أب متحرر قدرها وأجلها وأحبها واستحق ان تهدي له روايتها.

ومع ذلك يظل السؤال الذي يثيره قاريء رواية الترجمة الذاتية قائما: وماذا بعد ؟ وبخاصة أن هناك تكرارا واضحا لأحداث وشخصيات كتبت عنها ليانة في "بوصلة من أجل عباد الشمس" وبرزت في "نجوم اريحا" من جديد، وان بتفصيل اكثر، وهذا ما يمكن أن يكون موضع دراسة يعتمد كاتبها فيها على قراءة النصين وتتبع الاحداث المكرورة والشخصيات المتشابهة، ومنها اعتقال الشيوعيين وشخصية الاب وشخصية جنان وأنا المتكلمة ... الخ.

## الشاعر روائيا

## زكريا محمد و "العين المعتمة"

يثير نص زكريا محمد الروائي "العين المعتمة" (١٩٩٦) العديد من الاسئلة التي أبرزها يمس خوض بعض الشعراء غمار تجربة الكتابة الروائية. وهذه الظاهرة، على أية حال، ليست في مجال الكتابة العربية بالجديدة. لقد سبق الكاتب شعراء آخرون أنجزوا نصوصا روائية، ونكص قسم منهم، في حدود ما أعرف، عن متابعة هذا النهج، مرتدا الى الكتابة الشعرية. ويستطيع الدارس أن يذكر العديد من الأسماء، ومن أبرزهم في الأدب الفلسطيني، سميح القاسم وعلي الخليلي وغسان زقطان وابراهيم نصر الله. أصدر الاول في نهاية السبعينيات نصي "الى الجحيم ايها الليلك" و "الصورة الاخيرة في الالبوم"، ونشر الثاني في بداية الثمانينيات نصي "المفاتتيح تدور في الاقفال" و "ضوء في النفق الطويل"، وكتب الثالث في بداية التسعينيات نص "مرايا الماضي"، وما زال الرابع يخوض غمار الكتابة الروائية التي كانت أبرزها رواية "عو" . ويختلف عن هؤلاء جبرا ابراهيم جبرا الذي بدأ ناثرا، ولكنه في أثناء كتابته النثر كتب قصيدة النثر. ولم يواصل القاسم والخليلي تجربة الكتابة الروائية، في حين ما زالا يواصلان كتابة الشعر. ولا تشكل النصوص الروائية التي كتباها اية اضافة نوعية لفن الرواية الفلسطينية، فقد قدمت تجارب ذاتية غير مكتملة من ناحية، ورؤى سياسية من ناحية ثانية، وجاءت مقتضبة موجزة، ولكنها لم تخل من قضيلة تمثلت في لغتها الشاعرية، وبخاصة نصا "الى الجحيم أيها الليلك" و "المفاتيح تدور في الاقفال". وقد امتاز نص ابراهيم نصر الله عن سائر النصوص المذكورة في تقنيته من ناحية، وفي موضوعه من ناحية ثانية، ذلك ان كاتبه عالج فيه موضوع المثقف وعلاقته بالسلطة التي يحاول رأسها ترويض المعارض وتدجينه.

والسؤال الذي يثيره متابع المشهد الأدبي العربي الملاحظ لظاهرة خوض الكاتب في غير شكل أدبي – وهنا تحديدا في كتابة الشاعر النص الروائي – لا يبتعد كثيرا عن تساؤل بعض نقاد الشعر عن مستقبل الشعر الذي رأى فيه بعضهم تابوتا يدق فيه اخر مسمار. فهل النص الروائي الذي يكتبه الشاعر هو المسمار الاخير والتابوت معا؟ ولعلنا نذهب الى ما هو أبعد من ذلك فنتساءل عن مستقبل الرواية التي يكتبها الروائي المتخصص لا الشاعر الذي يكتب الرواية !!

يرى بعض النقاد أن موت الرواية سيكون سريعا، وبخاصة ان التقدم التكنولوجي لن يترك للمرء متسعا من الوقت ليقرأ، واذا ما واصل كتاب الرواية كتابتها فانما يكتبونها لتمثل ولترى لا لتقرأ، وهكذا لن تطبع منها آلاف وملايين النسخ، إذ سيكتف بطباعة عدد من النسخ توزع على المخرج والممثل وحسب .

والسؤال الثاني الذي يثيره المرء، وهو يتابع تأمل هذه الظاهرة، هو: هل عجز الشكل الشعري عن استيعاب كل ما يجول في خاطر الشاعر، وعليه فقد رأى الشعراء في الرواية مجالا رحبا يمكنهم من التعبير بحرية تعبيرا لا لبس فيه ولا غموض؟

يذهب زكريا محمد الى أن "الرواية فن كتابي مثلها مثل المسرح، الكاتب يمكن ان يكتب بكل الاشكال، والكاتب يستطيع ان يدخل اي باب من أبواب الكتابة. أنا لا أسمي نفسي شاعرا ولكن أسمي نفسي كاتبا وإن كان الشعر يغلب على كتاباتي. روايتي يمكن أن أعدها بهذا الشكل أو ذاك ديوانا رابعا لي، فهي تمتلىء بالشعر، ويمكنني أن أنزع منها مقاطع كثيرة وأن انشرها كقصائد. يمكن أن أضيف إن الناس درجوا على وضع قيود على الكاتب او الشاعر، انت شاعر وانتهى، أنت روائي وانتهى. أنا لا أومن بهذا الكلام، إن الانسان بوسعه أن يكون كاتبا وشاعرا ونحاتا ومقاتلا.." (جريدة فصل المقال، الناصرة، زكريا يا محمد شاعر الغربة والغرابة، حوار أجرته وداد البرغوثي ، ١٩٩٧/٢/٧).

وليس من حق الناقد أن يفرض على الكاتب الشكل الادبي الذي ينبغي ان يكتب فيه، وإن كان ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال قد ذهب الى ان الناقد مرشد "لأنه كثيرا ما يرد كاتبا مغرورا الى صوابه، او يهدي شاعرا ضالا الى سبيله" فكم من روائي عظيم توهم في طور من أطوار حياته انه خلق للقريض. لكنه نظم ولم ينظم سوى كلام، الى أن قيض الله له ناقدا رفع الغشاء عن عينيه فأراه أن الرواية مسرحه وليس البحور الشعرية" (الغربال، مصر، دار المعارف، ١٩٥٧. ص ١٥).

ويبقى أمام الناقد النظر في النص الذي يحاكمه وتلمس ما فيه من مواطن جمالية ورؤي فكرية يتفق معها أو يختلف. وليس هناك من خلاف في أن على الناقد ان يكون مسلحا بادوات نقدية حتى لا يكون حكمه حكما انطباعيا تأثريا.

ولأن زكريا محمد يدرج نصه تحت جنس الرؤية، فعلى الناقد ان يعالجه وفق أسس فن الرواية. فهل تعتبر "العين المعتمة" نصا روائيا؟

أشير ابتداء الى اشكالية واضحة يقع فيها نقاد الأدب الفلسطينيون، وهم يدرسون النصوص القصصية، تتمثل في أنهم لم يعتمدوا المعايير المتفق عليها في التمييز بين الاشكال القصصية. إنهم لا يميزون بين الرواية (Roman) والقصة الطويلة (Novel) والقصة القصيرة (Short Story) والقصة القصيرة جدا (Short Short Story) والاقصوصة (Sketch) وعليه فقد درسوا نصوص غسان كنفاني القصصية التي تدرج تجت جنس القصة الطويلة (Novel)، وهم يدرسون فن الرواية، ولم يميزوا فنيا بينها وبين رواية مثل "البحث عن وليد مسعود" لجبرا ابراهيم جبرا.

وليس الحجم وحده هو الذي يجعل الدارس يخرج "العين المعتمة" من جنس الرواية وإدراجها تحت جنس القصة الطويلة (Novel)- ، والأخيرة كتبت على صفحات الغلاف الداخلية ، - اذ يستطيع الدارس أن يعتمد عناصر أخرى مثل كثافة الشخصيات وغناها وتعدد الاحداث وتنوعها، واتساع الزمن الروائي وامتداده بغض النظر عن زمن السرد الذي لا يتجاوز في بعض الروايات تسع ساعات او اربعا وعشرين ساعة. ولا يكتب زكريا محمد عن شخصياته الكثير، وهي - أي شخصياته- لا تنتمي الى اجيال عديدة، تماما كما أننا، ونحن نقرأ النص، لا نعرف زمنا روائيا محددا. وجل الذي نعرفه عن الزمن الروائي ينبع اساسا من خلال قراءتنا تلك المقابلة التي اجريت مع الكاتب. يقول زكريا :

"الرواية تقوم على جدل مجموعة من الأساطير والحكايات الشعبية معا لكي تصنف (لعلها تصف) عالم قريتنا في الخمسينات مركزة على الجانب اللاواعي الليلي القمري. وهي تلعب على مكبوت العنف والجنس في الذاكرة الشعبية. وهو مكبوت قوي ويمكن رؤيته في القصص الشعبية". (فصل المقال، ١٩٩٧/٢/٧).

ليس اطلاق اسم الرواية على "العين المعتمة" اذن سوى ضرب من تقسيم العمل القصصي الى قسمين: رواية وقصة قصيرة، وهو تقسيم يتجاوز التصنيفات التي أقرها النقاد المتخصصون، وبناء على تقسيم هؤلاء النقاد فلا أرى من العدل محاكمة " العين المعتمة" وكثير من نصوص الادب الفلسطيني النثرية على أنها روايات، لأنها لا تعد روايات ناجحة محكمة، والاجدر ان تدرس من حيث هي قصص طويلة لها خصائصها الخاصة بها.

## أولوية النوع

اعتاد الدارسون ان يصنفوا النص القصصي بناء عى أمور أخرى منها الفكرة او الحدث او الشخصية او المكان، وحجتهم في ذلك تصدر احد هذه العناصر النص القصصي. فما هو العنصر البارز في "العين المعتمة"؟

لا يحتار القاريء طويلا في تحديد واحد من العناصر السابقة كانت له الاولوية، فلم يركز زكريا محمد على شخصية واحدة ليبدو نصه نص شخصية، ولم يدون احداثا لافتة للنظر ليتصدر الحدث المشهد القصصي، ولكنه - اي الكاتب- زواج بين عنصرين هما الفكرة والمكان. وكما يقول : "روايتي في الواقع كابوس طويل، داخل هذا الكابوس يقام احتفال مهني للكائنات كلها. في هذا الاحتفال يجلس الانسان والحيوان والنبات والجماد على نفس الطاولة، وعلى قدم المساواة. هي رواية عنيفة، ولكنها من جانب خفي تعكس عنف حياتنا والكابوس الذي سيطر على حياتنا منذ بداية القرن" ويذكر في المكان نفسه انها "تصف" عالم قريتنا في الخمسينيات". ولكنه لم يصف ما ألم بالشعب الفلسطيني منذ بداية القرن تفصيلا دقيقا، ومن هنا لا تعتبر الرواية - تجاوزا- رواية أحداث.

فكرة الكابوس وعالم القرية اذن هما العنصران اللذان يركز عليهما الكاتب. وتبقى القرية قرية مجردة لا اسم لها ولا عنوان ولا حدود جغرافية مجسدة، وعليه لا يقرأ القاريء نصا ذا خصوصية بارزة واضحة. وتتشابه القرية وقرى كثيرة غير فلسطينية، وبالكاد يعثر القاريء على دلالات تحيل النص الى عالم الواقع الذي يعكس حياة الفلسطينيين وخصوصية تجربتهم، وبالكاد تصبح الرواية رواية ذات بعد رمزي قابل لأن تفض مغاليقه بسهولة. والأصح أن "العين المعتمة" نص رمزي (أليغوري) قابل لان يؤول غير تأويل، ولأن يرى فيه غير شخص وغير شعب تعبيرا عن تجربة عاشها. ويعثر القاريء على شبيه للحيوانات والنباتات وحكايا الناس ومعتقداتهم في قرى البلدان العربية المجاوره، وعليه فان المرء يستطيع في حالة واحدة فقط ان يذهب الى ان القرية قرية فلسطينية، وهي حين يحيل النص الى ما هو خارجه، أعني حين يقرأ القاريء النص والمؤلف وسنة النشر وملاحظات المؤلف على النص معا.

ويتساءل قاريء النص عن الآخر فيه، فهل تشكل الضباع معادلا رمزيا للاخر الصهيوني؟ قد يكون ذلك ممكنا، الا ان الضباع كانت جزءا من واقع القرية الفلسطينية

ومن تفكير سكانها ايضا، ولقد شكلت للناس كابوسا مرعبا ذات نهار، هذا من ناحية ومن ناحية ثانية فان زكريا محمد يحدد، خارج النص، الزمن الروائي لروايته: "الرواية تقوم على جدل مجموعة من الاساطير والحكايات الشعبية معا لكي تصنف (؟) عالم قريتنا في الخمسينيات.." وهذا الكلام يعني ان التفسير الأول غير وارد.

ثمة موطن في النص له دلالاته وهو الذي يأتي فيه السارد على وصف قدوم طبيب وزوجته حلا من كوكب غريب ليقيما على التلة الغربية المقابلة للقرية حيث اشتريا خمسة دونمات في النقرة الصخرية على قمتها، دون ان يدري أحد لم اختار الطبيب هذه البقعة الشرسة بالذات :

"ثم تبعته زوجته النحيلة. ظنها الناس مصدورة، لكنها كانت أقوى من الصخر. عمل الاثنان، معا، بالفأس والمجرفة، وأقاما منزلا على الصخور. أقاماه من الحجر الغشيم. كان جميلا وأنيقا. وفي الدونمات الخمس أقاما سلاسل من حجر ووازنا مستويات التربة وزرعا الاشجار. والذين رأوا بعد شهور ما فعله الزوجان بالنقرة لم يصدقوا بأعينهم. فالحجارة التي لم يعرْها احد أي اهتمام، الحجارة الرمادية والمخرمة، تحولت بين يديهما الى حجارة كريمة..." (ص ٩٤ وما بعدها) "وكان الدكتور وزوجته، فيما يبدو، يعلمان بالحرب التي ستقع. لذا اعدا لها كما ينبغي".

ويلمح الكلام المقتبس، بطريقة ما، الى اليهود الغربيين الذين أتوا الى فلسطين من مكان بعيد. وخلافا لسكان القرية، في صراعهم مع الطبيعة مجسدة في الضباع، فقد تغلب الطبيب على الضباع من خلال استخدام طريقة علمية متقدمة، فقد دجن وزوجته "النبتة المتوحشة وأطالا عمرها كي تحرس البيت". وجعلا من الزهور "التي كانت طعاما للماشية" زهورا من نوع ازهار الجنة. ولا ينفي اجتماع الدكتور وزوجته مع ولد الغولة وذياب الكردى وسلمان وبلقيس وابو صلاح ان يكون الدكتور وزوجته غير يهود، ويعرف الذين قرأوا عن بدايات الاستيطان الصهيوني في فلسطين أن العلاقات بين العرب واليهود لم تكن منقطعة انقطاعا كليا.

ويبدو ان الكاتب، وقد وقع تحت هاجس الفكرة وتصوير عالم القرية، لم يلتفت الى الصراع العربي الاسرائيلي التفاتا كليا، من اجل ابرازه بتفاصيله وتدوين احداثه تدوينا متراتبا تراتبا زمنيا. لقد ألح عليه، وهو يكتب، الهاجسان المذكوران: ان يكتب رواية الكابوس وأن يصور عالم القرية. وليست روايته هذه هي الاولى التي كتبت في ا لأدب الفلسطيني وفق هذا الاسلوب الرمزي، فقد سبقه اسحاق موسى الحسيني في "مذكرات

دجاجة" وامين شنار في "الكابوس"، وان كانا وظفا رموزا قابلة لأن تتلمس تلمسا ممكنا. كتب الاول، وقد لجأ الى اسلوب مألوف في الأدب العربي، عن دجاج محلي وآخر طاريء يتصارعان على المكان وكتب ايضا عن عمالقة رمز بهم إلىالانجليز، وكتب الثاني وقد وظف اسماء والقابا دالة مثل موسى والخواجا.

## البنية السردية واللغة :

السارد في النص هو سارد غير مشارك وهو كلي المعرفة الى حد ~~وكسب~~ انه لا يعرف عن شخوصه من البشر كل شيء: ما يقولونه وما يفكرون به وما يفعلونه، وإنما يعرف ايضا عن الحيوانات والنباتات، يعرف عما يعتمر في دخائلها وكيف تتصرف وما تنطق به، ويصبح والحالة هذه مثل نبي الله الذي تعلم لغة الكائنات. وهو فوق هذا كله لا يترك ايا من كائناته تعبر عن نفسها، وان كان يجعلها احيانا تتفوه ببعض عبارات ينقلها هو على لسانها. السارد في النص اله يتربع على عرشه واخذ يراقب من عل عالم القرية، ولم يكتف بهذا فقد ارسل ملائكته لتتربع على كتفي كل مخلوق من مخلوقاته لتسجل كل ما تفكر فيه وما تسلكه. وتبدو المواطن التي بدا السارد فيها جزئي المعرفة شبه نادرة "وكان الدكتور وزوجته ، فيما يبدو، يعلمان بالحرب التي ستقع. لذا أعدا لها كما ينبغي".

وقد انعكست البنية السردية هذه على اللغة نفسها. لقد قص السارد عن عالم اكتمل بناؤه ووضحت ملامحه وأدرك كل خفاياه، ومن هنا جاءت صيغة الفعل الماضي لتغلب على النص كله. وجاءت اللغة ايضا لغة سليمة الى حد كبير جدا، وعكست قدرة هذا السارد الاله اللغوية، وتوازت بذلك وتمكنه من عالمه الذي يكتب عنه، وان كانت سلامة اللغة، هنا، تعود الى تمكن زكريا محمد من لغته، فليس كل سارد كلي المعرفة في الرواية متمكنا من لغته كما هو متمكن من عالمه، ولكنها كانت هنا فضيلة، وهي الفضيلة الاولى للشعراء الذين انجزوا نصوصا روائية، وان لم يكونوا بالتأكيد وحدهم المبرزين في هذا الجانب، فثمة روائيون كتبوا بلغة فصيحة بينة تفوق لغة الشعراء المذكورين، وأبرز الروائيين إميل حبيبي.

أحالني نص "العين المعتمة" الى روايات كنت قرأتها منذ سنوات عديدة أذكر منها رواية جوزيف كونراد "قلب الظلام"، وروايتي جنكيز ايتماتوف "جميلة" و "المعلم الاول" ، وقصة كافكا الطويلة "التحول"، ورواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، ورواية

الطاهر وطار "الزلزال"، ورواية عبد الرحمن منيف "شرق المتوسط"، وروايات اخرى تركت اثرها علي ولم استطع نسيانها، فلقد كنت غالبا ما استحضر فكرتها او شخصياتها وأنا أكتب المقالة السياسية او الاجتماعية، وجعلتني – أي العين المعتمة في احالتها – أتساءل : ما الذي يلفت الانتباه في نص زكريا محمد ؟ وهل سيثبت في الذاكرة، ويكون، من ثم ، قابلا لأن يستشهد به في مجال من المجالات؟ أعني هل سيخلد في الذاكرة بعد قراءته مرة واحدة مثل قراءة النصوص المذكورة؟

سوف أترك الاجابة عن هذه الاسئلة لقادم الايام، وان كنت استطيع القول إنني لم أقرأ النص بقدر من المتعة توفر لي وأنا أقرأ الروايات المذكورة، عدا أنني احتجت الى قدر كبير من التركيز لاتابع سير الرواية من ناحية، ومصير شخصياتها من ناحية ثانية، الشخصيات التي كانت شخصيات مجهضة غير مكتملة، وقد يعود السبب في هذا الى أن زكريا محمد لم.يرم أصلا الى كتابة رواية شخصية. ويبقى له اجتهاده .

## عيسى بشارة في "مدينة البغي"
## نص أقرب الى الحكاية منه الى الرواية

"مدينة البغي" هي الرواية الاولى لعيسى بشارة الذي أصدر من قبل ديوان شعر عنوانه "خلود"، وكتابا وثائقيا، بالاشتراك مع بسام كعبي، عنوانه "شهادات فلسطينية " (١٩٩٠).

وتقع الرواية التي أصدرها كاتبها، كما يبدو، على نفقته الخاصة، عام ١٩٩٤، في مائة وثمان وأربعين صفحة من الحجم المتوسط، تتوزعها ثمانية فصول (١: ص٥-ص١٢، ٢: ص١٣-ص٢٤، ٣: ص ٢٥- ص ٤٤، ٤: ص ٤٥-ص ٥٥، ٥: ص ٥٧- ص ٦٤، ٦: ص ٦٥-ص ٧٩، ٧: ص ٨١-ص١٠٨، ٨: ص ١٠٩-ص ١٤٨) ويسردها راو مجهول الهوية من ناحية وكلي المعرفة وغير محايد من ناحية ثانية.

ويبدو الحضور اللافت للنظر فيها للمكان وهو عالم المدينة، وان كان اسم الشخصية الرئيسة "صابر" هو الأكثر تكرارا، فالرواية تبدأ بالحديث عن حياته في المدينة وتنتهي بوصف لحظات رحيله عنها.

ويخرج قاريء الرواية، بعد ان يفرغ من صفحتها الاخيرة، بانطباع يتمثل في انه قرأ صفحة واحدة كتب فيها ان المدينة تتشكل من عالمين: عالم الاقلية وعالم الاكثرية، عالم القامعين وعالم المقموعين الذين سرعان ما يوافقون على ما يجري فلا يثورون ولا يحتجون، ومن يرفض هذا الواقع يجد نفسه وحيدا معزولا او في السجن، ويقابل هذه المدينة، في هذا العالم، مدينة اخرى هي مدينة الفرح التي يرحل اليها صابر في النهاية، وبالتحديد بعد موت امه التي كانت تشكل، داخل مدينة البغي، عالما موازيا للعالم السائد الذي يرفضه صابر رفضا سلبيا، مكتفيا بالجلوس وحيدا، أو مع أمه ، في غرفته التي تملكها الاسرة.

ولا يعرف المرء لمدينة البغي اسما محددا، وكل ما تقوله الرواية يتمثل في أنها مدينة ذات ميناء تجز فيها رؤوس المعارضة بالسيوف، ولولا عاملان اثنان اولهما انها تبدو على صلة بامريكا، وربما تصبح ذات صلة باسرائيل، وثانيهما ان ابناءها يتكلمون اللغة العربية، لولا هذان العاملان لما عرفنا أو خمنا أنها مدينة عربية. وفوق هذا

لا يستطيع المرء، لولا تاريخ نشر الرواية، أن يحدد زمنا للفترة السوداء التي كانت فيها المدينة مدينة بغي، فالزمن الروائي زمن ضبابي غائم ليست له بداية او نهاية، وقل الشيء نفسه عن صابر الذي لا نعرف ان كان في العشرين أو في الثلاثين، تماما كما لا نعرف سنة ميلاده او سنة دخوله الى المدرسة. وتخلو الرواية، فوق هذا كله، من اية اشارة لتواريخ او احداث مشهورة يمكن ان يعتمد المرء عليها في أثناء حديثه عن عنصر الزمن.

**ويمكن تقديم الملخص التالي لفصول الرواية الثمانية :**

- يسرد الراوي في الفصل الأول نبذة عن حياة صابر ونظرته الى مدينة البغي التي ترعرع فيها فجدته وجعلته، وهو ابن حراث، يميل الى الانطواء والعزلة، وتصبح المدينة طرفا نقيضا لصابر. يفكر صابر بالانتماء ويتساءل عن نوعيته وجدواه في مدينة تسحق ابناءها، مدينة تعج بالجند القساة، ويرى في الرحيل مخرجا له غير أنه يتراجع لسببين: أولهما انه يعيش وأمه التي فقدت زوجها، وثانيهما أن زميله حاتما ما زال يقبع في السجن.

- يسرد الراوي في الفصل الثاني عما يلم بصابر في عزلته ، فيشير الى انه يصرف الذهن عن حاضره بتذكر ماضيه، وهنا يسرد الراوي ذكريات صابر عن عايدة بهجت زميلته على مقاعد الدراسة، وهي مثل صابر ضحية اخرى من ضحايا مدينة البغي فقد زوجها أبوها لرجل الاعمال الثري عن غير رغبة، ودفعها هذا الزواج الى الانتحار.

- يسرد الراوي في الفصل الثالث ذكريات صابر عن بائع الترمس درويش الصادق، وقد كان هذا رجلا فقيرا يعيل اسرة كثيرة العدد، ويعاني في سبيل ذلك معاناة لا توصف، وذات نهار يلف الترمس بأوراق يعطيه اياها شخص ما فيلقى به في السجن، لانها منشورات، ويلقى هناك حتفه على ايدي الجنود، ليكون بذلك ضحية اخرى من الضحايا الكثر في مدينة البغي.

- يسرد الراوي في الفصل الرابع عن اسرة صابر وعن صديقه الحاج سعدي ابي السعود وابنه السجين حاتم، ويركز على مظاهر الحياة في المدينة، فيشير الى مظاهر القمع والبطالة وما شابه.

- يسرد الراوي في الفصل الخامس عن صابر وفرحان المشعل، ويبدو الاخير في حالة محزنة مضحكة حيث يتسول ويعيش على الصدقات التي لا يخلو الحصول

عليها من اهانات. ويتخيل صابر، وهو جالس على المقهى الذي يضم العاطلين عن العمل، مستقبله الذي قد لا يختلف عن واقع فرحان، ويتساءل ان كان فرحان، في ماضيه، مر بما مر به صابر ثم آل الى ما هو عليه. ويغادر صابر المقهى متجها صوب فرحان الذي لا يلتفت اليه بعد ان اخذ لا يثق بأحد في هذه المدينة التي تقتل كل ما هو انساني فيها، ويغادر صابر الى البيت.

- يسرد الراوي في الفصل السادس عن صابر ومرض أمه الذي دفعه للبحث عن عمل بعد أن استبد بهما الفقر، ويدفعه البحث عن عمل الى زيارة مبنى القلعة للحصول من أفراد المخابرات على اذن عمل. ويصف ما يعانيه، هناك، أبناء المدينة. وبعد ان يحصل صابر على هذا الاذن يذهب الى مبنى الجريدة، ويقابل، هناك، رئيس التحرير الذي يوافق على تعيينه موظفا.
- يستمر الراوي في اخبارنا عن عمل صابر في الجريدة، فيصف صاحبها داعسا ابا الكرش الرجل الغني الجاهل الذي يريد ان يجعل من أخيه مفلح، خلافا لرغبته، صحفيا، كما يصف العاملين في المجلة والعلاقات فيما بينهم جميعا، علاقات التناحر الذي يحول قسما منهم الى مخبر لصاحب المجلة، على الرغم من شهاداتهم العلمية. ولا تختلف العلاقات الاجتماعية، في مبنى الجريدة، عنها في مدينة البغي ككل: عالم يسوده القمع فتفسد العلاقات الانسانية كلها، وهكذا تصبح الكلمة سلعة ليس الا .
- يسرد الراوي في الفصل الاخير عن مرض أم صابر ووفاتها وطرد صابر من العمل بسبب تغيبه إثر وفاة امه، ليعود، من جديد، الى التفكير بالهجرة، وحتى يتم له ذلك يجد نفسه مسوقا الى مبنى القلعة فيصفه من الداخل، وتنتهي الرواية وصابر، على ظهر السفينة، مغادرا الى مكان آخر.

ولقد استخدمت، وأنا أعرض لأحداث الرواية، عن قصد، عبارة "يسرد الراوي" لأن القاريء يجد نفسه أمام رواية تقترب شكلا من الحكاية التي يكون حضور الراوي فيها بارزا بحيث يطغى صوته على صوت الشخوص التي يقص عنها اكثر مما تقص عن نفسها، وهذا هو ما عليه الأمر في رواية "مدينة البغي"، ففيها راو يمسك بالخيوط كلها، راو يسرد علينا قصة صابر ومدينته التي "تقتله كل يوم ويعبدها، وتكرهه ويهواها، تجافيه ويدنو منها، تزدريه ولا يزدريها" (ص ٧٠) ونعرف ، من السطر الاول،

عن صابر: "منذ نعومة اظفاره، كان صابر يميل الى الانطواء، لا يروقه ما يروق غيره.."(ص ٥) ويظل، حتى السطر الاخير، شخصية محورية، فتنتهي الرواية، بقص الراوي عنه، وهو على ظهر السفينة. (ص ١٤٨)، ويبدأ كل فصل من الفصول الاخرى باخبار الراوي عما يلم بصابر في هذه المدينة ولنلاحظ :

- " كان صابر كلما مر بالاشجار الحمراء لا يستطيع أن يوقف تداعياته المنهمرة.."(ف ٢، ص ١٣).
- " لم يكد صابر ينتهي من تذكره لرحلة العذاب مع عايدة حتى آفاق على نفسه في العلية.." (ف٣، ص ٢٥).
- "كانت الربح ما تزال تصر صريرا خافتا بين الفينة والاخرى، عندما انتهى صابر من استحضار ذلك الشريط المأساوي.." (ف ٤، ص ٤٥).
- "ذات صباح بينما كان صابر يتجول في المدينة..." ( ف٥، ص ٥٧).
- "عاد صابر الى العلية، وكانت تبدو ساكنة.." ( ف٦، ص ٦٥).
- "وصل صابر الى المجلة، وقد كان الوقت مبكرا.." (ف ٧، ص ٨١).
- "نهض صابر بسرعة كأن أفعى قد لدغته .." (ف ٨، ص ١٠٩).

ولعل هذا الاقتراب من شكل الحكاية هو ما جعل من الراوي راويا كلي المعرفة وغير محايد، راويا يزج بنفسه في الاحداث ويحدد موقفا من المدينة، تماما كما حدد الكاتب نفسه موقفا معينا منها فوصفها ابتداء، مصدرا بذلك حكمه عليها دون أن يترك للقاريء الوصول الى هذه النتيجة.

ويظل الراوي كلي المعرفة وغير محايد في غير مكان حتى ليشعر القاريء بالملل من ناحية وبعدم احترام الروائي له من ناحية ثانية، وكأنه يحيله الى طفل ليس أمامه سوى الاصغاء والتسليم بالمتفوه به. ويبدو الصاق مفردة "البغي"، باستمرار، بالمدينة، وتكرار العبارة نفسها تكرارا لا يوازيه، في الرواية، سوى ذكر اسم صابر، يبدو هذا استهتارا بالقاريء واستغباء له. ولنلاحظ، مثلا، النص التالي :

"خطر بباله أنه لو حصل على شهادة في الغناء من احد الكباريهات المنتشرة في مدينة البغي، ربما تتيح له حرية من التنقل من مكان الى آخر. فهو يعرف أن جنود المدينة المدججين بالاسلحة، والذين يعجز أغلبهم عن القراءة والكتابة، لا يتورعون عن تنظيف مؤخراتهم بشهادات الماجستير والدكتوراة. وأن سياسة مدينة البغي فيما يختص

بمجالات السياحة والترفيه تركز كثيرا على توجيه دعوات رسمية الى خريجات معهد عـ"الدقة ونص" من أمثال جيجي وفيفي وكيكي اللاتي يملكن امكانات هائلة تتفق وتراث المدينة الحريص كل الحرص على تنمية الذوق الوطني". (ص ٥٠).

وثمة ، في الرواية، ما ينفي ما يرد في الأسطر الاخيرة، فالمدينة، كما نقرأ، في سياق الرواية، كانت، الى وقت قريب، قرية.

ويمكن اقتباس النص التالي ايضا لملاحظة ما أسلفت اليه اعلاه.

"راح يتساءل : ما سر غضبهم الذي أودى به الى السجن؟ لماذا جعل أهل مدينة البغي منه بطلا لا مثيل له؟ أليس من يتبرع لأولاده برغيف من الخبز افضل الف مرة من اولئك الذين يبحثون عن كبش فداء قد يتحول الى رمز لهم يزينون به تاريخهم الحافل بالخصيان". (ص٤٣).

وعلى الرغم من أن التساؤلات السابقة ترد على لسان صابر، ويسردها الراوي فقط، الا انه -أي الراوي- يشاركه الرأي. وكما أسلفت فان الراوي الذي لا يختلف كثيرا عن الكاتب يتماثل وصابرا نفسه. ولا يرى المرء كبير فرق بين لغة الراوي ولغة صابر. كلاهما يروي باللغة نفسها، وكلاهما يطعم كلامه الفصيح بعبارات عامية. وهكذا تبدو اللغة واحدة تقريبا، تماما كما أن الصوت الذي يحكي، وهو صوت الراوي، هو الاكثر حضورا ، وهذا يجعلنا نذهب الىان النص أقرب الى الحكاية منه الى الرواية. وما يعزز هذا ايضا ، ما أشرت اليه مسبقا، بخصوص عنصري المكان والزمان. وكما يبدو العنصر الاول في الحكاية غير محدد، غالبا، يبدو ذلك في الرواية. والشيء نفسه يمكن قوله عن عنصر الزمان الذي فيه قدر كبير من الاختلاط وعدم التحديد في الحكاية، وهو ما يبدو في الفصل الاخير من الرواية.

لا يوضح الراوي، ان كان مضى، حقا، عدة اشهر على عمل صابر في المجلة حين خاطبته السكرتيرة قائلة :

"رئيس التحرير يطلب منك ألا تعود للعمل مرة اخرى، وانه لم يمض على عملك سوى بضعة اشهر لا تستحق عليها اية مستحقات تذكر" (ص ١١٧).

ونحن نعرف انه لم يمض على عمله سوى شهر واحد، استلم على اثره راتبه لتموت امه قبل انصرام الشهر الثاني. وهكذا يتلاعب بعنصر الزمن دون أدنى اعتبار له ما دام الاعتبار الاول للفكرة او الحدث ذي المغزى.

وأود، قبل ان انتهي من الاشارة الى الملاحظات المهمة، الاشارة الى بعض الملاحظات الشكلية التي منها ما يتعلق بعلامات الاقتباس . فمثلا يلجأ الروائي في ص ٦٤ الى وضع علامات اقتباس ( ) حول الكلام المسرود/ كلام الراوي، دونما حاجة الى ذلك.

**الكاتب والسارد والشخصية :**

لا يستطيع القاريء، قاريء هذه الرواية، ان يضع علامات فاصلة بين الكاتب والراوي، فالراوي، غير معروف الاسم، يظل نكرة لا نعرف عنه شيئا، وهو عدا ذلك ليس شخصية من شخصيات الرواية وان كان يعرف كل شيء عن شخوصه والمدينة التي يعيشون فيها، وهو، كما الكاتب، انحاز الى ما هو ضد هذه المدينة، فظل يكرر العنوان الذي اختاره الكاتب تكرارا لافتا للنظر. ولعل مما يدعم رأينا ان الكاتب أقحم سطور ناظم حكمت الشعرية (ص ٤٠) دون ان يجعلها ترد على لسان الشخصية، وهذا خلل فني آخر يبرز في الرواية، يشير الى جوانب تعثر فيها الروائي في نصه، وكان يمكن ان يتجنب ذلك لو قال : "وكان لسان حال ابي الزهور لسان حال ناظم حكمت حين يقول: "ان اجمل الايام يوم لم نعشه بعد ..." على الرغم من انه لم يسمع به او يقرأ له".

غير ان ما يستطيع القاريء ملاحظته، وبخاصة حين يعرف عيسى بشارة، هو ان ثمة ما هو مشترك وما هو مختلف بينه وبين صابر الشخصية الرئيسة، فكلاهما عمل في الصحافة، وكلاهما استدعى الى مبنى القلعة، مبنى المخابرات في مدينة البغي، تماما كما ان كليهما عانى، لفترة، من البطالة، وهذا يجعلنا نذهب الى ان مدينة البغي هي احدى العواصم العربية التي عاش فيها عيسى بشارة. ونظرا لانه لم يرغب، شخصيا، في تحديد تلك المدينة لاسباب عديدة منها انها تتشابه وغيرها من مدن البغي في العالم العربي، فلن أقوم، نيابة عنه، بالتصريح باسمها، تلك المدينة التي أضاف اليها ما ليس فيها حتى يموه على رجال مبنى القلعة ان استدعوه مرة ثالثة.

## أحمد رفيق عوض في "مقامات العشاق والتجار"
## من تخلف القرية الى فساد المدينة

ينتهي نص "مقامات التجار والعشاق بالفقرة التالية : "قلت لراوي هذا الكلام كله: وماذا عن رشيد مهباش ومحمد الحامض وعايدة وزهير الباشق والدكتور منصور وعطا الله وجورجيت .

قال بجلافة: وهل أنا خالقهم لأعرف مصائرهم ؟

قلت : ولكنك حدثتني عنهم

قال : وكل انسان ألزمناه طائره في عنقه .. قبل أوسلو وبعد أوسلو وما بينهما..."(ص ١٣٠)

ولا تعرف شخصية السائل في (قلت) التي انبغى أن تكون (سألت). خلافا لشخصية راوي الكلام كله، هذا الذي يروي عن الاخرين ويروى ايضا ما سمعه من الاخرين الذين نصغي الى أصواتهم في النص. والاخرون كثر الى درجة تدفع الدارس الى التساؤل إن كان نص لا يزيد حجمه عن ١٣٠ صفحة من القطع المتوسط يحتمل ما يزيد عن عشرين شخصية يدرج اغلبها تحت الشخصيات الدائرية، ولكنها كما يوضح النص المقتبس غير مكتملة.

ويبدو أن اختيار القاص اسلوب القص الاخباري وابتعاده عن أسلوب القص المشهدي التصويري هو ما مكنه من ذلك، وهكذا قرأ القاريء عن حياة الشخصية التي يمكن أن يكتب عنها نص قصصي طويل، لأنها شخصية نامية، أربع صفحات أو خمس صفحات ليس أكثر. وعليه فان معظم هذه الشخصيات سرعان ما تتبدد من الذاكرة، وتنتهي بانتهاء القاريء من قراءة النص. فهل كان الكاتب يرمي الى تصوير مدينة رام الله وما جرى فيها في فترة الانتقال من مرحلة الى اخرى: قبل اوسلو وبعد اوسلو وما بينهما، وأن ما جرى لم يكن استثناء او مقتصرا على عدد محدود من البشر؟ "أكره الشخصيات المكتملة، ولكن المكان عبقري" .

وتنتمي شخوص الرواية الى شرائح اجتماعية مختلفة من ناحية، والى تيارات فكرية متعددة من ناحية ثانية، والى قوميات مختلفة من ناحية ثالثة، هناك الدكتور الجامعي والشاعر الحداثي والسمسار والصحفي والتاجر والثوري اليساري وعضو جماعة الفهد

الاسود وابن المخيم وابن الريف وابنة القدس وبيت جالاوالمسلم الصوفي والعاد اليهودي وزوجته غراتسيا.

ويبدو الاتيان على كل شخصية من هذه ضربا من العبث، اذ الأولى أن يقرأ المرء الرواية نفسها.

والراوي في النص، خلافا للمروي عليه الذي لاحظنا حضوره في النهاية وفي مواطن قليلة جدا من النص (ص ٤٩)، له ملامحه الفردية، وهو ليس راويا للكلام كله، فالنص يترك الشخصيات تروي لتعبر عن وجهة نظرها، ولتبدي رأيها في راوي الكلام الذي يروي رأيهم فيه ولو كان رأيهم لغير صالحه. فهل كان استخدام ضمير المتكلم على لسان كل شخصية اعادة لكلامها من الراوي كما قالته؟

وراوي الكلام كله راو جزئي المعرفة. انه يعرف عن شخوصه الذين يلتقي بهم شيئا، ولا يعرف في الوقت نفسه كل شيء. ولأنه يعرف شيئا وتغيب عنه أشياء نجده يجيب السائل- وهو المروي عليه - بجلافة : "وهل أنا خالقهم لأعرف مصائرهم؟"، وهو يدرك أن مرحلة ما قبل اوسلو وما بعدها وما بين قبل وبعد، مرحلة تشهد تغيرات كبيرة، تغيرات تنعكس على معظم شخوص الرواية.

وما بين معرفة الراوي لمعارفه الذين يقص عنهم وعدم معرفته لمصائرهم التي سيؤولون اليها تضيع الحقائق، ويصبح الكثير من الكلام المروي ضربا من الشائعات. يرد على لسان راوي الكلام ما يلي :

"فتساءلنا نحن الموظفين الصغار عن الموضوع، فدارت الشائعات - وهي الحبيبة الى قلوبنا - فقلنا ان الخلاف يدور حول الانسة مي التي لاحظنا اكتئابها الشديد في الاونة الاخيرة، وقال آخر ان الخلاف يدور حول أمور ادارية وفنية، وقال ثالث ان الأمر يتعلق بسرقة كبيرة، وقال رابع ان الخلاف يتمحور حول رفض الاستاذ صفوان توظيف أقرباء للأستاذ هاشم والعكس ايضا صحيح، ولم تكن الحقيقة تعنينا كثيرا، فالاشاعة - وهي كذب عموما - هي السلاح الأفضل لمحاربة من يتقاضى أضعاف رواتبنا ويحظى بامتيازات كثيرة ويتحكم في رقابنا". (ص ١١٩)

وكما توضح الفقرة السابقة، فإن راوي الكلام واحد من مجموعة اجتماعية تحب الشائعة، على الرغم من ادراكها أنها - أي الشائعة - كذب. وعليه لا يستطيع الدارس ان يقرأ في هذا النص صورة المجتمع الفلسطيني الا من ناحية واحدة هي حب

الفلسطينيين للشائعات، وبالتالي فان ما يصدر عنهم غير قابل للتصديق. وهنا يحل الناقد الأدبي عبارة نقدية اخرى هي : هل أراد القاص أن يبرز قدرته على القص لأن ما هو أهم من المقصوص هو القدرة على القص؟

يروي رشيد مهباش، وهو شخصية رئيسة في النص، قصة حياته غير رواية، ويعقب على كل رواية باحدى العبارات التالية :

"كل ما قلته سابقا كذب في كذب. ويجب روايته بالطريقة التالية:" (ص١٧) "قلت ان ما قلته كان كذبا، ليس هناك ما يدعو الى الصدق ابدا، نحن نكذب على كل شيء (لو تكاشفتم ما تدافنتم) ، وقد عرفت أنني شخصية تنسحق تماما، وكان ذلك في معتقل الجفر، هناك أكلت خرائي، ولم يعد لي ما اخاف عليه أو احترمه. والقصة التي جرت كانت كالتالي". (ص ٢٠)

"وكل ما قلته كان كذبا" (ص ٢٢).

وهكذا يتشابه رشيد مهباش والراوي في أنهما لا يقولان الحقيقة أو لا يبحثان عنها. يكذب الاول ويروي قصة حياته التي يفترض أن يرويها كما حدثت بصدق، لأنه أدرى بما حدث معه، ويلجأ الثاني الى الاشاعة لأنها السلاح الافضل لمحاربة من يفوقه مرتبة ومن يتحكم في رقبته. ولا تشذ أغلب شخصيات الرواية عن هذين، فهي شخصيات انتهازية ، أنانية، شهوانية، غير مبدئية. وعموما فقد يكون احمد رفيق عوض قصد هذا من وراء كتابة نصه. وما دام النص يكرر عبارة "راوي الكلام كله"، فالأفضل أن يتتبع الدارس شخصية الراوي ويدرسها ليعرف حقيقة هذا الذي يروي. فمن هو الراوي الذي يروي كلاما خطيرا جدا؟

يهدي احمد رفيق عوض نصه "الى راوي هذا الكلام كله، الذي أعرف حجم روعته ... وحجم عذابه"، وهذا يعني، على الأقل من وجهة نظر المؤلف، أن الراوي انسان جدير بأن يحترم، وأنه انسان رائع، وانسان معذب، وإلا لما كان المؤلف يهديه نصا أنفق فترة من الزمن يعكف على كتابته وطباعته وربما توزيعه.

ونعرف أن الراوي ريفي من قرية "قدرون"، وهي قرية وهمية ليس لها وجود حقيقي على أرض فلسطين، ولكنها تمثل في نسيجها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي قرى الضفة الغربية. وكان الكاتب قد نشر عام ١٩٩٥ رواية عنوانها "قدرون" بدت فيها قرية قدرون قرية بائسة جدا، قرية اهم سمات سكانها الحسد والغيرة والنميمة والتخلف.

ولا تختلف قدرون في "مقامات العشاق والتجار" عنها في "قدرون" كثيرا، على الرغم من مشاركة أبنائها في الانتفاضة مشاركة فعالة. ومع ذلك، وكما قال راوي الكلام للمناضل كمال ناجي : "إن العشيرة تحولت الى رب جديد، صدقته، ذلك ان عشيرتي تطلب مني ان اخطف بعض اشخاص من عشائر اخرى بينها وبين عشيرتي ثارات قديمة. كنت أرفض بشدة. ولما جمعت من اعتبرهم عملاء من عشيرتي هددتهم بقطع ارقابهم ان هم تعاونوا مع المخابرات الاسرائيلية، تكلم كل منهم على انفراد، ذهلت من التفاصيل الكثيرة والأسماء والأحداث، كتبت كل ما قالوه، وأطلعت عليه اللجنة المسؤولة عن التنظيم – التي أرأسها – تكشفت لي قدرون" (ص٧٥).

ويقص علينا الراوي في ص ١٢٣ قصته بايجاز :

"لم أتعود العمل في مؤسسة حكومية من قبل، تخرجت من جامعة بيت لحم بداية الثمانينات، لم اتوظف لقلة المعارف والوساطات، فعملت في كل شيء ولم انجح في شيء، فكرت بالهجرة الى كندا فاصطادني ضابط المخابرات أبو حلمي، فعشت فترة جحيم كاملة أثرت على مجرى حياتي تماما، كان علي أن اعيش حياتين، حياتي الداخلية التي أعرف فيها حجم روعتي، وحياتي الخارجية التي كان علي فيها أن أدافع عن نفسي أمام كل شيء، تمزقت، ضعت، تهت، ذبت، أهنت، تصعلكت، هربت، ركضت، بكيت، سكرت، كفرت، آمنت، فعلت كل شيء، قضيت أوقاتا كثيرة خارج قدرون بحجة البحث عن عمل في تل ابيب وحيفا ونهاريا وقيساريا، فقدت اصدقائي اجمعين، لم استطع ان ارفع وجهي امام عذراء واحدة من قدرون ، حصل ذلك معي أنا بالذات، تصور ذلك".

فهل أراد الراوي، حين قص على المروي عليه الكلام كله، أن يثأر لما حدث معه؟ هل أراد ان يثأر من الثوريين والجواسيس واليهود، ومن شخوص روايته كلهم، بل ومن الواقع كله ليبريء نفسه أو على الاقل ليقول كلنا في الهم شرك، ولا أحد أفضل من احد، ومن أشاع عني كذا، أو من صدق عني الاشاعة، يشاع عنه كذا؟ بل هل أراد أن يقول للاسرائيليين الذين حاولوا، من خلال أبي حلمي، الايقاع به وتشويهه أنكم لستم أفضل منا؟ انكم بغايا وقوادون ولصوص أوطان يسخرون نساءهم من اجل الحصول على عقارات العرب في القدس؟

ويبدو شخوص نص أحمد رفيق عوض عشاقا وتجارا، ولكنهم ليسوا عشاقا وتجارا شرفاء. انهم شهوانيون ولصوص وبغايا وقوادون، ومن لم يكن كذلك فان مصيره

لا يختلف عن مصير كمال ناجي المناضل، هذا الذي قاتل في فترة الانتفاضة وسجن وعذب ومع ذلك نصغي اليه يقول :

" الان (اي في ظل السلطة الوطنية (ع . أ.) ... وبالقرب من الغرفة التي سجنت فيها اعمل في احدى الاجهزة الأمنية...أعمل في ذات المكان الذي رأيت فيه كل العذاب... ولكن... لماذا لا أشعر بالسعادة أو نشوة النصر؟" (ص ٧٦)

وكمال ناجي هذا تصادق وراوي هذا الكلام صداقة فريدة من نوعها، لم يفهمها احد، ولم يشجعه عليها احد. وعندما نقل كمال الى التنظيم اكتشف أنه احدى قنواتهم المهمة في تزويد أفراد التنظيم بالاسلحة، ويرى في الراوي انسانا " يرغب بالموت على طريقة الشهداء القدماء" (ص ٦٩) ولهذا أشركه في العمليات الخطرة غير آبه لاعتراض بعض أعضاء تنظيم الفهد الذين وجدوا بينهم من عمل لصالح المخابرات الاسرائيلية .

ولكن الصورة التي يرسمها كمال ناجي لراوي الكلام ليست الصورة الوحيدة، فثمة صورة اخرى مغايرة يرسمها شخص آخر مغاير هو هاشم أبو سليمان، رئيس الراوي في العمل وعاشق النساء. يقول هاشم ابو سليمان :

"إن راوي هذا الكلام تافه الى أبعد الحدود، وهو يدعي بما ليس فيه، فهو يشرب البيرة بالحذاء، وبعد هذا يتكلم عن الأنبياء الكذبة".

ويضيف :

"لقد وصلتني عدة تقارير تفيد بأنه كان عميلا ذات يوم، ولولا انه مدعوم بآخرين لطردته شر طردة. هناك أناس لا يحترمون انفسهم حقا".

وكأنما يخاطب الراوي في الوقت نفسه :

"اذهب اولا نظف نفسك، ثم تحدث بعد ذلك عن الناس الأنظف منك ... أليس هذا أفضل لك ولي وللآخرين؟"

ويتابع :

"أنا أستغرب من هؤلاء الصغار الذين يتدخلون في شؤون من هم أعلى منهم ... الناس مقامات وهذا حق ..." (ص ١٢١).

وسرعان ما يقص الراوي قصة هاشم ابو سليمان الذي اتخذ منه الموقف السابق. لقد بدأ هاشم حياته لصا فطرد من عمله، وانتهى مسؤولا يفرق بين الموظفين.

الزمن الروائي :

يتطابق في "مقامات العشاق والتجار" الزمنان الروائي والكتابي: "نحن نعيش في فلسطين المحتلة. والزمن هو العام ١٩٩٦" (ص ٩) "وجرى كل ذلك ما بين العامين ٩٥ و ٩٦ في مدينة رام الله العارية في صخب، والصاخبة في عري". (ص ٣٤)

ولكنه يترك – أي الكاتب – راوي كلامه يقص عن ماضي شخوصه كما يقص عن حاضرهم. وهكذا نتعرف على ماضي هذه الشخصيات كما نتعرف على حاضرها، وثمة فارق كبير بين الماضي والحاضر، فارق بنيت الرواية أساسا من أجل تبيانه. هناك مفارقات صارخة غير قابلة، للوهلة الاولى، للتصديق. تتغير رام الله بوتيرة متسارعة، ويتغير الشخوص بالوتيرة نفسها، ومن لم يقدر على مجاراة هذا الواقع يعود الى قريته ليقيم مع زوجته وأغنامه على رأس جبل ناشدا البساطة في التصوف. ولا يختلف المثقفون عن السماسرة والحزبيين المنشقين والتجار الساقطين. يرى الشاعر الحداثي أن الفسق بدأ ينتشر بوتيرة عالية، فتفرح شلته لهذا التصريح أيما فرح، ويزورهم راوي الكلام ويجلس بينهم بأدب كبير، ويلاحظ أن الأدباء لا يترددون في مغازلة بعض مدعيات الكتابة أو بعض الكاتبات الاصيلات. ويسخر من بعضهن ممن ينفصلن عن المجموعة بسرعة، إما لقصة حب فاشلة او لمشروع جنس لم ينضج. ولا يختلف الشاعر الحداثي عن كثير من شخصيات الرواية فيما يمس الجنس. يدرس هيام ابنة صاحب العمارة التي يقيم فيها، وذلك بعد إصرار زوجته، فتغازله هيام ولكي تبعد الشبهات تستعين بصاحبتها، وهكذا يمتليء شعره بالأيروطيقا. (ص ١١٢)

وتبدو عبارة محمد الحامض الذي بدأ يساريا، وكان اليسار بالنسبة له مشروعا شخصيا، وانتهى انتهازيا، تبدو عبارته "ما أشد ما تتغير الاشياء ... من أنا الان... في هذه اللحظات" (ص ٤٠) تجسيدا لفكرة الرواية الاساس: كل شيء يتغير في الضفة، ولا يبقى احد على ما كان عليه.

لقد كان محمد مسؤولا للحزب في قدرون، وهناك افتتح ناديا رياضيا واجتماعيا هو الأول من نوعه في القرية، ولم يستطع اكمال دراسته الجامعية لتكرار اعتقاله (ص ٣٥)، ولما بدأ أوسلو اختلفت أحواله. سافر الى المانيا ودرس هناك الماجستير، وعاد ليحول شقته مكانا يمارس فيه شخصيا الدعارة – او هكذا يفهم – واصبح، كما يقول الدكتور منصور، مجرد رمز صغير للمرحلة الانتقالية التي تضطرب فيها المعاني والقيم والاشخاص. (ص ٩٤).

وتقول :مقامات العشاق والتجار" ما يقال في هذه المرحلة عن المرحلة. وما يقال، عموما، كثير. فهل هو ضرب من الشائعات؟ وما الذي يريد ان يصل اليه راوي الكلام كله، وما الذي يريده ايضا المروي عليه الذي دون – كما يفترض– كلام الراوي؟

ولعلنا نستعير من محمود درويش عنوان قصيدته "للحقيقة وجهان" لنقول : لما كتب في النص وجهان، وله ايضا تفسيران، وربما تفاسير كثيرة، ونحن في هذه الضفة التي تعتبر رام الله وقدرون ممثلتين لها في الرواية نصغي الى غير شخص يروي، وكل شخص يروي وجهة نظره، وقد تكون ميزة هذا النص انه عكس لنا هذا الجانب من حياتنا في هذه المرحلة، وعليه فليس هناك من ضرورة ، في اثناء قراءة هذه الرواية، للتساؤل فيما اذا كانت تصور الواقع تصويرا صادقا، ذلك ان الاجابة عن هذا التساؤل تتطلب من الناقد ان يعتمد على حقائق ووثائق وأرقام يعمد الجميع الى اخفائها .

## سحر خليفة والدوران في الدائرة نفسها
## قراءة لرواية "الميراث"

يثير قاريء رواية سحر خليفة السادسة "الميراث" (١٩٩٧)، بعد أن يفرغ من قراءتها، العديد من الاسئلة التي أبرزها : ما الذي أضافته سحر الى رواياتها الخمس السابقة، على صعيدي المحتوى والشكل ؟

أعادتني رواية "الميراث" الى ما كتبته عن رواية "باب الساحة" (١٩٩٠)، وكنت نشرته، ابتداء، في مجلة الكاتب المقدسية في حزيران (١٩٩٤)، وفيها وقفت ازاء الافكار الرئيسة التي برزت في الرواية، وربطتها بتلك التي بدت في نصوص سحر الروائية، وتحديدا في رواية "عباد الشمس" (١٩٧٩) وفي رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" (١٩٨٦)، وتساءلت قبل أن اشرع في الكتابة ان كنت سأضيف في كتابتي هذه جديدا، وبخاصة أنني لاحظت ان الرواية هذه نتاج لذلك المبنى العقلي الذي أنتج "عباد الشمس" و "مذكرات امرأة غير واقعية" و"باب الساحة" ، فالثنائيات التي تعقد عليها "الميراث"، في خطها العام، لا تختلف كثيرا عن تلك التي تبرز في نصوصها الاخرى، ويمكن أن نذكرها هنا في خطوطها العريضة، وان كانت كلها تندرج تحت ثنائية واحدة هي ثنائية المضطهد والمضطهد :

١- ثنائية الرجل المستبد والمرأة الضحية.

٢- ثنائية محتل الارض والمحتلة أرضه.

٣- ثنائية المناضل، والمتخاذل (الجاسوس والسمسار)

٤- ثنائية الغني والمسحوق.

ويستطيع المرء ان يذكر تحت تلك الثنائيات ثنائيات اخرى عديدة، ولكنه في النهاية سيدرجها ضمن الثنائيات الكبرى، وتحديدا تحت الثنائيتين الاولى والثانية .

وعلى الرغم من أن المكان في "الميراث" يمتد ليشمل ، في جزء الرواية الاول، أمريكا، الا ان ثنائية الرجل والمرأة تظل الاكثر حضورا، فثنائية الشرق والغرب، وهي ثنائية تبرز هنا، تظل ثنائية هامشية غير ذات بال. ولعل الجديد الذي يضاف في هذه الرواية الى روايات سحر هو ما أتى في الجزء الاول الذي أدرج تحت عنوان "بلا ميراث"، ففيه يقرأ المرء تنوعا في الموضوع، ولكنه يبقى تنوعا شكليا ليس الا، اذ سرعان ما يدرج القاريء مأساة زينب حمدان، نصف العربية ونصف الامريكية، تحت الثنائية

المحورية التي تلح على سحر في كتاباتها كلها، وهي ثنائية الرجل المستبد والمرأة الضحية. حقا ان مسرح الاحداث هنا- أي في الجزء الاول - ليس فلسطين، وهذا شيء جديد، ولعله يعود الى افادة سحر من دراستها في امريكا حيث اتسعت تجربتها وامتدت وكتبت، من ثم، عن مأساة الفتيات اللاتي يولدن هناك لأب عربي وأم امريكية، ومعاناتهن من الأباء الذين يتصرفون معهن بعقلية الرجل الشرقي، الا ان الرواية لا تقول لنا الكثير الكثير عن هذا، وانما توجز ، ولكنها في المقابل تقص الكثير الكثير عن حياة الناس في وادي الريحان وفي فلسطين.

واذا ما اجرى الدارس مقارنة بين الحيز لصفحات الاجزاء الثلاثة المتكونة منها الرواية والزمن الحكائي لكل جزء رأى ما يلي:

أولا : يغطي الجزء الاول الذي عنوانه "بلا ميراث" (ص ١١-٣٨) حوالي ثلاثين عاما من حياة الساردة زينب . وفيه يبدو زمن السرد أضأل وأقصر بكثير من زمن الحكاية الذي يختصر لدرجة كبيرة، حيث لا يعرف المرء الكثير عن حياة الساردة في المدرسة او الجامعة او وهي تدرس في الجامعة نفسها. ثمة ايجاز بارز واختصار مذهل لاحداث كثيرة.

ثانيا: يقع الجزء الثاني الذي عنوانه "هذا الميراث" في مائتين وعشرين صفحة (٤٣-٢٦٢). وتقص أنا الساردة زينب عن سفرها الى وادي الريحان لرؤية ابيها المريض، وعن اقامتها في الضفة وعن حياة الناس فيها. ونتعرف هنا على اسرة عمها وعلى حياة الناس في نهاية الانتفاضة وتسلم الفلسطينين بعض مدن الضفة. وليس زمن اقامة زينب هنا محددا، ولكن الزمن الحكائي (الروائي) لا يتجاوز السنة في اكثر الحالات، فالساردة تصل الى وادي الريحان وابوها على فراش الموت، وزوجة ابيها في فترة حملها الاولى، ويكاد الفصل ينتهي مع اقتراب ولادة فتنة.

ثالثا : يتشكل الجزء الثالث الذي عنوانه "ثم التركة" من خمسين صفحة (ص ٢٦٧-٣١٧)، وليس زمنه الروائي طويلا، اذ تقص زينب فيه عن استعداد الناس في القلعة التي اصبحت تحت سيطرة السلطة الوطنية للاحتفال. تصف مظاهر الاستعداد وبداية الاحتفال وما ألم بالحامل فتنة التي وضعت مولودها الذكر واخذت تنزف دون ان تتمكن، بسبب الفوضى، من الوصول الى المستشفى،

وتفارق الحياة بسبب النقطة الاسرائيلية، وهكذا تضيع عليها الورثة. ويتوازى في هذا الجزء زمن السرد والزمن الحكائي (الروائي).

واذا ما اردنا توظيف مصطلحات نقد الرواية قلنا ان سمة الخلاصة تبدو واضحة في الجزء الاول، فيما تبدو ظاهرة الحذف بارزة في الجزء الثاني، وان لم يكن الحذف طويلا، وتغلب سمة المشهدية على الجزء الثالث. وليس هناك من شك في ان ثمة خللاً واضحا يسم الرواية من حيث تشكيلها الزمني.

وسرعان ما تحيلنا "الميراث" الى "عباد الشمس". تذكرنا المناقشات التي تجري بين شخوص الاولى حول المصنع بتلك التي تدور في الثانية بين المثقفين حول المجلة. وسرعان ما تحيلنا ايضا الى "باب الساحة"، اذ تذكرنا نهاية "الميراث" بنهاية " باب الساحة"، مع اختلاف يبدو اختلافا شكليا. تفقد نزهة في الاخيرة أخاها فتلعن فلسطين وابا فلسطين، وتموت فتنة في "الميراث" ليعيش المولود بعد ان فقد امه واباه ليرث ما هو في فلسطين: التناحر والاقتتال والمستوطنات والصراع العربي اليهودي والحزن والمال.

وتتناول سحر خليفة في "الصبار" واقع الناس تحت الاحتلال بعد هزيمة ١٩٦٧ لتصوره ولتبرز التناقضات التي شهدتها الضفة في تلك الفترة، وتواصل ذلك في "عباد الشمس" (١٩٧٩)، وتعود لتكتب في "باب الساحة" عن بداية الانتفاضة وسنواتها الاولى، وتواصل في "الميراث" ابراز ما ألم بالمجتمع الفلسطيني في سنوات الانتفاضة الاخيرة وما تلاها- أي سنوات تسلم السلطة الوطنية المدن الفلسطينية. ولا تبدو الصورة، في اثناء الاتيان على واقع الضفة بعد عام ١٩٩٤، مشرفة، على الرغم من نهاية الرواية التي تعكس حيرة الساردة، ومنها - أي من الحيرة- لا يستطيع المرء تحديد موقف صريح للساردة يبين بوضوح سوء الوضع، وقد يكون السبب في ذلك ان حياة زينب في امريكا، على مستوى شخصي، لم تكن احسن حالا. تنتهي "الميراث" بالمقطع التالي :

"أوصلني عمي الى المطار وقال بعتاب :

معقول تروحي وتتركينا ؟

مسحت دموعي لأول مرة منذ سنوات، لأني وجدت احساسي،

وقلت بحنان :

- راجعة ، راجعة، والله راجعة.

قال مذكرا :

- واخوك الصغير، لمين تتركيه ؟

قلت بحيرة :

– البركة فيك وفي اميرة.

قال مرغبا :

– صحيح للولد ضعف البنت، بس انت كمان نصيبك محفوظ.

هززت رأسي بدون تعليق، ومشيت نحو الطيارة" (ص ٣١٧)

فهل اكتشفت زينب ان العالم اسود؟ لقد عانت زينب وهي في امريكا معاناة كبيرة. كان ابوها العربي الذي انفصل عن امها الامريكية يشرب الخمر وهي حاضرة، ويتزوج من النساء ما لذ له وطاب، وحين كبرت واصبحت حاملا ممن احبت، دون علاقة شرعية، هربت فلحقها ابوها ليقتلها، ولم يتمكن من ذلك خوفا من جدتها (ديبورا)، وشعر بالعار فعاد الى وادي الريحان في الضفة. ووضعت زينب مولودها في الحضانة، واخذت بنصيحة جدتها فتعلمت وحصلت على درجة الدكتوراة في الانثروبولوجيا لتدرس في الجامعة ولتصبح رئيس دائرة علم الانسان.

ويدرج الدارس، اذا اراد ان يستعير مصطلحات نقدية تبدو الان قديمة، الرواية ضمن الادب الواقعي النقدي الذي اهم سماته تصوير الواقع تصويرا يغلب عليه الطابع التشاؤمي، دون وضع حلول للخروج من المأساة التي يعيشها شخوص الرواية. وعليه فان الحس النقدي يتصدر المشهد الروائي، ولكنه ، في الوقت نفسه، لا يقترح البديل.

واجدني، وانا اكتب عن هذه الرواية، مضطرا للوقوف امام الظاهرتين اللتين وقفت ازاءهما، وأنا اناقش "باب الساحة" ، وهما ظاهرة السرد وعنصر اللغة .

يتم السرد، هنا، مثلما هو الامر في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" من خلال انا المتكلم الذي يبدأ بسرد قصة حياته في امريكا. ونحن نستمع الى زينب حمدان وهي تقص عن تجربتها في امريكا ، ثم سرعان ما يتراجع قصها عن الذات ليتصدر مكانه القص عن الاخرين، وان بقيت الساردة، بين الفينة والفينة، تقص عن ذاتها باعتبارها جزءا ممن تقص عنهم.

وليس هناك من شك في ان زينب هنا غير سحر، وجل المعلومات التي ترد عن الاولى على لسانها تغاير ما نعرفه عن الكاتبة، غير ان قاريء روايات سحر سرعان ما يكتشف، وهو يقرأ "الميراث" ، أنها تقصي زينب لتبدأ هي تقص عنها. صحيح انها لا تعلن عن ذلك، وان المرء لا يعثر في الرواية على ما يدل مباشرة على ذلك الاقصاء،

غير ان اللماح القاريء لروايات سحر كلها، وبخاصة حين يقابل الجزءين الثاني والثالث من "الميراث" برواية "باب الساحة" وبرواية "عباد الشمس" سرعان ما يكتشف ان عقلية زينب لا تختلف عن عقلية الساردين في الروايتين المذكورتين، وله -أي للقاريء اللماح- غير دليل :

لا تختلف لغة الساردين في الروايات الثلاث، اختلافا بينا ، وتبدو الساردة في النص، في اجزاء كثيرة من الرواية الجديدة، كلية المعرفة، وهذا ما لا يناسب زينب حمدان التي نشأت في امريكا ولم تنفق في وادي الريحان سوى بضعة اشهر، ومع ذلك فانها تقص عنه قص الخبير العارف بمشاكله وهمومه الملم بادق تفصيلات بعض سكانه. ولا يبرر ذلك كله ما ورد في ١٦٠ حين اوردت ما يلي :

" وجلست وحدي اراقبهم واراجع نفسي والمشروع. أي مشروع؟ أأكون هنا مثل نهلة؟ أأكون هنا مثل فيوليت؟ أتكون العيلة مقبرتي؟ أيكون هذا الميراث؟ وعدت أدون في اوراقي ان الافراد في عائلتي مجرد زردات مفروطة في سلسلة أصدأها القهر.

وما من شك في ان النص السابق يوهمنا ان زينب لم تكن تعتم على الذاكرة، وانها كانت تدون المعلومات في اوراقها، الا ان قصر المدة التي انفقتها بين اهلها في الضفة لا تؤهلها لمعرفة المجتمع المعرفة التي بدت في الرواية، وهي معرفة شخص خبر المجتمع وعرف احواله وانفق زمنا طويلا بين افراده حتى توصل الى ما توصل اليه، وشكل من ثم هذه الرؤية له. وتشبه معرفة زينب بالمجتمع معرفة شخوص روايات سحر الاخرى به، ومن هنا يذهب المرء، وهو مطمئن، الى ان سحر، لا زينب ، هي التي تنطق في الجزءين الثاني والثالث.

ونأتي على الجانب الثاني في الرواية وهو لغتها. ويخيل الي ان الكاتبة قرأت يوسف ادريس جيدا وتأثرت به، وبخاصة باسلوبه في القص وبلغته التي تقترب من العامية، واقصد بذلك لغة السرد لا لغة الحوار، فلغة الحوار في معظم روايات سحر هي العامية. ويشعر من يفرغ من قراءة الرواية انه اصغى الى راو اكثر من كونه قرأ رواية كاتب. وليس هناك من شك في ان ثمة فارقا كبيرا بين لغة الحكي ولغة الكتابة. وسحر وهي تؤلف تحكي اكثر مما تكتب، ولعلها تريد الا تفقد القصة عنصر التشويق ، وهذا ما يسجل لها، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فلعلها تريد ان تكتب قصة لقطاع عريض من القراء لا لنخبة القراء الذين يزعجهم هذا المستوى اللغوي الذي يؤثر سلبا على لغتهم. وسوف اقف، بقدر من التفصيل، أمام فنية اللغة في الرواية .

يلحظ الدارس، وهو يتتبع المستوى اللغوي في الرواية، ان هناك اكثر من مستوى. وتبدو لغة الساردة، وهي كما ذكرت شخصية مشاركة، تبدو، على الرغم من انها لا تجيد العربية، مختلفة عن لغة بقية الشخوص، وهي لغة تقترب من الفصيحة، اذا ذهبنا الى ان الفصيحة امتياز، ولا اعتقد ان سحر خليفة تذهب هذا المذهب.

اذن هناك مستويان للغة؛ لغة الساردة ولغة الشخوص، والاخيرة ترد في الرواية كما يلفظونها في الواقع، وكأنما الكاتبة وهي تفعل ذلك تضفي على النص صبغة واقعية، وتوحي للقاريء انها لا تنطق الاخرين، وان الكلام كلامهم هم لا كلامها هي. ولا يستطيع المرء أن يحول بين سحر وتوظيفها اللهجة العامية، فهذا نهج ساد الكتابة العربية وما زال، وله ايضا ما يبرره فنيا.

غير ان ما هو غير مبرر فنيا هو لغة الساردة. وكان يمكن ان يكون كذلك- أي ان يكون مبررا فنيا في -الرواية لو تطابق كلامها في الرواية، مثل تطابق لغة بقية الشخوص، وكلامها في الواقع. وسوف اوضح ذلك :

تمة غير موطن في الرواية يشير الى عدم تمكن الساردة من لغتها العربية، وهي تقر بذلك وبه تعترف، ومن المواطن ما يرد في ص ١٨: "قبل ضياعي، لغتي ضاعت، هويتي ضاعت".

وما يرد في ص ٣٤ حين تذهب لتبحث عن ابيها في مكان اقامته، وهناك تخاطبها السيدة العربية :

"عربياتك مش كل ولابد، امك عربيةوالا لأ.

وما يرد في ص ٧١ على لسان الساردة :

"وبما ان لغتي مكسورة، أو منقوصة ولا تفي بالغرض المطلوب، اشتريت كتبا وكاسيتات وبدأت اتعلم لغتي. بدأت بالفصحى طبعا، ثم انتقلت الى الاخرى حتى افهم لغة الشارع، ثم مع الوقت وجدت المحكية لا تكفي فرجعت انبش الفصحى، ووجدت نفسي تائهة بين العامية والفصحى وهموم الناس. واكتشفت فرقا ملموسا بين الفصحى وهموم الناس، وبين العامية وفهم الناس. يعني لا تقرأ هم الناس بالفصحى لان الفصحى لغة الرقيب، رقيب الساسة ورقيب الذات. فما يفلح في الهرب من قص الرقيب تشذبه مقصات الذات. اذن الفصحى لغة رقابة ينقصها الصدق، والعامية ايضا عرجاء لانها بدون فواصل، وبدون علامات استفهام، ووجدت صعوبة في ما اسمع وما اقول وما اشعر. أهي امريكا؟ أهي أدواتي البحثية أم لغة الناس؟".

واذا عدنا ، من جديد ، الى زمن الحكاية في الجزئين الثاني والثالث، عرفنا ان الزمن ليس بكاف لانجاز ما أنجزته لغويا، فزمن الحكاية فيهما لا يتجاوز العام، ومع ذلك تفوق لغة الساردة –وهذا هو المستغرب– لغة شخوص الرواية كلهم، بمن فيهم لغة المثقفين، ومنهم مازن. ولغة انا الساردة كتابة هي عموما لغة معظم اساتذة جامعاتنا الذين لا يتقنون، للاسف، لغتهم القومية.

ويكمن الخلل الفني في لغة الرواية في المفارقة المذكورة، ولا أرى، بعد ذلك، ثمة ضرورة للكتابة عن فصاحة لغة الساردة واستقامتها وصحتها، ما دامت الروائية نفسها اختارت شخصية تقر بان لغتها العربية "مكسورة"، وان كنت أرى ان لغة سحر نفسها مكسورة، وهذا ما أوضحته في دراستي عن "باب الساحة".

**كلمة اخيرة :**

تبقى سحر خليفة صوتا روائيا حارا ودافئا، صوتا واصل الكتابة منذ ثلاثة وعشرين عاما، قدمت سحر خلالها – أي الاعوام – نصوصا روائية قد تكون فضيلتها الاولى ابراز الصوت النسوي المتمرد على واقعه، الكاشف للاضطهاد. ولعل هذا هو السبب الرئيسي لترجمة روايات سحر الى العديد من اللغات، فسحر، اذا ما ألقينا نظرة علىالادب الفلسطيني المترجم الى الالمانية على سبيل المثال، تأتي في المرتبة الثانية بعد غسان كنفاني. ومع ذلك فلم تستطع الكاتبة، في معظم نصوصها، الخروج من الافكار التي تضغط عليها منذ بداية مسيرتها الروائية، لتقدم لنا عالما مختلفا عن ذلك الذي ابرزته في نصوصها الاولى، فهل تؤكد سحر تلك المقولة الناصة :"يكتب الروائي في حياته رواية واحدة هي سيرته الذاتية" وهل تكتب سحر ، في رواياتها، عقدتها ومعاناتها وحسب ؟؟

# قراءة نقدية لرواية سحر خليفة " باب الساحة "

تبدو رواية سحر خليفة "باب الساحة" (١٩٩٠) الأولى، حتى تاريخ صدورها، من بين الروايات التي صدرت إبان فترة الانتفاضة وتناول فيها كتابها هذا الحدث الذي تفجر في ١٩٨٧/١٢/٩ مادة لعملهم الروائي. وفي حدود ما اطلعت عليه من روايات نشرت إبان هذه الفترة، فانها ــ أي الرواية ــ الأكثر تناولاً وتصويراً لفترة الانتفاضة. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، تجري أحداث رواية أسعد الأسعد "ليل البنفسج" (١٩٨٩) في الفترة السابقة للانتفاضة وهو ما يمكن قوله أيضا عن رواية ابراهيم العلم "عينان على الكرمل" (١٩٨٩) ورواية جمال بنورة "أيام لا تنسى" (١٩٨٨). وتختلف عن هذه الروايات روايات أخرى مثل رواية محمد أيوب " الكف تناطح المخرز " (١٩٩٠) ورواية أحمد حرب "الجانب الآخر لأرض المعاد" (١٩٩٠) ورواية عمر حمّش "الخروج من القمقم" (١٩٩٢) ورواية عزت الغزاوي "الحواف" (١٩٩٣) في أن هذه تلامس الحدث وتقترب منه، وقد لا تتجاوزه زمنيا كما في رواية عمر حمش، إلا أنها لا تصل الى مرتبة رواية سحر خليفة في تناولها لهذا الموضوع والتركيز عليه روائيا بحيث يتصدر المشهد الروائي، لتليه، في الأهمية، من ثم، موضوعات جانبية أخرى.

تحظى سحر خليفة، إذن، بميزة التصدر في تناول هذا الموضوع، كما تحظى أيضا بأسبقية النشر بعد الكتابة فيه، ولكن السبق والتصدر في الكتابة والنشر قد يكلفان صاحبهما، وبخاصة في مجال الرواية التي تتناول حدثا آنيا لم ينته كالإنتفاضة، الشيء الكثير، فيخسر روائيا بالقدر ذاته الذي ربح فيه تصدراً وأولوية.

ويستطيع المرء أن يحدد، بوضوح، الزمن الروائي: يبدأ الفعل في فترة الانتفاضة، في جريانها واستمرارها، ويتطابق معه الزمن الكتابي. فقد نشر النص عام ١٩٩٠ حيث كانت الانتفاضة أيضا في أوجها، ولا يقلل من هذا أن الكاتبة استخدمت صيغة الفعل الماضي لسرد الأحداث، الصيغة التي توحي وكأن الحدث انتهى وأصبح في ذمة التاريخ. ومع أن الرواية تطلعنا على ما كان قبل بدء الانتفاضة إلا أن هذا يسرد كما تتخيله الذاكرة، وثمة فرق بين أن تسرد عن ماض وأن تسرد عن حاضر.

تعيش سحر خليفة الحدث وتكتبه، ولكنها تنشر نصها خارج الضفة الغربية وخارج فلسطين كلها. ولعل السبب في ذلك ــ عدا ميزة الانتشار التي يجلبها النشر في بيروت ــ يعود الى لهجة الخطاب الروائي ازاء أهل المكان الذي تدور فيه الرواية: مدينة نابلس. فمن يدري حقا ماذا يمكن أن يحل بالكاتبة لو نشرت نصها هذا في الضفة وتناولته أيدي القراء في نابلس، نصها هذا الذي يستبيح محرمات المدينة: فضح المستور وشتم الدين والتطاول على الكبار، وان كان هذا يتم بدون ذكر أسماء دالة ومعروفة.

وكما الانتفاضة التي نزفت فيها الدماء نزيفاً لما ينته بعد، تبدأ الرواية التي تعاورتها تسعة عناوين هي: أم الشباب وسكان الدار المشبوهه وآخر العنقود واعتقال حديث واعتقال مضاعف واعتقال مركب وهو المشتاق للآفاق ووهي المشدودة للقطبين وفالبداية، وجزأتها الكاتبة الى تسعة وثلاثين مقطعاً غطت مائتين واثنتين وعشرين صفحة من الحجم المتوسط، تبدأ الرواية بالحديث عن المطاردين والشهداء وتنتهي أيضا بما لا يختلف عن ذلك. ثمة نزيف كانت له بداية ولم تكن له، حتى الأن، نهاية.

وتجري أحداث الرواية، إلا قليلا، في مدينة نابلس، فتتصدر هذه بأزقة بلدتها القديمة وبناياتها المنتشرة على الأطراف الممتدة وبعض قراها القريبة الملتصقة بها. ويعرف القاريء، من خلال شخوص الرواية، الكثير عن أهل المدينة؛ عاداتهم وتقاليدهم وتكوينهم الاجتماعي وثقافتهم السائدة ومشاركتهم في الانتفاضة. يلتقي بشخوص متغايرين مختلفين منهم من يحافظ ، ولو ظاهريا ، على الأعراف والتقاليد السائدة، ومنهم من يكفر بالمدينة وكل ما فيها ومعظم من فيها. والأخيرون الذين تعبر عنهم نزهة، على قلتهم، يظلون الأكثر حضوراً في الذاكرة. إنهم الصوت المتمرد المحتج على ما يجري، الصوت المرتفع الذي يفضح الازدواجية التي يعاني منها بعض أهل المدينة، هؤلاء الذين يفعلون في السر ما يشتمونه ويهاجمونه في العلن، وأبرز نموذج لهم أبو عزام والد حسام الشاب الطريد المطلوب للجيش الاسرائيلي.

إن لسان نزهه ــ وأرى أنه لسان الكاتبه نفسها ــ يقول: ليس القاع السوء كله، فالقمة تشارك هؤلاء وسخهم وتشترك معهم، وكأن نزهه لا تكتفي بترداد المثل الناص: موت الفقير وتعريص الغني يظلان غير معروفين. إنها تقول المثل أيضا ــ أو هكذا نتخيل ــ على النحو التالي: ويعرف الناس كلهم عن موت الغني وتعريص الفقير.

وليس صوت نزهه هذا بجديد فيما تكتبه سحر خليفة. ولئن كان على الدارس أن يميز باستمرار بين ما تقوله الشخصيات في الرواية وبين ما يقوله الكاتب، بحيث لا يجوز له أن يوحد دائما بين الشخصيات المتعددة والكاتب، ولئن كان عليه أيضا أن يدرس ما تقوله كل شخصية على حدة لمعرفة موقفها من موضوعات عديدة، اعتمادا على تجربتها الشخصية وانتمائها الطبقي وتكوينها الثقافي، لئن كان عليه أن يفعل ذلك قبل أن يقول ان ما تقوله نزهه هنا يتماثل الى حد بعيد وما تقوله سحر، الا أنه ــ وبناء على معرفته الشخصية بسحر خليفه وما ألم في حياتها الخاصة حيث تزوجت وانفصلت ــ يذهب، وهو مطمئن الى ما يذهب اليه، الى أن ما تقوله سحر لا يختلف كثيراً عن ما تقوله نزهه. ثمة تشابه في الرؤية بالنظر الى وضع الفتاه في المجتمع. ويمكن ، هنا، أن نوحد بين شخصية نزهه في "باب الساحة" وشخصية خضرة في "عباد الشمس"، تماما كما يمكن أن نوحد بين شخصية رفيف في "عباد الشمس" وشخصية "سمر" في "باب الساحة".

وقد يكون المرء أكثر نجاحاً حين يوحد بين شخصية سحر خليفة وشخصيات روايتها "مذكرات امرأة غير واقعية" وشخصية رفيف وسمر وسحاب، ولكنه لا يجافي الصواب حين يرى أن بعض ملامح نزهه وخضرة توجد في الشخصيات الأخرى: رفيف وسمر وسحاب وسحر خليفه. ولعل أبرز هذه الملامح تكمن في الشعور أنهن جميعا ضحية مجتمع الذكور، الذي ينبغي الثورة عليه وتغييره. وبعض عناوين رواية سحر خليفه تكثف الفكرة التي تلح عليها وهي تكتب: "لم نعد جواري لكم" (١٩٧٤) و "مذكرات امرأة غير واقعية" (١٩٨٦).

ويتشابه الرجال أيضا. يتشابهون في نظرتهم للمرأة، وعلى الرغم من حضور الثورة الفلسطينيه البارز ، إبان هذه السنوات، إلا أنها لم تغير في الأمر كثيراً.

تخاطب سحاب في رواية "باب الساحة" حسام المسيس قائلة: "أصح يا شاطر بعدك صغير، تحكي عن الحب؟ تذكرني بقيادي كبير، كان بلبنان قبل الضربة، أحببته أكثر من عمري، بس يا خسارة! المرأة عنده زوج جرابات. كل زوج من لون، كل لون في درج، وكل درج برقم..." (ص١٧٤).

ولا يختلف القيادي الكبير عن غيره. إنه يشبه أبا عزام والد حسام هذا الذي يعامل زوجته باحتقار، نوعا ما، واضطهاد واضح. هذا ما تقوله أم عزام نفسها، وهذا ما يقوله

السارد أيضا، وكما سنرى، فان السارد هنا ليس سوى ظل لسحر خليفة نفسها في نظرتها للرجل. لنقرأ النص التالي الذي يوضح ذلك:

"وكان أبو عزام بخيلا، رغم أن "فيلته" تشير الى أنه ممدود الكف. فرخام الأرض وديكور السقف وورق الجدران، تحف مستوردة من روما. لكنه حين يشتري أغراض البيت ينقي أسوأ ما في السوق. فالخيار مكعبل مثل البطاطا، والباذنجان يكاد يكون مطبوخاً، والكوسا مبذر مثل القرع، والفجل مخرم كالاسفنج. أما المسكينة أم عزام فتكاد لا تمون على شيء حتى ولا على ضمة بقدونس. فمن المعروف أنه قد حلف عليها بالطلاق ثلاثا ألا تصل الدوار وألا تمشي في السوق التجارية والبلد القديمة...." (ص٤٩).

ولم تغير الانتفاضة، على الرغم من مشاركة المرأة فيها، من الأمر شيئا. وتظل هذه النبرة، في أعمال سحر، تعلو وتعلو حتى ليصل المرء الى القناعة التالية: تظل مشكلة سحر خليفة الخاصة ذات حضور بارز لم تقلل الأحداث من طغيانه وسطوته على مر السنين. فباستثناء الفتيات البرجوازيات اللاتي تمر على ذكرهن مراً سريعا ( ص١٣٤ ) تبدو معظم النسوة في الرواية محبطات مقموعات لا قيمة لهن ولا كرامة، وقد تكون الوحيدة التي تشعر ببعض استقلال هي القابلة زكية عمة حسام، ولعل السبب في ذلك اشتغالها ــ وهذا يضايق أخاها أبا عزام ــ قابلة. وأبو عزام في الرواية ليس بخيلا وحسب، وليس قامعا لزوجته وحسب، إنه فوق ذلك داعر زان يحلل لنفسه ما يحرمه على غيره.

حقاً إن واقع المرأة ليس كما تشتهي سحر خليفة أو ترغب، وأن المرأة محاصرة مقموعة حتى فترة معينة، ولكن ما يغيب عن سحر خليفة نفسها أن المرأة في مجتمعنا سرعان ما تتحول من مقموعة الى قامعة ينخ أمامها الرجل نفسه.

هل الرواية، في مجملها، إذن، تدور حول هذه الفكرة؟ وأين صورة الواقع الانتفاضي الذي شغل الدنيا، فيها؟

لعل، من باب الانصاف، أن نقول: إن الرواية تعطي تصوراً مقبولا عما جرى في سنوات الانتفاضة الأولى، تصوراً تكرر على مدار سنوات بشكل يومي. وتبدأ الرواية بمشهد يرينا الصراع، وان كان هذا المشهد يحمل في ثناياه أيضا ثنائية الرجل ــ المرأة،

المضطهِد ــ المضطهد، وذلك حين يحتج حسام على أن يكون العزاء في وفـــاة المــرأة سبعة أيام خلافا للعزاء في الشهيد الذي يقتصر على ثلاثة أيام.

يظهر لنا الفصل الأول قدوم حسام المطارد الى بيته عائدا خفية ومتسللا بعيداً عـن العيون والأنظار لما في ذلك من مخاطر. وحسام يشكل ظاهرة جديدة أبرزتها الانتفاضـــة ولم يكن لها حضور من قبل. وتنتهي الرواية، كما أسلفنا، بحـــوادث القتـــل والاستشـــهاد ومقاومة الاحتلال. وتطالعنا بين هذين الفصلين العديد من الحكايات عمـــا يجـــري مـــن أحداث. ولكن، وعلى الرغم من ذلك، تظل ثنائية الرجل ــ المرأة حاضرة حتى النهايات. ويخرج المرء بنتيجة ملخصها: إن الفاصل الزمني بين أول ما كتبته سحر خليفه (١٩٧٤) وآخر ما كتبته (١٩٩٠) لم يترك أثره على نظرتها بهذا الشأن، تماما كما أن الانتفاضـــة بعظمتها وتنوعها وتميزها لم تترك كبير أثر، وكل ما في الأمر أن المرأة أخذت تعـــاني من المزيد من الاضطهاد.

تسأل سمر الفتاة الجامعية الحاجه زكية إن كانت الانتفاضة غيرت في واقع المرأة، فترد عليها هذه:

" ــ بصراحة ما تغير عليها إلا الهم. همها زاد وقلبها انحرق، قولي الله يكون لـــها النسوان معين". (ص٢٠).

وتضيف:

" همومها القديمة بقيت على حالها وهمومها الجديدة ما بتنعد. حبل وميلاد ونفـــاس ورضاعة وغسيل..... وهم الشباب المشردين بين الصخر والوعر وحَمّ الشـــمس.... " ( ص٢٠ ).

ويمكن، على أية حال، أن نقدم هنا عرضا موجزاً للرواية، عرضا يطلع قـــاريء هذه الدراسه على سير الأحداث فيها:

تبدأ الرواية بعودة حسام الى منزل عمته عصراً حيث يجد النسوة مجتمعات يعزين بوفاة جدته. ونتعرف رويدا رويدا على هذه زكية ( أم الشباب ) التي يكون لها حضورهـا البارز في الرواية، عمته التي تساعد الشباب وتداوي الجرحى منهم وتقف الى جانبـــهم، وتقوم، في الوقت نفسه، بمهمات أخرى.

وينتقل السارد ليتحدث لنا في الجزء الثاني عن سكان الدار المشبوهه، الدار التـــي تقيم فيها نزهه ابنة سكينة التي كانت قبل أن تقتل في الانتفاضة، بحجـــة التعـــاون مـــع

الاحتلال، تمارس الدعارة مع اليهود والعرب. وتسير نزهه أخلاقيا على نهج أمها، ويزور بيتها، من قبل، وجيه والد حسام وأخو زكية. وعلى الرغم من أن نزهه كانت تمارس الدعارة، وكذلك أمها، إلا أننا نعرف أن لها أخا مطارداً مع المطاردين.

ثم يحدثنا السارد في الجزء الثالث عن حسام، آخر العنقود، ووالده وجيه المكنى بأبي عزام. فنعرف أن أبا عزام رجل ثري ولكنه بخيل ومتسلط على أسرته، ولكنه في المقابل كريم مع نزهه وأمها.

ويقول لنا السارد في الأجزاء الثلاثة التالية التي حملت العناوين: اعتقال حديث فمضاعف فمركب، عما جرى مع حسام المطارد. لقد جرح حسام واحتمى ببيت سكينة وأقام مع نزهه التي كان يحتقرها وأمها، وعانى أولا من الإقامة في المنزل المشبوه مع الفتاة المشبوهه، وتطور الأمر حين جاءت سمر الفتاة الجامعيه، المثقفه لتقابل نزهه وتسألها عن التغيرات التي ألمت بالمرأة إبان الانتفاضة، فأصبح بذلك وحيدا غير قادر على محادثة نزهه، وتصاعد هذا كله حين انضم الى نزهه وسمر الحجة زكية أولا وأمه ثانيا. وكان حسام يخشى الاحتلال أولا، ثم أخذ يخشى ألسنة هؤلاء، لو عرفوا أنه موجود هنا.

ويخبرنا السارد بالجزء المعنون " هو المشتاق للآفاق " والجزء الذي يليه " وهي المشدودة للقطبين " شيئا عن حياة حسام العاطفية. لقد تعرف حسام الى سحاب الفتاة المثقفة التي تكبره سنا، وأحبها حباً لم يتعد الكلام. ويتعلق وهو في بيت نزهه، بسمر الفتاة الجامعية، ويتأجج الحب بينهما دون أن يتواصل بسبب الاحتلال. وهنا نتعرف على أحمد الأخ الأصغر لنزهه، المطارد المختفي منذ عامين، الملاحق حتى الاستشهاد.

وتنتهي الرواية بالفصل المعنون " فالبوابة " التي أقامها جنود الاحتلال ليحولوا المدينة القديمة الى سجن. ويعمل الشباب والشابات، جاهدين، على ازالتها، لا يثنيهم في ذلك قمع أو قتل.

وعلى العموم فان الرواية، شكلا وموضوعا، لا تسجل تطوراً في مسيرة سحر خليفه الروائية. صحيح أنها صورت واقع الناس إبان الانتفاضة، فأرخت بذلك لمرحلة جديدة لا يلحظها المرء في رواياتها السابقة، إلا أن المرء يخرج، بعد قراءتها، بانطباع لا يختلف عن الانطباع الذي يخرج به وهو يقرأ رواياتها الأخرى. ولا تختلف الرواية،

موضوعا، كثيرا عن روايتها " الصبار " التي أرخت لفترة مشابهة نوعا ما، فترة كانت فيها مقاومة الاحتلال السمة الأبرز في الضفة.

وسأتناول هنا، بالتفصيل، ظاهرتين هما اللغة والأسلوب، لملاحظة كيف أن الرواية كتبت على عجل، ونشرت كذلك، مما أوقعها في العديد من المأخذ الشكلية التي يفترض، بالنسبة لكاتب ليست هذه الرواية انجازه الأول، أن تتجنب.

١ــ اللغة:

اعتماداً على اللغة وحدها تخفق سحر خليفة في أن تستحق لقب أديب، تماما كما يخفق معظم أدبائنا، هنا في الضفة والقطاع، في أن يحتلوا مرتبة الصدارة بين أولئك الذين يعكفون على خلق حس لغوي مرهف يرتقي باللغة الى مراتب عليا. ومن يقرأ نصاً مما كتبته في رواياتها العديدة، يكون فيه الكلام للسارد المثقف الذي يفترض أن يكون، في هذه الحالة، الكاتب نفسه، ويقارنه بنص من سيرة فدوى طوقان " رحلة صعبة.. رحلة جبلية "، يلحظ الفارق اللغوي الكبير بين أديب وآخر؛ أديب يمتلك ناصية اللغة، فيطوعها كما يشاء، وآخر تغلب على أسلوبه الركاكة، فيقترب في لغته من لغة شخص عادي، نال حظاً من التعليم يناله معظم الناس في زمننا هذا.

ويميز المرء الذي يتتبع المستوى اللغوي في " باب الساحة " بين مستويات عديدة، فالراوية ــ عدا السارد ــ تحفل بالعديد من الشخصيات: اليهودية والعربية، والآخيرة هذه عديدة المستوى ثقافة فمنها المتعلم ومنها غير المتعلم. وهكذا يفترض أن يحصل المرء على أربعة مستويات للغة. فهل كانت المستويات هذه، منذ بداية الرواية حتى نهايتها، تسير بطريقة محكمة؟ أعني إذا فحصنا المستوى اللغوي للسارد وللشخصيات كل على حدة، مثل شخصية نزهه وسمر وزكية، فهل نحصل على مستوى لغوي واحد لأي من هؤلاء؟

إذا كان الجواب نعم، فمعنى ذلك أن الكاتبة نجحت في هذا واستطاعت أن تتمثل شخصيات روايتها تمثلا كليا في هذا الجانب. وإذا كان الجواب لا، فمعنى ذلك أنها أخفقت في تمثل الشخصية القصصيه كليا.

يفترض هذا، منا، أن نقوم بفحص لغة كل من السارد والشخصيات العديدة وملاحظة ذلك. ولكننا، قبل ذلك، نشير الى أننا لسنا مع سحر خليفة أو ضدها في اللجوء

الى المزاوجة اللغوية وإنطاق الشخوص، روائيا، بما تنطق به حياتيا. فهذا شأنها وحدها، ولعلها أرادت أن تنقل إلينا الأجواء المصورة، كما هي، بصدق، فنقلت لغة الحديث الى الورق حتى لا تجعلنا، نحن الذين نعرف اللهجة، نشعر بأن شخصيات الرواية مصابة بفصام. إننا لسنا هنا أمام تحديد موقف من جواز استخدام اللهجة العامية أو عدمه، فهذا أمر آخر يمكن مناقشته بشكل عام وخارج إطار دراسة هذه الرواية.

نبدأ أولا بتتبع المستوى اللغوي للشخصيات، ثم نعود بعد ذلك لتتبع المستوى اللغوي للسارد.

أولا: الشخصيات اليهودية:

ليس للشخصيات اليهودية في النص، عدا الجنود، حضور لافت. فنحن نستمع الى صوت جندي يخاطب الآخرين، وقد نستمع الى صوت مستوطن. والعبارات التي يتفوه بها هؤلاء، في النص، قليلة. وتبدو لغتهم عربية ركيكة، غالبا ما يتم فيها استبدال حروف بأخرى. من ذلك مثلا النص التالي:

" افتح شنطة.

وتفتح الشنطة، ويرون أدواتها البسيطه: قطن، شاش، سرنجات، مطهرات، وتحاميل.

ـ دكتورة؟

ـ لأ، قابلة.

ـ قابلة؟ ما كابلة؟

ـ داية.

ـ داية؟ ما داية؟ " ( ص١٢ ).

ثانيا: الشخصيات العربية غير المتعلمة جيداً أمثال الحاجة زكية ونزهه وأم وجيه وآخرين كثيرين. وينقل حديث هؤلاء، روائيا، كما ينطقون في الواقع. ويعطي النص التالي صورة عن لغة هؤلاء:

" ـ شو كل هذا؟

مدّت يدها بذعر:

ـ دَخيلك، وطي صوتك، الناس!

ـ استحوا أهل الشهدا!

وضعت يدها على ذقنها مسترحمة:

ـــ دخيلك خلينا مستورين.

ونظرت من الشباك بقلق:

ـــ حدا شافك؟

ابتسم وهز رأسه:

ـــ خايفه على الدار واللا علي؟ " ( ص١٠ ).

ونستمع، أحيانا، الى هذه الشخصيات تتحدث بلغة عربية شـــبه فصيحـــة، لغـــة لا تتناسب ومستوى تحصيلهم العلمي. هنا تبدو لغة هؤلاء لغة الكاتب نفسه، ولا شك أن هذه الازدواجية تشكل خلخلة في البنية الروائية. نقرأ مثلا في ص٧٦ النص التالي على لســان حسام:

" انتبه لنفسه: ماذا فعلت بنا الانتفاضة؟ أهي الانتفاضة أم التوتر والتشرد والتخبط؟ هي الحرب. والأدهى من ذلك أن الناس لا يعتبرونها حربا. وما نحن فيه مـــاذا يســـمى؟ لأننا لا نوجع الطرف الآخر بدأنا نوجع أنفسنا. أرفع يدي على امرأة؟ وماذا لو تطـــاولت على الوالد؟ ألا يستحق؟ بلى يستحق... ".

وقد يرى بعض الدارسين أن هذا ليس بمستغرب، فحسام طالب جامعي. وبالتـــالي فمن الممكن أن تكون هذه لغته هو لا لغة الكاتب! غير أن ما يجعلنا لا نذهب هذا المذهب هو أن حسام ينطق، غالبا، باللهجة العامية.

وقد يكون اقتباس نص يرد فيه حديث على لسان زكية، مثلا، دليلاً أوضح. تنطـــق زكية، على مدى الرواية، باللهجة العامية ولكننا أحيانا نقرأ عبارات فصيحة تـــرد علـــى لسانها، من ذلك مثلا ما يرد في ص٤٠ :

" التفت اليها ورآها تتأمله. ابتسم ابتسامته الناعمة فسال قلبـــها وتســـاءلت: أمـــن المعقول أن يكون واحداً منهم؟ هذا الوجه الناعم كوجوه البنات، والعيون الناعسه والصوت الهاديء، أمن المعقول أن يكون كما يقال؟ لكنه مؤمن ويخاف الله ... ".

ثالثا: الشخصية المتعلمة تعليماً جامعياً:

وتتمثل في النص في كل من سمر وسحاب وحسام، وهذه درســـت أو مـــا زالـــت تدرس في الجامعة، وهي عدا ذلك تثقف نفسها باستمرار، ويتضح هذا من خلال ذهابـــها

الى المكتبة العامة. وما لاحظناه أعلاه في ازدواجية نطق حسام نلاحظه أيضا في طريقة إنطاق سمر، أما سحاب فلا تظهر، في الرواية، كثيراً.

رابعا: لغة السارد:

كما أشيرت من قبل، فليس هناك في النص ما يوضح لنا فيما إذا كان السارد شخصا آخر غير الكاتب. حقا إن النص الروائي لا يعطينا أدلة دامغة تثبت لنا أن السارد هو الكاتب نفسه، ولكنه، في الوقت نفسه، لا يعطينا أدلة تثبت عكس ذلك. ولذلك فسنفترض هنا أن السارد والكاتب هما شخص واحد، وبالتالي ينبغي أن نقرأ لغة سردية متميزة تليق بمكانة الأديب.

يبدو السارد في النص شخصا لا يمتلك ناصية اللغة. إنه راوٍ أكثر منه كاتبا. ولا شك أن هناك فرقاً بين الاثنين، فالأول يهتم برواية الحديث ونقله، دون أن يركز كثيراً على فصاحة اللغة التي لا يمتلكها الجمهور المستمع، وبالتالي فان الراوي، حتى يخلق ثمة تواصلاً بينه وبين مستمعيه، يخاطبهم على قدر لغتهم. والثاني ــ أي الكاتب ــ يفرغ ما عنده على الورق، وهذا يتطلب قارئا نال حظاً من التعليم. هنا يختلف المخاطب.

والسارد في النص يبدو راويا أكثر منه كاتبا. ويمكن للمرء أن يقتبس عشرات الفقرات، ذات المستوى السردي، ليلاحظ ما فيها من ركاكة لا تليق بأديب أصدر حتى الآن خمس روايات.

سوف أقتبس النص التالي لنلاحظ معا ضعف المستوى اللغوي السردي: " اختفى الجندي فسدّوا مداخل الزاروب وبدأوا حملات التفتيش. الشباب يعرفون المسالك والمسارب والدهاليز والأقبية وفتحات المجاري. وبدأت عملية الصيد الشرسة. افتعل الشباب معركة في الزقاق المجاور فامتلأ سطح الست زكية بالبنانير والحجارة والفشك الفارغ. ثم الغازات والبصل والليمون وخراطيش القنابل. أغلق الناس النوافذ وسدوا أنوفهم بمحارم الكولونيا حتى داخوا. والشباب اتفقوا على الانسحاب آخذين معهم كل الشبيبة، ولم يبق في الحي إلا النسوة والأطفال وشيوخ الرجال " ( ص٦٧ ).

والأمثلة على ركاكة لغة السارد، في النص، كثيرة. وهي، لمن يجيد العربية، واضحة غاية الوضوح. يبدأ السارد بجملة فعلية ثم سرعان ما نقرأ جملة أخرى اسمية، وأحيانا تنقطع الجملة لنجد أخرى تبدأبحرف عطف: " فامتلأ سطح زكية بالبنانير والحجارة والفشك الفارغ. ثم الغازات والبصل والليمون...". ولا شك أن هذا يؤثر على

الايقاع السردي، كما أنه لا يحافظ على استمرارية حالة التوتر، التي تخلقها الجملة، لدى القاريء.

وينسى السارد، أحياناً، نفسه فينفعل بالحدث وتصبح لغته قريبة من لغة الشعر، تصبح لغته متدفقة تتناسب وشخصية متوترة متأزمة. ونلحظ هذا غير مرة، من ذلك مثلا ما يرد في ص ١٣٥ :

" أيام ذهبية كالميلاد. يولد المرء في الثورة مئة مرة ويموت ألوفا لا تحصى، والثورة ليست كالصاروخ، بل نهر سيال يتدفق. أحيانا ينخسف الامداد ويشح المطر ولا يهطل، ويمر النهر بوقت عصيب.... يا فيض الرب يا غضب الأرض، يا غضبا موقوتا كالإعصار، ثم الدوران، ثم الدورة، ويعود كخيط يتأرجح، وتعود الثورة للواقع، وتعود الصخرة تتدحرج لمهاوي الواد، ويعود سيزيف الى حمله ".

وكما سنرى بعد قليل فان السارد لا يبدو شخصية روائية إلا قليلا، وتحوله في هذه الرواية، الى شخصية مشاركة، عامل ضعف في بنية الرواية لا عامل قوة.

٢ــ طريقة القص.

تبدأ رواية " باب الساحة " بالفقرة التالية:

" لكأن حشد النسوة هذا اكتظاظ، استقبال من استقبالات المرحومة الخوالي. كانت المرحومة ما زالت في ريعان الشباب، رغم رعيل الخلفة الممتد طولاً وعرضاً. كانت بيضاء ميالة الى البدانة، لكن الخصر مكسم والساقان ممشوقتان " ( ص٩ ).

ويغلب الأسلوب المستخدم في الفقرة أعلاه، وأسلوب السرد التقليدي الذي يعتمد الحديث عن آخر ( الشخص الثالث ) على الرواية، ولا نلحظ، باستثناء الحوار الذي يشكل الجزء الأكبر في الرواية، أسلوبا آخر. إننا نصغي الى سارد يتحدث عن آخرين ويتوقف قليلا ليترك لنا الآخرين يتحاورون فنصغي الى أصواتهم يعبرون عن ذواتهم ازاء ما يجري وما به يؤمنون.

ولا يلتزم السارد في النص الحياد دائما، فهو بين فترة وأخرى يعقب على ما يجري متدخلا بطريقة تبدو فظة غير مستساغة تذكر بالروايات التي كتبت في بداية هذا القرن حين كان هذا الفن وافدا وناشئاً. هنا يتحول السارد الى شخصية من شخصيات الرواية، ولكنها تبقى ضبابية غائمة غير واضحة المعالم. نقرأ، على سبيل المثال، النصين التاليين:

" تساعدها؟ هي ليست الصغيرة سمر لتحمل الأفكار ونوايا السذج، فهذه أيام نحس، ويا دوب الواحد يساعد حاله "

" كل شيء إلا هذا. تطلع لهذا البيت جلاب الفضائح والمصائب! لا والله ولو وضعوا العالم في يمينها والشمس في شمالها " ( ص٣٠ ).

ولا يلتزم الفصلان الأول ( أم الشباب ) والثاني ( سكان الدار المشبوهة ) بأسلوب السرد المذكور. فالمرء يلحظ، أحيانا، انحراف الكاتبة عنه، واللجوء الى أسلوب آخر يتمثل في استخدام الأسلوب السردي عبر ضمير المتكلم، وهذا ما جعلنا نذهب قبل قليل الى أن السارد يصبح شخصية من شخصيات الرواية.

نشير، في البدء، الى مواطن هذا التحول في الأسلوب، لنتساءل، فيما بعد، إن كان مبرراً أو مستساغاً.

نقرأ في ص١٦ النص التالي:

" أما الليل فيا سبحان الله! سبحان الخالق في عرشه. ضباب المدينة كالتخريم يهبط من قمة عيبال. وأحيانا يمن الله علينا بليلة حنونة دون قلق، فلا تنطلق السماعات والنداءات وهتافات الله أكبر، ولا يقتحم الجند حارة قريبة أو بعيدة. فالقرب والبعد في مدينتنا مختلفان. نرى الأشياء من بعد فتظنها قريبة، فاذا حاولنا الوصول إليها وجدناها أبعد من قلة. سبحان الله! ".

وليس هناك في النص أي دليل على أن هذه الفقرة ترد على لسان شخصية من شخصيات الرواية. وما يجعلنا نذهب هذا المذهب هو أن الفقرتين: السابقة واللاحقة هما فقرتان نصغي فيهما الى صوت السارد. " افترشت طراحتها.... " (ص١٥) و " سافرت الى بلاد العالم كله، الشام وبيروت والكويت ومكة، لكنها ما رأت مثل هذه المدينة ". ( ص١٦ ).

وتتكرر الصيغة عبر ضمير المتكلم في ( ص١٨ ):

" وتبادلتا نظرات المحبة فتمتمت الست زكية باعجاب "

وقد يكون هناك خطأ مطبعي في ( تبادلنا ) التي يمكن أن تكون (تبادلتا)، وبالتالي ينتفي أن يكون السارد جزءاً من شخوص الرواية. وقد تذهب الكاتبة المذهب نفسه في أثناء الحديث عن النص المقتبس من ص١٦، وقد تزعم أن النص هو نوع من التداعي الذي يرد في ذهن الشخصية المسرود عنها، غير أن ما يجعلنا نرفض ذلك هو أن المستوى

اللغوي لا يتناسب والمستوى اللغوي لشخصية زكية التي تتحدث في الرواية باللهجة العامية.

يتكرر الشيء ذاته في ( ص٣٨ ). تبدأ الفقرة الثالثة من هذه الصفحة بعبارة: " ورأينا الدار تعود الى التهالك ". وصيغة الخطاب الروائي هنا تشير الى تغير في بنية السرد، بحيث يتحول السارد من مراقب الى مشارك. وهذا التحول يلحظ بوضوح في مواطن أخرى من الرواية بحيث ينفعل السارد بما يجري فيعبر، من ثمّ،عن عواطفه وانفعالاته وكأنه إحدى شخصيات الرواية. وهو ما يلاحظ، بوضوح، في النصوص المقتبسه سابقا.

ولا يستطيع المرء هنا، حقا، تحديد حالة واحدة للسارد، أعني فيما إذا كان محايداً حياداً كليا، أو إذا كان مشاركا.

يعثر الدارس، وهو يتنقل في القراءة من مكان الى آخر، على هذه الحالات. فالسارد يزج نفسه أحيانا فيما يجري، ويكتفي أحيانا أخرى بسرد ما يجري، ويبدو ثالثة وكأنه يدري ولا يدري. تتأمل العمة زكية في النص نزهة فتطلب العفو من أرحم الراحمين، ولا يكتفي السارد هنا بوصف مشاعرها وما يعتمل في داخلها. يتدخل ليثير العديد من التساؤلات التي كان يفترض أن تثيرها زكية لا السارد، ولكن الأخير يريح الأولى ويقوم بهذه المهمة:

" تأملتها العمة وتوقفت عن سحب الأنفاس. حلمك وعفوك يا أرحم الراحمين. سبحان الله. كيف لم يخطر ببالها أن هذه البنت وحيدة وأنها في وحدتها تبكي وتخاف وتتألم! أليست من لحم ودم؟ الأنها بنت سكينة؟ ألأنها ابنة الدار المشؤومة؟ " ( ص١٣٨).

تختلف الصيغة في الفقرة المقتبسه عنها في الفقرة التالية التي يبدو فيها السارد محايدا ــ وان كان عارفا بما يجري ــ :

" شربتا القهوة في المطبخ، وكانت عربية. شم رائحتها على البعد فأصيب باكتئاب مضاعف. قبل أن تخاصمه نزهه كان يجرؤ على طلب فنجان قهوة. آما الآن، ومنذ أيام طويلة، لم يذق طعم الشاي أو القهوة ". (ص١٠٢).

ثمة مواطن يبدو فيها السارد عارفا بالضبط وغير عارف. يبدو فيها متردداً. لنقرأ الفقرة التالية ونلحظ حالة السارد فيها:

" ووجيه يفاخر بالصبيان، وما كان يحب ابناءه. أو ربما، هذا ما يتوهمه حسام. كان يجمعهم كما يجمع البخيل قطع الذهب " ( ص٥١ ).

وشبيه بالفقرة السابقة الفقرة هذه:

" وتلعن الليل وما يجيء به من جن وعفاريت، لكنها لم تفعل لأنها لم تعتد ذلك. أو بالأحرى، عملت ألا تعتاد هذا الترف، ورضيت بقسمتها كمستمعة فقط " (ص٣٦).

ويلحظ قاريء الرواية مواطن يختلط عليه الأمر فيها، بحيث تتداخل عدة مستويات سردية، أعني لا يستطيع أن يحدد بالضبط مصدر الكلام، وهو ما يلحظ بوضوح في ص ١٢٠ :

" همهمت نزهة وهي ما زالت تحرك الشوربة. الخير والبركة! أي خير وأية بركة؟ بعد أمها هل بقي خير؟ وبعد أحمد هل بقيت بركة؟ ثم هذه الست اللي ولا ألطف منها، ماذا عملت لتثبت هذا اللطف؟ حتى الصباح استكثرته عليها، والأن ها هي تحتل منزلها كما احتله ابن أخيها! وفوق هذا وكله، الكبرة المحمضة وشوفة الحال. والله عال! ياكلو أكلك ويخروا بدقنك يا نزهه. والا المواعظ، أعوذ بالله! قال فوقنا خرا وتحتنا خوى ونقول ريحة خرا. ومش ناقص علينا إلا التسبيح!... ".

ولا شك أن المرء يمكن أن يميز بين صوتين وله في ذلك أكثر من دليل: الأول الازدواجية اللغوية بحيث يستمع تارة الى صوت يقترب في لغته من الفصيحة، وطورا يتحدث باللهجة العامية، والثاني استخدام ضميرين في الخطاب، فنحن نصغي الى صوت يتحدث عن نزهة ثم نستمع الى عبارات وكأنها تصدر عن نزهة نفسها.

# البنية السردية في قصة سميح القاسم الطويلة
# « الصورة الأخيرة في الألبوم »

يعرف سميح القاسم شاعرا أكثر منه ناثرا على الرغم من أنه كتب العديد من النصوص النثرية مختلفة الأشكال؛ فمن نص مسرحي الى نص قصصي طويل، الى ثالث يمزج فيه بين النثر والشعر (كولاج).

وقد كتبت العديد من الدراسات حول نصوصه النثرية، و جمع بعضها في المجلد السابع من أعماله الكاملة الصادرة عام ١٩٩٢، عن داري الجيل والهدى، تحت عنوان «في دائرة النقد»، وليس هناك من شك في أن هذا يساعد الباحثين والنقاد كثيرا، لأنه يعفيهم من كتابة دراسات فيها ضرب من التكرار، ويدفعهم الى كتابة جديدة تفيد من السابقة وتطور فيها. ويتساءل المرء، قبل أن يكتب عن هذه القصة الطويلة، عن الجوانب التي لم يخض فيها الدارسون ليقدم كتابة جديدة مختلفة نوعا ما.

أشير، ابتداء، الى أن سميح القاسم كتب هذا النص الذي يدرج تحت باب "الأدب القصصي السياسي" يوم كان عضوا نشيطا فعالا في الحزب الشيوعي الاسرائيلي (راكاح) الذي تبنى الماركسية اللينينية فلسفة له، تلك التي رفعت شعارات الحتمية التاريخية وانتصار الاشتراكية. وقد غنى الشاعر لها ولقادتها فنظم القصائد العديدة ممجدا لينين والعمال والمرأة، وسرعان ما تخلى عنها، فحذفها من الطبعة الكاملة المشار اليها أعلاه، تماما كما كتب رسالة منه اليه (من سميح القاسم الى سميح القاسم) يعلن فيها عن تخليه عن نظم الشعر الذي كرس له حياته، وكان يغني فيه لثلاثة شعارات لم تتحقق: تحرير فلسطين والوحدة العربية وانتصار الاشتراكية. وليست المسافة بين تاريخي كتابة النصوص وحذفها بالمسافة الطويلة، زمنيا، في عمر الشعوب، وان كانت موجعة وقاسية بالنسبة لسميح وغيره ممن كتبوا كتابة متفائلة ثورية. لقد حفلت هذه السنوات بالأحداث الجسام التي اثرت على الشاعر وعلى غيره وعلي أيضا فجعلتني أعيد قراءة هذا النص والكتابة عنه، من جديد، على الرغم من أنني تناولته في دراستي "اليهود في الأدب الفلسطيني بين عامي ١٣-١٩٨٧"(١٩٩١).

سوف أتناول في هذه العجالة جانباً واحداً أخلطُ فيه بين السياسي والفني لملاحظة تـــأثير الأول على الثاني، وهذا الجانب هو بنية النص السردية.

يبدو السارد في النص كليّ المعرفة من ناحية، ومنحازاً من ناحية ثانيـــة، وغـير متمكن من صنعته من ناحية ثالثة. وليس الجانبان الأولان بمستغربين بالنسبة لكـاتب ذي موقف حزبي يؤمن بفلسفة ما ايماناً مطلقاً، ويرى فيها الصدق عينه. ومّن يقرأ الأدبيـات السياسية التي كتبها سميح القاسم، يوم كتب النص، لا يستغرب تمتع سارد نصه بصفتـــي كلية المعرفة والانحياز المطلق لأفكاره. ولا أعتقد أن البنية السردية ستكون على ما هـي عليه في النص لو كتب سميح النصّ قبل انضوائه تحت راية الحزب أو بعد استقالته منْـه. فما كان مسلمات غير قابلة للنقاش، في حينه، أصبح، الآن، غير ذلك، ودليلنا على هذا ما أقدمَ سميح عليه مما ذكرته آنفاً، بالاضافة الى تغييره موقعه الذي يتمثل في انتقالـــه مـــن الكتابة والتحرير في صحيفة "الاتحاد" الى رئاسة تحرير صحيفة "كل العرب" التي تختلـف اختلافاً بيناً واضحاً عن الأولى.

ولكي لا أخلط، في هذه الدراسة، بين ما يقوله النص وما يقع خارجـــه، فســوف أقتصرَ، من الآن فصاعداً، على الكتابة عن النص، مقتبساً منه العديد من الفقـرات التـــي يرويها السارد، تاركاً الكلام الذي يرد على لسان الشخوص، وان كان هذا، في جزء كبير منه، ليس سوى انعكاس لرؤية سميح القاسم نفسه لعوالم شخوصه المختلفة انتمـــاءً ولغـة وفكراً وسلوكاً وطبقة.

١- السارد كليْ المعرفة :

يبدو السارد في النص كلي المعرفة. وهو، لذلك، أشبه باله. انـــه يعـرف عـن شخوصه كلّ صغيرة وكبيرة، فهو يراقبهم أينما حلوا متتبعاً حركاتـــهم محصيـاً عليـهم حركاتهم وأنفاسهم، سواء أكانوا في أماكن عامة أم في غرف نومهم فرادى، وسواء أكانوا عرباً أم يهوداً. وما من شكٍ في ان هذا يبدو غير مستساغٍ دائماً، وبخاصة في نص كـهذا، نصٍ يضم شخوصاً عرباً يتعاطف الكاتب معهم لأنه قريب منهم، وآخرين يهوداً لا يمكـن أن يلتقي بهم في خلوتهم.

حقاً انّ المرء لا يستطيع أنْ يصدر حكماً يقينياً يوحدُ فيه بين السارد والكـــاتب، اذ ليس هناك ما يدلّ، صراحة، على أنهما واحد، ولكنه لا يستطيع أن يثْبت العكس. ويبقـــى الاحتمال الأول هو الأقوى، وبخاصة لمن يعرف الشاعر وأخباره ويقرأ له ما يكتبه.

سوف أسرد، لتبيان ما ذكرتُ، بعض الفقرات التي توضح أنّ السارد كلي المعرفـة وأنه يقترب من شخص سميح القاسم.

- « فَتَح أمير عينيه على وسعهما دفعة واحدة. للحظات كان مندهشاً من حـــدة انتقالـــه المفاجيء الى اليقظة» (ص٧).

- « مرة في القدس، ركض كالعادة ليلحق بالباص. تذكر فجأة، قرب بوابة الديـــر، أنـــه نسي فطوره... طيلة شهر كامل وهو يفطر في الجامعة من كعكات أمه، عاد الى غرفتـــه ليأخذ كعكة وتذكر زميلته سوسن فأخذ كعكة من أجلها، ...» (ص٩).

- « هذا هو المقهى الثالث الذي يفتح في قريته الكبيرة، بيد أنه لم يحسب أبداً على رواد المقاهي» (ص١١).

- حين عادت روتي الى البيت لم يكن والداها قد عادا من الكونسرت ... دخلت غرفتـــها ... وضعت على الباتيفون اسطوانة حالمة وراحت تخلع ثيابها استعداداً للنوم ... اقتحمـــت جسدها رغبة جنسية فائزة، وانتصب في خيالها أمير بكل جماله وقوته ... تمنته، تخيلتـــه جارحة جارحة، أحسّتْ به عارياً ...» (ص ٤٠).

ويلاحظ، في الفقرات أعلاه، أنّ السارد يعرف عن أمير وهو في بيته، تماماً كمـــا يعرف عنه وهو في القدس، ويعرف في الوقت نفسه عمّا يجري في قريته كما يعرف عمّا تفعله روتي وتحلم به وهي، في غرفتها، وحيدة. هذا هو مـــا يغلـــب علـــى النصـــوص السردية، وان كان المرء يلحظ أحياناً صيغاً قليلة تنفي عن ساردها صفة الســـارد كلـــي المعرفة، من ذلك مثلاً « ابتسم أمير بمرارة وربما بسخرية» (ص١٨).

و «الحقيقة أنه كان لغيظ ابراهيم دافع آخر، في لا وعيه، وربما في وعيـــه »(ص ٢٦).

وأستطيع هنا أنْ اوحد بين السارد وسميح نفسه، ودليلي على ذلك الفقرات التاليـــة التي تحتوي صيغاً وتعابير يرددها سميح وتتناسب أصلاً مع طبيعته الساخرة وكتاباته التي يذيلها باسمه :

- « أثناء كل ذلك كان أمير وابراهيم .. عفوا .. ابراهام» (ص ٢٢).

- « أعد ابراهيم .. عفواً » أفراهام «الطعام» (ص٢٢).
- « أية علاقة طبيعية يمكن أنْ تنمو في الظرف الراهن؟ شعبها في حالة هجوم مستمر على شعبه، وشعبه في حالة مقاومة مستمرة (ص٣٨).
- « فكل المسألة أنه يستضيف صديقه يهودية معادية للعنصرية وتسعى لتفهم أوضاع شعبه وقضاياه» (ص٤٥).
- « أما "ست الحبايب" فقد ظلّتْ مع الفوضى والصحون المتسخة» (ص ٥٢).
- « بيد أن أميراً المثقف المرهف الحس والواثق من عدالة قضيته لم يسمح لمشاعره بالسقوط في شرك المعادلة المسطحة التي يشكل هو وروتي طرفيها» (ص ٥٤).

٢- السارد غير المحايد (المنحاز) :

لا يكتفي السارد، في مواطن غير قليلة، بوصف ما يجري تاركاً للقارىء تحديد موقف مما يقرأ. انه يُصدر أحكامه وكأنه شخصيه من شخصيات الرواية دون أن يكون كذلك. ولا نعرف له اسماً، تماماً كما لا نعرف عنه أي شيء يحدد هويته الشخصية وانتماءه القومي أو الديني. حقا انه يسردُ بلغة عربية سليمة، ولكن شخوصه كلهم ينطقون باللغة نفسها وبالفصاحة نفسها، اليهود منهم والعرب، اليهود الشرقيون واليهود الغربيون، العمال والمثقفون وما يصدر عن السارد ومن ورائه سميح - قد يصدر عن أي شيوعي يهودي ينتمي الى الحزب نفسه، فكلامهما، في نهاية الأمر، تعبير عن موقف الحزب أكثر منه تعبيراً عن رؤية ذاتية. وليس هناك من شك في أنّ السارد ينحاز لمواقف الحزب الشيوعي الاسرائيلي، انحيازاً كلياً. ولنقرأ الفقرة التالية لملاحظة ما أسلفت :

« ارتبكت روتي .. أحسّت التواءً ما في داخلها .. تملكها شعورٌ يشبه الخجل أو هو الخجل نفسه.. بمقدار ما تتوثق علاقتها بهذا الشاب العربي، تتضعضع ثقتها بالمسلمات العديدة، التي حشوا رأسها بها من البيتِ الى حديقة الأطفال الى الجامعة (ص٤٤).

وقوله :

« كان هناك شيء آخر في نفس علي يجهر به حيناً ويكتمه أحياناً ... كان في قلبه شيء يشبه الحقد أو الحقد نفسه على الانظمة العربية ذات الأصوات المرتفعة، صاحبة البيارق،

في خلبتها حشرجات روحه المثقلة بهمّ لا يوصف ... آخ، آخ كم من الجرائـــم ترتكـب باسمك أيها الشعب، وكم من الخيانات تغمد في ظهرك يا وطن ..» (ص٦٠).

٣- ضعف البنية السردية :

لا ينتظم النصّ ايقاعٌ سردي واحد، فثمة مراوحة غير مبررة في صيغـة الســرد. حقاً ان الغالب عليه هو استخدام صيغة الضمير الثالث "الهو" الا أنه لا يسير، منذ بدايـــة النص حتى نهايته، على هذه الوتيرة، فثمة تغير يبدو أحياناً مبرراً ومقبـــولاً، وبخاصـــة عندما يترك بعض الشخصيات تعبر عن ذاتها، ويبدو احياناً غير مبرر. وســوف أتتبـع بعض المواطن لتبيان ذلك، ولملاحظة الخلل الذي ينجم في ايقاع البنية السردية.

يفتتح النص بما يلي :-

« فَتح أمير عينيه على وسعها دفعةً واحدةً. للحظات كان مندهشـــاً مـــن حـــدة انتقالـــه المفاجيء من النوم الى اليقظة. ولكن لم الدهشة؟ فقد تعودت يا أمـــير علـــى الاســـتيقاظ المفاجيء والاستعداد السريع للحاق بباص الجامعة. كثيراً ما كنت توصد سحّاب بنطولنك خارج غرفتك المستأجرة في الدير المقدسي العتيق، مهرولاً حتى لا يفوتك الباص».

تحسّس أمير دكانه (فتحة بيجامته) وابتسم حين وجدها مفتوحة كالعادة.

ستفتح دكاناً يا ولد، وتبيع طحيناً وشفرات حلاقة. ماجستير في العلوم السياسية لن يجعلك ملحقاً في أية سفارة اسرائيلية (ص٧).

ويلاحظ أنّ الكاتب بدأ السرد مستخدماً صيغة الماضي " فتح أمير ..." ثم انتقل من هذه الصيغة، صيغة الحديث عن أمير في زمن مضى، الى صيغة أخـــرى هـــي صيغـــة المخاطب التي تعبر عن زمن حاضر، وهي صيغة ذات احتمالين : الأول مخاطبة السارد لأمير وكأنه حاضر أمامه أو في ذهنه، والثانية مخاطبة أمير لذاته. وليس هناك ما يوضح أن مثل هذا الانتقال مبرر. ويعود الكاتب لاستخدام الصيغة الأولى "تحسّس" وينتقل الـــى الصيغة الثانية» ذات اللهجة الساخرة نوعا ماً، "ستفتح دكاناً يا ولد ...".

ويتكرر مثل هذا الانتقال غير مرة. ولنلاحظ الفقرة التالية : "علي يبحث بعينيـــه عبر النافذة عن ثمرةٍ واحدة ناضجة فلا يعثر عليها. تدهمه خيبة أمل طفيفة. يتجاوزهـــا

ويعود للتفكير في وضعه الحرج .. ما العمل يا ولد؟ صه؟ ما العمل ؟ .. كل الجامعات التي توجهت اليها رفضتك .."

ويبدو حضور السارد، ليبدي رأيه فيما يجري، حضوراً لافتاً للنظر غير مرة. وكأن سميحاً السياسي غير قادر على الابتعاد، ولو للحظة واحدة، عن عالم قصته لتبدو أكثر تكاملاً واقناعاً. وما من شك في أن هذا عامل ضعف في البنية السردية للنص. ويبدو هذا أوضح ما يكون في المقطع الثاني عشر من النص :

« في طريق عودته الى البيت أحسّ عليٌ بضيق معين لأنه لم يصارح عبد الرحيم بكل ما يدور في رأسه ... فالحقيقة أنه لديه فكرة عما ينبغي أن يقدم عليه .. منذ ايام والفكرة تنخر عقله وأعصابه .. لم لا يهرب الى بلد عربي يواصل فيه دراسته ويؤمن مستقبله؟ لم لا يرحل سراً الى سوريا مثلا، حيث لا تعتبر عروبته سُبَّةً ووجوده عبثاً؟ » (ص ٦٠).

وكان يمكن أن يتدارك مثل هذا الخلل بسهولة، ولذلك من خلال صياغته على النحو التالي :

« في الطريق ... منذ أيام والفكرة تنخر عقله وأعصابه. فكّر في أن يهرب الى بلد عربي يواصل فيه دراسته ويؤمن مستقبله، حيث لا تعتبر عروبته سبة ووجوده عبثاً».

ونلحظ مثل هذا الضعف في الصفحة نفسها وتلك التي تليها، وفي هذه يبدو صوت السارد عالياً دونما حاجة لهذا، عدا أنّ السرد، هنا، يسير بأسلوب مغاير كلياً لما غلب على النص، اذ تبرزُ صيغة جديدة هي صيغة الفعل المضارع التي تعبر عن الحدث في لحظة جريانه الآني، كما تبرز في النص نفسه صيغة ثالثة هي صيغة المضارع المقترن بالسين.

« أمّا اليوم فانّ نفس عليٍ وذهنه لا يتصرفان بهذا المنطق وأنه يضعف تحت رحى القمع العنصري ... تتضعضع خطاه. تغيم رؤيته. .... تهتز ساقاه قليلا .. يركض دون أن ينظر الى الوراء .. يركضُ الى أقرب محطة وقد عقد العزم .. سيرحلُ، سيلجأُ الى سوريا، سيدرس الطب، وسيلتقي بأهله طبيبا، كيف سيلتقي بهم. انه موقن بحتمية اللقاء ... كل المشردين سيعودون، وهو سيعود أيضاً، سيعود منتصراً»(ص٦١).

وليس هناك من شك في أن صوت سميح الحزبي الشيوعي هو الذي يقـــول هـــذه العبارات التي تعبر عما يحلم به سميح، ولو كان مثل هذا الكلام ورد على لسان شخوصه لكان أكثر اقناعاً.

وأرى ختاماً، أن هذه الصفات التي طبعت السارد ما كانت لتكون لو لم يكن الكاتب مقتنعاً اقتناعاً كلياً بالأفكار الماركسية، وواقعاً، في الوقت نفسه، تحت تأثيرها وقوعاً كليـاً. وتبرز في مواطن كثيرة لغة الخطابة أكثر مما تبرز لغة الوصف المحايدة التي تتناســـب ولغة السرد، وما ذلك الا لأن الكاتب كان عضواً فعالاً ونشيطاً في الحـــزب الشـــيوعي، يشارك في مهرجاناته واحتفالاته ويلقي فيها قصائده وخطبه التي لم يستطع أن يتخلـــص منها في لحظة الكتابة.

---

اعتمدت على الطبعة الصادرة، عن دار النورس، في القدس، عام ١٩٩٠

# محمد أيوب في روايته " الكف تناطح المخرز "
## حضور الشعار وغياب الفن

يختار محمد أيوب لروايته الأولى التي أصدرها عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين عام ١٩٩٠ عنوانا يحمل في ثناياه حساً تحريضيا يتمثل في المثل الشعبي الدارج، ولكن معكوساً، فلقد حذف الكاتب من المثل حرف النفي (ما) ليصبح المثل "الكف تناطح المخرز" لا "الكف ما بتناطح المخرز".

ويرد المثل الذي ظل الفلسطينيون، تحت الاحتلال، يرددونه، لشعورهم بأنهم، ضمن امكاناتهم المتاحة، غير اكفاء للاسرائيليين عسكريا، ولرؤيتهم أيضا عجز الأنظمة العربية المحيطة مجتمعة على انجاز انتصار على اسرائيل يسترجع أراضيهم المحتلة، يرد المثل على لسان أبي حياد الشيوعي الفلسطيني الذي آثر الحياد بعد الاحتلال الاسرائيلي عام ١٩٦٧ وذلك بسبب التوجه العام الذي طغى "على المنطق الذي كان يطرحه أبو حياد" فقد "كانت عواطف الناس مع الكفاح المسلح، كانت الغالبية العظمى ترى الحل من فوهة البندقية، فكيف يمكن إقناعهم بأهمية الكفاح السياسي أو النضال النقابي أو النضال الفكري" (ص ٧٩). و"كانت بعض العناصر من الفصائل الآخرى يسخرون من آرائه، فماذا سيفعل المنشور بل ماذا ستفعل البيانات والمظاهرات والاعتصامات الاجتماعية، وهل نحن بحاجة الى تأطير العمال في نقابات، والطلاب في اتحاد طلابية..." (ص٧٩) ولم يستطع في حينه إلا أن يوافق على رأي الفصائل الآخرى، ثم ينسحب وينزوي بعيدا. وليس صدفة أن يكنيه الكاتب بأبي حياد، ويكني رفيقه الذي واصل النضال بأبي كفاح، يرد المثل السابق مع تفجر الانتفاضة التي لامستها الرواية ولم تغص فيها.

وعموما فان نزعة التنظير البارزة في الفقرات المقتبسة أعلاه تطغى على جزء كبير من الرواية التي اختار الكاتب، في أثناء كتابتها، شخوصاً لهم ماضيهم السياسي الفكري، وجاء الواقع، منذ عام ١٩٦٧ حتى الأن، ليحول الناس هنا الى وحوش سياسيين شاؤوا ذلك أم أبوه، سواء في ذلك الذين ينضوون تحت تنظيم ما أو الذين لا علاقة لهم بأي تنظيم.

وتقول لنا الرواية، في مجملها، إن الكاتب قد كتبها وهو منحاز الى الشيوعيين الذين يبدو تمجيد مواقفهم، دون غيرهم، واضحا وضوحاً تاماً، على الرغم من أنه صدرها بالأية القرأنية: ( وأرسل عليهم طيراً أبابيل، ترميهم بحجارة من سجيل ). وتقترب الرواية، على أية حال، كثيراً من الأدب الدعائي، وهي تذكرنا بالعديد من النصوص الأدبية التي كتبها شيوعيون، ومجدوا فيها تنظيماتهم ورؤاهم الثاقبة، كما يرون. (١)

نقرأ في الرواية، غير مرة، تمجيدا للشيوعيين. ويبدو ذلك من خلال الحديث عن شخصية أبي الفهد الذي اعتقل زمن الحكم الناصري، وزج به في سجون الواحات الصحراوية، فحول وغيره من الرفاق السجن الى واحة، أبي الفهد الذي واصل النضال تحت الاحتلال، وظل نموذجا للشجاعة والنظام والتضحية، سلاحه في ذلك "الكلمة الجريئة الصادقة" (ص ١٣٨) ويتعلم منه حياد، حين يلتقي به في السجن، هذا.

" همس حياد:

ــ وهل يعلمكم الحزب ذلك.

ــ الحياة هي المدرسة الكبرى، والحزب يناضل من أجل أن يحيا الناس دون استغلال أو ظلم " (١٣٨).

وعموما فان من يبحث في الرواية عن فكرة مختلفة أو موضوع مغاير لما انعكس في العديد من النصوص الأدبية النثرية التي صدرت قبلها، وبعدها، يخرج وقد تعثر بحثه. وتتشابه الرواية، باستثناء رؤية كاتبها للواقع؛ الرؤية التي لا ترد على لسانه مباشرة باعتباره ليس شخصية من شخصيات الرواية؛ الرؤية التي يمكن أن نستخلصها بعد قراءة الرواية، تتشابه مع العديد من النصوص الآخرى: تصوير الواقع تصويراً مباشراً يقترب من النزعة التسجيلية.

تبدأ الرواية بمداهمة الجيش بيت أبي حياد لاعتقال ابنيه: حياد وسلام اعتقالا احترازيا بسبب اقتراب يوم المساواة، ولا يعود سبب الاعتقال لكونهما نشيطين سياسيا وإنما ازعاجا لوالدهما بسبب ماضيه السياسي حيث كان ذات يوم شيوعيا نشيطا. وتصور لنا فظاظة المحتل في سلوكه الهادف الى ارهاب الناس، ونتعرف على شخصية أبي محمود الشرطي العربي ابن الناصرة الذي كان بصحبة الدورية، هذا الذي يخاف من دعاء أم حياد عليه وعلى ابنائه فيترك، فيما بعد، الخدمة في الشرطة حيث مرض ابنه بالفعل، وكأن دعاء أم حياد قد تحقق. كما نتعرف أيضا على شخصية جندي يهودي يحتقر

العرب ويكون قدوته رفائيل ايتان الذي شبه العرب بالصراصير ورغب ــ ومـــا زال ــ في ترحيلهم حتى يتخلص من همومهم. ويلجأ أبو حياد الى غير جهة قارعا بابـــها حتـــى تساعده في إخراج ابنه الذي سيتقدم لامتحان التوجيهي بعد عدة أيام، ونستمع منـــه ومـــن غيره، وهو في الطريق الىالقدس لمقابلة المحاميه فيليتسيا لانغر،الى نقد عنيف يوجه الـــى لصوص الثورة والأغنياء.

ويلتقي حياد وهو في السجن بأبي كفاح الشيوعي صديق والده من قبل، ويتعـــرف عليه، ويحثه هذا على اجتياز امتحان التوجيهي حتى يرسله في بعثة الى الخارج. ويطلـق سراح حياد ليتقدم الى امتحان التوجيهي، وفي قاعة الامتحان يبصـــر المعلميـــن الذيـــن يغششون التلاميذ فيوجه نقده إليهم، ويرفض حياد ممارسة سلوك الغش. ثم يذهـــب الـــى العمل في داخل المناطق المحتلة عام ١٩٤٨ منتظرا النتيجة، ونتعرف من خلال عملـــه، هناك، على مشاكل العمال العرب، ونتعرف أيضا على شخصيات يهودية متغايرة متباينـــة في نظرتها للعرب ومنها شخصية المرأة العجوز التي تعامله بعطف وحنو. وهناك، فـــي المطعم أيضا حيث يعمل، تظهر شخصية الشرطي أبي محمود من جديد. لقد آثـــر أبـــو محمود ترك الشرطة لأنه خاف على ابنه الذي مرض، فحين عاد الى البيت بعد اعتقـــال حياد وجد ابنه مريضا. ويتصادق أبو محمود وحياد ويصطحبه معه لزيـــارة النـــاصرة، وهناك يشارك حياد في مخيم العمل التطوعي الذي أشرف على تحقيقـــه رئيـــس بلديـــة الناصرة الشيوعي، ويزداد بذلك اعجاب حياد بالشيوعيين.

ولا يتمكن حياد من السفر الى الخارج، فلقد رفض ضـــابط المخـــابرات اعطـــاءه اقراراً بالسفر، وهكذا يجد نفسه مضطراً الى الدراسه في جامعة بيرزيت، التي لـــم يبـــدأ دراسته فيها حتى تغلق بسبب تفجر الانتفاضة.

ويشارك حياد في الانتفاضة، ويعتقل كغيره، وفي المعتقل يتعرف الى الشـــيوعيين ويزداد بهم اعجابا، وبخاصة بعد أن يتعرف على شخصية أبي الفهد. وهنا نتعرف علـــى ما يجري داخل المعتقل، وحين يضطهد الجنود المعتقلين يثور بعضـــهم، ويـــأتي مديـــر السجن ليهددهم ويحتقرهم. ويأخذ حياد من أبيه بعض صفاته. ففي بداية الرواية حين يأتي الجنود ليلا لمداهمة بيت أبي حياد، من أجل اعتقال إبنيه، ينفجر أبو حياد بالشتائم، وحيـــن يتحداه الجندي قائلا:

"اسكت وإلا أشبعتك ضربا"

يرد عليه وقد اجتاح طوفان غضب كيانه وقد غلت الدماء أيضا في رأسه "إن كنت راجل اعملها، والله لأكسر ايدك إن رفعتها" (ص ٩).

والشيء ذاته يفعله حياد. يأتي مدير السجن ويخاطب المعتقلين:

"أنا لازم أربيكم يا خولات.. اللي بيخرج من الخيمة لازم اضربه بالنار.. عاملين إرجال وانتو أقل من نسوان"

فيندفع حياد دون تردد الى وسط الساحه بين الخيام ويشد جانبي قميص المدير بكلتا يديه ويصيح:

" ــ ان كنت راجل طخ. يا مرة ". (ص ١٥٥).

ولا يتردد مدير السجن بفعل ذلك. يصوب البندقية ويطلق الرصاص ويستشهد حياد.

هذا ملخص سريع، على أية حال، لمجرى أحداث الرواية. وتطالعنا هنا وهناك صورة للأم الصبورة والفتاة التي تشارك في الانتفاضة، ونستمع الى أحاديث الناس فيما يجري، ونتعرف أيضا على، غزة وحياة الناس فيها وفي خان يونس مدينة الكاتب. وتبقى الرواية موضوعا، كما قلت، عادية لم تأت بجديد، فهل أتت بجديد شكلاً؟

تبدو الرواية، شكلاً، تقليدية، أعني أنها رواية تسير فيها الأحداث سيراً طبيعيا كما تسير الاحداث في الحكاية، فهي رواية ذات بداية ووسط ونهاية. يسردها علينا شخص يعرف الأشياء كلها: يعرف المكان معرفة حقيقيه، ويعرف شخوصه، فمن خلاله نتعرف على ماضيهم، وإن كان أحيانا يترك المجال لهم ليعبروا، من خلال الحوار، عما يعتمل في نفوسهم. وحين نصغي الى الشخوص لغة، نرى أنها تتحدث تارة بالعامية وطوراً بالفصيحة، تتشابه في ذلك الشخصيات العربية واليهودية أيضا، ونستمع أيضا الى مفردات عبرية ترد على لسان الأخيرة، مفردات توضع، أحيانا، الى جانبها معانيها العربية. ولا أريد هنا أن أناقش المستوى اللغوي للشخوص والسارد وملاءمة اللغة التي يتحدث فيها كل واحد منها لثقافته، فقد فعلت في دراسة أنجزتها عن رواية سحر خليفة " باب الساحة " التي يمكن الرجوع اليها لقراءة ما كتب عن هذا الجانب، وأرى أن هناك تشابها كبيراً فيما يمكن أن يكتب هنا.

ثمة ظاهرة، تبدو واضحة وضوحاً تاماً، يلحظها الدارس في أثناء قراءة الرواية وهي تداخل المستويات السردية، بحيث يصعب التمييز أحيانا بين صوت السارد وصوت

الشخصية، فثمة تغير بارز في الضمير المستخدم. وكان الكاتب قد استخدم أساساً أسلوب "الضمير الثالث" "الشخص الثالث، بحيث نصغي الى سارد يتحدث عن الآخرين، ولكنه لم يحافظ على هذا الشكل السردي، وكان الانتقال من الحديث عن آخر الى جعل هذا الآخر يتحدث عن نفسه مستخدما ضمير المتكلم غير مبرر في أحايين كثيرة، حتى ليذهب المرء الى القول ان الكاتب يستعير حقا من الواقع شخوصاً يكتب عما جرى معها، ولكنه لم يستطع أن يعطيها الحرية في أن تعبر عن نفسها لأن ذاته تظل حاضرة، فينطق أحيانا نيابة عنها، ولا يكتفي بذلك، بل إنه يبدو غير قادر على اخفاء مشاعره ازاء ما يجري، فيطل علينا بين الفينة ليصور لنا مشاعره الخاصة.

سوف أتتبع هذا وأوضحه، وذلك من خلال التركيز على الفقرات الأربع الأولى من الرواية.

تبدأ الرواية بوصف الجو أولا، ووصف الحالة النفسية التي ألمت بأبي حياد قبيل مداهمة الجيش بيته لاعتقال ابنيه: "هبطت العتمة دفعة واحدة. نسمة باردة تلامس وجهه... شعور غريب يلف كيانه" (ص٧) ويتضح من هذه الفقرة استخدام الكاتب أسلوب السرد التقليدي ( ضمير الهو ).

ويقطع هذا الاسلوب أسلوب الحوار، فنحن نصغي الى الرجل وزوجته يتحدثان، ثم نصغي إليهما والى الجنود وهم يتحاورون. ويعود الكاتب ليترك السارد يتحدث ودون مقدمات نصغي الى صوت الجندي، بحيث تتعدد الأصوات: صوت السارد من ناحية وصوت الجنود من ناحية ثانية، دون أن يكون هناك فصل مقبول، ولو شكليا، ولنلاحظ هذه الفقرة:

" شلّهم ارتباك مفاجيء، كانوا يظنون أنهم بورقتهم الملعونة يوجهون أصابع الاتهام إليه، فاذا بهم في قفص الاتهام، اكتست وجوههم بلون الكركم، ماتت ابتسامة الظفر على وجه المسؤول عنهم داهمه قلق جامح، ماذا لو يتدفق الجيران من البيوت المجاورة، ماذا لو رشقونا بالحجارة؟! ماذا سنفعل عندها؟ هل سنطلق النار كما اعتدنا؟ كان يجب أن أوقع الرعب في قلوب سكان هذا المنزل اللعين، فاذا بهذا الأحمق.. هذا المجنون، يقلب خطتي رأساً على عقب، فأجد نفسي متهماً بدلاً من توجيه الاتهام.. ترى هل فعل بنا هتلر مثلما نفعل بهم اليوم؟" (ص ١٠).

هكذا ترد هذه الفقرة في الرواية، ونلاحظ أيضا أن الجندي الذي اعتاد أن يطلق النار على الفلسطينيين هو الذي يتساءل، وليس أبو حياد الذي يفترض أن يتساءل في تلك اللحظة ويجري المقارنة بين النازيين والصهيونيين،: "ترى هل فعل بنا هتلر مثلما نفعل بهم اليوم؟" وأرى أن هذا التساؤل هو تساؤل الكاتب نفسه (٢)، لا تساؤل الجندي، وهذا يعزز ما كنا ذهبنا إليه من قبل، وهو أن الكاتب لم يكن يتمثل شخصياته تمثلا كليا حين يكتب. صحيح أن الرواية كلها هي، في النهاية، عمل تخيلي، ولكن الكاتب البارع هو الذي يستطيع أن يبتعد عن شخوصه ويتركهم يتكلمون بحرية معبرين عن ذواتهم المفترض أن تكون غير ذات الكاتب إلا إذا كان هو واحداً من شخصياتها.

ويتكرر هذا التداخل في الآصوات، في الفقرة الأولى، غير مرة " أخذ بطاقته الشخصية، الوقت يمر سريعاً، أسرع من المعتاد لو أن الساعه تقف، لو أنهم يموتون جميعا قبل أن يأخذوني معهم " ( ص ١٠،١١ ).

ويخص الكاتب الجزء الثاني ليضيء شخصية الشرطي العربي أبي محمود، ويبدأه باستخدام أسلوب الشخص الثالث " نظر الشرطي المدني الى ساعته... لكنه لا يزال يشعر بطعم البصاق يخترق مسام وجهه، يخترق خلاياه، يحرقها، لم أصادف في حياتي ..." (ص ١٤ ).

ويتكرر هذا الانتقال الفجائي، أيضا، غير مرة (ص١٥،ص١٦) كما نلحظ أيضا هنا اختلافا في مستوى لغة أبي حياد بحيث يتكلم مرة بالفصيحة وآخرى بالعامية.

ويبدو هذا الانتقال فاضحا وغير مبرر اطلاقا في الجزء الثالث الذي يخصصه للحديث عن الجندي الاسرائيلي الذي يكره العرب ويحتقرهم، هذا الجندي الذي يتخذ من رفائيل ايتان زعيم حزب تسوميت مثله الأعلى. حقا تبدو اللعبة الروائية هنا أوضح ما تكون حيث يتخيل الكاتب العربي شخصية يهودية ويتركها تعبر عن ذاتها دون أن يكون على صلة بها. إنها شخصية اليهودي المتعصب الذي يرفض التعايش مع العرب، وبالتالي فان معرفته عن عربي معرفة جيدة تبدو ضربا من المستحيل، وهكذا يكون تخيلها والتعبير عن ذاتها أمراً غير ممكن. والسارد الذي يبدو عارفا بكل خبايا شخصياته يبدو عربيا لا يمكن أن يتعايش مع شخصيةٍ كهذه حتى يخبرها جيداً.

يبدأ هذا الجزء أيضا باستخدام ضمير الغائب "تراجع الى الوراء بخطوات مسرعة" (ص١٩) ثم نجد التعبير، في نهاية هذه الصفحة، وقد أخذ يتم عبر ضمير المتكلم: " توى

هل تعرفنا الكلاب أيضا؟! هل تدرك الكلاب أننا محتلون؟ واذا كانت لا تعرفنا فلماذا تنبح عندما ترانا؟ ولماذا تسكت عندما ترى هؤلاء العرب هـــؤلاء الجوييـــم؟ " (ص١٩،٢٠). ويتحول أسلوب السرد بعدها ليتم باستخدام ضمير الغائب "دارت السيارة".

والتساؤلات التي ترد على لسان الجندي اليهودي، على أية حال، ليســـت ســوى تصور السارد ـــ ومن ورائه الكاتب ـــ لتصور اليهود المتعصبين لذاتهم وللعرب. وهكـذا يخلق شخصية يسقط عليها رؤاه وتصوراته، ولا يكتفي السارد بتركه يعبر عن تصـــوره للعرب بل يجعله يخوض في موضوعات أخرى مثل التساؤل عن اليهودي والصـــهيوني ولنلحظ اختلاط الضمائر وتعدد الأصوات غير المبرر في الفقرة التالية على طولها:

" تلك المرأة الملعونة، ليست امرأة، وحشا كانت، نمرة شرسة، انطلـــق بصاقـــها ممزوجا بشتيمة حارة.. تفو عليك وعلى حكومتك.. وسكبت وعاءها سائلا حاراً على وجه ذلك الشرطي المدني.. والعربي من الجليل.. لا شك أنها كانت تظنه يهوديا، بصقت فـــي وجهه، دعت على أولاده، ضعفت في البداية، كادت تتوسل الي.. أنت متدين، كانت تريـد استثارة عاطفتي علني أشفق عليها وعلى أولادها، تظن أن لي قلبا يعطف، ولكن زوجـــها ـــ ذلك الغبي ـــ أفسد علي متعة التلذذ برفض رجاءاتها..... ترى هل يحب اليـهود حقا؟ وهل هو يهودي نقي؟ وما اليهودية؟ ومن اليهودي؟ ولماذا أنـــا صـــهيوني؟ وهـــل الصهيونية مجرد اجترار كراهية العرب " ( ص٢٠ ).

ويبدو الجزء الرابع نموذجا جيداً للحديث عن مستوى السرد وتدخـلات الضمـــائر المستخدمه واختلاط الأصوات وحضور صوت السارد حضوراً بارزا بحيـــث يستشـــف المرء من وراء هذا الحضور كأنه شخصية من شخصيات الرواية، ولكنها تظل شـــخصية نكرة غير محددة المعالم.

نقرأ في الصفحة الأولى من هذا الجزء الفقرة التالية:

"تظر الى الساعة التي تجاوزت الثانية بعد منتصف الليل لتوهـــا، بريـــق الدمعـــة الحيرى في عيون زوجته يتألق رغم ظلمة الليل، ترى بماذا تفكرين؟.

أنا شخصيا أفكر في لا شيء.. لا شيء مطلقا!

استلب من شفتيه ابتسامة تظاهر باللامبالاة.

ـ كان يجب أن تزغردي بهاليوم، حكومة بحالها خايفة من اولادنا.. من أطفالنا، اغتصبت ابتسامة تطورت الى ضحكة في مرحلة الولادة، جالت الدمعة الحيرى في عينيها، سكتت ولم تتكلم ، فكثيراً ما يكون الصمت أبلغ من الكلام". (ص٢٤)

ولو كانت صياغة الفقرة السابقة على النحو التالي، لما كان هناك أي إشكال:

"نظر الى الساعة التي تجاوزت الثانية بعد منتصف الليل لتوها، وكان بريق الدمعة الحيرى في عيون زوجته يتألق رغم ظلمة الليل. نظر الى زوجته وسألها: " ترى بماذا تفكرين؟ " وتابع: " أنا شخصيا أفكر في لا شيء.. لا شيء، مطلقاً! " ( هذا اذا كان كان ضمير المتكلم يعود الى الزوج، أما اذا كان يعود الى الزوجة فتكون العبارة: ردت عليه بدلاًمن وتابع ).

استلب من شفتيه ابتسامه تظاهر باللامبالاة وقال:

– كان يجب ان تزغردي،انتي بهاليوم،حكومة بحالها خايفه من أولادنا.. من أطفالنا.

اغتصبت ابتسامة تطورت الى ضحكه في مرحلة الولادة.جالت الدمعة في عينيها.سكتت ولم تتكلم"

ويكتفي بهذا الحد دون إضافة العبارة الأخيرة"فكثيرا ما يكون الصمت أبلغ من الكلام" التي بدت تدخلا من السارد نفسه، وكان يمكن لهذه العبارة ان تبقى لو وردت على لسان المرأة على الشكل التالي:"سكتت ولم تتكلم إلا بعبارة واحدة: أحيانا يكون الصمت أبلغ من الكلام".

ويبدو صوت المذيع هو الصوت الوحيد المقبول هنا كسره رتابة السرد الذي يقوم به السارد. هنا يتناسب تعدد الأصوات وحالة أبي حياد.

يذهب أبو حياد في السيارة،وهو قلق على مصير ولديه، ويكون شارد الذهن يفكر فيما حوله، ويصغي إلى ألآخرين، ثم يتأمل المكان، ويكون صوت المذيع:" هنا دار الاذاعة الاسرائيلية اليكم نشرة الأخبار استغلها بالموجز...الخ".

وكما أشرت من قبل ، فان السارد العارف بتفاصيل الأشياء، الملم جيدا بالمكان وبالشخوص وما يجري معها،ولنقرأ،على سبيل المثال،الفقرة التالية التي توضح طبيعة السارد:

" لم يهتم بقراءة اللافتة،ولاحت لافتة بيضاء كبيرة..مديرية التربية والتعليم، كانت اللافته قبل فترة ذات لونين يتقاسمانها الى مثلثين..أخضر وأصفر، وها هي اليوم بلون أبيض مجرد تغيير ألوان وصياغة العناوين من جديد، ثم يبقى كل شيء على حاله لا يتغير، ضحك على الذقون لا أكثر، جندي يجلس على كرسي بظهر إلى يسار الداخل تقابله غرفة صغيرة، في الواجهة باحة صغيرة، درج الى اليمين يصعد الى الطابق الثاني....." ( ٣٢ ).

وسأكتفي بايراد هذه الأمثلة، وغيرها، على أية حال، في هذا الجزء، وغيره كثير. وكان يمكن للكاتب ان يتلافى هذا الضعف في مستوى السرد لو تمهل قليلا في نشر عمله، وعاود النظر فيه، وترك لنفسه الابتعاد قليلا عما يجري واكتفى بمهمة السارد المحايد. وكان يمكن له ان يتلافى هذا أيضا لو استخدم أسلوب وجهات النظر بحيث تركنا نصغي الى كل شخصية تحدثنا عن نفسها. صحيح انه في مثل هذه الحالة لن ينجح كليا في الاختفاء والابتعاد عن الشخصيات، ولكنه، على أية حال، كان يمكن أن يقدم لنا مستوى واحداً من السرد: السرد بأسلوب ضمير المتكلم، وبالتالي فلن نلحظ هذا التعدد والتداخل في الضمائر، التعدد والتداخل الذي أضعف الرواية وجعل من شخصياتها ظلا لرؤية الكاتب وتصوراته للشخوص وانتماءاتهم.

هوامش:

(١) هنا تجدر الاشارة إلى رواية اميل حبيبي" الوقائع الغريبه في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" ونصه المسرحي "لكع بن لكع" . وتجدر الأشارة أيضا الى قصة محمود شقير" الخروج" من مجموعة الولد الفلسطيني.

(٢) انظر دراسة الدكتور محمود العطشان التي نشرها في مجلة كنعان ( آب ١٩٩٢، ص٢٤ ــ ص٢٧ ) تحت عنوان: "وعي الكاتب وأثره على المعمار الروائي في "الكف تناطح المخرز".