جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

علي مصطفى مشرفة

أعماله القصصية والروائية

رسالة ماجستير

إعداد
ريا سعيد عبدالحفيظ عبدالسلام

إشراف
أ. د. نبيل حداد

١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات

درجة الماجستير

تتألف لجنة المناقشة من :

أ.د. نبيل حداد ..... مشرفاً

م.د. إبراهيم الفيومي ..... عضواً

أ.د. تركي المغيض ..... عضواً

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى من أوين لهما بكل شيء ...
إلى أبي وأمي ...
حفظهما الله ورعاهما ...

ربا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
- الإهداء	د
- فهرس المحتويات	هـ
- المقدمة	١
- المدخل	٥
الباب الأول	١٨
القصة القصيرة عند علي حسين خلف	
الفصل الأول: الموضوعات والقضايا	١٩
١- الموضوعات:	٢٠
أ- الوطن	٢٤
ب- المجتمع	٢٧
جـ- المقاومة	٣٤
د- المرأة	٣٨
هـ- السجن	٤١
٢- القضايا:	٤٣
أ- القضايا الوطنية	٤٣
ب- القضايا السياسية	٥٢
جـ- القضايا الاجتماعية	٥٦
الفصل الثاني: الرؤى والأدوات	٥٩
أ- السرد	٦١
ب- الحدث والحبكة	٧٦
جـ- المكان	٨٠
د- الزمان	٩٤
هـ- الشخصيات.....	٩٩
و- اللغة	١٠٤

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموضوع	رقم الصفحة

الباب الثاني	١١٣
الفن الروائي عند علي حسين خلف	
الفصل الأول: المرتكزات الموضوعية والإطار المرجعي	١١٤
المبحث الأول: المرتكزات الموضوعية:	١١٥
أ- المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال	١١٧
ب- السجن السياسي	١١٩
جـ- هزيمة حزيران	١٢٢
د- المرأة	١٢٦
المبحث الثاني: الإطار المرجعي:	١٣٠
أ- الشخصية اليهودية	١٣٥
ب- الشخصية الخائنة	١٣٩
جـ- البطل السياسي	١٤٣
د- الموقف الوطني	١٤٨
الفصل الثاني: الرؤية الفنية : أسسها وتجلياتها:	١٥٢
١- السرد	١٥٤
٢- الشخصيات	١٧٧
٣-الزمن	١٩٥
٤-المكان	٢١٦
٥- الأداء اللغوي والتعبيري	٢٢٤
الخاتمة	٢٤٠
المصادر والمراجع	٢٤٢
ملخص باللغة الإنجليزية	٢٥٣

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص

" علي حسين خلف " أعماله القصصية والروائية

اعداد :-

ربا سعيد عبد الحفيظ عبد السلام

ماجستير في الأدب العربي ونقده، جامعة اليرموك ١٩٩٧

إشراف :

الدكتور نبيل حداد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يهدف هذا البحث لدراسة وتحليل أعمال الكاتب الأردني " علي حسين خلف" القصصية والروائية من الناحيتين الفكرية والفنية.

وتشتمل الدراسة على مدخل وبابين :-

- تناول المدخل المدرسة الواقعية التي ينتمي اليها خلف :- أسسها وتياراتها. مع سيرة لحياة الكاتب.
- اختص الباب الأول المعنون بـ "القصة القصيرة عند خلف" ويضم هذا الباب فصلين وقد أفرد الفصل الأول " الموضوعات والقضايا " للحديث عن أهم الموضوعات التي

طرحتها مجموعات خلف القصصية وهي موضوعات مستقاة في الغالب من صميم القضية الفلسطينية. كما اهتم هذا الفصل بالكشف عن تجربة الكاتب الثقافية الواسعة، الضاربة بجذورها في خلفيتنا السياسية والاجتماعية.

- واهتم الفصل الثاني " الرؤى والأداوات " بالحديث عن الأدوات الفنية التي تكشف عن محاولة الكاتب تجاوز البناء التقليدي واستخدام تقنيات فنية حديثة كالقطع والمونتاج

-أما الباب الثاني : الفن الروائي عند خلف فقد خصص للحديث عن أعمال خلف الروائية وقد قسم هذا الباب إلى قسمين:-

أفراد الفصل الاول المرتكزات الموضوعية والاطار المرجعي للحديث عن أهم الموضوعات التي طرحتها أعمال خلف الروائية وتتسم المضوعات الروائية بالتنوع فهي لاتقتصر على القضية الفلسطينية، وانما عمدت الى تجاوزها حيث تتناول مجموعة من الموضوعات كالوحدة العربية وهزيمة حزيران والسجن السياسي ... كما عُني هذا الفصل بتحديد الإطار المرجعي والجوانب الفكرية من خلال دراسة الشخصية الروائية بتحديد ملامحها الفكرية وجوانب الوعي لديها، فتصوير الملامح الفكرية يكشف عن الحالة الذهنية للشخصية ، ويبين ردود أفعالها ، كما أن تصوير وعي الشخصية يحدد رتبتها ويكشف عن موقعها الكفري لعالمها الفني ، كما أنه يبذر نواة الصراع بين الشخصيات.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

يهدف هذا البحث إلى دراسة وتحليل أعمال الكاتب الأردني "علي حسين خلـــف" القصصية والروائية من الناحتين الفكرية والفنية.

فلقد كان للكاتب "خلف" المولود في فلسطين سنة ١٩٤٥م، والمتوفى فـــي الأردن سنة ١٩٩٦م، حضور متميز في الساحة الفكرية والأدبية ، وترك وراءه عشرات الكتـــب التي تتوزع بين فن القصة القصيرة والرواية والدراسات الفنيـــة والتعليقـــات السياســية والفكرية، إضافة إلى يومياته المطبوعة.

أما سبب اختياري لهذا الموضوع فهو نابع بالدرجة الأولى من الإحساس بالواجب الثقافي ، فقد شهدت الساحة الفنية في الأردن في العقدين الماضيين تطوراً ملحوظاً فـــي مجال الرواية والقصة القصيرة، مما يملي على كافة المعنيين الاتجاه نحـــو هـــذا الكـم الإبداعي للتعريف به. أما أهم حافز لي في اختيار "خلف" دوناً عن غـيره مـــن الكتـــاب الروائيين الأردنيين هو تشجيع أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "نبيل حداد" إذ كـــان لـــه أكبر الأثر في إرشادي وتوجيهي للبحث في أعمال "خلف" القصصيـــة والروائيـــة، فـــ "خلف" على الرغم من مجهوداته المتعددة في الساحة الفنية، فإنه لا يزال مجـــهولاً لـــدى الكثيرين، كما أن أعماله لم تنل نصيبها الذي تستحقه مـــن الدراســـة والبحـــث، فمعظـــم المتابعات النقدية التي حظي بها "خلف" تتخذ شكل المقالات الصحفية التعريفية التي تميل إلى إطلاق الأحكام العامة على بعض نتاجاته ، ولكنه لم يحظ بكتاب نقـــدي مخصـــص للحديث عنها.

لقد قامت المعالجة الفنية على أساسيين:

١- الاستعانة بما تمتلكه الرواية أو القصة كنوع أدبي من قواعد عامة متعـــارف عليها.

٢- الانطلاق من الواقع الإبداعي نفسه.

فمن المعروف أن فن القص فن تولي درامي يقوم على أساس أحداث تكشف عـــن صراع، وقع أو يحتمل أن يقع، يمنح المتلقي في نهاية المطاف متعة جمالية ، بغض النظر عن وجود منفعة مباشرة. أي أن العمل القصصي كما يضم بين ثناياه ما يكـــون للمتعـــة الجمالية، فإنه قد يضم أيضاً الهدف الأخلاقي أو العقائدي أو الاجتماعي .... شـــريطة أن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتم ذلك بواسطة التلميح لا التصريح والتصوير لا التقرير. إن فن القص في أحد مفاهيمه هو تعبير عن رؤية (الكاتب للحياة، أو هو تعبير عن موقفه منها، من خلال تصويره لما يشعر به من أحاسيس وعواطف، بواسطة الشخصيات التي تتحرك من خلال الأحداث في إطار من الزمان والمكان. إن رؤية الكاتب المستقاة من واقعه المعيشي -تدعمها ثقافته وخبرته وتجربته وتجارب الآخرين - لا بد لها من أن تنعكس على العمل الفني ممثلة بالشخصية والحدث والأسلوب والزمان والمكان ... الخ .

لقد كان للاهتمام الكبير الذي حظي به فن القص في العصر الحديث دوراً بارزاً في كثرة الأعمال القصصية، وتعدد مدارسها ووسائلها التقنية، وحاول العديد من الكتاب تطوير وسائلهم التقنية متخذين من ظروف العصر مبرراً لهذا التجديد والتحديث، وظهر ما يعرف بالتقنيات الحديثة. ولقد نجح العديد من الكتاب في فرض تقنياتهم ووجهات نظرهم في دنيا النقد الأدبي، فاستطاعوا إحداث تغييرات ملحوظة في نظرية القص، وأسسها التقليدية ، فمنهم من حاول تحطيم عنصري الزمان والمكان، ومنهم من غابت عنده منطقية الأحداث وتسلسلها ومنهم من حاول تحطيم المفهوم السائد للشخصية ، ومنهم من اتجه إلى علم النفس ، فحاول الاستفادة مما يعرف باسم تيار الوعي والمونولوج والحلم ... الخ .

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن دراسة فن القص يمكن أن تتم من خلال الاهتمام بـ:

أ- المضمون ودلالته كالنموذج والقضايا الفكرية والاجتماعية .

ب- القواعد الفنية ممثلة بالشخصيات والأحداث والزمان والمكان واللغة والأسلوب.

وتشتمل الدراسة على مدخل وبابين:

- تناول المدخل المدرسة الواقعية التي ينتمي إليها "خلف" : أسسها وعناصرها وتياراتها . مع سيرة لحياة الكاتب .
- اختص الباب الأول المعنون بـ "القصة القصيرة عند خلف" بدراسة فن القصة عند خلف ، ويضم هذا الباب فصلين :

وقد أفرد الفصل الأول "الموضوعات والقضايا" للحديث عن أهم الموضوعات التي طرحتها مجموعات "خلف" القصصية، وهي موضوعات مستقاة في الغالب من صميم القضية الفلسطينية ... قضية الأرض التي ارتوت بالدماء مراراً وتكراراً، الإنسان الفلسطيني في المنفى مشكلاته وآلامه وهمومه وطموحاته ، فقصصه منحوتة من ملامح

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا الوطن والواقع اليومي. كما اهتم هذا الفصل بالكشف عن تجربة الكاتب الثقافية الواسعة، الضاربة بجذورها في خلفيتنا السياسية والاجتماعية، حيث نجد بعض القصص التي تحمل مضامين اجتماعية تتمحور حول الفقر وهموم المواطن الكادح، كما نجد بعض القصص التي تعمد إلى معالجة بعض القضايا السياسية والوطنية والاجتماعية، كالصراع العربي الإسرائيلي، وقضية التعايش السلمي بين الفلسطيني واليهودي ....الخ .

واهتم الفصل الثاني "الرؤى والأدوات" بالحديث عن الأدوات الفنية، التي تكشف عن محاولة الكاتب تجاوز البناء التقليدي، واستخدام تقنيات فنية حديثة كالقطع والمونتاج وتيار الوعي ... الخ .

أما الباب الثاني "الفن الروائي عند خلف "فقد خصص للحديث عن أعمال "خلف" الروائية وقد قسم هذا الباب إلى قسمين:

أفرد الفصل الأول "المرتكزات الموضوعية والإطار المرجعي" للحديث عن أهم الموضوعات التي طرحتها أعمال "خلف" الروائية، وتتسم الموضوعات الروائية بالتنوع فهي لا تقتصر على القضية الفلسطينية، وإنما عمدت إلى تجاوزها، حيث تتناول مجموعة من الموضوعات، كالوحدة العربية وهزيمة حزيران والسجن السياسي ... كما عني هذا الفصل بتحديد الإطار المرجعي والجوانب الفكرية، من خلال دراسة الشخصية الروائية، بتحديد ملامحها الفكرية، وجوانب الوعي لديها، فتصوير الملامح الفكرية يكشف عن الحالة الذهنية للشخصية، ويبين ردود أفعالها، كما أن تصوير وعي الشخصية يحدد رتبتها، ويكشف عن موقعها الفكري لعالمها الفني، كما أنه يبذر نواة الصراع بين الشخصيات.

أما الفصل الثاني "الرؤى الفنية: أسسها وتجلياتها" فيهتم بدراسة أدوات الكاتب الفنية، وأثرها في إكمال البناء الفني للرواية .

وفي الختام لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور "نبيل حداد" الذي تكرم وقبل الإشراف على هذه الرسالة ، وغمرني بعلمه ولطفه، وتوجيهاته السديدة، كما أتقدم بالشكر للدكتور "إبراهيم الفيومي" والدكتور "تركي المغيض" لتفضلهما بقبول مناقشة هذه الرسالة . كما أتقدم بالشكر إلى أبناء الكاتب وزوجته لتعاونهم معي من أجل توفير المراجع والمصادر المطلوبة لإتمام البحث .

والله من وراء القصد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المدخـــل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الواقعية:

المصطلح – النشأة – التطور

يشبه البعض الواقعية بأنها كالنهر العظيم الذي تفرعت منه قنوات وقنوات، ذلك أن الواقعية توحي بأكثر من دلالة، وتحمل أكثر من معنى، نظراً لاختلاف المراحل التاريخية التي مرت بها، وتعدد وجهات النظر إليها، وفق ظروف كل بلد والخصائص التي يتميز بها عن غيره[1].

ويرى بيتروف أن الواقعية برزت كانعكاس في الفن والأدب لانقلاب تقدمي عظيم الأهمية شهدته الإنسانية في عصر النهضة، عصر تطور علاقات اجتماعية جديدة أعقبت مرحلة الإقطاع، إنه عصر انبعاث شخصية الإنسان، فقد طرحت النهضة مقولة الإنسان والمجتمع بمفهوم إنساني جديد لا علاقة له باللاهوتيات، وصارت الاناسية التي تبوأت مقام الروح في الظروف الاجتماعية التاريخية الجديدة الأساس الفكري لفن الواقعية[2]. ويضرب مثالاً على ذلك بأعمال شكسبير التي تمتلك أهمية كبرى كقمة واقعية في عصره، وكذلك تجربته الفنية التي برزت فيها مبادئ التطور التاريخي اللاحق للواقعية، واتجاهاتها في الأدب العالمي. فواقعية شكسبير كمنهج فني تتميز بتصوير الإنسان مرتبط بالمقام الأول بفهمه له ككائن مستقل في نشاطه عن القوى الإلهية مرتبط بعالم الواقع[3].

وفي القرن التاسع عشر تأثرت الواقعية بالتقدم العلمي، مستعينة بمناهجه في دراسة المشكلات العصرية، مرتكزة على الحيدة في نقد الواقع دون اندفاع وراء العاطفة، وتأثر بالأفكار السابقة محاولة التركيز على الواقع الاجتماعي والإنساني في محاولة جادة لتبيان البؤس المصيري، وظواهر الخلل الاجتماعي، وقد عرفت هذا الاتجاه فيما بعد بالواقعية النقدية.

لقد مثلت هذه الواقعية عنصراً جديداً في تطور الآداب العالمية لأنها جسدت في تصويرها الأوضاع الاجتماعية والسياسية والتي كانت سائدة في القرن التاسع عشر، ولا سيما بعد أن أنضجت أفكار الثورة الفرنسية مبادئ هذه الواقعية ، فعكس كتّابها سمات عصرهم، وعبروا عن مشاعر الناس وأفكارهم وآمالهم ، وهذا يعني أن أدب الواقعية

---

[1] سيد حامد النساج، الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١م، ص١٧ .

[2] بيتروف، الواقعية النقدية، ت شوكت يوسف ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٨٣م، ص٩ .

[3] الواقعية النقدية، ص١٦-١٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النقدية لم يكن منفصلاً عن التقاليد الواقعية السائدة، بل كان مكملاً للتجربة الإنسانية معيداً خلق العالم من جديد، فالفن الواقعي النقدي يتميز عن غيره بخلق النماذج الواقعية وخصوصاً أن كتّابها استطاعوا تجسيد العلاقات الاجتماعية والسياسية والفكرية، وهذا ما عجزت عنه الاتجاهات الواقعية السابقة التي اكتفت بتتبع طبائع المجتمعات والشخصيات[1].

ويعدّ بلزاك وفلوبير أكبر كتّاب الواقعية النقدية، فقد كانا يتحريان الواقع بدقة ويصورانه تصويراً يكاد القارئ يلمسه، فبعض النقاد يرى أن التاريخ الأدبي لم يعرف كاتباً أعمق من بلزاك إدراكاً لمشكلات مجتمعه، وأوسع خبرةً بأوجه نشاطه وأكبر قدرةً على خلق حياة عصره الاجتماعية في أعماله، وإتقان ذلك إلى حد تمكين القارئ من أن يعيش هذه الحياة ويطلع على كل خافية من خوافيها.

وهو لم يصل إلى هذا الحد من التوفيق في عمله إلا بتحري الحق والتزام الصدق في تصوير الواقع دون أي تأثر بمعتقداته الخاصة وميوله الذاتية[2].

ومما يتميز به بلزاك أيضاً أنه لم يكتف بتصوير حياة المجتمع فقط، ولكنه حاول أن يستكشف قوانينه. وشخصياته أحياء من لحم ودم نعرف على وجه التحديد وجوههم وملابسهم ، وأعمالهم ومساكنهم، إلى جانب ما نعرفه عن أفكارهم وميولهم وحساناتهم، وعيوبهم ، وهو يتعمق دراسة تلك الشخصيات على أساس الجنس والسن والبيئة والعصر[3].

كما عرف بلزاك بخياله الخصب، ولكن النقاد يأخذون عليه أنه يكثر من الوصف، ويتطرق إلى تفصيلات لا داعي لها، وينكر البعض عليه واقعيته، مستندين إلى أن تضخيمه للأمور ومبالغته في الوصف واستغراقه في التفاصيل يطمس الحقائق الموضوعية[4].

أما فلوبير فقد حاول أن يقاوم الإفراط في العناية بالمضمون الاجتماعي للأدب على حساب غيره، لا بالغض من شأنه، وإنما بالاهتمام الواعي بالشكل في نفس الوقت،

---

(1) ميشال عاصي، الفن والأدب، المكتب التجاري، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص٢١٠ .

(2) محمد الشوباشي، الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص١٢٣ .

(3) المرجع السابق، ص١٢٦ .

(4) المرجع نفسه .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للوصول إلى لون من ألوان التوازن الأدبي الضروري[1]. وكان فلوبير يرى أن على القصص أن تكون أخلاقية المغزى دون أن تكون أخلاقية النصوص، فإذا عجز القارئ عن استخلاص مضمونها الاخلاقي فمرجع ذلك إلى أحد أمرين، فإما أن يكون القارئ غبياً، وإما أن يكون الكاتب غير صادق[2]. والروائي الذي يسعى إلى الكمال في نظره، عليه أن يبعد أفكاره وانفعالاته وتأثيراته عن العمل الذي ينقل صورته. وهذا يعني أن الفن بالنسبة لفلوبير قريب من العلم، فعلى الروائي كي يكون واقعياً دقيقاً أن يكون عادلاً متجرداً حذراً من الوقوع في تشابك الحياة الاجتماعية وهو ببقائه جانباً وانعزاله نسبياً، يستطيع أن يصف بأكبر قدر ممكن من العدل الواقعية الخارجية ، كما عليه أن يلاحظ الواقعية بتواتر ليستقي منها دائماً الصفات الأكثر حرارة وديناميةً[3].

إن الواقعية النقدية وإن كانت تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وتفسيره، فإنها ترى أن الواقع شر في جوهره، وإن ما يبدو خيراً، ليس في حقيقته إلا بريقاً كاذباً أو قشرة ظاهرية. إن الواقع في الواقعية النقدية هو الأثرة وما ينبعث عنها من شرور وقسوة ووحشية، وما القيم الأخلاقية والمواصفات الاجتماعية إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان[4].

واصل التيار الواقعي عند الغربيين تطوره حتى انتهى عند "إميل زولا" في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى مذهب الطبيعية، الذي وإن كان يعتبر استمراراً طبيعياً للواقعية إلا أنه في الواقع قد تقدم في نفس الاتجاه تقدماً واسعاً يكاد يجعل منه مذهباً فلسفياً وأدبياً قائماً بذاته. فإذا كانت الواقعية قد اعتمدت على الملاحظة المباشرة لكي تصور الواقع على النحو الذي آمنت بحقيقته فإن الطبيعية لا تكتفي بالملاحظة، بلا تستعين بالتجارب والأبحاث العضوية والفسيولوجية لمعرفة حقائق الإنسان العميقة وحقائق الحياة. وقد صاغ "زولا" هذا المنهج في كتابه "القصة التجريبية". والطبيعية تسعى إلى تصوير واقع الحياة أو طبيعيتها وفهمها، ولكنها ترد هذه الطبيعة، وهذا الواقع إلى حقائق حياتنا

---

(1) صلاح فصل، منهج الواقعية في الابداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م، ص١٦-١٧ .

(2) الأدب ومذاهبه، ص١٢٣ .

(3) عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٢٩٧ .

(4) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص١٠٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العضوية وتأثير هذه الحقائق بل وسيطرتها على كافة مشاعرنا وأفكارنا وأخلاقنا في الحياة[1].

ويلخص الشوباشي الفرق بين الواقعية النقدية، والطبيعية في النقاط التالية[2]:

١- يفسر الواقعيون عيوب الناس على أنها عيوب اجتماعية، في حين يفسرها الطبيعيون على أنها عيوب ذاتية فردية.

٢- صوّر الواقعيون مدى خضوع شخصياتهم لأحكام النظام الاجتماعي السائد على عكس الطبيعيين الذي صوروا شخصياتهم خاضعة أولاً وآخراً لغرائزها وأهوائها.

٣- يشرح الواقعيون كيف أن صفات الأفراد في المجتمع تتولد من نظام حكمه، في حين ينسب الطبيعيون هذه الصفات لعامل الوراثة.

٤- يحلل الواقعيون سلوك الناس ويعللونه، في حين يصفه الطبيعيون كما هو، دون أن يزيدوا أو ينقصوا.

٥- يهدف الكاتب الواقعي إلى تعريف العام عن طريق الخاص، وبذلك يكون عمله مثمراً في حين لا يستهدف الطبيعي إلا تعريف الخاص، وتنتهي مهمته عند هذا الحد، وبذلك يكون عمله ناقصاً.

وهكذا يمكن القول إن كلاً من الواقعية النقدية والطبيعية في تصويرهما للحياة كانتا تنظران إليها نظرة خاصة متشائمة، تسعى إلى تصوير البشاعة فيها، وتقديم الحقائق كما هي دون تعديل أو تغيير.

وفي روسيا تمر الواقعية بطور جديد عرف بـ "الواقعية الاشتراكية، أو الواقعية الهادفة" متأثرة بالفلسفة المادية الماركسية، فالإنسان من خلال الإنتاج الذي يحكم وجوده الاجتماعي، يدخل في علاقات إنتاج محدودة ضرورية، مستقلة عن إرادته ، وهي علاقات تنطبق على مستوى معين من تطور قواه الإنتاجية المادية، ومجموع هذه العلاقات يمثل البنية الاقتصادية للمجتمع، وهي القاعدة الواقعية التي تقوم على أساسها البنية العليا التشريعية والسياسية والثقافية والتي تنطبق على أشكال محددة من الضمير الاجتماعي، وعلى هذا فإن طريقة الإنتاج في الحياة المادية هي التي تكيف عموماً التطور الاجتماعي

---

[1] مندور الأدب ومذاهبه، ص١٠٦ .

[2] المرجع نفسه، ص١٢٩-١٣٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والسياسي والروحي للحياة، فليس ضمير الإنسان هو الذي يحدد كينونته، ولكن على العكس من ذلك نجد أن وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد ضميره[1]. لقد لخص سميونوف خصائص المذهب الواقعي الاشتراكي حين أشار إلى أن "ما نسميه واقعاً ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة، فأي شيء لا يتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه، ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي نريده، والذي فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا ، ونحن في حاجة اليوم إلى أن نقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم ... ثم إنه لا يلزم لكي يوصف الأدب بالصدق أن يقص ما حدث فعلاً، بل يكفيه أن يقص ما يمكن حدوثه، وبذلك يصبح أدباً معقولاً مشاكلاً للحياة وبالتالي صادقاً[2].

وتهتم الواقعية الاشتراكية بالطبقة العاملة الجديدة، أو تلك القوة القادرة على خلق مجتمع جديد ومدينة جديدة، بمعنى عرض الواقع الجديد، واقع الاشتراكية، وتتحدد وظيفتها إلى الحياة نظرة متفائلة، نظرة بناء لا نقد، باعتبار أن نجاح الثورة وتحطيمها للقديم الفاسد، يجب أن يتبعه مرحلة بناء وتعمير، وهذه المرحلة تحتاج إلى تفاؤل وثقة بالنفس وبالغير، وأمل في المستقبل وقدرة على التحكم في المصير ومن هنا أصبح أحد المعالم الرئيسية في الواقعية الاشتراكية تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته، فهي وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة الشعب ومشاكله فإن روحها متفائلة تؤمن بإيجابية الإنسان وإمكانياته، على أن يأتي بالخير وأن يضحي في سبيله بكل شيء دون يأس أو تشاؤم أو مرارة، إن غايتها هي البناء وتطوير حياة الشعوب والوصول بها إلى مستويات أعلى[3].

ومن خلال ما سبق يبدو الفرق واضحاً بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية فالواقعية النقدية تعرض لجوانب الشر في النفس البشرية، وتصور المجتمعات تصويراً ناقداً دون أن تقترح سبلاً للإصلاح، كما أنها تهتم بالنفس البشرية المحطمة التي لا تملك القدرة على تغيير المجتمع. أما الواقعية الاشتراكية فهي واقعية متفائلة تهتم بالخير والشر الموجودين في المجتمع دون تمييز بينهما ساعية إلى البناء وتحقيق التقدم الإيجابي المتفائل.

---

(1) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص٦٤ .

(2) مندور الأدب ومذاهبه، ص١٠٢ .

(3) الرومانسية والواقعية، ص٩٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الواقعية في العالم العربي

ظهر التيار الواقعي في العالم العربي، بعد ظهور الأحزاب الاشتراكية ، أي أنه لم يكن امتداداً طبيعياً لتيارات فكرية، كما هو في البلدان الكبرى مثل فرنسا وروسيا وألمانيا[1]. ففي مصر – والتي كان لها السبق في السير نحو الاتجاه الواقعي بين دول العالم العربي، كان الثوب الجديد الذي ارتدته الواقعية في روسيا تحت اسم الواقعية الاشتراكية هو الذي بهر عيون النقاد، فراحوا يطالبون الكتاب بضرورة ارتدائه والتحلي به والتشبث بأهدابه، وظل صوت النقاد الواقعيين عالي النبرة لفترة طويلة، طاغياً على ما عداه من النبرات، وساعدت قيام ثورة "٢٣ يوليو ١٩٥٢م" الكتاب على إنتاج أدب وفن واقعي يعبر عن طبيعة المرحلة[2].

ومن أبرز أعلام المدرسة الواقعية النقدية في مصر لويس عوض، الذي كتب لترجمته "بروميثوس طليقاً" ١٩٤٧م، مقدمة أوضح فيها منهجه الأدبي، وفيها يبدو الكاتب متمسكاً بالنظرة الواقعية الاشتراكية أو الماركسية، فهو ينطلق منها في دراسة الظواهر الأدبية، حيث يبين مدى ارتباط البناء الفوقي بالبناء التحتي، ويربط الأدب بالفعالية الإنتاجية والعلاقات الاجتماعية الناجمة عنها[3]. كما برز في هذا الإطار كل من محمد مندور، والشوباشي، وعبدالرحمن الشرقاوي وسلامة موسى، ومحمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس، وهم يضعون نصب أعينهم ما وصل اليه الأدب الروسي من تطور في أعقاب الثورة الاشتراكية الكبرى في روسيا.

بدأت ملامح الواقعية في الظهور في البداية في مجال القصة القصيرة على يد "محمد لطفي وعيسى عبيد" ثم أخذت تظهر وتستكمل في مجال القصة الطويلة "الرواية" والمسرحية على يد كل من توفيق الحكيم، وإبراهيم المازني، وطه حسين، وطاهر لاشين ثم على يد نجيب محفوظ وعبدالحميد السحار، ويوسف السباعي، وسهيل إدريس ... ولكن قبيل الحرب العالمية الثانية انحسرت موجة الواقعية ، وحلت محلها الرومانسية التي رمت إلى الهروب إلى الواقع بعد اليأس من تغييره، ثم بدأت ملامحها تظهر مجدداً بعد الحرب فكانت الولادة الثانية بعد أن كانت الولادة الأولى بعيد الحرب العالمية الأولى[4].

---

[1] حنا عبود، المدرسة الواقعية في النقد الأدبي الحديث، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٨، ص٥١ .

[2] الرومانسية والواقعية، ص١٠١ .

[3] بيرسي بيشن شلي –بروميثوس طليقاً – ت لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

[4] يحيى حقي، فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٥م، ص٩٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد عكست موضوعات الروايات الواقعية والقضايا الفنية من حولها، ملامح التطور الاجتماعي والفني، وبالنسبة للموضوعات، نجد أن هناك اهتماماً بمشكلات التجديد الحضاري ، ودور المرأة في المجتمع، والاهتمام بالطبقة الوسطى بكل ما تعج به هذه الطبقة من أوجه القوة أو الضعف. لقد صار المقياس المقبول هو التعبير عن قضايا اجتماعية تمس القاعدة العريضة من الهرم الاجتماعي. كما تعكس القضايا الفنية المثارة تطور الفن الروائي الواقعي، حيث نمت مقاومة النزعة التخيلية المسرفة التي تهرب من مواجهة الواقع ومناقشته كما أثير الجدل حول لغة التعبير، وهل تكون بالفصحى أو العامية، كما بدأ الاهتمام بالشكل الفني للعمل الأدبي، والتأكيد على ضرورة أن يستمد الشكل من طبيعة المضمون المطروح[1].

أما في بلاد الشام فلقد ظهرت الواقعية كاتجاه في الثلاثينيات ، ما لبث أن تحول إلى تيار في الخمسينيات، وإذا كان الروائيون العرب حاولوا مواجهة الواقع، فارتبطت أعمالهم بمشكلات المجتمع، فإن الشكل الفني لهذه الروايات ظل متأثراً بالثقافة الفرنسية أو غيرها في كل من سوريا ولبنان ، وبالثقافة الإنجليزية أو عبرها في فلسطين والأردن، بالإضافة إلى ذلك فإن الروايات التي غلبت عليها الرؤية الواقعية النقدية سجلت تطوراً ملحوظاً إذا ما قيست بمرحلة البدايات، وسيطرت الموضوعات السياسية على معظم النتاج الروائي ، في حين أن الروايات التي غلبت عليها الرؤية الواقعية الاشتراكية بقيت قليلة جداً، والملاحظ أن الروايات الواقعية التي كتبت بعد النكسة شهدت تطوراً فنياً ملحوظاً في الروايات الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ، غير أن لكل تيار سماته، ففي الوقت الذي استقطب موضوع نكسة حزيران وانعكاساتها روايات الواقعية النقدية، استمر كتاب الواقعية الاشتراكية في تصوير صراع الطبقات ، وتركيز الضوء على طبقات السفح والإشادة ببطولاتها في التصدي للمستعمرين والإقطاعيين وحلفائهم، وإذا كان كتاب الواقعية النقدية قد حققوا مزيداً من الإقبال على بعض أساليب السرد المعاصرة، وحاول بعضهم التمرد على الحبكة التقليدية، فإن معظم كتّاب الواقعية الاشتراكية أعرضوا عن توظيف مثل هذه الأساليب في رواياتهم بصورة فعالة[2].

---

[1] محمد حسن عبدالله ، الواقعية في الرواية العربية، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧١م.

[2] إبراهيم الفيومي، الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقف "خلف" إلى جانب الكتّاب الواقعيين، الذين اتخذوا من الواقع منبعاً يستقون منه موضوعاتهم وقضاياهم ، مؤمناً أن الأديب الحق هو الذي يستطيع أن يجعل من الأدب وسيلة للتأثير في المجتمعات، بل والتمهيد للمتغيرات المستقبلية والتنبؤ بها.

وكأي أديب واقعي وجد "خلف" في الفن القصصي، المجال الأرحب والأوسع للتعبير عن رؤياه لهذا الواقع الذي نعيش فيه، ويمكن إرجاع ذلك إلى طبيعة الحقبة التي نعيش فيها، والتي تحفل بالعديد من التعقيدات والصراعات والتناقضات، والنقلات المفاجئة على شتى الأصعدة السياسية والاقتصادية والصناعية والاجتماعية ، بالإضافة إلى نجاح هذا الفن في التعبير عن انعكاس تلك الطبيعة بكل جوانبها في وعي الكاتب. فهذا الفن يرتكز "على مجموعة من الأحداث تعالج مشاكل شخصيات إنسانية أو تصور مجتمعاً في مرحلة معينة مختارة خطوطها وألوانها من زحمة الشخصيات والأحداث التي تقابلها المجتمعات المحيطة.[1] " ولقد شهد عالمنا العربي مجموعة من الأحداث التي كان لها دور في إحداث تغيرات عميقة على كافة الأصعدة الاجتماعية والسياسية ... ولعل أهمها أحداث ١٩٤٨م-١٩٦٧م. وما نتج عنها من مشكلات وقضايا شغلت الفكر العربي والعالمي على السواء، وظهور ما يعرف بـ "القضية الفلسطينية". هذه القضية التي لم يكن في إمكان الأدب بكافة أجناسه، وخاصة في عالمنا العربي، إغفالها أو التغاضي عنها، بل كانت محوراً أساسياً للعديد من الأعمال. ففي مجال الفن القصصي، نجد أن القضية الفلسطينية قد "أثرت الفن الروائي بأشكال ورؤى وشخصيات جديدة نابعة من واقع النضال الفلسطيني في مختلف مراحل الانكسار والانتصار والحصار، فتنوعت أشكال البناء الروائي، من الرواية التاريخية والرواية التسجيلية إلى الرواية الفنية التي جمعت بين الواقعية والرمزية والتعبيرية.[2] "

ولئن كان القضية الفلسطينية تأثيرها العام على الرواية العربية، فإن لها تأثيرها الخاص على الأدب الفلسطيني، إذ أنها -القضية الفلسطينية- أدت إلى إيقاد شرارة الثورة الفلسطينية والتي كان لها دور خاص ومتميز، في علاقتها بالأدب، فمسار حركة الأدب الفلسطيني شعراً وقصة ... إلخ "يمكن فصله عن مسار الثورة الفلسطينية على امتداد أكثر من خمسين عاماً، سواء في مراحل الصعود أو الهبوط.[3]"

---

[1] محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، درا الفكر، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٥ .

[2] أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨١م، ص٨٥ .

[3] نزيه أبو نضال، القصص التسجيلية في مجموعة الصهيل،جريدة اللواء،عمان، ٣١ أيار، ١٩٨١م، ص٣٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولقد كان "خلف" واحداً من أولئك الذين وهبوا هذه القضية أدبهم وأعطوها كل ذرة في كيانهم، وكل نشاطهم السياسي والحركي والفكري ، ومعها تحول الهم الذاتي والهم العام إلى قضية واحدة مشتركة هي الأرض والوطن السليب. لم يعد البطل عند "خلف" هو "الكاتب الذي يسجل تجربته ومشاعره الحقيقية أو المتخيلة، وإنما هو الإنسان العادي، المقاتل العادي، والقاص يقوم برصد مشاعره ومشكلاته وهمومه واهتماماته، ولكي ينجح في ذلك عليه قبل ذلك أن يتعايش مع هذا الإنسان ويفهمه عن قرب .

حياتـــه :*

ولد "خلف" في قرية "قُومية" قضاء "بيسان" في ٣١-٥-١٩٤٥م. أي مع انتهاء الحرب العالمية الثانية، ينتمي والده إلى قرية "فحمة" قضاء "جنين" وينحدر من عائلة "الصعابنة" ويذكر الكاتب أن القرية في الأصل كانت تدعى "رحمة" ولكن نابليون، وهو في طريقه لمحاصرة عكا، قام بحرق القرية، لأن واحداً من سكانها قتل جندياً غازياً، فتحول اسمها من "رحمة" إلى "فحمة" وعقب كارثة ١٩٤٨م، اضطرت العائلة إلى النزوح مشياً على الأقدام من بيسان إلى الجليل الأعلى فلبنان فسوريا فالأردن. نزلت الأسرة في البداية مع أبناء عمومتها "آل سليمان" قرية "كفريوبا" واستقرت فيها حتى ١٩٦٥م، انتقلت بعدها إلى مخيم "اربد" بعد سنة إضافية أمقتها العائلة على السفح الجنوبي للتل، بجوار سوق الرمان وفي خيمة مؤقتة أسفل المخيم جهة الشمال، حتى حصلت على "نمرة" سكنية عام ١٩٥١م. وجاء سكن العائلة في الجزء العلوي للمخيم.

توفي الأب "حسين" متأثراً بنزيف حاد، جراء حمله أمتعة الأسرة مشياً في الرحلة الدائرية من فلسطين إلى الأردن حيث انغرز الحبل في جبهته، وظل يعاني منه لمدة ست سنوات ففقدت الأسرة بذلك معيلها الوحيد، وبقي "خلف" مع خمسة إخوة له، في كنف أمهم السيدة "رضوى علي عبدالرحيم".

تلقى "خلف" علومه الابتدائية في مخيم إربد، في ظروف اقتصادية سيئة جداً، ولكونه يتيماً ومتفوقاً في دراسته، فقد قُبل في المشروع الإنشائي العربي للحصول على الشهادة الابتدائية بمدينة "أريحا" وهناك احتضنه السيد "موسى العلمي" وقربه منه، حتى

---

* المعلومات الواردة في هذا البحث عن حياة الكاتب "خلف" تم الحصول عليها من زوجة المرحوم السيدة "سواج عقيل: حيث التقت بها الباحثة يوم الأربعاء ١٥-٧-٩٦م، في منزلها الكائن في حي "أبو نصير"-الساعة العشارة صباحاً، بالإضافة إلى ما كتبه المرحوم عن حياته في نهاية مجموعته "طيور الجنة".

© Arabic Digital Library Yarmouk University

غدا الناطق شبه الرسمي باسم الطلاب أمام الوفود الأجنبية والعربية. وفي المرحلة الإعدادية من تعليمه، بدأ "خلف" محاولاته في كتابة القصة والرواية، وكانت ثمة صداقة قد نشأت بينه وبين أستاذه "شاهر الحمود" بدأت على هيئة استشارة بنص روائي، صيغ باللهجة المصرية، تحت تأثير السينما، وبدلاً من أن تستمر الحوارات حول النص، أحاله أستاذه بذكاء على رفوف مكتبته التي حوت كنزاً من الكتب كان يفتقدها. ومن خلال هذه المكتبة تعرف على : تولستوي ودوستويفسكي وهوجو وتشيخوف وزولا. ومن العالم العربي وقف عند جبران والمنفلوطي وطه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، ومن الشعر وقف عند "أحمد شوقي وحافظ إبراهيم والمتنبي، ومن الفلسفة ماركس وإنجلز ونيتشه وديكارت ... .

بعد هذه المطالعات أصيب "خلف" بإحباط نفسي، مزق على أثره روايته الأولى، والتحق بمركز الشباب في "مخيم إربد" وتولى تحرير مجلة الحائط للنادي لمدرستي الذكور والإناث في المخيم، وحصل على منحة تدريبية في مدرسة "الفرندز" "برام الله" وشارك في مسابقات القصة القصيرة لمراكز الشباب في الضفتين لسنوات متعددة، وفاز بالمرتبة الثانية، ثم بالمرتبة الثالثة.

حصل على الثانوية العامة من مدرسة "فلسطين للخطوط الأمامية" "بطولكرم" حيث تعهدته السيدة "مفيدة عبدالمجيد" بالرعاية الكاملة، وتحملت نفقات إقامته وكسوته وثمن كتبه، وكان المتحدث الرسمي باسم الطلاب في احتفالات المدرسة وأمام الوفود الزائرة.

حصل عل منحة دراسية إلى القاهرة على حساب المجلس الإسلامي الأعلى، فالتحق بجامعة "عين شمس" قسم الدراسات النفسية والاجتماعية وتخصص في علم النفس، ونال الإجازة سنة ١٩٦٨م. وفي القاهرة كان عضواً في الهيئة الإدارية للاتحاد العام لطلبة فلسطين "٦٥-٦٧م" وفي هذه الفترة كان له نشاط شعري، نشر بعضه في إذاعة فلسطين، كما نشر بعض القصص في جريدة "الجمهورية".

والتحق "خلف" بحركة القوميين العرب سنة ١٩٦٢م، وعندما عاد إلى الأردن شارك في مؤتمر "آب-٦٨" وأصبح عضواً في قيادة الإقليم عن الجناح اليساري، حتى ميلاد الجبهة الديمقراطية ، حيث كان عضواً مؤسساً. غادر "خلف" الأردن إلى جمهورية "اليمن" الديمقراطية في "نيسان ١٩٧٠م" وعمل في جريدة "١٤-أكتوبر" وانتقل إلى جامعة عدن وعمل في كلية التربية العليا، كرئيس لقسم التربية وعلم النفس ٦٣-٧٦م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وبالإضافة إلى عمله الصحفي وكتاباته السياسية، عرف في عدن بدوره المسرحي، حيث كتب أربع مسرحيات هي "الجيل – الأم – العاشرة ليلاً في سمحان – صراع على مأرب" كما كتب عدداً من التمثيليات الإذاعية، وكان مراسلاً صحافياً لمجلات:- البلاغ والحرية ودراسات عربية. وفي عدن تزوج من الشريفة "سراج عمر عقيل" وبعد انجابها طفلهما الأول "غسان" ١٩٧٤م غادر إلى بيروت، وهناك تولى رئاسة تحرير جريدة "العودة" منذ إنشائها، حتى مغادرته بيروت بعد الحصار. فاز بانتخابات الهيئة الإدارية للاتحاد العام للكتّاب والصحافيين الفلسطينيين – فرع لبنان، وأصبح أميناً للفرع ما بين ٨٠-٨٢م.

وبعد خروج المقاومة الفلسطينية من لبنان فضّل "خلف" العودة إلى وطنه الثاني "الأردن". وفي الأردن مرّ بظروف مادية صعبة، اضطرته للعمل في أعمال متعددة، فعمل في مصنع للألبان ، وفي أحد الأفران، غير أنه لم يستطع الاستمرار، فعمل في كشك صغير في مطار الملكة علياء – مع زوجته- ولم يستطع الزوجان الاستمرار فقد كان العمل مرهقاً ومدخوله لم يكن جيداً لاستمراره، فاضطرا لتركه ، فنصحه بعض الأصدقاء، بفتح دار للنشر، ولتوفير رأس مال مناسب، قام "خلف" بطبع بعض أعماله "الغربال – الصهيل – الحصار" وقام ببيع معظم النسخ داخل بيته ، وعندما توفر له رأسمال جيد، قام بفتح دار "ابن رشد" للنشر والتوزيع.

اضطرته الخسارة التي مُنيت بها الدار، إلى التخلي عنها والبقاء بدون عمل، وكان الدخل الوحيد للعائلة المكونة من خمسة أفراد، هو راتب الابن الأوسط "أسامة" الذي كان يعمل في جيش التحرير.

أصيب الكاتب قبل وفاته بالسكري، وكانت تكاليف العلاج تقصم ظهره، حتى أنه في كثير من الأحيان، كان يضطر إلى عدم القيام بالعديد من الفحوصات المطلوبة لارتفاع تكاليفها، فازدادت حالته الصحية سوءاً، وقد وافاه الأجل في ١٢-٢-٩٦م.

أهم أعماله:

يمكن تقسيم أعمال "خلف" إلى قسمين:

أ- أعمال تاريخية وتضم :

١- تجربة الشيخ عز الدين القسام – دراسات تاريخية سياسية .

ط١ – دار ابن رشد ، عمان – ١٩٨٥م .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ط٢ – دار حوار – اللاذقية – ١٩٨٦م.

٢- الحضارة الكنعانية والتوراة – دراسة تاريخية دينية – دار ابـــن رشـــد – عمـــان – ١٨٨٩م.

٣- "أبو سلمى" زيتونة فلسطين – توثيق أدبي .

ط١ – اتحاد الكتّاب الفلسطينيين – بيروت – ١٩٨٠م.

ط٢ دار الأسوار – عكا – ١٩٨٠م.

٤- توفيق عبدالعال – سيرة ونقد –

ط١ – بيروت – ١٩٨٠م – باللغتين العربية والإنجليزية .

ط٢ – دار ابن رشد – عمان – ١٩٨٥م.

٥- الحصار – يوميات بيروت – دار ابن رشد – عمان – ١٩٨٣م.

ب- أعمال أدبية وتضم:

١- الروايات:

١-عصافير الشمال – دار ابن خلدون – بيروت – ١٩٨٠م.

٢- حافة النهر – دار ابن رشد – عمان – ١٩٨٩م.

٣- نجم المتوسط – دار الكرمل – عمان – ١٩٩٧م.

٢- مجموعات قصصية:

١- خذوني إلى بيسان- دار ابن خلدون – بيروت – ١٩٧٧م.

٢- الغربال – دار ابن رشد – عمان – ١٩٨٤م.

٣- الصهيل :-

ط١ – اتحاد الكتّاب الفلسطينيين – بيروت – ١٩٨١م.

ط٢ – دار الأسوار – عكا – ١٩٨١م.

ط٣ – رابطة الكتاب الأردنيين – عمان – ١٩٨٣م.

٤-مدن وغريب واحد

ط١ – دار ابن رشد – عمان – ١٩٨٥م.

ط٢ دار حوار – اللاذقية – ١٩٨٦م.

٥-عصافير الجنة : مخطوطة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جـ- قصص للأطفال وتضم:

١- الحسون يكتشف السر – دار ابن رشد – عمان – ١٩٨٤م.

٢- الحجر السابع "لم تنشر".

٣- سامر والخواجا "لم تنشر".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الأول

القصة القصيرة عند خلف

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول
الموضوعات والقضايا القصصية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١- الموضوعات القصصية:

لكل عمل فني موضوعه ومضمونه اللذان لا بدّ من فهمهما بشكل جيد حتى نتمكن من نقد العمل بشكل صحيح. فالموضوع جزء رئيسي من العمل نفسه، فهو "المنطلق الأولى الذي يعطي القاص والفنان عموماً، البداية لصياغة عمله[١]". والموضوعات تختلف باختلاف الفنون التي تقوم على إبرازها، فموضوعات الملاحم عادة ما تكون ذات خصائص مباشرة، والموضوعات الأدبية تصور في أكثر أحوالها رؤية أو نظرة معينة تثري بها حياة الناس، ..... وإجمالاً يمكن القول إن الموضوعات في الفنون تختلف بقدر فكرها وأداة التعبير والوسائل التي يسخرها فنان التكوين للتنفيذ[٢].

والموضوع في الفن لا يكون اعتباطياً، فهو يخضع للوضع التاريخي والطبقي والشخصي، ففي الخمسينات مثلاً، كثرت في بريطانيا الروايات التي تتخذ حياة الطبقة العاملة موضوعاً لها. وكان هذا يعكس اشتداد الأزمة الاقتصادية وبالتالي الاجتماعية. وفي العالم العربي نلاحظ كثرة الأعمال الروائية والقصصية التي تتخذ حياة المناضلين والسياسيين موضوعاً لها، وهذا يعكس التحرك السياسي في المجتمع العربي من ناحية ويسلط الضوء على الطبقات السائدة في هذه الفترة من جهة ثانية. فالموضوع الجديد لا يشكل مضموناً جديداً، بل إنه أقرب إلى الظاهرة التي تستخرج منها مضموناً، ومعنى تستخرجه من ظواهر أخرى[٣].

والموضوع في الرواية أو القصة، هو عناصر وخيوط شبكة العلاقات التي ينسج الكاتب من خلالها عالمه الروائي أو القصصي فنحن نقول: إن البرجوازي الصغير أو أسرته ومشكلاته هي موضوع الأديب الفلاني، وإن الكاتب الفلاني يتخذ من حياة المثقفين وهمومهم موضوعاً له ... فالموضوع إذن هو "العين التي ينظر من خلالها مبدع الأثر إلى مضمونه ، هو المقطع الذي يضعه مبدع الأثر تحت مجهره لدراسته، ليصل من خلاله إلى المضمون - الموقف - الرؤية."[٤]

"إن مجموعة من العناصر أو الأشخاص أو الأحداث أو الوقائع أو شرائح الحياة، أو أي بعد من أبعاد الحياة ... كل ذلك يصلح أن يكون موضوعاً في العملية الأدبية، غير

---

[١] عبدالله رضوان ، النموذج، دراسة نقدية للجوانب الفنية ، الأقلام، ع٨، سنة ١٦، ١٩٨١م، ص٧.

[٢] كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، ١٩٧٨م، ص٢٩٨ .

[٣] محمد كامل الخطيب، السهم والدائرة، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ص١٨.

[٤] المرجع نفسه، ص١٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنه مادة خام غير مشكلة فنياً، ما زالت لم تصغ صياغة فنية، ولم تتشكل تشكيلاً جمالياً، ومن هنا لا يحق للنقاد تناولها بالنقد قبل أن تتشكل ويعاد تركيبها وصياغتها في عمل أدبي بعلاقات جديدة، ومن مواقف جديدة، ومن زاوية رؤية خاصة بالأديب المشكل لها، إنها قبل إعادة الصياغة مادة للعملية الأدبية وليست عملاً أدبياً، إنها موضوع العمل الأدبي".[1]

أما إعادة صياغة هذه المواد أو هذه الأبعاد وتشكيلها تشكيلاً جمالياً من موقع محدد وزاوية رؤية، تكونت بفعل الانتماء إلى فكر اجتماعي فلسفي خاص – وحسب أصول جمالية في تناول هذه المواد واللغة الجمالية الداخلة في تركيبها، إعادة صياغة الحياة على هذا النحو للموضوع هو ما يسميه النقاد بـ "المضمون"[2] ومن هنا يمكن القول إن المضمون هو الذي ينتهي إليه عمل الفنان أو الأديب في آخر مراحله، نحو الإنجاز الفني أو الأدبي الذي يطلع على الناس ليؤثر فيهم.

وقد أجمع العديد من النقاد أن المضمون الناجح، هو المضمون الذي ينجح كاتبه في تقديمه بالشكل المناسب، ذلك أن الشكل البعيد عن المضمون يضعف من قوة إبراز العمل نفسه، ويقوده إلى متاهات فكرية. وقد عبر هيجل عن العلاقة الوطيدة والجدلية بين الشكل والمضمون حيث ذكر أن المضمون لا بد أن يتحول إلى شكل والشكل إلى مضمون[3]. إن المحتوى الكامل للعمل الفني لا بد أن يتحول إلى شكل حتى يكون للمضمون الحقيقي فعاليته الفنية، فالشكل ليس إلا أقصى حالات التجريد وأعلى نماذج التركيز للمضمون ، فهو الذي يبلغ بمحدداته إلى أبعد مداها[4].

إن الشكل في العملية الأدبية، إنما هو إيقاع يسرى في عروق العمل الأدبي، يصل بين عناصره ، وبين أبعاد موضوعه ، ويربط بين تلك الأجزاء وهذا الإيقاع الداخلي في العمل هو الذي يمنح المضمون روحه وخصائصه ومزاياه وتماسكه[5].

وهكذا نجد أن هناك نوعاً من الترابط بين شكل العمل الأدبي ومضمونه وموضوعه، فالشكل يربط بين عناصر الموضوع بجعلها وحدة واحدة متماسكة تقدم

---

(1) عبدالرحمن ياغي، أبعاد العملية الأدبية، ب ن ، ١٩٧٩ ، ص٥٨ .

(2) المرجع نفسه، ص٥٩ .

(3) نقلاً عن صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص١٤٤ .

(4) المرجع السابق، ص١٤٥ .

(5) أبعاد العملية الأدبية، ص٦٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مضمون العمل الفني، أي أن الشكل هو العلاقة بين عناصر مضمون العمل المعبر عنه بالوسائل الخاصة لكل نوع فني.

موضوعات "خلف" القصصية:

على الرغم من وجود تشابه بين العديد من المجتمعات في تركيبها وعاداتها وتقاليدها، إلا أن ذلك لا يمنع أن يكون لكل مجتمع همومه ومشكلاته وطموحاته وتجربته الخاصة به، والتي يستقي منها كتابه موضوعاتهم ومضامينهم، والتي تعبر في مجملها عن "هموم الأفراد والجامعات في حركتها الدائبة نحو الآفاق التي تستشرفها في حياتها"[1].

والمجتمع الفلسطيني يشترك مع المجتمعات الأخرى في العديد من الآمال والطموحات والمشكلات غير أنه يتميز عنها بأنه مجتمع أرضه مغتصبة، وأهله مشردون، وقد نجم عن ذلك العديد من المشكلات والموضوعات، والقضايا الخاصة به دون غيره، والتي تجعل من هذا المجتمع مجتمعاً معقداً يحتاج الكثير من الأناة والصبر في التعامل معه، ومع موضوعاته وقضاياه.

ولقد شغل الكاتب "خلف" بهذه الموضوعات والقضايا، فتطرق لبعض منها في أعماله القصصية والتي بلغ عددها خمس مجموعات هي:

١-خذوني إلى بيسان: ولم تتمكن الباحثة من العثور على هذه المجموعة رغم الجهود العديدة المبذولة لذلك، حيث تم الاتصال بأهل الكاتب، وأكدوا عدم توافر هذه المجموعة في حوزتهم، كما قاموا مشكورين بالاتصال ببعض أصدقاء المرحوم وسؤالهم عن هذه المجموعة إلا أن الجميع أجاب بالنفي.

٢- مجموعة الغربال، وتضم سبع قصص، تتحدث في معظمها عن طفولة الكاتب، وهذه القصص هي:

١- الغربال – ١٩٦٤م

٢- البحر – ١٩٦٤م

٣- الإضراب – ١٩٦٥م

٤- سمك زبعا – ١٩٦٣م

---

[1] عبدالرحمن ياغي، في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني، ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط٢، بيروت، ١٩٨١م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥- الاختيار – ١٩٦٤م

٦- النافذة – ١٩٦٥م

٧- خمس دورات – ١٩٦٣م

لقد كتب "خلف" هذه القصص في فترة سابقة لنشرها، وعندما قرر نشـــرها قـــام بتعديلها، وبذلك فقد فوت علينا محاولة معرفة التدرج الزمني في إنتاجه القصصي.

٣-مجموعة الصهيل وتضم:

١- كفرعانة – ١٩٧٩م

٢- الصهيل – ١٩٨١م

٣- الزورق – ١٩٧٩م

٤- مجموعة مدن وغريب واحد وتضم:

١- مدن وغريب واحد – ١٩٨٤م

٢- حادثة الجسر – ١٩٨٥م

٣- الحصان الأخضر – ١٩٨٥م

٤- الطائرة – ١٩٨٥م

٥- طيور الجنة وتضم:

١- أبو علي الزمار – ١٩٩٢م

٢- شجرة العائلة – ١٩٩٣م

٣- طيور الجنة – ١٩٩٣م

٤- أحلام بلون السماء – ١٩٩٢

٥- إلى اللقاء في الحرب القادمة – ١٩٩٢م

٦- ممر ضيق إلى سفوان – ١٩٩٢م

٧- بيت العفاريت – ١٩٩١م

٨- قرية كاف وآخر الغيم – ١٩٩١م

٩- حين أطلقوا النار – ١٩٩١م

١٠- امرأة وشرفة من حرير – ١٩٩٣م

١١- الدوران حول البحر – ١٩٨٢م

والملاحظ أن الكاتب يميل إلى اختيار عناوين قصيرة لقصصه، وهي نادراً ما تدل على شخصية "أبو علي الزمار" أو علي جماد: "الطائرة – النافذة" كما قد يدل العنوان على

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحيوان "سمك زبعا – طيور الجنة" وقد يكون العنوان تعبيراً عن حالة ما، أو موقف معين مثل: "الإضراب، الاختيار، الصهيل" ، وقد يكون دالاً على المكان "البحر، كفرعانة، الزورق، قرية كاف"، وقد يكون العنوان صفة وموصوفاً مثل "الحصان الأخضر أو مضافاً ومضافاً إليه مثل "شجرة العائلة – طيور الجنة – حادثة الجسر – خمس دورات".

أما فيما يتعلق بعنوانات المجموعات فلا نجد مقياساً دقيقاً يلجأ إليه الكاتب في اختياره قصة معينة ليحتل اسمها الصدارة بين هذه القصص. غير أنه يمكن ترجيح اختيار الكاتب "مدن وغريب واحد" ليتصدر اسمها عنوان المجموعة، لما تتمتع به هذه القصة من لغة شاعرية شفافة ، تفتقر إليها باقي قصص المجموعة. أما قصة "طيور الجنة" فربما يعود اختيار الكاتب لها لأنها توضح وجهة نظره تجاه القضية الفلسطينية منذ بدايتها، والمقياس الذي ينطلق منه في تفكيره وكتاباته عن هذه القضية. أما مجموعة "الصهيل" فعلى الرغم من أن قصصها الثلاث تشترك في التعبير عن الهم الفلسطيني العام، الذي تفوح منه رائحة التحدي والحرب، إلا أن قصة "الصهيل" تبدو أجودها من الناحية الفنية كما سيتضح من خلال التحليل.

وتتميز مجموعة "الصهيل" عن غيرها من المجموعات أن الكاتب قد صدر كل قصة من قصص هذه المجموعات بأبيات شعرية توحي بمضمون القصة، أو ما يريد الكاتب الوصول اليه من خلال هذه القصة.

ومن ضمن الموضوعات التي تصورها هذه المجموعات:

١- الوطن ٢- المجتمع

٣- المقاومة "الكفاح المسلح" ٤- المرأة

٥- السجن

أولاً: الوطن:

"إن الوطن في المطلق ليس مجرد رقعة مكانية يعيش فيها الإنسان حياته ، ولكنه إحساس بالأمن والاستقرار. إحساس عميق بأحقية فردية مشاركة للمجموع الذي يعيش في البيئة نفسها، وينتمي إلى الجنسية ذاتها. إنه أرض وشعب ، ولقد كان الوطن الفلسطيني، سهلاً وجبلاً وقضية في الوقت نفسه."[1] لقد ارتبط الوطن في وعي الفلسطيني بمعاني

---

[1] مجلة الأدب، رسالة لسميح قاسم، ع٣، نيسان ، ١٩٦٨م، ص٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التوحد والالتحام مع الأرض ، من أجل خلق كيان مستقل له مميزاته وخصائصه[1]. فلقد اضطر الفلسطيني لظروف قاهرة لترك أرضه، وقد أدى هذا التعلق الفلسطيني بأرضه تعلقاً مميزاً، فأصبحت الأرض من أهم الموضوعات التي عبر عنها الأديب الفلسطيني في أعماله، وهذا يدفعنا للاستفسار عن القيمة التي شكلتها الأرض بالنسبة للفلسطيني، أهي قيمة معنوية تتمثل في الذكريات المختزلة في أعماق الفلسطيني؟ أم هي قيمة مادية جغرافية تتمثل في السهول والجبال والبيوت ...؟ أم هي شيء آخر غير هذا وذاك؟

نجد أنفسنا أمام مفترق طرق عندما يضعنا الكاتب أمام جيلين: جيل الآباء ممثلاً بنجمة خضر، وجيل الأبناء ممثلاً بـ "بشير اليافاوي" كل من الجيلين يعلم علم اليقين أن الوطن قد ضاع، وكل منهما يحلم بالعودة، ولكن على طريقته الخاصة، فنجمة خضر لا ترى الوطن إلا من خلال ذكرياتها التي رسخت في أعماقها، لذلك فهي تلح على ولدها بشير ليصحبها إلى قريتها "كفرعانة" حيث ولدت وعاشت وتزوجت وقضت الشطر الأكبر من حياتها "الله يهديك يما يا بشير ، ما بدي منك حجة لمكة، خذني لبيتنا القديم، لقبر اليافاوي والشيخ محمد المدلل ....."[2] ولكن بشير يرفض فكرة الذهاب إلى القرية، لا تقاعساً ولا تخاذلاً منه، ولكن رؤية الوطن أنقاضاً لا يقدم ولا يؤخر "لا أريد مشاهدة الأطلال في قريتنا .... انتهت القرية يا أمي منذ حرب ٤٨ ... لماذا نتعذب برؤيتها مدمرة."[3] إن الوطن عند بشير أكبر من أكوام الحجارة المتناثرة هنا وهناك. لقد خرج بشير من قريته صغيراً، لا يعرف منها إلا اسمها، ورغم ذلك فقد انضم إلى جماعات المقاومة التي تعمل على استرداد الأرض، فها هو يعد العبوات ، ويفجر القنابل في الأماكن التي يوجد فيها الأعداء. نكتشف ذلك من خلال الحوار الصاخب بينه وبين زوجته التي ترفض العمل الفدائي. "وفوق هذا كله عامل نفسك فدائي، شفتك وإنت تدس القنبلة في الزوادة، يا رجل ... احترم نفسك وبطل زعرنة"[4].

ونزولاً عند رغبة الأم، يقوم بشير باصطحاب والدته إلى القرية، وهناك تتحد مشاعرهما، فالتناقض البادي بين الشخصيتين تجاه موقف وقضية واحدة "ينتفي، ويتحد النموذجان في خط واحد لحظة المواجهة الحميمية مع الأرض، فإذا ببشير الذي يبدو أنه

---

[1] مها يوسف، المكان في الرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير جامعية، جامعة اليرموك، ١٩٩١م، ص١٨٦.

[2] كفرعانة ، من مجموعة الصهيل ، ص١٩ .

[3] المصدر نفسه ، ص١٥ .

[4] المصدر نفسه، ص١٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتخذ موقف اللامبالي تجاه القضية الوطنية[1] نجده يفقد اتزانه ويبكي حين يرى بقايا القرية، وتعبق بأنفه رائحة البرتقال.[2] عندما ما يصل بشير إلى قبر والده يجد مجموعة من الرجال والنساء يقفون فوق القبر، وأحدهم يمسك قطعة عظم ويشرح باستمتاع للآخرين. انتفض جسم "نجمة خضر" وقالت لولدها: "إنهم يتسلون بعظم أبيك، ربما يبيعون عظام أبيك للسياح. هجم بشير على الرجل الأصلع وصاح "اترك عظام أبي".

لقد اكتشف بشير، أن الذكريات والأطلال التي كان يهرب منها، إن هي إلا جزء من مجموعة الحقائق التي تثبت أحقية الفلسطيني في أرضه، فإذا كان الإسرائيلي يبحث في القبور والأطلال عن عظام أجداده ليثبت حقه في الأرض، فهو يسعى لخلق هذا الحق، أما الفلسطيني، فقد توحد في الأرض فهو يسعى لتثبيت هذا الحق.[3]

وفي قصة "البحر"[4] يترك حسان ابن الإثنى عشر عاماً، أمه التي كان شديد التعلق بها ليذهب إلى حيفا – كما تشير كل الدلائل- فلقد خرج حسان من بيته ذات صباح، ولكنه لم يعد إليه، بحثت عنه الشرطة في المدرسة والحقل، وفي كل مكان يمكن أن يوجد فيه، ولكنها لم تعثر عليه. وفي أثناء التحقيق أكد أستاذه أنه ليس من المستبعد أن يكون قد سافر إلى حيفا، فقد كان كثير السؤال عنها، وكان شديد التوق لمعرفة الطريق إليها، كما أكدت أمه أنها كانت تحدثه دائماً عن خالته التي تقيم هناك، وأنه أبدى رغبته أكثر من مرة لمعرفتها وأولادها.

لقد ذهب حسان إلى حيفا حيث موطنه الأصلي الذي لم يره، ولم يعرف عنه شيئاً إلا من خلال حديث الأهل عنه، وهنا تؤكد القصة مرة أخرى على أن الوطن بالنسبة للفلسطيني ليس هو المكان الذي يولد فيه، وإنما الأرض.

وفي "إمرأة وشرفة من حرير" تقترن الأرض، بالمرأة "الحبيبة" حيث تتحول الحبيبة إلى مركز ثابت يومئ الكاتب ليها، بدفقات شعورية شاعرية، تتراكم بعضها فوق بعض لتكون هرماً إنسانياً، تسمو على قمتها تلك الواحدة، التي هي "الوطن".

تتكون القصة من مجموعة من النصوص، في النص الأول، المحبوبة هي سر الحياة، تضحك "فتطلق الأرض أسرارها" وهي ماء الطهارة "ابتسمي لأغتسل" وفي النص

---

[1] سليمان الأزرعي، دراسات في القصة الأردنية، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٥، ص١١٩ .

[2] كفرعانة، مجموعة الصهيل، ص٢٧ .

[3] المكان في الرواية الفلسطينية، ص١٨٧ .

[4] البحر، من مجموعة الغربال، ص١٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الثاني هي "هالة من النور" يشع بريقها "وتصير مرآة، تحتويه" يستمر الراوي في تقديم محبوبته من خلال تسعة نصوص شاعرية، يكتشف خلالها أنه يشاركها في العديد من الأمور منها، القدرة على التحمل والثبات، لذا فقد وصلا إلى نتيجة واحدة:-

هي: نقيم نسلاً

هن: في قفص

هي: في قلبي

هو: هكذا تظلين حبيبتي[1]

لقد وصلا مختارين إلى نتيجة واحدة، فهو سيقيم في قلبها، وهي ستظل حبيبته، ليتحول الوطن إلى قطعة من كيان الفلسطيني، فهو المقام والسكن، رغم بعد المسافات، وهو القلب النابض رغم العذابات والألم.

ثانياً: المجتمع:

المجتمع ، هو ذلك الإطار المكاني الذي تحيا فيه، مجموعة من الأفراد، تحكمهم مجموعة من الأنظمة والقوانين السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتبعاً لذلك يعيشون حياة واحدة، يشتركون فيها بالمصير والهدف والأمل. ويعانون نفس المشكلات والتعقيدات، ويحلمون معاً بتجاوزها، ولكن كل على طريقته الخاصة به، فيتحقق بذلك لكل مجتمع ملامحه وسماته الخاصة به، والتي تحمل الطابع الشخصي الخاص الممتزج بالطابع الجماعي العام[2].

وللمجتمع في أعمال "خلف" مستويان:

١-مجتمع المخيم: ويتمثل بمجموعة اللاجئين المقيمين في المخيمات .

٢-مجتمع الفدائيين: ويتمثل بمجموعة الفدائيين المقيمين في المعسكرات ومراكز التدريب.

ويمكن تبرير هذا التقسيم اعتماداً على شكل العلاقات والأنظمة السائدة في كل من المجتمعين، ففي مجتمع المخيم، نجد غنىً وتنوعاً في العلاقات، فهناك أشكال متعددة من

---

[1] امرأة وشرفة من حرير، ص٦٢ .

[2] في الجهود الروائية بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، ص١٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نماذج العلاقات كالعلاقة بين الآباء والأبناء، وعلاقة الكنة والحماة، وعلاقة الجيران ببعضهم البعض ....

أما في المعسكر فالعلاقة الغالبة هي علاقة الرئيس بالمرؤوس، والرفيق برفيقه، وفي المخيم تتسم العلاقة بالمرونة والليونة، وهي علاقة قابلة للنقاش والتعديل والتغيير، وفي المعسكر تخضع العلاقة للرتب والقوانين التي لا مجال فيها للنقاش أو التفاوض.

١- مجتمع اللاجئين:

بعد أن خرج الفلسطيني من أرضه، أقام في المخيمات التي أنشأتها هيئة الأمم في الدول المجاورة، وعلى المستوى السياسي ارتبط المخيم بفقدان الوطن، فهو رمز لتشرده وضياعه، وعلى المستوى الاقتصادي، ارتبط المخيم "بفقره وحرمانه، أما على المستوى الاجتماعي والنفسي، فقط ارتبط المخيم بالاغتراب"[١].

أول ملامح المخيم من الناحية المكانية، أنه مقام بالقرب من المقبرة "كان بيتنا بجوار المقبرة تماماً." وقد كان ذلك سبباً في انتشار الخوف والقلق النفسي لأفراد المخيم. وخاصة أولئك الذين تلاصق بيوتهم القبور. "تفتح الباب فتتراكض الأشباح بأردية بيضاء ويد مرفوعة للضرب، ملائكة أم شياطين، أم الشرطي الأحول الذي ينتقم من عاهاته بضربنا". وعلى الرغم من أن "خلف" لا يهتم بإبراز التفصيلات الجزئية المكانية للمخيم، فإن هذه العبارات المقتطفة من قصة "مدن وغريب واحد"[٢] تحمل أبعاداً متعددة فالمخيم إذ يقام بالقرب من مقبرة، فإنه يوحي بعدم صلاحيته لسكن الأحياء من البشر، أما اليد المرفوعة للضرب فتوحي بالظلم الواقع على الإنسان الفلسطيني، فهو مضطهد دائماً وخاصة من قبل الشرطة. لقد استغل الكاتب بعض الخرافات الشعبية التي تتحدث عن الأشباح ذات الأردية البيضاء، ليبين طبيعة الحياة في مجتمع المخيم، والتي يسودها الرعب والخوف والقلق والتوتر.

أما أسباب ووسائل الحياة الاقتصادية في مجتمع المخيم، فتكاد تكون معدومة، فإذا قلنا إن العمل هو الذي يوفر للإنسان دخلاً مادياً يقيه العوز والفقر وذل الحاجة، فإن

---

[١] شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٧٨م، ص١٧٦ .

[٢] مدن وغريب واحد، من مجموعة مدن وغريب واحد، ص١٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المخيم يكاد يكون خلواً من المهن، لذلك فقد اضطر الناس للذهاب إلى البرية لجمع بعض البقول والأعشاب "العلت والمرار والخبيزة ..." لبيعها وتكوين رأس مال"[1].

لقد دفعت الأوضاع الاقتصادية السيئة وقلة الأعمال الإنسان الفلسطيني إلى ترك المهن الأولى والعمل في مجالات لا تخلو من بؤس، فسمير هجرس في "سمك زبعا" اضطر لترك مهنة الصيد والعمل في "الفاعل ، وحمل الطورية ، والعمل في البيارات والأراضي الزراعية" وكان ذلك سبباً في اضطراب سمير نفسياً ، فهو لم يخلق إلا لصيد السمك، فما كان منه إلا أن سطا على بحيرات السمك الاصطناعية التابعة للعدو، وهناك لقى حتفه[2]. وفي ظل هذه الأوضاع يفقد الإنسان الكثير من خصوصياته كاختياره لملابسه، فالإنسان في المخيم لا يختار ملابسه التي تتناسب مع سنه وجنسه ... بل يضطر للتكيف مع ما يقدم له من معونات "للبقج سطوة غريبة على الناس، حيث تحول المخيم، بساعات قليلة إلى سيرك، لبست أختي تنورة ثناها أبي بخيط وربط منتصفها ... فزت بقميص كفتته عشر مرات وظل طويلاً ..."[3].

وعلى صعيد العلاقات الاجتماعية، نجد أنها علاقات معقدة ومتشابكة، تختلط فيها المشاعر والأحاسيس، فتارة هي علاقات حميمية عميقة، وتارة أخرى هي علاقة متوترة قلقة.

فعلى الصعيد الأسري نجد علاقات متعددة حيث علاقة الأم بإبنها والزوج بزوجته، والكنة بالحماة. فالأم تحب ولدها، وتخاف عليه من نسمات الهواء، تنتظره كل يوم عند مدخل البيت: "شغلتني عليك يما، تعال أبوسك ... مد وجهه وطبعت قبلة على خده."[4].

وفي نفس الوقت يحب الولد أمه، فهو لم ينسها بزواجه من "فاطمة" ابنة المختار ، فهو يعرّج عليها قبل ذهابه إلى بيته، وقد حمل لها بعض الفاكهة، ورغم ذلك فإن الأم لم تكن راضية عنه، فما أن يخرج من باب البيت حتى تعلق قائلة: "على عينك يا تاجر، بحط

---

[1] سمك زبعا، من مجموعة الغربال ، ص٦٣ .

[2] المصدر نفسه، ص٦٣ .

[3] مدن وغريب واحد، ص١٦ .

[4] كفرعانة، من مجموعة الصهيل، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على وحده وبسم بدني، وبعدين بروح لحضن زوجته"[1]. وتبدو علاقاتها بزوجة ابنها قمة في التناقض، فهي على خلاف دائم معها، ولا تنعتها إلا "بابنة الخنزير" لأنها تعتقد أن والدها "المختار" يتعامل مع العدو وتدعو عليها بالطلاق: "يا مندرى بتطلق بنت الكرنيب وبدور على حل شعرها."[2]

وفي نفس الوقت تخشى من العلاقة القائمة بين ابنها بشير وزميلته سارونا اليهودية، لأنها "تخاف أن تسرقه هذه المرأة من زوجته وأولاده" فكل ما تفعله أو تقوله كان مجرد فقاعات في الهواء، وفي لحظة الجد تجد نفسها مدفوعة لأن تدافع عن ولدها وبيته، وزوجته وأولاده، وتغار عليهم من امرأة أخرى قد تسرق أباهم منهم.

والزوجة هي الأخرى غير راضية عن علاقة زوجها بأمه، فما أن يدخل إلى البيت حتى تبادره بالقول: أريد أن أفهم هل أنت زوجي، أم زوج أمك ..."[3].

فكل من الزوجة والأم غير راضية ، ويضيع الرجل بينهما، أما أمه فلا يستطيع إلا مسايرتها وطلب رضاها، أما زوجته فيدخل في نقاش حاد معها، ينتهي "بأن تهوي يده على وجهها، فيتألم ، تنكفئ باكية وينكفئ حزيناً، هي تبحث عن مفتاح مصالحة، وهو يتمنى أن يملك القدرة على الاعتذار، ينتظران، والرقاق يزداد ضيقاً، يسأل سؤالاً، فتخرج من الاعتصام وتجهز العشاء."[4]

والعلاقة بين الجيران هي الأخرى تتسم بالرضى والحب تارة، وتارة أخرى تتسم بالغضب والسخط، "فحسنية الخياطة" تساعد جارتها أم بشير في إعداد الطعام والفطائر التي ستقدمها للفقراء عند القبر، ولكنها في نفس الوقت لا تتورع عن إغاظتها بإخبارها مع جاراتها الأخريات أنهن قد زرن قريتهن القديمة، "فرتعش نجمة، ويتحول وجهها البيضاوي الأبيض إلى كتلة من الوهج الأحمر."[5]

وفي المخيم يفقد الضعفاء من مثل الأطفال والشيوخ حقوقهم، فالأطفال يضطرون للعمل في أحد المصانع لتوفير ثمن اللعبة "وكانوا يعملون في لف التوفي بأجرة تعريفة عن

---

(1) كفرعانة، من مجموعة الصهيل، ص١٦ .

(2) المصدر نفسه ، ص١٨ .

(3) المصدر نفسه، ص١٦ .

(4) المصدر نفسه، ص١٦ .

(5) المصدر نفسه، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النصية، وما يتقاضونه يدفعونه لأبي سعيد "صاحب العجلات."[1] كما يحرم كبار السن في المخيم من حقهم في الراحة بعد أن قضوا جل عمرهم في التعب والشقاء، فالمخيم يفتقر إلى الضمان الاجتماعي الذي يؤمن للعجزة وكبار السن حياة كريمة تقيهم العوز والتشرد، فـ "أبو علي" قد بلغ من العمر أرذله ويضطر لامتهان أعمال لا تتناسب مع سنه "فجوب لحام الأكسجين فتورمت عيناه، حتى كاد أن يفقدهما، واشتغل في رصف الشوارع فامتلأت يداه بالشقوق ، والتهب إبهامه، وحمل كيس العدة على كتفه، وطاف الحارات وهو يصيح "مصلح بوابير الكاز."[2]

ويبدو أن علاقات الفلسطيني داخل المخيم وخارجه، علاقات مبتورة، وذلك بسبب اضطرار الفلسطيني للتنقل من مكان إلى آخر، بحثاً عن الحياة الأفضل، فعز الدين الساكت اضطر إلى ترك أهله في"طولكرم" وسافر إلى نابلس لإتمام دراسته الثانوية، وفي نابلس كون علاقات وطيدة مع مالك البيت، ثم اضطر لترك نابلس وأهلها والسفر إلى مصر لإتمام دراسته الجامعية، هذه هي حياة الفلسطيني في المخيمات ، ميزتها الأولى التطواف الدائم من مكان إلى آخر لا مكان فيها للاستقرار والأمان والراحة.[3]

لقد صور "خلف" جزءاً من مأساة الشعب الفلسطيني من خلال رسمه صورة لمجتمع المخيم البائس المعدم، الذي يفتقر إلى أبسط مقومات الحياة الإنسانية، وذلك من خلال مزجه بين القضية السياسية "التشرد والضياع" والقضية الاجتماعية "القهر" والقضية الاقتصادية "الجوع" ومن خلال متابعته لـ "جزيئات حياتية يومية معاشة تتقاطع مع جزيئات حياتية لقضية عامة، هي بحكم الضرورة الوجودية جزء لا يتجزأ منها."[4]

٢- مجتمع الفدائيين:-

إن التشرد والضياع اللذين فرضا على الفلسطيني، لم يمنعاه من العمل على استرداد وطنه، ولقد عبر الفلسطيني عن تمسكه بأرضه، وبأمله في العودة إلى الوطن السليب من خلال عمله الثوري المستمر، من خلال إقامة معسكرات التدريب في الدول العربية المجاورة.

---

[1] الغربال، مجموعة الغربال، ص١١ .

[2] أبو علي الزمار، من مجموعة طيور الجنة، ص٨ .

[3] النافذة، من مجموعة الغربال، ص٦٥ .

[4] أحمد المصلح،مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص٥٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمكن تعريف مجتمع الفدائيين، بأنه مجتمع كل الثوار الذين يمثلون الثورة، ويحيون في إطارها، ويقتدون بفكرها ويلتزمون بقوانينها.[1] وإذا كان لكل كيان اجتماعي سلطة، فإن السلطة في مجتمع الفدائيين هي السلطة الثورية، التي تضع القوانين والأفكار التي تعبر عن نفسها من خلال مؤسسات تمتلك التنفيذ والسيطرة، فارضة واقع الثورة المعبرة عن المقبول من القوى الثورية وجماهيرها.[2]

وتمتاز السلطة الثورية بكونها تمثل الثورة، لذلك تمثل المجموع الثوري، وهي نظمه وأطره وقوانينه، إذن السلطة هنا ليست مفروضة بل متطابقة مع الواقع وتمثل الكيان الاجتماعي خير تمثيل.[3]

والفدائي داخل مجتمع الفدائيين، إنسان يمتاز بحياة اجتماعية تحكمها علاقات تحددها الأهداف وأساليب العمل لتحقيقها، وبالتالي أطر منظمة يفرغ الجهد البشري من خلالها، وتتميز العلاقات داخل المعسكر أو مجتمع الفدائيين بالقيم الإنسانية الثورية، وفيه تعلن الحرب شعواء على كل السلوكيات اللامسؤولة والفردية، وتجذر الحياة المنظمة على أسس سياسية.[4]

ولقد كان لالتصاق "خلف" بحركات النضال، بشكل عملي، دور كبير في تصوير طبيعة الحياة والعلاقات داخل المعسكر، وهو في تصويره هذا لا يهتم بالجانب البطولي من حياة الفدائيين وإنما يهتم بالجانب النفسي والاجتماعي لهؤلاء المقاتلين. ففي "الصهيل" تقترب حياة الفدائيين من حياة عامة الناس، حيث يجتمعون كأسرة واحدة لتناول طعامهم، ويشنون حملات تلاسن على بعضهم "اسمع يا .... انبج مثل ..." وفي المعسكر يشكو الجنود من قلة الطعام، ومن رداءة الطهو وقلة النظافة يصيح المدرب "عبدالله" موجهاً حديثة إلى النادل: ما هذا الطعام؟ أين اللحمة؟" فارتبك النادل وبين الهزل والجد قال إنها في الصحن .

فرد المدرب:

- تعال نفتش عنها[5]

---

[1] أبو بكر قدري، من القمع إلى السلطة الثورية، دار الجيل، عمان، ١٩٨٩م، ص١٤١ .

[2] ادوارد سعيد وآخرون، الواقع الفلسطيني، الماضي والحاضر والمستقبل، دار الفكر، القاهرة، ٨٦م، ص٣١.

[3] من القمع إلى السلطة الثورية، ص١٤٠ .

[4] الواقع الفلسطيني، الماضي والحاضر والمستقبل، ص٣٥ .

[5] الصهيل، مجموعة الصهيل، ص٣٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا يحاول الفدائي أن يتغلب على واقعه المرير، بالسخرية منه والاستهزاء بـه، والفدائي في المعسكر، كغيره من البشر، تنتابه العديد من المشاعر، فهو يشعر بـالخوف من غارة وهمية تدريبية، كما يشعر بالفرح عندما ينجح في إعداد عبوة التفجير، فـيرقص ويغني ويقفز فرحاً[1]. وفي المعسكر ثمة مساحة للتفكير في الحب، والحلم بالبيت والزوجة والأولاد، حيث نلتقي في "الحصان الأخضر" بقصة الحب التي نشأت بين جندي فدائي في أحد المعسكرات المقامة على نهر الليطاني، و"دالية" فتاة من بلدة الخيام اللبنانيـة، حيـث تغدو المحبوبة هي الحلم، هي "الحصان الأخضر الذي يطرز واقعنـا الجـاف بسـنابكه الذهبية، حصان أروضه على اجتياز الحواجز، فيقفز فوق الحفر والأنهار والحدود، حتـى يغدو علامة فارقة في جبين صباحات آتية."[2]

ولما كانت العلاقات الإنسانية في المعسكر تحتكم إلى المراتب والمناصب، فقد كان من الطبيعي أن تبرز مشكلة العلاقة بين الضابط والجندي- أو المسؤول الأعلى بمن هـم أقل منه رتبة ومنصباً ، فحمدان الضابط المسؤول يستغل منصبه كمسؤول، ويفرغ كـل غضبه وسخطه على جنوده، فتحول إلى كابوس مرعب يقض مضطجع جنوده، حتـى أن الجندي الذي يستعد لنوبة الحراسة، يشعر أنه موجود معه داخل الخيمة ويكاد يخنقه، بـل إنه أخذ يفكر بأن يضعه في اليوم التالي أمام خيارات صعبة "فإمـا أن يختـار الارتقـاء بجسومنا الناحلة والتطلع إلى ما نعانيه" وإما أن تكون هذه آخر نوبة حراسـة لـه فـي الكتيبة.[3]

إن طريقة حمدان في التعامل مع جنوده، قد دفعتهم للتفكير في التطاول عليه ونعته "بالغبي والبليد والأحمق" حتى لو أدى ذلك إلى احتجازهم في القبو الرطب.[4]

- يقف قبالة نموذج حمدان، نموذج نائبه الملقب بـ "المفتاح" الذي استطاع بتصرفات الحكيمة أن يكسب محبة جنوده، واحترامهم له، في حضوره وغيابه، فكان بذلك صـورة صادقة للمناضل، فهو لم يستغل منصبه للسيطرة على الجنود، بل وقف إلى جانبهم فقـد كان يمثلهم أمام قائد الكتيبة، وينتقده بصرامة، ويرفض عند العودة من دورية الاسـتطلاع أن يمتدح أحد شجاعته وحكمته، معه تتحول نوبة الحراسة التي تثقل كاهل الجند وتشعرهم

---

[1] الصهيل، مجموعة الصهيل، ص٤٠ .

[2] الحصان الأخضر، مجموعة مدن وغريب واحد، ص٤١ .

[3] المصدر نفسه، ص٣٩ .

[4] المصدر نفسه، ص٣٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالضيق، إلى لحظة اختيار "بين الإنسان وضميره"[1] ومن خلال هذين النموذجين، نموذج حمدان، ونموذج "نائبه" يضعنا الكاتب أمام صورتين متناقضتين للسلطة، الصورة الأولى هي صورة الواقع القاتم والمتمثلة في حمدان الذي يرمز إلى السلطة المستبدة، التي تصرف الإنسان عن غايته وهدفه الأسمى، وتشغل قلبه وفكره بالحقد والكراهية، وتتمثل الصورة الثانية في نائب القائد، ويرمز به الكاتب إلى السلطة "الحلم" التي تنقل الجندي إلى الفعل الثوري الحقيقي، السلطة التي تحول الإنسان من كائن بائس لا رغبة له إلا في الانتقام، إلى إنسان راغب في الحياة والعمل والعطاء.

لقد استطاع "خلف" أن يوثق لحياة المقاتلين الفلسطينيين، بكل أمانة، دونما مبالغات، لقد اعتدنا أن تقفز أمام وجوهنا الأعمال البطولية للفدائي، من خلال الأعمال القصصية الفلسطينية، ويبدأ تعايشنا مع هذه الشخصية أو تلك، من خلال قدرتها ونجاحها في إنجاز الأعمال الكبيرة على صعيد المواجهة – مواجهة الخصم – ولكن بطولة شخصيات "خلف" تمثلت هذه المرة في واقعيتها وفي قدرتها على الصبر والتحمل، من أجل الوصول إلى حالة الاستعداد المطلوبة لخوض المعركة، وفي الوقت نفسه نراه قد يحرم من كل ما يطمح اليه من راحة واستقرار كمخلوق بشري.[2]

ثالثاً: المقاومة: "الكفاح المسلح"

لم يكن اتجاه الفلسطيني نحو العمل الفدائي إلا تعبيراً صريحاً عن أحقيته في أرضه، أرض الآباء والأجداد، فلقد رأى الفلسطيني اليهودي، يعيش على أرضه ويتمتع بخيراتها، في حين يرى أهلها مشردين، فظل يحدوه أمل النضال من أجل قضية عادلة، ومن هنا جاءت شرعية العمل الفدائي الذي أصبح يعني للفلسطيني: السعي نحو الحياة الحرة الكريمة بعيداً عن ذل الضياع والتشرد.

إن المقاومة الفلسطينية لم تكن على الصعيد المسلح فقط، بل كانت أيضاً على الصعيد الثقافي والأدبي، حيث قام الأدباء من شعراء وروائيين ... بدورهم في سبيل القضية الفلسطينية. إن الأدباء هم الذين طرحوا الكلمة في المعركة وحولوا الشعر والقصة

---

[1] الحصان الأخضر، ص٤٠ .

[2] دراسات في القصة والرواية الأردنية، ص١٢٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والرواية والمقالة ... إلى سلاح، شهروه في وجوه الأعداء، فالتحمت الكلمة مع السلاح من أجل تحرير الأرض والإنسان.[1]

لم يقتصر دور الأدب المقاوم الفلسطيني على التحريض، بل تجاوزه إلى كشف السلبيات والمساوئ التي تغرز أنيابها في واقع الإنسان العربي، على اعتبار أن التعامل مع هذا الواقع السيئ، على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، يفوت على العدو فرصة جعل هذا الواقع كابوساً يمتص كل الحيوية العربية، ولذلك فهو يتخذ من الركام الذي يطرحه هذا الواقع السيئ منبراً عاصفاً للتحدي[2].

وقد طرح أدب "خلف" القصصي موضوع المقاومة من خلال عدة محاور هي:-

١-محور العمل الفدائي المباشر من خارج الأرض تجاه الأرض .

٢- محور العمل الفدائي داخل الأرض كشكل من أشكال التشبث بالأرض.[3]

٣- محور المقاومة الفلسطينية العربية وجدواها في ظل الوضع العربي الراهن.

١- محور العمل الفدائي المباشر من خارج الأرض تجاه الأرض:

في هذا المجال نلتقي مع "عبدالله العجوري" بطل قصة "الصهيل" التي تتضمن خمس لوحات، تصلح كل منها لتكون قصة قصيرة يجمعها في نهاية القصة ذلك التوهج الذي ينبثق من الشخصية، أو من خلال الحدث البسيط غير المركب، توهج الحياة بمقابلة الموت أو بملاقاته، ففي اللوحات الخمس نلمح ذلك المقاتل الذي يتجه نحو الموت ليمسك بخيوط الحياة الناصعة، نراه يستعد له، يقتحمه، يدخله مفجراً لحظة السكون نحو حركة الحياة.[4]

فـ "عبدالله" مدرب في أحد المعسكرات الفلسطينية في لبنان، وهب نفسه للعمل الفدائي، يسكنه هاجس الموت "أيها الرفاق، ابعدوا عني، الموت شاهدته حتى الركبة" يمارس فعله الثوري في تفصيلاته اليومية الكبيرة والصغيرة يعيش لحظة الإحباط عندما يخفق في الوصول إلى المرأة التي يحبها، دون أن يقع فريسة لها، لينتقل إلى ذروة الإحساس بالثقة. يعد عبوة الانفجار مع أحد المتدربين، ولكنها لا تنفجر، فيقرر الذهاب

---

[1] ثريا ملحس، مقدمة الأدب الفلسطيني في المعركة، ص٩ .

[2] غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ٨٢م، ص٥٧ .

[3] جميل حتمل، الصهيل، قصص تسجيلية، مجلة كتب عربية، ع١٠-١١، ١٩٨١، ص٨٥ .

[4] الصهيل، مجموعة الصهيل، ص٣٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لفحصها، يحذره المتدرب ولكنه يجيبه قائلاً: أنا أعرف العبوة كما أعرفك، قد تكون الساعة معطلة، أو ....." يفحص الساعة ويعود إلى المتدرب، منتظراً انفجار العبوة، ولكنها لا تنفجر، فيقرر ثانية العودة إليها قائلاً "أحدنا سينفجر الليلة" وما أن يصل عبدالله إلى العبوة وتلامس يداه جسدها، حتى تنفجر محولة الغرفة إلى "كتلة من الغبار والدخان والمتدرب يئن بصوت خافت وحزين" وهكذا يقدم لنا "خلف" أنموذجه اليومي الذي نجده في الطرقات، يمارس طقوسه الشخصية، يرافقه هاجس الموت، وبجرأة يضعنا في مواجهة نموذج للتضحية غير المنظمة في صفوف الثورة، ليقول: إن كان لا بد من الموت فليكن له ثمن.[1]

٢- محور العمل السري المنظم داخل الأرض:

يبرز هذا المحور دليلاً آخر على تشبث الفلسطيني بأرضه، وأنه لن يرضى عنها بديلاً حتى لو دفع حياته ثمناً لذلك. في هذا الإطار نلتقي مع "أحمد أبو راس" بطل قصة "خمس دورات"[2] كان أحمد عاملاً بسيطاً في أحد محاجر الكرمل. لم يكن يحلم مجرد حلم بأن يحمل السلاح، ولكنه اليوم يعد رمزاً من رموز الحماسة والنخوة، حيث قام بتفجير مقهى "ميشيل اليهودي" بعد أن راقبه لعدة أيام.

ألقى القبض على أحمد، وأدخل السجن، ولقى من التعذيب أصنافاً، لكنه رفض الاستسلام، أو الوشاية بزملائه، فما كان من العدو إلا أن أمر بإعدامه "كان الوقت مساءً حين ساقوه ... لم يتوقف عن التمتمة، بين الحلم والوجع، سمع قرع الأجراس، وتلاوة الآذان، وهمهم السجن كله: يا ظلام السجن خيّم ...

وهكذا يرسم أدب "خلف" طريق الخلاص للشعب الفلسطيني -كما يراه هذا الأدب- بالكفاح المسلح، والانخراط في صفوف المقاومة، والالتصاق بالأرض، وعدم التخلي عنها.

---

[1] عبدالهادي الشروف، من الواقع المحاصر إلى الواقع البديل، جريدة الحرية، ٨١/٤/١٣م، ع١٠١، ص١٣.

[2] خمس دورات، مجموعة الغربال ، ص٦١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣- محور المقاومة الفلسطينية وجدواها في ظل الأوضاع العربية الراهنة:

ولأن الحلم غير الواقع، يثقل الوجدان بالأسى، وتحدد الذات بـــالواقع المأســاوي العام"[١]. هذا المعنى نلتقي به في قصة "الطائرة"[٢] حيث يقوم الكاتب بتصويـــر الواقـــع العربي المهترئ، من خلال عرض الواقع اليومي لمجموعة من الأفراد، يعيشـــون فـــي متراس ملاصق للشواطئ اللبنانية، يضم سبعة أفراد من جنسيات عربية مختلفة: اليمنـي-المصري-العراقي-الأردني-الفلسطيني-اللبناني-السوري، حيث توفر هـــذه الجنســيات المتعددة للعمل بعده العربي، فوق المتراس تمر طائرات العـــدو، تغـــير دون أن يتمكـــن الجنود من الرد فهم لا يمتلكون أسلحة مجابهة الطائرات أو مناوشتها.

تحتوي القصة على ستة نصوص هي "[رماد-الشمس-لعبة-الحلـــم-الاســتنفار-المذياع] تلتحم هذه النصوص سوية لتعطي صورة عامة عن الوضع العربـــي، فـــالنص الأول "رماد" إشارة إلى نفسية البطل "الراوي" المسحوقة نتيجة الفعل الإنســـاني القـــاتل، فكورنيش المنارة الذي كان ملتقى للعشاق، صار اسمه "شارع المتاريس" فـــي مواجهـــة البوارج الحربية. النص الثاني "شمس" يقابل النص الأول "رمـــاد" فـــهو يصـــور تبـــدل الأحوال، ما بين عشية وضحاها، حيث يتذكر الراوي كيف كان يستيقظ مبكـــراً ليســـتقبل الشمس، وهي تلقي أشعتها على الدنيا، وهو جالس على الشرفة يقرأ ويكتب، أما الآن فهو يستيقظ فيستيقظ معه المتراس كله على صوت الطائرات والسماء مليدة بدخـــان يحجـــب الرؤية.

النص الثالث "لعبة" إشارة إلى الفعل العربي العاجز، المتمثل في الكلام، فالقـــائد لا يجد وسيلة للسيطرة على جنوده وضبطهم إلا عقد الندوات، حيث يتحدث كل واحد منـــهم بالتناوب. تكشف الندوات عن موقف الراوي من العمل السياسي كلعبة مجافية للعقـــل لأن الكابوس الذي يرزح تحته العرب جميعاً لا يزال قائماً منذ مئـــات الســـنين، حيـــث أكـــد الفلسطيني أن الفلسطينيين في غضون ثلاثة آلاف سنة مضت حكموا أنفسهم لثلاث سنوات فقط.... وكشفت ندوة الأسبوع الثاني عن أن هذا الوطن العربي ما يزال يـــرزح تحـــت وطأة المستعمر بدليل أنه تابع للدول الأوروبية من الناحية الاقتصادية، فاليمن يستورد رب البندورة ... . والأردن أحذية ايطاليا ... والعراق كبريت السويد ... إزاء هذا الوضـــع لا

---

[١] مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، ص٤٩ .

[٢] الطائرة، مجموعة مدن وغريب واحد، ص٤٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يجد العربي أمامه إلا الحلم، يحقق من خلاله ما عجز عن تحقيقه في الواقع، قال اليمنى، إنه شاهد في المنام، جيشاً عربياً يغطي وجه الأرض، ويملك أجهزة ما يصعب وصفها، قادرة على سكب النفط وإحراق طائرات العدو: أبدى البعض احتجاجه على مواصلة تحليل أحلام المتراس، فليس الوقت وقت الحلم بل العمل، لذا فقد قرروا مهاجمة الطائرات المغيرة بكل ما لديهم من أسلحة.

في الصباح استيقظوا على صوت الطائرات، فهبوا يطلقون النار دون أن يتبينوا "هدفاً محدداً" فتحوا المذياع وإذ ببلاغ حربي يعلن: "أن طائرة هيلوكبتر سقطت في عرض البحر، وأن الزوارق انكفأت محملة بالجرحى والقتلى، وأن المدافعين الأبطال – هكذا قال الراديو– صدوا أخطر محاولة اختراق منذ اليوم الأول للحصار."[1]

وبالبيان، تضعنا القصة أمام أسباب الهزيمة العربية، فالمدينة العربية تتهاوى تحت ضربات العدو، والجماهير العربية معزولة عن الواقع والحقيقة، والجنود الذين يعتمد عليهم في ساعات الشدة، مبعدون عن دائرة الفعل، واتخاذ القرار. في ظل هذا الوضع تصبح المقاومة العربية ضرباً من الجنون، فليس ثمة هدف تسعى المقاومة لتحقيقه، ولا غاية تسعى للوصول إليها.

رابعاً: المرأة:

لم تظهر المرأة في أعمال "خلف" القصصية بوصفها موضوعاً مستقلاً، بحيث تكون مشكلاتها، واهتماماتها، ككائن بشري هي الهدف الأول من العمل القصصي، وإنما ظهرت عنصراً من عناصر البناء القصصي، فقد ظهرت:

أولاً: باعتبارها إنساناً من لحم ودم، وعضواً في المجتمع، ولكنه عضو لا قدرة له على التغيير والتبديل، ودفع عجلة التقدم إلى الامام، وإنما هي عنصر معيق للحياة، مستلب لا استقلالية له، وفي هذا الإطار نلتقي بثلاث شخصيات هي:–

١– فاطمة الجمل[2]: حيث أفرد لها الكاتب نصاً كاملاً في قصة "كفرعانة" وهي امرأة وزوجة تقليدية. تقليدية في علاقاتها مع حماتها فلا هم لها إلا مقارعتها، وتقليدية في علاقاتها مع زوجها الفدائي "بشير" فهي ترفض العمل الفدائي، وتعتبره "زعرنة" وبخاصة

---

[1] الطائرة: مدن وغريب واحد، ص٥٣ .

[2] كفرعانة، مجموعة الصهيل، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالنسبة للرجل المتزوج، ويصل بها الأمر إلى حد الاختيار بينها وبين عملـــه الوطنـــي: "الصباح رباح يا بطلقني با بتوب عن أفعاله" وهكذا تبدو فاطمة، وكأنها شخصية نقيضـــة لزوجها الذي يمثل الفعل الثوري ومعوقة له عن أداء واجبه الوطني.

٢- ونقف مع زوجة "سليم السطل"[١] مع نموذج للمرأة المسطحة التي لا تســتطيع التكيف مع واقعها الجديد، فقد تزوجت من "سليم" بائع الفلافل الفقير، وترفض أن تكيـــف نفسها مع ظروفه، فهي ما تزال تعيش على أوهام الماضي، وعندما كانت تعيش في بيـــت والدها الذي كان "بأقل لطشة يكسب مئات الليرات" -على حد تعبير سليم- مما دفع ســـليم في النهاية إلى التخلي عنها.

٣- وتبدو "دلال"[٢] في قصة "الغربال" نموذجاً مستلباً، فاقداً لاســـتقلاليته، وتبعـــاً لذلك فهي لا تحضر في القصة إلا من خلال وعي الراوي، الذي أحبها وأحبته، كان يراها كلما ذهب إلى المعمل وعاد منه، وفي بعض الأحيان كانا يغافلان الجميع ويخرجان فـــي رحلة قصيرة على الطريق الترابي المؤدي إلى قرية "سال" كل ذلك ينتهي عندما يأتي ابن خالتها، لخطبتها، حيث لا تستطيع دلال الوقوف ضد رغبة الأهل، والمطالبة بحقها فـــي اختيار الزوج المناسب، كل ما تستطيعه هو القبول بالأمر الواقع وبصمت.

وهكذا تبدو المرأة في بعض أعمال "خلف" كائناً يعيش في المجتمع، ولكن صلتـــها به مقطوعة ومبتورة، فلا ارتباط بين مشكلاتها الخاصة ومشكلاته العامة، بحيث يكـــون خلاصها مرهوناً بتقدم المجتمع وخلاصه.

ثانياً: وتظهر المرأة في بعض الأعمال على أنها "رمز ذو علاقة سلبية بـــالمدلول الذي يرمي إليه الكاتب."[٣] وفي هذا الإطار نلتقي بـــ :

١- "أم طارق"[٤] في قصة "النافذة" وهي ليست شخصية مقصودة لذاتها باعتبارهـــا امرأة تحمل كذا وكذا من الصفات، بل هي الأداة التي يصل بها الكاتب إلى هدفه وغايتـــه. فأم طارق شابة، سافر زوجها إلى أمريكا، وبعد خمس سنوات أرسل لها ورقة الطـــلاق، دون أن يكون ذلك دافعاً لها للثورة على وضعها وواقعها، حتى تعرفت على "عز الديـــن"

---

[١] النافذة، مجموعة الغربال، ص٥٥ .

[٢] الغربال، مجموعةالغربال، ص١١ .

[٣] إبراهيم خليل، شخصية المرأة في الرواية النسوية، أبحاث اليرموك، إربد، مج١٤، ع١، ١٩٩٦م، ص٨٥.

[٤] النافذة، من مجموعة الغربال ، ص٨٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الذي كان يقطن في منزل مجاور لبيتها، وقد نشأت بينهما علاقة وطيدة، تحولت إلى حب جارف، لذا فعندما قرر "عز الدين" السفر إلى القاهرة لإتمام دراسته، خرجت أم طارق عن طورها، فبكت وشهقت، ثم قالت له: سنلتقي في القاهرة، لا تخف، سأجدك من تحت الأرض. "إن تصاعد حركة ردة الفعل هي المقصودة، فأم طارق كانت قابعة في بيتها راضية بنصيبها دون أن تبدي تجاهه أي رد فعل، فهي بذلك رمز للإنسان الفلسطيني القابع في المخيمات، وينتظر من الآخرين أن يخططوا له حياته، ثم يأتي موقفها من عز الدين الخارج عن المألوف والمعتاد، باعتبارها امرأة مطلقة في مجتمع شرقي، بداية لردة فعلها الجديدة، والمتمثلة في الثورة على الوضع الذي هي فيه، ساعية لخلق مصيرها بيدها، لذا فهي تعد "عز الدين" بأنها ستبحث عنه وستجده من تحت الأرض. وبهذا يدعو الكاتب الفلسطيني إلى الخروج من القوقعة التي حبس نفسه فيها، والثورة على وضعه الحالي، وذلك لن يتم إلا عندما يحدد الفلسطيني هدفه، ويعمل المستحيل من أجل تحقيقه .

وفي "الدوران حول البحر"[1] تبدو المرأة ذاتاً قادرة على الفعل والمواجهة، وذلك عندما تصبح ياسمين" حبيبة – "عدنان" –رمز الفلسطيني المشرد– حارسة للبحر والماء:

- أنت لا تعرف ياسمين
- لا من ياسمين هذه ؟
- حارسة البحر
- وهل للبحر حراس؟
- نعم أنا وياسمين .

فالمرأة هنا جزء من الواقع، دخلت المجتمع وغاصت في مشكلاته، وأصبحت معنية بالمواجهة، والتحدي جنباً إلى جنب مع الرجل، وهي إذا تتمتع بهذه المقدرة، فإنها تصبح المحبوبة والمعشوقة، وفسحة الأمل: "صوت أغنية يأتي من بعيد ... شعرها الكستائي يلامس أطراف كتفه، يمتد كانحدار الجبل إلى الأسفل، تبدأ من قاع البحر، وتنتهي عند درجات سلم الكنيسة في سقف "التلفريك"

- الحياة امرأة

قالت وهي نصف نائمة في المصعد الجبلي ، بين الأرض والسماء."

---

[1] الدوران حول البحر ، مجموعة طيور الجنة ، ص٦٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فبين التعب والواقع هناك فسحة من أمل يستريح فيها ومن خلالها كل نورس تغرب عن بحره، وكانت المرأة هي تلك الفسحة.

لقد حاول "خلف" الارتقاء بنموذجه من خلال منظور إبداعي، تم المزج فيه بين إشكالية البحث في حرية المرأة، وخلاصها باعتبارها شخصاً، بإشكالية البحث في خلاص المجتمع باعتبارها شخصية تنتفي فيها الفروق بين بحث الرجل عن حريته، وبحث المرأة عن حريتها، فكلاهما يجد حريته في الانتماء إلى الوطن.[1]

خامساً: سجن الإستعمار السياسي:

تطرق "خلف" إلى موضوع السجن السياسي للاستعمار في قصته "حين أطلقوا النار" و"خمس دورات" وهذا السجن كما يقول سمر الفيصل، وسيلة لإرهاب المدنيين وإسكاتهم، وللتخلص من الوطنيين،وإبعادهم عن ساحة العمل والوطن.[2]

ففي قصة "حين أطلقوا النار"[3] يتم اعتقال "حسن" بعد موجة اضطرابات سادت البلاد فترة من الزمن وهو لا يعرف السبب في اعتقاله، كل ما قيل له: أنت عميل لهم وستعترف.

أثناء التحقيق يكتشف "حسن" أن زميله "عبدالرحمن" الذي جاءه في أحد الأيام يطلب معونته، هو الذي أرشد عنه، لا لشيء إلا لأنه يتعاطف مع "فتح" وبهذا يكتشف "حسن" أن زميله "عبدالرحمن" لم يكن إلا جاسوساً، استغل العدو ضعف إرادته، وموت ضميره، ليجعل منه أداته التي يبطش بها كل إنسان وطني يدافع عن وطنه، أو يحاول أن يقدم المساعدة لهؤلاء الوطنيين.

وفي "خمس دورات"[4] يتحول السجن إلى وسيلة لإبعاد الفئة الوطنية، وبقائها تحت سيطرة العدو، راضخة مستسلمة، حيث يتم القبض على "أحمد" بتهمة تفجير مقهى "ميشيل" وفي السجن يتعرض أحمد لألوان من التعذيب حتى يعترف على زملائه، ولكنه يرفض ذلك.

---

(1) شخصية المرأة في الرواية النسوية، ص١٠٦ .

(2) سمر الفيصل، السجن في الرواية العربية، جرس برس ط٢، طرابلس، ١٩٩٤م، ص١٦ .

(3) حين أطلقوا النار، من مجموعة طيور الجنة، ص٥٢ .

(4) خمس دورات، من مجموعة الغربان، ص٦١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كانت القصتان قد اختلفتا في الأسباب التي دفعت العدو إلى سجن كل ما "أحمد وحسن" وغيرهما، فإنهما اشتركتا في:

١-أن كلاً من القصتين لم تشر إلى الزمن الذي تم فيه اعتقال البطل من قبل العدو وصمتتا عن مشهد الاعتقال وما يرافقه من أمور.

٢-أن كلاً من القصتين عمدتا إلى استخدام "التعذيب المباشر، والمبسط نوعاً من بالنسبة لوسائل التعذيب الأخرى المعروفة، حيث استخدمتا، الضرب بالسياط، وبأعقاب البنادق، والركل الأحذية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢- القضايا القصصية:

خرج "خلف" من صميم التشرد والضياع اللذين عاش فيهما الفلسطيني، لذا فلم يكن غريباً أن يولى جل اهتمامه لهذه الفئة المشردة المضيعة، والتي تحاول أن تبحث عن حقها في وسط يمور بالصراعات والنزاعات الفردية والجماعية.

وإذا كان الأديب في نتاجه الأدبي، يعمد إلى إعادة إنتاج لمعطيات الواقع الخارجي، وخبراته الجمة، بإبداع عوالم متخيلة أو بديلة، قد يكشف عن جوهر نواقصه، أو جوهر صراعاته، أو جوهر حركة قواه الاجتماعية المختلفة[١] .... وهو يعيد تشكيل هذا الواقع، فإنه قد يكتفي بالكشف عن النواقص والسلبيات،ويعد ذلك إسهاماً منه في رفض تركة ثقيلة بائسة، وقد يتجاوز ذلك إلى طرح حلول إيجابية، تستهدف تهيئة مناخ صحي تنمو فيه جذور مستقبل أفضل.[٢]

وأياً كان الطريق الذي يسلكه "خلف" فإنه إذ يعيد تشكيل العالم الخارجي، فإنه يجعل من القضية الفلسطينية نقطة المحور والمركز، التي ينطلق منها لتشكيل واقعه. فمن خلالها يرى بشاعة هذا العالم وقسوته وظلمه، ومن خلالها ينبع تشاؤمه ويأسه، ومن خلالها ينبعث الأمل والتفاؤل والقدرة على التغيير والإصلاح.

لقد طرح "خلف" في مجموعاته القصصية عددا من القضايا السياسية والوطنية والاجتماعية، والتي يمكن أن تعد مفتاحاً لفهم فكره، ومنهجه في إعادة تشكيل عالمه الخارجي.

أولاً: القضايا الوطنية:

من أبرز القضايا الوطنية التي طرحها "خلف"

١- قضية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي.

٢- قضية التعايش السلمي بين الفلسطيني واليهودي.

٣- قضية الفلسطيني والانتماء.

---

[١] محمود أمين العالم وآخرون،الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا،دار الحوار اللاذقية، ١٩٨٦م، ص١٤ .

[٢] بديعة أمين، في المعنى والرؤيا، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٨م، ص٤٦ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

١- قضية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي:

يصور "خلف" هذا الصراع في قصة "طيور الجنة"[١] بتحليل عناصره، وبيان أطرافه وأسسه ومقوماته، فيصل بالتحليل إلى ما قبل منتصف هذا القرن بقليل، ليؤكد أن ثمة أطرافاً، قد دخلت الصراع ولعبت دوراً مباشراً أو غير مباشر من أجل حسم الصراع لصالح اليهود، مبرزاً لقضية أخرى مهمة، وهي ضرورة الفهم الصحيح والعميق للواقع العربي، وعلاقته بالغرب، والذي كانت له اليد الطولى في عملية توطين اليهود في فلسطين.

وإذا كان من حق الأديب الكاتب أو الشاعر، أن يحبو قطعته الفنية، معنى معيناً ينطبق على نفسه، وأن يختار لهذا المعنى أو الأسلوب الذي يراه مناسباً، دون أن يكون معناه هذا أو أسلوبه هذا مطابقاً للمعاني والأساليب الأخرى التي يفترضها الناس، ولكنه لا ينافيها ضرورة بل يكملها[٢]. فقد اختار "خلف" لإيصال رؤيته ومعانيه في هذه القضية الأسلوب الرمزي الذي يميل إلى التلميح والإشارة والإيحاء. فالأشخاص في الرواية ليسوا "مجرد أناس يعيشون في حدث وزمان ومكان روائي"[٣] بل هم رموز يمثلون أقطاب الصراع، فالقطة "راشي" ترمز إلى اليهود الذين استوطنوا فلسطين، ومجموعة العصافير ترمز إلى الفلسطينيين في المخيمات، والدكتور "أحمد عمران" يبدو رمزاً لبعض الدول العربية، والدكتورة "زهرة" تبدو رمزاً للعقل والحرية المنظمة، أما الجنرال "ديفيد ميجر" فيبدو رمزاً لبعض الدول الأوروبية.

هذه الرموز تبدو من قبيل المقابلة أو الدلالة، أي أننا نقابل شخصاً بشيء أو حدث، ونفسره في ضوئه[٤]، وليس من قبيل الرمز المعادل لمشاعر الكاتب وعواطفه، أي الرمز الذي يستمد جزئياته من الواقع، ولكنه لا يبقيها على واقعيتها، بل يقوم بتحطيم علاقاتها الطبيعية، حتى تغدو فكرة مجردة من أوشاب المادة.[٥]

---

(١) طيور الجنة ، من مجموعة طيور الجنة، ص١٩ .

(٢) ميشال عاصي، في الفن والأدب، ص١٩١ .

(٣) صالح أبو أصبع، فلسطين في الرواية العربية، منظمة التحرير، بيروت، ١٩٧٥م، ص١٤٠ .

(٤) تشارلز تشادويك، الرمزية، ت نسيم إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٩٢م، ص١٠ .

(٥) محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م، ص٤٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كان الرمز يتسم بنوع من الغموض، فإنه في "طيور الجنة" لا يصل إلى حدود التعمية أو الإيهام بالعمق من خلال تمويه المعنى وإخفاء قرائنه[1]، فالكاتب لا يقدم رمـزه دون أن يسهم في توضيح أبعاده، إذ جاءنا بقرائن ودلالات تساعد على تفسير الرمز.

فالقطة راشي ذات أصول أوروبية، حضرت إلى المنطقة "فلسطين" فـي أعقـاب الحرب العالمية الثانية، بصحبة أحد الجنرالات الإنجليز، الذي كان حاكماً عسكرياً لمدينـة حيفا، وعندما غادر لم يتمكن من استعادة قطته، التي تناسلت وتحولت إلى مايشبه الجيوش في البراري وبجوار القرى، وعلى أطراف المدن والأنهار." وعلى هذا تكون القطة رمزاً لليهود الذين بدأوا يتوافدون على فلسطين في أعقاب الحرب الثانيـة بمسـاعدة الغـرب الأوروبي ممثلاً بالإنجليز "الذين جاءوا باليهود في عملية غزو مركب ومعقد."[2]

أما طيور الجنة، فهي مجموعة من العصافير سجينة في أقفاص ثلاثة فـي بيـت الدكتور "عمران" وضعت بنسق متوال في صالة الجلوس، بدت أحجامها صغيرة مثـيرة للشفقة، وهي في قدرها هذا لا تستطيع إظهار القدر الكافي من الاحتجاج، والرفـض، إلا إذا اعتبرنا طيرانها الدائم من العود المستعرض إلى أطراف الشبك دليل تعبيرها عن حيف لحق بها. وهي بذلك ترمز إلى الإنسان الفلسطيني في المخيمات.

أما الدكتور "عمران" صاحب الطيور، فهو يمضي وقتاً طويلاً في تأمل طيـوره، باحثاً عن سبب اقتناعها عن تناول الطعام، دون أن يستطيع العثور على سـبب حقيقـي وجوهري لهذا الامتناع، والدكتور عمران من هذا المنطلق يبدو رمزاً يبدو لبعض الـدول العربية، التي تمثل الطرف الثالث في الصراع، فبعد أن خرج الفلسطيني من أرضه، بحث عن أرض أخرى تكون قاعدة ينطلق منها لاستعادة أرضه، فكانت الدول العربية المجاورة هي الأقرب والأنسب، ولكن هذه الدول لم تكن كما حلم، حيث تحولت إلى سـجن يقيـد حرية الفلسطيني وذلك عندما حصرته داخل المخيمات.

أما الدكتور "زهرة" فهي أستاذة في التاريخ القديم، ترفض أسلوب زوجها "عمران" وطريقته في التعامل مع الطيور، فهي ترى أن الكائن الحي لا يحيا بالماء وحـده، فثمـة مقومات أخرى للحياة، يمكن تلخيصها "بالذاكرة" يسألها:

- وهل للعصافير ذاكرة؟

---

[1] إيليا حاوي، الرمزية والسريالية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠م، ص١١٧ .

[2] هاشم ياغي، القصة القصيرة، في فلسطين والأردن، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشـر، ط٢، ١٩٨١م، ص٣٠٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- طبعاً

تقول بتلقائية تثيره دائماً، فمن أين تأتي بالأجوبة القاطعة الجاهزة دائماً. لقد أنستها من تدريس "التاريخ القديم" الذي علمها أن حرية الإنسان وكرامته هما أغلى ما يملك، ولا يكون الإنسان حراً إلا فوق تراب وطنه الذي لا يظلمه ولا يهضمه حقه، وهي بذلك رمز لصوت العقل والضمير الإنساني الذي يضيع في عالم لا مكان فيه إلا للقوى .

أما "ديفيد ميجر" فهو مندوب عن إحدى لجان هيئة الأمم، ويقيم في العاصمة منذ خمس سنوات ، والده الجنرال ميجر الذي كان أول من أحضر القطة "راشي" إلى المنطقة. ويسكن مجاوراً للدكتور "أحمد عمران". وديفيد ميجر هذا، هو الطرف الرابع في الصراع، حيث يرمز إلى دول العالم، وبالأخص القوية منها، والتي تقف متفرجة غير عابئة بالظلم الذي يلحق بالشعب الفلسطيني.

تبدأ أحداث القصة بتسلل القطة "راشي" إلى منزل الدكتور "عمران" وسرقتها لمجموعة من طيور الجنة، تتكرر العملية عدة مرات، مما دفع الدكتور بالتفكير في زيارة جاره "ديفيد ميجر" صاحب القطة، لإيجاد حل. لكن زوجته نصحته بعدم القيام بهذه الزيارة، لأن الأمور واضحة ولا تحتاج إلى تفاوض ومناقشات، فلو كان "جاداً في تربية قطته لما أحضرها إلى جوار بيت كله أقفاص من طيور الجنة، وحتى لو حدث هذا صدفة أو تخطيطاً، ألا يستطيع أن يوفر لها الطعام على حسابه، بدلاً من أن تفتات على ما تأكله من الطيور. غير أن الدكتور عمران لم يقتنع، وقام بزيارة جاره، الذي لم يبد أي اهتمام بالموضوع، وعندما تحدث قصر حديثه على "راشي" وأصولها الأوروبية، وحاول التملص من واجباته إزاءها، فما ذنبه إذا كانت هذه القطط لا تأكل من الطيور إلا عصافير الجنة "إنها ظاهرة تشبه الغريزة الفطرية" صعق الدكتور عمران من موقف جاره، ومنطقه، الذي لا يعترف إلا بلغة القوة، وحاول أن يقدم مجموعة من الحلول لهذه المشكلة، لكنها جميعاً باءت بالفشل، فما زالت القطة تواصل اعتداءتها، وما زال الدكتور يتأمل هذه العصافير، ويبحث عن حل للمشكلة ، هو يبحث ويفكر، والعصافير تتناقص، وكلما مر الوقت ازدادات معاناتها وآلامها، وازداد وضعها صعوبة.

يجنح الخيال ذات مرة بالدكتور عمران، فيتخيل نفسه داخل قفص، فأحس لأول مرة كم هي صبورة ومظلومة هذه العصافير:

- اسكتي أرجوك ... فأنا داخل القفص الآن.

- أخرج من القفص واكتب المحاضرة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- وماذا أقول ؟

- أكتب العنوان ... وعد حيث أنت.

فالحوار الأخير يكشف عن إدراك القصة لأبعاد المشكلة، فاليهود لم يأتوا إلى فلسطين ليخرجوا منها طائعين، وإنما مكرهين مرغمين، وذلك لن يتم إلا بإعطاء الحرية للشعب الفلسطيني بالقتال والكفاح من أجل استرداد الأرض والوطن.

٢- إمكانية التعايش السلمي بين الفلسطينيين واليهود:

فإذا كانت البداية، بداية جائرة وظالمة، تمكن فيها العدو من الاستيطان والتمركز، فهل تغير هذا الوضع، بعد تجاوز العدو لهذه المرحلة، بحيث يمكن أن تتم عملية تواصل واندماج بين الفلسطيني واليهودي.

لعله من المستحسن وقبل الخوض في موقف الكاتب من هذه القضية- أن ننظر ولو بشكل بسيط إلى طبيعة الشخصية اليهودية، وأن نتبين الظروف التي أدت إلى تشكيل ملامح وسلوكيات وأفكار هذه الشخصية .

تعرف الشخصية عادة بأنها نتيجة تفاعل مستمر بين طبيعة الإنسان والعوامل الاجتماعية والثقافية والبيئية والعقائدية المختلفة، ولذلك فأهم جوانب الشخصية وأبرزها وضوحاً هو الجانب الاجتماعي منها، وهي كما يعرفها علماء النفس "مجموعة الصفات الجسمية والخلقية، التي تميز الشخص عن غيره" ومعنى ذلك أن تحديد طبيعة الشخصية ومكوناتها، تعتمد على ما يصدر عن الفرد، من أنماط سلوكية. ويمكن تقسيم السلوك الملاحظ إلى بعدين متكاملين هما: التقرير اللفظي للفرد، الذي يعكس مشاعره الداخلية بدرجة كبيرة، ثم الأشكال الأخرى من السلوك الملاحظ[1].

لذا فلا بد عند دراسة الشخصية، عدم الاكتفاء بما يصدر عنها من أقوال وأفعال، فلا بد من التعرف على مكونات هذه الشخصية وتركيبها والبواعث المختلفة وراء أشكال السلوك الذي يصدر عنها.

ويرى "حسن ظاظا" في دراسته للشخصية الإسرائيلية أنه من الصعب على الدارس تحديد الملامح الخارجية للشخصية اليهودية، فهي شخصية معقدة، يدخل في تركيبها عناصر شتى تجمعت في ظروف شديدة التنوع والتباين عبر مسافات شاسعة بعيدة في

---

[1] مصطفى فهمي، الشخصية في سوائها وانحرافها، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الزمان والمكان[1]. أما أسلوب وطريقة تفكير هذه الشخصية ، فمن السهل تحديـــده، لأن هذه الشخصية تنطلق في تفكيرها من إيديولوجيا الدولة الصهيونية التي تستمد تعاليمها من مبادئ راسخة منذ قرون عديدة، وضعها كهنتهم بعد تشتيتهم على يد الرومان في كتابـــهم المعروف بالتلمود.[2]

وأولى هذه المبادئ العنصرية والتعصب، فاليهود يرون أنفسهم "شـــعب الله فـــي الأرض" وأن بقية الشعوب "حيوان إنساني مسخر لخدمتهم" مما جعل اليهودي يشعر بأنـــه من "جوهر غير طينة البشر، وأن هذا الجوهر منفرد بأسرار ومواهب لا توجد في غيره، وأن الدنيا لا يستقيم أمرها من غير اليهود، فقد جاء في التلمود "كما أن العالم لا يمكـــن أن يعيش بلا هواء، فإنه لا يمكن أن يعيش بدون إسرائيل" وهذه العنصرية تؤدي إلى القـــول بنقاء السلالة اليهودية، وتفوقها، وهي في نفس الوقت التي تدفع اليهود إلى التخلص مـــن العناصر غير المرغوب فيها بوسائل شرسة ووحشية.[3]

إن هذه التفرقة العنصرية ضد الشعوب غير اليهودية، ليست إلا القاعدة السفلى في نظام عنصري كامل. فمن أبرز مظاهر المجتمع الإسرائيلي في الأعوام الأخيرة ما ظـــهر من تناقض وتفكك وطائفية وعنصرية، فلقد بدأ المجتمع الإسرائيلي المتناقض يظهر علـــى حقيقته، كمجتمع غريب، يضم مجموعات متناقضة من البشر، تنتسب إلى شعوب كثـــيرة متنافرة، فهذا المجتمع الغريب يضم في مجموعه عشرات الشـــعوب التـــي وفـــدت مـــن عشرات الدول، لا تربط بينهم وحدة ما. ولا تجمع بينهم حتى لغة أو هدف واحد، ويتجلى هذا التنافر بأجلى مظاهره في النزاع القائم بين اليهود الشرقيين واليهود الغربيين، أي بين السفارديم والاشكنازيم[4]. فالإشكانز ينظرون إلى السفارديم نظرة احتقار وازدراء لأنـــهم إما من "الملونين" وإما من مستوى حضاري متخلف، وإما لأنهم هم المهاجرون الجـــدد، فالمهاجرون القدماء يحتكرون مراكز الصدارة في كافة مجالات الحياة، في حين يفـــرض على المهاجرين الجدد، المراكز المنحطة في المجتمع. وهكذا تولد النفور والعداء بينـــهم،

---

[1] حسن الظاظا، الشخصية الإسرائيلية، دار القلم، دمشق، ١٩٨٥م، ص١٤ .

[2] عودة بطرس، القضية الفلسطينية في الواقع العربي، ب-ت، ص١٣٤ وما بعدها.

[3] الشخصية الإسرائيلية، ص١٥ .

[4] جمال حمدان، فلسطينيات وإسرائيليات، مطبعة أطلس، القاهرة، ٩٤م، ص٢٧٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأصبح اليهود الشرقيون، يضمرون الكراهية لليهود الغربيين، وذلك كرد فعل طبيعي لما يلقونه من هؤلاء من زراية واحتقار[1].

إن ظاهرة الكراهية في المجتمع اليهودي، قد نمت وترعرعت تحت ظلال التمييز وكراهية أبناء الطوائف الشرقيين للغربيين، وهي ناجمة في الأصل عن الواقع الاستغلالي الذي يرزحون تحته، أما كراهية الجانب الآخر فهي نابعة في الأصل عن النظرة الاستعلائية المشفوعة بالتحدي .

وتتميز الشخصية اليهودية بأنها شخصية عدوانية، وذلك "لإخفاق الأسطورة القائمة" علاقة اليهود بأرض اللبن والعسل، في إيجاد حق أخلاقي، أو ملكية سليمة للبلاد" ورد الفعل اليهودي على هذا الإخفاق هو إما الإرهاب وسفك الدماء، وإما أحلام اليقظة، لذلك فإن من الحقائق المتعلقة بحياة اليهود نفسها، أن "يقتل ويقتل ويحتقر العواطف، ويعتمد على القوة والغزو لجني الأمان" ولهذا فإن الشخصية اليهودية شخصية عدوانية، تتخذ من سفك الدماء، والإرهاب سبيلاً لتثبيت وجودها على أرض تمور غضباً[2].

لقد أحبطت آمال اليهودي التي كان يمني نفسه بها في أرض الميعاد، من خلال المقاومة الفلسطينية في الداخل والخارج، وبات اليهودي مضطرب الأعصاب متوتراً، مع الاستجابات الانفعالية المستجدة، حيث القلق والإثارة المستمران اللذان يشعران الشخصية بالعجز، وعدم القدرة على الوصول إلى أي حل، وهكذا نجد أن الشخصية اليهودية، هي شخصية محبطة ومنهارة من الداخل.[3]

بعد هذه الإشارات إلى طبيعة المجتمع والشخصية اليهودية. ترى كيف نظر "خلف" إلى قضية التعايش السلمي بين الفلسطيني واليهودي. تطرح قصة "كفرعانة" هذه القضية من خلال علاقتين:

١-علاقة العربي باليهودي .

٢- علاقة اليهودي باليهودي .

تتمثل العلاقة الأولى بـ "بشير" و "سارونا" اللذين يعملان في مصنع "برامات غات" حيث تتعرض هذه العلاقة للعديد من الضغوطات، فعلى الصعيد الاجتماعي، يرى البعض – وخاصة أم بشير – أن هذه العلاقة تهدد حياة ابنها الأسرية فـ "سارونا" في

---

[1] فلسطينيات وإسرائيليات ، ص٢٨٠ .

[2] هاني الراهب، الشخصية الصهيونية في الأدب الإنجليزي، منظمة التحرير، بيروت، ١٩٧٤م، ص١٦٩ .

[3] حمودة زلوم، الشخصية اليهودية في الأدب الفلسطيني الحديث، ب.ت، ٨٢، ص٥٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نظرها قد "لعبت برأسه وربما تسرقه من زوجته وأولاده وأمه." وفي العمل ينظر كل من اليهودي والفلسطيني لهذه العلاقة، على أنها خيانة للوطن. لذا فقد تعرض كل منهما للضرب المبرح من قبل جماعته لأنه يبيع الوطن ويصادق العدو. فعلى الرغم من أن كلا الطرفين مجبر على التعامل مع الآخر، فإن هذا التعامل يبدو جافاً وقاسياً، تحكمه ظروف العمل فقط، وما عدا ذلك يعد خيانة للوطن والمجتمع.

وعلى صعيد العلاقة بين اليهودي واليهودي – والمتمثلة بعلاقة "ساورنا" بـ "دينئيل" رئيسها في العمل، تبدو هذه العلاقة محكومة بإيديولوجية الدولة العنصرية، التي يرمز لها دنيئيل الذي يرفض العلاقة بين بشير وسارونا، فبدا بالبحث عن نقطة ضعف سارونا والمتمثلة في أصلها الآري، فأخذ يهددها بسحب الجنسية منها، وعمد إلى استغلالها بكل الوسائل المتاحة له، دون أن يراعي مشاعرها وظروفها، فصار طيفه يطاردها في كل مكان حتى في العمل.

يبلغ الصراع ذروته بين الأطراف الثلاثة، فوق قبر والد "بشير" الذي حوله دنيئيل إلى مقبرة لأحد القادة الرومان الذين حكموا المنطقة، حيث يدخل بشير مع دنيئيل في معركة تنتهي بقتل الأول للثاني، وعندها تصرخ سارونا:

- لماذا قتلته يا بشير؟ إنه أملي الوحيد في الحفاظ على الجنسية .

وهنا يبدو منطق العربي بشير أكثر قوة واستيعاباً لقانونية اللعبة، من اليهودية سارونا لأسباب تعود في أساسها إلى الوعي الثوري، فعدتها لصياغة الموقف الإيجابي ضد تركيبة السلطة، تنحصر في معاناتها الذاتية، وفي الممارسات القمعية الموجهة إليها مباشرة، بعيداً عن الوعي النظري المعمق لكل ما يدور[1]. أما العربي بشير فإنه لا يرفض هذه العلاقة بل يرحب بها ولكنه يرى أن العلة في الدولة الصهيونية فهي التي تقف في وجه هذه العلاقة ، لذا فقد قام بقتل "دنيئيل" الذي يرمز إليها "العلة ليست في دنيئيل، العلة في الدولة، نقتل الدولة ونستريح" وإذ تنتهي القصة بالمواجهة أو الحرب كحل لهذا الصراع، فإن ذلك لا يتنافى مع الرؤية الإنسانية للكاتب، فالحرب تبدو طريق الخلاص للمضطهدين مهما كانت انتماءاتهم، فطريق الحرب يبدو مفروضاً على الفلسطيني، إذ لا

---

[1] دراسات في القصة والرواية الأردنية، ص١١٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خيار غير ذلك، والكاتب إذ يختار الحرب فمن أجل أن يمنع الحرب، أي الحرب ضد الحرب[1].

٣- الفلسطيني والغربة:

في عالم يعج بالمتناقضات والصراعات، لا مكان فيه إلا للغة القوة، تصبح قضية الانتماء إلى الوطن، قضية حاسمة، وبالغة الخطورة، فالإنسان لا يستطيع التنقل من مكان إلى آخر إلا بعد أن يبرز جواز السفر الذي ينبئ عن أصله وتاريخه. ومن هذا المنطلق فقد واجه الفلسطيني مشكلة صعبة، فإلى أي أرض ينتمي بعد أن فقد وطنه؟ وعلى أي أساس يتعامل معه الآخرون؟

في "مدن وغريب واحد"[2] يركز القاص على إبراز خاصية الإحساس بالغربة، حيث ينتقل الراوي -عبر تنقية التقطيع- بين مدن العالم- صيدا- بيروت-لارنكا-اربد- القاهرة- برلين- الإسكندرية- وعند كل محطة من هذه المحطات يرتعش جواز السفر في يد دوري- بطل القصة، والذي يرمز مع زوجته والراوي، إلى الترحال والتشرد الفلسطيني.

يغادر دوري "المخيم" وتبقى زوجته "غزالة" على رصيف الميناء "تشرب من دمعها وطأة الرحيل" وتتحول حيويتها الصاخبة إلى "برواز من الحزن في شوارع المدن" برواز ملّه الناس فهم "يعبرون دون اكتراث والملصقات تتجدد طبقة فوق طبقة".

يتعمق الإحساس بالغربة من خلال الركض، فكل شيء في محيط الفلسطيني يركض مطارداً وغريباً دائماً "هناك دائماً من يركض خلفنا، ونحن نركض، اللقمة تركض، وأبو علي، وصاحب دكان بزف خشبي يركض ..." وبين الركض الأول والركض الجديد، ينمو واقع إنسان بائس ممتلئ بالمعاناة، وممتلئ بإحساس الغربة من جهة، والقمع من جهة أخرى. يواجه البطل هذا الواقع صحيح أنه لا ينتصر عليه، ولكنه لا يستسلم له[3] فهو يصر على البحث عن خصوصيته وتأكيد هويته واسمه "قلت من فلسطين، فأصبحت الأرض مرة أخرى على تماس مباشر مع أنفي ...".

---

[1] انعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية، ص١٦٧ .

[2] مدن وغريب واحد، من مجموعة مدن وغريب واحد، ص١٤ .

[3] عبدالله رضوان، الروائي على حسين خلف، صوت الجيل، عمان، ع٢٩، آذار، ١٩٩٧م، ص٤٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي قصة "الاختيار"[1] يتعرض الفلسطيني لمحاولات التغريب، وطمس الهوية، وذلك من خلال استدراج "عزالدين" ومجموعة من رفاقه إلى أحد المشاريع التعليمية، وهناك يحاول بعض المسؤولين إقناعهم بالذهاب إلى الولايات المتحدة الامريكية، للدراسة في جامعاتها ، والحصول على الجنسية الأمريكية، غير أن عز الدين ورفاقه يرفضون هذا العرض مفضلين العودة من حيث جاءوا.

لقد تحول الفلسطيني إلى وباء قاتل، لا بد من محاصرته ومطاردته، تمهيداً للتخلص النهائي منه، ولا يزيده ذلك إلا إصراراً على التمسك بهويته وأرضه، إيماناً منه بأن الحق لن يضيع وإنه لا بد أن يأتي اليوم الذي سينتصر فيه على أعدائه، ويعود إلى أرضه. هذه الرؤية التفاؤلية للكاتب تجسدها "ياسمين" إحدى شخصيات "الدوران حول البحر"[2] وياسمين هي "آخر جندي يحرس المنارة" فهي بذلك رمز للمواجهة والصمود. وهي الدليل الذي سيرشد "النورس المهاجر" "عدنان" الذي يحوم حول البحر إلى الطريق الصحيح. لذا فهي تصر على انتظاره "سأحرس البحر حتى يفيق" فعلى الرغم من الطريق المسدود الذي آلت اليه القضية الفلسطينية، فإن رؤية الكاتب تتمسك بموقف استعادة الحق مهما عمّ الظلم وطال الاحتلال.

ثانياً: القضايا السياسية:

تركز أعمال "خلف" من الناحية السياسية على هدف رئيسي، تتوقف عليه جملة من العوامل التي تمس مباشرة حياة الإنسان العربي المستلب، هذا الهدف هو فضح الأنظمة العربية المتسلطة، وتعرية منطلقاتها الإيدولوجية والاقتصادية والاجتماعية، وما نتج عن تسلطها من خراب اقتصادي واجتماعي وسياسي مس حياة القطاعات العريضة من الجماهير.

ومن أبرز القضايا السياسية التي تناولتها قصص "خلف" قضية الحرية والعدالة الاجتماعية، التي تكشف عن علاقة الجماهير العربية بأنظمتها ، حيث تتحول هذه الأنظمة

---

[1] الاختيار، من مجموعة الغربال، ص٤١ .

[2] الدوران حول البحر، من مجموعة طيور الجنة، ص٦٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بقوتها إلى قيود مكبلة لأعناق الجماهير.[1]

في قصة "بيت العفاريت"[2] نلتقي بالخرافات والأساطير كوسيلة من وسائل الشرطة لإرعاب الناس واللعب بمصائرهم، حتى إذا ما جاء شخص واعٍ ومثقف يحاول كشف الحقائق، تمّ التخلص منه.

لقد تحول القصر المهجور الذي تملكه السيدة "كاتي" اللبنانية التي تعمل في إحدى المنظمات السرية إلى وسيلة للنيل من حرية الناس، وإشاعة القلق بينهم ، من خلال ما يشاع حول هذا القصر، فكل من دخله يخرج وقد أُصيب بحالة ذهول، ففي القصر طائرات تركض في فضاء ممتد، ورائحة بخور تقود إلى سيارة مكيفة، ولوحات جميلة تتحول في لحظة إلى أقنعة إفريقية مخيفة ... الخ.

ويوفق الكاتب إذ يجعل جميع الشخصيات التي تدخل القصر من جنسيات مختلفة وليسوا من أهل البلد، فمنهم الفلبيني والسوداني والمصري ... وذلك حتى تتمكن السلطات من التخلص منهم بسهولة، بتسفيرهم، وادعائها مخالفتهم لشروط إقامة الأجانب.

لقد غلب التفكير في هذه الخرافات على سار الهموم الأخرى، حتى قرر "كاظم" أن يرفع تقريراً إلى المسؤولين ليكشف للناس سر هذا القصر. ومنذ ذلك اليوم وكاظم يتعرض للمضايقات، ومحاولات الاغتيال التي باءت جميعها بالفشل. حتى جاء اليوم المخصص للذهاب إلى بيت العفاريت لمعاينته، وبينما كاظم ينتظر السيارة التي ستقله إلى هناك، وإذ بمجموعة من الأشخاص الملثمين يظهرون فجأة، ويطلقون النار عليه فوقع على الأرض وقد خردقته الرصاصات.

وإمعاناً في التضليل فقد تمّ إقامة احتفال، استلم فيه أهل الفقيد، نوط الشجاعة من الدرجة الأولى تقديراً للدور الذي قام به كاظم. والملاحظ في هذه القصة، أن الكاتب لم يهتم برسم الشخصية لا من الداخل ولا من الخارج ، فكل ما نعرفه أن هناك جندياً يدعى "كاظم" أراد كشف الحقيقة. فالكاتب يهتم بإبراز الفكرة التي يرمز إليها كاظم فهو رمز للحرية المنشودة، التي تسعى الجماهير العربية لنيلها، ولكن السلطات تقتل هذه الحرية، منذ اللحظة الأولى لولادتها.

---

[1] مراد كاسوحة، المنفى السياسي، دار الحصار، دمشق، ١٩٩٠م، ص١١ .

[2] بيت العفاريت ، من مجموعة طيور الجنة ، ص٤٤ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي قصة "إلى اللقاء في الحرب القادمة"[1] تتخذ الحرية "طابعاً قومياً"[2] إذ أن **حقيقة الإنتماء القومي الواحد، تدفع الجماهير العربية في المخيم، لنجدة إخوانهم في مصر** في محنة العدوان الثلاثي، لكن قائد المخفر ، يمنع هذه الجماهير من المشاركة، ويحاول صدها بكافة الوسائل المتاحة.

فبينما "عز الدين" الطفل ابن الأحد عشر ربيعاً، عائد من بيت خاله "ياسين" بعد أن أحضر طوق أخته الذي نسيته عندهم، سمع عز الدين أصواتاً مرتفعة قادمة من المخفر واستغرب وجود حشد كبير من شباب ورجال المخيم يغطون باحة المخفر، اقترب عز الدين منهم بعد أن دس الطوق في "عب" قميصه، فعلم أن الضابط يحاول إقناع المحتشدين، بأن هذه الحرب لا تعنيهم، فهي بعيدة عنهم، وأن الحدود مغلقة ولا يستطيعون الوصول إليها. ولكن الجميع يرفض الانصراف ويصرون على البقاء إلى أن تفتح الحدود أبوابها، ويسمح لهم بالمشاركة في القتال. ولما كان الضابط يعلم أن الحدود لن تفتح، فقد وافق على اقتراح "عز الدين" بتسجيل أسمائهم ، شرط أن يغادر ساحة المخفر كل من يسجل اسمه.

بعد أن سجل عز الدين أسمه تحسس عب قميصه فلم يجد الطوق، ودون تردد صاح:

"يا سيدي واحد سرق طوق أختي" أحس عز الدين بشيء ما ينسحق تحت قدميه، فتطلع إليه وانسحب وهو يبكي.

إن سرقة الطوق لم تكن تعني إلا سرقة الأمل من الجماهير، والكاتب إذ يجعل من بطله طفلاً لا حول له ولا قوة، فإنما يوحي بضعف الجماهير العربية وسذاجتها، بحيث يسهل خداعها وتضليلها، وقتل آمالها وطموحاتها، وسلبها حريتها في تقرير مصيرها.

وتتحول قضية العدالة المفقودة، إلى وسيلة لإدانة الأنظمة العربية والقيادات الفلسطينية، ففي المجال الأول نلتقي مع قصة "حادثة الجسر"[3] التي تأخذ شكل التحقيق في جريمة قتل، فالراوي المحقق مكلف بالتحقيق في جريمة قتل "طارق" الذي وجد مهروساً تحت عجلات إحدى السيارات في ليلة غبراء، تغطي سماء بيروت سحب كثيفة من الدخان، وطائرات تلقي حمولتها ثم تولي عائدة، وعلى هذا الأساس يغدو "طارق" رمزاً

---

[1] إلى اللقاء في الحرب القادمة، ص٣٤ .

[2] نيفين يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق، عمان، ١٩٨٨م، ص٧ .

[3] حادثة الجسر، من مجموعة مدن وغريب واحد، ص٢٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

للمقاومة الفلسطينية التي أخرجت من بيروت عقب الاجتياح الإسرائيلي، يطالع المحقق ملف التحقيق، وتنتابه بعض الشكوك فلمح من خلالها إدانة لبعض الأنظمة العربية "تخليت جسدي على الجسر، وعجلات سيارة تتلذذ بهرسي ...أرعبني خيالي وهو يقدم لي صورة القاتل على هيئة واحد من وجوه أشقائي." وبينما المحقق يتابع مطالعة الملف يعثر على ورقة تبين أن "عبدالحميد" صديق المغدور، هو أول من أبلغ عنه، فظن المحقق أنه القاتل، لأن الجثة كانت مهروسة بشكل طمست فيه كل ملامحها، ولكنه اكتشف أنه لا يوجد صديق للمغدور بهذا الاسم. أجرى تحرياته عن "عبدالحميد" فاكتشف أنه ليس سوى سجين قديم اعترف بتعاونه مع "الموساد" وأن اسمه "مصطفى" ولا علاقة له البتة بحادثة الجسر. وهكذا تكشف القصة عن دور الأنظمة في إضاعة الحق والعدل وطمس معالمهما. فإذا كان البادي للعيان أن العدو الرئيسي للفلسطينيين هم اليهود، فإنهم لم يصبحوا كذلك إلا بمساعدة بعض الخونة.

وفي قصة "الزورق"[1] إدانة للقيادات والمنظمات الفلسطينية، حيث يبدو الفارق الشاسع بين قادة المقاومة، والمقاتلين الفقراء، الذين يسعون إلى تجاوز الواقع بصورة مستمرة، لتحقيق العدالة في كافة الميادين والمجالات .

تدور أحداث القصة على متن زورق ينقل مجموعة من المتطوعين، ينتمون إلى فصائل مختلفة، إلى لبنان. أما الزمان فهو أثناء حصار تل الزعتر ١٩٧٦م، والطريق إلى لبنان طويلة محفوفة بالمخاطر، فقد انطلق المتطوعون من عدن مروراً بالكويت ودمشق وأثينا وليماسول وأخيراً إلى صيدا، وإلى أن تصل المجموعة إلى صيدا تجري العديد من الأحداث والمواقف تكشف عن جملة الحقائق .

يضم المركب "خمسة عشر راكباً" غير أننا لا نتعامل إلا مع عدد محدود:-

١-الراوي: إحدى الشخصيات المتطوعة على متن الزورق، وهو أقرب إلى شاهد العيان الذي يروي ما سمع وما رأى دون أن يتدخل بالتعليق. فبدت شخصيات القصة وأفكارها داخلة في حيز تجاربه المباشرة.

ياسين: نموذج للمقاتل الفلسطيني المغمور الذي يقدم كل ما لديه ليخرج في النهاية صفر اليدين. وقد برع الكاتب في رسم شخصيته بحيث يتفق مع ما أراده لها، فها هو "ياسين" في عرض البحر ينتعل بقايا "الشبشب" البلاستيكي العتيق الذي لازمه من بغداد

---

[1] الزورق، من مجموعة الصهيل، ص٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى مطار أثينا. مرتدياً "بنطلونه الجينز" وقميصه الذي بدا من خلاله صدره، فكان بذلك مدعاة للشبهة. غالباً ما يقوم بالمهمات الصعبة حتى لقب بـ "البلدوزر وكاسحة الألغام".

أبو العبد: مقاول للبناء في بغداد، استغل سقوط تل الزعتر، وانضم للمقاتلين، مغرم بالوجبات الدسمة والحلويات، ومنذ أن ترك عمله كمقاول، أصبح رئيساً ومسؤولاً عن المتطوعين، بينه وبين الكتاب عداوة، يمقت المثقفين وخاصة ياسين.

حسن الفقيه: نموذج الوصولي، الذي لديه استعداد لاستغلال كافة الظروف من أجل الوصول إلى أغراضه، صاحب أملاك وعقارات في بيروت. يحاول أن يرشو "الراوي" ليتوسط له لكي يعمل في الأمن – مقابل شقة مفروشة في بيروت .

في هذا المكان الضيق والمحدود الذي يضم نماذج متعددة ومتناقضة فكرياً واقتصادياً وسياسياً، والجو مشحون بالتوتر والقلق، يلعب الحوار دوراً في الكشف عن أراء الشخوص وطريقة تفكيرها، يناقش أصحاب القضية قضيتهم يتفقون ويختلفون، لتطفو على السطح كل السلبيات التي تم السكوت عليها وتجاوزها. المقاتلون يشقون في العثور على منام لهم في عاصمة عربية، بينما "حسن الفقيه" يرى القضية بشكل آخر "الأذكياء عندهم عقارات رؤوس أموال في البنوك، والأغبياء للملصقات."

يستمر النقاش بين الشخصيات كاشفاً عن العديد من السلبيات، إلى أن تحين لحظة الفعل الحرجة، حيث ينهي الكاتب قصته بشكل مباشر وغير مقنع، فياسين يرفض التخلص من هويته العسكرية التي يحملها عند الاقتراب من زورق الدورية البحرية الإسرائيلية، ويعلن بشكل صريح أنه لن يقوم بإتلافها. يصعد جنود الدورية الإسرائيلية إلى المركب، ويكتشفون حقيقة ياسين، فيبدؤون بضربه ناعتين إياه "بالمخرب".

لقد أرادت القصة إدانة القيادات لاستغلالها المقاتلين المجهولين وتحكمها في مصائرهم، دون أي اعتبار لآدميتهم، لكن نهاية القصة قد انحرفت عن المسار حين جعلت ياسين يسلم نفسه بنفسه لأعدائه، فبدا ضحية لطيشه واستهزائه وعدم تقديره لعواقب الأمور، أكثر منه ضحية لسياسة القيادات والمنظمات.

ثالثاً: القضايا الاجتماعية:

من أكثر القضايا الاجتماعية بروزاً في قصص "خلف" قضية الفقر. وهو إذ يصور الفقر، فإنه يجسد معاناة الملايين من الجماهير العربية المسحوقة، التي تدخل في صراع

© Arabic Digital Library Yarmouk University

مع أصحاب الملايين الذين يتحكمون بحياتهم ومصائرهم في سبيل الوصول إلى مستوى معيشي أفضل بعيداً من شح الفقر والجوع.

وقد كان الكاتب موفقاً في اختياره "المخيم" مكاناً يجري فيه أحداث قصتيه "الاضراب" و"الغربال"[1] اللتين تتحدثان عن الفقر وأسبابه. فالأحوال الاقتصادية في المخيم تكاد تكون معدومة، والناس تبحث عن لقمة العيش في أي مكان، وبأي طريقة، لذا فهي عرضة للاستغلال أكثر من غيرها. فبسبب الفقر يضطر الأطفال للعمل- ويخسر الإنسان العديد من آماله وأحلامه كما حدث مع الراوي في "الغربال" الذي فقد حبيبته لأنه لا يمتلك المال الكافي لخطبتها.

ترجع القصتان أسباب الفقر إلى:

١-استغلال أصحاب العمل للعمال، فصاحب الكسارة - الذي يعد نموذجاً لرب العمل المستغل - يحاول استغلال عماله بكل الوسائل، فهو يطلب منهم الحضور قبل موعد العمل الرسمي بنصف ساعة، ولا يصرفهم إلا بعد انتهاء الدوام الرسمي بساعة أو ساعة ونصف. "ومن لا يعجبه فعليه مغادرة العمل فوراً."

كما أنه يفضل أن يكون عماله من الطلاب حتى لا يلزموه بأية تعويضات. وفي "الغربال" يقوم رب العمل باستغلال عماله إلى أقصى حد، وإذا تضرر أحدهم أثناء العمل، فإنه لا يقدم له مستحقاته وإذا حاول أحد الاعتراض يقوم بطرده كما حدث مع البطل الراوي.

٢- أما السبب الثاني من أسباب الفقر فهو تهاون المسؤول في حق العمال، ووقوفه إلى جانب رب العمل، ففي "الإضراب" يحرض "أذيب" العمال ضد صاحب الكسارة، فيقومون بالاعتصام أمام مبنى النقابة شاكين استغلال صاحب الكسارة لهم، ومطالبين بحقوقهم المشروعة والتي حرموا منها، غير أن المسؤول يحاول المماطلة قدر المستطاع، وفي النهاية نصحهم بتسوية الأمور مع صاحب الكسارة فهو رجل "معروف ومشهود له بالشهامة والكرم".

وإذا كان الكاتب قد طرح هذه القضية في وسط يلهث أفراده وراء رزقهم، ولا وقت لديهم للتفكير في المطالبة بحقوقهم وحقوق الآخرين، فإنه استطاع أن يوفر لعمليه

---

[1] الغربال، مجموعة الغربال، ص١١- الإضراب، مجموعة الغربال، ص٢٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عامل الإقناع وذلك حين جعل البطل في كل من القصتين يتميز عن غيره "بالفكر والنظرة الفلسفية إلى الحياة"[1] فقد جعله في الغربال فناناً، والفنانون بحكم حساسيتهم يعانون بصورة أعمق مما يعاني البشر الآخرون، ويدركون العديد من المقومات التي تحول بين الإنسان في واقعه، والحياة كما ينبغي للبشر أن يعيشوها. وجعله في "الإضراب" شاباً محباً للعلم والثقافة، فرغم كل ظروف الفقر والحاجة التي يعيشها، فإنه مصر على إتمام دراسته. وقد أهلته هذه الثقافة للقيام بدور المحرض.

وإذا كانت كل من "الإضراب والغربال" لم تقدما حلاً جذرياً لمشكلة الفقر، حيث انتهت كل منهما بالطرد – طرد الراوي في "الغربال" – وطرد أديب في "الاضراب"، فيمكن إرجاع ذلك إلى رؤية الكاتب التي ترى أن هذه القضية – قضية أخلاقية بالدرجة الأولى، خاصة وأنه يتلاشى تحديد الزمن على غير عادته في هذه المجموعة ، والتي يحدد فيها الزمن تحديداً دقيقاً فيذكر اليوم والشهر والسنة. فاختلال الأوضاع الاجتماعية، والعبث بأرزاق الكادحين، قضية أخلاقية، قد يحد منها القانون، ولكنه لا يمنعها، فالإنسان الذي يحتكم إلى قانون أطماعه وجشعه، لا بد أن تدفعه أطماعه إلى تجاوز كل قانون وكل نظام وعرف.

ومن القضايا الاجتماعية التي تطرقت إليها قصص "خلف" قضية الاستقرار العاطفي والاجتماعي للفدائي، وحقه في أن يكون له بيت وعائلة وأولاد. ففي الوقت الذي يضحي فيه هذا الإنسان براحته، وحياته، وأمنه، في سبيل توفير الأمن والاستقرار للآخرين، نجده قد حرم من حقه في تكوين أسرة وبيت ، وذلك عندما يرفض البعض تزويجه من بناتهم، لا لشيء إلا لأنه فدائي، والفدائي "بلا مستقبل، أفقه مسدود، وعالمه، مسكون بالموت، فمن يعطي ابنته إلى هذا الثالوث المرعب" هذا ما حصل مع "عبدالله" بطل قصة "الصهيل"[2] حين أحب فتاة، بنى على علاقته معها مستقبل حياته، ولكن أهلها رفضوه لأنه فدائي قد يموت في أي لحظة، وإن عاش فلا مستقبل له.

فالفدائي يضحي بحياته واستقراره في سبيل المجتمع، وفي نفس الوقت يحكم المجتمع عليه أن يعيش وحيداً معزولاً، بلا بيت وبلا أولاد.

---

[1] فاطمة الزهراء، العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٠٣ .

[2] الصهيل، مجموعة الصهيل، ص٣٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني
الرؤى والأدوات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يهدف هذا الفصل إلى مناقشة الشكل الفني في قصص "خلف". ولا يعني هذا أننا نتجه إلى الفصل بين الأعمال ومضامينها، ولكننا ولأغراض الدراسة فحسب، قد نضطر إلى الحديث عن الشكل والمضمون كل على حدة، وفي هذا الإطار يقول أرنست فيشر:-

"إنه من الحماقة أن نركز كل اهتمامنا على المضمون، وأن نضع الشكل في المقام الثاني، فالفن هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلها، والشكل وحده هو الذي يجعل من الإنتاج عملاً فنياً، وليس الشكل أمراً عارضاً أو ثانوياً، والشكل هو النظام الضروري للفن والحياة."[1]

وإذا كانت عملية البناء في العمل القصصي لا تتم إلا بتضافر الأجزاء مع بعضها، بحيث لا يمكن فصل جزء عن الآخر، وإنما يشارك كل جزء منها، سواء كان لغة أم وصفاً أم حواراً أم سرداً ... إلخ. في عملية تصوير الحدث وتطويره، فإننا لا نستطيع فصل النسيج عن البناء، لأن القصة القصيرة وحدة مستقلة لها كيانها الخاص الذي لا يمكن تجزئته إلى بناء ونسيج، فكل العناصر مجتمعة تهدف إلى تصوير حدث ذي بداية ووسط ونهاية.[2]

وإذا كان البحث يميل إلى الاعتقاد إلى أن كل عمل أدبي إن هو إلا تجربة جديدة، لها طابعها الخاص المميز، ورؤيتها في التقنية والأسلوب، ذلك أنه من الصعب أن تكون هناك نظرية أو قالب معد مسبقاً، لتصب فيه كل القصص، أو الأعمال الأدبية، فعلى كل أديب أن يكون له شكله وقواعده الخاصة به، والتي تنتهي إلى أن تشكل خطراً على القواعد السابقة عليها، إن لم تحطمها في نهاية الأمر.[3] ولكن ذلك لا يمنع أن يكون هناك مجموعة من الأدوات التي يستعين بها الكاتب لإقامة بنائه، ومن خلال هذه الأدوات، تتمنهج القراءة فتصير قادرة-بهذه النسبة أو تلك على رؤية النص من داخله، تكشف مخبأه، وتعرف ما تقول. هذه الأدوات أو المفاهيم ليست دائماً هي ذاتها، بل هي مختلفة، وإن إشتركت في موضوعها الذي هو هذا النص أو ذاك[4] .

إن القراءة المنهجية لا تعني إعاقة الكاتب بفرض قيود عليه، ولكنها تعني التسلح بالمعرفة، تسلح يستوجبه النص نفسه من حيث هي فصل ينبني بتقنيات تشكل قواعد

---

[1] إرنست فيشر، ضرورة الفن، ت أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م، ص٢٠١ .

[2] رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ب-ت، ص٩٧-١٢٢ .

[3] عبدالفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص١٠ .

[4] يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦م، ص١٦ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقوانين نهوضه، كما تخوله ممارسة وظائف نطقه الفني، لذا تصبح معرفة ما يحكم النص السردي مثلاً من مفاهيم، أمراً ضرورياً، يمنهج القراءة ويمنحها قدرة الكشف عن سرى في النص كامن في منطق تكونه ومحرك لديناميكية هذا التكون، وبهذا الكشف تنتقل إلى السؤال[1].

ولقد استفاد "خلف" في قصصه من الأشكال والتقنيات الفنية الجديدة، فعمد إلى الاسترجاع، والحوار الداخلي، والتداعي ... . وإن كان هذا الاستعمال بنسب متفاوتة، وهي تقنيات خدمت القصة في تكنيكها وبنائها في أغلب الأحيان .

أولاً: السرد :

يعرف السرد بأنه الطريقة التي تروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات، يتعلق بعضها بالراوي والمروي له، وبعضه الآخر بالقصة ذاتها[2]. فلكل كاتب طريقته وأسلوبه الخاص في التعبير. هذا الأسلوب الذي يرتبط إما بطبيعة القصة نفسها، حيث يفرض المضمون أسلوباً وطريقة معينة في الطرح، وأحياناً يرتبط الأسلوب بالكاتب نفسه، وهنا يتحول الأسلوب إلى الجانب الخصوصي في الطقوس، ينبثق من الأعماق الميثولوجية للكاتب[3]. والسرد عند "خلف" متنوع، حيث يلجأ إلى استعمال أنماط متعددة منه، وإن كانت بنسب متفاوتة:

أ- السرد الموضوعي:

وهو النمط الأكثر شيوعاً وسيطرة عند "خلف" وفيه يستعمل الكاتب ضمير الغائب، وعمل الكاتب هنا كعمل المؤرخ[4]، حيث يعمد من خلال هذا السرد إلى تقديم الشخصيات وتفسير سلوكياتها وتصرفاتها "استأجر غرفة صغيرة يفتح بابها على حوش واسع تسيجه أحواض الريحان والنعناع، كان مع صديقه سمير، وهما طالبان في كلية فلسطين بطولكرم، جاء لتقديم امتحانات الثانوية العامة في كلية الجاحظ بمدينة نابلس[5]".

---

(1) الراوي: الموقع والشكل ، ص١٧ .

(2) حميد الحمدان، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١م، ص٤٦.

(3) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ت محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م، ص٣٤.

(4) سامية أحمد سعيد، التحليل البنيوي للسرد، مجلة الأقلام، بغداد، ع٣، السنة الرابعة، ١٩٧٨م، ص٩ .

(5) النافذة، من مجموعة الغربال، ص٥٣ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كما يستغل الكاتب السرد الموضوعي لتقديم الأحداث "المدينة كلها ظلت تتناقل لبضع سنوات قصة اختفاء الطفل حسان، وعدم عودته إلى المنزل، ففي ذات صباح خرج كعادته إلى المدرسة، حاملاً كيس كتبه، ولم يعد ...."[1].

ولا يخلو هذا السرد في بعض الأحيان من بعض التقريرية فيما يتعلق بصفات الشخصية وطباعها "عانده الحظ في النصف الأول من العام، فأمضاه في انتظار القبول وهو في "إربد" يقرأ قليلاً ويستوعب كثيراً، ويوازي بين الكتب والحياة، بين غرفته الصغيرة وبين أزقة المخيم ..."[2] فالمؤلف لا يدعنا نكتشف صفات الشخصية من خلال تصوير بعض أفعالها، بل إنه يقرر هذه الصفات مباشرة من خلال السرد.

وعلى الرغم من هذه التقريرية، فإنه يغلب على هذا النمط من السرد عدم تدخل المؤلف في الأحداث أو مواقف الشخصيات ، فهو وإن كان يرى أكثر مما ترى الشخصيات ويعرف عنها أكثر مما تعرف عن ذواتها، فإنه يرويها من بعيد، يعتمد على وصف الأحداث والشخصيات من الخارج، فلا يسرد إلا ما يراه ظاهراً منها: حريتها، علاقتها، نتائجها، "تاركاً للقارئ مهمة استنباط القيم والمعاني التي كانت وراء هذا كله."[3]

ب- السرد الذاتي:

وفيه يتماهى المؤلف مع الراوي السارد من خلال ضمير المتكلم[4]، وقد وظف هذا النمط في قصة "مدن وغريب واحد"[5] لإيجاد لحمة بين مقاطع القص المختلفة ، بحيث تحافظ على أن تكون في مجملها قصة واحدة ذات ثيمات فرعية متعددة، ولكنها تلتقي معاً في ثيمة عامة مشتركة يوحدها أساساً دور السارد في علاقاته مع المكان والشخصيات والأحداث والزمان، عبر خلق شبكة سردية متداخلة تعتمد اللغة الشعرية لتقول خطابها:

---

[1] البحر، من مجموعة الغربال ، ص١٦ .

[2] النافذة، من مجموعة الغربال، ص٥٣ .

[3] التحليل البنيوي للسرد، مجلة الأقلام، ص٩ .

[4] عبدالله رضوان، البنى السردية في القصة القصيرة الأردنية، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٥م، ص٣٢ .

[5] مدن وغريب واحد، من مجموعة مدن وغريب واحد، ص٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"التشتت والفعل الفلسطيني معاً، في وحدتهما وتداخلهما، وفي ثورة الفلسطيني الدائمة ضد قوى قمعه."[1]

وفي "الحصان الأخضر"[2] كان لطبيعة الموضوع المطروح، دور في لجوء المؤلف إلى اختيار السرد الذاتي، فالقوى غير متكافئة بين طرفي الصراع، بين "حمدان قائد الكتيبة بجبروته وبطشه "الراوي البطل- الجندي الخاضع لسلطته- والذي لا يحمل له "حمدان" إلا مشاعر الكره والبغض" منذ أيام وأنا أتحرق شوقاً لأن أقول له إنه غبي وبليد وأحمق .....

حتى لو أدى الأمر إلى احتجازي في القبو الرطب. "إن المشاعر الحبيسة والمتناقضة في أعماق الجندي البطل، قد بدأت تطفو على السطح على هيئة حوارات داخلية وتداعيات "أحسست حينها بالاختناق، بحجر يتدحرج من رأس التلة إلى صدري، وبوجه ينبثق من الحجر ويرمي بثقل يديه على فمي، إنه حمدان، قائد الكتيبة، بلحيته الغبراء، وعيونه المحشوة بالخداع." إن لجوء الراوي إلى استعمال السرد الذاتي قد مكنه من استعمال الحوار الداخلي للكشف عن مشاعره وإحساساته دون تدخل مباشر من المؤلف.

وفي "حادثة الجسر"[3] كان لأسلوب السرد الذاتي دور في الربط بين الحدث الذي يقدم والتعليق المنبثق عنه – تعليق يلمح ولا يصرح- فالقصة تأخذ شكل التحقيق في جريمة قتل، وعلى المحقق – الراوي- أن يكتب تقريره الليلة عن هذه الجريمة. يطالع المحقق ملف القضية، وأثناء المطالعة تدور في ذهن المحقق مجموعة من التصورات والشكوك تتعلق بالأحداث وتكشف في نفس الوقت عن جوانب متعددة من القضية. فبعد أن يقدم الحدث متمثلاً في جريمة قتل "طارق" الذي وجد مهروساً تحت عجلات سيارة في منتصف الجسر، وبعد أن يقدم لنا زمن الجريمة ومكانها، "وقعت الجريمة في يوم أغبر، وبيروت تغرق في دخان كثيف وطائرات لا تمل من الركض في سماء مفتوحة فتلقي حمولتها، وتجدد الكرة مرات ومرات، حتى تحول البحر إلى حقل من الفوهات تسكب حممها دون كلل"[4] فإذا افترضنا بأن هذا القتيل هو المقاومة الفلسطينية التي أخرجت من

---

[1] البنى السردية، ص٢٠ .

[2] الحصان الأخضر، من مجموعة مدن وغريب واحد، ص٣٩ .

[3] حادثة الجسر، من مجموعة مدن وغريب واحد، ص٢٨ .

[4] جاءت هذه التعليقات على هيئة حوار داخلي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بيروت عقب الاجتياح الإسرائيلي –١٩٨٢م– فإن تعليقات الراوي تبدو إدانة لبعض الأنظمة العربية في جريمة اغتيالها:– "تخيلت جسدي على الجسر، وعجلات سيارة ما، تتلذذ بهرسي على دفعات، حتى أصبحت مثل طبق قش ملون مفروش على وجه الإسفلت ... أرعبني خيالي وهو يقدم لي صورة القاتل على هيئة واحد من وجوه أشقائي."

وفي "الزورق"[١] أسهم السرد في خلق جو من الإيهام بالواقع عن طريق الاهتمام بالتفصيلات "كنا خمسة عشر راكباً في مؤخرة سفينة الشحن، في مسافة تشبه حذوة الحصان، ولا يزيد طول قاعدتها على ثلاثة أمتار ... كانت مدينة ليماسول القبرصية مزدحمة بالمسافرين إلى صيدا والقادمين منها ... وتحولت في صيف عام ١٩٧٦م إلى فندق كبير ..." لقد استطاع المؤلف أن يكسب إيماننا بصدق قصته، من خلال هذه التفاصيل، ومن خلال تأكيد صلته بالأحداث التي يرويها من خلال استعماله لضمير المتكلم بشكل متكرر حيث يقول:

زوجتي، طفلي، وجهي .... ليصبح جزءاً من ذلك العالم الذي يروي قصته، بالإضافة إلى ذلك فإنه عندما كان يروي أحداثاً لم يشارك في صنعها أو رؤيتها ، فإنه يستعمل عبارات محايدة مثل "ويسميه بعض أصدقائه ... ووصفه بعض العاملين في المكتب بأنه جرافة شغل وكاسحة ألغام في المناسبات .... .

جـ– الراوي الملتبس:

وقد استعمل المؤلف هذه الطريقة في قصة واحدة هي "امرأة وشرفة من حرير"[٢] حيث جمع الكاتب بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب، وقد ساعدت هذه التقنية المؤلف إلى جانب اللغة الشعرية – بما تحتويه من رموز واستعارات وصنوز، وخلو القصة من الأسماء حيث تستعمل الضمائر لتحديد الأشخاص هي، هن، هم، هو" – على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال واللاواقع، في إطار من الشكل المغلق على نفسه بحكم تراكيبه الرمزية :

ابتسمي لأغتسل

اضحكي فتطلق الأرض أسرارها

---

[١] الزورق، من مجموعة الصهيل، ص٥٥ .

[٢] امرأة وشرفة من حرير، من مجموعة طيور الجنة، ص٦٠–٦١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

.....

مدّ يده محاولاً لمس هالة النور
كانت ترتوي من إضاءة داخلها

.....

أمضيت على جسدك بحبر دمي
فصار شهادة اعتراف

لقد انتفت المحاكاة في مثل هذا الشكل، لأن الكاتب لا يريد أن يحاكي شيئاً محدداً، بل يريد أن يمثل المعنى في تشكيلات لغوية تساوي قيمة التجربة.[1]

ثانياً- الحوار:

ومن التقنيات السردية التي استعملها "خلف" الحوار. ويعرف الحوار بأنه "الحديث الذي يدور بين شخصين أو أكثر"[2] وتبدو أهمية الحوار الفني أو الحوار القصصي -بالنسبة للمؤلف المحايد -- في أنه يسمح برسم صورة واضحة للشخصيات المتحاورة، فقد يطلق المؤلف عبارة على لسان أحد المتحاورين، فإذا فيها رسم لمظهر خارجي لشخصية ما، أو تصوير لجانب اجتماعي، تعرف من خلالها مهنة هذه الشخصية، أو كشف عن عقيدتها، أو تصوير لنفسيتها من الداخل، أو تحديد لنطاق تفكيرها ... وبذلك يتمكن الكاتب من رسم أبعاد الشخصية من خلال الحوار.[3]

والحوار الجيد هو الذي يكشف لنا عن الصراع الذي يدور بين الشخصيات المتحاورة، وكلما تمكن الكاتب من التعبير عن هذا الصراع في حواره كان الحوار أقوى وأجود من الناحية الفنية، وأقدر على دفع الأحداث والوصول بها إلى نقطة التركيز الشديدة التي تشعر بقرب النهاية[4]. يقول "توفيق الحكيم" عن الحوار "فقد يرسل العبارة من عباراته إرسالاً على لسان شخص، فإذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام ففيها إخبار بحادثة، وفيها تكوين لشخصية وفيها خلق لجو، وفيها تكوين لروح مظلم، أو مفرح، مثلها

---

(1) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ب.ت، ص٢٤٣.

(2) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ب ت، ص١١٨ .

(3) عزيزة مريدن، القصة والراوية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م، ص٥٤ .

(4) المرجع نفسه، ص٥٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في مثل العبارة الموسيقية التي تنطلق محملة بالنغم الذي يروي ويلون ويكون ويثمر، كل هذا في لحظة ..."[1].

والحوار في قصص "خلف" ليس تقنية، أساسية، فقد نجد بعض القصص خلواً من هذه التقنية مثل قصة "بيت العفاريت – ممر ضيق إلى سفوان – الطائرة" والحوار إما أن يكون خارجياً بين شخصين أو أكثر، وإما أن يكون حواراً داخلياً في أعماق الشخصية.

ففي النمط الأول "الخارجي" غالباً ما يكون الحوار بين شخصين، ويقوم الحوار هنا بوظائف متعددة، فهو تارة يأتي لتأكيد الفكرة التي يريد المؤلف الوصول إليها، كما في قصة "شجرة العائلة"[2] حيث يتخذ الحوار شكل التقرير الصحفي "سؤال وجواب" لتأكيد فكرة الشتات والضياع للأسرة الفلسطينية، يقول "علي" محدثاً الحاج طه :-

- قصتنا عجيبة يا حاج طه إلى أخوان اثنان واحد عراقي ، وآخر كندي ....
- وأبناء عمك؟
- عائلة في نابلس وأخرى في حيفا .
- سمعت أنه بإمكانك الاتصال بأبناء عمك في نابلس عبر الهاتف وعن طريق قبرص.
- أعرف.
- وما هي المشكلة إذن؟

وقد يأتي الحوار للكشف عن جوهر الشخصية وطريقة تفكيرها، كما في قصة "الزورق"[3] حيث يترك الكاتب لشخصياته حرية الحديث، والتعبير عن نفسها ، فمثلاً يكشف الحوار الدائر بين "حسن الفقيه" و"الراوي" عن شخصية حسن الانتهازية:

- كنت في مهمة تجارية فأقفلت الحدود وأنا في بغداد، فكيف سأرجع إلى بيروت بدون التطوع في إحدى الفصائل؟
- فتطوعت عندنا.
- نعم ... إنها المنظمة الأقرب لي فكرياً.

---

[1] توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، ب ت ، ص١٤٧-١٤٨ .

[2] شجرة العائلة، من مجموعة طيور الجنة، ص١٣ .

[3] الزورق، مجموعة الصهيل، ص٧٠-٧١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي قصة "سمك زبعا"[1] نتعرف من خلال الحوار على أفكار كل من "سمير هجرس وزوجته" فإذا كان "سمير" يمثل الثورة العفوية والاتجاه الفردي، فإن زوجته تميل إلى العمل الجماعي المنظم:

- ومن يكلفك أنت ؟
- الله
- والله لا يشهد على عملك ... ولم يقل في كتابه العزيز اسرقوا أعداءكم وإنما حاربوهم.
- وهل أحارب وحدي؟
- إذن أنتظر – عندما تجد من يحارب معك سندق النفير العام .

فالحوار إلى جانب السرد، يقوم بتحديد مستوى فكر الشخصية واتجاهها في الحياة وفي قصة "النافذة"[2] يكشف الحوار عن المستوى الاقتصادي لبعض الشخصيات:

"خرج عز الدين من غرفته وصافح سليم السطل وقال مازحاً:

- ما الذي فعلته ابنة السمسار بهذا الرجل الطيب؟
- يا سيدي بدها ذهب، بدها مباريم ... أي أنا مثل أبوها بأقل لطشة بكسب مئات الدنانير ..."

والحوار في بعض القصص قد لا يكشف عن شخصية أحد المتحاورين، ولكنه يكشف عن شخصية ثالثة، نتعرف عليها من خلال حديث الآخرين عنها مثل شخصية "حسان" في قصة "البحر" وشخصية صاحب الكسارة في قصة "الإضراب".[3]

ويحمل الحوار بين طياته – في بعض الأحيان – بعض الدلالات الرمزية، من ذلك الحوار الدائر بين "حمار" "أحمد الطيراوي" "والجندي – رمز السلطة" حيث يكشف هذا الحوار عن مدى الظلم الذي لحق بصاحب "الحمار". لقد رفض الجندي السماح لأحمد الطيراوي بنقل الماء إلى جماعة من أهله المحاصرين طالباً منه العودة من حيث أتى، لم يطق الحمار تصرف الجندي فنهق ونطق:

---

[1] سمك زبعا ، مجموعة الغربال ، ص٣٦ .

[2] النافذة، مجموعة الغربال ، ص٥٦ .

[3] الإضراب، مجموعة الغربال، ص٢٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- هذا ظلم – جاء الرجل متطوعاً ... واشترى بقوت عياله قساطل الماء وهب لنجدتكم ،

- ومن طلب منه ذلك ... أيها الحمار الذكي؟

- الذين يصرخون من العطش.[1]

- .....

وفي قصة "الزورق"[2] يبدو للحوار القدرة على إحداث المفارقة والسخرية، ففي أثناء حديث بعض أفراد الزورق عن الدورية الإسرائيلية التي تعترض طريقهم في عرض البحر، يقول "حسن الفقيه":

- من يدري ربما تتاح لنا فرصة رؤية مدينة حيفا.

جاء صوت "ياسين صبح" من الخلف:

- على أحذيتكم يا شباب !

حيث يتضح في نفس اللحظة أن "ياسين" لا ينقل حذاءً، وإنما جاء من بغداد بـ "شبشب بلاستيكي عتيق".

وينحرف الحوار في "إلى اللقاء في الحرب القادمة"[3] عن الحدث الرئيسي ، لنقف على حوارات جانبية، تبعد المتلقي عن الحدث والفكرة الرئيسية للقصة. فالمؤلف يستغل حادثة تاريخية هي "العدوان الثلاثي على مصر" ليصور موقف كل من الجماهير والسلطة من قضية القومية، فالجماهير تريد المشاركة والتطوع لرد العدوان ، في حين أن السلطة ممثلة برئيس المخفر، تمنعها وتصدها بحجة أن الحدود مغلقة. غير أن المؤلف يدخلنا في حوارات جانبية بين "ياسين النمر" وأخيه "جمال" حول شخصية الرئيس "جمال عبدالناصر" وجدوى تصرفاته، مما أدى إلى انحراف القصة عن مسارها وإرباك المتلقي.

- نحن عاطفيون ونستعجل الأمور قبل أوانها.

- هذا هو أوانها.

- أنت معقد.

---

[1] أحلام بلون السماء، مجموعة طيور الجنة ، ص٢٤ .

[2] الزورق، مجموعة الصهيل، ص٥٧ .

[3] إلى اللقاء في الحرب القادمة، مجموعة طيور الجنة، ص٣٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ماذا يضره لو انتظر.
- لأكلوه ...
- القوي هو من يختار لحظة انتصار مكفول على الخصم.
- .....

إن الحادثة التاريخية وشخصياتها لا تعنينا إلا من حيث هي مدخل إلى القصة، وكان من الممكن أن يستغل المؤلف بدلاً منها أية حادثة أخرى ليجعلها مدخلاً للقصة، ولكن المؤلف أورد هذا الحوار المطول نسبياً "صفحة ونصفاً" ليبين من خلاله وجهة نظره، مما أدى إلى نوع من الخلط بين الحادثة الجانبية والحادثة الأساسية المركزية ، وإرباك المتلقي وتشتيت أفكاره.

ج- الحوار الداخلي "المونولوج":

يعرف "روبرت همفري" المونولوج بأنه "التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود."[1]

والمونولوج الداخلي قد يكون مباشراً، وقد يكون غير مباشر. فالمونولوج الداخلي المباشر هو ذلك النمط من المونولوج الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً ... أما المونولوج الداخلي غير المباشر فهو ذلك النمط من المونولوج الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقة خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف.[2]

والمونولوج الداخلي تقنية سردية نادرة نسبياً في أعمال "خلف" القصصية إذا ما قيست بغيرها من التقنيات، على الرغم من قراءاته المتعددة لكبار الروائيين العالميين،

---

[1] روبرت همفري،تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت محمود الربيعي،-دار المعارف، القاهرة،١٩٧٥، ص٤٢.
[2] المرجع نفسه، ص٤٩ .

ولعل ذلك راجع إلى اهتمامه بتصوير الحياة الفلسطينية في المخيمات بصفة عامة، أكثر من اهتمامه بتصوير الشخصيات ومعاناتها.

والمونولوج الداخلي في قصص "خلف" غالباً ما يكشف عن الأفكار التي تصطرع في عقل الشخصية إزاء موقف معين، فنجمة خضر[1] مثلاً لا تعبر بشكل مباشر عن موقفها الرافض للعلاقة بين ابنها بشير وصديقته إليهودية في العمل "سارونا" وإنما نتعرف على هذا الموقف من خلال الحوارات الداخلية التي تدور في خاطرها كلما ذكر ابنها اسم "سارونا" أو كلما رأته مهموماً. فعندما تأخر "بشير" في أحد الأيام عن موعد زيارته لها، دار في خلدها الحوار التالي:

"ما الذي حدث يا بشير؟ أتكون إليهودية سارونا قد لعبت برأسك وأخذتك إلى بيتها؟ وأولادك يا بشير؟ ..." وفي موقع آخر رأته مهموماً وعندما سألته أخذ يحدثها عن سحب الجنسية من سارونا، وقبل أن يتم جملته الأولى شرد ذهنها "سارونا يا لك من وقح؟ وهل ستظل هذه السارونا تطاردنا في بيوتنا ... لعبت برأسه هذه إليهودية، ربما تسرقه من زوجته وأولاده ....". وقد كشفت هذه الحوارات عن موقف "نجمة" من سارونا، كما كشفت عن أسباب رفضها للعلاقة القائمة بينها وبين ابنها، فهي لا ترى فيها إلا تلك المرأة التي ستسرقه من أولاده وزوجته وأمه.

وفي "الحصان الأخضر"[2] أتاح المونولوج الداخلي للراوي أن يعكس عالمه الداخلي الذي يموج بالتناقضات والقلق النفسي والأحاسيس المتداعية في وقت واحد، فهو يتقلب في مشاعره ما بين السخط على قائده لشعوره بالعجز أمام ظلمه وبطشه، والرضى عن نائب القائد لتعامله الإنساني مع جنوده، فجأة يداهمه إحساس تشاؤمي كئيب فيخنقه ويمزقه "أحسست بحجر ثقيل يتدحرج من رأس التلة إلى صدري، وبوجه ينبثق من الحجر يرمي يديه إلى فمي، إنه حمدان ...." يقفز إلى أحلامه ، فيغمره إحساس بالأمن والطمأنينة "بيني وبين نوبة الحراسة وجه دالية" محبوبته وضحكاتها الرطبة .... أنا بنظرها الحصان الأخضر الذي يأتي عند الفجر فيحملها على ظهره، ويطير إلى البراري، وهي بنظري الحصان الأخضر الذي يطرز واقعنا الجاف بسنابكه الذهبية، حصان أروضه على اجتياز الحواجز فيقفز فوق الحفر والأنهار والحدود حتى يغدو علامة فارقة

---

[1] كفرعانة، مجموعة الصهيل، ص١٢ .

[2] الحصان الأخضر، مجموعة مدن وغريب واحد، ص٤٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في جبين صباحات آتية كل صيف. "لقد تحول الحصان الأخضر إلى أداة للفعل الثـــوري التي تقف في وجه الظلم، فكل المشاعر والأحداث التي تسبح في الحوار الداخلي هي جزء من كل لا يمكن إدراكها أو التفاعل معها إلا من خلال بناء القصة كاملاً ، لأن المشـــاعر المتقلبة والمتفرقة ترتبط بجو نفسي واحد، وتستحضر بطريقة واعية للتعبير عن هذا الجو النفسي الذي يحسه المؤلف ويشعر بهن ويحاول بدوره أن يشعرنا به، ويشحننا بعالمـه.[١] والمونولوج الداخلي عند "خلف" قد يوضع بين قوسين تمييزاً له عن باقي السرد كما فـــي "كفرعانة"[٢]، وقد ينبه المؤلف إلى استعماله هذه التقنية ، فيأتي الحوار مباشراً كمـــا فـــي "حادثة الجسر[٣] "تخيلت جسدي – هاجني تصور ....". كما أن المونولوج عنـــد "خلـــف" كثيراً ما يتخذ هيئة السؤال، حتى يدفع المتلقي إلى المشاركة والتفكير في الحـــدث "لمـــا يكذب دوري؟ لماذا هنا على مرأى من قلعة تركية عتيقة، تطل على التقاء نـــهر "ســـافو" بنهر الدانوب .... لماذا يرتعش جواز السفر في يده ...[٤]" فالمؤلف هنا لا يصـــرح بمـــا يريد، وإنما يدع القارئ يعمل ذهنه في اتجاهات عديدة، تجعله قادراً على رؤية القضيـــة المطروحة من زوايا متعددة .

د- التداعي:

يعرف التداعي بأنه توارد الأفكار وتسلسلها، أو تداعي الكلمات بحيث تؤدي كـــل منها إلى التي تليها.[٥] وهو إما أن يكون مقيداً، أي محكوماً، وفـــيه توضـــع للأفكـــار أو الأحاديث شروط تتقيد بها، وتوجه وجهات معينة.

وقد يكون التداعي حراً، وفيه لا يتدخل المرء في توجيه أفكاره ولا توضـــع لـــه شروط توجه أحاديثه وإنما تقود الفكرة إلى فكرة والكلمة إلى كلمة.[٦]

---

(١) أحمد الزعبي، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، المكتبة الوطنية، مصر، ١٩٩٥م.

(٢) كفرعانة، مجموعة الصهيل، ص١٥ .

(٣) حادثة الجسر، مجموعة مدن وغريب واحد، ص٢٨ .المصدر نفسه، ص٢٨ .

(٤) المصدر نفسه، ص٢٨ .

(٥) وليم الخولي، الموسوعة المختصرة في علم النفس، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦م، ص٢٩٥.

(٦) جان لابلانش، معجم المصطلحات النفسية، ت مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للنشر، بـــيروت، ٨٥م، ص١٧٢ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والتداعي عند "خلف" غالباً ما يدخل في مجمل الحدث المباشر للقص دون تدخل من الراوي أو المؤلف، فها هي "نجمة خضر"[1] مع إشراقة كل صباح تطاردها أمنيتها بزيارة "كفرعانة" وتشعر بحسرة كبيرة كلما تذكرت موقف ابنها "بشير" من هذه الزيارة. "كان يزمجر ويدق الحائط بقبضته ويصيح:- لا أريد مشاهدة الأطلال في قريتنا، انتهت القرية يا أمي منذ حرب ٤٨، لماذا نتعذب برؤيتها مدمرة؟ ...."

ونادراً ما يخرج التداعي عن مجمل الحدث المباشر القصة، حيث يتدخل المؤلف لإيجاد حالة انتقال من الحدث المباشر عن طريق استعمال أفعال تشير إلى عودة البطل أو الشخصية إلى الماضي[2] مثل "إنها تتذكر زفافها على المرحوم ...". والمثير المادي يظل العامل الأساسي المحرك في استعمال التداعي، ففي الصهيل كانت رؤية الأطفال ومداعبتهم لـ "عبدالله"[3] وطلبهم منه أن يصطحبهم في نزهة هي المثير المادي الذي دفعه لتذكر ما حدث في "السينما" عندما اصطحبهم إليها.

وفي "كفرعانة"[4] كان قطع أشجار الزيتون من قبل إليهود سبباً لتذكر "نجمة خضر" أيامها الماضية التي قضتها تحت هذه الأشجار.

ويكشف التداعي عن جوانب غامضة من حياة الشخصية، ويفسر بعض سلوكياتها وتصرفاتها التي تبدو غامضة بالنسبة للمتلقي. غير أننا في بعض الأحيان قد نلتقي ببعض التداعيات غير المبررة ، كما في قصة "الزورق"[5] حيث ينتقل الراوي من الحديث عن موقف "ياسين" و "حسن الفقيه" من الفتاة التي صعدت إلى السفينة، إلى الحديث عن اليمن وأيامه التي قضاها هناك، فيصف البيت وحديقته ...إلخ مما أدى إلى انقطاع عن الحدث الرئيسي.

هـ- الحلم:

يعرف الحلم بأنه الأفكار والصور التي توجد في الذهن بعد أن تنجو من سيطرة العقل أو المنطق السببي، وتأسيساً على ذلك قد يشتمل مصطلح "الحلم" على الفكرة الخيالية

---

(١) كفرعانة، الصهيل، ص١٥ .

(٢) المصدر نفسه، ص١٢ .

(٣) الصهيل، مجموعة الصهيل، ص٤٢.

(٤) كفرعانة، مجموعة الصهيل، ص٢٦ .

(٥) الزورق، مجموعة الصهيل، ص٥٩ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والتصور وحلم اليقظة، والرؤى والهلوسات الناتجة عن تأثير المخدرات، أو أية تجربة انبثقت من مملكة ما وراء الشعور، وهذه التصنيفات هي مجرد طرق لوصف الأحوال والمستويات المختلفة للوعي.[1]

والحلم لا وظيفة له بالمعنى السببي، إذ إنه لا يحدث خصيصاً لتحقيق رغبة أو لتفريغ طاقة، فهو ظاهرة إيقاعية دورية حتمية، ينبغي أن نسجلها ابتداءً دون أن نسارع بإسقاط تصوراتنا عليها، ومع ذلك فإذا تحدثنا عن وظيفة الحلم، فإنها غالباً ما تتجه إلى كونه صمام الأمن والتفريغ.[2]

والبناء القصصي عند "خلف" نادراً ما يعتمد على تقنية الحلم، حيث جاء الحلم في قصة "الطائرة"[3] لتجسيد التناقض بين الواقع الذي يعيشه الجنود في المتراس، والواقع الذي يحلمون به، فإذا كانوا في حياتهم الواقعية يشاهدون طائرات العدو وهي تغير على بعض المدن العربية دون أن يستطيعوا الرد عليها، وذلك لعدم امتلاكهم الأسلحة اللازمة لذلك، فإنهم في الحلم يحلمون بامتلاك هذه الأسلحة التي ستنقلهم إلى واقع أفضل يستطيعون من خلاله الرد على العدو: "قال اليمني إنه شاهد في المنام جيشاً عربياً يغطي وجه الأرض، ويملك أجهزة ما يصعب وصفها، تنطلق منها خراطيم بطول مترين، ترتفع إلى السماء، فتسكب النفط على الطائرات ، وتلحقه بقاذف لهب، فسرعان ما يحترق الجو وتسقط الطائرات."

كما نلتقي مع الحلم الذي يتصل بالموت وترقبه، كما في قصة "الصهيل"[4] حيث كان الحلم تجسيداً لوعي الشخصية وإرهاصاً بالأحداث والمستقبل "عندما سحب العروة تذكر أنه منذ أمس الأول، وهو يرى في المنام رجلاً يشبهه تماماً ورجلاه تغوصان بالوحل. "أيها الرفاق ابتعدوا عني، الوحل شاهدته حتى الركبة."

أما الحلم بالموت في قصة "حين أطلقوا النار"[5] فيبدو وسيلة يتذرع بها "حسن الطنطوري" للهرب من الواقع الذي يعيش فيه، فخوفه من المستقبل المليء بالموت، والذي عززه "الحلم" جعله يقبع في بيته بعيداً عن المواجهة والتحدي، ورغم كل الاحتياطات

---

(1) أناسيس فن ، رواية المستقبل، ت محمود الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣م، ص٩ .

(2) يحيى الرخاوي، تيار الوعي والرواية العربية، مجلة فصول، م٢، ع٢، ١٩٨٢م، ص٧٠ .

(3) الطائرة، من مجموعة مدن وغريب واحد، ص٤٩ .

(4) الصهيل، مجموعة الصهيل، ص٣٩ .

(5) حين أطلقوا النار، مجموعة طيور لجنة، ص٥٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتحصينات التي اتخذها ليحمي نفسه، إلا أنه يموت في النهاية بطريقة غريبة لم تخطر بباله، فالاستسلام والخنوع ليسا هما الحل الأمثل لما يعترض الإنسان من مشكلات ، فلا بد للإنسان من المحاولة ، فإن نجح كان له ما أراد، وإن فشل فيكفيه شرف المحاولة.

و- الاعترافات:

ومن التقنيات السردية عند "خلف" استخدام أسلوب شهود العيان أو الاعترافات، وقد لجأ الكاتب إلى استعمال هذا الأسلوب مرة واحدة في قصة "الصهيل"[1] حيث قدم لنا في النص الرابع والمعنون بـ "أسرار" اعترافات أصدقاء البطل "عبدالله" حيث كانت هذه الشهادات بمثابة "الإطار المرجعي التاريخي"[2] الذي أطلعنا على تفاصيل دقيقة من حياة البطل.

سر الكهف "٦٢" في قلعة "صيدا" القديمة ، كان يضع يديه حول فمه فيرتعش صوته:- "أنا أمرن نفسي على الصهيل ، أنت تصهل إذاً أنت موجود ...

شاهد عيان .

فالمؤلف من خلال هذه الاعترافات يحاول إنضاج الشخصية، وتهيئتها للدخول في المواجهة "بؤرة الحدث" بعد أن أنضجها على المستوى السيكولوجي في نص "الوداع" بالإضافة إلى أن هذه الاعترافات والشهادات وخاصة الموقعة منها بتوقيع شاهد عيان، قد أكسبت العمل نوعاً من الصدق والموضوعية، وخاصة في النصوص التي تتحدث عن شجاعة البطل وحماسه.[3]

الوصف:

يعتبر الوصف جزءاً من الحدث نفسه، لذا فإنه لا يصاغ لمجرد الوصف، بل يجب أن يكون مسهماً في تصوير الحدث وتطويره، ولا بد أن يكون مصاغاً من خلال عيني الشخصية ، لا عيني الكاتب ، إذا أريد له أن يكون ذا فاعلية وتأثير في القصة، ذلك أن المؤلف لا يشترك في الحدث بل يصوره فقط، ولذلك يجب أن يصاغ الوصف بلغة أقرب ما يمكن إلى لغة الشخصية التي ترى الشيء الموصوف وتتأثر به، لا بلغة المؤلف

---

(١) الصهيل ، مجموعة الصهيل، ص٤٣ .

(٢) أحمد المصلح، تعليق على قصة الصهيل، صوت الشعب، عمان، ٨٣/٩/٥م، ص٣٨ .

(٣) المرجع نفسه، ص٣٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نفسه.[1] ومن المفيد أن يلجأ المؤلف إلى استخدام الوصف التصويري لا الوصف التقريري، الذي يصف فيه المؤلف كل شيء عن الشخصية دون أن يدع لنا فرصة اكتشاف هذه الشخصية وتبين ملامحها وطبائعها وسلوكياتها.[2]

وغالباً ما يبدأ "خلف" قصصه بوصف مكاني، كما في قصة "الغربال والبحر والصهيل وقرية كاف وآخر الغيم، وأحلام بلون السماء" وهذا الوصف إما أن يكون وصفاً مباشراً كما في قصة "الغربال"[3]، يتم من خلاله التمهيد لأحداث القصة ومجرياتها "حبلان من الحديد يدليان من سقف الممر إلى الفراغ الواسع، ويحملان غربالاً ضخماً يهتز بين يدي، وهو يروح ويجيء ...".

وقد يكون الوصف المكاني بيانياً، يساعد على رسم الأجواء الخاصة بالمكان "البحر يحاصر الشاطئ ، ويزحف على صدره بنتوءات بيضاء، ويرتطم بأسوار الموز، فتتساقط أضواء السيارات العائدة إلى بيروت أو المتوجهة نحو الجنوب، كان المطر ينهمر بغزارة، ...." وإذا لاحظنا المفردات المستخدمة في وصف المكان "المعسكر" "يحاصر – يزحف– أسوار ..." نجدها مفردات مشتقة من أجواء المعسكرات ، تتناسب مع طبيعة المكان ورهبته .

وفي "قرية كاف وآخر الغيم"[4] أسهب المؤلف في وصف القرية، حيث احتل الوصف صفحتين كاملتين ، مما أدى إلى إبطاء حركة الأحداث ، واقتراب الأسلوب من الأسلوب الإنشائي.

ويقطع السرد بعبارات وصفية تسهم في تجسيد الموقف، أو بيان مشاعر الشخصية من حيث التوتر والغضب ... إلخ" كزّ على أسنانه وسحب معطفه بقوة ، ورماه بعصبية وتشنج في قلب الشاحنة ...."[5] فالوصف هنا يتناسب مع إيقاع الأحداث وتوتر الشخصية. وفي قصة "الصهيل"[6] "لكن الوقت مرّ ولم تنفجر العبوة، الدقائق تأكل لحمه وأعصابه، وهو يرتعش خلف الساتر، أحس أن خبرة عمره كله الآن في الامتحان، وعليه أن ينجح ،

---

(1) فن القصة القصيرة، ص١١٤ .

(2) المرجع نفسه، ص١١٤ .

(3) الغربال، مجموعة الغربال، ص٩ .

(4) قرية كاف وآخر الغيم، مجموعة طيور الجنة، ص٤٥ .

(5) المرجع نفسه، ص٤٥ .

(6) الصهيل، مجموعة الصهيل، ص٤٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كان يغلب الاحتمالات والمتدرب يقضم أظافره". فالوصف هنا ساعد على الكشف عن مشاعر المدرب "عبدالله" فهو على الرغم من ممارسته المهنة لمدة عشر سنوات ، فإنه ما يزال في كل مرة يشعر أنه يخوض التجربة لأول مرة.

ويسهم الوصف الدقيق لمشاهد الدبكة، على أنغام "اليرغول" في تعميق أبعاد الشخصية الفلوكلورية "أبو علي الزمار" "تتناثر خصلات شعر اللويح، ويرتفع منديله المزركش بالخرز ... تعلو زغاريد النسوة من الحلقة المجاورة ، ويتصاعد نقر الطبلة، فتندفع الأثواب المطرزة إلى حلقة "يا ظريف الطول

يا ظريف الطول وقف تا اقولك

رايح عالغربة بلادك أحسن لك.[1]

فمن خلال هذا الوصف الدقيق لمشاهد الدبكة، ابتعدت هذا الشخصية الشعبية عن الاقتباس والتقليد، وأصبحت قادرة على الرمز والإيحاء، فهي من خلال الأنغام التي تبثها، ومن خلال مشاهد الدبكة تحكي قصة شعب تشرد.

ثانياً: الحدث والحبكة:

الحدث هو ارتباط الفعل بزمان ومكان محددين، وهو من الأمور اللازمة والضرورية في القصة القصيرة، ولا تأتي أهمية الحدث من خلال المادة التي يتناولها، وإنما تأتي من خلال تعمق المؤلف في هذه الحادثة، ونظره إليها من جوانبها المتعددة. وبعبارة مجملة: إكسابه الحادثة بعداً إنسانياً خاصاً.[2]

ولا يشترط في الحادثة التي تتناولها القصة أن تكون كما هي في الواقع، لأنها في الواقع "أشتات من الحوادث التي مرّ بها الكاتب في حياته أو عرفها بطريقة من الطرق، واتخذ منها في حينها موقفاً معيناً، وفلسفها فلسفة خاصة، اختزنها في نفسه، حتى إذا ما جاءت عملية الإبداع مدته هذه الأشتات بما هو لازم.[3] "

---

(1) أبو علي الزمار، مجموعة طيور الجنة، ص١٢ .

(2) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص١٨٠ .

(3) المرجع نفسه، ص١٨٣ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أما الحبكة فهي ذلك الرابط المنطقي الذي يجعل شخصيات القصة وأحداثها وحدة ذات دلالة محددة، حتى أن "تشارلتن" عدها عنصراً أساسياً، بدونها لا يمكن أن تعد القصة فنية.[1]

ومعظم قصص "خلف" مستمد من الواقع الذي نعيش فيه، وهو في تشكيله للأحداث لا يتبع طريقة واحدة، فهو تارة يلجأ إلى النمط التقليدي، الذي يعتمد حدثاً يضم الوحدات الثلاث:- البداية والوسط والنهاية، كما في قصة "أبو علي الزمار"[2] ففي البداية يقدم لنا شخصية أبو علي فهو رجل هادئ ومتزن، مارس العديد من المهن إرضاءً لزوجته التي تطالبه بتحسين وضعهم المادي ، فجرب لحام الأكسجين ، ووصف الشوارع ... إلخ وانتهى به الأمر إلى العزف على المزمار في الأفراح والمناسبات. وتتشابك الأمور وتتعقد، عندما يكثر الهمس بينه وبين ولده الأكبر، حيث تعتقد الزوجة أن زوجها يود الزواج من امرأة أخرى، وهو في الواقع يحدثه عن صفيحة الذهب العصملي في مغارة تطل على "نهر جالوت" يوصي ابنه أن لا يذهب إليها وحده "فمخاضات النهر خطرة، وقبل أن تصل إلى ممر ترابي يصعد إلى التلة، احترس من بيارة البرتقال، فهناك ينصب حراس مستعمرة "تل يوسف" كميناً، إنهم لا يترددون في قتل إنسان يتحرك."

هدأت الأمور بين الزوجين، وعادت إلى مجراها الطبيعي، وفي أحد الأيام وبينما "أبو علي" وسط حلقة الدبكة سمع صوت زوجته صارخة معلنة استشهاد ابنهما "خالد". وباستشهاد "خالد" تنتهي القصة، لنكتشف أن الصفيحة لم تكن إلا ذلك الماضي الضائع الذي حفظه "أبو علي" في أعماقه، وأغلق عليه بإحكام، ولم يفتحه إلا عندما وجد من يستطيع أن يحييه، وبنفس الوقت يحافظ عليه، إنه الجيل الجديد الذي يعول عليه "أبو علي" في إحياء المقاومة من أجل استرجاع الأرض.

فوحدات القصة الثلاث – البداية والوسط والنهاية- تسير في خط متوازٍ وبتسلسل زمني منطقي للأحداث. ويساعد الرمز في الكشف عن المعاني التي تحملها القصة، كما يكسبها قوة وتماسكاً، وبعداً عن التقريرية والمباشرة. وهذا النمط في عرض الأحداث وتشكيلها يمكن أن نلتقي به في معظم قصص مجموعة طيور الجنة:- شجرة العائلة،

---

[1] تشارلتن، فنون الأدب، ت زكي محمود ، ب ت ، ص١٢٥ .

[2] أبو علي الزمار، مجموعة طيور الجنة، ص٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

طيور الجنة، قرية كاف وآخر الغيم، إلى اللقاء في الحرب القادمة، حين أطلقوا النار، بيت العفاريت.

وقد يلجأ المؤلف في تقديم الأحداث وعرضها إلى أسلوب اللوحات أو النصوص، كما في مجموعة "مدن وغريب واحد، والصهيل، والغربال" حيث يقوم المؤلف بتقسيم القصة إلى مجموعة من اللوحات ، كل لوحة منفصلة عما قبلها ، ولكنها في نفس الوقت مرتبطة بالنسيج العام للقصة، يجمعها وحدة البيئة والشخصية والنتيجة التي يرمي إليها القاص.

هذه اللوحات قد تأخذ شكل أرقام تكتب بالعدد الرياضي، كما في مجموعة "الغربال" وقصة "حادثة الجسر" من مجموعة "مدن وغريب واحد" وقد يستغني الكاتب عن الأرقام لتأخذ اللوحات اسماً ما، قد يكون اسماً لشخصية من شخصيات القصة مثل "فاطمة الجمل" في قصة "كفرعانة" وقد يكون اسماً لمكان مثل "البحر" في "الدوران حول البحر، أو بلغراد، أو الإسكندرية ... كما في قصة "مدن وغريب واحد". وقد يكون تعبيراً عن موقف أو حالة معينة مثل البشري والانتظار والاشتباك والوادع ...

وفي كل الأحوال يقوم العنوان بدور في توضيح غرض الكاتب من الحادث أو الموقف المطروح ، ففي قصة "كفرعانة" مثلاً يشير المقطع "بشرى" إلى تحقيق أمنية "نجمة خضر" في زيارة قريتها "كفرعانة" والتي تعرفنا عليها في المقطع "انتظار" حيث يزف إليها ابنها "بشير" بشرى زيارتها لقريتها في القريب العاجل.

وقد أدى استخدام هذا الأسلوب في بعض قصص "خلف" إلى سرد أحداث دارت في أماكن وأزمنة متعددة، ففي قصة "مدن وغريب واحد"[1] نلتقي بثمانية عشر نصاً تتوزع في سبع مدن، أما الزمان فيمتد مع الشتات الفلسطيني منذ تجربة المخيم الأولى عام ١٩٤٨م، وحتى الشتات الجديد سنة ١٩٨٢م، بل وحتى تاريخ كتابة القصة ١٩٨٤م.

وفي قصة "امرأة وشرفة من حرير"[2] وإن كان الكاتب قد استعمل أسلوب اللوحات أو النصوص، فإن عناوين هذه النصوص تبدو مبهمة وغامضة، "هي، هو، هكذا ..." وذلك عائد إلى أن الكاتب لا يهدف إلى تصوير حدث بعينه، وإنما يهدف من خلال اللغة التصويرية إلى تقديم الانفعال بالتجربة، أكثر من اهتمامه بالتجربة نفسها.

---

[1] مدن وغريب واحد، مجموعة مدن وغريب واحد، ص١٢ .

[2] امرأة وشرفة من حرير، مجموعة طيور الجنة، ص٦٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الرعاة وحدهم يلتمسون الماء من البراري

ابتسمي لاغتسل

اضحكي فتطلق الأرض أسرارها

.....

"لقد تحولت التجربة كوقائع مادية إلى رصيد انفعالي مختزن"[1] يجمع بين القصة والخاطرة، معتمدة على اللحظة المركبة، والتي تبدو أول الأمر متتابعة، فإنها مركبة، بمعنى أن أية لحظة لا تخلق اللحظة الآتية بعدها، وإنما تكشفها لتجلبها من عالم النسيان إلى عالم التوهج والحضور.

وفي قصة "الدوران حول البحر"[2] يتحرر الكاتب من الحبكة، فعلى مدار أربعة عشر نصاً لا نلتقي بحدث واحد متسلسل، وإنما بمجموعة من الصور والبحر والسفر والغربة والوطن ، بلمحات سريعة خاطفة، تمثل في مجموعها رحلة الفلسطيني في المنفى ، ويتميز الحدث في هذه القصة بأنه لا يحتمل عنصر المفاجأة والعقدة والتشويق، ولم يعد يرتكز على عنصر الحكاية ، وإنما أصبح الحدث نقطة إيحائية رامزة، له أبعاده المختلفة ودوره في تصعيد اللحظة الشعورية وبلورتها وتعمقيها :-

وحده كان بلا ظل

خلف سطح سفينة الشحن اليونانية وأمامه الماء

بحث في الرمل عن الرمل – في البحر عن الماء، في السماء عن نجمة خضراء

وفي قصة "ممر ضيق-إلى سفوان"[3] لجأ الكاتب إلى تغييب الحدث الرئيسي، والتركيز على أحداث ومواقف جانبية، يصل من خلالها إلى ما يرمي إليه؛ فالقصة تصور تدهور العلاقات بين الدول العربية ، باستغلال حادثة تاريخية هي الحرب العراقية الكويتية، ولكن هذا الحدث لا نعثر عليه إلا من خلال إشارة بسيطة وغير مباشرة، "في ليلة غبراء داكنة، أصبح صارم وحيداً عند الربع الأول من المسافة بين العبدلي وسفوان، حيث انقلبت به الحافلة واستقرت على حافة الإسفلت دون حراك ..." هذه الإشارة إلى

---

(1) السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة ، ١٩٩١م، ص٨٨ .

(2) الدوران حول البحر، مجموعة طيور الجنة، ص٧٠ .

(3) ممر ضيق إلى سفوان ، مجموعة طيور الجنة ، ص٣٦ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الحرب لا يعود الكاتب إلى ذكرها مرة ثانية إلا عند نهاية القصة، حيث يقوم بالتركيز على مفردة سفوان، تفسيرها وتقسيم أحرفها وبيان دلالة كل مقطع منها.

كما يقوم بالتركيز على البعد المكاني التاريخي لهذه المنطقة، كاشفاً بذلك عن تدهور العلاقات العربية العربية وجفافها "همس لنفسه سف الماء سفيفاً، أكثر من شربه، ولم يرد أين هو الماء؟ السف حية طويلة فوق الرمال، زعم العرب أنها تطير ، حية طائرة، خالها تثقب جدار العتمة، وتستقر في حضن جندي غادر كاليفورنيا قبل أسابيع، بانتظار مكافأة سخية ، ورحلة استجمام."

لقد سكت النص عما يريد قوله بالتركيز على أمور هامة في مقابل تناسى بؤرة الأحداث كاشفاً بذلك عن الرسالة الكامنة في ثناياه أو القابعة في الزوايا المظلمة.

ثالثا : المكان:

ينشد الإنسان إلى المكان لأسباب اجتماعية، فيؤمن بواسطته سبل تجمعه مع الآخرين، وما ينشأ عن هذا التجمع من علاقات وروابط، وينشد إلى المكان لأسباب نفسية، حيث أن المكان يحقق شروط رضى الذات فتنبعث مشاعر الطمأنينة والفرح أو التشتت والأسى، ويبقى المكان بما يقدمه من دوافع وميول صبوة للفكر الإنساني في تحقيق ما يرغب ، كما وينشد الإنسان إلى المكان من خلال أهداف سلوكية وتربوية ومعايير أخلاقية يشعر الفرد من خلالها بنوع من الالتزام نحو بني جنسه . كما تقدم له المعطيات فرصة سانحة ليحقق وجوده بوجود الآخرين ... أما الأسباب السياسية والوطنية والقومية التي تدفع الإنسان إلى الارتباط بالمكان فهي واضحة، تعززها الروابط الدموية والحضارية والتاريخية بل والمعرفة، وما يترتب عليها، وما يجيء بسببها، فارتباط الإنسان بالمكان ارتباط وجود وحياة ومعيشة وكفاح.[1]

ولما كان فن القص يقوم على تصوير حادثة ما، أو مجموعة من الحوادث، فإن ثمة علاقة بينه وبين المكان، فلا بد لكل حادثة من مكان معين تقع فيه[2]، وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالمكان الذي وقعت فيه.

---

[1] أحمد المعلم، الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، دار الذاكرة، حمص، ١٩٩٤م، ص٤٢ .

[2] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص١٩٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد أصبح للمكان في القص المعاصر أهمية كبيرة، فهو لم يعد مجرد خلفية، أو إطار تلقي عليه الشخصيات نظرة مهتمة أو شاردة، بل هي أمكنة تغوص فيها الشخصيات، كما تغوص في وسطها الطبيعي، وهي مواطن تتكشف فيها نفسيتها، لقد أصبح المكان منظراً تتفجر فيه الحياة اللاشعورية للشخص الذي يتأمله أو يتخيله ، كما أصبح للمكان أشكال ومعاني متعددة، بحيث يؤسس في بعض الأحيان علة وجود الأثر.[1] والكاتب في تقديمه للمكان، قد يقوم بتقديم المعلومات المتعلقة بالمكان الذي تقع فيه الأحداث الرئيسية دفعة واحدة مع احتمال إدخال أوصاف أخرى في كل مرة يتغير فيها المكان، وقد يبعثر الكاتب ملاحظات جزئية وسريعة عن الأمكنة هنا وهناك. كما لو كان يمنع نفسه من وصفها.[2]

والمكان سواء كان خيالياً أم واقعياً، فهو على ارتباط وثيق بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه والعلاقات التي يحملها تدل على الشخصية وسماتها ومهنتها وانتمائها الاجتماعي.[3]

والمكان سواء تحدد أم لم يتحدد ، نراه يتسع تارة، ويضيق تارة أخرى، وقد أشار باشلار إلى جدلية المغلق والمفتوح، وتحدث عن اتساع المكان إلى أقصى حد، أو اقتصاره على جسم الإنسان. ولكل هذا معناه الرمزي المستمد من الخيال الإنساني. فكلما كان المكان ضيقاً مغلقاً ارتبط بمعان غير مستحبة كالسجن والقبر والموت، وكلما اتسع وانفتح كان رمزاً للحياة والحرية والانطلاق.[4]

والقاص في وصفه للمكان والأشياء الموجودة فيه، كالرسام، له ألوانه المفضلة، هذه الألوان قد تكون باردة أو حارة صريحة، أو ذات درجات متفاوتة متباينة أو ضبابية، فاتحة أم غامقة، كذلك يستطيع أن يدمج أصواتاً في لوحته، وذلك بوساطة الموضوع والعدد والتعبير ووضع الشخصيات وانتشار الضوء والألوان، وفضلاً عن هذه الطرق، فإن الروائي يستطيع أن يحدث تأثيراً بوساطة الأصوات التي تتركب منها الكلمات ذاتها.[5] وإذا كان للمكان أهمية كبيرة في فن القص بشكل عام وذلك لاحتياج الأحداث إلى

---

(1) رولان بورنوف، عالم الرواية، ت فؤاد التكرلي وآخرون، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١م، ص٩٢ .

(2) المرجع نفسه ، ص٩٢

(3) جاستون باشلار ، جماليات المكان، ت غالب هلسا، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٠م، ص٩٤ .

(4) المرجع نفسه، ص١٧٠ .

(5) عالم الرواية، ص١٠١-١٠٢ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إطار تدور فيه، فإن للمكان في القصة القصيرة أهمية خاصة لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء.

ولا سيما مسرح الحدث أو الأحداث نفسها، ومن ثم يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره، وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان مبرزاً سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل.[1]

وفي قصص "خلف" تبدو بعض الأماكن مجرد خلفية للحدث، فنحن لا نلتقي بهذه الأماكن إلا من خلال الاسم مثل السجن في قصتي "خمس دورات" و "قرية كاف وآخر الغيم" والبحيرة في قصة "سمك زبعا" ... وفي بعض القصص يحتل المكان دوراً مهماً في تشكيل الأحداث، حيث يغدو البطل الرئيسي، كما في "كفر عانة والبحر وبيت العفاريت وممر ضيق إلى سفوان ... حيث يقوم المكان بدور مهم في نقل فكرة الكاتب سواء كانت اجتماعية أو سياسية ... وفي تصوير واقع الشخوص والأبطال ، ومن هذه الأماكن: المخيم والبحر والزورق والصحراء والمدينة والقرية الفلسطينية والمعسكر والبيت.

أولاً: المخيم:

يعدّ المخيم من أكثر الأماكن حضوراً في قصص "خلف" حيث تتحول الأماكن إلى خلفية للحدث ، وبعبارة أخرى إلى المكان الجغرافي للحدث، دون أن يكون له دور في تطور الحدث أو الشخصية ، ففي قصة "إلى اللقاء في الحرب القادمة"[2] يتعرض الكاتب لوصف المخيم، ولكن هذا الوصف لا يحمل خصوصية للمكان ، فهو لا يجعل للمكان شخصية أو طابعاً مميزاً، يؤدي إلى تطور الحدث ونموه: "فالذين صمموا المخيم قسموه عرضياً إلى ست حارات ، كل مجموعة من الصفوف الرأسية، تنقطع عن التي تليها بشارع عرضي، وتحول بسرعة عجيبة إلى ما يشبه السوق.

فالوصف من الناحية العلمية قد يبدو صحيحاً، ولكنه من الناحية الفنية وصف مسطح لا دور له في تصعيد الأحداث ونموها.

ويكشف الوصف التاريخي الذي يقدمه الكاتب لمخيم بلاطة في قصة "النافذة"[3] عن حب الكاتب لوطنه وتعلقه به، ولكنه ينطبق عليه ما ينطبق على وصف المخيم في قصة "إلى اللقاء في الحرب القادمة." فهو لا يؤثر في الأحداث أو الشخصيات "مثل عش

---

[1] سامية أسعد، القصة القصيرة وقضية المكان، فصول، م٢، ع٤، ١٩٨٢م، ص١٧٩ .

[2] إلى اللقاء في الحرب القادمة، من مجموعة طيور الجنة ، ص٣١ .

[3] النافذة، من مجموعة الغربال، ص٥٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صغير، يربض مخيم بلاطة تحت صخرة قديمة، قالت التوارة إنها بلوطة نابلس، وقالت كتب التاريخ إنها بلاطة شكيم، وشكيم هو الاسم الكنعاني لمدينة نابلس ...".

وتبرز صورة المخيم بشكل واضح وجليّ في قصة "مدن وغريب واحد"[1]. يعتمد الكاتب في هذه القصة على تقنية التقطيع، التي تبدو جزءاً رئيسياً من بنية القص. وفي كل نص من هذه النصوص يقدم لنا الراوي معلماً من معالم المخيم. ففي النص الحادي عشر، تبرز بعض ملامح المخيم فهو مقام بالقرب من مقبرة ، وفي هذا إشارة لعدم صلاحية المكان لسكن الأحياء من البشر. والمقبرة إلى جانب ذلك هي المكان الذي يستقر فيه الجسد بعد موته، والمخيم ببؤسه وفقره يوحي بالموت أكثر من الحياة، وإذا كانت المقبرة رمزاً لتوحد الإنسان مع الأرض والتراب، فإن المخيم رمز لتشرد الفلسطيني وانفصاله عن أرضه.

ويتحول المخيم في بعض النصوص إلى رمز لفقر الفلسطيني وحرمانه، ففيه يضطر الأولاد لبيع "أكياس الورق في الحسبة القديمة، وجمع قشر الرمان ، وبذور البطيخ" وينتظرون بفارغ الصبر، وصول "البقج" التي يتحول معها المخيم إلى ما يشبه السيرك "صارت أختي مثل الحلزون، مشى جارنا مثل خيال المآتة، وسرت كالطاؤوس ملونا من رأسي حتى قدمي ..."[2].

هنا يتقدم المضحك المبكي، إذ ينجح القاص في نقل هذه الحالة الواقعية تاريخياً، فيعكسها فنياً لتصبح تعبيراً جميلاً مميزاً في مسار القصة ذاتها يعمق إحساس الغربة ، ويعمق المأساة في الواقع.

ويفسر مقولة التسجيلي كما يفهمها القاص باعتبارها التعبير الأمثل عن الواقع بطريقة فنية.

وتتحول لوحة الركض في المخيم إلى معادل موضوعي لعدم الاستقرار والترحال "دائماً هناك من يركض خلفنا ، نحن نركض، واللقمة تركض، وأبو علي صاحب دكان برف خشبي يركض، مطعم الأندلس يركض ..... لتأتي النهاية الشاعرية والحلمية على

---

(1) مدن وغريب واحد، من مجموعة مدن وغريب واحد، ص١٦ .

(2) المصدر نفسه، ص١٦ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

واقع مشظي ومدمي بإحساس الغربة[1] "حتى النعاس حاول الركض فسقط في رأسين ناما بجوار البحر."

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن المخيم على المستوى السياسي قد ارتبط بفقدان الوطن، فهو رمز لتشرد الفلسطيني وضياعه، وعلى المستوى الاقتصادي، ارتبط المخيم بفقره وحرمانه، وعلى المستوى الاجتماعي فقد ارتبط المخيم بالاغتراب والترحال.

ثانياً : البحر :

رافق البحر البشرية طوال تاريخها ، منذ انبثاق الحياة على شواطئ البحار الطينية، وكان مجالاً لتقدم الحضارة الإنسانية منذ اخترع الإنسان السفن للصيد إلى عصور المغامرات والاكتشافات البحرية الكبرى.[2]

وقد غزا الإنسان البحر لاكتشاف المجهول، وفتح آفاق جديدة وإثراء الحياة البشرية، والقضاء على اغتراب الإنسان وعزلته، كما أسهم في ارتياده وتسجيل عالمه المضطرب، وإبداع النماذج الأسطورية والرومانسية والواقعية المعبرة عن تطور علاقة الإنسان بالبحر، والتي تتراوح بين القوة والضعف من ارتياد الطبيعة البحرية وتحديها إلى الخوف منها والاستسلام لها، فصاحب ارتياد الإنسان للبحار والمحيطات ، ظهور أدب البحر. والمقصود بأدب البحر: – الأدب الذي يستهدف التعبير عن عالم البحر، والذي يكون البحر موضوعه الرئيسي المؤثر في الأحداث والشخصيات، وفي الرؤية الكلية للعمل الأدبي، وهو أدب هام يشكل جزءاً أساسياً من تراث البشرية وحضارتها ، فيضم أدب البحر الأسطورة والملحمة والشعر والقصة والرواية ....[3]

وللبحر في قصص "خلف" دلالات متعددة، ففي قصة "البحر"[4] أثار البحر لدى الطفل "حسان" حنيناً كامناً إلى وطنه، إلى حيفا، حيث يقيم بعض أهله، الذين رفضوا التخلي عن وطنهم، فرائحة الهواء المشبع برائحة البحر، قد دفعته دوماً لسؤال والدته وأستاذه في المدرسة عن البحر، وعن مدينة حيفا، وكيف يعيش الناس هناك، حتى أنه لفت نظر الأستاذ بإلحاحه غير المتناسب مع عمره. لقد استيقظت عواطف حسان المستترة تجاه

---

(1) عبدالله رضوان ، الروائي على حسين خلف، صوت الجيل، وزارة الثقافة، عمان،ع٢٩، السنة ٩٧م، ص٤٢.

(2) أحمد محمد عطية، أدب البحر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٧ .

(3) المرجع نفسه، ص٨ .

(4) البحر، مجموعة الغربال، ص١٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وطنه في أحد الأيام الصيفية فألقى بنفسه في مياه البحر، وسبح حيث توجد خالته وأولادها. وملأ ذلك اليوم ، وأم حسان تجلس ووجهها نحو البحر، وتبكي حتى الإعياء، وتنتظر خروج الطلبة من المدرسة، تدس القرش في جيب أحدهم وتقول له: هل تحب البحر؟ حسان أيضاً يحب البحر ... متى ستذهبون إلى البحر؟ سأعطيك زوادة إلى ولدي فمنذ زمن لم يأكل.

فإذا كان البحر هو الدافع والمثير الذي حرك عواطف حسان تجاه وطنه وأرضه، فإنه أصبح بالنسبة للأم المخلص والمنقذ الذي سيعيد إليها ابنها، إنه المستقبل والأمل الذي يحفزها على الاستمرار في عملية البحث والسؤال دون يأس أو ملل.

وفي "الدوران حول البحر"[1] وبلغة مكثفة موحية، تقترب من لغة الشعر، تتوالى رموز البحر ومعانيه الواحدة تلو الأخرى، فالبحر يحتل نصاً كاملاً من بين أربعة عشر نصاً تتكون منها القصة، بالإضافة إلى وروده في ثنايا بعض النصوص الأخرى، ففي النص الأول "النورس" يصبح البحر رمزاً للمنفى ، لضياع الفلسطيني وتشرده وبعده عن أرضه :

ثمة مسافة بين البحر والنورس
يبدأ النورس من قميصه المبتل
قالت أمه: البحر غربة
قال أبوه: البحر غربة

فالرمز يلعب هنا دوراً كبيراً في إغناء الصورة ، وتكثيف المعاني ، وهو في "النورس" يشكل تعبيراً واضحاً عن الفلسطيني الذي استقل البحر، وغادر أرضه، بادئاً رحلة العذاب والغربة.

والبحر والمنفى وغدار، لم يرحمه واضطرته أمواجه المتلاطمة للانحناء والتقوس:

"صار البحر شبحاً قوسياً، وكأنه النورس. ارتفع النورس فوق الماء، بحركات قوسية وكأنه البحر" وشيئاً فشيئاً تآلف النورس مع البحر ، وامتزج به "فذابت دموعه في ملوحة البحر ، وتقوس جسده كطريدة أنهكها وجع السهم".

---

[1] الدوران حول البحر، مجموعة طيور الجنة، ص٦٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي النص الثامن "البحر" يغدو البحر رمزاً لاستسلام الفلسطيني وخنوعه:

- لماذا تعشق البحر؟

أجاب عدنان ووجهه يلامس الرمل:

- لأنه يخلو منهم!

- من هم

رفع وجهه عن الرمل واتكأ على زنده:

- هم

قرفصت بجوار رأسه:

- وجواز السفر

- مزقوا جواز السفر القديم .

ففي التيه والمنفى والبحر ويقبع الفلسطيني ، بعيداً عن المواجهة والتحدي ، معطياً الآخرين فرصة لإلغاء وطمس هويته الفلسطينية "جواز السفر القديم".

وفي النص الرابع عشر "النورس" يغدو البحر رمزاً للمواجهة والخلاص:

ثمة مسافة بين النورس وعدنان

ينتهي النورس في السواحل، ويبدأ عدنان من قميصه المبتل.

يدور النورس ويدور، ثم يعود ويستقر في نهاية الأمر على السواحل "موطن النورس" وعدنان "الفلسطيني" لن تنتهي غربته إلا إذا اتجه إلى موطنه، حيث التحدي والمواجهة وجهاً لوجه مع العدو، ويتأكد هذا المعنى إذا لاحظنا أن النص الذي بدأ به الكاتب قصته هو "النورس" هو نفس النص الذي انتهى به "النورس" فمأساة الفلسطيني وغربته بدأت بخروجه من أرضه ولن تنتهي إلا إذا اتجه نحوها ، منها يبدأ، وإليها ينتهي.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ثالثاً: الزورق:

الزورق أو السفينة هي إحدى وسائل ارتياد البحر، واكتشاف مجهوله، وهو غالباً ما يرتبط بالتنقل والرحلات[1]، وفي قصة "الزورق"[2] يبدو الزورق رمزاً لغربة الفلسطيني وتشرده.

يجمع الكاتب خمسة عشر فلسطينياً في مؤخرة سفينة الشحن المبحرة من لماسول إلى قبرص ، على أنهم مجموعة من المتطوعين هبوا لنجدة إخوانهم المحاصرين في تل الزعتر، بعض هذه الشخصيات رئيسي: ياسين الصبيح وأبو العبد وحسن الفقيه وبعضها ثانوي: فاديا والقبطان والممرض أو نصف الطبيب والراوي.

وإذا كانت الشخصيات على البر لا تمتلك الحرية الكافية لاختيار السفينة التي ستقلها من ليماسول إلى قبرص، فإنها أيضاً على متن سفينة الشحن لا تمتلك حرية التنقل، فهي محصورة في بقعة محدودة "في مساحة تشبه حدوة الحصان لا يزيد طول قاعدتها عن ثلاثة أمتار".

السفينة المسافرة تعطي بعداً رمزياً هو عدم الاستقرار والبحث، واهتزازها فوق الأمواج هو الرمز لاهتزاز الشخصيات وفقدانها القاعدة الصلبة التي تقف عليها، لكن شرائح نوعية – إن لم نقل طبقة – الشخصيات التي تحملها السفينة أو الرواية هي التي تعطي خلق الشخصيات مدلوله وعمقه وبعده الرمزي.[3]

الشخصيات على متن الزورق – وخاصة الرئيسية منها – تبدو ذات انتماءات طبقية وفكرية مختلفة:

أبو العبد: مقاول للبناء في بغداد، وعندما سقط تل الزعتر، قرر أن يتطوع للقتال، وبين ليلة وضحاها أصبح مسؤولاً عن المتطوعين ، ومغرماً بالحلويات والشراب، وإلقاء الأوامر، يمقت العلم، ويكره المثقفين وخاصة ياسين.

حسن الفقيه: تاجر بالوراثة ، كان في مهمة تجارية لبغداد، عندما أغلقت الحدود، تطوع كمقاتل ليتمكن من العودة إلى بيروت، عائلته تمتلك شركات للسفر، ووكالات تجارية ... يؤمن بالوساطة والرشوة.

---

[1] صورة البحر في الشعر العربي الحديث في الخليج، ص١٩٤ .

[2] الزورق، مجموعة الصهيل، ص٥٥ .

[3] محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١م، ص٣٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ياسين : مقاتل مغمور في إحدى فصائل المقاومة، يُعرف بأنـــه رجـــل الأعمـــال الخلفية والمهمات الصعبة. لا يتردد ويقبل المجازفة والمخاطرة، ويعود في معظم المرات وهو لا يملك ثمن علبة سجائر، وهو على خلاف مستمر مع أبو العبد الذي أصبح رئيســاً له.

والملاحظ أن هذه الشخصيات مختلفة الأفكار والأوضاع الاجتماعية، فمنهم الفقير، والغني والمستغل لمنصبه ... اجتمعوا معاً على متن سفينة الشحن فـــي زمـــن حـــرج، والأعصاب مشدودة تعتمد القصة على تقنية تعدد الأصوات، فالأشخاص على متن السفينة يتصايحون ، ويتشاجرون يعبر كل واحد منهم عن وجهة نظره تجاه القضيـــة والمقاومـــة وأمور أخرى، حيث تقدم كل شخصية – من خلال الحوار– رؤيتها للموضـــوع، ومـــن مجموع هذه الرؤى تنسج القصة موضوعها. وقد نتج عن هذا الاختلاف الطبقي، اختلاف في طبيعة اهتمام كل شخصية، فأبو العبد لا يفكر إلا بتأمين الشراب، وكتابة التقارير عـن المتطوعين، موكلاً العديد من المهمات الأخرى لنائبه، أما حسن الفقيـــه فحـــاول توطيـــد علاقاته بباقي الشخصيات على أمل الاستفادة من مراكزهم ومناصبهم في المستقبل، لـــذا فقد عرض على "الراوي" شقة في وسط بيروت مقابل تأمين عمل له في الأمن، أما ياسين فقد كان غير عابئ بشيء، فكل الأمور لديه سيان، فهو متأكد أنه في النهاية سيخرج صفر اليدين. كما أدى ذلك إلى اختلاف في وجهات النظر، فياسين يرى أن المقاومة تعيش أزمة قيادة دائماً، وكأن القانون "أن تبقى القيادة أسوأ من القاعدة" وإلا لما كان "أبو العبد" رئيســاً لهم. أما حسن الفقيه فيعد الأمر: "شطارة ... الأذكياء أصبح عندهـــم عمـــارات ورؤوس أموال في البنوك ، والأغبياء للملصقات." أما نائب أبو العبد فـــيرى أن "هـــؤلاء حفنـــة صغيرة ، وكل ثورات العالم عندها مثلهم."

تستمر النقاشات والحوارات بين ركاب السفينة ، حتى لحظـــة وصـــول الدوريـــة البحرية الإسرائيلية حيث تعتقل هذه الدورية "ياسين" لحمله بطاقة عسكرية ، بينمـــا يقبـــع أبوالعبد في إحدى الزوايا ليكتب تقريراً عن ياسين ليرفعه إلى القيادة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعاً : الصحراء:

في قصة "ممر ضيق إلى سفوان"[1] يتناول الكاتب حدثاً واقعياً ليس بالبعيد، ما يزال حاضراً في أذهاننا ، إنه الحرب العراقية الكويتية، وذبول العلاقات العربية العربية. من خلال توظيفه للمكان، سواء من حيث العمق التاريخي أم من حيث المفردة نفسها "سفوان".

لقد اختار الكاتب مكاناً خلاقاً ، صحراء وسيارة مقلوبة وذكريات، وانقطاع عن العالم، وثمة قصف وطائرات وجمال هاربة، وصحراء مترامية، ومدن تقف على أطرافها، والبطل فرد يملك من ثراء الكلمة تفسيراته لمفردة سفوان وتقسيمه لأحرفها، ولدلالات كل مقطع منها: "سف سفيفاً الماء أكثر من شربه ولم يرو: أين هو الماء؟ .... السف حية طويلة فوق الرمال زعم العرب أنها تطير. حية طائرة".

لقد توقع صارم – البطل– قبل اندلاع الحرب أن "قذيفة واحدة تسقط فوق رأس طفل بجوار النهر، ستدفع كل القبائل المجاورة للخروج من مكانها إلى البرية لاصطياد الذئاب واحدا واحداً "كان من الممكن أن يحدث هذا ، لو أن الأخ لم يبع أخاه بعدل من الخمر، ويبني لنفسه قصوراً في أعالي الجبال، يغني فيها "قل للمليحة في الخمار الأسود" ولكن بعد أن دخل الغريب بينهم، والذي يرمز إليه الكاتب بـ "وان ابن سف" والذي اشترى أرضاً من سعيد الدارمي بعدل من الخمر، أقام فيها هو وذريته . فيبدو ذلك أمراً صعباً.

وإذ تقفز هذه الحقائق إلى ذهن صارم، يكتشف أنه يعيش مع أفكاره ومعتقداته خارج الزمن، ففي لحظة احتضان يده اليمنى لمعصم يده اليسرى ، اكتشف أن ساعة يده قد فقدت منه.

ويلعب المكان دوراً في تشخيص مدى الرعب النفسي الذي يعيش فيه البطل نتيجة وجوده في هذا المكان القفر الذي لا يعرف ما سيكون مصيره فيه "فخلفه حقل من الذئاب الهائجة الجائعة إن عاد تقاسمت جسده، وتحول إلى لقيمات فاتحة للشهية ، وأمامه ليل طويل متفحم تستوطنه قنابل وطائرات لا تكل ولا تمل من الركض في أفق مفتوح ..."

وصارم بما يمتلكه من ثقافة يغدو رمزاً للمثقف العربي، الذي انهارت أحلامه وطموحاته بالخلاص الجماعي بعد الحرب، والتي ضاعت في متاهات الصحراء، وأصبح

---

[1] ممر ضيق إلى سفوان، مجموعة طيور الجنة، ص٣٦ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كل شيء حوله يوحي بالظلمة والسواد الحالك، حتى المذياع الصغير الـــذي كـــان بيـــن ملابسه، والذي عثر عليه بعد جهد جهيد ، والذي نطق بعدة كلمات فقال : "العتمة الثلـــث الأول من الليل، نقول ليلة ليلاء، أي شديدة السواد ...".

وإذ تتكشف الحقائق أمام صارم يسقط شبه مغشي عليه "فريقه جف، وحلقه يبس... أحس بلسعة هواء باردة، فحاول إغلاق عروة القميص، فلم يجد الزر العلوي، شد ســـترته الخاكية المبطنة بالصوف، فاستعصى عليه السحاب الحديدي، فجأر بصـــوت ذبيـــح آ.... آ.... . والليل ما زال يحتفظ بعتمة حالكة السواد." فكل شيء حول صارم يوحي بـــالظلام والبرودة والخواء. وأخيراً يمكن القول أن المكان قد وفّر للبطل عنصر التأمل والتفكـــير والمراقبة، مما أتاح للكاتب التعبير عن مواقفه ورؤيته بعيداً عن المباشرة والتقريرية.

خامساً : المدينة:

تحتل المدينة العربية والأجنبية بأبعادها المختلفة جانباً من قصص "خلف" باعتبارها المكان الذي لجأ إليه الفلسطيني بعد خروجه من وطنه .

في قصة "مدن وغريب واحد"[1] نلتقي عبر تقنية التقطيع مـــع عـــدد مـــن مـــدن وعواصم العالم "صيدا ولارنكا وبلغراد والقاهرة والإسكندرية –وإربد وبرلين" تحتل مـــن بينها صيدا والإسكندرية مكاناً مميزاً ، حيث ندخل إلى القصة من خلال وصف شـــاعري لمدينة صيدا " بين الندى والبحر سكنت صيدا" وإذ يدخل الكاتب من هذه الرهافة في الأفق ، إنما يرقى بالمدينة العربية التي تشكل في مسار شـــخصيته التـــاريخي، معنـــىً كبـــيراً لصموده وتحديه، يدخل المدينة في حلمه، فيراها شموخاً طالعاً من البحر لا يقبـــل غـــير كبرياء الأفق وأعماق البحر الراسخة "بدت مثل حصان رأسه في الأفـــق وقوائمـــه فـــي البحر" تمتد صيدا المدينة امتداد الجبال، فتصير في مسكنها الحلمي "أنثى يبلـــل شـــعرها الندى، ويغرق البحر بين أصابعها الطرية حين تهبط" فصيدا هي المدينة الحلم – الحصان – الأنثى "التي تحقق في رسمها للابن الغريب في موطن الندى والبحر، بين الليل وغـوق الأصابع الطرية، تحقق في جغرافية جسدها طراوة الأنثى وشموخ الحصان وقوته. أمـــا "الإسكندرية" فعلى رصيف مينائها تستيقظ الأمنيات بجيش عربي قادر على هزيمة العدو، يسأل الراوي المطران الذي يقف على رصيف الميناء :

---

[1] مدن وغريب واحد، من مجموعة مدن وغريب واحد، ص١١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- أحقاً حين يصير القمر بدراً تفيق الأمنيات؟

لم يبلع المطران لسانه وقال: إذا صحّ ذلك ماذا تتمنى

- قلت للمطران :

أريد جيشاً لا ينحني أمام العدو .... وبكيت

وإذا كان الراوي قد احتفى بصيدا باعتبارها مدينة الحلم ، وبالإسكندرية باعتبارها مدينة الأمنيات، فإن المدن الأخرى قد مرت بذاكرته مروراً سريعاً وعابراً، ولكنه يحمل مغزىً ومعنىً عميقاً، فعلى الرغم من بعد المسافات بين هذه المدينة، فثمة شيء يجمع بينها، فهي رمز لترحال الفلسطيني وغربته، فبين كل ارتحال وارتحال، يرتعش جواز السفر في يد الغريب ، ويتحول الوطن إلى قطعةٍ من الثلج يحمله على ظهره فيذوب في جسده".

ويحاول الكاتب توظيف جغرافية هذه المدن، لتصبح عنصراً من عناصر القصة ذاتها ، فالجغرافية بالنسبة للفلسطيني خاصية، فهي ليست معرفة مواقع، ولكنها دم أبنائنا الذين توزعوا فيها وقد لخصها القاص في جملة ، تحدد هذا الواقع وتدنيه "عصافير المخيم فوق جميع الخرائط في الأطلس."[1]

وفي قصة "الدوران حول البحر"[2] لا نلتقي صراحة مع هذه المدن، كما في "مدن وغريب واحد" ، وإنما نلتقي مع أماكن محددة من هذه المدن ، تتمثل في الفندق والميناء، حيث يحتل كل منهما نصاً كاملاً. والكاتب لا يقدم وصفاً خارجياً لهذه الأماكن، وإنما يقدم مباشرة الرمز الذي يجسده هذا المكان، حيث يتحول الميناء والفندق إلى زمن ارتحال الفلسطيني، وهوانه بين دول العالم، فأينما ذهب وأينما حل، فهو محاصر. ففي الفندق تفتش غرفة "عدنان" – رمز اللاجئ الفلسطيني- أثناء غيابه، من قبل رجل مجهول، وبالتعاون مع المسؤولين في الفندق ، – موظفة الاستقبال- ولا يعثر الرجل إلا على جواز السفر فيمزقه قبل أن يخرج ، وفي الميناء تلفق له تهمة تهريب الممنوعات، فيقاد إلى السجن ذليلاً مهاناً كما يقاد المجرمون، لتتحول مدن العالم إلى مكان معاد للإنسان الفلسطيني، تطارده وتسجنه، وتعمل على طمس هويته.

---

[1] مدن وغريب واحد، مجموعة مدن وغريب واحد، ص٩ .

[2] الدوران حول البحر، مجموعة طيور الجنة، ص٦٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سادساً: القرية الفلسطينية:

وإذا كانت مدن العالم تسعى إلى إلغاء الهوية الفلسطينية، فإن القرية الفلسطينية تسعى إلى تدعيم هذه الهوية وإثباتها، ففي قصة "كفرعانة" نلتقي بالقرية الفلسطينية التي تتحول إلى نقطة ارتكاز تدور حول محورها الأحداث "فكفرعانة"[1] ليست مقصودة لذاتها، وإنما هي رمز للوطن الفلسطيني بأكمله، فمن خلال القرية يتم الكشف عن محاولات العدو، لتغيير معالم الأرض، بتحويل قبورها إلى حقول أثرية، يرتادها الباحثون إليهود للبحث عن آثار لهم .

ولكن الكاتب يضيء المكان يكسوه باللحم والدم، وينقلك بين الأطلال، بعد أن يكون قد بعث في مفاصلها الحياة دون افتعال أو مبالغة: "الطرقات المهجورة كادت تختفي معالمها .... شاخت جدران الجامع، وتعرى من بابه ونوافذه الخشبية، وتراكمت النفايات في ساحته كانت ترى –نجمة خضر– النسوة من شقوق الحيطان ، وتسترجع الحوارات القديمة:

- هذا بيت العبد خليل، وهذا بيت العبد حامد ...." فعلى الرغم من تحول القرية إلى أطلال وركام، فإنها تظل شاهداً على حق الفلسطيني في أرضه.

ثامناً: المعسكر:

نلتقي بالمعسكر مكاناً في قصتين: "الصهيل، والحصان الأخضر" ، وفي كلتا القصتين، بدا المعسكر خلفية مكانية يدين من خلالها الكاتب المقاومة جنودها وقيادتها على حد سواء.

تجمع قصة "الحصان الأخضر"[2] بين التداعي والحوار الداخلي الذي في عقل البطل الراوي، خلال أربع ساعات هي مدة انتظاره لنوبة الحراسة ، والى حين الموعد، يقدم لنا الراوي شخصيات القصة الإيجابية "دالية – المفتاح" والسلبية "قائد الثكنة، وقائد الكتيبة" ليغدو المعسكر وما يسوده من علاقات جافة ، النقطة التي ينطلق منها الكاتب لإدانة القيادة ممثلة بحمدان – قائد الكتيبة– مع التركيز على أحد الأفعال الروتينية التي

---

[1] كفرعانة، مجموعة الصهيل، ص١١ .

[2] الحصان الأخضر، مجموعة مدن وغريب واحد، ص٣٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقوم بها المقاتل ممثلة بنوبة الحراسة، والتي تثير في نفس الراوي البطل موقفين متعارضين:

الأول: ضد نوبة الحراسة ، لأنها تذكره بالقائد الفظّ حمدان .

والثاني: مع نوبة الحراسة كما يراها "المفتاح" نائب حمدان – نوبة الحراسة هي لحظة اختيار بين الإنسان وضميره، فنحن لا نحرس الأشجار، وإنما نحرس الأمة النائمة حتى تفيق" وهذا هو الذي ينتصر في النهاية، باعتبار الثورة فعلاً متكاملاً، وعلاقات الرفاق هي الأساس.

وفي "الصهيل" يختار الكاتب "غرفة العمليات" خلفية مكانية يدين من خلالها بعض الممارسات السلبية لجنود المقاومة. وقد سبق الحديث عن ذلك أثناء الحديث عن المقاومة في المبحث الأول.

تاسعاً : البيت :

يشير باشلار في كتابه "جماليات المكان"[1] إلى البيت بوصفه مكاناً "يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية" فالبيت رمز للمحبة وذكريات الطفولة ، والإحساس بالأمن والحماية.

وفي قصة "بيت العفاريت"[2] يتجاوز "خلف" هذه المعاني ، ليصبح البيت رمزاً للوسائل الملتوية التي تتبعها السلطات لإبعاد الناس عن قضاياهم المصيرية، من خلال إشغالهم بقصص وخرافات لا أصل لها ، فقصر السيدة كاتي المهجور، قد تحول إلى وسيلة لبث الرعب بين الناس من خلال الخرافات التي يتم إشاعتها بينهم، عن الزوار الذين يأتون لاستئجار هذا المنزل ، وعندما حاول أحد الأشخاص الكشف عن هذه الألاعيب، برفعه تقريراً إلى السلطات المختصة، للكشف عن هذا البيت وما يدور فيه، كان مصيره الموت على يد رجال ملثمين ومجهولي الهوية، وهكذا فقد أسهم البيت الرمزي في تطوير الحدث، وفي الكشف عن مضمون القصة.

ومن خلال ما تقدم يمكن القول أن الكاتب نادراً ما اهتم بوصف المكان – معالمه والأشياء– وإنما يهتم بتقديم الرمز الذي يجسده هذا المكان أو ذاك. ومن حيث الشكل

---

[1] جماليات المكان، ص٢٠ .

[2] بيت العفاريت، مجموعة طيور الجنة ، ص٤٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفني، فالكاتب في بعض القصص قد حافظ على الوحدة المكانية كما في "ممر ضيق إلى سفوان ، والطائرة، والبحر ، وحادثة الجسر" وقد ساعده ذلك على تكثيف الموقف وتركيزه، وعلى الكشف عن بعض المواقف الفكرية والسياسية والاجتماعية للشخصية، والتي أدت إلى ربط الحدث بالشخصية، والى إيجاد صراع بين الشخوص والأوضاع السائدة، وفي بعض القصص مثل "مدن وغريب واحد، وكفرعانة – والدوران حول البحر" تخلى الكاتب عن مبدأ الوحدة المكانية، ولكن ذلك لم يؤثر على بناء القصة من الناحية الفنية، حيث كان لهذا التنقل دوره في خدمة الفكرة من القصة.

رابعاً: الزمن:

للزمن أبعاد متعددة: الماضي والحاضر والمستقبل، تتقاطع فيما بينها لتقديم صورة واضحة، للحياة.[1] ويلعب العنصر الذاتي دوراً أساسياً في الإحساس بالزمن، فتارة يبدو زمن الأنا يمشي بسرعة أكبر من سرعة زمن العالم، الأمر الذي يجعلنا نشعر بأن الزمن يمر بسرعة، وأن الحياة تضحك لنا ، وتارة تنعكس الآية فيبدو زمن الأنا متأخراً عن زمن العالم، عندئذٍ يتأبد الزمن ويتخلد فنحن ضائعون والسأم يستولي علينا.[2]

والعمل الفني عمل ينبع من تجربة زمانية، أو بلغة الفيزياء الحديثة زمكانية، فالفنان سواءاً كان شاعراً أم قاصاً ... إلخ يستعمل لغة الزمان والمكان، لكي يعبر عن تجربة زمانية أو مكانية ، فبالإضافة إلى جمالية العمل الفني – أي ما يتمتع به من ثراء جمالي– يظل هذا العمل ناقصاً، إذا افتقر الحس الزماني، فلا بد للعمل من أن يحمل في جوفه بنية زمانية، وأخرى مكانية ، الأولى تعبير داخلي والآخر مظهر حسي، مفادهما أن كلتا البنيتين تمثلان جوهر العمل الفني وارتقاءه.[3] ويميز النقاد عند دراسة الزمن القصصي بين زمنيين: زمن الشيء المحكي، وزمن الحكي، ودراسة نوعية العلاقة بين هذين الزمنيين كما حددها جيرار جينت[4] تتم عبر ثلاث محددات هي:

١- علاقة الترتيب

---

[1] عبداللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م، ص١٠ .

[2] جاستون باشلار، جدلية الزمن، ت خليل أحمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م، ص١١.

[3] زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦م، ص٢٧ .

[4] نقلاً عن سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩م، ص٦٧ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٢- علاقة المدة أو الديمومة

٣- علاقة التواتر

١- علاقة الترتيب:

تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي، وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية. والكاتب في ترتيبه لأحداث قصته، إما أن يتبع أسلوب اللواحق، أو أسلوب السوابق.

واللاحقة عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية "الاستذكار" أما السابقة عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ، أو الإشارة إليه مسبقاً، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث.[١]

٢- المدة أو الديمومة:

يتمثل تحليل ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور ....

وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي طرأت على نسقه من تعجيل أو تبطئة له.[٢]

٣- التواتر:

وهو العلاقة بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في القصة ، وعدد المرات التي يروى فيها في النص، ومن ثم يستلزم التواتر التكرار، وهذا الأخير هو تشييد ذهني يتحقق عبر إزالة الميزات الخاصة لكل واقعة مع الاحتفاظ فقط بتلك الميزات التي تشترك فيها الواقعة مع الوقائع المشابهة لها.[٣]

والزمن في القصة القصيرة لا يحتمل من الكاتب أن يتمدد بأفكاره وشخصياته في مساحة كبيرة منه، فهي أحوج ما تكون إلى التكثيف في شتى عناصرها، وفي مقدمتها الزمن. ففي مساحة زمنية قصيرة يمكن للكاتب الحاذق أن يقول لنا كل شيء ، وأن يحدثنا

---

[١] سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، الجزائر، ب ت ، ص٧٩ .

[٢] تحليل الخطاب الروائي، ص٧٨ .

[٣] تحليل الخطاب الروائي، ص٧٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن أي شيء، وأن يفرغ لنا فكرته إفراغاً يبتعد بها عن أي تشتت أو تسطح أو إطالة غير موظفة.[1]

ويظهر هذا الاتجاه في قصص "خلف" في قصتي "الحصان الأخضر"[2] و "حادثة الجسر"[3] ، ففي الأولى لم يستغرق الزمن إلا أربع ساعات هو زمن انتظار الراوي لنوبة الحراسة، واستغرقت "حادثة الجسر" ليلة واحدة، هي زمن كتابة التقرير عن جريمة القتل التي طلب من المحقق التحقيق فيها. والكاتب وإن حافظ على وحدة الزمن في هاتين القصتين، فإنه جمع في اللحظة الزمنية الواحدة "الماضي والحاضر والمستقبل" عن طريق المونولوجات. حيث تتوقف الشخصية عن الحركة في حاضرها، لترتد إلى الماضي متذكرة بعض المواقف التي مرت بها، وقد تصور هذه المونولوجات ما تصبو إليه الشخصية في المستقبل "وددت لو أستطيع أن أركض تحت المطر باتجاه الشاطئ، نحو البلدة، وأقرع بابها، فتهرع دالية وعلى صدرها يرف القلب الذهبي الذي كتبنا عليه ذات يوم، الأحرف الأولى من اسمينا." وأحياناً تتوقف حركة الشخصية لتطرح بعض الأسئلة أو لتعلق على الأحدث أو المواقف التي تمر بها كما في "حادثة الجسر".

وفي بعض القصص ساعد أسلوب اللوحات في عرض الأحداث وتشكيلها على اللعب بالزمن تقديماً وتأخيراً، فينتقل من الحاضر إلى الماضي ثم يعود إلى الحاضر ومنه إلى المستقبل ... إلخ .

ففي قصة "البحر"[4] يصور لنا الكاتب في النص الأول "أم حسان" وهي تقف في موقف الباصات، تتفحص القادمين، وتسأل الأطفال أسئلة غير مفهومة. وفي النص الثاني يكشف الكاتب عن الأسباب التي دفعت أم حسان إلى هذه التصرفات ، فيرتد بنا إلى الماضي سارداً قصة إختفاء ابنها حسان، وفي المقاطع التالية، يقفز إلى الأمام مصوراً لنا موقف الأهالي من هذه المرأة ، ثم أخيراً قصة إختفائها من القرية. وقد ساعد خروج الكاتب عن الزمن التقليدي في ترتيب الأحداث ، إلى جعل الحدث بؤرة الاهتمام ، حيث حوّل انتباه القارئ من "وماذا بعد" إلى "كيف ولماذا".

---

(1) أحمد سمير، القصة القصيرة عند زهير الشايب، فصول، القاهرة، م٢، ع٤، ١٩٨٢م، ص٣٥٢ .

(2) الحصان الأخضر، مدن وغريب واحد، ص٣٩ .

(3) حادثة الجسر، مدن وغريب واحد، ص٢٥ .

(4) البحر، مجموعة الغربال، ص١٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعمد "خلف" في بعض قصصه إلى تحديد الزمن تحديداً دقيقاً، كما في قصة "الاختيار"[1] فقد بدأت القصة في أيلول – ٥٧م – بخروج عز الدين من بيته في مخيم إربد، إلى أحد المشاريع الخيرية التعليمية في أريحا، وينتهي في صيف ٥٨م بعودته إلى بيته. وفي أثناء هذه الفترة يسرد الراوي البطل – المواقف التي مرت به، وقد كان هذا التحديد الزمني الدقيق بمساعدة الوصف المكاني الدقيق ، وضمير المتكلة محاولة من الكاتب – على ما يبدو – لإضفاء نوع من الصدق والواقعية على العمل القصصي.

وفي قصة "كفرعانة"[2] كان للزمن الماضي الماثل في وعي "نجمة خضر" دور في الكشف عن موقعين مختلفين إزاء قضية واحدة، موقف "نجمة خضر" الرومانسي تجاه أرضها، الذي يتحدد من خلال عواطفها ، وموقف ابنها بشير الثوري من القضية ذاتها، الذي يتحدد من خلال وعيه الثوري تجاه قضيته .

يبدأ الكاتب قصته بعبارات نجمة خضر "أمنية عمري أن أرى كفرعانة قبل أن أموت" . وكثيراً ما تضيف "سيحاسبك الله يا بشير إذا لم تأخذني إليها" وإذا تقدمنا في القصة نكتشف أن سر ارتباط نجمة بقريتها، إن هو إلا نوع من الارتباط بالماضي، فبعد أن اضطرت نجمة للخروج مع ابنها بشير من قريتها والاستقرار في مخيم "بلاطة" ظل الماضي بأحداثه وشخصياته يطاردها، فهي تحدث ولدها عن الشيخ محمد المدلل – وقبر والده وبيارة العبد حامد يطاردها الماضي فتحدد على إيقاعه مشاعرها وأمنياتها ورغباتها، تلح على ولدها ليصطحبها ، ولكنه يرفض فهو لا يريد مشاهدة القرية وقد تحولت إلى أطلال، ولكنه في النهاية خضع لرغبة والدته، ويذهب معها إلى القرية، وهناك عند قبر والدته، يشاهد دانيئيل وهو يعبث بقبر والده، على أنه قبر القائد الروماني الذي سكن المنطقة قبل مئات السنين، يتحد الماضي والحاضر في أعماق بشير، ويدفعانه إلى مواجهة خصمه، فإذا كان بشير قبل الآن لم يستطع مواجهة غطرسة دانيئيل وبطشه، باعتباره رئيساً له في العمل، فإنه الآن لن يسمح له بالعبث بقبر والده حيث يقبع ماضيه وتاريخه بكامله. لذا فإنه يدخل معه في صراع دام انتهى بقتل بشير لدانيئيل، فإذا كان الحاضر ممثلاً ببشير ومواقفه الثورية، يرفض الماضي ممثلاً بنجمة "خضر" ومواقفها الرومانسية وقبر اليافاوي وبيوت القرية المهدمة، فإن الحاضر لا يستطيع أن يستغني عن هذا

---

[1] الاختيار، مجموعة الغربال، ص٤١ .

[2] كفرعانة، مجموعة الصهيل، ص١١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الماضي كلياً، فكل منهما بحاجة إلى الآخر، فالماضي يحتاج الحاضر ليزيل عنه الوهم والزيف، والحاضر بحاجة إلى الماضي ليستند إليه في تدعيم أركانه وأساسه.

وفي قصة "حين أطلقوا النار"[1] يغدو زمن الحلم إشارة إلى مستقبل الفلسطيني المليء بالرعب والخوف من السلطات المعادية، ما دام الفلسطيني اختار طريق الاستسلام والخنوع بعيداً عن المواجهة والتحدي.

إن "حسن الطنطوري" يحلم منذ صباه، بالسقوط عن مرتفعات عالية، ملامحها غائمة، جبال ومياه مائلة، أشياء رخوة وأخرى صلبة تنحدر من أعلى إلى أسفل ... حاول تفسير الحلم فقيل له أن السبب نفسي يرجع إلى أيام الطفولة، استرجع الماضي، وكل ما تذكره أنه في يوم من الأيام، استطاع إسقاط حمامة برية بخرطوش أبيه، ومنذ ذلك اليوم "حسن" يحرم على نفسه الصيد، أو ذبح حيوان، أو طائر حلله الله، ابتعد عن الناس واكتفى بعبدالرحمن صديقاً له. وفي يوم من الأيام جاءه "عبدالرحمن" يطلب الحماية، فالعدو يبحث عن المناضلين، لم يكتشف "حسن" أن صديقه الوحيد قد غرر به، إلا بعد فوات الأوان، فبينما هو بين يدي العدو، تناهى إلى سمعه أن صديقه "عبدالرحمن" هو الذي وشى به، وما هي إلا لحظات حتى شاهد "حسن" "عبدالرحمن" يحادث جنود العدو مديراً له ظهره. بعدها بلحظات انطلقت صليات نارية من أسلحة العدو، تجاه "حسن" فأردته قتيلاً. وهكذا انتقل الموت من الماضي إلى الحاضر، ذلك أن هروب الفلسطيني من واقعه ومشكلاته لا يمكن أن يكون حلاً ، بل على العكس ، فالهروب سيكبله، ويجعله عاجزاً وغير قادر على الاستمرار، لتصبح المواجهة الطريق الوحيد لبناء الحياة الأفضل والاتجاه نحو المستقبل بخطى ثابتة.

وفي قصة "الغربال"[2] لا نعثر على زمن محدد تسير خلاله الأحداث، فالكاتب يبدأ الجملة الأولى من كل نص بجملة اسمية تجيد الموقف، ولكنها لا تحدد زمنه "حبلان من الحديد يتدليان من سقف الممر إلى الفراغ الواسع في المعمل ..." وفي النص الثاني "بين الغربال في المعمل، والفرشة في البيت يتحول وجه دلال إلى غربال يرمي الحيرة والقلق .... . وانتفاء التحديد الزمني في هذه القصة يجعل من القضية المطروحة – الفقر واستغلال العمال قضية صالحة لكل زمان مكان.

---

[1] حين أطلقوا النار، مجموعة طيور الجنة، ص٥٢ .

[2] الغربال، مجموعة الغربال، ص٩ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أما في "امرأة وشرفة من حرير"[1] فإن الكاتب يهتم بتصوير لحظات شعورية إنسانية، أكثر من سعيه لتصوير لحظات زمنية. فليس هناك حدث يتطور، أو شخصيات تنمو، وإنما مجموعة من اللوحات السريعة ذات اللغة الموحية والمعبرة، والتي يؤدي الربط اللغوي والفكري فيما بينها إلى جعل القصة عملاً متكاملاً، يوحي بزمن الرحيل والضياع:

- ما الذي يبقيك على الجسر ؟!

حراس النهر نفذوا

.....

يطردنا الرعاة

يصطادنا المخبرون

تلاحقنا دائرة الآثار

كما توحي بعض اللوحات الأخرى بزمن التشبث والالتحام :

هم : ضاقت به الدنيا

وما خفض الجناح

لو طوفوه الكون

في حبل وقيد

ما قال آه

واستراح

خامسا: الشخصيات:

أي حدث يقع مهما كان كبيراً أو صغيراً فلا بد أن يكون نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين[2]. ويصف "بورتوف" الشخصية القصصية بأنها شبكة من الروابط لا يمكن فصلها عن العالم الخيالي الذي تنتمي إليه: البشر والأشياء، فهي لا يمكن أن توجد في ذهننا ككوكب منعزل، بل هي مرتبطة بمجموعة من الكواكب ، وهي تعيش فينا بكل أبعادها، بوساطة هذه المجموعة وحدها.[3]

---

[1] امرأة وشرفة من حرير، طيور الجنة، ص٦٠ .

[2] فن القصة القصيرة، ص٣٠ .

[3] عالم الرواية ، ص١٣٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والكاتب في القصة القصيرة غالباً ما يركز على شخصية واحدة، وبدلاً من أن يدعنا نتابع تطورها فإنه يكشف عنها في لحظة معينة، وهذه اللحظة غالباً ما تكون اللحظة التي تنتاب فيها الشخصية بعض التحولات الحاسمة في اتجاهها أو فهمها. وغالباً ما تتركنا القصة دون أن نعرف أثر هذا التحول أو هذا الكشف على الشخصية ولكنها تتركنا وقد تيقنا من أهمية هذا الكشف وثقله وفداحته معاً، ليس فقط لأنه كشف الشخصية ولكن لأنه كشف القارئ نفسه لهما معاً: الكشف والشخصية. ودائماً ما يكون للتفاعل بين الكشفين دوره الواضح في تأثير القصة على القارئ وفي مدى تغلغلها في نفسه[1]. وعملية الكشف هذه لا يشترط فيها أن تكون قصيرة فقد تستغرق زمناً طويلاً، ولا تتطلب أن تسعى الشخصية ذاتها حدوث هذا الكشف أو حتى وجود يرغم معايشتها له، ولكنها تستلزم أن يدرك القارئ كلا من التوتر الصانع للأزمة والمفارقة التي ينطوي عليها الاكتشاف.[2]

والشخصيات في القصة نوعان: نوع يمكن تسميته بالشخصية الجاهزة أو الثابتة، وهي الشخصية التي يقدمها الكاتب بعد أن اكتمل تكوينها الفكري والاجتماعي ... ولتصرفاتها طابع واحد لا يتغير على مدار القصة. وهناك الشخصية النامية أو المتطورة، وهي تلك الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف لموقف، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد، يكشف لنا عن جانب من جوانبها[3].

ويعد رسم الشخصيات في نظر البعض من أهم القدرات التي يجب على كاتب الأقصوصة أن يتمتع بها إلى الحد الذي يذهب معه هذا البعض إلى القول بأن كل ما تنطوي عليه الأقصوصة من وصف وحوار ومكان وحدث وزمان، إنما هو ضرب من ضروب رسم الشخصية القصصية ووسيلة أو أداة من أدوات هذا الرسم[4].

ولا بد للشخصية القصصية من أن تكون مستقلة أو متكاملة في حدود الدور الذي تضطلع به داخل العمل، وأن يكون لها تميزها وتفردها الذي يمكننا من التعامل معها كشخصية متكاملة لها خصائصها الجسمية أو العقلية أو النفسية المحددة. ولا بد أن يكون لهذه الخصائص ترتيبها الخاص على المحور الاستبدالي لعلاقات هذه الخصائص بالصورة التي نستطيع معها أن نشير إلى حدث أو فعل ما على المحور السياقي، ونقول

---

(1) صبري حافظ ، الخصائص البنائية للقصة، فصول، م٢، ع٤، ١٩٨٢م، ص٢٧ .

(2) المرجع نفسه، ص٢٧ .

(3) فورستر، أركان الرواية، ت موسى عاصي، طرابلس، ١٩٩٤م، ص٨٣.

(4) الخصائص البنائية للقصة، ص٢٩ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بوجود علاقات وثيقة بين الحدث وتلك الخصيصة، فخصائص الشخصية تقع على محور مغاير لذلك الذي تقع عليه الأحداث والتصرفات. برغم التفاعل المستمر بين المحورين.[1]

أما البطولة في القصة القصيرة فتتميز بأنها "بطولة هادئة صامتة بل مقهورة، بطولة الجلد والمعاناة والحزن واحتمال الشدائد، وهي صيغة البطولة المناسبة لأفراد الجماعات المغمورة أو المقهورة التي تمتلئ بهم الأقاصيص، هؤلاء الأفراد الذين تؤرقهم صبواتهم الصغيرة المستحيلة التحقق والذين تعذبهم أشواقهم المهددة ولكنهم يجالدون بكبرياء حتى يستروا جراحهم عن الأعين الفضولية الناهشة."[2]

وفي بعض قصص "خلف" تقل أهمية الشخصية، بل لا نكاد نجد شخصية محددة الملامح فيها، وينتفي وجود البطل الفرد فيها، ويسند الكاتب البطولة إلى الأحداث أو الفكرة الرئيسية التي تنقل وتعكس وتوحي بمضمون القصة وأبعادها. كما في قصة "شجرة العائلة ، وأحلام بلون السماء، وقرية كاف وآخر الغيم" ففي قصة "شجرة العائلة"[3] نلتقي مع عدد كبير من الشخصيات ، يتجاوز العشرين. لكننا لا نتعامل إلا مع عدد محدود منهم "الحاج أحمد، وابنه علي، وزوجته أم علي، والحاج طه" أما الشخصيات الأخرى فنحن لا نلتقي معها إلا من خلال الاسم فقط "عدنان وزوجته وابنه، وعبلة وزوجها، وعائدة وزوجها، العم الأكبر وأولاده، والعم الأصغر وأولاده." والشخصيات جميعاً لا يحدد الكاتب ملامحها وخصائصها الجسمية والعقلية والنفسية، فهي مجرد أداة في يد الكاتب يحاول من خلالها إثبات فكرة تشرد وضياع الأسرة الفلسطينية.

وفي قصة "كفرعانة"[4] كان لمحاولة الكاتب تقديم عالم إنساني متشعب دور في تقديم شخصيات تقترب من الشخصيات الروائية، ولا تصل إليها، فلا هي بالشخصية القصصية المحددة الممسوكة، ولا هي بالشخصية الروائية الممتدة، فلو تعمقنا مثلاً في شخصية "بشير" وهي من أهم الشخصيات في القصة، باعتباره الخيط الذي يجمع بين الشخصيات جميعها، نجد أن حياته سلسلة من المفاجآت[5]: عمله في المصنع، علاقته بسارونا، عمله الفدائي الذي نكتشفه من خلال حديث بينه وبين زوجته، دون أن نشعر

---

[1] فيكتور، شكلو فسكي، بنية الرواية وبنية القصة، ت سيزا القاسم، فصول م٢، ع٤، ١٩٨٢م، ص٣٣ .

[2] المرجع نفسه، ص٣٥ .

[3] شجرة العائلة، مجموعة طيور الجنة، ص١٣ .

[4] كفرعانة، مجموعة الصهيل، ص١١ .

[5] عبدالله رضوان، المشروع الروائي غير المتحقق، جريدة الدستور، عمان، ٨٣/١٠/٢٩، ص١٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بخصوصية الفدائي في سلوكه ووعيه ومواقفه. أما فاطمة الجمل زوجة بشير ، فهي ابنة للمختار، ولكن لماذا هي ابنة للمختار؟ وماذا استفادت من كونها ابنة للمختار؟ لا نجد إجابة. ودانيئيل إليهودي متزمت على خلاف مع بشير من أهم ملامحه الخارجية أنه أصلع، ولكن لماذا أصلع؟ .... إلخ فالشخصيات قادرة على أن تحمل دلالاتها بشكل أكثر عمقاً، وأن تصل إلى النمذجة لو أتيحت لها الفرصة لتأخذ زمنها الفني ونموها الطبيعي، ولكن القاص وضعها بين بين، فجاء عمله تلخيصاً لموقف روائي، أكثر مما جاء قصة قصيرة.

ويركز "خلف" في العديد من قصصه على أداء الشخصيات وسلوكياتها وأفكارها، تجاه ما يحدث لا الشخصية نفسها، لذا فلو حاولنا أن نبحث عن بعض الملامح الخارجية لشخصياته فإننا لن نجد إلا القليل القليل منها، ولعل ذلك راجع إلى اهتمام "خلف" بتصوير حياة الفلسطيني في المخيمات بصورة عامة، وإذا ما وقفنا على بعض الأوصاف الخارجية لإحدى الشخصيات، فإننا نجدها أوصافاً عامة، فقد قدم الكاتب وصفاً لـ "نجمة خضر" في قصة كفرعانة[1] ، مشيراً إلى بعض ملامحها الظاهرة التي تشترك فيها مع كثيرين غيرها في حجم الأنف وقسمات الوجه والطول والعرض ... إلخ. وينطبق هذا الكلام أيضاً على الصورة النفسية للشخصية، فالكاتب لا يعرض لها إلا بمقدار ما تخدم الهدف الذي توخاه، كما في قصة "الصهيل" نص "الوداع"[2] وفي قصة "سمك زبعا"[3] نلتقي مع "سمير هجرس" تلك الشخصية المأزومة التي تبدو ضحية للمأساة الفلسطينية ، وعلى الرغم من أن الموقف يحتمل الغوص في أعماق الشخصية، وتقديم صورة نفسية عن وضعها ومعاناتها، ولكن الكاتب اكتفى بتقديم رد فعل الشخصية تجاه الوضع الذي وجدت فيه.

وتحولت بعض الشخصيات إلى رموز ثابتة في قصص "خلف" مثل شخصية الضابط، الجندي، الشرطي[4]، فما أن نلتقي بإحدى هذه الشخصيات حتى يتبادر إلى ذهننا مرادفها، وهي السلطة بجبروتها وقسوتها، باعتبار هذه الشخصيات هي الأداة المنفذة لرغبات السلطة وأوامرها. كما نجد الكاتب قد عمد إلى توظيف بعض الشخصيات بطريقة

---

[1] كفرعانة، مجموعة الصهيل، ص١١.

[2] الصهيل، مجموعة الصهيل، ص٤١ .

[3] سمك زبعا، مجموعة الغربال، ص٣٣ .

[4] يراجع قصة: مدن وغريب واحد، ص١٨، وأحلام بلون السماء، من مجموعة طيور الجنة، ص٢٤، وإلى اللقاء في الحرب القادمة، من مجموعة طيور الجنة ، ص٣٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

رمزية، سواء كانت هذه الشخصيات بشرية أم حيوانية، كما في قصة طيور الجنة، وأحلام بلون السماء، ونستدل على معاني هذه الشخصيات من خلال مجموعة من القرائن الدالة على ذلك، وقد أسهم توظيف الشخصيات بشكل رمزي في إبعاد بناء القصة عن السطحية والمباشرة.

وترتبط بعض شخصيات "خلف" بمجموعة من المواقف الاجتماعية والسياسية والوطنية والتي تجعلها تبتعد عن كونها حالة فردية إلى حالة اجتماعية عامة. فهناك نموذج الإنسان الثوري المتمثل في "أحمد أبو راس"[1] الرافض للاحتلال عملياً من خلال انتمائه إلى أحد التنظيمات. وفي السجن وبعد إلقاء القبض عليه لتفجيره مقهى "ميشال إليهودي" تزداد ثورية هذا الإنسان تجلياً حين يرفض رغم التعذيب المستمر، الاعتراف والإدلاء بأية معلومات عن زملائه ورفاقه، وقد كشف الكاتب عن شخصية "أحمد أبو راس" من خلال التداعي والحوار الذي كان بصيغة السؤال والجواب باعتباره متهماً. فجاءت الشخصية نامية، تصرفاتها نتيجة طبيعية لتفاعلها مع الأحداث، فأحمد أبو راس مع تفرده، إلا أنه يرمز إلى آلاف المناضلين الذين يدفعون ضريبة الثورة داخل سجن العدو المحتل.

ونلتقي مع صاحب الكسارة في "الإضراب"[2] وحسن الفقيه في "الزورق"[3] بالنموذج المستغل فصاحب الكسارة، يستغل حاجة عماله إلى العمل، ليفرض عليهم شروطه القاسية، وعندما يحاول العمال بقيادة "أديب" تقديم شكوى ضده في النقابة، فإنه يتمكن من التحايل على القانون بوسائله الخاصة. وقد قدم الكاتب هذا النموذج من خلال السرد، وحديث العمال عنه. أما "حسن الفقيه" فهو نموذج آخر للإنسان المستغل والانتهازي، الذي يستغل كافة الظروف ليزيد أرباحه ومكاسبه، وقد قدم الكاتب هذه الشخصية من خلال حديثها عن نفسها وظروفها، من خلال تصويره لردود فعلها إزاء الأحداث.

---

(1) خمس دورات ، مجموعة الغربال، ص٦١ .

(2) الإضراب، مجموعة الغربال، ص٢٣ .

(3) الزورق، مجموعة الصهيل، ص٥٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي "الغربال"[1] نلتقي بالنموذج السلبي متمثلاً في الراوي البطل الذي لا يستطيع أن يقول كلمة الحق في وجه رب العمل، والملاحظ أن الكاتب لم يجعل السلبية صفة للراوي وحده، بل هي صفة لدى جميع العمال الذين يعملون في المعمل، بمن فيهم المسؤول الذي يشير إليه ليسكت عندما حاول الرد على صاحب العمل، ليصبح هذا الراوي وغيره من العمال بسلبيتهم إحد العوامل التي تساعد رب العمل على استغلال عماله.

وفي "الإضراب"[2] نلتقي مع "أديب" النموذج الإيجابي، الذي تبدو إيجابيته في سعيه لإتمام دراسته رغم الفقر الشديد الذي يعاني منه، كما تبدو إيجابيته في محاولته الدفاع عن حقه وحق العمال في الكسارة، حيث حرضهم ضد صاحب الكسارة الذي يستغل حاجتهم للعمل، ليفرض عليهم شروطه. ونتعرف على هذه الشخصية من خلال السرد والحوار، وردود فعل الشخصية إزاء الأحداث والمواقف التي تمر بها.

وفي قصة "الحصان الأخضر"[3] نلتقي مع الشخصية المأزومة التي تعاني من إشكالات مع واقعها، ويكشف المونولوج الذي يدور في أعماق الراوي البطل عن مشاعر الحب والكراهية التي تصطرع في أعماقه.

أما الشخصيات الثانوية، فهي غالباً ما تكون في خدمة الحدث، أو خدمة الشخصية الرئيسية، ففي "الصهيل" مثلاً ساعدت الشخصيات الثانوية على إضاءة جوانب غامضة من حياة الشخصية "عبدالله العجوري" من خلال تقديمها لبعض الشهادات تتعلق بحياته، وساعدت بعض الشخصيات على تصوير الحياة العامة في المعسكر مثل شخصية النادل والطاهي، وفي بعض الأحيان تبدو هذه الشخصيات الثانوية، "زائدة" أي لا دور لها في تقدم الحدث، أو تعميق الفكرة، مثل شخصية "أحمد زعل" في النافذة، حيث يقدم لنا الكاتب جانباً من حياته، دون أن يكون لهذه المعلومات دور في تقدم سير الأحداث.

سادساً: اللغة:

من المعروف أن اللغة تعد من المكونات الأساسية في التجربة الكتابية الإبداعية، سواء من حيث الخلق أو الإبلاغ والإيصال، واللغة -كما يقول باختين- ليست بيئة محايدة

---

(1) الغربال، مجموعة الغربال، ص٩٠ .

(2) الإضراب، مجموعة الغربال، ص٢٣ .

(3) الحصان الأخضر، مجموعة مدن وغريب واحد، ص٣٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بل مسكونة ومكتظة بالدوايا الأجنبية، والسيطرة على تلك النوايـــا وإخضاعـــها لنوايانـــا ونبراتنا هي سيرورة وعرة ومعقدة."[1]

وتعدّ اللغة من أهم الإشكالات البنائية والجمالية في القصة القصيرة ، لأن التكثيف والإيجاز والإيصال يضع على اللغة عبئاً ثقيلاً، فلغة القصة القصيرة يجب أن تكون قادرة على الاستحواذ على القارئ، على الإمساك بالموقف كله، وأن تكون لغة متأهبة يقظة ذكية فياضة بالمعاني والإيحاءات، ومن هنا فإن لكل كلمة أهميتها ومكانتها، ولكل جملة قيمتها، فما أن يضيق الحيز حتى يصبح الاختزال ضرورة والإيحاء حتميـــة، والكثافـــة أمـــر لا محيص عنه.[2]

إن لغة القصة القصيرة قد تتسم بالبساطة والوضوح، على أن القضية فـــي لغـــة القصة القصيرة، ليست قضية سهولة أو صعوبة، ولكن العبرة فيما تمتلكه لغة هذه القصـــة من الحيوية. هذه الحيوية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا اختفى الكاتب وراء شخوصه، تاركـــاً لها المجال والحرية، لتتحدث عن نفسها وبلغتها الخاصة بها، التي تتناسب مـــع مســـتواها الفكري والوجداني، ليتشكل بذلك طابعها العام المستقل والذي يميزها عن غيرها. وتبتعـــد اللغة في القصة القصيرة عن الركاكة والتسطح، إذا تمكن الكاتب مـــن انتقـــاء الكلمـــات الموحية المعبرة، التي تكسب الكلمة روحاً وبعداً جديداً من حيث موقعـــها فـــي العبـــارة وعلاقتها مع بقية بناء القصة اللغوي.[3]

وإذا كانت لغة القصة القصيرة من خلال الإيجاز والتكثيف والحيوية تقترب مـــن لغة الشعر فإن هناك فروقاً كثيرة بين اللغة الشعرية واللغة النثرية القصصية، فاللغة ليست غاية كاتب الأقصوصة ولكنها غاية الشاعر والوسط الذي يعمل به، أما القاص فإن اللغـــة عنده لا بد أن تكون وظيفية قادرة على التوصيل، إنها ليست مجرد لغة نثرية، إنها لغـــة نثرية فنية تحاول أن تمزج بين الجوانب الإدراكية في اللغة والجوانب التعبيريـــة، وبيـــن العناصر الشعرية والعناصر الدرامية، وبين ما هو إنساني وما هو مثالي أو جمـــالي ... وهي لهذا كله لغة كائنة في المسافة الفاصلة بين الشعر والنثر ... لغة لا تعـــترف بـــهذا التقسيم الباتر بين الشعري والنثري، وتحاول أن تمزج الدلالات الإدراكية للكلمات بكل ما في طاقة هذه الكلمات من قدرة على الإيحاء والخروج علـــى قيـــود المعنـــى الإدراكـــي

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٥٦ .

[2] الخصائص البنائية.

[3] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص٢٣٤-٢٣٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحدود، إنها تمزج الجانب المنطقي العقلي النثري في اللغة بالجانب الخيالي الفنتازي الشعري فيها ... الجانب الانفعالي العاطفي بالجانب الواقعي الدلالي.[1]

والمتتبع للغة "خلف" القصصية لا بد أن يلحظ أن هناك تطوراً واضحاً في لغة الكاتب، لذا فسيتم تناول كل مجموعة على حدة، حتى يتسنى لنا الكشف عن التطور الحاصل بشكل واف.

في قصة "الغربال" "من مجموعة الغربال" ، نجد لغة القصة تقترب في مجملها من لغة المقالة الصحيفة: "واستيقظ أديب عبدالوهاب ، عندما رنّ جرس الساعة في الخامسة فجراً، فأشعل وابور الكاز، وعمل شاياً، اعتبره فطوراً ..."[2] وفي "سمك زبعا" "اعتاد سمير هجرس، منذ شهور، أن يدير معركة صغيرة مع زوجته، كل ليلة من ليالي الربيع، وفي النهار يذهب إلى الطبيعة، ويملأ كيساً كبيراً من النباتات البرية ..."[3] فالجمل السردية بسيطة ومباشرة ، تعمل على نقل الخبر والحدث ، وتصوير الشخصية ، دون الاهتمام بشاعرية اللغة، ولعل ذلك راجع إلى اشتغال الكاتب فترة من الزمن ليست قليلة في الصحافة، فقد عرف كصحفي أكثر مما عرف كأديب، بالإضافة إلى ذلك فإن هذه المجموعة تعتبر من البواكير التي اهتم فيها بجلال الموضوع، أكثر من النواحي الفنية.

ولغة الوصف في "الغربال" فصيحة غالباً، ونادراً ما يتخللها بعض الألفاظ الأجنبية مثل الستيرنج، الكلاتش، الكمبريصة. أما لغة الحوار ففي الغالب ذات مستوى واحد فلا نجد لطبيعة الشخصية ومستواها الفكري، تأثيراً ما على لغتها، ويمكن إرجاع ذلك إلى اهتمام الكاتب بالحدث أو الفكرة، أكثر من اهتمامه بالشخصية. وقد تجمع لغة الحوار بين الفصحى والعامية مما أدى إلى إحداث نوع من الاضطراب:

- ما الذي فعلته ابنة السمسار بهذا الرجل الطيب.
- يا سيدي بدها ذهب – بدها مباريم .... أي أنا مثل أبوها بأقل لطشة بكسب مئات الدنانير؟
- والنتيجة.

---

[1] بنية الرواية وبنية القصة القصيرة، ص٣٥ .

[2] الإضراب، مجموعة الغربال، ص٢٣ .

[3] سمك زبعا، ص٣٣ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- حملت أغراضها ، وراحت عند أبيها[1] ....

وفي مجموعة "الصهيل" وإن كانت اللغة تميل إلى الوضوح والبساطة في شكلها العام، فإنها في كثير من الحالات استطاعت التخلص من الإنشائية باستعمال جمل قصيرة تواكب حركة الشخصية: "تجر قدميها ببطء شديد، كل حجر في القرية يرتبط بأشخاص رحلوا، وكانت لها معهم حياة ... واجهتها زيتوناتان، فصرخت: يالله ، بعدهم زي ما هم، خطوتان، ومدت يدها ....[2].

ولعل أكثر الفروق بين أدوات التعبير اللغوي تبرز في وصف المكان، فإذا قابلنا بين وصفين الأول من الغربال، والثاني من الصهيل، سيبدو الفرق جلياً واضحاً، "عندما يصل باص نابلس على مدخل مدينة طولكرم، ينفرج حقل من الاخضرار على اتساع المدى، وعلى جانبي الإسفلت حيث تتوالى الأشجار والدور، يبسط الفلاحون منتوجاتهم على الأرض أو على صناديق خشبية."[3]

وفي الصهيل: "البحر يحاصر الشاطئ ويزحف على صدره بنتوءات بيضاء، ويرتطم بأسوار بساتين الموز، كان يتسلق التلة المنصوبة في سقف الأفق بحيوية وانتشاء، وبين الحين والآخر، يضع يديه حول فمه، ويصهل بقوة ..."[4] إن الوصف الأول واقعي مباشر، في حين يدمج الكاتب بين عناصر الطبيعة، وشخوص القصة في المقطع الثاني، بأسلوب يبدو طبيعياً وغير متكلف، إذ يمهّد للدخول في القصة من خلال وصف أجواء الطبيعة المحيطة بالشخوص، وسواء كانت هذه الأجواء مما يتعلق بالطقس وأحواله أم البيئة ومشتملاتها.

---

[1] النافذة، ص٥٦ .

[2] كفرعانة، ص٣٠ .

[3] البحر، ص١٨ .

[4] الصهيل، ص٣٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي بعض الأحيان تبدو اللغة في مجموعة الصهيل جافة وجامدة، وذلك بسبب استخدام الكاتب للغة العلمية التي يتطلبها الموقف، كما في مشهد تحضير العبوة في الصهيل.[1]

أما لغة الحوار في "الصهيل" فقد صيغت بالفصحى، باستثناء بعض الحوارات في "كفرعانة" حيث نجد الشخصية الواحدة، تجمع في حوارها بين الفصحى والعامية "على عينك يا تاجر، بحط على وحده، ويسمّ بدني وبعدين بروح لحضن زوجته."

وتقول فاطمة الجمل زوجة بشير:

- أريد أن أفهم ، هل أنت زوجي أم زوج أمك ؟

.....

- حطّ الكيس عند أمه وجاي يرط بإيديه .[2]

وفي قصة "الزورق"[3] من المجموعة نفسها "الصهيل" تبدو الحوارات ساخنة وصاخبة، فالشخصيات المتحاورة ذات وجهات نظر متباينة، ولا تتورع عن استعمال الشتائم والألقاب، التي تكشف عن طبيعة الشخصية وتركيبتها، ومشاعرها إزاء الشخصيات الأخرى، فياسين يشتم "أبو العبد" ناعتاً إياه بالكلب:

صاح ياسين بتوتر:

يا كلب

قال أبو العبد وهو يرتعش :

يا كلب

صاح "محمود الكايد الذي ظل صامتاً فترة وتابع:

- ومن وضعك مسؤولاً علينا؟ نحن لسنا بناية تأخذها بالمقاولة يا سيد تشريب[4].

وتشريب هو أبو العبد، ولقب بذلك لكثرة شربه الويسكي..

---

(1) الصهيل، ص٤٥-٤٦ .

(2) كفرعانة، ص١٦ .

(3) الزورق، ص٦٧ .

(4) المرجع نفسه، ص٦٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن لغة الحوار في هذه القصة "الزورق" لغة واقعية موضوعية، تكشف عن أبعاد الموقف ومواقف الشخصيات وأفكارها وثقافتها. والملاحظ أن الحوار يتخلله بعض العبارات الوصفية، التي ساعدت على تصوير الحالات التي تعتري الشخصية.

أما لغة الحوار في قصة "الصهيل" فهي مشتقة من طبيعة المكان، وطبيعة الموقف، حيث يحتشد الحوار بألفاظ مثل: تنفجر، عبوة، بطارية، المسدس، ...إلخ وهي ألفاظ تتناسب مع المكان "المعسكر" ومع الموقف "تفجير العبوة."

وفي مجموعة "مدن وغريب واحد" نلتقي باللغة المكثفة الموحية، منذ البداية. فالعنوان يكثف المحتوى الكبير للقصة، المدن الكثيرة المختلفة دلالات الهجرة ، والغريب الواحد "الفلسطيني" في مدن العالم، اللغة تبتدئ بالعنوان وتنتشر في نسيج القصة، كالصباغ تتعشقه خيوط النسيج، فيصير نسخاً وجلداً لها. اللغة ترتقي في جوهر اللغة الإبداعية لمجموعة من الصور، جميلة وقريبة، سامية وبعيدة، تشكل في وضوحها وضبابيتها، في تقطيعها المباشر وترابطها الخفي، جو القصة الخاص والمميز "بين الندى والبحر سكنت صيدا بدت مثل حصان رأسه في الأفق، وقوادمه في البحر ..."[1].

في هذا النص، نجد أنفسنا أمام لغة شاعرية ، ذات تشبيهات واستعارات وصور شعرية، لغة تستخدم المفردة في سياق نثري يعتمد اللغة الشعرية، فالكاتب لم يعد يستعمل اللغة استعمالاً مباشراً كما اعتدنا، وإنما لجأ إلى استعمال البعد الجمالي للغة، فابتعدت اللغة عن وظيفتها الأساسية "الإخبار" لتصبح لغة مستهدفة لذاتها وبذاتها. وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من جمال اللغة التعبيرية في هذه القصة ، فإنها قد أعاقت المتلقي عن القصة نفسها، وذلك لما تكتظ به اللغة من صور شعرية جزئية.

وفي القصة نفسها تحمل الجملة السردية أبعاداً ساخرة، تعمل على تدعيم الموقف والكشف عن خفاياه: جاءت البقج، وللبقج سطوة غريبة على الناس، حيث تحول المخيم، بساعات قليلة إلى سيرك، ....."[2] لقد استطاعت هذه الجمل الساخرة، أن تستحضر صرخة احتجاج على الواقع الذي تعيش فيه هذه المجموعة المشردة، بأسلوب شفاف، بعيد عن الضجيج، والسطحية والمباشرة.

---

[1] مدن وغريب واحد، ص١١ .

[2] المصدر نفسه، ص١٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما لغة الحوار في هذه المجموعة "مدن وغريب واحد" فهي غالباً ما تحمل بعداً رمزياً :

- بدأنا من استفسار عابر:
- أنا من .... وأنت؟
- نورس
- وطنك ؟
- عش من الثلج أحمله على ظهري فيذوب في جسدي.
- إذن .
- نعم[1]

إن الرمز يلعب دوراً كبيراً في إثراء اللغة؟ فالعبارات أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح، إذ أنها لم تخل من الرموز البسيطة والواضحة، والتي استخدمها الكاتب قناعاً، ينقل من خلاله فكرته إلى القارئ. ويلجأ الكاتب في هذه المجموعة إلى استعمال نقط الإضمار أو الفراغات في أثناء الحوار، ويكون ذلك التنقيط مكان الكلمات التي لا يود النطق بها، كما في الحوار السابق. وقد أكسبت هذه التقنية الحوار مسحة من الواقعية، فكثيراً ما يصمت الناس عن بعض الكلمات التي لا يودون النطق بها، وجاءت هذه النقاط والعبارات تعبيراً عن هذا الصمت.

أما في مجموعة "طيور الجنة"[2] فنلتقي باللغة السردية البسيطة التي رغم بساطتها، تظل قادرة على تصوير الشخصية والحدث: "اضطر لزيارة جاره "ديفيد ميجر" ولفت نظره إلى القطة المتنمرة التي تصطاد كائنات جميلة وعاجزة في أقفاص يسهل فتحها ...".

كما لجأ الكاتب إلى استخدام لغة سردية شاعرية في قصة "امرأة وشرفة من حرير"[3] تعتمد إيجازاً تصويرياً لحالة إنسانية، مع إشارات ذات بعد تجريدي، حيث لا وجود لحدث يتطور وشخصيات ذات لحم ودم:

أمضيت على جسدك بحبر دمي
فصار، شهادة اعتراف

---

[1] مدن وغريب واحد، ص١٥ .

[2] طيور الجنة، ص٢٠ .

[3] امرأة وشرفة من حرير، ص٦١ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لذلك، أرسمك
في فمي
نكهة المستحيل.

فلغة السرد في هذه القصة، تبتعد عن اللغة السردية المعروفة في القـــص، فـــهي تعتمد لغة شعرية ذات إحالات تجريدية عامة .

ولغة الوصف في هذه المجموعة "طيور الجنة" غالباً ما تكون مستقاة من طبيعـــة المشهد الموصوف، مع اهتمام بالجزيئات والتفصيلات:- تناثرت خصلات شعر اللويـــح، ... ويرفع منديله المزركش بالخرز، يرتعش في الهواء، هو والمنديل ، ويـــدور حـــول نفسه، مثل طاحونة، فيقفز "أبو علي" في الهواء .... وقائد الدبكة يصيح، فتغنـــي الحلقـــة كلها:-

يا ظريف الطول وقف تا اقولك .
رايح عالغربة بلادك أحسن لك.[1]

لقد استطاع المؤلف من خلال بثه الأهازيج الشعبية، أن يحكي قصة شعب تشـــرد كما استطاع من خلال الوصف الدقيق لمشاهد الدبكة ، أن يبث خصـــائص البيئـــة، وأن يجعلنا نقترب من روحها أكثر فأكثر.

وتساعد لغة الوصف ، مع الإيقاع المتناسب مع طبيعة الموقف، على إختفاء الجـــو المناسب الذي يتلاءم مع طبيعة القصة وعنوانها "بيت العفاريت"[2]:- "الحي كله يتحـــدث عن المرأة الفلبينية التي دخلت القصر، وكيف أنها ركضت من الصالة إلى غرفة النـــوم، ومن درج يفضي إلى درج، ورائحة بخور تقود إلى سيارة مكيفـــة، وطـــائرة مروحيـــة تركض في فضاء ممتد حتى الأفق ..." فالألفاظ المستخدمة "الدرج، البخور، الأحجـــار ... توحي كلها بجو الأساطير والخرافات الذي تسعى القصة إلى تصويره.

أما لغة الحوار في هذه المجموعة ، فهي في الغالب لغة موحية ومكثفة تميل إلـــى التلميح لا التصريح :

---

[1] أبو علي الزمار، طيور الجنة، ص٩-١٠ .

[2] بيت العفاريت، ص٤١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قالت ياسمين :

- لماذا تعشق البحر؟

- لأنه يخلو منهم.

- من هم

- هم

- وجواز السفر

- مزقوا جواز السفر القديم ...

- أهكذا يبنى التوازن مع مفاعل ديمونا؟![1]

وفي قصة "شجرة العائلة"[2] بدت لغة الحوار مباشرة وسطحية، وكأن الهدف منها الكشف عن الفكرة الأساسية للقصة، حيث يمكن للشخصيات أن تتبادل المواقع دون أن يكون لذلك تأثير على سير القصة.

يتضح مما سبق أن "خلف" قد شهد تطوراً واضحاً فيما يتعلق بلغته القصصية، حيث حاول التخلص من الأسلوب الإنشائي الصحفي الذي طبع مجموعته "الغربال" فعمد إلى استخدام الجمل القصيرة المواكبة لحركة الأحداث والشخصيات والمواقف القصصية، ومن خلال استخدامه للغة الرمزية والإيحائية، واللغة الشعرية التجريدية حيناً آخر، وهو في كل مراحله ظل بعيداً عن الغموض والتعقيد.

---

(1) الدوران حول البحر، ص٧٠ .

(2) شجرة العائلة، ص١٣ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الباب الثاني

الفن الروائي عند خلف

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

المرتكزات الموضوعية والإطار المرجعي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المرتكزات الموضوعية

في هذا الجزء من الدراسة سنحاول الوقوف عند أهم الموضوعات التي طرحها "خلف" في أعماله الروائية، ولا نقصد بالأهمية هنا القيمة الموضوعية، وإنما نقصد الموضوعات التي شغلت فكر "خلف" إنساناً، وتشكل في الوقت نفسه جزءاً من الهم العام الذي يثقل كاهله فناناً.

وإذ تفرد الدراسة باباً خاصاً للموضوعات فليس معنى ذلك أنها تعول على الموضوع في نجاح العمل أو فشله، فقد أصبح من المعروف أن نجاح العمل لم يعد منوطاً بالموضوع. وإنما بتفصيلاته ومكوناته الداخلية التي تتطلب من الكاتب وعياً فنياً وموضوعياً لتحويل هذه المكونات إلى عمل أصيل يقوم على تمثيل الواقع والإيهام به[١]. ومن هذا المنطلق يغدو الموضوع هو الإطار العام الذي ينطلق منه الكاتب ليغوص إلى الأعماق.

ونظرة أولية إلى أعمال "خلف" نجد أنه قد كتب ثلاث روايات هي:

١- **عصافير الشمال:** على الرغم من أن الكاتب لم يعش داخل الأراضي المحتلة ولم يلتق مع العدو وجها لوجه، فإنه استطاع أن يصور محاولات العدو - ممثلة بالضابط كاتسمان- طمس ملامح الأرض الفلسطينية، التي رمز إليها الكاتب بقرية "عباد شمس" وذلك من خلال إنشاء مستعمرة يهودية بجوارها تدعى "عباد شمس" ويقوم كاتسمان وجنوده بعدد من الأعمال الوحشية لإثارة الخوف في نفوس سكان القرية وجعلهم يرضخون لمطالبه بالانتقال إلى المستعمرة، غير أن سكان القرية يرفضون الخضوع لهذه السياسة الاستعمارية، ويصرون على الصمود في وجه سياسة التهويد، حتى لو دفعوا حياتهم ثمناً لذلك.

٢- **حافة النهر:** وتندرج هذه الرواية تحت ما يعرف باسم "أدب السجون" حيث تحاول الرواية تصوير سياسة العصا الحديدية التي تنتهجها الحكومات العربية. تعود الرواية إلى أوائل الستينيات ، عقب الانفصال بين مصر

---

[١] نبيل حداد ، من أدب الحرب، مجلة إبداع، ع١٠، ١٩٩٦م، ص٧٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وسوريا، حيث يجد أبطال الرواية "خضر، الطبيب الشرعي ...." أنفسهم في مواجهة مباشرة مع حكومة الانقلابيين، التي تمارس ضدهم مجموعة من الضغوطات للانضمام إليها والعمل معها. وتتخذ الرواية شكل التحقيق في جريمة قتل، فالفتاة "ياسمين" تتعرض للاغتيال من قبل السلطات، ويتم اتهام الطالب خضر بذلك، وعلى أثر الاتهام يودع خضر السجن ، وفي السجن، نلتقي بالعديد من الشخصيات من ذوي الانتماءات السياسية المختلفة، ومن خلالهم تقدم لنا الرواية صوراً مختلفة لأساليب التعذيب التي تتبعها السلطات لإخضاعهم لسلطتها المباشرة.

٣- نجم المتوسط: تعمد هذه الرواية إلى تصوير الجو العام في مصر، قبيل هزيمة حزيران ١٩٦٧م، محاولة الكشف عن أسبابها ، في محاولة منها لرسم طريق الخلاص أو اتقائها على أقل تقدير. تبدأ الرواية برحيل "حامد" الطالب الفلسطيني من مخيم إربد إلى القاهرة، وهناك يلتحق بجامعة القاهرة. وقد منح العالم الجامعي "حامداً" فرصة الالتقاء والتواصل الثقافي والفكري بالعديد من الشبان الجامعيين، الذين ينتمون إلى أقطار عربية مختلفة، وقد عكس ذلك الالتقاء آمال هؤلاء الشباب ومطامحهم وعلاقاتهم الاجتماعية ولا سيما مع الجنس الآخر، كما عكس أوضاعهم الاقتصادية وحواراتهم الفكرية حول القيادات والثورات والأنظمة العربية، كما تكشف هذه اللقاءات والعلاقات عن الثغرات والعيوب في البنى القائمة التي لعبت دوراً أساسياً في الهزيمة.

ومن خلال هذه الإشارات السريعة لروايات "خلف" يمكن الخوض موضوعياً في هذه الأعمال من الجوانب الآتية:

١- المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال.

٢- السجن السياسي.

٣- هزيمة حزيران .

٤- المرأة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أولاً: المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال :

تعاني الرواية التي تطرح "حياة الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال" موضوعاً ، من إشكالية الخلط بين حركة المقاومة الشعبية ، والرواية كجنس أدبي، يعيد تشكيل هذا الواقع وتركيبه ضمن إطار الجنس الروائي، وللسبب ذاته نقع أسرى حالة التحليل العاطفي للحالة الروائية المرصودة، وهذا ما نرفضه لدراسة نقدية قائمة على تحقق علمي للجنس الأدبي، وأساساته الاجتماعية والسياسية، وتحركه ضمن دائرة تجادل الشكل والمضمون الذي يشتبك معه. فمن خلال هذا الاشتباك المتحقق على صعيد الحالة الروائية المدروسة ، يمكن بحث جذور التشكيل الروائي وأساساته. وهذه المسألة لا يمكن دراستها إلا إذا تطور المفهوم الروائي نفسه إلى حالة موازية لتطور الواقع نفسه[1].

فعلى الصعيد السياسي والاجتماعي يهيئ وضع الاحتلال بوصفه أداة قمع ونهب وسلب متواصلة لمساحة الأرض وللثقافة العربية الفلسطينية الموجودة على هذه المساحة حركة واقع صدامية شرسة ويومية، وفي ظل هذا الوضع ماذا ترصد الرواية؟ هل ترصد واقع المجتمع الفلسطيني؟ أم ترصد هذا الواقع متداخلاً مع طموح الفرد الفلسطيني للتغلب على الاحتلال والتخلص من نيره؟[2] .... إلخ .

تحاول رواية "عصافير الشمال" أن تقدم صورة للمجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال من خلال رصدها لواقع الحياة في إحدى القرى الفلسطينية "عباد شمس". فمنذ "٤٨" والقرية على حالها تعيش معزولة ومنسية "دائرة وساق واحدة، وتبدو ومن بعيد وكأنها فزاعة عصافير" حتى ذلك اليوم الذي هاجت فيه الحيوانات، فالكلاب تنبح، وتطارد السيارات الغريبة، والأطفال يتسابقون إلى الحجارة ، والأجساد تنحني على فوهات المفاتيح، وتحصى عدد السيارات والجنود وأنواع الأسلحة ... القرية في هرج ومرج وأم عيسى تسأل جارتها أم فارس:

- هيه وبعدين يا أم فارس؟ خير إنشاء الله؟ شو بدهم منا ؟

- والله يا أختي بيقولوا حاطين عينهم على الأرض الشمالية، بدهم يخلوها يهودية ميه بالميه.[3]

---

[1] فخري صالح، إشكالية الرواية الفلسطينية تحت الاحتلال، الأقلام، بغداد، ع٧، سنة ١٦، ١٩٨١م، ص٥٦ .

[2] المرجع نفسه، ص٥٧ .

[3] عصافير الشمال، ص١١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنه كاتسمان وجنوده، قد جاءوا إلى القرية لتنفيذ مخطط التهويد، ذلك المخطط الذي تم التمهيد له منذ قيام الدولة الصهيونية، من خلال السيطرة على بعض الأراضي ومصادرتها بحجة "أملاك غائبين" واليوم جاء الوقت لتحويل المخطط إلى حقيقة واقعة، ولما كانت هذه الأراضي لا تكفي لقيام المستعمرة، فقد بدأ كاتسمان بالسيطرة على مجموعة الأراضي الشمالية ، التي تضم بين جنباتها الطريق الإسفلتي الوحيد الذي يربط القرية بالعالم الخارجي بحجة "أسباب أمنية" وبسرعة عجيبة سيطر كاتسمان على الأراضي، وبدأ فيها البناء، ومد إليها خطوط الماء والكهرباء والهاتف، في حين لا تزال قرية عباد شمس تعاني من عدم وجود كهرباء وهواتف فيها.

لم يعد أمام كاتسمان بعد الانتهاء من بناء المستعمرة إلا إجبار السكان على الانتقال إليها، لذا فقد بدأ اتباع سياسة الإبادة التي أعلنها أحد جنوده أمام السكان قائلا: "سنبيدكم واحداً واحداً". لقد وفقت الرواية في إبراز الجانب الوحشي للسياسة الصهيونية ، من خلال تصويرها على مراحل متعددة، ففي البداية قام جنود كاتسمان بمهاجمة القرية والاعتداء على سكانها، دون رأفة أو رحمة، ودون تمييز بين كبير وصغير، امرأة ورجل، شاب وعجوز .... لإثارة الخوف بينهم .

فعلى إثر هجومهم على بيت أم عيسى فارق الطفل عيسى الحياة نتيجة إلقاء قنبلة دخانية على منزلهم[1]. كما قاموا بمهاجمة توفيق السعيد وهو يعمل في المزرعة ناعتين إياه "بالكلب" وعندما حاول الرد عليهم قاموا بربطه بعجلات اللاند روفر "كانت يداه "مقيدتين" إلى السيارة بحبل يمتد بضعة أمتار، كلما أسرع السائق ارتطم رأسه بمؤخرة اللاند، وانهالت عليه عصا الجنود الجالسين داخله، وإذا أبطأت السيارة تحول ظهر توفيق السعيد إلى كيس من الرمل تنهال عليه عصا جندي آخر ظل يركض خلفه."[2]

بعد ذلك انتقل كاتسمان إلى المرحلة الثانية من سياسته، وهي سياسة التجويع، حيث قام بإرسال بعض الجنود لحرق محصول القمح، فبينما العجوز "أمين ماضي" يقوم بوظيفته الليلية المعتادة "حراسة حقول القمح" استسلم لإغفاءة قسرية، لم يفق منها إلا على وهج النار وهي تقترب منه، وعلى دبيب أقدام هاربة، هرول العجوز نحو بيوت القرية معلناً احتراق المحصول.[3]

---

(1) عصافير الشمال، ص١٧ .

(2) المصدر نفسه، ص٢٠ .

(3) المصدر نفسه، ص٧٤ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لم تكد القرية تهدأ من حادثة إحراق المحصول، حتى وجد أهالي القريـــة جميـع حيواناتهم ميتة، إثر تناولها طعاماً مسموماً، فإذا كانت القرية تعتمد في عملها وتحصيـــل رزقها وطعامها على زراعة الأرض ورعي الحيوانات، فإن ساسة كاتســـمان اقتضـــت حرمان القرية من هذا المصدر لإجبارها على البحث عن عمل خارج القرية، ولن يجـــد الأهالي مكاناً أفضل من عباد شمس "ب" المستعمرة الجديدة لذلك[1].

وإمعاناً في سياسة الإذلال والإهانة ، فقد رفضت السلطات الصهيونية منح الأهالي رخصاً للبناء سواء كانت لبناء غرف جديدة تساعد الأهالي على التوسع في المســـكن، أو لبناء محال تجارية يعوضون من خلالها ما خسروا من حرق البيادر وقتل الحيوانات.

في المقابل لم يقف أهالي القرية مكتوفي الأيدي تجاه هذه السياسة، فنساء القريـــة قمن بالتجمع أمام مقر كاتسمان يطالبن بالإفراج عن أزواجهن منددات بسياســـة "لطـش الأراضي"[2]. كما رفض السكان التعامل مع كل من أرناؤوط، وخليل السيلاوي، وعاشور لتعاملهم مع العدو وتعاونهم معه. وقاموا بمحاربة سياسة كاتسمان بعدم منحـــهم رخـــص للبناء، من خلال العمل على توسيع القرية وبناء المحلات التجارية . وقد كان لذلـــك دور كبير في تعرف العالم على قرية "عباد شمس" وسماع صوتها والتعاطف معها. فأخبارهـــا تتصدر صفحات الجرائد والمجلات، وأقبل التجار على التعامل معها[3] ... إلخ. وهكـــذا تنتفض القرية في وجه الاحتلال ، ليغدو الفعل الثوري فعلاً جماعياً، فلئن كانت القرية قـد رضيت بقدرها في السابق وتكيفت معه لفترة، فإنها اليـــوم تعلـــن رفضـــها لممارســـاته الغاشمة، لتقف الرواية إلى جانب الأدب الواقعي الثوري، الداعي إلى تحطيم قلاع الظلـــم والاستبداد، من أجل استرجاع الأرض والوطن، ومن أجل الحياة الحرة الكريمة.

ثانيا: السجن السياسي:

لا يشك أحد في أن السجن السياسي ذو طبيعة خاصة تختلف عن طبيعة الســـجن العادي في المراحل التي يمر بها السجين، وفي الصور التي تطالعه ، وفي الآثار الســـلبية الجسدية والنفسية التي تصيبه فيه.[4]

---

(1) عصافير الشمال، ص١٣٤ .

(2) المصدر نفسه، ص٣٧ .

(3) المصدر نفسه، ص١٢٠ .

(4) السجن في الرواية العربية، ص٣١ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تحاول رواية "حافة النهر" أن تطرح رؤيتها لأزمة الوجود العربي المعاصر القائم على آليات القمع والقهر الذي تمارسه أنظمة ومؤسسات الحكم العربي، ضد كل ثائر أو رافض لسلطتها، حيث نجد أن سياسة التسلط التي اتبعها الاستعمار قد ورثتها سلطة الاستقلال السياسي، مما وضع المناضل العربي في وضع لا يحسد عليه ، فحكومة الاستقلال ترفض أي نوع من الانتقاد، وترى أن كل شخص لا يكون معها فهو ضدها.

المكان : سورية

الزمان: أوائل الستينيات عقب الانفصال بين مصر وسورية.

في الصفحات الأولى من الرواية نتعرف على مسوغ السجن "القتل" حيث يقاد خضر إلى السجن بعد تبليغه الشرطة عن عثوره على جثة فتاة بالقرب من النهر، أثناء مغادرته سورية إلى موسكو لإتمام دراسته. وسرعان ما ينجلي التحقيق عن براءة خضر من التهمة المنسوبة إليه، ولكن السلطات لا تفرج عنه، وإنما تبقيه في السجن وتحت التعذيب في محاولة منها لاستمالته للعمل معها، ولكن "خضر" يصر على الرفض، وتحت التعذيب المستمر، يفقد خضر عقله، ويتم نقله من السجن إلى مصحة الأمراض العقلية.

وتحاول الرواية أن تقدم بعضاً من مراحل السجن من خلال مجموعة من المشاهد، حيث ينبئ مشهد الاعتقال[1] عن غياب أي نوع من التفاهم أو الاحترام بين السلطة ممثلة بالشرطي وبين أفراد الشعب ممثلين بخضر والسائق، فالشرطي منذ أن تأكد من صحة أقوال خضر بخصوص الجثة، وهو يكيل له اللكمات والصفعات ، وينعته بالمجرم .....

أما المرحلة الثانية من مراحل السجن، وكما جاءت في حافة النهر ، فهي مرحلة التحقيق[2]، والتي تسير على النحو التالي:

١- اقتياد خضر من الزنزانة إلى غرفة التحقيق.

٢- وصف حجرة التحقيق والمحقق.

٣- بدء التحقيق بشكل هادئ ولين حيث يحاول المحقق انتزاع اعتزاف من خضر بانتمائه إلى إحدى المنظمات المعادية.

٤- إنكار خضر للتهم الموجهة إليه.

٥- التخلي عن الأسلوب السابق في التحقيق، واللجوء إلى القوة والعنف.

---

(١) حافة النهر، ص٢٢-٢٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٧ وما بعدها .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٦- عودة السجين إلى التحقيق.

٧- تأكيد خضر على براءته، وحديثه عن نفسه وعائلته .

٨- اكتشاف السلطات لبراءة خضر من التهم المنسوبة إليه.

٩- محاولة الضابط عزام استمالة خضر للتعامل مع السلطات بإغرائه بالمال والمركز.

١٠- حبس خضر في زنزانة انفرادية .

١١- محاولة استمالة خضر من خلال دس بعض العناصر داخل الزنزانة.

١٢- فشل المحاولة.

١٣- اللجوء إلى التعذيب من جديد وفقدان خضر لعقله .

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن مشهد التحقيق يحاول الكشف عن هدف السلطة التي تسعى إلى انتزاع اعتراف من السجين بانتمائه إلى إحدى المنظمات المعادية، ثم استمالة خضر للعمل معها.

يتضمن مشهد التحقيق بعض صور التعذيب الذي يمر بأطوار متعددة، ففي البداية لجأ المحقق عزام إلى استخدام الصفع والركل، ثم انتقل إلى ما يعرف بـ "الفروج"[١] حيث يتم ربط يدي السجين ورجليه معاً، وتعليقهما بحامل ليدور وسط مجموعة من الرجال تهبط عصيهم على جميع أنحاء جسده، ولا يتركونه إلا وهو شبه مغشي عليه، وتارة أخرى يضعونه في زنزانة انفرادية، حيث يتم ربط يديه ورجليه بالسرير، ووضع رأسه تحت صنبور مياه تتساقط منه المياه، النقطة تلو النقطة .... إلخ[٢] من الوسائل التي تنفي القيم الإنسانية عن السلطة، ووسائلها التي تستخدمها لإخضاع السجناء.

والملاحظ أن الرواية قد حرصت على تحديد صور السجن الخارجية عن طريق الصور الخاصة باعتقال السجين السياسي ومراحل التحقيق التي مر بها، ولكنها نادراً ما تهتم بتقديم صورة السجن الداخلية، أي علاقة السجين السياسي بالآخرين، وتصوير أحاسيسه الداخلية. فالرواية لا تتطرق إلى إنسانية السجين من خلال تصويرها للصراع القائم بين رغباته ومبادئه، وبين لحظات القوة والضعف في نفسه، وإنما تحاول دائماً

---

[١] حافة النهر، ص٣٣ .

[٢] المصدر نفسه ، ص٧٣ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

التأكيد على إصرار خضر وثباته في وجه كل المغريات. أما علاقة خضر بالسجناء فتبدو باهتة جداً، فهي تقتصر على مواساته ومداواته بعد عودته من التعذيب .

وإذا كانت الرواية قد اهتمت بجعل خضر إنساناً غير منظم ولا علاقة له بالسياسة، وذلك لبيان صور ظلم السلطة، فإنها قد حاولت أن تجعل من المثقفين[1] رمزاً للانعتاق من كل ظلم. فخضر لا يقيم في الزنزانة وحده، فهو يقيم مع مجموعة من السجناء ينتمون إلى أحزاب سياسية مختلفة، وهم جميعاً على درجة عالية من العلم والثقافة، فأحدهم طبيب والآخر محامي، والثالث أستاذ ... وعلى الرغم من اختلاف انتماءاتهم السياسية فإنهم يجمعون على ضرورة الوحدة وإسقاط حكومة الانفصاليين قبل أن تتمرس في الحكم. فالرواية بذلك تحصر الصراع بين طرفين: السلطة والمثقفين ، ولا ترى أي دور للشرائح الاجتماعية التي لم يصلها شيء من الوعي، أو لم تبلغ مستوى الثورة العفوية على السلطة.

ثالثاً: هزيمة حزيران :

تحاول رواية "نجم المتوسط" تقديم صورة عامة للحياة المصرية قبيل هزيمة حزيران بنواحيها المختلفة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية، لتغدو بذلك الهزيمة نتيجة حتمية للأوضاع السائدة.

فعلى الصعيد الاجتماعي، تبدو العلاقات الاجتماعية محكومة بالمناصب والمراكز، وبالامتيازات التي تمنحها هذه المراكز لأصحابها، فعلى الرغم من أن الثورة قد سعت إلى إلغاء ما يسمى بالفوارق الطبقية، فإن هذا الأمر يبدو ظاهرياً في بعض جوانبه، فالذين أوكلت إليهم مقاليد الحكم، قد عمدوا إلى استغلال مراكزهم لتحقيق مآربهم وغاياتهم وخاصة الإثراء غير المشروع عن طريق سرقة المساعدات التي تقدمها الحكومة لعامة

---

[1] المثقفون طائفة أو فئة ذات ملامح وأبعاد عامة في أي مجتمع من المجتمعات الإنسانية ومن هذه الملامح والسمات: النزعة العامية المنهجية والرومانسية من حيث هي تعبير عن النزعة الفردية لدى المثقف، ومن حيث قيمتها الأصلية بالنسبة للفنانين خاصة السمة الثالثة وهي التمرد أو الثورة. وتمثل المثقف أو إدراكه للعمليات المعقدة من التفاعل بينه كإنسان علم ومعرفة وبين المواقف والموضوعات الاجتماعية والحضارية المتطورة بصفة عامة مستمرة، تكمن الفروق المميزة بين الإنسان العالم أو المتعلم وبين الإنسان المثقف. يراجع في هذا الخصوص – عبدالسلام محمد الشاذلي – شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥م، ص٢٥-٢٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعب، وحاول البعض الآخر استغلال منصبه أو منصب أحد أقربائه ليتحكم في مصير العباد، وخير مثال على ذلك "ياسين" نزيل مستشفى الأمراض العقلية الذي تعرف عليه حامد بعد أن اختاره كحالة دراسية لإحدى المواد في الجامعة. لقد اكتشف حامد أن ياسين لا يعاني من أية أمراض عقلية ، بل على العكس من ذلك فياسين مثال للإنسان الذكي والواعي . وقد حاول حامد اكتشاف سبب إيداع ياسين المستشفى ، فعلم أنه كان عضواً في نادي اليخوت وشاءت الظروف أن يدخل في سباق مع عسكري "صهر المشير" وكان الفوز حليفاً لياسين فما كان من هذا العسكري إلا أن شنّ حملة عشواء على ياسين أودع على أثرها السجن، وبعد أن لقي صنوفاً من التعذيب، زورّت شهادة طبية بحقه بأنه مصاب بمرض عقلي.[1]

فاستغلال المناصب والمراكز، قد جعل العلاقة بين أفراد المجتمع علاقة غير متوازنة ، فهي علاقة بين قوي وضعيف، ظالم ومظلوم ، وإذا ما حاول المظلوم المطالبة بما له من حقوق ، فلن يلقى إلا التنكيل.

أما على المستوى الاقتصادي ، فنجد أن الأوضاع المعيشية لعامة الشعب، تبدو متدنية ، وقد كان لذلك أثره على حياة الناس وسلوكهم ، فبدرية التي اكتسى وجهها نضارة بعد أن تمت خطبتها لأحد أقربائها، وأصبحت أكثر قابلية للانصياع لأوامر أمها، عجز زوجها عن توفير شقة ملائمة للزواج بسبب ارتفاع الأسعار، وتدني الدخول ، فانعكس إخفاقه على سلوكها، فقبعت منطوية على نفسها، ولم تعد تبدي أي قدر من المسؤولية إزاء مظهرها، وأكل البكاء نضارة وجهها.[2]

وفي الإطار نفسه، نلتقي مع شخصية "حسنين الحاوي" الذي أثقل كاهله بالعديد من المسؤوليات فإلى جانب مسؤوليته تجاه بيته وزوجته وأولاده، نجده مسؤولاً عن والديه اللذين كانا يقيمان في القرية ، وعن عائلة أخيه المسجون. لقد أمضى حسنين أياماً قاسية، لم يجد معها ما يسدّ رمقه ورمق أولاده، نتيجة مطاردة الشرطة له ، وتعقبها له في كل شارع يضع فيه أدوات عمله، فيضطر إلى الكف عن العمل إلى حين توقف الشرطة عن مطاردته. ظلّ حامد على هذه الحال حتي جاءته فرصة العمل الجديد "بيع الشاي في الاتحاد الاشتراكي" وهذه المهنة يمكن أن تكفي حسنين حاجاته اليومية، ولكن أن تنقله من

---

[1] نجم المتوسط، ص١٥٩ .

[2] المصدر نفسه، ص٨٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حال إلى حال ما بين ليلة وضحاها، فهذا أمر يحتاج إلى وقفة، فحسنين بعد عملــه مــدة قصيرة في مقر الاتحاد، انقلبت أحواله، ولا أحد يعرف سر هذا الانقلاب، حتــى حــامد صديقه المفضل لم يجرؤ على سؤاله، فكل ما استطاع معرفته أن ثمة تغييراً قد طرأ على حياة حسنين، وذلك من خلال ما طرأ على البيت من تحسينات واضحة "اختفت المنــافض النحاسية، والكراسي المتآكلة الكالحة الوجوه، وتحررت الجدران مما علق بها مــن عــدة الشغل السابقة، وبدت "الكنابات" الجديدة، ذات الوسائد الإسفنجية جميلة وأنيقــة ، وتدلــت فوق مساندها الشراشف الصغيرة المطرزة، ووقع بصره على مكتبة صغيرة في الزاوية ، ...."[1] وإذا لم يكن من حق القارئ وأن يملي على الكاتب ما يجب أن يقدمــه، فإنــه – الكاتب– مطالب بأن يكون مقنعاً في تقديم رؤيته ووجهة نظره، لقد اكتفى "خلــف" هنــا بتقديم صورتين متناقضتين الأولى هي صورة الفقير المعدم الذي لا يجد قوت يومه فــي بعض الأحيان، ثم صورة البرجوازي الصغير، وفي هذا إشارة إلــى الإثــراء الســريع والمفاجئ الذي أصاب عدداً من الناس في زمن الثورة، ولكن الكاتب لم يوضح لنا طبيعــة هذا النشاط الاقتصادي الذي مارسته هذه الفئة ، وكيف مارسته .... إلخ .

أما على الصعيد السياسي فيدين الكاتب التجربة الحزبية من حيث طبيعة الصــراع بين الجماعات، ويبدو الكاتب موفقاً في اختيار الجامعة مكاناً لتصوير هذا الصراع، علــى اعتبار أن الجامعة مكان يضم مجموعة من الشباب مختلفي الانتماءات الحزبية والفكريــة، ففي داخل الحرم الجامعي تبرز مرارة الواقع السياسي، وتراجع التجربة الحزبية ، وذلــك من خلال تصوير العلاقات بين الطلاب، والتي اختفت فيها ملامــح الصداقــة والزمالــة والمودة، لتحل محلها الصراعات والمعارك، وقد كانت هذه الخلافات نتيجة طبيعية لتــأزم العلاقات بين الأحزاب التي ينتمي إليها هؤلاء الطلاب والتي لا بد أن تنعكس على طبيعة العلاقة فيما بينهم. وكثيراً ما تتحول الندوات والمؤتمرات التي يعقدها اتحاد الطلبــة إلــى معارك حامية الوطيس تسيل فيها الدماء. تستمر الرواية في تصوير واقع التجربة السياسية المحيطة بالبطل "حامد" حيث انتشرت ظاهرة القمع والسجن من قبل جهاز المخابرات :-

- زميلتنا فاتن تقول إن شقيقها في سجن الواحات ... مــا الــذي يحــدث فــي مصر؟...

---

[1] نجم المتوسط، ص١٢٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومع بقاء الواقع متردياً والتجربة الحزبية متراجعة غير قادرة على تطوير نفسها، وتطوير الواقع من حولها ... يتعمق إحساس "حامد" البطل بأزمته، حيث يكتشف أنه لم ينضم إلى الحركة نتيجة إيمانه بخصائص الفكر القومي ، وإنما جذبه إليها مسعى التغيير والشعارات الحماسية.

ويبدأ حامد في البحث لنفسه عن مخرج فلا يجد أمامه سوى الجنس، على الرغم من رفضه لكل العلاقات المشبوهة بين طلاب وطالبات الجامعة.

ويبدو القلق والإحباط ظاهرة عامة، قد تفشت داخل المجتمع ، ولكل إنسان طريقته الخاصة في التعبير عن هذا القلق، فلويزا، تفرغ شحنة القلق والتوتر التي بداخلها من خلال الرقص، فهي تستمر في الرقص حتى يغمى عليها: "تدور وتهتز وكأنها تبكي بجسدها، تلتف حول نفسها، ثم تخمد وتتكوم مثل خرقة قماش بالية ...."[1] أما صابرين، فهي دائمة البكاء، وعندما سأل حامد والدتها عن السبب أجابت :

- في داخلها تمساح يبكي بالنيابة عنها .

فترفع صابرين وجهها وهي غارقة بدموع مجهولة وتقول:

- وحتى لو انقرض هذا التمساح، ففي داخلي من الحزن ما يكفي لبكاء ربع قرن متواصل.[2].

ومن الممكن اعتبار عدم تحديد أسباب هذا القلق وتركه معلقاً من قبل الراوي، إشارة إلى طبيعة الأجواء المتوترة والمضطربة في المجتمع بصفة عامة، التي انعكست آثارها على أفراده في شكل إحباطات واضطرابات نفسية، سعى كل فرد للتعبير عنها بأسلوبه وطريقته الخاصة.

أما على الصعيد العسكري فالكاتب يدين ما يدعوه بالرجعية العربية المحلية، التي قامت بإعداد جيوش ضعيفة لا قدرة لها على خوض المعارك، وعمدت إلى تزوير الحقائق والادعاء بأن الجيش قادر على خوض معركة مصيرية مع أعدائه، ولم تكتشف الجماهير زيف هذه الادعاءات إلا بعد فوات الأوان[3]. وأخيراً يمكن القول إن رواية "نجم المتوسط" تعد إدانة شاملة للمجتمع العربي بكافة أجهزته ووسائله وقياداته والحزب والجيش والإعلام، ..... إلخ .

---

(1) نجم المتوسط ، ص٥٨ .

(2) المصدر نفسه، ص٥٩ .

(3) المصدر نفسه، ص١٧٢ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

رابعاً: المرأة:

قدم "خلف" في رواياته نماذج متعددة للمرأة الفلسطينية والعربية، سواء كانت في الريف أو المدينة ، حيث تبدو المرأة ، خاصة في الريف، محاصرة من جميع الجهات ، من خلال تحديد وظيفتها في الحياة، في ثلاثة أمور هي: رعاية الزوج، وإنجاب الأطفال، والعمل في الحقل[1].

ويرجع السبب في ذلك إلى طبيعة التقاليد التي ورثها هؤلاء الفلاحون منذ القدم عن أجدادهم ، والتي ترى أن المرأة مخلوق "لا عقل له" وتبعاً لهذا الاعتقاد ، فليس من حقها أن تقرر مصيرها، أو تعطي رأيها في موضوع يخصها، لذا فإن والد "هنية بدران" قام ببيع بيتها، بعد وفاة زوجها، دون أن يستشيرها في الموضوع ، فلا يجوز لها بعد وفاة زوجها أن تبقى وحيدة في البيت.[2]

لقد حددت قيمة المرأة بثلاث وظائف، أعظمها وأهمها، المقدرة على الإنجاب، فلا خير في امرأة عقيم" لأن مقدرتها على الإنجاب تدل على رجولة زوجها، لذا فلا بد للمرأة التي تتزوج ولا تنجب أن تبحث لنفسها عن حل ، وهذا ما دفع "شفيقة" للارتماء في أحضان الشيخ "وادي" بعد أن فشلت النذور والصلوات في مداواتها كما أوهمت نفسها، فهي تعلم مسبقاً أنها قادرة على الإنجاب ، ولكن عناد زوجها ورفضه الاعتراف بعقمه، دفعها إلى اللجوء إلى الشعوذة والخرافات ، والاستجابة لطلبات الشيخ "وادي"، الذي راح يضاجعها بدعوى أنه يري طرد الجن من جسمها. وقد بدت شفيقة من خلال لجوئها إلى المشعوذين صورة للمرأة الشعبية في اعتقاداتها وممارساتها وطريقة تفكيرها، مما يؤصل إحساس القارئ بها، ويشعره بأنها نابضة حية، فهي لا تختلف عن مثيلاتها في الحياة[3].

وإذا تركنا مجتمع القرية والريف إلى مجتمع المدينة، نجد أن نظرة الرجل إلى المرأة لا تختلف كثيراً، فالمرأة تبدو وسيلة لتحقيق الرغبات والشهوات وخاصة الخادمة، حيث يعمد العديد من الرجال إلى اصطيادها، فها هو "وائل منسي" المقيم مع اثنين من أبناء عمومته ، يستيقظ مبكراً في أحد الأيام لاصطياد الخادمة، معتقداً أن الجميع قد ظفر بها إلا هو، فادعى أنه يعاني من مغص حاد، دفعه لملازمة الفراش:

- هذا الوضع يتيح لي التحدث إليك.

---

[1] عصافير الشمال، ص٥١ .

[2] المصدر نفسه، ص١٢٣ .

[3] المصدر نفسه، ص٥١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- أنتم الثلاثة نسخة واحدة، تبدأون بالمغص، وتنتهون بالركوع تحت قدمي ...[1]

أما "أحمد زعل" فهو على استعداد دائم لاستضافة أية خادمة، فما أن تقع عيناه على إحداهن، حتى يتودد إليها معلناً نيته الحسنة، فربما ينتهي الأمر إلى الزواج ، وعندما يؤنبه زميله "حامد" على تصرفاته هذه ، ويدعوه إلى إقامة علاقة جادة ونظيفة مع واحدة من زميلاته في الجامعة يجيب:

- ولماذا هذا العذاب؟ ما دامت فتاة الجامعة تملك ما تملكه الشغالة؟![2]

وتتحول المرأة في المدينة من كافة الشرائح الاجتماعية إلى أداة من أدوات الحكومة التي تستخدمها للإيقاع بخصومها السياسيين، فسمير يعترف للمحقق أن ما يقرب من عشر نساء يعملن في الشبكة التي ينتمي إليها "اثنتان من الجامعة، وواحدة في الثانوية، وخمس بنات ربات بيوت، وواحدة كوافيرة وواحدة خياطة."[3]

أما المرأة الأم في روايات "خلف" فقد حافظت على نقائها وصورتها المثالية، فأم حامد، نموذج للأم الصبور التي تتحمل قسوة زوجها من أجل سعادة أبنائها[4]. أما السيدة "أم صابرين" فهي نموذج للتضحية، فعلى الرغم من وفاة زوجها، تاركاً لها أربع بنات ، وهي ما تزال في ريعان الشباب ، فإنها رفضت الزواج، من أجل المحافظة على بناتها وتربيتهن.[5]

كما قدم لنا "خلف" نموذجاً للمرأة المناضلة، تمثل في ثلاث شخصيات هي:

نهى عابدي ، وشادية ، وياسمين .

"فنهى عابدي" فتاة متعلمة، تعمل في مدرسة القرية، تمردت على قوانين القرية، وقررت أن تشارك الرجل في كل مناحي الحياة، وخاصة الأزمة الوطنية ، حيث قامت بتحريض نساء القرية ضد العدو، وقادتهن بحماس في إحدى المظاهرات للمطالبة بالإفراج عن رجال القرية المعتقلين. ويبدو أن شخصية نهى القوية، قد حرمتها من فرصة الزواج،

---

[1] نجم المتوسط ، ص٣٢ .

[2] نجم المتوسط، ص٥٤ .

[3] حافة النهر، ص٤٣ .

[4] نجم المتوسط، ص٤٦ .

[5] المصدر نفسه، ص٣٦ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فعلى الرغم من تقدمها في السن فإن أحداً لم يتقدم لخطبتها ، الوحيد الذي يعرف قيمتها هو "خليل السيلاوي" ولكنها ترفضه لتعامله مع العدو .[1]

أما شادية تلك العصفورة الرقيقة ذات القلب الرهيف "التي لفتت الأنظار إليها بهدوئها واتزانها لم تمنعها رقتها ، من خوض غمار المعركة، فقبيل هزيمة حزيران بقليل تركت شادية دراستها في مصر، وسافرت إلى الضفة الغربية، للالتحاق بإحدى حركات الجهاد، وما هي إلا أيام حتى جاء خبر استشهادها ، حيث انفجرت بها إحدى العبوات الناسفة أثناء التدريب.[2]

ويتسع نطاق عمل المرأة المناضلة ، ليتعدى المرأة التي تحمل السلاح وتشارك في العمليات الفدائية، إلى المرأة التي تمارس العمل السياسي، وتعمل على توعية الجماهير من أجل تحقيق الوحدة، هذا النموذج نلتقي به في رواية "حافة النهر" وبالتحديد مع "ياسمين" تلك الفتاة التي رفضت الاستسلام للخوف والتهديدات، وعاهدت مجتمعها على أن تكون عضواً فعالاً فيه، فأخذت من الجامعة منبراً يوصل صوتها إلى جميع الناس، داعية إلى تحقيق الوحدة، حتى وجدت في أحد الأيام مقتولة، وقد نكل بجثتها أبشع تنكيل وعند إجراء التحقيقات لكشف الفاعل ، تبين للمحقق أن عملية القتل مدبرة من قبل السلطات ، وذلك للتخلص من ياسمين باعتبارها عضواً نشطاً في منظمة معادية لها، ولإثارة الرعب والخوف بين الناس[2].

هذه الصورة المشرقة للمرأة المناضلة، تقابلها صورة المرأة الخائنة، التي تخون زوجها تحت أعذار واهية وكاذبة، ففي "نجم المتوسط" يحاول الكاتب أن يمزج بين البعد الاجتماعي "خيانة الزوج" والبعد السياسي "خيانة الوطن" لتصبح القضية تجريداً كلياً لمشاكل تعوق العرب عن الخروج مما هم فيه من ذل ومهانة.

فنوال التي تعرف عليها حامد في منزل صديقه "سمير" أقنعته أن زوجها قد هجرها وسافر إلى استراليا وهي لا تعلم عنه شيئاً. أشفق حامد على نوال ، وبدأ يساعدها ويلاطفها، ويلتقي بها كلما سمحت له الظروف، ورويداً رويداً، استطاعت نوال: أن تجر حامد إلى مستنقع الشهوات الجسدية، ولم يعد حامد قادراً على التراجع، حتى وقوع

---

[1] نجم المتوسط، ص٣٦ .

[2] المصدر نفسه، ص١٥٣ .

[2] حافة النهر، ص١٠٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الهزيمة، حيث جاءته نوال لتخبره باستشهاد زوجها في الحرب، وعندها فقط اكتشف حامد لعبة "نوال":

- أمعقول هذا ... هو يحارب ونحن نسرق انتصاره .
- أرجوك افهمني .
- أفهم ماذا .. نساء المحاربين أمانة في عنق القاعدين، وأنا خنت الأمانة، هـــذه مشكلتنا.[1]

وبذلك تخرج القضية من إطارها الخاص إلى إطارها العام، فالمشكلة ليست فـــي نوال أو حامد ، وإنما هي قضية ذات جذور أعمق، إنها مشكلة مجتمع بأسره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] نجم المتوسط، ص١٧٩ .

-٢-

الإطار المرجعي

تعدّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية حساسية تجاه المجتمع، فالنسيج الروائي كشبكة مؤلفة من شخصيات وحوادث ولغة، إنما يشابه الوجود الاجتماعي في تكونه من العناصر إياها: شخصيات وحوادث ولغة. ومن هنا فليس من التعسف أن يجري القارئ تشابهاً، بل ونوعاً من المماثلة بين شخصيات وعلاقات رواية ما، أو بين شخصيات وعلاقات راهن اجتماعي ما، خاصة إذا ما كانت الرواية تقدم بعض القرائن الدالة، أو كانت صادرة مباشرة عن الراهن الذي تجري المشابهة به ومعه.[١] وهذا يقودنا إلى تحديد طبيعة العلاقة بين الواقع والرواية ، هل هي مجرد عملية عكس ، حسب المفهوم الميكانيكي للعكس. أم العلاقة هي تمثل حسب المفهوم الديناميكي الديالكتيكي للتمثل، أي لعلاقة الفكر بالواقع عموماً؟ ثم هل الأدب شكل من أشكال "الخيال" أم هو شكل من أشكال الوعي؟ ثم ما علاقة كل من الخيال والفكر، الوعي، بالواقع ... إلخ[٢].

إن عملية المشابهة بين الواقع الروائي المتخيل – والواقع الخارجي، لا تعني المطابقة بينهما في الأحداث أو الشخصيات أو العلاقات. فالمطابقة مفهوم آلي قاصد للعلاقة بين الخطاب الروائي والواقع، فقد يكون الخطاب الروائي عالماً أسطورياً متخيلاً أو باطنياً رمزياً، يتحكم في حركة عناصره ومعطياته في الزمان والمكان منطق خاص يختلف بل يتناقض مع الحركة العامة في الواقع الخارجي. إلا أن هذا لا يعني القطيعة المطلقة بين عالم الرواية وعالم الواقع، ولا يعني هذا نفي معلولية عالم الرواية لعالم الواقع، ولا يعني أن عالم الرواية كينونة قائمة بذاتها، تصدر من لا شيء. إن هذا العالم الروائي أو الواقع الروائي، هو إعادة انتاج لمعطيات الواقع الخارجي، وخبراته الجمة المعاشة بالمنطق الخاص للخطاب الروائي، والاختلاف والتناقض بين الواقع المتخيل المبتدع، والخارجي المعاش هو تأكيد في ذاته لرابطة العلية بينهما.[٣] إن الواقع الروائي

---

[١] الرواية والواقع، ص١٦ .

[٢] السهم والدائرة، ص٢٥ ويقصد بالانعكاس: عزل الراهن – جزء من الوقع– عن الواقع والمتحرك ، وتجميد الزمن – فيصبح الراهن واقعاً، واللحظة أبداً، أما التمثل فهو الوجود حركة وتغيير، أو هو تمثل للواقع في صيرورته وتحوله.

[٣] الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا، ص٢٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عامة هو رفض للواقع السائد مهما اختلفت دلالة ومستوى هذا الرفض باختلاف الوقائع الروائية، وهو رفض يتحقق بإبداع عوالم متخيلة بديلة، أو بإعادة تشكيل معطيات العالم الخارجي، تشكيلاً قد يكشف جوهر نواقصه أو جوهر صراعاته، أو جوهر حركة قواه الاجتماعية المختلفة وقد لا نتبين هذا الجوهر عند حدود بعض المعطيات الجزئية والهامشية وهو يعيد تشكيل هذه المعطيات بمنطق الخطاب الروائي ، لا بمنطق الخطاب الخارجي.[1]

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن عملية المشابهة لا تعني "مشابهة شخصية روائية بشخصية اجتماعية حقيقية، أو مشابهة حدث روائي بحدث اجتماعي حصل فعلاً، بل إن الذي يتشابه هو دلالة جوهر الشخصية الروائية ونموذجها أو دلالة جوهر الحدث الروائي ومضمونه مع جوهر الراهن الواقع والشخصية."[2]

وهذا يتطلب من الرواية كفن أن تمتلك جانبين: "جانب معرفي، وجانب جمالي، وإذا كان الجانب المعرفي يتمثل في المضمون والمعنى وبالبناء الفكري والفلسفي ، وبالتأويل النقدي، بوصف أن النقد وسيلة من أهم وسائل المعرفة بالفنون، فإن الجانب الجمالي هو حد الفن والهدف النهائي لكل الفنون."[3]

وقد أكد لينين على أهمية الجانب المعرفي للفنان "فالفنان العظيم لا يستطيع أن يجنب تلك المسائل التي يطرحها عصره، لا يستطيع إلا أن يعكس الخصائص والظواهر الهامة للعصر، إن مقياس عظمة الفنان، هي عمق معرفة الجوانب الهامة للواقع لأن العمل الفني الأصيل يتضمن حتماً الحقيقة الموضوعية.[4]

إن الموهبة الفنية مسألة أساسية يشترط توفرها لدى المبدع بغض النظر عن طبيعة مادته الإبداعية ولكنها غير قادرة وحدها على أن تعطينا فناً، إذ لا بد من توفر مجموعة عناصر لدى الفنان تساعده وتعطيه المقدرة على التفاعل مع واقعة من أجل فهمه، والتعبير عن حركته الخلاقة، ولعل تطور الوعي ، واختيار الموقف الفكري، يلعب الدور الأساسي في عملية خلق فن واقعي متطور، يساعد الفنان – إن وجد لديه – أن يتعرف بوعي على

---

[1] الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، ص٢٥ .

[2] المرجع نفسه، ص١٦ .

[3] باقر جاسم محمد ، قصة الحرب بين الجمالي والمعرفي، مجلة أقلام، ع٧، ١٩٨٨م، ص٦ .

[4] مجموعة من الأساتذة السوفيات، أسس علم الجمال الماركسي، ت فؤاد مرعي، دار الفارابي، دمشق، ١٩٧٨م، ج١ــ ص٢١٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جزيئات واقعة، والحركة التحتية التي تنغل فيه، مصوراً ذلك في عطائه بأدواته الفنية التي عليه أن يفهمها ويدرسها ويعيها جيداً.[1] فالوعي مسألة أساسية للفنان تتقدم لتجاوز الموهبة أحياناً "فالموقف الواعي هو الذي يحول التفاصيل الجزئية ، والحقائق الواقعية إلى قضية، إلى همّ يتحرك، والمعلومات المطروحة والمعرفة المتنوعة، والخبرات الحياتية الاجتماعية، يحولها إلى قضية إلى هم يحرك كل دواعي الإبداع لدى الكاتب ، الذي يقلقه أمر إحداث تغيير في واقعه الاجتماعي."[2] إن الجانب المعرفي في الفن يعتبر من جوانبه الأساسية، فنحن لا نهتم بالعمل الفني من حيث أهميته أو تفوقه الفني بقدر اهتمامنا بما يقدمه لنا هذا العمل من رؤية ومعرفة بالواقع الذي يتحرك فيه المبدع مصاغاً بطريقة فنية، "فالوعي الصحيح، أي الوعي الذي يدرك الواقع في سبيل تجاوزه، يتطلب أدباً، يدرك الواقع كذلك في سبيل تجاوزه، ولهذا يعتبر الأدب المنطلق من مواقف الوعي الصحيح، إشارة إلى –ومساهمة– في صنع المستقبل الأفضل."[3]

ومعرفة الواقع وإدراكه لا تحقق في الفن عن طريق الصيغ والمقولات المنطقية، وإنما بواسطة الصورة الفنية[4]. وتعرف الصورة الفنية بأنها نتاج أسلوب خاص في استخلاص تعميمات من مجرى الحياة، وفي الكشف عن معناها وماهيتها، يستطيع من خلالها الفنان أن يكشف عما هو عام من خلال القوام الفرد للصورة التي أبدعها. والصورة الفنية ليست نسخاً آلياً للحياة أو إعادة بناء أشكالها المتفرقة بناءً فاقداً لأي معنى، وإن كان صحيحاً ، ولهذا السبب بالذات ليس للرسم في مصور تشريحي أي قاسم مشترك مع الفن على الرغم من وجود تعميم فيه، لأن هذا التعميم إحصائي خالص لا يكشف عن المعنى الداخلي للأشياء، ويقومها من وجهة نظر المصالح الإنسانية العامة.[5]

وتستعمل الصورة في علم الجمال لإعطاء دلالتين: أولهما الدلالة على شخص في مؤلف ما، "ما يسمى بالشخوص الأفراد" وثانيهما لوصف طريقة في عكس الحياة خاصة بكل الفنون.[6] والصورة إما أن تكون بشكل مباشر كما في الفن التشكيلي والسينما

---

(1) عبدالله رضوان، النموذج، أقلام، العدد الثامن، ١٩٨١م، ص٧ .

(2) أبعاد العملية الأدبية، ١٩٧٩م، ص١٣ .

(3) السهم والدائرة، ص١٠٩ .

(4) أسس علم الجمال الماركسي، جـ١، ص٢١٥ .

(5) المرجع نفسه، جـ٢، ص١٥ .

(6) المرجع نفسه، ص٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمسرح. حيث يتم من خلالها طرح صورة مفردة ، أو مجموعة من الصور المفـــردة.

وإما أن تكون بشكل غير مباشر كما في الأدب حيث يقوم القارئ بنفسه بتحديد الصـــورة من خلال ما يقدمه الفنان لإثارة تصورات معينة ومحددة لدى القارئ.[1]

والقيمة الجمالية للصورة الفنية تحددها الصفة الخاصة لمحتواها، الذي يمكننـــا أن نسميه "محتوىً فنياً" ومن أبرز سمات هذا المحتوى "الحقيقة الحياتية" فالفنان يخلق صـــوراً فردية متميزة حين يتكلم عن حادثة ما، أو عن خلق إنسان أو معاناتـــه، أو عـــن جمـــال الظواهر الطبيعية، هذه الصور ندركها وكأنها وقائع مشخصة، كأنها الحياة ذاتها، وهـــي تحتوي كما أسلفنا على ما هو أكبر من تصوير حادثة أو التعبير عن شعور إنسان فـــرد. ففي كل ظواهر الواقع توجد إلى جانب الملامح الذاتية الفردية – سمات عامة، توحدها في مجموعات متفاوتة في كبرها، فكل واحد منا هو إنسان ذو قوام خارجي وداخلي خاص به وحده ، لكن توجد إلى جانب ذلك ملامح نشترك فيها مع أناس آخرون من نفـــس مـــهنتنا ووضعنا الاجتماعي، ولهذا السبب يتوفر للفنان وهو يتحدث عن إنسان واحد إمكانيـــة أن يعمم في صورته ملامح وخصائص يشترك فيها أناس كثيرون أو حتى كل الناس، هـــذا التعميم من خلال الصورة الفنية المفردة يسمى "نمذجة".[1]

ولا بد للصورة الفنية من أن تكون قادرة على إبراز العام من خلال الخـلص، أي من خلال إبراز النموذج والوصول إليه لخلق تزاوج بينه وبين العام، وهذه المزاوجة التي يجب أن تكون "حية وفاعلة ، وهي لكونها كذلك تشكل الضمان الأكيد للفنان أن لا يتورط في وهاد الدعاية.. فيتخلى بذلك عن الفن كخلق وإبداع وتجاوز للواقع، كما أنـــها تشـــكل الضمان الأكيد للفنان ألا ينزلق في هاوية الاغتراب حيث يتخلى بدوره عن جوهر الفـــن كتصور تنبوي للمستقبل وليس استكانة واهنة في الحاضر."[3] وهكذا فإن الوصول إلـــى النموذج الفني يشكل المطلب الأسمى لأي مبدع، بل إن عدم استطاعة، الفنـــان إيصـــال الحالة التي يطرحها إلى مرحلة النمذجة إنما يشكل قصوراً في درجة إبداعه أو أدواته، أو وعيه وقلة تجربته بشكليها الحياتي والفني . "فالفنان هو الإنسان الذي يستطيع أن يعالج ما هو خاص ذاتي من انطباعاته ويجد فيه القيم الموضوعية، ويستطيع أن يعطي تصوراتـــه الشكل الذي يناسبها."[4]

---

(١)أسس الجمال الماركسي، جـــ٢، ص٩ .

(٢)المرجع نفسه، جـــ٢، ص٤٥٢ .

(٣)النموذج، أقلام، ص١٩ .

(٤)أسس علم الجمال الماركسي، جـــ٢، ص٤٥٢ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وعند متابعة أعمال "خلف" الروائية، نجد أن الاتجاه الواقعي التسجيلي قد غلب على هذه الروايات ، ونريد بالتسجيلية هنا تلك التي تتخذ من رصد الظواهر والظاهر في جانبهما الحسي مجالاً لها، ولا يعني ذلك بالضرورة، أنها تتجاهل الجوانب النفسية، ولكنها تعطيها مرتبة ثانية أو ثالثة[1]. ولا بد هنا من التفريق بين التسجيلية والحرفية، فإذا كانت الحرفية تنقل عن الواقع نقلاً مباشراً، وترى من مهمتها التصوير المحايد لأحداث الحياة، فإن التسجيلية تتعدى رصد الظواهر الحية، والصور الخارجية إلى الانتخاب والاختيار، بما يتواءم مع وجهة نظر خاصة أو فكرة معينة، تحقق موقفاً من الحياة والواقع، وإذا كانت الحرفية تزعم أنها تستطيع أن تقف موقفاً محايداً من حركة الحس ، وصورة الواقع، فإن ذلك أمراً يبدو صعباً لأنه يجعل الكاتب بعيداً عن دائرة الفن الذي يقوم في أصوله الحقيقية والعميقة على مبدأ الصدق والإنسانية الذي لا يتحقق إلا من خلال موقف خاص بالفنان يقوم على الانتخاب والاختيار، فإن التسجيلية تتعدى هذا الموقف المحايد السلبي من الواقع ومن حركة الحياة، لتؤكد مبدأ الانتخاب الفني برصد الظواهر الحسية التي تعطي وجهة نظر خاصة تجاه الكون والحياة والناس.[2]

ولعل كلمة الحرفية "ليست دقيقة في مقابلتها للانتخاب أو الاختيار الذي يميز التسجيلية، فالمصور الفوتوغرافي لا يقف سلبياً أمام مادة الحياة التي يلتقطها بل إنه وعى ذلك أم لم يعه، ينتخب ويختار وينتظر الفرصة التي تمكنه من تحقيق هدفه ، لأن التجربة لا تعني ما تجابهنا به الحياة، ونراه أمامنا دون اختيار، إنما هي العين اللاقطة التي تحيل ما تختاره إلى الدماغ ليمثله مادة فنية."[3]

ويرى "موير" في كتابه "بناء الرواية" أن الرواية التسجيلية تحدد من خلال ثلاث خصائص:

١- الموازنة بين الزمان والمكان .

٢- عمومية الزمن: فهي لا تهتم بتحديد الزمن من خلال الشخصيات ، وإنما تهتم باستمرار "دورة الميلاد والنمو، فالموت، فالميلاد من جديد" غير عابئة بقانون السببية أو المنطقية..

---

[1] الواقعية في الرواية العربية، ص٢٩٠ .

[2] إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، العراق، ١٩٨٠، ص٢٨٣ .

[3] روبرت ليدل، بحوث في الرواية، نقلاً عن إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة، ص٢٨٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣- أخلاقية المضمون، وذلك ناتج عن رؤيتها للحياة على مدى واسع من الزمن، وعدم الاهتمام باللحظة الراهنة.[١]

ويرى البعض أن رؤية "موير" لمفهوم الرواية التسجيلية تبدو قسرية تحكمية[٢]، حيث أثبتت بعض الدراسات أن جوهر الرواية التسجيلية، لا يرتبط بصورتها الزمكانية التي فرضها موير، وإنما يرتبط بحيادية النظرة إلى الشخصيات والمواقف والأحداث بمعنى رصدها كما حدثت أو يمكن أن تحدث ، دون أن يملي عليها الكاتب إضافات أو يمنحها دلالات لا تحتملها بالضرورة، والأسلوب يتمثل في الاهتمام بالظاهر المحسوس دون محاولة للغوص وراء الدوافع، أو رصد للنتائج في حدود لغة بعيدة عن الشاعرية قريبة من الاستعمال المألوف.

وتسجيلية "خلف" تقف عند الظواهر الحسية، فهي لا تهتم كثيراً بالجوانب النفسية التي تمنح الشخصية عمقاً وصدقاً يجعلنا في النهاية نعتقد بأن هذه الشخصية تعيش معنا، كما لو أنها بيننا نعرف ملامحها بدقة وعمق حتى بعد قراءة الرواية بزمن طويل. وللتدليل على ذلك سنقوم بتحليل مجموعة من النماذج التي قدمها في رواياته الثلاث ومنها:

١- الشخصية إليهودية ٢- الشخصية الخائنة

٣- البطل السياسي ٤- الموقف الوطني

أولاً: الشخصية إليهودية:

في "عصافير الشمال" نلتقي مع ثلاث شخصيات يهودية: كاتسمان، وأستير، والجندي الإسرائيلي، حيث يحاول الكاتب من خلال هذه الشخصيات أن يرسم بعض سمات وصفات الشخصية إليهودية، والتي تتمثل في الروح الإرهابية ، واللاأخلاقية والقسوة والعنف.

وفي رواية "عصافير الشمال" تتبدى أداة القمع والإرهاب الصهيوني من خلال الضابط "كاتسمان" الذي أفرد له الكاتب قسماً خاصاً به، من بين أبواب الفصل الثالث التسعة، ليغدو كاتسمان بأدواته وجنوده ، رمزاً للصهيونية التي ترى في كل شخص لا

---

[١] إدوين موير ،بناء الرواية،ت إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والنشر، ب ت، ص٩١-١٠٣-١٩٤ .

[٢] يراجع في هذا الخصوص كل من، إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة ، ص٢٨٤، محمد حسن عبدالله ، الواقعية في الراوية العربية، ص٢٩١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينتمي إليها عدواً يقف في وجه طموحاتها ، وغاياتها، لذا يجب التخلص منه والقضاء عليه، بصرف النظر عن الأسباب والوسائل، والغايات. إن هذه الدولة من وجهة نظر الكاتب قد تغذت ونمت على الحقد ، منذ أن كانت فكرة صغيرة، حتى كبرت وأصبحت دولة حقيقية ذات جيش وسيادة وقوة.

والكاتب وإن حاول التأكيد على الملامح الإرهابية للشخصية إليهودية، فإنه لم يرجعها إلى ما أطلق عليه علماء النفس بذهان الاضطهاد، والذي تتصل أعراضه بأوهام فكرية، تدور حول الشعور بالاضطهاد والرغبة في الانتقام، حيث يعتقد المصاب بهذا المرض أن أي موقف يخالف رأيه بأنه اضطهاد، وهو يتمثل في الشخصية إليهودية فيما يسمى بظاهرة اللاسامية.[1] لقد حاول الكاتب إرجاع الإرهاب الصهيوني إلى ما يعرف بـ "جنون الاضطهاد" الذي يعبر عن حالة من الأوهام العقلية التي تبدأ مع الفرد بالتدريج وتستمر معه دون شفاء منها، وقد أرجع علماء النفس أسباب هذه الحالة المرضية إلى دوافع خفية تنبع من الباطن.[2]

ونتيجة للتسجيلية التي طغت على الرواية فإن الكاتب لم يحاول أن يتعمق الشخصية سواء من الخارج أو من الداخل ، مكتفياً بضرب أمثلة عديدة لسلوكيات كاتسمان الغريبة والشاذة، والتي تؤكد على أنه إنسان غير طبيعي، منذ أن كان طفلاً صغيراً ، فهو يبدو قلقاً إزاء كل شيء حتى الناس، فتارة يراهم مكعبات هندسية فقدت معناها، أو قطع دمي تتحرك بلا هدف، وأحياناً يراهم آلة حديدية ترغب في هرسه وسحقه. كما أن كاتسمان دائم الشعور بالخوف حتى من أقرب الناس إليه والده، وصديقته، لذا فقد كان لديه رغبة عارمة في التخلص من كل شيء حوله، حتى أنه تمنى في إحدى المرات أن تتحول صديقته الوحيدة إلى علبة لبن ليتمكن من التهامها. ولما كان من الصعب على كاتسمان أن يحقق هذه الأماني المستحيلة فقد كان يأخذ في الصراخ والضحك والقفز في الهواء عارياً حتى يسقط مجهداً من التعب، والعرق يتصبب منه.[3]

يستمر الكاتب في ضرب أمثلة لتصرفات كاتسمان وهوايته الغريبة في طفولته ، لينتقل بنا فجأة إلى المستقبل، وكاتسمان ضابط في الجيش الإسرائيلي، يمارس المهام

---

[1] الشخصية الإسرائيلية، ص٦٥ .

[2] عباس محمود عوض، مدخل إلى الأسس النفسية والفسيولوجية للسلوك، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٠م، ص٣٠٢ .

[3] عصافير الشمال، ص٧٢-٧٣ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنوطة به، بعد أن شفي من مرضه – في الظاهر فقط- فهو ما يزال حاقداً على العالم، وراغباً في الانتقام منه، غير أنه لم يعد يفرغ حقده على العالم بطريقته العشوائية البدائية، فقد أخذ الأمر شكلاً أكثر تنظيماً ، كان يعالج نفسه كلما لاحقته بقعة الدم "بمزيد من التوغل فيها" أي بمزيد من القتل والسفك والدمار. ومن هذا المنطلق يغدو وجود كاتسمان مرهوناً بمقدار ما يحققه من الرعب والقتل والدمار، أو بمقدار "ما تختل معايير الأشياء وتفقد الموجودات مواصفاته وترتج الحيطان والقرى على الورق."[1] ولقد جاءت الفرصة لكاتسمان ليمارس موهبته في التدمير والقتل، وذلك بطمسه لمعالم قرية "عباد شمس" وتحويلها إلى مستعمرة صهيونية يخاطب كاتسمان نفسه: "لنلعب الآن اللعبة التالية: أنا وأنت والشجرة، أوه – أنا ماذا تعني؟ أقصد كاتسمان وعباد شمس والشجرة، عباد شمس تصعد إلى الشجرة، وتسكن هناك، وكاتسمان يشتري الأرض تحت الشجرة وستوطنها."[2] لقد رسم كاتسمان دوراً وشوارع معبدة، وهيكلاً لبيدر يحترق، إنه بيدر القرية ومصدر رزقها الوحيد، وبإحتراقه لن يجد السكان ما يعيلهم، فيتجهون إلى خارج القرية، للبحث عن مصدر رزق جديد، ولن يجدوا سوى عباد شمس "ب" التي ستحولهم إلى "سياح غير مقيمين" على حد تعبيره، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الكاتب لم يكن مقنعاً في تقديمه لشخصية كاتسمان كإنسان مصاب بمرض نفسي أولاً، وباعتباره رمزاً للصهيونية ثانياً، فالمرض النفسي أياً كان نوعه ليس حالة كالزكام يسببها فيروس معين، وإنما هو سلوك إنساني له خصوصيته بالنسبة لكل إنسان، فلماذا أصيب به كاتسمان. وإذا كانت الدراسة تقف إلى جانب الرواية من حيث طبيعة السياسة التي ينتهجها كاتسمان وجنوده، والتي تتسم بالوحشية، حيث القتل والسجن والتعذيب وحرق البيادر وهدم البيوت ... فإنها لا ترجع أسباب هذا القمع إلى العَطَب والتشوه النفسي، بل إلى الأيديولوجية الصهيونية نفسها، التي ترفض التأقلم مع غيرها من المجتمعات الإنسانية القابلة للتأقلم والتآلف مع غيرها.

ومن الناحية الفنية، نجد أن الطريقة التسجيلية التي اعتمدها الكاتب في بناء الرواية، قد أدت إلى الاهتمام بالحركة الحسية ، مع إهمال نسبي للجوانب النفسية، مما جعل الشخصية تبدو وكأنها نموذج يمثل أفكار الكاتب، مما حال بين الكاتب وإقناعنا

---

[1] عصافير الشمال، ص٧٢ .

[2] المصدر نفسه، ص٧٢ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بتلقائية سلوكها وحريتها ، إن الكاتب يهتم بضرب أمثلة لسلوكيات كاتسمان الغريبة والشاذة، دون الاهتمام بالغوص وراء الدوافع، وذلك ليؤكد لنا الفكرة التي يرمز إليها كاتسمان باعتباره رمزاً للصهيونية. أما تقديم الشخصية ، فقد بدأ الكاتب القسم الخاص بكاتسمان بمشهد حواري مستعاد من ذاكرة كاتسمان، ينبئ عن خوفه من كل شيء حوله، ولكن الكاتب قد تخلى عن هذا الأسلوب الذي يتم من خلاله تقديم الشخصية من خلال الحركة والفعل، ليأخذ في تقرير حالة كاتسمان المرضية، ووصف سلوكياته ، ليقترب هذا الجزء – في بعض الأحيان– من التقرير الطبي الذي يصف تطور حالة مرضية، أكثر مما يقدم شخصية روائية. "... لم يكن يسمع ما يقوله الناس أحياناً، مع أن أجهزته السمعية ممتازة، كما قال طبيب الأذن، كان شديد الانطواء، يمضي الساعات الطوال، وهو يتطلع من نافذة غرفته إلى الشارع المجاور والغابة البعيدة ....."[1] وفي بعض الأحيان، يدع الكاتب المجال للشخصية لتقدم نفسها بنفسها، فتفصح عما يدور في أعماقها، كاشفة عما يجول في ذهنها من خطط ومؤامرات، يخاطب كاتسمان نفسه بعد أن حاصر القرية: "إذا سقط الثمر أصبح ملكي وفي حوزتي، مع أنه لك وليس في حوزتك، إذا حافظت عليه جف وتعفن ومت جوعاً، أنت الآن فوق الشجرة، إذا سقطت جوعاً أو زهقاً .... فإنك تعلن الحرب ضدي، وتفقد إمكانية العودة إلى المنزل المعلق بين الريح والتراب."[2] وبهذا الأسلوب بدت الشخصية أكثر إقناعاً وصدقاً.

فإذا انتقلنا من شخصية كاتسمان إلى شخصية "إستير" نجد أن "إستير" شخصية ثانوية فنحن لا نلتقي بها إلا مرة واحدة من خلال تداعيات "خليل السيلاوي". وتبدو "إستير" رمزاً لأخلاق إليهود التي تلجأ إلى استخدام الإغراء النسائي لاصطياد الفريسة والإيقاع بها، لتحقيق الهدف المنشود. فإستير في النهار تعمل في الجيش الإسرائيلي، وفي الليل تقوم باصطياد ضعاف النفوس من الشباب الفلسطينيين، ومنهم "خليل السيلاوي" الذي عقدت معه عقداً شفوياً يقضي بأن تسمح به بالعيش في منزلها مجاناً، شريطة أن يمنحها جسده ليلاً .[3]

كما حاولت رواية "عصافير الشمال" أن تقدم بعض المشاهد، التي تصور ما يتمتع به الجندي الإسرائيلي من قسوة وبطش ولا مبالاة. ففي أحد المشاهد ، تظهر "أم عيسى"

---

(1) عصافير الشمال، ص٧٢ .

(2) المصدر نفسه، ص٧٣ .

(3) المصدر نفسه، ص٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهي تستجدي الجندي ليصطحبها إلى المستشفى بسيارته، لإسعاف طفلها "عيسى" الـــذي سقط مغشياً عليه، عقب إطلاق الجنود قنبلة دخانية في وسط المنزل، ولكـــن الجنـــدي لا يعيرها أي اهتمام ويستمر في مضغ اللبان:

- اسمع يا خوي .

لم يلتفت ، وظل يمضغ لباناً، ويحرك قدميه على قاع السيارة :بخبطات" "متلاحقة"

- خذني إلى المستشفى ، الولد يموت

- دعيه يموت في المنزل.[1]

وفي مشهد آخر، يصب الجندي الإسرائيلي غضبه على الحيـــوان – الحصـــان– لمجرد أنه قد صهل مبدياً اعتراضه على قتل صاحبه "ضرب الأرض بحافره، ومدّ عنقـه إلى الأعلى وصهل بقوة، كانت بندقية العوزي تفتح فمها، والحصان يمتد بعنقه إلى فروع الزيتون، محاولاً التخلص من القيود والقفز إلى أعلى، شخل دمه وسال من الرقبـــة إلـــى الجسد المرقط، وهوى بجوار الساق ..."[2]

والملاحظ أن الكاتب لم يهتم برسم ملامح الجندي الخارجية أو الداخليـــة، مكتفيـــاً بوصف بعض سلوكياته وتصرفاته، التي تدل على قسوته ووحشيته.

ثانياً: الشخصية الخائنة:

منذ أن عرف الإنسان الحروب والصراعات، وظاهرة الخيانة تلعب دورهـــا فـــي حسم الصراعات لصالح طرف من الأطراف، حيث يحاول الأعداء استمالة عدد من ذوي النفوس المريضة والضعيفة، وإغرائهم بالمال والمناصب ... إلخ، وقد يبدو مســـتغرباً أن يعمد الأدب – وخاصة الأدب الملتزم– إلى تصوير نماذج من هذه الفئة – الخائن– والتـــي تثير الضعف والإحباط لدى الإنسان. ولكن لما كان الأدب يسعى إلى تقديم صورة شـــاملة لمواقف الناس على مختلف أبعادهم الاجتماعية ومستوياتهم الطبقية، يصبح من الضروري تقديم صورة لهذا النموذج فلو اقتصر الأدب على تقديم النماذج الإيجابية والثورية لظلـــت الصورة ناقصة، فالصورة لا تكتمل إلا من خلال التنوع الخصب في النماذج المقدمة.[3]

---

[1] عصافير الشمال، ص١٠ .

[2] المصدر نفسه، ص٢٠ .

[3] في الرؤيا والمعنى، ص٤٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي رواية "عصافير الشمال" يقدم لنا "خلف" ثلاثة نماذج من هذه الفئة الاجتماعية: خليل السيلاوي وعاشور عبدالهادي وأرناؤوط سعيد، حيث أفرد لكل منهم فصلاً خاصاً به. والكاتب في تتبعه للأسباب التي دفعت هؤلاء إلى الخيانة، حاول تنزيه الفلسطيني عن الخيانة بإرجاع أسباب تعاون هذه الشخصيات مع العدو، إلى الأمراض النفسية والتشوهات الخلقية، أو جهل الخائن دخيلاً جاء في أصوله إلى فلسطين من ألبانيا، متغاضياً بذلك عما يعرف بالصراع الطبقي.[1]

تكشف التداعيات والمونولوجات الخاصة بخليل عن دور الماضي الحافل بالبؤس والفشل في تكوين شخصيته، وانجرافه نحو الخيانة، فقد كان خليل مولعاً بالإذاعة إلى حد الهوس، لذا فقد سارع إلى التقدم للامتحان الذي أعلنت عنه الإذاعة لاختيار مجموعة من المذيعين لتوظيفهم. ولكن خليل أصيب بخيبة أمل من جراء رفض الإذاعة له، بل إنه لم يستطع مع والديه استيعاب الأمر "فما دام يصلح للغناء في أعراس القرية فكيف لا يصلح للميكرفون" وازداد الأمر سوءاً رفض عند "نهى عابدي" فتاة القرية المتعلمة لحبه، رغم محاولاته المستمرة لاستمالتها ، فما كان من خليل إلا أن كره القرية وأهلها.[2]

يستمر تدفق تيار الوعي مصوراً حالة خليل النفسية السيئة، حيث بدأ يتخيل نفسه كذكر العنكبوت الذي يدمج رغبته الجنسية في رغبته في الانتحار "ها هو يمضي إلى حتفه، أشاهده وهو يفرغ طاقته الجنسية ثم يتوقف قلبه عن النبض، وهو في غيبوبة الاسترخاء"[3] ولكي يتخلص من هذا الشعور القاتل، وفي نفسه بين يدي "إستير" إليهودية التي بدأت تستغله إلى أبعد الحدود، فقد قدمت له بيتها ليسكن فيه مجاناً، مقابل أن يمنحها جسده ليلاً. إن ارتماء خليل في أحضان إستير، وممارسته الخيانة معها، قد سهل عليه فيما بعد خيانة وطنه وأهله، الخيانة التي تمثلت في تركه لعمله في المدرسة كمدرب للأجيال والانضمام إلى المجلس المحلي للقرية الذي يأتمر بأمر كاتسمان، ثم الانتقال من عباد شمس (أ) إلى عباد شمس (ب) .

أما "أرناؤوط سعيد" فقد جعله الكاتب من أصول غير فلسطينية، سهلت عليه الخيانة، فأرناؤوط حفيد لجندي ألباني جاء مع الجيش العثماني إلى فلسطين، استغل وظيفته كجندي في وحدة استطلاع، وفرّ هارباً، حيث ساقته قدماه إلى قرية "عباد شمس"

---

(1) فيصل دراج، المسافة بين الواقع واللغة ، الحرية، ع٩٥٩، ١٩٨٠م، ص٥٠ .

(2) عصافير الشمال، ص٧٧ .

(3) المصدر نفسه، ص٨٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي عام "١٩٣٨م" عندما فرزت القرية أرضها لأول مرة وخرجت من المشاع إلى الملكية، نال أرناؤوط "الحفيد" نصيب والدته وجده، وفي منتصف الخمسينات تزوج أرناؤوط من الأخت الكبرى "لجميل وادي" وبدأت تراوده فكرة بناء المقهى والتخلص من الفلاحة، فباع أرضه، وأنشأ المقهى، وعندما استكمل بناء المستوطنة قام بنقل المقهى إليها.[١]

أما "عاشور عبدالهادي" فلم نعلم الكثير عن حياته ، فكل ما ذكر أنه رئيساً للمجلس المحلي للقرية، ومؤخراً صار شريكاً لأخيه في منجرة الموبيليا في حيفا، وعندما رفض الأهالي انتخابه رئيساً للمجلس للمرة الثانية فرّ هارباً إلى حيفا.[٢]

لقد ظلت العلاقة بين القضية الوطنية والقضية الطبقية، فيما يتعلق بقضية الخيانة، والتعامل مع العدو ، طرحاً خارجياً ، غير معترف به، حيث لم يشر العمل إلى مكامن الداء في العلاقات الاجتماعية والفروق الطبقية التي تحول بين الإنسان وولائه لوطنه .

أما فيما يتعلق بتقديم هذه النماذج من الناحية الفنية، فعلى الرغم من أن هذه النماذج تبدو متأزمة، وتعاني من اضطرابات نفسية نتيجة خيانتها، فإن الكاتب لم يستطع التخلص من النفس الملحمي الذي طغى على معظم أجزاء الرواية، فالكاتب يعرف ماضي الشخصية كما يعرف حاضرها، ويعرف ما يدور في خاطرها وما يعتمل في نفسها. وقد كان من نتائج طغيان السرد الملحمي أن سيطر المؤلف على شخصياته فبدت مسطحة وجاهزة تخدم الهدف منها، وقلما أتاح الكاتب لشخصياته التعبير عن نفسها، حتى وهي في قمة أزمتها النفسية: "أكثر ما كان يجرح كبرياء أرناؤوط، أن يتحلق أطفال المستعمرة وفتيانها حوله لأخذ الصور التذكارية وكأنه قطعة أثرية خرجت للتو مع الحفريات .... وهرباً من رؤية ثريا والأطفال يقهقهون فوق رأسه، استغنى عن الشيشة وتحول إلى السيجارة والكحول ...."[٣] فالكاتب قد أباح لنفسه الدخول إلى أعماق أرناؤوط والحديث عما يدور في نفسه ، ولو كان قد أفسح المجال لها لتتحدث بلسانها لبدت الشخصية أكثر إقناعاً.

أما في رواية "نجم المتوسط" فإن المؤلف وبأسلوب رمزي واقعي، يجعل من الخيانة آفة عظمى، بل إنها المشكلة الأولى والمعضلة الكبرى التي يعاني منها المجتمع

---

[١] عصافير الشمال، ص٨٩ .

[٢] المصدر نفسه، ص٩٧ .

[٣] المصدر نفسه، ص١٠٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

العربي، والتي قادته إلى الحضيض، وذلك من خلال مزجه بين البعد الاجتماعي "خيانة الزوج" والبعد السياسي "خيانة الوطن" فحامد الذي يرفض الانسياق وراء الأهواء والرغبات ، لم يستطع أن يتمالك نفسه أمام اندفاع "نوال" الجامح نحوه والتي استطاعت أن تنصب شباكها حوله، وتقوده إلى مستنقع الخيانة. منذ البداية تبدو نوال امرأة متمرسة بفن الإغراء، فما أن لمحت حامداً جالساً في شرفة منزل صديقه المجاور لمنزلها، حتى فتحت نافذتها، ووقفت أمام المرآة تستعرض نفسها، وبعد أن تأكدت من رؤية حامد لها ، قامت بالقاء ورقة باتجاهه تحدد فيها موعداً للقائهما. ومنذ اللقاء الأول بينهما حاولت نوال أن تظهر بمظهر المسكينة المغلوب على أمرها، حيث ادعت أن زوجها قد هجرها وسافر إلى استراليا ، وفي نفس الوقت يضن عليها بورقة الطلاق، وعلى الرغم من محاولات حامد المحافظة على هذه العلاقة بريئة وبعيدة عن الشبهات من خلال تذكيره الدائم لها بزوجها، فإنها كانت دائماً تبرر تصرفاتها واندفاعها نحوه:

- ألا تشعرين بتأنيب الضمير من أجله؟

- أبداً لا أحد يعرف كيف يمضي وقته في استراليا؟[1]

ظلت نوال تكرر محاولاتها ، حتى استطاعت الإيقاع به في إحدى المرات، ولم يعد حامد قادراً على الانسحاب، حتى انتهاء الحرب "٦٧" ووقوع الكارثة، حيث جاءت نوال إلى بيت حامد وهي مرتدية السواد، معلنة تحررها من زواجها لاستشهاد زوجها في الحرب. استغرب حامد كلامها ، فمتى جاء هذا الرجل من استراليا؟ ومتى ذهب إلى المعركة، ففاجأته بقولها إن زوجها كان عقيداً في الجيش، لم يستطع حامد تمالك نفسه، ومواصلة الحديث معها، فقد كان للتو قد انتهى من حديثه مع صديقه سمير وعائلته عن خيانة المشير وحاشيته للبلاد، وكيف أن هذه الخيانة قد قادت البلاد إلى الهزيمة ، ثم جاءته نوال تعلن خيانتها لزوجها من خلاله، ومحاولتها تبرير هذه الخيانة بشتى الوسائل فما كان من حامد إلى أن طلب منها الخروج من بيته :

"- اخرجي من البيت

قال بلهجة آمرة وصارمة فتجمدت مكانها، أمسكها من يدها ودفعها نحو الباب، ثم

---

[1] نجم المتوسط، ص١٢٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وضع يده وراء ظهرها وفتح الباب ودفعها فأصبحت في الشارع"[1] إن قام حامد بهذا العمل لم يكن موجهاً إلى نوال كشخص ، وإنما كان موجهاً إلى الخيانة التي تمثلها نوال وترمز إليها، فهو بطرده لها، إنما يجتث الفساد والمستشري في جسد الأمة، والذي إن لم نتداركه فإنه سيقودها نحو الهاوية.

ثالثاً: البطل السياسي:

تعدّ السياسة محوراً فكرياً من أهم العناصر التي تعتمد عليها الرواية المعاصرة، وأياً كان نوع الإطار الاجتماعي الذي يكشف عنه عالم رواية اليوم، فإن الذي لا مراء فيه، هو هذه الظاهرة الأدبية اللافتة ، ألا وهي اقتحام السياسة البارز، وتمكنها من أن تشغل حيزاً واضحاً داخل بنية الرواية. ولكن السياسة في الرواية ... عمل شائك بقدر ما هو شائق ، وميزة بقدر ما هي عبء.[2] وكما أن إنسان اليوم: خالقاً أو متذوقاً – يمكن أن يعرف بأنه كائن سياسي، له أيديولوجيته الخاصة، أو على الأقل – موقفه– الواعي أو اللاوعي – الذي يعبر عن انتمائه الفكري وبالتالي عن رؤيته السياسية، فكذلك الحال بالنسبة للرواية المعاصرة فقد أصبحت – في الغالب الأعم– تجعل من الموقف السياسي أو من الأفكار السياسية المطروحة – على الأقل– إحدى اهتماماتها الأصيلة أو البارزة . بل إن الأمر كذلك بالنسبة للقارئ المعاصر، الذي أصبحت الرواية – بل الفن كله– تستجيب له، أو تناقش معه – على الأقل – قضية سياسية أو حدثاً سياسياً. على الجملة، فقد أصبحت الرؤية السياسية، إحدى سمات الإنسان والفن المعاصرين، بل لقد أصبح التعامل بها – معياراً كافياً لتقدير المرء وتقييم الفن.[3]

وإذا كان صحيحاً أن الحديث عن العمل السياسي الروائي ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار الجانب التاريخي الوثائقي منه، وارتباطه بالمرحلة التي عبر عنها، ونقله لأمور إن كانت تسجيلية وثائقية غير أن توظيفها لخدمة العمل الروائي تعد من الأمور المهمة التي تعطي للرواية قيمة كبيرة. غير أنها كعمل إبداعي وفني أولاً لا ينبغي أن تعامل على هذا الأساس بادئ ذي بدء، فلا يمكن أن نقول أن الرواية الفلانية عظيمة لأنها تحدثت عن المرحلة بكامل أبعادها: المظاهرات والمطاردات ... إلخ. إن هذه الأمور لا تعطي للرواية

---

[1] نجم المتوسط، ص١٧٨ .

[2] إرفنج هاو، الرواية السياسية، ت طه وادي، الأقلام، ع٤، ٧٧م، ص٢٤ .

[3] المرجع السابق، ص٢٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قيمتها كرواية بمعنى كعمل فني. لأن هذه وثائق نجدها في التاريخ، فقيمة الرواية أولا تكمن في مدى استخدام مثل هذه الأوضاع في خدمة الحدث الروائي الذي ينبغي أن تتمحور الشخصيات حوله وتتحرك ضمنه، بحيث تكون كل المسائل التاريخية والوثائقية في خدمة الحدث بحيث تعطى لها بعداً فكرياً وفنياً بعيد الغور في بنية الواقع، كذلك تساعد هذه الأمور في نقل جوانب من أزمة البطل السياسي وتحولاته وتأثيراتها عليه.[1]

لقد أرادت "نجم المتوسط" كراوية سياسية أن تقول كل شيء عن المرحلة دفعة واحدة ولكنها كادت أن لا تقول شيئاً بسبب خلوها من الحدث تقريباً – سوى أنها تنتهي بهزيمة حزيران كحدث عام شامل– حدث تعيد صياغة الواقع على أساسه بما يتلاءم والأداة الفنية التي يمتلكها الكاتب، فهي تحاول أن تحقق الصلة بين النقل الحرفي للواقع وتجسيده فنياً، غير أن هذه المحاولة لم يحالفها التوفيق إلى حد بعيد، فراحت الرواية تخلط بين الفن، والنقل المباشر والحرفي ، دون أن تجسد ذلك درامياً. فالرواية لم تتخذ لها شكلاً محدوداً يتفق وطبيعة مضمونها، فأحياناً يتجه الكاتب نحو تكنيك الرواية الاجتماعية في وصف ظروف المجتمع في ستينيات هذا القرن، وتحديداً قبيل هزيمة حزيران – دونما اعتبار ملحوظ لرسم الشخصيات ، وجعلها تنبض بالحياة، ثم يترك هذا المنهج ويحاول الاقتراب من دائرة الدراما، عندما يبدأ في الاهتمام بشخصية واحدة "حامد" .

يوهمنا المؤلف في البداية أننا إزاء عمل درامي يحمل بين طياته كل مقومات الصراع الدرامي، وخصائص الخلق الفني، وذلك عندما يقدم لنا شخصية حامد، عبر تقنيات متعددة كالتداعي والحوار .... .

فحامد طالب فلسطيني وحدوي ناصري، انضم إلى الحزب إيماناً منه بالوحدة، سافر إلى مصر لإتمام دراسته، والأمل يحدوه في أن يتعرف على البلد الذي سيجمع شمل الأمة العربية ويوحدها، ويعيد إليه أرضه المغتصبة، ولكن ما أن تطأ قدماً حامد أرض مصر، حتى ينهار حلمه، حيث يكتشف التناقض بين النظرية والتطبيق. وفق هذه المعطيات كنا نتوقع أن تتناول الرواية البطل السياسي من خلال واقعه الحزبي، وهمومه التنظيمية والسياسية ، والتي لا بد أن تنعكس على ممارساته الفكرية والأخلاقية المختلفة، ولكن الرواية تنحرف عن ذلك، لتقدم لنا تفاصيل عن حياة المجتمع المصري في تلك الفترة. وهي تفاصيل ، وإن كانت تنم عن معرفة الكاتب المجتمع معرفة دقيقة ، فإنها لا

---

[1] مؤيد طلال، مفترق الطريق السياسي عند نجيب محفوظ، أقلام، ع٤، ٧٧م، ص٦٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تخدم البناء الدرامي للرواية، ولكنها تقدم صورة فوتوغرافية لما يدور في المجتمع، وكأن هذه الصورة غاية في حد ذاتها.

ومما لا شك فيه أن أحداث الرواية وبناءها العام تصوغها شخوص الرواية، بحيث أن تأثير بطل ما في رواية ما يبقى ماثلاً في ذهن القارئ ، أكثر من بقاء اسم الكاتب لأنه صنع الحدث الفلاني، أو قام بعمل ما ضمن الرواية، ولكن ذلك لا يمكن أن يتم إذا كان بطل الرواية مجرد آلة أو دمية تحركها يد الكاتب دون أن يكون مالكاً لمفاتيح توجهه في دهاليز حياته المليئة بالعراقيل أو خالقاً لموقفه حسب ما تمليه عليه الظروف المحيطة به. كما حدث مع "حامد" الذي بدا معزولاً عن المجتمع الذي يعيش فيه، فحامد ينتقل من مكان إلى آخر يشاهد ويسمع، ولكنه لم يكن قادراً على التأثر والتأثير ، لقد تحول حامد إلى آلة، يلتقط من خلالها المؤلف الصور، حتى قبيل انتهاء الرواية، حيث عاود الكاتب الاهتمام بشخصية حامد، فحاول الكشف عن تأثير الهزيمة على نفسيته ، وخاصة بعد اكتشافه لخيانة نوال لزوجها – الذي يؤدي واجبه في ساحة الحرب– معها ، مدعية أنه قد سافر وهجرها. والكاتب وإن حاول تصوير الجانب النفسي لحامد، فإن هذا التصوير قد جاء سطحياً لا عمق فيه، فهو لا يطلعنا على ما يجول في ذهن حامد من خلال التقنيات الخاصة كتيار الوعي والمونولوج ، واكتفى بوصف حالته الخارجية، فلقد انهار حامد ، حتى أنه لم يعد قادراً على المشي، فحبس نفسه في منزله، متخذاً من البكاء وسيلة للتنفيس عن نفسه.[1]

أما بالنسبة للشخصيات الأخرى، فنجد أن الرواية على الرغم من اكتظاظها بالعديد من الشخصيات فإن الكاتب لم يستطع من خلال هذا الكم، أن يسبر أغوار الواقع، لأن الرواية لم تعتمد في صياغتها على حدث معين من خلال أزمة شخصية أو مجموعة من الشخوص بينهم صلة معينة تنعكس من خلالهم أزمة الواقع، بل إنها جاهدت أن تقول كل شيء عن المرحلة، غير أن بناءها الدرامي ، لم يكن بالمستوى الذي يؤهلها لأن تلقي ضوءاً كاشفاً على مرحلة بكاملها.

إن معظم شخصيات "نجم المتوسط" قدمها الكاتب لتخدم الإطار العام الذي رسمه الكاتب للمجتمع، لا لكي تسير وفق الحتمية الفنية، التي يفرضها الشكل العام، لذلك لم يهتم الكاتب بتعميق الصراع الدرامي داخل هذه الشخصيات . وعلى الرغم من أن فترة

---

[1] نجم المتوسط ، ص١٨٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الستينيات كانت فترة تتميز بعدم تكافؤ العلاقات بين الأحزاب والحركات والقوى الوطنية المختلفة، وقد نتج عن ذلك العديد من الممارسات وأخطاء عديدة تمثلت بمجمل الملاحقات والمطاردات السياسية لمختلف الأطراف آنذاك، فإن الكاتب لم يحاول أن يستغل هذا الأمر لطرح نماذج متعددة تنتمي إلى أحزاب مختلفة ، فقد كانت جميع النماذج السياسية في الرواية تنتمي إلى حزب واحد "الحزب الناصري" "عقاب، حمدان، حامد ...." وقد كان من نتائج ذلك ، أن الرواية على الرغم من حشدها لعدد كبير من الشخصيات ، فإنها لم تستطع أن تمثل الواقع تمثيلاً صادقاً. لقد اكتفت الرواية ومن خلال بعض العبارات الحوارية العابرة – إلى الإشارة إلى بعض الممارسات الخاطئة للحزب – السجن والسرقات ... إلخ[1] دون أن تحاول تعميق هذه الأمور بطرحها من خلال مجموعة من النماذج ذات الانتماءات السياسية المختلفة .

لقد كانت القاهرة هي الفضاء الروائي الذي تجري فيه معظم أحداث الرواية، وقد حرص الكاتب على تقديم صورة لكل جزء من هذا الفضاء بظروفه وأناسه: البيت، الشارع، الجامعة، المشرحة، البنسيون. وفي كل مكان من هذه الأمكنة نلتقي بأشخاص جدد نتعرف عليهم وعلى ظروفهم وطبيعة حياتهم ، ثم نتركهم إلى مكان آخر، نتعرف فيه على شخصيات جديدة لا علاقة لها بالشخصيات التي سبقتها ، وقد كان لذلك أثره في عدم التئام الأحداث، وإيجاد صراع حقيقي بين الشخصيات الرئيسية والثانوية.

لقد حاولت رواية "نجم المتوسط" الاستعانة بالجانب التاريخي والوثائقي في تصوير الواقع، ولكنها وقفت عند حدود التسجيل، ولم تستطع خلق الواقع خلقاً جديداً، يتم من خلاله التعرف على العالم الداخلي السري لشخوصها، تحت ضواغط الحرب العارم والنضال السياسي والشعارات.

فإذا انتقلنا إلى رواية "حافة النهر" نجدها هي الأخرى تستعين بالجانب التاريخي، فهي تتحدث عن فترة مهمة من تاريخ الوطن العربي – أوائل الستينيات عقب الانفصال بين مصر وسوريا، إلا أنها في حقيقتها لا تحاول تفسير تاريخ هذه الفترة أو بعثها من جديد، أكثر مما تحاول توجيه رسالة إلى الشعوب العربية، لنبذ الخلافات والصراعات للتخلص من المحتلين والمستغلين وتحقيق الوحدة العربية.

---

[1] نجم المتوسط، ص٤٤، ص٣٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كانت الرواية لا تستغرقها المغامرات ومداها الزمني لا يتجاوز العامين، فقد كانت الفرصة متاحة لتعميق طابع الشخصية بصورة أفضل، ولكن الواقع لم يكن كذلك ، فالمؤلف غير مشغول بطابع الشخصية بقدر ما هو مشغول بإدانة السلطة التي تسعى إلى تصفية المعارضين بشتى الوسائل والطرق.

وقد كان من نتائج ذلك أن اختار المؤلف صفة واحدة للشخصية ويركز على التعامل معها، فهو لا يشغل نفسه، ولا يشغلنا بصفاتها الأخرى، التي تعوق اهتمامنا، فالصفة التي اختارها لخضر الشخصية الرئيسية في الرواية هي الحياد التام، حتى أنه في كثير من الأحيان يبدو إنساناً منعزلاً عن العالم الذي يعيش فيه لا يعرف ما المقصود بالبعثي والقومي[1] .

إن انشغال الرواية بإدانة السلطة قد جعلها لا تلتفت إلى العديد من المشاعر التي يثيرها السجن كالوحدة والغربة والحنين إلى الأهل، بل إننا لو حاولنا استشفاف طبيعة المكان أو خصائص البيئة، فلن نجد إلا صورة غامضة لا تحدد خصوصية معينة للبيئة أو المكان، فالزنزانة وهي أكثر الأماكن وروداً في الرواية لا نلتقي بها إلا من خلال الاسم فقط، باعتبارها المكان الذي يعزل فيه الشخص عن العالم، أما أوصافها: الطول والعرض والارتفاع والنظافة، فجميعها أمور غائبة عن الرواية. وإذا تأملنا الحالة النفسية نجدها أكثر غموضاً وتعقيداً، فتركيز الكاتب على الرسالة قد جعله ينظر إلى الشخصية على أنها فكرة أو صفة، وليست شخصية من لحم ودم، تتأثر وتؤثر بما يحيط بها .

إن تحول الشخصية إلى مجرد فكرة أو صفة، قد جعلها تفقد كل خصوبة النفس الإنسانية، وتنوعها، فبدت باهتة مسطحة لا عمق فيها، ويزيد من تسطحها أن المؤلف يسيطر عليها سيطرة كاملة، يسيطر على أفعالها وأقوالها بل ومناجاتها لنفسها، فهي لا تنطق إلا باسمه ولا تشعر إلا بما يمليه عليها، والمؤلف لا يتركها تتحدث بنفسها، ولكنه يتحدث باستمرار نيابة عنها. "لا يثقل على زوجته بشيء، يذهب بنفسه إلى المطبخ، ويعد القهوة، ثم يعود فيحمل زجاجة ماء بارد وكأس ، ويرجع لحمل المنفضة وعلبة السجائر والكبريت."[2]

---

[1] حافة النهر، ص٢٨ .

[2] المصدر نفسه، ص٤٧ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومن العوامل البالغة الأهمية والتي حالت بين المؤلف وبين تقديم عمل روائي جاد، شوهت الرسالة التي حملتها الرواية، أن المؤلف قد جعل الخلاص باتحاد الفئة المتعلمة وحدها، بحيث تبدو هذه الفئة أو الطبقة، وكأنها تحمل وحدها عبء الرسالة وعبء تحقيقها أيضاً، أما بقية الشعب فهو كتلة سالبة لا روح فيها، ولا قدرة لها على المقاومة والفعل، ففي نهاية الرواية تقوم السلطات بالإفراج عن مجموعة من السجناء، طبيب الأسنان والمحامي والأستاذ، وهم ذوو انتماءات سياسية مختلفة : القومي والبعثي والشيوعي ... تجتمع هذه المجموعة بعد خروجها من السجن في منزل الطبيب. لتقرر الاتحاد والتعاون فيما بينها من أجل تحقيق الوحدة والقضاء على حكومة الانفصاليين.[1]

رابعاً: الموقف الوطني:

إن النموذج الفني لا يعني بالضرورة صورة الشخصية مفردة، صحيح أنه يطرح الحالة الإنسانية بشكلها الأمثل، ولكن ليس عن طريق الشخصية النموذجية -للفرد- الإنسان- المفرد – فقط، وإنما عن طريق طرح الحالة الإنسانية بشكلها الأرقى مرتبطة بظروفها وتاريخها . وهنا تبرز ضرورة التمييز بين نموذج وتميزه، وبين عدم اشتراط طموحه عن طريق الشخصية – الفرد. فالقاص يستطيع عبر تصويره الفني الخلاق لحياة إحدى القرى، أو التجمعات الإنسانية لكافة أشكالها أن يصل إلى مرحلة النمذجة في الطرح، فيمكننا مثلاً أن نتعرف على واقع طبقة معينة في عصر ما – ليس عن طريق تصوير الشخوص وتصرفاتها مع أهمية ذلك، وإنما عن طريق تصوير أيضاً الحالات الإنسانية للجماعات والأفراد ، في علاقاتهم اليومية[2].

في "عصافير الشمال" حاول الكاتب أن يصور طبيعة الحياة في القرية الفلسطينية تجاه الاحتلال، والذي يتسم بالتصدي والمقاومة. والكاتب في تصويره لهذا الموقف لم يحاول الاعتماد على شخص – نموذج معين- وإنما حاول توزيع اهتمامه على جميع الشخوص، وهذا يتناسب مع رؤية الكاتب التي ترى أن استعادة الأرض لا تتم بالمواجهة الفردية، بل لا بد من اتحاد وتعاون جميع الأطراف المعنية. إن الكاتب لا يهتم بالبطل الفرد، وإنما يهتم بالبطولة الجماعية ، لذا فهو يركز على رد فعل السكان بصفة عامة.

---

[1] حافة النهر، ص١١١ .

[2] النموذج، أقلام، ع٨، ص٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يلعب المكان والعادات والتقاليد والموال الفلسطيني دوراً في تصوير ردة الفعل. فلقد ساعد اختيار الكاتب القرية كمكان ليجري فيه أحداث روايته على تصوير البيئة الفلسطينية.

فالقرية أكثر من المدينة ، حفظاً للسمات البيئية لأي مجتمع. وإذ تسعى القرية الفلسطينية إلى التمسك بعاداتها وتقاليدها، فإنما تسعى للتمسك بهويتها وخصوصيتها التي تميزها عن غيرها، ولتثبت للعدو أنها لن تتخلى عن الأرض مهما كانت التضحيات. تتجول "كاميرا" الكاتب في جوانب القرية، لتقدم لنا صورة تجمع بين نقيضين "الحزن والفرح، الموت والحياة" ذلك ما تجسده العادة الفلسطينية "خميس الأموات وتزويج الأرامل"[1] وهي تقليد اتبعه سكان القرية كنوع من رد الفعل تجاه الممارسات القمعية ضده، ففي اللحظة التي يواري فيها سكان القرية شهداءهم – يتجهون إلى أراملهم لتزويجهم وحثهم على الخروج من دائرة الحزن والموت إلى دائرة الفرح والحياة– لقد قام سكان القرية بدفن عيسى وعزيز اللذين استشهدا في الهجوم الوحشي الذي شنه كاتسمان وجنوده على القرية، وسط أهازيج شعبية مستمدة كلماتها من صميم معاناة الأهالي:

الليلة عرسك نيالك

ياعزيز

الأرض انحنت كرمالك

ياعزيز

الأرض بنرويها بالدم

يا عيسى

وبنطمر همك فوق الهم

يا عيسى[2]

لقد انقلب الحزن والموت إلى تحدٍ كبير، فالموت الفلسطيني له طعم آخر، فهو فاتحة المسرات، والمجد وتثمين المستقبل المشرق الذي يحلمون به. انتهت مراسم الدفن، فاتجه الأب سمعان قسيس القرية وأحمد منسي وأم عيسى إلى منزل "هنية بدران" "أرملة"

---

[1] عصافير الشمال، ص٤٢ .

[2] المصدر نفسه، ص٣٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

"الياس ماضي" لخطبة هنية لأحمد اللذين عرف الجميع بقصة حبهما ليصبح الحب الفلسطيني سلاحاً يشهره الفلسطيني في وجه عدوه، فرغم الموت والقتل، ما زال الفلسطيني قادراً على الحب والعطاء وعلى التجدد والانبعاث.

وعقب كل حملة اعتقالات، تعتصم نساء القرية بالقرب من مقر الضابط الإسرائيلي، يطالبن بالإفراج عن أولادهن وأزواجهن ، وعندما يخرج الرجال من السجن، تتحول القرية إلى كتلة من التحدي والمواجهة، ها هو أبو فارس يخرج من السجن، فتمتد العوارض الخشبية على طول الساحة أمام منزله، ... أسندت أم فارس الطبلة على وركها، وأمسكت بحافتها العلوية بباطن يدها اليسرى ، نقرت فدوت السحجة بإيقاع متكرر:

لو خافت عكا من الشط

ما وقفت عا الميه.[1]

لم يعد الموال الفلسطيني مجرد كلمات تترنم بها النفس في لحظة فرح أو حزن، ولكنه أصبح واحداً من أدوات المواجهة والتحدي، إنه الرسالة الموجهة للعدو، التي يعلن من خلالها صموده وثباته .

وللماضي بمآسيه وآلامه، دور كبير في تحديد رد فعل سكان القرية في الحاضر- وخاصة بالنسبة لشخص مثل "رضوان الديراوي" الذي استغل العدو لحظة هجومه على القرية عام ٤٨م، غيابه عن القرية، ليسطو على أرضه، ويصادرها بحجة "أملاك غائبين" يستعيد رضوان الماضي ليرسم صورة المستقبل "إذا غبت عن قلبك – حين دخل الجيش القرية عام ٤٨م. فقدت حق ملكيته ، وأصبح لاجئاً في جسدك، وعندئذ عليك التقدم بطلب استئجار بمعدل عشرة دونمات أرض إذا كنت صاحب عائلة ...."[2] إن التاريخ يكشف للقرية بأن الأرض هي الإنسان وأن الإنسان هو الأرض، وأن الاثنين معاً يشكلان خارطة الوطن. فيزيدهم ذلك إصراراً على التحدي والمقاومة ورفض الموت المفروض عليهم من قبل جنود العدو، بالاتجاه نحو الأرض المشاع في القرية، وتحويلها إلى رقبة حقيقية تتنفس من خلالها.

---

[1] عصافير الشمال، ص٥٦ .

[2] المصدر نفسه، ص١٣٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد رفض سكان القرية الانصياع لأوامر كاتسمان بهدم المباني الجديدة التي لم ترخص، فها هو طارق أو وردة يقول لزوجته: إذا جاءت الشرطة حملت لهم موسى الحلاقة وأعطيتك سكين المطبخ، لن يمرق البلدوزر إلا على جثثنا." وصاح توفيق السعيد: غداً إجازة يا شباب سننتظر الغول ....[1] لقد مزقت القرية نسيج الشرنقة الملتف حولها منذ سنين، واندفعت نحو الحياة بقوة ، لم تعد "عباد شمس" قرية منسية فها هي أخبارها ، تتصدر الصفحات الأولى في الجرائد والمجلات ، وبدأ الناس يتعاطفون معها وتذكر التجار القرية "سيارات الكيمون تأتي واحدة وراء الأخرى والميكرفون ينادي على البيض واللحوم ...."[2] لتتمثل بذلك آفاق الخروج من الأزمة الراهنة بالانتفاضة الجماعية ، فحدود المأساة تعمقت إلى الحد الذي لم يعد بالإمكان حلها على أيدي أبطال فرديين، بل لا بد من التضامن والتكتل، وتقديم التضحيات والشهداء، فالطريق إلى الأرض تمر عبر غابة من الشهداء والتضحيات. *

---

[1] عصافير الشمال، ص١٤٣، ١٤٠ .

[2] المصدر نفسه، ص١٤٠-١٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

الرؤية الفنية : أسسها وتجلياتها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يهدف هذا الفصل إلى تحديد الشكل الذي اختاره "خلف" لرواياته، على اعتبار أن لكل عمل روائي شكلاً ومضموناً يتكاتفان لإبراز رؤية الأديب وطبيعة إدراكه للعلاقات في الواقع.

وإذا كانت الدراسات السابقة النقدية قد حسمت قضية الشكل والمضمون ، فإن الدارس ما يزال يقف حائراً أمام مشكلة المفهوم، فما المقصود بالشكل؟ من الواضح أن الدراسات النقدية لم تتفق على المقصود من مصطلح "الشكل" فلوبوك مثلاً يؤكد على أهمية مصطلح "الشكل" غير أن المتابع لكتابه، يخرج بنتيجة مفادها، أنه لم يستطع تحديد معنى هذا المصطلح بشكل دقيق، وأنه حصر جل اهتمامه بناحية واحدة هي "وجهة النظر" وهو رغم اعتباره إياها أساس الأسلوب الجيد "مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صيغة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر"[1] فإنه من جهة أخرى لا يستطيع إلا أن يعجب برواية تولستوي "الحرب والسلام" رغم أنه يقرر خلوها من وجهة النظر.

أما "موير" فهو يتحدث عن الرواية وأنواعها، مستخدماً مصطلح "بناء" بدلاً من "شكل" منطلقاً في حديثه هذا من خلال البحث عن العلاقات بين الحدث والحبكة والشخصيات، فوجد أن هناك ثلاثة أنواع من الرواية: رواية يغلب عليها الحدث وما هو خيالي، وتكون الشخصيات فيها مجرد أدوات لخدمة الحدث، مما يترتب على ذلك أن تكون الحبكة فيها صورة للرغبة لا الحياة. ونوعاً ثانياً هو رواية الشخصيات ، وهي رواية تغلب فيها الشخصيات الأحداث وتكون الأحداث في خدمة الشخصيات، مما يخلق تعسفاً في حبكتها. ونوعاً ثالثاً تتم فيه الموازنة بين الأحداث والشخصيات. ولكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة خصائصه في التعامل مع الزمان والمكان.[2]

أما "فورستر" فيرى أن للرواية شكلاً ، هو شكل الحياة، واكتفى بأن تحدث عن أركان الرواية من حكاية وحبكة وشخصيات ، مميزاً بين الشخصية المستديرة، والشخصية المسطحة، مضيفاً إلى ذلك أركاناً أخرى كالنموذج والوزن والإيقاع.[3]

واهتم الشكلانيون والبنيويون، بالبحث عن البنيات والوحدات التي يتكون منها العمل الأدبي، حيث لاحظوا أن النصوص التي حللوها تتشبث بعدد من الوحدات الوظيفية الأساسية والفرعية، دون أن يكون القصد من التحليل الانتهاء إلى أن "لكل عمل أدبي

---

[1] بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ت عبدالستار جواد، دار الرشيد، العراق، ١٩٨١م، ص٢٢٥ .

[2] بناء الرواية .

[3] أركان الرواية، ص٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحداته المستقلة عن الأعمال الأدبية الأخرى"[1] وإنما القصد هو "الوصول إلى وحـــدات وظيفية أساسية يمكن استخدامها في تحليل الأعمال الأدبية قديمها وحديثها على السواء"[2].

والدارس لا بد أن يلحظ أن جميع هذه المقاييس تبدو مهمة للعمل الأدبي الروائـي، وأنه لا يمكن الحكم على أهمية أو أفضلية أحداها على الأخرى إلا من خلال العمل نفسه، فطبيعة العمل ومضمونه، هما اللذان يفرضان الأداة المستخدمة، ومن هذا المنطلق يصبـح حكم الدارس على مثل هذه الأدوات مستمداً من حسن اختيار الأديب لها، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته .

ومن خلال ما سبق ، يمكن للدارس أن يقوم بتحليل الشكل فـــي أعمـــال "خلـــف" الروائية مستنداً على جملة من المقاييس هي:

١- السرد ويشمل :

الراوي ووجهة النظر، الحوار، المونولوج، التداعي، الحلم، الوصف.

٢- الشخصيات

٣- الزمان

٤- المكان

٥- اللغة

أولاً: السرد:

١- الراوي ووجهة النظر:

من المعروف أن العمل الروائي لا يتحدد بمضمونه فقط، ولكن أيضـــاً بالشـــكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون. وتحديد الطريقة التي يقدم من خلالها المضمون يتم بإخضاع مادة العمل القصصي لنظام خاص ينبثق من خلال الرؤية التي ترى من خلالـــها تلك المادة، لذا تغدو هذه الرؤية من أهم العناصر التي تميز عملاً روائياً عن آخر في بنائه العام وصياغته، وفي ذلك يقول لوبوك: "وفي مجال حرفة الرواية فإني أرى أن وجهـــة النظر هي التي تحكم مسألة المنهج الدقيق مسألة وضع الراوي من القصة، إنه يرويها هو في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع وقد تروي القصـــة بحيويـــة ينسى معها وجود الراوي ، ويتجسد المشهد حياً بشخصيات الرواية."[3]

---

[1] نبيلة ابراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات البنيوية، مكتبة غريب، القاهرة، ص٥٧ .

[2] المرجع نفسه، ص٥٨ .

[3] صنعة الرواية، ص٢١٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وهناك شكلان أساسيان من أشكال السرد، الذي يعتمد على الراوي:

الشكل الأول هو التجرد الموضوعي التام عن الشخوص والأحداث، وفيها يكون الراوي شخصاً خارجاً عن نطاق الحدث، والشكل الثاني هو أن يكون الراوي أحد شخوص العمل القصصي، يقدم إلينا تفسيره وتأويله للأحداث من خلال وجهة نظر الشخصية[1]، وبين الراوي الموضوعي، والراوي الذاتي، هناك عدة تدرجات لموضوعية الراوي أهمها:

١- الراوي > الشخصية:

ويتمثل هذا الشكل للراوي في القص التقليدي الكلاسي، ويقوم على مفهوم الراوي المحيط علماً بكل شيء، يقدم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته، فالراوي يجعل وجوده ملموساً من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها.[2] والكاتب البارع هو الذي يستطيع أن يجعل بينه وبين الراوي مسافة، من خلال لجوئه إلى استعمال مجموعة من التقنيات السردية، التي تمكن الراوي من أن يروى ، كما لو أنه فعلاً سمع أو رأى أو عرف ما يروي، وإذا فشل الكاتب في خلق هذه المسافة تحول العمل السردي إلى مجرد أخبار أو نقل حوادث ، تفتقر إلى المصداقية التي يولدها الفن في واقعيته.[3]

٢- الراوي = الشخصية:

ولا تتجاوز معرفة الراوي هنا قدر معرفة شخصياته ، فهو مثلهم لا يستطيع أن يقدم لنا شرحاً لا يعرفونه للأحداث، بل يسايرهم دائماً، ويمكن أن نلاحظ هنا تعدداً في المراتب ، فربما حكيت القصة بضمير المتكلم أو بضمير الغائب لكنها تحرص دائماً على أن تقدم برؤية شخصية منها للأحداث، ومن ناحية أخرى يستطيع الراوي أن يحكي قصته من منظور عدد من الشخصيات ، وأن ينتقل من شخصية إلى أخرى بطريقة منتظمة أو عفوية.[4]

---

[1] عدنان خالد، النقد التطبيقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب ت ، ص٨٥ .

[2] بنية النص السردي، ص٤٦ .

[3] يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠م، ص٩٧٩٨ .

[4] منهج البنائية الأدبي، ص٤٣٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٣- الراوي الشاهد:

أو الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية، فالراوي يصف ما يمكن رؤيته أو سماعه دون أن يدخل إلى وعي، أو يتعمق في ضمير.[١]

إن الكلام عن الراوي ودوره في العملية السردية ، يرتبط بالدرجة الأولى بمقدرة الراوي على الإيحاء بما هو حقيقي، هذا الحقيقي لا يكون فقط "على مستوى علاقة المروي بمرجعيته بل على مستوى النص نفسه، فقد يكون الذي يرويه الكاتب حقيقياً على مستوى علاقته بمرجعيته، لكن ينبغي أن ننظر إلى المروي نفسه على مستوى نصيته، أي على مستواه كمقروء، فنرى أين هو الحقيقي أو كيف هو فيه، فالحقيقي لا يكون حقيقياً لمجرد ما يرويه كاتب يفترض في نفسه لأنه كاتب يعرف بما يكتب . كأن هذه المعرفة مسلمة، وهو انطلاقاً من هذه المسلمة لا يكترث بفني له قدرة الإقناع بعيداً عن المرجعي، كأن الكاتب بذلك يطلب من القارئ أن يشاركه قناعاته المسبقة بالمقروء، أو كأنه يكتب نصاً ويحيل القارئ على مرجعي لهذا النص ليرى فيه الحقيقي."[٢]

وإذا انتقلنا إلى أعمال "خلف" الروائية، نجده في "نجم المتوسط" قد استند إلى السرد الموضوعي، والراوي العليم بكل شيء، الذي يقوم بمهمة تقديم مادة الرواية من وقائع وأحداث وشخصيات ووصف للأبعاد المكانية المكونة لمادة الرواية، باستثناء بعض الاستحضارات القليلة التي تعتمد الرؤية الداخلية. "رفع حامد الخالد رأسه من فوق كتف زميله في المقعد، وألقى نظرة من النافذة، وعاد إلى مكانه، ليربط الحزام قبل أن تنتهره المضيفة، ومثله مثل كل الذين يسافرون لأول مرة، تفحّص كل محتويات الطائرة، من الرف العلوي ... إلى نعل حذائه الذي أخفى فيه مئتي دولار ..."[٣] ويلاحظ أن الرؤية الخارجية ترتبط بصوت مجهول لا علاقة له بالشخصيات والحدث والزمان والمكان، فالصوت يقوم بتقديم مادة الرواية، دون أن يعرف موقعه أو علاقته بعالم الرواية.

وكما يمتلك الراوي القدرة على معرفة حاضر الشخصية الرئيسية، يمتلك القدرة على معرفة ماضيها القريب والبعيد الممتد عبر عقود من الزمن[٤]، ويتجاوزه إلى الحديث عن ماضي الشخصيات الثانوية، ذات العلاقة بالشخصيات الرئيسية، فيغوص في ماضيها

---

[١] منهج البنائية الأدبي، ص٤٣٦.

[٢] تقنيات السرد الروائي، ص٩٤ .

[٣] نجم المتوسط ، ص٦ .

[٤] المصدر نفسه، ص١٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخارج عن إطار الحاضر الروائي بشكل مباشر دون اللجوء إلى استعمال التقنيات الخاصة بذلك[1]. كما وينوب صوت الراوي العليم عن شخصياته في وصف انفعالاتها وأحاسيسها وتوقعاتها، فجاءت باهتة وجافة وغير مقنعة في بعض الأحيان: "لم تطاوعه قدماه على صعود درجات "بنسيون" أثينا، فـ "سوزي" صاحبة الوجه الذي لا ترتوي منه العين غائبة. ولا أحد يعرف ماذا تفعل الآن في عاصمة اليونان، وعلى افتراض أنها تمكنت من كتابة رسالة فسيقوم "تحسين" بتمزيقها أو الاحتفاظ بها، حتى لا تصل إلى يد حامد"[2].

فالراوي العارف بكل شيء هنا يطلعنا على تردد حامد في الذهاب إلى البنسيون، محاولاً تعليل هذا التردد، بشكل مباشر ، دون أن يدع للشخصية المجال لكي تعبر عن ترددها هذا، بل إنه في محاولته لتعليل تردده قد نسي أن يبين للقارئ الأسباب التي ستدفع تحسين إلى تمزيق الرسائل، التي سترسلها له سوزي على عنوانه في البنسيون حيث كان يقيم، صحيح أن "تحسين" كان أحد نزلاء الفندق، قبل أن يصبح مالكاً له، ولكن القارئ لم يقف عند أي خلاف قد حصل بين حامد وتحسين، بل إننا لم نتعرف على شخصية "تحسين" إلا بعد سفر سوزي ووالدتها إلى اليونان ، حيث جاء حامد لزيارتهما واستغرب جلوس أحد النزلاء "تحسين" على مقعد "أم سوزي" فأعلمه أنه اشترى منها البنسيون. فهذا هو الموقف الوحيد الذي نلتقي به مع تحسين ، ولو كان الراوي قد ترك المجال للشخصية لتعبر عن ترددها، لبدا الموقف أكثر اقناعاً وصدقاً.

وتتأثر وظيفة السرد، بصوت الراوي العليم، فيأتي الإخبار لمجرد الإخبار، وذلك حين يسهب الراوي العليم بكل شيء في ذكر التفاصيل والوقائع التي لا تقدم أية خدمات للعمل، من ذلك الحديث عن رغبة أهالي المخيم في أن يصبح حامد "طبيباً" فالمخيم بلا طبيب[3]، فالكاتب يذكر هذه الحادثة في معرض استعداد حامد للسفر ثم لا يعود إلى المخيم نهائياً.

---

(1) نجم المتوسط ، ص٤٦ .

(2) المصدر نفسه، ص٥٥ .

(3) المصدر نفسه، ص٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد أدت سيطرة الراوي على بناء الحدث والشخصيات والمكان، إلى تحديد منظور الشخصيات ومصادرة خصوصيتها، فبدت شبه متماثلة في رؤاها وأفكارها ووعيها.

وفي رواية "حافة النهر" يؤدي صوت الراوي العليم بكل شيء وظيفة مقاربة لما قامت به في رواية "نجم المتوسط" حيث نهضت الرؤية الخارجية بمهمة تقديم الأحداث وأوصاف الشخصيات ووصف المكان. ينتقل بنا الراوي من وصف الملامح الخارجية للشخصية إلى وصف طباعها وسلوكياتها ، إلى وصف المكان الذي تعيش فيه "يقترب طول الضابط غرام من المترين إلا قليلاً ووزنه المائة وستين كيلو غراماً .... يعرف من الدين أن الله غفور رحيم، وأن الله لا يغفر أن يشرك به، ويغفر ما دون ذلك، وكل ما يفعله يندرج في خانة ما دون ذلك ..."[1] وقد أدت هذه السيطرة للراوي على تحركات الشخصية إلى تذويب الشخصية وجعلها مجرد خيوط يشدها الراوي ويتحكم بمصائرها ، وبلورتها في إطار محدود لا تخرج منه، وكأن كل شخصية في العمل – حتى الثانوية منها، تسير ضمن خطة محددة ومعلومة سلفاً لا تكاد تخرج عن سياقها العام، هذا الأسلوب وإن عمل على تحديد هذه الشخصيات وسهل إمساكها على الدارس فإنه كذلك قلل من مصداقية هذه الشخصيات.

كما نتج عن سيطرة الراوي على مجريات الأحداث، أن تم حشو أحداث لا أهمية لها، ولا دور لها في تطور الحدث أو نموه، من ذلك حادثة الفتاة سمر التي قام الدكتور شريف بإجراء عملية إجهاض لها،[2] حيث يقوم الراوي بسرد مصيرها بعد هذه الحادثة، ولا مبرر مقنعاً لسرد مثل هذه الحادثة .

وأخيراً يمكن القول إن سيطرة الراوي العليم بكل شيء على مادة الرواية قد منعت الرؤى الأخرى من الظهور – إلا في نطاق ضيق– وعملت الرؤية الخارجية على تقديم مادة الرواية بطريقة وصفية، تهدف إلى تقرير حالة قائمة لا على تصوير الفعل ونموه وتطوره.

في "عصافير الشمال" ، وعلى الرغم من سيطرة الراوي العليم بكل شيء على بعض الأجزاء وبخاصة الفصل الثالث، إلا أن درجة حضور هذا الراوي تبدو أقل مما هي عليه في "نجم المتوسط وحافة النهر" وذلك من خلال استخدامه لبعض الأساليب:

---

[1] حافة النهر، ص٥٣ .

[2] المصدر نفسه، ص٤٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١- إفساح الراوي المجال للشخصية كي تعبر عن نفسها، وذلك عندما يترك الراوي في سياق سرده بصوته ، الكلام للشخصية " لا بمعنى أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي، أو أن الراوي هو شخصية تروى بضمير ال "أنا" بل بمعنى أن الراوي الذي روى بصوته عن هذه الشخصية يتقدم بها، وفي سياق الرواية عنها، يدعها تنطق مباشرة بصوتها. نطق الشخصية، هنا هو كلامها الشفهي الخاص، أي المميز والمختلف عن سياق القول السردي الذي يصوغه الراوي."[١]

ويشمل هذا الأسلوب:

١- الحوار: فالراوي العليم بكل شيء يترك صوته ، مفسحاً المجال للشخصية كي تتحدث وتخاطب وتناقش وتحاور، والمقاطع الحوارية كثيرة ومتعددة في الرواية ، فلا تكاد تخلو صفحة من صفحات الرواية من مشهد حواري، قد يطول وقد يقصر .

٢- استخدام الحوار المتداخل بالسرد: فالراوي وفي أثناء سرده لطبائع الشخصية وصفاتها أو تقديم الحدث، يحاول أن يبدو حيادياً، بأن يضمن السرد بعضاً من أقوال هذه الشخصية أو عباراتها المفضلة لديها: رفع يده عن سبل القمح، وغاصت قدماه في الطين والأعشاب، خار الثور في العريشة وتطلع مستفسراً "وبعدين يا عمي؟ شوها الشغلة؟"[٢].

٣- استخدام ضمير المتكلم: ينقلنا ضمير المتكلم إلى داخل الشخصية عبر التداعيات والتذكر والمونولوجات والاعتراف ، الذي يعري الذات ويكشفها بشكل لا يقدر عليه أي راوٍ آخر، ينظر إليها من الخارج. ويظهر هذا الأسلوب بشكل واضح مرتين في الرواية. المرة الأولى كانت مع "خليل السيلاوي" حيث يفسح الكاتب المجال لهذه الشخصية ، لتحدثنا عن ماضيها من خلال العودة إلى الوراء ، ولتعرفنا بمشاعرها إزاء فشلها في تجربة الحب الوحيدة في حياتها. أما المرة الثانية فكانت مع "طارق أبو وردة" حيث تخلى الراوي عن دوره نهائياً تاركاً المجال للشخصية من بداية الفصل الخاص بها حتى نهايته، لتخبرنا عن ماضيها ومشاعرها ...إلخ . وإذا كان

---

[١] تقنيات السرد الروائي، ص١٠٨ .

[٢] عصافير الشمال، ص٢١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استعمال ضمير المتكلم مع "خليل السيلاوي" يبدو مبرراً، باعتباره شخصية متأزمة وتعاني من بعض الإشكالات، فإننا لا نجد سبباً، يجعل الراوي يفسح المجال أمام شخصية طارق لتحدثنا عن نفسها دوناً عن بقية الشخصيات ، والتي تبدو متقاربة معها في الفكر والوعي كأحمد منسي مثلاً.

٢- ومن الأساليب التي استخدمها الكاتب للتقليل من سيطرة الراوي، إيهامنا بأن المعلومات التي يقدمها إلينا ليست سراً، بل هي مشاع وملك الجميع، يتناقلونها، ويتحدثون بها علناً، وبالتالي فإن أي شخص من الممكن أن يسمعها ويتحدث بها، أو ينقلها إلى غيره، وذلك يتم من خلال استخدام عبارات مثل "قلة ينادونه باسمه ، النساء يقلن، يقلن ، يقال[١] ..... إلخ .

٣- استخدام البلاغات الإخبارية والوثائق : فالكاتب في بعض الأحيان يفسح المجال للبلاغات الإخبارية من خلال استخدام الشخصيات لجهاز الإذاعة "الراديو" أو من خلال قراءة بعض الشخصيات للجرائد حيث يقدم لنا خبراً مما نشرته تلك الجريدة، وغالباً ما يستخدم الكاتب هذا الأسلوب، عندما يريد أن ينقل لنا أخبار القرى والمناطق المجاورة لقرية عباد شمس : خيم الصمت على الوجوه، والكل ينصت إلى الراديو ... الموجز: قوات الأمن تعتقل مجموعة من المشاغبين في قرى الشمال، وقائد اللواء يصرح إلى معاريف، ويعتبر ما حدث مؤامرة على أمن الدولة ...[٢] "جريدة الاتحاد – بيت جن ... حاصرت قوات الشرطة بيت السيد س. ح. غ. ...."[٣] .

لقد أدى استخدام مثل هذا الأسلوب إلى التقليل من حدة سيطرة الراوي على مجمل الوقائع والأحداث في الرواية ، وأفسح في الوقت نفسه المجال لوجهات النظر الأخرى لأن تبرز على السطح، مما أكسب الرواية نوعاً من الصدق الفني والتاريخي، كما منحها قدراً من الحيادية، كما أعطى الشخصيات مجالاً للتعبير عن أفكارها ومواقفها، من أجل تعميق الفكرة الجوهرية للرواية . فتتعدد بذلك أبعاد الرؤية وتتكاثر مدلولاتها ، ليضبح من الصعب تقويم دلالة واحدة، لأن الرؤية لا تقرر دلالة محددة، وهذه هي إحدى أبرز سمات الخطاب الإبداعي، وخاصة الخطاب الروائي.

---

[١] عصافير الشمال، ص٥٥ .

[٢] المصدر نفسه، ص٣٣ .

[٣] المصدر نفسه، ص١١٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٢- الحوار:

يعرف الحوار بأنه الحديث الذي يدور بين شخصين أو أكثر ويرى البعض أن الحوار ملة تولد أكثر مما هو شيء يكتسب بطول الممارسة والمران، وذلك راجع إلى صفته الضرورية وهي التركيز والإيجاز والإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف.[١]

والروائي إذ يستعين بهذه التقنية ، فإنه لا يستعين بها لمجرد السرد أو التقرير، ولكنه يلجأ إليها ليحقق من خلالها مجموعة من الوظائف منها:

١- تقديم الشخصية وهي نابضة بالحياة دون وسيط، وكأنها تحدث في الوقت الحاضر[٢].

فمن خلال الحوار نتعرف على الأحداث وما تنطوي عليه من مواقف، فهو لا يقصها علينا حكاية وقعت في الماضي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية ونابضة تتحرك، فالحوار هو الحاضر، هو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها، حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضياً أبداً.

فمهمة الحوار إذن ليست أن يروي ما حدث لأشخاص ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم، أمامنا مباشرة دون وسيط.

٢- تكوين الشخصيات: فالحوار يعمل على تعريفنا بالشخصيات وتكوينها النفسي يستطيع أن يستخدم أنساقاً لغوية قادرة على محاكاة الواقع، ولكنها في الوقت نفسه تملك تميزها الفني، فتكون قادرة على أن تميز موقفاً عن غيره، أو شخصية عن سواها ، كما يستطيع من خلال أنماط حوارية محددة أن يعكس كذلك، الثقافة البسيطة للطبقة الدنيا في المجتمع، أو أن يشكل حواراً يراعي فيه أساليب المحادثة العرضية، فيتحقق بواسطة ذلك كله التمازج والتزاوج بين الواقع والإيهام به، فلا بد للروائي من أن يحاكي الواقع، وأن يلتزم في نفس الوقت بالشكل المقبول فنياً.[٣]

ويبدو الحوار في أعمال "خلف" الروائية تقنية سردية لها وظائف متعددة يمكن إجمالها على النحو التالية:

١- التعريف بالشخصية: وظف الحوار - قليلاً- للتعريف بالشخصية ، حيث أتاح الكاتب للشخصية التعبير عن نفسها ووصف أحوالها وأوضاعها بشكل مباشر:

---

[١] فن الأدب ، ص١٤٩ .

[٢] المرجع نفسه، ص١٥٠ .

[٣] رجاء عيد، البحث الأسلوبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م، ص٩٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- اسمي نوال

- وأنا حامد

- أنا شبه مطلقة

- كيف؟

- إنه يبخل عليّ بورقة الطلاق.[1]

٢- أسهم الحوار في الكشف عن طبيعة الشخصية وأسلوب تفكيرها ، من ذلك الحوار الذي دار بين سمير وخضر حول تبليغ الشرطة عن الجثة التي عثرا عليها:

- يجب أن نبلغ الشرطة.

- إنهم كلاب مسعورة هذه الأيام ... أنا لا أنصحك؟

- وضميري؟

- اتركه عندي وسأعطيه لأول ساقطة.

- لا تمزح معي

- أي حظ أغبر ساقني إليك .

- الله يريد امتحاني[2].

فالحوار السابق يكشف عن المنطلقات التي تنطلق منها كل شخصية في حياتها، ففي الوقت الذي ينظر فيه خضر إلى الأمور من وجهة نظر دينية صرفة، يعتبر سمير الأمر مجرد سوء حظ.

٣- وقد يعمل الحوار على تصعيد الحدث وإنمائه – ومن ذلك الحوار الذي دار بين "أبو فارس" وكاتسمان في عصافير الشمال، والذي يعلن فيه أبو فارس على لسان سكان القرية ، تحديهم ورفضهم للمشروع الاستيطاني .

- أنتم تجاوزتم القانون.

ضحك أبو فارس وهو يردد بتلقائية :

- مشكلتنا أن القانون لا يعترف بنا

---

[1] نجم المتوسط، ص١٢٤-١٢٦ .

[2] حافة النهر، ص٢٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- أقصد ... أنت تعرف أن البناء على جانبي الطريق من القرية إلى الإســـفلت غير شرعي وضد القانون.

.....

.....

- ..... ولكنكم قمتم بالبناء دون ترخيص وهذا لا يجوز .

- وما الذي تريده أيها "الصديق".

- أريد إزالة البناء من موقع الحرص عليكم، حتى لا يدخل الجيش غداً وتقولـون إنه لم يبلغكم أحد بالموضوع.[1]

- .....

٤- والحوار قد لا يؤدي إلى تطوير الحدث، وقد لا يشتمل على عناصر جديـــدة، ... ولكنه يكون ذا تأثير على الشخصية المتحدثة بحيث يدفعها إلى اتخـــاذ قـــرار كـــانت مترددة أو حائرة فيه[2]. فعقاب في نجم المتوسط، كان متردداً في الاستمرار في انتمائـــه للحركة أو الانفصال عنها والالتحاق بإحدى الحركات الجديدة، وفي إحدى الأيام دخل فـــي نقاش حاد مع زملائه حول بعض مبادئ الحركة، حسم على اثره موقفـــه حيـــث قـــرر الالتحاق بالحركة الجديدة وبشكل فعلي:

- نحن نستعد، وها هو الرفيق حامد أساله ....

- نحن نستعد أنا لا أنكر هذا ... وهم يعملون والفرق واضح جداً ...

قال عقاب دون أن يتخلى عن توتره وأكمل وهو ينسحب

- عندما يأتي دور السلاح أبلغوني.[3]

لقد اختفى عقاب إثر هذا الحوار ولم يدر أحد إلى أين ذهب، واكتشف زملاؤه فيما بعد انضمامه إلى الحركة الجديدة.

---

[1] عصافير الشمال، ص١٤٢ .

[2] فن الأدب، ص١٥٠ .

[3] نجم المتوسط، ص٦٧ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٥- وفي بعض الأحيان يكشف الحوار عن طبيعة العلاقة بين الشخصيات وما يشوبها من حب أو كره، أو انسجام، أو توتر: يدور الحوار التالي بين أحمد منسي وأرناؤوط ، عقب دخول أحمد إلى بيت جميل وادي، حيث يجتمع سكان القرية:

- استأذن يا جميل

رمقه أحمد منسي باستهزاء وقال غامزاً

- لماذا تعاملنا على طريقة إذا حضرت الملائكة.

ارتبك جميل وادي وحك قفا أذنه وتمتم:

- بدري يا أرناؤوط ، دعنا نسهر .

- مرة أخرى يا جميل، سأصلي العشاء في المسجد.

التفت أحمد إلى الدكتور وقال كأنه يخاطبه .

- يصلي ويحرق الزرع ...[1]

فالحوار الدائر بين الطرفين يبدو ساخناً ، يعتمد على الغمز من قبل أحمد منسي ، وقد كان لذلك أثره في توضيح العلاقة التي تربط بين الطرفين ، فهي علاقة يشوبها نوع من الاضطراب والتوتر.

٦- وفي بعض الأحيان قد يأتي الحوار جماعياً – وغالباً لا يتم فيه تحديد الأسماء، لأن الغرض منه هو الكشف عن رأي الجماعة في موقف أو موضوع ما .

" عقلها ، ليس للمرأة عقل" "لا خير بامرأة عقيم" "..... المطبخ وإنجاب الأطفال ورعاية الزوج" "المرأة تعمل في الحقل مثل الرجل" "تعمل في الحقل، ولكن ليس مثل الرجل.... "[2].

فالحوار السابق المقتطع من "عصافير الشمال" يكشف عن رأي القرية في المرأة ودورها في الحياة.

وهكذا يبدو الحوار الخارجي قادراً على إفساح المجال أمام الشخصية ، لتعبر عن نفسها كما عمل على إنماء الحدث وجعله حياً أمام القارئ، أما من حيث الطول، فالكاتب لا يهتم بأن يكون طويلاً أو قصيراً ، وإنما بأن يستوفي الغرض من هذا الحوار.

---

[1] عصافير الشمال، ص٤٩ .

[2] المصدر نفسه، ص٥١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣- تقنيات سردية نفسية:

منذ أن ظهرت دراسات فرويد ويونج المتعلقة بالتحليل النفسي، والأدباء يتجهون إلى الاستفادة من هذه الدراسات، فالتفاعل بين عناصر الحياة أمر لا شك فيه، ومظاهر الحياة الإنسانية بصفة عامة لا تختلف في أصولها أو تتغير، وإنما الذي يتغير هو الزاوية التي ننظر منها إلى هذه المظاهر الحيوية ، فالشاعر يتكشف له منها جانب أو جوانب، والعالم النفسي يتكشف له منها جانب أو جوانب، وبإضافة هذه إلى تلك تبدو الصورة أكثر وضوحاً ونصاعة في جوانبها المتعددة، فليس غريباً أن يستفيد عالم النفس ممثلاً بفرويد من الشاعر ممثلاً في شكسبير أو من القصة ممثلة بدوستوفيسكي .. إذا أن الهدف في كلتا الحالتين مشترك وهو كشف أكبر قدر ممكن من جوانب الحياة الإنسانية[١]. ومن هنا فقد برزت أهمية الاستفادة من نتائج التحليل النفسي في مجالات الأدب المختلفة ، فهي تساعد الناقد على إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها، وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية.

وفي أعمال "خلف" الروائية تأتي الاستفادة من الدراسات النفسية عاملاً مساعداً وليس بنية أساسية في الرواية .

وتأتي استفادة "خلف" من الدراسات النفسية فيما يعرف بالمونولوج، والتداعي والحلم:

أولاً: المونولوج:

ويعرف المونولوج بأنه "التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها على نحو مقصود"[٢] والمونولوج إما أن يكون بشكل مباشر، حيث يقدم العالم النفسي للشخصية دون تدخل من المؤلف بالشرح والتعليق ، وإما أن يتم بشكل غير مباشر، حيث يقدم العالم النفسي والذهني للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم من خلال الطرق التقليدية للقصص والوصف.[٣]

---

[١] عز الدين اسماعيل، الأسس النفسية للإبداع، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٦٢م، ص٢٢ .

[٢] تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٤٤ .

[٣] المرجع نفسه، ص٥٤-٥٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمكن إرجاع قلة استخدام "خلف" للمونولوج إلى اهتمام الكاتب بالحدث أكثر من اهتمامه بتأثير الحدث على الشخصيات. ويأتي المونولوج للتعبير عن حيرة الشخصية واضطرابها إزاء موقف أو سلوك معين ، ومن ذلك المونولوج الذي عبر عن حيرة "طارق أبو وردة" لرفض الشيخ "عبد النور" دعوته إلى العشاء: "لماذا تعمد الإفلات مني؟ لماذا لم يجب على أسئلتي؟ والأغرب أنه رفض دعوة العشاء التي لا يرفضها حتى ولو كان ميتاً، لم يجد ما يقوله للناس سوى تكرار فرائض الوضوء، والناس يستفسرون عن الجيش والبساتين"[1] فطارق يعبر عن حيرته من خلال طرحه لمجموعة من الأسئلة محاولاً من خلالها البحث عن إجابة شافية لها.

وفي "حافة النهر" كان للمونولوج دوره في التأكيد على إصرار الطبيب ورد على تمسكه بمبادئه وقيمه مهما كانت المغريات: "أيها السادة الشيخ ورد، لا يؤجر ذمته لقاء مال الدنيا .... الإنسان يولد دون أملاك، ويغادر دون أملاك فما قيمة الأملاك إذاً؟ هل شاهدتم غنياً يستثمر نقوده بعد الموت؟ ...."[2] وقد ساعد هذا الضمير على إيجاد حلقة وصل بين الطبيب ورد والجماعة التي تهدده ، فاستطاع التعبير عن أشياء لا يجد سبيلاً إلى إبلاغها للمخاطب، وهذا ما أكده بوتور حين قال : "إن الضمير، أنا" يخفي وراءه الضمير هو ــ والضمير أنت يخفي وراءه الضميرين الآخرين، ويجعل بينهما اتصالاً دائماً."[3]

وأتاح المونولوج لخليل السيلاوي لكي يعبر عن مأساته المتمثلة في رفض "نهى عابدي" لحبه ، "لست كذكر العنكبوت، ثريا ما الذي يذيب الشمعة؟ الزمن أم النار؟ أيهما يقتل الآخر الذكر أم الأنثى؟ أنت أم هي؟ كيف استطعت ادخار كل تلك اللذة، ولكن نهى – تلك القامة المطرودة من الجنة، لماذا ترفض خليل السيلاوي؟" إن انتقال خليل من ضمير المتكلم "أنا" إلى ضمير المخاطب "أنت" مرتبط بطبيعة شخصيته التي تقع تحت وطأة أزمة الإخفاق. كما أن ترديده صيغ الاستفهام ، يدل على مدى حيرته واضطرابه وقلقه.

وإذا كانت المونولوجات السابقة قد جاءت بشكل مباشر حيث أفسح الراوي للشخصية أن تعبر عن هواجسها بنفسها، فإنه في بعض الأحيان يلجأ إلى المونولوج غير المباشر ، حيث الكلام للشخصية ولكنه مصوغ بصوت الراوي، ومن ذلك المونولوج الذي

---

[1] عصافير الشمال، ص١٣ .

[2] حافة النهر، ص٦٨ .

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة،ت فريد انطونيوس، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٢م، ص١٠٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عبر عن خوف هنية من المبيت وحدها وهي أرملة: "قبل ساعة أو يزيد أحكمت إغلاق قن الدجاج ... وأخوها تيسير لم يحضر بعد، فكيف ستبيت أرملة وحدها في مثل هذه الليلة الباردة المرعبة."[1]

ومثله المونولوج الذي عبر عن حيرة خضر في حافة النهر بعد أن تم سجنه "استرجع خضر شريط ما حدث فلم يتبين أي أثر لخطأ ما اقترفه، فلماذا يرمونه في السجن إذاً؟ لماذا يقطعون عليه دراسته الجامعية؟ لماذا رفضت إدارة السجن أن يتصل بأهله هاتفياً ويبلغهم أين هو؟"[2]

لقد جاءت الحوارات بصورة غير مباشرة ، وقصيرة وباهتة، لا عمق فيها، غير قادرة على التعبير بقدر كاف عن الصراع القائم في نفس الشخصية، وما يتملكها من أحاسيس ومشاعر.

ثانياً: التداعي:

أما التداعي فهو رابطة أو علاقة بين الأفكار والمشاعر على المستوى الشعوري واللاشعوري[3]. أما تداعي الأفكار أو ترابطها، فيطلق على تلك العملية التي بها تتكون علاقات وظيفية بين ضروب مختلفة من النشاط النفسي، أو بين شتى الحالات النفسية، خلال التجارب الشخصية، وتستخدم لفظة التداعي عادة عند ارتباط معنى بمعنى آخر ، أو عندما يثير معنى ما معنىً آخر[4] سبق أن ارتبط بالأول أثناء التجارب السابقة. ويمكن إرجاع قلة استعمال "خلف" لهذه التقنية ، إلى سيطرة الراوي كلي العلم على حاضر الشخصية وماضيها، فهو يروي كل شيء بالنيابة عنها، بالإضافة إلى استعمال الكاتب لأسلوب التقطيع الذي مكنه من الارتداد إلى الماضي دون الاعتماد على هذه التقنية.

والتداعي قد يأتي في مجمل الحدث المباشر، ومن ذلك التداعي الذي كشف عن أحلام الناس في المخيم، ورغبتهم في أن يعود إليهم أحد أبنائهم الدارسين في الخارج طبياً لخلو المخيم من طبيب فحامد في أثناء سفره من عمان إلى القاهرة تتداعى أمامه بعض

---

(1) عصافير الشمال، ص١٤ .

(2) حافة النهر ، ص٢٧ .

(3) جابر عبدالحميد ، معجم علم النفس والطب النفسي، دار النهضة، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٢٧٢ .

(4) أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م، ص٦٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصور من طفولته حتى لحظة وداعه حين احتشد أهالي المخيم لتوديعه، حيث طلبت منه إحدى الجارات أن يدرس الطب:-

- ادرس الطب يا حام .
- أنا أدبي يا خالتي
- ولو ادرس الطب فالمخيم كله بدون طبيب .[1]

وفي بعض الأحيان ، يأتي التداعي على شكل حوار ، حيث يكشف عن رأي مجموعة من الأشخاص في شخص معين، ومنها الحوار الذي دار بين أفراد عائلة خضر ليلة وداعه، حيث أبدى كل فرد من أفراد العائلة رأيه في خضر، فوالده يرى فيه صورة لـ "يوحنا المعمدان" "تنقصك اللحية والعصا وقفطان واسع حتى تدور في بريه أريحا، قرب نهر الأردن لتغسل أقدام التابعين." وترى فيه "نيفين" ابنة عمه "بقليل من التعديل يصبح مثل نيوتن، وبقناع يتحول إلى برتراند راسل ... وبباروكة تصبح مثل انيشتين ..."[2] وخضر يتذكر كل ذلك في لحظة حرجة هي لحظة عثوره على جثة ياسمين، ويرى أن من واجبه أن لا يخذل والده وخطيبته اللذين يريان فيه نموذج الإنسان المثالي الذي يسعى لخدمة البشرية.

وقد ينبئ التداعي عن موقف الشخصية ومبادئها التي تستند إليها في اتخاذ قرارها "تحول الفراغ في المرآة إلى مساحة مسجد يفترش فوقها مئات المصلين ، وهو يصعد المنبر ليتحدث عن رأي الإسلام في الموقف من الدنيا والدين، قال "الخطبة ستت لتكون اجتماع المسلمين الأسبوعي ليتدارسوا كل ما يواجهونه .....[3] فالدكتور ورد تتداعى أمامه كلماته التي كان يرددها أمام الناس في خطبة الجمعة ، طالباً منهم الثورة على الوضع الفاسد والسعي لتغييره بكل الوسائل، وهو لا يستطيع أن يناقض نفسه، فيقول شيئاً ليفعل شيئاً، وقد كان لهذا التداعي دوره في شحذ همته وزيادة إصراره على التمسك برأيه ومبادئه.

وفي بعض الأحيان يخرج التداعي عن إطار الحدث المباشر، حيث يسمح الكاتب لنفسه بالتدخل لإيجاد حالة انتقال من الحدث المباشر إلى التداعي باستعمال أفعال تشير

---

[1] نجم المتوسط، ص٧ .

[2] حافة النهر، ص ١٨-١٩ .

[3] المصدر نفسه، ص٦٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إلى عودة الشخصية إلى الماضي "تذكر أمه وهي تلح على أبيه "أنه يستذكر الآن لعبة الرسم والحرائق" "استذكر مقولة شيخ كفيف، كانوا يأخذونه إليه ....."[1].

ثالثاً: الحلم: [2]

استعمل "خلف" هذه التقنية مرة واحدة في أعماله الروائية "عصافير الشمال، حيث جسدت هلوسات "عاشور عبد الهادي" حقيقة الخوف والفزع الذي يعيش فيه نتيجة خيانته. فعاشور بعد أن شاهد غضب سكان القرية ونقمتهم عليه نتيجة تعامله مع كاتسمان، بدأت الكوابيس تطارده "يتدحرج رأسه خارجاً من التمثال المحروق هارباً من اللهب والجليد، يخاله "يطج" ثم يعلو ثم يهبط، ويخف وزن الدائرة فتقفز من قشرة الأرض إلى الجو، وفي لحظة ارتطام الرصاصة بقلب البالون الطائر، تمتد يدان قويتان وتنغرسان في طوق العنق، يصرخ بفزع مخنوق:

- يا امرأة ....

أحمد منسي سيخنقني الليلة إذا لم يكن الآن .[3]

والملاحظ أن الحلم جاء بسيطاً، لا تعقيد فيه، ولا تناثر أو فجوات ، فأحداثه مترابطة ومتماسكة ، تكشف بشكل واضح عن الخوف المسيطر على حياة عاشور، ويجعله إنساناً ممزق الوجدان، وغير قادر على التعايش مع سكان القرية التي ولد وعاش فيها جلّ حياته، فيقرر الرحيل ، ومغادرة القرية ليلاً ، دون أن يشعر به أحد .

ولقد كان في إمكان المؤلف أن يستغل الهلوسات في تقديم شخصية "كاتسمان" المصاب بالعصاب، ولكن الكاتب قد لجأ إلى الأسلوب التقريري المباشر في تقديم حالته فبدت شخصيته سطحية وغير مقنعة.

---

[1] حافة النهر، ص٣٣ – عصافير الشمال، ص٧٢ – نجم المتوسط ، ص٨ .

[2] سبق الحديث عن الحلم كتقنية سردية في الفصل الثالث من الباب الأول، يراجع ص٧١ .

[3] عصافير الشمال، ص٣٣-٣٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوصف:

تحدث "آلان روب جرييه" في كتابه "نحو رواية جديدة" عن الوصف ، فأشار إلى التطور الحاصل في مكانة الوصف ووظيفته في الرواية الحديثة. فلقد كان الوصف في الرواية العادية وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات ، وإبراز ملامح الإنسان ، ولنقل واقع معروف من قبل، فأضحى خلاقاً مبدعاً للمعنى أو المحتوى، وكان يختار بقصد أقدر الجزئيات المميزة على أن ترى الموصوف، فأضحى يعنى بالأشياء الصغيرة التافهة، ويتعلق بالجزئيات جميعاً ما كان مميزاً منها، وما لم يكن، ويرتبها ترتيباً معيناً فيكرر الصورة الواحدة مرات مضيفاً إليها هنا حاذفاً منها هناك، وإذا بالصور تتناحر وتتنافى ويلغي بعضها بعضاً، وإذا بنا لا نرى الشيء ذاته ولكننا نرى شيئاً آخر، وقد لا نرى شيئاً، وإذا بالوصف يطغى على الكتاب ويصبح هو الرواية ومن هذه الأوصاف المنسقة على نحو معين، وبقدر معين، ينبعث المعنى الافتراضي.[1]

لقد انتقلت الرواية الحديثة بالوصف من وظيفته الجمالية التزينية التي لا دلالة لها في الحكي، إلى الوظيفة التفسيرية التوضيحية ، حيث الوصف ذو وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.[2]

والوصف وإن كان لوناً من ألوان التصوير، فإنه يبدو أعمق منه، على اعتبار أن التصوير يخاطب العين أي النظر، ويمثل الأشكال والألوان والظلال، أما الوصف فإنه قادر من خلال اللغة على تجسيد العناصر الحسية الأخرى المكونة للعالم الخارجي، كالصوت والرائحة، ومن هنا يغدو الوصف – التصوير اللغوي- إيحاء لا نهائياً يتجاوز الصور المرئية، إلى الصور اللامرئية إنه تصوير لكافة مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات ... إلخ .[3]

والوصف في الرواية إما أن يتم بطريقة ساكنة حيث يقوم الراوي بوصف الأشياء في سكونها، فيتناولها في أحوالها المختلفة كما هي في الواقع الخارجي، فالوصف على هذا صورة أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل، وإما أن يتم بطريقة تصويرية ، فالوصف يأخذ بعين الاعتبار وقع الشيء والإحساس

---

(1) الان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ت مصطفى ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة، ب ت ، ص١٢٨ .

(2) بنية النص السردي، ص٧٩ .

(3) سيزا القاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٨٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه ، ويلجأ الأول إلى الاستقصاء وتجسيد الشيء بكل حذافيره ، في حين يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح .[1]

لقد أصبح الوصف إحد الأعمدة الأساسية التي تبني عليها الرواية الحديثة، ومن ثم ينبغي أن يكون هذا الوصف في خدمة الحدث، بحيث يسهم في الكشف عن معالم الشخصيات ، ويحدد أبعاد الموقف الدرامي، ويرمز إلى دلالات معينة لها أهميتها الحيوية في تطور الأحداث ، فإذا لم يكن الوصف قادراً على تحقيق ذلك كان لغواً مفروضاً يقطع التسلسل الدرامي ، ويصيب البناء الروائي بالترهل والضعف.

والوصف في أعمال "خلف" الروائية قد يأتي في بعض الأحيان لمعاضدة الحدث بجعله أكثر حيوية ونبضاً، من ذلك وصف الكاتب لحال القرية عند مهاجمة العدو لها "عيون الأطفال تلص من وراء شقوق البوابات الخشبية المتهدمة، وتنقل الأخبار أولاً بأول إلى الجالسين في العليات والأحواش والمسطبات الإسمنتية، القطط تتسابق إلى تسلق الجدران والاختفاء في الأزقة، الكلاب تنبح وتطارد السيارات الغريبة، هاجت الخيول ... وهي تسمع مكبرات الصوت ..."[2] فعين الراوي قد دققت في وعي وتجولت في الميدان والتقطت بسرعة الكاميرا هذه اللقطة العامرة بالحياة والحركة، ثم رسمها بإتقان في هذه اللوحة التي يبدو فيها الميدان مليئاً بكائناته ومعالمه المختلفة.

وقد يعمل الوصف على تمثيل الموجودات "تغيرت صالة الجلوس كلياً، اختفت المنافض النحاسية والكراسي المتآكلة ذات الوجوه الكالحة، وتحررت الجدران مما علق بها من عدة الشغل السابق بدت الكنبات الجديدة ذات الوسائد الإسفنجية جميلة وأنيقة ..."[3] فلقد كان لهذا الوصف أثره في بيان التطور الحاصل في حياة حسنين الحاوي، الذي يبدو أن ثمة انقلاباً قد حصل في حياته، فبعد أن كان البيت فارغاً إلا من بعض الوسائد والفرشات البالية، أصبح أكثر جمالاً وأناقة حيث الكنبات الإسفنجية والشراشف المطرزة ... إلخ .

وفي "عصافير الشمال" ساعد الوصف على تصوير الأسلوب اللاإنساني الذي تنتهجه سلطات العدو، والذي لا يسلم منه أحد حتى الحيوانات: "كان الحصان مربوطاً على ساق شجرة الزيتون صهل الحصان محاولاً الإفلات من مذوده، فأطلق جندي

---

[1] بناء الرواية، ص٨٠ .

[2] عصافير الشمال، ص١٠ .

[3] نجم المتوسط، ص١٢٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

رصاصة في الهواء، ضرب الأرض بحافره، ومد عنقه إلى الأعلى، وصهل بقوة ، كانت بلدقيته العوزي تفتح فمها، الحصان يمتد بعنقه إلى أعلى ، شخل بدمه وسال من الرقبة إلى الجسد، وهوى بجوار الساق، وظل يئن وتطفر من عينية الدموع."[1] لقد حاول الراوي تقديم صورة درامية حافلة بالحركة وجامعة لأطراف الموقف الدرامي بتفصيلاته وجزيئاته، وقد ساعد هذا الوصف على تقديم صورة توحد من خلالها الإنسان الفلسطيني بأرضه وموجوداتها ، وما تحتويه من أرواح، فالحصان يتعرف إلى دم صاحبه الذي قتل غدراً، فيصهل معلناً رفضه لهذا التصرف الذي لا ينطوي على مؤشرات إنسانية.

أما فيما يتعلق بوصف الشخصيات ، فمن المعروف أن وصف الشخصيات ، عادة يضطلع بتقديمها على أساس العناية بالملامح الظاهرة وربطها بغايات تختلف باختلاف ضروب الرواية وفي هذا الإطار نجد أن معظم الأوصاف الخارجية التي قدمها "خلف" لشخصياته ، كانت لمجرد الوصف، فهو لا يقوم بدورٍ في خدمة البناء العام للرواية: "طبيب الأسنان رجل في الأربعينات من عمره، يتدرج شعر رأسه من الأسود فالبني الفاتح فالأبيض، وتستقر أكثر الشعيرات بياضاً فوق سالفيه، وخلف الأذنين، وجهه يضج بالحيوية لولا اصطكاك الشفتين بسبب أسنانه ..."[2] فهذا الوصف يبدو وصفاً عاماً ينطبق على العديد من الشخصيات ، ولا توجد له أية دلالة واضحة ومميزة في استكمال خصائص الشخصية التي تميزها عن غيرها من الشخصيات.

وفي "نجم المتوسط" ساعد الوصف على تصوير الحالة النفسية للشخصية وما يعتمل في أعماقها من مشاعر جياشة، تجاه الحدث الكبير "الحرب" "لا يدري كم من الوقت مضى في محطات منشية البكري والعباسية هتف مثلهم، غنى بكل قوة وانفعال، بكى من الفرحة مرات عديدة ... يستعير من الوجوه المحتقنة غضباً ، فتيله ينير نفسه فتحرقه الاشتعالات الصاعدة من جسده إلى رأسه ويرغمه الوهج المتصاعد على البكاء فتزداد ناره اشتعالاً."[3]

وجاء وصف المكان في "عصافير الشمال" معاضداً لطبيعة البناء العام للرواية القائم على تأكيد ثنائية القمع والتمرد: "تجمع القرية أطرافها في حلقة دائرية أمام شمس الضحى، وكأعشاش صغيرة تلتصق بيوتها الطينية الواطئة بالأرض ... فيما امتد سرب

---

[1] عصافير الشمال، ص١٠ .

[2] حافة النهر، ص١١٢ .

[3] نجم المتوسط، ص١٧٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

من البيوت داخل الحواكير الغربية، دائرة وساق ، هكذا تبدو قرية "عباد شمس" وكأنـــها قرْاعة عصافير ...."[1].

فتجمع أطراف القرية وانكماشها في حلقة دائرية ، يوحي بـــالانغلاق والانعـــزال المفروض على القرية من قبل العدو، أما ذلك السرب من البيوت الذي يتخذ من الناحيـــة الغربية قاعدة له، فإنه يوحي بمحاولة القرية لكسر الطوق المفروض عليها، حيث شـــكل هذا السرب ما يشبه الرقبة التي تتنفس من خلالها القرية ، وبخاصة بعد إنشاء الطريـــق الترابي على جانبيه .

وفي بعض الأحيان، قد يأتي الوصف لمجرد الوصف، وذلـــك عندمـــا لا يـــؤدي الوصف أية خدمة للعمل الروائي "استقر حامد في سكنه الجديد ... عالم متنـــاقض بيـــن المدخل الرئيسي للبناية، حيث الشارع العريض ، ذو الاتجاهين ، الذي تتوسطه ممســرات ترابية مشجرة بحجم واحد من اتجاهاته، وتتوزع داخله المقاعد الرخامية، وبين المدخـــل الفرعي للغرفة ....".

فالوصف السابق لا يقوم بدورٍ في تطور الحدث، ولا يخدم البناء العام للروايـــة، وليس له تأثير على الشخصية، فهو وصف لمجرد الوصـــف، أدى إلـــى إبطـــاء إيقـــاع الأحداث، وأضعف من فاعلية الصراع الدرامي. وما ينطبق على هذا الوصف المكـــاني ينطبق كذلك على وصف الطبيعة ، في رواية "نجم المتوسط" حيث قدم الكـــاتب وصفـــاً لبعض الأماكن الطبيعية دون أن ينعكس هذا الوصف على نفســـية الشـــخصيات ، أو أن يكون له دور في تصعيد الحدث : "الطائرة تركض فوق تلال من الرمال والأرض الكالحة المغبرة العارية من الاخضرار، غبش هلامي على امتداد الأفق يمنح الـــوادي الســـحيق لمخيم بلاطة ملامح لم تكن له، تتوءات خارجة من غبار بركاني ... في الأيام المشمســـة تغرق الممرات الموصلة إلى الوادي بأشجار اللوز ...."[2] . إن هذا الوصف والذي يبـــدو طويلاً نسبياً حيث يستغرق صفحة كاملة ، يصيب البناء الروائـــي بـــالترهل والضعـــف، ويجعل الجسم الروائي وأسلوبه إنشائياً.

---

[1] عصافير الشمال، ص٧ .

[2] نجم المتوسط، ص١٣ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ثانياً: الشخصيات:

الشخصيات في العمل الروائي ، أساس الحركة الأفقية والرأسية ومحورها منها تشع الحياة في أوصال العمل الروائي، تغذيه بالقوة والنماء والتطور، مانحة إياه الحيوية والبعد الإنساني، وتنأى به عن المباشرة والتقريرية؛ إذا ما أتقن الكاتب تقديمها، بل يرى البعض أن نجاح الرواية متوقف على مدى قدرة الكاتب على إقناعنا بشخصياته ، وفي ذلك يقول موير: "إن أساس الرواية الجيدة هي خلق الشخصيات ولا شيء سوى ذلك، إن للأسلوب وزنه، وللنظرة الجامدة وزنها، ولكن ليس لشيء من كل هذا وزن بجانب كون الشخصيات مقنعة، فإذا كانت الشخصيات مقنعة فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح، أما إذا لم تكن كذلك فسيكون النسيان نصيبها."[1]

والشخصية الروائية تستمد أفكارها واتجاهاتها وتقاليدها وصفاتها الجسمية والنفسية من الواقع الذي تعيش فيه، وتكون عادة ذات طابع مميز يختلف عن الأنماط البشرية التقليدية النمطية التي نراها في حياتنا اليومية فلا تدهشنا بسلوكها المألوف فهي ذات ثراء دلالي وغنية في جوانبها النفسية والاجتماعية والجسمية. "إن الشخصية الروائية ليست أي ضمير ثالث مجهول مجرد، إنها ليست فاعلاً بسيطاً لفعل وقع، فالشخصية يجب أن يكون لها طابع ، ووجه يعكس هذا الطابع ، وماضٍ قد شكل هذا الطابع وذلك الوجه، إن طابعها يملي عليها الحدث الذي تؤديه وهو يجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث."[2]

والروائي في خلقه لشخصياته لا يستطيع أن يذكر عنها كل شيء "المأكل والمشرب واللباس، والحب والحياة والموت والنوم ... إلخ وإنما يختار من ذلك ما كان على علاقة وطيدة بالرواية ويؤدي إلى تطوير الحدث، أو توضيح بعض ملامح الشخصية وطباعها، "فالإنسان في الروايات أكثر مراوغة من الإنسان في الواقع، فهو مخلوق في مخيلة المئات من الروائيين تتباين طرق تفكيرهم لذا يجب عدم التعميم، ولكن الروائي يستطيع أن يتحدث عنه قليلاً، فيذكر مولده، وقد يذكر موته، وهو يحتاج إلى قليل من الطعام أو النوم، وهو مشغول بالعلاقات الإنسانية بطريقة لا تعرف الكلال ، والأهم من

---

[1] بناء الرواية، ص١٧٣ .

[2] نحو رواية جديدة، ص٣٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ذلك أننا نستطيع أن نعلم عنه أكثر مما نعلم عن زملائنا ، لأن خالقه والذي يحكي لنا عنه شخص واحد ."[1]

والكاتب في تقديمه لعوالم شخصيته لا بد له أن ينأى بها عن الوصف والتعليق لأن ذلك يعدّ "أمراً غير مرغوب فيه، لأنه يعني تدخل الكاتب، والأفضل أن يصور الكاتب الشخصية وهي تعمل ... تماماً كما يحدث في المسرحية أو الفيلم السينمائي". ولقد حدد النقاد ثلاثة مصادر إخبارية يمكننا من خلالها التعرف على الشخصية[2]:

١- ما يخبر به الراوي.

٢- ما تخبر به الشخصية ذاتها.

٣- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويشترط في خلق الشخصية الروائية أن تكون عامرة بالحركة والحياة والنمو، بحيث تعيش الصراع وفقاً لمنهج حياتها ومنطقه ، لا وفقاً لتصميم معين أعد لها مسبقاً، بحيث تبدو ثابتة في إطار واحد .وجامد.

وشخصيات الرواية غالباً ما يتم تقسيمها إلى قسمين:

١- الشخصية المسطحة: وهي التي تتسم بالسهولة وعدم التعقيد، ويمكن التعبير عنها بجملة واحدة، ويمكن للقارئ أن يتعرف عليها بسهولة من خلال عاطفته لا عينه التي لا تلاحظ إلا ترديد الاسم فقط. وهي على الرغم من بساطتها إلا أنها تقدم للرواية خدمات عديدة فهي تخدم الحدث وتساعد على حركة الشخصية المستديرة، وتصوير الحياة بدقة، فأية رواية بها شيء من التعقيد تحتاج إلى الشخصيات المسطحة والمستديرة ونتيجة الاصطدام بينهما تصور الحياة بدقة.[3]

٢- الشخصية المستديرة: ومحك الشخصية المستديرة هو : هل هي قادرة على إثارة الدهشة فنياً بطريقة مقنعة" فإذا لم تدهشنا فإنها تعتبر مسطحة ، وإذا لم تقنعنا ، فهي مسطحة وتحاول أن تبدو مستديرة. إن الشخصية المستديرة تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب، وباستخدام هذا النوع بمفرده ، أو بالارتباط

---

[1] أركان الرواية، ص٧١ .

[2] بنية النص السردي، ص٥٠ .

[3] أركان الرواية، ص٨٣-٨٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

مع النوع الآخر يصل الكتاب إلى هدفه وهو التكيف، وبهذا يوفق بين الجنس البشري والأوجه الأخرى للرواية.[1]

والكاتب المتميز هو الذي يحاول أن يخرج بشخصيته من حدودها الفردية إلى حدود النمذجة بحيث ترتفع الشخصية عما هو مألوف ، ولكنها في نفس الوقت لا تكون نادرة أو غريبة .

ويتم ذلك من خلال عملية التمازج بين الملامح الجوهرية الشخصية والعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تطور المجتمع، وهذا يدفعنا للخوض في قضية البطل، فهل البطل هو النموذج؟ أم أن أية شخصية من الممكن أن تكون هي البطل؟

إن فكرة البطل، فكرة ليست حديثة ، أو من صنع الآداب الحديثة، بل هي فكرة أساسية وخالدة منذ الأساطير الأولى، إلى أبطال الأدب الشعبي، إلى الرواية العالمية[2]. غير أن مفهوم هذه الفكرة قد تعرض لتطورات كثيرة، فالبطل في الأساطير هو ذلك الشخص الذي يتصف بمجموعة من الصفات الخارقة والتي تصل في بعض الأحيان إلى ما هو غير عادي أو غيرا إنساني. في حين قام مفهوم البطل في الآداب الشعبية على اتصاف البطل بصفة معينة هي الأخذ من الأغنياء لإعطاء الفقراء. أما في القرن التاسع عشر فالبطل هو ذلك الشخص الذي يتصف بمجموعة من الفضائل كالشجاعة والقوة والكرم ... إلخ[3]. واعتمد الرومانس على مفهوم الفردية، فالبطل هو ذلك الشخص الذي يسعى إلى تحقيق ذاته ولكنه يجد في طبقته التي ينتمي إليها، وكذلك في مجتمعه عائقاً يحول دون تأكيد فرديته وتحقيق وجوده[4]. في حين تنطلق الواقعية ضمن نظرية الانعكاس من أن البطل هو النموذج على اعتبار أن النموذج خلق فني للبطل الروائي وليس محاكاة لإنسان محدد في الواقع المحيط بالروائي، والمراد بالخلق الفني العملية الجدلية بين الملامح الفردية الخاصة والعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تطور المجتمع، وبهذا المعنى يختلف النموذج عن الشخصية ، فالنموذج

---

(1) أركان الرواية ، ص٩٠-٩١ .

(2) أحمد محمد عطية، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧م، ص٢١.

(3) شكري عياد ، البطل في الأدب والأساطير، دار المعارف ، القاهرة ، ب ت ، ص١٥٧ .

(4) المرجع نفسه، ص١٥٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تطرف في العناصر الفردية والنوعية وهذا التطرف ينبع من "ضرورة عرض أعمق ما في الشخصيات الإنسانية ، وأبعد مضمونات الحياة بكل ما فيها من متناقضات. وهو يكتسب أهميته من درجة وعيه بمصيره ومن قدرته على الارتفاع الواعي بما هو شخصي، وخاضع للمصادفة في مصيره إلى مستوى معين من العمومية. والشخصية خلق فني أيضاً إلا أن الخلق فيها لا يعني التركيب بين العام والخاص ولا التطرف ولا الطابع الاستثنائي، قد تمثل الشخصية إنساناً محدداً في الواقع، وقد تكون تجريداً ذهنياً في الحالات كلها لا تصل إلى مرتبة النموذج في بنائه الفني المعقد فكل نموذج شخصية لكن العكس غير صحيح،[1] وعلى الرغم من ذلك فإن الرواية لا تكتفي بالنموذج بل تحتاج إلى الشخصيات لأن النموذج لا يغدو كذلك ما لم يقارن بشخصيات أخرى داخل الرواية تعبر عن أمور متناقضة لما يحمله .

ومن هذا المنطلق فقد أصبح البطل المعاصر إنساناً عادياً بكل ما في الكلمة من معانٍ فلا يشترط فيه أن يكون خارقاً، أو فاعلاً للخير والحق، أو ساعياً إلى تحقيق ذاته ... وإنما يشترط فيه أن يكون قادراً على أن يحيا قدره الشخصي في عموميته وارتباطه بالمجموع.

ويلاحظ أن اتجاه بعض الروايات يميل إلى التقليل من شأن الشخصية ، بحيث تبهت ملامحها، وتغيب عنا ملامح حياتها الداخلية والخارجية، وتطور هذه الحياة وبواعث هذا التطور، وقد يكتفي البعض بالتدليل عليها بحرف واحد أو بمجهول (س) أو بالضمير هي أو هو محتجين بأن الإنسان اليوم رقم مبهم بين أرقام مبهمة.[2]

الشخصيات في أعمال "خلف" الروائية :

من الممكن القول إن شخصيات "نجم المتوسط" وإن بدا ثمة اختلاف في حجم حضورها على صفحات الرواية، فإنها تشترك في كونها شخصيات تفتقر إلى العمق ، ولا تتمتع بقسط وافر من الحيوية، فالكاتب لا يهتم بخلق شخصية من لحم ودم، بقدر ما يهتم برصد حياة الناس في المجتمع وقضاياهم، فبدت هذه الأمور وكأنها البطل الحقيقي لهذه الرواية- في تلك الحقبة- أي قبيل هزيمة حزيران .

---

[1] منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص١٣٠-١٥٩ .

[2] نحو رواية جديدة، ص٢٩-٣٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فإذا نظرنا إلى شخصية حامد – أكثر الشخصيات ظهوراً ، وأكثر الشخصيات استقطاباً لاهتمام الراوي، نجد أنه كان أشبه ما يكون بالكاميرا التي تلتقط الصور ثم تقدمها بشكل أمين وصادق، وكما هي في واقعها الخارجي، دون أي تعديل أو تغيير فيها، ودون تأثر أو تأثير. فحامد شاب فلسطيني يحلم بالذهاب إلى القاهرة ، على أمل أن تنصفه وتساعده على استعادة أرضه، باعتبارها الأرض التي خرجت منها نداءات الوحدة، وأصبحت الأمل في استعادة الأرض والوطن ، وقد حانت الفرصة اليوم ، لتحقيق هذا الحلم، بعد نجاحه في الثانوية العامة، حيث تم ترشيحه للذهاب إلى القاهرة للالتحاق بإحدى جامعاتها لإتمام دراسته الجامعية. يسافر حامد إلى القاهرة ، وأحلام وردية تطوف خياله لمدينة الوحدة، ولكن ما أن يستقر حامد في هذه المدينة حتى يكتشف جملة من الحقائق التي تتناقض مع حلمه، لا بل وتنسفه من أساسه.

ينتقل حامد بين أماكن متعددة: البنسيون، بيت أم صابرين، الجامعة، الشارع ... إلخ ومع كل انتقالة يكتشف حقيقة مرة: سرقات، سجون، جواسيس، خيانات زوجية، وخيانات وطنية، انقلابات في الأوضاع الطبقية بين ليلة وضحاها ... إلخ يكتشف حامد كل هذه الحقائق دون أن يكون لها تأثير على شخصيته ونفسيته وسلوكه.

فهو لا يعاني التناقض بين الواقع والحلم ، ولا انعكاسات وتأثيرات الواقع السياسي والقومي الذي يبدو مضطرباً ومعقداً ومتشابكاً ، إلى أبعد مما كان يتصور.

يظل حامد على هذا الحال حتى اللحظة الأخيرة في الرواية (لحظة إعلان الهزيمة) حيث نجد الكاتب يتجه إلى تصوير تأثير الحدث الخارجي "الهزيمة" على نفسية حامد، حيث بدت الهزيمة أكبر من توقعاته ، فهام على وجهه في شوارع المدينة حزيناً لا يلوي على شيء ، وعندما أغياه التعب وأصبح غير قادر على المشي، قفل راجعاً إلى بيته ، حابساً نفسه فيه ومنقطعاً عن العالم حتى مجيء صديقته نوال ، التي اعتقد أنها قادمة لمواساته، ولكنه اكتشف أنها قادمة لتعلمه بخيانتها لزوجها معه، بعد أن أوهمته أن زوجها قد سافر إلى خارج البلاد وتركها وحيدة ويضن عليها بورقة الطلاق. فجنّ جنون حامد ، ورأى في نفسه واحداً من أولئك الخونة والسارقين الذين يسهمون في تدمير البلاد:

- أمعقول هذا؟ أهو يحارب ونحن نسرق انتصاره، هو يستشهد وأنا أسرق زوجته، عليك اللعنة أيتها الحقيرة.[1]

---

[1] نجم المتوسط، ص١٧٩ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لم يستطع حامد الاستمرار في الحديث مع نوال على الرغم من محاولتها لتبرير تصرفاتها بكافة الأساليب والطرق، ولكن حامد رفض الاستماع إليها وقام بطردها من البيت :

- أخرجي من البيت .

قالها بلهجة آمرة وصارمة، فتجمدت في مكانها، أمسكها من يدها ودفعها نحو الباب، ثم وضع يده وراء ظهرها وفتح الباب ودفعها فأصبحت في الشارع ، وارتمى على المقعد .... يبكي بصوت مرتفع.[1]

إن حامد بطل "نجم المتوسط" يظل بين الحلم والواقع مشدوهاً مستسلماً غير قادر على الفعل ، أو حتى على الاعتراض. إن الأمر لا يتعلق بكم الوعي النظري الذي يحمله هذا البطل ولا بدرجة فهمه الأيديولوجي، ولا بحجم دوره الاجتماعي ... ولكنه أمر أقرب إلى النظرة الإنسانية منها إلى الوعي – من الحركة العفوية إلى الحركة المخططة، إنه الجسر الذي يربط بين العام والخاص، بين الفرد والمجتمع، وأين من ذلك حامد؟؟ إن حامد على الرغم من حضوره المكثف في الرواية، بحيث أصبحت جميع الشخصيات أمامه شخصية ثانوية، فإنه ظل شخصية مسطحة غير معمقة ، وتنقلاته كانت مشروطة ومقيدة لإبراز الفساد القائم في المجتمع . وكأن مجيء حامد إلى القاهرة قد استدعى سرد هذه الأحداث أو هذه المواقف.

إن غياب الشخصية المحورية التي تتمركز حولها الأحداث من خلال التعمق في نفسيتها وإظهار تناقضاتها مع واقعها، ومع اهتمام الكاتب بتصوير المجتمع وإبراز سلبياته على كافة الأصعدة قد أدى إلى اكتظاظ الرواية بالعديد من الشخصيات التي لا تتمايز عن بعضها بنمط الحياة والعمل والتفكير ، ولا تترابط فيما بينها عبر صلات القرابة أو المكان الواحد. "لويزا – أم صابرين – حسنين وزوجته – رنة وعمتها .... إلخ ، كما أن اكتظاظ الرواية بالعديد من الشخصيات لم يسمح للكاتب بالتعامل مع الشخصيات بشكل حيوي من خلال إفساح المجال لكل شخصية للتعبير عن نفسها، وإنما اضطر الكاتب تحت ضغط العدد إلى التعامل مع شخصياته بشكل تقريري يشل الحركة والفعل بصورة كاملة، يقدم لنا الكاتب تقريراً عن الشخصية يحتوي على معلومات مختلفة، بعضها يتعلق بالملامح الجسدية وصفاتها ، وبعضها يتعلق بالظروف المادية والأسرية .... إلخ: "السيدة أم

---

[1] نجم المتوسط، ص١٨٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

صابرين ، تجاوزت الخمسين بقليل ، كل بصرها وسقطت جميع أسنانها، وقلبها مـــا زال على حاله، مثل صبية في مقتبل العشرين ، تســتذكر علـــى الـــدوام حســـنات معارفـــها وصديقات بناتها تكره الاستغابة[1] .....".

إن الوظيفة الأساسية لمثل هذه الشخصيات تقتصر على إضاءة بعـــض الجوانـــب العامة في المجتمع في تلك الفترة، دون أن يكون لها أي دور في إضاءة بعض الجوانـــب في حياة الشخصية الرئيسية "حامد".

تتسم مجموعة الشباب "طلاب الجامعة" – أحمد زعل – عقاب – حمدان – عـــن غيرها من الشخصيات في الرواية ، بأنها تتضافر فيما بينها لتقديم صورة للشاب العربـــي المثقف في فترة الستينات، حيث تمثل كل شخصية سمة من سمات هذه الفئة ، فهم قسمات وملامح وصفات فئة توزعت على مجموعة من الشخصيات.

"فأحمد زعل" يبدو نموذجاً للشاب العربي المثقف الذي يمتلك حساً انتقادياً ، قـــادراً على التقاط جوهر الأخطاء، كملاحظته "أن الحركات العربية تعتمد على تجارب السوفيت والصين ولا تظهر التجربة العربية إلا بحدود ما تنسبه بعض الحركات لنفسها في جنـــوب اليمن [2] ولكنه لا يستفيد من هذه المهارة في شيء يعود عليه أو على غيره بالفائدة، فـــهو يبدد معظم وقته في اصطياد الشغالات واستدراجهن بسلوك منبوذ إلى بيته، حيـــث يقـــوم أمامهن باستعراض ما لديه كأن يفتخر بملابسه "فالقميص من ألمانيا، والبدلـــة إنجليزيـــة، والملابس الداخلية من إسبانيا ... فيوحي للضحية أنه ابن باشا"[3] وبعد أن تقـــع الفريســـة يقوم بإعطائها قصاصة ورق يحتفظ بها عادة في جيب قميصه بها عنوان البيـــت ورقـــم الهاتف. ولطالما تشاجر أحمد مع العديد من زملائه نتيجة لهذا السلوك، فـــإذا مـــا دعـــاه أحدهم إلى إقامة علاقة نظيفة مع إحدى زميلاته في الجامعة يجيب:

- لماذا هذا العناء ما دامت فتاة الجامعة تملك ما تملكه الشغالة.[4]

فأحمد نموذج للشاب الشهواني الذي يجري وراء رغباته وشـــهواته دون أن يقيـــم اعتباراً لأي شيء ، همه الأول والأخير اصطياد الشغالات واستمالتهن إليه. وعلى العكس منه زميلاه "حمدان – وعقاب" الذين لا يهتمان بمثل هذه الأمور ، ويفرغان كل ما لديـــهما

---

[1] نجم المتوسط، ص٣٦ .

[2] المصدر نفسه ، ص٨١ .

[3] المصدر نفسه ، ص٨٠.

[4] المصدر نفسه ، ص٨١ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

من طاقة وحيوية في العمل الحزبي، مع فارق بسيط ، هو أن حمدان متشدد في ولائه للحزب، أما عقاب فهو على خلاف دائم مع الحركة حول بعض الممارسات ، والمبادئ التي تنادي بها.

إن حمدان يندفع بكل ما لديه من طاقة وجهد لتنفيذ ما تطلبه منه القيادة حتى وإن كان يعرف مسبقاً أن هذا الأمر لن يلقى قبولاً لدى معظم الأعضاء ، فهو يعرف أن العديد من الأعضاء متذمرون من غرق الحركة في التنظير والخطابات ويطالبون بإلغائها. ومع ذلك يتجه إلى ترويج شعار "فوق الصفر وتحت التوريط" ويطلب منهم – الأعضاء – أن يلخصوا كتاب – ما العمل – مع علمه أنهم قد لخصوه العديد من المرات . وحمدان ونتيجة لتزمته وولائه الشديد للحركة يرفض أي انتقاد موجه لها، حتى لو كان من قبل أعضائها ، ولا يتورع عن وصفهم بالمتآمرين على القيادة ، ففي إحدى الاجتماعات قام الأعضاء بتوجيه انتقادات إلى القيادة، فما كان من حمدان إلا أن أوقف الاجتماع باعتباره مسؤولاً عن الخلية معلنا:

- إنها مؤامرة على الحركة، الاجتماع موقوف... حتى تبت القيادة بوضعكم .[1]

وهكذا يتحول حمدان إلى ديكتاتور سياسي، إذا ما اقتضت الظروف، مخالفاً بذلك شعارات الديمقراطية والحرية التي تنادي بها الحركة.

أما عقاب فيبدو أكثر مرونة من حمدان، فهو قادر على الاعتراف بالخطأ وقبول التغيير، لقد أرقه اتجاه بعض الحركات نحو الفعل الثوري المباشر، ورأى ضرورة معاضدة هذه الحركة، في حين ترى القيادة أنها ما تزال غير مستعدة لذلك، مما أوقع عقاب في دوامة الاستمرار مع الحركة أو الانفصال عنها، وقد انعكس ذلك على نفسيته فصار شديد التوتر والقلق ، يشتم القيادة في كل موقف ومناسبة "ملعونة هذه القيادة" "إنهم يكذبون علينا ..." وفي إحدى الاجتماعات وبعد نقاش طويل أعلن فيه الأعضاء أن الحرب ورطة، قرر عقاب الانسحاب من الحركة:

- وهل الحرب ورطة.

- نحن نستعد ، وها هو الرفيق حامد اسأله، منذ شهرين وهو يدرب الخلايا التي يقودها.

---

[1] نجم المتوسط، ص٧٠-٧٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- نحن نستعد، أنا لا أنكر هذا ....وهم يعملون والفرق كبير جداً.

قال عقاب دون أن يتخلى عن توتره وأكمل وهو ينسحب:

- عندما يأتي دور السلاح أبلغوني.[1]

ينسحب عقاب من الاجتماع، ويختفي عن الأنظار فترة من الزمن، يعلم بعدها زملاؤه أنه قد انضم إلى الحركة الجديدة .[2]

وهكذا تجسد هذه المجموعة من الشخصيات جزءاً من عالم الشباب في فترة الستينيات حيث المتهور والمستهتر، والمندفع باتجاه رغباته وشهواته دون ضوابط أو حدود، والمنتمي والمتشدد في انتمائه إلى حدود الديكتاتورية والقمع، والمضطرب المتخبط بين التيارات السياسية التي تموج بها الساحة العربية .

أما أسلوب التعامل مع هذه الشخصيات ، فغالباً ما يتم عن طريق تقديم الكاتب تقريراً مفصلاً عن حياة الشخصية : صفاتها الجسمية، بعض صفاتها، أخلاقها ....

"اشتهر حمدان بنزقه ، فهو سريع الغضب، أستاذ في الهتاف والمشاغبة، ألثغ ... أبيض البشرة، بعيون عسلية واسعة، وشعر مسترسل ، يرتج وهو يهتف ، متوسط الطول ..."[3].

الشيء الوحيد الذي يدعنا الكاتب نكتشفه ومن خلال الحوار، هو انتماءات الأشخاص سياسياً، واتجاهاتهم الفكرية:

- ليلة البيان الأول ، وقف شعر بدني كله، شعرت أنهم يقومون بالعمل نيابة عنا ...

قفز حمدان وكأنه لدغ، اتسعت عيناه، وانتفخت أوداجه، وصاح غاضباً :

- إنهم يريدون توريط الرئيس في حرب لم يستعد لها ...

ذهب إلى المطبخ وكسر زجاجة، دون أن تتبدل ملامحه الغاضبة....

- سنختار طريقة وسطى .

قال حمدان وقصف وردة من الممر.

- لا توريط ولا تفريط .

---

[1] نجم المتوسط، ص٧٦ .

[2] المصدر نفسه، ص٧٦ .

[3] المصدر نفسه، ص٦٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- ماذا تقول ؟

- فوق الصفر وتحت التوريط.[1]

وعلى الرغم من أن "خضر" في "حافة النهر" هو أكثر الشخصيات حضوراً ، فإنه لا يمكننا إنكار الدور الذي تلعبه بعض الشخصيات – شريف وعزام – في تطور الحدث، وكشف غموض الجريمة . لقد خُصص لكل من شريف وعزام ، فصل من فصول الرواية الثلاثة عشر ، مع ظهورها في ثنايا الفصول الأخرى ، في حين يحتل خضر أربعة فصول "حافة النهر، التحقيق ، المصحة، القديس" إلى جانب ظهوره في ثنايا الفصول الأخرى. وعلى الرغم من التفاوت في حجم الحضور بين الشخصيات الثلاث، لا يمكننا إنكار الدور تقوم به الشخصيات في تطور الحدث والكشف عن مضمون الرواية .

أما الشخصيات الثانوية "سمير – ورد – زملاء السجن" فتبقى ملاصقة للشخصيات الرئيسية، وتدور في فلكها، دون أن يكون لها دور في تصعيد الحدث، أما الشخصيات الهامشية "اسكندر – سابا – والدة خضر .... فهي تقوم بأداء دور معين ثم تنسحب بعد ذلك.

وتتصف الشخصيات الرئيسية في "حافة النهر" بأنها أحادية الجانب ، فكل شخصية من هذه الشخصيات لها دور محدد لا تتجاوزه ، فخضر يمثل البراءة، والطيبة حتى حدود السذاجة. أما الضابط عزام فهو نموذج للإنسان الجشع الذي يسعى للحصول على المال بكافة الطرق، حتى يذهب ضحية لها والطبيب شريف نموذج السياسي الذي يسعى لتحقيق أهدافه السياسية بكافة الطرق والوسائل، حتى وإن كانت على حساب الناس، وحساب أعراضهم. والكاتب في تقديمه لهذه النماذج لا يهتم برصد الشخصية نفسها ، ولكنه يهتم برصد أعمالها وإسهاماتها التي تخدم الفكرة الأساسية للرواية ألا وهي "إدانة السلطة" دون الاهتمام بتقديم صفاتها الأخرى النابعة من ظروف الشخصية الاجتماعية والنفسية والفكرية والاقتصادية ، والتي تتفق مع تطور الحدث الدرامي في ذاته لخدمة الشكل العام فنياً. وللتدليل على ذلك يمكننا أن نتناول كل شخصية من هذه الشخصيات على حدة، ونبدأ بخضر:

---

[1] نجم المتوسط، ص٧٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد أراد الكاتب لهذه الشخصية "خضر" أن تكون ضحية من ضحايا السلطة التي تُطرب بيد من حديد دون تمييز بين المشاغب والمسالم – البريء والمدان، الظالم والمظلوم ....إلخ ، فخضر وهو ذاهب إلى المطار بعد ان انتهت إجازته الصيفية التي قضاها بين أهله، يعثر على جثة فتاة مقتولة ، فيخبر الشرطة عنها، التي تأتي لمعاينة الحادث وعندما تتأكد من صحة الخبر، تقوم باعتقال خضر والسائق الذي اصطحبه إلى المطار، ليتم التحقيق معهما.

وخلال الفترة التي قضاها خضر في السجن، وأثناء التحقيق معه، نتعرف على شخصية خضر التي تبدو مسالمة ولا علاقة لها بالسياسة لا من قريب ولا من بعيد، بل إن الكاتب في رسمه لمعالم هذه الشخصية المحايدة، قد وصل بها إلى حدود السذاجة والبراءة الطفولية ، التي لا تتناسب مع شخصية طالب جامعي يعيش وسط خلافات وصراعات لا حد لها.

فخضر يعيش في ملكوته الخاص الذي لا علاقة له بالعالم الخارجي ، كل ما يهتم به هو أن يكون صادقاً مع نفسه وخالقه، ومع الآخرين ، ومن هنا جاء تشبيه والده له بأنه يشبه يوحنا المعمدان، ولا ينقصه شيء ليكون نسخة عنه إلا "اللحية والعصا وقفطان واسع، حتى يدور في برية أريحا قرب نهر الأردن ليغسل أقدام التابعين ."[1] إن إيمان خضر بالقضاء والقدر جعله يرى في الجثة التي عثر عليها "امتحاناً من الله" ولا بد له أن يجتاز هذا الامتحان بنجاح ، مهما كانت الصعوبات أو العراقيل.

بعد أن يُبلّغ خضر الشرطة عن الجثة، يبدأ التحقيق معه، وهناك يبدو "حامد" إنساناً مغيباً عن واقعه، إلى الحد الذي لم يستطع معه أن يفهم المقصود من الجواب الذي أدلى به أحد السجناء الذين كانوا معه في الزنزانة عندما سألهم عن هويتهم .

- من أنتم ؟

تجاسر خضر وسأل الرجل الأشيب والمحامي وطبيب الأسنان.

- نحن سوريا.

بينت معالم وجهه أنه لم يفهم .

- نحن ضد الانفصال ... أنا شيوعي، وهذا بعثي ، والآخر وحدوي.

- وهل هذه الأحزاب في سوريا؟

---

[1] حافة النهر، ص١٨ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- هل تعرف باب توما .

هز رأسه موافقاً

- نحن مثل باب توما.[1]

.....

فمن غير المعقول – من الناحية الفنية على الأقل – أن يكون خضر طالباً جامعياً وغير قادر على فهم المقصود من الكلام- على الرغم من صراحة المتحدث ، واتجاهه اتجاهاً مباشراً في حديثه، دون لف أو دوران، حتى وإن لم يكن خضر منتمياً فعلياً إلى أي حزب سياسي. بل إن سذاجة خضر وقلة خبرته في التعامل مع العالم الخارجي، وجهله حتى ببعض الأمور التي تبدو بدهية بالنسبة لمثله، قد جعله يبدو في نظر البعض وكأنه شخص يتغابى. فخضر مثلاً يدرس في موسكو ولا يعرف ما المقصود بسأل "كي. بي. جي" لذلك فعندما سأله المحقق عنها، هز رأسه مبدياً دهشته، فهو أول مرة يسمع بهذا الاسم وتساءل بينه وبين نفسه ، "ترى أتكون هناك علاقة بين هذه الأسماء وبين الأماكن التي حددها الرجل الأشيب – يقصد باب توما- وسوق الحميدية – ومع ذلك سيجرب حظه ، يقول حامد :-

- أتعرف سوق الحميدية.

سأل خضر بفرح

- طبعاً طبعاً

لاحظ أن سؤاله لم يرق للضابط

- إذن سأقول بجرأة هل تعرف باب توما

- نعم

- أنهم هناك مثل النمل

- أتباعك

- لا ... أتباعك

---

[1] حافة النهر، ص٢٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- أيها الولد ، وتتغابى علينا.[1]

على هذا النحو تبدو شخصية خضر أمامنا ، ساذجة في سلوكها وتفكيرها، غريبة عن الأجواء المحيطة بها، وكأنها قادمة من عالم آخر – عالم ملائكي- لا علاقة له بالعالم الأرضي وما يدور فيه من صراعات ومشاحنات واضطرابات .

والكاتب في تقديمه لشخصية "خضر" لا يهتم بإعطائنا صورة عن ماضيه، بحيث نستطيع من خلال هذا الماضي تفسير سلوكه في الحاضر، فكل ما نعرفه عن ماضي "خضر" هو ما ذكره في التحقيق عن خطبته لابنة عمه نيفين – وعمل والده في صياغة الذهب وحبه "لبوظة سوق الحميدية، والفستق الحلبي والكنافة النابلسية، وأشهى طعامه هو اللحم"[2] فهذه المعلومات لا تلعب دوراً لا في تطوير الحدث العام ككل، ولا في تفسير سلوك خضر، ومن ثم فهي معلومات زائدة ، وتبدو كأن لا قيمة لها.

أما الطبيب شريف، فالكاتب لا يهتم بتحديد ملامحه الجسدية والنفسية نهائياً ، ويختصر حياته في تقرير لا يتجاوز نصف صفحة "الطبيب شريف خريج من جامعات الولايات المتحدة منذ ثلاث سنوات، .... نجح في تجنيد ثلاث فتيات لصالح شبكته ، كشرط لإجراء عمليات إجهاض لهن ، ... هو مهندس اغتيال ضابط في سلاح الطيران بحادث سيارة ...وبالعملية استطاع التخلص من رجل غير موثوق، هو قائد السيارة وقدمه لقمة سائغة لينال حكم المؤبد ...."[3].

والملاحظ أن التقرير السابق يركز على تقديم معلومات عن ماضي الشخصية وجميعها تؤكد انتماء شريف إحدى الشبكات واستغلاله لوظيفته لتجنيد بعض العملاء ودوره في التخلص من المعارضين. أي أن الكاتب لا يقدم لنا إلا جانباً واحداً من حياة الشخصية، مغفلاً الجوانب الأخرى من تلك الحياة. حتى إذا ما انتقلنا إلى حاضر الشخصية ، نجد أن الأمر لا يختلف، فالكاتب يعمل على تصوير وسائل شريف في اصطياد فريسة جديدة "الضابط عزام" من خلال مجالس اللهو والشراب والنساء.

---

[1] حافة النهر، ص٣٠ .

[2] المصدر نفسه، ص٣٥ .

[3] المصدر نفسه، ص٥٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والأمر لا يختلف كثيراً مع الضابط عزام، فالكاتب يحاول التركيز علـــى نقطـة ضعف عزام "حب المال" وكيف أن الطبيب شريف استطاع السيطرة عليه وتجنيـده مـن خلال نقطة ضعفه هذه:

قال له الطبيب :

- الهدايا مفتاح القلب

صمت وكله رغبة لمعرفة "المفاجأة"

- ومظهرك أيضاً.

- اتفقت مع الخياط على تفصيل بدلة بالتقسيط.

- ولماذا التقسيط ؟

- على قدر الحال ... يا سيدي .

- خذ ... ألف ليرة لتحسين وضعك .[1]

لقد ظلت شخصيات حافة النهر مجرد أداة حاملة للحدث وغير قادرة على أن تخلق لنفسها وجوداً خاصاً متميزاً ، كما أنها لم تستطع إقناعنا بوجودها مـــن خـــلال التـــبرير المنطقي والكافي لسلوكها ، ثم إن اقتصار الكاتب على تصوير جانباً واحداً من الشـــخصية جعلها تبدو ثابتة ونمطية لا نمو فيها.

أما أسلوب تقديم الشخصية فالملاحظ أن الكاتب كان حريصاً على تقديـــم تـــاريخ الشخصية في شكل تقارير، وأنه كان دائم التوجه لأفعالها ، إذا قامت بالفعل في الرواية ، حيث تعتمد الرواية بشكل كبير على الحوار، حتى أنه يكاد يوازي السرد .

أما فيما يتعلق بالشخصيات الثانوية أو الهامشية، فالكاتب لم يهتم بذكـــر تفـاصيل حياتها أو ملامحها. إذ تقتصر مهمتها على إضاءة بعض الجوانب في الحدث أو في حيـــاة الشخصيات الرئيسية، وعلى الرغم من أنها شخصيات مسطحة، فإن المؤلف يخفف مـــن قبضته على فعلها وقولها، مما يجعل قولها وفعلها يتسم في كثير من المواقف بقـــدر مـــن الحيوية.

أما رواية "عصافير الشمال" فقد حاولت أن توزع اهتمامها على الشخصيات جميعاً بالتساوي فلا تحظى شخصية باهتمام أكبر أو أصغر من شخصية أخـــرى. وهـــذا يبـــدو

---

[1] حافة النهر، ص٦١ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

متناسباً مع الفكرة التي تسعى الرواية إلى تجسيدها، "التحام الجماهير الفلسطينية من أجل الخلاص."

قسّم الكاتب روايته إلى ثلاثة فصول ،كان الفصل الأول بمثابة افتتاحية قدم من خلالها الحدث الرئيسي ، وعرفنا بظروف القرية وعاداتها ، كما التقينا بعدد من الشخصيات من خلال تصوير الكاتب لحادث المداهمة : " عند تقاطع الإسفلت مع الشارع الترابي كان "توفيق السعيد" يأخذ طريقه إلى المنزل ، ويدندن بأغنية "على الأوف مشعل ...."[1] واللقاء مع الشخصيات في هذا الفصل يبدو عابراً ، لا يتجاوز حدود الملامح الخارجية وبعض العادات الشخصية .

أما تقديم الشخصيات في هذا الفصل ، فإما أن يتم من خلال الحوار المتداخل بالسرد: "قلة ينادونه باسمه "أحمد منسي" ويختصرونه بلقب الفران ، النساء يقلن "أنه مؤدب وجميل" وأبو فارس يصفه "بالدينامو" أما خليل السيلاوي فيسميه بـ "أبو عقدة الشرس" وقد يتم تقديم الشخصية خلال الحوار:

أمام عزيز ياغي يتحول أحمد منسي إلى تلميذ أخرس يفتح أذنيه ولا يحاورك.

- دولة نظيفة من العرب ... هكذا إذن .

- حرب "٤٨" لم تنته بعد ... هكذا يكتبون، هذه أطول هدنة في التاريخ.[2]

في الفصل الثاني ، نتعرف على ردة فعل كل شخصية من الشخصيات ، ومن خلال ردة الفعل هذه نكتشف أن سكان القرية ينقسمون إلى معسكرين متناقضين:

المعسكر الأول: ويضم الغالبية العظمى من سكان القرية، وهم يتصفون بحبهم للأرض وتمسكهم بها، رغم كل الصعاب.

المعسكر الثاني: ويضم خليل السيلاوي، وأرناؤوط الأرناؤوطي، وعاشور عبدالهادي، ويشتركون في أنهم عملاء لكاتسمان ودولته، فقد باعوا الأرض مقابل حفنة من المال، أو جرياً وراء منصب. وفي هذا الفصل لا يهتم الكاتب بتقديم شخصيات جديدة، فجميع الشخصيات قد تم التعرف المبدئي عليها في الفصل الأول، ولا يهتم الكاتب إلا بتصوير ردة فعل الشخصيات إما من خلال الحوار:

---

[1] عصافير الشمال، ص١٩ .

[2] المصدر نفسه، ص١٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عندما دخلت ثريا أرناؤوط تحمل طبق العجين، فحملق غاضباً وقال كأنه يحكـــي مع أقراص العجين:

- قليل الشرف من يدعو كاتسمان في منزله.

لم تجب ثريا فغمزت امرأة:

- هذه إشاعة ضد أرناؤوط .

- إشاعة

قال بتحفز واستدار : لا يدعو الكبش إلا كبش مثله .

فاحمر وجه ثريا وقالت وهي تنسحب :

- ومن قلة ما يصح لكم .[1]

فالحوار السابق لا يكشف عن رفض أحمد منسي لحادث المداهمة، ولكنه يكشـــف أيضاً عن ترحيب أرناؤوط وابنته ثريا بقدوم كاتسمان وجنوده، فهما يعتبران ذلك غنيمـــة ومكسباً.

وقد يتم الكشف عن موقف الشخصية من خلال حديثها مع نفسها ، فـــأبو فـــارس يطوف البرية كل صباح متأملاً موجوداتها، ومستنطقاً لها: "الأصل زيـــت مشـــتعل فـــي صحن صخري، وفتيلة سراج في قبو صائدين ... نحوم حول دائرة الطباشير نلتقط أقدامنا والأقلام الملونة، فيبزغ عهد الجنة ليحلم، الجنة النائمة على سطح الكرمل"[2]

أما الفصل الثالث فيقسمه الكاتب إلى تسعة أجزاء، كل جزء يتحدث عن شـــخصية من شخصيات القرية : أ- كاتسمان ب- خليل السيلاوي

جـ – أرناؤوط الأرناؤوطي د- عاشور عبدالهادي

هـــ- محمود الراعي و- طارق أبو وردة

..... إلخ

إن عدم اهتمام الكاتب بشخصية دون أخرى. وتوزيع اهتمامه عليها جميعاً يشـــير إلى أن أية شخصية منها لم تكن مقصودة لذاتها، وأن البطولة لها كلها مجتمعة وليس لفرد واحد فيها. فعصافير الشمال من هذا المنطلق رواية ذات بطولة جماعيـــة، ولعـــل هـــذا

---

[1] عصافير الشمال، ص٤٦ .

[2] المصدر نفسه، ص٥٤ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يتناسب مع روح العصر الذي نعيش فيه، والذي اختفت منه ملامح البطل الفرد المتميز عن غيره، لتحل محلها روح الجماعة ، كما أن البطولة الجماعية تبدو متناسبة مع طبيعة الموضوع المطروح الذي يتناول قضية الاحتلال ، فالاحتلال ليس فرد أو مجموعة من الأفراد يمكن لفرد أن يتغلب عليهم بشيء من الحيلة، فالاحتلال جيش ودولة تعد بالملايين، ولا يمكن لشخص بمفرده أن يحارب هذه الملايين ، بل لا بد من اتحاد الجماعة وتضامنها مع بعضها البعض حتى يتم طرد الاحتلال وتحرير الأرض.

ولئن كنا في الفصل الثاني قد تعرفنا على ردة الفعل، فإننا في الفصل الثالث نتعرف على الأسباب التي جعلت هذه الشخصية أو تلك، تتخذ هذا الموقف أو ذاك. حيث يعود بنا الكاتب إلى ماضي الشخصية ويعرفنا بتاريخها الذي قد يتجاوز حدود ميلادها إلى تاريخ الآباء والأجداد. مروراً بالحاضر إلى المستقبل حيث نتعرف على الصعوبات والضغوطات التي تواجه الشخصيات نتيجة الوضع الحالي. وتبعاً لذلك فمن حقنا أن نتوقع تركيزاً على الداخل وتجاوزاً للزمان والمكان والحديث بأسلوب تيار الوعي، واستخدام التداعي والأحلام ... إلخ ولكننا لا نجد من هذا الكثير بل نجد بديلاً له الصورة التقليدية، فغالباً ما يعتمد أسلوب الكاتب في تقديم الشخصية على التقارير، التي قد تمتد إلى ثلاث أو أربع صفحات "توقف أنور محمود عن المشاركة في جني القطن في صفد، واقتنع بعد حملة نابليون على عكا أنه لن يجد منزلاً صالحاً للسكن، فعاد إلى القرية مستسلماً للإخفاق والخيبة، كان سعيد ينمو كالخنازير على النفايات ويكبر مثل شجرة برية، وقبل أن يصل إلى العاشرة توفي أبوه ...إلخ"[1] حتى شخصية كاتسمان الذي يبدو عصابياً فإن الكاتب يلجأ في تقديم شخصيته إلى أسلوب السرد المباشر "منذ طفولته كانت الأصوات لا طعم لها، أفواه تتحرك كورق الكرتون بلا حرارة أو رنين، هكذا تتحرك ، تفتح وتغلق، والصمت يلف المكان، لم يكن يسمع ما يقوله الناس أحياناً مع أن أجهزته السمعية ممتازة كما قال الطبيب ...."[2] فالكاتب يبتعد عن كل صور الفوضى الداخلية لمشاعر الشخصية في عالم اللاشعور ، مما جعل القارئ يشعر وكأنه يطالع تقريراً عن حالة مرضية، أكثر منه أمام شخصية روائية يجب تصويرها وتقديمها بشكل حيوي وأكثر إقناعاً وفي بعض الأحيان يتراجع هذا الأسلوب التقريري، ليتيح الفرصة للشخصية كي تقدم نفسها ،

---

[1] عصافير الشمال، ص٦٩.

[2] المصدر نفسه، ص٩٤ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فتتحاور وتناقش وتتذكر وتحادث نفسها ...إلخ "يغمض عينيه وينتظر جواباً، هـا مـاذا قالت؟ أمتأكدة أنت يا ثريا أنها قالت ذلك؟ لا ... ثريا ما الذي يذيب الشمعة؟. الزمـــن أم النار؟ أيهما يقتل الآخر – الذكر أم الأنثى؟ ... أنت أم هي...."[1].

والكاتب عندما يترك الشخصية تتحرك وتتحدث وتعبر عن نفســها، تبــدو أكــثر إقناعاً، وعلى قدر كبير من الحيوية ، أما حين يتدخل المؤلف بالشرح والتعليق فإننا نعــود إلى جو من الرتابة والمباشرة من جديد.

وعلى الرغم من نجاح المؤلف في إقناعنا بالبطولة الجماعية من خلال هذا البنــاء، فإن هذا الأسلوب قد جعل كل شخصية وكأنها منفصلة عن الأخرى، حيث تبدو الشخصية وكأنها الوحيدة التي تعيش وتتحرك وتفعل، وباقي الشخصيات في الظل بلا عمل ولا فعل ولا أعماق، يخرجها المؤلف إلى الوجود متى شاء، ويخفيها عنه متى شاء أيضاً ولا عمل لها إلا دور التابع للشخصية التي أراد لها المؤلف أن تكون شخصية رئيسية ، كمـــا أدى هذا البناء إلى انفصال الشخصية عن الحركة الداخلية للرواية، وخارجة عنها، ولم تتجــل بوصفها جزءاً عضوياً من البنية الروائية.

وإذا كان الكاتب قد استطاع إقناعنا بشخصية الوطني الذي يندفع بغريزتـــه إلـــى التمسك بأرضه والدفاع عنها، دونما حاجة إلى تبرير، فإنه لم يستطع إقناعنـــا بشــخصية الخائن وذلك عندما حاول إرجاع الخيانة إلى سببين اثنين:

١- إخفاق الإنسان في حياته "خليل السيلاوي"

٢- عدم الانتماء إلى الأرض فـ "أرناؤوط" تمتد جذوره إلـــى خــارج الأرض الفلسطينية ، نافياً بذلك وجود ما يسمى بالصراع الطبقي أو الداخلي ، الــذي يعد أحد الأقطاب الرئيسية في الصراع الوطني ، وقد كان من نتائج ذلــك أن بدت الشخصيات "الخائنة" غير مقنعة تماماً .

أما بالنسبة لطبيعة حياة الشخصيات في القرية، فإنها تبدو متشابهة فـــهي تعيــش الأسلوب نفسه ، والمشكلات نفسها ، وكذلك الآمال والطموحات نفسها، وذلـــك كنتيجــة طبيعية لطبيعة المكان الذي تعيش فيه الشخصيات ، والتي تبدو رتيبة ومتشابهة في كـــل شيء حتى في شكل البيوت وترتيبها وتنظيمها.

---

[1] عصافير الشمال، ص٨١ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ثالثاً: الزمن :

يعد الزمن من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا ما صنفنا الفنون الأدبية – زمانية ومكانية – كان الأدب فناً زمنياً، وكان القص هو أكثر الأجناس الأدبية التصاقاً بالزمن،[1] على اعتبار أن القص يرتبط بالإنسان، والإنسان كائن زماني أكثر منه مكاني. صحيح أن الإنسان لا بد من أن يعيش على بقعة محدودة، لكنه يعيش في الزمان أكثر من المكان، لأن حركة الزمان هي أكثر الحركات فعلاً في حياة الإنسان لأنها التعبير المباشر والحقيقي عن حركة الوجود ولأن الإنسان يشعر في كثير من الحالات بأن الزمن هو النول الذي ينسج وجوده إن لم يكن وجوده حصراً.

والمتتبع لمسيرة الزمن في الرواية لا بد أن يلحظ التطور الحاصل فيها، فلقد كان الروائي فيما مضى، يسرد أحداث روايته وفق مسير الزمن. الزمن يسير باضطراد إذن فحوادث الرواية ينبغي أن تسير مع الزمن باضطراد: يوماً بيوم، وشهراً بشهر، فليس له أن يبدأ الرواية من آخرها متقدماً نحو منتصفها ، منتهياً إلى بدايتها، حتى إذا ما تقدمنا في عقود القرن العشرين كان الأمر قد بدأ في التغير، حيث رفضت الرواية السير في تقديم أحداثها وفق الترتيب الزمني المضطرد.[2]

لقد أعرضت الرواية الحديثة عما يعرف بالزمن الخارجي – لصالح الزمن الداخلي حيث يمثل الزمن الأول الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية، في حين يشكل الزمن الداخلي الخيوط التي تنسج منها لحمة النص. لقد بدأ الروائيون يشكون في حقيقة الزمن الخارجي وواقعيته بالنسبة إلى حياة البشر النفسية، فالبشر يعيشون طبقاً لزمنهم الخاص المنفصل عن الزمن الخارجي الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص، ومن ثم فقد كان لزاماً عليهم أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه، لذلك تركوا معالم الزمن الخارجي والتفتوا إلى الزمن النفسي، وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري، وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة ، فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطراً من السنة.[3] لقد أصبحت النفس الإنسانية، شغل الروائيين أو البعد الثالث بعد بعدي الزمان والمكان، فتعين على الروائي أن يولي ظهره لقالب الرواية القديم ، فهو قالب فضفاض يمتد على رقعة من الزمن

---

[1] رينيه ويليك، نظرية الرواية، ت محي الدين صبحي،المؤسسة للنشر والدراسات، بيروت،١٩٨٧م، ص٢٢٤.

[2] فاضل السباعي، الزمن في الرواية لحديثة، أفكار، ع٩، سنة ١، ١٩٦٧م، ص٢٨ .

[3] بناء الرواية ، ص٤٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

طويلة، ولكنه سطحي لا عمق فيه، وأن يتجه نحو إيجاز الزمن، ليتاح له أن يهبط حتى قرارة النفس البشرية ليعريها ويكشفها. وزمن الرواية اليوم أسبوع أو أيام أو شهور ، لكنه رهيب بما يوسعه من الأمداء أمام حرص الروائي على كشف النفس، وهو في رصده لهذا الشعور الداخلي للشخصية ، يمزج ببراعة بين الماضي والحاضر والمستقبل، دون اهتمام خاص بزمن دون آخر.

إن أية عملية تحليل للبنية الزمنية للنص السردي تقتضي مراعاة المتتالية الزمنية على مستويين: أحدهما زمن الشيء المحكي، والثاني زمن القص ذاته، حيث إن هذه الثنائية هي المسؤولة عن جميع الانحرافات الزمنية الملاحظة في القص، فقد لا تستغرق عدة سنوات من حياة البطل مثلاً أكثر من جملتين في القصة ومن هذا المنطلق يمكن البحث في الزمن السردي من ثلاثة جوانب : [1]

١-علاقات الترتيب الزمني لتتابع الحوادث في الحكاية المقولة أو المروية وترتيبها شبه الزمني كما تُعرض في القصة، وهو ما أطلق عليه بوتور: تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين، فالروائي لا يستطيع أن يرتب الحوادث في خط متسلسل ومضطرد وبنفس ترتيب وقوعها[2]، حيث إن هذا الخط يقطع ويلتوي ويعود على نفسه، ويمط إلى الأمام، والى الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية سذاجة وبساطة، ذلك أن ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمني الأول للتعرف إلى ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها، فالتزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء ، لكشف بعض العناصر المهمة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق ولذلك كان التسلسل النصي للزمن في الرواية من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامة في الرواية.[3]

٢- علاقات الاستمرار المتغير لهذه الأحداث أو الأجزاء المروية وما يستغرقه من مدة تمثل طولاً معيناً في النص، أي أنها علاقات سرعة، فإدخال كل شيء

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب، وعلم النص، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦م، ص٣٨٦ .

[2] بحوث في الرواية ، ص١٠٠ .

[3] بناء الرواية، ص٣٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في رواية ما يبدو أمراً مستحيلاً، لذا فإن الكاتب مضطر أن يستخدم طرقاً متعددة لصرف النظر عن عجزه في قول كل شيء: مختصرات، قفزات فجائية في الزمن، حذف تسريع[1] ..... مما يؤدي إلى إحداث إيقاع زمني يختلف في النص يتراوح بين الإسراع والإبطاء، وبالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول النص قياساً لعدد أسطره أو صفحاته أمكن التوصل إلى تحديد أربع حركات من السرعة [2] هي:

أ- القفز : أو الثغرة، وذلك حين يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات أو أشهر مرت دون أن يحكي عن أمور وقعت. في هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع زمناً طويلاً، أما معادلته على مستوى القول فهو جد موجز أو أنه يقارب الصفر.

ب- الوقفة: أو الاستراحة وذلك عندما يسير النص دون أي حركة زمنية وهذا يتم غالباً في مقاطع الوصف، فالوصف غالباً ما يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها.

ج- المشهد: ويقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين ، وفي هذه الحالة تعادل مدة الزمن، على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها أو مدتها.

د- الإيجاز: أو التلخيص: وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر قليلة دون التعرض للتفاصيل .

٣) علاقات معدلات التكرار: أي احتمالات تكرار الحكاية في القصة بأشكال مختلفة.

---

[1] عالم الرواية، ص١٢٠ .

[2] تم الرجوع في هذه النقطة إلى بناء الرواية، ص٥٤، وتقنيات السرد الروائي ص٨٢، وبنية النص السردي، ص٧٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما بالنسبة لأبعاد الزمن فيمكن الإشارة إلى ثلاثة أبعاد :[1]

١-**البعد التاريخي**: يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، حيث أن التاريخ يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي ، ويتجسد الزمن التاريخي في القص الروائي في صور مختلفة منها استخدام الوقائع التاريخية التي تقع في الفترة الزمنية التي اختارها المؤلف إطاراً لروايته معالم على الطريق يستطيع القارئ أن يتعرف عليها كوسيلة الواقع الخارجي في النص التخييلي وهو ما يسميه بارت بالإيهام بالواقع .

٢- البعد الكوني: وهو إيقاع الزمن في الطبيعة، ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية ، وهو مفهوم غالباً ما يرتبط بأساطير الخصب، التي ترمز إلى أبدية الحياة وتجددها.

٣-البعد النفسي: وهو بعد مرتبط بالشخصية لا بالزمن ، حيث أن الذات تحتل الصدارة، ويفقد الزمن معناه الموضعي، ليصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية.

الزمن في أعمال "خلف" الروائية:

-١-

إذا كان الترتيب الزمني للأحداث الروائية يخضع في تسلسله وانتظامه لقوانين العالم الذي يتم تقديمه، بما فيه من تداخل وغموض واضطراب ، فإننا نجد أن الأزمان في "نجم المتوسط" لا تتداخل مع بعضها، فيحل الماضي مكان الحاضر، أو يتوازى زمانان في حركة واحدة، فالحاضر في "نجم المتوسط" لا يحمل عبء الماضي وجراحه بحيث تنوء الشخصيات بأثقال من الهواجس، والذكريات ومشاعر الانفصام، وإنما يأخذ الزمن موقعه من السياق متحدداً بحركة الشخصيات وتنقلها. ويمكن إرجاع ذلك إلى انصراف الكاتب لتقديم صورة عن واقع المجتمع قبيل هزيمة حزيران، دون أن يحاول تصوير تأثير هذا الواقع على شخصياته فالشخصيات في "نجم المتوسط" لا تعاني من أزمة فكرية أو نفسية، وليس لها مشكلاتها الخاصة التي تتناقض من خلالها مع ماضيها، فهي متصلة مع الماضي ، من حيث استمرارها على انتمائها الطبيعي الكادح، ومتناقضة معه من حيث

---

[1] بناء الرواية، ص٣٢ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الهموم والمشاعر والتطلعات ، كما أن هذه الشخصيات تتسم بالبساطة وعدم امتلاك هموم وأفكار خاصة بها أو بعيدة عن الهموم والأفكار السائدة بين عموم الطبقات المعدمة.

تبدأ الرواية و"حامد الخالد" داخل الطائرة يسمع النداء الآتي: "يرجى ربط الأحزمة والبقاء في المقاعد"[1] فالرواية على هذا تبدأ من لحظة الانتقال من عالم إلى آخر – من عالم الماضي– المخيم والأحلام – إلى عالم المستقبل. وإذ تبدأ الرواية من لحظة هي الوسط بين عالمين ، فالقارئ لا يعلم شيئاً عما حدث أو ما سيحدث، لذا فإن القطع أو الرجوع إلى الوراء ، يبدو أمراً لا مفر منه، لتقديم بعض المعلومات التي تفسر سير القص: من هو حامد الخالد؟ ولماذا يسافر إلى مصر؟ ..... إلخ من الأسئلة التي من الممكن أن تدور في ذهن المتلقي والتي تتعلق بماضي الشخصية.

تتصف البداية في "نجم المتوسط" بكثافة زمنية كبيرة، حيث أن الكاتب يحشد فيها ماضياً طويلاً في حيز قصصي قصير نسبياً – من طفولة حامد إلى اليوم الذي يسبق سفره إلى القاهرة ، نتعرف خلالها على حياة حامد في المخيم وآماله وطموحاته ... وفي هذه البداية يمزج الراوي بين الماضي والحاضر، فهو يتابع حامد وهو داخل الطائرة، وفي نفس الوقت يدخل في هذه المتابعة بعض عناصر الماضي: "بحركة عفوية تطلع إلى النافذة وتمتم: أبي اغفر لي لقد خذلتك". في طفولته المبكرة ، كان محط إعجاب أبيه، إذ يحضر له "المريول" الأبيض، ويعده أن يكون طبيباً في المستقبل، وكل أولاد الحارة اختاروا مهن آبائهم إلا هو، ظل ينتظر هذا الوعد دون جدوى."[2] فالخط الزمني في المطلع يبدو متعرجاً، فهو تارة يتجه نحو الحاضر وتارة يتجه نحو الماضي ، كما أن الأحداث الزمنية نفسها لا تسير وفق تسلسل زمني منتظم، ولكنها تتعرض لنوع من الذبذبة الزمنية ، ماضٍ قريب "اليوم الذي يسبق يوم السفر" ثم ماضٍ بعيد هو طفولة حامد، ثم ماضٍ وسط هو فترة الصبا الأولى[3] ... وهكذا ...

لقد لجأ الكاتب في مطلع "نجم المتوسط" إلى التلخيص والإيجاز ، فلا يختار من الأحداث إلا ما يساعد على إعطاء خلفية عامة عن العالم الذي يعيش فيه حامد ، لذا فقد كان الإيقاع الزمني في المطلع سريعاً يطوي السنوات في سرعة نصية كبيرة.

---

[1] نجم المتوسط، ص٦٠ .

[2] المصدر نفسه، ص١٠ .

[3] المصدر نفسه، ص٦، ١٠، ٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يسير مجرى الأحداث من الناحية الزمنية بعد ذلك في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً مضطرداً، حيث يعتمد الخطاب الروائي في تقديم متنه السردي على التعاقب الزمني للأحداث ، لا على التسلسل السببي لها، لذا يفتقر العمل إلى الحبكة بمعناها التقليدي وتنهض العلاقة بين المقاطع السردية على العلية الزمنية لا على الإزاحة الزمنية: مغادرة حامد المطار، استقلاله التاكسي إلى البنسيون ، التعرف على رواد البنسيون، البحث عن سكن جديد، الانتقال إلى بيت أم صابرين، بدء العام الجامعي والذهاب إلى الجامعة والتعرف على الزملاء ... وهكذا حتى نصل إلى اللحظة الأخيرة ، لحظة الشعور بمرارة الهزيمة. فالأحداث تبدو وقائع متناثرة ، لا ترتبط فيما بينها بعلاقات سببية كما أنها لا تهتم كثيراً بالعلاقات التي تربط أفعال الشخصيات .

لا يقف هذا التسلسل الزمني المضطرد ليعود إلى الوراء – الماضي- إلا في حالتين:

الأولى: دخول شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث، عندها يلجأ الكاتب إلى استخدام تقنية الاسترجاع ليقدم لنا نبذة عن سلوك الشخصية وأهم المحطات في حياتها: "..... وفوق كل ذلك يتسم سلوكه بالمبادرة والحيوية والتفاعل وهو يرفض مقولة الانتظار لاكتمال التجربة، فرغم ضيق اليد، وعسر وضعه المالي، فلا يوجد مكان جميل عصي عليه ....."[1] وعلى الرغم من أنه يفترض أن تزداد مساحة الحاضر – وتتناقص مساحة الماضي أو استرجاعه كلما تقدم النص[2]- فإن رواية "نجم المتوسط" تظل حتى ما قبل نهاية الرواية تعتمد على أسلوب الاسترجاع نظراً لاستمرارها في إدخال شخصيات جديدة حتى ما قبل نهاية الرواية بقليل .

والثانية : أن تكون عناصر الماضي التي يدخلها الكاتب من نوع خاص ، فهي عناصر متكررة من الماضي إلى الحاضر في شكل عادة وروتين يتكرر كل يوم، وغالباً ما يستخدم الكاتب للدلالة عليها لفظة عادة ، عاداته :

"هذه ليست عادة حامد الخالد-" "ولهذا الشاب عاداته الخاصة جداً"[3]

ولما كان من الصعب على الراوي أن يذكر كل التفاصيل التي تقع في إطار الفترة الزمنية التي يعالجها – التي تمتد حوالي سنتين قبل الهزيمة – فقد لجأ إلى تقنيات متعددة

---

[1] نجم المتوسط ، ص٧٢ .

[2] بناء الرواية، ص٣١ .

[3] نجم المتوسط، ص٢٠-٢٣ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لتجاوز هذه الإشكالية. إذ اعتمد خطابه في بناء زمنه السردي على حذف المراحل غير المهمة من حياة الشخصيات، والقفز على الفترات الميتة من زمن السرد، ودون حرص على تلخيصها بسطر أو بضعة أسطر، ومن ذلك تغاضيه عن ذكر الفترة الزمنية التي سافر فيها حامد إلى الأردن لقضاء الإجازة الصيفية، حيث انتهى الفصل الأول بركوب حامد الطائرة، ليبدأ الفصل الثاني بعودته إلى الغرفة التي يستأجرها في بيت أم صابرين بعد عودته من السفر .

وإذا كان الحذف قد أدى إلى تسريع الإيقاع وحركة السرد، فإن المقاطع الوصفية التي خصصها الكاتب لوصف الطبيعة أو بعض معالم المدينة .... قد أدت إلى تعطيل السرد وتوسيع زمنه على حساب القص ، مما أدى إلى إحداث نوع من الترهل في بنية النص خاصة وأن المشاهد الموصوفة المشار إليها لم تقدم من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات وإنما قدمت من خلال رؤية الراوي العالم بكل شيء. "... غبش هلامي على امتداد الأفق، يمنح الوادي السحيق لمخيم بلاطة ملامح لم تكن فيه، نتوءات خارجة لتوها من غبار بركاني ، ورجل ما بأنف طويل ، يحلق مثل نسر بانسيابية ... في الأيام المشمسة تغرق الممرات الموصلة إلى الوادي بأشجار اللوز، فلا تظهر ...."[1]

أما تقنية الزمن الموازي فقد استخدمها الراوي بكثرة لبناء المشاهد الحوارية، حيث تساوي زمن القص مع زمن الوقائع. أما تقنية التلخيص فإنها في "نجم المتوسط" تبدو محصورة بالاسترجاع ويمكن تفسير ذلك بما يلي :

١-أن الكاتب يتبع في بناء نصوصه الروائية، الزمن الواحد – الحدث الواحد، الذي نادراً ما يجاوز الساعات ، فمثلاً النص الأول من الفصل الثاني هو زمن استقبال أسرة أم صابرين لحامد – أما النص الثاني فهو زمن المسافة من منزل حامد إلى منزل صديقه حمدان بالحافلة – والنص الثالث : زيارة حامد لحمدان في منزله. فالمسافة الزمنية التي تغطيها النصوص في "نجم المتوسط" محدودة في بضع ساعات، وقلما تجاوزتها إلى أكثر من ذلك، ومن ثم تقل الحاجة إلى تقنية التلخيص .

٢- أما السبب الثاني لارتباط التلخيص بالاسترجاع ، فعائد إلى كثرة الشخصيات في "نجم المتوسط" التي لا يستطيع الكاتب معها معالجة كل شخصية معالجة

---

[1] نجم المتوسط، ص١٣-١٤ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تفصيلية فاقتصر على تقديم ملخص لحياتها، نتعرف من خلاله على ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى.

أما أبعاد الزمن في "نجم المتوسط" فيمكن تصنيفها في خانتين رئيسيتين هما:

أ- البعد التاريخي: حيث وظف الكاتب حدثاً تاريخياً يقع في إطار الفترة الزمنية التي يعالجها ، وهي المظاهرات التي حدثت في القاهرة عقب هزيمة حزيران، وذلك من خلال مشاركة الشخصية الرئيسية -حامد- في تلك المظاهرات، "لا يدري كم من الوقت مضى في محطات منشية البكري، والعباسية والدمرداش والأزبكية والعتبة هتف مثلهم، غنى بكل قوة وانفعال، وبكى من الفرحة مرات عديدة، بكى وحده، ...." وقد ساعد هذا التوظيف على إحداث نوع من الترابط بين الحياة الشخصية الخاصة، والحياة الخارجية العامة.

أما الإشارات التي تشير إلى هذا البعد التاريخي فتتمل في :

١-الحوار المباشر للشخصيات عن هذه الحرب:

- الحرب واقعة لا محالة.
- هذه حقيقة.
- وسنكمل هذا الصيف في حيفا.[١]

٢- أو من خلال ذكر بعض التفصيلات المتعلقة بالحرب - ومن خلال الحوار أيضاً :

- قائد القوات المشتركة سافر إلى عمان.
- أغلق الرئيس مضائق تيران.
- الضفة سقطت .[٢]

ب- البعد النفسي: وهو بعد قلما لجأ إليه الراوي في نجم المتوسط، وذلك لعدم اهتمامه بتصوير أثر الأحداث على الشخصيات. يصف الراوي حالة حامد أثناء مشاركته في المظاهرات "هكذا يستعير من الوجوه المحتقنة غضباً، فتيله ينير بها نفسه، فتحرقه الاشتعالات الحارة الصاعدة من جسده إلى رأسه،

---

[١] نجم المتوسط، ص١٦١-١٦٢ .

[٢] المصدر نفسه، ص١٦٢، ١٦٤، ١٧٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرغمه الوهج المتصاعد على البكاء فتزداد ناره اشتعالاً ...." والملاحظ هنا أن الكاتب لم يلجأ إلى استخدام المونولوج للتعبير عما يعتري حامد من مشاعر، متكفياً بالاستعارات والتشبيهات.

- ٢ -

في رواية "حافة النهر" وكما في رواية "نجم المتوسط" يشكل الحدث التاريخي المتمثل في الانفصال بين مصر وسوريا – خلفية عامة لأحداث الرواية ووسيلة للحكي، كما تتحدد من خلاله مواقف الشخوص في الرواية وأبعادها. وقد تم التعرف إلى هذا الزمن من خلال الحديث غير المباشر لبعض الشخصيات عن هذه الفترة:

- أتريدون إنقاذ هيبة الرجل الأسمر كما تسمونه في المظاهرات .[1]

أو من خلال الحديث المباشر:

- هذه أول جريمة بعد أن قضينا على دولة عبدالناصر.[2]

قسّم الكاتب روايته إلى ثلاثة عشر فصلاً ، لكل فصل اسمه المستمد إما من المكان أو الشخصية ، أو الحدث. وترتيب الأحداث في الرواية لا يتم وفق التسلسل الزمني لحدوثها ، ولا وفقاً لقانون السببية، وإنما يعتمد على أسلوب السرد البوليسي – إن جاز القول– الذي يعتمد التشويق والإثارة – حيث الحدث– جريمة قتل – قد تم وانتهى وعلينا اكتشاف ملابساته وحقائقه، من خلال التحقيقات والتحريات.

تتحرك فصول الرواية في اتجاهين: الماضي والمستقبل – انطلاقاً من الحاضر– لحظة اكتشاف خضر للجثة. ولو دققنا النظر في الاتجاه العام في الفصول الثلاثة الأولى لوجدناها تتجه نحو الأمام المستقبل في حين يغلب على الفصول الأخرى المزاوجة بين الماضي والمستقبل .

يبدأ الفصل الأول من لحظة في الحاضر هي اكتشاف الجثة من قبل خضر وسمير السائق، ثم تأخذ الأحداث في الاتجاه إلى الامام، حيث يقوم خضر بإبلاغ الشرطة عن الحادث، ثم قدوم الشرطة لمعاينة المكان والتحقق من صحة البلاغ، وبعد التأكد من وقوع

---

[1] حافة النهر، ص١٣ .

[2] المصدر نفسه، ص٢٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجريمة يتم اعتقالهما – خضر وسمير– وإيداعهما السجن، ليبدأ التحقيق معهما في الفصل الثاني والثالث.

في هذا الفصل – الأول – لم ترتد الأحداث إلى الوراء إلا مرة واحدة، وذلك من خلال استرجاع خضر لأحداث اليوم السابق لسفره، فخضر متردد أيذهب إلى الشرطة ويبلغها بما شاهد ، أم أنه يصمت ويكمل سفره، وهنا تلح عليه صورة والده الذي يرى فيه صورة القديس الذي يهب نفسه للآخرين دون مقابل أو عطاء.[1]

في الفصل الثاني: ننتقل إلى مرحلة التحقيق مع "خضر" وتبدأ بمقدمة تمهيدية عن وضع سمير وخضر داخل السجن الجماعي، لتبدأ بعد ذلك المواجهة بين السجين – خضر– والسلطة ممثلة بالضابط عزام ، وعملية المواجهة تسير وفق المراحل التالية :

١–يبدي المحقق قدراً من اللين في البداية مع سجينه ، حيث يعلمه أن الأمر "يتوقف على تعاونه معهم" ثم يبدأ بتوجيه الأسئلة إلى خضر.

٢–نتيجة لتكرار خضر عدم معرفته بالفتاة وإنكاره للتهم المنسوبة اليه، يثور الضابط ويلجأ إلى استخدام أساليب التعذيب التي تتفاقم حدتها كلما تقدم التحقيق، حيث يبدأ بالصفع وانتهى بما يسمى الفروج.

٣–يعاد خضر إلى الزنزانة، ليبدأ التحقيق معه في اليوم التالي، حيث يحاول المحقق انتزاع اعتراف من خضر، بخط يده بأنه هو الذي دبر الحادث، ولكن "خضر" ينتبه للأمر ويرفض ذلك ، فيتم اقتياده إلى غرفة بها ثلاثة رجال انهالوا عليه ضرباً، لينتهي الفصل بإعادة خضر إلى الزنزانة وهو شبه مغمى عليه. والملاحظ أن الرواية لا تهتم كثيراً بصور التعذيب وبيان تأثيرها على السجين، بل تكتفي بوصف مباشر للأسلوب المستخدم: "قادوه إلى غرفة بها ثلاثة رجال، يحمل كل واحد منهم سوطاً ويستعدون للضرب، أصبح داخل المثلث كرة تدور على أضلعه وتصطدم بالسياط حتى وقع مغشياً عليه، فدلقوا عليه دلو ماء مع ملح، ورموه في العنبر"[2]

---

[1] حافة النهر، ص١٨ .

[2] المصدر نفسه ، ص٣٧ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

توقف الزمن الحاضر مرة واحدة، مرتداً إلى الوراء – في هذا الفصل – من خلال **تقنية الاسترجاع**، والتي استدعتها لهفة السجناء على خضر إثر عودته من التحقيق، حيث تذكر لهفة والدته عليه وحنينها الدائم إليه وهو في غربته.[1]

وإذا كان التحقيق مع خضر قد استغرق أكثر من جلسة فإن التحقيق مع سمير لم يستغرق إلا جلسة واحدة في الفصل الثالث، حيث اعترف سمير بكل ما لديه من معلومات حول الشبكة التي ينتمي إليها وعناصرها ونشاطها ووسائلها المستخدمة ومن خلال تقنية الحوار، وعندما انتهى الضابط عزام من استجواب سمير اصطحبه معه إلى عيادة الدكتور "شريف" "الرأس الأكبر للشبكة"[2] حيث قام بمداهمة العيادة، وهو يقوم بعملية إجهاض لإحدى الفتيات.[3]

والفصل الرابع يعود بنا الكاتب في الفصل الرابع إلى نفس اليوم الذي قتلت فيه الفتاة، ولكن في مكان آخر – هو منزل والدها– حيث نتعرف إلى الظروف الغامضة التي اختفت فيها، وإبلاغ الشرطة عن اختفائها، ثم تعرفهم على الجثة في اليوم التالي، وموت والدة الفتاة إثر سماعها بمقتل ابنتها. وفي الفصل الخامس المعنون بالطبيب يعود الراوي إلى اللحظة التي انتهى عندها الفصل الثالث "مداهمة عيادة الدكتور شريف" حيث نتعرف إلى شخصية هذا الطبيب المتمكن من خلال التحقيق، وعلى وسائله وطرائقه في اصطياد الفريسة من خلال تلخيص الراوي العارف بكل شيء لحياته. كما نكتشف أن مقتل الفتاة كان مدبراً من قبل جماعته، وذلك من خلال حديثه مع أحد عناصر شبكته في لحظة متقدمة:

- المهم أنت ماذا فعلت.
- دسسنا ورقة تحت عقب الباب
- أكان في البيت؟
- نعم قلنا له "حياتك في كفة والتقرير في الكفة الأخرى، الفتاة قتلت في حادثة اغتصاب[4] ..... .

---

(1) حافة النهر ، ص٣٣ .

(2) المصدر نفسه، ص٤٤.

(3) المصدر نفسه، ص٤٤.

(4) المصدر نفسه، ص٥٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وباقي الفصول – من السادس وحتى الثالث عشر– تسير على الوتـــيرة نفســها.

نتعرف على واحدة من شخصيات الرواية – ماضيها، حاضرها، تعليمها وســلوكياتها ... إلخ ونكتشف من خلالها حقيقة من حقائق هذه الجريمة الغامضة ، أي أن كل شخصية تسد ثغرة من الثغرات الموجودة في هذه الجريمة، حتى نصل إلى الفصل الثالث عشر والأخير والذي بنهايته ، نكون قد توصلنا إلى كشف الغموض المحيط بمقتل الفتاة .

ومن خلال ما سبق نجد أن الراوي لم يورد الأحداث متتابعة وكاملة مرة واحــدة، بل كان يروي طرفاً منه، ثم ينتقل إلى طرف آخر في حدث ثانٍ، وثالث ثم يعـــود إلـــى الأول لرواية طرف آخر منه، فمثلاً نتعرف على أهل ياسمين وظـــروف اختفائـــها، وأن قتلها كان نتيجة لخطة مدبرة ، ولكن لماذا تم اغتيالها هي بالذات، فهذا أمر يظل غامضـــاً حتى الفصل الثاني عشر، حيث نتعرف على شخصية "ياسمين" من خلال الاسترجاع حيث يتم الكشف فيه عن حقيقة "ياسمين" . وهكذا يتم تقطيع أحداث الرواية ، كل جـــزء فـــي مكان، وهذه العملية قد جعلت نسبة التشويق في الرواية أعلى من لو أنه أوردهـــا علـــى الطريقة التقليدية، حيث يظل القارئ متشوقاً لمعرفة تتمة الحدث ولكنه، يقرأ طرفـــاً مـــن حدث آخر، ثم ينقطع عنه فيتشوق إلى تتمته وهكذا يبقى القارئ متعلقـــاً بالروايـــة حتـــى النهاية.

ولما كان الراوي يعتمد على أسلوب التحقيق ، في تقديم مضمون روايته، فقد كان من الطبيعي أن يسيطر الزمن الموازي على الرواية من خلال استخدام تقنية الحوار حيث نشاهد الشخصيات أمامنا وهي تتحرك وتنبض بالحياة.

أما تقنية التلخيص فقد استخدمها الكاتب كثيراً عند تقديم الشخصيات الروائية فـــي حين قل استخدامها في تقديم الأحداث، وذلك لقصر المسافة التي تعالجها أحداث الروايـــة والتي لا تتجاوز السنتين. لقد قام الراوي باستخدام تقنية التلخيص عند تقديم العديـــد مـــن الشخصيات منها شخصية "الطبيب شريف خريج جامعات الولايات المتحدة الأمريكية منـــذ ثلاث سنوات ... ما يلمسه الناس من تعاطفه معهم من إعفاء الأغلبية من أجرة الكشـــف وفي تقديم بعض الأدوية مجاناً، نجح في تجنيد ثلاث فتيات لصالح الشبكة"[1] . واســـتخدم الراوي التلخيص مرة واحدة كتقديم عام يدخل منه إلى المشهد أو الحدث ، كما في الفصل الثاني ، حيث قام الراوي بتلخيص الأحداث التي جرت داخل السجن الجماعي، وقبل البدء

---

[1] حافة النهر، ص٥٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بعملية التحقيق مع سمير وخضر "تدخل ثلاثة من السجناء ، وأنقذوا خضراً من يدي سمير الذي حاول خنقه "... حتى السجناء لم يصدقوه[1] . ويتوقف السرد نتيجة لجوء الكاتب إلى استخدام الوصف في مواضع متعددة إما لوصف بعض الأماكن، أو لوصف بعض أساليب التعذيب المتبعة في السجن.[2]

وتتباطأ حركة القص من خلال لجوء الراوي إلى استبطان ذات الشخصية من خلال المونولوج الذي دار في نفس خضر عقب استرجاعه لشريط ما حدث، وتبينه أنه لم يقترف خطأ:- "فلماذا يرمونه في السجن إذاً؟ ولماذا يقطعون عليه دراسته الجامعية؟ لماذا رفضت إدارة السجن أن يتصل بأهله هاتفياً ويبلغهم أين هو؟ ....."[3] فالمونولوج وقد جاء على صيغة سؤال يكشف عن الحيرة التي يعيش فيها خضر، وعن محاولته الوصول إلى الحقيقة من خلال الإجابة على هذه الأسئلة.

وإذا كان من المفترض أن يبطأ الإيقاع الزمني كلما توغل الراوي في استبطان الذات، فإن سيطرة الراوي العليم بكل شيء حتى عن مشاعر الشخصيات قد أفسدت ذلك "فقد خضر الإحساس بالزمن، حتى ساعة اليد هشمها بالجدار وسحقها تحت حذائه، وصارت الأوقات وقتا واحداً، يمتاز بالظل والرطوبة ، مواعيد الطعام صارت دالته إلى الزمن، فالوجبة الثالثة هي العشاء، حيث يبدأ الليل فلا يضيف جديداً إلى العنبر"[4] فالنص السابق يعبر عن بطء الزمن واستوائه عند السجين، والشعور بالزمن إحساس داخلي ذاتي يحتاج إلى لغة الصور أي السرد الذاتي، ولكن الراوي العليم يجعل هذا الزمن سريعاً وجافاً وميالاً إلى الوصف التقريري لا يشد المرء ولا يقنعه بالشيء المسرود.

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاعت الرواية الوصول إلى قلب قارئها وعقله من خلال الشكل الذي اختاره الكاتب لروايته والذي يتلاءم مع طبيعة الموضوع والمضمون المطروحين .

---

(1) حافة النهر، ص٢٧ .

(2) المصدر نفسه، ص٦٧، ٩٧، ٩٨، ٨١ .

(3) المصدر نفسه، ص٢٧ .

(4) المصدر نفسه، ص٣٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الزمن في عصافير الشمال واللحظة المتجددة:

أما في عصافير الشمال فثمة اهتمام كبير بكسر منطق الزمن وحركتـــه، حيـث تتشابك اللحظات، وتتداخل الأزمنة وتتعقد ، ولا يخلو هذا التشابك والتداخل مـــن معنـــى ووظيفة دلالية، تتكشف عبر القراءة المتأنية والفاحصة ومنطلقة من مفهوم للفترة الزمنية. فإذا كانت الفترة الزمنية بالمفهوم التقليدي ذات بنية مغلقة تبدأ من نقطة زمنيـــة معينـــة، وتنتهي عند نقطة زمنية معينة، فإنها في "عصافير الشمال" تغدو بنية مفتوحة، أو هي فترة تستكمل سماتها، لذا فهي في تحول مستمر ودائم . فليس هناك زمن كلي بل زمن جزئـــي لا يدعي لنفسه اكتمالاً لا نهائياً، ويستطيع أن يسمح بعكس الزمن وتداخلـــه[1]. فـــالزمن الحاضر لا يتحدد بكونه اللحظة الآنية فقط، بل هو تراكم الأيام والشهور والسنين ، علـــى اعتبار أن ما سبق علة لما لحق، أو أن اللاحق كان على ارتباط بالسابق، أمـــا المســـتقبل فهو الزمن الذي ينبثق من لحظة القلق التي تقتحم حياة الفرد أو الجماعة ، أو هو النتيجـــة التي تتشكل من تشابك الماضي بالحاضر، ومن هنا تأتي أهمية الماضي فهو الركيزة التي ننطلق منها إلى الحاضر والمستقبل.

وتأكيداً لهذا المفهوم فقد غاب التحديد الزمني الدقيق عن نسيج النص والذي يتحـدد بالتمفصلات الزمنية الكبرى، لتحل محلها التمفصلات الزمنية الصغرى، حيـــث اعتمـــد الخطاب في بناء الزمنية النصية على مؤشرات فيزيائية كشـــروق الشـــمس وغروبـــها، وهبوط الليل، الشتاء سقوط المطر"[2] .... إلخ .

لكل فصل من فصول "عصافير الشمال" الثلاثة بناؤه الزمني الخاص، الذي يعضد ما قبله ويمهد لما بعده، لذلك سنحاول أن نتناول كل فصل على حدة.

الفصل الأول والمعنون بـــ "عباد شمس" هو بمثابة الافتتاحية التي نتعـــرف مـــن خلالها على الخلفية العامة للرواية، وفيها يرتبط السرد بالحاضر والمـــاضي معـــاً، يبـتدأ الفصل بالحاضر وينتهي بالحاضر ، ولكنه يتوقف مرتداً إلى الوراء إلى الماضي.

الزمن الحاضر في هذا الفصل قصير نسبياً، يبدأ بدخول دبابات كاتسمان القريـــة وذلك عند تساقط شمس الظهيرة على بيوت القرية، وينتهي بجنازة كل من الطفل عيســـى

---

[1] الراوي، الموقع والشكل، ص٢٢٤ .

[2] عصافير الشمال، ص١٠، ١١، ٨٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشاب "عزيز ياغي" اللذين استشهدا على يد جنود الأعداء عند غروب الشمس. فالزمن على ذلك لا يجاوز عشر ساعات على أبعد تقدير. وعلى الرغم من قصر هذه المسافة الزمنية إلا أن الكاتب حاول إيهام القارئ بواقعية الزمن واتساعه وتواليه من خلال تركيزه على تفصيلات اللحظة؛ فالزمن في هذا الفصل يسير في أكثر من اتجاه أفقي، مما أعطى الكاتب فرصة ليطلعنا على تفصيلات دقيقة يتزامن بعضها مع البعض الآخر، ويتعاقب بعضها الآخر، ولكن كيف استطاع الراوي أن يتوصل إلى ذلك؟

لعل ذلك ناتج عن طبيعة العالم الروائي في "عصافير الشمال" ، فالراوي لا يهتم بتقديم عالم محدود يتحدد من خلال شخصية بعينها، أو من خلال مجموعة من الشخصيات، إن عالمه هو عالم القرية المليء بالأحداث والناس والأماكن والأفعال.

يحدثنا الراوي في البداية عن مشاهدة الأهالي لدبابات العدو من بعيد، وما صاحب ذلك ممن اضطراب وفوضى ، ثم ينتقل في المقطع التالي إلى لحظة متقدمة ليحدثنا عن موقف بعض شخصيات القرية من عملية المداهمة بعد خروج الجنود ، ثم يرتد إلى الوراء في المقطع التالي ليعود إلى لحظة المداهمة نفسها، ودخول الجنود إلى منزل "أم عيسى" ومحاولتها الدفاع عن ابنها ومنزلها ، بكل ما أوتيت من قوة ".... إحكام إغلاق باب الحوش وباب الغرفة، احتضانها لطفلها، ضغطها على كاحله كلما حاول التملص – إغلاقها لفمه، توصيته بعدم رفع صوته، اقتراب أصوات الجنود، حبس الأنفاس، انغلاق النافذة الخشبية ..." وقبل أن ينتهي المشهد ينتقل بنا الراوي إلى مكان آخر، حقل توفيق السعيد، أو منزل أرناؤوط .... ولكن في اللحظة نفسها لينقل لنا جزءاً من مشاهد المداهمة ثم يعود إلى منزل "أم عيسى" ليكمل لنا بقية المشهد، وهكذا حتى نصل إلى نهاية الفصل.

وتستمر حركة الزمن الحاضر في الاتساع والتعاقب ولكن ضمن فترة زمنية معينة، "سقوط شمس الظهيرة إلى مغيبها" ليأخذ الزمن بذلك طابعه البنائي المركب والمعقد.

يقابل الكثافة الزمنية الكبيرة التي يتصف بها السرد في الحاضر اتساع زمني في الماضي ، دون اهتمام بماضٍ محدد، فهناك:

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أ- الماضي البعيد جداً: إرجاع أصل تسمية القرية إلى العرب القدماء الذين كانوا يعبدون الشمس .[1]

ب- الماضي الوسط: حديث سكان القرية عن محاولات العثمانيين لاقتلاع نباتات القرية وتحريم الزراعة فيها.[2]

ج- الماضي القريب: ويتمثل في بعض العادات التي يمارسها سكان القرية الشخصية منها والجماعية، مثال الشخصية: "فمن عادات طارق أبو وردة، الحلاق الوحيد في القرية، التقيد الصارم بنظام سنه لنفسه ست ساعات عمل يومياً ومن لا يعجبه "يضرب رأسه في الحيط"[3] ومثال الجماعية تعود فلاحي القرية تناول طعامهم وسط أحد الحقول بشكل جماعي[4].

ولا يهدف سرد الماضي إلى تعريف القارئ بحياة القرية وبالحوادث المرتبطة بالشخصيات فقط ، وإنما إلى جعل هذه الحوادث تضفي على حياة الشخصية نوعاً من الرتابة والملل وكأنها أصبحت في تراكمها عادة مارستها الشخصية حتى ملتها، وترغب في التخلي عنها، وسيكشف ذلك بوضوح أكثر في الفصل الثالث، فأحمد منسي يرغب في توسيع فرنه وتحويله إلى محل لبيع المعجنات بكافة أنواعها، والعجوز "أمين ماضي" تخلى عن مهنة الحراسة ، ليعمل على بناء عريشة بجانب بيته يبيع فيها الفلافل والفول ....إلخ.

إن لجوء الرواية إلى تركيز الزمن الحاضر وتوسيع الزمن الماضي يبدو أمراً مقصوداً ، وذلك لضعف اهتمام الرواية في هذا الفصل بتقديم الحوادث الجديدة التي تدفع حركة القص إلى الأمام، ورغبتها في التركيز على الماضي لبيان طبيعة المرحلة الراهنة وقسوتها، والتي ستدفع السكان فيما بعد للخروج منها بالتمرد والثورة عليها.

يلجأ الراوي إلى استخدام تقنية الزمن الموازي الذي يتساوى فيه زمن الوقائع ، مع زمن القول وذلك من خلال استخدام المشهد الحواري، كما لجأ الكاتب إلى استخدام الوقفة الوصفية ، فما أن تبدأ الأحداث بالاتجاه نحو الأمام ، حتى نجده قد تعطل من خلال الوقفة الوصفية حيث يكثر الراوي من وصف القرية من جوانبها المختلفة وفي لحظات متعددة – الليل والنهار ، الصيف والشتاء ...إلخ . وعلى الرغم من تعطل الزمن السردي في عملية

---

[1] عصافير الشمال، ص٧ .

[2] المصدر نفسه، ص٧ .

[3] المصدر نفسه، ص١٢ .

[4] المصدر نفسه، ص١٤ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوصف إلا أن الوصف في كثير من الأحيان يلعب دوراً حيوياً في توضيح بعض الأمور المتناقضة ، من ذلك وصف "عباد شمس" ليلاً وسكانها يحملون المصابيح اليدوية، يقابلـه في الجزء الثالث وصف المستوطنة الجديدة بعد الانتهاء من بنائها ، وقد مدت إليها خطوط الكهرباء والهاتف، وبهذا يصبح الوصف جزءاً أساسياً من البناء العام للرواية.

أما الأحداث في الفصل الثاني من الرواية "جذور السنديان" فهي تبدأ من اللحظة التي انتهى عندها الفصل الأول – الانتهاء من تشييع الجنازة- لينتهي عند لحظة البدء ببناء المستوطنة ، وهي لحظة حاسمة في حياة القرية، فبناء مستوطنة "عباد شمس ب" يعني إنهاء وجود وحياة "عباد شمس أ" والأحداث في هذا الفصل ليس لها تكنيك زمني ظاهر تنتظم وفقه، فالنصوص المقدمة تبدو وكأنها مشاهد منفصلة عن بعضها لا يجمع بينها إلا أسماء الشخصيات ، مما يشعر بفوضى الأحداث. على أن الدراسة الفاحصة تكشف عن ارتباط الأحداث على المستوى المعنوي – الباطن- حيث تؤكد جميع الأحداث مفهوم الماضي "الماضي القريب والبعيد والوسط" كزمن لا كذكرى[1]، إذ يتراءى لنا الماضي أنه ينتسب إلى أزمنة بادت، ويؤلف جزءاً من الأحداث الغابرة ومع ذلك فإنه ، يمكن أن يكون الآن حاضراً ، فالماضي هو الشاهد الوحيد على وجود الحاضر، وبذلك تنعدم القيمة الواقعية للزمن، ليغدو مجرد شعور ذاتي باطني داخل الوجود الإنساني .

يبدأ الفصل الثاني بمقطع شعري، يروي قصة دينية موغلة في القدم، هي قصة المسيح – عليه السلام- ومقتله على يد أعدائه، بشكل موجز وملخص في بضعة أسطر شعرية، وعلى الرغم من أن هذا المقطع موغل في القدم، فإنه قادر على تمثيل الحاضر، فإذا كان المسيح قد قتل على يد أعدائه منذ القدم، فإن الطفل عيسى قد قتل اليوم – الحاضر- على يد أعدائه.

وهذا ما يؤكده النص الحواري الذي أعقب المقطع الشعري ، والذي دار بين أم عيسى والطبيب عن موت الطفل عيسى:

رفع منديله عن الحجر ونقر على ظهرها:

- يكفيك نحيباً يا ابنتي! طفلك كان رائعاً.

---

[1] الماضي كذكرى: ذكريات الماضي هي أولى خطوات الفنان إلى التدفق العاطفي المسرف في عاطفيته، أما الماضي كزمن فيمكن أن يكون تحديداً تاريخياً أو اجتماعياً او سيكولوجياً، كظاهرة ترتبط بالحاضر والمستقبل . يراجع هذا-الموضوع: جورج أزوط، سهيل إدريس في مواقفه وقصصه ، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م، ص٢٨٢ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تطلعت بعينين مبتلتين بالدمع :

كان باب السيارة إلى يمين السائق مفتوحاً، ولاح منه وجه جندي منتفخ الخدين ، يرفع يسراه إلى الأعلى ، وبين حين وآخر يطلق رصاصة في الهواء ....[1]

فالحوار يرتد إلى الوراء إلى الماضي، ولكنه ليس الماضي البعيد إنه الماضي القريب أو الحاضر في الفصل الأول، فكل زمن حاضر يمتد إلى ماضٍ له. تشرق الشمس وتغرب، يذهب العمال إلى أشغالهم ويعودون، يتساقط المطر ويسهر الفلاحون في بيت جميل وادي، أو وسط حقل من حقول القمح، ملتفتين إلى ما جرى يستعيدونه متأملين مفكرين :

لم يواصل الأب سمعان لعبة تكسير كتل التراب رمى ما تبقى بيده وقال :

- لماذا نبشوا الرماد؟ لماذا هاجموا هذه القرية المسالمة؟![2]

وفي موقع آخر:

"أمام سهرتنا قضية واحدة رئيسية ، تقدموا خطوة فحولوا المعسكر المؤقت إلى معسكر دائم .... قريتنا ليست الشيخ يونس ولن نسمح أن تقام عليها الجامعة العبرية ..... أيها الرفاق لنواجه الخطر المباشر.[3]

وهكذا يبدو حاضر الزمن هو أبداً ماضيه، إذا كان كلام الحاضر هو رواية الماضي، ماضٍ هو وحده الحقيقي، في حاضر لا يمسك به الناس، حاضر غريب هارب باستمرار، تحت وطأة تحوله، تاركاً القلق والأسئلة المتناسلة.[4]

الراوي خلال هذه الأحداث = التي تبدو وفي ظاهرها منفصلة- يصاحب الشخصية في لحظة زمنية محددة، وفي رقعة زمنية محددة أيضاً، لذلك فقد قلت الحاجة إلى تقنية التلخيص، وإذا ما وجدت فهي تعمل على تلخيص التطور الحاصل في حياة بعض الشخصيات منها ما طرأ على شخصية الشيخ عبدالنور من تطور عقب حادثة المداهمة .

---

[1] عصافير الشمال، ص٤١ .

[2] المصدر نفسه، ص٤٥ .

[3] المصدر نفسه، ص٥٢ .

[4] الراوي الموقع والشكل ، ص١٦٧ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

"منذ حادثة المداهمة والشيخ عبدالنور يتحاشى الاختلاط بأحد، يلتصق بالمسجد ولا يغادره إلا مدعواً. شرنقة صغيرة حبس نفسه بها وغدا مثلاً ، كانت خطب الجمعة تزخر بكل ما هو كفاحي في الإسلام وفي الدعوة إلى النضال ضد الظلم، وضد الأعداء، فتحولت الخطب تدريجياً إلى أن استقرت على الواجبات تجاه الله ولا شيء غيره ...."

وقد جاء هذا التلخيص بمثابة تقديم عام للمشهد.

ونادراً ما يلجأ الكاتب إلى تقنية الوقفة الوصفية في هذا الفصل، فتركيزه ينصب على تقديم ردة الفعل تجاه حادثة المداهمة والتطورات الحاصلة في القرية على إثرها، أكثر من اهتمامه بوصف الأماكن والأشياء. ويتساوى زمن الوقائع مع زمن القص من خلال تقنية المشهد الحواري الثنائي والجماعي .

أما الفصل الثالث "مفارق الطرق" فقد تم تقسيمه إلى سبعة أجزاء كما ذكرنا ، كل جزء مخصص لشخصية بعينها. وعلى المستوى الزمني يبدو لكل صوت زمنان حاضر وماضٍ – يقوم الزمن الماضي بمهمة استحضار المحطات الرئيسية المتعلقة بحياة الشخصية التي انقضت، هذه المحطات قد تتجاوز تاريخ الشخصية ذاتها ليمتد إلى تاريخ أجدادها – أرناؤوط– ومن ثم تغدو هذه المحطات بمثابة القاعدة الأساس التي تنطلق منها الشخصية إلى المستقبل على ضوء مستجدات الحاضر. أما الزمن الحاضر فيقوم بمهمة نقل الأحداث الراهنة والتعليق عليها. وهكذا يجتمع في كل شخصية نوعان من الأحداث ، نوع تم حدوثه وانتهى، ونوع يجري حدوثه. وبدهي أن الزمن الأساسي للرواية هو الحاضر، وأن استخدام الماضي يعني تجميد الحاضر، والعودة به إلى الوراء.

لقد تنقل الراوي بين العديد من الشخصيات ، ماضيها وحاضرها، وكأنه أراد بهذا التنقل أن يقدم لنا صورة عن تشابك اللحظات التاريخية وتداخلها مع بعضها، ليس على الصعيد الفردي فقط، بل على الصعيد الجماعي – فهذه الشخصيات وإن بدت منفصلة عن بعضها فإنها ترتبط من خلال النغم الرئيسي للرواية وهو تصوير الواقع والانفعال به والاستجابة لأحداثه. وقد كنا نتوقع تبعاً لهذا التنقل أن يكون هناك نوع من استبطان الذات أو رؤية الخارج بمرآة الداخل، وبالتالي سيطرة الزمن النفسي على هذا الفصل من خلال استخدام تقنياته المتعددة كالحلم والتداعي والمونولوج، على اعتبار أن حياة الإنسان مزيج من التطور الاجتماعي والفردي، والذي لا بد أن تهب رياحه، محاولة زعزعة ما هو راسخ في الحياة، وطارحة للمناقشة العديد من القضايا الانسانية، ولكن الحاصل – أن هذا الزمن قد تقلص حتى كاد يختفي، وذلك بسبب سيطرة الراوي العليم بكل شيء على

© Arabic Digital Library Yarmouk University

مجريات الأحداث، وبذلك تحول الصوت إلى مجرد آلة تكتفي بالنقل الآلي الفوتوغرافي للخارج. لقد كانت شخصيات الرواية تمر بمرحلة حرجة من حياتها هي مرحلة الانتقال من المهادنة والاستكانة ، "الحيط الواطي اللي كل الناس بتركبه"[1] إلى لحظة الثورة والتمرد، ومن ثم فإن الضغط النفسي عليها ستزداد مساحته وتقوى حدته، ولكن الرواية قد أغفلت هذه اللحظات الحاسمة والحرجة، والتي يتخذ الأفراد خلالها قراراتهم ، عندما يجدون أنفسهم إزاء اختيار بين مسارات متعددة، عندها ينصتون إلى ذلك الهاتف الخفي في الأعماق والذي يضغط عليهم في اتجاه معين مازجاً بين ما هو شخصي وما هو عام، لقد سيطر الراوي العليم بكل شيء ، على مجرى الأحداث فجاء كل شيء جاهزاً بدون معاناة أو إمعان في التفكير ، وبشكل تقريري.

الأحداث في هذا الجزء غالباً ما تبدأ من لحظة في الماضي البعيد، والذي قد يمتد إلى زمن الجدود والآباء – أرناؤوط–، أو الماضي الوسط، كأن يكون من طفولة الشخصية "كاتسمان" أو مرحلة متقدمة من عمر الشخصية "محمود الجمل" ثم تأخذ الأحداث في السير إلى أمام، بإيقاع زمني مختلف ، حتى نصل إلى الحاضر الروائي الذي تبدو أحداثه مشتتة ومتقطعة على مدار الأجزاء التسعة. فكل جزء يكشف عن ماضي الشخصية وعن موقفها من الأحداث الطارئة في القرية، بحيث يكون حاضرها نابعاً من ماضيها أو نتيجة مترتبة عليه، فمثلاً الجزء الخاص بخليل السيلاوي يكشف عن ماضيه الفاشل في الإذاعة وفي حبه الأول لنهى عابدي، وكيف انعكس هذا الفشل على مستقبله فانقاد نحو الرذيلة في بداية حياته الجامعية، ثم انعطافه إلى طريق الخيانة ليستقر أخيراً في حانة أرناؤوط ليمضي يومه في شبه غيبوبة.

يستمر الراوي في تقديم الشخصيات على هذا المنوال حتى آخر شخصية "رضوان الديراوي" لتكتمل بذلك صورة الحاضر. الذي رسمت بعض خيوطه من خلال الشخصيات السابقة، فحاضر القرية كماضيها لا يتشكل من خلال شخصية واحدة ، بل من خلال الجماعة ككل. فكل شخصية من الشخصيات تعمل على سد ثغرة من الثغرات التي خلفتها الشخصيات السابقة أو التي تركتها مفتوحة.

الإيقاع الزمني لهذه الأحداث يبدو سريعاً ، عندما يلجأ الراوي إلى تقنية التلخيص حيث يقدم لنا حياة بعض الشخصيات بأكملها في صفحات قليلة، أو يلخص مرحلة كاملة –

---

[1] عصافير الشمال، ص١١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطفولة – في بضعة أسطر أو صفحات – كاتسمان – طارق أبو وردة – وقد يقفز الكاتب عن بعض الفترات غير المهمة في حياة الشخصيات من ذلك الفترة ما بين دخول أحمد منسي السجن وخروجه منه، فنحن لا نعرف عن هذه الفترة أي شيء إطلاقاً . أو الفترة التي قضاها أبو فارس خارج القرية والتي كانت سبباً في ضياع أرضه ومصادرتها وأدت المقاطع الوصفية المخصصة لوصف القرية أو تفصيلات الحياة اليومية لبعض الشخصيات ، إلى إيقاف الحكي وتعطيل زمنه "كان يجلس هناك فوق صخرة تطل على الطريق فيلحظ القادمين من الإسفلت والخارجين من القرية، وخلفه عند البساتين الشرقية التي سيجت، وعند أعشابها الطويلة يرعى قطيع آخر."[1]

أما المشهد الدرامي فقد أدى إلى إحداث نوع من التوازي بين زمن القص، وزمن الحكي، حيث ترى الشخصية وهي تتحدث وتتكلم .... إلخ وكأننا على خشبة المسرح. وللزمن في عصافير الشمال بعدان :

١–بعد نفسي: يتمثل في محاولة الكاتب لتحليل شخصية "خليل السيلاوي" للتعرف على مواقفها النفسية، حيث استبطن الراوي أعماق خليل ، فصور لنا صراعه مع ذاته، من خلال التداعي والمونولوج . حيث وقف التداعي عند مرحلة أولى من حياة خليل: ارتباطه بأهله. تحطم آماله وأحلامه في أن يكون مذيعاً، فشله في حبه الأول .... إلخ فالكاتب يركز في هذا التداعي على مجموعة من الأحداث تشكل في مجموعها عوامل انهيار خليل وانجرافه إلى تيار الخيانة .

أما المونولوج فقد استخدمه الكاتب للتعبير عن حالة الملل والرتابة التي يعاني منها خليل بعد أن تعامل مع كاتسمان ومقاطعة سكان عباد شمس لتعاونيته." أمامه يتمدد الشهر بطوله – بلحمه ودمه – وكأنه الدهر. ثلاثون يوماً، يزحفون كالسلاحف فيغطون حقل الفرح ، ويقبضون رئتيه، استسلم للإحساس بالاختناق والصراع النفسي الحاد، حتى مرت جميع السلاحف فوق أنفه[2] "إن اللجوء إلى الأسلوب التعبيري في تقديم المونولوج قد ساعد على تقديم الحالة التي وصل إليها خليل بشكل أفضل مما لو أنه قدمه بشكل مباشر وتقريري جاف، فاستخدام لفظة

---

[1] عصافير الشمال، ص١١٠ .

[2] المصدر نفسه، ص٨٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السلاحف يوحي بالحالة التي وصل إليها من عدم الإحساس بالزمن ، بل وبتحوله إلى حبل يشعره بالضيق والاختناق.

٢-البعد الثاني هو البعد التاريخي: ويتمثل في مشاركة إحدى الشخصيات الثانوية – جد أرناؤوط- في الجيش العثماني القادم إلى فلسطين بقيادة ابراهيم باشا.

لقد حاولت "عصافير الشمال" تكسير الزمن، فبدت أكثر قدرة على الانحناء والارتداد إلى وراء ، والتقدم إلى أمام،وقد نتج عن ذلك أن تداخلت خيوط الزمن وتعقدت، حتى إذا حاولنا فك تلك الخيوط لإعادة ترتيب الزمن ، فقدت الرواية معناها وألقها النابع من عملية التكسير التي قام عليها البناء العام للرواية.

رابعاً: المكان:

من المتعارف عليه أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي في حاجة إلى ما يسمى بالتأطير المكاني. ومفهوم المكان الروائي يختلف عن مفهوم المكان الفيزيائي لأنه مكان غير عادي يعيش في ذهن الكاتب ويتشكل في وعي القارئ عبر النص، فهو كامن في نسيج اللغة، ويأخذ امتداده في ذهن القارئ بخلاف المكان المسرحي المحدود بخشبة المسرح.[١]

والمكان في الرواية قد يكون محدداً بشكل واضح وبارز فنتعرف إلى مساحته "مسافة ، حجم ، اتساع" واتجاه "أعلى ، أسفل ، يمين شمال، أمام ، خلف" أي أن المكان يبدو عالماً محسوساً ملموساً لا التباس فيه[٢]. وفي بعض الأحيان يلجأ الروائي إلى خلق عالم مليء بالالتباس ، فيلقي القارئ في بحر من السر والحلم أو يضطره إلى عد قصته خرافة فلا يهتم كثيرا أن يعرف المكان الذي تحدث فيه، فالرواية على هذا ليس بها حدود إلا حدود الخيال أو الذاكرة لدى مؤلفها[٣]. ومن هنا يمكن القول أن المكان في الرواية يشير إلى البيئة الطبيعية او الاصطناعية التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها.

ولما كان تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعدد الأماكن واتساعها أو ضيقها حسب طبيعة الموضوع، فإنه من غير الممكن الحديث عن مكان واحد في الرواية، ذلك

---

[١] صبحي الطعان ، المكان في النص، مجلة المعرفة، دمشق، ١٩٩٥م، ص١٨٩ .

[٢] المرجع نفسه ، ص١٩٠ .

[٣] عالم الرواية ، ص٩٢ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أن صورة المكان الواحد تتنوع على حسب زاوية النظر التي يلتقط منها؛ ففي مكان واحد قد يقدم الراوي مجموعة من اللقطات تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة. وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعاداً مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تؤخذ هي أيضاً بعين الاعتبار، فالرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائماً لخلق أمكنة أخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها.[1]

إن عملية التنقل من مكان لآخر في الرواية ليست إطاراً خارجياً أو خلفية للأحداث أو زخرفة جمالية ، بل لا بد أن تؤدي وظائف متعددة، فالتنقل من مكان إلى آخر يشير إلى نقاط تحول في العقد وبالتالي إلى تحول في التركيب والمنحنى الدرامي للقصة ، كما يفترض أن يؤدي التنقل إلى إحداث انقطاعات تؤدي إلى تقدم القصة وتزيد بصورة خاصة الإحساس بجريان الزمن عندما تخضعه لإيقاع معين[2]. ومن خلال عمليات التنقل هذه ينشأ ما يسمى بالفضاء الروائي، فالفضاء أوسع واشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.[3]

إن المكان الروائي لا يتحدد بمساحته واتجاهه فقط، بل يتحدد بما يحتويه من أشياء، فالمكان يمتلئ ويزخر بمئات الأشياء التي تمثل قوة هائلة من العناصر يتفاعل معها الإنسان، فبخلاف ما يوجد في المنازل من أثاث مائدة وملابس ومأكولات وأدوات زينة .... هناك المطاعم والمكاتب والحوانيت ... التي يبتاع منها الإنسان حاجياته، ومن هنا تدخل الأشياء المرتبطة بكل هذه العوالم المختلفة عالم الرواية.[4] إن الأشياء كما يقول بوتور تدخل في عالم الرواية وتساهم في خلق الجو العام "فللأشياء تاريخ مرتبط بتاريخ الأشخاص لأن الإنسان لا يشكل وحده بنفسه وإنما يتشكل من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري."[5]

لقد ذهب غاستون باشلار إلى أن "المكان المسكون يتجاوز المكان الهندسي"[6] أي أن المكان لا يتحدد بحدوده الجغرافية فقط، بل بالبشر والأشخاص الذي يعيشون فيه حيث

---

(1) بنية النص السردي، ص٦٣ .

(2) عالم الرواية ، ص٩٢ .

(3) بنية النص السردي، ص٦٤ .

(4) بناء الرواية، ص١٠٠ .

(5) بحوث في الرواية ، ص٥٥ .

(6) جماليات المكان، ص٦٧-٦٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لا يمكن إنكار العلاقة المتبادلة بين المكان وشخوصه "فالمكان يعكس حقيقة الشـــخصية ، ومن جانب آخر، فإن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها."[1] فـالروائي يستطيع أن ينفذ من خلال المكان إلى حياة البشر الذين يصنفون الأحداث فيظهر من خلال ذلك مدى التفاعل بين الشريحة الاجتماعية وطبيعة المكان ، وقد يعكس المكـــان نفسـية الشخصية ويكشف عن هويتها وأنماطها، وقد يستخدم دلالة على قيم المجتمـــع وعاداتـه وتقاليده وطرق تفكيره، وقد يقف شاهداً على الانتقال – انتقال الأمة من مرحلة لأخـرى، كما يقف شاهداً على عمق الانتماء فالمكان فيما يرى بعضهم "يثير إحساســاً بالمواطنـة وإحساساً آخر بالزمن والمحلية حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه ، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم[2].

ولشكل المكان وترتيبه دور كبير في تحديد بنية النص "فتصميم المكـان بهندسـة مدروسة من الشكل والتنظيم يفرض على ساكن المكان أو المار به سلوكاً ملائماً لطـراز المكان ، بالإضافة إلى أن "هندسة المكان تسهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الأبطـال أو خلق التباعد بينهم[3]. فشكل المكان ذو تأثير على اتجاه سير المادة الحكائية وعلى تكويـن الشخصية النفسي وتصرفاتها وعلى الزمن الذي يستغرقه المكان ، وتسهم عمليـة تنظيـم وترتيب المكان، على مساحة السرد مساهمة فعالة في قوة وتماسك النص والسير به نحـو تحقيق غايته، فالحديث عن ألفة المكان وحميمة التواصل بين السـكان تقتضـي تنظيمـاً موازياً في الحميمة لتنظيم ذاته، أما الحديث عن جو الألفة في مكان تنتظم فيـه البيـوت بشكل متناثر يعني الجهل بالمكان والجهل بما يخلقه هذا المكان من تأثير علـى السـاكن وعلى الجو العام للنص.[4]

ولئن كان من المألوف أن ضوابط المكان في الرواية متصلـة عـادة بلحظـات الوصف فإن الراوي في الرواية الحديثة، قد تجاوز ذلك وأصبح في إمكانـه أن يحـول عناصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم، وذلك بـالتلاعب بصـورة المكان ، وذلك من خلال إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال علـى المحيـط الـذي يوجدون فيه، ومن ثم يصبح للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسيط يؤطـر

---

[1] بناء الرواية ، ص٨٤ .

[2] ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م، ص٥ .

[3] بنيةالنص السردي، ص٧٢.

[4] المكان في النص، ص١٨٩ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاورٍ حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه من أغلال الوصف[1].

المكان في أعمال "خلف" الروائية:

تشترك روايات "خلف" الثلاث بتحديد المكان تحديداً دقيقاً ، القاهرة في "نجم المتوسط"، دمشق في "حافة النهر"، عباد شمس في "عصافير الشمال"، مما يغري القارئ بالمطابقة بين الواقع الروائي التخييلي والواقع الخارجي الحقيقي، ذلك أن القارئ الذي يعرف دمشق أو القاهرة أو عباد شمس ، ينجرف وراء الإيهام بالحقيقة، حين يقرأ أسماء الشوارع والميادين والأحياء "العتبة، الأزبكية".

ولكن هذا الإيهام لا يعني المطابقة لأن المكان يبقى روائياً وإن حمل أسماء حقيقية بل إن ميزة المكان لا تكمن في اسمه وإنما تكمن في كونه فضاءً روائياً ذا دلالة داخل النص. والتعامل مع المكان في كل من حافة النهر ونجم المتوسط يختلف عنه في عصافير الشمال ، لذلك فمن الممكن الحديث عن حافة النهر ونجم المتوسط في نقطة واحدة، ثم نتجه نحو عصافير الشمال لتحليلها ودراستها .

من أوجه التشابه بين الروايتين في التعامل مع المكان، هو اتخاذ الراوي من عاصمتين عربيتين كبيرتين "دمشق والقاهرة" فضاءً مكانياً تجري فيه الأحداث الروائية وربما كان هذا الاختيار نابعاً من غنى الحياة في هاتين المدينتين، وخاصة على الصعيد السياسي حيث الأجواء مشحونة بالتيارات والأحزاب السياسية المختلفة: نقاشات، اجتماعات ...إلخ ربما لم تتوافر في غيرها من المدن العربية في إطار الفترة الزمنية التي تعالجها الرواية.

ومن أوجه التشابه بين المدينتين أن الفضاء المكاني ينقسم إلى مجموعة من الأماكن، ففي "نجم المتوسط" نلتقي بالمنزل والبنسيون والجامعة والحارة الشعبية ... إلخ وفي "حافة النهر" نلتقي بالمنزل والسجن والعيادة والمستشفى ... إلخ أي أن الفضاء الروائي يتكون من مجموعة من الوحدات المكانية الصغرى والتي تتعاضد فيما بين بعضها البعض لتشكيل الفضاء الروائي الأكبر.

---

[1] بنية النص السردي، ص٧٠-٧١ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الوجه الثالث من أوجه التشابه بين الروايتين هو الأسلوب الذي يتعامل فيه الراوي مع هذه الوحدات الصغرى المكونة للفضاء الروائي؛ فالكاتب في تنقله بين هذه الوحدات لا يوغل في وصفها بذكر التفصيلات ، ووصف الأشياء الموجودة فيها، وإنما يكتفي بوصف ملامح خاطفة منها، وللتدليل على ذلك يمكن أن نتناول بشيء من التفصيل بعض الأماكن التي جاء ذكرها في كل من الروايتين .

إن أول الأماكن التي نلتقي بها في "نجم المتوسط" هي الطائرة[1] . ولا نقف على أي وصف لها، بل إننا لا نلتقي معها إلا كوسيلة نقل للشخصية من عمان إلى القاهرة، وقد كان في إمكان الراوي استثمارها فنياً لتصوير مشاعر حامد باعتبارها الوسيلة التي ستنقله إلى أرض الأحلام، أرض الوحدة والأجواء الناصرية.

وهناك البنسيون، وقد قدمه الراوي على أنه المكان الذي يجتمع فيه الأفراد من مختلف الملل والأجناس لفترة من الزمن، هي فترة الانتقال إلى مكان أفضل، أو الانتهاء من تسوية بعض المعاملات ... إلخ "الصالة الوحيدة رطبة معتمة، وتآكلت حواف كراسي الجلوس، بل وفقدت نقوش القماش ألوانها فبدت باهتة وكالحة"[2] وقد انعكس بؤس البنسيون على سلوك موظفة الاستقبال فبدت لا مبالية في مظهرها وسلوكها .

أما الحارة ، فأهم ما يميزها أنها حارة شعبية "تتقاسمها عربات باعة الخضار والفواكه وأغنيات أم كلثوم ، وللأولاد حصة في هذا الطقس، إذ يملؤون الأزقة وهم يلعبون الكرة حتى الإعياء ، صباحاً يمر باعة الحليب الطازج دون أن يؤثروا على باعة الفول، إذ يختلط الاثنان بباعة الجرائد اليومية فيغدو ثلاثتهم الحليب والفول والجريدة لأزمة يومية ..."[3]. ويتميز هذا الوصف عن غيره بأنه يميل لذكر الأصوات والشخوص والزمان، مازجاً بينها لتجسيد المكان لا على أنه مجموعة من الأشكال فحسب بل على أنه تشكيل "يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وألوان وملموسات."[4]

وهناك السكن الجديد؛ الذي يبدو غرفة ملحقة بشقة السيدة "أم صابرين" ترتبط الشقة عبر باب داخلي يفضي إلى الحمام والمطبخ وصالة الجلوس ومدخلها الخارجي يطل على فتحة زقاق." أما الوصف الداخلي لهذا السكن فلا يتم التطرق إليه، وكل ما نعرفه أن

---

(1) نجم المتوسط ، ص٧ .

(2) المصدر نفسه ، ص٢٠ .

(3) المصدر نفسه ، ص ٣٢.

(4) بناء الرواية ، ص٨٠ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ثمة موجودات قابعة في تلك الغرفة ولكن ما هي؟ "قبل أن يشرع -يقصد حامد - في إعادة بناء علاقاته بموجودات الغرفة ...."[1] ومن هنا فقد بدت الغرفة مجرد حيطان بيضاء ، ليس فيها ما يذكرنا بصاحبها أو مرتبطة به.

أما الجامعة فقد كانت من أكثر الأماكن التي نلتقي بها في "نجم المتوسط" ؛ لكننا لا نعثر على وصف واحد لمدرجاتها أو قاعاتها...إلخ فنحن لا نلتقي بالجامعة باعتبارها مكاناً يرمز إلى العلم والعلوم، ويقدر ما نلتقي بها على أنها مكان يموج بالعديد من التيارات والأحزاب السياسية وذلك من خلال انتماءات طلابها الذين يفدون عليها من كل مكان في البلاد وخارجها، ومن هنا غدت الجامعة وكأنها منبر خطابي سياسي لا أكثر ولا أقل.

وهناك أخيراً الطبيعة ، وقد كان حضورها قليلاً، غالباً ما يأتي بشكل مباشر، بل فوتوغرافي ونادراً ما انعكست مظاهر الطبيعة على نفسية الشخصيات ومشاعرها: سقط مثل عصفور مبتل خلف سياج حديقة حلوان ، اندفع يلامس طرقاتها ويمنح الموجودات ما هو خارج محتوياتها فتصير نباتات السياج حوضاً من الأزهار ...."[2] فالوصف هنا يشير إلى المشاعر التي تنتاب حامد وهو ذاهب لقاء فتاته "غادة".

على هذا النهج يسير وصف الأماكن في "نجم المتوسط" وقبل أن ننتقل إلى "حافة النهر" نشير إلى ما يلي:

١- أن هناك العديد من الأماكن قد تم ذكرها لمجرد التسجيل ، ودون الإشارة حتى إلى بعض من أبرز معالمها من مثل المطار، حديقة الحيوان، العتبة، المنيل ...إلخ .

٢- أن معظم الأحداث تمت في القاهرة ولم تجاوزها إلا ثلاث مرات:

أ- الأولى من خلال الاسترجاع ، حيث عادت الذاكرة بحامد إلى "مخيم إربد" "يخرج حامد من البيوت أسفل التل، والمجاورة لمقبرة واسعة يزيد ارتفاع بعضها عن ارتفاع المساكن قاطعاً الطرقات المبتلة بماء الغسيل ومتجهاً إلى أسفل المكان ..."[3] هذا الوصف لا تبدو له أية أهمية على صعيد البناء العام إذ

---

[1] نجم المتوسط، ص٦٤ .

[2] المصدر نفسه، ص١١٦ .

[3] المصدر نفسه، ص٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لا يعود الراوي إلى المخيم مرة أخرى. كما أن هذه الملامـــح لا تشـكل أي منعطف في نفسية حامد، بحيث يكون لها تأثير على سلوكه وتصرفاته .

ب- الإسماعيلية:[1] سافر حامد وأم صابرين إلى الإسماعيلية لزيـــارة ابنتـــها صابرين وخلال هذه الرحلة لا نتعرف على أي معلم من معالم الإســماعيلية ، أو معالم الطريق من القاهرة إلى الإسماعيلية، واكتفى الراوي بالإشارة إلـــى بعض المناظر التي تستحق التعليق.

ج- رأس البر[2]: سافر حامد ونوال إلى رأس البر للاستجمام، وقد قدم الـــراوي وصفاً عاماً لأجواء هذه المنطقة التي بدت "مثل لغز جميـــل ، تحولـت بيوتـها الصغيرة المصنوعة من الخشب والبوص إلى أعشـــاش للمصطـافين ، تحتمـي بالرمل وتتوارى قليلاً في موج البحر".

وإذا انتقلنا إلى "حافة النهر" فالأمر لا يختلف كثيراً، فالزنزانة وهي أكثر أســـماء الأماكن تكراراً في الرواية لا نلتقي معها إلا بالاسم فقط. أما ما هي أوصافها من حيـــث الضيق والاتساع ، النور والظلمة، الروائح والأصوات، الأثاث ، الطعام ، النظافة ، فكـل تلك أمور لا وجود لها . أما المنازل فهناك منزل والد ياسمين ، ووالد خضـــر، ومـنزل الدكتور ورد، والضابط عزام ، الثلاثة الأولى نلتقي بها بالاسم فقـــط أو بذكـــر المعـــالم البارزة فيها "انتظر الأب عودة ابنته كما هي عادته على الشرفة، وقطع الوقت في روايـة من أدب القرن التاسع عشر، يذهب بنفسه إلى المطبخ ، طوى صفحة من الكتاب وأطفـــأ سيجارته ودخل إلى الصالة."[3] المنزل الوحيد الذي تطرق الراوي لذكر بعض ملامحـــه هو بيت عزام "لا يحب اقتناء الدجاج أو الأرانب، رغم أن الفسحة الترابية التابعة للمـنزل تساعد على ذلك، لا يطيق رؤية الأزهار أو أي مزروعات .... حتى أطباق القش شـــبه المجانية يضعها فوق سدة المطبخ ويرفض أن تعلق على واحد من جـــدران البيـــت."[4] فالوصف السابق يكشف عن حقيقة الضابط عزام الذي يبدو مشوهاً من الناحية النفسية وقد انعكس تشوهه هذا على كل ما حوله حتى منزله.

---

[1] نجم المتوسط، ص٧٧.

[2] المصدر نفسه، ص١٣٢ .

[3] حافة النهر، ص٤٧ .

[4] المصدر نفسه، ص٦٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مجلس السمر في منزل الدكتور شريف: "يفتح جلسته بفناجين القهوة المرة ويعقبها بكأس عصير، وبعد فترة استراحة تطول أو تقصر، يبدأ في تقديم دفعة أولى من المشروبات لساعة، يعقبها توقف، لتدار فناجين القهوة، وتقدم بعض المأكولات الخفيفة وحتى يقطع وقت التوقف، ينتدب واحدة من الحاضرات لترقص على أنغام موسيقى شرقية ..."[1] فالوصف السابق لمجلس السمر يبدو وصفاً عاماً ليس فيه ذكر لتفاصيل محتويات المكان، أو اهتمام بأنواع المشروبات والأطعمة، والتي تكشف عن المستوى الاجتماعي للشخصيات التي ترتاد المكان.

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن الحديث عن الأمكنة في نجم المتوسط وحافة النهر يكاد يكون لا أهمية له لأنه يأتي عابراً ومقتضباً، والأشياء في هذه الأماكن إما أن تكون غائبة إلى حد بعيد – حتى الأساسيات– وإن وجدت فهي تمثل الأشكال والألوان – أي ما هو مرئي– ونادراً ما تجاوزتها إلى ما هو – لا مرئي– أصوات روائح ... إلخ من المحسوسات، وقد نتج عن ذلك أن ضؤل حضور الشخصيات في رؤيتها للمكان، فلا نجد تصويراً لهذه الأماكن والأشياء مشحوناً بالمشاعر والأجواء النفسية.

وأخيراً يمكن القول إن أهمية المكان في حافة النهر ونجم المتوسط لا تتأى إلا من خلال حضوره مع غيره من الأماكن في إطار الفضاء الروائي الشامل الذي يتأسس من خلال الإشارات المقتضبة للمكان لا من خلال المقاطع الوصفية المسهبة للأماكن في الرواية[2] . لقد أكسبت هذه الأماكن الفضاء الروائي نوعاً من الاتساع والرحابة وأعطت الشخصيات حرية أكبر في الحركة والانتقال من مكان إلى آخر، ومن ثم إفساح المجال لها للتطور والنمو.

وفي "عصافير الشمال" نلتقي منذ البداية بمقطع وصفي عام للمكان "تجمع القرية أطرافها وتتكمش في حلقة دائرية وكأعشاش صغيرة تلتصق بيوتها الطينية الواطئة بالأرض المنبسطة، فيما امتد سرب من البيوت داخل الحواكير الغربية..."[3] هذه البداية بذاتها وعلى قصرها، ومن خلال اتصالها بالسياق العام توحي باكتساب المكان أهمية خاصة بين عناصر القرية، وبخصوصية المكان وإنسانيته من جهة أخرى .

---

[1] حافة النهر، ص٥٦ .

[2] بنية النص السردي، ص٦٧ .

[3] عصافير الشمال ، ص٧ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يكتسب المكان خصوصيته من الاسم أولاً "عباد شمس" ومن الظروف المحيطة بهذا المكان ثانياً، فعباد شمس ليست قرية عادية تعيش ظروفاً عادية، وإنما هي قرية تعيش ظروفاً خاصة تتمثل في الضغط والقهر والحصار والمفروض عليها من قبل المستعمر .

يقدم الراوي وصفاً جغرافياً فيزيائياً يبين حدود القرية وأبرز معالمها "يطل الصالون على ساحة المطحنة من الجهة الشرقية وتلاصقه مكتبة عزيز ياغي ... بعد الحداد يبدأ زقاق فرعي يفصل الكور عن الخياط زيدان الذي يحتل القوس من الجهة الجنوبية .. في الجهة الغربية ، يمتد الشارع الذي يخترق ساق القرية.... وفي الجهة الشمالية دكان للأقمشة والملابس يجاوره الزقاق الثاني للساحة."[1] وقد شكلت هذه الإشارات الجغرافية نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ وتحقيق استكشافات منهجية للأماكن .

إن الشكل العام للقرية يوحي بالانغلاق والتقوقع، غير أن هذا الانغلاق لم يمتد إلى الإنسان أو بالأحرى إلى سكان القرية، فالطريق الترابي الوحيد الموجود في القرية والذي يعتبر بمثابة الرئة التي تتنفس منها القرية قد عمل على إيجاد نوع من التواصل بين القرية والعالم الخارجي، فعمال القرية يغادرونها كل صباح إلى حيفا وعكا وتل أبيب.

وقد كان لهذا الانفتاح أثره على القرية وسكانها ، حيث أخذ السكان يحلمون بتحسين أوضاعهم[2]، فأحمد منسي يحلم بتحويل فرنه التقليدي إلى فرن يقدم كافة أنواع المعجنات في حين كان جميل وادي يحلم بتحويل دكانه المتواضع الصغير إلى تعاونية ممتازة كتلك التي شاهدها في حيفا والناصرة التي يأخذ الناس حاجاتهم منها على عربات صغيرة. كما بدأ السكان يسعون إلى تقديم طلباتهم لمد خطوط الكهرباء والهاتف .... إلخ.

هذا الانفتاح في البداية كان محدوداً بساعات معينة من النهار، فالمرتحلون صباحاً يعودون في آخر النهار إلى الأرض التي انطلقوا منها، كما أن هذا الانفتاح يبدو من طرف واحد، فسكان عباد شمس هم الذين يتجهون نحو العالم الخارجي ، في حين لا أحد من العالم الخارجي يتجه نحو عباد شمس ، ومن هنا تبدو القرية وكأنها مكان منغلق ومفتوح في نفس الوقت.

---

[1] عصافير الشمال، ص١١٧ .

[2] المصدر نفسه، ص١٣٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غير أن هذا الانفتاح مع تقدم الرواية يتسع أكثر ويصبح أكثر تكافؤاً ، وذلك عندما تخرج "عباد شمس" عن صمتها وتثور على مستعمريها، وبدأ العالم الآخر يسمع صوتها ويقبل عليها متصلاً بها متحداً معها في ثورتها واستنكارها "لقد تذكر التجار قريتنا" القرية تهمس وسيارات "الكيمون" تأتي واحدة وراء الأخرى ... القرية تفيق على زحف البائعين إليها وعلى رحيل عمالها"[1].

فالقرية هي التي فرضت على نفسها العزلة والنسيان فيما مضى ، بصمتها واستكانتها، وهي اليوم تفتح باب الاتصال على العالم الخارجي على مصراعيه ، مجبرة العالم على التعامل معها والانطلاق نحوها.

والشخصيات في عصافير الشمال تبدو متلائمة مع بيئتها القروية من حيث الملامح الأدوار والحركات، وهذا ما جعلها تبدو بصورة عامة ذات قالب واحد، هو نمط الشخصية القروية العامة والمحكومة بالمحدودات والمؤثرات البيئية حكماً يجعلها غير قادرة على امتلاك ذات شخصية متفردة أو ملامح خاصة بها مميزة لها."[2] وهذا أمر يؤثر على طبيعة الإطار المكاني، الذي بدا هو الآخر ذا بعد واحد ، فالقرية المكاني الروائي مكان مألوف بيوته متشابهة، وإيقاع الحياة فيها ثابت ومتكرر، وآمال وطموحات الناس متشابهة ومن ثم فإن الطابع العام للحياة في القرية قد جعل مسألة غياب الفرد المتميز أمراً عادياً وبالتالي فقد غاب الدور البطولي أو الشخصية الرئيسة من الرواية ، مما يعني أن صورة المكان قد انعكست على الشخصيات فجاءت مماثلة لإطارها المكاني في ألفته وعموميته[3].

إن التكاتف والحميمية التي يوحي بها الشكل الخارجي العام للقرية قد انعكس على طبيعة العلاقات بين السكان، فالفرد يبدو على ارتباط عميق بالجماعة، فطبيعة الحياة في القرية بشكل عام ، والظروف الخاصة لقرية عباد شمس قد حددت نمطاً صارماً من العلاقات الاجتماعية يتمثل في ضرورة التكافل والتواصل الشديد بين أبناء القرية، وعودت الإنسان على التفكير الجماعي، فأصبح الإنسان جزءاً من المجموعة ولا غنىً لأي منهما عن الآخر، وفي ظل هذه الجماعة يصبح الإنسان أكثر قوة وأكثر إحساساً بالثقة حتى إذا ما تزعزعت أركان هذه العلاقة ووهنت خيوطها اندفع الفرد من تلقاء نفسه للانفصال عن

---

[1] عصافير الشمال، ص١٤١ .

[2] إشكالية المكان في النص الأدبي، ص١٣٧ .

[3] خالد الكركي، الرواية في الأردن، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٨٦م، ص١٠٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه المجموعة ومغادرتها ، كما حدث مع خليل السيلاوي وأرناؤوط وعاشور عبدالهادي، الذين اضطروا بعد تعاملهم مع كاتسمان إلى مغادرة القرية بسبب مقاطعة القرية لهم.

كما تأثرت عقلية الإنسان وطرائق تفكيره بالبيئة المحيطة به، فانشغال السكان بتأمين لقمة العيش، أدى إلى انصرافها عن العلم والثقافة والدين ، مما أفسح المجال للاعتقاد بالجن والخرافات واللجوء إلى المشعوذين، وخاصة المرأة التي تضطر إلى اللجوء للمشعوذين والدجالين من أجل طرد الجن من جسمها للحصول على طفل ، فلا خير في امرأة عقيم[1].

لقد اكتسب أهالي عباد شمس هويتهم وطباعهم من المكان الذي ينتمون إليه – الأرض– فمن خيراتها يأكلون – ووسط حقولها يسهرون ويتسامرون ، ويناقشون أمورهم ومشكلاتهم ومن هنا تكونت الألفة بين المكان وعناصره وبين الإنسان ، وكان من نتائج هذه الألفة أن ارتبط الإنسان بالأرض واتحد بها، لتصبح عباد شمس هي الروح، والروح هي عباد شمس .

وأية محاولة للاعتداء عليها، هي بمثابة الاعتداء على هذه الروح. ومن هذا المنطلق هب سكان عباد شمس للدفاع عنها ضد هجمة كاتسمان الرامية إلى تدميرها ومع تأزم الأمور، واشتداد الحصار، ازداد إحساس السكان بأن القرية جزء منهم لا يمكنهم العيش بدونها ، بل واكتشفوا أن – حرق البيادر وقتل الدواب بالسم، كان هدفها اجتثاث الإنسان الموجود فوق هذا الأرض وتغريبه واستلابه، ومن هنا كانت ردة الفعل المتمثلة في التمرد والعصيان متناسبة مع الظروف الموضوعية التي رسمتها الرواية.

ويميل الراوي في عصافير الشمال إلى استخدام الوصف التعبيري الذي يهتم بأثر الأشياء في نفسية المتلقي أكثر من الأشياء نفسها، لتبتعد المقاطع الوصفية بذلك عن التسجيل والتقرير، يصف الراوي أثر المطر على الأرض والفلاح: مطر شباط يغسل القرية بتواصل ، والفلاحون يظهرون فرحهم بامتلاء الآبار وإرتواء الزرع دون سأم ، في السهرات الليلية البطيئة تمر فصول السنة وغلة الأرض وسعر القمح والملابس والزيت وكل حكايا الزواج والطلاق ..."[2] فالوصف يبدو عامراً بالحركة والنمو، ومتكئاً على ضروب من التشبيه والاستعارة ساعدت على إبراز المعنى والفكرة.

---

[1] عصافير الشمال، ص٩٢، ٥١ .

[2] المصدر نفسه، ص٨٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المطر يتساقط على أرض القرية ، فتزهر وتثمر أشجارها، ويمتلئ الفلاحون حيوية ونشاطاً ، وتشعر نفوسهم بالرضا والاستقرار والسعادة.

كما ويعمل نظم المفردات على نقل الأجواء العامة للمكان ، "المطر والضباب وصوت الوابور، جوقة كاملة من الارتعاش والدفء. كان جو الغرفة قد امتلأ بالبخار وضوء الوابور يتساقط على وجهها ، وهي مقرفصة قرب المصرف، وحتى لا تدخل الريح منه، سدته بخرقة من القماش، ...."[1] فالمقطع السابق على الرغم من بساطته فإنه يغدو خطاباً مؤثراً في وجدان المتلقي من خلال قدرته على إيجاد علاقة بين الإنسان والأشياء، والأشياء والأشياء، لتقديم صورة للحياة في بساطتها وتعقدها.

خامساً: الأداء اللغوي والتعبيري:

لا شك في أن اللغة تعد أداة الروائي الأولى في التعبير، فمن خلالها يتمكن الروائي من نقل أفكاره ورؤاه إلى صورة مادية محسوسة. فباللغة تنطق الشخصيات ، وتتكشف الأحداث وتتجلى البيئة ، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب.

وإذا كانت الرواية كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفاً دقيقاً صادقاً وواقعياً، فمن المفترض أن يكون الروائي أشد الناس اهتماماً بما هو واقعي حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية، فهو يوظف مثل هذه المحسنات ليوسع فهمنا للعالم.[2]

والسؤال المطروح ؟ كيف يمكن للغة الرواية أن تكون قادرة على التعبير عن هذه الواقعية ؟ أيكون ذلك من خلال اللجوء إلى لغة الحياة اليومية واستلهامها بشكل حرفي دقيق؟ أم أن ذلك عائد إلى أسلوب الكاتب ورؤاه وطريقته في معالجة موضوعه ....إلخ.

إن الكاتب يستخدم كلمات هي في الواقع مجموعة من الإشارات الوسيطة ومراجع هذه الكلمات قد لا تكون موجودة حقاً في البيئة المادية؛ فالكاتب لا ينشغل في المعالجة المادية الفعلية للبيئة بالطريقة التي ينشغل بها العالم، فالإشارات التي يستعملها الروائيون دائماً هي مزيج من "الثقافة والشخصية والاقتناع والإبداع" لهذا السبب لا يمكن لجمل الواقعية الأدبية أن تمتلك أبداً الدقة والوضوح الموجودين في البيئة المادية[3]

---

(1) عصافير الشمال، ص١٢٦ .

(2) نظرية الرواية ، ت محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨١م، ص٣٠٩.

(3) المرجع نفسه، ص٣١٨ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وإذا كانت الرواية التقليدية قد أمعنت في تجزئة الكلام إلى مجموعة من العناصر "الحوار، الوصف، التحليل" فإن لغة الرواية الحديثة تعمل على تحرير الألفاظ من عبوديتها لمعنى قائم، لتغدو هذه الألفاظ مراكز إشعاع دلالي تنزع تحت قشرة معناها المباشر إلى الاتجاه نحو اللغة الحرة المتحركة والمستخفية تحت ضروب من المعاني[1]. ولكن ذلك لا يعني أن لغة الرواية تنحو لتكون لغة شعرية صرفة، وإنما هي وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز، دون أن يصل من التبلور والكثافة إلى الدرجة التي يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى، أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع، فإذا انتزعت الكلمة في السرد دور البطولة من بقية العناصر، محاولة الاستقلال بشعريتها عن بقية شبكة العلاقات السردية، يأخذ العمل في الاتجاه نحو الغنائية ليصبح شعرياً بالمعنى المحدد للكلمة.[2]

إن شعرية الرواية – كما حددها بوتور – لا تتحدد من خلال المقاطع فحسب "بل بمجموعها ، ونحن نعلم جيداً أن هذه المقاطع التي نعتبرها لأول وهلة شعرية عند كبار الروائيين أمثال بلزاك، ستاندال ودوستوفسكي، لهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بغيرها من المقاطع ، وإذا ما فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها، وهي مرتبطة كذلك بعنصر معروف منذ القدم ألا وهو الأسلوب، أي بالضبط ما يسمح بالتعرف إلى الكاتب وتميزه عن غيره، فالأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية، التي هي أحياناً من الدقة بحيث نستطيع التعبير عنها بالأرقام فنقرر مثلاً قوة بعضها ونتبع تطورها" إلا أن الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل والمقاطع والفصول أيضاً."[3]

إن لغة الرواية مرنة وديناميه ، قادرة على استيعاب مستويات لسانية ووحدات تركيبية مختلفة ، وأساليب متعددة، لذا فقد اعتبر باختين، أن الخاصية الجوهرية للغة الرواية هي الحوارية والإنارة بالتعدد، فلغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حوارياً، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة، وعلى هذا فإن

---

(1) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ت صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٧م، ص٧٦ .

(2) بلاغة الخطاب، وعلم النص، ص٣٧٦ .

(3) بحوث في الرواية الجديدة، ص٣٤-٣٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية، ولو أننا ألغينا كل أنواع الأصوات والأساليب، وكل أنواع ابتعاد اللغات المصورة عن كلمة المؤلف المباشرة لكانت لدينا كتلة من الأشكال اللغوية والأسلوبية غير المتجانسة لا يشهدها معنى ولا أسلوب.[1] "لغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد، إنها نظام مستويات متقاطعة ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد، لكن يوجد في الوقت نفسه مركز لغوي أو خطاب إديولوجي للرواية، والمؤلف ، بوصفه صانع الكل الروائي، يتعذر العثور عليه في أي مستويات اللغة، إنه في المركز التنظيمي لتقاطع المستويات."[2]

تتجلى أهمية اللغة الروائية وتبرز بشكل واضح عند تعامل الكاتب مع أسلوبين رئيسين هما:أسلوب الدراما وأسلوب المشهد والصورة.[3]

ومع أن معظم الروائيين لا يفصلون أسلوباً على آخر إلا أن بعضهم يميل إلى أسلوب دون آخر "ولكن كل روائي بالطبع يستعمل الطريقتين ، وميزة الروائي تبرز بكل وضوح في سيطرته على الطريقتين ، وكيف يقود القصة – المشهد – وكيف يلتقطها منه وقد عادت قصة أغنى وأكثر امتلاءً من السابق ثم يتقدم بسردها."[4]

إن التعامل مع الحدث، والصورة يحتاج إلى فهم عميق للعلاقة الحيوية، إذا أن الحدث ليس مجرد تعاقب زمني يأخذ صورة أفقية، بل يغوص في عمق اللحظة التي يتشكل منها، والصورة أو المشهد ليسا وصفين خارجيين محايدين، وهنا تبرز وظيفة اللغة التي توحد بين دور الدراما والمشهد، وتبرز وظيفة الروائي الذي يعرف كيف يستغل كلاً منهما بطريقة فنية ذكية أفضل، ومهما يكن فإن الروائي المتفوق يختار أساليب مختلفة فيتلافى بذلك ضعف أسلوب معين بقوة أسلوب آخر، ويحتفظ في النهاية بمزايا الأسلوبين كليهما[5]. وثمة حيل كثيرة يلجأ إليها الروائي لإحداث التماسك في نموذجه الفني، من مثل التكرار والتوازن وخصوصية اللغة التي تحدد العلاقات الشخصية المتبادلة وموقف

---

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٧٦ .

(2) المرجع نفسه، ص٣٧٦ .

(3) يتعلق الأمر بعلاقة القارئ بالكاتب، ففي الأسلوب الدرامي يختفي المؤلف أو الكاتب، ويصبح وكأنه غير موجود فالقصة هي التي تتملكنا بالمشهد المتحرك ولا شيء آخر، أما بالنسبة للأسلوب المشهدي فإننا نحتاج إلى الكاتب أو السارد طوال الوقت فنحن لا نستطيع أن ننساه على الاطلاق فهو الذي يجمع سلسلة الأحداث الواسعة وينسقها ويضم بعضها إلى بعض مستخلصاً من ذلك تجربته .

(4) صنعة الرواية ، ص١١٥ .

(5) صنعة الرواية ، ص١١٧ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المؤلف البلاغي تجاه الراوي والشخصيات والقارئ المفترض، وترتبط هذه الحيل بمعضلة الرواية نفسها في المواءمة بين الذاتي واللاشخصي.[1]

وللزمن دور رئيسي في تحديد لغة القصة أو الرواية وخاصة الروايات الحديثة التي تهتم بالنواحي النفسية والسيكولوجية للشخصية ، ففي مثل هذه الحالة "لا بد أن تستغل اللغة بأبعادها الدلالية والمعنوية بحيث تثير الحس بالزمن القصصي أو السيكولوجي لدى كل من الكاتب والقارئ على حد سواء"[2].

كما أن لغة الرواية تمتاز بقدرتها على ضبط الإيقاع الزمني سرعة وبطئاً "فاللغة تبطئ حركة القص إذا شاء الكاتب، وقد تسرع مع حركة الزمن السريعة وفي هذه الحالة تترك فراغات زمنية دون أن يشعر القارئ بهذه القفزات الزمنية لأن الكلمة في هذه الحالة تقوم بدور الإيهام بأن الزمن لم ينقطع منه شيء"[3].

وخلاصة القول إن اللغة الروائية مرنة قابلة للتشكيل بطرائق عديدة تتناسب مع نوع التجربة وطبيعتها حتى عند الكاتب الواحد.

تنقسم روايات "خلف" من حيث اللغة إلى فئتين القسم الأول يضم كلاً من "حافة النهر، ونجم المتوسط" ، ويضم القسم الثاني رواية "عصافير الشمال". وسبب هذا التقسيم يعود إلى طبيعة لغة كل رواية؛ فاللغة في روايات الفئة الأولى تنتمي إلى مدرسة واحدة، هي المدرسة التي تلعب فيها اللغة دوراً إخبارياً ناقلاً للحدث فقط، أي أن اللغة مجرد وسيط ينقل الحدث ويصور الشخصيات ، ليس باعتبارها هدفاً جمالياً ، وإنما باعتبارها أداة. إنها اللغة الصريحة والمباشرة والتي تعتمد الكفاف من الصور، فهي لا تهتم بالبحث عن تميز لغوي مقصود ، فالجمل تناسب بسهولة ويسر لإيصال خطابها. أما في "عصافير الشمال" فإننا أمام عمل يعتمد صياغة لغوية خاصة، فاللغة ليست لغة الأفكار التي تهتم بنقل فكرة ما، ولا هي باللغة الإخبارية التي تنقل الينا معلومة نجهلها، ولكنها في الواقع تركيبة معينة واختيار معين، يكشف عن النظام الدقيق والمعقد الذي يربط بين العناصر اللغوية بعضها ببعض من ناحية ، ثم بينها وبين عالم التجربة الخارجي من ناحية أخرى، لتصبح اللغة بذلك الوسيط المادي والروحي للعمل الفني.

---

[1] ابراهيم السعافين، لغة السفينة، مجلة أقلام، ع٢، م٢٤، ص٧٣، ١٩٨٩م.

[2] نقد الرواية ، ص٣٢ .

[3] المرجع نفسه، ص٣٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وسنحاول أن نستدل على ذلك من خلال وصف المستويات اللغوية التي يتضمنها كل قسم في هاتين الفئتين ، وسنبدأ، أولاً بـ "عصافير الشمال" باعتبارها قد صدرت قبل "نجم المتوسط وحافة النهر".

-١-

إن الحديث عن اللغة في عمل روائي طويل – نوعاً ما- أمر بالغ الصعوبة، إذ إنه من الصعب علينا أن نتتبع الرواية جملة جملة، وفقرة فقرة وفصلاً فصلاً لنتأمل في أبنيتها المختلفة الصرفية والنحوية والصوتية ، ولنحلل أنواع الجمل ودلالاتها ، وما تنطوي عليها من إشارات بيانية وفكرية، إلا أن ذلك لا يعفينا من مسؤولية البحث عن وظيفة اللغة في بعض صورها الأساسية في بناء هذه الرواية، إذ أن الاهتمام ببعض العبارات المفاتيح أو ببعض الأساليب السائدة قد تكشف عن النموذج البنائي أو الهيكل الفكري الذي يحكم الرواية عامة.

فإذا عدنا إلى الفقرة الأولى في الرواية ، نجد أنها تحمل دلالة عميقة في بنية الرواية عامة، حيث تمثل الوحدة الأساسية أو النواة التي تنطلق منها كل البنى الأساسية في الرواية ، فهي الرمز الأساسي الذي يشكل رؤية الكاتب وعليها المعول ، "تجمع القرية أطرافها، وتنكمش في حلقة دائرية أمام شمس الضحى، وكأعشاش صغيرة ممتدة تلتصق بيوتها الطينية الواطئة بالأرض المنبسطة، فيما امتد سرب من البيوت داخل الحواكير الغربية دائرة وساق واحدة، هكذا تبدو قرية "عباد شمس" وكأنها فزاعة عصافير في أرض امتلأت بالبساتين وحقول القمح"[1]. منذ البداية نقف على حدود القرية والاسم، انها "عباد شمس" التي رغم العزلة والنسيان[2] المفروضين عليها، إلا أنها تعشق النور، وتدور مع الشمس كل يوم سعياً وراء الدفء والحياة ، وتقف في قلب البساتين وحقول الحنطة، كرأس وساق وكأنها فزاعة. وإذا تابعنا الأفعال الواردة في الفقرة – تجمع – تنكمش – تلتصق – نجدها تدل على التماسك والوحدة، فكل طرف من أطراف القرية يتكاتف مع الطرف الآخر ، ويسنده، حتى يبقى الهيكل العام للقرية ثابتاً وراسخاً.

إن وصف بيوت القرية بأنها – طينية ، واطئة ، وملتصقة بالأرض يوحي بعمق الارتباط بهذه الأرض ، فالطين كما هو معروف من مكونات الأرض، أما الواطئة ،

---

[1] عصافير الشمال، ص٧ .

[2] نستدل على معنى العزلة والحصار من خلال عبارة "حلقة دائرية".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتوحي بالقرب على عكس الارتفاع، في حين يـــدل فعـــل الالتصـــاق ، علـــى التوحـــد والاندماج.

ننتقل بعد ذلك مباشرة إلى التفسيرات التي قدمها الأهالي حول مصدر اسم القريـة، وتتجه هذه التفسيرات اتجاهات عديدة بعضها ديني، وبعضها تاريخي، ...إلخ. وأياً كـــانت التفسيرات فإن مما لا شك فيه، هو أن المؤلف قد استخدم اسم القرية التاريخي وموقعـــها الجغرافي ليخدم الهدف الذي أراده من كتابة الرواية، ألا وهو التأكيد على صمود القريـــة وأهلها، واستعدادهم للدفاع عنها، ومن هنا جاء تأكيده الدائم على شكل القرية وما يتضمنه هذا الشكل من إيحاء بالنسبة لصمودها وأهلها، وذلك من خلال لازمة لغوية تكررت عـبر صفحات الرواية[1]:

دائرة وساق، وتبدو من بعيد وكأنها فزاعة عصافير
دائرة وساق، وتبدو من داخلها وكأنها قرية مهجورة.

إن تكرار هذه الجملة على مدار صفحات الرواية، قد حولها إلى إيقـــاع يضبـــط حركة الأحداث، ويوجهها نحو الارتباط بالمكان ، بالأرض، بالوطن، الذي على الرغم من محاولة الأعداء تشويهه- بتحويله إلى فزاعة بساق واحدة- فإنه مـا يـــزال قـــادراً علـــى الوقوف والتحدي. أما على الصعيد النحوي ، فالجملة اسمية "دائرة وساق" ساعدت علـــى إثبات الحالة القائمة وتأكيدها.

يقترب الكاتب عبر صفحات الرواية المختلفة من القروي الفلســـطيني ، بوصـــف عاداته وتقاليده ، وطعامه ولباسه، وهنا نلتقي بلغة وصفية بسيطة ومباشرة، تسـعى إلـــى تصوير الحالة القائمة كما هي في الواقع "اعتاد الفلاحون تناول الإفطار تحت العريشة في أرض أبي فارس، كانوا يتبادلون الأحاديث عن بعد، ويتناوبون العنابـــا والميجنـــا عنـــد الضحى، ... فسحة الأرض بين الفلاحين امتلأت بالزيتون "رصيع" "وحوس البنـــدورة" ، والزعتر بالزيت، وعدة رؤوس من البصل" "تساقط المطر بغزارة على الأزقة وأســـطح البيوت الطينية الواطئة ، علت أصوات الفلاحين وهم يتدافعون لصد الميـــاه عن الآبـــار،

---

[1] عصافير الشمال، يمكن مراجعة ص٧٣، ٣٦، ١٠٨ وغيرها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حتى لا تحمل الحصى والطمى والنفايات إلى خزاناتهم الموروثة ...."[1] إن لغة الوصف على بساطتها استطاعت عند خلف أن تحمل بين طياتها الهموم الصغيرة للفلاح الفلسطيني، كما أنها استطاعت تجسيد خصوصية البيئة من خلال استخدام ألفاظ من مثل العتابا والميجانا وحوس البندورة والزعتر بالزيت".

وفي بعض الأحيان يلجأ الكاتب إلى استخدام البلاغة التقليدية التي تعج بالتشبيهات والاستعارات، خاصة عندما يتعلق الأمر بوصف الشخصيات وتحديد ملامحها "جسد منتفخ كبغل "تطلع توفيق السعيد إلى وجه الجندي ، كان وجهه كأوراق البنجويكولا مجوفاً، ويبدو أنفه كذبابة في قفرها، وعيناه كندب صغيرة"[2] غير أن الكاتب في بعض الأحيان قد انقاد إلى حدود اللعبة اللغوية التي تبحث عن الشكل المحض دون أن تهتم بالمعنى والدلالة من ذلك "نفض الطرحة فبدت كرأس غزال بقادم واحد، وهنية كغزال تمرح في البراري، وتطوف الأحراش بقادمين" "ورفع ياقة "كبوته" وغطس رأس جميل وادي كبصيلات الزنبق الأحمر الحبلى النابتة في إبط الأوراق."[3] إن مثل هذه الجمل الإنشائية المليئة بالنعوت الصائتة في إيقاعها ، كانت نتيجة لرغبة الراوي، وليس حسب شخصيات الرواية أو أحداثها، فالذي يمتد ليس الحدث، أو المكان أو الزمان وإنما طول الجملة هو الذي يمتد فقط ، وربما هذا ما دفع فيصل دراج إلى وصف لغة الرواية، بأنها قد غادرت حدودها الروائية حتى وصلت إلى حدود السديم واللامعنى.[4]

وقد يلجأ الكاتب في بعض المواقع إلى استخدام اللغة الانفعالية الشعرية، والتي تتحدد شعريتها من خلال إيجاد علاقة بين الإنسان والأشياء أو بين الأشياء والأشياء، من ذلك وصف الأرض الذي جاء على لسان "أبو فارس"

"هذا الجسد البني تجمد على بزكة من الدم وصار تراباً، إنه مقبرة عالمية من السحنات المختلفة ومتحفاً للسيوف، كل الزواحف فقدت جحورها حين ضاعت في التربة الطينية، وكل متوحش أو ذي ناب فقد حيز قبره وتعرى من السيف وصار سماداً للاتين"[5]

---

(1) عصافير الشمال ، ص٥٦، ٥١ .

(2) المصدر نفسه، ص٢١،٢٥ .

(3) المصدر نفسه، ص٤٨-٤٩ .

(4) فيصل دراج، عصافير الشمال، المسافة بين الواقع واللغة، الحرية، ع٩٥٩، ١٩٨٠م، ص٦٠ .

(5) عصافير الشمال، ص٥٤ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فأبو فارس أكبر رجالات القرية، وأكثرهم إحساساً بالمسؤولية تجاه الأرض المستلبة، يعزي نفسه باستنطاق موجوداتها من تراب وسرو ...إلخ، فهو يعلم أن الاحتلال مهما طال مكوثه فسيأتي اليوم الذي يخرج فيه من هذه الأرض جاراً خلفه أذيال الهزيمة يشهد على ذلك هذا التراب، الذي فداه الآباء منذ القدم بدمائهم، فهو ليس أي تراب، إنه التراب الذي أضاع كل من حاول الاعتداء عليه، ولكنه في نفس الوقت احتفظ ببعض الذرات من تلك السحنات" حتى تكون عبرة للأجيال القادمة.

وتتجلى شاعرية الكاتب من خلال تلك المقطوعة الشعرية التي ضمنها النص الثامن من الرواية والتي تتحدث عن مقتل الطفل عيسى على يد جنود الأعداء:-

.....

دم المسيح يستوطن حجارة القدس
كالأقحوانة كان
في البرية أعطى تلاميذه الحكمة واقتسموا الرغيف
وجدوه مقتولاً وفي يده حجر
كان طفلاً رائعاً.[1]

لقد حاول الكاتب من خلال هذا النص. تلخيص الموقف الباطن – الظاهر في صورة شعرية رمزية مكثفة، وذلك بتوظيف شخصية دينية هي شخصية المسيح – عليه السلام– والتي جاءت رمزاً مثيراً للدلالات في الأفكار والمواقف تنسحب من الماضي لتلامس الواقع المعاصر.

واستفادت لغة الرواية من التراث الشعبي وخاصة الأغاني الشعبية الذي كشف عن وجود علاقة وطيدة بين فن الكلمة عموماً وبين حركة المقاومة الفلسطينية:

بارودته حملت صدى عاجرابها
حملت صدى واستوحشت لأصحابها.[2]

---

[1] عصافير الشمال، ص٤١.

[2] المصدر نفسه، ص٣١ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

إن مثل هذه المقاطع الشعرية تؤكد على أن العلاقة بين فن الكلمة وحركة المقاومة الفلسطينية لم تكن علاقة ظاهرية أو وصفية تسجيلية، وإنما هي علاقة جدلية من طـــراز عميق يحكمها دائماً إحساس بالمسؤولية الوطنية يرتقي بهذا الفن إلـــى منزلـــة الالـــتزام والرسالة ..[1]

وقد تأتي الأغنية الشعبية لتلخيص تاريخ برمته :

- خبرنا يا حاج أمين
عاللي باعوا فلسطين
- عندكم للسر بير
- بير غميق ما لو قرار
- باعوها الحرامیه
عربيه وافرنجيه [2]

كما وظف الكاتب المثل الشعبي إما لتصوير شخصية ما "زي الديك الممعوص" أو للدلالة على التخاذل "مقصر وفصه حامي" "الحيط الواطي كل الناس بتركبه"[3]

وفي بعض الأحيان يلجأ الكاتب إلى الاستعانة باللغة الصحفيـــة ، وهـــو مســـتوى نتعرف عليه من خلال إدراج محتواه بنص يذكر في بدايته اسم الجريدة التي اقتبس منـــها النص أو الخبر "جريدة الاتحاد – بين جن حاصرت قوات الشرطة بيت الســـيد س.ج.غ وأدخل أهل البيت إلى غرفة أغلقت شبابيكها وأبوابها، وبقي معهم شـــرطيان وجـــاويش، بينما قام البلدوزر في الخارج بهدم الغرفة المجاورة"[4]

أما لغة الحوار في "عصافير الشمال" فإنها تعاني من إشكاليتين:

الأولى: انعدام الفروق اللغوية بين المتحاورين ، فجميـــع الشـــخصيات تتحـــدث بمستوى لغوي واحد، ولعل ذلك نابع من تقارب المستوى الفكري والاجتماعي والثقـــافي لسكان القرية فهم جميعاً ينتمون إلى الطبقة الكادحة من المجتمع – عمال – فلاحـــون –

---

(1) حسني محمود، شعر المقاومة الفلسطينية ، دوره وواقعه، جـ٤، شعر العامية الفلســطينية المقــاوم، مكتبــة الآداب والثقافة الفلسطينية، ب.ت ، ص٣ .

(2) عصافير الشمال، ص٥٨ .

(3) المصدر نفسه، ص٥٧،٢٧،١١ .

(4) المصدر نفسه ، ص١١٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن هذا لا يبرر هذا التقارب، ذلك أن من أهم مميزات لغة الحوار أن تكون ذات قدرة على الكشف عن روح الشخصية وخصوصيتها وتميزها عن غيرها.[1]

الثانية: عدم وجود قاعدة يتم الانطلاق منها في استعمال الحوار العامي والحوار الفصيح، فالشخصيات في بعض المواقف تتحدث باللغة الفصيحة، وفي مواقف أخرى تتحدث باللغة العامة، دون أن يكون لتلك المواقف خصوصية معينة، بحيث تحتم الحديث باللغة الفصيحة أو العامية، مما أدى إلى تعطيل وظائف الحوار وسلبه بعضاً من صدقه وواقعيته :

دخل معصوب الرأس فقفزت مذعورة – جميلة- تحسست رأسه وهي تشتم:

- الله يكسر إيدهم، الله يخرب بيوتهم .
- – أخذوا السيارة .
- شو يما؟ أخذوا السيارة ... ولك كيف بتخليهم يوخذوا سيارتك؟؟
- أوصلوني بالسيارة ، سيارتي، ثم عادوا بها من ساحة المطحنة، ربما أخذوا الشارع الترابي بأرض عاشور[2]

فابن جميلة في موقف واحد، يتحدث تارة باللغة الفصيحة، وتارة باللغة العامية، مما أدى إلى تعطيل وظائف الحوار الفنية.

وأخيراً يمكن القول ، ومن خلال الإشارات السابقة، أن رواية "عصافير الشمال" ومن خلال استيعابها للمستويات اللغوية المختلفة – الأدبية وغير الأدبية- قد خضعت لنوع من التهجين . هذا التهجين الذي قد يبدو ومن خلال النظرة العاجلة أمراً غير منطقي، ولكن بالفحص المتأني نكتشف أن هذا التهجين كان مقصوداً ، فلقد أراد الكاتب أن يوفر لروايته قدراً من الموضوعية، فلجأ إلى مثل هذا الأسلوب، الذي يختفي فيه صوت الكاتب، ليحل محله صوت الآخرين عبر لغاتهم المتعددة المنتمية إلى أجناس أدبية وغيرها، لتخرج بذلك الرواية من إطار الرواية أحادية الصوت إلى الرواية ذات الأصوات المتعددة، وفي ذلك يقول باختين: "الكاتب يبتعد قليلاً أو كثيراً عن تلك اللغة ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها ومن خلال حرف نواياها عبر الرأي العام المجسد داخل لغته".[3]

---

[1] فن الأدب، ص١٥٠ .

[2] عصافير الشمال، ص٢٧ .

[3] الخطاب الروائي، ص٤٦ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في "حافة النهر ونجم المتوسط "، لم يكن الكاتب معنياً – على ما يبدو – بالبحث عن لغة متميزة وخاصة، وإذا بحثنا في مستويات اللغة فيهما نجد أن الكاتب يعتمد بالدرجة الأولى على تقنية السرد، الذي جاءت لغته سردية حكائية بسيطة يتحقق من خلالها انبثاق الأحداث بهدف متابعة مجريات الوقائع، أو تقديم الشخصيات:

"حذر الدكتور شريف الضابط عزام، عندما جاء على رأس مجموعة من الشرطة وداهم عيادته، حذره من مغبة ما يتورط به دون أن يدري ، ولم يكتف الضابط عزام بتجاهل التحذير واستصغار أمر الطبيب."[١] "لأول مرة منذ شهر نام حامد الخالد ملء جفنيه ، دون ازعاج إذ أتاح له سكنه الجديد في مصر الجديدة إمكانية الاختلاء بنفسه ، فواحد من القاطنين في شقة الدقي، لا تفوقه خمس مطلقات وأرملة في الحديث ...."[٢]

من النصين السابقين، يتضح لنا أن لغة السرد لغة بسيطة ذات وظيفة إخبارية ، تهتم بنقل الحدث وتتابع الوقائع، دون فائض في اللغة أو اهتمام خاص بها، وتركيب الجملة جاء بسيطاً ومباشراً، فلا نجد اعتناء خاصاً بطولها أو قصرها، وهل هي جملة فعلية أم اسمية. لقد أسهمت الجملة الفعلية في تحريك مجمل المشهد وإثارة نوع من الحركة، "قذف الحقيبة الكبيرة، وارتمى على بلاط الحوش الخلفي، وفتح باب الغرفة، وهو يلهث ، ارتمى على السرير ، وقبل أن يشرع في إعادة بناء علاقاته بموجودات الغرفة، أحست بدرية بوجوده ...."[٣]

أما الجملة الاسمية فغالباً ما ترد لوصف أجزاء المشهد أو الحالة: "ليلتها لم يعرف أي واحد منهم النوم الحقيقي، وحالة نصف النوم تجعلهم سريعي الصحو ، ...."[٤]. إن الجملة الاسمية غالباً ما ترد ساكنة الدلالة تثبت الحالة القائمة في الواقع، وكأن مجمل المشهد قد تحدد سلفاً ونحن بانتظار اكتماله.

ولغة السرد فصيحة دائماً، ونادراً ما تميل إلى استعمال ألفاظ عامية أو دخيلة، "المترو الفرخة –كوبري النيل – إشار إكس...."[٥]

---

(١) حافة النهر، ص٥٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص٣٥ .

(٣) المصدر نفسه، ص٦٤ .

(٤) المصدر نفسه، ص٤٨ .

(٥) المصدر نفسه، ص٦٧، ٣٨، ١٦ على التوالي .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن لغة السرد في روايتي حافة النهر ونجم المتوسط هي اللغة التي يتم من خلالها شد القارئ للنص بهدف التواصل معه، إنها لغة السارد، ومن خلفه المؤلف المحكم للغة للتأليف.

أما لغة الحوار في هاتين الروايتين فيمكن القول إنها في الأغلب الأعم تنتمي إلى الحوار المباشر والبسيط في مفردته وتركيبه ودلالته، ولعل ذلك ناتج عن عدم اهتمام الكاتب بالحوار باعتباره أداة قادرة على الكشف عما يعتمل في النفس البشرية. وسبر أغوارها ، وإبراز عواطفها وإحساساتها تجاه الأشخاص والعالم المحيطين بها.[1] بل اكتفى باستعماله كأداة تتوجه نحو تعيين الأشياء باعتبارها تدخل في علاقات الشخصيات ليس إلا: يتحدث حامد إلى السيد تحسين عبد السلام قائلاً:

- لقد اشتريت المكتب
- أنت

لا يدري كيف اندفع لسانه باستنكار جعل ملامح الرجل تتغير وهو يقول :

- نعم أنا .. وما الغريب في ذلك
- والسيدة أم سارة والبنات؟
- غادروا قبل أسبوعين إلى أثينا ....[2]

فالحوار السابق لا يجسد أي نوع من التفاعل أو المواجهة الحوارية بين المتحاورين إنه مجرد اتصال مباشر ، لتوضيح وتعيين بعض الأمور التي طرأت على البنسيون، وقد نتج عن ذلك"

١- انعدمت الفروق اللغوية بين المتحاورين، بل ونستطيع أن نجعل الشخصيات تبدل مواقعها دون خلل، وبالطبع فإن ذلك يناقض خصوصية الشخصية الفنية، وضرورة تمايز كل شخصية عن الأخرى في مستوى خطابها اللغوي.

٢- أصبحت لغة الحوار جافة لا دفء فيها، بل وتسيطر عليها أجواء حيادية، تقدم معلومة ما، بعيدة عن حرارة التواصل الإنساني.

---

[1] فن الأدب، ص١٤٨ .

[2] نجم المتوسط، ص٥٢ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على أننا في بعض الأحيان نلتقي ببعض الحوارات التي تكشف مفرداتها عن طبيعة الشخصية ، يقول خضر للسائق سمير عند اكتشاف جثة ياسمين :

- الله يريد امتحاني

سخر السائق منه وقال:

- أما أنا فساقط في الابتدائية ولن أنجح أمام الله

- أبي يقول أنني أشبه يوحنا المعمدان

- وأنا أشبه نجوى فؤاد .[1]

لقد عمد الكاتب إلى توظيف الحوار بشكل يتيح تمايز كل شخصية عن الأخرى، فالأسلوب الذي يتحدث به خضر، والمفردات التي ينطق بها، تدل على طبيعته المتدينة، والمؤمنة بالله، في حين يدل أسلوب السائق على طبيعته الطائشة – المستهترة بكل شيء حتى بالدين.

وتتجه لغة الحوار – في بعض الأحيان – نحو الخطابية المباشرة ، وذلك عندما تتحول الشخصية إلى بوق يردد آراء الكاتب الإيديولوجية: "نحن لا نكره هذا الرجل ، ونتوسم فيه خيراً، لكننا ضد سياسة حرق المراحل. الوحدة الفورية شعار باطل وضار ..... . وسنقول بصراحة نحن ضد شعار إلقاء إسرائيل في البحر، هناك قوى ديمقراطية داخل هذا القفص الاستعماري ...."[2] إن هذه النغمة الخطابية الإيديولوجية ، والأسلوب الإنشائي الفضفاض للغة الحوار، قد أضعفت من حركة الصراع الدرامي، وأبطأت إيقاع الأحداث ، وجعلت الشخصية تبدو مسطحة وغير مقنعة فنياً.

إذا كان النقد الحديث قد حسم مشكلة لغة الحوار بين الفصحى والعامية لصالح اللغة الفصحى[3]، فإن رواية "نجم المتوسط" تعاني من عملية المزاوجة بين الفصحى والعامية في لغة الحوار، حيث نجد الشخصية تارة تتحدث بالفصحى، وتارة أخرى تتحدث بالعامية، مما أفقد الحوار صدقه وواقعيته، وأدى إلى إحداث نوع من الاضطراب التعبيري تحادث زوجة حسنين حامداً.

- اعذرنا يا أستاذ، لو عرفت أن روجي سيصادق طالباً مثلك لأعددت وليمة تليق بك .

---

(1) حافة النهر، ص٢١ .

(2) المصدر نفسه، ص١١٤، ١١٦ .

(3) بناء الرواية ، ص٢٦٠ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- كلنا أولاد حواء وآدم .

- ده بس من زوقك، الدنيا كده ، في ناس تحت وناس فوق.[1]

إن زوجة "حسنين" وإن لم تكن على درجة عالية من الثقافة والعلم، فإن ذلك لا يمنع أن يستنطقها الكاتب باللغة العربية الفصيحة ، وما دام التعبير بالفصيحة لا يخل بمنطق الواقعية، لأن الفن ليس نقلاً حرفياً للواقع بل هو تجاوز للواقع وتكميل له، فالواقعية الفنية شيء يختلف عن الواقعية الحرفية ولذلك فاستنطاق الكاتب لشخصيات رواياته باللغة العربية الفصيحة حتى لو كانوا من العامة والدهماء أمر لا يناقض الفن، لأن قدرة الروائي الفنية تتمثل في براعته في خلق نماذج فنية تشاكل النماذج الموجودة في واقع الحياة، إنه يتمثل مشاعر هذه الشخصيات وأفكارها ويجري على لسانها المعادل الفني لواقعها الحرفي، وهذا لا يغض من الصدق في التعبير في الواقع، ولا يناقض الملامح الإنسانية المميزة المحددة لأبطال الرواية .[2]

أما الحوار في "حافة النهر" فقد جاء باللغة الفصيحة، جمله قصيرة ذات طبيعة استفهامية تتناسب مع طبيعة الموضوع الذي يعتمد على أسلوب التحقيق.

وإذا جئنا إلى المستوى اللغوي الثالث والذي يتمثل في اللغة الوصفية، فإننا نجده ينقسم إلى :

١-اللغة الوصفية غير الشعرية، وفيها يتوقف كم الأحداث الجارية في الرواية ليتم التركيز على :

أ- وصف الأماكن والأشياء: وفيها ترتبط اللغة بمفهوم المحاكاة الحرفي أو التصوير الفوتوغرافي ، حيث تحرص اللغة على تناول الأشياء في أحوالها المختلفة، كما هي في عالمها الحقيقي الخارجي، وتقديمها بشكل أمين يحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل، "السكن الجديد عبارة عن غرفة ملحقة بشقة السيدة "أم صابرين" ، ترتبط بالشقة عبر ممر داخلي ، يفضي إلى الحمام والمطبخ وصالة الجلوس، ومدخلها الخارجي يطل على فتحة زقاق ينفرج على مسطبة من الأرض تسورها أربع شقق ....."[3] فاللغة

---

[1] نجم المتوسط، ص٥٧ .

[2] بناء الرواية ، ص٢٦٠ .

[3] نجم المتوسط، ص٣٥ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في النص السابق تعمل على تتبع كل العناصر المكونة للشيء، دون محاولة لتلوين هذا الشيء أو المكان بنظر الناظر، أو سمع السامع.

ب- وصف الحالة النفسية: "جفت الدموع في عينيه، وجف ريقه، وأصبحت السجائر مجرد دخان، يعبر ويخرج مخلفاً وراءه مرارة وعلقماً ، ألقى نظرة وداع على زوجه، زار القبر مرتين، كان يضع إكليلاً من الزهور ، ويزرع في بقعة التراب أعواد الريحان والنعناع، كما كانت المرحومة تحب وتشتهي ...."[1] من خلال النص السابق نجد أن اللغة التي لجأ إليها الكاتب لوصف الحالة النفسية للسيد "إسكندر" بعد مقتل ابنته "ياسمين" ووفاة زوجته إثر سماعها بمقتل ابنتها، لغة مباشرة وسطحية لا عمق فيها، فهي لا تصل إلى حدود الترميز وصنع الإسقاطات السيكولوجية والفكرية التي تلقى الضوء على أبعاد الحدث والفكرة المجردة أو البعد السيكولوجي في الشخصية.

ج- وصف ملامح الشخصيات ومميزاتها: "يمتلك عبدالمجيد مقومات تميزه عن زملائه في السكن ، فهو يكره الصرامة الكاذبة لقدري، وتلك العقد والأوهام التي تتحكم فيه .... وكاختبار لنفسه في الجرأة، لا يمتنع عن دخول مراهنات خطرة، مثل ضرب رجل أصلع في حافلة أو نكشه في قفاه ...."[2]

وفي حافة النهر "يقترب طول الضابط عزام من المترين إلا قليلاً ، ووزنه يتجاوز المائة وستين كيلو غراماً، ثلثه في كرشه، وثلثيه الآخرين في أكتافه حتى رأسه ...."[3]

فاللغة من خلال المثالين السابقين ، إما أن تتجه نحو تحديد الأبعاد الخارجية للشخصيات الطول – الوزن – لون العينين ...إلخ وإما هي لغة تقريرية تتجه نحو تقرير صفات الشخصية وطبائعها .

أما المنحى الثاني من اللغة الواصفة، فيمكن وصفه بأنه "شعري" حيث يعتمد فيه الكاتب على مجموعة من التشبيهات والاستعارات، وهي لغة قليلة ونادرة في كلتا الروايتين على حد سواء. وقد قام هذا المستوى من الوصف بالارتقاء بشخصية "ياسمين" في "حافة النهر" إلى مستوى الرمز:

---

[1] حافة النهر، ص٥٢ .

[2] نجم المتوسط، ص٥٩ .

[3] حافة النهر ، ص٥٩ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"شعرها مثل جبال جرانيتية، تغرز أوتادها في الأرض حتى قاع الينابيع، وجهـــها يستعير من جبل الشيخ بياضه ووقاره، ومن شقائق النعمان تلك الحمرة المتوردة في أعلى الخدين .... هي البحر، في امتداده عمق، وفي اتساعه غمـــوض، وفـــي رهبتـــه ســـر التكوين."[1]

وإذ يدخل الكاتب إلى شخصية ياسمين، من خلال هذا الوصف الجامع مـــا بيـــن ملامحها العامة، وعناصر الطبيعة، إنما يرتقي بها إلى حدود الرمز، فياسمين بشـــموخها وصمودها، هي الأمل – الحلم – الوحدة . التي تشكل في مسارها معنىً كبيراً للصمـــود والتحدي.

لقد ظلت اللغة في روايتي "نجم المتوسط" و"حافة النهر" مباشرة وغير مكترثة فـــي البحث عن شعريتها، معتمدة على التصوير الواقعي المباشر للحدث، يهدف الوصول إلـــى الجوهر الإنساني لإبرازه، فالجملة السردية جملة عادية ومباشرة، لا تتوغل في التصويـــر الشعري، وهي بهذا تظل محافظة على لغة القص مميزة نفسها عن لغة الشعر. أما فـــي رواية "عصافير الشمال" فقد لجأ الكاتب إلى توظيف مستويات لغوية متعددة – أدبية وغير أدبية– للتعبير عن أزمة الإنسان الفلسطيني، نتيجة ضياع أرضه، من خلال الفلاح، الـــذي يعد أفضل نموذج لارتباط الإنسان بأرضه.

---

[1] حافة النهر، ص١٠٥ .

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الخاتمة:

سعت هذه الدراسة إلى تحليل أعمال الكاتب الأردني "علي حسين خلف" القصصية والروائية فحسب، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من أهمها :

- أن فلسطين وقضيتها تحتل المرتبة الأولى في أعمال "خلف" القصصية والروائية، وليس ذلك بمستغرب، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المؤلف قد كرس حياته في الواقع وفي ميدان الأدب القصصي والروائي، ظروف الفلسطينيين، وتقصي المواقف العربية المتشابكة إزاءهم.
- لقد حرص خلف في أعماله على تقديم صورة للواقع الفلسطيني في المخيمات، وداخل الأرض المحتلة، لذا فقد غلبت على أعماله النزعة التسجيلية، وتبعاً لذلك فقد ندرت فيها الدلالات النفسية للموقف، وظهر الحرص على المغزى الاجتماعي أو السياسي ... فقلما عنى المؤلف بتقديم صورة نفسية للشخصية ، فهو لا يرتاد مناطق مجهولة في أعماقها، ولكنه يظل على مشارف الداخل، يرصد الحركة في جيشانها، وفي نبضها المنظور ، الذي يثيره الموقف، دون أن يبحر في عمق الوعي، أو يلمس جانباً خفياً، لذا فقد جاءت شخصياته ذات سمات إنسانية عامة، تنطبق على العديد من الفلسطينيين.
- إن الكاتب غالباً ما يقدم شخصياته ، بشكل تقريري أو في صورتها النهائية، وبذلك يكون قد أغلق على نفسه باب التحليل، ولم يعد أمامه إلا أن يصور حركتها وسعيها دون غوص وراء الدوافع، ولقد شاركت الكثرة العددية للشخصيات في بعض الأعمال في إقرار الاهتمام بالحركة الحسية مع الإهمال النسبي للجوانب النفسية.
- حاول "خلف" في بعض الأحيان مداعبة الرمز، حيث نجده يتناول مجموعة من القضايا والمشكلات التي تهم مجتمعه بالنقد والمعالجة، بحيث يشكل الرمز فيها جزءاً من البناء الفني العام للعمل الأدبي، مانحاً إياه عمقاً معنوياً وأدبياً.
- وإذا كانت أبرز صور التجريب لدى الكاتب تظهر في الشكل العام لرواية "عصافير الشمال" فإن الكاتب قد حاول الاستفادة من بعض الأساليب السردية الحديثة في بناء أعماله الأدبية ، فلجأ إلى استخدام المونولوج والتداعي، والوثائق ..... إلخ .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- والمتأمل في أسلوب السرد عند خلف لا بد أن يلحظ أن المؤلف قد تبنى في الغالب أسلوب السرد الملحمي أو السرد بضمير الغائب ، الذي يمنحه إجازة العلم بكل شيء فعلياً، ونادراً ما تجاوزه إلى السرد بضمير المتكلم، الذي يتيح للمؤلف أن يدخل دون اقتعال إلى أعماق بطله ومعرفة أسراره وفكره وشعوره، وتقديمها بأسلوب تيار الوعي وخلافه.
- أما فيما يتعلق بلغة "خلف" الإبداعية ، فيمكن القول إن الكاتب كان يراوح بين استخدام اللغة الإنشائية الإخبارية ، واللغة الرمزية والشعرية التجريدية حيناً آخر، وهو في كل مراحله ظل سهل القراءة ، عصي على الإحاطة الشاملة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: المصادر

أولاً: القصص:

١- الصهيل، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ، ١٩٨٣م .

٢- الحسون يكتشف السر، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٤م.

٣- الغربال، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٤م.

٤- مدن وغريب واحد، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٥م.

٥- الحجر السابع، مخطوطة .

٦- سامر والخواجا، مخطوطة.

٧- عصافير الجنة ، مخطوطة.

ثانياً: الروايات :

١- عصافير الشمال، دار ابن خلدون ، بيروت، ١٩٨٠م.

٢- حافة النهر، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٩م.

٣- نجم المتوسط، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان ، ١٩٩٧م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً : المراجع:

١- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ت صطفى إبراهيم ، دار المعـــارف، القاهرة، ب.ت .

٢- إبراهيم الفيومي، الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م.

٣- أبو بكر قدري، من القمع إلى الســلطة الثوريــة ، دار الجليــل ، عمــان، ١٩٨٩م.

٤- أحمد الزعبي، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في الأردن، المكتبــة الوطنية، مصر، ١٩٩٥م.

٥- أحمد محمد عطية، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثــة، منشــورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧م.

٦- أحمد محمد عطية، أدب البحر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م.

٧- أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، مكتبة مدبولي ، القاهرة، ١٩٨١م.

٨- أحمد المصلح، مدخل إلى دراسة الأدب في الأردن، منشورات اتحاد الكتــاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م.

٩- أحمد المصلح، أدب الأطفال في الأردن، مجموعـــة أوراق عمــل مؤتمــر الطفولة، ١٩٨٨م، ص٢١ .

١٠- أحمد المعلم، الواقع والظاهرة الفنية، دار الذاكرة، حمص، ١٩٩٤م.

١١- إدوارد سعيد وآخرون، الواقع الفلسطيني، الماضي والحاضر والمســتقبل، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٦م.

١٢- أدوين موير، بناء الرواية ، ت إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتــأليف والنشر، ب.ت .

١٣- أرنست فيشر، ضرورة الفن، ت أسعد حليم، الهيئـــة المصريــة العامــة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م.

١٤- أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشـــر، بيروت، ١٩٨٧م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

١٥- أ. م. فورستر، أركان الرواية، ت موسى عاصي، جرس برس، طرابلس ١٩٩٤م.
١٦- أنانيس فن، رواية المستقبل والسريالية، ت محمود الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣م.
١٧- إيليا حاوي، الرمزية والرؤيا ، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨م.
١٨- بديعة أمين، في المعنى والرؤيا، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٨م.
١٩- بيرسي بيشرشلس، برومثيوس طليقاً، ت لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.
٢٠- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية ، ت عبدالستار جواد، دار الرشيد، العراق، ١٩٨١م.
٢١- تشارلتن، فنون الأدب، ت زكي محمود ، ب.ت .
٢٢- تشارلز تشادويك، الرمزية ، ت نسيم إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
٢٣- توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، ب ت . ب م .
٢٤- ثريا ملحس، مقدمة الأدب الفلسطيني المعاصر في المعركة، ١٩٧٠م.
٢٥- جابر عبدالحميد، معجم علم النفس والطب النفسي، دار النهضة، القاهرة، ١٩٨٨م.
٢٦- جاستون باشلار، جماليات المكان ، ت غالب هلسا، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٠م.
٢٧- جاستون باشلار، جدلية الزمن، ت خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢م.
٢٨- جان لا بلانش، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ت مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ١٩٨٥م.
٢٩- جمال حمدان، فلسطينيات وإسرائيليات، مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٩٤م.
٣٠- جورج أزوط، سهيل إدريس في مواقفه وقصصه، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م.
٣١- جون هالبرن، نظرية الرواية، ت محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٢- حسن الظاظا، الشخصية الإسرائيلية، دار القلم، دمشق، ١٩٨٥م.
٣٣- حمودة زلوم، الشخصية اليهودية في الأدب الفلسطيني، ب ت، ب م، ١٩٨٢م.
٣٤- حميد لحمداني، النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩١م.
٣٥- حنا عبود، المدرسة الواقعية في النقد الأدبي الحديث، وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٧٨م.
٣٦- خالد الكركي، الرواية في الأردن، الجامعة الأردنية ، عمان، ١٩٨٦م.
٣٧- ربيع مبارك ، فن الكتابة للأطفال، مجموعة أوراق عمل مؤتمر الطفولة، ١٩٨٨م.
٣٨- رجاء عيد، البحث الأسلوبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م.
٣٩- رشاد رشدي، نظرية الدراما، مكتبة الأنجلو ، القاهرة، ب.ت .
٤٠- رشاد رشدي، فن القصصية القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ب ت .
٤١- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت محمود الربعي، دار المعارف، القاهرة، ب ت .
٤٢- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ت محمد برادة ، دار الطليعة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢م.
٤٣- رولان بورنوف، عالم الرواية ، ت فؤاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١م.
٤٤- رينيه ريليك، نظرية الرواية، ت محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع والدراسات، بيروت، ١٩٨٧م.
٤٥- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦م.
٤٦- س بيتروف، الواقعية النقدية، ت شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣م.
٤٧- السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢م.
٤٨- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٤٩- سليمان الأزرعي، دراسات في القصة والرواية الأردنية، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٥م.
٥٠- سمر الفيصل، السجن في الرواية العربية، جروس برس، طرابلس، ١٩٩٤م.
٥١- سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، الجزائر، ب ت .
٥٢- سيد حامد، في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١م.
٥٣- سيزا القاسم، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.
٥٤- شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٧٨م.
٥٥- صالح أبو أصبع، فلسطين في الرواية العربية، منظمة التحرير، بيروت، ١٩٧٥م.
٥٦- صلاح فضل، منهج البنائية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.
٥٧- صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.
٥٨- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦م.
٥٩- عباس محمود عوض، مدخل إلى الأسس النفسية للسلوك، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ١٩٨٠م.
٦٠- عبدالرحمن ياغي، أبعاد العملية الأدبية، ب م، ١٩٧٩م.
٦١- عبدالرحمن ياغي، في الجهود الروائية بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١م.
٦٢- عبدالسلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥م.
٦٣- عبدالفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب ، ب م، ١٩٨٢م.
٦٤- عبداللطيف الصديقي، الزمان، أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات ، بيروت، ١٩٩٥م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٦٥- عبدالله رضوان، البنى السردية، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٥م.
٦٦- عدنان خالد، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب. ت، ١٩٨٤م .
٦٧- عز الدين اسماعيل، الأسس النفسية للإبداع، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٦٢م.
٦٨- عزالدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط٧، القاهرة، ١٩٨٧م.
٦٩- عزيزة مريدن، في القصة والرواية ، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م.
٧٠- عودة بطرس، القضية الفلسطينية في الواقع العربي، ب ت .
٧١- غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٢، بيروت، ١٩٨٢م.
٧٢- غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني تحت الاحتلال، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٣، بيروت، ١٩٨٧م.
٧٣- فاطمة الزهراء، العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٤م.
٧٤- كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، ١٩٧٨م.
٧٥- مجموعة من الأساتذة السوفيات، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ت فؤاد مرعي، دار الفارابي، دمشق، ١٩٧٨م.
٧٦- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٤م.
٧٧- محمد حسن عبدالله، الواقعية في الرواية العربية، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧١م.
٧٨- محمد الشوباشي، الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠م.
٧٩- محمد فتوح، الرمز والرمزية، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨م.
٨٠- محمد كامل الخطيب، السهم والدائرة، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩م.
٨١- محمد كامل الخطيب ، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٨٢- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، د ت .
٨٣- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، درا الثقافة ، بيروت، ب ت .
٨٤- محمود أمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٦م.
٨٥- مراد كاسوحة، المنفى السياسي، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٠م.
٨٦- مصطفى فهمي، الشخصية في سوائها وانحرافها، مكتبة مصر، ١٩٨٧م.
٨٧- مها يوسف، المكان في الرواية الفلسطينية، رسالة جامعية ، جامعة اليرموك، ١٩٩١م.
٨٨- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م.
٨٩- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت فريد انطونيوس، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٢م.
٩٠- ميشال عاصي، الفن والأدب، المكتب التجاري ، ط٢، بيروت، ١٩٧٠م.
٩١- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ب ت .
٩٢- نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللبنيوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.
٩٣- نبفين يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر، عمان، ١٩٨٨م.
٩٤- هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١م.
٩٥- هاني الراهب، الشخصية الصهيونية في الأدب الانجليزي، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، ١٩٧٤م.
٩٦- هيا محمد، صورة البحر في الشعر الحديث، دار الثقافة، قطر، ١٩٨٦م.
٩٧- هيفاء شرايحة، أدب الأطفال ومكتباتهم، مركز هيا الثقافي، عمان، ١٩٧٨م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٩٨- وليم الخوري، الموسوعة المختصرة في علم النفس، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦م.
٩٩- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشـــؤون الثقافيـــة، بغداد، ١٩٨٦م.
١٠٠- يحيى حقي، فجر القصة المصرية، الهيئـــة المصريـــة العامـــة، القاهرة، ١٩٧٥م.
١٠١- يمني العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربيـــة، بيروت، ١٩٨٦م.
١٠٢- يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدوريات :

١- إبراهيم خليل، شخصية المرأة في الرواية النسوية، أبحاث اليرموك، مج١٤، ع١، ١٩٩٦م.

٢- إبراهيم السعافين، لغة السفينة، الأقلام، مج٢٤، ع٢، ١٩٨٩م.

٣- أحمد سمير، القصة القصيرة عند زهير الشياب، فصول، مج٢، ع٢٤، ١٩٨٢م.

٤- أحمد المصلح، تعليق على قصة الصهيل، جريدة صوت الشعب، ١٩٨٣/٩/٥م.

٥- إرفنج هاو، الرواية السياسية، الأقلام، ع٤، ١٩٧٧م.

٦- باقر جاسم، قصة الحرب بين الجمالي والمعرفي، أقلام، ع٧، ١٩٨٨م.

٧-جميل حتمل، الصهيل قصص تسجيلية، مجلة كتب عربية، ع١٠،١١، ١٩٨١م.

٨- سامية أسعد، التحلي البنيوي للسرد، الأقلام، ع٣، ١٩٧٨م.

٩- سامية أسعد، القصة القصيرة وقضية المكان، فصول، مج٢، ع٤، ١٩٨٢م.

١٠- سميح القاسم، الآداب، ع٣، ١٩٦٨م.

١١- شجاع العاني، قصص الأطفال نماذج وتطبيقات، أقلام، ع٢، ١٩٧٩م.

١٢- صبحي الطعان، المكان في النص، المعرفة، ع٣٧٨، سنة٣٤، ١٩٩٥م.

١٣- صبري حافظ، الخصائص البنائية للقصة، فصول ، مج٢، ع٢٤، ١٩٨٢م.

١٤- عبدالله رضوان، النموذج، دراسات نقدية للجوانب الفنية في القصة القصيرة في الأردن، أقلام، ع٨، ١٩٨١م.

١٥- عبدالله رضوان، المشروع الروائي غير المتحقق، الدستور، ١٩٨٣/١٠/٢٩م.

١٦- عبدالله رضوان، ثنائية القمع والتمرد في مدن وغريب واحد، جريدة الدستور، ١٩٩٦/٥/١٠م.

١٧- عبدالله رضوان، الروائي "علي حسين خلف" مجلة صوت الجيل، ع٢٩، السنة٤، ١٩٩٧م.

١٨- عبدالهادي الشروف، من الواقع المحاصر إلى الواقع البديل، الحرية، ع١٠١، ١٩٨١م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٩- فاضل السباعي، الزمن في الرواية الحديثة أفكار، ع٩، السنة١، ١٩٦٧م.
٢٠- فخري صالح، إشكالية الرواية الفلسطينية، أقلام، ع٧، ١٩٨١م.
٢١- فيصل دراج، "عصافير الشمال" المسافة بين الواقع واللغة، الحرية، ع٩٠٩، ١٩٦٧م.
٢٢- فيكتور شكلوفسكي، بنية الرواية وبنية القصة، فصول مج٢، ع٢٤، ١٩٨٢م.
٢٣- مؤيد طلال، مفترق الطرق السياسية عند نجيب محفوظ، أقلام، ع٤، م٧٧، ١٩٧٥.
٢٤- نبيل حداد، أدب الحرب، إبداع، ع١٠-١١، ١٩٩٦م.
٢٥- هادي الهيتي، أدب الأطفال، أقلام، ع٢، ١٩٧٩م.
٢٦- يحيى الرخاوي، الإيقاع الحيوي ونبض الإبداع، فصول، مج٥، ع٢، ١٩٨٤م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ABSTRACT

Ali Hussein Khalaf and His Literary Works

Prepared by:

Ruba Said AbdelHafidh

Supervised by:

Professor Nabil Haddad

This study aims at revealing and analysing the novelistic and narrative works of the Jordanian Writer "Ali Hussein Khalaf" in virtue of intellectual and artistic perspectives.

Khalaf who was born in Palestine in 1945, and died in Jordan in 1996, acquired a distinguished presence in the intellectual and literary arena. He left behind tens of books being the art of short story and novel, artistic studies, political and intellectual comments, in addition to his typed daily chronicle.

The selection of this topic is firstly attributed to the sense of cultural duty, whereas artistic arena in Jordan has witnessed in the last two decades a remarkable development in novel and short story. It becomes imperative on all concerned to approach towards this creative quantity for definition. The major motive to select "Khalaf" with the exclusion of other Jordanian writers and novelists was the encouragement of my supervisor Professor "Nabil Haddad", who advised and supported me to search for the novelistic and narrative works of "Khalaf". Khalaf remains unknown despite his various efforts in the artistic arena.

Moreover, his works didn't receive the opportunity it deserve as to study and research. It is worthy to note that there is no critical book designated to discuss Khalaf's works.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

This study involves a preface and two chapters. The preface discusses the reality school to which Khalaf is associated in terms of its fundamentals, elements, trends, and Khalaf's biography.

The first chapter discusses Khalaf's story art. This chapter is divided into two sections. The first section discusses the major topics in Khalaf's narrative sets. These topics are derived from the core of Palestine issue; the issue of land which was blood-watered time after time, and the Palestinian in exile in terms of his problems, sufferings, griefs, and aspirations. Khalaf's stories are engraved from the features of homeland and daily happening , and this section reveals the broad literal experience of the writer. Some stories carry social contents centered around poverty and griefs of a drudging citizen. Furthermore, there are some stories, which tackle some political and national issues, such as the Palestinian-Israeli conflict and peaceful coexistence between Palestinians and Jews.

The second section discusses artistic views and tools, which discover the writer's trial to leave beyond the traditional structure and utilize modern art techniques, such as interruption, montage, and awareness trend etc.

The second chapter discusses Khalf's novelistic works. It is divided into two sections. The first section discusses the topics raised by these works. The novelistic topics are diversified and not limited to Palestine issue. It discuss a set of Arab issues such as Arab Union and June 67 defeat, and this section discusses "Referral Framework and Intellectual Aspects", and the novelistic character through the definition of intellectual features and awareness aspects. The depiction of intellectual features reveals the mentality condition of character and its reactions. The depiction of character awareness defines its position, and discovers its intellectual location.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

The second section "The fundamentals and distinctions of art views", is concerned to study the art tools of the writer and its effect to complete art structure of novel.

In spite of the fact that this study didn't follow definite methodology, but nevertheless it tried firstly to rely on the common general traits of novel or story. Secondly, it launched from the creative reality itself.

Minor section is annexed to this section designated to study the narrative works of Khalaf pertinent to children. The recipient audience "child" dealing with whom needs a special method subject to several considerations one of which is mental capacities.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University