بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينات حتى عام ١٩٩٥م

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع ..... التاريخ .....

إعداد
عدنان عبد عثمان محمد

المشرف
الأستاذ الدكتور محمود السمرة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها
كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية
نيسان ٢٠٠٠م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٠٠٠/٤/٩ ، وأجيزت من قبل أعضاء لجنة المناقشة:

(١) الأستاذ الدكتور محمود السمرة (المشرف) رئيساً .....

(٢) الأستاذ الدكتور هاشم ياغي عضواً .....

(٣) الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين عضواً .....

(٤) الأستاذ الدكتور أحمد الخطيب عضواً .....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهداء

* إلى التي كانت عيناها شمعتين ... أنارتا لي درب العلم.
* إلى التي عزف صوتها ... لحن المعرفة عذبا صافيا في سمعي وعقلي ... إلى رفيقة عمري .... زوجتي إيمان.

أهدي هذا البحث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

أحمد الله الذي أعانني على إنجاز هذا البحث، وأتقدم بالشكر الجزيل والتقدير العميق من الأستاذ الدكتور محمود السمرة على تفضله بالإشراف على هذه الرسالة وما زودني به من علم ومعرفة.

كما أتقدم بالشكر والتقدير من الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، الذي لم يتوان يوماً عن تقديم النصح والمشورة العلمية، الأمر الذي كان له أثر بالغ في إغناء هذا البحث.

وأشكر كذلك الأستاذ الدكتور هاشم ياغي والدكتور أحمد الخطيب على تفضلهما بالمشاركة في مناقشة هذه الرسالة.

وأشكر أيضاً الأستاذ الدكتور حسن عبد الهادي على ما قدمه لي من عون في إخراج البحث وطباعته.

ولا يفوتني أن أشكر زوجتي التي رافقت رحلتي العلمية منذ بدايتها حتى نهايتها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ز
المقدمة	ط
مدخل إلى التجريب	١
أ- مفهوم التجريب وأسسه الفكرية	١
١- المعنى اللغوي للتجريب	٢
٢- التجريب والفلسفة	٣
٣- التجريب وعلم النفس	٦
٤- الأدب والتجريب	١١
ب- التجريب في ضوء النقد الأدبي	١٧
ج- التجريب ونقد الرواية	٢٦
الباب الأول: الرواية الفلسطينية (الواقع والوعي) ..	٤٦
الفصل الأول: الوطن	٤٧
١- صورة فلسطين	٤٨
٢- الوطن العربي	٧٥
الفصل الثاني: المدينة والقرية	٨٣
١- القرية الفلسطينية	٨٤
٢- القرية العربية	٩١
٣- المدينة الفلسطينية	٩٥
٤- المدينة العربية	١٠٦
٥- المدينة الغربية	١١٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث: رؤية الرواية للمثقف ١١٢
* معنى المثقف ١١٣
* غسان كنفاني ودور المثقف ١١٤
* مثقفو روايات جبرا إبراهيم جبرا ١١٦
* المثقف المستلب ١٢٥
* المثقف في روايات إميل حبيبي ١٣٤
الباب الثاني: التشكيل الفني ١٤٠
الفصل الأول: الأحداث ١٤١
الفصل الثاني: رسم الشخصية ١٨٤
الفصل الثالث: اللغة والسرد ٢٢٧
* نظرة عامة ٢٢٨
* الزمان ٢٢٩
* تيار الوعي ٢٤١
* تداعي الأفكار والصور ٢٤٥
* الاسترجاع ٢٤٧
* التناص ٢٤٨
* المفارقة ٢٥٩
* السخرية ٢٦٣
* الشعر ٢٦٦
* اللهجة العامية ٢٨١
* لغة الفظاظة ٢٨٤
الخاتمة ٢٨٦
قائمة المصادر ٢٨٨
قائمة المراجع ٢٨٩
الملخص باللغة الإنجليزية ٢٩٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الملخص

حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينات حتى عام ١٩٩٥م

إعداد الطالب : عدنان عبد عثمان إشراف الأستاذ الدكتور : محمود السمره

للتجريب أهمية بالغة في التاريخ الفكري والفني الإنساني، لأنه الفعل الذي يقف وراء التجريد في الفكر من جهة، والإبداع الفني من جهة أخرى. وقد كانت الرواية ميداناً واسعاً للتجريب، لأنها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحاً على الحياة. ولم تتخلف الرواية الفلسطينية عن هذه الحركة، فعمد هذا البحث إلى تبيان حركة التجريب فيها من ناحيتين : الشكل والمضمون.

ينقسم هذا البحث إلى مدخل وبابين، حيث تتبع المدخل مصطلح التجريب في اللغتين؛ العربية والإنجليزية، وتطور هذا المفهوم في الفلسفة، وعلم النفس، والنقد الأدبي بعامة والرواية بخاصة، ومن ثم اقترانه بمفهوم الحداثة التي أحدثت انقلاباً تاماً في بنية الرواية ورؤيتها الفكرية للإنسان والعالم.

يبحث الباب الأول ظواهر الواقع والوعي في ثلاثة فصول هي : الوطن – المدينة والقرية – رؤية الرواية للمثقف، فبدا الوطن في الرواية قيمة إنسانية كبرى للفاسطيني، إذ يرتبط بشعوره بإنسانيته في حالة قربه منه، ويتضاءل هذا الشعور، وتتفاقم أزمات الفلسطيني كلما ابتعد عنه. كما عكست الرواية حالة عشق بين الفلسطيني ومدنه وقراه، إذ بقيت حاضرة في ذاكرته وشعوره يحنّ إليها طال الزمن، لذا حرص الكتّاب على تسجيل أسمائها العربية لتبقى حيّة في ذاكرة الأجيال أمام محاولات الاحتلال طمسها واستبدلها بأسماء توراتية.

وتمثلت صورة المثقف فيها من خلال تصوير اغترابه وتعرضه للقمع السياسي والاجتماعي وتأثير مفاهيم الحضارة الغربية على فكره ورؤياه المختلفة للحياة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويدرس الباب الثاني بفصوله الثلاثة:- الأحداث – رسم الشخصية – اللغة والسرد، التغيرات التي طرأت على هذه الأركان الفنية. ففي مجال بناء الأحداث، استبدلت الرواية الفلسطينية البناء التقليدي القائم على تسلسل الحدث تسلسلاً منطقياً ببناء يعتمد تراكم الأحداث، وتداخلها، وتقاطعها، وتمازجها مستفيدة من تقنية رواية الحداثة، وصياغة القص التراثي.

وفي مجال رسم الشخصية، تنوعت شخصيات الرواية بين الشخصية الواقعية ذات الأبعاد الرمزية الجزئية، وبين الشخصية التراثية ذات الملامح المتميزة، وبين الشخصيات الشبحية والمشروخة.

أما اللغة والسرد، فقد جمع الكتّاب فيهما بين أساليب الرواية الجديدة، كتيار الوعي، وتداعي الأفكار والصور، والارتداد، وظاهرة التناص سواء من التراث العالمي أو التراث العربي، فاستفادت في هذا المجال من القرآن الكريم والشعر العربي قديمه وحديثه، كما انعكست فيها أساليب التراث اللغوية الطباق والجناس، والتلاعب بالألفاظ في خض أسلوبي السخرية والمفارقة التي شاعت فيها. ولم تخلُ الرواية الفلسطينية من لغة الفظاظة المتصلة بألفاظ الجنس المكشوفة، وذلك تعرية لأعماق الشخصيات وقسوة الواقع.

وبذلك تكون الرواية الفلسطينية قد شهدت حركة تجريب نشطة في بنية الرواية وموضوعاتها وآفاقها الفنية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة:

تطورت الرواية العربية الفلسطينية تطورا كبيرا خلال النصف الثاني من القرن العشـــرين بما شهدته من تجديد في أساليبها الفنية ورؤيتها للواقع الاجتماعي والإنساني للشعب الفلســـطيني. ولم يكن ذلك ممكنا من غير حركة تجريب نشطة عرفتها هذه الرواية، عند كتابها الكبار، غســان كنفاني، وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا، وإبراهيم نصر الله.

وقد تتبع الباحث هذه الحركة محاولا تبيان دورها في عملية التطور المشار إليـــها، ولعـــل هذه الدراسة هي الأولى التي تناولت ظاهرة التجريب في الرواية الفلسطينية على نحـــو شـــامل، فالدراسات التي سبقتها فيما أعلم كانت دراسات جزئية، ركز بعضها على كاتب بعينه كمـــا هـــو الحال في كتاب "المرايا والأقنعة" لإبراهيم السعافين، وكتاب "القلق وتمجيد الحياة" لمجموعة مـــن المؤلفين، حيث ركز هذان الكتابان على فهم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، وكتاب "وراء الخيمـــــة الأخرى" لرضوى عاشور الذي تناول روايات غسان كنفاني بالدرس والتحليل، أما بعضها الآخـــر فقد مس ظاهرة التجريب مسا رفيقا في ثنايا دراسات عامة للرواية العربيـــة بعامـــة، والدراســـة الفلسطينية بخاصة. ظهر ذلك في كتاب "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية" لفـــاروق وادي، إذ درس روايـــات جبرا وغسان وإميل على نحو عـــام. وكذلـــك كتـــاب "الروايـــة فـــي الأردن" لإبراهيـــم السعافين، وكتاب "دلالات العلاقة الروائية" لفيصل دراج، يضاف إلى ذلك عـــدد مـــن الرسائل الجامعية التي بحثت ظواهر محددة في الرواية الفلســـطينية، مثـــل رســـالة "التواصـــل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية" لنادر قاسم، وأعمال "إميل حبيبـــــي الإبداعيـــة" دراســـة تحليلية تقويمية لمحمد البوجي، و "المكان في الرواية الفلسطينية" لمها عـــوض، و "الأرض فـــي الرواية الفلسطينية" لنضال الصالح، و "المرأة في الرواية الفلسطينية" لحسان الشامي، و "البطـــل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الرواية الفلسطينية" لإيمان القاضي. وأفاد الباحث من هذه الدراسات في استكناه أهم الملامح التجريبية في الرواية.

ولعل الصعوبة الأساسية في هذا البحث هي أن أسلوب التجريب ما زال يكتنفه غير قليل من الغموض وعدم التحديد من جهة، واختلاطه بمقولات الحداثة المختلفة، وبخاصة عند النقاد العرب من جهة أخرى.

يتألف هذا البحث من مدخل وبابين وخاتمة، وينقسم كل باب إلى ثلاثة فصول تناقش الظواهر المضمونية والشكلية للرواية.

يتتبع المدخل مفهوم التجريب من النواحي اللغوية والفلسفية والأدبية، ويتعرض إلى أثر علم النفس في تطويره، ثم علاقته بمفهوم الحداثة وانعكاس ذلك على التطور الفني للرواية الغربية عموماً، والرواية العربية على وجه الخصوص.

ويناقش الفصل الأول من الباب الأول قضية الوطن في الرواية الفلسطينية، بوصفه قيمة يجسد وجودها أهم الشروط الإنسانية لحياة الفلسطيني، ويمثل غيابها أكبر عامل لاختلال هذه الشروط، وهذا واضح من اختلاف علاقة الفلسطيني بوطنه داخل الأرض المحتلة وخارجها، ونوع الأزمات التي يعاني منها، تبعاً لقربه أو بعده عن وطنه.

ويدرس الفصل الثاني صورة المدينة والقرية، مُظهراً علاقة الفلسطيني بهذه الأماكن في داخل فلسطين وخارجها، وما تحمله من ذكريات عزيزة على قلبه، وما يسببه فقدها من ألم ممض، يكشف عن حضور دائم لها في ذاكرته وعن حالة عشق مستمرة بينهما.

ويعرض الفصل الثالث لصورة المثقف في الرواية ورؤيتها لدوره الاجتماعي والسياسي والأزمات التي تعصف به نتيجة قسوة الواقع الذي يعيشه، والمتمثل في القمع والاغتراب

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والاضطهاد السياسي والضياع الفكري الناجم عن التأثير الطاغي للحضارة الغربية على مفاهيمه ورؤيته لقضايا الحياة المختلفة.

ويركز الباب الثاني على قضايا الشكل الفني للرواية، فيبحث الفصل الأول في الأحداث والعقدة، مبيناً اختلاف الكتّاب في صياغة حبكة رواياتهم التي نأت في معظم الأحيان عن الحبكة التقليدية، وتضمنت عناصر تجريبية متعددة تراوحت بين التأثر بمعطيات رواية الحداثة ومفردات التراث، لتشكل من كل ذلك إيقاعاً تجريبياً مميزاً في الرواية الفلسطينية.

ويدرس الفصل الثاني رسم الشخصية، حيث يبدو فيه التنوع الواضح في اختيار الكتّاب لشخصياتهم والطبقات الاجتماعية التي تنتمي إليها، وإن كان التركيز على أفراد الطبقات الكادحة أكثر، لأنها أشد الطبقات معاناة من آثار النكبة وأكثرها دفعاً لتكاليف النضال.

ويتناول الفصل الثالث السرد واللغة شارحاً الأساليب السردية التي استخدمتها الرواية، وعارضاً للظواهر اللغوية التي وردت فيها، وهي أساليب وظواهر تجمع بين تقنيات رواية الحداثة، والصيغ الفنية للتراث في محاولة جريئة لتجريب شكل جديد للرواية العربية.

لقد اتبع الكاتب منهجاً تحليلياً قوامه رصد الظواهر المضمونية والشكلية، وبيان التحولات التي طرأت على الرواية بفضل حركة التجريب التي قادها كتّابها، وسارت هذه الحركة في اتجاهين متداخلين، اتجاه تأثر الخطى الفنية لتطور رواية الحداثة، واتجاه استفاد من معطيات التراث الرسمي والشعبي على نحو تمخض عنه تنوع واضح في الأشكال الفنية للرواية الفلسطينية، وتلون بيّن في إيقاعاتها الروائية.

وأرجو أن أكون قد أضفت في هذا البحث لبنة طيبة في صرح حركة النقد العربي الحديث، وقدمت جهداً نافعاً على طريق خدمة الأدب العربي والرواية الفلسطينية، وأسهمت في

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجهد المبذول للحفاظ على الهوية العربية الفلسطينية أمام الهجمة الصهيونية التي لم تـــأل جـــهدا من أجل طمسها.

ولما كان كل عمل إنساني عرضة للأخطاء، فإني أعتذر عن أي هنات يمكن أن توجد فـــي هذا البحث، ويظل الكمال صفة إلهية لا يمكن للإنسان بلوغها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدخل إلى التجريب

أ- مفهوم التجريب وأسسه الفكرية:

يرتبط المعنى العام للتجريب بجوهر الحياة الإنسانية، بوصفها سلسلة من التجارب التي لا تنتهي إلا بانتهاء الحياة ذاتها، يتم ذلك بالبحث الدائب في حقيقة الوجود بقصد كشف أسراره وتلمس مكانة الإنسان فيه بوسائل شتى، عملية أو فكرية أو فنية.

ومن هذا المنظور ليس بالإمكان تصور حياة إنسانية خالية من نشاط تجريبي يواكبها، واضعاً الذات في علاقات جدلية مع الموضوع، لتكوين موقف يتواءم وتطور هذا الموضوع، ولا يتكون هذا الموقف إلا بالخبرة المتراكمة لدى الذات، نتيجة علاقتها المتجددة دوماً بحركة الحياة وصيرورتها.

ولعل من البديهي أن ترتبط المحاولات الفنية الباكرة بميدان تشكيل المادة غالباً، ولا سيما في مرحلة تميز الفن عن العمل، لأن تشكيل المادة قد تطور عن "التجريب" في الطبيعة وخاماتها، وعن استخدام أدوات العمل والتعامل معها "فكانت المحاولات الفنية ارتقاء بالتجريب المتصل بالحاجات المباشرة، إلى أن يكون تشكيلاً ذا صبغة جمالية وافياً بالمنافع والجميل في آن"[١]. وإلى هذه الحقيقة تشير جمهرة علماء الفن عندما يذكرون الطوابع المهنية، والحرفية، والعملية الواضحة في تلك المحاولات التشكيلية.

وإذا كان الأدب لا يتصل في محاولاته الباكرة وتطورها بالتجريب، وإنما يقوم على التجريد بسبب اختلاف أداته وهي اللغة عن أدوات باقي الفنون، فإنه لا يمكن الفصل بين الصورة الراقية لتقدم الفكر -وهي فكر مجرد- وبين التقدم التجريبي، لأن هذا الفكر ليس إلا نتيجة لتقدم تجريبي، وتصور ذهني للخبرة العملية[٢].

---

[١]) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص١٠.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-١-

المعنى اللغوي للتجريب

جاء في اللسان "جرّب الرجل تجربة: اختبره. ورجل مجرب: قد بلي ما عنده، ومُجـــرّب: قد عرف الأمور وجرّبها"[١]. وجاء في القاموس المحيط "جرّب: جرّبه تجربة: اختبره. ورجـــل مُجرَّب: بلى ما كان عنده. ومجرّب: عرف الأمور"[٢].

فالتجربة هنا صنو الخبرة، ونتيجة لها، وذات طوابع عملية بينة. وقد فرق مجـــدي وهبـــة في معجم مصطلحات الأدب بين نوعين من التجربة، التجربة (Experience) وتعني المعرفـــة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة وملاحظته لها ملاحظـــة مباشرة، والتجربة (Experiment) التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض مـــن الفروض أو التحقق من صحته[٣].

ربطت المعاجم الأجنبية بين التجربة وبعدها الفلسفي، فقـــد ورد فـــي قـــاموس أكســـفورد (Experimentalism) التجريبية: هي مبدأ المدرسة التجريبية في الفلسفة والعلم، وهي مبنية علـــى الرؤية العملية[٤].

ويفسر قاموس وبستر التجريبية بأنها: الاعتماد على مبادئ التجربـــة ودعمـــها بخطـــوات عملية، وتسمى تحديداً الآلية"[٥]. وأفاضت الموسوعة البريطانية فـــي تفســـير المعنـــى اللغـــوي للتجريبية، فقد ورد فيها أنها "الآلية" وتسمى أيضاً "التجريبية" وهي فلسفة وضعها جـــون ديـــوي تنادي أن أهم أمر في الشيء أو الفكرة، يكمن في قيمتها العملية، بوصفها أداة للفعل، وأن حقيقـــة

---

١) ابن منظور، لسان العرب، ج١، ص٢٥٢.

٢) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج١، ص ٤٥.

٣) انظر مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص١٥٦.

٤) See: The Oxford English Dictionary, Vol. III, P.431.

٥) See: Webster's New Collegiate Dictionary, P.399.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفكرة متضمنة نفعها، ويفضل ديوي مصطلحي –الآلية والتجريبية– على مصطلح "البرجماتيـــة" حيث بنى عليها آراءه التربوية.

وتنادي مدرسته أن المعرفة العقلية لم تتطور لأهداف ميتافيزيقية، أو تأملية مجردة، ولكـــن لأهداف عملية بقصد التكيف الناجح، وتفهم الأفكار بوصفها أدوات لنقل الصعوبة التـــي تظـــهر نتيجة مواجهة المشكلات في محاولة وضع حلول مرضية لها[١]. وواضح أن هذه المعاني تركـــز على الطابع العملي لمفهوم التجريب، حيث ترتبط ربطاً وثيقاً بالحس، والنزعة الآليـــة والنظـــرة العلمية الخالصة.

ويرجـــع الأصـــل الاشـــتقاقي لكلمـــة (Experimentalism) إلـــى الكلمـــــة اللاتينيـــــة (Experimentum) وتعني البروفة أو المحاولة[٢].

-٢-

التجريب والفلسفة

يقف الفكر التجريبي في الفلسفة نقيضاً للفكر التجريدي، الذي سيطر عليها ردحـــاً طويـــلاً من الزمن، منذ رائدها الأول سقراط حتى بداية النهضة الأوروبية، وقد نشأت الفلسفة التجريبيـــة من الحاجة الماسة إلى إصلاح المنهج العلمي إلى مضامين عينية ذات أساس راسخ ومتين، وهـــي حاجات فشلت الميتافيزيقيا المجردة للفهم في إشباعها[٣].

تبلورت المعالم الأساسية في الفلسفة التجريبية علـــى يـــد الفيلســـوف الإنجليـــــزي فرانسيس بيكون في القرن السابع عشر، حيث وضع المنهج الاستقرائي التجريبي ضمـــن كتابـــه

---

[١] See: The New Encyclopedia Britannica, Vol. 6, P.334.

[٢] انظر: هناء عبد الفتاح، أسلوب التجريب في المسرح المعاصر –النظرية والتطبيق– فصول، مجلد ١٤، العدد١، ١٩٩٥، ص٣٦.

[٣] انظر: محمد عبد الله الشرقاوي، النزعة التجريبية في الفلسفة العامة، دراسة ونقد، ص٣٢، هيجل، الموسوعة الفلسفية، ترجمة وتقديم وتعليق: إمام عبد الفتاح إمام، ص١٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"الأرجانون الجديد"، أي المنطق الجديد، أو الآلة الجديدة، مقابل المنطق القديم "الأرجانون القديم" المتضمن منطق أرسطو الذي أفسد العلم، وأصاب العقل البشري بالجدب والعقم[١] على حد رأيه-.

وتابع هذا الاتجاه لوك و هوبز في القرن نفسه، غير أن تجربة لوك لم تكن مقطوعة الصلة بالعقليين، إذ اعترف بالتفكير العقلي، وسلم بالأفكار المركبة، وعمل العقل في تكوينها، واهتم باليقين العقلي. ومع تسليمه بأن أفكارنا جميعاً مأخوذة من التجربة وحدها، فإنه يجعل التجربة نوعين، تجربة ظاهرة تقع على الأشياء الخارجية "الاحساسات"، وتفكيراً، أي تجربة باطنة تقع على أحوال النفس، فبالتفكير تنشأ الصور الذهنية من تخيل وتذكر وغير ذلك، ويكون للنفس عمل إيجابي يبدو في قدرتها على أن تؤلف من العناصر التي زودتها بها التجربة أفكاراً جديدة وصوراً لم تألفها في العالم الخارجي[٢].

وتطورت هذه الفلسفة في القرن الثامن عشر عند براكل وهيوم التي بلغت على يديه ذروتها. وظهرت التجريبية الحديثة في القرن التاسع عشر في أعمال بنتام وجيمس ميل وجون ستيوارت ميل من النفعيين، ثم سبنسر وليسلي من أنصار نظرية التطور[٣].

يقوم المذهب التجريبي في الفلسفة على مبدأ عام وهو "ليس في العقل شيء إلا وقد سبق وجوده في الحس أولاً"[٤]. ومن هنا أقلعت الفلسفة التجريبية عن البحث في الحقيقة داخل الفكر ذاته، واتجهت تتلمسها في التجربة في الحاضر الماثل أمامها : الداخلي والخارجي[٥]. ورأى

---

١) انظر: المرجع السابق، ص٣٢-٣٣.

٢) انظر: توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ومحمد عبد الله الشرقاوي، النزعة التجريبية في الفلسفة العامة، دراسة ونقد، ص٣٢٨-٣٢٩

٣) انظر: توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص٣٣٣.

٤) المرجع نفسه، ص٣٢٨.

٥) انظر: هيجل: الموسوعة الفلسفية، ص١٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التجريبيون "أن كل ما يوصف بأنه صادق وحق لا بد أن يوجد في العالم الواقعي الفعلي، ولا بد أن يكون حاضراً أمام الإحساس"[١].

ويركز المذهب التجريبي في الجانب الذاتي على مبدأ الحرية، الذي نادى بأن الإنسان لا بد أن يرى بنفسه، ولا بد أن يشعر بأنه حاضر في كل واقعة من الوقائع التي عليه أن يقبلها من المعرفة[٢].

إن الوقائع التي يقوم عليها المذهب التجريبي هي وقائع الطبيعة الحسية، ووقائع الروح المتناهي، فالحقيقة بصفة عامة توجد في العالم الخارجي، وحتى وإن وافق على وجود عالم ما فوق الحس فإنه يذهب إلى أن معرفة هذا العالم مستحيلة[٣].

اتفق التجريبيون جميعاً على رفض المعرفة الأولية السابقة على كل تجربة، وعلى إنكار الفطرة مصدراً للعلم، بل غالى بعضهم فأنكر وجود عقل يفكر، وأسرفوا في تقدير الحس الخالص، بوصفه مصدراً للمعرفة، ويقول هربرت سبنسر إن المبادئ العقلية تجيء إلى النوع اكتساباً ولكنها تنتقل بالوراثة من جيل إلى جيل، ثم تصبح للفرد فطرية موجودة[٤].

ونجم عن رفض التجريبيين اعتبار المبادئ العقلية مبادئ كلية ضرورية، والنظر إلى الأحكام العقلية في صورها كلها على أساس أنها تتغير بتغير الزمان والمكان، وتختلف باختلاف الظروف والأحوال، أن أرجع هيوم وجون ستيوارت ميل مبدأ الضرورة التي يتحدث عنها العقليون إلى تداعي المعاني، ورأى كوندياك في سبيل إنكاره للأفكار الفطرية، وعدم إرجاع المعرفة للتفكير العقلي أن مصدر القوى النفسية هو الإحساس الظاهري[٥].

---

[١]) المرجع السابق، ص ١٣٨.

[٢]) انظر: المرجع السابق، ص ١٣٠.

[٣]) انظر: المرجع السابق، ص ١٤٢.

[٤]) انظر: توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص٣٢٧.

[٥]) انظر: المرجع نفسه، ص٣٢٧-٣٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تطورت التجريبية الحديثة بإدخال الرياضيات للتوصل إلى أدق معرفة ممكنة، وقد فاخر بذلك الفيلسوف الإنجليزي برتراند راسل الذي ذهب إلى تخطئة الفلاسفة القدامى الذين افترضوا أن التفكير الأولي السابق على كل تجربة يستطيع أن يهتك حجب أسرار الكون. وشاركت الوضعية المنطقية بزعامة كارل آير وراسل الموقف نفسه عندما ردت العلم الصدق إلى الرياضيات والتجربة.ولهذا فإن التجريبية الحديثة والوضعية المنطقية تنشد المعرفة الترجيحية، على عكس اليقينية التي كان ينشدها العقليون، وهذا ما جعلها تتميز بشعبيتها، وأدى إلى انتشارها وتغلغلها في جميع مجالات التفكير، من تشريع وأخلاق وسياسة وآداب[١].

يلاحظ مما سبق تركيز المذهب التجريبي على الناحية الفردية والحسية من التجربة الإنسانية على نحو يعزز نسبيتها ويعزل الذات في عالمها الخاص بها.

-٣-

التجريب وعلم النفس

فتح علم النفس التحليلي باباً عريضاً للدراسات الأدبية، سواءً في سيكولوجيا الفنان، أو سيكولوجيا الجمهور، أو سيكولوجيا الإبداع الفني حتى أصبح علم النفس عدة لا غنى عنها للنقاد والمبدعين على حد سواء، وغدت أفكار فرويد ومدرسته من العوامل المحركة لثقافتنا وتغلغلت في كثير من جوانب هذه الحياة الثقافية.

لقد أمد التحليل النفسي النقاد والمبدعين بلغة أدق في معالجة عملية الخلق الفني، وكذلك في مجال دراسة الأعمال الفنية وأثرها في القرّاء كما "ظلت الطبيعة الإنسانية لعلم النفس

---

[١]) انظر: المرجع السابق، ص ٣٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفرويدي، هي بالضبط التي بنى عليها المبدعون فنهم على المدى، ولذلك ليس من المستغرب أن يكون لنظرية التحليل النفسي دائماً أثر بعيد في الأدب"[١].

وكما كان لفرويد أثر عظيم في الأدب، كان للأدب أثر كبير في أبحاثه ودراساته، إذ قام فرويد باستخلاص كثير من استبصاراته النفسية التي حاول إثباتها من خلاله مثل –عقدة أوديب وألكترا– ودراسته لشخصية هاملت والأخوة كرامازوف وغيرهم[٢].

اتسمت نظرة فرويد للفن بعدم الثبات، فتراوحت بين الاحترام والإجلال عند حديثه عن الفنانين، وبين الاحتقار الذي يلمح من رؤيته لوظيفة الفن، وطبيعته وعلاقته بالواقع، وتحليل شخصية الفنان.

فقد قارن فرويد شخصية الفنان بشخصية المعصوب، إذ كلاهما يعبر عن الرغبات المكبوتة لدى الإنسان، ولكن الفنان يصون نفسه بوساطة العمل الفني من الانفجار وأي شفاء فعلي[٣].

ورأى فرويد العلاقة بين المؤلف وأدبه كالعلاقة بين المريض وحلمه، يقول لوكانز: "إن الكاتب يسكب مرضه في كتبه"[٤]. ويشترك الفنان والمعصوب بعناصر معينة تتمثل في العمليات اللاواعية التي تعمل عملها في كلتا الحالتين وأبرزها عنصر التحليل الخيالي على اختلاف في الدرجة. والفن بعد ذلك "مسرة بديلة" ووهم يفارق الواقع ولكنه من الأوهام المفيدة، وهو لا يجرؤ أن يقوم بأي هجوم على مملكة الواقع لأنه لا ينشد سوى أن يكون وهماً، ويخدم بوصفه مخدراً.

---

[١]) حسام الخطيب، أبحاث نقدية ومقارنة، ص٩٧.

[٢]) انظر: أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ص١٠٣.

[٣]) انظر: حسام الخطيب، أبحاث نقدية ومقارنة، ص١٠٢-١٠٣.

[٤]) المرجع نفسه، ص ٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويشترك الفن في طوابعه مع الحلم، الذي يسمي فرويد عنصر التشويق فيه "نوعاً من قلة الأمانة الداخلية"[١]. كما كان يقدر النواحي الانفعالية النوعية أكثر من غيرها في الأدب.

وقد عدل من جاء بعد فرويد هذه النظرات وربطوا ربطاً عميقاً بين علم النفس التحليلي والواقع في دراساتهم للقضايا المتعلقة بالأدب. فرفض فلبريف دعوى الهروبية التي ألصقها فرويد بالفن، وركز على أن العمل الفني عند فرويد وسيلة لتحقيق الاستقرار العاطفي، فهو ليس دلالة على الضعف مطلقاً، بل دلالة على التحكم بالنفس، والفن ليس ضرباً من الاستسلام للعواطف، بل وسيلة لتأكيدها، وإذا كان الفنان يعيش في عالم الوهم، فإن هذا الوهم هو نظرته النافذة إلى الواقع، وهكذا يوضح فلبريف أن على كل قراء الأدب أن يعرفوا أن الأوهام في الفن تقرب المرء من الواقع[٢].

وينقد جاك بيرزن رؤية فرويد للعلاقة بين الحلم والعمل الفني بقوله: "إن المشابهة القوية بين الفن وبين الحلم قادته –أي فرويد– إلى مشابهة زائفة بين الفن وبين النوم. ولكن الفرق بين عمل فني وبين الحلم على وجه الدقة، أن العمل الفني يعيدنا إلى الواقع الخارجي لأنه يأخذه بعين الاعتبار، وأن تصور فرويد لهدفه وطبيعته اللذيذة المطلقة يحول بينه وبين هذا الأمر"[٣].

ويناقش رونز فايج العلاقة بين العصاب والفن، فيرى أن العصاب لا ينتقل بصورة آلية من الحياة إلى الفن، وأنه لا يمكن رفض العمل الفني إذا عثر فيه على عنصر عصابي، لأن ذلك لا يقلل من قيمته بحال من الأحوال. بل يذهب في تناوله للموضوع إلى أن الفن يتناول موقفاً عاطفياً من أكثر المواقف امتلاءً بالمعنى، ومع التسليم بأن الأديب عصابياً على نحو فريد، إلا أن

---

[١]) المرجع السابق، ص ٩٩.

[٢]) انظر: محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص٨٣.

[٣]) حسام الخطيب، أبحاث نقدية ومقارنة، ص١٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قدرته على استخدام عصابيته، ليس بالتأكيد عملاً عصابياً، وهو لا يوحي إلا بالصحة، فأخيلة الفنان لا يمكن فصلها عن شكلها وأصلها الاجتماعي[١].

يوضح تشارلز لامب الفرق بين الفن وبين الحلم -في دفاعه عن قداسة العبقري- من أن الفنان يحلم وهو يقظ، لأن موضوعه لم يمتلكه ولكن هو الذي يسيطر على موضوعه، فالشاعر سيد خياله، في حين أن علامة المعصوب أنه واقع في قبضة هذا الخيال. وبين لامب علاقة الفن بالطبيعة بأن الفنان يكون مخلصاً للطبيعة "إخلاصاً جميلاً" حتى حين يبدو أنه مغرق في خيانتها. وهذا يعني أن أوهام الفن تخلق لكي تخدم غرض إقامة علاقة أوثق وأصدق مع الواقع.

ويعقب برادلي على موقف لامب من الفنان والطبيعة، فيرى أن أخيلة الفن تأتي لتخدم غرض الاتصال، بالواقع عن قرب وفي صدق، فلا شيء يميز الفنان، مثل قدرته على تشكيل عمله، وإخضاع مادته للعقل، وإن يكن مجافياً لما نسميه ناموس الطبيعة[٢].

فحين يبدع الفنان يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية، بكل ما في الواقع من حقيقة، حتى عندما يكون الفنان عصابياً، لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني، إذ ليس هناك صراع بين الحقيقة والخيال،كما يؤكد مارينو فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع، في عالم الأشياء، والأشخاص، والأحداث، ذلك العالم الدرامي النفسي، وفي منطق هذا العالم تكتسي الأشباح والأوهام والهلوسات باللحم، أي أنها تتجسم في الفن كما أنها تظفر بتساوٍ في المنزلة، يصحبها مدركات حسية عالية، ومعنى هذا أن الفنان حين يستخدم الخيال لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال، فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ما يعانيه الفنان، ومن هنا يتضح خطأ القول أن رغبة الفنان في الهروب من الواقع، هي التي تدفعه إلى

---

[١]) انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص٢١-٢٢.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإبداع الفني من حيث أن هذا الهروب يكون في عالم خيالي، ومن حيث أن الخيال عنصر لازم للإبداع الفني، والحقيقة أن الفنان يحتال على الواقع بالخيال، أي أنه يحاول تعمق الواقع بالخيال، فهو إذن لا يهرب منه بل يغوص فيه، وربما كان الأصح أن الفنان، إنما يحاول الهرب من حالة إحساسه الحاد بالواقع، واقعه النفسي الذي يمور بألوان الصراع، وهو أدنى إلى التخلص منه إلى الهرب، وعندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهرب منه، وتركه هناك إلى عالم خيالي لا يمت إليه بصلة[١].

ويرى هوفمان أن أهم مساهمات فرويد في الأدب تتمثل في قوله: "أن هناك حياة لا واعية فيها أنماط السلوك المعقدة وجعل الأحلام تعبيرا عنها. تزويده الكتاب بمجموعة من المصطلحات النفسية، حثه على فحص طبيعة التنظيمات الاجتماعية من أجل بناء الأنا وتقويتها، تزويد الكتاب بأبعاد جديدة للشخصيات والعقدة"[٢].

ويمكن إجمال أثر فرويد والتحليل النفسي في الأدب في أنه أثرى المعنى الداخلي للعمل الفني، وعدم تبسيط نظرة الفنان إلى العالم، عندما منحها قدرا من التعقيد، كما علمنا الشكوك المفيدة فيما استقر في أذهاننا من مسلمات وأفكار، وبذلك قوى الاتجاه الديناميكي في التعامل مع الواقع والحياة، إذ تعددت وجوه النظر إليها ولم تعد مقتصرة على ناحية معينة[٣].

---

[١]) انظر: المرجع السابق، ص ٣٧-٣٨.

[٢])محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص٨٤.

[٣]) انظر: مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص١٤٢-١٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-٤-

الأدب والتجريب

انتقلت النزعة التجريبية بتأثير من هذه العوامل إلـــى الأدب، ويمكـــن للبـــاحث أن يقســـم مراحل هذه النشاط التجريبي إلى طورين متميزين:

الطور الأول:

وقد تميز بنزعة علمية سادت فـــــي الأدب طوال القرن التاســـع عشـــر وبدايـــة القـــرن العشرين، متمثلة في رؤية نقاد أوروبا الواقعيين لطبيعة الأدب وصلته بالواقع، كبلزاك وفلوبـــير، وإميل زولا، وتين، وسانت بيف، حيث عمت في القرن التاسع عشر ثقة النقاد والكتّاب في العلـم، وآمنوا بأنه قادر على حل مشكلات الإنسان كلها، فعمدوا إلى التوفيق بين مطالب العلم ومطـــالب الفن، فجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتـــهم بالخصـــائص الجماليـــة المتـــأثرة بنزعـــة علميـــة واضحة[١].

وتتمحور هذه الخصائص الفنية حول مبادئ المدرسة الواقعية، والمذهب الطبيعـــي، وقـــد طلع "تين" في تلك الفترة بمبدئه الشهير وهو : "أن الأدب نتاج الجنس والبيئة والزمن" وكان لـــهذا المبدأ في حينه تأثير عظيم في الآداب الأوروبية المختلفة، وعزا تين الاختلاف في النتاج الفنـــي إلى الاختلاف في الأجناس البشرية والبيئة وتأثير الماضي في الحاضر[٢].

ففي مجال الأدب ألّف بلزاك قصصه الاجتماعية المعروفة وعددها مئة وخمسون قصـــة، تناول فيها حياة المجتمع الفرنسي من جوانبه المختلفة، لم يتكلف فيها تطبيق النظريـــات العلميـــة كما فعل زولا فكان أخصب أثراً في الأدب، وقد ركز زولا وبلزاك على تصوير الشر كما هـــو

---

[١] انظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص٣٧٢.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص ٣١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الواقع، وكان غرضهما من ذلك، هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه وما يترتب على ذلك من تغير في نظام المجتمع من وراء هذا التصوير[١].

ولا ريب في أن زولا كان أكثر المتحمسين لربط الأدب بالتجربة العلمية، وقد فرق بوضوح بين التجربة والملاحظة، فالملاحظة هي استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية كما هي دون تغييرها، والتجربة هي استخدام نفس وسائل البحث بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية.

إن ملاحظة الكاتب للأحداث والطبيعة لا تكفي، بل لا بد بعد ذلك من ترتيبها ترتيباً يوجه به الكاتب الظاهرة التي يلحظها لتنتهي إلى النتيجة التي يريدها، ونجم عن هذه الفلسفة أن دعا زولا في مذهبه الطبيعي الكتّاب أن يسلكوا في دراستهم الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله، والطبيب في تجاربه، على أن تتفق تجاربهم في قصصهم ومسرحياتهم مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء.

والفرق الواضح بين القصة التجريبية والعلم التجريبي، هو أن هذا العلم لم يعرف بعد كل القوانين التي تتحكم في العاطفة، ولا يستطيع تحليل الشعور كما يحلل الجسم، ومع ذلك، فإن "زولا" يدعو إلى الاستقصاء في الملاحظة التي تتوجها التجربة، ولا يمكن للقاص أن يكون مصوراً لا غير، إذ يستحيل عليه أن يقتصر على التصوير دون التأويل، والحيدة في الفن مستحيلة، إذ لا بد للكاتب من التجربة أي إخضاع الحقائق لقانونها المتحكم فيها، وبهذا ينير التجريبيون الطبيعة دون أن يخرجوا عن حدودها.

---

[١]) انظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص٨٥-٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وغاية التجربة الأدبية كغاية التجربة العلمية، وهي أن يصير المرء سيداً مسيطراً على العالم لتوجيه ظواهره، بغية تغيير القيم الاجتماعية إلى ما هو أفضل، وإيجاد مجتمع خير من المجتمع القائم عن طريق التوجيه.

ويكره التجريبيون أن يختموا قصصهم بمغزىً محدداً، فليس لهم أن يظهروا عواطفهم تجاه ما هو نافع أو ضار، كما كان يفعل الرومانسيون، والقصة التجريبية تمثل بحثاً لتصوير الإنسان والمجتمع، ويتيح زولا للأديب أن يظهر عواطفه في كل ما لم يقل فيه العلم كلمته الفاصلة[١].

الطور الثاني:

يستند هذا الطور إلى العلوم الإنسانية التي تعزف عن إصدار أحكام مطلقة، وبذلك ترسخ قاعدة دينامية الفرد، وحركة الحياة التي لا تني عن التطور المستمر، وقد ترافق ذلك مع شعور غامر "بتشيؤ الإنسان، بفعل التقدم الآلي الهائل الذي أدار ظهره لمشكلات الإنسان الأنطلوجية، على نحو أصابه بالإحباط والشك في جدوى هذه الأنساق التقنية المسيطرة على حياته، فلم يجد الكتاب المحدثون مفراً من استخدام التجريب "من أجل استغلال سلطان العلم والمحافظة على عصريتهم"[٢].

ولعله من غير المسوغ الفصل بين الإبداع والتجريب، لأن الإبداع لا يجد التعبير عنه في حالة السكون والركود، وهذا يعني أنه عدو الجمود وصديق الحركة والتطور، ومن هنا يكون التجريب "صنو الخلق والابتكار والظل المكين والآلية المحركة والدافعية نحو إنطلاقات ترفض المتكلس والباهت"[٣]. وهكذا تبدو العلاقة بين الإبداع والتجريب علاقة جدلية تمثل حركة الحياة،

---

[١]) انظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص٣٧٩.

[٢]) مالكوم برادبري، الحداثة والتجريب، ص١٧.

[٣]) هيثم يحيى الخواجا، التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل، فصول، ج٢، مجلد١٤، عدد١، ١٩٩٥، ص١٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لذا يبدو الحديث عن الإبداع دون التجريب ناقصاً إذا ما أريد فهم مدى التطور الذي وصل إليه العطاء الفكري.

ينطلق التجريب بمعناه الأصلي، من قاعدة معرفية تقوم على تحطيم الثبات والسكون وتأكيد معنى الحركة والنسبية، وعلى استبدال اليقين بالشك والتصديق بالسؤال "فالتجريب ليس أفق عالمي محصور في منطقة من مناطق العالم، إنما هو بالدرجة الأولى مجموعة أسئلة يطرحها واقع إشكالي يعيش فيه الفنان المجرب"[١]. فالتجريب في جوهره ليس الوثوقية التي اتسمت بها أعمال المبدعين التقليديين من رومانسيين وواقعيين، بل هو موقف مضاد، إنه تأكيد لقانون –السيرورة– والصيرورة– الذي يحكم حياة الأحياء، والأشخاص، والأشياء، والمواقف والأفكار، والانفعالات، والأنساق الفكرية والفنية المنبثقة منه.

"إن استراتيجية التجريب هي تحوير وعي المتلقين، وتحويل الوعي الثائر إلى وعي: ضدي – نقضي – نقدي – لا يكفّ عن مسائلة كل شيء ابتداء من حدوده هو بوصفه وعياً وانتهاء بحدود –اللغة–النظام – السلطة – القوة"[٢]. ويحدد الأساس المعرفي للتجريب بالموقف النقضي الذي يحكم فعل التجريب، ويحدد دوافعه المتعددة على السواء، وهو الذي يسم التجريب بالنزعة المستقبلية دائماً، مؤكداً النظرة التي لا تقبل الماضي بوصفه إطاراً مرجعياً للحاضر، ولا تقبل من عناصر الحاضر إلا ما ينطوي على إمكان من الممكنات الواقعة بالمستقبل، كما يوقع فعل التجريب في الزمن المتحول نحو المستقبل دائماً[٣].

إن التجريب كما يرى يوجين يونسكو هو إعادة اكتشاف الأشياء إذ إن ما نكتشفه أهم مما نبتكره، بل إن الابتكار في حقيقته ليس سوى اكتشاف أشياء أو إعادة اكتشافها، ومن هنا اتسمت

---

[١]) المرجع السابق، ص ١٠٩.

[٢]) جابر عصفور، ندوة المسرح والتجريب، فصول، مجلد ١٤، عدد١، ١٩٩٥، ص٣٤٥-٣٥٩.

[٣]) انظر: المرجع نفسه، ص ٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فكرة التجريب بما يسمى بالحس التاريخي، ذلك الذي يحدده ت.س. اليوت بأنه "ليس الوعي الحاد بالماضي فحسب، بل إعادة اكتشافه في الحاضر وإحيائه، حين يحتوي عقل الفنان عقل أمته، وحين يعيش الأجداد في دمه"[١]. وكما يقول جيمس روس إيفانز : "بأن الحس بالتاريخ يخلق حساً بالطرافة، بل حساً بالتواضع، كذلك حيث نصبح أقل ميلاً لأن ننسب لأنفسنا تكنيكات أو اكتشافات معينة"[٢].

ولما كانت الأسس المعرفية للتجريب تقوم على الفكر النقضي -الضدي- للسائد والمألوف، والسعي إلى تدميره وإعادة تشكيله، فلا بد أن يكون التجريب الحقيقي صدامياً بالضرورة، يتعلق بكتابة ما لم يكتب وبتقديم ما لا يقدم، والدخول في الفضاءات البكر الجديدة والمتجددة، مسلحاً بالحرية التامة في التفكير وإعادة التفكير والدخول بالتفكير في اللامفكر فيه.

ويقوم المعنى الحقيقي للحرية في التجريب على الاختراق ومحاولة النفاذ إلى الجانب الآخر، إن الواقع المادي له حدود ثابتة والمطلوب من الإبداع أن يخترق الحدود الكائنة والممكنة، وأن يصل بالعين إلى حدود اللامعروف، واللامألوف، ويتضمن التجريب تدمير قواعد وقوانين وأعراف فنية متوارثة، ومن بين هذه القوانين، قوانين الجاذبية – ووحدة الهوية – ووحدة الزمان – ووحدة المكان – ووحدة الموضوع – ووحدة الحالة- التي تكون العمل الفني الواحد.

إن أحد معاني التجريب هو محاولة استباق الزمن، إذ يبقي كثيراً من الأفعال غير مفهومة على نحو جيد، وذلك لأن هذه الأفعال تسبق زمنها، وتخرج من الوعي العام، وبهذا فإن التجريب الحق يعتمد على شعار "خالف تعرِف" (بكسر الراء) والتجريب في الحقيقة هو التغيير، وهو في

---

[١]) المرجع السابق، ص ١٣-١٤.

[٢]) أسامة أبو طالب، المسرح التجريبي من ستانلافسكي إلى اليوم، فصول، مجلد٢، عدد٣، ١٩٩٢، ص٢٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوقت نفسه البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغيير المطلوب في العناصر والأشياء، وفي المفاهيم والعلاقات والبنيات المختلفة.

وإذا كان التجريب يقوم على الخروج، فإنه من الضروري الإشارة إلى أنه الخروج المقصود الذي يبقيه داخل الثوابت، وداخل الهوية الفنية الحقيقية. والتجريب بعد ذلك نقيض الأيدلوجيا، لأنه الشك والفرضيات والاحتمالات، في حين الأيدلوجيا هي اليقين أو شبه اليقين، والتجريب في النهاية لا يصادر حق الأشياء في أن تعبر عن نفسها بنفسها، وأن تثبت بالملموس حقائقها الكائنة والممكنة. ومن المهم أن يحمل الفنان نزعة تجريبية علمية لها ارتباطها العضوي بالملموس والمحسوس، ولها علاقة حية ومتحركة بكل ما هو مرئي ومسموع وحقيقي وواقعي[١].

والتجريب فعل مسكون بالقلق، يشعر الإنسان بالحاجة للتخلص منه بالبحث الدائب عن نتائج غامضة تتطلب ديمومة البحث للوصول إلى الهدف.

وهكذا يكون التجريب ثورة من الجدل والتشكل المستمرين تتبع أسسها وشروطها من وعي الإنسان نفسه، ولا يمكن اختزاله في صورة واحدة من صور الإبداع[٢].

---

[١] انظر: عبد الكريم بارشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، فن الفن والصناعة والعلم والأيدلوجيا، فصول، ج١، مجلد١٣، عدد٤، ١٩٨٢، ص١٦-١٨-١٩-٣٢.

[٢] انظر: إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص١٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- التجريب في ضوء النقد الأدبي:

-١-

يتصل مفهوم التجريب بالحداثة اتصالاً عضوياً، فكلاهما ينبع من أرومة واحدة، بل لعل التجريب هو الأساس الفكري للحداثة وإفراز من إفرازاتها الأساسية، والقاعدة الجدلية لتحديد علاقة الفكر بالواقع في إطارها العام.

ظهر مفهوم الحداثة في منتصف القرن التاسع عشر على وجه التقريب، بعد أن اتضحت معالم التغيرات الفكرية والسياسية، من خلال قيام المجتمع الرأسمالي، وتبلور أيدلوجيا الطبقة البرجوازية المعززة للفردية، والملكية الخاصة، وعقلانية الدولة البيروقراطية. ويبعد هذا التمييز الحداثة عن التحديات المرتبطة بالجدل الدائر بين أنصار الحديث والقديم على مدى التواريخ الأدبية والفكرية، ويبرز في الوقت نفسه "طابع التوصيف الكلي الذي يطمح إليه مصطلح الحداثة على أساس أنه يرتبط بحدوث قطيعة أساسية في تاريخ البشرية في مجتمعين متغايرين كل التغاير"[١]. المجتمع الإقطاعي في القرون الوسطى، ومجتمع الطبقة البرجوازية في العصر الحديث.

فالحداثة ليست مفهوماً سياسياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً، ولكنها مسألة حضارية متصلة أوثق الاتصال بالتطورات الفلسفية والاجتماعية والسياسية والتكنولوجية، التي أدت إلى تحقيق مفاهيم إنسانية حضارية جديدة[٢]. وبالرغم من أن الحداثة تفرض نفسها بوصفها وحدة متجانسة مشعة من الغرب، إلا أنها تظل موضوعاً ملتبساً، تشير دلالاته إجمالاً إلى تطور تاريخي بأكمله وإلى تبدل في الذهنية، يكشف عن أن هذا التجانس ليس إلا أمراً ظاهرياً لأن تاريخيتها تبين

٥٦١٤٦١

[١]) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول، مجلد٤، عدد٣، ١٩٨٤، ص١٢.

[٢]) انظر: إبراهيم السعافين، الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث، مجلة جامعة الملك سعود، مجلد٢، ١٩٩٠، ص٦٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تناقضاتها ونسبيتها وتغيير مفاهيمها، واختلاف وجهات النظر حولها[١]. وقد تمخض عن هذا التبدل في الذهنية بروز فجوة واضحة مع الماضي، أو نوع من الانقطاع التاريخي، فتضادت تجارب الحداثيين مع العادة والنظام المجرد، وحتى مع العقل نفسه، على نحو أدى إلى تغيير جذري في مفهوم الحداثة، حيث أخذ يكشف عن معاني التورط والغربة والعدمية واللانظام، واليأس والفوضى حتى بدت مركباً غريباً "من المستقبلية والعدمية، من المحافظة والثورية، من الطبيعية والرمزية، من الرومانسية والكلاسيكية، بل كانت ترحيباً بالعصر التكنولوجي واستهجاناً له، كانت الإيمان بأن أشكال التعبير الجديد هي هروب من التاريخ ووطأة الزمن، وفي الوقت نفسه إيمان بصدق الأشكال في التعبير عن الزمن"[٢].

يفهم تاريخ الحداثة على نحو عام أنه سلسلة من الصراعات والتوترات بين الإنسان، وإنجازاته لتصحيح وضعية استلاب، وهذا يعني أن الصراعية من أهم مقومات الحداثة، كما يعني أن الحداثة أكثر من التجديد، وإن كان التجديد مظهراً من مظاهرها، ولا يمثل التجديد الحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية لها، ويتمحور حول الصراع الفكري داخلها، "ترتبط الحداثة بصورة عامة بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج، والعلاقات على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات، ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة، إذ ينشط الفكر التقويمي النقدي نتيجة لهذا الصراع، تطرح المسائل الأساسية على بساط البحث وإعادة النظر، وهذا يؤدي إلى اهتزاز القيم ومنظومة المفهومات"[٣].

---

[١]) انظر: محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص١٢.

[٢]) إبراهيم السعافين، الأصالة والحداثة، ص٦٢١.

[٣]) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة، فصول، مجلد٤، عدد٣، ١٩٨٤، ص٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهكذا تكون الحداثة ثورة فكرية وموقفاً شاملاً وليس تقسيماً زمنياً محدداً، كما تمثل إعادة نظر شاملة في نسق المفاهيم والنظام المعرفي، وما يشكل صورة العالم في وعي الإنسان، كما تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون[١].

لقد كان الصراع هو السمة البارزة للحداثة الأوروبية منذ بدايتها، صراع مع المؤسسة الدينية، وقوانين الكنيسة، والتقاليد الاجتماعية، والمفهومات الموروثة. ثم تحول الصراع بعد اكتمال بنى المجتمع الرأسمالي إلى صراع مع التقاليد الأدبية لصالح الحرية الفردية، والابتكار، والعفوية، وهكذا تمحورت الحداثة الأوروبية حول صراع –الدين – الدولة – المطلق – الإنسان – وهذا الفهم للحداثة، كتصحيح الاستلاب يتسم بالتساؤل عن توليد الحداثة الأوروبية اليوم وضعية استلاب جديدة نتيجة حلول منجزات الإنسان في موقع الفاعل – المؤسسة –الدولة – الحزب – السلطة – الإعلامية – اللغة – البنية – السلعة – الآلة –[٢].

ولعل هذا ما يلحظ في حقيبة ما اصطلح على تسميته –ما بعد الحداثة، التي بدأت في الخمسينات والستينات من هذا القرن، حيث عززت انسحاق المفهوم البرجوازي الكلاسيكي الفرد وتلاشيه، وتوصل المذهب الإنساني إلى نهايات انحلاله، في ضوء ما سمي "بالعولمة" أي عصر الرأسمالية المندمجة المتحدة، فلم تعد الذات الفردية البرجوازية القديمة موجودة، بل أنكرت وجود الذات الفردية البرجوازية وعدتها أسطورة لم توجد قط، ولم تكن ثمة ذوات مستقلة من ذلك النمط على الإطلاق[٣].

والحداثة بعد ذلك مسار فكري ووضعية عقلية قوامها "الجدلية" أي الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول، أو من التكرار إلى التوليد والتجاوز. فهي تقوم على المراجعة

---

[١]) انظر: المرجع السابق، ص ٢٦.

[٢]) انظر: المرجع السابق، ص ٢٧.

[٣]) انظر: محمد جمال باروت، في منطق ما بعد الحداثة، مجلة الكرمل، عدد٥٢، ص١٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدائمة وإعادة النظر المستمرة، وهي نقيض كل تقليد، والنسيج على منوال للسابق، فقد سقطت نظرية المحاكاة، ولم يعد لها وجود في منظورها، وأصبح الكاتب مطالبا بتجاوز أعماله نفسها في كل مرة، فضلا عن تجاوز أعمال غيره[١].

والحداثة ليست إنجازا محددا يمكن استيراده أو تصديره، أو تقليده، لأنها نقدية تحديدا ولأن سمة البحث المستمر سمة رئيسة من سماتها[٢].

تمثل الحداثة تجوالا ديناميا في دهاليز النفس الإنسانية، وعلاقتها المعقدة مع واقع يمور بحركة غير متناهية، على نحو جعلها تحطم كل ما يمت للواقعية التقليدية بسبب، وهذا ما أظهرته الحركات التي عبرت عن الحداثة الأوروبية، كالانطباعية والسيريالية، والتكعيبية، والدادية[٣]، على نحو وسع من دائرة الواقع الذي لم يعد يقتصر على معطيات الواقع المحسوس، وصور الوعي المتشكلة عنه، بل صار يضم تمثلات اللاوعي المنعكسة عن أغوار النفس العميقة، فاصطبغ الواقع بصبغة فردية متكثرة، تتنوع بتنوع الأفراد واختلاف تصوراتهم عن هذا الواقع، وغدت الصيرورة والتغير هما السمتان الغالبتان على النظر الحداثي للواقع، ولم يعد هناك قانون يحكم الأشياء والأحياء حتى أصبح "قانون الحداثة الوحيد هو عدم الاعتراف بأي قانون"، وتحول كل حديث بعد وقت قصير إلى أمر تقليدي على نحو جعل التعبير الأمثل للحداثة الأوروبية في المغايرة والتجاوز وتحطيم القواعد، والتفكك، وانعدام المنطق، والبحث عن منطق جديد[٤].

---

[١]) انظر: خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، فصول، ص٣٢.

[٢]) انظر: نورة آل سعد، التجريبية في رواية مدن الملح،رسالة ماجستير، ص٣.

[٣]) انظر: إبراهيم السعافين، الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث، ص٦٢٣.

[٤]) انظر: المرجع نفسه، ص ٦٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذا كانت الحداثة الغربية تمثل انقطاعا فكريا عن الماضي وصياغة جديدة للواقع والإنسان، فإن الحداثة العربية لم تكن في يوم من الأيام جدلية للقطيعة، بل كانت بوتقة ديناميـة للخلط وتراكم الأفكار والمذاهب التي انبثقت من المناهج الغربية منذ القرن الثامن عشر، حيث تحولت الحداثة كما لاحظ جون بوردیار "إلى بلاغة للحداثة، تنتشر وسط التباس تام داخل مجتمعات العالم الثالث لتعوض عن التأخير الحقيقي وعن غياب التنمية"[١].

ولعل هذا يبين أن علاقة العرب بالحداثة علاقة لا تاريخية، اتسمت بالتعامل الأيدلوجي الذي اصطبغ به فهم العرب لها على نحو ما أوضح عبد الله العروي محددا الأيدلوجية العربية على أنها "بناء نظري مأخوذ من مجتمع آخر وليس مندرجا برمته في الواقع، إلا أنه في الطريق إلى أن يصبح كذلك"[٢]. ولعل هذا ما يكشف عن علة فادحة في المثاقفة إذ على الحداثي العربي أن يستوعب حداثة الآخر –الأوروبي والأمريكي– الذي أنجزت في العشرينات والثلاثينات، وعليه أن ينجز حداثته الخاصة المنبثقة من خصوصية مجتمعه، وهذا ما دعا عبدالرحمن منيف إلى النهي عن الجري وراء بريق الآخر الثقافي، وأدى به أن يدعو إلى إبراز ملامح خصوصية الحداثة العربية، فالحداثة عنده هي عملية تحقق وإنجاز على أرض الواقع سواء كان ذلك في الرواية أو في غيرها من المجالات[٣].

وإذا تأملنا الواقع العربي يتضح أن أبرز سماته الحداثية جاءت نتيجة الانفعال بمعطيات الحضارة الغربية المختلفة، والاحتكاك والاتصال والتأثر بآدابه وفنونه، وقد تفاوت هذا التأثر

---

[١]) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص١٦.

[٢]) المرجع نفسه، ص ١٦.

[٣]) انظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص٧٧-٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ضعفا وقوة تبعا لاختلاف البلدان والفئات الاجتماعية ونوعية المظهر والمقوم القابل للتأثر ضمن سيرورة العلاقات المركبة بين الغرب والأقطار العربية، وقد عرفت هذه العلاقات منذ بداية هذا القرن تحولات كثيرة دون أن تخرج عن كونها علاقات بين مراكز رأسمالية إمبريالية ذات وسط ونفوذ واسع ومصالح عالمية، وبين أطراف متخلفة مستعمرة أو خاضعة أو تابعة، ويرجع إلى هذه العلاقة تحديد أصول أهم إشكاليات القضايا التي قامت على أساسها طروحات الحداثة العربية، ومنها يمكن تعيين تحولات هذه القضايا، حيث شكلت الأحداث التاريخية التي مرت بها المنطقة منعطفات جذرية في تطورها، وفي إرساء الشروط الموضوعية لانطلاق قضايا الحداثة العربية ونضجها دون أن تكون هذه الأحداث حدا فاصلا، بين ما قبل وما بعد بقدر ما تشير إلى عامل تغييري حاسم قد لا تكتمل آثاره ومضاعفاته إلا عبر فترة طويلة نسبيا[1].

وتتمثل هذه الأحداث في الحرب العالمية الأولى، وما تمخض عنها من استعمار بريطاني وفرنسي للعالم العربي، وسقوط الخلافة العثمانية التي فتحت باب المواجهة بين الشعوب العربية وهذه الدول على مصراعيه. والحرب العالمية الثانية وما تبعها من استقلال بعض هذه الدول وضياع فلسطين سنة ١٩٤٨ وما رافقها من اشتداد حركة القومية العربية، واحتدام الصراع مع الدول الإمبريالية الغربية وإسرائيل، يضاف إلى ذلك انهيار المشروع القومي العربي، الذي عرف مداه بالحرب اللبنانية وما تلاها من اتفاقيات سلام متعددة مع إسرائيل بعد انتهاء حرب الخليج الثانية، حيث انقلبت موازين القوى على نحو خطير لغير صالح حركة التحرر العربية، لتسم هذه الأحداث مجتمعة –مع انهيار النظام الشيوعي الحليف التقليدي للعرب– التطورات في

[1]) انظر: سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح، ص١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المنطقة العربية بالتراجع، والانكفاء والهزيمة، والانـــهيار، والضيـــاع، والتشـــتت، والتنـــاحر، والخلاف[١].

ترددت أعمال الحداثيين العرب في هذه المرحلة، بين التأثر بأســـاليب الغـــرب وتقـــاليده ومقاومة بعض الأعمال للخطر الداهم بتشبثها بالقيم والأساليب التقليدية المطروحة، وقد تلتقي مـــع الأولى –أي تقليد الغرب– في بعض ظواهرها دون انفصال تام عن الموروث مـــن القديـــم ولا سيما الجوهري والمتألق منه، وبالرغم من حيوية القضايا التي تناولتها هذه الأعمال وجدتـــها، إلا أنه تظل إشكالية بقدر ما تحمل عناوينها من مضامين متعارضة معها، وما يتراءى في خلفياتـــها من أوضاع تتناقض مع تلك التي تدعيها وجوهها، لتمثل في هذه الأعمال وضعيـــة التمـــزق أو التنازع العام الذي يشكل قاسما عاما مشتركا، تلتقي عبره جملة من مظاهر الحداثة فـــي ميـــادين إبداعية مختلفة.

وتتجلى إشكالية الأعمال الحداثية العربية، في أنها في الوقت الذي تدعـــي فيـــه التحـــرر والأصالة في التعبير، كانت تقع بوعي أو بغير وعي من أصحابها في التبعية والاستلاب، وكـــان ذلك انعكاسا لما يجري على المستوى السياسي والاقتصادي، وهكذا كانت هذه الأعمـــال ترمـــي إلى نقيض ما تعلنه وتتوخاه، أو كان وهم التحرر والأصالة يكشف عن ارتهان واغتراب[٢].

يتبين مما تقدم أن الحداثة العربية، ارتبطت تاريخيا بحركة التحرر الاجتماعي والسياســـي، وكانت الحرية الاجتماعية والإبداعية المحور المركزي للنشاط الحداثي، الذي تلتقي عنده وتـــدور في فلكه مجمل القضايا والمسائل الحداثية المختلفة.

---

[١]) انظر: المرجع السابق، ص ١٢.

[٢]) انظر: المرجع السابق، ص١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وانطلاقا من هذا المنظور برزت الحداثة قرينة للثورة والتشوق إلى التغيير باتجاه تقدمي وتحريري، في حين ما زالت القوى السلفية تسيطر على أوضاع المجتمعات العربية، على نحو يبقي هذه المجتمعات في أزمة حداثة معطلة[١]. ولعل هذا ما دعا "سعد الله ونوس" إلى وصف الحداثة العربية بأنها حداثة الاستبداد على المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية، وأنها تعلش في الوقت نفسه "لحظة للمكابرة والمغامرة والانعتاق، لحظة للحرية، لحظة لعناق المستقبل، لحظة للهوية والاسم والإبداع، لحظة للتجريب، والتجاوز والتجذر أيضا فأية مفارقة وأية مأساة هذه"[٢].

وفي نفس الإطار أشار محمد مصطفى بدوي إلى أن الكاتب العربي يعيش حالة من التناقض وهو يرقب الضياع والتحلل، وسقوط القيم التقليدية، وذوبان الفرد، بسبب سطوة الدولة وغلبة الآلة والتكنولوجيا، والظروف السياسية التعسفية، وقهر الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية[٣].

عرض "صبري حافظ" ملامح الحداثة العربية التي يكشف معظمها عن حالة التمزق والتناقض التي تلف الواقع العربي ونجملها فيما يلي:

١. الظاهرة الحضرية : إن تغير شكل الحياة من قضية مكان إلى نمط وجود يختلف عن سابقه من حيث النوع، فالحياة في مدينة اليوم قد زلزلت العلاقات الاجتماعية، والقيم الأخلاقية، وخلخلت البنى الإنسانية وأسسها القيمية. وصارت المدينة الحديثة ميدانا للصراع والتجزيء، والفوضى، والاضطرابات، والسجون، والجرائم، والشبق، والعنف، وتحولت الكرة الأرضية إلى قرية صغيرة مهددة بالتلوث والفناء.

---

[١]) انظر: المرجع السابق، ص ١٧.

[٢]) نبيل سليمان، فتنة السرد، ص٨٢.

[٣]) انظر: محمد مصطفى بدوي، مشكلة الحداثة، فصول، مجلد٤، عدد٢، ١٩٨٤، ص ١٠٥-١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢. النزعة التقنية: إن وعي الإنسان بأهمية التقنية الحديثة التي أخذت حيزا واسعا في الفنون عمل على تهميش الفن، كما أدت هزيمة حزيران سنة ١٩٦٧م إلى إحساس العرب بتخلفهم التقني على نحو شجع لديهم نزعة عبادة التقنية. أما في المستوى العالمي فقد عملت هذه النزعة مع غزو الفضاء وسيطرة الحاسوب على مضاعفة شعور الإنسان بمحدوديته.

٣. الإجهاز على إنسانية الفن: انطوت الحداثة وما بعدها على مراجعة لكل المسلمات البدهية، وشكت فيما تواضعنا على قبوله، وأعلت من قيمة التفكير واستجلاء العوالم المجهولة، كما عززت الدعوة إلى أنه ليس من وظيفة الفن الدفاع عن قضايا الجماهير.

٤. البدائية: وقد برزت في الرجوع إلى الأساطير والنهل من مناهل الحكمة الشعبية.

٥. الشبقية: وهي "غير الأدب المكشوف" إنها منطلق فني وفكري معا، يحمل مفهوما ورؤية جديدين للحب والتواصل الحسي، وهي نوع خاص من الوعي الإنساني يعبر عن نفسه جسديا.

٦. التناقضية: إن شعور الإنسان العربي بالاغتراب والضياع واللامنطق أدى به إلى البحث عن خلاصه في حركات تحرر مثل: التحرر من عمود الشعر، وحركة تحرير المرأة وغيرها، كما أدى به إلى الارتداد إلى الماضي لإحياء النزعات السلفية والصوفية.

٧. التجريبية: انطوت التجريبية على مختلف طروحات التحديث والتحرر من المواضعات السائدة والتعلق بالتغيير في كثير من المجالات، وظهور مجموعة من التجارب الشكلية والتشكيلية في الأدب والفنون المختلفة كالسينما والمسرح والعمارة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٨. تراخي القبضة المركزية والاجتراء على السلطة الأبوية الممتدة إلى شـــيخ القبيلـــة، حيث ضعفت هذه السلطة وتوالت الانقلابات في الوطن العربي.

٩. زلزال فقدان فلسطين ، وحرب حزيران، فقد كان ضياع أجزاء من فلســـطين عـــام ١٩٤٨م، وفقدان بقية أجزائها عام ١٩٦٧م أبرز حدثين على خريطة التغيرات التـــي صاغت الواقع العربي بعد الحرب العالمية الثانية[١].

ج- التجريب ونقد الرواية

-١-

انفردت الرواية عن بقية الأنواع الأدبية بعدد من السمات، اتفق حولها معظم النقاد -فيمـــا أعلم- وتتمثل هذه السمات فيما يلي:-

أولا:- الانفتاح على الحياة:-

لعل رواية هذا الجنس الأدبي الذي يمثل الحياة برحابتها، كما نعيشـــها بســـطحيتها أو مـــا يكمن خلف هذا السطح من تفاعلات، خلافا للشعر الذي له عالمه الخاص به، متمثلا فـــي تلـــك الرؤية المثالية، المرتكزة على الفردية والمونولوج والمقصد الواحد المطروح والمفروض بلغـــة مثالية تحمل موقفا مثاليا، وبخلاف المسرح الذي يشكل حيزا محدودا يقدم الحياة خـــلال حـــوار سريع، تعمق دلالاته بتقنيات ووسائل خاصة بالمسرح، يعيش الإنسان بوســـاطتها شـــريحة مـــن الحياة في أبعادها السياسية والاجتماعية والفكرية[٢].

---

[١]) انظر: صبري حافظ، جماليات الحساسية والتغير الثقافي، فصول، مجلد٦، عدد٤، ١٩٨٤ص٧١-٧٤.

[٢]) انظر: نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، فصول، مج٦، عدد٤، ١٩٨٦، ص٩٥، وباختين، الملحمة والرواية، ص١١-١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانيا:- المرونة:-

ترتبط هذه السمة بالسمة الأولى، ولما كانت الرواية صورة للحياة التي تتصف بصيرورة مستمرة وتنوع كبير، ولا ينتظر أن تقف في تشكلها عند مثال معين، على نحو يكسب الرواية مرونة دائمة، إذ لا يمكن لأحد أن يعرف إلى أين تسير الرواية، حيث لا توجد إجابة مؤكدة لهذا السؤال، ولا تزال الرواية بحاجة إلى زمن طويل لتستقر على نحو نهائي[١]. بل تنفي أنايس نن إمكان استقرار الرواية وتربطها ربطا عميقا بالبحث وضرورة التجريب المستمر، وترى أن موت الرواية مرهون بالجمود والأسلبة حول التقليد والمألوف والمبتذل، والتوقف عن التساؤل، والبحث والتطلع إلى المستقبل، وتصرح بأن الروائي الخلاق هو الذي لا تنضب لديه ينابيع التجارب والإلهام المتصل، وتقول: "ولم يكن من قبيل المصادفة أننا كلما سمعنا من يعلن عن احتضار الرواية، كنا على موعد مع ولادة جديدة لها وثورة جديدة فيها"[٢].

انطلاقا من هذا المنظور، فإن نظرية الأدب لا تزال تظهر عجزها التام إزاء الرواية، في حين أن عملها المتصل بباقي الأنواع الأدبية واضح ودقيق، وينتهي الموضوع فيها نهاية بينة، ويكون ذا سمة بارزة، حتى أن البحث النظري لم يتمكن حتى اليوم من إضافة شيء ذي قيمة على ما سبق أن وضعه أرسطو من قواعد وأسس، وكل ما طرأ على هذه الأنواع هو تكيفها مع الأوضاع المستجدة والوقائع الراهنة[٣].

ويقرر باختين في دراسته الشهيرة "الملحمة والرواية" أن الرواية عمل غير منجز وأنها ما تزال في طور التكوين، وهذا يعني "استمرارها في الانفتاح ورفضها الاحتواء من قبل مؤسسة

---

[١]) انظر: آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص٢٣.

[٢]) انظر: أنايس نن، رواية المستقبل، ص٦.

[٣]) انظر: السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، ص٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اجتماعية ما، أو تكريسها في شكل فني معين"[١]. ويعني هذا الانفتاح غير المحدود طاقات عظيمة وغنى كبيرا حيث يمنح الرواية صفة التجدد الدائم، والرواية بعد ذلك غير قابلة للتقنين. وقابلية التشكل، سمة أساسية من سماتها، ولعلها النوع الوحيد الذي يبحث بشكل دائم، ويحلل ذاته أبدا، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها[٢].

ثالثا: ارتباط الرواية بالنقد والسخرية:

لعل من أبرز مهمات الرواية الأساسية هي نقد الواقع، ونقد اللغة الأدبية معا، وما تزال الرواية تزاحم الأنواع الأدبية الأخرى، لكنها لا تنصهر فيها، ولا تتماهى معها، بل تحاكيها محاكاة تهكمية تعمل على تجديد لغة الأدب باستعمال اللغة الشعبية، والأشكال القصصية المتنوعة، والأصناف الأدبية الأخرى، كما تعمد إلى الضحك والنقد.

ويعد النقد والسخرية من العوامل الأساسية لتعدد اللغات، والأصوات في الرواية، كما رافق نضجها تطوير في الزمكانية، وهي بذلك لا تنفصل عن النقد والصوت الآخر والصيغة الحوارية[٣].

وقد عزت أمينة رشيد تخلف الشكل الروائي في الوطن العربي إلى غياب نضج الفكر النقدي واستقراره فيه[٤]. ولعله ليس دقيقا ربط تطور الشكل الروائي لظاهرة واحدة لأنه يحمل في ثناياه ملامح حركة مجتمع بكاملة، ومن العسير التسليم بغياب للمشهد النقدي في الرواية العربية، بدليل تنوع أشكالها وتأثرها المستمر بما يحيط بها من تطورات فنية. وقد تعمق هذا الاتجاه النقدي، في روايات ما بعد الحداثة في الغرب، ولا سيما في التجريبية منها، تلك التي

---

[١]) باختين، الملحمة والرواية، ص٦٦.

[٢]) انظر: المرجع السابق، ص٦٧.

[٣]) انظر: المرجع السابق، ص١٩، ٢٠، ٢٢، ٤٢.

[٤]) انظر: أمينة رشيد، حول بعض قضايا نشأة الرواية، فصول، عدد٧، ١٩٨٦، ص١١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمثل علامات فارقة في المشهد الروائي، حيث يحل كثير من النقد "يؤكد أو ينفي أو يؤسس أو يعمق أو يفرغ فيما قد تقدمه في الرواية، كذلك قد يطلق جديده، قد يغامر، ويرود ضربا غفلا، وهذا ما قد تصح تسميته عموما بالممارسة الروائية المستبطنة للنقد ونقد النقد مقابل الممارسة الروائية الصحيحة"[١].

وهذا النوع من الروايات يخلق صاحبه الحكي والوعي النقدي لهذا الحكي، أي الوعي الذاتي بالحكي، فتتكسر الرواية، ويذوب الحد بين الإبداع والنقد، بما يقدم الكاتب من إفادات حول إبداع عالمه المتخيل، فتزدوج الرواية بالبنية النصية الجديدة ذات الصوت السردي الخاص، والوظيفة الخاصة. وتسمي باتريسياوو هذا النوع من الرواية "الميتارواية"[٢] . وربما كان هذا ما دعا بعض النقاد إلى ابتكار مصطلحات تتلاءم مع واقع الرواية التجريبية الجديدة مثل وليام جاس وروبرت سكول وريمان فيدرمان وغيرهم، كمصطلح الرواية الشارحة، وهي (الرواية التي تستوعب كل المنظور النقدي المعاصر في العملية الروائية ذاتها)، أو مصطلح الرواية فوق الواقعية وهي الرواية التي تحاول استطلاع إمكانات خيال الإنسان، وتتحدى التقاليد التي تحكمها، وتجدد إيماننا بخيال الإنسان وليس برؤيته المشوهة للواقع، كما تكشف عن لامعقولية الإنسان أكثر مما تكشف عن معقوليته. كما اقترح إيهاب حسن ولسلي أسلوبا جديدا "رأوا أن الوضع الثقافي بحاجة إليه، ويقوم هذا الأسلوب على انهيار وتحلل المفردات التراثية (سموه ما بعد الحداثة) حيث يمكن فهم الرواية تماما"[٣].

---

[١]) نبيل سليمان، فتنة السرد، ص٤٢.

[٢]) المرجع نفسه، ص٤٤-٧٨.

[٣]) مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ص١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-٣-

إن التغييرات التي شهدتها الرواية الجديدة تنطلق من مبدأ أساسي هو معارضتها للقص التقليدي، ولا تنحصر هذه المعارضة في المضمون ودلالاته السسيولوجية حسب، ولكنها تنسحب على تقنية الرواية، وعملية الكتابة ووظيفتها، والغاية من الإبداع الروائي والأدبي بعامة[١].

ويبدو ذلك من اختلاف النوعين في تمثيل الواقع من ناحية ونظرتهما إلى مبدأ القيمة من ناحية أخرى، فلا يتحقق القص التقليدي إلا بوقوف القاص بقصته على مقربة من الواقع، ويكون قادرا على تعمق أحداث الحياة وتفاعلاتها. عندئذ تتولد لدى القارئ عملية التبادل الإدراكي تارة من داخل النص إلى خارجه، وتارة من خارج النص إلى داخله، ويعني هذا أن الشكل الروائي لا يتولد إلا نتيجة الصراع داخل الذات بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، كما يهدف إلى إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه، وترسم فيه الشخوص بوصفها ممثلة للوقائع، وتختار الأحداث والأفعال وتنظم على أساس محاكاتها لما يحدث في الواقع وذلك بهدف نقده. وهكذا يبرز دور أيدلوجيا الكاتب في توجيه النص[٢].

أما القص الحديث، فعلى الرغم من عدم قدرته على الفكاك من إسار تمثيل الواقع الذي ينبع منه أصلا، فإنه لا يرتبط به إلا لكي يسلبه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، في الوقت الذي تتولد فيه إمكانات القص بوصفه مولدا للفكر ونتاجا له، كما يقوم هذا القص بإرخاء العلاقة التقليدية بين الشخوص والواقع، وذلك بتخليه عن النزعة التسجيلية التي تسم الرواية التقليدية، وتركيز هذا القص على البعد الأنطولوجي بوصفه محور العلاقة بين الذات والموضوع. وهكذا

---

[١] انظر: محمد علي الكردي، إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة، من الواقعية إلى الواقعية المضادة، فصول، مجلد ١١، عدد ٤، ١٩٩٣، ص٧٨.

[٢] انظر: نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، ص٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتعمق الهوة بين القص الروائي والحياة، بل تتسع المسافة في بعض الأحيان، حيث لا يستطيع القارئ العادي اجتيازها، وتجسد عملية تمثيل الواقع على مستوى تقنية الواقع، إشكالية في التصوير تتجلى في اضطرار القص إلى تمثيل الواقع وعدم الرغبة في ذلك، ولم يكن من سبيل لحل هذه المشكلة إلا في استخدام الشكل التجريدي، والخيال المكثف، وقد لا يصمد هذا التجريد والإغراق في الخيال في مواجهة الواقع "ولكنه يصمد بوصفه بناء فكريا مستقلا، ولهذا فإنه لا يجوز في هذه الحالة أن نتحدث عن المحاكاة بأي معنى من المعاني، لأن الكاتب لا يريد أن يحاكي شيئا، بل يريد أن يمثل المعنى في تشكيل لغوي يساوي قيمة التجربة، تلك القيمة التي لا تبرز إلا من خلال مواجهة الذات للتجربة الفريدة في كل عمل، على نحو يؤكد عدم تكافؤ الشكل القصصي التقليدي مع التجربة، لأن القيمة فيه تعد مفهوما مسبقا يقاس عليه واقع الحياة" [١].

والسؤال المطروح كيف تمثلت الرواية الجديدة الواقع؟ وما هو أثر هذا التمثيل في بنية الرواية وتطورها؟ ولا تكون الإجابة على هذا السؤال إلا بتحديد المقصود بالرواية الجديدة. وقد كفانا الكاتب والروائي الفرنسي آلان روب جرييه مؤونة ذلك بتعريف الرواية الجديدة أنها الرواية التي تبحث عن أشكال روائية جديدة، تخلق وتقدم علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، وتنأى بنفسها بعيدا عن الترديد الرتيب لأشكال الماضي لما في ذلك من ضرر وعقم، وعدم فهم لموقف الإنسان الراهن من العالم، كما يحول ذلك بيننا وبين الغد والإنسان[٢]. ولعل ذلك يحصر الرواية الجديدة في الروايات التي لفظت الواقعية "البلزاكية" والرواية الرومانسية الخالصة ليندرج تحتها الروايات الرمزية والسيكولوجية، والوجودية، والتجريبية. ويرجع النقاد بداية هذه الرواية لنهاية القرن التاسع عشر على أيدي روادها الكبار مثل فرجينيا وولف، جيمس جويس، مارسيل بروست وغيرهم ممن هجروا الشكل التقليدي للرواية.

---

[١]) المرجع السابق، ص٩٦.

[٢]) انظر: آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد أفاض النقاد في بيان ملامح المشهد الروائي الحداثي، وانطلقوا جميعا من مقولة تغير العالم وتعقد العلاقات فيه من ناحية، وتأثير التقدم التقني الهائل من ناحية ثانية، ونسبية الحياة الإنسانية من ناحية ثالثة، وإلى هذه الأساليب عزا النقاد حتمية تطور الرواية، وضرورة عدم ثباتها في شكل محدد، فيرى جرييه أن الفن حياة لا شيء فيه يكتب بشكل نهائي، والحياة الإنسانية خالية من اليقين، لذا لا يستطيع العمل الفني أن يدعي معنى مسبقا أيا كان هذا المعنى، ما دامت معاني العالم جزئية ومتناقضة، وكل ما يستطيعه الفنان المعاصر القول أنه صار لهذا الواقع معنى بعد مروره، أي بعد أن يصل العمل الفني إلى نهايته[١].

إن الكتابة الروائية "لا تعرف عما تبحث، وتجهل الذي تريد أن تقوله، إنها اختراع للعالم، وللإنسان اختراع دائم ومستمر، وموضوع دائما على بساط المناقشة والبحث"[٢].

إن الكتابة الروائية ليست كتابة إعلامية، أي أنها لا تهدف إلى الإخبار بل الإخبار غريب عنها، وعلى الكتابة الروائية أن لا تنمي التشابه بين اليوم والأمس، ولا يمكنها أن تتجمد، وليس أمامها إلا أن تتطور، وينبغي على الكاتب أن يخلق لنفسه قواعده الخاصة، كما يجب على الكتابة أن تنتهي إلى تشكيل خطر على هذه القواعد نفسها، وليس من قبيل المبالغة القول، أنه من الضروري أن تحطم هذه القواعد في نهاية الأمر، وعلى كل كتاب أن يرسم قواعد ديناميكية كتابته، كما ينتج في الوقت نفسه عوامل تحطيمها[٣].

تقر أنابيس نن العلاقة بين الواقع والرواية، ولكنه الواقع الذي ينشأ من التفاعل بين الحوادث الخارجية والتجربة الداخلية بين الإنسان والعالم الذي يحيط به، فالذهن بوصفه قوة

---

[١] انظر: المرجع السابق، ص١٢٥-١٢٦.

[٢] المرجع السابق، ص١٧٢.

[٣] انظر: المرجع السابق، ص٢٠، ١٢٠، ١٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فاعلة هو الذي يحدد الأمور التي يبحث عنها، وهكذا يكون الواقع فرديا وغير ثابت ولا نـــهائي، بل يظل متبادلا متجددا على الدوام.

وتعزو نن مقولة تشظي الرواية إلى تصور قاصر للكمال، وزيف دعوى وحدة الإنســـان، فقد كان الكمال في الماضي مظهرا خارجيا للتماسك والنمذجة الاجتماعية، والفلسفية تخضع لـــها الكائنات الإنسانية، وقد ألغت الرواية الحديثة تلك الرؤية، فالإنسان ليس وحدة ســلوكية محــدودة لأنه في تطور وردود أفعال تحكمها سلبية وإيجابية متداخلة، إنه مثال حي للنسبية، لذا كان لزامــا على الكتاب الجدد أن يرودوا ويجربوا كل الإمكانات وأن يعيــدوا توحيــد الشــظايا فــي بنــاء ديناميكي حي، وعليهم أن يبتعدوا عن التطابق الذي يجافي طبيعة الإنسان، ويحول بينـــه وبيــن تفتق مواهبه وتأدية دورها باتجاه المستقبل[١].

فالتجريب والبحث في الرواية ضروريان ضرورتهما في الفن والعلـــم، إنـــهما يحطمــان القوالب القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن الرؤى الجديدة، والمنظور الكبـــير لا يتحقــق بالامتداد الواسع للسطح، إن ثمة منظور في العمق[٢].

لقد نشأ التجريب غالبا من التجدد في إدراك العالم والذات على نحو أدى في الرواية إلـــى التنوع المستمر والمتزايد في أشكال التعبير والموضوعات، وهكذا صارت الرواية الحديثـــة فنـــا من الشكل لا يخضع لنظرية واحدة[٣].

إن كل رواية تتبلور وتتحدد وتنتظم وفق شروط تاريخية محدودة، وفيما يتعلــق بالروايـــة الحديثة، يكتسب العمل على الشكل أهمية كبرى لأنها لا تعني بواقع ذي ملامح محددة، وهذا مـــا صدر عنه ميشيل بوتور في رؤيته لعلاقة الرواية الحديثة بالواقع، وتعبيرها عن الحقيقة، إذ ليــس

---

[١]) انظر: أنايس نن، رواية المستقبل، ص٥-٦.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص٢٦٨.

[٣]) انظر: المرجع نفسه، ص٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هناك تناقض بين الابتكار في الشكل والواقعية، بل إن الشرط الذي لا غنى عنه لمزيد من الواقعية، هو أن الحقائق المتنوعة تقتضي تنوعا في أشكال القصة، لأن العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة كبيرة، فلم تعد التقنيات التقليدية للقصة قادرة على استيعاب جميع العلاقات الجديدة التي نشأت عن هذا الوضع الجديد، الذي يفضي إلى قلق دائم، حيث يتعذر علينا تنظيم جميع المعلومات التي نبتغيها، لأن الأدوات الكاملة تنقصنا.

إن الأشكال الجديدة تظهر في حقيقة الأشياء الجديدة، شرط أن تكون مدروسة ودقيقة، وذات تلاحم داخلي دقيق يمنحها ثباتا بالقياس إلى غيرها من الأشكال[١].

إن تطبيق الحقيقة على الرواية أمر في منتهى التعقيد لأن صلة الرواية بالحقيقة لا يمكن ردها إلى هذا الواقع إذ إن ما تتناوله الرواية لا يمثل إلا جزءا خادعا من الحقيقة، جزءا منعزلا تماما مرنا يمكن دراسته عن كثب، أما الرمزية في الرواية فهي مجموعة العلاقات التي تصفها مع الحقيقة المعاشة. ومن المسلم به أن مبحث الرواية هو العلاقة العامة "للحقيقة" التي تصفها بالنسبة للحقيقة التي تحيط بنا، ولا ينفصل هذا المبحث عن الطريقة التي يعرض بها وعن الشكل الذي يعبر به عنها، ومن هذا المنظور فإن الوقائع الجديدة تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والبناء[٢].

كما أن البحث عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة ويكشف علاقات جديدة، ويتم كل ذلك في إطار تغيير مفهوم الرواية التي لا مناص لها من التطور ضمن تغيير مفهوم الأدب نفسه، لا بوصفه أداة للتسلية والترفيه والإمتاع، بل وسيلة تقوم بدور أساسي في تسيير الحياة

---

[١]) انظر: ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص٧-٩.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص٩-١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاجتماعية والإنسانية، ويتعلق هذا التطور بكشوف هذا القرن التي تحولت إلى بلاغيات جديدة سردية وتربوية[١].

فقد عملت التحولات العميقة في القرن العشرين على تغيير كبير في مضمون الرواية على نحو تطلب أشكالا جديدة، كما وسعت مكتشفات وتقنيات الفنون الأخرى أفق الرواية، وأساليب معمارها،حيث يقوم جوهر الرواية الحديثة على تحوير المفاهيم الأدبية والفنية مع الإفادة من تقنية الفنون والعروض الحديثة وعلى رأسها فن السينما، وما يحدده من إمكانات جديدة للرواية والتصوير[٢].

إن ديمومة الشكل الأدبي غير ممكنة لأنه دائم الإفراز لأشكال أخرى تتكيف مع الحياة، وهو في تكيفه لا بد أن يتعرض إلى التحوير والتبديل، وهذا ما يتفق وطبيعة الفن[٣]. وأنه لا يمكن فرض المعنى على الشكل لأن فرضه يمحو ذلك الشكل ويحوله إلى مجرد وعاء[٤].

لقد بدأت ثورة الشكل في الرواية الأوروبية في نهاية القرن التاسع عشر على أثر توقف الرواية التقليدية المتأثرة بالواقعية، والطبيعية، والرومانسية، عن التطور فمالت الرواية إلى تحليل ذاتها عند الروائيين الكبار وانشغلت بتكنيكات جديدة للبناء والتصميم الخاص بها، وأصبحت أكثر شعرية، بمعنى أنها أصبحت أكثر اهتماما بدقة التركيب، وأكثر حساسية تجاه تفكك النثر المكتوب، وما تزال نتائج تلك الثورة شاخصة في الرواية بطريقتين مترابطتين:

الأولى: هي الاهتمام البالغ بالقضايا الشكلية والجمالية باستعمال اللغة والتصاميم، من أجل صنع الروايات.

---

[١]) انظر: منى محيلان، حركة التجريب في الرواية الأردنية، (١٩٦٠-١٩٩٤)، رسالة دكتوراه، ص١٠.

[٢]) انظر: محمد علي الكردي، إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة، ص٧٨.

[٣]) انظر: منى محيلان، حركة التجريب في الرواية الأردنية، ص١٠.

[٤]) انظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثانية: هي الأصالة الفنية التي كانت جزءا من الظاهرة نفسها ومتعلقة بالمشكلة الفنية والتاريخية، مشكلة الاعتماد واستيعاب مادة التراث الروائي والواقعي نفسه، وصياغته بكلمات منظمة ومؤثرة[١].

فإذا كانت التقنيات المبكرة قد لفتت الأنظار إلى الاستقلال الذاتي للرواية فإن التقنيات المتأخرة استرعت الانتباه إلى استقلال البناء الروائي نفسه على نحو جعل الأشكال الروائية جادة "أدبية" أكثر من أي وقت مضى، حتى غدا فن الرواية هو أحد الموضوعات الكبيرة للرواية الحديثة. واندغم الشكل في المحتوى حتى بدا الشكل إلى حد ما هو المحتوى نفسه، وصارت التجربة هي التي تولد الشكل، والشكل يولد التجربة، ويمثل التشابك الدقيق بين الأشكال والأحداث الإنسانية غير المتوقعة بعضا من وسائل الرواية الحديثة وتحليلاتها المركزية. ولم يعتد الكتاب الجدد بالوسيلة ذاتها، بل اعتدوا بها لأنهم يكتشفون عن طريقها موضوعات جديدة ومهمة[٢].

ومن هذا المنظور تعد تقنية الرواية الجديدة، تقنية اكتشاف، إنها (تقنية بناء، تشويه، شكل أو إيقاع مفروض على العالم الواقعي) وهي إثراء لاستيعابنا للعالم، ولم يعد الخلق جزءا من منطق القصة المهم، بل أصبحت عملية الخلق بمثابة القصة ذاتها.

تأثرت الرواية الحديثة بالشعر الرمزي المعاصر، فعالمها هو العالم الذي يقع وراء التفاصيل، والواقع المحسوس، وذلك يتطلب أسلوبا إشراقيا، فلم تعد اللغة هي الأداة التي نرى الأشياء من خلالها، بل صارت هي ما نراه فعلا في القصة[٣].

---

[١]) انظر: مالكوم برادبري، وجيمس ماكفارلين، الحداثة والتجريب، ج٢، ص١٢١.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص١٢٤، ١٢٨-١٢٩.

[٣]) انظر: المرجع نفسه، ص١٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان وراء التطور الذي أصاب الرواية في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشـــر أدى إلى اتصافها (بالإنطوائية) دافعان متناقضان:

أ- الرغبة في تحرير الرواية من قيودها المبكرة -واقعيتها المسطحة، اعتمادهـــا علـــى العالم المادي الملموس، وعلى النثر المفكك- وفي اختبار حقيقة الحياة بحرية، وكثافـــة أكثر في اختبار أوامر الوعي المعاصر.

ب- الحرية المطلقة للفنان والشكل، هذا ما اعتدت بها الرواية المحدثة، وهـــي لا تبغـــي من وراء هذه الحرية إلا أن تكون أكثر شاعرية وأكثر صدقا في تصوير المشاعر[١].

وأجمل ديفيد لودج ميزات الرواية المعاصرة فيما يلي:

أولا: إنها تجريبية أو تجديدية في شكلها، تبتعد ابتعادا واضحا عن أساليب الكلام – الأدبية وغـير الأدبية.

ثانيا: تهتم الرواية اهتماما كبيرا بالمشاعر والعقل الباطن واللاوعي على نحـــو أضعـف بنـاء الأحداث الخارجية الموضوعية، وأخذت الأحداث تقدم بشكل انتقـــائي وغـــامض لإتاحـــة الفرصة أمام الاستبطان، والتحليل، والتأمل، والتفكير الحالم، فافتقرت الرواية المعـــاصرة غالبا إلى البداية الحقيقية، لأنها تزجنا في تيار من التجارب التي نألفها تدريجيا من خـــلال الترابط، وتكون نهايتها مفتوحة أو ملتبسة تاركة القارئ في شك من مصـــير الشـــخصيات النهائي.

وتعويضا عن ضعف البناء الروائي وعن الوحدة الفنية، استخدم الكتاب أســـاليب جماليـــة أخرى مثل محاكاة نماذج أدبية معينة، أو الإشارة إليها أو استعمال الأساطير أو تكـــرار الفكـــرة الرئيسية، والصور والرموز أو الشكل المكاني، ولم تنظم الروايـــة المعـــاصرة مادتـــها تنظيمـــا

---

[١] انظر: المرجع السابق، ص١٣٩-١٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تاريخيا منطقيا، ولم تستخدم الراوي العالم بكل شيء والمقحم نفسه في كل شيء، بل عرضت عوضا عن ذلك وجهة نظر محددة أو وجهات نظر متعددة وكل وجهات النظر هذه تقريبا، محددة وغير معصومة عن الخطأ، كما تميل إلى التعامل المعقد أو السلس مع الزمن، مستخدمة في ذلك الإشارات إلى الماضي أو المستقبل[١].

وحدد جان ريكاردو خصائص الرواية الغربية الحديثة، في بروز الدور الأساسي والفني للألفاظ، حيث صارت هي مركز الإشعاع الدلالي في الرواية، فتصدع السرد، واختفت الشخصيات التي أصبحت جزءا من النظام اللغوي، وانعدمت الروابط المنطقية واختفت الحبكة وتراكمت اللوحات الوصفية، وتكون المحتوى من البناء اللغوي ذاته، وانثالت التداعيات التي استدعتها العلاقات بين الألفاظ والتراكيب اللغوية، وقام انعدام الزمن بالدور الرئيسي في الرواية التي اعتمدت على تشكل الكلام والألفاظ بدلا من تسلسل الأحداث والنظام الزماني[٢].

-٣-

انطلقت حركة الحداثة العربية في الخمسينات والستينات من هذا القرن، وترسخت في السبعينات والثمانينات على أيدي من سموا بأدباء الحساسية الجديدة، بفعل دوافع مختلفة يتعلق بعضها بقضية المثاقفة بين الشرق والغرب، ويتصل بعضها الآخر بواقع الإنسان العربي في حركته الدؤوب في بحثه عن ذاته، وهويته الحضارية الحديثة[٣].

وتتمحور هذه الدوافع حول حالة الإحباط التي أصبحت سمة العصر على المستوى العالمي، ويزداد الشعور بها في البلدان المختلفة التي تتفاقم مشكلاتها لوقوعها في مهب العواصف التي تضربها من الشرق والغرب. ولم تجمع البشرية قدر إجماعها اليوم على أن

---

[١]) انظر: المرجع السابق، ص ٢٤١-٢٤٢.

[٢]) انظر: المرجع السابق، ص ٦٣، ٧٣، ١٢٣، ١٦٨.

[٣]) انظر: إبراهيم السعافين، تحولات السرد، ص١٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإنسان والطبيعة، هما اللذان يضحى بهما على مذبح التقدم التكنولوجي بلا حدود، مهما كـــانت الفائدة التي تجنى من هذا التقدم، وتولد هذا الإحباط من شعور الإنسان بأليتـــه، لأن الحيـــاة قـــد أصبحت تخضع بكليتها للمنهجية العلمية، على نحو يبدو فيه كل نظام مستقل بنفســـه، ومكتـــف بذاته على اختلاف في الدرجة بين الدول الصناعية، والدول المتخلفة التي تلهث للحاق بـــها فـــي سبيل تحقيق هذه النظم وإلا تدهورت، وسواء تحققت هذه النقلات لنظم الحياة تحققـــا جزئيـــا أو كليا، فإن الحياة وفق هذه النظم قد أدارت ظهرها للإنسان ومشكلاته "الأنطولوجـــة" ، فلـــم تعـــد تفسر الأشياء إلا من خلال منظور تقني، أدى إلى تقليص دور الإنسان في صنع الحياة[١].

وفي هذا الإطار رصد السعافين دافعين للتجريب:

أولهما: شعور الإحباط الذي يعاني منه الأديب في عالم ملتبس، وفي مجتمع إنبتت الصلـــة به حتى كاد يستحيل فهمه.

ثانيهما: تشابك عناصر الحياة تشابكا كبيرا حتى غدت بحاجة إلى تحليل من أجل فهمـــها، وهو ما يمكن اختزاله في عدم الوثوقية تجاه البعد المعرفي[٢].

تضافرت هذه العوامل فأدت إلى نشأة الرواية التجريبية وهي اتجاه روائي، يـــهدف إلـــى العبث بالشكل الروائي التقليدي، تحقيقا لمفهوم لا معقولية الوجود، وقد سعى إلى إحداث التغيـــير الكامل بهدف إعادة اكتشاف الوجود على نحو يتفق مع الحقيقة الجديدة المكتشفة. وابتكر روائيـــو هذا الاتجاه أنماطا جديدة غير متوقعة، تميزت بالفردية التي تعكس نظرات خاصة تتسم بـــالجراءة وعدم التقيد بنظام أو اتجاه معين، فصارت القواعد التي توصل إليها كل روائي قواعد خاصة بـــه لا يشاركه فيها غيره من الكتاب في الغالب.

---

[١]) انظر: نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، ص٩٨.

[٢]) انظر: إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص١٢٦..

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والبطل في هذا النوع من الروايات، يتحرك في ظـــروف تخلـو مـن تـأثير المعـايير الاجتماعية، وهو مشغول كليا بمخاطبة العالم الداخلي الذاتـــي، والأســطوري. وتعـد الروايـة التجريبية رواية "شكل" اتجه كتابها إلى تحكيم قوى الحدس، لإعادة اكتشـــاف حقيقـة الوجـود، وجهدوا في رواياتهم من أجل تحقيق حرية الفكر، وحرية الشكل، وقـد تـأثرت هـذه الروايـة بمسرح العبث، والسريالية، والدادية، والتكعيبية وغيرها من المدارس التي اتخذت الوعي البـاطن سندا لها، لذا اتسم هذا النوع من الروايات بالغموض وعدم المنطقية، وغدت خليطا مـن أشـياء كثيرة متنافرة، فيها مزيج من تلاحم الذهن بالذاكرة، وهذا النوع من الروايات ما زال قليلا فـــي النتاج الروائي العربي[١]، وتعزى هذه القلة إلى أن الحداثة العربية تسلمنا إلى الآفـــاق الواقعيـة الرحبة، كما يرى الدكتور إبراهيم السعافين[٢].

لقد تجاوزت حركة الواقعية العربية منذ الستينات بداياتها التعليمية "في رصدها للنموذجـي والواقعي، وبدأت تستكشف آفاق الوثائقي والمؤسطر، لتقدمه في خصوصيته البعيدة عن النمذجة، والتنميط"[٣]. بعد أن حققت الواقعية مفهومـــها الواســع إنجازاتـها التاريخيـة فـي ملاحقتـها للاجتماعي، والمرحلي وسعيها عن طريق معرفة الواقع إلى تغييره[٤].

ولعل من أهم سمات هذه الواقعية، هي الصلة الوثيقة التي ربطت الرواية العربية بـالتراث العربي منذ بداياتها المبكرة إلى اليوم، كما أثبتتها كثير من الدراسات، والمتأمل لأعمـال الـرواد في فني الرواية والمسرح، يلمس هذه الصلة قبل أن ينحرف هذان الفنان نحـو الشـكل الغربـي بفعل التأثير الطاغي للحضارة الغربية على النقاد والمبدعين العرب، الذيـن تبعـوا المستشـرق

---

[١] انظر: سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص ٣١٥-٣١٧.

[٢] انظر: سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص٣١٦، وإبراهيم السعافين، الأصالة والحداثة، ص٧٨.

[٣] نورة آل سعد، التجريبية في رواية مدن الملح، رسالة ماجستير، ص٦.

[٤] انظر: المرجع نفسه، ص٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإنجليزي جب في اعتباره رواية زينب لمحمد حسين هيكل أول رواية فنية غاضين الطرف عن المحاولات الروائية التي سبقتها مثل الناقد يحيى حقي في كتابه "فجر القصة المصرية"[١]، فنظرة سريعة إلى مسرحيات مارون النقاش وأحمد أبي خليل القباني وروايات جورجي زيدان والمويلحي وغيرهم، تكشف عن تأثير التراث الشعبي ولا سيما ألف ليلة وليلة، والسيرة الشعبية، والمقامات في هذه الأعمال شكلا ومضمونا على نحو حدا بعبد المحسن طه بدر أن يتساءل في دراسته الشهيرة "تطور الرواية الحديثة في مصر" بحيرة عن كون الرواية العربية نباتا شيطانيا، كما دفع إبراهيم السعافين إلى تلمس أثر التراث في الرواية في كتابه "تطور الرواية العربية في بلاد الشام".

إن التراث جزء مهم من وعي الأمة –أي أمة– وليس له قيمة في ذاته، بل تنبثق قيمته مما "يعطيه من نظرية علمية في تفسير الواقع والعمل على تطويره" وأهم ما يتميز به التراث" هو الحركة وعدم الثبات في جميع مراحله على حد رأي حسن حنفي[٢].

لعله من الأمور الجوهرية أن الرواية في أشد أشكالها نقاء لا تنبت عن شبكة الظروف، والزمان والمكان، والمواضعات الاجتماعية التي صاحبت تكوينها ورافقت سياق هذا التكوين، وبالرغم من اتصافها بصفات –الاكتمال – والانطلاق – والنقصان – والانفتاح – وهي الصفات التي تعطي الرواية وجودها الخاص، دون أن يعزلها عن الواقع الذي تتفاعل معه[٣].

ومن هنا لا يمكن فصل الرواية عن التراث، بوصفه عنصرا أساسيا من عناصر الواقع الحضاري للأمة العربية، وما كان في مكنة الرواية أن تبدع بمعزل عن هذا التراث، فغاصت عميقا في قلب الأشكال القصصية الموروثة التي لم تغب يوما عن ذاكرتها الثقافية الحية، فتمثلت

---

[١]) انظر: أمينة ارشيد، حول بعض قضايا نشأة الرواية العربية، فصول، ص١٠٩.

[٢]) انظر: رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية، ص٨٠.

[٣]) انظر: صبري حافظ، الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية، دراسة نظرية تطبيقية، فصول، عدد١، ١٩٨٣، ص٧٧-٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عناصره –لغة – وايقاعا – وخطوطا – وزمكانية – ومضامين[١]، دون إغفال صلاتها الثقافية العميقة بالحداثة العالمية، ولا سيما الحداثة الأوروبية، ولعل هذا ما عبر عنه جمال الغيطاني في حديثه عن تجربته الخاص بقوله: "كنت أنظر بعين إلى الرواية العالمية، وبعين أخرى إلى التراث ... ومنذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي"[٢].

لا يمثل استلهام الأشكال التراثية محاولة للإحياء والتثبيت، بل هو شكل من أشكال التجريب، لأنه لا يمكن لهذه الأعمال التي تحتذي الأشكال التراثية أن تكون قادرة على احتواء كل المضامين أو العوالم الروائية.

فالتراث ليس نظاما ناجزا في حقبة تاريخية معينة، وإنما هو حصيلة متجددة أبدا حتى اللحظة الحاضرة، وهكذا فإن لكل عمل شروطه التاريخية المحددة التي لا يستطيع الكاتب أن يبدع إلا ضمنها، كما لا يمكنه أن يبدع عملا بالشروط ذاتها التي تشكل فيها عمل صادق[٣].

وينطبق الشيء نفسه على محاولات الإفادة من تقنيات الرواية الحديثة في الغرب، لأن هذه التقنيات محصلة تطورات سياسية واقتصادية وثقافية تعكس حركة الفكر والفلسفة في الغرب، لذا يجب النظر إلى هذه المحاولات بحذر شديد، كي لا يفقد العمل الروائي أهم خصائصه "فإذا كان مأزق التلاشي واردا في التجريب في الصورة الأولى – البحث عن شكل روائي تراثي – على نحو ما نرى في بعض المحاولات الروائية التي أحالت بعض هذه الأعمال، استنساخا لصورة سردية لغوية قديمة، فإن الخطر يبدو هنا أشد نظرا لصعوبة استقبال هذا العمل، من زاويتين:

---

[١]) انظر: إبراهيم السعافين، تحولات السرد، ص١٠١-١٠٦.

[٢]) انظر: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص٧٢-٧٣.

[٣]) انظر: إبراهيم السعافين، قضية الشكل في الرواية العربية، مجلة آفاق عربية، عدد٦، حزيران ١٩٩٠، ص٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأولى: استنبات هذه الأشكال ضمن ضرورات ودواعي ليست موجودة في سياق الحضارة، أو في سياق معطيات المبدع ذاته، مما يجعلها صعبة الاستقبال لدى المتلقي.

الثانية: صعوبة تلقي هذا العمل مما يهدد العمل بفقدان عنصر التشويق، إن لم يكن الشكل الروائي متماسكاً بدرجة كافية، فيغدو أقرب ما يكون إلى الزي العرضي الصنعي منه إلى عمل إبداعي يحوز على الحد الأدنى من الشروط الإنسانية للإبداع[1].

وأسهبت نبيلة إبراهيم في إبراز ملامح القص العربي الحداثي، وكلها نابعة من معارضته للقص التقليدي كما هو الحال في الرواية الغربية الجديدة، حيث تغيرت طريقة تمثيل الواقع، فقد تغيرت صورة الزمان والمكان ورسم الشخوص وصياغة الأحداث، لقد فقد المكان استقلاله وتميزه بأوصاف تاريخية معينة تقف به قريباً من الواقع، فصار جزءاً من التجربة الذاتية، التي ما تلبث أن تحمله معها في لغتها، ويرتبط حضوره بوجود التجربة ذاتها. إن المكان الذي كان فسيحاً رحباً في القص التقليدي ضاق بضيق المجال النفسي، بل أصبح يمثل المجال النفسي ذاته، وبعبارة أخرى يمكن القول أن الذات القاصة حملت المكان معها في عزلتها، وفي مجالها الفكري والنفسي، وتغيرت كذلك صورة الزمان أيضاً.

ولما كان قص الحداثة لا يهدف إلى سرد حكاية ترتبط فيها الأسباب بالمسببات، بل يرمي إلى كشف الذات الإنسانية التي يختلط فيها الترانسند تتالي بالتجريبي، فقد صار اعتماده الكلي في هذه الحالة على اللغة المكثفة التي تشع دلالاتها من خلال حشد من الإشراقات الداخلية، وبقع دائرية من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة، وكثيراً ما يهدد الفعل بعدم تحقيق النهاية المتوقعة. وهكذا

---

[1]) انظر: المرجع السابق، ص٢١-٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتم تعليق القارئ بين البداية والنهاية، فيظل أسيرا للحركة الذهنية داخل القص بدلا من أن يأسوه التطور الزمني للأحداث[١].

وتبع هذا التغير في الزمان والمكان تغير في صورة البطل، الذي أصبح شخصية عامة، واتخذ شكل الإنسان الصورة أو الإنسان الشبح الذي يجهد في توحيد ذاته المتشظية في أكثر من "أنا"، وكأنه جماعة تتصارع معا، أو كأنه مكان تصطدم فيه الأحداث والقوى القهرية. ولم يعد للشخصية الحضور الكامل فغدت محصورة في اللغة متوارية وراء الكلام الذي يوحي بأن هناك من يقول ومن يشهد، ويعلق بلغة تتسم بعدم الثبات وعدم التحديد، وليس لنا إلا أن نبحث عنها في الكلام الممتد المتقاطع، وغير ذلك من أساليب المراوغة اللغوية. ولعله من قبيل الوهم تصوير البطولة المثالية في ضوء التعقيد الشديد الذي يشهده هذا العالم، لأن مشكلات الحياة أكبر من أن ينتصر عليها بطل ما، حتى ولو كان بطلا قصصيا، لذا لجأ القص الحداثي إلى تصوير البطل المأساوي المثير للشفقة لعدم قدرته على مقاومة هذا الواقع من ناحية، أو لسوء حظه لأنه يعيش عصر المتناقضات من ناحية ثانية، فليس للبطل والحالة هذه إلا أن يواجه الصعوبات بحس ساخر وهو يضحك من نفسه في نفسه[٢].

وتقوم اللغة بالدور الأساسي في قص الحداثة، إذ يحصر الحياة في الشكل وعلامات الكلام وحركته، وباللغة يعمل على كشف جوهر الحقيقة المرتبطة بالواقع الذي نعيشه اليوم، ولغة هذا القص شعرية على نحو معين، وهي لغة إشارية في أعلى مستوياتها، كما أنها لغة ممتلئة وتخوج عن المألوف في أساليب الربط وتكوين العلاقات، وليس هناك كلمة تأتي اعتباطا؛ إنه عالم

---

[١]) انظر: نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، ص٩٦-٩٧.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لغوي، فاللغة هي التي تكشف عالم الواقع، ومأساة الناس، وبها نتحسس لغـــة الكـــاتب ورؤيتـــه ولهاثه. وراء المغزى المفقود في الحياة.

ويستعمل الكتاب بين الحين والآخر لغة بسيطة بل ساذجة على سبيل المفارقة، الأمر الـذي يزيد من تعقيد العملية اللغوية عندما توضع هذه اللغة إلى جانب اللغة الشعرية[١].

كانت هذه لمحة عن التجريب في الأدب بعامة، والرواية بخاصة. وسأحاول في الصفحـات القادمة تلمس أثر هذه الظاهرة في الرواية الفلسطينية.

---

[١] انظر: المرجع السابق، ص١٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الأول

الرواية الفلسطينية

الواقع والوعي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

الوطـــن

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-١-

صورة فلسطين

لعله من الطبيعي أن تشتغل الرواية الفلسطينية بالسياسي، لأن النظر إلى قضيـــة الشـــعب الفلسطيني الذي اقتلع من أرضه عام ١٩٤٨م بقيت لسنوات طويلة في الأوساط العربية والدوليـة مجرد قضية لاجئين في حاجة إلى العطف والإحسان، وتقديم ما يمكن مـــن المعونـــات الماديـة لتمكينهم من العيش، ولا سيما أن السنوات الأولى من النكبة كانت بالغة القسوة، وبالذات داخـــل المخيمات التي أقيمت لاستيعاب الأعداد الكبيرة من النازحين، الذين هجروا ديارهم حيث انسـدت أمامهم سبل العيش الكريم، وانعدمت فرص التشغيل والعمل.

من هنا كانت ضرورة بروز كتاب فلسطينيين يصوغـــون وعـــي الشـــعب الفلســطيني، ويوجهونه نحو لب قضيته، وهو أن جوهر الصراع مع العدو الصهيوني، هو صراع سياســـي لا يمكن حسمه إلا بالقوة المسلحة[١].

من هذا الواقع انبثقت قضايا الرواية الفلسطينية، وتشكل الوعي الروائي الفلسطيني، الـــذي لم يستطع الفكاك من إسار هذا الواقع على الرغم من تنوع اهتمامات الروائيين حـــول موضـــوع المعالجة التي فرضته عليهم البيئة الخاصة التي عاش فيها كل منهم، حيث كان الكاتب الفلسطيني يعيش سمات مجتمعه في ظروف خاصة مجزأة ومتنقلة، وقد أدى عدم اســـتقراره فـــي رقعـــة جغرافية واحدة إلى "عدم وجود تراكم واضح في التراث الروائي، يستفيد منه الكاتب الفلســـطيني بشكل يجعل مسار الرواية الفلسطينية يتدرج من الشكل التقليدي إلى الشكل الفنـــي إلـــى الشـــكل الأكثر فنية، على أساس استفادة الروائي من الإنجازات الفنية التي حققها من سبقوه، بل اتخذ هـذا

---

[١] انظر: أحمد أبو مطر، الرواية والحرب، ص١٣٤-١٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسار الفني مقياساً بيانياً متذبذباً"[١]، لذا أقامت الرواية الفلسطينية إيقاع تجريبها الخاص انطلاقاً من عاملين: الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي حكمت بيئة الكاتب وعملت على تشكيل وعيه من ناحية، ووجهة النظر التي تعامل من خلالها مع هذه الظروف من ناحية أخرى. ولعل هذا ما يفسر اختلاف الإيقاع الروائي عند غسان كنفاني عن إيقاع جبرا إبراهيم جبرا أو إميل حبيبى أو إبراهيم نصر الله مثلاً، وإن اتفقوا جميعاً على تجسيد مأساة الشعب الفلسطيني الناجمة عن فقدانه لأرضه، والمحاولات المستمرة لطمس هويته ومسخ وجوده، لذلك احتضنت الرواية واقع الشعب الفلسطيني، وصاغت قدره تجربة فنية من خلال طرح موضوعات جديدة، أفرزها الشرط التاريخي الاجتماعي لهذا الشعب، وتتمثل هذه الموضوعات في (اللجوء، والمنفى، والبؤس، والمخيمات، والمقاومة) دفاعاً عن هويته الوطنية، سواء ما صدر منها داخل الأرض المحتلة أو خارجها[٢].

تجلى الوطن في وعي الرواية الفلسطينية، بوصفه قيمة إنسانية عليا، وشرطاً ضرورياً لحياة إنسانية صحيحة، هكذا حمل الفلسطيني وطنه في المنافي المختلفة التي حلّ فيها، وفي الأرض المحتلة، تأسيساً على أن الاحتلال تغريب للإنسان عن ذاته ووطنه عندما قلب المحتل الموازين، حين صار هو صاحب الأرض ، ولم يكن أمام الفلسطيني إلا أن يعود إلى أرضه متسللاً أو مقاتلاً، أو بإذن، لا سيما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م.

ففي رواية "الوقائع الغريبة" تسلل سعيد المتشائل إلى وطنه من لبنان عام ١٩٤٨ بعد أن نفدت نقوده. ولم تطأ أقدام سعد في رواية "أم سعد" أرض فلسطين إلا مقاتلاً حيث حوصر داخلها

---

[١]) أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني (١٩٥٠-١٩٧٥)، ص ١٥١.

[٢]) انظر: فيصل دراج، الوعي الفلسطيني في الرواية الفلسطينية، مجلة قضايا عربية، عدد١، كانون الثاني، ١٩٨٠، ص ٢٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خمسة أيام. وتعود يعاد الثانية لزيارة أخيها سعد القابع في سجون الاحتلال بتصريح عن طريق الجسر.

تعد الغربة عن الوطن، والاغتراب داخله، من العوامل الأساسية التي صاغت صورة الوطن في وعي الكتاب الفلسطينيين، وحركة الوعي في الرواية الفلسطينية، فلم يغب عن ذاكرة شخصياتها، كما كان فقده سببا مباشرا لأزماته الاجتماعية، والاقتصادية والنفسية.

فقد استحضرت رواية "رجال في الشمس" الوطن ذكرى جميلة، وحنينا غامرا إلى الاستقرار فيه، يتضح ذلك من حديث أبي قيس عن حبه لأرضه وذكرياته في قريته المفقودة، حيث يغبط الأستاذ سليم الذي استشهد على أرض وطنه " .... يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم! يا رحمة الله عليك! لا شك أنك ذا حظوة عند الله حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود ... ليلة واحدة فقط ... يا الله! أتوجد نعمة إلهية أكبر من هذه؟ .. صحيح أن الرجال كانوا في شغل عن دفنك وعن إكرام موتك ... ولكنك على أي حال بقيت هناك ... بقيت هناك وفرت على نفسك الذل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم"[1]. ويعبر هذا الحديث عن عمق مأساة الفلسطيني خارج وطنه، فالموت أكرم له من الحياة في هذه الغربة القاسية.

ويقف فقد الوطن وراء مأساة مروان الذي يعيش مع أسرته في أحد مخيمات البؤس والشقاء، حيث تخلى شقيقه زكريا عن إعالة الأسرة بعد أن تزوج في الكويت، وقام والده بالزواج من شقيقة صديقه شفيقة العرجاء أملا في الحصول على بيت من الإسمنت بدلا من بيت الطين والصفيح في المخيم، وترك على كاهل مروان مسؤولية الإنفاق على العائلة، الأمر الذي

---

[1]) غسان كنفاني، رجال في الشمس، ص ١٤-١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اضطره إلى الهجرة إلى الكويت في ظروف بالغة الصعوبة، أدت إلى موته ورفيقيه في خـــزان الماء الملتهب كما جاء في الرواية.

أما أسعد المطارد سياسيا، فقد جاء موته نتيجة طبيعية لبحثه عن الأمان خـــارج وطنـــه، وهكذا كان موت الثلاثة تجسيدا لإمعانهم في الابتعاد عن الوطن، وغياب الوعي الصحيح، بـــأن الحركة السليمة يجب أن تكون باتجاهه.

يمتد الوطن في هذه الرواية ذكرى عزيزة، وأمنية عصية المنال عند "أبي قيـــس" ويغيـــب عن وعي مروان و أسعد حين يستغرقهما حلم يقظة بحياة هادئة مطمئنة بعيدا عن ترابه.

تتقلب الصورة في رواية "ما تبقى لكم" فتتجه الحركة العامة للرواية نحو الوطـــن بـــالرغم من التعرجات والمعوقات التي تواجه هذه الحركة، ويتمحور الخطاب الروائي فيها حـــول بحـــث حامد عن الطمأنينة في حجر أمه، الذي افترق عنها مع أخته مريم وخالته عند سقوط يافـــا عـــام ١٩٤٨. وتتضخم صورة الأم في الرواية لتصبح الحلم الدائم بالخلاص من الشقاء، فـــي تصـــور حامد ومريم وهذا واضح من تكرار لازمة على لسانيهما "لو كانت أمي هنا"[١] كلما حزبهما أمر عسير.

يتحرك حامد لتحقيق حلمه بلقاء أمه بعد أن خذلته أخته مريم –الأم البديلة– بتسليم نفســـها إلى زكريا "النتن" فبدل أن يجد نفسه في أحضان أمه ألفاها في الصحراء، التـــي توحـــدت مـــع صورة الأم، حيث منحته حبها كما منحها حبه، قالت: "إنه يطلب حبي لأنه ليس باســـتطاعته أن يكرهني"[٢] فتتخلى الأرض عن قسوتها التي تميزت بها في رواية "رجال في الشـــمس" لتصبـــح أنثى عامرة بالمودات، ومكتنزة بالحنان، تمنح الكائن الملتصق بها القوة على مواجهـــة عـــدوه،

---

[١]) غسان كنفاني، ما تبقى لكم، ص ١٨.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مغتصبها في الوقت نفسه، كما تطهره من عار انقطاعه عنها سنوات طويلة، وهي فـــوق ذلـــك كله، تتخلص من السمة الوحيدة المألوفة في أكثر النتاج الروائي العربي، أي سمة التلقـــي التـــي تبدو صدى فحسب لعواطف الشخصيات، لتجمع بين السمتين الإنسانيتين معا، الانفعال والتفـاعل، التأثير والتأثر، فتقترب من حامد بمدى اقترابه منها وتبتعد عنه بمدى ابتعـــاده عنـــها، وهـــو إذ يختار حبها بعد تردد وخوف، فلأنه كان يثق بأن نصال العالم كله تتكســـر فـــوق صدرهـــا، ولا تستطيع أن تحصد عرقا واحدا منها[١].

تتأنسن الصحراء في الرواية، وتتكشف تداعياتها عن أم رؤوم، تجسد احتضـــان الوطـــن لأبنائه عندما يقبلون عليه، فأصبحت دنيا حامد الكاملة، وطنه وحبيبته، والأم البديلة بعد أن حالت بجسدها الهائل بينه وبين أمه الحقيقية، وكأن قيمة الأمومة لا تتحقق مع التشرد والضياع، وفقـــد الوطن إذ إن وجوده شرط لازم لاكتمالها.

وتتعمق هذه القيمة في رواية "أم سعد" حين "اجترحت أم سعد من ضعفها، ومن مأســـاتها أرفع معاني القوة والعظمة"[٢] عندما حولتها رموز الرواية وحركتها من امرأة قروية متواضعـــة اكتوت بنار التشرد والفقر والذل في مخيمات البؤس والمهانة، إلى وطن احتضـــن آلام الشـــعب الفلسطيني، وصلابة عزيمته.

تتوحد أم سعد مع الأرض التي عشقتها، يتمثل ذلك في زرع عرق الدالية الجاف فـــي أول الرواية في أحلك الظروف، بعد هزيمة حزيران، حتى أن الراوي يقول لها: "أهـــذا وقتـــه يـــا أم سعد؟"[٣] لتبرعم في نهاية الرواية، بعد انتشار الثورة المسلحة في المخيمات. كما تستمد صلابتـــها ووجودها وكيانها وصمودها العظيم منها، بل تنتزع صورتها الخارجيـــة مـــن خـــلال امـــتزاج

---

[١]) نضال الصالح، الأرض في الرواية العربية الفلسطينية (١٩٦٥-١٩٨٢) رسالة ماجستير، ص ١٩٧.

[٢]) إبراهيم السعافين، تحولات السرد –دراسات في الرواية العربية– ص ٢٦٧.

[٣]) غسان كنفاني، أم سعد، ص ١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملامحها الخارجية بصورة الأرض وأشيائها، فتبدو للراوي بطلعتها البهية وكبريائها وإبائها وهي "قادمة من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون، وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض"[١]. وجبينها الذي له لون التراب، وكفيها اللتين تبدوان "جافتين كجذع هرم"[٢] "ساعدها الأسمر القوي الذي يشبه لون الأرض"[٣]، وغير ذلك من التشبيهات على نحو يحيل عالمنا النفسي والشعوري إلى معدنها الأصيل، وجوهرها النبيل، ويسحب عليها صفات الوطن النفسية والقيمية.

تحتضن أم سعد الثورة، والأرض، والإنسان، فعلاقتها بالثورة علاقة عطاء بلا حدود، هي تلد والثورة تأخذ، لقد قدمت أم سعد للثورة ابنيها سعد وسعيد وكانت فخورة بذلك وتعده واجبا مقدسا عليها "إذا لم يذهب سعد فمن يذهب؟"[٤] وكانت تتمنى أن تلحق به وبرفاقه لتكون أما للجميع.

وتتأكد هذه الأمومة في اللوحة الرابعة من الرواية، عندما حوصر سعد ورفاقه في دغل داخل فلسطين المحتلة، فتشخصت أم سعد في هيئة فلاحة فلسطينية، زودتهم بالطعام خمسة أيام، ريثما انفك الحصار عنهم بمبادرة سعد الذي أكد لرفاقه أن أمه تكون معه في كل مكان. وهكذا تشترك أم سعد وأرض فلسطين في احتضان أبنائها، الذين يدافعون عنها، وبذلك يتجسد التوحد بين الوطن وأم سعد بوصفها حضورا مستمرا لهذا الوطن. تقول أم سعد : "سعد يقول: إنه رآني هناك، وأنه لولا أن أطعمته لمات جوعا، ولولا أن دعوت له لقتلته الرصاصة التي شطفت لحم ساعده"[٥].

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٥.

[٢]) المصدر السابق، ص ٢٦.

[٣]) المصدر السابق، ص ٣٧.

[٤]) المصدر السابق، ص ٢٧.

[٥]) المصدر السابق، ص ٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما احتضان أم سعد للإنسان فيبدو في رفضها العمل مكان امرأة من جنوب لبنان، على الرغم من حاجتها الماسة إليه، لشعورها بألم هذه المرأة، وتعاطفها مع الكادحين والمسحوقين من أبناء أمتها، وتقود نساء المخيم في رفع القطع المعدنية التي ألقتها الطائرات الإسرائيلية على أثر غارة قرب مطار بيروت، كما تقوم بإبعاد السيارات التي تركها أصحابها على قارعة الطريق، وفي ذلك تعريض واضح بجبن الطبقة البرجوازية.

تمثل أم سعد بهذه المواقف والرؤى فلسطين الأرض والشعب، الأرض المعذبة الصابرة التي تنتظر يوم الخلاص وتعمل من أجله والجماهير التي وعت واقعها، وحددت طريقها عبر بنادق الثوار، وقد طلقت الماضي منذ أن رمت الحجاب العتيق، واستبدلته بطلقة فارغة، أهداها إليها ابنها سعد علقتها عقداً في عنقها تجسيداً للتخلي عن الوعي الزائف، وتأكيداً لمقولتها: "خيمة عن خيمة تفرق"[١] إعلاناً للوعي الجديد والحركة الإيجابية تجاه الوطن.

اصطبغت الرواية الفلسطينية بصبغة نضالية حين توجهت إلى الجماهير تخاطب عقولهم ووجدانهم، بهدف صياغة وعيهم وتحريضهم للنهوض، وتجاوز كل ما هو سلبي في الواقع. وعلى الرغم من اتصاف معظم الإنتاج الروائي الفلسطيني بالواقعية، إلا أن ذلك لم يحل بين الرواية واستخدام الرمز داخل هذا الإطار[٢]. ولم يلجأ من استخدم الرمز من كتّاب الرواية الفلسطينية إلى الرمز ذي الطبيعة المبهمة والغامضة، بل استخدم الرمز الشفاف والقريب من الإدراك والفهم، الذي يزيد المعنى ثراءً ووضوحاً[٣]. وهكذا "تعامل الكتاب مع الرمز الجزئي

---

[١] المصدر السابق، ص ٢٨.

[٢] انظر : وليد أبو بكر، الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة، ص ١٢٥.

[٣] انظر: حسان الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، (١٩٦٥-١٩٨٥) رسالة دكتوراه، ص ٢٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تحتضن أم الروبابكيا قبل هزيمة حزيران أبناء فلسطين ، فإذا اعتقل أحدهم سارعت قبل أمه إلى زيارته وحمل الطعام إليه، وغسل قمصانه، وبهذا تصبح أما لجميع المناضلين الذين وهبوا ويهبون فلسطين أعز ما يملكون عن طيب خاطر، ينضاف إلى ذلك كونها أما واقعية حيث توكل لابنها محاميا، كما كانت تفعل لأبنائها الفلسطينيين من قبل، وراحت تزوره باستمرار، ولا تتوقف عن حدود الخاص، بل تظل محافظة على العام، الذي تجسد مع توحد فلسطين بعد حرب حزيران، حيث تكاثرت هموم الأم وشواغلها مع اشتداد هموم أبنائها، الذين عادوا كالأشباح الهائمة بحثا عن أمهم وماضيهم، وذكرياتهم وبيوتهم، وكنوزهم التي تركوها[1].

تتضاعف مهمة أم الروبابكيا بعد هزيمة حزيران، إذ أنيطت بها مهام جديدة، وأصبح عليها الاحتفاظ بكنوز جديدة وسط تفاؤل بعودة أبناء الوطن إلى وطنهم، فراحت أم الروبابكيا "تشتري كل فراش منهوب من الهضبة، وكل خزانة عتيقة، وكل صندوق، لعلها تجد الكنز الذي تبحث عنه"[2] ولكن ما هو الكنز الذي تحتفظ به أم الروبابكيا وتريد من عشاقها أن يعرفوه، ولم يكونوا قد سمعوا به؟ وسرعان ما يكشف الكاتب عن هذا الكنز، فإذا هو حزمة أوراق بالية تقدمها له أم الروبابكيا كانت تحتفظ بها في صندوق عتيق، وليست هذه الأوراق سوى رسائل بالية كانت "الأم" تكتبها ولا ترسلها إلى أصحابها، وتحتوي هذه الرسائل على سر بقاء أم الروبابكيا في الوادي، ويحتفظ الكاتب بالسر، فلا يخبرنا به، وهذا ما يبقي السؤال مفتوحا لمن كتبت أم الروبابكيا هذه الرسائل؟ وما هو فحواها؟ إن أي إجابة محددة تبقى قاصرة أمام الأبعاد الرمزية التي يريدها الكاتب من وراء رسم هذه الشخصية، لأن هذه الرسائل ليست إلا "رسائل كانت تكتبها العاشقة والمعشوقة فلسطين لعشاقها جميعا تحكي لهم

---

[1]) انظر: عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع، ص ٢٤١.

[2]) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكواها وآلامها"[١]. لعل هذا ما نستخلصه من إجابة أم الروبابكيا حول السبب الذي تريد من أجله أن تعرفنا سر بقائها.

يسأل الراوي: "ولماذا الآن فقط"؟ "لأنني الآن فقط أستطيع أن أكون معكم جميعا : أنتم أولادي، فلا تتركوني مرة ثانية"[٢].

هكذا تتجاوز أم الروبابكيا الإطار الخاص إلى العام، لتصبح أما لكل الشعب الفلسطيني، بل فلسطين ذاتها، التي توحدت والتقت بأبنائها، وها هي تطالبها بتخليصها من السر، وتحثهم على التجمع والتكتل، وتزودهم بما يلزمهم من رحلة تجاوز العجز والهزيمة، في رحلة إثبات الذات.

ويتكثف رمز الوطن في رواية "إخطية" لإميل حبيبى، حين تمثل إخطية الأصالة والعذاب ومهوى أفئدة الشعب، بالرغم من أن اسمها مشتق من الخطيئة، ويرتبط معناه بالمفاهيم الدينية والشعبية، المتصلة بالخطيئة والحرام، وهذا ما يجعل شخصية إخطية تبدو محيرة في البداية، ولكن الرواية توفر لها مجموعة من المفاتيح التي تستطيع أن تقدمها متكاملة بالتدريج، وتمكن بالتالي من الكشف عن دلالاتها في الرواية[٣].

تحركت إخطية رمزا ثري الدلالات، فهي حبيبة الجميع، "فمن منا لا يذكر إخطية، ولا يعشقها حتى التلف"[٤]، وقد كانت تبادل الكل حبا بحب، فمن هي إخطية؟ وما علاقتها بأهل بلدها؟

---

[١]) عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع، ص ٢٤٢.

[٢]) إميل حبيبى، سداسية الأيام الستة ، ص٢٨.

[٣]) انظر: وليد أبو بكر، الواقع والتحدي، ص ١٢٧-١٣٢.

[٤]) إميل حبيبى، إخطية، ص ٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن إخطية هي ابنة إحدى العائلات العريقة في حيفا –عائلة عبد الكريم– وهي العائلة الوحيدة، التي نجت من مذبحة حيفا القديمة، أيام الصليبيين، حيث عمرت مدينة حيفا، كانت إخطية جريئة في التعبير عن أفكارها ومواقفها، تمتلك الفعل والتأثير على الآخرين[١]. كانت إخطية في العاشرة من عمرها حين قفزت من شرفة بيتها أو وقعت من الشرفة فوق صخرة من صخور الدرجات الصخرية على ساحة البحر، اختفت حوالي سنة، وفجأة عادت وظهرت وهي تحمل طفلة بين يديها وسحابة من الحزن في عينيها[٢].

إخطية هي التي عاد من أجلها عبد الكريم، بعد أن طوف في البلاد خمسين عاما، ولم يستطع نسيانها، و إخطية هي التي كانت تكتب لاخوتها في كل عام رسالة بأسماء مختلفة عثر عليها في فتحات سور مدرسة الراهبات في حيفا، وهي التي قبض على عبد الكريم من أجلها حين تصور أنه رآها، وأخذ يعدو خلفها في شوارع حيفا.

وإخطية هي التي ولدت سفاحا ولم يستطع أحد أن يدافع عنها، لأن الكل متهم بهذه الجريمة، وإخطية كذلك يرحل الجميع عنها ويعودون، ولكنها لا تعود لأنها لا ترحل، ولا يعرف سر إخطية إلا شقيقتها سروة –ودلالة الاسم لا تخفى فهو علامة على الثبات، ودوام الخضرة والحيوية– وبالرغم من أن هذه الملامح توحي برسوخ صورة الوطن في تداعيات إخطية، إلا أن مسار الرواية يشير إلى تباعد تدريجي بين إخطية "الوطن" وبين أهلها الذين ارتحلوا عنها تحت وطأة القهر. فهذا شقيقها عبد الكريم يطرد إلى أمريكا ولا يسمح له بالعودة، وشقيقها الآخر "الرجل البندول" كما وصفته الرواية، لأنه كان يدور كل صباح ومساء في مدينة حيفا، يحبس نفسه في بيته ولا يعود يرى مرة أخرى، وشقيقتها سروة تقفز من فوق شجرة سرو يبلغ ارتفاعها

---

[١]) انظر: إميل حبيبي، إخطية، مجلة الكرمل، عدد١١٥، ١٩٨٥، ص ٤٨.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثمانية أمتار وتختفي على نحو عجائبي في مياه البحيرة لتكون آخر فرد يختفي من عائلة إخطيـــة وسط دموع أهلها ومحبيها.

إن إيقاع رمز إخطية ، وتداعيات الرواية إزاءه، تكشف عن علاقة جدلية بين إخطية وأهل حيفا، وكأن الحياة السعيدة الرخية لم تكن تجري إلا في كنفها، وعندما اختفت إخطية قتلت بـــراءة الطفولة واقفرت ملاعب الصبا وانطمست خضرة الأرض، وتشوه وجهـــها المشـــرق الأصيـــل، وانطفأت جذوة الحب في عيون العشاق، وتكاثفت سحب الغربة في نفوس أهل حيفا.

تتساوق صورة إخطية في الرواية مع إمعان العدو في تغيير معالم الوطن، وعجـــز أهلـــه عن المحافظة عليه.

ولعل تخيل ظهور إخطية وهي تسير في شوارع حيفا، حافية القدميـــن مهلهلـــة الثيـــاب، تكشف عن هذه الغربة وذلك العجز، من هنا يختزل رمز إخطية مأساة فلسطين ، ومأساة العـــرب الذين انفصلوا عن تراثهم، فغام واقعهم، وفر مستقبلهم من بين أصابعهم، وهذا واضح من الفذلكة الطويلة التي يهاجم من خلالها الكاتب الأوروبيين على نقدهم لتحجب المرأة العربية، ونســـيانهم حزام العفة غير المجدي للنساء الأوروبيات، وهو بذلك كدأبه في جميع قصصه ينصـــب نفســـه مدافعا عن التراث العربي، بوصفه جزءا من التاريخ الذي يأمل استعادته، وهو جزء مـــهم مـــن تجريب إميل حبيبى في رواياته.

فإن القضية التي يصدر عنها الكاتب في إخطية هي القضية الأبدية التي عالجها فـــي كـــل إبداعاته من السداسية حتى لكع قضية البلاد التي كانت تحضن الأهل والأحبـــة، قضيـــة الأهـــل الذين انتشروا في كل بقاع الأرض[1].

---

[1]) انظر: نبيه القاسم، في الرواية الفلسطينية، ص ١٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعبر جبرا إبراهيم جبرا عن رؤيته الفكرية للوطن في رواية "السفينة" كما يتضح من حوار أجراه معه رياض عصمت بعنوان "الصخرة، الحب والخلاص" في كتاب "الفن والحلم والفعل"، يقول: "إن الهروب من السفينة، عنصر أساسي طبعا، فأنا أصور أناسا يهربون ولكنهم في النهاية يكتشفون أنهم لا يستطيعون الهرب، أو أنهم يجب أن لا يهربوا، أو أن خلاصهم يكمن في العودة إلى أرضهم في العودة إلى الصخر، إلصخر هو كل شيء، ولذلك وضعتهم في سفينة بعرض البحر، هؤلاء عزلوا أنفسهم وأبحرت بهم هذه السفينة في المياه من مدينة إلى مدينة، فكأنهم يتصورون أنهم يستطيعون أن ينسوا تجربتهم الحقيقية، تجربتهم التي هي في أعماق كيانهم ولكنهم اكتشفوا أنهم يحملون تجربة الصخر في أنفسهم، وأن خلاصهم في النهاية أن يعودوا وإلا انتحروا كما انتحر فالح لأنه لم يستطع أن يعود، وخلاص العربي هو في عودته إلى أرضه، في عودته إلى الصخر، في مجابهته قضيته في بلده، لعلك تذكر مثلا وديع عساف حين يقول ما معناه إن حريتك تكمن في الواقع في بلدك مهما تفنن في إيذائك، حريتك لن تكون إلا هناك، وإلا فأنت تسعى نحو اللا هناك، أو الهناك الغائم، الذي تتصور أنه سيأتي لك بالسعادة، ولكنه لا يأتي لك بشيء سوى بالأحزان"[١].

يتبين من النص السابق أن جبرا كغيره من الكتاب الفلسطينيين يرى الوطن شرطا أساسا من شروط الحياة الإنسانية الصحيحة، وعاملا مهما من عوامل الحرية الحقيقية، ويرى أن البقاء فيه من ضرورات الحرية، وإلا فقد الإنسان اتزانه، وأفضى به ذلك إلى ضياع مؤكد.

فهل صاغ جبرا هذه الرؤية دلالات روائية مؤثرة في حركة شخصياته وإيقاع الفعل الروائي؟

---

[١]) مها حسن يوسف عوض الله، المكان في الرواية الفلسطينية، ١٩٤٨-١٩٨٨، رسالة ماجستير، ص ٨٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غلبت على حديث جبرا عن الوطن المفقود، عاطفة الحنين والشوق، وكانت أكثر عمقا وقوة من عاطفة الكاتب الفلسطيني في الأرض المحتلة، حيث توقفت ذاكرته عند تخوم الزمن الماضي المتصل بالأرض المفقودة التي بدأت تكبر وتتمدد في ذاته وذاكرته، فلم تنقطع صلته الروحية بها، "تبدأ البداية عند جبرا باسم الوطن المفقود وبكلمات إنسان ينتمي إلى هذا الوطن، وبين الاسم والكلمات يعبر وهج القدس، وسيل من الأطياف والرؤى والتوجع، لكن النص الروائي لا يتحدد بالاسم والكلمات، بل بالمنطق الداخلي للفضاء الروائي الذي يحدد دلالات الاسم، ووظيفة الكلمات. إن الوطن ومن ينتمي إليه –أي الفلسطيني– لا يتحددان كعلاقتين روائيتين مستقلتين، بل كعلاقتين في جملة علاقات روائية، تمنح النص الروائي وحدته الفكرية والفنية، وتحدد وضع كل علاقة فيه، فالعلاقة لا تتحدد بذاتها، بل بجملة العلاقات التي تحددها، أي أنها تتحدد في خارجها"[١].

إن علاقة أبطال جبرا الفلسطينيين بالوطن، لا تكاد تتجاوز التغني بجمال أرضه وسمائه، وتداعيات ذكريات الطفولة والصبا في ربوعه، ولا نكاد نعثر على فعل إيجابي لهؤلاء الأبطال يمس تغيير الواقع على الأرض، يؤكد ارتباطهم بها سوى شراء وديع عساف أرضا في كروم حلحول كي يزرعها، كما تحدوه رغبة جامحة في السكن في مدينة القدس مع خطيبته مها، إلا أنه لم يحقق ذلك فعلا روائيا.

أما دور وليد مسعود في العمل الفدائي فلم يكن مقنعا، يكتنفه الغموض والاضطراب، تقول رواية "البحث عن وليد مسعود" أن وليد كان نشيطا في منظمة "فتح"، وقد سجن بعد هزيمة حزيران، وقد واجهه المحققون الإسرائيليون بصديقه محمود، وهو كما يقول وليد أهم من كان يتصل بهم في الضفة الغربية، ولكن الرواية لا تخبرنا عن طبيعة الصلات التنظيمية بينهما. ولم

---

[١]) فيصل دراج، الوعي الفلسطيني في الرواية الفلسطينية، مجلة قضايا عربية، عدد١، كانون الثاني ١٩٨٠،ص ٢٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يسأل وليد أثناء التحقيق معه إلا عن نسف شارع بنسوميخ عام ١٩٤٨م، ويقول وليد أنهم طلبوا منه أن يعترف، لكن لم تعرف التهمة المنسوبة إليه. وبعد الإفراج عنه وإبعاده إلى حدود الأردن يخبر أنه ضرب العدو أكثر من مرة، "كنت محظوظا في مراوغته أكثر من مرة"[١]. وكان ابنه مروان يشكو من رغبة أبيه في القتال "إنه يصر على الاستمرار بالقتال، بيده يطالب بأن يشاركوه في العمليات"[٢].ومعنى هذا أنه كان يشارك في العمل الفدائي. والعمليات في حاجة إلى تدريب شاق، كما كان يفعل ابنه، فأين كان وليد يقوم بتدريباته التي يفترض أنها متواصلة؟ وأنى له الوقت لذلك، وهو دائم التنقل بأعماله التجارية بين بغداد، وأبو ظبي، ولندن، وينفق وقته في بغداد بين عمله التجاري، وسهراته المستمرة، وحياته المترفة التي كان يقضيها مع أصدقائه في نقاشات فكرية حول موائد عامرة بالطعام والشراب، وعندما تنقضي هذه السهرات يذهب للقاء عشيقاته، وعندما اختفى كان اختفاؤه لكي ينتقم لمقتل ابنه ثم يعود إلى بغداد، وهذه الطريقة لا يسلكها من التزم الكفاح المسلح[٣].

إن الثورة لا يمكن أن تكون جزءا هامشيا من حياة المقاتل، كما هو الحال عند وليد مسعود. وعندما اندلعت معارك أيلول شارك فيها وليد وقاتل بالكلاشنكوف دون أن يتدرب عليه، وهنا يثار سؤال بأي سلاح كان يضرب العدو كما ادعى؟ ثم لماذا لا تشير تداعيات وليد عن القضية التي كانت مركز اهتمامه وسبب أزمته وفقدان توازنه أليس منطقيا أن يأخذ التزامه بقضيته حيزا كبيرا من تفكيره، وحواراته مع أصدقائه التي كانت تتناول موضوعات فكرية وفلسفية شتى[٤]. لم تكن تذكر تداعيات وليد مسعود إلا تفجيره وأصدقاؤه شارع مكتظ باليهود

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ٢٤٩.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٢٨٢.

[٣]) انظر: إيمان القاضي، البطل في الرواية الفلسطينية عام ١٩٥٦-١٩٩٥، رسالة دكتوراه، ص٦٧.

[٤]) انظر: المرجع نفسه، ص ٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عام ١٩٤٨م -كما ذكرت سابقا – وقال في ذلك: "إن كان لك بموتي أن تحيي يـــا مدينتـــي يـــا أوغسطين قرطاجة، ما الذي كنت ستقوله لو علمـــت؟ شـــعبي الأعـــزل يقتلونـــه، ويقتلعونـــه، وينسفونه، ويبعثرون أشلاءه عبر وديان الأرض وجبالها، مطر مطر مطر مطر، فلأقتل ولأمـــت بعد ذلك"[١].

وقال كلاما شبيها بهذا أثناء اعتقاله "إن كان لك أن تحيي بعذابي، بموتـــي، يـــا مدينتـــي، فليعذبوني، ولأمت، من هم هؤلاء الغزاة الذين لا وجود لهم؟ أعرفهم ولا أعرفهم، رأيتـــهم فـــي التواريخ التي شحنت دماغي، يأتون، يهدمون، يقتلون، ثم يتـــهدمون ويتســـاقطون"[٢]. إن هـــذه المناجاة الرومانسية، لا تصدر عن مناضل عتيد، تمرس في النضال، يعرف دروبه، وما تحفـــل به، وما تؤدي إليه، بل هو كلام رجل يحلم بالنضال وهو مسترخ في غرفته، والملاحظة الأخـيرة التي تدعو للدهشة لماذا جعل جبرا نشاط وليد مسعود في منظمة (فتح) غامضا في حين أســـهب في وصف علاقاته الغرامية ومغامراته النسائية؟ لعل السبب يعود إلى تبني جبرا لموقف الطبقـــة البرجوازية ورؤاها الغائمة، وإيمانه أن المثقفين هم أصحاب التغيير سواء حملوا الســـلاح أم لـــم يحملوه[٣] .

إن لشخصيات جبرا منطقها الخاص في علاقتها بالوطن وهو منطق لا يتعـــدى الذكـــرى والحلم، بالرغم من حرارة مناجاتهم له، وحماسهم الشديد لذكراه، فوديـــع عســـاف فـــي روايـــة "السفينة" شديد التعلق بوطنه السليب وبذكريات الطفولة فيه، إنه مشكلته الأولى والأخـــيرة كمـــا

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ٢٤٢.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٢٤٤.

[٣]) انظر: إيمان القاضي، البطل في الرواية الفلسطينية ١٩٥٦-١٩٩٥، ص ٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يزعم، حيث تلح عليه ذكريات طفولته وشبابه، في مدينة القدس فيبكي بمرارة، وفلسطين لديه هي أجمل البلاد وهي مبنية بمعمودية النار والماء تارة، والماء والصخر تارة أخرى[١].

يشكل الوطن وفلسطيني جبرا جوهرا متوحدا، "يدور حول ذاته ويعيش عالمه الذي ينفي عالم الحركة"[٢] من هنا تتحول قضية الوطن عند وديع عساف قضية فكرية بعيدة عن المعاناة اليومية للفلسطيني وهمه من أجل الحصول على الرغيف حيث استطاع وديع بعد هجرته من القدس –وقد فقد زوجته وطفله وصديق عمره فايز عطا الله– أن يصبح تاجرا كبيرا يطوف بتجارته ومغامراته بين الكويت وبيروت وأوروبا وقد طال تشرده واغترابه ، فأورثته المعاناة الطويلة والدراسة والثقافة والتجربة العميقة بالحياة ثروة فكرية، وفلسفة كبيرة وصلت به إلى مشارف العبثية، والعدمية، واللامبالاة، على نحو أدى به إلى أن ينزع نزعة تشاؤمية، واتصف بالتناقض في فكره وسلوكه، فيبدو تاجرا كبيرا جادا حينا، وعاشقا حقيقيا ومثقفا واعيا حينا آخر، ويظهر بمظهر الكافر، المنافق، الذي لا يثق بأحد، ولا يؤمن بمبدأ، أو قيمة في بعض الأحيان. وبالجملة يتغير وضعه –حسب الحالة الشعورية والانفعالية– التي تداهمه فيصبح مؤمنا ثوريا، وطنيا منتميا أحيانا أخرى، وتتساوق حالة وديع عساف في الرواية مع وضعه الممزق في رحلة الاغتراب والضياع التي يعيشها بعيدا عن وطنه، وتيهه في هذا العالم الصاخب المزيف[٣]. "هيا يا وديع. سافر. شوف الدنيا، سافرت بحرا، لا لأن البحر هو دنيا وحسب بل لأن السفينة تشعرك جسديا بانسيابك خلال الزمان والمكان معا. الطائرة تكاد تلغي الزمان. وتؤكد على أنك إنما تسافر في مهمة تجارية لا تجربة نفسية"[٤].

---

[١]) انظر: علي الفزاع، جبرا إبراهيم جبرا، دراسة في فنه القصصي، ص ١٠٦، ١٠٧.

[٢]) فيصل دراج، الفلسطيني بين الواقع والوهم الروائي في رواية جبرا، مجلة شؤون فلسطينية، عدد٩٥، ١٩٧٩ ص ١٥٧.

[٣]) انظر: أحمد الزعبي، (الايقاع الروائي في السفينة) القلق وتمجيد الحياة، ص ١٢٩-١٣٠.

[٤]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هكذا تتجسد علاقة وديع بالوطن بوصفها علاقة فكرية تنحصر في تلافيف الأنـــا وتتمـــدد دون أن تقترب من الواقع أو تلمسه، فيبقى الوطن لديه لحنا شعريا يغنى، وأرضه منبـــع إلـــهام للرسم، ومصدرا لذكريات مؤرقة، ومجالا خصبا للتأمل[١].

كانت قضية الوطن أكثر بروزا في حياة وليد مسعود منها في حياة وديع عساف، لقد ظـــل وليد مسعود مسكونا بعشق الوطن طوال حياته، فحين سافر إلى إيطاليا لدراسة اللاهـــوت، فـــي دير "سانتا ماريا دولوروزا" لم يربطه بإيطاليا سوى هذه التماثيل التي تذكره ببلده، "وأنا في بلـــد غريب لا أستجيب فيه إلى أناسه ومشكلاته، ولا أستجيب فيه إلا للصور والتماثيل والموســـيقى، لأنني أشعر أنها جميعا إنما تشير إلى بلدي، إلى بيت لحم والقدس وطبريا، إلى فلسطين بســـهولها وجبالها وينابيعها"[٢]. وفي الرابعة والعشرين من عمره التحق بجيش الإنقاذ الفلسطيني، ثم ســـافر إلى دمشق، للتدريب في صفوف ذلك الجيش، وفي عام ١٩٧٢ عندما أصبـــح الخيـــار الوحيـــد للشعب الفلسطيني هو الخيار المسلح، انضم وليد إلى حركة "فتح" وأصبح عضوا بارزا فيـــها، – كما تقول الرواية– كما دخل السجن بعد هزيمة حزيران، وبالرغم من نجاح وليد مسعود الكبـــير في بغداد، فإنه لم يكن سعيدا في منفاه، حيث لم يستطع تعويضه عن وطنه، الذي فقده ولم يمنحـــه الاستقرار والتوازن المطلوبين، فظل يشعر بالغربة، ولم يتمكن من المواءمة بين الوطن والمنفى، فعاد استجابة لنداء الوطن الذي كان يلح عليه بالنداء، يقول: " نحن ألعوبة ذكرياتنا، مهما قاومنـــا، خلاصاتها وضحاياها معا"[٣].

اشتد ضغط الذكريات على وليد مسعود بعد استشهاد ابنه مروان، فقرر العودة إلى وطنـــه لأن وجوده في المنفى قد تدمر ولم يجد ما يرتكز عليه سوى أرض وطنه، التـــي افتقدهـــا فـــي

---

[١]) انظر: فيصل دراج (الفلسطيني بين الواقع والوهم الروائي، في رواية جبرا، مجلة شؤون فلسطينية، ص ١٦٠.

[٢]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ١٨٨.

[٣]) المصدر نفسه، ص ١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منفاه، وظل يبحث عنها، وظلت تؤرقه، وعملت الأحداث المتعاقبة التي مزقت وطنه وهددت وجود مواطنيه وأعاقت الثورة الفلسطينية، وقمعت الإنسان العربي، على نحو فاقم أزمة وليد مسعود حتى تزعزع كيانه العملاق في كل شيء: في دنيا المال والفكر والحب، هذا العالم العريض من الجمال والروعة والتميز الذي أوصل وليد مسعود إلى مصاف الألوهية، "جاءه النعي المشؤوم، رأيته يتهدم، ولا يطيق رؤية الناس، فيما عدا بضعة من صحبه المقربين، يصغي إليهم ولا يتكلم"[١].

تعد رواية "الأمواج البرية" لإبراهيم نصر الله أكثر أعماله تماسا بالأرض الفلسطينية وأشدها وضوحا في معالجة مسألة الوطن والقضية الفلسطينية في فترة زمنية محددة هي الفترة التي سبقت الانتفاضة، ومع ذلك لم يهمل البعد التاريخي للصراع في سبيل تفسير حتمية انتصار الشعب الفلسطيني فيه، كما رصد معاناة الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال، وحركته الدؤوب في مقاومته.

ولما كانت الغلبة حتى الآن للطرف الأقوى والأشد قمعا وتفوقا على نحو دفع بالكاتب أن يجهد كي يصور من الضحية بطلا، ويجعل من المظلوم والمسالم والأعزل، الرابح في نهاية المطاف[٢]. تقوم الأمواج البرية على تقابلية ضدية بين طرفي الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتتمثل هذه الثنائية الضدية في شخصيات معينة تشكل طرفي الصراع، ويعمل كل طرف فيه على أن يحسم الصراع لصالحه، وتتحرك كل شخصية في عالمها الخاص التي ترسمه على هواها محكومة بقوانين وعيها التي أرادها لها الكاتب، أما الأحداث والمواقف،

---

[١]) المصدر السابق، ص ٣٢٥.

[٢]) انظر: عيسى أبو شمسية ومحمود العطشان، الأمواج البرية في محاولة تجريب شكل فني جديد، مجلة كنعان، عدد٣، تموز ١٩٩١ص٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فأحداث ومواقف واقعية منتزعة من واقع الشعب الفلسطيني، يعرفها كل من عاش في الأرض المحتلة.

وتظهر الضدية الثنائية في صورتين متناقضتين يمكن تلمسها تقريباً في كل مشهد من مشاهد الرواية، وفي كل مقطع من مقاطعها، وفي كل حدث من أحداثها[١].

يتكئ الكاتب على ثلاث شخصيات رئيسة تجسد فكرة الرواية، وتكثف دلالاتها، وتمثل حوامل الوعي التي تعكسه (البحري) الذي يتحرك بوصفه ضمير الشعب الفلسطيني وابن فلسطين في كل العصور، البحري لنفسه "لم تزل أمي تملك القدرة بعد خمس حروب وثلاثين مجزرة ... لم تزل تملك القدرة على تطريز الأزهار على ثوبها .. والحمام مرة قلت لها كأن القماش الأسود أرض، وكأنك تزرعينها بالأزرق والأحمر والأبيض وكل ألوان الدنيا، ليتلاشى الأسود وتظل الألوان الأخرى"[٢].

ويبرز البحري متصدياً لوحشية الإسرائيليين في كل موقع في فلسطين ، في نقطة الجسر، وفي السجن، وفي زنازين التحقيق، وفي شوارع فلسطين ، ينظم الاضرابات في المدن الفلسطينية كما يغني متحدياً السجانين، ويتمظهر كذلك في مظهر الطفل، يرفع علم فلسطين فوق خيمة جنود الحراسة عند مخيم الجلزون، ويعانق قرب نهاية الرواية موجة الحرية والسلام المتقدمة نحو سجن عكا، ويغني كذلك للمحتفلين بإقامة نصب تذكاري للشهيد في قرية كفر كنا ويحاور الجنود الإسرائيليين باللهجة التالية التي تمنحه كل هذه الصفات: "الجندي يجمع التصاريح ... يحدق في وجوه الركاب، الجندي يتوقف عند البحري يتبادلان نظرات ثابتة.

الجندي: ألم أقتلك في مظاهرة قبل عامين في مخيم الدهيشة؟

---

[١]) انظر: المرجع السابق ، ص ٢٤-٢٥.

[٢]) إبراهيم نصر الله، الأمواج البرية، ص ١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البحري: أظن أنك قتلتني فعلاً... ولكن لم يحدث ذلك في الدهيشة كان قبل ذلـــك بزمــن طويل.

الجندي: أين؟

البحري: في كفر قاسم.

الجندي: ولكنني لم أكن هناك.

البحري: عجيب .. إنك تشبهه كثيراً ولكن يخلق من الشبه مليونين"[١].

ويتأكد رمز البحري للشعب الفلسطيني من قراره المسبق بأنه سيسكن البيت الذي يجـــاور السجن بالرغم من عدم التحدث مع أصحابه في هذا الشأن، "البحري لرجل في الخمســين: بعــد ثلاثة أشهر سأخرج من هنا ... ولكنني لن أبتعد كثيراً عنكم ... سأغني من شرفة ذلك البيـت ...

الرجل: أي بيت؟

البحري: ذلك البيت المحاذي للأسلاك الشائكة.

الرجل: هل تحدثت مع أصحابه؟

البحري: لا.

الرجل: فكيف ستسكنه؟

البحري: لأنني متأكد من ذلك .. ستبقى تلك الشرفة لي"[٢].

وتعمق هذا الرمز أغنية خارج السجن

"منذ ثلاثة آلاف سنة أعرف شمساً واحدة

أعرف تلويحة حنطتها

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٢٠.

[٢]) المصدر السابق، ص ٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منذ ثلاثة آلاف سنة

وأنا أسمع في قلبي الطائر

في طرقات دمي وغنائي خطوتها

منذ ثلاثة آلاف سنة

ظلت حاضرة

لكني أنهض هذي الليلة

كي أستحضر صورتها ؟؟؟"[1].

وهكذا يصبح البحري معادلاً موضوعياً لكل ما هو فلسطيني، فهو الابن من جهة والأخ من جهة أخرى، والمناضل في كل مواقعه من جهة ثالثة، وهو يمثل الفلسطيني في أبعاده المختلفة، كما يعبر عن موقف جماعي وإنساني، في كل أرجاء الرواية.

وتوازر هذه الشخصية في تمثيل الوطن –فلسطين– شخصية أم محمد حين يضفي عليها الكاتب أبعاداً رمزية تمثل الأصالة الفلسطينية وروح التضحية اللامتناهية للشعب الفلسطيني، والحضور المستمر في مواقف التحدي للاحتلال، فتبرز الأصالة في ثوبها التي تعد كل غرزة فيه خطوة تخطوها على أرض قريتها –العباسية– وفي هذا ربط واضح بينه وبين الوطن، وكم تحزن إحدى الفتيات عندما ترى أحد الجنود الإسرائيليين يمزقه بحجة البحث عن رسائل سرية، وترى في ذلك مذبحة كاملة، كما يربط بين حياكة الثوب والنضال، يقول:

"في الأزقة حيث تنام الظلال

على كلمات الأناشيد في الرحلة المدرسية

يمتد يومك عبر البيوت

---

[1]) المصدر السابق ، ص ٥٢-٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غناءً لسيدة في الفناء

تخيط على ثوبها صورة للحمام

وأخرى لبارودة ساحلية" [1].

وهكذا تحتشد في الثوب رموز الطفولة البريئة والذكريات الجميلة والسلام والنضال في آن معاً.

وتمتزج القيادة والأمومة في حضور أم محمد في مواقع النضال المختلفة مع أبناء شعبها، فتباشر المقاومة فور عبورها الجسر، إذ يتهمها جندي بأنها هي التي دبرت مؤامرة دخول العصفور البوابة الألكترونية دون إذن، يعزز ذلك شعراً يؤكد أنها رمز فلسطين

"كانت تتنقل نظرتها

ما بين سكون النهر

وبين اليابسة

وكان الجسر الخشبي هنالك لا يوصل أحداً

كان الجسر يداً تضمر

والأرض على بعد ذراع تتأى

والمرأة كانت تتنقل

ما بين الضفة والضفة حزناً

لكن خيوطها من عرس سوف يجيء تعرّش في عينها

وأشار الجندي إليها

كانت تزهو بالثوب

---

[1]) المصدر السابق، ص ١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

امرأة في الستين

وأجمل من أزهار الدنيا

يانعة كالعشب على سطح البيت الأول

هادئة كالساحل ... كالنصر

يا امرأة ... أنت

أشار الجندي إليها

والعالم يزحف كي يتفيأ في ردنيها[١]"

وما يلبث أن يحاصرها الجنود بأسلحتهم وطائراتهم وسط الأسلاك الشائكة، وبالرغم من ذلك يصفع صوتها مسامعهم ساخراً عندما يأخذون أحذية المسافرين للتفتيش "جميل أنهم يحسبون الحساب حتى لأحذيتنا"[٢]. ثم تظهر أم محمد في نابلس وهي تبيع التين، ويتزامن مع لمس الحاكم العسكري لتينها حدوث انفجار في سيارته، فيقلب سلة التين، لأنه من إنتاج شجرة فلسطينية على حد تعبير أم محمد التي تقول: "خسارة على التينات ولكن مش مهم يا خواجة لسة الشجرة اللي لقطناهن عنها عليها كثير"[٣]. ويكشف هذا المشهد عن رفض الاحتلال حتى من قبل مظاهر الطبيعة الفلسطينية، ممثلة في التين وعن ديمومة العطاء في صورة الشجرة التي أخذت منها حبات التين تلك.

كما تشترك أم محمد في حفلة إقامة النصب التذكاري للشهداء في "كفر كنا" حين أسهمت في حمل الماء اللازم للبناء على رأسها، وتتوحد حركتها مع مشاركة البحري في هذا المشهد على نحو يؤكد رمزيتها للوطن، فهي حاضرة دائماً في جميع أرجاء فلسطين فتحدث عنها شباب

---

[١]) المصدر السابق، ص ٢٤-٢٥.

[٢]) المصدر السابق ، ص ٣٠.

[٣]) المصدر السابق ، ص ٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حركة يوم الأرض باللهجة التالية "تلك التي تطالعك دائماً كراية فلسطينية لا تقبل الانحناء"[١]، وهذا تناص مع رواية أم سعد يربط بين صورتي أم سعد وأم محمد.

أما روح التضحية اللامتناهية فيتبدى في حصد أم محمد لجوائز أمهات الشهداء في احتفال مهيب في مدينة غزة، إذ تنال أم محمد أكبر عدد منها لأنها ضحت بأبنائها وزوجها جميعاً من أجل الوطن.

ومقابل هاتين الصورتين أو بعبارة أدق الرمزين الإيجابيين للشعب الفلسطيني، يبرز نموذج شلومو السلبي في كل مقطع من مقاطع الرواية –تقريباً– جندياً، أو محققاً، أو ضابطاً، أو قاضياً، يصب حقده وقمعه على رؤوس الفلسطينيين أطفالاً ونساءً وشيوخاً، وبذلك يكون رسولاً للموت أمام البحري وأم محمد رسولاً للحياة والنور.

ولا تقتصر المقاومة والتحدي على الرموز البشرية، بل تتعداها إلى عناصر الطبيعة المختلفة، فها هي العصافير تتقافز فرحة احتفاءً بعودة القادمين في نقطة الجسر، ويتحدى أحدها البوابة الألكترونية للعدو، وشبابيك بيوت الفلسطينيين مشرعة لدخول الشمس بكامل استدارتها، في حين شبابيك الإسرائيليين ضيقة للغاية "كأنها كوى قلاع قديمة طالعة من جثث الذكرى"[٢].

وترتسم صورة الوطن في الرواية "مثل جذور أشجار مختلفة تتقاطع في عمق الأرض، ولكنها تفضي في النهاية إلى الخضرة"[٣]. وتأتلف العناصر المختلفة لتكون لوحة حياة مكتملة من الفلاحين ومحاريثهم، وينابيع أرضهم تزينها تحليقة واثقة لصقر عال.

---

[١]) المصدر السابق ، ص٨٨.

[٢]) المصدر السابق، ص ٧٧

[٣]) المصدر السابق، ص٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويظهر الشعب الفلسطيني في الرواية كتلة متراصة متناغمة في مواجهـــة الإســرائيليين، الذين يظهرون دائماً فرادى خائفين متوجسين، ولعل في ذلك كشف لرؤية الكاتب، عـــن مســتقبل الصراع وهي أن الغلبة لا بد أن تكون للجماعة المتحدة، ويعبر عن هذا في السرد والشعر.

"يجيئون من كل صوب يجيئون

ونحن سنبقى

شارعنا توأم البحر

شباكنا

وعيون صغيراتنا

وهمو ....

يا صديقة من أول الأمر غرقى

يجيئون من كل صوب ..." (١)

وفي موقع آخر يغني البحري لعشرين رجلاً وسبعة أطفال يرددون وراءه نشيد الخيول:

الصغار: خيول .. خيول .. خيول .. خيول ...

البحري:

خيول وقال لنا جدّنا

نحب الخيول كأولادنا

ومنذ زمان قديم قديم

نسمي الخيول بأسمائنا"(٢)

---

١) المصدر السابق ، ص ٥٧.

٢) المصدر السابق ، ص ٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وواضح ما تحمله كلمة الخيول من دلالات حضارية وتاريخية، وصلة عميقة بمجد العرب التليد.

وتبرز فلسطين بمدنها وقراها ومخيماتها ميداناً لصراع عاتٍ يخوضه شعبها، بصبر وإيمان لا يتزعزع، بحقه في أرضه وحتمية انتصاره، وترسيخاً للفكرة التي انتظمت الرواية من أولها إلى آخرها، كشف الكاتب الصراع في نهايتها على المستويين الرمزي والواقعي، فعلى المستوى الرمزي، تتركز دلالة الصراع في نموذجية تسلط عليها الأضواء تدريجاً في لقطات تشبه اللقطات السينمائية ألا وهما الكلب رامبو الذي كانت السلطات قد جندته في صفوف الجيش لما يتمتع به من وحشية وقدرة هائلة على الفتك، وفي ذلك تجسيد لوحشية الاحتلال، والحصان الذي يمثل الشعب الفلسطيني والحضارة العربية، ويبدو الكاتب أميل إلى حسم الصراع لصالح الفلسطينيين بجعل الحصان يظهر وحده في أحد المشاهد بالرغم من ظهور رامبو وهو يطارده، ولعل في ذلك إشارة إلى استمرار الصراع.

أما على المستوى الواقعي فإن الكاتب يحشد كل ما يمكنه حشده من إمكانات ووسائل وأكبر عدد من الشخصيات والأمكنة في سبيل حسم الصراع بطريقة تقابلية مقصودة ومخططة بوعي تام، وينهي الكاتب عمله بإيحاءات استمرار الصراع بشراسة، إذ تظهر صورة شاب فلسطيني يكشف صدره متحدياً الرصاص في حين يجتمع ساسة إسرائيل وجنرالاتها، وترتفع أصواتهم وهم يتسابقون في اقتراح ذبح الفلسطينيين أو ترحيلهم، وينتهون إلى قرار هو إعادة احتلال المدن الفلسطينية، ولعل ذلك تأكيداً لمقولة الرواية الأساسية وهي "البحري يتجدد لأنه كلنا، وشلومو يتكرر لأنه كلهم"[١].

---

[١] المصدر السابق، ص ١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-٢-

الوطن العربي

مثل الوطن العربي في وعي الرواية الفلسطينية، منفى لم يستطع الفلسطيني استيعابه والتكيف معه، حيث لم يجد فيه تعويضاً عن أرضه المفقودة، بالرغم من النجاح والتفوق الذي حققه في ميادين الحياة المختلفة، فظل يرنو بأمل كبير وقلق ممض إلى يوم عودته المنشودة، ظهرت صورة المنفى بأقصى صورها في رواية "رجال في الشمس" حين تحولت الصحراء العربية مقبرة لأبطالها الثلاثة، عندما دفنت معهم آمالهم وتشوقهم إلى حياة هانئة في مزبلة بعد رحلة عذاب إلى الكويت.

وعبرت أم سعد عن هذه القسوة في تبريرها لأزمة أبي سعيد المتسمرة المتمثلة في حالة الضياع والذهول، التي لازمته مع أبناء شعبه طوال عشرين عاماً تلت النكبة، فقد كان "أبو سعد مدعوساً بالفقر، ومدعوساً بالمقاهرة، ومدعوساً بكارت الإعاشة ، ومدعوساً ببسطار الحكومة"[١].

لقد فجرت ظروف الشقاء التي عاشتها أم سعد في المنفى، إحساساً بالضيق والغضب، حتى باتت ترى في كل ما حولها حبساً كبيراً "المخيم حبس، وبيتك حبس، والجريدة حبس.."[٢].

فصرخت رافضة هذا الواقع الأليم "لا أريد أن أموت هنا في الوحل ووسخ المطابخ ..."[٣].

أما وديع عساف في "السفينة" فإنه يحمّل إخوانه في العالم العربي بل العالم كله مسؤولية مأساته، ومأساة شعبه، ويتهمهم بعدم فعل أي شيء لرفع هذا الظلم "فصدقناهم وبقينا لاجئين"[٤]، وقد تولد لديه نوع من اللامبالاة في علاقته مع كثير من معطيات الواقع المحيطة به.

---

[١]) غسان كنفاني، أم سعد، ص ٧١.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٢٢.

[٣]) المصدر نفسه، ص ٣٢-٣٣.

[٤]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص١٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكذلك وليد مسعود في رواية "البحث عن وليد مسعود"، الذي بهر المجتمع البغدادي في تفوقه وقدراته الثقافية والفكرية، ومهارته في عالم المال والتجارة، وإحاطته نفسه بعالم عريض من إغراء الثروة والجمال، لم يثنه كل ذلك عن مغادرة منفاه، حيث لم يوفر له البديل الحقيقي عن وطنه المفقود.

وتغادر سراب عفان في الرواية المعروفة باسمها، وطنها إلى باريس حيث يلتقي بها نائل عمران ويطلب منها العودة معه إلى بلده إلا أنها ترفض وتزعم أن اسمها سلوى محمد علي وأنها من مخيم "عقبة جبر" الذي استكثره الأعداء عليها، فهاجرت إلى مخيم الزرقاء ثم أرسلتها منظمة التحرير الفلسطينية للدراسة في بيروت، ثم في أمريكا في جامعة سيراكيوز، وهي الآن في باريس بقصد الدراسة والعمل الوطني، ولكن الرواية لم تبين لنا ماهية هذا العمل، وإن أخبرت بأنه سري، حيث ظلت سريته حتى على مستوى الرواية.

ويبدو العمل الفدائي لدى سراب عفان تحقيقاً للذات، وهروباً من شعورها بعدم الحرية في وطنها، على نحو سبب لها أزمة روحية عميقة "أتريدني أن أعود إلى القسر، والعمى، والأحادية اللعينة في كل شيء، بلية كل العرب، أنا هنا في القلب من كل شيء، وعلى طريقتي، وما التزمته من نشاط هو الآن حياتي كلها"[١] وواضح أن صورة الوطن العربي صورة قاتمة، وأن علاقة الانفصال بين سراب عفان وبينه، وصلت إلى ذروتها، إذ إنها تشعر بالحصار وهي على أرضه، وترى في تركه تخلصاً من هذا الحصار، فتقول عن حياتها في باريس: "إني أكسر الحصار وأنطلق، كل يوم وأكتب، أكتب كثيراً، ولا أضطر إلى إعمال المقص اليوم فيما كتبت البارحة، كما كنت أفعل هناك كل مرة، خوفاً من قارئ غبي مجهول"[٢]، وهكذا تروى

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، يوميات سراب عفان، ص ٢٧٣.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سراب عفان العودة إلى الوطن العربي عودة إلى القسر والحصار، وفقد حريتها، فتختار العمل الفدائي والدراسة في أوروبا، أي الغربة عن هذا الوطن، سبيلاً للخلاص الجماعي، والتحرر من قيود الواقع، ويحمل هذا الوجه للغربة منحنى تجريبياً جديداً، إذ لم تعد مصدراً للألم والشقاء، كما ظهرت في معظم النتاج الروائي الفلسطيني، ويبقى السؤال شاخصاً أيكون خلاص الوطن بهجره والاغتراب عنه، عوضاً عن الانغماس في قضاياه ومشكلاته بغية تلمس طرق حلها؟ من هنا يواصل جبرا نهجه المثالي في التعامل مع قضية الوطن وكأنها هامش من هوامش حياة أبطاله.

إن الموضوع الرئيسي في روايتي "مجرد ٢ فقط" لإبراهيم نصر الله و "سحب الفوضى" ليوسف ضمرة، هو تصوير معاناة الشعب الفلسطيني، وعلاقة الوطن العربي بهذه المعاناة، وقد كشفت الروايتان عن صورة كابوسية للوطن العربي، قوامها الفوضى والاضطراب الشديد الذي تعامل من خلالها مع القضية الفلسطينية، وحملتاه مسؤولية كبيرة عن استمرار هذه المعاناة.

نهضت رواية "سحب الفوضى" على محورين أساسيين، المحور الأول يتصل بتداعيات جنسية حكمت علاقة بطل الرواية يوسف في مرحلة مراهقته بالمرأة، وقد ألح على هذا الجانب إلحاحاً يصل إلى حد الفظاظة أحياناً.

المحور الثاني؛ محور سياسي يشخص حالة الفوضى التي تسم تعامل العرب مع القضية الفلسطينية حتى بات الواقع العربي لغزاً عصياً على الفهم "نساء. حوذات. جثث. أعراس. شوارع. سنوات. حقول خضراء. حقول يابسة. جسور. أمطار. رمال. بكاء. طائرات.... دارت الصور بسرعة حادة"[1].

---

[1]) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، ص ٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أدت هذه الفوضى إلى اضطراب الإنسان بين الوعي واللاوعي "عالم واسع. ضيق. بعيد ولا متناه، ضيق كثقب إبرة. جيفة في الوحل. وردة لكل الفصول. بسطار أمريكي أو فرنسي لا فرق"[١]. ويرتكز هذا المحور على استعراض الأحداث السياسية الكبرى المتعلقة بالقضية الفلسطينية وقضايا الأمة العربية كاشفا من خلال سخرية مرة تقاعس العرب في التعاطي مع هذه الأحداث، فينتقل الكاتب زمنيا متكئا على أساليب الرواية التجريبية من استرجاع وهذيان، وإطلاق مكبوتات اللاوعي بين نكبة ١٩٤٨م وأحداث ١٩٥٦م، ونكسة ١٩٦٧م، والاجتياح الصهيوني لبيروت ١٩٨٢م، ويسترجع في ومضات الهزائم العربية المتتالية، وردود فعل الفلسطينيين إزاءها بصور شتى، تجسد المفارقة على نحو فاضح[٢].

ففي عام ١٩٤٨ يتأخر جيش الإنقاذ في الوصول إلى فلسطين والألم يعتصر أكباد أهلها لتوالي سقوط المدن الفلسطينية وقراها في أيدي المحتلين واحدة إثر الأخرى، "كان المجاهدون ينتظرونه بصبر والمدن تسقط واحدة إثر أخرى"[٣]. واقتصر دور الزعماء العرب على إلقاء الخطب الحماسية التي تلهب حماس الجماهير على نحو عمق الشعور بالهزيمة، وقد قام الإعلام بدور تضليلي كبير "في حزيران الأول لم نصدق سوى أحمد سعيد: تجوّع يا سمك البحر، احمل حقائبك يا أعور أم كلثوم معكم في المعركة، قلت لأبي.

-أم كلثوم تحارب.

فضحك.

---

[١]) المصدر السابق ، ص ١١.

[٢]) انظر: إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص ٣٤٢.

[٣]) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، ص ٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولماذا يكون اسم الرجل القاهر أو الظافر؟ طز . من رآهما في حزيران أو أي شهر شمسي أو قمري؟ من سمع عن واحد اجتاز الفضاء إلى فلسطين ؟"[١] كما تقاعس العرب عن نصرة المقاومة الفلسطينية أثناء اجتياح بيروت ظناً منهم أنه سيقضى عليهم في بضعة أيام، ولم لا يحدث ذلك، تنادوا إلى مؤتمر قمة لم ينعقد، وإن الحكومات العربية لم تسلح الجماهير في أي يوم من الأيام، ولم تعدها إلى يوم المنازلة الموعود مع العدو، وهكذا تكشف سحب الفوضى عن التعاسة والقهر اللذين يلفان أرجاء الوطن العربي.

وتبين أن تاريخ الشعب الفلسطيني هو تاريخ المذابح والدم، الذي يرى الكاتب أنه هو الذي سيعيد إلى هذه الفوضى شكلها وينهيها "لم يبق مكان إلا وشهد لنا حصاراً أو مجزرة، لم يبق فلسطيني واحد إلا وله قريب أو صديق شهيد"[٢].

ولعل اقتران المحور السياسي بمحور العبث الجنسي أثناء فترة مراهقة البطل في الرواية، إشارة إلى المراهقة السياسية التي تعامل بها العرب مع القضية الفلسطينية طوال هذه العقود.

ترصد حركة الوعي في رواية "مجرد ٢ فقط" لإبراهيم نصر الله، معاناة الشعب الفلسطيني على مدى خمسين عاماً، وتكشف العوالم الداخلية للفلسطيني المعذب في رحلته الطويلة بين المنافي، والمجازر، والجوع، والقمع. وتلح كذلك على مشاهد الرعب التي تبدو ومن هولها عصية على التصديق، وترى أن شرط قدرة الفلسطيني على الاستمرار أن لا يصدقها أو يتكيف معها، وإلا فقد القدرة على مواصلة الحياة[٣]. "شهقت، أنت تعرف أن هذه الشهقة جزء

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٣٩.

[٢]) المصدر السابق ، ص ٥٩.

[٣]) انظر: نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص ٧٣-٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أساسي من حياتنا، كل ما يحدث لنا الآن ... أقصد دائما ... يهدف إلى شيء واحد، أن ننساها حين لا تشهق أمام خراب، تكون قد اعتدته .. وحين تعتاد، يكونون هم قد نجحوا"[١].

ويبقى الفلسطينيون دائما مشروعا لقضية أو فكرة يصلبون من أجلها، ولا سيما أطفالهم الذين يمثلون مشاريع مستمرة للذبح، لأن كل واحد منهم بشارة جديدة بإنقاذ فلسطين ، لذلك فإن المجزرة مستمرة "خلف أربعة أولاد، وانتظر أن يبلغ البكر الخامسة أو السادسة، قبل دخول المدرسة يعني ... وانظر ما الذي سيحدث: كل يسمننا لعيد الآخر"[٢].

وتستوطن الحرب أطفال فلسطين دائما، فعيونهم واسعة شاخصة إلى اللاشيء، متوحشة دوما من خطر قادم، ويمتد ظل المذبحة – مذبحة صبرا وشاتيلا- على طول الرواية، يتضح ذلك من تاريخ الدعوة التي تلقاها الرجلان لزيارة تلك الدولة الانقلابية، لحضور مشروع وطني كبير أنجز بأيد أجنبية، وكذلك تاريخ انتهاء كتابة الرواية، ولعل في ذلك رمزا لواقع الشعب الفلسطيني وعلاقته بالأنظمة العربية.

كما تكشف حركة التوحد والتناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية عن انهيارات أليمة في الواقع العربي، من النواحي السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، وأبرزها الانفصال بين السلطة الحاكمة والجماهير، وتتجسد في سؤال الرجلين المستمر للناس عن الإنجاز العظيم الذي جاءا من أجل الاحتفال به، فلم يجدا أحدا يعرف عنه شيئا.

وتسخر الرواية من الضغط الهائل الذي يرزح تحته الإنسان العربي، ولا سيما الفلسطيني من بداية حياته "الأستاذ، لم يكن يفعل ذلك، كان يضع حصوة صغيرة تحت شحمة أذننا، ثم يضغط، يضع قلما بين الأصابع، ثم يضغط، يمسكنا من جماجمنا ثم يضغط.

---

[١]) إبراهيم نصر الله، مجرد ٢ فقط، ص ١١٦.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قلت للآخر: كيف كبرنا مع كل هذا الضغط، وكيف أصبحت طويلاً ...

قال: لا أدري، أنت الطويل ... إذن أنت الذي عليه أن يجيب، ولم أجب"[١].

كما تعرض بالتبعية المفرطة للأجنبي ".... إن الأمريكان حسبوها .. فوجدوا أن القضاء علينا بواسطة الأيدي المحلية، أقل كلفة من إرسال (المارينز) بكثير .. وأن المعركة تكون أخوية ... وأن بإمكاننا –نحن دائماً– أن نمسحها باللحية ..." [٢].

ومع ذلك فباب الأمل مفتوح وهو الحب لأن الحب أقوى من الرصاصة، "صحيح أن المعادلة صعبة بينهما، ولكن الرصاصة تظل سلاح المهزومين المذعورين"[٣].

وتكشف تداعيات الرواية عن تأثيرات هذا الواقع المرير في الأجيال، ولما كان الجيل الحالي يستمد صلابته من الجيل السابق، فإنه يشك في ضرورة الإنجاب مع هذه الانهيارات التي يواجهها، في حين يصر الجيل السابق "الأم–الأب" على البقاء والاستمرار في إنجاب جديد، ولعل ذلك أحد الرموز المحتملة لفعل الثنائية الإيجابي"[٤]، وبعبارة جامعة فإن الرواية تكثف حالة من الكبت والانسحاق المخيفين اللذين يعيشهما الشعب الفلسطيني.

ولم تؤثر عوامل الإحباط في الوطن العربي على الإنسان الفلسطيني فحسب، بل كان لها تأثير واضح في حياة عدد من الشخصيات غير الفلسطينية في الأعمال الروائية الفلسطينية، من مثل عصام السلمان ومحمود الراشد في رواية "السفينة حيث يعود عصام السلمان من لندن مهندساً مفعماً بالأمل يحمل في قلبه حباً كبيراً للمى عبد الغني، ولكنه يصطدم بصخرة التقاليد العشائرية في العراق، متمثلة في قتل أبيه لعم لمى على أثر خلاف نشب بينهما على قطعة

---

[١]) المصدر السابق، ص ٧–٨.

[٢]) المصدر السابق، ص ١٧١.

[٣]) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص ٣٣.

[٤]) المرجع نفسه، ص ٣٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أرض، الأمر الذي بدد أمله في الزواج منها، بل وحرمه من رعاية والده الـذي قضـى حياتـه مطاردا خارج الوطن على نحو أورث عصاما حزنا شديدا دفعه للسفر إلى لندن موطن ذكرياتـه مع لمى التي تزوجت من الطبيب الصديق فالح. ويعترف عصام بهذا منذ بدايـة الرحلـة فـي "السفينة" "أنا هنا للهرب، أنا هنا لأسباب كثيرة، أهمها أنني لم أستطع أن أجعل من لمى بحـري وزورقي ومغامراتي، لمى لم تكن لي إلا لساعات قلائل"[1]. بيد أن انتحار فالح لأسباب فلسـفية، أنعش آماله وأعاده مع لمى إلى الوطن.

ويعذب محمود الراشد في وطنه، بسبب أفكاره ورؤاه المعارضة للسلطة السياسية، فيـؤول مصيره للتشرد والضياع، ويقترب من حافة الجنون حين يتخيل النادل في السفينة أحـد سـجانيه في بلده.

ونخلص مما سبق إلى الحقائق التالية:

١. أنه لا أمان للفلسطيني ولا استقرار، إلا على أرض وطنه، مهما بلغ من تفوق وحقـق من نجاح خارجه.

٢. إن نجاة الفلسطيني وتحرير وطنه، لا يتمان إلا بمواجهة العدو، فاسـتمرار الصـراع حتمي، ولا مناص له من خوضه، لأن الحياة مع الاحتلال لا تستوفي أدنـى شـروط الحياة الإنسانية.

٣. الربط الشديد بين الوطن والمرأة بوصفها رمـزا للخصـب والعطـاء والاحتضـان والأمومة.

٤. إن أي مكان خارج فلسطين هو مكان معاد للفلسطيني، لأنـه موطـن غربـة وقـهر وضياع لذاته وهويته.

---

[1]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ٥-٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

المدينة والقرية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد كان هاجس العودة إلى الوطن هو الشغل الشاغل للفلسطيني، وهو العـــامل الأساســي الذي صاغ علاقته بأرضه المفقودة من ناحية، والمنافي التي قبع فيها من ناحيـــة أخـــرى، وقـــد كانت علاقته بأرضه على الدوام علاقة عشق وتوق إلى الحياة فوقها بحرية تامة، بعيداً عن قـــهر الاحتلال وعوامل الإحباط المحيطة به من كل جانب.

أما علاقته بالمنفى فهي علاقة عداء ورفض، لأنه لم يجد في أي مكان حل بـــه تعويضـــاً عن أرضه ووطنه.

من هنا حرصت الرواية الفلسطينية على استحضار مفردات الوطن، -تاريخاً وجغرافيـــاً- لتبقى حية في ذاكرة الأجيال حتى "يمكن أن نقول مطمئنين أنها غطت مراحل تاريخها الحديث – أي فلسطين – وكافة مناطقها الجغرافية، وكافة قطاعات المجتمع فيها"[١].

ومن هذا المنظور تكاد الرواية الفلسطينية أن تكون ثبتاً لجغرافية فلسطين وذاكـــرة أمينـــة تحفظ للأجيال القادمة، ملامح الهوية العربية المميزة، لأرضها التي استهدف الاحتلال الصـــهيوني وما يزال محوها وإزالتها من الوجود[٢].

-١-

القرية الفلسطينية

حظيت القرية الفلسطينية بقسط وافر من مساحة الخطاب الروائـــي الفلســـطيني، وعنايـــة الكتاب الفلسطينيين، ومارست حضوراً بارزاً في تشكيل حركة الوعي الروائي الفلسطيني، ولعـــل هذا راجع إلى أن معظم أراضي فلسطين هي أراض ريفية، بل إن مدنها عبارة عن بلـــدات ذات صبغة ريفية بعاداتها ونشاطها الاقتصادي وأنماط حياتها المختلفة. يضاف إلى ذلـــك أن معظـــم

---

[١]) محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، ص ٢٤٥.

[٢]) انظر: نضال صالح، الأرض في الرواية الفلسطينية، ص ١٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كتاب الرواية الفلسطينية، من أصول ريفية، هجروه إلى المدينة بغرض التعليم أو لإيجاد عمل مناسب، أو القيام بنشاطاتهم الثقافية التي لا تتيحها لهم ظروف القرية.

كما أن الجانب الكبير من الصراع بين الفلسطينيين والصهاينة كان صراعا على الأرض الزراعية، التي يشكل الريف قوامها الأساسي، ونظرة واحدة إلى قوانين الملكية والضرائب في عهد الانتداب كقانون نزع الملكية، وقانون انتقال الأراضي، وقانون محاكم الأراضي، وضريبة الأملاك في المدن والقرى ، وضريبة الويركو، وغيرها من القوانين التي كانت تصب في صالح اليهود[1]. وما تلا ذلك من حركات استيطانية نزعت الكثير من الأراضي من أيدي الفلسطينيين.

نظر كتاب الرواية للطبيعة الفلسطينية نظرة عشق شديد يصل إلى حد التقديس أحيانا، حتى صور بعضهم طبيعة فلسطين وكأنها جنة الله في أرضه، ولعلهم يرمون من وراء ذلك إيقاد شعلة الحنين لدى شعبهم إلى تلك الأرض التي يحبونها وما يزالون.

برزت القرية في الرواية الفلسطينية بوصفها مكانا إنسانيا متكاملا، ذا ملامح حضارية تؤثر في حياة الإنسان وتتأثر به، بصرف النظر عن موقعها الجغرافي، سواء كان في داخل فلسطين أو خارجها.

جسدت الرواية الدور الثوري الذي اضطلعت به القرية الفلسطينية منذ بدء الاستعمار إلى يومنا هذا، فهي مهد الثورات، وملجأ الثوار على الدوام، كما هو الحال في قصة "العاشق" لغسان كنفاني، حيث شكلت قرية "العبسية" ملجأ حصينا لبطل الرواية "قاسم" بعد هروبه من سجن سلطات الانتداب البريطاني، الذي قضى عمره يقارعها، ممثلة في شخصية الكابتن بلاك.

ولعل إميل حبيبي أكثر الكتاب الفلسطينيين حرصا على تصوير الواقع التاريخي- الجغرافي لفلسطين في أعماله الروائية والخواص الأساسية في أعمال -إميل حبيبي- هي أن

---

[1]) انظر: محمد الحزماوي، ملكية الأراضي في فلسطين ، ص ١٢٠ وما بعدها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الزمان عنده لا يحد بالمرحلة التي يتصدى لتصويرها، أو التعبير عن محنتها، إنه زمان العـــرب وتاريخهم الحضاري، وتجاربهم المريرة في كل الحقب، وتجاربهم الظافرة أيضا[١].

أما المكان فهو أرض فلسطين جميعها، "مدنها وقراها وعيونها، وطرقها وجبالها وسهولها، وكل ما تحوي هذه الأماكن من بشر، وشجر، وماء، وقنن، وخمائل، وبيارات"[٢]، ويتضح هـــذا في رواية المتشائل التي تشكل أكثر من غيرها تقويما جغرافيا تاريخيا لفلســطين، الأمــر الــذي يمثل رفضا ومقاومة لمحاولات التجهيل التي تمارسها السلطات الإسرائيلية على عرب الداخـــل والخارج على السواء، بحيث ينقطع خيط التواصل مع الجذور المستمرة[٣].

من هنا عمد إميل حبيبى شأنه شأن الكتاب الفلسطينيين الآخرين إلى بلورة البعد التــاريخي والجغرافي للقرية الفلسطينية بوصفها مكانا له خصوصيته، وجزئياته المرتبطة بوجود الإنســان، وكان إبراز هذه الأبعاد المختلفة للقرية إثباتا لتجذر الإنسان الفلسطيني فوقــها، وتــأكيدا للهويــة العربية التي تميز جغرافية القرية وتاريخيتها.

وتزخر "المتشائل" بأسماء القرى التي دمرتها سلطات الاحتـــلال، أو طمســت معالمــها، فعندما التقى المتشائل حشدا من الناس في جامع الجزار، انهال عليه سيل من الأسئلة المتشـــابهة "أنا من المنشية، لم يبق فيها حجر على حجر، سوى القبور، فهل تعرف أحدا من المنشية؟".

- لا.

- نحن هنا من عمقا، ولقد حرثوها، ودلقوا زيتها، فهل تعرف أحدا من عمقا؟

- لا.

---

[١]) انظر: محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، ص ٢٥٥.

[٢]) المرجع نفسه، ص٢٥٥.

[٣]) انظر: المرجع نفسه، ص٢٥٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- نحن هنا من البروة، لقد طردونا وهدموها، فهل تعرف أحدا من البروة"[١].

ويعدد وهو في صدد تفسير سبب بقاء قريتي الفريديس، وجسر الزرقـــاء، أسـماء قـرى هدمتها إسرائيل مـــا بين حيفـــا وتـــل أبيب، مثـــل الطيرة واجزم وعيـــن غـــزال والطنطـــورة وعين حوض وأم الزينات.

كما يذكر في موضع آخر أسماء قرى تعرضت لإبادة أهلها.

وبهذا يفوت الكاتب على المحتل فرصة محو هذه الأماكن من الذاكـــرة، وإن نجـح فـي محوها عمليا، ولكن أنى لإسرائيل أن تلغي كتب الجغرافيا والتاريخ التي تشهد على ارتباط هـــذه الأماكن بالإنسان العربي وحضارته.

ولما كان المكان دلالة فإن دلالة هذه الأمكنة تنبثق من امتداد الإنسان فيها ، وهو امتـــداد مسيج بسياج الدم، ترسيخا لحق أهلها فيها "وكل مكان في بلادنا قد تقدس بدماء المذبوحين ويظـل يتقدس يا بني"[٢]. ومن البدهي أن هذه أعلى درجات العلاقة الإنسانية بين المكان وأصحابه.

من هنا كانت سياسة إسرائيل القمعية في هدم القرى والمـــدن مـــن أجـــل نفـــي الوجـــود الفلسطيني على هذه الأرض، من أبرز القضايا التي استحوذت على اهتمام الكتاب فـــي الأرض المحتلـــة وبخاصـــة إميل حبيبى، بقصـــد كشف القناع عن زيف المدنية الإسرائيلية، فحين يمـــر سعيد المتشائل مع الرجل الكبير رمز السلطة الإسرائيلية وهما في طريقهما إلـــى ســـجن شـــطة الرهيب، تحدث الرجل الكبير بزهو عن إنجازاتهم الحضارية "الخضرة، الخضرة علـــى يمينـــك وعلى يسارك وفي كل مكان، أحيينا الموات وأمتنا الحيات (وكان يعني الأفاعي). ولذلك أطلقنـــا على حدود إسرائيل القديمة اسم الخط الأخضر فما بعدها جبال جرداء وسهول صحـــراء وأرض

---

[١]) إميل حبيبى، المتشائل، ص ٧٣.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قفراء تنادينا أن أقبلي يا جرارات المدنية!" [١] فيرد عليه سعيد ساخرا "ألهذا هدمتم قرى اللطرون، وعمواس، ويالو، وبيت نوبا ..." [٢].

ويسخر إميل حبيبى من تغيير إسرائيل لأسماء الشوارع والأماكن والبنايات على نحو يستفز العربي في أثناء جولانه في فلسطين ، وهو تغيير يرمي إلى استبدال الأسماء العربية بأسماء توراتية قديمة، أو صهيونية مثل تغيير اسم سهل مرج ابن عامر الذي أصبح سهل يزراعيل وعين جالوت التي سميت بعين حارود حتى ظن المتشائل نتيجة جهله بالعبرية أن اسم مدينته حيفا صار إسرائيل، وهو لذلك يعمد في رواية إخطية إلى تسجيل كل الأماكن العربية التي غير العدو معالمها.

ولا يكتفي العدو بتغيير أسماء الأماكن، بل يواصل هدم البيوت يوميا بحجج واهية، مبررا ذلك بأسباب حضارية أو عقاب على مخالفة أمنية، وحين يتسائل المتشائل على ذلك تأتي الإجابة محملة بسخرية لاذعة من ممارسات العدو، إذ يقال له أنهم يهدمون البيوت لقطع دابر الجرذان، لإنقاذ أهلها من مرض الطاعون، "هذا هو التبرير الإنساني الخالص لوجه وزارة الصحة، الذي أورده وزير الدفاع عما اضطرنا إليه من هدم بيوت قرى الجفتلك في الغور"[٣].

إن العلاقة الجدلية بين الفلسطيني وقريته، أكسبت القرية أبعادا إنسانية ونفسية، كشفت عن توحد الفلاح مع أرضه والتحامهما معا، حيث أورد إميل حبيبى حكاية شاب ضرير كان قد نزح من قرية السلكة المرجية التي احتلت إبان نكبة ١٩٤٨ إلى البلاد العربية، لكنه "تسلل عائدا إلى قريته بعد قيام دولة إسرائيل، فظل أهل القرية يحفظون سره فيما بينهم، وقد زوجوه إحدى بنات

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٦٧.

[٢]) المصدر السابق ، ص ١٦٧.

[٣]) المصدر السابق ، ص ١٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القرية التي أنجب منها كثيراً من الأولاد، وبقي يعمل في صناعة الحصر إلى أن توفي، دون أن تعلم سلطات الاحتلال"[١].

وتوضح هذه الحكاية عمق أمومة القرية الفلسطينية، وصعوبة اقتلاع الفلسطيني من أرضه، لأن جذوره ضاربة في أعماقها، وأن هجرته منها هجرة جسدية وليست روحية.

وعلى الرغم من عمالة سعيد المتشائل للاحتلال في بداية أحداث الرواية وقبل حدوث التحول في شخصيته، فإنه ظل مرتبطاً بأرضه، ولم يستطع الاحتلال نزعها من أعماقه، يقول عندما وصل إلى قرية السلكة "أيقظني عطر القرية، الذي عبق به ليلها الأنيس"[٢]. إن سعيداً هنا يشعر وهو يشتم عبق القرية الذي يعيده إلى الماضي إلى بيته الأمومي حيث تمتزج الأرض والأم معاً، كما يعود به إلى الزمان الماضي، الزمن الذي توقفت عنده ذاكرة الفلسطيني، قبل أن تمسه يد الصهيونية فتشوهه.

وتحتفظ القرية الفلسطينية بأصالتها، وكل سماتها التي تميزت بها منتظرة عودة الأهل لذكرياتهم العزيزة فيها، وقد توقف زمنها عند لحظة مغادرتهم لها. فها هي جبينة في رواية "السداسية" العائدة إلى زيارة أهلها بعد ارتحال عشرين عاماً في لبنان، ما تكاد تصل السيارة التي تستقلها إلى مشارف قريتها، تهتف وقد "عبقت رائحة الحطب المكبوت في المشاحر، ... وصلنا"[٣]. كما لم يحل الغياب الطويل بينها وبين تذكر معالم قريتها بأزقتها وحفرها ومنعرجاتها، فعندما دخلت إلى أزقة القرية وطلب منها السائق أن تدله على بيت والدها، فعلت

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٨٦-١٨٧.

[٢]) المصدر السابق ، ص ١٧٨.

[٣]) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذلك، وكانت المفاجأة الكبيرة للسائق حين هتفت به العائدة "احذر الحفرة إلى يسارك في أول الزقاق التالي"[١].

وهذا شاهد آخر على ارتباط الفلسطيني بأرضه،وحضورها المستمر في وعيه، واحتفاظها بسماتها التي لم يغيرها الزمن في رحلة انتظارها لأبنائها أملا في اللقاء.

ولم يكن ثبوت القرية على حالها إلا دعوة لأهلها للصمود كما صمدت هي في وجه الزمن، ولا يعني هذا عدم حدوث التغيير الإنساني في القرية، تقول جبينة: "لا، لم يبق كل شيء على حاله"[٢] . لقد أدرك الإنسان الفلسطيني تغير الزمن ولم يستسلم لواقع الاحتلال، حتى الأطفال والأولاد نما وعيهم السياسي وأدركوا ما حل بقراهم من قمع وتشريد لأهلها[٣].

في اللوحة الأولى من السداسية، "تلتقي بالطفل مسعود الذي نط عن العاشرة شبرا أو شبرين، ولكنه ليس طفلا ..... فمسعود يفهم في السياسة ... وهناك دلائل كثيرة تشير إلى أنه أول من نظم شعار "عرب ذهب" خصوصا وأن أخاه الكبير، مسعد، لا يكف عن التأوه مرددا "عرب جرب". ومسعود لا يعجبه مسعد"[٤].

مسعود هذا نموذج لأطفال فلسطين ، الذين ولدوا وكبروا تحت الحكم الإسرائيلي، عانى من الغربة والوحدة حتى تولد لديه شعور بأن أسرته "طالعة من الحيط"[٥]، لولا زيارة عائلة عمه التي تقطن قرية "سيلة الظهر" في منطقة جنين لأسرته، بعد أن توحدت فلسطين تحت الاحتلال بعد الهزيمة الحزيرانية، الأمر الذي سره كثيرا، فلبس أفخر الثياب ولم يتجعس "مسعود كما

---

[١]) المصدر السابق، ص ٣٩.

[٢]) المصدر السابق ، ص ٣٩.

[٣]) انظر: مها عوض الله، المكان في الرواية الفلسطينية، ص ١٠٦-١٠٧.

[٤]) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٧.

[٥]) المصدر نفسه، ص ٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تجعس في صباح ذلك اليوم التموزي الغائظ ...."[١]، ولكن بقيت مشكلة تـــؤرق مســـعود هـــل عندما ينسحبون –أي الإسرائيليين– سيعود كما كان. ذلك السؤال الذي لم يجرؤ علـــى طرحـــه حتى على أخته.

ويكشف هذا السؤال برغم سهولته دوافع سائله الطفولية وعيا عميقا بأن مشـــكلة فلســـطين الأساسية هي الاحتلال وضرورة زواله عن التراب الفلسطيني كي تستقيم حياته علـــى أرضـــه، كما يظهر التباين الواضح بين موقفي مسعـــود وأخيه مسعـــد من خلال المقابلة بيـــن شـــعاري "عرب ذهب" و "عرب جرب" ، وهي مقابلة تظهر اليأس المتحكم في الجيل القديم، أمـــام الأمـــل الذي يراود الجيل الجديد في تغيير الواقع.

-٢-

القرية العربية

كانت تجربة الغربة في تخوم الجزيرة العربية موضوعا لعدد من الروايات العربيـــة مـــن مثل: "الطريق إلى بلحارث" لجمال ناجي و "مدن الملح" لعبد الرحمـــن منيـــف، وتقـــف روايـــة إبراهيم نصر الله "براري الحمى" نموذجا ساطعا لسحق الإنسان أمام قسوة الطبيعـــة فـــي هـــذه التخوم، وقد اتكأ الكاتب على التقنيات التجريبية الحديثة في تشكيل بنائه الروائي، وتحديد علاقـــة شخوصه بالأشياء والأحياء حتى اختلط الواقعي بالأسطوري، والحقيقي بالعجـــائبي والغرائبـــي، بحيث يصعب على القارئ التعرف على الحدود الفاصلة بينها، مع غياب الإشارات التـــي تمـــيز هذا عن ذاك[٢].

---

[١]) المصدر السابق، ص ٧.

[٢]) انظر: سليمان الأزرعي، الرواية الجديدة في الأردن، ص ٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منذ أن وطأت قدما الأستاذ محمد حماد أرض الجزيرة العربية المكان الجديد، أحس بغربة قاسية وعالم معاد لشخصيته، وقاتل لطموحه وآلامه "منذ أن خطوت فوق أرض جدة ... أدركت كل شيء، لا مكان هنا للحلم ... لا مكان هنا للواقع ... لا مكان هنا لغير الحمى، والحمى تحصد الروح ... تسكن الشجرة المتيبسة ... وحقول الذرة ... تسكن الماء وتسكن الهواء، والحمى هنا: الغياب .. وليست الناموسة...." [1]، وكلما أمعن في التعرف على المكان، تعمق شعوره بالغربة، فلم ير في مدينة القنفذة إلا عزلتها ووحشتها "وحدها كانت القنفذة، بجبالها الجرداء، وجلدها الحجري المشقق"[2]. وحين وصل إلى مستقره في قرية سبت شمران كانت أزمته قد بلغت ذروتها، فينبري له الموت في مشهد كابوسي، وقد تشخص في هيئة خمسة رجال –لعلهم لجنة دفن الموتى في المنطقة– يطالبونه بدفع ثمن دفنه، وبعد جدال طويل يعطيهم كل ما في جيبه من نقود وهو مبلغ ألف ريال؛ وربما كان ذلك رمزا للراتب الذي يتقاضاه المدرس ثمنا لدفن نفسه في هذه البيئة القاتلة، يعزز هذا إقفال الرواية على المشهد نفسه، حيث يرى الأستاذ محمد حماد الرجال الخمسة وهم يحملون مدرسا آخر نحو "ثريبان".

وتمضي الرواية بين المشهد الأول والأخير في مونولوج طويل، زاخر بالكوابيس والتهيؤات التي تدل على تشظي شخصية محمد حماد وإصابته بالفوبيا –وهي الخوف من كل ما يحيط به من إنسان أو حيوان أو حشرات– وكأن الصحراء الخارجية تحولت إلى صحراء داخلية تتمثل في الخواء النفسي الذي انعكس على المكان وأشيائه، فرأى محمد حماد الطاولة مسكونة بنمل أبيض يأكل كل شيء، ويصعد إلى السقف ويملأ الغرفة.

---

[1]) إبراهيم نصر الله، براري الحمى، ص ١٣٨.

[2]) المصدر نفسه، ص ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتكثف الرواية رحلة صراع شاق مع هذا المكان الموات، وفي محاولة محمد حماد لملمة مزق ذاته المنشطرة، يبدأ رحلة بحث عن شطره الميت الذي يعتقد أنه قتل في صحاري الجزيرة، فيذهب إلى مقابر قرية ثريبان ولما لم يجده ينتقل إلى مقبرة سبت شمران حيث يقيم "هناك المقبرة أكبر، ولها سور ترابي يحصنها ويحفظ حرمتها من أقدام العابرين على الرغم من أنها المهبط المفضل لرفوف الغربان"[١].

وحين يبلغ الشرطة عن اختفائه يظهر استهتارها، بل تكاد تتهمه بقتله، ويتخيل محمد حماد أن الشرطة تلاحقه للقبض عليه، وفي أثناء هذه الملاحقة المتخيلة، يبرز مشهد بئر وقع فيه ثلاثة أشخاص وهم يحاولون إصلاح مضخته، وقد تفتق ذهن ثالثهم عن إنزال مصباح معه في البئر، الأمر الذي فجره لأن فيه بلزول. وقد تهيأ لمحمد حماد أن شطره كان مع الساقطين في البئر، ولعل تفجير البئر يحمل بعدا رمزيا لطمس كل مصدر للحياة في هذه البيئة المجدبة. أما حادثة السقوط، ربما كانت رمزا لرحلة العذاب من الوطن إلى المنفى[٢].

وتكشف رحلة محمد حماد الواقعية عن "عالم متناقض فقير حتى الموت، يحتفي بكبار المسؤولين حتى الجنون، يقتات جوعه الجنسي في صور أخيلة جامحة لا تصدق ... ويحتفي المشهد بواقع التعليم وصوره المتخلفة، من تواضع المدرس وفقر المتعلمين"[٣].

وتتكشف رحلة محمد حماد النفسية عن موت معنوي لشخوص الرواية الرئيسيين، يفضي بشكل أسطوري إلى موت مادي لاثنين منهما:

أولا: أحمد لطفي- رجل انتهازي عاجز جنسيا تكيف مع البيئة، وكان كل همه استغلال المدرسين القادمين إلى القرية، يستأجر جميع البيوت فيها ليؤجرها للمدرسين بثمن أعلى، وكان

---

[١] المصدر السابق، ص ١٤-١٥.

[٢] انظر: الرواية في الأردن، ص ٣١٢.

[٣] المرجع نفسه، ص ٣١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صديقا حميما لرئيس الشرطة يشترك معه في معاقرة الخمر والتمتع بالمرأة، يتهم باقتحام عشة حنش والاعتداء على أخته، يطارده الناس فيهرب ويتحول إلى ذئب، ويختلط مع الذئاب التي تهاجم القرية "كانت الذئاب قد وصلت إلى أطراف القرية، وكان أحمد لطفي الذئب الأخير في هذا القطيع .... أقسم بعض الرعيان أنهم رأوه يتجول بين قطعان الذئاب أكثر من مرة"[١].

ثانيا: فاطمة، مدرسة رافقها والدها بوصفه محرما معها، ترفض فاطمة واقعها ولا تستطيع التكيف معه، حيث تتردد على لسانها لازمة "حتى متى يا أبي؟ كان يمكن أن يسمع تلك الصرخة كل سكان الأرض لو أنصتوا لحظة"[٢]. وتبدو فاطمة في ثورتها على الواقع ويأسها من إصلاحه وجها آخر لمحمد حماد حيث تهرب وتصبح جثة هامدة إلى جانب جثة الشطر الآخر لمحمد حماد، يقوم محمد حماد بالبحث عنها، ويكشف السرد عن توحدهما معا، ومع الأشياء كذلك "انكسرت الصينية ، وانكسر محمد، وما عاد شيء يقوى على لملمة شظايا فاطمة"[٣].

ويحاط اختفاء فاطمة بجو أسطوري أيضا، ويحكي الناس حكايات كثيرة عن ذلك، وهذه إحدى الحكايات "لم يفتح الباب طوال اليوم، فاطمة لم تذهب إلى المدرسة .. وأبو محمد لم يصل الظهر والعصر في المسجد كعادته، هل أدق بابهم يا أبا عبد الرحمن ..."[٤].

وتنتهي رحلة محمد حماد بضياعه، فيجول في القرى المختلفة، يذهب إلى الجبل، ويعود إلى ساحل البحر مع رفيقه أبو محمد، الذي فقد ابنته، فلا يعود محمد حماد إلا بشطره المادي، لأن شطره الآخر قد فقد إلى الأبد، ولا يمكن أن يعود محمد حماد كما كان، لأن مشهد الموت

---

[١]) إبراهيم نصر الله، براري الحمى، ص ١١٨.

[٢]) المصدر نفسه، ص ١٤٩.

[٣]) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص ٣١٤.

[٤]) إبراهيم نصر الله، براري الحمى، ص ١٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما تصوره متكرر دائما "وللحظة .. التفت خلفك، كان يشبهك، يشبهك تماما، حتى أنك لم تعرف إن كنت أنت فعلا، أم واحدا غيرك، أم واحدا منهم"[١].

-٣-

المدينة الفلسطينية

لا ينحصر دور المدينة في كونها تجمعاً سكانياً كبيراً أو ظاهرة جغرافية محددة، بل إن لها بعداً حضارياً ضارب الجذور في تاريخ الحضارة الإنسانية، وهي من هذا الجانب تتجاوز معطياتها الجغرافية والتاريخية، إلى معطيات روحية ونفسية تحكم وجود الإنسان وتصوغ وعيه بهذا المكان. وبما أن المكان يؤثر في ساكنيه ويتأثر بهم، فإن للمدينة بمظاهرها المادية والروحية، سلطتها الواضحة على تركيبة وعي الإنسان والمجتمع وتتفاعل معهما في علاقة جدلية مستمرة[٢].

احتفت الرواية بالمدينة الفلسطينية من جميع جوانبها الجغرافية، والتاريخية، والروحية، وأبرزت علاقة الإنسان الفلسطيني بمدينته، وقد طبعت القضية الفلسطينية هذه العلاقة بمياسمها الخاصة، فبرز الدور النضالي للمدينة من جهة، وسياسة إسرائيل في محو معالمها من جهة ثانية، وحرص الكتّاب على إبقاء هذه المعالم حية في الذاكرة الفلسطينية من جهة ثالثة.

لقد كانت المدينة إطاراً مكانياً للعديد من الروايات الفلسطينية، وكان كتّاب الأرض المحتلة أكثر اهتماماً بالمدينة الفلسطينية، لأنهم ما زالوا يعيشون واقعها الجغرافي ويشهدون التحولات المختلفة التي تطرأ عليها.

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٦٢.

[٢]) انظر: مها عوض الله، المكان في الرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير، ص ١٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تحوز المدينة بأبعادها المختلفة مكانة بارزة في أعمال إميل حبيبى الروائية حيث كانت مسرحا لوقائع رواياته المتعددة.

ففي رواية "الوقائع ..." ينتقل سعيد المتشائل بين مدينتي عكا وحيفا، مبرزا معالمها الجغرافية، وامتدادهما التاريخي، فعكا مدينة الزمان بأصالتها "صمدت للصليبيين أطول مما صمد غيرها من الحواضر، وردت نابليون، ولم يدخلها التتار"[١]. ثم يصف بدقة شوارعها وساحاتها على نحو يسحب القارئ لرحلة حية من شارع الناصرة إلى حارة الخرابة، ومن الثانية إلى الفاخورة، ثم إلى جامع أحمد بك الجزار، ويدخل به إلى أوابدها الباقية التي تصدت لجحافل الطامعين.

وكذلك يحفظ أسماء شوارع مدينة حيفا وأحياءها، وشكل بيوتها، ويتابع ذلك بتفصيل أدق في رواية إخطية التي دارت أحداثها في المدينة، حيث يرسم لوحة كاملة لها ولا سيما في حديثه عن رحلة الرجل البندول شقيق إخطية الذي بقي في المدينة "نشاهده ينزل، في ساعة ثابتة من ساعات العصر، إلى وادي النسناس مرة أخرى يهبط في شارع الجبل ثم يعرج يمينا، على زقاق الحريري فالوادي يصعد فيه حتى مطابع "الاتحاد" ودكان الجمال وملحمة الشفا عمري، ثم يلتف يسارا على شارع قيسارية ويمضي فيه حتى يعبر بيت أبي إلياس فيتحول يمينا مخترقا الزقاق المفضي إلى شارع المخلص يسير فيه حتى آخره، معرجا على شارع شبتاي ليفي عائدا ، صعدا، إلى شارع عباس فإلى بيته"[٢].

ويرصد كذلك ما طرأ على معالم المدينة من تغيير بسبب سياسة إسرائيل في محو الهوية العربية للمدن الفلسطينية، فيسجل أسماء الشوارع والأماكن العربية التي تغيرت ليبقيها حية في

---

[١]) إميل حبيبى، المتشائل، ص ٧٠

[٢]) إميل حبيبى، إخطية، ص ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذاكرة، ويحميها من النسيان والاندثار، بما في ذلك الشوارع التي شقها اليهود قبل قيام دولة إسرائيل، مثل: شارع هحالوتس الذي شقه المستوطنون الأوائل، حيث ظلت غالبية أبنيته وحوانيته على حالها "منذ أيام العرب –ويعنون بها أيام الانتداب البريطاني عليها– سوى محطة بنزين وتوسيع دكاكين واختفاء كشك صديقي اليهودي الشاب، وكلنا كان شابا في (أيام العرب)"[١]، ومعنى اسم هذا الشارع "الطليعي". ويعقب على ذلك "فلا يجوز لنا تاريخيا ترجمته إلى اللغة العربية، كما فعل إخواننا اليهود بالعديد من الأسماء العربية العريقة في هذه المدينة أو بدلوها تبديلا"[٢]. ويعدد أسماء عدد من الشوارع التي طالها هذا التغيير، حيث أصبح شارع الناصرة شارع "إسرائيل بار يهودا" وأصبح منبعه من ميدان الملك فيصل، ويغلف حديثه عن هذه الظاهرة بسخرية مرة، فيجعل من الكتابة العربية لاسم أحد شوارع حيفا اليهودية وهو شارع "حتيفات جولاني" موضوعا لهذه السخرية، يقول: "شارع خطيبات جولاني، وهو خط عربي ركيك يقصدون به الاسم العبري "حتيفات جولاني" أي فرقة الصاعقة العبرية الشهيرة باسم قائدها الأول، جولاني، وكنت قبل إلمامي بهذه العلوم العسكرية، أعتقد أن جولاني هذا هو دون جوان عبرى له عشيقات يسمون، احتشاما، "خطيبات" ...." [٣].

يصدر غسان كنفاني في روايته "عائد إلى حيفا" عن خبرة حقيقة بالمدينة، حين يرسم خريطة وافية لها، بشوارعها وأحيائها وساحاتها، كحي وادي النسناس، وشارع الملك فيصل، وساحة الحناطير والحليصة ... على نحو يمكن القارئ من معرفة الشكل الذي ينتظم هذه الأماكن جميعا، وينشط ذاكرته بالاتصال بجماليات المكان[٤]. وكدأب غسان في أنسنة المكان في

---

[١]) المصدر السابق، ص ٢٣.

[٢]) المصدر السابق ، ص ٢٣.

[٣]) المصدر السابق ، ص ٢٣-٢٤.

[٤]) انظر: نضال صالح، الأرض في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥-١٩٨٢) رسالة ماجستير، ص ١٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رواياته، حيث يجعله ينفعل مع الشخصيات بقدر انفعالها به، ويصوغها بقدر ما يكون هو من صياغتها على نحو يضفي على العلاقة بينهما نوعا من التوحد والاندماج.

وتمثل رواية "عائد إلى حيفا" الرواية الوحيدة التي تتحرك في بيئة مدينية، وهذا يجعل قول نضال الصالح أن معظم نتاج غسان الروائي يتناول المدينة قولا غير دقيق إذ يقول: "تتحرك الأحداث في أكثر نتاج غسان كنفاني الروائي في بيئة مدينية خالصة، وأحيانا في أكثر من مدينة فلسطينية في الرواية الواحدة، كما في روايتي "ما تبقى لكم" و "عائد إلى حيفا""[١].واضح من تداعيات رواية "ما تبقى لكم" أنها لا تظهر أي ملامح للمدينة، فأحداثها تتردد بين الصحراء والمخيم، ومعظم إنتاجه يظهر معاناة الشعب الفلسطيني في بيئة المخيمات والريف، كما يظهر في روايات "أم سعد" و "العاشق" و "الأعمى والأطرش".

ينفتح الخطاب الروائي في رواية "عائد إلى حيفا" بعودة سعيد .س وزوجته صفية إلى المدينة، "قادما إليها بسيارته عن طريق القدس"[٢]، ثم يجول في شوارعها متفقدا أحياءها، فيحس بأن "رائحة الحرب ما تزال هناك، بصورة ما، غامضة ومثيرة ومستفزة ..." [٣]. لم يشعر سعيد.س أنه غاب عن حيفا هذه المدة الطويلة، وإن ملامحها وشوارعها لم تتغير، وإنه يعرفها جيدا "كان يعرفها حجرا حجرا ومفرقا وراء مفرق، فلطالما شق تلك الطرق بسيارته الفورد الخضراء موديل ١٩٤٦م، إنه يعرفها جيدا، والآن يشعر بأنه لم يتغيب عنها عشرين سنة، وهو يقود سيارته كما كان يفعل، كما لو أنه لم يكن غائبا طوال تلك السنوات المريرة!" [٤]. وبالرغم من الصلة الحميمة التي تربطه بحيفا إلا أنه يشعر بالغربة، لأن حيفا قد أنكرته إثر عودته إليها

---

[١]) المرجع السابق، ص ١٩٨.

[٢]) غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص ٩.

[٣]) المصدر نفسه، ص ١٣.

[٤]) المصدر نفسه، ص ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من بوابة مندلبوم التي فتحت من الغرب، وقد كان متوقعا فتحها من الشرق لأن حيفا لا تريد من أبنائها بعد هذا الانتظار عودة مهزومة، بل تريد عودتهم بعد ثورة وتحرير.

يعبر سعيد.س عن ذلك فيصف لحظة دخوله حيفا بأنها لحظة رهيبة، يقول لزوجته : "ألم ينتابك هذا الشعور الرهيب الذي انتابني"[١]. من هنا يتهيأ له أن حيفا التي انتظرت أهلها كانت تستقبلهم وهي تبكي بكاء صامتا.

وتظهر مأساة حيفا وأهلها من خلال تصوير بيوتها الحزينة المهجورة، حيث غادرها أهلها على عجل لا يلوون على شيء، فحين يعود المتشائل إلى حيفا من لبنان، يدخل البيوت العربية من أبوابها المكسورة يرى "أقداح القهوة مصبوبة، لم يجد أهل البيت وقتا حتى يشربوها"[٢].

ويبدو الارتباط الشديد بين الفلسطيني ومدينته، فهي تعيش في ذاكرته مهما طالت مدة ابتعاده عنها، إذ يشد الحنين عبد الإله عبد الكريم أحد شخصيات رواية إخطية إلى حيفا، بعد غربة خمسين عاما في أمريكا، فلم تستطع هذه السنين أن تنسيه عشقه لمدينته التي لازمته في غربته، وظل يشعر بأنه جزء من هذه الأرض، فقرر ألا يعود إلى الهجرة لولا أن قبضت عليه السلطات وأخرجته منها بالقوة.

إن علاقة الفلسطيني بمدينته التي تتوق إلى ساعة الخلاص من الاحتلال علاقة جدلية، يعيش كل منهما في غربة دائمة لا تنتهي إلا بلقائهما في ظلال الحرية.

تبرز الرواية البعد الروحي للمدينة الفلسطينية، وينبع هذا من الطبيعة المقدسة لأرض فلسطين ، إذ تشكل الأماكن المقدسة في القدس عاملا أساسيا في تعبئة الجماهير وتحريكها ضد الاحتلال، يتضح ذلك في لوحة "العودة في السداسية، فقد تجمع الناس في ساحات الأقصى،

---

[١]) المصدر السابق، ص ٤٩.

[٢]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والصخرة المشرفة في الذكرى الأولى لحرب حزيران، وانطلقوا في مظاهرات احتجاجا على الواقع الجديد رافضين سياسة العدو تجاه المدينة، وقد تدفقت الجماهير من كل شوارع القدس وأزقتها الذي يحرص إميل حبيبى على وصفها بدقة في أثناء حركة المسيرة ".... ها نحن الآن في خان الزيت، إلى يمينك عقبة التكية .. ومنها انصب جدول.

هذه إلى يسارك عقبة الخانقاه، ومنها جاءوا ، وإلى يمينك عقبة المفتي جاءوا.

هذه عقبة البطيخ وإلى يمينها عقبة التونة، وتدفقوا منها، ومن هذه أيضا تدفقوا"[١]. ويعمد في هذه القصة إلى إبراز المكانة الدينية والتاريخية للمسجد الأقصى المبارك والصخرة المشرفة وكنيسة القيامة، وهو يبين الدور النضالي والثوري للمدينة المقدسة في مقاومة الغزاة عبر التاريخ.

احتفل جبرا إبراهيم جبرا احتفالا شديدا بالبيئة المدنية، حين جعلها إطارا مكانيا لجل رواياته "وليس غلوا في اعتقادنا أن يقول المرء إن التشكيل الجمالي الذي يقدمه جبرا لهذا العنصر، المدينة، على نحو خاص يمتلك فرادته وخصوصيته المطلقتين من الرواية الفلسطينية بخاصة، ومن الرواية العربية التي اعتنت بجماليات المدينة بعامة"[٢]. وعلى الرغم من تشابه رؤية جبرا للمدينة برؤية نجيب محفوظ في بعض الأحيان، إلا أنها تظل في نظره قرية كبيرة، يقول: "المدينة العربية الجديدة كما أراها، هي المصب الكبير لروافد الأرياف العربية بشتى نزعاتها، وتصوراتها"[٣]. وهو بعد ذلك يعلن التصاقه بالمدينة وأن إبداعه لا يتأتى إلا من وحي حياته فيها "وفي حياتي الخاصة اشعر أنني جزء من هذه المدينة، من أسفلها إلى أعلاها ، داخلها

---

[١]) إميل حبيبى، سداسية الأيام الستة، ص ٣١.

[٢]) نضال صالح، الأرض في الرواية الفلسطينية، ص ٢٠١.

[٣]) علي محمد عودة، الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية – ١٩٥٢-١٩٨٢، ص ٢٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وخارجها، وأرى الإبداع المعاصر لن يكون إلا بالتغلغل في المدينة العربية الجديدة علوا وسفلا"[١].

تستأثر مدينة القدس بمكانة بارزة في أعمال جبرا الروائية، لعل ذلك يعود إلى أمرين، أولهما: حنينه الغامر إلى صباه وشرخ شبابه الذي قضاهما في ربوعها، وثانيهما: الأهمية التاريخية والروحية التي يراها للمدينة المقدسة، يقول: "مدينة القدس ليست مجرد مكان، إنها زمان فهي لا يمكن أن ترى بوضوح ضمن نطاقها الجغرافي المحدود وحسب، لأنها حينئذ لن تفهم، إنها يجب أن ترى في منظورها التاريخي، وترى كأن التاريخ -تاريخ أربعة آلاف من السنين- اجتمع في لحظة واحدة، هي اللحظة التي يراها المرء فيها، في هذه المدينة التاريخ حي ينطق به كل حجر..."[٢]. ولهذا يشد جبرا أبطاله بوشائج حميمة إلى القدس، ابتداء من جميل فران مرورا بوديع عساف،فوليد مسعود، وانتهاء بسراب عفّاف، فكلهم يعشق مدينة القدس ويذوب حنينا إليها.

لقد تحولت رواية "السفينة" قصيدة عشق تتغنى بجمال المدينة، وحلاوة الذكريات فيها من قبل وديع عساف، الذي ارتبطت صورتها في ذاكرته بصورة صديقه فايز عطا الله الذي استشهد بين يديه فوق روابيها عام ١٩٤٨م، وكانا قد قضيا معا أجمل الأوقات، لم يتركا مكانا في القدس إلا جالا فيه، وهذا واضح من الخبرة التي يصدر عنها وديع عساف بالمدينة، يقول: "قيل إنها بنيت على سبعة تلال، لست أدري إن كانت تلالها سبعة، ولكنني ارتقيت كل ما فيها من تلال، وهبطت كل ما فيها من منحدرات، بين بيوت من حجر أبيض وحجر وردي وحجر أحمر، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة النازلة كأنها جواهر منثورة على ثوب

---

[١]) المرجع السابق ، ص ٢٠٠.

[٢]) المرجع السابق، ص ٢٠٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الله، والجواهر تذكرني بزهور وديانها، فأذكر الربيع وأذكر التماع زرقة السماء بعد أمطار الربيع، والربيع في القدس ما كان هو الربيع، لأنك تراه يحل في البلد كأنه مشهد غيره المخرج على خشبة المسرح"[١].

ويدفع الحنين جبرا إلى رسم لوحة كاملة لأحياء مدينة القدس وشوارعها، وأزقتها من خلال وديع عساف حين تقفز إلى ذاكرته حيا حيا وشارعا شارعا. يبدأ من السور إلى بركة السلطان، فسوق العطارين والطالبية والمصلبة وجورة العناب، والشماعة وسويقة باب الخليل، والبقعة الفوقا وغيرها كثير، كما يتغنى بجمال كروم الزيتون على سفوح جبالها ومنحدراتها الصخرية، ويرى وديع أن أصل القدس "صخر وماء" والصخر موتيف من موتيفات جبرا التي ترددت كثيرا في رواياته، لعل ذلك دليلا على صلابة الجذور ورسوخ الارتباط بالأرض.

وتتضح رؤية وديع عساف من ذكر هذه التفاصيل، في تشبيه عشقه بعشق الشعراء العرب القدامى لأماكنهم "إن شعراء العرب القدامى كانوا يعشقون أسماء الأماكن ويكررونها في شعرهم كأنها أسماء الأحبة"[٢]، ولكن يبدو أن قصد جبرا أكثر عمقا من هذه الأدلة المباشرة، لعل رغبته في توثيق هذه الأماكن وحفظها في ذاكرة الأجيال القادمة التي ولدت خارج أرضها، خشية أن تعود إلى هذه الأرض، فلا تجد هذه المعالم القديمة التي يقوم الصهاينة بإزالتها واستبدال أسمائها بأخرى توراتية هي التي دفعته إلى ذلك[٣]، إن القدس لدى وديع عساف هي أجمل بقاع الدنيا على الإطلاق، وتقترن صورة بهائها بجمال المرأة الفاتن، حتى أن جبرا يجعل من صورتيهما معا –القدس والمرأة– تعبيرا عن معنى واحد هو الجمال في أقصى درجات تفرده وتميزه المطلقين، غير أن هذا الاقتران لا يستمر دائما على امتداد الرواية، إذ يتخذ شكلا أكثر توحدا

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ١٧–١٨.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٢٤.

[٣]) انظر: نضال صالح، الأرض في الرواية الفلسطينية، ص٢٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالأرض، فتصبح القدس معه "أفضل من ألف امرأة"[١]، وعلى نحو يدفع وديع عساف إلى النطق بما يشبه الوجد الصوفي "الأرض، الأرض هي كل شيء"[٢]. وتجمع القدس إلى جانب الجمال الباهر قوة ممتدة عبر التاريخ، جعلتها تتصدى للغزاة المحتلين الذين كان آخرهم "في أوائل أيار عام ١٩٤٨ حيث كانت القدس الجديدة ساحة قتال بين العرب واليهود"[٣]، شارك فيه وديع عساف مع صديقه فايز عطا الله.

لقد ربط الكاتب بين وديع عساف ومدينته، مفصحا عن تأثيرها فيه، معللا سبب أزمته ببعده عنها. ويؤكد عصام السلمان العراقي ارتباط وديع بمدينته وتوحدهما معا في حديثه: "من السهل علي من قضى صباه وشبابه في القدس أن يوحد بين الله وبين الأرض، أو كما يقول بين المسيح وبين الصخر، ولكن يوحد أيضا بين نفسه وبين المسيح والصخر معا، فيرى كلها في هذا التمازج الثلاثي الذي إذا اضطرب وتجزأ، كان لا بد من استعادة تكامله من جديد"[٤].

على الرغم من توقف علاقة جبرا بالقدس عند الزمن الماضي بذكرياته الحزينة والمفرحة، التي عبر عنها من خلال تداعيات وديع عساف، فأنه في الوقت نفسه لا يرى مستقبله في غير مدينته، فيخطط للعودة إليها مع خطيبته مها الحاج. ولا يحب وديع عساف البحر إلا لأنه يصله بأرض فلسطين ومدينة القدس "أنا أحب البحر المتوسط، وأركب السفينة فيه، لأنه بحر فلسطين ، بحر يافا وحيفا، وبحر هضاب القدس الغربية وقراها"[٥].

ويتواصل حضور مدينة القدس في بقية روايات جبرا على النحو الذي ألفناه في "السفينة" فهي إما ساحة لمقارعة العدو، أو مكانا يتجلى فيه سحر الطبيعة وجمالها، أو موئلا لعظمة

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ٤١.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٨٢.

[٣]) المصدر نفسه، ص ٦٠-٦١.

[٤]) المصدر نفسه، ص ١٠١.

[٥]) المصدر نفسه، ص ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التاريخ وأصالته. يتضح ذلك من تداعيات، وليد مسعود ومريم الصفار في رواية "البحث عن وليد مسعود" حيث يرى وليد في القدس جوهرة لا يعدل بها جواهر الدنيا كلها. وتعبر مريم الصفار عن انبهارها بجمال القدس عندما زارتها مع وليد قبيل حرب ١٩٦٧ وقد طبعت في ذاكرتها لوحات لا تنسى من سحر الطبيعة، جعلتها تتصور أنها قطعة من الجنة، لا سيما أنها ارتبطت بحبها لوليد مسعود تقول: "لو لم يبق لي من وليد إلا ذكرى القدس وأسوارها .... المدينة السحرية، والليالي السحرية القليلة، أعماقها أعماق أزمان الحضارات والتواريخ كلها، اختفيت فيها، واختفت في ... وهذه الطبيعة، هذا الهواء، هذه الألوان – لم أعتدها، لم أعتد مثلها، لا أستحقها، والطريق العريضة بين التلال الخضراء والبنفسجية، ترصعها منازل الحجر البيضاء– الله، ما أسهل الوصول إلى الفردوس ..." [١].

إن أعز أمنية لدى سراب عفان هي أن تزور القدس، لكي تستمتع بشمس جبل المكبر التي لا تعدلها أية شمس بسحرها، كما أوحت لها جدتها.

ويتضح ذلك من حديث نائل عمران في تفسير سبب رحيلها يقول: "كنت أعلم أن رحيل سراب جرى لأمر يتصل بتنظيم عربي أرادت الالتحاق به، عسى أن تجد نفسها في يوم ما، كما قالت بحلميتها العذبة ذات مرة، تفيق من نومها تحت شجرة زيتون في تل من تلال القدس، فتلأخذ نفسا عميقا لتملأ رئتيها بأنسام مدينة جدتها خديجة الجابري، وتحشو عبها "بأشعة شمس لم يخلق الله مثلها إلا على جبل المكبر" [٢].

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ٢٣١-٢٣٢.

[٢]) جبرا إبراهيم جبرا، يوميات سراب عفان، ص ٢١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم تنقطع صلة وليد بمسقط رأسه بيت لحم، فيذكر أنه كان يزورها مرة أو مرتين كل عـلم، حيث كان يحتفظ فيها ببيت صغير تعتني به خالته، ولما أراد الزواج، اختار زوجته ريما منـــها، وعندما مرضت استقرت في مستشفى الأمراض العقلية فيها.

احتفت رواية "البحث عن وليد مسعود" من خلال تداعيات وليد وعيسى ناصر بجماليـــات مدينة بيت لحم العتيقة، حين وصفا أزقتها وحواريها وشوارعها وكروم الزيتون التي تحف بـــها، وتغطي المنحدرات الصخرية التي تحيطها من كل جانب. تلك المنحدرات التي يعرفها وليد شـبرا شبرا، بأعشابها وشجيراتها وحلونها، لأنها كانت ملهى طفولته وملاعب صباه التـــي لا تنســى، وتبرز الرواية الطابع المسيحي للمدينة، من خلال ذكر الأديرة والكنائس ولا سيما احتفالات ليلـــة الميلاد. كما تركز على مفاصل معينة في حياة بيت لحم، فيصف وليد أثر الزلزال المدمر علـــى المدينة ونفسية أهلها، ولعله يقصد -زلزال ١٩٢٧م- حيث أصيبوا بـــالخوف والـــهلع، وعـــدوه إشارات ليوم القيامة.

ويصف عيسى ناصر كيف عصفت نكبة ١٩٤٨م بهدوء المدينة، وأدت إلـــى اكتظاظـــها باللاجئين الذين ملأوا الشقوق الصخرية والمغاور حولها، وكيف أنهم يعيشون في فقـــر شـــديد، وذل بالغ ينتظرون ما تجود عليهم به وكالة الغوث من فتات، ويكشف عن نزوع أهلها للـــهجرة بحثا عن لقمة العيش في المنافي المختلفة. هكذا يبرز الماضي عند جبرا حنينا غـــامرا لأرضـــه المفقودة، التي اتشحت بوشاح بهي من جمال الطبيعة وفتنتها، ودفء العلاقات الإنسانية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-٤-

المدينة العربية

تمثل المدينة العربية في غالبية النتاج الفلسطيني مكانا معاديا لـــذات الفلســطيني، لأنــها تصادر حريته، وتعمق إحساسه بالغربة عن وطنه وأرضه، وهي بعد ذلك مكان للقمع والتنكيـــل الذي لا يطاله فحسب، بل يمتد لينال من حرية الإنسان العربي وينتقص من إنسانيته كذلك، كمـــا اتضح من موقف الأستاذ محمد حماد بطل "برارى الحمى" من مدينتي جده والقنفذة، كما تبين فـي موضع سابق من هذا البحث.

تتصدى رواية "الغرف الأخرى" لجبرا إبراهيم جبرا، ببنائها التجريبي الـذي يقـوم علـى انثيال تيار الوعي الذي ينوس في حركته بين الوعي واللاوعي، في سلسلة من الأحـداث تغلـب عليه الصفة الكابوسية، على نحو يفضي إلى انشطار الشخصية واغترابها عن ذاتها، بحيث تبـدو الرواية أشبه بحلم مزعج طويل لا ينتهي إلا بخروج البطل من البناية التي اعتقـل داخلـها دون سبب ظاهر.

ينفتح المشهد الروائي على بطل الرواية وهو يقف في ســاحة المدينــة الفارغــة ســاعة الأصيل، لا يسمع سوى إطلاق نار من مكان قريب على مجموعة مــن العصــافير التــي تفــر مذعورة، مما يزيد من وحشة المكان ويعزز حالة العزلة التي تحس بها الشخصية، ولعــل ذلــك إرهاصا بالواقع المرعب للمدينة العربية، فالخواء والموت هما السمتان البارزتان في هذا المكــان "والساحة العريضة الخالية، خاوية، مهجورة، منسية من الله ومن البشر، كأن المدينة لم يبق فيــها من يتحرك، من يسعى، من يحب، كأن وباء قد اجتاحها ولم يرحم أحدا"[١].

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى، ص ٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويكتشف البطل أنه يجهل المكان الذي يقف فيه، بل يجهل مدينته، ويشير عدم تحديد اسم المدينة وموقعها إلى عمق الاغتراب الذي يشعر به الإنسان العربي في هذا القرن عن مدينته التي يجهل حقيقة مكانها ووجودها، بالرغم من معرفته لمعالمها المادية، وظواهرها. فإنها تتكره ولا تمنحها ذاتها "....ركزت أنا من جديد على الطريق، لعلني أبصر فيه معلماً أستدل فيه على المكان الذي نحن فيه، إنني ابن هذه المدينة، وأعرفها شارعاً شارعاً، بل شبراً شبراً، وأرعبني أن أدرك أنني أجهل مدينتي"[١].

تعمق المدينة بسلبيتها واقع الاستلاب الذي يعيشه البطل، ويتسع شيئاً فشيئاً، حتى يحوله إلى إنسان هذياني فقد هويته، فلا يعرف اسمه أو شكله أو عمله، ولا يتذكر مؤلفاته.

تعزل الرواية البطل في بناية أمنية، بعد أن تعرض إلى ما يشبه عملية اختطاف على يد فتاة مجهولة تستقل سيارة غامضة، على أثر رفضه الصعود في شاحنة مرت به وهو يقف وحيداً في ساحة المدينة، وكان قد حشر في داخلها مجموعة كبيرة من الناس "فوجدت أن الشاحنة مفتوحة عند المؤخرة، وقد امتلأ حوضها بالبشر، ثلاثون أو أربعون رجلاً وامرأة كانوا واقفين فيها تحت السقف القماشي. وقع بعضهم على بعض عند توقف الشاحنة، ولكنهم لكثرتهم بقوا منتصبين متلاصقين، وبصمت غريب"[٢]. ولعل عزله أو اعتقاله بسبب رفضه التواؤم مع الواقع، كان شاهداً على مصير كل من يعارض إرادة السلطة، التي يمثلها أصحاب البناية التي نقل إليها. ويمعن المكان المجهول بجزئياته ومظاهره في تعميق اغتراب البطل، حين يجبره أهل البناية على التنقل بين دهاليزها، ومتاهاتها، وغرفها الملونة، فمن الغرفة الزرقاء إلى الغرفة الحمراء وغير ذلك. وقد أدت أضواؤها الباهرة إلى قتل ذاته، وإغراقه في جو نفسي مرعب،

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٦.

[٢]) المصدر السابق، ص ٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وما يزيد اغترابه التعذيب النفسي الذي مورس ضده، ويتمثل في عدم معرفته للمحيط الذي يعيش فيه، ومواقف التغريب المتكررة التي تعرض لها، حتى بدت الرواية مشهدا طويلا من التعذيب النفسي، أفضى إلى تهشيم وعي الرجل وسحق شخصيته.

وفي غمرة هذه الرحلة النفسية المضنية نكتشف زيف الوعي الوثوقي، عندما يهم البطل وعليوي أحد رجال البناية مغادرتها، يضع عليوى ورقة نمر علوان في أضابير المغادرين، معتدا بأنها في منأى عن أي تلف أو ضياع، فإذا العقارب والأفاعي والهوام تكون قد أكلتها.

كما نكتشف في الوقت نفسه زيف الواقع العربي، فلما ضاق البطل بحبسه "التفت إلى التلفزيون وبكثير من الضجر ونفاذ الصبر، ضغط على زر التشغيل، وإذا بجمهور يصفق لرجل يخطب فيهم من على منصة مسرحية، أدرت زر الصوت لكي أسمع ما يقول، لعنه الله! إنه معطل، صورة صامتة لرجل يتكلم بحماس ويداه لا تنقطعان عن الحركة، وجمهور يقاطعه بالتصفيق ... محاضرة أخرى، لا شك ولكنها أنجح من محاضرتي، فالتقطت مجلة من على مائدة منخفضة، وجلست مغتاظا، أقلب الصفحات"[1]. ويكشف هذا المشهد عن واقع الإنسان العربي، الذي يعيش وضع اغتراب عميق، إذ إن عليه أن يسمع ويصفق لكل ما يقال، كما تبدو صورة الواقع براقة وملونة، وكي يخفي صورة القمع الذي يمارس ضد الإنسان الذي يتحرك من أجل هدف ما، وأن مصير كل من يتمرد على هذا الواقع هو الضياع، كبطل الرواية الذي أضاع ذاته فلم يعد يدري، أهو نمر علوان أم عادل الطيب أو فارس الصقار، وقد كان من قبل قد أضاع مدينته التي لفظته حيث تقطعت كل سبل التواصل بينهما.

وتقدم رواية "البحث عن وليد مسعود" حالة فريدة من توافق ذات الفلسطيني مع المدينة العربية من خلال علاقة الامتزاج والألفة، التي مرت علاقة الشخصية المحورية (وليد) مع

---

[1]) المصدر السابق، ص ٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدينة بغداد، التي احتضنته ومنحته أسباب النجاح ، حتى حاز مكانة رفيعة بين أوساط الفئة المثقفة فيها، ولما سئل عن عشقه لبغداد، ولماذا "لم يذهب إلى بيروت للاستقرار فيها، كغيره من الفلسطينيين اللامعين"[١] أجاب: "ضربت لي جذورا في هذه المدينة التي لا يعرف روعتها إلا من أدمن عليها"[٢].

انتزع وليد مسعود حب معظم من اتصل بهم من أهل المدينة رجالا ونساء، وقد بلغ هذا الحب حد الهوس عند بعضهم، فهذا إبراهيم نوفل الاقتصادي سابقا، والناقد الفني لاحقا، والمؤمن بالفكر الاشتراكي، ينظر إلى وليد مسعود نظرة مليئة بالتقديس، إذ يراه إنسانا خارقا، ويصف كاظم إسماعيل تعلق إبراهيم نوفل بوليد، يقول: "أمس رأيته عائدا من دار وليد وكأنه عائد من زيارة ولي، أو بطل أسطوري "[٣].

ولما اختفى وليد على إثر استشهاد ابنه مروان، خلف وراءه جراحا عميقة في نفوس أصدقائه في بغداد، كان أعمقها عند إبراهيم نوفل الذي صرخ عند فقده وليد صرخات عاشق فقد حبيبته إلى الأبد "أيا شجر الخابور، يا دجلة والفرات، يا شجر أنهار العالم قاطبة، مالي أراك مورقا، كأنك لم تحزن علي- لا، لن تحزن يا شجر، البشر لا يحزنون، فكيف تحزن أنت؟ ومن يقوى اليوم على الحزن؟"[٤]. وتوضح النبرة الشعرية لهذا النص، تجذر العلاقة بين وليد والمدينة التي تصل إلى درجة التوحد.

وتظهر صورة بغداد في السفينة على نحو مغاير، إذ تبدو مكانا مخيبا لآمال عصام السلمان العراقي لأنها لم تتح له الفوز بحبيبته لمى التي تزوجت من صديقه الدكتور فالح،

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ٣٢١.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٣٢١.

[٣]) المصدر نفسه، ص ٩٦.

[٤]) المصدر نفسه، ص ٣٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن هنا كانت مصدرا لآلامه ومثارا لذكريات موجعة، فقرر الهروب منها على ظهر "السفينة" ولكنه اكتشف في هذه الرحلة أن حريته لن تتحقق إلا في مدينته -بغداد- "إنها لن توجد في الـ "هناك" الضبابي، الوهمي، المغري، في أوروبا أو غيرها، هناك التلاشي في التفاهة، هناك الهزيمة الحقيقية "[١]. من هنا يعود إلى مدينته ليواجه مشكلاته ويعمل على تجاوزها.

-٥-

المدينة الغربية

لم تظهر المدينة الغربية في الرواية الفلسطينية، إلا في أدب جبرا على قلة في ذلك، فهي إما مكان للاستجمام وقضاء إجازات العمل أو مكان للدراسة، وتطل مدينة لندن في رواية "السفينة" بوصفها بيئة للدراسة والحب عند لمى عبد الغني وعصام السلمان. ولما لم يستطع عصام وصل حبل هذا الحب بينه وبين لمى، لأسباب عائلية سبق شرحها، تحولت لندن مكانا للهرب واجترار الذكريات[٢].

يقدم جبرا منظورين متناقضين لمدينة باريس أحدهما سلبي والآخر إيجابي، في رواية "سراب عفان" من خلال حوار بين نائل عمران وصديقه المغربي الطيب الهادي الذي قدم إليها للمشاركة في تجمع فكري ثقافي عالمي، وكلاهما حقيقي وصادق في تمثيله المرحلة الراهنة التي يحياها المثقف العربي، الذي صار بإمكانه أن يقف ندا لأي مثقف آخر في الغرب[٣].

يقف جبرا على معالم باريس التاريخية، ويظهر تميزها الفني والثقافي من خلال جولة سياحية بين هذه المعالم، فمن شارع إلى متحف، ومن نهر السين إلى كنائسها القديمة بمعمارها،

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ٢٣٧.

[٢]) انظر: أحمد الزعبي (الإيقاع الروائي في السفينة) ، القلق وتمجيد الحياة، ص ١٢٦.

[٣]) انظر: باهرة محمد، (تأملات في يوميات سراب عفان)، المرجع نفسه، ص ٢٢٠-٢٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وموسيقى أرغوناتها العذبة، إلى مركز بومبيدو السياحي، ومكتبتها العامرة، حيث يشعر الإنسان بنشوة غامرة وهو يجول وسط هذا الجو الراقي المفعم بالحرية والبساطة.

كان هذا قوام الصورة الإيجابية لباريس، وتتمثل الصورة السلبية في تطويق العواصم الكبرى لمشاعر العشق الروحي الدافئ، وغرقها بالمظاهر المادية، وارتباطها بعجلة التكنولوجيا الآلية التي لم ترق لنائل عمران، الأمر الذي دفعه للعودة إلى وطنه، وتتغنى سراب عفان بالحرية التي توفرها لها مدينة باريس، فآثرت الغربة فيها على العودة إلى وطنها.

يتضح مما تقدم، تفاعل الفلسطيني مع بيئته الجغرافية التاريخية، حين احتفظ لقراه ومدنه بحضورها المستمر في ذاكرته، وحرص على جعلها تقاوم كل محاولات الطمس والتهويد، وقد تمثلها أحيانا كثيرة، كائنا حيا يبادله المواقف والمشاعر، فتفاعل معها بقدر تفاعلها معه، على نحو جعله لا يستطيع صوغ علاقات إنسانية كاملة مع أي مكان خارج مدنه وقراه المفقودة، فظلت تنتابه مشاعر الغربة من ناحية، والحنين من ناحية أخرى إلى هذه الأماكن العزيزة عليه، الأمر الذي انعكس في وعيه وحركته النفسية، وصاغ موقفه الثقافي من واقع هذا الوعي وتلك الحركة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

رؤية الرواية للمثقف

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لعل من العسير استخلاص تحديد نظري لمفهوم المثقف من الرواية، وذلك لأنها فن في المقام الأول، وبدهي أنه ليس من شأن الفن التعريف والتحديد، في حين قام الفلاسفة ومؤرخو الفكر بهذا الفعل تنظيرا وتحليلا[١]. وهذا يقود إلى عدد من الأسئلة الضرورية عن مفهوم المثقف في الرواية العربية بعامة والرواية الفلسطينية بخاصة: من هو المثقف في تصور الرواية؟ وهل يتفق الروائيون على رسم ملامح خاصة تعين على تحديد نسبي له؟ وما هو الدور المنوط بالمثقف في المجالين الاجتماعي والوطني؟.

يستخدم الروائيون للدلالة على مفهوم المثقف، كلمات متنوعة، ومصطلحات متعددة، مشتقة من مصطلح "المثقف"، وما يتصل به من كلمات مثل: "مثقفون – تثقيفا_ ثقافة" وكلها تتصل بشؤون الذهن ذوقا ومهنة "وهو معنى لم يرد في مناجدنا وقواميسنا العربية القديمة والحديثة ضمن شخص يهتم بمشاغل الذهن ذوقا ومهنة"[٢]. ويلسحب هذا المفهوم على عدد كبير من أصحاب المهن مثل: مدرس، أستاذ، موظف، كاتب، فنان، أديب، شاعر، أصحاب كتب، مهندس، محامٍ، اقتصادي، وهكذا يضحي معنى الثقافة في الرواية هو الاشتغال بشؤون الفكر والذهن بعامة، تعلما أو ممارسة فنية أو مهنية على نحو يبرز المثقف بوصفه عنصرا اجتماعيا ضمن فئة مستقلة هي جماعة المثقفين.

تشترك الرواية الفلسطينية مع الرواية العربية في هذا التداول لمفهوم المثقف، ولكنها تنفرد في صوغ موقف ثقافي متميز ينبع من واقع الشعب الفلسطيني، ومعاناته تحت الاحتلال من جهة، وآلامه في بقاع المنافي المختلفة من جهة أخرى.

---

[١]) انظر: محمد الباردي، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، ص ١٧.

[٢]) المرجع نفسه، ص ٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ففي رواية "رجال في الشمس" تقفز إلى ذاكرة أبي قيس وهو مستلق قرب شـــط العـــرب، صورة الأستاذ سليم مدرس القرية قبل عام ١٩٤٨م، تبدو منها المكانة الاجتماعية للمدرس فـــي الريف، وما يتمتع به من احترام حيث أصبحت كلمة الأستاذ جزءا لا يتجزأ من اسمه، كما يبـــدو التصور الشعبي لدوره، وهو أن من أهم واجبات الأستاذ إمامة الناس في الصلاة، ويبرز كذلـــك الدور النضالي للمثقف، ويتمثل في مقاومة العدو الذي يتضح من إجابة الأستاذ سليم عن ســـؤال المختار عندما تبين أنه لا يعرف كيف يصلي" ... وماذا تعرف إذن؟" .... " أشـــياء كثـــيرة ... إنني أجيد إطلاق الرصاص مثلا" .... "إذا هاجموكم أيقظوني، قد أكون ذا نفع..."[١].

تعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧م مفصلا أساسيا من مفاصل التاريخ العربي الحديث، فقـــد أدت إلى ما يشبه الانهيار على جميع المستويات: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافيـــة، وأطلقت حركة النقد الذاتي التي ظهرت في مجموعة من الكتب والدراسات الصادرة بعدها محللـة أسباب الهزيمة، ومعطياتها، مبينة قصور المثقفين الذين فشلوا في إيصال الأمة إلى بر الأمـــان، وتجنيبها هذه الهزيمة[٢].

لقد مارست رواية "أم سعد" هذا النقد من خلال تحييد دور المثقف، وتســـليم القيـــادة إلـــى الجماهير ممثلة في أم سعد، حيث اختفى صوت المثقف تماما أمام صوتها الذي انبث في حوارهـــا مع الراوي وسردها لأحداث الرواية، وتمخض عن تعليمية داخلية انتظمت لوحات الرواية كلـــها "إننا نتعلم من الجماهير، ونعلمها، ومع ذلك فإنه يبدو لي يقينا أننا لم نتخرج بعد مـــن مـــدارس الجماهير، المعلم الحقيقي الدائم ..." [٣]. والكاتب "يقدس العفوية الجماهيرية ولكنه فـــي اندفاعـــه

---

[١]) غسان كنفاني، رجال في الشمس، ص ١٤.

[٢]) انظر: شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية، ص١٧٦-١٧٧.

[٣]) غسان كنفاني، أم سعد، ص ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثوري يخل بمشروط المعادلة الصعبة –المثقف– أمام الجماهير، لكن إخلاله بحد ذاتـــه علامـــة مضيئة، فالإخلال كان دائما يجري لمصلحة المثقف العاجز المغترب"[١].

يقف المثقف في هذه الرواية مراقبا إيجابيا لجدلية اقتران القول بالفعل بصدق شديد، وهـــي سمة مهمة من سمات الثقافة الثورية، حيث مثلت أم سعد نموذجا بارزا من نماذج هـــذا النمـــط الثقافي بعلاقتها مع الثورة والظروف المحيطة بها، وبعبارة أدق كانت أم سعد الموقف الفعل فـــلا يتخلف عن القول ولا يناقض السلوك النظر "[٢]. ولعل في إبراز هذا الموقف الثقـــافي المتميز بالصدق والعفوية مع إدراك عميق لعوامل الهزيمة الناجمة عن عدم الاستعداد لخوض الصـــراع مع العدو، إدانة بارزة للواقع العربي والثقافة العاجزة عن إدراك هـــذا الواقـــع "بـــدأت الحـــرب بالراديو وانتهت بالراديو ..." [٣] "إن رواية أم سعد ليست فقط عن انبعاث الشـــعب الفلســـطيني وقوة الحياة الكامنة فيه، ولكنها أيضا وبشكل أساسي عن الدور المعلم للشعب والمعرفة الثوريـــة التي يكتسبها المثقف من خلاله، والرواية في لوحاتها التسع تقدم دروسا للراوي. هـــذا الـــراوي الذي ليس مجرد أداة لنقل الحدث بل شخصية أساسية. إن كل لوحـــة تقـــدم درســـــا وخـــبرة يكتسبهـــا الراوي مـــن أم سعد"[٤]. ولعل الدرس الأساسي الذي يستخلص من لوحـــات الروايـــة التسع هو أن أي انكسار يمكن أن يتبعه نهوض، لو أن الناس أرادت واختارت وفعلـــت، وهكـــذا كما تتوجه الرواية إلى الكادحين، فإنها تتوجه إلى المثقفين لتعلمهم دروسا عن الشعب والتـــاريخ والثورة[٥].

---

[١]) شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران، ص ١٧٧.

[٢]) إبراهيم السعافين، تحولات السرد، ص ٢٦٧.

[٣]) غسان كنفاني، أم سعد، ص ١٧.

[٤]) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص ١١٨-١١٩.

[٥]) انظر: المرجع نفسه، ص ١١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان جبرا إبراهيم جبرا كاتب الفئة المثقفة الفلسطينية بلا منازع، شخصيات رواياته كافة تنتمي إلى هذه الفئة، يستوي في ذلك شخصياته من الرجال والنساء، وإن أي استعراض لها يبرهن على هذا القول.

تدير الأحداث في رواية "السفينة" شخصيات عديدة هي :

وديع عساف: تاجر فلسطيني يحمل شهادة جامعية.

عصام السلمان:مهندس عراقي، تخرج من جامعة لندن.

فالح عبد الحسيب: جراح مشهور، تخرج من بريطانيا، وقد كان له نشاط بين زملائه في الجامعة حين كان طالبا.

لمى عبد الغني: تحمل شهادة الماجستير في الفلسفة من جامعة أكسفورد في بريطانيا. وتعمل محاضرة في جامعة بغداد.

محمود الراشد: أستاذ جامعي يساري صميم، حاصل على شهادة الدكتوراه في القانون من جامعة جنيف، وله كتب تدل بوضوح على هويته الفكرية، أحدها الكتاب الذي أهداه إلى وديع عساف وعنوانه "شرعية السلطة بين الدستور والثورة".

وتقدم رواية "البحث عن وليد مسعود" حشدا كبيرا من المثقفين مختلفي المشارب والاتجاهات تجمعهم العلاقة بوليد مسعود الذي كان بدوره مفكرا وكاتبا واقتصاديا له عدة مؤلفات لم يكن يلتزم فيها بفكر معين، ككتاب الإنسان والحضارة، والمفرد والمتعدد، والمطلق، والبئر، وقد صادفت هذه المؤلفات رواجا كبيرا حتى أصبح وليد من أعلام الفكر في بغداد.

إبراهيم الحاج نوفل: خريج إحدى كليات الاقتصاد في لندن كان ذا ميول يسارية في بداية شبابه، إلا أنه ارتد عن هذه الميول تماما.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كاظم إسماعيل: محام تجوز الخامسة والثلاثين من عمره دون أن يحقق شيئا من طموحه، وقد كان شاعرا وقاصا وناقدا بارعا.

عامر عبد الحميد: مقاول عراقي ثري، درس الاقتصاد في إحدى الجامعات البريطانية، وكان ذا ميول شيوعية في بواكير شبابه، ثم ارتد عن تلك المبادئ وأصبح لا يؤمن إلا بالتكنولوجيا.

دكتور جواد حسني: أستاذ جامعي يعني بالبحث عن الحقيقة مهما صغرت، كلف نفسه عناء البحث في حياة وليد مسعود وفكره.

طارق رؤوف: طبيب نفسي ناجح.

وفي رواية "يوميات سراب عفان" تظهر شخصية نائل عمران، وهو أستاذ جامعي في القانون، وكاتب مرموق له مجموعة من الروايات أهمها "الدخول في المرايا".

أما بطلة رواية "سراب عفان" فإنها فتاة طموحة ، تحاول الكتابة منذ صغرها، تخبر نائل عمران عندما التقته في باريس أن منظمة التحرير أرسلتها إلى جامعة سيراكيوز في أمريكا للدراسة، وأنها تواصل دراستها في باريس.

كذلك بطل رواية "الغرف الأخرى" الذي تظهره الرواية بوصفه كاتبا مشهورا له عدد من الكتب أهمها المعلوم والمجهول.

يتضح من هذا الاستعراض أن عالم جبرا الروائي، يعج بنماذج المثقفين البرجوازيين "بعلاقاتهم الاجتماعية المتشابكة، ضمن دائرتها المكتظة بالكتب والتي تفوح منها رائحة الخمر، وأجساد النساء، وبعلو الضجيج حول مسائل فكرية أرهقت المثقفين الغربيين، منذ صعود البرجوازية الغربية"[١].

---

[١]) فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ١٦٩-١٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمكن تلخيص الموضوعات الثقافية التي كشفت عنها روايات جبرا في الهرب، والنفي، والوحدة، والانتحار، والاغتراب، وفلسطين، وقلق المثقف المعاصر وبخاصة المثقف العربي[١].

كما يكشف جبرا كذلك ما يعانيه أفراد الطبقة البرجوازية من تمزّق وقلق وضياع، نتيجة تناقضات بين قيم قديمة موروثة، تمثلها العائلة وبعض التقاليد والعادات الاجتماعية من جهة، والعلاقات الجديدة الوافدة من خلال الاحتكاك بالحضارة الغربية من جهة أخرى، على نحو وضع أبناء هذه الطبقة في مواجهة مباشرة مع هذه التناقضات، فاختلفت ردود أفعالهم واستجاباتهم، ففي حين ثبت بعضهم وحقق ذاته، وأثر في المحيط الذي يعيش فيه، لم يستطع آخرون التأثير والتكيف المطلوب مع هذا الواقع، الأمر الذي أدى إلى تعثرهم وسقوطهم، عندما غلبوا العاطفة والهوى على العقل والمنطق. ومن طغت نزعاتهم المادية على الجانب الروحي والعقلي، فكان لسقوطهم دوي صاخب، سواء أكان هذا السقوط عن طريق الانتحار، كما فعل الدكتور فالح في رواية "السفينة" أو احتجاجا أو احتراقا في حمى الجسد، أو معاناة الشعور بالوحدة والقلق، والضياع بسبب مجموعة من الشروخ والتمزقات التي تعيشها الشخصية، وهذا ما يعلل سقوط عدد غير قليل من شخصيات جبرا الروائية ولا سيما النسائية منها، كشخصية لمى عبد الغني في رواية "السفينة" ومريم الصفار في رواية "البحث عن وليد مسعود"[٢].

يمثل وليد مسعود أنموذجا للمثقف الفلسطيني المنفي الذي لا هموم تقلقه ولا اضطهاد سياسي يؤرقه، وقد رسمه جبرا على نحو فريد، حين جعله يتسم بالتميز والتفوق الكبيرين، وكان ذا تأثير عظيم في المنفى الذي عاش فيه، كما جمع فيه جبرا سمات بطليه السابقين جميل فران في رواية "صيادون في شارع ضيق" ووديع عساف في رواية "السفينة" وأضاف إليها سمات

---

[١]) انظر : روجر ألن، الرواية العربية مقدمة تاريخية – نقدية، ص ١٤٩.

[٢]) انظر: حسان الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، رسالة دكتوراه، ص ١٦٨-١٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جديدة، ووليد مسعود بعد ذلك كجبرا كاتب مثقف يعيش في بغداد، حياة بعيدة عن حياة الفقر التي ذاق مرارتها في وطنه، وهو كجبرا ارتقى بجهده وتميزه الثقافي. وتلتقي أطروحاته مع أطروحات جبرا الفكرية، فما هي الملامح الفكرية لوليد مسعود؟

بدأ وليد مسعود حياته الثقافية بتعلم اللاهوت في دير "أبينا أنطون" في فلسطين ، ثم انتقل في الرابعة عشرة من عمره ليكمل دراسته في دير "سانت ماريا دولوروزا" في إيطاليا، ولكنه ما عتم أن ترك دراسة اللاهوت لأنها لا تساعده في تحقيق حلمه في تغيير وجه العالم بتخليصه من القباحة والقسوة، ولم تمكنه من خلق إنسان جديد، ولن تهبه الطمأنينة النفسية، لأنه ينفر من تأمل المجردات ويتوق إلى التأمل الخلاق الذي يسبق الفعل.

لقد كان وليد مسعود مشغوفا بالانغماس في الحياة والسير في خضم الزمن، وكان عاجزا عن تجاهل جسده، يقول: "فأردت الإقلاع عن التأمل المستمر الذي يجعلني جزءا من أزلية الله، لشهوتي في تجربة روحي في عالم الزمن والحقائق الحسية، فليكن الألم نصيبي بعد اليوم، وهو نصيب الإنسان إذا ما سقط، فالسقوط إلى الزمن إنما هو الدخول إلى دنيا الفعل[١].

هاجر وليد مسعود إلى بغداد بعد نكبة ١٩٤٨م، وعمل في البنك العربي، ثم أصبح أحد مدرائه، وما لبث أن صار نجما ساطعا في أوساط المثقفين في بغداد، حيث قوبلت مقالاته في الصحف بإعجاب واهتمام شديدين، انخرط في أعمال الصيرفة، ونجح فيها نجاحا باهرا على نحو جعله ثريا، يتنقل بأعماله بين بغداد ودول الخليج العربي وباقي أقطار العالم، وهكذا جمع وليد مسعود بين التألق الفكري والتفوق الاقتصادي في آن معا، وقد قصد إلى ذلك قصدا، كما يبين صديقه الدكتور جواد حسني بقوله: "لقد أدهشني أن يتمكن وليد من الجمع بين سعي مادي

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ١٩٢-١٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يراه ضروريا لحياته، وبين سعي فكري مجرد، يتحدث فيه عن تجريد الأمة بذلك التحرق الفلسطيني إلى إعادة النظر في الوجود العربي كله، بكل مستوياته"[١].

سحر تفوق وليد مسعود وتميزه، كل من اتصل به من الرجال والنساء، وكان من بين المسحورين الدكتور جواد حسني الأستاذ الجامعي والباحث الرصين، وهو صاحب مؤلفات كثيرة، لقد رافق الدكتور جواد حسني وليد مسعود وفكره عشرين عاما، ولم يستطع فهمه لأن الدخول في عالم وليد مسعود الفذ صعب، حتى أنه عكف على أوراقه عاما كاملا دون جدوى حتى اعتراه إرهاق شديد، ووجد نفسه عاجزا عن استكناه شخصية وليد واستنطاق فكره ، يقول جواد حسني عن معاناته في تأليف كتاب عن وليد مسعود وعجزه عن الوصول إلى قرار فكره: "لا أنام وإلا وأنا مرهق، في ساعة متأخرة، وهالة تحذرني من التعود على حبوب النوم، غير أنها لا تعلم أن سعيي في العودة بالمركبات إلى أولياتها، ومضاهاة الجزء بالجزء، وتحديد الفجوات، والتفتيش عن الضائعات التي قد تملأها، وكشف الثنايا المتواشجة بدلائلها الشحيحة الظاهرة، والنفاذ أخيرا إلى تلك المنطقة السحيقة المحكمة السد في الداخل، حيث تفعل الدوافع دؤوبة كما يفعل النحل دؤوبا في خلاياه هذه كلها قد باتت إدماني الخفي الذي هو لذتي الحقيقية، والذي أعجز عن التواصل به مع أحد، كلما دخلت مكتبتي بمفردي، وأغلقت بابها علي دون عائلتي، دون أصدقائي، دون الناس كلهم، يتوحد الكون في غرفة صغيرة، مكتظة اكتظاظ الغابة، مائجة موج البحر، وأتوحد أنا فيه. فأتقد وأنقذف وأتهاوى في فضاءات مدومة كقطعة من الشمس انتشرت عنها، وتطوحت في فضاءات كون مجهول راعب، رائع. ولا أستطيع أن أفصح عن شيء من ذلك إلا بعبارة عاجزة هنا، وعبارة أعجز هناك"[٢].

---

[١]) المصدر السابق، ص ٥٢.

[٢]) المصدر السابق، ص ٣٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفكر وليد الذي لم يتمكن الدكتور جواد من فهمه وتمثله، هو آراء مجردة مفارقة للواقع تتصف بالعمومية والإطلاق، ليس لها حظ من التطبيق على أرض الواقع، وهي أشبه شيء بمناظرات فكرية في المحافل الثقافية، ويتمحور هذا الفكر حول قضايا العقل والإبداع، والحرية ودور التكنولوجيا في صنع التقدم البشري.

يرى وليد مسعود أن المجتمع العربي لا يتقدم إلا بالعقل، والإبداع والحرية، التي تطلق طاقات الإنسان وتعيد بناءه، وتؤهله لكي يجدد أمته ومن ثم يسهم في تطور البشرية "إن الحلول في آخر المطاف يجب أن تنبع من الداخل، من الإرادات التي تمثل بمجموعها هوية الأمة، وأن العقل، كما يراه هو، مزيج ذو ظلال لا تحصى، يجب أن يتحرك بملء الحرية، مدفوعا بنزعة الإبداع الغامضة أبدا، الخطيرة أبدا، لكيما يستطيع أن يفعل فعله الحقيقي في المجتمع"[١].

ومن أهم معاني الحرية في نظره، أن يكون فكر الإنسان حرا، بعيدا عن النظرات المذهبية والمعتقدات الفكرية، لأنه يبغي "التحليق في الأجواء التي لا تخوم لها"[٢]، وهو بعد ذلك يرفض الثورات التي يقودها قلة من الأفراد، لأنها تفرض التقدم قسرا، بل يود أن يكون خيار التطور نابعا من أفراد الأمة جميعا، كما يرى أن استخدام التكنولوجيا أمر ضروريا، لكنه يأبى أن يجبر الناس على استعمالها إجبارا، يقول: "إن جميع أنواع التصنيع مثلا، عندما ندرسها في المجتمعات المتقدمة، نجد أنها كانت أشبه بثورات فرضت على هذه المجتمعات من فوق، وأنها كانت من عمل أقليات عاتية لا تحيد عما صممت عليه، وتعتبر المشكلات كلها قابلة للحل بالوسائل التقنية والعقلانية، طلبا للتقدم"[٣].

---

[١]) المصدر السابق، ص ٤٥.

[٢]) المصدر السابق ، ص ٣١٥.

[٣]) المصدر السابق ، ص ٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واللافت للنظر، أن وليد مسعود الذي يرفض التقدم الذي تصنعه النخبة، يصر على التميز والتفرد، بل يجد متعة هائلة بأن فكره سابق لعصره، فأناس زمانه غير قادرين على هضمه، وستمضي عشرون سنة حتى يصبح بإمكان الناس التواصل مع هذا الفكر، ومن الغريب أن يأخذ على الإنسان العربي، انغماسه في الغيبيات، في حين أنه كان يؤمن بأثر الأبراج في تكوين الإنسان النفسي، والعقلي، والمزاجي، مسوغا ذلك بإيمان البابليين، والمصريين، والإغريق القدماء بهذا الأمر، يقول الدكتور طارق رؤوف وهو يحلل شخصية وليد: "كونه خاضعا لبرج الجدي أصبح على مر الزمن ذا دلالة خاصة لديه، إذ يلتفت إلي فجأة ويقول: "أترى يا طارق؟ أنا من مواليد برج الجدي، لا حيلة لي بذلك" كأنه يرى في تلك الحقيقة تبريرا لا يفند لشيء يفعله أو سيفعله"[١]، وهكذا يرين التناقض على شخصية وليد مسعود الثقافية، ففي الوقت الذي يرفع فيه من شأن العقل والتكنولوجيا يؤمن بالغيبيات، وفي حين يؤمن بالمثاليات ويمجد الروح، فإنه يسقط في حمأة الشهوات ومهاوي الجنس. ولقد كان يجمع مع إصراره على الحرية والمساواة، نزوعا إلى التفرد والتميز، يصل إلى حد النرجسية، حيث كان يترفع عن محاورة من يناقش أعماله، بالرغم من فرحه الشيطاني بكل ما يكتب عنه سواء كسان مدحا أو قدحا[٢]، لأنه كان يرى أن الآخرين دونه منزلة وفهما. من يعترض على أفكاره، فهو بذيء ومن يمدحه لا يفهم ما يقول.

وإذا كان وليد أنموذجا للمثقف المتناقض المنسلخ عن واقعه، فإن الدكتور فالح عبد الحسيب في رواية "السفينة" يمثل المغترب الرافض للوجود الإنساني برمته، حيث كان يعيش حالة من

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٣٧.

[٢]) انظر: إيمان القاضي، البطل في الرواية الفلسطينية، رسالة دكتوراه، ص ٧١-٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حالات الاغتراب الوجودي دفعته إلى الانتحار تعبيرا عن رفضه للواقع والحياة والوجود على نحو كلي.

إن اغتراب الدكتور فالح، لم يكن ناجما عن فقده لأرضه، أو نتيجة لقسوة المنفى أو ألم التشرد، كما هو الحال في كثير من الروايات الفلسطينية، بل كان تجسيدا عبثيا أو عدميا على نهج كتاب العبث الغربيين الذين صوروا مأساة الإنسان المعاصر وقلقه في مواجهة عصر الفوضى والاغتراب، وانعدام القيم في القرن العشرين[١].

كان فالح ينوء تحت أزمة وجودية عنيفة دفعته إلى اليأس والعدمية، فهو يشعر بأنه يعيش في عالم مليء بالزيف والخداع، يقول: "هؤلاء الكذابون! الصحفيون يكذبون. الأدباء يكذبون، السياسيون يكذبون. الأساتذة يكذبون. نفاق لا نهاية له يتحدثون عن الانتهازية! أعطني ما أريد وخذ ما تشاء من كلام، شتيمة، مدح، يكفي أن تكذب مرتين أو ثلاثا لتستمرئ الكذب. يخافك الناس، لأنهم يعرفون أنك بارع في الكذب، والكذب يجر إلى المزيد من الكذب، عاليا وسافلا وفي كل اتجاه. وإذا الحياة كلها تتقولب على التظاهر، والزعم، والدجل، يصبح رأس اللسان أخطر من رأس الرمح"[٢].

تتمثل أزمة فالح في إحساسه بعبثية هذا العالم، وعدم قدرته على التكيف معه وفهمه، وبإيمان قاطع بلا منطقية هذا الوجود ولا معقوليته، وتفاهته، فلا شيء فيه ذو قيمة حقيقية يمكن العيش من أجلها، إذ لم تستطع القيم المادية أو الروحية أو الفكرية أن تمنحه معنى مقنعا لوجوده، حتى غدا نهبا لأزمة فكرية طاحنة، عزلته عزلا تاما عن العالم، فهو لا يقرأ الصحف ولا يستمع

---

[١] انظر: أحمد الزعبي، إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، ص ١٢١.

[٢] سميرا إبراهيم حمراء السفينة، ص ١٢٥-١٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسعادة، كما فشلت في استرداد إنسانية الإنسان المفقودة الضائعة المسحوقة في الحروب والسجون والصراعات والأوبئة والكوارث وغيرها"[١]. لقد أنكر فالح هذه الحضارة التي تدعي الحرية والعلم فسماها حضارة العبودية، يتضح ذلك من الرسالة التي خلفها قبل انتحاره، وتشكل هذه الرسالة احتجاجا عميقا مثيرا يدين فيها جنون هذا العالم ودمويته، وقتله لروح الإنسان، وتبين مقدار استحواذ هذه الأزمة الفكرية على كيانه، ومقدار الضياع الذي يعيشه إنسان هذا العصر "سيقولون، كان جراحا ناجحا، زوجته جميلة (وربما أضافوا: وخليلته جميلة) ودخله كبير، وفي منتصف ثلاثيناته، أي شيطان إذن أغراه على الانتحار؟ كأنما القضية قضية زوجة ومال، كأنما الحياة يمكن أن ترتشي بما هو خارج عن قواها الداخلية لتتفادى حتمية كهذه"[٢].

تتكرر هذه المواقف الثقافية لجبرا في رواية "يوميات سراب عفان" حيث تبدو الرواية معرضا لتحليل القيم البشرية في أثناء المناقشات الطويلة التي دارت بين سراب عفان ونائل عمران، كقيم الحب، وعلاقة الإنسان بالوجود، حيث بدا الوجود لغزا عند نائل عمران، كما يظهر ضياع المثقف العربي وعدم استقراره على مبدأ معين، ورفضه للواقع العربي وسعيه للحرية بعيدا عنه، ويبرز أثر الفلسفات الغربية الحديثة في تكوين موقف جبرا الثقافي وآرائه، كالفلسفة الوجودية والمذاهب المثالية، والعبثية في بعض الأحيان.

كانت علاقة المثقف بالسلطة السياسية موضوعا لعدد من الروايات الفلسطينية، وتميزت هذه العلاقة بالعداء بين الطرفين، لقد كان المثقف دائما محط قمع هذه السلطة واضطهادها، ومشروعا دائما لمحاولات الترويض والاحتواء، وأبرز هذه الروايات رواية "عو" لإبراهيم نصرالله، تصور الرواية سطوة السلطة ممثلة بنظام دكتاتوري يقوده (الجنرال) الذي

---

[١]) أحمد الزعبي، إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، ص ١٢٢-١٢٣.

[٢]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ٢٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دأب على ترويض مدينته، وأخذ أهلها بقمع شديد يشكل محور سياسته، وقد افتتحت روايته بعبارة "قمعت، فأمنت، فنمت"[١]، "وتكررت فيما بعد كاللازمة، في تناص يضج بالمفارقة والسخرية الشديدة، مع عبارة عمر بن الخطاب الذي يضرب به المثل في العدل "عدلت .. فأمنت .. فنمت" وهي عبارة تصور موقفا حضاريا كاملا يمثل ثنائية القوة والضعف، القوة التي تولد العدل، والضعف الذي يحتمي بالقمع، وظل هذا المفتتح حاضرا على طول الرواية حتى النهاية، إذ إن الجنرال في مشهد الختام احتفى بمفردات القمع"[٢]. نتيجة هذا القمع ساد الهدوء الشديد المدينة، حتى أن الجنرال كان يجول في شوارعها دون حراسة "لقد ربيت هذه المدينة على يدي ... علمتها يوما بعد يوم هذه الوداعة، ودفعت الكثير من أعصابي وعمري لأعبرها مطمئنا "[٣]، ومن قسوة القمع لم يكن الناس يجرؤون على السهر "مدينة عجيبة لعلها الوحيدة في العالم التي تنام في السابعة، للرصاص صدى في امتداداتها ... في واجهات البيوت ... حيث تتطاير الحجارة فتاتا ... وينهار زجاج النوافذ"[٤].

وتعكس الرواية هشاشة المثقفين واستعدادهم للسقوط السريع والمريع، وقابلية بيع ذواتهم لقاء مكاسب غالبا ما تكون ضئيلة، وكان الجنرال يدرك أن احتواءهم أجدى من اضطهادهم "هناك نوع من البشر يأكله الحرير أكثر مما يأكله الصدأ"[٥]. ويمثل الكاتب الصحفي والروائي أحمد الصافي هذه الفئة من المثقفين.

كان أحمد الصافي يبث من خلال رواياته روح الثورة في الشباب، وتنتشر كتاباته في العواصم العربية كلها، وقد وجدت إحدى قصصه وهي "طفل الليلة الطويلة" مع الفدائي سعد

---

[١]) إبراهيم نصر الله، عو، ص ٧.

[٢]) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص ٣٢٧.

[٣]) إبراهيم نصر الله، عو، ص ٧.

[٤]) المصدر نفسه، ص ٤٤.

[٥]) المصدر نفسه، ص ١٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي قبضت عليه قوات الجنرال وهو عائد من عملية فدائية داخل إسرائيل، الأمر الـذي يلفـت نظر الجنرال إلى الكاتب ويثير غضبه عليه، لا سيما أنه يعمل في الصحيفة الرسـمية فيطلـب إحضاره وينعته "بالعكر" لأنه يفسد العقول "أحضروا هذا الأحمد العكر حتـى لـو كـان تحـت الأرض"[١].

يقع الصافي في براثن الجنرال الذي يمارس معه سياسة "العصا والجزرة" وأمام الـترغيب والترهيب يتهافت الكاتب ويظل نهبا لصراع نفسي بين الثبات علـى مبادئـه، أو جنـي ثمـار استسلامه لرغبات الجنرال، ولكن الكاتب يسقط من أول لقاء بينهما، وينكص نكوصـا شـديدا، ويبرز هذا السقوط بقوله: "لو كان المقال قصة لاختلف الأمر .. مجرد مقـال يومـي .. حرفـة لأكل الخبز .." (٢). وكان يعلم أنه يزيف حقيقة، فصوته الداخلي يقول "ولكن الكلمات .. كلمـات .. والصدق نفس الصدق سواء قلته شعرا أو قصة أو مقالا أو هتافا .." [٣].

ويتصاعد صراع الكاتب النفسي مع تكرار لقاءاته بالجنرال، وترافق هـذا التصـاعد مـع ازدياد ولائه يوما بعد يوم حتى يشعر الجنرال بمغالاته في ذلك، فيحثه على عدم المبالغـة فـي المديح "إنك تبالغ أحيانا في المديح، أقصد مدحنا، وهذا قد يكون له –أحيانا– مردود عكسـي .. أفهم.. نعم .. أفهم جيدا أنك جديد في هذا المجال، وأنك ستتقن اللعبة قريبا .. لا سيما أنك تمتلـك من المؤهلات ما يمتلكه غيرك في الصحيفة ... إنني أريدك معتدلا .. وأن تبدو علميا ... (نحـن بحاجة إلى كمان) لسنا بحاجة إلى بوق"[٤].

---

[١]) المصدر السابق، ص ٣٩.

[٢]) المصدر السابق ، ص ٥٥.

[٣]) المصدر السابق ، ص ٥٦.

[٤]) المصدر السابق ، ص ١٥٠-١٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يجرد أحمد الصافي من نفسه رقيبا ذاتيا على ما يكتب، فعندما اتصل به رجل من مكتب الجنرال، وقال له: "تريدك صباح غد"[١].تذكر المقال الذي كتبه في الصباح، وخشي من أن يكون فيه ما يسخط الجنرال عليه، فحاول سحبه ليعيد النظر فيه، بزعم وجود خطأ فيه، ولكن رئيس التحرير يكون قد دفعه إلى المطبعة.

وفي اليوم التالي يكتب مقالا بعنوان "المؤسسات الرسمية والاقطاعيات" ينتقد فيه الصحف التي تغطي نشاطات المسؤولين مهما كانت صغيرة، وينتقد المسؤولين الذين يرفضون أن تسجل عليهم الصحافة أي خطأ، وكأنهم منزهون عن الأخطاء، وعندما يذكره صوت عبر الهاتف بموعد الغد مع الجنرال، يسارع بشطب العنوان وتغيير محتوى المقال، حتى أنه لم يجرؤ على قراءة المقال ثانية كي لا يرى الفرق الكبير بين المقال الأول والثاني، ثم دفعه إلى الطبع وخرج مسرعا من الجريدة، وكانت هذه المرة الأولى التي يتصرف بها هكذا، لقد كان معتادا أن يكتب مقالاته ثم يرسلها إلى الطبع مباشرة، أما اليوم فقد أمسك المقال مرتجفا "بدأ بقراءته من جديد ... تناول القلم ... تقاطعت الخطوط اختفى العنوان.."[٢].

وفي اللقاء وجه الجنرال إليه نقدا لاذعا لأنه لا يكتب إلا عن السلبيات، ويتساءل أمامه ألا يوجد شيء إيجابي تكتب عنه؟ وبعد اللقاء الثاني يشرع أحمد الصافي في كتابة مقالين يوميين يمدح في أحدهما الجنرال لا يوقعه باسمه، وينتقد في الثاني بعض السلبيات ويوقعه باسمه، ومنذ ذلك الحين أدرك أنه أضاع صوته الحر، وخسر نفسه وأزهق موهبته، وخان رسالته، وبات يروي نفسه صنوا لكلب الجنرال، كلاهما ينبح بحمده لقاء فتات يرميه لهما "كم مر من الوقت قبل أن يألفه الكلب .... قبل أن يتحول النباح إلى نظرة حنان أو تفاهم وإحساس مشترك

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٥٠.

[٢]) المصدر السابق، ص ٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بطبيعة الحال"[١]. ويتفاقم إحساس أحمد الصافي بالمهانة إذ لم يعد يشبه الكلب بتكوينه وسلوكه، بل بشكله الخارجي كما تهيأ له، فقد غطت البقع السوداء جسمه حتى أصبح شبيها بالكلب. وتمثل هذه البقع رمز سقوط كلماته وطمسها كي لا ترى النور، إنها رمز الشرطي الذي يقبع في داخله، ويعمل ضد أي كلمة حرة بقصد طمسها وسحقها.

منذ أن بدأ أحمد الصافي يراجع مقالاته للمرة الأولى في حياته الصحفية ليزيف فيها الحقيقة "تحت بقع من الحبر الأسود"[٢] وانتقلت هذه البقع إلى جسده لتكون شاهدا على سقوطه وتشكل وصمة عاره وانحداره، وقد اختلطت بالحبر الأسود الساقط من الكتب التي قرأها، فكانت علامة على تشوه فكره وزيف قناعاته التي يجاهر بها "رأى كتابا ينشق .. ويتبعه آخر .. وآخر .. قنوات صغيرة من الحبر بدأت تخرج شاقة صفحات الكتب .. شلالات من الحبر الأسود تندفع من الرفوف العليا دون توقف .. يزحف الحبر باتجاه صدره صاعدا .. تتدفق شلالات الحبر .. أكثر .. يختفي في البحيرة السوداء .. تختفي بحيرة الحبر في داخله مخلفة زبدا لزجا على أطراف فمه .."[٣].

أدرك أحمد الصافي أنه انتهى بوصفه أديبا حرا، لقد فارق الصفاء ذاته وأصبح عاجزا مشوها قد سقط إلى الحضيض قبل أن توجه إليه ضربة حقيقية واحدة "هو يدرك الآن أنه مخصي منذ زمن، ولذا لن يستطيع الكتابة، لن يستطيع الاقتراب من أي عمل إبداعي، الجميع كان يدرك أنه خصي منذ زمن طويل"[٤].

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٢٩.

[٢]) المصدر السابق، ص ٥٥.

[٣]) المصدر السابق ، ص ٥٦-٥٧.

[٤]) المصدر السابق ، ص ١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمادى أحمد الصافي في رضوخه وأسرف في تمجيد الجنرال، ومع ذلك يدعي بأن السلطات تحثه على كتابة كلام أكثر حرارة، وإن عليه أن يمهر مقالاته بتوقيعه. يوافق أحمد الصافي على ذلك كي يحافظ على بيته ومكاسبه، فتظهر مقالات المديح باسمه الصريح "سأكتب .. نعم سأكتب .. لماذا لا أكتب .. الفرصة مواتية له. لأن يقتلع كل ما بنيت بكلمة واحدة .. وإذا أراد ألا يعوض عن البيت .. من يمنعه .." [١]. هكذا تمسك أحمد الصافي بالامتيازات التي حصل عليها كي لا يكون "عرضة لهبوب رياح الجنرال"[٢]، أبى أن يكون غزالا تنهشه الكلاب كما في اللوحة المعلقة في مكتبه ، فواصل كتابة مقالاته عن الجنرال، ووصف إقامة أول مدينة تعليمية في المنطقة بأنها فكرة فذة، وذيل المقال باسمه الكامل، ونسي من شدة حماسته لنيل رضى الجنرال، أنه كتب في اليوم نفسه مقالا شجب فيه النظام التربوي الذي يغض الطرف عن فئة من الأطفال وهي تبيع العلكة والصحف، وتجوب الشوارع والأرصفة .. وتقوم بأعمال شاقة في المتاجر والمشاغل والكراجات، تحت سمع الدولة وبصرها دون أن تحرك ساكنا في سبيل حمايتهم وإعادتهم إلى مقاعد الدراسة.

وجوهر الأزمة في هذين المقالين النقيضين أنهما ظهرا بتوقيع المؤلف، ففي الماضي لم تكن لتحدث هذه الأزمة، لأن مقال المديح كان يظهر بتوقيعه في حين كان النقد يظهر بتوقيع مستعار، أما هذه المرة فإن المسألة مختلفة عن سابقاتها، لأن القراء عندما يقرأون المقالين سيعلمون مقدار زيفه وانحطاطه وتزويره للحقائق وتناقضه الفاضح. "[٣].. لن يستطيع العودة إلى الجريدة .. لن يستطيع إنقاذ نفسه من المهزلة التي وقع فيها .. كان يحدث ذلك في السابق، ولكن لم يكن يعرف أن المقالين لكاتب واحد، مقالان متناقضان: الأول يحتل صدر

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٢٤.

[٢]) المصدر السابق ، ص ١٥٢.

[٣]) المصدر السابق ، ص ١٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصفحة الأولى، والثاني في الداخل .. مهزلة، كيف يبررها؟! أكدت هذه الحادثة لأحمد الصافي أنه سقط إلى الأبد ، ورسخت زوجته "فتنة" ذلك في نفسه عندما كشفت له افتضاح أمره لدى القراء، فكلهم يعرفون أنه هو الذي يكتب الكلمة الافتتاحية للصحيفة، وأنه قبض الثمن وبإدراكه هذه الحقيقة فقد كل شيء وأحس أنه ذليل كالكلب، ولذا عندما نبح كلب الجنرال رد عليه بنباح مماثل "لم يقاوم أحمد الصافي رغبته في النباح .. نبح يرد على الكلب .. نبح طويلا .. حتى سقط على وجهه وغاب .." [١]، وحين فتح الجريدة ولم يجد المقال الذي يشجب فيه النظام التربوي، لأن رئيس التحرير كان قد أزاله بعد أن تنبه إلى تناقضه مع المقال الأول، عبر أحمد الصافي عن فرحه الشديد بالنباح "فتح الجريدة .. استقرت عيناه على صمت كامل، لم يكن المقال هناك .. عندها .. نبح .. بفرح: عو..عو..عو.. عو..عو.."[٢].

وحين أنبه رئيس التحرير، أن كتابة مقالين متناقضين في نفس الصحيفة، كادا أن يسببا فضيحة، لم يكترث أحمد الصافي ورد عليه بقوله : "شيئا واحدا أريده منك .. أن تتحدث مع الجنرال بشأن البيت .. أنت تعرف التفاصيل .." [٣]. لقد كافأ الجنرال أحمد الصافي حين لم يهدم بيته، فأصبح جار الجنرال الوحيد "الحيط بالحيط"[٤]. وهنا تم تحوله الكامل إلى كلب، فاقترب من كلب الجنرال "كانا أشبه بتوأم ... ظلا يحتكان ببعضهما كصديقين التقيا بعد غربة طاعنة، طيبان وناعمان، امتدت يده إلى الطوق المحكم حول رقبة الكلب، عندها فقط غضب الكلب، زمجر، ونبح، وتقافز، مبتعدا، ثم عاد وهدأ .. [٥]". وضع أحمد الصافي طوق الكلب في عنقه ، ثم أقعى

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٥٦.

[٢]) المصدر السابق ، ص ١٥٧.

[٣]) المصدر السابق ، ص ١٦١.

[٤]) المصدر السابق ، ص ١٨.

[٥]) المصدر السابق ، ص ١٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على الأرض وأخذ ينبح منتظرا أن يلقي له الجنرال بقايا الطعام، فما من فرق بينه وبين الكلب ما دام باع نفسه لأن مهمتهما واحدة، هي حماية الجنرال والهتاف له مقابل الفتات.

ولذا لم يلحظ الجنرال أي فرق بين كلبه الذي يحرس البيت ، فقد اعتاد إطعامه بنفسه، وبين أحمد الصافي الذي احتل مكان الكلب، وطفق يتمرغ بالأرض، ثم يقترب من الجنرال كي يلقي له ما في داخل كيسه من عظام على الأرض. من هنا تمثل هذه الرواية صورة من صور الاستلاب، الذي تمارسه السلطة ضد المثقفين، وتبرهن في الوقت نفسه على الضعف الذي يورد صاحبه موارد الموت المعنوي، الذي هو في كثير من الأحيان أشد قسوة من الموت المادي، كما حدث لأحمد الصافي عندما تحول إلى كلب يشعر بالحقارة والذل. كما تكشف الرواية عن أنه كلما تخلى المثقف عن حريته واستقلال رأيه، انسلخ من طبيعته الإنسانية ودخل في النطاق الحيواني.

ويبلغ استلاب المثقف أقصى مداه في رواية "الغرف الأخرى" لجبرا إبراهيم جبرا حين غدا بطل الرواية إنسانا مهشم الوعي، فاقدا لهويته، وذاكرته، منبت الصلة بالأشياء والأحياء، لا يعرف اسمه، أو شكله، أو عمله، ولا يتذكر مؤلفاته "نسيت اسمي ونسيت ماضي كله، شعرت أنني نزلت إلى القاع من ذاكرتي المثقوبة، ألملم فيها أي بقايا عصيت على الثقوب فلم تتسرب"[١].

بطل الرواية كاتب معروف، يعيش في بلد تسيطر عليها أجهزة استخبارات قمعية، تتكل بالناس، وتسوق أعدادا منهم إلى المعتقلات كالأغنام، يقول البطل : "وجدت أن الشاحنة مفتوحة عند المؤخرة، وقد امتلأ حوضها بالبشر، ثلاثون أو أربعون رجلا وامرأة، كانوا واقفين فيها تحت السقف القماشي، وقع بعضهم على بعض عند توقف الشاحنة، ولكنهم لكثرتهم بقوا

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى، ص ٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منتصبين متلاصقين، وبصمت غريب"[١]. وحين وصل إلى بناية مجهولة بعد ما يشبه عملية اختطاف بسيارة مرسيدس تقودها امرأة، رجح أن هناك من يسوق الناس في باحة البناية بعصا في يده "رأيت فسحة واسعة، أشبه بصحن كبير في بيت قديم، ملأى بالبشر، ما بين واقف، ومقرفص، ومقتعد الأرض .. وفي تلك اللحظة، دفق عليهم حشد جديد من بوابة جانبية يتدافعون ... وأغلب الظن أن وراءهم من ينهرهم كالحيوانات"[٢].

كان البطل مفكرا وكاتبا، مكافحا ضد الوحشية والقتل والدمار ضد عالم يتحكم به القتلة والسفلة وأهل الدجل .." [٣]. لم يفر من المواجهة كما فر صديقه الذي انتحر احتجاجا على ما يسود العالم من ظلم ، وقسوة، ودمار، كان يحارب بقلمه "العالم المهووس بجرائمه، المندفع بجنون كل يوم من مجزرة بشرية إلى مجزرة .." [٤] ويندد بصوت مرتفع بهذا العالم الملىء بالصراخ والعويل ويعمل على تغييره. لكن قمع السلطة منعه من ذلك حين اعتقلته وزجت به في هذه البناية الغامضة، وأسكتت صوته، وأغرقته في بحار الهذيان والضياع والتلاشي، على نحو مزق ذاته حتى لم يعد يعرف أهو الدكتور نمر علوان أم عادل الطيبي، أم فخري حسن، أم فارس الصقار؟ حتى أنه أنكر شكله عندما نظر إلى نفسه في إحدى مرايا المعتقل "غريب، هل هذا أنا؟ خيل إلي فيها أن لي شاربا كثا أسود، وأن شعر سالفي وشعر رأسي قد خالطه البياض .. تحسست ما فوق شفتي العليا لأتأكد من أن لا شارب لي، ولكنني لم أستطع معرفة ما إذا كان شعر رأسي الأسود قد أصابه الشيب دون أن أدري"[٥].

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٨.

[٢]) المصدر السابق، ص ٣٣-٣٤.

[٣]) المصدر السابق ، ص ٧٨.

[٤]) المصدر السابق ، ص ٧٩.

[٥]) المصدر السابق، ص ٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم يعرف الاسم الحقيقي للبطل، لكن بعض الإشارات توضح أنه الدكتور نمر علوان الـذي جهد أصحاب البناية في سبيل إفقاده الإحساس بالزمان والمكان، والأشياء من حوله، وقد تمـادى المحققون في اصطناع الأساليب التي أدت إلى تشظي شخصيته، وكان آخر مـا تعـرض إليـه البطل لإنهاء ما تبقى من ذاكرته ولإقناعه بأنه مشطور، أن أدخل غرفة عمليات وقد مـدد فيـها رجل على طاولة تشريح، وأوهم البطل أن هذا الرجل هو نمر علوان، وقيل لـه أن الدكتـور علي التواب والدكتورة لمياء يحاولان معرفة ما في ذهن الرجل الخاضع للعملية .. "لا تدهشـوا الآن إذ ترون أمامكم مرة أخرى نمر علوان، أو عادل الطيبي، أو علوان عادل، أو الطيبي نمـر" كلها أسماء لرجل واحد، بل إنها كلها في الواقع وفي نهاية المطاف، اسم واحد لا غير، لمسـمى مشطور ربما أكثر من شطرين، قد يلتئم يوما، أو لا يلتئم، في واحد هو هذا الذي رأيتموه ملقـى على منضدة التشريح .. الكاميرا، رجاء لكي توضح التطابق التام بين وجه الرجل الـذي علـى المنضدة ، ووجه ضيفنا الكبير"[1]. كما تصفه الدكتورة لمياء بأنه فاقد الذاكرة ومنشطر العقل.

تستمر لعبة جهاز الأمن حتى نهاية الرواية، حيث يتلاعب بذاكرة البطل ويغسـل دماغـه ليسيره بعد استلابه كما يشاء، وبعد أن يوهمه أنه نمر علوان يعود عبر عليـوي –أحـد رجـال المخابرات– ليؤكد له أنه صاحب كتاب "المجهول والمعلوم" وأنه مدعو إلـى لقـاء عـدد مـن المفكرين والسياسيين في بلد خليجي.

هكذا يتشيأ الإنسان عندما تمسه يد القمع، ويتحول إلى آلة خالية من الروح ومجـردة مـن كل قيمة.

وتكشف اللوحة الثانية من لوحات "السداسية" لإميل حبيبى و "أخيرا نور اللوز" عن صـورة أخرى من صور اغتراب المثقف بسبب الاحتلال، لقد كان الأستاذ "م" مدرسا للغـة الأنجليزيـة،

---

[1]) المصدر السابق ، ص ٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكان صديقا حميما للراوي قبل قيام دولة إسرائيل، أسسا معا جمعية سرية لمحاربة الإنجليز، لكنها لم تمارس نشاطا يذكر سوى الإفراط في التدخين، كما يذكر الراوي. ولكن علاقة الصديقين انقطعت مدة عشرين عاما "منذ أن قامت إسرائيل، انقطعت صلتي به انقطاعا تاما. وحتى المرحبا أخذ يتحاشاها حين نلتقي عرضا في الطريق، وكانت هذه القطيعة قد آلمتني في بدايتها حتى تعودت عليها"[١].

وكان سبب هذه القطيعة وظيفة الأستاذ "م" مع الحكومة الإسرائيلية، إذ أن من لوازمها، قطع كل صلة مع من يشتبه أنه يقاوم السلطات يقول الراوي: "حيث من مستلزمات ذلك أن تتكر كل صلة بصديقك وبقريبك إذا كان من المشاغبين على السلطة، ولو كان أخاك ابن أمك وأبيك"[٢].

وبعد حرب ١٩٦٧م يزور الأستاذ "م" بيت الراوي محاولا استرجاع ذكرى عزيزة على قلبه، ولكن دون جدوى لأن ذاكرته كانت قد ذبحت بفعل سني الوظيفة العشرين، وقد حاول تنشيطها بسرد ذكرياته مع طلعة اللبن قرب نابلس، تلك الطلعة التي يعرفها بمنعطفاتها، وما يحيط بها من جبال وعددها عشرة، كان لها أثر بالغ في ذكريات شبابه، لكنها مع ذلك عجزت عن تذكيره، بالمشهد الرئيس الذي يثير كوامن شعوره "وظللت طول الطريق إلى رام الله فالقدس فبيت لحم، وفي العودة، أهجس بهذا الأمر المدهش، واسترحم ذاكرتي أن تستعيد ما وقع لي من أمر، في شبابي، في هذه الطلعة، جعلني أقف مأخوذا أمامها، لا أريد مفارقتها أبدا. ولكن دون جدوى"[٣].

---

[١]) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ١٤.

[٢]) المصدر نفسه، ص ١٤.

[٣]) المصدر نفسه، ص ١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتمحور هذا المشهد حول تخيله لقصة حب بين شاب وفتاة، كانت تقوم مع زميلاتها برحلة مدرسية، وحين رآها فتبادلا غصنين من اللوز ، عربون حبهما و "تعاهدا على أن يحتفظا كل بفرعه، وأن يلتقيا في الربيع القادم، حين ينور اللوز، فيأتي بأهله ويخطبها من أهلها"[١].

يطلب الأستاذ "م" من الراوي أن يساعده في تذكر صديقه صاحب القصة، كي يعيد ربط ماضيه بحاضره، ولما لم يفعل ما أراده منه الأستاذ "م" خرج من بيته حزينا كاسف البال ويبين الراوي في تعليقه على هذه الزيارة أن بطل هذه القصة هو الأستاذ "م" نفسه، وأن بطلتها تسكن في القدس أو بيت لحم ولا تزال تحتفظ بغصن اللوز.

وهكذا يكون الاحتلال الأول سببا في تفريق الحبيبين، في حين يجمع الاحتلال الثاني بينهما، ولكن بعد ذبح ذاكرة الرجل التي أعادها الاحتلال الثاني مهوشة هذه المرة، فأية قسوة يعانيها الإنسان الفلسطيني وأية سخرية مرة تنطوي عليها هذه الظواهر المتناقضة، إن الظاهرة الإيجابية المتمثلة في اجتماع الحبيبين، قد جاءت بها ظاهرة سلبية هي الاحتلال التي تنطوي في حقيقة الأمر على ظاهرة سلبية أخرى وهي تعميق مأساة الحبيبين اللذين التقيا بعد عشرين عاما من الفراق دون أن يتذكر الحبيب حبيبته التي كانت تحتفظ بغصن اللوز[٢]. "لحظ غصن اللوز الجاف، فسألها ما هو، فأخبرته أن اللوز ينور في شباط، فانتقل يحدثها عن المشمش وعن الجمعة المشمشية"[٣].

تظهر الرواية "المثقف" بوصفه ضحية من ضحايا الاحتلال كبقية الشعب الفلسطيني من جهة، وتكشف هشاشة المثقف إذا تعامل مع الواقع بمنظار ذاتي من جهة أخرى، وواضح أنه إذا كان الاحتلال قد تمكن من إفقاد الأستاذ "م" ذاكرته، فإنه لم يفقده أبدا ضميره، وتعلقه بالوطن،

---

[١]) المصدر السابق ، ص ١٩.

[٢]) انظر: عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع، ص ٩١.

[٣]) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويظهر ذلك خلال علاقته الحميمة بطلعة اللبن وارتباطها في ذاكرته بصورة طلعة العبهرية بين حيفا والناصرة.

وفي رواية "الوقائع الغريبة.." تتبدى صورة أخرى للأستاذ –الذي نعته سعيد بالمغضوب عليه– وهو يمارس دوره التربوي بإخلاص شديد، وقد كان متحمسا للحضارة الإسلامية ومولعا بعلم الفلك متعصبا للفلكيين العرب القدماء على الفلكيين الأوروبيين، وكان يعدهم روادا في كثير من الموضوعات "كان المغضوب عليه يبقينا في الصف بعد الدوام، ويغلق النوافذ، ثم يحكي لنا متباهيا عن أبي الريحان محمد بن أحمد البيروني، الذي استنبط كروية الأرض، وأن جميع الأجسام تتجذب نحوها قبل نيوتن بثمانمئة عام، وخصوصا عن الحسن بن الحسن بن الهيثم الذي كان، وهنا يخفت صوت المغضوب عليه فيصبح هما ثوريا، أول عالم انتهج الأسلوب العلمي المادي الحديث بضرورة الاعتماد على الواقع الموجود والأخذ بالاستقراء والمقارنة"[١].

أفضى به هذا الإعجاب إلى المقارنة بين عقلية العرب اليوم، وعقليتهم قديما، حيث كان القدماء يقرنون الحلم بالعمل، في حين يقتصر عرب اليوم على الحلم وحده "... كان العرب حين يفكرون .. يعملون ثم يحلمون، لا كما يفعلون الآن يحلمون ثم يظلون يحلمون"[٢]. وفي هذا إبراز للدور الريادي للمدرس ونقد لاذع للواقع العربي اليوم، وقد ظهر ذلك الدور كذلك في حديث الأستاذ الذي التقاه سعيد مع جموع اللاجئين في جامع الجزار عندما بين لسعيد قدسية أرض فلسطين ردا على سؤاله كما ذكر سابقا.

وبخلاف هذه الصورة الإيجابية تبدو صورة المحامي عصام الباذنجاني التي اتسمت بالتناقض والتمزق. كان الباذنجاني يتظاهر بالوطنية، والحرص على إبراز تمسكه بقوميته

---

[١]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ٨١.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٨١-٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعدائه لإسرائيل، "كان قد حول بيته الكبير في شارع عباس إلى صومعة ينفث منها اللهب على دولة الأدون سفسارشك كلما زاره صحفي أجنبي .. وكان لا يعترف بهما – بالدولة وبصحفها– فيرفض أن يقابل من رجال الصحافة سوى الأجانب، فلا تظهر تصريحاته إلا في التايمزين تايمز لندن وتايمز نيويورك، وفي أمهات الصحف في بلاد العرب، من النيل إلى بردى"[1]. وإمعاناً في عدائه لإسرائيل رفض تعليم ابنه في الجامعة العبرية فأرسله إلى جامعة كامبردج ، بالرغم من ذلك يجد سعيد خبر زيارته السرية الليلية للمحامي، عندما قابل الرجل الكبير – أي رجل المخابرات– أمامه في اليوم التالي، وهنا تبرز هشاشة المثقف العربي وتمزقه وعدم قدرته على اتخاذ مواقف مبدئية واضحة، بل وانفصاله عن حركة الواقع المحيط له وتكوين مواقفه، انطلاقاً من مصلحته الذاتية، فحين أنكر المحامي زيارة سعيد له بوصفه رئيس اتحاد عمال فلسطين كان يلعب النرد مع أحد زعماء الاتحاد نفسه، بوصفه أحد أصدقائه، وفي الوقت الذي أظهر حرجه من هذه الزيارة بسبب علاقة سعيد بالسلطات، يتبين لاحقاً أنه يسير في الدرب ذاته.

وفي وسع الباحث أن يسلك سعيد أبي النحس المتشائل في زمرة المثقفين على الرغم من أن الكاتب لم يقدمه بوصفه أحد النماذج الثقافية، مع أنه حمّله حمولة ثقافية، ولعل ذلك بهدف إبراز البون الشاسع بين رقي الحضارة العربية القديمة، وبؤس الواقع الحضاري العربي في الوقت الحاضر وذلك بتكرار الإشارات إلى اللحظات المشرقة في المشهد الحضاري العربي، والاقتباس من المصادر التراثية. الأمر الذي سيتم تفصيله في غير هذا الموضع من البحث.

كان المتشائل مثقفاً ثقافة واسعة، "يتقن الإنجليزية، ويترجم عن الإيطالية شعراً، وهو قارئ لرواية "كانديد" لفولتير، ومطّلع على تصوف ابن عربي، وعلى فلسفة إخوان الصفا، يحفظ شعراً

---

[1]) المصدر السابق، ص ٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للمتنبي وتوفيق زياد، ومحمود درويش، وامرئ القيس، ويروي عن شكسبير والجاحظ، ويعرف ما جاء في ألف ليلة وليلة، ويستذكر منجزات العرب في علمي الفلك والرياضيات، وهو على معرفة بعلم الجيوبوتيكا"[١].

هكذا كان المتشائل على دراية عميقة بفكر الغرب وبفلسفتهم، وبأدب العرب والغرب. وإذا كانت هذه المعرفة العريضة لم تغير سلوك البطل السلبي، لأن الكاتب قدمه بوصفه حالة إنسانية اجتماعية، تجسدت في شخص لم يكن صانعا للحدث، بل حاملا له[٢].

مما سبق يتضح أن صورة المثقف في الرواية الفلسطينية، قد تراوحت بين الإيجابية والسلبية، وتمثلت هذه الإيجابية في صورة شخصية الأستاذ عند كل من غسان كنفاني وإميل حبيبي، في حين ظهرت السلبية في نماذج المثقفين القلقين والتائهين عند جبرا إبراهيم جبرا، وإبراهيم نصر الله. ويمكن القول أن السمة الغالبة على المثقف كما عكستها الرواية الفلسطينية هي سمة الاغتراب الناجمة عن قمع السلطة السياسية من جهة، والأثر الطاغي للثقافة الغربية من جهة أخرى.

---

[١]) إيمان القاضي، البطل في الرواية الفلسطينية، رسالة دكتوراه، ص ١٩٢.

[٢]) انظر: فيصل دراج، من الانتظار إلى اليقظة في أدب إميل حبيبي، شؤون فلسطينية، ص ١١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الثاني

التشكيل الفني

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

الأحداث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم تستطع الرواية الفلسطينية في أكثر أشكالها تجريبية الفكاك من تمثيل الواقع، ومعنى هذا أنه احتفظ بحضور قوي في توجيه قيمها المعنوية وحركتها الفنية، فظل الشكل الروائي على مقربة من الواقع ولم يتحول إلى نصوص لغوية كمعظم الأعمال التجريبية التي تحمل "تجربة متفردة تتضمن احتمالات كثيرة لم تكن نفكر فيها"[١]. ولا يعني هذا أن الرواية الفلسطينية وقفت معزولة عن حركة التجريب الحديثة، بل إنها صاغت لنفسها أشكالاً تجريبية تتواءم وخصوصية التجربة الفلسطينية المتمثلة في حياة المنفى، وفقدان الوطن من جهة، وحركة النضال المستمر لتغيير الواقع من جهة أخرى.

فكان لا بد لهذا الواقع الجديد من أشكال تعبيرية جديدة، وجماليات جديدة، لعل أبرزها جماليات التحريض التي تبدت في روايات غسان كنفاني الذي كان يكتب "من وجهة نظر الثورة، من وجهة نظر التغيير الاجتماعي التي تلغي مجانية الأدب وعفويته السائبة، لهذا مارس غسان كتابة مجددة، وبحث عن أشكال تعبير مختلفة"[٢].

فكانت كل رواية أضافها غسان كنفاني سواءً اكتملت أو لم تكتمل، مغامرة متفردة ومتجددة في شكلها ومضمونها المتجادلين، ولم يكن غسان يكرر الشكل نفسه بالرغم من التشابه التقني بين بعض رواياته، حيث كان يأتي في كل رواية بعناصر جديدة تميزها عن غيرها، فلم يكن هناك شكل موحد أو تقنية معينة تجمع بين أعماله الروائية، لأنه دائم التطوير لأشكاله الفنية، إذ إنه لا يكرر الشكل، إلا ليطوره، ولا يطوره إلا ليقفز إلى شكل آخر جديد، أو يتجاوز سابقه أو يرتد عنه، من هنا لم تتوقف محاولات غسان في التجريب للوصول إلى أشكال تخدم مضامينه دون أن يستقر على شكل محدد[٣].

---

[١]) نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، ص ٩٦.

[٢]) فيصل دراج، الوعي الفلسطيني في الرواية الفلسطينية، ص ٢٧٠.

[٣]) انظر: فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٧١-٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تنهض رواية "رجال في الشمس" على حادثة روائية، تمثل نقطة التشويق الرئيسة فيها، وهي حادثة تهريب أبا الخيزران لأبطال الرواية الثلاثة من العراق إلى الكويت في خزان ملتهب، ومراقبة إمكان وصولهم سالمين إلى هدفهم وسط هذه الظروف القاسية.

تتكون الرواية من سبعة فصول قصيرة، يقص الفصول الثلاثة الأولى منها أبو قيس وأسعد ومروان على التوالي دوافعهم إلى الرحيل ومعاناتهم الشخصية، والعائلية، والوطنية. وفي الفصل الرابع "الصفقة" يتفق الثلاثة مع أبي الخيزران على تهريبهم في الصهريج. نتعرف في الفصل الخامس "الطريق" على شخصية أبي الخيزران ذلك الفلسطيني الذي كان يعمل سائقاً عند أحد رجال الأعمال الكويتيين، وندرك أن هدفه في الحياة هو جمع المال ليعيش مرتاحاً بعد أن فقد ذكورته في حرب فلسطين . وفي الفصل السادس "الشمس والظل" تظهر معاناة الرجال في داخل الخزان، تلك المعاناة التي أوصلتهم إلى الفصل الأخير "القبر" حيث ألقى أبو الخيزران جثثهم في مكان تجميع القمامة، وصرخ صرخته الشهيرة التي رددتها وراءه الصحراء "لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟"[١].

لم يورد الكاتب هذه الأحداث لذاتها، بل كانت رمزاً لرحلة نفسية مضنية عاشها أبطال الرواية، وإن كان ذلك لا يغض من قيمتها الشكلية على أية حال، ولقد اتكأت الرواية على معطيات الرواية السيكولوجية، وتيار الوعي، وأسلوب التداعي، والاسترجاع، وهي بلا ريب من أساليب السرد الحديثة التي جعلت الرواية تقدم أحداثاً وأفكاراً مركبة زمانياً ومكانياً، حيث اختفى التسلسل الزمني للأحداث والتركيب المنطقي للعقدة، بل ركز الكاتب على أسلوب التزامن،

[١]) غسان كنفاني، رجال في الشمس، ص ٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليجعل الشخصيات تتحدث في زمن واحد، ويجعل الأمكنة والأزمنة تتقاطع وتتوازى وتتواقت. وهنا تختفي الحبكة التقليدية على الرغم من التشويق المنبثق من الحدث الرئيس للرواية[١].

لقد نجح غسان كنفاني في إثارة اللهفة لمعرفة مصير الرجال القابعين في الصهريج المشتعل، ووضعنا في حالة ضيق شديد من مماطلة رجال الجمارك والحدود لأبي الخيزران وإمهاله وهم يتندرون عليه معرضين بعجزه الجنسي، على نحو أثار شفقتنا على هؤلاء الرجال من لهيب ذلك الخزان، وتتكشف النهاية عن موت مغيظ للرجال وهم في حالة استسلام شديد ، بعد أن احتبست نفوسنا شوقاً لمعرفة مصيرهم، ثم تختتم الرواية بفاجعة إلقاء أبي الخيزران جثث رفاقه فوق كومة قمامة، بعد أن جردهم من نقودهم، وانعطف على جثة مروان وأخذ ساعته.

يجمع النقاد والباحثون فيما أعلم على أن رواية "ما تبقى لكم" هي أكثر أعمال غسان كنفاني الروائية أهمية، وأشدها استخداماً لتقنيات الرواية الحديثة، ولعل الذي وفر لها هذه القيمة هو صيغتها التي تنهض "على التداخل والتقاطع ما بين موضوع الرواية، وشكلها الفني، أي ما بين مادتها الحكائية، ومبنى هذه المادة، ثم على تعدد مستوياتها السردية التي تنتقل من الوصف إلى الحياة الداخلية للشخصيات، إلى أنسنة الجمادات، الساعة على نحو خاص التي كانت تعبر عن الوضع النفسي المأزوم لبطلي الرواية مريم وحامد. ومن بعد ذلك على تنوع ضمائر خطابها ما بين السارد، والمتكلم، والمخاطب، وعلى توازي هذه الضمائر حيناً وتقاطعها حيناً آخر"[٢].

يتابع غسان كنفاني في هذه الرواية الاتكاء على الرواية السيكولوجية وتقنية تيار الوعي، حتى تبدو الرواية مونولوجاً واحداً، ينتظمها من أولها إلى آخرها، على الرغم من تعدد

---

[١]) انظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ص ٣٣٧.

[٢] ع نضال الصالح، الأرض في الرواية الفلسطينية، ص ١٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشخصيات التي تتناوب بلا فواصل في بث تداعياتها في أرجائه، وهي شخصيات حامد – مريم – زكريا – الساعة – الصحراء وقد بلغ عدد هذه التداعيات خمس وخمسين تداعية موزعة على النحو التالي: تسع عشرة حامد، وتسع عشرة مريم، وخمس عشرة الصحراء، وتداعيتان للصحراء[١]. وقد تقاطعت الأصوات وتمايزت وتمازجت، حتى لجأ الكاتب إلى تغيير أشكال الحروف وألوانها للتمييز بين الأصوات.

هكذا فارقت الرواية البناء التقليدي للحبكة؛ وبدا الحدث الرئيس، هو محاولة حامد عبور الصحراء من قطاع غزة إلى الظاهرية في الضفة الغربية من الأردن، ويشكل هذا الحدث محور العقدة في الرواية حيث تقف الصحراء بجسدها الهائل وحرّها اللافح أمام حامد وتحول دون تحقيق غرضه، وهو الوصول إلى أمه.

ويفلح الكاتب في إثارة عواطفنا تجاه حامد بسبب الأزمة النفسية التي تطحنه، نتيجة خيانة أخته، وتسليم نفسها إلى زكريا وشعوره المستمر بالعجز عن تغيير ظروفه المعقدة التي وضع فيها، بسبب تيهه، ولقائه المفاجئ بجندي صهيوني حال القدر والظلام بينه وبين قتل حامد، وقد عملت المفاجأة لصالحه، حيث تمكن من التغلب على الجندي وانتزاع سكينه، وهنا يرتفع التوتر إلى أقصى مداه، فنحبس أنفاساً ترقباً لما ستتجلي عنه هذه المواجهة وتكشف تداعيات حامد عن انتصاره على خصمه، حين أوحت بارتفاع نصل السكين، عند أول ضوء للشمس في تواقت مع قتل مريم لزكريا في المطبخ ثأراً لكرامتها المهدورة.

وعلى هذا النحو تغلب حركة الأفكار على أحداث الرواية، حيث تبدو الأحداث ذرائع لهذه الأفكار لتأكيد قول حاضر في المقالة السياسية. وتستند الرواية إلى تقنية "الصخب والعنف" لفوكنر وتستفيد من "دائرة الطباشير القوقازية" لبريخت، لتصل في النهاية إلى المواجهة مع

---

[١] انظر: طلال حرب، قراءة جديدة لرواية ما تبقى لكم- فسحة الاختيار دراسة بنيوية، الآداب، عدد ٧-٨، ١٩٨٠، ص٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العدو، وتكشف مغامرة حامد عن اختبار يقرب الرواية من الحكاية السحرية، أو رواية المغـــامرة التي يصل فيها البطل إلى أميرته بعد اجتياز كل الأخطار التي تواجهه، حيث تبدأ الحكاية بوضـع مشوب بالحرمان، يجهد بطل طيب وشجاع، ومحروم للتخلص منه، ويقوم بامتحـــان ذاتـــه فـــي لحظة شاقة واختبار قدراته في ساعة ضيق، وهنا ترمي له الحكاية بخاتم سحري ليحقق الفـــوز في النهاية[١].

ويحمل المنطق الداخلي لرواية "ما تبقى لكم" في ثنايـــاه تـــأثراً كبـــيراً، بنســـق الحكايـــة السحرية، فالحرمان شاخص في فقد الوطن، وحياة المخيم المهينة، والبطل الطيب قائم، دفعه إلـــى اختبار نفسه وضعه البائس، وكرامته المجروحة، والشرير متمثل في الجندي الصهيوني وزكريـــا النتن. أما النهاية السعيدة فتتمثل في القانون الحتمي القاضي بانتصار العدل، بسبب نزوع الـــروح لهزيمة الشر[٢].

شعر غسان كنفاني بحس عميق أن القارئ العربي ليس مؤهلاً بعد للتفاعل مع التطـــورات الشكلية الحديثة، وبعبارة أدق، إن ظروفه النفسية والثقافية، وذوقه الجمـــــالي لا تتـــواءم وهـــذه التقنيات بعد، فتراجع عن هذا الإنجاز الشكلي في رواية "ما تبقى لكم" معللاً ذلك بقوله: "يـــهمني قبل تحقيق إنجازات في الشكل، الوصول إلى القارئ العربي ففي المرحلة التالية إذا اســتطعت أن أقول الأشياء العميقة ببساطة، فأكون في الواقع راضياً عن تطوري، لأننـــي أعتقـــد أنـــه ليـــس بالضرورة أن تكون الأشياء العميقة المعقدة، وليس بالضرورة أن تكون الأشياء البسيطة ســـاذجة، والإنجاز الفني الحقيقي هو أن يستطيع الإنسان أن يقول الشيء العميق ببساطة"[٣]. وليس معنـــى ذلك أن غسان كنفاني قد عاد للكتابة حسب العقدة التقليدية وتخلى عن محاولات التجريـــب، فقـــد

---

[١]) انظر: فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ص ٩٩.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص ٩٩.

[٣]) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص ٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نحا في رواياته التالية منحى آخر، حين تخفف من الاعتماد على تيار الوعي، وكثافة التداعيات، وبالرغم من ذلك ظل المنطق الذهني يتحكم في كثير من الأحيان، في حركة الأحداث وتوجيهها في الرواية. ولعل أوضح مثل على ذلك رواية "عائد إلى حيفا" التي تداخلت فيها مستويات ثلاثة، المستوى الملودرامي الذي يحكي مأساة عائلة فقدت ابنها في مهده وهو في الشهر الخامس من عمره عام ١٩٤٨م، ليجده والداه العائدان في البيت نفسه بمحض الصدفة عام ١٩٦٧م. وما يلبث هذا المستوى أن يُخلي مكانه للمستوى التاريخي، حيث يتبين من خلاله أن مأساة هذه العائلة هي مأساة شعب بكامله، ولما كان التاريخ لا يعترف بالميلودراما، فإنه يحاصر القصة في المستوى الثالث وهو المستوى الذهني التجريدي الذي يحيل القصة إلى مناظرة ذهنية، ومعرضاً لجدل فكري بين وعيين متناقضين، الوعي الصهيوني ممثلاً في دوف –خلدون سابقاً، والوعي الفلسطيني ممثلاً في سعيد.س.

وتسير أحداث الرواية وفق بناء عضوي مترابط على النسق الأرسطي المشروح في كتاب الشعر لأرسطو. إذ تبدأ الرواية بموقف البحث عن خلدون وعندما يتم العثور عليه، يدور جدل بينه وبين والده سعيد.س حول حقائق مجردة تتعلق بالوطن، وعلاقة الإنسان به على نحو يحيل القصة إلى بناء عقلي صارم، يتمخض عن انقلاب في الحدث الروائي، والعلاقات الإنسانية على السواء حين ينكر خلدون أبوه سعيد.س لأن الأبوة في الرواية لا تكمن في اللحم والدم، ولكن بالعلاقات التربوية والإنسانية التي تربط البشر، فتكرس انتماءهم الحق إلى بعضهم بعضاً، وبهذا تسلمنا الأحداث إلى نهاية متوافقة مع هذا الانقلاب الفكري، بعد أن كان الأمل قد راود سعيد.س وصفية ساعة التقائهما بابنهما.

ويذّكر هذا الكشف غير المتوقع، بالتغير الضروري في المسرحية الإغريقية، الأمر الذي يزيد من حرارة التشويق، والإثارة في نهايتها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويدرك غسان كنفاني إسرافه في ذهنية الرواية، فيأتي بحكاية فرعية يقحمها على حبكتها، وهي حكاية زيارة فارس اللبدة لبيته في يافا وأخذه صورة شقيقه بدر من البيت، الذي كان يسكنه أحد الباقين في يافا، ولكنه ما لبث أن أدرك أن الصورة ليست من حقه، بل من حق من صمد في الأرض وليس من تركها، لا سيما أن بدراً كان أول من حمل السلاح في حيفا.

وتبدو هذه الحكاية برهاناً عملياً يعزز الآراء التي تضمنتها المناقشة، بين سعيد.س وخلدون. ويمكن حذفها من الرواية دون أن يدركها أي تغيير.

وعنصر التشويق بارز في الرواية، سواء في انتظارنا لكيفية استقبال ساكني منزل سعيد.س من الإسرائيليين للزائرين الجدد، أو لكيفية استقبال دوف لوالديه الحقيقيين، عندما أخبرتهما مريام بقصتها مع هذا الطفل الذي أصبح شاباً وضابطاً في الجيش الإسرائيلي.

وهكذا تستفيد الرواية من تقنية المسرح الكلاسيكي من جهة، وعنصر التجريد الذهني الذي هو سمة بارزة من سمات الرواية التجريبية من جهة أخرى.

ويشير الدكتور إبراهيم خليل إلى الأثر الدرامي في الرواية بقوله: "هناك أمر آخر يتجلى في هذه الرواية وهو هذا الحس الدرامي، المتدفق الذي ينتظم الأحداث، ويسكبها في وحدة عضوية كاملة، والدرامية تكتسب حدتها وقوتها من التوتر الشديد الذي يضفيه الكاتب على الأبطال أثناء تقابلهم، أو أثناء مرور سيارة "سعيد" في شوارع حيفا، أو حين يقابل اليهودية مريلم التي احتلت مسكنه في الحليصة بحيفا"[1].

---

[1]) إبراهيم خليل، في القصة والرواية الفلسطينية، ص ١٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتألف رواية أم سعد من تسع لوحات قصصية، تقوم أم سعد بدور البطولة فيـــها، وتتمـــو الأحداث وتتطور بتتابع هذه اللوحات، لتقدم في النهاية عالماً متكاملاً لا يتصل بفرد أو بجماعـــة، ولكنه يمثل أحداثاً تخص شعباً بكامله، يعيش واقعاً تاريخياً معيناً[١].

تنتمي رواية أم سعد إلى رواية الشخصية، فحبكتها ممتدة، وأحداثها مفككة ليست عضويـة، تتكون من مشاهد متغيرة تلقي ضوءاً ساطعاً على حياة أم سعد وأسرتها من جهة، وحياة الشـــعب الفلسطيني ونضاله من جهة أخرى، وهي محاولة جريئة من قبل الكاتب في ارتياد شكل تجريبـــي جديد قوامه البناء الملحمي للأحداث، فرضته طبيعة الموضوع وطريقة المعالجة.

وبالرغم من أن كل لوحة من لوحات الرواية تشكل وحدة منفردة، إلا أنها تنتظم في معنـــى كلي واحد، وهذا ما يجعلها تتسع لعدد لا حصر له من اللوحات الإضافية ما دامت جميعها تتعلـق بهذا المعنى[٢].

والروايـــة ذات شكل تسجيلي تتراكـــم فيها الأحداث حول شخصيـــة محورية، محددة هي أم سعد ولا تشكل نهايتها نهاية للأحداث، أو لحظة تنوير محددة، لأن الحبكة ليست كاملـــة فـــي ذاتها، بل يرتبط كمالها بالشخصية التي تقدم كاملة منذ البداية، من هنا لا تشكل نهايـــة الروايـــة اللمسة الأخيرة للحدث، بل تمثل شعور الكاتب باكتمال المعنى الذي يريد التعبير عنه.

هكذا كانت نهاية رواية أم سعد رمزاً لانطلاق الثورة الفلسطينية، وتجاوز الشعب شـــعور الذل والهزيمة، الذي رزح تحته أكثر من عشرين عاماً. كما اصطبغت حبكة الروايـــة بصبغـــة

---

[١] انظر: رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص ١٣٢.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص ١٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعليمية، إذ قدمت كل لوحة فيها درساً معيناً في العمل الثـوري، وتحـدي الظـروف الصعبـة، وركزت على عنصر التغيير الإيجابي، الذي جسده حمل البندقية على طريق التحرير[١].

تسير رواية "العاشق" في ذات البناء الملحمي، حيث تقص سيرة شـخص مناضل ضـد الإنجليز قبل عام ١٩٤٨، وتبدأ الرواية بداية درامية مشوقة تثير الفضـول لمعرفـة شـخصية العاشق، "في البدء لم يعرف أحد في الغبسية كيف جاء قاسم إليها وسكن فيها..." [٢].

وما يزيد هذا التشويق، هو مشي العاشق على النار حافي القدمين، كما روى الشيخ سـلمان على نحو يدعو إلى التساؤل عن طبيعة هذه الشخصية، ويقربها من شخصيات السـيرة الشـعبية في قوتها وغرابة سلوكها، وما تثيره من أثر في نفوس الناس بسبب قدرتهم على عـدم تفسـير أحوالها، وسبب تميزها. وهذا واضح من الأثر الذي تركه قاسم –وهو أحد أسماء العاشق– عنـد اعتقاله ... "وفي اللحظة التي أغلق فيها الباب الحديدي في سجن عكا على قاسم، أو عبد الكريـم، أو العاشق، أو السجين رقم ٣٦٢ انفتحت المصاريع عنه في كل القرى التـي كـانت تتواصـل كالشريط البائس الخجول من صفد إلى عكا، صار فجأة موجوداً لحماً ودماً حين غاب، وحين لـم يكن يوجد منه في الحقيقة إلا أسماء لا رابطة فيما بينها مثل مزق راية مهترئة جرجـرت مـن ميدان هزيم إلى ميدان هزيم آخر"[٣].

تنقسم الرواية إلى سبعة مشاهد، تتناوب الشخصيات مع الراوي على قصّها، الشيخ سلمان، العاشق، الكابتن بلاك ، وتعتمد الاسترجاع في تطوير الحدث، حيث تتداخـل فيـها الأصـوات وتتوازى أحياناً، وتقترب حبكة الرواية من تقنية المونتاج السينمائي، وأكثر ما تكون وضوحاً فـي المشهد الرابع، الذي يسترجع فيه الكابتن بلاك حادثة هروب العاشق منه، فلا يرسم هذا المشـهد

---

[١]) انظر: إبراهيم السعافين، تحولات السرد، ص ٢٦٤.

[٢]) غسان كنفاني، العاشق، ص٣.

[٣]) المصدر نفسه، ص ١٩–٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على نحو وصفي خارجي بصوت الكابتن، بل يرسم من خلال التدفق الداخلي للشخصيتين اللتين تمثلان الموقف العاشق والكابتن بلاك، وهناك يأخذ التقطيع والوصل المتوتر بين الأصوات واللقطات المختلفة، دوراً بارزاً في تشكيل المشهد حتى يصل إلى أقصى درجات التوتر عند هروب العاشق، وهكذا يتنامى الحدث ويتطور من طرفين يتناوبان تقديم لقطات متوازية ومتنامية، تؤدي كل لقطة منها إلى إضافة تفصيلات إلى اللقطة السابقة التي انبثقت من الصوت الآخر.

تنحو رواية "الأعمى والأطرش" منحىً ذهنياً واضحاً، وتقوم على توازي صوتي الأعمى والأطرش، ثم التقائهما وتناوب الشخصيتان قص مشاهد الرواية الستة عشر، يتخللها بعض الحوار بين الأعمى والأطرش أحياناً، أو بين الأعمى وحمدان عامل الفرن أحياناً أخرى، أو بين الأطرش ومصطفى زميله في الوظيفة في وكالة الغوث كذلك، وهي قليلة إذا ما قيست بحجم السرد في الرواية.

والحدث الخارجي قليل الأهمية يتسم باليسر، ولعل الحدث الرئيس الذي كان له الأثر الأكبر في توجيه حركة الوعي في الرواية وسلوك الشخصيات، هو اكتشاف حقيقة الولي عبد العاطي بوصفه ثمرة فطر، الأمر الذي سبب صدمة للشخصيتين الرئيستين، وكان نقطة تحول جذرية في وعيهما، فجاءت الرواية رواية أفكار، تتخذ من تيار الوعي والتداعيات أساساً للحركة النفسية التي كان لها الدور الأول في صوغ حبكة الرواية، حتى انتزعت الشخصيات من تواضعها وجعلتها تنطق بصوت الكاتب وفكره، وهي من هذه الناحية شبيهة بروايتي "رجال في الشمس" و "ما تبقى لكم" إلى حد كبير، ولكنه هنا لم يلجأ إلى تغيير سمك الحروف وألوانها للدلالة على الانتقال بين صوت وآخر، ولكنه اكتفى بالنقط في ذلك[1].

---

[1]) انظر: فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أثارت قضية الشكل الفني في أعمال إميل حبيبى الروائيـــة، جـــدلاً واســـعاً بيـــن النقـــاد والدارسين، ولا سيما رواية "سداسية الأيام الستة"، إذ انقسم النقاد في شأنها إلى فريقيـــن: فريـــق رأى أنها مجموعة من القصص القصيرة، بحجة انفصال موضوع كل لوحة عـــن موضوعـــات اللوحات الأخرى، واختلاف الشخصيات فيها.

وفريق عدها شكلاً جديداً للرواية، مستنداً إلى إيقاع روائي مشترك ينتظم لوحاتها الســـت، يتمثل في إبراز أثر حرب حزيران ١٩٦٧م على الجماهير الفلسطينية داخل الأرض المحتلة عـلم ١٩٤٨م، حيث وحدت الهزيمة بينهم وبين إخوانهم الذين احتلت أرضهم عـــام ١٩٦٧م، فكـــانت العلاقة المحورية فيها، هي علاقة الإنسان الفلسطيني بالاحتلال، وتتبدى هذه العلاقة في الفـترتين وعلى مستويات مختلفة، من منظور قوامه جدلية تسم الرواية بميسمها، فكل ظاهرة فيها تخلـــق نظيرها، إذ ينطوي السلبي مهما كان على الإيجابي، والعجز يحمل فـــي طياتـــه بـــذور الفعـــل "وينطوي هذا المنظور على تعليمية تتولد من داخل العلاقات، ولا تأتي مـــن خارجـــها، وهـــي علاقات تتشكل عبر لوحاتها الستة التي يجمعها منظور واحد يجد تجلياته -من زوايـــا مختلفـــة- على امتداد الرواية"[1].

ولعل وحدة الأثر ووحدة المنظور، ووحدة الإيقاع، ووحدة الرؤية، بالإضافة إلـــى وحـــدة المكان المتمثل بالأرض الفلسطينية، توفر لهذا العمل الفني مقومات الرواية ويبتعد به عـــن فـــن القصة القصيرة التي تتسم بالفردية والتركيز العاطفي، والمحدودية في المكان والزمان.

إذا كانت الحبكـــة في أبسط تعريفاتها هـــي طريقة الكاتب في صوغ أحداثه، فإن طريقـــة إميل حبيبى تتميز بالمزج بين التراث، وتقنيات الرواية الحديثة، الأمر الذي جعله يقـــدم أشـــكالاً

---

[1]) عبد الرحمن بسيسو، استلهام اليتبوع، ص ٢٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

روائية جديدة قادرة على استيعاب الواقع، والتفاعل معه وتصوير التجربة الفلسطينية، والتعبير عن شكل جديد يتحدى قواعد الشكل التقليدي للرواية.

تمثل السداسية بداية هذا الاتجاه باتكائها على التراث في صياغة حبكتها، ووسائلها الفنية، إذ يقوم توظيف الحكاية الشعبية بالدور الأساسي في تقنية لوحاتها، على نحو انعكس على نسيجها، وشكلها، وسردها، ولغتها التي اتسمت بصيغة شعبية مميزة للوحاتها جميعاً، كما وظف إلى جانب الحكاية الشعبية أشكالاً أخرى من التراث، كالأمثال والأسطورة مما نتج عنه تعليمية داخلية، انبثقت من خلال علاقات اللوحة الواحدة، وعلاقة اللوحة بغيرها من اللوحات، وأوضح مثل على ذلك ما جاء في اللوحة الخامسة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة"، إذ تمتزج الحكاية الشعبية الموظفة رمزياً بالواقع الذي أفرزه الاحتلال.

يورد إميل حبيبى حكاية جبينة الشعبية مناسبة عودة إحدى النساء الفلسطينيات لزيارة أمها المقعدة عبر الجسر بإذن من سلطات الاحتلال لمدة أسبوعين بعد غياب دام أكثر من عشرين عاماً، وملخص الحكاية أن جبينة كانت قد اختفت من قريتها، وابتعدت عن أمها مسيرة سبع سنين، وسبع بحور استقر بها الحال راعية للأوز في قصر أحد الأمراء، ولما سمع الأمير نواحها وهي تغني:

"يا طيور طايرة

في الجبال العالية

قولي لأمي وبويا

جبينة الغالية

ترعى وز

وتمشي غز

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الجبال العالية ...

وتبكي ...."[١]

تزوجها وعاد بها إلى قريتها التي انبجس ماء عينها عندما وطأت قدماها أرض القرية، وما لبث أن عاد البصر إلى الأم الحزينة عندما شمت ريح ابنتها في الخرزة الزرقاء التي أحضرتها معها.

وتتوازى هذه الحكاية مع حادثة عودة المرأة الفلسطينية -جبينة المعاصرة- لكنها لا تتطابق معها تماماً، لأن الكاتب أدرك أن التطابق يفقد الحكاية كثيراً من دلالاتها، فالتقت الحكايتان في جزئيات، وافترقت في جزئيات أخرى.

التقت الحكايتان في صورة الأم العمياء الكسيح التي ما لبثت أن شفيت عندما رأت ابنتها، وفي أن العائدة هي الابنة، لكنهما افترقتا بكون الأم هي التي احتفظت بالخرزة الزرقاء في الحكاية المعاصرة، على عكس الحكاية الشعبية التي جعلت الخرزة مع الابنة.

ومن ثم فإن الكاتب قد أجل مرور الابنة على عين الماء إيحاءً بأنها لم تتفجر في الواقعة المعاصرة، ولهذه الاختلافات دلالات عميقة، إذ يستثير عدم عودة الماء إلى النبع في اللوحة إلى أن هذه العودة غير ممكنة، ما دام الوطن مكبلاً بأصفاد الاحتلال، الأمر الذي حدا بالراوي إلى تأجيل الوقوف على عين الماء.

أما احتفاظ الأم بالخرزة الزرقاء في ثياب الطفلة في صندوقها الخاص، فلعله علامة على أن أسباب الحياة والبقاء يجب أن تكون في الوطن وليس خارجه.

---

[١]) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هكذا استطاع إميل حبيبى أن يفجر الطاقات الكامنة في حكاية جبينة وأن يشحنها بطاقات غنية بالمعنى والرمز، وأن يولد دلالات تعليمية من خلال التوازن بين أحداث الحكاية واللوحة والواقع[١].

وتظهر شخصية الراوي بوصفها عامل توحيد وربط بين لوحات السداسية، والراوي هنا لا يمثل الأنا، بل يمثل الآخر، فليس هو بطل الرواية أو اللوحة حيث كان يعلق على الأحداث من خارجها، ويتدخل في سياق الرواية، رابطاً بين العلاقات ومذكراً بما فات مخافة نسيانه، مولداً تعليمية داخلية منبثقة من داخل العلاقات وليس من خارجها.

وكان تدخل الراوي يأخذ طابعين: طابع الإلتفاتة، وطابع الخاتمة، الذي كان يأخذ شكل تعليق أو تساؤل، أما طابع الإلتفاتة فكان يأتي على نحو خاطف في سياق الأحداث، كأن يقول مثلاً: "وهذا ما أردته بالضبط حين ذكّرت الأستاذ "م" بالعروبة"[٢].

ولم يكتف إميل حبيبى باستلهام التراث، بشقيه الرسمي والشعبي في رواياته، بل نوع في تقنيات لوحاته، مستفيداً من الأساليب الفنية المختلفة، فيعتمد في اللوحة الثانية "وأخيراً نور اللوز" الحوار أساساً لإعادة صياغة حدث ما ضوي. وتتخذ اللوحة الثالثة "أم الروبابكيا" شكل الريبورتاج، الممتزج بمعطيات الحكاية الشعبية في نهايتها، كما تمتزج اللوحة الرابعة "العودة" بين أسلوب الريبورتاج واللقطة السينمائية، إذ تقدم في خمس لقطات سريعة، تشكل كل منها ومضة في رحلة العودة.

وفي اللوحة الأخيرة "الحب في قلبي" يزاوج الكاتب بين أسلوب الريبورتاج في شقها الأول، والرسائل في شقها الثاني.

---

[١]) انظر: استلهام الينبوع، عبد الرحمن بسيسو، ص٢٥١.

[٢]) إميل حبيبى، سداسية الأيام الستة، ص ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما يستفيد من تقنية الرواية الحديثة ، باستخدام أسلوب التداعي والاسترجاع بتوسيع دائرة الزمن "زمن الذاكرة" وللكشف عن أعماق شخصياته، كما جاء في لوحة "وأخيرا نور اللوز".

يتحدد التراث في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" ليتخلل نسيجها كلها، ابتداء من حبكتها وانتهاء بخصائصها اللغوية، حيث يقدم إميل حبيبي رواية تجريبية مفارقة للشكل التقليدي للرواية.

ينفتح الحدث الروائي على اختفاء سعيد المتشائل وينغلق عليه، وبين البداية والنهاية يأتي تعليل هذا الاختفاء، عن طريق عرض أحداث حياة البطل في إسرائيل منذ عام ١٩٤٨م إلى بداية السبعينات، كما تشير بعض وقائع الرواية، وبذلك تكون الرواية ذات بناء دائري إذ تنتهي عند النقطة التي بدأت منها.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة كتب، الكتاب الأول "يعاد"، الكتاب الثاني "باقية"، الكتاب الثالث "يعاد الثانية". وينقسم كل كتاب إلى مجموعة من الفصول، معنونة بعنوانات خاصة، يشير كل منها إلى ملمح من ملامح الحالة التي يمر بها البطل مثل "كيف شارك سعيد في حرب الاستقلال لأول مرة" "كيف أصبح سعيد زعيم عمال في اتحاد عمال فلسطين "[1] حيث يقص واقعة انتخابه لرئاسة هذا الاتحاد. ولا يبدو التسلسل إلا في ترتيب هذه الكتب الثلاثة، حيث يعالج كل كتاب حياة سعيد في فترة زمنية محددة.

فالكتاب الأول يتعلق بحياة البطل من عام ١٩٤٨م إلى ١٩٥١م، ويشرح الكتاب الثاني حياته من ١٩٥١م إلى ١٩٦٧م، ويواصل الكتاب الثالث المهمة نفسها بضع سنوات بعد عام ١٩٦٧، ولكن الحدث في هذه الكتب لا يسير سيرا متسلسلا، بل ينوس بين الاسترجاع والاستباق حسب ما يقتضي الموضوع الذي يعالجه سعيد ، والقضية التي يبغي تصويرها من خلال هذه

---

[1]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ٦٧-٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعالجة. ولا ريب في أن هذه الاسترجاعات تضيء جوانب كثيرة من حياة سعيد قبل عام ١٩٤٨م، وتبين صفاته الوراثية مثل: طفولته، قصته مع يعاد الأولى، وتقدم معلومات حول أسرته، وحادثة موت والده نتيجة إطلاق النار عليه، ورد فعل أمه على أثر موت أخيه في ميناء حيفا.

أما الاستباقات فتوسع من دائرة الحدث، وتكشف أعماق الشخصية وأنماط تفكيرها، وعلاقتها بما حولها، مثل الاستباقات التي تتصل بحرب ١٩٦٧م، إذ يتم استدعاؤها عندما سكن سعيد بيت أحد العرب بعد حرب ١٩٤٨م، حيث يصف البيوت وفناجين القهوة التي ظلت تنتظر أصحابها مدة عشرين عاما، ويبدأ الكتاب الأول باستباق يخبر عن اختفاء سعيد ، ثم ينتقل إلى صيف عام ١٩٤٨م، حين يحاول دخول إسرائيل، ومن ثم يخبر عن انتخابه زعيما لاتحاد عمال فلسطين ، حين سكن بيت أحد العرب في وادي النسناس في حيفا، ذلك البيت الذي تزوره فيها حبيبته يعاد وتحتج على ما صنعه بأبيها وأخيها، بوصفه رأس الخيش الذي وشى بهما، لكنه ينفي ذلك لأنه لم يكن رأس الخيش كما تتوهم.

تبقى يعاد عنده إلى الفجر حتى تعلم بوجودها السلطات، فترسل الجنود ليسحبوها إلى الخارج، فتذهب وهي تصرخ. وهنا ينتهي الكتاب الأول.

يبدأ الكتاب الثاني "باقية" بتعليق يعلل فيه الراوي كفه عن الكتابة بأسباب أمنية، تتعلق بسلامة إخوانه الفضائيين، ثم يأخذ في حديث تتداخل فيه تداعيات أحداث مختلفة تتراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل، كذلك أحداث أيلول عام ١٩٧٠م، وحادثة ميونخ عام ١٩٧٢م، ثم يتحدث سعيد عن تعرفه على باقية الطنطورية في أثناء صيده للسمك على شاطئ قرية الطنطورة، ثم انتخابات الكنيست عام ١٩٥١م حين يفوز الشيوعيون في جسر الزرقاء فيبعث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومضت"[١].

وفي هذا تكرار للمشهد الذي حدث مع أمها عام ١٩٤٨م، ولكن مع بعض التغيير، ولا سيما في معاملة الصهاينة للمرأة إذ عاملوها باحترام، وغادرت دون مشاهد العنف والضرب الذي ظهرت في واقعة مغادرة أمها من قبل.

ويشير الكاتب من بعيد إلى أن سبب هذا التغيير هو انطلاق الثورة الفلسطينية. وفي هذا المشهد تكتمل دائرة الخطاب "الرجوع إلى البداية" يمارس على صعود الزمن، كما على صعيد وعي الشخصيات، لكن مع اختلاف في حوار سعيد مع يعاد الثانية قبل أن تخرج[٢].

وتختم الرواية بجلوس سعيد فوق الخازوق، وهو يسترجع الوقائع التي مرت به خلال الرواية، وتنتهي بمحاولة الراوي البحث عنه في ملفات مستشفى الأمراض النفسية في عكا دون جدوى، حيث تزور امرأة المستشفى وتجد أسماء تشبه اسمه، ويبلغها موظفو المستشفى أنه مات، فتعلق بقولها بعد أن أراح واستراح. وينغلق الخطاب الروائي بقول الراوي: "فكيف ستعثرون عليه، يا سادة يا كرام، دون أن تتعثروا به؟ "[٣].

وهنا تلتقي النهاية مع البداية في إعلان اختفاء سعيد، وهي نهاية مفتوحة، ولا ريب في أنها صيغة من صيغ الرواية الحديثة. ويشير تعليق الراوي إلى أن اختفاء المتشائل هنا ليس اختفاء نهائيا، فأمثاله ما زالوا بيننا يمارسون الدور نفسه، وأن حياة الشعب لن تستقيم ما داموا موجودين.

يواصل إميل حبيبي في رواية "إخطية" الإيقاع الروائي الذي انتهجه في "المتشائل"، من اعتماد على التراث، واصطناع الشكل الملحمي، فالبطولة فيها لمدينة حيفا. والموضوع الرئيس

---

[١]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ١٩٣.

[٢]) انظر: سعيد يقطين، الخطاب الروائي "الزمن –السرد– التبئير"، ص ١٥٧-١٥٨.

[٣]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ١٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هو علاقة الشعب بالاحتلال في مستويات متعددة، وهو الموضوع الأثير لدى حبيبي من "السداسية" حتى "سرايا بنت الغول". وكما قسم الكاتب الوقائع إلى ثلاثة كتب، سار الفعل الروائي في إخطية عبر ثلاثة دفاتر، وتتوافق كلمة الدفتر مع هذا الخليط من الروايات التراثية، والمعاصرة التي تتضمنها الرواية.

يصور الدفتر الأول، ماديا ونفسيا جلطة المواصلات التي حدثت في مدينة حيفا، وتسببت عن ظهور ملثم أربك السلطات الإسرائيلية، فشرعت في تحقيق أظهر هلعها، وهشاشة نفسية مسؤوليها، وهنا يسترسل الراوي في فيض من التداعيات النفسية والفكرية واللغوية، لإلقاء الضوء على هذا الواقع الهزيل للدولة، ولكشف زيف الكيان الصهيوني وأكاذيبه وخداعه حتى لنفسه. وفي هذا عودة إلى المنهج الذي اصطنعه في "المتشائل"، كاستحضار السخرية اللاذعة وتلمس الجانب الاجتماعي للعرب واليهود على السواء[1].

وفي الدفتر الثاني: يعرف إميل حبيبى شخصيات الرواية أبو العباس-عبد الكريم- إخطية وشقيقتها سروة ويسحبنا في رحلة مكانية وزمانية في مدينة حيفا ويمتعنا بسرد الذكريات السعيدة للشخصيات، والشعب الفلسطيني قبل قيام إسرائيل، مع وصف مشوق لطبيعة البلاد الجميلة، والحياة الوادعة التي كان يحياها الناس في رحابها "ما كان أقصر الطريق بين شارع عباس وشاطئ البحر وما أوسع الدنيا في ذلك الزمن. الكرمل كله لنا والبحر حتى جنينة عباس كانت حلالا علينا. دنيانا كلها كانت حلالا علينا: السهل والجبل والبحر والبر والموارس بينهما. ما كنا نحمل معنا سوى رغيف وقطعة من الجبن، وكانت الوالدة، إذا ما استيقظت، تلف لنا عروسة من الخبز الرقيق المغمس بالزيت وبالملح أحيانا، أما الخيار والفقوس فحلال علينا في مقاثيه، فإذا

---

[1]) انظر: نادر قاسم، تجربة إميل حبيبى القصصية، رسالة ماجستير، ص ١٧٤-١٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عطشنا استطبخنا"[١]. لقد انقضى هذا العهد الجميل بفعل الاحتلال، الذي قتل كل مظهر من مظاهر هذه الطبيعة الوادعة.

ويسترسل الكاتب في سرد تفاصيل حياة عبد الكريم العائد إلى وطنه من غربة طويلة، ويفصل خوف العدو من قدومه ومحاكمته، ويفيض في بيان مقدار شوقه إلى حيفا، ويضمن هذه الحكاية صورا شتى من الاستخفاف بالعدو وأساليبه، ودروبا مختلفة من التسفيه لخوفه من الإنسان الفلسطيني، كما يتضمن هذا الدفتر، معلومات ضافية عن حياة إخطية منذ طفولتها حتى اختفائها، وحياة شقيقها سروة. وقد ذكر ذلك في غير هذا الموضع من البحث.

يستمر الكاتب في الدفتر الثالث، في حشد كثير من الحكايات التراثية التي تناسب الموقف، فيورد مثلا قصة اقتتال الأمين والمأمون في معرض بيان فرقة العرب، ويسلط الضوء على تصدي العرب للغزاة عبر التاريخ، كالتتار والصليبيين، لإثبات تشبثهم بأرضهم.

وفي خضم المقارنة بين الحضارتين الغربية والشرقية ، يسرد عددا من الحكايات التراثية، كحكاية خيانة زوجة الملك شهريار، كما وردت في ألف ليلة وليلة، وحكاية المارد الذي حبس الحسناء في الصندوق السابع في سابع بحر، وبالرغم من ذلك اكتشف أنها كانت مستلقية، وإلى جانبها شاب تلاعبه ويلاعبها، ومن ثم يواصل حبيبي التعريف بحيفا، شوارعها وأحياءها ودكاكينها، ويحصر نادر قاسم الأساليب الفنية التي استخدمها الكاتب في رواية إخطية فيما يلي:

"أولا: المراوحة بين أحداث الرواية، ودلالات تاريخية، كالمزاوجة بين لغز جلطة المواصلات، ولغز الأمير الفاضل، والمزاوجة بين الأحابيش القزمية، والشخص الذي يظهر للمعتضد في صور مختلفة، والعفريت الذي يظهر للشيخ في إبريق ماء.

---

[١]) إميل حبيبي، إخطية، ص ٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانيا: استخدام التراث من أجل التعليق على زيف الحاضر، كالملاحظات التي وردت عن المسعودي والمتنبي وألف ليلة وليلة، وتعمده إظهار الدقة العلمية.

ثالثا: فتح قاموس اللغة بقصد تأكيد ظلال المعاني وأبعادها، التي قد لا يفطن إليها القارئ، والتركيز على المرادفات في العبرية والعربية التي لها علاقة جدلية بالموضوع السياسي.

رابعا: سرد مجموعات كبيرة من الحكايات معظمها من التراث بقصد إيجاد تفسير أسطوري لمجريات الواقع، هدفه الإمعان في السخرية، أو الاستغراب مثل حكاية مدينة النحاس، وحكاية المرأة الطبرانية"[١].

وهكذا تمثل إخطية خليطا حكائيا ممتعا، بالحواديت والنوادر والأوصاف، وتتضمن نقدا لاذعا، وحقائق مؤلمة، وعبر قاسية وأمثال، في مزيج يذوب في نسيج روائي تجريبي ذي خصوصية متميزة.

تستلهم رواية "سرايا بنت الغول" حكاية فلسطينية قديمة، قد تكون معروفة عربيا، مفادها أن فتاة تحب الاستطلاع خرجت من بيتها، فاختطفها غول، وأسكنها في قصر منيف، قام ابن عمها بالبحث عنها، وهام بالبراري وهو ينادي "سرايا، يا بنت الغول، دلي لي شعرك لأطول"[٢]، ولما سمعت دلت له شعرها الذي لم يقص منذ ولادتها، فتعلق به صعدا، ودست للغول مخدرا في شرابه، وعندما غاب عن الوعي هربت مع ابن عمها وبذلك تحررت من سطوته.

---

[١]) نادر قاسم، تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية، ص ١٧٤.

[٢]) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص ١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتقسم الرواية إلى خطبة وأربعة فصول هي على التوالي: "يا بابا، يا ماه، آمين، الغـــول" يصدرها المؤلف بنصوص يستعيرها من كتب مختلفة، ذات دلالات حضارية ودينية لا تخفـــى، يشكل ائتلافها مع الحلم أو الرؤية التي يتمناها المؤلف[١].

وتثير الخطبة عددا من القضايا والمفاهيم، التي تسهم في فهم أفضل لأطروحات الروايـــة الفكرية والفنية.

أولها: أن الكاتب لم يخطط لبنية فنية محددة لروايته، بل انســـاق خلـــف حالـــة نفســـية لا شعورية بلغت حد التسيب أحيانا، أفضت تداعياتها التلقائية إلى هذا الشـــكل الروائـــي المنطلـــق، يصرح المؤلف أنه اكتشف هذا الشكل الفني تماما مثل قارئه، حين يبين أن عمله هذا ليس روايـــة طويلة، بل خرافية وذلك إشارة إلى الشكل الجديد الذي أخرج فيها روايته، حيث هيمنـــت عليـــه حالة من الدهشة جعلته أسيرا لهذه التلقائية الفنية حتى حين يتحدث عن الخرافية، بوصفها كلمـــة ارتبطت في أذهاننا نحن العرب بتداعيات الاستغراب والدهشة، ويخلص الكاتب من تتبعه لجـــذر كلمة "خرف" إلى أن جماع معانيها ينحصر في معنى واحد هو : "جنـــي الثمـــار"، ولعـــل هـــذا التحليل يوحي بضرورة التمعن في نتائج وثمار هذا الشكل الفني الذي ارتضاه المؤلف، وإذا كـــان يرى أن في هذا نضجاً فنياً، فإنه يوحي كذلك بالاعتذار عن عدم سبك عمله سبكاً فنيـــاً محكمـــاً بقوله: "فإذا تأخر الجني أخرفت الشجرة. ومن الصعب تحديد الفترة العصيبة بين موعـــد جنـــي الثمار الصحيح وبين الإخراف. وقد تكون خرافيتي جاءت في هذه الفترة العصيبة"[٢].

ويرى الكاتب أن دلالة الخرافية، ليست محدودة أو ستاتيكية، بل واسعة وحيوية، وتدحـــض ما لصق بلغتنا من تهمة المحدودية والجمود، ولذا يقرر الكاتب أن الشكل الفني للخرافية كما هـــو

---

[١]) انظر: عيسى أبو شمسية، محمود العطشان، أزمة الشكل الفني في خرافية سرايا بنت الغول –بين تداعيات الواقع ورمزية الرؤية، مجلة كنعان، ص٤٤.

[٢]) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحال في لغتنا العربية خروج عن التشبث بالأصول، الذي هو صفة عضوية من صفات شعوبنا ولغتنا.

والكاتب الحق في نظره، هو الذي يخرج على هذه الأصول، والكتاب هم أسياد اللغة وليسوا عبيدا لها، وهم حسب تعبيره كشجرة الإجاص التي "ولدت لإطعامنا إجاصا"[١] .

تنهض الخرافية على محورين أساسيين: محور واقعي، يقوم على حشد من الحكايات والأحداث والوقائع، عاشها الكاتب واستوقفته، فأخذ يتنقل بينها بغير نظام مقرر، رابطا إياها بالأماكن التي حصلت فيها من مثل حيفا وعكا وقرية الزيب وشفا عمرو. كما تنقل بين الحقبة التاريخية المتباعدة حسبما كانت تمليه عليه التداعيات الحكائية من جهة، والشطحات التاريخية من جهة أخرى. ويتناول هذا المحور تصورا واقعيا وعميقا لجوانب حياة الشعب الفلسطيني المختلفة، سياسية كانت أم اجتماعية، أم فكرية، أم دينية، وقد رسم الكاتب بذكاء علاقة الشعب الفلسطيني بالإسرائيليين و طريقة معاملتهم لمن بقي منه في داخل الوطن، وقدم كذلك شرحا لعلاقة الفلسطينيين فيما بينهم، مسلمين ومسيحيين، مغتنم كل فرصة مواتية في أثناء ذلك لبيان علاقة سرايا بابن عمها، لتوضيح صلة الفلسطينيين العميقة بوطنهم عبر التاريخ بأسلوب مباشر وغير مباشر.

ولقد كان الكاتب حريصا أشد الحرص، على أن يتخير من الحوادث والمظاهر والمواقف، ما يسعفه في رسم أبعاد المعاناة الفلسطينية. وكان لطريقته الساخرة في تصوير هذه المعاناة المتمثلة في إبراز بعض المفارقات في حياة الشعب، أثر بعيد في قارئه. كما أكسبته هذه الطريقة مصداقية وفاعلية كبيرتين، ومن البدهي أن معاملة السلطات الإسرائيلية للشعب بالقمع، وكبت الحرية، وهذا ما عكسته كل الصور التي قدمها في روايته.

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما علاقة الفلسطينيين مع بعضهم بعضا، فكانت علاقة حب وتراحم بوصفهم أصحاب مصير مشترك، واللافت للنظر إيراده بعض الصور التي يتعاطف فيها اليهود مع الفلسطينيين، كما كان يفعل بعضهم مع المتسللين الذين كانوا يختبئون في جنينة عباس من أهل مدينة حيفا، ولعل في ذلك إبرازا للجانب الإنساني الذي يسمو أحيانا على الصراعات الآنية.

وأخيرا لا يغفل الكاتب البعدين الزماني والتاريخي في خرافيته، فيراوح بين الماضي والحاضر حين يتحدث عن سكان الزيب من الكنعانيين القدماء، أو عن سكان "وادي الصعاليك" مستعينا بكتاب "الاعتبار" لأسامة بن منقذ وغيره من الكتب.

أما المحور الثاني: فهو محور رمزي، يقوم على تحميل الكاتب بعض شخوصه وعناصر روايته دلالات ذات أبعاد رمزية متداخلة ومتقاطعة مع الأبعاد الواقعية، على نحو يحول دون تشكيل بنية رمزية كلية للرواية. ولعل الكاتب لم يلجأ إلى هذا الشكل، إلا لأنه يحاول أن يطرح أحيانا بعض الآراء التي يؤمن بها، حيث يشعر بالحرج في نقلها صراحة، وتتفاوت الرمزية بين الشفافية حينا، والإيغال في الضبابية والتعميم حينا آخر، وهذا واضح مما يحمله اسم سرايا وأبيها إبراهيم من دلالات فكرية يمكن إدراكها بيسر وسهولة، في حين أن بعض الوقائع توغل في الغموض بحيث يتعذر فهمها على مستوى رمزي، مثل العصا ذات الأطواق الثلاثة، ومثل أن عم إبراهيم يبدو إنسانا حقيقيا أحيانا، وكائنا غامضا أحيانا أخرى. ويتداخل البعدان الرمزي والواقعي للخرافية، ويساند أحدهما الآخر ويكشفه.

فقد بدأت الرواية وانتهت بالحديث عن الحرب، ولعل ذلك إشارة إلى علاقة العداء المستحكمة في هذه البلاد، ولذا لم نعد نسمع إلا صوت الحرب، فجاء الحديث عن المآسي في حياتنا مباشرا وأقرب إلى التقريرية. أما الحديث عن السلام أو الحقيقة أو المعرفة، فإنه اتسم بقدر كبير من الغرابة والضبابية، التي تبدوان متعمدتين أحيانا، وأبرز الأمثلة على ذلك، رمز

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العصا ذات الأطواق الثلاثة، فقد حملت رموزا يمكن تفسيرها على وجوه عـدة منـها، أن هـذه الأطواق قد ترمز إلى الديانات السماوية الثلاث، وأنها رمز للحضـارات الإنسـانية المختلفـة، فالطوق الأول: يمثل عقدة أوديب رمز الحضارة الإغريقية، والطوق الثاني: يمثل عقدة برج بـابل رمز حضارة ما بين النهرين، ويمثل الطوق الثالث عقدة اسحق ولعله رمز من رموز الحضـارة المسيحية.أما مقبض العصا الذي هو على هيئة مفتاح، فإنه يمثل مفتاح الحياة في ملة المصريين القدماء، وهو بعد ذلك يحمل دلالات فكرية عميقة، يعبر عنها الشكل الذي رسمه الكاتب لـه، إذ جعله علي شكل صليب غريب، بيضاوي الهيئة، تتوسطه فتحة كان من الممكن أن تحتوي وجـه إنسان له ذراعان ممدودتان كذراعي ابن آدم، وينتهي في جزئه الأسفل بقاعدة عريضـة تشـبه وجه كاهن، يمثل في تصور البطل إماما أو مطرانا، أو رجل فضاء قادم إلى الأرض يضع علـى رأسه كمامة كأنه مستعد لخوض حرب كيماوية، وربما كان هذا الطوق مفتاح الحقيقة أو الحيـاة الإنسانية اللتين كانتا على الدوام غاية الديانات والحضارات، بالرغم مما في هـذا الربـط مـن غرابة وتعقيد، وروح توفيقية تتعارض مع المحور الواقعي للرواية. وإذا كسرت إحدى طرفـي الطوق، يغدو علامة استفهام، وعندما نعرف أن إبراهيم هو صاحب هذه العصا، وهو أول مـن حملها وأمسك بمقبضها، وأورثها لابن أخيه جواد الذي كلفه بأن يسلمها لأخيه بطـل الخرافيـة المقرب كثيرا من عمه إبراهيم والمطلع على كل أسراره، والقارئ لما في جرابه الكـردي مـن كتب صفراء، وهو في الوقت نفسه أوثق الناس صلة بسرايا ابنة عمه إبراهيم تدرك أن الخرافيـة رحلة بحث أو محاولة لتجلية الحقيقة الإنسانية المطلقة، ولعل ما يعزز هذا الزعم ، عودة الكـاتب المتكررة إلى كهف أفلاطون الفلسفي، ورسالة الغفران للمعري، وغني عن البيـان أن الكتـابين يمثلان بحثا عن الحقيقة والسعادة المطلقتين.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلف الغموض كذلك رمز سرايا حتى يصعب تحديده، فتبدو على نحو من الأنحاء رمـــزا للحقيقة أو الحياة، أو السعادة، وكذلك رمز للجمال يتجلى في كونها "ماريا التي سوسحت القبطـان والبحرية"[١].

ويمتزج رمز الجمال بالوطنية، حين تذكر سرايا ابن عمها البطل، بأن فارســـا فرنســـاويا اختطفها قبل ألف سنة، وبنى لها قصرا في العلالي فوق جبال فرنسا الجنوبيـــــة المطلـــة علـــى البحر، وقد أبت أن تقص جدائل شعرها طوال بقائها سبية، إلى أن جاء وخلصها عندما ناح علـى مجوزه، فنام الفارس وتسلق ابن عمها جدائلها، وعاد إلى حيفا ولم يبـــــاعد هـــذا الفـــراق بيـــن الحبيبين، حتى وإن استغرق خمسين عاما.

ولعل الكاتب بهذا قصد أن يقيم أسطورة معاصرة، مقابل الأسطورة الخرافية التي اتكـــأت عليها الرواية، ويرمز من وراء ذلك، إلى أن عودة سرايا لابن عمها تشبه عودة فلســـطين إلـــى أهلها في نهاية المطاف.

ويتميز هذا العمل بمعمار معقد، يبدو من تداخل الأصوات، فلا نكاد نمـــيز بيـــن صـــوت الراوي أو البطل أو المؤلف في كثير من الأحيان، لأنه كان كثير التنقل بيـــن ضمـــير المتكلـــم والغائب، الأمر الذي يخلط الأصوات بعضها مع بعض، ويفضي إلى ثـــالوث متشـــابك، البطـــل والراوي والمؤلف على نحو "لا ندري معه، إن كان هذا العمل خرافيـــة أو حكايـــة واقعيـــة، أو مذكرات أو سيرة ذاتية"[٢].

إذا كان إميل حبيبى يستقي إيقاع تجريبه من التراث، فإن إبراهيم نصر الله يتكـــئ علـــى تقنية الرواية الجديدة، ومعطيات علم النفس في اقتحام مغامرة التجريب بجسارة كبـــيرة، يعـــزز

---

[١]) إميل حبيبى، سرايا بنت الغول، ص١١٣.

[٢]) عيسى أبو شمسية، محمود العطشان، أزمة الشكل الفني في خرافية سرايا الغول، ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذلك نفس شعري يزيد من شعرية رواياته وعمقها، كما يستعين بأساليب الأنواع الفنية الأخـــرى، كالمسرح والسينما، لعل الظاهرة البارزة في رواياته هي اعتماده على تقنية العرض الســـينمائي عندما يتنقل بين المشاهد دون فواصل، وكأن قلمه عدسة مصورة تلتقط المناظر المختلفة لتشـــكل منها لوحة مؤتلفة الألوان والظلال، لتتكون رواية "براري الحمى" من ثمانيـــة عشـــر مشـــهدا، وتتكون رواية "مجرد ٢ فقط" من مائتين وخمسين لقطة، ورواية "عو" من مئة وواحد وخمســـين لقطة، ورواية "الأمواج البرية" من ثمانية وثلاثين مشهدا، وهو يعطي في هذه الرواية كل مشـــهد عنوانا دالا على صفة من صفات الشخصية، أو مجريات الحدث الذي سيقصه، كما في المشـــهد السادس الذي سماه الحصار ويروي فيه محاصرة جنود الاحتلال لأم محمد ومنعها من عبـــور الجسر. والمشهد التاسع رامبو ويقص فيه حادثة تجنيد الكلـــب رامبـــو فـــي صفـــوف الجيـــش الإسرائيلي حين عض مجموعة من الناس بهدف التنكيل بالعرب.

تنقسم رواية "براري الحمى" إلى محورين: محور بين قسوة البيئة وأثرها علـــى ســـكانها ونفسية البطل، وقد سبق توضيح ذلك في موضع آخر من هذا البحث.

ومحور يتعلق بعملية البحث عن محمد حماد الشطر المفقود للبطل الأستاذ محمـــد حمـــاد، والرواية رحلة بحث عن ذات متشظية بعثرتها قسوة المكان المعادي للشخصية المحورية علـــى نحو أشعرها بالموت المعنوي، ويتمثل هذا الموت بإصابة البطل بالفصام، حين تخيل أن زميلـــه محمد حماد اختفى من البيت على الرغم من عدم وجود أي منفذ لذلك.

تسير أحداث الرواية تبعا لهذه الأزمة النفسية، وقد جاءت أحداثها تسويغا لـــها ولأســـبابها، وتساوق بناؤها مع نفسية البطل المريضة، فخلا من الربط المنطقي الظاهري بين الأحداث التـــي لم تشكل سلسلة متصلة، بل كانت تتابع دون وجود سبب ظاهر يصـــل بينـــها، فغلبـــت عليـــها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفوضى وجاءت حبكة الرواية مفككة، قوامها مجموعة من الحوادث المتراكمة توحد بينها البيئة وأزمة البطل المشتت[١].

بدأت الرواية بالعقدة "وهذه طريقة حديثة تتلخص في إطلاق الحدث من الوسط عبر انفجار أزمة، ثم تمضي الرواية لكشف البداية من خلال التداعي النفسي وتيار الوعي، وغالبا ما يستخدم في هذا النوع من البناء الترجمة الذاتية"[٢].

اعتمدت الرواية البناء الدائري والحركة النفسية، حيث تبدأ بالمشهد نفسه الذي ختمت به، وهو مشهد حضور لجنة دفن الموتى، ففي البداية تلتقي اللجنة محمد حماد في منزله، حيث تطالبه بدفع ثمن دفنه قبل موته، ويتكرر اللقاء في النهاية حين يشاهدهم محمد حماد وهم يحملون مدرسا كان قد مات في القرى النائية، وبين البداية والنهاية يمتد كابوس هائل يعيش فيه البطل "وبين الكابوس والواقع تضيع خطوط الرواية مؤقتا، ويشكل على القارئ اختلاط الأحداث الواقعية، بأحداث كوابيس البطل، مع انعدام إشارات تفصل بين هذا وذاك، ومع اندفاع الأحداث يتمكن القارئ مؤخرا من فصل أحداث الكابوس من أحداث الواقع وتسهيل مهمته، كلما تكشفت له خطوط أزمة البطل ومنابعها.

"إن تخلف الشكل الاجتماعي المحيط بالبطل، وفجاجة شخوصه، ووقائعه إلى حد غير معقول، يقارب بين الحلم والواقع، بين الكابوس وأحداث اليقظة بينما يستبعد حدوثه، وما يمكن أن يحدث في الواقع فعلا، يراه البطل ويسمعه ويتشرب كؤوسه بمرارة، فالواقع أليم والوقائع أكثر إيلاما"[٣].

---

[١]) انظر: أروى عبيدات، صورة المرأة في الرواية الأردنية، ص ١٧٦.

[٢]) المرجع نفسه، ص ١٧٦.

[٣]) سليمان الأزرعي، الرواية الجديدة في الأردن، ص ٥٨-٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

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

ومن خلالنا تمر الصحراء، كأننا كسرناها .. نحن الرماح .. أنا رمح .. يركض البحر ثانية، تتسع الصحراء أكثر .. أيهما ينكسر الآن .. أيهما"[١].

تتراكم الأحداث والصور، كما يتخيلها الراوي وتهيؤات لا شعوره، في فوضى تتواءم مع أزمة البطل النفسية، لذا ينفتح تيار الشعور والتداعي والمونولوج الداخلي، على نحو يسعفه في ايضاح الأسباب التي أدت به إلى تلك النهاية، وإلى التعريف بالشخصيات التي لم يتطرق إليها إلا بمقدار ما يخدم فكرته. ولا يتحدث عنها إلا من خلال علاقتها بالراوي، حيث لا تفهم إلا عن طريق تداعياته.

ولا تخلو الرواية من الأسلوب الملحمي والجو الأسطوري، وهذا واضح من تصوير بعض الشخصيات والأحداث، كحادثة موت الأستاذ أحمد لطفي إذ يهرب عندما اكتشف أمر محاولة اعتدائه على أخت حنش ، فيتداخل الحديث عنه مع الحديث عن ذئاب داهمت أطراف القرية على نحو أسطوري "كانت الذئاب قد وصلت إلى أطراف القرية، وكان أحمد لطفي الذئب الأخير في هذا القطيع، ولكنه ما لبث أن احتمى ببقية الذئاب واختفى بينها ... قال البعض إن الذئاب أكلته في تلك الليلة، وأقسم بعض الرعيان أنهم رأوه يتجول بين قطعان الذئاب أكثر من مرة"[٢]. وكذلك في حادثة اختفاء فاطمة.

---

[١]) إبراهيم نصر الله، براري الحمى، ص ٤٠-٤١.

[٢]) المصدر نفسه، ص ١١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد وظف الكاتب الرمز في الرواية، ويبدو ذلك في صورة ابنة سعد حين وصفها أنها تمارس غوايتها على الحجر والبشر، لا تستطيع يد أن تلمسها، وما زال صوتها فنيا عذبا، يشتعل بالشهوة على الرغم من أنها شاخت، حين يعلو صوتها تتدفق السيول، وتمطر السماء، يحبها كل الناس، لكن الحصول عليها مستحيل من قبل الغرباء، فالأستاذ وليد يحبها، وبقي يبحث عنها سبع سنوات، وحين لامسها أصابها الجنون، ولعل ذلك إشارة إلى استحالة عدم تمتع الغريب بها. زد على ذلك أسلوب الهذيان، والأحلام الكابوسية مثل رؤية حلب فاطمة تعبيرا عن قسوة البيئة وما تعانيه في غربتها من عذاب، الأمر الذي أضفى على الرواية جوا غرائبيا وعجائبيا، لكنه كان في تأثيره أبلغ من كل وصف واقعي لتأثير قسوة المكان، ومقدار الأزمة التي يعانيها البطل والناس في رحابه.

يمضي إبراهيم نصر الله في رواية "مجرد ٢ فقط" في تحطيم الشكل المألوف للرواية، بإقامة روايته على شكل بديل، يعتمد بناء هندسيا قوامه مجموعة كبيرة من الثنائيات التي تنهض على حوار أو تناقض، أو صراع بين طرفين أو قوتين، تتضامنان إلى حد التوتر، وتتصارعان إلى حد التلاشي.

وتسير الرواية في تواز منظم، مستفيد على نحو واضح من التقنية السينمائية، بجعل وعي الشخصية –والوعي هنا بمعناه الشامل الشعوري واللاشعوري– يحدد حركة الرواية وحركة شخوصها[١].

رصدت حركة الوعي في الرواية، ثلاثة مفاصل من معاناة الشعب الفلسطيني في أزمنة مختلفة، وأماكن متنوعة:

١." الجوع والمعاناة في زمن الطفولة والمراهقة.

---

[١] انظر: إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص ٣٢٨-٣٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢. الحصار والمجزرة في صبرا وشاتيلا.

٣. القمع والاستلاب في مطار دولة انقلابية ومشاهد النساء والأطفال الهاربين من مذبحة الصحراء الجديدة"[١].

ولم تخضع الرواية في عرضها لهذه المفاصل، لأية تراتيب زمانية أو مكانية، بل تتـــاثرت في تداخل وتقاطع، وتشابك على امتداد لقطات الرواية بلغت شعرية مكثفة، ولا يوجـــد بينـــها إلا الحالة النفسية للفلسطيني في تجلياتها المختلفة. وهكذا تمثل رواية "مجرد ٢ فقط" حالة روائية مـن نوع خاص، لا تعنى بالأحداث والشخصيات إلا بقدر ما تسهم في تجسيد هذه الحالة الممتدة، ولـذا تخلو الرواية من أسماء الشخصيات والأماكن، إلا اسم مدينة بيروت وربما لأنها المكان الوحيـــد الذي لا يشعر الكاتب بالحرج في أثناء الحديث عنه[٢].

والرواية ذات بناء دائري، إذ تبدأ وتنتهي في التاريخ نفسه، وهـــو ليلـــة ١٦-٩١/٩/١٧، وهي ذكرى مذبحة صبرا وشاتيلا، ولعل في ذلك إشارة إلـــى اســـتمرار المأســـاة الفلســـطينية. والرواية في مجملها ديالوج طويل، يتحاور خلاله اثنان بأسلوب الاسترجاع والتداعي، وهذا مـــا يتيح لهما استحضار الأحداث والصور في أزمان مختلفة وأماكن متباعدة.

تتنوع الآفاق الفنية للرواية، فيبدأ المشهد الأول بلوحة مأســـاوية علـــى طريقـــة المســـرح الإغريقي في مطار دولة عربية، حيث يحتشد المئات من النساء والأطفال الذين خلفوا آباءهم فـــي الصحراء، بعد عملية إعدام جماعية. وينتقل الكاتب في غير انتظام بين هـــذا المشـــهد ومشـــاهد كابوسية تصور عذابات الشعب الفلسطيني في مخيماته التي ما تكاد تخرج من مجـــزرة، حتـــى تدخل في أخرى، وهنا تتلاشى الحدود بين الواقع والكابوس حتى يغدوان وجهان لعملة واحـــدة،

---

[١]) نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص ٧٤.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص ٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بما يحتويانه من رعب وغرابة، من مثل: مشهد مضاجعة الجدة في ظروف مرعبة[١]، أو أكل لحم الشخصية "كانت مستغرقة تماما في عملية نهشها لشفتي.

قلت: لم يبق سوى أن أقطع نفسي لأطعمكم.

ولم يفوتوا الفرصة، اندفعوا بأسنانهم البيضاء، والصفراء، القوية والمخلخلة، السليمة والمسوسة، وتلك التي لم تنبت بعد، وكانوا مبهورين بمذاق لحمي.

أحدهم قال: كان يجب أن نأكله من زمن"[٢].

وتناوش الرواية بإصرارها على قضية ذبح الأطفال، من قبل أعداء الشعب الفلسطيني، حكاية ذبح هيردوس لأطفال فلسطين كي لا يخرج من بينهم المسيح المخلص.

وفي غمرة هذه التداعيات المأساوية، يصور الكاتب مشاهد رغبات الجسد المختلفة مثل: التبول، والتبرز، والاستحلام، والعادة السرية على نحو يصدم الذوق العام ويحطم المألوف، كما ألحت على تصوير الفعل الجنسي الصريح في صور ومجازات ورموز مختلفة. ويتوحد الرعب والجنس في آن معا أحيانا، ويمكن تتبع ذلك في أماكن مختلفة من الرواية.

ويستفيد الكاتب من عنصر اللوحة في تقديم الوعي أو الشعور، أو الخلفية، إذ تبدو اللقطة ذكية جدا ومعبرة عن رؤية الرواية[٣].

"وفجأة فرت الحمامة، كم مرة فرت الحمامة ثم عادت؟

طارت ... تابعتها إلى أن اختفت في الليل ... قلت هل تتوه ... هل يمتلك الحمام قدرة الطيور المهاجرة ، للسفر في الليل؟

---

[١]) انظر: إبراهيم نصر الله، مجرد ٢ فقط، ص ٢٩.

[٢]) المصدر نفسه، ص ١٨.

[٣]) انظر: إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص ٣٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولم يحيرني ذلك فقط، كانت السماء شبكت نار تضيق فتحاتها وتتسع حسب كل معركة ... والحمامة كانت هناك...

وتساءلت: هل هي الناجية الوحيدة؟

عادت القطة إلى زاوية الخبز الجاف ... انفجرت شمس أخرى في سماء المنطقة ... ورأيت الحمامة تعود ... وتهبط في المكان الذي غادرته ... ورأيت القطة الأم تتدس في الصندوق ... وكأنها تعبت من كل شيء"[1].

وبذلك يقدم إبراهيم نصر الله رواية بالغة التأثير والكثافة، لأنها تتنقل بالقارئ بين أزمنة وأمكنة، وصور مختلطة على نحو متسارع يبقيه أسيرا لحالة روائية تتعلق بشريحة تتشبث بالحياة والأمل بالرغم من آلامها المبرحة، ويتمثل هذا التشبث بإصرار الجيل السابق على الإنجاب وسط المجزرة، فقد جاء في الحوار الختامي للرواية أن أم أحد الرجلين كانت حاملا، وهو حوار يشير إلى أن نهاية الرواية نهاية مفتوحة، وذلك أثر من آثار رواية الحداثة

"وصمت لحظة

وقال: لقد رأينا الكثير ...

فقلت: نحن مجرد اثنين، ٢ فقط.

وبقينا نثرثر

وقلت: إن أمي حامل

فصرخ : الحجة؟

قلت: آه.

---

[1]) إبراهيم نصر الله، مجرد ٢ فقط، ص ٩٠-٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبقينا نثرثر"[١].

اصطنعت رواية "عو" الأساليب السردية نفسها، التي ارتكزت عليها الروايات السابقة من مثل الكوابيس والأحلام، وتفتيت الحدث، والمكان والشخصية، وكانت أقل عناية بمعطيات الواقع وتفصيلات المكان[٢].

لقد أتاحت هذه الأساليب غير التقليدية للكاتب، حمل وجهة النظر، ورسم الشخصيات وتقديم الأحداث على نحو تجريبي، حين اختلطت بمنجزات التحليل النفسي، وأسلوب الاسترجاع، حيث أتاح له ذلك الحرية التامة في مزج الواقعي بالعجائبي والمألوف بالغرائبي وسهلت مهمته، إذ سمحت بتداخل الأحداث وتقاطعها، وتداخل الشخصيات أحيانا. كما سوغت بعض المشاهد الغريبة المتساوقة، مع نفسية بطل الرواية أحمد الصافي، وتمزقها كلما أوغل في خيانة نفسه، والقيم التي كان يؤمن بها، مثل مشهد ذبح ابنه أمام الجنرال، كي لا يبقي له أي مجال للضغط عليه، لا سيما وأن الجنرال كان قد هدد بطرد ابنه من الروضة، بعد طرده من العمل والبيت، وهو مشهد ذهني، لأن فارس ظهر في أحد المشاهد وهو عائد من الروضة.

ومشهد ظهور البقع السوداء على جلد أحمد الصافي وانتشارها كلما أمعن في الولاء للجنرال، وكذلك واقعة نباحه لأول مرة بفرح يوم أن صدرت الصحيفة، وقد ظهر اسمه في مكان بارز، في حين اختفى مقاله الذي يمثل المبدأ. ويتكرر النباح وتعلو نبرته مع ترقية الصافي إلى رئيس تحرير لأن الجنرال لا يقبل أن يكون جاره أقل من رئيس تحرير، ثم يتحول النباح طربا ناعما مع توالي الأحداث علامة على سقوط الصافي تماما في براثن الجنرال.

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٨٠.

[٢]) انظر: إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص ٣٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والرواية بهذا المقياس تقترب من رواية التحليل النفسي، لأن الحالة النفسية، لكل من الجنرال وأحمد الصافي هي التي تتحكم في سير الأحداث وتوجهها نحو الغاية التي يرمي إليها الكاتب.

وقد أدت عناية الكاتب بالتحليل النفسي لشخصيتي الرواية الرئيسيتين إلى وقوعه في تناقض واضح في بناء الحدث، ورسم الشخصيات، مقولات الرواية.

ففي الوقت الذي يوصف فيه الجنرال، بأنه يحكم المدينة بقبضة حديدية، وأن أهلها منقادون إليه، وقد غصت السجون، وقاعات الانتظار في مراكز التحقيق بالمتهمين، بعد أن ارتكب مجازر، قضى جراءها ألوف الناس نحبهم، "لقد ربيت هذه المدينة على يدي .. علمتها يوما بعد يوم هذه الوداعة، ودفعت الكثير من أعصابي وعمري لأعبرها مطمئنا"[1].وبالرغم من القمع الذي يمارسه الجنرال، فإن أحمد الصافي يكتب في الجريدة الرسمية مقالات ينتقد فيه النظام، كما يكتب قصصا تعبر عن غضبه السياسي، وتشرح هموم الجماهير دون أن يكشفه جهاز المخابرات، أو يعلم به الجنرال، وهو الذي لا تخفى عليه خافية في المدينة.

والسؤال المطروح، كيف يتمكن صحفي من مهاجمة المسؤولين في بلد لا يجرؤ فيه أحد فض والاحتجاج، وقد روضهم الجنرال، وجعلهم ينامون عند غروب الشمس" مدينة ' الوحيدة في العالم التي تنام في السابعة ... الرصاص في امتداداتها وفي واجهات تتطاير الحجارة قتاتا .. وينهار زجاج النوافذ"[2]. ومع ذلك يقرأ البطل ما يكتبه الذين عندما ينطلقون، يملأون الشوارع والطرقات، بل يبلغ تأثيره في أحد حدا يكتب له، رسالة يقول فيها: "... إن الغضب يوحدنا ... قرأت

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قصصك كلها ... حتى تلك التي لم تكتبها ... وأحببت أن أراك دائما لأقول لك الكثير ... أقف أمامك لأقول: لقد استطعت أن تحطم خوفنا ... وتجدد فينا مستقبلنا ... ولم تعد الكلمة الشجاعة سجينة بين الضلوع ... لقد وجدت امتدادها في الناس"[١].

وعندما يكتشف الجنرال أمر الكاتب، تولى التحقيق معه على مدى أربعة أشهر، وكأن لا عمل له سوى أحمد الصافي حيث يقرأ ثلاثين مقالا من مقالاته، ويحفظ عناوينها ويناقشه فيها. الجنرال الطاغية الذي يصف الكاتب "بالمتمرد" وهو الذي لا ينام لحظة لثقل ما عليه من مسؤوليات، يتابع مقالات أحمد الصافي، ويلتقيه دوما، ويحاوره ويتودد إليه، بل ويعتذر منه إذا تأخر عليه وهو جالس في قاعة الانتظار، ويدعوه إلى العشاء معه، بل يبدي عجزه أمامه من كتابة أي حرف للسفارة الأمريكية، بهدف الاعتذار عن عملية فدائية ضد إسرائيل، ويعبر عن حسده للكتاب بسبب قدرتهم على الكتابة، وليس هناك أي مسوغ لهذه التصرفات، في الوقت الذي يصرح به، أنه ليس في حاجة للكتاب، ما دام يجمع أسباب القوة في يده.

ويتساءل المرء ما الفائدة من كتابة مقالات المديح، وهي غير ممهورة بتوقيع الكاتب، وما الداعي الذي يجبر الجنرال على استرضائه أحيانا، ولعل كل ذلك يهدف إلى الوصول إلى الغاية المرجوة، وهي إسقاط أحمد الصافي عندما كتب مقالين في الوقت نفسه، أحدهما يمدح فيه الجنرال، والثاني ينتقد فيه النظام التعليمي، لكي يبرر الكاتب سقوط أحمد الصافي النهائي[٢].

من هنا تبدو حبكة الرواية مفككة وغير مقنعة، على الرغم من براعة الكاتب في التحليل النفسي، والتوسل بمواقف المفارقة، والسخرية المعبرة. فموقف رجل المخابرات الأنيق عندما دخل عليه الجنرال وهو نائم أمام الفدائي اليقظ سعد.

---

[١]) المصدر السابق، ص ٤١.

[٢]) انظر: إيمان القاضي، البطل في الرواية الفلسطينية، ص ٣٢٥-٣٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اضطلعت رواية "الأمواج البرية" بشكل فني جديد، فرضته فكرة الرواية الرئيسة، وهي تصوير حركة الصراع الفلسطيني – الإسرائيلي، فقد اتخذ شكل ثنائية ضدية، انتظمت مشاهد الرواية من أولها إلى آخرها تقريبا، تحقيقا لرؤية الكاتب الفكرية لهذا الصراع ونظرته لواقع المتصارعين، ولما كان هذا الصراع حقيقة قائمة، فقد جاءت أحداث الرواية أحداثا واقعية، مطابقة لما يجري على أرض فلسطين من فعاليات المقاومة الشعبية، كالإضرابات، والمظاهرات، ورفع الأعلام الفلسطينية، وإقامة الاحتفالات الوطنية من جهة، ورد فعل الإسرائيليين من قمع وسجن، وتحقيق وتنكيل، وإطلاق نار على الفلسطينيين من جهة أخرى.

ولكن هذه الأحداث لم تقدم على شكل متسلسل مطرد، كما هو الحال في القص التقليدي، بل قدمت بوصفها لقطات في لوحة تشكيلية كاملة، ترسم الواقع بكل أبعاده بما في ذلك البعد التاريخي للصراع، من خلال تداعيات شخصيات الرواية المختلفة.

وفي سبيل تحقيق هذا الغرض، وهو رسم الواقع الفلسطيني بكل جوانبه، جاءت الأمواج البرية، عملا فنيا فضفاضا ذو شكل فني مرن، ارتأى صاحبه أنه أكثر مناسبة وطواعية لاستيعاب شتى مظاهر الصراع الحضاري المقصود.

ويستفيد هذا العمل من تقنية أنواع أدبية، وفنون أخرى كالشعر، والمسرح، والسينما، إلى جانب ما يقوم عليه من أحداث وشخصيات وأطر زمانية ومكانية محددة[١]. يقول إبراهيم نصر الله : "الأمواج البرية" نص نثري حر، مال إلى المسرح وأخذ منه، ومال إلى الشعر وأخذ منه، ومال إلى الأغنية ... ولكنه في النهاية اقترب من السينما أكثر"[٢]. من هنا جاءت الرواية مزيجا من فنون أدبية شتى، أو من مجموعة العناصر التي تتميز بها هذه الفنون،

---

[١]) انظر: عيسى أبو شمسية، محمود العطشان، الأمواج البرية (محاولة في تجريب شكل فني جديد) مجلة كنعان، عدد٣، ص ٢٤.

[٢]) إبراهيم نصر الله، الأمواج البرية، ص ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فكان السرد روائيا، والحوار مسرحيا، والروح شعرية، والصوت أغنية أو موال، واللغة تصويرية سينمائية، وتقترب مشاهد العمل من السيناريو السينمائي، وبالجملة فإن الشكل الفني للرواية، أقرب شيء إلى ما يعرف بالسيناريو الروائي "وهو شكل فني يعتمد على رسم الشخصية، ومتابعة الحدث من خلال الحوار، ومن خلال السرد أيضا، ولا يغفل الإطارين الزماني والمكاني، اللذين تتحرك فيهما الشخصيات أو تتطور الأحداث"[١].

ولقد أثرى استخدام الشعر والأغنية والموال، الحركة النفسية في الرواية، وأضفى على الأحداث الواقعية أبعادا رمزية أخرجتها من دلالاتها الآنية، وامتدت بها إلى آفاق حضارية وإنسانية عميقة، وهذا ما زاد من شعرية الرواية، ونأى بها عن التقريرية والمباشرة.

ولعل أسلوب اللقطات الذي اتبعه الكاتب في رواياته، مكنه من التنقل بحرية تامة بين الأمكنة، والأزمنة، والأحداث، ومن تأمل دخائل الشخصيات، بمرونة وسلاسة كاملتين، وجعل شكله الفني مماثلا لحركة الوعي الذي يتنقل بين القضايا المختلفة بلا نظام مقرر، أو منهج ثابت.

إن التقنية البارزة في روايات جبرا إبراهيم جبرا هي تقنية رواية الأحداث عن طريق وجهة النظر، وتداعيات الذاكرة، حيث يتناوب عدد من شخصيات الرواية، وغالبا ما تكون شخصيات رئيسة. كما يتضح في روايات السفينة والبحث عن وليد مسعود ويوميات سراب عفان.

تتكون رواية السفينة من عشرة فصول، يرويها كل من وديع عساف وعصام السلمان وإميليا فرنيزى بالتناوب. وتتكون رواية البحث عن وليد مسعود من اثني عشر فصلا، يرويها جواد حسني ووليد مسعود وطارق رؤوف ومروان ووصال رؤوف. وتتكون رواية "سراب عفان" من أربعة فصول، تقسم روايتها بين بطليها سراب عفان ونائل عمران، ويتخللها

---

[١]) عيسى أبو شمسية، محمود العطشان، الأمواج البرية (محاولة في تجريب شكل فني جديد)، ص٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مواقف حوارية عديدة بين الاثنين. وهذه الطريقة من شأنها إرخاء الحبكة الروائيـــة وتفكيكـها، وإفقادها عنصر التسلسل الظاهري للأحداث ، واستبداله بالحركة النفســية، وتداعيــات الوعــي، ونوسان الذاكرة بين الماضي والحاضر، على نحو يمنح الكاتب حرية ومرونة في اختيار الإيقـاع الذي يتفق مع وجهة نظره، وأهدافه الفكرية، ولعل هذا ما قرب روايـــات جـبرا مــن روايــة الشخصية، وقلل من دور الحدث في حركتها الفنية.

تقوم حبكة رواية السفينة على علاقة الشخصيات بعضها مع بعض، سواء في الحاضـــــر أو في الماضـــي، مثل علاقة لمـــى عبد الغنـــي وعصام السلمان أو علاقـــة فالح عبد الحسـيب وإميليا فرنيزى وما جرته هذه العلاقات من ذكريات وتأملات وأفعـــال، حكمـــت ســير أحـــداث الرواية، وينسحب هذا القول على علاقات الشخصيات الأخرى، كوديع عســـاف وعلاقتـــه مـــع خطيبته مها الحاج التي تركها في بيروت، وجاكلين التي اصطحبها معه في السفينة.

أما رواية "البحث عن وليد مسعود" فقد كانت الرابطة الأساسية بين شـــخصيات الروايـــة، والضابط لسير الأحداث هي حركة الذاكرة التي أخذت تبحث في شخصية وليد مســعود الغـــائب الحاضر، والذي أطلق عملية البحث هذه، اختفاؤه المفاجئ عندما ترك ســـيارته قـــرب الحـــدود الأردنية السورية العراقية المشتركة، فراحت الشخصيات تبحث عن ذواتها، وهي تبحـــث عـــن "وليد مسعود" وتكشف في هذه الرحلة عن أعماقها وأبعاد أزمة الطبقة البرجوازية التـــي تنتمـــي إليها، ويترسم جبرا بهذه الأساليب خطى كتاب الغرب ولا سيما وليم فوكنر وبلزاك[1].

انفردت رواية "الغرف الأخرى" بمنحاها التجريبي، الذي يقوم على"إفادتـــها مـــن أســـاليب التحليل النفسي، ومن علم النفس الإكلينيكي، فإنها لم تعمد إلى تفتيت الحدث الروائي أو تهشـــيمه، كما لم تهشم المنطق الروائي إلى حد ما، بقدر ما هشمت الوعي بصورة عامة: الوعي بـــالذات أو

---

[1]) انظر: علي عوده، الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، رسالة ماجستير، ص ١٣٤-١٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالعالم الموضوعي"[١]. واستفادت كذلك من أساليب الرواية النفسية، التي تقوم على كشوفات فرويد وتلميذه يونج وتقنيات الرواية الجديدة المتمثلة في الجمع بين تقنيات الفنون المختلفة، كالسينما والمسرح، والفن التشكيلي، وإن لم تبالغ في استعمالها، وقد امتزج في الرواية الكابوس بالواقع، وتداخل الوعي باللاوعي، حتى تحول الواقع إلى كابوس مزعج على طول الرواية.

تستوحي رواية "الغرف الأخرى" حكاية قديمة، تقول أن أميرا أحب امرأة وتزوجها، وأسكنها قصرا فسيحا، يتكون من أربعين غرفة، وقد أذن لها أن تدخل تسعا وثلاثين غرفة، وحذرها من دخول الغرفة الأربعين، ولكن فضولها وتوقها إلى المعرفة، دفعها إلى دخولها في أثناء غياب الأمير في رحلة صيد، بعد أن كسرت بابها في إحدى الروايات، أو بعد أن دفعت الباب فإذا به غير مغلق في رواية أخرى، وكانت هذه الغرفة تفضي إلى غرف ومتاهات لا حصر لها، ولم تستمع المرأة إلى الصوت الذي حذرها من عدم الدخول، لأنها لن تعود كما كانت. ويسير البحث في الرواية تبعا لهذا الإستيحاء، حيث اقتيد البطل من ساحة المدينة إلى بناية أمنية، أشبه شيء بالمتاهة التي أشير إليها في الحكاية، فكانت ذات دهاليز متعرجة وغرف ملونة، وقد نبع التشويق في الرواية من الإثارة التي خلقتها حركة الشخصية بين الغرف الغامضة المربكة المحيرة للقارئ وللبطل في آن معا، ومن ثم في وضعه في علاقات مع شخصيات غير محددة الملامح، فما نكاد نتعرف على الشخصية، حتى تفر من بين أصابعنا، وكأنها أشباح تتحرك وتتلاعب بالبطل. وهكذا تخلق الرواية حالة من عدم اليقين في كل شيء، يتمخض عنها وضع من الترقب الممتع، إلى جانب القلق المعرفي الذي يستبد بنا وبالبطل على السواء.

---

[١]) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، ص ١٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والحدث هنا حدث دائري، يبدأ في فضاء وينتهي في فضاء، حيث تفتتح الرواية، بوقوف البطل وحيداً، غريباً في ساحة المدينة، وتختتم بوجوده في ساحة مطار إذ يقاد على غير إرادة منه، إلى سيارة مرسيدس إلى ما زعم بأنه لقاء فكري في أحد الفنادق، ولكنه لم يصل.

وبين البداية والنهاية تجري سلسلة الوقائع التي تشبه كابوساً طويلاً يمر به البطل، وهو يتنقل بين غرفة البناية الملونة، ودهاليزها المعتمة ومتاهاتها المتعرجة، تتقاذفه أيدي موظفيها تعبث بوعيه وتسحق كيانه، فتارة يتعرض إلى مواقف تحقيق يوهمه فيها المحققون بأنهم يعرفون عنه كل شيء، وهم يدأبون على تشكيكه في نفسه، وتارة يترك وحيداً يعاني عزلة أليمة تعززها مشاهد تغريب كابوسية، كمشهد الرجل الذي يخطب في جمهور بكلام غير مفهوم، عبر التلفاز. ومشهد الناس في ساحة المبنى، وهم يصرخون ويزعقون بأصوات مختلطة، ومرتفعة، ومناظرهم مشوهة، وطوراً يؤخذ إلى قاعة مسرح ليتعرض إلى ما يشبه المحكمة بشكل مسرحي، ثم يؤخذ إلى قاعة ليكرّم بوصفه ضيف شرف، حيث يلقي خطاباً في مجموعة من المفكرين في أثناء مأدبة فاخرة. وأخيراً يدخل إلى قاعة لكي يستمع إلى دكتورين مزعومين، يحللان ما في ذهن نمر علوان وهو ملقى على طاولة تشريح. وهي أحداث لا سند لها من التسلسل الظاهري، وهي متسقة مع هدف التغريب الذي تتوخاه الرواية، ومع استيحاء الحكاية السابقة، وطبيعة المكان الذي تجري فيه الأحداث.

وفي الرواية ملمح بوليسي يتمثل في اختطاف البطل من ساحة المدينة من قبل فتاة تسوق سيارة مرسيدس إلى البناية، وكذلك مشهد أخذه من المطار بواسطة ما يظن أنه السيارة نفسها، وهو ملمح لا تخلو منه أي رواية ناجحة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مما تقدم يتبين تنوع أساليب الكتاب الفلسطينيين في صوغ أحداث رواياتهم، وبناء عقدهـــا، وتتراوح هذه الأساليب بين تقنيات الرواية الجديدة ومنجزاتها، كما يتضح عند جبرا إبراهيم جـبرا وإبراهيم نصر الله، وبين معطيات التراث بشقيه الرسمي والشعبي، وخاصة عند إميـــل حبيبـــى، ولا تعني الاستعانة بهذا العامل سد الطريق على ذاك، فقد شكلا معا إيقاعا تجريبيا سار بالروايـــة العربية بعامة، والرواية الفلسطينية بخاصة على طريق البحث عن شكل فني جديد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

رسم الشخصية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فرض الواقع المأساوي للشعب الفلسطيني نفسه على اختيار الكتاب لشخصيات رواياتهم، وحركتها النفسية، وصورتها الفنية، سواء كانت من الفئة المثقفة، أو غيرها من الفئات، ويتساوى في ذلك من انتمى منها إلى الطبقة البرجوازية أو الطبقات الكادحة، فقد كانت كلها تعاني من أزمة فقد الوطن، وألم التشرد، وتتوق إلى الخلاص من هذا الواقع، تتفق في ذلك الشخصيات الواقعية، أو ذات الأبعاد الرمزية.

كان غسان كنفاني من أبرز الكتاب الذين قدموا نماذج بشرية، عكست مسيرة الشعب الفلسطيني السياسية، والنضالية بمراحلها المختلفة، بدءا بتصوير قسوة المنفى، وانتهاء بممارسة الفعل الثوري بعد انطلاق الثورة الفلسطينية.

تعرض "رجال في الشمس" تجربة أربعة رجال، تتصارع في داخلهم قيم مختلفة، وتحدد اتجاهاتهم وسلوكهم مؤثرات متباينة، نفسية واجتماعية، واقتصادية، وسياسية، فكرية وقومية، ودينية. ويجمعهم هدف واحد هو الحصول على المال لتغيير واقعهم التعس.

حمل الرجال همومهم وساروا في رحلة نفسية، لا تقل مشقة عن الرحلة الخارجية في لهيب الصحراء، يتضح هذا من الألم الذي يعتصر نفوسهم في غربتهم، فلم يمثل الرجال الثلاثة: أبو قيس، مروان، أسعد ضحايا لمهرب جشع فحسب، فهذا وجه واحد من وجوه الحقيقة، أما الوجه الآخر هو أنهم مسؤولون عن الطريقة الخطأ التي اختاروها بتأثير ظروفهم الخارجية، الأمر الذي أفضى بهم إلى الموت[١].

كان أبو قيس فلاحا فلسطينيا عجوزا، يحب الأرض ويعشق شجر الزيتون، دفعه بؤس المخيم، ونصيحة أحد أصدقائه إلى اتخاذ قرار يشك في صحته، وفي إمكان تحقيقه بالسفر إلى

---

[١] انظر: أفنان القاسم، غسان كنفاني من البطل المنفي إلى البطل الثوري، ص١٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الكويت، علّه يتمكن من تعليم ابنه قيس وامتلاك بيت من الإسمنت، وشراء بضعة عـــروق مـــن الزيتون.

وكان أسعد شابا يسعى إلى تحقيق مآرب ذاتية، تتمثل بالزواج من ابنة عمه، حيث أدانـــه عمه خمسين دينارا لإتمام هذه الرحلة، بهدف تحقيق غرضه.

أما مروان فكان مثال الشاب المضحي من أجل أسرته، التي مزقها الفقر، بعـــد أن طلـــق والده أمه، وتزوج غيرها، حين امتنع شقيقه زكريا عن إرسال النقود إلى العائلة، بعد أن تـــزوج في الكويت، وكذلك أبو الخيزران سائق الصهريج العنين، الأمر الذي حوله إلى جرذ من جـوذان الصحراء، هدفه جمع المال كي يعيش بقية عمره مطمئنا[١].

من الواضح أن هذه الشخصيات واقعية، يوجد أمثالها في الحياة، وتعرف كثيرا بين النـاس، ومع ذلك فهي شخصيات إنسانية تتصف بما يتصف به البشر من نزوع إلى الخير أو الشـــر، أي أنها ليست شخصيات أحادية الجانب.

لم يقدم الكاتب شخصياته دفعة واحدة، وإن قدم ملامحها الخارجية بهذا الأسلوب، بل كـــان يكشف عنها تدريجيا، على نحو يتناسب مع تطور الأحداث، إذ لم يكن بالإمكان التعرف على مـــا سيحدث لها لحظة بلحظة، لأن التلاحم بين الأحداث والشخصيات كان يفاجئنا بالجديد والمدهـــش والمثير، فلم تكن الشخصيات "جزءا من آلية الحبكة، ولا الحبكة مجـــرد إطـــار بدائـــي يحيـــط بالشخصيات، بل تلتحم على العكس كلتاهما معا في نسيج لا ينفصم، فالسمات المعنوية للشـخصية تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية"[٢].

---

[١]) انظر: أفنان القاسم، غسان كنفاني البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني، ص١٢٣ وما بعدها.

[٢]) إدوين موير، بناء الرواية، ص ٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أشار غسان كنفاني إلى العمر الزمني لشخصيات روايته، لما يحتويه هـذا التحديـد مـن دلالات نفسية وخارجية واضحة، كما يبدو من تحديد أعمار أبطال الرواية الثلاثة "فقـد حـاول غسان كنفاني من خلال الإشارة إلى العمر بصورة خاصة، أن يقـدم صـورة عامـة لملامـح الشخصية الخارجية، وأن يعطي بالتالي صورة لموقفها النفسي والاجتماعي في الرواية"[١].

لكن غسان لم يفصل الملامح الخارجية لشخصياته، بل عني بإبراز السمات الداخلية لـها، من خلال التلاحم بين الشخصية والحدث.

ويمكن القول إن رسم الشخصية في هذه الرواية "رجال في الشمس" ورواية "ما تبقى لكـم" يقوم على استبطان الشخصيات والكشف الداخلي لنفسياتها.

ولما كانت الأحداث تقدم بحسب وعي الشخصية بها، وتبعا لما تستدعيه الضرورة الفنيـة من تقديم حدث على حدث، ولما كانت الأحداث في الرواية تتلاحم بقوة مع الشـخصيات، فإنـها كانت ترتبط ارتباطا وثيقا بالأحداث التي تمر بها، كما أن ورود الأحداث بطريقة تفتقد الـترتيب المنطقي، كان يجعل الشخصيات ترد تبعا لذلك، دون مقدمات مسببة، ولكن في التحليل النـهائي فإن كل خطوة كانت تخطوها هذه الشخصيات تفضي إلى الغاية المرجوة. وقد اعتنـى الكـاتب كذلك برسم الظروف الخارجية للشخصيات، وأبان عن ارتباطـها بـالأحداث والفكـرة العامـة والرمز الذي يمكن من جلائها، بالإضافة إلى تصويرها من الداخل، على نحـو يـبرز ميزاتـها وتناقضاتها.

ولعل أوضح ربط بين الظروف الخارجية والمعاناة الداخلية للشخصية، يتبين فـي حالـة مروان ابن السادسة عشرة، حين تعرض لضغط شديد من الظروف وجشع المهربين، ولا سـيما

---

[١] إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ص ٣٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عندما هدد المهرب بسذاجة بإحضار الشرطة، فصفعه المهرب فابتلع إهانته وذهب إلى الفنـــدق، وكتب لأمه رسالة، بث فيها حزنه وتحدث عن والده وعن أخيه الذي انقطعت أخباره.

ولا تكتمل صورة الشخصيات، إلا مع انتهاء أحداث الرواية، وإن التغيير الذي يطرأ عليـها لم يكن ينبع من أعماقها غالبا، بل من الظروف الخارجية التي كانت تعكس التغيير وتظـهره. إن الشخصيات كانت مجبرة على ما يفرض عليها من أحداث، لها أثرها وسطوتها[١].

يدير الأحداث في رواية "ما تبقى لكم" خمس شخصيات هـــي: حـــامد، زكريـــا، مريـــم، الساعة، الصحراء، وقد نجح الكاتب في رسم ملامحها الخارجية والداخلية على السواء. وقد كـان للإشارة إلى العمر الزمني، أو إلى صفة معينة ذات دلالات رمزية، أثر كبير في توضيح قضيـــة نفسية تعمل على تطور الحدث، كما في حالة مريم البالغة من العمر خمسة وثلاثون عاما، حيـث حرمتها الهجرة القسرية من زواج شقيق صديقتها فتحية، فظلت عانسا حتى كاد يفوتـــها قطـــار الزواج، وقد كشفت وصية خالتها لأخيها حامد عند وفاتها عن هذه المعضلة النفسية "زوج أختـك يا حامد فهي صبية"[٢]. غير أن حامد غفل عن ذلك ولم يفطن إلى أن انتظار مريم التي تشـــتعل رغبة، هو بمثابة الموت لها حيث "كانت ترى جسدها جثة متوهجة في ثيابها وفراشها"[٣]. ولعـــل مفاتيح شخصية مريم تنبع من هذه الأزمة المتمثلة في الحرمان الجنسي، الذي دفعها إلى أن تسـلم نفسها في أول فرصة إلى زكريا، ومن ثم التمرد المشفوع بالندم على فعلتها تلك، الأمـــر الـــذي أفضى بها إلى قتل زكريا عندما أمعن في إذلالها، يضاف إلى ذلك الأمومة التي كانت وراء عـدم إطاعتها لزكريا وحامد في رغبتهما التخلص من الجنين على اختلاف الدوافع عند كـــل منـــهما.

---

[١]) انظر: المرجع السابق، ص ٣٦٠-٣٦١.

[٢]) غســان كنفاني، ما تبقى لكم، ص٢٣.

[٣]) المصدر نفسه، ص٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد أشعلت هذه الأزمة حبها لأخيها حامد وقلقها الشديد عند مغادرته البيت، ومناجاته المستمرة في أثناء رحلته الصحراوية.

إن حركة مريم في الرواية حركة دائرية، إذ تعود بعد هذا التمرد، وإشباع غريزتها الجنسية إلى وضع الحرمان الأول، فقتل زكريا وخسارة حامد وتحولها إلى مجرمة وأرملة، وتحول ابنها إلى يتيم، يعيدها إلى الواقع المزري الذي فرت منه، كما يكشف عن وعي عاجز، اختط لصاحبته طريقا خاطئا.

وتنسج شخصية حامد من ثنائية ضدية، تمثل بين القدرة والعجز، الإيجابية والسلبية، الفرار والمواجهة وما يستتبع ذلك، من تناقض بين الهزيمة والانتصار، الذل والكرامة، الوعي والوهم، والموت والحياة[1].

حكمت هذه الثنائية حركة حامد من أول الرواية إلى آخرها، ورسمت ملامح شخصيته التي صنعتها الظروف الخارجية القاهرة التي وضع فيها، ولعل أولها عدم قدرته الطفولية على تفسير منظر التفاف ذراع أبيه القوية حول خصر أمه، الأمر الذي دعا إلى إغماض عينيه، والفرار من المكان، ثم رؤيته لجثة أبيه وقد نقله الرجال إلى البيت بعد قتله، وذراعه الصفراء تتحرك بينهم، وكأنها تلوح له، وتدعوه للحاق به، فانطلق باكيا شاعرا بالعجز والإحباط.

وتستمر طريق العجز والقهر لدى حامد، عندما غادر يافا إلى غزة مع أخته وخالته، وقد ذهبت أمه مع أخيه إلى الظاهرية، فاتخذ مريم أما بديلة، ولعل هذا ما أعماه عن أزمته النفسية المتصاعدة شيئا فشيئا،ـ على نحو أدى بها إلى تسليم نفسها إلى زكريا –كما ذكر سابقا.

وقد أظهرت هذه الحادثة استمرار عجز حامد وشعوره بالصغار، ذلك الشعور الذي كان قد تولد لديه، عندما جمع جيش الاحتلال شباب المخيم، ومن بينهم حامد، وطلب منهم تسليم

---

[1]) انظر: سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص ٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفدائي سالم حيث انبرى زكريا لهذه المهمة، لكن سالما يتقدم، ويسلم نفسه للموت فداء عن بـاقي الشباب، ولما لم يستطع حامد إيقاف تيار الذل المتصاعد الذي توج بزواج مريـم مـن زكريـا وحملها منه، الأمر الذي أشعر حامد بأنه لم يعد قادرا على احتمال تيار الذل المتلاحـق، فيقـرر مواصلة الفرار إلى أمه الحقيقية بعد أن فقد أمه البديلة نهائيا، لا سيما أنها رفضت التخلص مـن الجنين الذي في أحشائها حسب طلبه.

يتوه حامد بعد أن فقد اتجاهه الصحيح في الصحراء، ويشعر بضآلته أمام اتساعها الـهائل، ويحاصره الموت من كل مكان، فزيادة على الميتات الحدودية الأربـع، وميتـة الضيـاع فـي الصحراء، يبرز خطر جديد في الظهور المفاجئ لجندي إسرائيلي تائه يحدث انقلابا فـي وعـي حامد وإن ظل سلوكه مطبوعا بالطابع الهروبي، إذ إنه عندما لمح الجندي استلقى علـى الأرض وتمنى أن ينحرف الجندي عن مكانه، ولكنه اتجه إليه وكأنه يقصده، فرأى أنه لا منـاص مـن المواجهة، ولأول مرة يحس حامد بقيمة وجوده وبمجال يسيطر عليه عندما فاجأ الجندي، وانـتزع سكينه، وهنا يسترجع حامد كل مراحل الألم الذي مر بها، ولذا يقرر قتل الجندي على مرأى مـن زملائه في الصباح، لأن في ذلك تحقيقا لذاته، واقتصاصا عادلا من المحتلين.

لم تقدم هذه الأحداث بتسلسل منطقي، بل عن طريق الاسترجاع والتداعي الداخلي، ولذلـك لم تقدم الشخصية دفعة واحدة، ولم يراع التتابع الزمني في هذا التقديم، بل اتبع أسلوب التحليـل النفسي الذي ارتبط بالموقف الفكري العام، وأدى إلى الالتحام بين شخصية حامد والأحداث.

أما الصحراء والساعة فهي رموز لساحة المواجهة، والتيه الذي تمثل في دقـات السـاعة التي تشبه دقات عكاز ميت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تكاد تكون شخصية زكريا شخصية نمطية بتمثيله الخسة في جميع أدواره في الرواية سواء في ذلك استعداده لتسليم سالم أو اعتدائه على مريم وموقفه منها ومن جنينها، إذ أصر على التخلص منه وإلا طلقها، الأمر الذي حدا بها إلى قتله.

تندرج رواية أم سعد تحت رواية الشخصية، ومن المعلوم أن هذا النمط من الروايات، يركز الاهتمام بشخصية معينة بوصفها تمثل فردا لا نمطا، أو نموذجا، وتتسم بالسكونية أو ببطء الإيقاع وعدم التأثر والتأثير بالأحداث الجارية على الأغلب، وبالجملة فهذه الرواية تميل إلى تحليل الشخصية المفردة، أكثر من الاهتمام بنموذجيتها.

والمتأمل في أم سعد يجدها شخصية نموذجية، والشخصية النموذج "شخصية إنسانية، تميل إلى اجتراح القيم العليا، والمثل والمبادئ، ولكنها تصلح لأن تكون مثالا لشخصيات كثيرة في المجتمع تحقق صفاتها، وتجسد خصائصها"[1].

من هنا تمثل أم سعد نموذجا إنسانيا ثوريا، ووعيا ساطعا بواقع متغير، واستشرافا لمستقبل لا يصنعه إلا فعل ثوري يوافق القول فيه العمل.

تفاعلت أم سعد مع الأحداث وانفعلت بها، وطور ذلك علاقاتها بشخصيات الرواية الأخرى، فاكتسبت أمومتها لسعد أبعادا عميقة عندما التحق بالفدائيين، حين أصبح مصدر فخرها، ومعقد أملها لمستقبل مليء بالحرية والإشراق.

وقد انعكس ذلك على علاقتها مع أبي سعد الذي صار أكثر رقة ولينا، وتقديرا لشقائها ومعاناتها، بل وأصبح أكثر حنانا على أولاده وشباب المخيم كله.

وقد تغيرت علاقة أم سعد بالمكان وبخاصة المخيم الذي كان دارا للذل والمهانة، والغرق في الأوحال، أوحال الشتاء وأوحال الهزائم المتلاحقة، الأمر الذي جعله مكانا معاديا، ومصدر

---

[1]) إبراهيم السعافين، تحولات السرد، ص ٢٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ألم دائم لها ولساكنيه، لكنه أصبح بعد انطلاق الثورة ، مكانا أليفا ومبعث فرح تنطلق منه زغاريد النساء احتفاء بالمقاتلين بقيادة أم سعد.

إن أم سعد طراز نادر من النساء لكنه موجود، إنها مثال للأمومة الإيجابية، التي وسعت كل من أحاط بها من الناس، ومع ذلك كانت امرأة من لحم ودم، تحب وتكره، تغضب وتصفح، تحنق وترضى، كما يتضح من مواقفها المختلفة مثل : موقفها من المختار الذي جاء ليتوسط لإخراج ابنها من السجن، إذ أهانته وطردته، أو صاحب العمارة التي كانت تعمل فيها عندما أرسل وراءها من يقنعها بالعودة إلى العمل دون إرادة منها.

وتعي أم سعد دروس التاريخ بعفوية ونفاذ بصيرة، حين تروي قصة الثائر فضل الذي قاتل في ثورة ١٩٣٦م ليقطف عبد المولى الذي أصبح نائبا في البرلمان الإسرائيلي ثمرة جهاده، فتحذر من تكرار الحكاية نفسها مع ابنها سعد. "لقد أفلح غسان كنفاني في خلق شخصية، هي مزيج من الأسطورة، والإنسان العادي، بل لعلها هي الأسطوري الكامن في العادي من البشر. ويحقق غسان هذا التوازن، بالتصوير الواقعي للشخصية من ناحية ويربطها من ناحية أخرى بمجموعة من الصور الدالة، التي ترقى بها إلى مستوى الرمز"[١].

تنتمي شخصيات "عائد إلى حيفا" إلى الطبقة البرجوازية، ولم يغير فقد الوطن شيئا من وضعها الطبقي، ولعل مواقف سعيد.س التبريرية تعبيرا عن مواقف هذه الطبقة، التي أوقعت الأمة العربية في هزائم متلاحقة طوال هذا القرن.

---

[١]) رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص ١٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يسيطر المنطق التجريدي على بناء الرواية حتى غدت بناء عقليا صارما، يناقش عددا من المعادلات الذهنية الخالصة، وإن خرجت عنها أحالت الخارج رموزا للوعي، الذي أصبح مقولات ثابتة أيضا[١].

جعل المنطق التجريدي للرواية الشخصيات أقنعة للأفكار، ومرايا لأيدلوجيا المؤلف، الأمر الذي حد من حركتها وصبغها بصبغة سكونية، هي علامة على كون العلاقات ناتجة عن الاستبدال، بين الروائي والأيدلوجي في العمل الأدبي. في ضوء ذلك تظل صفية زوجة سعيد.س تبكي ولا تخذلها الدموع منذ الاحتلال الأول إلى الاحتلال الثاني، بالرغم من تبدل الأماكن والأحوال، وتظل ميريام حنونة متعاطفة مع الفلسطيني التي سكنت بيته حتى بعد قتل زوجها إفرات كوشن على يد العرب في حملة سيناء.

هكذا تنطلق الشخصيات من الوعي وإلى الوعي تعود، دون أن تمس الواقع الخارجي، فهي رحلة في الوعي الفلسطيني، والوعي الصهيوني، ومقارنة بينهما بوصفهما وعيين مختلفين في الجوهر والطبائع، إنها رحلة أيدلوجية تتم على مستوى الأفكار، وهي في الوقت نفسه رحلة الكاتب في الوعيين المختلفين من منظور وعيه هو[٢].

ومن هنا تتطابق لغة الشخصيات من جهة، وتتشابه مع لغة الكاتب من جهة أخرى. يتبين ذلك من الحوار بين الشخصيات حتى يصعب التمييز بين أفكار الكاتب، وأفكارها، وكأن لغتها لغة غسان المدافع عن مشروع أيدلوجي سياسي في شكل رواية "إنني أعرفها، حيفا هذه، ولكنها تتكرني"[٣]، "أفتش عن فلسطين الحقيقية، فلسطين التي أكثر من ذاكرة"[٤].

---

[١]) انظر: فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ص ١٩٤.

[٢]) انظر: المرجع نفسه، ص ١٢٨.

[٣]) غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص ١١.

[٤]) المصدر نفسه، ص ٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقول دوف العسكري الصهيوني: "ماذا فعلت خلال عشرين سنة كي تسترد ابنـــك؟ لـــو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا. أيوجد سبب أكـــثر قـــوة؟ عـــاجزون .. عـــاجزون .. مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل"[١]. ويقول سعيد : "ألم أقل لك منذ البدء إنه كـــان يتوجب علينا ألا نأتي ... وإن ذلك يحتاج إلى حرب؟ هيا بنا"[٢]. ويقول الكاتب الـــواوي: "الآن لا يجد شيئا ليدافع به عن نفسه أمام تبرؤ هذا الشاب الطويل القامة من بنوته له إلا افتخاره بأبوتـــه لخالد، خالد نفسه الذي حال دونه ودون الالتحاق بالفدائيين ..." [٣]. ولعل مرد هذا التشـــابه بيـــن الشخصيات ووصولها إلى النتائج المطلوبة نفسها، هو عدم توافر وجود موضوعي لها، لأنـــها لا تعيش بمعزل عن وعي الكاتب، ولأنها نتاج فكر يختزلها في مفاهيم مجردة.

توحد الرواية بين صورتي الفلسطيني واليهودي، بوصفهما ضحية للصهيونية، لقـــد كـــان إفرات كوشن وزوجته ميريام بريئين قبل أن تمسهما يد الصهيونية، وينطبق الشيء نفسه علـــى حالة سعيد.س وزوجته صفية بل على الطفل خلدون –دوف– الذي كان بريئا، وبفعل الصهيونيـــة تربى في حضن من هما ليسا أبويه، وتنكر لأبويه الحقيقيين، وتتضح البراءة في موقف ميريـــام التي تشعر بالاضطهاد كالفلسطينيين، حين تقول لسعيد.س وزوجته صفية بعد أن سمح الاحتـــلال لهما بزيارة بيتهما: "منذ زمن طويل وأنا أتوقعكما"[٤]، "أنا آسفة، ولكن ذلك كان ما حـــدث. لـــم أفكر قط بالأمر كما هو الآن"[٥].

يواصل غسان كنفاني في رواية "الأعمى والأطرش" المزاوجة بين الفني والذهني، حيـــن يلتقط بطلين مأزومين: عامر الأعمى وأبو قيس الأطرش وكان أولهما عاملا في فرن متواضـــع،

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٧١.

[٢]) المصدر السابق، ص ٧٥.

[٣]) المصدر السابق ، ص ٩٧.

[٤]) المصدر السابق ، ص ٣٢.

[٥]) المصدر السابق ، ص ٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وثانيهما عامل توزيع في وكالة الغوث. يلتقي الاثنان حول ثمرة فطر، تكشف لهما حقيقة الولي عبد العاطي الذي علقا عليه آمالا كبيرة في الخلاص من عاهتيهما، ولعل في ذلك رمزا للوعي الزائف المتمثل بالاعتقاد في الغيبيات والسلطة المطلقة، وتظل الشخصيتان أسيرة للتردد في عدم هدم قبر الولي طوال الرواية، أي تظل غير قادرة على التخلص من الوهم، بالرغم من وعيهما به، لكن وعي الوهم وحده لا يحقق الخلاص "لأن الوعي لديهما لم يتمكن من الالتحام بالفعل والممارسة، وغياب الوهم وحده لا يجترح المعجزات"[١].

تمضي الرواية في ذهنيتها التي تطغى على الشق الواقعي منها، فتحيل الشخصيات إلى أفكار، على نحو يتناقض مع تواضعها وإمكاناتها الذهنية الفعلية، ويحول دون نموها، إذ تختفي ملامحها الإنسانية تحت وطأة ذلك العبء الكبير من الحمولة الفكرية التي أناطها الكاتب بها، فقد فقدت شخصية الأعمى يسرها عندما جعلها تحمل كل هذه الأفكار دون أن تفقد نفسها، بوصفها شخصية إنسانية متواضعة، يقول: "الحقائق الصغيرة لم تكن في البدء، إلا الأحلام الكبيرة"[٢]، "المعجزة ليست أكثر من الجنين الغريب الذي ينمو في رحم اليأس"[٣].

وكذلك شخصية الأطرش يقول: "الحقائق الكبيرة كما يبدو لا يحتاج مجيئها إلى مناسبات"[٤]، "ليس أجن منك إلا أنا، نبحث في كومة طين عن كنز مسروق، ورأس عبد العاطي علينا"[٥]، وتقابل هاتين الشخصيتين شخصية والد حمدان الذي خرج لتوه من السجن، تمثل هذه الشخصية الوعي بالواقع، مقابل الوهم الذي يتحكم بالشخصيتين السابقتين، وهي نقيض لشخصية أخرى، هي شخصية مصطفى ذلك النمط من الوهم الأيدلوجي، ولكن بملابس مرقطة.

---

[١]) فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٦٩.

[٢]) غسان كنفاني، الأعمى والأطرش، ص ٥٣.

[٣]) المصدر نفسه، ص ٤٩.

[٤]) المصدر نفسه، ص ٥٥.

[٥]) المصدر نفسه، ص ٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعود الكاتب في رواية "العاشق" إلى التاريخ الفلسطيني أيام الانتداب، ليقدم بطلا فلسطينيا ملحميا، يتنوع اسمه، يسابق الجياد في أثناء هربه من مكان إلى مكان، متخفيا عن عيون السلطات، لكنه يسقط أخيرا في قبضة عدوه لتحكي الذاكرة تجربة اختفائه وظهوره، وتتنوع علاقته بالشخصيات، وترسم شخصيته على نمط شخصيات السيرة الشعبية، إذ يأتي بأفعال غريبة مثل المشي على النار في بداية الرواية، ويكون تأثيره في الناس، الذين يتساءلون عن كنه شخصيته الغامضة كتأثير الشخصيات الأسطورية.

هكذا تتنوع تجربة غسان وأنماط شخصياته، وتتوس بين الواقع والتراث في تيار روائي متجدد باستمرار[1].

اتسمت الشخصيات في روايات إميل حبيبي بسمتين بارزتين، أولهما الملحمية، ويبدو ذلك من امتدادها في الزمان والمكان، والعلاقات الروحية التي تربط بينها، وثانيهما الرمزية: فقد مثلت الشخصيات الرئيسة قيمة معينة تمحور حولها العمل الأدبي، ووجهت حركة الشخصيات الثانوية وحكمت تصرفاتها، ورسمت ملامحها، وقد تبين ذلك من دراسة لوحة "أم الروبابكيا" ورواية "إخطية" و "سرايا بنت الغول" في موضع سابق من هذا البحث.

وتكشف دراسة شخصية المتشائل عن هذه الملامح، وملامح خاصة، فرضتها طبيعة الشخصية، ورؤية الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال.

تشي تسمية بطل رواية " الوقائع ..." سعيد أبو النحس المتشائل بحيرته وفقدان توازنه، أهو سعيد أم شقي؟ أهو متشائم أم متفائل؟ كما تكشف عن ذلك تداعياته "أقوم في الصباح من نومي فأحمده على أنه لم يقبضني في المنام، فإذا أصابني مكروه في يومي أحمده على أن الأكوه

---

[1]) انظر: فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٧٨-٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قلت إنك لم تحس بي أبدا، ذلك أنك بليد الحس يا محترم، فكم من مرة التقيت اسمي في أمهات الصحف؟ ألم تقرأ عن المئات الذين حبستهم شرطة حيفا في ساحة الحناطير "باريس حاليا" يوم انفجار البطيخة؟ كل عربي ساب في حيفا السفلى على الأثر حبسوه، من راجل ومن راكب، وذكرت الصحف أسماء الوجهاء الذين حبسوا سهوا، وآخرين. آخرون –هؤلاء، أنا"[١].

واضح من الفقرة السابقة امتداد الشخصية –المثال– في الزمان والمكان، ويؤكد هذا الامتداد فنيا في أكثر من موضع، يقول: "إن معشري يملأون البيدر والدسكرة والمخمرة"[٢]. ويقول في موضع آخر: "وبعد النحس الأول، في سنة ١٩٤٨، تبعثر أولاد عائلتنا أيدي عرب، واستوطنوا جميع بلاد العرب التي لما يجر احتلالها، فلي ذو قربى يعملون في بلاط آل رابع في ديوان الترجمة من الفارسية وإليها، وواحد تخصص بإشعال السجائر لعاهل آخر، وكان منا نقيب في سوريا، ومهيب في العراق، وعماد في لبنان، إلا أنه مات بالسكتة يوم إفلاس بنك إنترا"[٣].

هكذا يتجلى الامتداد الزماني في السمات التي ورثها المتشائل، عن جده الأول عبر أجيال متعاقبة.

يجسد المتشائل عيوبا موروثة ومنتشرة، إلى جانب ما يتصف به من ميزات فردية خاصة تظهر من خلال هذه العيوب، والتجسيد الفني العام والانتقال منه إلى الخاص، يسم الشخصية بالملحمية.

منذ البداية يقدم المتشائل نفسه بوصفه مثالا، ولكنه مثال سلبي، يكشف في الرسائل التي كان يرسلها إلى المحترم من مكان اختفائه عن جبنه وتخاذله وسلبيته، يقول: "أما بعد، فقد اختفيت، ولكنني لم أمت، ما قتلت على حدود كما توهم ناس منكم، وما انضممت إلى فدائيين كما

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٦٢.

[٢]) المصدر السابق، ص ٥٩.

[٣]) المصدر السابق ، ص ٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

توجس عارفو فضلي، ولا أنا أتعفن منسيا في زنزانة كما تقول أصحابك"[١]. فلم يكن اختفاؤه بسبب مشاركته في النضال ضد العدو، أو دخوله السجن، أو قتله على الحدود، وإنما بفعل لقائه لمخلوقات هبطت من الفضاء السحيق، لتخليصه من واقعه، الذي اكتشف في نهاية الأمر، استحالة التعايش معه، ويدرك المتشائل ذاته، ودوافعه في الحياة "إنني أدرك حطتي، وإنني لست زعيما فيحس بي الزعماء، ولكن، يا محترم، أنا هو النذل"[٢].

ولعل هذا يوحي بالثبات المطلق للشخصية، ولكن نظرة فاحصة من خلال التدقيق في الرسم الفني لها، وأسلوب تقديمها، وحركتها في الرواية، يؤكد أنها "ثابتة بالنظر إلى أفكارها، وطبيعة تكوينها، وأسلوب انتمائها، ومواقفها من الأحداث ولكنها نامية من حيث تعرفها على ما يحيط بها ونمو وعيها النسبي بهذا الواقع"[٣].

ويظل الجانب الثابت من الشخصية ثابتا حتى نهاية الرواية، وتتبدى الصفات المعطاة للشخصية سلفا من خلال علاقتها بالواقع، وبما يدور به من أحداث ووقائع وشخصيات سلبية وإيجابية، في حين يأتي النمو من هذه المفاجآت التي تبرز تناقضات الشخصية وتولد الاندهاش الذي يوحي للقارئ بعلاقة تحليلية. انتقادية إزاءها، وما يجري معها من أحداث ووقائع[٤].

ولكي يزيد الكاتب الاندهاش الذي يوحي بتلك العلاقة، ليحقق الهدف التعليمي للرواية، فإنه يقدم الشخصية بطريقة تغريبية بأسلوب بريخت حيث يعمد إلى وسائل تغريب منتزعة من نظريته في المسرح الملحمي، ويضيف إليها وسائله الخاصة على النحو التالي:

---

[١]) المصدر السابق ، ص٥٩.

[٢]) المصدر السابق، ص ٥٩.

[٣]) عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع، ص ٢٧٧.

[٤]) انظر: المرجع نفسه، ص ١٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولا: صياغة شخصية المتشائل طبقا لمنهج فكري محدد التزم به، فقدم سماتها وملامحها منذ البدء من خلاله.

ثانيا: معرفة نهاية الرواية منذ بدايتها على نحو يحول دون الاندماج مع حوادثها أو شخصياتها.

ثالثا: يروي المتشائل الأحداث بصيغة الماضي، الأمر الذي يشي بماضوية الأحداث فيغربها.

رابعا: وضع الكاتب عناوين مستقلة لكل قسم من أقسام الرواية.

ويستقي الكاتب وسائله الخاصة في التغريب من التراث، لا سيما الحكايات الخرافية، فينجم عن ذلك غياب الأبعاد الواقعية للزمان والمكان في أكثر من موقع، ومن ثم الاستعانة بالخوارق، من مثل بروز الرجل الفضائي بوصفه شخصية وهمية-فوق واقعية- "فإذا بهيئة رجل طويل القامة ينبثق مع الضوء من صخر المنارة، فينتشر مع ضوئها ويختفي باختفائه، كأنما هو مغاضنة عين المنارة"[1].

وطريقة ظهور الرجل الفضائي مماثلة، لظهور الجن والعفاريت في الحكايات الشعبية، وتستمر الصلة بين المتشائل والرجل الفضائي على طول الرواية، حيث ننتقل معهما إلى عالم وهمي، ويقدم سياق حوار المتشائل والرجل الفضائي،وحركتهما اليومية أحداثا ووقائع تتم عن الواقع، وتدل عليه ولكن بطريقة تغريبية تلغي الأبعاد الواقعية للزمان والمكان.

ويصف الكاتب فكرة تناسخ الأرواح، ليغرب المتشائل فيحوله إلى هرة تموء، ويؤكد وهمية هذا الحدث، يقول: "تصور روحك بعد موتك، حلت في هرة، فبعثت هذه الهرة لتسيب في فناء بيتك، فخرج ابنك، حبيبك، يتلهى بما يتلهى به الصبيان من اللعب. فناديته، فموءت، فزجرك،

---

[1]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فناديته طويلا، فمؤت طويلا. فرماك بحجر. فذهبت في حال سبيلك وحالك كحال الفتى العربـــي في شعب بوان "غريب الوجه واليد واللسان".

هكذا حالي: عشرين عاما أهر وأموء حتى أصبح هذا الحلول يقينا في خاطري. فإذا رأيت هرة توسوست: لعلها والدتي، رحمها الله! فأهش لها وأبش، وكنا نتماوأ أحيانا"[١].

وإلى جانب الأثر التغريبي الذي يحدثه تحول المتشائل إلى هرة، فإنه يدل بوضـوح علـى حالته تحت الاحتلال.

يتقنع المتشائل بالسخرية، ويصطنع الهزلي من البداية، لقد كانت ولادته بفضل حمـار، "إن حياتي التي عشتها في إسرائيل بعد، هي فضلة هذه الدابة المسكينة، فكيف علينا أن نقوم حيـاتي يا أستاذ؟"[٢]. ذات تسخر من ذاتها، لأن واقعها يتضح بالدلالات الساخرة "ولما استشهد والـدي، على قارعة الطريق، وأنقذني الحمار....." [٣].

انبثقت البداية من ولادة تبعث على الضحك، فكان "تطور ما بعد الولادة لا يتجلى إلا فـي جملة العلاقات التي تحددها البداية، بحيث لا تنمو إلا بوصفها أثر للبداية، وترجيح لها على نحـو يجعل من البداية الساخرة حضورا محاكيا لكل علاقات الرواية"[٤].

هكذا يبدأ البطل زمانه ساخرا، ويدخل شرطه التاريخي، بعد أن يبتعد فيتماثل مـع واقعـه المقلوب، وتحكي السخرية قصة الوطن، وتمثل علاقة فنية، تشير إلى تطابق حالة البطل وحالـة الوطن، وتتمثل الحكاية وتحكيها عن بعد، كي ترى الواقع في شموله، حيث يتلاحـم المأسـاوي بالهزلي، الذي لا يرى إلا من خلال ربطه به، فلا تظهر مأساوية الواقع مباشـرة، بـل تقـدم

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٢٢.

[٢]) المصدر السابق ، ص ٦٢.

[٣]) المصدر السابق ، ص ٦٣.

[٤]) نادر قاسم، تجربة إميل حبيبي الروائية والقصصية، رسالة ماجستير، ص ١٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملفوفة بالهزلي أو الساخر، فتضحى الملهاة بكل أبعادها الظاهرية تجسيدا للمأساوي الـذي يبـدو جوهريا وأساسيا، ولا يتجلى إلا من خلال القناع الساخر والهزلي[١].

تعبر الضحكة في شخصية المتشائل عن علاقة المحتل بالمحتل، والضحكة هنا لا تصـدر عن جمال الواقع واتساقه، بل عن لا معقوليته ولا منطقيته، وبعده عن الوضـع السـليم، بحـث يصبح الضحك ردا معقولا على واقع غير معقول، فتأتي الضحكة في هذه الرواية "نوعـا مـن الكوميديا السوداء، ذات القدرة السرية على تلوين الانفعالات وجمع نقائضها معا، هذه الكوميديـا التي يشع من أطرافها لحن حزين لم تكن مألوفة من قبل في الأدب الفلسطيني"[٢].

تتكشف شخصية المتشائل عن جانب إيجابي، يتطور عبر مسار الرواية، وتنـامي وعـي البطل بحركة الواقع واحتكاكه بالشخصيات الإيجابية مثل: يعاد الأولى وباقيـة، ويعـاد الثانيـة، والفدائي سعيد ابن يعاد الأولى، ذلك السجين الذي التقى به المتشائل في سجن شطة، ويتخذ هـذا الوعي الإيجابي أبعادا إنسانية واضحة، لكنها لا ترقى إلى إحداث انقلاب شامل فـي شـخصيته، لانشداده إلى سماته الموروثة المتمكنة فيه.

ففي بداية الرواية وبعد لقاء المتشائل الأول بالحاكم العسكري في كفر ياسيف يسافران معـا إلى عكا حيث يقضي المتشائل ليلته في جامع الجزار، وفي الطريق يوقـف الحـاكم العسـكري السيارة، ويهبط مسرعا متسللا بين أعواد السمسم، ويصوب مسدسه إلى صدغ طفل كان يرقـد في حجر أمه، وهنا تومض من المتشائل ومضة إيجابية، سرعان ما تـذوي "فانكمشـت تأهبـا للانقضاض عليه، وليكن ما يكون، ففي عروقي تجري دماء الشباب الحارة، أنـا ابـن الرابعـة

---

[١]) انظر: فيصل دراج،من الانتظار إلى اليقظة، مجلة شؤون فلسطينية، ص ١٠٨.

[٢]) فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ١٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والعشرين، وحتى الصخر لا يطيق هذا المنظر، غير أني تذكرت وصية أبي وبركـــة والدتـي، فقلت في نفسي: سأثور عليه إذا ما أطلق الرصاص، ولكنه يهددها فحسب، فبقيت منكمشا"[١].

وحين تتهم يعاد الأولى المتشائل بأنه رأس الخيش، الذي وشى بوالدها ينكر ذلك، ويحتفـظ بحبها في قلبه، بعد أن طردتها سلطات الاحتلال من بيته، ولما وصلته منها رســـالة مـــن أحـــد المتسللين تقول فيها: "سعيد، يا زوجي! الوداع يا حبيبي، إنني أنتظر الموت عبر الحدود، ولكننـي أموت وأنا مطمئنة على أنك ستنقذ والدي من السجن، سلم على أختي، واعتن بأولادها، الـــوداع، الوداع يا حبيبي. زوجتك يعاد"[٢].

فيقرر المتشائل أن له زوجة في جنين، أو أحد المخيمات، من أجل ذلك يهتم بجمع الشـمل، ويداوم على الاستماع إلى المذياع، لعل رسالة تصله من يعاد عبر الأثير.

وفي الكتاب الثاني من الرواية تزوج من باقية الطنطورية، وأنجب منها ابنه الوحيـــد ولاء وقد حدثته عن سرها الذي تكشف عن صندوق فيه سلاح، ولما استشهدت هي وابنها داخل كـهف في البحر، في محاولتهما إخراج الصندوق، يشق ذلك على سعيد الذي يحفظ ذكراها فـــي قلبـــه، ويضم الترانزستور بشغف عندما سمع أن اسمها أطلق على كتيبة من كتائب الفدائيين.

وعندما يلتقي المتشائل بالفدائي سعيد يشعر بالصغار، ويخجل من جبنه وعاره وعمالتـــه، أمام نقاء الفدائي وشجاعته واعتداده بنفسه، فتتسع المساحة الإيجابية في داخله، ويعمق شـــعوره الإنساني ووعيه عندما يخاطبه "بيا أخي – يا والدي – يا رجل" لأنه منذ عشرين سنة لم يشـــعر إلا بأنه نذل أو محتقر، وحين قال له الفدائي الذي أسر جريحا ليحمله على التجلـــد أمـــام ألمـــه "....كف يا رجل! قلت في نفسي: ها قد أصبحت رجلا بعد أن ركلتني أرجل الحراس"[٣]. وحيـن

---

[١] إميل حبيبي، المتشائل، ص ٦٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ١١٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قال له تشجع يا والدي خاطب المتشائل نفسه بهذه اللهجة "دوسي، أيتها الأحذية الضخمة على صدري! اخنقي أنفاسي! أيتها الغرفة السوداء أطبقي على جسدي العاجز! فلولاكم لما اجتمعنا من جديد، الحرس الغلاظ، لو كانوا يعلمون، هم حرس الشرف في بلاط هذا الملك، والغرفة السوداء الضيقة هي البهو المفضي إلى قاعة العرش!" [١]. تعاظمت هذه الكوة الإنسانية لتغطي مساحة نفسه كلها، فتثنيه عن النهج الذي نهجه طوال عشرين سنة، فيقلع عن التعاون مع الاحتلال، يقول عن أثر لقائه بسعيد : "وظل يوسع في الكوة الضيقة الوحيدة حتى رأيتها في عرض الأفق الذي لم أره من قبل، وأصبحت قضبانها المتشابكة جسورا نحو القمر، وما بين فراشي وفراشه حدائق معلقة"[٢].

لكن ماضيه بقي يلاحقه، فلم يكف الرجل الكبير عن مضايقته، وقد سجن عدة مرات، إلى أن انتهى به الأمر فوق خازوق. وذلك لأن الكاتب لم يقدمه إلا بوصفه مثالا، ونموذجا للمتعاونين مع العدو، وإذا كان المتشائل ذا سمات جحوية فإنه أيضا يشبه أبطال المقامات، بما يتصف به من ذلاقة لسان ومكر، وحيل في بعض الأحيان، فكان نظير أبي الفتح الإسكندري وتجسيدا متحركا للانحناءات والمواقف الحرجة، ويدل هذا السلوك على براعة في التكيف مع الاحتلال[٣]. "السخرية النابعة من القهر تحل محل المواجهة، كشكل من أشكال المواجهة، يلجأ المضطهد كثيرا إلى قناع السخرية، إلى العطف كي ينقذ رأسه، ويطرد عنه غضب الحاكم"[٤].

من هنا يكون تعليل وليد أبو بكر لسلوك المتشائل غير دقيق عندما قال: "الحماقة التي يخلقها الغباء، هي دافع مجمل سلوك المتشائل الذي أكد ذلك عندما وصف نفسه على لسان أبيه

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٧٢.

[٢]) المصدر السابق ، ص ١٧٣.

[٣]) انظر: نادر قاسم، تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية، ص ١٢١.

[٤]) فيصل دراج، من الانتظار إلى اليقظة، ص ١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بأنه (تيس)" [١]. ولعل كلمة (تيس) هنا إشارة إلى نقد الذات في موقف معين، كما أنها تشير إلى الصفات الموروثة في عائلة المتشائل، ولا يمكن إلصاق السذاجة برجل مثقف مطلع على آثار العرب والغرب، كما تبين سابقا في موضع آخر من هذا البحث.

إن عالم شخصيات جبرا إبراهيم جبرا هو عالم الطبقة البرجوازية، بالرغم من أنه ينكر وجود طبقة برجوازية عربية، بسبب اختلاف نشأة المدينة العربية عن المدينة الأوروبية، وهو بذلك يخلط بين مفهوم الطبقة وحيثيات المجتمع المدني، وإذا كان اختلاف المدينة الأوروبية عن المدينة العربية أمرا بدهيا، فإن وجود طبقة عربية برجوازية تابعة للبرجوازية الأوروبية، شيء لا سبيل إلى إنكاره مع التسليم بالفروق الأساسية بين الطبقتين، ولما كان الفرد لا وجود له بمعزل عن طبقته في المجتمع، فإن الثقافة التي يحملها هي ثقافة طبقة، لذا لا يمكن عزل مثقفي جبرا عن طبقتهم وايدلوجيتهم من جهة، وطبقة وأيدلوجية الكاتب نفسه من جهة أخرى، حتى لو تجاوزت الشخصية طبقتها فإن فكرها وممارساتها ستظل محكومة بانتمائها الطبقي الجديد وتوجهاتها، وتسخيرها من قبل الكاتب نفسه. ومهما اختلفت الأصول الطبقية لشخصيات جبرا سواء من انحدر من الطبقة الأرستقراطية، كلمى عبد الغني، وفالح حسيب في "السفينة" أو من صعدت من الطبقة الكادحة كعصام السلمان فإنهم يظلون خدما للطبقة البرجوازية يساهمون في عملية التغيير لصالحها، ويكونون عاجزين عن التغيير عندما يأتي لغير صالح هذه الطبقة[٢].

إن تناقضات شخصيات جبرا المثقفة، تظل أدنى من حدود التناحر بين الطبقات، إنهم يلتقون، يثرثرون، يختلفون، لكنهم يظلون أصدقاء يمارسون حياتهم اليومية، وهم يحرصون على دوام العلاقة بينهم، تناقضاتهم يسيرة، ومشكلاتهم متقاربة، وهمومهم في التغيير مشتركة.

---

[١]) وليد أبو بكر، الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة، ص ٧٤.

[٢]) انظر: فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ١٦٦-١٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد أدى هذا إلى تشابه كبير بين الشخصيات، ولا سيما النسائية منها، فكلهن جميلات، جذابات، مثقفات، مأزومات، متحررات، استطعن الإفلات من قيود المجتمع ومشاركة الرجل في ميادين الحياة المختلفة، الاجتماعية، والثقافية، والفكرية. وبرغم ذلك لم يتمكن من تجاوز سلبيات الواقع، وتناقضاته وتحقيق ذواتهن بفعالية وجدارة، كما يتضح من شخصيتي لمى عبد الغني في السفينة، ومريم الصفار في "البحث عن وليد مسعود". لقد أتاحت لهما ظروفهما التحرر من كثير من القيود الاجتماعية، والضوابط الأخلاقية، التي تضبط سلوك الإنسان حتى أصبحت حياتهما تجسيدا للانطلاق في الدراسة وحرية الرأي، والتصرف، والحب والعمل والتنقل. ولكنهما تحولتا إلى تمثالين أجوفين للحرية، حين أساءتا التصرف في هذا الحق، فجاءت مواقفهما خالية من كل معنى اجتماعي أو أخلاقي أو فكري، لتنم عن أزمة حقيقية كانت تعيشها كل منهما. إذ مثلت تصرفاتهما قمة الحيرة بين الروح والجسد، بين الحب والجنس، بين الحرية بمفهومها الحضاري، وقيمتها الإيجابية، والحرية التي تعني الانفلات، والإباحية، فكان الجنس تعويضا عن قلقهما واغترابهما[1].

وإذا كانت سراب عفان في الرواية المعروفة باسمها، لم تقع في حمأة الجسد مثلهما، إلا أنها تمثل في هجرتها إلى أوروبا وغربتها الموقف السلبي نفسه في الانعزال عن قضايا المجتمع والوطن.

وقد جعلت أزمة الاغتراب التي تعيشها نساء جبرا منهن، أقرب شيء إلى الشخصية النمطية.

ركز جبرا في رواياته على نموذج الفلسطيني المثقف المنفي، الذي يتحدى ظروفه، ويصنع مستقبله بنفسه، فقدم صورة للفلسطيني المتميز والمتفوق، وذي التأثير العظيم في المنفى

---

[1]) انظر: حسان الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، رسالة دكتوراه، ص ١٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي يعيش فيه، حتى كادت صور أبطال رواياته باستثناء بطل رواية الغرف الأخرى تكون صورة واحدة متطورة، يضيف كل واحد منهم سمات جديدة، تعد انعكاسا للمرحلة التي يحياها[1]. جمع وليد مسعود في رواية "البحث عن وليد مسعود" سمات وديع عساف في "السفينة"، وجميل فران في "صيادون في شارع ضيق" وأربى عليها من سماته الخاصة، التي أضفتها مرحلة السبعينات على الواقع الفلسطيني.

كان كل من وليد مسعود ووديع عساف اقتصاديا كبيرا، ومثقفا ناجحا وكانا مسكونين بحب الوطن، وعشق القدس، قاتلا في شوارعها عام ١٩٤٨م، وبهما ولع شديد بالنساء، يتهالكان على المتعة الجسدية. يؤمن وديع عساف بأن الجسد هو الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن دحضها، فأقام علاقة جنسية مع جاكلين الفرنسية بالرغم من حبه لخطيبته مها الحاج، وأعجبت به لمى عبد الغني والطالبة المصرية عفت على ظهر السفينة، وقد أشعل وليد مسعود رغبات الجسد لدى معظم نساء رواية "البحث عن وليد مسعود" حيث كن يتسابقن في حبه، وصوره جبرا ذا قدرة جنسية هائلة، بالرغم من بلوغه الخمسين، وتصف مريم الصفار ولعها برجولة وليد مسعود وقدرته على ممارسة الجنس، وتعلن ذلك صراحة "ما استطعت أن أحب أحدا بعد وليد، الجنس لا! الجنس شيء آخر مختلف عن الحب بالمرة"[2]. حتى يمكن القول أن العقدة الدنجوانية هي أحد المفاتيح الأساسية لشخصية وليد مسعود يتبين ذلك من خلال تحليل صديقه الدكتور طارق رؤوف لشخصيته، وهو يلقي الضوء على سر انجذاب النساء إليه.

ويشترك وديع عساف ووليد مسعود بالتأثير الكبير في محيطهما، حيث كانا مثار إعجاب كل من يتصل بهما، يصف عصام السلمان أثر وديع عساف في الناس من حوله بقوله: "لم

---

[1]) انظر: إيمان القاضي، البطل في الرواية الفلسطينية، ص ٦٣.

[2]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص٢٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يدهشني أن تتعلق به جاكلين تعلق الكلب بصاحبه، حتى إميليا كانت قد بدأت ترفرف حوله كطير يلذ له الوقوع في الفخ، ويوسف حداد ومحمود الراشد، وفرنندو، حتى الخدم والملاحين، لم يكونوا في منجى من شخصيته"[١]. ويقول في تأثيره فيه: "لو خطر لوديع أن يقول لي: اقفز في البحر، لفعلت"[٢].

ولقد كان تأثير وليد مسعود في محيطه طاغيا، لم تفلت منه أي من شخصيات الرواية سلبا أو إيجابا، وإن كانت الناحية الإيجابية هي الغالبة في ذلك، حيث هامت به معظم شخصيات الرواية النسائية، وبهر بتفوقه معظم الرجال، وبلغ تأثيره في بعضهم حد الانسحاق في حضرته، فكان لإبراهيم نوفل بمثابة إله يتعبده، ويراه خارقا، يقول كاظم إسماعيل في تعلق إبراهيم بوليد: "أمس رأيته عائدا من دار وليد وكأنه عائد من زيارة ولي، أو بطل أسطوري"[٣].

أما مريم الصفار المتميزة بجمالها وذكائها، والمتزوجة من هشام الصفار التي أحبت عامر عبد الحميد الذكي، الثري، المتميز، فقد أوصلها حبها لوليد درجة الكآبة، والكوابيس المتلاحقة، إذ كان هيامها به مرضيا، واتسمت تجربتها معه بخصوصية لم تحظ بها أي تجربة مع رجل آخر، سواء في أثناء زواجها، أو بعد طلاقها، حتى بعد قطع علاقتها بوليد لم تستطع أن تحب أحدا سواه، يقول الطبيب النفسي طارق رؤوف الذي أخذت تعوده بعد قطع علاقتها بوليد "...لم تكن مجرد منجذبة لرجل تعجب به أو تحبه، بل أنها مهووسة به، وعلى الأخص بطاقته الهائلة على الحب – على الجنس"[٤].

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ١٠١.

[٢]) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

[٣]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ٦٩.

[٤]) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكانت مريم ككل نساء وليد ، هي الساعية لغزو قلبه بهدوء ولطف وغنج، ولا ترى غضاضة في أن يقيم وليد علاقة مع غيرها من النساء "لم يهمني ذلك، كان رائعا، لا يتعب، كنت أصرف عنه آلام الدنيا ولو لساعة، وكان هو لي كل شيء"[١].

لم تعرف الغيرة طريقها إلى قلوب نساء وليد ، ولم ينقل حب الاستئثار به نفوسهن، ويتمتعن بأريحية غرامية، تتخلى إحداهن عنه طواعية للأخرى، ومن اللواتي ارتبطن به بعمق وصال رؤوف ابنة العشرين، وبلغ تأثيره فيها، حد ربطها بقضيته –القضية الفلسطينية– فتطوعت في صفوف المقاومة، وبعد اختفائه كانت الوحيدة التي قامت ببحث فعلي عنه داخل الأرض المحتلة.

وقليلون هم الذين حسدوا وليد على إقبال الدنيا عليه، وتقدير المجتمع البغدادي له، ولكنهم لم يستطيعوا النيل منه، مثل: الدكتور طارق رؤوف الذي فرح لاختفائه، وكاظم إسماعيل الذي أغاظه نجاحه في حين لم يستطع هو تحقيق ولو قدر يسير من هذا النجاح.

هكذا يمثل كل من وديع عساف ووليد مسعود الشخصية الجاذبة، وهي شخصية محورية، تدور باقي الشخصيات في فلكها، وتستمد حياتها منها، ولا يستكمل رسم ملامحها بمعزل عنها.

تتسم شخصية وليد مسعود بالتفرد والتميز، عن صفات البشر العاديين، وتقترب من أبطال السير والملاحم الشعبية. اتصف وليد منذ الطفولة بخصائص فسيولوجية ونفسية متميزة، فكان قويا قادرا شجاعا متماسكا، رابط الجأش، متسام عن الصغائر، قد نذر نفسه لمهمة جليلة، وهدف عظيم.

---

[١]) المصدر السابق ، ص ١٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يختلف وليد عن أقرانه الأطفال، حيث كان يتفوق عليهم، ويتزعمهم إذا لعب معهم، ويميل إلى التأمل والعزلة، يقول عنه عيسى ناصر: "... رأيته ينمو كما تنمو زهرة في الصحراء، حتى في طفولته كنت أشعر أنه يختلف عن الآخرين، برقته، بخفته، بصلابته"[١].

"لقد أدركت منذ سنوات طويلة أنه الاستثناء الذي لا بد منه لكل قاعدة"[٢]، وكما نطلق النبوءة عن البطل الشعبي، بأنه ذو مستقبل واعد يتنبأ عيسى ناصر لوليد بأن الدنيا ستمنحه الكثير، وسيكون محط اهتمام الناس من حوله، يقول: "شعرت أن هذا المخلوق جاءنا خطأ، جاءنا إلى حيث ما كان عليه أن يجيء، جاءنا وكان لا بد له من المجيء، جاءنا عاشقا، ضالا، غريبا، وسيبقى في حياتنا عاشقا ضالا غريبا، ووحيدا، رغم تهافت والديه عليه، رغم تهافت الناس عليه، رغم تهافت الدنيا عليه في غد قريب أو بعيد ..." [٣].

كان وليد مسعود جميلا، وفي محياه ما يوحي بأنه مختلف عن الآخرين، وأنه ذو طاقة عظيمة وقدرة كبيرة على فعل ما يريد، يقول عنه "إبراهيم نوفل": "لفت نظري شيء ما في مظهره، ترك أثره في نفسي، ضمور وجهه؟ سعة عينيه؟ طول شعره؟ من الصعب أن أحدد، بدا لي أشبه بالنساك ...، يوحي بطاقة حزينة فيه لا تستنفذ"[٤]. وإلى جانب مزاياه السابقة كان محبا للخير، تتدفق عواطفه الإنسانية، وكان متواضعا، يحدوه اندفاع عظيم لمساعدة الآخرين، لا يمن على أحد، بالرغم من أنه كان سببا في ثراء كثير من معارفه.

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٠٠.

[٢]) المصدر السابق، ص ١٠٨.

[٣]) المصدر السابق ، ص ١٠٧.

[٤]) المصدر السابق ، ص ٣١٣-٣١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الشخصيات الثانوية، فقد كانت في روايات جبرا هي الصدى الناتج عن رنين الشخصية الرئيسة، أو الشخصية الأصلية "الجذر" ولذا كانت مجرد مضاعفات باهتة، واستطالات محدودة الأثر للشخصية الأولى[١].

ويحدد فيصل دراج ثلاثة مركبات للشخصية الروائية عند جبرا هي: الأنا التي تبدو جوهرا متعاليا، أو كيانا ناجزا يتسم بالملء والكمال، والحركة في الرواية. لذلك فإن حركة هذا الجوهر هي حركة كماله، أو أنه الزمن الواجب فنيا للبرهنة على كمال هذه الأنا المتعالية. فالأنا المتعالية أو الجوهر الذي لا يقبل التحديد، يفضي بالضرورة إلى بعد صوفي، وبعد تبشيري لاهوتي للشخصية. والأنا المتعالية الساكنة ترفض الصراع والحركة، فتستبدل السياسة بالأخلاق، والصراع بالمصالحة، والواضح بالغامض، حيث يتسلح وديع عساف بالإيمان الشعري بدلا من براقع السياسي. ويقترب وليد مسعود في تصرفاته من الإله.

ولا ينعكس ذلك على تصرفات الشخصية فحسب، بل ينعكس على الحركة الاجتماعية في الرواية، فما يحكم هذه الحركة لا يتحدد ماديا، بل يتحدد بصراع الجمال والقبح الذي إذا تنزل أصبح صراع الخير والشر.

يضاف إلى ذلك مركب "الكولونيالية" المغتربة عن واقعها، حيث تدور شخصياتها في شروط طبقة النخبوية التي تتمثل بالغرب أبدا،وتحمل ثقافته ولغته وقيمه، بوصفها منهجا يحتذى، وأسلوب حياة تسير على منواله، وهذا يعني أن الشخصيات قد فقدت وجهها الحقيقي أمام القناع المستورد، وأضاعت تميزها في كونية زائفة ومترهلة.

إن الشخصية "الجذر" هي شخصية تجريدية، تعكس سماتها على الشخصيات الأخرى فتحيلها إلى كيانات مجردة على نحو يلغي حركة الصراع أو التعارض الممكن بين الشخصيات

---

[١]) انظر: فيصل دراج، الوعي الفلسطيني في الرواية الفلسطينية، ص ٢٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويسم الفضاء الروائي بالذهنية، ويجعلها معتمدة على حوار أحادي البعد، أو على قول يرجع ذاته بأشكال مختلفة، وهذا واضح في رواية "البحث عن وليد مسعود".

تشكل المركبات السابقة في بنيانها، واقع نخبة مغتربة عاجزة عن رسم واقع شعب، كما أنها لا تقدم صورة محسوسة ومدركة للوطن، بل تحيله إلى علاقة مجردة، أو قيمة فلسفية تتضافر وتلتقي مع علاقات وقيم أخرى، كي تنتج واقعا فنيا يعيش دورته دون أن تلامس الواقع المعاش[١].

ينطلق رسم الشخصية في "الغرف الأخرى" من الموقف المعرفي الذي تطرحه الرواية، ووجهة النظر التي يصدر عنها الكاتب، ويتمثل هذا الموقف في الشك في إمكان امتلاك الإنسان للمعرفة غير المرتبطة بموضوع معين، أو موقف محدد. ولعل الذي أثار القلق المعرفي لدى الشخصية، هو الموازنة بين بطل الرواية، وفتاة المرسيدس، وهذا واضح من الحوار الذي دار بينهما على نحو كشف عن وجهة النظر التي تقوم عليها الرواية "ألا تريد أن تبقى في شيء من الشك؟".

"أفضل أن أعرف الحقيقة إذا استطعت"

"أية حقيقة؟"

"أوه ... الحقيقة القابلة للمعرفة، على الأقل"[٢].

ويسترعي الانتباه في هذا الحوار، عبارة الفتاة "طبعا هناك أيضا الحقيقة التي ليست قابلة للمعرفة"[٣]. وتجسد هذه العبارة علاقة الذات بالموضوع من خلال علاقة الشخصية الرئيسة، بالشخصيات الأخرى، وعالم البناية الملغز الذي وضع فيه البطل فيما بعد.

---

[١]) انظر: المرجع السابق ، ص ٢٧٦-٢٧٧.

[٢]) جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى، ص ١٣.

[٣]) المصدر نفسه، ص ١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من هنا يبدو وعي البطل غائما ومهزوزا بكل ما يحيط به وبذاته، حيث لم يعد متأكدا من هويته، وتضطرب معرفته بنفسه وبالآخرين، الذين تختلط صورهم ومواقفهم، حيث يظهرون بصورة شبحية لا تكتمل ملامح الشخصية فيها، وتتعدد أسماؤها والأدوار المنوطة بها، بقصد تهشيم وعي البطل[١].

فتقوم ما يعتقد أنها فتاة المرسيدس بعدد من الأدوار، وتتقمص أدوارا مختلفة، إذ تظهر بدور شاهدة في محكمة صورية باسم هيفاء الساعي تارة، أو بدور حبيبة البطل يسرى المفتي تارة أخرى، أو بدور الدكتورة لمى تارة ثالثة في نهاية الرواية، وغير ذلك من الأدوار النسوية.

وتتعدد أسماء البطل في الرواية، فهو نمر علوان أو عادل الطيبي أو فارس الصفار، وهذا علامة على اضطراب هويته، وتنتهي الرواية دون أن نعرف أهو إحدى هذه الشخصيات؟ أم هو هذه الشخصيات جميعا. وبدهي أن الشخصية بهذا المقياس، ليست شخصية واقعية لها سماتها النفسية والخارجية المتميزة، لأنها موظفة أساسا لحمل فكرة المؤلف، وموقفه وإحساسه، وتصوراته عن الحياة الإنسانية، وعالم الذات المعاصرة.

تقدم الشخصية في الرواية بوصفها نموذجا لكيانات إنسانية أكبر أو ممثلة للجماعة الإنسانية الأصيلة، أو صوت لضمير الإنسانية المعذبة، إذ يحمل البطل همومها وقضاياها، وكأنه الجوهر والروح الساعية إلى الجماعة في حالة التفرد والتوحد، وفي حال الانفصال والاتصال[٢].

من هذا المنظور يقاوم البطل كل المحاولات لسحقه وإفقاده ذاكرته، من قبل شخصيات البناية التي سجن فيها، فيتجلى وعيه الساطع، وتفكيره بصفاء ونقاء على نحو لا يتفق مع من

---

[١] انظر: إبراهيم السعافين، إشكالية الوعي في الغرف الأخرى – القلق وتمجيد الحياة، ص ١٤٧.

[٢] المرجع السابق، ص ١٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طمست شخصيته، وغاب وعيه، وفقد ذاكرته، فيبدو في مواقف كثيرة متماسكا قويا مثل: موقفه مع راسم عزت وهو أحد شخصيات البناية، حيث يزعم أنه يقرأ كتاب "المعلوم والمجهول" لنمر علوان، فيناقشه نمر علوان بوعي تام بعد مواقف التعذيب النفسي الذي تعرض لها.

وموقف المائدة التي أعدت للبطل بعد رحلة شاقة بين غرف البناية –المتاهة–وفي غرفة تشريح ذاكرة نمر علوان الذي يعد ذروة إيهام البطل بتعدد شخصياته، وتهشيم وعيه، يقول: "لا! كان ذلك أكثر مما أطيق! لئن كنت فقدت ذاكرتي، فإنني لن أرضى بأن أتهم بفقدان المنطق والعقل كذلك"[1].

لعله من الصعب التسليم مع هذه المواقف، بأن البطل قد فقد الذاكرة، فكلماته في مأدبة العشاء –المذكورة آنفا– التي تتناص مع شعر المتنبي والشعر الإنجليزي، تبرهن على أن ذاكرته حية يقظة، تمتد في أعماق المجتمع والإنسان. كما تعمق لغة الرواية الشعرية، الإحساس بوعي البطل بمأساة العالم الذي يقف على حافة الهاوية، ويسير بخطى حثيثة نحو الدمار، الأمر الذي يدفع البطل إلى الوقوف أمام هذه الحالة المرعبة التي تدفعه إلى التفكير، وربما الاحتجاج بصوت عال "....فإن التعاسات تتراكم، والآلام تتراكم، والعواطف الهادرة كأمواج البحر تحبس في القواقع، كما الجن في قماقم سليمان، وتحبس معها الصور الرائعة المستحيلة... قد أتصور أن من أصابع يدي، إذا نفضتها هكذا تتساقط الجنان –جنان الله الخالدات على الأرض، والرجال والنساء في عشق أبدي ... ولكنني أعلم أن أصابعي هذه قد تتساقط منها كذلك التعاسات والحماقات والآثام، فتحل هاويات الجحيم مكان الجنان، والرجال والنساء في عذاب أبدي ... وقد مررت بذلك كله في هذه الليلة والليالي الأخريات الطوال، في هذه الغرفة وفي الغرف الأخريات

---

[1]) جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى، ص ١٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي كنت سهوت عن وجودها، حتى قلت في النهاية، ما قاله إنسان آخر، في بلـــد آخـــر، فـــي عصر آخر: "لعل جهنم وحدها تهيء مأوى لتعاساتي اللعينة"[١].

وهكذا تمثل شخصية البطل صورة من صور الوعي الحاد بقسوة الواقع ومأساويته، ومـــن ثم رفضه والتمرد عليه.

وقد انعكس ذلك في علاقة البطل العدائية، بينه وبين المكان من ناحية وشخصيات الروايـــة كافة من ناحية أخرى.

يعد إبراهيم نصر الله من أكثر الروائيين الفلسطينيين توسلا بالتقنيات التجريبية الحديثة مـــن مثل: القطع الزماني والمكاني، والاعتماد على معطيات التحليل النفسي، والاستفادة مـــن تقنيـــات الفنون الأخرى، واختلاط الوهم بالواقع، وتداخل الحلمي والكابوسي بالواقع على نحـــو يصعـــب التفريق بينهما على مستوى الرواية في كثير من الأحيان، لذا جاءت شخصياته نماذج ورمـــوزا لقضايا إنسانية واجتماعية وسياسية حسب الموضوع الذي ينتظم الرواية.

شهد عالم رواية "براري الحمى" عددا من الشخصيات التي تعد ضحية قسوة الواقـــع بمـــا يحويه من فقر وجهل، وتخلف، رسمت طباع الشـــخصيات وســـلوكها ووقفـــت وراء أزماتـــها الاجتماعية والنفسية الحادة.

قدمت معظم شخصيات الرواية من خلال تعليقات محمد حماد –الشخصية الرئيســـة فـــي الرواية، وحواره مع شطره الآخر مثل: شخصية أبي محمد الذي جاء محرما مع ابنتـــه فاطمـــة وكان يسعى لأخذ الجواز السعودي، من خلال استصلاح الأرض، لكنه فشل في ذلـــك، الأمـــر

٥٢١٤٦١

[١] المصدر السابق، ص ١٠٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي أحبطه وأحبط ابنته، وقد ترددت على لسانها لازمة "عبثا أن تحاول أن تجعل هـذا الرمـل أرضا"[١].

وفاطمة حبيبة محمد حماد وشطر آخر من أشطاره، تعاني أزمة الوحدة، والعزلة، وتعبيرا عن أزمتها صورها بصورة كابوسية، وكأنها تحلب من أيد ناعمة وأيـد خشـنة، وهـي تشـكو معاناتها لأبيها، حتى ماتت من شدة هذه المعاناة، وقدم بعضها الآخر بطريقة تحليليـة لإضـاءة جوانبها، وذلك من خلال عرض الحدث، وتصوير ردود أفعالها النفسية، كمـا وظـف الكـاتب الطريقة التحليلية، حين جعل الشخصيات تعلق على بعضـها بعضـا، ويتحـدث البطـل عـن تصرفاتها.

وحل الراوي أحيانا محل المؤلف في التعليق على بعض الشخصيات، كالأستاذ أحمد لطفـي ووصفه بأنه "أسوأ من في البر"[٢]. لقد كان جشعا، دأبه استغلال المدرسين، حيث كان يسـتأجر جميع بيوت القرية ليؤجرها لهم بسعر أعلى، وكان صديقا لرئيس الشرطة يعاقران الخمر معـا، ويلهوان بالنساء، كما كان مصابا بذكورته، حاول الاعتداء على أخت حنش إحـدى شـخصيات الرواية، ولكنها أفاقت عليه، ولم ينجه من هذا المأزق إلا صديقه رئيس الشرطة، ولكـن النـاس حاولوا قتله فهرب منهم، وتحول إلى ذئب يجول بين الذئاب في أطراف القرية.

غبشان يكره المدرسين، وقد آذاه استئجار محمد حماد بيتا قبال منزله، خشية على زوجتـه الشابة، فهدده بالبلطة، ولم ينقد محمد حماد منه سوى الحاج سعود الذي كـان غبشـان يخشـاه، وانتقل إلى وسط القرية مع عروسه الشابة، وأسكن بدلا منها زوجته العجوز جرادة التي كرهـت محمد حماد لذلك، لكنها ما لبثت أن أحبته لأنه كان يساعدها في جلب قرب الماء.

---

[١] إبراهيم نصر الله، براري الحمى، ص٧٢.

[٢] المصدر نفسه، ص١١٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشيخ حجر الذي كان يحتفي بقدوم مدير التعليم إلى القرية، ويذبح له خروفين، ويستدعي صالحة وابنتها للسهر حتى الفجر.

سالمة الشابة التي اشتهرت بعلاقتها مع سائقي الشاحنات، وقد كانت مثار أفئدة الرجال بجمالها وشهوانيتها، ولم تكن سالمة هي التي تثير الأخيلة وتطلق الألسنة، إذ تشاركها في ذلك ابنة سعد.

سالم الشمراني شخصية إيجابية يقضي إجازته في رعي أغنامه بعد عودته من معسكره في تبوك.

وهناك شخوص غير بشرية تعزز المشهد المأساوي، كصور القردة، والذئاب والغربان على سور المقبرة، وصوت القحم. "فهو من نسل الحجارة والغربان والصقور والذئاب الجائعة ... كلها تزاوجت ... فأنجبته"[1].

تتراوح ملامح هذه الشخصيات بين الواقعي والأسطوري لارتباطها بأحلام الشخصية المحورية وكوابيسها، الذي لم يكن يتطرق إليها، إلا بمقدار ما يخدم فكرة الكاتب.

وغني عن البيان، أنه لم يكن يعنى بتفاصيلها الخارجية، لأن هذا ليس من شأن القص التجريبي.

محمد حماد هو الشخصية الرئيسة في الرواية، يقدم بوصفه ذاتا محاصرة من الداخل ومن الخارج يصحبنا الكاتب في رحلة كشفية داخل هذه الشخصية، حيث يختلط لديها "الترانسندتالي" بالتجريبي، يتمثل التجريبي هنا في مكونات المكان ومشخصات البيئة، أما "الترانسندتالي" فهي الصورة النفسية المنعكسة عنها داخل محمد حماد وقوامها الأحلام والكوابيس الناجمة عن ذاته المشتتة المنشطرة بسبب حصار الواقع له.

---

[1]) المصدر السابق، ص ٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتحرك الشخصية حركة دائرية بين الأماكن، البيت –قسم الشرطة– الصحراء– المقبرة – المدرسة – البحر – الجبل، لتكشف عن عزلتها وغربتها، وقد التفت هذه الأماكن حولها، وأمعنت في مطاردتها حتى إنبتت علاقة الذات بالموضوع. ولعل حضور الرجال الخمسة لأخذ ثمن دفن جثة محمد حماد رمز ساطع لانفصام هذه العلاقة، وكما أنبتت صلات الشخصية بالمكان، أنبتت كذلك مع معظم شخصيات الرواية، عدا الشخصيات التي كانت تعيش مأساته نفسه، مثل أبو محمد وابنته فاطمة التي تشكل قرينا لمحمد حماد في هذا البر، إذ يوجد بينهما الرفض والعجز التام عن التكيف مع الواقع على نحو أفضى إلى موت فاطمة، وتمزق محمد حماد.

صور محمد حماد على نحو مأساوي من أول مشهد، وما دفعه لثمن دفنه إلا إشارة إلى موته المعنوي، حيث انشطر إلى شطرين، فمضى الشطر الحي يصارع عوامل الموت دون جدوى، فالشرطة تطارده، وطيف شطره الآخر يؤرقه، ومظاهر الطبيعة تجلده، وعالم من يحيط به من البشر غير عالمه، الأمر الذي أدى إلى سقوطه، لأن القوى التي يصارعها فوق طاقته، فيتأكد ضياعه الكلي بمرور الرجال الخمسة في نهاية الرواية، وهم يحملون مدرسا آخر نحو القرى النائية.

ونمو الشخصية هنا يتخذ شكلا تتصاعد فيه الأزمة النفسية للبطل كلما تقدمنا في قراءة الرواية، إذ تفتتح ببيان ضجر البطل من هذا المكان:

"جنوبا جنوبا

كان الرجال يندفعون من الشمال

أو يعودون إليه

والحصاد الوحيد الذي يقطفهم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عزلة قاتله

ومزيد من القهر"[١].

ثم تتصاعد هواجسه، حيث يتصور في غمرتها موت زميله الآخر، ويبلغ الشرطة بذلك، غير أنها لا تأبه له، بل تلاحقه وتكاد تتهمه بقتله، وفي أثناء المطاردة المتخيلة يتهيأ له أن زميله قد سقط في بئر ماء، وما يلبث أن يضيق بكل ما حوله، ثم تسوء حالته شيئا فشيئا، ويصبح فريسة للكوابيس، إذ يصور أن الكلاب تمزق ثيابه، ويعود إلى بيته عاريا حيث يصيبه الهلع من كل شيء، يخاف من الخفافيش، ويتهيأ له أنها مصاصة دماء، كما يخاف النمل، ويرى صراصير الصحراء تنهش ضحاياها، كما تنهشه صقور بشرية ممثلة في أحمد لطفي والحجة صالحة وغيره من المستغلين، وكلما ازدادت حالته سوءا ، ازداد ابتعادا عن ظله، ولم يعد قادرا على تفسير كل التساؤلات المثارة حول حالته، هل لمحمد حماد المفقود وجود حقيقي أم لا؟ حيث يؤكد الجميع أن لا وجود لمحمد حماد آخر، في حين أن البطل متيقن من أن ثمة محمد حماد كان موجودا ثم مات. وفي بعض حالات وعيه كان يستغرب ما يجري بينه وبين شطره الآخر، فيتوجه إليه بالحديث "شيء غريب يحدث ... نتحدث دون أن نتفوه بكلمة، لذلك عليك ألا تسألني الحديث بلغة فجة دائما"[٢]، وتبلغ أزمته ذروتها، إذ يهيم على وجهه في نهاية الرواية، فيفر مع أبي محمد باتجاه الجبل ثم باتجاه البحر، وهناك يلتقي بالرجال الخمسة الذين يؤكدون موته "...ألا ترى أنك ميت فعلا، أنت تعرف، ما الذي يضيرك الآن حين نأخذ جثتك.

- ولكنني لم أمت.

- قلنا لك، أنت الذي تقول ذلك"[٣].

---

[١]) المصدر السابق، ص ٥.

[٢]) المصدر السابق، ص ١٣٠.

[٣]) المصدر السابق ، ص ١٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبرؤية كابوسية يرى محمد حماد فاطمة أشلاء متناثرة هناك، فرأى في كل واحدة منها وجه محمد حماد حتى تصور كل ما يراه "محمد حماد" الميت الذي دمرته براري الحمى[١].

تصور رواية "عو" صراعين: صراع بين قوى الظلم والاستبداد من جهة، وقوى الحرية والحق من جهة ثانية، وصراعا نفسيا حادا يسحق شخصية البطل أحمد الصافي من جهة ثالثة، وتحرك هذا الصراع مجموعة من الشخصيات التي تجسد مثلا وقيما أكثر من تجسيدها شخصيات واقعية تنبض بالحياة، وتضج بحركتها الصاخبة ، حيث جاءت حاملة لفكر المؤلف ووجهة نظره، وهذا واضح من موقفه المسبق من الجنرال في مطلع الرواية حين افتتحها بعبارة "قمعت ... فأمنت .. فنمت"[٢]. فكانت حركة الجنرال وعلاقته مع الشخصيات الأخرى برهانا على هذا الافتتاح. إذ تمثل قوى الظلم في الرواية شخصية الجنرال، ومعاونوه من مثل: الأنيق وهو رجل مخابرات، والمحققون والسجانون. وتمثل قوى الحرية شخصيات أحمد الصافي وسعد ورفاقه الفدائيين، كسعيد الجريح، ومن ثم الجندي حمدان الذي انتحر عندما علم أنه أطلق النار على الفدائيين.

يلتزم الجنرال صفات أساسية تنطلق منها تصرفاته وتعامله مع الواقع وهي: العنجهية والاستعلاء، والرغبة الشديدة في تملك كل شيء، ورفض مطلق لأي معارضة، وهذا ما يفسر قمعه الذي يتعامل به مع أهل مدينته، حتى بدت المدينة الوحيدة التي ينام أهلها من الساعة السابعة، وتفرغ شوارعها عندما يظهر موكب الجنرال، بالإضافة إلى المجازر الكثيرة التي ارتكبها في سبيل تثبيت سلطانه، فهو لا يؤمن إلا بالمدفع وسيلة لحمايته، لذا استشاط غضبا عندما اكتشف قصة أحمد الصافي في جيب الفدائي سعد ذلك الكاتب الذي يعمل في الصحيفة

---

[١]) انظر: سلمان الأزرعي، الرواية الجديدة في الأردن، ص ٥٦-٥٩.

[٢]) إبراهيم نصر الله، عو، ص٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرسمية، وتوعده بأبشع مصير، وقد نعته بأحمد العكر ثم جعل مخابراته تعذب سعدا عذابا شديدا.

وتتسم شخصية الجنرال بالتناقض في علاقته مع أحمد الصافي في الوقت الذي يغضب منه، يحتفي به ولا يخاطبه إلا بكلمة أستاذ، وإن أقصى ما مارسه عليه من الضغط هو تكرر اللقاءات بينهما، كما أنه يداوم على قراءة مقالاته مما يوحي بثقافته، بالرغم من عجزه عن كتابة حرف واحد للاعتذار للسفارة الأمريكية عن العملية الفدائية التي نفذها سعد ضد إسرائيل من أراضيه ولا يخجل من بيان هذا العجز أمام أحمد الصافي وهو الذي يأنف من أن يبدو عليه أي ضعف، كما أنه لا يخجل من إطلاق النار على غزال مربوط أمام حاشيته بعد أن أعياه اصطياده وهو سائب.

وتقرب هذه المواقف صورة الجنرال من الصورة الهزلية، ولعل سبب ذلك عدم تعاطف الكاتب مع هذا النمط من البشر.

الأنيق، وهي وظيفة رئيس طاقم التحقيق، كما وصفه الكاتب، يرسمه على نحو هزلي فيجعله يتحرك أمام سعد بحركة رتيبة وكأنه دمية مبرمجة حيث يضرب سعد ثلاث لكمات ويتراجع لإصلاح هندامه، ويكرر هذه الحركة بشكل منتظم للدلالة على أنه شخصية مهزومة أمام صمود سعد حتى أنه تعب ونام في أثناء التحقيق.

ويمثل قوى الحرية البطل الثوري سعد الذي كان رمزا للصمود في سجون الجنرال، بالرغم مما مورس ضده من صنوف التعذيب الجسدي الذي أفاض الكاتب في وصف بشاعتها. ولعله الشطر النقي من أحمد الصافي الذي يقرن القول بالفعل، وهو بعد ذلك تلميذه أحمد الصافي وبطل قصته "طفل الليلة الحزينة" التي تقص استشهاد أم سعد -مريم- على يد جنود الاحتلال، وقد انشق رحمها عن طفل يواصل طريق النضال.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتشكل ملامح شخصية أحمد الصافي تبعا لصراعه مع الجنرال من ناحيـــة، والصـــراع النفسي الداخلي من ناحية أخرى. كان الصافي شخصية متماسكة، واضحة الملامـــح والـــهدف، جريئة ومناضلة، ناقدة للسلبيات زارعة لروح الثورة في الشباب في بداية الرواية، ولكـــن هـــذه الصفات الإيجابية بدأت تذوي رويدا رويدا، وعندما اصطدمت بصخرة قمـــع الجـــنرال، أخـــذت تستجيب لنوازع النفس الأنانية، وهي أن يحظى البطل بمنصب أرفع بـــالجريدة وراتـــب أكـــبر، وسيطرت عليه رغبته في المحافظة على بيته الذي ينوي الجنرال هدمه، أسوة ببيـــوت ضاحيـــة الغابة التي اتخذها مكانا لسكناه.

منذ اللقاء الأول مع الجنرال، فتحت في نفس الصافي وفي وعيه كوة سلبية،راحت تتســـع مع تكرار اللقاءات، وتقديم الجنرال مغريات متواصلة له، حتى استحوذت على وعيه كله، فغـــدا إنسانا سلبيا، بل خرج من كينونته البشرية وأصبح نظيرا لكلب الجنرال.

إن تحول شخصية الصافي من النقيض إلى النقيض، يدل على أنها شخصية متفاعلة، ولكن حجم الضغوط التي تعرض لها الكاتب الثوري، لم تكن متوازية مع حجم الانقلاب، وهذا ما يقلـــل من أهمية التفاعل المذكور ويقترب به من الافتعال، حيث بالغ الكاتب في الكوابيس التـــي وقـــع الصافي ضحية لها، والآلام والعذاب بسبب هذا التغيير، كظهور البقع السوداء علـــى جلـــده، أو مشهد ذبح ابنه فارس أو شق الكتب وسيلان الحبر منها، وهي مظاهر لصراع نفسي عميق تنـــم عن ندم شديد، وعقاب للذات على خيانة المبادئ، وتكشف عن براعة كبيرة في التحليل النفسي.

من أهم خصائص الشخصية في القص التجريبي "عدم التحديد، وعدم بروز سمات ممـــيزة لها، حيث أصبح البطل في هذا القص شخصية عامة أو الإنسان الصورة، أو الإنســـان الشبـــح،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو الإنسان الذي يحاول توحيد ذاته المشتتة في أكثر من أنا، وكأنها جماعة تتصـــارع معـا، أو كأنها مكان تتصارع فيه القوى القهرية"[1].

ولعل هذا ما ينطبق على شخصيتي رواية "مجرد ٢ فقط" التي يقص تداعياتها رجلان لـم يذكر الكاتب اسميهما، ولم يعط عنهما الكاتب إلا معلومات يسيرة تلمح من سياق القصة، وهـــي أنهما ينتميان إلى المقاومة الفلسطينية، وأن يد أحد الرجلين قد بترت في إحدى المجازر، وأنـــهما جاءا إلى بلد انقلابي بدعوة رسمية لحضور احتفال وطني بإنجاز كبير قد تم على أيد أجنبية، ولـم تؤثر هذه المعلومات كثيرا على حركة الرواية لا سيما أن الاحتفال لم يتم، كما لم يذكر اسم البلـد الذي حضر إليه الرجلان، ولم يكن لهذه المعلومات أثر في إنارة دخيلة الشخصيات.

فالحركة في الرواية كانت حركة وعي حاد يناوش واقعا ممتدا عبر فترة زمنيـــة طويلـــة، وتظهر على شكل بقع زمنية، تشير إليها أحداث الرواية، تدور في أماكن مختلفة ومتداخلـــة فـــي فلسطين قبل عام ١٩٤٨م، وفي خارجها حتى اجتياح لبنان عام ١٩٨٢م وصـــولا إلـــى مذبحـــة الصحراء عام ١٩٩١م.

يتنقل وعي الشخصيتين بين الأمكنة والأزمنة بغير انتظام، وعلى نحو متداخل ومتقـــاطع، ليكشف عن ذات مشتتة تعيش واقعا مشوها، يتمازج فيه الحقيقي بالوهمي حتى غـــدت الحقيقـــة، وكأنها كابوس تعيشه الذات ويبقيها في وضع مأساوي، وفي حالة حصار مستمرة تلاحقـــها فـــي كل مكان تلجأ إليه . فلم يجد الرجلان في المطار الذي نزلا فيه أي دعوة رســـمية، أو أي أحـــد يستقبلهما ووجدا الهاتف معطلا، ولا مبالاة من موظفي المطار. وكانت الملاحقة الأمنيـــة لـــهما مستمرة، سواء في الطائرة أو في الفندق الذي نزلا فيه، إذ تعرضا لتحقيق واستجواب مستمرين.

---

[1]) نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، ص ٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما أقبية المخيم وأزقته، فقد كانت مسرحا لقتل ورعب، متواصلين. تظل الذات في دوران بين هذه الأماكن، علها تخرج من الضياع الذي يلفها. ولما أعياها ذلك انكفأت على نفسها، وعبرت عنه بواسطة صور داخلية كابوسية، وأفعال جنسية في ظروف غرائبية وعجائبية. ولعل في ذلك إشارة إلى تشوه الذات بسبب تشوه الواقع، ولم تجد الذات أمام مأساوية الواقع وقسوته سوى السخرية منه، فزخرت الرواية بالإشارات والمواقف الساخرة، حيث كان الرجلان يقابلان كثيرا من المواقف الحرجة بالسخرية، وهي سمة أساسية من سمات بطل قص الحداثة الذي لم يعد يقوى على المقاومة، فليس أمامه إلا أن يواجه الأمور بحس ساخر، وأن يدير ظهره لها وهو يضحك من نفسه في نفسه، لأن المأساة مع السخرية أروع من المأساة مع البكاء[١].

وتظهر في الرواية صور أشخاص ، تلوح كالأطياف تظهر وتختفي، كالأب الذي يشتري مسدس بارتيا ليقاوم به، وصور أطفال يقتلون، وامرأة يهودية تكره الصهيونية والإنجليز، وصور كائنات غير آدمية، كصورة قطة مرتاعة تحنو على أولادها، وحمامة قد نتف ريشها وذلك لاستكمال لوحة العنف والمأساة.

إذا كانت رواية "براري الحمى" قد طرحت بطلا مريضا نفسيا، وإذا كانت رواية "مجرد ٢ فقط" قد صورت ذاتا مشتتة، فإن رواية "سحب الفوضى" ليوسف ضمرة تقدم ذاتا ميتة "أعتقد أنني رفضت أن يقوم الطبيب الشرعي بتشريح الجثة. قلت له متوسلا ولا ثالث بيننا.

- كل شيء طبيعي، سوف أتألم حين تنشر أضلاعي"[٢].

ويلاحظ أن الموت هو المشهد الوحيد الذي يتسلسل تسلسلا منطقيا، بالرغم من امتداده على طول الرواية، حيث لم تستكمل وقائعه إلا في نهاية الرواية. لقد افتتحت الرواية بمنظر

---

[١]) المرجع السابق، ص ٩٨.

[٢]) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، ص ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجثة في المشرحة، واختتمت بإهالة التراب عليها في القبر، وربما كان في ذلك رمز إلى أن الموت هو الحقيقة الوحيدة الواضحة في واقع الإنسان، بالإضافة إلى ما يتيحه الموت من تبرير لحركة وعي الشخصية بحرية تامة تصل إلى حد العبث، والغوص إلى الأعماق المحرمة في النفس الإنسانية، كما يبدو من التداعيات الجنسية المكشوفة فيها.

ومع ذلك فلم تسلم هذه الحقيقة من السخرية التي تميزت بها شخصية البطل، يبدو ذلك من المشهد الأخير في الرواية "اقترب الأطفال من الشيخ، تناول كيسا صغيرا من جيبه، وراح يوزع القطع النقدية على الأطفال، ولا ينتهون، ثم انتهوا وذهب المشيعون بعد أن صافحوا أهلي المصطفين، قلت للميت ولا ثالث بيننا في القبر.

أنت حمار.

فرد علي بهدوء.

وأنت كذلك ..." [1].

يتنقل وعي الذات بين الأشخاص والأماكن، في حركة غير منتظمة، والوعي هنا بمعناه الواسع –الشعوري واللاشعوري– فتتداخل الشخصيات والأماكن، وتتقاطع وتختلط الأزمان والوجوه، وتتشابك لتشكل مزق واقع يستعصي على الفهم.

تدور الذات بين مشهد الجنازة والدفن، والمكتبة في البيت، والركوب في حافلة إلى جانب فتاة يغازلها البطل، وتتداعى وسط ذلك صور معارك الفلسطينيين مع اليهود في كفار عصيون وحرب حزيران، واجتياح بيروت، وخروج عائلته عبر الشريعة –نهر الأردن– ومغامرات المراهقة، في حس يجمع بين المأساوي والهزلي.

---

[1]) المصدر السابق، ص ٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد كشفت تداعيات البطل عن مراهقة مقموعة، دفعته إلى الإلحاح على المواقف الجنسية وإبراز سطوة الغريزة من خلال قص حكايات ملاحقته لفتاة كانت تستحم في بركة، حيث أخذ ملابسها الداخلية على سبيل المداعبة. وفتاة عويجان التي كان بها مس من الجنون، يستغله الصبية في الطلب منها أن تريهم أعضاءها الجنسية.

كما كشفت تلك التداعيات عن رجولة مسحوقة، من وطأة الهزائم والخيبات المتلاحقة التي أحاقت بالأمة العربية، وقد كان الشعب الفلسطيني الضحية الأولى لها، حتى أصبح الواقع، سحبا من الفوضى، لا يوجد بينها إلا الدم في محاولة إعطائها شكلا منسجما[1].

مما تقدم يتبين تنوع أساليب الكتاب الفلسطينيين في تصوير شخصياتهم وتعدد النماذج البشرية التي عرضوها.

لقد عني غسان كنفاني بالشخصية الشعبية الكادحة التي اكتوت بنار المأساة أكثر من غيرها، وقد سلط الضوء على الجوهري من حياتها ودورها النضالي، فجاءت شخصياته واقعية في تصويرها، مع تحميلها بعض الأبعاد الرمزية والتراثية.

وركز إميل حبيبى في تصويره على الأبعاد الرمزية للشخصية التي كانت تحركها أصابع التراث، وتصنع ملامحها آلام الوطن.

وقدم جبرا إبراهيم جبرا صورة الفلسطيني الذي يطوي ضلوعه على آلام الغربة، وهو يحمل الوطن الذي يتوق إليه دوما ذكرى تلح عليه، يؤمن بضرورة العودة إليه .

وتتشخص مأساة الوطن عند إبراهيم نصر الله في شخصيات متشظية تشكل علامة على تشوه الواقع ومأساويته، وما ضياعها إلا نتيجة حتمية لضياع الوطن.

---

[1]) انظر: إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص ٣٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

اللغة والسرد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-١-

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

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

عرفت الرواية الفلسطينية ثلاثة مستويات لغوية:

مستوى إبلاغي: يتعلق بالوظيفة الأولى للغة وهي الاتصال.

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

وثالث عامي: يتصل بالمنطوق الشعبي اليومي، وهو مغرق في خصوصية اللهجة الفلسطينية المحكية.

وغالباً ما تظهر هذه المستويات في العمل الفني الواحد على اختلاف بين الكتّاب[٢].

اتسم السرد في الرواية الفلسطينية على نحو عام بفصاحة اللغة وسلامتها، وبأنها لغة يسيرة قريبة التناول، مع مسحة شعرية واضحة لا سيما عند إبراهيم نصر الله، وجبرا إبراهيم جبرا، الأمر الذي جعلها لغة مكثفة تساعد على تعمق دخيلة الشخصيات، وسبر

---

[١]) انظر: نورا آل سعد، التجريب في رواية مدن الملح، رسالة ماجستير، ص ٤٤.

[٢]) انظر: نضال صالح، الأرض في الرواية الفلسطينية، ص ١٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أغوار نفوسها والكشف عن جوانبها العاطفية، ومشاعرها العميقة، ويعين على تركيز الحدث وإعطائه أبعاداً نفسية تزيد من تفاعل الشخصيات مع الأحداث.

يتشكل سرد الرواية الفلسطينية من المركبات الآتية: تيار الوعي، تداعي الأفكار والمعاني والصور، الاسترجاع والاستباق، وتأثير لغة التراث.

ولا ريب في أن المركبات الأربعة الأولى من تأثيرات رواية الحداثة ، وقد أدت إلى هجر الحبكة التقليدية التي تقوم على الحكاية المشوقة، وعمادها التسلسل المنطقي للأحداث الذي يشد المستمعين باستمرار لمعرفة ماذا سيحدث في المستقبل[١]. كما عبثت هذه الأساليب بصورة الزمان والمكان في الرواية، فعملت على تشابك الأزمنة وتمازجها وتقاطعها، وتواقت الأحداث، وبذا انتهك التتابع المنطقي للزمن التاريخي المتطابق إلى حد كبير مع الزمن في الرواية التقليدية.

* اصطبغ الزمان في روايات غسان كنفاني بعدة سمات:

١- ضغط الماضي على الحاضر من أجل صنع المستقبل، فتأرجحت أحداث رواياته بين الماضي والحاضر، لترتسم من خلال هذه المزاوجة طريق المستقبل.

يعود أبو قيس في "رجال في الشمس" إلى الزمن الماضي ليشرح الجانب المأساوي من قصته، وليبين أثر فقده لأرضه وشجرات الزيتون العشر، وكذلك فراق زوجته وأولاده في نفسه، غير أن استرجاع هذه الأحداث لم يطل، فعاد إلى الحاضر وتوجه إلى المهرب في البصرة قائلاً: "وهل تضمن أننا سنصل سالمين؟

---

[١] انظر: أ. م. فورستر، أركان الرواية، ص ٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طبعاً ستصل سالماً، ولكن ستتعذب قليلاً،أنت تعرف، نحن في آب الآن، الحر شديد والصحراء مكان بلا ظل ... ولكنك ستصل"[١].

ويسترجع أبطال غسان كنفاني ماضيهم عندما يتطلب حاضرهم ذلك، حيث يعود سعيد.س في "عائد إلى حيفا" إلى ماضيه قبل عشرين سنة، عندما دخل بسيارته مدينة حيفا بعد حرب ١٩٦٧.

وغسان في هذه الرواية، يعيد بطله إلى الماضي ليدينه كما يدين الحاضر، الأمر الذي سيحمله على التفكير في المستقبل مستفيداً من عبر الماضي، لكن غسان لا يدع بطله أسيراً لماضيه، متحملاً عبء هذا الماضي في شيء من القلق، بل يعيده إلى معايشة الحاضر "... فطوال عشرين سنة تجنبت الحديث عن ذلك، عشرين سنة، ثم ينبثق الماضي كما يندفع البركان ... وحين كان يقود سيارته وسط شوارع حيفا كانت رائحة الحرب ما تزال هناك، بصورة ما، غامضة ومثيرة ومستفزة، وبدت له الوجوه قاسية ووحشية. وبعد قليل اكتشف أنه يسوق سيارته في حيفا دون أن يشعر بأن شيئاً في الشوارع قد تغير ... إنه يعرفها جيداً، والآن يعرف أنه لم يتغيب عنها عشرين سنة ..." [٢].

لا ينتشل غسان بطله من الماضي القريب إلى الحاضر ليعذبه فحسب، بل ليجعله ينظر إلى الأمام، من أجل أن يبحث عن الخلاص.

والزمن الماضي في روايات غسان كنفاني على وجه العموم زمن سلبي، في حين أن الحاضر زمن متغير، يتراوح بين السلبية والإيجابية، طبقاً لمقولة الرواية.

---

[١]) غسان كنفاني، رجال في الشمس، ص ٢١.

[٢]) غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص ١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ففي رواية "ما تبقى لكم" يتصف الحاضر بالسلبية، ولكنه في أم سعد إيجابي يمور بالثورة والفعل والبناء.

والماضي الذي يعود إليه الكاتب ليس الماضي السحيق، بل ماضي الشخصيات القريب، مثل: رواية "الأعمى والأطرش" التي تبدأ على النحو التالي ".... إن ما حدث كان مستحيلاً، أما الآن فالأبعدون يقولون أنها مغامرة، وأنا أقول أنها الولادة"[1].

والرواية الوحيدة التي تبدأ بالحاضر هي رواية "ما تبقى لكم" في حين أن أغلب رواياته تبدأ بالماضي، ولكنه لا يتوقف كثيراً عند هذا الزمن، إذ يعود إلى الحاضر.

٢- الدلالات النفسية التي يحملها الزمن: إنما يحمله الزمن في الروايات من مغزى لا ينفصل عن المعنى العام للرواية، ويوضح أفعال شخصياتها وأقوالها.

ولعل أوضح مثل على ذلك رواية "عائد إلى حيفا"، التي تدور أحداثها عام ١٩٦٧م، بعد أن فتحت إسرائيل الحدود على الضفة الغربية عقب حرب حزيران، وزيارة الفلسطينيين لأرضهم عام ١٩٤٨م بعد غيبة استمرت عشرين سنة. ويثري الزمن التاريخي الشخصيات بأبعاد نفسية، تبدو في جميع وقائع الرواية. إن هذا الزمن هو الذي فجر قضايا الرواية ومقولاتها.

٣- أسلوب التزامن: ويبدو في روايتي "رجال في الشمس" و "ما تبقى لكم" وينبع من رغبة الكاتب في الإبلاغ عما يدور في ذهن الشخصيات دفعة واحدة، وفي وقت واحد.

---

[1]) غسان كنفاني، الأعمى والأطرش، ص ٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمهد لهذا الأسلوب في "رجال في الشمس" بقوله: "لم يكن أي واحد من الأربعة يرغب في مزيد من الحديث ... ليس لأن التعب قد أنهكهم فقط، بل لأن كل واحد منهم غاص في أفكاره عميقاً عميقاً...." [١].

ويفصل بين المونولوجات التي تتحدث بها الشخصيات الأربعة، بعبارة تكاد تكون واحدة ، ويختم هذه المونولوجات بالجملة نفسها تقريباً "السيارة تمضي، فوق الأرض الملتهبة، ويهدر محركها مثل فم جبار يزدرد الطريق ..." [٢].

٤- الزمن في بعض الروايات زمن مكثف، ويعني ذلك أن أحداث الرواية لا تستغرق وقتاً طويلاً، أسابيع أو أشهر أو سنوات، بل تأخذ مدة زمنية قصيرة، كما في رواية "ما تبقى لكم" التي تجري أحداثها في ليلة واحدة، من ليالي سنة أربع وستين. إن مثل هذا التكثيف الزمني المركز "يضاعف من درامية الحدث وتطوره"[٣].

٥- البعد التاريخي: ينطوي الزمن الروائي عند غسان على مظهر تاريخي، يشير إليه بكلمات ذات مغزى، ولا يعني ذلك أنه يعرض رواياته عرضاً تاريخياً.

وسعيد.س في رواية "عائد إلى حيفا" يقول لزوجته: "لقد فتحو الحدود فور أن أنهوا الاحتلال فجأة وفوراً، لم يحدث ذلك في أي حرب في التاريخ، أتعرفين الشيء الفاجع الذي حدث في نيسان ١٩٤٨م ...." [٤]. وفي ذلك إشارة إلى عام النكبة، ثم الهجرة من الوطن.

ويعود أبو الخيزران على لسان الراوي إلى الماضي حين كان سائقاً بارعاً في الجيش البريطاني، الذي خدم فيه أثناء الانتداب على فلسطين أكثر من خمس سنوات، ثم انضم إلى

---

[١]) غسان كنفاني، رجال في الشمس، ص ٧٦.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٧٨.

[٣]) إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ص ٢٣٢.

[٤]) غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المجاهدين وقاد مصفحة، كان رجال قرية الطيرة قد استولوا عليها إثر هجوم يهودي عليها "كان أبو الخيزران سائقاً بارعاً ، فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام ١٩٤٨م أكثر من خمس سنين، وحين ترك الجيش وانضم إلى فرق المجاهدين كان معروفاً بأنه أحسن سائق للسيارات الكبيرة يمكن أن يعثر عليه، ولذلك استدعاه مجاهدو الطيرة ليقود مصفحة عتيقة كان رجال القرية قد استولوا عليها إثر هجوم يهودي ... ورغم أنه لم يكن خبيراً في قيادة المصفحات إلا أنه لم يخيب آمال أولئك الذين وقفوا على جانبي الطريق يتفرجون عليه، وهو يدخل من الباب المصفح الصغير ويغيب لحيظات، ثم يهدر المحرك بالضجيج وتمضي المصفحة تدرج في الطريق الرملي الضيق، إلا أن المصفحة ما لبثت أن تعطلت، ولم تجد كل المحاولات التي بذلها أبو الخيزران لإعادتها إلى سيرتها السوية"[١].

ويأتي الزمن الماضي في بعض روايات غسان كنفاني ليزيد من قتامة الموقف، لما تشير إليه السنوات، من دلالات نفسية حزينة، ومن أمثلة ذلك قول الأطرش في رواية "الأعمى والأطرش" واصفاً طابور اللاجئين: "منذ عشرين سنة يمتد أمام بصري هذا الصف الطويل من الرجال والنساء والأطفال، يتحركون أمامي كالأشباح. يتدافعون بلا صوت، وترتطم الصفائح التي يحملونها ببعضها دون أن يصدر عن ذلك الارتطام أي رنين. كأن العالم كله يغطس في حوض ماء زجاجي أمام عيني ..." [٢].

وبالجملة فإن الزمن في روايات غسان يرتبط على نحو شديد بالواقع التاريخي للشعب الفلسطيني، معبراً عن سنوات آلام النكبة، وآمال انطلاق الثورة[٣].

---

[١]) غسان كنفاني، رجال في الشمس، ص ٥١-٥٢.

[٢]) غسان كنفاني، الأعمى والأطرش، ص ٥٦.

[٣]) انظر: تيسير محمد، الفن القصصي عند غسان كنفاني، رسالة ماجستير، ص ٢١٣-٢١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تراسلك، عاماً عاماً، دون من مجيب؟ ... هل وقفت أمام السور، خمسة أيام بلياليها – منتظراً أن تظهر صاحبة الرسائل غير المجابة؟ فماذا كنت ستقول لها لو أنها جاءتك -إخطية الأولى؟"[1].

وترين على هذا الحديث نغمة حزينة وحسرة شديدة على هذا الماضي الذي ولّى إلى غير رجعة.

أما الزمن الحاضر فهو زمن سلبي بما يحمل من قمع ومعاناة للفلسطيني انعكست في حركة شخوصه وخصائصهم النفسية.

والزمن في رواياته ذو بعد تاريخي يتعلق بالمفاصل الأساسية للتاريخ الفلسطيني الحديث مثل نكبة عام ١٩٤٨م وهزيمة ١٩٦٧م حيث كانت آثارهما مدار رواياته كلها، وبخاصة "السداسية" التي خصصها لبيان أثر توحيد الأرض الفلسطينية، وشعبها تحت الاحتلال. كما يتضمن سرده أحداثاً أخرى كأحداث أيلول ، وحادثة قتل الرياضيين الإسرائيليين في ميونخ، وحرب لبنان عام ١٩٨٢م، وحادثة قتل السادات. وأشار إلى ذلك في روايتي "المتشائل" و"سرايا بنت الغول".

ويقسم الزمن في روايات حبيبى إلى زمن عام يرتبط بواقع الأمة العربية ماضيها وحاضرها. وزمن خاص يرتبط بحركة شخوص الرواية وحياتهم الخاصة. وحركة الزمن في رواية "المتشائل" حركة دائرية تبدأ من الماضي، وهو زمن اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، وتعود في نهاية الرواية إلى الزمن نفسه، وبين الزمنين يرتهن الحاضر تفسيراً لحادثة الاختفاء،

---

[1]) إميل حبيبى، إخطية، ص ٧١-٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتنقل الكاتب بين الزمن الخاص المتعلق بحياة سعيد المتشائل، والزمن العام وقوامه الأحداث التي مر بها الشعب الفلسطيني من عام ١٩٤٨م إلى عام ١٩٧٢م. [١]

تبدأ رواية "إخطية" بالزمن الحاضر الذي يركز على حادثة راهنة هي حادثة جلطة المواصلات، وينفذ منها لشرح واقع الشعب الفلسطيني، وتظل الرواية أسيرة لهذا الزمن باستثناء وقائع قليلة يعود بها إلى التاريخ العربي القديم، ويأتي بالزمن الخاص لشخصيات الرواية مثل الحديث عن حياة صديقه عبد الكريم وإخطية، وسروة -شقيقة إخطية- للدلالة على أثر مرور الأحداث عليها.

تبدأ لوحات "السداسية" من الحاضر لتبين أثر الماضي فيه، وهو حاضر الشخصيات التي وضعت في علاقات جديدة ناتجة عن حرب ١٩٦٧م، حيث أظهرت قتامة الماضي وبؤسه من ناحية، وعدم إمكان زوال هذه القتامة نهائياً بسبب نقص الشروط الإنسانية للحاضر الناجم عن استمرار الاحتلال.

يتداخل الزمنان الخاص والعام عند الشخصيات الفلسطينية في روايات جبرا إبراهيم جبرا مثل وديع عساف في "السفينة" ، ووليد مسعود في "البحث عن وليد مسعود" وسراب عفان في "يوميات سراب عفان". ويغلب الزمن الخاص على الزمن العام في أثناء الحديث عن هذه الشخصيات، ويتراوح الزمن الفيزيقي عند جبرا من ليلة واحدة في رواية "الغرف الأخرى" إلى خمسين سنة في رواية "البحث عن وليد مسعود". لكن ليس هناك حدود للزمن الروائي لأن كل شخصية تعيش زمنها الخاص الذي هو من صنع ذاكرتها المحكومة بحركة المجتمع وعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

---

[١]) انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد- التبئير) ص ١٥٥-١٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن ماضي معظم شخصيات "السفينة" ماضي سلبي يدفعها للهروب منه، فيهرب عصام السلمان من ماضيه لأنه لم يتح له الفوز بحبيبته لمى عبد الغني بسبب نزاع عائلي على قطعة أرض بين أسرتيهما، وكذلك تهرب لمى عبد الغني من ماضيها الذي يذكرها دائماً بزواج لم تكن راضية عنه من الدكتور فالح عبد الحسيب الذي يهرب هو بدوره من ماضيه، بل ومن حاضره نتيجة أزمة وجودية حادة يعاني منها، ويهرب محمود الراشد من ماضيه كذلك لما لاقاه من قمع سياسي في وطنه.

يحمل ماضي وديع عساف السلبية والإيجابية معاً، وتتمثل سلبيته في أنه يذكّر وديع بمأساة شعبه وفقد صديقه فايز عطا الله في إحدى معارك القدس، وتبدو الإيجابية في كونه يربطه بذكريات عزيزة على نفسه، في مدينة القدس التي يحبها.

وحاضر الشخصيات استمرار لماضيها، فهو محاولة لنسيان هذا الماضي أو التخفف من ضغطه على أقل تقدير عن طريق اللهو والتمتع بالرفقة الجميلة على ظهر السفينة.

ويتحدد المستقبل بتطور الأحداث في أثناء الرحلة، فيأتي سلبياً لفالح حسيب، حيث يتمخض عن انتحاره، ويكون إيجابياً لعصام السلمان الذي يعود مع حبيبته لمى إلى بغداد بعد موت زوجها، أما مستقبل وديع عساف فهو واضح، وهو العودة إلى القدس إلى فلسطين ، لأنه لا يرى مستقره إلا فيها، يقول: "لقد نقلت أموالي إلى القدس، واشتريت أرضاً واسعة في قرية قرب الخليل، وسأشتري أرضاً أخرى في بيت حنينا، وسأبني بيتاً كبيراً من حجر، وأزرع البندورة والتفاح، ولو أنني لست فلاحاً سأطبق أحدث الطرق، سأهشم الصخر ... سأستنبت الحجر، وربك! سأحفر بئراً ارتوازية، سأجمع قطرات المطر آ ... وسأتزوج حالما أرجع، لكي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أجمع بين المرأة والأرض، في العمر بعد، شيء من متسع. أريد أن أنجب عشرة أولاد قبل أن أبلغ الستين...." [١].

تبدأ رواية "البحث عن وليد مسعود" بالزمن الماضي، وهو اختفاء وليد ، وتسير تبعاً لهذا الحدث حين تتحول إلى بحث في تلافيف ذاكرة الشخصيات عن ذواتها من خلال البحث عن لغز اختفاء وليد، وهنا يظهر تركيز الرواية على الزمن الخاص للشخصيات حاضرها وماضيها ومستقبل بعضها، وتتحدد صفات كل زمن من هذه الأزمنة.

جاء ماضي وليد مسعود وحاضره إيجابيين، حيث تحكم بهما وسيطر عليهما بشخصيته القوية ومواهبه الفذة، أما المستقبل فمرتبط بالوطن، من هنا أحاط به الغموض، وخضع إلى الترجيح، وهذا واضح من اختلاف التنبؤات بمكان اختفائه، فقد كانت أقوى الترجيحات أنه في داخل الوطن، ولكن لم يثبت ذلك.

وتظهر إيجابية زمن مريم الصفار بقربها من وليد مسعود، وتختفي باختفائه، إذ أصيبت باضطراب نفسي. وكذلك الأمر مع صديقه إبراهيم نوفل ومعظم محبيه الذين اضطربت حياتهم عند اختفائه. وينعكس الأمر عند حاسديه الذين يتصف زمنهم بالسلبية في حضرته، والإيجابية بعد غيابه مثل كاظم إسماعيل، والدكتور طارق رؤوف، وكأن وليد هو صانع أقدار شخصيات الرواية. ويطل الزمن الفلسطيني العام من خلال بعض الإشارات التاريخية كأحداث أيلول، وحرب حزيران، ونكبة ١٩٤٨م، كل ذلك في أثناء قص سيرة وليد مسعود.

يكاد الإحساس بالزمن يغيب في رواية "الغرف الأخرى"، ذلك الزمن الفيزيقي الذي يمتد ليلة واحدة، تبدأ من الأصيل وتنتهي في الصباح كما توحي تداعيات الرواية. فالزمن في هذه

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ٨٤،٨٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرواية زمن نفسي مضطرب رهين اللحظة الحاضرة التي يعيشها البطل بحيث لا يكتمل بناؤه ويبتر التحام الشخصية بالحدث.

يتقابل مثلاً البطل مع عزام أبو الهور أحد رجال البناية، الذي يدفع إليه بأوراق يبدأ بقراءتها، فإذا بالضوء ينطفئ في الغرفة، وهنا يبتر الحدث ويتخذ مجرى آخر هو البحث عن مصدر للضوء في القاعة، ثم يتحول إلى مشهد نوم لعزام على الأريكة الكبيرة وهو مغتاظ، وجلوس البطل قربه، فيحدث تبعاً لذلك تقلب سريع للزمن، إذ لا يعني مروره للشخصية شيئاً لأنها لا تدري أية مفاجأة تنتظرها في غرف البناية التي سجنت فيها.

إن إغراق إبراهيم نصر الله في اصطناع التقنيات التجريبية كالاعتماد على معطيات علم النفس والتحليل النفسي جعل الزمن الفيزيقي يتراجع في رواياته ولا سيما رواية "براري الحمى" ولا يظهر إلا بوصفه إطاراً لأزمات الشخصيات، وإذا كان هناك إشارات تدل عليه في رواية "مجرد ٢ فقط" وهي علامة بداية كتابة الرواية والانتهاء منها، وقد حددها في يومي ١٦، ١٩٩١/٩/١٧، ذلك اليوم الذي رمز إلى مذبحة صبرا وشاتيلا، وعندها نربط أحداث الرواية به لعلنا نخلص إلى قصده في الترميز إلى استمرار المذبحة.

ولا تظهر أي إشارات زمنية في روايتي "عو" و "براري الحمى"، فالزمن السائد فيهما زمن نفسي، يبدو على شكل بقع زمنية، تبتر اللحظة الحاضرة وتتداخل مع لحظات سابقة أو لاحقة، وتتوزع على طول الرواية مع تقطيع الحدث وتفتت الشخصيات.

ففي رواية "مجرد ٢ فقط" لا يقدم الكاتب لحظة وصول الرجلين إلى المطار بوصفها لحظة زمنية مكتملة، ولا يستغرق أحداثها استغراقاً تاماً، بل تتداخل مع لحظات أخرى سابقة كزمن المجازر والرعب في مخيمات اللاجئين، وتتداخل أيضاً مع لحظة احتكاك أحد الرجلين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بقفا امرأة في المطار وملامسته لها في مظاهرة لم يعلم زمنها، ويربط ذلك بالتداعيات النفسية للمرأة التي تراوحت بين الغضب والسرور في كلا الحالين.

وكان الكاتب يتنقل بين هذه البقع الزمنية من غير فواصل، وكأنها حاضر مستمر دائم الوقوع، فيمتد الماضي في الحاضر، وتذوب الحدود بينهما، وكأن زمن الفلسطيني زمن استاتيكي ثابت قد جمد عند هذا الحاضر السلبي.

وكذلك تتقطع لحظات التحقيق مع الفدائي سعد في رواية "عو" وتتداخل وتتوازى مع لحظات سقوط أحمد الصافي.

وتعالج الرواية حاضراً سلبياً يطغي على الماضي الإيجابي لأحمد الصافي، لكنه لا يتمكن من كسر إيجابية زمن الفدائي سعد.

تتمحي حدود الزمن الفيزيقي في ظل مأساة محمد حماد بطل رواية "براري الحمى"، ويعيش البطل زمانه الخاص وهو حاضر سلبي منعكس عن سلبية زمن الناس العاديين، وهو زمن دائري مغلق. إذ تبدأ الرواية بلحظة إحساسه بالموت، وتنتهي في اللحظة نفسها ، وبين اللحظتين تتمازج وتتقاطع بقع زمنية تتم عن حاضر جامد، وبذلك يتواءم جمود الزمن مع موات المكان واستفحال أزمة البطل النفسية.

تنفرد رواية "الأمواج البرية" لإبراهيم نصر الله في تناول الحاضر الفلسطيني بوصفه زمناً إيجابياً ينضح بالأمل ويبشر بالنصر، وتنسحب هذه الإيجابية على الماضي الذي يطل من خلال خطاب الرواية الشعري والإشارات المتكررة لصمود الشعب الفلسطيني وحقه في أرضه منذ القدم، يتضح ذلك من حوارات البحري وأم محمد رموز الشعب مع شلومو رمز الصهاينة، ولم يكن ارتداد الشخصيات للماضي إلا لتأكيد هذه الإيجابية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تقارب الرواية الزمن الحقيقي، وهو زمن الانتفاضة، ويبدو ذلك من خلال الفعاليات الثورية التي تسجلها.

يتشابك الزمن الخاص بالزمن العام في رواية "سحب الفوضى" ليوسف ضمرة ويتقاطعان، ويبدوان زمنين سلبيين. يظهر الزمن على شكل بقع متداخلة متقاطعة، فتبدأ الرواية بالحاضر وهو موت بطل الرواية يوسف وتختم باللحظة ذاتها، وهكذا يتخذ الزمن شكلاً دائرياً مع تقاطعه، إذ تتم العودة إلى لحظة الموت عدة مرات، سواء كانت اللحظة المستحضرة لحظة ماضية أو حاضرة.

يتصف الزمنان الخاص المتمثل في ماضي يوسف طفولته ومراهقته أو العام الذي يتعلق بواقع الأمة العربية وتطور قضية الشعب الفلسطيني بالسلبية، وتقارب الرواية الزمن الحقيقي من الإشارات الكثيرة إلى وقائع التاريخ الحديث كحرب حزيران واجتاح لبنان وحرب السويس وغيرها. وترد هذه الإشارات في سياق بيان سلبية الحاضر وبؤسه.

وهكذا تضفي الأساليب السردية الحديثة تنوعاً بيناً على صياغة الكتّاب لحركة الزمن وتداخله. وإلى جانب تنويع استخدام الكتّاب لعنصر الزمن، عملت هذه الأساليب على تحديث النص الروائي وتطويره وتعدد أنماط الشخصية واتساع حركتها الداخلية والخارجية وإثراء لغتها.

-٢-

استخدم كتّاب الرواية تيار الوعي على نحو واسع في تعرية أعماق شخصياتهم، وإبراز عوالمها الداخلية من خلال حديثها عن نفسها، وأكثر ما ظهر هذا الأسلوب عند غسان كنفاني في روايتي "رجال في الشمس" و "ما تبقى لكم"، لم يُخل هذا الأسلوب ببنية العمل الفني في أغلب

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأحيان، بالرغم من أن الكاتب قد أسرف في طول بعض تياراته، بحيث استغرقت مساحات واسعة من الرواية على حساب الحدث الأساسي.

تتاجي مريم نفسها في رواية "ما تبقى لكم" معبرة عن محنتها، تقول: "كنت جثة تتوهج داخل ثيابي، وكان الوهج يبقى فيها حتى حين كنت أخلعها وأعلقها على الجدار، وكانت الساعة تشيع نفسها كل صباح في نعشها الصغير أمام عيني وأنا أبدل ثيابي، فينبثق فجأة ثدياي الأهوجان كأنهما كانا مطويين في حقيبة حامد، وتتزلق كفاي دون أن أعي -والساعة تدق- فوق فخذي- لم يكن ثمة في البيت كله مرآة كبيرة واحدة لأرى جسدي فيها مرة واحدة، كنت أرى وجهي فقط، وحين أحرك المرآة فتمر صورة صدري وبطني وفخذي تبدو لي قطعا غير موصولة ببعضها لجسد فتاة مقطعة تشيعها دقات مبحوحة، قاطعة وساخرة تدق في الجدار بلا رحمة، كنت أول من لمسني فبدوت في تلك اللحظة قريبا حتى لكأنك عشت كل عمرك معي في ثياب واحدة، تحت تلك الدقات الرهيبة للعكاز الذي فقد اتجاهه، وبين أصابعك، يديك، شفتيك، وتحت عينيك، خلعت خمسا وثلاثين سنة من حياتي سنة سنة وقطعة قطعة، هل سأراك دائما كاللص، أسرق النظر إليك وراء المعطفات؟ لنتزوج، إذن ... أخوك حامد سيطلب مهرا على عشرين جملا، "اسأله" هذا الصغير لا يطيق سماع صوتي، أنا أعرفه، يفضل أن يقتلك على أن يراك مع أي رجل، فكيف إذا كان زكريا هو ذلك الرجل"[1].

ولم يظهر تيار الوعي في روايات غسان كنفاني في المستوى الذي برز في رواية "ما تبقى لكم" وإنما كان في أغلبها قصيرا مترابطا منسجما مع الأحداث، وظل استخدامه لهذا الأسلوب مقصورا في مواضع يسيرة كما في "عائد إلى حيفا" و"الأعمى والأطرش" و"العاشق"[2].

---

[1]) غسان كنفاني، ما تبقى لكم، ص ٢٤-٢٥.

[2]) انظر: تيسير محمد، الفن القصصي عند غسان كنفاني، رسالة ماجستير، ص ٢٢٩-٢٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتحدث الأعمى في رواية "الأعمى والأطرش" عن مشروعاته، من خلال ما يقوله وهو يناجي نفسه ممهداً إلى هذه المناجاة بقوله: "ولم أعد أحاول معرفة ما سيقوله عبد العاطي، فقد كنت متأكداً أنه يعيش مثلما أعيش، وسط تلك الغابة الكثيفة من علامات الاستفهام، فمضيت أتحدث وكأنما لنفسي"[١].

ثم يتدفق تيار الوعي في الاتجاه الذي رسمه له الكاتب "نستطيع مثلاً أن نذهب فنحطم قبر الولي ونخلع شجرته ونفش غلنا، نستطيع أن نذهب فنضرب مصطفى ونرغمه على الزواج من زينة، نستطيع أن نلقي خطاباً في جموع اللاجئين الذين يقفون بالصف لتسلم الإعاشة، نستطيع أن نفعل ذلك وأكثر ... نستطيع أن نعود إلى الطيرة ... ألا نستطيع؟"[٢].

وتسرف تيارات الوعي في روايات جبرا إبراهيم جبرا في الطول، لاعتماده تقنية الأصوات في عملية القص، ويحمّل الكاتب تياراته حمولة فكرية، وأحياناً فلسفية ثقيلة، تبين مواقف شخصياته من قضايا الكون والحياة. يتبين ذلك من أحاديث فالح لنفسه في "السفينة"، إذ يتبدى موقفه العبثي من الحياة، بالإضافة إلى ما في هذه التيارات من كشف عميق للشخصيات، وبيان علاقتها ببعضها بعضاً، كما يتضح من أحاديث شخصيات "السفينة" عن وديع عساف، وشخصيات "البحث عن وليد مسعود" عن وليد وكانت تيارات الوعي تأتي بلغة شعرية مكثفة، ولعل أوضح مثل يحمل هذه الخصائص هو الحديث الذي افتتح به جبرا رواية "البحث عن وليد مسعود" ويبدو من خلال الشريط الذي وجد في سيارته التي تركها على الحدود السورية الأردنية، وهو حديث يستغرق تسع صفحات، تنساب فيه اللغة انسياباً تلقائياً يصل إلى

---

[١] غسان كنفاني، الأعمى والأطرش، ص ١١٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ١١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حد العبثية أحياناً، وتتضمن خلاصة أفكاره عن الحياة والحضارة، والوطن والمـــرأة، ويكشـف كذلك عن إحساسه بمأساوية الحياة مع بوح نفسي عميق.

"كيس للكتب أخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدفاتر والأقـــلام الرصـــاص والأقـــلام الملونة أيام المدرسة يعلق بالعنق، وينتفخ تحت الذراع على الخصر بأسراره الطفلية كتاب ســـير الأبطال أسماء غريبة، هرقل ويولسيس وأخيل وفطرخلس وفريام ....، أبي الذي قبل أن يمـــوت كان ملقى على أرض الغرفة كسنديانة ضخمة أسقطتها الريح، وكانت له حكايـــات عـــن خـــبز البلوط أيام السفر برلك، والمجاعة ولدت بعد المجاعة، والطريق تركض تتباعد بنـــا ... تـــهرب منا، مني والتلال تهرب، والحجارة حجارة الكيلومترات التي تعلمت قراءتـــها بعـــد أن كـــبرت، واستطعت أن أقرأ الرزنامة التي كتب عليها ١٩٢٧م آب أيلول تشرين وياسمين وريّا، حننت إلى ريّا ونفسك باعدت مزارك أم أنني كنت هارباً فالشكر لله الأحد مـــن صوتـــها يديـــها أصابعـــها الصغيرة ... كتلة من تلال الأفق البعيد حيث لا نرى إلا طيوراً سوداء تسبح وتتلاشى ...." [1].

ولما كانت روايات إبراهيم نصر الله تعتمد على نحو كبير كشوفات علم النفـــس والتحليـــل النفسي، فإن تقنية تيار الوعي، تعد تقنية أساسية في سردها الروائي، ولعله من الممكـــن النظـــر إلى رواية "براري الحمى" بوصفها مونولوجاً طويلاً يستغرق الرواية بكليتها، وتتمـــيز تيـــارات الوعي لديه بتوسانها بين الوهم والحقيقة، والخيال والواقع، وكثيراً ما تأخذ شكلاً حلمياً كابوســـياً، أو ترد بصورة هذيان يفلت فيها الواقع من الوعي ويتأبى عليه، ويشي بانفصال الشخصية عنـــه، يتبين ذلك من هذيان محمد حماد وأحلامه الكابوسية المتكررة في رواية "براري الحمى".

---

[1]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ٢٦-٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"تدلى الصمت من سقف الغرفة، إلى منتصفها تماماً، دار حتى اكتمل .. بدأ صفيره –الذي ما لبث أن تصاعد– محتملاً في أول الأمر، ولكن ذلك لم يدم طويلاً ... الصمت صحراء واسعة واسعة ... وكان عليك أن تخترقها قبل أن يداهمك الموت عطشاً .. أو عزله.

الجدران ... الخفافيش ... عصافير الصعود ... القرود ... الصقور ... ودبيب النمل الأبيض ... كلها اختلطت دفعة واحدة .. في جسد الصمت الهلامي"[١].

يرتبط تيار الوعي عضوياً بأسلوب التداعي، الذي كثيراً ما يكون عاملاً أساسياً في تفجر تيارات الوعي، ويجعلها تتوارد في أذهان الشخصيات وخواطرها، وقد استغل الكتاب أسلوب التداعي في سردهم، ليكشفوا من خلاله أفكار الشخصيات في لحظة تولدها في وعيها. ويشمل أسلوب التداعي، تداعي الخواطر والأفكار والمعاني والصور، ومن أمثلته تداعيات حامد في "ما تبقى لكم"، حيث مرت صور قمع الإسرائيليين للفلسطينيين كشريط سينمائي وهو في مواجهة أسيره الجندي الإسرائيلي وسط الصحراء، لتظهر التغير الإيجابي الذي طرأ على وعيه.

وكذلك تداعيات سعيد.س في "عائد إلى حيفا" وهو يقود سيارته في المدينة "وفجأة جاء الماضي، حاداً مثل سكين: كان ينعطف بسيارته عند نهاية شارع الملك فيصل ... حين لمح مجموعة من الجنود المسلحين يقفون على المفترق أمام حاجز حديدي. وحين كان يرمقهم بطرف عينيه، صدر صوت انفجار ما من بعيد، وأعقبته طلقات رصاص وفجأة أخذ المقود يرتجف بين يديه، وكاد أن يرطم الرصيف، وتماسك في اللحظة الأخيرة، وشهد صبياً يعدو عبر الطريق، وعندها جاء الماضي الراعب بكل ضجيجه"[٢].

---

[١]) إبراهيم نصر الله، براري الحمى، ص ٦٥.

[٢]) غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، ص١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتداعي تقنية أساسية في سرد إميل حبيبى لأن رواياته لا تقوم على الحبكة التقليديـة ذات الرابطة السببية، بل على التوالد الحكائي وتراكم اللقطات القصصية التي تكون جسم الرواية، كما يتضح في روايات "إخطية"، و"سرايا بنت الغول"، و"المتشائل".

وتتميز تداعيات إميل حبيبى بإمتداداتها الحضارية، وأبعادها التاريخية، ومسحتها التراثيـة، لأن شخصياته محملة دائماً بدلالات رمزية، وفكرية معينة، ففي رواية "السداسية" يربط الأسـتاذ (م) بين قصة مدينتين لتشارلز ديكنز والعروبة بواقعه.

ويقارن الراوي في "إخطية" بين نظرة العربي للمرأة، ونظرة الغرب، إذ تتداعى إلى ذهنـه صورة المرأة الأوروبية في القرون الوسطى، للدلالة على مكانتها المتدنية بالقياس إلـى مكانـة المرأة الرفيعة في الحضارة العربية.

وقد نشأ عن هذا الأسلوب ما يسمى " بالترصيع" ويدعى "السرد المؤطر" وقوامه "تضميـن قصة داخل أخرى"[1]. وغالباً ما تكون الحكايات المضمنة حكايات تراثية.

وتكاد تكون تقنية تداعي الأفكار والصور، عماد الروايات التجريبية، لأنها روايات تميـل إلى التجريد واستبطان حركة الوعي الداخلية، ويبدو ذلك واضحاً في روايات إبراهيم نصـر الله، وكذلك رواية "سحب الفوضى" ليوسف ضمرة، التي تقوم على تداعيات تلقائية لبطلـها يوسـف حيث تصل هذه التلقائية إلى حد السريالية "عالم واسع. ضيق. بعيد ولا متناه ضيق كثقب إبـرة. جيفة في الوحل، وردة لكل الفصول، بسطار أمريكي أو فرنسي. مختلفـان. المظلـي الفرنسـي يهبط في تشاد والكونغو ومناطق أخرى لا يهبط فيها الأمريكي. فرق واضح، ليس كذلك. مظلـي ومظلي. أرضان غريبتان. هما مسلحان. مختلفان في النوع. لكنـه قـاتل. متشـابهان. حمـار.

---

[1]) عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال اوئيلية، ص٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مختلفان ... لغة على الأقل. في باريس تتحول "الراء" إلى "غين". النفـــط والمـــوت والمـــيراج والبطيخ والعطور والبساطير والأفخاذ والملابس الصارخة من الحمى والصامتة من اليأس"[١].

واضح أن هذا التداعي خليط من هواجس منتزعة من حركة اللاوعي، يتولد عن أســلوبي التداعي وتيار الوعي، تقنية الاسترجاع، وهي الرجوع إلى المــاضي لإثــارة الحــاضر، وهــو أسلوب شائع في الرواية الفلسطينية، وقد برز في روايات غسان كنفاني الذي كان يرتد بأبطالـــه ثم يعود إلى الحاضر "وعملية الارتداد تلك خلّصت الكاتب من الاستطراد وأضفت على أســلوبه السردي حيوية نبعت من المزاوجة بين الزمنين، ومن اللغة البعيدة عن الصنعة والتكلف، وفــوق هذا عمق ذلك الارتداد والاسترجاع، إحساس البطل باللحظة المعاشة"[٢].

وتزخر رواية "عائد إلى حيفا" بارتدادات الشخصيات إلى الماضي، سواء في ذلك سعيد.س أو ميريام أو خلدون –دوف– من أجل محاكمة الماضي، وتعرية وعــي العــرب العــاجز فــي مواجهة قضية فلسطين .

وفي رواية "أم سعد" تستحضر أم سعد الماضي عن طريـــق التذكــر، وقــد أفــاد هــذا الاسترجاع الموقف الفني وحزم اللحظة الراهنة، وقد مهد الكاتب علـــى لســان الــراوي لــهذا الاسترجاع بقوله: "أخذت أم سعد تتذكر يومها، أياماً بدت بعيدة، وتحدثت عن رجل اسمه فضـــل تراه قتل في ١٩٤٨م ..." [٣]. ثم روت أم سعد أنها ما استعادت هذه الذكريـــات إلا لأن رســالة وصلتها من ابنها سعد ذكّرتها بأحداث مقتل فضل.

تقوم رواية "البحث عن وليد مسعود" على حركة الذاكرة، التي كثيراً ما ترتد إلى المــاضي، لبيان علاقة الشخصية بوليد بل إن فصلاً كاملاً يرويه عيسى ناصر قد خصـــص فــي معظمــه

---

[١]) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، ص١١.

[٢]) تيسير محمد، الفن القصصي عند غسان كنفاني، ص ٢٣٢.

[٣]) غسان كنفاني، أم سعد، ص ٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للحديث عن طفولة وليد وحداثته في فلسطين، وهو بذلك يشكل استرجاعاً واسعاً في سبيل البحث عن ذات وليد.

ولقد كان لهذا الأسلوب دور كبير في رواية "السفينة" كذلك، ولا سيما في حديث الشخصيات عن ذكرياتها الماضية.

ويضاف إلى إسترجاعات إميل حبيبى التراثية والإسترجاعات الفردية، إسترجاعات تمثل مواقف فكرية، أو حالات حكائية، تعزز الموقف الفني للوحة الروائية، كاسترجاع دخول الأمير موسى مدينة النحاس، عندما دخل المتشائل قرية السلكة فوجدها خالية من أهلها، وهنا ينشأ توازي بين حالة القرية وحالة مدينة النحاس، وفي ذلك توازٍ بين حالتين حكائيتين، وموقفين إنسانيين.

وأتت استرجاعات إبراهيم نصر الله على شكل ومضات، وسط تداعياته التي تتحرك بين الماضي والحاضر، حركة سريعة.

وتتركز استرجاعات يوسف بطل رواية "سحب الفوضى" على طفولته ومراهقته، وقد استغرقت جزءاً كبيراً من الرواية، يضاف إليها استرجاعات لأحداث سياسية ترد على خاطره في أثناء محاولة الكاتب ترتيب الفوضى التي يرى العالم من خلالها.

-٣-

لظاهرة التناص دور بارز في سرد الرواية الفلسطينية، ويتراوح هذا التناص بين الآثار الغربية، والتراث العربي، ويفوق تأثير التراث من هذه الزاوية تأثير الآثار الغربية.

يرتبط التناص بالتواصل بين النصوص، كما ترى ل. جيني ويذكر باختين وكرستيفا التناص، بأنه "يتعلق بالصلات التي تربط نصاً بآخر- وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النصوص مباشرة، أو ضمناً عن قصد أو غير قصد"[١]. فالتناص هو تعالق نصوص بنص حدث بكيفيات مختلفة. ويأتي في صور شتى منها: المعارضة، المناقضة، السرقة. ويقسم بعض النقاد التناص إلى نوعين أساسيين هما: المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتدية (المعارضة) [٢].

ففي رواية "الغرف الأخرى" لجبرا إبراهيم جبرا يلقي البطل خطبة في المأدبة التي أقيمت تكريماً له، يضمنها تناصاً مع شعر المتنبي، ومسرحية هاملت لشكسبير، يقول في التعليق على الواقع الإنساني اليوم: "كلما أنبت الزمان قناة/ ركب المرء في القناة سناناً والظلم من شيم النفوس فإن تجد / ذا عفة، فلعلة لا يظلم ... ومراد النفوس أصغر من أن / تتعادى فيه وأن تتفانى / غير أن الفتى يلاقي المنايا / كالحات ولا يلاقي الهوانا ..." [٣]. ويربط ذلك بقول هاملت "مراد الإنسان مهما كبر، أصغر من أن يسمح له بخلق العداوات التي قد تؤدي بشرها إلى إفناء الواحد منا الآخر"[٤].

وهكذا يقيم البطل تواشجاً بين نفسه، ونفوس أصحاب هذه الأقوال، فيستدعي لحظات زمنية متطابقة، وأوضاعاً إنسانية متشابهة الشعور والخاطر.

وفي رواية إبراهيم نصر الله "الأمواج البرية" تتاص مع رواية "أم سعد" لغسان كنفاني حين يصف أم محمد بأنها "راية" للدلالة على دورها النضالي، وهو نفس اللفظ الذي كان يصف به غسان أم سعد، الأمر الذي يوحد بين المرأتين بوصفهما نموذجاً للوعي الفلسطيني الثوري.

---

[١]) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص ١٠.

[٢]) انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص١٢١-١٢٢.

[٣]) جبرا إبراهيم جبرا ، الغرف الأخرى، ص ٧٧.

[٤]) المصدر نفسه، ص ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكأن الصيغة التراثية يذوب بعضها، والبعض الآخر يبقى مرئيا من خلال كلمات أو أجزاء منه دالة عليه"[١].

جاء في رواية سرايا بنت الغول "وخيل إليه أنه يرى ابنة فرعون ترد الطفل إلى أيدي كل الأمهات سوى أمه، فلا تقر عين الكرمل، ولا تقر عين البحر، ولا تقر عين سرايا، ولا يقر ولا يستقر قصر حبست فيه "سرايا بنت الغول"[٢] . وهنا تناص مع الآية "فكلي واشربي وقري عينا فإما ترين من البشر أحدا فقولي إني نذرت للرحمن صوما فلن أكلم اليوم إنسيا"[٣].

وكذلك في "إخطية" فكيف اهتدى إليها هؤلاء الناس، بل قالوا إن عددا منهم شاهدها وقالوا: حية تسعى؟ هل انتزعوها من صدره، كم انتزع الخالق الرحمن من صدر آدم ضلعا فإذا هو إخطية"[٤]، وهو تناص مع الآية "فألقاها فإذا هي حية تسعى"[٥]. وورد في سرايا بنت الغول "أم يعود هو نفسه مهما تطل غيبته إلى أن جاء يوم الحشر الفلسطيني، يوم لا يغني مولى عن مولى شيئا ولا هم ينصرون[٦]. وهو تناص مع الآية : "يوم لا يغني مولى عن مولى شيئا ولا هم ينصرون"[٧].

وجاء في "المتشائل" أما الدولة فتعرف كيف تحفظ أمنها وتضرب حتى لات ساعة مندم"[٨]، وفي ذلك تناص مع الآية القرآنية: "كم أهلكنا من قبلهم من قرن فنادوا ولات حين مناص"[٩].

---

[١]) نادر قاسم، التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام (١٩٦٧-١٩٩٣)، رسالة دكتوراه، ص ١٨٢.

[٢]) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص ٢٠٧.

[٣]) القرآن الكريم، سورة مريم، آية ٢٥.

[٤]) إميل حبيبي، إخطية، ص٦٦.

[٥]) القرآن الكريم، سورة طه، الآية ١٩.

[٦]) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص ١٢٣.

[٧]) القرآن الكريم، سورة الدخان، الآية ٤١.

[٨]) إميل حبيبي، المتشائل، ص١٤٦

[٩]) القرآن الكريم، سورة ص، الآية ٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ورد في رواية "البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا : "وخطرت ببالي في تلك اللحظة مريم العذراء، والميلاد العجيب، هل أهز إليّ بجذع النخلة؟ أنا البتول التي سماني أبي بالوصال"[١]. وفي هذا تناص مع الآية القرآنية "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً"[٢].

وجاء في رواية "مجرد ٢ فقط" لإبراهيم نصر الله في حوار بين الرجلين: "قال لي الآخر: لو كنا شهداء الآن ... لاسترحنا، ولربما كانت حولنا مئات الحوريات.

يا أخي إنسية مش مطّلعة علينا فكيف حورية؟"[٣].

ويتناص هذا القول مع الآيتين القرآنيتين "حور مقصورات في الخيام"[٤]. "لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان"[٥].

ويضج هذا التناص بالمفارقة بين الموت الكريم، وحياة الرجلين، وكأن حياتهما موت ذليل بما تحمله من فراغ وخواء.

ويقيم يوسف ضمرة في رواية "سحب الفوضى" تناصاً مع القرآن الكريم، والكتاب المقدس، فيستحضر من القرآن قصة الطوفان "سيغمر الطوفان الكون. بلحظة يحدث ذلك. نبي يوصي. أنا أفعل. ولماذا؟ لقد أخطأ نوح من كل زوجين اثنين–لم يخطئ. الرب أمر. ذهب ونحن بدأنا. مرت آلاف السنوات. لا فلك بعدك"[٦].

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ٧.

[٢]) القرآن الكريم، سورة مريم، الآية ٢٤.

[٣]) إبراهيم نصر الله، مجرد ٢ فقط، ص ١٤٣.

[٤]) القرآن الكريم، سورة الرحمن، الآية ٧٢.

[٥]) القرآن الكريم ، سورة الرحمن، الآية ٧٤.

[٦]) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، ص ١١-١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي هذا القول تناص مع الآيات القرآنية الكريمة "فأوحينا إليه أن اصنع الفلك بأعيننا ووحينا فإذا جاء أمرنا وفار التنور فاسلك فيها من كل زوجين اثنين"[١].

ويتناص مع الكتاب المقدس بقوله:

"إذا صفعونا على خدنا

سوف سنصفعهم بالحذاء

يا أبانا الذي لا يحب القصاص

إذا صفعونا على خدنا

سوف نصفعهم بالرصاص"[٢].

وفي هذا القول مفارقة مع الحكمة الإنجيلية "من لطمك على خدك اليمين فحول له الآخر أيضا"[٣].

ويتسع هذا التناص في روايات جبرا وإميل حبيبى وذلك لتأثرهما بالثقافة المسيحية، من ذلك ما جاء في رواية "سرايا بنت الغول" حين "كانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه"[٤]. وفيها أيضا "قرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة بهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا فأكل"[٥].

كما ورد في رواية "البحث عن وليد مسعود" على لسان وليد حكاية رحلة تقشفية مع صديقين له في أحد كهوف مدينة بيت لحم: "....أخرجت إحدى شريحتي الخبز اللتين في جيبي،

---

[١]) القرآن الكريم ، سورة المؤمنون، الآية ٢٧.

[٢]) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، ص ١٢.

[٣]) إنجيل، متى، ص ٦٠.

[٤]) إميل حبيبى، سرايا بنت الغول، ص ٤٠، سفر التكوين، الإصحاح الأول.

[٥]) المصدر نفسه، ص ١٠٧. سفر التكوين، الإصحاح الثاني.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد انتابني إحساس رهيب بالجوع، ولم يعترض سليمان، وفعل هو ومراد مـــا فعلـــت، وأكلنـــا كفافنا، ثم أخرجنا كتاب الصلاة وقرأ سليمان الفصل الأول، وتلونا السلام عليك يا مريـــم وأبانـــا الذي في السموات"[١]. وهو تناص مع الصلاة المسيحية التي تبدأ بـــ "أبانا الذي فـــي الســـموات ... خبزنا كفافنا أعطنا اليوم".

ورد في السفينة "في نفسي دائماً ركض على التلال، وسير طويل بين صخور الجبل، بـــل حتى على أمواج بحيرة طبريا، المسيح يلازمني، حافياً، كبير القدمين، تقطر أصابعـــه الطويلـــة بالمعجزات، وهو يكاد لا ينطق"[٢]. وهذا تناص مع واقعة تهدئة المسيح لهياج بحيرة طبريا الـذي أفزع تلاميذه "فلما ركب السفينة تبعه تلاميذه، وإذا البحر قد اضطرب اضطراباً عظيمـــاً حتـــى غمرت الأمواج السفينة أما هو فكان نائماً، فتقدم إليه تلاميذه وأيقظوه قائلين يـــا رب نجنـــا لقـــد هلكنا، فقال لهم: لماذا أنتم خائفون يا قليلي الإيمان؟"[٣].

وتكمن أهمية التناص بالإمساك بما هو مشترك بيـــن النصـــوص مـــن معطيـــات فنيـــة وحضارية، وإنسانية، يعمل على تجددها دائماً ويضفي عليها حيوية مستمرة أبداً.

تعد روايات إميل حبيبي من أكثر الأعمال الروائية، تواصلاً بالتراث بما حوته من تنـــاص مع حكاياته، وأخباره، وأشعاره، وتداعيات ألفاظه، وكأن الكاتب بذلك يحي هـــذا الـــتراث مـــن النواحي الأدبية والحضارية واللغوية.

إن أنواع التعلق النصي في الأدب، تتخـــذ أشـــكالاً كثـــيرة منـــها "المحاكـــاة والتحويـــل والمعارضة"[٤]. وقد انعكست هذه الأنواع بوضوح في روايات إميل حبيبي ، يضاف إلى ذلك مـــا

---

[١] جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ١٢٣.

[٢] جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ٨.

[٣] إنجيل، متى، ص ٦٧.

[٤] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص ١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كان يسرده من نصوص أو معلومات تراثية لتوضيح مفهوم كلمة معينة، من غير أن يكون لهذا النص أو المعلومة ضرورة فنية، كما يلاحظ في عملية الرصد التوثيقي في هوامش "سرايا بنت الغول" حيث لا تتفاعل هذه المعلومات مع بناء الرواية، ولا تتجاوز الرؤية الذاتية للكاتب، ولذا لم تحمل هذه النصوص أي أبعاد معاصرة. وقد أطلق عليها محمد البوجي مصطلح "القص الساكن"[١]. ولكن هذا الرأي لا يتفق مع مفهوم التناص، بوصفه رؤية لوشائج مقصودة أو غير مقصودة بين النصوص، وكأن الباحث يحاكم روايات حبيبي بمعايير الرواية التقليدية.

ويقابل النص الساكن ما دعاه بالنص المتحرك، وهو: "النص الذي يصف عملية الانتقال من حالة إلى أخرى، وبذلك يعطي النص حركة تضاف إلى المعنى المتعدد، كما أنه نص لا يحافظ على قداسته وتركيبه، كما هو في كتب التراث، بل يستوحيه الكاتب، ويخرج بذلك من إطاره التراثي إلى دلالته المعاصرة، فيصبح النص متعدد الدلالة. ويتحقق ذلك من خلال مزج النصين التراثي والروائي معاً"[٢].

وينقسم النص المتحرك إلى قسمين: النص المتماثل، حيث يستحضر النص التراثي بتمام عباراته ثم يسقط الكاتب عليه معنى دلالياً معاصراً، إلى جانب المعنى التراثي الأصلي، وإن كان المعنى المعاصر هو المقصود في العمل الأدبي، ومن أمثلة هذا النص حكاية الأمير موسى في مدينة النحاس التي وردت في المتشائل، وحكاية عيسى العوام، والجرذين الأبيض والأسود لابن المقفع في رواية "سرايا بنت الغول".

أم النص المحوّر، فهو النص الذي يستوحيه الكاتب بتمام عباراته، ويعمل على تحوير فكرته، على نحو يستتبع تحويراً في تعبيراته وألفاظه كما يصل من خلال ذلك إلى الدلالات التي

---

[١] انظر: محمد البوجي، أعمال إميل حبيبي الإبداعية (دراسة تحليلية تقويمية)، رسالة دكتوراه، ص ٣٢٦.

[٢] المرجع نفسه، ص ٣٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يوحي بها النص، الأمر الذي يوسع الدلالة الروائية بتعدد معانيه والأحوال التي يطرحها، وهنا بدوره ينقسم إلى قسمين: نص محور الألفاظ دون التغيير في الفكرة الأصلية فيه، ونص محور الفكرة والألفاظ معاً.

وقد وظف إميل حبيبى عدة نصوص محورة في ألفاظها دون فكرتها الأصلية، فتحدث الكاتب مثلاً في المتشائل بأسلوبه على لسان ذا المهابة، عما سمعه في بلاد فارس عن حكاية الفأس الملقاة بين الشجر، حيث خافت الشجرات منها، فقال الشجر لبعض: "ما ألقيت هذه ها هنا لخير! فقالت شجرة عادية : إن لم يدخل في إست هذه عود منكن فلا تخفنها"[١].

وقصة الطفل في محكمة سليمان، التي ضربها مثلاً على تقسيم قرية برطعة، حيث بقي الطفل سليماً في هذه المحكمة، لأن أمه رفضت اقتسامه مع امرأة أخرى تدّعي أمومتها له، في حين قسمت قرية برطعة بعد عام ١٩٤٨م.

ويوظف الكاتب في "سرايا بنت الغول" حكاية الغول، وقد صاغها بأسلوبه الخاص وبنهاياتها المتعددة، كما هي شائعة في التراث، وهنا يتساوق معناها التراثي ومعناها المعاصر، ومنها تتفجر دلالات أحداث الرواية كلها.

ومثال النص المحوّر لفظاً وفكرة، قول الكاتب الذي ورد في "سرايا بنت الغول" عن الفلسطيني الذي يقضي أيامه في صيد السمك على شاطئ البحر في حيفا "البحر من أمامه والعدو من ورائه وليس له -والله- إلا الصدق والصبر إلى يومنا هذا"[٢]، وهو تحوير لقول طارق بن زياد المشهور لجيشه عندما عبروا إلى الأندلس "العدو أمامكم والبحر وراءكم وليس لكم والله إلا الصدق والصبر"، ولعل هذا النوع من التناص أكثر عمقاً وتأثيراً من سابقيه[٣].

---

[١]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ٩٠.

[٢]) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص ٤٤.

[٣]) انظر: محمد بكر البوحي، أعمال إميل حبيبي الإبداعية، ص ٣٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم يقتصر التواصل بالتراث في روايات إميل حبيبى على استيحاء أخباره وحكاياته، وملامح شخصياته، بل امتد إلى أسلوبه اللغوي، فالعبارة لديه مركبة بطريقة قديمة على غرار أسلوب القصص العتيق، والمقامات، مع فارق ضئيل هو التخلص من المحسنات البديعية الثقيلة.

يذكر استهلال الكتب الثلاثة التي تتكون منها رواية "المتشائل" بمفتتح المقالات إذ تبدأ بقول الراوي: "كتب إلي سعيد أبو النحس المتشائل، قال:"[١]، وهي عبارة الهمذاني نفسها تقريباً حين يفتتح مقاماته بقوله: "حدثنا عيسى بن هشام قال"، أو عبارة الحريري حين يقول: "حدثنا الحارث بن همام قال".

وتسير الرواية بضمير المتكلم على أسلوب الراوي، وقد كان للصيغ التراثية الفصحى، والأسلوب اللغوي في المقامات وغيرها، أثر كبير في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة ولا سيما في روايات إميل حبيبى[٢].

وقد كثر التلاعب بالألفاظ عند إميل حبيبى مترسماً بذلك خطى المقامات، ورد في "سرايا بنت الغول" "فلماذا لا يكون الغول من الإيغال؟ وهل من إيغال أشد غولاً من إيغال طفل وحيد في براري المسكونة"[٣]. وجاءني المتشائل "وكانت الريح صرصراً والأرض قرقرا"[٤] وغير ذلك كثير.

اختلط هذا الأسلوب بأساليب الجناس والطباق، ونحت الأفعال من الأسماء بقصد السخرية التي تظهر مأساوية الموقف وقتامته، كما يبسط الجناس اللغة ويقيم لها إيقاعات موسيقية تتحاشى الابتذال بتحاشيها للسجع، ورد في المتشائل "فعاد معلمي واتكأ حيث كنت متكئاً على المزولة،

---

[١]) إميل حبيبى، المتشائل، ص ٥٩، ١١٥، ١٥٩.

[٢]) انظر: نادر قاسم، التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة، ص ١٩٣.

[٣]) إميل حبيبى، سرايا بنت الغول، ص ١٠٩.

[٤]) إميل حبيبى، المتشائل، ص ١٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد زاولني القلق"[١]. وجاء فيها أيضاً "قرية برطعة، في المثلث، المقطعة ..." [٢]، ويلخص هذا اللفظ سلسلة أحداث مأساوية دفعة واحدة. ورد أيضاً في مجال تحت الأفعال من الأسماء "ويستفرغني الفراغ"[٣]. وجاء في "سرايا بنت الغول" في خضم السخرية من الواقع العربي، تداعية أوحتها إليه صورة الأسد الذي قتله بدر بن عمار أمير مدينة طبريا قرب بحيرتها "فلاحت لهم صفحة البحيرة الساكنة التي كانت، بعد، مسكونة بالسمك الكثير وشطآنها بكراً على عهدها منذ أن ورد إلى مائها ملك الغاب الذي كان زئيره يسمع ما بين الفرات والنيل، فانقسم الآن إلى هزبرين اثنين- هزبر على الفرات وهزبر على النيل، هذا يهزبر على ذاك وذاك يهزبر على هذا. وكلاهما يهزبر علينا، وقانا الله شر الهزبرة والغطبرة وكل همزة لمزة"[٤].

وشاع لدى إميل حبيبي التكرار اللفظي الذي يُعد من خصائص القص الشعبي، لأنه يقيم إيقاعاً خاصاً رتيباً ومألوفاً، فيترسب في ذاكرة السامع أو القارئ، ويقدم إشارات تحمل مداليل مختلفة لا تتحد إلا في السياق[٥]، جاء في رواية المتشائل "نزلت عن الحمار، رأيتني أطول قامة من الحاكم العسكري، فاطمأنت نفسي حين وجدتني أطول قامة منه بدون قوائم الحمار"[٦].

ويجري التركيز أحياناً على عنصر إيقاعي واحد، كتكرار حرف لاستخراج نكتة سوداء، من وراء ذلك، فقد ورد في المتشائل هذا المقطع "نحن من الكويكات، التي هدموها وشردوا أهلها، فهل التقيت أحداً من الكويكات؟ . فأعجبني ترديد الكاف في الكويكات، فعاجلت ضحكتي قبل أن تنطلق، لولا صوت امرأة جاء من وراء المزولة غرباً.

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٧٨.

[٢]) المصدر السابق ، ص ١٢٠.

[٣]) المصدر السابق ، ص ١٠٢.

[٤]) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص ٢٩.

[٥]) انظر: نادر قاسم، التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة، ص ١٩١.

[٦]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– البنت ليست نائمة يا شكرية، البنت ميتة يا شكرية"[١].

فتأخذ الكاف شكلين متضادين، مضحك في كلمة "الكويكات"، ومأساوي في كلمة "شـــكرية" ويرد هذا الأسلوب على قلة في رواية "سحب الفوضى" ليوسف ضمرة من مثـــل قرنـــه "الـــزان والزنزانة"[٢] على سبيل المفارقة.

وكذلك التلاعب بالحروف في أحد مشاهد الرواية "لعبت كثيراً هذا الصباح، جمعت (البـاء) و (النون). ضممت (الباء) فطرت إلى ريودو جانيرو ... والأسماء والحروف ... ضـــع الســـين أمام النون واكسر السين –سِن– اسبقها بواو وسين أخرى وافتح السينين –سوسن–"[٣].

وتحمل هذه التداعيات قدراً كبيراً من العبثية والسخرية، تعبيراً عن فوضـــــى الواقـــع ولا معقوليته.

– ٤ –

راجت المفارقة في رواية الحداثة، وقد علل كينيث بيرك أسباب وجـــود هـــذا الأســـلوب، وعبر عن الاهتمام به بقوله: "إن العلوم النسبية مثل الأنثروبولوجيا والسيكلوجيا قوضـــت القيـــم الثابتة، ولم يعد من اليسير أن يرجع الإنسان الحديث في التعليل إلى عدالة مطلقة أو مصـــــدر لا اعتراض عليه، وإنما يقيس كل شيء بما يجده هو، وبدلاً من أن يقول هـــذا تحرمـــه الأخـــلاق وتنهى عنه العدالة، يقول: لا أميل إلى هذا الشيء، ولكنه لا يكتفي بذلك بل يتجاوزه إلى تمحيـص الأشياء ونقدها بطريقة يمكن أن يلمسها الجميع"[٤].

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٧٣.

[٢]) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، ص ٨.

[٣]) المرجع نفسه، ص ١٣.

[٤]) مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص ١٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقوم أسلوب المفارقة على أساس التعبير غير المباشر، ويهدف إلى إثبات الشيء ونقيضه، في المفارقة يرى الكاتب الشيء في حدود الآخر، أو يرى الشيء مجاوراً لضده، في المفارقة مقارنة ضمنية بين الموجود الحقيقي وظاهر المعنى، ويؤدي التعبير حالات معقدة ثرية دقيقة، ويتعلق مستويان اثنان من المعنى معاً، أحد المستويين يذكر صراحة، والثاني هو النقيض الذي ينتقل إليه القارئ[١].

ومن الصعب محاولة تعريف المفارقة تعريفاً محدداً ودقيقاً. ترى نبيلة إبراهيم أن هذه المحاولة تكون أشبه بالإمساك بالضباب، فالمفارقة لديها "... لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين، صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل للمعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده، فالمفارقة إذن لغة اتصال سري بين الكاتب والقارئ، وهي قد تكون جملة، وقد تشمل العمل الأدبي كله"[٢].

فالمفارقة إذن: "تعبير لغوي بلاغي، يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، لكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها"[٣].

ولما كانت السمة البارزة للحياة اليوم، هي التشتت والتعقيد على نحو بات من المحال أن يجتمع هذا التشتت في وحدة واحدة من المغزى. ولما كان العمل القصصي لا يتم إلا في إطار

---

[١]) انظر: المرجع السابق، ص ١٧٦.

[٢]) نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، عدد٣،٤، ١٩٨٧، ص ١٣٢.

[٣]) المرجع نفسه، ص ١٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوحدة، لم يعد أمام القصاص غير البحث عن الوسيلة القادرة على إبراز نواحي الحياة المشتتة، والمتعارضة والمتناقضة. من هنا جمع هذا التشتت في وحدة شكلية، كانت أداتها الفنية الأساسية هي المفارقة، لأنها الوحيدة القادرة على استيعاب شتات التجربة منذ بداية العمل القصصي حتى نهايته، فإنها تجاوز الصياغة اللغوية إلى الأبنية الفكرية، التي يمكن أن تسمى في هذه الحالة أبنية مفارقة، لأنها، من ناحية، تعكس إدراك الذات الواعية باستحالة تحقيق الشكل المنظم من حياتنا المعاصرة، ولأنها، من ناحية أخرى، تجمع بين وجهتي النظر المتعارضتين، الواحدة إلى جوار الأخرى، بما يتم للذات من كشف مفاجئ لا يصمد أمامه الواقع، وذلك في حركتها الدائبة بين الأزمنة المختلفة، والأمكنة المختلفة، على المستوى المحدود وغير المحدود معا"[١].

تجلى هذا الأسلوب في روايات إبراهيم نصر الله ورواية "سحب الفوضى" ليوسف ضمرة أكثر من غيرها، لأنها تكشف عن عالم ملغز لا معقول، يمور بالمتناقضات، غير قابل للتشكل في وحدة يمكن الإمساك بها، حيث يبرز اللانظام واللامنطقية بوصفهما الشكل الأمثل للتعبير عن وحدة هذا الواقع، ومن الأمثلة على ذلك، توظيف المفارقة في رواية "سحب الفوضى" بين المشهد الجنائزي للراوي، وبين بروز فجر جميل يوحي بتفاؤل شديد تعبر عنه أغنية سيد درويش بصوت فيروز، حيث يملأ ذلك الصباح بشراً وحبوراً "بس المزاج رايق وسليم ، باب الأمل بابك يا رحيم"[٢].

احتفت الرواية الفلسطينية بالمفارقة اللغوية، وتبدى ذلك في روايات إميل حبيبي وإبراهيم نصر الله التي حملت في ثناياها وعياً حاداً بخلل الواقع من جهة، وشحنات كبيرة من النقد الاجتماعي والسياسي في لحظة تكثيف الأزمة الشخصية وتعقد الموقف من جهة أخرى.

---

[١]) انظر: نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، مجلة فصول، ص ١٠٥.

[٢]) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، ص٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ورد في رواية "مجرد ٢ فقط" "أختاي الصغيرتان، قالتا لأبي بإصرار: إنهن لن يقبلن بـأكل لحم أختهن.

وكانت أختهن ذات عينين عشبيتين .. ولم أكن أحس مثلهن بأنها أختي ...

قالت الصغرى: أطعمناها العشب بأيدينا لتصبح عيناها خضراء...

وقالت الكبرى: هذه عاشت بيننا، ونامت معنا ... وأكلت وشربت مـــن بيتنـــا ... وحيـــن نركض تركض معنا .. وتخاف حين نخاف ... لن نأكل من لحمها.

وقال أبي: نحن اشتريناها لنذبحها ... لا لنؤاخيها!

فبكت الصغيرتان: لن نذبح أختنا.

واحتار أبي ... كان العيد يقترب"[١].

في هذا المشهد مفارقة شديدة بين الفرح والألم، الفرح بالعيد، والألم الناجم عـــن إصـــرار الأب على ذبح ابنته.

وكذلك "وقلت له: إن ما أعرفه تماماً ... إن صاحبتي التي مـــات أبوهـــا تغـــيرت فجـــأة، أصبحت أكثر جرأة من أي يوم من الأيام .. وإنها بكت وقالت لي: أكان لا بد أن يموت لأحـــس بالفرح ... لماذا لم يتركني أفرح ويظل حياً"[٢].

وهنا مفارقة واضحة بين الألم والفرح، من خلال ثنائية الموت والحياة.

---

[١]) إبراهيم نصر الله، مجرد ٢ فقط، ص٤٩.

[٢]) المصدر نفسه، ص ١٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-٥-

وغالبا ما يغلف المفارقة حس ساخر، ينم عن شعور عميق بالمأساة، يعزز إحساس الشخصية بالعزلة وانفصالها عن الواقع المعاش، وتبدو السخرية عند إميل حبيبي من خلال أساليب تعبيرية مختلفة.

في اللوحة الأولى من "السداسية" حين سعد مسعود بابن عمه تظهر السخرية في أسلوب القص وكنية البطل (فجلة) والتقابل بين شعاري "عرب ذهب، وعرب جرب" اللذين رفعهما البطل مسعد وشقيقه مسعود، ثم من خلال دلالات الاسمين المذكورين. كما تبدو من خلال الاستهلال بحكاية الأطفال بعد التوطئة "وهاكم، يا شطار، قصة ذلك الصباح التموزي القائظ، الذي تجعس فيه مسعود الفجلة كما لم يتجعس في حياته من قبل، لقد بلغني من فم العصفورة الذي كثيرا ما تدهش الأطفال بما تنقله من أسرارهم إلى كبارهم، فإنهم لا يدركون أن هؤلاء الكبار إنما هم صغار كبروا!" [١].

وتظهر كذلك في اللوحة الثانية وأخيرا نور اللوز من الإتيان بالشيء ونقيضه، وفي التعبير الشعبي في أثناء الحديث الختامي في اللوحة، عندما لا يتذكر الأستاذ (م) حبيبته التي كانت تحدثه "إنه لحظ غصن اللوز الجاف، فسألها ما هو، فأخبرته أن اللوز ينور في شباط، فانتقل يحدثها عن المشمش وعن الجمعة المشمشية، دهشت لهذا الأمر أشد دهشة"[٢].

وتتجلى السخرية في اللوحة الثالثة أم الروبابكيا في تلك الأسئلة الساخرة التي تظهر لا معقولية الواقع تحت الاحتلال.

---

[١]) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص٧.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتضح رواية "المتشائل" بالسخرية، لأنها تصدر عن رفض العاجز عن واقع طاغ، فلم يجد ذلك العاجز أمامه سوى السخرية للتعبير عن وعي مقاوم لهذا الواقع.

يدور في "المتشائل" حوار بين سعيد، والرجل الكبير يسميه سعيد "حديث شطط في الطريق إلى سجن شطة" يعطي فيه الرجل الكبير تعليماته له عما يجب أن يفعله في السجن، وينوه بالتحضر الذي جلبته إسرائيل معها إلى المنطقة. فظل سعيد "يمشئل" استهزاءً بحديث الرجل الكبير، حيث كرر عبارة "ما شاء الله" ثماني مرات على هذا النحو قال -أي الرجل الكبير: "خذ لك مثلاً عقاب الإبعاد إلى ما وراء النهر، فنحن ننزله بهم وهم خارج السجن، فإذا دخلوا السجن ثبتوا فيه ثبوت الاحتلال الإنجليزي.

قلت: ما شاء الله!

قال: ونهدم بيوتهم خارج السجن، أما في داخلها فيعمرون وينشئون.

قلت: ما شاء الله! ...." [١]

وتداخلت السخرية بالمفارقة في رواية "إخطية" في موقف بين العلم والجهل، في حديث الراوي عن معرفته بعبد الكريم بقوله: "فلما أشيع أنه ذو ماض تظاهرت بالابتسام ابتسامة ذي ماض يتستر على ماضي ذي ماض"[٢].

ويسخر الراوي في "سرايا بنت الغول" من منطق الإسرائيليين في قهر العرب "فلما اشتد العنت عليهم، وآذنت بينها حوباء، هربوا من رماد حيفا وسكنها إلى السكن في مدينة الناصرة – بلد المسيح وعرائش البطيخ، وينطق به أولاد عمنا، معاندة على أنه "البطيخ"، وإذا قلنا "حاء"

---

[١]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ١٦٦.

[٢]) إميل حبيبي، إخطية، ص ٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قالوا "خاء"، وإن قلنا "خاء" قالوا "حاء"، ولولا الجد، وجد الجد، لأقنعوا أوروبا أنه ما من سبب للخلاف بيننا سوى هذه الحرب الضروس بين "الحاء" والخاء"[١].

وتتبدى السخرية في رواية "الأمواج البرية" بجلاء في البيان الذي وزعته سيارات جيش الاحتلال في الضفة الغربية، بمناسبة قرب الاحتفال للذكرى الأربعين لقيام إسرائيل، وقد كتب اللغتين العبرية في الجانب الأيمن، والعربية في الجانب الأيسر، يتوسطها تخطيط لقلب يعد بالحب، ويطلب البيان من الفلسطينيين، التبرع من أجل توفير الرعاية الطبية، وسبل التعليم والثقافة للجنود الإسرائيليين، يقول: "بمناسبة قرب الاحتفال بمرور أربعين عاماً على إقامة "إسرائيل: ندعو المواطنين العرب في الضفة الغربية بالتبرع لصالح "جيش الدفاع الإسرائيلي" معلنين أن أهدافنا تتمثل فيما يلي:

- توفير وسائل الإنقاذ وإنشاء المؤسسات الطبية التي تتولى معالجة الجنود الإسرائيليين.
- توفير سبل التعليم والثقافة للجنود الذين لم يتمكنوا من الحصول عليها قبل التحاقهم بالجيش.

آملين أن يلقى توجهنا هذا استجابة شخصية.

التوقيع "صندوق ليفي من أجل أمن إسرائيل"[٢].

---

[١]) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص ٢٩.

[٢]) إبراهيم نصر الله، الأمواج البرية، ص ٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

-٦-

مارس الشعر حضوراً بارزاً في سرد الرواية الفلسطينية، وكان عنصراً مهماً من عناصر شكلها الجديد، ويتوزع الخطاب الشعري فيها بين الشعر المؤلف، والتضمين من الشعر القديم والحديث، والشعر الشعبي أحياناً ممثلاً في الأغنية والموال.

يذكر إبراهيم نصر الله في رواية "الأمواج البرية" ذلك صراحة بقوله: "والأمواج البرية نص نثري حر، مال إلى المسرح وأخذ منه، ومال إلى الشعر وأخذ منه، ومال إلى الأغنية ... ولكنه في النهاية اقترب من السينما أكثر"[١]. وتبادل الشعر فيها الأدوار مع السرد النثري، وعزز دلالاته الفنية حيث كان الكاتب يتكئ عليه، ويقدمه على السرد في تنمية الحدث وتطويره، وفي التعبير عن الفكرة التي يتمحور حولها العمل[٢].

ففي مشهد عبور أم محمد الجسر أورد الكاتب قصيدة طويلة في وصف ثوبها، معبراً عن أصالته أمام ادعاء الجندي الإسرائيلي بأنه من تراثهم، يقول:

"صرخ الجندي كأن

حمام الثوب الهادئ باغت رشاشاً في يده

فانتفض هنالك مذعوراً

يا امرأة

كانت تتأمل

من أبصرها بالثوب القروي هناك واثقة بالزيتون

بالشمس الجالسة على أطراف أريحا

---

[١]) المصدر السابق ، ص ١٢.

[٢]) انظر: عيسى أبو شمسية، محمود العطشان، الأمواج البرية محاولة في تجريب شكل فني جديد، مجلة كنعان، عدد ٣، ص٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من أبصرها في تلك اللحظة كالحقل وكالمهرة

أو موجة قمح طائرة

رفع الكفين إلى الله

تمنى أن تصبح أمه

كانت خمسة آلاف سنة

من سيرة أمواج هنالك فيها ملتمّة

وانتفض حمام الثوب الهادئ ثانية

فارتجف الجندي القابع في الكاكي المبتل بدم صغير من بيروت

وتقدم يتعثر

يا امرأة

هذا الثوب لنا

وأشار إليها

فانتفضت أزهار اللوز ... [١]

وقد أثرت هذه القصيدة الطويلة على لغة السرد التي تلاها مباشرة، فجاء مسجوعاً "يتراجع الجنود ... يختفي مركز الحدود ... البنادق ... الحافلة ... ولا يبقى سوى شجرة خضراء هائلة. رضيع وأمه ... و ... أم محمد وركاب الحافلة ..." [٢].

وتزخر الرواية بعدد كبير من القصائد المؤلفة، أو الأغاني الشعبية والموال في مواقف كثيرة، على نحو يزيد من توتر الموقف، ويكثف الصراع.

---

[١] إبراهيم نصر الله، الأمواج البرية، ص ٢٦-٢٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمكن القول أن سرد الرواية جاء بلغة شعرية تصويرية محملة بشحنات عاطفية عميقة، وبخاصة عند حديثه عن رموز الوطن البحري وأم محمد يقول مثلاً في حديثه عن الجليل: "شمس كاملة ... مذهبة وذات أجنحة من العشق والألفة ... رياحين في الشرفات، نساء يغزلن الحكايات وأحلام الليلة الماضية، فلاحون يرتدون الأشجار، كأشعة تهبط من بين غيمتين، جبال لا تكل الصعود، وحقول كلما نظرت إليها

ازدادت اتساعاً

ها هو الجليل

كاملاً مثل روح تتلمس جسدها ..." [١]

ويضفي الشعر على الرواية بعداً ملحمياً واضحاً، ويشحن الشخصيات بطاقة رمزية كبيرة.

يحتل الشعر مكانة بارزة بين الأدوات الفنية التي استغلها إميل حبيبي في رواياته، إذا استعان بالصوت الشعري، لتكثيف اللحظة الزمنية، وإيجاد لغة مشتركة بين الماضي والحاضر "والمتتبع للصوت الشعري في روايات إميل حبيبى السداسية – المتشائل – سرايا بنت الغول – إخطية، يجد أن الصوت الشعري توزع بين طبيعة غنائية في السداسية، وطبيعة شعرية خالصة في المتشائل، وطبيعة شعرية نثرية تناصية في إخطية وسرايا بنت الغول"[٢].

يستهل إميل حبيبى لوحات "السداسية" مقطوعات شعرية مغناة بصوت فيروز، وتشكل هذه الاستهلالات حافزاً خارجياً لإثارة القارئ، ودفعه إلى استدعاء رصيده الفني والثقافي الموروث في قراءة المقروء سلفاً وإعادة قراءة القراءة وتجديدها بهذا المقروء في إطار النوع الحكائي

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٨٥.

[٢]) نادر قاسم، الخطاب الشعري في الرواية الفلسطينية – دراسة تطبيقية في روايات إميل حبيبي، مجلة جامعة بيت لحم،مجلد١٧، عدد١٧، ص٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بمعزل عن النص الأصلي، وهذا ما يتوهمه القارئ لأول مرة، لكن التمويه لا يلبث أن ينقشع أمام القارئ، لإدراكه علاقة هذه الاستهلالات بالنص الحكائي الروائي الأصلية، من خلال مستويات أيدلوجية إستنساخية، تركيبية، تداولية، وهذا ما يقصد به التوشيح، والتحلية، والتزيين بالاصطلاح الكلاسيكي، بل إن هذه الاستهلالات تمنح العمل الروائي خصوصية متميزة نابعة عن بلاغة التكرار على مستوى اللوحات والكتب والدفاتر من ناحية، وعلى مستوى الأعمال الروائية من ناحية ثانية[١].

تبدأ اللوحة الأولى حين سعد مسعود بابن عمه، بأغنية لفيروز دون ذكر مؤلفها، وهو سميح القاسم:

"لماذا نحن يا أبتي

لماذا نحن أغراب؟

أليس لنا بهذا الكون

أصحاب وأحباب"[٢].

ولعل هذا راجع لجماهيرية صوت فيروز وارتباطه بالقضية الفلسطينية خلال غنائها، فاستغل الكاتب العلاقة التداولية للنص لكي لا يقتصر الأمر على النخبة القارئة، وبهذا يكون استفاد من الصورتين الشعرية والغنائية.

والنص ذو بنية استفهامية "لماذا – أليس" وقد دمج إميل حبيبى بين الصوتين "الغنائي والشعري" في استخدام روائي يخدم السياق الإبداعي الجديد.

---

[١]) انظر: المرجع السابق ، ص ٦٣.

[٢]) إميل حبيبى، سداسية الأيام الستة، ص٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويلاحظ أن كلمة يا "أبتي" تطرح غربة الإنسان الفلسطيني، وقد تأكد ذلك من قوله "أليس لنا بهذا الكون أصحاب"، ويرتبط هذا ارتباطاً فنياً ببنية الخطاب الروائي عند إميل حبيبى في هذه اللوحة.

ويفتتح اللوحة الثالثة "أم الروبابكيا":

"بالإيمان ... راجعون

للأوطان ... راجعون

راجعون، راجعون

راجعون"[١]

وهو افتتاح تغيب عنه الجملة الفعلية، وتستدعي حروف الجر "بالإيمان – للأوطان" ويعتمد علامة الحذف التي تحيل على الناقص أو المحذوف (...). وعلى الرغم من أن بنية الاستهلال اسمية ، إلا أنها تحيل على فعلية "راجعون" الرجوع والعودة، ويركز الكاتب على كلمة "راجعون" مؤكداً بلاغية التكرار الصوتي، الذي يكاد يطغى على بنية الأشطر، لأن هذا التكرار يمثل خاتمة كل شطر قصير، ويتكون هذا الافتتاح من ثلاثة حدود "الإيمان، الوطن، الرجوع" وهي حدود تنعكس في حركة البطلة "أم الروبابكيا" التي انقطعت صلاتها مع الزوج المهاجر، والابن المعتقل، والحيفاويين على نحو مؤقت.

ويندمج الاستهلال الشعري المغنى بصوت فيروز في النص الروائي في اللوحة الرابعة "العودة"، حيث يفصل بينهما الكاتب بعلامة القوسين فقط، وهذا خلاف اللوحات السابقة

"البيت لنا والقدس لنا

وبأيدينا سنعيد بهاء القدس

---

[١]) المصدر السابق، ص ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بأيدينا للقدس

سلام آت آت آت"[١]

ويركز هذا الاستهلال على المقاومة، والتضحية، وقيمة تـوارث القـدس بيـن الأجيـال، والتشبث بالحس النضالي، الذي يجعل من الأرض رمزاً مقدساً، وأملاً في عودة المهجرين.

ويفتتح اللوحة الخامسة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة" على نحو جديد، إذ يبدأهـا بشـعر شعبي شامي، مغنى بصوت فيروز أيضاً:

"يا ساكن العالي طل من العالي

عينك علينـا على أراضينا

رجع اخوتنـا وأهالينـا

***

عندنا بيوت وسطوحة عليه ورا عليه

بوابهـا مفتوحة للشمس والحرية

يا ساكن العالـي طل من العالي

وطير الحمـام عاطراف الأيام

قدرنا منـام عا ايدين السلام"[٢]

ويتساوق هذا الاستهلال مع أغنية جبينة:

"يا طيور طايرة

في الجبال العالية

---

[١]) المصدر السابق، ص ٢٩.

[٢]) المصدر السابق، ص ٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قولي لأمي وبويا

جبينة الغالية

ترعى وز

وتمش غز

في الجبال العالية

وتبكي...."[١]

ويعد هذا الاستهلال أطول الاستهلالات في الرواية، وهو يتكون من ثمانية أبيات منظومة على الطريقة الكلاسيكية، كل بيت يتكون من شطرين، وعلاقة الاستهلال بأغنية جبينة واضحة، وهي بيان آلام الغربة، والأمل في العودة، وهذا يتناسب مع الخط الروائي للوحة.

ويتكئ إميل حبيبي في اللوحة السادسة "الحب في قلبئ" على الشعر الكلاسيكي:

"عسى الكرب الذي أمسيت فيه

يكون وراءه فرج قريب

فيأمن خائف ويفك عان

ويأتي أهله النائي الغريب!" [٢]

ولعل اقتباسه للشعر التقليدي، إلى جانب الشعر الحر والزجل، يدل على إمكان تكاملهما، ويختلف هذا الاستهلال عن الاستهلالات السابقة، في نزوعه إلى التقريرية النثرية، ويبدو أن

---

[١]) المصدر السابق، ص ٣٧.

[٢]) المصدر السابق ، ص ٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إميل حبيبى في هذا الاستهلال يحاول أن يفسح المجال لصوت من خارج النص الروائي، يتخلى عن الكلمة والكلام لصالح صوت تأكدت سلطته الرمزية تاريخياً وثقافياً[١].

أورد إميل حبيبي لكثير من شعراء العربية المشهورين، تعزيزاً لموقف إنساني، أو اجتماعي معين، وقد تمكن من دمج هذه الأبيات في صلب الرواية، فجاءت معبرة عن الموقف الذي قيلت فيه. حيث أورد في لوحة "العودة" بيت عبد الرحيم محمود المشهور:

"ونفس الشهيد لها غايتان ورود المنايا ونيل المنى"[٢]

كي يعكس صمود الشعب الفلسطيني، وتصميمه على التضحية، والتوحد في المصير، بين أراضي فلسطين المحتلة قبل عام ١٩٤٨، وما احتل منها عام ١٩٦٧، وفي البيت حث على تغيير هذا الواقع المؤلم.

وعبر عن غربة الفلسطيني في بلده في لوحة "الحب في قلبي" بتضمين بيتي المتنبي:

"مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان

ملاعب جنة لو سار فيها سليمان لسار بترجمان"[٣]

على لسان الفتاة المقدسية، وزميلاتها المناضلات في سجن الرملة، ليظهر التشابه بين موقف المتنبي والعرب تحت حكم البويهيين، وحالة الفلسطينيين، وشعور الفتيات تحت الاحتلال.

وفي المتشائل يورد الكاتب أبياتاً لتوفيق زياد بياناً لقصده في فضح ممارسات الاحتلال من وراء هدم البيوت والقرى، ويبدي رغبته في تخليدها، يقول:

"سأحفر رقم كل قسيمة

من أرضنا سلبت

---

[١]) انظر نادر قاسم، الخطاب الشعري في الرواية الفلسطينية، ص ٦٨.

[٢]) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٣.

[٣]) المصدر نفسه، ص ٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وموقع قريتي، وحدودها

وبيوت أهليها التي نسفت

وأشجاري التي اقتلعت

وكل زهيرة برية سحقت

لكي أذكر

سأبقى دائماً أحفر

جميع فصول مأساتي

وكل مراحل النكبة

من الحبة

إلى القبة

على زيتونة

في ساحة الدار"[١].

ويستعين في فضح هذه الأساليب بشعر محمود درويش عندما أراد الحاكم العسكري قتـــل امرأة عربية وطفلها.

"أهنئ الجلاد منتصراً على عين كحيلة

مرحى لفاتح قرية، مرحى لسفاح الطفولة"[٢]

كما يتواصل مع أبيات امرئ القيس:

"سما لك شوق بعدما كان أقصـــرا وحلت سليمى بطن ظبي فعرعرا

---

[١]) إميل حبيبي، المتشائل، ص ٧٤.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصـــــــرا

فقلت له لا تبك عينك إنمـــــــا نحاول ملكاً أو نموت فنعـــــذرا[١]

في خضم عكس معاناة الشعب الفلسطيني وموقفه من النضال.

فهذا الشهيد المعلم، قد سما شوقاً إلى المقاومة والكفاح، والنضال، لتحرير بلاده، فطريـــق النضال طويل، لكن الهدف شريف يستحق التضحية من أجله.

وأورد لبيان تقاعس الحكام العرب، وانشغالهم بالملذات والخمور، التي هـــي مـــن صنـــع الصهاينة، كما تقول الرواية، وأورد أبياتاً لأبي نواس:

"يا بشر ما لي للسيف والحرب

وإن نجمي للهو والطـــــرب

لو كان قصف وشرب صافية

مع كل خود تختال في السلب

والنوم عند الفتاة أرشفهـــــا

وجدتني ثـــــم فارس العرب"[٢]

وفي أثناء شرحه للظلم الواقع على الشعب الفلسطيني، الذي تحول أفراده إلى أقنان يعملون لدى الإسرائيليين، ولا يأخذون من خيرات أرضهم شيئاً، يستعين ببيت لم يعرف قائله:

"كالعيس في البيداء يقتلها الظمأ

والماء فوق ظهورها محمول"[٣]

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٨٥-٨٦.

[٢]) المصدر السابق ، ص ١٢٥.

[٣]) المصدر السابق، ص ١٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويستمر هذا النهج في "سرايا بنت الغول" و "إخطية" غير أن لغة "سرايا بنت الغول" كانت أكثر شعرية بسبب رمزية شخوصها، وأحداثها، وتركيزها على الوجدان الشعبي المجروح، كما يتضح من النص التالي:

"وشقيت على الصخرة الوحيدة المستوحشة على شط خليج عكا، أصبح ذلك الشط مقفلاً، فوقفت على كاسح الأمواج أصطاد السمك وأستنطق الوحشة.

أين ضوضاء ذلك الخلق فيها

أين أسواقها ذوات الزحام

رُبَّ قوم باتوا بأجمع شمل

تركوا شملهم بغير نظام

وحلمت أنني كتبت رواية عن تاريخ هذه الصخرة التي أبت أن تيأس"[١].

"تكثر في روايات إميل حبيبى الشواهد الشعرية التثقيفية، وهي نوع من الاستطراد التثقيفي، ومن ذلك تعريفه بالشاعر (مسكين الدارمي)، والاستشهاد بأبيات من شعره -إخطية- وحديثه عن الكروميم والسرانيم من اللاهوتين فيعرف بهم ويستشهد بأبيات شعرية لأمية بن أبي الصلت -سرايا- كما يعرض لنا في استطراد تثقيفي قصة حرب الأمين والمأمون، مستشهداً بأبيات كثيرة من الشعر لأبي العلاء المعري -إخطية- وهدبة بن خشرم، وابن زريق، ونصر بن سيار -سرايا- وغيرهم"[٢].

ويرد الشعر على قلة في روايات جبرا إبراهيم جبرا وهو قصائد حب، تعكس مواقف عشق ذاتية بين الشخصيات، ومعظمها من الشعر الحر من تأليف الكاتب.

---

[١]) إميل حبيبي، سرايا بنت الغول، ص ٨٠-٨١.

[٢]) نادر قاسم، الخطاب الشعري في الرواية الفلسطينية، ص ٨١-٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في رواية "السفينة" يناول يوسف، محمود الراشد قصيدة يقرأها على الحاضرين ومطلعها:

"مَن الشمس منا ومَن القمر؟

مَن العنكبوت ومَن الذبابة؟

فلتكوني العنكبوت وأنا الذبابة..." [١]

وفي "البحث عن وليد مسعود" تعطي وصال وليد قصيدة أقرب ما تكون إلى قصيدة النثر في بنائها الفني، تعبر فيها عن عواطف حب جارفة تجاهه، جاء فيها:

"الآن نرى كمن ينظر في مرآة

في الظلام

غير أننا فيما بعد سنرى

كمن ينظر وجهاً لوجه

في وضح النهار

هل الحب مرآتي وظلامي

أرى فيه وجهك مع وجهي

ليصبح يوماً وضح نهاري؟" [٢]

وكذلك تتضمن رواية "يوميات سراب عفان" شعراً غزلاً، بين نائل عمران وسراب، ففي إحدى زيارات سراب ونائل لمكتب صديق نائل المحامي طلال صالح يقرأ عليهما قصيدة غزل حسي تتغنى بجمال أعضاء جسد المرأة من قدميها إلى عينيها، ومنها:

"قالت : أتحب عيني؟

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، ص ١١٤.

[٢]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ٢٦٨-٢٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قلت: أحب خديك

كفاكهتين،

وشفتيك كجمرتين

ضاحتكين

قالت: وعيناي ، أتحبهما؟

....."[١]

وتلقي سراب عفان أمام نائل عمران قصيدة، وهما في جلسة عشق في أحد المطاعم، وهي من الشعر الحر، تظهر فيها موهبة جبرا الشعرية، ومطلعها:

"لم تكن لي عروش أو قصور ... كان لي رأس

وجسد ... ويوم أفتات منه أحلامي

وكنوز ثروتي ... بركان عشق لو تفجر

لدفن حب العالم في قعر لا يدركه قياس البشر ...."[٢]

ويتذكر نائل عمران سراب عفان بقصيدة بعد أن غادرت المدينة:

"طريق تدخلها من حيث لا تدري

وإذا بها تتنفض حية

لتعذب الذاكرة، وتستعيد"[٣]

ويورد يوسف ضمرة في رواية "سحب الفوضى" شعرا من تأليفه، يبين فيه موقف العـــالم العربي من الفلسطينيين، يقول:

---

[١]) جبرا إبراهيم جبرا، يوميات سراب عفان، ص ١٤١.

[٢]) المصدر نفسه، ص ١٨٢.

[٣]) المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"ومن المحيط إلى الجحيم

من الجحيم إلى الخليج

شاهدت مشنقة فقط

شاهدت مشنقة بحبل واحد

من أجل مليوني عنق"[١]

تبدأ رواية "براري الحمى" بقصيدة ترهص بأزمة الرواية، وتشد القارئ لمتابعتها:

"جنوبا ... جنوبا

حيث البحر الأحمر

وسمك القرش الأبيض

"والقنفذة"

جنوبا ... جنوبا

حيث طاولات الملاهي المتعبة

وأسراب الذباب الثقيل

....

عزلة قاتلة

ومزيد من القهر"[٢]

وبعد حوار بين محمد حماد وشطره الثاني يبين ضياعه، وكابوسية واقعـــة، يعـــزز ذلـــك بقصيدة مطلعها:

---

[١]) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، ص ١٧-١٨.

[٢]) المصدر نفسه، ص ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"بهدوء السحابة أستدرج النهر

والطير

والبحر

أستدرج السنوات البعيدة

ما نسيته الطفولة في قسماتي

وأتلو صلاتي

وحيدا ...." (١)

وكذلك يعبر عن أزمة رفيقه أبي محمد في غربته، بعد أن تخيل موت ابنته فاطمة بقوله:

"كان يأتي

ومن يأتي

لا أعرف الآن

لكنه كان يأتي

ينقر الخشب المتشقق

أدعوه

كن أيها الطير صدري

صوتي

وأذهب إلى آخر السنوات

حصاد الأماكن

والناس

---

١) المصدر السابق، ص ٣٥-٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأرجع

وخبز دمي

أن هذي الخطى لم تكن بدء موتي"[١]

والشعر هنا يتواءم مع هدف النثر، ويعمق شعور الغربة الذي يستحوذ على الشخصيات، ويتسم شعر إبراهيم نصر الله في رواياته بالدقة، ويكسب لغتها شعرية دافقة.

-٧-

استخدم الكتاب اللهجة العامية، واللغة المحكية بهدف إبراز الخصوصية الفلسطينية، والكشف عن الملامح الفنية للشخصيات، ولعل اللهجة الشعبية عند كتاب الأرض المحتلة، جزء من الكيان الذي تجب المحافظة عليه.

ورد في رواية أم سعد كثير من التعبيرات العامية التي تتواءم مع الموقف الروائي، وتواضع الشخصيات.

جاء على لسان أم سعد وهي تشير إلى ذكرياتها في فلسطين تفسيرا لجرح في ساعدها "... ذلك جرح عتيق، ، من أيام فلسطين ... سرق الواوي دجاجة فسحبته من تحت سلك شائك وطققت له رقبته ..." [٢] . وخاطب أحد الفدائيين سعدا في أثناء حصارهم داخل الأرض المحتلة، وعندما زعم أن أمه جاءت لإطعامهم باللهجة الآتية: "أمك؟ أمك في المخيم يا أخوت، ضربك الجوع بالعمى!" [٣].

---

[١]) المصدر السابق، ص ١٣٢-١٣٣.

[٢]) غسان كنفاني، أم سعد، ص ٣٨.

[٣]) المصدر نفسه، ص ٣٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتستذكر أم سعد حديث فضل المقاتل الذي نزل من الجبل، حيث حدث نفسه في الحفل الذي ألقى فيه عبد المولى كلمة نوه فيها بدوره في ثورة ١٩٣٦ قال: "ولكو إسا أنا الذي تمزعت قدماه، وهذا الذي تصفقون له"[١].

وواضح ما في هذه الاقتباسات من لغة شعبية، وتعبيرات جاءت بأسلوب بياني جميل يزيد من تأثير الرواية وعمقها.

كما سجل جبرا إبراهيم جبرا على لسان عيسى ناصر مجموعة من العادات الشعبية، وأتى بعدد من الأزجال والأغاني التي تعكس ملامح لهجة منطقة بيت لحم.

ومن العادات التي ذكرها، عادة توزيع السجائر عند دعوة الناس إلى حضور الأعراس، وجاء على لسان عيسى ناصر عندما وصف دعوة مسعود والد وليد لفرحه "وذات يوم دخل علينا وفتح علبة السكاير، وناول أبي سيكارة، قائلا: معزومين عندنا عالفرح الليلة"

"مبروك، مبروك"

ثم خرج ودخل بيت الجيران وناولهم سيكارة وقال: "معزومين عندنا عالفرح الليلة"

"مبروك!"

وذهب من بيت إلى بيت، وهو يوزع السكاير، ويقول: "معزومين عالفرح الليلة"[٢].

ثم أورد بعضا من الأغنيات التي غنيت في العرس:

"كوكية طلبت دبوس

خد الشايب ما بتبوس

بدها شاب يكون محروس

---

[١]) المصدر السابق ، ص ٥٤.

[٢]) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، ص ٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كوكية يا كوكية،

تسوي ألفين ومية،

حتى القاضي والمفتي،

وحتى ريس البلدية ..."

ثم أتبعها بزجل قاله أخو العروس:

"يا حلالي ويا مالي!"

فرد الجميع: "يا حلالي يا مالي!"

- "يا حلالي يا مالي، ويا ربعي ردوا عليا"
- "يا حلالي يا مالي ..."
- "قلت إلها خيه خيه ..."
- "يا حلالي يا مالي ..."
- "اسقيني شربة ميه ..."
- "يا حلالي يا مالي ..."
- "دانا رايح ومروح، ومنقي درب القبلية ..." [١]

وقد غصت روايات إميل حبيبى كذلك بالتعبيرات العامية، والأمثال الشعبية، فأتت متوافقة مع الموقف، ومتناسبة مع الروح الشعبية، وظاهرة السخرية، التي طبعت رواياته، واستخدم هذه الألفاظ في جميع لوحات السداسية، وذلك مثل: "نط عن العاشرة شبرا أو شبرين"[٢]. في أثناء بيانه لملامح الطفل مسعود بطل اللوحة الأولى وقوله: "هي عائلة طالعة من الحيط"[٣]. تعليقا

---

[١]) المصدر السابق، ص ٩٦.

[٢]) إميل حبيبى، سداسية الأيام الستة، ص ٧.

[٣]) المصدر نفسه، ص ٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تواضع عليه الناس من الذوق العام، ولم يتوقف الأمر عند تقديم بقر البطن ، والذبح، وإراقة دم الأطفال، وإنما تعداه إلى صور التبول والتغوط، وتفصيل الفعلين تفصيلا شديدا"[١].

وكذلك الأمر في "سحب الفوضى" التي اصطنعت لغة الفظاظة بصورة غير مبررة أحيانا كما جاء في الصفحات ٩، ١١، ١٤، ٤٦.

ويرتبط بلغة الفظاظة استخدام اللغة المكشوفة ، والإلحاح على الفعل الجنسي وهذا ما يلاحظ بوضوح في الروايات المذكورة، ففي رواية "مجرد ٢ فقط" يمارس الفعل الجنسي في ظروف مرعبة "كانت لا تكف عن الكلام ... معجب بها أليس كذلك؟ أرني ما لديك من رجولة ... تملصت شدتتي عن السرير ... ألقتني أرضا ... فوق تراب الغرفة الناعم. وكانت الذئاب الصحراوية تعوي في الخارج .. وثمة أفعى تطارد الفئران في السقف"[٢]. وبالرغم من ذلك فإن الكاتب نجح في توظيف هذه اللغة المكشوفة، حيث اكتسبت بعدا طقسيا أحيانا، على نحو أثرى بعض المشاهد من مثل تصوير طقوس تفتح الجنس الأولي[٣].

وهكذا يتضح التنوع في أساليب الكتاب السردية، وثراء لغتهم الروائية، الأمر الذي جعل الرواية الفلسطينية، ركنا أساسيا في حركة التجريب في الرواية العربية، بما قدمته من تمازج فني بين تقنيات الرواية الجديدة، وأساليب التراث القصصية واللغوية.

---

[١]) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص٣٣٣.

[٢]) إبراهيم نصر الله، مجرد ٢ فقط، ص ٩٣.

[٣]) انظر: إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص ٣٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يستخلص الباحث مما سبق أن التجريب ظاهرة إنسانية مرتبطة بملكة التفكير، وهو شـــرط ضروري لكل عملية إبداعية، ولا يمكن تصور أي تطور أو تجديد بدون فعل تجريبـــي يقـــوده ويرافقه. وبذلك يمكن القول إن جوهر التجريب هي تلك الروح العلمية الناقدة والناقضـــة التـــي ترفض الثبات وتشرئب دوما إلى التغيير.

يبرهن التجريب بهذا المعنى على الجدلية القائمة بين الظواهر الإنسانية من جهة والعلـــوم المختلفة من جهة أخرى، وما انتقاله من الفلسفة وعلم النفس إلى الأدب كما مر فـــي البحـــث إلا دليل على ذلك.

يعد التجريب من العوامل المهمة التي تقف وراء حركة الحداثة المعاصرة، لأنـــه العـــامل الأساسي لإدراك عنصر الحركة المستمرة في الحياة بما في ذلك الحياة الأدبية.

لقد أدى التجريب في الرواية بعامة إلى انقلاب تام في بنيتـــها الفنيـــة وهجـــر الأشـــكال التقليدية، الأمر الذي عمل على عدم ثباتها عند شكل معين على نحو دفـــع بعـــض النقـــاد إلـــى التساؤل عن مصير هذا الجنس الأدبي وعجزهم عن التكهن بالشكل الذي يمكن أن تستقر عليه.

تميز التجريب في الرواية الفلسطينية بعدم إغراقها في التجريد شأن الروايـــات التجريبيـــة الأخرى، لأن القضية السياسية كانت الهاجس الأول لكتابها، ولا ريب في أنها قضية واقعية لـــها حضورها الذي يتأبى على التجريد، من هنا لم يكن أمام الكتاب سوى التنويـــع فـــي الأســـاليب والأشكال الروائية التي تتناول هذه القضية، فغاص غسان كنفاني في الواقع السياسي والاجتماعي للشعب الفلسطيني وقدم نماذج بشرية واقعية، لكنه استطاع باستخدام تقنيات الرواية الحديثـــة أن يضفي عليها أبعادا رمزية، ويحملها دلالات إنسانية عميقة، كما أدت هذه التقنيـــات إلـــى تلويـــن واضح في أشكاله الفنية حيث تنقل بين الشكل الواقعي والملحمي والذهني، وقـــد تداخلـــت هـــذه الأشكال في العمل الفني الواحد، ولعل ذلك أهم ما تميز به التجريب لديه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعد روايات إميل حبيبي معرضا لحركة التراث ومثالا واضحا لإمكان استغلال معطياتـــه في سبيل خلق أشكال روائية جديدة، وبلورة شكل روائي عربي يكون ابنا شرعيا للثقافة العربيـة، والأشكال القصصية القديمة كالسيرة والمقامة وألف ليلة وليلة، وقد تداخل ذلك مع مفردات الثقافة المعاصرة وأساليب رواية الحداثة، ووسائل المسرح الملحمي لينتج فنا روائيا يتميز بالقدرة علـى ربط حاضر الأمة بماضيها، ورصد واقع الشعب الفلســطيني، والجوانـب المتعـددة لمأســاته المعاصرة.

يتمحور التجريب في روايات إبراهيم نصر الله حول الاستفادة من أساليب رواية الحداثـــة ونتائج علم النفس والتحليل النفسي، وقدرته الشعرية الكبيرة، واستخدامه لتقنيات الفنون الأخـرى، ولا سيما فن السينما، فميز ذلك رواياته بشكل تجريبي خاص، ومكنه من تقديم روايـــة تتصـف بمرونة كبيرة أعطته القدرة على تعمق النفسية الإنسانية وإثراء تجـــارب شـخصياته وتعميـق الوعي بالواقع، الذي شمل لديه الواقع الخارجي المحسوس، وواقع النفس البشـــرية بمسـتوياتها المختلفة الشعورية واللاشعورية، كما اتسمت رواياته بشعرية متدفقة عن طريق تيـــار الشـعور المنساب والمونولوج المتصل واللغة الشعرية الرائقة، والمزج بين تقنيات الفنـــون المختلفـة ولا سيما تقنية الفن السينمائي.

ويتجلى تجريب جبرا إبراهيم جبرا في المزج بين تقنيات الرواية الحديثة وملامح الـــتراث التي انعكست في تفوق شخصياته وتميزها، فاتضح الملمح التراثي في نمطية هـــذه الشـــخصيات التي انتمت بفكرها إلى الحضارة الغربية، فكانت علاقاتها وتصرفاتها علامة علـــى تـــأثير هـــذه الحضارة في المجتمع العربي.

وبهذا تكون الرواية الفلسطينية قد قامت بدور كبير في حركة التجريب العربية، وزودتـــها بنماذج مميزة في بنائها الفني ورؤيتها الفكرية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمة المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.

٢. الكتاب المقدس، دار المعارف، القاهرة.

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

أ- المصادر:

أ- إبراهيم نصر الله:

١. السيناريو والمقدمات في الأمواج البرية، القدس، ١٩٨٩م، د.ط.

٢. عَوْ، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٠م.

٣. مجرد ٢ فقط، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٢م

٤. براري الحمى، ط٢، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٢م.

ب- إميل حبيبى:

١. سداسية الأيام الستة، ط٦، دار شهدي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٤م.

٢. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ط٦، دار شهدي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٤م.

٣. سرايا بنت الغول، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ١٩٩٢م.

٤. إخطية، ط١، منشورات مؤسسة بيسان برس للصحافة والنشر والتوزيع،قبرص، نيقوسيا، ١٩٨٥م.

ج- جبرا إبراهيم جبرا:

١. السفينة، ط١، بيت سين للكتب، بغداد، العراق، ١٩٨٩م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢. البحث عن وليد مسعود، ط٤، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠م.

٣. الغرف الأخرى، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م.

٤. يوميات سراب عفان، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م.

د- غسان كنفاني:

١. رجال في الشمس، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.

٢. ما تبقى لكم، ط٤، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.

٣. عائد إلى حيفا، ط٤، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.

٤. أم سعد، ط٤، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.

٥. الأعمى والأطرش،دار الشرارة للطباعة والنشر، بيروت (د. ت).

٦. العاشق، دار الشرارة للطباعة والنشر، بيروت، (د. ت).

هـ- يوسف ضمرة:

١. سحب الفوضى، ط١، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١م.

ب- المراجع:

١. إ. م فورستر، أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، ط١، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤م.

٢. إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٤م.

٣. إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٦م.

٤. إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٦م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشـــام، (١٨٧٠-١٩٦٧م)، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠م.

٦. إبراهيم خليل، في القصة والرواية الفلسطينية، نقد، ط١، دار ابن رشد للنشر والتوزيـــع، عمان، ١٩٨٤م.

٧. أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني (١٩٥٠-١٩٧٥م)، ط١، المؤسسة العربيـــة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٨. أحمد أبو مطر، الرواية والحرب، ط١، المؤسسة العربية للدراســـات والنشـــر، بـــيروت، ١٩٩٤م.

٩. أحمد الزعبي، إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، دراسات ومقارنـــات، ط١، دار الكتاني، إربد، الإردن، ١٩٩٤م.

١٠. إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر، ط١، الـــدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ، د.ت.

١١. أروى عبيدات، صورة المرأة فـــي الروايـــة الأردنيـــة (١٩٤٨-١٩٨٥م)، ط١، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ١٩٩٥م.

١٢. أفنان القاسم، غسان كنفاني – البنية الروائية لمســـار الشـــعب الفلســـطيني، ط١، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨م.

١٣. آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د.ت.

١٤. أنابيس نن، رواية المستقبل، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، منشـــورات وزارة الثقافـــة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣م، د.ط.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٥. أوستن وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم، مطبعة خالد الطرابيش، دمشق، ١٩٧٢م.

١٦. توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ط٧، دار النهضة العربية، القاهرة، د. ت.

١٧. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م.

١٨. حسام الخطيب، أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٣م.

١٩. رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، دراسات في أدب غسان كنفاني، ط١، الأسوار للطباعة والنشر، عكا، ١٩٧٧م.

٢٠. روجر آلن، الرواية العربية، مقدمة تاريخية نقدية، ترجمة: حصة منيف، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م.

٢١. رولان بورنوف، ريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.

٢٢. سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة بين ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسوح، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧م.

٢٣. سعيد الورقى، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ١٩٨٢م.

٢٤. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

٢٥. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد- التبئير)، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٦. سليمان الأزرعي، الرواية الجديدة في الأردن، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٢٧. شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.

٢٨. عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع- المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، ط١، مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع، نيقوسيا، قبرص، ١٩٨٣م.

٢٩. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.

٣٠. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.

٣١. علي الفزاع، جبرا إبراهيم جبرا (دراسة في فنه القصصي)، ط١، دار المهد للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥م.

٣٢. علي عودة، الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية (١٩٥٢-١٩٨٢م)، ط٢، ١٩٩٧م.

٣٣. فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ط٢، الأسوار للطباعة والنشر، عكا، ١٩٨٥م.

٣٤. فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ط١، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، قبرص، ١٩٩٢م.

٣٥. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج١، دار الفكر، بيروت.

٣٦. مالكوم برادبرى، الرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٦م، د. ط.

٣٧. مالكوم برادبرى، وجيمس ماكفارلين، الحداثة، ج٢، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م، د. ط.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٨. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.

٣٩. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ١٩٩٣م.

٤٠. محمد الباردي، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٣م، د. ط.

٤١. محمد الحزماوي، ملكية الأراضي في فلسطين (١٩١٨-١٩٤٨م)، ط١، مؤسسة الأسوار، عكا، ١٩٩٨م.

٤٢. محمد عبد الله الشرقاوي، في الفلسفة العامة، دراسة ونقد، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.

٤٣. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط٣، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

٤٤. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

٤٥. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت.

٤٦. محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٤٧. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، عابدين، القاهرة، د.ت.

٤٨. ابن منظور، لسان العرب، ج١، طبعة بولاق، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة.

٤٩. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، ط١، معهد الإنماء العربي القومي، بيروت، ١٩٨٢م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥٠. ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١م.

٥١. نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ١٩٩٤م.

٥٢. نبيه القاسم، في الرواية الفلسطينية، ط١، دار الهدى، كفر قرع، ١٩٩١م.

٥٣. نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م.

٥٤. هيجل، موسوعة العلوم الفلسفية، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، مجلد١، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

٥٥. وليد أبو بكر، الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة، ط١، دائرة الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٨٨م.

ج- الرسائل الجامعية:

١. إيمان القاضي، البطل في الرواية (١٩٦٥-١٩٩٠م)، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق، ١٩٩٥م.

٢. تيسير سليم محمد، الفن القصصي عند غسان كنفاني، رسالة ماجستير، عين شمس، ١٩٨٠م.

٣. حسان الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥-١٩٨٥م)، رسالة دكتوراه، جامعة تشرين، ١٩٩٧م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦. منى محيلان، حركة التجريب في الرواية العربيـــة الأردنيـــة (١٩٦٠-١٩٩٤م)، رســـالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧م.

٧. مها حسن يوسف عوض الله، المكان في الروايـــة الفلســـطينية (١٩٤٨-١٩٨٨م)، رســـالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩١م.

٨. نادر قاسم، التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثـــة مـــن عـــام (١٩٦٧-١٩٩٣م)، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٤م.

٩. نادر قاسم، تجربة إميل حبيبى القصصية والروائية، رسالة ماجستير، الجامعـــة الأردنيـــة، ١٩٩١م.

١٠. نضال الصالح، الأرض في الرواية العربيـــة الفلســـطينية (١٩٦٥-١٩٨٢م)، رســـالة ماجتسير، جامعة حلب، ١٩٩١م.

١١. نوره آل سعد، التجريبية في رواية مدن الملح، رسالة ماجســـتير، الجامعـــة الأردنيـــة، ١٩٩٢م.

و- كتاب لمجموعة مؤلفين

١. إبراهيم السعافين، الغرف الأخرى وإشكالية الوعي.

٢. أحمد الزعبي، الإيقاع الروائي في "السفينة".

القلق وتمجيد الحياة، كتاب تكريم "جبرا إبراهيم جبرا". ط١، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدوريات:

١. إبراهيم السعافين، قضية الشكل في الرواية العربية، مجلة آفاق عربية، عـــدد٦، ١٩٩٠م، السنة ١٥.

٢. إبراهيم السعافين، الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث، مجلة جامعة الملك ســعود، مج٢، ١٩٩٠م.

٣. أسامة أبو طالب، المسرح التجريبي من ستانلافسكي إلى اليوم، فصول، مجلــد٢، عــدد٣، ١٩٩٢م.

٤. إميل حبيبى، إخطية، مجلة الكرمل، عدد١١٥، نيقوسيا، ١٩٨٥م.

٥. أمينة رشيد، حول بعض قضايا نشأة الرواية، فصول، عدد٤، ١٩٨٦م.

٦. جابر عصفور، ندوة المسرح والتجريب، فصول، مج١٤، عدد١، ١٩٩٥م.

٧. خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، فصول، مج٤، عدد٣، ١٩٨٤م.

٨. صبري حافظ، جماليات الحساسية والتغير الثقافي، فصول، مج٦، عدد٤، ١٩٨٦م.

٩. صبري حافظ، الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية، دراسة نظريــة تطبيقيــة، فصــول، عدد١، ١٩٨٣م.

١٠. طلال حرب، قراءة جديدة لرواية "ما تبقى لكم" فسحة الاختيار – دراســة بنيويــة، مجلــة الآداب، عدد ٧،٨، ١٩٨٠م.

١١. عبد الكريم بارشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بيــن الفــن والصناعــة والعلــم والأيدلوجيا، فصول، ج١، مج١٣، عدد٤، ١٩٨٢م.

١٢. عيسى أبو شمسية – محمود العطشان، أزمة الشكل الفني في "خرافية سرايا بنت الغــول"، بين تداعيات الواقع ورمزية الرؤيــة، مجلــة كنعــان، عــدد٢، حزيــران، ١٩٩١م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٣. عيسى أبو شمسية – محمود العطشان، الأمواج البرية، محاولة في تجريب شكل فني جديد، مجلة كنعان، عدد٣، تموز، ١٩٩١م.

١٤. فيصل دراج، الفلسطيني بين الواقع والوهم الروائي في "رواية جبرا إبراهيم جبرا"، شؤون فلسطينية، عدد٩٥، ١٩٧٩م.

١٥. فيصل دراج، من الانتظار إلى اليقظة في أدب إميل حبيبى، شؤون فلسطينية، عدد ٥٨، ١٩٧٦م.

١٦. فيصل دراج، الوعي الفلسطيني في الرواية الفلسطينية، مجلة قضايا عربية، عدد١، كانون الثاني، ١٩٨٠م.

١٧. محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول، مج٤، عدد٣، ١٩٨٤م.

١٨. محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، مجلة عالم المعرفة، نوفمبر، تشرين الثاني، ١٩٨٩م.

١٩. محمد علي الكردي، إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة من الواقعية إلى الواقعية المضادة، فصول، مج١، عدد٤، ١٩٩٣م.

٢٠. محمد مصطفى بدوي، مشكلة الحداثة، فصول، مج٤، عدد٢، ١٩٨٤م.

٢١. نادر قاسم، الخطاب الشعري في الرواية الفلسطينية "دراسة تطبيقية في روايات إميل حبيبى"، مجلة جامعة بيت لحم، مج١٧، عدد١٧، ١٩٩٨م.

٢٢. نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، فصول، مج٦، عدد٤، ١٩٨٦م.

٢٣. نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، مج٧، عدد٤، ١٩٨٧م.

٢٤. هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق، فصول، مج١٤، عدد١، ١٩٩٥م.

٢٥. هيثم الخواجا، التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل، فصول ج٢، مج١٤، عدد١، ١٩٩٥م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانيا: المراجع الأجنبية:

1. Martin Coybe, Peter, Garside, Malcolm Kelsall and John Peck. Encyclopedia of Literature and Criticism , London, 1990.

2. The Oxford English Dictionary, Vol.2, Oxford University Press, Great Britain, 1969.

3. Webster's New Collegiate Dictionary, Sprin, Massachusetts, U.S.A. 1980.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT

Experimentalism Movement in the Palestinian Novel from the Sixtees Until 1995

Prepared by : Adnan Othman **Supervised by :Prof.Dr.** Mohamood Samera

This paper discusses the role of experimentalism in the Palestinian novel from both form and content in the introduction and two chapters.

The introduction deals with the term experimentalism in English and Arabic. Then, it follows up the development of its concept in philosophy, psychology, and literary criticism in general and in the novel in particular which is related to modernizm that caused a total rebellion in its artistic structure. and intellectual outlook represented in the belief that human realistic presence is the actual continuous change.

The first chapter discusses subjects including:

The phenomena of realism and maturity in the Palestinian novel in three sections namely: homeland, city and village. The concept of the educated in the novel is also included. Homeland according to the Palestinians is considered as a great value. It is rather an important condition for the feelings of the educated Palestinian which causes his suffering the more be gets away from the homeland.

Hence, the novel expressed the state of love existing between the Palestinian and his city or village which causes the revival of his present in his nostalgic feeling and consciousness. The novel tended to record the names of Arab cities and villages so as to immortalize them in the minds of

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

future generations against the attempts of the occupation to demolish them and replace their name by old Jewish names.

The novel presents a portrait of the educated Palestinian represented in his life in the exile, the political and social oppression, and the influence of western cultural concepts on his thought and various attitudes toward life.

The second chapter studies the events, plot, art of the characterization language, and narration. It also deals with the changes the occured on these artistic aspects.

For example, the construction of events and the plot, the novel change the traditional chronological construction into the accumulative construction of events and their interaction, the same as it happens in human conscious.

In the art of characterization, the characters varied between the realistic and the traditional and the imaginary and the real.

As for language and the art of narration the book has a combination of old traditional style and the modern style, such as the modern realistic thought and pictures.

Consequently, the Palestinian novel could be said to have witnessed a vital experimental movement between the traditional and modern structures.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit