التناصّ السيميائي : القصة القصيرة الفلسطينية نموذجاً

إعداد
خولة محمد عبد المجيد الوادي

المشرف
الأستاذ الدكتور صلاح محمد جرار

المشرف المشارك
الأستاذ الدكتور خالد عبد العزيز الكركي

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

آب ، ٢٠٠٧

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

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

الجامعة الأردنية

نموذج التفويض

أنا الطالبة خولـة محمد عبد المجيد الوادي، أفوّض الجامعة الأردنية بتزويد نسخ من أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها .

التوقيع:.....

التاريخ:.....

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

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة (التناصّ السيميائي: القصة القصيرة الفلسطينية نموذجاً)، وأجيزت بتاريخ 2007/7/24.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدكتور صلاح محمد جرار، مشرفاً أستاذ الأدب الأندلسي	.....
الأستاذ الدكتور خالد عبد العزيز الكركي، مشرفاً مشاركاً أستاذ الأدب الحديث	.....
الأستاذ الدكتور محمد يوسف شاهين، عضواً أستاذ الأدب الإنجليزي	.....
الدكتور سمير بدوان قطامي، عضواً أستاذ الأدب الحديث	.....
الأستاذ الدكتور سامح عبد العزيز الرواشدة، عضواً أستاذ الأدب الحديث (جامعة مؤتة)	.....

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

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

الإهـــــداء

إليكم . . . يا شهداء بلادي
أنتم ، يا شهداء بلادي ، زنابق ندّيـة
تُسقى بدماء قدسية
تفوح برائحة زكّية
صيحة العودة اقتلعت الضلوع ،
تصدح بأغاني الرجوع
شوقٌ قديم سكن المآقي الدامية
حيث تغفو الدموع
ووطء حصى بلادي المسمرّية
أحبُّ إليّ من وطء رمال رخّية
في غربة هي المنيّة
هذه الأرض تنبت شعباً
يرفض الهجوع
وأرضنا موشكة أن تعود، بأبطال
يتكللون بأمجاد كنعانية

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

شكر وتقدير

أتقدم بخالص التقدير والشكر لأستاذي الدكتور صلاح جرّار على تفضله بقبول الإشراف على هذه الأطروحة، إذْ شملها برعايته وعطفه وعلمه، فأفادني موجهاً ومرشداً بصبر ورحابة صدر، شكراً لحسن صنيعه، فله يعود الفضل الجم في إنجاز الأطروحة.

وأتقدم بعميق شكري ووافر امتناني إلى أستاذي الدكتور خالد الكركي على تفضّله بالإشراف على هذه الأطروحة التي أغناها بملاحظاته القيمة ونصائحه المفيدة، وقد بذل جهده في قراءتها وتقييمها.

وأوجه شكري الجزيل إلى الأساتذة الأفاضل: الدكتور محمد يوسف شاهين والدكتور سامح عبد العزيز الرواشدة والدكتور سمير بدوان قطامي على مناقشاتهم القيمة وملاحظاتهم الدقيقة، بما يصوّب مسار الأطروحة ويغنيها.

كما أقدم امتناني الخاص لأستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم السعافين الذي أتاح لي الاطلاع على مصادره الغنية وأفادني بتوجيهاته التي كان لها عظيم الأثر.

وختاماً ، أقدم شكري إلى كل من نصحني وشجعني وشدّ أزري.

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

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ي
المقدمة	١
التمهيد: نظرية التناصّ	٩
أولاً – التناصّ في الثقافة العربية	١٠
ثانياً – مصطلح التناصّ "إشكالية وتأصيل"	١١
١ – إشكالية التناصّ في النظرية النقدية	١١
٢ – السياق المعرفي للتناصّ	١٢
٣ – الجذور الأولية لنظرية التناصّ:	١٣
أ – التناصّ عند الشكلانيين الروس	١٣
ب – التناصّ عند باختين	١٤
٤ – التأصيل النقدي لنظرية التناصّ	١٦
أ – التناصّ عند كريستيفا	١٦
ب – التناصّ عند بارت	٢٠
ج – التناصّ عند تودروف	٢٢
د – التناصّ عند ريفاتير	٢٣
هـ التناصّ عند جينيت	٢٤
و – التناصّ عند لوتمان	٢٦
ز – التناصّ عند كريزنسكي	٢٧
ح – التناصّ عند زيما	٢٩
ثالثاً – الإجراء الوظيفي لنظريات التناصّ	٣٠
١ – تقنيات التناصّ:	٣٠
أ – الاستدعاء	٣١
ب – الامتصاص	٣١

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

ج – التحويل ٣٢
د – التوسيع ٣٢
٢ – مستويات التداخل النصي : ٣٢
أ – التناصّ الذاتي ٣٢
ب – التناصّ الموضوعي ٣٢
ج – التناصّ الداخلي ٣٣
د – التناصّ الخارجي ٣٣
٣ – آليات التناصّ: ٣٣
أ – التطابق ٣٣
ب – التفاعل ٣٤
ج – التحاذي ٣٤
د – التداخل ٣٤
هـ التعارض ٣٤
و – النفي ٣٤
الفصل الأول : التناصّ المعرفي في القصص القصيرة الفلسطينية ٣٥
أولاً - الإشارات التاريخية ٣٨
١ – ذاكرة المؤرخ : ٤٠
أ – الحضارة الكنعانية ٤١
ب – تهويد التاريخ ٤٧
ج – الشرعية التاريخية والامتداد الحضاري ٥٠
د – الأمثولة التاريخية ٥٥
٢ – تأريخ الحدث : ٥٨
أ – ما قبل الشتات ٥٨
ب – الفعل التاريخي ٦٠
ج – رحلة النزوح وعذابات النكبة ٦٣
ثانياً - الإشارات السياسية ٧٠
١ – المشهد السياسي ٧١
٢ – ألم الفلسطيني ٧٧
٣ – الاستيطان ٨٣

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

٤ – القمع السياسي وكبت الحريات ٨٩

٥ – انطلاقة الثورة ٩٩

الفصل الثاني : التناصّ العقائدي في القصص القصيرة الفلسطينية ١٠٤

أولاً – الفكر الإسلامي ١٠٥

١ – القرآن الكريم ١٠٥

٢ – الحديث الشريف ١١٨

٣ – المنزع الصوفي ١١٩

٤ – المعتقد الديني : ١٢٠

أ – القدرية ١٢١

ب – الحياة والموت ١٢٤

٥- المسلك الديني ١٢٤

ثانياً – الموروث التوراتي والإنجيلي ١٢٧

١ – الأسفار والإصحاحات ١٢٧

٢ – ثنائية المسيح / الشيطان ١٣٠

٣ – الطقوس والأعياد ١٣٤

الفصل الثالث: التناصّ الفولكلوري في القصص القصيرة الفلسطينية ١٣٨

أولاً – السرد الشفاهي ١٤٣

١ – الحكاية الشعبية والخرافيّة ١٤٣

٢ – السيرة الشعبية ١٥٥

٣ - الأسطورة ١٥٩

ثانياً - التراث الشعبي ١٦٨

١- العادات الاجتماعية ١٦٨

٢- المعتقدات الشعبية ١٧٢

٣- الطقوس الشعائرية: ١٧٦

أ- المواسم الدينية ١٧٧

ب– مواسم الحصاد ١٧٩

٤ – المراسم والاحتفالات : ١٨٣

أ– عادات الأفراح ١٨٣

ب– عادات الوفاة ١٨٧

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

٥ – الفنون القولية : ١٩١

أ – الأمثال الشعبية ١٩١

ب – الأغاني الشعبية والأهازيج الثورية ٢٠٧

٦ – الفنون الأدائية : ٢١٦

أ- المطرزات ٢١٦

ب- المقتنيات الشعبية ٢١٨

ج- الأطعمة الشعبية ٢٢٠

د- الألعاب الشعبية ٢٢٤

الفصل الرابع : التناصّ الأدبي في القصص القصيرة الفلسطينية ٢٢٧

أولاً – التناصّات الأدبية العربية ٢٢٩

١- الشعر ٢٢٩

٢- المثل ٢٤١

٣- الخطبة ٢٤٤

ثانياً - التناصّات الأدبية العالمية ٢٤٥

١- الشعر ٢٤٥

٢- الرواية ٢٤٨

٣- القصة القصيرة ٢٤٩

الفصل الخامس : التناصّ الشكلي في القصص القصيرة الفلسطينية ٢٥١

أولاً – التعالقات النصية ٢٥٣

١- الواقعة التاريخية ٢٥٤

٢- الحدث السياسي ٢٥٦

٣- المونتاج الإعلامي ٢٦٠

٤- العلامة الثقافية ٢٦٦

٥- الحكاية الشعبية والتراثية ٢٦٨

٦- القصة الغرائبية ٢٨٧

٧- حكاية الحيوان ٢٩٤

٨- الألغوزة ٢٩٥

ثانياً - الجامعات النصية ٢٩٧

١- التجنيس السردي : ٢٩٨

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

أ- السيرة الذاتية	٣٠٠
ب- السيرة الموضوعية	٣٠٧
ج- الرسائل	٣١٦
د- المذكرات واليوميات	٣١٨
٢- الحوارية	٣٢٢
٣- سيميائية العرض الدرامي	٣٢٥
ثالثاً - الموازيات النصية	٣٢٨
١- المتن السردي :	٣٢٨
أ- العناوين	٣٢٩
ب- الفواتح السردية	٣٣٣
ج- الاستهلالات السردية	٣٣٧
د- التقسيمات والفصول	٣٤٥
هـ- النهايات والخواتيم	٣٥٣
٢- المبنى السردي:	٣٥٩
أ- الاشتغال الفضائي	٣٥٩
ب- الإهداءات	٣٦٠
ج- التذييلات	٣٦٠
د- الحواشي	٣٦٢
الخاتمة	٣٦٣
المصادر والمراجع	٣٦٥
الملخص باللغة الأخرى	٣٧٦

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

التناصّ السيميائي : القصة القصيرة الفلسطينية نموذجاً

إعـــــــــــداد
خولة محمد عبد المجيد الوادي

المشرف
الأستاذ الدكتور صلاح محمد جرار

المشرف المشارك
الأستاذ الدكتور خالد عبد العزيز الكركي

ملخص

تعنى هذه الدراسة بنصوص قصصية يتصل بعضها مع بعضها الآخر في إحالاتها المعرفية وتكويناتها الشكلية، لتتولّد بنى سردية متماثلة في مادتها المعرفية على وجه الخصوص، فتمتح – بطريقة أو بأخرى- من الموروثات المكتسبة والتقاليد الأدبية. وبذلك، توسم النصوص القصصية بأنها بنى سردية ذات توسيعات معرفية، حيث تتراصف المكونات التاريخية والإشارات السياسية والمدونات الحكائية والرموز الأسطورية، بموازاة المكونات الثقافية الأخرى، وكلها تجتمع في بنية داخلية بعد إيجاد عناصر سردية، إثر التفاعلات القائمة بين المضامين المعرفية والأنساق الفولكلورية من جهة، وبين البنيات النصية من جهة أخرى.

وبناء عليه، تتمازج البنيات النصية وتتلاقح، لتتلاءم والبناء السردي مع ما يقتضيه من تحويلات للنصوص الأصلية – وَفق معايير محددة - لتندرج في البنية السردية، وهي النصوص المتصلة بأجناس أدبية معروفة، مثل: الشعرية والدرامية والحوارية والحكائية والسيرية.. فثمة علاقات دينامية بين الأجناس الأدبية. وبهذا، توسم القصص بأنها بنيات سردية لا نهائية، لأنها نصوص تظهر في عوالم داخلية تمتلئ بالإشارات النصية، وتحيط بها لغة كرنفالية. إذن، تلتقي نصوص ثرة ومتنوعة في فضاء واحد، ليتحول – بدوره – من نص ذي عناصر نصية ثابتة إلى نص ذي عناصر نصية دينامية.

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

((وجبت معاملة النص لا كموضوع مقدس، ولكن كفضاء لغوي وكمعبر لعدد لا متناهٍ من الاستطرادات الممكنة. ينبغي الانطلاق إذن من عدد من النصوص لإبراز مجموعة من القواعد المعرفية التي تعمل فيها)).

رولان بارت – هسهسة اللغة

((إن بعضهم يريد نصاً من غير ظل، ومقطوعاً عن الأيديولوجيا المهيمنة، ولكن هذا يدل على أنهم يريدون نصاً لا خصوبة فيه، ولا إنتاجية له، إنهم يريدون نصاً عقيماً، إلا أن النص لمحتاج إلى ظله، هذا الظل هو قليل من الأيديولوجيا، وقليل من العرض، وقليل من الذات)).

رولان بارت – لذة النص

((النص يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تتحاور وتتحاكى وتتعارض.. بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف.. وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف)).

رولان بارت – موت المؤلف

((النص تعددي. لا يعني هذا أنه ينطوي على معان عدة فحسب، وإنما أنه يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة. وليس النص تواجداً لمعان، وإنما هو مجاز وانتقال. بناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل، وحتى ولو كان حراً، وإنما لتفجير وتشتت)).

رولان بارت – درس السيميولوجيا

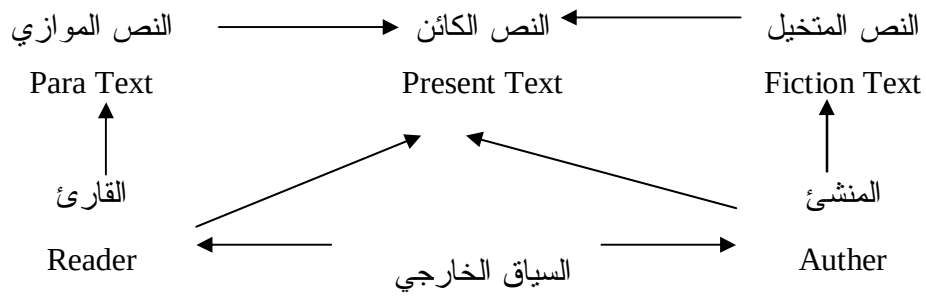
All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة

تنظر القراءات النصية إلى النص بوصفه بنية كلية تضم مستويات متعددة، تتضافر- بدورها- ضمن علائق متداخلة، وتتجسد في الرؤى المتباينة التي تتحدد بالعلاقة التبادلية بين النص والمنشئ والقارئ. ولأن النص جسد علاماتي وبنية دلالية، فإن القراءة النصية تهتم بإيجاد صلة تنشأ بين النظام الداخلي للنص والتراكم المعرفي.. وهذا يقصي القراءات السياقية وينبذ المقتربات الموضوعية في المعالجة النقدية، فالنص لا يُعنى بالعوامل الخارجية الدائرة حول النص، بل يلجأ إلى البحث في خصوصيته، لاستكناه الإشارات الكامنة في البنية الداخلية بوساطة طرائق شكلية.

فيما يهدف التحليل السيميائي إلى كشف مستويات النص وعلائقه وعناصر مكوناته؛ فالسيميائية Semiology تُعزى إلى تعدد القراءات، بهدف استبطان الكوامن وكشف الغوامض، لانفتاح النص على مستويات لغوية وتركيبية وإيقاعية وبلاغية ودلالية. فيعدّ التحليل السيميائي النص أنموذجاً دلالياً يعبر عن وحدات متماسكة ذات علائق متشابكة وأنساق متداخلة، تتحرك كلها ضمن بنية كلية تتفاعل مع سياقها الخارجي وإحالتها المرجعية وفق منظومة أيديولوجية ترتبط بوعي جمعي.

ويقتضي استكناه الدلالات الكامنة في النص استجلاء المكونات العلائقية للبنية النصية، بفعل آلية القراءة التي يضطلع بها القارئ العالِم بالتداخلات النصية بين البنى الداخلية وسياقاتها الخارجية.. فالنص يشكل جملة من الإشارات التي تصطبغ بالرؤى الذاتية والموضوعية.. مما يجعل المعالجة السيميائية تنحو إلى كشف الأبعاد الجمالية للنص. كما تبين الخطاطة التالية مستويات النص وعلائقه :



ويفترض التحليل السيميائي للنص وجود علاقات بين نصوص متداخلة، أي التمازج بين البنى الداخلية والوقائع الخارجية، والربط بينها، ويسمى هذا الربط بالتناصّ Intertextuality.

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

لذا، لابُدّ من تجزئة النص إلى وحدات صغرى، لعقد صلة بين النص الأصلي (المكتوب) والنصوص المتداخلة (المقروءة)، لمعرفة التمايزات بينها.

ويتحرك النص حركة دائبة بين الأنظمة المتماسكة والأنساق المتداخلة التي تنتظمه – بشكل حيوي - من خلال علاقة ترابط قائم بين البنيات الصغرى والكبرى. فمدار النص حول بنائه على التناصّ الظاهر أو الضمني مع مختلف الأجناس الأدبية – سواء أكانت قديمة أم حديثة، مشافهة أم مدونة، شعرية أم نثرية.. وتتبين قدرة النص على امتصاص كل الخطابات التي تندرج ضمن بنية ثقافية شاملة.. وبالتالي، تتبين قدرته على تحويل الصيرورات المعرفية التي انبثقت من مكامن الذاكرة الإنسانية..

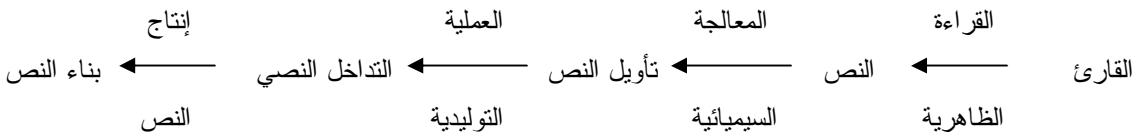
وتروم المعالجة السيميائية مقاربة إجرائية للبنية السردية للقصص القصيرة، تجمع بين المادة الأولية التي تؤطّر النظرية المعرفية، وبين الإجراء الوظيفي الذي يمنح النص القصصي أدبيته، لتتجسد الملامح المميزة له. كما تتيح هذه المعالجة الجامعة بين التنظير والإجراء قراءة مركزة للنص، إذْ تهدف إلى محاورة النصوص القصصية التي تنطوي على دلالات وإشارات تفضي إلى انفتاحها وقابليتها للقراءة التي تتمكن من فض مغاليق البنية النصية، وفك نظامها الرمزي، وحل شفراتها.

والمعالجة السيميائية للنصوص القصصية عملية دالّة تسهم في اكتمال القراءة النقدية التي تنضوي تحت التحليل النصي، والقدرة على إنتاج الدلالات والتفاعل بين النصوص، وتنمّ هذه المعالجة عن إدراك واعٍ للنص القصصي الذي هو نص حواري قائم على التعددية والانفتاح، يختزن المكونات النصية والإشارات السيميائية والأنظمة العلاماتية التي تخلص إلى تفسيرات وتعليلات انبثقت من معطيات نصية.

وتتمايز النصوص القصصية عن غيرها من النصوص المعرفية بامتداد نسيجها اللغوي، حيث تشمل خطابات متعددة وحوارات متباينة.. تتعالق فيما بينها، لذا، تحذو نظرية التناصّ حذو المقاربات النصية في التماس المكونات الأساسية في بناء النص السردي، حيث تتماهى المكونات السردية مع الوقائع التاريخية والأنماط الاجتماعية والعلاقات الاقتصادية.. لتندمج ضمن رؤية كلية للعالم.

وترتكز المعالجة النصية إلى القراءة المتعالية Trans Reading التي تستند إلى الأنساق الخارجية والشروط الموضوعية، مثل التاريخ والأنثروبولوجيا، في تفسير النص القصصي، فتجمع المعالجة النصية بين المنظور الداخلي وبين المنظورات الطبيعية التي تستلهم من العلوم الإنسانية والموروثات الثقافية والتقاليد الأدبية، حيث تتداخل جميعها وتتفاعل في بنية النص الإنشائية. وتبين الخطاطة التالية المعالجة السيميائية للنصوص القصصية، للكشف عن التداخلات النصية:

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



وبناء على ما سبق ، تتأسس النصوص القصصية على جملة من التراكمات المعرفية التي تنشأ عن الاقتران الكلي بين الخطاب الإبداعي والمقاربة النقدية، وبذلك تتوازى المعالجة مع النص القصصي في اكتناه العوالم الداخلية، فالنص القصصي بنية نصية قابلة للامتداد المرتكز على الاتساع الخطابي والشمول الذي يجمع بين الخطابات المتناثرة، والانتقال الذي يدعو إلى التلاحق في التصورات، والفاعلية التي تحول الساكن فعلاً، والدينامية التي تعبر عن الرؤى المتغايرة.. ليتحقق العبور الطبيعي للنص القصصي، من مجرد كونه خطاباً لسانياً ذا تشكلات لغوية إلى خطاب تناصي له فعل التواصل.

ولأن النصوص القصصية الفلسطينية تمتح من التراكم العلاماتي الذي يقترن بالتعالقات النصية، وتنطوي على مقاربات دلالية تكشف الأنساق الجمالية التي تتداح فيما بينها، ولأنها – أيضاً - تحيل على نصوص سابقة أو متزامنة.. فإنها تقبل القراءة النصية – وهي القراءة الأبعد غورا- التي ترتكز على التحليل السيميائي، حيث يهيمن النظام العلاماتي على النظم المعرفية الأخرى، مؤدياً إلى تغاير القراءات التقليدية. فالقراءة النصية تعدّ أنموذجاً نقدياً قادراً على إنتاج الدلالات وتلمس الشيفرات.. لذا، تسهم هذه القراءة في البناء الثقافي والاكتمال النقدي. ولا يتم تقويض النصوص القصصية وإزاحة نظامها إلا بالقراءة النصية التي ترتكز على التحليل السيميائي، فتنفتح هذه النصوص على دوالّ وإشارات تتحدد عبر تعالقاتها التي تصنّف إلى مدونات أو ملفوظات.. فيتعين الشكل الخارجي الذي يؤطّر النص أو الفكرة المتخيلة التي يتضمنها، بوصفه - أي النص - نظاماً موحداً. فلا يتم التناصّ إلا بالتوالد النصي الناتج عن التفاعل بين النصوص القصصية والبنى السياقية ــ النصية، مثل: المكونات التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية.. فيبرهن على قدرة النص على استلهام الموروثات. وبناء عليه، فإن السيميائية الثقافية - التي أوجدها يوري لوتمان في أبحاثه - هي القادرة على التمثيل السردي Narrative Representation للأنساق المعرفية الماثلة في البنيات النصية، حيث الاندماج التام بين التراكم الإرثي للمنشئ - بما ينبثق من الوجود الإنساني، عبر الإدراك الثقافي للتاريخ وفهم الواقع واستيعابه وحفظ الموروثات- وبين المتخيلات الرمزية Symbolic Imaginaries التي تتجسد في النص الإبداعي، لتندمج جميعها في مشروع سيميائي.

وتتبدى التداخلات النصية في مختلف السنن الثقافية والأشكال المعرفية.. وتتعاضد كلها ضمن نظام كلي، يتوازن فيه النسق الداخلي والسياق الخارجي على حد سواء. وتتجلى التناصّات Intertextualties المعرفية أو الشكلية في بنيات سردية، تندرج ضمن نظام كلي. ويمكن

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

تلمسها عبر تفاعلاتها التي تنبثق من كينونتها الذاتية لتشمل السياق الخارجي. وتستند القراءة السيميائية للنص القصصي إلى استكشاف التداخلات النصية والمكونات السردية، واستجلاء التعالقات الحكائية المؤسسة لبنية النص.. فتوازن القراءة بين النص اللاحق (المتزامن) Synchronic Text والنص السابق Prior Text، ليتأسس - بذلك - السرد المتداخل Inter Narrativity. ولا تُستوفى القراءة كليتها إلا بتتبع الامتدادات النصية والمحددات السردية التي تكمن في البنية السردية. كذلك، تُستوفى القراءة برصد العلائق المتبادلة، سواء أكانت متآلفة أم متباينة، لتفضي- بدورها – إلى بلورة الخواص السردية للبناء النصي Textual Construct.

أما البناء الحكائي في النصوص القصصية، فإنه يتواتر في المرويات السردية والمدونات الإخبارية – قديمها وحديثها – التي تنصهر في المتن الداخلي للبنية السردية، نتيجة لذلك، يستلزم إيجاد المكونات الدلالية والتشكيلات البنائية والمرامي النصية الكامنة في المنظومة السردية، بغية إبراز علائقها المتشابكة. وتتجلى المادة الحكائية في التداخلات النصية التي توسم بأنها مكونات سردية تتدرج ضمن نسق دال كلي، وترتبط بأنظمة إشارية وبنيات سيميائية، تشكل – وفق مفاهيم إجرائية محددة – منظومة كلية، بسبب التفاعل النصي والتوالد البنيوي الذي يتم بوسائط سردية ومستويات حكائية. وتتألف المادة الحكائية من موضوعات Themes تتعالق وتتداخل، لتنجز بناء شاملاً لكل الأنساق التي تتقاطع، فتؤسس خطاباً ثقافياً يتسم بالامتداد والكلية.

وتستجلي المعالجة الإشارات المتداخلة في نماذج قصصية فلسطينية، لانفتاحها وتولّدها، تتجسد هذه الإشارات في أشكال تجريبية قادرة على امتصاص الواقع والمحيط الاجتماعي والتاريخ والتراث والمتخيل السيري والأسطوري والشعبي.. وكلها تعد مخزوناً ثقافياً وإرثاً فنياً للذاكرة الفلسطينية. ينضاف إلى ما سبق، أن النماذج القصصية تعدّ بنيات سردية قادرة على استعادة التحولات العلائقية، لتحيلها إلى أشكال تعبيرية تتشكل في دلالات ومسارات تتوالد، لتنتج مضامين وبنى معرفية مغايرة، بهدف إنشاء بنية سردية جديدة تتميز بتداخلاتها النصية ونصوصها المتراكبة ذات مرجعيات تاريخية وأيديولوجية واجتماعية، وتندمج مع النصوص التراثية والإخبارية والشعرية والمرويات السردية؛ مثل التراث الديني، وكتب التاريخ، والقصص الأسطورية والحكايات العجائبية.. فتنصهر مجتمعة في نسيج كلي ذي مقومات فنية وتقنيات شكلية. وأيضاً التناصّ مع السرد الشفاهي الحكائي وفضاءاته التي تتكامل فنياً وتعبيرياً مع الخصوصية السردية، لتتحدد طبيعة التعالق مع نصوص أخرى.

ويستمد النص القصصي سمته الدلالي من العلاقة التفاعلية القائمة بين الفضاء النصي والأبنية السردية القادرة على الاقتران بين الموروث الأسطوري والأدبي والشعبي والعالمي، وبين ذاكرة الحاضر واستشراف المستقبل، فيتوافر النص القصصي على دوالّ معرفية وسنن

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

ثقافية تنبني على ما كان وما هو كائن وما سيكون. وبذلك يتمحور التناصّ السيميائي حول شبكة متناغمة تتألف من الرؤى والذكريات ووجهات النظر والمشاعر والأفكار والأحلام.. لانفتاح البنى السردية على التعددية الثقافية والتنوع في الأشكال والأغراض، فتتكون هذه البنى الدالّة المنتجة للنص القصصي من فنون سردية متنوعة ومحمولات ثقافية متعددة.

ولأن النص القصصي يمتزج بمرجعيات تراثية ومعاصرة: عربية وإسلامية وتاريخية وصوفية وثقافات عالمية.. فإن البنية السردية تتأسس بفعل التداخلات النصية بين مادة السرد الحكائية والتخييلية، أي المبنى الحكائي وبين بنية السرد ولغاته وملفوظاته وأساليبه، أي المتن الحكائي. فيعدّ النص القصصي بنية سردية تتجزأ إلى وحدات أو مكونات تتعاضد كلها في بناء النص، وتشمل هذه الوحدات الصيغ الأسلوبية المتعددة والقوالب البنائية المتنوعة.. تتراصف Juxtaposity أو تتجاور لتندمج في خطاب كلي ذي رؤية متكاملة يتداخل فيها الأصل المعرفي والمقروء الثقافي.

وهذه الدراسة: "**التناصّ السيميائي: القصة القصيرة الفلسطينية نموذجاً**" لا تدّعي التفرد في المعالجة النصية، بل هي امتداد للدراسات السابقة التي ابتدأت منذ سنوات عدة في معالجة النص الأدبي، إذ يحظى التناصّ – تنظيراً وإجراءً – بوفرة من الدراسات، الأمر الذي جعل نظرية التناصّ إحدى النظريات المعاصرة المهمة في المعالجة النصية. وكثيرة هي الدراسات التي تفتقد الربط الحيوي بين النظرية والمعالجة، في حين أن الدراسات المستمدة من طرائق التجريب النصي هي قليلة.

وتتسع الدراسات حول النظرية، لتشمل الأجناس الأدبية المختلفة: الشعر والرواية والقصة القصيرة، بيد أن أبرز الدراسات في موضوع التناصّ، كتاب: "**تحليل الخطاب الشعري**" لمحمد مفتاح، وكتابه هذا من أوائل الدراسات التي رسمت نهجاً مؤطراً للتناصّ بتحديد مصطلحه وأشكاله وآلياته. ويناقش محمد بنيس في كتابيْه : "**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**" و"**حداثة السؤال**" مصطلح التناصّ، وأسماه بالتداخل النصي، ثم وظّف التناصّ في نماذج شعرية معاصرة، مثل قصائد: المسيح بعد الصلب للسياب، وهذا هو اسمي لأدونيس، وأحمد الزعتر لمحمود درويش. ويكشف سعيد يقطين في كتابه: "**انفتاح النص الروائي**" عن أشكال المتفاعلات النصية في البنى السردية لروايات الزيني بركات لجمال الغيطاني وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات وأنت منذ اليوم لتيسير سبول والوقائع الغريبة لإميل حبيبي والزمن الموحش لحيدر حيدر. وينوّه حميد لحمداني في كتابه "**القراءة وتوليد الدلالة**" إلى تأريخية مصطلح التناصّ، والتمييز بينه وبين حوارية باختين من خلال أنموذج سردي يتمثل في رواية الوطن في العينين لحميدة نعنع. ويشابه بشير القمري في بحثه: "**النص الروائي بين المونولوجية والبوليفية**" بين السرديات العربية القديمة وبين الأدب البوليفاني وفق المدلول الباختيني، فيتطرق إلى السرديات

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

العربية الجديدة التي تغترف من الموروث السردي، وتستحدث – في الوقت ذاته – أشكالاً سردية تنزاح عن القديم الكلاسيكي، مثل تجارب هاني الراهب وحيدر حيدر وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي والطاهر وطار وواسيني الأعرج وغيرهم.. ويكشف محمد الشوابكة في بحثه المعنون بـــ "**توظيف التناصّ في متاهة الأعراب في ناطحات السراب**" أشكال التناصّ ووظائفه في إحدى روايات مؤنس الرزار المسماة بـــ متاهة الأعراب في ناطحات السراب، دون أن يستغرق في ذكر التفصيلات المتعلقة بنظرية التناصّ أو سرد الآراء النقدية المتعلقة بالنظرية، بل تتبع المكونات الحضارية والاجتماعية وربطها بالنص السردي، ثم أوجد العلاقة الحوارية بين الإحالات المرجعية والتجربة النصية على مستويي التشكيل والمضمون.

وتندر الدراسات العربية التي تناولت التناصّ في القصة القصيرة، مثل دراسة عبد الله إبراهيم في كتابه "**المتخيل السردي**" وهي الدراسة المعنونة بـــ "**تناص الحكاية في القصة القصيرة**" ، ويركز فيها على التعالق النصي بين الحكايات الأسطورية والتراثية والشعبية وبين القصة القصيرة العراقية: آلهة الطوفان لمحمد خضير وقلاع الورق لمحمود جنداري وتماهي الأحزان للطيفة الدليمي والحارس والأميرة لمحمد خلف. بيد أن دراسة سعيد علوش الموسومة بـــ: "**عنف المتخيل**" هي الأبرز في توظيف التناصّ في أدب إميل حبيبي دون التركيز على تقنياته وآلياته.. فيظل التناصّ – لديه – مجرد علاقة نصية بين النصوص السابقة واللاحقة، مما يحيل النص الجديد عالماً لإنجاز التجربة الإبداعية، إذْ يتعلق المبدع بنموذج نصي يدمجه في البنية السردية، ليحتذيه في نصوصه الإبداعية كلها، رغم التنويعات الموضوعاتية، ليضاهي النماذج الأصلية، مثل الحكايات الشعبية والتراثية والآداب العالمية والمقاطع الشعرية والاستهلالات الفيروزية والشعارات الأيديولوجية. وفي كتابه **"The Modern Arabic Short Story: Sharazard Returns"** ينوّه محمد شاهين إلى العلاقة القائمة بين الشروط الموضوعية والعوامل الخارجية والظروف الاجتماعية والسياسية المتولّدة من النصوص القصصية وبين الموضوعات الحكائية المطروقة في البنى السردية، فيبرز كيفية توالد النصوص وتعالقها، عبر امتصاص النصوص المنبثقة من الذاكرة الإبداعية لتشكل بنية كبرى متصلة بأجزائها السردية. وبذا، تتمحور الأبحاث المتضمنة في الكتاب السالف ذكره حول البنى الحكائية المندرجة في بعض النماذج القصصية، على نحو الحكايات التراثية: ألف ليلة وليلة والسندباد، والشعبية: جبينة وبقرة اليتامى والشاطر حسن.. ومن أهم النماذج القصصية التي تركزت في بنائها السردي على الحافز الحكائي: الخرزة الزرقاء وعودة جبينة لإميل حبيبي وبقرة اليتامى لمحمد شقير وهزيمة الشاطر حسن لأكرم هنية وقصص السندباد لمحمد المنسي قنديل..

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

وقد أولت الدراسة – هنا – أهمية كبرى للمعالجة النصية للبنية السردية وفق المنهج السيميائي الذي يركز على النويات الأساسية والوحدات التجزيئية للنص. لذا، تعمد الدراسة إلى سبر النظريات السيميائية المتعلقة بالتناصّ – بدءاً بالشكلانيين الروس، ومروراً بالسيميائيين، وانتهاء بالاصطلاحات المؤطرة للتناصّ والتقنيات والطرائق الإجرائية – بغية تبيان دور السيميائية في تنظير التناصّ وتمثله. وعليه، تمّ انتقاء بعض النماذج القصصية لاحتوائها على الموضوعات الأساسية في بناء النماذج السردية القائمة على النصوصية. ينضاف إلى ما سبق قابلية هذه النماذج للانصهار والتحويل من بنية نصية جاهزة إلى بنية نصية منمذجة للعلائق المركبة بين مجموع البنى الصغرى المؤلفة لبنية كلية شاملة للتعالقات، سواء أكانت تقاطعات أم انقطاعات.

وتتألف هذه الدراسة في - بنيتها – من تمهيد تنظيري وخمسة فصول تطبيقية، تتحدد في مفاصل أساسية موسومة بعناوين مركزية تتمحور حولها الطرائق النقدية في قراءة النص القصصي. ويجيء التمهيد تأطيراً موجزاً لبعض النظريات المتعلقة بالتناصّ، بدءاً من الجذور الأولية لنظرية التناصّ، ومروراً بمصطلح الحوارية لدى باختين، وانتهاءً بتعريفات السيميائيين للتناصّ. ثم التطرق إلى بعض الطرائق الإجرائية المرتبطة بالتناصّ، حيث التلازم المنطقي والتفاعل الدينامي بين التنظير والإجراء.

ويستشرف الفصل الأول الإشارات المعرفية ذات الإحالات التاريخية والسياسية، وهي الإشارات الكائنة في البنى السردية، وتتمثل المكونات التاريخية في ذاكرة المؤرخ التي تجمع بين الحضارة الكنعانية، وتهويد التاريخ، والشرعية التاريخية والامتداد الحضاري، والأمثولة التاريخية. كما أن المكونات التاريخية تتجسد في تأريخ الحدث الذي يُعنى بما قبل الشتات، والفعل التاريخي ذاته، ووصف رحلة النزوح وعذابات النكبة. بينما تشمل المكونات السياسية التمثيلات الأيديولوجية: المشهد السياسي، والألم الفلسطيني، والقمع السياسي، وانطلاقة الثورة، والمد الاستيطاني.

ويتطرق الفصل الثاني للإشارات العقائدية التي تُعنى بالدلالات المنبثقة من النصوص الدينية، أياً كانت نصوصاً مستقاة من القرآن الكريم والحديث الشريف، أو من العهدين القديم والجديد، يضاف إلى ذلك التناصّات المستمدة من البنيات المتعلقة بالفكر والعقيدة، على نحو النزعة الصوفية والمعتقدات الإسلامية، مثل الإيمان بالقضاء والقدر والاتكال على الله. كذلك يشمل التناصّ العقائدي الرموز المكثفة في النصوص القصصية، والطقوس والأعياد الدينية.

ويختص الفصل الثالث بالمعالجة النصية للموروثات الشعبية المتجسدة في النص القصصي، بحيث يحوي مجموعة متماسكة من الأشكال الفولكلورية، أكانت شفاهية أم مدونة، منظومة أم منثورة، مثل التراث المنطوق الذي يتمثل في السرد الحكائي والأسطوري والأغاني

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

المتوارثة والأمثال الدارجة.. والتراث الأدائي المتمثل في التجسيدات الحركية المرافقة للمواسم الدينية والزراعية، ولعادات الأفراح والوفاة، والألعاب الشعبية.. كما يتطرق الفصل إلى المطرزات والأطعمة والمقتنيات.. وكلها أنماط موحدة ذات عناصر غير متجانسة تلزم المتلقي، الذي يعيش ضمن بيئة مجتمعية معينة، بتأديتها وتلقينها إلى غيره.

ويروم الفصل الرابع استقصاء التناصّات الأدبية التي تتصل فيما بينها بدوالّ تُستوحى من الآداب العربية التي تصنّف إلى الأشعار والأمثال والخطب، بينما تصنّف الآداب العالمية الى الأشعار والروايات والقصص القصيرة. ويُعنى الفصل الأخير بالمعالجة الشكلية للأبنية السردية، إذ ترصد التعالقات النصية الوقائع التاريخية والأحداث السياسية والأخبار الإعلامية والتعليقات والقصص الغرائبية والحكايات الشعبية والتراثية وحكايات الحيوان والألغاز والتفسيرات والرسائل والمذكرات من جهة، والمقاطع الحوارية والعناصر الدرامية المتوافرة في البنى السردية من جهة أخرى. وتتوزع الموازيات النصية بين المتن السردي الذي يجمع بين العناوين والفواتح والاستهلالات والتقسيمات والخواتيم، وبين المبنى السردي الذي يشمل الفضاءات الطباعية والتذييلات والإهداءات والحواشي. وبذلك تعمد الدراسة إلى تتبع المسائل النظرية المتعلقة بالتناصّ. ومن ناحية أخرى، تحليل النصوص تحليلاً معرفياً وشكلياً، بوصفهما خصيصتيْن أساسيتين في إبراز نظرية التناصّ.

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

التمهيد
نظرية التناصّ

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

أولاً ــ التناصّ في الثقافة العربية

يرى عدد من النقاد العرب أن فكرة التناصّ انبثقت من الذاكرة العربية التي تعتمد الحفظ والمشافهة والرواية، والتمرس بطرائق الشعراء الفحول والأدباء المجيدين، واللجوء إلى الموازنة التي ترتكز على التعليل والتفسير. وأن النقاد العرب قد تنبهوا إلى المماثلة بين القصائد التي تنطوي على قوالب نصية جاهزة، وتستند إلى أنماط بنيوية مكرورة، فدرسوا السرقات الشعرية التي تعد باباً مهماً في كتب النقد والبلاغة، كذلك نوهوا إلى مقياس المشابهة في معالجة المعارضات والموازنات الأدبية. انطلاقاً من الفكرة السائدة التي تتمحور حول تكرار المعاني وطرْق المضامين وشيوع الأساليب بين الشعراء، فقد عُدّت مصطلحات التضمين والاقتباس والاستشهاد والمحاكاة والسرقة والتخاطر من أشكال التناصّ.

لذا، ينظر النقاد العرب إلى التناصّ، بوصفه اقتباساً[١] أو تضميناً[٢] أو معارضة[٣] أو تأثراً[٤] أو احتذاء[٥] أو محاكاة[٦] أو انزياحا[٧] أو مقارنة[٨] أو سرقة أدبية[٩].. وهي اصطلاحات تكاد الفروق تمّحي فيما بينها. وبقيت هذه الفكرة شائعة حتى ظهرت نظرية التناصّ – بتقنياتها

---

[١] انظر، (حافظ، صبري، (١٩٩٦). أفق الخطاب النقدي. (ط١) القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ص ٦٢-٦٣).

[٢] انظر، (عبد المطلب، محمد، (١٩٩٢). التناص عند عبد القاهر الجرجاني. مجلة علامات، جدة، م١، (ج٣)، ص ٤٩-٩٨).

وانظر، (حسني، المختار، (٢٠٠٢). استراتيجية التناص، مجلة علامات، جدة، م ١٢، (ج٤٦)، ص ٣١٥).

[٣] انظر، (عز الدين ، حسن البنا، (١٩٩٦). المعارضات الشعرية بين التقليد والتناص. مجلة علامات، جدة، م٥، (ج٢) ، ص٨٥-١٠٦).

[٤] انظر، (الموسى، خليل، (١٩٩٦). التناص والأجناسية في النص الشعري. مجلة الموقف الأدبي، دمشق، س٢٦، (ع ٣٠٥)، ص ٨١-٨٣).

وانظر، (الأسدي، عبد الستار ، (٢٠٠١). التناص: السرقة الأدبية والتأثر. مجلة كتابات معاصرة، بيروت، م١١، (ع٤٤)، ص ٧٣).

[٥] انظر، (جهاد، كاظم، (١٩٩٣). أدونيس منتحلا. (ط١). القاهرة: مكتبة مدبولي، ص ٧٧-٧٨).

[٦] انظر، (سويدان، سامي، (١٩٨٨). التناص والتأويل. مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، (ع ٥٨-٥٩)، ص ٩٥).

[٧] انظر، (القمري، بشير، (١٩٨٩). مفهوم التناص بين الأصل والامتداد. مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت (ع ٦٠-٦١)، ص ٩٣).

[٨] انظر، (الموسوي، محسن جاسم، (١٩٩٧). المقارنة والتناص. مجلة علامات، جدة، م٧، (ج٢٦)، ص ٣٨).

[٩] انظر، (مرتاض، عبد الملك، (١٩٩١). فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص. مجلة علامات، جدة، م١، (ج١)، ص ٦٩-٩٣).

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

الحديثة – التي انبثقت – بجذورها – من الثقافة الغربية، وتمثلت في الأصول التنظيرية عند باختين، ومن تأثر به مثل كريستيفا وبارت وتودروف ولوتمان. فالتناصّ – عند أولئك – هو إنتاج نص متعاضد لنصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له.. وقد حدا ذلك بالناقد النصي إلى رفض المقارنة بين نظرية التناصّ الغربية – بتقنياتها المعاصرة، ونظرية السرقات الأدبية في الموروث العربي.

بينما تنزع القراءات العربية إلى تشكيل رؤية نقدية شاملة ترتكز إلى الأصول المعرفية الأولى في تأطير نظرية التناصّ، لما تمثله هذه الأصول من مقومات متجانسة وملامح متماثلة، تتضافر جميعها في بلورة بعض النظريات النقدية المعاصرة. ومناط هذه المرجعية في النظرية النقدية العربية، الركائز الأساسية التي تبلور رؤية متناغمة لمجموع التراث النقدي الذي بُني على التتابع والتجانس.

ثانياً ــ مصطلح التناصّ "إشكالية وتأصيل"

١– إشكالية التناصّ في النظرية النقدية:

انبثق مصطلح التناصّ[١] من الجهود المبذولة لجماعة مجلة تيل كيل Tel Quel النقدية التي تسعى إلى تخليص النص من قيوده الشكلية الصارمة ووظائفه المعهودة، حيث تقصي هذه الجماعة الاتجاهات النقدية ذات التفسيرات الجمالية المحضة أو التحليلات المعرفية الفجة، في مقابل ذلك، تنظر إلى النص بوصفه بنية متشابكة من الدوالّ والمدلولات التي تنتج وتتوالد، لتعبر عن أصوات متعددة[٢]. فيستمد التناصّ ملامحه الكلية من طبيعة العلاقة بين المنشئ والنص من جهة، والقارئ والنص من جهة أخرى. لأن النص يعدّ – بحد ذاته – توليفة من اقتباسات ثقافية

---

[١] التناصّ مصطلح مشتق من لفظة النص، وقد تواردت عدة دلالات للفظة النص، فقد جاء في لسان العرب في مادة نصص: "النص رفعك الشيء، ونص الحديث ينصه نصاً أي رفعه، وكل ما أظهر فقد نُص، وكذلك نصصته، ونصت الظبية جيدها: رفعته، ونصصت المتاع: إذا جعلت بعضه على بعض، وكل شيء أظهرته، فقد نصصته.. والنص: الإسناد والتوقيف والتعيين على شيء ما، ونص كل شيء: منتهاه".

انظر، (ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم، (ت ٧١١هـ). لسان العرب. (ط٣)، م١٤، مكتب تحقيق التراث، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٦٢-١٦٣).

[٢] Todorov, Tzvetan and Ducrot, Oswold, (١٩٧٩). Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language. Tr: Catherine Porter. Oxford: Blackwell, P ٣٥٦.

ويرى هانس جورج روبريشت أن التناصّ مشتق من الصفة المركبة Intertextual، فالسابقة Inter تدل على التبادل، واللاحقة Textual تعني النسيج.

انظر، (جورج روبريشت، هانس، (١٩٨٨). تداخل النصوص. ترجمة الطاهر الشيخاوي ورجاء بن سلامة. مجلة الحياة الثقافية، تونس، (ع٥٠)، ص ٥٣).

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

متنوعة وإشارات معرفية متعددة، مستمدة كلها من مخزون فكري متعاقب، وهذا المخزون يتمثل في الإشارات التاريخية والموروثات الرمزية والتقاليد الأسطورية التي تتحول – بدورها – إلى نصوص متداخلة، تنتشر عبر مساحات ممتدة.

ويتمثل التناصّ – في البدء – في الذاكرة الإنسانية، بوساطة استدعاء النصوص، ثم ينفذ التناصّ عدة تحويلات قبل أن يتجسد في نص جديد، بامتصاص جزء من التداعيات، أو تغيير في بنى جزئية أو كلية، أو استدعاء معانٍ جديدة، أو توسيع الوحدات البنائية، أو انتقاء دلالات متغايرة، أو تشكيل صيغ وقوالب شكلية مخصوصة، تختص بالمفردات والتراكيب والنسيج النصي والإيقاع الداخلي والخارجي والأنظمة البلاغية.. فيتأسس التناصّ على عملية توالدية Genealogical للدوال والمدلولات التي تشير إما إلى ارتدادات Anaphorics وإما إلى تزامنات Synchronics للنصوص.

٢– السياق المعرفي للتناصّ:

ينشأ التناصّ عن مخزون ثقافي متراكم في ذاكرة المنشئ، تتكشف عنه المصادر المعرفية والمناهل الإبداعية التي يستقي منها، فيحيل التناصّ النص على مرجعياته الخارجية، فثمة رابطة بين النص الجديد ونصوصه القديمة المتعالقة معه، وهو ما يؤدي إلى انفتاحه – أي النص- على المصادر المعرفية والأنساق الثقافية، مثل التراث الإنساني والتاريخ الجدلي والواقعي والفنون بأشكالها كافة.

وتتمثل المصادر المعرفية والأنساق الثقافية في نصوص كاملة أو مقتطعات تمثلها، صار النص بسببها بنية مفتوحة تحوي جملة نصوص متنوعة وأجناس متباينة ولغات متعددة، تنصهر كلها في نظام كلي شامل.. وهذه النصوص المتداخلة هي نتاج معرفي ناشئ عن المخزون الثقافي الكامن في ذاكرة الوعي الفردي والجمعي على حد سواء.

ومهمة القراءة النصية والمعالجة السيميائية هي استكشاف هذه التداخلات بإبراز النظام الدلالي الكامن في بنية النص، والكشف عن السياقات التاريخية والثقافية والاجتماعية للنص. وقد اعتنت المعالجة السيميائية بنظرية التناصّ[١]، حيث تتحرك الدوالّ ومدلولاتها بحرية في نسيج

---

[١] ذكر روبرت شولز Robert Scholes في كتابه "السيميائية والتأويل" Semiotic and Interpretation أن التناصّ اصطلح عليه السيميولوجيون أمثال: بارت وكريستيفا وجينيت وتودروف وريفاتير.. وتباين هؤلاء في تعريف التناصّ، لكن الأساس الثابت في الاصطلاح يتمثل في الإشارات Signs التي تدل على إشارات أخرى، وليس إلى معانيها المباشرة، فالتناصّ هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات.

انظر، (شولز، روبرت، (١٩٩٤). السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغانمي. (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٢٤٤).

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

النص الأدبي، وتتضافر – بدورها – مع الإشارات المتداخلة التي تتبع من ذاكرتي المنشىء والقارئ معاً..

لذا تحاول الدراسة الربط بين النظرية السيميائية والتناصّ، استناداً إلى الأطروحات الأدبية والدراسات النقدية التي عالجت التناصّ، لئلا يظن ظانّ أن ثمة علاقة تربط بين الرؤية النقدية الحديثة للتناصّ وبين الأصول المعرفية النابعة من التراث النقدي والبلاغي.. وكثيرة هي المقاربات التي حاولت أن تضاهي بين التناصّ والمفاهيم البلاغية والنقدية القديمة.. دون إيجاد مسوّغات منطقية للربط أو المقارنة فيما بينها، أو اختلاق مصطلحات على شاكلة هذا الاصطلاح السيميائي المتداول، أي مصطلح التناصّ.

مما سلف، يتبين أن هذا الاتحاد الكلي بين السيميائية والتناصّ ينفي الافتراضات التي تربط بين التراث النقدي والبلاغي وبين نظرية التناصّ. لذا، يتعين تتبع السياقات المعرفية للتناصّ، بدءاً من الجذور الأولية لنظرية التناصّ، ومروراً بتطور النظرية عند السيميائيين، وانتهاء بالاصطلاحات السيميائية التي اقترنت بنظرية التناصّ.

٣– الجذور الأولية لنظرية التناصّ:

أ – التناصّ عند الشكلانيين الروس:

شهدت الستينيات من القرن الماضي نشوء نظرية التناصّ التي انبثقت من التحليل النصي الذي جاء موازياً للحركة النقدية الجديدة، فقد ركزت هذه النظرية – أساساً – على النص ذاته وموضوعاته الكبرى والصغرى، ولاسيما في المتن السردي الذي تجلت فيه المعالجة النصية حيث تتنامى الوحدات الجزئية التي أمست بحاجة إلى قراءة داخلية، بغية اكتناه المدلولات الكامنة في البنية السردية الجامعة لكل التعالقات، للتوصل إلى فرديتها وخصوصيتها.

ولعل الشكلانيين الروس Russian Formalisms كانوا أول من درس التناصّ – بوصفه أحد مقومات اللغة الأدبية – في معرض حديثهم عن التمييز بين ما هو أدبي Literary وما هو خارج أدبي Extra literary، فلا يُغمط دور الشكلانيين الروس في تأصيل المنهج البنيوي والإجراء الشكلي في معالجة النص الأدبي. وقد أشار تودروف إلى دور الشكلانيين الروس في الإقرار بقيمة الدلالات المزدوجة للنص، تتمثل في المتوازيات والمتقابلات. ويورد تودروف نصاً لشكلوفسكي، يؤكد اهتمام هذا الأخير بالتعدد النصي[١].

ويُقارب فيكتور شكلوفسكي Victor Shklovsky (١٨٩٣-١٩٨٤) أحد أهم النقاد الشكلانيين، بين الأعمال الفنية ذات الصيغ والقوالب المتماثلة، بوساطة الخصائص النوعية

---

[١] انظر، (تودروف، تزفيتان، (١٩٨٧). الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. (ط١). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ٤١).

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

للموضوعات الأدبية، فيرى في بحثه الموسوم بـــ "**الفن كأداة**" Art as Device ١٩١٧، أن العمل الفني يُدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، بالاستشهاد للترابطات التي تقيمها فيما بينها[١] ، وليس المعارضة النصية Paratextuality فحسب، بل كل عمل فني يُخلق موازياً أو معارضاً لنموذج ما، ولا يظهر الشكل الجديد ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم الذي يكون قد فقد صفته الجمالية.

ويؤكد بوريس إيخنباوم Boris Eikhenbaum (١٨٨٦-١٩٥٩) الفكرة ذاتها التي تتلخص في رأيه: "اكتشفنا أن العمل الأدبي لا يُدرس كواقعة معزولة، وأن شكله يحس به في علاقته بأعمال أخرى وليس في ذاته"[٢].

فهذه الإشارات السريعة واللمحات الموجزة الى التناصّ، لا يقصد بها التنظير، بل تقديم الرؤى والتصورات التي لا تبارح المعالجة الشكلية، مثل رؤية شكلوفسكي – التي تشغل الحيز الأكبر من فكر الشكلانيين الروس – يوردها إيخنباوم في مقالته "**نظرية المنهج الشكلي**" ، في سياق حديث شكلوفسكي عن علاقة الصور الشعرية بمدلولاتها، حيث يقول: "كلما سلطت الضوء على حقبة ما، كلما ازددت اقتناعاً بأن الصور التي تعدها من ابتكار شاعر، إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين، وبدون تغيير تقريباً. إن كل عمل المدارس الشعرية لا يغدو إذ ذاك سوى مراكمة واكتشاف أنساق جديدة"[٣].

ب – التناصّ عند باختين:

بيد أن الإرهاصات الأولى لنظرية التناصّ تتحدد عند ميخائيل باختين Micheal Bakhtin (١٨٩٥-١٩٧٥) الناقد الروسي الذي أرسى النظرية الحوارية Dialogical Theory، ويذكر تودروف أن أول من صاغ نظرية تامة في تعدد القيم النصية وتداخلها هو باختين، ويستشهد بنص لباختين من كتابه "**شعرية دوستويفسكي**"[٤] The Poetic of Dostovesky ١٩٦٩، حيث تم الحديث – لأول مرة – عن تعدد وجهات النظر وتنوع الأيديولوجيات وتباين المواقف، مما يسمى بالحوارية Dialogism وتعدد الأصوات Poly Phony، فكل نص – عند باختين - يتكون من أصوات متنوعة وحوارات متغايرة، تتجسد كلها في لغات متعددة تعبر عن رؤى متباينة.. إلا أنها تتكامل ضمن بنية كلية، وتتفاعل في فضاء

---

[١] انظر، (إيخنباوم، بوريس، (١٩٨٢). نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب، (ط١). الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين- بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص ٤٧).

[٢] إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص ٤٧ .

[٣] المصدر نفسه، ص ٤٢ .

[٤] انظر ، (تودروف، الشعرية، ص ٤١).

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

واحد. فينتمي التناصّ – عند باختين - إلى الحوارية التي تعني التعدد اللغوي المطابق لتنوع الأشكال الاجتماعية، وينتمي إلى تعدد الأصوات الذي يتحقق بصهر المنظورات والأصوات المتغايرة في بنية النص، فينظر باختين إلى تعدد الأصوات (البوليفونية) في روايات دوستويفسكي بأنه شكل من أشكال الوعي ذات الطابع الحواري، ويَعدّ البوليفونية الخاصية الأساسية في الروايات، فيرى أن دوستويفسكي هو خالق الرواية متعددة الأصوات، فقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية، فـــ "كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات للشخصيات كاملة القيمة.. كل ذلك يعد الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي"[١].

ويفترض باختين في بحثه المعنون بـــ "**مسألة النص**" Theory of the Text أن النص غير متجانس، لما يتضمنه من نظام لغوي داخل النص Inter Text، يحوي عناصر لغوية وتقنيات شكلية، ويتميز هذا النص بنسق مرجعي خارج النص Extra Text الذي يحيل النص على المجتمع والتاريخ، فيتحقق التفاعل المركب بين النص والسياقات التي تنتجه عبر علائق حوارية، أي تناصية، فثمة التقاء بين نصين: النص المكتمل (النهائي) والنص المتكون (المتحول)، بفعل التفاعل مع النص الأصلي، وهو نص أولي[٢].

وتبرز الخطاطة التالية فكرة التفاعل المركب الناشئ عن النص المكتمل (النهائي) الذي يتولد نتيجة تفاعل النص المتحول مع النص الأصلي من جهة، ومع السياق الخارجي من جهة أخرى:

نص أصلي (أولي) ← تفاعل ← سياق خارجي ← تفاعل ← نص متحول ← إنتاج ← نص مكتمل (نهائي)

ويقرر باختين أن "النص هو المعطى الأولي (حقيقة) ونقطة الانطلاق لكل الأنظمة في العلوم الإنسانية: كتلة من المعارف والطرق غير المتجانسة.. فتجمع شذرات غير متجانسة في الطبيعة، وفي الحياة الاجتماعية وفي الحياة النفسية وفي التاريخ، ونضعها في علاقات سببية أحياناً وعلاقات معنوية أحياناً أخرى. والموضوع الحقيقي هو الإنسان الاجتماعي الذي يتحدث ويعبر عن ذاته بوسائل مختلفة.. "[٣]. لذا تؤكد النظرية الحوارية التفاعل بين الذوات المتكلمة،

---

[١] باختين، ميخائيل، (١٩٨٦). شعرية دوستويفسكي. ترجمة جميل نصيف التكريتي. (ط١). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر - بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص ١٠ .

[٢] باختين، ميخائيل، (١٩٨٥). مسألة النص. ترجمة محمد مقلّد. مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، (ع٣٦)، ص ٤٢.

[٣] المصدر نفسه، ص ٤٦.

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

وتحقيق الاتصال عبر أصوات متعددة، لتتجسد المعاني في خطاب نصي يتحرك في سياق اجتماعي، وتنتج نصاً مكتملاً بفعل الحوار، بنوعيه: الشفوي والمكتوب.

٤– التأصيل النقدي لنظرية التناصّ:

أ – التناصّ عند كريستيفا:

برز مصطلح التناصّ – لأول مرة – في أبحاث جوليا كريستيفا Julia Kristeva (١٩٤١-)، حيث أرست الأطر التنظيرية للتناصّ، ضمن أبحاثها التي دارت حول السيميائية، ونشرت في مجلتي Critique و Tel Quel النقديتين، وأعيد نشرها في كتابيْها The Text of the Novel و Semiotic، وبذلك تؤسس كريستيفا – في أبحاثها – نظريتها، وفق التحليل السيميائي Semanalysis[١]، مما يقر بارت بفضل كريستيفا في صياغة نظرية التناصّ، بتحديداتها وقواعدها المرسومة[٢].

ففي كتاب كريستيفا "**أبحاث من أجل تحليل دلالي**" Researches of the Semanalysis ١٩٦٩، الذي يضم مجموعة مقالات كتبتها بين عامي ١٩٦٦-١٩٦٩، وترجم إلى العربية بعنوان: علم النص. تبتدئ، في كتابها، بتعريف جامع للنص Text: "فالنص خاضع لتوجه مزدوج: نحو النسق الدالّ الذي ينتج ضمنه لسان ولغة في مرحلة ومجتمع محددين، ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب"[٣].

كذلك، تصف كريستيفا النص بأنه وليد خارج واقعي ولا متناهٍ في حركته المادية، لأنه يقوم بممارسة تعددية، وتنزعه من تبعيته وسكونيته. مما يشير إلى انفتاحه على أنساق متنوعة، وعدم خضوعه للثبات أو التزامنية، فيصير النص نظاما شاملاً لكل التحولات التي تدمج الواقع التاريخي والاجتماعي مع البنية النصية عبر الممارسة النصية Textuality Practice التي تقوم بزحزحة البنية النصية عن مركزها، لتحدث تغييراً في نظامها الدالّ، فيتحول النص إلى مجال يُلعب فيه ويُمارس ويُغيّر ويُتمثل فيه التحويلات المعرفية والسياسية والاجتماعية، فالنص

---

[١] تنتمي كريستيفا إلى التيار الثقافي الذي تبنته مجلة "تل كيل" الفرنسية، وهي مجلة مزجت التحليل السيميائي بالأيديولوجيا. وحاولت، من خلال نشاطها الإبداعي والنقدي في المجلة، إرساء منهج جديد في تحليل النصوص، بتوظيف التحليل السيميائي القائم على الجمع بين النقد النصي والتحليل النفسي والنظرية السوسيولوجية.
انظر،
(Todorov and Ducrot, Encyclopedic Dictionary of the Sciences Languages, PP٣٦١-٣٦٢).

[٢] Barthes, Roland, (١٩٨٨). The Semiotic Challenge. Tr: Richard Haward Oxford: Basil Blackwell, P ٦.

[٣] كريستيفا، جوليا، (١٩٩١). علم النص. ترجمة فريد الزاهي. (ط١).الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص١٠.

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

الأدبي خطاب يخترق وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة، ويواجهها ويعيد صهرها.. ومن حيث هو خطاب متعدد: متعدد اللغات ومتعدد الأصوات، لأنه متعدد الملفوظات Enunciations[١].

ولأن النص يقوم باستحضار Presentive كتابة خطية Graphic، فهي الحامل الدلالي ذو البعد اللامتناهي والامتداد اللامحدود، فإن النص جامع بين اللغة والمعرفة، فالنص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو المقولات اللانحوية، بل كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين شتى الدلالات الحاضرة داخل اللغة، والدلالات العاملة على تحريك الذاكرة التاريخية[٢]. لذا، تسعى السيميائية – بوصفها تحليلاً دلالياً – إلى بلورة نظرية معرفية تتداخل فيها العلوم الطبيعية والمعارف الإنسانية والوحدات اللسانية، لإنتاج نسق دلالي شامل لكل الخطابات التي تتعالق ضمن بنية كلية.

وتقرن كريستيفا – بمشروعها الدلالي – بين النص Text والتناصّ Intertext، حينما تحدد النص بأنه جهاز عبر لساني Trans Linguistic يعيد توزيع النظام اللغوي، بالربط بين الكلام التواصلي الذي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة أو المتزامنة معه[٣]. ولإبراز العلاقة التفاعلية بين النص المركزي والنص المتداخل، تقوم كريستيفا بتوضيح إنتاجية Productivity النص التي تعيد بناء النص المتداخل الذي يتضمن وظائف أيديولوجية Ideological Functions، حيث تتعين ملامح النص بوساطة الإنتاجية التي تقيم علاقة جدلية بين الدالّ والمدلولات.

وتخلص كريستيفا إلى تعريف شامل للتناصّ الذي يتشكل في فضاء نص معين تتقاطع فيه ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، فيقوم التناصّ بممارسة سيميائية، حينما يحيل النص إلى فضاء نصي، يتم فيه تداخل الملفوظات بعضها مع بعضها الآخر، وتفاعلها مع إحالاتها الخارجية التي تسميها كريستيفا أيديولوجيم Ideologim [*] الذي يعني الوظيفة التي تستقي

---

[١] كريستيفا، علم النص، ص ١٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢١.

[*] الأيديولوجيم مصطلح أوجدته كريستيفا، وهو مصطلح يرتبط بالتناصّ، حيث إنه إجراء سيميائي ووظيفة نصية، يتجسد في مستويات بنائية متعددة على امتداد النص، ويقترن بالإحالات الثقافية والأنساق السوسيولوجية والوقائع التاريخية.. وغيرها من العوامل الموضوعية الدائرة حول النص، فالنص بنية سيميائية، يقوم بوظيفة أيديولوجية، حيث يحوي تناصات متعددة، تتقاطع فيه الأبنية النصية مع الأنظمة الخارجية Exterior Systems مثل: المجتمع والمحيط التاريخي.

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

مدلولاتها من المعطيات التاريخية والاجتماعية، لتتجسد في مستويات البنية النصية المختلفة، فإدراك النص – بوصفه وظيفة أيديولوجية أو تداخلاً نصياً – تتقاطع فيه مسارات مركبة لعدة ملفوظات نصية أو سياقية – يحدد منهجية السيميائيات التي تدرس علم النص[١].

بيد أن كريستيفا – في كتابها The Kristeva Reader ١٩٧٣ تصوغ اصطلاحاً محدداً للنص الذي يعد لوحة فسيفسائية (موزاييك) Mosaic من الاقتباسات Quotations، فكل نص هو امتصاص Absorption وتحويل Transformation لنصوص أخرى، وفي الوقت نفسه يعد النص هدماً للنصوص الأخرى، فهو نظام تركيبي يجمع بين التعبيرات أو الصيغ الخطابية أو الترابطات المتناظرة Alter-Connections المتضمنة فيه، وبين الفضاءات المتداخلة نصياً التي يحيل عليها النص[٢]. ولأن النص نتاج تفاعل نصوص سابقة أو متزامنة، فإنه يحوي تناصات متشعبة ونصوصاً متعددة Plural، فيتوالد النص من اقتباسات وتداخلات قد امتصت، ليصير النص لوحة فسيفسائية ذات نظام متناغم، تتماثل أجزاؤه بقواعدها النحوية والتركيبية والإيقاعية.

وفي كتابها "**ثورة اللغة الشعرية**" Revolution in Poetic Language ١٩٧٤، عالجت كريستيفا التناصّ، بوصفه نظاماً يتألف من دلالات متداخلة، ناشئة عن تحولات Transfers لملفوظات متنوعة تصدر عن ذوات حقيقية، وحوارات بين نصوص مختلفة، تنبثق من سياقات ثقافية متعددة، تتقاطع كلها ضمن فضاء نصي شامل ممتد قادر على الامتصاص والتحويل. فلا يتم التناصّ إلا بتحويل النظم الإشارية الكامنة في البنى السوسيولوجية والأنساق التاريخية والإحالات الأسطورية التي تعد مؤثرات خارج نصية، تم نقلها إلى البنية الداخلية للنص بعد تفكيكها وإعادة إنتاجها وفق قوانين مخصوصة"[٣].

ولأن الممارسة الدالّة Signifying Practice التي يصطبغ بها النص الذي يحوي مضامين وتعبيرات دلالية، فإنه يفترض وجود نصوص أخرى تنصهر في بنية النص، فالنص خاضع لسلطة نصوص أخرى[٤]. فالنص – لدى كريستيفا – مكثف متغير لا نهائي، يتجاوز

انظر، (Kristeva, Julia, (١٩٨٠). Desire in Language: A Semiotic Approach to literature and Art .Tr: Thomas Gora and Alic Jardine and Lean S. Roudier. Oxford: Basil Blackwell, PP٣٦- ٣٧).

[١] كريستيفا، علم النص، ص٢٢.

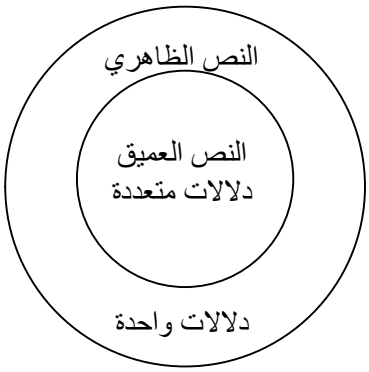
[٢] Kristeva, Julia, (١٩٨٦) . The Kristeva Reader. Oxford: Basil Blackwell, P ٣٧.

[٣] Kristeva, Julia, (١٩٨٤) . Revolution in Poetic Language. Tr: Margaret Waller. NewYork: Columbia University Press, P ٦٠.

[٤] Kristeva, Revolution in Poetic Language, P ٩٠.

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

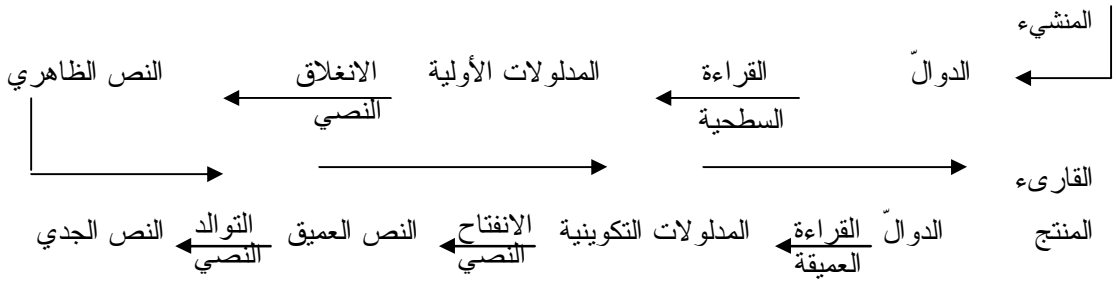
الدلالية ومعاني الكلمات إلى تأسيس منطق للعلامات، حيث ينطوي على دلالات متغايرة، وتعتلج فيه مستويات متباينة، نتيجة الاصطدام بأنظمة سائدة ومهيمنة. لذا، فإن كريستيفا تنظر إلى النص بوصفه نسيجاً يتوالد من نصوص عديدة، سابقة أو متزامنة، وينتقل من مستوى ظاهري Phenotext الذي يعني القراءة السطحية، ويتضمن الدلالات الواحدة التي تقترن بالملفوظات من حيث هي تراكيب لسانية (صوتية، لفظية، تركيبية..)، وبين النص التكويني أو التوالدي Genotext الذي يحوي علامات تتوالد بفعل القراءة العميقة للدوالّ التي تعتمد التحليل السيميائي للنص، لكونه بنية مفتوحة على ما هو خارج نصي، فيرتبط النص بنصوص أخرى ومرجعيات سوسيولوجية وثقافية وأيديولوجية، فيصير نصاً متناصاً Intertext، لأنه – أي النص – يحول الدوالّ إلى ملفوظات بفعل العمليات التحويلية أو التكوينية، ولأنه – أي النص – يحيل على نصوص أخرى، فليس النص منغلقاً على نفسه. كما تبين الخطاطة التالية النص الجديد الذي ينشأ عن التوالد النصي للدوالّ والمدلولات، من مستواها الظاهري إلى مستواها العميق:



ترسيمة النص الجديد

ويقوم القارىء المنتج المشارك في إنتاج الدلالات التي تتوالد نتيجة البناء الذاتي والتقويض والتجدد الذي يُنجز بوساطة عناصر متغايرة – تركيباً ودلالة – فيتم التوالد باستبدال عناصر نص ما بعناصر أخرى، ليُنتج نصاً يحل محل نص قديم يختفي، ليتولد نص آخر[١].

وهذه القراءات التي تحيل النص الظاهري إلى نص عميق، تتمثل في الترسيمة التالية:



[١] انظر، (Kristeva, Revolution in Poetic Language, PP ٨٦-٨٩)

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

وينشأ النص الجديد بفعل التوالد النصي Hypertextuality الذي تتعالق فيه النصوص بعضها مع بعضها الآخر، فالنص الواحد نص يولّد نصوصاً أخرى، لأنه – أي النص – يشكل نواة جوهرية تنبثق عنها نويات أخرى وبنى ممتدة، تنفصل عنها وتستقل بذاتها.

وترتكز كريستيفا في كتابها "**الرغبة في اللغة: مقاربة سيميائية للأدب والفن**" Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art ١٩٧٧، على صياغة نظرية كلية للتناصّ[١] الذي يتجسد في بنية النص، لكونه نظاماً سيميائياً يستوعب الإشارات التي تتبادل وتتحول وتتأثر وتتداخل ضمن نسق متشابك، فيصير النص – لدى كريستيفا – بنية نصية يُمارس فيها تفاعل ملفوظات ذات علائق متداخلة، وامتصاص نصوص سابقة أو متزامنة. فيندرج التناصّ ضمن الإنتاجية النصية Text Productivity [*] التي تتركب من النص المنتج الذي يندمج مع الوظيفة الأيديولوجية، وبذلك، يكون التناصّ هو ذلك التقاطع داخل نص يستمد تعبيراته من نصوص أخرى سابقة أو متزامنة بوساطة النقل أو التحويل أو الامتصاص.

ب – التناصّ عند بارت:

على الرغم من أن رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٥) في بحثه الأول "**الكتابة في درجة الصفر**" Writing In Degree Zero ١٩٥٣، لم يتوصل إلى مصطلح التناصّ الذي أوجدته كريستيفا في الستينيات من القرن العشرين، إلا أن البحث لم يخل من عبارات متناثرة تشير إلى التناصّ، حيث التماس الضمني بين الذات والموضوع الخارجي في فعل الكتابة الإبداعية التي تفضي إلى أفق إنساني اجتماعي يستمد التاريخ والواقع، فلغة الكاتب لغة مكثفة تنطوي على دلالات جديدة متولدة عن التضامن بين الإبداع والمجتمع. فينطوي النص

---

[١] يرى ليون س. رودبيه مترجم كتاب كريستيفا Desire in Language إلى الإنجليزية، أن ثمة سوء فهم لمصطلح التناصّ لدى كريستيفا من النقاد، فلا يعني التناصّ الكريستيفي تأثير كاتب في آخر، أو التأثر بمصادر العمل الأدبي، بل ما تقصده كريستيفا هو أن التناصّ إحلال نظام علاماتي System of Signs محل نظام آخر، ويتم فيه تبادل الأدوار والملفوظات وتداخلها.

انظر، (مقدمة كتاب: Desire in Language , P ١٥).

[*] الإنتاجية النصية هي المقولة المركزية، يحيل عليها النص المنتج الذي ينفتح على السياقات خارج النصية، فتحدث التكرارات والتبادلات الناشئة عن عمليتي التقويض Destruction والبناء Construction في النظام اللغوي، فتطرأ على بنية النص تغيرات نتيجة التداخل بين الملفوظات الكائنة والملفوظات المستمدة من نصوص أخرى، بفعل التماثلات في نواتها المركزية أو خواصها الشكلية أو تقاليدها الأدبية أو سياقاتها الخارجية.. وهذا التداخل النصي يتم بين ملفوظات ذات علائق توصف بأنها امتدادية أو تكثيفية أو تحويلية أو تكوينية.

انظر، (أنجينو، مارك، (١٩٨٧). مفهوم التناصّ في الخطاب النقدي: في أصول الخطاب النقدي الجديد. ترجمة أحمد المديني. (ط١) . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة 'آفاق عربية' ، ص ١١٤).

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

على توليفة من الإشارات الشكلية للأدب (الأسلوب غير المباشر، الإيقاع المكتوب، الصيغ الزمنية..) والإشارات التاريخية (الوثائق، الوقائع..) والإشارات الواقعية (أجزاء مستمدة من اللغة الشعبية، اللهجات، التعبيرات، الاقتباسات من اللغات الدنيا..) ولا تصبح الكتابة فناً إلا بالملاءمة بين الإشارات المختلفة..[١].

وفي مقالته "**موت المؤلف**" The Dead of the Auther ١٩٦٦، التي أثارت ضجة كبرى في الأوساط النقدية، تطرق بارت إلى التناصّ، حينما عرف النص بأنه "ليس سطراً من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي، أو ينتج عنه معنى لاهوتي.. ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[٢].

أما مقالته الموسومة بـــ "**درس السيميولوجيا**" Lesson of Semiology ١٩٧٧، التي ينظر فيها بارت إلى اللغة على أنها فضاء ممتد تلتقي فيه الخطابات المتباينة، وتتبادل فيه التأثيرات، لقابلية النص على استيعاب أنواع شتى من المعارف والآداب. ويستدل بارت على قدرة النص الأدبي على امتصاص المعارف والآداب المتعددة، بقصة روبنسون كروزو التي تتضمن معارف شتى: تاريخية وجغرافية واجتماعية وأنثروبولوجية وعلوم نباتية وهندسية[٣].

ويؤكد بارت على الإحالة الاجتماعية ــ الثقافية، أي خارج النص اللانهائي، فيعرّف التناصّ – وفقاً للمرجعية التي يحيل عليها النص- في مقالته "**من الأثر الأدبي إلى النص**" From Work to Text ١٩٨٤، أن "كل نص ليس إلا نسيجاً من استشهادات واقتباسات Citations وإحالات References وأصداء Echoes ولغات ثقافية سابقة أو معاصرة تخترقه من طرف إلى طرف من خلال تجسيم صوتي Stereo Phony واسع"[٤]، فالتناصّ هو الفاصل النصي بين نص ونص آخر، فلا تختلط النصوص، إذْ إن الاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة الاسم، ولا يمكن ردها إلى أصولها، فهي مقروءة من قبل: إنها اقتباسات بلا قوسين[٥]. فيتحول النص إلى فضاء متعدد المعاني ، تتلاقى فيه الرؤى والأفكار المتباينة.

---

[١] بارت، رولان، (١٩٨٥). الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة. (ط٣). الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص ٨٥.

[٢] بارت، رولان، (١٩٩٤). نقد وحقيقة. ترجمة منذر عياشي. (ط١). حلب: مركز الإنماء الحضاري، ص٢١.

[٣] بارت، رولان، (١٩٨٦). درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. (ط١). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ١٥-١٦.

[٤] بارت، رولان، (١٩٩٢).هسهسة اللغة.ترجمة منذر عياشي. (ط١). حلب: مركز الإنماء الحضاري، ص٩١.

[٥] المصدر نفسه، ص ٩١.

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

ويخلص بارت في مقالته المعنونة بـــ: **نظرية التناصّ** The Theory of the Text ١٩٨٥، إلى تعريف شامل للتناصّ الذي يتكون بفعل "تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعد مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والبناء: كل نص هو تناصّ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"[١]. ثم ينتهي بارت – في مقالته تلك – إلى صياغة نظرية كلية للنص، تتسم بشمولها وتنوعها – فيتجسد النص في بناء شكلي ينطوي - في طياته - على التاريخ والمجتمع، ويتناصّ مع خطابات أخرى تتميز بتحولاتها وقابليتها للانصهار والتراوح بين حالتي الحضور والغياب، مما يقتضي النص ممارسة نصية تتجاوز المستويات الوصفية أو تحقيق الاتصال المادي أو الشكلنة، إلى الفهم والإدراك والتواصل المعرفي أو العقلنة.

ج – التناصّ عند تودروف:

عُني تزفيتان تودروف Tzvetan Todorov (١٩٣٩-) منذ أبحاثه الأولى حول باختين – بنظرية التناصّ، ففي كتابه "**الشعرية**" The Poetic ١٩٦٨، تنبه إلى مجموعة الخصائص والقيم والخطابات المتعددة التي يستدعيها النص الحاضر، فيجزم تودروف بأن العناصر الخالقة لأي نص جديد هي ذاتها العناصر الكامنة في أي نص قديم، لكن بأسلوب مغاير. وفي كتابه "**الرمزية والتأويل**" Symbolism and Interpretation ١٩٧٣، يحدد مدلول التناصّ الذي يتلخص في أنه توليفة يجمع بين ظواهر متنوعة: معنوية ولفظية وصوتية وصرفية وتركيبية وأسلوبية.. تندرج جميعها في بنية نصية لنص ما تأثر بنص آخر[٢]. ويتم التناصّ عبر تحويلات لعناصر رمزية كائنة في البنية الداخلية للنص، أو نتيجة تفاعلات بين النظم الإشارية الموجودة في النص، وبين الأنساق الخارجية. فينشأ التناصّ، سواء أكان مباشراً Direct أم غير مباشر Indirect، بفعل التداخل النصي Intratextual أو التداخل الخارجي Extratextual[٣]، مما يبرهن على قدرة النص الجديد – بدواله ومدلولاته – استيعاب النصوص الأخرى – بدوالها ومدلولاتها.

---

[١] بارت، رولان، (٢٠٠٤). نظرية النص: دراسات في النص والتناصية. ترجمة محمد خير البقاعي. (ط٢). حلب: مركز الإنماء الحضاري، ص ٣٨.

[٢] Todorov, Tzvetan (١٩٨٣). Symbolism and Interpretation. Tr: Catherine Porter. London, and Melbourne and Henley: Routledge and Kegan Paul, P ٦٤

[٣] Ibid, P ٦٥.

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

د – التناصّ عند ريفاتير:

في كتابه الأهم "**سيميائية الشعر**" Semiotic of Poetry ١٩٨٢، يبرز ميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre (١٩٢٤-) العلاقة الجدلية القائمة بين النص والواقع، حيث تُبنى نظرية التناصّ – لدى ريفاتير- على الاندماج بين السياقات المعرفية التي انتظمت – بدورها – في البنية النصية. ثم يستدل ريفاتير على أن التداخل النصي ينشأ نتيجة التفاعل بين النظام الداخلي والواقع الخارجي للنص، فيتوالد النص – بوصفه نظاماً سيميائياً – ذاتياً ويحيل على واقعه الخارجي، فتندمج العناصر اللغوية والأنظمة السيميائية في بنية النص، من أصغر وحدة دلالية حتى أعقدها[١]، فالنص نسيج Matrix معقد ينطوي على تحويلات دلالية متنوعة ومتداخلة، ويحيل على مرجعيات ونصوص قبلية[٢].

ويعيب جوناثان كوللر Jonathan Culler على ريفاتير رؤيته للتناصّ الذي يعده مصطلحاً فضفاضاً – حيث يتجاوز – في معالجته للنص – الحدود المرسومة للتناصّ، الذي يعني التداخل بين النص اللاحق والنصوص السابقة، إلى دراسة بنى النصوص الأدبية السابقة ومصادرها ومؤثراتها[٣]. وهذا يؤكد على أن التناصّ – لدى ريفاتير- هو كل نص يتداخل مع نصوص أخرى، سواء أكان هذا التداخل مباشراً أم غير مباشر. كذلك جينيت الذي يؤيد رأي كوللر في انتقاده للصبغة الامتدادية لمصطلح التناصّ، فيذكر أن ريفاتير أقحم كل ما يحيط بالنص ويتعلق به ويوازيه.. فصار المصطلح يشمل كل ما تتضمنه المتعاليات النصية التي يشكل التناصّ جزءاً منها[٤].

وفي مقالة "**التمثيل النصوصي**" Intertextual Representation ١٩٨٤، يميز ريفاتير بين التناصّ والتداخل النصي، فالتناصّ Intertext مصطلح يحوي جملة من نصوص متعالقة مع نصوص أخرى، يتم استحضارها في الذاكرة – الإبداعية أم المتلقية – عند قراءتها، فتندمج جميعها في بنية النص، أما تداخل النصوص Intertextuality الذي يتحدد بالمؤوّلات

---

(١) Riffaterre, Michael, (١٩٧٨). Semiotics of Poetry. Bloomington and London: Indiana University Press, P١٩.

(٢) Ibid, P٢٣.

(٣) Culler, Jonathan, (١٩٨١). The Pursuit of signs. London and Melbourne and Henley: Routledge and Kegan Paul, P ١٠٥.

(٤) جينيت، جيرار، (١٩٩٩). أطراس: الأدب في الدرجة الثانية. ترجمة المختار حسني. مجلة فكر ونقد، الرباط، س٢، (ع١٦)، ص ١٣١.

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

Interpretants التي تساهم في بناء المدلولات العميقة الناشئة عن التداخل النصي بفعل المؤوّلات[١].

وتتمثل العملية التناصية - لدى ريفاتير - في الخطاطة التالية:

الذاكرة ← استحضار نصوص أخرى ← تعالق نص ← اندماج بنية النص

أما عملية التداخل النصي فتتمثل في الخطاطة التالية:

المؤوّلات ← وسائط الانبناء النصي ← إنتاج النص المتشكل للمدلولات

لذا، فقد اصطبغ التناصّ – لدى ريفاتير – بقيمة إجرائية، لكونه مستوىً من المستويات التراتبية في تأويل النص وقراءته، فيدرس ما حول الأسلوبية البنيوية: الوقائع البلاغية والعناصر الأسلوبية والأبنية التركيبية للنص، وربطها بالمقروءات الأدبية الأخرى، مفترضاً التطابق المتبادل بين الشكل والمضمون في العملية الدلالية، فيعدّ التناصّ تقنية أسلوبية تستخدم لخدمة النص الأدبي[٢].

هـ التناصّ عند جينيت:

يسعى جيرار جينيت Gerad Genette (١٩٣٠-) إلى صياغة المحددات الأساسية للتناصّ ، بوصفه ممارسة نصية، فكان كتابه "**مدخل لجامع النص**"[٣] The Architext: An Introduction ١٩٧٩، تنظيراً للاصطلاحات الإجرائية التي اقترنت بالتناصّ، فلم يقتصر على تعريف التناصّ، بل تجاوزه إلى التمييز بين التفاعل النصي Intertexlogical والتعالي النصي Transtextuality والتداخل النصي Intertextuality.. وغيرها من التقسيمات التي تؤطر نظرية التناصّ. فيعرف جينيت التعالي النصي، بأنه ما يقرن النص بغيره من النصوص بعلاقة جلية أم خفية، أما التداخل النصي الذي يقصد به هو التواجد اللفظي – سواء أكان كلياً أم جزئياً- لنص ما في نص آخر[٤].

---

[١] انظر، (Riffaterre, Semiotics of Poetry, PP ٤٧-٨٠)

[٢] أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ص ١١٠ .

[٣] سمى جينيت كتابه "مدخل لجامع النص"، ويقصد به مجموع المقولات التي تؤسس البنى النصية، مثل: المقولات الخطابية والملفوظات والصيغ السردية والأجناس الأدبية والمتعاليات النصية.

انظر، (جينيت، جيرار، (١٩٨٦). مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمن أيوب. (ط٢). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ٩١).

[٤] جينيت، مدخل لجامع النص، ص ٩٠.

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

وفي بحثه "**أطراس**" Palimpsest ١٩٨٢، يحد جينيت أشكال المتعاليات النصية Transendances التي تؤلف مجموع النصوص الناشئة عن التناصّ الظاهر Explicit Intertext أو التناصّ المضمر Implicit Intertext، ويورد جينيت المتعاليات النصية التي تتمثل في أشكال خمسة، على النحو التالي[١]:

١-التناصّ Intertextuality، وعُني به حالة الحضور الفعلي لنص ما في نص آخر، أياً كان هذا الحضور: استشهاداً، تلميحاً، تضميناً.. بما يتضمن هذا النص الجديد عناصر كلية أو جزئية تتوافر في نصوص أخرى تعالقت بفعل الامتصاص أو التحويل.

٢-النص الموازي - النص النظير Paratextuality، ويشير إلى تناصّ النـــص الأصلي (المتن) – تجاورياً– مع فضائه، أي العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه المباشر، سواء أكان تصديراً أم ترادفاً أم تذييلاً.. مثل: العناوين الرئيسية والفرعية، ونصوص التقديم مثل: الإهداءات والتصديرات والتنبيهات والمقدمات والديباجات والحواشي الجانبية والسفلية (الهوامش) والاستشهادات والتعليقات والتذييلات، مثل: الخلاصة والملاحق وغيرها من إشارات حول المتن ذاته، وتوابع نص المتن ومتمماته، مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه، مثل: الزخارف والرسوم والصور والتصاميم والخطوط والشهادات والمحاورات والإعلانات والمسودّات والمذكرات وكلمة الناشر ونوع الغلاف.. وغيرها من طرق إخراج النص التي تختص بغاية المنشىء وبواعثه، أو التي يهدف – من ورائها – إرشاد القارىء وتوجيهه، حتى تضمن له القراءة المنتجة.

٣-ما وراء النص Metatextuality، أي العلاقة النقدية المضمرة التي تربط نصاً بآخر، دون التلفظ به أو الاستشهاد به أو استدعائه أو الإشارة إليه مباشرة أو تعيين دلائل جلية على فعل التناصّ، مثل: الرؤى الفكرية والمنظورات الأيديولوجية والمرجعيات الثقافية أو البنيات الأسلوبية والبنى الأسطورية والسرد الحكائي التي تندرج في النص القصصي.

٤-النص الجامع Architextuality، ويقصد به المقولات العامة التي ينتمي إليها النص، أو التحديدات والخصائص المميزة التي تعين شكل النص، مثل: الأجناسية والتصنيفات الأدبية وأنواع الخطابات وصيغ التلفظ والعناصر الأسلوبية.. في محاولة لإيجاد العنصر الغالب أو القيمة المهيمنة Dominant التي درسها رومان ياكوبسون Roman Jakobson[٢]، فتتداخل

---

[١] انظر، (جينيت، أطراس، ص ١٣١-١٣٢).

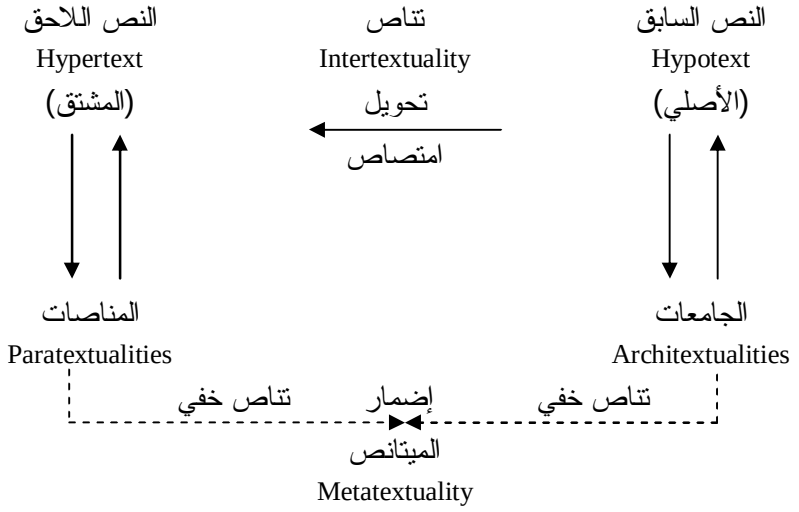
[٢] يعرّف رومان ياكوبسون القيمة المهيمنة بأنها عنصر بؤري Focus للأثر الأدبي، فتحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، وتضمن تلاحم البنية وتكسب النص الخصيصة الشعرية Poetic.
انظر، (ياكوبسون، رومان، القيمة المهيمنة: نظرية المنهج الشكلي، ص ٨١).

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

الأجناس الأدبية فيما بينها، وتحكمها علاقات ممتدة وخصاص جامعة ووظائف متحدة، بأشكالها كافة. لكن أكثر الوظائف هيمنة هي الوظيفة الشعرية التي تتواجد في الأجناس الأدبية الأخرى.

٥-النص الشامل Hypertextuality الذي يعني ربط النص اللاحق Hypertext أو المشتق، بالنص السابق Hypotext أو الأصلي، بوساطة التحويل Transfer أو التوالد النصي أو الاستدعاء أو الامتصاص.. فلا وجود لنص لاحق دون نص سابق، فالعلاقة بينهما علاقة سببية منطقية، فأحدهما سبب للآخر..

وهذه المتعاليات النصية تتفاعل فيما بينها، لتجسد عملية دينامية للتداخلات النصية، كما تتمثل في الخطاطة التالية:



و – التناصّ عند لوتمان:

يميز يوري لوتمان Youri Lotman (١٩٢٢-١٩٩٣) في كتابه "**بنية النص الفني**" The Structure of the Artistic Text ١٩٧٠[(١)]، بين اللغة، بوصفها أداة أساسية من أدوات الثقافة، ويسميها نظام النمذجة الأولى، وبين أدوات أخرى تستخدمها الثقافة لتنظيم العالم الظاهري، على نحو الأديان والأساطير والفنون والفلسفة والآداب والعلوم الإنسانية وغيرها من المعارف البشرية التي تنتمي إلى الأنظمة المنمذجة الثانوية[(٢)]. بناء على ما سبق، ينطلق لوتمان من تمييزه بين الأنظمة الأولية والثانوية إلى التمييز بين النص المركزي- بوصفه بنية سيميائية- والنص الجديد، فيهيمن النص المركزي، بما يحوي من نماذج فكرية وبنى جمالية، على النص الجديد، ويضفي عليه ملامح جديدة، ببنية جمالية متميزة، ونمذجة ثقافية متحولة عن النص الأصلي، فيخلق التناصّ نمذجة Modelization جمالية وقيمية وأيديولوجية مغايرة

---

(١) Lotman, Youri, (١٩٧٧). The Structure of the Artistic Text. Tr: Ronald Vroon and Ann Arbor. Michigan: Michigan Slovic Contributions.

(٢) لوتمان، يوري، (١٩٨٦). مشكلة المكان الفني. ترجمة سيزا قاسم. مجلة ألف، القاهرة، (ع ٦)، ص ٨٤.

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

للأصل، ليعبر النص الجديد عن مواقف اجتماعية متباينة وأساليب أدبية مخصوصة[١].. فالنص الجديد هو نص يحوي نماذج معرفية تحيل إلى المقروءات الثقافية والبنيات خارج النصية.. يتم اكتشافها بفعل القارىء المشارك في إنتاج نص جديد يتضمن بنى نصية وأنظمة سيميائية تتداخل مع الأنساق الخارجية.

وبذلك يقترن التناصّ – لدى لوتمان – بالامتداد المعرفي الناشيء عن المخزون الثقافي الكامن في الذاكرة الفردية والجمعية، والكفاءة النصية التي وجدت بفعل الكينونة الإبداعية التي تصيّر النص بنية شاملة لكل العلامات والرموز اللغوية وغير اللغوية، مستمدة من نصوص قديمة، ومن الثابت أن التناصّ يتأسس على عناصر سيميائية تندرج في بناء نصي، وتتآلف مع أنساق ثقافية وأنظمة معرفية تتميز بتنوعها واستمرارها.. لذا، تتفاعل البنى غير النصية Extra Textual مع البنى ضمن النصية Intra Textual[٢]. بهذا المعنى، يصير النص وحدة أساسية تبنى عليها الثقافة، وتشكل علاقة النص بمجمل الثقافة وحدة كلية، حيث يتناصّ النص مع مستويات مختلفة من النصوص، سواء أكانت جزءاً من نص أم نصاً أم مجموعة متكاملة من نصوص سابقة أو متزامنة، فيبحث لوتمان في بنية النص: نواته الأصلية، وتعالقه مع نصوص أخرى، وإحالاته إلى الرموز والشيفرات الثقافية[٣].

ولعل كتاب لوتمان "**سيميائية الفيلم**" Semiotic of the Film ١٩٧٣، أنموذج على التناصّ الإجرائي الذي يحول النص إلى نظام سيميائي متسق يحوي جملة من الأنظمة الاجتماعية والرموز الثقافية التي تدلل على الانفتاح الاجتماعي والتعددية الثقافية، فيرى لوتمان أن العلامات لن تُدرك إلا ضمن مناصات ثقافية وتاريخية واجتماعية.. وتصبح غير قابلة للإدراك إذا تجاوزت حدود هذه المناخات الزمانية والمكانية[٤].

ز – التناصّ عند كريزنسكي:

يعيّن فلاديمير كريزنسكي Vladimir Krysinski في مقالته "**من أجل سيميائية الرواية**" Essays on the Modern Novel ١٩٨١، الملامح المميزة للنص الروائي الذي يقيم بها نظامه المتماسك، فيتألف النص من عناصر مهيمنة تتحكم في دينامية النص، فتنشأ هذه العناصر نتيجة التقارب أو التباعد والاتصال أو الانفصال بين الفضاءات الخارجية والأنظمة

---

[١] لوتمان، مشكلة المكان الفني، ص ٨٤ .

[٢] Lotman, The Structure of the Artistic Text, P ٥١.

[٣] لوتمان، يوري، (١٩٨٦). الآلية السيميوطيقية للثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا. ترجمة عبد المنعم تليمة. (ط١). القاهرة: دار إلياس العصرية، ص ٢٩٩.

[٤] لوتمان، يوري، (٢٠٠١). سيميائية الفيلم. ترجمة نبيل الدبس.(ط١).دمشق:منشورات وزارة الثقافة، ص١٣.

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

السيميائية التي تنتج النص الجديد[١]. ثم يصف كريزنسكي النمذجة التناصية التي يعدها تحويلاً نصياً لبنى داخلية ذات علائق مع دلالات خارجية، مما تقترن فضاءات التناصّ بالآليات السردية في النص القصصي، على نحو الاقتران أو الحوار بين الطرائق الأسلوبية والصيغ الشكلية وبين الرؤى الفكرية واللهجات الاجتماعية والوقائع الزمنية والظروف المكانية.. ليدل – في نهاية الأمر – على تفاعلها جميعاً، بفعل النمو الذاتي والتوالد النصي للملفوظات[٢].

وتتشكل النمذجة التناصية من المكونات الاستشهادية، أي من المؤلفات الأدبية والفلسفية والشعرية، وشذرات من اللغات الجماعية، فيدعم الإيهام المرجعي، ويعيد تنشيط اللغة الجماعية روائياً، بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جمالياً. وتمتد النمذجة التناصية لتشمل الإحالة على نصوص فنية أخرى: الموسيقى والرسم والسينما، أو اللجوء إلى تقنياتها، على نحو الموسيقى في روايات جيد، والرسم في روايات سيمون، والمونتاج في روايات دوس باسوس.. كذلك، تتضمن النمذجة التناصية بناء نص فلسفي واصف ينتج لعبة علائقية مع نص روائي، إما بإقامة تعارض بين نصين، أو تقوية رواية وجهة النظر، كما في روايات جيد.. كما تقيم النمذجة بناءً صريحاً أو ضمنياً للعلاقات الجدلية مثل روايات كوسموس[٣].

ويدمج كريزنسكي بين ذات التلفظ الذي يسمى بالسارد السيميائي، وبين السياق الاجتماعي ــ الثقافي، ليبرهن على العلاقة الجدلية بين النص وبين ما هو مرجع نصي، فكل رواية تقتضي وجود نظرية عن الواقع وعن الواقعي، وتنطوي على التخييلات والرموز، وترتسم في بنيتها وشوم ما قبل النص، بوصفها بنيات تكوينية وسمات نصية ومقولات إجرائية، تبرز السيميائية التعاقبية التي تدلل على تغير النماذج الروائية وتبادلها وتكونها.. وهذه المقولات تتمثل في : التناصّ والأيديولوجيا والمرجع والجمالية والدوافع[٤].

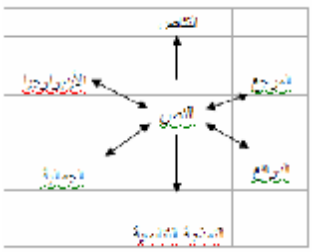
---

[١] كريزنسكي، فلاديمير، (١٩٩٢). من أجل سيميائية الرواية: طرائق تحليل السرد الأدبي. ترجمة عبد الحميد عقار. (ط١). الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص ٢٠٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

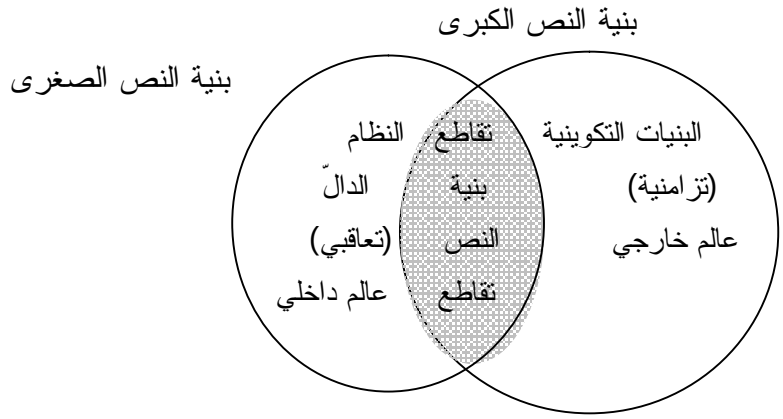
[٣] المصدر نفسه، ص ٢٠٨.

[٤] تتمثل السيميائية التعاقبية في مقولات نصية خمسة، تجسد عملية النمذجة التناصية، كما تبينها الخطاطة التالية:



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

ولأن النص بمثابة " نظام دالّ مركب موروث من السنن الثقافية والاجتماعية"، فإنه يقوم بتنظيم العالم، ويفرض على الأنظمة الأخرى (الأيديولوجية والأخلاقية والفنية) بنيته الكبرى[١]، حيث تتقاطع معها، أي يصل النص بما قبله وحوله.. وتوصف العلاقة القائمة بين النص وما هو مرجع نصي بأنها علاقة جدلية، كما تتجسد في الخطاطة التالية:



فالتناصّ - لدى كريزنسكي - بمثابة عملية تحويلية لثنائيات سردية تتقاطع في فضاء نصي واحد: مؤلف / سارد، قص / خطاب، عقدة / حل، لغة فردية / لغة اجتماعية، لهجة محلية / لهجات متعددة، نص أصلي / نص دخيل[٢].

ز – التناصّ عند زيما:

في كتابه "**النقد الاجتماعي**"Socio Criticism ١٩٨٥، يهدف بيير ف. زيما Pierre F. Zima (١٩٤٦-) إلى إقامة مبادىء تنظيرية في علم اجتماع النص الأدبي الذي يُمنح بُعداً اجتماعياً، حيث يتشكل النص من الداخل والخارج على حد سواء، مما ترتبط البنية الداخلية للنص ونظامه الذاتي بمجتمعه الخارجي وعالمه الموضوعي، مثل الظواهر الاجتماعية والبنى الثقافية وغيرها من العوامل الخارجية التي تتحكم في الصبغة الموضوعية للنص، وتتجسد في أشكال لغوية وأدوات رمزية، فيقيم زيما علاقة بين البنية النصية وظروف إنتاجها، بإنشاء النصوص الشارحة Metatexts التي تهتم – بوساطتها – بإيجاد بنية كلية شاملة، تندرج فيها القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية من جهة، والبنى اللغوية والخطابية للنصوص المعرفية والنظريات الأيديولوجية من جهة أخرى. تتجسد كلها في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص، فيحوي النص السردي – لدى زيما – جملة من البنى الدلالية والتركيبية والسردية التي

انظر، (كريزنسكي، من أجل سيميائية الرواية، ص ٢٠٥).

[١] كريزنسكي، من أجل سيميائية الرواية، ص ٢٠٥).

[٢] انظر، (المصدر نفسه، ص ٢١٠-٢١١).

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

تتفاعل - بدورها - مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية على مستوى اللغة، فاللغة هي البنية الوسيطة الواقعة بين النص والمجتمع[١].

ويؤكد زيما على ضرورة ربط النص الأدبي بسياقه الاجتماعي، ولشرح الوظائف الأيديولوجية – مثلاً – الكامنة في بنية أية رواية أو مسرحية، يستلزم عدّها لهجات جماعية تتفاعل في بنية النص. بهذه الرؤية، يعيد زيما تشكيل مصطلح التناصّ، حيث يضفي ملامح اجتماعية، بالربط بين العوالم الداخلية للنص وعوالمه الخارجية، فالتناصّ هو عملية امتصاص للغات الجماعية والخطابات الشفهية أو المكتوبة والصيغ الرمزية والأشكال التخييلية والنظريات السياسية والأفكار الدينية والرموز الأسطورية التي تتدرج في بنية النص الأدبي[٢].

يتبين مما سبق، أن زيما يحاول توليد بنية أدبية مخصوصة بوساطة الاستيعاب التناصي للغات الجماعية، فالنص الأدبي نظام دالّ، تتفاعل فيه الخطابات - بأشكالها كافة - في سياق حواري، بتحويلها أو محاكاتها، مما يستوجب شرح الأبنية النصية، الدلالية والسردية، بدءاً من تحديد الأشكال الخطابية وتعيينها في ضوء التجنيس الأدبي.

ثالثاً ــ الإجراء الوظيفي لنظرية التناصّ:

١ – تقنيات التناصّ:

تكتسي القصص القصيرة - لكونها بنى نصية - بملامح سردية مخصوصة آيلة إلى الجمع بين المضامين المعرفية والأنساق الفولكلورية والأبنية الحكائية والتداخلات الأجناسية.. وكلها تشكل أدوات خارج نصية Extratext، وبذلك يصير النص القصصي بنية مركزية تلتقط مكونات تاريخية أيديولوجية وأثنوغرافية اجتماعية تؤلف - بمجموعها - بنية كبرى تتألف من الوحدات الصغرى التي تتعالق مع الإحالات المنتظمة في البنيات النصية، أي ينضم ما هو نصي إلى ما هو خارج نصي. وأيّاً كانت هذه المكونات، فإن كثيراً من النصوص القصصية تحتوي على الأنساق التي تنفتح على العالم وتراثه.

إن أول ما يلفت النظر هو أن آليات التناصّ ماثلة في النصوص القصصية، عبر علاقتي الحضور والغياب التي تنتظم بها الدوالّ والمدلولات، وتتبادلها العناصر النصية والوحدات التجزيئية، تتمثل في: تناصّ التآلف وتناصّ التخالف وتناصّ التجاور.. وكلها تمتد عبر البنى الكبرى للنصوص المدروسة. وتتحدد تقنيات التناصّ في النصوص القصصية من خلال مفاهيم أساسية تتمثل في: الاستدعاء والامتصاص والتحويل والتوسيع.. تخلق النص المدمج الذي يتكون

---

[١] زيما، بيير. ف، (١٩٩١). النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع النص الأدبي. ترجمة محمد برادة. (ط١). القاهرة: دار الفكر للدرسات والنشر، ص ١٥٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

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

بفعل استدعاءات خارج نصية، يتم إدماجها في النص الجديد، لكونه "لغة إنتاجية منفتحة على إحالات خارج نصية: أدبية، فكرية، دينية، فنية، أيديولوجية.. وهذه الإنتاجية لا يمكن إدراكها إلا في مستوى التناصّ، أي في تقاطع التغيير المتبادل للوحدات المنتمية لنصوص مختلفة وفي مستوى آخر.."[١].

أ – الاستدعاء Presentive

تتمثل تقنية الاستدعاء في بناء النص على استحضار نص غائب أو استبدال نص بنص، دون إحداث تغيير على بنائه الأصلي، فيبقى النص (الجديد) محتفظاً بقوالبه الثابتة وصيغه المكرورة، فيصير نصاً سكونياً جامداً ذا دلالات ثابتة، دون إجراء تبدلات أو تغيرات للدوالّ، ما ينشأ عنها مدلولات واحدة. فتكتفي عملية الاستدعاء بإعادة كتابة نصوص غائبة - بما تحوي من عناصر سكونية وقوانين ثابتة - مع إضفاء بعض العناصر الخارجية. ويتم الاستدعاء عبر اندماج النصوص خارج النص بالمكونات النصية، بعد خضوعها للتحويل والاستيعاب، ليتم البناء دون التخلي عن مركزية النص، فيتولّد النص من نصوص معرفية أخرى وبنى ثقافية متنوعة.. أي استدعاء المخزون الفكري لدى ذاكرة المنشىء، فيتألف النص الجديد من جملة استدعاءات خارج نصية يتم إدماجها وإذابتها في بنية النص المتشكل، وفق شروط بنيوية وتحويلات سيميائية، فيدل على قدرة النص الجديد على استيعاب عدد من النصوص الأخرى (السابقة واللاحقة)، مع احتفاظه بخصوصيته الأدبية. وهنا تكمن أهمية النصوص الأخرى (السابقة واللاحقة) في بنية النص الإنشائية، ففكرة الاستقلال النصي مضلّلة، فللنصوص الأخرى إسهاماتها في نظام ترميزي يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة.. لذا، فإن التناصّ يغدو استشهاداً بنصوص أخرى[٢].

ب – الامتصاص Absorption

هو عملية تقــوم بإجراء تحويلات لجملة من النصوص الغائبة[٣]، ليبرهن على قابلية النص الجديد على الامتصاص، وقدرته على التحويل.. فيعيد تشكيل بناء النص، بإضفاء مدلولات جديدة ومعانٍ مغايرة للدوالّ الأصلية والمعاني الأولية المنبثقة من النصوص المركزية. فيصير النص الحاضر (الجديد) امتداداً للنص الغائب (القديم) – بتحولاته وامتصاصاته – مع احتفاظه، ببنيته الأصلية. ومن هذه الزاوية، يعيد الامتصاص صوغ النص الغائب وفق متطلبات

---

[١] ماضي، شكري عزيز، (١٩٩٧). من إشكاليات النقد العربي الجديد. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع ، ص ١٦١.

[٢] حول تقنية الاستدعاء، انظر، (Culler, The Pursuit of Signs, PP ١٠٣-١٠٥)

[٣] Kristeva, The Kristeva Reader, P ٣٧.

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

سياقية تتحكم في ولادة هذا النص الجديد، فإذا كان النص الجديد يبنى على التغيير وإعادة البناء من جديد، فإنه يمكن أن يكتسب معاني متعددة تنضوي تحت السنن الثقافية التي يمتلكها.

ج – التحويل Information

يتجسد التحويل في استحضار النص الأصلي، دون الاستشهاد أو التحدث عنه، وصهره وإذابته، ليندمج مع النص المتوالد، عبر تحويلات تماثلية وتناقضية..[١]. ولا يتم تحويل الأنساق المعرفية إلا بكيفية مخصوصة متجسّدة في الحوار الذي يتمدد – في مقاربة أولى- بصفته علاقة تكثيفية، عبرها يمكن دمج الخطابات المتباينة دون أن تصطدم أو تتعارض، بل يتولد عدد هائل من المعاني المنزاحة عن الأصل المولّد[٢].

د – التوسيع Expansion

يحدث التوسيع نتيجة تمدد Distorsion الوحدات البنائية: اللفظية أو التركيبية في بنى النص المركزية وعناصرها الأساسية ونواياتها الأصلية ودلالاتها المحورية، من أجل صياغة تكثيفية للملفوظات المدمجة في البنية النصية. ويتمثل التوسيع في التكرارات والشروح والأوصاف والحوارات والتجاورات والحشو والبياض.. وبفعل التوسيع، يتم دمج الدلالات المتحققة في القالب النصي المنجز ثم تحويلها إلى مكونات نصية، لتنتج – مرة أخرى – في تركيبة متشابكة ضمن النسيج النصي[٣].

٢– مستويات التداخل النصي[٤]:

أ – التناصّ الذاتي Subjective Intertextuality

هو التناصّ الناشىء عن نصوص جديدة تنتمي إلى النتاج الإبداعي للمنشىء ذاته، بوساطة الاستدعاء أو الامتصاص أو التحويل.. حيث تتفاعل نصوص المنشىء بعضها مع بعضها الآخر، سواء في بنياتها الجزئية، أو على مستوى بنية النص ككل. وتتداخل النصوص بعناصرها البنيوية فيما بينها، وتتفاعل مع تجربة المنشىء الإبداعية، فتتعالق النصوص، إما في موضوعاتها أو بنياتها النصية أو وقائعها أو شخصياتها..

---

[١] انظر، (جينيت، أطراس، ص ١٣٣).

[٢] حول الحديث عن التحويل السردي، انظر،

(Greimas, A. J, (١٩٩٠). The Social Sciences: A Semiotic View . Tr: Paul Perron and Frank H. Collins.Minneapolis: University of Minnesota Press, PP ٩٩-١٠١).

[٣] Riffaterre, Semiotics of Poetry, P ٤٨.

[٤] انظر، (مفتاح، محمد، (١٩٨٥). تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناصّ. (ط١). بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ١٢٢-١٢٤).

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

ب – التناصّ الموضوعي Objective Intertextuality أو المرجعي

وهو التناصّ الناشىء عن التفاعل النصي بين بنى نصية كبرى ومرجعيات خارج نصية، مثل: الخطابات التاريخية والمنظورات الأيديولوجية والرموز الدينية.. أي الربط بين البنى النصية الكامنة في النص وبين العوالم الخارجية الدائرة حول النص، فيتحقق، في التناصّ الموضوعي، الربط بين النص الإبداعي والنصوص السابقة التي تنتمي إلى أجناس أدبية متغايرة وأنساق ثقافية متنوعة ومصادر معرفية شاملة، فينفتح النص على سياقات ممتدة، وعوالم كونية.

ج – التناصّ الداخلي Inter Textuality

يعني التناصّ الداخلي ارتباط أجزاء النص الواحد بعضها مع بعضها الآخر، ويعني- أيضاً- تفاعل نصوص المنشىء مع نصوص مبدعي عصره، سواء أكانت نصوصاً أدبية أم غير أدبية. فينمذج المنشىء – في التناصّ الداخلي – نصه الجديد، وفق شروط معينة، حيث يُنتج ضمن منظومة ثقافية تتشكل من المرموزات الدينية والأنساق التاريخية والأيديولوجية، فيتعالق النص مع نصوصه الأصلية، وَفْقاً لقدرة النص الجديد على استيعاب غيره من النصوص، وبراعته في امتصاصها..

د – التناصّ الخارجي Extra Textuality

يحدث هذا النوع من التناصّ نتيجة التفاعل الحادث بين نصوص متنوعة، تتماثل في مقترباتها النصية وأصولها الواحدة ولغتها المشتركة ودلالاتها المتشابهة وإحالاتها الخارجية ورموزها التراثية ومضامينها المعرفية وتماثلاتها الزمانية والمكانية.. فيتم التناصّ بالترابط القائم بين النص الجديد وغيره من النصوص ذات النسق اللغوي أو غير اللغوي. ويعني التناصّ الخارجي – أيضاً – تفاعل نصوص المنشىء مع نصوص غيره في غير عصره – سواء أكانت هذه النصوص متماثلة أم متغايرة ، متقاربة أم متباعدة – في بنيتها النصية.

٣ – آليات التناصّ[١]:

أ – التطابق (التكافؤ) Equivalence

تتمثل آليـــة التطابق في تماثل الفضاء النصي مع فضـــاءات أخرى، حيث تتشاكل بنية النص الجديد مع بنية النص الأصلي (الجاهز). وتكشف آلية التطابق عن دراية المنشىء بمرجعياته وإحالاته.

---

[١] انظر، (مفتاح، محمد، (١٩٩٨). النصنصة أو النص المركب. مجلة الآداب، بيروت، س ٤٦، (ع٣-٤)، ص ٤٣-٤٤).

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

ب – التفاعل Interaction

يتم التفاعل بدمج النصوص بعضها مع بعضها الآخر، حتى تستحيل إلى نص واحد متماسك. والتفاعل نوعان: تفاعل مزدوج، أي تفاعل النص الجديد مع نص آخر، ليصيرا كياناً واحداً. وتفاعل متعدد، أي تفاعل النصوص الجديدة مع نصوص أخرى، تتماثل معها في موضوعة واحدة.

ج – التحاذي (التجاور) Juxtaposition

تعني آلية التحاذي ارتباط النص الجديد وموازاته بالنص الأصلي، دون تبديل أو تغيير أو تحوير ضمن فضاء نصي كلي، فيحتفظ بحدوده المعرفية وشكله الأصلي، دون مفارقته للنصوص الأخرى، وفق مبدأ الانعكاس Specular. ويتحقق التجاور بتماسي النصوص المتماثلة ذات القواسم المشتركة.

د – التداخل Intertext

وهي الآلية التي يتم بها تداخل النص الجديد مع نصوص أخرى، مع تبديلها أو تغييرها أو تحويرها أو حذف أجزاء منها، فيقوم النص الجديد بإجراء عملية خرق Transgression للوحدات البنائية للنصوص السابقة.

هـ التعارض Opposition

يتجسد التعارض في التقابل التام بين النص المعارِض Pastchant والنص المعارَض Pastiche، فيتعارض النص الجديد مع النص الأصلي، بعد استيعابه وإعادة إنتاجه. وهذه المعارضة النصية ناشئة عن التناصّ فيما بين النصوص التي تقيم علاقة سيميائية – تُسمى بالحوارية – فيما بينها، فينبثق النص الجديد بوساطتها.

و – النفي Interrelis

وهي الآلية التي يتم فيها التحول من الإيجاب إلى السلب، ليُنجز فيها النص الجديد نتيجة الانزياح في المدلولات، فيقوم النفي أو القلب بإحالة المدلولات الأصلية التي اعتراها القلب إلى مدلولات مغايرة.. وثمة أشكال متباينة لآلية النفي: ١- النفي الكلي الذي يكون فيه النص الجديد منفياً كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوباً، ٢- والنفي المتوازي الذي يحتفظ فيه النص الجديد بمدلولاته الأصلية، ٣- والنفي الجزئي الذي يُنفى فيه جزء من النص المرجعي[١]، فيتجاوز فيها النص الجديد المضامين المكرورة والمعاني المألوفة.

---

[١] انظر، (كريستيفا، علم النص، ص ٧٨-٧٩).

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

الفصل الأول

التناصّ المعرفي في القصص القصيرة الفلسطينية

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

يتضمن هذا الفصل جملة من الإشارات المعرفية الخاصة بالتكوين الثقافي لدى المنشئ والقارئ على حد سواء، تتبلور عبر التاريخ والأيديولوجيا والفكر والعقيدة والتراث والأدب.. وتُصاغ بفعل تقنيات التناصّ وآلياته.. لأنها إشارات مكونة لماهية النص وبنيته السردية، ويتم عبرها تمثيل الذاكرة المعرفية في خطاب سردي شامل لكل التراكمات التي تندرج ضمن النشاط الإنساني. وبعبارة أخرى، يمكن للأبنية السردية تمثيل حقول معرفية متعددة تنتمي إلى ثقافتي الذات والآخر، واستيعاب تنوعاتها المتعيّنة في: المدونات الدينية والمصادر التاريخية والجغرافية وكتب الرحلات، وعلوم التنجيم والطب والطب الشعبي والآداب والشعر والفنون الشعبية: القولية والأدائية، والسرد العجائبي والتاريخي والشعبي وكتب المعارف.

وتُستشرف هذه الإشارات بما تثيره الدلالات الكائنة في البنى السردية أولاً، وما تقدمه القراءة النصية ثانياً، لأن المقاربة النصية تتحدد بالاستبطان عن المعنى الكامن في النص بفعل مسارات التأويل المتنوعة التي تسهم في الكشف تارة وفي الخلق تارة أخرى؛ فلا بُدّ – إذن- من الاستجابة الجمالية التي يحققها التفاعل بين النص والقارئ، فتثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ، لكي يتمكن من تجميع معنى النص في عملية من الجدليات الإبداعية[١].

ومن هنا، فإن هذه الإشارات لا تُدرك إلا من خلال وجود سلسلة من الإجراءات الوظيفية التي تتلمس التناصّ، مثل: تقنياته وآلياته التي تحدد كينونته أو تكوينه[٢].. ولهذه الإجراءات وظائف متعددة؛ فهي تستحضر النصوص الغائبة أو تستبدلها بنصوص جديدة، أو تجري تحويلات لجملة من النصوص الغائبة لتذويبها في النصوص المتوالدة، أو تمدد وحداتها البنائية.. سواء أكانت هذه النصوص متطابقة أم متفاعلة أم متجاورة أم متداخلة أم متعارضة أم منفية.

وإذا كانت المعالجة النصية تسعى إلى استظهار مكونات البنية السردية - بوصفها نصاً قرائياً، على حدّ تعبير رولان بارت - فإن المعالجة تهدف، أيضاً، إلى إيجاد التعالقات التي تنطوي على وحدات قرائية Lexias[*] أو الشيفرات Codes[**] الخمس - التي يشرحها رولان

---

[١] آيزر، فولفجانغ، (٢٠٠٠). فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة عبد الوهاب علوب. (ط١). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص٣.

[٢] انظر، (التمهيد، ص ٣٠ - ٣٤).

[*] الوحدة القرائية هي المفردة التي تشكل أصغر الوحدات النصية الدالة في عملية القراءة.

انظر،(Barthes, Roland, (١٩٩٠) S/Z. Tr : Richard Miller. Oxford: Blackwell, P ١٩)

[**] الشـــيفرات الخمس – التي تنضـــوي ضمنها الدوالّ والمدلولات هي: شيفرة الدالات Semics وهي شيفرة

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

بارت في كتابه S/Z.. فالشيفرات الخمس- التي يعنيها بارت – تتألف من وحدات صغرى أوجدها القارئ النصي - بفعل قراءته - لتشكل بجملتها، الوحدات الكبرى التي يتخلّق عبرها المعنى المقصود.

ولبناء قراءة تجمع بين الشيفرات الخمس، لابدّ – للمعالجة – من استقصاء البنيات المعرفية وتحديدها، فالنص ليس معطىً بشكل مباشر، بل هو بناء يرتكز على البنيات التاريخية والأيديولوجية والدينية والأدبية.. تحوي – جميعها – دوالّ تترابط فيما بينها وتتعالق، لتجسد رؤى أحادية أو متعددة تنتهجها الذوات الفردية والجمعية على حد سواء.. وتتوازى مع السرد الخطي المتتابع، وتمر عبر (أنا) الذات المبدع، و(نحن) الذوات المتقبلة.

ولأن المكونات التاريخية والأيديولوجية والدينية.. وغيرها من الأنساق المعرفية، هي منظومات رمزية وأدوات للمعرفة والتواصل، تمارس سلطة على النص حيث تفرض بنياتها النصية، فإن القارئ يتكئ في النصوص القصصية على المكونات التاريخية والدينية والأسطورية والشعبية والأدبية، بوصفها علامات ثقافية تندرج ضمن الاتصال المرجعي بالتراث، يميل إليها القاص، فتتشكل الأبنية السردية تشكلات جمالية تنطوي على عناصر بنائية ووحدات عضوية تتكيف مع بنية النص الجديد، لأداء وظيفتين إبلاغيتين: جمالية وفكرية. ومن هنا، تستقطب النصوص القصصية جملة من التراكمات الإرثية التي تتوحد مع الأبنية السردية. وبهذا، يتوازى الانفتاح المعرفي مع الخصوصية الجمالية، لقدرة النص على امتصاص جملة التقاطبات المتعددة واحتفاظه بقيوده الشكلية في آن. ويحس القارئ بهذا الانفتاح النصي وهذا التعدد الفكري، لما تكتنزه القصص من تنويعات ثقافية ومقروءات معرفية.. ووحدها تتيح فهم فكرة أساسية تتلخص في أن القصص ترفض السكون والانغلاق، لأنها تنفتح على التجارب الإنسانية كافة. والأبنية السردية هي بمثابة تكثيفات موحية دالّة على المضامين المعرفية الكامنة فيها. ولاسيما التاريخية والأيديولوجية، منها:

المعاني الضمنية التي تهتم بالموضوعات Themes، والشيفرة الرمزية Symbolic التي تتيح تعدد المعاني بسبب التقابلات Oppositions بين المرموزات الثنائية، والشيفرة التأويلية Hermeneutic التي تثير التساؤلات حول أحداث غير مبررة وقضايا ملغزة ووقائع غامضة.. والشيفرة التخمينية Proairetic التي تقرر الأحداث والسلوكيات وردّات الفعل الناجمة عن التطور المنطقي للحدث، والشيفرة الثقافية Cultural التي تتضمن الأشكال الثقافية التي تحيل إلى المخزون المعرفي الذي ينتجه المجتمع..

انظر شرح الشيفرات، (Barthes, S/Z, PP ١٩-٢٠)

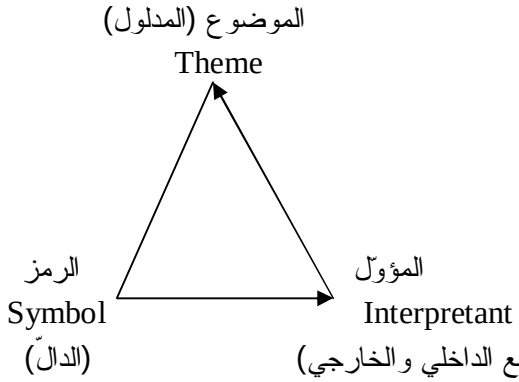
All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولاً ــ الإشارات التاريخية:

إن المكون التاريخي يتميز بأنه مقترب إشاري يصعد بالنصوص القصصية لتتجاوز ما هو تاريخي إلى أدبيتها بفعل السنن الثقافية التي تتكثف داخل النصوص القصصية، بسبب قدرة تلك السنن على الاشتغال القصصي وقابليتها للتحقق النصي ضمن الحدود السردية التي تسعى القصص إلى تأطيرها، عن طريق الاستمداد من الأمثولة Allegory[*] التاريخية، تلك الأمثولة التي تتعدى حدود الكتابة التأريخية التي تؤرخ للمجتمعات إلى إنتاج نص أدبي يُبنى على تأويلات: متماثلة أم متعارضة، ناشئة عن وجهات نظر متعددة وأيديولوجيات حاضرة.

وقد اقترح الشكلانيون الروس صياغة جديدة للنص الأدبي الذي يغتني بالسياقات الخارجية المستمدة من التاريخ، فيدل على التطور الناشئ في البنية النصية[١]. فكل نص أدبي ينشأ نتيجة النمو العضوي والانتظام الذاتي والتنوع المعرفي، فيتخلّق نص جديد، إما نص موازٍ أو معارض لنموذج أصلي Typical. وبناءً على هذا المبدأ النظري، يمكن الحديث - هنا- عن الموازية النصية والمعارضة النصية.

إن تعيين الإشارات التاريخية الكامنة في النص القصصي ينطلق من مقولة مؤداها أن السيميائية تتحدد بعلاقة المعنى بالمرجع؛ وهي علاقة منطقية، حيث تقترن الدوالّ النصية بمرجعياتها الداخلية والخارجية، ليُنجز بناء شامل لكل العلامات النصية وغير النصية. وتبرز الخطاطة التالية العلاقة المنطقية بين النص ومرجعياته، حسب النظرية البيرسية:



فالنص هو الأمثولة الكائنة التي تقدم التمثيلات المتحررة من أية شروط واقعية متعينة، وتستمد مدلولاتها ومعانيها من إحالاتها النصية من جهة، وواقعها الاجتماعي والثقافي المحدد من

---

[*] الأمثولة هي تجسيد صورة أمينة لكينونة ما، أو واقع حاضر، وهي تعبير عن التاريخ بصيغة ترميزية في خطاب تخييلي.

[١] انظر، (إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص ٤٧).

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

جهة أخرى. وبهذا، تنفي القراءة النصية الاتصال المباشر بين النص والتاريخ أو المطابقة مع الواقع الدالّ عليه.

وينبغي للقاص أن يتتبع الوقائع الحقيقية التي تندرج ضمن الإشارات التاريخية، لأنه- بذلك- يهدف إلى بناء نص جديد يحوي خطابات تاريخية ونماذج ثقافية تشكل مرجعيات يستلزم إعادة إنتاجها وتحويلها وتمثيلها بفعل المؤولة Interpretant[*] التي تحاكي بها النصوص الإبداعية نصوصها الأولى (الأصلية) في سيرورة لامتناهية، لتدل هذه السيرورة الدلالية Semiosis[**] – بدورها- على تنامي حركة النص وتلاحمه، بفضل إيواء النص لكل الخطابات التاريخية والسياسية[١].

ولا يتم السرد إلا بتوافر مكونين أساسيين، هما: التاريخانية Historical والمحاكاة Mimetic ، فينبثق المكون التاريخي من المطابقة الكلية للواقع، والتجسيد الحقيقي لكل ما جرى في الحياة الماضية، بفضائها وزمانها. أما المكون المحاكاتي، فعلى النقيض، حيث يعبر عن الواقع المعيش نتيجة التأثر الصادق بمجريات البيئة المعاشة، وما يتعلق بالمناحي السوسيولوجية والسيكولوجية التي تفسر السلوكيات والدوافع الإنسانية[٢]. كذلك النصوص القصصية التي تعود في الأصل إلى الكمون الثقافي لدى القاص، تتميز في مرحلة أولى بوجود قراءات متعددة تخبر

---

[*] المؤولة – كما يعرفها شارلز ساندرس بيرس- هي علامة تحيل الرمز إلى موضوعه.

انظر، (Eco, Umberto, (١٩٩٠). The Limits of Interpretation .Bloomington and London: Indiana University Press. PP ٢٣-٣٢).

[**] السيرورة التي على أساسها يشتغل شيء ما كعلامة هي الدلالة اللامنتهية، إذْ تضم ثلاثة عناصر: العلامة وما تحيل عليه العلامة، والأثر الناتج لمؤوّل ما يصبح – بواسطته – المؤوّل علامة.. ويمكن أن يضاف إليه الشخص المفسّر (المؤوّل) كعنصر رابع.

انظر، (موريس، شارل، (١٩٩٧). نظرية العلامات: السيميوطيقا مرحلة لتوحيد العلوم. مجلة كتابات معاصرة، بيروت، م٨، (ع٢٩)، ص٤٥).

[١] التفت السارد في قصة "الحكماء يجتمعون في غمرة الأحداث" إلى أهمية استلهام التاريخ في البنية السردية، حيث يقول: "هناك من يحاول بميوعة ودون شعور بالمسؤولية أن يتغاضى عن هذا الجانب من تاريخنا لمجرد أنه لا يعجبه، ولكن التاريخ ليس رهناً بالرغبات.. وإذا كنا علميين حقاً فلننظر لتاريخنا كوحدة واحدة، ولنستلهم هذا التراث، فإن التاريخ لا يرحم".

انظر، (الريماوي، محمود، (١٩٨٧). كوكب تفاح وأملاح. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ص٦).

[٢] Scholes, Robert and Kolloge, Robert, (١٩٦٦). The Nature of Narrative Oxford: Oxford University Press , P ١٣.

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

عن الغرض المتعين تحقيقه، فكل قاص ينتج مضامينه وينظمها وفق أسلوب خاص وترتيب ذاتي، ليحقق غرضاً محدداً.. وفي مرحلة ثانية، تتميز النصوص القصصية بوجود فعل تشخيصي عبر عمليات تتخذ من المادة المعرفية الكامنة منطلقاً إلى إعادة إنتاج المضامين وإغنائها ومنحها أشكالاً جديدة، بعد أن كانت مجرد وليدة الأفكار المجردة، لتتجاوز قيودها الزمانية والمكانية إلى عوالم غير مركزية.

عبر تقنيات التناصّ: الاستدعاء والتحويل والامتصاص والتمثيل والحوار... تتبدى خطوط متوازية تتحرك في بنية النص الحاضر التي تتعالق مع المرجعيات التاريخية، فتفضي المعالجة النصية إلى أحداث تاريخية تحفل بها البنى السردية، تتجسد في أحداث ما قبل الاحتلال الصهيوني عام ١٩٤٨، مثل ثورات ١٩٢٩، ١٩٣٠، ١٩٣٦-١٩٣٩.. ونكبة فلسطين عام ١٩٤٨، وتؤوّل في وقائع ماضية جرت على أرض فلسطين، يستشعر بها القارئ الذي يحيلها إلى مخزونه الثقافي. ومن خلال قراءة أولى في الإشارات التاريخية، تتمثل المحاور التالية:

١– ذاكرة المؤرخ:

تضفي الذاكرة الفلسطينية الحاضرة ذات القراءة الواعية لتاريخها وحضارتها جدّة متنامية للنصوص القصصية في النظر إلى الواقع المعيش، بتحولاته وتغيراته التي طرأت في تاريخ القضية الفلسطينية، وهي تحولات ناشئة عن الفكر الجذري والتكوين البدئي الذي رفدته الحضارات الإنسانية المختلفة – ومنها الحضارة الكنعانية - في عصور سالفة أرست النشوء التاريخي والأصل الحضاري للثقافة الكائنة على أرض فلسطين، إذ تنطوي الإشارات الكامنة في النصوص القصصية على التميز الحضاري للكنعانيين دون الحضارات الأخرى التي وجدت في فلسطين، وقد أحيت هذه الإشارات تلك الحضارة السالفة الممتدة إلى الحاضر، فكان القاص الفلسطيني يستعمل تقنيات سردية مختلفة، وراد المحاولات الجريئة في توظيف الاصطلاحات النصية، بمصاحبة المعرفة الموسوعية والموهبة الإبداعية التي يمتلكهما[١]. وبناء على هذا، تفترض ذاكرة المؤرخ وجود مسارات متوازية تتقاطع بتراتبية سردية، وتلك المسارات المتوازية هي: الجذور الكنعانية وتهويد التاريخ، والشرعية التاريخية والامتداد الحضاري، والأمثولة التاريخية.

---

[١] لجأ القاص الفلسطيني إلى التسنين الثقافي Cultural Code، أي توظيف الشيفرة الثقافية التي يمتلكها حينما اتكأ إلى الموروثات الثقافية والمرجعيات التاريخية والمكونات الأيديولوجية وغيرها من القواعد العامة التي تحدد الإنتاجات الفعلية للبنية السردية. كذلك، يستند القاص إلى التقنيات التي تشتغل سردياً وتحدد الفكرة الكونية التي تتولد عنها القصص، مثل: تقنيات الاستدعاء والامتصاص والتحويل والتمثيل.. أي كل التقنيات التي توفرها المستويات المعرفية المتحققة فعلياً في النصوص القصصية.

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

أ- الحضارة الكنعانية:

أولى تلك المسارات ما أصبح مرجعية كل قاص فلسطيني قد ابتدأها من منظور إثارة الأسئلة وطرح القضايا، أو ما يسمى بالشيفرة التأويلية – إحدى الشيفرات الخمس التي أوجدها رولان بارت – التي شكلت نواة الرؤية الإبداعية للتاريخ، إذ شرع القاص الفلسطيني بكتابة تاريخه انطلاقاً من رؤيته الذاتية، تعبر عنها وجهات النظر المتعددة التي تدلي بها الشخصيات السردية، بمختلف الثقافات والطبقات والاتجاهات الموجودة في طيات النصوص القصصية. ولأن النص هو نسيج يتضمن عدة أصوات سندها الثقافة المقترنة بفلسطين: الحضارة الكنعانية والديانات السماوية والأساطير القديمة – بخلفياتها الميثولوجية – والمدونات والمأثورات الشفاهية.. فإن النص وليد سياق ثقافي يتبنى وجهة نظر في تمثيل الحضارة الكنعانية التي هي خلفية لازمة للبنيات المعرفية التي يُعاد صياغتها وإنتاجها وإدماجها في بناء نصي كلي..

ومن هنا، يمتزج النص بسياقه الكوني: الذاكرة وحاضرها، فيقوم القاص باستدعاء نصوص قديمة واستحضار إحالات خارجية، لتختلط جميعاً بالنص الجديد، فلا ضير – إذن- في عقد مشابهة بين الحضارة الكنعانية – بمحدداتها المعروفة وملامحها المألوفة – وبين المكونات التاريخية في النصوص القصصية المتكونة بفعل المؤوّلات التي تفسر- بوساطتها- قضية التجذر عندما تتبادر إلى ذهن القاص، حينما ينتقل إلى الحديث عن الحضارة الكنعانية، فمن المعرفة الكامنة في الذاكرة الإبداعية، ومن التأملات في التاريخ التي تحيل القاص إلى الإرث القرائي حول الحضارة الكنعانية بوصفها نواة يستمدها القاص لإعادة إنتاج القضية المراد تفسيرها عن طريق المماثلة في الأغراض والأبنية السردية، وليس مجرد الإزاحة النصية عن المركزية، ليُنجز – في نهاية الأمر- الإحلال البسيط للقضية المدروسة.

وتكتمل الملامح السردية حينما يشيد القاص بناء توليفياً تتكامل فيه المرجعية التاريخية من جهة، والممارسة الدالّة والإنتاجية الفعلية من جهة أخرى.. إلا أن المرجعية التاريخية تفرض على القاص إنشاء بنية تحوي أنظمة دلالية متسقة اتساقاً كلياً مع الإحالات التاريخية التي تخص التجذر، مثل الليالي الفلسطينية التي انفتحت على آفاق تناصية تحدد دلالة التجذر، فالسارد يقرن في الليلة الثالثة بين الانتماء الى المنابت الأولى في الموطن القديم، والحنين إلى الشعر الغنائي: "ها هو الفلسطيني يتوحد مثل أجداده في الصحراء، وفي غير الصحراء، تلك كانت صحراء من الرمل.."[١].

---

[١] شحروري، صبحي، (٢٠٠٣). ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً. (ط١). رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ص١٠٢.

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

ولا بدّ من الإقرار – بدءاً – بأن ثمة حضارة بائدة سادت – على امتداد التاريخ البشري- في فلسطين، وهي الحضارة الكنعانية، والاعتراف بالقيم الكامنة فيها، مثل: التاريخ والثقافة والفنون والحرف.. على الرغم من اندثار حضارات أخرى وانقراض ثقافات متعددة، إلا أن الحضارة الكنعانية تبقى الحضارة الوحيدة القادرة على الاحتفاظ بثباتها وديمومتها في آن.. رغم مرور أكثر من ستة آلاف سنة، نتيجة الامتداد الحضاري للشعب القديم.

وبما أن الحضارة الكنعانية – في ذروة قوتها- شكلت كياناً موحداً متجانساً تجانساً حضارياً وسياسياً وعسكرياً واقتصادياً إبان العصور القديمة في ظل اليبوسيين الذين فرضوا هيمنتهم على جزء كبير من فلسطين، فإن السارد الشاهد في قصة "خذوني إلى بيسان" يورد الامتدادات الحضارية لفلسطين، بذكر الشعوب والأديان التي شهدتها: "عاش الإنسان هنا، وتبدلت لغاته، أزياؤه، آلهته. ونحن لا نقسم التاريخ ونساومه. كانت فلسطين كنعانية جميلة مثل النبيذ المعتق، شهيدة كالزيتون، عنيدة كالسيوف الفولاذية. كانت فلسطين تفترش الساحل وتلتحف الجبل. حثية تزرع عنب الخليل، أكدية رسمية للمخاطبة، يبوسية تشيد القلاع والحصون، أمورية تفتنها الجميلات ورياح البرتقال والليمون. كانت كل شيء متحفاً، قلعة، وقصيدة، عبدها بعل (إله السماء) فعبدته، ولهذا نرفض اقتسام التاريخ وتزوير نفينا في الداخل والخارج"[١].

ولعل أوضح الدلالات على التجذر والانتماء إلى الحضارة الكنعانية، ما يتفوه به السارد الحاضر الذي يتنبأ بولادة الفعل الثوري المنبثق من الماضي الغابر؛ من التاريخ القديم الذي يشهد الجذور الكنعانية النابتة في أعماق أرض فلسطين، ويشهد تلك البطولات والانتصارات التي حققها الكنعانيون ضد أعدائهم التاريخيين على أرض فلسطين التي احتضنت الثورات، وما زالت تحتضن: "الليلة يأتي المخاض عبر النهر. ولدت عنقود عنب وخمس رصاصات كلاشينكوف وشهيداً في أول بلاغ[*] يفتتح جسر الزيتون، نتناسخ، نتسابق، على سجل الشهداء، فنملك أسرار الدنيا وحكمة بابل. نحصي عيون الأطفال المسبية، عدد القتلى في الميدان. أشجار البيارات.. عندها نعقد صداقة قوية مع الشمس، فتزور راجلة كل القرى والمدن المحتلة"[٢].

ويميل السارد في المجموعة القصصية "ليل القوافل" إلى سرد أساطير كنعانية، وطريقته في ذلك استخدام تقنية الترميز Symbolism في صوغ بناء قصصي رمزي، لتصبح العودة إلى الأصول الأولى متجسدة ومحققة انسجاماً مع الثقافة المتشكلة لدى السارد، تلك الثقافة التي تكونت بفعل القراءات المتعددة والموروثات المكتسبة، ومن ثَمَّ، تتحدد رؤية السارد إلى الحضارة

---

[١] خلف، علي حسين، (١٩٩٧). خذوني إلى بيسان. (ط١). بيروت: دار ابن خلدون للطباعة والنشر، ص ١٤.

[*] إشارة إلى أول بلاغ أصدرته الثورة الفلسطينية التي انطلقت عام ١٩٦٥.

[٢] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٤.

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

القديمة التي انبتّ منها الشعب الفلسطيني، وعندها تتجلى الشيفرات الثقافية – بأشكالها المختلفة - في العلاقات القائمة بين العناصر الحكائية والوحدات الدلالية في النصوص القصصية.

وتجلو قصص مجموعة "ليل القوافل" - لكونها بناء متماسكاً يتألف من وحدات بنائية متداخلة - عن خطابات تاريخية تمّ تحويلها إلى بنيات سردية مجزأة، لتتكون الإشارات التي توحي بالازدواجية الدلالية، تماثلية أم تعارضية، بين العناصر النصية التي تتوافر فيها الخطابات التاريخية، وبين السياقات الخارجية التي تساهم في تقديم الحقائق، فتؤدي جميعها إلى التوسيع المعنوي والتوليد السردي في آن.. ولن تتأسس هذه الإشارات إلا بتحويل الخطابات التاريخية إلى بنيات سردية مجزأة تترابط مع غيرها من البنيات السردية التي تم تحويلها من أنساق معرفية أخرى، ليكتمل البناء الكلي للقصص.. إذن، فلا بدّ من توافر خطابات معرفية وأنساق خارجية، لتحكم آلية بلورة البنية السردية، فـ "لا نشأة للنصوص انطلاقاً مما ليس نصوصاً. وكل ما يوجد دائماً إنما هو عمل على تحويل من خطاب إلى خطاب"[١].

ولتحقيق المماثلة بين الثقافة المكتسبة لدى السارد المؤرخ، وبين الإشارات التاريخية التي تتضمنها البنية السردية، يستلزم على السارد أن يستضيء بتقنية تصلح أنموذجاً للتطبيق السردي، مثل: تقنية الترميز التي يمتلكها النظام السيميائي، وستكون قادرة على إضاءة الجوانب المعرفية الكامنة في النصوص القصصية، بإبرازها أحياناً وتأطيرها أحياناً أخرى.. لذا، يبتدئ السارد في "ليل القوافل" بسرد أساطير كنعانية بعدما تسلل إلى مدينته التاريخية 'قصر المدائن'، وطاف في شوارعها، فراح يكسر أقفال البيوت الخربة، ويطبع بصمات أصابعه على بقايا الحجارة المندثرة هنا وهناك، فكأنه بصنيعه – هذا – يبرهن على وجود شواهد ودلائل تاريخية، ويوثّق مشاهداته واستطلاعاته حيناً، ويُشعر الآخر بانتمائه إلى الحضارة القديمة وتجذره في هذه الأرض حيناً آخر، فيحق له أن يمتلك الذخائر والكنوز المطمورة في باطن الأرض والمرمية على ظهرها[٢]: "عبرت الكون من أبواب أسطورية.. تسلقت أسوار التاريخ القديمة، قفزت في

---

[١] تودروف، الشعرية، ص ٧٦ .

[٢] يبرز السارد العليم في قصة "بيارة عمري" تلك الذخائر المتناثرة في أرجاء فلسطين وتبرهن على الامتدادات الحضارية: "أي عالم آثار لا يعرف عن فخار غزة في قديم الزمان ويرى فيه مؤشراً لحضارات شعوب، مبيناً عصورها وتواريخها؟؟ وكأن هذه الجرار المستلقية في شمس أريحا المحرقة لم تصنعها ثم ترسمها أيدي البائسين المجاهدين الذين تطاردهم السلطات، وإنما صنعها أناس مستقرون هادئو البال.. تتحدث عن شيء من الاستقرار واستمرار حضارة هادئة واثقة من نفسها، تتصل بيوميات الإنسان وحياته..".

انظر، (فرح، نجوى قعوار، (١٩٩١). انتفاضة العصافير. (ط١). عمان: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، ص ٩٥).

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

خفة، حتى صرت أمام البريق المضيء.. وقفت وأعين الكرمل[١] تبصرني من كل جانب.. هتفت العرائس الكنعانية باسمي.. يا إلهي.. وأصابتني دهشة غريبة.. نظرت إلى الوجوه المحفورة في الكون.. رأيتها تضحك في سرور.. عدت إلى مجموعة العرائس.. رأيتهن جميعاً يرقصن تحت الكرمل في خفة وبهجة.. لم أغادر المكان.. بقيت مزروعاً فيه كحجارته.. تحسست تلك الأيادي الناعمة فوق تلال الجرمق[٢].. لم تنته العرائس من رقصاتها.. ظلت حتى الفجر.. تقدمت إحداهن مني، وانتزعت بخفة شارة الرحيل عن صدري، ودست في جيب قميصي رسالة منقوشة على حجر صقيل.. جلست في ثبات أحلل هذه الرموز الكنعانية المميزة، وحين بدأت أقرأ بصوت مسموع تحركت الجثة تحت قدمي.. رأيتها تتكون إنساناً أغرب ما فيه بشاعة عينيه الطامعتين.. وقف أمامي وصار يكبر ويكبر.. لكنني رفعت صوتي في وجهه.. قرأت حروف الرسالة المنقوشة كلها أمامه.. كانت دليلاً - أقوى دليل - على التصاقي بحافة الكرمل منذ قرون.. رأيته يتلاشى أمامي.."[٣].

وثمة خصيصة أساسية مشتركة بين قصص مجموعة "ليل القوافل"، وهي تجاوزها الحدود الذاتية الضيقة المتمثلة في رؤية السارد وحده، لتشمل اتجاهاً معرفياً كلياً قادراً على إنتاج ثقافة مخصوصة بالحضارة الكنعانية تصوغها رؤية جمعية تنتمي إلى شريحة واسعة من مبدعي العصر.. ففي قصة "ألوان حادة في قرية مجاورة لساحل البحر" غدت ذاكرة المؤرخ الذاكرة الحاضرة في صياغة الشرعية التاريخية، والمرجعية في إثبات التجذر وتأكيد مسألة المدّ الحضاري للفلسطيني على أرضه. لذا، يُبنى المسرود على ثنائية أساسية: التجذر والامتداد، فعلاقة الاتصال بين شقي الثنائية حتمية، لقابليتهما التفاعل الحضاري بينهما من جهة، وارتباطهما بالفلسطيني الذي يحاول – جاهداً – إثبات شرعية وجوده التاريخي، استجابة لرغبة حقيقية دفينة وغير دفينة من جهة أخرى .

ولما كان النص الإبداعي شكلاً من أشكال التواصل الإنساني، فهو يتصل بالحضارة والتاريخ وبالبنى الاجتماعية وبالثقافة السائدة والأدب، ويمثل تأثيراً محتملاً واستجابة فعلية نتيجة

---

[١] الكرمل: جبل الكرمل قرب عكا من السواحل الشامية.

انظر، (الدومسكي، أ.س. مرمرجي، (١٩٩٧). بلدانية فلسطين العربية. (ط١). أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ص ٢٨٤).

[٢] الجرمق: أعلى قمة جبلية في منطقتي صفد والناصرة.

انظر، (الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت بن عبيد الله، (ت ٦٢٦ هـ). معجم البلدان. ط١، م٢، (تحقيق إحسان عباس)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٢٩).

[٣] نحلة، مفيد، (١٩٨١). ليل القوافل. (ط١). عمان: وكالة فراس العورتاني للصحافة والإعلام والتوزيع، ص٩.

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

التداخل بين الأنساق الفكرية والاجتماعية المتحققة في النص، فيكشف النص القصصي تلك الاستجابة التي صدرت من السارد المؤرخ، بفعل تحقق الازدواجية الدلالية: التجذر والانتماء في البنية السردية، تلك الازدواجية التي تحدد كينونة الفلسطيني الذي تأثر بها: "سوف ترون حروفاً من رسائل عشتار[١]مزروعة تحت جفني.. وإذا أدخلتم أيديكم إلى حلقي، سوف تخرج ثانية مصبوغة بالأرجوان[٢].. أنا – أيها البحارة – ولدت مع الأرجوان"[٣]. وينقش المكان الفلسطيني آثاراً دالة على الامتداد الحضاري إلى الأصول الأولية التي يسعى الفلسطيني البرهنة على إبرازها، بالإحالة إلى الأثنوغرافيا القديمة، والتعرف إلى الحدود المكانية الباقية: "من قال لكم أن قريتنا الصغيرة تتحدد معالمها بمجموعة شجيرات أو بقايا حجارة مهترئة.. قريتنا الآن أكبر من هذه الأرض التي نرى.. ألوانها الحادة ترسم فوق الجبال وشمها، تطل علينا محيية.. ها قد انتصرت إرادتنا.. أوقفوا كل شيء.. حداداً على أرواح الآباء والأجداد"[٤].

وفي قصة "السرداب"، تبرهن الشخصية السردية على التجذر والانتماء، وهما من الموضوعات التي تنتمي إلى السيميائية الثقافية، وما تؤديه الشخصيات السردية من أدوار تقترن بالسياق الاجتماعي ــ الثقافي، فلا تعزل نفسها عن محيطها الخارجي وعالمها الظاهري.. والسيميائية الثقافية هي البؤرة المركزية للمعالجة النصية، حيث تجمع بين النسق الدلالي والسياق الكوني. كذلك تؤكد السيميائية الثقافية على السياق الاجتماعي ــ الثقافي في تفسير النصوص وإعادة إنتاجها، فلا يتحقق مدلول بلا دال أو سياق ، فالنص الذي يجمع بين السياق والنسق، هو النص الذي ينجز فهماً كلياً، ويحيل نسقه الساكن إلى بنية دينامية، بفعل النص القادر على التحول من مستواه الظاهري إلى مستواه العميق. وفي الوقت ذاته، لا يحدث النص قطيعة مع سياقه الخارجي، حيث ينطوي على معارف متعددة ذات تكثيفات موحية، تجعل النص ينتقل من دلالته الظاهرية ذات المعنى الأحادي إلى الدلالات العميقة ذات المعاني الإثرائية، فيصير النص متعالياً نتيجة التحويلات النصية من ثابت إلى متحرك، ومن سطحي إلى عميق، ومن أحادي إلى متعدد.. والكل يفضي إلى تخلّق نص وتكونه، ليُنتج - في المرحلة النهائية - نص جديد.

---

[١] عشتار: آلهة الحب والخصب التي تزوجها بعل إله السماء.

انظر: (ميديكو، هــ. ا. ديل، (١٩٨٩). التوراة الكنعانية. ترجمة جهاد هواش وعبدالهادي عباس. (ط١). دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، ص ٤٢).

[٢] إشارة إلى لون القماش الأرجواني الذي تاجر به الكنعانيون واختصوا به.

[٣] نحلة، ليل القوافل، ص ١٢.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٧.

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

وتهدف المعالجة النصية للبنية السردية إلى تبيان المستويات العميقة التي تتوزع عبر أجزاء النص الواحد، وتبيانها يؤدي إلى تعيين الحدود النصية للبنية العميقة التي تنطوي على معانٍ متعددة ومدلولات مبتغاة تحققت بفعل التحويلات النصية القادرة على تحويل الدلالات الأحادية والقوالب الجاهزة إلى معانٍ متعددة ومقاصد مؤداة، فتتكون بذلك جملة من الوحدات التي تنتظم عبر النص وتعبر عن ممارسات منجزة ضمن السياق الثقافي ــ الحضاري، تؤديها شخصيات قادرة على القيام بأدوارها السردية، فتتشكل رؤية القاص الخاصة عبر خطاب الشخصيات ولغاتها، وعبر المسرودات أيضاً.. وتتبين تلك المستويات العميقة في المقاطع السردية في قصة "السرداب"، وتبرزها الشخصية السردية التي تنجز دورها الثقافي عندما تعثر على إله الكنعانيين، وعلى جماجم أناس كانوا منذ آلاف السنين في أريحا، وعندها تتعمق قضية التجذر لمّا تؤكدها الشخصية التي تقوم بوظيفتها المطلوبة، وتنجز مهمتها المقصودة. فلا ينسى صابر الحمدان، الذي يقرأ التاريخ كل يوم، أن الكنعانيين هم أول من سكن هذه الأرض، ولم يسبقهم إليها أحد، ولأن صابر الحمدان سليل الكنعانيين، راح يسمع للجماجم التي بدأت تسرد قصص الأمجاد الكنعانية، وتطلب منه أن يحارب كما حارب الأجداد[١].

وفي قصة "رمال على الطريق" ينصت أهل فلسطين إلى صوت قادم مع هبات الرياح الرملية، ويسعون للوصول إلى تلال الزيتون بعد اجتيازهم حدود الطوفان، الطوفان المدمر، ثم يأتيهم صوت متميز، ليدلهم على مدنهم القديمة بالبحث الدؤوب عن المطمورات والكشف عن الحفريات وقراءة المدونات القديمة، فلا يمكن إدراك هذه البنيات المعرفية إلا بالعودة إلى الأصول والنويات، مثل المدونات التاريخية والمصادر الدينية والمتون الأدبية والحكايات ذات البنى التخييلية والشعبية والأسطورية.. ولن تكتشف تلك البنيات إلا بالتنقيب عن الآثار والنقوش وتفحص الخطوط المسمارية[٢]: "عودوا إلى جدران المعابد.. هناك نقش قديم.. تفحصوا الخطوط المسمارية، علكم تظفرون بكلمة سحرية تفتح عيونكم على الغد.. ثم هبت رياح شديدة فتطايرت خصلات الشعر الفضية الوجوه الكنعانية"[٣].

وما يبرز ثنائية: التجذر والانتماء التي تبنى عليها قصة "سيرة جديدة لتغريبة زيد الحامد"، ذلك الفضاء التاريخي الذي يتواجد فيه البطل الملحمي، فيترسخ في البنية المعرفية مبدأ

---

[١] نحلة، ليل القوافل، ص ٤٦.

[٢] ففي قصة "الوقوف على أبواب سادوم"، يعثر مسعود -عند شاطىء البحر الميت- على قطعة أثرية دالّة على المدينة الغارقة سادوم.

انظر، (نحلة، ليل القوافل، ص ٢٦).

[٣] نحلة، مفيد، (١٩٨٢). رمال على الطريق (ط١). عمان: د.م، ص ٢٧.

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

الثنائية الدلالية، فـ 'يبوس'[١]، عاصمة أرض كنعان تطل في فرح حينما يعود فارسها الكنعاني- بعد اغتراب دام سنوات طويلة - ليحارب ملك يهوذا، فينادي الفارس مدينته: "ها قد عدت يا يبوس، وأما المترددون فهم في القيعان الجافة.. لقد اندثرت رؤوسهم فأكلها الطير.. وأما الفرسان فهم الآن تحت جبينك المشرق"[٢].

ب – تهويد التاريخ:

يعني تهويد التاريخ أسطرة[*]البحث التاريخي وغياب المنهجية العلمية وهيمنة الرؤية اللاهوتية بالارتكاز على النصوص الواردة في العهدين: القديم والجديد، دون النظر في المدونات والحفريات الأثرية التي تجسد علامات فارقة في أي بحث تاريخي.. ولما كان النص متضمناً جملة من التناصّات Intertextualities التي تتولد من التأثيرات الثقافية والقراءات المعرفية، فإن الوحدات النصية تتمدد وتتوسع لتدرج نصوصاً سابقة Priortexts ذات ممارسات إنشائية Discoursive Practices[**] تتفاعل - بدورها - مع الأنساق الداخلية للنصوص اللاحقة الموازية، لتتكون الممارسات الدالّة Signifying Practices[***]، نتيجة التماثلات في أنساقها وأنظمتها ودلالاتها وترميزاتها.. ناهيك عن أن النص اللاحق يتعلق بالنصوص السابقة للصلة القائمة فيما بينها بسبب الشيفرات الثقافية الكامنة فيها.

كذلك القاص الذي ينتج دلالاته الضمنية في نص قصصي يقرن فيه بين ثقافتين: ثقافة الذات وثقافة الآخر، ويدرجهما ضمن بنية نصية واحدة تجمع بين دلالات مستمدة من ثقافات متعددة، فتتحاور تارة وتتجاور تارة أخرى، دون منافرة أو مغايرة.. وهكذا تتكون الممارسات الدالّة التي هي – أصلاً – مغامرة سردية قد ينجح القاص في الخوض فيها، مثل القاص في قصة "دنكرك.. الدهيشة" الذي يخوض مغامرته بجرأة مدهشة، حيث يتبصر في شخصية الآخر ويتتبع ماضيه، ويناقش أفكاره، ويجابهه بالشخصية المضادة له، الفلسطيني.. وتجربته تلك في محاورة الآخر ومناقشة آرائه تدل على الحصيلة الثقافية التي استمدها القاص من السياق

---

[١] يبوس: الاسم الكنعاني القديم لمدينة القدس.

[٢] نحلة، رمال على الطريق، ص ٤٢.

[*] الأسطرة هي عملية تحريف الأحداث الماضية والوقائع الحقيقية وتحويلها إلى أساطير.

انظر، (كوسيدونسكي، زينون، (١٩٩٦). الأسطورة والحقيقة في القصص التوراتية. ترجمة محمد مخلوف. (ط١). دمشق: دار الأهالي للنشر والتوزيع، ص ١١٧).

[**] الممارسة الإنشائية هي العملية التي تحدث تغييراً في النظام الدال.

[***] الممارسة الدالّة هي العملية التي تسبغ على النص مضامين جديدة، فتتم الممارسة عبر جدلية قائمة بين اللغة والفاعل ذاته والآخر والسياق الاجتماعي.

انظر، (Kristeva, Revolution in Poetic Language,P ٩٠)

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

الخارجي، وتدل – أيضاً – على قدرته الفائقة في التقاط أهم الأفكار والآراء التي يتبناها كل من الذات والآخر وتجميعها في بنية نصية واحدة، فتتشكل الممارسات الدالّة.

وبفعل الممارسة الدالّة التي تكونت في قصة "دنكرك.. الدهيشة"، يدرك القاص المتأمل في أهداف الآخر وغاياته أن الحركة الصهيونية تدأب على تلمس آثار العبرانيين وتاريخ مملكة يهوذا، لتبرر احتلال فلسطين وقيام دولتها، مستندة إلى نصوص توراتية، فقام الكيان الصهيوني بتجنيد زمرة من علماء الآثار بعمل حفريات واسعة للكشف عن مطمورات مزيفة ونقوش مدلّسة وخطوط محرفة، من أجل البرهنة على كينونة زائفة لماضٍ لا بقاء له، والتأكيد على شرعية مختلقة لدولة لا وجود لها. لذا، يصطنع القاص حواراً على لسان الفلسطيني، فيسائل ذلك الآخر الذي ينكش بجاروفه صفحة الرمل للبحث عن البقايا والمطمورات: "عم تفتش أيها الرجل؟ يا من توشوش أحشاء التراب.. يا من تحتمي بالماء المملح.. يا من تطارد كنوزاً وهمية.. بقايا عملات مغموسة بالدم، قطعاً أثرية غابرة. يتوقف الرجل عن نبش التراب، يناجي المخبوءات.. يلتقط شيئاً ما.. يتفحصه.. قطعة حديد مقددة، متهالكة، مليئة بالندوب والقروح. هذه حدوة الحظ، ربما طافت بحار المعمورة، اعتلت سفناً من كل نوع.. رافقت الكثيرين.. بحارة.. ركاباً.. غزاة، متشردين.. تقاذفتها عرائس البحر.. تدلت من قيعان إلى أخرى.."[١]. وإذا تناقش الفلسطيني مع الآخر في التاريخ، صمت الآخر عن الحقائق، وراح يتهرب من الوقائع، فيُهزم أمام الفلسطيني الذي يتسلح بالبراهين والأدلة: "يقاطعك صوت عزرا: _ لسنا غزاة.. لم نسلب منكم أرضاً بل عدنا إلى أرضنا"[٢].

وتتمثل الممارسة الدالّة التي استطاع أن يقوم بها القاص في القصة السالفة في الإلماح - بلسان الفلسطيني الذي يتوحد معه السارد الحقيقي- إلى مسارات الشعوب التي سكنت أرض فلسطين منذ عهود سحيقة، وهجرات المتشردين الذين قدموا إلى تلك الأرض هرباً من اضطهادات متلاحقة في أوطانهم، وهجمات الغزاة الذين طمعوا في خيرات الأرض.. استناداً إلى المطمورات والمدونات الأثرية القديمة.. بيد أن الآخر لا يقرّ بسلب الأرض واحتلالها، لأن الأرض أرضه، وهو عائد إليها.. استناداً إلى الأسفار التوراتية.. ومن جهة أخرى، يحاول الآخر إثبات نظرية مؤداها أن القرى الفلسطينية ليست - في أصولها - كنعانية[٣]. فهي إما رومانية

---

[١] العيلة، زكي، (٢٠٠٠). بحر رمادي غويط. (ط١). القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ص١٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٦.

[٣] يجمع "أهل الخبرة والمعرفة على أن فلاحي فلسطين الناطقين بالعربية أخلاف القبائل الوثنية التي كانت تعيش هناك قبل الغزو العبراني، ظلت أقدامهم ثابتة في التربة منذ ذلك التاريخ، وتوالت عليهم موجات الفتح المتعاقبة التي طغت على البلاد دون أن تحطمهم".

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

وإما هي عبرية، سكنها اليهود قبل آلاف السنين، فيزعم الآخر في قصة " كفر عانة" أن قرية كفر عانة - وهي من قرى يافا - إما أنها من بقايا العهد الروماني وتسمى أونس، أو أنها – في الأصل – بلدة كنعانية سكنها اليهود منذ آلاف السنين، ولهذا كانت أول مستعمرة صهيونية أقيمت حول تلك البلدة، وتسمى أونو، ثم راح يشرح للسواح عن حضارة أونو وعظام الرومان، وكيف سكن اليهود القرية منذ آلاف السنين[١].

ويشرح السارد العليم في قصة "السوافي" النظرية الصهيونية التي تستند إلى اختلاق أساطير، يهدف منها صبغ الدولة الصهيونية بامتدادها الحضاري، وإشاعة تلك النظرية بين أفرادها، ونشرها في الإعلام الغربي: "النظرية الصهيونية.. القادمون الجدد.. المهاجرون الجدد.. مراكز الاستيعاب.. اختلفت الأسماء والمشنقة واحدة.. تعددت الأشكال.. وجزّ العنق واحد.. بنيامين الوافد من كندا هو القاعدة وأبو ماجد شذوذها.. القادم من وراء البحار هو الأصل.. هو الذي يحل ويربط.."[٢]. ولتطبيق تلك النظرية، يقوم الكيان الصهيوني بتغيير معالم المواقع الفلسطينية وأسمائها: "المجدل تصبح أشكلون.. ومقام الحسين - فيها - يصير مقام برزلاي.."[٣]. كذلك تهويد أسماء الأحياء العربية في مدينة القدس مثل: حي الشيخ جراح الذي يفضي إلى بوابة مندلباوم، صار اسمه حى موشيرم الذي بُني فوق أنقاض حي الشيخ جراح المدمر من الاحتلال[٤]. وزقاق باب السلسلة الذي تسعى لجنة الإعمار التابعة لبلدية القدس الصهيونية إلى تهويده، بحجة توسيعه وتمدينه، ولتنفيذ ذلك، فقد بدأت الحكومة بإخلاء سكان الزقاق لهدم بيوتهم[٥]. حتى الأسواق القديمة لم تسلم من التدمير بغية التمدين، مثل: سوق الشوام في مدينة حيفا[٦]، وغيرها من المعالم القديمة ذات الصبغة الدينية والصفة العربية.

وتفضي الأبحاث التاريخية التي يدونها المؤرخون الصهاينة إلى تضبيب التاريخ، حيث الاستناد إلى الكتابات التوراتية التي يتخللها الاضطراب المنهجي والرواية المزعومة والسرد

انظر، (جفريز، ج.م.ن، (٢٠٠٠). فلسطين إليكم الحقيقة. (ج١). ترجمة أحمد خليل الحاج. (ط٢)، الشارقة: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ص ٣٧).

[١] خلف، علي حسين، (١٩٨١). الصهيل. (ط١). عكا: دار الأسوار للطباعة والنشر، ص ٤٦.

[٢] العيلة، زكي، (١٩٩٠). حيطان من دم. (ط١). القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ص ١٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٨.

[٤] السواحري، خليل، (١٩٩٦). تحولات سلمان التايه ومكابداته. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ص٨٠.

[٥] حبيبي، إميل، (١٩٨٠). سداسية الأيام الستة. (ط١). بيروت: دائرة الإعلام والثقافة - منظمة التحرير الفلسطينية، ص ٣٠.

[٦] المصدر نفسه، ص ٣٠.

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

الاختلاقي والمضمون التمييزي.. فالأساس في بحثهم التاريخي هو التوراة المحرفة التي كتبت بعد ميلاد المسيح بآلاف السنين، فيبين السارد الشاهد في قصة "خذوني إلى بيسان" ذلك الاستناد المزعوم إلى الكتابات التوراتية في احتلال مدينة أريحا على يد يوشع بن نون، القائد العبراني الذي غزا المملكة الكنعانية: "أريحا لم تستسلم. صدقوا راحاب[١] الزانية، وكذبوا التاريخ. صدقوا كذبتهم. فمشروع المذبحة بحاجة إلى تزوير.. وأريحا لم تتخل عن أسوارها ولم تنجب راحاب"[٢]. وبناءً على ما سبق، فإن السارد ينكر المزاعم الصهيونية في التماس الشرعية التاريخية أو الدليل المستمد من التوراة على احتلال فلسطين، فطوّر ساسة الصهيونية ومفكروها فكرة أحبارهم القديمة قدم عدائهم التاريخي للكنعانيين، تلك الفكرة التي تزعم أحقية الصهاينة في الاستيلاء على فلسطين.

وفي قصة "حبال ولهب"، تتعالق إجراءات تمديد تصاريح السفر إلى فلسطين مع أساليب الصهاينة في اختلاق الحجج والمبررات ووضع العراقيل أمام الفلسطيني الذي يريد أن يزور فلسطين، فيقارن السارد العليم المتوحد مع الشخصية بينه وبين المهاجر الصهيوني القادم من وراء البحار، فيدرك أن تلك الإجراءات التي تشدد على الفلسطيني وتتيسر أمام الصهيوني، هي تحقيق للنظرية الصهيونية التي تسعى للبرهنة على الوجود التاريخي للعبرانيين والامتداد الحضاري للدولة العبرية: "يوم زيادة على السنوات المقررة يعني فقدانك مبرر أن تطأ قدماك أرض الوطن ثانية.. الحجج لديهم جاهزة.. لا تنقصهم الأساليب أو التبريرات.. يزيفون الحقائق.. يطمسونها.. يفصلون التفاسير على كل حجم ولون ومقاس.. يتفننون في المراوغة.. الفلاشي الذي يأنفون من يهوديته وبدائيته يصبح صاحب حق.. مردخاي الوافد من خلف البحار من آخر القارات يصبح صاحب الأمر والنهي.. يتحكم في أرضك وبحرك أنفاسك.. وأنت لا يحق لك المجيء.. لا يحق لك الحضور.. لا يُسمح لك بالقدوم.. ولتأت يا مردخاي ببركاتك من أقصى جهات الدنيا.. تصادر أجزاء أخرى من برك وبحرك ولحمك.."[٣].

ج- الشرعية التاريخية والامتداد الحضاري:

وفي موازاة سَعْي الحركة الصهيونية إلى تهويد التاريخ والتلفيق الأسطوري الذي أقحمته على الفكر الصهيوني، بهدف ترسيخ الزعم التاريخي في امتلاك فلسطين واحتلالها، تضم

---

[١] راحاب هي المرأة التي ساعدت جواسيس القائد يوشع بن نون العبراني على عبور نهر الأردن إلى مدينة أريحا الكنعانية.

انظر، (سفر يشوع، الإصحاح الثاني).

[٢] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ٩ .

[٣] العيلة، حيطان من دم، ص ٧٢.

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

النصوص القصصية إشارات إلى الأحقية التاريخية للشعب الفلسطيني في فلسطين. وأغلب النصوص القصصية ذات الرؤى الفلسفية - تحديداً – تحاول رصد التحولات الفكرية التي طرأت على فكر الذات الفلسطينية إزاء قضيتهم الشائكة، وتجسدت في الوعي التاريخي والقراءة النقدية للوقائع.. ولقد تراكمت تلك التحولات حتى شكلت فكراً خلاقاً لكل الدلالات التي تُعنى بالتاريخ والثقافة والأيديولوجيا، وباتت تلك الوفرة من الحصيلة القرائية والإبداعية على حد سواء جزءاً لا يتجزأ من النقد الثقافي..

ومن الممكن تلمّس التحولات من خلال استيفاء المعالجة النصية للمضامين المعرفية الكامنة في النصوص القصصية، والمكونة لأطروحة الحق التاريخي للشعب الفلسطيني، وإثبات انتمائه للأرض الكنعانية وامتداده فيها.. على الرغم من محاولات الاقتلاع والنفي والتشريد، يظل الانتماء إلى الجذور الأولى هو الجوهر في خلق هوية وطنية وبقاء خالد، ولن ينبتّ ذلك الانتماء مادام الفلسطيني يمتد بجذوره إلى حاضره، ويتشبث بشرعيته التاريخية في أرضه وحضارته، ويتباهى بموروثه وثقافته.

وتشكل الشرعية التاريخية، والمطالبة بالحق الفلسطيني، تحولاً منظماً في الرؤية النقدية لدى الذات الفلسطينية - التي نشأت منذ ما بعد النكبة على وجه الخصوص- ففكرة العودة إلى الوطن والانتماء إلى الأرض، باتت ملحة لدى الفلسطيني الذي شعر بالفراغ والوحشة، نتيجة التهجير القسري، فقد نتج عن فراق الوطن الوحدة والضياع والتكبيل واللانتماء، فوطنه جزء منه، لا ينفصم عنه، والهجرة لا تجعله حراً.. فـــ "الحرية لا تُستورد ولا تُقلد، والهجرة لا تجعلنا أحراراً.. وإنما هي فصم لتسلسل حضاري، ولمعاناة إنسانية أصيلة، هي هروب من أنفسنا، هي اقتلاع لجذورنا.. جذورنا العاتية الممتدة في أعماق التاريخ.. الضاربة في حصاد السنين، المتوارية لغير عودة، التي لا يعيدها إلا ذكريات نسميها حضارة الجذور.. الممتدة كثعابين في الأرض، المنتشرة لألف عام وعام، تمتص رحيق الأرض لتغذي نباتها.. لترسل شحنات.. خلايا.. ملايين منها"[١].

وتتسم الرؤية النقدية التي تكونت لدى الذات الفلسطينية بالموضوعية والتحليلية، تقوم على قراءة أوسع للتاريخ القديم والواقع السياسي، بدلاً من الآراء الذاتية والانطباعات الوجدانية التي انحسرت، ليحل محلها الاستدلال والبرهنة من المدونات التاريخية والمصادر الدينية والحفريات الأثرية وغيرها من الشواهد الدالّة على الوجود الفلسطيني والامتداد الحضاري، دون الجنوح إلى الإغراق العلمي في التأريخ أو السرد المحض للحقائق. فالمثقف الثوري صالح رشيد

---

[١] فرح، نجوى قعوار، (١٩٧٩). عهد من القدس. (ط١). القدس: الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ص ١٨٢.

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

في قصة "تصريحات ومطاردة" الذي يتقن ثلاث لغات، طالع عدداً كبيراً من الكتب النفيسة الخالدة التي قضى شطراً كبيراً من حياته في البحث عنها وشرائها، وتلك الكتب ثروة فكرية دفنتها أنقاض لا قيمة لها، "تمكن الأعداء من أن يحولوا داره إلى أنقاض.. لقد غشيه غم حينما فكر في مكتبته العامرة التي هوى سقف البيت عليها، وفي مؤلفه المخطوط الذي أودعه زبدة أفكاره"[١].

وفي خضم الأحداث المتسارعة، كتب المثقف الثوري - الذي أبدى براعة فائقة في التفكير والإبداع والتخطيط والمقاومة جميعاً - ورقة ثبتها على لوحة خشبية ثم علقها على الجدار، وقد صرّح فيها بالشرعية التاريخية والسيادة الفلسطينية على أرض فلسطين: "أيها الأعداء: أنتم تعلمون والعالم كله يعلم أن البلاد لنا. نحن أصحابها الشرعيون. لذلك يجب أن نقطن فيها وتكون السيادة لنا. إن السلام والأمن لا يستتبان إلا إذا قاما على أساس من المحبة لا الكره والإرغام إن وسيلتكم الوحيدة التي عمدتم إليها لتحقيقها هي الظلم والإرهاب. ولكن من المحال أن ينسى المظلوم الظلم الذي أنزل به إذا سلب الظالم أرضه وبيته وأملاكه الأخرى.."[٢]. وردة الفعل، لدى الآخر، التي تقررها الشيفرة التخمينية – إحدى شيفرات القراءة الخمس التي أوجدها رولان بارت- تمثلت في نعت صالح رشيد بالثائر الشاذ الذي كتب كلمات جارحة، ثم التهديد بتعذيبه، ولتحقيق ذلك قاموا بمطاردته في كل مكان، ولكنهم لم يعثروا له على أثر.

ومهما حاول مؤرخو الصهيونية أن يختلقوا شرعية مزعومة وتاريخاً مصنوعاً، فإن الفلسطيني - بحضارته وثقافته ولغته وآلهته وأزيائه وموروثه - متجذر في أرضه ومنتمٍ إلى كينونته وممتد في حضارته، فلا يقتسم التاريخ مع الآخر أو يساوم عليه، ولا يناصف الآخر في وطنه[٣].

ولأن الامتداد الحضاري الذي تتحرك الأحداث وتتفاعل الشخصيات بموجبه، يتولد من المكان التاريخي في قصة "بدايات من حرف الياء" الذي يرتبط بالفلسطيني ارتباطاً وثيقاً لدرجة الاندماج العضوي، اندماج الفلسطيني بالمكان الذي يشهد جميع التعبيرات الإنسانية والحركات المصاحبة للانفعالات والطقوس الرمزية، لتدل على التجانس الدلالي: اللفظي والأدائي بين الإنسان والمكان على مرّ العصور: "لم يكن حولي إلا الفراغ. تراب أحمر، وحجارة. بقايا الدهر المنسي. عزفت على دلعونة. وفجأة خفت، كم من الناس عاشوا هنا، ثم ماتوا؟ كم منهم قتلوا؟

---

[١] الأنشاصي، عبد الحميد، (١٩٨٩). الوطن السليب. (ط١). عمان: د. ن، ص ٥٣.

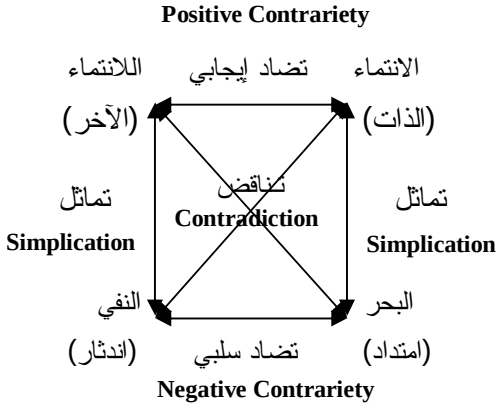
[٢] المصدر نفسه، ص ٥٤ .

[٣] انظر، (خلف، خذوني إلى بيسان. ص ١٤).

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

ونظرت إلى الجدار الذي هبطت عنه، وخطر لي: إذا أخفقت في تسلقه في العودة، ما الذي سأفعل؟ ولكنني تسلقت شجرة، وقطفت إحدى الرمانات، ونسيت خوفي.. ولما فلقتها.. وجدتها مدينة مكتظة بالبشر.. الحدادون والنجارون يملؤون الدنيا طرقاً، وغناء. والفلاحون يهشون حميرهم المحملة بالخضار.. والصبية يتراكضون.. والشباب والفتيات يتخاصرون ويتبخترون.. والشيوخ يسيرون ببطء، يتوكؤون على العصي، ويبتسمون"[١].

وثمة أسلوب آخر في طرح الشرعية والامتداد الحضاري، حيث يصوغ السارد العليم في قصة "حكاية الريح الحمراء" القضية بقالب رمزي[٢]، فيجيء الانفتاح النصي على مستويات متعددة من الدوالّ التي تحدد علاقة الفلسطيني بالمكان التاريخي المنتمي من جهة، وعلاقة الآخر بالمكان التاريخي اللامنتمي من جهة أخرى.. ويتجسد الانتماء في البحر الذي ينبئ بامتداد حضارة، بينما اللاانتماء يتجسد في النفي وراء البحر الذي ينبيء بأفول غزو أجنبي غريب عن المكان وأهله، وهذا مستوى آخر من المستويات الدالّة، لكنه مستوى مناقض للمستوى الأول، وكلا المستويين يثبت المعاني التي تولّدها القضية؛ المعنى الأول الذي ينتصر له المكان التاريخي، وهو المعنى الموسوم بالانتماء، والمعنى الثاني الذي يتنكر له المكان التاريخي، وهو المعنى الموسوم بـــ اللاانتماء.. كما تتبين تلك المستويات الدالّة في المربع السيميائي Sequare Semiotic[*] التالي:



---

[١] جبرا، جبرا ابراهيم، (١٩٧٨). عرق وبدايات من حرف الياء. (ط١). بيروت: دار الآداب، ص ٢٠٧.

[٢] يتمثل المقطع السردي الذي يجسد موضوعة الشرعية والامتداد الحضاري في قصة "حكاية الريح الحمراء" في: (العيلة، بحر رمادي غويط، ص ٨٢-٨٣).

[*] أوجد غريماس المربع السيميائي الذي ارتكز – في التحليل النصي- على التفاعلات الإيجـــابية والسلبية بين طرفين تتحدد العلاقة التبادلية بينهما وفـــق مبدأي الاتصال والانفصال، أياً كانت هذه العلاقة تماثلاً أم تناقضاً أم تضاداً. حول المربع السيميائي:

انظر، (Greimas, A.J, (١٩٨٧). On Meaning. Tr: Paul J. Perron and Frank H. Collins. London: Frances Pinter Publishers, PP ٤٩-٥٠).

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

ومن الواضح أن المربع السيميائي يبرز التبادلات الثنائية: تماثلية أم تناقضية أم تضادية، بين الذات المنتمية والآخر اللامنتمية، فتمثل الذات التي تنتمي إلى البحر امتداداً، أما الآخر الذي يحدث قطيعة مع البحر فيؤول إلى النفي والاندثار والزوال.. لذا، يُبنى المعنى الأول على العلاقة التماثلية بين الانتماء الذي يتجسد في الذات الأكثر التصاقاً بالبحر وبين المكان الذي يشكل امتداداً للذات التي تجذرت فيه.. بينا المعنى الثاني، فقد بُني على العلاقة التماثلية بين اللاانتماء الذي يتجسد في الآخر المنبتّ عن البحر والغريب عنه وبين المكان الذي يندثر فيه الآخر، وبالأحرى، ينفيه المكان وراء البحر.. فيقوم التماثل على الاتصال بين الذوات وما يشابهها من معان ودلالات.

علاوة على ذلك، يسود العلاقة بين الانتماء والنفي التناقض المبني على الانفصال التام، كذلك العلاقة التناقضية بين اللاانتماء والبحر.. ومن جهة أخرى، تتميز العلاقة بين الانتماء واللاانتماء بأنها علاقة تضاد إيجابي، إذْ يعني التضاد المطابق بين مدلولين، فالانتماء مدلول مضاد كلي للانتماء، حيث التطابق في الشكل اللفظي والتقابل المعنوي، أما العلاقة بين البحر الذي يرمز إلى الامتداد وبين النفي الذي يرمز إلى الاندثار، فالعلاقة بينهما هي علاقة تضاد سلبي، إذ يعني التضاد غير المطابق في الشكل الكتابي والتشابه المعنوي بين المدلولين، فالبحر- في حقيقته الدلالية- يعني النفي والغياب.

ويؤكد السارد الشاهد سلمان التايه في تحولاته على الشرعية والامتداد الحضاري الذي يمكن إدراكه - على نحو بارز – في قصتي "بحر يافا" و"الكابوس"، حيث يقترن الامتداد الحضاري بالمكان المتعيَّن أي المحدد باسمه التاريخي. ففي القصة الأولى يتخيل سلمان التايه قوارب الفينيقيين- الشعب الكنعاني الذي سكن على امتداد ساحل البحر المتوسط- تؤوب إلى شاطئ يافا، على الرغم من قلة معرفة الشخصية بالتاريخ، إلا أنه متيقن من حقيقة تاريخية أكيدة تتمثل في الشعب الكنعاني القديم الذي سكن يافا وغيرها من المدن الكنعانية الساحلية: "لم يكن سلمان متبحراً في التاريخ، ولكن التاريخ كان يهبط عليه رغماً عنه، حدّق في المدى العابق بالوهج الأصفر المحمر، وخيل إليه أنه يرى قوارب الفينيقيين تتهادى نحوه مثقلة بالصيد والشباك وحداء البحارة المتشحين بالعري وقلائد المحار"[١].

وفي قصة "الكابوس" تتراءى لسلمان التايه مدينة القدس، بوصفها عاصمة اليبوسيين- الشعب الكنعاني الذي شيد مملكة يبوس- حين يتأمل أجزاء مدينته- تحديداً- قبة الصخرة، تلك

[١] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٨.

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

"القبة الذهبية المهيبة المطلة على الجثمانية[١]، القبة التي تخبئ تحتها الصخرة التي كان اليبوسيون القدامى ينحرون فوقها القرابين قبل ستة آلاف عام فتسيل دماؤها إلى المغارة، هنا كان أول معبد أقامه الإنسان في التاريخ، معبد اليبوسيين، ومن على هذه الصخرة بالضبط ومن فوق المغارة المثقوبة لانسياب دم القرابين إليها صعد محمد إلى السماء ليلة المعراج"[٢]. وهكذا، يبحر سلمان التايه في ذاكرة التاريخ كلما جلس على حجر قديم "من حجارة أسوار القدس التي هدمها وبعثرها أكثر من غاز تعاقبوا على هذه المدينة"[٣].

وتبدو القدس - في حاضرها - للرائي إليها وكأنها مدينة من المدن القديمة التي نشأت منذ فجر التاريخ، ودخلت العصر مصحوبة بملامحها القديمة وعبقها التاريخي الذي يدل على امتدادها ودوامها.. ففي الورقة الثانية من أوراق سلمان التايه، يصف التايه مدينة القدس بعد العبور من مستوطنة رامات الواقعة على الطريق الجديدة التي استحدثت بعد حزيران ١٩٦٧، للوصول إلى القدس القديمة، فإذا بالمدينة "تعبرنا بإيقاعها التاريخي، لقد امتد إليها عبق التاريخ من القدس القديمة هي امتداد حديث للبلدة القديمة، امتداد له من العمر أقل من قرن، ربما ثلاثة أرباع القرن، ولكن روائح القدس القديمة وإيقاعاتها الموغلة في التاريخ بدأت تمتد إليها"[٤].

د– الأمثولة التاريخية:

تعيد النصوص القصصية الصياغة السردية Narrativization للأحداث التاريخية، لقدرة تلك النصوص على التمثيل السردي للتجربة الإنسانية على مر الأزمان، الدالّة على الواقع التاريخي. فالنص القصصي هو نص يمتلك بنية سردية تستطيع أن تستوعب الأحداث التاريخية بكل تفصيلاتها المصاغة في متواليات سردية تفضي إلى وقائع مهمة دون الإغراق في إحالاتها المباشرة. وتكشف الدوالّ عن أحداث واقعية تُسرد في قالب تخييلي، لما بينها وبين الوقائع من تماثلات معرفية، لكنها تُصاغ بصيغ سردية متماثلة مع المرجع النهائي للنص القصصي، أي الخطاب التاريخي، ويمكن تمثل الأمثولة التاريخية المتكونة بفعل التمثيل السردي للخطاب التاريخي، في المثلث البيرسي التالي :

---

[١] الجثمانية: كنيسة واقعة في وادي قدرون عند ملتقى الطرق بين القدس والطور وسلوان، وسُميت باسم السيدة مريم، وبينها وبين باب الأسباط نحو ميل، ويعتقد أنه قبض على يهوذا الاسخريوطي في هذا المكان.

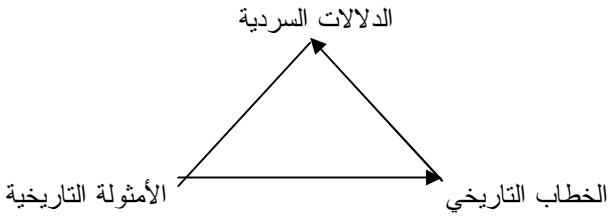
انظر، (الدومسكي، بلدانية فلسطين العربية، ص٨٤).

[٢] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٢٥.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ٧٩.

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



والواقع التاريخي مرآة الفلسطيني المثقف، إذْ يُبرز الحقائق ويكشف الزيف التاريخي، ويخلص الوقائع من التفسيرات الغيبية.. مهما حاول الآخر أن يغيّب الحقيقة التاريخية ويطمس المعالم البينة، فلا يسعى الفلسطيني إلى اختلاق إرث تاريخي أو أسطرة الماضي أو الإحالة إلى المادة القصصية واتخاذها أساساً مرجعياً في الدراسات التاريخية.. بل يرتكز إلى المصادر التاريخية ذات المادة التوثيقية ليستمد منها مادته التاريخية. ومن اليسير تلمس المادة التاريخية الكامنة في النصوص القصصية من خلال تتبع الأحداث التاريخية التي اتكأ إليها السارد المؤرخ في قصة "دورة الزمن الضائع"، فأستاذ التاريخ الذي توحد مع السارد المؤرخ، راح يستعرض الأحداث التاريخية التي تمجّد العرب وتستذكر بطولاتهم. مثل: معركة ذي قار التي كانت "بحق أول معركة انتصف فيها العرب من العجم"[١] ومعركة حطين وموقعة عين جالوت.

وقد كانت الشخصية اللاجئة التي لم تتوان عن تعداد مآثر الأجداد في فلسطين - تلك المآثر التي تسليها عما حل بها وبأسرتها من أحداث مزلزلة ونكبات أجبرتهم على النزوح مرتين- "لا تفتأ تحكي عن أناس لا يتوفر شاهد واحد على صحة أخبارهم"[٢]، وفي المقابل، يستمد الفاعل المثقف مادته التاريخية من أخبار صحيحة ووقائع موثقة جرت في بلاد العرب في العهود الغابرة.. تنسيه - أيضاً - ما حلّ بهم من نكبات مدمرة أجبرتهم على النزوح مرتين.. ففي الوقت الذي كانت الأم تسرد قصص الأجداد وحكايات الجدات، كان الابن يتضايق من سماعها، إذْ يرى أنه حريّ بالأم أن تنصت إلى سماع أخبار الأمجاد الماضية، بدلاً من "نبشها التراب عن جثث متآكلة وهم مُذْ تركوا أرضهم وبيوتهم يعيشون حياة أفضل منها الموت.. هو أيضاً له آباء وأجداد يسعده ذكر ما صنعوه من بطولات خارقة . يدفن أشجانه بالحديث عن أناس تجثم عليهم أطنان من تراب"[٣].

لذا، اقتنى المثقف كتباً لا تتحدث إلا عن معارك الأجداد وانتصاراتهم الباهرة، ودُهش - إبان استعراضه للتاريخ العربي المجيد وقراءته عن أحداث ووقائع مرصعة بالبطولات والتضحيات - وراح يسائل نفسه عن تلك الحضارة العظيمة التي صنعتها الأمة العربية، وخلقت

---

[١] عودة، أحمد، (١٩٧٩). زعتر التل. (ط١). عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ص ٩٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٨٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٨٩.

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

لنفسها مجداً راسخاً، وتعجب من أولئك الذين انتقلوا من الخيام إلى القصور، بينما هم نزحوا من تلك القصور إلى الخيام.. و"يحكي بشغف عن بطولات خارقة سطرها الأجداد في اليرموك وحطين وعين جالوت.. كان يرى هؤلاء بعينيه يركبون الخيل، يثيرون النقع ويمتشقون الرماح والسيوف.. لا ينكر أنه كان ينتفخ زهواً بتلك الأسماء اللامعة التي صنعت ذلك التاريخ. يحفظها ويرددها. يتمنى لو أنها ما تزال حية ترى وتسمع كيف يخبئ الحاضر وجهه في عباءة الماضي كطفل كسيح.."[١].

ويبدو أن هذا التعلق بالماضي وأمجاده، والارتداد إلى الذاكرة التاريخية سببه الواقع الحاضر الملىء بالهزائم والنكبات، لذا، يقرن الفاعل المثقف - على امتداد البنية السردية لقصة "دورة الزمن الضائع" - بين الواقع الحاضر والأمجاد الماضية، حيث يستشعر بطغيان ماضٍ مشرق على حاضر مرير.. ومن هذا المنظور، يتغنى السارد المثقف في قصة "وأخيراً نوّر اللوز" بأمجاد الماضي من فتوحات خالد بن الوليد ومراثي المتنبي وكفرانيات المعري[٢]. ويكمن السبب الجوهري في التعلق بالماضي في "العلاقة التاريخية بين الثقافة والتغيير التي تفسر التفات الأمة إلى المثقف كلما واجهتها أزمة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو غيرها، كأنما تستنهضه وتذكره بدوره ومسوغات وجوده، وهي التي تفسر كذلك التفات الأمة لماضيها، إما لتستذكر أزمنة التفوق والريادة للاستفادة منها ومحاكاتها (كما هو الحال في استرجاع سيرة صلاح الدين الأيوبي وخالد بن الوليد وعمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز وسواهم) أو لتستذكر حالات تراجع تقارنها بالواقع المعاش (كما يحدث عادة في استذكار أيام الغزو المغولي أو الغزو الصليبي أو أيام ملوك الطوائف في الأندلس وغيرها) فماضي الأمة بصوره المشرقة أو الباهتة هو ركن أساسي من أركان ثقافتها"[٣].

ومن هنا، يتساءل السارد المثقف في قصة "الرحيل عن طولكرم" عن أسباب الهزيمة في حرب حزيران ١٩٦٧، على الرغم من الماضي النضالي في تاريخ الأمة العربية: "لماذا هزمنا هذه الهزيمة الفاضحة؟ لقد كان العرب في فجر الإسلام كتلة من الحماسة والحيوية والشجاعة. خرجوا من الصحراء القاحلة ليضموا بلاداً إلى بلادهم، ومات كثيرون شهداء في سبيل الإسلام مؤملين أن يكون جزاؤهم على إخلاصهم في القتال جنات سماوية فيها أطايب المأكولات وفيها الحور العين. ونحن خرجنا من الفردوس، ونحاول اليوم أن نسترد أرضاً فقدناها. نسترد جنة

---

[١] عودة، زعتر التل، ص ٩٤.

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ١٤.

[٣] جرار، صلاح، (٢٠٠٣). المثقف والتغيير: قراءات في المشهد الثقافي المعاصر. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٧.

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

حافلة بألوان من السعادة والهناء والخصب والفواكه والثراء. ينبغي لنا أن نكافح ونحارب في أمل وبسالة من أجل فردوسنا المفقود. نحارب لنسترد جنتنا لنتمتع بما فيها من نعيم وهناء"[١].

٢– تأريخ الحدث:

يقترح المقترب السيميائي - في النظر إلى النص القصصي بوصفه بناء حدثياً - تلاحم جملة من الإشارات الدالّة على الأحداث التاريخية.. وعلى هذا الأساس، فإن النصوص القصصية تضم أحداثاً سردية تتناغم مع التجربة الفلسطينية وتتعلق إما بوقائع تاريخية حدثت قبل الشتات أو الفعل التاريخي المتزامن مع الأحداث الموطئة للنكبة أو السرد التأريخي للنكبة ورحلة النزوح.

أ– ما قبل الشتات:

ولأن النص القصصي ذو ثراء دلالي يضم العالم الواقعي، فإنه ينطلق من علاقة النص بالواقع، إلا أن الدلالات المقترنة بالحدث التأريخي تنبثق من النص ذاته، إذْ تُصاغ تلك الدلالات صياغة سردية للوقائع الفعلية الكائنة في العالم الخارجي، فيتحد العالم السردي مع العالم الخارجي.. وبهذا الاتحاد ينبني الكون القصصي على التداخل بين التجربة السردية والتجربة الفعلية نتيجة التماثلات بين الحدث المتخيل والحدث الواقعي. ومن اليسير - هنا - إدراك أبعاد ذلك الكون القصصي الذي شيده السارد، عبر الكشف عن المتوازيات، أي الأفعال السردية التي تتوازى مع الأفعال الحقيقية.

ويُعنى ما قبل الشتات، بالوقائع الحادثة قبل نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، تلك الوقائع التي جرت على أرض فلسطين في عصور متلاحقة، بدءاً بالاحتلال الصليبي لمدينة القدس، وما نتج عنه من معارك خاضها صلاح الدين الأيوبي من أجل تحرير القدس، فتسرد الشخصية السردية سامية، في قصة "عهد من القدس" أحداثاً جرت في القدس إبان الاحتلال الصليبي.. تلك الأحداث التي اختصت بمكان معين، مثل الحدث الذي جرى على جبل النبي صموئيل المطل على القدس، حيث تم ذبح اليهود - وهم في طريقهم إلى القدس- على يد الصليبيين، واستطاعت الفتاة المثقفة سامية أن تقرن بين حدثي المذبحة الصليبية والمذبحة الإنجليزية على جبل النبي صموئيل إبان الانتداب البريطاني[٢]، وإن تعددت صورة الجلاد، فالضحية واحدة تتجسد في الشعب الفلسطيني الذي تعرض - ومازال - لأقسى الممارسات العدوانية.

وترد إشارة إلى حدث تاريخي في قصة "الأخوات الحزينات"، حدث قدوم نابليون بونابرت إلى يافا وقتله حاميتها وهدم أسوارها ونشر الرعب والفزع بين نسائها وأطفالها،

---

[١] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٢٦.

[٢] فرح، عهد من القدس، ص ٢١.

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

وهزيمته أمام أسوار عكا: "لما مر نابليون بهذه الديار وهو في طريقه إلى عكا فسورية فالعراق فالهند، قام بمجزرة وحشية في يافا.. إنه أعطى الأمان لحامية المدينة، وعددها أربعة آلاف نسمة، ثم قتلهم رمياً بالرصاص في العاشر من شهر آذار سنة ١٧٩٩"[١]. وفي المقابل، يصوغ السارد في قصة "عكا والإمبراطور" من مجموعة "الأشجار لا تنمو على الدفاتر" القصصية بناءً سردياً مرتكزاً إلى حدث تاريخي، حدث حصار نابليون بونابرت لمدينة عكا وهزيمته أمام أسوارها العتيدة وصمود أهلها المستميت، وترك - قبل رحيله هو وجيشه - علامة ملموسة تدل على هزيمته، أشارت إليها كتب التاريخ، ذلك أن نابليون "توجه على صهوة جواده حتى وصل قرب السور فخلع قبعته الإمبراطورية الفضفاضة وقذف بها من فوق السور إلى داخل المدينة، التي كانت بعض الحرائق ما تزال تتوهج داخلها"[٢].

والتماس بين الإنسان والحدث المنبثق من المكان التاريخي بات واضحاً لدى الشخصية الشاهدة في قصة "بطاقتان"، فتتلاحق الأحداث التاريخية المقترنة بفلسطين في ذاكرة الكهل الفلسطيني الذي شهد حكم الأتراك والاستعمار الإنجليزي.. والآن يتجرع المعاناة في ظل الاحتلال الصهيوني.. ويتذكر الأرجاء التي طاف فيها، فقد درس في استنبول، وعلّم في الشام، ثم عاد إلى فلسطين ليشهد الأحداث المتلاحقة التي انتهت بالاحتلال الصهيوني، فهو "يذكر أيام إعلان الدستور، وحرب البلغار، ودخول الإنجليز إلى فلسطين، واستمر في وظيفته في عهد الانتداب البريطاني"[٣]. وعلى الرغم من تلك الأحداث المتلازمة لحياته، فقد "عاش عيشاً مطمئناً، نابعاً من أعماق نفسه، أكثر مما هو نابع من الأحداث التي تلازم المنطقة، له أصدقاء طيبون مخلصون"[٤].

وتتجلى في المتون السردية الإشارات إلى الأحداث الدامية في عهد الاستعمار البريطاني، نتيجة الممارسات العدوانية التي يقوم بها الإنجليز ضد شعب فلسطين، وكانت ردة الفعل قوية، إذْ اندلعت - منذ بداية الانتداب البريطاني - الثورات الشعبية في كل أرجاء فلسطين، خاضها أبناء المدن والقرى الفلسطينية، مثل ثورات ١٩٢٩، ١٩٣٦، ١٩٣٧-١٩٣٩.. حتى نكبة فلسطين ١٩٤٨.. فقد أورد السارد الذاتي في قصة "درب الآلام" إشارات إلى تلك

---

[١] صدقي، نجاتي، (١٩٥٣). الأخوات الحزينات. (ط١). بيروت: الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ص ٢٥.

[٢] أبو شاور، رشاد، (١٩٩٩). الأعمال القصصية. (ط٢). م١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ١٨٢.

[٣] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٢٤.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٤.

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

الثورات ضمن الحديث عن دور قريته النضالي[١].. وراحت الشخصية في قصة "الحجارة المشربة بالحمرة" تتابع تنامي الأحداث التاريخية التي يفجرها الاستعمار لكسر شوكة الشعب الفلسطيني، ولكي يفتت عزيمة الشعب أمام التحديات الفاصلة التي يواجهها في جميع المراحل التاريخية.. فعلى الرغم من أنه كان موظفاً ورب عائلة، إلا أنه "كان يتابع القضية السياسية.. ويعيش أحداثها، تحت وطأة الاستعمار البريطاني الذي يكيد لشعبه، ويدبر المؤامرات، ليقتلعه من جذوره، وكانت الأحداث تتفجر من حين لآخر.. عام ٢٩ عند حائط المبكى، وما تبع ذلك من سفك دماء، ثم عام ٣٦ الإضراب الكبير، وما تبع ذلك من أحداث"[٢].. ويستمد السارد الحقيقي من ثورة عام ٣٩ التي شملت أرجاء فلسطين، ليصوغ حدثاً سردياً في قصة "الكبار والصغار"، يستند فيه إلى أحداث عام ٣٩.. ذلك الحدث الذي يرتبط بقرية فلسطينية تأثرت بالأحداث التاريخية المتلاحقة، وتمخض عنها حادث إطلاق الرصاص على دورية عسكرية إنجليزية، فعوقبت القرية بكاملها عندما طُوقت بمصفحات الجيش البريطاني[٣].

ب– الفعل التاريخي:

لأن النصوص القصصية لا تُدرس كبنى معزولة عما يحيطها، فإن القصص تعمد إلى تأريخ سردي لأفعال تاريخية تقترن بشخصيات نضالية أحدثت تأثيراً فعلياً في المسار النضالي للشعب الفلسطيني - بدءاً من الفعل التاريخي الذي قام به أهل فلسطين لصد حملة نابليون بونابرت، وانتهاءً بأيديولوجية الفكر المقاوم التي أوجدتها الثورة الفلسطينية.. ومن هذا المنظور، تنزع البنى السردية نحو التكثيف المعرفي، بذكر أحداث تفصيلية مقترنة بتلك الأفعال التاريخية، أو التطرق إلى الوقائع الناشئة عن الأحداث التاريخية التي نتج عنها استجابات فعلية وارتدادات إيجابية.

انطلاقاً مما سبق، يضمّن السارد المضمر في قصة "الأخوات الحزينات" فعلاً تاريخياً يقترن بشخصية مناضلة تصدت لحملة نابليون الذي قدم إلى فلسطين غازياً قبل هزيمته أمام أسوار عكا المنيعة.. فالشيخ حسين بن فواز النواعيري هو الذي قاد جماعة من العربان القاطنين في نواحي مدينة يافا، يقدر عددهم بخمسمائة مقاتل، ليحارب نابليون الذي عسكر عند أبواب يافا الشمالية. وهؤلاء الأعراب بقيادة شيخهم قاتلوا جيش نابليون على الرغم من قلة عددهم وعتادهم مقابل الجيش الإمبراطوري العتيد، لكنهم قاتلوا بجرأة وببسالة مدة ثلاثة أيام إلى أن استشهد معظمهم، وأسر شيخهم مع ما تبقى من جماعته، فقضى عليهم نابليون بالموت شنقاً،

---

[١] ملحس، أمين فارس، (١٩٧٣). أبو مصطف. (ط١). عمان: دائرة الثقافة والفنون، ص ٤١.

[٢] فرح، عهد من القدس، ص ٧٦.

[٣] درويش، زكي، (١٩٧٩). الكلاب. (ط١). عكا: دار الأسوار للطباعة والنشر، ص ٧٢.

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

وعلقوا على أغصان شجرة الجميز التي تشهد بطولة ذلك القائد المناضل.. بيد أن تلك الواقعة التاريخية التي نتج عنها هزيمة العربان، أدت إلى إعاقة زحف نابليون إلى عكا وتأخير هجومه مدة ثلاثة أيام، تمكن خلالها والي عكا أحمد باشا الجزار من تحصين القلعة وأسوارها، وإلحاق بنابليون الهزيمة[١].

ويتعالق الفعل الثوري مع الفعل التاريخي في قصة "خمس دورات" حينما يتربى الفاعل الثوري على النهج النضالي للحركات الجهادية التي أنشئت على أرض فلسطين، بغية محاربة الإنجليز والتصدي الفعلي للممارسات العدوانية بفعل العصابات الصهيونية، وفي مقدمة الحركات الجهادية، حركة الشيخ عز الدين القسام الذي قاد الجهاديين ضد الإنجليز والصهاينة حتى استشهد عام ١٩٣٦: "وعندما شيّعت حيفا جنازة الشيخ عز الدين القسام، بدأ أحمد أبو راس يستمع إلى الأحاديث المتناثرة عن الإنجليز والوطن القومي اليهودي والثوار حتى فاتحه زميله بحركة جهادية إمامها القسام ورجالها من عامة الناس وتدعو إلى طرد الإنجليز بالقوة. لم يصدق حينها أنه بمقدوره أن يحمل بندقية، وأنه يستطيع إطلاق النار. لكنهم دربوه وغدا واحداً من الموسومين بالحماسة والنخوة"[٢].

وثمة إشارات سريعة إلى المعارك التاريخية التي خاضها قادة عرب وفلسطينيون على أرض فلسطين، مثل الشخصية المناضلة في قصة "حكاية جدي" التي كانت تحارب الإنجليز حال احتلالهم فلسطين[٣]. ومن الفصائل النضالية مجموعة أبي درويش في قصة "الصفوف الأربعة" التي ظلت صامدة في وجه الجيش البريطاني، وأمام ضربات العصابات الصهيونية، يؤازرها الدعم العسكري من الإنجليز، وتبدأ المواجهة الحقيقية بين الفصيل الذي يحارب من موقعه في الجبل، وبين مجموعات الجيش البريطاني التي تحاصر القرى المجاورة وتضرب الطوق حول غابات الزيتون في عكا، والعصابات الصهيونية تقــف خلف الجيش البريطاني تراقب ما يحدث.. وقصف الطائرات لا يتوقف، وكذلك طلقات البنادق الإنجليزية والألمانية والكندية.. وعلى الرغم من القصف المستمر والقتال الشديد والموت المحتم، إلا أن نضال الفلسطينيين مازال متواصلاً: "كانت الطائرة تتجه نحو الزيتون، بعد أن فرغت من قصف التلة، وعلى الأرض رصاص واشتباكات متقطعة. الأغاني والأناشيد والهتاف والصراخ، تختلط تحت

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٢٦.

[٢] خلف، علي حسين، (١٩٨٣). الغربال. (ط١). عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ص ٦٣.

[٣] أبو شاور، رشاد، (١٩٩٠). الضحك في آخر الليل. (ط١). دمشق: دار كنعان، ص ٥٢.

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

الأشجار وتشكل سيمفونية بطولة حزينة، الطائرة لا تتوقف عن القصف، والرصاص يصعد إلى الأعلى.."[١].

وتستذكر السيدة غ في قصة "ممرضة من فلسطين" المعارك التاريخية التي جرت في مدينة حيفا قبل احتلالها، ففي ليلتي ٢٢-٢٣ نيسان عام ١٩٤٨ تجري معارك طاحنة في الأحياء العربية، خاصة وادي النسناس، بين مجاهدي حيفا والعصابات الصهيونية. وتلمح السيدة غ إلى أن حيفا، بأهلها ومجاهديها، صارت هدفاً للقناصة الصهاينة المعتصمين في ظهر جبل الكرمل[٢]. ويورد الفاعل الثوري أديب في قصة "العنبر رقم ٥" حدثاً تاريخياً، للاستدلال به على دفاع أهل مدينة يافا والاستماتة في مقاومة الصهاينة: "حين ابتدأت معركة يافا الكبيرة، يوم الأحد من أواخر شهر إبريل سنة ١٩٤٨، وانهمرت علينا قنابل المدافع من كل صوب، وأطلقت النيران على جميع حدودنا كالمطر الغزير، وتقدمت مصفحات اليهود تخترق الحواجز العربية، قاومنا والله بكل إيمان، واستبسلنا في الدفاع كما يجب أن يكون الاستبسال لنحمي بلدنا ونصون أعراضنا"[٣].

وأنباء المعارك كانت كثيراً ما تشدّ من عزم أهل فلسطين، تحديداً المعارك السافرة التي يتقابل فيها العرب والصهاينة وجهاً لوجه، وبالسلاح الأبيض[٤]: "تلك كان العربي فيها كأنه النسر المنقض، كان يستطيع بقبضة يده وقوة جنانه أن يجندل خصمه، أن يسحقه سحقاً، معارك رجال.. شدّ ما كان الأعداء يرهبونها ويعصف الذعر بقلوبهم إذ يسمعون أنباءها"[٥]. ومع كل إطلالة صباح كان أهل فلسطين يتابعون أنباء المعارك في الصحف الفلسطينية: الدفاع وفلسطين والجهاد.. معركة القسطل والغارات التي شنها المجاهدون على المستوطنات الصهيونية، وعلى

---

[١] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ٢٦.

[٢] صدقي، نجاتي، (١٩٦٣). الشيوعي المليونير. (ط١). بيروت: دار الكاتب العربي، ص ٢٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٩٥.

[٤] فالمعارك الحقيقية هي التي انخرط فيها المجاهدون الفلسطينيون الذين اقتنوا البنادق العتيقة والفؤوس.. بعد أن استجدت المقاومة الفلسطينية – قبل حرب ١٩٤٨ وفي أثناءها- الطلقات من كل العواصم العربية، فلم تنل إلا الوعود الجوفاء، وقد وردت إشارات حول تلك المعارك في قصة "البومة في غرفة بعيدة" من مجموعة "موت سرير رقم ١٢".

انظر، (كنفاني، غسان، (١٩٨٧). الآثار الكاملة: القصص القصيرة. (ط٣). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية - مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، ص ٤٨).

[٥] الإيراني، محمود سيف الدين، (١٩٦٥). مع الناس. (ط١). القاهرة: الناشرون، ص ٢٥.

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

المصفحات الصهيونية المتسللة على طريق حيفا - عكا - نهاريا، ومعركة قرية سلمة قضاء يافا..[١]، وهجوم المجاهدين بقيادة الشهيد عبد القادر الحسيني على مستعمرة قريبة من القدس[٢].

وتركز أغلب النصوص القصصية على معارك القدس - بوصفها آخر المعارك التي خاضها مناضلو فلسطين ضد الصهاينة- مثل: المعارك التاريخية التي أوردها السارد الموضوعي في قصة "اضرب رصاص": معارك مشارف القدس وباب الواد وقاقون ورأس العين.. وقد ذاد فيها المناضلون عن مقدساتهم وأهاليهم.. فالمعارك التي خاضها الفاعل الثوري مع رفاقه في باب الواد وعند أسوار القدس القديمة.. اندلعت بغية الذود عن المقدسات والحيلولة دون ذبح العصابات الصهيونية الأطفال والنساء والشيوخ والتمثيل بجثثهم، كما هو أسلوبهم المعروف في تاريخهم الطويل الملطخ: "كانت الصقور قد هبت مع الفجر، وكانت الجبال والسفوح والوهاد والسهول تشهد الصقور وهم ينفرون خفافاً إلى مدرعاتهم ومصفحاتهم وقوافل سياراتهم تسيل بها الوهاد والشعاب إلى أرض المعركة.. أجل فلن يذبح اليهود أطفال القدس ونساءها وشيوخها.. لن يمثلوا بجثثهم كما فعلوا في دير ياسين"[٣].

ويصوغ السارد الذاتي في قصة "الرصاصة الأخيرة" بنية قصصية استمد مادتها السردية من معركة تاريخية خاضها أبناء القدس ببسالة حال دخول الصهاينة مدينتهم: "كان في حزيران الماضي.. يوم دخل اليهود القدس.. ويومها جاءت شظية من قنبلة قتلت أحمد عند حافة الحاكورة.. يومها حاربت مع الرفاق ساعات استطعنا أن نقتل بعضهم.. ضربنا رصاصاً وقنابل.. واجهنا الموت مراراً.. ولما تدفقوا بآلاتهم الجهنمية انسحبنا.. خلّفنا سلاحنا وذخيرتنا.. لم يكن في المستطاع أن نواصل القتال.. بقي بعض جنودنا في مرابضهم فوق الأسوار.. من المكان الذي اختبأت فيه رأيت تلك المعركة.. شاهدها الكثيرون مثلي.. معركة كاملة، رهيبة.. كان أبطالها أولئك الفتية من جندنا.. ثلاثة أو أربعة من جندنا أشعلوا نار تلك المعركة الرهيبة.."[٤].

ج- رحلة النزوح وعذابات النكبة:

أدرك الفلسطيني أن الهدف الحقيقي الكامن في احتلال المدن الفلسطينية وتدمير القرى وقتل السكان ومصادرة الأراضي ونسف البيوت وحرق المزروعات وإتلاف الممتلكات وتدنيس

---

[١] عزام، سميرة، (١٩٦٠). وقصص أخرى. (ط١). بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ٨٤.

[٢] الريماوي، محمود، (١٩٨٠). الجرح الشمالي. (ط١). عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ص ٢٢.

[٣] الإيراني، محمود سيف الدين، (-١٩). متى ينتهي الليل. (ط١). بيروت: دار الكاتب العربي، ص ٧٥.

[٤] الإيراني، محمود سيف الدين، (١٩٧١). أصابع في الظلام. (ط١). عمان: وكالة التوزيع الأردنية، ص ٧٩.

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

المساجد ونبش القبور وغيرها من الممارسات العدوانية التي يهدف الكيان الصهيوني من ورائها، يتمثل في اقتلاع الشعب الفلسطيني برمته من أرضه، والقضاء على وجوده، وسلب حضارته وقداسته، ونزع الأهمية الاقتصادية والاحتكار التجاري في تجارة الحمضيات: "لما شنّ الصهيونيون الحرب على فلسطين لإقامة دولة لهم بقوة الحراب الدولية، كانت يافا هدفهم الأول لأنها مركز عرب فلسطين التجاري والثقافي، ولأنها المزاحم الكبير لليهود في تجارة الحمضيات، فداهموها وأرغموا سكانها البالغ عددهم المائة ألف نسمة على النزوح عنها في اتجاهات ثلاثة: مصر جنوباً، وجبال نابلس شرقاً، والبحر غرباً"[١].

وتميز الشخصية السياسية في قصة "الوصول" بين مصطلحي المغادرة والنزوح، إذ يرى المثقف السياسي أن خيطاً رفيعاً جداً يفصل ما بين المصطلحين، غير أنهما "يقودان في النهاية إلى نتيجة واحدة.. ترك البلد.. إجبار ما على ذلك الترك.. عندما ترك الجسر من خلفه قبل أسبوعين متجهاً نحو مخيمه تبدت له تجربة النزوح بصورة لم تخطر على باله طوال الأعوام الماضية"[٢]، وقد استُحدثت المصطلحات السياسية بفعل الأحداث والوقائع الناشئة عن الكارثة الجديدة التي حلت على الشعب الفلسطيني، فـــ "كل المصطلحات والمقاييس الزمانية والمكانية تكتسب تفاسيرها عبر تداخلات الواقع المستمر"[٣].. مثل المصطلحات: النكبة والنزوح واللجوء والشتات والمخيم..

ابتدأ الاحتلال الصهيوني لفلسطين بمدينة يافا بعد قتال أهلها وصمودهم واستماتتهم في الدفاع عن مدينتهم.. فالشخصية اللاجئة في قصة "الخروج من الجنة" تعود بذاكرتها إلى أحداث نكبة عام ١٩٤٨: "لن ينسى أبو خميس ما عاش كيف ترك الناس مدينتهم.. لقد ألقوا بأنفسهم إلى البحر.. منهم من نجا ووجد له مكاناً في سفينة ما، ومنهم من غرق فابتلعه البحر هو ومتاعه جميعاً، ومنهم من مات على أرصفة الميناء جوعاً وعياء ومهانة.. ولقد ألقوا بأنفسهم في سيارات الشحن فانطلقت بهم تحت وابل من رصاص العدو وقذائفه فقتل منهم عدد كبير وتشعبت السبل بالناجين.. قوافل من الآدميين.. لا يعلمون مصائرهم، ولا يدرون أنهم منذ تلك اللحظة قد كتبت يد القدر الصفحة الأولى من تاريخ تشردهم الطويل، المرير، من تاريخ جوعهم وعريهم ومذلتهم.. خمسة أيام بلياليها السود الحالكات عاشتها المدينة في ظلال الذعر والموت، ثم خلت من أهلها، فضاع وطن وهانت أمة"[٤].

---

[١] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٩٤.

[٢] العيلة، زكي، (١٩٨٠). الجبل لا يأتي. (ط١). القدس: دار الكاتب، ص ٦٩ .

[٣] المصدر نفسه، ص ٦٩.

[٤] الإيراني، مع الناس، ص ٣١.

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

وامتد التهجير إلى المدن الساحلية الأخرى: حيفا وعكا، بعد مواجهات دامية، فتتأزم الحالة في فلسطين كلها، "وتصبح حيفا هدفاً للقناصة اليهود المعتصمين في ظهر الكرمل.. ثم تحل سنة النكبة المشؤومة، ويشرع شذّاذ الآفاق بالزحف على الأحياء العربية في ميناء فلسطين الكبير، والويل للعربي إذا ما خرج إلى الشارع، فالرصاص يقف له بالمرصاد"[١]. وفي ليل ٢٢ نيسان ١٩٤٨ يشرع الصهاينة بالهجوم المكثف على الأحياء العربية، مثل وادي النسناس.. فاضطرت معظم الأسر العربية إلى الفرار على غير هدى، كذلك أسرة الممرضة الفلسطينية جوليا التي تعد العدة لمغادرة الحي واللجوء إلى بيت الجد في منطقة ضريح عباس، وهي منطقة محايدة يشرف عليها الإنجليز[٢].. وحين اشتد الهجوم سقطت مدينة حيفا واستشهد الكثير من مدافعيها، وذُبح الكثير من أهلها في الأحياء والأزقة، والشوارع والدروب والمنازل، وأُجبر الأحياء على الرحيل عبر البحر.. "لقد ألقوا بسكان حيفا إلى البحر.. فغرق منهم الكثير.. وذبح اليهود منهم الكثير.. والذين نجوا لا يعرفون كيف نجوا.. لقد ضلّ أكثرهم أياماً ولياليً في البحر، قبل أن يصلوا إلى عكا.. أو بيروت أو غيرهما من الثغور.. وقد فقدوا كل شيء.. فقدوا المال والكرامة وفقدوا وطناً.. دفعة واحدة"[٣].

ويعاين الفاعل الثوري في قصة "خبز الفداء" الذي كان مشغولاً بصف التدريب في معسكر الثوار في مدينة عكا، فمن موقعه المطل على البحر يعاين العريف رامز أسباب كارثة حيفا ونتائجها، "حين التفت إلى البحر فإذا بعشرات المراكب المحملة بالناس.. وتجمهر أهل مدينته على السور وفي منطقة الميناء يستطلعون... وأطلقت السفن تحمل كل راغب في رحيل، فتكدسوا فيها والنار تلفظ هولها عليهم من الجبل. ولفظتهم السفن على ساحل عكا.. كتلاً بشرية.. يئن بعضها من الجروح وبعضها من الجوع، وبعضها من الفزع.. وامتلأت بيوت مدينته، مساجدها، أديرتها، ساحاتها بهم.. وتحمّلت مدينته الصغيرة عبء تدبير طعام ومأوى لهذه الآلاف"[٤] سواء القادمين من حيفا أو القرى المحتلة المحيطة بعكا.

وقبل احتلال عكا، انطلقت الإشاعات والأقاويل حول الهجوم على عكا، مما دفع بعض السكان إلى الخروج من المدينة، فثمة من دبر شاحنة حشد فيها كل ما يُحمل، ليرتحل هو وعائلته إلى لبنان بعد الهجوم الكبير على عكا، مثل الشخصية في قصة "أرض البرتقال الحزين" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، تستذكر رحلة تشردها من مدينتها يافا إلى

---

[١] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ١٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٠.

[٣] الإيراني، مع الناس، ص ٢٧.

[٤] عزام، وقصص أخرى، ص ٨٥.

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

موطن لجوئها الأول: عكا، فموطن لجوئها الأخير: لبنان، تحديداً مخيمات صيدا. ويسرد الطفل اللاجئ الرحلة بتفاصيلها الدقيقة، فكأن العائلات - كلها- تسرد رحلة تشردها: "عندما خرجنا من يافا إلى عكا لم يكن في ذلك أية مأساة.. كنا كمن يخرج كل عام ليمضي أيام العيد في مدينة غير مدينته.. ففي ليلة الهجوم الكبير على عكا بدأت تتوضح الصورة أكثر فأكثر.. ومضت تلك الليلة قاسية مرة بين وجوم الرجال، ومرة بين أدعية النسوة.. في تلك الليلة بدأت الخيوط تتوضح. وفي الصباح، ساعة انسحب اليهود متوعدين مزبدين.. كانت سيارة شحن كبيرة تقف في باب دارنا.. كانت السيارة قد تحركت.. وكانت عكا الحبيبة تختفي شيئاً فشيئاً في منعرجات الطرق الصاعدة إلى رأس الناقورة.. في رأس الناقورة.. بدأ الرجال يسلمون أسلحتهم.. وعندما وصلنا صيدا، في العصر، صرنا لاجئين.."[١].

وكان الفلسطيني في قصة "خذوني إلى بيسان" يشهد مراحل احتلال المدن والقرى الفلسطينية التي يتوالى سقوطها، مدينة إثر مدينة، قرية إثر قرية، في قبضة الصهاينة، وكان يأمل أن تبقى عكا صامدة، لكن أخبار المدينة غير مشجعة، فبعد انقضاء الهجوم عليها، واستشهاد مجاهديها وتشرد أهلها والنازحين إليها، وفي خلال أيام قلائل فرغت المدينة إلا من شاكي السلاح.. يدافع - من وراء المتاريس - بما تبقى له من رصاصات.. حتى سقطت واحتلت.. وأزف الوقت لاحتلال بيسان وقراها التي تعرض أهلها إلى نكبات متلاحقة في أثناء حصارها والهجوم عليها من الصهاينة، فالنكبة التي تعرضت لها العديد من الأمهات، هي نسيان أطفالهن في أثناء فرارهن، مثل الفلاحة من قرية قومية في قضاء بيسان، التي نسيت طفلها، وعندما عادت إلى القرية لتعود بطفلها، توسدت التلة شهيدة[٢].

وفي المخيم، دوّت طلقات المدفع إيذاناً بقدوم عيد جديد، ترددت أصداؤها في مسامع أم محمد اللاجئة العجوز، تذكرها بوابل القنابل التي كانت تتساقط على بلدتها، وتذكرها بالانفجارات المروعة التي كانت تدوي هنا وهناك، فتتطاير البيوت والأشلاء، وتذكرها بالجموع التي ولّت الأدبار صوب الفيافي والمفاوز مخلّفة وراءها بلدتها.. بعد أن استشهد من أبناء البلدة فانهارت مقاومة شبابها البواسل العزل من السلاح الكبير، وتذكرها بمناظر حزينة ومشاهد أليمة: الرجال الساخطين والنساء الفزعات والأطفال الباكين والشيوخ العاجزين.. "والكل يضرب في

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٣٦٧.

[٢] استمد القاص الفلسطيني من تلك الواقعة المأساوية مادة سردية، مثل: القاص غسان كنفاني في روايته "عائد إلى حيفا".. وقد أشار إليها القاص علي حسين خلف في قصته "خذوني إلى بيسان"، لتدل على أن المآسي التي تعرض لها الشعب الفلسطيني عام النكبة هي مآسٍ حقيقية تكررت في أنحاء عديدة من فلسطين.
انظر، (خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٠).

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

الأرض يريد النجاة.. ها هي ذي هاربة أيضاً مع الهاربين هي وزوجها وأولادها.. لقد كان محمد شاباً يبلغ من العمر العشرين، قوياً فتياً متحمساً، ناضل مع المناضلين ثم هرب مع الهاربين يحمل على كتفه واحداً من إخوته وأخواته، ويحمل أبو محمد آخر، وتحمل هي ثالثاً، والباقون كانوا يعدون متشبثين بأذيال أبيهم وأمهم وأخيهم الأكبر يجرون وراءهم جراً"[١].

وتفرقت العائلات الفلسطينية في كل صوب وناحية، من هؤلاء من اتجه إلى الضفة الغربية وغزة، ومن اتجه إلى البلاد العربية المجاورة لفلسطين: الأردن وسوريا ولبنان.. ومن هنا، أحس الفلسطيني بمأساته وواقعه المرير نتيجة الاقتلاع والتهجير والتشرد والتشتت[٢]، مثل السارد اللاجئ في قصة "أسوار الليل": "منذ أدركتُ أن الهلال ليس بطيخاً يؤكل وأنا أرى الليالي كالنساء يحبلن بالعجائب ويلدن. كل شيء كما عهدته يغرق في طاحون الليل. أبي دخل الدار محمولاً على أعناق الرجال في الليل. أخي غرق كجدي في بحر يافا الأزرق في الليل. أمي حملتني تاركة بيتنا الكبير في الليل. الليل مواليده تجعل الأطفال أيتاماً والنساء أرامل، ويحكم على الشمس بالموت في عز الظهر"[٣]. ويستذكر الفلسطيني اللاجئ في قصة "دورة الزمن الضائع" ما حل به من نكبات ومآسٍ أجبرته على النزوح مرتين.. وهو مُذْ ترك أرضه وبيته يعيش حياة أفضل منها الموت: "حمله في ليلة مظلمة وأمه تركض من خلفه مفزوعة. ظل يرفس صدر أبيه محتجاً على تركه الفراش الدافئ وبيارة البرتقال والبيت الكبير ذا الساحة الواسعة حيث ثغا وحبا ولعب مع الصغار. وضعاه في خيمة على شكل عرنوس الذرة. تهتز متألمة كلما لكزتها الريح"[٤].

أما أبو محمد في قصة "عيد جديد" فقد نالت منه صدمتان: صدمة النزوح وما أعقبها من ذل بعد عز وصدمة الثكل بفقدان ابنه محمد، فلم يقو على تحملها ومات فجأة بعد سنتين من

---

[١] ملحس، أمين فارس، (١٩٨٣). ذيول. (ط١). عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ص ٤٤.

[٢] تعرضت الأسر الفلسطينية للتشتت والتفرق نتيجة النكبة الحادثة عام ١٩٤٨، فتوزعت أفراد الأسرة الواحدة في أماكن مختلفة، فثمة من بقي في فلسطين، وثمة من مات، وثمة من شُرّد إلى البلاد العربية المجاورة وغيرها.. مثل الأسرة المهجرة في قصة "أبعد من الحدود" التي يروي قصتها أحد أفرادها: "لي أم ماتت تحت أنقاض بيت بناه لها أبي في صفد، أبي يقيم في قطر آخر، وليس بوسعي الالتحاق به ولا رؤيته ولا زيارته، لي أخ.. يتعلم الذل في مدارس الوكالة، لي أخت تزوجت في قطر ثالث وليس بوسعها أن تراني أو ترى والدي، لي أخ آخر.. في مكان ما لم يتيسر لي أن أهتدي إليه بعد.. ".

انظر، (كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٢٨٠).

[٣] عودة، زعتر التل، ص ٦٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ٩٠.

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

النزوح[١]، وأبو خميس في قصة "الخروج من الجنة" قد خرج من يافا مع آخر من خرجوا، وقد ترك وراءه داراً صدعتها قنابل المورتر، وأشلاء أمه العجوز الحاجة نفيسة، وابنه خميس، فقد فتكت بهما شظايا القنابل في ساحة الدار، وبقيت له زوجته زهية التي تظن أنها نسيت ابنها، ومازال حياً"[٢].

ولا يدري المهجّر اليافاوي في قصة "أقوى من الموت" كيف نجا هو وزوجته وأطفاله، وكيف وصل إلى عمان، "كل ما يدريه أنه وصل مع القطيع المشرد على ظهر سيارة نقل تقاضته كل ما ادخره من مال قليل"[٣]. بيد أن الدلالة المضمرة في كيفية الوصول إلى السلط تتبين من خلال بنية سردية أخرى تنطوي على رحلة النزوح التي تتناصّ تناصاً ذاتياً مع الرحلة المضمرة[٤].. حيث تجتاز السيارة بالعائلة غور الشونة لتصعّد في الجبل، متجهة إلى السلط فعمان التي اختار أكثر من ستين ألفاً اللجوء إليها[٥]. وتوهم الفلسطيني - قبل أن يستقر في موطن اللجوء - أنه سيعود، بعد أيام، إلى مدينته التي شُرد منها: "ولم يكن اليأس يومئذ قد دبّ في قلبه، كان يظنها أياماً وتنقضي، ثم يرجع إلى مدينته الحبيبة، أم الخير. كان يظن هذا وكان الآخرون كلهم يؤمنون بأنهم عائدون.."[٦].

وبعدما طال المقام به في موطن اللجوء، تيقن الفلسطيني باللاعودة، فعاش في الخيام، وأُطلق عليه اسم لاجئ، تلك اللفظة التي لا تنفك تقرع أذنيه.. وهذا ما أغاظ الفلسطيني في قصة "المعادلة الصعبة"، فراح يتذكر رحلة نزوحه وانحداره من ساحل يافا إلى الغور، ويقارن بين ماضيه القريب الذي يحن إليه، وحاضره السيء الذي يمقته: "من تلك السجادة الخضراء إلى مخيم تثور زوابعه مغازل لا يهدأ جنونها إلا بعد أن يصدر الإذن لها من الشرق الغاربة، يفور من صدره الغيظ أرتالاً محملة بالشرر الحارق"[٧]. واستقر الفلسطيني النازح في مخيمات أقامتها هيئة الأمم المتحدة، بإشراف وكالة الغوث للاجئين، بعدما فقد كل أمل في العودة خاصة بعد

---

[١] ملحس، ذيول، ص ٤٦.

[٢] الإيراني، مع الناس، ص ٣٢.

[٣] الإيراني، محمود سيف الدين، (١٩٦٢). ما أقل الثمن. (ط١). بيروت: د. ن، ص ١٤٥.

[٤] تتماثل البنية السردية لقصة "الخروج من الجنة" والبنية السردية لقصة "أقوى من الموت" في السرد الاستذكاري لرحلة النزوح، غير أن الرحلة الثانية في قصة "أقوى من الموت" تفتقد إلى ذكر بعض التفصيلات في سرد الرحلة، فتتكون بعض الفجوات التي يُتم ملؤها في الرحلة الأولى في قصة "الخروج من الجنة"، بفعل القاص الذي أنشأ كلا القصتين.

[٥] الإيراني، مع الناس، ص ٣٣.

[٦] الإيراني، ما أقل الثمن، ص ١٤٥.

[٧] عودة، أحمد، (١٩٨٤). الفواصل. (ط١). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٥٩.

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

هزيمة الجيوش العربية في حرب ١٩٤٨، وبتلك الهزيمة تبددت كل الوعود العربية في استرداد المدن والقرى الفلسطينية المحتلة.

وإذا ما كانت النكبة الحادثة في عام ١٩٤٨ تعبر عن مأساة الشعب الفلسطيني، فإن المأساة تصل إلى ذروتها في حرب حزيران ١٩٦٧ التي نتج عنها هزيمة عربية أخرى، واحتلال الجزء المتبقي من فلسطين، وتشريد أفواج جديدة من أبناء المدن والقرى الفلسطينية، حتى المخيمات الفلسطينية المقامة أصلاً على أراضٍ فلسطينية، قد جرى تدمير بعضها وتشييد - بدلاً منها - مخيمات أخرى في موطن اللجوء على نحو مخيم النويعمة، في شمال مدينة أريحا، الذي هدمه الصهاينة بالصواريخ، فعبرت قافلة المشردين من أبناء المخيم، وكل واحد منهم يمسك بالآخر، والطائرات فوق رؤوسهم على علو منخفض تلقي القذائف، فذعر النازحون الذين يزدادون وينتشرون كالوباء كلما اشتدت المأساة.. وتلك هي المأساة، حينما يهجّر اللاجئون من مخيماتهم إلى مخيمات أخرى[١].. فأبو العبد في قصة "الشوق إلى الأرض الطيبة" قد نزح – مرة أخرى – من مخيم النويعمة إلى الضفة الشرقية لنهر الأردن، فقد كانت "الطريق من المخيم إلى الضفة الشرقية طويلة وشائكة. وعندما تسلكها أسرة كاملة، في منتصف الصيف، مشياً تبدو العملية أشد عناءً ومشقة، واحتمال الموت قائم أكثر من الحياة. لكنه في الواقع قطعها، فقد كان هناك ما يدفعهم، من الخلف بالذات، إلى الخروج. أم العبد أغاظته في الطريق، تريد أن ترتاح ساعة كل نصف ساعة، بينما المسافة بعيدة، والطائرات لا ترحم، والذهول يجرد الأعصاب ويستفزها.. أبو العبد رغم أنه كان غير مصدق لما يحدث، لكنه بدا وهو يغذّ سيره كما له أنه كان يتوقع ذلك"[٢].

وتبنى أغلب القصص على رحلة النزوح التي يضطر النازح إليها، لينتهي إلى الشتات، إذ يصف السارد الموضوعي في قصة "الرحيل عن طولكرم" رحلة النزوح الثانية من مدينة طولكرم إلى الضفة الشرقية للنهر تحت وابل من الرصاص والقذائف والقنابل التي تقذف بها الطائرات من فوقهم، والمدفعيات من ورائهم، فـــ "هرع الأهالي من طولكرم في ترفق وذهول وارتباك، رجالاً ونساءً وأطفالاً.. هذا يحمل على ظهره كيس أمتعة، وتلك تحمل على ساعدها طفلاً. كانوا كلهم متجهين إلى الشرق حيث ارتفعت الشمس عن الأفق قليلاً وهي تحدق بأشعتها الحارة. وكان كثيرون منهم في ملابس النوم إذ لم يجدوا وقتاً كافياً لارتداء ملابسهم الخارجية.

---

[١] يتخيل اللاجئ الذي نزح مرتين في قصة "الشوق إلى الأرض الطيبة" أنه "يمضي في رحلة مضنية لا تنتهي، في حالة سفر دون وصول.. وحيداً في أرض مجهولة، مقطوعة الأسباب بالعالم".
انظر، (الريماوي، محمود، (١٩٧٢). العري في صحراء ليلية.(ط١). بغداد: وزارة الإعلام والثقافة، ص٩٩).

[٢] المصدر نفسه، ص ١٠٠.

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

وكانوا من حين إلى آخر يلتفتون وراءهم لا ليودعوا مدينتهم الحبيبة بل ليتيقنوا أن القنابل التي كانت تطلقها مدافع الأعداء لم تقترب منهم، فقد شغلهم الارتباك عن كـــل شيء ماعـــدا التفكير في السلامة. كان الواحد منهم يسير ذاهلاً حتى عن صـــديق أو جار له يسير بجـــانبه من حيث لا يدري.."[١].

وفي أثناء رحلة النزوح التي ترافقها القنابل المحرقة الملقاة من طائرات الجيش الصهيوني على جموع النازحين، تجري الأحاديث بينهم وعبارات التأسف والتحسر التي كانوا ينفسون بها عن وضعهم الأليم، ويرون - في أثناء مسيرهم - العائلات التي توزعت في كل مكان، أو ارتمت على جنبات الطرقات، وقد تخلف في الطريق الجياع والمرضى والمتوجعون والمتألمون، فمكثوا في القرى المجاورة لمدينة طولكرم: "وإنهم لكذلك إذْ سمعوا دوياً هائلاً.. فأصغى النازحون بآذانهم وعقولهم وقلوبهم وجوارحهم، وشعروا أن سوء حظهم مازال يلاحقهم. نظروا إلى السماء باحثين بعيونهم التعبة عن الطائرات التي بعثت ذلك الدوي الهائل، وارتفعت الأصوات: طائرات! طائرات إسرائيلية! وتفرق النازحون هاربين إلى نواحٍ مختلفة. اختبأ بعضهم تحت أشجار الزيتون، واعتصم بعضهم ببطون الصخور. وبعد قليل سمع دويّ قنابل تردد صداه في الأودية وفي القلوب. ظل النازحون في مخابئهم حتى ابتعد دويّ الطائرات عنهم فأيقنوا أنهم أصبحوا بمأمن من شر الأعداء، فعادوا إلى الطريق، وواصلوا المسير، وراحوا يتحدثون عن تلك الطائرات وعما ألقته من قنابل.."[٢].

ثانياً ــ الإشارات السياسية:

تتوافر النصوص القصصية على بناء تمتزج فيه منظورات أيديولوجية متباينة تتركب توليفياً، لا تحدها أية فواصل شكلية، بل كل مسرود يتضمن لغات متغايرة ومنظورات متباينة ورؤى متعددة. وتشخّص رؤية السارد في المسرود اللفظي والبناء الفني ضمن النص القصصي، وخطابه لغة اجتماعية وليس لهجة فردية أو منظور ذاتي. وكل نص أدبي ذو كينونة أيديولوجية، يقترن بدلائل متعددة: بالتنوع الفكري والتكوين الفردي والخصوصية والهوية.. وغيرها من الدلائل السيميائية التي تنتمي إلى العالم الخارجي والواقع الدائر حول النص. فالنص نتاج أيديولوجي وتجسيد خطابي (دلالي ومعجمي وتركيبي) لمناخ سياسي معين ومصالح اجتماعية محددة تظهر في البنى السردية، فالأيديولوجيا صفة ملازمة للنصوص القصصية كما هي ملازمة أيضاً للنصوص الأدبية والفلسفية والاجتماعية كافة. ولا تستطيع الذات المتلفظة (السارد

---

[١] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٢١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٤.

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

الحقيقي والمتخيل) أن تتبنى موقفاً نقدياً إلا عن طريق التفكير في المصالح الاجتماعية والقيم التاريخية التي يعبر عنها خطابها، فلا يمكن تخطي أيديولوجيتها الخاصة[١].

ويفضي البناء السردي للقصص القصيرة إلى تحويلات متتابعة للقضايا الأيديولوجية والأغراض السياسية المتنوعة، ارتكازاً إلى العلائق المنطقية التي تربط الوحدات ذات الوظائف السردية بالأيديولوجيا، فينشأ الملفوظ الارتباطي الذي يعني البنية السردية ذات الصلة الوثيقة بالسياق المعرفي.. ويندر نشوء الملفوظ الانقطاعي الذي يعبر عن القطيعة المعرفية .. وهذه الاتصالات والانقطاعات تستمد ملامحها من التحويلات الناشئة عن التفاعل بين النص والواقع من جهة، وبين الظاهر (الدلالة الحقيقية) والمضمر (الدلالة الخفية) من جهة أخرى.. تشتغل جميعها ضمن مسار سردي يتحول من حالة الثبات إلى حالة التعاقب الذي يضمن للأفعال والوقائع السردية التماسك النصي وفق التطور المنطقي والتتابع المتسلسل أو التخالف الحدثي وخلخلة التدرج السردي وزحزحة النظام الزمني..

وتحيل الوقائع السردية على التضمينات الأيديولوجية، أياً كانت المضامين أحداثاً أم مواقف أم رؤى أم أخباراً أم تصريحات أم إجراءات.. وغيرها من الخطابات الأيديولوجية التي تندرج في البنى السردية وتمثل المضامين المستمدة من الواقع. وهكذا، تتبين قدرة السارد على التوليف بين السرد والوقائع الجارية والأحداث التسجيلية.. فتتكون توليفات متوازية على امتداد البنية السردية، ناشئة عن الجمع بين الخطابات الأيديولوجية والمكونات النصية، فيظهر ما يسمى بالتمثيل السردي[*] للوقائع الموجودة في العالم الخارجي.. وثمة توليفات في البنى السردية تتجسد في التمثيلات الأيديولوجية التالية: المشهد السياسي، الألم الفلسطيني، كبت الحريات والقمع السياسي، انطلاقة الثورة، الاستيطان.

١–المشهد السياسي:

ينضوي المشهد السياسي تحت الخطاب السردي المتولّد من التفاعلات القائمة بين الواقع الدائر حول القضية الفلسطينية، أي العالم المحسوس، وبين الأفعال السردية التي تعبر عن

---

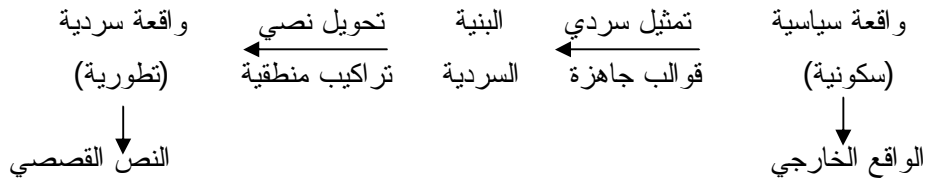
[١] انظر، (زيما، النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع النص الأدبي، ص ٢٠٠).

[*] يستمد التمثيل السردي Narration Representation مفهومه من المحاكاة التي تحدث الماركسيون عنها مطولاً مثل تروتسكي، والشكلانيون الروس مثل شكلوفسكي. فيتجسد التمثيل في تجربة التعبير عن الحياة الحقيقية والتصوير الدال عن الواقع، تصاغ هذه التجربة في قالب فني يتميز بالانتقال الدينامي من الدال إلى المدلول دون التعبير المباشر والمحاكاة المطابقة للواقع.

انظر، (Selden, Raman, (١٩٨٤). Criticism and Objectivity. London: George allen and Unwin, P ٥٣).

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

مجريات القضية السياسية، ولا يتم التفاعل إلا بفعل التحويل النصي من الحالة السكونية الأولى التي تعني حدثاً ساكناً ثابتاً، وهو الحدث السياسي المعبر عنه في الواقع المادي، إلى الحالة التطورية النهائية التي تقترن بالحدث الدينامي، وهو الحدث السردي المتكون بفعل أوضاع تركيبية تخضع لترابطات منطقية تنظم الفعل السردي، وتتمثل عملية التحويل في البنية السردية من حالة الثبات إلى حالة التطور في الخطاطة التالية:



وتندرج الوقائع الأيديولوجية والمشاهد السياسية ضمن الخطاب السردي الذي يتحقق فيه الاتصال بين الواقع والمثقف السياسي بفعل وظيفة نصية تسمى الوظيفة الأيديولوجية، وهي الوظيفة القادرة على تجسيد المعطيات السياسية في فضاء النص القصصي.. وغني عن البيان أن المشهد السياسي هو خطاب سردي يحوي تناصّات مستمدة من التفاعل السيميائي بين الأبنية النصية والأنظمة الخارجية.. فالمشهد السياسي الكامن في النص القصصي نتاج ممارسة علاماتية تحيل إلى الواقع الكائن.

ويتجلى المشهد السياسي بوضوح في البنى السردية، ولاسيما تلك التي تؤرخ الأحداث السياسية المتلاحقة في القضية الفلسطينية، مثل: التلميح غير المباشر في قصة "الأخوات الحزينات" إلى وعد بلفور عام ١٩١٧[١]، بينما يبين السارد الشاهد في قصة "العنبر رقم ٥" المرامي الكامنة من وراء وعد بلفور، إذْ يبينها الحاج حسين في كلمة شكر: "تعلمون ولا ريب أن وعد بلفور الذي صدر منذ عشر سنين يرمي إلى إقرار المهاجرين اليهود على أراضينا بشتى الوسائل، وأهمها: الإغراء بالأسعار الباهظة والاستعانة بمحاكم تسوية الأراضي واللجوء إلى استعمال القوة.."[٢]. هذا الوعد الذي أثار حنق الفلسطيني وخشي من نتائجه التي تحققت لأقصى درجة.

وتتعالق المشاهد السياسية في قصة "منشور سري إلى القراء" من المجموعة القصصية "بيت أخضر ذو سقف قرميدي"، أبرزها ذلك البيان الذي وجهه الملوك والزعماء العرب إلى الفلسطينيين عام ١٩٣٩، لإيقاف القتال، بسبب الوعود التي قدمتها بريطانيا للعرب، والدعوة إلى الثقة بالحليفة بريطانيا. تلك المشاهد تتكرر في الثورات والمعارك الأخيرة، الوساطات هي ذاتها، لكن الشيء المغاير هو الحليف، فحليف اليوم يختلف عن حليف الأمس: "كأن التاريخ يعيد

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٣٠.

[٢] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٨٦.

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

نفسه.. وتوقف القتال نهائياً"[١]. وتجدر الإشارة إلى أن السارد استطاع أن يخلق نمذجة تناصية، فقد استمد من الواقع السياسي مشاهده السالفة والراهنة وجمع بينها، فيدرجها جميعاً في بنية واحدة، لتعبر عن موقف سياسي خاص بالسارد.

ويستمد المشهد السياسي الذي صاغه السارد الحقيقي في قصة "حياة بلابسي" من الواقع الدائر حول القضية الفلسطينية، ويتم تمثيله سردياً عبر اتصال البنية السردية بالوقائع المتولدة عن الموقف السياسي، على نحو ما يظهر جلياً في الأحداث الناشئة عن إصدار قرار الأمم المتحدة الذي ينص على تقسيم فلسطين بين العرب والصهاينة، هذا القرار جاء إنفاذاً للمبادئ الصهيونية التي تضمنها كتاب هرتزل، 'الدولة اليهودية': "أعلنت هيئة الأمم المتحدة تحقيق ما حلم به هرتزل سنة ١٨٩٥ في كتابه الدولة اليهودية، فهبّ العرب يدافعون عن أراضيهم ومواطن معيشتهم، وانتصب ملاك الموت والمحصد في يده يجني الرؤوس أحاداً، ثم عشرات، ثم مئات.."[٢]. وهذه الرؤية المستقاة من قراءة الواقع السياسي لا تعني التركيز على المضامين الأيديولوجية الفجة، وإنما الإحالة إلى الواقع العياني، لاستمداد المادة المعرفية التي تتلاءم والبنية السردية، علاوة على ذلك، براعة السارد في امتصاص المادة التي يمتلكها، ومن ثَمّ تمثيلها عبر الصياغة السردية للوقائع الموجودة في العالم الخارجي، ليقارنها ويقاربها بالوقائع المتخيلة لدى السارد، وبعدها يقوم بإدماجها في البنية السردية.

وتستقي قصة "طريق الآلام" مشهدها السياسي من الواقع المعاين من جهة، ومن الإحالة الوثائقية من جهة ثانية، ومن شهادات واستذكارات شفوية من جهة ثالثة.. تتداخل جميعها وتتفاعل في بنية سردية واحدة عبر الوظيفة الأيديولوجية التي تتيح تقاطع المسارات المركبة من خطابات أيديولوجية ونصية معاً، ويتعلق المشهد السياسي بحرب ١٩٤٨ وما يتخللها من انتصارات وهدنات وهزائم، ورؤية يعمد السارد العليم إلى إبرازها والتعبير عنها في أثناء الوصف المشهدي للأحداث المتلاحقة في حرب ١٩٤٨[٣].

وبهذه الرؤية، يصوغ السارد الذاتي المشهد السياسي، ويعبر عن مشاعر ذاتية إزاء أخيه جاد الله المجاهد من حماة أسوار القدس القديمة، ومشاعر جمعية إزاء المدينة المقدسة التي تشهد واقعاً يتراوح بين النصر والهزيمة والهدنة الأولى التي لم تثن المجاهدين عن مواصلة القتال. ويتكرر المشهد السياسي الذي ينبثق من الحروب العربية ــ الصهيونية بانتصاراتها وهزائمها وهدناتها في قصة "الرصاصة الرابعة"، ومن هنا يبرز السارد الذاتي وجهة نظره من خلال

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٠٤.

[٢] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٨٣.

[٣] انظر، (ملحس، أبو مصطف، ص ٤٢).

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

التدخل في عرض الوقائع وترتيبها، وتتلخص وجهة نظره في أن الفعل الثوري الذي خاضه الفلسطينيون في كل حرب سيستمر لولا الهدنة التي يقرها العرب والغرب على حد سواء لإيقاف القتال وإعاقة التحرير الذي يبتغيه الثوار: "قمنا بعمليات كثيرة. حتى جاءت الهدنة. وبعد الهدنة منعونا من أن نحارب عدونا، لأن بريطانيا هي التي ستحل المسألة. حتى وضعنا السلاح من أجل هجوم الجيش العربي والحرب العربية. ثلاث حروب يبدؤونها هم ونحن نتراجع، حتى بدأنا الرابعة فكانت مثل الرصاصة الرابعة في أيام العز.. لكن الحرب توقفت الآن، فهل نفذت الذخيرة"[١].

ويفشل الفلسطيني المثقف سامر في قصة "اللوحة والجدار" في تسويغ الهزيمة عام ١٩٤٨، أو تبيان رؤيته السياسية إزاء فلسطين التي مازال يطالب بها، فيتهمه الآخر الغربي بالتقصير: " _لماذا سمحت له بدخول بيتك؟ _لم أسمح له. كنت نائماً، صعد أسوار عكا من البحر مثل وحش خرافي خرج من التاريخ وانقضّ على البيت. أجابوا بتلقائية: _لكنك كنت نائماً.. والعالم لا يغفر للشعوب النائمة.. إنك رجل خاسر، ونحن لا نحب الخوض في تفاصيل قضية خاسرة"[٢]. ويطالبه الآخر بأن يتخلى عن فلسطين، وأن يغفو عن قضيته. إلا أن المثقف صحا من غفوته، كذلك شعبه صحا إثر النكبة، وصحوته السياسية تلك يغبط نفسه وشعبه عليها، لأنها جاءت بعد ضربات متتالية وصدمات متلاحقة.. ومازال يتحدث مطولاً عن فلسطين في الندوات الثقافية والسياسية التي تعقد في جامعة برلين، لأن هناك أموراً خطيرة جدّت على الساحة السياسية العالمية إثر عمليات فدائية، قام هو وبعض الزملاء في عرضها والدفاع عنها.

وتكونت لدى اللاجئ في قصة "الجرح الشمالي" رؤية سياسية ناتجة عن قراءة مستفيضة للأحداث الجارية إثر هزيمة الجيوش العربية في حرب ٤٨، نتج عنها تشرد شعب بأكمله تعرض لصدمات سياسية، فيرى أن "الموقف السياسي يقتضي أسلوباً عسكرياً مناسباً، كأن نشغل قواتهم أطول فترة ممكنة عبر انتشـــارات مديـــدة حتى لو كلف الأمر تجنب الاشـــتباكات. لأننا نخوض معركة طويلة على امتداد الأرض، ولا نخوض مبارزة قصيرة في رقعة ضيقة"[٣]، تلك الرؤية التي استقاها اللاجئ من واقعه واستطاع أن ينمذجها جمالياً في البنية السردية[٤].

---

[١] الريماوي، الجرح الشمالي، ص ٢٦.

[٢] أبوغزالة، رجاء، (١٩٩٢). كرم بلا سياج. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٦٢.

[٣] الريماوي، الجرح الشمالي، ص ٤٦ .

[٤] نجح القاص في طرح رؤيته السياسية التي استقاها من واقعه السياسي المُشاهَد، فقد ميز السارد الشاهد في قصة "ذكرى الأيام الماضية" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، بين الحرب والثورة، وكلا

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

ويقرن السارد العليم في قصة "٢٩ تشرين" بين الأحداث السياسية الجارية عام ١٩٥٦، مثل: أحداث حرب السويس (العدوان الثلاثي)، ومجازر كفر قاسم وغزة وسيناء.. ثم يتحدث السارد عن الظروف المحيطة بالعدوان الثلاثي على مصر، ويطرح وجهات النظر السياسية حول الأحداث المتلاحقة، وبعدها استطاع السارد أن يربط بين تلك الوقائع الجسيمة وبين حدث ضئيل في مجرى الأحداث، يتمثل في إخراج من تبقى من موظفي شركة أنابيب البترول العرب في حيفا دون إنذار سابق، وتعددت التفسيرات في سبب الطرد[١]، ومن هنا تتكشف الدلالة المضمرة عبر الأفعال السردية التي تتوالى بتطور المسار الحدثي. وفي خضم الظرف المصيري الذي تتعرض له مصر، تتعالق أحداث العدوان الثلاثي مع مذبحة كفر قاسم التي ذبح فيها الصهاينة ما يزيد على الأربعين من أهل قرية كفر قاسم - من قرى مدينة طولكرم - بحجة عدم انصياع أهل القرية لأمر منع التجول، وهنا يتدخل السارد ليسوّغ خرق منع التجول، إذ يعدّ هؤلاء: رجالاً ونساءً - ومنهن حوامل - وأطفالاً، من العمال الذين يتوجهون خارج قريتهم لقطع الحجارة وقطف الزيتون.. وقد خرجوا من ديارهم في الصباح الباكر قبل إصدار أوامر منع التجول، دون أن يعلموا بفرضها، وتعرضوا للذبح على مشارف قريتهم بعد عودتهم من أعمالهم.

وتلهث الشخصية في قصة "الحجارة المشربة بالحمرة" وراء الأحداث السياسية المرتبطة بقضية فلسطين، بدءاً بالاستعمار الإنجليزي، وما رافقه من قمع واضطهاد وتنكيل نتج عنه قيام الكيان الصهيوني الذي مارس كافة أشكال القتل والذبح والمصادرة والاستيطان، بهدف اقتلاع الشعب الفلسطيني أو تذويبه، وانتهاءً بحرب حزيران التي تشهد الشخصية تفاصيلها وأحداثها، لتصف المشهد السياسي الذي يتركز في وصف مجريات الحرب الدائرة، وما صاحبها من ألم وخوف ودمار، وما تبعها من احتلال القسم الآخر من مدينة القدس، ومن فلسطين كلها: "جاء ٥ حزيران سنة ١٩٦٧، ووجد نفسه في وسط المعركة.. ها هي دباباتهم الرهيبة تحتل الطريق الرئيسي بين القدس ورام الله، وها هي طائراتهم تقذف حمماً.. وها هو مختبئ مع عائلته تحت درج بيت، عزلاً من السلاح.. أجاء بهم ليموتوا هنا؟ آذانهم ملصقة إلى أجهزة الترانسستور.. لا يمكن.. أيغلب قومه مرة أخرى؟.. مستحيل.. ومرت أيام فقدوا فيها حسّ الزمن.. لا طعام لا شراب.. جفت ألسنتهم، ولم يكن إلا طعم مرارة في الفم وفي النفس.. وتحقق من الهزيمة.. ليته

المفهومين اختلط لدى الفلسطيني في كل المراحل التاريخية: "الحرب سمعوا بها لكنهم لم يعانوها. بعضهم اشترك في الثورة ضد الإنجليز، لكن الثورة ليست حرباً، الحرب عندهم انتصار أو هزيمة. الانتصار معناه البقاء في الوطن وطرد اليهود، الهزيمة معناها العكس ". انظر، (أبو شاور، الأعمال القصصية ، ص ٤٨).

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٦٧.

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

مات قبل أن يشهد هذا.."[١]. وبين إثارة الأسئلة والشعور باليأس.. تنشد الشخصية التي توصف هنا بأنها شخصية قلقة، إيجاد إجابات تامة، لتتخلص من حيرتها وصدمتها إزاء الواقع المليء بالتناقضات والهزائم والإحباطات[٢].

ويغلب على البنى السردية تلك الاستشهادات التي تدعم الإحالة المرجعية وتبرهن على التلازم بين النسق الداخلي والسياق الخارجي، بين النص وما هو خارج النص بفعل الممارسة التناصية التي تجري عمليات تحويلية للرؤى والمواقف ووجهات النظر والوقائع والظروف السياسية، وإضفاء ملامح معرفية وجمالية جديدة على البنيات المعرفية، لتعبر عن أيديولوجيات متباينة ومواقف خاصة ورؤى ذاتية ووقائع مغايرة للأصل، تندرج في بنى نصية متحولة عن الواقع الساكن. لذا، فإن مشهد الاجتياح الصهيوني للبنان عام ١٩٨٢ يحظى بالنمذجة التناصية، تمكّنه من الاندماج في البنية ضمن الحدود السردية المعيّنة للوقائع التي يمكن الاستشهاد بها. فيضمّن السارد الشاهد في قصة "فصل من كتاب الأيام الحاضرة" المشهد السياسي تحليلاً سياسياً للاجتياح إثر ذلك الحدث، فيؤكد على أن الحياة العربية تتهدد بحقبة إسرائيلية تتحكم بسياسة الدول العربية، وتملي عليها الشروط وتقرير السياسات، "والتداخل الاستراتيجي الفظ في مصير المنطقة"، غير أن الحكومات العربية لم تتخذ أية إجراءات لردع الوحش الصهيوني الفالت، على الرغم من النذر والتحذيرات والاقتراحات التي تم نبذها "أولاً بأول عملاً بشعار قوتنا الحقيقية تكمن في ضعفنا"[٣].

ويتناصّ المشهد السياسي في قصة "تحت طائلة الحرب" تناصاً ذاتياً مع المشهد السياسي في قصة "فصل من كتاب الأيام الحاضرة"، بيد أن التعارض يتجسد في التغاير الرؤيوي لحدث الاجتياح، فالمشهد السياسي في قصة "فصل من كتاب الأيام الحاضرة" هو النص الأصلي، ويأتي المشهد السياسي في قصة "تحت طائلة الحرب" ليكون النص المعارِض للنص الأصلي، إذ تنظر الشخصية السردية في القصة الأخيرة إلى الاجتياح نظرة مغايرة، على الرغم من صدمتها لدى سماعها خبر الاجتياح في بداية الأمر، فهو "لم يصدق أن عملية السلام الجارية يمكن أن تتخللها

---

[١] فرح، عهد من القدس، ص ٧٨.

[٢] يصوغ السارد الذاتي في قصة "زمن النابالم" من مجموعة "ذكرى الأيام الماضية" القصصية رؤية سياسية مغايرة للرؤى السائدة في الواقع الملموس الدائر حول حرب ٦٧، فيتمنى السارد أن الحرب لم تقع، إذْ بوقوعها فقد أمل العودة إلى قريته: "ليتها لم تقع الحرب.. وهل حدثت الحرب؟ مثل غيرك، كنت تجتر أحلام العودة الى قريتك، هناك حيث دفن والدك..".

انظر، (أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٦٣).

[٣] الريماوي، كوكب تفاح وأملاح، ص ١٢.

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

أحداث حربية كهذه.. لقد نبتت في ذهنه مع الأنباء الأولى عبارة ظلت تلح عليه: السلام تحت طائلة الحرب"[١]. ومع ذلك، اعتاد على حدث الاجتياح الذي تكرر بأشكال مختلفة - طوال العقود الماضية - لذا، كفّ عن سماع الأخبار.. "والعجيب أنه عجز عن المتابعة رغم ما تحمله الأخبار من إثارة. لقد بدت له الأحداث على فظاعتها، قديمة. التاريخ لا يتكرر وإذا تكرر فإنه يصبح مهزلة.. وهذه الأحداث على فظاعتها، قديمة، إنها تتكرر بالرتابة ذاتها، والإسرائيليون مازالوا هُمْ هُمْ والعرب هُمْ هُمْ.. إنه يتذوق في فمه طعماً غريباً لا شبه له إلا بطعم الدم. وإن شعوراً بالغثيان قد بدأ يجتاحه. وفكر أن إحساساً كهذا أصابه من قبل وفي ظروف مماثلة، إلا أنه شعر به هذه المرة وكأنما لأول مرة"[٢]. ويشعر السارد في قصة "حادثة الجسر" بالآثار الناتجة عن الاجتياح: "هاجني تصور - ورشقات الراجمات تمر كالشهب باتجاه عنق بيروت في منطقة خلدة وباتجاه بيروت الشرقية - أن نصف بيروت ينغل باليهود، وأنهم على بوابة المتحف ومدرجات المطار وبجوار بناية فتال. إنهم يطوقون غرب بيروت من الأرض والبحر والجو، فكيف حدث هذا؟ "[٣].

٢- ألم الفلسطيني:

تستند الحركة الصهيونية إلى مبدأ الإرهاب الذي يتخذ أشكالاً متعددة، بهدف إقامة كيانها على الأرض الفلسطينية وإرساء ذلك الكيان، ولن يتم إرساؤه إلا بإرهاب الفلسطيني ومجتمعه. ويكتسب الإرهاب شرعية دينية وأيديولوجية على حد سواء، تتمثل الشرعية الدينية في النصوص التوراتية المحرفة التي تنطوي على تبرير القتل والتعذيب والتشريد.. أمّا الشرعية الأيديولوجية فتتمثل في المدونات التاريخية والكتابات السياسية التي تتضمن مبادئ الحركة الصهيونية الواجب تطبيقها لإقامة الدولة الصهيونية، مثل: كتاب 'الدولة اليهودية' لـــ تيودر هرتزل الصادر عام ١٨٩٥.

وتتلاقى المبادئ الصهيونية والممارسات العدوانية التي راح الصهاينة يقترفونها منذ بدء الانتداب البريطاني على فلسطين، فالسراي التركية الرابضة في قلب يافا فجرها الصهاينة بعد أن تسللوا إليها خفية، وشاهد أبو خميس في قصة "الخروج من الجنة"، "ضحاياها الكثيرين وقد عادوا خليطاً من أقدام وأرجل وأيدٍ ورؤوس فصلت عن أجسادها[٤]".. كذلك الشخصية في قصة

---

[١] الريماوي، محمود، (١٩٩٦). القطار. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ١٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢١ .

[٣] خلف، علي حسين، (١٩٨٥). مدن وغريب واحد. (ط١). عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ص٣٣.

[٤] الإيراني، مع الناس، ص ٢٣.

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

"حنين" فقدت ذراعها اليمنى: "ضاعت ذراعه في كوم من الأشلاء.. أشلاء المساكين الذين كانوا يقيمون في السراي التركية القديمة بعد أن نزحوا من أطراف البلد.. وعن الحدود المتاخمة لليهود كان أخي أحمد ساعة الانفجار المروع.. يمر قرب السراي.. اقتلع الانفجار السراي القديمة ودكها فوق رؤوس ساكنيها.. واقتلع كذلك ذراع أخي.. استأصلها من الكتف.. وكتب له أن يعيش بدون ذراع[١]".

وتتعرض العائلة الفلسطينية لنكبات واعتداءات اقترفتها العصابات الصهيونية، مثل العائلة اليافاوية التي فقدت إحدى بناتها نفيسة إثر شظية قنبلة، مما كان يرميها الصهاينة، بقرت بطنها، وماتت الأم هماً وكمداً[٢].. والعائلة المقدسية في قصة "الرصاصة الأخيرة" التي فقدت "أحد هؤلاء الأبناء - أحمد - قتلته شظية قنبلة هناك على حافة الحاكورة لما دخل اليهود القدس.. وعندما نزحنا لم يكن أحمد معنا، كان قد مات ودفن بسرعة كأنه شيء محظور.. ولم تكن أمي معنا.. ماتت قبل أن ترى كل ما حدث.. قبل أن يذهب البيت والحاكورة"[٣]، وتتكرر تلك الصورة في قصة "أبعد من الحدود" من مجموعة "أرض البرتقال الحزين" القصصية، حيث تتعرض العائلة المنكوبة إلى مآسٍ وآلام ناتجة عن التشريد والتدمير، فالأم قد ماتت تحت أنقاض بيت بناه لها الأب في صفد، والأب في بلد لا تستطيع العائلة الالتحاق به، وأحد الأبناء لاجئ في أحد المخيمات، وآخر في مكان ما لم يهتد إليه أحد بعد[٤].

وثمة مناظر مفجعة ومشاهد أليمة تفتت الأكباد وتقشعرّ لها الأبدان شهدها الفلسطيني، مثل المشهد الذي يصفه الفاعل المنكوب في قصة "الصفوف الأربعة"، ليسرد - وهو يتنهد تارة ويتمتم تارة أخرى- ألم الفلسطيني الناشئ عن القتل والذبح: "أمس في عكا، صلبوا أخي وظهره إلى الجدار. لقد قتلوا أكثر من نبي مسلح ولد تحت القصف، ونهض من ركام التدمير في القرى"[٥]. وعاين الفاعل الثوري في قصة "الأفق وراء البوابة" من مجموعة "أرض البرتقال الحزين" القصصية، الرعب والعنف في أنحاء مدينته عكا حين بدأ الهجوم، وحين نفدت الذخيرة، ووجد أخته الصغيرة ترتعش في دمها بالخفقات الأخيرة من أنفاسها، "وعندما شدها إلى صدره كأنه يريد أن يسكب فيها قلبه ودمه، حدقت إليه ثم رفعت حاجبيها لتقول شيئاً ولكن الموت سدّ

---

[١] الإيراني، أصابع في الظلام، ص ٦٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧٥.

[٤] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٢٨٠.

[٥] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ٢٤.

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

الطريق أمام الكلمة"[١].. هذا هو قدر الفلسطيني ومصيره، عليه أن يواجه - في كل مذبحة - المشانق وشوارع الإسفلت المزروعة بالموت والدمار[٢].

ولأن النص القصصي لا يخلو من أي محتوى أيديولوجي، بل هو الأنموذج المجسد للأحداث المفصلية في الواقع السياسي، وعلى هذا الأساس تجسد مذبحة دير ياسين الواقعة الأبرز في الواقع السياسي المقترن بفلسطين، إذ تحدث تحولات في المسار الحدثي للمجريات الدائرة، ويفضي حدوث المذبحة إلى سلسلة من العمليات العسكرية التي تضطلع بها العصابات الصهيونية، لإحكام السيطرة على منطقة غرب القدس والانتشار الأوسع ضمن حدود مكانية فرضتها القوات الصهيونية وتيسير المهام العسكرية في حصار المدن والقرى الفلسطينية وتطويقها، ودفْع الفلسطينيين إلى ترك مدنهم وقراهم وتشريدهم إلى مناطق خارج السيطرة الصهيونية، وإحداث دعاية كبرى حول أسطورة القوة العسكرية للصهاينة بهدف الترهيب وإثارة الفزع لدى أهل المدن والقرى وإجبارهم على الرحيل[٣].. وأمام هذه المعطيات، فإن البنى السردية لا يمكنها أن تصوغ إلا الممارسات الدموية التي انتهجها الصهاينة وإحداث الصدمة النفسية الناشئة عن المجزرة، بهدف تحقيق الغاية الصهيونية وإرساء المشروع الصهيوني في قيام (دولة إسرائيل الكبرى).

وتبنى قصة "حياة بلابسي" على واقعة المذبحة التي أحدثت تأثيراً إنسانياً وسياسياً وإعلامياً.. لذا، راح السارد الموضوعي يمزج بين وقائع المذبحة والسيرة الموضوعية لشخصية حياة بلابسي، ويقيم بينها علاقة نصية.. وانطلاقاً من حدث يسير يتمثل في عثور رجال الهلال

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٢٥٥.

[٢] يستذكر المثقف السياسي في قصة "اللوحة والجدار" وهو طفل، مشهداً عابقاً بالأسى والموت، فـ "لقد قتل أباه عند باب الدار. رماه جندي العدو برصاصة محكمة كما يرمي الصياد عصفوراً بطلقة واحدة، يومئذ جبن وفرّ، وراح يبكي. كان في السابعة من عمره.. هرب من الدماء والجرح المفتوح مثل جرح الأرض إلى زمن الحاضر الضائع".

انظر، (أبو غزالة، كرم بلا سياج، ص ٦٢).

[٣] يترتب على مجزرة دير ياسين فرار الكثيرين من أهل القرى المجاورة لقرية دير ياسين خوفاً من المصير الذي سيلاقونه، من القتل والذبح والاعتداء على النساء.. كل هذه الأسباب دفعتهم للفرار، مما سهل مهمة الصهاينة في الاسيتلاء على مساحات ممتدة وأراضٍ كثيرة جراء مذبحة دير ياسين، فيبين السارد الذاتي في قصة "عسكر وحرامية" سبب فراره : "قال لي أبي في تلك الليلة الحالكة والناس يخطفون المتاع ويهربون أفواجاً بعكس البحر: ـ اذهب يا بني بزوجك، اذهب. ضمت أمي حليمة وقبلت بطنها. حين نظرت إليّ كانت عيناها تسبحان بالدموع: ـ انج بابنك يا بني. إنهم يبقرون بطون النساء، اليهود يبقرون بطون النساء".

انظر، (عودة، زعتر التل، ص ١٩).

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

الأحمر إثر مذبحة دير ياسين، على جثة فتاة ملقاة بالقرب من طريق فرعية مؤدية إلى قرية دير ياسين الواقعة غرب القدس، فتعرف إليها البعض، فإذا هي المعلمة حياة بلابسي، ويتعالق حدث العثور على جثة إحدى ضحايا المذبحة مع واقعة مذبحة دير ياسين، التي يقص السارد تفاصيلها[١].

وتتناصّ قصة "حياة بلابسي" مع قصة "الأسطر الحمراء" تناصاً داخلياً في حدث مذبحة دير ياسين، إذْ تتماثل كلا القصتين في موضوع القتل وفي الصياغة السردية التي تبنى على السيرة الموضوعية للشخصية السردية، وعلى حدث مؤلم يحكي قصة المذبحة في قرية دير ياسين، وهي من قرى غرب القدس: "ووسط أزيز الرصاص وزئير القنابل زحفت حياة تخترق الأوار.. ما هذا الذي يقع بصرها عليه في زقاق من أزقة القرية مبعثراً في جنبات الطريق؟ إنه المراييل المخططة أبيض وأزرق هامدة لا حراك فيها.. ومريول المدرسة المخطط أزرق وأبيض ينزّ دماً قانياً.. يسمع أزيز رشاش من القرية يحصدهم حصداً فيفرغون جام حقدهم على القرية يقصفونها بالقنابل.. ثم سمعت الدبابات تزأر هديرها المنتصر.. وكانت الشمس ترسل إلى القرية شعاعاً أخيراً ما لبث أن خبا مخلفاً القرية في قبضة ظلام يزحف إلى قلبها وئيداً لا يلتمع فيه إلا وميض أنصال السونكي تتحرك مجنونة باحثة في كل مكان كأنها الأقلام العطشى تسجل الهول على حلكة الليل بأسطر حمراء.. "[٢].

وتنطوي البنى السردية على مشاهد القتل والذبح التي رافقت سقوط المدن والقرى الفلسطينية عام النكبة، إذْ في الرابع والعشرين من شهر نيسان عام ١٩٤٨، تعرضت مدينة حيفا إلى هجوم العصابات الصهيونية، ففي قصة "ممرضة من فلسطين" يذكر السارد العليم الاعتداءات الصهيونية على أبناء مدينة حيفا قبل احتلالها، وقد انتهت بموت الكثيرين من أبناء حيفا واستشهاد أغلب المدافعين وتشريد الباقين، فتسقط الممرضة جوليا التي أصيبت برصاص أسلحة الصهاينة، على الأرض" والدم يلطخ ثوبها الأبيض، وترتد ابنة الجيران على عقبيها وهي ممسكة بساقها المصابة، تصرخ وتولول.. وتفحص روز شقيقتها لتسعفها فيتبين لها أن الرصاصة اخترقت أمعاءها مباشرة.. وتسمع الأم نداءات روز فتهرع كمن أصيبت بمس في عقلها، وكانت كلما حاولت الخروج من الدار رماها اليهود برصاصهم. وأخيراً تزحف الأم على صدرها مستهترة بالموت إلى أن تجد نفسها تستلقي إلى جانب ابنتها الجريحة، تعني بها بيديها، وبقلبها، وبدموعها. ثم تتصل روز بمستشفى الهلال الأحمر.. ويرسل لها سيارة الإسعاف، غير أن سائقها يلقى حتفه في الطريق برصاص القناصة اليهود، وتنقلب السيارة في وسط الشارع..

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٨٤.

[٢] ملحس، أبو مصطف، ص ٢٨.

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

وهناك.. عند مدخل مستشفى الحكومة.. ترى الأم وروز مناظر تفتت الأكباد، تريان سيارات الشحن وهي تحمل عشرات القتلى والجرحى وبينهم عمال سكة الحديد المحروقين، وقد كُدسوا فوق بعضهم بعضاً مثل الخراف.. وتعود الأم وروز برفقة جثمان جوليا إلى البيت"[١].

وتخوض "ثلاث أوراق من فلسطين" في قضية الألم الفلسطيني التي يعالجها السارد على امتداد البنية السردية، مثل مشهد القتل الذي يظهر - بشكل جلي - في الورقة الأولى، "ورقة من الرملة": "أوقفوا صفين على طرفي الشارع الذي يصل الرملة بالقدس، وطلبوا منا أن نرفع أيدينا متصالبة في الهواء، وعندما لاحظ أحد الجنود اليهود أن أمي تحرص على وضعي أمامها كي أتقي بظلها شمس تموز، سحبني من يدي بعنف شديد، وطلب مني أن أقف على ساق واحدة، وأن أصالب ذراعي فوق رأسي في منتصف الشارع الترب"[٢].. ثم يصف الطفل الشاهد الأفعال العدوانية التي مارسها الصهاينة حال دخولهم مدينة الرملة: "إيقاف الناس صفوفاً تحت شمس صيفية حارة، والتفتيش عن حلي العجائز والصبايا وانتزاعها منهن بعنف وشراسة، واقتياد الرجال إلى المجهول، والاستهزاء بالشيوخ، ثم انتهى المشهد بقتل الطفلة ابنة حلاق الرملة، أبي عثمان الذي شهد مقتل زوجته العجوز ليشرع بالقيام بفعل ثوري: "كان واقفاً يضم إلى جنبه ابنته الأخيرة فاطمة، صغيرة سمراء تنظر بعينيها السوداوين الواسعتين إلى اليهودية السمراء.. _ ابنتك؟! وهزّ أبو عثمان رأسه بقلق، لكن عينيه كانتا تلتمعان بتكهن قاتم عجيب، وببساطة شديدة رفعت اليهودية مدفعها الصغير، وصوبته إلى رأس فاطمة، الصغيرة السمراء.. ذات العيون السوداء المتعجبة دائماً.. سمعت صوت ثلاث طلقات متقطعة دقيقة، ثم تيسر لي أن أرى وجه أبي عثمان يتموج بأسى مريع، ونظرت إلى فاطمة، مدلى رأسها إلى الأمام، ونقاط من الدم تتلاحق هابطة خلال شعرها الأسود إلى الأرض البنية الساخنة. وبعد هنيهة، مر أبو عثمان من جانبي، حاملاً على ساعديه الهرمتين جثة فاطمة، الصغيرة السمراء.. كان صامتاً جامداً ينظر أمامه بهدوء رهيب، وما لبث أن مر بي غير ناظر إليّ البتة، وراقبت ظهره المنحني وهو يسير بهدوء بين الصفين إلى أول منعطف، وعدت أنظر إلى زوجته جالسة على الأرض ورأسها بين كفيها تبكي بأنين مقطع حزين، وتوجه جندي يهودي نحوها، وأشار لها أن تقف.. ولكن العجوز لم تقف، كانت يائسة إلى آخر حدود اليأس.. رأيت بعيني كيف رفسها الجندي بقدمه، وكيف سقطت العجوز على ظهرها ووجهها ينزف دماً، ثم رأيته بوضوح كبير يضع فوهة بندقيته في صدرها، ويطلق رصاصة واحدة.."[٣].

---

[١] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٢٣.

[٢] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ٣١٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٣٢١.

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

وتورد الورقة الثانية، "ورقة من الطيرة"، أحداثاً أليمة في كل مكان من فلسطين عام النكبة مثل: صهاينة الهادار الذين يقتلون الناس في شوارع الكرمل دون حساب، والصهيوني الذي ألقى قنبلة على حارس عربي كان يقف على باب مصنع تكرير النفط في الريفاينري، فقتله، وسائق سيارة عمومية أنقذ امرأة يهودية كان يرجمها مجموعة من الأطفال بالحجارة، أوصلها إلى أهلها في تل أبيب، فسرقوا سيارته وقتلوه ومزقوه ثم رموا بجثته مقابل جامع الشيخ حسن[١]. ويستذكر السارد في قصة "أمينة" من مهجره بإحساس ملتاع، حدثاً عابقاً بالأسى، يتخلله مشاهد أليمة تحكي حال الفلسطينيين الممزق: "إنها شقيقتي الوحيدة. لم يترك لي الدهر سواها من عائلتي المكونة من أختيّ ووالدتي.. كانت بقية القصة.. على الأرض.. فقد أخذ الغرباء من منازلنا كل الأغطية.. وهدموا المنازل التي عمرها الآباء.. في ليال مات فيها الشعاع الفضي المزروع على جسم القمر الشاحب.. وحينما لم يقو أهلي على الوقوف على الأرض المهتزة.. انحدروا في صف هارب.. بعيداً عن الكروم المصفرة.. وأصر والدي على البقاء.. في قريتنا العيزرية التي تغفو كل مساء بين ذراعي مدينة القدس"[٢].

وتهدف البنية السردية لقصة "أمينة" إلى التوفيق بين الممارسة الرمزية للخطاب القصصي وبين الألم الفلسطيني الذي يولّد مشاعر الأسى والحزن والتفجع والصدمة نتيجة القتل والذبح والدمار ورؤية المشاهد المؤلمة، تُصاغ كلها في بنية ترميزية تعبر عن كافة أشكال القهر والكبت المنوطة بالفلسطيني المنكوب الذي يُصدم بواقعه المأساوي ويتنكب بفعل العصابات الصهيونية التي تقترف أسوأ الممارسات إزاء الفلسطيني دون مراعاة للقيم الإنسانية، ودون مراعاة للفردية المطلقة والملكية الخاصة والكينونة الذاتية، فيلغي الآخر تلك الحقوق ليدمر الذات الفلسطينية ويلغي وجودها.. وتعبر البنية الترميزية في المقطع السردي التالي عن تلك الحقوق الواجب نيلها والاحتفاظ بها دون انتهاكها: "رأى كل الطيور الخائفة تبصق في حقد على الصف المهزوم مع الانحدار الصخري.. لكنه كان راضياً عن قراره في البقاء.. وقبع تحت بقايا السقف المتهدم.. لكن العساكر الحقيرة لم تمهله يضم إلى قلبه كل حبات التراب في عمل مضنٍ شاق بل أعطت كل التراب زهرات من دمه ودم والدتي وأختي الصغيرة"[٣].

وتتماثل الشخصيات العدوانية في قصة "٢٩ تشرين" في ملامحها وغاياتها وسلوكها، فالجندي الصهيوني الذي يطلق الرصاص على امرأة حامل في مذبحة كفر قاسم يتماثل مع الجندي الأجنبي الذي يطلق الرصاص على أبناء بور سعيد، ومع رئيس شركة بترول العراق

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة ، ص ٣٣٧.

[٢] نحلة، مفيد، (١٩٧٣). حكاية للأسوار القديمة. (ط١). عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، ص ٧١.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧١.

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

في حيفا الذي يأمر موظفيه العرب أن يلتقطوا الحصى والورق من حديقته، وإن لم يفعلوا يستغنوا عنهم، ليموت أطفالهم جوعاً[١]. وإبان العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، قام الصهاينة بقصف غزة بالقنابل واللهب، وكما في يافا مات الفلسطيني عام النكبة، فإن الفلسطيني يموت في غزة جراء القنابل التي يتعرض لها، لذا، تتعالق مشاهد المذبحة في يافا وغزة: "في هذه المرة لم أكن بحاجة لمن يكتب لي كيف ماتت لمياء.. ماتا بنفس الطريقة.. قنابل تتناثر.. ناثرة الموت.. طربوش وعصا وقبر بارد في يافا.. وإيشارب حريري أبيض منقط بالدم وقبر بارد في غزة.. ثم شجرة بلا جذور ستذروها أول هبة قوية"[٢]. ونااديا، الطفلة الفلسطينية في قصة "ورقة من غزة"، فقدت ساقها عندما ألقت بنفسها فوق إخوتها الصغار تحميهم من القنابل واللهب وقد أنشبا أظفارهما في الدار، كان يمكن لناديا أن تنجو بنفسها، أن تهرب.. أن تنقذ ساقها، لكنها لم تفعل"[٣].

ويبلغ الألم قمته في حرب حزيران ١٩٦٧ حين يتحقق المشروع الصهيوني الذي يهدف إلى إقامة دولة إسرائيل الكبرى، باحتلال الجزء المتبقي من فلسطين (الضفة الغربية وقطاع غزة) والجولان وسيناء.. فيتعرض أبناء تلك المناطق للاضطهاد نتيجة الأشكال الضدية والممارسات العدوانية، ويتجسد الألم في أنماط جديدة من أنماط الاعتداء والعنف حيال الفلسطيني، يتمثل في نسف البيوت أو ترحيل الفدائيين والمتعاونين معهم وأسرهم، كما تتبين تلك الممارسات في قصة "الفدائي راجح"[٤].

٣ - الاستيطان:

ولأن الأرض هي القاعدة الأساسية للاستيطان، والهدف الأولي للحركة الصهيونية، فقد استندت الحركة إلى فكرة دينية تتجسد في حتمية إقامة الدولة الصهيونية في فلسطين، ومن البدهي إقامتها فوق الأرض الموعودة التي منحها الرب لليهود، لأنها حق أزلي ومسلّم به، انطلاقاً من قناعتهم وإيمانهم المتوارث بأنهم شعب الله المختار.. وتحقق قيام الدولة على أرض يروج لها قادة الحركة الصهيونية، بحيث توصف أنها (أرض بلا شعب لشعب بلا أرض)..

وتلك المقولة المزعومة التي راح أولئك القادة يرددونها، دفعت القوى الأوروبية الاستعمارية لتأييد الحركة الصهيونية ومناصرتها في تنفيذ تعاليمها وتطبيق أهدافها الاستيطانية.. وعليه، فإن حرب ١٩٤٨ كانت بمثابة حرب دامية غايتها الكبرى اقتلاع الشعب الفلسطيني وإبادته جغرافياً

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٦٧.

[٢] أبو شرار، ماجد، (٢٠٠١). الخبز المر. (ط٢). رام الله: منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، ص٥٥.

[٣] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٣٥٠.

[٤] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٣٦.

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

وتاريخياً وحضارياً لإحلال الصهاينة محله[١]. بيد أن اقتلاع الشعب الفلسطيني ليس بالأمر الهين كما توهم الصهاينة، فيتساءل السارد في قصة "مرثية السلطعون": "هل استطاع المزروعون، في يوم من الأيام، أن يحرقوا ما زرعه الشعب بأكفه؟" [٢]، فكأنه يشير - بذلك - إلى المحاولات الاستيطانية التي ابتدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر.

وتحث الدعاية الصهيونية اليهود في أوروبا وغيرها على أن يرتحلوا إلى أرض الميعاد من جهة[٣]، مثل الصهيوني إسحاق في قصة "نبات الظل" الذي ارتحل إلى فلسطين بعدما تكبد المشاقّ والصعوبات، ليصل في النهاية سالماً ثم يتفقد كل أفراد عائلته بعدئذ: "زوجتي رحلت منذ سنوات، لكن قبلها رحل والداي، ويقولون أن هذا هو السبب، لست متأكداً، فالأعمار بيده وحده.. أنا قطعت أوروبا من شرقها لغربها وأنا أحملهما كما تحمل القطة أبناءها.. ووصلت بهما إلى هنا سالميْن، وهنا بالضبط ماتا.. المفارقة أن أحدهما مات في ثلوج الشمال والثاني في لهيب الصحراء، وهكذا ظللت وحيداً"[٤]. ومن جهة أخرى، تؤكد الحركة الصهيونية - دوماً - على المحرقة النازية 'الهولوكست' - بكل الوسائل الدعائية - التي تدل على اضطهاد اليهود في كل أنحاء أوروبا، لدفع اليهود على الهجرة إلى فلسطين تارة، وتسويغ الاستيطان الذي أفضى إلى قيام الكيان الصهيوني تارة أخرى.. فالصهيوني في قصة "يوم واحد في أرض الميعاد" قد تأثر بالدعاية الصهيونية المتجسدة في لوحة إعلانات سينما في حي سوهو بأميركا: "رحت أطوف شوارع المدينة. لفت انتباهي ضوء براق لسينما تعرض فيلماً عن جرائم النازي في حقنا نحن

---

[١] يؤكد السارد الذاتي في قصة "حبال ولهب" تلك الفكرة بقوله: "مردخاي الوافد من خلف البحار ومن آخر القارات يصبح صاحب الأمر والنهي.. يتحكم في أرضك وبحرك وأنفاسك.. وأنت إذا تخطيت ليوم واحد حاجز السنوات المصرح بها لا يحق لك المجيء.. لا يحق لك الحضور.. تلفظك المسافات والمساحات.. تلاحقك أنشوطة الحبال المدلاة.. يترصدك زائر الموت الأسود في صورة ناقة ضالة أو جمل هائج يصدمك وأنت تقطع الطرق التي تغطي أحشاء رمال الخليج وصحراء وجزيرة ليحيلك إلى فتافيت عيدان ولحم مفروم يملأ الإسفلت دماً ودخاناً وحبراً قانياً ببرواز أسود مقدد في صفحات النعي.. ولتأت يا مردخاي ببركاتك من أقصى جهات الدنيا، تصادر أجزاء أخرى..".

انظر، (العيلة، حيطان من دم، ص ٧٢).

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٠٥.

[٣] والصهيوني "بيباس راحل من وطنه في فرنسا، إيران، الأرجنتين، الحبشة، انجلترا، اليمن. خارج من دائرة الانتماء الحقيقي حيث كان، إلى أكبر عملية سطو دولية في التاريخ الحديث. يذكر بيباس الآن كيف أحضروه، ورتبوا جواز السفر، ووعدوه بالجنة التي صنعتها الأيدي الفلسطينية.. وعندما يلامس جسده أرض بيسان يفقد كل شيء، الجنة الموعودة، والوظيفة العسكرية، والصهيونية..." .

انظر، (خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٨).

[٤] درويش، زكي، (١٩٨٠). الأسوار. (ط١). عكا: دار الأسوار للطباعة والنشر، ص ٤٠.

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

اليهود.. الحق أقول أنني لم أتحمس في حياتي للهجرة إلى أرض الميعاد كحماسي في أثناء العرض"[١].

ويتزامن المد الاستيطاني مع الإبادة الجغرافية للشعب الفلسطيني التي تجسدت في أشكال عدة[٢]، يمكن بوساطتها تنفيذ الانقلاب الديموغرافي: طرد أهالي المدن والقرى الفلسطينية من ديارهم عام ١٩٤٨ بترويعهم وتهجيرهم ودفعهم إلى النزوح، وتوطين الصهاينة القادمين من الغرب، وشراء الأراضي بأسعار خيالية من كبار الملاك ومن صغار الملاك الذين ضيقت بريطانيا الخناق عليهم بفرض الضرائب، والهجرات المتتالية - سواء أكانت ظاهرة أم خفية - التي بدأت منذ بداية الانتداب البريطاني على فلسطين، ومصادرة الأراضي العربية - بعد الاحتلال - والاستحواذ عليها ونزع الملكية بفعل قوانين عديدة، أهمها: قانون أملاك الغائبين الذي يعد الأراضي أملاكاً للدولة، ويطبق على اللاجئين والنازحين الذين تركوا ديارهم، رغماً عنهم أو باختيارهم.. وقد أرسى قانون أملاك الغائبين تحريم امتلاك الفلسطينيين للأراضي لأهداف أمنية[٣].. ينضاف إلى ما سبق، اللجوء إلى أشكال التمييز العنصري كافة من خلال الاضطهاد وكبت الحريات وسلب الحقوق الإنسانية والدينية والقومية والثقافية وفرض ضرائب عديدة، بهدف اقتلاع الفلسطينيين من أراضيهم بشتى الوسائل والطرق.. وقد نتج عن قوانين الدولة الصهيونية، وفي مقدمتها قانونا أملاك الغائبين والمصادرة، تهجير أصحاب القصور والبيوت، ليسكنها المستوطنون، وزجّ بأصحابها الفلسطينيين في أماكن أكثر فقراً مثل فلسطيني مدينة عكا الذين طردوا من منازلهم الجميلة إلى البلدة القديمة، "هنالك مع الجماعة المظلومة، المغلوبة على أمرها"، فالفاعل المنكوب في قصة "حاضر..غائب" عُدّ لاجئاً في أرضه نتيجة

---

[١] عودة، زعتر التل، ص ٦٥.

[٢] تعرض الحاج حسين في قصة "العنبر رقم ٥" مالك بساتين البرتقال في يافا إلى أشكال الاستيطان التي أوجزها في: وعد بلفور الذي يرمي إلى إقرار المهاجرين الصهاينة على أراض فلسطينية بشتى الوسائل التي هي أهمها: الإغراء بالأسعار الباهظة في شراء الأراضي أوالاستعانة بمحاكم تسوية الأراضي أو اللجوء إلى استعمال القوة.

انظر، (صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٨٦).

[٣] أشارت الشخصية السردية في قصة "دموع في العيد" إلى أحد بنود قانون المصادرة الذي يتطرق إلى أن الكيان الصهيوني يعترف بمالك الأرض مادام على قيد الحياة، أما إذا انتهى أجله، فلا يعترف بوريث من بعده، وتضع الدولة يدها على الأرض باسم شعب إسرائيل".

انظر، (المصدر نفسه، ص ١١٧).

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

قانون الغائب الذي فرضه الكيان الصهيوني، فسكن الفلسطيني في بيت من التنك في مدخل مدينة عكا[١].

ويتحتم على الصهيوني أن يهاجر إلى الأرض الموعودة ليرسي دعائم دولته، انطلاقاً من فكرة توراتية راح السارد الآخر في قصة "يوم واحد في أرض الميعاد" يؤكدها بقوله: "نحن اليهود فخورون بما وصلت إليه دولتنا من رقي وازدهار، ومن حقها علينا أن نكون في سعي دائب للانضواء تحت جناحها وبناء دولتنا الكبرى والبقاء فيها لا الهرب منها، فيشكل الأغراب أكثرية لسحقنا في نهاية الأمر"[٢].. وحتى يهاجر اليهودي الرافض للهجرة، تقدم له الدولة العون والمساعدة والرشوة، فلا تطالبه بشيء إلا الهجرة إلى أرض الميعاد: "أقول الحق: إن المبلغ قد أطار عقلي، والغريب أنهم لم يطالبوني بشيء إن لم أطق الجحيم - على رأيهم - هنا. صفقة رابحة"[٣].

بيد أن الفلسطيني - قبل الاحتلال وبعده - تصدى للهجرات الصهيونية ، فخاض معركة ضد المهاجرين الصهاينة[٤].. ثمة من استشهد إثر قتاله ضدهم، وثمة من كان يراقب مواكب المهاجرين القادمين عبر بحر يافا، ويرفض نزولهم أرض فلسطين، ولا يُسمح لهم تدنيس البحر.. وتمنى الفلسطيني في قصة "أسوار الليل" لو يملك بندقية وإن كانت عثمانية ليتصدى للمهاجرين القادمين في باخرة إنجليزية، لكنه دفع يده إلى جيب قمبازه وتناول خنجراً معقوفاً.. ولما توقفت الباخرة، انساب رجال ونساء بوجوه غريبة، "انطلقت في التو بضع رصاصات. ماج الذين على الشاطىء.. أصوات غاضبة تختلط بأزيز الرصاص داعية بالموت والهلاك للمهاجرين"[٥]..

والنظرية الصهيونية قائمة على موضوعي المصادرة والاستيطان، فالمستوطنة – كما تعرفها الشخصية المثقفة في قصة "السوافي" - "لا تعني مجموعة من الحيطان الجاهزة أو الأعمدة الكهربائية أو الأسلاك.. المستوطنة مشنقة مؤجلة أو معجلة لا فرق.. عمارة تنهض دفعة واحدة.. طوب.. بلوك.. حديد.. باطون.. خلاطات.. طابق.. اثنان.. عشرة.. والرافعة لا

---

[١] فرح، عهد من القدس، ص ٦٦.

[٢] عودة، زعتر التل، ص ٦١.

[٣] المصدر نفسه، ص ٦٢.

[٤] وصدّ الهجرات الصهيونية والحيلولة دون الاستيطان وإقامة المستوطنات شكل من أشكال المقاومة الإيجابية التي تتميز بالشمول والديمومة، فقد تعرض الفندق الذي ينزل فيه المهاجرون الجدد لهجوم أحد الثوار، بعدها قتله الصهاينة.

انظر، (المصدر نفسه، ص ٦٠).

[٥] المصدر نفسه، ص ٧٥.

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

تمل ولا تكل.. وأكوام الحجارة لا تعرف التناقص.. تأبى التناقص.. جرافات.. شفرات مدببة.. تلال الرمال تتحول إلى عمارات.. شقق تنتظر المهاجرين اليهود.. القادمين من آخر الدنيا.. من أقصى الأرض.. يرتفع البنيان.. عمارة أخرى تضاف إلى عمارات المجدل.. أوجاع أخرى تضاف إلى أوجاعك.. مسامير حادة.. مسامير متشابكة تطل من كل المسالك.. من جميع الاتجاهات.. الجرافات.. النظرية الصهيونية.. القادمون الجدد.. المهاجرون الجدد.."[١] .

وقبل قيام الكيان الصهيوني تعرضت قرى عكا للاعتداءات المتكررة من مستوطني مستعمرة نهاريا الصهيونية - إحدى أقدم المستعمرات الصهيونية المقامة في الشمال الفلسطيني- التي كان يدور فيها التأهب والتعبئة استعداداً للهجوم على القرى الفلسطينية المجاورة، فقد "زرع الصهاينة مواسمهم أسلحة، وملؤوا بطون مستعمراتهم بها"[٢]. غير أن الفلسطينيين تصدوا للصهاينة، وردوا عدوانهم بأن أغار المجاهدون على المصفحات الصهيونية المتسللة على طريق حيفا ــ عكا ــ نهاريا، فشهدت – بذلك - قرى مثلث الرعب بطولة الفلسطينيين[٣].

وأقام الصهاينة المستوطنات في كل أنحاء فلسطين، بعد الاحتلال، في المدن والقرى وعلى امتداد الساحل الفلسطيني، وعلى الطرق الرئيسية، وفي المراكز الحيوية والمواقع الاستراتيجية والأماكن المهمة، وفي الأحياء القديمة، مثل: المستوطنات المقامة في القدس والخليل بعد الاستيلاء على أراضٍ وقفية ومعالم دينية مقدسة ونسف الأحياء وتشريد الأهالي: الاستيلاء على حائط البراق وهدم حي المغاربة وحي الشيخ جراح وعلى بعض المقامات والمزارات والزوايا والتكايا في القدس، وعلى الحرم الإبراهيمي في الخليل[٤].. وغيرها من المصادرات داخل المدن وحولها.

وثمة إشارات إلى مصادرة أراضٍ لقرى فلسطينية، وتشريد أهلها، فقد دمر الصهاينة قرى فلسطينية بلا سبب سوى أن أراضيها تصلح لإقامة المستوطنات عليها، وأن السهول الواسعة المتناثرة التي تحيطها تصلح لجميع مشاريع المستوطنات المزمع إنشاؤها[٥]، وأقيمت على أراضٍ فلسطينية، مثل المستوطنة التي نبتت في خاصرة الجبل المشرف على البلدة في قصة "خط النهاية"، نتيجة ذلك، تولّد الشعور بالسخط لدى أهل البلدة لتلك المستوطنة التي كشفت عورة أرضهم، وتصيبهم بالأذى كلما تعرضت لهجمة جريئة في الليل، إذ تقتحم المجنزرات

---

[١] العيلة، حيطان من دم، ص ١٨.

[٢] عزام، وقصص أخرى، ص ٧٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٨٤.

[٤] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٨١.

[٥] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٢٩.

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

البلدة، ويساق الرجال والفتيان إلى الساحة الواسعة أمام مضافة المختار، ويضربون على رؤوسهم ضربات موجعة، ولم يفلت رجل أو فتى من الضرب أو السجن أو الاعتقال[١].

ومن الممارسات العدوانية نتيجة التوسع والامتداد الاستيطاني، ما يتعرض له أبناء القرى المجاورة للمستوطنات من مضايقات المستوطنين ومحاولات الترهيب، بهدف التهجير والاستيلاء على الأراضي، كذلك نزع الصفة العربية De-Arabization من خلال نزع ملكية الأراضي العربية، وإحكام الطوق حول المدن والقرى[٢]، وتنفيذ المد الاستيطاني الذي يستمد شرعيته من نصوص توراتية محرفة، كما يبين السارد المتعدد في "قصة لم تتم": "لقد رأينا الأعداء يطوقون يافا من الشمال والجنوب والشرق، كانوا يعملون دائبين على تطويقها وفق خطة مرسومة، كانوا يعملون على مهل، بصبر، دونما وناء. كانوا يضفون على عملهم ثوباً إنشائياً، عمرانياً، ولكنهم في الواقع كانوا يحكمون حول يافا طوقاً فولاذياً خانقاً، ولقد أفلحوا، ولم يبق من منفذ ليافا إلا البحر غرباً.. تل أبيب وما وراءها من مستعمرات تسد الشمال، وبيت يام، وما وراءها في الجنوب تقوم كالحصن المنيع، ومن تل أبيب- الوحش الخرافي الجاثم في الشمال- تمتد مخالب كاسرة تتصل بمخالب أخرى جارحة لا تكاد تترك ليافا متنفساً في الشرق.. أجل لقد ضربوا حول يافا.. وقراها.. هذا الطوق المحكم.. كان.. توقيعاً على نغمة نشيد الإنشاد الذي لسليمان: صنع سليمان لنفسه عرشاً قوائمه من فضة وروافده من ذهب ووسطه مفروش محبة من بنات إسرائيل"[٣].

---

[١] عودة، زعتر التل، ص ٧.

[٢] وقد أنشأ الصهاينة كذلك طوقاً استيطانياً حول مدينة القدس عبر إقامة المستوطنات في أراضي القرى المحيطة بمدينة القدس، كما أبرزت هذا الأمر بشكل جلي قصص تحولات سلمان التايه ومكابداته، ففي زيارة سلمان التايه الأخيرة لمدينة يافا، طلب من صديقه الذي كان ينقله بسيارته عبر أرجاء الوطن أن يمر به على بقايا القرى الفلسطينية التي سلمت بعض منازلها من جرافات القادمين الجدد، فيتتبع سلمان التايه في أثناء رحلته، قرى القدس التي أقيمت فوقها مستوطنات، بدءاً من قرية الجيب التي وصل إليها عبر قرية بيتونيا الواقعة في طريق رام الله- القدس، وقد أقام الصهاينة على الجهة الغربية من قرية الجيب مستوطنة جبعات زئيف ذات البيوت الحجرية المتناسقة.. وحينما عبر المستوطنة واجهته قرية النبي صموئيل التي اشتق اسمها من جامعها شاهق العلو ذي المئذنة الهرمة، والنبي صموئيل تطل من عليائها على الجهات كلها: إلى الجنوب الشرقي منها تبدو مدينة القدس الجديدة، وكأنها تحبو تحت قدمي هذه القرية الصاعدة نحو السماء، وقد أقام الصهاينة – أيضاً- على أراضيها مستوطنة جديدة، أرادوا من وراء إقامتها مقاسمة أهل القرية فيها، كذلك قرية بيت إكسا - إلى الشمال الغربي من القدس- التي أقيمت على أراضيها مستوطنة جديدة، سميت راموت.

انظر، (السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٧٨-٧٩).

[٣] الإيراني، مع الناس، ص ٥٦.

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

ومازال الكيان الصهيوني ينتهج سياسة قهرية بحق السكان الباقين في القرى الفلسطينية، من مصادرة أراضٍ واعتقال تعسفي وتطويق مستمر وتجويع متعمد.. علاوة على ذلك، الاعتداءات التي يقوم بها المستوطنون القاطنون في المستوطنات المقامة على مشارف القرى الفلسطينية، والذين يداهمونها في جنح الليل يهددون أمنها وأمانها.. وكل تلك الممارسات تهدف إلى اقتلاع ما تبقى من الشعب الفلسطيني من أرضه وتهجيره، كما حدث من قبل.. ويروي السارد المتعدد في قصة "الصوت والصدى" من المجموعة القصصية "ذكرى الأيام الماضية" عن تلك الممارسات التي تتدرج في اقترافها، بدءاً من المصادرة، وانتهاءً بالقمع: "بدأت أراضينا تطوي، ولا يجرؤ أصحابها على الاقتراب منها، بدأ الموت يفترس بعض الشباب، أخذت القرية تلوب موجعة، الأشداق تلتهم الأرض من تحت أقدامنا.. ويوماً من يوم تلاشت الأرض، وظلت البيوت منتصبة عارية"[١]. ويتفنن الصهاينة في القمع والمصادرة، إذْ يفوض الحاكم العسكري مخاتير القرى الفلسطينية تبليغ أهالي القرى بأمر مصادرة الأراضي والأحواض المزروعة بكروم الزيتون والمشمش واللوز وحقول القمح، لبناء مستوطنات فوقها[٢].

وعلى الرغم من محاولات الاقتلاع والاستيطان، فإن الفلسطيني مازال صامداً على أرضه، متشبثاً بجذوره ومتصلاً بتراثه: "يزعق بوق الإنذار، وما اختفينا. كنا في طين جدران المنازل، في لحاء الأشجار، في زند الشغيلة والفلاحين، وفي ثوب كل صبية وعاشقة.. مازالت بيسان منكمشة على صقرها القديم ورفاقه، جاؤوا بمهاجرين إلى منازلنا المهجورة، أدخلوا أولادهم مدارسنا الجاهزة، ركبوا سياراتنا، وحصدوا قمحنا وزيتنا وأسماك نهر الأردن عند الباقورة.. فعلوا كل ذلك وما انتهينا، حاولوا التأقلم مع بيسان، تفضحهم جدران المنازل، أوراق الأشجار، غيوم المطر.."[٣].

٤- القمع السياسي وكبت الحريات:

يتكبّد الفلسطيني المتشبّث بأرضه - في ظل الاحتلال الصهيوني- مشاقّ الحياة وألمها ومعاناتها من جهة، وقد مورس القمع السياسي والكبت المستهدف عليه في واقعه اليومي من جهة أخرى، إذ تحولت حياته إلى قلق دائم وخوف مستمر. فمن أشكال القمع اليومي، ما مورس على أهل مدينة القدس، تحديداً الجزء الغربي منها والمحتل عام ١٩٤٨، من اقتحام ومصادرة واقتياد وتنكيل، مثلما تبرزها قصة "حكاية للأسوار القديمة"، فـ "السيارات المصفحة تطحن

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٣.

[٢] هنية، أكرم، (٢٠٠٣). الأعمال القصصية. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ١٣٢.

[٣] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٤.

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

الأزقة وأرجل العساكر تدق بلا رحمة أبواب المحلات التجارية المغلقة وعيون العجائز ترقب من خلف الستائر المعتمة كل تحركات الجنود المثقلين بالبنادق يدفعون أحد الأبواب، يسوقون أحد الشباب بالضرب الموجع والشتم والتهديد"[١]. والفلاحة في قصة "دموع من العيد" تشبثت بأرضها ولم ترحل، لكنها ظلت تعاني القلق الدائم والخشية من فقدانها الأرض، فأم حبيب التي بقيت في شفا عمرو بالقرب من مدينة عكا بعد النكبة، راحت تفلح الأرض، والمسدس لا يفارقها أبداً، فتسرد قصة صمودها في مقطع وجيز: "بقيت أنا في ظل الحكم الصهيوني أتمسك بأرضي وأحرثها بيدي، وأبذر فيها القمح والشعير، وأزرع في قسم منها كل أنواع الخضار، وكانت تدر عليّ دخلاً طيباً"[٢].

ويبرز السارد الذاتي في قصة "كل الاتجاهات" مشاعره الذاتية إزاء الواقع المليء بالمفارقات المؤلمة والمواقف القاسية في ظل الاحتلال الصهيوني، فيصف مشاعره بقوله: "هذا ما يحدث لي عادة عندما أقع في مأزق حقيقي تكون فيه حياتي أو حياة الآخرين أمام خطر داهم: تسير الأمور سيراً عادياً حسناً، وبعد السلامة والنجاة يأتي دور رد الفعل، وهذه فيما أرى نعمة لا يدركها إلا من وقع في هذه المواقف، ولعل في هذا ما يفسر اندفاع المحارب إلى قلب النار والتهلكة، ومن ثم إحساسه بالخوف أو الندم أو حتى الجنون بعد سنوات من النصر أو الهزيمة"[٣]. ويقرر السارد الذاتي أن يقاوم قدر استطاعته، خاصة بعد رؤيته مشهداً أليماً يوم وقع انفجار في مدينة عكا، وقد رأى "مجموعة من الشبان اليهود يضربون عربيين، وأدركت أني واقع في مأزق لا محالة، فقلت لليهودي باللغة العبرية مامعناه أضربوهم.. يومها عضضت يدي وأنا أتصورها تضرب الشابين العربيين، بل لقد حاولت أن أضرب نفسي لأشاركهما ما ذاقاه من إهانة وعذاب"[٤]، ثم قرر أن يتجاوز الخطر الذي يعتمل في داخله، وعندها تفتقت ذاكرته بصورة مدهشة، واستخرج من سطحها وأعماقها صوراً مكثفة: "باص قد جعل هدفاً للرماية على مشارف تل أبيب، باص آخر يحمل رقم ٣٠٠ يتجه إلى الجنوب، عربيين في عكا، صحراء سيناء، نهر الأردن، الحولة، معبر الناقورة، اتجاهات متشابكة، خيوط مترابطة، بيروت، مخيمات، طائرات، أطفال.. قلت في نفسي: أنا بين اثنين كلتاهما النار، وأهونهما الموت.. فأهلاً. أما أن تتكرر المأساة الغلطة.. فلا"[٥].

---

[١] نحلة، حكاية للأسوار القديمة، ص ٦٠.

[٢] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ١١٦.

[٣] درويش، الجياد، ص ٢٦.

[٤] المصدر نفسه، ص ٣١.

[٥] المصدر نفسه، ص ٣٣.

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

ولا يستطيع الفلسطيني - في ظل الاحتلال - أن يطوف في أرجاء فلسطين أو يزور الأقارب في المدن والقرى المجاورة أو يؤدي المناسبات الاجتماعية.. إلا بتصاريح صادرة من الإدارة العسكرية[١]. فقد أراد الكهل الستيني في قصة "بطاقتان" أن يتوجه من حيفا إلى قرية الجش- إحدى قرى مدينة صفد - ليشارك في تشييع جنازة صديقه، إلا أن الإدارة العسكرية في حيفا منعته من السفر إلى القرية مباشرة حتى يستخرج تصريح زيارة إلى الناصرة أولاً، ومن ثَمّ يتوجه إلى القرية بعد استصدار تصريح زيارة آخر إلى القرية، وبعد أن أبرز الكهل الهوية، "أعطاه البوليس تصريحاً ليوم واحد إلى الناصرة"[٢].

غير أنّ المثقف السياسي في قصة "وأخيراً نوّر اللوز" يُمنع من السفر لأن التصاريح لا تنصّ على السماح له بالنزول في طلعة اللبن الواقعة في الطريق إلى رام الله[٣]، أو لا تُستصدر تصاريح لأولئك الذين يسلكون سلوكاً مضاداً للدولة الصهيونية.. فلا يستطيع واحد منهم أن يتجول في مناطق فلسطين، أيــاً كانت مناطق فلســطين المحتلة عام ٤٨ أو المناطق المحتلة عام ٦٧.

ولن يستطيع المثقف الذي يملك جواز سفر صادراً من دولة عربية أن يزور أو يصل إلى مبتغاه في فلسطين بغير هوية، أو تصريح زيارة، لكنه لا يعترف بتلك الهوية، بل بالهوية ذات الدلالة المعنوية التي تشكل مرموزاً للفلسطيني، فهي تعني الانتماء والتجذر لاتَعْدِلها أية وثيقة أخرى: "إنه لا يملك هوية.. نازح.. تصريح زيارة، ملف، وثيقة سفر غير مشفوعة بفرمانات البراءة وحسن السيرة والسلوك.. هوية الإنسان تلازمه أكثر ما تلازمه حينما يكون في بلده.. الهوية لا تعني صورة شخصية وبضعة سطور..الهوية التصاق.. رؤية.. عنوان..

---

[١] يتطرق السارد الذاتي في قصة "حبال ولهب" إلى الصعوبات الناجمة عن استخراج تصاريح السفر إلى فلسطين للمغترب الفلسطيني: "يقولون إن تصاريح السفر الآن سلسلة من عذاب متصل.. انتقام.. من دائرة إلى دائرة.. من طابور إلى طابور.. من تأجيل إلى تأجيل.. وربما فاتك موعد السفر.. تنتهي الإجازة.. تفقد عملك..تخسر وظيفتك.. ودوامة التصريح لا تعرف الانتهاء.. بالعافية تمكنت يومها من الحصول على تصريح سفر.. تصريح مشروط بمشنقة.. لا يمددون التصاريح الآن.. تتقدم طالباً منح التصريح مدة إضافية.. لا يعطونك إجابة شافية.. مماطلة، لف ودوران.. تعال غداً، بعد غد.. الأسبوع القادم.. الذي يليه.. بعد العطلة.. يتركونك معلقاً من شعرك في الهواء.. يدحرجونك كرة ممطوطة بين أرجلهم.. يستهلكون الوقت.. حتى يدهمك الخبر.. غير موافق على التمديد.. لا يسمح له بالقدوم..".

انظر، (العيلة، حيطان من دم، ص ٧٢).

[٢] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٢٥.

[٣] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ١٧.

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

وصول.. الوصول مطلب أساسي.. الوصول أمر حتمي لابُدّ منه كي تنتفي الأطر التحجيمية كي ينتج الرد.. ما نحتاجه المزيد من الحسم.. الوصول حسم لكل المواقف الممطوطة"[١].

ومن أشكال القمع السياسي مطاردة المثقفين[٢]والسياسيين والثوريين أو إبعادهم، وقد روقبت سلوكياتهم وقيدت نشاطاتهم بفعل المخابرات الصهيونية، وذلك عن طريق زرع آلات التقاط الصوت في غرف المنازل، وبعدها يتم استدعاؤهم واقتيادهم وملاحقتهم والتحقيق معهم بشتى وسائل التعذيب الجسدي والنفسي أو التهديد بإلحاق الأذى بأحد أفراد عائلته أو التحقيق الجماعي، مثل اقتياد فلسطينيي حيفا، بعد النكبة إلى الساحة العامة، لاستنطاقهم عن السلاح المخبوء[٣].

وما يعزز خطاب السلطة على الهيمنة، تلك الممارسات العدوانية التي تسلب حرية الفلسطيني وتقمع صوته، ليفقد بذلك قدرته على المقاومة والثورة من جهة، ويفقد صلته بواقعه ومجتمعه من جهة ثانية، وبالتالي ينصاع للهيمنة الصهيونية، وتخضع إرادته لرغبات القوى الاستبدادية، ممثلة في الإدارة العسكرية أو الحكم المحلي أو البوليس أو المخابرات وجميعها تمارس أشكالاً شتى من الاعتداءات، إما أن يُقتاد الفلسطيني إلى مركز البوليس أو مركز الشرطة العسكرية وتحقق معه وتعذبه وتهدده، وإما أن تفتش بيته أو تنسفه أو تقذفه بالنيران، وإما أن تتلف المواد الغذائية وتصادر المزروعات والثمار أو تقلع الأشجار، وإما أن تقصف المكان بالصواريخ والقذائف[٤]، وإما أن تقمع سلطة الاحتلال المسيرة السلمية، مثل: قمع المسيرة التي حدثت في الأربعاء العظيمة في الخامس من حزيران الثاني، وقد ابتدأت من ساحة المسجد الأقصى إلى مقبرة اليوسفية، ثم احتشدت الشرطة في ساحة باب العمود الداخلية، ومُلئت الساحة: خيالة ورجالة، واصطدموا بالمسيرة، "واختلطوا . صهيل. الله أكبر. صهيل. أنات. وقع هراوات. الله أكبر. وجرجرتهم إلى سيارات الشرطة.. وأم عجوز رأتهم يجرجرون ولدها

---

[١] العيلة، الجبل لا يأتي، ص ٧٨.

[٢] لا يقتصر القمع السياسي على ملاحقة المثقفين داخل فلسطين، بل يمتد القمع ليشمل خارجها، مثل: المثقف في قصة "اللوحة والجدار" الذي يتعرض للمضايقات الصهيونية في أوروبا، فـــ سامر الذي يدرس في ألمانيا يواجه الآخر الصهيوني بكل قوةٍ وتحدٍ، فيلاحقه الآخر ويطارده ويهدده.

انظر، (أبو غزالة، كرم بلا سياج، ص ٦٧).

[٣] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٠٤.

[٤] انظر، (سرحان، نمر، (١٩٨٢). أبو خنفر. (ط١). عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين: ص ٢٢-٢٣، ص ٤٩-٥١، ص ٦١-٦٢).

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

فصرخت: ولدي فانقضوا عليها كي يجرجروها هي أيضاً. فانشق الهتاف من كل جانب: ولدي! حتى لم يعرفوا أيهن أمه.. كلهن؟ وردوا بقذف الحجارة من أعالي السطوح القديمة.."[١].

ويرتسم مشهد زاخر بأشكال الممارسات القمعية التي تؤديها الرموز السلطوية لإرساء خطابها السلطوي، مثل المشهد في قصة "أكان آخر الليل" الذي يندرج ضمن حوار أحادي لاينجزه إلا الفاعل الشاهد وحده: "استمر يحادثها أو يحادث ذاته: أما ذهبت يوماً إلى باب المغاربة، أما دخلت ساحة الحرم الشريف.. ألا تسمعين كل يوم كيف يقتحمون البيوت.. ويهدمونها، ويجرون الشباب والآباء إلى السجون، وبدأ يغضب.. حياتنا اليومية ممرغة بالاحتلال.. طرقنا تعترضها حواجزهم وعلينا أن نطلب الإذن لنمشي على تراب أرضنا، امسكي هذه الصحيفة.. انظري صورة هذه العائلة التي طردت من بيتها في القدس القديمة.. دون ذنب أو أسية.. اقرئي.. اقرئي هنا كيف يقبضون على الشباب.. يسمونهم بالمخربين، ويدفعون بهم إلى السجن.. أنفطن أنا وأنت يومياً إلى ما يقاسيه الشباب بعد أن يختنقوا داخل السجن.. جنودهم يمرحون في أراضينا وليس من رادع، ١٠٠ مليون عربي.. بترول.. مواقع استراتيجية.."[٢].

ويطرح الثوري في قصة "الوصول" رؤيته إزاء ممارسات الآخر القمعية للفلسطيني، خاصة بعدما تعرض لصنوف التعذيب المختلفة في السجن: "سبعة أعوام ولا يزال طعم الإسبرتو المنسكب على رؤوس أصابعه المذبوحة منزوعة الأظافر يملأ عليه خانات تفكيره.. الإنسان في نظرهم تأشيرة مرور يتقاذفونها.. الفرضية الأولى.. أن تكون مطارداً في مخيمك أو طليقاً في جنات الآخرين.. ينظرون إلينا نظرتهم إلى رقم مدبب لا تهضمه حاسباتهم أو مقصاتهم.. يحاولون تشذيب الرقم.. مصادرته.. نسفه.. يتدفق الرقم.. تتوهج مساماته.. وتظل التصاريح ووثائق السفر المعطلة أنياباً جاهزة تطاردك من محطة إلى محطة ، من نقطة حدودية إلى نقطة أخرى.."[٣].

وإن الاعتقال التعسفي والتوقيف الإداري غير قابلين للافتراق، فكلاهما صنو للآخر، وينبغي أن يدرك الفلسطيني أن الاعتقال والتوقيف مفهومان سياسيان متلازمان لدى الآخر الصهيوني الذي لا يبالي بأية معاملة إنسانية أو يراعي أياً من الحقوق المدنية التي تكفل للفرد حريته واستقلاله وخصوصيته.. وبالتالي، يتحول التوقيف ذلك الإجراء المؤقت إلى اعتقال دائم، فأمين في قصة "الشارع الأصفر" أحد شباب حيفا الذين خرجوا في مظاهرة ضد الاحتلال، قد

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣١.

[٢] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٠٥.

[٣] العيلة، الجبل لا يأتي، ص ٧٦.

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

أوقفته الشرطة لمدة خمسة عشر يوماً لمواصلة التحقيق، ثم تعرض للتعذيب، وبعدها اتهمته الدولة بأنه أحد النشطاء في حركة معادية"[١].

وتعدّ الشرطة العسكرية بمثابة شكل من أشكال السلطة القمعية لدى الدولة الصهيونية، تقوم بقمع المظاهرات واقتياد المتظاهرين إلى الزنازين ومراكز الاعتقال، مثل اقتياد أمين أسعد من وسط المظاهرة إلى الزنزانة: "لقد فكر في ذلك الصباح الذي كان يندفع فيه مع عشرات المتظاهرين في شوارع الجيتو الثاكل. تلك المدحلة البشرية الهائلة التي كانت تدك الشوارع بكل ثقلها؛ كانت تزحف وسط الغاز العابق من قنابل الشرطة العسكرية حتى المداحل البشرية في حاجة إلى ماء يزيد من فعل وطأتها فوق الاسفلت!! كان سور التروس والهراوات يتراجع أمام المدحلة ويندحر. والرفاق يتقدمون ويتقدمون.. كانت الشرطة العسكرية تجره بعيداً عنهم، وعيناه تتعلقان بالرفاق المتقدمين وتساير مسيرتهم إلى أن غاب عنهم"[٢].

ومن الأعمال التي تنجزها الشرطة العسكرية قيامها بمداهمة البيوت وتفتيشها، فقد داهمت الشرطة العسكرية إحدى البيوت القروية بعدما طوقت القرية وحاصرت البيت ثم عاثوا فيه فساداً وإتلافاً، كما يصف السارد الذاتي في قصة "البنادق القديمة" تلك العملية بكل تفصيلاتها: "رأيت لأول مرة الدبابة الكبيرة تطوف شوارع قريتي وعليها ثلاثة جنود.. أخفى الحديد المصفح صدورهم، فبانت عيونهم الزرقاء شرسة.. قاسية.. وتطلعت إلى الصوت.. رطانة غريبة.. كانت ثلاث سيارات أخرى تحرس البيت في عناية من الناحية الغربية.. ودخل الجنود منزلنا.. داسوا حرمة الأرض وآلاف السنين.. دقائق مرت.. بعدها كانت الملابس والفراش قد تناثر في فوضى.. وتبعثرت حبات الأرز والقمح المتجمعة في الأكياس على المصطبة الحجرية وتحطمت الأواني الفخارية التي تتباهى بها والدتي، فتدفق منها الزيت والسمن واختلط مع القمح والسكر والطحين.. ضحكات الجنود تتعالى وسط مجموعة الأشجار الوارفة.. لا شيء.. لم نعثر على أثر للبنادق.. وسرعان ما وثب ثلاثتهم على والدي، وقيدوه بالحبال ورفعوا به إلى الحديد المصفح"[٣].

ويتجلى القمع العسكري بأشكاله المختلفة في قصة "لا خيار ثالث"، لدى تطويق المخيم، فيصوغ السارد الشاهد الوقائع في جمل قصيرة أو مفردات بلغة أشبه ما تكون لغة مجازية: "أربعة يحتلون جانبي الزقاق الرفيع.. أربعة رشاشات عوزي.. أربعة أزواج من الأعين المفتوحة على آخرها.. الأصوات المكتومة تبدو أكثر وضوحاً .. تتحول إلى ما يشبه الزعيق..

---

[١] فياض، توفيق، (١٩٧٨). الشارع الأصفر. (ط٣). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص ٢٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣.

[٣] نحلة، حكاية للأسوار القديمة، ص ١٨.

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

دربكات غليظة.. كشافات، ارتطامات أحذية ثقيلة.. تنهال الكشافات.. الدقات.. يهتز الباب الخشبي.. تتطاير ألواحه.. يتعالى الرطن مختلطاً بزمجرات اللاسلكي.. تنبثق الأضواء.. تقترب الأحذية الثقيلة.. يزداد الدبيب.. تتدافع في ساحة الدار.. الأيدي فوق الرؤوس.."[١].

ويمكن القول إن شكلين من القمع يتم عند المعابر والحواجز، القمع الأول: يتجسد في التفتيش اليومي الذي يرافقه الإذلال المستمر عند المعابر الداخلية التي يجتازها فلسطينيو الداخل كل يوم[٢]، والقمع الثاني: يتجسد في معاناة التفتيش والانتظار عبر الحدود الخارجية المتجسدة في جسر نهر الأردن فحسب، ويعبره الفلسطينيون جميعاً: فلسطينيو الداخل وفلسطينيو الشتات. فالعمال الذين يتوجهون من مدنهم وقراهم ومخيماتهم في فلسطين المحتلة عام ٦٧ إلى أعمالهم في مناطق فلسطين المحتلة عام ٤٨، يمرون عبر حواجز متوزعة، يلاقون معاملة قاسية عند الحواجز ولدى أرباب العمل أو المقاولين أو المتعهدين الذين يفرضون قوانين غير إنسانية، مثل طرد العمال الفلسطينيين بشكل تعسفي[٣].

وتحاول البنى السردية الكشف عن شكل آخر للقمع، يتمثل في معاناة الترقب والانتظار عند الجسر، فالحاج خلف الآتي من الحج للتو في قصة "عبور"، يمر عبر الجسر الخشبي القائم على النهر المنساب المتدفق أبداً، ويحمل معه هدايا كثيرة يهديها لأحبته في قريته في الجهة الأخرى: "التمر والبخور والحناء والزغاريد المنتظرة واللهفة على العبور تحرق الخلايا.. والأصابع المرتعشة تطوي حبات مسبحتها.. تكر التصاريح.. وتكر محركات الباص.. وتمتد اللحظات والأفكار، تمتد الأصابع تتحسس عبء قمبازها.. واللهفة على العبور تشب بين الضلوع.. وجوه عديدة.. جلبة.. جنود.. هيئات غريبة.. تفتيش.. قلق.. طوابير.. توتر.. لهفة.. زعيق.. صراخ.. اذهب إلى رقم ٧ هناك.. واللهفة على العبور تحرق أعضاءه.."[٤].

وهكذا، يكون الحاج خلف أمام حالتين من المعاناة على الجسر، المعاناة الأولى: معاناة الترقب والانتظار، والمعاناة الثانية: المعاملة القاسية والتفتيش الجسدي المذل، وتقليب المقتنيات

---

[١] العيلة، الجبل لا يأتي، ص ٨٦.

[٢] تقام نقاط التفتيش والحواجز عند مداخل المدن والقرى الفلسطينية الواقعة على الطرق الرئيسية والمسالك المفصلية، مثل نقطة التفتيش المقامة على المدخل الشرقي لمدينة القدس تسمى بـــ "نقطة العيزرية" التي يمر بها الباص الذي يركب فيه عطا أبو جلدة في قصة "أول يوم"، وعند النقطة يتوقف الباص للتفتيش، ويصعد جندي صهيوني يحمل رشاشه ويطلب من راكبي الباص النزول، وبعدها "اصطف الرجال إلى جانب الباص وحين أحس أبو جلدة أن التفتيش يجري على الهويات انسحب إلى آخر الصف"..

انظر، (السواحري، خليل، (١٩٨٩). مقهى الباشورة. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ص ١٤).

[٣] العيلة، الجبل لا يأتي، ص ٣١ .

[٤] العيلة، زكي، (١٩٧٨)، العطش. (ط١). القدس: دار الكاتب، ص ٤٢.

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

والأمتعة أو مصادرتها أو إخضاعها للرسوم الباهظة 'جمركتها'، وتدقيق الوثائق والتصاريح والهويات الذي يستغرق وقتاً طويلاً عند الحواجز المقامة خصيصاً لتلك الإجراءات: "التصاريح تجلد الأصابع والقلب.. وتلك العيون تكويه حتى الأظافر حتى النخاع والشروش.. وبدا له وجه صاحب الرقم المطلوب منفوخاً أكثر من اللازم وهو يخربش ورقة تلك المرأة.. ورفع كيسه.. وطارت من ذهنه الزغاريد حين عادت المرأة تلعلع بصوتها: ٤٠ دينار.. نهب.. تقشيط.. هي كانت سلة ذهب.. انكمش.. لو شلحوه وباعوا قمبازه وحزامه ونعليه في السوق 'السودا'، لما جاب عشر هالمبلغ.. حناء يا خواجة.. واندفعت الأصابع المنفوخة تسكب ما في اللفافة داخل وعاء أسود.. بخور وتمر.. يحس بكتل من المرارة تتمدد في حلقه.. وشد نفساً طويلاً من صدره.. ماذا يقول لهم عندما يرجع؟ كيف يثبت لهم أنه ما نسيهم يوماً؟.. أيقول لهم أنهم قد دلقوا كل ما معه؟"[١].

وتنتج البنية السردية في قصة "رسالة عبر الجسر" دلالات عميقة تستمد مدلولاتها وإيحاءاتها من الدلالات الكائنة الظاهرية التي تتوالد وتتشابك، لتستخرج المعاني الكامنة الخفية التي تُستدل بها عبر القرائن Indexes والدلائل والإشارات.. وتُشتق من المعاني الأصلية التي هي الأساس، مثل المعاني المشتقة أو الدلالات الثانوية التي تستمد من البنية الأصلية الثابتة، فالجسر بمعناه الأولي هو الوسيلة إلى الغاية أو العبور إلى الوصول والاجتياز حتى النهاية.. إلا أن الجسر، بمعناه الثانوي ودلالته الإيحائية، يشير إلى معنى مغاير للأصل، في قصة "رسالة عبر الجسر"، حيث المعاناة والألم والإذلال والتعذيب النفسي، كما يروي السارد الذاتي: "وتقف السيارة في'غور نمرين' وندخل لنسجل أسماءنا ونذكر سبب الزيارة، ثم نخرج لنكتشف أن هنالك ترتيباً حديثاً قد أعد لنقلنا إلى الجسر، ولمكان التفتيش، إذ إن هنالك باصاً سيصل من الجسر لنقلنا، وأعدادنا يومئذ هائلة، وأكثر المسافرين من الحجاج الذين أدوا فريضة الحج، وهم عائدون إلى بيوتهم في الضفة الغربية، وقد حطت بهم في 'غور نمرين' مثلي سيارات التاكسي، وقد أكثروا من جلب الهدايا والحاجات، فهنالك أمتار من القماش خيطت أكياساً لتحمل مشترياتهم وهداياهم إلى أقربائهم وأحبتهم.. وكل هذا سيخضع لتفتيش دقيق.."[٢].

وليس الهدف الأساسي وصف القمع الحادث على جسر اللنبي بقدر ما هو إماطة اللثام عن المعاني الخفية الكامنة في وصف عملية التفتيش التي يسميها السارد الذاتي بمعركة التفتيش: "لا أريد أن أستذكر معركة التفتيش على جبهاتها المختلفة وكيف كانت تتناثر الحاجات التي لاحصر لها من حقائب المسافرين على طاولات التفتيش:الملبوسات، والمأكولات، وفناجين

---

[١] العيلة، العطش، ص ٤٣ .

[٢] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٨٩.

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

القهوة، والبهارات والجوز والتمر، كله بدا كأنه أسلاب معركة، تم هذا الاستيلاء المحتم على كل ما هو بشكل أنبوب أو مسحوق أو عطر أو دهون، إن كان معجون أسنان أو أدوات تجميل، أو حبوب كله كان يقذف به في سلال كبيرة بما في ذلك الأدوية، التي تتوقف عليها صحة المسافر. أما الأحذية فلها معاملات خاصة.. إذ نؤمر بخلعها، ثم تحمل في صناديق يجرها أحد الجنود، حيث تنزع كعابها، ويجري عليها فحص، ثم يعاد دقها وتصليحها، ثم تأتي على عربات كبيرة، وقد اختلطت جميعها، فنأتي إلى العربة نفتش على أحذيتنا، وقد جلسنا حفاة، الرجال والنساء على السواء.. أما من قد نجح في أن يجد فردتي حذائه فسينقل إلى الجمرك حيث يبرز بطاقة الحقائب ويؤتى بالحقائب ذاتها، التي يكون قد أُجرى عليها تفتيش إلكتروني وتأتي الثياب والحاجات موضوعة في أكياس النايلون فيفرغها المجند وراء طاولة طويلة، ويهز كل قطعة.. وكأنما قد تعلق بها مدفع رشاش.. وفي الأثناء أدخلنا إلى غرف صغيرة حيث أُجري علينا تفتيش الجسم.. ها إني أنتقل إلى ما أسميه ممر الزنزانات.."[١].

وقد تكون الدلالات المضمرة التي يتم إجلاؤها بفعل الإحالات المرجعية تجربة ذاتية أو موقفاً مشاهداً.. تلك الدلالات الإيحائية تتعلق بمشهد الجسر الذي يعني - في البنية السردية - الرحلة الشاقة، "رحلة العودة إلى الوطن- عبر جسر اللنبي- مرادفة للعذاب والإذلال، ففيها ينحشر الذاهبون إلى الوطن في الباصات مثلما ينحشر الدجاج في الأقفاص المغلقة، فالرحلة من عمان إلى القدس كانت قبل حزيران ١٩٦٧ تستغرق ساعة وبضع الساعة، أما اليوم وحتى بعد أوسلو فهي تستغرق من أربع ساعات في الحد الأدنى إلى ١٢ ساعة وربما أكثر من ذلك. في رحلتي الأخيرة من عمان إلى القدس طالت مدة بقائنا في الأقفاص حتى بعد أن عبرنا الجسر الخشبي.. قلت لعجوز كان يجلس إلى جانبي صابراً محتسباً وكأنه يذهب للقاء ربه: _هل ثمة شعب يمكن أن يحتمل مثلنا هذا الذل؟"[٢].

وتدأب معظم الخطابات السياسية والمقولات الدينية - بمختلف اتجاهاتها وانتماءاتها وهوياتها - على سلب التركيبة البشرية للجنس اليهودي وتجريدهم من السياق التاريخي والاجتماعي، بهدف إضفاء هالة من القوة وإثارة الرعب، وبث الهزيمة والتخاذل في نفوس العرب، وغيرها من أساليب الحرب النفسية.. بيد أن الانتفاضة الفلسطينية أثبتت أنه يمكن إلحاق الأذى بهم وهزيمتهم[٣]. لذا، يلجأ الكيان الصهيوني إلى إطلاق النار العشوائي لقمع المقاومة

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٩١.

[٢] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٥٢.

[٣] انتهاج سياسة التطويق وحظر التجول الذي يفرضه الصهاينة على المدن والقرى والمخيمات الفلسطينية دالٌ على الرعب الكامن في نفوس الصهاينة: "نشرات إذاعتهم تعلن أن نظام منع التجول قد فرض على مجمل

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

المصاحبة للانتفاضة الفلسطينية، من أجل البرهنة على الأسطورة الصهيونية التي لا تقهر، مثل قمع المظاهرة التي اندلعت بعد حدوث الانتفاضة، ونتج عن القمع الصهيوني للمظاهرة معركة أخرى من معارك الانتفاضة، "معركة بالهراوات والحجارة بين جنود الاحتلال والمتظاهرين الرافضين للاحتلال.. هؤلاء مستمرون بالهتاف للوطن والمهاجمة بالأيدي والحجارة.. _اسحقوهم.. ثلة من الجنود تغطي رؤوسها بأيديها من فوق الخوذات متحاشية الدخول في المعمعة.. يشير الضابط الصهيوني إلى هراوة في يده مزروعة بالدبابيس: _ما نفع هذه إن لم تحطم بها رؤوس هؤلاء؟ أكون سعيداً لو أنها الآن تقطر بالدم.. يرسل ببصره إلى الجنود.. لا يرى غير هراوات تعلو وتهبط، وزخات من الحجارة تتساقط فوق الرؤوس.. الهتافات الغاضبة تسقط في أذنيه رعوداً مجلجلة.."[١].

وفي قصة "في المتنزه" تنتصب في مخيلة السارد الذاتي صورة الفتيان الصغار الذين يقذفون بالحجارة الجنود المحتلين، فتقترن هذه الصورة الحقيقية من صور الانتفاضة بصورة أخرى لكنها مؤلمة، صورة "أطفال بلادي العزّل من السلاح، الذين يضربونهم الجنود بهراواتهم الثقيلة يحطمون رؤوسهم الذكية، أفئدتهم الغضة، أيديهم، أرجلهم الصغيرة"[٢]. ويستشهد بقصة الفتى الصغير بائع الذرة الذي يتعرض لصنوف شتى من التعذيب: "ها هم يجرونه إلى المخفر.. يستجوبونه.. يضربونه بالسياط، يركلونه بأرجلهم على رأسه، رجل عضلات قد مات قلبه يتولى تعذيبه.. يشده من شعره.. يقتلع أظافره، يخبطه بالأرض.. يسيء إلى جسده يشوهه.."[٣]. وهكذا، تتجمع في مخيلته صور متنوعة تجسد المعاناة والاضطهاد الذي يمارسه الصهاينة ضد الشعب الفلسطيني: "الدبابة تزحف نحو الرابية.. رابية بيتي وبيت ابن جيراني، ينزل الجنود يفتشون البيت، تذعر النساء، يلقون بالزيت والبرغل والقطين والطحين والسمن في بيتي وبيت ابن جيراننا، يأخذون الرجال.. يضعونهم في ساحة، أيديهم إلى حائط.."[٤].

وتتوالى مشاهد القمع والعنف في قصة "البوصلة"، حيث يصير المخيم الثوري في زمن الانتفاضة ساحة من المواجهات الدامية بين جنود الاحتلال وشباب مخيم جباليا: "يداهم الجنود

مخيمات قطاع غزة وعلى عدة أحياء من مدينة غزة خوفاً من حدوث أعمال مخلة بالأمن.. يقولون خوفاً الآن.. يتنفسون خوفاً الآن.. قاموسهم يتسع لكلمة الخوف الآن.. يحسبون حساباً لقوة تحمل الناس.. يحسبون حساب غضبهم.." .

انظر، (العيلة، حيطان من دم، ص ٢٩).

[١] عودة، زعتر التل، ص ٧٩.

[٢] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٧٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧٤.

[٤] المصدر نفسه، ص ٧٥.

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

أول باب يقابلهم.. يقتادون صبياً.. تلاحقهم صرخات أمه.. لا يأبهون.. يبحثون عن دم يلعقونه... ينهالون عليه بالعصي وقطع الحديد المثبتة في بوز البنادق.. القاعد مضروب والقائم مضروب.. الداخل مضروب والخارج مضروب، فليخرج الحجر.. لتنطق العصى وأسياخ الحديد.. لتنطق ساحة الشهداء.. نسوة يشتبكن مع الدورية.. يحاولن تخليص الفتى.. الهراوات تنزل فوق الأيدي والرؤوس.. عيارات رصاص.. مقذوفات حديدية.. رائحة غاز.. سعال.. ضجيج.. مقاليع.. ينفلت الصبي من أيديهم.. دم يتسرب من أنحائه.. مجنزرات قادمة.. كاسحات.. متاريس .. عواء زامور.. حجارة متصلة.. يكاد يفجرهم الغضب.. ينهالون عليه ضرباً.. يرفسونه في كل مكان.. يخبطون رأسه في الحائط.. يدفعونه.. يتدافع الشباب نحو الجنود.. يقتحمون المكان.. يتواثبون صدوراً مفتوحة.. صدوراً غير آبهة.. قبضات.. مواسير حديد.. حجارة تتابع الآليات المنسحبة.."[١].

٥- انطلاقة الثورة:

إن أشكال المقاومة المتولّدة عن الرؤية الثورية التي تتصل بسياق مجتمعي، وتتسم بفاعلية وعمق، أتاح للقاص أن يبرر وجود مادة أيديولوجية ثرة، ليستحضر تجربة ثورية محسوسة تثري السرد المعبر عنها، مثل الانتفاضة التي تحددت بجملة من السلوكيات الإيجابية وردّات الفعل على الممارسات العدوانية والطرائق اللامعقولة التي أفرزها واقع الاحتلال، فراحت البنى السردية تلتقط الجزيئات التي تطفح بالتجارب الثورية - ولاسيما الانتفاضة - وترصد الظروف الدائرة حولها، على نحو الظروف الناشئة عن الاحتلال الذي أفرز واقعاً مشوباً بالألم والمعاناة والقمع والفقر.. أدى ذلك إلى نشوء مقاومة في نفوس أبناء الشعب الفلسطيني، وتتجسد المقاومة في أشكال عدة، منها: الكفاح بشتى مظاهره، التطلع إلى التحرر من الاحتلال، الصمود أمام الضغوطات، الإصرار على إيجاد حل جذري لإنهاء الاحتلال وإزالة الاستيطان، عدم الإذعان للقوى السياسية وتقديم تنازلات تحيد عن أهداف الأمة في تحقيق الحرية وإقامة دولة مستقلة تمتلك مقومات النجاح والديمومة، إحقاق حق العودة للاجئين.. ولا يتم ذلك إلا بتوافر الرؤية السياسية الصحيحة لتحقيق المنجزات الملموسة وتعزيز مقومات الوحدة والاستقلال..

ومن أشكال المقاومة: الانخراط في الثورة ومساعدة الثوار والتشبث بالأرض، ومعاقبة الخونة، وتحدي الوضع الراهن، مثل الفاعل الرافض في قصة "أبعد من الحدود" من المجموعة القصصية: "أرض البرتقال الحزين"، الذي يثور على الواقع السيء: "إن كثيراً من الناس، إذا ما

---

[١] العيلة، حيطان من دم، ص ٢٩.

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

شعر أنه يشغل حيزاً في المكان، يبدأ بالتساؤل: ثم ماذا؟ وأبشع ما في الأمر أنه لو اكتشف بأن ليس له حق.. يصاب بشيء يشبه الجنون، فيقول لنفسه بصوت منخفض: أية حياة هذه!.. الموت أفضل منها، ثم، مع الأيام يبدأ بالصراخ: أية حياة هذه! الموت أفضل منها، والصراخ، يا سيدي عدوى، فإذا الجميع يصرخ دفعة واحدة: أية حياة هذه! الموت أفضل منها، ولأن الناس عادة لا يحبون الموت كثيراً فلا بدّ أن يفكر بأمر آخر.."[١].

فكأن الفاعل - برفضه الواقع الراهن - يعلن ثورته متحدياً لكل السلبيات القائمة والأوضاع السيئة.. وتقوى ثورته باستذكاره الأمجاد الماضية والبطولات العربية والانتصارات القديمة، فيحاول الفاعل الثائر أن يتماهى مع الأبطال الماضين.. فتبتدئ ثورة الفاعل في قصة "دورة الزمن الضائع" باستذكاره أمجاد العرب الماضية، ولاستعادتها، لابد من ثورة جديدة تسترد الماضي وتعيد للعربي أمجاده التي فقدها بقدوم الاحتلال، فلا يتوقف عند الثقافة القديمة التي تربى عليها، بل يتجاوزها إلى الانخراط في الفعل الثوري: "يغلق باب حجرة الصفيح عليه. تزحف عليه أرتال الكتب. يخرج منها رجال يركبون الخيل يثيرون بها النقع ويمتشقون الرماح والسيوف.. تلمح في وجهه نصال حادة ويلفه غبار يسد عليه منافذ الشمس والهواء، يزايل مكانه ويركض أمام الخيل ويظل يركض"[٢].

وتتجلى الحركة الثورية في النصوص القصصية حينما تتحرك الجموع الفلسطينية في مقاومة الاحتلال، فيتجسد الفعل الثوري في قصة "خذوني إلى بيسان" في معركة سقوط مدينة بيسان، وعلى أثرها سقطت معها كل القرى والأراضي والدور، وسقط مناضلوها الذين دافعوا وجاهدوا: "سقط صقر بيسان وعشرات المناضلين الفلسطينيين سقطوا. فأغمضت بيسان جفنيها. وتكبلت بالأسر والموت والانتظار"[٣]. ويصير الوطن قنبلة في ظل الاحتلال، وتتحول سنابل القمح إلى شظايا وقذائف فوسفورية، " وبدلاً من الملاهي يعبث الأطفال ببقايا طائرات الميراج والفانتوم وأغلفة القذائف الصاروخية. هنا يصير الوطن بلون الدم. يغريك في العناق والالتحام حتى الشهادة"[٤].. ومن الشتات تنطلق الثورة لتمتد إلى الوطن، وتتحرك الجموع - من الداخل ومن الخارج - لتتحد مع تراب الوطن، وتحارب الكيان الذي أقيم على ثراها، ما يربو على أكثر من خمسة عشر عاماً، من عام النكبة، تعلن الجموع ثورتها من أجل الأرض الكنعانية التي

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٢٨٨.

[٢] عودة، زعتر التل، ص ٩٥.

[٣] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٣.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٣.

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

"يأتيها المخاض عبر النهر[*]. ولدت عنقود عنب وخمس رصاصات كلاشنكوف وشهيداً في أول بلاغ يفتتح جسر الزيتون، نتناسخ، نتسابق، على سجل الشهداء، فنملك أسرار الدنيا وحكمة بابل. نحصي عيون الأطفال المسبية، عدد القتلى في الميدان، أشجار البيارات، وجوازات السفر القديمة، عندها نعقد صداقة قوية مع الشمس، فتزور راجلة كل القرى والمدن المحتلة"[١].

وقد جرت أول عملية فدائية في مدينة بيسان التي ظلت "وفية، تغمض عينيها، بانتظار الفارس الجديد. جاءها صاروخ كاتيوشا، فهتفت: أهلاً بالعائد صاروخاً..!!"[٢]. فالمدينة الفلسطينية هي مدينة لم تفقد ماضيها الثوري الذي توارثته منذ عهد الكنعانيين، وقد برز صقرها القديم ورفاقه الذين تتقبض عليهم مرة أخرى بعد الاحتلال، لما انطلقت الثورة الفلسطينية، ولما راحت بيسان "تفتح يدها المقبوضة منذ الاحتلال، فيطير صقر دمشق وتتبعثر صقور فلسطين. ثلاثة يقتحمون الجميلة المسبية ويعانقون ذكريات الآباء والأجداد، ويسيطرون على بناية في شارع هاجي يوريم"[٣]. ويصير ذلك الفعل الثوري امتداداً للأفعال التاريخية، مثل ثورة القسام ومقاومة أبي درة للمهاجمين الصهاينة، وعاد الناس يهللون لتلك الأفعال الثورية، "فتنتشر الأغاني والزغاريد والتهاني.يهبط الكرمل مهنئاً فيرقص سعف نخيل بيسان ويشمخ سورها.."[٤].

وباتت المقاومة الفلسطينية تقلق الكيان الصهيوني منذ نشوئه.. ولاشك أن قيام الدولة الصهيونية بذرت روح النضال للشعب الفلسطيني وأذكتها.. وقد تجسدت المقاومة في اندلاع الثورة والتنظيم الشعبي والتعبئة وتحمل جميع النتائج التي قد تسفر عن المواجهة مع الصهاينة، تلك المواجهة التي تمثل في الالتحام المباشر والقيام بعمليات فدائية، مثل إطلاق عدد من الصواريخ على المستعمرات الصهيونية أو عمل كمين لدورية عسكرية في قصة "خط النهاية": "استيقظت البلدة عند الفجر على صوت انفجار مريع، زلزلت له البيوت وثغت الماشية وهرت الكلاب مخفية رؤوسها رعباً في التراب. احتشد الناس أمام النوافذ يرقبون بفرح ألسنة النار تلحس المستوطنة برعونة وشبق.. موجة الفرح طغت على الخوف مما سيحدث في العادة من ضرب وسجن واعتقال. حقيقة واحدة رفرفت مغردة: إن انفجار اليوم أروع ما حدث. ضربة ماهرة ربما خطط لها ألف رجل ونفذها ألف آخرون"[٥].

---

[*] إشارة إلى انطلاقة الثورة الفلسطينية في الأول من كانون الثاني عام ١٩٦٥.

[١] خلف، خذوني الى بيسان، ص ١٤.

[٢] المصدر نفسه ، ص ١٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٧.

[٥] عودة، زعتر التل، ص ١١.

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

بيد أن المقاومة تتخذ نمطاً سلبياً حينما تقترن بالترقب والانتظار والركون إلى الغير في حرب مصيرية تسببت بالهزيمة في حرب ١٩٤٨، مثل جيش الإنقاذ الذي كان يفتقد التنظيم والتنسيق وينقصه التدريب والإعداد والعتاد والذخيرة الجيدة: "اطلع على أوضاع جيش الإنقاذ، مشاكل عالقة.. خلافات بسبب عدم التنسيق.. قلة السلاح.. الذخيرة الفاسدة.. بل عدم الاتفاق على مهمة الجيش أساساً"[١].. وتضعف فعالية المقاومة في حالة القيادة السلبية، فيبثّ قائد الكتيبة حمدان في قصة "الحصان الأخضر" الهزيمة والإحباط في نفوس جنوده: "إنه حمدان، قائد الكتيبة، بلحيته الغبراء، وعيونه المحشوة بالخداع.. تصفعني تعليقات قائد الكتيبة بالتساقط وإضعاف الروح المعنوية.."[٢].

وتتمثل الثورة الفلسطينية الجديدة في المقاومة الشعبية التي انطلقت من المخيم الفلسطيني لتمتد إلى المدن والقرى الفلسطينية، فالمخيم الكائن فوق أرض فلسطين هو الذي أثار الشعب الفلسطيني وحرّك الجموع نحو العصيان المدني والمقاومة بأشكالها كافة، لأن طبيعة المخيم الثوري يتباين عن الأمكنة الأخرى ذات الملامح المألوفة، وتكمن خصوصية المخيم الثوري في الترابط العضوي بين أفراده والاتحاد الوجداني والفكري الذي يفضي، بالتالي، إلى التحرك الشعبي.. وما هيأ وجود المقومات التي تخلق الثورة الجديدة، هو ذلك النسيج المكاني المتناغم الذي يعني الوحدة القائمة بين عناصره وأجزائه ومكوناته.. وكل تلك المقومات خلقت المكان الثوري والفلسطيني الثائر الذي أثار حنق الصهاينة، فراحوا يشددون ضرباتهم على المكان والإنسان معاً، واستدعى ذلك - أيضاً - مواصلة الهجوم الصهيوني على المخيم الثوري وهدم منازله ونسف معالمه وتشريد أهله، مثل مخيم عبد الرحمن وعشرين ألف لاجئ معه في قصة "الذئاب والزيتون" الذي أحرقه الصهاينة بعدما يئسوا من إيجاد مقاتليه، فقد بدؤوا بهدم المخيم بالجرافات، فلا يلد المخيم مقاتليه.. كان الناس ينامون على الأرض، وهم يدفنون وجوههم في التراب.."[٣].

بيد أن المخيم الثوري في قصة "المهر" يطفح بثواره الذين يتدفقون من كل أحياء مخيم جباليا: من حارة النادي.. من العزبة.. من ساحة الشهداء.. من المشروع.. من الفالوجة.. من الفاخورة.. من تل الزعتر.. من شارع هاني الشامي.. من شارع مصطفى بيك.. من شارع حاتم السيسي.. ويجتمعون لينجزوا أفعالاً ثورية وسلوكيات ضدية رداً على جنود الاحتلال، فمرة يحملون مواسير حديد أو أعلاماً، ومرة يقيمون متاريس ويقلبون الصناديق ويضعون الإطارات

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٣.

[٢] خلف، مدن وغريب واحد، ص ٤٢.

[٣] القاسم، أفنان، (١٩٨٣). الذئاب والزيتون. (ط١). تونس: الدار العربية للكتاب، ص ٣٠.

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

وتارة يشعلون الحرائق، وتعلن حالة الطوارئ إذا ما أصيب أحد الشباب أو استشهد آخر، وتبدأ "سيارات إسعاف ترسم كتلاً من غبار لاهث.. الحواجز تنفتح أمامها لثانية واحدة.. رصاص.. انفجارات.. جباليا قطعة من الدخان والمتاريس.. أصوات متراكضة: _هناك حالة استشهاد مؤكدة وعشرات الجرحى.. _الشباب اختطفوا جثمان الشهيد من العيادة.. الإصابات خطيرة.. الجراد الأسود تحتمي بسواتر الدبابات والبنادق.. الجراد الأسود يختفي من الساحات.. الساحات للشباب فقط.. طائرتان تحلقان في سماء المخيم.. تبصقان سحابات دخان أبيض كريه.. قنابل غاز تطمر البيوت والشقوق.."[١].

وفي زمن الانتفاضة، تتحول الثورة الفلسطينية إلى حركة جمعية ومقاومة شعبية، بذخيرة هي من مقالع الأرض أو مصانع السلاح، فصار يُسمع، في مواطن الشتات وبلاد الاغتراب، بتلك الثورة التي تنفرد بخصيصة التحرك الجماهيري والانتفاضة الشاملة، تتحدث عنها الشخصية المغتربة في قصة "أيام": "هنا في لندن.. سمعت عن الانتفاضة، حجارة بلادي تصلح لكل شيء.. بلادي يلد الحجر والشجر.. الانتفاضة.. الأولاد الصغار.. لقد وصلتم ماضي بحاضري.. وذاب ما بينهما وتبخر.. "[٢].

---

[١] العيلة، حيطان من دم، ص ٨.

[٢] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٥٦.

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

الفصل الثاني

التناصّ العقائدي في القصص القصيرة الفلسطينية

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

تنصاع المكونات العقائدية لفعل القراءة عبر خاصية الجمع بين الدلالات الإسلامية الماثلة في النصوص القصصية: الآيات القرآنية والقصص القرآنية والأحاديث النبوية والاعتقادات التي تتوزع ضمن نسق ديني.. كذلك استلهام المكونات الدينية من كتب العهدين القديم والجديد والطقوس والأعياد والسلوكيات الدينية.. يضاف إلى ما تقدم، يمكن تلمس التعابير الصوفية في البنية السردية.. للاستدلال على قدرة النصوص القصصية على اجترار النماذج الدينية القابلة للانصهار في البنى السردية دون المسّ بثباتها وجوهرها، هذا من وجه.. ومن وجه آخر، تبرهن الكيانات المستدعاة Evoked Entities على أنها نماذج فاعلة تتسق مع السياق النصي Co-Text أو تتصل بالموقف الذي يتلاءم مع النص المستدعي.

من خلال ما تقدم يمكن بناء مستويات عديدة في الاستدعاءات العقائدية، في المستوى الأول من التناصّ العقائدي: تتمثل إشارات الفكر الإسلامي في: القرآن الكريم والحديث الشريف والرموز الصوفية والاعتقادات والسلوكيات المؤداة.. وفي المستوى الثاني من التناصّ العقائدي: تتداخل الموروثات التوراتية والإنجيلية: الإصحاحات والأسفار وثنائية المسيح أو القديس/ الشيطان، والطقوس والأعياد.. وهذه المكونات الدينية التي يلتجئ إليها السارد، هي جزء من سياق إشاري كلي ينتظم في بنية النص القصصي.

أولاً ــ الفكر الإسلامي

وتتغلغل التنويعات الإسلامية في النصوص القصصية، وقد جاءت تلك التنويعات لتتلاءم مع الآراء والأفكار التي يتبناها كل من القاصّ والسارد والشخصية.. من جهة، ولتتجسد في التكثيفات الدلالية والتركيبية (اللفظية والجملية) التي تزخر بها البنى السردية من جهة أخرى.. وتأتلف العناصر السردية المحملة بالإشارات الإسلامية فيما بينها، لتترتب وفق أهميتها أو حضورها أو غرضها..

١– القرآن الكريم:

تنتظم التناصّات القرآنية عبر خطابين: خطاب الآية القرآنية وخطاب القصة القرآنية.. وكلا الخطابين يفترض التحول السيميائي من النص الأصلي ذي البناء الثابت والشكل الجوهري، إلى النص الجديد.. بطريقتين: التناصّ المباشر والتناصّ غير المباشر.. وبناء على ما سلف، يمكن عدّ التناصّ القرآني خطاباً خاصاً يشتمل على دلالات متعددة، واندراجها ضمن البنى السردية يحقق تكثيفاً دلالياً وعمقاً معنوياً تولّد عن الإنتاجية النصية التي تتجسد عبر الممارسة الدالّة القادرة على إبراز دلالات ناشئة عن التحول السيميائي من الدوالّ الظاهرية إلى المدلولات العميقة.

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

ويمكن تصنيف الإشارات القرآنية إلى الاستشهادات النصية من الآيات القرآنية، أياً كانت الاستشهادات مباشرة أم غير مباشرة، والاستشهادات الدلالية من القصص القرآني.. ولن تكتمل ملامح النص القصصي السردية إلا باستيعابه لكل الاستشهادات القرآنية.. ومن الجلي، أن التناصّ القرآني في النصوص القصصية يتمثل في تناص الآية القرآنية، تحديداً، لأن الآيات القرآنية تجسد ارتباط الواقع بالدين وتعلّق الفلسطيني بالقرآن.. لذا، تميل النصوص القصصية إلى الاستشهادات القرآنية، كذلك الشخصيات السردية التي يعلَق في جوانحها حب القرآن، ولاسيما الآيات القرآنية التي تنطوي على المضامين الجهادية وتوحي بإعلاء مكانة الشهداء.. مثل أبي خميس في قصة "الخروج من الجنة" الذي كان يشعر أنه من أسعد الناس لأنه "يجاهد في سبيل الله.. وكان قرآنه الصغير لا يفارق مكانه من صدره تحت قميصه.. كان يشعر أن هذا القرآن يحميه، ويمدّه بالقوة والعزم، وأن الموت لن يجد إليه سبيلاً مادام كلام الله مستقراً بالقرب من قلبه.. المليء بالإيمان"[١].. كذلك الحاج داود في قصة "الأرض الطيبة"، فلا يفتر عن ذكر الله، وقد وهب نفسه وأبناءه لله، وللذود عن الأرض الطيبة[٢]..

ولما كان الحاج داود يناجي نفسه، استذكر كيف علم أولاده حب الأرض وعليه نشأ أولاده، وكم يحزنه تفرق العرب وتناحرهم، وتمكن العدو الدخيل من احتلال فلسطين. كان يتمنى لو يحب أبناء شعبه الأرض كما أحبها هو وأمثاله الذين يحسون أن التربة "قد أنبتتهم حقاً كما أنبتت برتقالها وعنبها ورمانها وفاكهتها وشجرها جميعاً.. وكان هذا الحب وحده - في رأيه - خليقاً أن يأتي بالمعجزات. ولكن.. يصر الحاج داود عند هذا الحد من التفكير على أسنانه، ويضغط شفتيه، وتترقرق عيناه بالدموع ثم يرسلها نفثة حارة ويتمتم:'لا حول ولا قوة إلا بالله'.. **﴿ رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴾**[٣]..."[٤].

وتكمن أهمية تناصّ الآية القرآنية المباشر في الربط العضوي بين التمثيلات القرآنية التي تجمع بين الاستغاثة برحمة الله الواسعة ومنح القوة والقدرة والتمكن من العدو، وبين الواقع السياسي الذي تشهده فلسطين، ويتميز بالهزيمة والضعف والفقر، وما نتج عنه من ضياع وطن وتشرد أهله بعد الاستبسال المنفرد الذي بذله الشعب الفلسطيني في الدفاع عن وطنهم قبل احتلاله.. وعندما استقرت إحدى رصاصات الأعداء في صدر الشاب علي الابن الأكبر للحاج داود، فأردته شهيداً في خندقه.. "شاهده أبوه يترنح وراحته على صدره ثم يسقط، لم يقل الحاج

---

[١] الإيراني، مع الناس، ص ٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٧.

[٣] سورة الكهف، الآية ١٠.

[٤] الإيراني، مع الناس، ص ٤٧.

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

داود شيئاً.. لقد كان يتوقع هذا.. وأكثر منه.. لم يزد على أن رفع عينيه إلى السماء وبسط راحتيه واختلجت شفتاه بقول الله: ﴿ **إِنَّ اللّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ**﴾[١].. لقد احتسبه عند الله.. في سبيل الأرض الطيبة.. وإن وعد الله حق[٢].."[٣].

وأياً كان التناصّ القرآني: تناصّاً مباشراً في الآية القرآنية:﴿**إِنَّ اللّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ**﴾، أم تناصّاً غير مباشر ((**إن وعد الله حق**)).. فكلا الخطابين القرآنيين دالّ على قضية الجهاد في سبيل الله، وحثّ أبناء فلسطين على الذود عن الأرض الطيبة، بكل ما يملك من قوة، حتى لا يتمكن العدو من الغلبة والنصر.. وإن وعد الله حق لمن يتشبث بهذه المبادئ التي تدل عليها تلك القرائن.. لهذا، يُصدم الحاج داود الذي طالما جاهد في سبيل الأرض الطيبة، حينما تحتل الأرض، و"لا يكاد يفهم شيئاً مما حدث.. كان يتوقع كل شيء إلا أن ينزح الناس عن بلادهم وقراهم وبيوتهم.. كان يتوقع أن تزلزل الأرض زلزالها وتخرج حممها وأثقالها.. ولا يترك الناس وطنهم وبيوتهم، ولا ينبذون أرضهم، الأرض الطيبة السخية المعطاء.."[٤].

وتستظهر الشخصية في قصة "الخروج من الجنة" الآية القرآنية: ﴿**قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلاَّ مَا كَتَبَ اللّهُ لَنَا**﴾[٥] لدى استشعارها بقلة الحيلة نتيجة افتقاد الذخيرة والسلاح إبان معارك أهل يافا مع الصهاينة، ومع ذلك راحت الشخصية تواسي نفسها بقدرة المقاتلين ومواجهتهم الفائقة: "عاد أبو خميس إلى دكانه واجماً.. كل شيء يهون إلا أن تُفقد الأسلحة والذخائر.. أولادنا، البركة فيهم، شجعان، أبطال، لا يهابون الموت، إنهم أبناء يافا حقاً، إنهم وراء بنادقهم في الليل والنهار، لا يفارقون استحكاماتهم.. أما إذا فقدوا السلاح والذخيرة.."[٦].

ومراراً تجري تحويلات سردية للمضامين القرآنية المستقاة من الآيات القرآنية من بنيتها الثابتة ذات القوالب الساكنة إلى بنية متحولة بمحتوى دلالي مثيل لمضمون الآية القرآنية، مثل الآية القرآنية:﴿**إِذَا زُلْزِلَتْ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا، وَأَخْرَجَتِ الأَرْضُ أَثْقَالَهَا**﴾[٧]، وتتماثل البنيتان في

---

[١] سورة التوبة، الآية ١١١.

[٢] سورة فاطر، الآية ٥.

[٣] الإيراني، مع الناس، ص ٤٧.

[٤] المصدر نفسه، ص ٤٨.

[٥] سورة التوبة، الآية ٥١.

[٦] الإيراني، مع الناس، ص ٢٤.

[٧] سورة الزلزلة، الآيات ١-٢.

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

المغزى الدلالي الذي يتمثل في الزلزلة العظيمة، سواء أكانت زلزلة يوم القيامة أو زلزلة نكبة فلسطين.. ومن ثمة، يتجلى المغزى الكامن في الآية القرآنية، بوصفه ذريعة لعقد مشابهة دلالية في البناء الحدثي بين أمرين عظيمين: قيام الساعة وأهوالها التي تنبئ بنهاية العالم، واحتلال فلسطين بفجيعته التي تنبئ بضياع الأرض الطيبة.. رغم التغايرات في المضامين المعرفية. فقيام الساعة حدث قدسي مقترن بالمصير الأخروي للبشرية جمعاء، بينما احتلال فلسطين حدث أيديولوجي يقترن بالنهاية المأساوية للشعب الفلسطيني وحده.

ويمكن توضيح التمدد Expansion في الوحدات البنائية للمقطع السردي في قصة "الأم"، حين يصف السارد العليم الانفجار الذي دكّ قاعدة المارينز في بيروت، بأن يستجلب آية قرآنية، ليؤكد هول الحدث: "وزلزلت الأرض زلزالها، وطارت الكلمات حتى من الشفاه، وأحست كأن الدوي الهائل سقط فيها.. وتهوي على الأرض هي وأم علي. هل انشقت الأرض.. ولا تستفيقان من صوت الانفجار إلا والسيارات تتابع"[١]. وهذا التماثل الدلالي بين الأحداث الخطيرة التي تؤدي إلى نتائج مهولة شبيهة بالنتائج المفجعة الناشئة عن الكوارث الطبيعية، الزلازل مثلاً.

وثمة تداخل في قصة "طريق الآلام" بين الآية القرآنية التي تم اجترارها اجتراراً مباشراً ومن ثَمَّ تحويلها، لتتلاءم مع السياق الأيديولوجي، وبين أضرحة المجاهدين الراقدين في مقبرة صلاح الدين في مدينة القدس، وهذه الإشارة إلى الأضرحة تمّ تمثيلها لتجسد الوقائع التي خاضها مناضلو فلسطين في حرب عام ١٩٤٨: "وألفيت نفسي واقفاً أمام المجاهدين الراقدين في ضريحهم منذ صلاح الدين، ويداي مبسوطتان تقرآن الفاتحة وتمسحان على وجهي بعد قراءتها. ووقعت عيني على الآية المنقوشة على حجر الضريح لا تكاد تبين من القدم **﴿وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾**[٢]. وسرت في جسمي قشعريرة، وأحسست برجل يقف إلى جانبي أمام المجاهدين يقرأ الفاتحة ويمسح بيديه على وجهه، فسألته عن أخي فقال: اسمع يا أخي.. أنصحك أن تتوجه إلى مستشفى الهوسبيس هناك.. فهم يعرفون أخبار المناضلين من الجرحى والشهداء"[٣].

وحين يشير السارد الذاتي إلى الآية القرآنية المنقوشة على الضريح في المقبرة التي انتهى إليها، بعد تطوافه المستمر في أرجاء مدينة القدس، بحثاً عن أخيه المناضل، لكأنه يلمح إلى إحساسه الباطني واستشرافه الثاقب خبر استشهاد أخيه في معارك أبناء فلسطين ضد

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٤٤.

[٢] سورة آل عمران، الآية ١٦٩.

[٣] ملحس، أبو مصطف، ص ٤٧.

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

الصهاينة في القدس: "وأحسست أنني في خضم متلاطم تتقاذفني مياهه الهائجة.. وفجأة أخذت أمواج الصخب العنيف تتراجع رويداً رويداً، وهديره الهائل يتلاشى تدريجياً، حتى انجلى الضجيج والعجيج عن صمت مطبق فجائي يلتف حول عنقي وأنا أسلك طريق الآلام بحثاً عن أخي.. أين أخي.. يا أخي هل تعرف أخي؟ ويهز الناس رؤوسهم.."[١]، ثم ألفى نفسه في مقبرة المجاهدين منذ عهد صلاح الدين الأيوبي.

وها هو ضريح الشهيد في قصة "العودة" يتماثل مع ضريح المجاهدين في قصة "طريق الآلام"، إذْ إنّ كليهما منقوش بالآية القرآنية ذاتها: **﴿وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾**، للإشارة إلى أن الضريح علامة دالّة على موضع الشهيد وحده.. "وأوقفني صاحبي أمام شعار كبير على قبر ذي فتحة مثل باب مغارة. وقال: اقرأ. فقرأت على قطعة قماش بيضاء واحدة: **﴿وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾**..."[٢]. وغيرها من البنى السردية التي تلح على التمثيل القرآني في إعلاء شأن المجاهدين والشهداء، وهذه الآيات التي "تعلي من مكانة الشهداء، وتحبب الشهادة إلى النفوس .. يمنح المجاهد شجاعة فائقة وإرادة وعزماً يفتقر إليها الخصم.. ومما حرصت عليه الثقافة العربية الإسلامية أن تعزز لدى المسلمين الاعتقاد بأن الإنسان ميت سواء دافع عن وطنه أم لم يدافع، أقبل أم أدبر، صبر أم لم يصبر.. إن الثقافة العربية ترى في الاعتقاد بحتمية الموت عاملاً من عوامل الشجاعة والإقدام وعدم الخوف والتردد عند المواجهة.."[٣].

وفي قصة "متى يعود إسماعيل؟"، يتلو الشيخ إبان المذبحة التي يشهدها المكان، الآية القرآنية **﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ﴾**[٤]، ليُتمثل بها على الموقف السردي، بيد أن الآية القرآنية جاءت هنا لتتعارض مع السياق السردي، إذْ يتخيل الشيخ الدلالات المصاحبة للآية، وهي دلالات تتناقض مع حدث المذبحة: "كان شيخ هرم في صومعة يقرأ بصوت مفطور: **﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ﴾** وكان محمد على رأس جيش لجب، خيول المسلمين تصهل في حماس والأعداء يندسون في حصونهم كالخنافس. وتحدرت دمعتان من عيني الشيخ، وكانت

---

[١] ملحس، أبو مصطف، ص ٤٧.

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٣.

[٣] جرار، صلاح، الثقافة العربية في مواجهة الاحتلال. جريدة القدس العربي، لندن،(ع ٤٨٥٩)، ٨-٩ ك٢، ٢٠٠٥، ص ١٧.

[٤] سورة الأنفال، الآية ٦٠.

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

المدينة تتكسر، وكان إسماعيل كرة صغيرة ضائعة تتدحرج على وجه الشارع.. كان أحمد شلبية يترنح كثور ذبيح، تتنزى دماؤه كالنافورة"[١].

ولمّا تلا المقرئ في قصة "تذير من السماء" بصوته الأخاذ قول الله عز وجل في سورة آل عمران: ﴿**زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاء وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقنطرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ قُلْ أُؤُنَبِّئُكُم بِخَيْرٍ مِّن ذَلِكُمْ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا عِندَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَأَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَرِضْوَانٌ مِّنَ اللّهِ وَاللّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ الَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا إِنَّنَا آمَنَّا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ الصَّابِرِينَ وَالصَّادِقِينَ وَالْقَانِتِينَ وَالْمُنفِقِينَ وَالْمُسْتَغْفِرِينَ بِالأَسْحَارِ**﴾[٢].

فإن الحاج عبد الوهاب انفجر باكياً في شدة وحرقة لدى سماعه تلك الآيات، وراح جسمه يختلج كمن ألمّت به حمّى، ثم كفّ عن البكاء، ودُهش المدعوون إلى الأمسية الرمضانية في بيت الحاج اليافاوي..

وفي هذه اللحظة، لم تُدرك الشخصيات الحاضرة سبب البكاء، وبالتالي يجهل السارد الموضوعي المحايد الذي يتوارى خلف إحدى تلك الشخصيات السر الكامن في الانفعال المبالغ فيه، إلى أن بدأ الحاج عبد الوهاب في حل اللغز وكشف السر، بالشروع في تبيان خلفيات ذلك السلوك غير المبرر، غير أن الحاج حاول جاهداً أن ينسى تلك التفصيلات، لولا اللحظة التي واتته، لحظة تلاوة مقرئ الإذاعة الآيات من سورة آل عمران، فاجترّ - بقصّه جوانب من حياته المعتمة- زمناً ماضياً زاخراً بالمفاسد والأوزار، وبدأ قوله بالاعتذار: "لعلي أزعجتكم وأخفتكم، ولكن لا بأس عليكم، إن آيات الله البيّنات.. أشاعت في نفسي الرهبة والخشية وأعادت إلى ذاكرتي عهداً من حياتي شدّ ما كنت أجهد لكي أنساه"[٣].

إن ذهنه يقرن ما بين اللحظة الحاضرة في الأمسية الرمضانية التي تلقى فيها الحاج الآيات القرآنية، وبين لحظة ماضية شهد خلالها حدثاً أليماً، وكأن تلك الآيات التي سمعها الحاج هي مجرد حافز يستحثه على الارتداد بذاكرته إلى الوراء، واجترار الأحداث اللصيقة باللحظة الزمنية الماضية والآنية.. ومن هنا يتضح الأمر الخفي ويُستبطن الشيء المكنون، فيقص على السامعين – ومنهم السارد الموضوعي الذي يتجسد في الشخصية السردية الشاهدة - حياته الماضية التي تتسم بالاسترسال في اللهو والعبث لأكثر من عشرين عاماً.. حتى إحدى الليالي الرمضانية التي عاد فيها عبد الوهاب إلى داره بعد اقترافه الأوزار جميعها، مع الهزيع الأخير من الليل، قبل السحور بنحو ربع ساعة.. عندئذ، انبعث صوت المقرئ من الراديو بآيات من

---

[١] شقير، محمود، (١٩٧٥). خبز الآخرين. (ط١). القدس: منشورات صلاح الدين، ص ١٢١.

[٢] سورة آل عمران، الآيات ١٤-١٧.

[٣] الإيراني، متى ينتهي الليل، ص ١٣٩.

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

سورة آل عمران، فكان النذير من السماء: "ارتجّ له بدني، وهو يتلو قول الله: ﴿ **زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ**﴾.. إلى قوله تعالى ﴿ **الَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا إِنَّنَا آمَنَّا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ**﴾ لبثت ساعات طوالاً وأنا أهذي مرتعد الأوصال، متقبّض الأطراف، مبهور الأنفاس لا أنفك أردد: ﴿ **فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ**﴾ لقد أنقذني صوت السماء أيها السادة، أنقذني من هوة الإثم التي كنت غارقاً فيها.. ولقد حججت بعد ذلك إلى بيت الله الحرام، ولا أذكر منذ ذلك اليوم أنني ارتكبت معصية أو اجترحت إثماً، أو انقطعت عن صوم أو صلاة أو زكاة.. عسى أن يغفر لي الله.. وفهمنا نحن سبب بكاء صديقنا الحاج عبد الوهاب لما سمع في تلك الأمسية آيات الله من سورة آل عمران. لقد تمثل في تلك اللحظة ذنوبه الماضية كلها"[١].

ولا يقصد من تلاوة الآية القرآنية في قصة "الصرة" سوى الإشارة إلى تذكير الشخصية السردية بالصلاة التي كادت أن تغفوَ عنها، لولا تلك الآية التي تنطوي على تسبيح المخلوقات وصلاتها، فيُتمثل بتلك الآية تمثيلاً متسقاً مع الأجواء الشعائرية والحالة النفسية التي تعتري الشخصية: "بينما دفق صوت الشيخ عبد المعطي بالتسبيح لآذان الفجر فاستسلم لتثاقل خفيف أخذ يلملم جفونه المرهقة. يا لصوت الرجل! واحتار بين أن يغفو مع الصوت أو ينتشي ويتأهب للوضوء، فطالت به الحيرة قليلاً حتى امتزجت الغفوة والنشوة، ولم يستطع أن يساير واحدة منهما إلى أن بدأت التلاوة: ﴿ **أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ**﴾[٢] ففزع كمن تذكر شيئاً"[٣].

ولئن كان الاندماج بين التمثيلات القرآنية والوقائع السردية بدا جلياً في قصة "أبناء الآخرين"، فإن التمثيل القرآني جاء متناغماً مع صيرورة الحدث الذي يدل على هول الكارثة الطبيعية من جهة، والفاجعة السياسية من جهة أخرى.. وبعض التمثيلات القرآنية لم تأت تجسيداً نصياً، بل جرت تحويرات على بنيتها، لتتلاءم مع الخطاب المتعدد الناشئ عن ردّ الفعل الاعتيادي والسلوك الطبيعي المقرون بالنزوع الإيماني لدى الشخصيات: "ذلك اليوم داهم البشر كأنه طوفان: أشرقت فيه الشمس مبكرة على غير عادتها.. ورغم أنّ الفصل كان صيفاً، وأن الصيف قد اشتد قيظه، إلا أنها أمطرت بسخاء غير معهود. ولم تحتمل الأرض هذا الفيض.. وجرف الطوفان الكلاب والقطط والخراف.. وتشققت البيوت المتينة، وتداعت القديمة على ساكنيها، أما أولئك الذين يقطنون علب التنك، والبيوت القماشية فقد أصبحوا طعماً للأسماك. وتطوع رجال الأمن والوقاية، فلم تثمر جهودهم بعد فوات الأوان. قال أحدهم: إنه صيف، كيف

---

[١] الإيراني، متى ينتهي الليل، ص ١٤١.

[٢] سورة النور، الآية ٤١ .

[٣] الغزاوي، عزت، (١٩٨٧). سجينة. (ط١). القدس: مؤسسة البيادر، ص ٨٤.

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

تمطر في الصيف؟ قال آخر: إنه على كل شيء قدير. قال آخر: لا تكرهوا أمراً عسى أن يكون خيراً لكم. قال آخر.."[١].

وتتقبل البنية السردية لقصة "أنا فاهم وأنت فاهم" التماسك النسقي بين النسق القرآني والنسق الخارجي، تحديداً النسق الاجتماعي، فيتحقق التناظر الدلالي، فالآية القرآنية التي تتمثل بها الشخصية السردية: ﴿**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا**﴾[٢]تتغيّا البرهنة على التماسك الدلالي بين مضمون الآية في الحث على بر الوالدين والإحسان إليهما، وبين الواقع الاجتماعي الذي تسود فيه الآفات الاجتماعية مثل عقوق الوالدين[٣].. وتستعيذ الحاجة صفية بالله من شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس.. وهذا التمدد في الوحدة البنائية - الاستعاذة - يرتبط بنمط اجتماعي محدد يتعالق مع المنحى العقائدي الذي يعبر عنه بتركيب تلفظي يتمثل في الاستعاذة بالله من الشيطان الرجيم، إثر القيام بسلوك اجتماعي سلبي، مثل الخلاف بين الزوجين الذي انتهى بالطلاق.. بيد أن الشخصية شرعت في إلحاق الاستعاذة التلفظية بآيات قرآنية، لتؤكد على إنكارها السلوك السلبي، وعجزها عن حل الخلاف[٤].

وتتوالى التناصّات القرآنية المباشرة في قصة "أتخن شنب في البلدة": ﴿**فَامْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِن رِّزْقِهِ**﴾[٥]، ﴿**وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَاسَعَى**﴾[٦]، ﴿**وَقُلِ اعْمَلُواْ..**﴾ [٧].. وكلها تندرج ضمن قضية هي بمثابة النواة الدلالية للنص، تتمثل في السعي نحو الرزق بالعمل والاجتهاد.. وتتجاوز التناصّات القرآنية مقوماتها النصية إلى مقوماتها السياقية، فكأن السارد الحقيقي يقدم حلاً جذرياً للوضع الاقتصادي السيء[٨].. ويتمتم ابن المخيم أبو علي الزمار بآية قرآنية يظل يرددها: ﴿**رِزْقُكُمْ فِي السَّمَاءِ وَمَا تُوعَدُونْ**﴾[٩]، ليثبت أن للرزق مقداراً يقدّره الله

---

[١] الريماوي، العري في صحراء ليلية، ص ٨٠.

[٢] سورة الإسراء، الآية ٢٣.

[٣] ملحس، ذيول، ص ١٥.

[٤] الإيراني، متى ينتهي الليل، ص ٩٧.

[٥] سورة الملك، الآية ١٥.

[٦] سورة النجم، الآية ٣٩.

[٧] سورة التوبة، الآية ١٠٥.

والآية بكليتها: ﴿**وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ**﴾

[٨] ملحس، ذيول، ص ٦.

[٩] سورة الذاريات، الآية ٢٢.

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

للإنسان حسبما يشاء وكيفما يشاء: "يستأجرونه بما يستطيعون دفعه. فهو لا يناقش ولا يعترض على أي أجر يُدفع له. صحيح أنه يبدأ بما يشبه الاشتراط، مستفسراً عن عدد الليالي، إلا أنه يفتح يده، وهو مغمض العينين، ويغلقها على ما يوضع بها من نقود، متمتماً بجملة يتيمة: رزقكم في السماء وما توعدون.."[١].

وتتبدى الآية القرآنية: ﴿**هَلْ جَزَاء الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ**﴾[٢] بشيء من التحوير في قصة "الذين مروا من هنا" من خلال تعليق السارد العليم على حدث اعتقال عزيز الهشلموني بيد الشرطة العسكرية في مكان سكنه في باب حطة في القدس، بسبب استضافته لرجال ثلاثة من المناضلين في مخبزه، وتقديمهم له مبلغاً بالعملة الأردنية مقابل حسن معاملته واستضافته، وتسعة أرغفة من الخبز وشرب الشاي.. وأدى فعله هذا إلى اعتقاله، فـ "لم يكن عزيز يدري أن ثمن المعروف سيكون لطش كفوف، كان يعتقد أن جزاء الإحسان هو الإحسان"[٣].

وترد في قصة "الدوران حول البحر" إشارة إلى آية قرآنية من سورة يوسف: ﴿**قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ**﴾[٤]، وظّفت لغاية ترميزية، وفي موضع آخر من القصة ذاتها، يحدث نفي كلي (قلب) للآية القرآنية، ليتخلّق الانزياح الناشئ عن الصوغ الشعري للمقطع السردي: " ثمة مسافة بين البحر والنورس. يبدأ النورس من قميصه المبتل. قالت أمه: البحر غدار قال أبوه: البحر غربة قالت الحبيبة: لأدعونّ عليك في غسق الدجى.. وحدها القبرة انفردت بين طيور البرّ: قميصه قُدّ من دبر.. قتلوه!.. ثمة مسافة بين النورس وعدنان. ينتهي النورس في السواحل، ويبدأ عدنان. من قميصه المبتل. قالت أمه: البحر كذبة. قال أبوه: البحر بدعة. قالت ياسمين: سأحرس البحر حتى يفيق.. وحدها القبرة انفردت بين طيور البرّ وقالت: قميصه قُدّ من قُبُل.. قتلوه.."[٥].

وفي قصة "مستورة والحمد لله" يستدعي السارد الذاتي الآية القرآنية: ﴿**إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ**﴾[٦]، لما توسوس له نفسه بأن يستمتع بالدنيا، ويتلهى بمفاسدها في المدينة[٧]، وهنا تتناصّ الآية القرآنية مع المناجاة تناصّاً غير مباشر. ويندرج مدلول الآية القرآنية: ﴿**وَالتِّينِ**

---

[١] خلف، علي حسين، (١٩٩٨). طيور الجنة. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٢٣.

[٢] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٨٤.

[٣] خلف، طيور الجنة، ص ١٢٠.

[٤] سورة يوسف، الآية ٢٧.

[٥] خلف، طيور الجنة، ص ١٢٠.

[٦] سورة يوسف، الآية ٥٣.

[٧] بيدس، رياض، (٢٠٠١). حكاية الديك الفصيح. (ط١). رام الله: بيت المقدس للنشر والتوزيع، ص٥٧.

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

وَالزَّيْتُونِ، وَطُورِ سِينِينَ، وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ﴾[١]، ضمن البنية السردية لقصة "كيف ماتت عالية؟"، إذْ يتمثل الفلاح الذي يعشق الأرض بالآية التي تصف البلد الطيب، بما يغتني من خيرات، كذلك أرضه الطيبة: "الزرع الطري، والبيادر، والسنابل، والتين، والزيتون، والبلد الأمين"[٢].

وتبرز الممارسة التناصية ضمن البنية السردية في قصة "الأرض" ويمكن تلمّسها من التفاعل الذي يتم بين القصة القرآنية: حادثة قتل قابيل لهابيل بغية الهيمنة على الأرض، وحادثة قتل سلمان التايه لجاره بسبب النزاع حول الأرض، ويتذكر تلك الحادثة في أثناء محاولات دؤوبة من السمسار لإقناع سلمان التايه في بيع أرضه: "وغامت عينا سلمان حين هجمت عليه فجأة تلك الذكريات السوداء البعيدة، قبل أكثر من أربعين عاماً دبّ النزاع بينه وبين صاحب الأرض المجاورة له في موسم أسود، تماماً مثل الباذنجان الذي كان يملأ الأرض، ولم ينته النزاع إلا حين استلّ سلمان شبريته وطعن بها جاره، ظل يطعنه حتى هوى قتيلاً تختلط دماؤه بالتراب، والباذنجان والمياه الجارية، كان نزاعاً دموياً على الأرض، مات فيه هابيل وبقيت الأرض، ولكن سلمان تركها منذ ذلك الحين لأخيه، وحرم على نفسه الدخول إليها أو المرور بقربها حتى لا تذكره بتلك الجريمة، تنازل عنها لأخيه، واكتفى بهذه القطعة من الأرض في السفح العلوي لهذا الجبل المطل على القدس، زرعها بالزيتون واختار كهفاً مجاوراً لها ليكون مكاناً لإقامته، وظل يلعن اليوم الذي تنازع فيه مع جاره على تلك الأرض التي حرم على نفسه أن يطأها إلى الأبد"[٣] .

إن استيحاء القصة القرآنية هي محاولة صياغة بنية سردية تنطوي على النزاع الإنساني بين ثنائية ضدية، ينتهي بموت الأول وندم الآخر.. فقد شابه السارد العليم بين الحادثتين من خلال نسق العلاقات المتشابكة والمتحولة، فعلاقة سلمان التايه بأرضه المتنازَع عليها علاقة اتصالية، أدت إلى تطور في علاقة سلمان التايه بجاره المنازِع له فتوسم بأنها علاقة انفصالية، ثُمّ حدث تحول في علاقة سلمان التايه بأرضه المتنازَع عليها، لتصير علاقة انفصالية، إذْ تخلى عن أرضه، كما تتوضح تلك العلاقات في الخطاطة التالية:

	تطور		تحول		تطور	
الاتصال بالأرض	⟵	النزاع حول الأرض	⟵	الانفصال عن الأرض	⟵	التنازل عن الأرض

---

[١] سورة التين، الآيات ١-٣.

[٢] درويش، زكي، (١٩٧٠). الرجل الذي قتل العالم كله. (ط١). عكا: دار الأسوار للطباعة والنشر، ص٣٣.

[٣] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٣٩.

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

وتزخر البنية السردية لقصة "مسيرة الاحتضار الطويل" بإشارات سريعة إلى قصص الأنبياء، على الأخص من يُرمز إليهم بالنبي المظلوم، مثل إسماعيل ويونس وعيسى، ولكي يتعمق المغزى السردي عبر التداخلات النصية، لابدّ من آليتي: التجاور والنفي معاً، ليُنجز النص الجديد.. يتمثل التجاور في قصة النبي يونس الذي بقي حياً في بطن الحوت. وأما النفي، تحديداً النفي الجزئي الذي يتجسد في علاقة المسيح بيهوذا.. بيد أن التوهم المقصود هو قلب شخصية النبي الكائن في نعش سابح فوق الماء، وقد أحدث السارد نفياً متوازياً للنبي المحمول في البحر، وهو النبي موسى، إلا أن البنية السردية قلبت الحدث، بشكل متوازٍ، لتجعل نبياً آخر يوازيه في الترميز الديني، ألا وهو النبي إسماعيل، الذي يُرمز إليه بأنه المظلوم، مثل العربي الذي يرتحل في رحلة ممتدة في الأرجاء دون عودة إلى الوطن ويرفض الوطن البديل، ويظل مرتحلاً في وطن الشتات، فهو مازال يبحث عن رمزه الديني – مثلما عثر بنو إسرائيل على رمزهم الديني متمثلاً في النبي موسى- فلا يجد إلا الهزيمة والضياع والتيه والشتات.

ويظل الرمز الديني للعربي متمثلاً في النبي إسماعيل، مظلوماً ومرتحلاً، "وعلى امتداد القرون الماضية، ظل مثالاً للنبي المظلوم. إسماعيل في النعش المحمول في البحر، ويونس في بطن الحوت يعيش. وفكر كم كانت ستنقلب الآيات لو كان هذا صحيحاً.."[١].. وإذا ما كانت ضالة العربي، وهدفه المنشود في نيل حريته وتحقيق سعادته، مازالت بعيدة المنال، إلا أن العربي يرفض الاستسلام والهزيمة وقلب الموازين، فتعود الرموز الدينية إلى حقيقتها الدلالية دون قلب أو نفي: "يونس بلعه الحوت وما مات! وإسماعيل في البحر تابوته في الأعماق ثابت.. الأعرابي لم يبل نعلاه وارتد من بحر الصحراء إلى اليابسة بعد أن مزق الكتاب ونثره فوق الرمال.."[٢].

وتتكشف قصة "خراف العيد" عن تقنية التحويل، تحويل النص الأصلي عبر إدماجه في البنية السردية دون الإشارة إليه، وقد تم التحويل نتيجة التطابق القائم بين السياق القرآني والمتن السردي، ليدل على براعة السارد الحقيقي في اكتشاف التكافؤات الدلالية بين القصة القرآنية والبنية السردية في الرؤيا من جهة: رؤيا ذبح إبراهيم ابنه إسماعيل ورؤيا ذبح اللاجئ ابنه يسري.. وفي الفعل من جهة أخرى: الشروع في الذبح في كلا القصتين: "رقص ظلّ أبي على الجدار المقابل وحشاً والسكين في يده مخلب مسنون، يتجول على الجدران المتآكلة كما يتحول صوته الهادر في جثة الليل: ـ سأذبحك. لملمتني الدهشة حزمة من الحطب الجاف. أشعلت بي النار ولم أفهم ما يحدث، في الصباح وحسب، شرح لنا الأستاذ حكاية كبش العيد، ولكن أبي

---

[١] أبوالهيجاء،نواف، (١٩٧١).الضرب في الرأس.(ط١).دمشق:اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين،ص١٧٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٧٥.

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

قطعاً لم ير في المنام أنه يذبح ابنته، لو زارته رؤيا كهذه لأيقظني أنا بهدوء أو لأنتظر حتى الصباح، وقال لي آسفاً: أنه سيذبحني. عندها سأكون ولداً مطيعاً، أقدم له عنقي صاغراً: يا أبتِ! افعل ما تؤمر[١] على أية حال، أنا من يستحق الذبح سواء أرأى مناماً كهذا أم لا. أنا من يستحق الذبح"[٢].

بيد أن الرؤيا تتحقق بفعل الشروع في الذبح الذي جاء منفياً نفياً كلياً عن القصة القرآنية، فالذبيح المراد ذبحه، يفترض أن يكون ابناً كما ورد في القصة القرآنية، غير أن الأب لا يشرع في ذبح الابن الذي لم يفعل أي شيء خاطئ سوى التبليغ عن أخته يسرى التي تتوجه - بدون إذن- إلى مطعم وكالة الغوث المخصص للذكور "لتحشو بطنها بغير العدس"، فأراد الأب أن يذبح ابنته يسرى التي "ارتطمت بوجه أبي الصارم والسكين في يده مشرعة. ارتطمتُ بالفزع في عيني يسرى.. قدمت له عنقها متحدية: اذبحني. هيا اذبحني.. تدلى رأسه بين ركبتيه، وعندها تناولت البطاقة (كرت المؤن) من صدرها، مزقتها ثم ألقت بنفسها بين ذراعيه وراحت تجهش مثله بالبكاء"[٣]، وبذلك انتفت الأسباب المؤدية إلى فعل الشروع في الذبح، وكف الذبح، ذبح الابن يسري أو الابنة يسرى، وتبددت الرؤيا، وجُوبه واقع اللاجئ البائس من الأجيال الرافضة، والبحث عن حلول أخرى في بدء واقع جديد يتجاوز هفوات اللجوء وثغراته، مثل الفقر والجوع..

ويُوسم طائر الهدهد الذي يختص بالنبي سليمان، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم، بأنه رمز العلم والمعرفة، غير أن طائر الهدهد في قصة "ليل القوافل" يتباين عن هدهد الملك سليمان الذي عاد حاملاً معه الخبر اليقين، بينما هدهد الشخصية الشاهدة صابر الحمدان، الباحث عن بقايا المملكة الكنعانية القديمة في أريحا، عجز عن التوصل إلى معرفة أخبار آخر ملوك الكنعانيين بعد سقوط مملكته على يد الغزاة العبرانيين، ودفعه الغزاة إلى قاع وادي قمران، فظل الهدهد حزيناً خائباً[٤]، بعكس هدهد الملك الذي عاد محملاً بالخبر اليقين، منتصراً بما جاء..

وتتجلى آلية التمثيل بوضوح في قصة "البيدر" من خلال الإحالة النصية إلى الآيات القرآنية التي تتحدث عن قصة النمل مع سليمان، وقد وردت في سورة النمل، وهذا ما تحاول الشخصية السردية أن تنجزه بتفسير الآيات القرآنية وفق السياق النصي من وجه، ومن وجه آخر محاكاة الإشارات المقترنة بلغة النمل المدركة لدى الرمز الديني المتمثل في النبي سليمان،

---

[١] التلميح إلى الآية القرآنية: ﴿ **قال يا أبَتِ افعَلْ ما تُؤْمَرْ** ﴾ سورة الصافات، الآية ١٠٢.

[٢] عودة، الفواصل، ص ١٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٤.

[٤] نحلة، ليل القوافل، ص ٤١.

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

وبعدها يتحقق التمثيل الجوهري الذي تسعى الشخصية إلى إنجازه، بفعل الإنتاج الدلالي الذي يزيح المدلولات عن معانيها الحقيقية إلى معانيها غير الحقيقية عبر إحالتها النصية إلى اللغة وعلائقها المباشرة بالكلمات والأشياء.. فيخلق التمثيل نصّاً منزاحاً عن الحقيقة المطلقة والواقع المألوف إلى كينونة نصية تتميز بالاختلاف أو التعددية بمدلولاتها ومعانيها[١].. والأمر نفسه هو ما قامت به الشخصية من إنتاج للدلالات الثابتة الواردة في قصة النمل، لتنشئ النص المنزاح الذي يتمثل في تجسيم الكائنات الضئيلة أو تضخيمها بإضفاء تكوينات عجائبية وملامح غير مألوفة على كائنات تتصف بضآلتها وضعفها.

ولكي يعبر النص المنزاح عن دلالاته المتحولة في قصة "البيدر"، لابُدّ من التمثيل السردي الذي يجسد العملية الإنتاجية، للتوصل إلى موقف الشخصية ورؤيتها الخاصة بها وحالتها النفسية، وكلها تكونت بفعل التفاعل مع الواقع الدائر حول الشخصية السردية، سالم الذي يتواصل مع الإمام المطيل في قراءته لسورة النمل، وفي الوقت ذاته، يترقب – بوجل - اقتحام دورية عسكرية تابعة للجيش الصهيوني القرية تطلب رجالها، و"حاول أن يدفن إحساسه بالخوف مع صوت الإمام العميق وأن يركز نظره إلى شق رفيع في الجدار تحت النافذة مباشرة، لكنه وجد نفسه، ربما لأول مرة، يطمح إلى تفسير هذه الكلمات التي يحسها بعاطفته دون أن يحاول أن يفهمها بعقله **﴿حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾**[٢]وتراءت له في سجوده الطويل أسراب من النمل تتبلج من قلب الأرض الرطبة ثم لا تلبث أن تسرع إلى شقوقها كأنها تهرب من كارثة. وجد أن من واجبه توضيح الأمر للإمام الذي عرف بخفة سمعه"[٣]، فاندفاع الجيش صوب القرية لمداهمتها نذير بالخطر الذي تتعرض له القرية، كذلك أسراب النمل التي تمثلت للشيخ سالم في أثناء سجوده، فهي الأخرى تنذر بالخطر القادم.. ومن هنا تنزاح القصة القرآنية عن مدلولاتها بفعل التحويل الذي أحدثته الشخصية السردية في قصة النمل.

وإذا كان التصريح إلى الآية القرآنية: **﴿فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا﴾**[٤]المستقاة من سورة مريم، الدالّة على حدث ولادة مريم للنبي عيسى، ذلك الحدث الذي يتعالق مع حدث ولادة الفلاحة الفلسطينية ابنها محمود في قصة "الرجل الذي استعاد ذاكرته"، فإن الاستشهاد بالتركيب الجملي في الآية القرآنية إشارة إلى التناصّ غير المباشر بين قصة مريم وقصة الفلاحة.. فقد

---

(١) Riffaterre, The Semiotic of Poetry, P٢.

(٢) سورة النمل، الآية ١٨.

(٣) الغزاوي، سجينة، ص ١٤٩.

(٤) سورة مريم، الآية ٢٢.

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

انتبذت الشخصية السردية مكاناً قصيّاً في الحقل إبان موسم الحصاد، تتوارى عن أعين الحصادين، تحت شجرة خروب، وحيدة في السهل، لتلد ابنها[١].. ليبين التصريح التماثل الشكلي والدلالي القائم بين شخصيتي السيدة مريم والفلاحة أم محمود.

ويشير السارد في قصة "الصفوف الأربعة" إلى إحدى علامات الإعجاز النبوي المقترنة بالنبي صالح عليه السلام، وهي الناقة[٢]، للاستدلال على استحالة حدوث قيام ناقة صالح، وبالتالي استحالة الأمر.."_سنظل في المنفى _لا أقول حتى تقوم ناقة صالح، فهي لن تقوم أبداً، ولكن عندما نهجر هذه المدينة الغريبة علينا ونبحث عن مدن لنا، نترك الغربة والنفي"[٣]. وفي قصة "الكابوس"، تبدو الإشارة إلى قصة الإسراء والمعراج جلية، ففي غمرة تأملات سلمان التايه في قبة الصخرة.. استُدعيت حادثة المعراج[٤]، لتكتمل بها ملامح القبة التاريخية التي ترسخ قداسة القبة وامتدادها الحضاري.

٢- الحديث الشريف:

تتكئ البنى السردية إلى الموروث الديني في إبراز الرؤى والأفكار والقيم والأخلاق التي تطرقت إليها الأحاديث النبوية الشريفة، وإن لم يكن استدعاؤها في النصوص القصصية بالقدر الذي استُدعيت به الخطابات القرآنية.. ولأن النص القصصي يرتكز في بنائه السردي إلى تقنية التناصّ، فإن ذلك يفسر الاتكاء إلى الموروث الديني - خصوصاً القرآن الكريم والحديث الشريف - الذي يحوز عليه السارد العليم في قصة "الأم"، مثل التمثيل النبوي الذي تتماهى فيه شخصيتا المسؤول والراعي: "كلكم راعٍ وكلكم مسؤولٌ عن رعيته"[٥]، فالكل مسؤول عن ضياع فلسطين والتآمر عليها[٦].

ويندمج الحديث الشريف "المؤمن لا يُلدغ من جحر واحد مرتين"[٧] في نسق سردي ضمن حوار جرى بين القائد وجنوده في قصة "همام"، بفعل الامتصاص الكلي للمعاني الكامنة

---

[١] درويش، الكلاب، ص ٥٣.

[٢] الناقة هي ناقة صالح التي اختُبر بها قوم ثمود الذين عصوا الله فعقروها، كما ورد في القرآن الكريم: ﴿**فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا ، فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا، وَلَا يَخَافُ عُقْبَاهَا**﴾ سورة الشمس، الآيات ١٣، ١٤، ١٥.

[٣] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ٣٣.

[٤] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٢٥.

[٥] انظر، (البخاري، أبو عبدالله محمد بن إسماعيل، (ت ٢٥٦هـ). صحيح البخاري. ط١، ج٩، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٥٨، ص ٧٧).

[٦] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٣٩.

[٧] صحيح البخاري، ج٨، ص ٣٨.

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

في النص الديني المراد امتصاصه بعد فهمه واستيعابه.. فلم ترد الشخصية أن تتكرر الأخطاء مرة أخرى بعد التيقن من نتائجها وردود أفعالها، فيحذر القائد جنوده من مغبة اقتراف الأخطاء التي تذهب جهد السابقين هباءً وتؤدي إلى الهزيمة[١].

٣- المنزع الصوفي:

يظهر المكون الصوفي بوصفه استراتيجية نصية يشيّده القاص في بنية سيميائية تحيل إلى النسق الخارجي الذي يتحول إلى سيرورة دلالية لا متناهية، تُمارس فيها فعالية التدليل Signification التي تقوم باستحضار الرموز الصوفية وتحويلها في النص القصصي، لتتشكل صيغة نهائية لبنية سردية تتقاطع فيها الإشارات وتتداخل.. وتتماثل البنى السردية التي تم فيها استحضار الرموز الصوفية، في طرح مفهوم التصوف وتبيان دلالات الرموز الصوفية: الزهد والتقشف والتجلي والصلاح.. وجميعها حاضرة في النصوص القصصية التي تتداخل لتقديم مقاربة لمبدأ الصوفية التي تركز على التجليات الإلهية، وقد تسربت تلك الرموز الصوفية إلى النصوص إما بفعل القراءات الواعية للفلسفة الصوفية، فتتزيّا الموجودات النصية بالمقولات الصوفية وإما هي نتاج للموروثات الصوفية التي تكونت في ذاكرة القاص لدى معاينتها عن قرب.. وعليه، تصير المقولات الصوفية المندرجة في الأنساق النصية خاضعة للممارسة التأويلية التي يقوم بها القارئ النصي المضطلع بدور المؤوِّل للعلامات الدالّة على الفكر الصوفي..

وتضيء قصة "الدراويش" جوانب مهمة من حياة الصوفيين الذين يتقشفون في طعامهم ويرتدون ملابس ممزقة[٢].. وفي ضوء الإشارات الصوفية المتعالقة مع الأحداث السردية، تبرز القصة طرائق الصوفيين وحلقاتهم المنعقدة في ليالي الذكر التي يحيونها بالتهليلات والترديدات والضرب على الدفوف والطبول والرقص على إيقاعاتها وتمايل الرؤوس ورفع الأعلام الخضراء: "عندما يصل الشيخ محسن يتوقف قليلاً أمام عتبة البيت ووراءه رهط من الدراويش ممن انخرطوا في طريقته.. يضحكون إذا ضحك، ويلفهم صمت إذا تمتم بكلمات ليست واضحة.. فيشير إلى جماعته أن يتهيأوا لإحياء ليلة ذكر خالدة، وتصغي القرية كلها إلى أصوات الطبل والدف.. وترتفع الأصوات.. كنت أمر على الدراويش بأكواب الشراب واحداً واحداً، فأرى العرق يتصبب من جلودهم حتى يطفح من أثوابهم المهترئة.. يبل أحدهم حنجرته الممزقة،

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٢١.

[٢] يتمثل المقطع السردي الدال على حالة المتصوفة في قول شيخهم: "نحن الفقراء نبحث عن مكان ظليل نأكل فيه ونشرب، جيوبنا فارغة، وهؤلاء يركضون ورائي لأنهم لا يملكون رغيفاً يأكلونه".
انظر، (نحلة، رمال على الطريق، ص ٦٠).

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

فيرمقه الشيخ بنظرات حادة لا يلبث بعدها أن يتغنى مردداً اللازمة المكررة مرات ومرات.. تعالت أصوات الطبل.. لعلع صوت الشيخ.. تمايلوا.. تناهى إلى سمعي.. صوت الشيخ محسن كعادته يشق عنان السماء.. ظلت الأصوات الحزينة تملأ الأزقة والساحات، وظل الدراويش يتناوبون على إحياء ليلة ذكر أخرى.."[١]. وتنتظم المقاطع السردية التي تتضمن إشارات إلى الطرائق الصوفية وفق شبكة من علاقات الحضور والغياب: حضور الأجساد وغياب الأذهان، في طقوس احتفالية، تجمع بين الرقص والدوران وهزّ الرؤوس والأجساد والبكاء الشديد والترديد المنتظم والغناء.. وكلها تُؤدى بهدف عقد الصلة مع الذات الإلهية.

وفي قصة "الأخوات الحزينات"، لجأت جماعة من المتصوفة الدراويش الحاجين من النجف إلى بيت المقدس، إلى فيء شجرة جميز مزروعة في آخر شارع الملك جورج الخامس، واحتموا بأغصانها، وأخذت هذه الشجرة تسرد حكايتهم، لأنها شاهدة على معتقدهم ومسلكهم المتجسد في الحوار الذي دار بينهم في ظل تلك الشجرة، "فقال أحدهم ناقماً: أيجوز أن نقطع الفيافي والقفار من النجف الأشرف حتى الأراضي المقدسة مشياً على الأقدام؟.. إننا نكاد نهلك!.. وكم تبقى لنا من المسير حتى نبلغ بيت المقدس.؟... فانتهره أحد الحجاج قائلاً: ويحك أيها العابد، ما بالك تتذمر من إرادة الله، ألم تدر بأن الملايين من المؤمنين كانوا يفدون إلى البلاد المقدسة من أقصى أطراف المعمورة سيراً على الأقدام؟.. وكم منهم من لاقى حتفه قبل أن يتاح له الركوع على أرض ثالث الحرمين الشريفين.. ثم ألا تعرف بأنك تقف الآن على رمال مخضبة بدماء المجاهدين.. بل إن هذه الشجرة التي تظللنا الآن قد تغذت، ولا تزال تتغذى، بما تحتويه تربتها من رفات السلف الصالح.. ثبْ إلى رشدك أيها العابد.. وتحمل المشاق في سبيل الصلاح، إنا قطعنا شوطاً طويلاً من الطريق، ولم يتبق منها إلا القليل، فلا تدع للخور منفذاً ينفذ منه إلى نفسك.."[٢]. ولأن شجرة الجميز التي يتفيأ المتصوفة في ظلالها، تميل إلى التصوف، فإن حديثها غالباً ما يتعلق بهم ويدور حولهم، وتعدد صفاتهم المثلى ومناقبهم العليا من حب بالغ للأماكن المقدسة وإيمان عميق بالعقيدة الإسلامية واعتزاز شديد بالسلف الصالح.. كذلك تنطوي البنية السردية على إشارات توحي بالمسلك الصوفي، مثل السير إلى الأراضي المقدسة مشياً على الأقدام وتحمل المشاق والتبرك برفات السلف الصالح والثوب إلى الرشد والتوبة والبكاء الشديد والاستغفار الدائم، كما تتبين ملامح الزهد والتقشف والعفاف..

---

[١] نحلة، رمال على الطريق، ص ٦٠.

[٢] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٢٤.

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

٤– المعتقد الديني:

يتربى الفلسطيني على المبادئ الخلقية المستمدة من البيئة المحيطة به، وعلى التعاليم الدينية النابعة من الفكر الديني، تتمثل في: القدرية، والتوكل على الله، والموت الحياة...

أ- القدرية...

إن الحديث عن القدرية يقود القاص إلى الحديث عن مفهوم آخر يغتني بالدلالات المستمدة من النسق الديني، ألا وهو اللجوء إلى الله في أثناء اشتداد الأزمات.. وهذا المفهوم نفسه يتيح استحضار الباعث Motif أو الحافز الذي يحث الإنسان إلى الإيمان بالقضاء والقدر، عبر إقامة الروابط بين التصورات والأفكار جميعاً، ضمن كون دلالي يزخر بدوالّ ومعانٍ يتم بها إدراك العلاقة بين الذات الإلهية والذوات الإنسانية في سيرورة لا متناهية من الترابطات.. والذي يستحوذ على المستجير بالله حافز الالتجاء إلى الله بفعل السليقة التي غرسها الله تعالى في النفس الإنسانية، تدفعها إلى اللجوء إليه في حال وقوع كارثة طبيعية أو بشرية.. ففي قصة "الزلزال" ذات البنية الترميزية، يلتجئ الناس إلى الله عندما وقعت هزة أرضية اعتقد الناس أنها مقدمة لزلزال عظيم، ويستعيد الناس حدث الزلزال أيام الفينيقيين، وقد كان عنيفاً جداً، إذْ دمر بيروت والكثير من المدن والقرى.. ولسوء طالع أهل المدينة فقد وقعت هزة جديدة عدها الناس مقدمة لزلزال منتصف الليل المرتقب، فتراكضوا إلى بيت الله يصلون ويتوسلون.. "ثم خرجوا بمواكب يطوفون في الشوارع وهم يحملون الفوانيس والشموع، ويسألون الله الغفران والرحمة.. كانوا مزيجاً عجيباً من الطوائف والأقوام.. منهم من هو شبه عارٍ، أو حافي القدمين، أو في قميص النوم.. والأمهات يحملن أطفالهن على أيديهن أو على أكتافهن.. سار الموكب وكل فرد من أفراده يتمتم دعاء بلهجته ولغته ومعتقده، يسأل الله فيه رفع هذا البلاء"[١].

وفي الأطروحات القصصية، يقدم السارد دالّة نصية تتمثل في الاتكال على الله عبر العلاقات الغيابية التي تتجسد في النص، مثل الدعاء في قصة "سمكة العيد" الذي يعبر عن التطلع الإيماني، فارتكاز القصة على قضية التوكل على الله بعد إنفاذ أمره، وبالكيفية التي يتطلب من الشخصيات السردية أداءها.. يفضي التوكل على الله إلى الإيمان بوقوع القدر المحتوم، وتبعاً للإيمان بالقضاء والقدر، تتحقق رحمة الله الواسعة.. وهذه الدرجة البليغة من الوعي الديني تتيح للسارد الضمني أن يمارس هذا الوعي من خلال تقنيات نصية دالّة، أو اللجوء إلى الوسائل التلفظية: الأدعية والتضرعات والتوسلات.. وغيرها من المقتضيات السردية التي تبرز العناصر الغيابية، مثل القدرية والتوكل.. "وقف سعد ذات يوم على الشاطئ، وفي نيته الخروج إلى البحر،

---

[١] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٥١.

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

وراح يتطلع إلى السماء المتجهمة، متفحصاً سحبها السود، وامرأته تقف إلى جانبه وهي تقرع صدرها بيديها خوفاً عليه.. وعقد أولاده حلقة وبسطوا أيديهم وهم يتمتمون: اللهم رحمتك يا رب، اللهم ارفق بأبينا"[١].

ومن أهم ما يكمن في النص تلك الأقوال التي تعيّن قضية الاتكال على الله، وهي من الموضوعات الدالّة المندرجة ضمن المكون النصي: القدرية، فوعي سعد الإيماني متجسد في رده على الشيخ الذي ينهره بعدم الخروج إلى البحر: "في السماء رب يرى ويحفظ"، هذا الوعي شرط لتحقيق النزوع القدري، وهو ما يمكن تلمسه من الكيفية التي يسلكها الصياد سعد بعد مقولته تلك وبعد تضرعات الأولاد المكثفة نتيجة إدراكهم سبب خروج والدهم إلى البحر، وأنه قرر اصطياد سمكة كبيرة ليقدمها لأسرته في العيد المبارك.. ومن خلال توجهه إلى البحر، تتبين – بذلك - تقنية الغياب: غياب القدرية عبر نسق متشابك من العلاقات القائمة بين الشخصيات من جهة، والأفعال المؤداة من جهة ثانية، والحوارات الباطنية من جهة ثالثة..

ومرة أخرى، تتكرر قضية الاتكال على الله التي تندرج ضمن النزوع القدري، في قصة "حنين"، فمحمد مصطفى أبو درويش صياد ورث مهنة صيد السمك عن أبيه وجده.. وهو يبحر في قاربه في الليل، استحوذت عليه فكرة لازمة لطالما تراءت له في وحدته في كل رحلاته، وهي نتيجة طبيعية لمن يخوض تجربة قاسية: "كان يبدو لي أنني مرتبط بالبحر، وبمراكبه، وأنوائه وموجه، وبلياليه التي تحس فيها أنك وحيد، ومنقطع عن الدنيا، وعن الناس، لا سند لك من أحد غير الله.. لا تدري مصيرك ولا تملك من أمرك شيئاً.. ومع ذلك لا يعتريك ضعف فقد أسلمت أمرك لله وحده، وهو يقويك، ويأخذ بيدك، ويدفع عنك الشر وينصرك.. لا إله إلا هو.. ارتباطي بالبحر كان هو حياتي كلها.. أهواله نفسها كأنها أعياد قلبي.. لأنها دوماً انتصار على المجهول، على الأقوى، وعودة سالمة، غانمة، إلى البيت.. إلى الأم الصابرة، والأخوات المنتظرات.. وما أذكر أمي إلا قائمة تصلي لله وتبسط كفيها بالدعاء لي.."[٢]. ولا يستسلم الصياد إلا لقدر الله وقضائه، فيظل قوياً بإيمانه وصبره وانتصاره على المجهول ودعاء أمه وانتظار أخواته الثلاث، فلا حياة دون إيمان وصبر واتكال على الله: "هذا الانتظار تعلمنا منه الصبر.. والحياة بدون صبر واتكال على الله كيف يمكن أن تكون؟"[٣].

ويؤمن الفلسطيني في قصة "العنبر رقم ٥" بالقضاء والقدر حيال مأساة كبرى اقترنت به، وهي ضياع فلسطين، وتشرد أهلها.. ففي رسالة وجهها أديب إلى أحد أصدقائه، جاء فيها:

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٥٨.

[٢] الإيراني، أصابع في الظلام، ص ٥٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٥٧.

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

"وبعد، شاءت إرادة الله العلي العظيم أن نغادر وطننا الحبيب كما تغادره النساء والأطفال، أذلّة منكسي الرؤوس، تنهمر دموعنا من شدة الحزن والألم.."[١]. وفي قصة "الأرض الطيبة"، يرى الحاج داود نفسه مشرداً يحمل اسم لاجئ، وكأن القدر هو الذي حفر بيده على جباه مليون من البشر بقسوة خارقة اسم لاجئ، هذا الاسم البغيض الذي دمغ به كل أبناء فلسطين[٢].. ويستشعر الفلسطيني بعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ مرارة الهزيمة وألم التهجير، فأحال أمر نكبته وتشرده إلى مسألة القضاء والقدر: "إذن فقد اغتصب الأعداء وطننا. يا لله! أين كان كل هذا مخبأً لنا؟ ألا ما أقسى الأقدار! إذن فقد غدونا كلانا لاجئيْن: أنت في بعض الوطن، وأنا في بلاده الغربة. أهكذا قضى علينا أن يعيش كل منا بعيداً عن صاحبه"[٣].

وتقترن القدرية بالفلسطيني المهجّر في قصة "الخروج من الجنة" الذي تشرد من وطنه ونجا من مذبحة اقترفها الصهاينة، فلا يعلم مصيره بعد الخروج من مدينته.. "قوافل من الآدميين الذين خرجوا من يافا.. لا يعلمون مصائرهم، ولا يدرون أنهم منذ تلك اللحظة قد كتبت يد القدر الصفحة الأولى من تاريخ تشردهم الطويل المرير، من تاريخ جوعهم وعريهم ومذلتهم"[٤]، وفي الشتات، يجهل القدر المنتظر: "لم يكن في وسع أبي خميس أن يتبين ما سيكون من أمره في الأيام المقبلة، والوضع الذي ستستقر عليه حياته – إذا قدر لها أن تستقر- وما عسى أن يلقى هو ومواطنوه من خير أو شر بعد هذه الهزة التي رجّت حياتهم بمثل هذا العنف.. وعلى أنه لم يدخل في حسابه قط - على أسوأ الافتراضات - أن الجوع والمرض والعري والموت تترصد الكثيرين من هؤلاء الذين سموهم لاجئين.."[٥].

وتستشعر الشخصية اللاجئة في قصة "خراف العيد" بقدرها الملتصق بها، فمحكوم عليها أن تقرفص كل يوم أمام مطعم الوكالة، وتتقبّض على بطاقة المؤن التي لا تتحصل قوتها ومؤونتها إلا بها[٦].. وفي أوراقه يتحاور السارد سلمان التايه مع راكب آخر في الباص المتجه إلى فلسطين، حول المعاناة التي يلقاها الشعب الفلسطيني في رحلة عودتهم إلى الوطن عبر جسر اللنبي.. ويردّ السارد هذه المعاناة في النهاية إلى قضاء الله وقدره: "قلت لعجوز كان يجلس إلى جانبي صابراً محتسباً وكأنه يذهب للقاء ربه: _هل ثمة شعب يمكن أن يحتمل مثلنا هذا الذل؟

---

[١] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٩٤.

[٢] الإيراني، مع الناس، ص ٤٨.

[٣] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٦.

[٤] الإيراني، مع الناس، ص ٣١.

[٥] المصدر نفسه، ص ٣٣.

[٦] عودة، الفواصل، ص ٢٠ .

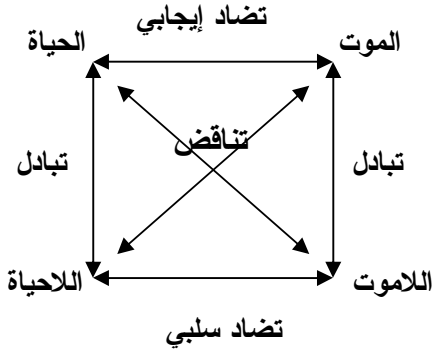
All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قال العجوز: _لولا أننا نستحق ذلك، لما فعل الله بنا كل هذا!!.. وهكذا تحولت معاناتنا في الباصات إلى مسألة كونية لا نملك لها رداً "[١].

ب- الحياة والموت...

من الاعتقادات حول جدلية الحياة والموت، تلك الجدلية التي تعتمل في ذهن اللاجئ الذي يشعر بالذهول والصدمة نتيجة التشرد القسري من مخيم لآخر.. فأبو العبد في قصة "الشوق إلى الأرض الطيبة" كان غير مصدق لما يحدث له ولأسرته، "لكنه بدا وهو يغذ سيره كما لو أنه كان يتوقع ذلك.. الجنود من حولهم ينسربون بانفعال ولهف. بعضهم يتجه إلى النهر، والبعض الآخر يقصد الاتجاه الشرقي. في الحرب تبدو الحياة والموت جد مختلفين، بحسم، وقد يختلطان. المعركة لم تكن قد انتهت، واحتمال الموت والحياة لم يزل مثاراً، وله مذاق مميز في الفم"[٢].

ويقرر الفاعل الثوري في قصة "قرار موجز" أن ينتقي الموتة التي تلائمه، ولتحقيق ذلك انضم عبد الجبار إلى المقاومة، بعد خلوصه إلى فكرة موجزة: "الموت هو خلاصة الحياة"، لكنه أسهب في شرح الثنائية الضدية: الموت/الحياة، لينتهي إلى قراره الموجز: "ليس المهم أن يموت الإنسان، أن يحقق فكرته النبيلة.. بل المهم أن يجد لنفسه فكرة نبيلة قبل أن يموت"[٣]، ولهذا انخرط عبد الجبار في الثورة، لأنه أراد أن ينهي حياته بطريقة مشرفة.. وتتوضح الثنائية الضدية في البنية السردية في المربع السيميائي التالي:



٥- المسلك الديني:

هو المسلك الذي ينبع من الفكر الإسلامي، فينحو المسلم منحى سلوكياً يتلاءم والمعتقد الذي ينتمي إليه ويعبر عنه، وبه يكتمل المكون العقائدي الخاص بالفكر الإسلامي، ويتعلق المسلك الديني المتمثل في البنى السردية بالفلسطيني الملتزم بالحدود الدينية، مثل الفلسطيني الذي يحرص في شهر رمضان على سلوك مسلك يتواءم مع قداسة الشهر، احتراماً لحرمته والتقيد

---

[١] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٥٢.

[٢] الريماوي، العري في صحراء ليلية، ص ١٠٠.

[٣] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٨٤٢.

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

بحدوده دونما تجاوزها أو الإخلال بها، مثل أداء الصلوات المفروضة في أوقاتها، والاتصاف بالفضائل والشيم الحسنة.. فيعتري الشخصية في قصة "الجمعة الحزينة" ضيق شديد، ليس بسبب الصيام أو مشاق العمل ونكده أو بسبب كثرة العيال وضيق الحال، بل يشعر سلمان التايه بالأسى والضيق نتيجة احتلال مدينته القدس، فحين يهمّ بالخروج من بيته، يقرر أن يهيم على وجهه قبل أن يتوجه إلى القدس لأداء صلاة الجمعة في المسجد الأقصى: "أيقظته زوجته لتناول سحوره المعتاد في الأيام الأخيرة من رمضان، لم يجد شهية حتى لتناول لقمة من الخبز الساخن أو احتساء رشفة من الشاي. غادر البيت إلى غير ما اتجاه محدد، قالت له زوجته: أحضر لنا معك بعض الخضار واللحم.. فليس ثمة ما نعدّه لطعام الإفطار.."[١]، واغتمّ لدى تذكره أنه قد فوت صلاة الصبح ولم يؤدها، فقد كان "يحدق في الهوة ما بين السور والطور، ورأى المدى المذهل للسقوط من الصراط إلى وادي النار (وادي قدرون) وتذكر أنه لم يصلّ الصبح هذا اليوم، وأن قدمه قد تزل عن الصراط فيسقط، فزاد اغتماماً على غمته"[٢]. وشعوره هذا ناشئ عن الموروث العقائدي المتمثل في الترهيب والتخويف من التقصير في أداء العبادات أو ارتكاب المعاصي واقتراف الآثام.

وفي قصة "عندما أضيء ليل القدس" أراد السارد الشاهد أن يصف باستفاضة بعض السلوكيات المؤداة في مناسبة دينية مثل شهر رمضان، ضمن وصفه للمشاهد اليومية الاعتيادية في مدينة القدس، ليثبت – بذلك - أن تلك السلوكيات متجذرة في عمق المجتمع الفلسطيني وماتزال ممتدة حتى الزمن الحاضر، في زمن الاحتلال: "ليلة يوم صيفي حار. يوم من رمضان. وفي الساحات والطرق الضيقة، والأدراج المؤدية لباب العامود، والحدائق الصغيرة الملتصقة بالسور، والشوارع المجاورة داخل البلدة القديمة وخارجها، احتشد آلاف الأشخاص يمارسون طقوساً جديدة ارتبطت بليالي رمضان في القدس. جلسوا فوق المقاعد الحديدية في الحدائق الصغيرة، وعلى أطراف الأرصفة، وعلى العشب الأخضر، وفوق الدرجات الحجرية الهابطة نحو باب العامود. وكان سيل لا ينقطع من البشر يتدفق خارجاً أو داخلاً من البوابة. عائلات بأكملها خرجت تبحث عن نسمة هواء منعشة.. رجال كانوا متوجهين للحرم لأداء صلاة العشاء والتراويح.. نساء خرجن مع بناتهن وأولادهن وأطفالهن.. وشبان يذرعون الشوارع وكانوا قادمين من مدن وقرى مختلفة، وفي كل مكان انتشروا، أمام المقاهي، ومحلات الأغذية، والملابس، والحلويات، والمحامص، التي تبقى أبوابها مفتوحة حتى منتصف الليل، وأمام باعة المرطبات والبرازق والذرة المسلوقة والترمس.. المتجولين، وأمام باعة لا يظهرون إلا في مثل

---

[١] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ١٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٥.

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

هذه الليلة، فيضعون على السور الحديدي، الذي يفصل الحدائق الصغيرة المتلاصقة عن رصيف الشارع الكبير، قطع السجاد والبسط المشغولة يدوياً، والمفارش الصوفية، والملابس وألعاب الأطفال، والأدوات المنزلية.."[١].

يضاف إلى الآداب المرعية في شهر رمضان، الاحتفال بالأعياد الدينية التي يصاحبها تقاليد خاصة ظلت راسخة في نفوس الفلسطينيين الذين توارثوها جيلاً إثر جيل[٢]، مثل عيد الفطر الذي احتفلت به عائلة الصياد سعد في قصة "سمكة العيد"، فقد كانت العائلة تعيره اهتماماً كبيراً، "وقد شرعت لهذا العيد المبارك تقاليد خاصة بها، ومن أبرز هذه التقاليد اصطياد سمكة كبيرة وشيها، وأكلها بعد الانتهاء من صلاة العيد مباشرة. ومن تقاليد الأسرة أيضاً أن تذهب إلى المسجد في عشيتي الوقفتين، فتصلي وتبتهل إلى الله.."[٣]. ثم تتبادل العائلات الفلسطينية التبريكات والتمنيات بعد صلاة العيد.. ويتبين من المقطع السردي أن العادات الاجتماعية المؤداة في الأعياد الدينية تتناغم مع الحياة الاجتماعية الدائرة حول الفلسطيني، ولاسيّما الفلسطيني المتجذر في مجتمعه[٤].

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ٢١٢.

[٢] يستذكر اللاجيء في قصة "ماذا حدث للأطفال" الأفعال المقترنة بالأعياد، والأمور المرتبطة بها، وقد كان ينجزها في وطنه ويتجهز استعداداً للعيد.. لهذا كان يرجئ أشياء كثيرة إلى أيام العيد: "الملابس الجديدة للأولاد، الحلوى من كنافة مبرومة وبقلاوة ذات رقائق محشوة بالفستق الحلبي، الدجاجات المحمرة أو ضلع الخروف الطري، الإجاص الكبير الذي يذوب في الفم ويتسايل رحيقه بين الأشداق.. كان يقول وعيون أطفاله تبرق إذ يتحدث: العيد قريب يا أولاد.. العيد قريب.. وتقول ابنته آمنة: أريد فستاناً، ويجيبها وعلى فمه ابتسامة عريضة: فستان أخضر من حرير.. وأيضاً حذاء جميل. يقول ابنه محمد: وأنا أريد بدلة جديدة.. طبعاً بدلة وحذاء وطربوش.. وهكذا كان يوزع هداياه قبل أن يشتريها للبنات والصبيان، ومن شاربه ترف ابتسامة المحبة والحنان. وما مرّ عيد قط إلا واستطاع أبو محمد أن يفي بوعوده كلها. كان يدخل البيت متأبطاً الفساتين والبدلات والأحذية والقمصان لصغاره.. وقطعة ذهبية براقة لأم محمد زوجته.. وكان يعلم أن العيد لأولئك حقاً. وأن المائدة الحافلة باللحم والأرز والحلوى هي لهم أولاً. وكان أبو محمد يؤمن بأن العيد جنة الأطفال. ولذلك كان هو نفسه يأخذ بأيدي صغاره ويذهب بهم – صباح يوم العيد - إلى شاطئ العجمي أو شاطئ المنشية لكي يراهم ويتأرجحون ويتصايحون..".

انظر، (الإيراني، أصابع في الظلام، ص ٦٧).

[٣] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٥٩.

[٤] تُظهر البنية السردية العلاقة بين الإشارة النصية والمرجع الخارجي، فينقل النص السلوكيات المؤداة في الأعياد في المجتمع الفلسطيني، قبل الاحتلال وبعده، وتتزامن مع الإنتاجية النصية للتقاليد المتبعة في الأعياد، فيقوم السارد باستمداد عادات الأعياد في مجتمعه ويصوغها صياغة سردية تتلاءم والبناء الحدثي، على نحو التفاف الأطفال حول الباعة يشترون الحلاوة السمسمية والفستق والقضامة والملبس والحلقوم، وركوب الأراجيح

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

ثانياً ــ الموروث التوراتي والإنجيلي

لاريب في أن حضور الإشارات التوراتية والإنجيلية في البنى السردية أمر لازم، نتيجة المقروء الثقافي لدى السارد، وقدرة النص القصصي على استيعاب التنويعات المعرفية: أياً كانت هذه التنويعات.. فهي حاضرة في البنية السردية القابلة للتوليد السيميائي الذي ينتج الإشارات التي ترتد إلى ثقافة السارد.. وتتبدى الإشارات التوراتية والإنجيلية في الأسفار والإصحاحات وفي ثنائية المسيح (القديس) والشيطان والطقوس والأعياد.

١– الأسفار والإصحاحات:

تعدّ أسفار العهدين: القديم والجديد أهم مصادر الثقافة المسيحية، غير أن التراث اليهودي يتكئ إلى العهد القديم فحسب.. وكلا العهدين ينطوي على الموروثات والتشريعات والعادات التي تحدد علاقة الإنسان بربه، وعلاقة الإنسان بغيره.. بيد أن التراث التوراتي يعبق بفكرة تمييزية تتمثل في جعل فلسطين ' أرض الميعاد ' تقتصر على الجنس اليهودي وحده، بوصفه شعب الله المختار، وبهذه المقولة المستقاة من التوراة المحرفة، ينكر الموروث التوراتي وجود أي شعب آخر أو حضارة أخرى على أرض فلسطين. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الموروث التوراتي يتأسس على الميثولوجيا التي تكتنز برؤية توراتية تنطوي على التكثيف في طرح المقولة المكرورة: الوعد الإلهي بامتلاك أرض فلسطين كما وردت في سفري التكوين والخروج.. إلا أن مقولة الوعد الإلهي الواردة في النص التوراتي هي محض مختلقة، مثل غيرها من المقولات المصوغة بنسيج خيالي وقالب شفاهي، يستمد مادته من القصص المحرفة والأساطير المزعومة دون الاستناد إلى الأدلة والبراهين.

ومهما يكن، فإن بعض البنى السردية تمكنت من صياغة التمثيلات السردية للموروثات التوراتية في قالب فني متميز، بدافع ذاتي يتمثل في نية السارد الاستمداد من الموروثات التوراتية لهدف جمالي خالص، أو بدافع أيديولوجي يتمثل في البرهنة على الأحداث والوقائع السياسية من المقولات التوراتية ذاتها، وبالتالي تؤكدها.. ومن الشواهد على القيمة الجمالية الكامنة في الموروثات التوراتية ما يستدعيه السارد في قصة "ساعة الرحيل" من نموذج توراتي يتسق مع السياق النصي، فالمزمور "الربُّ راعيَّ فلا يُعْوِزْني شيء"[١] يتفاعل مع المغزى الأساسي الذي يتصل بالموقف المتلائم مع النص المستدعي: "إنه ظامئ إلى الصلاة. وأخذ

المغروسة في الرمال كمخلوقات خرافية. هي العادات نفسها لم تتغير ولم تتبدل في الفترات الزمنية التي مرت على المجتمع الفلسطيني، بينما يفتقد الفلسطيني اللاجئ تلك العادات التي اعتاد أن يمارسها في مجتمعه قبل الاحتلال، وأبناؤه كبروا في ظل المخيمات ولم يشهدوا تلك العادات، وأقبل العيد عليهم وقد ارتدوا المرقعات.

[١] سفر المزامير، المزمور ٢٣.

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

يستعيد في نفسه أحب المزامير إليه: المزمور الذي رافق حياته دائماً "الرب راعيّ فلا يعوزني شيء". وفي لحظة واحدة اختفت السنون من أمامه، فإذا به صبي صغير يسمع المزمور للمرة الأولى، ويؤلف انطباعاته الخاصة عنه.. وأصبح المزمور يذكره دائماً بمنظر الراعي الذي يسير في ساعة الأصيل، بينما تتماوج في السماء ألوان الغروب. إن شيئاً من السلام والطمأنينة كان يسري إلى قلبه عندما يستحضر مثل هذه الصورة إلى مخيلته.."[١]. وبعدها أسلم العجوز المريض الروح.. ومثلما كان العجوز يردد المزمور حتى يطمئن، كذلك ابنته التي راحت تستعيد كلمات المزمور الذي حفظته بناء على طلب والدها، فقد رأى في المزمور أنه "رؤيا خالدة، وسلوى متجددة"، ولدن تلاوتها كلمات المزمور "أشرق وجهها، لقد وجدت ذاك الذي تفتش عنه.. لقد سرى النور مرة ثانية إلى حياتها، وستعاودها الثقة والاطمئنان"[٢]، فقد أحست بما أحس به والدها من قبل.

بينما يميل السارد في "قصة لم تتم" إلى اجترار ظاهر لخطاب توراتي يتناسب مع الغايات الاستيطانية المستمدة شرعيتها من المقولات التوراتية المنوطة بها.. وكأنه – بذلك - يستبدل الخطاب التوراتي بخطاب أيديولوجي، ليؤكد على التأويل الديني الذي يلجأ إليه الكيان الصهيوني لتحقيق أهدافه السياسية، فيعقد السارد - في معرض حديثه عن المستعمرات الصهيونية - تماثلاً معرفياً بين التوسع الاستيطاني الذي يرمز إليه بالوحش الخرافي الجاثم في الشمال وبين عرش سليمان: "أجل لقد ضربوا حول يافا.. وقراها.. هذا الطوق المحكم.. وماذا كنا نصنع نحن؟ كنا نشاهد هذا كله بعيون زائغة لا تبصر.. كان شأننا توقيعاً على نغمة نشيد الإنشاد الذي لسليمان: "صنع سليمان لنفسه عرشاً قوائمه من فضة وروافده من ذهب ووسطه مفروش محبة من بنات إسرائيل[٣].. "[٤].

وتشي الخاتمة السردية في قصة "عندما هدموا المخيم" بممارسة تناصية ذات ثراء دلالي وغنى معنوي، ليدرك القارئ مدى براعة السارد الحقيقي في الاستمداد من الأساطير التوراتية المنسوجة حول شخصية الأنبياء، ليقلب السارد القصة المعروفة كلها، وهي تدور حول عن

---

[١] فرح،نجوى قعوار،(١٩٧٨).عابرو السبيل. بيروت: الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين،ص ١٥١.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٥٦.

[٣] النص الذي ورد في نشيد الإنشاد: "الملك سليمان عمل لنفسه تختاً من خشب لبنان. عمل أعمدته من فضة، وروافده ذهباً، ومقعده أرجواناً، ووسطه مرصوفاً محبة من بنات أورشليم، أخرجن يا بنات صهيون، وانظرن الملك سليمان بالتاج الذي توجته به أمه في يوم عرسه، وفي يوم فرح قلبه".

انظر، (سفر نشيد الإنشاد، النشيد ٣).

[٤] الإيراني، مع الناس، ص ٥٦.

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

حكمة سليمان وذكائه.. فمن المعروف أن امرأتين احتكمتا إلى سليمان عليه السلام في طفل، تدعى كل واحدة أنه ابنها، فأمر بأن يُشَق الولد إلى نصفين حتى صرخت الأم الحقيقية متوسلة ألاّ يُؤذى ابنها، فتبينت حقيقة الأم الزائفة.. كذلك الطفل الفلسطيني الذي حاول الصهاينة سرقته، وتطالب به أمه الحقيقية التي يرمز بأمه إلى الأرض، واحتكم فيه إلى صهيوني يأمر بشقه إلى نصفين، فيقتل الطفل، وتضيع الأرض، تلك الفكرة المتخيلة التي تملكت الشخصية السردية، وراح يماثل بين الطفل الجاثم بقربه وطفل الحكاية: "رنا عبد الرحمن نحو الطفل بحنان، وامتلكته فكرة أن يقيم حرباً، ولسوف تختصم حوله امرأتان تحتكمان في النهاية إلى صهيوني يأمر بشقه نصفين، وعندما انقلب على عقبيه، لم يجد الطفل.. وراح يحس من حوله أشباحاً تتحرك، وتزحف، وتنادي بصوت خافت"[١].

ويتمثل السارد في قصة "أم الروبابيكا" بالاستشهادات المعرفية: دينية وأدبية، ليؤكد صلات الانتماء بين أبناء الشعب الفلسطيني، تحديداً العلاقة الحميمية التي تنعقد بين فلسطينيي ٤٨ و فلسطينيي٦٧: "إن قطيعة عشرين عاماً تنسي الإنسان نفسه؟ وهل هي قطيعة بوعي الآن، أصبح شعراؤنا ملء العين والخاطر. وأصبحوا يتدفؤون بصمودهم. وصاروا ينتسبون إليهم. 'أولئك آبائي..'[٢] فكيف قابلوهم قبل مذراة الخامس من حزيران"[٣]. وعلى أضرحة الشهداء المتناثرة في قصة "العودة" نُقشت عليها شعارات متباينة، فثمة قبر نُقش عليه شعار: "طوبى للحزانى فإنهم يعزون"[٤]، وقبر آخر نقش عليه" "إلى الأبد ذكراك يا أخانا مستحق الطوبى ودائم الذكر"[٥]، يجاورهما قبر آخر نقش عليه الآية القرآنية: ﴿**وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**﴾[٥] التي تتكرر في أضرحة أخرى، وهكذا دواليك.. فيتحقق هنا مبدأ التوحد أي التجانس في القيم الأيديولوجية المتعددة، المتمثلة في الشعارات الدينية المختلفة، كذلك تتوحد الشعارات على الرغم من التعدد في الموروثات العقائدية، للتعبير عن الاتحاد العضوي بين الأفكار الأيديولوجية التي تصب جميعاً في قالب الانتماء الوطني الواحد.

---

[١] القاسم، الذئاب والزيتون، ص ٣٥ .

[٢] إشارة إلى بيت الفرزدق:

أولئك آبائي فجِئْني بمثلِهم إذا جمعَتْنا يا جريرُ المجامعُ

انظر، (الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة، (ت ١١٤هـ). ديوان الفرزدق. ط١، دار الكتب العلمية،
بيروت، ١٩٨٧، ص ٣٦٠).

[٣] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٣.

[٤] إنجيل متى، الإصحاح ٣-٥.

[٥] سورة آل عمران، الآية ١٦٩.

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

٢- ثنائية المسيح (القديس)/ الشيطان:

تبرز خصوصية الموروث الإنجيلي في الرمز الديني المتجسد في شخصية المسيح عليه السلام، ويرتكز إليه التناصّ بوصفه جزءاً من الإشارات العقائدية، ففي قصة "المحطة" يتوازى السارد مع شخصية المسيح، ومثلما يقوم المسيح بإحياء الموتى ويخلصهم من الموت، كذلك الفاعل الإيجابي الذي يفضل التعامل مع الذين بقوا على قيد الحياة إثر المجزرة التي حدثت.. لذا، يقودهم إلى الخلاص بأن يتوجه بهم في شاحنته إلى المحطة الأخيرة هرباً من الموت[١]. بينما يتمثل الصياد في قصة "السمك وحفنة تراب" بشخصيتي المسيح والنبي عليهما السلام، للاستدلال على الصبر وتحمل المشاق: "قلت لك يا عزيزي لا تيأس.. المسيح صلبوه.. النبي قذفوه بالحجارة والقاذورات.. وتطلع إلى البحر، وبدأ يلف سيجارة أخرى وهو يتمتم: الصيد يعلمنا الصبر والأمل.. أرجو أن تعرف أنك ابن صياد"[٢].

وثمة إشارة مباشرة في قصة "ألوان" إلى جبل التجربة 'دير قرنطل'[*]الذي لا يفارق الحدث الإنجيلي المتمثل في غواية الشيطان للمسيح عليه السلام[٣]، فاقترنت تجربة المسيح بهذا الجبل المقدس الذي قضى الشيطان في كهوفه أربعين يوماً يجرب نقاء ضمير عيسى المسيح،

---

[١] خلف ، خذوني إلى بيسان، ص ٧٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٠٠.

[*] جبل التجربة أو جبل الأربعين الذي يقع فيه دير قرنطل، الدير اليوناني الأرثوذكسي، في المنحدرات الشرقية لجبل قرنطل أو جبل التجربة الكائن في الشمال الغربي من مدينة أريحا، وعلى بعد أربعة كيلومترات منها، وسمي بجبل الأربعين لأن المسيح صام أربعين يوماً وليلة في رأس هذا الجبل. وفي الطريق إلى الجبل توجد عين فوارة من الماء تسمى عين الديوك.. ويحاط هذا الدير بالجبال من جهاته الثلاث، ويقع على سفح جبل قرنطل، وتوجد تحت الدير مغارة قديمة هي مغارة النبي إلياس التي يزورها الرهبان من حين إلى آخر.. وقد وردت قصة بناء هذا الدير في الإنجيل عندما حاول الشيطان تجربة المسيح وإغوائه.

انظر، (هارئيل، ياروخ وآخرون، (١٩٩٠). كل مكان وأثر في فلسطين. ترجمة عيد حجاج. (ط١). م١. عمان: مركز الدراسات العبرية - الجامعة الأردنية، ص ١٨٤).

[٣] اختبر إبليس المسيح عليه السلام في إيمانه، كما جاء في إنجيل متى، الإصحاح الرابع: "ثمّ أُصعد يسوع إلى البرية من الروح ليُجرّب من إبليس. فبعدما صام أربعين نهاراً وأربعين ليلة، جاع أخيراً. فتقدم إليه المجرّب وقال له: "إن كنت ابن الله فقل أن تصير هذه الحجارة خبزاً. فأجاب: ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان بل بكل كلمة تخرج من فم الله. ثم أخذه إبليس إلى المدينة المقدسة، وأوقفه على جناح الهيكل، وقال له: إن كنت ابن الله فاطرح نفسك إلى أسفل لأنه يوصي ملائكته بك، فعلى أياديهم يحملونك لكي لا تصدم بحجر. قال له يسوع: لا تجرب الرب إلهك. ثم أخذه أيضاً إبليس إلى جبل عال جداً، وأراه جميع ممالك العالم ومجدها، وقال له: أعطيك هذه جميعاً إن سجدتَ لي. حينئذ قال له يسوع: اذهب يا شيطان. للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد. ثم تركه إبليس، وإذا ملائكة قد جاءت فصارت تخدمه".

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

فلما فشل هوى إلى سفحه، وتحول إلى حبة ملح. أربعون يوماً لتجربة المسيح الشاب"[١]. وتتم قصة "خراف العيد" عن إشارة خفية إلى تجربة المسيح، إذ تتغاير شخصية اللاجئ عن الرمز الديني الذي نجح في تجربته، ولم تغره غواية الشيطان في قتل نفسه بالوقوع من سفح الجبل، بينما فشل اللاجئ في اجتياز تجربة اللجوء، حيث المعاناة والقهر، فأودى نفسه إلى هاوية الاستسلام والرضوخ إلى الواقع السيء، فأحس أنه "يسقط مع شلال جبل التجربة فارتطم بصخره الناتئ وتفتت كما يحدث كل ليلة"[٢] فلم يغثه أحد، أما اللاجئ في قصة "أشياء أخرى والخجل" فإنه يتماهى مع الرمز الديني، دون الإشارة أو التلميح بذلك، ويخوض تجربة اللجوء في مكان مغاير، حيث المخيم القابع تحت قدمي جبل التجربة بصخوره السوداء[٣]، إلا أنه يشعر بثقل التجربة ومعاناتها.

وتتعالق خيانة يهوذا الإسخريوطي للمسيح عليه السلام مع خيانة المرأة لأهل أريحا والخيانة التي تعرضت لها الزبّاء ملكة تدمر.. وجاءت جميع هذه التعالقات الواردة في قصة "حادثة الجسر" لتخدم غرضاً سردياً متجسداً في الخيانة الجديدة التي تعمل لحساب الكيان الصهيوني في لبنان: "إن المسيح سلمه للرومان أحد تلاميذه.. وامرأة غير مستقيمة باعت أسرار سور أريحا لجنود أرسلهم قائد عبراني قديم.. يوشع بن نون.. الزباء ملكة تدمر.. ذهبت ضحية تمرد قاده رجل مندس كان وثيق الصلة معها.."[٤]. وترد إشارة إلى علاقة السيد المسيح بيهوذا الإسخريوطي في قصة "مسيرة الاحتضار الطويل"، وهنا يحدث السارد قلباً ترميزياً في حادثة الخيانة وفعل الصلب وقول المسيح على خشبة الصليب: "يهوذا يزرع الموت في البيت بالقبلات!! والمصلوب يطلب الصفح والغفران لجميع الخطاة.. طوبى للخاطئين!!"[٥]، بيد أن السارد ينكر ذلك الواقع السياسي المقلوب الذي يسود فيه الغدر والخيانة والوشاية واقتراف الآثام وارتكاب الجرائم بحق الفلسطيني.. فيثور عليه بإعلان ثورته، وتُرد، بهذا، الإشارات إلى حقيقتها دون القيام بقلبها أو نفيها: "يهوذا ما قبّل المسيح، والمصلوب مات وهو يلعن الخاطئين. الأعرابي لم يبل نعلاه وارتد من بحر الصحراء إلى اليابسة بعد أن مزق الكتاب ونثره فوق الرمال"[٦]. وفي معرض تساؤل سلمان التايه في قصة "الكابوس" عن الباعث الذي دفع الأوقاف

---

[١] بدر، ليانة، (١٩٩١). جحيم ذهبي. (ط١). بيروت: دار الآداب، ص ٩.

[٢] عودة، الفواصل، ص ٢٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٦٩.

[٤] خلف، مدن وغريب واحد، ص ٣٢.

[٥] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ١٧٢.

[٦] المصدر نفسه، ص ١٧٥.

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

الإسلامية في عهد الأتراك إلى تأجير وادي قدرون (وادي النار) ذلك الفضاء المقدس، لإيواء جثث اليهود لقاء دنانير معدودة يشبهها بتلك الأعشار الفضية التي قبضها يهوذا الإسخريوطي مقابل الوشاية بالمسيح في المكان ذاته، على بعد أمتار من مقبرة اليهود..[١].

ويتناصّ الحدث الإنجيلي مع السيرة الذاتية في قصة "حياة بلابسي" ، مثل المشابهة بين سير الرمز الديني، المسيح في طريق الآلام في مدينة القدس حاملاً صليبه إلى الجلجلة، وبين سير الشخصية السردية، حياة بلابسي، اليومي من مدينة القدس إلى قرية دير ياسين، وبالعكس.. فكلاهما سير مقدس في طريق الآلام.. سير المسيح لغاية مقدسة تتمثل في الدعوة إلى الإيمان، وتنتهي المسيرة بالموت (الصلب)، وسير حياة بلابسي لغاية مقدسة تتمثل في العلم، وتنتهي المسيرة بالموت (المذبحة): "هذا هو طريق الآلام الذي كانت تعبره حياة مرتين في اليوم صيفاً وشتاءً"[٢]، وتمتاز هذه الفعالية التناصية بالزخم الدلالي، لتدل على التنامي الحدثي ضمن واقعة أيديولوجية ذات وقع سياسي خطير: مذبحة دير ياسين. أيضاً، تدل المشابهة الدلالية على تجربة السارد الحقيقية التي تحدد العلاقة القائمة بينه وبين حياة بلابسي، للبرهنة على المعارف المتنوعة التي يمتلكها السارد، وتتوزع في ثنايا القصة، سواء أكانت تلك المعرفة تاريخية أم سياسية أم دينية.. وتتكرر تلك المشابهة في قصة "طريق الآلام، حينما يتماثل السارد مع المسيح في سلوكه الطريق ذاتها التي سلكها السيد المسيح حاملاً الصليب إلى الجلجلة[٣]. والتعالق القائم بين الرمز الديني والشخصية السردية جاد الله – بوصفها شخصية شاهدة على العصر والمكان معاً- لا يتمثل في القداسة أو المعاناة الجسدية، بل يتجسد التعالق في الحالة النفسية التي انتابت الشخصية في أثناء سيرها في درب الآلام.

ويتوازى الأسير الأول في قصة "أسير العالم المقلوب" مع المسيح - رمز الإنسان المعذب - في تكبد المشاق والآلام.. بيد أن التعارض بينهما يتمثل في صلب المسيح وأسر الفدائي الذي يعبّر – بصوته السردي- عن تلك المعاناة: "كنت إذا صليت صلبوني، وإذا سرت في الطرقات قذفوني بالقمامة، إذا انزويت في البيت هاجموه وهاجموني، وإذا جاءني غلام حاولوا اغتياله. إن تزوجت قتلوا من أطفالي اثنين، وإن عزمت على فتح متجر سدوا المنافذ جميعها، إن ضعت أرشدوني إلى البيت، ألبسوني تاجاً من أغصان الزيتون وحملوني صليباً

---

[١] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٢٦.

[٢] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٨٢.

[٣] ملحس ، أبو مصطف، ص ٤٥.

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

خشبياً ثقيلاً، وأهابوا بالأطفال أن يرافقوني بالطبول والمزامير والضحكات والرفسات إلى أن تهيأ لي أن أخلص منهم ذات ليلة"[١].

وتتكرر تجربة المسيح في قصة "الجمعة الحزينة"، لما تستعيد الشخصية – في أثناء تجوالها في مدينة القدس- حدث الصلب دون تغيير أو تحوير، فكأن الحدث مقترن بالمكان ذاته، وبالشخصية السردية أيضاً في التفاعل الوجداني: "هناك في السفح الغربي الأسفل لجبل الطور تبدو الجثمانية، وإلى أسفل منها في مدخل وادي قدرون يبدو قبر أبشالوم حيث التجأ يهوذا الإسخريوطي بعد العشاء الأخير، ثم عاد لينكر المسيح ثلاثاً قبل صياح الديك، من هناك، من الجثمانية صعد المسيح وهو يحمل صليبه، اجتاز باب الأسباط إلى طريق الآلام، وأحسّ سلمان التايه بأنه حزين ومرهق، وأنه يحمل صليباً من نوع آخر، ولكنه ليس كصليب المسيح تماماً"[٢].

وفي قصة "الكابوس" تركز الشخصية على الوصف المحايد للمكان المقدس الذي يرتبط بشخصية المسيح - بوصفه رمزاً للنبي المعذب - فتتبعت الشخصية السردية- من خلال وصفها للمكان- الأحداث الخطيرة في حياة المسيح، ابتداءً من عشائه الأخير حتى صلبه: "استرخى سلمان تاركاً لشمس الخريف الدافئة أن تعبر جسده، نعاس لذيذ كالخدر يسري في دماغه، ولكن عينيه ظلتا تجوبان فضاء القدس، استغرب كيف تتزاحم المقدسات الإسلامية والمسيحية في هذا الجانب، هنا تحت قدمي هذا المكان، وفي السفح العميق، تنتصب الجثمانية حيث تعشى المسيح عشاءه الأخير، وتلك هي الطريق الحادة التي صعدها المسيح وهو يحمل صليبه عبر باب الأسباط إلى طريق الآلام"[٣].

ويتبرك المسيحيون بالقديس مار جريس، والقديس مار جريس هو النبي الخضر عليه السلام الذي يرمز إلى المعرفة والتأويل الباطني، وتلك الملامح التي يختص بها القديس مار جريس ماثلة في البنية السردية لقصة "عهد من القدس": "يا مار جريس كم احترقت شموع وقلوب لأجلك.."[٤]، ويقوم المسيحيون في فلسطين بتأدية الصلوات للقديس ويتشفعون به، ويحتفلون بعيده، بزيارة دير الخضر وطبخ الأرز واللحم وتوزيعه على الناس[٥].

---

[١] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ٢٧.

[٢] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ١٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٥.

[٤] فرح، عهد من القدس، ص ٢٠.

[٥] جبرا، عرق وبدايات من حرف الياء، ص ٤٣.

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

٣- الطقوس والأعياد:

يحرص الفلسطيني المسيحي على إحياء الاحتفالات الدينية وأداء الطقوس في مناسبات معينة مثل المسيرة الدينية في الجمعة العظيمة، لإحياء حدث صلب المسيح، وتتمتع قصة "العودة" بكل خاصيات التفاعل النصي بين الطقس المسيحي وبين المسيرة السلمية، التي تتجلى في البنية السردية كلحظة إبداعية ضمن سياق روحي.. "في الجمعة العظيمة ينتظم نصارى القدس في مسيرة تقليدية، وراء صليب خشبي كبير، إلى الجلجثة (الجلجلة) على طريق الآلام التاريخية.. وعبرت مع صاحبي المقدسي الطريق التي عبرها ألوف الشبان والشابات، في الأربعاء العظيمة، في الخامس من حزيران[١]، من ساحة المسجد الأقصى إلى مقبرة اليوسفية حيث سجوا باقات الزهور على قبور الشهداء.. وأما الصليب الخشبي فقد حملناه على أكتافنا"[٢].

ولا ينشأ التناصّ من التعالق القائم بين البنية السردية والسياق المرجعي فحسب، بل ينشأ - أيضاً- من ذاتية السارد الذي يعبر عن أفكاره الإيمانية المستمدة من الموروث الإنجيلي، ومن ثَمَّ، صياغة الرؤية الذاتية صياغة سردية، لتندمج مع الموجودات النصية داخل البنية السردية.. كل هذا يؤكده النص القصصي، على الأخص، عند الحديث عن المقاربة بين الجمعة العظيمة- بوصفها ترميزاً دينياً وبين الأربعاء العظيمة- بوصفها ذكرى سياسية.. وبفضل هذه المقاربة، تتراءى المعاني القابلة للفهم والتفسير، وبموجبها يتم التأويل النصي بفعل القارئ الذي يعقد صلة بين الموروث المسيحي والواقعة السياسية، وبالتالي يتمكن من إتمام المشابهة بين صلب المسيح يوم الجمعة العظيمة وبين احتلال مدينة القدس في الخامس من حزيران عام ٦٧.

من جهة أخرى ينشئ السارد تناصّ نفي متوازٍ بين ذكرى الصلب وذكرى الاحتلال، إذْ تتباينان في الزمانين والمكانين والغايتين والمرموزين؛ فحدث الصلب حدث ديني، أما حدث الاحتلال فسياسي، وزمان إحياء ذكرى الصلب هو يوم الجمعة، بينما زمان ذكرى الاحتلال، فقد كان يوم الأربعاء، ومكان إحياء ذكرى الصلب في طريق الآلام التاريخية التي سلكها المسيح عليه السلام، في حين أن المكان الذي أحيي فيه ذكرى الاحتلال مبدؤه من ساحة المسجد الأقصى ومنتهاه مقبرة اليوسفية التي تضم رفات شهداء حرب حزيران، والصليب الخشبي الذي حمله المسيح إلى مكان الصلب، الجلجلة، مرموز حقيقي دالّ على الحدث الديني، بينما الصليب الخشبي الذي حمله ألوف الشبان والشابات على أكتافهم في مسيرتهم صوب المقبرة، فهو مجرد مرموز لغوي دالّ على نعش الشهيد.

---

[١] إشارة إلى الذكرى الثانية لحرب حزيران عام ١٩٦٧.

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٩.

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

وتتحقق ثنائية التوحد في المقطع السردي المتعلق بالمسيرة السياسية، فعلى الرغم من أن المسيرة ذات توحد دلالي، إلا أنها تعني – في الوقت ذاته- التعدد، إذ تتوحد الغاية الأيديولوجية الكامنة في فعل المسيرة، بيد أن الذوات المشاركة في المسيرة تتعدد في عقيدتها وفكرها.. وجميعها تنتظم في مسيرة واحدة، تتحد فيها الغايات والأهداف والقيم الإنسانية: "وانتظم الفتيان والفتيات، اثنين اثنين، يحملون فيما بينهم الأكاليل وباقات الزهور. وأمام الجمع المنتظم رجلان. هذا يحمل مصحفاً وذاك يحمل إنجيلا"[١]، ويتمثل التعدد العقائدي والتوحد الأيديولوجي – أيضاً- في اجتماع مفتي القدس ومطران القدس في المسيرة التي اعترضتها الخيالة، فراحا يواجهان الحوافر معاً .

ويستلهم السارد في قصة "الجرح الشمالي" طقساً مسيحياً: التعميد في نهر الأردن، في النهر الذي يسميه الكثيرون من أبناء فلسطين، نهر الشريعة، ويُسمى طقس التعميد لدى مسيحيي فلسطين بـــ 'غطاس الشعب'، وباستعادته ذكرى ذلك الطقس، فكأنه يصوغ حياة ماضية تصطبغ بالسعادة والهناء قبل تشرده واحتلال وطنه، وأضفى عليها ذلك الطابع القدسي باستشهاده بذلك الطقس الديني: "تعمدت في الشريعة كثيراً، في غطاس الشعب"[٢]، والنهر الذي تعمّد فيه قبل تشرده، أراد اجتيازه حتى يصل إلى وطنه المحتل، لكنه أُسر وشرد مرة أخرى: "وفي المرة الثانية عبرت مخاضة، محاذراً الأخضر الغريق، لكي أصل إلى مشارف أريحا، إلى شجر غفير، لكنهم صادفوني.. احتفظوا بي يومين، ثم أطلقوني وراء النهر.."[٣].

ويقدم الفلسطينيون المسيحيون التهاني في أعياد واحتفالات مختلفة، إذ يمارس مسيحيوها تقاليد معينة تتفق مع المناسبات الدينية والاجتماعية: تقديم التهاني بمناسبة حلول عيد الفصح أو احتفالات الزواج.. ولئن كان النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات – حسب تعبير كريستيفا- فإن قصة "زغاريد" تنهض على تناصات عقائدية تنتمي إلى المسيحية، مثل طقس التبريك الذي يقوم به الكاهن في أثناء مراسم الزواج، يُتوّج به العروسان بإكليل يتدلى منه شرائط بيضاء، ثم يُرتّل بصوت جهير بعد تبخيرهما: "أعطهما يا رب ثمرة البطن وحسن التوليد والاتفاق للنفس والجسد، هب لهما زرعاً مُسبلاً لكي يكونا مكتفيين في كل شيء وينظرا لبني بنيهما مثل أغراس الزيتون حول مائدتهما"[٤]، وبعدها يدور العروسان حول الكاهن دورة تقليدية، والناس ترتل من حولهما: "بالمجد والكرامة..".

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٩.

[٢] الريماوي، الجرح الشمالي، ص ٤٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٤٦.

[٤] عزام، سميرة، (١٩٨٢). الظل الكبير. (ط١). بيروت: دار العودة، ص ٥٠.

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

ولا تتم الطقوس بأشكالها كافة إلا بوساطة الكاهن الذي يقوم بالشعائر الدينية سواء في طقوس الولادة أو التعميد أو الزواج أو الموت أو التبريك، مثل الجو الشعائري الذي يقوم به كاهن كنيسة شرقية يقدم خبز المسيح لرواد الكنيسة، ويقول لهم: "كلوا هذا هو جسدي.. وهذا هو دمي فاشربوا"[١]. ومثلما يؤدي الكاهن ذلك الطقس ليفتدي به الأتقياء المخلصين، كذلك الفاعل الثوري رامز في قصة "خبز الفداء" الذي يقدم الخبز المغموس بدم الممرضة التي استشهدت وهي في طريقها إلى معسكر مجاهدي عكا، لتقدم الخبز، وبدلاً منها، قدم رامز الخبز لرفاقه المجاهدين، وهو يتمثل بطقس الخلاص أو الفداء: "كلوا هذا هو جسدي، وهذا هو دمي فاشربوا.. وقدم الخبز راكعاً، وقال: كلوا.. إن سعاد لا ترضى لنا أن نموت جوعاً"[٢]، وفي قصة "ساعة الرحيل" يتوخى السارد العليم ذكر التفصيلات الدقيقة لطقس الموت، حيث يتلو الكاهن كلماته وهو يناول المحتضر القربان[٣]: "كأس الخلاص أتناول وباسم الرب أدعو"[٤].

ويؤدي اليهود طقوساً مرافقة لمناسبات دينية معينة، مثل الطقوس المؤداة في أيام السبت وفي عيد الفصح وفي عيد الغفران.. تُقرأ فيها النصوص التوراتية وتُوقد الشموع ويُقدم النبيذ ويُتناول فيها الطعام المخصص لتلك المناسبات، مثل الطقوس في قصة "شمعون بوزاجلو" التي تتميز بها طائفة دينية معينة، وهي طائفة الحاسيد، وهؤلاء هم من الزهاد المتعبدين الذين يتصفون بتدينهم الشديد والاستنكاف عن المنافع المادية، ويقرون فيما إذا كانت اللحوم محللة أم محرمة، ولا ينقطعون عن أداء فروض الصلاة في أيام السبوت[٥].

وما يفسر حقيقة سماع الشخصية في قصة "أكان آخر الليل" موسيقى كلاسيكية منبعثة من إذاعة الكيان الصهيوني إثر إعلان الحرب على مصر، على الرغم من أنه يوم الكفارة، فهو اليوم الذي تصمت فيه إذاعتهم، وليس من عادتهم عزف الموسيقى الكلاسيكية إلا لأمر ما، فالتقطت الشخصية خبراً فسرت له سر هذه الظاهرة، فقد تردد على مسامعها الهجوم على السويس واقتحام خط بارليف[٦].. وهنا يتعالق الطقس التوراتي والخبر الإذاعي والموسيقى الكلاسيكية، لتتوحد جميعها - رغم دلالاتها المتغايرة - وتفضي إلى مدلول واحد: قيام حرب تشرين ١٩٧٣.

---

[١] إنجيل متى، الإصحاح ٢٦.

[٢] عزام، وقصص أخرى، ص ٩٣.

[٣] فرح، عابرو السبيل، ص ١٥٣.

[٤] سفر المزامير، المزمور، ١١٦.

[٥] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٩٤.

[٦] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٠٦.

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

وبسبب عيد الغفران، يُقمع الفلسطيني في قصة "الصمت الدامي في إحدى الليالي الباردة"، إذ يُمنع التجول في ساعات الليل المتأخرة، فاضطر ناجي الذي خرق حظر التجول أن يسير في الأزقة، لئلا يراه أحد الجنود الذين لا ينتشرون في الأزقة، وراح يحدث نفسه: "يلعن أبو المسؤول. هذا الذي أخرني إلى هذه الساعة. ألا يعرف أن اليوم يوم عيد الغفران، فالتجوال كذلك في ساعات متأخرة من الأيام العادية محظور"[١].

[١] بيدس، رياض، (١٩٨٠). الجوع والجبل. (ط١). القدس: منشورات صلاح الدين، ص ٨.

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

الفصل الثالث

التناصّ الفولكلوري في القصص القصيرة الفلسطينية

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

يستوعب النص القصصي – بوصفه لغة اتصالية راهنة - الموروثات الشعبية- بوصفها ثقافة سالفة - فالنص القصصي منظومة دلالية يتكلم خطاباً اجتماعياً وينطوي على توليفة من الأفكار والمشاعر الخاصة بالإنسان الاجتماعي الذي يعيش ضمن نظام اجتماعي.. ويتوسع النص القصصي أمام كم كبير من الإرث المتوارث الذي يعني التراكم الثقافي، ويحيل إليه المثقف، فليس النص "مجرد وثيقة عن التاريخ الثقافي، والمحيط الاجتماعي، أو حياة شخص"[١]، بل يتوفر النص – أيضاً - على الوظيفة الجمالية المهيمنة التي تتضمن قواعد إنشائية، تتحدد بها القيمة الفنية للنص. وكما أنه يمكن أن تضم البنية السردية المنظورات الأدبية والأيديولوجية متعددة الأشكال، ولغات الأجناس التعبيرية، فإنه كذلك يمكن أن تتضم الفئات الاجتماعية، بلغاتها المتعددة، والمهن واللهجات اليومية إلى البنية السردية، لتقارب الحياة الواقعية. وهذا التعدد اللغوي في البنية السردية ينشأ بفعل كلام مكتوب مشخّص أو كلام شفوي يتلفظ به سارد ما.

والنص القصصي ليس كياناً مستقلاً عما حوله، بل يتعالق مع الواقع، وللنص مجتمعه الخاص به، إذ يقترن بمحيطه، وهو على صلة وشيجة بمساراته الخارجية.. فثمة علاقة بين الأدب والواقع، لذا، على القارىء[٢]معرفة جملة الوحدات النصية التي تقيم علاقات بين الدلالات الضمنية المفضية إلى الإحالات المرجعية وبين المسارات الخارجية المعبر عنها في خطابات متوازية مع الفكر المجتمعي، وهي خطابات تستحضر الأساطير والخرافات والعقائد والعادات.. وجميعها تندرج ضمن سيميائية الثقافة التي تنفلت من الحدود الشكلية الصارمة إلى الانفتاح الثقافي والتعددية المعرفية، وتتجاوز اللغة إلى الاستمداد من الأنظمة الدلالية التواصلية: اللفظية وغير اللفظية، مثل الظواهر الثقافية والأنساق الاجتماعية[٣]. وما يقرب سيميائية الثقافة إلى الأذهان تحقيقها التواصل المجتمعي، وإلغاءها الحواجز بين الأنساق المعرفية وإحاطتها بكل ما يجري في العالم ورؤيتها إلى الواقع بصفته بنية خارجية تتضمن علامات دالّة يستمد منها

---

[١] ياكوبسون، القيمة المهيمنة: نظرية المنهج الشكلي، ص ٨٣.

[٢] لكن لابُدّ للقارىء النصي- أولاً- أن يقرّ بسلطة الموروثات الأدبية والتقاليد الثقافية على النص الأدبي، لأن النص لا يُنتج بمعزل عن السياقات الخارجية.. وبسبب تأثير سلطة الموروث الثقافي على العملية التأويلية للنص، فإن القارىء يتأثر بهذه التقاليد.. ولا يستطيع أي قارىء أن يفك رموز النص- منذ القراءة الأولى- إلا بقراءة ثانية تكشف عن تأويلات ناشئة عن قراءة معمّقة للنص.

انظر، (Scholes and Kelloge, The Nature of Narrative, P٢٤٢)

[٣] Mounin, Georges,(١٩٨٥). Semiotic Praxis. New York and London: Plenum Press, P٢٤.

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

المنشىء – كيفما يشاء- ويبرع في انتقاء الألفاظ الدالّة على الأفكار التي يراد منها التوصيل.. ويلغي بذلك الفردانية التي تتباين مع المقصدية الجمعية.

ويتسع النص القصصي اتساعاً دلالياً وتركيبياً، ليشمل الإشارات الفولكلورية بتنوعاتها وتبادلاتها، وتتحد جميعها في بنية مركزية، لتكوّن وحدات نصية ذات صلة بتقاليد وموروثات ومحددات اجتماعية: القيم والأخلاق والعادات.. وكلها تنتمي إلى التراث الذي يختص به أمران، كما يحددهما بول ريكور[١]: التراكم والابتكار[٢].. إذ يحوي التراث التقاليد الشعبية التي تعبر عن أنماط الحياة في المجتمعات القديمة: فكر الفلاحين ومشاعرهم وانفعالاتهم وطقوسهم وشعائرهم.. وقد انبثق التراث من الامتداد التاريخي للنتاج الفكري الإبداعي على مر العصور، ولن يكون انبثاقه بسبب ضرورة طبيعية أو نتيجة منطقية لوجود الفلاحين[٣]. بل يعدّ الفولكلور ظاهرة ثقافية يُسلّم بوجودها، إذ تعبر عن الأنساق المعرفية والاجتماعية والتاريخية لمجتمع ما، حيث تتفاعل جميعها وتتداخل فيما بينها، فتؤثر إحداها في الأخرى وتغير وتتحكم.. ويتناقل الأفراد آدابهم الشعبية مشافهة ومدونة، فلا يُعرف المنشىء ولا يُحدد المتلقي، كما هو الحال في العملية الإبداعية التي يتوافر فيها طرفان محددان: المنشىء أو المبدع والمتلقي[٤].

وتلجأ النصوص القصصية إلى الإرث المتوارث المتجسد في الفنون الشعبية والآداب التقليدية التي تنطوي على الصيغ والأعراف المعتادة والصور المتشابهة المتضمنة في النصوص الشعبية، كما أن الآداب الشعبية تحتوي على مجموعة من النماذج الأصلية المتوازية مع المنظومة البدائية والمجتمع القديم، وتندرج ضمن الأنثروبولوجيا الأدبية. والنص الأدبي لا يمكن

---

[١] ريكور، بول، (١٩٩٩). الحياة بحثاً عن السرد: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. (ط١). بيروت - الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٥٥.

[٢] كلا الأمرين لازم لصياغة تراث ناشىء عن فعل محاكاة الواقع وتحويل تراثات الماضي، ليدل على الائتلاف بين الزمن والسرد، ويتجسد هذا الائتلاف في الاستجابة الجمالية للتاريخ من ناحية، وتجنب التزامن بين الماضي والحاضر من ناحية ثانية.. وهكذا ينفتح النص على الماضي ومنطوياً عليه ومستقلاً عن الحاضر في الوقت نفسه، لكن يبقى تأثير الماضي متجلياً في الرؤية الحاضرة، فتتضافر كل المكونات التراثية- بفعالية- لتتحول إلى معانيها التي تندمج مع الوحدات النصية في كيان إبداعي نتيجة العلاقة الجدلية بين الماضي المتحول والحاضر المؤوّل.

انظر، (Ricoeur, Paul, (١٩٨٤). Time and Narrative. Tr: Kathleen Mclaughlin and David Pellaur. Vol. ٣, Chicago and London: The University of Chicago Press, PP ٢٢١-٢٢٨).

[٣] Propp, Valdimir, (١٩٨٤). Theory and History of Folklore. Tr: Ariadna Y.martin and Richard P. Martin and Others. Oxford: Manchester University Press, P٥.

[٤] Ibid, P ٧.

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

أن يصطبغ بالجمالية إلا إذا تضمن الوحدات النصية والعناصر الجزئية المستمدة من النماذج الأصلية، أي التقاليد الأدبية التي يعدها لوتمان نظاماً تمهيدياً للنموذج، ليصير النص الأدبي نموذجاً ثانوياً، فيتكون النظام الداخلي للنص بالاستمداد من سياقاتها الثقافية وموروثاتها الشعبية، مثل الحكاية الشعبية والأسطورة والخرافة. ويستلهم القاص من الموروث ما يعينه في إنشاء النص القصصي الذي يمتلىء بإشارات فولكلورية، كذلك يستلهم القارىء من الموروث ما يمكّنه من دوره المضطلَع به في تفسير النص، ومن هنا، تستحيل القراءة النصية إلى نص إبداعي، بفعل قارىء يتحول - بدوره - إلى مبدع، لما لديه من قدرة على صنع قراءة تتمكن من خلق توليفة من التناصّات، ليصير القارىء، كما المبدع، متعدداً ومنفتحاً، مثل النص الأدبي الذي يقرؤه.. وكلاهما: المبدع والقارىء، ينتمي إلى المدرسة الفولكلورية التي تركز على استلهام الموروثات الشفاهية في النص الإبداعي[١].

وإيماناً بتعدد الخطابات وتحاورها داخل النص الواحد، فإن النصوص القصصية تدأب على بناء تركيب يجمع بين سياق خارجي يتعلق بالأشكال التراثية التي تمتّ إلى المجتمع الفلسطيني بصلة، وبين الوحدات الصغرى للأبنية السردية، ليدل على الاتصال بين النص والمجتمع، فكل اتصال هو بالضرورة نموذج وتركيب لغوي وشيفرة وسياق، "يمارسه الخطاب السردي الذي يقترح، بدلاً من أن يفرض، العثور من جديد، في داخل النص الواحد على تكاملية الخطاب السردي"[٢].

وتسعى النصوص القصصية إلى الإفادة من التنويعات التراثية بصورها الشفاهية أو المدونة مثل السير الشعبية والحكايات والأساطير والأمثال والأغاني، والفنون الأدائية مثل الرقص الشعبي والموسيقى والصناعات اليدوية والحرف والتطريز والطعام.. ويندرج - كذلك- الطب الشعبي والمعتقدات الشعبية والضوابط والأعراف والعادات ضمن التراث الشعبي المقترن بالفلسطيني ومجتمعه، والإفادة من الأشكال الماضية ذات البنية المنجزة والقالب الجاهز، تحقق "حاجة فنية تقتضيها أعمال بعينها حينما يحس الكاتب بأن إيقاع هذا العمل لابُدّ أن يتشكل تشكيلاً معيناً، وهو فوق ذلك حرّ في تنويعاته على هذه الصورة، سواء أكانت غلالة رقيقة، أم كانت جزءاً أساسياً يتمثل في لحمة النسيج وسداه"[٣].

---

[١] Todorov and Ducrot, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, P ٨٣.

[٢] تودروف، تزفيتان، (١٩٩٢). فتح أمريكا: مسألة الآخر. ترجمة بشير السباعي. (ط١). القاهرة: دار سينا للنشر، ص ٢٦٥.

[٣] السعافين، إبراهيم، (١٩٩٠). قضية الشكل في الرواية العربية. مجلة آفاق عربية، بغداد، س٥، (ع٦)، ص١٠٢.

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

وتروم المعالجة النصية استقصاء الموروثات والتقاليد الناجزة والأنماط الموحدة جمعياً التي تلزم المتلقي بتأديتها وتلقينها إلى غيره، مثل الشعائر والطقوس.. وتنطوي النصوص القصصية على المكونات الفولكلورية، مثل طقوس الزواج والولادة والموت والتهاليل والأغاني الشعبية في الأعراس والتناويح والبكائيات في المآتم، وحكايات الغيلان والجن والحكايات الشعبية ومغامرات الأبطال والتمائم والتعاويذ والعزف على الشبابة ورقص الدبكات.. ولا يُنظر إلى الأدب الشعبي المتناقل وكأنه شيء في أثر الماضي.. أو أيقونات تُعلق على الصدور أو أشياء ثرية للزينة، أو نصوص تُحفظ كما يُحفظ القرآن.. ولا ينظر إليه كجثة يجب تحنيطها ووضعها في مزار، بل ينظر إلى الأدب الشعبي - من وجهة نظر الحاضر والمستقبل - بوصفه سلاحاً أصيلاً يوجّه نحو الحرية السياسية والاجتماعية، ومعرفة التراث لازم لصقل النفوس والتربي على التقاليد الإنسانية والوطنية[١].

ويسعى الكيان الصهيوني إلى تهويد التراث الفلسطيني وانتحال الموروثات الشعبية كافة[٢]، وقد دأبت الأبحاث الفولكلورية المقترنة بالدراسات التوراتية على نفي وجود الشعب الفلسطيني وتراثه، عبر الاستناد إلى التفاسير التوراتية، والرجوع إلى الشروحات التلمودية، وتفسير النمط الحياتي للشعب الفلسطيني بإحالة عادات الفلسطينيين وتقاليدهم وطرائق عيشهم وأساليبهم الشعبية إلى حياة العبرانيين القدماء[٣].

---

[١] زيّاد، توفيق، (١٩٧٤). صور من الأدب الشعبي الفلسطيني. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٦.

[٢] تقرّ بتلك الحقيقة الشخصية الفاعلة في قصة "تحت سقف الليل": "يريدون أن يقلبوا تراثنا، فلا نرى إلا بالعيون التي ألصقوها في وجوهنا، فتصير القدس أورشليم، والقرآن تلموداً".

انظر، (عودة، زعتر التل، ص ٣١).

[٣] تشير الباحثة الفنلندية هيلما جرانكفست في كتابها "عادات الزواج في القرية الفلسطينية" إلى أن ثمة خطر يهدد الدراسات الدائرة حول الفولكلور الفلسطيني التي تركز على المزج بين العادات والتقاليد المختصة بالفلسطينيين وتساويها بالظواهر الاجتماعية الواردة في التوراة.

انظر، (Granqvist, Hilma, (١٩٣١). Marriage Conditions in a Palestinian Village. Vol.١, Helsingfors: Academy Buchhandlung, P ٣).

ويكشف السارد في قصة "علاء والقنديل" محاولات الكيان الصهيوني طمس التراث الفلسطيني وانتحاله وانتسابه إليه، لخلق حضارة ممتدة لذلك الكيان الذي يفتقد التجذر والامتداد على أرض فلسطين، فيكتشف "طمس كل ما يمتّ إلى العرب وحضارتهم إن كان في الأمور الصغيرة أو في الإسهام العملاق، فالحمص والفلافل والطعمية، وهي مأكول المألوف بل الملايين من أبناء شعبنا غدت أطباقاً شعبية إسرائيلية، والأطباق العربية بما في ذلك الكبة والتبولة والصفيحة اقتصرت على قطاع من الأمة دون غيره مع أنها تمتّ خاصة لبر الشام بأسره". انظر، (فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٥٧).

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

وتتميز جلّ الموروثات الشعبية بتنظيمها وتراصفها وتماثلها، وتُوصف بأنها ذات نسيج متآلف، وكأنها منظومة مصفوفة Matrix - على حد تعبير ريفاتير - لنشوئها من منطقة جغرافية محددة، وارتباطها بفئة اجتماعية معينة، وانتمائها إلى هوية وطنية موحدة، وتآلف مضمونها.. لهذا، يستطيع أي قارىء للتراث الفلسطيني أن يستمد منه بقدر ما ينبغي، وأن يحيل إليه، ليخلق نصاً قادراً على التحول من مجرد الإحالة إلى التناصية، بإحداث كثير من التبدلات في بنيته الثابتة، فيتميز بأنه نص ذو تضام تركيبي وتكثيف دلالي.. وهذا التراث - كيفما اتفق على مصدر نشوئه - وُجد لدى فئة الفلاحين الذين يتصلون بالطبيعة ويرتبطون بالأرض، فيستمدون مادة موروثاتهم من الموجودات الماثلة أمام ناظريهم، والأنماط والتقاليد الاجتماعية الناجزة، وهو ما يؤكده السارد في الليالي الفلسطينية: "أترى، أنت لست فلاحاً، وإنما أنت أصلاً من الساحل، ليس لكم من التراث الشعبي سوى هيلا هوب هيلا.."[١].

أولاً ــ السرد الشفاهي:

ينبغي ألا يُغفل تأثير المكونات التراثية في الإبداع السردي، فالاتجاه إلى الأشكال التراثية السردية غاية تهدف إلى صياغة نص قصصي ينطوي على بنية سردية ذات ملامح مخصوصة وقوالب شكلية جديدة ودلالات أخرى تتلاءم والواقع المعيش.. وذلك بالإفادة من التقنيات السردية والتكوينات الشكلية المتصلة بالتراث والمعاصرة معاً.. وتتكىء النصوص القصصية على جملة من المأثورات الشفاهية السردية التي تتوزع إلى حكايات شعبية وسير شعبية وخرّافيات وأساطير.

١– الحكاية الشعبية والخرّافية:

لعل فرادة التراث الشعبي المؤسس على السرد الشفاهي، هي التي دفعت القاص الفلسطيني لأن يتلمس الحكايات الشعبية التي تناقلتها الشفاه وحفظتها الذاكرة، فينصاع – بدوره- إلى مضامينها المعرفية قبل أن يلتفت إلى قوالبها الشكلية.. لهذا، فإن القاص أجال عينيه فيما ورثه وحفظه وعاشه، فلا غرابة أن يبحث عن جذوره ويفتش في ذاكرته، ويتوصل إلى الأبنية والصيغ والقوالب ليدمجها في نصه الإبداعي المصوغ ببنية سردية جديدة بعدما يقرنها بواقعه المعيش وتجربته المعاشة.. والحكاية الشعبية هي نتاج لاوعي جمعي مثقل بالغيبيات والرموز السحرية، نتيجة التفاعل مع الحياة المحيطة بالفلسطيني، ولو لم تكن الحكاية الشعبية تلبي

---

[١] شحروري، ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً، ص ٣٥.

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

الضرورات الشعورية واللاشعورية لأكبر عدد من الناس، "لما رددت من جيل إلى جيل، ولما قيلت مراراً واستُمع إليها بانتباه كبير"[١].

وما يميز الحكايات الشعبية أنها صادرة من فئة معينة، وهي فئة الفلاحين الذين برعوا في صياغة الحكايات ونسجها في قالب شفاهي من جهة، وفي سردها وحكايتها شفوياً من جهة أخرى. ولاريب أن العقلية المقترنة بالطبيعة والقوى الخارقة والمجتمع الزراعي والأسرة الممتدة، تستطيع أن تصوغ حكايات تتعلق بالأرض والعلاقات الاجتماعية المتبادلة بين أفراد المجتمع، ومن البدهي أن تلك العقلية تتمكن من نسج خرّافيات يهيمن فيها البطل المطلق الذي ينتصر بمؤازرة القوى السحرية، مثل الأداة السحرية التي تجسد شكلاً رمزياً ومادة لغوية، تتولّد منها علامات متحولة عن كينونتها وماهيتها، وفــق القالب الحكائي.. وتتضمن الحكايات الشــعبية – كذلك- المعتقدات وطرق الشعوذة وقصص الحيوانات..

وبناء عليه، فإن السارد الذاتي في قصة "موت صاحب الحكاية" يستمتع - منذ طفولته المبكرة - بسماع حكايات العم المدهشة التي اختلقها أو عاشها، وقليلاً ما كان يروي حكايات غيره، لهذا، كانت حكاياته قليلة، ولكنها تبلغ قمة روعتها وصدقها، فضلاً عن أنها تفيض حكمة، لأنها لا تقتصر على العوالم الرمزية فحسب، بل ترتبط بواقع المجتمع الفلسطيني والكائن الفلسطيني، ولاسيما الفلاح: "ولأن حكايات الفلاحين - وهو ما كان فلاحاً قبل أن يتبدل الحال ويصير لاجئاً، ينتظر مساعدات وكالة الغوث آخر كل شهر، دون أن يحرث أرضاً، أو يزرع، أو يتطلع إلى السماء سائلاً الله بقلب مؤمن أن ينزل الغيث مدراراً - تدور حول الخيول وأصالتها، والجمال وصبرها وتقلبات أمزجتها، وبخاصة إذا ما أهينت، والضباع وغدرها، والأفاعي، وبنات آوى، والذئاب، ومواسم المحل، وجامعي الضرائب الجشعين، والإنكليز وكبانيات اليهود.."[٢].

وفي المقابل، فقد كفّ الطفل الفلسطيني في قصة "حامد يكفّ عن سماع قصص الأعمام" من مجموعة "عن الرجال والبنادق" القصصية، عن سماع حكايات الجدات والأعمام في عام النكبة، ففي الخيمة راح يسمع حكايات أخرى أكثر واقعية وأشد مأساوية: "كان ذلك منذ عشرين سنة، وكان عمر حامد آنذاك ست سنوات فقط. لقد لزم فراشه المهترىء فترة طويلة. واستمع طوال تلك الفترة إلى قصص لا نهاية لها، قصص العجائز، والأمهات، والأطفال. الخوف والذل

---

[١] بتلهايم، برونو، (١٩٨٥). التحليل النفسي للحكايات الشعبية. ترجمة طلال حرب. (ط١). بيروت: دار المروج، ص ٤٦.

[٢] أبو شاور، رشاد، (٢٠٠٣). الموت غناء. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٨٨.

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

والعويل. الحيرة والضياع. التخلي. قصص الأعمام بالذات، عن الحكمة والظروف. ظل أربع سنوات يستمع، لقد استمع كثيراً.. كان في ذلك المكان المملوء بالذل والخيبة والسقوط مجرد أذن تستمع وتستمع إلى أطنان من الكلمات والقصص والعويل لم يكن بوسعها أن تقتل ذبابة واحدة.."[١].

وتولع النساء في سرد الحكايات الشعبية والخرافيّات النابعة من الطبيعة والأرض والإنسان، حفظتها الذاكرة الجمعية، واستقرت – مع مرور الزمن - في أغوار النفوس، منذ البكورة، وتطوف الخيالات في عوالم سحرية رسمتها المرأة للطفل الأثير الذي لا ينام حتى تروي له حكاية من حكاياتها. ومن بين النساء تختص الجدات بسرد الحكايات ونسجها نتيجة الخبرة الطويلة في الحياة والطبيعة البشرية.. وعاطفتهن البليغة إزاء الأحفاد، تلك العاطفة التي تُستثار بها القدرة الخيالية لديهن، لإمتاع الأحفاد وإضحاكهم[٢]: "لقد أدرك وهو ابن التاسعة أو العاشرة، أن الجدات إذْ يمنحن حباً غامراً وخالصاً للأحفاد، فإنهن في الوقت ذاته عرضة للموت أكثر من سواهن وبأسرع مما يتصور.. وقبل أن تكمل الجدة حكايتها الطويلة التي روتها ليلة الأمس ووعدته بإكمالها في الليلة التالية"[٣].

ولأن الجدة تختص – دوماً- برواية تلك المرويات التي تتسم بالغرائبية، ولاسيما الخرافيّات التي تصطبغ بدلالات الرعب والفزع، فإن السارد الطفل في قصة "الشهادة الابتدائية" يتأثر بتلك الخيالات، فيفزع، ثم ترقيه الجدة: "لجدتي أثر كبير في نفسي، فطالما ولجت بي في

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٧٦٢.

[٢] يظل الفلسطيني يعاود سرد الحكايات الشعبية - بوصفها مخزوناً ثقافياً وإرثاً متوارثاً - حتى بعد الاحتلال فلم يطوها النسيان، واحتفظ بها لأنها جزء من تراثه. وثمة حكايات شعبية متعددة مازالت الذاكرة تحفظها، مثل حكايات الغول والجنيات والضبع والذئب والطائر الأخضر وجبينة والشاطر حسن.. وغيرها من الحكايات التي هي نتاج خيال ساذج، تُصاغ إما لتحقيق التسلية والإمتاع وإثارة الخيال، وإما للتعبير عن إرث جمعي يتمثل في التقاليد المتوارثة والقيم الموحية التي يستفيد منها الإنسان، والحث على التحلي بالأخلاق الفاضلة ونبذ العادات السيئة، مثل النزوع نحو الخير والفضيلة، وإما لمقاربة الواقع، مثل الحديث عن الفقر وسوء الحال، وإما تلبية رغبات خفية وأهواء دفينة أو تصورات مستحيلة، مثل الرغبة في الثراء واستمداد القوة وتحقيق المجد والارتحال الدائم والبحث الدائب والاكتشاف المستمر وحل الألغاز والولوج في عالم سحري خلاق تتحقق فيه أحداث غير متوقعة أو غير ممكنة الحدوث.. وقد تُروى لتخويف الأبناء الذين يعصون أوامر أحد الوالدين أو كليهما، مثل التخويف بالقبر الدارس أو الدجاجات النابشة في القبر أو الديك الذي يرفع عقيرته بالصياح أو الغيلان، مثل التخويف بالغولة في قصة " مشاتل الخوف " التي تخطف الأولاد لتأكلهم.

انظر، (عودة، الفواصل، ص ١٠٥).

[٣] الريماوي، القطار، ص ١٠.

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

عوالم خرافية مليئة بالغيلان، وبالأشباح المتكلمة، وبالأذرع التي تمد الطاس للمستحم في الحمام عن بعد عشرة أمتار.. يضاف إلى ذلك ما كانت ترويه لي من حوادث وقعت لها بالذات وهي عائدة من السهرة أو من الحمام، تثير الهلع في قلبي، فأذهب إلى فراشي ورأسي مشحون بشتى الخيالات والصور، وكثيراً ما كنت أستيقظ من فراشي وأستنجد بجدتي فتهرع إليّ مهدئة، فتمسد رأسي بآية الكرسي، ثم تلقط خوفي بأن تضع يدها على معدتي وتقول: يا خايف يا مخوف يا من عن الموت تصرف بحياة ستنا حواء وأبونا آدم تخرج من بني آدم.. الخ، فتهدأ أعصابي وأنام إلى جانبها وأنا أسبح في عرقي إلى أن تلوح تباشير الصباح"[١]. ويقرّ السارد في قصة "اليقظة المرعبة" بالدور المهيمن للجدات في رواية الحكايات الشعبية: "ترى هل روت لكم جداتكم ذات مساء حكاية الطائر الأخضر؟ إن لم يكن ذلك قد حدث فرجائي أن تفعلوا ذلك، فربما أتيح لكم أن تسمعوا ذات مساء حكاية الطائر الأخضر"[٢].

ويرفد السارد الذاتي في السيرة الموضوعية التي يتطرق فيها إلى ترجمة شخصية لوالده، من الحكايات الشعبية الكامنة في الذهنية الجمعية التي نشأت لدى الفلاحين أولاً، ثم انتشرت بين أهل المدن ثانياً، فاستقرت في الذاكرة الشعبية، وأصبحت رافداً من روافد التراث الشعبي. فتخايل الطفل في قصة "صدمة طائر الرُّخ العجوز" حكايات شعبية مألوفة، مثل حكاية 'الضبع' الذي "يرشق ساري الليل برشيش بوله فيخطف عقله، يصبح مضبوعاً، يتبع الضبع إلى جحره حيث يلتهمه"[٣]، وقد ألجأه الخوف لأن يتسلح - إثر سماعه تلك الحكاية - بقداحة الكاز، فقد أخبرته أمه أن الضباع ترهب من شرر النار.. ولما نما الطفل صار مقاتلاً في الجيش العربي إبان حرب ٤٨، ولما هزمت الجيوش العربية لحق بالجيش المتقهقر إلى غزة، ثم صار لاجئاً، وعندها تذكر حكاية الضبع، فقد رأى نفسه مضبوعاً يتبع الضبع الآدمي، ليقوده إلى هاوية الانكسار والهزيمة، فيحاور السارد ذاته حول الشخصية المراد سرد سيرتها: "تُرى، هل رشقه الضبع الآدمي وأفقده صوابه فتبعه؟ وهل يعود إلى وعيه بعد شج الرأس؟ أهي الحجامة أم الدواء؟ حدثني يوماً عن الرجل المضبوع الذي دسوه في كومة التبن بعد أن شجوا جبهته وأسالوا دمه! وكيف بقي الضبع يحوم حول البيدر الذي أُوقدت من حوله المشاعل حتى انتشر نور الله على الدنيا.. فاختفى الوحش، واسترد المضبوع وعيه"[٤]، كذلك المقاتل الذي حُشر في مخيم

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ١٢٧.

[٢] السواحري، خليل، (١٩٨٥). زائر المساء. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ص ٩.

[٣] عسقلاني، غزالة الموج، ص ٢٣.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٤.

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

اللاجئين وضُيّق عليه في عيشه حتى لا يشكل خطراً على الصهاينة إلى أن تعوّد المقاتل على اللجوء والعيش الضيق، واندمج في مجتمعه الجديد.

ومرة أخرى يتأثر اللاجيء في قصة "عنق الزجاجة" بتلك الحكايات عن الغول والمارد والضباع التي تسرق الصبيان لأنهم لا يسمعون كلام أمهاتهم، فتولّد لديه الخوف - منذ نعومة أظفاره - الذي يتبين في حلمه، فــ "يطارده خوفه القديم من غول أو ضبع جائع يدفع الباب، يبول عليه ويحمله من حضن أمه، فيتبعه طائعاً.. خذني معك يابا إلى أن يرتطم رأسه بالمغارة ويسيل الدم. عندها يصحو ويولّي الأدبار إلى البيت ويندسّ في حضن أمه من جديد، كان صغيراً أيامها، وما عاد النوم بحيرة هادئة تغرق فيها الهموم مراكب صيد تمزقت منها الأشرعة"[١].

وليس التناصّ الماثل في قصة "أسوار الليل" يجسد حكاية 'الغول' بقدر ما يعبر عن التماثل بين شخصيتي الثوري القوية والمارد الذي يهزم الغول ويصرعه: "كنت أعتقد أن أبي جدّ قوي. بإمكانه لو لقي الغول الذي تقول أمي أنه يسجن الصبايا في غرف مغلقة ويعلقهن من شعورهن لو لقي أبي هذا الغول لصرعه.. بان لي طويلاً كمارد. قوياً بإمكانه أن يصرع الغول وينقذ الصبايا من سجنه المظلم البغيض"[٢]. وتتكرر صورة المارد في قصة "عنق الزجاجة" عندما تكتسي البنية السردية بحكاية المارد الشعبية التي تنزاح عن قوالبها الثابتة ونماذجها الأصلية، لتعبر عن حكاية شخصية واقعية تقطن المخيم، حامل الأثقال البطل الرياضي على المستوى الشعبي، فيتماثل مع المارد في القوة والصلابة: "مارد في النهار. مارد لا تنجلي عنه زوبعة حكايات أمه القديمة، إنما يخرج من حجرته الطينية الواطئة الشبيهة بآلاف البيوت، يخرج بالسروال الضيق والقميص مفتوح الأزرار كغيره من الشبان، ولكن الاختلاف بينه وبينهم كبير، هو مارد بحق. يتشقق عنه الطين مثلهم، بيد أنه مارد وعملاق. هو حامل أثقال، لم يخسر ولو مباراة واحدة بين شدقي المخيم. كان همه الكبير أن يغدو حامل أثقال، وقد صار.."[٣]. بينا المارد ذلك الكائن الخرافي في قصة "خذوني إلى بيسان" يرمز إلى البطل الأسطوري الذي يتمتع بصفات جسمية خارقة وقوة لارادّ لها، يبثّ الرعب في قلوب أعدائه، كذلك الفاعل الثوري ينتصب كمارد جبلي تكسرت عند أقدامه كل موجات الغزو[٤].

---

[١] عودة، الفواصل، ص ٣٨.

[٢] عودة، زعتر التل، ص ٧٣.

[٣] عودة، الفواصل، ص ٣٥ .

[٤] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٠.

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

وتقصّ الأم في قصة "بقرة اليتامى" حكاية على أولادها، تعبر عن الفقر واليتم والظلم، وهي حكاية جدّ متعلقة بالوضع الاجتماعي لعائلة الأم التي يفترق زوجها عنها للعمل في المدينة، ويغيب زمناً طويلاً، وتعاني العائلة من الفقر وسوء الحال، لذا، تتمثل الأم بحكاية تنطوي على دلالات متماثلة مع الدلالات المقترنة بوضع عائلة الأم الراوية، عزيزة. غير أن النهاية السـردية - هنا - جاءت غير مكتملة، لتتلاءم والواقع السيء والحياة القاسية، وبذلك تناقض النهاية السردية النهاية الحكائية التي تتميز برومانسيتها الفجة وتفاؤلها الساذج وغرائبيتها الحكائية[١]. وتخصّ البقرة المشار إليها يتامى يسكن بجانبهم أناس أغنياء حاولوا ذبح بقرة اليتامى، فطاردوها، ولما أمسكوها، بكى اليتامى، ولدى الشروع في الذبح، دعا اليتامى ربهم ألا يذبحها الأغنياء، فتعب الأغنياء من محاولات الذبح المتكررة، ثم هجموا على اليتامى وضربوهم، ليجبروهم على الدعاء بأن تُذبح البقرة، فذُبحت وطُهيت، وعندما أرادوا أن يأكلوها لم يتمكنوا من مضغ لحمها، فضربوهم مرة أخرى حتى يطلبوا من البقرة أن يصير لحمها طرياً، لتُؤكَل، "فقال اليتامى: يا بقرتنا كوني طرية تحت أسنانهم، فأكلوها. وطار الطير وتتمسون بالخير"[٢].

ويضمّن السارد في المجموعة القصصية "أبو خنفر" قولاً مكروراً، ترددده حفيظة، المرأة مشعثة الشعر ممزقة الثياب، يتراكض وراءها الأطفال وهم يهزجون: (حفيظة المجنونة طلعت على الزيتونة) وتترنح يميناً وشمالاً وهي تردد: صاحب الحق بده حقه.. وراحت تجهش بالبكاء، لمّا لم يرد عليها أحد من أهل القرية، وعندما أخذ الفاعل الثوري أبو خنفر بثأر الشهيد يوسف سعد - ابن القرية - من الخائن خميس الصولي، شرعت حفيظة بترداد قول مغاير: صاحب الحق أخذ حقه[٣]، وهذا القول التصريحي الأخير يتناصّ مع حكاية من المأثورات الشعبية الفلسطينية التي تنطوي على حادثة قتل رجل بالقرب من نبع، ويقال بأنه قتل ظلماً، فانفجرت نبعة صغيرة تردد قولاً مكروراً في أثناء الليل: صاحب الحق بده حقه. وعندما ثأر أهله له، سُمع صوت النبع يقول: صاحب الحق استد حقه.. وعبر الممارسة التناصية تتولّد بنية سردية ذات مدلولات ترتبط بالسياق الدائر حول النص القصصي، إلا أن البنية السردية تتماثل مع البنية الحكائية في النظام الحدثي والمغزى الدلالي، وتتغاير في الذات المتلفظة، إذ إن الصوت المتضمن القول والقول النقيض صادر في الحكاية الشعبية من نبعة، بينما هو صادر في البنية

---

[١] انظر النص الحكائي في: (الساريسي، عمر، (١٩٨٤). الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني. (ط١). عمان: دار الكرمل، ص ٢٨٤-٢٨٥).

[٢] شقير، خبز الآخرين، ص ٤١.

[٣] سرحان، أبو خنفر، ص ٤١.

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

السردية من امرأة، ليقارب السارد بذلك الواقع المعيش في ظل الاحتلال الصهيوني، تتواجد فيه الملامح الواقعية: الشهيد، الخائن، الثوري، المرأة المجنونة، الأطفال، أهل القرية، الاحتلال..

ويتم الاندماج التناصي بين حكاية شعبية ذات عناصر غرائبية، وهي حكاية 'الطائر الأخضر'[١]وبين نصوص شفاهية أخرى تتضمن معاني الموت والانبعاث وطلب الثأر، وفي الوقت ذاته تتضمن معاني إيجابية: الدعوة إلى التفاؤل وتمني السعادة.. وتلك الخرافيّة الشفاهية بطلها طائر أخضر، تتجسد فيه الروح التي ترف فوق الناس، مثل الطير الأخضر الذي يحوم حول الأعراس في فلسطين، كما يرد ذكره في الأغنية الشعبية الفلسطينية[٢]: (يا قاعدين كلكم ربي يهنيكم في وسط البستان طير أخضر يحييكم).. وها هي صورة طائر الفرح تتكرر في قصة "ليل القوافل" حينما يرتفع فوق رأس صابر الحمدان، ينبىء بعودته سالماً من قاع الوادي المخيف، فيحلق مودعاً في فرح وحب[٣]. وأيضاً طيور الفرح التي تهدهد بأجنحتها الملونة وجوه أطفال الشواطىء، وقد سمعوا أغاني الطيور آتية من وراء التلال تزف خبر عودة الفرسان من أرض بيسان، لفتح بقية المدن الكنعانية المحتلة[٤].

إذن، تتوازى قصة "الطائر الأخضر" مع الحكاية الشعبية في عنوانها الدلالي وبنائها الحكائي وحدثها الأساسي وشخصياتها السردية وأغنيتها الشعبية التي تشهد حدث قتل الضحية، كذلك تتوازى معها في مضمونها السردي الذي يتركز في موت البطل، سواء أكان الأخ في الحكاية الشعبية أم الشخصية المناهضة في النص القصصي، وبعدها يتم انبعاثها لطلب الثأر من الرمز السلطوي، سواء أكان زوجة الأب أم النظام الحاكم، ويتبين التوازي بين النص الجديد والنص المرجعي (الأصلي) في المقطع السردي التالي: "خطر لك أن تتأملها، عقدت كفيها في حجرها، وأسبلت عينيها.. الحزن يضفي على وجهها شحوباً شفافاً. لماذا تتذكر الآن وأنت تحدق بملامحها حكاية الطائر الأخضر؟ أنا الطائر الأخضر.. مرة أبوي ذبحتني، أبوي أكل من لحمي.. وأختي لملمتني.. ولما طلع القمر.. صرت طيراً أخضر.. وأحسست بأنفاسه ترفرف في الغرفة، وأن الجدران تتسع وتتسع، وتصبح مدى رحيباً يحتضن الطائر الأخضر.. كان الطائر

---

[١] حكاية الطائر الأخضر: تقول الحكاية أن زوجة الأب قامت بذبح الابن في أثناء غياب والده وجعلت منه عشاء، وأن أخت الصبي قامت بجمع عظام أخيها ودفنتها في حديقة البيت، وبعد أيام تحولت عظام الصبي إلى طائر أخضر يحلق في فناء البيت وهو يغني: (أنا الطائر الأخضر مرة أبوي ذبحتني وأبوي أكل من لحمي وأختي جمعت عظماتي وحطتهن في الجنينة ولما بيطلع القمر بصير الطير الأخضر).

انظر، (الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ص ٢٠٤- ٢٠٥).

[٢] انظر، (Granqvist, Marriage Conditions in a Palestinian Village, Vol.٢, P ٣٦)

[٣] نحلة، ليل القوافل، ص ٤٢.

[٤] نحلة، رمال على الطريق، ص ٣٠.

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

الأخضر يرفرف في ملامحها.. اتجهت أخت شوكت غالية إلى النافذة تحدّق في الفراغ الأزرق.. خيل إليك أنها تحدق بشيء في الفضاء المكبل.. كيف يمكن إعادة ترتيب الأشياء من جديد، عندما تلملم نفسك سريعاً ستجد الجميع بانتظارك.."[١].

ويمنح السارد المتعدد في قصة "اليقظة المرعبة" حدث المذبحة بعداً حكائياً من حيث الترميز الحكائي إلى الموت اللامبرر والذبح المرعب والقطع المبعثرة والدفن أسفل جذع شجرة في الحديقة. وهكذا يلجأ السارد إلى حكاية الطائر الأخضر[٢]الشبيهة بقصة ذلك المذبوح الذي تفرقت أضلاعه وتبعثرت، مثل الفتى في الحكاية، الذي ذُبح وطُهى ودُفن بعد جمع عظامه.. ووصية المذبوح في البنية السردية هي بمثابة الأغنية الشعبية المرافقة للحكاية، وقد كان يغنيها الطائر الأخضر الذي انبثق من عظام الفتى المذبوح، ويتمثل مضمون الوصية في لملمة القطع المتناثرة ودفنها، ليتولّد من جديد: "من أعماق هذه الحفرة المليئة بالقطع البشرية أناشدكم! من يعثر منكم على قطعي الضائعة فليلقها هنا فوقي، وإذا حدث وأن أغلقت هذه الحفرة بعد فوات الأوان، فإنني أتوسل إليكم أن تدفنوا كل أطرافي في حديقة تلك الغرفة التي كنت أسكنها، في الفناء الشرقي قرب النافذة تماماً إلى أسفل جذع شجرة العنب"[٣].

ولاريب أن استدعاء حكاية شعبية، وهي خرافيّة ' نص نصيص' [٤] في قصة "الولد الفلسطيني" جاء متلائماً مع البنية السردية، وتلك الخرافيّة التي يعدها فريدريش فون ديرلاين في كتابه المهم "**الحكاية الخرافية**" من بقايا معتقدات تصل في تاريخها إلى أقدم العصور، وقد فُقد مغزاها منذ زمن بعيد، لكنها تكوّن بنية الحكاية الخرافية التي تهتم - في الوقت نفسه - بالمتعة الفطرية في تصوير الأمور الخارقة للعادة، وتبرز أطوار الحياة البسيطة في جميع الأزمنة[٥].

---

[١] يخلف، يحيى، (١٩٧٤). المهرة. (ط١). بغداد: منشورات وزارة الإعلام، ص ١٨.

[٢] ثمة بنية سردية أخرى تضمنت رمز الطائر الأخضر، وهي قصة "متى كان الأمس"، أدرجته الشخصية ضمن نسق دالّ يجمع بين مرحلة تاريخية وسياق أيديولوجي ونظام اجتماعي، ويتمثل المدلول الحكائي في المشابهة بين الطائر الأخضر وبين طائرة الشرق الأوسط التي تحلق فوق رأس بيروت: "وأسمع هدير طائرة الشرق الأوسط.. تبدو كبيرة هائلة بأرزتها الخضراء، الطائر الأخضر هذا ما يرد في الحكايات، يرفرف بجناحيه.. آت من بعيد".

انظر، (فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٥).

[٣] السواحري، زائر المساء، ص ٩.

[٤] انظر خرافيّة نص نصيص في (الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ص ١٨٩-١٩٠).

[٥] فون ديرلاين، فريدريش، (١٩٦٥). الحكاية الخرافية. ترجمة نبيلة إبراهيم. (ط١). القاهرة: دار نهضة مصر، ص ٢١.

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

فالحكاية الشعبية المتضمَنة في البنية السردية صيغت بطريقة ترميزية[١]، تتلاءم مع الوقائع السياسية والأحداث الجارية في فلسطين إبان حرب العصابات الصهيونية في ظل الانتداب البريطاني، وقد كانت تمارس تلك العصابات أفعالها العدائية ومجازرها المتلاحقة بحق شعب فلسطين، وممارساتها التدميرية للقرى والمدن الفلسطينية. فضلاً عن ذلك، يرد في البناء الحكائي المتضمَن في النص القصصي صوت النذير المستمر الصادر من العصفورة التي تحذر أهل القرية من غدر نص نصيص، الكائن الذي ينصّف: نصفه بني آدم، والنصف الآخر ثعلب، وراح ينقضّ على دجاج القرية، فأنبأت العصفورة البيضاء - وهي تحلق في السماء - أهل القرية في ليلة عاصفة بصوتها الصارخ: (نص نصيص في الخم، يذبح ويلم)، إلا أن أهل القرية صموا آذانهم وناموا، وفي كل ليلة عاصفة، تزعق العصفورة البيضاء بصوتها الصارخ.. لكن دون جدوى، حتى أتى نص نصيص على كل الدجاجات، واستطاعت دجاجة واحدة أن تخدع نص نصيص، وتفلت من براثنه، لتتجه إلى أقرب قرية، لتحذر أهلها وتنذرهم من مغبة الخطر القادم.

لقد نجح السارد الحقيقي- ببراعة - في توظيف الحكاية الشعبية التي تتعالق مع واقعة المذبحة التي تعرضت لها القرية الفلسطينية على يد العصابات الصهيونية، فقد شهدت قرية أحمد، ذلك الولد الذي روت له جدته حكاية نص نصيص في قريته قبل احتلالها، ولم تتمها كما وعدته نتيجة احتلال القرية وتشرد أهلها، وقد كان الولد أحمد يردد دوماً نذير الخطر الذي يحدق بالقرية، فطلب منه والده أن يصمت ويخبىء رأسه في الخرج، وهنا يتماثل الطفل مع العصفورة في إطلاق نذير الخطر، ثم سقطت القرى الفلسطينية وتمت المذبحة، قبل أن تتم الجدة حكايتها.

وفي المخيم، حيث شبّ أحمد وترعرع وتجرع معاناة اللجوء وقسوته، وتفطّن إلى أن جدته المرحومة لم تكمل له الحكاية، راح يتذكر الأحداث المتلاحقة التي أعقبت احتلال قريته، والقرى المجاورة لها، وأحال سبب ذلك إلى أن أحداً من أهالي القرى المجاورة لقريته، لم تسمع بخبر احتلال قريته، كما لم تعلم القرى الأخرى في الخرافيّة، بتحذير العصفورة البيضاء.. فأتم أحمد - من قراءته للأحداث والوقائع السياسية التي انتهت بنكبة فلسطين عام ١٩٤٨ - الحكاية الخرافية التي لم تتمها الجدة، وقد أتمها بخاتمة سردية مخالفة للخاتمة الحكائية.

وينظر السارد في قصة "مستورة والحمد لله" إلى الحكايات الشعبية: عنتر العبسي وأبو زيد الهلالي وسبع البرمبة وغيرها، بوصفها حكايات لا نفع فيها إلا 'لطقّ الحنك': "كنا زمان نسمعها بلهفة، أما اليوم الأذن ملتها والقلب لا يستهويها، صارت مثل الرماد، بدها جمر حتى تتغير، بدل ما نسمع ونحكي حكايات زمان، أفضل لنا ولغيرنا نحكي حكايات اليوم، حكايات مش

---

[١] انظر النص الحكائي المتضمَن في البنية السردية: (أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ٨٩ – ١٠٠).

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

طويلة، نعرف أنها وقعت لنا وشاركنا فيها.."[١]. وبهذا المنحى، منحى رفض التمثل بالحكايات الشعبية، يعمد السارد إلى الاستشهاد بحكاية شعبية، بلهجة محكية، خرافيّة 'جبينة'[٢]، للاستدلال على الزاد اليومي في تسلية الشعب الفلسطيني وإمتاعه، ومازالت حتى الآن الحكاية الشعبية ذخيرة الفلسطيني وإرثه المتوارث.. وجبينة هي الفتاة البيضاء التي صدقت كلام خادمتها السوداء، فأقنعت الفتاة أن تتبادلا الأدوار بتبادل لوني وجهيهما، فتصبغ الخادمة وجه جبينة باللون الأسود، ووجهها باللون الأبيض لتخدع الأمير الذي أراد أن يتزوج جبينة، ويتزوج منها بدلاً من جبينة.

وفي قصة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة" تتماهى المرأة الفلسطينية مع جبينة، فكأنما اللاجئة التي تزور قريتها أقرت، القرية الواقعة في قضاء عكا بجوار خرائب الدامور، وتزور أمها بعد غياب عشرين عاماً ونيّف، عبر الجسر الواقع على النهر المقدس، وقد ارتحلت هي وزوجها وأولادها إلى لبنان إثر نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، فكأنما اللاجئة العائدة إلى قريتها وأمها العجوز المقعدة هي جبينة في الحكاية الشعبية التي فقدتها أمها بعد خداع جاريتها السوداء لها وقد احتالت على الأمير ليتزوجها بدلاً من جبينة، وخطفت قلادة الخرزة الزرقاء التي قدمتها إليها أمها لتستدل عليها[٣]. ونتيجة ضياع جبينة جفت عين ماء القرية.

كذلك الفلسطينية العائدة إلى قريتها وإلى أمها، وقد تناهى إلى الأسماع وصولها، فأسرعت الجارات يستقبلنها، وراحت الأم تزغرد تطلق الـــ آييها، وكان اللقاء بينهما.. بيد أن الخرزة الزرقاء التي احتفظت بها جبينة فقدتها اللاجئة، وكانت أمها تقول لها: لو احتفظت بهذه الخرزة لما حدث ما حدث. البسيها ولا تخلعيها أبداً. وحين ودع السارد ابن القرية الذي أوصل الضيفة العائدة إلى أمها، قال لها: "طريقي على عين الماء، في الطرف الآخر من القرية. سأمر عليها، لعلها الآن فاضت بالماء.. وعبرت على عين الماء.. أما الوقوف على عين الماء حتى أرى هل عادت الحياة تدبّ فيه، فأجلته إلى يوم آخر"[٤]، فلم يتمم السارد البنية السردية كما أتمها راوي الحكاية، فلا يعرف القارىء ما إذا كانت الخاتمة الحكائية تصدُق على الخاتمة السردية.

ويستلهم السارد المضمر الذي يتوحد مع الشخصية السردية قصة الشاطر حسن، ويعيد صياغتها في بناء حكائي مغاير للبنية الحكائية الشعبية، بحيث يتلاءم هذا البناء مع الترميز من جهة، ويعبر عن الواقع السياسي من جهة أخرى.. وتندرج الحكايات الشعبية المختصة بالبطل

---

[١] بيدس، حكاية الديك الفصيح، ص ٦٠.

[٢] انظر خرافيّة جبينة في : (الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ص ٢٠٦-٢١٠).

[٣] انظر حكاية جبينة السردية في: (حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٨).

[٤] المصدر نفسه، ص ٣٨.

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

الشعبي في النص القصصي، ضمن متواليات سردية، إما تقديماً أو تأخيراً، لتبرز ملامحه الإيجابية التي تتعلق بالفردية المطلقة التي - مازال - الفلسطيني يبحث عنها في سرده الحكائي وواقعه المعيش على حد سواء.. فقد أراد الشاطر حسن أن يخوض مغامرة جديدة بعد المآسي والمحن التي اعتركها ونجح في اجتيازها، وابتدأ رحلته إلى المدينة الكبيرة بسؤال عابر سبيل عجوز - مثلما يرد في الحكاية الأصلية.. وعابر السبيل العجوز هو بمثابة المساعد للبطل في الحكاية الشعبية - فيسائله عن سر تلك المدينة، غير أن العجوز ينصحه ألا يبحث عن تلك المدينة التي يملكها حاكم طاغية، لأن ابنته التي تملك قدراً كبيراً من الجمال والعافية، تطلب بعلاً ينفذ لها شروطها، ومصير من يفشل، تُقطع رأسه وتُعلق على سور المدينة. ولأن العجوز هو الفاعل المساعد للبطل، فمن الطبيعي أن يقدم له النصيحة، فيحذره مما سيلاقيه على يد الملك الظالم..

ومن اللافت للانتباه، أن الفلسطيني يركز في حكاياته الشعبية على استجلاب صورة البطل الأوحد، ذلك البطل الذي يداوم البحث عنه، ويجده متجسداً إما في شخصية تاريخية مثل صلاح الدين الأيوبي أو الظاهر بيبرس، وإما في شخصية ملحمية مثل عنترة بن شداد العبسي أو أبي زيد الهلالي، وإما في شخصية شعبية مثل الشاطر حسن، وإما في شخصية حكائية مثل علاء الدين.. لذا، فقد انتقى السارد المضمر شخصية شعبية، مثل الشاطر حسن، لكونه نموذجاً متفوقاً للبطل المتفرد، ليصبغه بملامح متناقضة مع ملامحه الأصلية المألوفة، تلك الملامح الجديدة التي تكونت بفعل الهزائم المكرورة والنكبات المتتالية التي يشهدها الواقع العربي برمته، وهي ملامح مختصة بالفاعل الشاهد المتفرج - بالدرجة الأولى- ذي الرؤية السلبية المتشكلة من إفرازات الوقائع الانهزامية ونتائجها، فينشغل عن القضايا الساخنة، بتوافه الأمور وصغائرها، دون أن يلتفت إلى التحرك الإيجابي أو القيام بفعل مضاد، واكتفى بموقف المتفرج للأحداث السياسية ومراقبة التحركات الدبلوماسية.. فيتجاهل كل ما حفظه من موروثات شعبية حول الشاطر حسن الذي ينجح في كل مهامه التي خاضها دون خوف أو وجل، فقد حارب ملك الجان ووحوشه، ورضع من اللبؤة وصار ابنها وأخاً لأربعين من الأشبال ذوي البأس الشديد، يطيرون به عبر البحار السبعة حتى يبلغ مناه ويحقق مراده، ويجلب لبن العصفور للأميرة ويتزوجها، ويصير حاكم المدينة بعد تنازل الحاكم الظالم.. بيد أن الشاطر حسن في البنية السردية يناقض الشخصية الحكائية، فيجعله يفشل في مهمته، فلا يجد العجوز - الفاعل المساعد- الذي اعتاد أن يقدم له النصيحة والعون والمساعدة، ويواجه المصير المحتوم وحده، ويشعر بالخوف والمهابة إزاء الخطر الذي يتعرض له، ويعجز عن تحقيق المبتغى ونيل المراد، فيكف عن القتال، كما هو حال البطل في الواقع الكائن، فتتعارض الشخصية الواقعية والشخصية الحكائية في هدفهما

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

وسلوكهما وردّة فعلهما كذلك، فإذا سُئل عن شعوره نتيجة تردده، فإنه يكتفي بترداد: "لكل شيء أوان"، فلا يشعر بالندم[١].

وتتكرر صورة الشاطر حسن المهزوم في قصة "هزيمة الشاطر حسن"، تلك الشخصية التي اختلقها السارد المضمر، ليقارب بذلك صورة البطل الواقعي المهزوم أيضاً، وقد عجز الشاطر حسن في البنية السردية عن جلب الماء لأهل بلدته التي تتعرض للجفاف للمرة الثانية، بعدما نجح في العثور على الماء في المرة الأولى، كذلك آثر - في المرة الثانية - أن يتحرك فعلياً كما فعل في المرة الأولى، بدلاً من الترقب والانتظار، وقد اكتفى أهل البلدة جميعاً بالركون إلى الاستسلام ماعدا الشاطر حسن الذي وعد بجلب الماء، ورداً للجميل، وعده صاحب الأراضي الواسعة - كما في الحكاية الشعبية - بتزويجه من ابنته ست الحسن.. وأياً كان الهدف في تحقيق المجد بنجدة أهل بلدته أو نيل السعادة بالزواج من ست الحسن، فالنصر سيان، وانتشى الشاطر حسن بالمغامرة الجديدة، وانطلق يقطع الفيافي الواسعة، وحين وصوله النهر الكبير، تحير في كيفية نقل الماء إلى بلدته التي تبعد مسيرة أيام، فانتبه إلى وجود عجوز وهو الذي يتكرر في الحكايات الشعبية، وهو بمثابة الفاعل المساعد، وقد دلّه على طريقة نقل الماء، بأن يتتبع خط الأشجار الذي يمتد من موضع النهر حتى بلدته، وراح يحفر الأرض إلى أن تفجرت الأرض ينبوع ماء غزير، ولما أراد الشاطر حسن أن يتأهب للانطلاق - بعدما أدرك سر الخير الذي يكمن في الأرض وينابيعها - حذره العجوز الذي عركته السنون من مباغتة جيش السلطان له، غير أنه وصل في النهاية إلى بلدته، ومضى نحو الصخور يضرب بفأسه بين شقوقها حتى تفجرت الينابيع وانطلق الماء "نافورة فرح ملون تنثر رذاذها القوي على الوجوه والأجساد والأرض الذابلة.. وتفجرت الضحكات في قلوب وعلى شفاه سكنها التجهم واليأس زمناً طويلاً. أصبح الشاطر حسن معبود الجميع وقبلة الأنظار، تزوج ست الحسن في احتفال لم تشهد له البلاد من قبل مثيلاً وعاش في قصر والد زوجته سعيداً بولاء الناس واستعدادهم لتنفيذ كل أوامره، فقد كان لرأيه مهابة"[٢].

وبدلاً من أن يتوقف السارد عند النهاية السعيدة التي اعتاد الحاكي الشعبي أن ينهي 'حواديته' بها، فقد راح يذيّلها بنص حكائي معارِض للنص الحكائي الذي ابتدأ فيه البنية السردية، إذْ تعبر عن عالم مغاير للعالم الحكائي، فهو عالم واقعي مرير يعيشه الإنسان المعاصر المهزوم، حيث الدروب الموحلة الموحشة التي يسير فيها الشاطر حسن ليالي طويلة، والبرد لاذع، ويشعر بالإعياء والتعب الشديدين، وقد خارت قواه، وينتحي الطرق الفرعية الضيقة هرباً

---

[١] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ١٨٣.

[٢] هنية، الأعمال القصصية، ص ٧١.

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

من عيون جنود السلطان بدلاً من مواجهتهم، ولم يعثر في طريقه على الفاعل المساعد، ليؤازره ويعينه في أحلك الأوقات والأحايين ويدله على المسلك الذي ينجيه.. ولأول مرة، أحس الشاطر حسن بخوف شديد - ذلك الشعور الذي لم يتصف به الشاطر حسن من قبل - وما لبث أن أُحيط به من جنود السلطان، وزُجّ به في زنزانة ضيقة ذات نافذة صغيرة فولاذية القضبان، فشعر بحزن يكاد يخنقه.

ومن هنا، اصطبغت شخصية الشاطر حسن بملامح التقهقر والضعف، وامّحت فكرة البطل المطلق السائدة في البناء الحكائي، ليحل محلها فكرة الصحوة الجديدة المتمثلة في الوعي الجمعي والتحرك الشعبي، انطلاقاً من الفهم الصحيح للواقع الكائن، وتجاوز السلبية أو التفرج أو استعادة الأمجاد الغابرة والبكاء على البطولات الماضية، ولن يتم التوصل إلى حل إلا بالمواجهة والتحدي، وتغييب رمز البطل الأوحد، وكشف السر الكامن، إلا بالعمل الجماعي: "بدؤوا كل شبر في الأرض.. استخدموا الفؤوس والقضبان والعصي والأيدي والأظافر.. كان العمل شاقاً والريح قوية والبرد يتسرب بوحشية للأجساد المتعبة.. والأرض العطشى لا تبوح بأسرارها بسهولة ولكنهم استمروا.. استغرق العمل طويلاً.. وفجأة أشرق السر.. وتفجرت عشرات الينابيع من قلب الأرض العطشى.. وكان الشاطر حسن ذكرى وطيفاً يحلق في السماء"[١].

٢- السيرة الشعبية:

تحمل السيرة الشعبية الكثير من سمات الملحمة Epic التي تقصّ أحداثاً بطولية تمس مرحلة تاريخية بعينها، إذْ إن السيرة الشعبية تضفي على وقائعها مشاهد خيالية وأفعالاً خارقة وشخصيات متفوقة، غير أنها "أقرب إلى الواقع رغم المبالغة والتهويل الذي يغلّف أحداثها وشخصياتها، وإن أبطالها بشر عاديون يتحركون في جو إنساني، وأعمالهم هي نموذج سامٍ ومتفوق لما يمكن للأفراد أن يطمحوا إليه، وعواطفهم وانفعالاتهم ليست مما لا يشعر به أو يختبره المتلقي.. وتعتمد على عدد من الوقائع التاريخية، ولكنه يراكم فوقها أحداثاً إضافية خيالية إلى درجة يغيّب التاريخ معها في ضباب الخيال.. مثل تغريبة بني هلال في الأدب الشعبي العربي"[٢].

وترتكز البنية السردية على موروث شعبي يتمثل في وقائع سيرة تغريبة بني هلال، بيد أن تلك الوقائع التي حدثت في زمن تخييلي هي - في الوقت ذاته - وقائع حاضرة وماثلة في الواقع الكائن، واقع الفلسطيني اللاجيء الذي يقطن فضاءً مغايراً لوطنه الأصلي الذي هُجّر منه.. والتغريبة الجديدة التي صاغها السارد الحقيقي المتجسد في الحاكي الشفاهي، ناشئة عن

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ٧٣.

[٢] السواح، فراس، (١٩٩٧). الأسطورة والمعنى. (ط١). دمشق: دار علاء الدين، ص ١٧.

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

الإنجاز القرائي للتغريبة الأصلية، وقد تكون هذه القراءة المقصودة في ذاتها من قبيل الامتصاص الداخلي للبنية السيرية التي تحتفظ بقالبها الحكائي الخاص بها، ومن ثَمّ تُصاغ البنية السيرية الجديدة التي تمثل امتداداً للسيرة المعروفة، ولكن النص القصصي يظل نصاً جديداً يولّد معانيَ مغايرة تتواءم مع مقصدية السارد وهدفه الحقيقي في الترميز إلى كينونة الفلسطيني الرافض لواقعه المسحوق الذي أوجده استبداد السلطة وقمعها للاجيء الذي أُجبر على التهجير والنزوح من وطنه.

وكما للتغريبة الهلالية فصول وتقسيمات وفق أحداثها، كذلك النص القصصي الذي يُقسّم إلى مقاطع سردية معنونة وفق بنائها الحدثي وتعاقبها الزمني، فيأتي المقطع السردي الأول متوافقاً مع الحدث البدئي الذي يتصدر التغريبة، لينطوي المقطع على إبعاد الفاعل ونفيه عن وطنه، وبعدها، يتم العثور عليه على أبواب مدينة الزناتي خليفة الذي رُحّب به، غير أنه لا يتذكر شيئاً عن حياته الماضية، فيشعر بغربة نتيجة فقدان ذاكرته وهويته ووطنه في آن: "أدرك ببساطة أنه يكاد ألا يتذكر اسمه.. ولا يعرف ما الذي جاء به إلى هذه البلاد الغريبة.. يذكر فقط أنه جاء من مكان بعيد.. طُرد منه.. إن شيئاً رهيباً قد وقع.. ويشعر أن هناك مساحة تراكم عليها الغبار في ذاكرته.."[١].

ويُحدث السارد توسيعاً بنائياً في البنية السردية للتغريبة، حيث يدمج بنى سردية جديدة بالبنية الأصلية تتمثل في استحداث رموز سلطوية متعددة في بلاد متنوعة بلغاتها وثقافتها، تتضاف تلك الرموز إلى الرمز السلطوي الأوحد في التغريبة متمثلاً في شخصية الزناتي خليفة. لهذا، تتوالى الممارسات الاستبدادية بحق الغريب المنفي، فقد تعرض لها من قبل ومازال يتعرض لها، وعندها أدرك أنه معارِض للسلطة وملاحَق منها.. وأبسط أشكال الاستبداد التي مارسها الزناتي خليفة هي الإقامة الجبرية، حيث فرضت عليه الإقامة في المدينة وعدم الرحيل عنها، طمعاً في الاستحواذ على الشخصية المهمة التي تتصف بملامح مخصوصة خفية، يتمكن القارىء المضمر الذي يتوحد مع السارد الشاهد أن يكشفها، تظهر بكيفيات متصلة: بدءاً من الترحيب الذي لاقاه من أهل المدينة، ومروراً بإجبار الغريب على المكوث وفرض الإقامة الجبرية عليه ومنحه هوية جديدة باتخاذ الزناتي خليفة إياه فرداً من أفراد حاشيته وتهيئة مسكن له قريب من قصر الزناتي وتزويجه واحدة من كرام النساء، وانتهاءً بحالة الغضب التي اعترت الزناتي خليفة لما رفض الغريب تلك المغريات وطلب منه الرحيل عن المدينة، عندها أحس الغريب الذي يرتدي الحطة والعقال بشعور مزيج من الخوف والحيرة والتذكر الباهت، "كان قد عرف منذ اللحظة الأولى: أنا لا أنتمي إلى هذا المكان.. تطلع نحو الأبراج على تخوم المدينة

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٤٥.

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

والجبال العالية أمامها.. رفّ قلبه وطار بعيداً نحوها.. أدرك الإجابة: سأطلب منه أن يعطيني فرساً وسيفاً وغذاءً، لأنطلق أبحث عن وطني وعن أهلي.."[١].

ويظل الغريب غريباً مهما رحب به أهل الوطن الذي أجبر فيه على الإقامة هو وأبناؤه: "يُمنح الغريب ألقاباً كثيرة.. تنسبه عدة قبائل إليها.. تصاهره.. ولكن يظل معروفاً بالغريب.. نظر الغريب عبر النافذة.. الجبال البعيدة تعد بأسرار شتى.. وتلك الطيور المسافرة نحوها تعرف الكثير.. وتلك المساحة في ذاكرتي يجب أن أملأها.. ولكن أريد العودة إلى أرضي.. أن أبحث عن اسمي ونفسي. زمجر الزناتي.. لمح ملامح وجه الزناتي تتشكل بصورة شريرة مخيفة.. ثمة نقطة سوداء أخذت تدور وتطن في مساحة الذاكرة البيضاء: رأيت الوجه في مكان ما في زمان ما.. في مساء ذلك اليوم أبلغ الغريب همساً جاراً له من الفقراء كان يثق به أنه اكتشف أن عائلة الزناتي خليفة لها فروع كثيرة.. تنتشر في بلاد عديدة.. وتتحدث بألسنة مختلفة"[٢].

وفي المقابل، تجهد السلطة في محاولة قمع الغريب، بأن تحاصره في منفاه وتراقبه في كل آن، لتكبت ذكرياته وتقتل رغبته في الرحيل، خشية الانطلاق من موطن اللجوء والتحرر من قيود المراقبة اللصيقة من عسس الحاكم، والقيام بفعل ثوري ينتج عنه العودة إلى وطنه، ثم تُطرح الأسئلة: "منذ طفولتهم كان يبني في نبضهم عشاً للذكريات عن وطنهم البعيد.. تعلموا أن يتحلقوا حوله كل مساء في غرفته يسألون ويسرد هو ما يتذكر بصوت هامس مخافة أن تصل الكلمات لرجال العسس: لماذا لا نعود إلى تلك البلاد التي تتحدث عنها؟ أن تعيش مع الذكريات معناه أن تصبح جزءاً منها.. أن تصبح شيئاً ينتمي إلى الماضي.. يكتشف الغريب ذات مرة ويستدرك: ولكنهم لا يريدون لي حتى أن أستحضر تلك الذكريات.. لا يريدون لعيني وعيون الغير أن تنعم برؤية ذلك الوهج والألق"[٣].

ثم يلتقي الغريب الذي يتجسد في الفلسطيني اللاجيء والثوري في الواقع الحاضر بالمرأة الأسطورية ذات الثوب الأسود المطرّز بألوان وأشكال متعددة، ملامحها التي تتعين – تدريجياً - بملامح قريبة من شخصية مألوفة لدى الفلسطيني الغريب، وتُسمى خضرا: "هل تردّين غربتي أيتها المرأة الطالعة من الأساطير، يتساءل الغريب: أيتها الطالعة من جسدي وذاكرتي.. يضرب الأرض بقدمه في عنف.. يمتشق العصا ويقطع الهواء أمامه.. تنظر إليه المرأة برضا

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٤٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٤٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٥٠.

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

وحب.."[١]. وخضرا هي الباعث على الرفض والمحفّز على الثورة، إذ تثير لديه الرغبة المكبوتة.

وكما في التغريبة الهلالية - النموذج الأصلي Archetype - يتحدد الهدف الجوهري الكامن في الترحال الدائم لبني هلال الذين أصابهم القحط والجفاف نتيجة شح الماء ويباس النبات، فراحت القبائل الهلالية برمتها ترتحل من مكان لآخر في الصحاري الواسعة، باحثة دون جدوى عن العشب الأخضر أو نبع الماء حتى وصلت مشارف مدينة الزناتي خليفة، وشرعت تدكّ حصونه سنوات طويلة.. كذلك التغريبة الثانية - النموذج التكويني Genotype - التي تتولّد عنها تلك المدلولات الجديدة المستقاة من الكينونة الحاضرة، وتتحدد فيها الأهداف الحقيقية الكامنة في انطلاقة الثورة: تحرير الأرض المنكوبة، العودة إلى الوطن، محاربة كافة أشكال الاستبداد والقمع السلطوي، رفض الواقع السيء الذي يتجرّعه المجبرون على اللجوء والنزوح.

وكما أن الهلاليين في التغريبة الأصلية: رجالاً ونساءً، التجؤوا إلى أبي زيد الهلالي- البطل الملحمي - ليخلصهم من ظلم الزناتي وقمعه.. كذلك القاطنين في وطن اللجوء في التغريبة الثانية: فقراء وغرباء، يحثون الغريب الثائر ليخلّصهم من وضعهم البائس واستبداد السلطة بهم، ويدفعونه لإعلان الثورة التي ترقبوها سنوات طوال.. وفجأة، أعلن الغريب ثورته، ومن ورائه كل الفقراء والغرباء، فيمتشق سيفه، ليقاتل، ويندفع خارجاً "شاهراً السيف.. كانت شوارع حي الفقراء والغرباء قد تحولت إلى ساحة معركة حقيقية.. الفرسان يدورون من مكان لآخر.. يضربون ويقتلون ويجرون الرجال المربوطين بخيولهم.. على الفور، وكان الغريب في وسط المعركة.. وسيطرت الدهشة والفزع على رجال الزناتي عندما رأوه يصول ويجول ماردا لا يرحم.."[٢]، عندها أحس الغريب بأنه أقل غربة، إذ أحسّ - بثورته تلك - أنه صار قريباً من وطنه: "هبت نسمة باردة.. تنفس بعمق، كان يحس بأنه أقل غربة من أي وقت مضى.. كان يشعر بأن خضرا قريبة.. أقرب من أي وقت مضى"[٣].

وفي النهاية السردية، يتماهى الغريب مع شخصية أبي زيد الهلالي، الذي يثور متحدياً السلطة القمعية بعد صمت دام سنوات طويلة، فيلتف من حوله حشد من الفقراء والغرباء الذين يتدفقون من كل اتجاه، كأنهم الفرسان الأقوياء يحاربون في جيش أبي زيد الهلالي الذي "أخرج سيفاً .. وأخرج الغرباء والفقراء من المخابئ سيوفهم ورماحهم، ومن قلوبهم أخرجوا مرارة السنوات الطويلة.. كانوا يأتون من كل مكان.. ينطلقون من الحواري والكهوف والأزقة الضيقة،

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٥٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٥٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٥٧ .

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

وينطلقون من الخيام ومن الحقول والمزارع.. يقاتلون.. يقاتل الهلالي بضراوة. تمر في ذهنه صور متتابعة، دقائق السنوات الماضية.. تلك الأيام القديمة الجميلة في الوطن.. ثم النفي والتيه والتغريبة في المنافي القاسية.. يشد قبضته على السيف والتميمة، يتحلق بجانبه وحوله وورائه مقاتلو الأزقة الفقيرة والصناع والعبيد والفلاحون.. ويهجمون كرجل واحد، فتتضح حدود البلاد والمعركة.. لا يرى الزناتي أمامه بل يرى خضرا يسكن عينيها كل شوق العالم تطل عليه وتمد يدها فيصرخ: أنا آتٍ. يواصل القتال.. ينبثق دمه فيضيء البرية.. ويواصل القتال.."[١] .. ويظل الغريب يقاتل حتى النهاية، غير أنه لن يقتل الزناتي أو يحرر الأرض والبشر كما في التغريبة الأصلية، بل سيأتي جيل آخر، ليعود الغرباء من منفاهم إلى وطنهم.

٣- الأسطورة:

لا تحتاج النصوص القصصية إلى تنميط أسطوري، لأنها تتكىء على الأسطورة ذات التكثيفات الترميزية التي تتعدد فيها الكوائن الخارقة والقوى الخفية والوقائع التخييلية التي لا تُفسر عقلانياً ولا تترتب منطقياً، بل تنفتح النصوص المتضمنة الوحدات الأسطورية على التأويلات المتعددة وتمتلىء بالدلالات الترميزية وتحتفي بالطقوس والشعائر السحرية.. ومن البدهي أن تجتذب النصوص القصصية الوحدات الأسطورية التي تندرج ضمن أبنيتها السردية، لأن الأسطورة الكنعانية - على الأخص - جزء لا يتجزأ من إرث الفلسطيني وثقافته وحضارته، ولأن الممارسة التناصية التي ينجزها القاص في أثناء الصياغة السردية، تستلزم النمذجة التناصية للشفرات الثقافية، ومن بينها الأسطورة، إذ تقيم النمذجة التناصية متوازيات سردية بين المقولات الثقافية والأبنية السردية وفق علاقات استبدالية Paradigmatic[*] أو تركيبية Syntagmatic[**]، لتنشأ، بالتالي انزياحات متناغمة، أياً كانت تماثلية أم تعارضية، للنص الأصلي، ليتكون نص جديد ينفتح على الزخم الأسطوري، ويغتني بدلالات مغايرة للأصل الثابت.

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٦٧.

[*] علاقات استبدالية بمعنى أن كل علامة تُستبدل بعلامة أخرى، وتضمر علاقة دائمة بين العلامة والشيء الذي يحل مكانها، وتُسمى هذه العلاقة بالعلاقة الدلالية التي تحدد مضمون تلك العلامة المالكة لكل التعبيرات المادية التي تنتظم في علاقات ثنائية أو تقابلية.

[**] علاقات تركيبية هي التي تتحكم فيها العلامات الاصطلاحية أو الاتفاقية Conventionnels، إذ يكون فيها الرابط بين التعبير والمضمون غير معلل ضمنياً، وهي قادرة على تشكيل المركبات أو المضمومات Syntagmes في سلاسل مصغرة قابلة للإدراك المباشر.

انظر، (لوتمان، سيميائية الفيلم، ص ٦-١٠).

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

وليس أدلّ على النمذجة التناصية للأسطورة من القصة المشار إليها في البنية السردية لقصة "ذكريات حزيران" من مجموعة "ذكرى الأيام الماضية" القصصية، إذ يرمز حدث الطوفان إلى الاحتلال بعد الهزيمة في حرب حزيران عام ٦٧. وللنفاذ إلى الممارسة التناصية، لابُدّ من الربط بين الطوفان الأسطوري المقترن بمدينة أريحا في العهد البائد، وبين الطوفان الترميزي الحادث في مدينة أريحا بعد حرب حزيران: "أتسمعُ إلى وقع أقدام كثيرة، ربما كانوا مجموعة جديدة من الفارين، إنه الطوفان.. لا تتطلعوا إلى الخلف، فلقد تحطمت السفينة فجأة وعمّ الخراب والهلاك"[١].

توشّى النصوص القصصية الفلسطينية بأبعاد أسطورية هي حصيلة الواقع المعيش الذي يتضمخ بالقهر والهزيمة، فتتحول النصوص القصصية الفلسطينية المنبثقة أصلاً من واقعها، إلى بنى متعالية عن واقعها، ولا يعني أن هذه النصوص تستقي مادتها من الوحدات الأسطورية كما هي موجودة، بل تتحاور معها وتصهرها وتدمجها في أبنيتها السردية، بعد صياغتها من جديد، فالبنية السردية في قصة "حوار على طريقة عشتار" أعادت صياغة المادة الأسطورية الأولية لقصة الطوفان[٢]القديمة، لتندرج في النظام الحدثي الذي يقوم على أساس التمثيل الرمزي في قالب أسطوري، فيرمز الطوفان إلى الخطر القادم الذي يهدد أقدم الممالك الكنعانية وآخرها، ليحدث قلباً متوازياً للأسطورة القديمة، فيصير الغارق هو الضحية الباحثة عن ملجأ لها في سفينة المشردين، إلا أن الأرض تردّه بفدائها.

ويمكن القول إن الفاعل الشاهد يستدعي قصة الطوفان، لتعبر عن ذلك الخطر المتجسد في الاحتلال الصهيوني لمدينة أريحا، آخر المدن المحتلة: "حين رأيتُ أبواب الطين مفتوحة للطوفان سارعت إليه.. سمعت وأنا أدير ظهري للبحر.. صوتاً آتياً من الغيب.. ياقوم لا تحزنوا فقد جاءكم الفرج.. تطلعت في ذهول.. رأيت من بعيد سفينة خشبية ترتفع فوق ظهر الموج، أسرعت نحوها.. تعلقت بأطرافها المدببة، ردني الحراس إلى الشاطىء. عاد الصوت يتردد صدى.. عد من حيث أتيت.. أنت كهذه الصخور.. لابُدّ أن تبقى متصلاً بنواة الأرض"[٣]. ثم تساءل الشاهد عمن يحميه من خطر الطوفان، فوجد نفسه أمام هذا الخطر الذي لابُدّ أن يواجهه وحيداً، خاصة بعد رحيل السفينة التي كانت تحمل اللاجئين: "لم يستجب حراس السفينة، ولم يشفقوا، ورحلت السفينة الخشبية.. حاملة على ظهرها مجموعات من النساء والأطفال.. صرخ الآخرون. لكن الطوفان كان أقسى من كل صراخ.. وصلت المياه إلى بوابة الطين. سدت كل

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٣٤.

[٢] حول قصة الطوفان التوراتية، انظر في سفر التكوين، الإصحاح السادس.

[٣] نحلة، رمال على الطريق، ص ١٠.

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

المنافذ"[١].. ولا ينتهي ذلك الخطر إلا بمجيء عشتار التي يستدعيها غناء الأطفال القادم من عبق الأسطورة القديمة.

وتتعالق الأمثولة الأسطورية مع البنية السردية في وحدة متكاملة لا فكاك منها، فتغدو أسطورة الطوفان المتن السردي الكامن في النص القصصي، بدءاً من التصدير حتى النهاية، لتتحول تلك الأسطورة إلى حقيقة تتماثل مع الواقع الكائن المتمثل في اندماج المكان والإنسان والحدث جميعاً، ولكأن المدن الفلسطينية المحتلة تكتسب دلالتها الأسطورية حينما ترتد إلى المكان الأسطوري، إذْ تترقب الممالك الكنعانية - بعد الطوفان - قدوم الفرسان، لتحررها من الغزاة العبرانيين، وأيضاً المدن الفلسطينية الحاضرة التي تنتظر من يحررها من الاحتلال الصهيوني.. وبمجيء الفرسان، ستتحرر الأرض وتتخلص من نير الاحتلال، لتنبعث مرة أخرى، وتتجدد الحياة والخصب فيها: "في ليلة شديدة الحر.. في هذه الليلة لبست المدن الفلسطينية أبهى زينتها عندما زفّ إليها طائر الفرح بشرى عودة الفرسان من أرض بيسان. قال أحدهم: _ها قد عدنا إلى أرض الحياة.. وتجاوزنا حدود الطوفان.. قال آخر: _نبني الآن بيوتنا فرحين، فقد تحقق حلم كبير سعينا إليه.. قال ثالث: _ولكن الرمال الصحراوية تغرق الطوفان.. فكيف الوصول إلى تلال الزيتون؟"[٢].

ولا يمكن نزع الملمح الأسطوري عن قصة الطوفان التي تؤرخها النقوش القديمة والخطوط المسمارية على جدران المعابد، وتأسيساً على هذه النقوش والخطوط، لابُدّ من العودة إليها، لعل أبناء المدن الفلسطينية يظفرون بكلمات سحرية تنهي الطوفان الذي هو بمثابة الاحتلال.. وتفضي قصة الطوفان إلى أسطورة الحوريات أو العرائس الكنعانية[٣]، لتطل إحدى الحوريات، فتنزع عنها كينونتها الأسطورية، لتتحول إلى كائن حقيقي، فتُصدم بذلك الواقع المهزوم، وتجهد لأن تمارس دورها الخارق في انتظار مجيء الفرسان وترقب قدومهم وحثهم على تحرير الحوريات من أسرهن وتخليص الممالك الكنعانية من الخراب الناتج عن الطوفان.

---

[١] نحلة، رمال على الطريق، ص ١٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٧.

[٣] أسطورة العرائس الكنعانية: تقول الأسطورة القديمة أن إحدى الأميرات كانت تتردد إلى معبد الكرمل ليلاً.. وذات ليلة خرجت كعادتها تمارس بعض الطقوس الدينية ومعها صاحبات لها، وبينما هي في داخل المعبد داهمتهن جماعة من الأعداء، فحملوا الأميرة ومجموعة العرائس إلى الأسر، وظلت الأميرة في سجن القلعة تغني بصوت مسموع حتى تمكن أحد الأمراء الكنعانيين من التسلل إلى القلعة ليلاً وقتل حراسها، وأنقذ الأميرة ومن معها وعاد بها إلى مملكة أبيها.

انظر، (نحلة، ليل القوافل، ص ١٠).

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

وعلى الرغم من انتفاء الملامح الأسطورية عن الحورية، تظل الحورية في حالة ائتلاف مع كينونتها الأسطورية، إذْ لابُدّ أن تعود إلى حقيقتها لمّا تثيرها عودة الفرسان وتحيلها إلى حورية تمارس طقس الفرح مع مثيلاتها من الحوريات، بعد انتقالها من حالة التكبيل والتقييد إلى حالة المعايشة للواقع التي صيرتها إلى فتاة فقيرة، استردت عافيتها وقوتها بقوت منحتة إياها قوى خارقة، مثل إله القدر نمتارا الذي قدم لها الخبز، وحين مدت يدها نحو نمتارا، أسقط فيها حبات من الزيتون، وأوصاها - قبل رحيله - بكلمات رقيقة، أن تبذل النصيحة للفرسان بأن يجهدوا للحد من الفقر بتقديم الخبز للجائعين، وعندها تتحدد الطريق، طريق النصر، أمام الكنعانيين، وتفتح مدنهم: "أطلت من بين قنوات الريح حورية فاتنة.. تخلصت من أثوابها الأسطورية، صارت بلون تراب المدن المحروقة، خرجت، تعرت، صعقها الزيف على الأرض، تراجعت، توقفت، ظلت مترددة، كلماتها تيبست.. تحولت إلى فتاة فقيرة.. كانت الطرقات غارقة في الرمل.. والميادين مفتوحة على النهار.. رأت الفتاة آلاف الفرسان يشقون الصخر بأيديهم، رفعت ضفائرها المنسابة على ظهرها في بطء، انتزعت خصلات ناعمة.. أقبلت على الفرسان، وطوّقت أعناقهم بخصلات شعرها الفضي.. حينئذ تجمعت حوريات البحر من حولها.. غنين في حب.. تطايرت الأغنيات تحت الشمس.. تطلعن إليها في وله وعشق.."[١].

وتفرض الأسطورة نفسها على البنية السردية حين يتعلق الأمر بالشخصيات الأسطورية التي تلعب دوراً مهماً في تحريك الأحداث الواقعية، مثل حوريات البحر اللاتي تحولن إلى كائنات حقيقية متفوقة في سلوكها وتفكيرها وعاطفتها إزاء التعامل مع الواقع البائس: "عادت الصبايا الجميلات.. حملت كل واحدة منهن بضعة أرغفة طرية، تجمّع الفقراء في الميادين، مدوا أيديهم أكلوا من الخبز المشوي، شبعت بطونهم، زحف الأطفال، كانوا جياعاً، سدوا أفواههم ببقايا كسرات الخبز المحمول على أيدي الصبايا.. صب حراس المعبد على الأيدي قليلاً من الماء العذب.. رقص الفقراء، غنت طفلة حزينة، سمع الفرسان صوتها المبلل بالندى.."[٢].

وتلك الواقعة الأسطورية الحادثة في الزمن الأسطوري، تعود لتتكرر في الزمن الحاضر، لأنها تتخذ صفة الحضور الدائم، فلا يقيدها زمن معين، وإن توحد المكان، مثل واقعة الطوفان التي تحدّ بين حدثين: حدث الدمار الذي نتج عن الطوفان، وحدث الإعمار الذي تمّ بعد الطوفان، فابتدأ الإعمار بالقضاء على الفاقة والعوز الناتج عن الدمار، وتكلّل بمجيء الفرسان، إنفاذاً لوصية إله القدر نمتارا الذي تنبأ بالنصر وفتْح المدن وإعمار القرى المدمرة، وتحققت النبوءة عبر الحكايات المتناثرة في كل الأزقة التي تحمل خبر مجيء الفرسان، فـــ "أقبل الفرسان

---

[١] نحلة، رمال على الطريق، ص ٢٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٩.

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

يقطعون الصخر بفؤوسهم الثقيلة.. ظلوا يقرعون طبلهم في الليل.. حتى كانت إشراقة الفجر.. صرخت الطفلة بصوت مسموع.. تراجعت الرمال عن الطريق.. هبّ الفرسان، أطلوا برماحهم، يقطعون الحواجز المزروعة على الرمال.. فقال أحدهم: الليلة نقتحم الشاطىء.. فإذا وصلنا التلال سعياً إلى جدران المعابد نقيم تحتها حتى إطلالة الشمس.. وتسارعت الخطى.. حمل الفرسان القادمين من أرض بيسان رماحهم اللامعة.. كانت الأرض عطشى.. هبت رياح ماطرة.. مُلئت الجرار بالمياه، أقبل الفقراء عليها، يغرفون بأفواههم ما يطفىء ظمأهم.. خرجت حوريات البحر ترقب عودة الفرسان.. ضحكت إحداهن.. توقف الناس.. غنت أخرى، فاندفعت الخطى، حتى وقعت على التلال، خرجت طيور الفرح تهدهد.."[١]. وبمجيء الفرسان، تحررت المدن وتراجعت الرمال، وظلت حراب المقاتلين تلمع تحت الشمس، وتفجرت الينابيع وعادت أسراب الطيور تبحث عن رزقها، وتجمعت طوابير النمل لتجمع بقايا حبات القمح المتناثرة، وعادت الفتاة الفقيرة إلى كينونتها الأسطورية، وتزيّت بأثوابها الأسطورية، وانطلقت تبحث عن الأصداف القريبة من شواطىء المدن المفتوحة.

وتستثير قصة "حوار على طريقة عشتار" الأسطورة الكنعانية التي تتحدث عن أطفال مدينة أريحا الكنعانية الذين كانوا يجلسون عند الغروب ينتظرون عشتار إلهة الحب والخصب التي تمد لهم يداً مباركة حينما تأتي، فيسرع الأطفال يبحثون عن آبائهم كي يبدؤوا رحلة جديدة مع تجدد الحياة على الأرض.. وتخضع تلك القصة لبنية أسطورية أحادية، وهي أسطورة عشتار التي توحي بالأفول والغياب تارة، وبالعودة والانبعاث تارة أخرى كما توضح البنية السردية، بينما توحي الأسطورة الأصلية: رحلة عشتار، بالانبعاث وتدل على الحياة دوماً، وهذا النفي الجزئي لإحدى الدلالات الأسطورية، التي تنطوي عليها أسطورة رحلة عشتار، تتمثل في الرحيل والغياب فحسب، بينما احتفظت بدلالات أخرى مثل الانبعاث وتجدد الحياة.. فقد شاءت عشتار في البنية السردية أن ترحل لما رحل أهل فلسطين عن أرضهم عام ٤٨، وتشردوا إلى مواطن اللجوء، وتوزعوا في خيم متفرقة هنا وهناك، فرحلت، عندها صرخ أطفال فلسطين لدى رحيلها: "أطلت عشتار من وراء الغيب.. بكت في يأس.. رفعت منديلها الأبيض، ألقته في وجه الشمس.. احترق المنديل.. تناثرت بقاياه في كل واد.. كأن صوتي يختنق.. ناديت عشتار.. لم تسمعني.. زحفت على الطريق الترابي.. مددت يدي.. رفعتها.. غابت عشتار.. وراء صراخ الأطفال"[٢].

---

[١] نحلة، رمال على الطريق، ص ٣٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٧.

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

لكنها عادت حينما علمت أن الرحيل لم يكن نهائياً، وأن بعض اللاجئين مكثوا في مخيمات مدينة أريحا، إحدى مدن المملكة الكنعانية القديمة، وقد كانت الحصن الحصين في وجه أعدائها الغزاة العبرانيين، فعادت ومثلت أمام اللاجىء القاطن في إحدى مخيمات أريحا، والمتجذر في آخر ممالك كنعان القديمة قبل سقوطها، لتنبئه بخبر انطلاقة الثورة الفلسطينية من المخيم الفلسطيني في الشتات: "كانت الشمس تلهب ظهور الفرسان، والنار المحرقة أتت على كل شيء.. رأيت عشتار آتية من عمق البحر.. سمعت صوتها الأسطوري يتردد صدى في كل السهول والأودية، اقتربت مني.. أشاحت بوجهها عني.. ومضت.. أنت ضعيف هنا.. قلت لها.. ولكنني مزروع كحجارة هذه الأرض.. قالت.. الفرسان محاصرون وراء تلك الظلال.. ونظرت.. مددت قدمي.. وظهر في الأفق حاجز ضبابي.. سمعت صوت عشتار مرة ثانية.. قالت.. في وسط هذه الدائرة يتجمع الفرسان.. لقد تشكلت أجسادهم الخشنة بلون الضوء الباهت"[١].

ولن يتحرر اللاجئون من ذل الحصار وقيد الإسار إلا بتحقيق الأسطورة القديمة، والعودة إلى الأرض، "حين تتوهج إشراقة الشمس على وجوه الأطفال.. رأيت الأطفال على الطريق الترابي يسرعون إلى الأقواس المقامة هنا وهناك.. قلت لهم في حزن.. لا تحطموا أقواس النصر.. فغداً يعود آباؤكم.. سروا جميعاً.. بصق أصغرهم سناً، حمل حجراً.. هتف الأطفال.. قالوا جميعاً.. هذا من طينة آبائنا.. قلت لهم: أرأيتم هذه الأرض.. إنها تستعد لاستقبال الفرسان المحصورين خلف دائرة الشمس.. ضحك طفل آخر.. سمعت صوته البريء يقرع أبواب السماء.. خرجت عشتار.. انتصرت لكل الأطفال.. غنت لهم، ترددت أغانيها في الأودية والجبال.. تعلق الأطفال بأطراف ثوبها، وانطلقوا وراءها فرحين.. عدت أنتظر الفرسان من جديد"[٢].

ثم تجيء حرب حزيران عام ٦٧، وقد أتت على الجزء المتبقي من فلسطين، فشُرّد الأهالي وصودرت أراضيهم ودُمرت منازلهم، وعندها خبت جذوة الثورة التي انطلقت قبل عامين، ولم يعد ثمة فرسان يقاتلون، فتبددت أحلام اللاجئين، وتاهت صراخات الأطفال: "تناثرت أشلاؤهم الآن حين احترقت دوائر الشمس من حولهم، مادت الأرض تحت قدمي.. تشققت السهول فجأة، سقطت الأشجار، احترقت، بكيت، تنفست بصعوبة.. آه يا حزيران.. ما هذا الذي تفعله شمسك في قلب وطني.. هذا الوطن الذي يحترق الآن تحدر إلينا من نواة هذه الأرض، وحين تشكلت قشرته، كانت صور وجوهنا تجبل من طينته.. ثارت مياه البحر.. هبّ الناس

---

[١] نحلة، رمال على الطريق، ص ٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٩.

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

مذعورين.. زحفوا إلى الجبال.. تسلقوا كثبان الرمل، ركبوا سيقان الأشجار المهملة، صرخوا، تعالت أصواتهم، أخذتهم رهبة الطوفان، جن الأطفال، تشردت النساء، غرقت مراكب البحارة .. مزقتها الريح.. مياه البحر الميت تشتعل الآن، تحولت الآن إلى زيت وقار.."[١].

وهكذا يمكن أن تتحول الأسطورة من مجرد تمثيلات رمزية إلى وقائع مدركة، تُصاغ في بنية سردية مهمتها الأبرز وصف الكارثة التي تعرضت لها مدينة أريحا، في ماضيها، عندما داهمها الطوفان، وفي حاضرها، عندما امتد إليها الاحتلال.. لهذا، يحيل الفاعل الشاهد إلى أجزاء من أسطورة عشتار القديمة التي تجددت بتجدد الحدث الجلل، على نحو غناء الأطفال الذي يستدعي عشتار، لتتصدى - بسيفها - الخطر المحدق بالمدينة، ومثلما كان مجيئها في الأسطورة القديمة باعثاً لتجدد الحياة، فإن مجيئها في البنية السردية المتضمنة الأسطورة الجديدة، حافز لذلك الشاهد لأن يتصدى للخطر المحدق، لكن بعد فوات الأوان، فلم يجد أحداً يحارب معه، فعاد إلى بيته الطيني في مخيم اللاجئين، فألفى بيته قد اقتلع ودمر، وتطايرت أجزاؤه، حتى المطمورات الأثرية التي يمتلكها منذ الأزل، فقد ضيعتها رياح الخطر: "وصلت المياه إلى بوابة الطين، سدت كل المنافذ، سمعت أصواتاً تنبعث من وراء الحجارة، تسلقت أعلى شجرة.. رأيت أطفالاً فوق الجبال المطلة على البحر يجمعون أزهاراً برية.. هزني إنشادهم الجميل.. رأيت عشتار مقبلة نحو بيتي.. رقصت، تطايرت خصلات شعرها مع الريح الآتية من الشرق.. صفق الأطفال.. توقفت السماء عن المطر، وتوقف الطوفان.. بدأ يتراجع.. وظهر من وراء الجبال المطلة على البحر مجموعة من العبيد.. تصدت لهم عشتار.. هزمتهم.. كان سيفها يلمع في وجه الشمس، ومنديلها الأبيض يغطي بقايا كتفيها العاريتين.. ضحك العبيد، بكوا، هربوا.. تشجعت، حملت رمحي، انطلقت أبحث عن فلول العبيد، لم أجد أحداً.. عدت إلى بيت الطين، كانت الرياح قد اقتلعت بوصه المثبت في الأرض، حتى الأواني الفخارية القديمة، تطايرت هي الأخرى"[٢].

وفي قصة "الأبواب المغلقة" تتضح البنية الأسطورية المحملة بالرموز الأسطورية الكنعانية التي ترتبط بالطقوس الدينية المؤداة في المملكة الكنعانية القديمة، مثل الطقوس والعبادات التي تقام في المعابد الكنعانية، لاستجلاب الإله الكنعاني أدون[٣]الذي اختفى من حياة

---

[١] نحلة، رمال على الطريق، ص ٩.

[٢] المصدر نفسه ، ص ١١.

[٣] تقول الأسطورة الكنعانية: إن الناس على أرض كنعان في فلسطين، كانوا يبكون طويلاً في فصل الصيف على الإله أدون، لأنه كان يختفي من حياتهم تماماً، ثم يقومون فيما بعد بطقوس وعبادات من شأنها أن تعين هذا الإله على التغلب على إله الموت والعالم السفلي، وعودته في الربيع مرة أخرى.

انظر، (ميديكو، التوراة الكنعانية، ص ٧٦، ص ٩٩-١٠١).

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

الكنعانيين، فيبكون طويلاً في فصل الصيف حزناً على اختفائه، فتأدية الطقوس الكنعانية باستمرار من الكنعانيين، كانت من شأنها أن تعين الإله أدون على التغلب على إله الموت، ليعود مرة أخرى في الربيع، وتستعيد الشمس قوتها بعد قهر الشتاء وهزيمته. ومع تنامي الوقائع السياسية التي أدت إلى احتلال فلسطين، لجأ الفاعل الشاهد نعمان إلى الأسطورة الكنعانية في التنقيب عن آثار مدن المملكة الكنعانية القديمة، مثل مدينة سادوم الغارقة تحت أكوام التراب في التلة الرملية في مدينة أريحا القديمة: "وفي الطريق إلى هذه المدينة المطمورة تحت التراب، تساءل نعمان: من أولئك الذين أسمعوه حديث الأسطورة الكنعانية، ترى هل تعمدوا أن ينقلوها من وراء جدران بيته، فيبحث عن أدون؟."[١]، فيتجه إلى موقع المدينة لينقب عن آثارها، ثم يعثر على معبد أدون الذي اعتاد الكنعانيون أن يؤدوا طقوسهم فيه، وتهيأ له سماع أصوات الكنعانيين في أثناء تأديتهم الطقوس.

وهناك طقس آخر في قصة "السرداب" يتصل - على نحو مباشر - بالإله بعل، إله السماء الذي طلب من أهل مدينة أريحا القديمة أن يؤدوا ذلك الطقس الذي اعتادوا من قبل أن يؤدوه، وترافق الطقس الأغنيات احتفاءً بنزول الغيث من السماء، وقد طلب من أهل مدينة أريحا أن يؤدوه مرة أخرى لإنقاذ مدينتهم من الخطر الذي يهددهم، إلا أنهم قصروا في ذلك، لأقصى درجة، حتى تخلى عنهم الإله بعل الذي كان دوماً يناصرهم ويؤازرهم، ثم هزموا ودمرت المدينة على رؤوسهم، ودفنوا تحت أنقاضها، وهكذا انتحى كنعانيو الحاضر المنحى ذاته حتى هزموا، ودمرت مدنهم وقراهم، وهجروا وتشتتوا في أنحاء الأرض، وتوزعوا في خيم كأنها القبور: "قال لنا إلهنا.. ارفعوا المناديل البيضاء في وجه الشمس.. واصنعوا من شعور نسائكم حبالاً.. أما أسمال أطفالكم فلا تدعوا الطير تراها.. قلنا له ونحن نقف في صفين متقابلين.. ورماحنا تلمع تحت الشمس.. لقد أضعنا المناديل البيضاء.. وقصت نساؤنا شعورهن.. سخر الإله بعل.. سمعنا صوته يغيب عنا.. وضحك صابر الحمدان.. تعالت من حوله الأصوات.. قال صابر: فعلنا مثل ما فعلتم.. وكان نصيبنا أن دفنا أحياء في قبور أرضية مظلمة.. لا ترانا الشمس ولا نراها.."[٢].

---

[١] نحلة، ليل القوافل، ص ٣١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٨.

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

ويقترن الرقص الطقوسي[١] بالأساطير القديمة، فثمة علاقة تبادلية بين المعتقد والسلوك المعبر عنه، وكلاهما - الأسطورة والطقس - ينضوي تحت منظومة ثقافية ذات خصوصية فولكلورية، تندمج في بنية سردية قائمة على التفاعل الحضاري بين الفكر الأسطوري والأداء الطقوسي من جهة، والتلاقح النصي بين المكونات الفلولكلورية والأبنية السردية وما تنطوي عليه النصوص القصصية من الصلات المنطقية بين الظواهر الأسطورية من معتقدات وطقوس وبين العناصر النصية من جهة أخرى، فليس التلاقح -هنا- مجرد توليد المعاني أو الإحالة إلى الفولكلور، بل الاستدلال على قدرة النص القصصي على امتصاص المكونات الفولكلورية ودمجها في الأبنية السردية بعد تغييرها وتحويرها، ولإثبات ذلك، لابُد من إبراز المحتوى الدلالي الذي ينطوي على الوحدات الأسطورية، مثل الرمز أو الديانة أو الطقس.. بفعل استحضارها من الإرث المعرفي، ومن معالجتها وظيفياً وسردياً، لتندمج مع العناصر النصية.

غير أن الأسطورة القديمة من شأنها أن تبقى مادة أصلية تتولد منها دلالات مغايرة، تتلاءم مع الوقائع الترميزية التي تقترن بالحاضر، فتتحول الأسطورة من مجرد شكل طقوسي مستقر في الذاكرة الجمعية وتشكيل رمزي كامن في الإرث المتوارث إلى بنية جمالية تتجاوز الحدث الأولي الساكن إلى حدث دينامي متجدد يعبر عن اللحظة الحاضرة، فتنضاف إلى المادة الأصلية عناصر جديدة مقترنة بالحاضر، مثل الإغواء والعنف والاستلاب.. وأخيراً الثورة.. وهي رموز انبثقت من التطورات المتعاقبة للحدث الجوهري في القضية السياسية.

فعلى الرغم من الإسار الذي ترسف عرائس الكرمل بقيوده، إلا أنهن نجحن في التخلص من الخوف والذل والهوان الذي سيطر طويلاً على حياتهن مدة ثلاثين عاماً، وها هن ينتظرن فارسهن الكنعاني حتى يحررهن: "وفي وسط الساحة تلوّت راقصة مجنونة.. كان شعرها الأسود يغطي قسمات الوجه المختنق، فلا يكاد المرء يميز من أي العصور هي.. ظلت الراقصة تنحني على مجموعة العرائس في حركات هزلية ساخرة.. وأكف الحضور تصفق في تحد خبيث.. وعندما توقف عازف القيثارة.. جلست الراقصة متعبة.. ودخل الساحة جندي مدجج بسلاحه، ثم

---

[١] تكررت الطقوس الأسطورية التي تؤديها العرائس الأميرات في قصتي "عرائس الكرمل" و "بداية لم تنته بعد" لترتبط تلك الطقوس بالمكان الذي يشهد الطقوس المؤداة من الكائنات الأسطورية والمشاهدة من الكائنات الحقيقية: "رأيت الشوارع معتمة.. أصوات المياه الهادرة وراء الأمواج تعلو وتعلو، سمعت صيحات القراصنة.. ورأيت وجوه الأميرات في غابة الكرمل المحصورة بين العرائش الكنعانية.. غنيت مع الأميرات هناك طويلاً.. ظلت واحدة منهن ترقص حتى حط على رأسها غراب أسود وانتزع شالها الأبيض.. ركضت وراء الطير القبيح.. وجدته ميتاً ومعلقاً على أحد الأغصان الطرية..".

انظر، (نحلة، رمال على الطريق، ص ١٨).

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

راح يعفر وجوه العرائس بالتراب.. وقفت عروس كنعانية والسلاسل الثقيلة في يديها، بصقت في وجهه.. صفعها بيده الخشنة، ضحك الجمهور طويلاً.. نهضت عروس أخرى وانتصرت لتلك.. رفعت إحدى يديها قليلاً، حتى صار القيد طوع أمرها، لوحته في الفضاء بشدة، وانثنت به على عنق الجندي فطرحته أرضاً.. ومات.. وقف الحشد بعد ذلك غاضباً.. وبدت الساحة الترابية تضيق ذرعاً بما يجري فوقها.. اندفع بعضهم إلى العرائس الجميلة، حتى إذا صاروا على مقربة منهن تراجعوا في خوف، وانحسرت دائرة المتفرجين، فبدؤوا يغادرون المكان واحداً تلو الآخر.. ضحكت العرائس بصوت مسموع.. بعدها حمل الرجل قيثارته وهرب.. ووراءه الراقصة المجنونة"[١].

ثانياً ــ التراث الشعبي:

ينضوي التراث الشعبي تحت الأدب الشفاهي الذي يُتوارث جيلاً إثر جيل، يشمل الفنون القولية: الأمثال والأغاني والترديدات والتناويح والتهاليل والأهزاج.. والفنون الأدائية: الطقوس والاحتفالات والدبكات والعادات وفن التطريز والحرف والألعاب.. ويضفي الفولكلور الشعبي على الحياة الاجتماعية مغزىً أساسياً، إذ يعني جملة من التراكمات الثقافية والحضارية والاجتماعية تكونت نتيجة التفاعل بين الفلسطيني ومجتمعه، ويعني أيضاً المعايير والضوابط الاجتماعية التي تنظم سلوك أفراد المجتمع الفلسطيني. لهذا، يستقي القاص من الموروثات الشعبية، ليجسد الحياة الاجتماعية السائدة، وفي الوقت ذاته، تتحقق الاستجابة الجمالية لدى قارىء التراث الشعبي، لأن التراث الشعبي قابل للقراءة، يلبي التوقعات التي تدور في الأذهان، فيفرض التراث - بدوره - المعنى المبتغى (المراد فهمه) على المؤوِّل أو القارىء، ولكي يحقق التراث الشعبي المغزى التمثيلي، فلابُدّ أن يتفاعل القارىء إزاء الموروثات التي يتلقاها، حتى يستمد من تفاعل القارىء للموروثات موضوعات تصبح مطروقة لدى المبدع والقارىء معاً، فيتوافق المعنى الكامن مع الميول المتوقعة أو التخمينات أو التنبؤات، وبالتالي تتكيف التوقعات الكائنة في الأذهان مع التأثيرات الحادثة نتيجة التفاعل أولاً ثم التأويل ثانياً[٢]..

١– العادات الاجتماعية:

توصف العادات الاجتماعية والتقاليد السلوكية في المجتمع الفلسطيني - ولاسيما القرية- بأنها صارمة، وقد كانت، ومازالت، تُمارَس بفعالية شديدة، من أولئك المحافظين عليها، سواء

---

[١] نحلة، ليل القوافل، ص ٧.

[٢] يصير التراث الشعبي بنية مؤلفة من الوحدات القرائية التي تحدث عنها رولان بارت في كتابه S/Z، تترتب وفق التسلسل المنطقي لعملية القراءة، تبدأ من التفاعل وتنتهي بالاستجابة، كما يتبين في الخطاطة التالية:

التراث الشعبي ←تفاعل القارىء ←إدراك التأثيرات ←تأويل الاستجابة الجمالية

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

أكانوا الأسلاف الذين ولدوا معها، أو الأخلاف الذين توارثوها وتربوا عليها، فيورّث الأب أبناءه ما ورثه عن أبيه، وبالتالي يورّثون الأبناء أبناءهم ما توارثوه، وهكذا، تبقى السلسلة متصلة.. فالأمثال والحكم والأعراف تلزم الفلسطيني بأن يتقيد بها، ومن غير المألوف أن يتجاوزها، فالفلسطيني في قصة "المحطة" قد "أرضعه أهله لبن الحياد من مشاكل الحياة بمئات من الأمثال والحكم وحملوه مسؤولية خرق قوانينهم وأعرافهم. ومع ذلك فإنه يتنفس بملء رئتيه الآن، لأنه اختار على مسؤوليته"[١] أن يخرج على الأعراف حينما اختار السجن، فقد ثار - أخيراً - على مجتمعه بعدما التزم بقواعده فترة طويلة.

ويمكن تمثيل البنى السيميائية الدالّة على النظام الاجتماعي السائد، مثل المعايير الخاصة بالسلطة الاجتماعية والعادات التي أفرزها المجتمع الفلسطيني، والمعتقدات الفكرية المعبرة عن النفوذ الديني، وغيرها من الضوابط الاجتماعية التي يمكن تمثيلها بإدراك العلاقات بين الوحدات النصية والمنظومة الاجتماعية، بدءاً من النواة الأولى للبنية المجتمعية، تتمثل في العائلة، فتتسم الحياة العائلية في المجتمع الفلسطيني بتماسكها وترابطها وامتدادها، "وقد أدى ذلك إلى امتزاج حيوي بين الأفراد، لكن المنزل الشرقي في حد ذاته، أي الأسرة الممتدة ومن تعيلهم، لم يتغير بشكل جوهري، وحافظ على استمرار العلاقات التقليدية، والحياة اليومية والاحتفالات الاجتماعية"[٢]. ولا يقتصر التماسك الاجتماعي على العائلة وحدها، بل يشمل المجتمع، لكونه بيئة متماثلة، فيسمى المجتمع - بكليته - عائلة بيولوجية، لأنها تتصف بخواص اجتماعية وحضارية وثقافية مستمدة أصلاً من طريقة عيشها وتفكيرها وتكيفها مع الطبيعة، وليس من كينونتها أو وجودها في الطبيعة، فلا يتألف نظام القرابة من الروابط الموضوعية: السلالة البشرية أو قرابة الدم فحسب، وإنما تتمثل القرابة في الشعور الإنساني، فالقرابة نظام عشوائي للتمثيلات الكائنة اعتباطياً، وليس تطوراً عفوياً لحالة حقيقية، فأنظمة القرابة وقوانين الزواج والسلالات العائلية هي أنظمة رمزية تؤلف بنية متماسكة، هدفها ضمان ديمومة الجماعة عبر المصاهرة والنسب والروابط العائلية المتفاعلة[٣].

في ضوء ما سبق، تقيم النصوص القصصية علاقة تماسّ بين الفلسطيني ومجتمعه، وما أفرزت هذه العلاقة من عادات اجتماعية تتفق وتفكيره، وتتحد مع عاطفته.. فتبرز البنية السردية

---

[١] خلف، خذوني الى بيسان، ص ٧١.

[٢] سكيرس، جينيفر، (٢٠٠٤). الثقافة الحضرية في مدن الشرق. ترجمة ليلى الموسوي. (ط١). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ٤٣.

[٣] Strauss, Claude Levi, (١٩٧٢). Structural Anthropology. Tr: Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. England: Penguin Books, PP ٥٠-٥١.

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

لقصة "الصرة" الصلة الحميمية بين أفراد المجتمع الفلسطيني الذين ينتهزون الفرص للالتقاء في أيام الجمع والعطل، إذْ يجتمع كبار السن وصغارهم في مضافتهم أو ديوانهم، يتشاورون فيما بينهم في أمور تهمهم، ويتناقشون فيما يجري من أحداث، ويتذاكرون أخبارهم ومشاكلهم وهمومهم ويتناصحون ويتعارفون، فيتواجد رجال القرية في ديوانهم بعد صلاة الجمعة، ويجسدون - بذلك - التلاحم العضوي بينهم، فلم يفتهم أن يفسحوا مكاناً للقادم إليهم، وهو أبو العبد الذي "راح يتابع مجموعة من الشباب الذين توافدوا إلى الديوان، وجوه جديدة بالنسبة لرجل في مثل سنه. وشعر بحماس شديد وهو يتفحص وجوههم المتعبة، لماذا لا يراهم في الشارع في أثناء ذهابه إلى المسجد وإيابه منه؟ وتذكر أنهم يشقون وراء لقمة العيش. جلس أحدهم إلى جواره وحياه بابتسامة مترعة، فابتسم أبو العباس في وجهه، ومد يده إلى كتفه العريضة: _ابن مين إنت يا شاب؟ ضحك خجلاً وكأنه أجبر على الانتساب، لكنه تدارك نفسه، وقال بصوت خفيض: _أنا ابن محمد العبد الله يا أبو العباس؟ _إنت البركة يا بني.."[١].

ويُفرض على المرأة قيود اجتماعية، ولاسيما المرأة القروية، فلا تخرج من بيتها بتاتاً إلا إلى بيت الزوج أو إلى القبر، وتقتصر مهمة المرأة في المجتمع على الطبخ وصنع الخبز أو الحياكة، فالمرأة الفقيرة في قصة "بلا هوية"، مع إشراقة الصباح، هي امرأة كادحة "تتفتح آلامها وتثور من واقعها، أما في المساء فتذوي من التعب وتفضل النوم في حضن الطمأنينة والهدوء.. النهار يحمل معه الشمس المنصهرة واللهيب المنتشر في أبعاد السماء المغبرة.. عند الظهر تهرب إلى أعماق الصحراء المجللة بالأعاصير والغبار. تدخل إلى بيتها أو جحرها من لذعة الشمس وقد نشرت ثياب أطفالها.. وهي تطبخ وتكنس وتنشر الغسيل .."[٢]. وتمكنت أمها الأشد فقراً "من تربية تسعة أطفال على وابور الكاز وطشط الغسيل وحلة العدس والفاصوليا والأرغفة الساخنة التي عجنتها بيديها كما عجنت أجساد شبابها بعزة وخيلاء"[٣]، وقضت المرأة في قصة "الزيارة المرتقبة" عمرها وهي "تعمل بجد وحماس في شغل الإبرة والكانفا وتوفير المال والحفاظ على اسم وسمعة زوجها إسماعيل"[٤].

بيد أن الفلاحة الفلسطينية تقضي جلّ أيامها في الحقول، حيث تشارك زوجها في فلاحة الأرض وزراعتها والاعتناء بالحيوانات، وتعينه على الحياة القاسية والعيش الصعب، فقد كانت تجمع المحاصيل الزراعية من خضراوات وفواكه وكل ما أنتجته الأرض من ثمار، لتتوجه إلى

---

[١] الغزاوي، سجينة، ص ٧٨.

[٢] أبو غزالة، رجاء، (١٩٨١). الأبواب المغلقة. د. م، د. ن ، ص ٣٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٣٢.

[٤] أبو غزالة، رجاء، (١٩٨٨). المطاردة. (ط١). عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ص ٢٤.

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

المدينة حيث الأسواق التي تغصّ بالتجار والباعة، وتبيع محصولها[١]، فالفلاحة آمنة في قصة "بعد الحصار قبل الشمس بقليل" من مجموعة "السفينة الأخيرة.. الميناء الأخير" القصصية التي اعتقل زوجها من جنود الاحتلال، لم يكن أمامها إلا أن تجمع ما التقطته من غلة الأرض ومحصوله مثل التين والعنب، ثم تتجه إلى مدينة القدس، لتبيعه وتعيل نفسها وطفليها: "كان عليها أن تتجه نحو باب العامود لاحتلال موقع استراتيجي كي تبيع بسرعة التين الطازج الذي كانت تحمله على رأسها.. وهي تبكر في القدوم من قريتها هذه الأيام، فالعمال يقبلون كثيراً على الشراء منها كما أن المدينة المقدسة تحتشد طوال الصباح ببشر من كل لون وصنف خاصة من زوار الصيف"[٢].

ومن جهة أخرى، يُنظر إلى المرأة بوصفها كائناً أقل شأناً، فقد استصغر أبو بلطة في قصة "مقهى الباشورة" رأي زوجته الصائب وسخر منها، وراح يقول لنفسه: "ما أصغر عقل المرأة، كل عشر نساء عقلهن في عقل دجاجة"[٣]، لذا، عُدّ من الموروثات الاجتماعية، تفضيل الأهل إنجاب الأبناء الذكور على إنجاب الإناث، فيتضرع الرجل في قصة "أبناء الآخرين" إلى الله - في أثناء ترقبه البشارة - أن يكون المولود صبياً، "فقد قيل أنه استيقظت فيه رجولته، وصمم أن يكون له صبي.. على الأقل مجرد صبي، كأبناء الآخرين"[٤].

وتصطبغ العلاقة بين الأم وابنها في قصة "خمس دورات" بالاتصال الحميمي والحب العميق، فيوجه الفاعل الثوري رسالة إلى أمه من سجنه في عكا، تبرز تلك العلاقة الحميمية بين الأم وابنها: "أقبل يدك الطيبة الطاهرة، فمن بين أصابعك خرج جسدي إلى الشارع، ومن الشارع إلى الجنة، ولأن الجنة تحت أقدام الأمهات، انظري إلى نعشي المسجى وزغردي، لأنني في تلك الساعة أكون قد نمت أو تزوجت، ولكنني سأحتفظ ببقايا ابتسامة من أجلك أنت"[٥]. ومن الأمور المتعارف عليها، علاقة العداء بين الحماة والكنة، زوجة الابن، في مقابل العلاقة الحميمية التي تربط بين الأم نجمة خضر وابنها بشير اليافاوي في قصة "كفر عانة"، فمنذ زواجه "وهو يواظب على المرور على بيتها قبل العودة إلى زوجته وأولاده.. وبمقدار ما كانت تريحه هذه العادة،

---

[١] وانطلقت خديجة الفلاحة في قصة "خبز الآخرين" من قريتها - منذ الفجر- تحمل سلال العنب، لتتجه صوب سوق العطارين في مدينة القدس، وفي السوق ثمة أشخاص قلائل يتحركون بعجلة بسبب البرد القارس، وأغلب المحلات التجارية لم تفتح أبوابها بعد، ومثيلاتها من البائعات يتقرفصن في زوايا السوق.

انظر، (شقير، خبز الآخرين، ص ٢٥).

[٢] هنية، الأعمال القصصية، ص ٥٧.

[٣] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٤٣.

[٤] الريماوي، العرى في صحراء ليلية، ص ٨٠.

[٥] خلف، الغربال، ص ٦٦.

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

وتشبع رغبتها في التسلط، فإنها كافية بالوقت ذاته لأن تثير فيها الانزعاج والإحساس بالغبن"[١]، فقد كانت تمقت زوجة ابنها فاطمة كثيراً التي تمقت - بدورها - أم زوجها، وتتشاجر مع زوجها دوماً بسبب أمه، فيتأثر الابن بهذا العداء المتبادل بين الأم وزوجته، ويصل التأثر إلى أقصى درجاته، إذْ راح يحلم بأن زوجته وقفت قبالة أمه، و"كانتا تتباريان، وكان هو محور الحزن الدائم. تتقاذفان الشتائم ورأسه يتدحرج يمنة ويسرة"[٢].

٢- المعتقدات الشعبية:

تكونت المعتقدات الفولكلورية بفعل الذهنية السائدة في المجتمع القروي، حيث تتصف بميثولوجيتها وخرافيتها، وللمعتقدات الشعبية أثرها البالغ في حياة الفلسطيني الذي يؤمن بها، فقد كان يتخذ من الظواهر الطبيعية أو القوى الخفية وسائل يتشفع بها، ووسائط يُتوسل بها، للتقريب بينه وبين الذات الإلهية من جهة، وتفسير الغيبيات وكشف الغوامض من جهة ثانية.. لذا، ارتبط الفلسطيني بما حوله من الموجودات المرئية وغير المرئية في الطبيعة، تتضافر جميعها في نسيج متآلف من التناقضات التي تتوحد، لتحدّد العلاقة الروحية وتكوّن الذهنية المجردة الناشئة من الخيال الخصب والفكر الخلاق.. ومن هنا، برزت الوفرة الهائلة من المعتقدات الشعبية الصادرة عن العقلية الجمعية، لتفسير جملة الوقائع الغرائبية والأحداث غير المألوفة، وطمر الهوة بين المرئي واللامرئي، والربط بين الأشياء الحقيقية والوهمية والأفكار الكائنة والمتخيلة.. وليس من الممكن بقاء الإنسان بلا مخيلة أو قدرة على التفسير، إلا أنه انتقى - وفق أهوائه - من بين تلك التفسيرات المتوافرة ما يتلاءم والعقلية الجمعية والغايات الذاتية.. فضلاً عما سلف، فقد تمكن من تحقيق حالة الائتلاف مع محيطه الذي ينشىء الظواهر الطبيعية والوقائع غير المألوفة في آن..

ومن بين تلك المعتقدات المتوارثة، التشفع بقبر الولي الصالح والتبرك بذكر اسمه، فقد استحوذت فكرة التشفع بقبر الولي الصالح على الذهنية الجمعية في قصة "الاغتصاب"، فثمة قبر قديم في الطريق إلى الحقول، يعتقد الناس أنه قبر أحد أولياء الله الصالحين، "لهذا أقاموا عليه بناء طينياً بسيطاً، ودرجوا على زيارته في الأعياد والمناسبات أو عندما يستعصي على الطب مرض ما، أو لإيفاء نذر.. وقد اعتادوا على أن يضمّخوه بالحناء"[٣]. ومنذ نشوء المستوطنة على أراضي القرية، وامتلاء أزقة القرية وطرقاتها بالمستوطنين.. توجهت النسوة إلى القبر للدعاء برفع الغمة التي حلت بالقرية. وينصب أهل القرية في الليالي الفلسطينية حول مقام الولي أعلاماً

---

[١] خلف، الصهيل، ص ٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٢.

[٣] درويش، الجياد، ص ٦١.

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

على حوامل، مدوّن عليها عبارات غريبة ليس من بينها سور تُقرأ[١]. وتتشفع نجمة خضر في قصة "كفر عانة" بقبر الشيخ محمد المدلل وتستنجد به حال ولوجها جامع قريتها المدمرة[٢]. وأيضاً يتشفع أهل غزة - قبل الاحتلال - بضريح سيدي علي المنطار، الشيخ المبروك، فيجتمع الناس كل خميس، لتُعقد الحلقات الصوفية حول الضريح، وتصاحب التهليلات الضرب على الطبول والدفوف، وتُشرع البيارق والأعلام، لكن مقامه يتعرض للدمار بعد الإغارة عليه من الصهاينة : "الطائرات تفتك بضريحك يا شيخ علي.. تمسح قبتك.. تقذف أعلاها في باطنها، عز الغطاء يا صاحب الكرامات، فهل تطير ثانية غمامة ظل وسكينة"[٣].

ولامناص من التطرق إلى تلك الفئة من المشعوذين والدجالين الذين يُتوجه إليهم لصنع حجب، إما للشفاء أو الرزق أو الارتباط أو الإنجاب وغيرها من البواعث الذاتية لدى قاصديهم، مثل صنع حجاب علاج للمرأة المجنونة أم السلب التي تهتم بها الحاجة أم سعدة التي قصدت بيت الشيخ الذي انشغل "بتقليب أوراق مجلد أصفر تناوله من خزانة خشبية قديمة كانت تقبع في صدر البيت، ثم ما لبث أن تناول ورقة خشنة أخذ يخط عليها بعض العبارات وهو يتمتم بالحمد والتسبيح. عندما طوى الورقة بعناية ولفها بقطعة القماش، أشار لزوجته إشارة مبهمة، فاقتربت منه ببطء وتناولت من وسادة اسفنجية صغيرة معلقة على الجدار إبرة تدلى من ثقبها خيط أسود، وعلى الفور بدأت أصابعها النحيلة تطرز بين ثنايا الحجاب سيلاً من الخطوط المتعرجة"[٤]، وقدمته لأم السلب التي تلقفته من يدها وعلقته على صدرها بسرعة[٥].

أيضاً يؤمن الفلسطيني بالكرامات، كرامات الشيوخ الذين يُتبرك بهم، وهؤلاء يقتصر عملهم على تلاوة ما تيسر من الآيات القرآنية، علاوة على الدعاء للمعطي بأن يرتد قرشه قروشاً ويوسع الله له في الرزق، لتنبسط كفه بالعطايا.. و "ليس الشيخ مبروك رغم العمة واللقب واحداً من هؤلاء.. وهو في شكله أشد ما يكون شبهاً بالمغاربة الذين يتعاطون حرفة فتح البخت"[٦]، لكن الناس يتبركون به ، لأن في طلعته يمن وبركة ينزلان على من يحل عليهم، فهو

---

[١] شحروري، ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً، ص ١٢٩.

[٢] خلف، الصهيل، ص ٤٥.

[٣] العيلة، بحر رمادي غويط، ص ٥٤.

[٤] الغزاوي، سجينة، ص ٩٢.

[٥] الحجب هي تمائم أو تعاويذ مكتوبة بإشارات ورموز مبهمة، وجدت لتتلاءم مع العقلية القديمة التي تنسجم مع محيطها ومجتمعها الغارق في الإيمان بالمعتقدات والخرافات، مثل الأم التي تحوط ابنها بحجاب ليقيه من الشر والحسد أو الإصابة بالعين، فتشبك حجاباً يتدلى من إبط ثوبه المطرز، ويصفه السارد الذاتي بأنه صمم على شكل مثلث من الورق تدون فيه حروف متقطعة. انظر، (شحروري، ثلاث ليال فلسطينية جداً، ص ١٢٤).

[٦] عزام، سميرة، (١٩٨٢). أشياء صغيرة. (ط٢). بيروت: دار العودة، ص ٤٥.

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

من أهل الكرامات[١]. ويتبرك المسيحيون في فلسطين بالسيد المسيح وحوارييه، وبأمه العذراء، ففي قصة "وجدانيات فلسطينية" تُكرس شعائر التبرك لدى المسيحيين الذين يغرسون الشموع أمام صورة العذراء، ثم يستغرقون في صلواتهم في عيد الشعانين، "كان العيد، عيد الكل، وكانت كرامات شفيع الكنيسة تقع كأنداء الصباح في صدور أصحاب النذور مسلمين ومسيحيين.. شمعاتي الألف ما كانت تكفي ليتراقص اللهب في كل يد على نغم مبارك الآتي باسم الرب.."[٢].

ومن أبرز الأشكال التي تجسد المعتقد الفولكلوري التميمة التي "تتسلق قلب الحائط المواجه للباب.. مجموعة من حبات الخرز والزجاج الملون تمثل تشكيلاً هلالياً.. حبات خضراء وزرقاء.. لا يذكر الغريب كيف جاء بالتميمة.. قال له البعض إنه كان يقبض عليها بكفه عندما وجدوه على بوابة المدينة قبل سنوات.. قال آخرون إنها كانت معلقة حول عنقه.. أما هو فكان متأكداً أنها تعني له شيئاً ثميناً.. إنها جزء من ذلك الألق الذي لا تستطيع عيناه تجنب جاذبيته للحظة رغم غموضه"[٣]. فالتعويذة أو التميمة التي تعلقها الأم في عنق ابنها منذ طفولته، مثل الخرزة الزرقاء، هي حرز من الشيطان، وقد تتمثل التعويذة في كلمات من شفتي الأم في أثناء سقيها ابنها الماء من طاسة الرجفة[*]: (يا أمان.. يا جناحين من نور ودخان.. تعال يا ملك وخذ الخوف عني). ثم استعاد السارد الذاتي في قصة "قلم" تلك التعويذة، فراح يرددها عندما شعر بالذعر الشديد إثر تعرضه لمحاولة دهس سيارة مرت بمحاذاته، فلا يتبقى بينه وبين جسم السيارة إلا شبر واحد[٤]. وصارت طاسة الرعبة ضرورية بنظر أبي نايف في قصة "لا خيار

---

[١] يعرّف شريف كناعنة في مقالته بالإنجليزية المعنونة بـــ قصص الكرامات لدى الفلسطينيين Karamat Stories Among Palestinians، الكرامات بأنها معجزات مختصة بالأولياء المقربين إلى الذات الإلهية، وهؤلاء يملكون قدرات مخصوصة، مثل المكاشفة والتجلي ويتبرك بهم الناس في حياتهم وبعد مماتهم، وقد أقيمت مقامات وأضرحة لهم يزورها الناس ويتبركون بها.

انظر، (Kanaana, Sharif, (٢٠٠٤). Karamat Stories Among Palestinians: A Multidisciplinary Approach to Palestinian Social Hisotr. Birzeit: Ibrahim Abu-lughod Institute of International Studies, P ٦٥).

[٢] عزام، سميرة، (١٩٨٢). العيد من النافذة الغربية. (ط٢). بيروت: دار العودة، ص ٩٥.

[٣] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٤٧ .

[*] طاسة الرجفة أو الرعبة: هي من الأدوات الشعبية، تُملأ بماء يسقى لمن يصاب بهلع شديد، مثل الأب في قصة "يوميات المواطن سين" الذي أصيب بهلع ليس له مثيل، لمجرد أنه عثر على منشور سياسي تحت وسادة ابنه، وعلى أثر ذلك أسقته زوجته ماء بطاسة الرعبة، وفركت جبينه بقشر الليمون، وصنعت له شراب اليانسون والبابونج. انظر، (خلف، المهرة، ص ٣٣).

[٤] بدر، جحيم ذهبي، ص ٧٣.

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

ثالث"، لأن جنود الدورية الصهيونية أرعبوا أسرته حين اقتحموا البيت[١]. بينما يتمثل المعتقد الصائب في الأم التي تحوط ابنها المقاتل في قصة "طريق الآلام" الذي يمضي صوب القدس، ليدافع عنها في معارك القدس عام ١٩٤٨، فتحوطه بآية الكرسي وبالدعاء إلى الله أن يحميه من كل سوء[٢].

ثمة تمثيلات دالّة على الخرافات Superstitions ذات الفأل الحسن أو الفأل السيء، مثل انقضاء الشر بكسر الشيء، فيعلق أحدهم لدى كسر المصباح بقوله: انكسر الشر، الله يلعن الشيطان [٣]، ومثل وضع العجينة فوق الباب أو دفنها عند عتبة الباب[٤]، ومثل رشّ الملح والقمح على رأس العريس في أثناء الزفة[٥]، ومن المعتقدات الشعبية ذات المغزى السلبي، التحذير من التحديق في المرآة ليلاً، فتحذر الأم في قصة "التحديق في المرآة" ابنها - بلهجة مرعبة - من مغبة التحديق في المرآة وخاصة في أثناء الليل[٦].

وما يهجس في العقلية البدائية تلك الخرافات المتوارثة التي تهيمن على تفكيرها وسلوكها وطريقة عيشها، وقد يسترسل البعض في اعتقاده بتلك الخرافات حتى الهلوسة، فيؤمن أحدهم بنبوءة يتمتم بها مشعوذ، أو يلجأ آخر إلى أحد قارئي البخت ليقرأ مستقبله، أو يتحوط آخر عند شيخ من أذى أو مرض أو مس.. مثل العراف في قصة "القرار" من مجموعة "هزيمة الشاطر حسن" القصصية، الذي تنبأ بنهاية العالم، فأحدث اضطراباً لدى العامة الذين يؤمنون بتلك النبوءات: "بدأت الحكاية بسيطة لكل بدايات الأشياء الخطيرة في غرفة صغيرة منزوية في أحد شوارع حي القصبة في نابلس، تلون وجه أحد العرافين وقارئي البخت وكاشفي الحجب بانفعالات متعددة مبهمة وهو يتطلع في الفراغ، واكتست عيناه ببريق ذعر وجزع حقيقي، وأطلق صرخة تردد صداها في الشوارع والأزقة، ثم أبلغ امرأة تملكها الرعب كانت تجلس أمامه تسأله عن دواء ينهي عقمها: إنها النهاية آتية.. إنها نار جهنم ستتساقط على كل المدن.. من فوق ذلك الجبل في القدس ستتفجر الحمم تحرق الأرض والزرع والضرع وكل شيء.. إنها النهاية.. ستأتي في الجمعة الأخيرة من الشهر القادم"[٧].

---

[١] العيلة، الجبل لا يأتي، ص ٨٧.

[٢] ملحس، أبو مصطف، ص ٤١.

[٣] شقير، خبز الآخرين، ص ٦٣.

[٤] أبو شاور، الضحك في آخر الليل، ص ٦٧.

[٥] المصدر نفسه، ص ٦٨.

[٦] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٥٥.

[٧] هنية، الأعمال القصصية، ص ٧٤.

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

ومن العامة البسطاء من آمن بتلك النبوءة التي أطلقها العراف النابلسي، فقد وجدت من يصدقها أو يهتم بها أو يرددها، ولاسيما أن هذا العراف قد صدقت نبوءاته من قبل، فقد تنبأ بوفاة عبد الناصر وحرب رمضان وطلاق فاتن حمامة من عمر الشريف وسقوط شاه إيران.. واستغرق الناس في مناقشة مدى مصداقية العراف، فقد رأى البعض إنه الوحيد الذي يصدق في قراءة الكف، وأقسمت امرأة أنها لم تحمل إلا بعد إعطائها دواء أنهى عقمها الذي دام عشر سنوات، وأكدت امرأة أخرى أنها نجحت في إعادة زوجها الذي هجرها مدة ثلاث سنوات بعدما ردها العراف بماء سحري لفك العمل.. فضلاً عن البسطاء السذج الذين آمنوا بتلك النبوءة، فإن ذوي الجاه والشأن آمنوا بتلك النبوءة، مثل أحد التجار المعروفين الذي لا يقدم على أية صفقة إلا بعد استشارة العراف، "وأضاف أن عائلة العراف مشهورة بمقدرتها وعلمها، فقد تنبأ والده بحدوث زلزال نابلس عام ١٩٢٩ قبل حدوثه بسنة[١]، ولكن أحداً لم يستمع إليه"[٢].

٣- الطقوس الشعائرية:

يلحظ قارىء الشعائر الفولكلورية أن الشعائر Ritualizations تؤلف سلسلة متتابعة زمنياً من الأفعال التي يكمن فيها المعنى أو المغزى المقصود، تؤديها مجموعة من الفاعلين المشاركين في إنشائها، وتلك الشعائر التي تتضمن الأفعال ذات الأغراض المقصودة هي تكرارات آلية لا واعية، فـ "الشعائر تميل بانتظام لأن تصبح موسوعية. فالأشياء المهمة المتكررة في الطبيعة، فالأيام وأطوار القمر والفصول، انقلاب الشمس الصيفي أو الشتائي، أزمات الوجود من الميلاد إلى الوفاة كلها لها شعائرها المتعلقة بها"[٣]، لذا، تنجذب الشعائر نحو التعبير الأدائي، بشكله المجرد، دون إقحام الصيغ القولية أو القوالب اللفظية عليها.

ومن يقرأ وقائع التغريبة الثانية للهلالي يجد عدة إشارات نصية إلى الطقوس والشعائر المؤداة منذ عهود سحيقة، ترمز إلى الأفعال التي تعبر عن الأفكار الاجتماعية والمعتقدات الشعبية السائدة في المجتمع الفلسطيني، فكأن البنية السردية تجسيد أدائي لمشاهد قديمة تنطوي على الممارسات الطقسية التي تُؤدى في المواسم الدينية والاحتفالات الشعبية، وهذه الممارسات

---

[١] ذكر علي الخليلي في كتابه "**الغول: مدخل إلى الخرافة العربية**" حادثة مماثلة جرت في مدينة نابلس. فقد تنبأ معتوه يسمى زكي الجوهري بزلزال، حصل عام ١٩٢٧ في المدينة، قبل حدوثه بثلاثة أيام، فكان في اليومين الأول والثاني يصيح: حضروا قففاً ومجارف، وفي اليوم الثالث كان يصيح : حضروا أكفاناً.
انظر، (الخليلي، علي، (١٩٨٢). الغول: مدخل إلى الخرافة العربية. (ط١). القدس: منشورات الرواد، ص٩٧).

[٢] هنية، الأعمال القصصية، ص ٧٦ .

[٣] فراي، نورثروب، (١٩٩٢). الماهية والخرافة. ترجمة هيفاء هاشم. (ط١). دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص ٢٥.

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

المعبرة عن الفكر والعاطفة معاً، تُبلغ فيها ذروة الانتشاء الانفعالي والحركي في فضاء مكاني مفتوح، تنجزها فئات إثنية، تتمازج فيها جماعات متباينة: المغنون والمغنيات والراقصون والراقصات والسادة والعامة والأهل والغرباء والدراويش والغوازي.. وهؤلاء يؤدون الطقوس والشعائر في مناسبات ممتدة، مثل الأفراح والأعياد والموالد: "سرادقات ضخمة.. خيام متناثرة على مساحة واسعة من أرض البرية سيل لا ينتهي من البشر يتدفق إلى الموقع.. تنير المشاعل كافة الأرجاء.. هنا تلتقي الليلة أصنافاً متعددة من الناس: الغرباء والأقنان والعبيد والحرفيين وعمال المزارع والمتسولين والمغنين والمشعوذين والدراويش والسحرة والغوازي وذوي العاهات والباعة الصغار والعسس.. ترتفع أصوات المغنين والمغنيات وأناشيد الذكر، وتختلط بأصوات الباعة يعلنون عن مأكولاتهم ومشروباتهم وحلوياتهم وتنطلق الدفوف والطبول مرافقة للراقصين والراقصات.. يثير الأطفال الغبار والضحكات وهم يتنقلون بين الخيام.. تُسمع شهقات المندهشين بألعاب السحرة.. يحتسي الرجال فناجين القهوة السادة وهم يراقبون النساء في حلقات الرقص والغناء.. مغن شعبي يعزف على الربابة ويروي سيرة لبطل أسطوري.. يزداد نبض إيقاع الطبل ونغم الشبابة.."[١].

أ – المواسم الدينية:

أحد أهم الملامح الاجتماعية السائدة في المجتمع الفلسطيني الاحتفال بمناسبات دينية والمشاركة في المواسم الدينية المقامة حول المقامات والأضرحة، على نحو إحياء شهر رمضان الذي يلزم الناس فيه المساجد ويعكفون على الصلاة ويقرؤون الأوراد وينجزون الختمة القرآنية، ويقيمون المآدب وقت الإفطار ويجتمعون في الأمسيات الرمضانية[٢]. وتلك الاحتفالات المحتفى بها هي - في جوهرها - مرتبطة بالمعتقد الذي يعدّ ثقافة ممتدة وفكراً متصلاً بالثالوث: الخالق والكون والإنسان، وإن تعددت أشكال الطقوس وتنوعت.

ويستذكر السارد الشاهد في قصة "طريق الآلام" أبرز المواسم الدينية المقامة في مدينة القدس قبل الاحتلال: الاحتفال بموسم النبي موسى، وما يرافقه من طقوس وعادات: "امتلأت طريق الآلام بمواكب النبي موسى تتحرك ببطء شديد صوب باب الأسباط لكي تتوجه إلى مقام النبي موسى في الصحراء القريبة، وها هم حاملو البيارق والرايات وقارعو الطبول والصنوج يملؤون الدنيا بالتهليل والتكبير والترتيل، وها هم الفرسان يتبخترون على صهوات جيادهم بسيوفهم التقليدية العريقة، وها هم لاعبو السيوف والترس يصولون ويجولون في معارك وهمية، وها هي الفرقة الموسيقية لدار الأيتام الإسلامية تصدح بالمارشات الحماسية بقيادة صبري أفندي

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٥١.

[٢] الإيراني، متى ينتهي الليل، ص ١٣٨.

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

التركي، وها هي الفرقة الكشفية مزهوة بأزيائها تقرع الطبول وتنفخ المزامير وتقلد الجيوش في مشيتها، وتزعق الأناشيد الوطنية، وها هي جماهير الناس متراصة على الأسطح وفي الشرفات وفي الحواكير على جانبي الطريق تزغرد وتهلل وتكبر وتصفق، وتنطلق في المواكب الأهازيج الشعبية[١].. وكأن المشهد لوحة كرنفالية Carnival تضم طقوساً متعددة وأفعالاً متنوعة، فيمتزج حاملو البيارق وقارعو الطبول والصنوج ولاعبو السيوف والترس والعازفون والمنشدون والمرتلون والمهللون والمتظاهرون ضد الانتداب البريطاني في موكب واحد، تحول فيه الموسم الديني إلى تظاهرة شعبية.

وتتناسب الإشارة إلى موسم النبي روبين- أكبر المواسم الاحتفالية، الذي كان يقام على ضفاف نهر روبين النابع من بحر يافا - مع السياق الكلي، حيث يقرن السارد العليم بين التاريخ القديم والتراث الشعبي والمقاومة، ليبين - بذلك - الخصوصية التي يتميز بها المكان، ومازال الفلسطيني الباحث عن أصله، يفتش في زوايا المكان وعمقه، مبتدئاً بالبحر، ليستدل على البراهين الحسية والمعنوية الدالّة على وجوده وامتداده: "والبحر واسع غويط لا يعطي جسده إلا لمن يثق فيه.. وأمك هناك تقف على عتبات البحر.. تتشمم رائحة مواسم روبين.. تتأمل بقعة دم مازالت تشهق في كفها لزوج سقط في المنشية"[٢].

وشهد أبو خميس في قصة "الخروج من الجنة" كما شهدت ساعة البلد القائمة في رأس برج يافا الشامخ، مواسم يافا، جموع الشعب الحاشدة تزفّ ثوب النبي روبين، وتحتفل بالمولد النبوي الشريف في مواكب من الحماس والبهجة والفرح تقرع فيها الطبول وتصدح الموسيقات وتخفق البيارق.. "إنه شعب يعرف كيف يفرح، إنه يملك عبقرية السرور، كان يعوزه فقط أن يكون أقل سذاجة.. كان يعوزه شيء من الخبث والدهاء، ليكشف الستار عن خساسة المتلاعبين بمصيره"[٣].

ولدى معرفتها بأن أمنيتها ستتحقق في زيارة قريتها كفر عانة، راحت نجمة خضر تستذكر المواسم الاحتفالية التي كانت قريتها وما حولها من قرى يافا تشارك فيها، قبل الاحتلال، مثل موسم زيارة الضريح الذي يُعتقد بأنه ضريح الإمام علي بن أبي طالب، وتبدأ رحلة أهل قرية كفر عانة التي يصفها السارد العليم - بكل تفصيلاتها - وصفاً أثنوغرافياً: "الجمال تربض مستسلمة لتحزيم الأمتعة. نساء ورجال وأطفال يغمرون ساحة المطحنة بالضجيج. زيت وزيتون وجبنة وفطائر متنوعة. طناجر، بريموسات، أباريق شاي وفناجين قهوة وغلايات. الهواء

---

[١] ملحس، أبو مصطف، ص ٤٦.

[٢] العيلة، بحر رمادي غويط، ص ١٥.

[٣] الإيراني، مع الناس، ص ١٤.

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

الرطب يلفح وجوه الرجال وهم يضعون في خروج البغال والحمير أمتعة الرحلة. أمنيات ونذور تعبق، ويبدأ الموكب سيره. كان الموكب يخرج فجراً من كفر عانة، وينام ليلته بجوار كبانية املبس، مستعمرة بتاح تكفا(*)، ويتابع سيره في اليوم الثاني ويستريح مرة أخرى في الشيخ يونس، ولا يتوقف بعدها إلا في قرية سيدنا علي، ومعظم سكان قرى يافا يعتقدون أن الضريح يخص الإمام علي بن أبي طالب، وقلة هم الذين يعرفون أن الضريح يخصّ أبا الحسن علي بن عليل، أحد أحفاد عمر بن الخطاب، وفي الحالتين، حافظ المكان على قداسته كموقع مقدس لذبح النذور والتبرك وزراعة الأماني. تعلو الدفوف وتبدأ الصنوج ويصطف الرجال بحلقة الدروشة فيطير حملة الأعلام الخضراء، وإلى جوار هذه الحلقات تنتصب حلقات الدبكة والأغاني، ويعبق دخان الحطب تحت أباريق الشاي وطناجر الطبيخ واللحم المشوي. وفي المرات التي لا يريد سكان كفر عانة الابتعاد كثيراً إلى سيدنا علي، فإنهم يقصرون رحلتهم على زيارة مقام أبي عرقوب في العباسية - إحدى قرى يافا - ويعودون بالحصر المزركشة التي يصنعها العباسيون من ورق البردى بعد أن يجلبوه من مستنقعات بحيرة الحولة. الطبول والصنوج وحلقات الدبكة تتوالى أمام نجمة خضر وهي تستسلم لإغفاءة الصباح"(١).

ب ــ مواسم الحصاد:

وللمواسم الزراعية طقوس معينة تتلاءم وتلك المواسم، مثل موسم الحصاد الذي يجتمع فيه الحصادون، ويصنعون عرائش صيفية من الحجارة المهملة، ويسمعون عشرات الحكايا في حقول الشعير، ويغنون أغنيات المواسم الأسطورية، ويتبادلون الأحاديث والأمور التي تهمهم، ويتشاركون في الأفراح والأحزان، مثل الحدث المأساوي الذي تعرض له الحاج صادق، فتوافد الناس - عند البيدر - يعزونه بفقد أولاده وزوجته ويواسونه: "وعبقت رائحة الحناء والتمر الحجازي وامتلأت الأنوف بذكرى تذهب وتعود حتى أصبحت جزءاً من الحياة، يفرح لها الناس كما يفرحون لساعة الولادة، أو الفرح أو موسم الزيتون وبيدر القمح.. أما الحاج صادق فكان يرتعش بهدوء وقد غطى وجهه بمنديل أخضر. كان ينتحب بصمت ثقيل"(٢).

وليس الحصاد - بحد ذاته- شعائرياً بالمعنى الدقيق للكلمة، بل إنه تعبير مقصود عن الرغبة في تزامن الطاقات الإنسانية والطبيعية في ذلك الوقت الذي تتبع فيه أغاني الحصاد وتضحيات الحصاد وعادات الحصاد التي تُدعى شعائر(٣)Rituals. وحين مجيء موسم الحصاد،

(*) مستعمرة بتاح تكفا هي أول مستعمرة صهيونية أقيمت على أرض فلسطين.

(١) خلف، الصهيل، ص ٣٦.

(٢) الغزاوي، سجينة، ص ٥٦.

(٣) فراي، الماهية والخرافة، ص ٢٥.

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

يمتشق الفلاح فأسه ليدق الصخر، فتتشقق جنباته، لتنفجر الينابيع وترتوي الأرض[١]. وفي موسم الحصاد، يعمل الحصادون لتحصيل بعض أكياس القمح، ويتسابق الصغار لالتقاط سنابل القمح من بين أيديهم، يجمعونها ويضمونها في باقات كبيرة، لتستخرج منها الأمهات حبات القمح بدق السنابل، بعد فرز أكوام القمح عن الزوان[٢].

أيضاً أفنى الفلاح أبو حسين في قصة "الفرس" عمره من أجل أرضه التي حرثها هو وأفراد عائلته في مواسم الحصاد: "لقد أفنى العمر من أجلها، وجبل ترابها بعرق جبينه الذي سفحه على أديمها الطيب شقاء السنين الطويلة!! تراهم حقاً لا يستطيعون شم رائحة جسده المنبعث من خلالها، كما يستطيع هو! ألا يعود لحمل فأسه إذن، والتنقل بين حقولها الخضراء والفرحة تداعب نفسه وهي ترقص مع أنسام الربيع حوله! وأيام الحصاد! ألا تعود أيضاً حين تصفر الحقول، فيهرع مع زوجته وأولاده ليلموا بمناجلهم، سنابل القمح المباركة، وتعمر بها ساحة الدار، والسعادة تملأ عليه عالمه، وهو يرى أولاده يتواثبون بفرح فوق بيدرهم"[٣]. ويسعد الحاج فياض في قصة "لأنه يحبهم" الذي كان مزارعاً في إحدى قرى الشمال، لأن سنابل حقله تبلغ قامة الرجل أو وسطه في الموسم الزراعي، إذْ كانت البلاد خضراء دائماً، "فسماؤنا سخية، وتربتنا سمحة، ولم تكن سواعدنا بالمتخاذلة الرخوة.. وحين راحت الأرض لم يبق من المواسم في خاطره إلا صورة السنابل التي يبلغ طولها قامة الرجل حيناً ووسطه حيناً آخر.."[٤]. كذلك سلمان التايه الذي كان يعمل في حراثة أرضه وزراعتها، فقد قضى عمره "يواظب على زراعة قطعة الأرض التي تمر بقربها مياه جارية، كان يزرعها طوال السنة بالباذنجان والخس والقرنبيط والفجل والبندورة والملفوف وغير ذلك، في موسم عطاء دائم"[٥].

وتحكي البنية السردية في قصة "العنبر رقم ٥" تجربة الفلسطيني ومشاركته في مواسم احتفالية[٦]، على نحو ما يظهر ذلك جلياً في المواسم الزراعية التي تشهد إرثاً ثقافياً وثراءً

---

[١] العيلة، العطش، ص ٢٧.

[٢] أبو شاور، الموت غناء، ص ٩٥.

[٣] فياض، الشارع الأصفر، ص ٧٤.

[٤] عزام، سميرة، (١٩٦٠). الساعة والإنسان. (ط١). بيروت: المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، ص ١٢.

[٥] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٣٨.

[٦] من المواسم الاحتفالية التي يحيل إليها السارد العليم في قصة "عندما عاد النيروز" موسم النيروز الذي يقرنه أهل القرى الفلسطينية بتفتيح اللوز في الربيع، خاصة في الأيام الأخيرة من آذار وأوائل نيسان، فيشرع السارد العليم بالاسترسال في وصف الطبيعة إبان ذلك الموسم: "إذا ما ولى الشتاء، ولاحت أول تباشير الربيع، تألق الناس بشراً وفرحاً، فمقدم الربيع في كل زمان ومكان لهو عيد للناس أجمعين: تغريد العصافير في الصباح الباكر، وتألق زهر اللوز، والسماء التي تغطيها غلالة رقيقة من السحاب، يسميها سكان البلد عبوقاً للشجر،

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

اقتصادياً معاً، مثل موسم قطف البرتقال في قصة "العنبر رقم ٥": "وفي مواسم البرتقال تتحول هذه البساتين إلى ما هو أشبه بساحة العيد، تعجّ بعشرات العمال والعاملات، ومعظمهم من أبناء القبائل البدوية التي تنزح إلى يافا كل شتاء سعياً وراء الرزق، يقومون بما يتطلب منهم من أعمال، فيقطفون البرتقال ويضعونه بالسلال، ثم يفرغونه في ساحة التعبئة"[١]. واعتاد الفلاح الفلسطيني - قبل الاحتلال - أن يقطف ثمار الحمضيات، بيده، في مواسمها المتصلة ببعضها: "كل المواسم تتداخل لتصبح موسماً واحداً.. ولّت أيام العز.. موسم الحمضيات لم يعد موسماً كما لم تصبح الدار داراً من قبل.."[٢]. وفي ظل الاحتلال، استبدل الفلاحون أصحاب الأرض بالآلات في قطف ثمار البرتقال اليافاوي..

وتتكامل عناصر الطبيعة في قصة "أشياء أخرى والخجل"، لترسم لوحة ثرة بدلالات التجذر والانتماء والارتباط بالأرض ومواسمها الزراعية، فيستذكر أبو العبد - وهو جالس أمام خيمة اللجوء - موسماً زراعياً خصباً في حقول البطيخ الشاسعة مترامية الأطراف، حيث "يدبّ العمال كالنمل بينما الطيور تحوم في الجو متحينة الانقضاض على أرتال البطيخ إذا ما خلعت إحداها ثوبها الأخضر وبانت جراحها الحمراء. كان الجو عابقاً بالسحر والوجاهة والكبرياء، تكمله سحراً رائحة القهوة تمسّد بأصابعها الندية شاربيه فينتفخ صدره لهذا الحنان المدهش، والموسم الخصب يرسم بين عينيه آمالاً عريضة بأن يحتفظ باسمه متوهجاً لدى وجهاء القرى المجاورة حتى إذا ما قالوا أبو العبد ذاب الشهد في أفواههم، وفي آذان السامعين على حد سواء"[٣]. ولأن الفلسطيني يرتبط بمكانه الحميمي، ويتفاعل معه، فإنه يسعد بالموسم الزراعي، وبذلك يوسم بملامح التجذر التي تخلق منه شخصية قوية ذات طاقة فعالة وقدرة فائقة وثقة بالغة وكرم لا متناهٍ: "صهل حصانه الأشهب أمام الخيمة فأكمل الصهيل دائرة الرضى والفأل بأن ستأتي الشاحنات عما قريب تنقل البطيخ في أول وجبة إلى القدس.. تأتي الشاحنات فيأتي الرزق العميم، ينهض بواجبات الضيافة، وتظل يده هي العليا، يدُ أبو العبدِ التي يعرفها الجميع سخية ندية لا يطالها الجفاف.."[٤].

والجبال المكتسية بالخضرة الفاتحة، والتلال الزرقاء التي تكتنفها كأنها سور من الزرقة، كل هذا يشعرهم أنهم في فردوس".

انظر، (فرح، عابرو السبيل، ص ١٨٣).

[١] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٨٤.

[٢] العيلة، الجبل لا يأتي، ص ٣٠.

[٣] عودة، الفواصل، ص ٧١.

[٤] المصدر نفسه ، ص ٧١.

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

ومواسم جداد الزيتون من أهم المواسم الزراعية، وقد حرم أهالي القرى الفلسطينية من جني محصول الزيتون في ظل الاحتلال، بسبب الإجراءات القمعية.. إلا أن الفلسطيني يستمر في زراعة الزيتون وجداده، مهما صودرت أراضيه واقتلعت أشجاره، ليدل على تعلق الفلسطيني وحبه الشديد لشجرة النور، كما يسميها أهل فلسطين. وثمة إشارة في قصة "عهد من القدس" إلى دلالة الزيتون التي توحي بالتجذر واقتران الفلسطيني بزراعة الزيتون وجني محصوله، فتطعم الأم الفلاحة من قرية بيتونيا - قضاء رام الله - ضيوفها زيتوناً مملحاً ما يسمى بـــ 'عجالة ' أي الزيتون الذي لا يُرَصّ في موسمه المعتاد، وعليه، تبرهن الشخصية السردية مدى حاجة شعب فلسطين إلى الزيتون، ومدى تعلقه به في موسمه أو في غير موسمه، فتطرح سامية سؤالاً استغرابياً: "إذْ كيف يعيش شعبي بدون زيتون، حتى بين موسم وآخر"[١].

ويسمى الموسم الزراعي الذي أصابه القحط والجفاف بموسم محل، حيث "بخلت السماء على الناس بالمطر.. ذوت الأشجار والزرع ونفقت الحيوانات.. تشققت الأرض عطشاً للماء.. لم تستجب السماء لصلوات الاستسقاء وللدعوات الضارعة والدموع الحارة، وبعد أسابيع بدأ الجوع ينتشر في القرى، والبلاد وحشاً مخيفاً يترك بصماته على الوجوه والأجساد والزرع والأرض"[٢].

ويستطيع قارئ قصة "هزيمة الشاطر حسن" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، أن يكتنه الدلالات المضمرة التي تقترن بإحدى الطقوس الاحتفالية المصاحبة للمواسم الزراعية، وهو طقس نزول المطر أو تفجر الينابيع الذي يعني الفرح والبشر والتفاؤل نتيجة الإثمار والخصب والحياة التي تتجدد بوجود الماء، فترتوي الأرض ويندثر الجفاف، والقحط واليباس: "وفجأة أشرق السر.. وتفجرت عشرات الينابيع من قلب الأرض العطشى.. سرى تيار الفرح في الحقول وفي أرحام النساء وفي عيون الأطفال ووجوه الرجال.. وانطلق الجميع يمارسون طقوس الاستحمام في الرذاذ الذي يحمل سر البقاء، واكتمل مهرجان كامل للماء والحياة"[٣]. وبعد انقضاء النهار، يعود الحصادون عندما تلامس الشمس خط البحر البعيد في ذلك اليوم الذي شهد أموراً غير عادية، توالت بوتيرة غير مألوفة.. وكان الحصادون يومها صامتين على غير عادتهم، لم يتبادلوا الكلمات، "وعندما مروا أمام كرم التين نظر إليهم الناطور بعينين

---

[١] فرح، عهد من القدس، ص ٢١.

[٢] هنية، الأعمال القصصية، ص ٦٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧٣.

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

مذهولتين، فهو لم ينحن لالتقاط حجر يقذفهم به وهم يحاولون قطف الثمار الدانية.. في تلك الليلة لم يسهروا على بيادر القرية"[١].

ويبكي الفاعل المتجذر أبو أحمد في قصة "الولد الفلسطيني" لدى الموقف المأزوم الذي يضطر فيه ابن القرية وابن المواسم إلى الفرار أمام هجمات الصهاينة: "لم يشاهد أباه باكياً إلا في ذلك اليوم المشمس البارد. كانت الشمس تحرق كل شيء، وكان، مع ذلك، يشعر بالبرد. تطلع أبوه إلى البيادر. وصرخ، بينما دموعه تطفر من عينيه: _ولمن نترك المواسم؟"[٢]. ويجيئه الجواب سيلاً هادراً من الرصاص، ثم سمع أصواتاً كثيرة: "_سنذبحكم إن لم تتحركوا. بكى أحمد، بكت أمه، بكى الجميع.. ولكنهم تحركوا"[٣]. وعاد أحمد يصرخ الصرخة ذاتها، متحدياً بذلك الصهاينة - في الجهة المقابلة - ومعلناً ثورة الفدائيين: ولمن نترك المواسم؟

٤– المراسم والاحتفالات:

أ – عادات الأفراح:

لا تقتصر الأفراح وما يرافقها من طقوس على الأعراس وحدها، بل تشمل المناسبات الاجتماعية المفرحة، مثل زيارة اللاجئة نجمة خضر قريتها المدمرة كفر عانة، وتلك الزيارة تعد مناسبة مفرحة، فراحت تجهز نفسها لتلك المناسبة، فغسلت شعرها وحنته وتكحلت ولبست ثوبها الجديد، واشترت حذاءً جديداً للرحلة[٤]. وتطلق النساء الزغاريد مع الآيبها ليس في الأفراح فحسب، بل بعودة أبناء القرية، مثل عودة الابنة في قصة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة" إلى قريتها وأمها العجوز بعد غياب كان أطول من عشرين عاماً: "كانت العجوز الواقفة على رجليها في أسفل الدرج تبتسم ابتسامة لم أر مثلها في حياتي، أشبه بآثار موج على رمل شاطىء في ساعة الجزر. وبين الضوضاء تناهت إلينا زغرودة مع آيبها، أوقفت كل حركة، وكتمت كل صوت. كانت الأم تزغرد، ولكننا لم نفهم من أبياتها شيئاً. وقد لا نكون سمعنا من زغرودتها غير حفيف الشفتين.. ولكنني رأيت فوق شفتيها صمدة عروس وهي تتجلى"[٥].

ويتم الاحتفال أيضاً بمناسبة إطلاق السجين من سجنه، على نحو إطلاق الفاعل الثوري في قصة "مذكرات خارج من السجن"، وقد سجن بسبب تصديه لممارسات الاحتلال، فيتعرض لصنوف التعذيب المختلفة ويتكبد المشاق في سجنه، ولما أطلق من سجنه، راحت القرية كلها

---

[١] درويش، الجياد، ص ٥٥.

[٢] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس ، ص ٩٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٩٨.

[٤] خلف، الصهيل، ص ٤١.

[٥] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٤٠.

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

تحتفل بخروجه، وقد قدم رجال القرية ليهنئونه في شبه زفة، فـ "احتلوا الشارع في صفين متقابلين، يمرح في وسطهم الزجّال، وهم يصفقون بينما يحنون أجسامهم في حركة توقيعية منتظمة، ويرددون (الحبس عز الرجال)، وما إن وصلوا إلى ساحة الدار حتى تحلقوا في حلقة وأخذوا يدبكون ويرقصون، وقد اجتمع حولهم جمع غفير من النساء والأطفال، وفاضت قريحة الزجال، وأخذوا يغنون للأرض والبطولة والسجناء والأرض"[١]. والاحتفال الذي تخيلته أم صابر في طريق عودتها من زيارة ابنها صابر في السجن، فقد تخيلت ابنها وقد أطلق من سجنه، ويقام احتفال شبيه باحتفالات الأعراس، وتتوافد النسوة إلى البيدر، وترتفع الزغاريد، وتفوح رائحة طعام العرس، وتدق الفتاة السمراء، وهي من بنات القرية، على الطبلة، "وتنصت أم صابر للفتاة السمراء: (عريسنا حلو لا تقولوا عنه أسمر أحلى من العسل وأبيض من السكر) وتبكي أم صابر، وتلتف حولها النسوة مهنئات، ودموع الفرح تتفجر كأنها أعوام صمت ثقيلة، والشباب يزفون، وصابر فوق الفرس البيضاء يبتسم بثقة والبيت من ورائه يرف بأصوات الصغار يأتون على موعد.."[٢].

ويلتزم المجتمع الفلسطيني، تحديداً المجتمع القروي، بعادات وتقاليد صارمة تختص بالزواج، مثل إجبار الأهل على الزواج، والمقومات الواجب توافرها في الزوجة، وتفضيل زواج الأقارب، وطلب المهور الغالية، وتكليف العريس وحده بكسوة الزوجة (الجهاز)، وتكاليف حفل الزفاف الذي يقترن بالموسم الزراعي[٣]. ومازالت الصورة القديمة حول عادات الزواج تنطبع في ذهن السارد الذي يزور أهله في "الطرف الآخر الأخضر": "لقد فقدوا كل شيء إلا مرارة مودتهم وتلك العادات الراسخة التي درجوا عليها. البنت تُزف إلى ابن عمها. والإخوان يتزوجون أخوات. زوجات الأعمام هن الخالات"[٤].

ويتمنى الفلسطيني في قصة "الخروج من الجنة" أن يتزوج بـــ 'بنت الحلال' ويرزقه الله الخلف الصالح، وتحقق حلمه بأن تزوج بفتاة صغيرة وحلوة و'بنت ناس'، وبذلك أتاح لأمه العجوز أن تفرح وترى في حياتها يوماً هنيئاً حقاً[٥]. ويتزوج الشباب في القرى حين بلوغهم سن العشرين، وكل من يشذّ عن هذه القاعدة دون عذر مقبول وواضح، سيتعرض حتماً إلى تعليقات

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٤٠.

[٢] الغزاوي، سجينة، ص ٢٤.

[٣] ترتبط الحياة الاجتماعية وعادات الزواج في القرية الفلسطينية بالمواسم الزراعية.
انظر، (درويش، الرجل الذي قتل العالم كله، ص ٢٧).

[٤] شحروري، صبحي، (١٩٨٣). المعطف القديم. (ط١). القدس: منشورات البيادر، ص ٨٦.

[٥] الإيراني، مع الناس، ص ١٣.

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

خبيثة يُغمز بها، وكثير من الشباب باعوا كل ما يملكون ليتزوجوا ثم ليجنبوا أنفسهم تعليقات مبعثها عادات وتقاليد صارمة لا ترحم، وأصبح محمد إسماعيل في قصة "صورة" المثل الحي "لكل من لا يبادر إلى الزواج، وذهب البعض إلى درجة أنهم قرروا أن يطلبوا منه تفسيراً لحالته، فرغم كونه غريباً عن البلدة، فقد أصبح مع الزمن أحد أبنائها، ومعنى هذا أن من حق الجميع التدخل في أدق شؤونه الخاصة.. وعنّ لي يوماً أن أسأله عن سرّ عزوبيته"[١].

وإذا أصبحت الفتاة 'عروساً' يُخشى عليها من القيل والقال، وليس أفضل لها من الستر و'ابن الحلال'، لذا يحاول عم الفتاة، ابنة أبي العبد في قصة "المعطف القديم" أن يوجد لها زوجاً، غيرة منه على شرف العائلة وتحسباً مما قد يجره الفقر والإهمال، خاصة وأن أباها رجل ساذج، لا يستطيع أن يتدبر أمر نفسه أو أمر عائلته، ثم اهتدى العم إلى عريس 'لا يفوّت'، ولقد رأى أهل 'العريس' الفتاة في منزل عمها فأعجبتهم ولم يبق إلا أن يتقدموا لخطبتها رسمياً.. "وها قد أزف الموعد فكان على الجميع أن يعدوا والد العروس للحظة المناسبة، لحظة الجلوس مع 'الأوادم' والقيام بدور ولي الأمر، تلك المهمة التي كان أبو العبد يمارسها بطريقة لا تعجب الناس. صحيح أن أهل العريس قد أفهموا سلفاً شيئاً عن حقيقة الرجل، ولكن بالإمكان عمل شيء يخفف الوطأة، ويضاف إلى مزايا العروس وسمعة أعمامها الطيبة، فكان أن انعقد الرأي على إجراء تبديل شامل في مظهر أبي العبد مادام الحال لا يسعف بإجراء تبديل في سلوكه وشخصه.."[٢]، وكل هذا بهدف تحسين وضع العروس ووضع عائلتها، لتلقى القبول لدى خاطبيها، وبعدها يحضر أهل العريس الذين لقوا ترحيباً وتكريماً من عائلة العروس، ويتم عقد القرآن، وراح ولي أمر العروس أبو العبد يردد كلام المأذون. والفتاة التي تخطب تشعر بشعور خاص يتباين عن شعور الآخرين الذين يرون "حادث الخطبة أمراً عادياً، وقد شغلوا بمراقبة ثوبها المصنوع من 'التفتة' الزرقاء، وحليها التي تقدم بها العريس، ومراسيم الخطبة، ولكن الحادث بالنسبة إليها كان حدثاً مقدساً"[٣].

ويبرز دور الماشطة في قصة "دموع للبيع"، إذْ تبدأ مهمتها مع صبيحة يوم العرس، فتُصقل العروس بمعقود السكر وتُزجّج حاجبيها، وتعرّفها همساً بواجباتها ليلة العرس، وتغمرها بكلام يحمرّ له وجه العروس حياءً، فإذا ما جاء المساء توافدت النسوة، يتحلقن حول العروس الجالسة على 'المرتبة'، فتزغرد الماشطة وترقص وتدور بين النسوة وتمازحهن وتثير

---

[١] أبو شرار، الخبز المر، ص ١٤.

[٢] شحروري، المعطف القديم، ص ١٤.

[٣] فرح، عابرو السبيل، ص ١٩٤.

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

ضحكاتهن، ثم تقوم الماشطة بزف العروسين.. وحال انتهاء حفل الزفاف، تغادر الماشطة راضية العين والنفس والفم[١].

ويصف السارد في المجموعة القصصية المعنونة بـــ "أبو خنفر" أعراس القرى[٢]، تحديداً قرية كفر عين، من قرى مدينة رام الله، التي احتشد رجالها 'ختيارية البلدة وشبابها' تحت الدومة الكبيرة في صباح ذلك اليوم من أيام الجمع الصيفية التي اعتادت القرية أن تحتفل فيها بالأعراس.. "وعلى الأرض المبلطة بالحجارة تراصّ الرجال وهم يجلسون تحت ظل الدومة الكبيرة في ذلك اليوم القائظ من أيام الصيف.. وكانت نسمات خفيفة تتسلل من بين كروم الزيتون فتخفف حر ذلك اليوم.. وفي العلية الكبيرة المجاورة للدومة كانت النساء يرحن ويجئن وهن يحضرن وليمة العرس، وتحت شجرات الزيتون العتيقة تحت العلية أوقد الرجال ناراً وأخذوا يساعدون النساء في تقطيع لحوم الذبائح التي نحرت احتفالاً بالفرح.. ومع ارتفاع الشمس إلى كبد السماء بدأ المعازيم من قرى النبي صالح ودير نظام وبيت ريما وسائر قرى قراوة بني زيد يتوافدون على البلد للمشاركة في الفرحة.. وكلما وفدت جماعة سارع أهل البلد للاحتفاء بهم وإعلاء مراتبهم.. وهرول الشباب يهيئون الأراكيل ويطوفون بعلب السجاير وكاسات الشاي.. وفي الساحة الخلوية المجاورة للدومة بدأ صغار الشباب يلعبون الدبكة ويثيرون الغبار[٣].. وحان موعد تقديم وليمة العرس.. ومُدّت 'سطول الفتيت'، وبدأ الناس يأكلون.."[٤].

ويقرن السارد العليم - ببراعة - في قصة "كفر عانة" بين ليلة زيارة نجمة خضر قريتها المدمرة وبين ليلة زفافها على المرحوم، فكأن الليلتين: ليلة الزيارة وليلة الزفاف، تعني الفرح والسعادة للشخصية التي تتزيّا بأجمل الثياب وتتزين بالحناء، فالرحلة إلى القرية - من وجهة نظرها - كالزفة إلى العريس: "في الليل غسلت شعرها وحنته، تكحلت ولبست ثوبها الجديد، واشترت حذاء جديداً للرحلة. إنها تتذكر ليلة زفافها على المرحوم.. أخذوها إلى الممشطة.. فردوا الحناء بيديها ورجليها، وجهزوها للدخلة! وها هي الآن تستعد مرة ثانية، دون ماشطة ودون تجهيز!"[٥].

---

[١] عزام، الظل الكبير، ص ٤٣.

[٢] يستذكر الفلاح في قصة "بانتظار الموت" حفل زفافه الذي أقيم في قريته، فيتذكر العيارات النارية، التي أطلقت والدبكة والحداء، وقدوم عروسه في هودج على ظهر فرس، وتتطاير المناديل الحمراء والصفراء في الأيادي تعلن عن فرحة غامرة.

انظر، (خلف، خذوني إلى بيسان، ص٨٠).

[٣] سرحان، أبو خنفر، ص ٣٤.

[٤] المصدر نفسه، ص ٤٠.

[٥] خلف، الصهيل، ص ٤١.

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

وتُقام الأعراس بعناصر لا غنى عنها: المغني والعازف والطبال واللويح وفرقة الدبكة، مثل أبي علي الزمار، وهو شخصية معروفة بين أهل المخيم، لكونه أحد أبرع العازفين على اليرغول أو المجوز، أداة النفخ، في الأعراس، "فهو نوارة العرس، ويفقد العرس طعمه إذا غاب أبو علي الزمار.. ويواصلون حلقات الدبكة إلى منتصف الليل.. ها هو يستحضر الدلعونا في منتصف حلقة الدبكة التي يعقدها الرجال.. ثم تعلو زغاريد النسوة من الحلقة المجاورة، ويتصاعد نقر الطبلة.. تتناثر خصلات شعر اللويح، ويرتفع منديله المزركش بالخرز، يرتعش في الهواء، هو والمنديل، ويدور حول نفسه مثل طاحونة، فيقفز أبو علي في الهواء، ويهبط بكل قوة إلى الأرض، والمزمار يرتفع إلى الأعلى ثم يستدير بحركة قوسية إلى الأسفل، حتى ليكاد أن يلامس الأرض"[١].

ب ــ عادات الوفاة:

أسهب القاص في وصف عادات الوفاة والطقوس الجنائزية ومراسم الدفن، وغيرها من الممارسات التي تدل على التمايز الاجتماعي لفئات مخصوصة، وينشأ ذلك التمايز وفقاً لأمرين: الطبقة الاجتماعية والوضع المادي.. ويتجلى التمايز في أشكال متعددة وطرائق مختلفة: مكان الدفن وبنائه، والسلوكيات المرافقة لطقس الدفن، والأعطيات المقدمة من أهل الميت، والأشياء القيمة التي ترمز إلى أهميتها.

على أية حال، فإن ما اشتهر به المجتمع الفلسطيني من طقوس مصاحبة للموت لا تعدو إلا أن تكون موروثات دالّة على الاقتران بالمجتمع والتماسك الأسري والالتصاق بالأرض والارتباط بالطبيعة.. وكلها تعد جزءاً من نمط اجتماعي قديم مازال سائداً في المراحل الزمنية المتعاقبة من حياة الفلسطيني، مثل دفن أفراد العائلة في مقبرة واحدة تقام في المسكن ذاته، والاعتناء بالمدافن وإحاطتها بزروع وشجيرات، وزيارة القبور وتلاوة آيات قرآنية، وتوزيع الحلوى والكعك والأموال على روح الميت في الأعياد.. والعادات الجنائزية التي هي بمثابة مظاهر اجتماعية، يُتبادل فيها الممارسات والسلوكيات المختصة بالوفاة والموت والدفن- بوصفها علامات فارقة- تضفي على تلك الطقوس ملامح تمييزية عن غيرها من الطقوس المرتبطة بالعادات الاجتماعية.

ومن المتعارف عليه في المدن والقرى الفلسطينية - قبل الاحتلال - أن يرتفع صوت المؤذن معلناً أن فلاناً ابن فلان، أو فلانة ابنة فلان، "قد دعاها الله إلى رحابه واستعاد أمانته"[٢] أو تقرع أجراس الكنسية معلنة موت أحدهم أو إحداهن.. وعندها "كانت النسوة يمددن رؤوسهن

---

[١] خلف، طيور الجنة، ص ٢٥.

[٢] أبو شاور، الموت غناءً، ص ١١١.

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

مصغيات لقرع الأجراس، والرجال يخرجون من داخل محالهم التجارية، مستطلعين نبأ الموت، متسائلين عمن مات.."[١]، ثم يمضي الناس إلى بيت الفقيد أو الفقيدة ينهمكون في تقديم المساعدة التي يراها مناسبة لمن يقومون بالعزاء.

ومن العادات التي يقوم بها المغسّل أو المكفن - قبل الدفن - تغسيل الميت وتعطيره ثم تكفينه بقطعة قماش بيضاء.. وقد أعد الشيخ خضر الأمور المختصة بتغسيله وتكفينه قبل وفاته، ولدى وفاته، طلب الأستاذ سعيد، أستاذ الدين في مدرسة المخيم، إحضار الكفن والحناء من زوجة الشيخ خضر التي تفطنت إلى وصيته المخبوءة في صندوقه، كانت تتوقع "أن تجد مبلغاً من المال يساعد العائلة فترة من الزمن، فتحت صندوق الشيخ وأخرجت لفة وجدت فيها قطعة قماش بيضاء للكفن، وشيئاً من الحناء والقطن وزجاجة عطر صغيرة لتطييب الجسد. لم ترها عنده من قبل، وقطعتين نقديتين ورقيتين تكفيان لتغطية نفقات الدفن"[٢].

وفي سيرته الذاتية، يبرز السارد الذاتي الذي يسرد بضمير الأنا في قصة "موت صاحب الحكاية" الطقوس المصاحبة لوفاة عمه محمد أبي يحيى الذي عاش أكثر من ثمانين عاماً، وزوجته أم يحيى سبقته بعشرين عاماً، فقد ماتت في مخيم النويعمة - إحدى مخيمات أريحا- قبل تدميره من الاحتلال بعد حرب حزيران عام ١٩٦٧، ودُفنت في مقبرة المخيم قرب قصر هشام بن عبد الملك، وارتاحت من معاناة العيش في مخيم البقعة الذي سيدفن فيه العم، وفي أثناء الدفن تجري مراسم يشهدها السارد الذاتي، وعندها تتقاطع كلمات المعزين مع نصائح الشيخ الذي يتولى المراسم ويُكلَف بذكر وصيته الشفاهية، ومع فعل التداعي الذي ينم عن مرجعية السارد الاعتقادية: "ابتعدت عن جمهرة المعزين، وأصغيت لنصائح الشيخ الذي قرفص بعد مواراة الجثمان، ولكنني ما عدت أسمع ما يوصي به عمي أبو يحيى إذا ما جاءه الملكان، وسألاه عن اسمه، ودينه، وما فعله في الحياة الفانية، وهي نصائح طالما سمعتها تتردد من أفواه الشيوخ الملقنين للميت، قبل أن يبدأ رحلته في العالم الآخر.."[٣]. ثم قبض الشيخ بقبضته حفنة من تراب ورشها على الضريح، وترحم على الفقيد، وسأل الله أن يغفر للميت ما تقدم من ذنبه وما تأخر.. وبعدها اصطفّ المعزون ليقدموا العزاء لأهل الميت من شيوخ العائلة وأبناء الفقيد وأبناء إخوته الذين يتقبلون العزاء بعد تلاوة الفاتحة والترحم عليه[٤].. وتتحول مراسم دفن الشهيد محمود العبد الرحيم في القرية إلى مسيرة غاضبة ضد الاحتلال: "زايل الحزن الناس، وامتلأت نفوسهم

---

[١] أبو شاور، الموت غناءً ، ص ١١١ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ١٠٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٨٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ٨٨.

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

بالغضب، وعلا هتافهم يجلجل وانداح صداه في كل اتجاه.. وما إن انتهى الدفن حتى انطلق الشباب يهتفون وغنى مروّح بصوت قوي مؤثر أغنية وطنية حزينة"[١].

وفي خميس الأموات، وفي الأعياد، يزور الناس قبور موتاهم، ويقومون بتوزيع الحلوى والكعك وأقراص الحلبة على روح الميت.. وفي قصة "النبع" تصطبغ مشاهدات السارد الذاتي لطقوس تشييع أحد الأموات بتشييع رحيله عن القرية: "وما كدت أمر بآخر قبر في التربة، حتى كنت أشيع أكوامها.. بنظرة حزينة، كانت أطول نظرة ألقيها في حياتي على هذه القرية الوادعة، ودمعتان ساخنتان، تحتبسان في خجل البكاء عند رجال قريتي على راحليهم، وقد تتراقص من خلالهما على انكسار أهدابي، صور قصة قديمة، كانت طالما تحدثنيها جدتي في طفولتي، في مثل هذا اليوم من كل عام، بعد عودتها من رحلة الحزن في المقبرة.. هذه القصة التي كادت تزول من ذاكرتي بعد غياب أعوام خمس عن قريتي وأهلها.. وحكايا الراحلين عنها"[٢].

ويربط السارد العليم في قصة "العنبر رقم ٥" البنية السردية بتلك الإشارات الداخلية التي تدل على الحضور الفولكلوري، على نحو المأتم الذي استمر سبعة أيام، كان المقرئون في أثنائها لا ينفكون عن تلاوة آي الذكر الحكيم على روح الميت أو قراءة الأدعية بعد انتهاء إجراءات التشييع والدفن[٣]. وما يسترعي انتباه الشخصية في قصة "دموع للبيع" تلك المرأة التي تجمع بين مهنتين متناقضتين: نادبة موتى وماشطة عرائس في آن، وتصف الشخصية السردية الطقوس المرافقة لمجلس العزاء الخاص بالنساء الذي تتسلل إليه هي ورفيقاتها لتأمل مشهد الحزن ورؤية بكاء الزوجة وبناتها، ويرافق تصفيق النوادب تصفيقاً موقعاً يرافق تعداد مناقب الميت مما يحفظنه، فتأتي النادبة وتحل جديلتها وتشد جبهتها بعصابة سوداء وتطلق صرخة منكرة، وتمسح وجهها ويديها وتضرب رأسها ووجهها وصدرها بقسوة وعنف، وتردد كلاماً موقعاً، والنسوة يرددن وراءها وقد سحت من عيونهن دموع غزيرة.. "فكأن خزنة لا تندب بصراخها ذاك الميت وحده بل تبكي موتى البلدة واحداً واحداً.. تحرك في هذه حسرتها على زوج وفي تلك على ابن أو أخ.. فلا تعود تدري مَنْ مِن النسوة أم الميت أو زوجه أو أخته.. فإذا ما فترن بعد أن يأخذ منهن الجهد، قامت خزنة تعدد عداً خاصاً حزيناً تتبعه بصرخة فظيعة، فإذا الدموع تنفجر والنشيج يشتد واللوعة تقوى.. وخزنة في هذا كله مركز الثقل، لسان لا يكلّ، وصوت كصوت

---

[١] شحروري، صبحي، (١٩٩٣). الداخل والخارج. (ط١). باقة الغربية- طولكرم: منشورات شمس، ص ٥٥.

[٢] فياض، الشارع الأصفر، ص ٧٨.

[٣] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٨٨.

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

البوم وقدرة على اصطناع الأسى غريبة فبقدر الجهد يكون الثواب، وإثابة خزنة على حزنها العظيم لا يكون بغير مبلغ يحرك فيها رصيداً من اللوعة لا ينفذ قط.."[١].

وتنفتح النهاية السردية في قصة "المسجد والطائرة" على حدث ذاتي جاء موازياً لحدث سياسي يتمثل في حرق المسجد الأقصى، فالقضية الصغرى هي وفاة الأم التي ورّثت ابنها الفاعل الثوري وصية شفوية، تتضمن الوفاء بالنذر والسير على بركة الله، كذلك ورّثته ذخيرة قديمة وهي ثلاث قطع نقود ذهبية لتحقيق النذر المتمثل في القيام بفعل ثوري للانتقام من الصهاينة، وتندرج القضية الصغرى ضمن قضية كبرى وهي حرق المسجد الأقصى.

ولابُدّ أن يرافق العادات خطاب مدون يتجسد في الوصية المرموزة إلى مدلولات مرادفة للأفعال الذاتية في الواقع، والأحرى أنها مكملة للسلوك الخارجي الذي يتوارى خلف الآخرين، فالوصية خطاب يرتبط بالأنا المتكلم الذي يتجسد في خطاب الآخرين الحاضر في مقابل خطاب الأنا الغائبة نتيجة اختفائها الأبدي.. ومما لاشك فيه أن التذييل في مذكرة الشهيد الأخيرة في قصة "غريب في وطنه" تمثيل رمزي لما يسمى بخطاب الأنا الغائبة المتجسد في الوصية، يطلب فيها الشهيد جواد القادري إتمام خطابه وفعله اللذين يتواريان خلف خطاب الآخرين وأفعالهم: "ذيّلت مذكراتي بكلمة وجهتها إلى من يصادفني في طريقه بعد موتي، ورجوته فيها أن يدفن جثماني في قبر أبي. وقد وصفت القبر وموقعه من المقبرة. ثم طويت أوراق مذكراتي. ووضعتها في جيبي الداخلي في صعوبة، وانتظرت اللحظة التي أفارق فيها الحياة. وكنت في تلك اللحظة راضياً عما قمت به من واجب اتجاه وطني، ومرتاح النفس لاضطلاعي بالمسؤولية التي أُلقيت على كاهلي"[٢].

ويلحظ أن فعل الآخرين لم يتصارع مع خطاب الذات، بل قام الآخرون بتنفيذ الوصية المراد تحقيقها: "لم يكد المزارع يفرغ من قراءة المذكرات وذيلها حتى انقبضت وجوه أصحابه من شدة الأسى والأسف، وجعل بعضهم ينظرون إلى بعض مثنين على الأعمال المجيدة التي قام بها الشهيد جواد القادري، ومرددين كلمات ملؤها الأسف على موت ذلك الشاب المقدام الذي ضحى بنفسه في سبيل مبدئه وخدمة أمته. وأخيراً حملوا جثمانه وعادوا إلى المدينة ليدفنوه في القبر الذي دفن فيه والده"[٣].

---

[١] عزام، الظل الكبير، ص ٤١.

[٢] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٤٤.

[٣] المصدر نفسه، ص ٤٤.

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

وما يخصّ الوصية الخطاب الشفوي[١] - أيضاً - الذي يتلفظ به الفاعل المتجذر الحاج مصطفى في قصة "الشيخ والأرض"، فهو يوصي ابنه محموداً بأن يعتني بالأرض[٢]، ويجهل القارىء سواء الضمني أم الحقيقي ما إذا كانت الوصية الشفوية قد نفّذت أم لا، ليتمّم دور الفاعل في تشبثه بأرضه التي ما فتئ أن أخلصَ لها وداوم على العناية بها.

٥- الفنون القولية:

أـ الأمثال الشعبية:

إن واحدة من أهم المرويات الشعبية هي الأمثال التي يُعاد إنتاجها، لتُمنح دلالات أخرى بفعل التوليد السيميائي الذي يجرد الأمثال من محدداتها الأصلية وتراكيبها الجاهزة وقوالبها النمطية، ويتيح لها أن تكتسب ملامح جديدة تستمدها من السياق النصي لوضعها في نسيج نصي يحوي تبادلات بين المكونات السردية. وهذه الأمثال تعبر عن طرائق الحياة وأسلوب العيش، وما يتصف به الفلاح من فضائل وقيم.. تُصاغ جميعها بقوالب لفظية مكثفة.

وتنبع الأمثال من صميم البيئة الاجتماعية التي نشأت فيها، مثل المثل: (الأرض تشتاق لأهلها) أو المثل: (البلاد طلبت أهلها) وقد ورد المضمون الدلالي للمثل بالصيغة الأولى في قصة "علاء والقنديل"، إذْ يتعانق الفاعل الثوري مع الأرض لما يعلن ثورته ومقاومته، عندها تصير الأرض مزهرة بشقائقها، وتمور خضرتها، ويفوح عبيرها، فكأن الأرض قد اشتاقت لأهلها[٣]، وراحت تتزيّا.. ويتكرر المثل بالصيغة ذاتها في قصة "المسجد والطائرة" حين تحدث الأم ابنها عن مدينة الخليل، مدينتهما التي بقيت كما هي - بمعالمها الحضارية وملامحها الدينية- في ظل الاحتلال، غير أنها مشتاقة لأبنائها الذين نزحوا وشُردوا منها، مثل ابنها اللاجىء.. هذا التشرد سمح للصهاينة أن يبنوا فيها مستعمراتهم، ويأسروا أهلها ويضيقوا عليهم، بأن يسلبوا دورهم ليسكنوا فيها، ويقيموا صلاتهم في الحرم الإبراهيمي بحراسة الجنود الصهاينة: "إنها مازالت يا حبيبي، وإن كانت اشتاقت إلى أهلها.. إنهم يبنون فيها مستعمرات.. يا بني نسفوا بيوتنا وشردوا أهلنا وسجنوا شبابنا وصرنا غرباء في أرضنا.. والحرم الإبراهيمي.. لا تذكر مصيبته إن أردت أن تعرف ما حل بوطنك في لحظة فاذهب إلى الحرم..

---

[١] أوصى الشيخ عبد الوهاب أن يدفن عند عين الماء في قريته إجزم - من قرى حيفا - وقد صار قبره مزاراً لأهل قريته والقرى المحيطة بها.

انظر،(عسقلاني، غريب، (٢٠٠٣). غزالة الموج. (ط١). رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ص٨١).

[٢] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٦٩.

[٣] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٦٤.

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

هناك ترى جنودهم في مداخله، وباصاتهم في ساحاته تنزل منها هذه الأفواج من البنات والشباب وكأن الدار دارهم.."[١].

ويتماثل المثل بصيغته الأولى: (الأرض تشتاق لأهلها) مع ذلك المثل المعروف الذي يأتي بصيغة أخرى: (البلاد طلبت أهلها).. بيد أن سلمان التايه في قصة "بحر يافا" يقلب المثل قلباً كلياً ليصير: الغربة طلبت أهلها، كي يوائم الواقع السياسي الناشىء عن الأحداث المتعاقبة للقضية الفلسطينية، خاصة بعد حرب حزيران عام ١٩٦٧. ومن جهة أخرى، يغدو المثل شاهداً على السيرة الموضوعية التي جاءت متداخلة مع الواقع السياسي، ليؤكد - بذلك - رأي سلمان التايه في الحدث السياسي الأهم وقتذاك: "حين نشبت حرب حزيران ١٩٦٧، وكان سلمان التايه يعمل سائقاً على خط عمان- القدس، وفي صبيحة ذلك الاثنين الأسود غادر سلمان القدس مبكراً إلى عمان، وحين كان يهم بمغادرة العبدلي عائداً إلى القدس، كانت أخبار الحرب قد بدأت تسمم الأجواء والأسماع، ولكنه صمم على العودة، فالموت مع الأهل خير من الحياة وحيداً خارج الوطن، وعند الجسر أعادوه، قالوا له أن الوصول إلى القدس مستحيل، وأن الطائرات قد تضرب، وأن الانتظار في عمان ريثما تنجلي الأمور أسلم من مغامرة العودة، ولكنه لم يعد، لحق به الأهل إلى عمان، وظل سلمان يعمل سائقاً على خط عمان/الزرقاء"[٢].

ولأن الفاعل المغترب يشتاق إلى وطنه ويحنّ إلى أهله، فإنه يطوف في أرجاء فلسطين، بدءاً من شمالها حتى جنوبها، غير أنه يقلب المثل: (البلاد طلبت أهلها) قلباً كلياً، ليصير المثل بصيغة تتساوق مع الصيغة النمطية: (الغربة طلبت أهلها)، لأن زيارته إلى فلسطين انقضت بانقضاء مدة تأشيرة العبور التي جيء بها بعد أن سمحت له سلطات الاحتلال: "كان ينوي البقاء طويلاً، فعشرون يوماً أو حتى ثلاثون لا تكفي لمعانقة الوطن بدءاً من طبريا وانتهاءً بغزة.. قال سلمان: _ماذا أقول، لو قلت إن البلاد طلبت أهلها، هل يصحّ كلامي؟ أم أقول إن الغربة هي التي طلبت أهلها؟"[٣].

وتستمد الأمثال قيمتها الخلقية من الطبيعة المخصوصة التي يتميز بها المكان الفلسطيني، لتشييد معيار اجتماعي أساسي لدى الفلسطيني، فالشخصية أم علي في قصة "حين أطلقوا النار" تورد مثلاً: (محل الضيق يسع ألف صديق)، ليدل على قيمة اجتماعية تتمثل في كرم الضيافة، فعبد الرحمن الذي طلب الحماية نتيجة الدوريات المنتشرة في الشوارع، يطمئن بقول أبي علي:

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٨١.

[٢] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٩.

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

"لا تقلق يا رجل.. قلنا لك البيت بيتك، ولو قطعنا من لحمنا فلن تجوع"[١]، و"أم علي لا تتوقف عن الترحيب بالضيف، مجددة القول إن البيت بيته، فمحل الضيق يسع ألف صديق"[٢]. وتتمثل المرأة الفلسطينية في قصة "الراية البيضاء" من مجموعة "الأشجار لا تنمو على الدفاتر" القصصية، بالمثل الشعبي المتضمن ألفاظاً متجانسة: (من هالمراح مافي رواح)، حين رفضت أن تبرح بيتها، رغم الطائرات المحومّة فوق الرؤوس، والجنود الذين يتدفقون من كل مكان"[٣].

وتتعين ملامح المثل الاجتماعية من الطبيعة التي تميز بنية المثل، وتضفي ملمحاً مخصوصاً على مغزاه الدلالي، مثل المثل: (الميّ الغريبة مابتدوّر طواحين) الذي يتمثل به السارد الذاتي في قصة "مستورة والحمد لله" للاستدلال به على الغرباء القاطنين في حيفا، فلا يعرفون معالمها ومواقع أماكنها[٤]. ويستشهد أبو بلطة في قصة "مقهى الباشورة" بأمثال نابعة من الطبيعة والأرض: (أحصد وأدرس وكله في بطن بطرس) و(ما تأتي به الرياح تأخذه الزوابع)، للبرهنة على تجرع الفلسطيني - في ظل الاحتلال - آلام المرارة والهزيمة والقهر الناشيء عن قوانين إجبار الفلسطيني على دفع الضرائب لحكومة الكيان الصهيوني[٥]. ويأتي المثل المعروف: (يذوب الثلج ويبان المرج) مرادفاً للمثل الوارد في قصة "مقهى الباشورة": (نهاية الثلج يذوب ويظهر الذي تحته)، ليشير - بدوره - إلى الحقيقة الكامنة في الاحتلال، وكشف زيفه في نهاية الأمر[٦].

ويستشهد الراعي في قصة "الرعاة والبنادق" من المجموعة القصصية "الأشجار لا تنمو على الدفاتر" بالمثل المستمد من عناصر الطبيعة: (الطاقة اللي ييجي منها الريح سدها واستريح)، لما سمع عواء الذئاب من بعيد، لكن الريح تأتيه من كل اتجاه: من الطوق، من الباب عندما حاصرته الذئاب والواويات، فلا تنفع الكلاب وحدها في صدها، فلا بُدّ من البنادق لصدها[٧]. وفي قصة "مقهى الباشورة" يستجلب محمد الأزعر- بوصفه فلاحاً - المثل من نتاج الأرض وخيراتها، مثل نبات الفجل، حين طالبت حكومة الكيان الصهيوني متمثلة في بلدية القدس، صاحب المقهى أبا بلطة تسديد الضرائب المترتبة عليه، فيعلق محمد الأزعر بقوله:

---

[١] خلف، طيور الجنة، ص ٩٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٩١.

[٣] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٦٩.

[٤] بيدس، حكاية الديك الفصيح، ص ٦٣.

[٥] المصدر نفسه، ص ٦٣.

[٦] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٤٣.

[٧] المصدر نفسه، ص ٣٤.

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

"مكاسبك من الاحتلال مثل الفجل، (أوله منافع وآخره مدافع).."[١]. ليثبت عدم جدوى الاحتلال في النهاية، مهما تُقدم من مكاسب، إلا أن الخسارة أعظم، مثل الفجل الذي لا يُنتفع به في آخره.

ويكتسب الحي الفقير في مدينة أريحا خصوصية بفعل ارتباط الفلسطيني الفقير بالمكان الذي يقطن فيه، ففي قصة "حلقات الوهم" يتشبث صابر الحمدان بالمكان، على الرغم من فقره، للصلة الحميمية بالمكان وقاطنيه، فـ (الموت مع الجماعة رحمة): "جلس صابر الحمدان يرقب قرص الشمس المتعثر وهو ينحدر إلى المغيب، تاركاً مجموعة البيوت الطينية الفقيرة يلفها الظلام في أطراف مدينة أريحا القديمة.. قال متردداً.. غداً سأحمل أثقالي وأرحل.. ولكن إلى أين؟ أنا لا أعرف طريقاً آمناً يوصلني إلى مكان آمن، لا لن أترك هذه المنطقة في هذه البيوت الطينية، ولن أرحل عن هذا الحي الفقير، سأظل هنا.. الموت مع الجماعة رحمة.."[٢].

وفي مجموعة "أبو خنفر" القصصية، يساوي السارد الحقيقي بين شروط فصاحة الكلام عند العرب - في صحيفة بشر بن المعتمر تحديداً - وبين المثل الوارد في إحدى القصص: (الكلام إن زاد عن حده نقص)، للدلالة على أن مستوى القول ينخفض باللغو والكلام المبالغ فيه، مثل الكلام المتضمن وعيداً يعجز المتوعد القيام بتنفيذه[٣]. وفي المثل المعروف: (من عاشر القوم أربعين يوماً صار منهم) تتفق الثقافة العربية والموروث الشعبي، إذ تستدعي الشخصية حياة بلابسي في قصة "الأسطر الحمراء" ذلك المثل الشعبي الذي يتقارب مع المثل العربي، حين طلب منها أهل القرية الخروج من القرية فراراً من المذبحة، لكنها رفضت بغية البقاء بينهم لأنها صارت منهم[٤]، رغم الأوضاع السيئة الدائرة حول القرية.

ويهمس عطا أبو جلدة في قصة "أول يوم" لنفسه المثل الذي ينطبق على الشخصية ذات الملامح السلبية، ليصير - بدوره - فاعلاً انهزامياً، نتيجة التغيرات الحادثة في بنية المجتمع إثر الاحتلال، فتتحول الشخصية الرافضة للذل والخنوع إلى شخصية غاضبة، تُثار لكرامتها حينما تُصفع، لذا، تلعن إجراءات الصهاينة وممارساتهم الاستبدادية، وتُسجن بفعل غضبها وحنقها الدالّ على التأثر بما يجري: "فعلى المدخل الشرقي لمدينة القدس، وعند نقطة العيزرية، توقف الباص، واصطف الرجال إلى جانب الباص وحين أحس أبو جلدة أن التفتيش يجري على الهويات انسحب إلى آخر الصف وقال: _وقعت قلة السلامة، (من أول غزواته كسر عصاته). قال له الجندي الإسرائيلي: _أين هويتك؟ _ما قطعت هوية.. وأحس أبو جلدة أن وجهه قد التوى

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٩٢.

[٢] نحلة، ليل القوافل، ص ٤٩.

[٣] سرحان، أبو خنفر، ص١٩.

[٤] ملحس، أبو مصطف، ص ٢٧.

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

من حرارة الكف وتبعه كف آخر وثالث ثم قبضة يد على رأسه وركله بالبسطار على قفاه ولم يتمالك نفسه أن صرخ: _ما معي هوية.. وغامت الدنيا أمام ناظريه وأصبحت بقعة واحدة حمراء، وكانت تلك الكلمات هي آخر ما وعى أنه قال، وحين أفاق وجد نفسه يابساً كالقرميّة، متخشباً في زريبة ضيقة تشبه الاسطبل تفوح منها روائح روث قذرة.."[١].

والشخصية التي تتمثل بالمثل (لا بساسي ولا بواسي) هي أقرب إلى صورة الفاعل السلبي، عزيز الهشلموني الذي يخشى سطوة شرطة الكيان الصهيوني، لأنه رجل ذو مسؤوليات عائلية، فلا يبالي بالسياسة أو المعارضة أوالعمل الثوري، إلا أنه وقع بيد الشرطة العسكرية، لأنه أبدل العملة الأردنية بعملة إسرائيلية لأولئك الذين اشتروا الخبز من مخبزه: "يا إلهي، ماذا تريد الشرطة مني؟ أنا رجل لا بساسي ولا بواسي.. ليست هذه هي المرة الأولى التي يُساق فيها عزيز الهشلمون إلى السجن، فمنذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً ساقته الشرطة الإنجليزية إلى السجن، حين وقعت بينه وبين اثنين من اليهود طوشة دامية في فرن بيافا"[٢].

إن مدلول المثل الشعبي: (كثير الكارات، قليل البارات) ليس الكسل بحد ذاته، بل المقصود به ذو الحظ القليل الذي يناله متعدد المهن وكثير التجارب، وينطبق المدلول الأخير على شخصية الأديب في قصة "أي السبيلين" الذي امتهن العديد من الأعمال: موظفاً في دائرة حكومية، معلماً في مدرسة حكومية.. وانتهى به الأمر أن صار مؤلفاً.. بيد أنه انتقى الرحيل في نهاية الأمر، لأن عيشه صارت كعيش الأديب الذي يعاني بين أهله ومجتمعه الرافض امتهان الثقافة: "قالت أمه: كأنه لا تكفينا الكتب التي ملأ بها الدار، حتى قام بدوره يكتب. وأضاف الوالد: والنفقات علينا , وعن أي شيء يكتب؟ عن العصر العباسي. الناس تطير إلى النجوم، وهو يرجع إلى الوراء ليكتب عن العصر العباسي"[٣].

إن المثل (الغائب عذره معه) ينمّ عن الفضائل التي يتصف بها الفلسطيني في قصة "الشوق إلى الأرض الطيبة"، ويشير إلى لباقته الاجتماعية، ولاسيّما عندما يخلق أعذاراً للغائب أو المتأخر أو المتخلف عن موعده، كذلك حسن الذي تخلف عن موعد اتفق عليه هو وأصدقاؤه، لأمر جلل يتمثل في انخراطه في الثورة التي انطلقت من المخيم[٤].

والمثل: (الناس أسرار) الذي يتمثله السارد الذاتي في قصة "الخضر" دالّ على التزام أفراد المجتمع الفلسطيني بالأخلاق والسلوكيات الواجب مراعاتها في علاقاتهم بالآخرين، خاصة

---

[١] السواحري، مقهى الباشورة، ص ١٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٨٢.

[٣] فرح، عابرو السبيل، ص ٢١.

[٤] الريماوي، العري في صحراء ليلية، ص ١٠٢.

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

الزوار الوافدين إليهم، فالرجل القادم إلى القرية من مكان مجهول، استقبله أهل القرية، وحرصوا على عدم نبش ماضيه، لئلا يحرجوه: "نبت في بلدنا من مكان مجهول.. قالوا جاء من حوران مع القادمين في موسم قطف الذرة أو القمح، وقالوا بل ترك بلاده في الجنوب بعد قصة ثأر طويلة غامضة التفاصيل.. المهم أن أهل بلدنا قبلوه كما هو، ووجدوا أن من العيب أن يتغلغلوا إلى أعماق ذاكرته، فالناس أسرار كما يقولون، وأفردوا له مسكناً بسيطاً"[١].

ويتخذ المثل الذي يختص بمهنة: (أعط خبزك للفران وإن أحرق نصفه) سمتاً مغايراً لدلالته الحقيقية، لمّا تلفظت به الشخصية التي لا تجدر أن تتمثل به، فالمحامي قد وعد الفلسطيني الذي يسعى وراء اكتساب جنسية البلد الذي التجأ إليه، للتخلص من وصمة صفة اللاجيء، لكنه راح يماطل ويراوغ وهو يردد المثل السابق، إلى أن انتزع المال الذي وفره الفلسطيني من جهد أولاده المغتربين، وانتهى بالفلسطيني أنه ظل محتفظاً بوصمته تلك، دون الحصول على الجنسية[٢]. والمثل الشبيه بالمثل الآنف ذكره: (يوم الطحان يوم)، إذْ يتعلقان بمهنة، ويرتبط المثل بالطحان الذي يشهد يوماً مثقلاً بالأعمال، كذلك الفلسطيني الذي يشهد يوماً مثقلاً بالإجراءات المشددة التي يقوم بها الاحتلال لدى اجتياز جسر اللنبي، وينتج عنها المعاناة النفسية والألم الجسدي، تلك الإجراءات التي يعانيها الفلسطيني: ذل الانتظار وسوء المعاملة والإهانات وتحقيق المخابرات، بالإضافة إلى العرق وقيظ الأغوار[٣].

وعلى مستوى البناء السردي للنص القصصي، يتم تحويل المدلولات المباشرة التعيينية أو التصريحية Denotation إلى المدلولات الإيحائية التضمينية أو التلميحية Connotation بوساطة الإحالة النصية سواء أكانت إرجاعاً مباشراً كما هو المثل: (تحت السواهي الدواهي) الذي ينطوي على دلالتين: ظاهرية وباطنية، إذْ يخدع الناس مَن يتظاهر بالبراءة، في حين يضمر عكس الهيئة الظاهرة[٤]. أم إرجاعاً غير مباشر. فالمثل: (من الخارج رخام، ومن الداخل سخام) ذو دلالة تصريحية يتعلق بالظاهر المناقض للباطن، غير أن المثل الذي أحيل إليه إحالة مباشرة في البنية السردية ينطوي على محتوى دلالي ضمني، وهو المحتوى السياسي، إذْ يوحي المثل بسياسة الإنجليز مع العرب بعد نهاية الحرب العالمية الأولى: "لقد استغل الإنجليز مشاعر الحرية عند العرب.. لابسين ثياب الأصدقاء.. ولكن دولة الظلم واحدة.. وشهاب الدين أضرط من أخيه.. بعد أن كسبوا الحرب خلعوا ثياب الأصدقاء، وبانوا على حقيقتهم، فكانوا كالقبر: من

---

[١] درويش، الجياد، ص ٧.

[٢] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٦٤.

[٣] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٥٣.

[٤] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٧١.

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

الخارج رخام.. ومن الداخل سخام. تنكروا لكل وعودهم، وخانوا أصدقاء الأمس، وأعلنوا احتلالهم لبلاد العرب بقوة السلاح.. وأكثر من ذلك: قسموا البلاد العربية إلى دول وإمارات وممالك، ثم أرسلوا إلى كل واحدة منها ضابطاً من ضباط الاستخبارات تحت اسم خبير أو مستشار أو ما تيسر، يتسلم مقاليد الحكم الفعلية في ذلك البلد"[١].

وينهي المثل في سياقه اللفظي: (العجلة من الشيطان) عن السرعة، لأن السرعة هي من فعل الشيطان، ويؤكد السارد في قصة "دنيا" مغزى هذا المثل حينما أدرك - خلال لقائه بأبي فهيم - أنه لولا التمهل والتريث في زيارة أبي فهيم، لما أدرك السارد أن أبا فهيم بطل عظيم من أبطال الثورة، مثل أبي جلدة والعرميط[٢]. وتستشهد الشخصية في قصة "المهجّرون" بالمثل: (في العجلة الندامة وفي التأني السلامة) بدلالته المباشرة، ليولّد مدلولاً تلميحياً إلى مغزى أيديولوجي ناشىء عن الأحداث الجارية في لبنان إبان الحرب الأهلية: "انطلقت السيارة بأقصى سرعة. وقد أخذت الأجسام والحقائب تقفز يميناً ويساراً وكأنها في حلبة للرقص. ومن جديد، صاحت أم هاجر: _على مهلك.. في العجلة الندامة وفي التأني السلامة.. رد السائق: _عن أي سلامة تتحدثين يا أمي؟ أجابت: _سلامتنا جميعاً. قال بصوت عالٍ: _اطمئني، لقد فقدنا السلام والسلامة معاً"[٣]. ويناقض المثل: (وقعت قلة السلامة) المثل السالف، وقد استشهد به الفلاح فرج الحافي في قصة "في الطريق إلى البلدة القديمة" حينما أحس أنه جازف بالقيام بالرحلة إلى مدينة القدس، نظراً للأحداث والتطورات الجارية في المدينة إثر احتلالها عام ١٩٦٧[٤].

وفي قصة "كل الاتجاهات" يستذكر السارد المثل: (السلامة غنيمة)، لدى شعوره بفرحة غامرة حينما تخلص من مأزق حقيقي "تكون فيه حياته أو حياة الآخرين أمام خطر داهم: تسير الأمور سيراً عادياً حسناً، وبعد السلامة والنجاة يأتي دور ردّ الفعل. وهذه فيما أرى نعمة لا يدركها إلا من وقع في هذه المواقف، ولعل في هذا ما يفسر اندفاع المحارب إلى قلب النار والتهلكة، ومن ثَمَّ إحساسه بالخوف أو الندم أو حتى الجنون بعد سنوات من النصر أو الهزيمة"[٥]. ويتحقق استدعاء الأمثال والتراكيب الشعبية عبر الحوارات المتبادلة بين الشخصيات السردية في قصة "الوصول"، لتنم عن رؤى تلك الشخصيات ووجهات نظرها المتباينة، فإصرار سائق المركبة على الوصول إلى جسر نهر الأردن بأسرع ما يمكن، للتمكن من حجز الدور

---

[١] زيّاد، توفيق، (١٩٧٠). حال الدنيا. (ط١). بيروت: دار القدس، ص ٨١.

[٢] ملحس، أبو مصطف، ص ١٤٥.

[٣] أبو غزالة، كرم بلا سياج، ص ٢٩.

[٤] شقير، خبز الآخرين، ص ٩٩.

[٥] درويش، الجياد، ص ٢٦.

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

والتحميل، فيرد عليه الركاب بآراء مغايرة لرأيه، تُدعّم بأمثال شعبية تحفظها الذاكرة الفلسطينية وترددها دوماً: (العجلة من الندامة.. الرزقة مكتوبة.. ما بيصيبك إلا نصيبك.. قد ما تطارد ما بتحوش غير رزقتك(*)).. وينهي أحد الركاب الحوار بمقولة حكمية: "ما دام الوصول مطلبنا الأساسي فلا داعي للسرعة والعجلة الزائدة"(١).

ومن الأقوال التي جرت مجرى الأمثال، لكثرة ترادها وجريانها على الألسن، وحفظها الفلسطيني في قصة "حب مع سبق الإصرار" عن ظهر قلب: (الصبر مفتاح الفرج)، مُذْ كان صغيراً، تلك الحكمة التي ترددها عجائز قريته، ويرددها - أيضاً - الشيخ حسن على تلاميذه في مدرسة القرية، وتمتلىء كراسات التلاميذ بها، ويحاول الفتى - بدوره - أن يتلمس جذور ذلك المثل: "هل حدث ذلك منذ سنة؟ ألف سنة؟ لا يدري.. كل ما يعيه أن ذلك قد تم قبل أن تبحر أنفاس حبيبته في ذرات خلاياه.. لقد قالت له ذات يوم ووجهها ينضح بالدفء: _لا مكان للمتواكلين على هذه الأرض.. هذا زمن المكافحين.."(٢). وهذا النقد الذاتي لشكل سلبي من أشكال الصبر، يدفع الشخصية لأن تقاوم الوضع السيء: "فقام من رقدته واستل كلماتها قارباً من شمس وحمل ذات الفأس، واغتال كل الأساطير العتيقة ناسجاً أجنحة صلبة لكل العصافير المهيضة.. _ يا عيني ع الصبر.. ورغم حداثة سنه وقتها، فإنه تجرأ ذات مرة وسأل الشيخ: _وهل سيطعمنا الصبر فرجاً أكيداً يا سيدي؟.. صمت الشيخ.. انهض أيها السيد.. استيقظ أيها الرجل.. لو أنه يصحو ولو للحظة واحدة كي يقول له: _الصبر لن يمنحنا خريطة يا سيدي.."(٣). وتستشهد الشخصية في قصة "الصهيل" بالمثل: (اللي صبرك على المر.. قال اللي أمر منه)، ليدل على المفارقة المضحكة التي تقترن بحال الشخصية المعدمة، إذْ لا تجد بديلاً آخر لتناول الطعام إلا في مطعم تكثر فيه السلبيات، فلا مفر من الذهاب إلى مطعم معدم شبيه بحال الشخصية(٤).

ويضفي المعيار الأخلاقي لدى المجتمع على بعض الأمثال سمات وعظية، فلا تخرج الأمثال عن وظيفة محددة، وهي النصح والإرشاد، فالمثل: (حبل الكذب قصير) مثل ينطوي على أهمية التصريح بقول الحقيقة دون المواربة أو الخداع، مثلما يحاول الطفل في قصة "صورة" أن يتهرب من العقاب الأبوي بالكذب(٥). بينما الفلاح فرج الحافي في قصة "في الطريق

(*) أجرى السارد تغييراً في بنية المثل الأصلية: (لا تركض ركض الوحوش، غير رزقك ما بتحوش).

(١) العيلة، الجبل لا يأتي، ص ٧٤.

(٢) العيلة، العطش، ص ٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٤) خلف، الصهيل، ص ٩.

(٥) أبو شرار، الخبز المر، ص ١٢.

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

إلى البلدة القديمة" يتشوق لرؤية البلدة القديمة بالقدس والصلاة في مسجد قبة الصخرة، إلا أن جنود الاحتلال منعوه، وأراد أن يكذب على أهل قريته بأنه زار البلدة وصلى في المسجد حتى لا يسخروا منه، غير أنه ارتدع عن هذا الفعل لئلا يُفضح فيتمثل بالمثل (حبل الكذب قصير)، ليدلل على أن الفاعل مهما كذب، إلا أن كذبته لن تطول وتستمر، وسيكشف في النهاية.

ويستشهد الفاعل الثوري في قصة "البوصلة" بالمثل: (عمر الشقي بقي) بعد مواجهة عنيفة في مخيم جباليا مع مجنزرة عسكرية تابعة للاحتلال تلاحقه، وأراد أن يفلت من قبضتها، فانقلبت المركبة التي كان يقودها، وعندما يزوره أحد رفاقه في مستشفى الشفاء بغزة، يبتسم له، ثم يستدعي المثل، ويؤكد مدلوله بقوله، فـــ "كلماته لا تزال تنقر عظامك: الظاهر يا أستاذ أن في العمر بقية لحساب مؤجل"[١].

وتنطوي الأمثال على العلاقات الإنسانية القائمة بين فئات المجتمع، سواء أكانت علاقات تماثلية (توافق اجتماعي) أم علاقات تعارضية (تنافر اجتماعي). ومنها علاقة الرجل بالمرأة التي يسودها المحبة حيناً، أو الكره حيناً آخر، فالمثل الشعبي: (يا مؤمّن الرجال يا مؤمّن المية في الغربال) خير مثال على ملمح النفور الذي تتميز به العلاقة بين الجنسين، يؤكده فعل التعالق بين الأسطورة القديمة والمثل الشعبي، للاستدلال على أن الشخصيات النسائية سواء في الموروث الشفاهي أو السردي، تتجاور فيما بينها حين يتعلق الأمر بعلاقتهن بأزواجهن، وتستحضر إحدى الشخصيات السردية في قصة "زيارة ماطرة إلى معبد عشتروت" أسطورة قديمة تتحدث عن إغواء زيوس - إله القمر - لـــ إيوا التي تمنعت فحوّلها إلى بقرة، وهي الأسطورة العالقة في ذهن الرجل العصري، فيتخذها مبرراً لسلوكياته العدائية إزاء المرأة التي تنتقد تصرفاته، ووسيلتها في النقد الاستشهاد بالمثل الذي تردد دوماً على لسان الجدات: فـــ "الأسطورة جعلت الرجل غيوراً يستعبد المرأة.. هو مالك اللحظة ويستطيع التصرف بها كما يشاء"[٢]، وفي المقابل، تؤمن المرأة بأسطورة عشتار أو عشتروت التي تقرّ بقوة المرأة وقدرتها على منح الحياة.

وتتوعد الشخصية النسائية في قصة "كفر عانة" فاطمة زوجها بشير اليافاوي بأن يحقق لها أحد أمرين: إما أن يطلقها أو يتوب عن أفعاله السلبية من وجهة نظرها، وتتأنى في إنفاذ وعيدها حتى مجيء الصباح، فتردد، دوماً: (الصباح رباح) لكنها تمهل زوجها مدة أطول، كما

---

[١] العيلة، حيطان من دم، ص ٢٨.

[٢] أبو غزالة، زهرة الكريز، ص ٤١.

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

يُفهم ذلك من الأحداث[١]، وينشب الخلاف بين الزوجين دوماً بسبب أم بشير التي تعادي كنتها، زوجة ابنها.. ويسخر علي الجعار في قصة "التحديق في المرآة" من وضعه العائلي الذي يبين الحالة النفسية السيئة التي تعتريه نتيجة معاملة زوج أمه القاسية له من ضرب وصفع وإهانة، فيعزي نفسه - ساخراً - بالمثل الشعبي: (الذي يأخذ أمك هو عمك)[٢].

والمثل الشعبي: (دايرة من بيت اشكع لبيت اركع) في قصة "المتفرجون" مثال حي على حرص المجتمع الفلسطيني على التزام المرأة الفضيلة بالتزامها بيتها، وتُذم المرأة التي لا تلتزم بيتها، فالمرأة كثيرة التردد والخروج - في نظر المجتمع البدائي- هي امرأة قد تخلت عن الفضيلة[٣]. وينص المثل (على بخت الحزينة سكّرت المدينة) في قصة "الحارس" على مدلول الحظ العاثر الذي يصيب الإنسان[٤]، فأبو علي الحارس قد تعرض للريح الشديدة في ليلة سوداء باردة في أثناء تطوافه في أزقة القرية، وأعاقت سيره، ويتمنى لو تتوقف الريح حتى يريح نفسه "من هذه البلية التي لم تخطر له على بال، بسلام. فليس عبثاً أن يقول الناس على بخت الحزينة سكرت المدينة تماماً مثل بخته هو: وإلا ما معنى هذه الريح المجنونة وهذه السماء المتلبدة بالغيوم، وكل هذا البرد القارس، في عقبته هو، لو لم يكن عاثر الحظ، وعليه أن يبقى في العراء هكذا طيلة الليل، من غير أن يستطيع اللجوء إلى بيته، ولو للحظات يدخل الدفء خلالها إلى جوفه بقدح من الشاي الساخن"[٥].

ويبين المثل (ما أعز من الولد إلا ولد الولد) الذي تلفظت به العجوز أم عبود في قصة "عام آخر" لهفة الأم العجوز لرؤية ابنتها ماري وأحفادها الثلاثة الموجودين في الناصرة، عبر بوابة مندلباوم في القدس قبل احتلال الجزء المتبقي منها، لكنها شعرت بخيبة وحزن لعدم مقدرة ابنتها المجيء، ثم أبلغها الرجل القادم من الناصرة أن ابنتها ستلاقيها بعد عام، فردت عليها الأم برسالة شفوية مشفوعة بدموعها: "قل لها على لساني بعد السلام أنني إذا عشت عاماً آخر فسآتي إليها زاحفة على قدمي، وإذا عاجلتني رحمة الله. فلن أموت إلا بحسرتين حسرة بلدي وحسرة

---

[١] خلف، الصهيل، ص ٣٢.

[٢] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٥٥.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧٣.

[٤] يتكرر المثل ذاته في قصة "في الطريق إلى البلدة القديمة"، عندما استشهد به فرج الحافي لدى قدومه إلى البلدة القديمة في مدينة القدس، فلم يجد أحداً من الذين يعرفهم من أصحاب المحال والمهن في سوق البلدة: صاحب الخان والكندرجي وأبو عبده اللحام وبائع القماش ومعمر البوابير.. نتيجة احتلال المدينة، وتنكب أهلها على يد الصهاينة.

انظر، (شقير، خبز الآخرين، ص ١٠٤).

[٥] فياض، الشارع الأصفر، ص ٨٣.

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

ماري"[١]. والمثل ذاته يتكرر في قصة "بهجة الخريف"، فالشيخ سليم لم يعرف مدى صدق هذه الحكمة حتى ولد لابنه جميل صبي سماه نديماً، فـ "ولع الجد بحفيده ولعاً شديداً، وخاصة عندما بدأ الطفل يحبو ويمشي ويتكلم كلاماً متكسراً، يجهد الجد نفسه كثيراً ليعرف مدلول الألفاظ التي ينطقها الطفل، وكأن مقدم هذا الطفل شعاع من النور دخل إلى حياته محمل إليها إشراقاً وبهجة. ومعاشرته لهذا الطفل تبعث في نفسه سروراً مزدوجاً. فالجد يحب مراقبته وهو يتعرف إلى الحياة من حوله، ثم هو يشاركه أفراح الطفولة أيضاً. فكأنما الطفل ساحر صغير يأخذ بيد الجد فيريه حياة ثانية جديدة، بهجة ضاحكة، بعد أن كان الجد رآها قاسية سفاكة، ناكثة للعهد"[٢].

ويحدث السارد الذاتي في قصة "مستورة والحمد لله" تغييراً على بنية المثل الأصلية، ليضفي – بذلك - على البنية ضرباً من التهجين بين ملفوظين: ملفوظ المثل (ما أعز من الولد إلا ولد الولد) وملفوظ الحكاية الشعبية جبينة، فيصير المثل الذي اصطنعه السارد: ولا أعز من الولد إلا حب جبينة. إذ تتجسد شخصية جبينة في الحكاية المتوارثة في الواقع المعيش، مثل الشخصية المندرجة ضمن المجتمع الفلسطيني الواقع تحت الاحتلال تتعايش مع غيرها من أبناء مدينة حيفا. ومن جهة أخرى يدل النفي المتوازي للمثل على اعتزاز السارد الذاتي بالحكاية الشعبية والأمثال المتوارثة لامتدادها بين الأجيال وتعاقبها عبر الأزمان[٣]. ونقيض المثل (ما أعز من الولد..) المثل (قلبي على ولدي وقلب ولدي على الحجر) الذي يردده الأب في إحدى لوحات مجموعة "عن الرجال والبنادق" القصصية، ليعبر عن خوفه وقلقه الشديد[٤]على ابنه الصغير منصور الذي يغيب طويلاً في حقول مجد الكروم أو في دار خاله في قرية نحف باحثاً عن مرتينة ليحارب الصهاينة في صفد.

ومن الأمثال الشعبية ذات المدلولات السلبية ما تقترن بمغزى الاستسلام والتخاذل في البنى السردية: (ابعد عن الشر وغني له)، (سراي الحاكم الداخل فيها مفقود، والخارج منها مولود)، (حط راسك بين ها الروس وقل يا قطّاع الروس).. فتتمثل الشخصية السلبية في قصة "يحدث أحياناً" بالمثل: (ابعد عن الشر وغني له) بلهجة مصطنعة ومفتعلة، فيعلق السارد الشاهد على السلبية والعجز بمنطوقه الباطني: "حين يخسر الإنسان الشجاعة يخسر كل شيء حتى نفسه"[٥]. والمثل (شر البلية ما يضحك) مثل معروف يتمثل به اللاجيء في قصة "الراية

---

[١] عزام، الظل الكبير، ص ٧٧.

[٢] فرح، عابرو السبيل، ص ١٢٠.

[٣] بيدس، حكاية الديك الفصيح، ص ٦٥.

[٤] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٦٣٨.

[٥] السواحري، مطر آخر الليل، ص ٨٨.

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

البيضاء" من مجموعة "الأشجار لا تنمو على الدفاتر" القصصية، استهزاء بالوضع السياسي الذي تتكثف فيه السلبية والانهزامية دون اللجوء إلى التحرك الفعلي في الشروع في تحرير فلسطين[١]. ويقلب السارد الذاتي في قصة "مرثية السلطعون" المثل: (شر البلية ما يضحك) قلباً كلياً، ليصير: شر البلية لا يضحك. حيث ينفي عن نفسه التهمة التي ألصقها به أصدقاء الميت المشيّعون لجنازته، فالإنسان لا يضحك في تلك المناسبات الحزينة، بل يبتسم، حسب رؤيته[٢].

وعلى الرغم من المدلول الإيجابي الذي يرتبط بالمثل (حط راسك بين ها الروس وقل يا قطّاع الروس)، ليدل على التعاضد والتآزر، إلا أنه يحمل دلالة سلبية في السياق السردي، إذْ لا يعارض الفاعل الواقع السلبي، بل يحب أن يتعايش معه[٣]. ويعزي الفاعل السلبي أبو بلطة نفسه في قصة "مقهى الباشورة" بالمثل (حط راسك بين ها الروس وقل يا قطّاع الروس)، فلن يكون وحده الذي سيدفع الضرائب المترتبة عليه لجامعي الضرائب في حكومة الكيان الصهيوني، بل سيكون حاله حال غيره من التجار الصغار وأصحاب المحال، فالمعلم الأكتع صاحب محل الخردوات المجاور سيدفع أيضاً، فإذا اضطر لأن يدفع الضرائب، فلن تكلفه الضريبة إلا مبلغاً ضئيلاً لا يساوي عمل خمسة أيام[٤]. وغيرها من الأمثال المختصة بالرأس[٥].

وتستعير الأمثال مضامينها من الأعضاء الجسدية للإنسان أو النباتات أو الحيوانات أو الأدوات مثل المثل (يا لحية التيتي مثل ما رحتي جيتي) الذي تهمس به الشخصية في قصة "في الطريق إلى القدس"، لكن بطريقة مقلوبة، إذْ يُضمّن المثل صيغة التمني التي تفيد التحسر، ومحمد محمود قد أحرج نفسه بأن انساق وراء نزوة إثبات رجولته للصهاينة الذين سخروا منه[٦]. ويقلب السارد العليم في قصة "المجانين" المثل الشعبي: (يخلق من الشبه أربعين)، ليصير: يخلق من الشبه مائة، ليستدل على الوجوه العديدة التي تتشابه وتبعث على الجنون، مثل

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٧١.

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٠٢.

[٣] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ١٧٧.

[٤] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٤٠.

[٥] يستشهد الفلاح في قصة "ذكرى الأيام الماضية" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، الذي انخرط في الجيش العربي المقاوم للقوات الصهيونية في حرب ١٩٤٨، بالمثل (جئنا بالأقرع يؤنسنا..) تعليقاً ساخراً على الأمر الذي أصدره الضابط العربي لرجال القرية، إذْ يتضمن الأمر مناصفة أهل القرية الجنود في المؤونة التي لن تكفي الجميع، فبدلاً من معاونة الجيوش العربية لأهل فلسطين، صارت عبئاً مادياً عليهم: "ألا يكفينا ما نحن فيه.. لن نقدر على طعام أسرنا.. على رأي المثل: جئنا بالأقرع يؤنسنا..." .

انظر، (أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٥٣).

[٦] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٣٢.

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

وجوه القادة والزعماء الذين عُرفوا باستبدادهم السياسي في التاريخ: نابليون، هتلر، موسوليني..[١].

واستحضار الأمثال التي تتعلق بنبذ الآفات الاجتماعية، مثل: الجشع والطمع والحسد.. أمر ضروري للدعوة إلى التحلي بصفات إنسانية مثلى، منها: القناعة، لأن الحياة فانية، فلا يدوم ذلك الجشع، واستحضارها أمر لازم أيضاً، ليخدم السياق النصي الذي يتمم السيرة الموضوعية لشخصية تتصف بمقومات تحدد أهم ملامح الفلسطيني المخصوصة في تلك الفترة الزمنية المراد سردها في قصة "حكاية جدي": "كان جدك يردد: (العين فارغة، لا يشبعها الكثير، ولكن حبة تراب تملؤها عند الموت). من التراب جئنا وإلى التراب نعود يا ولدي"[٢]. ويولّد ورود المثل الواحد دلالة معينة يُستدعى على أثرها مثل آخر، فالمثل: (العين فارغة..) يستدعي الدلالة التي يتضمنها وهي أن العين لا يشبعها الكثير، والمقصود به أن الإنسان طامع لا يشبعه الكثير، واستُجلبت العين، لأن العين هي الرائية للأشياء التي لا تشبع، فيظل طامعاً للمزيد، كذلك الدلالة التي تضمنها المثل السالف: العين لا يشبعها الكثير، يستجلب المثل الآخر: (حبة تراب تملؤها عند الموت) الذي يوحي بأنه لا شيء مما كان يطمع فيه الإنسان ينفعه عند الموت ، فكل شيء ينفد، فلا شيء باقٍ، فمن التراب يجيء الإنسان وينتهي إليه.

و ينطوي المثل (عين الحسود فيها عود) على دلالة الحسد إزاء امتلاك عائلة أبي يعقوب لآلة الغرامفون، وهذا الأمر جلب عليهم حسد الحساد، فيعلق الأب مردداً المثل[٣]، والأم في إحدى لوحات مجموعة "عن الرجال والبنادق" القصصية التي راحت ترقي ابنها الذاهب فلاحاً والعائد طبيباً إلى قريته مجد الكروم، وسط زغاريد النسوة: "يا ســندي يا ولدي يا كبدي، يا بن مجد الكروم يا فخرها، يا عودة الفارس، احرسه يا حارس، يا مئة أصبع في عين الحسود، احمه يا معبود"[٤]، وتتضمن تلك الرقية دلالة التحصين والحماية من حسد الحساد.

وتعلّق الشخصية في قصة "عنق الزجاجة" على فقرها وقلة حيلتها وعدم قدرتها على إيفاء ما يطلبه ابنها، إذ يطلب بدلة جديدة، فيستلهم المثل (العين بصيرة واليد قصيرة)[٥]. ويؤمن الفاعل في قصة "المصيدة" بالمثل الشعبي (اطعم الفم تستحي العين)، فهو يتصرف مثل 'جنتلمان'، إذ يتعامل مع الناس بدبلوماسية مفرطة، ليحقق مصالحه، تلك هي رؤيته في

---

[١] درويش، الجياد، ص ١٥.

[٢] أبو شاور، الضحك في آخر الليل، ص ٥٥.

[٣] جبرا، عرق وبدايات من حرف الياء، ص ٦٠.

[٤] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٦٤٢.

[٥] عودة، الفواصل، ص ٣٥.

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

علاقته بالآخرين، "إنها السياسة زائد المصلحة والحب والكرم.. كل ذلك في برشامة واحدة لا تتقبل أي تفسير"[١]، وطريقته في تطبيق سياسته تلك هو استضافة عابري السبيل وإغرائهم باللحم المشوي، لكي يسمع عبارات الشكر والثناء، مثل: شكراً يا باشا، دام عزك يا محترم.. فيشعر بنشوة المضيف الكريم.

ويُعرّف المثل (العتب على النظر) بوصفه تعبيراً مألوفاً كثيراً ما تردده الألسن عندما يخطىء أحد ما بحق الآخرين أو يصطدم بالآخرين أو يخلط بين الأشياء أو يتوهم شيئاً على غير حقيقته أو يجهل بمعرفة أحد ما، مثل الحاجة أم سعدة في قصة "أم السلب" التي تلفظت بذلك التعبير بدلاً من الشيخ عبد المعطي الذي يجب أن يتلفظ به، لأنه لم يتعرف إلى صوت الحاجة أم سعدة، قريبته[٢]. وقد تمّ قلب المثل (البعيد عن العين بعيد عن القلب)، قلباً كلياً، ليصير: "البعيد عن العين مغروس في حبات القلب"[٣]، فيتوافق مع السياق المتضمن تعبيراً عن شوق الشخصية لقريتها يبنا التي أضحت بعيدة.

وتتقارب الأمثال ذات الصيغ المتماثلة التي تمتلك خصيصة موضوعاتية واحدة، ففي قصة "مذكرات خارج من السجن" يتقارب المثل الشعبي (كل واحد يقلع شوكه بإيده) مع المثل الشعبي (اللي إيده في المية مش مثل اللي إيده في النار)[٤]، فكلا المثلين ينطوي على دلالات مزدوجة: تتمثل الدلالة الأولى في القدرة على اتخاذ القرار وتحمل نتائج الفعل الذي يُؤدى، وتتمثل الدلالة الثانية في خلق فئة سلبية جاهلة بما يقوم به الغير، فلا تشعر أو تحس بفعله،

---

[١] أبو غزالة، الأبواب المغلقة، ص ٩٧.

[٢] الغزاوي، سجينة، ص ٩١.

[٣] العيلة، بحر رمادي غويط، ص ٣٥.

[٤] يصوغ السارد الذاتي ناجي في قصة "الصمت الدامي في إحدى الليالي الباردة" المثل الشعبي (اللي إيده في المية مش مثل اللي إيده في النار) بلغة وسيطة تجمع بين الفصحى والعامية: الذي يده في الماء ليس مثل الذي يده في النار، ليشير إلى وضعه البائس نتيجة خرق حظر التجول في مقابل وضع ربّ العمل الهني الذي ينام الآن في بيته، دون أن يشعر بمسؤولية اتجاه ناجي الذي تأخر في العمل بسببه.

انظر، (بيدس، الجوع والجبل، ص ٩).

وتخص أم علي التي فقدت أبناءها السبعة إثر مجزرة صبرا وشاتيلا نفسها بأنها من (اللي إيدها في النار)، لذا فهي من أولئك الذين يمقتون أعداءهم، مثل الصهاينة وحلفائهم الأمريكان، لأن الصهاينة يحاربون بأسلحتهم، وقدوم القوات الأمريكية إلى لبنان، كان بمثابة الحصن الحصين للوجود الصهيوني في لبنان، وعليه يجب ألاّ يلين الوطنيون والثوريون أمام من يناصرون العدو الذي ما جاء إلى لبنان إلا لمزيد من القتل والتعذيب).

انظر، (فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٤٩).

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

وينقض مغزى المثلين بتعليق أحد مهنئي أبي بشير لدى خروجه من السجن، هذا التعليق الذي ينم عن إنكار مدلول الخنوع الكامن في المثلين: "فقط لأن هنالك أناساً يتحملون النار مثلك يا سيدي.. وبإمكان أبو بشير أن يقف هذا الموقف المشرف لأن امرأة فاضلة جاهدت في أثناء وجوده في السجن وحافظت على رزق العائلة"[١]. وأيضاً يردد أبو بشير - بدوره - المثل الشعبي الذي يعارض المثلين السابقين اللذين يقترنان بالسلبية، يتجسد في المثل (لا يصح إلا الصحيح) الذي يحل محل المثلين القديمين، ليدل على قناعة الفاعل الثوري بأهمية المقاومة والنضال، كذلك يعبر عن أن الصحيح لا يجتمع مع ما هو غير صحيح[٢]. والمثل (اليد اللي ما تقدر تعضها بوسها) يُوجه إلى علي الجعار في قصة "التحديق في المرآة" الذي لا يكف عن تهديد زوج أمه الذي يعامله بقسوة، غير أنه يعجز علي الجعار عن الانتقام لكرامته[٣].

ويتمثل الفاعل السلبي في قصة "أتخن شنب في البلدة" بالمثل الشعبي (الكف لا يلاطم المخرز) ذي المغزى الدلالي الذي يشير إلى السلبية، لكن الشيخ أبا عبدو يقلب المغزى الدلالي ليعني العكس، بأن استشهد بحرب الرسول عليه الصلاة والسلام ضد كفار قريش: "سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم كان كفه يلاطم مخرز كفار قريش، إلى أن أصبح في كفه مخرز يلاطم مخرزاً. سيدنا محمد عليه ألف صلاة وألف سلام حارب في سبيل الحق بكل الأسلحة ولم يقعد في بيته"[٤]... وبذلك، يصير المثل المقلوب: المخرز يلاطم مخرزاً في قصة "الولد الفلسطيني" ذا مغزى إيجابي يعني المجابهة والتصدي، ليناقض المثل المعروف الذي يدل على العجز والاستسلام[٥]، فإن المثل لا يقول هذا المعنى في قصة "اللوز لا يتأخرعن

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير ، ص ٤٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٨.

[٣] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٥٨.

[٤] ملحس، ذيول، ص ٦.

[٥] يتعالق المقطع الشعري مع المثل الشعبي: (الكف لا يلاطم المخرز) في البنية السردية، لكن التعالق – هنا - يتخذ سمت النفي المتوازي، فينطوي المثل المتداول على دلالة العجز أو الاستسلام، بينما المقطع الشعري التقط المثل وقام بقلبه، ليصير المدلول معكوساً عما هو في حقيقته، ليتجاوب مع روح الثورة أو التمرد التي تمور في المقطع الشعري، وبالتالي في البنية السردية بجملتها، فيحاول أحمد – جاهداً - في قصة "الولد الفلسطيني" تفسير المثل (الكف لا يلاطم المخرز) الذي يتلفظ به الفاعل الانهزامي المتخاذل أمام هجمات الصهاينة: "فكر أحمد بالكف والمخرز . لأن المخرز هو الطويل المدبب، والكف التي ترعف دماً من جراء لطمة صغيرة، المخرز، يا أحمد، يثقب المساند، والخشب.. فكيف لا يثقب الجلد واللحم؟ كيف لا يفتح أفواه الدم الكبيرة؟!! ووخزه في عينيه منظر المخرز وهو يدمر الكف.. هاج في خاطره شيء قديم، امتدت يده إلى القلم وراح يكتب..".
انظر، (أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ٩٧).

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

ميعاده"، لأن الشخصية تدرك أن الكف لا يلاطم المخرز إلا بتهيئة واستعداد.."هكذا أرضعته الأيام"[١].

إن مدلول المثل (الكف لا يلاطم المخرز) الوارد في قصة "الساحة" بملفوظ يندرج ضمن تداعيات الفاعل المنكوب، يجعله يعيد صوغه الدلالي، إذْ يتحول المثل الذي يردده - دوماً - الفاعل الانهزامي من مدلوله الذي يعني العجز والاستسلام، ليتحول إلى مثل ذي مغزى دلالي يتمثل في القهر أو التفجع أو الصدمة نتيجة التعرض لمذبحة متوقع حدوثها على يد المقنعين المشرعين أسلحتهم البيضاء، ليشي المثل بالعجز دون السماح للدفاع أو القتال، وبالتالي يخلق موازنة بين حالين: حال الذابح وحال المذبوح، وتتجسد هذه الموازنة بين الذابح والمذبوح في الهيئة الجسدية والمسافة المكانية والأسلحة المشرعة والوسائل الوقائية والسلوك الانعكاسي[٢].

وتستعير النصوص القصصية من الأمثال الشعبية ما يتلاءم والوضع اليومي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني في ظل الاحتلال، ومن تلك الأمثال: (أكثر من ها القرد ما سخطه ربه)، هذا المثل هو المثل الذي يستمد صورة الحيوان، مع ما يحمله من ملامح محددة[٣]، كذلك المثل: (ذكرنا القط أجا ينط) الذي يستعير صورة القط، لاتصافه بصفات مميزة: الألفة ودوام الاتصال بالإنسان، والتعايش معه، فتضمنته البنية السردية في قصة "النافذة" لدى تمثل أم أحمد بالمثل، للاستدلال على مجيء الحاضر لدى ذكره، وحضور أم طارق جارة أم أحمد لدى ذكر سيرتها[٤]. والمثل (إذا برك الثور كثرت سكاكينه)، هو المثل الذي تهمس به الشخصية لنفسها في قصة "حين أطلقوا النار"، فقد تعرض حسن للاعتقال على يد جنود الاحتلال بفعل وشاية[٥].

ويمكن صوغ الأمثال الشعبية من الأطعمة المعروفة في البيئة الفلسطينية، مثل المثل (العز للرز والبرغل شنق حاله) فيردده أحمد زعل في قصة "النافذة" لينمّ عن حسده لصديقه عز الدين الذي لاقى توديعاً حاراً من أهل المخيم، بينما لم يلاق هو مثل هذا التوديع، مما يدل على

---

[١] العيلة، العطش، ص ٣٧.

[٢] "كان رجال مقنعون قبيحو المنظر كالشياطين يقفون وقد أشرعوا سيوفهم، كان بعضهم يشهر قضباناً من الحديد، خناجر وسواطير وكل أدوات القتل الأبيض.. من الواضح أن معركتهم ستكون معنا، مع الجموع التي لم تجد لها ملجأ سوى هذه الجدران الصلدة التي تجعل من ذبحهم حقيقة مؤكدة، هي ليست معركة على أية حال، فلن يقاتل أحداً أحداً، إلا على طريقة الكف الذي يلاطم المخرز أو العنق الذي يصافح السيف".

انظر، (السواحري، مطر آخر الليل، ص ٨).

[٣] سرحان، أبو خنفر، ص ٣.

[٤] خلف، الغربال، ص ٥٤.

[٥] خلف، طيور الجنة، ص ٨٨.

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

محبة أهل المخيم لصديقه عز الدين الذي يرافقه في سفره إلى القاهرة لإتمام دراستهما الثانوية[١].

في حين أن الدلالة المقترنة بالمثل المعروف: (في كل عرس لهُ قرص) ذات مغزى سلبي، ويضرب لمن يشرك في كل أمر، بداعٍ أو بغير داعٍ، إلا أن المثل ذاته يرد في قصة "وقت وشموس كثيرة" من المجموعة القصصية المسماة بـــ "وقائع التغريبة الثانية للهلالي"، إذ يرتبط بشخصية إيجابية وبفعل إيجابي، ويتحول إلى أمر سلبي من وجهة نظر الفاعل الانهزامي، فينظر المختار إلى الفاعل الثوري إبراهيم على أنه مثير للمشاكل، يتدخل في كل الأمور: كبيرها وصغيرها، وقد دخل السجن عدة مرات، غير أنه لم يرتدع، ولم يكف عن المقاومة ضد الاحتلال، فيُسأل عنه في كل مقابلة تتم بين المختار وإدارة الحكم العسكري"[٢].

ب ــ الأغاني الشعبية والأهازيج الثورية:

تُنظم الأغاني بلهجة عامية، تعبر عن مضامينها بقالب بسيط ولغة واضحة بعيدة عن التكلف أو التصنع، دون مراعاة للقواعد النحوية والمقاييس الإعرابية، إلا أنها لا تخلو من التأشيرات الضميرية أو الأساليب البلاغية أو الاشتقاقات المعنوية واللفظية. وتتوارث الأغاني وتدور على الألسن مشافهة، بلا تحديد زمني أو تقييد مكاني، لأنها تمثل فكراً جماعياً وحياة واقعية وتعبر عن مشاعر الأفراد ونفسياتهم. وتقترن بمناسبات اجتماعية أو مواسم دينية أو احتفالات شعبية، وتُردد الأغاني بمرافقة الشبابة أو الأرغول، وتُؤدى الدبكات والرقصات على ألحانها. وتتضمن الأغاني الشعبية: أغاني الأفراح في مناسبات سعيدة: الأعراس والطهور والحج والبناء وموسم قطف الزيتون أو حصاد القمح.. وأغاني الندب والأحزان المؤداة في أحداث أليمة: الموت والاستشهاد والسفر.. والأغاني الدينية التي تنشد في احتفالات تعقد سنوياً، وتقترن بمواسم دينية وشعبية مثل موسم النبي موسى وموسم النبي صالح وموسم النبي شعيب وموسم النبي روبين..

وتمثل الأغاني الموروث الذي تؤديه الجماعة المنتمية إلى المجتمع الفلسطيني، فلا تخرج الأغاني الشعبية عن نمطين: نمط المواويل التي تتصدر الأغاني ونمط الميجنا التي تفصل بين مقاطع الأغاني.. وبما أن الأغاني الشعبية هي إحدى العناصر الأساسية في التكوين الفولكلوري، حيث تستقي مادتها من الطبيعة والأرض والمجتمع، مثل غيرها من المكونات الفولكلورية، فإنها شكل من أشكال التواصل الجمعي، تعبر عن أفكار جمعية ومشاعر كلية، وهذا ما يعنيه تحقيق التواصل الذي يهدف إلى الإبلاغ والتعبير معاً.. وكلا الهدفين متجسد في

---

[١] خلف، الغربال، ص ٥٨.

[٢] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٣٠.

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

مضمون الأغنية الفلسطينية: "دندن أغنية تتماشى مع اللحن، عن فتى يستطيع أن يشيل جبلاً ويضعه فوق بيت الفتاة التي أحب، إذا ترددت في الهروب معه إلى كهف ليس فيه إلا الحصيرة والرغيف وحبات زيتون، وصدره"[١].

ولاشك أن أداء الأغنية الشعبية ذات اللازمة المكرورة: (على دلعونا، هوا الشمالي غير اللونا) يتصدرها الموال وتنهيدة الأوف، ويرافقها العزف على العود والتصفيق والزغاريد في قصة "المغنون في الظلال"، وتستمد وحيها من التواصل بين الطبيعة والإنسان والمجتمع: "أوف يابا.. والشمس تتراقص على آلاف أوراق الزيتون خضراء اللون عفراء الملمس، شذاها شذا الأرض.. والرجال والنساء والأطفال يغنون، ويقرعون الكف بالكف.. وقد تربعوا في شبكة الظلال تحت الأفنان الضامرة، يغنون على دلعونة، ثم يتوقفون حابسين الصوت والنفس بينما يرسل الرجل تنهيدة أووف.. طويلة طول أيام الزمن، مشحونة بما في الماضي كله حنين إلى الأحباء الذين ما عادت العين تراهم، وحسرة على الأحباء الذين راحوا.."[٢].

وثمة تطابق في الموروثات، سواء الموروثات المؤداة شفوياً أو المؤداة مغناة، فيتعالق المثل (وما بعد الصبر إلا الفرج) والأغنية الشعبية (بتهون من بعد الصبر بتهون) والقول المكرور (بتروح الشدة الشديدة وبتيجي المدة الجديدة) لتعبر جميعاً عن الواقع المرير الذي يعيشه أبناء فلسطين في ظل الاحتلال[٣]. وتلك الموروثات الشفاهية تنسب الى المتكلم الاجتماعي الذي يظهر بضمير(الأنا) ، ليظل حاضراً في الموروث الفولكلوري.

ويتبين - هنا - أن النص القصصي ليس إلا مراكمة من التعالقات الفولكلورية التي تغني البنية السردية، فتضفي عليها شكلاً جديداً مستمداً من الموروثات التي تفيد التطور والتنوع معاً.. لذا، يستقي السارد الأغاني الشعبية من منابعها الثلاثة: الإنسان والطبيعة والمجتمع.. تتوحد جميعاً، لتشكل إرثاً يتوارثه الأجيال، ولكي يُدرك مغزى أغنية شعبية تتفاعل مع مكونات نصية ضمن بنية سردية، ينبغي ربطها بسياقها الخارجي من جهة، ونسقها النصي من جهة أخرى، فالمقطع الغنائي (الجمال محملة والأجراس بترن) دفع سلوم في قصة "المغنون في الظلال" لأن يتصور "الجمال بأعناقها القوسية ورؤوسها الشماء تتدافع، وأجراسها الصفراء ترن طوال الطريق الغبراء الموصلة من بلدته إلى أشجار الزيتون البعيدة، إلى المدينة التي وراء التلال"[٤]. كذلك يغني الأب في قصة "حكاية

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٨٧١.

[٢] جبرا، عرق وبدايات من حرف الياء، ص ٤٠.

[٣] سرحان، أبو خنفر، ص ١٦.

[٤] جبرا، عرق وبدايات من حرف الياء، ص ٤١.

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

جدي" أغنية شبيهة بصوت شجي وقور[١]: (جمال محملة وجمال بتعن وأيام المضن عالبال تعن).

والشيء الأساسي في استحضار صورة حجاج الخليل المسافرين إلى الحج قبل الاحتلال، هو تعالق تلك الصورة السالفة مع وضع راهن يتمثل في المشاهد اليومية لقدوم الأفواج من الصهاينة: رجالاً ونساءً، إلى الحرم الإبراهيمي بعد احتلال مدينة الخليل ومع الواقع المتزامن: "لمعت صورة في مخيلته: صورة المسافرين إلى الحج.. وقد خرجت البلد لوداع الحجاج: _أمي ما هذا الغناء الذي كنت ترددينه للحجاج كثيراً ما حاولت أن أستذكره ولم أتمكن.. _تعني التحنين للحجاج.. وصمتت لحظة ثم رددت (يابو الولايا يا حنيني عليك كثر هدايا من طريق النبي كوني مرية يا طريق النبي جبنة طرية تحت اجرين الحجاج شعرك حريري يا فاطمة بنت النبي بيتك دليل فوّل المظعنين) وسأل: _فوّل! ما معنى فوّل؟ قال هذا وهو يكتب الأبيات. قالت: _يعني هوّن. وهز رأسه وهو يستعيد هذه الصور: مسيرة الحجاج وتحنين النساء.. وأيقظته من شروده قائلة: _ولكنك لم تحدثني عن نفسك يا بني.. أجاب: _سأسافر إلى ألمانيا في نهاية العام.. كان حديثاً يتناول أكثر من ناحية، وينتهي إلى أبعد من قناعة كأنه حبل يبدأ بعهد يسافر فيه الحجيج على النوق وبين عهد يتفجر بإمكانات اختراق الفضاء"[٢].

وتحيل الأغنية التي يرددها أبو خميس في قصة "الخروج من الجنة" إلى الموروث الفولكلوري الذي يستوحي من الطبيعة المحتوى الشعبي، فيشعر أبو خميس بأعمق شعور وأتم سعادة، "وبأنه حقاً أبو خميس الذي تشهد له يافا كلها أنه أبرع من تناول عنقود عنب بين راحتيه، وراح يتغنى به بصوته الذي يسيل رقة وحلاوة: (يا طالب الزين ميّل حدينا يا عنب.. اللي له حبيب يميل حدينا يا عنب)[٣]. والأغنية التي يستشهد بها السارد العليم في قصة "حبة برتقال" قد استمدها من الطبيعة التي يتعانق معها الفلسطيني الذي يقفز فرحاً ويعدو نحو البيارة، ويغني أغنية شعبية فلسطينية، ثم يلتقط ثمار الخضار، فيتخيل نفسه بطلاً شجاعاً وهو يضع حبة برتقال كبيرة بيد حبيبته[٤].

وتتجسد فكرة أكثر عمقاً حول العلاقة الثلاثية بين الفلسطيني والأغنية والطبيعة في قصة "عهد من القدس"، إذ تسعد الفلاحة لمّا يطلب منها أن تغني أغاني أعراس أو تنشد أزجالاً قد توارثتها من أمها أو جدتها: "فرحت عندما سألناها عن عوائد القرية وتقاليدها. وطلبنا منها أن

---

[١] أبو شاور، الضحك في آخر الليل، ص ٥٧.

[٢] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٨٢.

[٣] الإيراني، مع الناس، ص ١٢.

[٤] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٠٧.

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

تروي لنا قصائد وأغاني أعراس، تحمست لهذا وأخذت تنشد. رغم سذاجتها كانت امرأة ذات شخصية قوية.. كانت فخورة بنا، سعيدة أن يزور الشبان والشابات بيتها، لم تخجل به رغم ضعته. فرطت لنا الرمان، وجاءتنا بالسفرجل.. فقد كان الوقت خريفاً. ما أجمل الخريف في بلادي. أرى الشمس عن الأفق.. تتوّج الجبال، فتتوهج الجبال، الجبال العارية تختزن الألوان"[١].

لهذا، راح الفلسطيني في قصة "عازف الأرغول" يردد الأغاني الشعبية التي تعبر عن العاطفة في أيام الحصاد مع ضربات المناجل: "دارت الأغاني التي قالها عبدالله في وطفا، وانتشرت (يا وطفا الحلوة نزلت تتملى ياقلبي اشرب المر والخلى والله لو كنت عني تتخلى عنك ما اتخلى مهما يسوونا).."[٢]. وفي قصة "الراعي حمدان" طافت في خاطر بديعة أغنية شعبية، راحت تغنيها بحنان خائف على مسامع الصبايا على درب السيل لتغيظهن[٣]: (يا بنت يا أم ضفاير دهب يا ورد فتح يا فرع ياسمين سبحان البدع جمالك ووهب وهبت هالحسن كله لمين؟ قلت للي ماله قلبي وحب للولد راعي الغنم بو قذلة عالجبين لزين الشباب ذهب لحمدان ولفي، حمدان نور العين).

وأيضاً، ينطلق الفلاحون في قصة "النار ذات الوقود" يغنون أغاني شعبية ترتبط بالأرض والقرية والحيوانات[٤].. (ع اليوم يا بقرتي لو أنك ربيعية لاحلب واملا القدح واسقي الأفندية)، والأغاني التي يغنونها بإيقاعات منتظمة مع أجراس الماشية التي تطن، وقد اعتادت القرى الفلسطينية سماع تلك الأغاني الشعبية. وأغاني الرعاة هي أنساق مقترنة بالحقول والمراعي، حيث ترتفع لتطغى على أزيز الحشرات الصيفية فوق شجيرات الزيتون المخضرة.. تترافق مع صوت ثغاء الشياه وخوار البقر. وترافق الأغاني الشعبية الفلسطيني في حراثته وعمله، فالتهتموني في قصة "الغربال" راح يردد الميجنا في أثناء عمله وراء المكبس نصف الآلي، ليتغلب على رتابة العمل، ويعلق العمال في مصنع الملبس والراحة والتوفي تعليقات تنم عن إعجاب بصوته[٥].

---

[١] فرح، عهد من القدس، ص ٢١.

[٢] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١١٠.

[٣] فياض، الشارع الأصفر، ص ٥١.

[٤] شقير، خبز الآخرين، ص ٥١.

[٥] خلف، الغربال، ص ٩.

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

وتتضمن الأغاني الشعبية موضوعات ينقد فيها الفلسطيني الأوضاع السلبية، مثل خيانة المختار لأنه يتعامل مع الإنجليز ضد ثوار الثورة الفلسطينية[١]: (حمل بارودته وطلع ع راس الجبل ياخسارة السبع بإيد النذل انقتل مصيرك يازمن معانا تنعدل نقتل الخاين ونوخذ ثارنا). يضاف إلى ذلك، تتضمن الأغنية الشعبية حكماً مقترنة بالعقيدة، مثل اللاجىء في قصة "الراية البيضاء" الذي يؤمن بقضاء الله وقدره، فقد أراد أبو ناصر القاطن في مخيم الكرامة أن يتوجه إلى مخيم العروب بالقدس، ليلتحق ببقية أهله القاطنين في مخيم العروب: زوجته وبناته، وفي طريقه رأى الدوريات العسكرية التابعة لسلطة الاحتلال التي أعاقت تقدمه ومنعته، فراح يغني بصوته الأجش[٢]: (اللي انكتب عالجبين لازم تشوفوا العين).

وما يجذب انتباه السارد في "الليالي الفلسطينية" حلقة الدبكة وغناء النسوة في المناسبات السعيدة[٣]: (يابابا يجويّد يابابا هَيْلك ربّوك لقلبي عذابا هيلك ربوك وأنا الليل شريتك وأنا شيال حملك والعذابا). وتعلو زغاريد النسوة في عرس فلسطيني يقام في المخيم، ويتصاعد نقر الطبلة فتندفع الأثواب المطرزة إلى حلقة ظريف الطول[٤]: (يا ظريف الطول وقف تاقولك رايح على الغربة بلادك أحسن لك أنا خايف يا محبوب تروح وتتملك وتعاشر الغير وتنساني أنا). وتتميز معظم الأغاني الفولكلورية بالأسى والحزن والفراق وبكاء الذكريات والأوطان وإن قيلت في مناسبة سعيدة، مثل أغاني المغني الشعبي أبي العبد الذي يصاحبه دوماً عازف الأرغول في عرس ابن المختار[٥]: (حبيت القلب من بعدك وأنا بكيت خذوك العدى وعفراقك أنا بكيت لعوف العمر عفراق الحبايب.. أوف.. أوف.. أوف).

وتُطلق الزغاريد وتُردد أغاني الأفراح ليس في الأعراس وحدها، قد يكون بسبب إطلاق السجين من سجنه[٦]، فيتخيل عزيز الهشلمون في قصة "الذين مروا من هنا" صورة حدثت في عهد سابق، قبل أكثر من خمسة وعشرين عاماً، لما سيق إلى سجن إنكليزي نتيجة شجاره مع

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١١٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٧٠.

[٣] شحروري، ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً، ص ١٢٧.

[٤] خلف، طيور الجنة، ص ٢٣.

[٥] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٠٥.

[٦] تقال في الأفراح والمناسبات السعيدة الآييها، وهي ترداد تسبق الزغرودة، فالمرأة في قصة "مذكرات خارج من السجن" التي جاءت تهنىء بخروج أبي بشير من السجن، تردد الآييها قبل إطلاق الزغاريد: (آييها يا أبو بشير يا أسدها آييها يا ما قلبي أكلته الحيرة آييها والحمدلله على السلامة آييها ياسبع الفلا رجعت بالسلامة) وقد اهتزت لهذا الترداد مشاعر أبي بشير، فأحس بقلق عاطفي أذرف معه دموعه.
انظر، (فرح، انتفاضة العصافير، ص ٣٩).

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

مجموعة من الصهاينة، وحكم عليه بالسجن مدة ستة أشهر قضاها في سجن الرملة، ولدى خروجه من السجن، قدم الرجال يهنئونه على فعله البطولي، وسهرت النسوة ثلاث ليالٍ أو أربع يغنين ويرقصن له، وظن أن تلك الصورة ستتكرر بعد خروجه من سجن صهيوني اقتيد إليه بشكل تعسفي، وقد تعرض للتعذيب والقمع، فراح يتخيل زوجته تزغرد ونساء الحارة يتحلقن حولها ويغنين، والرجال يهنئونه بمناسبة إطلاقه من السجن: "رأى نفسه يهبط درجات باب حطة، ويدخل البيت وزوجته تفقع زغرودة في الهواء، وسمع نساء الحارة يتحلقن حول زوجته، وتعلو أصواتهن بالغناء: (الليلة وأخرى ليلة يا حبايب جمل العيلة روّح بقى غايب الليلة وأخرى ليلة بنعد فلوس جمل العيلة روّح بقى محبوس) ورأى أولاد الحارة وهم يحتشدون من حوله ويتطلعون في وجهه وهو يبرم شنباته، ويصافح الرجال المهنئين له.. أخذت وجوه الرجال تتحول إلى أشباح باهتة.."[١]. وما تلبث صورة الفرح أن تتلاشى، لتحل محلها صورة كئيبة، وهي صورة واقعه المتجسد في قبوعه في الزنزانة، وتعرضه للتعذيب على يد السجانين الصهاينة، فتتحول أغنية الفرح إلى أغنية الندب يرددها الهشلمون حزناً على وضعه. وأيضاً، تطلق الزغاريد في حارات المخيم لدى سماع خبر استشهاد ابن أبي علي الزمار الذي اخترق الحاجز، ليقع في شرك كمين نصبه حراس المستعمرات[٢].

وفي موازاة أغاني الأفراح التي يتضمنها الفولكلور الفلسطيني، فإن الفولكلور ينطوي على أغاني الندب والنواح التي تضفي خصوصية على الأغاني الشعبية الفلسطينية، وبها يتميز الفولكلور الفلسطيني عن غيره من الفولكلوريات العربية، مثل المرأة التي تنوح على الثوار الذين سيعدمون في ساحة الموت قرب مركز البوليس في مدينة بيسان: "تدق أمي على صدرها، أخواها ضمن وليمة الغد.. تنوح كنسر ذبيح: (بارودته بإيد الدلال أريتها يا موت قلبي ليش ماشاريتها بارودته حملت صدى ع اجرابها حملت صدى واستوحشت لأصحابها) يفزعني نشيج أمي فأبكي بحرقة ومرارة وفزع"[٣]. والمرأة التي تندب أخاها محمود العبد الرحيم الذي استشهد شنقاً: (يا جملي يا أبو العبد، يا جملي يا خوي يا حبيبي، وين عينيك يا حسنة، محرم عليهن شفن حدا بعدك يا خوي) وأخذت تشق ثوبها، وتنوح بصوت عالٍ أمام الرجال: (راحوا اللي يديروا الهم لا ناح وظلوا الّ ما بساحتهم رجا). ثم جاء صوت النسوة وهن ينتحبن: (طلت البارودة والسبع ما طل يا راس البارودة من الندى مَنْبل) وراح الرجال ينهرن الندابات اللواتي

---

[١] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٨٦.

[٢] خلف، طيور الجنة، ص ٢٧.

[٣] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١١.

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

ينوّحن على الشهيد، ويطلبون منهن استقبال جثمان الشهيد بالزغاريد[١]. لأنهم "ينظرون إلى تشييع الشهيد كما ينظرون إلى زفاف الزوج ليلة زواجه، ويتقبلون التهاني فيه بدلاً من التعازي"[٢].

وتندب الأم الفلسطينية أولادها الذين سجنوا في سجن الاحتلال الصهيوني، مثل العجوز أم جهاد التي تنوح على ولديها اللذين عُدا في عداد الأموات؛ بسبب الحكم التعسفي عليهما بالسجن لمدة تزيد عن الثلاثين عاماً، وتشاركها النسوة بنواحهن الذي جاء "ناعماً حزيناً صادقاً (حطوا الجبل ما بيني وبينك يا بو الأيتام عود عود الدار من بعدك خرايب) .. لكن واحدة من النسوة لم تشاهد جسد المرأة العجوز وهو يرتعش.."[٣]. وتنوح الأم الفلسطينية التي تسكن مخيم شاتيلا أم علي على أبنائها السبعة إثر مجزرة صبرا وشاتيلا في أيلول عام ١٩٨٢، ولم تستطع أن تنسى ما حدث لها، رغم انقضاء أكثر من شهر، وعودة البعثات وامتلاء المخيمات، إلا أنها مازالت تنوح على أبنائها الذكور: "وتبقى أم علي في أول شتاء نوفمبر، بعد المجزرة محاولة أن تعزي نفسها سلباً لا إيجاباً بأن تنوح قائلة (لو كانوا مية ما هانوا علي).. ستبقى أم علي تنوح.. وتعزيتها أنها ستبقى نائحة على كل حال"[٤].

ومن المراثي الذاتية، ندب اللاجئة نفسها في قصة "بوابة مندلباوم" لدى زيارتها دارها بعد انقضاء عشرين عاماً على رحيلها، فتقف على عتبة دارها التي لا تستطيع أن تلجها، "هذه العتبة، عتبة الدار التي تلقي عليها الآن آخر نظرة، لتنطق وتشهد! كم وقفت عليها تودع عرسانها وتغني لهم وهي تشرق بدموعها: (جيتك من جلبوط ما عليك الريش وعلمتك الزقزقة والطير والتعشيش ومن بعد ما كبرت وصار عجناحك ريش طرت وراح تعبي عليك بخشيش).."[٥].

ومن أغاني الندب على النفس التي تغنى بها الحاج صادق بعد وفاة زوجته وأولاده وراء الحصار في الشتات: (ينيال قلب ما عليه ولا له ينيال قلب من الهموم خالي) وبعدها كان يرتعش بهدوء وقد غطى وجهه بمنديل أخضر، كان ينتحب بصمت ثقيل. أما النسوة فقد شَرَعْن في عقد حلقة يندبن فيها عائلة الحاج صادق، وتتوسط الحاجة سعدة الحلقة، "كان صوت الحاجة سعدة يأتي من مكان آخر لا يمتّ إلى الأرض بصلة: (ولا يا أهل بلادي بالوداع بالوداع

---

[١] شحروري، الداخل والخارج، ص ٥٥.

[٢] جرار، الثقافة العربية في مواجهة الاحتلال، ص ١٧.

[٣] الغزاوي، سجينة، ص ٣٦.

[٤] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٣٩.

[٥] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢١٠.

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

خليل يا ولدي سلمولي عليه) وانتفض الحاج صادق من مكانه، وراح يتحسس الصوت القادم عن قرب: (خذوني معاكم إن نويتو عالسفر خذوني معاكم عند قبر النبي).. ثم انفضت حلقة النساء كحبات المسبحة"[١]. ويندب الهشلمون نفسه نتيجة وضعه السيء في السجن، حيث يتجرع مرارته وآلامه، وأغنية الفرح التي تخيلها تقلبت إلى أغنية ندب وتفجع، ترافقها صورة متخيلة لمرأى زوجته الحزينة ووجوه أطفاله البائسة: "كل شيء من حول الهشلمون بدأت تغزوه البرودة والبهوت، كانت أصداء غناء النسوة المبتهجات بعودته تخبو وتتراخى، وتستحيل في أذنيه وشيشاً نادباً متفجعاً، إلا أن إيقاع العصي التي طالما هوت على رأسه كان يشتد ويشتد ويتناهى من خلال إيقاعها المتفجر ندب طالما ردده الهشلمون مع العجانين في لحظات الاختناق الحزينة: (يا ليل خلي الأسير تا يكمل نواحو راح يفيق الفجر ويرفرف جناحو تا يتمرجح المشنوق في هبة رياحو شمل الحبايب ضلع وتكسرت قداحو) وأحس الهشلمون بدموع باردة تنحدر إلى أذنيه، وحين همّ بمسحها كانت يداه ترتخيان بلا حراك، وظــلّ الصوت يقرع قادمــاً من بعيد: (يا حيف كيف انقضت بيديك ساعاتي لا تظن معي خوف، دمعي على أوطاني وعا كمشة زغاليل بالبيت جوعاني).. كانت ملامح كل الوجوه تتلاشى وتمّحى ليحل مكانها وجه زوجته، ولكنه لم يرها مزغردة، بل رأى دمعتين كبيرتين تتعلقان برموشها، ثم تداخلت في دموعها وجوه أطفاله حزينة بائسة، تبكي وتستجدي.."[٢].

ولئن كانت الأغاني الشعبية، منذ قدم عهدها، تقترن بالأرض والطبيعة والفرح والحزن- وإن جهد الصهاينة سلب مضامينها وانتحالها- فإن الأغنية الشعبية تتحول إلى أغنية الثورة والمقاومة، فيتمنى الطفل الذي يحبو أن مناغاته تستحيل مواويل من الميجنا، مهما حاولت كتل ضبابية وأد المواويل[٣]. وتتحول الأغاني الفولكلورية التي تختزنها الذاكرة الفلسطينية لأن تصير- في الشتات - أغاني ثورية، فقد غنت فروع الأشجار في المخيمات عتابا فلسطينية للميج والميراج وموالاً لرجال الثورة[٤]. ومن أجل هذا التحول في مضمون الأغنية الشعبية، راح الفاعل الثوري في قصة "خذوني إلى بيسان" يردد كلمات أغنية ثورية وهو يمتشق البلجيكية، وعينه على الشجرة في حوض الدار[٥]: (حنا رجال الحرب حنا ضرب المدافع ما يهما).

---

[١] الغزاوي، سجينة، ص ٥٧.

[٢] السواحري، مقهى الباشورة، ص ٨٨.

[٣] العيلة، العطش، ص ٢٨.

[٤] سرحان، أبو خنفر، ص ٥٩.

[٥] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٠.

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

والواضح أن الأهازيج الثورية انطلقت من أفواه أهل فلسطين وهم يؤرخون جهاد الثوار ومقاومتهم للصهاينة، ودفاعهم عن مدنهم وقراهم باستماتة، على نحو الأهزوجة التي انطلقت من فم شيخ مسن من قرية كفركنا - قضاء الناصرة- يمضغ حزنه بفرح مغموس بالدم والدموع[١]: (عا علالي كفر كنا برجم الرقطى وغنى وارحلوا يا قوم عنا هالوطن ما هو وطنكم هالوطن هذا وطنا). وفي قصة "الصفوف الأربعة" يردد الفاعل الثوري الذي انخرط في صفوف المجاهدين إبان حربهم مع الصهاينة وحلفائهم الإنجليز، أهزوجة كان يتغنى بها محمود النابلسي، فعبد الرحيم ومحمود "كانا يزحفان نحو الزيتون، وقصف الطائرات لا يتوقف، وكذلك طلقات البنادق الإنجليزية والألمانية والكندية، وهمهمات تأتي من الجبل، وصوت محمود النابلسي يغني أهزوجة: (فلسطين يا زهرة البلدان لا تعتبي على من خان حنا روينا سيوفنا من القوم بأرض العدا ما بنقبلك أمان).. وصلا الزيتون، كل منهما يلهث ويحتضن البندقية.."[٢]. ومن الأغاني الثورية التي يتغنى بها الفلسطيني المثقف الذي يجمع بين الموهبة الشعرية وحفظ الموروث الشعبي في قصة "حالة حب" من المجموعة القصصية "بيت أخضر ذو سقف قرميدي"[٣]: (عاروس الجبال لاشعل النار وامشي عاجراحي روحنا عالقواعد روحنا لوحنا بالبنادق لوحنا). وفي المخيم، يصدح المذياع بأغنية ثورية[٤]: (يا غصن البارود مشنشل فدائية ناقش اسمك يا يمة على كعب البارودة)..

ويتحول النسق الشعبي الكامن في الأغنية الفولكلورية التي تنسجم مع الظروف الدائرة حول القضية الفلسطينية، إلى نسق ثوري جاء متناغماً مع حدث استشهاد أبناء الأم الصابرة التي تنتظر - أيضاً- خبر استشهاد زوجها وابنها السابع. كذلك جاء النسق الشعبي متناغماً مع نفسية الأم التي تعبر عن فرحها وفخرها لأنها أم الشهداء، ويتناغم النسق مع المكان المتمثل في القرية الفلسطينية التي تجسد الثورة الفلسطينية، على مستوى أضيق.. وتعبر النسوة اللواتي تحلقن حول الأم عن دهشتهن لجلدها وصبرها، واستطاع السارد العليم هنا أن ينقل تلك الدهشات، خاصة بعد شروعها بالغناء (يا حوش الدار عامر برجالك) وتستحثهن على الغناء معها. والأغنية الشعبية المرتبطة بالحياة هي نقيض للواقع الذي تعيشه الأم، فقد خلت دارها من الرجال الذين يشكلون ركيزة أساسية في بناء العائلة، بيد أن الأم تغني للموت وليس للحياة، فلا تبالي بحياة لا تساوي شيئاً دون وجود زوجها وأولادها، وحالها يشبه حال المحكوم عليه

---

[١] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٠.

[٣] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٩٩.

[٤] العيلة، الجبل لا يأتي، ص ٥٢.

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

بالموت، كما يقارب بينهما السارد العليم بقوله: "حين يرقص المحكوم عليه بالموت فكيف يشاركه الحضور الرقص"[١]. ثم تحث أم الشهداء النسوة لأن يشاركنها الغناء الممزوج بالندب والفرح والثورة والمقاومة: "صوت أم الشهداء يعلو بعناد ينطح الأقدام الغازية. تعدد مناقب الأموات وتدعو الأحياء أن يرووا الأرض بدم أحمر دافىء. صوتها يتفجر أسى في صدور النسوة يغرقن في سيل من الدموع. يقلن راجيات: كفى يا أم الشهداء"[٢]. وتتم غناءها بعد أن أدركت أن ابنها الأخير قد استشهد، فتمتلىء دارها بالزغاريد والأغاني فرحاً بالشهيد الجديد الذي تتلقاه أمه بذراعين راعشتين. وتغوص يداها في سائل لزج دافىء، وترفع يديها إلى السماء، وتزغرد أم الشهداء، وتلتفت إلى النسوة آمرة أن يزغردن ويواصلن الغناء.

٦- الفنون الأدائية:

أ- المطرزات:

تعبر الأزياء عن المكانة الاجتماعية لأفراد المجتمع، وتتميز الأزياء المشرقية "ببهجة الألوان الزاهية والمعالجات الخيالية للأنسجة، وهي من المظاهر اللافتة للنظر في المنسوجات الشرقية. وقد أثرت هذه السمات المميزة أيضاً في الزخرفة المعمارية، وفي تنميق المخطوطات، وتزيين الفخار، والمعادن، والجلد والخشب"[٣]. وعلى الأخص، تتميز الأزياء الفلسطينية بالتطريزات المتعددة والزخارف الهندسية مثل المثلثات والدوائر والنجمات والمربعات والخطوط المستقيمة والمتقاطعة والمتعرجة والحلزونية والزوايا الحادة والقائمة والزخرفة برسوم وأشكال الأشجار والثمار والطيور.. وجميعها تتمازج لتعبر عن نمط الحياة القديمة.

والتطريز شكل من أشكال الموروثات الفنية التي حظيت باهتمام بالغ من المرأة الفلسطينية، فقد عُنيت بتزيين الثوب الفلسطيني، ولاسيما ثوب المرأة، فيتميز الثوب بتطريز معين ينبثق من الطبيعة والبيئة والإنسان. غير أن الثوب الفلسطيني يتنوع في أشكاله وتطريزاته وأقمشته وخيوطه وألوانه وغرزه.. وتتمايز الأثواب حسب المكان الذي تنتمي إليه، مثل التمايز بين ثوب جنوب فلسطين وثوب وسطها وثوب شمالها، وبحرها وسهلها وجبلها. تبعاً لهذا التمايز في المكان، فإن التمايز يتحقق في أشكال الوحدات التطريزية التي ترمز إلى الموجودات الكائنة في المكان الذي ينتمي إليه الثوب، فالثوب المطرز بخيوط ملونة وأشكال زاهية هو موضوع يعبر عن جمال الطبيعة، والثوب المطرز بموضوعات نباتية وحيوانية دالّ على الإثمار والخصب والحياة، ويرتبط الثوب المجرد من التطريز بالأرض القاحلة والصحراء الموحلة.

---

[١] عودة، زعتر التل، ص ٣٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٠.

[٣] سكيرس، الثقافة الحضرية في مدن الشرق، ص ٤٤.

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

وتلمح الشخصية السردية سامية في قصة "عهد من القدس" إلى فعالية تناصية تندرج ضمن المكون الفولكلوري، وهي المطرزات التي تتميز بها الثياب الفلسطينية المعلقة في حوانيت أسوار القدس، وتنعتها بـــ 'أعلام بلادي' ثم تناجيها: "آه، أيتها الثياب، كم عرفتِ من شقاء صاحباتك، من ذلّهن، الصبايا منهن والمتزوجات، وكذلك المطلقات، ثياب الفلاحات، والغسالات، ثم جئت تتصدرين أعالي المخازن والدكاكين. فجأة استفاق الشعب لجمالك، لألوانك، لرسومك، لهندستك، للطيور الخالدة، وأوراق الدوالي الحالمة، للسرو والنخيل والزيتون.. يا سجلاً خالداً لمهارة ابنة بلدي، وروعة صبرها، ومثابرتها، وإيمانها بالجمال والكمال"[١]. ويتبين من خلال المقطع السردي الإشارة إلى الموضوعات المطرزة المتعددة التي تستمد أشكالها من الطبيعة والأرض والثورة.. ثم تنطلق الشخصية إلى الحديث عن جهد المرأة الفلسطينية صاحبة الثوب التي لا يقدّر المجتمع الفلسطيني صنيعها: "متى يستفيق شعبي لصاحبة الثوب، يفطن لمأساتها، بينما هي التي تزرع وتربي الأولاد، وتبيع بيض الدجاج، والعنب والتين في البلد القديم، بينما يقعد الرجل في المضافة يستمع للإذاعة ويتحدث بالسياسة عنوان رجولته.. أسيبقى الاحترام للثوب فقط دون صاحبته.. عنوان رمزي رائع.. للشكل دون المضمون.. للعمل دون العامل"[٢]. ويظل ثوب المرأة الفلسطينية الفضفاض رمزاً للموروث الشعبي الذي يُراد به التكوين الحضاري لأية أمة تنتمي إلى تاريخ عريق.. وتذكّر المرأة الفلسطينية بثوبها المطرز بـــ "كاهنة في قدس بلادي، تقود الجيوش، وتصرّف شؤون الدولة وهي تقول: عودة يا رب. عودة يا رب. عودة لكل الشباب والصبايا المغتربين"[٣].

وتشعر الشخصية في قصة "ألوان" بالحزن والأسى لما تفتقده من موهبة توارثتها الجدات والأمهات في فلسطين، تتمثل في التطريز، فلم تدرك مدى قيمتها إلا في غربتها، فصارت تحنّ إلى كل ما يمت إلى الوطن بصلة، مثل التطريز، الذي كانت تجيده كل نساء فلسطين - خاصة القرويات - في الماضي: "هي التي لم تدر أبداً ما الذي يمكن لها أن تفعله في بلد السفر الجديد هذا، لم تكن تعرف التطريز مثل جداتها اللواتي قضين السنين وهن يطرزن مواسم حصاد وقطوف عنب على قماش ثيابهن"[٤]. وذلك المقطع السردي يتضمن إشارة إلى الأشكال التي تتزين بها الثياب الفلاحية المرتبطة بالطبيعة والأرض والطير والزرع والثمار.. فاحتفظت الثياب الفلاحية بنمطها المتوارث وبتطريزها البهيج الزاخر بالزركشات والمليء بالأشكال.

---

[١] فرح، عهد من القدس، ص ١٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٧.

[٤] بدر، جحيم ذهبي، ص ١٨.

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

وتطرز الفتاة ثوب عرسها بخيوط الذهب أو الفضة أو الحرير، وتضمّخه بالغار والعطر، وتشبك الخرز الأزرق رداً للعين وحجباً للشر.. مثل العروس سميحة في قصة "عندما عاد النيروز" التي كانت تقضي الساعات الطوال لتعد ثياب عرسها وتتفنن في تطريزها[١]، وتتزيّا الفتاة المتزوجة حديثاً بقفطان مطرز بالحرير الزاهي وعلى رأسها غدفتها المزهرة، وتتزين بالحناء الذي يضمخ راحتي يديها، وتتعطر برائحة القرنفل التي تفوح من أنحاء متفرقة من جسدها، وتتدلى قلادة القطع الذهبية الرشادية من رقبتها[٢]، وتلبس المرأة متوسطة العمر غطاء الشاش الأبيض مطرز الحواف بزهرات صغيرة من أشغال الإبرة، وترتدي ثوبها القروي الطويل[٣].

ب– المقتنيات الشعبية:

يحتفظ الفلسطيني بأدوات شعبية ظل يتوارثها جيلاً إثر جيل، ويستعملها في شتى شؤون حياته، فلا غنى عنها، مثل المنصة الخشبية الواطئة التي ليست إلا صندوق قديم من الصناديق التي تُحفظ فيها الثياب والأشياء الثمينة، وقد لفّ الصندوق ببطانية قديمة، "لا تزال آثار عز قديم بادية على خشبه الثمين المحفور بزخارف الطير والزهر"[٤]. وتوضع هذه الصناديق في زاوية معينة في إحدى غرف البيت.

ومن الأدوات المستعملة خارج البيت القروي، الطابون: ذلك التنور الذي تخبز فيه المرأة الفلاحة وتطبخ فيه أصناف الطعام. وبذلك، يصير الطابون علامة توسم الحياة القروية به، ويتوحد مع الشخصية التي تشعر بكآبة سوداوية تتماثل مع كينونة الطابون، والمعتقدات الشعبية المرتبطة به، على نحو ما يتجسد في التطير من المرأة التي تخبز في الليل في قصة "الرجل الفلسطيني": "طابون أسود مسخم، لم يبق الهباب فيه ذرة واحدة لم يدهنها بإصرار، طابون أسود في ظلمة داكنة خدشتها ألسنة لهب متمردة في أجزاء المعمورة. سائل أحمر ثخين، دافىء، يوسم الكتف العريضة تحت كدس هائل من قش تفوح منه روائح رطوبة معتقة. الطابون حار لكنه خانق.. فيجن في صدره شوق لرغيف حار. امتزج الشوق بالخوف، بالترقب. الرضف[*]في الطابون ساخن، المرأة الملعونة فقط هي التي تخبز في الليل!"[٥]. ومن الممكن التوصل إلى

---

[١] فرح، عابرو السبيل، ص ١٩٨.

[٢] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٢١٥.

[٣] بدر، شرفة على الفاكهاني، ص ٢١.

[٤] ملحس، أبو مصطف، ص ١٣٨.

[*] الرضف: القطع القرميدية التي تصفّ في قعر الطابون لتحفظ حرارته.

[٥] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ٥٤.

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

كيفية صنع الطابون وطبخ الطعام فيه، فقد اندست أم صابر في قصة "الكلاب" في كهف منحوت في الصخر، لتفرغ في جوفه دجاجاتها، بعد أن سدت فوهة الشق الكبير ببقايا سلة قصب مهملة[١]. ويعتقد السارد الذاتي في قصة "المعطف القديم" مثل غيره، أن الطابون بلا رماد والقن بلا دجاج دلالة على الفقر الشديد[٢].

وعلى الرغم من أن الفلاح الفلسطيني قد فقد أرضه في قريته ذكرين - إحدى قرى الخليل - إثر الاحتلال الصهيوني لفلسطين، فصار لاجئاً، إلا أنه – مازال- يمارس الزراعة التي توحي بدلالات الارتباط والتجذر بالأرض، فالعم أبو يحيى في قصة "موت صاحب الحكاية" الذي عمل في مشروع العلمي الزراعي الكائن في أريحا، هو أيضاً يمد السارد الذاتي والقارىء معاً بأسماء أدوات الزراعة واستخداماتها ووظائفها مثل: الفأس والطورية والمعول والرفش وأدوات حراثة الأرض[٣].. فقد "حفر الأرض بالفأس، وغرس فيها ما صار أشجاراً بعد سنوات، فأرض أريحا خصبة.. ومن العم أبي يحيى عرفنا أسماء أدوات الزراعة: الفأس، الكزمة - وهي أكبر من الفأس وأمضى، وتحفر أعمق- الكريك، الطورية، أرانا تلك الأدوات حين اصطحبنا معه إلى المشروع مشياً عبر البراري.."[٤].

ومن الآلات الموسيقية الشعبية: الشبابة أو الأرغول أو المزمار، يعزف عليها الفلاح في حله وترحاله، في بيته، في حقله، في مرعاه، في فرحه وحزنه.. والشبابة، تلك الآلة الموسيقية ترتبط بمظاهر الطبيعة والأرض: "كانت الشبابة تتحدث عن الشمس والأعراس المقبلة والخضرة.."[٥]. ولا يتم الاستغناء في الأفراح عن عازف الأرغول المصاحب للمغني الشعبي، فالفرح - كما يحدث المختار- بدون الأرغولة مثل المأتم[٦]. والأنغام الصادرة من الأرغول هي أنغام ساحرة أخاذة تخلب الأسماع: "أخرج عبد الله العفش أرغوله، وشرعت أنفاسه تمر من القصبتين الصغيرتين إلى القصبتين الكبيرتين المتلاصقتين، وخفقت الأصابع على الثقوب فاستيقظت أوراق الأشجار والحمائم والأطفال والنسوة وكفت الصراصير عن حك أجنحتها

---

[١] نحلة، رمال على الطريق، ص ٤٥.

[٢] شحروري، المعطف القديم، ص ١٩.

[٣] من الأدوات الزراعية المرتبطة بزراعة الأرض وفلاحتها، المحراث: "المحراث توقف عن معانقة الأرض، الثور يجتر طعامه مرتاحاً دون أن يكون مطالباً بجر المحراث.. ويجر الفلاح جسده المتعب وراء المحراث وقد تهدل جسده.. والمحراث يغرس عميقاً في باطن الأرض لما يتوقف الفلاح عن جره".

انظر، (أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٤٨).

[٤] أبو شاور، الموت غناء، ص ٨٩.

[٥] العيلة، العطش، ص ١٦.

[٦] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٠٥.

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

بأبدانها وسكتت لتسمع.. وقال الليل آه.. دفع عبد الله أنفاسه ورئتيه وقلبه ودموعه وكل شقاء العمر وهوان العمر وقهر العمر، في قصبات الأرغول.. وطافت الأنغام مثل الصبايا في عرس حقيقي في شعاب الليل، وبين الكروم، وعبرت الأزقة وانسربت من تحت أسقف البيوت ومن شقوق الأبواب، فتشنّفت أسماع الرجال.."[١]. ويعزف الراعي في قصة "الرعاة والبنادق" من مجموعة "الأشجار لا تنمو على الدفاتر" القصصية، على أرغوله في أثناء مسيره وراء أغنامه: "أخرج أبو علي أرغوله، وبدأ يدفع الهواء من رئتيه إلى حنجرته في ميسمي الأرغول.. كانت أغنامه ترتمي متقاربة الرؤوس بطيئة الحركة.."[٢].

ج- الأطعمة الشعبية:

تقام المآدب في مناسبات عديدة: الأعراس والمواسم والاحتفالات بالمولود والختان والوفاء بالنذر.. فتُصنع الطواجين المنداة بالسمن البلدي ذات البهارات الشهية والدجاجات المحمرة وأضلاع الخروف أو تعد لتلك المناسبات الأطراف والكروش والرؤوس والطحال والمعاليق.. تُتناول معها الأرغفة الساخنة من خبز الطابون المدهنة بالزيت المغموس بحبة البركة.. أما العائلة الفلسطينية فإنها تتناول أقراص الزعتر والحمّيض التي تصنع في فصل الشتاء والجبنة النابلسية مع الخيار والبندورة أو الفلافل التي يضرب بها المثل: (الفلافل أدسم من اللية) أو الفتة وقت الغداء، أو السماط وقت العشاء.. ويكون طعامها يوم الجمع الدجاج المحمر بزيت الزيتون والبصل والفلفل مع خبز الطابون الساخن الباعث رائحة قوية.

ويتذكر السارد في قصة "الرصاصة الأخيرة" أشهى الأطعمة ومنها الفتة: "يوم كان يعود أبي بعد الغروب ومعه رأس وأطراف كنت أنط من الفرح وأروح أتخيل سلفاً بركة صغيرة من مرق ولحم، تلك الفتة ما كانت أحلاها وأشهاها، حتى لكنت أمصمص أصابعي بعدها وأتلمظ طويلاً"[٣]. وأكلة دسمة أخرى ينتظرها السارد مع غيره في قصة "فئران وعجين"، وهي أكلة السماط اللذيذة الشهية: أكلة شعبية تتكون من رقاق العجين مفروماً ومطبوخاً مع العدس والكمون والبصل المفروم ممزوجاً بالسماق والبقدونس[٤].

وما استهوى الشخصية سامية في قصة "عهد من القدس" رغم تأزمها النفسي، وأشعرها بالدفء والبساطة المنبعثة من البيئة المحيطة بها، فكرة تناول المناقيش أو المسخن، وبعدها، أحست أنها اكتشفت شيئاً تستحق العيش لأجله، فقد كانت تحب مجتمعها الصغير، هو ذلك الفريق

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٠٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٨٩.

[٣] الإيراني، أصابع في الظلام، ص ٧٦.

[٤] ملحس، أبو مصطف، ص ١٣٠.

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

الذي تعمل معه، كان فريقاً حياً: "كان أحد أفراد قريتنا، من قرية بيتونيا.. عملت لنا أمه مسخناً في الطابون"[١].

وشطائر الزعتر المغموسة بزيت الزيتون طعام أثير لدى الفلسطيني الذي يقرنها بالأرض ويفتقدها في زمن اللجوء، فتستغرب الشخصية اللاجئة في قصة "زعتر التل" أن تتوافر شطائر زعتر في المخيم، بلا زيت زيتون، فلا افتراق بين زيت الزيتون والزعتر، كلاهما يكمّل الآخر، وإذا قُدم الزعتر بلا زيت زيتون، فإنه يدل على الفقر والجوع، وباتحادهما تتكون الشطيرة، بمعناها المعروف لدى الفلسطيني الذي ما فتئ في تناولها في كل وقت، وما يجعل اللاجيء يثور غضباً لدى رؤيته شطائر الزعتر أنها بلا زيت زيتون، وما زاد الطين بلّة، أن زوجته لملمت أوراق الزعتر النابت في أرض المخيم.. وراح يتذكر - قبل اللجوء - أرغفة الطابون المحمرة المحشوة بالزعتر التي كان يحبها، فيأكل على الغداء خمسة أرغفة بعد عودته من الحقل، وفي المخيم لم يعد يأكلها - كما كان في السابق - لأنها بلا زيت زيتون: "تمضي إلى التل الشامخ في طرف البلدة الشرقي النابت بالزعتر، تملأ حجرها مما التقطته من بين الصخور الملساء.. تصنع منه شطائر، تنقعها بزيت الزيتون، ثم تمضي إلى الحقل، يفرك أبي يديه ارتياحاً، يفترش الأرض، يلتهم الشطائر وعيناه تغفوان على التل، تنحني عليه السماء لتلثم جبهته العالية"[٢].

وتقطف اللاجئة في قصة "دالية" الدوالي التي تلتف عناقيدها الخضراء على جذوعها المخفية بين الأوراق، ومن فيض أوراقها تعمل المرأة الفلسطينية "طبخة ورق الدوالي التي يكون لها في بلادنا رنين واحتفال. دليل دامغ على بدء الربيع، وتسلله إلى زوايا المطابخ المتبلدة في أعقاب خضراوات الشتاء القليلة.. لكنها، وفي أعقاب هذه الشتوة الرهيبة، ستصنع طنجرة من رائحة البلاد. من طين البلاد وسلاسل كرومه الغائبة. وماذا فيها؟! حتى الحنين إلى الوطن يتخذ هذه الطريقة الفجة"[٣]، وتتشهى بذكرى ترتبط بالدوالي التي تنبعث منها رائحة طبخ أصابع أوراقها المحشوة بالرز واللحم الشهية الحامضة، لتتوزع في أرجاء بيوت الوطن.. ومن حق الجميع في وطنها تذوق الطبخة: "هذا شيء معهود في بلادنا لا يمكن للأهل أن يعدوا طبق الموسم الجيد دون أن يبعثوا بصحون منه إلى جيرانهم"[٤].

---

[١] فرح، عهد من القدس، ص ٢١.

[٢] عودة، زعتر التل، ص ٤٦.

[٣] بدر، جحيم ذهبي، ص ٥٣.

[٤] المصدر نفسه، ص ٥٤.

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

ويعدّ الزائر القادم من فلسطين المحتلة ربيعية الفول التي تتألف من حبات الفول الخضراء اليانعة تتوهج ببخارها الذي يبعث رائحة شهية، وعندها تذكرتها الشخصية القاطنة في أحد أحياء بيروت، فلم تتذكرها إلا الآن، "واكتشفت أنها نسيت مذاق الأكل البيتي في مدينة عجلة الصواريخ هذه حيث يكتفي المرء بسندويش أو طعام عابر"[١].

والمجدرة من الأطعمة الشعبية المعروفة في المجتمع الفلسطيني، فيتشهى العامل ناجي في قصة "الصمت الدامي في إحدى الليالي الباردة" وهو من فلسطينيي عام ٤٨ "صحن مجدرة بعد مضي نهار صب باطون يأتي مثل لقمة الغداء الهنية.. السلطة طيبة مع الخبز الطري الشهي.. اليوم كان يوم عمل شاق.. ستأكل صحنين من المجدرة اللذيذة مع أطفالك الذين ينتظرون وصولك لتوزع عليهم أرغفة الخبز"[٢]. وتتقاطع تداعيات ناجي حول اشتهائه لأكلة المجدرة مع خرق حظر التجول والخوف من القبض عليه من جنود الاحتلال: "اسرع يا ناجي لئلا يراك أحد وتعلق علقة سخنة.. اسرع.. أعبر من الأزقة.. أحياناً لا ينتشرون في الأزقة.. يلعن أبو المسؤول.. هذا الذي أخرني هذه الساعة.. ألا يعرف أن اليوم يوم عيد الغفران، فالتجوال كذلك في ساعات متأخرة من الأيام العادية محظور. انظر في الزقاق يا ناجي قبل أن تجتازه، لئلا يلبدوا فيه وتتخوزق.. إذا قبضوا عليك الآن عابراً الأزقة تطلع أكلة المجدرة على جلدك عامص.. المجدرة الساخنة في القدر أحلى وأشهى أكلة.. الرحمة تحل على روح أمي وأبي.. كان يقول أبي دائماً: تعال يا ناجي يا بني، كل أحسن أكلة. لقد ورثتُ حب هذه الأكلة عن والدي.. حدثني يومها عنها أشياء كثيرة.. قال إنها طيبة.. وليست طيبة فحسب، بل تحوي على عناصر مقوية للجسم.. هذا صحيح! أنا أعمل في البناء طيلة عشر سنين ولم أشعر ولا مرة بتعب أو بمرض يهاجمني.. أملك مناعة قوية جداً.. ربما تكون من المجدرة"[٣].

ويتخوف جنود الاحتلال من أكياس ملأى بخبز وبندورة وبصل، يحملها ناجي، ظانين أنها أكياس ملأى بالمتفجرات، فـ "تقدم منه أحد الأفراد، سحب الأكياس وفتحها.. تساقطت منه أرغفة الخبز الطرية والبصل والبندورة، ثم أرسل نظرة شزرى إليه، عض ناجي على شفته السفلى حتى أدماها.. راحت المجدرة الساخنة في ألف داهية"[٤].

وتبرع الشخصية النسائية - إحدى سجينات سجون الاحتلال - في قصة "الحب في قلبي" في وصف الطعام الوارد في رسالتها بدقة، ليتخطى الوصف دلالة الاشتهاء الحسي إلى

---

[١] بدر، جحيم ذهبي، ص ١٢.

[٢] بيدس، الجوع والجبل، ص ٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ١١.

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

المدلول المعنوي الناشيء عن الذكريات المقترنة بالعادات المصاحبة لتناول أصناف معينة من الأطعمة، فضلاً عن الوصف الاجتماعي لمظاهر التسلية لدى أهل مدينة القدس: "إذا وصلت هذه الرسالة إليكم قبل أن تأتوا لزيارتنا، فأرجو أن تطبخوا الدجاج مسخناً وليس محمراً، بطلب خاص من شاعرتنا الحيفاوية التي تقول إنها معنا، حتى في هذا القاووش، تشعر الآن في وطنها.. ولا تنسي يا ماما الشوكلاته والبسكوت المحشو وملبساً من صناعة نابلس في كيس نايلون.. وأرجو إرسال كعك بسمسم.. انتبهوا كي تكون الفواكه صلبة حتى تدوم طويلاً خاصة البندورة، ولأن الأكل كثيراً ما يكون جافاً.. أطلبوا من لميا أن تصنع لي حلبة.. أرجو إرسال فلافل من عند عبده بعشرة قروش+ مخلل+ فلفل.. أرسلوا بزراً وقضامة، مخلوطة من الحمص، وبرمة بفستق حلبي.."[١].

وتتحدد الدلالة الشاملة لصنف من أصناف الطعام، العدس مثلاً، حينما يرتبط بالفقر، تلك السمة الغالبة على حياة اللاجيء الذي حاول أن ينفلت من سطوة العدس وطغيانه وتفرده - بوصفه صنفاً من أصناف طعام اللاجيء الفقير – في حياته. فقد أرادت يسرى في قصة "خراف العيد" أن تجرب أصنافاً أخرى من الطعام غير العدس، افتقدتها في زمن اللجوء. فباحت بسرها إلى أخيها في أنها تتوجه إلى مطعم الوكالة "لتحشو بطنها بغير العدس، هذا الضيف المقيم، عقد قرانه على قدرنا، تزوجها ويحترق معها يومياً بغير عودة على نار السدر والبلوط"[٢]، وتشتاق لطعام تتمناه غير العدس الذي تقرفص كل يوم أمام صحنه.. ويسيل لعابها غزيراً لرائحة السبانخ والجزر والتفاح والإجاص والموز الطري.. وراح ابن المخيم يسري يتعرف إلى أصناف عديدة من أطعمة كان يسمع بها إلى أن حصل على تلك البطاقة الصفراء التي- بوساطتها - صار يعرفها ويتناولها ويحدث أخته يسرى عنها، وصارت معدته تحتفي بأطعمة جديدة تزورها كل يوم بفعل هذه البطاقة، هي بحجم كفه الصغيرة، وينظر إليها بأنها أكثر جدوى من لوح المدرسة الأسود الكبير، وهي أيضاً تلملم الرائحة من المطعم وتحكي عنها بين يدي يسرى بألف لسان.. بدلاً من العدس الذي صار طعاماً روتينياً يلزم اللاجيء بتناوله كل يوم، فلا يستطيع أن يتخلص منه بسبب فقره الشديد: "إن العدس لم يخل سبيلي أو يعتقني تماماً.. ينتظرني كالقدر الغليظ على وجبة العشاء، فتنكس المعدة أعلامها المرفوعة ويبرطع الرماد في مدافعها الحزينة"[٣].

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٥٠.

[٢] عودة، الفواصل، ص ١٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢١.

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

دـــ الألعاب الشعبية:

وتستمد الألعاب طبيعتها من البيئة الاجتماعية، إذ إن الألعاب السائدة في المدن تتباين عن مثيلاتها في القرى أو في المخيمات، وتتميز الألعاب في المناطق الساحلية بامتدادها وحريتها، تمارسها شريحة واسعة من الأطفال، مثل الأطفال في قصة "سمكة العيد" الذين يلعبون على الرمال ويبحثون عن سراطين البحر في حنايا صخور شاطىء مدينة يافا[١]. ويؤدي الأطفال ألعابهم حتى مغيب الشمس، مثل الغميضة والكرة وسبعة أحجار ومشاهدة ألعاب القرادين والحواة، والتفرج إلى عرائس الدمى وخيال الظل وصندوق الدنيا والأراجوزات.. بيد أن الألعاب تحولت من سذاجتها وبساطتها إلى عدائيتها وعنفها وقسوتها، وفقاً للظروف السياسية.. فقد تبدلت الألعاب الشعبية التي اعتاد أطفال فلسطين أن يمارسوها.. وصار الأطفال يلعبون لعبة المحاربين بعد حرب عام ١٩٤٨، إذ يتخذون من العصي بنادق لهم يطلقون منها نيرانهم الوهمية في معركتهم الوهمية.. فيضع أحد الأطفال يده على صدره ويترنح ويتمايل ثم يتهاوى على الأرض لا حراك فيه، يتصنع الموت الذي شاهده حقيقة أمام عينيه[٢]. ويلعب أطفال المخيم في قصة "قبل سقوط المطر" من مجموعة "بيت أخضر ذو سقف قرميدي" القصصية لعبة الحرب وفي أيديهم بنادق خشبية، ويصدرون أصواتاً كأزيز الطائرات[٣]..

وفي قصة "الكبار والصغار" لم تعن اللعبة التسلية فحسب، بل كانت وسيلة للمقاومة أيضاً، إذْ كانت لعبة الكرة سبباً في إثارة حنق الخائن وغضبه الذي أحاط نفسه بحامية من أصحاب المسدسات، وسيّج الساحة التي يلعب فيها الأطفال بالأسلاك الشائكة، وضمها إلى داره القريبة منها. بيد أن الأولاد اخترقوا الجدار الشائك، فتهاوى الجدار الذي أزاحه أهل القرية جميعهم، وضموا الساحة إلى ساحة المدرسة[٤]، وهذا كله كان بفعل الكرة التي كانت سبباً للمقاومة والتحرك الجمعي.

ولم يعرف أطفال فلسطين في السابق إلا الألعاب البسيطة، أهمها: الاستغماية وعسكر وحرامية.. وغيرها من الألعاب التي هي بلا أدوات. أما الألعاب بأدوات مثل لعبة الحبل فترافقها ترديدات البنات: (شبرة أمرة شمس نجوم)[٥].. كذلك تعلموا في المدرسة ألعاباً جديدة..

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٥٨.

[٢] ملحس، أبو مصطف، ص ٥٢.

[٣] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٢٨.

[٤] عودة، زعتر التل، ص ٣٩.

[٥] الغزاوي، سجينة، ص ١٧٣.

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

كما تعلموا ألعاباً جديدة في المخيم مثل لعبة الاختباء بين أكياس الحنطة والذرة[١]، فقد تعلم السارد بالتدريج في قصة "عسكر وحرامية" لعبة السيجي والضامي، فيما الأولاد تعلموا كيف يعجنون التراب الأعزل، لتصير كرات صغيرة عوضاً عن كرات الزجاج، وتصنع الصغيرات من التراب المعجون عرائس[٢].

ومن الألعاب التي اختلقها أطفال المخيم وحلت محل ألعاب أخرى، كان الآباء وهم صغار يلعبونها في وطنهم، وافتقدها الأبناء في الشتات. مثل لعبة سبعة أحجار التي استبدلها أطفال المخيم بعلب من التنك الصدىء المتكومة في مجمع النفايات: "تجمع أكوام العلب.. تلاعب بها أولاد الحارة.. ترتبونها بشكل هرمي، تنقسمون إلى فريقين، تصوبون بحجر زلط (أملس)، الفائز من يسقط أكبر عدد من العلب بضربة واحدة.. على الفريق المهزوم أن يحمل الفريق الفائز على ظهره لمسافة معلومة، وصوت الأولاد المتفرجين يزعق هادراً: مبروك حمارك يا خال"[٣].

بيد أن لعبة الطائرة الورقية هي اللعبة الأكثر تميزاً لدى أطفال المخيم، لأنها تتجاوز الحدود، ولا تأبه بالأعداء، فراح الطفل اللاجىء عزت مطر يصنع طائرة ورقية، ولما انقطع الخيط الذي يشد طائرته الورقية، توسل لعمه طويلاً كي يعملها له، ظل يجمع الفتلات من بقايا أنوال حارات المخيم، حتى صار الخيط طويلاً، يرخيه ويدفع به، ليمتد بعيداً، وتحولت الطائرة الورقية إلى نقطة صغيرة بعيدة "تتقاذفها الريح.. يعصرها.. فلت الخيط من يده.. تجري.. عيناه تتابعان نقطة بعيدة تحتضر.. تذوي، لهاث.. دمعة تتكسر داخله.. لا أثر لطائرتك.. تتوقف عن الجري. لقد تخطت الحدود، قالها رجل وعيناه تتفحصان بطن السماء.. أيتها الطائرة المصنوعة من خيطان وعيدان وبوص وورق نشاف، وعجين.. فعلت ما أتمناه.. تجتازين الحدود.. تتقافزين مختالة، لا تأبهين بالأزرق..[٤]تجدلين شعرك بخيوط من نجمات بعيدة.. وعندما يدهمك التعب تهبطين فوق شرفات مغسولة برائحة البحر.."[٥].

ولا تكمن متعة الطفل عزت مطر في اللعب بالطائرة الورقية بقدر ما تكون في مراقبة كيفية صنعها، وعندما تحلق طائرته الورقية كان يسعد برؤيتها تعلو فوق غيرها من الطائرات الورقية وتسابقها، وتقفز عن كل الحواجز وتتخطاها، ويتمنى لو تعلق بطائرته قوة تقذفها إلى

---

[١] عودة، زعتر التل، ص ٣٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٠.

[٣] العيلة، بحر رمادي غويط، ص ٢٨.

[٤] إشارة إلى اللون الدال على مبنى وكالة الغوث.

[٥] العيلة، بحر رمادي غويط، ص ٦١.

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

حيث ترقد تلك النجمة اللامعة البراقة.. وتتحول أمنيته الطفولية البريئة إلى أمنية ثورية حين قدم جنود الاحتلال، عندها كان يتمنى لو تحولت طائرته إلى مقلاع، حجر كبير، صخرة مدببة تخترق سقف الجيب الذي يقوده الجنود، لكن قمع الصهاينة كان أسبق من تحقيق تلك الأمنية: "صوت دوي طلقات.. يتطوح.. ألم حاد في ظهره.. يتحسس مكان الخبطة.. دم يكسو راحته.. دم يصبغ الخيطان.. وجع.. سخونة تحرقه، تنغرز أصابعه على الخيط.. تتوه نظراته.. ورق شفاف يتقطع.. أعواد بوص تتقصف.. نجمة تتطاير.. تتناثر.. تتفتت.. تتهاوى.. ينقلب على جنبه.. شهقات متلاحقة.. شعاع يندفع من عينيه الغائمتين ليحتضن نجمة براقة بعيدة"[١].

[١] العيلة، بحر رمادي غويط، ص ٦٩.

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

الفصل الرابع
التناصّ الأدبي في القصص القصيرة الفلسطينية

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

وإذا كان النص القصصي نظاماً تتآلف فيه الخطابات المتعددة واللغات المتباينة، فإنه يحوي الإشارات الأدبية، بكل تنويعاتها المختلفة. وبهذا المعنى، تتناغم الإشارات الأدبية المنبثقة من أجناس أدبية متنوعة، لتنتظم في وحدات إنشائية ضمن البنية السردية، بصياغة مباشرة أو غير مباشرة، فيتم أسلبة Stylization[*] أشكال مختلفة من الحكي، سواء أكان حكي السارد ذاته أم حكي الشخصية السردية أم الحكي اليومي الشفهي أم الحكي الأدبي الخالص (شعر، رواية، قصة قصيرة، مثل، خطبة..) أم الحكي شبه الأدبي المكتوب (الرسائل، المذكرات واليوميات، السير الذاتية والموضوعية) أم الأشكال النثرية غير الفنية (التعليلات العلمية والفلسفية والأخلاقية والشروحات الأثنوغرافية..).. ومن ثَمّ تتجانس جميعاً لتنصهر في نظام سردي هو بمثابة لوحة مرقشة متعددة الألوان والأشكال، فـ"كل نص مقروء يتحول إلى نص سابق يتضمن أشعاراً وروايات.. فلا شيء قبلي ملغىً، بل يصير موضوعاً متحولاً يمتلكه النص الجديد بفعل تداخلات نصية"[١].

ولأن النص القصصي ذو طبيعة إنتاجية، فإن تواتر الإشارات الأدبية دليل على تأثير بعض النصوص في بعضها الآخر، مثل التناصّات الشعرية والنثرية الدالّة على الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل فيما بينها، سواء أكان هذا التداخل استقراء أم امتداداً أم تكثيفاً أم حواراً أم تأويلاً، وغيرها من العلائق الدلالية التي تقرن الملفوظات ببعضها، وتقع ضمن التواصل اللفظي. ومن جهة أخرى، لا يمكن فصم عرى الاقتران بين النص الأدبي الممتلىء بالدالاّت المنتظمة، وبين القارىء القادر على إنتاج المدلولات بفعل التأويل السيميائي الذي يتم - بوساطته - التفاعل المتبادل بين النص والواقع، من أجل إنتاج نص آخر. وحتى يتبين هذا التفاعل، لابُدّ من امتلاك القارىء قدرة على تفسير المعنى المراد بطريق التأويل السيميائي وليس التأويل النقدي[٢] .

ويمكن القول، إن النص القصصي تتنازعه تناصّات أدبية: شعرية ونثرية، إذ يتمثل التناصّ الأدبي- بشكليه - في المرجع الكامن في ذاكره المنشىء أو السارد. فيحوي النص جملة من العلامات المؤلفة من الدوالّ والمدلولات ومرجعها الثقافي- حسب رأي باختين الذي ربط بين النص والمستويات الثقافية والاجتماعية والأيديولوجية – وما يجري للدوالّ من تحويلات

---

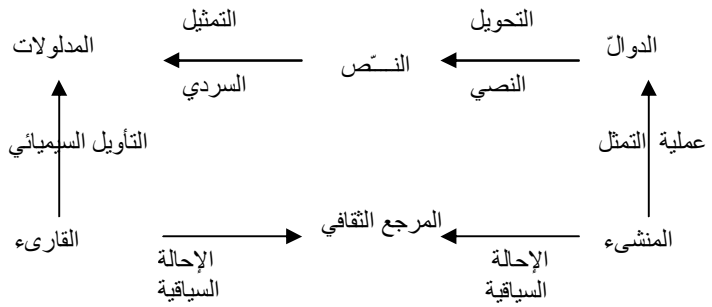
[*] الأسلبة – عند باختين – هي: إدماج ملفوظات عديدة ووحدات متباينة داخل بنية كلية، بخطاب أسلوبي مفرّد.
انظر (باختين، ميخائيل، (١٩٨٥). النسيج اللفظي. ترجمة صبحي حديدي. مجلة الكرمل، قبرص، (ع١٧)، ص ١٦١).

[١] Kristeva, Revolution in Poetic Language , P ٢٢٠.

[٢] حول نظرية التأويل السيميائي في قراءة النصوص الأدبية.
انظر، (Eco, The Limits of Interpretation, P٢٤)

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

نصية لتنتج مدلولات بفعل التمثيل السردي للنص القصصي. ومن هنا يتجسد دور المنشىء والقارىء على حد سواء في الإحالة إلى السياقات الخارجية، غير أنهما يتغايران في وظيفتهما النصية، إذْ يقوم أحدهما بالتمثل الإبداعي، ويقوم الآخر بالتأويل السيميائي للنص الإبداعي.. وهذا ما تبينه الخطاطة التالية:



ولاشك في أن المنشىء يتمثل المكونات الأدبية التي تمّ الإحالة إليها، وتتجسّد في موضوعات ثقافية عدة، تتيح للقارىء أن يستحضرها أيضاً من أجل مقاربتها وتأويلها، من خلال إيجاد المماثلات والمخالفات، بعد القيام بعملية التحويل النصي، وتعقبها عملية التمثيل السردي، ليستأثر القارىء بمهمة التأويل السيميائي، لينتج نصّاً آخر نتيجة القدرة الفائقة على تفسير المعنى المراد. والتناصّات الأدبية ذات الإحالات الحقيقية، منها ما ينتمي إلى الآداب العربية، ومنها ما ينتمي إلى الآداب العالمية. والأكثر إغراءً – للمنشئ - في التناصّات الأدبية العربية، ما يتمثل في الأبيات الشعرية، تتلوها الأجناس الأدبية النثرية، وعلى النقيض، تشكل الأجناس النثرية عنصراً مهيمناً في التناصّات الأدبية العالمية، في حين يظل اجترار الأبيات الشعرية ضئيلاً.

أولاً - التناصّات الأدبية العربية

١ــ الشعر:

تتجلى المستويات العميقة في البنية السردية لدى اندماج التناصّات الشعرية في الوحدات النصية، بحيث تتداعى بشكل منظم ومنطقي، كما في قصة "همام" التي يُستشهد فيها بشطر من بيت الشعر، ضمن الرسالة المندرجة في البنية السردية، فيستدعي السارد شعراً يتم إدماجه في تجنيس نثري متمثل في الرسالة التي يوجهها همام إلى حبيبته ماجدة، ليعبر عن مشاعره الذاتية وآرائه الأيديولوجية، فيُستجلب هذا الشطر ضمن مقطع سردي ليجسّد حضور الذات وغياب الأيديولوجيا، رغم الأوضاع السيئة التي تمر بها فلسطين إثر جلاء الجيوش البريطانية من فلسطين وتمركز العصابات الصهيونية بدلاً منها. لذا، يستحضر بقول الشاعر المعبر عن عاطفة بليغة وإحساس عميق، لاسيما وأن هماماً قد حنّ إلى وطنه، وهو الذي يعاني غربة مكانية

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

واغتراباً شعوريّاً: "أما الآن فقد تداعت إرادتي وبلغ بي الوجد درجة أصبحت فيها كما قال الشاعر: (فكأن أعضائي خُلِقْنَ قُلوبا)[١].. يلحّ عليّ هذا عندما تهبّ أنسام المساء وتتمايل سعف النخيل..عندها أحسّ بحضورك معي"[٢].

وفي قصة "علاء والقنديل" تتقمص الشخصية المغتربة دوراً مغايراً لطبيعتها السردية، إذْ تتحول إلى ناقد انطباعي يقوم بمهمة الشرح والتفسير دون الاستناد إلى مقاييس نقدية محددة، فتشرح الشخصية الساردة بيتين للشاعر القديم ابن الدمينة:

(أَلا يا صَبَا نَجدٍ متى هِجتَ من نَجدِ لقَد زادني مَسراكَ وَجداً على وَجدي)[٣]

وتعتمد في تحليلها على التأويلات الذاتية والتفسيرات الباطنية المتولّدة من ثقافتها الجامعة بين لغتها الثرة ورهافتها الحسية وذوقها النقدي وعشقها للشعر الذي ترى أنه ديوان العرب وتاريخهم وأعماقهم وتجربتهم ورابطتهم .. لذا، تعلق على البيتين بقولها: " أفهمك أيها الشاعر الرقيق. فعندها لو هبت كل نسائم العراق وبرّ الشام ما كانت لتساوي تلك اللحظة التي ذكرت فيها ذاك الصبا بحي من أحياء العرب، وقد بدأ السامر يروي حكايته أو لعل مجلس السمر قد انفضّ ومرت عَجايا الربع في غنج ودلال، فصباه قلبك الصب.. وإن كان هذا شأنك، ومازلت بالهلال الخصيب الذي يحتضن بحر الجزيرة الرملي، والدار هي الدار، والأرض هي الأرض، والشرق هو الشرق، فما شأني أنا في غربة الغرب الرمادي، يظلّلني ضباب رمادي. سأكتب لقريبتي البعيدة الغريبة عن مشاعري هذه، في متنزه لندن، لأبرهن لها عن أثر الشعر العربي في الحضارة في حضارتي أنا، في حضارة الاغتراب، أنا الإنسان الهائم الذي نسي أسطورة النوم، وآمن بحق الذكرى وحقيقتها.."[٤].

وتتمدد الوحدات التركيبية في المقاطع السردية في قصة "٢٩ تشرين" ضمن النسيج النصي بعد حدوث تضامّ بينها وبين شطرين متغايرين، يتوزعان في انتظام وفق مقتضيات سردية، وهذا يجعل المقاطع السردية أكثر توسعاً وامتداداً: "وهبط عليهم ليل رهيب، (أرخى

---

[١] هذا عجز بيت الشعر :

لاعضوَ لي إلا وفيه صبابةٌ فكأني أعضائي خُلقنَ قُلوبا

وهو للأمير شمس المعالي أبو الحسن قابوس، أمير جرجان وبلاد الجيل وطبرستان.

انظر، (ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، (ت ٦٨١هـ). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ط٢، م٤، (تحقيق إحسان عباس)، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨، ص٨٠).

[٢] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٩.

[٣] انظر، (ابن الدمينة ، أبو السري عبد الله بن عبيد الله، (ت ١٣٠هـ). ديوان ابن الدمينة. ط١، (تحقيق أحمد راتب النفاخ)، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ١٩٥٩، ص٨٥).

[٤] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٦٠.

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

سُدولَه كموج البحر)[١]، يبتليهم بأنواع همومهم العامة منها والخاصة، وهم لا يرون فرقاً بين ما هو خاص وعام.. وقد رأوا في الاعتداء الثلاثي بعداً رهيباً يدعم من تسلطوا عليهم، ويطال إخوة لهم، فلا يكون (الإصباح من ليلهم إلا بأمثل)[٢].. وكأن معاناتهم قد تضاعفت أضعاف أضعاف لتسحقهم..[٣].

وفي البنيات السردية، تتراوح التناصّات الشعرية بين الاستشهادات الجزئية وبين النصوص الشارحة دون ذكر الأبيات الشعرية بنصوصها الكلية. ففي قصة "أي السبيلين؟" يتمثل الفاعل المثقف بقول أبي العلاء المعري: (وعيش كعيش الأديب..) دون أن يكمله، ويردده بين الفينة والأخرى، لدن إحساسه بالاغتراب الزمني والانفصام المكاني والعزلة الاجتماعية، فلا يشعر أنه ينتمي إلى عصره أبداً أو يمت بصلة إلى أسرته التي لا تقدّر الثقافة أو الأدب. لاسيما وأن كتابه عن العصر العباسي الذي ينطوي على نفحات ثقافية لم يتهافت عليه القراء، كما كان يتوقع، فشرع أبوه وأمه بالسخرية منه والاستهزاء به[٤].

أما المدلولات المتعينة من وراء النصوص الشعرية فتتجسّد في قصة "علاء والقنديل"[٥]، إذ يتمثل السارد الذاتي بأنموذج الشاعر العباسي الذي يقرن أشعاره بمظاهر الحياة، فيترحم على ابن الرومي عندما يتذكر حلوى الزلابية ويشتهيها كما كان ابن الرومي الذي وصف الزلابيّة في شعره، دون أن يستشهد السارد بنصوص صريحة دالة على عشقه لها.

ومن النماذج الدالّة على المعاني التضمينية في الأبيات الشعرية، وقد استشهد بها دون التصريح بذكر أبياتها، ما ورد في قصة "العنبر رقم ٥"، إذ تتناصّ مقولة السارد الشاهد مع بيت شعر نظمته أم عبد الله بني الأحمر حال سقوط غرناطة، آخر معقل للعرب في الأندلس: (ابك مثل النساء ملكا مضاعاً)[٦]: "ولأديب اليوم رأيه في نكبة مدينة يافا، وفلسطين جملة، دوّنه في

---

[١] ، [٢] استطاع السارد هنا أن يضمّن بيتي شعر من معلقة امرىء القيس في السياق السردي، مع إجراء بعض التحوير والقلب فيهما، فالبيتان كما وردا في المعلقة هما:

ولـــيلٍ الـــبحر أرخى سُـــدولَهُ عـــليّ بأنـــواع الهـــموم ليَبْتَلِي
ألا أيّها الليلُ الطويلُ ألا انجلِيَ بصُبحٍ وما الإِصْباحُ منك بأمثلِ

انظر، (امرؤ القيس، حندج بن حجر، (ت ٨٠ ق.هـــ). ديوان امرىء القيس. ط٢، (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٨).

[٣] فرح انتقاضة العصافير، ص ٧٠.

[٤] فرح، عابرو السبيل، ص ٢١.

[٥] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٥٨.

[٦] ما يقارب ذلك شعر نظمه عزيز أباظة في مسرحيته الشعرية: غروب الأندلس، على لسان الأميرة عائشة أم عبد الله بني الأحمر:

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

رسالة وجهها إلى أحد أصدقائه، قال فيها: وبعد، شاءت إرادة الله العلي العظيم أن نغادر وطننا الحبيب كما تغادره النساء والأطفال، أذلّة منكسي الرؤوس، تنهمر دموعنا من شدة الحزن والألم، وأننا لا نملك غير الدموع الغزيرة نذرفها تماماً مثلما تفعل النساء"[١] .

وفي قصة "الرصاصة الرابعة" يتم التمثيل السردي لشطر شعري من معلقة الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سُلمى[٢]، ليتناصّ تناصّاً غير مباشر مع الكلام الذي يتلفظ به الشيخ القاطن في المخيم، وينم هذا الكلام عن تجربة ذاتية وخبرة مديدة، فالشيخ قد اعترك الحياة بما تحوي من وقائع ومواقف، ويلخص تجربته بقوله: "من يعش أكثر ير أكثر، لقد رأيت أكثر منك، لأني عشت أكثر منك.. ومُناي ألا ترى في حياتك مثلما رأيت أنا.. الأيام أمامك، أنا في عمر أجدادك، لم يبق أمامي، ما أفعله أو أنتظره.."[٣]. ثم يصفه السارد الذاتي: "رأى الشيخ أكثر مني ومن أهل المخيم، رأى الأتراك وجنود الحلفاء وجنود الإنجليز، رأى حرباً كونية، رأى كيف يموت الناس بسبب وبدون سبب، حتى إنه رأى اليهود يأتون من البحر أفواجاً أفواجاً، ويهجمون على الأرض ينهشونها كما تفعل حيوانات برية، يحفرونها ويزرعونها بالأسلحة"[٤] .

ويعثر السارد الشهيد في قصة " الأم " على شطر بيت شعري للمتنبي، ليستشهد به من أجل أن يقارب المشهد السياسي ويقرنه بالتاريخ الإسلامي، فيخدم بذلك غرضاً أيديولوجياً يتعلق بالأوضاع السياسية، مثل الحرب العراقية الإيرانية: "دول الخليج مدركة فداحة الحرب العراقية الإيرانية وقد فتحت جرحاً عميقاً في خاصرة الجسم العربي، والقصة بين العرب والعجم عريقة، وقبل أن يقول المتنبي: (وهل يفلح عُرْبٌ ملوكها عَجَمُ)[٥].."[٦]. وإن كان قول المتنبي يعني شيئاً،

تذكر الله باكياً؟؟ هل يَرُدُّ الـــدَّ مْعُ مجداً ثوى وعاراً أقاما
هدّني فـــوق خطبنا أنك ابـــني يا لأمٍّ تُسقى العذاب تُؤاما
ولم تَصُنْ كالرجال ملكا فأمسى رُكْنُه اندكَّ فابكِه كالأيامى

انظر، (أباظة، عزيز، (١٩٦٩). مسرح الشعر. (ط١)، م١. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ص ٧٩٧).

[١] صدقي، الشيوعي المليونير، ص٩٤.

[٢] سئمتُ تكاليفَ الحياة، ومَنْ يَعِشْ ثمانينَ حولاً لا أبالك يسأمِ

انظر، (زهير ابن أبي سُلمى، (ت١٣ ق.هـــ). ديوان زهير بن أبي سُلمى. ط١، (تحقيق كرم البستاني)، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠، ص ٨٦).

[٣] الريماوي ، الجرح الشمالي، ص٢١.

[٤] المصدر نفسه، ص١٣.

[٥] جرى تحوير للشطر الشعري، بحيث يصوغ سؤالاً تعجيباً، بدلاً من إثبات قول المتنبي: وما تفلح عُرْبٌ ملوكُها عَجَمُ.

انظر، (المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، (ت٣٥٤هـــ). ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبرى. ط١، م٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ص٦٠).

[٦] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٣٧.

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

فإنما يعنى العلاقة التاريخية بين العرب والفرس التي تراوحت بين المسالمة أو المهادنة من جهة، وبين المنازعات الأيديولوجية والحربية من جهة ثانية، وتأجج نزعة الشعوبية من جهة ثالثة، وهذا ما تعنيه الحرب العراقية الإيرانية في الزمن الحاضر.

فضلاً عن التجنيس السردي المتمثل في تلك الرسائل التضمينية في البنية السردية لقصة "الحب في قلبي"، ثمة تناصّ شعري ورد بشكل مباشر، ليتعالق مع عاطفة الحنين إلى الوطن المعبر بها في الذكريات الماضية المتعلقة بالشخصية النسائية، السجينة في إحدى سجون الاحتلال: "هذه الصديقة الحيفاوية تعشق المتنبي وشعره. وحين تتحدث عن فردوسها المفقود، وعن وطنها الذي تعيش فيه ولا تشعر بوجوده، تردد أبيات المتنبي التي تعلمناها منها، وصرنا نغنيها على أنغام حوليات أم كلثوم:

(مغاني الشِّعبِ طيباً في المغاني بمنزلةِ الربيعِ من الزّمانِ)[١]

وتقول هذه الصديقة الحيفاوية إنها لا تشعر بالوطن إلا حين تجلس في الليل قبل النوم إلى جانب والدتها على الفراش، وتحدثها والدتها عما مضى من أيام حين كان إخوتها الست في البيت.. وينامون على الأرض. ويتضاحكون ويتشاجرون.."[٢] .

وتفتن الشخصية النسائية في قصة "الحب في قلبي" بالشعر العربي القديم، لاسيما وأنها تشعر بحزن عميق ناشىء عن فراق إخوتها الست، وهذا ما يتلمسه القارىء لدن قراءته لبيتي شعر تعبر فيهما عن حزنها بتفرقهم في أنحاء الدنيا: في الكويت وفي السعودية وفي أبي ظبي، وفي بيروت، وواحد في القبر: "ولديها أيضاً عن فراق إخوتها بيتا شعر، لشاعر قديم، وها هي تكتبهما الآن في هذه الرسالة بخط يدها:

(قد كنت سابــع سبعة لي إخــوة لــو أن شيئاً يا دريــم يــدوم

ذهبوا بنفسي أنفســاً إذا ودعــوا فالعيش بــعد مــقتم مــذموم)[٣] .."[٤].

لقد أولى السارد الذاتي في قصة "عن الليلة الثانية وحواشيها" الشعر اهتماماً كبيراً وهو طالب في المرحلة الثانوية، فراح يردّد أبيات شعر لابن الفارض، أجمل ما فيها بيتان، حسبما يرى مدير المدرسة[٥]:

(قِفْ بالدّيار وحيِّ الأَرْبَعَ الدُّرْسَا ونادِهَا فعــساها أَنْ تجيب عــسى

---

[١] انظر، (المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، ص٢٥٥).

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٤٩.

[٣] شعر قديم.

[٤] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٤٩.

[٥] شحروري، ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً، ص ٥٢.

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

وإنْ أجنَّــكَ لــيلٌ من توّحُــشِها فَأَشْعِلْ من الشوق في ظلمائها قَبَسا)[١]

وتدل المحاورة النقدية بين السارد والشخصية على إدراك واعٍ ونقدٍ عميق ناشىء عن ذائقة أدبية لدى كُلٍّ من: صاحب السيرة الذاتية ومدير مدرسته.

وفي أوراقه، يصف سلمان التايه معاناة الفلسطينيين عبر جسر اللنبي، إلا أن تلك المعاناة استطاع مغنٍّ أن يخفف منها، فلما أراد أن ينتقي كلمات أغنياته، بدأ بالموشح الأندلسي الشهير الذي تغنيه فيروز:

(جاءت معذبتي في غيهبِ الغسقِ كأنــها الكوكــبُ الدّريُ في الأفــقِ
فقــلت نوَّرْتِني ياخــيرَ زائــرةٍ أما خشيتِ من الحراسِ في الطــرقِ
فجــاوبتْــنيِ ودمعُ العين يسبقُها من يركبِ البحرَ لا يخشى من الغرقِ)

دون ريب، إن الموشح بما ينطوي عليه من دلالات، يرتبط بالسياق الخارجي من ناحية، وبالواقع الحاضر من ناحية أخرى، شأنه شأن الإشارات الأدبية المتضمنة في النصوص القصصية الأخرى، فتتوازى المحمولات الدلالية التي تتجسّد في الموشح مع الوحدات السردية، دون تبديل أو تغيير، ضمن بنية كلية، وقد برع السارد في تحقيق التماسي النصّي بين الموشح الشعري والمقطع السردي الذي يتضمنه، سواء أكان التماسي مباشراً أم غير مباشر، فيتحقق التماسي المباشر من خلال الفترة الزمنية: بداية الغسق، والحيز المكاني: ركوب البحر. بينما يتجسد التماسي غير المباشر في مرموز الغرق الدالّ على أساليب الاحتلال القمعية وإجراءاته القاسية فوق جسر اللنبي: "كنا فعلاً في بداية الغسق وكنا نركب البحر، نردد لأنفسنا: يوم الطحان يوم، ومن يركب البحر نحو الوطن عليه أن يتوقع كل أنواع الغرق: الغرق في ذلّ الانتظار وسوء المعاملة، الغرق في الإهانات، الغرق في تحقيق المخابرات، وأخيراً الغرق في بحر من العرق وقيظ الأغوار.."[٢] .

والبنية السردية لقصة "العودة"[٣] هي نسيج متناغم من الأشكال الكتابية المتنوعة: الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والإصحاحات الإنجيلية والمقاطع الشعرية والشعارات الثورية والأغاني الفيروزية، وبعضها خُطّ على البطاقات المرفقة بباقات الزهور والورود، مثل المقاطع الشعرية. فمن التضمينات الشعرية المدونة على شواهد القبور في مقبرة اليوسفية بالقدس، حيث

---

[١] انظر، (ابن الفارض، شرف الدين أبوحفص عمر بن علي، (ت ٦٣٢هـ). ديوان ابن الفارض . ط١، (تحقيق إبراهيم السامرائي)، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥، ص ١٠٥).

[٢] السواحري، تحولات سلمان التايه ومكابداته، ص ٥٤.

[٣] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٢ ــ ٣٣.

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

تضمّ رفات الشهداء الذين استشهدوا على أسوار مدينة القدس إبان حرب حزيران عام ١٩٦٧، من أجل الدفاع عنها:

(هذه أَرْضي أنا وأبي ضَحّى هُنا وأبى قالَ لَنا: حَطّمُوا أَعْداءَنا)[١]

وأيضا من التضمينات الشعرية الدالّة على البذل والتضحية من أجل الوطن والدفاع عنه، والعيش الرغيد في ظل الحرية أو الموت الكريم في سبيل نيل الحرية واستحقاقها، ما خُطّ على إحدى البطاقات، وهو قول للشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود الذي استشهد في معركة القسطل عام ١٩٤٨:

(ونفسُ الشهيد لها غايتان ورودُ المنايا ونيلُ المنى)[٢]

ويتمثل السارد الشاهد بالتضمينات الشعرية المغنّاة، وهي التضمينات على شواهد قبور الشهداء، للاستدلال على تحقق أمل العودة أو الرجوع، وإن لم تكن العودة النهائية أو الرجوع الأخير بعد تحقيق النصر، بل هو الرجوع المرير المهزوم المتمثل في زيارة المهجّرين لديارهم بعد احتلال الجزء المتبقي: (راجعون بالإيمان..راجعون للأوطان..راجعون)[٣] ومن التضمينات الدالّة على الانتماء والتجذر (البيت لنا والقدس لنا)[٤].

وفي قصة "أم الروبابيكا" ينمّي السارد العليم فكرة العودة عبر تمثيله لشعر أحد من الشعراء الذين يتغنون بالرجوع والصمود، وهذا الأمر دليل على أن الفلسطينيين ينشدون شعر شعرائهم بعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨: "حين أنشد شاعرنا نشيد العودة الأول:

(بلادي ترى أعود أرى ديار الحمى مهد صباي).."[٥]

وتلك الأبيات الشعرية تتناصّ مع أمنية كان المهجّرون يرددونها قبل حرب حزيران واحتلال الجزء المتبقي من فلسطين، إلى أن تحققت الأمنية بعودة ممسوخة ورجوع مبتور يقترن بالضعف والهزيمة.

---

[١] من قصيدة "دع سمائي" للشاعر: محمد كمال عبد الحليم.

انظر، (عبد الحليم، محمد كمال، (١٩٥١). إصرار. (ط١). بيروت: دار الفكر، ص ٤٢).

[٢] جرى تحوير للبيت الأصلي: ونفسُ الشريف لها غايتان ورودُ المنايا ونيلُ المنى

وهو بيت شعر من قصيدة "الشهيد" لعبد الرحيم محمود.

انظر، (محمود، عبد الرحيم، (١٩٥٨). ديوان عبد الرحيم محمود. (ط١). عمان: لجنة تكريم ذكرى الشاعر الشهيد، ص١٣).

[٣] ، [٤] شعر للأخوين رحباني غنته فيروز.

[٥] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٣.

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

بيد أن البيت الشعري القديم للفرزدق:

(أولئك آبائي فجِئْني بمثلِهم إذا جمعَتْنا يا جريرُ المجامعُ)[١]

لم يُذكر صراحة إلا باللفظين الأولين الواردين في صدر البيت: (أولئك آبائي..) ليؤكد أن السارد الحقيقي تعمد أن يغفل بقية الألفاظ في البيت ذاته، بغية التركيز على الانتماء القوي والآصرة الحقيقية بين فلسطينيي ٤٨ وفلسطينيي ٦٧:" إن قطيعة عشرين عاماً تنسي الإنسان نفسه.. الآن أصبح شعراؤنا ملء العين والخاطر، وأصبحوا يتدفؤون بصمودهم، وصاروا ينتسبون إليهم: (أولئك آبائي..) فكيف قابلوهم قبل مذراة الخامس من حزيران؟ صاحوا في وجوهنا: ألم ترفضوا الهجرة؟![٢].

ويجيء المقطع الشعري من قصيدة "يا ظلام السجن خيِّم"[٣]، أغنية مؤداة، يرددها الأسرى في سجون الاحتلال، لتتعالق مع الحالة الراهنة والعاطفة الثورية التي تعتور السجناء لدى تيقنهم من استشهاد أحدهم: " عندما تُقرع الأجراس ويعلو صوت المؤذنين.. نوقن أن زميلاً يذهب الآن إلى العرس، فنغني: يا ظلام السجن خيّم، ويمتد صوتنا من الزنازين.."[٤] .

وتتحدر المتتاليات الشعرية في قصتي "الرجل الفلسطيني" و"الولد الفلسطيني" من نصين شعريين، وتتفاعل تفاعلاً نصياً مع البنية السردية التي تنفتح - بدورها - على واقعة أليمة، وهي مذبحة كفر قاسم التي حدثت بحجة منع التجول، فيتعالق المقطع الشعري'القتيل رقم ٤٨'من قصيدة 'أزهار الدم' مع المقطع السردي المتضمن حدثاً سياسياً: "تتعالى الصرخات، الزعيق والنحيب في كل مكان، أصوات الرصاص تُسمع من بعيد، والليل بدأ من لحظات، ثقيلاً على صدرك يا كفر قاسم.. كفر قاسم ماذا أكتب لك في هذه الليلة؟ ليلة الزعيق والنحيب الطليقين في كفر قاسم. _ تسعة وأربعون قتيلاً. _ماتوا كلهم، بقي منهم شاهد. _رأيت أحدهم.. القتيل رقم ٤٨؟ _ماذا وجدوا عنده؟

(وجدوا في صدره قنديل وردٍ.. وقمرْ

وهو ملقى ميتاً، فوق حجرْ

---

[١] انظر، (الفرزدق، ديوان الفرزدق، ص ٣٦٠).

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٣.

[٣] ينوّه فارس الخوري في مقدمة كتاب نجيب الريس "تضال" إلى أن القصيدة المغناة :" يا ظلام السجن" نظمها صاحب جريدة القبس نجيب الريس وهو في سجن الاحتلال الفرنسي عام ١٩٢٢، بعدما اختلف كثيراً في ناظمها الحقيقي، ثم أثبتها فارس الخوري كاملة بعد أن نسبها لقائلها.

انظر، (الريس، نجيب، (١٩٣٤). نضال. (ط١). دمشق: مطبعة القبس، ص ٢١٣).

[٤] خلف، الغربال، ص ٦٦.

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

وجدوا علبة كبريت، وتصريح سفرْ
وعلى ساعده الغضّ نقوش
قبلته أمه .. وبكت عاماً عليه
بعد عام، نبت العوسج في عينيه
واشتد الظلام
عندما شبّ أخوه
ومضى يبحث عن شغل بأسواق المدينة
حبسوه.. لم يكن يحمل تصريح سفر..
آه أطفال بلادي
هكذا مات القمر)[١]

في مشاريع القرية اختلطت الصرخات بالطلقات، انتحبت البيوت الطينية.."[٢].

وهذا ليس مجرد تمثيل محايث لحدث حقيقي، بل الرؤية الإبداعية للحدث المراد تمثيله والموقف الذاتي إزاءه، وكلاهما يتقاطع من أجل صياغة التناظرات الدلالية والمضامين الأيديولوجية التي تتآزر في البناء السردي. لذا، يمتزج المقطع الشعري بالبنية السردية في قصة "الولد الفلسطيني" التي تحكي تجربة قرية فلسطينية، بما تختزن هذه التجربة من طريقة مخصوصة في حياة تقليدية وإرث عريق وحكاية شعبية، وعلى الرغم من تعرض القــرية للتدمير والهدم والذبح والتشريد والامحاء بيد العصـــابات الصـــهيونية، فإن تجربتها ذات صـــيرورة وامتداد.

إن التشكيل السردي للمقطع الشعري الذي يتقاطع مع المثل الشعبي: (الكف لا يلاطم المخرز) في قصة "الولد الفلسطيني" هو عملية - في أساسها - إعادة صياغة للمضامين المنبثقة منها، ودمجها في البنية السردية. وبذلك، يتم الولوج إلى عالم المادة المسرودة التي تنطوي على الدلالات المتولّدة من هذا الاتحاد الثنائي الذي تنتج عنه المضامين المراد تمثيلها في البنية السردية، وتتلاءم مع مضامين النسقين المعرفيين: المقطع الشعري والمثل الشعبي، فيتناصّ المقطع السردي تناصّاً داخلياً مع المقطع الشعري، وتناصّاً خارجياً مع المثل الشعبي: "شق أبوه الصفوف، كان عملاقاً.. البارودة بكتفه والغضب يغلي في عينيه معربداً.. احتضن الولد وشده

---

[١] من المقطع الشعري المعنون بـــ 'القتيل رقم ٤٨' من قصيدة 'أزهار الدم' لمحمود درويش.
انظر،(درويش، محمود، (١٩٩٤). ديوان محمود درويش. (ط١٤)، م٢، بيروت: دار العودة، ص ٢١٣ ــ ٢١٤).

[٢] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ٧٣.

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

إلى صدره وهو يقول للناس: _إلى أين؟ _بلاد الله واسعة! _وبلادنا؟ _الكف لا تلاطم المخرز.. فكر أحمد بالكف والمخرز.. ووخزه في عينيه منظر المخرز وهو يدمر الكف.. امتدت يده إلى القلم، وراح يكتب:

(وقد تعوي الثعالب وهي تدهن سمها بالشهد
صغار عزمهم بقوا بدون كساء..
أيحتملون برد الليل.. أم نصر بهم يحرز؟
أجل.. ويضيء هذا النصر في الطرقات والأحياء
لأن الكف سوف تلاطم المخزر ولن تعجز..)[١]

ركض باتجاه الجبال، صوب الفرد إلى صدر العدو...أطلق..أطلق"[٢].

ويتناصّ المقطع الشعري من قصيدة 'الأرض' لمحمود درويش تناصّاً مباشراً مع الحدث المتمثل في ذكرى يوم الأرض الذي أدى إلى استشهاد نبيلة برير خلال حصار المخيمات الفلسطينية في أعقاب حرب ١٩٨٢، وقد قتلها المسلحون، وهي التي كانت تترنم بشعر محمود درويش في كل ذكرى، وهو المقطع الشعري المنظوم أصلاً في حدث مذبحة الأرض عام ١٩٧٦، وهو ما تضمنته قصة "الأرض"[٣]:

(وفي شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض
أسرارها الدموية
خمس بنات وقفن على باب مدرسة..)[٤]

وتتوافر قصة "حالة حب" من مجموعة "بيت أخضر ذو سقف قرميدي" القصصية على تناصّات شعرية مستمدة من نصوص معاصرة، مثل التناصّ الداخلي الذي يتحقق بفعل التداخل بين البنية السردية ومقطع شعري يتمثل فيه حضور مكثف للوطن، غير أن الحيز الحميمي يغيب في البنية السردية: "يقول عبدالله: أحلم بمدن كثيرة، بالرحيل في العالم، بأن يكون لي بيت أعود إليه، فتنتظريني على عتبته وفي حضنك طفلنا... يا عيني...

(عيني يا عيني يا وطني

---

[١] من قصيدة "حكاية الولد الفلسطيني " للشاعر أحمد دحبور.

[٢] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس ، ص ١٠٠.

[٣] بدر، جحيم ذهبي، ص ٧٩.

[٤] انظر، (درويش، ديوان محمود درويش، م١، ص ٦٣٧).

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

يا فاتحة الأمل القتال
وخاتمة الشجن)[١].."[٢].

وبذلك تستحضر الشخصية في قصة "حالة حب" مقطعاً شعريّاً من قصيدة للشاعر أحمد دحبور لتتعالق مع مناجاة الفلسطيني المهاجر، يعبر فيها عن أمنيته في العودة إلى وطنه، بدلاً من التشرد. ولكي يتحقق ذلك التفاعل النصي بين الحدثين: الحدث السردي والحدث الشعري، ينشىء السارد العليم نشيداً يجترّ فيه المقطع الشعري الذي يتلاءم والتوتر الدرامي الناتج عن تعدد الأصوات أو الحوارية، وأهم تلك الأصوات: صوت الفلسطيني المتوحّد مع شخصية عنترة، ذلك الشاعر المنبوذ الذي يشعر بغربة نفسية وهو بين أهله وعشيرته، بسبب لونه وأصله، فيُرمز إليه بالفلسطيني المغترب بسبب هويته ونكبته، وهذه المشابهة الدلالية صاغها أيضاً الشاعر خالد أبو خالد في قصيدته "عنترة" من تغريبة "اجتياز الليالي الألف يبدأ بخطوة واحدة": "قالت لي: ما اسمك؟ عنترة يا حبيبتي، هذا لوني أسود، أنا زنجي من الداخل، أنا منفي هذا الزمان العجيب المجنون.. نشيد:

الأرض يابسة، تشققت ظماً
تنهداتها تصل السماء. من الذي يسمع غيري؟
تعالوا.. يا أحبائي الذين تسمعون..
(واقف.. واقف عنترة
شرش الرمح والسهم في الخاصرة)[٣].."[٤].

ويُرمز إلى الفارس المنتظر بعنترة الذي كان يحمل قضيته الخاصة ويقاتل من أجلها، فعنترة في المتناصّ الشعري هو الفدائي "المقاتل الواقف بين جيشين زاحفين من الغرب والشرق، وهو طعين الرماح التي تتحالف أو تعقد الصلح.."[٥]. وبهذا، تتعالق المقاطع الشعرية مع مشاهد التهجير والاغتراب والقتل من جهة، ومع أمنيات الفلسطيني المغترب من جهة أخرى، فيتماهى الفلسطيني مع شخصية تماثلها في الشعور بالغربة والعزلة والنبذ والإحساس بالمرارة والقهر، لتعلن – أخيراً – ثورتها متحدية كل أشكال القمع والاستبداد..

---

[١] انظر، (دحبور، ديوان أحمد دحبور، ص ٢٥٢).
[٢] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٩٧.
[٣] انظر، (أبو نضال، نزيه، (١٩٧٤). الشعر والجماهير. مجلة الآداب، بيروت، س ٢٢، (ع١١)، ص٤٤).
[٤] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٩٨.
[٥] الكركي، خالد، (١٩٨٩). الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث. (ط١). بيروت: دار الجيل- عمان: مكتبة الرائد العلمية، ص ٥٥.

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

وهذا الاستدعاء للتناصّات الشعرية التي تزخر بها البنية السردية لقصة "حالة حب" يعدّ جزءًا من نظرية المعرفة، إذ يستفيد المبدع من روح القصيدة الجديدة، من أجل البرهنة على أن الفن الشعري - على وجه الخصوص - "حدس بالحياة، وكلٌّ ينطلق ثم يتوهج: يمتد في الماضي، ويستوعب الحاضر وينير المستقبل. لا يرى الفن محاكاة أو نفعاً أو وعظاً، ينطلق من لحظة صدق، ويمتد نحو القديم لغاية، ويكون التوظيف ليس مجرد تذكير أو إعادة سرد، بل يكون توغلاً في التراث، واستخلاصه، واستيعابه، وإعادة تشكيله ضمن رؤية معاصرة"[١].

وفي قصة "منشور سري إلى القراء" من المجموعة القصصية: "بيت أخضر ذو سقف قرميدي" يتم الاستدعاء عبر اندماج مقطع شعري بالبنية السردية، ليدلل على المساومة العربية من أجل التخلي عن فلسطين، فيبكي السارد الذاتي فلسطين بعد أن وجّه الزعماء العرب بيانهم الشهير إلى عرب فلسطين عام ١٩٣٩، يدعونهم فيه إلى إيقاف القتال والثقة بحليفتهم بريطانيا. ومن هنا يتوحد مع الشاعر البياتي الذي يبكي الوطن لأن حكامه أضاعوه، فيستغيث بالفارس المقاتل ليحارب من أجل الوطن. ولأن فلسطين ضيعها القادة بمقامراتهم السياسية، دون اللجوء إلى قتال الأعداء. وليؤكد السارد على ذلك، فقد استشهد بمقطع شعري من أجل أن يبين السبب الحقيقي في ضياع الوطن، فيسبغ تلك الصفات السلبية على القادة، وفي النهاية يؤمن بأنه لا رادّ للوطن إلا بالقتال..[٢].

(لا تبك يا وطني
المخانيث وأشباه الرجال
قطعوا الدرب علينا أوصدوا باب المحال
أيها الفارس يا منتعل البرق تعال)[٣]

وفي قصة "طبلية الشيخ خضر"، يتآلف المقطع الشعري مع المضمون السردي:

(وأبي من يغسل موتاكم
ويسحركم في شهر الصوم)[٤]

ويبتغي السارد الموضوعي من استحضار ذلك المقطع الشعري، لتتكامل ملامح الشخصية السردية، فالشيخ خضر،" شيخ المخيم ، يؤمّ المصلين ويغسّل الموتى ويوقظ النيام للسحور في رمضان.. تلك هي المقومات المتجلية في البنية السردية، وبالتالي تجسّد التكوينات

---

[١] الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٧.

[٢] أبو شاور، الأعمال القصصية ، ص ١٠٤.

[٣] انظر، (البياتي، عبد الوهاب، (١٩٧٠). النار والكلمات. (ط٢). بيروت: دار الآداب، ص ٦٠).

[٤] انظر، (دحبور، ديوان أحمد دحبور، ص٢٢٧).

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

الفردية للذات الماثلة في المقطع الشعري. وفي هذه القصة تبلغ فيها صياغة ملامح الفاعل الطيب المتمثل في شخصية الشيخ خضر بشكل جلي، فتصير المقومات الذاتية هي الأهم في تشكيل الشخصية وفق رؤية السارد الموضوعية: "اليوم أول أيام عيد الفطر، في هذا اليوم، عند صلاة الفجر، يترنم بتسابيح شجية تداعب آذان المؤمنين المسترخين في أفرشة النوم، وقبل أن يفرغ من توزيع تلك الترانيم في فضاء المخيم، واضعاً يده على أذنه، بارماً جسده، موزعاً صوته في الأربع جهات.."[١].

٢ ــ المثل:

يستشهد السارد الذاتي في قصة "فرح الموت والحياة" بالمثل العربي" بصراحة: (ما أشبه الليلة بالبارحة)[٢]، بإيجاد علاقة المشابهة بين الدلالة التضمينية في المثل وبين الواقع السياسي في لبنان، حيث الاجتياح الصهيوني وما يرافقه من القصف المتواصل والقتل اليومي، فصار الأمر اعتيادياً والحدث متكرراً، لاسيما وأنّ السارد يستدعي المثل لما يتكرر مشهد استشهاد أحد أبناء فلسطين في موطن الشتات: "المأساة المتكررة.. غدت كأنها نمط حياة، وأسلوب عيش. تنطلق سيارات الإسعاف يتبعها الأهل والرفقاء وتبقى جماعة من النسوة حائرة آسية، وصمت يلف المكان.. ما أشبه الليلة بالبارحة.. وتهب الريح إيّاها.. "[٣].

بينما في قصة "بقايا مدينة" يلجأ السارد إلى التناصّ المضمر حين يضمّن معنى المثل العربي القديم: (ارحموا عزيزَ قوم ذَلّ)[٤]، دون التلفظ بالمثل صراحة، فيكتفي بالمغزى الدلالي الذي يتوصّل إليه القارىء، لما يتطرق السارد - بفلسفة واعية - إلى حال القرية التي صارت "كشخص كان في عزّ وجاه ثم أضحى فقيراً لا يملك شيئاً واحداً وهو الانحدار إلى الذل والفقر والإهمال بعد عز ومجد واحترام.. هذا ما يشوه الدنيا ويجعلها بشعة وميتة في أنظارنا، وليس الموت الذي تنتهي به حياة الإنسان والفقر الذي يلازم صاحبه، إن هذين طبيعيان، أما الذل بعد

---

[١] أبو شاور، الموت غناء، ص ١٠٣ .

[٢] انظر، (الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، (ت ٥١٨هـ). مجمع الأمثال. ط١، م٢، (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد)، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٢١٥.

[٣] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٢٦.

[٤] ورد في معجم الأدباء لياقوت الحموي بصفته خبراً مأثوراً وقولاً نبوياً وبيتاً شعرياً.

انظر، (ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله بن عبد الله (ت ٦٢٦هـ). معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب. ط١، م١، (تحقيق إحسان عباس)، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ١٩٩٣، ص١٨).

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

العزّ فشيء غير طبيعي تثور منه النفس وتأباه"[١]. وبذلك يقيم السارد علاقة مجازية بين القرية والإنسان، فيشخّص الحيز السردي تشخيصاً استعارياً.

وفي "مذكرات خارج من السجن"، يردد السجين لزملائه في السجن المثل العربي: (كل إناء بالذي فيه ينضح)[٢] تعليقاً على كلام أحد السجناء الذي يكثر فيه السباب والشتائم، لكأنه قاموس حيّ لها، غير أن عبد الله أخذ يسخر منه، ويصفه بالتأدب، فيلقب أبا بشير تارة بخريج الأزهر، وتارة أخرى بالإمام[٣]. والمثل المعروف: (يوم لك ويوم عليك)[٤] في قصة "همّام" ذو دلالة مزدوجة، يفيد التقابل بين فئتين من البشر: من هي ذات حظ وافر، ومن هي ذات حظ كاسد، كذلك يفيد التقابل بين يومين: يوم جيّد ويوم سيء. وكلتا الدلالتين متمثلة في الوضع السياسي والحالة الراهنة، فالمقاومة الفلسطينية قد تصيب مرة وقد تخيب مرة أخرى، فلا داعي للشعور باليأس، بل لا بُدّ من الامتلاء بالثقة والتفاؤل، فهما يحققان دوماً النصر، حسبما ترى الشخصية[٥].

ويتعالق المثل العربي: (المرء بأصغريه: قلبه ولسانه)[٦] مع تعليق الطبيب على قول همام الذي يتمنى الموت في المعركة الدائرة ضد الإنجليز، بدلاً من الركون إلى سرير المريض يطلب الشفاء من جراحه التي أصيب بها إثر تلقيه رصاصة من مدفع رشاش.. فثمة رباط بين المثل العربي وقول الطبيب يتمثل في القوة الكامنة لدى الإنسان الحقيقي الذي يستطيع أن يجمع بين الإرادة القوية والفصاحة البيّنة: "نحن نشعر هكذا عندما نواجه وضعاً صعباً. ضابط همام.. ولكن المرء يعيش بأصغريه.. ومن يملك قلبك ونطقك.. يجب أن يقاوم"[٧]. ولكي يتلاءم المغزى السردي مع السياق النصي، لابُدّ من عملية تحويلية للدلالات الكامنة في المثل القديم، للتعبير عن الموقف الدائر الذي أريد به رفع معنويات الفاعل الثوري الذي أصيب: "قال الطبيب: أهنئك على إرادتك ومقاومة جسمك.. لقد وهبك الله حياة جديدة. وتمتم: ليتني متّ في

---

[١] الأنشاصي، عبدالحميد، (١٩٩٦). بقايا مدينة. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٣٠.

[٢] شطر من بيت شعر لابن الصيفي الملقب بحيص بيص، وصار مثلاً.
انظر، (الميداني، مجمع الأمثال، م٢، ص ١٦٢).

[٣] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٤٠.

[٤] انظر، (الميداني، مجمع الأمثال، م٢، ص ٤٢٦).

[٥] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٢.

[٦] انظر، (الميداني، مجمع الأمثال، م٢، ص ٢٩٤).

[٧] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٨.

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

المعركة.. الطبيب ممسكاً يده: هنالك الكثيرون يسألون عنك ويرغبون في زيارتك.. إنهم يقدرون جداً ما فعلت لأجلهم"[١].

وتقيم قصة "القرار" ضمن المجموعة القصصية المعنونة بـــ "هزيمة الشاطر حسن" موازاة بين الضارة والمنفعة والمصيبة عبر الأمثال العربية التي يقوم السارد العليم باستدعائها، لتتلاءم مع الموقف السردي المعروض، بحيث تثار قضية ترميزية، تتمثل في النبوءة التي ينبىء فيها العراف بقرب نهاية العالم: "وكما تقول أمثالنا العربية: (رُبّ ضارّة نافعة)[٢] (ومصائب قوم عند قوم فوائد)[٣]، فإن كثيراً من الأذكياء والمبادرين الذين يمتلكون روح المغامرة استفادوا مما حدث. فعلى سبيل المثال. شكلت مجموعة من الأشخاص بسرعة جمعية هدفها إقامة ضريح لقبر العراف ورصد ريع ما يُحصّل من رسوم لقاء الزيارة لصالح الفقراء والمحتاجين.. كما أن إحدى دور النشر أعادت طباعة كتاب صُدر في الخارج عن الكوارث الطبيعية، وأصدرت إحدى الصحف ملحقاً خاصاً عن أهم الأحداث الكارثية في العالم، في حين أن شاعراً فاشلاً نظم وأصدر خلال أسبوع ديواناً بعنوان: إيقاعات ليوم العراف الموعود.. ضرب أرقاماً قياسية في التوزيع. وأعادت دور السينما عرض جميع الأفلام التي تتحدث عن البراكين والزلازل والفيضانات والانهيارات والحيوانات الخرافية والنيازك الملتهبة"[٤] .

والمثل ذو المتوازيين: (لا في العير ولا في النفير)[٥] هو مثل عربي قديم يتماثل مع الأمثال الشعبية المعروفة: ابعد عن الشر وغني له، حط راسك بين ها الروس وقل يا قطاع

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٨.

[٢] يدرج فوزي قديح في كتابه "الكواشف الجلية في الأمثال الشعبية الفلسطينية" المثل: (رُبّ ضارة نافعة) ضمن الأمثال الشعبية الفلسطينية، لكنّه يشير إلى أن المثل الوارد هنا هو قول مأثور، دون أن يتحقق في مصدره ونشوئه، غير أنه يشرحه ويقاربه بالبيئة المعاشة، حيث حقول الفلاحين التي تغزوها طير أبي قردان في الشتاء، وقد كان الفلاحون يكافحونه، فيما مضى، إلا أنهم تركوه حينما عرفوا أن نفعه أكثر من ضرّه، إذ يخلّف سماداً في الأرض يزيد من خصوبتها.

انظر، (قديح، فوزي، (١٩٩٢). الكواشف الجلية في الأمثال الشعبية الفلسطينية. (ط١). دمشق: دار علاء الدين، ص٩٩).

[٣] المثل في أصله هو عجز البيت الشعري، وقد ورد في ديوان المتنبي، ثم صار مثلا سائراً. والبيت الشعري هو:

بِذا قضتِ الأَيّامُ ما بَيْنَ أَهْلِها مصائبُ قومٍ عندَ قومٍ فوائدُ

انظر، (المتنبي، ديوان المتنبي، ج١، ص ٢٧٦).

[٤] هنية، الأعمال القصصية، ص ٧٩.

[٥] انظر، (الميداني، مجمع الأمثال، م٢، ص ٢٢١ ــ ٢٢٢).

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

الروس، الكف لا يلاطم المخرز.. في السلبية واللامبالاة والاستسلام.. ومن يتلفظ بتلك الأمثال التي تتداعى بشكل تراتبي - وفق السياق القولي - هو شخصية تتصف بسلبيتها وانهزاميتها، فأبو مجدو في قصة "أتخن شنب في البلد"، "رجل لا يبالي أن تطبق السماء على الأرض مادام جلده ناجياً ودماغه محسوراً"[١].

٣ ــ الخطبة:

يتم إدراك الممارسة التناصية في المجموعة القصصية : "أبو خنفر"، عبر علاقات متشابكة من الاستشهادات الثقافية التي تتمركز في جنس أدبي، يتمثل في الخطبة، ذلك الجنس النثري الأقدر على التوسيع الدلالي، فيحوي مضامين متعددة مستمدة من خطبتين متفارقتين في الزمن والمغزى: خطبة الوداع وخطبة طارق بن زياد. وبعدها أوجدت الشخصية السردية صيغة خطابية جديدة يمكّنها من تضمين مدلولات مغايرة تعرضها أمام شريحة من متلقيها. لذا، تندرج الخطبة في البنية السردية، لتخدم المغزى الكامن في نفس أبي خنفر الذي راح يخطب أمام رفاقه في المخيم الثوري، إذ يروم مقاربة الواقع الأيديولوجي، حيث تطغى الهزيمة والفقر وقلة الحيلة.

وهكذا تمكّن أبو خنفر من استيعاب خطبة الوداع وخطبة طارق بن زياد، ونسج على منوالهما خطبة، استمد من النص الأول مسّماها وصيغة تعبيرية بعينها: أوصيكم، للإشارة إلى الوصية الأخيرة، قبل أن يموت في ساح المعركة، ومن النص الثاني، فقد استمدّ مضمونها المتمثل في استنهاض الهمم بعد الشعور بالخذلان واليأس، فلا بدّ من المواجهة رغم التيقن من أن الهزيمة وشيكة الوقوع.. وتبعا لهذا، صاغ القائد أبو خنفر خطبة شرع في إلقائها أمام جمع من الثوار في المخيم الثوري: "في خطبته أمام الأخوة في المخيم المهجور، قال أبو خنفر: أعرف أنكم تعرفون بأن الليلة حبلى.. وأعرف أنكم تعرفون أن الفجر لن يأتي إلا بجديد.. وأعرف أنكم تعرفون أن الجديد هو'العوزي والنابالم وطائرات موسي دايان'، ومع ذلك أوصيكم.. كلوا ما تبقى من الخبز الجاف.. قسموا حبات الزيتون التي بقيت بينكم.."[٢] .

مما سلف، يتضح أن تكراراً جملياً ورد في خطبة أبي خنفر، وهذا التكرار هو سمت تركيبي تتميز به المتون السردية، منها خطبة أبي خنفر، إذ تنحو بعض النصوص القصصية إلى تقنية تكرار الأبنية أو الجمل أو التراكيب أو المفردات، وبورود تلك التكرارات، ينشأ التوتر السردي، بفعل الموقف المأزوم، أو يخلق ورودها انسجاماً ذاتياً في القضية المعروضة، بحيث يتحقق الترابط الدلالي والوحدة المعنوية، أو يفضي ورودها إلى إحداث التناظر الشكلي الذي

---

[١] ملحس، ذيول، ص ٧ .

[٢] سرحان، أبو خنفر، ص ٥٤.

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

ينسجم مع المتون السردية، ولاسيما المتون النثرية القديمة.. وبذا، يؤدي التكرار وظيفة جمالية في البنية السردية، حيث التماثلات في الوحدات الشكلية والتنويعات في المقاصد الدلالية والتبدلات في الترتيب أو في الموقع: "أعرف أنكم تعرفون بأن الليلة حبلى.. وأعرف أنكم تعرفون أن الفجر لن يأتي إلا بجديد.. وأعرف أنكم تعرفون أن الجديد هو..".

وإذا كانت الخطبة تتماثل – في بنيتها – مع خطبة طارق بن زياد، الخطبة التاريخية، فإن الخطبة السردية تنفيها نفياً كلياً، من حيث المضمون، بفعل آلية القلب التي تمّ فيها نفي المضامين الأولية نفياً كلياً، وهو ما يسمى بتناصّ التخالف. ففي حين دعا طارق بن زياد جيشه إلى الإقدام مهما اشتدت الحرب[١]، فقد دعا أبو خنفر ثواره إلى البقاء والتشبث مهما اشتدّ الضرب والقصف: "لقد حرقت الجسور.. لكن اليوم يوم ليس فيه عبور تسمروا في الأرض"[٢].

ثانياً ــ التناصّات الأدبية العالمية

تعتمد القصص القصيرة على النصوص الأدبية التي تنتمي إلى ثقافات متنوعة مستمدة من الآداب العالمية، إلا أن القصص لا تنفيها بل تتحاور معها وتتلاقى، فتبرز بنية سردية ذات هيمنة نصية تتداخل فيها نصوص متنوعة وتتعالق في مسار لا نهائي بفعل الامتصاص أو الحوار. وتتمثل هذه التناصّات في الشعر والرواية والقصة.

١ــ الشعر:

تتبدى رباعية الخيام في قصة "شيء لا يذهب" من المجموعة القصصية المعنونة بـــ "موت سرير رقم١٢"، بوصفها تجربة معادلة لتجربة الشخصية الفاعلة ليلى التي أحبت - بدورها - الرباعية والثورة والوطن جميعاً. وقيمة الرباعية - رغم قصرها - تتجسد في التوليدات الدلالية اللانهائية، وتعبر عن التواصل بين الذات والحياة، ومدى قدرة الإنسان على التغيير:

"آه أيها الحب ...
لو أستطيع أنا وأنت أن نتفق مع القدر
كي ندمر هذا الطابع الوحيد للعالم

---

[١] فقد ورد في خطبة طارق بن زياد: "أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدوّ أمامكم.. فاحملوا معي".
انظر، (المَقّري، أحمد بن محمد، (ت ١٠٤١هـــ). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ط١، م١، (تحقيق إحسان عباس)، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨، ص ٢٤٠).

[٢] سرحان، أبو خنفر، ص ٥٤.

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

إلى قطع صغيرة صغيرة
ثم نعيد بناءه من جديد
كما تشتهي قلوبنا.."[١]

انطلاقاً من هذه الرباعية التي خطت ليلى دائرة مرسومة حولها بالقلم الرصاص، فإن ليلى، تلك الشخصية الفاعلة التي استشهدت من أجل الدفاع عن مدينتها حيفا، تتماثل مع الإنسان الذي يتوحد مع الحب، ليصير قوياً فاعلاً قادراً على التغيير وإحداث ثورة في العالم.

وتفصح البنية السردية في الليالي الفلسطينية الثلاث عن التناصّات الأدبية العالمية التي تتراكم، لتشكل التكوين الثقافي لدى السارد في سيرته الذاتية، مثل الشعر الرومانسي في القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر، تحديداً شعر جراي Gray، فيستشهد بمقاطع من مرثيته الشهيرة: Elegy in a Country Churchyard ويقرّ بإعجابه بفلسفته وفكره وأدبه: "ما همني أن الرجل كان مصابًا بمناخوليا بيضاء، وكل مشروعاته الأدبية كانت مجهضة، أما الأمتع فهو أنه كان يرى العالم، ودائماً نيابة عن أحد ما، عن آخر، وهناك إحساسه بأنه أبداً غير ملائم، وقد جرى الرجل جرياً مهلكاً، دون أن يجد أحداً يسعفه، وها هو يصيح:

أيها الأخلاقي الفقير، ما أنت؟
ذبابة في عزلة،
وعلى أجنحة مسرعة، شبابك تبدّدْ .."[٢]

وتتجسّد الذات الساردة في شخص الشاعر ملتون الذي فرّ من حبيبته، غير أنه ما لبث أن عاد إليها، كذلك السارد المتوحد مع الشخصية بفعل التماهي العاطفي الذي يحكم علاقة السارد بالشاعر، لذا، استجلب مقطعاً شعرياً لملتون: "مالت كي تقبلني قبل سفري بيومين، لكني انتفضت بل هربت، وأعاد كَرُّ النهار ليلي من جديد.. لم تكن مثل صديقته مجللة بالأبيض، بل كانت تلبس فستاناً أزرق حائل اللون، ومثل صديقته نقية يزينها دماغها النقي، وقد التمع في وجهها الحب والحلاوة.. كم حاولت أن أبتعد، ولكني في مثل خطفة الساحر كنت أعود.."[٣].

وفي قصة "العودة " ينهض المقطع السردي الرابع على القصيدة الشعرية التي نظمها بايرون في محبوبته التي بعث إليها باقة ورد كي يمنح الورد أملاً في ألا يذبل بين يديها.. بيد أن الزهور الموضوعة على قبور الشهداء في مقبرة اليوسفية قد ذبلت: "حتى إذ خففنا الوطء في مقبرة اليوسفية، قال صاحبي المقدسي معتذراً: _لقد ذبلت الزهور، فتذكرت أغنية بايرون عن

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٥٨.
[٢] شحروري، ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً ، ص ٥٦.
[٣] المصدر نفسه، ص ٦٦.

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

محبوبته التي بعث إليها باقة ورد.. ولكني قلت لصاحبي مواسياً: _لا يصلح ذبول الزهر إلا في المقابر، أما البطاقات المرفقة بالزهور فسطورها لم تذو"[١] .

ويصدّر السارد في قصة "شرفة على الفاكهاني" مقطعاً شعرياً من فصل في الجحيم لرامبو: "أستطيع أن أموت من حب دنيوي، أموت تفانياً. لقد خلّفت نفوساً سوف يزداد ألمها بذهابي! من بين من تحطمت سفينتهم اخترتني، هؤلاء الذين تبقوا، أليسوا أصدقائي؟ نجِّهم!"[٢]. ومن هنا يضفي السارد المضمون النصي في المقطع الشعري على الحدث السردي المتعلق بالشخصيات الثورية وآرائهم وأفعالهم وحركتهم ضمن الحيز السردي المحدد، وقد انتهت حركتهم بالرحيل عن بيروت، وترك أهلهم وأصدقائهم وراءهم، يترقبون مصيرهم المعتم.

ويُحدث السارد في قصة "عن الخوف" تغييراً في بنية قصيدة جويس التي نظمها في بلده إيرلندا، فيحوّرها لتصير حول فلسطين، وقد خُطّت الكلمة المتغيرة: فلسطين بخط مائل:

"يا بلدي رغم أنك حزينة ومهجورة
فلسطين
في الأحلام أزور شاطئك التي يضربها الموج
لكن يا للأسف، في أرض غريبة صحوت
وتنهّدتُ من أجل الأصدقاء الذين لن أقابلهم"[٣]

كذلك قصة "مرافعة" التي هي أصلاً شذرات انتقاها السارد الذاتي من ديوان Leaves of Grass لـــ والت وايتمان، وبالتحديد من قصيدة Song of Myself غير أن السارد أتمها بمقطع شعري من نظمه :

"كان هناك فلسطيني اسمه ياسين
جاءته رصاصات تركته جثة باردة
ترك وراءه توأما، بنتاً وولداً
هل هما منذوران للموت؟"[٤]

مما سبق، يلحظ أن المقطع الشعري جاء متجانساً مع الشذرات، لكأنما هي متتالية شعرية وردت لتكون خاتمة لسلسلة من المتتاليات تتصل فيما بينها، فتكون نتيجة نهائية للمنتصرين الذين سقطوا في المعركة، وأولئك الذي تحدث عنهم وايتمان في قصيدته.

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٢.

[٢] بدر، ليانة، (١٩٨٩). شرفة على الفاكهاني. (ط١). القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ص ٣٣.

[٣] شحروري، ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً ، ص ٨٦.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٢٢.

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

٢ ــ الرواية:

في قصة "السيول والعنقاء" تنصبّ التناصّات الأدبية على النصوص المنتمية إلى ثقافات متعددة، فتضفي خصوصية على عقلية المثقف العربي: "ولما كان تفكيرنا يرتبط بمآسي الإغريق ومآسي شكسبير بقدر ما يرتبط بظلمات دوستويفسكي وأحزان الشعراء المعاصرين الذين نظموا شعرهم في خنادق الحرب بين الأشلاء، فقد كنا نتغزل بالألم، ونخجل من كل ما هو براق لما نجد فيه من سخافة. ولكننا، نتيجة لذلك أيضاً، كنا نجد في الضحك لذة أخرى"[١].

ويتبدى التناصّ في قصة "وأخيراً نوّر اللوز" إلى درجة تجذب القارىء الحقيقي والمتخيل على حد سواء، وقد استفاد السارد من الأدب الروائي العالمي، حيث تتناصّ القصة مع روايتين عالميتين هما: رواية ديكنز "قصة مدينتين"، ورواية هوجو "أحدب نوتردام"، لتدل على ثقافة السارد الذاتي من جهة، والتأويلات الناشئة عن القراءة الفعلية من جهة ثانية، والمضامين المعرفية الماثلة في البنية السردية من جهة ثالثة، كذلك يتجلى المغزى الدلالي في التجربة السردية، إذ تُقام علاقة وثيقة بين القصة والروايتين، فهي علاقة حوار. وكلها يتحقق فيها مبدأ الانتماء وفعل التضحية: تضحية الذات من أجل الآخر: "في السنوات الرومانسية من صباي قرأت رواية ديكنز قصة مدينتين، واستبطلت سدني كارتن الذي ضحى بحياته لإنقاذ زوج المرأة التي أحبها، حين بادله اللباس والمكان في الباستيل، وتحت شفرة المقصلة ومثل غيري من الناس لم يصمد بطل من أبطالي.. بل أقبلوا وأدبروا مع إقبال العمر ومع إدباره. حتى لم يبق لي بطل سوى فيلسوف هيجو، جرنجوار الأفاق البائس في "أحدب نوتردام" الذي، حين طلبوا منه المبادلة نفسها لإنقاذ أزمرالدة، الغجرية الحسناء، ورفض، فسئل عما يجعله شديد التعلق بالحياة، أجاب: سعادتي الكبرى في قضاء الأيام كلها، من الصباح إلى المساء، مع رجل عبقري هو أنا، وهذا شيء جميل جداً "[٢].

ويمكن القول هنا، أن العلاقة بين الروايتين هي علاقة نفي جزئي، فتتوازي الروايتان في الخلاص والإنقاذ واللقاء، لكنهما تتغايران في طبيعة التضحية، وهذا ما يميز الخاتمة ذات الازدواجية الدلالية، حيث تجمع الخاتمة بين اللقاء والموت، بينما العلاقة بين الروايتين وقصة "وأخيراً نوّر اللوز" هي علاقة نفي كلي، إذ يبقى الفراق المزمن خاتمتها المحزنة.

هذا فيما يتعلق بالمضمون السردي، أما الشخصيات السردية فيمكن تلمّس التفاعل القائم بينها، فتتناصّ الشخصية السردية - إبان ثورتها - مع الشخصية الروائية في رواية ديكنز: سدني كارتن الذي ضحى بحياته لإنقاذ زوج المرأة التي أحبها، كذلك الفاعل الرافض للأوضاع

---

[١] جبرا، عرق وبدايات من حرف الياء، ص ١٩٣.

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ١٣.

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

الراهنة في ظل الاحتلال، فيضحي من أجل ثورته ووطنه.. بينما شخصية أخرى تغاير الشخصية السالفة في مبادئها وأفكارها، وتتماثل مع الشخصية الروائية في قصة فيكتور هوجو: الأفاق جرنجوار الذي رفض المبادلة نفسها لإنقاذ الغجرية أزمرالدة، فسُئل الأستاذ م الذي يماثل تلك الشخصية الروائية، عما يجعله شديد التعلق بالحياة، راح يردد المقولة ذاتها التي رددها الأفاق جرنجوار: "سعادتي الكبرى في قضاء الأيام كلها من الصباح إلى المساء، مع رجل عبقري وهو أنا، وهذا شيء جميل جداً"[١]. بيد أن التأثر بدا جليّاً لدن قيام الشخصية السردية بتقليد روائي ابتدعه الأستاذ في محاولة تأليف قصة على منوال "قصة مدينتين"، لديكنز، يتحدث فيها عن مدينتين من مدن فلسطين: حيفا والناصرة، فكتب الفصل الأول، فإذا القصة تنتهي به، فطرحها، وأشدّ ما يكون التأثر بازدواجية العنوان الذي ظل يلاحقه ويسحره ويؤثر على ذوقه طوال سنوات حياته.. وقد يعود هذا الأمر إلى الرؤية المزدوجة التي تهيمن عليه، فكأنها تعويذته السحرية.

٣ ــ القصة القصيرة:

يشيد السارد الحقيقي في قصة "الذئاب والزيتون" معارضة نصية Paratextuality بين قصته الترميزية - بوصفها نصاً معارِضاً (بكسر الراء) Pastchant - وبين قصة فرانز كافكا 'بنات آوى وعرب' - بوصفها نصا معارَضاً (بفتح الراء) Pastiche - وتتداخل القصتان في علاقة حوارية.. وبذلك، يصوغ بنيته السردية في قالب حكائي، يُنطِق فيها الحيوانات، ويَسبِغ عليها صفات إنسانية باطنية. ويمكن أن توجَز القصة في: أن الخيول ذات السروج المذهبة اعتادت أن ترتع قرب أحد حقول الزيتون، فتحتكم إلى أحد القادمين من الشمال إلى المكان، بغية استثمار ثمر الزيتون وتصنيع زيته الصافي، فألفى الخيول تضرب الذئاب بحوافرها مبعدة إياها عن الأشجار، حيث تعيش في ظلها أباً عن جد، ثم اعتلى ذلك القادم أحد الخيول.. غير أن الذئاب احتجت بأنها تريد أن تستظلّ بورق الزيتون، وتحاول جاهدة أن تبحث عن بقعة تدفئها منذ الزمن القديم، غير أن الخيول تطردها دوماً دون كلل أو ملل، لذا، رفضت رأي القادم من الشمال المتمثل في أن تعيش الذئاب والخيول معاً، واحتجت لهذا بقوله: "حقاً للذئاب عيون ذهبية، وأجسام ممشوقة، ولكن لها أيضاً عادات قديمة في الغدر، وأنياب ماضية، وهي لن تتردد عن سفك الدماء... طوال عمرها تعيش في الجبل أو السهب، في الضباب وفي

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ١٣.

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

البــرد.."[١]. كذلك رفضت الذئاب رأي القــادم مــن الشــمال، القــائل بأن تعيش الخيول والذئاب معاً. واحتدت، ثم قالت له: "إنها من جنس مختلف، والحق لها وحدها، وهو منذور لها منذ الأزل وعندما اقترح القادم من الشمال أن تعيش الذئاب مع ذئاب أخرى في بلده.. رفضت الاقتراح"[٢].

[١] القاسم، الذئاب والزيتون، ص ١٣٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٣٨.

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

الفصل الخامس

التناصّ الشكلي في القصص القصيرة الفلسطينية

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

تغتدي التنويعات النصية سمة أساسية في العملية التناصية، ولاسيما التأثير الحادث لنص ما في نص آخر، وجاءت نظرية التناصّ لتحل محل التداخل الموضوعاتي، فالنص الأدبي يمكن أن يُقرأ وفق علاقتي الاندماج بالنصوص الأخرى أو التقابل معها[١]. ويتعين على القارىء أن يتلمس تلك التنويعات الناشئة عن العلاقة التفاعلية بين المبدع والقارىء والمؤوّل والأثر الأدبي المفتوح، وبالتالي يحدد القارىء مدى التأثير في إطار فعل التناصّ، وينجز قراءته الخاصة دون أن تفرض عملية إنشاء النص قيودها على قراءته، فـ "شعرية الأثر المفتوح تحاول أن تعطي الأهمية لأفعال الحرية الواعية عند المؤوّل، وأن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات. وإن كل أثر تقليدي، وإن كان مكتملاً مادياً، يشترط من مؤوّله جواباً شخصياً وإبداعياً، فهو لا يستطيع فهمه دون أن يعيد اكتشافه بالتعاون مع المؤلف.. ويتوفر العمل المبني على نوع من الانفتاح، والقارىء يعرف أن كل جملة وكل شخصية تخفي دلالات متعددة الأشكال يتحتم عليه اكتشافها.."[٢].

ولأن النصوص القصصية تنتمي إلى السردية Narratology، فإن القراءة النصية لا يمكن أن تكون مكتملة إلا إذا كان التحليل السيميائي للبنى السردية يقوم بتتبع كل الأنظمة الإشارية المدمجة فيها والاشتغال على المستويات الإبداعية: البنائية والتركيبية والدلالية والوظيفية التي بوساطتها يتم الانفتاح على النصوص التي تتعالق معها أو تتماهي. وبذا، يكون النص متفرداً في تقديم بنية قادرة على استعارة بنية نصية كلية أو استعارة بنية نصية جزئية أو استعارة عناصر نصية ودمجها في النسيج النصي، ليتحقق الانسجام بين البنية النصية المستعار منها والبنية النصية المستعار لها، فيتغيّا النص صياغة نمذجة ينطلق فيها من الصيغ الكامنة في المتون السردية بأشكالها كافة، إلى الانفتاح على التراكمات المعرفية والخطابات التواصلية الأخرى.

ولابُدّ بداية تحديد البنيات النصية الثاوية وراء المستويات الشكلية والتشكلات البنيوية Structural Configurations التي تضم أشكال المحتوي والتعبير، إذْ تلتقي فيها الآليات النصية والتشكيلات الجمالية والتقنيات التشكيلية والسينمائية والأشكال الفنية والتصويرية.. غير أن ما يجب التنبيه إليه هو أن النص القصصي لا يستمد أدبيته من بنائه الذاتي فحسب، بل من تداخلاته الأجناسية التي تحدد الأبنية النصية المستمدة منها، واتصاله بالروافد المعرفية

---

[١] Culler, Jonathan, (١٩٧٥). Structuralist Poetics. London: Routledge and Kegan Paul, P١٣٩.

[٢] إيكو، إمبرتو، (٢٠٠١). الأثر المفتوح. ترجمة عبد الرحمن بوعلي. (ط٢). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص ١٩.

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

للنظريات النصية، ومنها السيميائية، وامتثال النص في تكوينه الداخلي والصوغ البنائي للمعالجة الوظيفية.

ومؤدى هذا أن النص - في بنائه الداخلي - يتوخى إدراج أدوات سيميائية مخصوصة يُناط بها صياغة بنيات نصية متواشجة بفعل التماثلات الدلالية والترابطات القائمة بينها.. ولضمان تحقيق الانسجام والتآلف بين الأنظمة السيميائية المتعددة: سيمياء الدلالة، وسيمياء التواصل، وسيمياء الثقافة.. وتوظيف تقنياتها فيما يتعلق بالصياغة السردية، وبيان الخطابات التداولية المدرجة في النصوص القصصية.. لابُد من إيجاد روابط عضوية وأواصر قوية بين البنى السردية والخطابات الأخرى، تضمن الانتظام المنطقي في الفعل السردي، فضلاً عن أن السرد يخضع لشبكة سردية مؤلفة من عناصر اتصالية تعقد فيما بينها علاقة مترابطة، تتمثل في المنشىء والبنية السردية والقارىء. وعلى النقيض مما سبق، فإن الفعل السردي لا ينتظم إذا ما لم تتفق الأنظمة الداخلية والخطابات التواصلية.. يمكن لهذا التخالف أن يخلق نوعاً من الخلخلة في التوازن السردي. ومن نافل القول، إن الفعل السردي لا ينهض بوظيفته حتى ينتقل الخطاب السردي من البنية الدلالية الأولية إلى البنية التركيبية ذات الصياغة السردية التي تجمع بين الوصف والسرد في فعل الحكي.

أولاً ــ التعالقات النصية:

تركز السيميائية على الكيانات المعرفية - بوصفها مادة أساسية للتحليل السيميائي - التي تتعالق مع العناصر النصية في البنى السردية، فتكتسب تلك الإشارات الثقافية المندرجة في النسيج النصي، "معانيها الإيحائية، بالإضافة إلى معانيها الأصلية، نتيجة بلورتها في بنية النص الداخلية"[١]. والنص القصصي هو نتاج ثقافي مكتمل، ومعبر عن التفاعل بين الإنسان والمجتمع، وهو ملفوظ متعدد اللغات، إذ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق الاجتماعي - الثقافي.

ولأن القصص القصيرة تستفيد من قوالب نصية تخصّ أجناساً أدبية متعددة، فإن البنى السردية تنفلت من التجنيس، فتهبها الأجناس خصائصها الجمالية ومزاياها الفنية، لما للأشكال الأدبية المختلفة من أنماط متماثلة وآليات مكرورة في مجموعها. وكذلك السرد الذي يُبنى على الأسطورة Myth والحكاية الشعبية Folktale والملحمة Epic والأليغورة Allegory التي تجمع بين المرموزة والألغوزة.. وغيرها من التنويعات الثقافية القابلة لأن تتعالق مع البنية السردية ذاتها، فيحدث التطور في البناء السردي نتيجة التماثل العضوي الكامن في النص، ليصاغ نسيج نصي يستمد ملامحه من الأسطورة والتاريخ والخيال والواقع.. ويتوصل روبرت

---

[١] Eco, The Limits of Interpretation , P ٣٠.

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

شولز إلى هذه النتيجة بعدما ميز بين الأجناس الأدبية المختلفة، مثل: السرد والدراما والقصيدة الغنائية والأسطورة والملحمة[١].. ومن هنا تتمثل وظيفة التناصّ في إعادة بناء النص بحيث يتعالق مع ملفوظات مختلفة، سواء أكانت ماضية أم حاضرة ، أدبية أم غير أدبية.

١ــ الواقعة التاريخية:

في النصوص القصصية، تتواشج الأحداث التاريخية مع البنيات السردية، لقدرتها على الاستيعاب النصي للمعلومة التاريخية، فالواقعة التاريخية المندرجة في البنية السردية هي خطاب سردي يُروى بصيغة الخبر المجرد الذي يقترن - على وجه اللزوم - بالسياق التاريخي، لكن المادة التاريخية تعرض في قالب سردي ينطوي على عناصر قصصية. وهكذا يمكن عدّ النمذجة السردية للأحداث المتوازية مع التاريخ والأيديولوجيا وتقدمها النصوص القصصية، التمثيل المطابق للوقائع التاريخية والإحالات الحقيقية. ولامناص من القول، في النهاية، إن الإشارة السريعة إلى الحدث التاريخي: حدث الهجرة إلى يثرب هي دلالة مطابقة لحدث التهجير الناشيء عن احتلال فلسطين، بيد أن القلب الذي يتميز به التناصّ المباشر - ههنا - بدا جليّاً، حيث تقترن الهجرة بالدلالة السلبية، لأنها هجرة من الأرض إلى المنفى، بينما الهجرة النبوية ذات دلالة إيجابية: "فكيف قابلوهم قبل مذراة الخامس من حزيران، حين أنشد شاعرنا نشيد العودة الأول: بلادي ترى، أعود أرى، ديار الحمى مهد صباي؟ صاحوا في وجوهنا: ما لكم ولهذا يا قعداء؟ ألم ترفضوا الهجرة معنا إلى يثرب؟"[٢]. لاجرم إذن في أن يتمثل التناصّ في النفي الكلي للحدث التاريخي: حدث هجرة المسلمين من مكة إلى المدينة، تلك الهجرة التي تشكل قوة، بينما تشكل هجرة الفلسطينيين من الوطن إلى الشتات ضعفاً.

وليس أدلّ على التمثيل للواقعة التاريخية من البناء السردي القائم على السرد الحدثي للمجريات المتعلقة بواقعة قتل نابليون بونابرت حامية يافا، تلك الواقعة التي استحضرها السارد الحقيقي في قصة "الأخوات الحزينات" بشكلها التفصيلي: "وحدث في تلك الأيام التي قتل فيها نابليون حامية يافا، وهدم أسوارها، ونشر الرعب والفزع بين نسائها وأطفالها، أن جماعة من العربان كانوا يضربون خيامهم في هذه الناحية، ويقدر عددهم بخمسمائة مقاتل، وقد تألموا لما حلّ بإخوانهم، فاعتزموا المقاومة على الرغم من قلة عددهم، وقرروا أن يتوزعوا بين الهضاب التي تعترض طريق نابليون زمراً زمراً، لا يزيد عدد الواحدة منها على عشرة أشخاص، تشاغل الغزاة بالتناوب، وكان القصد من هذه الخطة إيهام نابليون بأن طلائع قوات كبيرة تقف في وجهه.. وما كادت الشرذمة الأولى من الغزاة تقترب من الكمين حتى راح الأعراب

---

[١] انظر، (Scholes and Kolloge, The Nature of Narrative, PP ١١-١٢)

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٣.

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

يمطرونها بوابل من رصاص بنادقهم من نواحٍ مختلفة، فأصدر نابليون أمره إلى قواده بأن يعسكروا عند أبواب يافا الشمالية، وأن يستعدوا للاشتباك مع العدو في قتال حاسم، فتقدمت بعض شراذم نابليون فأبادها الأعراب، ثم زحفت فرقة من مشاته على طول الساحل، في حين قام فريق من هؤلاء المشاة بزحف من خلال البساتين التي تقع في شرقي المدينة، وقامت فرسانه بهجوم لاختراق الجبهة الوسطى.."[١] .

والحق أن صياغة الواقعة التاريخية صياغة سردية، بوساطة اللغة، هي ضرب من التلفيظ Verbalisation، أي تحويل الحدث المتجسد في زمن معين إلى خطاب تاريخي مُصاغ بلغة سردية، فَتُضحي المتون السردية التي تنطوي على وقائع تاريخية خطابات لغوية، مثلما هي الواقعة التاريخية في قصة "الأخوات الحزينات" التي صيغت في إشارات نصية مقترنة بسياقات خارجية من خلال الأداء الوظيفي للرموز اللغوية والعناصر اللفظية، وقد تم استعمالها على مدى مواقف محددة في سياقات معينة، تجسدها تلك الإشارات المتوزعة في البنية الترميزية، مثل الإشارة الواردة على لسان الشجرة المؤنسنة التي تحولت إلى ساردة مؤرخة في سياق الحديث عن أطرف ذكرياتها: "ستسمعن الآن إلى مأساة.. فلا تنزعجن وتجلدن.. لما مرّ نابليون بهذه الديار وهو في طريقه إلى عكا فسورية فالعراق فالهند قام بمجزرة وحشية في يافا.. أتدرين ماذا فعل؟.. أعطى الأمان لحامية المدينة، وعددها أربعة آلاف نسمة، ثم قتلهم رمياً بالرصاص في العاشر من شهر آذار سنة ١٧٩٩"[٢].

وثمة إشارة نصية أخرى إلى نتيجة صاغها السارد العليم الذي أقحم تعليقه على الواقعة التاريخية بعد أن استقرأ ما تمخض عنها من أحداث لاحقة: "نابليون هزم مرتين في تاريخ فتوحاته، الأولى في عكا على أيدي العرب، وكانت هذه الهزيمة فاتحة لتقويض سيادته في الشرق، والثانية في بوردينو، بالقرب من موسكو، على أيدي الروس، وكانت هذه الهزيمة فاتحة لتقويض سيادته في الغرب"[٣]. وهنا تتعالق واقعة مجزرة يافا مع حصار نابليون لمدينة عكا، وقد انتهى بالفشل الذريع.

ومن يقرأ قصة "عكا والإمبراطور" من المجموعة القصصية المعنونة بـــ " الأشجار لا تنمو على الدفاتر"، يجد أن القصة - بكليتها - تنبني على الواقعة التاريخية التي تُصاغ في خطاب جمالي، ليتم تقديم القصة بوساطة أنماط خطابية هي أساس المادة المعروضة وشرطها الضروري، من أجل تحقيق التحويل السيميائي للواقعة التاريخية: "شدّ الإمبراطور جذعه على

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٢٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٦.

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

صهوة جواده، ثم أرسل نظرة إمبراطورية بين السماء وحواف أسوار المدينة.. وأشار بعصاه باتجاه المدينة.. وأخذ يتفرس في جنده الكثر بملابسهم المهيبة، مستذكراً انتصاراتهم المذهلة، ومدافعهم التي جعلت أعتى المدن والبلاد تتمسح بقدمي الإمبراطور.. أيتها المدينة المجنونة، كل أسوار العالم لا تستطيع أن تصمد أمام الإمبراطور.. ومدّ نابليون يده إلى مقبض سيفه، ولكن توقف عن تنفيذ الفكرة. جال في خاطره أن ينتضي سيفه، وينقضّ صارخاً في المدينة: أيتها المدينة افتحي أبوابك، واسقطي عند قدميَّ، إنني نابليون العظيم، محطم الممالك ومدمر الحدود والمدن والقلاع.. ولكن صوت البحر بأمواجه الصاخبة تفجّر بعد لحظات.. عندئذ انطلقت قذائف نيران المدافع والأسهم المشتعلة.. كان الإمبراطور يتطلع إلى أبواب المدينة من خلال منظاره العسكري، ويتوقع بين اللحظة والأخرى أن يخرج السكان وقد رفعوا الرايات البيضاء وأصواتهم المتوسلة تسبقهم.. وظلت المدينة سادرة في سكونها حتى وصلت سيول الجنود تحت الأسوار، فانهالت عليهم النيران والرماح والأسهم المتوهجة، تساقط بعض الجنود وارتطمت بعض الخيول بالأرض وتدحرج الفرسان من فوق صهواتها.. رأى الإمبراطور من خلال منظاره أن جنوده يتساقطون، وأن الخيول تتساقط مثل كتل صخرية فهاله الأمر.."[١].

٢ ــ الحدث السياسي:

لا يعني سرد الحدث الاستمداد من المشهد السياسي فحسب، بل من السياق الذي يشكل النسيج النصي، فتنتظم فيه العناصر الجزئية لتكوّن البنية الكلية. فثمة موضوعة أساسية وهي الخبر أو الحدث أو الواقعة ذات المغزى الدلالي، وتحيل إلى الواقع السياسي، ثم تقترن الأجزاء النصية لتؤلّف خطاباً سردياً موجّهاً إلى قارىء مضمر بعينه، وهو القارىء الأيديولوجي. وبهذا تندرج الأحداث الأيديولوجية في البني السردية بفعل امتصاصها لبنيات الوقائع السياسية، دون إحداث الرتابة أو الملل. وآية ذلك، الخبر المتعلق بجلاء الجيوش البريطانية عن فلسطين، فيجده الفاعل الثوري في قصة "همام" مادة ثرة لرؤيته السياسية التي تتبنى على ذلك الحدث الأهم بعدما تيقن من صحة الخبر، ويلفيه مليئاً بالإشارات الدالّة على الواقع السياسي بعد استقرائه، فيفضي به لأن ينتهج نهجاً مغايراً في مسلكه الثوري، ظاناً أن فلسطين - بهذا الجلاء - ستتحرر وتنال حريتها، وعليه أن يبقى في العراق ويحارب الإنجليز، حتى يحين دورها في نيل الحرية: "موعد جلاء الجيوش البريطانية عن فلسطين... لهذا صداه في كل البلاد العربية.. بينما يردد تشرشل: سنخرج من الهند، من فلسطين.. محطات الإذاعات العربية تتحدث عن يوم الجلاء، ونعمة الجلاء..

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ١٨٢.

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

يستمع إلى كل المحطات، غدت شاغله وتسليته. يريد أن يتفاءل رغم مخاوفه، إن الوضع هو غير الوضع الذي كان يحارب فيه.. في طبريا وجنين. انسحاب الجيوش البريطانية بحد ذاته هو صفحة جديدة.. رغم أن مغادرتهم تجيء وفلسطين في أسوأ ظرف"[١].

وهذه الرؤية السياسية تظل بمنأى عن الحدث الذي أراع أهل فلسطين جميعاً، فتشهد الشخصيات السردية في قصة "ممرضة من فلسطين" الأحداث الأليمة المتسارعة في مدينة حيفا يوم احتلالها: "وهناك، عند مدخل مستشفى الحكومة.. ترى الأم وروز مناظر تفتت الأكباد، تريان سيارات الشحن وهي تحمل عشرات القتلى والجرحى وبينهم عمال سكة الحديد المحروقين، وقد تكدسوا فوق بعضهم بعضاً مثل الخراف"[٢]. وليس خافياً على القارىء المضمر أن يحيل إلى الوقائع الخارجية من أجل استقراء الحدث المتجسد في قصة "الخروج من الجنة"، إذ يتعذر سرد الأحداث المتلاحقة التي وُطّئت لاحتلال مدينة يافا، دون التطرق إلى حدث ذي شأن، يتمثل في تسلل العصابات الصهيونية وقيامها بتفجير السرايا القديمة الرابضة في قلب يافا، لتنهار أمام أعين أهل المدينة، وبعدها ألقى أفراد إحدى العصابات لغماً بالقرب من سينما الحمراء[٣].

ومع هذا الاستغراق الكلي في توظيف الحدث، فإن السارد الموضوعي نجح - بمهارة - في تمثيل الوقائع المقترنة بالسيرة الموضوعية للشخصية السردية في قصة "الخروج من الجنة"، لتتبين القدرة على قراءة الأحداث وتحليلها وربطها بالتجربة الذاتية: "حادثتان اثنتان عصفتا بقلب أبي خميس وألقتا اليأس في صدره: سقوط مدينة ومصرع بطل. المدينة التي سقطت غدراً بسكانها العرب وتآمراً على طردهم والتنكيل بهم هي حيفا. والبطل الذي أشعل نار أكبر معركة عرفتها جبال القدس ثم انتحر في ميدانها هو أبو موسى.. أما لماذا سقطت حيفا.. وكيف سقطت.. ولماذا انتحر البطل وسط الميدان والمعركة سجال.. فليس مما يسع أبو خميس أن يفكر فيه كثيراً، وأن يهتدي إلى الأسباب المرتبطة بغاياتها.. إنه لم يفهم من هذا إلا شيئاً واحداً هو أن التآمر على وطنه كان أبعد مدى مما كان يظن.. لقد خيّل إليه أن الدنيا كلها قد تآمرت على هذا الوطن"[٤].

ويتناصّ الحدث الكلي: حدث مذبحة دير ياسين عام ١٩٤٨، مع حدث ذاتي: استشهاد حياة بلابسي المعلمة في مدرسة القرية التي آثرت أن تتابع كفاحها في سبيل العلم: "عثر رجال

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٩.

[٢] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٢٢.

[٣] الإيراني، مع الناس، ص ٢٣.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٧.

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

الهلال، بعد مجزرة دير ياسين على جثة فتاة في قميص النوم، ملقاة بالقرب من طريق فرعية مؤدية إلى القرية، فتعرّفها بعضهم فإذا هي المعلمة حياة بلابسي"[١]. وأثير حدث أيديولوجي آخر في قصة "حياة بلابسي" يتعالق مع العوامل الموطئة لمذبحة دير ياسين، يتمثل في إعلان صادر عن هيئة الأمم المتحدة، يحقق ما حلم به تيودور هرتزل - مؤسس الحركة الصهيونية - عام ١٨٩٥، في كتابه "الدولة اليهودية". وتبعاً لهذا، هبّ أهل فلسطين يدافعون عن أراضيهم ومواطن رزقهم ومعيشتهم، على الرغم من أن الموت يتربص بهم.. ومؤدى هذا، أن القيادة الصهيونية قررت بدء مرحلة جديدة في هجومها العسكري، وقد اختارت قرية دير ياسين منطلقاً لها في إنجاز مخططاتها العسكرية.

ويتحصل مما سبق، أن السارد الحقيقي تجشّم عناء سرد الأحداث الموطئة لمذبحة دير ياسين، بِدءاً من تحديد موقع القرية المحاطة بأربع مستعمرات صهيونية، ومروراً بالمناوشات الدائرة بين أهل القرية وسكان المستعمرات، وانتهاءً بتفجر الأزمة الناشئة عن مؤازرة أهل القرية للمجاهدين، ومحاولة تطويق العصابات الصهيونية للقرى المحيطة، وقطع الإمدادات عن المجاهدين المتربصين للقوافل العسكرية.. فلا جرم من وقوع المذبحة، "عند الساعة الثالثة من صباح يوم قاتم أطبق ألفان من اليهود المسلحين بالبنادق سريعة الطلقات والخناجر، على سكان القرية النيام، ونشبت بينهم وبين الحامية معركة لم تدم طويلاً، فتغلب المعتدون على المناضلين القرويين، وبدأت المجزرة"[٢].

وتبياناً لكل التعالقات النصية في قصة "خذوني إلى بيسان"، لابُدّ من أن يتوسع السارد الحقيقي في الاستشهاد بالمدونات التوراتية من أجل إيجاد المشابهات الدلالية بين الأحداث المتعلقة بمكانين متغايرين: أريحا وبيسان، وإن اتحدا في القضية ذاتها، فيتعالق الحدث السياسي الراهن مع الواقعة التاريخية المستندة إلى التوراة: "أريحا لم تستسلم. صدقوا رحاب الزانية وكذبوا التاريخ. فمشروع المذبحة بحاجة إلى تزوير. قالوا: ذبحوا ستة أطفال على فخذ أمهم. وعندما جاء دورها في الوليمة كانت ميتة، أفقدتهم نشوة الذبح. ظل الطفل السابع تحت مطوى الفراش مغشياً عليه. أنقذ نفسه بالإغماء. وأريحا لم تتخل عن أسوارها ولم تنجب رحاب"[٣]. ومن وجهة أخرى يتعالق الحدث السياسي والواقعة التاريخية المستندة إلى الموروث التوراتي مع انطلاقة الثورة: "الطائرات تقصف، صوت رشاش بعيد، وبيسان أقرب من خاصرتي

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٨٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٨٤.

[٣] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ٩.

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

والدرب طويل.. يغرق الوطن في السيل، وأنسى أحلامي وتنتصر الأكذوبة، وتظل كنعان شامخة في قيد السبي، وأخبار عكا ليست مشجعة"[١].

وباندلاع حرب ١٩٤٨، تجددت آمال الفلسطينيين في التحرير واسترداد الأراضي المحتلة، فقد دخلت الجيوش العربية فلسطين لتحارب الصهاينة، عندها ترددت أنباء كثيرة حول استرداد بعض القرى والمواقع، وزاد التفاؤل لدى الفلسطيني بمجيء تلك الجيوش، واطمأن بقدوم الجنود إلى بعض القرى لحمايتها، مثل أهل القرية الفلسطينية في قصة "ذكرى الأيام الماضية" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته: "قرية الأربعين بئراً تتحرر الآن من شبح القلق. انطلقت زغاريد النسوة، دوّت العيارات النارية، ذُبحت الأغنام لإعلان البهجة بقدوم الجنود"[٢].

وفي قصة "من سيرة الكلاب" تطرح الشخصية رؤيتها السياسية المصاغة بفعل التفاعلات الجدلية القائمة بين الكينونة الكلية للحدث السياسي والمعبر عنها بالتصريحات السياسية الصادرة من الجبهة العربية، وبين الواقع الحدثي المختزل والمتمثل في الرؤى الفردانية المتشكلة من آراء الشخصيات الشاهدة للحدث، فتنظر الشخصية السردية إلى حرب حزيران عام ١٩٦٧ التي يتذاكرها كل من يشهدها، بوصفها مهزلة سياسية، إذْ إنها لم تكن حرباً حقيقية، " إلا إذا كان ترك الأسلحة في الميدان، وفرار الجنود إلى ما يسمى بخط الدفاع الثاني يعد حرباً"[٣]. ولم تنجح الشخصية في الاهتداء إلى تفسير ما يحدث حتى انسحبت وحدات الجيش العربي إلى خط الدفاع الثاني، وعلى أثر الانسحاب اقتحمت قوات جيش الدفاع الصهيوني القرية الفلسطينية، وتُفاجأ الشخصية بأن القرية تقع ضمن خط الدفاع الأول، وهذا ما جعل الشخصية تُصاب بحالة هذيان أشبه بالهستيريا: "قريتنا خط دفاع أول وتسقط في أقل من أسبوع، وبدون حرب!.. كم سيصمد خط الدفاع الثاني الأقل تحصناً!.. جيش الدفاع يهاجم ويحتلنا، وجيش الهجوم ينسحب.."[٤].

وليس مردّ هذا التوق الشديد للاستمداد من الوقائع، والنزوع الطاغي نحو الاستشهاد بالأحداث إلى رغبة المنشىء في التمثيل القصدي للواقع السياسي، بقدر ما هي عملية يتم فيها التحويل السيميائي للحدث وصياغته سردياً من أجل إدماجه في النص القصصي، بوصفه ملفوظاً سردياً. ومن يتأمل في الحدث المشار إليه في قصة "المسجد والطائرة"، يتبين أن حدث إحراق

---

[١] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٠.

[٢] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٥١.

[٣] أبو شاور، الموت غناء، ص ١٦٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ١٦٥.

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

المسجد الأقصى الوارد في سياق سرد التفصيلات اليومية، هو حدث مفصلي ذو أهمية في الفعل السردي، وبه ينطلق المسار الحدثي للبنية السردية، إذ تتأثر به الشخصيات وتتفاعل[١].

وفي موازاة الاستشهاد بحدث إحراق المسجد الأقصى في قصة "المسجد والطائرة" الذي يغري السارد الحقيقي في قصة "غريب في وطنه" لأن يستشهد به في سياق الفعل الثوري المنجز من الشخصية، حسبما تدون في مذكراتها، ليتعالق الحدث الجزئي - ضمن حدوده الضيقة - مع الحدث الكلي- في مستواه الأعم. هكذا يمكن عدّ الحدث الفردي استجابة فعلية للأحداث الجارية في أطرها الشاملة. وبهذا يصير حدث إحراق المسجد الأقصى عام ١٩٦٨ باعثاً محفّزاً للفدائي جواد القادري لأن يحرق سنابل القمح التي زرعها الصهاينة في أرضه المحتلة، ولمزيد من الإيضاح، لابُدّ من قراءة تفاصيل ذلك الفعل، كما يدوّنها في مذكراته: "إنني لا أطيق صبراً على رؤية هذا القمح نابتاً من أرضي، ثم خطرت لي فكرة: لم لا أحرق القمح كله؟ وتخيلت المسجد الأقصى حينما كان اللهب والدخان يتصاعدان منه، لقد غاظني أن يتمكن الأعداء من إحراقه، حريق المسجد الأقصى حفّزني على إحراق سنابل القمح، نعم لابُدّ من إحراقها فهي نابتة من أرض عربية، فسرت النار فيها في سرعة مدهشة، فراحت النار تلتهم السنابل وسيقانها.. وكنت واقفاً أتفرج على الحريق مغتبطاً متشفياً"[٢].

٢ ــ المونتاج الإعلامي:

والنصوص القصصية مليئة بالأخبار الإعلامية التي تتوزع هنا وهناك في أجزاء البنى السردية، وذلك التداخل بين الخبر الإعلامي، بوصفه وحدة نصية، وبين الوحدات الأخرى المندرجة في البنية السردية، يعود إلى ما يقوله مارك أنجينو: "إن التفكير فيما هو تناصّ سيسمح بإعادة إلقاء الضوء على بعض الأشكال غير المعتنى بها في الممارسة الأدبية التي تدعى المونتاج، الكولاج، اللصق.."[٣].

وغير خافٍ على قارىء قصة "الرصاصة الرابعة" أن يلتقط الأخبار الصحفية التي تتقاطع، لكي تبرز الوضع الراهن المتميز بثباته وجموده، إذ تنطوي الأخبار على الموضوعات السياسية ذاتها، دون المضيّ نحو إيجاد حلول جذرية، أو حلول بديلة يُتخفف بها من حدّة الوضع السياسي وصرامته، لتكتشف الشخصية أن الأحداث تدور في حلقة مفرغة، فلا تتنامى أو تنتهي، من أجل تحريك الحالة الساكنة وزحزحتها، وهذا الرأي يتجلى من خلال الحوار الدائر بين السارد الذاتي ومصطفى: "قرأت له عناوين الصفحة الأولى.. فسألني عن الانسحاب والنفط

---

[١] انظر، (فرح، انتفاضة العصافير، ص ٨٥).

[٢] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٤٣.

[٣] أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٨.

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

وضغط أمريكا، ثم قال وكأنه يكلم نفسه: إننا بعد كل هذا رجعنا كما كنا؟ وقد أجبته أن الوضع مختلف.."[١].

غير أن الشخصية ظلت طامعة بمزيد من الأخبار الصحفية التي تجدها متماثلة مع الأخبار الإذاعية، وإن جهد مصطفى في تتبعها، لعله يجد فيها المرامي المنشودة من قراءتها أو سماعها.. لذا، ظل مصطفى يلاحق السارد الذاتي من أجل الرغبة في الاطلاع على الأخبار، بيد أن السارد الذاتي يحاول الانفلات من ملاحقة مصطفى، لينفرد بجريدته الصباحية لئلا يزعجه أحد من أهل المخيم، ولاسيما مصطفى الساعي وراء الأخبار، من أجل أن يستعلم كل ما يتعلق بقضيته الأيديولوجية: "لقد كنت دائماً أختار قراءة الصحف في مكان غير عام، لأنك إذا ما فتحت جريدة أمام أحد من أهل مخيمنا، وخاصة من هم متأخرون في السن، فلابُدّ وأن يبادرك بفضول شديد بالسؤال عن الأخبار، حتى لو كنت ماشياً في الشارع. ورأى أحد منهم الجريدة في يدك، فلا مفرّ من أن يستوقفك ما تيسر من الوقت، بإلحاح لامناص منه: شو في أخبار؟ إنها عادة متحكمة بهم.. فما دامت الجريدة معك فإن معك الأخبار.."[٢].

بينا القائد إبراهيم أبو ديّة في قصة "مكان البطل" يُصدم إثر قراءته لخبر صحفي يتوزع بين عنوانين، عنوان ذي حروف كبيرة بلون حمرة الدم: القدس تستسلم، وعنوان بحروف سوداء صغيرة: عصابات العدو تموت عطشاً.. فيجن جنونه، ثم تتقبض يداه على الجريدة حنقاً وثورة، لتتناثر الصحيفة، "ويغمغم: القدس تستسلم.. ويعود إبراهيم إلى ضياعه ووحدته ويشعر بالانسحاق في كل ذاته.. ودوار أصفر عنيف يدور به في دنيا فارغة"[٣].

وتتشكل البنية السردية لقصة "الشارع الأصفر" من الخبر الصحفي المتعلق بالشخصية ذاتها، يتوزع في صحف صهيونية متعددة، وكأن الأخبار - بتراتبها السردي - تتمم الحدث وتكمله. فيتصدّر الخبر المتضمن حدثاً الصفحة الأولى بعنوان كبير، دالّ على أهمية الحدث وخطورته: "شاب عربي من وادي النسناس[*] يعتدي على شرطي.. الشرطة تلقي القبض على المعتدي، وتفرق شلة من الشباب العرب وتمنعهم من التظاهر.."[٤]، ويرفقه السارد بعنوان آخر كبير، غير أنه منشور في جريدة أخرى، يتضمن تعريفاً بالشخصية التي أثارت ضجة في أوساط الرأي العام الصهيوني: "أمين أسعد، العربي الذي اعتدى على شرطي صباح أمس،

---

[١] الريماوي، الجرح الشمالي، ص ٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٩.

[٣] أبو شرار، الخبز المر، ص ١٩.

[*] وادي النسناس: من الأحياء العربية في مدينة حيفا.

[٤] فياض، الشارع الأصفر، ص ١٩.

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

يوقف لمدة خمسة عشر يوماً لمواصلة التحقيق.."[١]. وفي جريدة أخرى، قامت بتجسيد تلك الشخصية المهمة من خلال نشر صورة العربي وهو مكبل بالحديد، وتصفه - بلغتها الخاصة - بأنه معتد خطير: "كشف التحقيق مع العربي من وادي النسناس أنه أحد النشيطين في حركة معادية للدولة.. قد يقدم للمحاكمة بتهمة القيام بأعمال تخلّ بالأمن"[٢]. وتنشر جريدة رابعة خبراً يتضمن قرار المحكمة بتوقيف أمين أسعد بناء على طلب الشرطة[٣]. والجريدة الأخيرة هي المحصلة النهائية للخبر المتضمن حدثاً، وقد جاء الخبر المعنون أكبرها: "المحكمة المركزية في حيفا تحكم على المعتدي أيمن أسعد لمدة سنة فقط، نظراً لأوضاعه العائلية السيئة"[٤].

وبمنأى عن الأخبار الصحفية المصاغة بلغتها المخصوصة في قصة "الشارع الأصفر"، فقد صيغت التعليقات على الأخبار الصحفية المتضمنة حدث اعتقال أمين أسعد من أبناء مدينة حيفا، بلغة السارد المتوحد مع الشخصية ذاتها، إذْ تتولى الشخصية سرد أحداثها وتقديم تعليقاتها، فتصير هي الذات المتكلمة وحدها، تقوم بوظيفتين في فعل السرد: الوظيفة السردية والمهمة المؤداة، فيجيء السرد بالتراوح بين ضميري المخاطب (الأنت) والغائب (الهو): "تقدم من صندوق خشبي في الزاوية، رزمة من الجرائد، احتفظت له بها أمه، حين كانت أوصاله تقطع لتصنع الجرائد اليومية، سلّ واحدة منها: الشرطة تلقي القبض على المعتدي.. وتفرقت شلة من الزعران العرب.. هه! المعتدي! شلة من الزعران!! وبعد، ليرى من هو هذا المعتدي، بطل هذه الرواية.. وما هي نتيجة التحقيق معك يا أمين؟ نتيجة التعذيب القانوني؟! هل كنت تحلم بأن تكون بطل قصة مشوقة تكتب عنها الصحف، وتشغل حياً بأكمله؟!.. أجل جريدة أخرى، وفيها صورتك أيضاً، وأنت مكبّل بالحديد.. معتد خطير.. أمين أسعد يقوم بأعمال تخلّ بالأمن.. أمن الدولة!! أرخص التهم وأضمنها لإيداعه السجن!! وبعد، ماذا بعد يا أمين.. توقيف إداري.. لا أحد يستطيع الاعتراض؛ توقيف إداري، وبكل بساطة، ما لم تنته الشرطة من تعذيبه لا أحد يستطيع الاعتراض! وبعد، ماذا بعد؟ الجريدة الأخيرة.. نهاية روايتك،أجل، النهاية.."[٥].

وفي قصة "الحب في قلبي" يرتكز السارد إلى الأخبار التي تضمنتها الصحف اليومية، للتدليل على واقعيتها، فيصوغها ضمن البناء السردي ليحيلها إلى وقائع سردية تأتي ممهدة للمغزى الأساسي الذي يقصد إليه في النص القصصي، يتمثل في إبراز وضع السجينات

---

[١] فياض، الشارع الأصفر، ص ٢٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٠.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٠.

[٥] المصدر نفسه، ص ٢٠.

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

الفلسطينيات وحالهن في السجون الصهيونية، ولن يتحقق الموضوع الذي يبتغيه السارد إلا بإدماج الخبر الإعلامي في البنية السردية: "وعليك أن تفترض أن حادث الفتيات المقدسيات الثلاث اللواتي اعتقلن بتهمة تهريب السلاح أو التستر على تهريبه، وما ثار حول اعتقالهن وتعذيبهن من ضجة في الصحف وفي الرأي العام وما نشر عن حشرهن مع نسوة ساقطات، وعن إطفاء السجائر المشتعلة في أجسامهن البضة، وغير ذلك من الإهانات ومحاولات الحط من الكرامة"[١].

وفي ذهن السارد الشاهد في قصة "يوم قتل إبراهيم الأقرع " من مجموعة "عندما أضيء ليل القدس" القصصية، يعلُق المشهد الأخير من الفيلم السينمائي، ليتعالق مع الخبر الصحفي المنشور في صحيفة مقدسية، ليتجسد الفعل العدائي بحق الشخصية التي تمارس فعلاً بطولياً: "في مقرّ الصحيفة توالت الأنباء تباعاً. الرجل قتل برصاص حرس الحدود الإسرائيلي وهو يحاول منع جرافات استيطانية من العمل في أرضه، قفز إلى ذهني على الفور المشهد الأخير من فيلم الأرض ليوسف شاهين، حيث يسحب الجنود الخيالة محمد أبو سويلم لينتزعوه من أرضه، وهو يتشبث بالقطن المزروع في أرضه، والخلفية تنطق بأغنية جميلة، تقول: أرضنا العطشانة.. نرويها بدمانا"[٢].

وعلى نحو مخصوص، يدرج السارد الحقيقي في قصة "الحجارة" إلى جانب الفعل السردي خبراً سياسياً وتعليقاً جمعياً، تُبنى بهما البنية السردية[٣]، حيث يقدم السارد، ضمن الخبر السياسي، الدلالات المنبثقة عن الحدث السردي المتمثل في انشغال الفتى هاني بجمع الحجارة، فيذكر السارد أن جنود الاحتلال قاموا بالتصدي لإحدى المظاهرات، مما أسفر عن ذلك مصرع أحد الصبية، في حين أن السارد لا يغفل ذكر معلومة تتعلق بالصبي، وهي أن قوات الاحتلال قد قامت - آنفاً - بإبعاد والد الصبي إلى ما وراء النهر. ثم يتمم الخبر السياسي بتعليق مباشر ذي إحالة سياقية، يختص بردود أفعال أهل المخيم إزاء الحدث المتحقق في حيزهم، وقد شهدوا

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٤٦.

[٢] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٧٤.

[٣] يصوغ السارد الحقيقي في قصة "لا شيء" ضمن المجموعة القصصية المعنونة بـــ "أرض البرتقال الحزين" من الخبر الإذاعي مشاهد قصصية ومقاطع حوارية، جاءت بلغة مكثفة وجمل قصيرة: "نقلت الأنباء أن جندياً على الحدود صبّ فجأة رصاص رشاشه على الأرض المحتلة فاقتيد إلى مستشفى الأمراض العصبية.. كانت تلك هي المرة الأولى التي سمع فيها هذا الاصطلاح: انهيار عصبي!".
انظر، (كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٣٩٥).

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

علائمه: "يؤكد أهل المخيم لكل زائر ووافد أن شتلة زيتون صغيرة بأغصان مدببة تود لو تندفع وتخرق صدور الأعداء قد نبتت في المكان نفسه، حيث امتزجت فيه حجارة هاني بدمائه"[١].

وبالإحالة إلى الإعلام الغربي، يتبين للسارد الحقيقي في قصة "فصل من كتاب الأيام الحاضرة" مدى اهتمام وسائل الإعلام الغربية بشؤون المنطقة العربية وقضاياها، وبذا يتتبع السارد الحدث السياسي: الاجتياح الصهيوني للبنان، تعليقاته المصاغة من التصريحات السياسية: "وبعد أيام ثلاثة من الاجتياح بات ليل لبنان بلا نجوم وأصبحت شمس نهاره محجوبة خلف دخان الحرائق الكثيف، وقد شغل هذا الحادث الجلل الرأي العام في أرجاء المعمورة، وعلى الأخص اهتمام وسائل الإعلام الغربية، حيث اكتشف بعضها بعد ٣٤ عاماً على قيام الدولة الصهيونية أن هذه الدولة تقوم بممارسات نازية محضة بدم بارد، ولقد جرت تغطية تلك الأحداث أولاً بأول ويوماً بيوم وساعة بساعة"[٢].

وعلى النقيض، فإن السارد الذاتي في قصة "عيد الأرض" يُصدم حين يقلّب صفحات الجرائد اليومية العربية، لما تنطوي عليه من التناقضات الأيديولوجية، فلا يُلفي أي خبر عن الانتفاضة، وبدلاً من ذلك تقع عيناه على أخبار لا تمت بصلة إلى المشهد السياسي الذي يهم المغترب العربي، فيما يتعلق بشؤون أمته وقضاياها، فيشعر بالإحباط والخذلان بسبب "تركيز الصحف على أمزجة النساء الشهيرات اللواتي دمغن العام ١٩٨٨ بطابعهن، وكشفت الصحف عن تمرد الأميرة ديانا واستعار الخلافات مع حماتها حول موعد تناول الشاي الإنكليزي الشهير، وأشادت الصحف بالعطر الخارق الذي أطلقته إليزابيت تايلور"[٣]. ويتبين أن تلك الأخبار المقروءة، بمجرد ورودها، تعدّ - بحد ذاته - تعليقاً ساخراً من السارد.

ومع كل ذلك ، فإن الخبر الإذاعي يتغاير عن الخبر الصحفي في مضمونه ثم التعليق عليه لدى الفلسطيني، ولاسيما ذلك الذي يقطن في المخيم الاغترابي، لأن الخبر الإذاعي يشكل مادة يسيرة، ذات صيغ تعبيرية لفظية متماثلة، فيسهل على المتلقي أن يلتقطها ويستوعبها ويحللها ثم يتناقلها ليرددها، مثلما هو السارد الذاتي في قصة "أعطنا أخباراً أيها الراديو" الذي يقرأ الخبر الإذاعي ويحلله وينقده، فيتأهب لسماع الأخبار التي صار يُدمنها، فلا فكاك من سماعها، وقد ورث تلك العادة عن أبيه، وأخذ يحفظ عن ظهر قلب مواعيد الأخبار في المحطات، حيث يقلبها جميعاً: "إننا لا نسمع الأخبار سماعاً، إننا نتشربها ونمتصها كلمة كلمة، ونخضعها أولاً بأول للفحص والتمحيص والتقليب. مثلاً: أدى اقتحام فرقة من حرس الحدود

---

[١] العيلة، العطش، ص ٢٤.

[٢] الريماوي، كوكب تفاح وأملاح، ص ٩.

[٣] بدر، جحيم ذهبي، ص ٧٦.

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

الإسرائيلي لقرية نحالين قرب بيت لحم إلى سقوط سبعة قتلى وعشرات الجرحى. إذن هناك اقتحام وليس اشتباكاً مع دوريات. وحرس الحدود غير الجيش ورجال الشرطة. فأفراد هذا الحرس يتألفون في معظمهم من دروز وبدو وشركس. ونحالين التي سبق أن اقتحموها عام ١٩٥٤ هي غير رفح والدهيشة ورام الله. وسقوط العدد الكبير بين قتلى وجرحى في عملية اقتحام يعني أن هناك خسائر وأضراراً فادحة وأجواء من رعب وفظاعة، وهذه المذبحة ستولّد ردود فعل وردود فعل مضادة.."[١].

بينما الشخصية في قصة "من سيرة الكلاب" لم تهتد إلى تفسير يريح عقلها وضميرها، وهي تصغي لكلام المذيع الذي يجيء بين الفواصل الغنائية ذات المضمون الحماسي، فتصعق بنبأ انسحاب الجيش العربي إلى خط الدفاع الثاني في حرب حزيران عام ٦٧، في حين كانت الشخصية تتوقع أن يبشر المذيع السامعين بخبر هزيمة الكيان الصهيوني وتحرير فلسطين، لاحتلال الجزء المتبقي منها: "قريتنا الصغيرة، تلك التي احتلت في الحرب التي باتت تعرف بحرب حزيران ٦٧ التي لم نر فيها حرباً، اللهم إلا إذا كان ترك الأسلحة في الميدان، وفرار الجنود إلى ما سميّ بخط الدفاع الثاني يعدّ حرباً. والدي يرحمه الله لم يهتد إلى تفسير يريح عقله وضميره وهو يصغي لكلام المذيع الذي سمعناه حين انقطع سيل الأغاني الحماسية، ليصعقنا بنبأ انسحاب الجيش إلى خط الدفاع الثاني، في حين كنا نتوقع خبر تحرير فلسطين، وهزيمة 'إسرائيل' كما وعدونا.."[٢].

وتقرن الشخصية في قصة "تحت طائلة الحرب" بين الخبر الإذاعي المتضمن حدثاً سياسياً ذا شأن، وبين فعله الاعتيادي الممارَس يومياً، لتنشأ المفارقة المضحكة والمبكية في آن، وقد تعمد السارد الحقيقي أن تكون ردة الفعل باردة لحظة سماع الخبر الأهم، رغم التفكير المعمق الدائر حول الحدث ذاته، من أجل أن يدرك القارىء بأن الحدث السياسي ذا الشأن لم يعد مهماً، بل صار أمراً اعتيادياً، لأنه تعود على سماعها أو مشاهدتها، مما ضجر منها، غير - أنه في الوقت ذاته - منشغل في التفاصيل التافهة: "حين سمع بالاجتياح الإسرائيلي الأخير للبنان، كان ينظف أسنانه، وقد وقف بهدوء شارداً أمام المرآة في الحمام، كي تصله أخبار الراديو من غرفة النوم المجاورة. وكان يفكر في تلك الأثناء.. بالفرشاة الأكثر ملاءمة: أهي الخشنة أم الناعمة.. ذلك أنه أصابه الضجر من النوع الذي لا هو خشن ولا هو ناعم، وقد آن الأوان لأن يستخدم فرشاة مناسبة فعالة. أما معجون الأسنان فقد حسم أمره معه، إذ أقلع عن استخدام الأصناف التجارية، واختار نوعاً طيباً لا يتردد اسمه في الإعلانات: يستغرق الأمر ثلاث أو

---

[١] الريماوي، محمود، (١٩٩١). ضرب بطيء على طبل صغير. (ط١). القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ص ٦٦.

[٢] أبو شاور، الموت غناءً، ص ١٦٣.

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

أربع دقائق. أما الاجتياح فلن يستغرق وقتاً محدداً، كما قال رئيس أركانهم. وبوسعه في كل مرة، خلال هذه الدقائق المعدودة، أن يفكر بعشرات الأمور والمسائل"[١].

لاجرم أن يتعالق الخبر الإذاعي المتضمن حدث الاجتياح الصهيوني للبنان في قصة "فصل من كتاب الأيام الحاضرة" مع الخبر الإذاعي المتضمن الحدث ذاته في قصة "تحت طائلة الحرب"، ويتناصّ معه تناصاً ذاتياً. غير أن الأخبار والتعليقات السياسية التي تبث من الإذاعات العربية، يُوطّأ لها بخبر إذاعي يبث من إحدى الإذاعات الموسومة بحياديتها: "أما في صيف ١٩٨٢ فقد تمكنت الدولة العبرية من اجتياح دولة تتمتع بعضوية الجامعة العربية وترتبط مع شقيقاتها بمعاهدة دفاع عربي مشترك هي لبنان. وأدى الاجتياح الذي وصفه مراقبون بأنه بمثابة استباحة كاملة.."[٢].

بيد أن الخبر الإذاعي في قصة "فصل من كتاب الأيام الحاضرة" يُردف بتعليق ذاتي صادر عن السارد الحقيقي المتتبع لأحداث الاجتياح ووقائعه: "أدى الاجتياح إلى تدمير المخيمات وإحباط موسم التفاح وشلّ الجيش اللبناني وإبادة أسراب طائر اللقلوق النادر وكسر المواويل اللبنانية الندية الدافئة فضلاً عن محاصرة العاصمة بيروت من كل الجهات.."[٣]. ومن خلال التضمينات الحدثية في البنية السردية لقصة "فصل من كتاب الأيام الحاضرة"، يلحظ أن السارد يلتقط الأخبار - ذات التنويعات والتناقضات - من وسائل الإعلام المختلفة، وكلها تتعالق، لتتكون منها صور متلاحقة أو مشاهد متتابعة للأحداث المأزومة ضمن الحيز المحدد في زمن الاجتياح[٤].

٤ ــ العلامة الثقافية:

يجري عبر الشيفرة المرجعية Referential انتقاء الموضوعات الثقافية والمعارف النمطية التي يحيل عليها النص، وبهذا يتم استكشاف النص، و"هذه الإحالات أبعد ما تكون عن التجليات الوحيدة لصوت جماعي غير معلوم، منشؤه الحكمة الإنسانية، ووظيفتها الأولية هي تقديم نماذج متنوعة تصديقية للنماذج الكائنة، بهدف إرساء النموذج التخييلي"[٥]. ولأن الثقافة منحى اجتماعي يتقاسمه أفراد المجتمع ككل، تصوغ التصورات التمثيلية والأفكار الكامنة في ذاكرة كل فرد ينتمي إلى ثقافة معينة، ويعبر عنها بلغة متسقة مع المنظومة الثقافية التي تشمل

---

[١] الريماوي، القطار، ص ١٧.

[٢] الريماوي، كوكب تفاح وأملاح، ص ٩.

[٣] المصدر نفسه، ص ٩.

[٤] انظر، (المصدر نفسه، ص ٩-١٠).

[٥] Culler, Structuralist Poetics, P ٢٠٣.

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

الفكر الفردي والوعي الجمعي والمسار التاريخي. وليس أدلّ على الوحدات الثقافية المندرجة في البنية السردية، من النموذج الذي يسعى السارد الذاتي في مدخل لوحات المجموعة القصصية "عن الرجال والبنادق" إلى صياغته، ليجمع فيه بين رؤيته الذاتية المستقاة من ثقافته المخصوصة، وبين الذاكرة الجمعية للمجتمع الذي ينتمي إليه المثقف، ذلك المجتمع الزاخر بعلائم النكبة والمعاناة والألم، حيث يتأثر المثقف: "كان كاتب صيني اسمه سان تسي، عاش قبل الميلاد بعدة مئات من السنين، قد اجتذبني تماماً.. كتب يقول: إن الحرب حيلة. إن الانتصار هو أن نتوقع كل شيء وألا تجعل عدوك يتوقع.. إن الحرب مفاجأة.. إن الحرب سطوة المعنويات.."[١].

وتنطوي هذه العلامة الثقافية على علامات وترميزات ذات صلة بالمحيط الاجتماعي الذي يتحد مع الأنظمة الأخرى في البنية السردية، مثل: الفلسفة والأخلاق والآداب.. ومما لاشك فيه أن المثقف يقرن بين المسألة الثقافية وبين محيطه الاجتماعي، ذلك المخيم الذي يفاجيء - بوضعه المزري - العدو ذاته، خالق ذلك الوضع. ومن وجهة أخرى، فإن المثقف يتأثر بتناقضات المجتمع المدني وسلبياته. غير أن الحرب مازالت دائرة، وهذا ما يفاجيء العدو ويصدمه، فهو ما لا يتوقعه: "كانت الليلة ممطرة وراعدة وعاصفة، ترى ماذا يفعل - في مثل هذه الظروف - الرجال الذين يزحفون تحت صدر العتمة ليبنوا لنا شرفاً نظيفاً غير ملطخ بالوحل؟"[٢].

وتندرج العلامة الثقافية في قصة "أي السبيلين؟" ضمن وقائع السيرة الموضوعية التي تسرد بلسان السارد العليم المتوحد مع الفاعل المثقف، إذ تجيء المنظومة الثقافية بشكل مستفيض، حين يقرر المثقف أن يؤلف كتاباً عن العصر العباسي - بتنوعاته وتباييناته - المتضمن إشارات ثقافية، إذْ سيتحدث فيه عن "بغداد وقد انتصبت مآذنها، وعلت قصورها وفاح عبير حدائقها، وتدللت فيها الغيد الحسان، وازدانت بربات الخدر من الحور الفارعات. سيذكر الخلفاء الدهاة، والملك العريض، والثروة الفاحشة التي تدفقت إلى خزائن المال. وهنالك أيضاً الأحزاب الكثيرة، والحلقات العلمية، والمدارس الفكرية، والمذاهب الدينية. سيوفي البحث حقه عن التأثيرين الفارسي واليوناني في العقلية العباسية. سيذكر الشعوبية ودواعي ظهورها، الشغف العلمي، بيت الحكمة، ثورة المأمون، فهرست ابن النديم.. سيبتهج القارىء برقة الشعر العباسي،

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٦١٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦١٥.

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

وما دخل عليه من أناقة لفظية، ثورة بشار، خمريات النواسي، زهد أبي العتاهية، رفاه ابن المعتز وهلاله المثقل بالعنبر.."[١].

٥ ــ الحكاية الشعبية والتراثية:

تعرّف الحكاية الشعبية بأنها منتوج جمعي، يخصّ مجتمعاً ما، وبذا، يستدعي الحاكي حكايته من عمق الذاكرة الشعبية. وهي خطاب سردي، تنطوي على مجموعة من الأفعال المتراتبة والمتتاليات المنتظمة زمنياً، وتتألف من عدد لامتناهٍ من الوحدات الحكائية والوظائف الثابتة والعناصر المتغيرة، وكلها تأتلف في نظام سردي وفق علاقات الائتلاف والتضامن، وتتحقق القصدية من وراء نشوئها حين يتوافر فيها الحافز الحكائي، بحيث تنزع إلى نهاية وتتوق إلى غاية، وبهذا يُنجز الفعل الحكائي والغرض التأليفي. فلا غنى عن الحكاية الشعبية، لكي تدمج في البنية السردية التي "تبنى على الأسطورة الدينية والحكاية الشعبية والملحمية والقصة الرمزية والخرافة المقدسة"[٢].

وكذلك الحكاية التراثية التي تكتسب خصوصيتها من كونها بنية سردية تمثل في النصوص القصصية، النموذج الأصلي Orginal Typical لقصة هي النموذج المتحول أو النص الجديد الذي يُدرج في البنية السردية، فالتعالق النصي مع الحكاية الأصلية ليس هو الغاية الجوهرية، بل الأساس هو التمثيل السردي لقضية جوهرية أو حدث مركزي. وأياً كانت الحكاية، تراثية أم شعبية، فهي كما يعرّفها جيرار جينيت في كتابه الأهم، "**خطاب الحكاية**": المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث الحقيقية أو المتخيلة التي تشكل موضوع هذه الحكاية، وتترابط وفق علاقات متسلسلة، تعارضية أم تماثلية[٣].

وتستمد البنى السردية متونها الحكائية لدن تمثيلها الوقائع ذات المضامين الواقعية أو الموضوعات الرمزية، أو مما يقترن بالمتون الحكائية

---

[١] فرح، عابرو السبيل، ص ٢٠.

[٢] ومقاربة روبرت شولز للسرد المدوّن هي محاولة استكناه السرد الحكائي، لاسيما الشفوي الذي يشكل الخلفية التراثية التي يتأسس عليها السرد، فقد استمدّ السرد المدوّن من التراث الشفوي ما يغني تجربته ويتعالق معه، ومردّ ذلك إلى الذات الساعية نحو التفرد والخصصية، ليخلق أسطورة أو خرافة أو حكاية شعبية.

انظر،(Scholes, The Nature of Narrative. P ١٢)

[٣] جينيت، جيرار، (١٩٩٧). خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم وآخرون. (ط٢). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص ٣٧.

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

التي تفــرز أحــداثها ومتواياتها[*] المتسلسلة وفق تتابعها السببي، وضمن فضاءاتها المتخيلة، بلغتها المخصوصة ذات الصيغ والتعبيرات اللفظية. ويمكن تمييز فعل الحكي المتمثل في كيفية إدراج المادة الحكائية في البنية السردية إلى:

١- الحكي المباشر الذي يتم فيه استمداد المادة الحكائية بصيغتها الأولية وبمادتها الخام ذات الحوافز[**]الثابتة دون تغيير أو تحوير أو قلب، وتُنقل مشافهة أو تُصاغ بفعل المشاهدة، تدل عليها الملفوظات أي التعبيرات اللفظية والصيغ القولية المقترنة بالقوالب الحكائية التي ترتكز على الشفاهية والسماع.

٢- الحكي غير المباشر الذي يتجلى في الكينونة الحكائية المختلقة أي المصاغة بفعل السارد، بعد استيعاب الحكاية الأصلية وتمثلها وصياغتها في قالب جديد، ثم روايتها والإخبار بها عبر الفعل السردي أو إنطاقها بلسان الشخصيات السردية. ويتحقق الحكي هنا بطريقتين: إما بطريقة المعاينة الحسية أو بطريقة الاستذكار.

والصيغ التعبيرية الدالّة على الحكي المباشر في الحكاية التراثية هي: حدثنا، بلغني، أقصّ، أحكي.. والنموذج الدالّ على الصيغ التعبيرية في الحكي المباشر للحكاية الشعبية متمثل في الأبنية الحكائية في قصة "مستورة والحمد لله": "_ الله يمسيكم بالخير يا جماعة الخير _ والقائل، بدنا نعرف إيش صار _ما صار إلا كل خير _ احك لنا! اللسان ساكت وكلنا سمع _لا ينعز عليكم شي _نحكي وللاننام _ بلا طول سيرة.."[١]. ومثل البدايات الحكائية المعروفة: كان مرة في.. كان يا ما كان في قديم الزمان.

بينما الصيغ التعبيرية الدالّة على الحكي غير المباشر متمثلة في: يُحكى أن، زعموا، رأيتُ، سمعتُ، قرأتُ.. وبالأخص تلك الصيغة التعبيرية الواردة في المقاطع الاستهلالية في الحكايات والسير التراثية: قال الراوي يا سادة يا كرام، صلوا على سيد الأنام. غير أن الصيغة التعبيرية التي تحفل بها الحكايات الشعبية الفلسطينية، ما ورد في نهاياتها بوصفها لازمة ثابتة

---

[*] المتوالية Sequence هي سلسلة مترابطة من الأحداث المتعاقبة أو عدد من الوحدات القابلة لتأليف قصة كاملة. وهي الأفعال الحقيقية للشخصيات التي تنتظم وفق التتابع الخطي. كذلك المتواليات مجموعة مترابطة أو عدد من القضايا القابلة لتأليف قصة مستقلة كاملة.

[**] الحافز Motif أو القضية هي الوحدة الأولية غير قابلة للتجزؤ، وهي أصغر وحدة حكائية تتدرج مع غيرها من الوحدات في بنية كلية، وفق مبدأي التجاور أو التراتبية. والقضايا حسب تودروف هي العناصر الأساسية للنحو، وتعدّ وحدات أساسية للحكاية.

انظر، (Todorov, Tzvetan,(١٩٩٠). Genres in Dicourse. Tr: Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press, P٢٨).

[١] بيدس، حكاية الديك الفصيح، ص ٥٦.

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

وجملة مكرورة، مثل النهاية الحكائية لقصة "بقرة اليتامي": "وطار الطير وتتمسون بالخير"[١]. وهذا يشي بانغلاق حكائي تام، نتيجة اكتمال الحدث المدرج في القالب الحكائي وإتمامه. فهذه الصيغ التعبيرية التي هي بمثابة كلمات سحرية - على حد تعبير شولز - هي قوالب حكائية مكرورة، وأنماط قولية جاهزة، ووحدات وظيفية متماثلة، يستهل بها السرد الحكائي وينتهي بها.

وفي طليعة الحكايات الشعبية المندرجة في البنية السردية، حكاية 'جبينة' التي تتعالق مع قصة المرأة الفلسطينية في قصة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة"، إذ تنطوي البنية السردية المدرَجة فيها الحكاية الشعبية، على الأحداث ذاتها - بتتابعها المنطقي - والوظائف السردية المتماثلة، رغم تغير أسماء الشخصيات وأوصافها. فالشخصية السردية في القصة هي المرأة الفلسطينية التي عادت- بعد عشرين عاماً- إلى قريتها، تتماهي مع الشخصية الحكائية جبينة في الحكاية الشعبية؛ فكلتاهما شرّدت وضيّعت وغيبّت زمناً طويلاً.. وكثيراً ما ينحو السارد - الشاهد على عودة جبينة الفلسطينية - إلى المفاضلة بين الشخصيتين، من حيث ملامحهما وأحداث حياتهما. بيد أن حكاية جبينة التي تعوّد أهالي القرى الفلسطينية أن يسردوها لأبنائهم وأحفادهم قد انطوت في خرائب الدامون وأقرت، وهما قريتان احتلتا في الأيام الأخيرة بعد حرب عام ١٩٤٨، للإشارة إلى أن الحكاية الشعبية، وغيرها من الموروثات الشعبية، فقدت باحتلال القرى وتشرد أهلها: "هل تعرفون حكاية جبينة، أم طوتها خرائب الدامون وأقرت؟ عن المرأة العاقر التي كانت تجبن الجبنة، وتطلب من ربها، ساكن العالي، أن يطعمها بنتاً بيضاء بدرية الوجه مثل قرص الجبنة الذي كان بين يديها، فأطعمها طفلة كانت تقول للقمر قم حتى أجلس مكانك.. والمرأة القروية سمتها جبينة.. رعتها ودللتها وألبستها الحرير المطرز وعلقت في معصمها خرزة زرقاء.. ثم - بلا طول سيرة - خطفها النور. وظلت والدتها تبحث عنها وتبكيها حتى أنطفأ النور في عينيها. أما جبينة فظلت تنتقل من يد سيد إلى آخر حتى انتهى مطافها راعية أوز في حقل أمير في بلدة بعيدة، تفصلها سبعة بحور بسبع سنين.."[٢].

ولا تقتصر البنية السردية على التضمين الحكائي، بل تنطوي - كذلك - على الأغنية الحكائية المقترنة بحكاية جبينة، فقد كانت جبينة تغني حزينة وهي ترعى الأوز: (يا طيور طايرة في الجبال العالية قولي لأمي وبويا جبينة الغالية ترعى وز وتمشي غز في الجبال العالية) فسمعها الأمير وهي تغني غناء ممزوجاً بالبكاء، وأحبها وأحبته، ثم تزوجها.. ومضت سنة، أنجبت بعدها صبياً، ثم مضت سنة أخرى.. طلبت جبينة من زوجها الأمير أن يعود بها إلى قريتها، ولما عادت إلى قريتها، رأت نساء القرية يتشاجرن ويتدافعن في باحة عين

---

[١] شقير، خبز الآخرين، ص ٤١.

[٢] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٧.

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

الماء التي جفت ماؤها، ثم تدفقت ماؤها الحبيسة من باطن الأرض، عندها عرفن النساء أن جبينة قد رجعت، وانتشر الخبر، حتى انتهى إلى والدة جبينة الضريرة، فلم تصدق حتى تحسست الخزرة الزرقاء المتدلية من عقد جبينة الذي يطوق معصمها الصغير، وشمت رائحة الخرزة ومسحتها بعينيها، ففاضت دموعها فرجع النور إليها[١].

ومما لاشك فيه أن ثمة علاقة تماهٍ بين جبينة الحكاية وجبينة القصة، عبر الإشارات المتناثرة في البنية السردية: عودة جبينة، الخرزة الزرقاء، فرحة الأم وأهل القرية بعودتها: "كان الشبان يعودون من نزهتهم المسائية التقليدية، في غفلة الليل الأولى، حين أشرفت سيارتنا على مشاحر قريتنا الجليلية. فعبقت رائحة الحطب المكبوت في المشاحر.. ها هي تعود إلى قريتها وإلى أمها العجوز المقعد، بعد غياب كان أطول من عشرين عاماً. ارتحلت مع زوجها وأطفالها إلى لبنان. وها هي تعود، في طريق الجسر، على النهر المقدس، بإذن أسبوعين زيارة.. وسألت: _هل بقيت العين كما بقيت المشاحر؟ _ بقيت، في الطرف الآخر من القرية، ولكنها نشفت!.. قلت لضيفتنا: _هل تفيض الماء في العين؟.. رجعت بنت فلانة.. وتراكضت الجارات يستقبلنها، ورأيت العجوز المقعدة تقف على رجليها.. وبين الضوضاء تناهت إلينا زغرودة، مع آييها.. كانت الأم العجوز تزغرد.. واندفعت كاللبؤة نحو صندوق خشبي عتيق.. وأخرجت خرزة زرقاء معلقة بقلادة ذهبية: _أبوك، الله يرحمه، كان دائماً يقول لو أنها احتفظت بهذه الخزرة لما حدث ما حدث. البسيها ولا تخلعيها أبداً.. وحين ودعتُ ضيفتنا، قالت لي في استحياء: _أما جبينة الجديدة فلم تكن هي التي احتفظت بالخرزة الزرقاء"[٢].

ويمكن القول، إن البنية السردية تنطوي على متن حكائي مستلهم من الحكايات الشعبية، يمزج فيها الحقيقي والمتخيل والواقعي والعجائبي والممكن والمستحيل.. مثل البنية الحكائية المندرجة في قصة "عنق الزجاجة" التي يستحضرها السارد العليم من الحكايات الشعبية، ولاسيما الخرافيّة المتضمنة مشاهد مؤلمة تثير الخوف والفزع.. ومردّ ذلك، تلك المشابهة بين إحساس الشخصية الحقيقي في عالمها السردي، وبين إحساسها بالخوف المتوارث الناشىء عن تأثرها بالحكايات الشعبية المتضمنة رعباً لأولئك الذين لا يسمعون كلام أمهاتهم، كذلك الشخصية عندما تنفرد بنفسها، فتشعر بالخوف: "يغدو النوم نجماً بعيداً يشتد لمعانه كلما أمعن في السهر والذكريات، ينثال عليه الخوف، خوف قديم بعمر أظافره الناعمة، يوم أن كانت أمه

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٠.

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

تحكي له الحكايا عن الغول والمارد والضباع التي تسرق الصبيان من البيوت لأنهم لا يسمعون كلام أمهاتهم"[١].

غير أن النهاية الحكائية المستدعاة هنا تتغاير عن النهاية الأصلية المتضمنة المصير المحتوم لكل من يتبع الضبع إلى جحره، متمثلة في الموت، ليدل على الهواجس التي تمور في ذات الشخصية، نتيجة الخوف من الفشل والتخاذل.. تبعاً لهذا الاختلاف، فإن التناصّ الشعبي لم يكن مجرد تمثيل مطابق، بل يشمل التمثيل المعارِض، لأن ثمة تناصات شعبية تتغاير، بنظامها السردي أو قالبها الحكائي أو صيغتها النحوية أو توجهها المعرفي، رغم الثبات في المستويات البنائية للتناصات السردية أو النماذج الأولية.

ويضحي المتن الحكائي في قصة "الضبع والشيخ والرجل الذي.."من المجموعة القصصية المعنونة بـــ " بيتزا من أجل ذكرى مريم"، نصاً ترميزياً، فتجيء الحكاية سرداً بلسان الجدة، ثم يعادُ سردها، لتتلاءم والغاية التي يقصد إليها السارد، تتجاوز هدف التسلية والإمتاع الحكائي إلى الترميز، بحيث ترمز الخرافيّة المصاغة بلسان السارد إلى الواقع السياسي المتمثل في حرب حزيران. وتتخلل البنية الحكائية المسرودة بلسان الجدة تعليقات مستمدة من اللهجة المحكية والصيغ الشائعة والأقوال المكرورة.. ثم يستحضرها السارد ليعيد صياغتها، ويبين المغزى الكامن في ابتكاره السردي بقوله: "أكتبها قصة، أغيّر فيها وأبدّل.. لتقدم قصة فنية تعجب بعض القراء وتجعلهم يغوصون في رمزها أو حكمتها.. ثم أعود وأقصها ببعض التحوير واللعب الفني من أجل القراء الذين تغريهم الحكايات الملغزة.. علماً بأنني لا أقصد من القصة أكثر مما فيها، ولا أهدف إلى مرامٍ بعيدة كما سيتصور نفر من القراء"[٢].

وتتضمن تلك الحكاية أحداثاً متوالية، تبتدىء من سرد حدث جزئي في حياة الشيخ الغني الذي يملك أرضاً ونساءً وغنماً وخيلاً، وفي يوم امتطى فرسه وامتشق بارودته الإنكليزية، ليتفقد أرضه وفلاحيه.. وفجأة انهمر المطر، فاضطر لأن يختبىء في مغارة. وبينما هو يفكر في أملاكه، ولج الضبع المغارة ووراؤه رجل مضبوع، فراح الشيخ يصوب بندقيته نحوه، غير أن الضبع شرع بحفر الأرض تحت قدمي المضبوع ويحوم حوله، ثم هجم عليه والتهمه، والشيخ يرى المنظر كله، ثم أطلق رصاصاته حتى قتله، وبعدها خرج من المغارة، ليعود ويتفقد الأرض والفلاحين. مع أن السارد الحقيقي صاغ تلك الحكاية في قالب ترميزي صياغة جمالية تلائم القدرة الفنية التي يمتلكها السارد.

---

[١] عودة، الفواصل، ص ٣٨.

[٢] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٣٣٩.

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

غير أن ما يجب التنبيه إليه هو أن السارد ابتدع خاتمة جديدة للخرافيّة، مغايرة لخاتمة خرافيّة جدته، بيد أنهما متفقتان في اللازمة الحكائية الواردة في نهاية الحكاية الشعبية: (وطار الطير، الله يمسيكم بالخير). ثم قدم للقارىء نهايتين حكائيتين، إحداهما تتبىء بالفعل الإيجابي والنهاية المشرقة، والأخرى تضادها: "بإمكانك أن تصنع نهاية يائسة فتفترض بأن الضبع أكل الشيخ والرجل، وبأن بقاياهما ظلت في المغارة مع البارودة.. وبإمكانك أن تصنع نهاية للخرافيّة.. وهي أن الرجل المضبوع استيقظ عندما رأى الضبع يهجم على الشيخ، وأنه أطلق الرصاص على الضبع.. وحمل البارودة وامتطى الجواد وانطلق"[١].

وبالإحالة السياقية، يتبين للقارىء أن الحدث مقترن بحرب حزيران، وأن الضبع ترمز إلى الاحتلال الصهيوني، والمضبوعون هم المشدوهون بما يحدث، والمستسلمون إلى قدرهم، بلا مقاومة وصدّ الاحتلال: "ألا تسمعون القصف والدويّ. طائرات ومدافع ودبابات تقصف.. وناس مضبوعون"[٢]. وسواء أكانت التحويلات النصية للقالب الحكائي تصنّف إلى نفي كلي ونفي متوازٍ ونفي جزئي، فإن القالب الحكائي الذي يندرج ضمن البنية السردية لقصة "الولد الفلسطيني" يتم صياغته - في البدء - شفاهياً حيث الاشتغال الذهني والنمط التلفظي واللازمة المكرورة، وبعدها يضفي السارد الحقيقي تحويراً دلالياً ومعنىً مغايراً للبنية الأصلية التي هي حكاية شعبية متمثلة في حكاية 'نص نصيص'، ليصير النص الجديد منفياً كلياً (مقلوباً) عن النص المرجعي..

وفي داخل النص القصصي ما يمكن التمييز بين ما يعود إلى الحكاية الشعبية بوصفها المرجع الأصلي الذي يشكل القالب الحكائي في البنية السردية، وبين ما يعود إلى الحكاية الترميزية المستمدة وقائعها من خارجها، أي السياق الأيديولوجي. ولا تظهر إلا من خلال الخطاب السردي ذاته، ولا يتحقق فهمها إلا بفعل الممارسة التأويلية: "كان يا ما كان.. كان، يا أحمد، في قديم الزمان قرية يعيش أهلها على الدجاج ومنتجاته، وكان السكان مسرورين أيما سرور، حتى جاء القرية غريب استقبلوه ثم زوجوه من فتاة صغيرة جميلة بعد مضي شهرين على وجوده بينهم.. حملت الفتاة منه بعد سنوات مضنية من التوسل والصلوات.. وذات يوم ممطر جاء المرأة المخاض ووضعت. أتعرف ماذا أنجبت؟! لقد وضعت نص نصيص.. نصفه بني آدم والنصف الآخر ثعلب لعين.. كان حجمه بقدر الكف، ولكنه كان لا يأكل غير اللحم..

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٣٤٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٤٢.

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

وفي أيامه الأولى راح أبوه يسرق بعضاً من دجاجات القرية حتى سمن نص نصيص، وصار هو يسطو، في الليالي، على الدجاج.."[١].

على هذا النحو، تتضافر التفاعلات النصية بين خرافيّة نص نصيص والحكاية المندرجة في البنية السردية لقصة "الولد الفلسطيني" ضمن مستويات عديدة، منها ما يتصل بالممارسة التناصية ذاتها، بهدف القصد الجمالي، ومنها ما يتعلق بالاستيعاب القرائي للحكاية الشعبية، ومنها ما يُبتغى به الترميز، إذ ترمز الخرافيّة إلى الواقع السياسي الذي يرتبط بالقضية الفلسطينية ويفسّر ما تنطوي عليه من مجريات وأحداث متلاحقة، كذلك يقارب فعل الاندماج الحكائي في البنية السردية النشوء التاريخي للمشكلة السياسية، وتتجلى تلك المقاربة - على وجه الخصوص - في الدلالات الترميزية المتجسدة في التحذيرات والنداءات المتكررة: "ذات ليلة عاصفة سمع كثيرون من سكان القرية صوت العصفورة البيضاء وهي تحلق في السماء وتصرخ: _ نص نصيص في الخم، يذبح ويلم! ولكنهم أصموا آذانهم وناموا.. قال بعضهم: _ إن هو إلا صوت الريح، وقال الآخر: _ ما هو إلا البوم، يزعق بالخراب.. بينما رأى رجال الدين أن ذلك ما كان غير نذير من الله تعالى.. مضت الأيام وانتشر الجوع في القرية، وفي كل ليلة عاصفة يسمع الكثيرون صوت العصفورة البيضاء، وهي تزعق.. دون جدوى، حتى أتى الداء الخبيث على كل الدجاجات.. إلا في واحدة، كانت تهرب منه وتزوغ عن ناظريه.."[٢].

ولأن الحكاية تعد جزءاً من الموروثات المنبثقة من الذاكرة الجمعية، فإنها ترتبط في الذهن بواقعها السياسي، فلو استحضر السارد الحقيقي حكاية أخرى، لما كان للتفاعل النصي هذا التأثير الجلي، أو المقاربة النصية للواقع السياسي المراد تمثله، رغم كون الحكاية نصاً متخيلاً، فإن أي تطابق بين بنيتها الترميزية وعالمها الواقعي ليس من قبيل الإقحام، بل تتنامى الصلة العضوية بين المضمون الحكائي والحدث الأيديولوجي. وتتجسد تلك الصلة في المقطع السردي التالي: "وبعد مطاردة عنيفة استطاع نص نصيص أن يقبض عليها.. قالت المسكينة وهي ترتجف فرقاً: _قبل أن أموت أريد أن أصلي وأدعو الله لكي يمن على القرية بمزيد من الدجاج حتى تأكل وتسمن.. لكي أكون قريبة من السماء ينبغي أن أتوضأ وأصلي في مكان عالٍ جداً، أي على ذاك السطح المرتفع.. في أثناء ذلك هربت إلى أقرب قرية لتنذر أهلها، ولتخبر الدجاج.."[٣]. وفي الليلة التالية هاجمت عصابات الهاغاناه الصهيونية القرية، وقتلوا من قتلوا،

---

[١] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ٩٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٩١.

[٣] المصدر نفسه، ص ٩٢.

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

وطردوا من طردوا.. وانقلب أهل القرية إلى الخيم المنصوبة في المنافي ومواطن الشتات. وفي المخيم، فطن أحمد إلى أن جدته لم تكمل له الحكاية التي استعادها، لما ربط الأحداث بعضها ببعض، وفهم الحال الذي آل إليه أهل فلسطين: "نص نصيص وذلك الطائر الصغير الأبيض والدجاجة المظلومة.. ابتسم بألم؛ من المؤكد أن أحداً من سكان القرية المجاورة لم يسمع منهما"[١].

وفي قصة "أبو السعيدين" يدرج السارد الحقيقي حدوتة شعبية، وهي حكاية مستمدة من البيئة الاجتماعية المرتبطة بالحيز السردي المخصوص، حيث تنبثق الدلالات المكانية المتلائمة والمضمون الحكائي وزمنها المحدد وشخصياتها التي هي أقرب إلى الواقع، إذ تجري الحكاية في مدينة نابلس، ترويها الجدة التي تقطن في المدينة ذاتها، كذلك يتناقلها أهل المدينة ويرددونها لأحفادهم ضمن بيئة حميمية وفي فترة زمنية متعينة، وهم يتحلقون في الأمسيات الشتوية والسهرات العائلية حول المنقل النابلسي المستطيل وآثار شواء الجبن النابلسي لا تزال عالقة بقضبانه.. "فها هو ربّ العائلة مضطجع يدخن النارجيلة.. وها هي الأم كالنحلة دائبة الحركة.. وها هي الجدة المسنة منهمكة، فأصابعها تعبث بشعر رأسي طفلين أسلما إلى حجرها المريح.. وها هم الأطفال جميعاً تتنقل أعينهم بين حبات الكستناء في رماد المنقل وبين الجدة الوقور التي وعدتهم أن تحكي لهم حدوتة.."[٢].

ثم راحت الجدة تحكي الحدوتة التي تتخللها الجمل الحكائية والتعليقات الذاتية والصيغ الشفاهية: "كان يامكان.. كان في زمن تركيا، سقى الله هاتيك الأيام يا أولادي، كان في نابلس رجل مبروك اسمه أبو السعيدين.. يحمل على ظهره بردعة العتالين فتحسبه عتالاً، وهو يتجول في الأسواق هائماً على وجهه، فتخاله معتوهاً.. يطلب الإحسان.. وكانت الناس تعطف عليه.. وفي يوم من الأيام سدت أبواب الرزق في وجهه.. وتلفت حوله في الطرقات، فألفى الناس منصرفين عنه إلى أعمالهم لا يعيره أحد أدنى التفات، فجن جنونه. وفي وسط مدينة نابلس توجد المنارة المنتصبة أمام جامع النصر.. وما إن وصل أبو السعيدين إلى ساحة المنارة.. وتناول عن ظهره حبله الطويل الغليظ المفتول، وطوق به قاعدتها طوقين وأسند ظهره إلى المنارة يريد أن يحملها. وأخذ يصيح بأعلى صوته: يا أهل البلد.. اللي يحب النبي يرد ها الحملة على ظهري.. فاستملح الناس النكتة.."[٣]. وارتفع اللغط وازدادت الضوضاء حتى سمع المتصرف التركي من سرايه على مقربة من المنارة فأطل من الشرفة، فرأى الجماهير الفقيرة

---

[١] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ٩٩.

[٢] ملحس، ذيول، ص ٥٢.

[٣] المصدر نفسه، ص ٥٣.

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

محتشدة في الميدان، فخشي أن يكون تمرداً وعصياناً على الباب العالي، ثم أمر باستدعاء أبي السعيدين ليستوضح حقيقة الأمر، ويتبين سبب فعله هذا، فأخذ أبو السعيدين يشرح الوضع الاجتماعي الناشىء عن الحالة السياسية السيئة، يتضمن نقداً ساخراً أثار ضحك المتصرف وكافأه بمجيدي راح يوزعها على أصدقائه الفقراء. وهنا أتمت الجدة حدوتتها، وأخذ النوم يداعب أجفان الصغار، ثم راحوا في سبات عميق"[١].

وبناء عليه، فإن إدراج الحكاية الشعبية المختلقة في البنية السردية دالٌّ على الصفة الازدواجية للبنية السردية، إذ تتبدى القدرة على فعل السرد، والتميز في الاختلاق الحكائي للحدث الجزئي، بحيث يستمد ملامحه الحكائية من كونه جامعاً للمقومات التي تؤهله لأن يكون حكاية شعبية، مثل : المكان والزمان والشخصيات والوصف الاجتماعي للحيز السردي.

والحكاية الشعبية المقولبة في البنية السردية هي بمثابة نمذجة سردية Narrativity Exemplarity، إذ تفضي البنية السردية إلى تضمينات حكائية متشكلة بفعل الامتصاص أو الاستيعاب النصي للموضوعات. فالقالب الحكائي المدرج في البنية السردية لقصة "الأخوات الحزينات" يعدّ أنموذجاً للحكاية الشعبية المتوارثة في المجتمع الفلسطيني، فيتضمن وحدات أساسية وموضوعات مكرورة تسمى قضايا مركزية تتمثل في الشخصيات الثابتة والأفعال المتكررة:

الشاب يحب الفتاة ابنة الوالي الذي تمتد أملاكه من أراضي النبي روبين حتى نهرالعوجا، الشاب يخطب ابنة الوالي، الأب (الوالي) يمنع زواج ابنته من الشاب، الشاب يفرّ بابنة الوالي، الأب (الوالي) يبحث عن ابنته، الشاب يتوارى هو وحبيبته عن الأنظار، الشاب يتزوج الفتاة[٢].

وهذه المتتالية من الجمل الأساسية المؤلفة للقالب الحكائي، تُختزل إلى الأفعال السردية المتسلسلة وفق النظام السردي والترتيب المنطقي للأحداث المتتابعة:

الحب ← الخطبة ← المنع ← الفرار ← البحث ← الاختباء ← الزواج

بينا الحكايات المقولبة في قصة "حكاية جدي" هي حكايات حقيقية مستمدة من واقع ساردها، وتمس فئة جمعية بعينها، لذا جاء بناء الحكاية مغايراً للأبنية الحكائية التقليدية، بدءاً من الاستهلالات السردية المجردة من التعابير المكرورة، ومروراً بالتضمينات الحكائية التي تخلو منها الحكايات، وانتهاءً بالصيغ القولية المغايرة للقالب الحكائي في بناء الحكاية: "قال لي أبي: _

---

[١] ملحس، ذيول، ص ٥٥.

[٢] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٢٣.

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

جدك لم يحك حكاية وقعت لغيره.. لم يكن يبدأ حكايته: _ حدث هذا مع فلان أو علتان، لا. جدك كان يقول وقع هذا لنا - يقصد هو وجماعته - أو كنت أسير ذات يوم، أو عندما هاجمنا قطاع الطرق، أو عندما دخل الإنجليز وخرج الأتراك أو في الحرب، في بلاد الروم _ يقصد أيام السفربرلك"[١].

وفي قصة "موت صاحب الحكاية" تصوغ الشخصية السردية التي تعودت أن تسرد حكاياتها الشعبية، حكاية حقيقية تخص واقعها اليومي في قالب أقرب إلى البناء الحكائي: "قال عمي أبو يحيى: ذهبت يوماً لطحن كيس قمح في بلدة بيت جبرين[*].. دوري تأخر، لأن كثيرين جاؤوا من القرى المجاورة لطحن قمحهم وشعيرهم في بابور بيت جبرين. لم يكن أيامها قد صار عندنا في ذكرين بابور طحين.. حمّلت كيس الطحين على حماري، وتوكلت على الله، وكما هو شأني أخذت في غناء العتابا، لأؤنس نفسي من وحشة الطريق، وأسلي نفسي، وحتى لا يستوحش حماري"[٢]. وهنا يبرز بجلاء البناء الحكائي من خلال سرد الحدث المركزي الذي تنبني عليه بعض الحكايات الشعبية، ولاسيما فيما يخص حكايات الضبع: "فجأة يا خال حرن الحمار وفرشخ بين ساقيه.. إنه الضبع! الحمار شمّ رائحته فأخذ يرتجف.. ومن شدة ارتجافه سقط الكيس عن ظهره.. وأخرجت محرمتي ومزقتها نصفين، ودسست في كل أذن نصفاً حتى لا أسمع قعقعة الضبع، ولا يضبعني بالأصوات التي يطلقها من جسده وفمه، وأخذت في مراقبة حركته.. ويدي تقبض على شبريتي، وظهري يستند إلى كيس الطحين، وأنا أشجع نفسي بالقول: من العيب أن يضبعني، ويجرني وراءه وأنا أردد: وقف لي يا يابا، كما في الحكايات التي سمعتها عن رجال استدرجتهم الضباع إلى أوكارها، والتهمتهم ، اللهم إلا الذين خبطت رؤوسهم في حوافّ تلك الأوكار، فأسالت الخبطات دماءهم الفائرة، فاستيقظوا واستعادوا شجاعتهم، ونجوا بأنفسهم.."[٣].

إن البنية السردية لقصة "موت صاحب الحكاية" تنطبع بلغة السرد الشعبي وبنائه الحكائي وصيغه الشفوية، غير أن ما يميز تلك الحكاية هو فعل الحكي المباشر أي الموجّه إلى المخاطب الماثل أمامه والمتجسد بحضوره: "ليلة صعبة يا خال.. خفت! طبعاً خفت، ولكنني قررت ألا أموت، وأنني كي لا أموت لا بُدّ أن أحتفظ بعقلي.. لم أسمع فحيحه وهو يمرق حولي راسماً دائرة تضيق وتضيق، ولكنني رأيته. قدّرت حجمه، ومكمن قوته، والضبع قوته في نصفه

---

[١] أبو شاور، الضحك في آخر الليل، ص ٥٢.

[*] بيت جبرين وذكرين قريتان من قرى الخليل.

[٢] أبو شاور، الموت غناء، ص ٩٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٩١.

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

الأمامي، فإن أغمدت شبريتي في خاصرته بقوة فسأتمكن منه شريطة ألا يفلت.. باغتني بأنه أخذ يحفر الأرض.. يقيس بجسده ما يحفر، ثم ينتفض، ويندفع دائراً حولي ليتأكد أنني مشلول الحركة والإرادة، وأن عقلي قد سلب مني، ويعود ليحفر، ويحفر، وفمه مفتوح على آخره، وأنيابه تتلمظ، ولسانه يتدلّى خارج فمه، قائمتاه الأماميتان تحفران، والخلفيتان تغرفان التراب، وتنعفانه خارج الحفرة.. إنه يعدّ قبري.. ويدي على مقبض الشبرية، متهيئاً بنصف حركة لأعاجله بطعنة تباغته، وهو منهمك في الحفرة التي اتسعت وتعمقت، حتى أنه تمدد براحته.. بحيث رأيت جسده يتوارى في الحفرة.. ودمغت كيس الطحين فوقه، وجثمت على كيس الطحين.. ثم سكنت حركته.. العجيب أن الحمار استعاد نشاطه، وكأنما أدرك أن الضبع مات.."[١].

تبنى السيرة الشعبية المندرجة في قصة "سيرة جديدة لتغريبة زيد الحامد" على سيرة أبي زيد الهلالي، بوصفها الحكاية الإطارية Frame Story، وتنطوي على القضايا المركزية التي تعني مجموعة من الترابطات الحدثية والمتواليات السردية: يتمثل الحدث الجوهري في تغريبة زيد الحامد في مرموز الطوفان، ويتلوها حدث التغريبة. فثمة تعالق بين تغريبة أبي زيد الهلالي وتغريبة زيد الحامد، فكلا التغريبتين تشتركان في صفة الرحلة القسرية: التغريبة، واسم البطل الملحمي: زيد، كذلك يتماثل البطلان في ملمحين متآزرين: القوة الجسدية والقيادة الجمعية. ومن وجهة أخرى، تتواشج التغريبتان في الحدث التمهيدي بعد عودة البطلين وابتعاثهما بعد تحقق الهزيمة، ليقودا الجماعة من جديد: "من بين خرائب مدينة عامورة أطل زيد الحامد وبيده سيف مشرع.. كانت الظلال المتأرجحة تحت الأفق تحمله إلى عيون الحلم. رأى الناس في الميادين المقفرة حيارى.. اقترب منهم.. حدق في وجوههم، جردهم من كل الحراب الصدئة.. تحلقوا حوله، مدوا أعناقهم الجائعة في صمت.. مسح بيديه الناعمتين كل العيون المتحجرة، كانت حبات العرق لازالت تنساح في بطء.. جلسوا في الطرقات يعبثون ببقايا الحراب المتناثرة. قال لهم زيد الحامد: _ إني أحمل لكم رسالة ممهورة بتواقيع المقهورين والفقراء.. فقد تلاشت نهارات الحزن.. فتح الناس عيونهم.. أطلوا على حواجز الضباب.. زحف الناس من كل الجهات حول زيد الحامد.. ظلوا يسمعون صوته المرتفع تحت حرارة الشمس الملتهبة: _ وإذا شددتم على يدي فسوف تعودون إلى مدن السواحل.."[٢].

وبهذا المعنى ، تتفاعل التغريبتان على مستويات عدة، يتداخل فيها النص السابق: تغريبة بني هلال، بالنص اللاحق: تغريبة زيد الحامد. وأشد ما تتوضح تلك التفاعلات في النهاية

---

[١] أبو شاور، الموت غناء، ص ٩٣.

[٢] نحلة، رمال على الطريق، ص ٣٥.

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

السردية: ".. تراجعوا فجأة حين رأوا زيد الحامد يقطع المسافات في لمح البصر.. قالوا: لله درّه من فارس.. بصق زيد الحامد في وجوه المترددين.. آلاف الفرسان كانوا يرددون وراءه أغنية حب لمدن السواحل.. تراجع المتفرجون.. أخفوا رؤوسهم في الرمال.. مرت الخيول تتحدى رقابهم المعوجة.. وأطلت يبوس في فرح.. رأت وليدها يقرع أبواب الحلم المفتوحة على شواطئ البحر.. قال: ها قد عدت يا يبوس.. أما المترددون فهم في القيعان الجافة .. لقد اندثرت رؤوسهم فأكلها الطير.. وأما الفرسان فهم الآن تحت جبينك المشرق.. أرايتم كيف عاد زيد الحامد بعد اغتراب دام سنوات طويلة.. وقف زيد الحامد.. رأى مدنه الساحلية مرة أخرى.."[١].

غير أن قصة "وقائع التغريبة الثانية للهلالي" من المجموعة القصصية الموسومة بـــ "هزيمة الشاطر حسن"، تضمنت بنية حكائية ذات نسيج سردي متلاحم، صاغها السارد الحقيقي على منوال السيرة الشعبية المعروفة بالتغريبة الهلالية. ولم يكن جزافاً أن يجعلها تتمة نهائية للحكاية الأصلية أو تذييلاً أخيراً للحدث المكتمل. فجاءت البنية السردية فكأنها حكاية مبنية على الحكاية القديمة، وإن تغايرت التغريبة الجديدة في مجرى أحداثها، إلاّ أنها تتوحد مع التغريبة القديمة في النواة، فتغدو التغريبة اللاحقة امتداداً للتغريبة السالفة. وبهذا، تنتظم الحكاية الجديدة في إطارها المتوالد الذي - على أساسه - تتشكل الكثير من الحكايات المنبثقة عنها. بيد أن الحكاية الجديدة قد أعادت صياغة الحكاية الأصلية في قالب ترميزي، لتتوضح الدلائل في ترميزات تقارب - بدلالاتها الجديدة - الواقع السياسي، إذ يرمز البطل الملحمي في الحكاية الجديدة إلى الفاعل الثوري الذي أصيب بصدمة وذهول بفعل الهزيمة العربية : "أدرك ببساطة أنه يكاد ألا يتذكر اسمه.. ولا يعرف ما الذي جاء به إلى هذه البلاد الغريبة.. يذكر فقط أنه جاء من مكان بعيد.. طرد منه.. إن شيئاً رهيباً قد وقع.. ويشعر أن هناك مساحة تراكم عليها الغبار في ذاكرته .. عندما حاول أن يتذكر أكثر داهمه ضجيج موكب الزناتي يخترق السوق"[٢] .

وفي قصة "حادثة الجسر" يتعالق حدث جزئي متعلق بسيرة أبي زيد الهلالي بأحداث أخرى، أحداث كبرى ذات أهمية: حدث صلب المسيح وحدث خيانة راحاب لأهل مدينة أريحا الكنعانية وحدث التمرد على الزباء.. لتبرز جميعاً فكرة الخيانة والغدر من أجل نيل المبتغى غير الشريف: "ليس للمغدور أعداء حتى تمتد يدهم إلى حياته. ما تذكره فقط أنه كان يتحدث عن أثر الحيلة والتخفي في الوصول إلى المطالب وتشويه الشرفاء وقتلهم! يبدأ من تغريبة بني هلال التي كانت فاكهة شتاءات قديمة وطويلة، فيتذكر أثر التخفي عند أبي زيد وقيمته في جمع المعلومات من داخل قصر الزناتي خليفة في تونس.. المسيح سلمه للرومان أحد تلاميذه ويسمى

---

[١] نحلة، رمال على الطريق، ص ٤٣.

[٢] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٤٥.

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

يهوذا سمعان الإسخريوطي.. وامرأة غير مستقيمة، باعت أسرار سور أريحا لرجال أرسلهم قائد عبراني قديم هو يوشع بن نون.. ولكن زباء تدمر ذهبت ضحية تمرد قاده رجل مندس كان وثيق الصلة معها، وموضع ثقتها"[١].

وتنفتح البنية السردية على الحكاية القديمة التي هي بمثابة حكاية إطارية، حيث تستمد البنية السردية من حكاية الشاطر حسن قالباً حكائياً صاغه السارد بلغة تكثيفية.. والأكثر تشويقاً في الحكاية التضمينية، أن السارد يبتدع الخيالي ويدمجه في الواقع الكائن، فتحيل الحكاية تضمينات للوقائع الحقيقية والشخصيات الواقعية والأمكنة المحددة أو الأحداث القريبة من التصديق، وإن استحال حدوثها. ولأمر ما أراد المتخيل أن يقدم مضموناً حكائياً ذا أنوية متتابعة تتابعاً منطقياً لتتوحّد في بنية كلية، وينطوي على الثنائيات المصاغة في قالب النفي المتوازي. فضلاً عن كون المضمون الحكائي يشير إلى الواقع الدينامي الذي يحرّك الوضع السكوني الثابت، وهو ما تتميز به الحكاية الأصلية.

والسارد في قصة "هزيمة الشاطر حسن" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، هو السارد الحاكي، وقد أحدث قلباً كلياً في البنية الحكائية ذات المقومات السردية المتمثلة في الشخصيات الثابتة التي تنجز وظائفها المحددة في المقاطع السردية الأولى، غير أن أدوارها وأفعالها تتغير في المقاطع اللاحقة، مما يدلل على نظرية بروب في التحليل السردي للحكاية، إذ يردّ الحكاية إلى الوظائف المحددة التي تتضامن في نسق منسجم، ويسميها توماشفسكي بالحوافز المقيدة. وإلى الأدوار المتغيرة التي تنجزها الشخصيات وفق النظام السردي، ويسميها توماشفسكي بالحوافز المتحركة[٢]. أما الشخصيات الحكائية المتجسدة في البنية السردية، فهي: البطل الفردي (في المقاطع الأولى): الشاطر حسن، البطل الملحمي (في المقاطع الثانية): أهل المدينة، المساعد: الشيخ الذي يظهر في المرة الأولى ثم يختفي في المرة الثانية، الغاية: جلب الماء، تحقيق الغاية: نجاح البطل الفردي في المرة الأولى وفشله في المرة الثانية، في حين تحقق فشل البطل الملحمي في المرة الأولى ونجاحه في المرة الثانية، البطل المضاد: السلطان ومعاونوه ، الواهب: صاحب الأراضي، الهبة: الذاتية (ست الحسن)، والجمعية (القوى الطبيعية، الماء).

وأشدّ ما تتجسد تلك المقومات – وَفْق الحكي الموازي للحكي القديم - في المقطع السردي التالي الذي يتراوح بين الوصف والسرد والحوار: "بعد مسيرة أيام وصل إلى النهر الكبير. تلفت الشاطر حسن حوله، ميّز على البعد رجلاً يجلس فوق إحدى صخور الشاطىء..

---

[١] خلف، مدن وغريب واحد، ص ٣٢.

[٢] انظر، (توماشفسكي، بوريس، نظرية الأغراض: نظرية المنهج الشكلي، ص ١٨١- ١٨٤).

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

دِلّني كيف أعود بالماء.. سأدلك.. تتبعْ خط الأشجار الذي يمتد من هنا حتى موطنك.. وهناك وبين الصخور المهجورة أسفل التل أحفرْ الأرض يتفجّر ينبوع ماء غزير.. ولكن احذر رجال السلطان، إنهم لا يحبون أن تعرفوا سرّ ينابيع الأرض.. سلك في طريق العودة طرقاً فرعية متعمداً أن يسير في الليل حتى وصل إلى مشارف موطنه. لم يجد في انتظاره إلاّ مزيداً من العطش والجوع والموت وعيوناً ذابلة مستفهمة.. مضى نحو الصخور وأمسك فأساً وبدأ يضرب بين الشقوق.. وفي لحظات تفجّر النبع، وانطلق الماء.."[١]. بيد أن البنية الحكائية في النصف الثاني من البنية السردية مغايرة للحكاية الأصلية، لتؤكد على أن البطولة لا تتحقق بفعل الفرد وحده، بل تكمن في الشعب بأكمله، فصارت الشخصية الملحمية المتجسدة في الحكاية القديمة، بطلاً مهزوماً في الحكاية الجديدة، ويتحول الفاعل الإيجابي من شخصية متنامية إلى شخصية ساكنة، تهدأ الأحداث المهمة، وتتوقف حال ظهوره[٢].

ويتكىء السارد الحقيقي في البناء الترميزي لقصة "من سيد الجيرك الجديد أيها الملك السعيد" إلى حكاية الشاطر حسن، تلك الحكاية القديمة التي تنطوي على دلالات البطولة الخارقة، بمؤازرة قوى سحرية غير أنه في البنية السردية ينزاح السارد كثيراً عن الحكاية الأصلية، إذ يفتتح السارد الحاكي قصته ببناء حكائي متبع في نمط الحكايات القديمة، ثم يحدد المسار الحكائي الذي يعدّ مكوناً للواقع الأيديولوجي ونتاجاً له. وبهذا المعنى يتحول الشاطر حسن من محرك إيجابي للأحداث إلى شخصية انهزامية، لكن السارد لا يغفل أن يصوغ بنيته بلغة ذات جمل سجعية وأفعال حكائية وتضادات ثنائية، كما هو مألوف في بناء الحكايات القديمة: "بلغني أيها الملك السعيد، ذو الرأي الرشيد، أنه لما استقر المقام بالشاطر حسن، بعد تلك المآسي والمحن، شاء له الحظ العاثر أن يقع على عابر سبيل عجوز خائر، ويسأله سر المدينة الكبيرة التي نفثت في فؤاده الريبة والحيرة. فقال العجوز: لا بأس عليك.. إن أردت العيش الرغيد فلا تسل عن شيء من قريب أو بعيد، فوالله إن ملك المدينة لظالم طاغية، وأن ابنته على قدر كبير من الجمال والعافية. أترى تلك الرؤوس المقطوعة التي على أسوار المدينة مرفوعة؟ كان الجميع بمثل شبابك يرفلون وبمثل جمالك يتمتعون حتى سمعوا الخبر المثير من فم خازن بنت الأمير: الأميرة تطلب بعلاً أياً كان شرط أن ينفذ لها سؤال لا اثنان.."[٣].

ضمن هذه التناظرات بين الحكاية التراثية والحكاية السردية، تتحدد الممارسة التناصية: يتوازى النص الجديد مع النص الأصلي في البداية الحكائية والمسارات الحكائية. بيد أن المسألة

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ٧١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٧٣.

[٣] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ١٧٦.

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

الأهم في الممارسة التناصية هي التمثيل الرمزي للواقع السياسي، ومنه يغذى المسار الحكائي بتلك الترميزات المعبرة عن الوضع الراهن والحالة المأزومة: "لم ينس الشاطر حسن وصية الحصان بشأن لبؤة تلك الجان. وهكذا سار في الغابة من غير خوف أو مهابة.. وبعد مسيرة يوم، كانت اللبؤة تغني وتطحن السكر، ومن شعرها تفوح روائح العنبر، فلم يتردد الشاطر حسن فأقدم وهو الذي اعتاد المحن.. قبّل يديها ساجداً شاكراً وعرض عليها أمره باكراً، فقالت: لدي من الأشبال أربعون ذوو بأس شديد ويطيرون، سيحملك واحد إثر واحد عبر البحار حتى تبلغ مناك قبل مطلع النهار.."[١].

إن ملمحي المشابهة والمخالفة تجتمعان في الشخصيتين: الحكائية والسردية، رغم ما بينهما من تمايز في الكينونة والترميز، فتتعين ملامحهما النفسية والرمزية عبر أفعالهما، فيشعر الثوري المتوحد مع الشاطر حسن بالتحول الجذري في شخصيته حين يخوض فعله الإيجابي، ويفترق عن نظيره الحكائي حين يتخلى عن فعله الإيجابي، لذا، تجيء النهاية الحكائية مبتورة، فلا تُدرك نهايتها، فهي - هنا - نهاية منفية نفياً كلياً عن النهاية الحكائية للنص الأصلي، لتأتي النهاية الحكائية في البنية السردية واقعية تتلاءم والواقع السياسي المهزوم الذي يقعد فيه البطل عن تحقيق مبتغاه، ويفرّ من معركته، فلا يُعدّ البطل بطلاً، لأنه يصير شخصية انهزامية: "ولما اقتربت المجنزرة من اللغم الذي زرعناه، تركزت نظراتنا عليها واشتعل فينا حماس رهيب، أصابعنا على الزند وعيوننا على جند العدو. وما هي إلا لحظات حتى تطايرت المجنزرة أشلاء مبعثرة، التقت عيوننا في نظرة فرح.. لفته الحيرة وهو في الحلبة.. رغبتان تجاذبتاه ولكنه ظل واقفاً أمامها بينما هم يرقصون.. شعرها يجرح خده، وأنفاسها تلهب رقبته.. ثم جاء صوتها الهامس: _ أتشعر بندم؟ _ لكل شيء أوان"[٢].

وفي قصة "أم الروبابيكا" تقدم النهاية السردية حكاية شعبية متوارثة قد تمّ بتر استهلالها وحذف نهايتها، فصارت بلا بداية أو نهاية، بل تحوي - فحسب - متنها المعروف الذي يمكن أن تُستدل منه البداية والنهاية معاً، وبسبب بتر بنائها الحكائي، سُميت بالبتراء: "حين كنّا أطفالاً كنا لا ننام حتى تروي جدتي لنا حكاية من حكاياتها. وكانت قد تجاوزت التسعين.. اختلط الأمر عليها.. فتبدأ حكاية الشاطر حسن من وسطها: _ وأخذ الشاطر حسن عصاه السحرية وضرب بها المارد _ أية عصا سحرية يا جدتي؟ فلا تنتبه لصيحاتنا. وتستمر في حكايتها. وما من مرة نامت بعد أن تتم الحكاية. فما عرفنا لحكاية الشاطر حسن بداية، وما عرفنا لها نهاية. وحين

---

[١] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ١٨٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٨٣.

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

كبرنا صرنا نتذكر جدتي وحكايتها التي أسميناها البتراء، فنغرق بالضحك"[١]. وتزداد الحكاية تفككاً في بنائها الحكائي.

وهذا التعالق بين قصة "أم الروبابيكا" وحكاية الجدة المبتورة، يقصد منه إيجاد التماثل الدلالي بين النهايتين، فكلا البنيتين: السردية والحكائية، مجردة من النهاية، ليعني هذا البتر انفتاحاً سردياً، يدل على ديمومة الحدث واستمراريته: "كأنما الأمر المعقول هو أن تكون للقصة بداية، وأن تكون لها نهاية. هل هذا هو الأمر المعقول حقاً؟ وحتى لو كان هذا هو المعقول؟ فهل هو المعقول في بلادنا؟ فلماذا، إذن، يجب أن أخبركم بما قرأته في رسائل أم الروبابيكا التي أهدتها إليّ مؤخراً؟ ألا يحق أن أبقي بينها وبيني سراً واحداً؟ لتظل هذه القصة بتراء حتى نكتب نهايتها سوية"[٢].

ومن أشهر الحكايات التراثية المستدعاة في البنية السردية حكاية ألف ليلة وليلة، فهي إرث مدون لجميع الحكايات الخرافية. وعليه، فإن قصة "ألف ليلة وليلتان" تستوحي قالبها الحكائي من الحكاية التراثية: ألف ليلة وليلة، بغية مقاربة الواقع السياسي مقاربة ترميزية، إذ تشير إلى غفلة العربّي في ظل الاستعمار، وهو مازال مأخوذاً بالحكايات والأساطير والخرافات، فأفضى ذلك إلى هزيمته النكراء في حرب عام ١٩٤٨. وبذلك يحاول السارد الحاكي في حكايته أن يقرن بين الإدهاش الحكائي والسلبية الواقعية، فكأن الليلة الثانية بعد الألف الأولى بنية مصاغة، من أجل الترميز إلى الحالة المأزومة، فلا تأتي تتمة لليالي الألف الأولى، بل هي حكاية تتضمن أحداثاً مستقلة بذاتها، تتتابع في نظام سببي، بدءاً من سيرها التعاقبي، ومروراً بتشابكها، وانتهاءً بانفراجها.

ومن وجهة أخرى، تتناصّ قصة "ألف ليلة وليلتان" مع حكايات ألف ليلة وليلة، عبر الإشارة إلى حكاية اصطنعها السارد الحاكي لتتلاءم مع القالب الحكائي الذي تتميز به تلك الحكايات، مثل التسميات والشخصيات والأدوار.. بيد أن التغاير يكمن في التخييل السردي الذي تختلقه شهرزاد، ليتكون في ذهن الملك شهريار، وفي أذهان العامة أيضاً. ففي الليلة الثانية بعد انقضاء الألف ليلة وليلة، ونفاد الحكايات المتخيلة، تبتدىء حكاية حقيقية، تمسّ الواقع المهزوم الذي يعاني من آثاره المجتمع العربي. وهذا بعد أن تحقق الإحساس الطاغي الذي يتملك شهرزاد في أنها تتربع على القمة، وتحت نظرها يقف الملك ضئيلاً مسحوراً، بدلاً من أن يظل هو المهيمن، تصبح هي المهيمنة، وبالتالي يتقلص دوره السياسي. وعليه، يتضح أن ثمة قلباً موازياً لمضمون الحكاية، وتبقى الشخصية الأنثوية التي أحدثت قلباً هي المهيمنة، بينما

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٨.

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

الشخصية الذكورية تُستلب قوتها، وينفلت الأمر من بين يدي الملك شهريار الذي ظل مسيطراً في الحكاية الأصلية، مما يحدث التنافر بين الشخصيتين في الحكاية الجديدة . فلا تستقر في الأذهان تلك الصورة الآفلة حول شخصية الملك شهريار، فقد اندثرت حال ابتداع قالب حكائي مغاير.

لكن الملك شهريار استطاع - في النهاية - أن يتخلص من الحكي الموغل في التخييل الذي فرضته شهرزاد عليه، ويتحرر من سلطتها بعدما سلبته قوته، لأنه أراد أن ينبذ ذلك الواقع المتخيل في حكاياتها، ليكون بطلاً حقيقياً، يرى بعينيه واقعه الحقيقي، ويطوف في أرجاء حيزه المفتوح، فـــ "أزاح عن النافذة ستارة غليظة، تساقط الغبار والفراش المحترق من ثناياها، فتح النافذة فأصدرت صريراً يصمّ الآذان، كان القمر معلقاً في منتصف السماء، فضياً في بحر من السواد، والصمت يغلف الكون لا يقطعه حفيف ولا خرير. نظر الملك طويلاً، كان يشعر بسعادة غامرة، وشهرزاد تغط الآن في نوم عميق. أغمض الملك عينيه يريد أن يطبق بجفونه على شعاع القمر، طار في رحلة كل ليلة على بساط الريح، حلق فوق مدائن مصنوعة من الذهب والعاج، هبط في رياض ثمارها لآلىء ومرجان.. ثم نام.."[١].

لكنّه، حين استيقظ، صُدم بواقعه الحقيقي الذي يتباين مع ما تخيله في ليلته الماضية، وقد تقلصت تخيلاته، وإن بقي أغلبها حاضراً في ذاكرته. ومن هنا، تتجّلى المفارقات الجسدية والنفسية بين شخصيتي شهريار المتجسدة في الليالي الحكائية وشهريار الكائنة في البنية السردية: فيبقى شهريار الحكاية شاباً، بينما شهريار القصة قد تسلل الشيب إلى خصلات شعره.. يضاف إلى ذلك، أن شهريار الحكاية ظل وفياً لزوجة وحيدة هي شهرزاد، غير أن شهريار القصة قد سئم من هيمنة شهرزاد وسيطرتها، وتمنى أن يقترن بغيرها من الحور العين.. وهو أيضاً أراد أن يخوض المغامرات التي خاضها أبطال حكايات شهرزاد، فيتخيل رحلة ليلية على بساط الريح، غير أن صدمته بواقعه الممكن جاءت حقيقية، ولامناص من مجابهته.

بعد أن صحا من سباته العميق وغفلته الطويلة، أدرك مدى ضعفه وسلبيته، لتتناقض شخصية شهريار القصة مع شهريار الحكاية الذي يتصف بقوته وصلابته، وقد أضفت صلته بشهرزاد قوة. بيد أن شهرزاد القصة تلك، دفعته لأن ينساق وراء أهواء الملك ونزوات الحكم، ليستدل على أن شهرزاد هذه ترمز إلى الغواية، في حين ترمز شهرزاد الحكاية إلى الحكمة: "كانت شهرزاد تجلس إلى جانب السرير باقة من العطر والأناقة، تداعب خصلات شعر بدأ الشيب يتسلل إليها بحذر شديد. حاول أن يتذكر.. أي شيء، همومه القديمة، أيام طفولته، أعداءه أصدقاءه، كانوا يلوحون من وراء الذاكرة خطوطاً غير واضحة المعالم.. أحسّ الملك

---

[١] درويش، الكلاب، ص ١٨.

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

بالهلع.."[١]. ثم تبين للملك شهريار أن سبب نظرته المتحولة إلى الطبيعة والمجتمع والإنسان، يعود إلى غلبة حكايات ألف ليلة وليلة على أفكار العامة وطرائق عيشهم، فلم يعد الأطفال يلعبون، وصارت ملابسهم ممزقة، وبعضهم بلا حذاء، وتعطل أصحاب الحرف، وذلك من أجل أن يجتمعوا كل ليلة، ليعيدوا حكايات الملكة، فلا عمل لهم سوى ترداد حكاية من حكايات الملكة شهرزاد حتى تهدم السد الذي بدأ بصدع خفيف في أسفل الخزان، "وكان الشاطر حسن على بساط الريح فانتظروا حتى ينزل، ويبدو أنه تأخر أكثر مما تصوروا فاتسع الصدع حتى انهارت الحجارة واحداً واحداً.. فأغرقت المياه كل شيء"[٢].

عندها أدرك الملك شهريار ذلك التأثير السيء الناشىء عن تلك الحكايات التي سلبت ألباب الناس وأشغلتهم عن الأمر الجلل بتوافه الأمور، مثل النزاع المرير الذي نشب بين علماء المدينة حول أفضل الأدوات السحرية: المصباح السحري أم بساط الريح أم خاتم سليمان؟ وتبلغ المفارقة أقصى غاياتها، حين يقارب الحاكي العالم الحكائي بالعالم الواقعي، فقد انتهى الخلاف الذي نشب بالضرب، وشارك فيه كل أصحاب الحرف. وفي خضم انشغال العامة بأمر القوى السحرية ومدى فاعليتها، داهم المملكة حدث عظيم، إذ تهددها خطر خارجي، فأراد الملك شهريار أن يحمي مملكته، فلم يجد من يؤازره، ولم يستطع أن يجهز جيشاً بلا مدد، أو عتاد، لأن الحدادين وصانعي الملابس والأحذية وساسة الخيل تعطلوا منذ شهور. فلم يجد الأسلحة، التي تمكنه من الهجوم أو حتى صدّ العدوان، فأدرك أن القوى السحرية التي انصرف العامة إلى الحديث عن مدى نفعها لن تسعفه: "قال الملك: _ أين مصباح علاء الدين؟ وأين بساط الريح؟ وأين خاتم سليمان؟ إذن استعدوا للموت.. عندها ارتفعت في الخارج ضجة هائلة، قعقعة سلاح، صهيل جياد، صراخ، بكاء، استغاثات، أطلوا من النوافذ، كانت الجياد تجتاح المدينة حاملة جنوداً زرق العيون، حمر الوجوه، تلمع أسلحتهم تحت سماء زرقاء وسطها شمس كبيرة حارة"[٣].

وحكاية علاء الدين والمصباح السحري هي بنية متعالقة مع قصة "علاء والقنديل"، فكلا الشخصيتين: الماضية والحاضرة فاعلة محركة للأحداث، وإن كانت الشخصية الحكائية تتحرك في قالب أسطوري والأخرى تتحرك ضمن سياق واقعي. وعليه، فالوقائع المسرودة، في الحكاية التراثية، هي عجائبية، ومصطبغة بملامح أسطورية، بينما الوقائع المعروضة، في النص القصصي، تُسرد في بناء سردي قابل للتصديق، لكنها لم تجيء مجردة من التخييلات التي لابُدّ

---

[١] درويش، الكلاب، ص ١٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢١.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٤.

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

من تضمينها في أية بنية سردية. فعلاء الدين ابن المخيم الفلسطيني، بطل من أبطال الانتفاضة، يطلّ من شاشة التلفاز، وهو يخوض معركته في ساحة الأحداث، مثل الشخصية الحكائية: علاء الدين الذي يعترك المخاطر والمهالك ويخوض غمارها.

علاوة على أن الشخصية المغتربة تنفلت من عالمها الاغترابي، لتستغرق في العوالم الحكائية والتخيلات المرتبطة بأحداث الانتفاضة، لتنصبّ جميعها في فكرة أساسية تتبلور في اشتياق الشخصية إلى وطنها، واعتزازها بانتفاضة أهلها، وفخرها بأطفال الانتفاضة. وإذا أرادت أن تلتجيء إلى عالم مغاير لعالمها الواقعي، مثل عالم الطفولة الذي يخلو من الأحداث الأليمة ويمحو الآثار السيئة، فإنها تخلق منه عالماً تلتذ به، حيث تسيطر فيه البطولة المطلقة، فتسبغ الشخصية الشاهدة تلك البطولة على ابن بلدها علاء، لأنه يقذف الحجارة ويجابه الدبابة. وبذلك يغدو علاء الدين - من وجهة نظر الشخصية - بطلاً خارقاً يقتني إحدى تلك الأدوات السحرية التي تحقق غايته الجمعية، مثل الشخصية الحكائية التي يتماهي معها في ملامحها واسمها. ومن أجل رؤيتها الخاصة، تحاور الشخصية الشاهدة بطلها، بعد أن جعلته يمثل أمامها، بدلاً من أن يبقى صورة مشاهدة: "قلت في حيرة: _ ما يحملك على المجيء إلى هنا يا علاء؟ قال:_ أبحث عن القنديل الذي يحضر لي العفريت الذي سيلبي أوامري، ويجعلني أعيد الحق إلى نصابه والناس إلى وطني.."[١].

ومهما حاولت الشخصية أن تتحرر من التخيلات، فإنها تقع فريسة المشاهدة الحسية الماثلة أمام ناظريها، فتقرن بين بطلها الواقعي وشخصيتها الحكائية، حتى يتحدا فيصيرا كياناً واحداً متجسداً في ماضيها الحميم وحاضرها الاغترابي: "أهرب من المتنزه، ومن حديث الأشجار وعتاب الأنسام، وأدير زرّ التلفاز.. نعم هذا ما أطمئن إليه. حكايات الأطفال والالتجاء إلى عالمهم.. ولكن شاء القدر أن تكون الحكاية من ألف ليلة وليلة.. فيقفز علاء الدين من شاشة التلفاز: _ إلى أين يا بن البلد القديم.. يا صديق موقد النار، والعجوز تحكي لنا عنك، فنحبك حباً لا نعرف له أبعاداً، يلهينا عن إكمال فروضنا المدرسية، ونُعاقب على ذلك في اليوم التالي، ولا نبالي، ففداؤك يا علاء الدين. قال: _ قذفت حجراً بعد أن طوقوا المخيم، واقتادوا كل الرجال والفتيان.. لم يبق سواي عندما مرت الدبابة، فقذفتها بحجر صغير، أصغر من حجارة مقلاع داود، فأقاموا الدنيا وأقعدوها، وفرضوا منع التجول مجدداً، ولم يبق في المخيم إلا النساء والرضع، ولا غذاء ولا كساء.. أبحث عن القنديل.. قلت:_ يا علاء الدين، ليس القنديل هنا.. الساحر الذي سرق منك مازال مختبئاً في الشرق أو هو غير مختبىء.. هو ظاهر بادٍ للعيان، فهو يتستر.. كل ما في الأمر أنه غيّر نبرته، ونزع طنطوره.. اذهب وفتش عنه هناك بين

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٦٢.

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

الأهل.. فهو بارع في حيلته.. وأميرتك الحلوة حزينة سقيمة أسيرة، أُغلقت دونها الأبواب، تنتظرك من وراء الأبواب المقفلة والأسيجة الحادة والجسور الملعونة والأسوار المكهربة.."[١].

ويقيم السارد الحاكي في قصة " العصي والعيدان" من مجموعة "الأشجار لا تنمو على الدفاتر" القصصية، بناءها السردي ومادتها المعرفية على الحكاية التراثية، غير أنها صيغت وفق الحياة الاجتماعية التي تسهب النصوص القصصية في وصفها، وبنهاية مغايرة للنهاية الحكائية، ذلك لأن المغزى السردي - هنا - يتباين عن المغزى الحكائي. فيشعر الشيخ سلمان الفلاح بالوهن يدبّ في جسده وهو يجر سكة الحراثة، فيغادر حقله متجهاً صوب قريته، وعندما وصل بيته، طلب من زوجته، أن تجمع أبناءها، ثم تمدد الشيخ وتحلق حوله أبناؤه الذي أجهشوا بالبكاء لدن رؤيتهم لأبيهم وهو بهذا الحال، فانتهرهم ثم طلب منهم أن يحضروا العيدان، وطلب من أبنائه، واحداً تلو الآخر، أن يكسروا كل العيدان، كلٌّ على حدة، فعجزوا، ولمّا اجتمعوا على كسرها، لم تنكسر، "عندئذ تطلع الرجل العجوز إليهم وقال:_ يا أبنائي كونوا مثل هذه العصا، إن الكثرة ليست كل شيء.."[٢]. وهنا أحدث السارد قلباً موازياً، فقد انكسرت الحزمة في الحكاية التراثية، بينما لم تنكسر في البنية السردية، للاستدلال على أن الكثرة بلا قوة لا جدوى منها. وفي قصة "مستورة والحمد لله" التي تتمايز عن غيرها من القصص بمتنها السردي المليء بالإشارات الأدبية والفولكلورية، لتلتحم وتجسد الواقع اليومي في المجتمع الفلسطيني، يضمّن السارد في البنية السردية التي هي تمثيل نصي للحكي، حكاية الأب الذي جمع أبناءه، وطلب منهم أن يكسروا العيدان مجتمعين، فلم يتمكنوا من كسرها، وهنا جاء التمثيل السردي للحكاية التراثية أوضح مما هو عليه في القصة السالفة، فيشير المغزى الدلالي الكامن في المضمون المنفي نفياً متوازياً للمضمون الحكائي، إلى حال العرب في حاضرهم[٣].

٦ ــ القصة الغرائبية:

تنطوي القصة الغرائبية على الكوائن الخارقة التي تتمكن من القيام بأفعالها العجيبة، بما تملكه من أدوات سحرية وقوى لا متناهية.. وتنتمي تلك الكوائن إلى عالم مجهول، حيث يتضمن أحداثاً غير مألوفة ووقائع غريبة لا تمتّ إلى الواقع بصلة، غير أنها تنتهي بتفسير واقعي. والخرافيّة: هي نص عجائبي غير منطقي، وإنما هو خيالي يفتقد إلى النظام السردي أو المغزى الدلالي، إلاّ أنها تتميز بتشويقها الحكائي، إذ تجري الأحداث مجرى طبيعياً في البنية السردية،

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٦٢.

[٢] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٢٠٦.

[٣] بيدس، حكاية الديك الفصيح، ص ٦٠.

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

لكنها تنزع إلى التغريب Defamilarization [*]والتفرد Singularisation، وتخلو من التفسير المنطقي وتنتهي بحل طبيعي ، بعد أن تولّد تلك الوقائع الإدهاش وتخلق الحيرة.

وتبنى الخرافة على استراتيجية سيميائية يتم التعرف إليها انطلاقاً من طرائق أسلوبية متداولة بفعل القصدية: قصدية النص، قصدية المنشىء، قصدية القارىء.. مثل: استراتيجية الاستهلال الحكائي في بنية الخرافة، ويستشهد بها إمبرتو إيكو للتأكيد على مقولة القصدية، إذ يرى أنه "بمجرد ما نستمع إلى قصة تبدأ بـــ ' كان يا مكان'، فإننا سندرك أن الأمر يتعلق بحكاية خرافية، قارئها النموذجي سيكون طفلاً.. في هذه الحالة، كان عليّ أن أعترف بأن النص يوهمني بأنه يبدأ بداية خرافية"[١]. مثل الصيغ الحكائية في البدايات الاستهلالية التي تتميز به قصتا: "ماذا حدث للأطفال" و"الشجار": (كان يا مكان.. على الله التكلان).

والممارسة التناصية هي آلية إجرائية، تحيل النص المتضمن فيه الحكاية الخرافية إلى نص تُكثّف داخله الإشارات التضمينية المباشرة وغير المباشرة، الحقيقية والمجازية. وثمة خصوصية في الخرافيّة - بوصفها حكياً غرائبياً يندرج في البنية السردية- تتجسد في الجمع بين الإيهام والخيال من ناحية، والتوتر الناشىء عن الاختلال في السير الحدثي والتغير الحادث في التعاقب الزمني من ناحية أخرى، وهنا تكمن التقنية الفنية التي تحيل الأشياء والأشكال إلى ظواهر غير مألوفة، "كي يزيد من طول عملية الإدراك وصعوبتها، لأن هذه العملية جمالية في حد ذاتها"[٢]. وهذا يعني - بوضوح - أن الخرافيّة تصوغ الأحداث اللاعقلانية والوقائع الغامضة بلغة مجازية، وتتميز بتغايرها الدلالي[٣]، فتثير لدى القارىء حسّ التشويق، أو القدرة على التوقع، أو الخيبة بعد الترقب الطويل. والنص الغرائبي هو نص تكثيفي يتجاوز فيه المألوف المنطقي إلى القطيعة مع الواقع، وتعتمد الخيال في تمثل الصور العقلية، فيثير الإدهاش

---

[*] التغريب أو نزع الألفة Unfamiliarity مصطلح أوجده فيكتور شكلوفسكي - أحد نقاد مدرسة الشكلانية الروسية - ويتمثل في تقويض الأنظمة المعرفية والموضوعات المنطقية، ونزع الألفة عن الأشياء التي تستحيل غير مألوفة أو معتادة.

انظر، (شكلوفسكي، فيكتور، (١٩٨٢). الفن بوصفه تكنيكاً. ترجمة عباس التونسي. مجلة ألف، القاهرة، (ع٢)، ص٨٦).

[١] إيكو، إمبرتو، (٢٠٠٠). التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة سعيد بنكراد. (ط١). بيروت - الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٧٨.

[٢] شكلوفسكي، الفن بوصفه تكنيكاً، ص ٨٧.

[٣] انظر رؤية ميكائيل ريفاتير إلى الغرائبية في كتابه المهم:

(Riffaterre, Semiotics of Poetry, P٢٢).

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

الذهني من جهة، ويحدث التوتر السردي ويخرق التنظيم الحكائي من جهة أخرى، وبهذا يتحقق التغريب الذي يقصده شكلوفسكي في البناء السردي. وبالتالي، تتكىء النصوص القصصية إلى التغريب في بنائها السردي، عبر إدماج عنصري الإدهاش والتجريد الترميزي الناشئين عن المخيلة الإبداعية، ليتحول التغريب إلى تقنية جمالية وأداة فنية، ينزاح بها عن الواقع المألوف إلى المتخيل اللامألوف، ويتجاوز بها المعقول إلى اللامعقول. وأهم الموضوعات الغرائبية التي تشكل أنماطاً أولية، هي الخوارق والغيلان والسحرة.. وغيرها من الكوائن المتحدرة من الخرافات، وهي أقرب إلى الحكاية الخرافية، بوصفها نصاً معارضاً للأصل الأسطوري، بما تنطوي عليه من دلالات رمزية، ونعوت عرضية.

وثمة نماذج – هي بمثابة نصوص مفتوحة - دالّة على الغرائبية، حيث يُزحزح فيها النسق الحكائي الثابت، ويُخلخل النظام السردي المألوف، فلا يُلتزم بالنمط التقليدي للحكاية القديمة التي تعدّ نموذجاً أصلياً، أو الصيغة المؤطرة للخبر الشفاهي، بل يُعاد صياغتها. ولاريب أن البنية السردية قادرة على امتصاص الموروثات الشعبية التي تتضافر مع مكونات التاريخ والواقع السياسي والحالة الاجتماعية والسرد الحكائي والألغوزة في فضاء غرائبي. وليس أدلّ على تلك التضافرات من قصة "أمنيات محمد العربي" من مجموعة "السفينة الأخيرة.. الميناء الأخير" القصصية، إذ تضمنت بنية حكائية ذات مغزى دلالي تقارب البنيات الحكائية الموروثة في الخرافات القديمة المنطوية على العناصر الغرائبية والكوائن الخارقة، مثل: الكائن الخرافي، المارد الذي يظهر في الحكاية المختلقة، بوصفه نموذجاً أصلياً ثابتاً استمده السارد الحكائي من الحكاية القديمة ذات المضمون الغرائبي، غير أن الشخصية السردية محمد العربي، وهي شخصية واقعية تتماهى مع الشخصية الحكائية: الصيّاد الذي ظنّ أنه اصطاد سمكة كبيرة بشبكة الصيد، وبدلاً من السمكة التي أراد بيعها ويشتري بثمنها ما يطعم عائلته، علقت بشبكته جرة قديمة، فصعق وتأفف، وسرعان ما لمعت في ذهنه خاطرة : "ربما كانت الجرة الموعودة التي طالما حلم الصيادون بها ملأى بالجواهر والذهب، وربما أقبلت على الدنيا"[١].

ثم أزال محمد العربي أعشاب البحر العالقة على غطاء الجرة، وأزال الطين الذي يحوطه، "وما إن رفع محمد العربي الغطاء حتى انبعثت عالياً سحابة من الدخان جعلته يغمض عينيه.. وما إن فتحهما حتى رأى أمامه مارداً عارياً إلا من قطعة قماش صغيرة تستر عورته يقف بهدوء مكان الجرة التي تناثرت قطعاً صغيرة، وقد عقد يديه على صدره. كاد العربي أن يذهب في غيبوبة طويلة لولا صوت المارد الذي انطلق رقيقاً واثقاً: شبيك لبيك. عبدك بين

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ٣٧.

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

إيديك.. عاودت الثقة قلب محمد وفكر: إنه المارد صاحب سليمان"[١]. بيد أن قلباً كليّاً تمّ فيما يتعلق بأمنيات محمد العربي الواقعية التي تنمّ عن رغائب متواضعة وحاجات ضرورية يفتقدها الصياد في حياته، وأمنياته تلك أشدّ ما ترتبط بالشكل الحياتي البسيط من جهة، وتعبر عن النقد اللاذع للواقع المعيب من جهة أخرى، فيطلب خبزاً ولحماً وملابس.. وحرية، ولدن الإفصاح عن أمنيته الأخيرة، ارتعب المارد وتحول ذلك الكائن الخرافي الذي يتصف بالقوة والجسامة، إلى كائن ضئيل تبدد بسرعة، وبالتالي فقد قدرته السحرية في تحقيق الأمنيات، لأنه عجز عن تحقيق الأمنية الأخيرة، وتبعاً لهذا، فإن الصياد فقد ما قد ناله من المارد، فكأن المطالب الجسدية لا تتحقق إلا بوجود الحرية السياسية، أو لكأنما تلك الوقائع هي من نسج خيال الصياد، كما في مخيلة الشخصية الحكائية في الخرافات القديمة.

ويتخذ الحيوان في الخرافيّة شكلاً رمزياً، ويؤدي دوراً تمثيلياً قائماً على الغرائبية، مثل: العنقاء أو طائر الرُّخ، وهو طائر خرافي عظيم الخلقة، معروف الاسم مجهول الجسم، يغطي عين الشمس إذا طار[٢]. وتتفق النصوص القصصية المتضمنة خرافيّة العنقاء جميعاً في كونها بنى سردية متماثلة في فكرتها الأساسية ومغزاها الدلالي وتأليفها السردي وموضوعها الغرائبي وترميزها الحكائي، وكلها تندرج في النسيج النصّي للخرافيّة، تتجسّد تلك التماثلات في الإزاحة الدلالية للنموذج الخرافي، إذْ يتم تفكيك الروابط بين النماذج الأصلية، من أجل أن يُختلق النموذج المغاير للأصل، ويغدو كائناً متخيّلاً في ذهن المنشىء، وبهذا يلغي صفة التوحد بين النموذج الأصلي والكائن المتخيّل .

والقصة الغرائبية هي بنية ذات نظام ترميزي غير قابل للتصديق أو التفسير، بما يكمن فيه من أشكال وصور متعددة هي خارقة للعادة. فالتمثيل الترميزي في قصة "السيول والعنقاء" لأسطورة طائر العنقاء، يبرز النشوء التاريخي للكائن الخرافي المعبر عن فكرة البعث من الموت، كذلك يبين الرابط الذي يجمع بين دالة أسطورة العنقاء والتفكير الخلاّق لدى العرب، ليتم الانطلاق من التمثيل الأسطوري إلى الحديث عن المراحل العمرية التي يمرّ بها الإنسان، وموضوع تناسخ الأرواح وتجدد الحياة وإعادة الشباب. وهنا تتعالق أسطورة العنقاء مع الشطر الشعري: (ألا ليت الشبابَ يعود يوماً)[٣] وقول أحد الفلاسفة: "العنقاء! ذلك الطير الذي خلقه

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ٣٨.

[٢] الكركي، خالد، (١٩٨٥). توظـيف الرموز العربية الجاهلية في الشـعر العربي الحديث. (ط١). عمان: د. ن، ص ١٧.

[٣] شطر من بيت شعريّ لأبي العتاهية. انظر، (أبو العتاهية، أبو إسحاق إسماعيل بن القاسم، (ت ٢١١ هـ). ديوان أبي العتاهية. ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠ ، ص٣٦).

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

خيال العرب.. يشيخ ثم يحرق نفسه، وإذا به ينتفض من رماده ويبعث فتيّاً وقويّاً، ويحلق به جناحاه نحو الشمس! ولكن طريقة إعادة الشباب في هذا العصر أقلّ جمالاً بكثير.. لا يحرق الشيخ نفسه، بل يركّب لنفسه غدد القرود.. فيبقى شكله على ما كان من غضون وترهل ووهن.. وأخشى ألا يعود الشباب إلى الشرق إلا عن طريقة غدد القرود.. ولكن صاحبنا لن يؤمن إلا بالعنقاء. أما أنا فلا أؤمن إلا بما قاله شبنغلر: ليس لأمة من الشباب إلا فترة واحدة، ولابُدّ لكل أمةٍ من الشيخوخة بعدها. وإذا شاخت، فلن يكون لسان حالها إلاّ: ألا ليت الشبابَ يعود يوماً.. ولكنه لن يعود إلا إذا وقعت المعجزة، وعصر المعجزات قد زال"[١].

وتتحاذى الشخصية ومرموزة العنقاء في الموت والبعث والوعد بحياة جديدة، فكما أن العنقاء تموت لتحيا ثانية، وحياتها الجديدة أروع من حياتها القديمة، كذلك الشخصية التي تُبعث من جديد إذا ما مزقت جسمها شظايا القنابل إبان الحروب، لتنبثق من أشلائها روح جديدة تسكن في جسد فتي جديد: "ستحطم القنابل المدن، وتدكها دكاً، وتتركها قاعاً صفصفاً.. هنا تصدق خرافتكم العنقاوية.. أو لعلها تصدق.. وإذا بانفجار يدوّي هبطت له قلوبنا، وبدا الفزع على وجوهنا.. هذه العنقاء تحرق نفسها.. وإذا ما مزقت جسمي الشظايا، انطلقت من أشلائي روح جديدة في جسم فتيّ جديد.. ويحلق الجناحان بها نحو الشمس.."[٢].

وفي قصة "طائر الرُّخ"، ينفتح الفضاء السردي على حكاية طائر الرُّخ الغرائبية، فيتجسّد الكائن الخرافي في مرموزتين: مرموزة ظاهرة ومرموزة مضمرة، وتتمثل المرموزة الظاهرة في الملامح المقترنة بطائر الرُّخ، بوصفه كائناً خرافياً، إذ يثير الرعب لدى أهل البلد، بزعيقه الجهنمي الذي يتردد صداه في الآذان، فيتوهم أهل البلد أن طائر الرُّخ قد ظهر في سماء القرية، ويمزق صوته الآذان بما يشبه الرعب، والغيلان التي تمشي على شعرتين كالصراط المستقيم، ولها عيون تضوي وتطفىء، وتحمل بشراً.. غير أن النهاية السردية تبدد الأوهام والخيالات الناشئة عن التفكير البدائي والإيمان المطلق بالخرافات والأساطير التي تتهاوى أمام الدبابات والمجنزرات الحاملة لعساكر سمر وحمر الوجوه، تنبىء بتطويق القرية واحتلالها من الجيش البريطاني .

وبهذا، تتوضح المرموزات الخفية المتولدة عن غموض الإبلاغ ونشوء الإيهام الحدثي والتناقض اللفظي والجملي والتغريب الدلالي، إذ تُسبغ الصفات الغرائبية على الوقائع غير المألوفة والأحداث اللاعتيادية، وهي التي يألفها أهل البلد، فيتوهمون أنها كوائن خرافيّة.

---

[١] جبرا، عرق وبدايات من حرف الياء، ص ١٨٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٨٥.

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

وما زادها غرائبية تواتر الصيغ الدالّة على التغريب، مثل المعتقــد الخرافي الكامن فـــي عقول أهل البلد، واللغة الغرائبية المصاغة بفعل السارد الحقيقي المتمثل في الحاكي المضمر، غير أن هذا الأمر لا يفضي إلى تكوّن الفجوة السردية، بل تتلاشى حالما يستغرق القارىء في قراءة الأحداث، والقدرة على صياغة الرؤية المتكاملة للمرموزات التي تتجلى بفعل الروابط الدلالية بين الاتصالات والانفصالات المتكونة بفعل التغريب.

وحكاية الطائر الأخضر هي حكاية خرافية تتناصّ مع أسطورة العنقاء أو طائر الرُّخ وتتعالق معها في فكرة متماثلة، هي فكرة البعث بعد الموت، غير أن حكاية الطائر الأخضر تمسّ الواقع والحياة الاجتماعية، في حين أن أسطورة العنقاء غارقة في التجريد والتغريب. ويعمد السارد التخييلي إلى صياغة بنية يُدمج فيها الواقعي والغرائبي، يتماثل مع الحكاية الأصلية، وتتحول البنية السردية ذات الاستيهامات والاستيحاءات الغرائبية من النص الساكن إلى نص دينامي، يتجاوز فيها الاستغراق الحكائي والتجريد الخيالي إلى التمازج بين الكينونة الحيوانية والواقع الإنساني. فيمضي السارد الذاتي في قصة "الطائر الأخضر" إلى عقد المشابهة بين الرمز التراثي المتمثل في الكائن الخرافي: الطير الأخضر، وبين الفدائي الشهيد: شوكت عبداللطيف: "شوكت عبداللطيف.. أيها العزيز الذي لن يعيده البكاء، لا أستطيع إلا أن أتذكرك في كل حين، وهذه المرأة لا تدري أن نصل السونكي قد غاص في حلقك حتى النهاية. عندما جحظت عيناك، وسال منهما الدم.. لماذا تتذكر الآن وأنت تحدق بملامحها حكاية الطائر الأخضر.. ومن النافذة ، تدفقت موجة من الهواء الساخن كأنفاس الطائر الأخضر"[١]. وفي قصة "اليقظة المرعبة" التي تتناصّ مع قصة "الطائر الأخضر" تناصّاً داخلياً[٢]، يتوحد الفدائي مع الطائر الأخضر المذبوح، وقد ضُحي به من أهله وعشيرته، لتُدفن عظامه بعدما تقطعت، فلملمت أخته عظامه ودفنتها خفية عن الأنظار، لتحلق روحه التي تتقمص جسد الطائر الأخضر، ويطالب بالثأر لمقتله، ويظل يرفرف فوق الرؤوس وينادي: (أنا الطائر الأخضر.. مرة أبوي ذبحتني.. أبوي أكل من لحمي.. وأختي لملمتني.. ولما طلع القمر.. صرت طيراً أخضر).

وفي أثناء نوبة حراسة كتيبته الواقعة على التلة المشرفة على مستوطنة المطلة، يختلق الفدائي في قصة "الحصان الأخضر" كائناً غرائبيــاً من وحي خياله، متمثلاً في الحصان الأخضر الذي يأتي عند الفجر ويطير إلى البراري البعيدة، بسنابكه الذهبية وجبهته المشرقة..

---

[١] يخلف، المهرة، ص ١٨.

[٢] انظر، قصتي: يخلف، المهرة، ص ١٦. السواحري، زائر المساء، ص ٩.

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

ويتمنى لو وجد هذا الكائن حتى يروضه على اجتياز الحواجز، لـــ" يقفز فوق الحفر والأنهار والحدود حتى يغدو علامة فارقة في جبين صباحات آتية كل صيف.."[١].

إن الخرافيّة التي تندرج في البنية السردية لقصة "النبع" جاءت مكثفة تكثيفاً حكائياً ودلاليّاً، حيث استغرق فعلها الحكائي مقاطع سردية متعينة، وتُظهر الخرافيّة مغزاها السردي الذي تحقق بفعل استذكار الخرافيّة واستحضارها، بوصفها إرثاً متعلقاً بذاكرة السارد وجزءاً من خصوصية المكان:"وما كدت أمرّ بآخر قبر في التربة، أشيّع أكوامها والحاجة زهرة بنظرة حزينة، كانت أطول نظرة ألقيها على هذه القرية الوادعة، ودمعتان ساخنتان.. تتراقص من خلالهما.. صور قصة قديمة، كانت طالما تحدثنيها جدتي في طفولتي.. هذه القصة التي كادت تزول من ذاكرتي بعد غياب أعوام خمس عن قريتي وأهلها.. وحكايا الراحلين عنها، لاسيما حكاية سالم الذي سرعان ما ارتسمت صورته في مخيلتي.."[٢].

ويملك السارد الذي يقصّ الخرافيّة، قدرة على شدّ انتباه القارىء إلى خرافيّته، ويمكّنه من التمعن في أحداثها ومعاينة مجرياتها بنفسه، بأن يتيح له أن يطوف – بعينيه - في شوارع القرية والدوران حول الشخصيات والتطواف معها. وما استدعى الخرافيّة في خاطر السارد، صور نساء القرية وهنّ يسقين قبر سالم بماء النبع الذي تفجر من تحت قدميه قبل موته. فابتدأ السارد الحاكي خرافيّته بصيغة حكائية تجيء في الاستهلال السردي: "في مثل هذا اليوم من أيام الخريف الشاحبة، وقد اجتمع أهل القرية حول نبعهم الغائض.. فيضرعون إلى الله كي يرفع عنهم غضبه، ويعيد إليهم نبعهم، من أجل أطفالهم وماشيتهم.. تقدم سالم من فوهة النبع وهو يحمل مجرفته، مهيباً بأهل قريته أن يشدّوه إلى الحبال، وأن ينزلوه إلى قعر النبع، علّه يجمع بعض الماء في حفرة ويخرجه إليهم.. وكان كلما أخرج دلواً من الوحل، يشعر وكأنه سيفرض سلطانه على هذا النبع، ويفجره بقوة ساعديه، وأنه سيحطم كل الخرافات والأوهام التي تعشش في عقول أهل قريتـــه وتـــوهن قلوبهم.."[٣]. وهذه الخرافيّة بما تنطوي عليه من محكيات ومرويات بلسان السارد، وتتناقلها الذاكرة، تجسّد أسطورة تتعلق بمرموز الماء: "انطلقت أخيراً صرخة النصر من حنجرة سالم حين أحسّ بالماء يتململ تحت قدميه، ثم راح يتدفق من شرايين الصخور قوياً جباراً، فانبعثت صرخته تدوّي من جوف الأرض.. وهي تبشرهم بالماء.. وفجأة خبا ذلك الصوت الجبار وغاب في طيات الماء المتدفق، ليحل مكانه صمت حزين"[٤] .

---

[١] خلف، مدن وغريب واحد، ص ٤١.

[٢] فياض، الشارع الأصفر، ص ٧٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٨١.

[٤] المصدر نفسه، ص ٨١.

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

٧ ــ حكاية الحيوان:

إن مايسترعي الانتباه في النصوص القصصية، حكاية الحيوان، وهي الحكاية التخييلية التي يوظّف فيها الحيوان - بوصفه كائناً مؤنسناً - في قالب ترميزي، ويتم البناء الحكائي في الحكاية الحيوانية عبر التمثيل الرمزي الذي يتكون بفعل التضافر بين الدالّ (الممثِّل) والمدلول (الممثَّل)، وتحويل الدالّ إلى مدلول، فيضفي على النص الحكائي مدلولات مجازية ومعاني باطنية، نتيجة استنطاق النص وتأويله. وفي البنية الحكائية المتضمنة التمثيل الرمزي لحكاية الحيوان، تبرز الإيحاءات والترميزات التي تتفاعل جميعها في المسرود الحكائي. وتتألف الحكاية الحيوانية من مكونين سرديين: التمثيل الخارجي للواقع والمتجسد في الوقائع الحقيقية، والتمثيل الرمزي المتجسد في الوحدات الحكائية والمعاني التضمينية والأفكار الباطنية، وكلها تحيل إلى المرجعيات التي تمثلها.

وقد شاء السارد الذاتي في قصة "نزهة ليلية" أن يصوغ حكاية الحيوان المختلقة في قالب حكائي وفق النمط الكلاسيكي الوارد في حكايات ألف ليلة وليلة، لاسيما وأنه جعل راويتها شهرزاد، تلك الشخصية الحكائية التي استحضرها، وإن صيغت الحكاية بقالب ترميزي يضارع الواقع السياسي المتعلق بقضية فلسطين وشعبها: "كان البلبل، ملك الطيور، يقود الطيور التي كانت تعيش في بلادها بحرية تامة وسعادة. كان كل شيء في هذه البلاد طيباً ومعافىً، إلى أن جاءت النسور الكبيرة ذات يوم وطردت البلبل والطيور الأخرى من بلادها.. وظلت هذه الطيور المطرودة والمبعدة تحنّ حنيناً غريزياً للبلاد التي أخرجت منها بالقوة. وحاولت مرات كثيرة العودة بشتى السبل، لكن الكثير من الطيور قتلت، ومازالت الطيور الأخرى تحاول العودة"[١].

وتُروى أحداث الحكاية الترميزية التي اختلقها السارد الحاكي - بترابطها المحكم - وَفْق تتابع منطقي وتسلسل حدثي، فتروى حسب النمط الحكائي القديم، إلا أن الحكاية تخلو من نهايتها التقليدية التي تُختتم بها كل حكاية، لأن السياق المتخيل الذي اختلقه السارد الحكائي يتبدد، فيعود إلى واقعه القاتم، فهو معتقل في أحد سجون الاحتلال: "كانت الضجة عالية تصمّ الآذان: أصوات سلاسل حديدية وأبواب تغلق بعنف وصرخات زاعقة وبساطير تدوس الأرض بقوة.."[٢].

وتتضمن البنية السردية في قصة "حول جبّ الحيرة" حكاية للحيوان تتماثل مع حكاية الشخصية الثورية خالد الذي استشهد على ضفاف بحيرة طبرية بعد اجتياز الحواجز الآمنة: "الحكاية عن يوم ضحكت فيه البوم لعقاب فتخيلها يمامة كبرت على حبه وعشقه، فهبط إليها

---

[١] بيدس، حكاية الديك الفصيح، ص ١٩١ .

[٢] المصدر نفسه، ص ١٩١.

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

غير محتاط.. فنقرته وأتت على كبده وقلبه ثم نعقت في الوادي تنبه أسراب الغربان.. نهضت خضرة الديب إثر حلم كالكابوس، وكان الوقت قبل أن يتنفس الفجر.. تحلق زوجها وأولادها من حولها فزعين. قالت خضرة: _ هل ترون ما أرى ؟.. يقول نايف: _ صباح ذلك اليوم تسرب خبر تناقله الرعاة والعمال عن اشتباك وقع عند ضفاف البحيرة، وعن أرتال حاصرت السفوح وممرات الوادي، وعن جرحى وقتلى من الجانبين، وعن مسلحين وقعوا في الأسر ومصابين ينزفون"[١].

٨ - الألغوزة:

وليس التغريب هو جعل الأشياء تبدو غير مألوفة فحسب، بل هو المحور الذي ترتكز إليه الألغوزة، فتتجسد الأحجية أو الألغوزة في ألفاظ صريحة وكلمات ظاهرة وجمل متعينة، بيد أنها تضمر معاني خفية ودلالات ضمنية تغاير ما جسدته، حسب الغرض الذي يقصد إليه مبتكر الألغوزة. ولا يستطيع أي قارىء أن يفكّ المرموزات التي تنطوي عليها الألغوزة إلا بإيجاد الصلة بين المعنى الكامن والسياق النصي.. وبهذا ينجح القارىء في عملية الاستدلال إذا ما تمكن- عبر آلية التأويل - من إيجاد المعاني الإيجابية وتجاوز المعاني الأساسية، حسبما يقتضي النص، لكونه كياناً قابلاً للاستدلال، وعندها يتحقق مبدآ التنبؤ أو الافتراض. وقد يعجز القارىء عن القدرة على التنبؤ بالمعنى الكامن عندما يمتلىء النص بإشارات غامضة غير قابلة للتفسير. وتتخلق الألغوزة بفعل الشيفرة التأويلية - إحدى شيفرات بارت الخمس - التي تضم الألغاز والأحاجي، وهي أكثر الخطابات استدعاءً للتفسير والتأويل بهدف إزالة الغموض، فيجيء دور القارىء الذي يدفعه التشويق لحل اللغز وإزالة الإبهام، ولن تتحقق القدرة على التفسير إلا بالشيفرة التخمينية التي تتحكم في تقديم الإشارات النصية للقارىء، للكشف عن المعنى المقصود بفعل القراءة التأويلية للنص الملغز.

والألغوزة في قصة "بعد الحصار قبل الشمس بقليل" من مجموعة "السفينة الأخيرة.. الميناء الأخير" القصصية، ترميزية في الأساس، إذ تجنح إلى التمثيل الرمزي القائم على الصياغة التخييلية في قالب ترميزي ينهض على اللغز الكامن في غياب الرمز الديني: مسجد الصخرة.. كما ينهض على التفسيرات والتأويلات الواردة بهدف كشف الغموض وحل اللغز.. وتتراوح التأويلات وتتعدد وَفْقاً للآراء الذاتية أو الوقائع الجارية أو الاستنتاجات المرتكزة على الربط بين الأحداث: "وتدفقت التعليقات وسط البكاء: _ربما يريدون إقامة مستوطنة جديدة مكانه _أو بناء حي جديد _ربما وجدوا 'مخربين' فيه فأخذوه بمن فيه _ربما اختطفته طائرات عربية ونقلته إلى إحدى العواصم لتخليص العرب من الشعور بالحاجة لتحرير القدس والمقدسات _

---

[١] عسقلاني، غزالة الموج، ص ٧٦.

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

يجب أن نعتصم الليلة في الحرم والقيامة خوفاً من أن يسرقوا شيئاً جديداً _سيعقدون قمة إسلامية وعربية _ سيعلنون الجهاد المقدس _ ويطلبون اجتماعاً عاجلاً لمجلس الأمن _وستنهمر البيانات والتصريحات كالمطر _سيلصق الإسرائيليون التهمة بمجموعة من المختلين عقلياً"[١].

وتتضح الألغوزة، أشدّ ما تتضح في نبوءة العراف في قصة "القرار" من مجموعة "السفينة الأخيرة.. الميناء الأخير" القصصية، إذ ينبىء العراف بنهاية العالم، لكونه يملك "القوة الخارقة القادرة على الكشف عما وراء الصمت[٢]، غير أن حدث موت العراف بعد أيام من إطلاقه النبوءة، أضفى غموضاً وغرابة على النبوءة، وهذا " ما قلب كل الموازين وجعله الشغل الشاغل والهم الأول للمواطنين ونشر الذعر والخوف في كل مكان.. حدث في ذلك اليوم الذي فتحت فيه المرأة خادم العراف باب غرفة نومه لتقدم له طعام الغداء، فوجدته ميتاً، ووسط صياحها ونحيبها علم الجيران أن العراف أكد لها قبل وفاته بأيام نبوءته وحدد لها موعداً يوم الجمعة الأخير في الشهر القادم. عندئذ بدا وكأن هناك شيئاً حقيقياً وغامضاً وراء القصة كلها.."[٣].

والألغوزة المراد حلّها وكشف غموضها في قصة "أم الروبابيكا" هي الكنوز التي تبحث عنها أم الروبابيكا في المقتنيات القديمة التي امتلكها الفلسطينيون قبل تشردهم، وقد استنفذت عمرها في سبيل المحافظة عليها. وراح السارد العليم يشابه بين كنوزها وكنوز الملك سليمان: "عشرون سنة أكلت نيرانها ما اختزنته من حطب سفينتها المبحرة نحو كنوز الملك سليمان. كل شيء باعته سوى كنوزها. وهذه النيران أحرقت شعرها فشاب، ولكن ابتسامتها بقيت خضراء لم تفحمها النيران"[٤].

ولأن الألغوزة هي أكثر الخطابات استدعاء للتفسير، فإن الألغوزة المتعلقة بالكنز هي خطاب ينطوي على الغموض بحاجة للتأويل، من أجل إزالة الغموض والالتباس، لذا تحولت الألغوزة من الشيء المقتنى من أصحابها، إلى شيء قد ضاع، فيأتي المهجّرون عبر الجسر، لرؤية ما خلّفوه، لأنها تدرك أنهم بحاجة إليها بعد نسيان عشرين عاماً من الاحتلال، وكما اهتدى زوجها إليها لأنها تملك كنزاً يخصّه، تتمنى لو يهتدي إليها العائدون لتقدم لهم كنوزهم التي خلّفوها، بينما يتمثل كنزها الخاص الذي ينطوي على اللغز في رسائل ذاتية كانت تدوّنها ولا ترسلها، فوضعتها في صندوق عتيق.

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ٦٠.

[٢] الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص ١٢٠.

[٣] هنية، الأعمال القصصية، ص ٧٧.

[٤] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٢٥.

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

وجاءت التفسيرات والروايات المختلفة حول اختفاء الخال مصطفى في قصة "زمن الغياب" ترميزية، يستمد حلّها من الموروث الحكائي، غير أن التفسير الوحيد في اختفائه - ويكمن في موته الحقيقي - ظلّ مرفوضاً، وأيّاً كانت التفسيرات: حقيقية أم ترميزية، فإنها تعبر عن واقع الفلسطيني وتراثه: "ربما توجه شمالاً، انضم إلى أولئك الذين لم يهاجروا، لم يعرفوا ذلّ الخيام ومهانة الكارتات.. تستنجد أمك بدمع متحجر تستحلفك زوجة خالك أن تتسمع خبراً من مذياع جاركم.. قال آخر: إن أوصافه تنطبق على أوصاف شخص سمع أن ضبعاً قد التقاه في إحدى التلال، فانقاد معه طائعاً يتبعه كظله من قرنة إلى قرنة.. ثالث ذكر عن رجل عثر به أحد الرعاة في أحد كهوف بيت جبرين.. كان مثخناً بالجروح، مثقلاً بالقروح، لا يعي شيئاً، أقامت بنت الراعي على مداواته، تمضغ خليطاً من العشب بريقها ثم تزرعه فوق الجروح والقروح، فتنتشر في البرية زهور من كل الألوان.. قيل إنه عندما عاد لوعيه استند إلى فلقة النور التي ظللته.. مضى وغابت سيرته.. آخر هزّ رأسه قائلاً أنه ربما أبحر إلى بحر يبنا، التقطته امرأة جمالها لا يوصف، تمتلك ذيل سمكة وجذع أنثى، دغدغته بحكاياتها، جرته إلى الأعماق، منحته القدرة على التنفس تحت الماء"[١].

ثانياً ــ الجامعات النصية:

تكمن الميزة الأساسية للبنية السردية في قدرتها على تجميع الوحدات السردية المتنوعة وتأليفها داخل بنية الكل، وتتعين الوحدات - التي تُستقى من أجناس أدبية مغايرة في شكلها وتتفق في سرديتها - برسم حدودها ضمن النسيج الكلي للبنية السردية التي تندمج فيها تلك الوحدات السردية: مثل السيرة الذاتية المبنية على الخطاب الشخصي المفرّد، والسيرة الموضوعية المبنية على الحكي الحيادي لسيرة الشخصية، والرسائل المحققة للعملية الاتصالية، وأقوال الشخصيات المتمثلة في المذكرات واليوميات والوصايا، والنصوص المنطوية على العناصر الحوارية أو النصوص ذات الأنساق الدرامية، وغيرها من الأجناس التعبيرية المتخللة، فتصبح كلها جزءاً من البنية.

وعليه فإن البنية السردية هي بنية قابلة لأن تتضمن الأجناس الأدبية كافة، شعرية أم نثرية، لقدرتها على امتصاص تلك الأشكال التعبيرية التي تحتفظ بقالبها الفني وكيانها الأدبي وخصوصيتها الجمالية وقوانينها اللفظية والدلالية.. والأجناس الأدبية هي أصناف أدبية صرفة جاءت نتاج التحولات الطارئة على الأشكال والصيغ والطرائق الأدبية، وتنطوي على عدد من النصوص المتراتبة، لأنها تملك القابلية على احتوائها.. وهذا التداخل بين الأجناس في النص

---

[١] العيلة، بحر رمادي غويط ، ص ٣٧.

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

القصصي دلالة على التشكيل الجمالي والزخرفة الفنية، ومن وجهة أخرى يدل على التوهم النسقي الناشىء عن التلاحم العضوي بين الأجناس الأدبية المتعددة ذات الخصائص الشكلية المتمايزة[١].

١ ــ التجنيس السردي:

تتأسس البنى السردية على التجنيس السردي، إذْ تتحدد مجمل المكونات الأدبية - بأشكالها النثرية والشعرية كافة - بعلاقتها بالنص المنجَز، وفق مبدأي الانسياب أو الترسل، فالنص القصصي منتوج سردي يمزج بين الحكي الشفوي والاستذكار الذاتي والقصة الملحمية والتداعي الجمالي والوصف الشعري، فتتقاطع - في البنية السردية - الأجناس المختلفة، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، قديمة أم محدثة. وبهذا، توسم القصص بأنها بنيات سردية لانهائية، لأنها نصوص تظهر في عوالم داخلية تمتلىء بالإشارات النصية، فكأن البنى السردية بؤر مركزية يُعاد فيها إنتاج الأجناس الأدبية كافة، انطلاقاً من الأنماط التقليدية ومروراً بالتحولات النصية وانتهاءً بالأشكال الجديدة، ثم تمرّ عبرها الأنماط القولية والقوالب الأولية، لتنصبّ - جميعاً - في الكون القصصي الذي يوحدها، أو الرؤية السردية التي يصوغها السارد الحقيقي، ويتتبعها كُلٌّ من الساردين: الظاهر أو المضمر. إذن، تلتقي نصوص ثرة ومتنوعة في فضاء واحد، ليتحول - بدوره - من نص ذي عناصر نصية ثابتة إلى نص ذي عناصر نصية دينامية.

ولمعرفة الحدود النصية لتلك الأجناس التي تتآلف أو تتباعد ضمن نسيج لغوي واحد، لابُدّ من تفكيك الأجناس، لغوياً وحضاريّاً، للكشف عن الكوامن في أبنيتها النصية، فالقصص القصيرة - بوصفها نصوصاً تكثيفية - تنطوي على ملفوظات متعددة، تنصهر في بنية نصية كلية، تشكل - بمجموعها - وقائع متراكمة. فتقترن القصص - لكونها بنى مركزية - بخطابات أخرى تخترق بنيتها، وتخلق دوالّ لا تثبت ولا تستقر، بل دائمة التحول والتعدد، فتتخلّق نصوص منتظمة يتضح فيها التوالد النصي، ليدلّ على انفتاح النص الذي يختزن الخطابات الشفوية المتجسّدة في النصوص غير المكتوبة التي تحيل على الخطابات المنبثقة من سياقات جمعية، والموجّهة إلى شريحة واسعة من المتلقين. كذلك الخطابات المدونة، تتجاوز نظامها الشفوي وتنفرد بها شريحة مخصوصة من المتلقين، وتتولّد عن قوالب شفاهية كامنة فيها، ولم تنقطع صلتها بموروثاتها الأصلية، مثل: القصائد والمقامات والحكايات الشعبية والأمثال وآداب المجالس والأخبار والرسائل والخطب والوصايا.. وجميعها خطابات دالة على سنن أدبية ثابتة،

---

[١] حول تلك القضية: انظر، (جينيت ،مدخل لجامع النص، ص ٧٥).

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

تتولّد عنها خطابات أخرى ذات صياغات متحولة عن القوالب الثابتة: شكلية ومضمونية.. مثل: الرواية والقصة القصيرة والسيرة الذاتية والدراما والشعر الحديث. وبذلك تتحول النصوص الظاهرية إلى نصوص توليدية.

ومن هنا، يتمثل دور التناصّ الذي يتيح للنص القصصي المنتمي إلى جنس أدبي بعينه، أن يحيل على خطابات أخرى، تتلاءم مع الإطار الكلي، يفرضه السياق العام الذي تجري فيه الوقائع النصية، ثم تتفاعل هذه الخطابات المستمدة من أنظمة دلالية مختلفة في بناء مجمل. وتتجاوز النصوص القصصية الحدود التجنيسية، لانفتاحها على أجناس أخرى، رغم احتفاظها بخصوصيتها السردية. إذن، فالنص منتمٍ إلى بنية صيغية Modialism [*]، تذوب فيه الحدود الأجناسية، فيصير نصاً جامعاً لكل الأجناس الأدبية التي تصنّف إلى تقسيمات ثلاثة، تنتظم وَفْقاً لمبدأ التراتبية Hierarchical، أي تصنّف حسب صفاتها وموضوعاتها وأشكالها، فتتحدد الأجناس إمّا لصفة السمو أو صفة الوضاعة، إذ إن بعضها يتميز بسموها ورفعتها: المأساة والملحمة، ويتميز بعضها الآخر بانحطاطه ووضاعته: التمثيليات الهزلية، أو تتحدد الأجناس وَفْقاً لمضامينها المشتركة التي تميزها إلى شعر ونثر أو غنائي وملحمي ودرامي[١].

ومن البدهي أن تتوازى الأجناس الأدبية مع الشكل القصصي في سرديتها. فثمة أشكال سردية تتماثل أو تتغاير مع القصص القصيرة، مما تستلهم - في بنيتها السردية - مقولات أجناسية عامة: أنماط الخطاب وصيغ التلفظ، لتسمح للأجناس كلها بالاندماج ضمن الجامعات النصيّة Architextualities[**]. وعلى الرغم من أن القصص القصيرة تحتفظ بخصوصيتها السردية، فإنها تقوم على التداخل بين الأجناس الذي يفضي إلى أجناس أدبية ذات بنى مخصوصة، تشترط - في بنائها الذاتي - التماثل الشكلي والتقارب الصيغي. فتتوافر البنية السردية على إيقاع شعري أو خطاب درامي أو تجنيس حكائي أو تنويعات نثرية: المراسلات والمذكرات واليوميات والسير الأدبية، وكلها تنبع من بيئة ثقافية مخصوصة.

تعامل الأجناسية النصوص القصصية ذات البنيات السردية القائمة على التقاليد الأدبية والثقافية التي تتلاءم والتجنيس، فيقوى – بذلك - التداخل السردي بين الأجناس الأدبية المختلفة، ولاسيما الأجناس الأدبية التي تنبني على جملة من الملفوظات المكرورة والصيغ الشفاهية

---

[*] أي أن النص ينطوي على صيغ شكلية متماثلة وقوالب لفظية مكرورة.

[١] انظر،(كوهين، جان، (١٩٨٥). بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويش.(ط١). القاهرة: مكتبة الزهراء، ص٢٢٥).

[**] تحدث جينيت في كتابه "أطراس" Palimpsest عن النص الجامع Architextuality الذي يقصد به المقولات العامة التي ينتمي إليها النص، مثل: الأجناسية والتصنيف والصيغية والأسلوبية.
انظر، (جينيت، أطراس، ص ١٣٢).

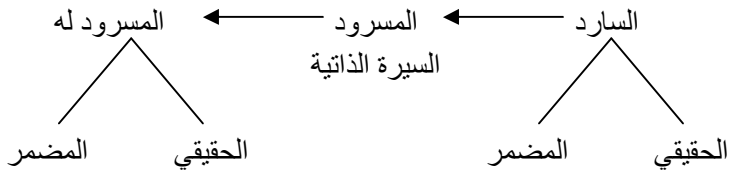
All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والسمات التركيبية التي تقترن بمدلولات ذات مغزى دلالي، مثل: السيرة الذاتية Autobiography ذات البناء المتماسك، والسيرة الموضوعية التي تغتني ببناء سردي متنوع[١]، والمسرودات النثرية الأخرى التي تؤكد على حضور السارد الذي يبرز من خلال ضمير الأنا: الرسائل والمذكرات واليوميات.

كذلك تصوغ النصوص القصصية متوناً سردية ترتكز إلى الوقائع الحادثة في المجتمع والتحولات الناشئة عن التغير الاجتماعي. وتتميز النصوص القصصية ببنائها المتنامي الذي يقوم على الحوارية التي تتفاعل فيها العناصر النصية وتتداخل فيها الأصوات السردية وتتكامل فيها المقومات الدرامية في تنظيم سيميائي. وتنضوي النصوص المستدعاة أو التضمينية تحت أجناس أدبية متعددة، تلك النصوص تحوي خصائص داخلية ومقومات ذاتية تحددها، غير أنها تتمازج بفعل القصدية التي يتغيّاها المنشىء في خلق نص متداخل. ومن أهم النصوص المدرجة في بنية جامعة: السيرة الذاتية والسيرة الموضوعية والرسائل والمذكرات واليوميات.

أ ــ السيرة الذاتية:

وهي مسرود نثري مرجعي يحيل إلى الواقع عبر تقنية الارتداد أو الاستذكار[٢]، وهي الحكي الذي يتطابق فيه السارد والشخصية السردية، إذ تتضمن التأريخ الخاص بالسارد الذاتي عبر تقنية الحكي الاسترجاعي، فيرتد السارد فيها إلى فترة زمنية ماضية، ليصف الوقائع الحادثة والانفعالات الذاتية.. وبهذا، يقوم السارد بتذويت اللغة المقترنة بالسيرة. وتفترض السيرة الذاتية التطابق الكلي والتماهي التام بين السارد (الحقيقي أو المضمر) وبين الشخصية السردية، كما تبرز الخطاطة التالية العلائق القائمة بين السارد والمسرود والمسرود له في بنية السيرة الذاتية:



---

[١] تتصف المسرودات السيرية: الذاتية والموضوعية بأبنية قائمة على تأشيرات ضميرية مكرورة، تحدد العلائق بين السارد الذاتي الذي يعبر عن سيرته بضمير الأنا (المتكلم) وبين السارد الموضوعي الذي يعبر عن سيرة غيره بضميري الأنت والهو (المخاطب والغائب). وكلا المسرودين :الذاتي والموضوعي يفترض قارئاً ضمنيًّا يستطيع أن يميز بين السارد الحقيقي والسارد المضمر من جهة ، وبين السارد الذاتي والسارد الموضوعي من جهة أخرى.

[٢] لوجون، فيليب، (١٩٩٤). السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي. ترجمة عمر حلي. (ط١). بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٢٢.

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

فالسارد الحقيقي هو الذي يقص وقائع تنبثق من ذاكرته الفردية، وتتطابق مع الواقع ويركز على حياته الفردية وتاريخ شخصيته ومايرتبط بالتكوين الذاتي: الجسمي والانفعالي والفكري.. ويتبين ذلك من خلال طغيان ضمير المتكلم، فيختفي - نتيجة التماهي بين السارد والشخصية السردية - السارد العليم أو الشاهد. بينما السارد المضمر هو السارد الذي يختفي وراء الشخصية السردية، فيجعلها تقص الوقائع بلسانها، وتتحدث - بدلاً منه - عمّا يدور حولها، باستخدام ضميري المخاطب والغائب، فيبرز- بذلك - السارد العليم، نتيجة تواري السارد - الذي يعبر عن تجربته الفردية - وراء شخصيته السردية. وتتمثل هذه العلائق في الخطاطة التالية:

السارد الحقيقي ← (تماهي) الشخصية السردية ← استخدام ضمير الأنا

السارد المضمر ← (تواري) الشخصية السردية ← استخدام ضميري الأنت والهو

وتتعلق السيرة الذاتية بقصة حياة شخصية تتصدر البنية السردية، وتسمى بالسارد الفاعل الذي تتمحور حوله الوقائع، فهو شخصية محورية، لأنه يسرد أحداثاً تختص بحياته، بضمير الأنا، أو يدع غيره يقص قصته، فيتوارى خلفه، ويسرد الآخر – بدوره - أحداثاً تخصه، بضميري الأنت والهو. وأيّاً كان سارد السيرة الذاتية، الحقيقي أو المضمر، فإنه يطغى- بصوته - ويهيمن – بحضوره - على مجرى الأحداث، مثل السارد الذاتي في قصة "الشهادة الابتدائية" الذي يستمد سيرته الذاتية من ذاكرته في مرحلة زمنية معينة، تختص بحياة السارد الخاصة وحيوات الأفراد المحيطين به، ومن هم ذوو صلة مباشرة أو غير مباشرة، أو الوضع الاجتماعي ضمن الحيز السردي المحدد.

لهذا تسرد السيرة ذات الزمن الخطي الأحادي بضمير الأنا فيما يتعلق بالحديث عن الذات، وبضمير الهو فيما يتعلق بالحديث عن الغير، ثم تتناوب ضمائر الأنا والأنت والهو في الحوارات المباشرة والمقاطع السردية: "كان والدي وقتئذ رئيساً في قوات الملك فيصل، ومركزه مدينة حلب، وعضو في المجلس العسكري، واسمه بكر صدقي.. أما أنا فكنت مع جدتي في القدس، أعمل على مساعدتها، على الرغم من صغر سني"[١]. وإذا ما بدأ بسرد وقائع تتعلق بطفولته من وحي ذاكرته، يستهل قصته بالفترة الزمنية التي جرت في أثنائها واقعة حقيقية، وهي الرحلة التي قام بها بمفرده، فكان منطلقه من القدس مروراً بحيفا ثم الشام، انتهاءً بمحطته الأخيرة، حلب: "وفي صبيحة اليوم الخامس من هذه الرحلة المضنية.. بحثت عن منزل والدي حتى اهتديت إليه، فطرقت الباب.. فخرج والدي مسرعاً وهو في لباس النوم، وكانت قبلات

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ١٢٦.

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

ممتزجة بدموع الفرح، وحين جلسنا إلى مائدة الغداء، رويت له قصة سفري من القدس إلى حلب، فذهل لها، وكنت أتوقع منه تعنيفاً، لكنه - على العكس من ذلك - ربت على كتفي، وقال: الآن فقط نلت الشهادة الابتدائية من مدرسة الحياة، وعليك أن تستعد لنيل الثانوية"[١].

وتُصاغ السيرة الذاتية في "قصة لم تتم" بضميري المتكلم، وقد ابتدأ فيها بقوله: "وأنا اليوم مشرد، بل نحن مشردون: أمي العجوز، وزوجي الشابة، وأطفالي الثلاثة. لقد أقمنا في السلط، هذه المدينة الصغيرة القديمة من مدن الأردن، فيها خمسة عشر ألف لاجيء ومشرد أو يزيدون"[٢]. بينما صيغت السيرة الذاتية في قصة "حنين" بطريقة مباشرة، إذ تُسرد بضمير الأنا الذي يُوجه إلى المخاطب، وكأنه يقصد إلى التعريف بنفسه وبحياته: "أيها السادة: أنا الماثل أمامكم الآن: محمد مصطفى أبو درويش، قررت أن أفضي إليكم بقصتي كاملة، لا أخفي منها شيئاً إلا ما لم تعد تحتفظ به الذاكرة. سأقول لكم، إذن، وأنا في كامل قواي العقلية والبدنية، إنني لاأزال والحمد لله بخير وعافية. ولاأزال أستطيع أن أفل الحديد، في يدي هاتين تكمن قوة عشرة رجال.. كنت، والموج يطغى طغيانه وتفتح المياه أشداقها، أضرب الموج المتقلع بمجذافي حتى أصل بمركبي سالماً إلى السفينة الرابضة في عرض البحر، ولا أكاد أحسّ بتعب أبداً.. هكذا كنت.. ولاتزال في صدري بقية من تلك القوة"[٣].

ومع تلك الحوارات المباشرة التي يتم بها توجيه الخطاب إلى المتلقي، فإنه ما يلبث أن يسرد سيرته الذاتية متحرراً من الصيغ الخطابية: "أنا أريد أن أنفض عن صدري كل ما كتمته حتى الآن.. وسيريحني هذا.. لقد تعبت جداً.. وآن لي أن أرتاح.. والبوح راحة كبيرة أيها السادة.. مصطفى هو والدي، ودرويش جدي وجدّ العائلة، كلنا بحارة.. ما اشتغل منا أحد في غير البحر. البعض كان ينقل صناديق البرتقال في المراكب الكبيرة إلى السفن الراسية في عرض البحر.. لايهمه شتاء ولا تهمه أنواء.. وبعضهم كان، في الصيف، يتلهى بصيد السمك.. وأنا نفسي كنت أنقل صناديق البرتقال في الشتاء.. وأصيد السمك في الصيف وصراع مع البحر في وجه الأنواء.. وصراع أشدّ مع الريح"[٤]. ثم يعود، ضمن السياق السيري، إلى السرد الذاتي الممزوج بالصيغة الخطابية، وتوجيه الكلام إلى المتلقي مباشرة: "الريح غادرة، أيها السادة، توهمك لحظة أنها ركدت وهدأت.. ثم تغافلك فتهب.. وتهب.. وكأنّ بها مسّاً من جنون، تلويك

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ١٣٣.

[٢] الإيراني، مع الناس، ص ٥٣.

[٣] الإيراني، أصابع في الظلام، ص ٥٣.

[٤] المصدر نفسه، ص ٥٤.

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

من هنا، وتلويك من هناك.. تريد أن تقتلعك.. ولكنك تثبت قدميك.. وتركزهما بعزم في قاع المركب"[١].

والحقائق المطلقة حول سارد حقيقي في السيرة الذاتية التي يسرد أحداثها صاحبها في قصة "حنين"، إنما هي حقائق تحكي سيرة حياتية تتضمن وقائع وشخصيات واقعية بحتة، مجردة من التخييلات السردية.. وتندرج في متنه السردي حقائق منطقية معزولة عن الذاتية أو الانفعالية، وهي حقائق تحتويها البنية السردية، فيفضي السارد بقصته كاملة، لا يخفى منها شيئاً إلاّ ما لم تعد تحتفظ به الذاكرة، فهو يسرد قصته، وهو بكامل قواه العقلية والبدنية. لذا، تغدو السيرة نصًّا أقرب إلى الوثيقة الحياتية التي تدون سيرة شخصية، ووقائع تضمنتها. إذْ تبتدئ سيرته بالأيام السابقة للنكبة، وتنتهي بالأيام اللاحقة لها.. فكأنها تؤرخ لقضية سياسية ذات شأن خطير، وهي قضية احتلال فلسطين.

وتتأسس القضية المسرودة بضمير الأنا على جملة من الأفعال والممارسات التي تصدر عن مقصدية يعمد إليها السارد، من أجل تحقيق غاية أيديولوجية، والحديث عن موضوع ذي قيمة جمعية ينتمي إلى رؤية كلية للعالم، مثل الحديث عن احتلال مدينة يافا، للانطلاق إلى الحديث عن قضية أجلّ، وهي قضية احتلال فلسطين: "لست أحب أن أبدو أمامكم بطلاً.. أنا كما قلت لكم رجل بسيط.. وأعتقد أن كل واحد فعل مثلي وأكثر.. كل واحد كان لا يتردد أن يفدي بلده بروحه في كل لحظة.. كل واحد كان يحب يافا.. وبحرها.. وشاطئها.. وبرتقالها.. وداره العتيقة هناك. غيري لاقى حتفه وهو يدافع ويقاتل.. قافلة الشهداء أولئك لم يكتب لي أن أكون منهم.. سوف لا أروي لكم كيف خرجنا.. إنكم تعرفون ذلك تماماً.. كنا نظنها أياماً وتنقضي.. فإذا هي أعوام طوال.. طوال.. كيف عشت.. ماذا فعلت؟؟ إنني أحمل بطاقة ورقماً.. بطاقة من مليون.. ورقما من مليون"[٢].

وثمة تطابق كلي بين الأقطاب الثلاثة: السارد الحقيقي والسارد السيري والشخصية السردية في قصة "وانهار الجدار" من خلال هيمنة الحكي بضمير المتكلم، والإشارة إلى الأسماء الحقيقية والأوصاف المتعينة، والإحالة إلى أفراد واقعيين وردوا في القصة، فيركز السارد على حياته الخاصة وتاريخ شخصيته من خلال التماهي التام بين أطراف العملية السردية: "كل ما حولي ينهار.. ليس ثمة من وجود.. لكن ثمة وجوداً هناك.. المرض والموت.. وأنا أجاهد

---

[١] الإيراني، أصابع في الظلام، ص ٥٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦١.

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

يائساً.. لكنني أبتسم.. أجاهد لأقهر المرض.. ولألعن - بثقة وتحدّ - الموت.. ولا أمل.. أنا غارق حتى الرأس، ولا حتى قشة هزيلة أتشبث بها.."[١].

وتستمد السيرة الذاتية في قصة "فئران وعجين" ملامحها السردية من طفولة شهدت واقعاً معيشاً وحياة شعبية، إذ تحيل ذاكرة السارد المحوري الذي يسرد وقائعه بضمير الأنا إلى المخزون الثقافي الذي يمتلكه، وبذلك، تومىء الإشارات التراثية إلى قراءة السارد النقدية لثقافة اكتسبها وتجربة عاشها، فتدل على قدرته على الفهم والتفسير، فتغدو البنية السردية كتلة متلاحمة من التقاطبات التي تتلاقى- عندها - الرؤى المتعددة، وتتصهر كلها في بناء سردي تكويني قابل للتحويل والاستيعاب معاً: تحويل الموروث واستيعاب وجهات النظر. لذا، تتنوع الضمائر وتتراوح بين التكلم والتخاطب والغياب: "هدر صوت الشيخ قويّاً كالرعد، اعترتني معه انتفاضة فزع وسمعت الرعد ينذر ويهدد ويتوعد بكلمات تقول: أبجد هوز حطّي كلمن.. ورددت الحناجر الصغيرة.. ورددنا البسملة، وتلونا بعدها الفاتحة"[٢].

وقصة "الاختيار" هي أول بنية سردية يرتكز عليها السارد السيري في إنشاء السيرة الذاتية ، ضمن المجموعة القصصية المعنونة بـــ "الغربال" ، بوصفها سيرة لتجربة تختص بحياة السارد في مرحلة زمنية معينة، يكشف - خلالها - عن تفاصيل دقيقة لمسارات امتدادية تتعاقب عبر أزمان متعددة، فتسرد الشخصية - بلسانها - تجربة حياتية، بكل تفصيلاتها الدقيقة، عاشتها في صباها، ويتكىء عليها السارد السيري لتماثلها مع شخصية الفتى عز الدين الذي سافر من مخيم إربد إلى أريحا من أجل دراسة السادس الابتدائي.

وإذا كان السارد قد لجأ إلى استخدام ضميري المتكلم والغائب، والتركيز على الفعل الماضي، ليصف - بذلك - رحلة سيره الحادثة في سنة محددة، تمتد من المخيم حتى مشارف أريحا، فإنه يتحدث عن تجربة حقيقية عاشها في صباه. ولكي تكتمل الملامح الدقيقة لتلك الرحلة، لابُدّ من أن يرتد إلى الوراء، ليذكر الأماكن - بمواقعها ومسمياتها وملامحها المخصوصة - التي مرّ بها في أثناء رحلته، ويصف مشاهداته المكانية بتكثيف ليس مجرداً عن الذاتية أو الانطباعية المتأثرة بالأحداث المتلازمة للتجربة الحياتية: "قطعت السيارة بلدة إربد بدقائق قليلة، ثم انعطفت في شارع حكما جنوباً باتجاه سوق الحبّ (القمح) والرمان والشماشير (الملابس القديمة)، وقطعت شارع الهاشمي وأصبحت في شارع فلسطين، فانعطفت غرباً وتجاوزت البركة القديمة في أطراف حي التركمان.. وفي الطريق إلى الغور كانت القرى تبدو

---

[١] أبو شرار، الخبز المر، ص ٧٢.

[٢] ملحس، أبو مصطف، ص ١٢٦.

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

وكأنها من رجوم من الحجارة مرمية في الفضاء الواسع، كانت جمحا[*]كتلة من الحجارة المهجورة، وكفرأسد[*]صخوراً تظللها الأشجار، والشونة الشمالية نتوءات طينية تتمسك بالأرض، فتحولت القرى من علامات على الطريق إلى انقباض حاد كاد يخنقني والسائق يتحدث دون انقطاع: ها هي بيسان.. وهناك، تلك التلة هي كوكب الهوا[**] .. وهذه القباب يسمّونها ديرعلاّ [***].. وهذا هو جسر اللنبي.."[١]. وتكتمل السيرة الذاتية للسارد السيري بقصة "النافذة" التي تبرز مرحلة معينة من حياة شخصية عز الدين الساكت، عندما كان طالباً في كلية فلسطين بطولكرم، جاء لتقديم امتحانات الثانوية العامة في كلية الجاحظ بمدينة نابلس، وأقام في مخيم بلاطة.

ويجعل الربط بين السيرتين في قصتي "الاختيار" و"النافذة" الاستمداد من ملامح الشخصية السيرية متلائماً مع الوقائع والمجريات الحادثة في الزمان والمكان، وهذا يدل على الارتباط بالحاضر والالتحام بالواقع. وسيرة "النافذة " هي السيرة المصاغة بضمير الغائب، على الرغم من أن سيرة "الاختيار" صيغت بضمير الأنا، إذْ يسرد السارد الذاتي سيرته بضمير الأنا، ويتحدث بلسانه هو، ومن وجهة أخرى، تسرد السيرة في قصة "النافذة" بضمير الهو، بلسان السارد العليم، رغم أن الشخصية هي ذاتها: شخصية عز الدين الساكت: "عز الدين الساكت، والساكت لقبه، لا يقف أمامه أو خلفه إلا ظله، ويراهن على درجة متقدمة تؤهله لاستكمال دراسته في القاهرة.. يقرأ قليلاً ويستوعب كثيراً، ويوازي بين الكتاب والحياة، بين غرفته الصغيرة وبين أزقة مخيم بلاطة وأسواق نابلس"[٢].

وفي قصة " أسوار الليل" تسرد الشخصية لأحداث حياتها بضمير الأنا، فتبدأ سيرتها الذاتية منذ طفولتها التي شهدت حدثاً مأزوماً يتعلق بها: "منذ أدركت أن الهلال ليس بطيخاً يؤكل وأنا أرى الليالي، كالنساء يحبلن بالعجائب ويلدن، كل شيء كما عهدته يغرق في طاحون الليل. أبي دخل الدار محمولاً على أعناق الرجال في الليل، أخي غرق كجدي في بحر يافا الأزرق، أمي حملتني تاركة بيتنا الكبير في الليل"[٣]. ويسرد السارد الذاتي في قصة "قهوة المدفع" سيرة موضوعية تتضمن أحداثاً متعلقة به، فيجيء الفعل السردي بالضمائر الثلاثة: الأنا والأنت

---

[*] جمحا وكفرأسد من قرى شمال إربد.

[**] كوكب الهوا قرية في قضاء بيسان .

[***] ديرعلاّ من قرى الشونة الشمالية.

[١] خلف، الصهيل، ص ٤٢.

[٢] خلف، الغربال، ص ٥٣.

[٣] عودة، زعتر التل، ص ٦٨.

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

والهو، إذ يقرن اللاجيء بين ذكرياته الماضية في حيزه الحميمي وبين ابنه - السارد الذاتي - الذي يذكّره بأيامه الماضية: "يلتفت نحوي.. تشي ملامحه بأنه لا يعرفني: أنا الولد الصغير الذي تخطيت سني مبكراً ولا أشارك أترابي اللعب، يعرفني أخيراً، يسحبني إليّ بغضب مفاجيء، يهزني بشراسة : _ كنت آخذه إلى قهوة المدفع.. يأخذ وجهي بين يديه الخشنتين، ويصيح بي فجأة: _ أنت تذكر هذا حتماً! أهزّ كتفي فيضربني على ظهري ضربة موجعة.. ولكنها أيام لا تنسى.. يشير نحوي بأصبع مرتعش، يحملني وزر الكارثة: هذا الذي تقولون عنه صغيراً يذكرني بموعد توزيع المؤن آخر كل شهر.. يتفرس بي فأبحر في عينيه تدفعني نسائم طرية عطرة، يحملني برفق وحذر كأنما يحمل برميلاً من البارود"[١].

وتقترن السيرة الذاتية بسيرة موضوعية في قصة "صورة"، حين ترتبط ذكرى طفولة السارد بذكري شخصية أخرى، وهي شخصية محورية. وعليه، فإن البنية السردية تتضمن تراوحاً بين الضمائر التشخيصية وانتقالاً في الأفعال النحوية وتنوعاً في الصيغ الزمانية والمكانية.. فالسيرة الذاتية المقترنة بالسيرة الموضوعية هي سيرة معادلة للترجمة الذاتية المختصة بالسارد الذاتي، وقد بدأت صلة السارد بالشخصية المراد سرد سيرتها بحادثة طريفة ومؤلمة في الوقت نفسه، وقد كان السارد وقتذاك في العاشرة من عمره: "محمد إسماعيل إنسان وديع طيب وعزيز على نفسي، لكن معرفتي به ترتبط بذكرى طريفة ومؤلمة.. بالضبط، لا أذكر التاريخ، فهو يأتي في الأيام الأولى من الصيف الذي أعقب تمزيق فلسطين، كنت طفلاً، لي من العمر سنوات عشر، وبلدتي جبلية تستلقي هادئة على كتف جبل يتلفع دوماً بخضرة رائعة مبعثها أشجار الزيتون الرومي القديم.. في ذلك اليوم الذي لا أذكر تاريخه، دخلت الحانوت، وهناك رأيته.. رأيت محمد إسماعيل للمرة الأولى.. عله كان في الأربعين.. إنسان كغيره من الناس، لا يميزه عنهم إلا رأس خلا تماماً من أي أثر للشعر.."[٢].

وتتجلى السيرة الذاتية المندرجة في البنية السردية لقصة "الصوت والصدى" من مجموعة "ذكرى الأيام الماضية" القصصية عبر الاستذكارات المتوزعة في أجزاء البنية السردية، وقد كان دفق الذكريات يتلاحق مع الحركات التدريبية وكلمات المدرب الثورية، فيروي السارد الذاتي سيرته بضمير الأنا، ويجيء التضمين النصي مباشراً، ليتعالق مع الحدث السيري الأهم: النزوح الذي يُسرد سرداً موضوعيّاً: "ولدت في قرية منسية قريبة من الخليل، تعلمت في مدرستها الابتدائية، كانت أمي تخبز لنا في الطابون فجر كل يوم، فيعبق دقيق القمح

---

[١] عودة، الفواصل، ص ٣٢.

[٢] أبو شرار، الخبز المر، ص ١١.

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

وهو ينضج.. نأكل الزيت والزعتر والخبز المقمر.. تشبع بطوننا، يذهب والدي وشقيقي الكبير إلى الحقل، أحمل كيساً مزركشاً صنعته أمي من القماش، أضع فيه الزوادة والدفاتر.."[١].

وفي السيرة الذاتية التي تتبدى ضمن البنية السردية لقصة "الصوت والصدى"، يتقاطع فعل السرد مع الزمن الارتدادي، إذْ إن الأفعال الحادثة في معسكر التدريب في موطن اللجوء، تتداخل مع الأفعال الحادثة في قرية السارد الذاتي قبل احتلالها، فجميع الأفعال صادرة من ذوات تمتد عبر أزمنة مختلفة بأمكنتها المتعددة وتتحد لتصير ذاتاً واحدة: "بدأت أراضينا تطوي، ولا يجرؤ أصحابها على الاقتراب منها، بدأ الموت يفترس بعض الشباب، أخذت القرية تلوب موجعة.. الأشداق تلتهم الأرض من تحت أقدامنا.. ويوماً تلاشت الأرض، وظلت البيوت منتصبة عارية.. اتقدت العيون بالغضب، اشتعلت أفواههم بكلمات تقطر ناراً، بحب مجنون للأرض والأهل والشرف. تشابكت أيديهم. أقسموا أن يحرثوا الأرض ويحموها بالبوارید العتيقة، أو يموتوا دون ذلك.."[٢].

وتُبنى السيرة الذاتية المندرجة في قصة " فلاش باك" من المجموعة القصصية المعنونة بـــ "أسرار الدوري" على ضمير الأنا وحده دون غيره من الضمائر، بحيث يهيمن هذا النمط من الحكي الإفرادي على الفعل السردي: "هذا ليس زماني، سأحمل جسدي عضواً عضواً، سنة سنة، خيبة خيبة، حزناً حزناً، وسأضعني في زاوية ساحة ذات إضاءة خافتة جداً، سأحدق في اللاشيء الماثل أمامي، ورائحة تعفن أعضائي تعبق الجو، وأنتظر حزني القادم.."[٣].

ب ــ السيرة الموضوعية:

وهي مسرود نثري ارتدادي، يستعيد فيه السارد الموضوعي الأحداث الماضية والمتعلقة بالغير، إذ يروم السارد إلى تقديم محكيات سردية عن الآخر المستقل عنه، تتجسد عبر السرد السيري المباشر (السرد الغيري بضمير الأنا - السرد الشاهد على الوقائع) أو غير المباشر (السرد الغيري بضمير الهو - السرد الراوي للوقائع) لتلك المحكيات المتبغي سردها. وهنا، لا يتم التطابق بين السارد والشخصية السردية، لأن السارد شخصية غير متحدة مع الشخصية المتعين سرد سيرتها، فيتحقق الحكي بوساطة ضمير الغائب وحده، ولا تسرد السيرة بضميري المتكلم أو المخاطب إلا إذا كانت الشخصية مشاركة في حكي الأحداث، أما دون ذلك، فيستحيل ورود ضميري المتكلم والمخاطب، إذ إن السيرة الموضوعية هي خطاب سردي يتضمن حكي

---

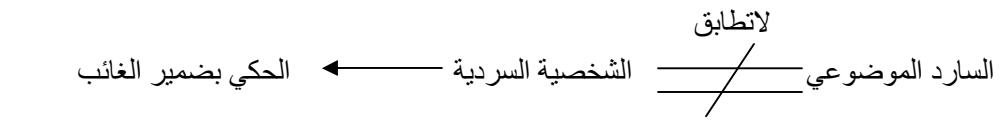
[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص١٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٦.

[٣] هنية، الأعمال القصصية، ص ٢٥٧.

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

الأحداث المتعلقة بالغير. وتوضح الخطاطة التالية العلاقة بين السارد الموضوعي والشخصية السردية:



وبهذا، تزخر النصوص القصصية بالسير الموضوعية التي تُسرد فيها سير تخص شخصيات أخرى، يتفاعل معها السارد الموضوعي، فتأتي السير الموضوعية لتكمّل الملامح التناصية للتجنيسات السردية، مثل السيرة الموضوعية لشخصية أبي خميس في قصة "الخروج من الجنة" المسرودة بلسان السارد العليم - بوصفه أحد معارف أبي خميس - الذي يعدّ شخصية مستقلة لا تتطابق مع الشخصية السردية. ولأن القصة مبنية على وقائع سياسية وأحداث خطيرة جرت، فإن السارد العليم، وهو السارد الراوي أيضاً، يقوم بتوجيه الأحداث ورسم الشخصيات، منذ البدايات حتى النهايات. وهي قصة مقيدة بالواقع السياسي والحدث الأيديولوجي.. لذا، تصطبغ القصة برؤية سردية أيديولوجية، تطغى على المسار الحدثي، فتمارس السردية الأيديولوجية سلطتها، متمثلة في وجهات النظر التي يتبناها كلٌّ من السارد والشخصية السردية. ويبقى - في النهاية - للشخصية السردية صوتها الذي يُستكمل به البناء السردي، لتتحصل أبعاد جديدة للرؤية السردية المبتغى تحقيقها، وهكذا تكتمل العناصر القصصية.

فأبو خميس، الشخصية السردية، يوضح المفارقة التي أحدثها احتلال مدينته يافا، ليتبين الخطر السياسي الذي يحدق بفلسطين: "وكان قد بدأ يفقد طمأنينته وثقته.. لقد وهب يافا في السابق قطرات من دمه، وخرج من ثورة ١٩٢٩، بجرح عميق في صدره كاد يودي بحياته.. وهو الآن مستعد أن يهب يافا دمه كله.. لقد أصبح على ثقة بأن الأعداء يكيدون لمدينته ولوطنه كله.. وكان من حين إلى حين يبدو له في غموض كمن يتلمس طريقه في الظلام، إن اليوم الذي تحتاج فيه يافا إلى واحد من أبنائها يذود عنها ليس ببعيد"[١].

ومثل ذلك السرد الموضوعي للأحداث الحقيقية الجارية لكل فلسطيني - كما هو حادث مع أبي خميس الذي يتماثل مع شخصيات العالم الواقعي[٢] - يندمج في المتن السردي: حدث

---

[١] الإيراني، مع الناس، ص٢٠.

[٢] تتماثل الشخصية السردية في قصة "الصرّة الصغيرة" مع شخصية أبي خميس في قصة "الخروج من الجنة"، في التجذر والارتباط بالأرض، كذلك يتماثل سارد سيرة أبي شحادة في القصة الأولى مع سارد سيرة أبي خميس في القصة الثانية، فكلاهما سارد عليم يحكي بضمير الغائب، فالسارد الأول يصف أبا شحادة من وجهة نظر السارد العالِم الذي يسمو فوق شخصياته، فيدرك أفكارها ويستعلم بواطنها ويتتبع حركاتها: "إنه فلاح ابن فلاح

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

انفجار السرايا القديمة في قلب مدينة يافا، بعدما تسللت إليها العصابات الصهيونية، وأخذت تدكها بمتفجراتها.. وكيف شاهد أبو خميس وغيره الضحايا وقد عادوا خليطاً من أقدام وأرجل وأيدٍ ورؤوسٍ فصلت عن أجسادها. هذا التماثل في الحدث والشخصية جعل السرد ينتظم في رؤية ذاتية يسيطر عليها السارد العليم والشخصية السردية معاً، وكأنما توحدا، ليكوّنا رؤية متجانسة وأيديولوجية مركزية ذات صوت أحادي، فتتنوع الضمائر: المتكلم والمخاطب والغائب، وتتداخل الأفعال: الماضي والمضارع والأمر.

وتتناصّ السيرة الموضوعية في قصة "أقوى من الموت" تناصّاً ذاتيّاً مع السيرة الموضوعية المتضمَنة في قصة "الخروج من الجنة"، فكلا القصتين من صنع المنشىء ذاته، حيث تتأسس القصة الأولى على بنية سردية تحوي ومضات سريعة لأحداث تشهدها الشخصية في مدينتها يافا، أيضاً. وهذه الأحداث هي خلاصة نهائية لرحلة طويلة يستغرق فيها فلسطينيو المدن والقرى جميعها، مثلما مرّ بها فلسطينيو مدينة يافا، بدءاً من مدينتهم يافا حيث التوطين، ومروراً بالتهجير حيث التشرد، وانتهاءً بالمخيم في الشتات.

غير أن السارد في قصة "أقوى من الموت" يتقمص دور السارد الشاهد الذي يشهد الوقائع ذاتها التي تشهدها الشخصية السردية، ويلجأ إلى تقنيتي الاستذكار والاستباق، نتيجة الجمع بين العرض والوصف في البنية السردية، فيرتد إلى الماضي تارة، ويستشرف المستقبل تارة أخرى، وهو – بهذا – يؤطــر لكل المجريات المتعلقة بحياة الشخصــية، فتنتقل - تبعاً لذلك - الأفعال من ماضيها إلى حاضرها إلى مستقبلها: "هو من يافا، من البلد الذي يحمل شجرة كرات الذهب ملء الراحتين، ملء العين ملء القلب.. وقد لجأ إلى السلط زمناً، وفد إليها مع خمسة عشر ألف لاجىء، ولا يدري كيف نجا هو وزوجته وأطفاله، وكيف وصل إلى السلط، كل ما يدريه أنه وصل مع القطيع المشرد على ظهر سيارة نقل تقاضته كل ما ادخره من مال قليل.. ولم يكن اليأس يومئذ قد دبّ في قلبه، وكان يظنها أياماً وتنقضي، ثم يرجع إلى مدينته الحبيبة، أم الخير.. كان يظنّ هذا، وكان الآخرون كلهم يؤمنون بأنهم عائدون"[١].

وتجدر الإشارة إلى أن السيرة الموضوعية المندرجة في قصة "الخبز المر" تتناصّ تناصّاً داخلياً مع السيرتين السالفتين، فالسيرة هنا مقترنة بالفاعل الكادح أبي خميس أيضاً، غير أن السيرة جاءت في غاية الإيجاز والتكثيف، ويعود السبب إلى أنها وردت ضمن استذكارات

يفلح أرضه الغالية في كل موسم، ويتعهد زيتوناته الحبيبات بالرعاية كل عام، لم يتقاعس عن ذلك عاماً واحداً طيلة حياته. فإن بينه وبين هذه الزيتونات حبّاً عميق الجذور في قلبه..".

انظر، (ملحس، أبو مصطف، ص ٩٠).

[١] الإيراني، أقوى من الموت، ص ١٤٥.

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

الشخصية وارتداداتها التي كان مبعثها السارد الموضوعي الذي كان يضطلع بمهة السرد الغيري في معرض الحديث عن تفاصيل حياته، فلم تُفرَد السيرة الموضوعية في بنية سردية مستقلة، تتضمنها الأحداث المفصلية الواردة في المتن السردي، لتحتل السيرة فضاءات طباعية ممتدة، بامتداد الأحداث وكثافتها، وإنما وردت ضمن حوار غير مباشر، إلا أنه جاء ذاتياً بقدر ما هو مصاغ في سرد موضوعي بلسان السارد الشاهد الذي يروي سيرة غيرية ضمن استذكارات الشخصية المراد سرد سيرتها: أبي خميس الذي يتحسر على أيام شبابه في مدينته يافا: "حدثني عن كل دقائق حياته، عن يافا، عن بساتين البرتقال التي تشبه سماء خضراء مرشوقة بنجوم صفراء لامعة حيث تنتهي هذه السماء بأفق رملي أشقر فاتن، حدثني عن معمله الصغير الذي تركه هناك وترك معه شظايا قلبه الذي تفجر حزناً على ابنه البكر وهو يقضي هناك في سبيل بلده. حدثني عن شقاء ما بعده شقاء عاشه بعد أن ترك يافا.. لقد عرفت معنى الجوع المجرم، وذقت طعم الذل المحرق، وصارعت لسعات البرد القارص، وعشت مرارة فقد الولد تلو الولد.."[١].

وفي السيرة الموضوعية لشخصية "حياة بلابسي" جاء السرد بلسان سارد حقيقي، متجسّد بحضوره الطاغي وظهوره المتواصل، فتُسرد السيرة بضمير الغائب من وحي ذاكرة السارد التفصيلية، وهي سيرة متعلقة بالشخصية السردية: حياة بلابسي التي راحت ضحية مذبحة دير ياسين عام ١٩٤٨.. وقد أخذ السارد يصوغ سيرتها عبر سلسلة من التداعيات الخفية التي تقترن بالشخصية تارة، بأن يستظهر الرغبات الدفينة ويستبطن الحوارات الذاتية، أو مما استجمع في ذاكرة السارد من تتبع الوضع الاجتماعي والظرف السياسي الدائر حول الشخصية تارة أخرى: "قابلتها لأول مرة في أواخر سنة ١٩٤٧، وقت أن قدمت للإذاعة موضوعاً أدبيّاً.. وفي هذه المقابلة عرفت فيها مأساتها: لقد فقدت أباها منذ أمد غير بعيد، ووالدتها كسيحة طريحة الفراش، وأختها صغيرة غير قادرة على العمل، فوقع على عاتقها عبء الاعتناء بوالدتها وأختها، والقيام بجميع شؤون البيت، والعمل في الوقت ذاته على كسب المعاش، إذ لا مورد لأسرتها تعتاش منه، كما أن والدها لم يترك لها أي مبلغ من المال.."[٢].

ومن وجه آخر، أثيرت قضية أيديولوجية ضمن السرد الموضوعي للسيرة الغيرية، تتمثل في الاعتداءات الصهيونية على القرى الفلسطينية، فيترتب عن ذلك اتكاء السرد السيري على المقولات النحوية الصرفة وتوظيفها على امتداد البنية السردية، بدءاً من الاستهلال السردي حتى النهاية المقفلة، مثل: الأفعال الماضية والتأشيرات الضميرية، ولاسيما ضمير الغائب، "عثر

---

[١] أبو شرار، الخبز المر، ص ٦٦.

[٢] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٨١.

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

رجال الهلال الأحمر، بعد مجزرة دير ياسين، على جثة فتاة في قميص النوم، ملقاة بالقرب من طريق فرعية مؤدية إلى القرية، فتعرفها بعضهم.. فإذا هي المعلمة حياة بلابسي.."[١].

ويمكن تلمّس التناصّ الماثل في السيرتين الموضوعيتين للشخصية ذاتها، إذ تتناصّ السيرة الموضوعية التي تتضمنها قصة "الأسطر الحمراء" تناصّاً داخلياً مع السيرة الموضوعية المندرجة في القصة السالفة، فتتماثلان في القضية الأيديولوجية، حيث احتواؤهما على المضمون السردي الذي يتجلى من خلال الحكي الموضوعي، وانتماؤها للفترة الزمنية ذاتها. بيد أن التخالف بينهما متمثل في البناء السردي تحديداً، فقد انبنت قصة "حياة بلابسي" على السرد الداخلي الذي يتم فيه سرد سيرة موضوعية من موقع السارد العليم المشارك في صياغة أحداث سيرة غيرية بضمير الأنا. بينا قصة "الأسطر الحمراء" تُبنى على السرد الخارجي الذي تُسرد فيه الأحداث سرداً محايداً من موقع السارد الشاهد على وقائع سيرة غيرية مصاغة بضمير الهو. وهكذا يمكن عدّ السارد الأول سارداً ظاهراً، أما السارد الثاني فهو سارد مضمر، فلا يتدخل أو يشارك أو يؤطّر، بل يظل محايداً متوارياً خلف شخصياته التي يقدمها أو أحداث قصته التي يعرضها، وبذا يختفي بذاته المجسّدة في نصه القصصي، فلا يظهر أبداً، وما يدلّ على كينونته هو قدرته على توجيه الحركة السردية: "على مفترق الطرق وقفت حياة.. فالطريق المؤدي إلى المدينة مفتوح لها، تستطيع أن تسلكه، وتصل سليمة معافاة إلى البيت"[٢].

وربّما تحظى قصة "ممرضة من فلسطين" بقدر من الاهتمام إذا ما عولجت السيرة الموضوعية المتعلقة بشخص الممرضة جوليا، فلا يمكن أن ينفصم المتن السردي عن مستويات الحكي السيري ومظاهر الخطاب السردي، فتتضمن السيرة صيغاً هي أقرب إلى السرد السيري المباشر، بلسان السارد الشاهد الذي يصف الشخصية وصفاً استغراقياً، بما تنطوي عليه من ملامح جسدية ونفسية، أضف إلى ذلك الوقائع المهمة في حياتها، سوى أن السرد السيري جاء موضوعيّاً بملازمة الضمير المختص بالسيرة الموضوعية، وهو ضمير الغائب، فلا يفارق المسرود السيري ضميره التأشيري الذي يميزه.. مما يجعل السارد هنا كليَّ العلم يسرد أحداثاً متعلقة بالشخصية السردية الغائبة ترويها شخصية حاضرة في البنية السردية، هي أختها، بوصفها شاهدة على تفصيلات دقيقة تخصّ حياة أختها الممرضة جوليا، وكذلك موتها.

وينبغي أن تُدرك تلك التداخلات بين الصيغ اللفظية التي تتجلى في المتن السيري، أيّاً كانت تأشيرات ضميرية: متكلمة ومخاطبة وغائبة، أو مستويات خطابية: خطاب مباشر وخطاب غير مباشر، أو صيغ الأفعال: ماضية ومضارعة، أو الظروف الزمانية والمكانية: الآن واليوم

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٨٠.

[٢] ملحس، أبو مصطف، ص ٢٤.

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

والأمس وهنا وهناك.. ومثل هذا التداخل ينمّ عن مهارة فائقة في الصياغة السردية لسيرة موضوعية لشخصية محورية تحمل صفات معنوية وملامح جسدية تتلاءم مع السياق الكوني الذي وجدت فيه : "قالت السيدة غ: ولدت شقيقتي جوليا في حيفا، وترعرعت في ساحلها وكرملها، وهي فتاة متوسطة القامة، ممشوقة القدّ، لها عينان خضراوان، وشعر أشقر، مرحة؛ بل إنها ينبوع حياة، جميلة الصورة، عذبة الحديث، محبّة للمجتمع، إذا ما خرجت إلى الشارع، قال الناس: طلعت الشقراء.. وإذا ما دخلت البيت، أشاعت فيه البهجة والسرور.. كانت تهوي الرسم والعزف على البيانو، ومن مزاياها طيبة القلب، والشفقة على المساكين.. جوليا تدرك تمام الإدراك أن مهمة الممرضة لا تنحصر في أعمال التمريض فحسب، وإنما في المعالجة النفسية أيضاً.. فالابتسامة الدائمة وتلبية النداء في كل حين، والحديث العذب، وبثّ الثقة والأمل.. كلها شروط لازمة للممرضة الناجحة"[١].

وهذه السيرة الموضوعية التي تكتنز بالمعادلات التناصية بين الشخصيات السردية حيناً، وبين من يضطلعون بمهمة فعل السرد حيناً آخر.. هي سير تحتكم إلى آلية التجاور، حيث تتفاعل - ذاتياً - النصوص التي تنتمي إلى العصر الواحد، فيسمى التناصّ هنا بالتناصّ الداخلي، غير أن الشخصية المركزية في قصة "أبو مصطف" تتقابل مع الشخصية المركزية في قصة "الرجل الطيب". ومراراً حاول السارد الذي ظل محايداً أن يرصد ملامح شخصيته أبي مصطف، رغم أنه القاص الملم بما يجري، منذ طفولته، فيشعر القارىء بسعيه الدؤوب وجهده المثمر في التقاط الجزئيات الدقيقة والتفاصيل الخفية في حياة شخصيته، ولا تكتمل معلوماته التي يتغيّاها إلا في نهاية القصة، لمّا يستعيد السارد الشاب إبراهيم ذكريات طفولته، فتتكون لديه تفاصيل وافية عن شخصيته الفاعلة: "قفز أمام ناظريه منظر اليد القابضة على الحجر، ومنظر العينين نصف المغمضتين تنظران إليه، لكي تقولا له - بكل زهو - ' أبو مصطف' ، واعتزازه وشموخه وكبريائه التي عاش حياته كلها متمسكاً بها.. لكي تقولا له: أرأيت يا إبراهيم؟ إنني لست جباناً!! واستمرت العينان نصف المغمضتين ترويان لإبراهيم قصة معركة الزقاق العجيبة.. القصة التي انتهت بدحر الأعداء فعلاً حينذاك"[٢]. ومن اللافت للانتباه أن ضمير الغائب يهيمن على البنية السردية، منذ بداية القصة حتى نهايتها.

لكن السارد العليم في قصة "الرجل الطيب" يستغرق في رصد ملامح الشخصية الساذجة، من موقعه، بوصفه سارداً داخليّاً يسرد من الداخل، لأنه من معارف الشخصية القدامى الذين كانوا على صلة قريبة به. لذا، فإن السارد يقوم بالسرد الكلي القائم على الرؤية الفوقية،

---

[١] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ١٩.

[٢] ملحس، أبو مصطف، ص ١٧.

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

أي الإلمام بكل ما يجري، فيطغى حضوره على سائر عناصر النسيج القصصي. وإذا أرادت الشخصية أن تتحدث عن نفسها، فإن السارد يتحدث بدلاً منها، بصوته ورؤيته، ويغوص في أعماقها النفسية، دون السماح للشخصية بإبداء رأيها، مما ينحو السارد - بطريقته الخاصة - نحو التدخل المباشر: "كان الرجل – كما قلت - طيباً جداً، وقد أحبه كثير من الناس لهذه الصفة.. فما كان يسعه أن يكذب أو يماري أو يرائي أو يغضب أو يؤذي.. ومع ذلك، فإنه لم ينجُ من أذى الناس ولؤمهم.. يبدو أن طيبته كانت أكثر مما يجب.. كانت أكثر مما يستطيعون أن يتحملوا.."[١].

ويمضى السارد الذاتي في قصة "الرصاصة الرابعة" في تأريخ سيرة غيرية لشخصية الشيخ الذي عاش طويلاً وخبر الحياة بما فيها من تجارب وأحداث. وقد قضى جلّ عمره في وطنه قبل أن يضطره الاحتلال إلى اللجوء والتشرد، ويأمل من جيل الشباب الذي ينتمي إليه السارد الذاتي، أن يحفظوا ذكر الأجداد ومآثرهم، ويكرموا قبورهم ويحموها من أولئك الذين ينبشون التراب ويسرقون الأجساد، فيرتد السارد بذاكرة الشيخ إلى الماضي، ليتتبع تفاصيل حياته الدقيقة وتجاربه القديمة، يصوغها في قالب السرد الموضوعي، ليتجرد السارد من ذاتيته وعلاقته الحميمية بالشخصية، ويستحيل إلى سارد موضوعي: "في النزوح الأول، وضع الشيخ بندقيته، لكي يرجع إليها في وقت قريب مع الجيش العربي الذي أصدر الأوامر، ترك هناك ستين عاماً تحت شمس فلسطين، ليعبر ليل المنفي، وفي الطريق ماتت زوجته بطلقة غير طائشة، وتدحرج أبناؤه مع جموع النازحين في المسالك المجهولة، ولازال الشيخ ينتظر زيارة امرأته بعد الرجوع ويقرأ لها من سور الكتاب العزيز. ذاكرته مكتملة، تحفظ أخبار البلاد والجهاد، مثلما تحفظ الصلوات. ورغم أن أبناء بلدته يازور هم أقل الناس عدداً في المخيم، إلا أن علاقة عاطفية وطيدة تشده إلى أهل المخيم"[٢].

على أن السارد الذاتي في قصة "الجرح الشمالي" يسرد سيرة موضوعية، بلسانه، فتتراوح الضمائر بين الأنا والهو والأنت، ويتحدد السرد بضمير الأنا بمدى العلاقة القائمة بين السارد الذاتي والشخصية، بينما يتركز السرد الموضوعي بضمير الهو من خلال الاستفاضة في الحديث عن الشخصية المراد سرد سيرتها، ويتعين السرد الخطابي بضمير الأنت عبر الحوارات المباشرة أو التداعيات الذاتية أو الاستذكارات: "بعد وجبة الصباح شربنا شاياً رائعاً سائغاً كما تحب يا أحمد. لكنه توقف عند الكوب الأول، وانسلّ من بيننا، نحن المشتاقين، ليقتعد هناك تحت العجوزة، تحت الشجرة الهرمة، قرب جذورها الضخمة ومعه سلاحه.. كان بادي

---

[١] الإيراني، ما أقل الثمن، ص ١١٢.

[٢] الريماوي، الجرح الشمالي، ص ١٣.

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

التعب لايزال، تعب الحمية والأهبة لا الإعياء. جلس هناك يلتقط الأنفاس ويسترجع أطيافاً وأشواقاً غلاّبة، وكنا نراعي جانبه، بعد أن أسعدنا برجوعه، إنه بذهن رائق شفاف يليق بشبابه الغضّ، وبه روح مضطرم يجيش هادئاً في دخيلته"[١].

إن البنية السردية بوصفها سيرة موضوعية لا يمكن أن تنفلت من السرد الذاتي الذي يضطلع به السارد العليم القادر على استبطان ما يعتمل في داخل الشخصية، دون أن يقحم نفسه في العملية السردية أو إبراز مظاهر التذويت الكلي أو المعرفة الكاملة، وإن جاء السرد بضمير المتكلم في الجملة الاستهلالية، غير أنه ما يلبث أن ينتقل إلى السرد بضمير الهو: "محمود الأسعد.. نذكره جيداً، رجل لا يحب الكلام، هكذا ولد، تروي نساء بلدنا أنه لم ينفجر باكياً عندما ولد كما يفعل كل أطفال الدنيا عندما يولدون، ظلّ صامتاً مدة طويلة حتى حركوه عدة مرات للتأكد من أنه حي يرزق ويتنفس"[٢].

ولا يتحقق سرد السيرة الموضوعية للشخصية إلا بالاستمداد من الشهادات الموثقة وجمع المعلومات من الشخصيات الشاهدة على الوقائع المتعلقة بالشخصية المراد سرد سيرتها: "تقول أمه إنه خلع قلبها عدة مرات في فترة الحمل، فقد كان يكف عن الحركة في بطنها عدة أيام، وعندما يسيطر عليها الخوف وتصبح الدموع على سطح عينيها، يبدأ بالحركة المتواصلة فتعود إليها الحياة.. محمود هذا لم يولد في مستشفى كما يحدث اليوم، فلم تكن في بلادنا آنذاك مستشفيات، ولد في الحقل في موسم الحصاد.. ولدته بسهولة بمساعدة امرأة تفهم في أمور الولادة.."[٣].

ومن ينظر في السيرة الغيرية للشخصية، يتبيّن له أن السارد - هنا - يعتني بالتفاصيل الهامشية التي لا تسهم في البناء السردي أو الاكتمال الوصفي، غير أنها تضفي تنويعاً في السرد السيري، ليكسر رتابة السرد الغارق في الرؤية الموضوعية الخالصة والحيادية المحضة، مثل التطرق إلى سلوكه المدرسي: "كان يضع في جيبه دفتراً واحداً قديماً يكتب فيه جميع المواضيع، وكان المعلم يسمي دفتره: دفتر البقال الذي يكتب فيه السكر إلى جانب البترول والبصل والمواد الكيماوية"[٤]. أما ما يلفت السارد - من ناحية أخرى - أمران، هما علامتان فارقتان في شخصية محمود الصبي: "الأول أنه ظل يلبس البنطلون القصير في عزّ الشتاء، مما يدعو إلى

---

[١] الريماوي، الجرح الشمالي، ص ٤٢.

[٢] درويش، الكلاب، ص٥٣.

[٣] المصدر نفسه، ص ٥٣.

[٤] المصدر نفسه، ص ٥٤.

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

السخرية، والثاني أنه كان ينطق اسمه كاملاً: محمود محمد علي إبراهيم صالح مصطفى الأسعد.."[١].

ولا تقتصر السيرة الموضوعية على السرد السيري لحياة الذات الفلسطينية، بل تنطوي قصة "شمعون بوزاجلو" في بنيتها السردية على السيرة الموضوعية المتخلقة من الذاكرة الجمعية لدى الفلسطيني إزاء الآخر، وبذلك تتدرج السردية الأيديولوجية المعبر عنها بالسرد الخارجي، ضمن السيرة الموضوعية، فالسارد - هنا - تمكن من صياغة رؤيته الموضوعية لشخصية الآخر المتمثلة في شخص شمعون بوزاجلو دون إقحام أو هيمنة على المسار السردي، بل قام السارد بإعطاء الحرية للشخصية السردية أن تتحدث بصوتها. لذا، صيغت السيرة الموضوعية - بلسان السارد الظاهر- بضمير الغائب، مقابل السرد الذاتي المصاغ بضميري الأنا والأنت، ويتبدى جليّاً في الحوارات المباشرة، غير أن السرد الموضوعي هو الحكي المهيمن، لأن السارد الظاهر يقدم سيرة موضوعية تتعلق بشخصية اليهودي شمعون، في قالب سردي ينطوي على وقائع تخص الشخصية، تنبثق من أيديولوجية ضدية، فتتماثل الشخصية مع أفراد ينتمون إلى العقيدة ذاتها، فيتماثلون في الفكر والخطاب.

وتبعاً لهذا، يؤسس السارد العليم بنيته السردية على الحكي الموضوعي، وهو سارد محايد يتفرد بعرض الوقائع دون التدخل فيها، فهو مجرد شاهد يعرض الأحداث ويوجّه الشخصيات، وهذا لا يتبين إلا بالوصف المحايد للمكان الذي تقطن فيه الشخصية وعلاقتها بقاطني الحي، حيث يتحدون جميعاً في الفكر والخطاب، فيعرض السارد أفكار شخصيته عرضاً مطعّماً بالمفردات ذات الصلة الوثيقة بالعقيدة: "ومن سكان هذا الحي شمعون بوزاجلو، فهو رجل من جماعة الحاسيد[*] المعروفين بتعصبهم الديني، يقوم أحياناً بمهمة شوحيت[**]، يذبح الطيور والماشية، ويقرر فيما إذا كانت اللحوم المذبوحة هي كاشير أي محللة، أم هي تاريف أي محرّمة، وزيادة على ذلك، فهو من أصحاب الأملاك، ومرابٍ معروف يفضل إقراض الجوييم [***] بفوائد، ويقبل رهونات.."[٢].

---

[١] درويش، الكلاب، ص ٥٥.

[*] الحاسيد: جماعة من الزهاد.

[**] شوحيت: الذبّاح.

[***] الجوييم: كل من هو غير يهودي.

[٢] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٩٢.

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

ج ــ الرسائل:

لا تُدرس الرسائل بوصفها بنى مجردة تندرج ضمن النصوص القصصية فحسب، بل تُدرس بوصفها وقائع اجتماعية غنية بالدلالات المصاحبة والمعاني الإيحائية المنبثقة من المادة الأصلية التي تُعنى بالعلاقة بين المرسل والمرسل إليه، ومضمون الرسالة هو الأساس الذي يصف الحياة الاجتماعية. بيد أنه من المحتم " ألا يختلط المعنى الحقيقي للرسالة مع معناها السردي.. فالوظيفة المرجعية للعبارات السردية ستكون وحدها ملائمة.. ولن يكون للعبارات من معنى إلا بعلاقتها مع الواقع الذي تصفه"[١]. ويُقصد من إنشاء الرسائل - بالدرجة الأولى – إرضاء المتلقي الذي يُحفَّز بوجود محتوى دلالي يثير استجابته، فالرسائل التي تحقق متعة هي الرسائل التي تراعي إثارة القارىء وتحفيزه، وليس التعبير عن أفكار الشخصيات وعواطفها.

ولقد بدا واضحاً تلك القيمة الجمالية الكامنة في التضمين النصي للرسالة الأدبية في أثناء السرد الموضوعي للسيرة الغيرية، هذه الرسالة التي تنطوي على الرؤية الأيديولوجية المتعلقة بالشخصية المراد سرد سيرتها، فرسالة أديب اليافاوي في قصة "العنبر رقم ٥" تحوي الأسباب المفضية إلى حدوث النكبة، فتنتظم الرسالة في البنية السردية لما تنصهر - دون مقدمات – في المتون السردية ، فيقطع السارد مجرى السرد، ليتدخل بتجنيس نثري يضمّنه في المتن السردي، مثل المقاطع التي تتضمنها الرسائل، فتشي بتأملات الشخصية السردية ومواقفها وأفكارها الذاتية، فالسارد الظاهر في قصة "العنبر رقم ٥" يوقف السرد، ليثبت آراء أديب في نكبة مدينته يافا، وفلسطين جملة، دوّنها في رسالة وجهها إلى أحد أصدقائه، ورد فيها: "وبعد، شاءت إرادة الله العلي العظيم أن نغادر وطننا الحبيب كما تغادره النساء والأطفال، أذلة منكسي الرؤوس، تنهمر دموعنا من شدة الحزن والألم، وإننا لا نملك غير الدموع العزيزة نذرفها تماماً مثلما تفعل النساء.. قد تستغرب أنت كما يستغرب غيرك هذا الانهيار المفاجئ في المعنويات، ذلك النجاح الذي أحرزه اليهود في جميع الميادين. وملخص القصة - ياعزيزي – أننا وُعدنا بالسلاح والعتاد أكثر من مرة، ولكننا لم نتلق سوى البنادق القديمة والطلقات المحدودة.. ويقولون لنا قاوموا مدافع اليهود الثقيلة ودباباتهم الضخمة ومصفحاتهم العتيدة وبنادقهم الأوتوماتيكية التي لا تحصى وتنظيمهم التام وتحصيناتهم الراسخة، يقولون لنا قاوموا، كل هذا بالعدد الشحيح من البنادق.. ويشهد الله على أننا لم نقصر في حق وطننا، فقد بذلنا دماءنا وأموالنا في سبيله"[٢].

---

[١] تودروف، تزفيتان، (١٩٩٦). الأدب والدلالة. ترجمة محمد نديم خشفة. (ط١). حلب: مركز الإنمـــاء الحضـــاري، ص ١٠.

[٢] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٩٥.

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

وتتضمن قصة "اضرب رصاص" رسالة تقرب السرد الكلي إلى ذهن القارىء الذي يبحث عن الفراغات السردية ليملأها، فالقراءة النصية تغني البنية السردية التي لابُدّ لها من التضمين الجمالي من خلال توظيف الرسالة – بوصفها فنًّا نثريًّا - للاعتناء بالقيمة الجمالية للسرد. يمكن القول إذاً، أن نص الرسالة المتضمَنة في البنية السردية لها شروطها الخاصة التي تحقق وظيفتها الجمالية وقيمتها الفنية. والهدف من تضمين الرسالة تحقيق غايتين: أولاهما، إرضاء القارىء النصي الذي يرغب باستكشاف النص وتأويله وإعادة قراءته. وثانيتهما، تحقيق التتابع المنطقي لمجرى الأحداث، وإغناء النص القصصي دلاليًّا وإثرائه جماليًّا.

وفي قصة "اضرب رصاص" تتماثل الشخصية السردية مع السارد العليم، حين يدوّن المجاهد رسالته الأخيرة قبل أن ينخرط في صفوف المجاهدين ويخوض معاركه في باب الواد ومشارف القدس، فيحول الجندي ورفاقه المجاهدون دون ذبح العصابات الصهيونية لفلسطينيي القدس الغربية قبل احتلالها. فالرسالة الطويلة التي يبعثها المجاهد إلى والده الشيخ، وترافقها صورة الجندي الذي - طالما- تمنى أن يكونه في يوم من الأيام.. هذه الرسالة المسرودة بلسان السارد الذي تماهى مع شخصيته، تتبىء بانضمامه إلى صفوف المجاهدين، فيختم رسالته بوداع أهله وطلب رضا أبيه: "أنا ذاهب في فجر الغد إلى المعركة، وأحتاج إلى رضائك ودعائك يا والدي"[١].

وما يميز البنية الســـردية لقصة "رسالة من السيدة م" هو بناؤها على رسالة بعثتها السيدة م إلى أسرتها القاطنة في الأردن، تتخللها تعليقات شفاهية صادرة من زوجها وابنيها، هذه التعليقات هي بمثابة القطع السردي، حيث يتوقف فيه المسار السردي للوقائع المتضمَنة في الرسالة التي تنطوي على مشاعر الاشتياق لأفراد أسرتها والعاطفة الحميمة إزاء المكان الثوري وكشف خبايا الممارسة الثورية والأحوال السياسية المقترنة بالجنوب اللبناني، على نحو ما يظهر ذلك جليًّا في الرسالة الوارد ذكر مضامينها: ".. أشعر بدفء الأرض يتخللني رغم لذعة البرد، وسواء كنت هنا أو هناك معكم في الأردن، فالشعور بالدفء والانتشار والتوجس هو هاجسي.. لا أكتم عنك فرحي العظيم حين وطئت قدماي أرض الجنوب العامرة بالخضرة والأحزان العميقة. المدن محاصرة بالعدو مثلما المعصم محاط بالسوار.. عادت الحياة إلى التدفق في شراييني كمياه النهر.. عدت طفلة تعيش الوعي كله في جسمها الذي أصبح ضامراً ومتحفزاً بالنضال.. أنتم تعيشون معي هنا.. أنا لم أهجر البيت، إنما هجرت التردد والخوف والانتظار.. من أجل الوطن.. متيقنة من أنكم ستفهمون دوافعي للتحرر.. إني أسجل كل ما يحدث هنا..

---

[١] الإيراني، متى ينتهي الليل، ص ٧٤.

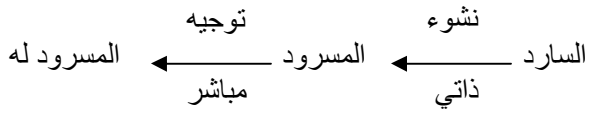
All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أرصد نبض شريان المعارك اليومية.. أعاين الدهشة يومياً؛ هذا يقع في الفخ كالحيوان الجريح، وذاك يجندل برصاص العدو.. أكتشف نفسي مع الموت اليومي.."[١].

وتتضمن قصة "الحب في قلبي" رسائل فتاة مقدسية في الثامنة عشرة، سجينة في سجن الرملة، تلك الرسائل هي بمثابة يوميات أو – على حد تعبير السارد الحقيقي – مفكرة بعثت بها إلى والدتها خفية، دونت مضامينها على ورق سجائر يسمح بإرسالها إلى السجناء. ولعل الرسائل أصدق دليل على واقعية الأحداث المتضمنة فيها، وهو ما يؤكده السارد من خلال الخبر الصحفي الذي يمثل الوقائع. إلا أن السارد استطاع أن يمزج الواقع بالخيال، حتى ليكاد التفريق بينهما أمراً صعباً، فكأن الأحداث الواقعية أو المتخيلة هي ذاتها، تتكرر في كل حين، فلا يميز بين ما يقع في الحقيقة أو في الحلم. ومن جهه ثانية، إن القطع السردي الذي يتخلل المضمون السردي في بنية الرسائل دالّ على كتابة الرسائل على فترات، يضاف إلى ذلك، ما تتضمنه الرسائل من وصف الوضع السائد في سجون الاحتلال، كذلك ما ورد منها من التحيات والإهداءات والمنتقيات الشعرية والغنائية والأخبار السياسية، دالٌّ على التداخل بين الأجناس.

د ــ المذكرات واليوميات:

وهي نصوص سردية تتضمن خطابات مدونة في فترة معينة من حياة الشخصية، تخصّ وقائع حقيقية أم مختلقة، فيتعيّن التأريخ الدقيق للأحداث الحقيقية وتحديد أمكنتها، ويتم الصوغ السردي للأحداث المتخيّلة بفعل الاسترجاع أو التزامن. والمذكرات أو اليوميات هي بنية سردية تتماثل مع غيرها من البنيات السردية: السير الذاتية والموضوعية والرسائل.. فتتفق جميعا في نشوئها عن تجربة ذاتية، وتوجيه مسارها السردي – في المقام الأول – إلى المسرود له، حيث تتحقق العملية الاتصالية :



يضاف إلى ما تقدم، أن المذكرات أو اليوميات تتضمن وقائع تتعلق – مباشرة – بالشخصية ذاتها، قد تؤرخ للدلالة على صحة مطابقتها للواقع السردي، وقد تنشأ بفعل الذاكرة الانتقائية التي تصوغ الرؤية الحاضرة للماضي عبر تقنية الاسترجاع. فتسرد المذكرات في قصة "خذوني إلى بيسان" حدثاً سياسياً مقترناً بوقائع وممارسات لا إنسانية بحق الفلسطينيين، وهذا الحدث السياسي يتعالق – بفعل التمثيل – مع الوقائع التاريخية المستندة إلى المزاعم التوراتية، فجاءت المذكرة التي تحدد فيها الحدث والزمان والمكان، شاهدة على حدث سياسي

---

[١] أبوغزالة، رجاء، (١٩٩٤). زهرة الكريز. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ص٤٩.

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

يتماثل مع واقعة تاريخية وردت في التوراة، وهي وثيقة تاريخية تبرهن على المزاعم الصهيونية، بالاستناد إلى التوراة المحرفة:"المكان: بيسان. الزمان: ١٥أيار ١٩٤٨. المناسبة: حفل إعدام. أريحا لم تستسلم. صدقوا رحاب الزانية وكذبوا التاريخ.. فمشروع المذبحة بحاجة إلى نشوة الذبح. ظل الطفل السابع تحت مطوى الفراش مغشيًّا عليه"[١]. وثمة مذكرة أخرى واردة في القصة ذاتها، لكنها تتغاير في بنيتها ومضمونها وزمنها أيضاً عن المذكرة الأولى، رغم اتفاقهما في المكان، فتشي المذكرة الثانية المتعينة بزمن آخر، بفترة عابقة بالبطولة والصمود والمقاومة في ظل الاحتلال[٢].

والمذكرات أو اليوميات هي جماع أحداث مسرودة سرداً ذاتياً، إذ تتقيد بحياة تخصّ السارد وحده، يدونها في شكل يوميات متسلسلة تحوي وجهات نظر خاصة ومشاهدات عيانية، يهدف من تضمينها خلخلة السير الحدثي الرتيب تارة، والتعبير عن الرؤية الذاتية إزاء الأحداث والتعليق عليها تارة أخرى.. كذلك يروم السارد التأكيد على خصوصيته الخلاّقة وطاقته الإبداعية. وقد تستمد مادتها من الوقائع الفردية، أي المرتبطة بالسارد المدوّن، فيأتي السرد ذاتيّاً مباشراً، يحكي الوقائع بلسان السارد ويقيدها بحياته وبرؤيته الخاصة، بينما الوقائع الموضوعية التي تجري في منطقة محددة، وتتعلق بشريحة واسعة وفئة مجتمعية، هي نمط من السرد المطلق، يحكي الوقائع بلسان السارد ويبرز ذلك العالم الخاص لجماعة بعينها تشغل حيزاً محدداً وتتخاطب بلغة معينة، فتصير المذكرات أو اليوميات بنى نصية تجمع بين الشخصيّ والعام.

ومن المؤكد أن المذكرات المندرجة في قصة "غريب في وطنه" تنتمي إلى النوع الفردي، وهي مدونة في فترة زمنية متزامنة مع وقوع الأحداث، فهي وقائع تزامنية، فلا يرتد السارد فيها إلى أحداث ماضية مثلما هو مألوف في المذكرات ذات السرد الاستذكاري، بل هي وقائع حاضرة يعيشها السارد الذاتي ويدونها في مذكراته التي تشغل حيزاً كبيراً في البنية السردية، كما هي مذكرات الشهيد جواد القادري المتضمنة وقائع تقترن برؤيته الخاصة المصاغة من واقع تجربته الفردية[٣]، ففي مذكرته المؤرخة بتاريخ ١٩٦٩/٥/٣، يبين الشهيد

---

[١] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٣.

[٣] وترتأي الشخصية السردية في قصة "ديباجة رسالة لكافور" إبراز رؤيتها الذاتية التي هي خلاصة تجربتها الحياتية، فقد خطّت – ضمن مذكراتها – كلمات تعبر عن رؤيتها وتفصح عن فلسفتها: "الحقيقة ثمنها غالٍ. مهما كان الثمن فادحاً يجب أن نفكر في أمور الصدق والأمانة والدقة. سقراط تجرّع السم الزعاف بسكينة من أجل الحقيقة والعدل، ومهما تقدمنا نظل مقصرين في سبيل الحق والعدل".

انظر، (بيدس، الجوع والجبل، ص ٥٩).

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

رؤيته ويوضحها بقوله : "إن الكنز الذي يدخره الإنسان في سني طفولته هو ساعات اللعب والمأكل. والكنز الذي يدخره في سني شبابه هو متع الحب، وكنزه في عهد رجولته هو النجاح والتغلب على المصاعب، وكنزه الذي يحتفظ به في عهد شيخوخته هو الخبرة والتجارب"[١].

وتُظهر قصة "غريب في وطنه" الاندماج العضوي بين البنية السردية والتجنيس المتشكل في المذكرات الشخصية المتعلقة بالشهيد جواد القادري الذي عثر على جثمانه على مقربة من طريق شقّه الفلاحون بين بياراتهم لكي يتمكنوا من الوصول إليها، وفيما هم يقتربون من المكان الذي تمدد فيه الشهيد، انتهوا إلى البقعة التي تمدد عليها جثمان الشهيد، وتحلقوا حوله يجيلون الأنظار فيه، وفتشوه بعدما تأكدوا أنه ميت، ودسّ أحدهم يده في جيب معطفه الداخلي، فأخرج بعض الأوراق المطوية وبطاقته ثم قرأ اسمه بصوت مرتفع: جواد القادري من مدينة رام الله ثم نشر الأوراق المطوية بين يديه، وأخذ يقرأ بصوت غير مسموع، ثم قال: هذا الرجل فدائي، وهذه مذكراته. وأخيراً شرع بقراءة مذكراته بصوت مرتفع، وأصحابه يستمعون إليه.

وتتصدّر مذكرات الشهيد عبدالله البنية السردية لقصة "حالة حب" من المجموعة القصصية المعنونة بـــ "ذكرى الأيام الماضية"، وهي المذكرات التي جاءت تتمة للأفعال السردية المنجزة قبل أن تحين منيته، غير أن ورودها لم يأتِ بصيغة مباشرة، بل جاء ذكرها ضمن الاستذكارات المتلاحقة، ومما ورد في مذكراته تلك الجملة السردية التي هي بمثابة مفتتح نصي: " مددت يدي، امتلأت بالضباب الأخضر، ملأت بدني بالعشب. أريحا بعيدة .."[٢].

ويدون الفدائي في قصة "يوميات فدائي في الأرض المحتلة" يومياته المؤرخة التي يلتقط فيها تفاصيل دقيقة متعلقة بأحداث مهمة في ماضيه الثوري:"الخميس في ٩ تموز ١٩٧٠.. أنا الآن في السجن، بعد أن نفذنا العملية في الشهر الماضي أخذوني إلى المستشفى، أصبت بجرح في ظهري نتيجة لانهيار السقف، واخترقت رصاصة كتفي الأيمن. ومع ذلك، نجوت من الموت بأعجوبة، بعد أن عالجوني علاجاً شبه تام، طرحوني بين القضبان، وتارة أخرى، راحوا يأخذونني إلى حجرة التأديب، وهناك يشرعون في تعذيبي.."[٣].

ومذكرات السجين الذي خرج من السجن في قصة "مذكرات خارج من السجن" هي جملة من الاستذكارات المرتبطة بالحيز السردي المغلق، دونها السارد الذاتي بعد خروجه من السجن، أي أنها لم تدوّن من أجل اللحظة الراهنة، كما هو مألوف في السرد المتزامن للمذكرات، بل تركزت في الذكريات المتكونة بفعل الاستذكار: "لماذا أحسّ بحزن يمتد في

---

[١] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٣٩.

[٢] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٩٥.

[٣] القاسم، الذئاب والزيتون، ص ٩.

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

نفسي، كسحابة مظلمة تنتشر وتحجب عني دفء الشمس وزرقة السماء. لقد خرجت من السجن فلماذا لا أزال أعيش في السجن؟ هل السجن عالم أوضح من عالمنا، لأن كل ما فيه غير مصطنع، فالمساجين هم الناس الذين ضبطت غرائزهم وأخطاؤهم وأمانيهم.. فهل سأنسى هذا الاختبار المرير الذي عرفته في السجن؟.. لقد عرفت الخوف كلما استذكرت النظرة في عيني جلادي.."[١].

وثمة تجنيس نثري آخر تتضمنه النصوص القصصية، يتمثل في الوصية المكتوبة التي تجيء إما في الرسالة أو في المذكرة، ففي قصة "خذوني إلى بيسان" يقيّد الشاعر الشهيد في مذكراته التي اختلقها السارد، خطاباً موجهاً أقرب إلى الوصية التي يُبتغى من تدوينها أن توجه إلى الثوار الجدد، يبجل فيها أفعالهم الثورية، وقد حذوا حذو الثوار السابقين في الانخراط في الثورة حتى استشهدوا جميعاً، والشاعر عبد الرحيم محمود هو أحد أولئك الذين استشهدوا في معركة القســطل: "ها هو عبد الرحيم محمود، شاعر الأرض والأطفال والثورة. يفتح دفتر مذكراته ويكتب لمحمد أبو دية قائد العملية في بيسان، قائلاً: مررت بقريتكم صور باهر قبل عرس القسطل. كان والدك يحب الشعر عانقتك قبل رحيلي.. سيصبح ثائراً يأخذ دوري ويكمل المشوار. لم أكن نبياً يرجم الغيب كالعرافين وإنما كنت فلسطينيًّا يرث السلاح جيلاً بعد جيل. وأذكر أني أهديتك طلقة فارغة لتحشوها من تراب فلسطين وتذكرني في الطرقات الملغومة.."[٢].

ويدون الفاعل الثوري أحمد أبو راس في قصة "خمس دورات" المحتجز في سجن عكا، رسالة إلى أمه يضمنها وصية قبل استشهاده: "أمي! لا شيء أتركه لك سوى دمي، وعندما تأتيك ملابسي ملطخة به أرجو أن تعلقي قميصي على جذع شجرة زيتون في الحاكورة الشرقية.. وعندما تهب الريح القادمة من البحر فتحمل دمي إلى القرى المجاورة، إياك أن تذرفي دمعة واحدة عليّ.. أدرك الآن أنهم سيأتون ذات ليلة ويسوقونني إلى المقصلة، وأنا أعيش أيامي الأخيرة تحت التعذيب موقناً أن ساعة الخلاص قد دنت، وأن وجهك الطيب سيغيب عني إلى الأبد، فيعتصر جسدي ألماً وتجفّ عيناي تجلّداً أمام الحراس.. نحن من طينة هذه الأرض وإليها نعود، وأحب يا أمي أن تزغردي لحظة سماع النبأ وأن ترفعي رأسك.. أقبل يدك الطاهرة، فمن بين أصابعك خرج جسدي إلى الشارع، ومن الشارع إلى الجنة، ولأن الجنة تحت أقدام الأمهات، انظري إلى نعشي المسجى وزغردي "[٣].

---

[١] فرح، انتفاضة العصافير، ص ٣٧.

[٢] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٦.

[٣] خلف، الغربال، ص ٦٦.

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

٢ ــ الحوارية:

إن التناصّ الذي يندرج ضمن الجامعات النصية، يتجسد بجلاء في تقنية الحوارية، فهي الجنس الدالّ على التعدد الدلالي، كذلك تعدّ الحوارية التمثيل الفعلي للوجود الإنساني، أي أنها تخلق الرؤى المتعددة التي تتيح للدلالات أن تتكثف وتتعمّق، لتعبر – بحرية – عن الفكر والمعتقد. وتتمثل الحوارية في النصوص القصصية، من خلال مفهومي تعددية الأصوات واختلاف وجهات النظر، لتشكل – في النهاية – ملفوظات متعددة. فالمنشىء الذي يخلق النص القصصي، ينتج – بالتالي– سياقاً اجتماعيّاً، يتفاعل فيه خطاب الشخصية وصوتها، كما يتفاعل فيه الآخر وصوته. وبهذا، تتحقق الحوارية بفعل التراكمات الثقافية لدى المنشىء، فتتجسد في التداخلات السردية وتفاعلاتها. لذا، تتميز النصوص القصصية ببنائها المتنامي المرتكز إلى الحوارية المتحقق فيها التفاعلات بين العناصر النصية، فتتكامل أجزاؤها السردية وتتداخل فيها الأصوات المتعددة.

وتصنّف الحواريّة إلى: ١- الحوارالمتعدد ٢– الحوار الذاتي وهو خطاب أحادي تتلفظه الشخصية تلفظاً خارجيّاً بحيث تتحاور مع ذاتها دون إشراك الغير في الخطاب، مثلما الشخصية في قصة "سمكة العيد" التي تنفرد بنفسها وتتحاور مع ذاتها، فيحادث الصياد سعد نفسه، وهو في وسط البحر في أثناء صراعه مع البحر الهائج، بعد أن راح يتخيل ما ليس له حقيقة: "وقال لنفسه: إنها تخيلات وأوهام، وتذكر ما حدث له مع السمكة الكبيرة.. ولما سدد نظره إلى الشاطىء رأى الأنوار تضيء بعض نوافذ أكواخ الصيادين، والليل يودع لحظاته الأخيرة، ثم سمع طلقات مدافع العيد.. فترك المجداف وتطلع إلى السماء، وقال: سأتوقف عن التجديف في هذه الساعة المباركة، فافعلي بي ما تشائين"[١]. ومن جهة أخرى، يتجسّد الحوار الذاتي المتخيّل في حوار الصياد مع نفسه، مع ما يملكه من قدرة خلاّقة في ابتداع الطرفين الآخرين من أجل التحاور معها، فقام باختلاق الطيفين الشبحين اللذين شرعا بالتحاور معه: "ولما بلغوا الشاطىء قال له الشبحان: اذهب الآن إلى كوخك يا سعد بسلام، وتواريا عن نظره.."[٢].

وفي قصة "الجرح لا يساوم" من مجموعة "ذكرى الأيام الماضية" القصصية، يتوحد الفاعل الثوري مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش في عاطفة عشق الأرض ضمن قصيدته "عاشق من فلسطين" التي يعبر فيها عن الانتماء والتجذر والثورة، ويتبين هذا الاتحاد في الحوار الذاتي المصاغ بلغة شعرية: "أمي، أتبكين؟ لا أقدر أن أرى وجهك يبتل بدموع الحزن.. لا ترجفي البندقية بين يدي.. أعدك أنني سأحمل العالم على كفي الملتهبتين، سأحرقه إن لم يفهم

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٦٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦٥.

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

إرادتي.. هل سمعت يا أم أنشودة ذلك الشاعر الفلسطيني؟ أنا عاشق مثله.. القمر والنجوم لي وحدي.. وآخر الليل.. فمع الغسق تبدأ رحلتنا ومن فوهات بنادقنا تزهر الشمس والحجارة وتغتسل الأرض بندى أحمر تثيله جراحنا ومع كل خطوة يتفجر عرس لا ينتهي"[١].

وينبعث الخطاب الأحادي في قصة "وقائع التغريبة الثانية للهلالي" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، بفعل التحرك الفعلي الناشىء عن الرفض المطلق لأشكال القمع الممارَسة من السلطة، ويتعالق ذلك التحرك مع الاستذكارات المتلاحقة التي تشي بانتصارات أبي زيد الهلالي وأفعاله البطولية: "هبت نسمة منعشة.. ريح نجد.. صبا الوطن.. يطبق أصابعه على قضبان النافذة.. أريد أن أبوح بما في قلبي.. يقول الهلالي بهمس مسموع.. أريد أن أصرخ عالياً.. ينتظر هذا الشيء وكان مستعداً.. إنني مستعد لشيء واحد.. الحياة والعودة إلى بلادي، يؤكد الهلالي.. لا أستطيع الموت.. مطلقاً.."[٢]. بيد أن الخطاب الأحادي يصير متعدداً لدى إعلان الثورة ومقاومة السلطة القامعة، فيهتف الهلالي، ومن ورائه جميع الفقراء والغرباء: "لا أستطيع الموت.. مطلقاً" .

كذلك، تتوحد الشخصيات في قصة "خماسية الوهج" في خطابها الأحادي، إذ تنطق بصوت واحد، ليرمز هذا الصوت المتوحد إلى مجابهة الاحتلال ومقاومته، ونبذ السلبية وإدانة الانهزامية: "تطلع الولد الأول إلى السماء ثم نظر إلى رفيقه وصاح في فرح: _ستمطر بعد قليل.. _ لا.. _ ستمطر.. _ لا.. اشتد بينهما الجدل ثم اتفقا أن يحتكما إلى أول عابر.. _ سيدي الشيخ... توقف الشيخ واقترب منه الولدان.. سأله الولد الأول: _ هل ستمطر السماء بعد قليل يا سيدي؟.. نظر إليهما الشيخ في غضب وزعق في نفور: _ وما أدراني؟ _ بل ستمطر.. هتف بها الولدان في صوت واحد.. واندلق المطر"[٣].

والحوار المتعدد هو الخطاب الجامع بين صوتين فأكثر، بحيث تتحاور الشخصيات وتتفاعل، لتعبر عن وجهات نظرها المختلفة ورؤاها المتباينة. غير أن الخطابات المتعددة الصادرة عن الذوات ليست بمنأى عن الرؤى الخاصة والمشاعر الذاتية الكامنة في البواطن، فقد أقام السارد الحقيقي حواراً ثنائياً بين الشخصية المتخيّلة، تشخصها الذات الفلسطينية وبين الآخر الاستيطاني المتمثل في الجندي الصهيوني الذي عاود سؤال أبي محمود عن سبب وجوده في المكان ذاته الذي تواجد فيه الصهاينة: "_ أنت مجنون.. قلت لك ماذا تفعل هنا؟ _ لست مجنوناً.. من أنتم وماذا تفعلون هنا؟ _ نحن ممثلي دولة اسرائيل.. صعقت الإجابة القاسمي،

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٦٥.

[٢] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٦٦.

[٣] العيلة، العطش، ص ١١.

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

صمت للحظات ثم استعاد تماسكه وصرخ: _ لماذا تجرفون المقبرة؟ هذا حرام _ إنها أرضنا _ أرضكم؟.. إن كل أجدادي مدفونون هنا_ إنها أرضنا وسنبني مستوطنة عليها.."[١]. ثم جاء دور الحاكم العسكري ليسائل الفلسطيني المتدثر بأكفان الموت، فتقدم من أبي محمود يسأله: "_ هل أنت من مواليد هذه القرية؟ _ نعم _ متى توفيت؟ _ بعد الهجرة بخمس أو ست سنوات _ أين كنت عام الهجرة؟ _ كنت هنا في قريتي _ ألم تغادرها تلك الأيام؟ ألم تدافع عن بلدك وأبناء شعبك؟_ بلى لقد قاتلت الإنجليز واليهود، وكانت لدي مرتينة ورثتها عن أبي، لقد حاربت في يعبد وباب الواد، وكنت مشهوراً بشجاعتي _ هاه.. إذن أنت مخرب قديم؟ أين المرتينة؟ أين دفنتها؟ _ إنها قديمة.. أخذها أبي من الأتراك عندما حارب في اليمن _ أين خبأتها؟[٢].. وهنا ينمّ الحوار المباشر عن نية الشروع في الفعل الاستيطاني مقابل التعبير عن الانتماء والتجذر في الأرض الفلسطينية، وهذا ما تبرهنه قصة "تلك القرية.. ذلك الصباح" من مجموعة "السفينة الأخيرة.. الميناء الأخير".

ومن المجموعة القصصية المعنونة بـــ "ذكرى الأيام الماضية"، تنبني قصة "الرجال" على الخطاب المتعدد، من أجل إبراز الصوت الثوري، فثمة أصوات متعددة لشخصيات متنوعة، تسرد الوقائع المتعلقة بها، حسب رؤاها الفكرية ومنظورها الأيديولوجي، وهذه الأصوات المتعددة للرجال الثلاثة: أبي جابر وأبي عرب وأبي عائد في أثناء قيامهم بالفعل الثوري الذي ينبىء بعودة الفلسطيني إلى الساح. فيسرد أبو جابر مجريات الأحداث التي يشهدها، ليتحول من مجرد لاجىء إلى فاعل ثوري: "تركت مخيم اليرموك، خلفت ورائي وجوه الزملاء وضحكاتهم الباهتة وحوارهم المتصل عن النكسة وغيفارا والثورة، كدست كتبي في صندوق خشبي عتيق وحررت جسدي من البدلة الصوفية الرمادية وفارقت ماضيّ.."[٣].

والشخصية الأخرى الساردة للأحداث هي الشخصية المغتربة التي عملت على تطوير ذاتها بالتحول الإيجابي من ذات لا قيمة لها، ليتحول أبو عائد إلى فاعل ثوري: "الكويت بعيدة الآن - الطوز - يصفع الوجوه والعيون والرطوبة تضغط الأنفاس، وانتظار نهاية الشهر لتسلم الراتب وتحويل قسم منه للأسرة في مخيم عقبة جبر، والخطيبة المنتظرة.. كل هذه الأمور تتلاشى مثل فقاقيع الزبد، تغور بعيداً، كل تفاهات الأحلام الشخصية تنتهي مثل الكذبة السمجة.. أنا الآن ابن اللحظات الصغيرة هذه.. وأنت أيها الليل شاهد، لن أبحث عن الأهل، فلقد عرفت الطريق، وها أنذا الآن مع الرجال، أعانق الأرض الظمأى، وأسير بلا خوف، وأعرف أن

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ٤٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٤.

[٣] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٤٢.

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

الموت ينتظر، بصلف وعجرفة، لكن أقدامنا تدق، تقرع الباب بعنف، مقتحمة وغير هيابة.. لقد عرفنا الطريق.."[١].

وأبو عرب، تلك الشخصية الثورية التي ولدت قبل النكبة بعام، وترعرعت مع الثورة، وعرفت طريقها منذ البداية، فقد بدأ يتدرب منذ صغره، وبعد حرب حزيران بأيام بدأ عمله مع رفاق الثورة، إذ تمت العملية الفدائية الأولى في إحدى المستعمرات، ثم تواصلت العمليات، حتى صار أبو عرب خبيراً في قيادة العمليات ومعرفة الطرق المؤدية إلى المستعمرات الصهيونية: "أسير الآن مع رجلين جديدين.. أقودهما وأنا أعرف الدرب والهدف، الغريب أنهما يسيران، وكأنهما يعرفان الدرب وبمثل خبرتي. الصمت والليل والبنادق، هذه أغنيتنا"[٢].

٣ ــ سيميائية العرض الدرامي:

تميل البنى السردية نحو العرض لتضمنها مجموعة من القوالب النصية التي تندرج ضمن العرض الدرامي، فيقارب العمل المسرحي في كثافته العلاماتية، سواء أكانت العلامات لفظية أم غير لفظية، فتتمثل العلامات اللفظية في المادة اللغوية: التلفظية (الحوار المباشر، الجوقة..) وتتمثل العلامات غير اللفظية في الشيفرات المرئية والموسيقية، مثل: الصوت الذي يغدو أهم مقومات العرض المسرحي، لامتزاجه بالعلامات اللفظية وغير اللفظية على حد سواء. ولأن شيفرات العرض تنتمي إلى العمل المسرحي، فإنها تشمل الحوار والموسيقى والصوت والإضاءة والحركات الجسدية، وغيرها من العناصر التمثيلية الأساسية التي تمسّ الحواس الإدراكية.

بيد أن ما ينفي التكافؤ بين العرض المسرحي والنص القصصي، ما يتضمنه العرض المسرحي من التكثيف المتراكم والتوليد العلاماتي للأيقونات الحركية والسمعية والمرئية.. بينما يتضمن النص القصصي العلامة المسرحية المرتبطة بالتعدد الدلالي الناشىء عن الوحدات النصية التي تتوالى ضمن سلسلة من التراكيب التعبيرية والعلامات غير اللفظية.. وجميعها تندرج ضمن بنية كلية، لتتخلّق من مجموعة شيفرات تتوحّد وتنضم، فتنسج نصاً قائماً على جملة من الصور المتلاحقة والحوارات الخالصة والتعبيرات الإيمائية والحركية.. وتصاغ بلغة طبيعية تتلاءم مع اللغة البشرية. كذلك، يتجلى الفرق بين سيميائية العرض والنص القصصي في أن العرض يتجسّد عبر أفعال جسدية محضة وحركات تمثيلية خالصة تتدفق بانسيابية وتفاعل جدلي، دون الإحالة إلى نصوص مدوّنة. أما النص القصصي، فإنه يحتكم - بِدْءاً - إلى

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٤٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٤.

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

المتن السردي المكتوب، وتقديم وجهات النظر، ومن ثمّ يتوازى النص المكتوب مع المشاهد المؤدّاة.

وتتجسّد العناصر الدرامية في قصة "بدايات من حرف الياء"، لتومىء إلى غلبة التجنيس الدرامي وهيمنة العرض المسرحي وغياب البناء السردي، إلا أنها تحتفظ بوحدات سردية صغرى: التشويق بطرح الأسئلة، وتعدد وجهات النظر، والخصائص الأسلوبية: "يدوي في الفضاء عيار ناري، صوت صادر عن مكبر: _ قفا مكانكما. أ _ هـــه؟ أبداية أم نهاية؟ يدوي عيار آخر. الصوت: _ ارفعا أيديكما. أ _ أبداية أم نهاية؟ ب _ أغلب الظن نهاية. الصوت: _ اخرس يا ألف!! وأنت يا باء. اخرسوا كلكم.. يفرقع الجو بأصوات تتوالى، وتستمر جنونيّاً لدقيقتين. وفجأة صمت"[١].

ومن المجموعة القصصية "ذكرى الأيام الماضية" تتبني قصة "ذكرى الأيام الماضية" على عناصر درامية تشكل السمة المخصوصة في بنائها السردي، مثل: التقسيمات المصاغة في مشاهد أو فصول تتضمن عنصري المحاكاة الساخرة والمفارقة الدرامية، واعتمادها في بعض أجزائها على الحوار المباشر، غير أن العناصر السردية هي الأغلب، حيث تجمع البنية السردية بين السرد الذاتي من جهة، والوصف المشهدي والحوار المتداخل من جهة أخرى. وقد ارتأى المنشىء في قصة "ذكرى الأيام الماضية" أن يضمّن مشهداً شبه مسرحي، يصف فيه اجتماع رجال القرية لدراسة الوضع الدفاعي لقريتهم بعد سقوط القرى المجاورة، واحدة تلو الأخرى.. في يد العصابات الصهيونية، ثم انتهى المشهد بالاتكال على الجيوش العربية في الدفاع عن القرية.

بيد أن الدرامية تتجلى، أشدّ ما تتجلى في المشهد الأخير القائم على الحوار المباشر المرتكز على المفارقة الدرامية والمحاكاة الساخرة للمجريات إبان حرب ١٩٤٨، وردود الأفعال المصاحبة لتلك المجريات: "أبو علي: لقد بدأت القرى تسقط في يد اليهود، وقريتنا في خطر، علينا أن ننظم دفاعنا مع القرى الأخرى. المختار (وهو يتحسس كرشه): اسمع يا أبا علي، نحن نستمد أوامرنا من الضباط، ثم لا علاقة لنا بالقرى المجاورة. أبو علي: لكن يا مختار.. إذا سقطت القرى المجاورة، معنى ذلك هلاكنا وضياع قريتنا. المختار: كلام فارغ.. ثم لم نعرف بعد رأي سيدنا الضابط، إنه يمثل الجيوش العربية. الضابط: أشكرك يا مختار.. الأوامر صريحة وواضحة.. نحن جئنا هنا للدفاع عن قريتكم فقط، ولن نتحرك من أماكننا أبداً. أبو علي: لقد دافعنا عن قريتنا وعن القرى الأخرى قبل مجيء الجيوش ثم الأوامر ليست لصالحنا. الضابط: يا كلب.. أنت جاسوس لليهود.. أنت موقوف.. سرت همهمة استنكار بين الرجال..

---

[١] جبرا، عرق وبدايات من حرف الياء، ص ٢٢٠.

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

لكنهم رأوا أن الوضع رهيب، جروا أجسامهم المهزومة خارج القرية للقيام بنوبة الحراسة الليلية، احتجر الجنود بندقية أبي علي وأحكموا عليه باب الغرفة"[١].

وتغتني البنية السردية لقصة "قبل سقوط القمر" من المجموعة القصصية المعنونة بـــ "بيت أخضر ذو سقف قرميدي" بالعناصر الدرامية المتجسدة في: الحوارية المتعددة والأصوات الخطابية والتقطيعات المشهدية والنقلات السريعة واللقطات التكثيفية واللوحات الخلفية والمناظر الساكنة والتعليقات والجوقة التي تهتف بالأناشيد[٢].

فالأصوات المتعددة متمثلة في: "صوت يجتاح: وشيكاً ستنفجر السماء. صوت آخر: لا تجدف.. حكمة الله.. صوت فرح، طافح بالبشارة: جاء الفرسان.. صوت خطيب محترف: أيها الأخوة، الأمل في القلوب، الله معنا، لابُدّ أن ننتصر.. بضعة أعوام فقط.. صوت شرس مقتحم: أرض مجدبة، محروقة، ناشفة.. جسور تتهدم، أنهار من طين.. نبات أصفر بلا ثمر.. أشجار بلا أغصان.. أطفال كلت عيونهم.. صوت هرم راعش النبرات: موسم الجراد، اللعنة أناخت فوقنا.. صوت خارجي: شاخت وجوه الأطفال.. صوت آمر مهيب: قاتلوهم بأظافركم، بأسنانكم..".

في حين يتجسّد المنظر الساكن في الوصف المشهدي للحيز السردي الضيق: "لقطة عريضة لمخيّم بيوتاته طينية.. مئات الدور الصغيرة متراصة، متلاحقة، كل أبوابها مفتوحة.. الأزقة طينية". والتعليقات الخارجية: "تعليق من خارج المنظر: نحن في الثلث الأخير من القرن العشرين".

وتتمثل التقطيعات المشهدية في: "سماء زرقاء بعيدة تلتقي مع الجبال.. الجبال صخرية سوداء مدببة بركانية، تقترب.. تبرز صخور حادة، تنعكس عليها أشعة الشمس الغاربة.. النهر يجري طيني اللون.. حركة عبور.. نساء وأطفال وشيوخ يظللون عيونهم بأيديهم، ويتجهون بأبصارهم إلى الغرب، لمراقبة الرجال الذين يعبرون.. انفجارات قوية، فولاذ يتطاير ناراً عارمة.. يحملون جرحاهم.. وملابسهم مبللة بالدم..".

بينما النقلات السريعة متمثلة في: "سماء سديمية مغطاة بأبخرة كثيفة.. زبد البحر يفور على جذور الصخور، هدير مكبوح، رذاذ ملح يتطاير.. يتغير المنظر.. أفراس جامحة في الريح، من أبدانها يتفصّد العرق.. عاصفة رملية، تسبح في منتصفها عشرات الخيام، بشر بوجوه مشدوهة، أطفال يتطايرون في الرمال.. أزيز طائرات، مسجد بهي البناء.. شيخ يخرج

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٥٤.

[٢] انظر، (المصدر نفسه، ص ١٢٥ – ١٢٩).

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

هارباً.. قذيفة تسقط على مقربة من المكان، تضطرم النار.. النصف العلوي للشيخ، ملامحه ذليلة جبانة.. حتى بيوت الله، صُبْ غضبك يا رب.. اغضبْ عليهم يا رب".

واللقطات التكثيفية واللوحات الخلفية متجسدة في: "آلاف الأجساد تنحني، كأنما تؤدي صلاة مجوسية.. سيف طويل معلق في الفراغ فوق الرؤوس.. قرع طبول: عشرات الطبول في منتصف المنظر، نار مجنونة تتأجج، أيدٍ متوترة تتطاير فوق جلود الطبول المشدودة.. طوابير جماعية فوضوية المسيرة، أفواه تنفتح ثم تنغلق.. الأصوات غاصت في الأعماق.. الوجوه تحتقن بالغضب.. سياط تفرقع في الهواء.. آلاف الشرطة ينقضّون على الجموع.. جاء الفرسان.. الخيل تصهل.. السياط تعمل بضراوة.. رؤوس الفرسان تلوح من وراء الأفق.. أطراف كوفيات الفرسان تلعب في الريح مثل عصافير مرحة".

وتختتم النهاية بالجوقات المسرحية التي تؤدي الحركات والأناشيد والأصوات المتنوعة على خشبة العرض: " تظهر منصة خطابية، يصعد أحد الشعراء.. ينبعث التصفيق، الصفير، الزغاريد.. يرتفع صوت الشاعر: قسماً بجوعكم المقدس.. سندمر الباغي.. جلبة التصفيق تطغى على القافية.. أغنية بطيئة الإيقاع: بلادي، بلادي، بلادي.. يندفع الناس من بيوتات الطين.. يتجمعون بسرعة، يصيرون حشداً هائلاً، ينشدون بصوت واحد: كل الفقراء سيخرجون من المخيمات، كي يضرموا في الأرض نار الغضب والذين يطلقون نيرانهم علينا، لابُدّ أن نخرس بنادقهم.. لا أحد يستحق الأغنية غير الفلاح، الحارث أرضه، الفرح الذي مات، ويموت، وسيموت.. من أجل الأرض وغرس الأشجار.. نحن بذور الأرض ومواويلها. من أجلك يا قضية، يا عيون الأطفال الباحثة عن النور، من أجلك يا أرض، يا معشوقة الفلاح.. للوجوه الوديعة العذبة، للنجوم الخضراء، للمواويل، نردّ الموت بالموت.. كي تعود للمحراث أغنيته..".

ثالثاً ــ الموازيات النصية:

وهي التي تتحدد بثنائية سردية: المتن السردي والمبنى السردي، أو علاقة النص المدرج في البنية السردية بمحيطه، وما يوازيه من نصوص متجاورة، سواء أكان تصديراً أم تقسيماً أم تذييلاً.. وعليه، تُجزّأ الموازيات أوالمصاحبات النصية إلى صنفين هما: ١- المتن السردي، ٢- المبنى السردي. ويشمل المتن السردي: العناوين والاستهلالات والفصول أو التقسيمات والنهايات، بينما يشمل المبنى السردي الاشتغال الفضائي (الرسوم والصور والخطوط والترقيمات) والملاحق والتذييلات والحواشي.

١ ــ المتن السردي:

تضم النصوص القصصية المتون السردية التي تشكل أجزاء البنية السردية وتقسمياتها بحيث تتآلف ضمن نظام كلي، وهي التي تترتب فيها الأحداث أو المضامين أو القضايا المتصلة

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

فيما بينها ترتيباً منطقياً، دون الإخلال بنظام ترتيبها أو ظهورها. فالمتن السردي هو محتوى التعبير السردي، بينما المبنى السردي فهو الشكل السردي أي الكيفية السردية.

أ – العناوين:

يشكل العنوان - بوصفه مكوناً نصياً - علامة دالة على الاستهلال السردي، وعلى كينونة النص وطبيعته، ثُمّ النفاذ إلى أجزاء النص ومكوناته. فالعنوان - حسبما يرى بارت - له وظيفتان: وظيفة التعبير الكلامي، ووظيفة الإشارة النصية. إذن يمكن تحديد وظيفة العنوان بـــ: الكشف عن التجليات الدلالية للمضامين السردية، وفي التحفيز القرائي واستثارة الرغبة لدى القارىء بطريقة متكاملة، ومن هنا، يستمد العنوان أهميته السردية من خلال إيجاد الترابط الدلالي بين المقاطع السردية والوحدات النصية، وتكمن أهميته أيضاً في إحالته النصية إلى أهم أحداثه ودلالاته. وتصنّف العناوين - وفق القواعد النحوية - إلى: إفرادية وتركيبية وجملية.

- العناوين الإفرادية:

تتميز العناوين الإفرادية بتكثيفها الدلالي ومعانيها الموجزة المتوالدة عنها، وقد تدلّ صراحة أو مباشرة على مضمونها، وقد تلمحُ ضمنياً إلى مضمونها، وفي كلتي الحالتين، تُعدّ إطلالة على أهم جزئيات البنية السردية وأدقّ تفصيلاتها. وتتمثل العناوين الإفرادية في النصوص القصصية، صراحة، حسب الحدث الأهم، في: الزلزال، الظمأ، صورة، برازق، الشجار، العودة، الغرامفون، الرجال، العصافير، الأجداد، المهجّرون، الديك، الفرس، النبع، المطاردة، الزواج، الخنجر، العريس، القاووش، ألوان، لقاء، مطار، دالية، ربيع، قلم، عدو، بحر، الفدائي، طريد، المعطف، بطاقتان، الأم، فلسطيني، القطار، الخضر، الاغتصاب، الجياد، الصفقة، المحطة، المختار، المتفرجون، الاحتلال، الحراس، المهر، البوصلة، تحويلة، الكلاب. بينما العناوين الإفرادية ذات الملامح التضمينية هي: ذيول، الوعد، الحرباء، الأبيض، الحلم، الفواصل، النباح، الثلج، تمزق، حنين، القرار، المجانين، الاختيار، النافدة، الكابوس، الفخ، النموذج، ظلال، العطش.

- العناوين التركيبية:

وجُلّ العناوين هي عناوين تركيبية تشكل علاقات امتدادية إلى متونها السردية، وتوحي بكثافتها الدلالية، وهي تنحو منحى المباشرة والوضوح، دون الاستغراق في تجريدها الرمزي أو غموضها المعنوي، وتصنّف العناوين التركيبية - حسب تركيبها النحوي - إلى:

العناوين النعتية: حياة طبيعية، الجرح الشمالي، الأغصان المائلة، اليقظة المرعبة، الوجه الثاني، بوح سريري، حياة موحشة، الجثة العارية، الأخوات الحزينات، العربي التائه، الخبز المر، المعادلة الصعبة، عام آخر، الزيارة المرتقبة، جولة سحرية، عيد جديد.

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

العناوين الإضافية: أسرار الدوري، بقرة اليتامى، نبات الظل، بانتظار الموت، حبة برتقال، عودة الغريب، حذاء الشهيد، إعلان براءة، أسير العالم المقلوب، أهل البلد، زمن الغياب، طريق الأبناء.

العناوين العطفية: الذئاب والزيتون، اللوحة والجدار، معلم وتحية، الولد والفرس، الكناري والبحر، تصريحات ومطاردة، الشيخ والأرض، فئران وعجين، أشياء أخرى والخجل، المسجد والطائرة، البدوي والأفعى، الشوق والنداء.

- **العناوين الجملية**:

والعناوين الجملية هي بنى صغرى تندرج ضمن بنية النص الكبرى، بوصفها أنساقاً دالّة وعناصر إشارية، وتتجسد في داخل المتن السردي وخارجه في آن، فهي البؤرة المهيمنة هنا، إذ تمثل النواة الرابطة بين الوحدات النصية والعناصر السردية من جهة، وبين الدلالات المنتجة والمعاني الكامنة من جهة أخرى، فلا يمكن إدراكها إلا بإيجاد العلائق بين العناوين ومتونها السردية. وتتضح الدلالات - بجلاء - في العناوين الجملية، كلما اقترنت اللفظة المفردة بغيرها من الألفاظ، لتثرى المعاني وتقوى. وتشغل العناوين الجملية الحيز الأكبر في البنى السردية، وتتجسد في:

- الجمل الاسمية: المغنون في الظلال، الصمت الدامي في إحدى الليالي الباردة، نذير من السماء، العيد من النافذة الغربية، الحب في قلبي، بدايات من حرف الياء، الأحفاد يأتون، إلياس يموت، منشور سري إلى القراء، حكاية للأسوار القديمة، الجذور تصعد إلى التل، الشوق إلى الأرض الطيبة، نوافذ أخرى للريح، رمال على الطريق، التحديق في المرآة.
- الجمل الفعلية: رجعت إلى الشمس، قتلوا الحمام يا عمر، وانهار الجدار، اضرب رصاص.

وثمة عنوانات تمتح دلالاتها من إحالاتها السياقية، منها ما تحيل إلى واقعها السياسي: ذكريات حزيران، سماء حزيران، تحت طائلة الحرب، شرفة على الفاكهاني، الرحيل عن طولكرم، مكان البطل. ومنها ما تستمد دلالتها من الرؤية الأيديولوجية: يوم في أرض الميعاد، الشوق إلى الأرض الطيبة، دنكرك.. الدهيشة، المجانين. ومنها ما تستمد دلالتها النصية من المضمون السردي ذاته، حيث يتلاءم العنوان مع المتن السردي في الدلالة المنضوية تحته، وهي التي تشكل العدد الأكبر من العنوانات الإفرادية والتركيبية والجملية.

كما تستمد العناوين التالية: طريق الآلام، خبز الفداء، الجمعة الحزينة، خراف العيد.. دلالاتها من المكونات الدينية، سواء أكانت معتقدات أم طقوساً. وتوسم بعض البنى السردية بعنوانات دالّة على استحضارات أسطورية أو استلهمات عجائبية: عرائس الكرمل، حوار على طريقة عشتار، صدمة طائر الرُّخ العجوز. وقد تستوحي العناوين من العلامات التراثية والمكونات الحكائية: الشعبية والخرافية: ألف ليلة وليلتان، هزيمة الشاطر حسن، علاء والقنديل،

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

وقائع التغريبة الثانية للهلالي، سيرة جديدة لتغريبة زيد الحامد، الطائر الأخضر، الخزرة الزرقاء وعودة جبينة، بقرة اليتامى. وكل هذه العناوين أمارات على الاستدعاءات الملائمة للأبنية السردية ذاتها، فلا تنافر بين المتن السردي وعنوانه، لتدلّ هذه الاستدعاءات على الوعي والقصدية في عملية الاستحضار المرتكز على الذاكرة الإبداعية. فمثلاً، يثير عنوانا: وقائع التغريبة الثانية للهلالي، سيرة جديدة لتغريبة زيد الحامد، دلالات تشي بجنس أدبي متمثل في السيرة الشعبية، كما أن عنوان: هزيمة الشاطر حسن، يوحي إلى القلب الدلالي للإرث الحكائي.. بينما تدل عنوانات: الطائر الأخضر، الخرزة الزرقاء وعودة جبينة، بقرة اليتامى.. على ما تحيل عليها في الخرافات الشعبية.

ومن وجهة أخرى، تستعير المتون السردية عناوينها من أسماء أو ألقاب أو كنى أو نعوت شخصياتها السردية، حقيقية: حياة بلابسي، أم متخيلة: أبو خنفر، أبو مصطف، أم الروبابيكا، أم السلب، أم الخير، الراعي حمدان، الشيخ مبروك، الحاج عمر، فرج الهمشري، همام، حسبة الأستاذ برازق، وجهان لعبد التواب، أبو علي الزمار. أو تنبثق العناوين من الحيز السردي الحقيقي: عهد من القدس، في الطريق إلى القدس، في الطريق إلى البلدة القديمة، خذوني إلى بيسان، الرحيل عن طولكرم، بحر يافا، كفر عانة، في الطريق إلى برك سليمان، شمال شرق دير اللطرون، مقهى الباشورة. أو تتخذ المتون السردية عناوينها من أسماء الأماكن المحددة: رسالة عبر الجسر، بعدما هدموا المخيم، قهوة المدفع. أو الأماكن المبهمة: الدوران حول البحر، زعتر التل، بيارة عمري، أرض من حجر وزعتر، مدن وغريب واحد. بيد أن الحيز السردي الجزئي يهيمن على العنوانات، كما يُتمثل على النحو التالي: البحر، الأرض، الساحة، القاووش، مطار، البيت، النبع، الشارع الأصفر، الورثة. وتصطبغ بعض العناوين بالدلالة إلى الفضاء الامتدادي أو المشهد الوصفي: كل الاتجاهات، جولة سحرية، نزهة ليلية، توهجات الشمس الثائرة، حدائق الفرح، أسوار الليل، البحر وأشجار الليمون وجواد أبيض.

ومن البدهي، أن ترهص البنية السردية ذات العنوان الدالّ على الفعل الارتدادي، مشاهد استرجاعية أو ذكريات ماضية، بيد أن عنوان قصة "فلاش باك" من مجموعة "أسرار الدوري" القصصية، جاء مناقضاً لما تنطوي عليه البنية السردية من سيرة ذاتية صيغت بتقنية الاستشراف، فتأتي الوقائع المتولّدة من ذكريات ماضية أو أحداث متزامنة أو استباقات تخمينية: "في تلك اللحظات، ستداهمني الأطياف جميعها، ستنزفها ذاكرتي المتعبة قطرة قطرة، ثم ستنهمر بعد ذلك لتفضح ظلمة زاويتي وتكسر صمتها، وستغمرني بشمسها ورياحها وأمطارها وضجيجها وأحزانها.."[١].

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ٢٥٧.

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

ولأن العنوان أيقونة سيميائية، فإن العناوين تتضمن مرموزات لغوية توحي بدلالات مباشرة أو غير مباشرة تتميز بتكثيفها الدلالي وغنائها الإيحائي: وأخيراً نورّ اللوز، اللوز لا يتأخر عن ميعاده، الأشجار لا تنمو على الدفاتر، الجبل لا يأتي، المدن تطير إلى السماء، الجرح لا يساوم، أولاد من قمح. كذلك تصير العناوين بني جزئية ذات صيغ جمالية تتمازج لتثري البنية السردية، وهي: التماثلات أو التعارضات، فمثلاً توحي عنوانات: "دموع في العيد"، "مولد الفرح"، "مشاتل الخوف"، "فرح الموت والحياة"، بمفارقات دلالية ناشئة عن الجمع بين التضادات الثنائية: الفرح والحزن، الحياة والموت. بينما تتجسد التضادات الشكلية والدلالية في العنوانات "حاضر.. غائب"، "الداخل والخارج"، "ضحك وبكاء"، "الكبار والصغار"، "خط البداية" و"خط النهاية"، "كل شيء" و"لا شيء"، "الروابط المتفككة"، و"غريب في وطنه".. وعلى النقيض، ثمة تماثلات دلالية بين عنواني "الرجل الطيب" و"الأرض الطيبة"، في حين تتمثل التماثلات اللفظية بين العنوانات التالية: "دموع للبيع" و"دموع في العيد"، "النجار الصغير" و"الصرة الصغيرة"، "أبناء الآخرين" و"خبز الآخرين"، و"نجوم صغيرة" و"نجوم تحت الشـــمس"، "سلال من لحم" و"سلة التين".. فتتحاذى البنى السردية - هنا - بعناوينها فحسب، غير أن العنوان الرئيسي: "أعطنا أخباراً أيتها الجريدة" يتعالق مع العنوان الفرعي: "أعطنا أخباراً أيها الراديو" ويتناصّ معه تناصاً ذاتياً في المغزى الدلالي أيضاً.

وبين الفينة والأخرى، تُصاغ العناوين في نمط استفهامي، بصيغ متعددة، تجيء بقصد طرح قضية أو إثارة موضوع، أو توحي بترميز أو تنطوي على غموض، أو يظل السؤال مثاراً دون إيجاد حل، أو يُبتغى إشراك القارىء في تفسير الألغوزة، أو كشف الغموض أو الإجابة على السؤال، أو يهدف إلى إيهام القارىء بعدم معرفة الجواب أو العجز عن تفسير الألغوزة وكشف الغموض: "لماذا يغضب البحر؟"، "لمن القبور؟"، "متى يعود إسماعيل؟"، "هل رأيت أحمد؟"، "كيف دافع أبو أيوب عن أرضه؟"، "أكان آخر الليل؟"، "متى كان الأمس؟"، "ماذا حدث للأطفال؟".

واستمد العنوان المصاغ في نمط جملة تعجبية: "ما أقل الثمن" من النهاية السردية التي جاءت ردّاً على سؤال مثار: "من ذا يستطيع أن يشتري كل هذا الحلم الجميل قرشاً فقط؟ فما أقل الثمن حقاً"![1]. ويومىء العنوان الجملي: "قصة لم تتم" إلى حدث لم يتم ولن يتم، كما يؤكد السارد الحقيقي في المقطع الاستهلالي، لذا جاء العنوان متلائماً مع الغاية المبتغاة، وموحياً بالنية

---

[1] الإيراني، ما أقل الثمن، ص ٩٠ .

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

المقصودة: "وهذا مقطع من قصة لم تتم، وأغلب الظن أنها لن تتم"[١]. ومثل العنوان: "بداية لم تنته بعد" الذي يتضمن حدثاً لم ينته، فتظل النهاية مفتوحة دون إقفالها أو اكتمالها.

وليس خافياً أن أغلب العنوانات تستمد دلالاتها من الأحداث المركزية المتضمنة في البنى السردية: "حالة طوارئ"، "إنهم يشهرون المناجل وراء السياج"، "موت صاحب الحكاية"، "يوم قتل إبراهيم الأقرع"، "يوم شنق محمود العبد الرحيم"، " حين سعد مسعود بابن عمه". أو تستمد دلالاتها من التأشيرات الدالّة على الزمان والمكان: "في تلك الأيام"، "عام آخر"، "أول يوم"، "بدأنا يومنا"، "ليل وأشياء كثيرة"، "زائر المساء"، "بعد الحصار قبل الشمس بقليل" "قبل سقوط المطر"، "تحت سقف الليل"، "عندما أضيء ليل القدس"، "نزهة ليلية"، "ظهيرة يوم رجل حزين"، "ما بعد الدوائر"، "الذين مروا من هنا"، "رجل تحت الأنقاض"، "الفواصل"، "وسط الضجيج". والعنوان المتضمن اسمي الإشارة الدالين على الزمان والمكان معاً: "تلك القرية.. ذلك الصباح". أو تجيء العناوين عددية: "ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً"، "لا خيار ثالث"، "الرصاصة الرابعة"، الصفوف الأربعة"، "خمس دورات"، "خماسية الوهج"، واستمد العنوان: "العنبر رقم ٥" من النهاية السردية التي يُتطرق فيها إلى ذكر رقم العنبر الواقع في معسكر القنطرة في شارع المجدل، حيث يمضي أديب مدة سجنه إثر قيامه بفعل ثوري، ليدل العنوان على نهاية الحدث الذي يكتمل بمعرفة مصير الشخصية السردية وما آلت إليه. وقد تجيء العناوين لونية: "الأبيض"، "الراية البيضاء"، "الحجارة المشربة بالحمرة"، "حكاية الريح الحمراء"، "الطائر الأخضر"، "الحصان الأخضر"، "بيت أخضر ذو سقف قرميدي"، "الكيس الأسود". والعناوين الدالّة على الأصل والانتماء هي: "فلسطين"، "فلسطيني"، "الرجل الفلسطيني"، "الولد الفلسطيني"، "حلم فلسطيني". والعناوين التي توسم بأسماء الأسلحة هي كثيرة، منها: "بنادق عتيقة"، "بنادق قديمة"، زمن النابالم"، "المدفع"، "الكلاشنكوف"، "الرصاصة الأخيرة"، "الحجارة".

ب ــ الفواتح السردية:

تتصدر البنى السردية بفواتح نصية مقترنة بالمتون السردية، فهي تجيء متصلة بعالمها السردي وتوليدها العلاماتي من جهة، وهي تشغل فضاءها السردي في الاستهلال النصي من جهة أخرى. فالجملة الأولي في الاستهلال السردي هي الفاتحة النصية، حيث تأتي مكثفة ومختزلة لجميع الدلالات التي يتضمنها النص ويحيل عليها، كذلك هي عتبة نصية تعدّ توطئة لشرح تلك الدلالات المختزلة وتبيانها ووصفها.. إذن، فهي بؤرة تتلاقى فيها الدلالات النصية بمنأى عن التداخلات الناشئة عن التطور في المسار السردي وتعقّد البناء الحدثي. ولا يمكن إغفال دور العملية الاتصالية في بناء الفاتحة السردية، حيث تتحقق العملية الاتصالية بفعل

---

[١] الإيراني، مع الناس، ص ٥٣.

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

المقصدية الواعية المراد تحقيقها، والنزوع الذاتي لدى المنشىء الذاتي الذي يعمد إلى صياغة جملته الأولى، بغية الكشف عما يضمره والتعبير عن مقصده. وبذا، تشكل الفواتح السردية بنية تمهيدية، يُمهّد فيها للمسار الحدثي والدلالات السردية التي يتمكن القارئ من استبطانها - بما يملك من كفاءة بالغة وقدرة قصوى على التوقع والتخمين، نتيجة استجابته الفعلية لتلك المقصدية. ولئن كانت الفاتحة السردية ملفوظاً يُقصد به نزوع المنشئ بتوجهه الخطابي نحو القارىء المقصود، فإن الفاتحة تؤسس مرجعية معرفية لدى القارىء الممارِس الذي يملك قدرة على الاضطلاع بدور المتوقع السردي. ولا يتحقق ذلك إلا عبر تحقق مبدأ الكفاءة التي تتعادل فيها مقصدية المنشىء (الغاية الكامنة) وقصدية القارىء (النزوع نحو تحقيق الغاية).

وتبتدىء البنية السردية بالوصف الاجتماعي للحيز السردي، مثل الفاتحة النصية في قصة "الشهادة الابتدائية" التي تضمنت وصفاً درامياً للوضع الاجتماعي في مدينة القدس: "لنرجع معاً إلى سنة ١٩١٨.. وأما المكان فهو مدينة القدس، أما الوضع فشوارع القدس القديمة والجديدة تعجّ بالجنود الإنجليز والمتطوعين العرب"[١]. والجملة الاستهلالية لقصة "الرصاصة الأخيرة" مشحونة بالدلالات، حيث تبتدىء بتعليق سياسي صادر عن الشخصية السردية ذات الرؤية الأيديولوجية الخاصة بها، هذه الرؤية مفادها أنه "لابُدّ من هزة كبيرة، بل هي الرجة الشاملة من الرأس إلى القدم لكي نصحو من نوم القرون"[٢].

وتكتسب الفاتحة السردية المبدوءة بصيغة مضارعة للصيغة الحكائية، دلالتها الخاصة لدن اقترانها بالسرد الحكائي المصطبغ بالمضمون الأيديولوجي في قصة "السلاح المحرم" من المجموعة القصصية المعنونة بـــ "أرض البرتقال الحزين": "بدأت القصة كما يلي: كان أبو علي عائداً إلى داره.."[٣]. بينما الفاتحة السردية في قصة "الولد الفلسطيني" تعدّ رابطاً بين بنية حكائية مستحدثة ونص حكائي مرجعي 'حكاية نص نصيص'، فتصير الفاتحة السردية للقصة الجديدة: "كان يا ما كان. كان يا أحمد، في قديم الزمان، قرية يعيش أهلها على الدجاج ومنتجاته.."[٤].

وينبىء المطلع السردي في قصة "ورقة من الرملة" من مجموعة "أرض البرتقال الحزين" القصصية، في تمهيد مكثف، بحدث أيديولوجي ذي إحالة سياقية ومرجعية حقيقية، يشكل خطورة على المستوى الواقعي، وتأزماً في المسار الحدثي، لذا، عُني السارد الذاتي بالوصف المستغرق للحدث – منذ البدء – لينتهي بحل طبيعي متساوق مع الحدث المأزوم:

---

[١] صدقي، الأخوات الحزينات، ص ١٢٦.

[٢] الإيراني، أصابع في الظلام، ص ٧٣.

[٣] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٣٠١.

[٤] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص٨٩.

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

"أوقفونا صفين على طرفي الشارع الذي يصل الرملة بالقدس، وطلبوا منا أن نرفع أيدينا متصالبة في الهواء.."[١].

وبعض المطالع السردية هي فواتح تقليدية، حيث تومىء إلى الأحداث الماضية، فتبتدىء بالأفعال الماضية التي يتم بوساطتها الارتداد إلى الوراء، مثلما هو المطلع السردي لقصة "أرض البرتقال الحزين " ضمن المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته: "عندما خرجنا من يافا إلى عكا لم يكن في ذلك أية مأساة.. كنا كمن يخرج كل عام ليمضي أيام العيد في مدينة غير مدينته.."[٢]. وتكمن الغاية الجوهرية في الابتداء بهذا المطلع، في المقارنة بين هجرتين: التهجير الداخلي (من مدينة فلسطينية إلى مدينة أخرى)، والتهجير الخارجي (من مدينة فلسطينية إلى خارج فلسطين).

وإذا كانت الفاتحة السردية تكثيفاً لحدث تمهيدي، فإن الفاتحة السردية لقصة "الصغير يستيعر مرتينة خاله ويشرّق إلى صفد" ضمن لوحات المجموعة القصصية: "عن الرجال والبنادق"، جاءت وصفاً مكثفاً للهيئة الجسدية للفاعل الثوري منصور: "اتكأ بظهره المبتل على صخرة وفرش ساقيه منفرجتين وأخذ ينظر إلى السماء.."[٣]. بينما الفاتحة السردية لقصة "الدكتور قاسم يتحدث لإيفا عن منصور الذي وصل إلى صفد" إحدى لوحات مجموعة "عن الرجال والبنادق" القصصية، هي وصف تكثيفي للحيز السردي المطلّ على الحيز المفتوح: "من مكانه على الكرسي الهزاز في بيت عائلة إيفا، شاهد الدكتور قاسم بيوت حيفا تتكوم على سفح الكرمل ثم تنفرش حقلاً من حجارة حتى الميناء.."[٤].

وقد تشكل الفاتحة السردية مدخلاً لاستبطان الآراء الذاتية التي تنتظم في البنية الكلية للنص القصصي، كما هي الفاتحة السردية لقصة "الصغير يذهب إلى المخيم" ضمن لوحات مجموعة "عن الرجال والبنادق" القصصية: " كان ذلك زمن الحرب.. الحرب؟ كلا، الاشتباك ذاته.. الالتحام المتواصل بالعدو، لأنه في أثناء الحرب قد تهب نسمة سلام يلتقط فيها المقاتل أنفاسه. راحة. هدنة. إجازة. تقهقر. أما في الاشتباك فإنه دائماً على بعد طلقة.."[٥]. أو تشكل الفاتحة السردية في قصة "أم سعد تقول: خيمة عن خيمة تفرق" مدخلاً للتعريف بالشخصية السردية المستمدة من السياق الحقيقي: "أم سعد، المرأة التي عاشت مع أهلي في الغبسية سنوات

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٣١٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٦٣.

[٣] المصدر نفسه، ص ٦٢٧.

[٤] المصدر نفسه، ص ٦٤٥.

[٥] المصدر نفسه، ص ٧١٥.

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

لا يحصيها العد، والتي عاشت، بعد، في مخيمات التمزق سنوات لا قبل لأحد بحملها على كتفيه"[١].

غير أن المطلع السردي - في المقام الأول - يعدّ تقدمة لمتتاليات سردية تتألف من جملة من الوقائع والأحداث المنتظمة في تتابع منطقي، بدءاً من الحدث التمهيدي الوارد ذكره في المطلع السردي كما في مطالع معظم لوحات مجموعة "عن الرجال والبنادق" القصصية: "لم يجرؤ منصور على الذهاب إلى خاله مرة أخرى، ولكنه سمع أن أبا العبد يخبىء في بيته بندقية إنكليزية جديدة"[٢]. كذلك يجيء المطلع سرداً وصفيًا للاسترسالات الباطنية والانطباعات الخاصة بالشخصية المركزية، لأن السارد العليم قد تأثر بها فيقدمها في البنية السردية، بدءاً بالمطلع، مثل مطلع قصة "إلى أن نعود": ".. مع أشعة الشمس التي كانت تأكل رأسه وهو يضرب وحيداً في صحراء النقب، كان يسمع صخب أفكاره في رأسه كأنها مجموعة مسامير تدق.. ولا تنغرس"[٣]. ومثل مطلع قصة "الأبواب": "هذه الزحمة الشديدة والألوان الصاخبة تندفع كأمواج لا تنكسر من وراء النافذة. وهي رغم وقتها الضيق وانحسار مجال الأحلام أمام ما ينتظرها من أعباء.." [٤].

وتجدر الإشارة إلى أن الجملة الاستهلالية في قصة "تلك القرية.. ذلك الصباح" ضمن مجموعة "السفينة الأخيرة.. الميناء الأخير" القصصية، تتضمن الفعل المتجانس مع الحدث السردي: "أحس أبو محمود القاسمي بضجة غير عادية، فتح عينيه قليلاً وأصغى بهدوء ثم عاد وأغلقهما متوقعاً أن يسود الصمت مرة أخرى، ولكن الضجة أخذت تتصاعد في الخارج"[٥]. ومثل مطلع قصة "البيدر": "اعترته حالة من الخجل عندما شعر أن خوفه جاوز كل الحدود، فقد انتقل بكل حواسه فجأة إلى الصوت المدوي في الشارع آمراً جميع الرجال فوق سن الخامسة عشرة بالتوجه فوراً إلى بيدر القرية.."[٦].

وتنطوي الجملة الاستهلالية لقصة "المكان" على التأشيرات الزمنية والمكانية، أيّاً كانت محددة أم مبهمة: "حاول أن يحدد الوقت - الساعة والدقيقة وربما الثانية - حينما تسمّر في المكان ذاته. هزّ رأسه بأسف لأنه لم يستطع تحديد الزمن. لكنه كان يعرف أن الشمس ساعتها

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٧٦٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦٨٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧٩٣.

[٤] الغزاوي، سجينة، ص ١٤١.

[٥] هنية، الأعمال القصصية، ص ٣٩.

[٦] الغزاوي، سجينة، ص ١٤٩.

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

بدت صبية"[١]. وتجيء الفاتحة السردية لقصة " الرجل الطيب" في صيغة سؤال استفهامي: "إلى أي حد يمكن أن يكون الإنسان طيباً؟.[٢]. وطرح هذا السؤال يقصد منه السرد الموضوعي للسيرة الغيرية، لشخصية أراد أن يتحدث عنها السارد الموضوعي. وأيضاً السؤال الاستغرابي الوارد في مطلع قصة "كعك على الرصيف" من مجموعة "موت سرير رقم ١٢" القصصية: "أتكون محض مصادفة غريبة أنني التقيت به، الآن، في نفس المكان الذي شاهدته فيه لأول مرة؟"[٣].

ج ــ الاستهلالات السردية:

تُفتتح البنية السردية بمقتطفات من ملفوظات مألوفة، غير أن تصدرها منحها صفة جمالية ودلالة نصية، جعله جزءاً لا يتجزأ من البنية السردية، وتتغاير القصص في استهلالاتها السردية وتتعدد، حسب المضمون الكامن في البنية السردية من ناحية، والمغزى الدلالي الذي يُقصد إليه من ناحية أخرى، وفي كلتا الحالتين، يتجلى التغاير الاستهلالي في النصوص القصصية، من خلال التغاير القولي وتباين وجهات النظر وتعدد الشخصيات والمواقف وتنوع الأحداث والوقائع..

فقد تجيء البداية السردية صيغة مستمدة من الموروث الحكائي في بناء الاستهلال السردي[٤]، مثل البداية الاستهلالية في قصص:"من سيد الجيرك أيها الملك السعيد.."و"أبو السعيدين" و"أتخن شنب في البلدة": "يا سادة يا كرام، ما يعيب الحكي إلا على ذكر النبي عليه الصلاة والسلام. بعض الرواة يقولون: إن الحكاية بدأت في إحدى المقاهي الواقعة على ضفتي النهر البلوري الرقراق الذي يخترق المدينة ويتلوى في حاراتها جذلاً راقصاً وينشر الخير عن يمين وعن شمال فيجعل منها ومن بساتينها جنة فيحاء يتغنى بجمالها الأقرباء والغرباء.."[٥].

ويشكل الوصف المشهدي في البداية الاستهلالية أغلب النصوص القصصية، حيث تضفي عمقاً دلالياً وتكثيفاً موحياً، كما أن البنية السردية التي تنطوي على السرد المشهدي ذو

---

[١] الغزاوي، سجينة، ص ١٣١.

[٢] الإيراني، ما أقل الثمن، ص ١٠٥.

[٣] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٨٣.

[٤] يتمير البناء السردي في قصة "سمكة العيد" بالاستهلال الحكائي المتصدّر بالفعل الدالّ على الحدث : "عاش في مدينة ساحلية صياد اسمه سعد.." ثم تتوالى الأفعال الحكائية المصاغة في الزمن الماضي، لتمتزج بالصيغ الحكائية المكرورة: "وقف سعد ذات يوم على الشاطىء، وفي نيته الخروج إلى البحر، وراح يتطلع إلى السماء المتجهة، متفحصاً سحبها السود..".

انظر، (صدقي، الأخوات الحزينات، ص ٥٨).

[٥] ملحس، ذيول، ص ٥.

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

وظيفة بنائية، إذْ تكسر رتابة السرد، مهما بلغت شأواً في الطول والامتداد. والأوصاف المشهدية التي تتضمنها التصديرات السردية، هي بمثابة متتاليات متجانسة ومترابطة من الأحداث المتصلة فيما بينها. وتنفتح البنية السردية على الاستهلال الذي ينطوي على الوصف المشهدي المصطبغ بدلالات جمالية في قصة "المغنون في الظلال": "على دلعونة وعلى دلعونة.. وعازف العود منتشٍ بما يعزف وبما يشرب، ورأسه متدلٍ من النشوة فوق عوده والريشة بين أصابعه تضرب الأوتار. فتصارعها بطنطنة تتعالى وتتهاوى خلال أصوات المغنين. والأيدي تصفق وتصفق، على دلعونة، وهوا الشمالي والشمس تتراقص على أشجار الزيتون. أشجار خضراء غبراء، الواحدة تلو الأخرى، في حبلات الجبل المنحدر إلى الطريق. أشجار الزيتون لعل الذين زرعوها هم قديسو القرون الغابرة.. أوف يابا.. شذاها شذا الأرض"[١].

إلا أن الأمر يختلف في الاستهلال السردي لقصة "الصهيل"، فجاء التصدير مقطعاً مشهدياً زاخراً بالدلالات المكانية المسبغة عليها الرؤية الذاتية للشخصية، إذ تضفي على المكان رؤيتها الخاصة بها: "البحر يحاصر الشاطىء ويزحف على صدره بنتوءات بيضاء، ويرتطم بأسوار بساتين الموز، فتتساقط عليه أضواء السيارات العائدة إلى بيروت أو المتوجهة نحو الجنوب، كان المطر ينهمر بغزارة، والبلدة تغرق بلون رمادي معتم، وتتساقط قطرات الماء من أطراف أكمام الحراس المنتشرين على الطرقات، كان يتسلق التلة المنصوبة في سقف الأفق بحيوية وانتشاء في قلعة صيدا القديمة، حيث تختلط الحجارة الكبيرة، بملوحة البحر"[٢].

وتُبنى الاستهلالات السردية على السرد الحدثي تارة، وعلى الأوصاف المكانية أو التأشيرات الزمنية تارة أخرى، مثل الاستهلال السردي لقصة "توهجات الشمس الثائرة": "الشمس المتوهجة تنسحب من حدود النهار. يتلاعب القمر بالأرض السكرى بالعتمة الشاحبة، الشمس تلتهب. تحاول لعب لعبة الليل والنهار، ولكن القمر ببرودته المعهودة، يتغلب على الشمس المتلألئة الذهبية. ألحان النهار الشجية ترسل أنغامها الكئيبة، والليل يطوي البشر بظلامه الحالك، والناس يجترون الأحلام المريعة في فيء البيوت الناعسة ليتجهزوا لسلسلة جديدة من الكوابيس في ظل الليل الطويل الرهيب"[٣]. والمقطع الاستهلالي في قصة "العصافير" ضمن مجموعة "ذكرى الأيام الماضية" القصصية، هو مقطع مصطبغ بشعرية طافحة مستمدة من الطبيعة، ليجسد ما يقترن بالطبيعة المتمثل في البنية السردية: "رذاذ خفيف يغسل السفوح والصخور، تتحرك الأغصان العارية مع هبات الرياح المتقطعة، تشفّ غيوم آخر الليل وترحل

---

[١] جبرا، عرق وبدايات من حرف الياء، ص ٣٩.

[٢] خلف، الصهيل، ص ٧.

[٣] بيدس، الجوع والجبل، ص ١٣.

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

مسرعة إلى أمكنة نائية.. تتناهى إلى مسامع عبد الجواد سقسقات عصافير فرحة أفاقت من نوم عميق"[١] .

ومن طبيعة الاستهلالات السردية أنها تأتي مقدمة لحدث أو تصديراً لواقعة أو توطئة لفكرة يُراد عرضها أو تقديم شخصية، إلا أن المقطع الاستهلالي في "قصة لم تتم" جاء مخالفاً لكل تلك الاستهلالات المنطقية، إذ إنه يميل لأن يكون تعليقاً مصاحباً للنص الأصلي، بقلم السارد الحقيقي، وما يؤكد هذا الأمر الخط الطباعي المخالف لبقية مقاطع النص القصصي. وأهم ما ورد في الاستهلال، إقراره بخلو القصة من نهايتها المغلقة : "وهذا مقطع من قصة لم تتم، وأغلب الظن أنها لن تتم، لأن ليس مما لا معدى عنه أن يكون لكل شيء نهاية معلومة، وكل نهاية في قصة عجز في الأداء هو عجز المبدع الصغير، إذْ يستشعر ضعفه وتخاذله ولا شيئية حيال المبدع الأعظم، فاطر الأرض والسماء، وخالق هذا الإنسان.. وإن كنت تحب النهايات والخواتيم، فاصنع لها - أنت - الخاتمة التي تريد.. إن استطعت وطاوعك الخيال.. وكانت لها نهاية تعرف"[٢].

وجاء المقطع الاستهلالي في قصة "الحب في قلبي" بوصفه شهادة إبداعية للسارد الحقيقي، يرفقها عامداً في المقدمة، ليبرهن على أن الرسائل المتضمنة في البنية السردية هي من وحي الواقع، وقد جهد في صياغتها صياغة إبداعية وجعلها تتساوق مع مقتضيات التحويل السردي لتلك الإشارات الأدبية: "وهذه القصة التي بين أيديكم الآن، لم أكن أنا واضعها، ولكنني أعدت كتابتها مرة، وأعدت كتابتها مرتين وثلاث مرات، حتى أخفي معالمها عن أصحابها فلا أشقيهم.. وحتى أخفي معالمها عن حابسيهم فلا أثيرهم.. ما أصعب ميلاد الخيال في قصة تعيش.. فلفحة الألم تعتمل في صدر الكاتب تسعة أشهر، تسعة أعوام، العمر كله، حتى تعصف به آلام المخاض فيلدها قصة.. وأصعب منه ميلاد الحقيقة في قصة ملتفحة بالخيال يقيها لسع البرد. مثل وميض البرق، لا تستطيع أن تحضنه في صدرك شهراً، ولا تستطيع أن تحضنه لحظة.."[٣].

والاستهلال السردي لقصة "كل الاتجاهات" هو توطئة للحدث المركزي الذي يبنى عليه النص القصصي، ويبدو أنه جاء مقروناً بما يُنوى سرده ولم يُسرد، ومستئنفاً لحدث مضمر لم يفصح عنه السارد الذاتي: "وتبين لي أني ضعت، وركبت أول سيارة باص في أول محطة

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٤٦.

[٢] الإيراني، مع الناس، ص ٥٣.

[٣] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٤١.

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

صادفتني.. كنت فرحاً بالسلامة، والسلامة كما يقولون غنيمة.."[١]. كذلك يجيء الاستهلال السردي في قصة "مكان البطل" ليوطىء لسرد حدث متعلق بالفاعل الثوري: إبراهيم أبو دية، والبطل الشهيد: جبر. وطريقة السارد الحقيقي في تحقيق تلك الغاية، هو التمثيل الرمزي من أجل تبيان رؤية السارد الذاتية: "قلة أولئك الذين كانوا يعلمون أن العاصفة وشيكة.. وستأتي مزمجرة عنيدة طاحنة.. أما الكثرة.. فقد استسلموا لراحة لا لذة فيها.. فهم يعلمون تماماً أن الراحة سيعقبها تعب.. أي تعب.."[٢].

وهكذا، يجد القارئ نفسه أمام شكلين للاستهلالات السردية: الاستهلال الحدثي والاستهلال الوصفي.. وكل شكل سيحدد النمط السردي الذي ينتهجه السارد، ويقوم الفعل السردي بتجسيده. فهو إما بداية طبيعية قبل ولادة الحدث السردي، وإما استهلال لحالة يستبطن فيها الأفكار والمشاعر والتداعيات، وتعد لحظة تكثيفية للأوصاف النفسية أو الجسدية والحركات والطبائع التي تتصل بالشخصية، ليتم التعرف إلى الشخصيات أو مضارعتها ترميزياً أو تحديد علاقتها بغيرها. ويضاف إلى ما سلف، الوصف المكاني الذي يحدد علاقة الشخصية بمحيطها.

وفي قصة "المحطة" أنموذج جامع لكلا الشكلين، يتلمسها القارىء بعد إبراز النمط المدرج في بناء النص القصصي. وما يضطلع بهذه المهمة هو السارد العليم القادر على استبطان الكوامن والمضمرات لدى الشخصية السردية من خلال الوصف النفسي والجسدي والمسلكي، وأثر الطبيعة الخالقة للدلالات النفسية عليها: "الهواء البارد يلفح وجهه وهو مدثر بكبوته الصوف، ويحاول قدر جهده أن يقاوم الريح، فيفتح حدقة عينه اليمنى ليتبين الطريق. الضباب يغطي المنطقة بكثافة ويدخن بعصبية، وكأنه يدمج كل همومه ومشاكله بالسيجارة التي يكاد يأكلها من الانفعال، فقد كان غارقاً في حزنه الخاص ويجتر صور الأولاد والزوجة، فيحبس دمعة تغالب السقوط، إنه يحس الآن رائحة الجثث على الأرصفة وتحت الردم"[٣].

وبناء عليه، تتأسس البداية في قصة "حنان" على الوصف المكاني وحركة الكوائن التي تشغل حيزها في فترة زمنية محددة، فإن وجود الفدائي في المكان والزمان المتعينين كان طبيعياً، إذ إن فعله الثوري لا يُنجز إلا بهما :"صوت صرصار الليل ينتظم مع دقات قلب فريد، وعلى الشجرة فوقه حركة فراخ عصافير. أما الطريق الترابي إلى القرية فضائع في الظلام، لا شيء بائن منه على الإطلاق سوى نباح كلب في الحارة الغربية، المسافة بينه وبين القرية لا

---

[١] درويش، الجياد، ص ٢٥.

[٢] أبو شرار، الخبز المر، ص ١٨.

[٣] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ٧١.

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

تتعدى الكيلومتر فقط، عليه أن يقطعه وقد أخفى بندقيته تحت كبوته الصوفي الثقيل.. تحسس المجاند حيث ينتظم شريط الرصاص وكيس صغير به حبات برتقال، ثم واصل سيره بحذر"[١].

وفي قصة" المجانين" يجيء الاستهلال السردي وصفاً لحركة الشخصية، يصوغها السارد العليم بوصفه خالقاً للسلوك المتوقع الناشيء عن الأفكار الخفية والمشاعر المستبطنة: "حاول جهده أن يبدو متماسكاً أمامهم، لكنه اعترف بعد ذلك أن شجاعته تخلت عنه تماماً، وأن تياراً بارداً هبّ في ظهره وهو يجتاز البوابة الحديدية الغربية المطلة على البحر، وقد نسي في ذهوله أن يلقي آخر نظرة على البحر الذي هبطت لأمر ما في تلك الساعة سكينة غريبة مريبة عليه. ولم يفطن إلى شيء من الإجراءات، فقد كانت أول مرة يصاب فيها بالجنون. قال في نفسه محاولاً أن يتشبث بآخر ما بقي في أعماق أعماقه من القوة: _هنا بالضبط في نهاية الجسر الحديدي المعلق تتجه إلى اليمين فإذا أنت مباشرة أمام المشنقة. وأضاف: _كما أني لست أفضل منهم، هنا شنق الثلاثة: الزير وحجازي وجمجوم"[٢].

وتستهل قصة "خراف العيد" بالحالة الانفعالية المصطبغة بالحركة الساكنة لدى السارد الذاتي، في مقابل الحالات الانفعالية التي تمور بالغضب والانفعال الشديد والصراخ والحركة القوية لدى الشخصيات الأخرى: "قبل أن أسقط مع شلال جبل التجربة، اخترقتني الصرخة كالسهم، وجدتني في الفراش والصرخة التي انتشلتني من الكابوس والنوم، تنشطر إبراً صغيرة حادة تخترق جدران الغرفة الطينية الواطئة وتفرّ منها إلى الليل، تمزق عباءته السوداء.. أختي يسرى ترفع يديها وقد تجمد في عينيها الفزع، أنقذتني صرختها من السقوط.. كانت تحاول إنقاذ نفسها من الذبح. أبي حاسر الرأس ، تحول إلى وحش كاسر، يشرع سيفاً.."[٣].

والاستهلال السردي في قصة" وقت وشموس كثيرة" من مجموعة "وقائع التغريبة الثانية للهلالي" زاخر بالأفعال المقترنة بحركة الشخصية، إذْ يتتبع السارد العليم تتبعاً دقيقاً لحركة المختار بتفصيلاتها الجزئية، منذ بداية القصة حتى نهايتها، فكأن الأحداث السردية تدور حول الشخصية وتتعلق بها على وجه الخصوص: "أفرغ ما بقي من كوب الشاي في جوفه بسرعة، وأحكم شدّ العباءة السوداء حول جسده بعد أن نهض من المقعد الخشبي الصغير أمام المقهى الذي يقع في وسط القرية.."[٤].

---

[١] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ٨٩.

[٢] درويش، الجياد، ص ١٣.

[٣] عودة، الفواصل، ص ١٧.

[٤] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٢٦.

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

وتتساوق المقاطع الاستهلالية مع البنى السردية لقصص مجموعة "سداسية الأيام الستة"، وتتفاوت الاستهلالات المتوزعة بين شعر وأغنية وتعليق ومقطع سردي.. بحيث تقترن الاستهلالات بالمتون السردية ولا تنفصم عنها. وقد تميزت تصديرات المجموعة القصصية، بالتوقيعات الفيروزية التي هي أصلاً مقاطع شعرية مغناة بصوت فيروز، حتى بلغ هذا الاستمداد من المقاطع الشعرية المغناة مبلغاً كبيراً، لدرجة أن المنشىء أغفل ذكر ناظمي المقاطع الشعرية، واكتفى بوصفها أنها أغانٍ فيروزية، لأنه أراد أن يوظف عناصر الأغنية ومقوماتها، فيتخيل جمال الصوت وبراعة الأداء وحلاوة اللفظ واللحن وقوة العاطفة.. ففي المقطع الاستهلالي لقصة "العودة" يُدمج بين المقطع الشعري والأغنية الفيروزية، وجاء الاستهلال الفيروزي لقصة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة"[١] متناغماً مع مضمون الحكاية الشعبية والأغنية الفلسطينية المرافقة لها: (يا طيور طايرة في الجبال العالية قولي لأمي وبويا جبينة الغالية ترعى وز وتمشي غز في الجبال العالية).

بيد أن التصدير في قصة "الحب في قلبي" جاء محاكياً للأغنية الفيروزية، فقد عمد المنشىء إلى تجاوز المألوف في البناء الاستهلالي الذي انتهجه فيما مضى، إذ تنفرد القصة الأخيرة من المجموعة القصصية باستهلال شعري محض، فيصدّر بنيته السردية ببيتي شعر للشاعر هدبة بن الخشرم الذي نظمهما في وصف السجن[٢]:

(عسى الكربُ الذي أمسيتُ فيه يكون وراءَهُ فرجٌ قريــبُ
فيأمنَ خــائفٌ ويُــفَكَّ عــانٍ ويأتي أهلَهُ النائي الغريبُ)[٣]

ثم يذيّلهما بملاحظته الموجزة: "أغنية لم تنشدها فيروز كلاماً ولكنها تنشدها دفئاً"[٤]، وهذا الأمر دالّ على ذوقه النقدي في الأغنية الفيروزية التي هو أشدّ إعجاباً بها. والتناصّ المباشر لهذين البيتين في الاستهلال السردي إشارة إلى أن المضمون الشعري يتعالق مع تجربة الشخصية السردية، فتتحد الشخصية التي يسميها السارد باسم فيروز التي يعشق صوتها الدافىء، مع الشاعر القديم في التعبير عن المعاناة الذاتية نتيجة الاضطهاد والقمع وكبح الحريات.

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٦.

[٢] يتلاءم بيتا الشعر لهدبة بن الخشرم العُذري في وصف السجن، مع تجربة الشخصية السردية في قصة "الحب في قلبي"، حيث تقضى جُلّ سنيها في أحد سجون الاحتلال، لهذا، جاء التصدير الشعري ملائماً للمضمون الشعري.

[٣] انظر، (العُذري، أبو عمير هدبة بن الخشرم بن كُرز بن أبي حية، (ت ٥٠هـ). شعر هدبة بن الخشرم العُذري، ط١، (تحقيق يحيى الجبوري)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٦، ص٥٤).

[٤] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٤١.

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

ويصدّر السارد في قصة "الخنجر"[١] مقطعاً شعرياً من قصيدة "لا تصالح" للشاعر أمل دنقل، تلك القصيدة التي تتكىء على وصية كليب بن وائل لأخيه المهلهل في ألاّ يصالح قوم قاتله:

(لا تصالح
إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة:
النجوم لميقاتها
والطيور لأصواتها
والرمال لذراتها
والصبايا لزيناتها
والقتيل لطفلته الناظرة)[٢]

وجاء التصدير لقصة "الصهيل" في صيغة مقطع شعري مستمد من شعر الشاعر الفلسطيني عزالدين المناصرة، يتضمن الحديث عن الفدائي الذي صار شهيداً، كذلك عبد الله الذي انخرط في المقاومة، وقام بعمليات فدائية حتى استشهد، لتتعالق حياة الشخصية السردية مع حياة الفدائي المتضمن ذكره في المقطع الشعري، فكلاهما قوي، متحد، غير هيّاب ولا وجل.. رافض للانتظار والترقب والركون إلى الاستسلام في المنافي الممتدة[٣]:

(حدقت طويلاً في صورتك المنشورة، حيث رأيتك في البعد وفي القرب جميلاً
وبكيت عليك قليلاً، فارتحت قليلاً
وتأملتك تضحك في موتك.. وأنا في المنفى الرابع
المطر شديد والشمس الخضراء تطلّ على العشب الطالع
والمنفى من حجر والمنفى سهل شاسع
لا يُؤمَن جانبُه حتى نرديه قتيلا
في عينيك انجرحت كل الألوان،
وبكاك رفاق الدرب طويلا،

---

[١] بيدس، حكاية الديك الفصيح، ص ١٢٥.

[٢] انظر، (دنقل، أمل، (١٩٩٥). الأعمال الشعرية الكاملة. (ط١). القاهرة: مكتبة مدبولي، ص ٤٠٥).

[٣] جرى تحوير يسير للمقطع الشعري المستمد من قصيدة "لا يُؤْمَنُ جانبُه" ضمن ديوان: "قمر جرش كان حزينا"، بحيث يتلاءم والمضمون السردي الذي تنطوي عليه قصة "الصهيل"، إذ تتطرق إلى الوضع السياسي المقترن بالفلسطيني في لبنان.
انظر، التصدير في قصة (خلف، الصهيل، ص٥).

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

المجد لضحكتك الحمراء 'أبا سليمان'،
فرسك حمراء.. وتركض بين قصور شاتيلا،
والمنفى لا يُؤمَن جانبُه حتى نرديه قتيلا)[١]

ويصدرّ السارد الحقيقي في قصة " الحقيقة" جملة نثرية للشاعر سميح القاسم: (لتذهب إلى الجحيم كل الموازين التي تعيق مسيرة الحقيقة) لتتعالق مع رؤية السارد الحقيقي المنبثقة من تجربة الشخصية المنكوبة التي ضيّعت ابنها في الزحام يوم الهجوم الصهيوني، فتبحث عنه كثيراً وسألت عليه في كل المطارح، ولم تجده، غير أن السؤال وحده لا يؤدي إلى الحقيقة دائماً. ثم تيقنت أن ابنها قد قتل حينما أجالت بصرها فيما حولها: في السماء والسهول والبحر والأشجار والعصافير والشمس.. ولفت نظرها طائرة حربية سوداء تزعق وتقذف طلقاتها المشحونة بالنار والموت[٢].

وثمة تصديرات تتضمن مقاطع من نثريات الأدب العالمي، وتحديداً لبرتولد بريخت في مقدمة المجموعة القصصية المعنونة بـــ" السفينة الأخيرة..الميناء الأخير"[٣]، ليقارب بتلك التناصّات الأدبية الواقع المتمثل في البنى السردية للنصوص القصصية المندرجة ضمن المجموعة القصصية، لاسيما البنى السردية التي تنطوي على الترميزات والأحلام والتداعيات والاسترسالات الباطنية :

(إذا كنت لا تزال على قيد الحياة فلا تقل أبداً أبداً
إنّ ماهو أكيد ليس أكيداً
فلن تبقى الأشياء على ماهو عليه
و.. ما كان مستحيلاً يصبح واقعاً قبل أن تغرب شمس اليوم)

وتصدير قصة "رمال على الطريق"[٤]هو مقطع أسطوري مستمد من أساطير الطوفان الكنعانية، لأن البنية السردية تتضمن المرموز الأيديولوجي المعبر عنه بالطوفان، وهو الاحتلال: (هل تبقى البغضاء في الأرض إلى الأبد؟ وهل يدوم فيضان النهر؟ والفراشة لا تكاد تخرج من شرنقتها فتبصر وجه الشمس، حتى يأتي أجلها.. إنّ الموت قاسٍ لا يرحم وأن الرحيل عن الأرض لا يساويه في الحياة إلاّ رحيل آخر نحو الأرض) .

---

[١] انظر، (المناصرة، عزالدين، (٢٠٠١). الأعمال الشعرية. (ط٥). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع ، ص٢٧٩-٢٨٠).

[٢] العيلة، العطش، ص ١٧.

[٣] هنية، الأعمال القصصية ، ص ٢٣.

[٤] نحلة، رمال على الطريق، ص ٢٥.

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

وتتصدر المقاطع النثرية ذات الصبغة الحوارية قصة " كفر عانة"[١]، وهي المقاطع النثرية المستمدة من يوميات الحزن العادي للشاعر محمود درويش، يستشهد بها السارد الحقيقي من أجل التمثيل السردي لتجربة إنسانية متعلقة بالشخصية السردية نجمة خضر التي تمنت أن تزور قريتها المدمرة كفر عانة، لتبحث عن جذورها وتستحضر ذكرياتها وتزور قبر زوجها وتتملى من رؤية مشاهد قريتها: (_ماذا تفعل يا أبي؟ _أبحث عن قلبي الذي وقع في تلك الليلة _وهل تجده هنا؟ _ أين أجده إذن؟ أنحني على الأرض وألتقطه حبات حبات كما تجمع الفلاحات، في تشرين، حبات الزيتون. _ولكنك تلتقط حصى! _شيء كهذا يمرّن الذاكرة والبصيرة _وما أدراك، قد يكون هذا الحصى تكلس قلبي _وإذا لم يكن _أكون قد تعودت على محاولة البحث وحدي عن شيء حين ضاع ضيّعني. وإن مجرد البحث عنه دليل على أنني أرفض الاندماج بضياعي. وعلى الطرف الثاني من المحاولة دليل على أنني ضائع طالما لم أجد الشيء الذي أضعته)[٢] .

د ــ التقسيمات والفصول:

تندرج التقسيمات والفصول التي تأتلف في البنية السردية، ضمن المتون السردية. وبذا، تصنّف التقسيمات المتوازية للبنية السردية إلى أجزاء متساوية أم غير متساوية، حسب الشخصيات أو الأصوات أو الرؤى أو الأحداث أو المواقف أو حسب تقنية التقطيع السردي، وهي التقنية التي تمكّن المنشىء من أن يصطنع مقاطع سردية بغية البناء الشكلي للنص القصصي. ففي قصة "العودة" ثمة تقسيمات غير متوازية، تنتظم بها المقاطع السردية وفق عنوانات جزئية، بدءاً بالمقطع الاستهلالي الذي يندرج ضمن عنوان جزئي: كيف ظهر في شهور السنة شهر جديد هو حزيران الثاني؟ يتحدث فيه السارد الشاهد عن المسيرة التي تجمع بين المرموزين: الديني والسياسي: إحياء ذكرى صلب المسيح وذكرى حرب حزيران واحتلال مدينة القدس.

بينما يندرج المقطع السردي الثاني ضمن عنوان جزئي آخر: ما هو السرّ العجيب في اسم الغزلان؟ ففيه تبيان لمعالم مدينة القدس وأحيائها وتعداد أسمائها القديمة قبل تهويدها وتغييرها، ومشابهتها بمعالم كائنة في مناطق فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨، من أجل التقريب بين المعالم والأماكن، والبرهنة على وحدتها وكليتها والحيلولة دون تجزئتها: مثل حوش الغزلان

---

[١] خلف، الصهيل، ص ٢٣.

[٢] درويش، محمود، (١٩٧٤). يوميات الحزن العادي. (ط١). بيروت: مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٣١.

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

الموجود في القدس وقرية مراح الغزلان قرب مدينة الناصرة، وسوق الباشورة في القدس وسوق الشوام في مدينة حيفا.

ويُستدل بالمقطع السردي الثالث المعنون بـــ: كيف أصبح لشاب واحد ألف أم؟ على القمع الممارَس من الشرطة الصهيونية بحق أبناء القدس المشاركين في مسيرة ذكرى حرب حزيران واحتلال القدس، وتضحية الأم من أجل ابنها، ومشاركة جميع الأمهات في هذه التضحية: "أم عجوز رأتهم يجرجرون ولدها، فصرخت: ولدي! فانقضوا عليها كي يجرجروها هي أيضاً. فانشقّ الهتاف من كل جانب: ولدي! حتى لم يعرفوا أيهن أمه.. كلهن أمه.."[١].

أما المقطع السردي الرابع المعنون بـــ: كيف أعاد شاعر، في شعره، وحدة قرائه؟ فإنه يتعلق بالرموز والدلائل والإشارات الموضوعة على شواهد القبور، وكلها تتوحد في قضيتي حتمية الموت والإيمان بالمصير الأخروي، وهما القضيتان اللتان ما انفك أبو العلاء المعري التحدث عنهما في شعره. وهذا التأثر بادٍ في اللغة والمضمون السرديين، مثل قول السارد: "حتى إذا خففنا الوطء في مقبرة اليوسفية.."[٢]. وعلى الرغم من تباين الشعارات وتنوع الشواهد الموضوعة على القبور، فإنها تتوحد في احتوائها القضية ذاتها، فالتناصّات بتنوع تضميناتها، تندرج ضمن قضية التجذر والانتماء والتضحية في سبيل الوطن والدفاع عنه.

ويتماثل المقطع السردي الخامس الذي ينطوي على الخاتمة السردية، مع البنية السردية، في العنوان الأساسي: العودة، إذ يُقصد منه ليس المشابهة الدلالية بين الأمكنة فحسب، بل – أيضاً – المشابهة الدلالية بين الغايات الكامنة لدي فلسطينيي ٤٨ و فلسطينيي ٦٧، وتتجسد تلك المشابهة في العلاقة العاطفية التي انعقدت بين فتاة من القدس وشاب من الناصرة، من خلال المشاركة في مسيرتين: الأولى تختص بذكرى احتلال فلسطين عام٤٨، والأخرى هي ذكرى احتلال القدس عام٦٧.

وتتجزأ البنية السردية لقصة "الصهيل" إلى تقسيمات معنونة: العصافير والبحر، الغوطة عام ٦٨، الوداع، أسرار الصهيل. وتتطرق التقسيمة الأولى المعنونة بـــ: العصافير والبحر، إلى علاقة الثوار المرموز إليهم بالعصافير، بالبحر وشاطئه، حيث يتمركز الثوار في قواعدهم العسكرية، استعداداً لإنجاز العمليات الفدائية. وتتبني التقسيمة الثانية المعنونة بـــ: الغوطة عام ٦٨، على الوصف التفصيلي لمعسكر تدريب الفدائيين، والتدريبات التي يؤديها المتدربون من أجل اجتيازها، وبالتالي تؤهله لأن يصبح مقاتلاً متمرساً يتمكن من القيام بالعمليات الفدائية في فلسطين.

---

[١] حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٢.

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

وفي التقسيمة الثالثة المعنونة بـــ الوداع، ثمة حدث تمهيدي، للوقائع المتلاحقة التي من شأنها أن تغير مجرى السرد القصصي، ويتمثل الحدث في وداع الفدائي رفاقه وجيرانه : "قرع باب صديقه.. كان أطفاله يتعلقون به.. وعاوده الإحساس بالاختناق وهو يودع زميله في المكتب، كان يعانقه وكأنه مسافر إلى غير رجعة.. وأكمل الجولة وحده، كان يزور المكاتب.. وكأنه يلقي نظرة الوداع على رفاقه. حتى صاحب الدكان عانقه وقال أنه سيسافر بعيداً.. وبائع الحلوى.. وقائده العسكري"[١].

وتضم التقسيمة الرابعة المعنونة بـــ: أسرار، بالمجريات المتعلقة بالفدائي والأحداث الجارية في أمكنتها المتعددة وأزمانها المتباعدة، يتم استحضارها بفعل ذاكرة السارد الظاهر لا بذاكرة الفدائي ذاته، فكأن فعله الثوري رحلة ممتدة لا متناهية، بدءاً من قلعة صيدا القديمة، مروراً بمخيم إربد ومناطق بيروت: البرجاوي، الفنادق، الشياح، وانتهاءً ببحر بيروت. ويرمز إلى تلك الأسرار المتعلقة بالأحداث المهمة في حياة الفدائي، بألفاظ دالّة عليها وتقترن بها: سر البحر ٦٢، يرمز إلى موطن اللجوء الأول، حيث يتعرف إلى مواطن القوة لديه، والثورة العارمة فيه، وسرّ الكهف الذي يرمز إلى بدء انطلاقته الثورية، حيث يتربى على مبادئ الثورة ويتدرب على السلاح، وسرّ الجرح ٧٦ الذي يرمز إلى المقاومة والفعل الثوري الذي أنجزه، وقد جرح في شوارع بيروت، وسرّ الشياح ٧٦، يرمز إلى المكان المرعب، حيث يواجه الموت والحصار، فرأى مشاهد القتل وعاينها، وسرّ الحب ٧٨، يرمز إلى عشق الموت، حيث استشهد.

والتقسيمة الخامسة هي التقسيمة الأخيرة المعنونة بـــ:الصهيل الذي يرمز إلى الثورة والقوة، حيث ينجز الفدائي فعله الثوري بعد أن واجه عدوه الصهيوني في ساحة المعركة.

والتقسيمات المعنونة في قصة " كفر عانة"[٢] هي بمثابة فواصل زمنية، تجري فيها أحداث مهمة تعتركها الشخصيات السردية، فتتضمن التقسيمة الأولى المعنونة بـــ: انتظار، انتظار أم بشير حدثاً قريباً ومتحققاً، متمثلاً في عودة ابنها من عمله، وحدثاً بعيداً شبه متحقق، متمثلاً في زيارة قريتها كفر عانة. وتتعلق التقسيمة الثانية المعنونة بـــ: ابحث عن عظام أبيك، بخشية أم بشير من نبش الصهاينة قبر زوجها، وإخراج عظام زوجها وبيعها للسواح، على أنها آثار رومانية، فتحاول إقناع ابنها بضرورة زيارة القرية حتى يبحث عن عظام أبيه. وتشير التقسيمة المعنونة بـــ : فاطمة سعيد الجمل إلى علاقة الكراهية بين أم بشير وكنتها فاطمة، وفي التقسيمة التي تليها: البشرى، ينبىء بشير أمه ببشرى الزيارة المرتقبة لقريتها المدمرة.

---

[١] خلف، الصهيل، ص ١٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥- ٤٧.

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

وتشي التقسيمة المعنونة بـــ: استراحة الذاكرة، بالقطع السردي للأحداث المتعلقة بالشخصية المركزية أم بشير، فلا تتضمن التقسيمة ذكر ما يتعلق بها، فكأن السارد الحقيقي يتحلل من سرد الأحداث المتعلقة بها، لتستريح الذاكرة الساردة فيما يتعلق بأم بشير، وبالتالي، يريح قارئه للالتفات إلى سرد أحداث أخرى، وإن تضمنت التقسيمة الأحداث المقترنة بالشخصية الموازية لها: بشير وعلاقته بالآخر الصهيوني. والتقسيمة الأخيرة المعنونة بـــ: الاشتباك، هي بمثابة إعلان للفعل الثوري والتصريح بالمقاومة، حين يواجه بشير الصهاينة الذين يعبثون بعظام الأجداد ويتسلون بها.

وتتماز البنى السردية في مجموعة "ذكرى الأيام الماضية" القصصية إلى فصول ذات عناوين دالّة على متونها السردية، مثل قصص: "الشوق والنداء" و"أشياء فلسطينية" و"الرجال".

إن الفصلين: الشوق والنداء يتقاطعان داخل البنية السردية التي تنطوي على الشوق الذي يعتمل في أعماق الجندي المتمركز في موقعه، للخوض في معركة ضد أعدائه، ونداء المحارب الباعث على التحرك الإيجابي من أجل إنجاز الفعل الثوري: "كلما اقترب.. يعلو في أذنيه نداء غريب يشدّه إلى أمام فيسرع في حركته رغم ضيق تنفسه والكرب الذي ألم بصدره. أخذ النداء يتصاعد، ويتحول إلى هدير جبار يبعث في الأوصال رعشة.. وما عاد يعرف كيف تسير قدماه.. وعلا نداء مشابه.. ولاح له الخلق ينبعثون من أعماق البحر الميت، ويتقدمون ليحملوا الجسد على رؤوس أصابعهم .. فتقدم"[١].

والأمران المتعلقان بفلسطينيي الشتات في قصة "أشياء فلسطينية" هما: ترقب اندلاع شرارة المعركة، للانخراط فيها، والزغرودة المنطلقة لتشييع الفدائيين المتجهين إلى جبهة المعركة: "خرج أبو عرب من خيمته يتأبط مدفعه الرشاش وإلى جواره أبو جابر وأبو عائد. رأتهم امرأة الجيران، احتضنتهم نظراتها بإعجاب ودهشة.. وأطلقت زغرودة طويلة وقوية.."[٢]. وتتبين الأفعال الثورية التي تنجزها الشخصيات ذاتها في قصة "الرجال" التي تقسّم حسب الأصوات المتعددة التي تسرد بلسان شخصيات متغايرة: أبو جابر، أبو عائد، أبو عرب..

وقصة "ذكرى الأيام الماضية"[٣] هي بنية متجزئة إلى خمسة فصول وكأنها مشاهد درامية، وإنْ افتقدت العنصر الدرامي الذي يعدّ السمة الغالبة في البناء الدرامي، ذلك العنصر المتمثل في الحوار المباشر، غير أن البنية السردية تتخللها الأوصاف المشهدية والحوارات المتراوحة بين الذاتية والتعددية. والفصول أو المشاهد الخمسة معنونة على النحو التالي:

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٢٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٠.

[٣] انظر، (المصدر نفسه، ص ٤٨-٥٥).

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

الحرب، الأيام السعيدة، الجنود، الأوامر، مشهد شبه مسرحي. والمشهد الأول المعنون بـــ: الحرب، متضمن تلخيصات زمنية لأحداث حقيقية ومتواليات سردية لوقائع مترابطة، تشهدها القرية الفلسطينية. بينما يصوغ المشهد الثاني الموسوم بـــ: الأيام السعيدة، أحداثاً فردانية مقترنة بالشخصية وأسرتها.

ويلتفت السارد العليم مرة أخرى في المشهد الثالث المعنون بـــ: الجنود، إلى الأحداث الأيديولوجية التي يشهدها المكان الفلسطيني. ويتركز المشهد الرابع على الأوامر الصادرة عن قيادة الجيش العربي، وهي الأوامر التي تبلّغ لجميع رجال القرية. منها: أن يكونوا على أهبة الاستعداد، والالتحاق بفرق التدريب للانخراط في كتائب الجيش الدفاعي، فتجمّع الرجال من أجل التدريب. غير أن مجريات الأمور تنقلب بطريقة كاريكاتورية إلى مفارقة ساخرة، تثير الضحك والفجيعة في آن. وهذا ما يجسده المشهد شبه المسرحي الذي ينبني على الحوار الدائر بين رجال القرية الذين اجتمعوا من أجل دراسة الوضع الدفاعي، لاسيما وأن القرى المجاورة قد احتلت، واحدة إثر الأخرى، رغم وجود الجيوش العربية وتمركزها. وبينما يتمركز الجيش العربي في القرية، فإن القرية قد تعرضت لهجوم عنيف من العصابات الصهيونية لينتهي إلى احتلالها، بسبب عدم إصدار الأوامر إلى الجيش بالتحرك الفعلي وصدّ الهجوم ومنع احتلال القرية.

وتصنّف البنية السردية لقصة "الرجل الذي استعاد ذاكرته" إلى مقاطع سردية متوازية، معنونة حسب مضامينها. فتبتدىء السيرة الموضوعية بمعلومات أولية حول الشخصية المراد سرد سيرتها، ثم تتبع الأحداث البارزة في حياتها، وأهمها حدث الاستيطان، فيستظهر السارد الموضوعي ما يتعلق بذاكرة الشخصية: "محمود الأسعد.. نذكره جيداً، رجل لا يحب الكلام، هكذا ولد، تروي نساء بلدنا أنه لم ينفجر باكياً عندما ولد.. ولد في الحقل في موسم الحصاد، انتبذت أمه مكاناً قصياً.. بعيداً عن الحصادين وتحت شجرة خروب وحيدة في السهل.. تخطى محمود بسرعة مذهلة مراحل العمر.. تعلمنا في صف واحد.. فقد كان غبياً وذكيّاً، خاملاً ونشيطاً، أذكر أن محموداً ترك المدرسة قبل الأوان.."[١].

وتُجزّأ البنية السردية لقصة "الحراس" إلى أجزاء متساوية[٢]، تندرج في البنية السردية في إطار زمني معين، إذ تتحدد الوقائع المنجزة بفعل الشخصيات المتعددة بوقت الصباح، وتجري في حيز سردي محدد، وهو المخيم الثوري، وهذه الأجزاء هي بمثابة الأحداث المفصلية ذات الأهمية القصوى في حياة الشخصيات التي تقطن في المخيم:

---

[١] درويش، الكلاب، ص٥٤.

[٢] انظر، (العيلة، حيطان من دم، ص ٣٥-٤٠).

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

"ذات صباح.. طفل يحتضن علماً صغيراً..".

"ذات صباح.. يقرر صاحب دكان أن يفرز ما تبقى من بضاعة إسرائيلية".

"ذات صباح.. يقرر عامل أن يبقى في فراشه وقتاً إضافياً.. ليذهب حاييم وعمله إلى جهنم".

"ذات صباح..ساعات طويلة مضت.. ليل بطوله وعرضه وهي في قعدتها.. أخبرها المحامي أنه مستعد لحمل رسالة منها لابنها إسماعيل الموقوف إدارياً في النقب".

"ذات صباح.. طوب متناثر.. بقايا بلاط وطابون.. تجمعها يا ' أبو زياد' ..".

ثم تُتوّج تلك الأحداث الاعتيادية بحدث يعدّ مألوفاً للذات الفلسطينية التي تقطن المخيم الفلسطيني، وهو حدث ينبىء بفعل سيتحقق بلا شك:

"ذات صباح.. ينهض شاب من نومه.. يرتدي ملابسه في عجل.. شيء ما يستلقي في جيبه".

وتتميز قصة "وقائع التغريبة الثانية للهلالي" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، بطريقة مخصوصة في تشكيل العناوين الفرعية للتقسيمات التي تؤلف - بجملتها - البنية الكلية. وتلك التقسيمات المعنونة بعناوين تتمم مدلول العنوان الرئيسي، فهي الوقائع المتلاحقة للتغريبة الثانية لأبي زيد الهلالي، حيث تتلاقى بانتظام حدثي وتراتبية منطقية، مثلما تتميز أية حكاية بتتابعها المنطقي. فالتقسيمة الأولى المعنونة بـ: في البدء كان النفي، تقترب - في مدلولها - من النهاية المعروفة في السيرة الشعبية الأصلية، لتبتدىء الحكاية الجديدة من النهاية التي خُتمت بها الحكاية الأصلية، فقد ابتدأت من حيث انتهت بموت البطل الملحمي وولادته من جديد، بعد أن فقدته الملحمة القديمة: "لم يكن يذكر شيئاً أو هذا ما كان يشعر به في تلك اللحظة بالذات. بعد أن استردّ قواه وأصبح قادراً على تمييز ما يدور حوله. قال له أشخاص لا يعرفهم أنهم وجدوه ذات صباح قرب أبواب المدينة.. كان مغمياً عليه.. مرهقاً وممزق الثياب.. وحزيناً"[١].

والأمر نفسه في التقسيمة الثانية المعنونة بـ: الغريب يكتشف أن لعائله الزناتي فروعاً كثيرة، التي تكتسي برؤية ترميزية، فجاءت لتشكل علاقة البطل بالشخصية المضادة له، وهي الشخصية السلطوية: "بادر الزناتي بالقول: أنت في بلدك، سنلبي لك كل شيء.. أنت موفور الصحة وتستطيع أن تعمل. قاطعه الغريب وسط استغراب الحاشية: ولكنني أريد أن أبحث عن أهلي.. أن أعرف من أنا.. عبس الزناتي وهتف: أنت منا.. يمكنك من الآن أن تعمل لديّ في القصر وأن تكون من أبرز فرساني.. ويمكنك أن تسكن في أحد البيوت القريبة من هنا..

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٤٤.

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

وســـأزوجك واحدة من كرام الفتيات.. نظر الغريب عبر النافذة.. الجبال البعيدة تعد بأسرار شتى .. وتلك الطيور المسافرة نحوها تعرف الكثير.. وتلك المساحة في ذاكرتي يجب أن أملأها.. فأجابه وعيناه منجذبتان لطيور مسافرة.. ولكن أريد العودة لأرضي.. أن أبحث عن اسمي ونفسي. زمجر الزناتي.. تلفّت الغريب إليه.. لمح ملامح وجه الزناتي تتشكل بصورة شريرة مخيفة.. ثمة نقطة سوداء أخذت تدور وتطنّ في مساحة الذاكرة البيضاء: رأيت الوجه في مكان ما في زمان ما.. رأيت هذا الوجه "[١]. عندها أدرك الهلالي أن عائلة الزناتي خليفة لها فروع كثيرة تنتشر في بلاد عديدة، وتتحدث بألسنة مختلفة.

وتتدرج العنوانات الجزئية ضمن عنوان كلي في التقسيمة الثالثة المعنونة بـــ: مقاطع عادية من حياة الغريب، لتنصهر في بوتقة واحدة، فيجتهد السارد الحقيقي في جمع شرذماتها، بعد أن تيقن من أنها تتحد في الفكرة ذاتها. وتتمثل الأجزاء السردية هنا في أحداث تمهّد للمفاصل المهمة في حياة البطل الملحمي: أبي زيد الهلالي، وهي أحداث تُوصف بأنها وقائع ذات وتيرة اعتيادية، قبل صحوته الفكرية ويقظته الفعلية. وهذه العنوانات الإفرادية التي تعدّ وحدات سردية صغرى تتحد لتشكل بنية كبرى، هي: عراء، وقع، قضبان، تجليات.. كذلك تمثل المراحل الموطئة للفعل الثوري والسلوك الإيجابي. وهذه العنوانات الجزئية هي دلالات منبثقة من وقائع حياته البطيئة التي لا تؤثر في سير الأحداث وتناميها، بل تكمن مهمتها في إبراز الأوصاف المشهدية للوقائع الاعتيادية. فعراء هي دلالة حسية مقترنة بالغرفة التي يقطنها الغريب في منفاه، حيث التشقق والعري والبرودة والضيق، ووقع هو عنصر صوتي ناشىء عن الإنصات المكرور لحركة العسس المنتشرين في أرجاء المكان، وقضبان هي النتيجة الحتمية لأي فكر رافض للواقع البائس. وينشأ عن الحب الانفرادي في زنزانته الضيقة، ذلك الحوار المتصل بين السجين وذاته، والمعبر عنه بالاسترسالات الباطنية أو أحلام اليقظة.

ويكتمل الوصف النفســـي فـــي التقســـيمة الرابعة المعنونـــة بـــ: صورة الغريب في منفاه، لما تتوضح النوايا الكامنة فـــي نفس الشخصية، ولما تتجلى الذكريات والمشـــاعر الدفينـــة في ذاكرتها.

وفي التقسيمة الخامسة المعنونة بـــ: كيف التقى الغريب خضرا لأول مرة؟ حيث تضم مفاصل مهمة في حياة الهلالي وتمثل انتقالات في التكوين الذاتي للشخصية. وأيضاً تكتسب المقاطع السردية المدرجة في هذه التقسيمة روعتها حين يكون الحديث عن الطقس الأسطوري المعبر عنه بالرقص الأنثوي، فيحيل ذلك الجزء من البنية السردية إلى علامة فارقة تزخر بالتنويعات الحسية والتلوينات الحركية التي من شأنها أن تثير الرغبات الكامنة والمشاعر الدفينة

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٤٤.

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

نحو الماضي الحميمي، خصوصاً لدى الغريب المنفي، فيستمد السارد من الترميز الأنثوي دلالة إيجابية مرتبطة بالذكرى الماضية المتعلقة بالوطن السليب، وتُستعاد في غربة المكان والزمان.. فكأن الرمز الأنثوي- بما يمثله من عاطفة الذكرى وجذوة الامتداد - يمثل نقيضة لغربة المنفى، حيث المراوحة بين الانتماء والاقتلاع في الوقت ذاته.

وتشكل التقسيمة السادسة المسماة بـــ: الغريب ينكر أحد أبنائه، مقارنة بين حالي الفاعل الرافض، وهو القاطن في مخيمه الشتاتي، والفاعل السلبي، وهو الساعي وراء الثروات في موطن الغنى. ومما لاشك فيه أن التقسيمة السابعة: ذلك اليوم الذي تُحدد التواريخ نسبة إليه، ليست مجرد وصفاً لحال معينة، بل هي لوحات ترميزية، يرمز بها إلى واقع الفلسطيني المنفي المرموز إليه بالغريب، وعلاقته بالسلطة القامعة له: "ثلة من فرسان الزناتي قدمت إلى الحي الذي يسكن فيه.. أوقفوا خيولهم وطالبوا السكان بحصة الزناتي من غلالهم.."[١].

وتبعاً للحدث المأزوم، تنطوي التقسيمة الثامنة: أغطية للفرسان المهزومين، على توليفة من الأفعال المتلاحقة لحدث المواجهة مع السلطة، ووصف الهزيمة، واستشهاد الثوار الذين بذلوا دماءهم من أجل استرداد الأرض التي استولى عليها الزناتي، ومن أجل مقاومة الاستبداد والظلم الواقع على الفقراء والغرباء معاً. أما التقسيمة التاسعة المعنونة بـــ: الغريب يشذّب فروع الكرمة، ذلك العنوان الترميزي يُقصد به بدء التحرك الفعلي في مواجهة السلطة الاستبدادية من ناحية، والشروع في بذل الدماء من أجل العودة إلى الوطن والرجوع إليه من المنافي القصيّة من ناحية أخرى: "حدث ذلك بسرعة غريبة. لم تكن المرة الأولى التي يصطدم فيها عواد بفرسان الزناتي.. ولكنها كانت الأخطر.. في السوق كان عواد يحدث زملاءه في محل للحدادة عن أبيه الغريب وعن بلادهم البعيدة.. وكان يحدثهم عن أرض رحبة لا تنبت قيوداً وحواجز وخوفاً وعسساً. سمع أحدهم بالحديث فوشى بعواد لثلة من الفرسان كانت تتجول راجلة قرب المكان: ابن الغريب مرة أخرى.."[٢]. ولما أيقن الغريب أن ابنه عواد قد واصل التحرك الفعلي الذي بدأه أبوه من قبل، ازداد شعوره بالفخر.. "وتقفز دمعة من عينه.. دمعة عزيزة.. فرح.. في تلك الأيام بالذات أخذ الغريب يشذّب أوراق الكرمة التي كانت تتسلق نافذة غرفته"[٣].

بينما تأتي التقسيمة العاشرة الموسومة بعنوان رئيسي: كان الربيع على الأبواب، يلحقه السارد بعنوان موازٍ له: مطر، لتجسّد ملامح البطل الملحمي وتبرزها من خلال التحرك الفعلي الذي يؤديه الفاعل الرافض، فيؤكد على تلك الملامح المميزة للبطل الملحمي. ومن جهة أخرى،

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٥٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٦٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٦٢.

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

جاء العنوان ليصف الوضع الكائن بعد التحرك الفعلي، فلا يأتي الربيع إلا بنزول المطر، كذلك الثورة التي تتكلل بالنصر حالما تندلع: "يدوي الرعد.. ينهمر المطر.. يلتقط الغريب عوداً من الحطب يقذف به نحو الموقد.. تشرق الغرفة بضوء البرق.. تتوهج التميمة على الحائط.."[١].

وتكتنز التقسيمة الحادية عشرة الموسومة بـــ: ينبثق دم أبي زيد الهلالي فيضيء البرية، بدلالات البطل الملحمي الذي يسترد قوته الخارقة المتغنى بها في الملاحم الشعبية، وبالتالي يسترد اسمه وهويته وكينونته: "هذا هو عالمك.. طعنة في القلب.. وأخرى في الظهر.. أن تسير فوق أرض موشومة بالخناجر.. وما يعرض عليك خيار واحد.. أن تختار طريقة موتك. كان ذلك بعد سنوات طويلة في المنفي.. بعد أن تحرر الهلالي من قيود الأوهام والأحلام وانتظار الذي لا يأتي، وكان ذلك بعد أن أصبح الجميع غرباء.."[٢].

إن البنية السردية للنص القصصي الموسوم بعنوانات متجاورة: "القطة، الحفيدة، الجدة والأم" وعنوانات فرعية للتقسيمات المتوازية إلى حدٍّ ما، تشي بسلسلة مترابطة من المتواليات السردية: مغارة علي بابا، رغيف الفلافل، النقطة الحمراء.. ففي المقطع السردي الأول المعنون بـــ: مغارة علي بابا، يبتدع السارد المضمر بنية سردية ترميزية تتعالق مع عنصر تجزئي من عناصر الحكاية التراثية: ألف ليلة وليلة، فيستمد عنصر المكان المتمثل في المغارة ذات الحيز الضيق الموحش، لكنها تحوي الكنوز. ثم تلج الشخصية الحالمة التي تتأثر بحكايات تُروى على أسماعها، المغارة التي تتكشف عن الكنوز، فتتمنى الحفيدة المتأثرة بحكاية مغارة علي بابا، لو تقتنى تلك الكنوز، لتريح أمها من عناء العمل الشاق، حيث تعمل في مصنع النسيج، كي توفر لابنتها كل ما تحتاجه، وإن كان طريقها شاقاً مجهداً[٣].

هـــ ــ النهايات والخواتيم:

يولي الشكلانيون الروس اهتماماً بالغاً ببناء القصة القصيرة، وفي مقدمتهم إيخنباوم الذي درس السرد القصصي في مقالته الموسومة بـــ "حول نظرية النثر"، ويخصّ حديثه عن النهاية التي يرى أنها يجب أن تكون "إضاءة لكل ما سبقها، إن الشعور بالأهمية الخاصة التي يجب أن تعطي للنبرة النهائية يتصادف وجوده في عموم القصة القصيرة.. وهذه الخلاصة تم الإيحاء بها على امتداد القصة القصيرة.. والخاتمة هي اللحظة التي يصلح فيها لإدراج تأثيرات لاحقة؛ ففي

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ١٦٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٦٥.

[٣] بيدس، حكاية الديك الفصيح، ص ٣٢.

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

هذا يتلخص جوهر القصة القصيرة.. وذلك ما يؤدي إلى إبداء عناية خاصة بالمفآجات الختامية وإلى بناء القصة القصيرة على لغز أو خطأ يحتفظ بالدور المحرك للحبكة حتى النهاية"[١].

وتميل القصة القصيرة - حسب نظرية إيخنباوم - إلى النهاية غير المتوقعة، فيتطلع القارىء إلى النهايات، ليدرك أو يحدس أو يتوقع أو يُفاجَأ بعد أن يجهد في إيجاد التفسيرات واختلاف التأويلات للألغوزة التي تتضمنها البنية السردية، مثل ظاهرة الزلزال التي أثيرت حولها الكثير من التفسيرات، هناك من يرى أنها هجوم غادر، وآخر يرى أنه صنّين ينهار، وثالث يظن أنه طوفان البحر يجتاح المدن الساحلية، ورابع يحيل تلك الظاهرة الغريبة على هجوم بالقنبلة الذرية، فهذا الانفجار والوميض لا يصدران إلا من قنبلة ذرية.. بينما لاجىء فلسطيني يفسّر تلك الظاهرة بالإحالة إلى قضيته السياسية: "وصرخ لاجىء فلسطيني قائلاً: لا شيء من هذا كله.. ونحن أدرى بأساليبهم الغادرة، فهم لا يفاجئون الناس إلا ليلاً.."[٢]. وهذه النهاية غير المتوقعة لقصة "الزلزال" يفاجَأ بها القارىء، ولاسيما حين يتأكد من هذه الحقيقة في لحظة صعود طائرة نفاثة في الجو، و"راحت تجوب السماء جيئة وذهاباً، وبسرعة هائلة، فاشتد القلق، وتثبتت الشكوك والشبهات"[٣].

وهذه التقنية الفنية التي تتكىء عليها النهايات السردية، هو ما يُسمى بالتعليق Sustentation ويعني - حسبما يعرفه تودروف - إبقاء القارىء على شكه لفترة طويلة، ثم مباغتته بما لم يتوقع[٤]. مثل النهاية السردية لقصة "كعك على الرصيف" من مجموعة "موت سرير رقم ١٢" القصصية، التي يفاجَأ فيها القارىء، إذْ يتبين الحقيقة الكاملة من وراء قصة الطفل حميد الذي شرع بسرد الأكاذيب منذ البداية، ليخفي مأساته الكبرى التي هي أقسى وأشدّ، وقد اكتشفها السارد الذاتي ليعلم قارئه - في النهاية - مبلغ المأســـاة التي يعيشها الطفل حميد: "_ إن أمي ميتة ولكنني لا أستطيع أن أقول.. فحينما ماتت أمي طلب والدي منا ألا نقول شيئاً عن موتها.. أن نصمت.. _ لماذا؟ _ لم يكن يملك أجرة الدفن.. وكان خائفاً من الحكومة..._ وأبوك؟ قلت لي أنه مات..._ إنه لم يمت.. إنه مجنون يدور في الشوارع نصف عارٍ.. لقد جُنّ بعد أن شاهد رأس أخي يقطعه المصعد.. _ جُن؟_ نعم.. لقد أطل أخي داخل قفص المصعد من أجل أن يستقبل أباه... وشاهد أبي المنظر بأم عينيه؛ فأخذ يعدو في الشارع.. قلت، مستشعراً

---

[١] إيخنباوم، حول نظرية النثر: نظرية المنهج الشكلي، ص ١١٧.

[٢] صدقي، الشيوعي المليونير، ص ٤٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٤٨.

[٤] تودروف، تزفيتان وآخرون، (١٩٩٣). اللغة والأدب: اللغة والخطاب الأدبي. ترجمة سعيد الغانمي. (ط١). بيروت ــ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٤٥.

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

الدوار يتكلّب في صدغيّ: _ لماذا قلت لي أنك تبيع الكعك؟ هل تستحي من صنعتك؟ _لا.. لقد كنت أبيع كعكاً.. كنت أجوع آخر الليل.. وكنت آكل كعكتين أو ثلاثة"[١].

ومما يسترعى الانتباه في النهايات السردية، ذلك التمايز الإشاري للنهايات التي تنطوي على عدد من الانفتاحات Opens أو الإغلاقات Closures، فالنهاية المفتوحة هي النهاية غير المكتملة اكتمالاً نهائياً، حيث تبقى النهاية غير مقفلة، إما لسؤال يُثار بلا إجابة، أو لحدث يستشرفه السارد، أو لنهاية تُصاغ لإشراك القارىء في استنتاج النهاية أو توقع الحل. والنهاية المغلقة هي التي تنتهي بحل نهائي وخاتمة مقفلة، دون ترك فراغات أو ثغرات يقتضي ملؤها أو إكمالها، فهي تقدم حلاً نهائياً للقضية المثارة، أو حدثاً أخيراً تُختتم به الأحداث المتلاحقة، أو خاتمة مقنعة للمتواليات السردية، أو إقفالا تاماً أمام البحث عن الحلول البديلة أو التفسيرات المعروضة لمسألة مطروحة.

وليس أدلّ على النهايات المفتوحة من النهاية غير المقفلة لقصة "قصة لم تتم"، فقد جاءت مفتوحة، على الرغم من أن الحدث قد انتهى، فإن النهاية لم تغلق، بل بقي الحدث المطلق: حدث اللجوء بلا إتمام أو اكتمال سردي، لأنه حدث حقيقي ممتد، فلا يكتمل إلا بانقضاء المشكلة السياسية في الواقع الحقيقي. وما يلفت الانتباه أن النهاية وردت بعد تداعيات متتالية بلا قطع تام: "وفي ناحية من خيمتي - فلم تبق لي نعمة الانزواء في ركن غرفتي المعتمة العارية - أبثّ هذه الصفحات أشجان روحي، وألعن الدنيا.. وأبصق في وجه الحياة.."[٢].

وتفضي النهاية السردية في قصة "أقوى من الموت" إلى فاتحة نصية متصلة ببنية سردية دون إقفالها نهائياً، فثمة مقطع سردي آخر يبتدىء بتلك النهاية السردية، فلم تنته القصة بموت الطفل اللاجىء، بل تبتدئ بسرد حياة جديدة حين وُلد طفل لاجىء آخر: "واستفاق شيء في صدره، ووجد نفسه قادراً على التفكير، ووجد غيره.. يفكرون أيضاً ولا يبكون، وأحس أنه قوي، بل جبار، رغم الفقر والمرض والهزال.. أحس أنه قوي كهذا الوليد الذي ملأ الدنيا صراخاً... وخيّل إليه أنه كان يجب أن ينصهر في بوتقة الألم، لكي يولد من جديد، لكي ينهض هو والآخرون من بين الأنقاض، وقد صمموا أن يعملوا ليضعوا حدّا لهذا الليل الطويل.."[٣].

والنهاية السردية لقصة "سمك زبعا" هي نهاية غير مكتملة، فبقيت مفتوحة، لأن العودة المرتقبة: عودة الزوج بعد غياب طويل هي الشيء المأمول به، وقد تعودت زوجته غيابه كل ليلة، وعودته في منتصف الليل. غير أنه في المرة الأخيرة تأخرت عودته، لاسيما وأن الأخبار

---

[١] كنفاني، الآثار الكاملة: القصص القصيرة، ص ٩٨.

[٢] الإيراني، مع الناس، ص ٥٩.

[٣] الإيراني، ما أقل الثمن، ص ١٤٨.

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

تناقلت حادثة إطلاق النار في الليلة التي اجتاز فيها الزوج سمير هجرس نهر الشريعة، و"عندما انتصف الليل لم يعد، وفي الفجر لم يقرع الباب، وفي الليلة التالية سأل عنه الأولاد، وظلت الزوجة تبكي في الأيام الأخرى. قال سكان الباقورة أنهم سمعوا صوت إطلاق نار أكثر من مرة في تلك الليلة، فأبدلت الزوجة ثيابها واتشحت بالسواد وظلت تنتظر سنوات عديدة، وتُبقي باب البيت مفتوحاً حتى منتصف الليل"[١].

وتجيء النهاية السردية لقصة"السمك وحفنة تراب" إغلاقاً غير مكتمل، لأنها تتضمن قضية بلا حل، وحالاً بائساً لم يتغير أو يتبدل: "بدأت الشمس تنحرف نحو المغيب، والاثنان يصارعان الموج.. _ اسحب يا علي.. شد يا ولدي.. ثم بهت الاثنان، الرجل جحظت عيناه على الشبكة، والطفل تحسس ثيابه المرتوقة، وبكى بحرارة: _ لا تحزن يا بني.. قم نجرب مرة أخرى، وسنصل إلى السمك يوماً"[٢].

والنهاية السردية لقصة "ليلة القبض على إسماعيل" هي نهاية مفتوحة غير مكتملة الحدث، إذ بنهايتها يُوطّأ للحدث اللاحق الذي هو بمثابة الأهم في البناء السردي، غير أن السارد ترك النهاية الحقيقية مفتوحة، حتى يتيح للقارىء لأن يتخيلها أو يتوقعها: "عبر باحة السجن الداخلية قاده الشرطي المناوب إلى أقصى غرفة في الركن الشرقي، إلى الزنزانة رقم ٨ أكثر زنازين السجن بؤساً وقذارة وازدحاماً، دفعه الشرطي داخلها وصفق وراءه القضبان"[٣].

وجاءت النهاية السردية في قصة "العودة إلى البيت" من مجموعة "مهر البراري" القصصية مفتوحة دون إغلاقها إغلاقاً تاماً، حيث يعود العجوز أبو عثمان إلى قريته المحتلة، دون أن يُعرف مصيره، وتركها السارد الحقيقي مفتوحة عامداً، لكي يتوصل القارىء إلى نهاية يصطنعها بنفسه من خلال قدرته على تقبل النهاية المعروضة أو توقعها: "لفّ عباءته حول جسده الضئيل، وأخذ يتوكأ على عصاه، وانطلق يسير على الطرق الترابية بين التلال والجبال صوب القرية، والأمل يشدّ عزيمته ويقوي همته، للوصول إلى البيت هناك.. حيث الوصول يريح جسده وينام بهدوء"[٤].

وتنبىء النهاية السردية في قصة "الولد الفلسطيني" بانطلاقة الثورة، من خلال ترديد الجملة التي تلفظ بها أبوه المجاهد من قبل، عندما اضطر إلى الرحيل عن قريته هو وأهل قريته: "تطلع أبوه إلى البيادر وصرخ، بينما دموعه تطفر من عينيه: _ ولمن نترك المواسم؟

---

[١] خلف، الغربال، ص ٣٧.

[٢] خلف، خذوني إلى بيسان، ص ١٠٠.

[٣] السواحري، خليل، (٢٠٠٣). مطر آخر الليل. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ص ٨٣.

[٤] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٢٣١.

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

جاءه الجواب سيلاً هادراً من الرصاص، ثم سمع أصواتاً كثيرة: _ سنذبحكم إن لم تتحركوا.. بكى الجميع، ولكنهم تحركوا"[١]. وتتضمن النهاية الجملة ذاتها، يصرخ بها ابنه أحمد الذي يفصح عن الثورة العارمة في نفوس الشباب، وتشهد الطبيعة على العاطفة الثورية: "كانت الشمس حادة، والسماء صافية والأشجار تصمد في مواجهة الريح الغاضبة. ساد الصمت، شدّه، في لحظات الصمت تلك، ذلك الصوت القادم من الشرق القريب: ولمن نترك المواسم؟ ثم غاب في حقول القمح المتماوج كأعواد الذهب في عين الشمس"[٢].

والنهاية السردية لقصة "نجوم تحت الشمس" هي نهاية مفتوحة انفتاحاً كلياً، إذ يطرح الطفل اللاجيء سؤالاً لم يتم الإجابة عليه، فهو سؤال إشكالي يقترن بوضع اللاجيء، فلن يُحلّ إلا بانقضاء الأزمة السياسية: "ودّ لو يسأل أباه عن سقف بيوت المدينة لكنه خاف ألا يستوعب ما يقول.. ابتلع سؤاله.. سؤال واحد لم يستطع أن يلغيه من ذهنه طوال الليل: لماذا كان بيتنا من الصفيح؟"[٣].

وجاءت النهاية الحكائية في الحكاية المتضمنة في قصة "ماذا حدث للأطفال"؟ غير مكتملة، لأن الحاكي الذي يقصّ الحكاية، هو أحد الفواعل السردية في الحكاية، وقد عجز عن إتمامها، نتيجة التخلي عن تقمصّ دوره الحكائي، والعودة إلى كينونته الحقيقية ودوره الافتراضي في البنية السردية، مما نشأ قطع سردي في النص الحكائي: "ويجهش أبو محمد في البكاء.. ولكن أحفاده يتصايحون من حوله متلهفين لسماع بقية الحكاية: _ قل.. قل.. ماذا حدث للأطفال؟[٤].

وخاتمة قصة "كيف دافع أبو أيوب عن أرضه؟" هي خاتمة مبهمة، فلا تُعرف نهايتها، أهي نهاية مفتوحة بامتداد حدثها اللاحق الذي يومىء إلى القتل والاقتلاع والتشرد، أم مغلقة بانتهاء حدثها المتزامن المتمثل في موت الشخصية: "لم يعد أبو أيوب يتذكر شيئاً لحظة أن رأى أشخاصاً بلحى سود محاطين بجنود يأتون ليبنوا بأسلحتهم في أرضه مستعمرة.. راح ينتظر اللحظة التي يقتربون فيها من أهداف بندقيته القديمة، ثم أطلق أبو أيوب، وأصاب نجمة سوداء راحت ترتفع إلى السماء، وهي تكبر وتكبر، وكأنها طير عملاق غطى الكون بالدجنة"[٥].

---

[١] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ٩٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٠٠.

[٣] العيلة، العطش، ص ٥٣.

[٤] الإيراني، أصابع في الظلام، ص ٧٢.

[٥] القاسم، الذئاب والزيتون، ص ١٢٩.

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

غير أن النهاية الترميزية في قصة "العصافير" من مجموعة "ذكرى الأيام الماضية" القصصية، هي نهاية مفتوحة، لأنها تتضمن فكرة مهمة تتلخص في أن الثورة - لحظة اندلاعها- لابُدّ من أن تستمر وتمتد حتى تتحقق العودة: "صخبت أصوات على المدى البعيد. هذا لحن الافتتاح.. توهجت الحياة بنور الشمس. حلقت العصافير مبتعدة في الفضاء الرحب. رؤوسها تتجه إلى الغرب. خاطب نفسه: غداً أعبر النهر مع المجموعة.. سأدفن هناك في الأرض، غربي النهر.."[١].

بينما نمط الإغلاق المكتمل للنهاية السردية متمثل في قصة "مكان البطل"، فقد جاءت النهاية السردية متناغمة مع المقطع الاستهلالي المتضمن رؤية للفاعل الثوري الذي يبثّ حياة جديدة بموتهم، فجبر هو البطل الذي جمع بين تناقضات الحياة ومفارقاتها، فمنح الحياة لزملائه نظير موته: "قلة.. أولئك الذين كانوا يعلمون أن العاصفة وشيكة.. وستأتي مزمجرة عنيدة طاحنة.. أما الكثرة.. فقد استسلموا لراحة لا لذة فيها .. فهم يعلمون تماماً أن الراحة سيعقبها تعب"[٢].

كذلك النهاية السردية لقصة "خمس دورات" جاءت مغلقة إغلاقاً تاماً باكتمال الحدث المتجسد في حادثة إعدام الفاعل الثوري أحمد أبو راس: "كان الوقت مساء حين ساقوه، الأضواء تكسر وحشة الظلمة وتؤنس وجيب قلبه. لم يتوقف عن التمتمة. وبين الحلم والوجع، سمع قرع الأجراس وتلاوة الآذان، وهمهمة السجن كله.. يا ظلام السجن خيّم، وبكل الشجاعة الباقية في دمه رسم ابتسامة عريضة وأغمض عينيه"[٣]. وأيضا خاتمة قصة "قتلوا الحمام يا عمر" من مجموعة "بيتزا من أجل ذكرى مريم" القصصية، هي خاتمة مكتملة بإتمام الحدث المتمثل في قتل الصهاينة الطفل اللاجيء وحمامه وأفراخها:"وساد الصمت، وطلت السماء رمادية فارغة موحشة"[٤].

وتمّ الاكتمال في النهاية السردية لقصة "تلك القرية.. ذلك الصباح" من مجموعة "السفينة الأخيرة.. الميناء الأخير" القصصية، بإتمام الحدث السردي واتخاذ قرار نهائي متجسد في القيام بفعل ثوري، يتحدى من خلاله الوضع الراهن، لاسيما وأن التداعيات الذاتية الممزوجة بالمشاهدات الحسية قد حفّزت الشخصية لإنجاز ذلك الفعل: "تواردت آلاف الصور في مخيلته.. كمال.. البيت.. أم محمود.. الزيتون.. المرتينة.. يعبد.. الأحراش.. باب الواد.. تطلع حوله.. لمعت في ذهنه فكرة مفاجئة.. تقدم نحو ضفة النهر، تلفت حوله مرة أخرى، فرأى الجنود يشيرون له بأن يعبر للضفة الأخرى.. ورأى أيضا التلال والأشجار وقد غطاها شعاع الشمس الصباحية.. ازداد

---

[١] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٤٧.

[٢] أبو شرار، الخبز المر، ص ١٨.

[٣] خلف، الغربال، ص ٦٧.

[٤] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٣٠٧.

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

حماسة لما ينتوي.. تقدم بخطوات واثقة.. تمتم بكلمات في سره.. انسكبت دمعة حرى من عينيه.. ثم ألقى بنفسه نحو النهر.. بعد لحظات.. كانت مياه النهر المقدس تحمل جسد أبي محمود القاسمي معها وهي تتدفق بقوة وحياة لتصبّ في البحر الميت"[١].

بينما جاءت النهاية في قصة "بوح سريري" من مجموعة "أسرار الدروي" القصصية، مكتملة بانتهاء التداعيات الذاتية وإتمام الفعل السردي: "وقبل أن أذهب إلى موتي كنت أرى البلاد تودعني، وكانت صورة الجندي خارج المشهد، وكانت أمي لا تزال ملتصقة بالسرير الذي كنت أرقد عليه في المستشفى تحكي روايات جميلة وحميمة عن الشاب الذي كنت"[٢].

وصيغت النهاية الحكائية في قصة "أمنيات محمد العربي" ضمن مجموعة "السفينة الأخيرة.. الميناء الأخير" القصصية بقالب حكائي ساخر مناقض للنهايات المعروفة في الأبنية الحكائية: "وقبل أن يتم العربي كلماته كان الذعر يرتسم واضحاً على وجه المارد الذي أخذ يتلفت حوله في رعب.. وفي ثوانٍ اختفت أكوام الخبز واللحم والملابس وقطع الجرة المتناثرة والمارد.."[٣].

٢ ــ المبنى السردي:

انطلاقاً من التمييز المادي بين المتن السردي والمبنى السردي، فإن المبنى السردي هو النظام الشكلي للخطاب السردي، أي المادة السردية في الصيغة الموازية للنص الأصلي. وهذا التمييز بين المتن والمبنى السرديين يرتكز على مدى التمثيل السردي للأحداث المتصلة بالمتن السردي، وقدرة النص على إدراج المصاحبات النصية بالبنية السردية واستيعابها. ويعدّ المبنى السردي جزءاً لا ينفصم عن النص الموازي، ويشمل: الاشتغال الفضائي، والملاحق والتذييلات، والحواشي.. وكلها تندرج ضمن البنية السردية الجامعة بين الرؤى السياسية أو الفكرية، ووجهات النظر المتعددة، والمواقف الاجتماعية، والوقائع التاريخية والتسجيلية، والمصاحبات النصية التي تقيم الصلة بين المنطوق والمكتوب وبين الذاكرة والفعل السردي. وتتمثل المصاحبات النصية في المستويات البصرية (الرسوم والصور والخطوط والترقيمات)، وفي المستويات الكتابية (الإهداءات والوثائق والملاحظات والتوصيات والوصايا والملاحق والتذييلات والحواشي)..

أ ــ الاشتغال الفضائي:

تتخلل البنى السردية المندرجة في المجموعات القصصية : "موت سرير رقم ١٢" ، "أرض البرتقال الحزين" ، "عالم ليس لنا" ، "عن الرجال والبنادق" الرسوم التي تفصح عن المضامين

---

[١] هنية، الأعمال القصصية، ص ٤٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٣٨.

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

السردية، وقد جاءت بمثابة فواصل ووقفات تمكّن القارىء من التأمل فيها واستنباط مدلولاتها واستقراء كوامنها واستبطان كنهها من جهة، وتتيح للقارئ أن يستدل بها للكشف عما يضمره النص عبر الإشارات التي تبثها الرسوم والخطوط من جهة أخرى. ويمكن القول أن الغاية من تضمين تلك الرسوم غاية جمالية محضة، فيُقصد بها الزخرفة أو التزيين. وأيضاً الرسوم والخطوط المتناثرة في أجزاء المجموعة القصصية المسماة بـــ "سجينة" .

ب ــ الإهداءات:

تتصدّر البنية السردية الإهداءات المصاغة بفعل المنشىء ذاته، هذه الإهداءات إما تختص بشخصيات حقيقية بعينها، وإما تتعلق بوقائع معروفة، وأحداث معينة، يتم الإحالة السياقية إليها، ليدرجها المنشىء للدلالة على أهميتها حيناً، وعلى واقعيتها حيناً آخر. وقد يستدل بها على معاينة المنشئ أو معايشته لها، دون استمدادها من طرائق أخرى، سواء بطريق السماع أو النقل أو القراءة، بل عبر المشافهة والمشاهدة المباشرة. مثل الإهداء الذي يتصدر قصة "مكان البطل" فهو إهداء إلى روح البطل إبراهيم أبو دية[١]، وهو شخصية حقيقية تأثر بها السارد الحقيقي الذي عمد إلى صياغته ووضعه في الصدارة من أجل تبيان دوره القيادي وفعله الجهادي، وتنبيه القارىء إلى أن هذه القصة تتضمن سرداً للسيرة الحياتية المتعلقة بهذه الشخصية.

ولأن قصة "الأسطر الحمراء" تتضمن وقائع حقيقية، تتمثل في الأحداث المرافقة لمذبحة دير ياسين عام ١٩٤٨، فقد تصدّر القصة إهداء إلى إحدى شخصيات المذبحة: المعلمة حياة بلابسي، وإلى شهداء معركة دير ياسين[٢]. فجاء الإهداءان - اللذان هما بمثابة نص موازٍ- متوافقْين مع المتن السردي.

ج ــ التذييلات:

يذيّل السارد نصوصاً موازية للمتن السردي، تتعلق بالسارد ذاته أو الشخصية السردية، تبرز جوانب معتمة، فيُستوفى الإنشاء السردي والقراءة النصية في آن. مثل السارد الذاتي في قصة "غريب في وطنه"، وهو الشهيد جواد القادري الذي يذيّل مذكراته المدونة في اللحظات الأخيرة قبل موته، بوصية مكتوبة، يوجهها إلى من يعثر على جثمانه، ويقرأ مذكراته، يرجوه فيها أن يُدفن في قبر أبيه، وقد عيّن موقع القبر والمقبرة وذكر أوصافهما. ولم يكد الفلاح الذي عثر على جثمانه يفرغ من قراءة الوصية المذيّلة، حتى انقبضت وجوه الفلاحين المرافقين له، مثنين على الأفعال الثورية المنجزة، ثم حملوا جثمانه، ليدفنوه في القبر الذي دفن فيه أبوه[٣].

---

[١] أبو شرار، الخبز المر، ص ١٨.

[٢] ملحس ، أبو مصطف، ص ٢٠.

[٣] الأنشاصي، الوطن السليب، ص ٤٤.

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

وقبل أن يغادر المثقف الثوري صالح رشيد في قصة "تصريحات ومطاردة" بلدته، بعد أن رأى ما حلّ بداره ومكتبته، وكلاهما تحولت إلى أنقاض، تناول لوحاً خشبياً وعلقه على جدار، ثم ثبّت عليه ورقة، هي بمثابة وثيقة، يعلن فيها الشرعية التي يملكها أهل فلسطين في أرضهم، وتقويض فكرة شعب الله المختار التي تتردد على ألسنة زعمائهم، جاء فيها: "إن ادعاءكم أنك شعب الله المختار لا يجيز لكم أن تفعلوا ذلك، كل الشعوب العريقة في العالم أسهمت في بناء صرح الحضارة، ولا فضل لأحد تلك الشعوب على الشعوب الأخرى، وليس هناك ميزة تجعل الشعب الذي يتحلى بها مختارًا والشعب الذي حرمها مهملاً، وإنكم مكونون من أفراد تباينوا في العادات والتقاليد والجنسيات وإن كانوا على دين واحد، فكيف تنجحون في تكوين شعب واحد؟ إنكم غرباء بعضكم عن بعض وعن العرب الذين تعتدون عليهم، ليس الإنسان كالماء يأخذ لون الصبغة التي ذابت فيه. إن أثمن ما في الإنسان العقل لما يقدر عليه من تفكير والقلب لما يدخره من حساسية وعواطف، والعقول والقلوب إذا لم تنسجم عاشت غريبة بعضها عن بعض"[١].

وفي قصة "أسير العالم المقلوب" يدوّن الأسير الفلسطيني المتوحد مع الرمز الديني الذي نجا من المذبحة نصائحه الترميزية على جدران القبو المظلم، يستقيها من تجربته الواقعية: "لا تسمع كل ما يقال.. لا تفتح بابك أمام كل زائر.. لا تقطع الورد عن أمه.. لا تتضور أمام الناس.. لا تسبح في ماء لا تعرفه.. لا تقرأ التاريخ بمعزل عن الجغرافية"[٢]. ويلحق السارد الشاهد في قصة "ذكرى الأيام الماضية" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، نصاً موازياً يتضمن الأحداث الحقيقية المتعلقة بالمكان وشخصياته، لتجسّد النهاية التي يستشرفها السارد: "سقطت القرية سنة ٤٨ بعد استبسال.. أم علي تسكن في مخيم جباليا.. ابنها يعمل معلماً. اشترى علي بندقية. حين سألته أمه: _ لم اشتريتها؟ أجاب: _لأني سأحتاجها.. ذات يوم"[٣].

ويرفق السارد الحقيقي في قصة "الخنازير" نصاً موازياً متمثلاً في الملاحظة الذاتية، يبين فيها أن القصة حقيقية وشخصياتها ذات كينونة ووجود حقيقيين: "هذه القصة أو الواقعة، أو الحكاية حقيقية جداً. وقد عرفتها من عثمان - هو ضابط برتبة رائد - ومن القزعر وهو مقاتل قديم بدأ حياته القتالية شبلاً صغيراً حتى بلغ الثامنة عشرة - أخبرني الحكاية عثمان والقزعر، بعد أن نفذ القزعر من حصار الخنازير وأبلغ الرائد عثمان بأن أفراد الدورية وقعوا في الحصار، وأن الخنازير تتكاثر، وأفراد الدورية في وضع صعب"[٤]. ثم يرفق ملاحظة مباشرة

---

[١] الأنشاصي، الوطن السليب، ص٥٤ .

[٢] أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ٣٨.

[٣] أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٥٥.

[٤] أبو شاور، الضحك في آخر الليل، ص ٦٠.

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

موجهة للقراء: "لكم أن تتوقعوا ما حدث للدورية المحاصرة بالخنازير.. لكن أن تخمنوا أموراً كثيرة، واحتمالات شتى... لكم أن تقترحوا حلاً ما لإنقاذ أفراد الدورية.."[١]. ولمعاونة القراء في إيجاد حل، يذيّل القصة بحقائق حول الخنازير البرية التي أخذت بالانتشار في المناطق المحرمة عند الحدود الفاصلة بين الكيان الصهيوني والدول العربية.

د ــ الحواشي:

تمتلىء الحواشي في البنى السردية بالإشارات إلى أمكنة ووقائع، أو تفسيرات للمفردات من حيث جذورها الأصلية ومعانيها المعجمية واللغوية والاصطلاحية، أو تعليقات ذاتية متعلقة بالسارد أو الشخصيات السردية، أو شروحات لبعض الاصطلاحات والمفردات والتراكيب الشعبية، أو تفسيرات للرموز الدينية والأساطير الكنعانية، أو نصوص توضيحية خاصة بالمنشىء ذاته.

ففي قصة "الداخل والخارج" يرفق السارد حاشيتين تتضمنان المشابهة بين الوطن وإحدى مرموزاته، ويتمثل في الطابون[٢]. ويلحق السارد في قصة "الوقوف على أبواب سادوم" حاشية تتضمن تعريفات بالأماكن الحقيقية الواردة في البنية السردية، كما تتضمن تعريفاً بالقوى الخارقة، مثل إله الخصب عند الكنعانيين[٣]. وتنطوي الحاشية في قصة "ليل القوافل" على تفاصيل متعلقة بحياة الشخصية التاريخية، والمكان التاريخي أيضاً[٤]. وقصة "السرداب" ذات حاشية ملأى بالإشارات التفصيلية لبعض الشخصيات والأحداث ذات الكينونة الأسطورية[٥].

وتتميز المجموعة القصصية المعنونة بـــ "بحر رمادي غويط" بحواشيها التفصيلية للمعالم المكانية، ولاسيما في مدينة غزة ومخيماتها، وما يتعلق بوضعيْها السياسي والاجتماعي. كما تتضمن بعض الشروحات للألفاظ العبرية. وتحيل مجموعة "الموت غناء" القصصية على حواشيها المتضمنة وقائع حقيقية، من أجل الربط بين الوقائع السردية ومرجعياتها الحقيقية. أو شرح وافٍ للمواسم الدينية والأمثال الشعبية والحكايات الخرافية، مثل حاشية قصة "اليقظة المرعبة" المتضمنة إحالة مرجعية لخرافيّة الطائر الأخضر[٦].

---

[١] أبو شاور، الضحك في آخر الليل، ص٦١.

[٢] شحروي، الداخل والخارج، ص ٢٠.

[٣] نحلة، ليل القوافل، ص ٢٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ٤٢.

[٥] المصدر نفسه، ص ٤٨.

[٦] السواحري، زائر المساء، ص ٩.

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

الخاتمة

لم تكن دراسة التناصّ السيميائي قراراً آنياً أو أمراً اعتباطياً، بل كانت وليد فكرة دؤوبة بلغت ذروتها مع انبثاقة القراءات السيميائية وتأصيلها لدى العقلية النقدية العربية، وقد وجدت صداها الأوسع في النظريات السردية. إلا أن البحث في النظريات السردية تغرق دارسها في كم لا يحصى من الأبحاث الأجنبية والمترجمة والعربية، وهي الأبحاث التي قامت بمعالجات سيميائية للبنى السردية، وهذا دالٌ على أن المنهج السيميائي يعدّ أنموذجاً يُحتذى به في الدراسات النقدية، لأن السيميائية نظرية نقدية تتسع لكل الآداب والفنون المختلفة، وقدرتها الفائقة على استيعاب ما تنطوي عليه الفلسفات الأخرى، وقابليتها المرنة على صهر المعارف الإنسانية وتوحيدها في بنية واحدة تجري فيها التفاعلات النصية.

وعليه، فإن المعالجة السيميائية تنطلق من مقولات إجرائية مفادها أن النص القصصي يستلهم المكونات المعرفية والموروثات الشعبية، لتشكيل بنية سردية تنطوي على التنويعات في الأشكال والتعددات في المضامين، وبذلك يتحرر النص القصصي من القيود السردية والضوابط القصصية، ليشمل النص صيغاً وقوالب جديدة تقترن بسياقات خارجية تحيل إلى واقع دائر، مثل: النصوصية والأجناسية والحوارية.. التي تنشأ بفعل التداخل السردي مع المكونات المعرفية من جهة، ومع الأجناس الأدبية من جهة ثانية، ومع الجامعات النصية من جهة ثالثة. في ضوء ما تقدم، فإن البنى السردية نصوص تجمع بين الأنظمة اللغوية والمكونات المعرفية، تتآزر - جميعاً - مع الإحالات النصية وتتلاحم، لتكوّن نظاماً موحداً. فـ ’النص نسيج من الاقتباسات التي تتحدر من منابع ثقافية متعددة‘، حسبما يرى رولان بارت في كتابه "درس السيميولوجيا".

ويمكن القول أن النصوص القصصية تشكل منظومة سردية كلية يتوحد فيها الحكي والشفاهية والأصول البدئية والمرجعية الثقافية.. وغيرها من الخواص القابلة للتمثيل السردي. لذا، تتمايز النصوص القصصية - بما تنطوي - عن غيرها في اقترابها من الإرث المعرفي والمخزون الثقافي والفكر الأيديولوجي فيما بينها، وكلها تتقاطع عبر شيفرات وترميزات ترتبط بالإنسان والمجتمع والوطن... فاستطاعت هذه النصوص القصصية - بفضل تراكماتها العلاماتية - أن تستقطب التقاطعات والتداخلات النصية، لتنتهي إلى نظام متآلف، لأن أية بنية سردية تتميز بالتحام أجزائها وتلاؤم نسيجها.

وتسم النصوص القصصية مقومات سياقية وعلاقات خارجية تتفاعل مع المستويات الخطابية والوظيفية والبنائية بفعل النصوصية، وهي الخصصية النوعية التي تجعل نصّاً ما نصّاً، إذْ تحدد ماهيته، ويتم بها انفتاح النص القصصي على النصوص التي تتعالق أو تتداخل أو

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

تتماهي معها.. فتثبت النصوص القصصية - بذلك - قدرتها على استيعاب التنويعات المعرفية والبنائية على حد سواء.

على هذا النحو، ترجع الدراسة هذا الغناء المعرفي والشكلي في النصوص القصصية النابتة من الثالوث الأيديولوجي: الأصل والأرض والإنسان.. إلى مقومات ثلاثة:

١- التيقن من الثراء المعرفي الذي تنطوي عليه النصوص القصصية، ولاسيما الإشارات التاريخية والسياسية، بسبب ما يفرضه الانتماء الطاغي والبحث عن الجذور.

٢- الاتكاء على المقومات السردية قصد التعبير عن الغاية الجمالية الكامنة في السياقات المعرفية، وبهذا تقترب النصوص القصصية من الوقائع التي تتأسس عليها البنى السردية وتمثلها تمثيلاً صارماً.

٣- التنوع في التناصّات المعرفية والشكلية والتداخلات بين الأجناس والجامعات النصية والآليات الهيكلية والأبنية التركيبية. وبذلك، تتأتى المعالجة السيميائية للنصوص القصصية من التفاعلات السياقية والتعالقات النصية والتداخلات البنائية وصلتها الوثيقة بالأجناسية والجامعات النصية، لتستوعب البنية السردية الآليات جميعها.

وعلى أساس هذه المقومات التي تميز النصوص القصصية وتؤهلها لأن تستمد خصوصية، بصفتها بنى سردية تندمج فيها التفاعلات النصية، يمكن معالجة البنى السردية التي تستضيء بإحالات ثقافية تمثل عبرها السياق الكوني، لتنتج تلك التفاعلات المفضية إلى مقاربة نصية للعالم الخارجي، فتتحول البنية السردية إلى نصٍّ ذي خصوصية متفردة قائم على توليفة بنائية متعددة.

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

المصادر والمراجع

أولاً ــ المصادر الدينية:

- **القرآن الكريم** .

- البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، (ت٢٥٦هـ). **صحيح البخاري**. دار إحياء التراث العربي، القاهرة، ١٩٥٨.

- **العهد القديم والجديد** .

ثانياً ــ المصادر المعرفية:

- الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت بن عبيد الله، (ت٦٢٦هـ). **معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**. ط١، م١، (تحقيق إحسان عباس)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣.

- الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت بن عبيد الله، (ت٦٢٦هـ). **معجم البلدان**. ط١، م ٢، (تحقيق إحسان عباس)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩.

- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، (ت٦٨١هـ). **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**.ط٢، م٤، (تحقيق إحسان عباس)، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨.

- المَقَّري، أحمد بن محمد، (ت١٠٤١هـ). **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**. ط١، م١، (تحقيق إحسان عباس)، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.

- ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم، (ت٧١١هـ). **لسان العرب**. ط٣، م١٤، (مكتب تحقيق التراث)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٣.

- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، (ت٥١٨هـ). **مجمع الأمثال**. ط١، م٢-٣، (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد)، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥.

ثالثاً ــ المصادر الأدبية:

أ- الدواوين الشعرية القديمة:

- امرؤ القيس، حندج بن حجر، (ت٨٠ ق.هـ). **ديوان امرئ القيس**. ط٢، (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.

- ابن أبي سُلمى، زهير، (ت١٣ق. هـ). **ديوان زهير بن أبي سُلمى**. ط١، (تحقيق كرم البستاني)، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.

- أبو العتاهية، أبو إسحاق إسماعيل بن القاسم، (ت٢١١هـ). **ديوان أبي العتاهية**. ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠.

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

- العُذري، أبو عمير هدبة بن الخشرم بن كُرز، (ت٥٠هـ). **شعر هدبة بن الخشرم العُذري**. ط١، (تحقيق يحيى الجبوري)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦.
- ابن الفارض، أبو حفص شرف الدين عمر بن علي، (ت٦٣٢هـ). **ديوان ابن الفارض**. ط١، (تحقيق إبراهيم السامرائي)، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥.
- الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة، (ت١١٤هـ). **ديوان الفرزدق**. ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، (ت٣٥٤هـ). **ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري**. ط١، م٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧.

ب- الدواوين الشعرية الحديثة:

- أباظة، عزيز، (١٩٦٩). **مسرح الشعر**. (ط١). بيروت: دار الكتاب اللبناني .
- البياتي، عبد الوهاب، (١٩٧٠). **النار والكلمات**. (ط٢). بيروت: دار الآداب .
- دحبور، أحمد، (١٩٨٣). **ديوان أحمد دحبور**. (ط١). بيروت: دار العودة .
- درويش،محمود، (١٩٩٤).**ديوان محمود درويش**. (ط١٤)، م ١-٢. بيروت: دار العودة.
- دنقل، أمل، (١٩٩٥). **الأعمال الشعرية الكاملة**. (ط١). القاهرة: مكتبة مدبولي .
- محمود، عبد الرحيم، (١٩٥٨). **ديوان عبد الرحيم محمود**. (ط١). عمان: لجنة تكريم الشاعر الشهيد .
- المناصرة، عز الدين، (٢٠٠١). **الأعمال الشعرية**. (ط٥). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .

ج- الأعمال النثرية:

- درويش، محمود، (١٩٧٤). **يوميات الحزن العادي**. (ط١). بيروت: مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- الريس، نجيب، (١٩٣٤). **نضال**. (ط١). دمشق: مطبعة القدس .

د- المجموعات القصصية:

- أبو شاور، رشاد، (١٩٩٩). **الأعمال القصصية**. (ط٢)، م١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .
- أبو شاور، رشاد، (١٩٩٠). **الضحك في آخر الليل**. (ط١). دمشق: دار كنعان .
- أبو شاور، رشاد، (٢٠٠٣). **الموت غناءً**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .
- أبو شرار، ماجد،(٢٠٠١). **الخبز المر**.(ط٢).رام الله:منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية.
- أبو غزالة، رجاء، (١٩٨١). **الأبواب المغلقة**. د. م. ، د. ن .

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

- أبو غزالة، رجاء، (١٩٩٤). **زهرة الكريز**. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشـــر والتوزيع.
- أبو غزالة، رجاء، (١٩٩٢). **كرم بلا سياج**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .
- أبو غزالة، رجاء، (١٩٨٨). **المطاردة**. (ط١). عمـــان: دار الشـــروق للنشر والتوزيع.
- أبو الهيجاء، نواف، (١٩٧١). **الضـــرب فـــي الرأس**. (ط١). دمشـــق: اتحـــاد الكتـــاب والصحفيين الفلسطينيين .
- الأنشاصي، عبد الحميد، (١٩٩٦). **بقايا مدينة**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .
- الأنشاصي، عبد الحميد، (١٩٨٩). **الوطن السليب**. (ط١). عمان: د. ن .
- الإيراني، محمود سيف الدين، (١٩٧١). **أصـــابع فـــي الظلام**. (ط١). عمـــان: وكـــالة التوزيع الأردنية .
- الإيراني، محمود سيف الدين، (١٩٦٢). **ما أقل الثمن**. (ط١). بيروت: د.ن .
- الإيراني، محمود سيف الدين، (__١٩). **متى ينتهي الليل**. (ط١). بيروت: دار الكاتب العربي .
- الإيراني ، محمود سيف الدين، (١٩٦٥). **مع الناس**. (ط١). القاهرة: الناشرون .
- بدر، ليانة، (١٩٩١). **جحيم ذهبي**. (ط١). بيروت: دار الآداب .
- بدر، ليانة، (١٩٨٩). **شـــرفة على الفاكهاني**. (ط١). القـــاهرة: دار الثقافـــة الجديـــدة .
- بيدس، رياض، (١٩٨٠). **الجوع والجبل** . (ط١). القـــدس: منشـــورات صلاح الديـــن.
- بيدس،رياض،(٢٠٠١).**حكاية الديك الفصيح**.(ط١). رام الله:بيت المقدس للنشر والتوزيع.
- جبرا،جبرا إبراهيم، (١٩٧٨).**عرق وبدايات من حرف الياء**.(ط١). بيروت: دار الآداب.
- حبيبي، إميل، (١٩٨٠). **سداسية الأيام الستة**. (ط١). بيروت: دائـــرة الإعـــلام والثقافة- منظمة التحرير الفلسطينية .
- خلف، علي حســـين، (١٩٧٧). **خـــذوني إلـــى بيســـان**. (ط١). بيروت: دار ابن خلدون للطباعة والنشر .
- خلف، علي حسين، (١٩٨١). **الصهيل** . (ط١). عكا: منشورات الأسوار .
- خلف، علي حسين، (١٩٩٨). **طيور الجنة**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .
- خلف، علي حسين، (١٩٨٣). **الغربال**. (ط١). عمـــان: دار ابن رشد للنشر والتوزيـــع.
- خلف،علي حسين،(١٩٨٥).**مدن وغريب واحد**.(ط١).عمان:دار ابن رشد للنشروالتوزيع.
- درويش، زكي، (١٩٨٩). **الجياد**. (ط١). عكا: منشورات الأسوار .

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

- درويش، زكي، (١٩٧٠). **الرجل الذي قتل العالم كله**. (ط١). عكا: منشورات الأسوار .
- درويش، زكي، (١٩٨٠). **الكلاب**. (ط١). عكا: منشورات الأسوار .
- الريماوي،محمود،(١٩٨٠).**الجرح الشمالي**.(ط١).عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع .
- الريماوي، محمود، (١٩٩١). **ضرب بطيء على طبل صغير**. (ط١). القاهرة: دار الثقافة الجديدة .
- الريماوي،محمود،(١٩٧٢).**العري في صحراء ليلية**.(ط١).بغداد:وزارة الإعلام والثقافة.
- الريماوي، محمود، (١٩٩٦). **القطار**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .
- الريماوي،محمود،(١٩٨٧).**كوكب تفاح وأملاح**.(ط١).عمان:دارالكرمل للنشر والتوزيع.
- زيّاد، توفيق، (١٩٧٠). **حال الدنيا**. (ط١). بيروت: دار القدس .
- سرحان، نمر، (١٩٨٢). **أبو خنفر**. (ط١). عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين.
- السواحري، خليل، (١٩٩٦). **تحولات سلمان التايه ومكابداته**. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع .
- السواحري، خليل، (١٩٨٥). **زائر المساء**. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع .
- السواحري،خليل،(٢٠٠٣). **مطر آخر الليل**. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع.
- السواحري،خليل،(١٩٨٩). **مقهى الباشورة**. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع.
- شحروري، صبحي، (٢٠٠٣). **ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً**. (ط١). رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي .
- شحروري، صبحي، (١٩٩٣). **الداخل والخارج**. (ط١). باقة الغربية – طولكرم: منشورات شمس .
- شحروري، صبحي، (١٩٨٣). **المعطف القديم**. (ط١). القدس: منشورات البيادر.
- شقير، محمود، (١٩٧٥). **خبز الآخرين**. (ط١). القدس: منشورات صلاح الدين .
- صدقي، نجاتي، (١٩٥٣). **الأخوات الحزينات**. (ط١). بيروت: الاتحاد العربي للكتاب والصحفيين الفلسطينيين .
- صدقي، نجاتي، (١٩٦٣). **الشيوعي المليونير**. (ط١). بيروت: دار الكاتب العربي .
- عزام، سميرة، (١٩٨٢). **أشياء صغيرة**. (ط٢). بيروت: دار العودة .
- عزام،سميرة،(١٩٦٠).**الساعة والإنسان**.(ط١). بيروت:المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر.
- عزام، سميرة، (١٩٨٢). **الظل الكبير**. (ط١). بيروت: دار العودة .
- عزام، سميرة، (١٩٨٢). **العيد من النافذة الغربية**. (ط٢) بيروت: دار العودة .
- عزام، سميرة، (١٩٦٠). **وقصص أخرى**. (ط١). بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

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

- عســقلاني، غريب، (٢٠٠٣). **غــزالة المــوج**. (ط١). رام الله: المؤسسة الفلســطينية للإرشاد القومي .
- عودة، أحمد، (١٩٧٩). **زعتر التل**. (ط١). عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين .
- عودة، أحمد، (١٩٨٤). **الفواصل**. (ط١). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب .
- العيلة، زكي، (٢٠٠٠). **بحر رمادي غويط**. (ط١). القــدس: منشورات اتحــاد الكتاب الفلسطينيين .
- العيلة، زكي، (١٩٨٠). **الجبل لا يأتي**. (ط١). القدس : دار الكاتب .
- العيلة،زكي،(١٩٩٠).**حيطان من دم**.(ط١).القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين .
- العيلة، زكي، (١٩٧٨). **العطش**. (ط١). القدس: دار الكاتب .
- الغزاوي، عزت، (١٩٨٧). **سجينة**. (ط١). القدس: مؤسسة البيادر .
- فرح، نجوى قعوار، (١٩٩١). **انتفاضة العصافير**. (ط١). عمــان: دار الجليل للنشــر والدراسات والأبحاث الفلسطينية .
- فرح، نجوى قعوار، (١٩٧٨). **عابرو السبيل**. (ط١) . بيروت: الاتحــاد العــام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين .
- فرح، نجوى قعوار، (١٩٧٩). **عهد من القدس**. (ط١). بيروت: الاتحــاد العــام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين .
- فياض،توفيق،(١٩٧٨).**الشارع الأصفر**.(ط٣).بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- القاسم، أفنان، (١٩٨٣). **الذئاب والزيتون**. (ط١). تونس: الدار العربية للكتاب .
- كنفاني، غسان، (١٩٨٧). **الآثار الكاملة: القصص القصيرة**. (ط٣). بيــروت: مؤسسة الأبحاث العربية – مؤسسة غسان كنفاني الثقافية .
- ملحس، أمين فارس، (١٩٧٣). **أبو مصطف**. (ط١). عمان: دائرة الثقافة والفنون.
- ملحس،أمين فارس، (١٩٨٣). **ذيول**. (ط١). عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين.
- ناجي،جمال، (١٩٨٩).**رجل خالي الذهن**. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع .
- نحلة،مفيد،(١٩٧٣).**حكاية للأسوار القديمة**.(ط١).عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية.
- نحلة، مفيد، (١٩٨٢). **رمال على الطريق**. (ط١). عمان: د.ن .
- نحلة،مفيد،(١٩٨١).**ليل القوافل**.(ط١).عمان: وكالة فراس العورتاني للصحافة والإعلام.
- هنية، أكرم، (٢٠٠٣). **الأعمال القصصية**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .
- يخلف، يحيى، (١٩٧٤). **المهرة**. (ط١). بغداد: منشورات وزارة الإعلام.
- يخلف، يحيى،(١٩٨٨). **نورما ورجل الثلج**. (ط٢). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع.

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

رابعاً ــ المراجع العربية:

- إبراهيم، عبد الله، (١٩٩٠). **المتخيل السردي**. (ط١). بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

- بنيس، محمد، (١٩٨٥). **حداثة السؤال**. (ط١). بيروت: دار التنوير .

– بنيس، محمد، (١٩٧٩). **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**. (ط١). بيروت:دار العودة.

- جرار،صلاح، (٢٠٠٣). **المثقف والتغيير: في المشهد الثقافي المعاصر**.(ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .

- جهاد، كاظم، (١٩٩٣). **أدونيس منتحلاً**. (ط١). القاهرة: مكتبة مدبولي .

- حافظ،صبري،(١٩٩٦).**أفق الخطاب النقدي**.(ط١).القاهرة:دار شرقيات للنشر والتوزيع.

- الخليلي،علي،(١٩٨٢).**الغول:مدخل إلى الخرافة العربية**.(ط١).القدس:منشورات الرواد.

- الدومسكي، أ.س. مرمرجي، (١٩٩٧). **بلدانية فلسطين العربية**. (ط١). أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي .

- زيّاد، توفيق، (١٩٧٤). **صور من الأدب الشعبي الفلسطيني**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

- الساريسي، عمر، (١٩٨٤). **الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني**. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع .

- السواح، فراس، (١٩٩٧). **الأسطورة والمعنى**. (ط١). دمشق: دار علاء الدين .

- علوش، سعيد، (١٩٨٦). **عنف المتخيّل في أعمال إميل حبيبي**. (ط١). الدار البيضاء: إفريقيا الشرق .

- قديح، فوزي، (١٩٩٢). **الكواشف الجلية في الأمثال الشعبية الفلسطينية**. (ط١). دمشق: دار علاء الدين .

- الكركي، خالد، (١٩٨٥). **توظيف الرموز العربية الجاهلية في الشعر العربي الحديث**. (ط١). عمان: د. ن .

- الكركي، خالد، (١٩٨٩). **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**. (ط١). بيروت: دار الجيل – عمان: مكتبة الرائد العلمية .

- لحمداني، حميد، (٢٠٠٣). **القراءة وتوليد الدلالة**. (ط١). بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

- ماضي، شكري عزيز، (١٩٩٧). **من إشكاليات النقد العربي الجديد**. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع .

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

- مفتاح، محمد، (١٩٨٥). **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناصّ**. (ط١). بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

- يقطين، سعيد، (١٩٨٩). **انفتـــاح النص الروائي**. (ط١). بيـــروت – الدار البيضـــاء: المركز الثقافي العربي .

خامساً ــ الدوريات العربية:

- أبو نضال، نزيه، (١٩٧٤). الشعر والجماهير. **مجلة الآداب**، بيروت، س٢٢،(ع١١).

- الأسدي، عبدالستار، (٢٠٠١). التناصّ: السرقة الأدبية والتأثر. **مجلة كتابات معاصرة**، بيروت، م١١، (ع٤٤).

- جرار، صلاح، (٢٠٠٥). الثقافة العربية في مواجهة الاحتلال. **جريدة القدس العربي**، لندن، (ع٤٨٥٩).

- حسني، المختار، (٢٠٠٢). استراتيجية التناصّ. **مجلة علامات**، جدة، م١٢،(ع٤٦).

- السعافين، إبراهيم، (١٩٩٠). قضية الشكل في الرواية العربية. **مجلة آفاق عربية**، بغداد، س١٥، (ع٦).

- سويدان، سامي، (١٩٨٨). التناصّ والتأويل. **مجلة الفكر العربي المعاصر**، بيروت، (ع٥٨-٥٩).

- الشوابكة، محمد، (١٩٩٥). توظيف التناصّ في متاهة الأعراب في ناطحات السراب. **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، جامعة مؤتة – الكرك، م١٠، (ع٢).

- عبد المطلب، محمد، (١٩٩٢). التناصّ عند عبد القاهر الجرجاني. **مجلة علامات**، جدة، م١، (ع٣).

- عز الدين، حسن البنا، (١٩٩٦). المعارضات الشعرية بين التقليد والتناصّ. **مجلة علامات**، جدة، م٥، (ع٢٢).

- القمري، بشير، (١٩٨٩). مفهوم التناصّ بين الأصل والامتداد. **مجلة الفكر العربي المعاصر**، بيروت، (ع٦٠-٦١).

- القمري، بشير، (١٩٩١). النص الروائي بين المونولوجية والبوليفونية. **مجلة الوحدة**، الرباط، (ع٨١).

- مرتاض، عبد الملك، (١٩٩١). فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناصّ. **مجلة علامات**، جدة، م١، (ع١).

- مفتاح، محمد، (١٩٩٨). النصنصـــة أو النص المركب. **مجلة الآداب**، بيروت، س٤٦، (ع ٣-٤).

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

- الموسى، خليل، (١٩٩٦). التناصّ والأجناسية في النص الشعري. **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق، س٢٦، (ع٣٠٥).

- الموسوي،محسن جاسم، (١٩٩٧). المقارنة والتناصّ. **مجلة علامات**، جدة، م٧، (ع٢٦).

سادساً – المراجع المترجمة:

- آيزر، فولفجانغ، (٢٠٠٠). **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**. ترجمة عبد الوهاب علوب. (ط١). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة .

- أنجينو، مارك، (١٩٨٧). **مفهوم التناصّ في الخطاب النقدي: في أصول الخطاب النقدي الجديد**. ترجمة أحمد المديني. (ط١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة 'آفاق عربية' .

- إيخنباوم، بوريس وآخرون، (١٩٨٢). **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**. ترجمة إبراهيم الخطيب. (ط١). الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين- بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية .

- إيكو، إمبرتو، (٢٠٠١). **الأثر المفتوح**. ترجمة عبد الرحمن بوعلي. (ط٢). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع .

- إيكو، إمبرتو، (٢٠٠٠). **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**. (ط١). ترجمة سعيد بنكراد. بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

- باختين، ميخائيل، (١٩٨٦). **شعرية دوستويفسكي**. ترجمة جميل نصيف التكريتي. (ط١). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر– بغداد: الشؤون الثقافية العامة 'آفاق عربية' .

- بارت، رولان، (١٩٨٥). **الدرجة الصفر للكتابة**. ترجمة محمد برادة. (ط٣). الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين .

- بارت، رولان، (١٩٨٦). **درس السيميولوجيا**. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. (ط١). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر .

- بارت، رولان، (٢٠٠٤). **نظرية النص: دراسات في النص والتناصية**. ترجمة محمد خير البقاعي. (ط٢). حلب: مركز الإنماء الحضاري .

- بارت، رولان، (١٩٩٤). **نقد وحقيقة**. ترجمة منذر عياشي. (ط١). حلب: مركز الإنماء الحضاري .

- بارت، رولان، (١٩٩٢). **هسهسة اللغة**. ترجمة منذر عياشي. (ط١). حلب: مركز الإنماء الحضاري .

- بتلهايم، برونو، (١٩٨٥). **التحليل النفسي للحكايات الشعبية**. ترجمة طلال حرب. (ط١). بيروت: دار المروج .

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

- تودروف، تزفيتان، (١٩٩٦). **الأدب والدلالة**. ترجمة محمد نديم خشفة. (ط١). حلب: مركز الإنماء الحضاري .

- تودروف، تزفيتان، (١٩٨٧). **الشعرية**. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. (ط١). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر .

- تودروف، تزفيتان، (١٩٩٢). **فتح أمريكا: مسألة الآخر**. ترجمة بشير السباعي. (ط١). القاهرة: دار سينا للنشر .

- تودروف، تزفيتان وآخرون، (١٩٩٣). **اللغة والخطاب الأدبي**. ترجمة سعيد الغانمي. (ط١). بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

- جفريز، ج. م. ن، (٢٠٠٠). **فلسطين إليكم الحقيقة**. ج١. ترجمة أحمد خليل الحاج. (ط٢). الشارقة: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام .

- جينيت، جيرار، (١٩٩٧). **خطاب الحكاية**. ترجمة محمد معتصم وآخرون. (ط٢). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة .

- جينيت، جيرار، (١٩٨٦). **مدخل لجامع النص**. ترجمة عبد الرحمن أيوب. (ط٢). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر .

- ريكور، بول، (١٩٩٩). **الحياة بحثاً عن السرد: الوجود والزمان والسرد**. ترجمة سعيد الغانمي. (ط١). بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

- زيما، بيير . ف، (١٩٩١). **النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع النص الأدبي**. ترجمة محمد برادة. (ط١). القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر .

- سكيرس، جينيفر، (٢٠٠٤). **الثقافة الحضرية في مدن الشرق**. ترجمة ليلى الموسوي. (ط١). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

- شولز، روبرت، (١٩٩٤). **السيمياء والتأويل**. ترجمة سعد الغانمي. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

- فراي، نورثروب، (١٩٩٢). **الماهية والخرافة**. ترجمة هيفاء هاشم. (ط١). دمشق: منشورات وزارة الثقافة .

- فون ديرلاين، فريدريش، (١٩٦٥). **الحكاية الخرافية**. ترجمة نبيلة إبراهيم. (ط١). القاهرة: دار نهضة مصر .

- كريزنسكي، فلاديمير، (١٩٩٢). **من أجل سيميائية الرواية: طرائق تحليل السرد الأدبي**. ترجمة عبد الحميد عقار. (ط١). الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب .

- كريستيفا، جوليا، (١٩٩١). **علم النص**. ترجمة فريد الزاهي. (ط١). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر .

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

- كوسيدونسكي، زينون، (١٩٩٦). **الأسطورة والحقيقة في القصص التوراتية**. ترجمة محمد مخلوف. (ط١). دمشق: دار الأهالي للنشر والتوزيع .

- كوهين، جان، (١٩٨٥). **بناء لغة الشعر**. ترجمة أحمد درويش. (ط١). القاهرة: مكتبة الزهراء .

- لوتمان، يوري، (١٩٨٦). **الآلية السيميوطيقية للثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا**. ترجمة عبد المنعم تليمة. (ط١). القاهرة: دار إلياس العصرية .

- لوتمان، يوري، (٢٠٠١). **سيميائية الفيلم**. ترجمة نبيل الدبس. (ط١). دمشق: منشورات وزارة الثقافة .

- لوجون، فيليب، (١٩٩٤). **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي**. ترجمة عمر حلي. (ط١). بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

- ميديكو، هـ . ا . ديل، (١٩٨٩). **التوراة الكنعانية**. ترجمة جهاد هواش وعبد الهادي عباس. (ط١). دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر .

- هارئيل، باروخ وآخرون، (١٩٩٠). **كل مكان وأثر في فلسطين**. ج١. ترجمة عيد حجاج. (ط١). عمان: مركز الدراسات العبرية – الجامعة الأردنية .

سابعاً – الدوريات المترجمة:

- باختين، ميخائيل، (١٩٨٥). مسألة النص. ترجمة محمد مقلّد. **مجلة الفكر العربي المعاصر**، بيروت، (ع٣٦).

- باختين، ميخائيل، (١٩٨٥). النسيج اللفظي. ترجمة صبحي حديدي. **مجلة الكرمل**، قبرص، (ع ١٧).

- جورج روبريشت، هانس، (١٩٨٨). تداخل النصوص. ترجمة الطاهر الشيخاوي ورجاء بن سلامة. **مجلة الحياة الثقافية**، تونس، (ع٥٠).

- جينيت، جيرار، (١٩٩٩). أطراس: الأدب في الدرجة الثانية. ترجمة المختار حسني. **مجلة فكر ونقد**، الرباط، س٢، (ع١٦).

- شكلوفسكي، فيكتور، (١٩٨٢). الفن بوصفه تكنيكاً. ترجمة عباس التونسي. **مجلة ألف**، القاهرة، (ع٢).

- لوتمان، يوري، (١٩٨٦). مشكلة الفن. ترجمة سيزا قاسم. **مجلة ألف**، القاهرة، (ع٦).

- موريس، شارل، (١٩٩٧). نظرية العلامات: السيميوطيقا مرحلة لتوحيد العلوم. ترجمة أحمد يوسف. **مجلة كتابات معاصرة**، بيروت، م٨، (ع٢٩).

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

ثامناً ــ المراجع الأجنبية:

- Barthes, Roland, (١٩٨٩). **S/Z**. Tr: Richard Miller. Oxford: Basil Blackwell.
- Barthes, Roland, (١٩٨٨). **The Semiotic Challenge**. Tr: Richard Haward. Oxford: Basil Blackwell.
- Culler, Jonathan, (١٩٧٥). **Structuralist Poetics**. London: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, Jonathan, (١٩٨١). **The Pursuit of Signs**. London, Melboume and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Eco, Umberto,(١٩٩٠) .**The Limits of Interpration**. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Granqvist, Hilma , (١٩٣١). **Marriage Conditions in a Palestinian Village**. Vol.١, Helsingfors: Academy Buchhandlung.
- Greimas , A.J,(١٩٨٧). **On meaning** .Tr: Paul J . Perron and Frank H. Collins . London: Francees Pinter Publishers.
- Greimas, A.J, (١٩٩٠). **The Social Sciences: A Semiotic View** . Tr: Paul J.Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: University of Minneapolis.
- Kanaana, Sharif,(٢٠٠٤). **Karamat Stories Among Palestinians: A Multidisciplinary Approach to Palestinian Social History**. Berzeit: Ibrahim Abu- Lughod Institute International Studies.
- Kristeva, Julia, (١٩٨٠). **Desire in Language : A semiotic Approach to Literature and Art**. Tr : Thomas Gora and Alic Jardine and lean S. Roudier. Oxford: Basil Blackwell.
- Kriteva, Julia, (١٩٨٤). **Revolution in Poetic Language**. Tr: Margaret waller. New York: Columbia University Press.
- Lotman, Youri, (١٩٧٧). **The Structure of the Artistic Text**. Tr: Ronald Vroon and Ann Arbor. Michigan : Michigan Slovic Contributions.
- Mounin, Georges, (١٩٨٥**). Semiotic Praxis**. New York and London: Plenum Press.
- Propp, Vladamir, (١٩٨٤). **Theory and History of Folklore**. Tr: Ariadna Y.Martin and Richard P. Martin and Others. Oxford: Manchester University Press.
- Ricoeur, Paul, (١٩٨٤). **Time and Narrative**. Vol.٣, Tr: Kathleen Mclaughlin and David Pellaur. Chicago and London : The University of Chicago Press.
- Riffaterre, Michael, (١٩٧٨). **Semiotic of Poetry**. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Scholes, Robert and Kolloge, Robert, (١٩٦٦). **The Nature of Narrative**. Oxford: Oxford University Press.

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

- Selden, Raman, (١٩٨٤). **Criticism and Objectivity**. London: George Allen and Unwin.
- Shaheen, Mohammad, (١٩٨٩). **The Modern Arabic Short Story: Sharazard Returns**. London: Macmillan.
- Strauss, Claude Levi, (١٩٧٢). **Structural Anthropology**.Tr :Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. England: Penguin Books.
- Todorov, Tzvetan and Ducrot, Oswald, (١٩٧٩). **Enchclopedic Dictionary of the Sciences of Language**. Tr : Catherine Porter. Oxford: Basil Blackwell.
- Todorov, Tzvetan , (١٩٩٠). **Genres in Discourse**. Tr: Catherine Porter. Cambridge University Press.
- Todorov, Tzvetan, (١٩٨٣). **Symbolism and Interpretation**. Tr : Catherine Porter . London, Melbourne, and Henley: Routledge and Kegan Paul.

تاسعاً ــ الدوريات الأجنبية:

- Riffaterrre, Michael, (١٩٨٤). Intertextual Representation: On **Mimesis** as Interpretive Discourse. **Critical Inqury**, Chicago, Vol. ١١, (No. ١).

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

THE SEMIOTIC TEXTULITY: THE PALESTINIAN SHORT STORY AS A CASE STUDY

BY
KHAWLA M. AL WADI

SUPERVISOR
DR. SALAH JARRAR, PROF

CO - SUPERVISOR
DR. KHALED AL KARAKI, PROF

ABSTRACT

This Dissertation presents the short stories as well as multiple discourses on entity system. In addition, It studies the process of interaction the Palestinian Short Stories implementing several methods of the Intertextuality theory. Therefore, the Semiotic Textulity Theory concerned with utterances interaction, meanwhile, the theory dealt with the textual external structures and internal configurations, a matter which leads to the basic conceptions of the theory.

One of the most important objectives of this dissertation is to investigate the correlations between the micro and macro structures using the Semiological approach. Consequently, the dissertation consists of the intrinsic and natural perspectives, which discuss the Epistemic Components: Historical and Political, Acquainted with the Religion, Folklore and Literature. At the same time, the dissertation also approaches the text, taking into a count the textual transformations from theoretical conceptions into actualized discourse resulting in textualizations.

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