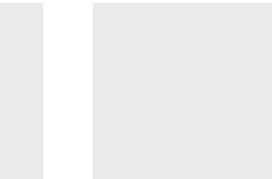




المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 3، 2012



AL-MAJALLA

Journal of the Arabic Language Academy

Haifa, Vol. 3, 2012

المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 3، 2012

الناشر:

مجمع اللغة العربية
האקדמיה ללשון הערבית
The Arabic Language Academy



حيفا

© جميع الحقوق محفوظة

אל-מגילה

כתב עת האקדמיה ללשון הערבית, חיפה

כרך 3, 2012

تصميم غرافي: وائل واكيم

مجمع اللغة العربية

مجمع اللغة العربية في إسرائيل

האקדמיה ללשון הערבית בישראל

The Arabic Language Academy In Israel

www.arabicac.com

majma1@bezeqint.net

للمراسلات

2 Hasan Shukri St., 2nd floor 2

POB 46134, Haifa 31460, Israel

Tel: 04-8622070

Fax: 04-8622071

חיפה - רח' חסן שוקרי 2, קומה

ת.ד. 46134 מיקוד 31460

טל: 04-8622070

פקס: 04-8622071

حيفا - ش حسن شكري 2، طابق 2

ص.ب. 46134 منطقة بريدية 31460

تليفون: 04-8622070

فاكس: 04-8622071



الهيئة الاستشارية:

راسم خماسي
جامعة حيفا

جورج خوري
جامعة هيدلبرج، ألمانيا

جوزيف زيدان
جامعة أوهايو، الولايات المتحدة

ساسون سوميخ
جامعة تل أبيب

محمد صديق
جامعة بيركلي، الولايات المتحدة

محمد علي طه
كاتب

قيس فرو
جامعة حيفا

أرييه لفين
الجامعة العبرية

المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 3، 2012

مجلة مجمع اللغة العربية

هيئة التحرير:

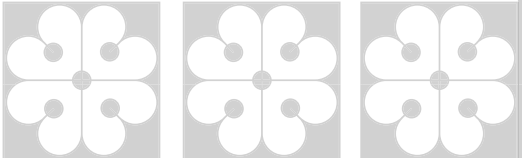
سليمان جبران

إبراهيم طه

محمود غنايم

مدير التحرير:

محمود مصطفى



المحتويات

7	حسين حمزة: الصياغات النهائية وتحول المعنى محمود درويش نموذجاً
57	جريس خوري: الشيخ مبروك بين الاتباع والإبداع
83	ساسون سومبخ: الظاهر والباطن في لغة الحوار الروائي في الأدب العربي المعاصر
101	ورد عقل: "waqtin şurna kbār" لماً ونظائرها في اللّغة المحكيّة في الجليل
109	محمود غنايم: "فضيحة" و"عقاب" بصيغة فلسطينية اللهجة المحكية وسيمياء العنوان في القصة الفلسطينية في إسرائيل
137	مصطفى كبها: لغة الخطاب السياسي في الصحافة العربية في إسرائيل في ظل الحكم العسكري
A-K	مختصرات abstracts

الصياغات النهائية وتحول المعنى

محمود درويش نموذجاً

حسين حمزة

الكلية الأكاديمية العربية للتربية، حيفا

ملخص

الصياغة النهائية للشاعر، عادة ما تختلف عندما تنتقل القصيدة من مرحلة المسودة إلى مرحلة الطباعة. لكنّ الشاعر محمود درويش أجرى تعديلات على نصه المطبوع أيضاً حرصاً على تهذيب منجزه الشعريّ. ولذلك سأتعامل مع النصّ المطبوع السابق على أنّه مسودة العمل المطبوع لاحقاً. ثمّ إنّ درويش لم يُجرِ تغييرات فقط بهذا الشكل بتقنيّات مختلفة، وإنّما أجرى تعديلات قرائيّة على نصّه الملقى أمام الجمهور، وقد تعاملت مع القراءة على أنّها أيضاً "نصّ نهائيّ غير شرعيّ" لدرويش، ذلك أنّ هناك أسباباً لهذه التعديلات. كما أنّه وظّف تقنية الإقصاء في بعض نصوصه المطبوعة، منها ما هو في مجموعة شعريّة ومنها ما هو على شكل قصيدة. والسؤال الذي يطرح في هذا السياق، والذي سأبحثه، ما هي جدليّة العلاقة وشكلها بين تعديلات درويش المختلفة والمتنوّعة وبين صياغة المعنى كرسالة يحاول الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي؟

1. مقدمة

المسودة نصّ لم يكتسب شرعيّة مؤلفه بعد. ذلك أنّ الخيارات الافتراضية، التي تشكّل بفعل الوعي واللاوعي في العمليّة الإبداعية تفرض نوعاً من التردد قبل أن يصبح النصّ في لحظة ما نهائياً وبرضى المؤلّف. ومن ثمّ تحويله إلى نصّ مطبوع ومنشور قد يمنحه هذه الشرعيّة على اعتبار أنّ المسودة أصبحت عملاً منجزاً. فالإنجازيّة في العمليّة الإبداعية هي حالة قطع يقف عندها المؤلّف لئلا يستمرّ جدلاً في كتابة عدد لا نهائيّ من المسودات. وبذلك يمكن اعتبار

الإنجازية خياراً استقرّ عند المؤلف من بين عدّة خيارات كان يمكن أن يسلك أحدها دون الآخر. وهذا القطع في الخيار عند المؤلف، يحاول فيه الكاتب تحديد المعنى النهائي من النصّ للقارئ، على الرغم من أنّ علاقة اللغة مع المؤلف تؤكد عجزها عن التعبير، وعلى الرغم من محاولة تزويد القارئ بالمعنى النهائي والمحدّد.¹

أمّا من حيث عدد الخيارات التي ينتجها المؤلف لنصّه المنجز، أي نوع وعدد المسودّات للنصّ الأدبيّ، فيتعلّق بما ينتج عن عملية الوعي للتفكير العميق،² لأنه نادراً ما يكون نصّ المسودة هو ذاته النصّ المنجز النهائي. فكلّ نصّ هو سيرورة من التحوّلات الدلالية والبنويّة من أجل الوصول إلى معنى يطمئن إليه المؤلف، ويجعل القارئ يشاركه فيه، إذ أنّ النصّ منظومة متغيّرة باعتباره يحتوي على معطيات تجعله منظومة غير ثابتة و متعدّدة الاتجاهات.³

هذا التفكير العميق في حالة المسودة يهدف إلى بلورة معنى ما للنصّ الأدبيّ قد يدلّ على: "المعنى الذي ينتجه النص بعد انفصاله عن مبدعه وقبل دخوله في ملكيّة قارئه الذي قد ينتج فيه من المعاني ما لم يقصده المبدع وما لم ينتجه النصّ ذاته".⁴

يتأكّد دور القارئ في إنتاج المعنى⁵ منذ لحظة التلقي: "لا يفضي القول إلى المعنى إلا اعتباراً من اللحظة التي يصار فيها إلى تلقيه، وإدراكه، وفكّ شيفرته. وكثّر هم الأشخاص الذين يفكون الشيفرة، وكثيرة هي المعاني المستخرجة".⁶

قد يتعارض التفكير العميق كما ذكره هنا مع فكرة التنقيح في النقد العربيّ القديم. فيبدو أنّ النقد اتخذ موقفاً سلبياً من الشعراء "عبيد الشعر"، الذين يقصّون نصوصهم عن الرواية حتى يجودوها. والبعد الزمنيّ واضح في هذه النظرة، وفي التسمية أيضاً بالحواليات:

"ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريئاً [كاملاً]، وزمناً طويلاً، يردّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، أنّها لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زمناً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه، وإحرازاً لما حوّلّه الله من نعمته. وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليّات والمقلّدات، والمنقّحات، والمحكّمات، ليصير قائلها فحلاً

1 Taha, 2004: 161.

2 Ibid, 159.

3 Ibid, 167.

4 عبد العظيم، 1992: 208.

5 نقصد بالمعنى: "موضوع الملفوظ والأداء واللغة في اشتغالها السياقيّ والذات المتكلّمة والسماع أو التلقي، أي التواصل بين الإبلاغ والفهم والتأويل"، الكيلاني: 2002: 28.

6 كيريرات-أوريكيوني، 2008: 556، وانظر راي، 1987: 184.

خنديداً وشاعراً مقلداً".⁷

وموقف الأصمعي كما يورده الجاحظ يؤكد الموقف السلبي ببعديه الإقصاء الزمني لإعمال الفكر في النص، والمضموني بالوقوف عند كل بيت وتقليب النظر فيه:

"قال الأصمعي: "زهير بن أبي سلمى، والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر"، وكذلك كل من جود في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة".⁸

قد ينبع موقف النقد العربي من ذلك بأنه فضل الإبداع العفوي المعبر عن الإحساس على الإبداع كصناعة. وقد يكون للرواية الشفهية، أي تجلي الشعر في الإلقاء، أثر في ذلك. أما في العصر الحديث فإن التنقيح والتهديب، كجزء من المسودة أو في بعض الحالات رديف لها، يعتبر أمراً جمالياً.

يرد إبراهيم طه الأفكار المضطربة في حالة تشكّلها في المسودة عند المؤلف إلى ثلاثة معايير:

1. إحالة ذاتية، وتعني العلاقة بين المسودة أو المسودات وبين المؤلف.
2. إحالة داخلية، وتعني العلاقة بين المسودة أو المسودات وبين النص الأخير.
3. إحالة خارجية، وتعني العلاقة بين المسودة أو المسودات وبين القارئ.⁹

7 الجاحظ، 1990: 9.

8 ن.م. ص 13. يعلق الباحث شربل داغر على ظاهرة المسودات في الأدب القديم: "كما اعتدنا، عند قراءة الكتب العربية المحققة"، على رؤية هامش في أسفل الصفحات، محفوظ لجمال وألفاظ يثبتها المحقق على أنها محل أخرى في هذه النسخة أو تلك من النسخ، التي عول عليها في عمله، ما يكشف عن عمل تحقيقي أكيد، هذا ما نتبينه أيضاً في "الشرح" الشعري [للقصيدة] العربية، التي تحفل عادة بمعلومات عن رواة، تفيد عن مناسبة قول هذه القصيدة، وتشرح أو تحيط بما غمض من معانيها وإحالاتها. كما نتحقق في بعض كتب النقد القديم من اشتغال الشعراء وطلبهم لنصوص "مثل" عند امرئ القيس وأبي نواس على سبيل المثال، ويجعل ابن رشيقي من "تفقد" الشعر شرطاً لجودته، "ولا يكون الشاعر حاذقاً مجوّداً حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديئه، ويثبت جيده، ويكون سمحاً بالركيك منه، مُطرحاً له، راغباً عنه". وهو ما عرفناه عن عدد من الشعراء، مثل مروان بن سليمان بن يحيى بن أبي حفص (103-182هـ)، الذي كان يسأل يونس بن حبيب أن ينتقد شعره ويهدبه، أو جرير الذي كان يأتي برواياته وينقح ويحذف ويعدل أشعاره المعروفة، كما نعرف أن الأصمعي أطلق على زهير والحطيئة تسمية "عبيد الشعر": لأنهم كانوا ينقحونه هذا الحرص التحقيقي الذي ننعم به في الكتب التراثية - وبات له طريقته العلمية، أي التعويل على طرق مثبتة في التعامل مع النسخ وتقريرها، أو في التحقق من الإسناد في الرواية - لا ننعم به في كتبنا الحديثة، ومنها الأدبية فلا التقليد موجود، ولا النقد منصروفون إلى مثل هذه الأعمال، فيما لو توافرت موادها. وهذا يصح في الأدباء المتوفين، قبل الأحياء، فما بلغنا عن أديب عربي أنه عهد بمسوداته إلى هذه الجهة، أو إلى ذلك الشخص. ولا نشهد بالمقابل احتفاظ أعداد من متلقي الرسائل بالرسائل التي تلقوها من هذا الأديب أو ذاك بدليل أن أحداً، فيما خلا حالات محدودة، لم يقدم على نشر رسائل هذا أو ذاك". انظر: شربل داغر، "في تكوين بعض نصوص بدر شاكر

السياب وأدونيس، تحسين النص وتصحيح السيرة"، <http://www.nizwa.com/articles.php?id=768>

Taha, 2004: 160. 9

أمّا عن التقنيات التي يقترحها، والتي تستعمل في المسوّدة فهي الإضافة، وتدلّ على طبيعة المسوّدة غير المكتملة، والحذف، وقد يكون لمحو معطيات نصيّة غير ذات صلة بالمؤلف، وإعادة الترتيب، أي تنظيم المعطيات النصيّة وأخيراً التحرير اللغوي.¹⁰

في هذه الدراسة سأتناول نماذج من شعر درويش، أجرى عليها تعديلات من حذف أو إضافة أو إعادة ترتيب.¹¹ ويجدر بالذكر أنّني لن أتحدث عن المسوّدات التي يكتبها المؤلف بخط يده، وإنّما عن نصوص منشورة في مجلة الجديد، وخصوصاً في المرحلة الأولى من شعر درويش وهي مرحلة البدايات والإقامة في البلاد حتى 1970. أي سأنظر إلى النصّ المنشور في مجلة الجديد كمسوّدة للنصّ الناجز في المجموعات الشعرية. ونلاحظ أنّ هناك تغييرات أجراها الشاعر على نصّه في طبعات لاحقة، وبذلك سنتعامل مع هذا التغيير ضمن نظر الشاعر إلى نصّه باعتباره غير نهائيّ، حتى وإن أصبح منشوراً. وهناك نوع آخر من التغييرات سأتطرق إليه وهو إجراء الشاعر تغييرات على نصّه في القصائد الملقاة، أو ما يمكن أن أطلق عليه النصّ الشعريّ عند درويش كنصّ خطابيّ موجّه سماعيّاً للمتلقين. وسأنظر إلى هذه التغييرات ضمن السؤال: ماذا أضاف التغيير للنصّ الشعريّ؟

على الرغم من أنّ الباحث حاتم الصكر يعترض على ذلك بقوله: "يحاول الشاعر أن يوجد لتسلّطه على نصّه، وإثبات ملكيّته، مبررات عديدة تتخفّى وراء التسميات. كالقول مثلاً بالصياغات النهائية، أي محاولة إعطاء الحقّ للشاعر بتنقيح نصّ كتبه، قبل أكثر من خمسين عاماً. يعكس هذا التنقيح (الحذف، والإضافة والتغيير) الشعور بأبوة الشاعر المطلقة –والمتعسّفة– كما يؤدي إلى تزوير الوعي، بإسقاط إحساسه على صياغة تجربة منتهية، ويخرج في النهاية القراءات المدوّنة للنص قبل التعديل".¹² كما يعتبر الصكر: "أنّ النصّ ميثاق قراءة لا يجوز أن يعيد

Ibid, 167-8. 10

11 وقف الباحث عادل الأسطة على بعض هذه التغييرات دون توسّع في مقالة له بعنوان: "الشاعر وصياغات نصّه" يقول الأسطة:

"يلفت النظر، في أثناء الاطلاع على نصوص درويش في مظانّها المختلفة، أنّ الشاعر تخلّى عن مجموعات شعرية كاملة وعن قصائد بعينها نشرت في صحف ومجلات ولم يدرجها في أعماله الكاملة أو في مجموعاته الشعرية، وأنّه استبدل مفردات بأخرى، وأنّه حذف بعض الأسطر أو المقاطع، وأنّه أعاد صياغة بعض القصائد من جديد حيث بدت في صيغتها الثانية مختلفة كلياً عن صيغتها الأولى، وإن ظلت ذات صلة بها. وسأغصّ النظر هنا عن إقدام بعض الناشرين على نشر بعض كتب الشاعر، بعد أن حذفوا منها ما حذفوا لأسباب عديدة، من ذلك مثلاً ما قام به الناشر يعقوب حجازي، حيث أعاد طباعة كتاب درويش النثريّ "يوميات الحزن العادي"، ولعلّ الكتاب في طبعته يكون أيضاً موضع دراسة، ما الذي حذفه الناشر ولماذا؟ وسأغصّ الطرف هنا أيضاً عن القصائد التي لم يدرجها الشاعر في أعماله الكاملة وعن المجموعات التي تخلّى عنها، لأنني اخترت عنوان "الشاعر وصياغات نصّه". انظر الأسطة، 2003: 55-74.

12 الصكر، 1994: 267.

الشاعر إنتاجه بخامته الأولى. فيما يجوز للقارئ أن ينتج قراءة ثانية له، بعد أن ينمو وعيه وإدراكه وإحساسه به. قد يرغب الشاعر في إعادة الصلة بقصائده. ولكن ذلك لا يبيح له أن (يلفّق) صلة جديدة [...] بحجّة الصياغات النهائية والوعي المسقط".¹³

إنّ التعامل مع النصّ المنجز على أنّه شكل لمسوّدة يعود إلى أنّ درويش اعتاد على عدم إبقاء أثر للمسوّدات التي يكتبها: "أعيد النسخ. كثير من أصحابي النقاد يرغبون في الحصول على مسوّداتي. وأقول لهم أن لا يتعبوا فأنا لا أترك مسوّدات. أنا أعيد النسخ دائماً ولا أترك مسوّدة".¹⁴

يشير درويش إلى الأثر الناجم عن التغيير: "أكتب سطرًا أولاً ثمّ تتدفّق القصيدة. هكذا أكتبها. عندما أجري عليها تعديلات أو تجري هي تعديلات على نفسها، تصبح قصيدة أخرى. كثيرون من أصدقائي النقاد يحاولون الحصول على مسوّداتي الشعرية. وأقول لهم إنني أتلّفها فوراً لأنّ هناك فضائح وأسراراً، فما من علاقة بتاتاً بين النصّ الأول والنصّ الأخير في أحيان. ولعلّ تغيير سطر شعريّ قد يغيّر كلّ بناء القصيدة فيخضع بناؤها لمحاولة ترميم وبناء جديدين".¹⁵ وقبل أن أحلّل دلالات هذه التغييرات، سأستعرض موقف الشاعر من هذا الأمر كما ينعكس في المقابلات، التي أجريت معه. وقد بدأت هذه الأسئلة تنثور منذ منتصف الثمانينات، وخصوصاً بعد خروج الفلسطينيين من بيروت 1982 والتفات محمود درويش إلى مشروعه الجماليّ والذاتيّ بشكل أكثر وأكبر. كما أنّني أستطيع أن أفترض مسبقاً أنّ التعديلات التي أجراها درويش لا تقع في خانة الجماليّ فقط، وإنّما في بعض الأحيان تخضع لاعتبارات سياسية من جهة، وأخرى تتعلّق بتواصله مع جمهور المتلقين كما سنبيّن في هذه الدراسة.

إنّ البعد الجماليّ، وهو فيما نظنّ الغالب على اتجاه درويش في إعادة صياغة شعره منذ بداياته، سيطر على الشاعر بشكل واضح كما نلمس ذلك من العديد من المقابلات التي تطرق من خلالها لموقفه من إبداع القصيدة في شعره. يقول محمود درويش في أحد لقاءاته عن مجموعته آخر الليل 1967: "آخر دواويني هو "آخر الليل". وأراني في غنى عن تقديمه لكم لأنّه نشر في العالم العربيّ على نطاق واسع. ولكنني أشعر بأنّ مسافة التطوّر الفني، بينه وبين "عاشق من فلسطين" أوسع من المسافة الممتدة بين "عاشق من فلسطين" و "أوراق الزيتون". أشعر

13 ن.م. ص 268.

14 بيضون، 1995: 105

15 وازن، 2006: 83.

أن كلمات "آخر الليل" أكثر ظلالاً وإيحاءً. وصار الرمز عندي أغنى بالكثافة، وإن كان الجو العام شفافاً. واستطعت كما يبدو لي، أن أحقق الصداقة بين الحلم والواقع، بين سبب الرمز ومدلوله، وتلقائية العلاقة بين الفكر والوجدان. وفي الحوار القاسي أو الصراع بين الموت والحياة انتصرت على الموت دون أن أجعل أيديولوجيتي تتدخل ظاهرياً. ولكن "آخر الليل" الذي اعتبره أفضل ما كتبت، استقبل بفتور علني من أغلبية القراء في بلادنا. قال لي عشرات من المثقفين: "يا محمود! عد إلى الوراء. إذا كان هذا هو التقدم الفني فليتك لم تتقدم". وقيل لي، بشفقة، ليتك لم ترحل عن القرية. هذا الشعر غير مفهوم".¹⁶

هذه النظرة الجمالية المبكرة، من رغبة درويش في تطوير مشروعه الجمالي، قد تسهم في فهمنا لظاهرة الحذف أو الرغبة في ذلك عنده. يقول في مقابلة أخرى ويركز درويش على دور الأنا في تحرير مجموعاته كما هو واضح من خلال تكرار الموقف نفسه من عملية التهذيب والحذف: "عندما أنظر إلى الوراء لا أنظر برضى أبداً وإلا لما تعبت إلى هذا الحد، أقدر على نقد ذاتي وعلى اكتشاف ما ليس شعرياً في شعري أو هو لمصلحة خطاب آخر، أقدر أيضاً على إعادة النظر في كل نص، ولو أتيح لي الآن أن أعيد كتابة كتبي وهي حوالي عشرين كتاباً فقد لا أنشر منها سوى خمسة أو ستة فقط. لكن لا أحد يتحكم في عمره، كل عمر له تعبيره وقدراته. قلقي أكثر من طمأنينتي، لست مطمئناً إلى ما فعلته وأحاول دائماً الوصول إلى منطقة تشبه ما يسمّى، وهذه طبعاً تسمية مستحيلة، الشعر الصافي".¹⁷

ثم يؤكد حيرته التي تعزز مبدأ الإحالة الذاتية عند إبراهيم طه: "أنا أول ناقد لنصّي الشعري لأنني شديد التطلب ولا يرضيني أي شيء أكتبه وشديد التردد والحيرة".¹⁸ وفي معرض الإجابة عن حذف بعض قصائده، عندما سئل في مقابلة معه، عن التخلص من بعضها. ينتقل النقد عنده لنصّه الشعري من الأنا إلى الآخر: "هل تتخلص من قصائد لا ترضى عنها؟"

كثيراً، مثلاً "لماذا تركت الحصان وحيداً" كان نحو ستين قصيدة وتخلصت من نصفه تقريباً، فأنا محرر صارم لشعري. الكتابة الأهم عندي هي الثانية، الكتابة الأولى هي الكتابة الحرة،

16 درويش، 1969: 27-19

17 عباس بيضون <http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005/mahmood.htm>

ويقول: "أنا دائماً شديد الصرامة مع نفسي ولي قدرة على النقد الذاتي عالية جداً. وفي هذه المجموعة الأخيرة أعني "سرير الغريبة" لم أنشر إلا ربع ما كتبتّه. وأنا دائماً أقوم بعمليات محو". حوار حسونة المصباحي، فصل المقال، 11-3-12-1998 ص 29.

18 هناء السلطاني <http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Sultani-Interview.xml>

والكتابة الثانية هي الأمتع التي أهتم فيها في بناء النص وفي الإمساك أكثر بإيقاعه، والكتابة الثالثة هي التنقيح النهائي وهذه أقوم بها بعد عرض عملي على عدد من الأشخاص، وخاصة على أشخاص لا علاقة لهم بالشعر، أي عيّنات قراء عاديّين¹⁹.

بعد ذلك يكون عامل الإقصاء الزمنيّ عنصراً ثالثاً في عملية التنقيح الشعريّ، وبذلك تكتمل العناصر الثلاثة لعملية تنقيح شعره: الأنا، الآخر، عنصر الزمن:

"هذا حكمي أيضاً على نصّي. أكتبه وأخبئه في الدرج شهوراً ثمّ أعود إليه، فإذا وجدت فيه شبهاً بي أعتبر أنني لم أعمل شيئاً. أمّا إذا أحسست بأنّ شخصاً آخر كتبه بالنيابة عنيّ، إذا قرأته وكأنّه شعر آخر، أحسّ بأنّي عملت شيئاً"²⁰.

أمّا عن طقوس الكتابة فيحاول الشاعر إجراء نوع من التوازن بين الدفق الشعريّ كجزء من اللاوعي في عملية الإبداع وبين الوعي كجزء من التنقيح للنصّ الشعريّ: "وأنا أكتب يومياً في حالة واحدة، عندما يكون لدي عمل أكتبه كتابة ثانية، لأنني وقتها أكون المحرّر والناقد، وهي الكتابة الأكثر إمتاعاً بالنسبة لي، حيث يتحقّق فيها التوازن بين الوعي والسليقة، وأي نصّ أكتبه مرتين على الأقل، وقد تتغيّر صورته الأولى تماماً قبل أن أرضى عنه"²¹.

يبدو أنّ درويش واعٍ لعملية التنقيح في شعره بشكل ممنهج، فهو يكتب نصّه على الأقل مرّتين. يجعلنا هذا الموقف من الشاعر نتعامل مع التغيرات، التي يجريها على شعره ضمن مشروع يهدف درويش من خلاله إلى الوصول إلى القصيدة الحقيقية²². فهناك هاجس واضح عند درويش يؤكّد دأبه المتواصل على تنقيح أعماله الشعرية: "إنّني لا أقرأ شعري بيني وبين نفسي، لا أقرأه البتة، فلا أعرف ما كتبت. لكن كلّ ديوان لي أعيد قراءته قبل طباعته عشرات المرات وأنقحه عشرات المرات، إلى أن أشعر بأنّه أصبح قابلاً للنشر. وعندما يصدر الديوان أتحرّر منه

19 سامر أبو هواس <http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Samir-Interview.xml>

20 بيضون، 1995: 106.

21 عزت القمحاوي، محمود الورداني، حوار محمود درويش، أخبار الأدب، 2-9-1997، ص 10.

22 "أمّا رحلة محمود درويش "نحو القصيدة الضائعة" و"القصيدة الحقيقية" و"القصيدة النهائية" فهي أوضح، لأنّ مكبّلات نصّه نحو نصّه كانت ثقيلة قاسية، ولم يكن من السهل ردها من سطح القصيدة إلى عمقها ومن شيء يعلن عن نفسه كالرغوة الطافحة على هامات اللغة إلى القرار، ومن موجود خارج اللغة تأتي لتحذّث عنه إلى موجود لغويّ يبينه النصّ بناءً فذاً، ويحوّله من وضعه التاريخيّ إلى وضع فنيّ، فينتشل التاريخ والفنّ معاً. وأكبر ما في هذا الشاعر، من وجهة نظرنا، جهاده الطويل في سبيل أن يخلّص نصّه من مرهقات المتعّين، وأن يغالب الظرف التاريخيّ المؤطر لفضاء تجربته فخلّص له الشعر كما لم يخلص لسواه، واستطاع أكثر ممّا استطاع غيره أن يطوّر تجربته بتحويل الإيقاعات الظاهرة المتفجّرة المتولّدة عن الانفعال بالحدث تعبيراً مباشراً، واحتجاجاً صارخاً، لا يعدو قشرة النصّ الخارجيّة إلى غوص على إمكانات الكتابة، وبحث عن العلاقات العميقة التي تربط الشعر بما يمكنه في الفنّ والأزمنة، ويكسبه قدرة على الفعل لا تضعف على مرّ الزمن بل تزيد بمداومة النظر فيه وقراءته مرّة بعد مرّة". صقود، 1999: 76-75.

كلياً ويصبح ملك غيري، ملك النقد وملك القارئ".²³

لكنّ درويش يجري تعديلات على المطبوع أيضاً، وبذلك تسقط "العصمة" عن النصّ الناجز بوصفه نصّاً ثابتاً لا يتغيّر. ومن ثمّ يصبح النصّ الناجز شكلاً من أشكال المسوّدة على معنى ما، ودرويش يجيز ذلك من منظور جماليّ فقط:

"وليس من حقّي إجراء تعديلات إلا بقدر المستطاع، أيّ تعديلات على بعض الجمل وعلى بعض الفقرات، أو حذف بعض الأسطر، من منظور الاعتبار الجماليّ وليس من أيّ منظور آخر. ولو أتيح لي لكنت دائم التنقيح في أعمالي. ولكن لو أتيح لي أيضاً أن أحذف لكنت ربّما حذفت أكثر من نصف أعمالي".²⁴

درويش هو الشاعر المنقّح لأعماله بشكل كبير، وهو من الشعراء القلائل الذين أبدوا رأيهم في هذا المجال، وبهذا الزخم والوضوح. إنّ عملية الحذف عند درويش عملية أساسية في المنجز الشعريّ، ولا يمكن إغفالها. والحذف عنده بجميع أشكاله مثل حذف مجموعة "عصافير بلا أجنحة"، 1960، التي لم يضمّنّها المجموعة الكاملة على الرغم من نشرها في كتاب. وقد حذف درويش هذه المجموعة لأسباب جمالية²⁵ منها التقليد الواضح فيها، وفجاجة بعض المواضيع. أو عدم تضمين قصائد نشرت في أيّ مجموعة مثلاً نجد في قصيدة "عابرون في كلام عابر"،²⁶ 1988، وقصيدة "محمد" 2003، وقصيدة "خطب الدكتاتور الموزونة"، 1997. يشكّك درويش في مصداقية الحذف التي يقوم بها:

"أنا لم أنشر في كتب كلّ ما كتبت من شعر. بعضه نشر في الصحافة، وبعضه لم ينشر.

23 وازن، 2006: 71.

24 وازن، 2004: 64.

25 ينقد حنا إبراهيم هذه المجموعة: "وإذا كان في الديوان بعض الهنات فهي ليست جوهرية. ويستطيع الشاعر أن يتخلّص منها مع الأيام ومنها شغفه الظاهر في خلق تعابير وصور جديدة يحالفه التوفيق في بعضها ويخطئه في البعض الآخر..". انظر، حنا إبراهيم، "حول ديوان عصافير بل أجنحة"، الجديد، ع1، كانون الثاني، 1961 ص52. وقوله في نقد غزليات درويش: "ولكن لن نلوم الشاعر لتوغّله المريب هذا في الغزل فإنّ له من صغر سنّه ما يشفع له" ن.م.ص53.

26 درويش (1)، 1994: 51-53. يقول درويش: "كتبت "عابرون في كلام عابر" عندما شاهدت على التلفزيون صوراً لجنود إسرائيليين وهم يحطّمون عظام الفلسطينيين. كتبتها في جلسة واحدة. ولا تنتظر مني هنا أن أكون أنيقاً في اللغة أو الإحساس أو حتى في التعايش. رددت على هذا العمل الوحشيّ بقول غاضب. في النهاية أسأل أيّهما أقسى: القول الغاضب أم الفعل الوحشيّ؟ لم أدرج هذا النصّ في شعري. لكنني أهديت هذا النصّ ليكون حجراً في يد طفل يرميه في وجه الجندي الإسرائيليّ. كنت أريد أن أسدّد للفرقة حجراً وقد فعلت. أحببت أن أكتب نصّاً مؤذياً كحجر وكتبت نصّاً مؤذياً. وهو بالفعل أذى الجندي الإسرائيليّ، وأنا سعيد لأنّه آذاه. لم أدرج هذا النصّ في مجموعة شعرية لحرصي كما قلت دائماً على تخليص الشعر ممّا ليس شعراً. أعني ممّا ليس في صلب العملية الشعرية. وتمييز النصّ الشعريّ ممّا يرسم له من وظائف اجتماعية. أي تخليص الشعر من السياسة المباشرة". انظر بيضون، 1995: 91-92.

مجموعتي الشعرية الأولى حذفها كلياً ولا أعتز بها البتة وكانت صدرت في فلسطين أيام الفتوة. وهي عبارة عن قصائد مراهقة شخصية وشعرية. وأنا أتمنى أن أوصل الحذف. هذه هي المسألة الشائكة. حتى في مرحلتي الراهنة، كتبت قصائد عدة لم أدرجها في مجموعاتي الشعرية. نشرتها في الصحف ولكنني لم أضمنها كتبي. من حق الشاعر أن يحذف ما يشاء من شعره. لكن السؤال هو: هل رأيه هو الصواب أم لا؟ هناك رأي القارئ أيضاً.²⁷

1.1 المسودة وتحول المعنى، نماذج تحليلية.

في هذه الدراسة سأقف على التغييرات التي أجراها درويش على القصائد المنشورة في مجلة الجديد بين العامين 1960-1970. ثم أبين نوع هذه التغييرات، هل كان في العنوان، أم على مستوى تغيير المفردات، أو على مستوى حذف الأسطر والمقاطع الشعرية، أو على مستوى الإضافة. ثم سأحاول الإجابة عن السؤال: كيف أثر هذا التغيير على جمالية النص الشعري، وهل كان هذا المنظور هو فقط الأساس في عملية الحذف أو التغيير؟ إضافة لذلك سأطرق إلى المقارنة بين قصائد درويش المنشورة وتلك التي يلقيها على أسماع جمهور المتلقين مبيناً دوافع التغيير التي يجريها في حالة إلقائه للقصيدة.

لسهولة التعامل ومقارنة النصوص سأتعامل مع القصائد المنشورة بناء على الترتيب الزمني لصدور مجموعات محمود درويش. ثم سأتعامل مع القصيدة المنشورة في الجديد وتلك المنشورة في المجموعة عاقداً المقارنة بينهما بناء على المعايير التي ذكرت سابقاً.

في مجموعة أوراق الزيتون 1964،²⁸ وفي قصيدة "بطاقة هوية" المنشورة في الجديد،²⁹ أجرى الشاعر عدة تغييرات على نصّه المنشور في المجموعة. ففي نصّ الجديد يقول الشاعر:

"يعلمني شموخ النفس

قبل قراءة الكتب!"

وقد أصبحت في المجموعة:

"يعلمني شموخ الشمس

قبل قراءة الكتب!"³⁰

27 وازن، 2006: 65.

28 ساعتمد على الأعمال الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، 1989.

29 محمود درويش، بطاقة هوية، الجديد، ع3، 1963 ص9.

30 درويش، 1989: 75.

من الواضح أنّ الشاعر في نصّ المجموعة حوّل المعنى من الدلالة المباشرة التي تشير إلى العزة، واستبدله باستعارة الشمس حتى يكتفّ المعنى ذاته، فالشمس كحيز جغرافيّ له من دلالة العلو والدفع والحياة والقدرة على عدم الامتزاج مع الغير ما لا تعبر عنها العبارة "شموخ النفس". ويقول في موضع آخر من نصّ الجديد:

"سجل

أنا عربي

ولون الشعر فحمي

ولون العين... قمحي".³¹

على حين غير درويش اللون في المجموعة إلى "ولون العين... بني"، وأعتقد أنّ الشاعر لو أبقى على لفظة "قمحي" لكان أفضل لأنّها تتعالق دلاليّاً بمعنى الأرض والخير والتفاؤل، وهذا لا يعبر عنه السطر المثبت في المجموعة. والشاعر ضيّق حدود المعنى بتوظيفه لفظ "بني". وتتمّة للمقطع السابق ورد في نصّ الجديد:

"وكفي صلبة كالصخر..

وأطيب ما أحبّ من الطعام

الزيت والزعتر".³²

وقد حذف الشاعر السطر "وأطيب ما أحبّ من الطعام الزيت والزعتر" من المجموعة، حتى يتخلّص من معلومة فيها تفصيل ثانويّ للوصف العامّ، الذي يقدّمه الشاعر للذي ينكر عليه هويّته. وكذلك في قوله في نصّ الجديد:

"وعنواني: أنا من قرية عزلاء منسية

شوارعها بلا أسماء

وكلّ رجالها في الحقل والمجر

يحبّون الشيوعية

فهل تغضب؟".³³

31 درويش، 1963: 9.

32 ن.م.

33 ن.م.

فقد حذف "وعنواني"، لما فيه من مباشرة، والسطر "يحبون الشيوعية"،³⁴ وهنا يمكن أن نقول إن درويش جمالياً لم يرد لنصّه الشعري أن يكون أسيراً لفترة زمنية محصورة بانتمائه الحزبي، وإنما أراد بعد خروجه من البلاد 1970 أن يتجاوز نصّه هذه الآنية وخصوصاً أنه انتقل في المرحلة الثانية إلى الانتماء القومي بعد تواصله المباشر مع العالم العربي وخصوصاً مصر. وقد يكون لتغيير موقفه الأيديولوجي قسط في هذا التغيير. والسؤال الذي يمكن أن نطرحه في هذا السياق هل النصّ يجب أن يكون أميناً للحظة إنجازها التاريخية أم أنه بحكم ملكيته للشاعر له الحق في تنقيحه المستمر ما دام على قيد الحياة؟ وهذا ما قام به درويش، فقد ملك نصّه إلى آخر يوم من حياته.

في قصيدة "أغنيتان عن الصمود"،³⁵ أصبح العنوان في المجموعة، "عن الصمود".³⁶ من الملاحظ أن العنوان في المجموعة أكثر انفتاحاً على الدلالات المحتملة التي يمكن للقارئ أن يمنحها للنصّ. ذلك أن العنوان الأول "أغنيتان عن الصمود" فيه تحديد للدلالة وحصرها في الغناء، بينما في العنوان المنقّح يصبح حرف الجر كحرف معنى منفتحاً ليتقبّل العديد من الدلالات المنبثقة من روح القصيدة، فقد يكون على سبيل المثال: حكمة عن الصمود، بطولات عن الصمود، وما شابه ذلك. وقد حذف الشاعر السطر:

"فإلام نصخي السمع للخطباء،

والنيران جوعى!"³⁷.

وقد ينبع هذا الحذف من أن معجم المقطع الأول مستقى من الطبيعة كمعطى مكاني للصمود: الزيتون، الريح، الشوك، الكون، والأرض. وقد يبدو هذا السطر نوعاً من التعليق الخارجي المسقط على النصّ، وفيه نوع من العتاب للذات وللمجموع.

أمّا في المقطع الثاني من نصّ الجديد:

"إنّا نحبّ الورد

لكنّا نحبّ القمح أكثر!

ونحبّ عطر الورد

34 يرجح الأسطة سبب الحذف: "ولعلّه يكون فعل ذلك بناء على طلب الناشر على سعيد محمديّة صاحب "دار العودة" للنشر، حتى يسمح بتوزيع الديوان في بعض بلدان الوطن العربي، وتحديدًا دول الخليج النفطي"، الأسطة، 1996: 8.

35 محمود درويش، "أغنيتان عن الصمود"، الجديد، ع4، 1964، ص10.

36 محمود درويش، "عن الصمود"، الأعمال الكاملة، ج1، ص40.

37 درويش، 1964: 10.

لكنّ السنابل منه أظهر
فاحموا سنابلكم من الإعصار..
بالقدم المسمر!
هاتوا السياج من الصدور..
من الصدور، فكيف يكسر؟
النار تلتهم الحقول الضارعات
وأنت تسهر؟
أقبض على هذي السنابل
مثلما عانقت خنجر!³⁸

فقد غيّر درويش سطر "بالقدم المسمر" وأصبح "بالصدر المسمر".³⁹ إنّ التركيز على لفظ الصدر وتكراره ثلاث مرات، يجعل من عملية التكرار محوراً رئيساً للتحدي حيث أنّ الصدر يدلّ على المواجهة، في حين أنّ القدم إحالة إلى الصلب بشكل سلبي لا ينمّ عن مقاومة. كما أنّ السطر "النار تلتهم الحقول الضارعات، وأنت تسهر؟" حذف، وفي رأينا أنّ الشاعر يحاول تخليص نصّه من الخطاب الخارجي للنصّ، أي التفات القصيدة إلى خطاب المتلقي، الذي يوجّه الشاعر إليه اللوم. وهو يريد لنصّه أن يتحرّر من علاقته بالظروف الواقعة خارج نصّه، أو تلك التي أدّت به إلى إفراز نصّه.

أمّا في السطر "أقبض على هذي السنابل" فقد أصبحت "هذي" "عنق"،⁴⁰ وقد جاء التغيير ليتجانس مع السطر الذي يليه "مثلما عانقت خنجر"، وهذا الجناس له دلالة الحياة بقرينة السنابل وله دلالة الموت بقرينة الخنجر، هذه الثنائية تؤكّد عنوان القصيدة الذي يتحرك بين هذين المحورين: الموت والحياة.

في قصيدة "الرباط"⁴¹ يرد في نصّ الجديد:

"لن نفترق
أمامنا الغابات، والبحار

38 ن.م.

39 ن.م، ص 41.

40 ن.م.

41 درويش، 1989: 52.

وراءنا. فكيف نفرق".⁴²

وقد غيّر الشاعر ترتيب السطر الشعريّ في مجموعته إلى: "أماننا البحار والغابات وراءنا". قد يدلّ هذا الترتيب على رغبة الشاعر في الابتعاد عن حرفيّة مقولة طارق بن زياد في خطبته الشهيرة عندما دخل الأندلس. لذلك جاء هذا التغير وقد جعل الضدين البحار والغابات أولاً بصيغة الجمع للتكثير، ثمّ أنّ كلا المكانين هو إشارة إلى المجهول.

في المقطع الثاني:

"لعلني كرهت مقلتيك

يا ظامناً إلى الأبد!

لعلني أخاف من يديك

يا قاسياً.. إلى الأبد!"⁴³

فقد جعل مكان كرهت سئمت، وبذل ظامناً، قاسياً، قد يكون التبديل بسئمت ليس فقط من أجل الرتبة اللغوية أي أنّ مستوى اللفظ أكثر فصاحة من حيث الاستعمال اللغويّ، ولكن فيما نظنّ أنّ حرف السين له دلالة وخصوصاً أنّه غير "ظامناً" إلى "قاسياً"، هذا التوالي لحرف السين قد يدلّ على التوسّل وعدم قدرة الشاعر على الفراق.

عاد الشاعر في المقطع الأخير وغيّر ترتيب الألفاظ:

"البحر من ورائنا

والغاب من أمامنا"،⁴⁴ فقد أصبحت في المجموعة: "البحر من أمامنا، والغاب من ورائنا"،⁴⁵ بالدلالة التي ذكرناها سابقاً.

في قصيدة "الحزن والغضب"،⁴⁶ في مجموعة أوراق الزيتون،⁴⁷ بدّل الشاعر بين الأبيات في المقطع الثاني:

"وزجاجة الكونياك.. والخيام.. والسيف اليماني

عبثاً تطوع يا كنار الليل جامحة الأماني

42 محمود درويش، "الرباط"، الجديد، ع3، 1964، ص 15.

43 ن.م.

44 ن.م.

45 درويش، 1989: 53.

46 محمود درويش، "الحزن والغضب"، الجديد، ع12، 1962، ص 9-10.

47 درويش، 1989: 57-59.

عَبثًا تخدر جرحك العربي.. عربدة القناني".⁴⁸ جعل السطر الثالث في المقطع السابق السطر الثاني. يبدو أنَّ هذا التغيير ينسجم مع المعنى المتَّصل بين السطر الأول، الذي يذكر الخمرة وبين "عربدة القناني".

كما حذف الشاعر في المقطع الثاني "ما دام صوتك يا كنار الليل.. لا يطرب" من المجموعة. وفي المقطع الثالث:

"وإذا رأيت دمي بخمرك، كيف تشرب يا رفيق؟

الجمر في رثيتك من تحت الرماد غدا يفيق

فعلام لا تغضب؟

ما دام طبع النار في جنبك لا يغلب؟"،⁴⁹ فقد حذف المقطع كلّ عدا السطر الأول. وقد يكون الحذف لأنَّ الشاعر أراد القافية لكلِّ مقطع "فعلام لا تغضب". ولا أرى سببًا آخر في هذا الحذف. أمّا في المقطع الرابع:

"من أين جئت؟ أمن جدار، أم هبطت من السحاب؟"

وأبو أبيك قضى على أعتاب داره وهو يقرأ في الكتاب

أترى تصون كرامة الموتى، وتطرق في ختام الليل باب؟

ما دام لحم أبي أبيك على حذاء الليل يصلب".⁵⁰ فقد حذف السطر الثاني والرابع. وقد يريد الشاعر في هذا الحذف تعويم دلالة الأب في القصيدة بأن يجعل مصيره محتملاً لا يقينياً إذ الأبيات المحذوفة تحدّد مصيره بمرارة.

أمّا في المقطع الخامس فقد بدّل لفظ الطليّة بالقليلة في المجموعة:⁵¹

"لكنها رقصت على قبري وأيامي الطليّة".⁵² قد يؤكد لفظ "الطليّة" معنى الموت المعبر عنه في لفظ "قبري"، وقد يكون استبداله بالقليلة ليؤكد مفهوم السرعة التي لقي فيها الشاعر حتفه بسبب محبوبته. أي أنَّ التغيير في المعنى جاء لينوّع الدلالة بلفظ القليلة لا أن يؤكّدها بلفظ الطليّة.

وقد حذف الشاعر في المقطع نفسه: "وشفاها للراقصين الآخرين، ونهدا، يحلب؟" فلم يثبتته

48 درويش، 1962: 9.

49 ن.م.

50 ن.م.

51 درويش، 1989: 59.

52 درويش، 1962: 10.

في المجموعة.⁵³ أولاً ليحافظ على اللازمة "فعلام لا تغضب" في نهاية كلّ مقطع. وثانياً قد يكون هذا السطر مكرّراً في المعنى لما جاء في المقطع الأول.
هناك عنوان أصلي "4 قصائد"⁵⁴ حذف الشاعر القصيدة الأولى "البدويّة" ولم يدرجها في مجموعته.⁵⁵ وكذلك قصيدة "الليلة الأخيرة".
أما القصيدة الثانية "3 صور"
"كان القمر..

كعهده- منذ ولدنا- جامدا"

الحزن في جبينه معلّق..

قلّثدا.. قلّثدا

قرب سياج خربة

خر حزيناً.. باردا!"⁵⁶ جامدا أصبحت باردا، معلق < مرقق، قلّثدا قلّثدا > روافدا روافدا، خربة < قرية، باردا > شاردا، في المقطع الأول من مجموعة أوراق الزيتون.⁵⁷ يلاحظ أنّ تغيير معظم المفردات قد غيّر المعنى وحول المعنى من الثبات والجمود مثلما يتميز معجم المقطع الأول في نصّ الجديد، إلى معنى الحركة في المجموعة.
في المقطع الثاني:

53 درويش، 1989: 60.

54 محمود درويش، "4 قصائد"، الجديد، ع9-8، 1963، ص13-16.

55 يبدو أنّ القصيدة فجّة فنيّاً، يبحث فيها الشاعر عن القافية والمعاني والصور المطروقة. أورد فيما يلي مثالا منها:

"كانت مع الريح الشمالية

كانت تغني تحت خروبة

والعين مصلوقة

على العصافير الخريفية..

والشعر محمول على النسمة

كالماز السارح.. كالخيمة.

كانت تغني بعض أغنية:

القمح في السهوب

والزيت في الجرة

والحب في القلوب

كالطل للزهرة"، ن.م. ص13.

56 ن.م. ص14.

57 درويش، 1989: 26.

"ولم يزل في ليله
 يقرأ شعرا هائما".⁵⁸ أصبحت في المجموعة "حالمًا" ممّا يؤكّد معنى الحركة والانسيابية التي
 تحكم القصيدة.
 أمّا في المقطع الثالث:
 "وكلّ من في بيتنا..
 يقدّم المطالبا
 ووالدي- كدأبه-
 يسترجع المناقبا
 ويفتل الشواربا
 ويصنع الأطفال..
 والتراب.. والمتاعبا".⁵⁹

اللفظ "كدأبه" أصبح "كعهده"، "والمتعابا"، "الكواكبا".⁶⁰ قد يتجانس لفظ "كعهده" مع
 اللفظ نفسه في المقطع الأول حيث المعنى مرتبط بالقمر، ومن ثمّ يتساوق هذا التجانس مع
 الانسياب مضمونيًا بين مظاهر الكون وأفراد العائلة، أمّا لفظ "الكواكبا" فهو يتجانس مع لفظ
 القمر في القصيدة، وقد يحيل النظر إلى الأعلى من حيث البعد المكاني إلى الحلم والرغبة والتفاؤل
 بالغد بدلًا من الإقرار بالواقع المضنيّ.

في قصيدة "البكاء".⁶¹

"خبئي عن أذني هذي الخرافات الرتيبة
 أنا أدري منك بالإنسان..

بالأرض الخصيبة". فقد بدّل الشاعر لفظ الخصيبة بالغريبة.⁶² والغربة يتساوق مفهومها في
 القصيدة بمفهوم البكاء مثلما يتجسد ذلك في العنوان. كما أنّ الشاعر حذف نهاية القصيدة
 المكرّرة "أنا أبكي" وقد امتنع الشاعر عن تكرار النهاية على اعتبار أنّها جاءت تقريرًا لحالة
 البكاء الحقيقية، وليس نفيًا لحالات محتملة أثبتتها في بداية القصيدة.

58 درويش، 1963: 14.

59 ن.م. ص 15.

60 درويش، 1989: 28.

61 درويش، 1989: 49.

62 ن.م. 50.

في قصيدة ؟: 63

"لا يضحك الرجاء فيهما.. ولا تكف الصاعقة"، أصبح الفعل في أوراق الزيتون⁶⁴ "تنام". يبدو أنّ دلالة الفعل نام في هذا السياق أقوى من دلالة الفعل تكفّ، لأنّ عدم النوم بديمومة عملها، أمّا الكفّ فيتعلّق بجوهر الحدث كفعل، فضلاً عن الاستعارة بين عدم النوم والصاعقة التي تولد الضوء، فكأنّ حالة اليقظة سمة أساسية.

وفي المقطع الثالث: "وحولنا الأشجار لا تسرب الأخبار"، أصبح الفعل "تهرب" في المجموعة.⁶⁵ لا يريد الشاعر علاقة واضحة بين دلالة الفعل سرب الذي قد يستعمل في هذا السياق كتسريب المياه وما إلى ذلك، وهذا المعنى يتعلّق بالأشجار، بينما الفعل هرب يحيل إلى الأيروني المتمثلة بإخلاص مظاهر الطبيعة وخيانة البشر، ومن هنا قد نفهم دلالة العنوان الذي ورد كعلامة سؤال.

في قصيدة رسالة من المنفى (من مذكرات لاجيء شاب إلى أمه)،⁶⁶ لا نجد في مجموعة أوراق الزيتون التقديم كنصّ موازٍ في القصيدة، إذ حذفه الشاعر ليعمّم دلالة عنوان القصيدة دون أن يحددها بدلالة معينة.⁶⁷

في المقطع الأول:

"تحية.. وقبله في الخد

وليس عندي ما أقول بعد

من أين أبتدي..؟

وأيّن أنتهي؟"⁶⁸ فقد حذف درويش لفظ الخد، ليتخلّص من تواتر القافية، أو لأنّ القبة عادة، في سياق غير غزلي، مكانها الوجه، فلا حاجة لمثل هذا التحديد. وفي المقطع الثاني:

"أقول للعصفور.. إن هاجرت عندها يا طير". استبدلها الشاعر بقوله في المجموعة: "إن صادفتها يا طير".⁶⁹ ينفي الشاعر مبدأ الإرادة في الهجرة، ويثبت مبدأ الشكّ والمصادفة. وفي

63 محمود درويش، "؟"، الجديد، ع6، 1963، ص26.

64 درويش، 1989: 42.

65 ن.م، ص43.

66 محمود درويش، "رسالة من المنفى"، الجديد، ع10، 1963، ص7-5.

67 درويش، 1989: 33.

68 درويش، 1964: 5.

69 ن.م، ص34.

ذلك يعكس درويش حالته النفسية في المنفى. وفي المقطع الثالث:

"وقال صاحبي:

هل عندكم رغيّف؟

أحس أني جائع

هل عندكم رغيّف؟"⁷⁰ فقد حذف درويش السطر الثالث والرابع من المقطع السابق، لأنّ في ذلك حشواً، والشاعر يستغني عنه.

أمّا المقطع الخامس فمحذوف من المجموعة:

"عمائم الثلج على الجبال

والشمس في السماء

ألقت عصا الترحال

هذا صباح نادر المثال..

وعطلة الأسبوع في أولها

لدي بعض المال..

وجارتي جميلة

أشهى من الآمال

منزلها مسيج

بالسرو.. والخيال

شباكها مزرر

بالورد.. والستائر الطوال

وثغرها منور

يحرسه هلال

وصدرها ممتلئ

كحقل برتقال

يا جارتى! وبيننا المحال

70 درويش، 1963: 6.

لدي بعض المال!!
وعطلة الأسبوع في أولها
لو قلت لي: تعال!
لو قلت لي: تعال!
إني غريب.. ضائع.. جوال
أجوع.. لا كما يجوع سائر الرجال
أجوع كل يوم:
فمرة للتبغ والرغيف!
ومرة.. لقريتي الأطلال
ومرة.. لحبك الخيال!

لو قلت لي: تعال".⁷¹ أورد المقطع أعلاه كاملاً لأبين أنه خروج عن جو القصيدة العام وهو الحزن السائد فيها بسبب الغربة والفراق، وإقحام مقطع فيه وصف تفصيلي وغزلي قد لا يلائم هذه القصيدة، كما أن الوصف فجّ باعتباره سرّاً لا يحمل عمق الصورة. وبسبب ذلك قد يكون الحذف مسوغاً عند درويش.

في قصيدة "وعاد في كفن"،⁷² في مقطع 1: "أخاف أن يذوب في عواصف الشتاء" أصبح في المجموعة زوابع⁷³ وهي أكثر دلالة من حيث الشدة لغوياً. فالعاصفة اشتداد الريح، والزوابع هيجانها مع صعودها إلى السماء.⁷⁴

وفي مقطع 2 السطر الأخير "إنّه ما زال طفلاً.. لم يزل غريراً"،⁷⁵ قد حذف من المجموعة لتكراره. وفي مقطع 3: "أما رأيتم شاردا.. مسافراً.. لا يتقن السفر!" أصبح الفعل يحسن.⁷⁶ قد يكون التبديل بسبب رغبة درويش في تكثيف الجرس الموسيقي المعتمد على تكرار حرف السين. كما أنّ سياق القصيدة الموت ودلالة حرف السين الهمس ممّا يجعله في هذا المقطع متناغماً مع المضمون. وفي قوله:

71 ن.م. ص 6-7

72 محمود درويش، "وعاد في كفن"، الجديد، ع10، 1961، ص 21-18.

73 درويش، 1989: 19.

74 الثعالبي، 1972: 273.

75 درويش، 1961: 19.

76 درويش، 1989: 21.

"لأنّه مات ولم يزل فتى غريرا" تغيّر الخبر إلى "صغيرا" حاذقاً أيضاً لفظة "فتى". قد يثير لفظ "صغيرا" تعاطف القارئ لسهولة أكثر من "غريرا" رغم أنّه أفصح.

وفي مقطع 4، "غصّت دروب الحزن.. حين سدها المسافرون"⁷⁷ أصبح الموت بدلا من المسافرين وفي ذلك تهويل للصورة، التي يرسمها الشاعر لأنّ الموت هو الذي يسدّ الدرب بسبب قدرته على المحو وليس المسافرون بدلالة الازدحام والتشرد.

وفي مقطع 5: "يحكون في بلادنا عن صاحبي الكثيرا

كيف مضى ولم يعد.. كعهده نضيرا..

ما عاد صدر صاحبي إلى النجوم والرؤى

سريرا.."⁷⁸ فقد حذف من المجموعة. وقد تكرر هذا المعنى في كلّ مقاطع القصيدة، وهو يفيد الضعف الشديد الذي يثير الشفقة.

كذلك في قوله: "والأم من حنانها تقبل السريرا" أصبح في المجموعة "وكلّ أم تحضن السريرا". حوّل المعنى من الخاص في دلالة "قبل" إلى العام في دلالة "تحضن".

كما يغير الشاعر النهاية "لا تسألوا كثيرا..

حسب الفتى بأنه ..

مات ولم يزل صغيرا.."⁷⁹ تغير السطران الأخيران في المجموعة إلى "بل اسألوا: متى يستيقظ الرجال".⁸⁰ فالنهاية تحريضية في النصّ المنقّح بينما في النصّ الجديد تكرر لمعنى الضعف، وكأنّ الشاعر يتوسّل العطف من القارئ.

في قصيدة "المؤمن"،⁸¹ في مجموعة عاشق من فلسطين، 1966. تغيّر العنوان إلى "شهيد الأغنية".⁸² فقد حوّل درويش المعنى من إطلاقه إلى تقييده في الواقع الفلسطيني الذي يصفه، مع اتخاذ موقف إيجابي منه من خلال المضاف إليه "الأغنية".

في المقطع الثاني:

"يا أنت!

77 درويش، 1961: 20.

78 درويش، 1961: 21.

79 ن.م.

80 درويش، 1989: 23.

81 محمود درويش، "المؤمن"، الجديد، ع1، 1965، ص41.

82 درويش، 1989: 103.

قال - عواء وحش-

أعطيك دربك لو سجدت

أمام كهفي سجدتين

ولثمت كفي - في حياء- مرتين

أو.. تعتي خشب الصليب

شهير أغنية وشمس!⁸³ تغير لفظ عواء إلى نباح في المجموعة،⁸⁴ قد يدلّ النباح بحسب السياق على التوسّل والاستجداء كما هو ظاهر من المقطع. وتمّ حذف الرابط أو. وفي المقطع الثاني:

"ولاسمك في فمي المبلول بالعطش المعفر بالغبار" تحول لفظ "المبلول" إلى "المغموس"، وقد يكون الغمس أكثر وقعاً من حيث الدلالة؛ لأنه أعمق معنى ودرجة من البلل. أمّا نهاية القصيدة:

"أنا التقيت مع الردى" بدل الشاعر الفعل بـ "تشهيت"⁸⁵ أي نقل دلالة الفعل من الحيادية في دلالة الفعل "التقى" إلى الإرادة والرغبة المتمثلة بفعل التشهّي.

في قصيدة "الصوت والخطوة"⁸⁶ تغير العنوان إلى "في انتظار العائدين" في المجموعة.⁸⁷ وقد تحول من عنوان له رمزيته إلى عنوان شفاف يتعلّق بواقع الشاعر الذي يصفه. في المقطع الأول:

"وأنا مع الأمطار ساهر

عوليس ينتظر البريد من الشمال". أصبح في المجموعة: "وأنا ابن عوليس الذي ينتظر البريد من الشمال". قد يكون التغيير بسبب عدم فهم الأسطورة؛ لأنّ عوليس هو الذي تاه والابن هو الذي انتظر.⁸⁸ أمّا في المقطع الثاني:

"هاتي العشب! إنّنا جائعون" أصبحت في المجموعة "عائدون".⁸⁹ قد يشير هذا التغيير إلى التعالي عن الهمّ الخاصّ إلى محاولة تحقيق حلم أكبر أي العودة.

في قصيدة "أهديها غزالاً"،⁹⁰ قدّم الشاعر للقصيدة بنصّ موازٍ "إلى أختي الصغيرة وأترابها"،

83 درويش، 1965: 41.

84 ن.م.

85 درويش، 1989: 104.

86 محمود درويش، "الصوت والخطوة"، الجديد، ع 7-8، 1964، ص 10.

87 درويش، 1989: 113.

88 حاتم، 1994: 549.

89 درويش، 1989: 114.

90 محمود درويش: "أهديها غزالاً"، الجديد، ع 7-8، 1964، ص 22.

وقد حذفت من المجموعة⁹¹ كما حذف تذييل القصيدة "تموز 1965 سجن معسياهو".⁹² كأنَّ الشاعر يحرّر نصه من لحظته التاريخيّة. في المقطع الثاني حذف السطر الثالث:

".. وفي ليل رماديّ، رأينا الكوكب الفضّي
ينقط ضوءه العسليّ فوق نوافذ البيت
فألقت رأسها القمريّ فوق ذراعها البصّ".⁹³ قد يكون سبب الحذف ثقل التشبيه "رأسها القمري". أما في المقطع الثالث:

"تنام، فتحطّم اليقظة في عيني مع السهر"،⁹⁴ أصبحت في المجموعة "فتحلم". حيث تتساوق دلالة الفعل يحلم مع سياق القصيدة والعنوان.

في قصيدة "أبي"،⁹⁵ يقول في المقطع الأول:

"غصّ طرفا عن القمر
وانحنى يحفن التراب"، أصبح في المجموعة "يحضن".⁹⁶ إنّ دلالة الفعل يحضن أكثر عمقاً من حيث الاتصال الجسديّ والنفسيّ بالتراب. وفي المقطع الثاني:

"كان فيها أبي
يربي الحجارا
من قديم.. ويعبد الأطيارا".⁹⁷ أصبح الفعل في السطر الأخير "ويخلق الأشجارا".⁹⁸ لقد حوّل الشاعر قدرة الأب من العابد الضعيف المتوسّل إلى الخالق صاحب القدرة، أي حوّل دلالة المقطع من القوّة السلبيّة إلى القوّة الإيجابيّة. وفي المقطع نفسه يبدّل الشاعر صيغة الفعل:

"قلت: يا ناس! اكفروا" لتصبح "نكفر"⁹⁹ وفيه تحريض جماعيّ حيث يمزج الشاعر بين الذات والمجموع.

91 درويش، 1989: 100.

92 درويش، 1964: 23.

93 ن.م.

94 ن.م.

95 محمود درويش، "أبي"، الجديد، ع 2، 1966، ص 25.

96 درويش، 1989: 144.

97 درويش، 1966: 25.

98 درويش، 1989: 145.

99 ن.م.

في قصيدة "نشيد للرجال"،¹⁰⁰ المقطع الأول محذوف وهو:

"أمامك.. أيها القلب

ولا تنظر

بشوف الكاهن المدنف

إلى الخلف!

ولا تتلف

مع الذكرى.

وكن كالشمس في الصيف

وكالأمطار إن حل الشتاء..

وكن..

إذا نوديت.. كالسيف!.

...

أمامك.. أيها القلب

ولا تندم

على ماض.. ولا تسأم

من الخفقان. إن شبابنا يدعو

فلا تهرم!

وكن في الريح إعصارا..

يهب، يضح، لا يلجم!

...

إلى الأعلى.. إلى الأعلى

ولا تركع

لحراب. ولا تسمع

نداء الليل. إن مهمة الأضواء أن تسطع

100 محمود درويش، "نشيد للرجال"، الجديد، ع3، 1965، ص18-14.

فكن كالضوء يا قلبي
إلى الأعلى.. إلى الأسمى.. إلى الأروع
ودع زبد المياه
وشق صدر البحر يا قلبي
ولا تفزع
...

أمامك.. أيها القلب
وكن كالنهر لا يجري
إلى الخلف
ولا يغفو
فإن مهمة الأنهار أن تجري
وأن تجري.. وأن تجري
وتجرف ما يقاومها
إلى البحر!¹⁰¹

لقد حذف الشاعر هذا المقطع؛ لأنّ الخطاب موجّه فيه إلى القلب، وبما أنّه المقطع الأول في القصيدة، فإنّه يحصر الدلالة في هذا المحور، وبذلك فإنّ حذفه فتح لدلالة الخطاب الشعريّ في القصيدة وعدم حصره في القلب. والخطاب تحوّل إلى مونولوج مع الذات وهو أكثر انسجاماً مع سياق القصيدة المبنيّ على تعدّد الخطاب إلى ذوات مختلفة. كما أنّ الشاعر يتوسّل أسلوب الإقناع، إقناع الذات، في هذا المقطع ممّا يجعلنا نفترض وجود عنصر الشكّ فيحاول الشاعر أن ينفيه. يتمثّل هذا الأسلوب بأسطر مثل: "وكن كالشمس في الصيف / وكالأمطار إن حل الشتاء. / وكن / إذا نوديت.. كالسيف! / فكن كالضوء يا قلبي / وكن كالنهر لا يجري إلى الخلف".

في مقطع 2، محذوف:

"لأجمل ضفة أمشي
فلا تشفق على عيني

101 درويش، 1965: 14.

من الصحراء

إنّ مرارة الحزن

أحليها بسكّر غابتي الخضراء

فتصبح مثل ذوب الخمر في الدنّ".¹⁰²

فالصورة مستوحاة من الطبيعة وهي غير مقنعة في رأينا، وخصوصاً تحلية مرارة الحزن بسكر الغابات فالشاعر يريد أن يبتعد عن مفهوم البطل القادر على كلّ شيء في القصيدة والمنبثق من توسل مظاهر الطبيعة في إبراز بطولته، و عوضاً عن ذلك يشدّد درويش على البطل الذي أفرزه الواقع المأساوي والذي تحداه. أي يبتعد درويش عن البطل المثاليّ ويؤسّس لمفهوم البطل الواقعيّ في قصيدته.

في المقطع3:

"لأجمل ضفة أمشي

نعم.. أمشي

فإما يهترئ نعلي

أضع رمشي

نعم رمشي

ولا أقف

ولا أهفو

إلى نوم وأرتجف،

لأن سرير من بردوا

ومن ناموا

بمنتصف الطريق.. كخشبة النعش!

تعالوا أيها الأطفال..

والعمال.. والشعراء.. كي نمشي

لأجمل ضفة نمشي

فلن نقهر

102 ن.م. ص15-14.

ولن نخسر..

سوى النعش!¹⁰³.

حذف السطر الثاني "نعم .. أمشي"، وفي السطر العاشر، تغيّرت "بردوا" إلى "ناموا" في المجموعة،¹⁰⁴ وحذف السطر الحادي عشر "ومن ناموا"، وقد كتّف درويش المعنى من خلال الحذف. أمّا السطر الثالث عشر والرابع عشر فقد تغيّر كلياً وأصبح:

"تعالوا يا

رفاق القيد والأحزان".¹⁰⁵ فكّتف معنى المقارنة بشقيها: المادّي "القيد"، والمعنويّ "الأحزان"، ومن حيث هويّته اليساريّة "رفاق".

في مقطع 3: "ثم نصيح: يا رضوان

افتح بابنا الموعود"¹⁰⁶ أصبحت "بابك".¹⁰⁷ يجعل الخطاب المباشر بواسطة الكاف الصورة مشهديّة، فيها تجسيد لحاسّة البصر بواسطة أسلوب النداء، والسمع بواسطة الفعل "نصيح"، واللمس بواسطة الفعل الطلبيّ "افتح".

وفي المقطع نفسه:

"سنطلق من حناجرنا

ومن شكوى مراثينا

قصائد.. كالنيذ الحلو

تكرع في نوادينا

وتنشد في الشوارع

في المصانع

في المحاجر

في المزارع..

في ملاهينا!¹⁰⁸ بدّل الشاعر بين "نواديّنا" و "ملاهينا". والتغير حاصل لمقتضى السياق،

103 ن.م. ص.15.

104 درويش، 1989: 148.

105 ن.م.

106 درويش، 1965: 15.

107 درويش، 1989: 149.

108 درويش، 1965: 15.

فالنبذ يشرب في الملامي، والنشيد في النوادي.

وفي المقطع نفسه:

"سننصب من محاجرنا

مراصد تكشف الأبعاد..

والأعماق.. والأروع"، تغيّرت إلى "الأبعد والأعمق".¹⁰⁹

وفي المقطع نفسه أيضاً:

"نعم عرب

لجمنا النيل في مصر!

نعم عرب

وفي الأوراس أطلعنا من الزنزانة الفجرا

نعم عرب

وفي صرواح.. ما عدنا عبيدا

نعبد الصخرا

نعم عرب

وفي بغداد.. في عمان..

في مكة.. في الفيحاء

نبعث مرة أخرى!".¹¹⁰ حذف كلّ هذا المقطع، قد يكون ذلك بسبب ما يكشفه من انتماء للحزب الشيوعي.

وفي نهاية المقطع:

"ونكتب أجمل الأشعار

عاطفة، وأفكارا، وتنميكا".¹¹¹ حذف السطر "عاطفة، وأفكارا، وتنميكا". لأنّه إيضاح وتفسير والحذف في هذا السياق يكتّف المعنى.

في المقطع المعنون بـ "صوت"

109 درويش، 1989: 150.

110 درويش، 1965: 15-16.

111 ن.م. ص 16.

"ودربك كله ديجور!

وشعرك؟

راح عهد الشعر يا مغرور".¹¹² حذف السطر: "وشعرك؟ راح عهد الشعر يا مغرور".

في العنوان الفرعيّ "تعليق على النشيد":

"لئلا تطعم الأطفال

خبز الذلّ والسأم

لئلا تجهض الأزهار والكبريت

"لئلا تطعم الأجساد

أفيونا من الألم".¹¹³ فقد حذف "لئلا تطعم الأطفال خبز الذلّ والسأم". وبدل "تطعم" أصبحت

"تحقن".¹¹⁴ ودلالة الفعل "تحقن" أشدّ وقعاً من دلالة الفعل "تطعم"؛ لأنّ السياق متعلّق

بالأفيون وقد تكون الدلالة تحمل معنى الإكراه باعتبار الطعام مكانه الفم والحقن غير ذلك.

كذلك أضاف الشاعر العناوين الفرعيّة في المجموعة: مع المسيح، مع محمد، مع حقوق.

في مقطع "مع محمد":

"رموا أهلي إلى المنفى

وجاءوا يشترّوا صوتي

لأخرج من ظلام السجن

ما أفعل".¹¹⁵ أصبح السطر الثالث "يشترّون النار من صوتي". أي أنّ الشاعر عمّق الصورة

أكثر وجعل الحدة والنور صفتين أساسيتين لا يساوم عليهما. إضافة إلى تصحيحه للفعل

"يشترّوا" الذي حقّه الرفع. وفي مقطع "بقية للنشيد":

"دعوني أكمل الإنشاد

فإن هدية الأجداد

للآباء.. والآباء للأبناء

112 ن.م.

113 ن.م.

114 درويش، 1989: 154.

115 درويش، 1965: 17.

والأبناء للأحفاد".¹¹⁶ أصبحت "فإن هدية الأجداد للأحفاد"¹¹⁷ ليكتف المعنى بدلا من تفصيله. ومكان السطر: "ويعقد عاقر الشجر".¹¹⁸ أصبح الفعل "ويخصب" يحيل إلى عملية التزاوج وهو يناسب اللفظ "عاقر".

أمّا نهاية القصيدة في المجموعة فهي "دعوني أكمل الإنشاد".¹¹⁹ لكن هناك نهاية في نصّ الجديد حذفت في المجموعة:

"مع الكونغو، مع الغابات

مع الأجساد

حين تنز بالعرق المقدس

تسكر الغابات

وتشخذ مدية الجلال للجلاد

وتكمل رحلة الكونغو

أماما..

والطبول تعانق الميلاد

دعوني أكمل الإنشاد

مع الدانوب والفولغا

مع الأنهار والشلال والأزهار

حيث تعانق الأشجار عنادها

أنا منهم

أنا ناي بأوركسترا الذين

عيونهم نفضت

غبار الأمس.. والتحمت

برمش الشمس والمستقبل الأجل

116 ن.م.

117 درويش، 1989: 158.

118 درويش، 1965: 18.

119 درويش، 1989، 158.

أنا أقوى.. أنا أطول
من الزنزانة السوداء
من الأسلاك والصلبان والأعداء
أنا أقول.. أنا أطول
نعم! عربي
أكررها.. أكررها.. ولا أخجل!¹²⁰ وكما يبدو أنَّ الحذف فيه نوع من تخليص القصيدة من
الانتماء الأيديولوجي الواضح.

هناك عنوان عامّ "قصائد" يحوي القصائد "قمر الشتاء / ولادة الغد، الصدى، الناي، واحد
منا" في الجديد.¹²¹

في قصيدة "قمر الشتاء" المقطع الأول محذوف:
"ناديت ضوءك:

يا سراب النار، يا ظلي
على وجه السماء!
أنا كافر بتوسل العشاق
والحب المضرع بالدماء
فتعال عندي الآن
يا قمر الشتاء!
واقراً معي شعرا
ونم عندي

ومت..

إن داهمتك يد الضياء!¹²² قد يكون الحذف نوعاً من التخلّص من الرومانسيّة الزائدة كما
يمثّلها المقطع أعلاه. بالإضافة إلى رغبة الشاعر في تكثيف الرمز في المجموعة.¹²³

120 درويش، 1965: 18.

121 درويش، "قصائد"، الجديد، ع12، 1964، ص14-16.

122 ن.م.

123 انظر ملاحظة 1 ص27.

في المقطع 3:

"ويقال كالمسول المنفي كان

ردّوه عن كل المنازل

وهو يبحث عن حنان".¹²⁴ تحول الفعل إلى "سيقال"، وبديل المنازل "النوافذ".¹²⁵ والنوافذ كمدخل غير شرعي للبيت تدلّ على القسوة التي يحياها المتسول.

أمّا عنوان قصيدة الناي، فقد جاء معرّفًا وكأنّ الشاعر يقصد نايًا بعينه لكنّ العنوان في المجموعة جاء نكرة¹²⁶ والتذكير فتح لدلالات محتملة أكثر.

في مجموعة آخر الليل، 1967، دار الجليل، عكا. هناك تغير بين الطبعة الأولى وتلك المثبتة في المجموعة الكاملة. وعليه ستكون الطبعة الأولى أشبه بالمسودة، التي أجرى الشاعر تعديلا عليها. في قصيدة "تحت الشبابيك القديمة" يوجد قبل القصيدة تقديم غير موجود في المجموعة الكاملة:¹²⁷

"وإذا كنت أغني للفرح

خلف أجفان العيون الخائفة

فلأن العاصفة

وعدتني بنبيذ

وبأقواس قزح".¹²⁸ وهو مجتزأ من قصيدة: "جواز سفر"، ضمن المجموعة. ويعتبر هذا التقديم تفاؤليًا ينسجم مع دلالة عنوان المجموعة "آخر الليل" المفضية إلى التحرر والخلص.

في قصيدة "أغنية على الصليب"،¹²⁹

"أنادي وأسأل كيف"، أصبحت في المجموعة الكاملة "كيف" بدون ألف إطلاق.¹³⁰

في قصيدة "خارج من الأسطورة":

124 ن.م.

125 درويش، 1989: 119.

126 ن.م، ص 125.

127 درويش، 1989: 167.

128 درويش، 1967: 5.

129 ن.م، ص 11.

130 درويش، 1989: 172.

"يا سيفي المذهب
يا عباءاتي، يا ثوبي المقصّب
ها أنا أنهض من قاع الأساطير..
والعب".¹³¹ فإنّ السطر "يا عباءاتي، يا ثوبي المقصّب" محذوف في المجموعة الكاملة.¹³² وقد
يكون سبب ذلك تخفيف حدة القافية في القصيدة. كذلك في المقطع:
"ها أنا أشتّم أحبائي وأهلي
فيك يا ذات العيون السود
يا سيفي المذهب"¹³³ مكان السطر الأخير "يا ثوبي المقصّب" في المجموعة الكاملة.¹³⁴ ويهدف
هذا التغيير إلى صنع المفارقة بين المظهر الخارجي وبين الحزن الداخلي "أشتّم أحبائي وأهلي".
في قصيدة "الورد والقاموس":
"وأرى التاريخ في هيئة شيخ
يلعب النرد ويمتصّ النجوم
إنّه يذكر حراء وبيت العنكبوت".¹³⁵ فالسطر الأخير محذوف في المجموعة الكاملة،¹³⁶ لأنّه
تقديم تفسير منطقيّ من الشاعر لموقفه من التاريخ، وهو إضافة على الصورة المحكّمة في
السطرين الأوّل والثاني من المقطع نفسه.
في قصيدة "موال"، المقدمة محذوفة
"يما مويل الهوى يما ... مويليا
ضرب الخناجر، ولا حكم النذل فيا!".¹³⁷ يعتبر هذا البيت محور ولازمة القصيدة، ولذلك
أبرزه الشاعر في الطبعة الأولى ثمّ حذفه في المجموعة الكاملة.
بعد المقطع الرابع المنتهي بـ "وأنت عندي دنيا" هناك مقطعان محذوفان في المجموعة الكاملة
وهما:

131 درويش، 1967: 15.

132 درويش، 1989: 174.

133 درويش، 1967: 15.

134 درويش، 1989: 175.

135 درويش، 1967: 22-12.

136 درويش، 1989: 179.

137 درويش، 1967: 27.

"قالوا: تحب الجميلة؟

فقلت: حبي عبادة

الشعر أحلى خميلة

والصدر أغلى وسادة

والعرس درب بطولة.

خسرت نخب الأضاحي

وما شربت الليالي

لا بأس إنَّ الجراح

ورد الرجال الرجال

ومهرجان الصباح".¹³⁸

حذف الشاعر هذين المقتعين الغزليين ليحدّد جو القصيدة العام وهو حب الوطن وإعلان انتمائه له.

في قصيدة "لا تنامي"¹³⁹ تغيّر العنوان في المجموعة الكاملة إلى "لا تنامي حبيبتى".¹⁴⁰ أي أنّ الشاعر حدّد الدلالة بالمحبة. وفي المقطع الثاني:

"لا تنامي حبيبتى

جرحنا صار أوسمة

صار ناراً على قمر!"¹⁴¹

أصبح السطر الأخير "وردًا في قمر"¹⁴². فلفظ الورد يناسب ويتساقق سياقيًا مع الأوسمة كطقس يبرز فيه الجرح أيقونة للعذاب الفلسطيني.

138 درويش، 1967: 32.

139 ن.م. ص 37.

140 درويش، 1989: 187.

141 درويش، 1967: 37.

142 درويش، 1989: 187.

في قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"، المقدمة محذوفة، وهي جزء من متن القصيدة:
"حدثني عن حبه الأول

فيما بعد

عن شوارع بعيدة

وعن ردود الفعل بعد الحرب

عن بطولة المذيع والجريدة

وعندما خبأ في منديله سعلته:

ألتقي

أجاب: في مدينة بعيدة".¹⁴³ يلخص درويش في هذا المقطع موقف الجندي، الذي امتحن إنسانيته
فرفض أن يكون جلاًداً.

في المقطع الثاني:

"رأيت ما صنعت

زنابقا حمراء

فجرتها في الرمل".¹⁴⁴ بدلت لفظة "زنابقا" بـ "عوسجة".¹⁴⁵ والعوسج نبات شوكي وفي هذا
المعنى قد يساوق معنى التفجير في المقطع. وفي المقطع الرابع:

"لا مغربها

وإنني أرفض أن أموت..

أن أحارب النساء والصغار

كي أحرس الكروم والآبار

لأثرياء النفط والمصانع الحربية!".¹⁴⁶ المقطع محذوف في المجموعة الكاملة عدا السطر الأول.¹⁴⁷
وقد يدل السطر الأخير، الذي يعكس موقف الشاعر الواضح من أثرياء النفط على سبب الحذف.
فالشاعر لا يريد أن يكون معارضا سياسياً بالمعنى المباشر والصريح.

143 درويش، 1967: 47.

144 درويش، 1967: 53.

145 درويش، 1989: 198.

146 درويش، 1967: 58.

147 درويش، 1989: 200.

في قصيدة "أزهار الدم"، المقدمة محذوفة:

"غابة الزيتون كانت دائماً خضراء

كانت يا حبيبي

إن خمسين ضحية

جعلتها في الغروب

بركة حمراء.. خمسين ضحية

يا حبيبي

لا تلمني..

قتلوني..

قتلوني..

قتلوني.."¹⁴⁸

وتعتبر هذه المقدمة تجسيداً للجوّ العامّ للمجموعة كما يعكسها أيضاً العنوان "أزهار الدم".

فهو نشيد للضحية ولشهداء كفر قاسم 1956.

في قصيدة "الموت مجاناً":

"تناديني: تعال!

يا كفر قاسم! ليس قايين أخي

إنّي شهيد الأصدقاء

إنّي أخاف على المحبة من أساطير الشقاء".¹⁴⁹ محذوف في المجموعة الكاملة عدا السطر الأول.¹⁵⁰

قد يكون إنكار الضحية لأخوة قايين، وقد استعمل الشاعر اللفظ العبري ولم يوظف الاسم

قابيل، تعبيراً عن استنكاره لما حدث في كفر قاسم، لكن إنكار هذه الأخوة إثبات للأصل فيها،

لذلك نعتقد أنّ الشاعر حذفها؛ لأن الأخوة لا تفعل مثل هذه المجزرة.

في "أغنيات إلى الوطن"، المقدمة كنصّ موازٍ غير موجودة:

148 درويش، 1967: 67.

149 درويش، 1967: 78.

150 درويش، 1989: 212.

"سدّوا عليّ النور في زنزانة

فتوهّجت في القلب شمس مشاعل

كتبوا على الجدران رقم بطاقتي

فنما على الجدران مرج سنابل

أغمدت في لحم الظلام هزيمتي

وغرزت في شعر الضياء أناملي

فإذا احترقت على صليب عبادتي

أصبحت قديسًا بزي مقاتل!"¹⁵¹

وهذه المقدمة تهيئةً للجوّ المتفائل الذي يحثّ على التشبّث والصمود والمقاومة، وهي جزء من أغنية الوطن كما يجسدها العنوان.

في قصيدة "جبين وغضب":

"وطني ! يا أيّها النسر

الذي يغمد منقار اللهب

في عيوني

عبر قضبان الخشب"¹⁵² في المجموعة الكاملة محذوف السطر الأخير وأثبت درويش مكانه

"أين تاريخ العرب"¹⁵³ يحوّل الشاعر المعنى من المحليّ، السجن "قضبان الخشب" إلى معنى

أوسع فيلكه تحويل الصراع من محليّته إلى موضعيته في سياق التاريخ البطوليّ للعرب، ومن ثمّ

يصبح السؤال الإنكاريّ مفارقاً للواقع الذي يصفه الشاعر. كذلك المقطع:

"وجبيني منزلاً للقبرة

أيّها النسر الذي

لست جديرًا بجناحك

إنّني أوتر إكليل اللهب

وطني، إنا ولدنا وكبرنا بجراحك

151 درويش، 1967: 105.

152 ن.م. 107.

153 درويش، 1989: 233.

وأكلنا شجر البلوط..

كي نشهد ميلاد صباحك".¹⁵⁴ في المجموعة الكاملة محذوف عدا السطر الأوّل. يقدّم هذا المقطع المحذوف مشاعر الشاعر بتقريرية يحدّد فيه وظيفة الشاعر إثارة إكليل اللهب والمقاومة، وتحديد وظيفة الوطن المليء بالجراح والذي سينتصر. قد تكون هذه التقريرية سبباً في حذف الشاعر للمقطع، حتى يجعل السطر الأخير "وجبيني منزلاً للقبرة" كنهاية للقصيدة يتماهى فيها مفهوم المكان بين الجسد وجغرافيا الوطن.

في قصيدة "ردّ الفعل"،

"أغمدت في لحم الظلام هزيمتي

وغرزت في شعر الضياء أناملي".¹⁵⁵ في المجموعة الكاملة "الشموس".¹⁵⁶ قد يكون الجمع في الشموس إضافة إلى الصورة البصرية للشمس، التي يتناغم فيها شكل الشعاع والشعر السبب في التغيير.

في قصيدة "الأغنية والسلطان"، في نهايتها في المجموعة الكاملة إضافة على السطر الأخير "لنداء العاصفة".¹⁵⁷

"فلتهب العاصفة

فلتهب العاصفة".¹⁵⁸ هذا التكرار يبين شدة الصراع المتمثل في العنوان بين أغنية الحرية وبين السلطان.

في قصيدة "جواز سفر"

"كلّ المناديل التي لوحت

كلّ العيون السود

كلّ العيون

كانت معي، لكنّهم

قد أسقطوها من جواز السفر".¹⁵⁹

154 درويش، 1967: 108.

155 ن.م. 118.

156 درويش، 1989: 240.

157 درويش، 1967: 130.

158 درويش، 1989: 248.

159 محمود درويش، "جواز سفر"، الجديد، ع11، 1968، ص10.

السطر "كلّ العيون السود" محذوفة في مجموعة حبيبتني تنهض من نومها 1970،¹⁶⁰ وهو يفعل ذلك للابتعاد عن التحديد وخصوصاً يوظّف الشاعر أسلوب الأنافورا المتمثّل بتكرار لفظ كلّ. أي أنّ صفة التعميم غالبية على القصيدة.

في قصيدة "ميتة بلا كفن".¹⁶¹ أصبح العنوان "قتلوك في الوادي"، في مجموعة أحبك أولاً أحبك 1972.¹⁶² والتغير نابع من كون العنوان الأول وصفاً لواقع ينمّ عن السلبية والتسليم في وصفه، بينما في العنوان الثاني هناك نوع من الاتهام المبطن بالفعل "قتلوك"، أي أنّ العنوان انتقل من البنية السلبية إلى البنية التحريضية.

كما أنّ المقدّمة محذوفة؛ لأنّ الشاعر يسعى إلى تحرير النصّ من شرطه التاريخي وهي مقدّمة الناشر.¹⁶³

المقطع رقم 1 محذوف:

"- هي أول الدنيا

ومنتصف الطريق أنا

وحبي ملحمة.

جسمي يرادف كلّ نافذة محطة

وشمس معتمة.

عدنا من الموت القديم

بموعد الموت الجديد...

ولم نمت.

كلّ المشانق أوسمة.

160 درويش، 1989: 356.

161 محمود درويش، "ميتة بلا كفن"، الجديد، ع8، 1970، ص29-25.

162 درويش، 1989: 412.

163 "نشرت جريدة "أنباء موسكو" قصيدة لشاعرنا محمود درويش، وقدّمت فيها بالكلمة التالية: منذ تجاوزت أصوات شعراء المقاومة في إسرائيل -وفي مقدّماتهم محمود درويش- أسوار السجون الكبير.. إسرائيل.. سرى في عروق الشعر العربيّ دم جديد. وأنصت الجميع إلى هذا النبض الخافق العنيف، والذي يحمل في كلّ كلمة رائحة الجذور المتشبّثة بالأرض... وأصبح الشعر تكفيراً وميلاداً وتمرداً وثورة. وقد اقتحم محمود درويش كالفارس المعلم، الحصون الصدئة التي سجنّت أرواحنا، وحمل إلى نفوسنا مجد الحرائق.. همسة في عذوبة سحبة كمان... وصيحة حبلى بالبركان... وعزّانا أمام الشمس لتنطهر... ولقد تفضل محمود درويش -ضيف موسكو الآن- فخصّ "أنباء موسكو" بهذه الرائعة الجديدة، التي ولدت في ربيع موسكو الذي أخذت سواعده الخضر تطوّق كلّ شيء". درويش، 1970: 25.

وبكلّ ما أوتيت من عسف الحياة
أصيح: فلتحيّ الحياة.
النهر ضاعت ضفتاه
والرمل يفترس الجباه
وتحالف الشيطان، في ميدان إعدامي
تحالف والإله
وأنا أصيح... أصيح:
فلتحيّ الحياة!
وأنا أحب حبيبتي الأولى
وحبي مذبحه..
هي أول الدنيا...
وكلّ طفولة أخرى.. مزاج!¹⁶⁴ قد تكون نبرة التشاؤم والمزاوجة بين تحالف الشيطان والإله
هي ما دعت الشاعر إلى حذف هذا المقطع. إضافة إلى أنّ الاستعارة قريبة جدًّا من لغة الشعارات
مثل: "كلّ المشانق أوسمة"، والخطاب المباشر طاغ على لغة المقطع "فلتحيّ الحياة".
في المقطع 5:
"ونصيبنا منها... خيال"،¹⁶⁵ أصبحت "بريد".¹⁶⁶ تحويل المعنى من البعد المعنويّ إلى البعد
الفيزيائيّ. وفي الأسطر:
"حرية"
وحمامة
ورضا يسوع".¹⁶⁷
لفظ "حرية" محذوف قبل "وحمامة". قد يكون سبب الحذف الابتعاد عن المباشرة في الفكرة
وتكرارها بأكثر من وجه، وخصوصًا أنّ لفظ حمامة يستدعي دلالة الحرية. في السطر: "عائشة

164 درويش، 1970: 26.

165 ن.م. ص 27.

166 درويش، 1989: 417.

167 درويش، 1970: 27.

تودّع زوجها"،¹⁶⁸ بعده إضافة "وتعيش عائشة".¹⁶⁹ هذه الإضافة التفتات إلى دور المرأة الفلسطينية في النضال. كما أنّ اختيار الاسم يدلّ على المسمّى برمزيّة شفّافة. في السطر "حين نبحت عنك في لحم الخنادق"،¹⁷⁰ أصبح بدل "في لحم الخنادق"، "تحت المجزرة".¹⁷¹ قد يكون الظرف "تحت" هو المهمّ في التغيّر إذ يعكس معنى الطحن والاندمال والمحو كما يستدعيه السياق.

وفي السطر "ولتبقي كلّ زنايق الكفّ النبيّة في حديقته"¹⁷² أصبحت مكان لفظ "النبيّة"، "الندية".¹⁷³ ولعله تصحيف.

في المقطع 6:

"يا قبله نامت على سكين

سلطانة القبل".¹⁷⁴ أصبحت "تفاحة"،¹⁷⁵ مكان "سلطانة". ولفظ التفاحة فيه إحالة إلى الإغواء وإلى العلاقة الأولى مع الأنثى. و"كفواكه الأمل"¹⁷⁶ أصبحت "كحديقة".¹⁷⁷ حوّل الأمل إلى جغرافيا حتى يمكن تحقيقها على أرض الواقع.

"البرتقال يضيء رغبتنا"،¹⁷⁸ أصبحت "غربتنا"،¹⁷⁹ ولعله تصحيف. و لفظ الغربة أكثر عمقاً لما يحيل على علاقة الفلسطينيّ ببلاده، وبشدّة ما يعنيه في الغربة فتصبح مكّونات الجغرافيا حنيناً يلجأ إليه.

إضافة إلى هذه التغيرات هناك تغيير يجريه درويش حتى لا يقع في شرك التأويل السطحيّ لنصّه. نلاحظ ذلك في قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية". في مجموعة أحد عشر كوكبا، 1992.

168 ن.م.

169 درويش، 1989: 417.

170 درويش، 1970: 27.

171 درويش، 1989: 418.

172 درويش، 1970: 28.

173 درويش، 1989: 418.

174 درويش، 1970: 28.

175 درويش، 1989: 419.

176 درويش، 1970: 28.

177 درويش، 1989: 420.

178 درويش، 1970: 28.

179 درويش، 1989: 420.

"لم أكن عاشقا كي أصدق أن المياه مرايا،

مثلما قلت للأصدقاء القدامى، ولا حب يشفع لي

مذ قبلت "معاهدة الصلح" لم يبق لي حاضر".¹⁸⁰ وقد غير درويش "معاهدة الصلح" إلى "معاهدة التيه" في المجموعة الكاملة.¹⁸¹ وفي قصيدة "للحقيقة وجهان والتلج أسود" في المجموعة ذاتها:

"من سينزل أعلامنا: نحن، أم هم؟ ومن

سوف يتلو علينا "معاهدة الصلح"، يا ملك الاحتضار".¹⁸²

وقد غير درويش: "معاهدة الصلح" إلى "معاهدة اليأس" في المجموعة الكاملة.¹⁸³

يرى الباحث عادل الأسطة هذا التغيير ضمن تنازل المثقف للسياسي: "وهكذا يرضخ الثقافي للسياسي".¹⁸⁴ كما يرى التغيير في شعر درويش يندرج ضمن علاقة السياسي والمثقف:

"يتوصل المتأمل لعلاقة الثقافي بالسياسي إلى النتيجة التالية: تظلّ هذه العلاقة علاقة تصالح ما دام الثقافي والسياسي يسيران معاً فكراً وممارسة، فإذا ما اختلفا وجب على الثقافي أن يختار أحد الحلول التالية: المواجهة وما يترتب عليها من قمع وسجن واضطهاد وربما القتل، أو الخضوع وما يترتب عليه من تذويب الذات الثقافية في الذات السياسية وترداد خطاب الثانية وهي لا تؤمن به، أو المحافظة على وضع فيه قدر من التصالح مع الذات والآخر، وهنا لا يلجأ الثقافي إلى التعبير، عن وجهة نظره بأسلوب مباشر وإنما يحاور ويناور ويرتدي قناعاً يختفي وراءه أو العيش في المنفى، وهنا يتصالح المرء مع الذات فقط، وينجم عن ذلك حالات قد تكون أقسى من البقاء في الوطن مثل الغربة والاعتراب والوحدة أو الصمت".¹⁸⁵

هناك نوع آخر من التعديل الذي يجريه الشاعر على قصائده أثناء الإلقاء، وفي اعتقادنا أنه يوظف هذا التعديل من أجل الحفاظ على التواصل فيما بينه وبين الجمهور. وتصبح القراءة نوعاً من التوازن بين المشروع الجمالي وبين التواصل الخطابى. سأعرض لثلاثة نماذج في هذا

180 درويش، 1993: 15.

181 درويش، 1994: 482.

182 درويش، 1993: 19. انظر الأسطة، 1997: 73.

183 درويش، 1994: 485.

184 الأسطة: 1997: 72. "ويتكلم المرء هنا عن ثلاثة أنواع من التغيير في أشعار الشاعر. التغيير الجمالي والتغيير السياسي والتغيير الديني، وما يهمنّا هو الثاني، وإن كان في هذا ظلم للشاعر".

185 الأسطة: 1997: 80.

الصدد، الأول في قصيدته التسجيلية "مديح الظلّ العالي"، 1983.

"الله أكبر

هذه، آياتنا، فاقراً

باسم الفدائي الذي خلقا

من جرحه أفقا".¹⁸⁶

وفي قراءة الشاعر: "من جزمة أفقا"، وقد يكون هذا التغيير الديني الذي أشار إليه الأسطة. لأنّ الشاعر يحاور تناصياً سورة العلق "اقرأ باسم ربك الذي خلق".¹⁸⁷ كما أنّه يجعل الفدائي بمرتبة الإله إذا ما قابلنا بين النصّ الحاضر، نصّ القصيدة، وبين الآية. وهذا النوع من التمرد يصوّر الحالة الشعورية بعد خروج الفلسطينيين من بيروت.

المثال الثاني في قصيدة "سأقطع هذا الطريق"، من مجموعة ورد أقل 1986.

تنتهي القصيدة:

"تضيق بنا الأرض أو لا تضيق. سنقطع هذا الطريق الطويل

إلى آخر القوس. فلتتوتر خطانا سهاما. أكنّا هنا منذ وقت قليل

وعمّا قليل سنبلغ سهم البداية؟ دارت بنا الريح دارت، فماذا تقول؟

أقول: سأقطع هذا الطريق الطويل إلى آخري... وإلى آخره".¹⁸⁸

وقد زاد عليه في الإلقاء في السطر الأخير:

"وأرمي كثيراً من الورد في النهر قبل الوصول إلى وردة في الجليل".¹⁸⁹ من الواضح أنّ الزيادة تهدف إلى توصيل رسالة القصيدة بشكل واضح إلى المتلقين، وبذلك يوازن درويش بين نصّه المكتوب المتحرّر من وطأة الظرف التاريخي، وبين نصّه الملقى، الذي يزيد عليه ما يمكن تشبيهه بحبل السرة بينه وبين القارئ؛ فلا يجعل شعرة التواصل المستمر طيلة نصف قرن تنقطع.

أمّا المثال الثالث فهو في قصيدة "كحادثه غامضة" من مجموعة لا تعتذر عما فعلت 2004.

186 درويش، 1994: 20-19. انظر الأسطة، 1997: 72.

187 العلق، 96: 1.

188 ن.م. ص 323.

189 <http://www.youtube.com/watch?v=WViRbJul0Ng&feature=related>

"وقلت: تعلمت منك الكثير. تعلمت

كيف أدرب نفسي على الانشغال بحب

الحياة، وكيف أجدف في الأبيض

المتوسط بحثاً عن الدرب والبيت أو عن ثنائيات الدرب والبيت /

لم يكثرث للتحية. قدم لي قهوة.

ثم قال: سيرجع أوديسكم سالماً،

سوف يرجع... /" ¹⁹⁰.

وقد قرأ درويش هذا المقطع على النحو التالي علماً أنَّ عنوان القصيدة أصبح "في بيت ريتسوس":

"وقلت أخيراً: تعلّمت منك الكثير. تعلّمت منك كيف أحبّ الحياة.

كيف أدرب نفسي على الانشغال بحب

الحياة، وكيف أجدف في الأبيض

المتوسط.

لم يكثرث للتحية. قدم لي قهوة.

ثم قال: سيرجع أوديسكم سالماً،

سوف يرجع...

آه فلسطين يا اسم ترابي

ويا اسم السماء ستنتصرين" ¹⁹¹.

يؤكد هذا المقطع ما ذهبنا إليه سابقاً من كون درويش يسعى إلى الحفاظ على حالة التواصل

المميّزة والدائمة بين ملفوظ الشعر وبين جمهوره. وهذه الزيادة مأخوذة من البداية، أي أنَّ

الشاعر بدّل ترتيب بعض مقاطع القصيدة، ليلائم ختام إلقائه مع الجمهور، تقتضي هذه

الملاءمة نهاية متوازنة بين الجمالي والوطني.

يعكس ذلك موقف درويش من الموازنة بين الجمالي والسياسي. ويجيب درويش عن العلاقة

بينهما بقوله:

"دائماً أقع في حيرة من أمري تجاه ما أختار. أريد، أولاً، أن أرضي نفسي الشعريّة، وأريد أيضاً

¹⁹⁰ درويش، 2004: 156-155.

¹⁹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=QLVKmFn1JR8>

أن أُرْضي الذائقة الشعرية العامة، وأريد أن أُرْضي بعض المتطلبات المحيطة بهذا الجو، وأختار في اللحظة الأخيرة ما سأقرأ. ولكن، في الأمسية الأخيرة بمسرح محمد الخامس، اخترت أن أقرأ بعض المقاطع من حالة حصار، لأنني أشعر بأن الجمهور يطالبني - دون أن يعلن عن ذلك - بأن أقول شيئاً عن الوضع في بلادي، خاصة وأن حالة الحصار في فلسطين مستمرة، سواء كان حصاراً عسكرياً أو سياسياً أو اقتصادياً أو ثقافياً. وبالتالي، بدأت بقراءة هذه المقاطع لأعلن هويتي الوطنية في البداية، ثم أعلن هويتي الشعرية التي هي خارج حدود الوطنيات والقوميات، بل العكس هي تسبح في فضاء إنساني أوسع".¹⁹²

يلخص درويش معادلة الجمالي والالتزام الوطني: "فالشاعر الحبيب المدرب يستطيع أن يجد توازناً بين واجبه الأخلاقي وواجبه الجمالي".¹⁹³

في المجموعة الأخيرة لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، 2009، أثير الكثير من الجدل حول صحة بعض الجمل الشعرية وزناً، وهذا نابع من أن جزءاً من المجموعة ما زال قبل رحيل درويش قيد التنقيح والتحرير: "كان درويش يقول لنا إنه لن يترك نصوصاً غير مكتملة، أو رسائل، وإن على الباحثين أن لا يتعبوا أنفسهم، لأنهم لن يجدوا شيئاً. لكن للأسف، وعلى الرغم من حرصه الشديد، فلقد ترك لنا محمود هذه القصائد. لذا كان ترددي كبيراً أمامها. هل يجوز نشرها؟ وإذا لم ننشرها فماذا نفعل بها؟ لكن سؤالاً آخر طرح نفسه بقوة، هل يحق لنا عدم نشرها؟ وتركها تالياً في أرشيف الشاعر حيث يمكن أن تنشر مبعثرة أو مجتزأة من قبل الدارسين الذين سيوضع ما وجدناه من أرشيف درويش في تصرفهم؟ بالطبع لا يحق لأحد إتلاف أي ورقة، وحده الشاعر كان يملك هذا الحق. لذا استقر الرأي على نشرها كلها من دون

192 عبد الصمد بن شريف، <http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/BinSharif-Interview.xml>

يبين درويش كذلك موقفه من العلاقة بين نصّه والقارئ: "ضمن مشروعك الشعري، أنت تراهن على قارئ ضمني يتجاوز المباشرة والنزعة الحماسية والخطابية إلى ما هو أعمق، بمعنى أنك تتيح له فسحة للتأمل. هل يعني هذا أنك أريح ممّا كنت في السابق؟

من حسن حظي أنني عوّدت قارئتي أنني لا أكرّر ما قرأت سابقاً، ولا أكرّر النفس الشعري القديم الحماسي أو المباشر أو غيره من الصفات التي لم تعد تتفق مع جمالية الشعر. ومن حسن حظي أكثر أنني كسبت ثقة القارئ، فأصبح راضياً عما أقدمه له من جديد. بل بالعكس، إنه يتوقع مني أن أقدم له جديداً، لا أن أكرّر قراءات قديمة أو الأشعار التي كان يحبها. هذه الثقة التي أعطاني إيّاها القارئ سمحت لي بتطوير أدواتي الشعرية وبالبحث عن تطوير جماليات القصيدة، وبالتالي أصبح القارئ أحد نقادي الذين ساعدوني على التطور. وأنا، كذلك، ساعدت القارئ على أن يتحرّر من ذائقة شعرية ما نحو ذائقة شعرية أرقى، تكون فيها العلاقة بين الجمالي والإنساني علاقة أكثر انسجاماً من الشعر المباشر أو الشعر السياسي الخطابي". ن.م.

193 محمد شعير، حوار مع محمود درويش، أخبار الأدب، ص16، ع494، 29-2002-12.

وقد كثرت المقالات حول هذا الشأن¹⁹⁵ وقد برزت الباحثة ديمة الشكر في تخريج إحدى مسودات قصيدة درويش. تقول الباحثة: "المسودة ورشة الموهبة، فيها ما فيها من تصحيحات قليلة، وفيها ما فيها من إشارات ثمينة تدلّ على ذلك "القلق" الذي طبع درويش بميسمه، فهو الشاعر البرم الذي لا يرضى بمنجزه، وهو الدقيق الحريص على ألا يفلت منه الإيقاع".¹⁹⁶ تؤكد ديمة الشكر ما ذهبنا إليه في الدراسة من أنّ درويش منذ بداياته كان هاجسه مشروعه الجمالي بشكل أساسي.

تلخيص:

نخلص إلى أنّ الشاعر محمود درويش اهتمّ جماليًا بالشكل الشعريّ عنده، وقد وازن بين الالتزام الوطني والجمالي، مع تغليب الأخير على مشروعه الشعريّ منذ بداياته بحسب تصريحاته من جهة، وبحسب ما أثبتته الدراسة.

كما يجدر بالذكر أنّ التغييرات أو التنقيح الذي أجراه درويش في شعره جاء على مستوى تغيير العنوان، النصّ الموازي، تبديل المفردات، تغيير ترتيب الأسطر، الإضافة ثمّ توظيف تقنية الحذف، التي استعملها بكثرة حتى السبعينات وخصوصًا في نصوص قصائده، التي نشرت في مجلة الجديد في هذه الفترة. وقليلة هي التغييرات التي جاءت لأسباب سياسية أو دينية. كما تمثّل التنقيح والتهديب في عملية إقصاء العديد من قصائده على مدار مسيرته الشعرية، مثل القصيدة الشهيرة "عابرون في كلام عابر"، وقصيدة "محمد" التي قالها في محمد الدرة الطفل المقتول، و"خطب الدكتاتور الموزونة"، يمكن تفسير هذا الإقصاء برغبة درويش في تحرير

194 خوري، 2009: 21.

195 الشكر، <http://www.daralhayat.com/print/45308>

196 "ونجد مثالاً حيّاً لذلك في قصيدة "نسيت لأنساك" التي تتميز بشكلها، إذ تتألف من خمسة مقاطع متساوية، يحتوي كلّ منها على أربعة سطور تنتهي بقافية الراء المطلقة، يليها سطر مزين بقوسين وقافية أخرى هي اللام المطلقة، على نحو يؤدي فيه هذا السطر دوراً رئيساً في رد القصيدة بصوت ثانٍ خافت، يقع عليه تكثيف المعاني المنسابة من السطور الأربعة الأولى، ثمّ حقنها باستعارة أعلى. وهو ما حدث في المقاطع كلّها باستثناء السطر الأخير ذي القوسين من المقطع الأخير، إذ كتب درويش "حاضري خيمة... وغدي منزل"، حيث لا خروج عن الوزن (المقارب) والقافية المعتمدين في القصيدة، لكن هروب المعنى إلى ما هو جاهز وربما مغلق جرّاء استهلاكه جماليّاً، دفع درويش إلى شطب الجملة برمتها ليكتب "حاضري غيمة... وغدي مطر"/، ما يعني أنّ التنقيح لديه يرتبط تماماً بالمعنى لا بالوزن الذي يتقنه. فالمعنى الثاني ليس أكثر دقّة فحسب، بل هو ينسجم أيضاً مع المرحلة الثانية للكتابة، إذ إنّ درويش - ناقد نفسه الأول - كان واعياً لهذه النقطة". انظر، الشكر، "كيف يصحّح محمود درويش نفسه بنفسه"، الحياة اللندنية، 2009—7-8.

مشروعه الشعريّ من قصائد ردّ الفعل، أمّا النوع الثالث من التنقيح فقد تمثّل في زيادة وحذف وتبديل على النصّ الملقى، وقد بيّنت الدراسة أنّ التغييرات صبّت في إرضاء ذوق الجمهور وطنياً في المقام الأول، ومن ثم ينطلق درويش في إلقاء قصائده التجريبيّة الجماليّة في المقام الثاني، وكأنّ هذا الإلقاء هو الخيط الرابط بينه وبين الجمهور يحافظ عليه درويش، لأنّه يمهد له الانتقال في كلّ مرّة إلى تجارب جماليّة أخرى.

لم تكن قراءتي للتعديلات التي أجراها درويش قطعيّة بل ظنيّة محتملة، وقد تتغيّر في بعضها بتغيّر القراءات، وبذلك تكون القراءة ذاتها للنصّ قراءة غير نهائيّة، قد أجري عليها تعديلات في قراءات لاحقة. مثل الشاعر الذي يعتقد أنّه يحول مسودّاته نصّاً ناجزاً نهائيّاً، لكنّه يجري تعديلات أخرى على الناجز فيصبح من هذا المنظار النصّ السابق في دلّالته الواسعة، المسوّدة، المطبوع في مجلة، والمطبوع في مجموعة، والمقروء، نصّاً غير نهائيّ.

المراجع

- إبراهيم، 1961 "حول ديوان عصافير بل أجنحة"، **الجديد**، ع1، كانون الثاني.
- الأسطة، 1996 الأسطة، عادل (1996)، **ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية وأبحاث أخرى**، نابلس: منشورات الدار الوطنية للترجمة والطباعة والنشر والتوزيع.
- الأسطة، 1997 الأسطة، عادل (1997)، "إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني، محمود درويش نموذجاً"، **كنعان**، ع87، الطيبة: مركز إحياء التراث العربي.
- الأسطة، 2003 الأسطة، عادل (2003)، "الشاعر وصياغات نصه: محمود درويش مثالا قراءة الأدب قراءة تكوينية"، **مواقف**، ع36-37، الناصرة.
- خوري، 2009 خوري، إلياس (2009)، **حكاية الديوان الأخير**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
- بيضون، 1995 بيضون، عباس (1995)، "محمود درويش، من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية"، **مشارف**، ع3، حيفا: عربسك.
- الثعالبي، 1972 الثعالبي، أبو منصور (1972)، **فقه اللغة وسر العربية**، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، د.م.
- الجاحظ، 1990 الجاحظ (1990)، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج2، بيروت: دار الفكر.
- درويش، 1961 درويش، محمود (1961)، "وعاد في كفن"، **الجديد**، ع10.
- درويش، 1962 درويش، محمود (1962)، "الحزن والغضب"، **الجديد**، ع12.
- درويش، 1963 درويش، محمود (1963)، "بطاقة هوية"، **الجديد**، ع3، ص9.
- درويش، 1963 درويش، محمود (1963)، "4 قصائد"، **الجديد**، ع8-9.
- درويش، 1963 درويش، محمود (1963)، "رسالة من المنفى"، **الجديد**، ع10.
- درويش، 1963 درويش، محمود (1963)، "؟"، **الجديد**، ع6.
- درويش، 1964 درويش، محمود (1964)، "أغنيتان عن الصمود"، **الجديد**، ع4.

- درويش، 1964 درویش، محمود (1964)، "الرباط، الجديد، ع 3.
- درويش، 1964 درویش، محمود (1964)، "الصوت والخطوة"، الجديد، ع 7-8.
- درويش، 1964 درویش، محمود (1964)، "أهديها غزالاً"، الجديد، ع 7-8.
- درويش، 1964 درویش، محمود (1964)، "قصائد"، الجديد، ع 12.
- درويش، 1965 درویش، محمود (1965)، "المؤمن"، الجديد، ع 1.
- درويش، 1965 درویش، محمود (1965)، "نشيد للرجال"، الجديد، ع 3.
- درويش، 1966 درویش، محمود (1966)، "أبي"، الجديد، ع 2.
- درويش، 1968 درویش، محمود (1968)، "جواز سفر"، الجديد، ع 11.
- درويش، 1970 درویش، محمود (1970)، "ميتة بلا كفن"، الجديد، ع 8.
- درويش، 1989 درویش، محمود (1989)، الأعمال الكاملة، ج 1، بيروت: دار العودة.
- درويش، 1993 درویش، محمود (1993)، أحد عشر كوكبا، بيروت: دار الجديد، ط 3.
- درويش، 1994 درویش، محمود (1994)، الأعمال الكاملة، ج 2، بيروت: دار العودة.
- درويش، 2004 درویش، محمود (2004)، لا تعتذر عما فعلت، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
- درويش، 2009 درویش، محمود (2009)، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
- دكروب، 1969 دكروب، محمد (1969)، "محمود درویش حياتي وقضيتي وشعري"، الجديد، ع 3، حيفا.
- حاتم، 1994 حاتم، عماد (1994)، أساطير اليونان، بيروت: دار الشرق العربي، ط 2.
- المصباحي، 1998 المصباحي، حسونة (1998)، "حوار مع محمود درویش"، فصل المقال، الناصرة، 2، 7-11، 3-12-1998.
- شعير، 2002 شعير، محمد (2002)، "حوار مع محمود درویش"، أخبار الأدب، ع 494، القاهرة، 29-12-2002.
- الشكر، 2009 الشكر، ديمة (2009)، "كيف يصحح محمود درویش نفسه بنفسه"، الحياة اللندنية، 7-8-2009.

الصياغات النهائية وتحول المعنى

- عبد العظيم، 1992 عبد العظيم، محمد (1992)، "معاني النص الشعري، طرق الإنتاج وسبل الاستقطار"، صناعة المعنى وتأويل النص، مج8، منشورات كلية الآداب بمنوبة تونس.
- راي، 1987 راي، وليم (1987)، المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل عزيز، بغداد: دار المأمون.
- السكر، 1994 السكر، حاتم (1994)، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، عمان: دار الشروق.
- صمود، 1999 صمود، حمادي (1999)، من تجليات الخطاب الأدبي، قضايا نظرية، تونس: دار قرطاج للنشر والتوزيع.
- كيربرات-أوريكيوني، 2008 كيربرات-أوريكيوني، كاترين (2008)، المضمّر، ترجمة ريتا خاطر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- الكيلاني، 2002 الكيلاني، مصطفى (2002)، ثقافة المعنى الأدبي، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر.
- القمحاوي، الورداني 1997 القمحاوي، عزت، محمود الورداني (1997)، "حوار مع محمود درويش"، أخبار الأدب، القاهرة 9-2-1997.
- وازن، 2006 وازن، عبده (2006)، الغريب يقع على نفسه، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر.

Taha, 2004

Taha, Ibrahim (2004), "Literary draft: The semiotic Power of the Lie", *Somiotica* 152-1/4, 159- 177.

مواقع إلكترونية:

<http://www.nizwa.com/articles.php?id=768>

<http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Dakrub-Interview.xml>

<http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005/mahmood.htm>

<http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Sultani-Interview.xml>

<http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/BinSharif-Interview.xml>

<http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/Samir-Interview.xml>

<http://www.daralhayat.com/print/45308>

<http://www.youtube.com/watch?v=QLVKmFnIJRs>

<http://www.youtube.com/watch?v=WViRbJul0Ng&feature=related>

<http://www.nizwa.com/articles.php?id=768>

الشيخ مبروك بين الاتباع والإبداع

جريس نعيم خوري

جامعة تل أبيب

1. تقديم

أحمد ومردخاي كتاب لمحمد علي سعيد، صدر عن منشورات مجلة مواقف (1997)، وحظي من يومها بعدد لا بأس به من الدراسات والتعليقات. غير أن أغلب تلك الدراسات جاءت عامة، تستعرض قصص الكتاب ككل، مع القليل من الدراسات التي اعتنت بظاهرة معينة، أو قامت بتناول نص بعينه تناولا عميقا شافيا. في هذه الدراسة أتخذ من قصة "الشيخ مبروك" نافذة إلى أدب محمد سعيد عامة، أحاول من خلالها أن أسلط الضوء على بعض الظواهر الفنية، المبنوية والمضمونية الخاصة، متقصيا جوانب الإبداع والاتباع فيها، عارضا جوانب الضعف، ونواحي القوة في التعبير السردى لدى المؤلف.

إهتمت معظم الدراسات والتعليقات التي تناولت هذه القصة (وسنستشهد ببعضها في هذه الدراسة، أو نوثق من خلالها بعض الأفكار) بالجانب الفكري لها، مجمعة على وقوعها في خانة الطرح الاجتماعي، غافلة عن موضوع أراه أكثر خطورة وأهمية في تشكيل النص، وهو مصادر هذه القصة، وتعالقاتها مع نصوص أخرى كان الشاعر في تماس معها.

أحمد ومردخاي كتاب فيه الجديد وفيه التقليد، وفيه، قبل هذا وذاك، شخصية المؤلف بادية للعيان، عبر صوته الثوري الواضح على امتداد القصص (والبارز في قصتي "الشيخ مبروك" و "التمثال")، سخريته المتولدة عن التقاء غير الملتقيين، والدمج بين الأضداد، في مفارقة تدعو إلى التأمل، وتتفتح عنها فلسفات وجودية صميمية، وكذلك من خلال روح الفكاهة التي تتأتى عن أوصاف غير طبيعية، خاصة للمشاهد، وألفاظ إيحائية تسكت عن أمور نعرفها، فتظهر بثياب

الغمز واللمز أكثر بلاغة وتعبيرا وإضحاكاً.

ولكل قصة أسلوبها الخاص، رغم الموتيقات العامة التي تجمع بين القصص جميعاً؛ فإن كانت قصة "الشيخ مبروك" تنطلق من الحارة، وتتراكب فيها عناصر الحكاية الشعبية لتجعل منها أقرب إلى الواقع، متخذة من الصور والشخصيات الواقعية رموزاً بعيدة الدلالة، فإن قصة "التمثال" أقرب إلى التخريف، الذي تبدو من خلاله الشخصيات باهتة الهوية، والأحداث والمشاهد، عامة، حُلمية، أو ليست ذات صلة مباشرة بحيزين مكانيّ وزمانيّ واضحين، مما يخولها أن تكون قصة كل مكان وكل زمان. ورغم طموح القصتين إلى الثورة، وميلهما إلى نقل صورة عن الصراع الأزلّي بين الحق والباطل، إرادة الشعب وإرادة الواحد (متمثلة بالسلطة دينياً أو اجتماعياً أو سياسياً)، إلا أنّ التوسّل نحو الغاية اختلف بين القصتين، فمالت الثانية إلى الرمزية الإيحائية، في حين كانت الأولى أقرب إلى الواقعية التي لا تغلق صراحتها أبواب التأويل ولا تحصر القراءات.¹

في الحقيقة فإن كل قصة من قصص هذا الكتاب تحتاج إلى وقفة خاصة، ولكن لضيق الحيز، ورغبة في التعمق، أحصر الدراسة في قصة "الشيخ مبروك"، مركزاً البؤرة على المتوافق والمتفارق بينها وبين بعض القصص العربي المعروف، مستعرضاً بعض الجوانب الشكلية والفنية التي حددت خصوصية هذا النص وتفرّده.

2. الشيخ مبروك- نواحي التوافق والاتباع

2.1. بين "الشيخ مبروك" و"الناس" ليوسف إدريس

للكاتب ثقافة أدبية واسعة، تنطلق من الأدب المنهج الذي يدرّس في المدارس والكلّيات الإسرائيلية (وقد عمل مفتشاً في قسم المناهج وشارك في لجان إعداد الكتب)، إلى الثقافة الأدبية العامة، العربية والأجنبية. ولعله في قصة "الشيخ مبروك" كان أكثر تأثراً بأسلوب إدريس (ت. 1991) في قصصه ذات الطابع

1 يرى طه أنّ السمة البارزة المشتركة بين قصتي "التمثال" والشيخ مبروك إلغاء "الحدود الدقيقة بين الماضي والحاضر" وإقامة تواصل فكري محسوب بينهما (راجع: طه 2001: 37). أمّا دلّة فيؤكّد على أنّ هذه المجموعة عامة تنتمي إلى الأدب الملتزم (راجع: دلة 2002: 110-111)، وأرى أنّ مصطلح "أدب ملتزم" مصطلح فضفاض، والالتزام يمكن أن يمتد على مساحات مضمونية مختلفة، وأحياناً متباينة، لذلك فالتعميم الذي قام به دلة هنا لا يعطينا صورة حقيقية عن الطابع العام للقصص. فإذا كان دلة يعني بالالتزام الالتزام السياسي بالقضية الفلسطينية، والصراع مع المستعمر، والتراجيديا التي وقع الفلسطينيون ضحية لها (كما يوضح هو نفسه مستذكراً صور "الأمهات الثكالي" وهن يضعن "باقات ورد على صدور الشهداء")، فأرى أنّه ابتعد عن الدقة شوطاً بعيداً، لأنّ الجانب الفلسفي الوجودي، مقروناً بالجانب الاجتماعي، متجاورين أحياناً، ومتكافلين أخرى، هما الغالبان على الطرح العام لهذه المجموعة.

الشيخ مبروك بين الاتباع والإبداع

الاجتماعي، من حيث الطرح والأسلوب، وعرض الشخصيات عرضاً فولكلورياً. أخصّ بالذكر هنا قصة "الناس"؛ ومن يتابع قصة الشيخ مبروك في مرآة الناس سيجد الكثير من التشابه، وفي ما يلي استعراض مختصر لخطوط هذا التشابه:

1. **محور الحدث:** في القصتين تدور الأحداث حول كائن حيّ ذي سمات خاصة، جعلت الناس يحفونه بالقداسة، وفي الحاليتين كان هذا الكائن الحيّ فاعلاً، مؤثراً، قريباً من البطولة، تتمحور حوله الأحداث ويدور الصراع. فالطرفة شجرة قميّة آمن بها الناس، والشيخ مبروك حمار وضيع تحول إلى شيخ يُعتقد به.
2. **مسرح الأحداث:** الأجواء العامة الغالبة على القصتين هي الأجواء الريفية، حيث المواجهة مع العلم والزحف التقنيّ تبلغ أوجها، في ظلّ التمسك الشديد بالقيم والعادات المتوارثة.
3. **ضمير السرد:** في الحاليتين هو ضمير المتكلم ("نحن" في قصة إدريس، و"أنا" في قصة سعيد) مما يجعل العرض مباشراً، والصراع أكثر حدة، ويضفي على الأحداث نوعاً من المصادقية.
4. **الطرح:** في القصتين طرح فلسفي عقائدي، يتمحور حول قيمة العقيدة والإيمان في ظلّ العلم والتقدم التقني، وإن اختلف توجه كل كاتب في هذا المجال (كما نوضح لاحقاً). بالإضافة إلى ذلك ففي القصتين عرض لموضوع صراع الأجيال، إذ يقدم لنا إدريس حواراً بين الفئة المثقفة في المجتمع (البنين) وفئة الأميين (الآباء)، ووجدنا أن هذا الحوار لا يهدأ ولا يصل إلى حالة من التوافق حتى نهاية النص، فكلما انقلبت الأحداث، وانقلبت معها الآراء، وجدت كل جهة نفسها في الطرف الآخر من المعادلة، بحيث لا يلتقي الطرفان أبداً؛ ويقدم محمد علي حواراً مشابهاً بين جيل الشباب (متمثلاً بالراوي- الابن الصغير) وجيل الآباء (متمثلاً بوالد الراوي)، والحوار كذلك الأمر لم ينته مع نهاية النصّ، وإن لم يتقلّب شأن سابقه.
5. **شخصية البطل:** في قصة سعيد يلعب الراوي دور البطل، وتقابله في قصة إدريس شخصية ابن الصراف، فابن الصراف متمرد لا يكلّ، ويعمل بكل الطرق من أجل نبذ الجهل، وتبديد هالة القداسة التي أحيطت بها الطرفة: "وكان أكثرنا حماساً ابن الصراف الطالب بكلية الزراعة، الذي لم يكفه الكفر والإلحاد بالطرفة، بل راح يضيق بأهل بلدنا أنفسهم سخافتهم وعقولهم الجامدة"². وراوي محمد علي سعيد،

2 إدريس 1990: 39؛ قارن: المختار من الأدب العربي الحديث- القصة القصيرة والمسرحية. (وزارة التربية

وهو جامعي أيضاً، يفعل الأمر ذاته في قصة الشيخ مبروك، حين يواجه والده ويحاول ثني الناس عن تصديق روايته: "سأكشف عن حقيقة الشيخ مبروك، الذي حوّل حياتنا إلى مجموعة من الخرافات والأكاذيب والحكايات السخيفة فاعتمدنا عليه، وسلمناه أمرنا، فشل تفكيرنا، وحال دون وعينا وتطورنا"³.

6. **الوصف:** وهذا الموضوع بحاجة إلى وقفة طويلة، نظراً لكونه الجانب الأكثر وضوحاً في تأثر سعيد أسلوبياً بإدريس في القصة المذكورة؛ إذ يخصص إدريس الأسطر الأولى من النص لوصف شجرة الطرفة وصفاً دقيقاً، مؤكداً على الغريب من صفاتها، الذي جعل لها رهبة في النفوس، قادت الناس إلى حد تقديسها.⁴ كما يخصص سعيد موضعاً لوصف الحمار وصفاً دقيقاً، وبيان الظواهر "الغريبة" التي استغلها الوالد من أجل إقناع الناس بقداسة حماره.⁵ إذاً قارنا بين مقدار المساحة التي يخصصها سعيد لوصف أثر الحمار، وطريقة هذا الوصف والمبالغة فيه، نجدها تتطابق، أو تكاد، مع طريقة إدريس في قصة الناس. فقصة إدريس جاءت في ثلاث صفحات من القطع المتوسط، احتل وصف الطرفة فيها ما يقرب الصفحة والنصف، أي نصف النص. بالمقابل فإن قصة الشيخ مبروك جاءت في سبع عشرة صفحة، وبركات الحمار ووصف "تأثيره" السحري المدّعى جاء في سبع صفحات على الأقل.⁶ في الحالتين جاء الوصف طويلاً، ولكنه مبرر جداً، فالهدف من خلاله تبرير سبب تقديس الناس لكل كائن، والتأكيد على عمق تأصل الإيمان بهذا الكائن في نفوس الناس. لكن، لا يقتصر التشابه بين القصتين على الحجم المعطى لبيان هذا الأثر، بل على أسلوب عرض الأثر نفسه. الجدول أدناه يعرض مقارنة بين عبارات وأوصاف خاصة مقتبسة من النصين، للتدليل على أن التأثير لم ينحصر في الهيكل العام والفكرة فحسب، بل تعداه إلى الوصف، طريقة العرض، نوعية الصور، الأفكار وأحياناً اللغة والعبارات:

والثقافة) 1981، ص 10.

3 سعيد 1997: 18.

4 راجع: إدريس 1990: 37-38؛ قارن: المختار...: 9.

5 راجع: سعيد 1997: 9.

6 راجع: سعيد 1997: 9-13، 15-17.

الشيخ مبروك بين الاتباع والإبداع

الناس	الشيخ مبروك
"ومنذ أجيال وأهل بلدنا لا يتبركون بها فقط، بل يستخدمونها كدواء لأمراض العيون..."	"بركاته معروفة لكل المنطقة، يأتون إليه من كل البلاد"
"وأغرب الأمر أن الشفاء كان يحل فعلاً"	"فكم من مريض يئس من علاج الأطباء والنوم في المستشفيات فنام في حجرة الشيخ مبروك ونهض سليماً معافاً"
"صحيح أنه في أحيان كثيرة لم يكن يحل الشفاء ولكن الناس لم يكونوا يعززون الفشل إلى ورق الطرفة بقدر ما يعزونه إلى نجاسة المريض"	"ضمن هذه المعادلة يفسر أبي جميع الظواهر ويجد المبرر لبراءة الشيخ أو تقصيره في عدم استجابته وحلول لعنته اللعينة، وما أكثر المبررات فأحياناً لم تكن النية صادقة..."
"ووعينا نحن فوجدنا شجرة الطرفة من معالم بلدنا الأزلية"	"وكبرنا نحن وكبر الجش معنا... بنى [أبي] حجرة حول كومة الحجارة وبنى عليها قبة خضراء اللون وسبحان الله تحولت الحجرة إلى مبيت للغرباء واستراحة للمسافرين"
"والعجيب أن الاعتقاد بها كان شاملاً"	"دخل حياة جميع السكان بل وشاركهم في تفاصيل حياتهم وأسرارها"
"...بل امتد هذا الإيمان إلى ما جاورنا من قرى"	"وتأثرت بقريتنا باقي القرى فسرت عدوى الثقافة والعلاقة مع الكتب وبدأت المسيرة"
"وأصبح من المناظر المألوفة في بلدنا أن ترى أناساً جالسين بعد الفجر حول الشجرة"	"ومع طلوع فجر اليوم التالي ذهبت إلى موقع قبر الحمار... أرى أكثرية المارة من ذكور وإناث، من صغار وكبار، يقفون أمام كومة الحجارة"
(خطاب المثقفين للأمينين) "وجاء اليوم الذي أعلننا فيه الجهاد...فريق يخطب بالمساجد ويقول: يا أهالي، الطرفة تعمي كل ذي عين..."	(خطاب الراوي- المثقف للأمينين) "حدثت إليهم بهدوء، شرحت لهم الكثير مما يجري وراء الكواليس ووضعت الكثير من النقاط فوق الحروف..."

2.2. بين الشيخ مبروك ونخلة على الجدول:

"نخلة على الجدول" قصة للكاتب السوداني الطيب صالح (ت. 2009)، وهي أيضاً ضمن منهاج تعليم الأدب العربي للمرحلة الثانوية. تروي قصة نخلة كانت مهمة، وقد فقد صاحبها الأمل فيها، فأهداها للشيخ محجوب (بطل القصة) الذي اعتنى بها عناية خاصة، وكان يسقيها من "إبريق جده" الذي يتبرك به، حتى نمت، فأكل من خيرها، ثم "على وجهها" لاقى الكثير من البركة والخير، فتزوج، وأنجب،

واغتنى؛ ثم حدث جفاف في وطنه أودى بالكثير من أنعامه، مما اضطره لاحقاً إلى عرض النخلة للبيع. على امتداد النص نجد أنفسنا أمام حوار حاضري بين الشيخ محجوب والتاجر، يتضح من خلاله أن الشيخ محجوب يماطل، ولا يطاوعه قلبه في بيع الشجرة؛ مع هذا الحوار يطفو القارئ على سطح النص، ولكنه سرعان ما يغوص في أغوار الشيخ محجوب مع كل شرود ذهني يحصل له، يستعيد معه سيرة حياته مع هذه النخلة، فتتضح لنا القدسية التي يحيطها بها، والعلاقة الأبوية التي تجمع بينه وبينها. في نهاية المطاف يأتي الفرج من خلال مبلغ من المال يرسله ابنه المغترب، يؤمن له قضاء العيد بيسر وسعادة، فيردد عبارة مفصلية هي بمثابة موتيف محوري في النص، هي: "يفتح الله".⁷

التبرك بالأشياء (وبالكائنات على نحو خاص)، الصراع بين المادة والروح، الإيمان المطلق مقابل المنطق البشري المادي هي المقامات المشتركة للطرح في القصص الثلاث: "الناس"، "نخلة على الجدول" و"الشيخ مبروك"، وإن كان تناول هذا الطرح يختلف من قصة إلى أخرى. رأينا سابقاً الأثر البارز لقصة "الناس" على قصة "الشيخ مبروك"، وفي ما يلي عرض مشابه لمواطن التأثير لقصة "نخلة على الجدول" على القصة ذاتها:

1. وصف الحمار: جعل الطيب صالح الحمار تقنية من تقنيات المزج بين الحاضر

الحدثي والماضي النفسي، فكان صوت الحمار أو حركته الغريبة في أغلب الأحيان عاملاً موقظاً للشيخ محجوب من شروده الفكري. وقد خصص الطيب صالح لهذه التقنية مساحة لا بأس بها، واصفاً فيها هذا الحمار في غضون الحوار الإنساني الذي طال، ناقلاً من خلال وصفه الأجواء العامة المحيطة، وملقياً في نفس الوقت ضوءاً على طبيعة الحوار ذاته والمشاعر التي تكتنفه. وجاء هذا الوصف على شكل كاريكاتير مثير للضحك، مما يجلب السرور إلى نفس القارئ ويسهل عليه عملية "هضم" الصراع ومتابعته، والغوص في عمق الماضي دون انقطاع النفس.⁸ أما حمار "الشيخ مبروك" فقد خصص له الكاتب مساحة أوسع، حكم كونه محور هذه القصة، وجاء وصفه له، خاصة في بداية النص، وصفاً كاريكاتيرياً مضحكاً هو الآخر، غير أن هذا الضحك يستجلبه الكاتب هنا على سبيل "شر البلية ما يضحك"، مؤكداً من خلاله على وضاعة هذا الحمار، وبالتالي عمق المأساة الحضارية المتولدة عن تقديسه والتبرك به.⁹

2. التبرك بالأشياء: وهنا نجد تشابهاً قوياً بين القصتين، من حيث التأكيد على حصول

7 راجع هذه القصة في: صالح 1997: 7-19؛ قارن: المختار...: 55-60.

8 وصف الحمار يأتي في مواضع متفرقة من القصة، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر صورته وهو يرقى عن بعد "حمارة أنثى ترعى بين سيقان الذرة، فنهق نهيقاً أجش" (صالح 1997: 7؛ المختار...: 55).

9 راجع هذا الوصف: سعيد 1997: 9-13 (بشكل خاص).

البركة في حياة الأبطال بسبب حضور شيء ما أو كائن معين في حياتهم بشكل فجائي. فهذا الحضور الفجائي يعطي للأشياء صبغة معجزية، فكأنها ظهرت في هذا الوقت والمكان بالذات لتقدير قدره العلي. ومن يتابع تأثير "بركة" الحمار على حياة والد البطل في قصة سعيد، ويقارنها بتأثير بركة النخلة على حياة محبوب في قصة الطيب صالح، سيجد الكثير من المشترك الدال على تأثير الأول بالأخير. يقول راوية سعيد: "منذ دخل الحمار بيتنا دخلت معه البركة، فتبارك عندنا كل شيء وكان قدومه قدوم خير، بفضلته جمعنا المال الذي حقق لنا الكثير من أمور الحياة الدنيا، هذا النعيم الذي نعيش فيه، السدكان الضخم، البيت الباطوني، الملابس الجديدة، الألعاب، الراديو، الأثاث"¹⁰؛ ويقول الطيب صالح على لسان بطله محبوب: "ألا ما كان أيرك ذلك العام! بعد ستة أشهر فقط من غرسه النخلة تزوج ابنة عمه ولم يكن يملك من مال الدنيا شروى نقيير... وفي العام التالي ولدت زوجته بنتا... لقد استغنى عن بيت أبيه وبنى لنفسه بيتا يؤويه مع عائلته، وصار ثريا يعد المال..."¹¹.

3. أسلوب الاستغراق وتقطيع السرد: في القصتين يوظف الكاتبان تقنية تقطيع السرد والتأجيل، ولكن بأسلوبين مختلفين: فصالح يترك التدفق السردى من خلال الاستغراق النفسي والارتجاع الفني الذي يقوم به محبوب من فترة إلى أخرى؛ أما سعيد فيوظف تقنية التعليق، والصوت داخل الصوت (وستتوقف عندها مليا لاحقا) ممّا يعطي زخما للحدث، ويجعله يظهر بقوة أكبر، حين يبدو مضاعفا، من خلال عرضه من زاويتي نظر مختلفتين. في الحالتين تعمل التقنية على التأجيل، التشويق، من خلال قطع رتابة السرد، تبطيء اللحظة، وتوسيع مسامات الزمن.¹²

2.3. "الشيخ مبروك" - معالم الإبداع

التشابه بين قصة سعيد والقصتين الأفتين، وبوجه خاص قصة "الناس"، يصل إلى حدّ استئصال جزئي لحبكة القصة الأخيرة، وزرعها متطورة، في سياق آخر، وفي قلب تفاصيل مختلفة، مما يؤكد على اعتماد الكاتب على النصّ الإدريسي كمصدر رئيسي للوحي. لكن على الرغم من ذلك كلّ لم يتوقف سعيد عند حدود التقليد، بل حاول تجاوزه عن طريق إضفاء نكهة

10 سعيد 1997: 9-10.

11 صالح 1997: 11؛ قارن: المختار...: 57-58.

12 قارن تعليقات البطل المحصورة بين قوسين في قصة سعيد (ص 9-10) مثلا، باستغراقات محبوب الذهنية في قصة صالح على امتدادها.

محلية خاصة، وتحويل مسار الدلالة في اتجاه فلسفي رؤيوي مغاير بعض الشيء، كما نوضح عبر البنود التالية:

1.1.1. الموقف من العلم والإيمان:

كثرت القصص التي عالجت الجدلية بين الشك واليقين، العلم والإيمان، العقل والقلب، في القصص العالمي عامة والعربي خاصة، ونجد هذا التوجّه يزداد حدة بعد الحرب العالمية الثانية، ومع تلاقي الحضارات، وتسرب الثورة الصناعية والتقنية إلى الحضارة العربية، وبالتالي سفر مجموعة كبيرة من مثقفي العرب إلى الخارج، واصطدامهم بحضارة علمية عقلية، لا يملكون في مواجهتها سوى العاطفة، والإيمان، والرغبة. ولعلّ رواية قنديل أم هاشم (طبعت لأول مرة سنة 1944) ليحيى حقي (ت. 1992) أفضل مثال على هذا، وفيها يعلن الكاتب المصالحة والتعادل معادلةً طبيعية وناجعة لحسم الصراع بين علم الغرب وإيمان الشرق، مجسدا هذه المصالحة في القطرة (علما) وبركة أم هاشم (إيمانا).¹³ بالمقابل فإنّ إدريس في قصة الناس نزع نحو فلسفة وجودية عميقة مفادها أنّ إيمان البشر وليد خوفهم، وبالتالي فهو ابن اللحظة الراهنة. وهو إيمان حتى إشعار آخر، فما أن ينكشف سر هذا الإيمان، وحقيقة تلك القداسة حتى يفقد المقدس هيئته، ويترك الناس إيمانهم. سعيد يعطي طرحا مغايرا قليلا حين يعلن تمرّده الشخصي على المعتقد، متخذا ثوب الشاب المثقف الذي غزا النور عقله، وكشف له الجهل الذي يحيق بأمته. إذن فموقف الكاتب، معبرا عنه بلسان الراوي الشاب، من الصراع واضح، فهو بلا مراء غلب العلم على الإيمان، وبشّر بموت الجيل القديم (والده) وموت خرافاته ومعتقداته معه، ليحيا جيل جديد، لا سند له إلا العلم المستند على المنطق والدليل القاطع. جاء في القصة: "قلت بهدوء: إن الغيوم لا تحجب نور الشمس طويلا، ولن تظل عيونهم مغلقة... وقبل أن يقول شيئا تركته وحثثت الخطى نحو مجموعة الشباب".¹⁴ إن هذا التحدي الصارخ، ثم الانضمام إلى مجموعة الشباب، هو انخراط في الثورة ضدّ هذا المستبدّ (سياسيا واجتماعيا وغيرها). إذن، لا هدنة ولا مصالحة في عرف سعيد، وهو متيقن أن المستقبل للعلم لا للإيمان المطلق، لأنّ الشباب هو البديل الطبيعي لجيل الشيوخ.

1.1.2. كثافة الصراع وحداثته

الصراع في قصة "الشيخ مبروك"، رغم توافقه مع الصراع في القصص العربية الآنفة، يُعرض

13 راجع الرواية: حقي 1995.

14 سعيد 1997: 22.

هنا بصورة أكثر كثافة وزخما وأكبر حدة، حين يجعله الكاتب لا بين جيلين، ولكن ثلاثة أجيال معاً: الوالد والابن الأكبر (في طرف)، والابن الأصغر في الطرف الآخر. وقد فرض صراع الابن الأصغر مع الوالد نفسه على كافة مشاهد النص، ذلك أن الوالد هو السلطة العليا المتحكمة بكل شيء، أما صراعه مع أخيه الأكبر فظهر بشكل بارز في بداية القصة، حين لبس الأخ الأكبر ثوب الراوي الأول، الناطق بلسان أبيه، الخاضع لإملاءاته وهيمنته، ولبس الأصغر ثوب المستمع المعلق، الذي كثيراً ما كان تفكيره يقاطع سرد أخيه مستهجنًا، مستنكراً بل وساخرًا.¹⁵

من ناحية أخرى نرى أن المواجهة بين البطل (الابن) وبين رموز التراث بدأت من اللحظات الأولى للقصة، حين بدأ الأخ يروي حكاية الحمار بلسانه، ويصف مسرح الأحداث بكل ما فيه من مكونات تراثية، والابن يظهر جهله وتنكره لكل هذه الأوصاف، وعدم تواصله معها. بهذه الطريقة يلمح الكاتب إلى موقفه الحاد من الصراع، وعدم قبوله أية هدنة، وتوجهه نحو التصادم التام، على اعتبار أن هذا الموروث الفكري لا يمكن إصلاحه أو التصالح معه، والحل لا يمكن أن يكون جذرياً وشاملاً ما لم ينطو على تنكر تام واستئصال لهذا الموروث. بكلمات أخرى، يمكننا من خلال متابعة ردود فعل جيل الشباب المتمرد (ممثلًا بالابن الأصغر) أن نكشف عن موقف الكاتب ورؤيته الخاصة للحل في مسألة هذا الصراع، وبموجبها نرى أن الكاتب يرى أن المصالحة لا تفي بالغرض، وأن الحل الأمثل هو بمحو الطرف الآخر، والانطلاق انطلاقاً جديداً على مبدأ: "لا يمكن للعطار أن يصلح ما أفسده الدهر". يقول البطل: "إنني لا أعرف هذه التقاليد التي سردها أخي الأكبر، فالتطبق معلق ومشنوق للزينة على جدار غرفة استقبال الضيوف، والجلوس على "الركبة ونصف" لا أستطيعه، ولا نأكل مع بعضنا البعض، وأكلة المجردة أقرأ عنها في كتب التراث".¹⁶

يرى حمزة أن هذا الجهل "مدعى" بمعنى أن الكاتب يدعيه لنفسه كي يهيئ للقارئ مادة لنقد هذا الجيل (متمثلاً بالكاتب) المتصل من تراثه.¹⁷ وأرى في هذا الحكم هفوتين، أولاهما الخلط بين شخصية الكاتب وشخصية الراوي (البطل في هذه الحالة)، وقد يكون سرد القصة بضمير الأنا، وتضمن البطل سمات الثقافة التي يشاركه فيها الكاتب، دفعا بحمزة إلى مثل هذا الاعتبار. من نافلة القول أن الراوي (البطل في هذه الحالة) هو تقنية موضوعية إيهامية، يتوسط بها الكاتب لنقل صورة الواقع، عليه فهي جزء من متخيل الكاتب، يحفظها في ذاكرته، ويتسع عنها في خياله وفكره ومعرفته، فليست هي سوى جزء من هذا الخيال، انتقاه الكاتب وترك غيره. والدليل على ذلك من القصة ذاتها أن الكاتب ذكر كل مكونات التراث تلك بالتفصيل، بينما أظهر البطل-الراوي بثياب الجاهل بها.

15 راجع تحدي الابن الأصغر لأخيه خاصة في الصفحات التالية: سعيد 1997: 10-13.

16 سعيد 1997: 7.

17 راجع: حمزة 1998: 16.

أما الهفوة الثانية فهي أشدّ خطورة من الأولى، ذلك أنها تضرب في صميم هذا النصّ. فقد اعتبر حمزة تجاهل (أو جهل) البطل لتراثه نوعاً من التلميح الذكي من قبل الكاتب، يهدف من خلاله إلى تقديم نقد للقارئ لجهله لتراثه. بدوري أرى أنّ هذا التحليل لا ينسجم مع سير الأحداث في النصّ، ويضعف من حدة الصراع الذي دأب الكاتب على إبرازه على امتداد النصّ، ويقلل من أهميته وخطورته الاجتماعية، الفكرية بل والسياسية، وهي توجهات بارزة فيه، ساهمت في إبراز تفردّه. ففكرة انتقاد "الجيل الصغير" على تناسيه تراث "الجيل السابق" فكرة متكررة، وجعلها في هذا الموضوع من الوصف الذي يضع الخطوط العريضة لحوار الأجيال، وصراع الأزمنة، وتصارع الأفكار، يقزّم من حجم هذا الصراع. سنوضح لاحقاً أنّ هذا الجهل يؤسّس لتمرد عارم على قيم بالية لا يمكن للبطار أن يصلحها بعد، مما يوجب حرقها نهائياً، كي يبني الجيل الجديد على أنقاضها نمطاً حداثياً من أنماط التفكير. وهو توجه حداثي يخرق الحضارة والفكر، كثر تعاطيه في أدب ما بعد النكسة على وجه خاصّ، نتيجة لفقدان الإنسان العربي ثقته بكلّ ما سلف من تراث وفكر لم يخلف سوى الفشل والنكبات.¹⁸ ولعلّ انتصار الكاتب، في نهاية النصّ، لهذا الجيل المتمرد، أو على الأقلّ، تلميحاً الواضح بمثل هذا الانتصار، هو خير دليل على ما رويناه، فقد أراد الكاتب لهذا الابن "العاق" الجاهل بتراث السلف أن ينضم لثورة الشباب، فيحمل لواء التغيير بكلّ ما فيه من تصميم وعزم، ولا سبيل إلى مثل هذا التغيير الجذري إلا بالتنازل لذلك التراث أو تجاهله، والانطلاق من جديد، نظراً لغرق هذا التراث بالسلفية، وفقدان الأمل في إصلاحه، وفق رؤية الكاتب في هذا الموضوع بالذات.

2.3.3. الرمزية وطرح مستويات أخرى للقراءة

القصص العربية التي اتخذناها محكاً لقصة الشيخ مبروك جاءت لتقدّم طرحاً اجتماعياً حضارياً واضحاً، تتجه الأحداث نحو بيانه اتجاهها مباشراً وحاداً، دون أن نشعر بأيّ تشبّه أو تشعب دلاليّ يذكر. أمّا سعيد فقد حوّل قصة الشيخ مبروك إلى ميدان لمعارك على مستويات أوسع وأكثر تشعباً؛ والأمر، على ما فيه من غزارة وغنى، يؤثر سلباً على وضوح الطروحات وحدّة أثرها، خاصة الطرح الاجتماعي، وهو الأبرز هنا. فقد اضطر الكاتب إلى إطالة القصة، وإضافة بعض التفاصيل، وزيادة بعض الرتوش على رسم الشخصيات كي تتبدى بثياب أخرى غير التي رسمت لها في بداية النصّ، وهكذا يحملها طاقة إحيائية مضاعفة، مما يثقل على القارئ عملية القراءة، ويضعه أمام شبكة من الدلالات المتفرقة، والمتشعبة، والتي يفقدها تشعبها هذا حدّتها. فخلف الطرح الاجتماعيّ البارز يمكننا

18 عن الحداثة ودورها في بث الفكر التقدمي، راجع: الرويلي والبازعي 2000: 139؛ الخال 1978: 15، 17؛ الطعمة 1984: 14؛ 1992: 169. Jayyusi

أن نلمح ملامح لصراعات أخرى، وطروحات مغايرة، نوردها في ما يلي:

أ- الطرح السياسي- الانشراح الفني:

بعد أن انطلقت القصة انطلاقاً اجتماعية واضحة المعالم، تسير في ركاب القصص الاجتماعية المألوفة، التي تعالج موضوع صراع الأجيال، والصراع بين العلم والجهل، وتندرج في خانة القصص آنفة الذكر، رأينا الكاتب فجأة ينحرف في مساره، ويحرف معه الحمل كله نحو ناحية أخرى، هي الناحية السياسية. وإن كان الكاتب لا يصرح بهذا التوجّه مباشرة، فإنّه لمح إليه من خلال انشراح المنطق الحديث مع اقتراب النص إلى النهاية، وانفصال بعض الأحداث عن واقعها المعتاد (مما يلقي عليها ثوب الرمزية)، من جهة؛ وتوظيف المصطلح السياسي الخطابى من جهة أخرى. فالانشراح نراه في تصوير الصراع، والحوار المحتد بين الوالد وولده إلى درجة لا يقبلها منطق الواقع المعاش، حين يحرض الوالد الناس على ابنه، ويتبرأ منه، فيثور الناس على الولد دون أدنى حركة من أبيه؛ ويتمرد الولد على والده، ويهدد حياة عائلته كاملة بالخطر، ويتهم والده بالكذب والاحتيال، فيسعى إلى تآليب الصفوف ضده. هذا إنّما يحدث شرخاً، وإن كان بسيطاً، بين خطي الواقع والرمز، فينفسخ أحدهما عن الآخر، لنرى بوضوح، إن دققنا النظر، مسار كل خطأ، ونفهم أنّ الحديث هنا عن أب وابن رمزيين: الشباب الثائر، والسلطة المحافظة التي تفرض نفسها على عقول الناس وتصادر حرياتهم بالكذب والتضليل والتهديد والترغيب.

أما المصطلح السياسي فنراه متكرراً في الصراع المتجسد من خلال الحوار بين الوالد وولده، وقد خصص له الكاتب ثلاث صفحات كاملة،¹⁹ ومما جاء فيه على لسان الوالد: "عملت كل جهدي لتربيتهم على الطاعة العمياء من أجل سهولة قيادتهم، ولقد نجحت"، ثم: "التفكير صعب وملك للخاصة"، ويرد الابن: "سأجعله ملكاً للجميع"، هذا الحوار أقرب إلى حوار بين برجوازي واشتراكي، لا بين أب وابنه، فكأننا أمام قائد شعبي سياسي يسعى إلى تأميم الفكر، وشعبنة السلطة.²⁰

من الجدير ملاحظته هنا أنّ الكاتب وسم شخصية الوالد منذ البداية بالأمية، كما اعترف الوالد نفسه في بداية هذا الحوار؛ غير أنّ حديث الأب هنا يدلّ على شخصية ذكية ومثقفة، إذ يتضح أنّ له نظرية خاصة في الحياة والسياسة، كما أننا نراه ملماً بأحوال الناس وحاجاتهم، وطريقة

19 سعيد 1997: 18-20.

20 ومن الأمثلة الأخرى على هذه المصطلحات السياسية في هذا السياق: "بداية الوعي، فتنة، صراع بين الناس، أحرر تفكيرهم لأجل أن يتحرروا، لأن تحرير التفكير هو المقدمة الأولى لتحرير المجتمع...، وتسير إلى حيث أراد لها الكبح الزعيم الذي يسير في المقدمة بحسب توجيهات الراعي، لست أنا نيا مثلكم، أريد وعياً للجميع لنضمن المستقبل بكرامة، إنه الاستعمار الثقافي، الخيانة الوطنية..." (سعيد 1997: 18-20).

سياساتهم، ومصطلحاته المستخدمة دليل على رجل محنّك ومتقّف ثقافة سياسية من طراز خاصّ، مما يتنافى مع خاصية الجهل التي نسبت إلى هذا الجيل على المستوى الاجتماعي للقصة. وهذا شرح آخر في القصة، إن لم يدلّ على انفلات خيط من خيوط الحبكة من يد المؤلف، وغياب التعاقب المنطقي، فإنه لا بدّ دالّ على رغبة الكاتب الالتفات، وجعل الدلالة "الاجتماعية البسيطة" دلالة أشدّ عمقا، وصراع الأجيال المتكرر في القصص صراعا سياسيا حامي الوطيس.

ب- الطرح الديني:

رغم بروز المستوى الاجتماعي على نحو لا يقبل الجدل، وظهور بوادر الطرح السياسي بشكل قوي أيضا، فإننا لا نعدم وجود مصطلحات وإشارات أيضا، تقود القارئ باتجاه الدلالة الدينية. فالكاتب من خلال البطل (وهو قناع الكاتب، يتحدث بلسانه) يحارب المعتقدات القديمة، والتراث المبنيّ على ترهات لا أرجل لها على أرض الواقع، كما يحارب كل سلطة تستخدم ضعف الناس للسيطرة على عقولهم، والانتفاع من ظروفهم، في رأسها السلطان السياسية والدينية. إنّ الخطبة التي قام بها الوالد أمام "بحر من الناس"، والتي جاء فيها غير قليل من التحريض والحثّ، أشبه بخطبة إمام في مسجد بعد الصلاة. يقول الوالد في خطبته:

ينكر بركات الشيخ مبروك ويستهزئ بها ووصلت به الخيانة الوطنية
أن ينكر وجوده وهذا كفر وإلحاد ونكران للجميل وإثارة للمشاكل وشق
لوحة الصف... وأمامكم وفي حضرة المقام المقدس هذا، أعلن براءتي
منه ومن كل من تسوّّل له نفسه بتصديق أقواله، ولتحلّ عليه لعنتي
ولعنتكم ولعنة الشيخ مبروك.. دستور من خاطره ... فماذا ترون؟!
إنني أقبل حكمكم فأنتم الشعب الذي لا يخطئ ويمهل ولا يهمل ويغفر
وينسى ولا يحقد²¹

وهكذا تتأرجح شخصية الوالد بين والد طبيعي (على المستوى الاجتماعي) وزعيم سياسي محنك (على المستوى السياسي) وقائد روحيّ يجيد تحييش الناس بفصاحته، وبغزفه على وتر التهيب حيناً، والتغريب أحياناً، وشحنهم بالمصطلحات الدينية التي تثير الحميّة (كالكفر والإلحاد...) وبالتالي حملهم على المواجهة الجسدية.

2.3.4. التركيب الصوتي

أعني به تداخل الأصوات وتعددتها، بحيث تسمع صوت الراوي الابن أثناء حديث الأب، وصوت الأب أثناء حديث الراوي الآخر (الأخ الأكبر). واللافت للنظر كثرة هذه التداخلات خاصة في الصفحات الأولى من القصة، وهي تقنية فنية ناجحة، ولها تميّزها. إذ يجعل الراوي صوته يعترض بعض الأحداث أو الخطابات، فينقل من خلاله تعليقه حول المسألة، أو حركته أثناء حدوث هذا الحدث أو ذاك، أو جريان هذا الوصف أو ذاك. وكما لا تلتبس الأمور على القارئ يضع الراوي تعليقه بين قوسين، ويجعله معترضا للسرد، فمن أراد متابعة السرد عليه ترك الأقواس وقراءة ما بعدها، ومن دفعه الفضول إلى قراءة ما بين الأقواس (وهذا هو الحاصل في عملية القراءة عادة) فإنه سيضطر لاحقا إلى العودة إلى ما قبل القوسين، ليربط المقطوع بالمنقطع عنه، ويرغب السرد من جديد وفق المسار الطبيعي له. وهي تقنية مركّبة، تحتاج مهارة خاصة، إذ تُلزم العقل متابعة خيطين معا، خيط الحكمة وسيلها المتدفق من ناحية، وخيط المطبات والمعوقات التي تعترض هذا التدفق بين فينة وأخرى. وبعبارة تمثيلية توضيحية، إن جاز لنا ذلك: يصبح المؤلف أشبه بالبهلوان، ولكنه بهلوان يرقص لا على حبل بل اثنين، مما يزيد مهمته صعوبة، ويستدعيه إلى بذل مزيد من الجهد للحفاظ على التوازن. يقول الراوي (وهو هذه المرة الأخ الأكبر): "والحق أقول لكم (لم يذكر أخي حادثة استفادة واحدة، لماذا ترك هذا التفصيل الذي أثار في حب الاستطلاع؟ لا أعرف...) إنه منذ دخل الحمار بيتنا دخلت معه البركة".²² وهي تقنية فنية ذكية، ولها فوائدها الجمة على الصعيد الفني والمضموني:

أ. **كسر روتينية الخطابة:** صوت الراوي وتعليقه يدخل في صوت الوالد، موضحا، عارضا وجهة نظر مغايرة، أو مسلطا الضوء على ناحية أخرى من الموضوع، وذلك وسط الخطاب الطويل الذي قد يتحول إلى خطبة مملة (خاصة في آذان أطفال يصغون). هذه العملية تبقي القارئ منصتا، وتدفع عنه السأم، بل تدفعه إلى متابعة الخطاب للالتقاء بمزيد من هذه التعليقات خفيفة الظل.

ب. **تقديم المشهد بصورة ثلاثية الأبعاد:** إنّ السرد العادي الرتيب الذي يميز معظم القصص هو سرد مسطح، ينقل الوصف والحدث في الغالب من زاوية واحدة. وجود صوت آخر خلف الصوت المتدفق يجعل الحدث يبدو أكثر زخما، مكتسبا بعدا ثانيا، مرئيا من زوايا أخرى مختلفة: زاوية الولد، في محاذاة زاوية الوالد وزاوية الأخ الأكبر. الحدث نراه بهذه التقنية من أبعاده الثلاثة، وهي الرؤية السينمائية

التي يميل منتجو الأفلام اليوم إلى تبنيها، بحيث ترى الأشياء لا مسطحة بل بأبعادها الثلاثية. بذكاء يجبرنا المؤلف على العودة على عباراته المتقطعة مرارا، لنصل المقطوع بالمنقطع عنه، فيكتمل الجسر الذي تعبر فوقه الدلالة، وتحتة تجري في الوقت نفسه مياه السرد والتعليق إياها (إن جاز لنا التصوير) مضيئة على الجو ككل زخما، وحركة مضاعفة، وعلى الرسم الحدتي مزيدا من الرتوش، وطلاء الخلفية، الذي يبدو الرسم في ظله أكثر وضوحا وبروزا. فالحبكة المتقطعة التي نركبها تركيب قطع البازل هي تلك الرسمة، ولكنها ليست رسمة مبتورة عن محيطها، فالسرد التعليقي الذي يتخللها ونظن أنه يقطعها، هو بالأحرى يعمل على إبرازها، وتوحيدها، فكأنه لونٌ واسمٌ.

ت. الحدث صوتا وصورة: هذه التقنية أيضا تساعدنا في استيعاب الصورة متكاملة:

فالأب يتحدث، والكاميرا تدور على وجوه المنصتين، وتدخل إلى أغوار حواراتهم الداخلية، مما يجعلنا في قلب الحدث، نتعايش معه، نؤمن بصدقته، ونرسم بسمة رضا على وجوهنا إعلانا عن تماهينا معه ومع الشخصيات نفسها، وذلك للتناسق الذي نلمسه بين ردود فعلها وردود فعلنا، ومشاعرها ومشاعرنا، فنسمعها تنطق بما كنا على وشك النطق به، وتفكر بالطريقة التي فكرنا بها، أو دُفعنا إلى التفكير بها.²³

ث. تكرار فعل القراءة: هذه التقنية أشبه بمغازلة من قبل الكاتب للقارئ، يحثه

فيها أن يعود إلى قراءة النص، أو على الأقل العبارة، مجددا من أجل وضع الأمور في مواضعها بعد التقطع الحاصل. فكأنني بالمؤلف يفرض على القارئ، بشكل لبق، قراءة نصه ثانية، مما يرسخ الأفكار، ويزيل الغموض، ويتكشف عن معان جديدة على ضوء التعليق المعارض والذي قرأه للتو. فالعبارة بهذه الطريقة تقرأ مرتين، بصوت الشخصية المتكلمة وعلى ضوئها، ثم بصوتها وعلى ضوء صوت الراوي المعارض.

ج. تسريب ذاتي في قناة توهيم بالموضوعية: أعني أن هذه التعليقات التي أوردها

الابن بين فينة وأخرى سرّب الكاتب نفسه بين عباراتها أفكاره الخاصة، وعبر عن تمرّده من خلالها على شكل سخرية ناقدة أحيانا وناقمة أخرى، دون أن يشعرنا بأن الرأي رأيّه، والصوت صوتّه.

23 أفضل مثال لهذا صورة الطفل البريء (بطل القصة) وصوته أثناء وجومه وإصغائه إلى خطاب أبيه المنطق في بداية النص، منتظرا بشوق حديثه عن العيد، حيث يقول الأب (والتعليق بين القوسين هو للابن): " وكل هذا حق وواجب ولكن (أكثر الكلمات التي أكرهها) سنؤجل أو نختصر الكثير من كل هذا حتى العام القادم " (سعيد 1997: ص 7).

1.1.5. تعدد الروايات:

بدأت أحداث القصة تروى على لسان الأخ الأكبر، ثم انتقل المنبر إلى الأخ الأصغر (المشرف الكلي على الأحداث)، وبعدها رأينا الوالد يتدخل فيستلم الرواية عن ابنه. وهي تقنية توحى بموضوعية النقل، إذ أن الرواية تأتي عن عدة أشخاص مختلفين في وجهات النظر إلى حدّ التضارب. هذه التعددية إنما تقرب النص من "العلمية" التي تعتمد عرض وجهات النظر، ومراجعة الكثير من المصادر والروايات قبل إبداء الحكم. توجّه أرى أنه يخدم الرسالة العامة التي يصبو إليها الكاتب من خلال النص، وهي ضرورة تغليب العقل على العاطفة، والتعامل مع الأمور من منطلقات علمية موضوعية.²⁴

1.1.6. النص كملف جنائي:

في أكثر من موضع يتوقف الراوي ليخاطب الجمهور، ويطلب حكمه، مما يوحي للقارئ أنه في محكمة، وأنه مطالب كحاضر في المحكمة أن يتخذ موقفاً، ويجعل والده وأخاه محامي دفاع، ويأخذ لنفسه دور محامي الادعاء، أمّا المدعى عليه فهو الحمار. المصطلحات القضائية تتناثر في جنبات النص، وإليك قسماً منها: يقول الراوي في بداية النص، موجهاً حديثه إلى القراء: "وبدل أن تزداد الأمور تعقيداً تعالوا نسمع أقوال أخي الأكبر فهو شاهد عيان ملكي للبداية..."²⁵ ثم بعد أن ألقى والده (المحامي) خطبته في حضرة الجمهور (القاضي) علق الابن بقوله: "بعد هذا السيل من الحجج المتشابهة المعنى فيما يقصده، والتي خرجت من فمه كزخه من الرصاص، توجه إليّ..."; ثم يقول تمهيداً لروايته هو: "أيها السادة الكرام، استمعتم من أخي الأكبر ومن أبي إلى الكثير من التفاصيل وبقيت أنا المتهم، من حقي عليكم أن تسمعوني كي تكتمل الصورة أمامكم، كي تحكموا بالعدل، على الأقل، بينكم وبين أنفسكم بسبب مرارة الحق والحقيقة".²⁶ من خلال هذا التوجّه ندرك أن الكاتب يرى أن الغبن الاجتماعي الحاصل هو جريمة بكل معنى الكلمة، ووجب أن يبحث فيها قضائياً، وتكون مفضوحة على الملأ؛ وهي تقنية ذكية، تعمل على تفعيل القارئ، ووضعه في الحدث، كشاهد عليه، مما يخدم غاية الكاتب في وعظ القارئ، والتأثير عليه، ونقل الرسالة إليه مباشرة واضحة.

24 تعدد الأصوات وتعقيد الحكمة من خلال نقل الصورة على ألسنة عدة شخصيات ميّز أسلوب الأديب في قصة أخرى من قصص هي "حياة"، وهي وسيلة تحول القارئ إلى "مشارك فعال" مرة، وإلى "شاهد عيان" مرة أخرى (راجع: (Assadi & Hamad 2010: 42).

25 سعيد 1997: 6.

26 سعيد 1997: 14.

1.1.7. النص كحكاية شعبية:

الحكايات الشعبية سرد شعبي متوارث، تناقلها الناس شفويا، فتعددت رواياتها بعدد من رواها، تطرح موضوعا واقعيا، وإن تناولته أحيانا بطريقة مثالية أو خارجة عن الطبيعة، تتخللها في كثير من الأحيان بقايا معتقدات شعبية تمتد جذورها إلى أغوار التاريخ الإنساني. تكتسب الحكاية شعبيتها من حقيقة كونها جزءا من عقلية الشعب، تنسجم مع ميوله وأفكاره، تحافظ على خصوصيته الذهنية، تروج لعقيدته وفلسفته الحياتية، وبالتالي تؤكد على حضوره. بطلها يمتاز بصفات إنسانية مثالية، يتبنى قضية جمهورية تخص قطاعا كبيرا، يصارع بقواه الذاتية لتحقيقها.²⁷

في قصة سعيد الكثير من سمات الحكاية الشعبية على مستوى المبنى والأسلوب، من جهة، والتكوين من جهة ثانية. إن قصة الحمار الذي تحول إلى شيخ هي بحد ذاتها حكاية شعبية، فقد انطلق الحمار من حقيقة كانت واقعة، وتحول مع تعدد الروايات حوله إلى أسطورة أو خرافة يعتقد بها. أضف إلى ذلك أن القصة رواها أكثر من شخص، فمرة الأخ الأكبر، ثم الأصغر (البطل)، في ترتيب ذكي، بحيث يكمل الجيل الجديد مسيرة سابقه، وبروايتهما تتكامل الصورة، ويصبح للقصة تاريخ تتوارثه الأجيال وتساهم في صياغته، فكأنني بالمؤلف من خلال قصته يلمس عصب الإبداع الشعبي في مجال القص، فيحول قصة مبروك هذه إلى قصة في صميم التراث الشعبي، حين يفترض، على الصعيد النصي على الأقل، بأن القصة توارثها جيلان على الأقل، وتعددت رواياتها، وأنها تنسجم مع وجدان الأفراد، عدا عن كونها تنقل شفويا، وأحيانا تظهر كأنها تروى مباشرة وبشكل وجاهي من خلال التوجه المباشر من قبل الراوي إلى الجمهور.²⁸ لقد حكى الأخ الأكبر مسيرة الحمار من مرحلة ما قبل البداية، لغاية تحوله إلى "الشيخ مبروك"، ثم تابع الأصغر من حيث أنهى أخوه إلى نقطة النهاية في حياة الحمار (موته)، ثم مرحلة ما بعد الموت. كل هذه دلائل دامغة على حضور الحكاية الشعبية روحا وأسلوبا في النص، مما يؤكد، على المستوى الفكري للنص، على مدى تغلغل الجهل في هذا المجتمع، وتحوله إلى دستور منطوق غير مكتوب، لكنه يتحكم بعقلية مجموعة كبيرة من الناس، وينمط تفكيرهم وحياتهم.²⁹

27 عن سمات الحكاية الشعبية، راجع: Goldberg 1997, vol. 1: 356؛ إبراهيم 1974: 81-113؛ إبراهيم 1989:

119، 128-129؛ فون دير لاين (د.ت): 65، 141؛ خوري 2004: 37-42؛ Khoury 2008: 311.

28 انظر على سبيل التمثيل لا الحصر: سعيد 1997: 6، 14.

29 يلاحظ طه مدى ارتباط قصص أحمد ومردخاي بالتراث، ويرى أن هذه الظاهرة في صميم الحداثة، التي تلغى فيها الحدود بين الأزمنة، مما يخلط الأوراق، ويحل الفوضى مكان النظام، لتصبح لاحقا نظاما جديدا، يثور الأديب ضده أيضا (طه 2001: 37). ويرى يحيى أن التمسك بالتراث في هذه المجموعة هو تعبير عن الحنين إلى الماضي، ولكنه في الوقت نفسه تأكيد على النزعة الماضوية التي ما زالت تسيطر على المجتمع (يحيى 2001: 45). الكاتب نفسه

من ناحية ثانية فإنّ القصة ككلّ مستوحاة من حكاية شعبية مألوفة، تمخضت عن مثل ما زال سائرا في فلسطين إلى هذا اليوم هو: "ما احنا دافنينو سوا"، وملخصها أنّ محتالين بنيا مزارا لحمارهما المتوفى، مدعين أن المزار لوليّ، وبهذه الطريقة حصلوا على المال من المسافرين الذين أمّوا المزار، إلى أن اختلفا، فحلف أحدهما بهذا "الولي الصالح" فقال له الآخر تلك العبارة التي ذهبت مثلا. وهكذا يكون التراث الشعبي عامة، والحكاية الشعبية على نحو خاصّ، مركّب بنائيّ من مركبات هذه القصة، وضع البنية التحتية لها، وقولها بأسلوب ونكهة خاصين، تقربانها إلى مستوى الحكّي الشعبيّ.

1.1.8. غياب الخصوصية المكانية:

موضوع القصة قد يحدث في أي مكان في الشرق، والدليل تكراره المذكور في عدة قصص عربية أخرى. فموضوع الجهل، والرضوخ للمعتقد بلا نقاش، وغياب الفكر الحر، والصراع بين العلم والإيمان، والقديم والجديد... كلها من مميزات القصص العربي عامة، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين. حاول الكاتب هنا أو هناك أن يضفي أجواء فلسطينية محلية على الأحداث لضمان خصوصيتها. حدث ذلك مثلا في وصفه للمائدة الفلسطينية وحديثه عن الأكلة الشعبية المعروفة في فلسطين بالمجدرة، ثم تطرقه لوصف الأدوات والمعدات الشعبية الخاصة بالدواب عامة والحمير على وجه خاصّ.³⁰ غير أن رقعة الموضوع كانت أكبر من أن تحصر في الحيز الفلسطيني، ذلك أنها فلسفة تخص عقلية إنسانية عامة، وإن شئنا التقريب أكثر قلنا إنسانية شرقية بل عربية، وتوقفنا عند هذا. بكلمات أخرى: إن استثنينا تلك المشاهد المذكورة أعلاه - وبالإمكان الاستغناء عنها بسهولة، لأنها تقع في خلفية الأحداث لا في صميمها، فلا يؤثر حذفها على نسيج الحبكة - لتحول النص إلى عربيّ عام، ولما شعر أحد بآية خصوصية مكانية للحكاية. عليه فمحاولة الكاتب وسم النص بالخصوصية من خلال بعض المشاهد التي تبدو للوهلة الأولى خاصة، أرى أنّها لم تنجح، كم بالحريّ وقد أثر الكاتب الحفاظ على لغة عربية فصيحة حتى في الحوار، مما أبعد النصّ عن خصوصيته المكانية، وسلبه هويته الفلسطينية المحضة.³¹

يلاحظ محاولة سعيد المزاجية بين القصص الشعبي والقص الرسمي، مما هو "سلاطة جديدة تنتمي إلى القصة القصيرة الحداثيّة"، نقلا عن القاص إدوارد الخباط (يحيى 2001: 46)؛ قارن: علوش 2001: 53؛ حمزة 1998: 16.

30 سعيد 1997: 6، 9 (بالترتيب نفسه).

31 هذا النمط من القصص، التي يفقد فيها المكان أهميته، ليس هو الشائع في القص الفلسطيني العامّ، الذي امتاز بتركيزه على المواقع الجغرافية، وتوثيقه للأماكن كجزء من توثيقه لتاريخه وحضوره، كردّ فعل طبيعيّ لسياسة مصادرة الأراضي، وتغيير الأسماء وعبرنتها، التي انتهجتها السلطات الإسرائيلية، وما زالت. (عن أهمية المكان وخصوصيته في القصة الفلسطينية عامة، راجع: القاسم 2010: 91).

1.1.9. الفكاهة كوسيلة للنقد:

الفكاهة في النصّ ظاهرة بوضوح، وتظهر في أربعة أوجه رئيسية:

أ- **المشهد الفكاهي**: وأعني به فكاهية التصوير، ونقل المشاهد المضحكة.³²

ب- **التعبير الفكاهي**: وأعني به توظيف العبارة توظيفا ساخرا، من خلال التلاعب اللفظي فيها أو قلبها، كقوله: "الطعام أماننا والجوع من ورائنا"،³³ وهي محاكاة ساخرة لمقولة طارق بن زياد (ت. 720 م.) التاريخية المشهورة.

ج- **الفكاهة الشعبية**: أي مداعبة مخزون القارئ من النكت والألقاب والكنيات الشعبية ذات الطابع الشتائم المضحك.³⁴

د- **المفارقة الفكرية الساخرة**: تكتسي الفكاهة في هذه القصة، في كثير من الأحيان، بثوب السخرية المتحدية الناقدة أو الناقمة، وهي نمط ضروري في صراع كهذا، ينطوي على قضية اشتبك الحق فيها بالباطل اشتباكا مدهشا ومثيرا للحفيظة: "ألا يستحق مثل هذا الحمار كل الاحترام والتقدير فيصبح شيخا، قديسا، له مزاره المحترم؟!"³⁵. السخرية في هذا الاقتباس تتجلى من خلال التضاد الصارخ بين كلمتي: حمار وقديس، فالجمع بين اللفظين هو تعبير موجز عن لبّ الصراع، والبعد الدلالي بينهما تعبير صارخ عن بعد المسافة بين الوعي وعقلية هذا المجتمع. وقد ظهرت الفكاهة بهذا الثوب أيضا من خلال سرد الأخ الأكبر لأثر الحمار على المجتمع ككلّ، وخطابه الطويل الوعظي الذي وجهه لأخيه الأصغر، وقد استغله الكاتب خير استغلال من أجل تقديم رؤيته الخاصة في ما يتعلق بأوضاع المجتمع من كافة نواحيه: فساد نظام التعليم: المعلمين، الإدارات، المفتشين، ثمّ الفساد السياسي، الطعن بالظهر، الخيانة، الوشاية، وغيرها.³⁶ هذه الظواهر التي تشغل تفكير الكاتب نفسه، ويصل فيها (تحت قناع شخصياته) إلى نتيجة مفادها أن العقل البشري عقل فاسد، أو ميال إلى الفساد والغيّ،³⁷ كل ذلك في تشريح ذهني فلسفي غير ممجوج لما فيه من ملاحظة ونكتة. وبهذه الطريقة تتحول الفكاهة إلى آلية هامة من آليات النقد الاجتماعي العام في النصّ.³⁸

32 انظر مثلا صورة الجحش: سعيد 1997: 9.

33 سعيد 1997: 7.

34 كمثل على ذلك: خاطب الوالد أبناءه بقوله: "نعم، سأشتري حمارا، يا..." (سعيد 1997: 8)، وكأن النقاط الثلاث تركت كي نملأها نحن القراء بلفظة "حمير"، فنشترك بهذه الدعابة ونتفاعل معها.

35 سعيد 1997: 11.

36 راجع: سعيد 1997: 10-13.

37 راجع: سعيد 1997: 13.

38 يرى إبراهيم طه أن التهكم والسخرية من وسائل الدفاع الناجعة جدا في تصدي الكاتب لحالة من القهر والاختناق التي يعانيها بسبب الظروف التي يحياها (راجع: طه 1991: 74-75)؛ عن ميل الكاتب إلى الفكاهة، ولس الجانب الباسم من المشهد، راجع: فاعور 2001: 25.

الخلاصة

قراءة مجمل المجموعة الآتفة تدلّ على قاصّ يجيد أدوات القصّ، ويحوّل علمه ومعرفته إلى واقع دراميّ، حين لا يكتفي بتناول طرح فكريّ سبق إليه، بل يفرض على الطرح رؤية خاصة، يتعامل معه بأسلوب مميز، ويتخذ منه موقفا ذاتيا مغايرا. إلى ذلك فإنّ إلمام الكاتب بآليات القصّ نظرياً (الفجوة، التبطيء، الارتجاع الفني، وغيرها) لا يفرض نفسه فرضا على النصّ، محولا النصّ إلى حقل تجارب، بل يأتي كل ذلك بشكله الطبيعي المقنع، والمنسجم مع الأحداث والأجواء العامة.

رغم طول القصة نسبيا، إلا أنّها لم تفقد وهجها، وظلت شائقة على امتداد أسطرها، ومردّ ذلك إلى التنويع الكبيرة من الآليات، والالتفاتات الأسلوبية التي فعلها الكاتب، مما يشعر في كل مرحلة بأنك تدخل في مغامرة جديدة. فبعد السرد الوصفي لقيمة الحمار قد يروي الوالد طرفة مسلية من طرف الحمار التاريخية، وأثناء الخطاب قد يعترض الابن فيروي نكتة أو يبدي حركة تجعلك تتمثل الصورة، فتعيشها بمتعة.

وعلى الرغم من تميز القصة على المستوى الفني، وتشكيلها دليلا قاطعا على موهبة خاصة لدى الكاتب، وإلمام بمهارات السرد، وحبك الأحداث وعرضها، ورغم غنى القصة واشتمالها على تقنيات وتشكيلات قولية فنية عديدة، إلا أنّنا لا نستطيع تحاشي بعض العيوب التي كان بإمكان الكاتب رفع مستوى النصّ فنياً لو تداركها:

1. **الطرح الاجتماعي المكرّر:** مما يذكّرنا بأدب الخمسينات نثرا وشعرا، الذي غلب عليه الطابع الاجتماعي هذا، وبرزت في تناولاته قضايا الموظفين والفقراء، والمرأة وتحريرها، والسلطة الأبوية، والقمع الاجتماعي وغيرها.³⁹ وهو طرح يعيد القصة سنوات كثيرة إلى الوراء، رغم محاولات الكاتب، كما قلنا، إضفاء الصبغة الرمزية السياسية على الشخصيات في مرحلة ما من النص. وهذه "السلفية" في الطرح تنبّه لها الناقد حبيب بولس حين قال: "إنّ قراءتنا لقصص الشباب التي كتبت بعد الثمانين تشي بأن معظمها ما زال يدور في فلك القصة المحلية التي عرفناها منذ بزوغ فجرها في الخمسينات".⁴⁰

2. الكاتب يرى أنّ ارتباط القصة بالقضايا الاجتماعية أمر مفروض، وذلك لعلاقتها الجينية

39 راجع: توما 1993: 141؛ خليل 2004: 204؛ القاسم 2007: 3، 41؛ القاسم 2007: 84؛ عباسي 1998: 217.

40 خليل 2004: 294 (عن مقال لبولس "النقد الأدبي وإبداع الشباب في الفن القصصي"، مواقف، 9 (1994)، ص 50)؛ قارن: عباسي 1998: 49. يلاحظ القاسم تمسك سعيد بالموضوعات الاجتماعية ومناقشتها، عامة، بأسلوب كلاسيكي، عبر مجموعته القصصية: في انتظار القرار (راجع: القاسم 2007: 144).

بالواقع؛ فالقصة القصيرة، في تصويره، هي "حاجة الطبقات الدنيا... والواقع الاجتماعي يفرض بصماته على الواقع الأدبي".⁴¹ وإن كنت أؤيده في طرحة هذا فإنني أعارضه في طريقة عرض هذا الواقع. النصّ إذا فقد خصوصيته اللغوية، وعرضه الفني الخاصّ، وتحول إلى نص اجتماعي محض، صار خطاباً متكلفاً ومبتذلاً. عليه لا بأس من تصوير الواقع، ولكن بثيابه الفنية، لا بثيابه المجردة، وهو بثوبه الفني أشد تأثيراً، وأبلغ تعبيراً وأبعد وصولاً منه بصورته العارية. أعني أنّه بالإمكان أن نطرح الواقع طرحة رمزية، أو مغايرة لما هو عليه الواقع، وإن شئنا التعمق أكثر في مشكلات الواقع القريب، فبالإمكان نقل هذا الواقع نقلاً إنسانياً عاماً، يتحول فيه العيب الواقعي الخاص إلى مشهد من مشاهد الخلل الإنساني والوجودي العام، وبهذا يرتقي أسلوب تعاملنا مع هذا الواقع إلى درجات أسمى، ويصبح بالإمكان، في إطار التحرر من مستلزمات الحيز المكاني الضيق، أن نطلق صوتاً جديداً، ونقتحم الحداثة من أوسع أبوابها.⁴²

3. **الدوران في فلك القاصين الكبار:** وهي خاصية ليست بالسلبية إذا استطاع القاص السيطرة على أبعادها، فالتناص، والتأثر العامّ بنصوص أخرى، ظاهرة مقبولة جداً في اعتبارات الحداثة، بل هي دليل على ثقافة الكاتب، وغناه المعرفي الذي لا قيمة لأدبه بدونه.⁴³ غير أنني أخشى أن الكاتب هنا ردد صوت إدريس والطبيب صالح وحقي على نحو متماثل جداً، أفقده صوته الخاصّ في أجزاء كثيرة من النصّ، كما أوضحنا سابقاً، فوجدناه غير قادر على التخلص من إसार هؤلاء، وسحر نصوصهم. تكاملاً مع هذا، فقد النصّ خصوصيته الفلسطينية رغم محاولات الكاتب تحقيقها له، من خلال تجنيد بعض الألفاظ الفلسطينية الخاصة، وعرض بعض مكونات الفولكلور الفلسطيني.⁴⁴

4. **الشرح الكبير بين حالتي التوقيع والترميز:** وأعني بها الانتقال السريع وغير المبرر

41 قرمان 2001: 153.

42 في تعليقه على الأسلوبية في بعض قصص توفيق معمر يتناول الباحث إميل توما ظاهرة انسلاخ النص الأدبي عن حيزه الفني، وارتدائه زيّ المقالة الاجتماعية، التي تطرح فيها الأفكار مقشّرة، مما يلغي الحدود بين القصة والمقالة الصحفية، فيقول في ذلك: "أما العمل الأدبي فيستدعي تصوير الواقع فنياً باستخدام فكرة فنية تحرك العواطف وتخطب القلب ليتجاوب مع العقل في تفاعل محرك" (توما 1993: 27).

43 راجع: خوري 2004: 126 (الهامش رقم 5، ويشتمل على مجموعة كبيرة من المصادر التي تناولت موضوع التناص)؛ قطوس 1999: 168.

44 يعلق القاسم على تمسك سعيد بالطرح الفكري المألوف، وعدم تناول الفكرة بأسلوب جديد، أو عرضها من زاوية مختلفة، فيقول، والحديث عن مجموعته في انتظار القرار: "رغم أهمية الموضوع وجمال القصة، إلا أن النهاية الدرامية العنيفة تذكرنا ببعض الأفلام المصرية الهابطة، وكان أفضل لو عولجت القضية بطريقة أخرى" (القاسم 2007: 145).

للشخصيات من مستواها الواقعي الاجتماعي، إلى المستوى الرمزي السياسي الذي بدا متكلفا، كما أوضحنا سابقا.

5. **الحوار المبتذل، التوجيهات المباشرة:** وقد تجلت مع نهاية النص، ففترت معها حدة الصراع، وخفّ التوتر مع بدء المقاربات الفكرية، والمقارنات العقلية، وبالتالي ركن الانفعال الحدثي، والصدق السرديّ جانبا.⁴⁵ عملت هذه الحوارية على تقديم الدلالة للمتلقي على طبق من فضة، مما جعل النصّ يميل إلى الانغلاق الدلاليّ، والمحدودية الإيحائية. يقول الراوي: "ولا قيمة لعلم لا يؤدي إلى وعي وعلى الوعي أن يغيّر نحو الأفضل والأجمل، العلم، الثقافة"،⁴⁶ مرتديا بهذا زي المتعلم المثقف، كاسيا أهله زيّ التخلف، عارضا الصراع كنظرية اجتماعية واضحة المعالم، لا تحتاج إلى كثير من التأويل. ولو أبقى الموضوع على ما هو دون هذه الخطابية، لكسب أمرين: بكورية الدلالة في تأويل القارئ، وقوة العرض مستمدة من مجريات الحدث، وتطور الصراع، والتشويق، بعيدا عن التأمّلات والشطحات الفلسفية هذه. ويقول إميل توما في هذا المجال: "ولا نعتقد أن الدعوة الاجتماعية أو السياسية الصريحة تليق في القصة القصيرة، بل هي تحول القصة القصيرة إلى أطروحة اجتماعية تمتصّ الجمال الفني".⁴⁷

45 راجع: سعيد 1997: 18-20.

46 سعيد 1997: 18.

47 توما 1993: 43. كما يلاحظ طه انفلات الدلالة من يد الكاتب في بعض قصصه، وتحول بعض المشاهد إلى نوع من التظاهرات الصاخبة (كما يسميها)، التي ينفس فيها الكاتب عن انفعالاته، مما يأتي على حساب الجانب الفني (طه 2001: 38). والظاهرة ذاتها تنبّه إليها فراج في قوله: "فشل الإخفاء بشكل خاص له علاقة بحميمية الموضوع وفحوى الرسالة وعلاقتها بالسياق خارج النصّ" (فراج 2001: 40؛ قارن: دلة 2002: 112). يبدو أنّ دافعا قويا ينبثق عن رغبة حقيقة لدى الكاتب في النصّح على سبيل التهذيب والتربية، يدفع الكاتب إلى هذه المواعظ الأخلاقية السافرة، التي تفرض الجمود على بعض المشاهد، وتفقد النصّ هيئته. الشاعر آدمون شحادة لاحظ هذا الوقوع في التكلّف التربوي المباشر في عمل آخر للكاتب هو مسرحية "هي الأم" (راجع: شحادة 2001: 56). كما يلاحظ عباسي أنّ أسلوب الوعظ المباشر والتوجيه الاجتماعي والأخلاقي المبتذل من سمات المرحلة الأولى من مراحل تطور القصة الفلسطينية (ويعني بها فترة الخمسينات)، وهي ظاهرة أتت على حساب فنية القصة، وتسلسل أحداثها المنطقي (راجع: عباسي 1998: 217).

المصادر

- إبراهيم، 1974 إبراهيم، نبيلة (1974)، **قصصنا الشعبي**، بيروت: دار العودة.
- إبراهيم، 1989 إبراهيم، نبيلة (1989)، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- إدريس، 1990 إدريس، يوسف (1990)، **القصص القصيرة**، القاهرة: دار الشروق، (ج 2)
- توما، 1993 توما، إميل (1993)، **مختارات في النقد الأدبي**، حيفا: معهد إميل توما للأبحاث الاجتماعية والسياسية.
- جبر، 2003 جبر، عطا الله (2003)، **إشراقة النصّ**، الناصرة: مطبعة فينوس.
- حبيب، 2011 حبيب، شفيق (2011)، "أدبنا المحليّ بين حانا ومانا"، ضمن: القاسم 2011، ص 65-69.
- حقي، 2011 حقي، يحيى (2011)، **قنديل أم هاشم**، الدار البيضاء: دار توبقال.
- حمزة، 1998 حمزة، حسين (1998)، "الخروج من الدائرة- ملاحظات حول تطور القصة والرواية الفلسطينية في إسرائيل"، ضمن: عباسي 1998، ص 11-28.
- الخال، 1978 الخال، يوسف (1978)، **الحداثة في الشعر**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- خليل، 2004 خليل، محمد (2004)، **النقد الأدبي داخل فلسطين**، عمّان: جامعة اليرموك- كلية الآداب.
- خوري، 1999 خوري، جريس (1999)، **الأغنية الشعبية الفلسطينية في الجليل**، حيفا: جامعة حيفا. (رسالة ماجستير)
- خوري، 2004 خوري، جريس (2004)، **المصادر الشعبية للشعر العربي الحديث**، تل أبيب: جامعة تل أبيب. (وظيفة دكتوراة)
- دلّة، 2002 دلّة، بطرس (2002)، **مداخلات أدبية**، حيفا: مطبعة الوادي.
- الرويلي والبازعي 2000 الرويلي، ميجان وسعد البازعي (2000)، **دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- سعيد، 1997 سعيد، محمد (1997)، **أحمد ومردخاي**، الناصرة: مؤسسة المواكب.
- شحادّة، 2001 شحادّة، أدمون (2001)، "عن محمد علي سعيد ومسرحيته "هي الأم"، الشرق 4، ص 55-56.

الشيخ مبروك بين الاتباع والإبداع

- شلت، 2011 شلت، أنطوان (2011)، "نقد ذاتي للحركة النقدية المحلية"، ضمن: القاسم 2011، ص 38-30.
- صالح، 1997 صالح، الطيّب (1997)، **دومة ودّ حامد**، بيروت: دار الجيل.
- الطعمة، 1984 الطعمة، صالح (1984)، "الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحدث"، **فصول-مجلة النقد الأدبي**، (القاهرة) 4، ص 11-27.
- طه، 1991 طه، إبراهيم (1991)، "جدلية الرفض ورفض الرفض، قراءة في سياسة الأدب الفلسطيني"، **الجدد**، 1: 40، ص 64-85.
- طه، 2001 طه، إبراهيم (2001)، "صديقي محمد علي سعيد الإنسان والأديب"، **الشرق**، 4، ص 36-38.
- عباسي، 1998 عباسي، محمود (1998)، **تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل**، حيفا: مكتبة كل شيء.
- عبد الله، 2011 عبد الله، فوزي (2011)، "أدب السياسة وسياسة الأدب، النقد بين الأدب والسياسة"، ضمن: القاسم 2011، ص 25-29.
- عبود، 1970 عبود، مارون (1970)، **على المحك**، بيروت: دار الثقافة، دار مارون عبود.
- علوش، 2001 علوش، محمد (2001)، "محمد سعيد متواصلا مع الكلة"، **الشرق**، 4، ص 51-53.
- غنايم، 2000 غنايم، محمود (إ.ع.) (2000)، **مرايا في النقد**، كفر قرع: دار الهدى.
- غنايم، 2011 غنايم، محمود (2011)، "بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع"، **المجلة (مجمع اللغة العربية-حيفا)** 2، ص 139-156.
- فاعور، 2001 فاعور، عدنان (2001)، "محمد علي سعيد، ابن قرية شعب البار"، **الشرق**، 4، ص 25.
- فراج، 2000 فراج، سلمان (2000)، "الخطاب النسوي في ديوان "خواتم الملح" للشاعرة نداء خوري"، ضمن: غنايم 2000، ص 169-206.
- فراج، 2001 فراج، سلمان (2001)، "السياق التاريخي لقصص محمد علي سعيد"، **الشرق**، 4، ص 39-41.
- فون دير لاين، (د.ت) فون دير لاين، فريدريش (د.ت)، **الحكاية الخرافية**، القاهرة: دار غريب للطباعة.
- القاسم، 1987 القاسم، نبیه (1987)، **إضاءة على الشعر الفلسطيني المعاصر**، شفاعمرو: دار المشرق.
- القاسم، 1996 القاسم، نبیه (1996)، **في الهمّ الثقافي**، شفاعمرو: مطبعة المشرق.
- القاسم، 2003 القاسم، نبیه (2003)، **الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا**، كفر قرع: دار الهدى للنشر.

- القاسم، 2007 القاسم، نبيه (2007)، *القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران*، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.
- القاسم، 2007 ب القاسم، نبيه (2007 ب)، *محمد علي طه - مبدع راودته الكلمة وراودها*، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.
- القاسم، 2010 القاسم، نبيه (2010)، *ظلال الكلمات*، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.
- القاسم، 2011 نبيه القاسم (إ.ع.). *مواقف ومواجهات في حال حركتنا الثقافية*. كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.
- قرمان، 2001 قرمان، سعاد (2001)، "حوار مع الكاتب محمد علي سعيد"، *الشرق*، 4، ص 152-156.
- قطوس، 2000 قطوس، بسام (2000)، *مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث*، عمان: دار الشروق.
- كناعنة، 1992 كناعنة، شريف (1992)، *الدار دار أبونا، القدس: مركز القدس العالمي للدراسات الفلسطينية*.

المختار من الأدب العربي الحديث - القصة القصيرة والمسرحية (1981)، وزارة التربية والثقافة، ص 9-11.

- مصالحة، 2011 مصالحة، سلمان (2011)، "هل غادر الشعراء"، ضمن: القاسم 2011، ص 57-64.
- ناشف، 2001 ناشف، هديل (2001)، "الأديب محمد علي سعيد في مضافتنا" (حوار)، *الشرق*، 4، ص 157-159.
- يحيى، 2001 يحيى، رافع (2001)، "التقنيات السردية الشعبية في مجموعة "أحمد ومردخاي"، *الشرق*، 4، ص 45-48.

بالإنجليزية

- Assadi & Hamad, 2010 Assadi, Jamal & Mohammad Hamad, "A Passive companion or an active partner? Postcolonialism in selected short stories by: Mohammad Ali Saeid", *Al-Majma'*, 2, (Al-Qasemi Arabic Language Academy-Baqa al-Gharbiyya), pp. 27-50.

- Badawi, 1992 Badawi, M. M. (ed.) (1992), **Modern Arabic Literature**, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldberg, 1997 Goldberg, Christine (1997), "Folktale", In: Green (ed.) 1997, vol. 1, pp. 356-366.
- Green, 1997 Green, Thomas (ed.) (1997), **Folklore, an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art**, Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Jayyusi, 1992 Jayyusi, Salma (1992), "Modernist Poetry in Arabic", In: Badawi (ed.) 1992, pp. 132-179.
- Khoury, 2008 Khoury, Jeries (2008) "Zarqa' al-Yama:ma in the Modern Arabic Poetry- a Comparative Reading", **Journal of Semitic Studies**, LIII/2, pp. 311-328.
- Sulaiman, 1984 Sulaiman, Khalid (1984), **Palestine and Modern Arab Poetry**, London: Zed Books Ltd.

الظاهر والباطن في لغة الحوار الروائي في الأدب العربي المعاصر *

ساسون سوميخ

جامعة تل أبيب

مقدمة

ظهور القصة الواقعية في الأدب العربي الحديث في القرن العشرين، وضع الروائيين والقصاصين العرب أمام مجموعة من التحديات الخاصة، وفي رأسها قضية استخدام اللغة، وتعدّ إشكالية لغة الحوار واحداً من أهمّ هذه التحديات؛ إذ من الظواهر البارزة في القصة الواقعية¹ اشتغالها على الحوار "الطبيعي" أو "الحي"، المطابق لنبض الحياة الواقعية. ظاهرياً، يمكن تحقيق هذه "الواقعية" في الحوار من خلال اعتماد اللهجات العديدة المستخدمة في المناطق العربية المختلفة. وحقاً، فإنّ مجموعة كبيرة من كبار الروائيين العرب المعاصرين استخدموا اللهجات (أو العامية) في حواراتهم، بشكل شامل أو جزئي. ويعتبر الروائيون المصريون (مثل عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس)² أبرزهم في هذا المجال، ولا نعدم وجود روائيين من بلاد عربية أخرى، كالعراق (عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي)، وتونس (البشير خريّف)، لم يتورعوا عن استخدام العامية كذلك. وتردّد بعض الكتّاب في هذا المجال، فوظفوا العامية في أنماط كتابية معينة، أو في فترة زمنية محددة فقط من مسيرتهم الأدبية.³

1 المصطلح "واقعية"، كما هو مستعمل هنا، غير مرتبط بتيار أدبي محدّد، إنّما جاء للدلالة على القصة التي تصف المجتمع الحاضر والشخصيات، مما يميزها عن القصة التاريخية، والخيالية والأنماط القصصية التجريدية.

2 عن لغة الحوار في أدب يوسف إدريس راجع: Somekh، 1975، وسوميخ، 1984، ص 27-62.

3 عن التحولات اللغوية والأسلوبية في مسيرة الروائي المصري يوسف السباعي الأدبية، راجع: Abdel-Malek، 1972.

* الصياغة الأولى لهذا البحث نشرت بالإنجليزية عام 1993:

Jerusalem Studies in Arabic and Islam، vol. 16، pp. 177-194، وترجمه عن الإنجليزية د. جريس نعيم

خوري، جامعة تل أبيب.

رغم ذلك، هنالك عدة عوامل - حضارية، اجتماعية، سياسية، وعملية - وقفت عائقاً أمام استخدام العامية في الأدب:

1. على امتداد التاريخ اعترفت الحضارة العربية بصنف لغوي واحد فقط، وهو الفصحى، كوسيلة للإنتاج الأدبي.⁴ الأعمال التي كتبت بالعامية، أو باللغتين الفصحى والعامية معا اعتبرت، في أحسن الأحوال، أدبا ركيكا. هذا التوجه ما زال مسيطرا في هذه الأيام أيضا، ومن بين أنصاره الغيورين لا نجد الأدباء المحافظين فقط، بل أيضا المحدثين كطه حسين. العديد من المعاهد الثقافية في العالم العربي امتنعت عن الاعتراف بالأدباء الذين وظفوا العامية في أدبهم، ومنعت عنهم الجوائز والعضوية؛ كما امتنعت الدول العربية عن إدراج هذا النمط من النصوص ضمن مناهجها التدريسية، وأوصت وزارات الثقافة والتعليم بعدم قراءة هذه النصوص.⁵ عدا عن ذلك، اتهم القوميون المتطرفون الأدباء الذين يوظفون العامية في أدبهم بالخيانة الوطنية، وعدم الإخلاص للغة القومية.⁶
2. النص المكتوب بلهجة ما مفهوم بشكل جليّ لمحدث هذه اللهجة، أو من يألفها من هنا وهناك. وهي ظاهرة لا تقتصر على اللهجات الثانوية في البلاد العربية، بل تتعداها حتى إلى اللهجات المركزية كلهجات بيروت والقاهرة. فعلى الرغم من كون هذه اللهجات، بشكل أو بآخر، مفهومة عند الكثير من العرب في الشرق الأدنى وشمال إفريقيا، من خلال الأفلام، الأغاني الشعبية وما إلى ذلك، إلا أنّ دقائقها وخواصها اللغوية في كثير من الأحيان تكون عصية على من لا يألفها. لذلك فالروائي الذي يكتب حواراه بالعامية (أي بلهجته الخاصة) من المرجح أن يحظى، في الدول العربية المجاورة، بجمهور قراء أقل مما قد يحظى به لو كتب نفس الحوار بالفصحى.
3. اللهجات في العالم العربي لم تطور منظومة كتابية خاصة بها، مما اضطرّ الكتاب إلى فرض إملاء الفصحى عليها بالقوة. عليه فالقارئ، خاصة الذي لا يألف اللهجة إياها، يواجه العديد من المشاكل في فك رموز المفردات. ناهيك عن عدم توفر طريقة تقليدية ثابتة لنقل اللهجات من النطق إلى الكتابة، مما يؤدي إلى عدم الانسجام بين النصوص في استخدام الحروف العربية لهذه الغاية.
4. بما أن الجزء السرد في الروايات والقصص العربية يكتب عادة بالفصحى،⁷ فإنّ استخدام

4 عن الأعمال الأدبية المكتوبة بالعامية في القرون الوسطى والعصر الحديث راجع: Cachia, 1967, Diem, 1974.

5 انظر: مقدمة السباعي، 1956، ص 6-7.

6 هذا النوع من الاتهامات نجده في: سعيد، 1964؛ وكذلك: فروخ، 1961.

7 من الخطأ الاستنتاج بأنّ السرد في الروايات العربية الحديثة يخلو من أي انعكاس أو أثر عامي، أو لا يقتبس من اللغة

الظاهر والباطن في لغة الحوار الروائي في الأدب العربي المعاصر

العامية في الحوار يجعل النصّ قائماً على نمطين لغويين متباينين. في الحقيقة فإنّ استخدام العامية في الحوار عملية مألوفة ومنتشرة بين الروائيين الأوروبيين وغيرهم أيضاً، والذين لا يجدون حرجاً في المزج بين العامية واللغة المعيارية، غير أنّ البون بين الفصحى والعامية في العربية أوسع منه في اللغات الأوروبية.

في ظلّ هذه الصعوبات، نجد أنّ عدداً كبيراً من الكتاب الذين يمارسون كتابة القصة الواقعية يميل إلى تحاشي "قواعد اللعبة" تلك، باختيارهم اللغة الفصحى كلغة حوار، في بعض الأحيان، حتى ليصعب التمييز بين اللغة السردية واللغة الحوارية في نصوصهم. مع ذلك نجد أنّ العديد من الروائيين الآخرين يبذلون جهداً عظيماً في إنتاج أنماط من الحوارات، مبنية، بشكل أساسي، وفق قواعد الفصحى ومعاييرها العامة، ولكنها تذكرنا بالعامية. بعض الروائيين يفلحون في هذه المهمة إلى حدّ كبير، ممّا قد يقنع القارئ والناقد معاً أنّهما أمام حوار عاميّ أصيل، وهو في الحقيقة لا يعدو أن يكون "محاكاة" فصيحة لذلك الحوار. قراءة متأنية لهذا النوع من النصوص تكشف عن حرص شديد لدى الروائيين على عدم خرق معايير اللغة الفصحى الحديثة، إذ نراهم يبتكرون طرقاً متنوعة للتقليل قدر الإمكان من حضور العناصر غير الفصيحة في الحوار، وفي الوقت نفسه الحفاظ على حوار واقعيّ قريب من طبيعة اللغة المحكية.

في هذه الدراسة محاولة لوصف بعض هذه الطرق والتقنيات التي وظفها عدد من الروائيين العرب المحدثين من بلاد عربية مختلفة (مصر، سوريا، لبنان، السودان، والمغرب) والذين قرروا كتابة حواراتهم بالفصحى بدل العامية. معظم النماذج هنا مقتبسة، بشكل أساسي، من روايات نجيب محفوظ، وعلى وجه الخصوص ثلاثيته القاهرية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، 1956-7). محفوظ، مبدئياً، يكره توظيف العامية في الحوار، بل يعتبر عملية كهذه بمثابة "مرض".⁸ ومع ذلك نجد أنّ بعض العناصر العامية، أو التي توحى بالعامية، تتخلل حواراته، كغيره من الروائيين.

من الجدير ذكره أنّنا لا نجد كل أنماط، ما سنسمّيه بـ "الفصحى المعمّمة"، ولا كل تقنياتها في أعمال جميع الروائيين الذين أقتبسهم هنا، كما أنّ معدل العناصر العامية، أو ما يبدو عامياً، ليس متساوياً بينهم ولا منتشراً بنفس النسب في أعمالهم. من الهامّ أن نوضح كذلك أنّه من الصعب في هذه المرحلة أن نفترض قوانين وشروطاً تعلل سبب شيوع هذا النوع من الفصحى في روايات بعينها، وعدم توفرها في روايات أخرى. مع ذلك فإمكاننا أن نلاحظ بأنّ هؤلاء الروائيين يميلون إلى استخدام هذا النمط من الفصحى عندما يكون المتحاورون المتخيلون في العمل الأدبي من "البسطاء" و "عامة الشعب"

العامية. انظر: سوميخ

1984، ص 91-110؛ والفصل الثالث من: Somekh, 1991.

8 انظر: دوار، 1965، ص 286-287.

البعيدين عن التعقيد الحياتي، وكذلك عندما يكون موضوع الحوار وسياقه عرضيين غير مخطط لهما مسبقاً. كما يكثر حضور العامية أو ما يوحي بها في المقاطع الانفعالية القصيرة. النماذج التالية للملامح الفصحى المعممة تقسم إلى ثلاثة أقسام، بحيث يمثل كل قسم صنفاً مختلفاً: الاستخدام العلني لوحات عامية صغرى، التهجين، والنقل الحرفي. كل الأمثلة المقتبسة هنا وظفها كاتبوها في سياقات فصيحة. تتضمن الاقتباسات، في الغالب، عناصر من الفصحى الخالصة، وذلك للتأكيد على أن لغة النص الأساسية هي الفصحى لا العامية.

1. الاستقاء من العامية

أسهل الطرق لجعل الخطاب "أصلياً" في الحوار المكتوب بالفصحى، هي تطعيم الأجزاء البارزة في المقاطع الحوارية ببعض العناصر العامية، خاصة في بداية هذه المقاطع ونهايتها؛ ومن الجدير ذكره في هذا المجال وجود تفاوت بين الكتاب من حيث درجة اعتمادهم على العناصر غير الفصيحة في الحوار الفصيح.

1.1. الهتافات

الروائيون في متن هذه الدراسة، بلا استثناء، يستخدمون في حواراتهم الفصيحة بعض التعبيرات الهتافية الرائجة في الحديث اليومي عند العرب، مثل: أوه، هوه، ياهوه، هس، آخ، هاها، هقهق. هذه الكلمات ذات وضعية لغوية محايدة؛ بمعنى آخر هي ليست فصيحة ولا عامية، بل عبارات بلا ميزة أسلوبية خاصة. قد يكون هذا هو السبب الأساسي في انتشارها البارز في سياق الحوارات الفصيحة.

1.2. العناصر العامية المحضة

ما يبدو أقل غموضاً من حيث وضعيته اللغوية هو التعبير العامي الصريح والواضح، وقد أكثر الروائيون من استخدامه خاصة في المواقف الانفعالية، مثل: التحذير، الإحباط، التحفيز، والدهشة. من أكثر هذه التعبيرات شيوعاً التعبير أحادي المقطع: بس (بمعنى: يكفي أو فقط)، كما في الأمثلة التالية:

1. بس، بس، لست أدري لماذا أتدخل في شؤونك (جبرا، 336)

2. قلت لك ألف مرة انزعي بيروت من رأسك، صيدا وبس (توفيق عواد 1972، 8)

كلمة أخرى شائعة الاستخدام في هذا المجال هي "بلاش" بمعنى: لا حاجة أو يكفي، مثال:

3. بلاش فلسفة! أين السطل؟ هذا هو المهم (جبرا، 125)

وكذلك الكلمة المساعدة والمفسرة "يعني"؛ ونلاحظ أن معناها الفصيح مغاير بعض الشيء. هنا تستخدم هذه الكلمة في الغالب في بدايات المقاطع الحوارية الفصيحة:

4. يعني أتناول كل واحد من الطلاب والطالبات باسمه؟ (توفيق عواد 1972، 118)
كذلك فإنّ الكلمتين: "ليش" (لماذا) و "إيش" (ماذا) شائعتا الاستخدام لدى بعض الروائيين:
 5. مهما يكن... إيش السبب في اهتمامك بمصطفى سعيد؟ (صالح، 105)
من الملاحظ هنا بشكل واضح الحضور المنخفض لهاتين الكلمتين (إيش / ليش) في النصوص. فقد كان من المتوقع أن يكون لهما حضور بارز في الفصحى المعجمة خاصة مع شيوع استخدامهما في نصوص قيّمة تعود إلى العصور الوسطى، خاصة في الاقتباسات المأخوذة من الخطابات المباشرة.⁹
الفعل "شاف"، والذي يعتبر من العلامات الفارقة للكثير من اللهجات العربية كبديل للأفعال الفصيحة: رأى، أو نظر، أو وجد، ظهر بشكل بارز في النصوص التي ندرسها، خاصة قبل وبعد الجمل الفصيحة:¹⁰
 6. شوف أستاذ، أنت تعرفني... (جبرا، 343)
 7. سأفكر في الموضوع يا دولت... أشوف (أبازة، 1960، 67)
في بعض الأحيان يظهر هذا الفعل كعنصر أساسي في تعبير اصطلاحي ذي طابع عامي واضح:
 8. يناير هذا العام شايف كيفه (محفوظ، السكرية، 1957، 69)
نماذج إضافية للتطعيم العامي في السياقات الانفعالية:
 9. يا للعجب، يا بني آدم!¹¹ اصح لنفسك.. عد لصوابك! (صالح، 134)
 10. ما قاريينش.¹² أنسيت الأحداث التي تعيشها بلادنا؟! (برّادة، 75)
أخيرا، نجد مجموعة كبيرة من المقتطفات العامية مستمدة من مخزون الشتائم والإهانات العامي؛ ومن الملاحظ أن هذه التعابير تأتي في الغالب الأعمّ لتبثّ أجواء من الألفة والمرح لا السخط والضغينة:
 11. حننت إلى زبيدة يا عكروت (محفوظ، قصر الشوق، 104)
 12. فقلت له في نفسي: خفف الوطء يا ابن المركوب (محفوظ، قصر الشوق، 53)
في جميع النماذج المقتبسة في هذا القسم لاحظنا أنه على الرغم من بروز الوحدات العامية بشكل صريح، لم يكن هنالك ميل لتحويل المقاطع إلى العامية. معظم هذه المقتبسات جاءت قصيرة، والأهم من ذلك أنها جاءت في الغالب مفصولة عن الجملة / الجمل الرئيسية في المقطع نفسه. في بعض الأحيان شهدنا
-
- 9 على سبيل المثال: "إيش تريد منه؟"، الحموي، 1929، ص 228.
- 10 سنرى في البند 2.2 أن بعض الكتاب يميلون إلى التعامل مع الفعل "شاف" كفعل باللغة الفصحى، من خلال إخضاعه لقواعد الفصحى.
- 11 لاحظ أنّ التركيب "بني آدم" الذي يعتبر في الفصحى جمعا، بمعنى "الناس"، يستخدم في هذا النموذج بصيغة المفرد، كما هو الحال في العامية.
- 12 هذا النص لكاتب مغربي، من هنا أنّ "يقرأ" معناه "يدرس" (أي يتعلم في المدرسة، مثلا).

حضورا بارزا للغة العربية الرفيعة المستوى في نفس القطعة المطعمة بالعامية، كما هو الحال في المثال الأخير، حيث تلي المفردة العامية تراكيب فصيحة بارزة (مستوحاة من بيت شعر مشهور في الرثاء نظمه الشاعر العباسي أبو العلاء المعري). ويبدو أن اللجوء إلى الفصحى العالية في هذه الجملة يعكس نية الكاتب الجمع بين "الراقي" والمبتذل كطريقة لإبراز العنصر الفكاهي في القطعة.

1.3. الكلمات الأعجمية

تكثر في اللغة الفصحى الكلمات ذات الأصول الأجنبية (الأوروبية في الغالب)،¹³ والروائي كثيرا ما يوظف هذه الكلمات في السرد والحوار. غير أن الروائيين في متن هذه الدراسة إنما يلجأون إلى الألفاظ الأعجمية غير الملازمة للغة الفصيحة المكتوبة، بل التي يكثر ورودها في المخاطبة اليومية للقطاعات المختلفة في المجتمع العربي. لذلك فإن هذه المفردات تعتبر بدورها اقتباسات من طبيعة اللغة العامية نفسها، تأتي للتدليل على "أصالة" وواقعية اللغة التي تستخدمها شخصيات من خلفيات اجتماعية خاصة. النماذج التالية تضمنتها ثلاثية محفوظ؛ المتحدث هو شاب مصري متأجب، يقتبس أخته الصغيرة على سبيل المداعبة، التي تشير باستخدامها للقب "أنكل" (uncle وفي الفرنسية oncle وتعني الخال أو العم أو زوج الخالة أو العمه) إلى شاب مصري آخر (كمال، وهو بطل الثلاثية). صيغة الخطاب هذه كان لها، بلا شك، وقع قوي على أذن كمال:

13. أمس سمعها بابا وهي تسألني: هل يجيء معنا أنكل كمال إلى الهرم؟ (محفوظ، قصر الشوق، 196)

النموذج الآخر الذي نورد هنا، من الثلاثية نفسها، وقع في حديث لامرأة مصرية من أصل تركي، تستخدم كلمة "بوليتيكا" (مراوغة، مباحكة، دبلوماسية، تصنع)، التي تعكس بشكل واضح عادة سلوكية ميزت محيطها الاجتماعي في العشرينات.

14. ربّاه، ما هذه البوليتيكا، أنت خديجة حقا؟! (محفوظ، قصر الشوق، 259)

كذلك في النموذج التالي، المأخوذ من رواية أخرى لمحفوظ. المتحدث هو شاب مصري لديه بعض الثقافة العصرية، يستخدم التعبير "أوكي" (OK) في توجهه لشاب مصري آخر:

15. أوكي أيها الزميل العزيز... (محفوظ 1967، 209)

2. التهجين

العناصر العامية الصريحة جاءت في الحوار الفصيح إلى حد ما متفرقة ومشتتة، وبشكل دائم نفيت إلى

13 انظر: Issawi, 1972, pp. 110-133.

الظاهر والباطن في لغة الحوار الروائي في الأدب العربي المعاصر

بدايات الجمل أو نهاياتها. غير أننا لاحظنا في الروايات المدروسة هنا أنواعا مختلفة من الوسائل غير المباشرة التي من خلالها طُعم النص الفصيح بالعناصر العامية. هذه العناصر العامية تتخذ مظهرا فصيحاً من خلال عمليات تحويل مختلفة يقوم بها الكاتب. أكثر هذه العمليات شيوعاً فرض وظيفة لغوية (معجمياً، صرفياً، أو نحوياً) لعنصر عاميٍّ، على عنصر فصيح مقابل له (النماذج: 2.1، 2.2.1، 2.3، 2.4، 2.5). نوع آخر من هذه العمليات هو إخضاع عنصر عاميٍّ (معجمياً، في الغالب) للقوانين النحوية للغة الفصحى، وبهذه الطريقة منحه "الشرعية" ليصبح جزءاً من السياق الفصيح (النماذج في 2.2). لغة هذه الجمل في هذا البند يمكن وصفها بـ "العامية المبطنّة"، أو حتى بـ "الفصحى المفبركة". من يدقق النظر في هذه الجمل بإمكانه أن ينتبه لوجود عنصر واحد أو أكثر غريب عن طبيعة السرد الفصيح، (ومن هذا المنطلق لا نصنف هذا النوع من العمليات تحت إطار "النقل الحرفي" [calques])، غير أنّ الكتاب عبر هذه التقنية يمكنهم الادعاء، ولديهم الحجج الكافية لذلك، أنهم لا يلجأون إلى الاقتراض الواضح والمتطرف من اللغة العامية.

غنيّ عن القول إنّ أمثال هذه المباني الهجينة متوفرة في اللغة الفصحى الحديثة، المكتوبة والشفوية، على اختلاف مستوياتها واستخداماتها. مع ذلك ففي الحوار القصصي، التهجين يشغل وظيفة هامة جداً: تقديم الحوار العاميِّ الأصيل والحقيقيِّ في إطار فصيح. بكلمات أخرى: حوار كهذا مدبر ومصنوع بعناية فائقة. بالمقابل ففي اللغة "العامية"، هذا التهجين يأتي في الغالب عفويّاً، نابعا عن عدم تمكن الكاتب أو المتحدث من السرد بالفصحى.¹⁴

2.1. "يا" غير الندائية

يشيع في النصوص التي ندرسها هنا استخدام الأداة "يا" للتهاتف أكثر من استخدامها للنداء، ممّا يتلاءم مع طبيعة استخدامها في اللغة العامية. هذا صحيح بشكل خاصّ عندما تكون الكلمة (أو الكلمات) التي تلي الأداة قابلة للقراءة بالفصحى والعامية معاً؛ مثال: يا سلام (محفوظ، قصر الشوق، 300)؛ يا عيب (محفوظ 1959، 108)؛ يا نهارنا الأسود (محفوظ، بين القصرين، 213).

أحياناً يزودنا الكاتب بعلامة فارقة من علامات اللغة الفصحى (الهمزة، الألف الدالة على تنوين الفتح، وما إلى ذلك) كدليل على أنه يكتب بالفصحى، كما هو الحال في كلمة "بيضاء" في المثال التالي:

16. يا ألف ليلة بيضاء! يا ألف نهار سلطاني! (محفوظ، قصر الشوق، 396)

14 كما هو واضح من مقالَي بلاو (Blau, 1973 و Blau, 1976)، الروائيون العرب المعاصرون (بمن فيهم محفوظ) ليسوا في مأمن من الانحرافات "الغفوية" عن قوانين الفصحى، وذلك تحت تأثير العامية. وهذا بالطبع صحيح أيضاً بالنسبة إلى الحوار القصصي، كما تبين النماذج التي يُستشهد بها في المقالين المذكورين. غير أنّ معظم أنماط الانحراف اللغوي المعروضة في الفقرات القادمة من هذه الدراسة مقصودة بشكل جليٍّ، وقد قام بها الكاتب عن سابق إصرار ووعي، بإذلا فيها جهداً فنياً من أجل جعلها قريبة من الحوار العاميِّ قدر الإمكان.

وعلى المنوال نفسه نجد في رواياتنا استخداما رائجا بشكل ملحوظ لعبارة "يا ليت"، كما في المثال التالي:

17. يا ليت جابر لم يسافر (توفيق عواد 1972، 248)

في الحقيقة فإن عبارة "يا ليت" لها شواهدا الفصيحة أيضا،¹⁵ ولكن حضورها البارز في الحوار القصصي (وحضورها النادر، نسبيا، في السياق الخطابي الفصيح، أو للغاية الخطابية نفسها في الأجزاء السردية في رواياتنا، حيث تفضّل الصورة الفصيحة العادية لكلمة ليت) يشكل دلالة على أنّها هنا تقابل العبارة العامية: يا ريت.¹⁶

2.2. الأفعال

العديد من الأفعال الخارجة عن معجم اللغة الفصحى، تدرج في النص الفصيح. في كل واحدة من الجملتين التاليتين وجدنا فعلا يعود في أصله إلى العامية: طال، في الجملة (18)، بهدل (19). ولكن في الحالتين نلاحظ أنّ الفعلين ملائمان لقواعد اللغة الفصحى (فهما منفيان باستخدام لن ولم، بالترتيب نفسه):

18. لا تخافي يا ابنتي، لن يطالوه (توفيق عواد 1958، 36)

19. ولا تنس أنني لم أبهدل البيت (محفوظ، السكّريّة، 377)

الأمر ذاته ينطبق على الفعل "شاف". كما رأينا في الأمثلة (6) و (7)، هذا الفعل، وهو عامي محض، كثيرا ما يظهر في الحوارات بشكل سافر، مأخوذاً عن العامية بشكل ظاهر ومباشر. مع ذلك فبعض الروائيين يفضلون "نفسحه" قبل استخدامه، أي إكسابه الزي الفصيح من خلال إخضاعه لقواعد اللغة الفصحى (كحذف حرف العلة منه في فعل الأمر):

20. شُف يا جوزيف، الآن عاد الأستاذ ونستطيع أن نسأله... (مينا، 344)

21. شُف لك طريقة أخرى للمذاكرة (قصر الشوق، 408)

هناك ظاهرة أخرى مثيرة في هذا المجال تتعلق بالفعل العامي القاهري "حاسبُ!" (بمعنى: إحذر!)، والذي يتكرر كثيرا في روايات نجيب محفوظ. في المثال التالي يستخدم هذا الفعل بمعناه العامي بأسلوب

15 انظر: Wright, 1992, 2: 92B. لاحظ، مع ذلك، أنّه في النموذج (17) أن الاسم الذي يلي "يا ليت" ليس منصوبا، كما هو مفروض وفق أصول الفصحى. يمكن أن ننسب هذا إلى حقيقة أنّ أسماء العلم في العربية الحديثة لا تصرّف عند الكثير من الكتاب؛ ولكن بالإمكان كذلك أن نفترض، في مثل هذه الحالة الخاصة، أنّ الكلمة "ليت" كُتبت عن العمل لأنها استخدمت في زيّ شبه عامي.

16 هناك سؤال مثير للفضول يتعلق بلفظ عبارة "يا ليت" في الحوارات القصصية المنطوقة (مثلا، عندما يستخدمها معلم في قراءته لرواية في الصفّ)؛ إذ هناك ثلاث طرق مختلفة لقراءتها: 1- "يا ليت"، وهي القراءة الفصيحة الدقيقة والصارمة؛ 2- "يا ليت"، في الفصحى الشفوية المخففة (وهي تتطابق مع "يا ريت"، في بعض اللهجات [منها بعض اللهجات اللبنانية التي حافظت على لفظ حرفي العلة المتصلين دون إدغامها كحركة واحدة]). 3- "يا ليت"، المطابقة للعبارة العامية "يا ريت".

وصياغة فصيحين، من خلال ربطه بالعبارة الرئيسة في الجملة بحرف الربط "أن":

22. حاسب أن تنزلق البطاطا فنموت جوعاً (محفوظ 1959، 312)

هذا الفعل بهذه الصياغة في الفصحى يعني: "سوّ الحساب!" أو "اطلب الحساب!"، من هنا أنّ توظيفه بمعناه العامي في السياق الفصيح لا يدخل ضمن عملية "الاستعارة الدلالية" (قارن: 3.3).

2.2.1. الأزمان

في حالات كثيرة وجدنا أنّ المشتقات (فاعل، مفعول، إلخ...) تتصرف تصرف الأفعال، على نحو مشابه للهجاء العامية،¹⁷ فتظهر في السياق الفصيح في موضع الفعل وبدلاً عنه:

23. أنا عارفك وفاهمك عن ظهر قلب (محفوظ 1961، 52)

24. لم كفى الله الشرّ؟! ناو تعمل حادثة؟ (قصر الشوق، 300)

في النموذجين تأتي في الفصحى "المثلى" أفعال مضارعة بدل أسماء الفاعل: "أعرفك وأفهمك" (في النموذج 23) و "تنوي" (النموذج 24). الكلمة "ناو" في النموذج الأخير استخدمت بشكل مغاير لما هو الحال في العامية، حيث فيها تسبق هذه الكلمة بمبتدأ (في هذه الحالة "أنت"). على كل حال نلاحظ أنّ هذه الكلمة ذات الدلالة والاستعمال العاميين كتبت ظاهرياً بطريقة تتماشى مع إملاء الفصحى ونحوها، عن طريق حذف حرف العلة (الياء)، ورسم تنوين الكسر كتعويض.

من ناحية أخرى، نجد هنا وهناك صياغات شبيهة بالصياغات العامية، خاصة عندما يحاول الكاتب الدمج بين زمنين مختلفين في العبارة الواحدة، كأن يستخدم التركيب "كان يكون"، في الجملة الشرطية:

25. كان يكون في الخامسة والعشرين (قصر الشوق، 201)

2.3. البنيات النعتية والظرفية

2.3.1. مجموعة كبيرة من التراكيب النعتية والظرفية الخاصة بالحوارات القصصية مبنية وفق النمط العامي، مثال:

26. طربوش نصف عمر (محفوظ 1947، 134)

27. والهانم طول الشبر (محفوظ 1951، 226)

في الروايات المصرية كثيراً ما يأتي التعبير "ولا" في دلالاته العامية، معبراً عن التميز ومؤكداً على الفكرة المنقولة، مثلاً:

28. إنه ملاذنا عند كل شدة، رجل ولا كل الرجال (قصر الشوق، 116)

17 راجع: Mitchell, 1956, pp. 104-105.

29. وجدتك جالسا فوق الكنبه ولا عفريت النسوان نفسه! (قصر الشوق، 116)

2.3.2. الكلمة "زمان" كثيرا ما تستخدم لدى الروائيين المعاصرين (المصريين بشكل خاص)، بمعنى "زمن طويل" أو "ماضٍ بعيد"، أو تتخذ دلالة جوهريّة أخرى من خلال جعلها مضافا إليه في تركيب الإضافة، كما هو الحال في:

30. وإني أسأل في دهشة: أين عيسى زمان؟! (محفوظ 1961، 161)

31. وأين باريس زمان؟! (قصر الشوق، 364)

2.4. كم

في الفصحى هنالك وظيفتان للأداة "كم": 1- الاستفهام، وهنا تكون، في العادة، سابقة لاسم مفرد نكرة في حالة النصب، مثل: كم ولداً رأيت؟ 2- الخبرية وتفيد التعجب، ويليه اسم مفرد أو جمع في حالة الجرّ، مثل: كم ولدٍ رأيت!¹⁸ في اللهجات نجد أن هذه الأداة اكتسبت وظيفة ثالثة، حيث باتت تدلّ على القلّة أو البعض (كم ولد= القليل من الأولاد). في الحوار القصصي الحديث نجد أن الوظيفة الأخيرة حاضرة في السياق الفصيح:

32. كلها كم يوم وتصبحين من زباين الدكتور¹⁹ (السكريّة، 206)

بما أنّ هذه الوظيفة لا تندرج تحت أي من الاستخدامين الرسميين للأداة، فالاسم الذي بعد "كم" غير ملزم بقانون ما يحدد حالته الإعرابية. إذا قرأنا العبارة الأخيرة قراءة فصيحة نجد أنفسنا ملزمين بقراءة كلمة "يوم" مجرورة (يوم) تماشياً مع قاعدة كم الخبرية، خاصة أن الكاتب لم يلحق كلمة يوم بألفٍ، للتدليل على النصب. ومع ذلك فإننا نجد الأسماء بعد "كم" في عدد لا بأس به من روايات محفوظ منصوبة، انسجاماً مع النوع الأول:

33. ولست طماعاً، فما تريد إلا اللقمة والسترة وكم كأساً من الكونياك، وكم نفساً من الحشيش (محفوظ 1951، 39)

هذا التأرجح بين النصب والجر لدى المؤلف نفسه في التركيب اللغوي ذاته يعطينا صورة واضحة عن المعضلة اللغوية التي يواجهها مستخدمو اللغة الفصحى المعاصرة، حين يحاولون تطبيق القواعد الكلاسيكية على الوظائف اللغوية الطارئة والتي لا قبِل للعربية بها. في إطار نقاشنا هذا يمكننا أن نقول، بكل ثقة، إنّ لجوء الكاتب إلى تنوين الفتح (وهي علامة دالة على الفصحى بلا ريب) في المثال

18 انظر: Wright, 1992, 2:125-126؛ قارن بحث بلاو حول الانحراف في استخدام "كم" في النثر العربي الحديث: Blau, 1973, p. 210.

19 لاحظ كذلك الكلمة الأولى من ها الاقتباس "كلّها"، خاصة الضمير "ها"، فهكذا يأتي في الاستخدام العامي لا الفصيح. حول استخدام "ها" في هذه الوظيفة اللغوية وشبهاتها في القصة العربية الحديثة، راجع سوميخ، 1984، ص 104.

(33)، جاء للتأكيد على أن الفصحى هي الإطار العام الذي تنبني وفقه جملته، من ناحية، وكنوع من "التعويض" عن تكرار لفظة "كم" بدلالاتها العامية أكثر من مرة في السطر الواحد.

2.5. "و" الدالة على "المقاربة" (قرب حدوث الفعل)

في مجموعة لا بأس بها من الحوارات في رواياتنا (خاصة المصرية) وجدنا تراكيب ذات أصول عامية محضة. هذه التراكيب مكونة من: اسم + واو + فعل (مضارع)، حيث تدلّ الواو على الحدوث الوشيك أو اقتراب تحقق الحدث،²⁰ مثال:

34. ... وعكّة وتمضي إلى غير رجعة... (قصر الشوق، 449)

35. لا تخافي... شدة وتزول (أبابة 1960، 183)

من الجدير ملاحظته أن الأفعال المستخدمة في هذين المثالين الأخيرين وكذلك التعبير "إلى غير رجعة" (المثال 34)، تنتمي قطعياً للمعجم الفصيح، تمّ تفضيلها على ألفاظ مشتركة بين الفصحى والعامية (مثل: راح، مشى) وذلك للتأكيد على اللغة الفصحى كإطار عام لهذه النصوص.

2.6. التمني

يدلّ التمني، في الفصحى المعيارية، على الرغبة في أن تتحقق الأمنيات للخير (البركة) أو للشر (اللعنة). وعادة ما يتوسّط إلى ذلك بالفعل الماضي أو بالأمر (مثلاً: طيّب الله عيشك، أو طِبَ عيشاً). بالمقابل ففي اللغة المحكية، في العادة، تستخدم للغرض عینه صيغة المضارع (مثلاً: الله يخليك!). في مجموعة كبيرة من رواياتنا نجد أن التركيب المحكي الأخير هو البارز في الحوارات،²¹ وذلك على الرغم من أن اللغة السائدة في النصّ عامة هي الفصحى:

36. ربنا يجعل العواقب سليمة! (بين القصرين، 343)

3. الترجمة الحرفية (CALQUES)

3.1. كل الحالات التي تمت مناقشتها في القسم السابق صدرت كما لاحظنا، بطريقة أو بأخرى، عن بعض الانحرافات (اللغوية والدلالية أو غيرها) عن قوانين الفصحى المعيارية. هذه الانحرافات إنّما قام بها الكاتب عن قصد، وذلك بهدف جعل الحوار حيّاً، وقد بذل الكاتب فيها جهداً كبيراً ليُظهر أنّ هذه الجمل التي أنتجها، لأية غاية أو قصد كان، لا تخرج عن نطاق الفصحى.

²⁰ وجدت الواو ذاتها في قصيدة باللغة الفصحى للشاعر المصري المعاصر طانيوس عبده، بعنوان "إنّه عمُرٌ ويمضي" (الجميل، 1925، ص 4).

كما وتظهر الواو عينها هنا وهناك في شعر أحمد شوقي (مثلاً: فشدة وتزول، في صبري، 1961، ص 246).

²¹ في الحقيقة، التركيب التقليدي لعبارة التمني له حضور أيضاً في حوارات هذه الروايات وإن كان بنسبة أقل من التركيب العامي. انظر: كفى الله الشرّ في النموذج (24).

بالمقابل ففي الجزء التالي من البحث نناقش تراكيب ذات أصول عامية، غير أنَّها لا تحمل أي مرگب لغوي يتعارض مع طبيعة الفصحى المعيارية. يمكن تسمية الطريقة التي اعتمدها الكاتب في صياغة معظم هذه الجمل والتراكيب بـ "الترجمة الافتراضية الواضحة" أو "الترجمة الحرفية"، وسنوضح هذا الوصف من خلال الأمثلة. القارئ الذي يألف اللهجة المستوحاة في الرواية، لن يجد صعوبة في الوصول إلى الأصل العامي للعبارة المغطاة "بغلاف" من الفصاحة، إن جاز التعبير.

3.2. التعابير والأقوال الشعبية

معظم الترجمات الحرفية المتوفرة في حوارات رواياتنا تنطوي على أمثال وتعابير عامية. من البديهي أنَّ التعبير الذي يترجم حرفيا من لهجة ما إلى اللغة الفصحى، لا يفهمه بشكل تام إلا من كان ملماً بهذه اللهجة. على الرغم من ذلك لم يتورع الروائيون عن ترجمة هذه الأقوال وحشد نصوصهم بها، لوعيهم بمدى أهميتها في رسم خلفية الشخصيات على كافة المستويات (الاجتماعي، الثقافي، الجغرافي وغيرها). قمت باقتباس النماذج التالية من الروايات المصرية، وهي ليست سوى عينات قليلة منتقاة بشكل عشوائي:

37. أذنا من طين، وأذنا من عجين، هذا ما تعلمته من التجربة!²² (قصر الشوق، 40)

38. هون عليك يا شيخ، تبيت ناراً، تصبح رماداً!²³ (أباطة 1965، 15)

39. ... خبرني فقد احتار دليلي! (محفوظ 1962، 170)

لاحظ أنه في النموذج (37) فقط الكلمة "ودن" في الأصل العامي قام الكاتب بتغييرها ببديليها الفصحى (أذن) لجعل النص كاملاً يبدو بثياب اللغة الفصحى؛ مهما يكن فإنَّ الكاتب اختار أن يؤكد على حضور الفصحى لا العامية، وذلك من خلال إبراز عنصر فصحى هو تنوين الفتح في كلمة "أذن"، والذي كان بإمكانه تجنبه بكل يسر لو شاء ذلك. في النموذج (38) قام الكاتب بتغييرات معجمية لازمة من أجل الحفاظ على الفصاحة، ولكن في هذه الحالة كان لا بدّ من رسم تنوين الفتح في الكلمتين (ناراً، رماداً) للحفاظ على قواعد اللغة الفصحى، بحيث لا يمكن تجنبهما أبداً. في النموذج (39) نجد علامة فارقة أخرى من علامات الفصحى هي "قد".

3.3. التعابير الحالية (التي تدل على الوضع والحالة)

هناك عدد كبير من الأمثلة التي فيها تمّ استدعاء تعابير عامية تدلّ على الحال، هي في أغلبها هتافية الطابع، أجريت عليها تعديلات معجمية ولغوية، ثمّ تمّ زرعها في السياق الفصحى، مثلاً:

40. عدنا؟ خبّي هذا الكيس... (عواد 1958، 222)

كلمة "عدنا" هي كلمة فصيحة بلا ريب، وقد جاءت بديلة عن الأصل العامي "رجعنا"، وهي كلمة

22 انظر هذا التعبير بصيغته العامية الأصلية في: الخنجري، 1982، ص 186.

23 ن.م، 52.

الظاهر والباطن في لغة الحوار الروائي في الأدب العربي المعاصر

مشتركة بين الفصحى والعامية؛ مع ذلك فالدلالة الحالية التي ظلّ هذا الفعل يحملها هي بآثر عاميّ واضح (عُدنا؟ بمعنى: هل عدتَ إلى حيلك القديمة إياها؟!). النموذجان التاليان يشرحان بشكل أوضح عملية ترجمة التعبيرات الحالية:

41. يا له من خبر! (محفوظ 1979، 102)

42. خيرًا يا رجل، ماذا بك؟! (أباطة 1965، 19)

النموذج (41) له أصل عامي قاهري (بشكل خاص) هو "يا خَبَر" ويدلّ على: الدهشة، الصدمة، السخرية، وفق ما يحدده السياق. وعلى عكس الحالات التي ناقشناها في 2.1، حيث استخدمت "يا" في غير وظيفتها الندائية في سياق الحوار الفصيح، نرى أن الكاتب في الحالة الراهنة فضّل استخدام "يا" بوظيفتها الفصيحة: "يا له من..." "كتعويض" عن إكساب العبارة الحالية هذه الدلالة العامية. الأمر نفسه ينطبق على النموذج (42)، حيث كلمة "خير" استخدمت بدلالاتها الحالية (حب الاستطلاع، الدهشة، توقع المصيبة، وغيرها)، وقد جاءت الكلمة مزوّدة بعلامة فارقة من علامات اللغة الفصحى هي تنوين الفتح، وهي في هذه الحالة، كما هو الأمر في النموذج (37)، غير لازمة (وإن كانت جائزة) نحوياً.

3.4. الأفعال

في مجموعة كبيرة من الحالات التي شاهدناها في الحوارات لاحظنا أن بعض الأفعال الفصيحة تتخذ دلالة ثانوية أو دلالة مغايرة تماماً لدلالاتها الفصيحة الأصلية، "استقتها" من بديلها الموازي لها في العامية:

43. الكلام الفارغ الذي تتعلمونه في المدارس لا يسير عندنا (صالح، 101-100)

الفعل الفصيح "يسير" هو عبارة عن ترجمة حرفية عن الفعل العامي (المستخدم في الفصحى أيضاً) "يمشي". كلا الفعلين يؤدي الدلالة ذاتها (السَّير)، الفعل العامي ملحقاً بحرف الجر "على" (يمشي على) يتخذ دلالة إضافية هي: "يخدع أو يستغل". كان بإمكان الكاتب استخدام الفعل المشترك بين اللغتين (يمشي)، غير أنه فضّل الفعل الذي ينتمي للفصحى فقط دون العامية، كي يبعد جملة قدر المستطاع عن الأصل العامي. في الحقيقة بالإمكان الافتراض هنا، كما هو الأمر في حالات أخرى شبيهة، مرور عملية التطعيم بثلاث مراحل:

العامية (يمشي) ← الفصحى (يمشي) ← الفصحى الخالصة (يسير).

رغبة الروائيين في بثّ الأجواء العامية (الشعبية) في قالب فصيح دعّتهم في كثير من الأحيان إلى اللجوء للأشكال الفعلية غير المتوفرة في النثر الفصيح الرسمي الحديث،²⁴ على الرغم من إمكانية توفرها في

24 عن مصطلح "النثر الفصيح المعياري الحديث" (modern standard prose Fuṣḥa)، راجع الفصل الثاني من كتابي: Somekh, 1991.

مراحل مبكرة من عمر اللغة العربية. في النموذج التالي نناقش استخدام القالب الفعلي المشتق من الجذر "ذهب":

44. ماذا أذهبك إلى هناك؟ (محفوظ 1979، 88)

على الرغم من توفر صيغة "أذهب" (على وزن أفعل) في القواميس العربية، إلا أن استخدامها نادر جداً في العربية الفصحى المعاصرة. ظهورها في الجملة أعلاه جاء، كما هو واضح، انعكاساً للاستخدام العامي للفعل: ودّى، أو روّح.

الوزن الصرّفي (أفعل) للجذر "فهم" (أي: أفهم) شائع بشكل كبير في اللغة الفصحى المعاصرة. في العادة يظهر كفعل متعدّد لمفعولين، ويعني: "فسّر شيئاً ما لأحدهم، أو جعل أحدهم يفهم شيئاً ما"؛ لكنه في المثال التالي يستخدم كفعل متعدّد لمفعول مباشر واحد:

45. ماذا يفهمك أنت في هذه الأمور؟! (صالح، 81)

الواقع أننا في هذا النموذج نشهد عملية تتجاوز الترجمة الدلالية الحرفية البسيطة. الترجمة الحرفية هنا تشمل عنصراً وظيفياً أيضاً (التعددية الفعلية). على الرغم من ذلك تظهر هذه العبارة منسجمة مع قواعد اللغة العربية، حيث لا يبدو أيّ ملمح من ملامحها "المرئية" الظاهرية غريباً عن الأصول الفصيحة.

الفارق الأساسي بين الأفعال التي ناقشناها في هذا الجزء وتلك التي تعاملنا معها كحالات مهجنة (2.2) هو أن جذر الأفعال: سارَ، عرّفَ وأفهمَ، متوفر في الفصحى بل مستخدم في حقول دلالية مشابهة لما هي عليه في العامية، وبالتالي فاستخدامها العامي يمكن أن ننظر إليه من زاوية "الاتساع الدلالي"، بينما الفعل "شافَ" هو عامي محض. لذلك فيعتبر استخدامه نوعاً من الاستيراد أو الاقتراض من العامية، بطريقة شبيهة بطريقة استيراد الفعل "حاسب" في البند 2.2.

1. الخلاصة

في الصفحات السابقة ناقشنا ثلاثة أنماط من الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها الروائي العربي المعاصر بشكل كبير في إنتاجه للحوار الحي المطابق لواقع الحياة، في حدود اللغة الفصحى. وقد بينّا أنّ هذه الأنماط جميعها تشترك في استيرادها للعناصر العامية، بشكل خفي أو علني.

من المسلّم به أيضاً أنّ العديد من العناصر ذات الأصول العامية، والتي أدرجتها اللغة الفصحى الحديثة بين سطورها، تسربت هي الأخرى إلى لغة القصة العربية الحديثة، بما فيها الحوار القصصي. هذه العناصر تشتمل على "اقتراضات" معجمية (خاصة ما يتعلق منها بالواقع المادي)،²⁵ وسمات نحوية، كتلك التي ناقشها البروفسور بلاو في دراسته الهامة "ملاحظات حول بعض التوجهات النحوية في العربية المعيارية الحديثة".²⁶

أخيراً، من الهامّ التأكيد على أنّ الوسائل الأسلوبية التي تمّ الحديث عنها هنا متوفرة في الفصحى المعاصرة عامة (وربما كذلك في فترات قديمة من فترات تطور اللغة المكتوبة، كما يظهر من خلال أبحاث بلاو الكثيرة في مجال العربية الوسطى). مهما يكن فإنّ هذه التقنيات تبدو في الحوارات القصصية أكثر حضوراً بكثير. عدا عن ذلك، في الحوارات، مدار البحث، تخدم هذه الوسائل غايات فنية خاصة؛ لذلك فحدوثها، في النماذج التي عالجناها، جاء عن وعي وسابق إصرار لا بشكل عفوي، وهو استخدام غير نابع عن جهل أو تجاهل.

25 راجع: Somekh, 1973, p. 99.

26 انظر: Blau, 1973، خاصة الفصل الخامس، وكذلك المقال المكمل لمقاله هذا: Blau, 1976.

2. المصادر الأدبية

- أباطة، ثروت. ثم تشرق الشمس. القاهرة، 1960.
- أباطة، ثروت. الضباب. القاهرة، 1965.
- برادة، محمد. سلخ الجلد وقصص أخرى. بيروت، 1979.
- جبرا، إبراهيم جبرا. البحث عن وليد مسعود. بيروت، 1978.
- عوّاد، توفيق. الرغبة. بيروت، 1958. (الطبعة الثانية)
- عوّاد، توفيق. طواحين بيروت. بيروت، 1972.
- محفوظ، نجيب. زقاق المدق. القاهرة، 1947. (الطبعة المستخدمة هنا 1965)
- محفوظ، نجيب. بداية ونهاية. القاهرة، 1951. (الطبعة المستخدمة هنا 1965)
- محفوظ، نجيب. بين القصرين. القاهرة، 1956.
- محفوظ، نجيب. قصر الشوق. القاهرة، 1957.
- محفوظ، نجيب. السكرية. القاهرة، 1957.
- محفوظ، نجيب. أولاد حارتنا. بيروت، 1967. (نشرت للمرة الأولى في الأهرام 1959)
- محفوظ، نجيب. اللص والكلاب. القاهرة، 1961.
- محفوظ، نجيب. السُّمّان والخريف. القاهرة، 1962. (النسخة المستخدمة هنا 1964)
- محفوظ، نجيب. دنيا الله. القاهرة، 1963.
- محفوظ، نجيب. ميرمار. القاهرة، 1967.
- محفوظ، نجيب. الشيطان يعظ. القاهرة، 1979.
- مينا، حنا. الثلج يأتي من النافذة. دمشق، 1969.

المراجع

- الجميل، 1925 الجميل، أنطون (1925)، ديوان طانيوس عبده، القاهرة: دار الهلال للطباعة.
- الحموي، 1929 الحموي، ياقوت (1929)، معجم الأدباء، لندن: طبعة مارجولن.
- الخناجري، 1982 الخناجري، وفاء (1982)، الأمثال الشعبية في حياتنا اليومية، طنطا: المكتبة القومية الحديثة للتوزيع.
- دوارة، 1965 دوارة، فؤاد (1965)، عشرة أدباء يتحدثون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- السباعي، 1956 السباعي، يوسف (1956)، السقا مات، القاهرة: مكتبة مصر.
- سعيد، 1964 سعيد، نفوسه زكريا (1964)، تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها في مصر، الإسكندرية: دار نشر الثقافة.
- سوميخ، 1984 سوميخ، ساسون (1984)، لغة القصة في أدب يوسف إدريس، تل أبيب: جامعة تل أبيب.
- صبري، 1961 صبري، محمد (1961)، الشوقيات المجهولة، القاهرة: مطبعة دار الكتب.
- فروخ، 1961 فروخ، عمر (1961)، القومية الفصحى، بيروت: دار العلم للملايين.

Abdel-Malek, 1972 Abdel-Malek, Zaki N. (1972), "The Influence of Diglossia on the Novels of Yusif al-Siba'i", *JAL*, 3, pp. 132-141

Blau, 1973 Blau, Joshua (1973), "Remarks on Some Syntactic Trends in Modern Standard Arabic", *IOS*, 3, pp. 171-231

Blau, 1976 Blau, Joshua (1976), "Some Additional Observations on Syntactic Trends in Modern Standard Arabic", *IOS*, 6: section 5, pp. 158-190.

Cachia, 1967 Cachia, P.J.E (1967) "The use of the Colloquial in Modern Arabic Literature", *JAOS*, 87, pp. 12-22.

Diem, 1974 Diem, Werner (1974), *Hochsprache und Dialekt in Arabischen*, Wiesbaden: F. Steiner.

Issawi, 1972 Issawi, Charles (1972), "European Loan-Words in Arabic Writing; a Case Study in Modernization", *Middle Eastern Studies*, 3, pp. 110-133

Mitchell, 1956 Mitchell, F.M. (1956), *An Introduction to Egyptian Colloquial Arabic*, Oxford, 104-105.

- Somekh, 1973 Somekh, S. (1973), *The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfouz's Novels*, Leiden: EJBrill.
- Somekh, 1975 Somekh, S. (1975), "Language and Theme in the Short Stories of Yusuf Idris", *JAL*, vol. vi, pp. 89-100 .
- Somekh, 1991 Somekh, Sasson (1991), *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Wiesbaden: O. Harrassowitz.
- Wright, 1992 Wright, A. (1992), *A Grammar of the Arabic Language*, vol. 2, French & European Publications.

"waqtin şurna kbār"

لَمَّا ونظائرها في اللّغة المحكيّة في الجليل

ورد عقل

الكلّيّة الأكاديميّة العربيّة للتّربية، حيفا

1

تُعتبر كلمة "لَمَّا"، عند لغويّي العربيّة المعيارية ونحاتها، من ظروف الزّمان التي تحمل معنى الشرط، أو من أسماء الشرط غير الجازمة التي تحمل دلالة زمنيّة. يقول ابن يعيش (ت 643 هـ) صاحب كتاب شرح المفصل للزمخشريّ (ت 538 هـ) في لَمَّا:

"أَمَّا لَمَّا فظرف زمان إذا وقع بعد الماضي، نحو قولك: جئتُ لَمَّا جئتُ. ومعناه

معنى حين. وهو الزّمان المُبهم. وهو مبنيّ لإبهامه واحتياجه جملة بعده..."¹

ويقول السيوطيّ (ت 911 هـ):

"لَمَّا حرف وجود لوجود، وقال ابن السّراج والفارسيّ وابن جنّيّ ظرف كـ

"إذا" وتختصّ بالماضي، وتقتضي جملتين، وعاملها الجواب، ويكون ماضيًا،

قال ابن عصفور: ومضارعًا. وابن مالك واسميّة بـ "إذا" أو الفاء وتحذف

لدليل..."²

1 ابن يعيش، 2001، ج 3: ص 136.

2 السيوطيّ، 1998، ج 2: ص 162 – 163.

يتَّضح من الاقتباسين السابقين أنَّ لَمَّا تقتَرَن بجملتين وتُستعمل مع الأفعال الدَّالة على الزَّمن الماضي، وأنَّها تُسمَّى بِـ "لَمَّا الحينيَّة" لأنَّها تودِّي الوظيفة والدَّلالة اللَّتين يؤدِّيها اسم الزَّمان "حين".

تُستعمل في العربيَّة المعياريَّة أسماء زمان أخرى تناظر لَمَّا وحين، مثل: "يوم"، "وقت"، وغيرهما ممَّا قد يقتضي السَّياق.³ والفرق بين لَمَّا وبين هذه الأسماء الَّتِي تناظرها هو أنَّ لَمَّا تُستعمل للدَّلالة على زمن مجهول، بينما تدلُّ هذه الكلمات على زمن أكثر تحديداً.

2

في هذا المقال أقفُ على التَّصرُّف النَّحويِّ (Syntactic Behavior) لَمَّا وما يناظرها من أسماء الزَّمان في العربيَّة الفلسطينيَّة (PA) في الجليل، مقارنةً بالعربيَّة المعياريَّة. اعتمدت في هذا البحث على بعض النُّصوص الَّتِي قمت بجمعها بشكل ذاتيٍّ، وعلى مجموعة من النُّصوص مسجَّلة صوتياً ومختارة من مجمع يتكون من مئات النصوص، جُمع في نطاق بحث اللُّهجات الذي بدأه البروفسور رافي ظلمون سنة 6-1995 بمساعدة الدكتور أهارون جيبع كلاينبرجر ومجموعة من الباحثين.

3

حافظت العربيَّة الفلسطينيَّة على "لَمَّا" ككلمة دالة على الزمان. بالمقابل، لم تحافظ على كلمات ظرفيَّة أخرى مثل: حين، ومنذ. وتُستعمل فيها، كما في العربيَّة المعياريَّة، كلمات مثل "يوم"، "وقت"، "ساعة"، وغيرها، للدَّلالة على الزَّمان:

inkasrat Turkiyya. yöm inkasrat Turkiyya, hāy lighrāz w il'utūmbilāt malāni,
duqna min kullshi...

(يافة الناصرة)

تناظر هذه الكلمات لَمَّا على المستويين النَّحويِّ والدَّلاليِّ، فإذا استبدلنا كلمة "yöm" في المثال السَّابق بكلمة "لَمَّا" لن نضطرَّ لإجراء أيِّ تغيير في بنية الجملة، وسنحصل على المعنى ذاته.

3 في باب "ما يُضاف إلى الأفعال من أسماء"، يُطلق سيبويه (ت 180 هـ) تسمية "أسماء الدَّهر" على مثل هذه الأسماء. انظر: سيبويه، 1988، ص 117.

3.1

في العربية المعيارية، تُستعمل لماً لما هو مبهم من الزّمان، وتُستعمل كلمات مثل "يوم" و "وقت" للتعبير عن زمان أكثر تحديداً، بينما نرى أنّه ثمة تناظر دلاليّ بين لماً وأسماء الزّمان هذه في العربية الفلسطينية، ونلاحظ هذا بشكل واضح من خلال الأمثلة التالية:

ilḥarb baqa mqābali, iddōli hāy min hōn w iddōli hāy min hōn. yōmin yiltqu
yşīru yuḍurbu 'ala ba'idḥin w illi ymūt yẓall miṭraḥu ya wēli 'alē

(يافة الناصرة)

tijbil wi ṭḥuṭṭ b-ilkhābyi ta yikhulṣu ssmidāt. yōmin yikhulṣu ssmidāt ti'ijnu
b-laban

(طرعان)

mist'idd 'arūḥ sē'tin baddak

(المغار)

من خلال هذه الأمثلة يتّضح أنّ كلمتي "يوم" و "ساعة" لا تُستعملان للدلالة على يوم محدّد أو ساعة محدّدة، بل تطابقان لماً على المستوى الدلاليّ بتعبيرهما عن زمن مبهم غير محدّد.

3.2

أمّا على المستوى النحويّ / التركيبيّ، ما يميّز استعمال لماً ونظائرها في العربية الفلسطينية، مقارنة بالعربية المعيارية، هو استعمالها للدلالة على المستقبل، واستعمال "أن" بعدها:

lammin, lamman, limmin, yōmin, waqtin, sē'tin...

3.2.1

في العربية المعيارية، تُستعمل لماً للدلالة على الزّمن الماضي فقط، بينما تُستعمل كلمات من أسماء الزّمان مثل "يوم" و "ساعة" للدلالة على الماضي والمستقبل والحال على حدّ سواء. في الأمثلة التالية نلاحظ استعمال لماً ونظائرها للدلالة على المستقبل أو الحال:

badawwir 'alēhun waqtin baddi

(الرّامة)

sē'tin bīji lwaja' ba'udsh aghdar atḥammal

(عين الأسد)

izzatūn lammin bifarrṭū biṣīr ilḥabb 'a-l'ariz

(الجديّة)

ishshabb limmin baddu waḥadi bib'ath jāha

(نحف)

نلاحظ في الأمثلة السابقة أنّ استعمال "لما" ونظائرها يتطلب استعمال فعل بصيغة المضارع/ ذي سابقة (p-stem)، بينما يُشترط في الفعل الذي يليها في العربية المعيارية أن يكون فعلاً ماضياً أو مضارعاً يحمل معنى الماضي، كقولنا: "لما لم يلبّنا أحد تركنا المكان".

3.2.2

يشيع استعمال "لما" ونظائرها في العربية الفلسطينية الجليلية مقترنة بـ "أن"، بينما يقلّ استعمال "أن" بعد "لما" في العربية المعيارية، وتُعتبر "أن" فيه زائدة.

في القرآن الكريم ثلاثة مواضع يرد فيها التركيب "لما أن":

"فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتدّ بصيراً قال ألم أقل لكم إني أعلم
من الله ما لا تعلمون"

(يوسف، 96)

"فلما أن أراد أن يبطش بالذي هو عدوّ لهما قال يا موسى أتريد أن تقتلني
كما قتلت نفسك بالأمس..."

(القصص، 19)

"ولما أن جاءت رسلنا لوطا سيء بهم وضاق بهم ذرعاً وقالوا لا تخف ولا
تحزن"

(العنكبوت، 33)

في المواضع الثلاثة، اعتُبرت أن زائدة تُستعمل للتوكيد. لم يذكرها العكبري (ت 616 هـ)¹

والأخفش (ت 215 هـ)² والفراء (ت 207 هـ)³ في كتبهم، وفيما يلي بعض ما ذكره محيي الدين الدرويش في هذا السياق:

"أن [...] وزائدة للتوكيد كآلية "فلما أن جاء البشير" قال ابن هشام: "ولا معنى لأن الزائدة غير التوكيد كباقي الزوائد..."⁴

وفي هذا السياق، يقول ابن يعيش (ت 643 هـ) في شرح المفصل للزمخشري (ت 538 هـ):

"وقد تزايد أن المفتوحة أيضا توكيدا للكلام، وذلك بعد لما في قولك: لما أن جاء زيد قمت، والمراد: لما جاء زيد قمت..."⁵

وجود هذا التركيب في القرآن الكريم وإشارة النحويين إليه يدلان على أنه كان مستعملا في بعض اللهجات العربية القديمة، وعلى أن وجوده في بعض اللهجات الجديدة استمرار لوجوده آنذاك. في العربية الفلسطينية يكثر استعمال "أن" بعد لما ونظائرها، كما يتضح في الأمثلة التالية:

bint ilwazir limmin fātat la'at bint ilmalik

(قدّيتة / عكبرة)

w lamman til'at 'ahil irrāmi Imasihiyyi mayyalu 'ala bēt jann...

(الرامة)

baqēna mkayyfin wi wlād ta şurna kbār, waqtin şurna kbār şurna fallahin...

(بيت جنّ)

ilḥarb baqa mqābali, iddōli hāy min hōn w iddōli hāy min hōn. yōmin yiltqu
yşiru yuḍurbu 'ala ba'idhin w illi ymūt yzall miṭraḥu ya wēli 'alē

(يافة الناصرة)

تجدر الإشارة إلى أن استعمال هذا التركيب لا يقتصر على منطقة الجليل. نجده، كذلك، في منطقة الكرمل، وفي اللهجات البدوية الشمالية، ويُسعمل في بعض اللهجات العربية الأخرى كما أورد كلايف هولز في كتابه عن العربية المحكية. يذكر هولز استعمال لما كبديل عن "إذ" و "إذا"، ويذكر أنها قد تكون بصيغة "لن"، لكنه لا يتطرق إلى الفرق بين الصيغتين.⁶

2 الأخفش، 1990.

3 الفراء، 1983.

4 الدرويش، 1992، ج 5: ص 57 – 58.

5 ابن يعيش، 2001، ج 5: ص 67.

6 Holes, 1995, p. 233.

يتعامل الباحثون مع تركيب مثل "lammin" أو "yōmin" كوحدة صرفية واحدة، فيذكرون استعمالها ولا يولون تركيبها أي ملاحظة، كما فعل هولز في كتابه المذكور أعلاه، وكما فعلت روزنهويز في كتابها عن لهجة بدو الشمال.⁷ وكأنهم بهذا يعتبرون النون التي تلحق لما ونظائرها تنويناً. إلا أنه لا يمكننا اعتبار هذه النون كذلك، بل هي كلمة "أن" وقد التصقت بالكلمة التي تسبقها وقد حُذفت الهمزة من أولها. وما يثبت هذا هو وجود العديد من الأمثلة التي تظهر فيها "أن" متصلة بضمير، وبشكل منفصل عن لما ونظائرها:

walḷa wa't 'innu fallatū la Sa'd 'abu nNīl 'aja ḥayāt Jamīl ilkhūri...

(إعبلين)

... mish burghul, qamiḥ. btuṭubkhu, w yōm 'innu bubrud bi-liqdūr bitṣīr itṭūl minnu b-ilmughrafi

(طرعان)

'ana (lamman ni) kbirit wi w'it...

(المكر)

وتجدر الإشارة إلى أن بعض اللهجات السورية تحتوي على صيغة "lamminnu" المقابلة لصيغة "lammin"، كما يظهر في المثال التالي:

talfantillu lamminnu kān imsāfir.

(مجدل شمس)

4

حاولت من خلال هذا المقال الوقوف على مميزات لما ونظائرها في العربية الفلسطينية الجليلية مقارنة بالعربية المعيارية، وأتضح أنه ثمة في العربية الفلسطينية، بخلاف العربية المعيارية، تناظر دلالي بين لما وأسماء زمان مثل "يوم" و "وقت".

على المستوى النحوي، اتضح أن لما قد تستعمل، في العربية الفلسطينية، للدلالة على المستقبل والحال، بالإضافة لدلالاتها على الماضي، بخلاف ما يحدث في العربية المعيارية، حيث تقتصر دلالاتها على الماضي. واتضح، كذلك، أنه يشيع اقتران "لما" ونظائرها بـ "أن"، وهو تركيب موجود في العربية المعيارية، إلا أن النحاة واللغويين القدماء تعاملوا معه على أنه تركيب مماثل

للتركيب الذي يخلو من "أن" التي اعتبروها فيه زائدة. وقد تعامل باحثو العربية الحديثة مع التركيب "لما أن" كوحدة صرفية واحدة، ولم يتطرقوا إلى الجانب التركيبي فيه. يمكن تفسير وجود التركيبين، في العربية المعيارية وفي العربية الحديثة عامة والفلسطينية خاصة، على أنه اختلاف نحوي بين لهجات عربية قديمة، وقد ورثته العربية الحديثة. عند محاولتي الإجابة عن سؤال تفضيل استعمال lamman على lamma أو العكس، في منطقة الجليل، توصلت، بالاعتماد على معلومات المتحدثين (Informants) الشخصية، إلى أن المتحدث يستعمل صيغا مثل lamman و yōmin في اللهجات الفلاحية (Fellahi Dialects)، ويستعمل lamma في اللهجات المدنية (Urban Dialects)، أو عند ميل متحدث اللهجة الفلاحية إلى استعمال لهجة مدنية. وهذه النتيجة تتوافق مع تفضيل نحوي العربية المعيارية التركيب الخالي من "أن" واعتباره التركيب الأساسي الذي يتفرع منه التركيب المحتوي على "أن".

مصادر البحث ومراجعته

القرآن الكريم

- ابن يعيش، 2001 ابن يعيش، الموصلي موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي (2001)، **شرح المفصل للزمخشري**، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: إميل بديع يعقوب، بيروت: دار الكتب العلميّة.
- الأخفش، 1990 الأخفش الأوسط، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (1990)، **معاني القرآن**، تحقيق: هدى محمود قراءة، القاهرة: مكتبة الخانجي.
- الدرويش، 1992 الدرويش، محيي الدين (1992)، **إعراب القرآن الكريم وبيانه**، حمص: دار الإرشاد.
- سبويه، 1988 سبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1988)، **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمّد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي.
- السيوطي، 1998 السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (1998)، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق: أحمد شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلميّة.
- العكبري، 1976 العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1976)، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق: علي محمّد البجاوي، د. م.: عيسى البابي الحلبي.
- الفراء، 1983 الفراء، أبو زكريّا يحيى بن زياد (1983)، **معاني القرآن**، تقديم: محمّد علي النّجار وأحمد يوسف نجاتي، بيروت: عالم الكتب.

- Holes, 1995 Holes, C. (1995), *Modern Arabic: structures, functions, and varieties*, London: Longman.
- Rosenhouse, 1984 Rosenhouse, J. (1984), *The Bedouin Arabic dialects: general problems and a close analysis of North Israel Bedouin dialects*, Wiesbaden: O. Harrassowitz.

"فضيحة" و"عقاب" بصيغة فلسطينية

اللهجة المحكية وسمياع العنوان في القصة الفلسطينية في إسرائيل

محمود غنايم

جامعة تل أبيب

أكان أدركها جان كوكتو (Jean Cocteau) غواية العنوان وهو يردد: لا ترشوا كثيرًا من العطر على الزهور!؟
(Genette, 1988, p.720.)

1. تمهيد

هذه الدراسة تسعى إلى الوقوف على توظيف اللهجة المحكية الفلسطينية بتشكيلاتها المختلفة، سواء من خلال الألفاظ أو التعابير أو الأمثال أو من خلال استيحاء الأجواء الشعبية في القصة الفلسطينية في البلاد عبر عناوين هذه القصص، وذلك انطلاقًا من أن العنوان يعتبر عتبة نصية بالغة الأهمية يمكن من خلاله الكشف عن دلالات شتى حين التعامل معه سيميائيًا كعلامة لفظية تنطوي على دلالات رمزية. كما أن استعمال اللهجة المحكية بتوظيفاتها وتشكيلاتها المختلفة كثيرًا ما يحمل دلالة فارقة من حيث تاريخ الأدب، سواء بالتدليل على حقبة معينة أو الإشارة إلى تبني مدرسة، أو فلسفة أو الانضواء تحت مظلة أيديولوجية ما.¹ وانطلاقًا من ذلك، يجدر بنا بحث هذا الموضوع سينكرونيًا للوقوف على وظيفة اللهجة المحكية في العنوان، ودياكرونيًا لتلمس تطور الرؤية الأدبية والاجتماعية والسياسية التي ينضوي تحت لوائها هذا

1 عن وظيفة العامية بشكل عام في الأدب، انظر على سبيل المثال Somekh, 1991؛ غنايم، 1992.

لعل العنوان هو العتبة النصية-اللفظية الأولى أو الرئيسية التي تواجه القارئ، سواء كان ذلك عنواناً رئيسياً للكتاب، أو عنواناً داخلياً للقصة أو للفصل.. إلخ. إن أثر العنوان هو من الآثار الهامة التي توجّه القارئ منذ البداية. وفي كثير من الأحيان يعود إليه القارئ مرة أو أكثر خلال القراءة وفي نهاية القراءة³ وذلك لإتمام عملية تخطيط العمل الأدبي ورأب أجزائه، شأنه شأن العديد من العناصر الفنية، على حد تعبير فورستر.⁴

منذ الثمانينات من القرن الماضي بدأ الاهتمام بمصطلح "العتبات" ووظائفها في النص الأدبي. وقد أثار هذا المصطلح، المترجم عن جيرار جينيت (Gérard Genette) في كتابه *Seuils* (عتبات) (1987)، اهتماماً نقدياً كبيراً في العقود الثلاثة الأخيرة. ولعل جينيت هو من أكثر الباحثين الذين أثّروا على النقد العربي الحديث في هذا الموضوع، وإن لم يكن الأول في هذا المضمار. تُرجم كتابه إلى الإنجليزية تحت اسم: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*.⁵ وقد تناول المصطلح العديد من النقاد الأجانب أولاً، ومن ثم العرب، ولقي ترجمات مختلفة، كهوامش النص أو النص الموازي من المصطلح (Paratext)، أو العنوان كمصطلح أكثر تحديداً، أو المُنَاص في بعض الكتابات المغربية.⁶ كما تم حديثاً تناول هذا الكتاب وكتب أخرى للمؤلف بالعربية في كتاب عبد الحق بلعابد، *عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)*.⁷ تناول جينيت في كتابه عدة عتبات نصية، كالمؤلف والملحقات والتنبيهات والتمهيد والإهداء والتنويه والشكر والمقدمات والهوامش، ومن بينها العنوان.⁸

ولهدف هذا البحث نرى أن هذه المصطلحات لا تجانب الحقيقة، لكنها تنطلق من وجهات نظر قد تختلف بطريقة أو بأخرى بعضها عن بعض. فالعتبات تضم العنوان، ولكن ثمة عتبات نصية أخرى عدا العنوان، كما أسلفنا.⁹ أما هوامش النص فمصطلح ينقل القارئ، على الأقل من

2 كتابة تاريخ الأدب بالمفهوم الحديث يتطلب دراسة نصية، أو بالأحرى دراسة العديد من النصوص للخروج بنتائج يمكن التعميم من خلالها. انظر كذلك حمداوي، دهشة، إمكانية تحقيق الرواية بناء على العنوان.

3 انظر حداد، 2002، ص 45.

4 انظر Forster, 1954, p.152؛ والترجمة: فورستر، 1994، ص 111.

5 Genette, 1997b.

6 انظر مثلاً يقطين، 1989، ص 102.

7 انظر بلعابد، 2008. ثمة كتاب آخر سابق لجينيت تناوله بلعابد في كتابه، وهو *Palimpsests: Literature in the Second Degree*؛ انظر Genette, 1997a، وقد ترجمه إلى العربية باسم "أطراس"، بلعابد، 2008، ص 26، بينما ترجم البقاعي الفصل الأول منه تحت عنوان "طروس الأدب على الأدب"، انظر جينيت، 1999.

8 انظر كذلك 3، Genette, 1997a; Genette, 1991; Genette, 1988. حول إشكالية المصطلح، انظر حماد، 1997، ص 17-37، وخاصة ص 31؛ حمداوي، 2006، ص 218-225.

9 انظر العلام، 1997؛ حليفي، 2005، ص 9-128.

الناحية اللغوية، من عتبة المدخل خارج النص، والتي تكون عادة في البداية، إلى أماكن أخرى قد تقع في داخل النص أو في ذيله، وهو ما لا نعني به بشكل خاص هنا. النص الموازي ترجمة مقبولة لهدف هذا البحث، وإن كان يضم، كمصطلح العتبات، عناصر أخرى غير العنوان. ولكن خصوصية مصطلح "النص الموازي" وأهميته تكمن في انفصاله عن النص-المتن، وفي نفس الوقت في عدم انسلاخه تماماً عنه، فهو مواز للمتن لكنه ليس جزءاً منه.¹⁰

إن النظر إلى العنوان كوحدة مستقلة موازية للنص لا ينفي العلاقة الحميمة معه.¹¹ يرى بسام قطوس، مثلاً أن العنوان يقود إلى النص، بل إن العنوان هو النص والنص هو العنوان.¹² بينما جينيت يتعامل مع هذه العلاقة بشيء من التركيبية وهو يوازي بين العنوان والنص، إذ يرى أن الأول يتوجه إلى قطاع واسع من الناس أو الجمهور العريض كلافئة إعلامية، بينما الثاني هو للقراءة.¹³ ويمكننا أن نفهم هذا الكلام بعدة أشكال: إن العنوان موجّه إلى قطاع مختلف عن القطاع الموجّه إليه النص. ومثلما أن قطاعاً من الجمهور يستجيب لنداء العنوان ويأتي إلى النص، فثمة مجموعة أخرى لا تستجيب لهذا النداء وتبقى في إطار المتحدث عنه أو المروّج له دون الدخول إليه.¹⁴ كذلك هناك القارئ الذي يتصل بالنص ولا يقع ضمن المجموعتين السابقتين، لأنه لا يأتي إلى النص من خلال العنوان. ولكن إن عاجلاً أو آجلاً لن يكون دخول هذا القارئ إلى النص إلا عبر هذه العتبة النصية: العنوان. النتيجة التي نصل إليها من خلال هذه القضية، نصوغها بشكل مختلف عما طرحه قطوس، وهي أن النص لا يتم الوصول إليه إلا من خلال العنوان، ولكن ليس بالضرورة أن يقود العنوان إلى النص، إذ ثمة جمهور يتعاطى مع العناوين لكنه لا يتعاطى مع النصوص.¹⁵

وتجدر الإشارة إلى دراسة شعيب حليفي الرائدة عن العنوان في اللغة العربية،¹⁶ حيث تعتبر خطوة هامة وإشراقاً فريدة للنظر في تشكلاته. يرى حليفي أن العنوان هو وسيلة للكشف عن خبايا النص وطبيعته، كما أنه يساهم في فك غموضه. ثم يصوغ تلك العلاقة القائمة بين النص الموازي والنص بلغة استعارية، ولكن فيها من الحقيقة الكثير، إذ يرى أن "النص الموازي في الرواية هو خطاب مفكّر فيه، آثُمٌ لأنه الشيء الذي يوجّه المتلقي ويرسم انطباعاتاً أولياً عن ذلك النص، سرعان ما يتوسع أو يتقلص مع القراءة".¹⁷ ما نستخلصه من ملاحظة حليفي أن العنوان، كنص مواز،

10 بنيس، 1989، ص 76-77: الحجمري، 1996، ص 9: حسين، 2007، ص 43-56.

11 الجزائر، 1998، ص 31.

12 قطوس، 2001، ص 72-77.

13 Genette, 1988, p. 707.

14 انظر الماضي، 2005.

15 هذه القضية، رغم أهميتها، خارجة عن موضوع دراستنا، لأنها تنشغل بالعنوان فقط.

16 حليفي، 1992.

17 ن. م.، ص 83.

يوجّه المتلقي نحو النص، وهو يتحمل عبئاً لا يستهان به من هذا التوجيه، إذ من خلاله يتعامل القارئ مع النص. إن الأخذ بهذا التعامل، سواء قاد إلى قبول الانطباع الأولي الذي يتركه العنوان في ذهن القارئ، أو مال إلى رفض هذا الانطباع، أو شكّل بناءً نصياً جديداً ذا صورة مركبة تأخذ من القبول والرفض معاً- في جميع هذه الأحوال، وفي تعبير حليفي، لا يُعفي العنوان من "الإثم". ويرى حليفي كذلك أن العنوان هو كالنواة التي يركّز فيها الكاتب مجمل نصه، ولكن هذه النواة تبقى ناقصة، مفتقرة إلى الكمال وتقف كتساؤل يحتاج إلى الإجابة. هذه الإجابة هي النص.¹⁸ ولتسهيل التعامل مع العنوان، تحدث بعض الباحثين عن أهم وظائفه. وهي تتلخص في أهم الوظائف التالية:¹⁹

1. الوظيفة التعيينية أو التعريفية أو المرجعية (function of designation or identification or referential function) التي تسمّي النص وتعرّف القارئ على هويته وانتمائه بشكل أولي.²⁰
2. الوظيفة الوصفية (descriptive function): وهي التي تقول أكثر من الوظيفة المرجعية وتفصّل في القول لوصف ما يقدم عليه القارئ.
3. الوظيفة الإيحائية (connotative function): وهي تومئ إلى ما قد يختفي في النص، لكنها لا تحدده بشكل لا يقبل التأويل.²¹
4. الوظيفة الإغرائية أو الإغوائية (seductive function): وهي تدفع القارئ وتجذبه نحو النص لقراءته.²²

إن جميع وظائف العنوان تقود أولاً وقبل كل شيء إلى النص، سواء الوظيفة التعيينية التي هي الوظيفة الابتدائية التي تعيّن النص بالاسم، أو الوظيفة الوصفية التي تحدده وتتقدم خطوة أخرى إلى داخله أكثر من الوظيفة التعيينية، أو الوظيفة الإيحائية التي تترك للقارئ حرية التجول في غياهب النص، أو الوظيفة الإغرائية وهي تدعو القارئ بالوسائل المختلفة، الفنية وغير الفنية، إلى الإقبال عليه.²³ ومجمل القول هنا أن العنوان هو عنوان للنص، وهو يقود إليه أولاً. فلا وجود له بدونه. ويكون من نافل القول أن نعتقد بوجود عنوان أصلاً بلا نص. حتى لدى تلك الفئة، التي

18 ن. م.، ص 84.

19 Genette, 1988, pp. 708-720. انظر وظائف متعددة أخرى، تنبثق بطريقة أو بأخرى من الوظائف المشار إليها في المتن، لدى حسين، 2007، ص 97-108.

20 مثلاً يرى جمال بوطيب أن العنوان يحيل على النص. وهي الوظيفة المرجعية الأساسية له، بوطيب، 1996، ص 193-194.

21 بنكراد، 2005، مستويات الدلالة، ص 270-273.

22 بلعابد، 2008، ص 73-89. انظر كذلك قطوس، 2001، غواية العنوان، ص 60.

23 إن العنوان يمكن أن يشكل مدخلاً إلى النص، لكنه يمكنه كذلك أن يشكل عائقاً للدخول إليه.

تتعامل مع العناوين لكنها لا تقرأ النصوص، ثمة نص افتراضي لم تبتدئ بعد قراءته.²⁴ إن العلاقة بين العنوان كنص مواز وبين النص-المتن تعتبر مادة خصبة للنقد الأدبي وتاريخ الأدب من حيث عملية التحقيق الأدبي،²⁵ ومن حيث الانتماء الأيديولوجي للنص، سواء كان ذلك انتماء أدبياً أو ثقافياً، سياسياً أو اجتماعياً، وذلك "بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية".²⁶ وهذا ينقلنا إلى وظيفة هامة، لم تلق، في رأينا، اهتماماً كافياً لدى الباحثين، وهي الوظيفة الأيديولوجية للعنوان.²⁷ وهذه الوظيفة تخرج عن التفاعلات الداخلية للعنوان مع النص وتنطلق نحو السياق بكل ما يعني ذلك السياق من مؤثرات خارجية.²⁸ وفي ذلك يورد عبد الفتاح الحجمري ملاحظة تستحق الاهتمام، إذ يرى أن للنص علاقات متشعبة، منها ما تختص بالعنوان، وأخرى تنطلق إلى خارج النص. وهي ما يطلق عليها العلاقات "العبر نصية" (Paratext).²⁹ وإذا كان العنوان يلخص ما يأتي، أي النص، إلا أنه كذلك "بارقة تحيل على الخارج-خارج النص".³⁰

إن قدرة العنوان على الإغواء تقاس بمدى استجابة القارئ لدعوته لينقاد إلى النص. وإذا كانت هذه القدرة فاعلة فقد "تورط" القارئ بعد أن تجاوز هذه العتبة إلى النص. لكن هذا "التورط" لا يتوقف عند معاينة النص فحسب، بل يرتد ثانية إلى المؤلف، وإلى الإحاطة بانتماءاته الأدبية والثقافية، والتعريح كذلك على قناعاته الاجتماعية والسياسية.³¹

وإذا كان جينيت قد أشار في معرض حديثه عن أنواع العناوين إلى أهمية رصد العنوان دياكرونيًا والوقوف على أشكاله عبر تاريخ الأدب، إلا أنه لم يتعرض لوظيفته خارج النص بالتفصيل، ولم تحتل هذا القضية جل اهتمامه.³² كما أن ارتباطات العنوان بالسياق الذي انبثق منه لا تقف عند مجال معين، كالسياق الاجتماعي، كما يرى حليفي،³³ بل تنسحب كذلك على سياقات

24 انظر منصر، 2007، من النص الموازي إلى النص، ص 311-380.

25 عويس، 1988.

26 الحجمري، 1996، ص 7.

27 لم بشر إليها جينيت في أبحاثه العديدة. انظر حليفي، 1992، ملاحظة رقم 53، ص 102.

28 انظر كذلك يقطين، 1989، ص 96-97، إذ يرى أن العنوان هو نوع من التعاليات النصية التي تعالق بين نص وآخر. ويطلق على هذا النوع من التعاليات اسم "المُنَاص"، ترجمة لمصطلح جينيت: (Paratext). وكما يفهم من هذا أن هذه التعاليات لا تحيل على الواقع.

29 الحجمري، 1996، ص 9.

30 حليفي، 1992، ص 84.

31 الحجمري، 1996، ص 10-11.

32 Genette, 1988, pp. 711-715.

33 حليفي، 192، ص 84.

أخرى، كالسياقين السياسي والثقافي بشكل عام.³⁴ وهذا السياق العام يفرض قسريات معينة على طبيعة العنوان شكلاً ومضموناً ليتلاءم مع طبيعة النوع الأدبي الذي يقدمه. وهذا يعني، بكلمات بسيطة، أن العنوان ينبغي ويتشكل بناء على الظروف التاريخية.³⁵

أما شعيب حليفي فيسهب في الحديث عن طبيعة العنوان وتحولاته في الأدب العربي على مرّ العصور، ويقف على العلاقة القائمة بين تشكّل العنوان وبين تطور المفاهيم الأدبية. وعلى سبيل المثال، يرى حليفي أن العناوين السورالية تميل إلى الصور الاستعارية وتؤدي وظائف كثيرة ومتراكبة.³⁶ وهذه الإشارة تفتح الباب على مصراعيه لتلمّس العلاقة التي تنشأ بين العنوان والنص في الأدب الحديث (الحداثي والمابعد حداثي). وهي علاقة تشربت من مجمل العناصر التي تتفاعل في النص الحداثي بتركيبة عصيّة على الاستسلام للقارئ بسهولة. وإذا جاز لنا أن نشبّهها بما يقوم بين السؤال والجواب من وشيجة، إلا أن هذا الأخير ليس بالبساطة أو السذاجة، بحيث يغلق الباب أمام تساؤلات تتوالد من الجواب، بل يفتح النص أمام تساؤلات جديدة. وبذلك يتحول السؤال إلى أسئلة عديدة لتزداد الحيرة ويكثر التساؤل، ويصبح العنوان "غواية لا تقدّمنا شيئاً بقدر ما تفاجئنا وتفنّننا".³⁷

إن إنتاج الدلالة لا يتم إلا من خلال دراسة التفاعلات النصية، وهذا ما تحاول هذه الدراسة طرحه، إذ ترى في العنوان، كما أسلفنا أعلاه، نصّاً مستقلاً من ناحية، ومرتبباً ارتباطاً وثيقاً مع متن النص من ناحية أخرى. ولذلك نرى أن تحليل العنوان أولاً يبدأ كنص مستقل وما يمكن أن يوحي به من دلالات قبل الدخول إلى المتن. أما العملية الثانية في تحليلنا هنا فهي تلمّس الصلة القائمة بين العنوان وبين النص-المتن، إذ نرى أن التحليل لا بد له من أن يقود إلى النص وعدم الوقوف على العتبة النصية فحسب، إذ أن الفائدة لا تتم بصورة كاملة إلا عبر الولوج إلى معالم النص لتأكيد أو نفي بعض التصورات والإيحاءات التي يفرزها العنوان. العملية الثالثة التي نراها هامة هنا هي كيفية الخروج ثانية من النص إلى خارج النص بنتائج أكثر دقة: من العنوان إلى النص ومن ثم من النص إلى الخارج. وهنا يكمن الفهم السيميائي للعنوان المدعّم بالنص-المتن. ونحن نعتقد أن الدراسة المتكاملة التي تطمح إلى الإحاطة بسيمياء العمل الأدبي لا يمكنها أن تخرج من العنوان وحده دون تأكيد أو نفي ذلك من خلال النص.³⁸ ومع ذلك،

34 انظر رضا، 2010، إذ يشير إلى البنية الدلالية للعنوان باقتضاب. انظر كذلك حمداوي، 2011، نهاية المقال: تركيب واستنتاج.

35 حول القسريات النوعية، انظر غنايم، 1992، ص 5-49.

36 حليفي، 1992، ص 89.

37 ن. م.، ص 90.

38 تجدر الإشارة في هذا السياق إلى المرجعيات الثلاث التي يتناولها إبراهيم طه في العنوان، وهي المرجعية الخارجية، والمرجعية الذاتية-الشخصية، والمرجعية الداخلية للنص. انظر Taha، 2009، pp. 43-62.

فهذا بحد ذاته يمكن أن يعتبر إنجازاً رغم محدوديته. أما ما نطمح إليه هنا فهو عدم التوقف عند هذه الثنائية: النص الموازي والنص-المتن، بل جعل هذا التناول يعمل في ثلاثة أبعاد: النص الموازي-العنوان، النص-المتن وخارج النص-السياق.

كما نفترض بأن للشكل في العنوان أهمية لا تقل عن المضمون.³⁹ وحين تبرز وظيفة العنوان الإيحائية أو الإغرائية فهي لا تعمل من خلال ما يوحي أو يغري به العنوان بواسطة معناه فحسب، بل لا نجازف حين نفترض أن هاتين الوظيفتين تعتمدان أساساً على شكل العنوان لا على مضمونه. ومعنى ذلك أن الشكل قد يكشف عن انتماء النص النوعي، أو عن أسلوبه، أو جدته أو تقليديته. وهو ما يؤسس لأهمية اللهجة المحكية بتشكيلاتها المختلفة التي تنكشف أولاً من خلال العنوان وتوحي للقارئ بأنه مقدم على نص من نوع معين، أو قد تغويه لتلمس هذا الغموض الذي يغلف العنوان على أثر تعدد الدلالات أو عدم دقتها حين تراوح بين الفصحى والعامية.

ونظراً لتشعب الموضوع واتساعه اخترنا في هذا المقال عينة أولية لخمسة أعمال قصصية قد تمثل معظم التيارات والاتجاهات والأجيال، لكنها تبقى عينة ناقصة لما في هذا القضية من الجوانب الدقيقة التي تستحق دراسة أكثر شمولاً. وهذه الأعمال، حسب تاريخ صدورهما، هي: **لمن الربيع**⁴⁰ لنجوى قعوار فرح (1923-); **طريق الآلام وقصص أخرى**⁴¹ لمصطفى مرار (1930-); **إخطية**⁴² لإميل حبيبي (1921-1996); **تحت سطح الحبر**⁴³ لسهيل كيوان (1956-); **كارلا بروني، عشيقتي السرية**⁴⁴ لعلاء حليجل (1974-).

نفترض هذه الدراسة بروز استعمال اللهجة المحكية في العنوان لدى الكتاب المؤدلين، أولئك الكتاب الملتزمين الذين ينظرون إلى أدبهم كمؤدٍ لرسالة اجتماعية أو سياسية. كما نفترض تزايداً في استعمال المحكية بتوظيفاتها المختلفة في الثلاثين سنة الأخيرة، وهي الفترة التي بدأت تشهد وعياً ثقافياً متحرراً وجرأة معينة في تقبل المحكية والتعامل معها كعنصر لا يتجزأ من اللغة.⁴⁵ ومن هنا فإن توظيف المحكية في هذه الفترة يتخذ أبعاداً مركبة ويحمل دلالات عدة لا تقف عند تصوير الواقع فحسب، بل تتعدى ذلك إلى دلالات أدبية أكثر عمقاً وأشد تركيباً، وذلك انعكاساً لتراكم الأدب والحياة معاً. وفي هذا إشارة واضحة إلى مرحلة ما بعد الواقعية بمفهومها

Genette, 1988, pp. 709-710. 39

40 فرح، 1963.

41 مرار، 1970.

42 حبيبي، 1985.

43 كيوان، 2005.

44 حليجل، 2012.

45 هذا يعني أن هناك تناسباً طردياً بين التحرر من القوالب الجاهزة وعدم التعامل مع اللغة من منطلق المحافظة على فصاحتها وتحريرها من دلالاتها القاموسية الكلاسيكية وبين تنامي الوعي الثقافي عامة. قد يبدو أن القضية تحمل فكرة مسبقة أو تفتقر إلى العلمية، ولكن ما نراه على أرض الواقع يمكن أن يشكل مدخلاً صلباً لهذا التصور.

غير التقليدي الذي لا يرى في الأدب صورة مرآوية للواقع بل أفقاً أكثر رحابة من حيث تعدد الدلالات وتنوعها.⁴⁶

وفي الجهة المقابلة، فإن افتقاد الأصداء الشعبية/ العامية في عناوين بعض الأعمال الأدبية والسعي نحو رفع اللغة وتفصيحتها أو ربطها باللغة الكلاسيكية وحقولها الدلالية الخاصة يتضمن كذلك وظائف هامة يجدر الوقوف عليها، من منطلق التضاد، للخروج بنتائج دالة في المجال الثقافي العام: الأدبي والسياسي والاجتماعي.⁴⁷

2. البدايات: بين الكلاسيكية والرومانسية

2.1 مجموعة لمن الربيع⁴⁸ لنجوى قعوار فرح تضم أربع عشرة قصة لا أثر للهجة المحكية إلا في عنوان قصة واحدة: "حاجات لجديتي".⁴⁹ ويبدو العنوان للوهلة الأولى فصيحاً، إلا أن لفظة "حاجات" تحمل دلالة عامية غير موجودة في الفصحى، بمعنى "أشياء". ولعل الحساسية الأدبية التي تتمتع بها الكاتبة دفعتها إلى تفضيل الكلمة ذات الدلالة العامية على الكلمة الفصيحة "أشياء" التي لا تحمل دلالة حرفية محددة،⁵⁰ انطلاقاً من أن الكاتبة لم تخرج على قواعد اللغة باستعمالها لكلمة موجودة في قاموس الفصحى، بغض النظر عن الدلالة.⁵¹ وما دفع الكاتبة لذلك هو كون القصة، كما يظهر من عنوانها، وكما يتأكد من مضمونها، تحكي عن أمور خاصة بالجدة، وهي أشياء لها نكهة التراث المحلي-الشعبي، التي أثارت في نفس الراوي

46 راجع Jakobson, 1987, "on Realism in Art", pp. 19-27؛ وليك ووارن، 1992؛ Selden, 1993. انظر كذلك الدلالة الاستعارية للعنوان، حليفي، 1992، ص 83، ص 89.

47 كان أدونيس قد انشغل بموضوع العلاقة بين اللغة الكلاسيكية مثلاً وبين الموقف السياسي والاجتماعي المحافظ أو الرجعي. انظر مثلاً، مقالته "الشاعر العربي المعاصر أمام ثلاثة أسئلة"، أدونيس، 1972، ص 107-119. انظر كذلك Taha, 2000, pp. 67-68، وإشارته إلى وظيفة العنوان خارج النص.

48 للتوسع، انظر غنایم، 1995، ص 61-105. وكذلك موقع الكاتبة على الإنترنت: فرح، موقع.

49 عناوين القصص المدرجة في الفهرس هي 14 عنواناً: السائلان، بهاء، حاجات لجديتي، سيدة محسنة، حجر العثرة، رماد، الحب الصامت، تاريخ امرأة، بوابة مندليوم، قصة سعادتي، أمر الاختيارين، أجير في أرضه، نداء الشام وعتاب الرمان، شذا الحقول.

50 حول الدلالة الحرفية والدلالة الإيحائية أو الرمزية، انظر Scholes, 1982, *connotation and denotation*, pp.143-144.

51 لعل هذا هو المكان المناسب لنؤكد من البداية أننا نرفض رفضاً تاماً الأبحاث ذات النهج الذي يبحث عن أصول بعض الكلمات العامية في الفصحى ليؤكد من خلال ذلك أن الكاتب لم يخرج عن أصول الفصحى دون الانتباه لدلالة الكلمة أو إلى ما هو أعمق من ذلك كمبنى الجملة الداخلي وعلاقتها بالجمال الأخرى. ونحن هنا لا نشير إلى الأصول الفصحى لبعض الكلمات العامية لتأكيد هذا النهج، بل نشير إلى ذلك من منطلق الكاتب الذي قد يجد تبريراً لاستعماله الكلمة العامية. ولكن بين التبرير والفعل الإبداعى فرق شاسع. لذا لا مجال لمقولات مثل تلك التي ترى أن الكاتب لم يخرج عن الفصحى حين يستعمل كلمة ما، لأن ما في ذهنه هي الدلالة العامية للكلمة، وذلك لتأثير الازدواجية اللغوية التي تنسحب كذلك على العديد من عناصر اللغة. أحياناً كنا نشير أن للكلمة أصولاً فصيحة إذا ما كان هناك تشابه في الدلالة، لكن التشابه في الدلالة مع ذلك لا يعني أن الكاتب استقى لفظته من الفصحى.

الشاب عالمًا أليفاً يخلد إليه مقابل عالم المدينة الذي يثير فيه أحاسيس الغربة:
أه. كم كنت أشتاق إلى أن يحين آخر الأسبوع وأعود إلى البيت، وأدخل إلى
الهاكورة فتستقبلني أشجار الرمان بقناديلها الحمراء، ثم ألمح جدتي وهي
تنتظرني، وقد أعدت لي صنفًا من الطعام أو الحلوى التي تعرف أنني أحبها.
وأدخل من وهج الحر إلى العُقد البارد، وأشرب من الكوز الذي غطته والدتي
بالشاشة البيضاء ذات الخرز الأزرق، ويفوح من أصيص الريحان إذا ما
حرَّكته بيدي عطر زكي أمين. ثم تقع عيناوي على المخذة؛ فأجد طاووسها لا
يزال مختالاً، وأجد ليلها لا يزال مضاء، وقبابها تنادينني، وأشجارها تعاتبني
لهجراني لها؛ ويحتويني عندها سلام، ويتفتح عالم أحلامي وأشعر أن الحياة
أعمق وأكبر وأجمل من يومياتنا التافهة في المدينة.⁵²

سيمائياً العنوان يحمل بعداً واقعياً يصل النص بالمكان، ولكن هذه الصلة تتضمن الحنين
(النوستالجيا) إلى الأشياء الجميلة التي يفتقدها المجتمع الذي يخطو نحو العصر الحديث.
وهذه نغمة ذات أصداء رومانسية نموذجية: الحنين إلى الماضي والأشياء الفطرية.. إلخ. ويجدر
التنبيه إلى أن الخروج على الفصحي في "حاجات لجدتي"، كما ألمحنا أعلاه، ليس خروجاً تاماً في
القاموس اللغوي بكل أبعاد اللفظة، وهو ما يدعم التصور الذي يرى في هذه المرحلة التاريخية
التي يمر بها الأدب العربي في إسرائيل سمة التآرجح بين الرومانسية والواقعية.⁵³

2.2 نظرة مقارنة على كاتب مجايل لنجوى فرح وهو مصطفى مرار في مجموعته القصصية
طريق الآلام وقصص أخرى تكشف عن توجه مختلف كلياً.⁵⁴ قصص المجموعة صدرت في
الصحافة بين نهاية الخمسينات والستينات. المتمعن في العناوين لا يجد أي أثر للهجة المحكية،⁵⁵
بل على العكس من ذلك، إذ يلاحظ بعض الإشارات الكلاسيكية في عناوين مثل: "قد يهون

52 فرح، 1963، ص 23-24.

53 انظر Ghanayim, 2008, pp. 31-47، حيث يذكر المؤلف أن لغة الوصف لدى عطا الله منصور في هذه الفترة ذات
مسحة رومانسية، وإن سعى الكاتب إلى إضفاء صبغة الواقعية على النص. انظر كذلك تصوراً مشابهاً لدى فاعور،
2001، ص 129-211. ينتمي لهذه المرحلة كذلك حنا إبراهيم في كتاباته الأولى.

54 عن مصطفى مرار، انظر موريه وعباسي، 1987، ص 208-210؛ عباد، 1993؛ غنایم، 1995، ص 198-199، ص
218-219؛ عباسي، 1998، وخاصة ص 311-312؛ الشرق، 2000؛ ريان، 2012.

55 عناوين القصص المدرجة في الفهرس هي 15 عنواناً: ستة آلاف، بنت الحرمان، قد يهون العمر، تراب الفحم، يوم هربت
الثقة، أم البنات، العود اليابس، نغم، عودة الفلاحين، أصخرة هو؟، طريق الآلام، الشجرة الخبيثة، بين حربين، يوم عمل
آخر، "... ويخرج الميت من الحي؟".

العمر"،⁵⁶ "أصخرة هو"،⁵⁷ "الشجرة الخبيثة"،⁵⁸ و"... ويخرج الميت من الحي؟".⁵⁹ النظر إلى إحدى هذه القصص يؤكد الجو الذي يوحى به العنوان؛ إنه توجه نيوكلاسيكي لا أثر للواقعية ولا حتى للرومانسية في أجوائها. وهذا يستحضر أمامنا أجواء القصص التي كتبت في نهاية القرن التاسع عشر في الأدب العربي، من حيث تحليلها في عالم الخيال، وصلتها الواهية بالواقع.⁶⁰ في قصة "قد يهون العمر"، يقدم الراوي أجواء خيالية بلا مرجعية واقعية، في مجتمع قروي محافظ، لفتاة موظفة تعمل في إحدى المؤسسات، يستقبلها عند وصولها بواب، ثم تدلف إلى المؤسسة حيث يلقاها المدير الذي يتربص بها لإقامة علاقة حب معها وهي في حالة يأس، بعد أن رفض أهلها تزويجها من حبيبها وابن عمها الذي كان بمثابة أستاذها. وتقوم بعد ذلك الفتاة بكتابة عدة رسائل لحبيبها الذي هجرها وارتبط بأخرى. وضمن إحدى الرسائل تخاطبه قائلة: "إن عمري كله ليهون علي من أجل هذه الساعة التي أستجديها... لكنك لا تريد أن تسمع".⁶¹ ومن هنا جاء عنوان القصة. ولنقتبس من مونولوج المدير الذي يراقب الفتاة للنمط مدى كلاسيكية اللغة وعدم ملاءمتها للموقف من منطلق واقعي:

ألا تبأ لهذه الأيام التي لا يعرف أهلها الوفاء... وبوركت أيام كنا نقتتل فيها،
حتى يصل الأمر بيننا إلى تبادل الطعنات إذا جرؤ أحدنا على اتهام آخر "بأنه
نقل فؤاده حيث شاء من الهوى".⁶²

أو من خلال سرد الراوي ذي اللغة المرتفعة ذات الأصداء الكلاسيكية:
وعلى غير انتظار... إذا هو يغيّر اتجاه سفينته مرغماً... ولكن سعيداً "وعسى

- 56 مرار، 1970، ص 19-26. إشارة إلى بيت أحمد شوقي في مسرحية مجنون ليل:
قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً وتَهوُّنُ الأرضُ إلا موضعا (شوقي، 1984، ص 216).
- 57 مرار، 1970، ص 83-88. إشارة إلى بيت المتنبي في دليته المشهورة التي مطلعها:
عيدٌ بأية حالٍ عُدَّتْ يا عيدُ بما مَضَى أمْ بأمرٍ فيك تجديدُ
أصخرة أنا، ما لي لا تُحرِّكني هذي المدام ولا هذي الأعاريذ (المتنبي، 1900، ص 434-433).
- 58 مرار، 1970، ص 97-108. ثمة إشارة إلى الآية القرآنية: "ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار"، قرآن، سورة 14، آية 26.
- 59 مرار، 1970، ص 127-135. ثمة إشارة إلى الآية القرآنية: "يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُخْبِئِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ"، قرآن، سورة 30، آية 19.
- 60 انظر بدر، 1983، الفصل عن امتداد تيار التسلية والترفيه، ص 189-121؛ وكذلك بدوي في مقدمته عن الأدب العربي في القرن التاسع عشر: 18-16، pp. Badawi, 1992.
- 61 مرار، 1970، ص 23.
- 62 مرار، 1970، ص 20. الاقتباس في نهاية المثال فيه إشارة إلى بيت أبي تمام:
نَقْلُ فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبُّ إلَّا للحبيبِ الأوَّلِ (أبو تمام، 1957، م 4، ص 253).

أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم".⁶³

أو:

ولكن أحداً من هؤلاء الناس لم يكن يرى في سلوك أي من الحبيبين ما كان يراه "بنو عذرة" ذات يوم.⁶⁴

بقي أن نشير إلى النهاية المأساوية-الدراماتيكية للقصة، والتي تتساق مع هذا النوع القصصي في هذه المرحلة، إذ تقر الفتاة أن تضع حداً لحياتها بعد أن كتبت رسالة الوداع.⁶⁵ لعله بات من الواضح أن العنوان يقودنا إلى استنتاج معلومات تفيدنا كثيراً في تاريخ الأدب من حيث تحديد المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها هذا النص الذي ينسلخ عن الواقع بأصدائه الكلاسيكية.⁶⁶

3. نهاية السبعينات

منذ نهاية السبعينات، وبشكل تدريجي، نشهد تعاملًا أكثر جرأة مع اللهجة المحكية في العناوين، بل يتخذ هذا التعامل صوراً أكثر تركيبية مما مضى. لتمثيل هذه الفترة في أوجها اخترنا رواية إخطية.⁶⁷

63 مرار، 1970، ص 20. إشارة إلى الآية القرآنية: "كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهُ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ"، قرآن، سورة 2، آية 216.

64 مرار، 1970، ص 20. إشارة إلى قبيلة بني عذرة التي ينتسب إليها جميل بن معمر (بثينة) (ت نحو 701) الذي عرف عنه الغزل العفيف (العذري)، انظر مثلاً الأغاني، ج 8، ص 90-155: الأندلسي، 1962، ص 448-450.

65 مرار، 1970، ص 26.

66 لعله من المتعمد والطريف كذلك، أن نتتبع أثر اهتمام الكتاب بالواقع في هذه الفترة ووعيهم من الناحية النظرية أهمية كون الكاتب/الإنسان واقعياً، لكنهم لم يملكو الأدوات التي تمكنهم من تحقيق ذلك. البطلة في قصة "قد يهون العمر" تتوجه في رسالتها إلى حبيبها الذي هجرها وتسخر منه لأنه تخلى عنها بسهولة وارتبط بأخرى وبدأ ببناء مستقبله من جديد. فتقول له: "إنني أحسدك على قوة إرادتك وعلى .. "واقعيك" .." (المزدوجان في الأصل) (مرار، 1970، ص 23). ثم تبعد ساخرة بأن تكون قوية الإرادة وواقعية كأستاذها، وتخبره أنها قررت أن تقيم علاقة مع مدير المؤسسة الثري وتهدم بيته بعلاقتها وتجعله يفلس.. إلخ. وبعد هذه التخيلات التي يثيرها غضبها من حبيبها تقرر أن تكون واقعية من نوع آخر، فتقول في رسالتها الأخيرة: "ولكن.. ماذا أترك لك وللدنيا يا حبيبي؟ لقد كنت واقعياً فأحييت بيتاً، وخلقت أسرة، فهل أكون أنا "واقعية" فأهدم وأقتل؟ ألم أكن تلميذة نجبية؟" (ن. م، ص 25). وبعد ذلك، كما أسلفنا، تنتحر. ما نلمسه هنا هو التلاعب في لفظة الواقعية وتحميلها عدة دلالات. وهذا يشير بطريقة ما إلى وجود المصطلح في تلك الفترة في الحياة الثقافية بشكل فضفاض وغير واضح الدلالة. ويبدو أن المصطلح كان يعني، كما يظهر من النص، مواجهة الموقف وعدم الهروب منه.. إلخ. وما من شك أن التلاعب باللفظة هنا لم يأت من فراغ، بل شغلت هذه اللفظة/ المصطلح الوسط الثقافي في الخمسينات والستينات، وهي الفترة التي كتبت فيها القصة.

67 ينتمي لهذا التيار كتاب أمثال محمد علي طه، محمد نفاع وحنا إبراهيم في نهاية السبعينات.

3.1 "إخطية" بالعامية الفلسطينية تعني العقاب أو الجزاء على ارتكاب إثم أو اقتراف جريمة.⁶⁸ وقد كتبت الرواية على شكل ثلاث قصص يطلق الكاتب على كل قصة اسم "دفتر".⁶⁹

تحكي الرواية قصة ازدحام سيارات غريب وقع في تقاطع شارعي هحالتوس وشارع الأنبياء في حيفا وامتد إلى أرجاء البلاد جميعاً حتى تل أبيب جنوباً، وذلك قبل عشر سنوات من تاريخ القصة، أي في بداية السبعينات من القرن الماضي. يستذكر الراوي-المتكلم هذه الحادثة عبر تداعيات مختلفة. ويذكر أن الأوساط السياسية والشعبية والصحفية اختلفت في أمر هذا الازدحام وأسبابه،⁷⁰ إذ يبدو أنه جرّاء حادث أمني لا يفصح الراوي عن كنهه تماماً، ويفهم تدريجياً أنه تسلل لأحد الفلسطينيين إلى البلاد. وخلال هذا الازدحام تجري أحداث كثيرة ومتشابكة، أحدها عودة عبد الكريم، أحد سكان شارع عباس في حيفا، بعد هجرة طويلة في العديد من دول العالم، إلى مسقط رأسه. وحين يطول انتظاره في الازدحام يخرج من سيارته، ويقال إنه رأى صدفه إخطية، حبيبة الصبا، في الشارع فلحقها:

فقد شاهده [عبد الكريم] شهود عيان وهو يقذف بنفسه من سيارة التاكسي،
ويركض وراء فتاة كانت تجري في وسط الشارع ما بين السيارات المزدحمة،
حافية القدمين وحاسرة الرأس، عريانة إلا من ثوب نوم ملطخ بالوحل
وممزق عند الصدر، مشقق الطرف السفلي وهي، محتضنة في صدرها، طفلة
في عامها الأول عليها أطمار بالية.⁷¹

ويدّعي عبد الكريم بعد أن تمّ القبض عليه أنه لم ير هذه الفتاة، بل حلم بها، وقد قبض عليه بناء على الحلم لا على الواقع.⁷² ويتذكر الراوي أن عبد الكريم هذا كان أخفى رسائل الغرام في سور مدرسة الراهبات قرب شارع عباس قبل سقوط حيفا وقيام الدولة، بداخل علبة صغيرة

68 يختلف لفظ الكلمة "إخطية" من مكان إلى آخر في أنحاء البلاد، فالبعض يلفظها بفتح الطاء، والبعض بكسرهما، وقلة يلفظونها باللهجة اللبنانية: إخطي. وفي منطقة المثلث تلفظ بفتح الخاء وكسر الطاء: حَطِيَّة.

69 دفتر الأول باسم "شخوص"، ويتضمن ستة عناوين داخلية: 1- سيف من الأسماء مسلول، 2- الجلطة، 3- الرامزور، 4- محامي الأمة، 5- المثلث، 6- عطية. والدفتر الثاني باسم "إخطية"، ويتضمن أربعة عناوين داخلية: 1- عودة أبي العباس، 2- مليحة، 3- إخطية، 4- سرورة. والدفتر الثالث باسم "وادي عبقر"، ويتضمن عنوانين داخليين: 1- الكنزة الصوفية، 2- صباح الخير يا عبد الرحمن.

تستحق هذه العناوين الداخلية وقفة متأنية، ولا مجال لذلك هنا.

70 يطلق على الازدحام اسم "الجلطة". انظر حبيبي، 1985، ص 19.

71 ن. م.، ص 57-58.

72 قارن مع قصة رياض بيدس، "نزهة ليلية"، بيدس، 1990، ص 7-12، وكذلك تحليل القصة في غنایم، 1995، ص 274-277.

كانت تستعمل للشكولاتة، وأنه جاء لأخذها!⁷³

أما معنى "إخطية" التي ترد في العنوان فيقع في نفس خانة الأسماء العربية الغربية، مثل "نهاية" و"نهي"،⁷⁴ وهو نوع من التمني أن تكون تلك المولودة نهاية البنات.⁷⁵ وتكون إخطية جزاء لجريرة تم ارتكابها. وهذا ما نستشفه من تفسير الاسم كما يرد على لسان الراوي:

كان سمع جدته تصرخ في وجه والده: "إخطية"، حين هم بضرب ابنته (أخت الراوي الصغيرة) عقاباً لها على إثارتها اللعب مع الأولاد الذكور. ومعناها أن البنت "خطيتك". أو أن ضرب القاصر "خطيئة". وقد يكونون -قال- سموا تلك البنت "إخطية" أو "خطية" لأنها ولدت سابع بنت أو ثامناً أو عاشراً، أو حين هم والدها بوأدها.⁷⁶

أطلق سراح عبد الكريم بعد تحذيره بعدم الدخول إلى البلاد. وتستمر قصته حيث يكشف الراوي عن قصة أخرى له تتعلق بأخته "سروة"، الفتاة الجميلة التي عشقها جميع صبيان الحارة، وكانت نهايتها أن سقطت من أعلى شجرة تسلفتها.⁷⁷ ويقدم الراوي ذلك المشهد بشكل دراماتيكي:

وقعت سروة فوق صخرتها: راقصة سمراء في غلالة حمراء سيّابة، سيّابة. انسابت الغلالة الحمراء على صخرتها فغطت جرن الشلال بقטיפه أرجوانية خطفها الريح بعيداً في حوض البحيرة. ورأينا النار في حلّة نار. وعادت الصخرة ملساء، عذراء، كما كانت منذ الخليفة. ولم يتوقف الشلال عن مسح دمائها ودموعنا. وعادت ذاكرتنا، ملساء، عذراء من هول تلك الصدمة. وأقفر من أهله شارع عباس، ذهب سروة وأخوتها كما ذهب، من قبلها، إخطية.⁷⁸

فالقصة، كما نرى، عبارة عن فانتازيا تمزج بين الواقع والحلم وبين الحاضر والماضي، فتصوّر حيفا، فلسطين، كبلد ينعم بالسلام وبالطبيعة الخلابة والحب، تسوده السكينة ويخيم عليه

73 حبيبي، 1985، ص 56، ص 72.

74 ن. م.، ص 58.

75 "نهي" في المفهوم العامي يعني آخر الشيء ومنتهاه، وهو يتشابه مع إحدى دلالاتها الفصيحة.

76 حبيبي، 1985، ص 59. المعنى أن ولادتها سابع بنت أو ثامن بنت .. إلخ هو نوع من الجزاء أو العقاب للأهل. أو أن كلمة "إخطية" تقال للأب الذي يهمل بوأد ابنته كنوع من التحذير من عقاب رباني لثنيه عن فعلته.

77 قارن بين سروة وسرايا بالاسم أولاً، ومن ثم في مشهد مشابه سقطت فيه سرايا في رواية خرافية سرايا بنت الغول، حبيبي، 1991، ص 160-161:

أما في تلك الليلة، حين صاحت "من هناك؟" فلم تحرك جناحيها بل سقطت عن الصخرة في حديقة عباس إلى هاوية الغياب دفعة واحدة-سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد. هل رأيت سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد؟

78 حبيبي، 1985، ص 84.

الهدوء. أما إخطية، وهو اسم فتاة غير موجود في الواقع، فكانت حبيبة الجميع في فلسطين سابقاً، كما سرورة، إنها الوطن الذي نزع عنه أهله وأخلوا بذلك الحب. أما الطفلة التي كانت تحملها إخطية وولدت من سفاح فهي رمز لخيانة الأهل، أهل هذا الوطن الذين تخلوا عنه. ولكي يؤكد الكاتب الرمز يتساءل الراوي ما إذا كان هذا هو اسمها فعلاً، وذلك لتحميل العنوان دلالة رمزية.⁷⁹ وأخيراً يلقي في نهاية الرواية، وفي الكلمات الأخيرة منها بالرمز قائلاً:

كلُّ يسأل عن إخطيته كيف تركها، ولماذا تركها، وكيف حالها من بعده.⁸⁰

ويمكننا الاستمرار في تلمس الأبعاد المختلفة لعملية الترميز التي يطلقها العنوان، فنجد إشارات في الرواية تدل على تشابه بين إخطية وحواء، مثلاً: "هل انتزعوها من صدره كما انتزع الخالق الرحمن من صدر آدم ضلعاً فإذا هو "إخطية"؟"⁸¹ وما دامت حواء هي رمز للإثم وإخطية هي كذلك رمز للجرم والخطيئة.

4. بدايات القرن

اخترنا هنا عملين لمناقشة العنوان فيهما، وهما: **تحت سطح الحبر** لسهيل كيوان، و**كارلا بروني، عشيقتي السرية** لعلاء حليحل. ونبدأ أولاً بمجموعة حليحل، وعلى عكس ترتيب صدورهما، لما في هذه المجموعة من استمرارية لما سبق.

4.1 علاء حليحل في مجموعته الأخيرة **كارلا بروني، عشيقتي السرية**⁸² يواصل التيار الذي برز من خلال الكتابات الحداثية التي احتلت مركز الحياة الثقافية الفلسطينية في الثلاثين سنة الأخيرة.⁸³ إنه يبدي تعاملًا واعياً مع الحكاية في عناوينه دون أن يحاكي أحداً من كتاب هذه المرحلة؛ متميز في البساطة والعمق معاً، وفي انتهاجه مساراً واقعياً في قصصه، لكنها واقعية بعيدة عن التقليدية كل البعد، لأنه كاتب مفعم بروح السخرية، يذكّرنا بما عرضنا له من مكر إميل حبيبي وحذقه في **إخطية**، على سبيل المثال لا الحصر. تظهر العامية في مجموعته من خلال عنواني قصتين،⁸⁴ أحدهما يبدو عادياً وغائماً: باطون،

79 ن. م.، ص 74.

80 ن. م.، ص 94.

81 ن. م.، ص 66.

82 كارلا بروني Carla Bruni هي زوجة الرئيس الفرنسي السابق ساركوزي.

83 تنتمي لهذا التيار فاطمة ذياب، ميسون أسدي وغيرهما.

84 المجموعة تضم 22 قصة، من ضمنها 11 نصاً قصيراً جداً تحمل اسم "قصص عن قصائد لم تكتب". وجاءت القصص

بينما الثاني يتكشف إغوائياً، صارحاً وجاذباً للنظر: "عزارة". واللفظة تعني الفضيحة بصيغة فلسطينية، وهي شائعة في اللهجة الدارجة الشامية.⁸⁵ وتأتي هنا لتموقع كلمة "فضيحة" الفصيحة وتكسيبها طعمًا ولونًا، إذا جاز التعبير. وهذا العنوان يلحّ على القارئ لتجاوز هذه العتبة للنظر في النص.

قراءة القصة تعمق الدلالة الأيرونية-الساخرة التي يحملها العنوان، فالراوي الطفل تربى على أن الخروج على مسلمات المجتمع أمر غير مقبول، حتى وإن كان هذا الخروج يهدف إلى رفض مخالقات أخلاقية والوقوف في وجهها. لذا فالاحتجاج على كبار القوم لا يورث إلا السمعة السيئة والفضيحة؛ إنه خروج على عرف العائلة وعادات المجتمع التي اكتسبت سمة الشرائع التي لا مجال لمراجعتها أو مناقشتها. واللفظة "عزارة" تكتسب دلالتها العميقة والمركبة من خلال تلاعبها الساخر بهذا التوتر الذي ينشأ بين قيم القارئ المعاصر لفهم هذا الحدث على طرف نقيض للإيمان الراسخ الذي يتعمق في خلد أبطال القصة كبارًا وصغارًا. ويقود هذا التوتر أخيرًا إلى رفض القارئ لهذا التوجّه التقليدي-المتخلف الذي يعني إلغاء الفرد وتقديس المجتمع والزعيم والفكر الأبوي التسلسلي.

من أجل ترسيخ الرسالة التي يسعى الكاتب إلى إيصالها، تعرض القصة جواً مشحوناً بالخوف والتربّع عبر الراوي الطفل:

رغم سنواتي العشر، إلا أنني كنت قادراً على استيعاب أن أمراً جليلاً وقع.
كانت والدتي تغلق باب غرفة نومنا في كل مرة يُفتح، كي لا نسمع ما يدور
من همس مضطرب في الصالة. لم تكن "جلسات" كهذه تتم في المنزل إلا في
الأمور الجسام.⁸⁶

وكذلك:

يبدو أن أختي كانت تفهم أكثر مني، بسنواتها الاثنتي عشرة، وربما بحدسها
الأنثوي الذي بدأ يتفتح على واقع الحياة من حولنا، فكانت تنصت باهتمام
عبر شقّ الباب وكان الخوف يسيطر على قسمات وجهها في كل مرة يعلو

والنصوص معنونة بالشكل التالي: الخيمة، كارلا بروني، عشيقتي السرية، قهوة وكروسون، فيديو، باسبورت، هواء البحر، حلم أبيض، المبارزة، عذاب القبور، خيانة، عزارة، قصص عن قصائد لم تكتب: القبلية الأولى، شاعر، جدي يموت، حبيبتي تتوجني رجلاً، صبي لحام، باطون، حجر كبير، اتصال، داني، اتساع، هي أغنية.

85 انظر المثل الفلسطيني العامي: "عزارة وعليها شهود". يضرب فيمن ضبط متلبساً بقبح أو ذنب، وكان شهود قد رأوا وسمعوا. لوباني، 1999، ص 516.

86 حليل، 2012، ص 157.

إلى غير ذلك من الأمور غير العادية التي تحدث وتثير مخاوف الراوي الطفل، سواء داخل البيت أو خارجه، إلى حد اعتقاد الراوي أن أحدًا في العائلة قد توفي. وفي اليوم التالي دبّت حركة مختلفة في المنزل، وكانت رائحة الطبخ تفوح من جميع الأركان. ويتبين أن العائلة عقدت اجتماعًا لتسوية الموضوع الذي بقي خافيًا على الأطفال الذين أحسّوا بهول الخطب، ولكنهم لم يعرفوا ماهيته ولم يجدوا له تفسيرًا. ويتضح تدريجيًا خلال قراءة القصة أن طفلة في عمر الراوي أو أكبر قليلًا قد تعرضت لأعمال مشينة من أحد كبار العائلة. وبسذاجة الأطفال وبراءتهم قامت هذه الطفلة بكشف الأمر، بحيث انتشر الخبر في البلدة. وحينئذ تهرع العائلة للانعقاد في بيت والد الراوي لتسوية الموضوع الذي يضرّ بوحدة العائلة وسمعتها. ثم يؤتى بالطفلة الضحية وأمها تجرّها للاعتذار من الجاني وتقبيل يده، لأنها أهانتها ولطّخت سمعته وسمعة العائلة بالمفهوم التقليدي للمجتمع الأبوي. وبعد أن يتم ذلك ويسوّى الأمر تنطلق الزغاريد ويتنفس الجميع الصعداء، لأنّ الرباط العائلي لم يتزعزع. وقد لُقنت الطفلة وأهلها، وخاصة أمها، درسًا في الرضوخ لأعراف المجتمع التقليدي.

لقد سرت هذه القيمة التربوية من الكبير إلى أصغر الأطفال. وهمهم الجميع: "يعني هبي لازم تحكي؟ الله يفضحها!"⁸⁸ وكانت النساء-الأمهات على رأس من طبّق هذا المفهوم وتبنّاه. وبذلك تؤكد هذه القصة الفكرة التي ترى أن النساء يقفن ضد أنفسهن، أو أن المرأة تقف في وجه بنات جنسها وتحاربهن من منطلق أنها كأقلية تتبنى فكر الأكثرية أو السلطة وتقوم بالتماهي مع مستعمرها واستبطانها لأيدولوجيته المعادية لها.⁸⁹ وهكذا تقول أم الراوي لابنتها تعليقًا على الحدث:

"تروح تتخيّب! شو هبي أول وحده؟ بدّا تخرب العيلة؟ إوعك بحياتك تجيبي هاي السيرة أو تفتحي هيك موضوع! فاهمة؟" تمتمت أختي بكلمات قدّرتُ أنها خضوع تام لمطلب أُمي.⁹⁰

هكذا يحمل العنوان "عزارة" من المفارقة المركّبة أكثر بكثير مما يحمل من وظيفة التصوير السطحي للواقع، كما درجت على ذلك الواقعية التقليدية. وينضمّ بهذا علاء حليحل إلى ركب الكتّاب الذين يؤمنون برسالة الأدب الملّزم في كشف عيوب المجتمع التقليدي والتدديد بقاموسه

87 ن.م.

88 ن.م.

89 انظر السعداوي، 1990، ص 241، 708؛ طرابيشي، 1995.

90 حليحل، 2012، ص 159.

ورموزه. ولا غرو أن يكون هذا الخروج لا يعني التكرار للمفاهيم المضمونية للثقافة التقليدية على مستوى الخطابي والإعلاني فحسب، بل لأشكالها ورموزها وأدوات تعبيرها من خلال تبني أشكال حداثية مناقضة لها في أدبه كذلك. وبذلك يدين حليحل هذا المجتمع على مستوى الفعل الأدبي لا على مستوى الشعارات فحسب.⁹¹

4.2 وهذا يقودنا إلى فئة أخرى من الكتاب في الاتجاه المعاكس قلما تظهر اللهجة المحكية أو آثارها في العناوين الخارجية أو الداخلية لقصصهم بصورة مكشوفة. وهذا يبرز بشكل خاص لدى الكتاب الذين بدأوا كتابتهم منذ الثمانينات من القرن الماضي.⁹² اخترنا من هؤلاء الكتاب سهيل كيوان.⁹³ سنقف أولاً على بعض عناوين قصصه. ثم نحاول الإجابة عن أسباب تقنّع العنوان لديه فيما بعد.

تحت سطح البحر تضم 18 قصة قصيرة⁹⁴ لا تطل الأجواء الشعبية إلا من خلال عنوان واحد وهو "أبو حسن بدون غانيات حزينات" ولا "جماليات نائمات".⁹⁵ ولكن بالإضافة إلى هذا العنوان ثمة عنوانان يلفتان النظر لا بد أولاً من النظر فيهما ثم نعود لمعالجة هذه القصة.

ما من شك أن العنوان الأكثر جذباً للنظر هو عنوان المجموعة "تحت سطح البحر"، فهو كسر خلّاق وتلاعب لافت في التعبير المؤتمت (automatized):⁹⁶ "تحت سطح البحر". عملية كسر الأتمتة، أو اللاأتمتة (Deautomatization) هنا لا تدل على نهج حداثي في انتقاء العنوان فحسب، بل يمكن أن تقول لنا الكثير سيميائياً حول طبيعة هذه المجموعة ومنحى كاتبها. وهذا ما يغرنا بالمتابعة لقراءة القصة التي تحمل العنوان نفسه: "تحت سطح البحر".⁹⁷ وحسنا الأولي أن هذه القصة تنتمي إلى تيار "أدب ما وراء الأدب" (Ars Poetica)،⁹⁸ وتدعم

91 انظر فكرة أدونيس حول العلاقة بين الشكل والمضمون في الفكر والأدب، أعلاه ملاحظة رقم 47.

92 يبرز ذلك لدى ناجي ظاهر ورياض بيدس على وجه الخصوص. سنعالج ذلك في دراسة موسعة.

93 حول الكاتب، انظر Taha, 2002, pp.165-182; Ghanayim, 2008, pp. 113-116.

94 18 قصة معنونة كالآتي: رغم سذاجتك، تحت سطح البحر، لكل مقام حذاء، الشيب، ترانسفير، زفاف شاعرة، ريمة الدراجة، عولة، الضيف، همس النجوم، شمس الأصيل، فندق نجومه نحس، رحلة صيد، لمن يرث الهاتف، عشب، أبو حسن بدون غانيات حزينات ولا جميلات نائمات، نداء الجنية، ممتع ومريح.

95 كيوان، 2005، ص 132-125.

96 حول الأتمتة واللاأتمتة راجع Mukarovsky, 1964, pp. 17-30 ؛ أمّـنـزـهـر، 1984، ص 142-143؛

Even Zohar, 1990, pp. 207-218 ؛ غنايم، 1992، ص 19-20.

97 كيوان، 2005، ص 15-20.

98 Ars Poetica (شعر عن الشعر – أدب عن الأدب) أو الأدب الواعي بذاته أو أدب ما وراء الأدب Metaliterature وهي مصطلحات متشابهة للإشارة إلى فن أدبي يعالج موضوع الفن الأدبي نفسه. وهناك تقسيمات مختلفة حسب الأنواع

هذا التكهّن تقنيّة التلاعب في كسر التعبير ليحلّ "الحبر" رمز الكتابة محلّ "البحر". وثمة تناسخ خفي بين العنوان والآية القرآنية: "قُلْ لو كان البحر مَدَادًا لَكلماتِ رَبِّي لَنَفَدَ البحرُ قَبْلَ أَنْ تَنفَدَ كلماتُ رَبِّي ولو جُنُثًا بِمِثْلِهِ مَدَدًا".⁹⁹ والآية تتضمن الأصل ومرادف الكسر من التعبير معًا: البحر والمداد (الحبر)، إذ يرد ذكر البحر الذي ينفد مداده قبل أن تنفد كلمات الله التي لا حدّ لها. تعرض القصة للإملاءات الاجتماعية التي تقمع الأديب وتكتم صوته الحقيقي، بدءًا من الأب الذي يقمع طفله حين تلوح عليه بوابر الإبداع الأدبي، ومرورًا بالزوجة التي تتصيد زوجها الكاتب لتُسقط العالم الحقيقي على الآخر التخيلي، وانتهاءً بالمجتمع والأبناء الذين يكتمون فم الأديب ويكبّلون قلمه، فيظلّ أسيرًا لهذه القيود الاجتماعية ولا يقوى على التعبير عن نفسه بصدق وحرية. وهكذا تخنق حرية التعبير ويوءد الأدب الحقيقي. وعلى لسان الراوي ترد الكلمات التالية لتلخّص حالة المبدع الذي يعاني من هذه القيود:

أحس بأهمية ما لا يُكتب بقدر أهمية ما يُكتب! كلمات كانت ترفع تنورتها
فوق الركبة وتكشف كشحها صارت متجلّبة وتغض طرفها حياء! رقابات لا
عين رأت ولا أذن سمعت، لبعضها أنياب مزرقة تمرّق لحام الكلمات، وأخرى
ترمي فستقتها وتوتها لنصّ أسير في قفص من ذهب! هكذا تعلّم البحث عن
المستور تحت سطح الحبر، وفي تلال الأصداف الفارغة عن هدية تسد رمق
روحه الساعبة.¹⁰⁰

الفكرة التي يعالجها الكاتب فيها الكثير من الأصالة والتجديد. وقد عبّر عنها بطريقة منبّئة عن السياق المحلي والعربي، فلا أسماء شخصيات ولا مكان ولا زمان. وبذلك تحدّدت هذه القصة في المجال شبه التجريدي الذي لا يلتصق بجو معين. وكذا كان العنوان.¹⁰¹

الأدبية نفسها، كشعر وراء الشعر، أو قصة ما وراء القصة أو مسرحية ما وراء المسرحية وغيرها. وهذه المصطلحات، كما نرى، تستعمل للإشارة إلى انشغال الأدب بفن الشعر والأدب عمومًا. إن المقولات والإشارات التي وردت للوقوف على وظيفة الأديب ومعاناته في وضع تأليفه، وغير ذلك من المواضيع التي تتعلق بعملية الخلق والإبداع، وجدت منذ أقدم العصور في الآداب الأجنبية والأدب العربي، وإن كان ذلك قد بدأ يبرز أكثر في المدرسة الرومانسية لعلاقة ذلك بالأنا (المبدع) التي تأكدت من خلال الأدب الرومانسي. ولكن الشعر (والأدب عامة) حول فن الأدب نما في أجواء تضععت فيها مكانة الأديب واهتزت القيم الفنية والثقافية في العصر الحاضر، مما جعل "الأدب ما وراء الأدب" ظاهرة بارزة وهامة في الأدب الحديث عمومًا. انظر غنايم، 2003/2، ص 196-198. انظر كذلك محمد حمد حيث يستعمل عدة مصطلحات للظاهرة، ويعنون كتابه بمصطلحين مختلفين: "الميتاقص" و"مرايا السرد النرجسي": **الميتاقص في الرواية العربية، مرايا السرد النرجسي**، حمد، 2011. انظر رأيًا مختلفًا فيه نوع من التحفظ ومصطلحات أخرى، كالسرد الناقد والنقد المسرود، الفريجات، 2009، ص 721-737.

99 قرآن، سورة 18، آية 109.

100 كيوان، 2005، ص 19-20.

101 نقول شبه تجريدي تحفظًا، لأن النص المقتبس مثلًا يذكر الكلمات "المتجلّبة" التي قد تكون كناية عن الإملاءات

قصة "لكل مقام حذاء" لا يقل عنوانها إبداعاً عن عنوان المجموعة، مع التشابه الواضح بينهما في الطرح المضموني وفي التقنية الفنية. فالعنوان هو كذلك كسر للتعبير المؤتمت: "لكل مقام مقال". وتُبرز القصة أهمية التغيير والإقدام على الجديد واقتحام المجهول وعدم التمسك بالأصول التي لا فائدة من ورائها. الحذاء يمثل الأرضية التي يُركن إليها والجذور التي تضرب في الأرض. وبذا يكون التردد في تغيير الحذاء البالي وعدم الإقدام على واحد جديد بدله، رغم قدمه واهترائه، يدلان رمزياً على هذا الطرح الذي قد يصبّ في مجال أدب ما وراء الأدب. يجوز لنا فهم ذلك كدعوة للأدباء إلى التجديد إذا عرفنا أن البطل عبّر عن موقفه من التغيير كمندوب للمنتدى الثقافي الذي ينتمي إليه. وعبّر خطبة ألقاها، شبّه ذلك الخوف من الجديد بالخوف من تغيير الحذاء.

وفي نفس مجال الأدب ما وراء الأدب، يمكن فهم التعبير "لكل مقام حذاء" من منطلق الضعة أو الخسة التي يكتسبها الحذاء في المفهوم الشعبي، فالضرب بالحذاء هو إهانة للمضروب حين لا ينفع الكلام. ولنا أن نقارن بين المقال والحذاء لنشتمّ من التعبير عدم جدوى الكلام أو ثقافته وفراغه من مضمونه. وهو ما جعل بطل القصة يتردد في الكلام، بل يتنازل عن حقه فيه. ثم كان أن رضخ تحت الضغط ليعبّر عن رأيه في خطبة غير تقليدية، وكأنها كانت صفقة للمتكلمين والحضور، أو ضرباً لهم بالحذاء.

ويمكن كذلك أن تتجه الفكرة في "لكل مقام حذاء" إلى حصّ المجتمع عامة على تبني الجديد في الحياة والفكر. وسواء فهمنا القصة على مستوى الأدب الواعي بذاته أو كطرح لهمّ جماعي، ففي الحالتين لا نلمس إشارة واقعية عينية لمعالجة همّ اجتماعي أو سياسي في السياق المحلي أو العربي. وهكذا تتشابه هذه القصة مع سابقتها في عنوانها وفي طرحها لقضية إنسانية عبر همّ يؤرّق الكاتب وقلمه في مجال الإبداع.¹⁰²

وعودة إلى عنوان القصة: "أبو حسن بدون" غانيات حزينات" ولا "جماليات نائمات"، إذ نرى أنها تمزج بين الحداثي والشعبي بطريقة مبتكرة، فهي من ناحية تتحدث عن ثقافة الراوي-الكاتب الذي قرأ ماركيز (Márquez) وجذبته روايته **ذاكرة غانياتي الحزينات**،¹⁰³ التي تذكر مضاجعة الكاتب العجوز للعاهرات الـ 514، ويقارن ذلك مع الرواية اليابانية **الجماليات النائمت** لكاواباتا،¹⁰⁴ التي تذكر ارتياد كبار السن لمنزل الجميلات النائمت، يقضون ليلة إلى

الدينية في المجتمع العربي. وهذه يمكن اعتبارها إشارة واقعية.

102 انظر غنايم، 2003/2، ص 195-197.

103 انظر الترجمة الإنجليزية: Marquez, 2005، والترجمة العربية: ماركيز، 2005.

104 راجع ترجمة الرواية، كاواباتا، 2006.

جانب مراهقة نائمة تحت تأثير مخدر مكتفين باستعادة شبابهم عبر الذكريات والخيالات. ومن ناحية أخرى، يخطر ذلك كله ببال الراوي وهو يجلس في بيت للعزاء بجانب "أبو حسن"، شيخ تجاوز الثمانين من العمر وقد تزوج للمرة الثالثة من فتاة في ريعان الشباب. ويعلمه أبو حسن خلال كلامهما أن زوجته حامل، وذلك من خلال حوار طريف يبدأه الراوي بسؤال "أبو حسن" عن سبب زواجه في هذه السن المتأخرة ليجيبه:

- أنا يا عمي لم أتزوج من أجل الأولاد! أخذتها فقط كي لا أتحمل جميل أحد، لا يوجد أصعب من تحمل جميل الآخرين! الرجل بدون امرأة مثل الكلب بعيد السامعين!

همست له -لأجل الطعام والغسيل فقط تزوجت! فردّ بمتعة ظاهرة -وهل يوجد شيء ألد من يد امرأة تليّف لك ظهرك أثناء الاغتسال! أنا لا أغتسل إلا في اللجن، أجلس فيه وهي تصب الماء وتفرك لي ظهري ورقبتي!

- ليفة وبس يا أبو حسن؟
- يعني إذا أعطاك الله نعمة فهل ترفسها! ثم إذا أعطى الله هذه المستورة (نتفة) ولد تعيش لأجله وتتكى عليه في شيخوختها فلم لا! هل أكرمها من قسمتها ونصيبيها! يا رجل الناس ما عادت تخاف الله! إنهم قليلو دين! يحاربون شرع الله!¹⁰⁵

من الملاحظ أن الكنية الشعبية في العنوان "أبو حسن" تتألف مع أجواء هذه القصة المفعمة بالحكي الشعبي الذي نلمسه من خلال التعابير والألفاظ ذات النكهة المحلية. ولكن الكنية هنا تختلط بتعبيرين غريبين على الأجواء: "غانيات حزينات" و "جماليات نائمات"، الأمر الذي يخلق توترًا في العنوان تنتهجه القصة الحداثيّة، بحيث يجاور البعد الشعبي والاجتماعي البعد العالمي والإنساني في هذه القصة. هكذا نخرج بنتيجة مؤداها أن سهيل كيوان ما زال يراوح في مجموعته هذه بين الخروج على المحلي والانطلاق إلى الإنساني والمجرد وبين روابط دفينة تنبجس من الأجواء الشعبية. وهذا ما تحقّق بصورة جليّة في قصته هذه، بينما غلبت على معظم قصص المجموعة الأجواء المجردة الخالية من العناصر الشعبية، وهو ما توجّه عنوان المجموعة الحداثي، كما أوضحنا أعلاه. ويعيدنا هذا الاستنتاج إلى افتراضنا أن سهيل كيوان ينتمي لذلك التيار الذي يصرّ على عدم تفريطه بالشعبي، وإن تخطّاه بمفهومه البدائي، ليستغله في تحقيق

105 كيوان، 2005، ص 131-132.

قصة حديثة لا تنكص عن دعوتها للتغيير والثورة في العديد من المجالات.

5. وبعد،

لعله من الصعب الخروج بنتائج حاسمة من خلال خمسة أعمال قصصية، ومع ذلك لنا أن نطرح بعض التصورات التي تحتاج إلى مواصلة البحث والدراسة لتأكيدا أو نفيها. رأينا سينكرونيًا ما للعنوان من أهمية بالغة كعتبة نصية في تحديد شعرية النص وسيمياء الأدب. وقد اتخذت المحكية عبر العنوان سبلاً ووسائل شتى بتوظيفها في القصة الفلسطينية في الداخل، سواء على مستوى اللفظة، التعبير، المثل، الأصداء الشعبية، الاستعارة والرمز. وبرؤية دياكرونية، في مرحلة البدايات قلّ استعمال المحكية في العناوين بصورة واضحة، فكانت تارة تنزوي وراء العناصر الكلاسيكية، وفي أحيان كثيرة تختلط مع مخطّات المدرسة الرومانسية. مع الثمانينات بدأت تدريجيًا تتضح معالم مرحلة أخرى ذات طابع حديث أكثر تركيبيًا في التعامل مع المحكية. ينتمي للبدايات مصطفى مرار، نجوى فرح، بينما ينتمي للمرحلة الثانية إميل حبيبي، وعلاء حليحل وسهيل كيوان.

هناك كتاب تبدو العامية في عناوينهم بحاجة إلى تعامل نقدي خاص. ولعل أحد التفسيرات التي تتبادر إلى ذهن هو الطابع غير الواقعي لقصصهم. ومع ذلك ليس من الحكمة إطلاق أحكام نقدية متسعة على أدبهم وانتمائهم. وهذا ينطبق على سهيل كيوان الذي لم يتعامل مع المحكية في العنوان بتلك البساطة التي ميّزت كتاب البدايات. لقد تمازج لديه الحداثي بالواقعي والإنساني بالاجتماعي والعالمي بالمحلي في نسيج مركّب بألوان الطيف.

يمكن تصنيف الكتاب الذين استعملوا العامية إلى مجموعتين، مجموعة لامست الواقع بمنطلق روماني، كما لدى نجوى قعوار مثلاً. وهكذا جاءت عناوين قصصها أحياناً كوصف أو تلخيص لمضمونها. بينما المجموعة الثانية تعاملت مع العناوين بصورة أكثر تركيبيًا من خلال تحويل العنوان إلى استعارة أو رمز، كما في **إخطية** حبيبي التي تؤرّخ للعقاب الفلسطيني على المستوى السياسي، أو تحميلة دلالة ساخرة عبر استنكار الفضيحة في "عزارة" حليحل وهي تدمج الواقع الفلسطيني على المستوى الاجتماعي.

يمكن الإشارة إلى التزام بعض الكتاب اجتماعيًا وسياسيًا من خلال الولوج إلى عالمهم عبر العنوان، والبعض الآخر لا يتكشف ذلك من عناوينهم بنفس الأدوات النقدية. المجموعة الأولى ينتمي إليها قعوار ومرار بينما ينتمي للمجموعة الثانية بخطوط عريضة: حبيبي وحليحل وكيوان، مع فوارق بينهم. ولعل قضية الالتزام هذه تكتسب أهمية خاصة في السياق الفلسطيني

المحلي، سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي.

ومع ذلك، فليس بالضرورة أن نتوصل إلى نتائج بشأن كُتّاب ينتمون إلى مرحلة تاريخية معينة أو مدرسة أدبية ما وأن ينسحب ذلك على فترة تاريخية أخرى أو انتماء مذهبي مغاير. وهذا ينطبق على مصطفى مرار الذي ينتمي إلى البدايات وتميزت عناوينه وكتابات في الخمسينات والستينات بطابع المحاكاة للكتابات النيوكلاسيكية، كما أن ثقافته لها تأثير واضح على مجموعاته الأولى بشكل لافت. ولكن الأسباب التي تكمن وراء اختفاء العامية في عناوين مرار في البدايات ليست نفسها التي تبرّر تقنّعها لدى كيوان.

ومن هنا، وبشيء من التعميم، وبقدر من العلمية، يمكن الحديث عن مدارس أو تيارات أدبية من خلال العناوين. فعلى سبيل المثال لا الحصر، تجلّى ذلك بوضوح لدى نجوى فرح التي تراوحت عناوينها بين الرومانسية ونزر من الواقعية في مجموعتها **لمن الربيع**، ولدى مرار ككاتب بعيد عن الرومانسية والواقعية في بداياته، ولدى كيوان وهو يوغل في مسارب الحداثة وما بعد الحداثة، أو لدى علاء حليحل ككاتب مغرق في واقعية ساخرة، تراوح بين الحداثي والشعبي، وكأن القارئ يلمس فيه ذلك العمق الخاص الذي ميّز إميل حبيبي في تعامله مع المحكية في العنوان. وبقدر ما يبدو هذا التعميم مريحاً لمدّ خطوط بين كُتّاب تشابهوا في المشارب وانتماوا إلى نفس التيار، رغم ما يفصل بينهم من سنين، بقدر ما يثير تساؤلات جديدة ويطرح تحديات صعبة حول صلاحية التحقيق الذي ينتهج تاريخ الأدب، والذي استفاد منه هذا المقال، في انتهاج رؤية دياكرونية في التعامل مع تطور تقنية المحكية في العنوان.

وأخيراً، لم يعد ثمة شك أن للعنوان موقعاً مركزياً ومميّزاً في منظومة العناصر التي يتشكل منها العمل الأدبي. وهذا يدعونا، من ناحية أخرى، إلى التشكيك في الأهمية القصوى التي نحملها للوظيفة الأدبية التي تناط باللغة من خلال تكرار الحروف، أو الألفاظ أو التعابير، الأمر الذي يؤدي إلى لفت نظر القارئ وإغرائه باستخلاص نتائج على مستوى النص وعلى مستوى الدلالة خارج النص. هكذا ينتهج الباحث وقارئ الأدب عادة في اعتماد التكرار مقياساً في البحث الأدبي للوقوف على بعض السمات الأسلوبية ووظيفتها الأدبية، كالموتيفات أو الرموز أو الجرس اللفظي، على سبيل المثال لا الحصر. ولكن مركزية العنوان تعيد ترتيب الأوراق بحيث نميل إلى القول بثقة إنه مهما كانت الأهمية التي يكتسبها التكرار، ومهما كان التشديد على كثرة الاستعمال وتواتره في المجال اللغوي ذا دلالة مؤثرة، فإن **موقع** المركّب اللغوي في النص، سواء كان لفظة أو تعبيراً أو جملة وغيرها، أكثر أثراً ودلالته أشدّ وقعاً على النص الأدبي؛ قد يظهر المركّب اللغوي مرة واحدة ولكن في مكان مركزي ومميز فيكتسب من الفاعلية والإغواء أكثر بكثير من ظهوره عدة مرات في مواقع غير ذات أهمية. وينطبق هذا الكلام على ظهور لفظة

"فضيحة" و"عقاب" بصيغة فلسطينية

عامية في العنوان ليكون تأثيرها فعالاً أكثر من تكرار ظهورها في عدة مواقع هامشية في داخل النص. وكان رومان ياكبسون (Roman Jakobson) قد لجأ إلى الفن التشكيلي لتبرير ذلك حين قال: "إن كيلوغراماً من الصَّبَاغ الأخضر ليس أكثر اخضراراً من نصف كيلوغرام".¹⁰⁶

106 "Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo." Jakobson, 1987, p. 88. انظر كذلك الترجمة، ياكبسون، 1988، ص 55.

ثبت بالمراجع

- أبو تمام، 1957 أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (1957)، ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، القاهرة: دار المعارف.
- أدونيس، 1972 أدونيس (1972)، زمن الشعر، بيروت: دار العودة.
- الأغاني الأندلسي، 1962 الأصفهاني، أبو الفرج (د.ت.)، كتاب الأغاني، حيفا: بئر أوفست (عن طبعة دار الثقافة اللبنانية). الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم (1962)، جمهرة أنساب العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: دار المعارف.
- بدر، 1983 بدر، عبد المحسن طه (1983)، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، القاهرة: دار المعارف.
- بلعابد، 2008 بلعابد، عبد الحق (2008)، تقديم: سعيد يقطين، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف.
- بنكراد، 2005 بنكراد، سعيد (2005)، السيميائية: مفاهيمها وتطبيقاتها، اللاذقية، سوريا: دار الحوار.
- بنيس، 1989 بنيس، محمد (1989)، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج 1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- بوطيب، 1996 بوطيب، جمال (1996)، "العنوان في الرواية المغربية (حادثة النص / حادثة محيطه"، جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية - أسئلة الحداثة، الدار البيضاء: دار الثقافة، ص 193-204.
- بيدس، 1990 بيدس، رياض (1990)، صوت خافت، نيقوسيا: مطبوعات فرح.
- الجزار، 1998 الجزار، محمد فكري (1998)، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جينيت، 1999 جينيت، جيرار (1999)، "طروس الأدب على الأدب"، ترجمة: محمد خير البقاعي، الموقف الأدبي، ع 333، ص 116-125.
- الموقع: <http://www.awu-dam.org/mokifadaby>
- تاريخ الدخول: 2012/6/5.
- حبيبي، 1985 حبيبي، إميل (1985)، إخطية، نيقوسيا: بيسان برس.
- حبيبي، 1991 حبيبي، إميل (1991)، خرافية سرايا بنت الغول، حيفا: دار عربسك.
- الحجمري، 1996 الحجمري، عبد الفتاح (1996)، عتبات النص - البنية والدلالة، الدار البيضاء: منشورات الرابطة.
- حداد، 2002 حداد، علي (2002)، "العين والعتبة، مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني"، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 370، ص 38-62.
- حسين، 2007 حسين، خالد حسين (2007)، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق: دار التكوين.

"فضيحة" و "عقاب" بصيغة فلسطينية

- حليجل، 2012 حليجل، علاء (2012)، كارلا بروني عشيقتي السرية، عكا: كتب قديتا.
- حليفي، 1992 حليفي، شعيب (1992)، "النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)"، مجلة الكرمل، قبرص: بيسان للصحافة والنشر، ع 46، ص 82-102.
- حليفي، 2005 حليفي، شعيب (2005)، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، الدار البيضاء: دار الثقافة.
- حماد، 1997 حماد، حسن محمد (1997)، تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- حمد، 2011 حمد، محمد (2011)، الميثاق في الرواية العربية، مرايا السرد النرجسي، باقة الغربية: أكاديمية القاسمي.
- حمداوي، 2006 حمداوي، جميل (2006)، "لماذا النص الموازي"، مجلة الكرمل، رام الله: مؤسسة الكرمل الثقافية، ع 89/88، ص 218-225.
- حمداوي، 2011 حمداوي، جميل (2011)، "السيميوطيقا والعنونة"، صحيفة المثقف، 24/1/2011. <http://www.almothaqaf.com>
- تاريخ الدخول: 2012/6/11. (نشر المقال سابقاً في عالم الفكر، الكويت، م 25، ع 3، 1997، ص 79-112).
- حمداوي، دهشة حمداوي، "صورة العنوان في الرواية العربية" (عن مجلة أقلام)، موقع دهشة. <http://www.dahsha.com>
- تاريخ الدخول: 2012/5/6.
- رضا، 2010 رضا، عامر (2010)، "دلالة العنوان في المجموعة القصصية"، دنيا الرأي، 25/11/2010. <http://pulpit.alwatanvoice.com>
- تاريخ الدخول: 2012/6/10.
- ريان، 2012 شقير-ريان، فاطمة (2012)، الأمثال الشعبية الفلسطينية في قصص مصطفى مرار، كفر قرع: أ. دار الهدى.
- السعداوي، 1990 السعداوي، نوال (1990)، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الشرق، 2000 الشرق (2000)، ملف خاص عن مصطفى مرار، مجلة الشرق، ع 1، كانون الثاني-آذار.
- شوقي، 1984 شوقي، أحمد (1984)، الأعمال الكاملة: المسرحيات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- طرابيشي، 1995 طرابيشي، جورج (1995)، أنثى ضد الأنوثة: دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- عباد، 1993 عباد، عبد الرحمن (1993)، القصة والأقصوصة الفلسطينية، دراسة تحليلية في أدب مصطفى مرار، باقة الغربية: منشورات شمس.
- عباسي، 1998 عباسي، محمود (1998)، تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948-1976)، حيفا: مكتبة كل شيء، وشفاعمرو: دار المشرق.
- العلام، 1997 العلام، عبد الرحيم (1997)، "الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية"، مجلة علامات، ع 8، موقع

سعيد بنكراد.

<http://saidbengrad.free.fr>

تاريخ الدخول: 2012/6/11.

عويس، 1988 عويس، محمد (1988)، **العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

غنايم، 1992 غنايم، محمود (1992)، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، القاهرة: دار الهدى، بيروت: دار الجيل.

غنايم، 1995 غنايم، محمود (1995)، **المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**، جامعة حيفا: منشورات الكرمل، وكفر قرع: دار الهدى.

غنايم، 2003/2 غنايم، محمود (2002-2003)، "العبر نوعية في الأدب العربي الحديث: سقوط العصمة والقداسة عن الفن القصصي"، **الكرمل (جامعة حيفا)**، ع 23-24، ص 193-208.

فاعور، 2001 فاعور، ياسين (2001)، **القصة القصيرة الفلسطينية، ميلادها وتطورها (1924-1990)**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

فرح، 1963 قعوار فرح، نجوى (1963)، **لمن الربيع**، الناصرة: مطبعة الحكيم.

فرح، موقع موقع نجوى قعوار فرح.

<http://www.najwafarah.com>

تاريخ الدخول: 2012/5/6.

الفريجات، 2009 الفريجات، عادل (2009)، "السرد ناقدًا والنقد مسروفاً"، في: نبيل حداد ومحمود درابسة (تحرير)، **تداخل الأنواع الأدبية**، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الأول، إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث، ص 721-737.

فورستر، 1994 فورستر، إ. م. (1994)، **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، طرابلس، لبنان: جروس برس.

قرآن القرآن الكريم.

قطوس، 2001 قطوس، بسام (2001)، **سيمياء العنوان**، عمان: وزارة الثقافة.

كاواباتا، 2006 كاواباتا، ياسوناري (2006)، **الجماليات النائمات**، ترجمة: ماري طوق، بيروت: دار الآداب.

كيوان، 2005 كيوان، سهيل (2005)، **تحت سطح الحب**، رام الله: دار الماجد.

لوياني، 1999 لوياني، حسين علي (1999)، **معجم الأمثال الفلسطينية**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

ماركيز، 2005 غارسيا ماركيز، غابرييل (2005)، **ذاكرة غانياتي الحزينات**، ترجمة: صالح علماني، دمشق: دار المدى.

الماضي، 2005 الماضي، نريمان (2005)، "العنوان في شعر عبد القادر الجنابي"، 26/12/2005، موقع **إيلاف**.

<http://www.elaph.com>

تاريخ الدخول: 2012/6/5.

المتنبي، 1900 المتنبي، أبو الطيب (1900)، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، علق حواشيه: سليم إبراهيم صادر، بيروت: دار صادر.

"فضيحة" و "عقاب" بصيغة فلسطينية

- مرار، 1970 مرار، مصطفى (1970)، طريق الآلام وقصص أخرى، القدس: مجلة الشرق.
- منصر، 2007 منصر، نبيل (2007)، الخطاب الموازي للقصة العربية المعاصرة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- موريه وعباسي، 1987 موريه، شموئيل ومحمود عباسي (1987)، تراجم وآثار في الأدب العربي في إسرائيل 1948-1986، القدس: المجلس الشعبي للثقافة والفنون، معهد هاري ترومان للأبحاث، الجامعة العبرية، وشفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر.
- وليك ووارن، 1992 وليك، رنيه وأوستن وارن (1992)، نظرية الأدب، الرياض: دار المريخ للنشر.
- ياكوبسون، 1988 ياكوبسون، رومان (1988)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- يقطين، 1989 يقطين، سعيد (1989)، انفتاح النص الروائي (النص-السياق)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- ابن-زهر، 1984 ابن-زهر، ايتامر (1984)، "أوتوماتيكية"، *السرور*، مس' 1 (33)، عم' 142 - 143.

- Badawi, 1992 Badawi, M. M. (1992) (ed.), *Cambridge History of Arabic Literature: Modern Arabic Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Even-Zohar, 1990 Even-Zohar, Itamar, (1990), "'Reality' and Realemes in Narrative", *Poetics Today*, 11: 1, pp. 207-218.
- Forster, 1954 Forster, E. M. (1954), *Aspects of the Novel*, New York: A Harvest Book, Harcourt, Brace and Company.
- Genette, 1988 Genette, Gérard (1988), "Structure and Functions of the Title in Literature", translated by Bernard Crampé, *Critical Inquiry*, vol. 14, pp. 692-720.
- Genette, 1991 Genette, Gérard (1991), "Introduction to the Paratext", translated by Marie Maclean, *New Literary History*, vol. 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre, Spring, pp. 261-272.
- Genette, 1997a Genette, Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, translated by Channa Newman & Claude Doubinsky, foreword by Gerald Prince, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, 1997b Genette, Gérard (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation (Seuils)* translated by Jane E. Lewin, foreword by Richard Macksey, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ghanayim, 2008 Ghanayim, Mahmud (2008), *The Quest for a Lost Identity: Palestinian Fiction in Israel*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Jakobson, 1987 Jakobson, Roman (1987), *Language in Literature*, ed. by Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, Cambridge, MA: Belknap.

- Marquez, 2005 Garcia Marquez, Gabriel (2005), *Memories of My Melancholy Whores*, translated by Edith Grossman, New York: Vintage Books.
- Mukarovsky, 1964 Mukarovsky, Jan (1964), "Standard Language and Poetic Language", in: P. L. Garven (ed.), *a Prague School Reader*, Washington D. C.: Georgetown University Press, pp. 17-30.
- Scholes, 1982 Scholes, Robert (1982), *Semiotics and Interpretation*, New Haven & London: Yale University Press.
- Selden, 1993 Selden, Raman & Peter Widdowson (1993), *a Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, New York: Harvester Wheatsheaf.
- Somekh, 1991 Somekh, Sasson (1991), *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Taha, 2000 Taha, Ibrahim (2000), "The Power of the Title, *Why Have You Left the Horse Alone* by Maḥmūd Darwīsh, *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 3, pp. 66-83.
- Taha, 2002 Taha, Ibrahim (2002), *The Palestinian Novel: A Communication Study*, London: Routledge Curzon.
- Taha, 2009, Taha, Ibrahim (2009), "Semiotics of Literary Titling: Three Categories of Reference", *Applied Semiotics/Sémiotique Appliquée (AS/SA)* 9: 22, pp. 43-62.

لغة الخطاب السياسي في الصحافة العربية في إسرائيل في ظل الحكم العسكري

مصطفى كبها

الجامعة المفتوحة

في مقال حمل عنوان "هل تنطبق دعاوى التطبيع؟" كتبت النائبة حنين زعبي قائلة: "لا نستطيع أن نستذكر بالضبط اللحظة التي طرق فيها فلسطينيو الـ 48 الوعي العربي، ربما نستطيع أن نتذكر عاملين مركزيين: الجزيرة وعزمي بشارة"¹.

وقد رد المحامي جواد بولس على هذا التساؤل في مقال كتبه تحت عنوان: "حكاية قسيس وجزيرة" تساءل فيه عن سبب تجاهل بعض وسائل الإعلام ومنها موقع "عرب 48" موت القس شحادة شحادة وعدم التنويه لذلك لا من قريب ولا من بعيد، يرجع بولس ذلك إلى عملية تغييب وتهميش واضحة، ثم يقول متسائلاً: "هل يعقل أن يمحي تاريخ عقود من نضال هذه الجماهير ليبدأ في الوعي العربي في نهاية التسعينات مع إنشاء الجزيرة؟! هل فعلاً لم يسمع العالم، والعالم العربي، بنضالات هذه الجماهير قبل وخلال وبعد عام 1948! هل يعقل أن نمحو نضالات هذه الجماهير إبان الحكم العسكري البغيض؟! هل يعقل أنهم لم يسمعوا عن كفر قاسم ومذبحتها؟! هل يعقل أنهم لم يسمعوا عن مظاهرات العمال والكادحين وعصي

1 نشرت المقالة في صحيفة فصل المقال لسان حال حزب التجمع الوطني الديمقراطي وفي موقع www.arabs48.co.il وذلك بتاريخ 10 . 16 . 2010.

الشرطة في أيار وغيره، وفي شوارع الناصرة وكفر ياسيف والبعنة الحمراء وغيرها؟ هل يعقل أن العالم العربي لم يسمع عن مهرجانات الشعر وما قيل فيها من قصائد أصبحت من مآثر الشعر العربي وعاملاً في تكوين الشخصية الفلسطينية والعربية؟²

ليس في نيتي الخوض في الأبعاد السياسية الأيديولوجية لمثل هذا السجال ولكني سأسجل هنا بعض الملاحظات الأولية حول موضوع نقاشنا في هذا المقال والمتعلق بلغة الخطاب السياسي والسياقات التي يصاغ فيها هذا الخطاب.

لم يختلف الكاتبان حول مصطلح "فلسطينيو 48" وهو مصطلح جدير بأن نقف حياله سائلين: من قال بأن هذا المصطلح هو المصطلح الصحيح الذي من الضروري ومن الصحيح أن نصف به أنفسنا، هل نحن من أطلقه ورضينا به لأنفسنا؟ أم هل هناك من أطلقه علينا؟ وإذا رضينا بنصفه الأول فلماذا النصف الثاني؟ ألم يكن غيرنا من الفلسطينيين عام 1948 ليلصق بنا دون غيرنا؟ حتى لو كان الغرض القول بأننا الفلسطينيون الذين وقعوا تحت الحكم الإسرائيلي عام 1948 فالأمر يبقى غير دقيق وذلك لأن قرابة الثلث منا (المثلث وبعض مناطق النقب) وقع تحت الحكم الإسرائيلي عام 1949. وإذا افترضنا أن الفارق ضئيل بين 48 و 49 فهل أقصى ما نريد أن نعرف به هو تاريخ وقوعنا تحت الحكم الإسرائيلي.

وثمة أسئلة أخرى تتعلق بالسياقات التي اختلف حولها الكاتبان كقضية بداية طرق الأقلية العربية في إسرائيل للوعي العربي العام، وقصة دخول الجزيرة والفصائيات الأخرى إلى وعيها وتشكيل عالم مصطلحاتها، وهي أمور غاية في الأهمية، من المفروض أن ينصبّ اهتمام الباحثين عليها وذلك لتيسير فهم أفضل لعالم المصطلحات الذي يتم تداوله في مجمل الخطابات السياسية المطروحة على الساحة السياسية لهذه الأقلية.

ومن الضروري بمكان، التأكيد على أن الرأيين الواردين في الاقتباسين أعلاه يجسدان توجهين أساسيين في كل ما يتعلق بالعوامل المؤثرة على صياغة الخطاب السياسي والذاكرة الجماعية للأقلية العربية في إسرائيل: الأول يتجاهل ما كان قد أنجز في هذين المجالين في فترة الحكم العسكري (1948-1966) والسنوات القليلة التي تلتها، أو يقلل من هذه الانجازات إلى حد كبير، والثاني يحاول أن يعوّض هذا التجاهل من خلال تضخيم هذه المنجزات وتجاهل عوامل تصميم كان لها شأن في هذا السياق في العشرين سنة الأخيرة.

في مقالنا هذا سنتطرق إلى فترة مهمة من فترات تشكل الخطاب السياسي للأقلية العربية في إسرائيل، فترة العمل بأنظمة الحكم العسكري، 1948-1966، وإلى المنصة الأساسية التي

2 جواد بولس، حكاية قسيس وجزيرة، حديث الناس، 2010 . 10 . 16.

لغة الخطاب السياسي في الصحافة العربية في إسرائيل في ظل الحكم العسكري

عليها هذا الخطاب وهي منصة الصحافة المكتوبة على مختلف تياراتها ومشاربها. في غمار حديثنا عن هذا الموضوع، لا بد لنا من وقفة حول الوضعية الخاصة والسياسات المركب الذي تعيشه الصحافة العربية في إسرائيل، فهي على مستوى الكيان السياسي الذي تعمل فيه، صحافة أقلية من حيث كونها تمثل أقلية قومية كبيرة في دولة تعرف نفسها على أنها دولة قومية تمثل طموحات وتطلعات ومصالح جمهور الأغلبية. ومن هذا المنطلق فصحافة الأقلية عرضة للتشديد، وفي بعض الحالات للملاحقة، من قبل المؤسسات التي تسيطر عليها الأغلبية. أما على المستوى الإقليمي فهي جزء من الأغلبية في المجال الشرق - الأوسطي العام المتحدث بغالبيته العظمى بنفس اللغة التي تصدر بها هذه الصحافة.

وهي، من ناحية أخرى، صحافة ما زالت في مرحلة البناء والتشكّل، بعضها يلتزم الخط السياسي للجسم السياسي الذي يتبعه وبعضها الآخر تجاري مستقل. ومن المفروض، بطبيعة الحال، أن تكون هناك اختلافات بمساحة الخطاب السياسي ومضامينه وألفاظه وكيفية توظيف تلك الألفاظ.

ولكي نضع الأمور في سياقها، من الممكن أن نقسم مراحل تطور الصحافة العربية من عام 1948 وحتى اليوم إلى أربع مراحل أساسية:

- أ. 1948 - 1967: مرحلة الاستفاقة من هول النكبة
 - ب. 1967 - 1987: اللقاء المتجدد مع المجالين الفلسطيني والعربي
 - ج. 1987 - 2000: في ظل الانتفاضة الأولى وعملية أوسلو
 - د. 2000 - اليوم: مرحلة ما بعد انتفاضة تشرين الأول 2000.
- تميزت المرحلة الأولى، موضوع هذا المقال، بوجود ظاهرتي الصحافة الموجهة (المجندة) والصحافة المتجندة.

وعلى العموم، يمكن تصنيف الصحف المجندة "الصادرة عن جهات وحركات سياسية"، التي صدرت في تلك السنوات، ضمن مجموعتين أساسيتين بموجب ارتباطها بالأحزاب الصهيونية، أو بالأحزاب والجماعات غير الصهيونية (الحزب الشيوعي، جماعة "الأرض"، والقوة الجديدة). برزت من الفئة الأولى الصحف الصادرة عن الحزب الحاكم في حينه (حزب مباي) (اليوم، حقيقة الأمر، الهدف، وغيرها) والصحف الصادرة عن الأحزاب الصهيونية الأخرى كالصحف الصادرة عن مبام (المرصاد، والفجر، وصوت المعابر) أو عن حيروت (الحرية)، وغيرها من الأحزاب. أما من الفئة الثانية فيمكن أن نذكر الصحافة الشيوعية (الاتحاد، الجديد، الغد

والدرب) ونشرت مجموعة "الأرض"³.

بالنسبة للفئة الأولى كان الخطاب السياسي موجهاً من قبل المسؤولين في الدائرة العربية والهستدروت، وحتى من قبل لجنة موجهة في مكتب رئيس الوزراء. وتعتبر جريدة اليوم، التي كانت تصدر في يافا بدعم من المؤسسة الحاكمة، أبرز تلك الصحف وأكثرها تمثيلاً لسياسة السلطة. تمتعت هذه الجريدة باحتكار شبه كامل للعمل الصحفي، لأنها ظلت طوال قرابة عشرين عاماً الجريدة اليومية الوحيدة الصادرة باللغة العربية. وقد سعت الجريدة في بداياتها إلى بلورة عالم مصطلحات الأقلية العربية عقب حرب العام 1948، ولا سيما تلك المصطلحات المتعلقة بالديمقراطية وحدود حرية التعبير.

عشية الانتخابات للمجلس التأسيسي للدولة بدأ الصحفيون العاملون في صحف النظام يوضحون لجمهور القراء العرب "ماهية الديمقراطية الإسرائيلية"، والفوارق بين إسرائيل والعالم العربي في هذا المجال. كما أوضحوا لهم حقوقهم كمواطنين في الدولة الجديدة وشجعوهم على التعبير عن آرائهم من على صفحات جرائدهم. ولكن عندما حاول القراء ممارسة حقوق التعبير قوبلوا بحملة توعية ووعظ مكثفة من مراسلي الجريدة.

هكذا حدث مع المواطن يوسف نخلة من مدينة الناصرة الذي أرسل برسالة إلى هيئة تحرير الجريدة تطرق فيها إلى موقف المواطنين العرب من الانتخابات الوشيكة. وكان نخلة ذيل رسالته بعدد من الأسئلة المتعلقة بمكانة المواطنين العرب في الدولة، وحكم الأشخاص الذين لن يشاركوا في الانتخابات، وهل ستعاقبهم الحكومة أم لا؟⁴

كان رد هيئة تحرير الجريدة غريباً دل على التوجه الدعائي الخفي. لم تر الصحيفة نشر النص الكامل للرسالة واكتفت بنشر ردود على بعض الأسئلة التي طرحها القارئ في ملحق رسالته، أما تفسيرهم لذلك فيصلح فيه القول "عذر أقبح من ذنب"، حيث يقولون: "لأن الرسالة تضمنت ملاحظات ناقدة قاسية موجهة لأحزاب وجهات سياسية مختلفة، ولأننا جريدة مستقلة عامة ولسنا جريدة حزبية، فقد رأينا من المناسب عدم نشر الرسالة والاكتفاء بالرد على جزء من الأسئلة التي وُجّهت إلينا".⁵

حظي رد هيئة تحرير الجريدة على ملحق الأسئلة المذكور بردود مفصلة أفردت لها كلمتان لهيئة التحرير في عديدين متتاليين، وفي نهاية الكلمة الثانية التلخيصية استغل كاتب كلمة هيئة

3 للمزيد من التفاصيل عن هذه الصحف انظر: موسטפא כבהא ודן כספי "מירושלים הקדושה ועד המעיין" פנים, 16, מרץ 2001, ע"ע 50-52.

4 اليوم، 1949. 6. 1.

5 ن.م.

لغة الخطاب السياسي في الصحافة العربية في إسرائيل في ظل الحكم العسكري

التحرير الفرصة ليختتم كلامه بنصيحة يوجهها إلى المواطنين العرب في إسرائيل ويقول فيها: "على العرب أن ينسوا ترسبات الماضي الكثيرة وينخرطوا في دولة إسرائيل انخراطا صادقا حقيقيا، وتعتبر المشاركة في الانتخابات الوشيكة الفرصة الحقيقية الأولى للبدء في عملية الانخراط".⁶

على الرغم من اللهجة الدعائية للجريدة فقد حرص محرروها على السماح للقراء بتوجيه انتقاداتهم المتعلقة بأداء أجهزة السلطة، في إطار الزاوية الشعبية التي حملت اسم "المنبر الحر". كان ذلك، إلى حد كبير، أشبه بصمام ضغط خاضع للتحكم، وقد أحس محررو الصحيفة في أكثر من مرة أن عليهم الرد على انتقادات القراء فرسّخوا بذلك صورة الجريدة في أنظار القراء كبوق للسلطة. هكذا فعل ميخائيل أساف عندما رد على مقال كتبه وديع إقديس، مراسل الجريدة في يافا، في حزيران 1950، شكا فيه من الضائقة التي يعيشها المواطنون العرب ولا سيما سكان يافا. ويدل أسلوب رد أساف ومضمونه ليس على الخط الإعلامي الرسمي فقط -وكان المواطنين العرب يتمتعون بالديمقراطية الإسرائيلية- بل يدلان على التوجه المتعالي أيضا، وكأن المتحدث وصي يتعامل بأستاذية مع عموم الأقلية العربية في تلك الفترة:

"كل من يدعي أن الوضع لم يتغير للأفضل منذ وقف المعارك ما من شك في أنه مصاب بـ"مرض المبالغة والمغالاة". ثمة طريقة تفكير يمكن تسميتها بـ"التفكير الأيوبي"،⁷ ويستلذ أصحاب هذه الطريقة في التفكير في إطلاق التوصيفات السيئة ونفخ حجم الظلام ووصفه بسواد يفوق سواده الحقيقي. للأسف الشديد أن هذا المرض قد أصاب صديقنا الشاب أيضا. فنحن لم نكن لنوجه له أي ادعاء لو أنه كان من أولئك الذين رفضت شكاواهم أو هم يعيشون في ضائقة دائمة بشكل يجعلهم يكتبون هذا الكلام. لكن المؤسف هو أن هذا الكلام يقوله شاب نعتقد أنه يتمتع بإيجابيات وثمار الديمقراطية الإسرائيلية، تلك الديمقراطية التي رفعت بما لا يدع مجالا للشك مستوى كثيرين من جماهيرنا (هو منهم). وهذا لا يدل إلا على مرض نفسي مزمن هذا هو الوقت المناسب للتخلص منه".⁸

6 اليوم، 1949 . 6 . 3

7 قصد المحرر، كما يبدو، هو صلاح الدين الأيوبي، القائد الإسلامي الشهير الذي حارب الصليبيين وهزمهم في معركة حطين عام 1184.

8 اليوم، 1949 . 6 . 3

يبدو أن المحرر أراد أن يكون مراسلو الجريدة العرب في المناطق المختلفة ممثلين لجريدة المؤسسة الحاكمة بين السكان العرب وليس العكس. وهكذا فإن غالبية المراسلين استوعبوا التوقعات منهم فلعبوا، في إطار عملهم الصحافي، دور القناة التي نقلت الشكاوى والطلبات إلى السلطات وبالعكس. يبدو أن الجمهور أيضا رأى فيهم ممثلين عن السلطات فأكثر من الاستعانة بهم لترتيب الأمور اليومية. لم تكن مهمة أولئك الصحفيين سهلة على الإطلاق، فمن جهة كان عليهم الإخبار عن "إنجازات" المواطنين العرب في الدولة، ومن جهة أخرى كان عليهم لعب دور "الوسطاء" بين السلطات والمواطنين. خلقت هذه المهمة المزدوجة صعوبة كبيرة أمام الصحفيين الذين كانوا في بعض الأحيان يبدؤون مقالاتهم بكيل المديح لـ "الازدهار" و "الرفاه" اللذين يتمتع بهما المواطنون العرب بدلا من توجيه "النقد البناء" للوضع التعيس. ففي مستهل العام 1958 كتب إيليا مباريكي، مراسل الجريدة في شفاعمرو، يقول: "استقبلت شفاعمرو العام الجديد بفرح وسرور، لأنه مع غياب آخر أيام العام الماضي بدأت الأضواء تشع في شوارع المدينة من أعمدة الكهرباء التي نصبها شركة الكهرباء خلال فترة قصيرة جدا وبإرادة لا تعرف الكلل".⁹ ولكنه أنهى تقريره بالعنوان الهامشي "لفت نظر" قال في سياقه: "إن وضع الشوارع الرئيسية في شفا عمرو بات سيئا جدا، فالحفر والشقوق فيها اتسعت، وأود بهذا لفت نظر أعضاء المجلس البلدي إلى الحاجة الماسة لإصلاح الشوارع التي تحتاج إلى عناية خاصة".¹⁰

تطلب التوجه الدعائي الذي انتهجته جريدة اليوم إجراء نقاش مع الحيز المحيط بدولة إسرائيل ومع وسائل إعلامه. لقد سعى هذا التوجه إلى التأكيد على خصوصية إسرائيل في المنطقة ككيان ديمقراطي تقدمي مقارنة مع الأنظمة الحاكمة في الدول المجاورة، وهي أنظمة استبدادية تجر الولايات والكوارث والعوز على مواطنيها. قوي هذا التوجه بقيادة نسيم رجوان (محرر الجريدة في الأعوام 1959-1966). فالافتتاحيات التي كتبها رجوان (باسم أمنون برتور أحيانا) تناولت بشكل خاص تحليل الصراع العربي الإسرائيلي وإبراز إسرائيل "كدولة ديمقراطية وحيدة في المنطقة". ففي مقال يلخص أحداث العام 1960، كان قد كتبه في مطلع كانون الثاني من عام 1961، قال رجوان: "لم يحدث في العالم العربي خلال العام 1960 شيء إيجابي يستحق الذكر".¹¹

وأكثر رجوان في افتتاحيات أخرى من الاستخفاف بالفكر القومي العربي وبقائد هذا الفكر حينذاك، الرئيس المصري جمال عبد الناصر، ولكن على الرغم من الهجمات العنيفة التي شنّها

9 اليوم، 14.1.1958

10 ن.م.

11 اليوم، 14.1.1958

لغة الخطاب السياسي في الصحافة العربية في إسرائيل في ظل الحكم العسكري

على دول الجوار وعلى حكامها وأنظمتها فقد اتبع رجوان سياسة "التعريب" في الجريدة، حيث عين لنفسه نائب رئيس تحرير عربيا (صبحي يونس من قرية عرعر في المثلث الشمالي)، وعين في الجريدة صحفيين عربيين آخرين. كما وسَّع شبكة المراسلين العرب وحسَّن ظروف تشغيلهم، وذلك بعد أن تلقوا دورات تأهيل مكثفة.

بالنسبة لصحافة حزب مبام ففي العام 1952 قرر القسم العربي في الحزب إصدار أسبوعية باللغة العربية تحمل الاسم **المرصاد**، وهي الترجمة العربية للاسم العبري "عل همشمار". صاحبت إصدار النشرة العربية عقبات كثيرة، قيمة ولوجيستية. على الصعيد اللوجيستي كانت هناك حاجة إلى ماكينة طباعة بالعربية قادرة على تحمل عبء إصدار جريدة أسبوعية. لم تكن الصعوبات الفنية وحدها التي اعترضت إصدار جريدة "مبام" باللغة العربية، بل كانت هناك صعوبة في صياغة أنماط عمل وإعلام ملائمة للمواطنين العرب بعد قيام الدولة. برزت في مراحل إصدار الجريدة المختلفة عدة قسريات قيمية وحساسيات أيديولوجية، منها وجوب تصوير الخط السياسي لحزب "مبام" وكأنه طريق وسط بين "مباي" والحزب الشيوعي. من جهة كان يجب الاعتراض على سياسة الحزب الحاكم تجاه المواطنين العرب، ولا سيما في كل ما يمس بالحكم العسكري، ومن جهة أخرى كان يجب الدعوة إلى انخراط المواطنين العرب في حياة الدولة، مع التأكيد على المركبات الثلاثة في أيديولوجيا "مبام" (صهيونية، اشتراكية وأخوة الشعوب)، التي برزت على رأس جريدته باللغتين. كان تسويق المركبين الأخيرين في أوساط المواطنين العرب أسهل بكثير من تسويق المركب الأول.

فيما يتعلق بالمركبين الأخيرين، وجد العاملون والكتاب العرب متسعا أكثر بالنسبة لمساحة المناورة اللفظية خاصة في مجلة **الفجر** الأدبية. في النصف الأول من الخمسينيات وجهت مبام مضامينها عبر صحيفة **المرصاد** للمواطنين العرب وللمهاجرين اليهود من أصل شرقي الذين أقاموا آنذاك في "المعبروت"¹² قبيل أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات، ومع انتقال معظم المهاجرين الجدد من الإقامة في المعسكرات المؤقتة إلى المساكن الدائمة، تفرغت الجريدة لقضايا المواطنين العرب وشهدت عملية "تعريب". أصبح رئيس التحرير صحافيا عربيا (عبد العزيز الزعبي)، فيما أصبح معظم أعضاء هيئة التحرير عربا أيضا. ولوحظت علامات هذا التحول جيدا من خلال مضامين الجريدة، ولا سيما في الزاوية التي كان يكتبها نعيم مخول، وراشد حسين وعبد العزيز الزعبي أحيانا. أدار هؤلاء الكتاب في عام 1960 نقاشا حادا حول القومية العربية مع محرر اليوم في ذلك الوقت، نسيم رجوان، وتداولوا في مسألة "من هو العربي؟"،

12 المقصود بهذا المصطلح هي المساكن المؤقتة التي أقامتها الوكالة اليهودية ومؤسسات الدولة لاستيعاب المهاجرين الجدد في الخمسينيات والستينيات والذين كان معظمهم من أصل شرقي.

حيث شكك رجوان بوجود قومية عربية متجانسة موحدة.

دفع النقاش مع نسيم رجوان ببعض الكتاب أكثر من مرة إلى إعادة طرح القضايا المتعلقة بمسألة القومية، مما جعل شبتاي طيفت يكتب مقالا في صحيفة **هآرتس** تحت عنوان "وطن مبام العربي" جاء فيه:

"إن حقيقة كون الجريدة العربية الصادرة عن حزب (مبام) تدعم الدكتاتور المصري دعما قويا وتبارك جهوده وتحركاته لتطهير العالم العربي من الرجعية والعملاء، لم تعد تثير الدهشة. المثير بالنسبة لنا هو ما هو مدى تماثل (مبام) مع العضو العربي فيه راشد حسين، وإلى أي مدى يتطلع حزب (مبام) هو الآخر إلى تطهير (الوطن العربي) من الرجعية، وما هو (الوطن العربي) في نظر (مبام)؟"¹³

أدى تأكيد الجريدة على موضوع انخراط المواطنين العرب والكفاح من أجل تحقيق المساواة لهؤلاء المواطنين إلى إحداث تراجع كبير في عملية التأكيد والاهتمام في الجانب الفكري العقائدي وفي إبراز أهمية الفكر الاشتراكي، في حين كانت الجريدة في سنواتها الأولى تستعرض من وجهة نظر إيجابية جدا التجربة الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي وفي دول الكتلة الشرقية. أخذ الاهتمام الكبير بالفكر الشيوعي الماركسي يتراجع منذ أواسط الخمسينيات أو الستينيات، ولا سيما في أعقاب التقارب بين الاتحاد السوفييتي ومصر بقيادة جمال عبد الناصر، وفي المقابل ظهرت لهجة ناقدة تجاه الاتحاد السوفييتي وتطبيق المبادئ الاشتراكية. انعكس الخط الجديد من خلال سلسلة مقالات تحت عنوان "مفاهيم أساسية في الاشتراكية" كتبها يوسف صبان في **المرصاد** بين شهري تشرين الأول وكانون الأول من عام 1957، عبر فيها عن انتقاداته لجوزيف ستالين الذي وُصف بالديكتاتور،¹⁴ كما حاول الكاتب إعادة رسم حقيقة العلاقات بين "مبام" والاتحاد السوفييتي بروح الخطاب الذي كان دائرا حينها في أروقة الحزب.¹⁵

ترأس شهرية **الفجر** رستم البستوني، أول عضو كنيست عربي عن حزب "مبام". وكان راشد حسين محرر الزاوية الأدبية، بينما كان جورج نجيب خليل سكرتير هيئة التحرير. من حيث المضامين لوحظ تأثر الكتابة والأعمال الأدبية بالسياق التاريخي لتلك الأيام التي هيمن فيها الفكر القومي العربي بقيادة الرئيس المصري جمال عبد الناصر الذي انعكس في الوحدة بين

13 شبتاي طيفت، مولדת מפ"ם הערבית، **הארץ**، 13/10/1961.

14 **المرصاد**، 16/10/1957، 24/10/1957.

15 **المرصاد**، 31/10/1957.

سوريا ومصر في ربيع عام 1958.

تبني الكثيرون من الكتاب المفاهيم والتعبيرات القومية العربية فامتدحوا العروبة في كتاباتهم. هكذا فعل جورج نجيب خليل في قصيدته "دفع العروبة"،¹⁶ ومحمود درويش في قصيدته "ليل الغريبة".¹⁷ وحاول راشد حسين رد الانتقادات التي تحدثت عن الميول القومية لدى كتاب **الفجر** فكتب يقول: إن على من ينكر علينا التعبير عن آمنا وآمالنا، أن ينكر على بيبالك وتشارنيخوفسكي أكثر قصائدهما القومية... إننا نحب أن نعرفوا عنا حبنا لقوميتنا وتجاوبنا مع آلام العالم العربي في التحرر والانتصار على الاستعمار وجنادب الاستعمار".¹⁸

ليس بوسع المتصفح المتعمق لهذه الصحافة إلا أن يلحظ المساهمة الكبيرة التي كانت لها في مجال صياغة مصطلحات الخطاب المدني لأبناء الأقلية العربية، والذي تناسب إلى حد كبير مع طروحات الحزب الذي انتموا إليه، في حين لم يحصل هذا التناغم في مجال الخطاب القومي، وقد كان ذلك في النهاية بمثابة "القشة" التي قصمت ظهر الشراكة مع الأعضاء اليهود.

بالنسبة للصحافة الشيوعية وخاصة صحيفة الاتحاد: كون غالبية العاملين في الاتحاد وكتابها من العرب، وخطها السياسي المعارض لسياسة الحكم العسكري، ساهما كما يبدو في زيادة شعبية الصحيفة في أوساط القراء العرب، حتى بين الذين لم يتماثلوا مع خطها السياسي.

على الرغم من الدمغة الشيوعية التي لم تظهر واضحة المعالم لغالبية الجمهور العربي فقد لعبت صحيفة الاتحاد، والصحف الشيوعية الأخرى، دورا حاسما في بلورة الأسس الثقافية الجديدة للأقلية العربية في إسرائيل. كانت تلك الصحف هي الوحيدة المرخصة والشرعية، التي شكلت بديلا للصحف "الصادرة عن"، ونشرت انتقادات متتابعة وحادة ضد السياسة العامة التي تميز بحق الأقلية العربية على خلفية قومية، وضد نظام الحكم العسكري على وجه الخصوص.

برز في مضامين الاتحاد أسلوبا كتابة أساسيان. الأول هو أسلوب الكتابة الذي عرف به إميل توما (الذي درج على توقيع مقالاته باسم ابن خلدون). امتاز أسلوب إميل توما الكتابي بأنه كلاسيكي يستخدم في الغالب أساليب الوعظ والإقناع والتبسيط القائم على الأدلة والإثباتات والاستشهاد باقتباسات من المصادر والمراجع القديمة. أما الأسلوب الثاني فقد وضعه إميل حبيبي (الذي درج على توقيع كتاباته باسم "جهينة" أو "أبو سلام").¹⁹

16 **الفجر**، العدد 2، تشرين الثاني 1958.

17 **الفجر**، العدد 3، كانون الأول 1958.

18 **الفجر**، العدد 5، شباط 1959.

19 عن ظاهرة الأسماء المستعارة في الصحافة الشيوعية أنظر: سيف الدين أبو صالح، **الحركة الأدبية العربية في**

انضم إميل توما للجدل الصحافي الذي احتدم في مطلع السنين حول مفهوم القومية العربية وتعريف "من هو العربي؟" فكتب تحت عنوان "القومية العربية، مفهوم تاريخي": "من هو العربي؟ ما هي القومية العربية؟ ما هي العلاقة بين العروبة والإسلام؟ هذه القضايا التي كنا نعتقد بأنها بديهية عالجا عدد من الكتاب في الصحافة الإسرائيلية خلال نصف السنة الأخيرة... والإكثار من المقالات التي تناولت هذه القضايا كانت انعكاسا وتتممة. انعكاس للجدل الدائر في العالم العربي حول هذا الموضوع وتتممة محلية تحتاج إليها الضرورة. ونقول تتممة محلية لأن حكام هذه البلاد يريدون للشعب العربي هنا أن يفقد وحدته وقوميته ولذلك فهم في حاجة إلى أيديولوجية تحقق لهم غرضهم. وحيال هذا يحتاج الشعب العربي في هذه البلاد إلى أيديولوجية يحافظ فيها على وحدته وكيانه ويستخدمها لصد موجة العدمية القومية التي تشاع بين صفوفه".²⁰

إن المتأمل لهذه الأقوال يستطيع أن يلحظ قائمة الأولويات التي اختطها الكاتب لدوائر الانتماء التي يجب التركيز عليها في أوساط الأقلية العربية في إسرائيل وهي الوحدة الوطنية على أساس قومي وهو أمر لا يأتي، بطبيعة الحال، على رأس أولويات نشر النظرية الشيوعية العالمية.

كان أسلوب إميل حبيبي حادا سليطا مفعما بالأحاسيس أكثر من استخدام الاستعارات والرموز. ومع السنين تغلب الأسلوب الثاني فتتلمذ عليه كتاب وصحفيون كثيرون كتبوا في الصحف الشيوعية والحزبية الأخرى. فقد كتب غسان حبيب في مجلة الغد الطلابية احتجاجا على مناشير قام نشطاء حزب السلطة بتوزيعها على طلاب المدارس العرب: "إن حزب بن غوريون الذي رفض تسلم بطاقة هويته الجديدة لمجرد وجود اللغة العربية على صفحاتها، هذا الحزب الذي يصيح ليل نهار في وجه الشعب العربي الفلسطيني المشرد "ولا لاجئ ولا شبر أرض" ويرفض الاعتراف بحقه بتقرير مصيره وعودة لاجئي، هذا الحزب الذي يفرض الحكم العسكري وسياسة الاضطهاد القومي ويعمل على تحويل مدارسنا إلى "زرائب" تقتل فيها الكرامة القومية، هذا الحزب يخاطب أبناء شعبنا داعية داعيا إياهم إلى السير معه وإلا.. فسيحرق الأخضر واليابس؟! لقد نسي قادة هذا الحزب أن شعبنا اليوم هو غيره بالأمس، فلم تعد "تقطع" فيه تهديدات أعوان الاستعمار وأجرائه".²¹

وضع غسان حبيب بأسلوب خطابي ناري مطالب الشعب الفلسطيني بأكمله من جهة، ومطالب

إسرائيل: ظهورها وتطورها من خلال الملحق الثقافي لجريدة الإتحاد، بين السنوات 1948 - 2000. إصدار

مجمع اللغة العربية، حيفا، 2010، ص 57.

20 إميل توما، "القومية العربية مفهوم تاريخي" الجديد، عدد كانون الثاني 1961، ص 6.

21 غسان حبيب، "طلابنا مستقبل شعبنا - ولن يثني عزيتمهم أي إرهاب" الغد، عدد كانون الثاني 1959، ص 3.

لغة الخطاب السياسي في الصحافة العربية في إسرائيل في ظل الحكم العسكري

الأقلية العربية الفلسطينية في إسرائيل من جهة أخرى، وذلك إزاء سياسة السلطات الإسرائيلية في حينه والتي انصبت على بلبله الوشائج بين أبناء الأقلية العربية ومعالم هويتهم الوطنية والقومية.

أما بالنسبة لنشرات مجموعة الأرض وإزاء رفض وزارة الداخلية منح الترخيص لإصدار جريدة ناطقة باسم جماعة اعتبرت "قومية متطرفة" اضطر أعضاء الجماعة إلى إيجاد حل جوهري، فبموجب قانون الصحافة من عام 1933 يُسمح بإصدار نشرة لمرة واحدة دون الحصول على ترخيص من وزارة الداخلية. هكذا صدر كل واحد من أعداد النشرة الـ13 على شكل نشرة لمرة واحدة يتضمن اسمها في كل مرة كلمة "الأرض" إلى جانب كلمة أخرى، مثل "نداء الأرض" أو "صرخة الأرض"، وما شابهها من أسماء. ولتجاوز الحاجة إلى الترخيص، وهي عادة انتشر اتباعها فيما بعد في الوسط العربي، غيرت الجماعة اسم المحرر فاختارت في كل مرة أحد كبار النشطاء من بين أعضائها (صبري جريس، صالح برانسي، حنا مسمار، أسبيرو منير، وعبد العزيز أبو إصبع) (م.س). كانت نشرات حركة "الأرض"، إلى حد كبير، بمثابة النسخة المبكرة للصحافة البديلة عن الصحافة الحزبية التي صدرت في تلك الحقبة بمصادقة من المؤسسة الرسمية.

من هنا فإن الخط الأيديولوجي الراديكالي للحركة، إلى جانب عدم تبعيتها لأي حزب، انعكسا جيدا من خلال مضامين النشرة الناقدة التي تصل إلى درجة العمل الثوري أحيانا. تبني أعضاء الجماعة أسلوب كتابة دراماتيكيًا مليئًا بالمعاني الحسية، وتشهد على ذلك الأمثلة التي سترد لاحقًا. فقد عكف الكتاب على تناول التراث العربي، وسعوا إلى تنمية وعي قومي من خلال إبداء الدعم الكامل لفكرة الوحدة العربية التي طرحها جمال عبد الناصر، الذي رأوا فيه أملا قادرا على استعادة ماضي الأمة العربية المجيد.²²

قام المحرر سامي حنا مسمار في إحدى النشرات برسم حدود "الوطن العربي" بمفاهيم قومية عربية مقاتلة، فأكد أن الحدود هي "من المحيط الهادر إلى الخليج النائر".²³

في الوقت الذي دعت فيه صحافة المؤسسات والصحافة الشيوعية إلى التكامل والانخراط داخل المجتمع الإسرائيلي، بين الأغلبية والأقلية، كل بطريقتها وأسلوبها، عبرت نشرات الأرض عن

22 غيث الأرض، 4/1/1960.

23 نداء الأرض، 25/1/1960.

الآراء المنادية بعدم التكامل، سواء من الناحية السياسية أو من الناحية الثقافية، بل ورأت بالأقلية العربية جزءاً من المحيط الثقافي والحضاري العربي العام. وعلى الرغم من شكل النشرة ومعاييرها المهنية المتدنية، وعلى الرغم من العراقيل التي وضعتها السلطات أمام توزيعها، فقد أثارت النشرة اهتماماً كبيراً في أوساط القراء العرب، ويبدو أن سبب ذلك يُعزى إلى الآراء والمواقف القومية، الثورية أحياناً، التي أفضت بطبيعة الحال مضاجع السلطات، خاصة وأنها تماهت مع الفكر القومي الناصري الذي كان في قمة اندفاعته في تلك الأيام.²⁴

حاول محررو نشرة الأرض وكتّابها من حين لآخر حث القراء والمواطنين العرب على التبرع بسخاء من أجل ضمان إصدار الجريدة. وقد جاء في أحد الأعداد: "تبرعكم السخي ودعمكم المعنوي هما الضمانة لمواصلة صدور نشرات الأرض".²⁵ كانت الاستجابة لهذه النداءات عالية كما يبدو فبيعت النشرة بأسعار عالية جداً مقارنة مع سعر النشرة الواحدة من جريدة عادية في تلك الأيام. وقد كتب مراسل "يديعوت أحرونوت" في منطقة المثلث في تلك الأيام أن نشرة الأرض بيعت بسبع ليرات، في حين كان معدل الأسعار في ذلك الوقت عشرين قرشاً للعدد الواحد.²⁶ ويشهد على مدى انتشار النشرة عبد العزيز أبو إصبع من الطيبة (أحد محرري النشرات الـ13)، ويقول إن انتشارها يتراوح بين 2000 إلى 3000 نسخة.²⁷

من الواضح أن هذا الانتشار الواسع نسبياً يمكن أن يقودنا إلى مدى تأثير هذه النشرات خاصة في أوساط قارئها من المثقفين والمتعلمين والناشطين السياسيين وذلك بكل ما يتعلق بصياغة عالم المصطلحات التي صاغوا بها خطابهم السياسي وفهموا من خلالها الخطاب السياسي العام.

24 כבהא וכספי, 2001, ע 50.

25 غيث الأرض، 1960/4/1.

26 ידיעות أحرونوت، 1961.10.10.

27 مقابلة مع عبد العزيز أبو إصبع.

خلاصة:

تعرضنا في هذا المقال لموضوع طريقة صياغة الخطاب السياسي وآلياته، وذلك كما انعكست في مضامين الصحافة التي صدرت باللغة العربية في أوساط أبناء الأقلية العربية الفلسطينية في إسرائيل أثناء فترة الحكم العسكري المفروض على هذه الأقلية في الفترة الواقعة بين 1948-1966. وقد أوضحنا من خلال العرض بان صياغة هذا الخطاب كانت قد بدأت منذ عام 1948 وذلك من خلال محاولات من تبقى من الشعب الفلسطيني على أرضه بعد عاصفة النكبة الهوجاء وتحوله إلى أقلية بعدما كان أغلبية، لاستيعاب أبعاد هذه الكارثة ومحاولات التغلب على آثارها وانعكاساتها. علما بأنه شارك في هذه الصياغة عدة أطراف مثلت التوجهات والسياسات المختلفة اتجاه هذه الأقلية بعضها جند من خلال أطراف أخرى وبعضها تجند من أوساط الأقلية وانبرى للدفاع عن معالم هويتها ومقدراتها. وقد كان هذا التطور على شكل دالة تصاعدية صبت نحو تحديد معالم الهوية والتأكيد عليها.

The Language of Political Discourse in the Arabic Press in Israel under Military Rule

Mustafa Kabha
The Open University

In this paper we shall discuss a an important period in the evolution of political speeches among the Arab minority in Israel, namely the period of Military Rule (1948-1966), and the main platform that existed for such discourse, the then-existing Arabic newspapers, of various schools and inclinations.

In the course of our treatment of this subject we must of necessity also say something about the special and complex situation of the Arabic press in Israel, the political framework within which this press operates. It is a minority press that represents a large national minority in a country that defines itself as a nation-state that expresses the aspirations and the interests of the majority of the population. As a result the press of the minority is subject to pressures, and occasionally also persecution, by institutions controlled by the majority. However, within the region as a whole, it is part of the majority in the Middle East, which speaks the same language as that in which this press is written. In a sense it is a press that is still at the stage of constructing and shaping itself. Some parts of it follow the political line of the political body to which they belong, while other parts are commercial and independent. It is of course quite natural that differences of opinion should exist in the field of political discourse and its contents, the expressions it uses and how these expressions function.

deserves a more complete study. The books I chose are the following, listed according to date of publication: *To Whom Is the Spring?* (1963) by Najwa Qa'war Farah (b. 1923); *The Via Dolorosa and Other Stories* (1970) by Mustafa Murrar (b. 1930); *Sin* (1985) by Emile Habibi (1921-1996); *Under the Ink Level* (2005) by Suhayl Kiwan (b. 1956); and *Carla Bruni, My Secret Lover* (2012) by 'Alaa Hlehel (b. 1974).

"Exposure" and "Punishment" in a Palestinian Version Dialect and the Semiotic of Titles in Palestinian Fiction in Israel

Mahmud Ghanayim
Tel Aviv University

This study aims at understanding the way the Palestinian colloquial dialect and its various structures, be it expressions, proverbs or evocations of a folk atmosphere, are used in the titles of Palestinian fiction in Israel. Our assumption being that titles constitute a very important textual threshold that makes it possible to expose various meanings when it is treated semiotically, that is, as a semiotic sign containing symbolic meanings. Furthermore, the use of the colloquial, with its various functions and forms, often carries distinctive meanings for the history of literature, whether through the denotation of a specific time period or by way of pointing to a certain school, a philosophy, or rallying to the banner of a certain ideology. As a result, this subject deserves to be studied from a synchronic perspective, in order to understand the function of the colloquial language in titles, and from a diachronic perspective, in order to follow the evolution of the literary, social and political views under whose banner this literature was written.

The present study does not limit itself to the pair paratext and text. Rather, it deals with the issue in three dimensions: Paratext:title, text:content, and out-of-text:context.

Because the subject is so broad, we have chosen in the present article to focus on a preliminary selection of five literary works that represent most schools of writing and generations. However, it is still only a selection that of necessity cannot encompass all aspects of the problem, which

"*waqtin* *şurna kbār*"

***Lamma* and its Parallels in Spoken Arabic in Galilee**

Ward Aqil

The Academic Arab College of Education, Haifa

This article presents the Syntactic and Semantic characteristics of *Lamma* and its parallels in Palestinian Arabic (PA) in Galilee, compared to Standard Arabic (SA).

SA Grammarians consider *Lamma* as a condition noun or a temporal adverb.

Lamma linked to two clauses, and used with past tense verbs. It called "*Lamma lḥīniyya*" because it has the same function and meaning of "*ḥīna*". SA includes several parallels of *Lamma* and *ḥīna*, like: "*yawma*" and "*waqta*".

PA saved the temporal adverb "*Lamma*", while it doesn't save other adverbs, like: "*ḥīna*" and "*Mundhu*". PA includes also *Lamma* parallels, like: "*yōm*", "*waqt*" and "*sē'it*".

In many cases, the syntactic behavior of *Lamma* and its parallels in PA is different than in SA. The main syntactic difference is the large quantity of the PA structure "*lamman*", which is composed of "*Lamma*" and "*'an*", while it is rare in SA.

one of Maḥfūẓ's novels:

Khabbirnī fa-qad iḥtāra dalīlī ("tell me, I am lost"). The use of the particle *qad* places the whole discourse in the region of *fuṣḥā*, but the expression *iḥtāra dalīlī* is undoubtedly a calque reflecting the Egyptian spoken collocation *iḥtār dalīlī*. Examples of this practice in our articles come from novels by Maḥfūẓ as well as by 'Abdul-Raḥmān Munīf (Jordan/Iraq/Saudia), Tharwat Abaḏa (Egypt), Al-Ṭayyib Ṣalīḥ (Sudan) and Tawfīq Yūsuf 'Awwād (Lebanon)

Hidden 'Āmmiyyā: The Language of Dialogue in Arabic Fiction

Sasson Somekh
Tel Aviv University

Since the late 19th Century, when Arab writers began to write fiction in keeping with modern literary practices, they had to grapple with a number of linguistic difficulties, caused mainly by *diglossia* situation prevalent in Arabic.

Although Arabs would not use *fuṣḥā* in their ordinary speech, some writers were steadfast in using this type of language in their dialogue as well as in the narrative sections of their stories, maintaining that throughout the long history of Arabic literature *fuṣḥā* alone was the language of canonical literary writing.

Other Arab novelists believed that only 'āmmiyyā is capable of reflecting the vibrations of a spoken language, and therefore employed this linguistic type for their dialogue. This method, however, would produce a printed page containing two types of language: *fuṣḥā* for narration and 'āmmiyyā for dialogue. Furthermore, the use of a specific dialect will not always be fully conceivable by speakers of other dialects.

During the second half of the 20th Century a third solution came to the fore by which the novelist would not have to use two different linguistic types in the same continuum, while still being able to reflect some of the vibrations of the spoken language. In this method, practiced among others by Najīb Maḥfūz, *fuṣḥā* is used not only in the narrative sections but also, outwardly, in the dialogue. The *fuṣḥā* used in the dialogue is in accordance with all the rules of *fuṣḥā* (*tanwīn*, case endings etc.), but many of its sentences are semantically and idiomatically reminiscent of the spoken language. The following is an excerpt of a dialogue taken from

"Al-Shaykh Mabruk" Between Mimicry and Creativeness

Jerjes Naim Khoury

Tel Aviv University

This study examines "Al-Shaykh Mabruk", a story by the Palestinian writer Muḥammad Saʿīd, in an attempt to illuminate some of its particular features as well as the wider influence of Arabic fiction on it. Arabic fiction seems to have deeply affected the structure of this story, to the point rendering certain parts of it quite clichéd. The writer was a member of a committee that was asked to design the curriculum in Arabic literature for the Arabic high schools in Israel. It seems that such contact with Arabic fiction greatly influenced Saʿīd's. The study shows that Saʿīd's work contains structural elements, which he adopts from three different Arabic stories: 1- "Al-Nās" by Yūsuf Idrīs; 2- "Nakhla ʿala al-Jadwal" by al-Tayib Ṣalīḥ; 3- "Qandīl Umm Hāshim" by Yaḥya Ḥaqqī. These three stories deal with broad social questions which concerned the Arab writers, especially during the 1950's. Saʿīd uses sophisticated techniques in order to make the story look different. For example he resorts to using more than one voice at the same time, transmitting the same event or scene through three dimensions, interrupting the event or speech by exposing comments that the dominant character said or thought about. Saʿīd thus really succeeds in producing a special and significant story. He struggles to make the conflict between the new and the old generations in this story appear more severe and complicated than the conflicts in the three aforementioned stories. Saʿīd accomplishes this complexity of conflict by having the characters run a direct dialogue among them, through which he exposes the story's whole idea and significance. Despite Saʿīd's attempt to conceal the sources that influenced him using more sophisticated plot and narration techniques, the presence of Idrīs's (and the other mentioned Arab writers') style remains unmistakable

Final Versions and Meaning Change: The Example of Mahmoud Darwish

Hussain Hamzah

The Academic Arab College of Education, Haifa

The poet Mahmoud Darwish made some changes in his published texts, in order to refine his poetic oeuvre. I therefore worked with his previous printed edition, which may be deemed a working draft of his subsequent publication. Darwish was always careful to preserve the esthetics of his poetic forms. He balanced his national and his esthetic commitments, but the latter always predominated in his poetry, as he himself admitted quite explicitly, and as the present study also demonstrates. The modifications or corrections that Darwish made in his poetry involved changing the titles of his poems, paratext, replacing words, changing the orders of the lines, and additions. The main motivation for these changes was esthetic; only few changes were made for political or religious considerations. Darwish did not modify only his written drafts, but also make changes in vocalization in his published editions. As a result I treated the readings as Darwish's "illegitimate final texts", and explained the motivations behind these changes. In addition, Darwish made a third change, namely eliding some of his poetry collection, which thus did not enter his Complete Works. The question which thus arises, and which I studied, is: What is the dialectics of the relationship between Darwish's various modifications and the formulation of meaning as the message that the poet tries to convey to the addressee?

My reading of the changes that Darwish made is not definitive, only probable. Certainly in some details it may change with the changes in reading, so that the reading of the text becomes non-final, so that it also may undergo changes in future readings.

Towards a Comparative Dictionary of Beduin Arabic

Alexander Borg

Ben-Gurion University of the Negev

The objective of this research on the contemporary Arabic vernaculars spoken by the Negev Beduin and other traditionally nomadic communities in the Middle East and N.Africa is to provide a factual basis for a specifically linguistic, as opposed to a social or literary history of the Arabic language. Attempts at applying the comparative method to Arabic within the ambit of the Semitic languages are few and far between. Historical approaches, on a wide scale, specifically to the study of the lexical heritage of the contemporary Arabic vernaculars have yet to be implemented.

The present research on the Aramaic component in the Beduin Arabic lexicon is also intended to exemplify a new methodology whereby the word stock of this language tradition and its cultural content can be presented in coherent fashion, underscoring their distinctiveness within the ambit of the Semitic language family. The focus on the Aramaic components in Beduin Arabic provides a partial but solid basis for an appraisal of the historical relationship of Beduin Arabic with the ancient Semitic languages. To this end, comparative material has been collated from available sources on Beduin Arabic relating to Arabia, the Syrian desert, Egypt, and Tunisia. Whenever relevant, cognate forms are also cited from Akkadian, Hebrew, and various varieties of ancient Aramaic.