المجلـــة
مجمع اللغــة العربية
حـيـــفـــا، عـدد 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-מג'לה
כתב עת האקדמיה ללשון הערבית, חיפה
כרך 3, 2012

تصميم غرافي: وائل واكيم

مطبعة الهدى

مجمع اللغة العربية في إسرائيل
האקדמיה ללשון הערבית בישראל
The Arabic Language Academy In Israel
www.arabicac.com
majma1@bezeqint.net

للمراسلات

حيفا – ش حسن شكري 2، طابق 2	חיפה - רח' חסן שוקרי 2, קומה	2 Hasan Shukri St., 2nd floor 2
ص.ب. 46134 منطقة بريدية 31460	ת.ד. 46134 מיקוד 31460	POB 46134, Haifa 31460, Israel
تليفون: 04-8622070	טל: 04-8622070	Tel: 04-8622070
فاكس: 04-8622071	פקס: 04-8622071	Fax: 04-8622071

الهيئة الاستشارية:

راسم خمايسي
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

حسين حمزة: 7
الصياغات النهائية وتحوّل المعنى
محمود درويش نموذجا

جريس خوري: 57
الشيخ مبروك بين الاتباع والإبداع

ساسون سوميخ: 83
الظاهر والباطن في لغة الحوار الروائي في الأدب العربي المعاصر

ورد عقل: 101
"waqtin ṣurna kbār"
لمّا ونظائرها في اللّغة المحكيّة في الجليل

محمود غنايم: 109
"فضيحة" و"عقاب" بصيغة فلسطينية
اللهجة المحكية وسيمياء العنوان في القصة الفلسطينية في إسرائيل

مصطفى كبها: 137
لغة الخطاب السياسي في الصحافة العربية في إسرائيل
في ظل الحكم العسكري

مختصرات **abstracts** A–K

Alexander Borg: *Towards a Comparative Dictionary of Beduin Arabic* I-XXXIV

الصياغات النهائية وتحوّل المعنى

محمود درويش نموذجا

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 أيضًا حرصًا على تهذيب منجزه الشعريّ. ولذلك سأتعامل مع النصّ المطبوع السابق على أنّه مسوّدة العمل المطبوع لاحقًا. ثمّ إنّ درويش لم يُجر تغييرات فقط بهذا الشكل بتقنيّات مختلفة، وإنّما أجرى تعديلات قرائيّة على نصّه الملقى أمام الجمهور، وقد تعاملت مع القراءة على أنّها أيضًا "نصّ نهائيّ غير شرعيّ" لدرويش، ذلك أنّ هناك أسبابًا 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.تقدمة

المسوَّدة نصّ لم يكتسب شرعيّة مؤلفه بعد. ذلك أنّ الخيارات الافتراضية، التي تشكّل بفعل الوعي واللاوعي في العمليّة الإبداعيّة تفرض نوعًا من التردّد قبل أن يصبح النصّ في لحظة ما نهائيًّا وبرضى المؤلف. ومن ثمّ تحويله إلى نصّ مطبوع ومنشور قد يمنحه هذه الشرعيّة على اعتبار أنّ المسودة أصبحت عملا منجزًا. فالإنجازيّة في العمليّة الإبداعيّة هي حالة قطع يقف عندها المؤلّف لئلا يستمر جدلًا في كتابة عدد لا نهائيّ من المسوّدات. وبذلك يمكن اعتبار

الإنجازيّة خيارًا 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 النهائيّ من النصّ للقارئ، على الرغم من أنّ علاقة اللغة مع المؤلف تؤكّد عجزها عن التعبير، وعلى الرغم من محاولة تزويد القارئ بالمعنى النهائيّ والمحدّد.[1]

أمّـا من حيث عـدد الخيارات التي ينتجها المؤلف لنصّه المنجز، أي نوع وعدد المسـوّدات للنصّ الأدبـيّ، فيتعلّق بما ينتـج عن عمليّة الوعي للتفكير العميق،[2] لأنه نادرًا ما يكون نصّ المسـوّدة هو ذاته النصّ المنجز النهائيّ. فكلّ نصّ هو سـيرورة من التحوّلات الدلاليّة والبنيويّة من أجل الوصـول إلى معنـى يطمئن إليه المؤلـف، ويجعل القارئ يشـاركه فيـه، إذ أنّ النصّ منظومة متغيّرة باعتباره يحتوي على معطيات تجعله منظومة غير ثابتة و متعدّدة الاتجاهات.[3]

هذا التفكير العميق في حالة المسوّدة يهدف إلى بلورة معنى ما للنصّ الأدبيّ قد يدلّ على:

"المعنـى الذي ينتجه النـص 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 المعنى[5] منذ لحظة التلقي: "لا يفضي القول إلى المعنى إلا اعتبارًا من اللحظة التي يصار فيها إلى تلقيه، وإدراكه، وفكّ شـيفرته. وكُثر هم الأشـخاص الذين يفكون الشيفرة، وكثيرة هي المعاني المستخرجة".[6]

قد يتعارض التفكير العميق كما نذكره هنا مع فكرة التنقيح في النقد العربيّ القديم. فيبدو أنّ النقد اتخذ موقفًا سلبيًّا من الشعراء "عبيد الشعر"، الذين يقصون نصوصهم عن الرواية حتى يجوّدوها. والبعد الزمنيّ واضح في هذه النظرة، وفي التسمية أيضًا بالحوليّات:

"ومـن شـعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكـث عنده حولًا كريتًا [كامـلًا]، وزمنًا طويلًا، يردّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتّهامًا لعقله، وتتبّعًا على نفسـه، فيجعل عقله زمامًا على رأيه، ورأيه عيارًا على شعره، إشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خوّله الله من نعمته. وكانوا يسـمون تلك القصائد: الحوليّات والمقلّدات، والمنقّحات، والمحكّمات، ليصير قائلها فحلًا

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 كيربرات-أوريكيوني، 2008: 556، وانظر راي، 1987: 184.

خنذيذًا وشاعرًا مفلقًا".[7]

وموقـف الأصمعيّ كما يـورده الجاحظ يؤكّد الموقف السـلبيّ ببعديه الإقصـاء الزمنيّ لإعمال الفكر في النصّ، والمضمونيّ بالوقوف عند كلّ بيت وتقليب النظر فيه:

"قال الأصمعي: "زهير بن أبي سلمى، والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر"، وكذلك كلّ من جوّد في جميع شـعره، ووقف عنـد كلّ بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخـرج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة".[8]

قد ينبع موقف النقد العربيّ من ذلك بأنّه فضّل الإبداع العفوي المعبّر عن الإحسـاس على الإبداع كصنعـة. وقـد يكون للرواية الشـفهيّة، أي تجلي الشـعر في الإلقاء، أثر في ذلـك. أمّا في العصر الحديـث فإنّ التنقيح والتهذيب، كجزء من المسـوّدة أو في بعض الحالات رديف لها، يعتبر أمرًا جماليًّا.

يردّ إبراهيم طه الأفكار المضطربة في حالة تشكّلها في المسوّدة عند المؤلف إلى ثلاثة معايير:

1. إحالة ذاتيّة، وتعني العلاقة بين المسوّدة أو المسوّدات وبين المؤلف.
2. إحالة داخليّة، وتعني العلاقة بين المسوّدة أو المسوّدات وبين النصّ الأخير.
3. إحالة خارجيّة، وتعني العلاقة بين المسوّدة أو المسوّدات وبين القارئ.[9]

7 الجاحظ، 1990: 9.

8 ن.م. ص13. يعلّق الباحث شربل داغر على ظاهرة المسـوّدات في الأدب القديم: "كما اعتدنا، عند قراءة الكتب العربية "المحقّقـة"، على رؤية هامش في أسـفل الصفحات، محفوظ لجمل وألفـاظ يثبتها المحقّق على أنّها تحلّ محلّ أخرى في هذه النسـخة أو تلك من النسـخ، التي عوّل عليها في عمله، ما يكشـف عن عمل تحقيقيّ أكيد، هذا ما نتبينه أيضا في "الشرح" الشـعريّ [للقصيـدة] العربيّة، التي تحفل عادة بمعلومات عن رواة، تفيد عن مناسـبة قول هذه القصيدة، وتـشرح أو تحيـط بمـا غمض من معانيهـا وإحالاتها. كما نتحقّق في بعض كتب النقد القديم من اشـتغال الشـعراء وطلبهم لنصوص "مثل" عند امرئ القيس وأبي نواس على سبيل المثال، ويجعل ابن رشيق من "تفقد" الشعر شرطا لجودته، "ولا يكون الشـاعر حاذقًا مجوّدًا حتى يتفقّد شـعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديئه، ويثبت جيده، ويكون سـمحًا بالركيك منه، مُطرحًا له، راغبًا عنه". وهو ما عرفناه عن عدد من الشـعراء، مثل مروان بن سـليمان بن يحيى بن أبي حفص (103- 182هـ)، الذي كان يسـأل يونس بن حبيب أن ينتقد شـعره ويهذّبه، أو جرير الذي كان يأتي برواتـه وينقّح ويحذف ويعدّل أشـعاره المعروفة، كما نعـرف أنّ الأصمعيّ أطلق على زهير والحطيئة تسـمية "عبيد الشعر"؛ لأنّهم كانوا ينقحونه هذا الحرص التحقيقيّ الذي ننعم به في الكتب التراثيّة - وباتت له طريقته العلميّة، أي التعويـل عـلى طرق مثبتة في التعامل مع النسـخ وتقديرها، أو في التحقّق من الإسـناد في الرواية – لا ننعم به في كتبنا الحديثـة، ومنها الأدبيّة فـلا التقليد موجود، ولا النقّاد منصرفون إلى مثل هذه الأعمـال، فيما لو توافرت موادّها. وهذا يصحّ في الأدباء المتوفين، قبل الأحياء. فما بلغنا عن أديب عربيّ أنّه عهد بمسوّداته إلى هذه الجهة، أو إلى ذلك الشخص. ولا نشهد بالمقابل احتفاظ أعداد من متلقي الرسائل بالرسائل التي تلقوها من هذا الأديب أو ذاك بدليل أنّ أحدًا، فيما خلا حالات محدودة، لم يقدم على نشر رسـائل هذا او ذاك". انظر: شربل داغر، "في تكوين بعض نصوص بدر شـاكر السيّاب وأدونيس، تحسين النصّ وتصحيح السيرة"، http://www.nizwa.com/articles.php?id=768

9 Taha, 2004: 160.

أمّـا عـن التقنيات التي يقترحها، والتي تسـتعمل في المسـوّدة فهي الإضافة، وتـدلّ على طبيعة المسـوّدة غير المكتملة، والحذف، وقد يكون لمحو معطيات نصيّة غير ذات صلة بالمؤلف، وإعادة الترتيب، أي تنظيم المعطيات النصّيّة وأخيرًا التحرير اللغويّ.[10]

في هذه الدراسـة سأتناول نماذج من شـعر درويش، أجرى عليها تعديلات من حذف أو إضافة أو إعادة ترتيب.[11] ويجدر بالذكر أنّني لن أتحدث عن المسـوّدات التي يكتبها المؤلف بخط يده، وإنّما عن نصوص منشورة في مجلة الجديد، وخصوصًا في المرحلة الأولى من شعر درويش وهي مرحلة البدايات والإقامة في البلاد حتى 1970. أي سـأنظر إلى النصّ المنشـور في مجلة الجديد كمسـوّدة للنصّ الناجز في المجموعات الشـعريّة. ونلاحظ أنّ هناك تغييرات أجراها الشاعر على نصّه في طبعات لاحقة، وبذلك سـنتعامل مع هذا التغيير ضمن نظر الشـاعر إلى نصّه باعتباره غير نهائيّ، حتى وإن أصبح منشـورًا. وهناك نوع آخر من التغييرات سأتطرّق إليه وهو إجراء الشـاعر تغييرات على نصّـه في القصائد الملقاة، أو ما يمكن أن أطلق عليه النصّ الشـعريّ عند درويش كنصّ خطابيّ موجّه سماعيًّا 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 عـلى نصّـه، وإثبات ملكيّته، مبرّرات عديدة تتخفّى وراء التسـميات. كالقـول مثلا بالصياغات النهائيّة، أي محاولة إعطاء الحقّ للشاعر بتنقيح نصّ كتبه، قبل أكثر من خمسين عامًا. يعكس هذا التنقيح (الحذف، والإضافة والتغيير) الشعور بأبوّة الشاعر المطلقة –والمتعسّفة- كما يؤدي إلى تزوير الوعي، بإسـقاط إحساسـه على صياغة تجربة منتهية، ويحـرج في النهاية القراءات المدوّنـة للنـص قبل التعديل".[12] كما يعتـبر الصكر: "أنّ النصّ ميثاق قـراءة لا يجوز أن يعيد

10 Ibid,167-8.

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

"يلفـت النظـر، في أثنـاء الاطّلاع على نصوص درويـش في مظانّها المختلفة، أنّ الشـاعر تخلّى عن مجموعات شـعرية كاملـة وعن قصائـد بعينها نشرت في صحف ومجلات ولـم يدرجها في أعماله الكاملة أو في مجموعاته الشـعريّة، وأنّه اسـتبدل مفردات بأخرى، وأنّه حذف بعض الأسطر أو المقاطع، وأنّه أعاد صياغة بعض القصائد من جديد حيث بدت في صيغتهـا الثانيـة مختلفة كليًّا عـن صيغتها الأولى، وإن ظلّت ذات صلة بها. وسـأغضّ النظر هنـا عن إقدام بعض الناشريـن على نشر بعض كتب الشـاعر، بعد أن حذفوا منها ما حذفوا لأسـباب عديدة، مـن ذلك مثلاً ما قام به الناشر يعقـوب حجازي، حيث أعاد طباعة كتـاب درويش النثريّ "يوميات الحزن العادي"، ولعـلّ الكتاب في طبعتيه يكون أيضًا موضع دراسة. ما الذي حذفه الناشر ولماذا؟ وسأغضّ الطرف هنا أيضًا عن القصائد التي لم يدرجها الشاعر في أعماله الكاملة وعن المجموعات التي تخلّى عنها، لأنّني اخترت عنوان "الشاعر وصياغات نصه". انظر الأسطة، 2003: 55-74.

12 الصكر، 1994: 267.

الشـاعر إنتاجـه بخامته الأولى. فيما يجـوز للقارئ أن ينتج قراءة ثانية لـه، بعد أن ينمو وعيه وإدراكه وإحساسـه به. قد يرغب الشـاعر في إعادة الصلة بقصائده. ولكـن ذلك لا يبيح له أن (يلفّق) صلة جديدة [...] بحجّة الصياغات النهائيّة والوعي المسقط".[13]

إنّ التعامـل مع النصّ المنجز على أنّه شـكل لمسـوّدة يعود إلى أنّ درويـش اعتاد على عدم إبقاء أثـر للمسـوّدات التـي يكتبها: "أعيد النسـخ. كثير من أصحابـي النقاد يرغبـون في الحصول على مسـوّداتي. وأقول لهم أن لا يتعبوا فأنا لا أترك مسـوّدات. أنا أعيد النسـخ دائمًا ولا أترك مسوّدة".[14]

يشير درويش إلى الأثر الناجم عن التغيير: "أكتب سطرًا أولا ثمّ تتدفّق القصيدة. هكذا أكتبها. عندما أجري عليها تعديلات أو تجري هي تعديلات على نفسها، تصبح قصيدة أخرى. كثيرون من أصدقائي النقّاد يحاولون الحصول على مسـوّداتي الشـعريّة. وأقول لهم إنني أتلفها فورًا لأنّ هنـاك فضائح وأسرارًا، فما من علاقة بتاتًا بين النـصّ 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، سأسـتعرض موقف الشـاعر من هذا الأمر كما ينعكس في المقابـلات، التي أجريت معه. وقد بدأت هذه الأسـئلة تثور منذ منتصف الثمانينات، وخصوصًا بعـد خروج الفلسـطينيّين من بـيروت 1982 والتفات محمـود درويش إلى مشروعـه الجماليّ والذاتـيّ بشـكل أكثر وأكبر. كما أنّني أسـتطيع أن أفترض مسـبقًا أنّ التعديـلات التي أجراها درويـش لا تقع في خانـة الجماليّ فقط، وإنّما في بعض الأحيان تخضع لاعتبارات سياسـيّة 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 لموقفـه من إبداع القصيدة في شـعره. يقول محمود درويش في أحـد لقاءاته عن مجموعته **آخر الليـل** 1967: "آخـر دواويني هو "**آخر الليـل**". وأراني في غنى عن تقديمـه لكم لأنّه نشر في العالم العربيّ على نطاق واسع. ولكني أشعر بأنّ مسافة التطوّر الفني، بينه وبين "**عاشق من فلسـطين**" 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.

أنّ كلمـات "**آخر الليل**" أكثر ظـلالًا وإيحاءً. وصار الرمز عندي أغنى بالكثافة، وإن كان الجوّ العامّ شـفّافًا. واسـتطعت كما يبدو لي، أن أحقّق الصداقة بين الحلم والواقع، بين سـبب الرمز ومدلوله، وتلقائيّة العلاقة بين الفكر والوجدان. وفي الحوار القاسي أو الصراع بين الموت والحياة انتصرت على الموت دون أن أجعل أيديولوجيّتي تتدخّل ظاهريًّا. ولكن "آخر الليل" الذي أعتبره أفضل ما كتبت، استقبل بفتور علنيّ من أغلبيّة القرّاء في بلادنا. قال لي عشرات من المثقفين: "يا محمود! عد إلى الوراء. إذا كان هذا هو التقدّم الفنيّ فليتك لم تتقدّم". وقيل لي، بشفقة، ليتك لم ترحل عن القرية. هذا الشعر غير مفهوم".[16]

هذه النظرة الجماليّة المبكرة، من رغبة درويش في تطوير مشروعه الجماليّ، قد تسهم في فهمنا لظاهـرة الحـذف 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:

"عندمـا أنظـر إلى الوراء لا أنظر برضى أبدًا وإلا لما تعبت إلى هذا الحدّ، أقدر على نقد ذاتي وعلى اكتشـاف ما ليس شعريًّا في شـعري أو هو لمصلحة خطاب آخر، أقدر أيضًا على إعادة النظر في كلّ نصّ، ولو أتيح لي الآن أن أعيد كتابة كتبي وهي حوالي عشرين كتابًا فقد لا أنشر منها سوى خمسـة أو سـتّة فقط. لكن لا أحد يتحكّم في عمره، كلّ عمر له تعبيره وقدراته. قلقي أكثر من طمأنينتي، لسـت مطمئنًا إلى ما فعلته وأحاول دائمًا الوصول إلى منطقة تشبه ما يسمّى، وهذه طبعًا تسمية مستحيلة، الشعر الصافي".[17]

ثـمّ يؤكّد حيرتـه التي تعزّز مبدأ الإحالة الذاتيّة عند إبراهيم طه: "أنا أول ناقد لنصيّ الشـعريّ لأنّي شديد التطلّب ولا يرضيني أيّ شيء أكتبه وشديد التردّد والحيرة".[18]

وفي معـرض الإجابـة عن حذف بعض قصائده، عندما سـئل في مقابلة معـه، عن التخلّص من بعضها. ينتقل النقد عنده لنصّه الشعريّ من الأنا إلى الآخر:

"هل تتخلّص من قصائد لا ترضى عنها؟

كثيرًا، مثلًا "**لماذا تركت الحصان وحيدا**" كان نحو ستين قصيدة وتخلّصت من نصفه تقريبًا، فأنا محرّر صارم لشـعري. الكتابـة الأهمّ عندي هي الثانية، الكتابـة الأولى هي الكتابة الحرّة،

16 درويش، 1969: 27-19

17 عباس بيضون http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005/mahmood.htm .
ويقـول: "أنـا دائمًا شـديد الصرامة مع نفسي ولي قدرة على النقـد الذاتيّ عالية جدًّا. وفي هـذه المجموعة الأخيرة أعني "سريـر الغريبـة" لم أنشر إلا ربع ما كتبتـه. وأنا دائمًا أقوم بعمليّات محو". حوار حسـونة المصباحي، فصل المقال، 27-11 3-12-1998 ص 29.

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

والكتابــة الثانية هي الأمتع التي أهتم فيها في بناء النص وفي الإمســاك أكثــر بإيقاعه، والكتابة الثالثــة هــي التنقيح النهائيّ وهذه أقوم بها بعد عرض عملي على عدد من الأشــخاص، وخاصّة على أشخاص لا علاقة لهم بالشعر، أي عيّنات قراء عاديّين".[19]

بعــد ذلــك يكون عامل الإقصاء الزمنيّ عنــصرًا ثالثًا في عملية التنقيح الشــعريّ، وبذلك تكتمل العناصر الثلاثة لعمليّة تنقيح شعره: الأنا، الآخر، عنصر الزمن:

"هذا حكمي أيضا على نصّي. أكتبه وأخبئه في الدرج شهورًا ثمّ أعود إليه، فإذا وجدت فيه شبهًا بي أعتبر أنّني لم أعمل شــيئًا. أمّا إذا أحسســت بأنّ شــخصًا آخر كتبه بالنيابة عنّي، إذا قرأته وكأنّه شعر آخر، أحسّ بأنّي عملت شيئًا".[20]

أمّا عن طقوس الكتابة فيحاول الشــاعر إجراء نوع من التوازن بين الدفق الشــعريّ كجزء من اللاوعــي في عمليّة الإبداع وبــين الوعي كجزء من التنقيح للنصّ الشــعريّ: "وأنا أكتب يوميًّا في حالــة واحدة، عندما يكون لدي عمل أكتبــه كتابة ثانية، لأنّني وقتها أكون المحرّر والناقد، وهي الكتابة الأكثر إمتاعًا بالنسبة لي، حيث يتحقّق فيها التوازن بين الوعي والسليقة، وأيّ نصّ أكتبه مرتين على الأقل، وقد تتغيّر صورته الأولى تمامًا قبل أن أرضى عنه".[21]

يبدو أنّ درويش واعٍ لعمليّة التنقيح في شعره بشكل ممنهج، فهو يكتب نصّه على الأقل مرّتين. يجعلنا هذا الموقف من الشــاعر نتعامل مع التغييرات، التي يجريها على شــعره ضمن مشروع يهــدف درويش من خلالــه إلى الوصول إلى القصيــدة الحقيقيّة.[22] فهنــاك هاجس واضح عند درويش يؤكّد دأبه المتواصل على تنقيح أعماله الشعريّة: "إنّني لا أقرأ شعري بيني وبين نفسي، لا أقــرأه البتــة، فلا أعرف ما كتبت. لكــن كلّ ديوان لي أعيد قراءته قبــل طباعته عشرات المرّات وأنقّحه عشرات المرّات، إلى أن أشــعر بأنّه أصبح قابلًا للنشر. وعندما يصدر الديوان أتحرّر منه

19 سامر أبو هواش 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، ص10.

22 "أمّــا رحلة محمود درويش "نحو القصيدة الضائعة" و"القصيدة الحقيقيّة" و"القصيدة النهائيّة" فهي أوضح، لأنّ مكبّلات نصّه نحو نصّه كانت ثقيلة قاسية، ولم يكن من السهل ردّها من سطح القصيدة إلى عمقها ومن شيء يعلن عن نفسه كالرغوة الطافحة على هامات اللغة إلى القرار، ومن موجود خارج اللغة تأتي لتحدّث عنه إلى موجود لغويّ يبنيه النصّ بناء فذًّا، ويحوّله من وضعه التاريخيّ إلى وضع فنيّ، فينتشــل التاريخ والفن معًا. وأكبر ما في هذا الشــاعر، من وجهة نظرنا، جهاده الطويل في سبيل أن يخلّص نصّه من مرهقات المتعيَّن، وأن يغالب الظرف التاريخيّ المؤطر لفضاء تجربته فخلص له الشعر كما لم يخلص لسواه، واستطاع أكثر ممّا استطاع غيره أن يطوّر تجربته بتحويل الإيقاعات الظاهــرة المتفجّرة المتولّدة عن الانفعــال بالحدث تعبيرًا مباشرًا، واحتجاجًا صارخًا، لا يعدو قشرة النصّ الخارجيّة إلى غــوص عــلى إمكانات الكتابة، وبحث عن العلاقات العميقة التي تربط الشــعر بما يمكّن له في الفنّ والأزمنة، ويكســبه قدرة على الفعل لا تضعف على مرّ الزمن بل تزيد بمداومة النظر فيه وقراءته مرّة بعد مرّة.". صمّود، 1999: 76-75.

كليًّا ويصبح ملك غيري، ملك النقد وملك القارئ".[23]

لكـنّ درويش يجري تعديلات على المطبوع أيضًا، وبذلك تسـقط "العصمة" عن النصّ الناجز بوصفه نصًّا ثابتًا لا يتغيّر. ومن ثمّ يصبح النصّ الناجز شـكلًا من أشـكال المسوّدة على معنى ما، ودرويش يجيز ذلك من منظور جماليّ فقط:

"وليس من حقّي إجراء تعديلات إلا بقدر المستطاع، أي تعديلات على بعض الجمل وعلى بعض الفقرات، أو حذف بعض الأسـطر، من منظور الاعتبار الجماليّ وليس من أيّ منظور آخر. ولو أتيـح لي لكنت دائم التنقيـح في أعمالي. ولكن لو أتيح لي أيضًا أن أحذف لكنت ربّما حذفت أكثر من نصف أعمالي".[24]

درويش هو الشـاعر المنقّح لأعماله بشـكل كبير، وهو من الشعراء القلائل الذين أبدوا رأيهم في هـذا المجـال، وبهذا الزخم والوضـوح. إنّ عمليّة الحذف عند درويش عمليّة أساسـيّة في المنجز الشـعريّ، ولا يمكن إغفالها. والحذف عنده بجميع أشكاله مثل حذف مجموعة "**عصافير بلا أجنحـة**"، 1960، التي لم يضمّنها المجموعة الكاملة على الرغم من نشرها في كتاب. وقد حذف درويش هذه المجموعة لأسـباب جماليّة[25] منها التقليد الواضح فيها، وفجاجة بعض المواضيع. أو عـدم تضمـين قصائد نشرت في أيّ مجموعة مثلما نجد في قصيدة "عابرون في كلام عابر"،[26] 1988، وقصيـدة "محمـد" 2003، وقصيـدة "خطب الدكتاتـور الموزونة"، 1997. يشـكّك درويش في مصداقيّة الحذف التي يقوم بها:

"أنـا لـم أنشر في كتـب كلّ ما كتبـت من شـعر. بعضه نـشر في الصحافة، وبعضـه لم ينشر.

23 وازن، 2006: 71.

24 وازن، 2004: 64.

25 ينقـد حنـا إبراهيم هـذه المجموعة: "وإذا كان في الديوان بعض الهنات فهي ليسـت جوهريّة. ويسـتطيع الشـاعر أن يتخلّـص منهـا مع الأيام ومنها شـغفه الظاهر في خلق تعابير وصـور جديدة يحالفه التوفيـق في بعضها ويخطئه في البعـض الآخـر..". انظر، حنا إبراهيم، "حول ديوان عصافير بل أجنحة"، **الجديد**، ع1، كانون الثاني، 1961ص52. وقوله في نقد غزليّات درويش: "ولكن لن نلوم الشاعر لتوغّله المريب هذا في الغزل فإنّ له من صغر سنّه ما يشفع له" ن.م.ص53.

26 درويـش(1)، 1994: 53-51. يقـول درويش: "كتبت "عابرون في كلام عابر" عندما شـاهدت على التلفزيون صورًا لجنـود إسرائيليّين وهم يحطّمون عظام الفلسـطينيّين. كتبتها في جلسـة واحدة. ولا تنتظر منـي هنا أن أكون أنيقًا 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 شـعري. لكنّني أهديت هذا النصّ ليكون حجرًا في يد طفل يرميه في وجـه الجندي الإسرائيليّ. كنت أريد أن أسـدّد للغزاة حجرًا وقد فعلـت. أحببت أن أكتب نصًّا مؤذيًا كحجر وكتبت نصًّا مؤذيًا. وهو بالفعل آذى الجندي الإسرائيليّ، وأنا سـعيد لأنّه آذاه. لم أدرج هذا النصّ في مجموعة شـعريّة لحرصي كما قلت دائمًا على تخليص الشـعر ممّا ليس شـعرًا. أعني ممّا ليس في صلب العمليّة الشعريّة. وتمييز النصّ الشعريّ ممّا يرسم له من وظائف اجتماعيّة. أي تخليص الشعر من السياسة المباشرة."، انظر بيضون، 1995: 92-91.

مجموعتـي الشـعريّة الأولى حذفتها كليًّا ولا أعـترف بها البتة وكانت صدرت في فلسـطين أيّام الفتوّة. وهي عبارة عن قصائد مراهقة شـخصيّة وشـعريّة. وأنا أتمنّى أن أواصل الحذف. هذه هي المسـألة الشـائكة. حتى في مرحلتي الراهنـة، كتبت قصائد عدّة لـم أدرجها في مجموعاتي الشعريّة. نشرتها في الصحف ولكنّني لم أضمّنها كتبي. من حقّ الشاعر أن يحذف ما يشاء من شعره. لكنّ السؤال هو: هل رأيه هو الصواب أم لا؟ هناك رأي القارئ أيضا".[27]

1.1 المسوّدة وتحوّل المعنى، نماذج تحليلية.

في هذه الدراسـة سـأقف على التغييرات التي أجراهـا درويش على القصائد المنشـورة في مجلة الجديـد بـين العامين 1960-1970. ثمّ أبيّن نـوع هذه التغيرات، هـل كان في العنوان، أم على مسـتوى تغيير المفردات، أو على مسـتوى حذف الأسـطر والمقاطع الشـعريّة، أو على مسـتوى الإضافة. ثمّ سـأحاول الإجابة عن السـؤال: كيف أثّر هذا التغيير على جماليّة النصّ الشـعريّ، وهل كان هذا المنظور هو فقط الأسـاس في عمليّة الحذف أو التغيير؟ إضافة لذلك سأتطرّق إلى المقارنة بين قصائد درويش المنشورة وتلك التي يلقيها على أسماع جمهور المتلقين مبيّنًا دوافع التغيير التي يجريها في حالة إلقائه للقصيدة.

لسـهولة التعامل ومقارنة النصوص سأتعامل مع القصائد المنشـورة بناء على الترتيب الزمنيّ لصدور مجموعات محمود درويش. ثمّ سأتعامل مع القصيدة المنشورة في الجديد وتلك المنشورة في المجموعة عاقدًا المقارنة بينهما بناء على المعايير التي ذكرت سابقًا.

في مجموعة **أوراق الزيتون** 1964،[28] وفي قصيدة "بطاقة هويّة" المنشورة في **الجديد**،[29] أجرى الشاعر عدّة 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 سأعتمد على الأعمال الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، 1989.

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

30 درويش، 1989: 75.

من الواضح أنّ الشــاعر في نصّ المجموعة حوّل المعنى من الدلالة المباشرة التي تشــير إلى العزة، واستبدله باستعارة الشمس حتى يكثّف المعنى ذاته، فالشمس كحيز جغرافيّ له من دلالة العلو والدفء 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]

عــلى حين غيّر درويش اللون في المجموعة إلى "ولون العين... بنيّ"، وأعتقد أنّ الشــاعر لو أبقى عــلى لفظة "قمحيّ" لكان أفضــل لأنّها تتعالق دلاليًّا بمعنى الأرض والخــير والتفاؤل، وهذا لا يعبّر عنه السطر المثبت في المجموعة. والشاعر ضيّق حدود المعنى بتوظيفه لفظ "بنيّ".

وتتمّة للمقطع السابق ورد في نصّ الجديد:

"وكفي صلبة كالصخر..

وأطيب ما أحبّ من الطعام

الزيت والزعتر".[32]

وقد حذف الشــاعر الســطر "وأطيب ما أحبّ من الطعام الزيت والزعــتر" من المجموعة، حتى يتخلّــص من معلومة فيها تفصيل ثانويّ للوصف العامّ، الذي يقدّمه الشــاعر للذي ينكر عليه هويّته. وكذلك في قوله في نصّ الجديد:

"وعنواني: أنا من قرية عزلاء منسية

شوارعها بلا أسماء

وكلّ رجالها في الحقل والمحجر

يحبّون الشيوعية

فهل تغضب؟".[33]

31 درويش، 1963: 9.

32 ن.م.

33 ن.م.

فقـد حذف "وعنواني"، لمـا فيه من مباشرة، والسـطر "يحبون الشـيوعية"،[34] وهنا يمكن أن نقول إنّ درويش جماليًّا لم يردْ لنصّه الشعريّ أن يكون أسيرًا لفترة زمانية محصورة بانتمائه الحزبـيّ، وإنّما أراد بعـد خروجه من البلاد 1970 أن يتجاوز نصّه هـذه الآنيّة وخصوصًا أنّه انتقـل في المرحلـة الثانية إلى الانتماء القوميّ بعد تواصله المباشر مـع العالم العربيّ وخصوصًا مـصر. وقد يكـون لتغيير موقفه الآيديولوجي قسـط في هذا التغيير. والسـؤال الـذي يمكن أن نطرحه في هذا السـياق هـل النصّ يجب أن يكون أمينًا للحظة إنجـازه التاريخيّة أم أنّه بحكم ملكيّته للشاعر له الحقّ في تنقيحه المستمرّ 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 أنّ العنوان في المجموعة أكثر انفتاحًا على الدلالات المحتملة التي يمكن للقارئ أن يمنحها للنصّ. ذلـك أنّ العنـوان الأول "أغنيتان عن الصمود" فيه تحديد للدلالة وحصرهـا في الغناء، بينما في العنـوان المنقّح يصبح حرف الجر كحرف معنى منفتحًا 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 أنّ معجم المقطع الأول مستقًى من الطبيعة كمعطى مكانيّ للصمود: الزيتـون، الريح، الشـوك، الكون، والأرض. وقد يبدو هذا السـطر نوعًا مـن 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 الأسـطة سـبب الحذف: "ولعلّه يكون فعل ذلك بناء على طلب الناشر على سعيد محمدية صاحب" دار العودة" للنشر، حتى يسمح بتوزيع الديوان في بعض بلدان الوطن العربي، وتحديدا 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 أطهر

فاحموا سنابلكم من الإعصار..

بالقدم المسمّر!

هاتوا السياج من الصدور..

من الصدور، فكيف يكسر؟

النار تلتهم الحقول الضارعات

وأنت تسهر؟

اقبض على هذي السنابل

مثلما عانقت خنجر!".[38]

فقد غيّر درويش سطر "بالقدم المسمّر" وأصبح "بالصدر المسمّر".[39] إنّ التركيز على لفظ الصدر وتكراره ثلاث مرات، يجعل من عمليّة التكرار محورًا رئيسًا للتحدّي حيث أنّ الصدر يدلّ على المواجهة، في حين أنّ القدم إحالة إلى الصلب بشكل سلبيّ لا ينمّ عن مقاومة.

كما أنّ السطر "النار تلتهم الحقول الضارعات، وأنت تسهر؟" حذف، وفي رأينا أنّ الشاعر يحاول تخليص نصّه من الخطاب الخارجيّ 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 الثنائيّة 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 نفترق".[42]

وقد غيّر الشاعر ترتيب السطر الشعريّ في مجموعته إلى: "أمامنا 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 التغيير وقد جعل الضدين البحار والغابات أوّلا بصيغة الجمع للتكثير، ثمّ أنّ كلا المكانين هو إشارة إلى المجهول.

في المقطع الثاني:

"لعلّني كرهت مقلتيك

يا ظامئا إلى الأبد!

لعلّني أخاف من يديك

يا قاسيًا.. إلى الأبد!".[43]

فقد جعل مكان كرهت سئمت، وبدل ظامئًا، قاسيًا، 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 وخصوصًا أنّه غيّر "ظامئًا" إلى "قاسيًا"، 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 سابقا.

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

"وزجاجة الكونياك.."والخيام".. والسيف اليماني

عبثًا 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، ص10-9.

47 درويش، 1989: 59-57.

عبثًا تخدر جرحك العربي.. عربدة القناني".[48] جعل السطر الثالث في المقطع السابق السطر الثاني. يبدو أنّ هذا التغيير ينسجم مع المعنى المتّصل 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 رئتيك من تحت الرماد غدا يفيق

فعلام لا تغضب؟

ما دام طبع النار في جنبيك لا يغلب؟"،[49] فقد حذف المقطع كلّه عدا السطر الأول. وقد يكون الحذف لأنّ الشاعر أراد القافية لكلّ 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 محتملًا لا يقينيًّا إذ الأبيات المحذوفة تحدّد مصيره بمرارة.

أمّا في المقطع الخامس فقد بدّل لفظ الطليلة بالقليلة في المجموعة:[51]

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

وقد حذف الشاعر في المقطع نفسه: "وشفاهها للراقصين الآخرين، ونهدها، يحلب؟" فلم يثبته

48 درويش، 1962: 9.
49 ن.م.
50 ن.م.
51 درويش، 1989: 59.
52 درويش، 1962: 10.

في المجموعة.[53] أوّلا ليحافظ على اللازمة "فعلام لا تغضب" في نهاية كلّ مقطع. وثانيًا قد يكون هذا السطر مكرّرًا في المعنى لما جاء في المقطع الأول.

هنـاك عنـوان أصلي "4 قصائد"[54] حذف الشـاعر القصيـدة الأولى "البدويّة" ولـم يدرجها في مجموعته.[55] وكذلك قصيدة "الليلة الأخيرة".

أما القصيدة الثانية "3 صور"

"كان القمر..

كعهده- منذ ولدنا- جامدا"

الحزن في جبينه معلّق..

قلائدا.. قلائدا

قرب سياج خربة

خـر حزينا.. بـاردا!".[56] جامدا أصبحت باردا، معلق > مرقرق، قلائـدا قلائدا > روافدا روافدا، خربة > قرية، باردا > شـاردا، في المقطع الأول من مجموعة **أوراق الزيتون**.[57] يلاحظ أنّ تغيير معظم المفردات قد غيّر المعنى وحوّل المعنى من الثبات والجمود مثلما يتميّز 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 فجة فنيًّا، يبحث فيها الشاعر عن القافية والمعاني والصور المطروقة. أورد فيما يلي مثالا منها:
"كانت مع الريح الشمالية
كانت تغني تحت خروبة
والعين مصلوبة
على العصافير الخريفية..
والشعر محمول على النسمة
كالماعز 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 شــعرا هائما".[58] أصبحت في المجموعة "حالما" ممّا يؤكّد معنى الحركة والانســيابيّة 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 "كدأبــه" أصبح "كعهده"، "والمتاعبا" ، "الكواكبا".[60] قــد يتجانس لفظ "كعهده" مع اللفــظ نفســه في المقطع الأول حيث المعنــى مرتبط بالقمر، ومن ثمّ يتســاوق هذا التجانس مع الانسياب مضمونيًّا 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 أدرى منك بالإنسان..

بالأرض الخصيبة". فقد بدّل الشــاعر لفظ الخصيبة بالغريبة.[62] والغربة يتساوق مفهومها في القصيــدة بمفهوم البكاء مثلما يتجســد ذلك في العنوان. كما أنّ الشــاعر حذف نهاية القصيدة المكــرّرة "أنا أبكي" وقد امتنع الشــاعر عن تكرار النهاية على اعتبــار أنّها جاءت تقريرًا لحالة البكاء الحقيقية، وليس نفيًا لحالات محتملة أثبتها في بداية القصيدة.

58 درويش، 1963: 14.
59 ن.م. ص15.
60 درويش، 1989: 28.
61 درويش، 1989: 49.
62 ن.م، 50.

في قصيدة ؟:[63]

"لا يضحـك الرجاء فيهمـا.. ولا تكف الصاعقة"، أصبح الفعـل في **أوراق الزيتون**[64] "تنام". يبـدو أنّ دلالـة الفعل نام في هذا السـياق أقوى من دلالـة الفعل تكفّ، لأنّ عـدم النوم اتصال بديمومـة عملها، أمّـا الكفّ فيتعلّق بجوهر الحدث كفعل، فضلا عن الاسـتعارة بين عدم النوم والصاعقة التي تولد الضوء، فكأنّ حالة اليقظة سمة أساسيّة.

وفي المقطع الثالث: "وحولنا الأشـجار لا تسرب الأخبار" ، أصبح الفعل "تهرب" في المجموعة.[65] لا يريد الشـاعر علاقة واضحة بين دلالة الفعل سرّب الذي قد يسـتعمل في هذا السياق كتسريب الميـاه وما إلى ذلك، وهذا المعنى يتعلّق بالأشـجار، بينما الفعل هـرب يحيل إلى الأيروني المتمثلة بإخـلاص مظاهـر الطبيعة وخيانة البشر، ومـن هنا قد نفهم دلالة العنـوان الذي ورد كعلامة سؤال.

في قصيدة رسـالة من المنفى (من مذكرات لاجيء شـاب إلى أمـه)،[66] لا نجد في مجموعة **أوراق الزيتـون** التقديم كنصّ موازٍ في القصيدة، إذ حذفه الشـاعر ليعمّم دلالة عنوان القصيدة دون أن يحدّدها بدلالة معينة.[67]

في المقطع الأول:

"تحية.. وقبلة في الخد

وليس عندي ما أقول بعد

من أين أبتدي..؟

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

"أقـول للعصفـور.. إن هاجـرت عندها يا طير". اسـتبدلها الشـاعر بقولـه في المجموعة: "إن صادفتهـا يا طير".[69] ينفي الشـاعر مبدأ الإرادة في الهجرة، ويثبت مبدأ الشـكّ 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 رغيف؟

أحس أني جائع

هل عندكم رغيف؟".[70] فقد حذف درويش السطر الثالث والرابع من المقطع السابق، لأنّ في ذلك حشوًا، 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 جارتي! وبيننا المحال

70 درويش، 1963: 6.

لدي بعض المال!!

وعطلة الأسبوع في أولها

لو قلت لي: تعال!

لو قلت لي: تعال!

إني غريب.. ضائع.. جوّال

أجوع.. لا كما يجوع سائر الرجال

أجوع كل يوم:

فمرة للتبغ والرغيف!

ومرة.. لقريتي الأطلال

ومرة.. لحبك الخيال!

لــو قلــت لي: تعــال".[71] أورد المقطع أعلاه كاملا لأبــيّن أنه خروج عن جوّ القصيــدة العام وهو الحزن السائد فيها بسبب الغربة والفراق، وإقحام مقطع فيه وصف تفصيليّ وغزليّ قد لا يلائم هذه القصيدة، كما أنّ الوصف فجّ باعتباره سردًا لا يحمل عمق الصورة. وبسبب ذلك قد يكون الحذف مسوغًا عند درويش.

في قصيــدة "وعــاد في كفن"،[72] في مقطــع1: "أخاف أن يــذوب في عواصف الشــتاء" أصبح في المجموعة زوابع[73] وهي أكثر دلالة من حيث الشــدة لغويًّا. فالعاصفة اشــتداد الريح، والزوبعة هيجانها مع صعودها إلى السماء.[74]

وفي مقطع 2 السطر الأخير "إنّه ما زال طفلا.. لم يزل غريرا"،[75] قد حذف من المجموعة لتكراره.

وفي مقطع 3: "أما رأيتم شاردا.. مسافرا.. لا يتقن

الســفر!" أصبــح الفعل يحســن.[76] قد يكون التبديل بســبب رغبة درويــش في تكثيف الجرس الموســيقي المعتمد على تكرار حرف الســين. كما أنّ ســياق القصيدة الموت ودلالة حرف السين الهمس ممّا يجعله في هذا المقطع متناغمًا مع المضمون. وفي قوله:

71 ن.م. ص7-6

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" حاذفًا أيضا لفظة "فتى". قد يثير لفظ "صغيرا" تعاطف القارئ لسهولته 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

سريـرا.."[78] فقد حذف من المجموعة. وقـد تكرّر هذا المعنى في كلّ مقاطع القصيدة، وهو يفيد الضعف الشديد الذي يثير الشفقة.

كذلـك في قوله: "والأم من حنانها تقبّل السريرا" أصبح في المجموعة "وكلّ أم تحضن السريرا". حوّل المعنى من الخاص في دلالة "قبّل" إلى العام في دلالة "تحضن".

كما يغير الشاعر النهاية" لا تسألوا كثيرا..

حسب الفتى بأنه ..

مات ولم يزل صغيرا.."[79] تغير السـطران الأخيران في المجموعة إلى "بل اسـألوا: متى يستيقظ الرجـال".[80] فالنهايـة تحريضيّة في النصّ المنقّح بينما في النـصّ الجديد تكرار لمعنى الضعف، وكأنّ الشاعر يتوسّل العطف من القارئ.

في قصيـدة "المؤمـن"،[81] في مجموعة عاشـق من فلسـطين، 1966. تغيّر العنوان إلى "شـهيد الأغنية".[82] فقد حوّل درويش المعنى من إطلاقه إلى تقييده في الواقع الفلسـطينيّ الذي يصفه، مع اتخاذ موقف إيجابيّ 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.. تعتلي خشب الصليب

شــهيد أغنية وشمس!".[83] تغيّر 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:

"ولاســمك في فمي المبلول بالعطش المعفر بالغبــار" تحوّل لفظ "المبلول" إلى "المغموس"، وقد يكون الغمس أكثر وقعًا من حيث الدلالة؛ لأنه أعمق معنى ودرجة من البلل. أمّا نهاية القصيدة:

"أنا التقيت مع الردى" بدّل الشاعر الفعل بـ"تشهيت".[85] أي نقل دلالة الفعل من الحياديّة في دلالة الفعل "التقى" إلى الإرادة والرغبة المتمثّلة بفعل التشهّي.

في قصيــدة "الصوت والخطوة".[86] تغيّر العنوان إلى "في انتظــار العائدين" في المجموعة.[87] وقد تحوّل من عنوان له رمزيّته إلى عنوان شفّاف يتعلّق بواقع الشاعر الذي يصفه. في المقطع الأول:

"وأنا مع الأمطار ساهر

عوليس ينتظر البريد من الشمال". أصبح في المجموعة: "وأنا ابن عوليس الذي انتظر 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! إنّا 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 غزالا"،[90] قدّم الشــاعر للقصيدة بنصّ موازٍ "إلى أختي الصغيرة وأترابها"،

83 درويش، 1965: 41.

84 ن.م.

85 درويش، 1989: 104.

86 محمود درويش، "الصوت والخطوة"، **الجديد**، ع8-7، 1964، ص10.

87 درويش، 1989: 113.

88 حاتم، 1994: 549.

89 درويش، 1989: 114.

90 محمود درويش: "أهديها غزالا"، **الجديد**، ع 8-7، 1964، ص22.

وقد حذفت من المجموعة[91] كما حذف تذييل القصيدة "تموز 1965 سجن معسياهو".[92] كأنّ الشاعر يحرّر نصه من لحظته التاريخيّة. في المقطع الثاني حذف السطر الثالث:

".. وفي ليل رماديّ، رأينا الكوكب الفضيّ

ينقط ضوءه العسليّ فوق نوافذ البيت

فألقت رأسها القمريّ فوق ذراعها البضّ".[93] قد يكون سبب الحذف ثقل التشبيه "رأسها القمري". أمّا 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:

"غضّ طرفا عن القمر

وانحنى يحفن التراب"، أصبح في المجموعة "يحضن".[96] إنّ دلالة الفعل يحضن أكثر عمقًا 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، ص25.
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، يضج، لا يلجم!
...
إلى الأعلى.. إلى الأعلى
ولا تركع
لمحراب. 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]

لقـد حذف الشـاعر هذا المقطـع؛ لأنّ الخطاب موجّه فيـه إلى القلب، وبما أنّـه المقطع الأول في القصيدة، فإنّه يحصر الدلالة في هذا المحور، وبذلك فإنّ حذفه فتح لدلالة الخطاب الشـعريّ في القصيـدة وعدم حـصره في القلب. والخطاب تحوّل إلى مونولوج مع الذات وهو أكثر انسـجامًا مع سـياق القصيدة المبنيّ على تعدّد الخطاب إلى ذوات مختلفة. كما أنّ الشـاعر يتوسّل أسلوب الإقناع، إقناع الذات، في هذا المقطع ممّا يجعلنا نفترض وجود عنصر الشـكّ فيحاول الشـاعر 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

أحلّيها بسكّر غابتي الخضراء

فتصبح مثل ذوب الخمر في الدنّ".[102]

فالصورة مستوحاة من الطبيعة وهي غير مقنعة في رأينا، وخصوصًا 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، وعوضًا عن ذلك يشدّد درويش على البطل الذي أفرزه الواقع المأساويّ 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]

حـذف السـطر الثاني "نعـم .. أمشي"، وفي السـطر العاشر، تغـيرّت "بـردوا" إلى "ناموا" في المجموعـة،[104] وحذف السـطر الحادي عشر "ومن ناموا"، وقـد كثّف درويش المعنى من خلال الحذف. أمّا السطر الثالث عشر والرابع عشر فقد تغيّر كليًّا وأصبح:

"تعالوا يا

رفاق القيد والأحزان".[105] فكثّف معنى المقارنة بشـقيها: المادّيّ "القيد"، والمعنويّ "الأحزان"، ومن حيث هويّته اليساريّة "رفاق".

في مقطع3: "ثم نصيح: يا رضوان

افتـح بابنا الموعـود"[106] أصبحت "بابك".[107] يجعل الخطاب المباشر بواسـطة 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.. كالنبيذ الحلو

تكرع في نوادينا

وتنشد في الشوارع

في المصانع

في المحاجر

في المزارع..

في ملاهينـا!".[108] بـدّل الشـاعر بين "نوادينـا" و "ملاهينا". والتغير حاصل لمقتضى السـياق،

103 ن.م. ص15.
104 درويش، 1989: 148.
105 ن.م.
106 درويش، 1965: 15.
107 درويش، 1989: 149.
108 درويش، 1965: 15.

فالنبيذ يشرب في الملاهي، والنشيد في النوادي.

وفي المقطع نفسه:

"سننصب من محاجرنا

مراصد تكشف الأبعاد..

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

وفي المقطع نفسه أيضًا:

"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، وتنميقا".[111] حذف السـطر "عاطفة، وأفكارا، وتنميقا". لأنّه إيضاح وتفسير والحذف في هذا السياق يكثّف المعنى.

في المقطع المعنون بـ "صوت"

109 درويش، 1989: 150.

110 درويش، 1965: 15-16.

111 ن.م. ص16.

"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 والسـأم". وبدل "تطعم" أصبحت "تحقـن".[114] ودلالـة الفعل "تحقن" أشـد وقعًـا من دلالة الفعـل "تطعم"؛ لأنّ السـياق 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 حبقوق.

في مقطع "مع محمد":

"رموا أهلي إلى المنفى

وجاءوا يشتروا صوتي

لأخرج من ظلام السجن

ما أفعل".[115] أصبح السـطر الثالث "يشـترون النار من صوتي". أي أنّ الشـاعر عمّق الصورة أكثـر وجعـل الحدّة والنور صفتين أساسـيتين لا يسـاوم عليهما. إضافـة إلى تصحيحه للفعل "يشتروا" 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 "فإنّ هدية الأجداد للأحفاد"[117] ليكثّف المعنى بدلا من تفصيله.

ومكان الســطر: "ويعقد عاقر الشــجر".[118] أصبح الفعل "ويخصب" يحيل إلى عمليّة 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
وتشحذ مدية الجلاد للجلاد
وتكمل رحلة الكونغو
أماما..
والطبول تعانق الميلاد
دعوني أكمل الإنشاد
مع الدانوب والفولغا
مع الأنهار والشلال والأزهار
حيث تعانق الأشجار عنادلها
أنا منهم
أنا ناي بأوركسترا الذين
عيونهم نفضت
غبار الأمس.. والتحمت
برمش الشمس والمستقبل الأجمل

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

أكررهـــا.. أكررها.. ولا أخجـل!".[120] وكما يبدو أنّ الحذف فيه نوع مـن تخليص القصيدة من الانتماء الآيديولوجي الواضح.

هنـاك عنوان عامّ "قصائد" يحوي القصائد "قمر الشـتاء/ ولادة الغـد، 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 المضرج بالدماء

فتعال عندي الآن

يا قمر الشتاء!

واقرأ معي شعرا

ونم عندي

ومت..

إن داهمتـك يد الضياء!".[122] قد يكـون الحذف نوعًا من التخلّص من الرومانسـيّة 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، ص16-14.

122 ن.م.

123 انظر ملاحظة1 ص27.

في المقطع3:

"ويقال كالمتسول المنفي كان

ردّوه عن كل المنازل

وهـو يبحث عن حنـان".[124] تحوّل الفعل إلى "سـيقال"، وبدل المنازل "النوافـذ".[125] والنوافذ كمدخل غير شرعيّ للبيت تدلّ على القسوة التي يحياها المتسوّل.

أمّا عنوان قصيدة الناي، فقد جاء معرّفًا وكأنّ الشاعر يقصد نايًا بعينه لكنّ العنوان في المجموعة جاء نكرة[126] والتنكير فتح لدلالات محتملة أكثر.

في مجموعـة **آخـر الليل**،1967، دار الجليل، عكا. هناك تغير بـين الطبعة الأولى وتلك المثبتة في المجموعة الكاملة. وعليه ستكون الطبعة الأولى أشبه بالمسوّدة، التي أجرى الشاعر تعديلا عليها.

في قصيـدة "تحـت الشـبابيك القديمة" يوجـد قبل القصيـدة تقديم غير موجـود في المجموعة الكاملة:[127]

"وإذا كنت أغني للفرح

خلف أجفان العيون الخائفة

فلأن العاصفة

وعدتني بنبيذ

وبأقـواس قـزح".[128] وهو مجتزأ مـن قصيدة : "جواز سـفر"، ضمن المجموعـة. ويعتبر هذا التقديم تفاؤليًّا ينسجم مع دلالة عنوان المجموعة "**آخر الليل**" المفضية إلى التحرّر والخلاص.

في قصيدة "أغنية على الصليب"،[129]

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

في قصيدة "خارج من الأسطورة":

124 ن.م.
125 درويش، 1989: 119.
126 ن.م. ص125.
127 درويش، 1989: 167.
128 درويش، 1967: 5.
129 ن.م. ص11.
130 درويش، 1989: 172.

"يا سيفي المذهب

يا عباءاتي، ويا ثوبي المقصّب

ها أنا أنهض من قاع الأساطير..

وألعب".[131] فإنّ السطر "يا عباءاتي، ويا ثوبي المقصّب" محذوف في المجموعة الكاملة.[132] وقد يكون سبب ذلك تخفيف حدّة القافية في القصيدة. كذلك في المقطع:

"ها أنا أشتم أحبابي وأهلي

فيك يا ذات العيون السود

يا سيفي المذهّب"[133] مكان السطر الأخير "يا ثوبي المقصّب" في المجموعة الكاملة.[134] ويهدف هذا التغيير إلى صنع المفارقة بين المظهر الخارجي وبين الحزن الداخليّ "أشتم أحبائي وأهلي".

في قصيدة "الورد والقاموس":

"وأرى التاريخ في هيئة شيخ

يلعب النرد ويمتصّ النجوم

إنّه يذكر حرّاء وبيت العنكبوت".[135] فالسطر الأخير محذوف في المجموعة الكاملة،[136] لأنّه تقديم تفسير منطقيّ من الشاعر لموقفه من التاريخ، وهو إضافة على الصورة المحكمة في السطرين الأوّل والثاني من المقطع نفسه.

في قصيدة "موّال"، 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: حبّي عبادة
الشَعر أحلى خميلة
والصدر أغلى وسادة
والعرس درب بطولة.
****
خسرت نخب الأضاحي
وما شربت الليالي
لا بأس إنّ الجراح
ورد الرجال الرجال
ومهرجان الصباح".[138]

حذف الشاعر هذين المقطعين الغزليين ليحدّد جوّ القصيدة العام وهو حب الوطن وإعلان انتمائه له.

في قصيدة "لا تنامي"[139] تغيرّ العنوان في المجموعة الكاملة إلى "لا تنامي حبيبتي".[140] أي أنّ الشاعر حدّد الدلالة بالمحبوبة. وفي المقطع الثاني:

"لا تنامي حبيبتي
جرحنا صار أوسمة
صار نارا على قمر!".[141]

أصبح السطر الأخير "وردًا في قمر"[142]. فلفظ الورد يناسب ويتساوق سياقيًّا مع الأوسمة كطقس يبرز فيه الجرح أيقونة للعذاب الفلسطينيّ.

138 درويش، 1967: 32.
139 ن.م. ص37.
140 درويش، 1989: 187.
141 درويش، 1967: 37.
142 درويش، 1989: 187.

في قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"، المقدّمة محذوفة، وهي جزء من متن القصيدة:

"حدثني عن حبه الأول

فيما بعد

عن شوارع بعيدة

وعن ردود الفعل بعد الحرب

عن بطولة المذياع والجريدة

وعندما خبأ في منديله سعلته:

أنلتقي

أجاب: في مدينة بعيدة".[143] يلخّص درويش في هذا المقطع موقف الجنديّ، الذي امتحن إنسانيته فرفض أن يكون جلادًا.

في المقطع الثاني:

"رأيت ما صنعت

زنابقا حمراء

فجرتها في الرمل".[144] بدلت لفظة "زنابقا" بـ "عوسجة".[145] والعوسج نبات شوكيّ 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 الأوّل.[147] وقد يدلّ السطر الأخير، الذي يعكس موقف الشاعر الواضح من أثرياء النفط على سبب الحذف. فالشاعر لا يريد أن يكون معارضًا سياسيًّا 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 دائما 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 تجسيدًا للجوّ العامّ للمجموعة كما يعكسها أيضا العنوان "أزهار الدم". فهو نشيد للضحيّة ولشهداء كفر قاسم 1956.

في قصيدة "الموت مجانا":

"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 لأخوّة قايين، وقد استعمل الشاعر اللفظ العبريّ ولم يوظف الاسم قابيل، تعبيرًا عن استنكاره لما حدث في كفر قاسم، لكن إنكار هذه الأخوة إثبات للأصل فيها، لذلك نعتقد أنّ الشاعر حذفها؛ لأن الأخوّة 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 علي 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]

وهــذه المقدمة تهيئة للجوّ المتفائل الذي يحثّ على التشــبّث والصمــود والمقاومة، وهي جزء من أغنية الوطن كما يجسدها العنوان.

في قصيدة "جبين وغضب":

"وطني ! يا أيّها النسر
الذي يغمد منقار اللهب
في عيوني
عــبر قضبان الخشــب".[152] في المجموعة الكاملة محذوف الســطر الأخــير وأثبت درويش مكانه "أين تاريخ العرب".[153] يحوّل الشــاعر المعنى من المحلّي، الســجن "قضبان الخشب" إلى معنى أوســع فيَليه تحويل الصراع من محليّته إلى موضعته في ســياق التاريخ البطوليّ للعرب، ومن ثمّ يصبح السؤال الإنكاريّ مفارقًا للواقع الذي يصفه الشاعر. كذلك المقطع:

"وجبيني منزلا للقبرة
أيّها النسر الذي
لست جديرًا بجناحك
إنّني أوثر 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 بتقريريّة يحدّد فيه وظيفة الشاعر إيثار إكليل اللهب والمقاومة، وتحديد وظيفة الوطن المليء بالجراح والذي سينتصر. قد تكون هذه التقريرية سببًا في حذف الشاعر للمقطع، حتى يجعل السطر الأخير "وجبيني منزلا للقبرة" كنهاية للقصيدة يتماهى فيها مفهوم المكان بين الجسد وجغرافيا الوطن.

في قصيدة "ردّ الفعل"،

"أغمدت في لحم الظلام هزيمتي

وغرزت في شعر الضياء أنامِلي".[155] في المجموعة الكاملة" الشموس".[156] قد يكون الجمع في الشموس إضافة إلى الصورة البصريّة 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 شدّة الصراع المتمثل في العنوان بين أغنية الحريّة 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.

الســطر "كلّ العيون السود" محذوفة في مجموعة **حبيبتي تنهض من نومها** 1970،[160] وهو يفعل ذلك للابتعاد عن التحديد وخصوصًا يوظّف الشــاعر أسلوب الأنافورا المتمثّل بتكرار لفظ كلّ. أي أنّ صفة التعميم غالبة على القصيدة.

في قصيدة "ميتة بلا كفن".[161] أصبح العنوان "قتلوك في الوادي"، في مجموعة **أحبك أولا أحبك** 1972.[162] والتغير نابع من كون العنوان الأول وصفًا لواقع ينمّ عن السلبية والتسليم في وصفه، بينما في العنوان الثاني هناك نوع من الاتهام المبطّن بالفعل "قتلوك"، أي أنّ العنوان انتقل من البنية السلبيّة إلى البنية التحريضيّة.

كما أنّ المقدّمة محذوفة؛ لأنّ الشــاعر يسعى إلى تحرير النصّ من شرطه التاريخيّ وهي مقدّمة الناشر.[163]

المقطع رقم 1 محذوف:

"– هي أول الدنيا

ومنتصف الطريق أنا

وحبي ملحمة.

جسمي يرادف كلّ نافذة محطمة

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 شــعراء المقاومة في إسرائيل –وفي مقدّمتهم محمود درويش– أســوار الســجن الكبير.. إسرائيل.. سرى في عروق الشعر العربــيّ دم جديــد. وأنصت الجميــع إلى هذا النبض الخافق العنيف، والذي يحمل في كلّ كلمة رائحة الجذور المتشــبّثة بالأرض... وأصبح الشعر تكفيرًا وميلادًا وتمرّدًا وثورة.

وقد اقتحم محمود درويش كالفارس المعلّم، الحصون الصدئة التي سجنت أرواحنا، وحمل إلى نفوسنا مجد الحرائق.. همسة في عذوبة سحبة كمان... وصيحة حبلى بالبركان... وعرّانا أمام الشمس لنتطهر...

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: فلتحيَ الحياة.
النهر ضاعت ضفتاه
والرمل يفترس الجباه
وتحالف الشيطان، في ميدان إعدامي
تحالف والإله
وأنا أصيح... أصيح:
فلتحيَ الحياة!
وأنا أحب حبيبتي الأولى
وحبي مذبحة..
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 "فلتحيَ الحياة".

في المقطع 5:

"ونصيبنا منها... خيال"،[165] أصبحت "بريد".[166] تحويل المعنى من البعد المعنويّ إلى البعد الفيزيائيّ. وفي الأسطر:

"حريّة
وحمامة
ورضا يسوع".[167]

لفظ "حريّة" محذوف قبل "وحمامة". قد يكون سبب الحذف الابتعاد عن المباشرة في الفكرة وتكراراها بأكثر من وجه، وخصوصًا أنّ لفظ حمامة يستدعي دلالة الحريّة. في السطر:"عائشة

164 درويش، 1970: 26.
165 ن.م. ص27.
166 درويش، 1989: 417.
167 درويش، 1970: 27.

تـودّع زوجهـا"،[168] بعده إضافـة "وتعيش عائشـة".[169] هـذه الإضافة التفـات إلى دور المرأة الفلسطينيّة في النضال. كما أنّ اختيار الاسم يدلّ على المسمّى برمزيّة شفّافة.

في السـطر "حين نبحـث عنك في لحم الخنـادق"،[170] أصبح بـدل "في لحم الخنـادق"، "تحت المجـزرة".[171] قد يكون الظرف "تحت" هو المهـمّ في التغيير إذ يعكس معنى الطحن والاندمال والمحو كما يستدعيه السياق.

وفي السـطر "ولتبـق كلّ زنابق الكـفّ النبيّة في حديقتهـا"[172] أصبحت مكان لفـظ "النبية"، "الندية".[173] ولعله تصحيف.

في المقطع 6:

"يا قبلة نامت على سكين

سلطانة القبل".[174] أصبحت "تفاحة"،[175] مكان "سلطانة". ولفظ التفاحة فيه إحالة إلى الإغواء وإلى العلاقـة الأولى مـع الأنثـى. و"كفواكه الأمـل"[176] أصبحت "كحديقة".[177] حـوّل الأمل إلى جغرافيا حتى يمكن تحقيقها على أرض الواقع.

"البرتقال يضيء رغبتنا"،[178] أصبحـت "غربتنا"،[179] ولعله تصحيف. و لفظ الغربة أكثر عمقًا لما يحيل على علاقة الفلسـطينيّ ببلاده، وبشـدّة ما يعنيه في الغربة فتصبح مكوّنات الجغرافيا حنينًا يلجأ إليه.

إضافـة إلى هذه التغيـيرات هناك تغيير يجريه درويش حتى لا يقع في شرك التأويل السـطحيّ 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

مـذ قبلـت "معاهدة الصلح" لـم يبق لي حاضر".[180] وقـد غيّر درويش "معاهـدة الصلح" إلى "معاهـدة التيـه" في المجموعـة الكاملـة.[181] وفي قصيدة "للحقيقـة وجهان والثلج أسـود" في المجموعة ذاتها:

"من سينزل أعلامنا: نحن، أم هم؟ ومن

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

وقد غيّر درويش: "معاهدة الصلح" إلى "معاهدة اليأس" في المجموعة الكاملة.[183]

يـرى الباحث عادل الأسـطة هذا التغيير ضمن تنازل المثقف للسـياسيّ: "وهكذا يرضخ الثقافيّ للسياسيّ".[184] كما يرى التغيير في شعر درويش يندرج ضمن علاقة السياسي والمثقف:

"يتوصّل المتأمّل لعلاقة الثقافيّ بالسياسيّ إلى النتيجة التالية: تظلّ هذه العلاقة علاقة تصالح ما دام الثقافيّ والسياسيّ يسيران معًا فكرًا وممارسة، فإذا ما اختلفا وجب على الثقافيّ أن يختار أحد الحلول التالية: المواجهة وما يترتّب عليها من قمع وسـجن واضطهاد وربّما القتل، أو الخضوع ومـا يترتّـب عليه من تذويب الذات الثقافيّة في الذات السياسـية وترداد خطـاب الثانية وهي لا تؤمن به، أو المحافظة على وضع فيه قدر من التصالح مع الذات والآخر، وهنا لا يلجأ الثقافيّ إلى التعبير، عن وجهة نظره بأسـلوب مباشر وإنّما يحـاور ويناور ويرتدي قناعًا يختفي وراءه أو العيـش في المنفـى، وهنا يتصالح المرء مع الذات فقط، وينجم عن ذلك حالات قد تكون أقسى من البقاء في الوطن مثل الغربة والاغتراب والوحدة أو الصمت".[185]

هنـاك نوع آخر مـن التعديل الذي يجريه الشـاعر على قصائده أثناء الإلقـاء، وفي اعتقادنا أنّه يوظـف هـذا التعديل من أجل الحفاظ على التواصل فيما بينه وبـين الجمهور. وتصبح القراءة نوعًـا من التوازن بين المشروع الجماليّ وبين التواصل الخطابيّ. سـأعرض 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. "ويتكلّم المرء هنا عن ثلاثة أنواع من التغيير في أشعار الشاعر. التغيير الجماليّ والتغيير السياسي والتغيير الدينيّ، وما يهمّنا هو الثاني، وإن كان في هذا ظلم للشاعر".

185 الأسطة: 1997: 80.

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

"الله أكبر

هذه، آياتنا، فاقرأ

باسم الفدائي الذي خلقا

من جرحه أفقا".[186]

وفي قراءة الشاعر: "من جزمة أفقا"، وقد يكون هذا التغيير الدينيّ الذي أشار إليه الأسطة. لأنّ الشـاعر يحاور تناصيًّا سـورة العلق "اقرأ باسـم ربك الذي خلق".[187] كما أنّه يجعل الفدائيّ بمرتبـة الإلـه إذا ما قابلنا بين النصّ الحاضر، نصّ القصيدة، وبين الآية. وهذا النوع من التمرّد يصوّر الحالة الشعوريّة بعد خروج الفلسطينيّين 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. أكنا 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:

"وأرمـي كثيرًا من الورد في النهـر قبل الوصول إلى وردة في الجليل".[189] من الواضح أنّ الزيادة تهدف إلى توصيل رسـالة القصيدة بشـكل واضح إلى المتلقين، وبذلك يوازن درويش بين نصّه المكتوب المتحرّر من وطأة الظرف التاريخيّ، وبين نصّه الملقى، الذي يزيد عليه ما يمكن تشبيهه بحبل السرّة بينه وبين القارئ؛ فلا يجعل شـعرة التواصل المسـتمر طيلة نصف قرن تنقطع.

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

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

187 العلق، 96: 1.

188 ن.م. ص323.

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

"وقلت: تعلمت منك الكثير. تعلمت
كيف أدرّب نفسي على الانشغال بحب
الحياة، وكيف أجدف في الأبيض
المتوسط بحثًا عن الدرب والبيت أو عن ثنائيّة الدرب والبيت/
لم يكترث للتحيّة. قدّم لي قهوة.
ثمّ قال: سيرجع أوديسكم سالمًا،
سوف يرجع.../".[190]

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

"وقلت أخيرًا: تعلّمت منك الكثير. تعلّمت منك كيف أحبّ الحياة.
كيف أدرّب نفسي على الانشغال بحب
الحياة، وكيف أجدف في الأبيض
المتوسط.
لم يكترث للتحية. قدم لي قهوة.
ثم قال: سيرجع أوديسكم سالما،
سوف يرجع...
آه فلسطين يا اسم ترابي
ويا اسم السماء ستنتصرين".[191]

يؤكّد هذا المقطع ما ذهبنا إليه سابقا من كون درويش يسعى إلى الحفاظ على حالة التواصل المميّزة والدائمة بين ملفوظ الشعر وبين جمهوره. وهذه الزيادة مأخوذة من البداية، أي أنّ الشاعر بدّل ترتيب بعض مقاطع القصيدة، ليلائم ختام إلقائه مع الجمهور، تقتضي هذه الملاءمة نهاية متوازنة بين الجماليّ والوطنيّ.

يعكس ذلك موقف درويش من الموازنة بين الجماليّ والسياسيّ. ويجيب درويش عن العلاقة بينهما بقوله:

"دائما أقع في حيرة من أمري تجاه ما أختار. أريد، أوّلا، أن أرضي نفسي الشعريّة، وأريد أيضًا

190 درويش، 2004: 156-155.
191 http://www.youtube.com/watch?v=QLVKmFnlJRs

أن أرضي الذائقة الشـعريّة العامّة، وأريد أن أرضي بعض المتطلّبات المحيطة بهذا الجوّ، وأختار في اللحظة الأخيرة ما سـأقرأ. ولكن، في الأمسـية الأخيرة بمسرح محمد الخامس، اخترت أن أقرأ بعـض المقاطع من حالة حصار، لأنّني أشـعر بأنّ الجمهور يطالبنـي ـ دون أن يعلن عن ذلك ـ بأن أقول شـيئًا عن الوضع في بلادي، خاصّة وأنّ حالة الحصار في فلسـطين مسـتمرّة، سواء كان حصـارًا عسـكريًّا أو سياسـيًّا أو اقتصاديًّا أو ثقافيًّا. وبالتالي، بـدأت بقراءة هذه المقاطع لأعلـن هويّتي الوطنيّـة في البداية، ثمّ أعلن هويّتي الشـعريّة التي هي خـارج حدود الوطنيّات والقوميّات، بل العكس هي تسبح في فضاء إنسانيّ أوسع".[192]

يلخّص درويش معادلة الجماليّ والالتزام الوطنيّ: "فالشاعر الحصيف المدرّب يستطيع أن يجد توازنًا بين واجبه الأخلاقيّ وواجبه الجماليّ".[193]

في المجموعـة الأخـيرة **لا أريد لهذه القصيـدة أن تنتهي**، 2009، أثير الكثـير من الجدل حول صحّـة بعـض الجمل الشـعريّة وزنًا، وهذا نابع مـن أنّ جزءًا من المجموعة مـا زال قبل رحيل درويـش قيـد التنقيح والتحريـر: "كان درويش يقـول لنا إنّه لن يترك نصوصًـا غير مكتملة، أو رسـائل، وإنّ على الباحثين أن لا يتعبوا أنفسـهم، لأنّهم لن يجدوا شـيئًا. لكن للأسـف، وعلى الرغم من حرصه الشديد، فلقد ترك لنا محمود هذه القصائد. لذا كان تردّدي كبيرًا أمامها. هل يجوز نشرها؟ وإذا لم ننشرها فماذا نفعل بها؟ لكنّ سـؤالا آخر طرح نفسه بقوّة، هل يحق لنا عدم نشرها؟ وتركها تاليًا في أرشـيف الشـاعر حيث يمكن أن تنشر مبعثرة أو مجتزأة من قبل الدارسـين الذين سـيوضع ما وجدناه من أرشـيف درويش في تصرّفهم؟ بالطبع لا يحقّ لأحد إتلاف أيّ ورقة، وحده الشـاعر كان يملك هذا الحقّ. لذا اسـتقرّ الرأي على نشرها كلّها من دون

192 عبد الصمد بن شريف، http://www.al-kalimah.com/Data/2008/9/1/BinSharif-Interview.xml
يبيّن درويش كذلك موقفه من العلاقة بين نصّه والقارئ: "ضمن مشروعك الشعريّ، أنت تراهن على قارئ ضمنيّ يتجاوز المباشرة والنزعة الحماسيّة والخطابيّة إلى ما هو أعمق، بمعنى أنك تتيح له فسحة للتأمّل. هل يعني هذا أنّك أريح ممّا كنت في السابق؟
من حسن حظّي أنّي عوّدت قارئي أنّني لا أكرّر ما قرأت سابقًا، ولا أكرّر النفس الشعريّ القديم الحماسيّ أو المباشر أو غيره من الوصفات التي لم تعد تتفق مع جماليّة الشعر. ومن حسن حظّي أكثر أنّني كسبت ثقة القارئ، فأصبح راضيًا عمّا أقدّمه له من جديد. بل بالعكس، إنّه يتوقّع منّي أن أقدّم له جديدًا، لا أن أكرّر قراءات قديمة أو الأشعار التي كان يحبّها. هذه الثقة التي أعطاني إيّاها القارئ سمحت لي بتطوير أدواتي الشعريّة وبالبحث عن تطوير جماليّات القصيدة، وبالتالي أصبح القارئ أحد نقّادي الذين ساعدوني علي التطوّر. وأنا، كذلك، ساعدت القارئ على أن يتحرّر من ذائقة شعريّة ما نحو ذائقة شعريّة أرقى، تكون فيها العلاقة بين الجماليّ والإنسانيّ علاقة أكثر انسجامًا من الشعر المباشر أو الشعر السياسيّ الخطابيّ." ن.م.

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

استثناء".[194]

وقد كثرت المقالات حول هذا الشأن[195] وقد برزت الباحثة ديمة الشكر في تخريج إحدى مسوّدات قصيدة درويش. تقول الباحثة:"المسـوّدة ورشـة الموهبة، فيها ما فيهـا 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]

تؤكّد ديمة الشـكر ما ذهبنا إليه في الدراسـة من أنّ درويش منذ بداياته كان هاجسـه مشروعه الجماليّ بشكل أساسيّ.

تلخيص:

نخلـص إلى أنّ الشـاعر محمود درويش اهتمّ جماليًّا بالشـكل الشـعريّ عنـده، وقد وازن بين الالتزام الوطنيّ والجماليّ، مع تغليب الأخير على مشروعه الشعريّ منذ بداياته بحسب تصريحاته من جهة، وبحسب ما أثبتته الدراسة.

كمـا يجـدر بالذكر أنّ التغيـيرات أو التنقيح الذي أجراه درويش في شـعره جاء على مسـتوى تغيير العنوان، النصّ الموازي، تبديل المفردات، تغيير ترتيب الأسطر، الإضافة ثمّ توظيف تقنيّة الحذف، التي اسـتعملها بكثرة حتى السبعينات وخصوصًا في نصوص قصائده، التي نشرت في مجلة **الجديد** في هذه الفترة. وقليلة هي التغييرات التي جاءت لأسـباب سياسـيّة أو دينيّة. كما تمثّل التنقيح والتهذيب في عمليّة إقصاء العديد من قصائده على مدار مسـيرته الشـعريّة، مثل القصيدة الشهيرة "عابرون في كلام عابر"، وقصيدة "محمد" التي قالها في محمد الدرة الطفل المقتـول، و"خطـب الدكتاتور الموزونة"، يمكن تفسـير هذا الإقصاء برغبـة درويش في تحرير

194 خوري، 2009: 21.

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

196 "ونجد مثالا حيًّا لذلك في قصيدة "نسيت لأنساك" التي تتميز بشكلها، إذ تتألّف من خمسة مقاطع متساوية، يحتوي كلّ منهـا على أربعة سـطور تنتهي بقافية الراء المطلقة، يليها سـطر مزيّن بقوسـين وقافية أخـرى هي اللام المطلقة، على نحو يؤدي فيه هذا السـطر دورًا رئيسًـا في رفد القصيدة بصوت ثانٍ خافت، يقع عليه تكثيف المعاني المنسابة من السـطور الأربعة الأولى، ثمّ حقنها باسـتعارة أعلى. وهو ما حدث في المقاطع كلّها باسـتثناء السطر الأخير ذي القوسين مـن المقطع الأخـير، إذ كتب درويش "حاضري خيمة... وغدي منزلٌ"، حيث لا خروج عـن الوزن (المتقارب) والقافية المعتمدين في القصيدة، لكن هروب المعنى إلى ما هو جاهز وربّما مغلق جرّاء استهلاكه جماليًا، دفع درويش إلى شطب الجملة برمتها ليكتب "حاضري غيمةٌ... وغدي مطرُ"/، ما يعني أنّ التنقيح لديه يرتبط تمامًا بالمعنى لا بالوزن الذي يتقنـه. فالمعنى الثاني ليس أكثر دقّة فحسـب، بل هو ينسـجم أيضًا مع المرحلة الثانية للكتابـة، إذ إنّ درويش- ناقد نفسـه الأول- كان واعيًا لهذه النقطة". انظر، الشكر، "كيف يصحّح محمود درويش نفسه بنفسه"، الحياة اللندنية، 8-7—2009.

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 وطنيًّا في المقـام الأول، ومن ثـم ينطلق درويش في إلقاء قصائده التجريبيّـة الجماليّة في المقام الثاني، وكأنّ هـذا الإلقـاء هـو الخيط الرابط بينه وبـين الجمهور يحافظ عليه درويـش، لأنّه يمهّد له الانتقال في كلّ مرّة إلى تجارب جماليّة أخرى.

لـم تكن قراءتي للتعديلات التي أجراها درويش قطعيّة بل ظنيّة محتملة، وقد تتغيّر في بعضها بتغـيّر القراءات، وبذلك تكون القراءة ذاتها للنصّ قـراءة غير نهائيّة، قد أجري عليها تعديلات في قراءات لاحقة. مثل الشـاعر الذي يعتقد أنّه يحوّل مسـوّداته نصًّا ناجزًا نهائيًّا، لكنّه يجري تعديلات أخرى على الناجز فيصبح من هذا المنظار النصّ السـابق في دلالته الواسـعة، المسوّدة، المطبوع في مجلة، والمطبوع في مجموعة، والمقروء، نصًّا غير نهائيّ.

المراجع

إبراهيم، 1961 إبراهيم، حنا (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 نموذجا"، **كنعان**، ع87، الطيبة: مركز إحياء التراث العربي.

الأسطة، 2003 الأسطة، عادل (2003)، "الشاعر وصياغات نصه: محمود درويش مثالا قراءة الأدب قراءة تكوينية"، **مواقف**، ع 36-37، 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،ج 2، بيروت: دار الفكر.

درويش، 1961 درويش، محمود (1961)، "وعاد في كفن"، **الجديد**، ع 10.

درويش، 1962 درويش، محمود (1962)، "الحزن والغضب"، **الجديد**، ع 12.

درويش، 1963 درويش، محمود (1963)، "بطاقة هوية"، **الجديد**، ع 3، ص 9.

درويش، 1963 درويش، محمود (1963)،"4 قصائد"، **الجديد**، ع 8-9.

درويش، 1963 درويش، محمود (1963)،"رسالة من المنفى"، **الجديد**، ع 10.

درويش، 1963 درويش، محمود (1963)، "؟"، **الجديد**، ع 6.

درويش، 1964 درويش، محمود (1964)، "أغنيتان عن الصمود"، **الجديد**، ع 4.

درويش، 1964 درويش، محمود (1964)، "الرباط، **الجديد**، ع 3.

درويش، 1964 درويش، محمود (1964)، "الصوت والخطوة"، **الجديد**، ع 7-8.

درويش، 1964 درويش، محمود (1964)، "أهديها غزالا"، **الجديد**، ع 7-8.

درويش، 1964 درويش، محمود (1964)، "قصائد"، **الجديد**، ع12.

درويش، 1965 درويش، محمود (1965)، "المؤمن"، **الجديد**، ع1.

درويش، 1965 درويش، محمود (1965)، "نشيد للرجال"، **الجديد**، ع3.

درويش، 1966 درويش، محمود (1966)، "أبي"، **الجديد**، ع 2.

درويش، 1968 درويش، محمود (1968)، "جواز سفر"، **الجديد**، ع11.

درويش، 1970 درويش، محمود (1970)، "ميتة بلا كفن"، **الجديد**، ع8.

درويش، 1989 درويش، محمود (1989)، **الأعمال الكاملة**، ج1، بيروت: دار العودة.

درويش، 1993 درويش، محمود (1993)، **أحد عشر كوكبا**، بيروت: دار الجديد ، ط3.

درويش، 1994 درويش، محمود (1994)، **الأعمال الكاملة**، ج2، بيروت: دار العودة.

درويش، 2004 درويش، محمود (2004)، **لا تعتذر عما فعلت**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

درويش، 2009 درويش، محمود (2009)، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

دكروب، 1969 دكروب، محمد (1969)،"محمود درويش حياتي وقضيتي وشعري"، **الجديد**، ع3، حيفا.

حاتم، 1994 حاتم، عماد (1994)، **أساطير اليونان**، بيروت: دار الشرق العربي، ط2.

المصباحي، 1998 المصباحي، حسونة (1998)، "حوار مع محمود درويش"، **فصل المقال**، الناصرة، 2، 7 -11، 3-12-1998.

شعير، 2002 شعير، محمد (2002)، "حوار مع محمود درويش"، **أخبار الأدب**، ع494، **القاهرة**، 29- 12-2002.

الشكر، 2009 الشكر، ديمة (2009)، "كيف يصحح محمود درويش نفسه بنفسه"، **الحياة اللندنية**، 7-8-2009.

عبد العظيم، 1992 عبـد العظيم، محمـد (1992)، "معاني النص الشـعري، طرق الإنتاج وسـبل الاسـتقطار"، **صناعة المعنى وتأويل النص**، مج8، منشورات كلية الآداب بمنوبة تونس.

راي، 1987 راي، وليـم (1987)، **المعنـى الأدبي من الظاهراتيـة إلى التفكيكية**، ترجمة يوئيل عزيز، بغداد: دار المأمون.

الصكر، 1994 الصكـر، حاتم (1994)، **كتابة الذات دراسـات في وقائعية الشـعر**، عمان: دار الشروق.

صمود، 1999 صمـود، حمـادي (1999)، **مـن تجليـات الخطاب الأدبـي، قضايا نظرية**، تونس: دار قرطاج للنشر والتوزيع.

كيربرات-أوريكيوني، 2008 كيربرات-أوريكيوني، كاترين (2008)، **المضمر**، ترجمة ريتا خاطر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

الكيلاني، 2002 الكيلاني، مصطفى (2002)، **ثقافة المعنى الأدبي**، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر.

القمحاوي، الورداني 1997 القمحـاوي، عـزت، محمـود الوردانـي (1997)، "حوار مع محمود درويش"، **أخبار الأدب**، القاهرة 9-2-1997.

وازن، 2006 وازن، عبـده (2006)، **الغريب يقع على نفسـه**، بـيروت: 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 إلكترونيّة:

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=QLVKmFnlJRs

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

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

الشيخ مبروك بين الاتباع والإبداع

جـريـس نـعيـم خـــوري

جـامعــة تـل أبـيـب

1. تقديم

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

اِهتمــت معظم الدراســات والتعليقات التي تناولت هذه القصة (وسنستشــهد 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 النصّ، وهو مصادر هذه القصة، وتعالقاتها مع نصوص أخرى كان الشاعر في تماسّ معها.

أحمــد ومردخاي كتاب فيه الجديد وفيه التقليد، وفيه، قبل هذا وذاك، شــخصية المؤلف بادية للعيــان، عــبر صوته الثوري الواضح على امتداد القصص (والبارز في قصتي "الشــيخ مبروك" و"التمثال")، سخريته المتولّدة عن التقاء غير الملتقيَيْن، والدمج بين الأضداد، في مفارقة تدعو إلى التأمل، وتتفتق عنها فلسفات وجودية صميمية، وكذلك من خلال روح الفكاهة التي تتأتى عن أوصاف غير طبيعية، خاصةٍ للمَشاهد، وألفاظ إيحائية تَسكتُ عن أمور نعرفها، فتظهر بثياب

الغمز واللمز أكثر بلاغة وتعبيرا وإضحاكا.

ولكل قصة أسلوبها الخاصّ، رغم الموتيفات العامة التي تجمع بين القصص جميعا؛ فإن كانت قصة "الشـيخ مبروك" تنطلق من الحارة، وتتراكب فيها عناصر الحكاية الشعبية لتجعل منها أقـرب إلى الواقـع، متخذة مـن الصور والشـخصيات الواقعية رموزا بعيـدة الدلالة، فإن قصة "التمثـال" أقـرب إلى التخريف، الـذي تبدو من خلاله الشـخصيات باهتة الهويـة، والأحداث والمشـاهد، عامة، حُلُمية، أو ليسـت ذات صلة مباشرة بحيزين مكانـيّ وزمانيّ واضحين، مما يخوّلهـا أن تكـون قصة كل مكان وكل زمـان. ورغم طموح القصتين إلى الثـورة، وميلهما إلى نقل صورة عن الصراع الأزليّ بين الحق والباطل، إرادة الشعب وإرادة الواحد (متمثلة بالسلطة دينيا أو اجتماعيا أو سياسيا)، إلا أنّ التوسّل نحو الغاية اختلف بين القصتين، فمالت الثانية إلى الرمزيـة الإيحائية، في حين كانت الأولى أقـرب إلى الواقعية التي لا تغلق صراحتها أبواب التأويل ولا تحصر القراءات.[1]

في الحقيقـة فـإن كل قصة من قصص هذا الكتاب تحتاج إلى وقفـة خاصة، ولكن لضيق الحيز، ورغبة في التعمق، أحصر الدراسـة في قصة "الشـيخ مبروك"، مركزا البؤرة على المتوافق والمتفارق بينها وبين بعض القصّ العربي المعروف، مستعرضا 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 والكليات الإسرائيلية (وقد عمل مفتشا في قسم المناهج وشارك في لجان إعداد الكتب)، إلى الثقافة الأدبية العامة، العربية والأجنبية. ولعله في قصة "الشـيخ مبروك" كان أكثر تأثرا بأسـلوب 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 محسـوب 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 مسـاحات مضمونية مختلفة، وأحيانا 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 الفلسـطينيون ضحية لها (كما يوضح هو نفسـه مستذكرا صور "الأمهات الثكالى" وهن يضعن "باقات ورد على صدور الشـهداء")، فأرى أنّه ابتعد عن الدقة شـوطا بعيدا، لأنّ الجانب الفلسـفي الوجودي، مقرونا بالجانب الاجتماعي، متجاورين أحيانا، ومتكافلين أخرى، هما الغالبان على الطرح العام لهذه المجموعة.

الاجتماعي، من حيث الطرح والأسلوب، وعرض الشخصيات عرضا فولكلوريا. 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 الحالتين كان هذا الكائن الحيّ فاعلا، مؤثرا، قريبا من البطولة، تتمحور حوله الأحداث ويدور الصراع. فالطرفة شجرة قميئة 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 الحالتين هو ضمير المتكلم ("نحن" في قصة إدريس، و"أنا" في قصة سعيد) مما يجعل العرض مباشرا، والصراع أكثر حدة، ويضفي على الأحداث نوعا من المصداقية.
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 لاحقا). بالإضافة إلى ذلك ففي القصتين عرض لموضوع صراع الأجيال، إذ يقدم لنا إدريس حوارا 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، وجدتْ كلُّ جهة نفسها في الطرف الآخر من المعادلة، بحيث لا يلتقي الطرفان أبدا؛ ويقدم محمد علي حوارا مشابها بين جيل الشباب (متمثلا بالراوي- الابن الصغير) وجيل الآباء (متمثلا بوالد الراوي)، والحوار كذلك الأمر لم ينته مع نهاية النصّ، وإن لم يتقلّب شأنَ 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 حماسا 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

وهــو جامعــي أيضا، يفعل الأمــر ذاته في قصة الشــيخ مبروك، حين يواجــه والده ويحاول ثني الناس عن تصديق روايته: "سأكشــف عن حقيقة الشيخ مبروك، الذي حوّل حياتنا إلى مجموعة من الخرافات والأكاذيب والحكايات السخيفة فاعتمدنا عليه، وسلمناه أمرنا، فشلّ تفكيرنا، وحال دون وعينا وتطورنا"[3].

6. **الوصف:** وهذا الموضوع بحاجة إلى وقفة طويلة، نظرا لكونه الجانب الأكثر وضوحا في تأثر سعيد أسلوبيا بإدريس في القصة المذكورة؛ إذ يخصص إدريس الأسطر الأولى من النص لوصف شجرة الطرفة وصفا دقيقا، مؤكدا على الغريب من صفاتها، الذي جعل لها رهبة في النفوس، قادت الناس إلى حد تقديسها.[4] كما يخصص سعيد موضعا لوصف الحمار وصفا دقيقا، وبيان الظواهر "الغريبة" التي اســتغلها الوالد من أجل إقناع الناس بقداســة حمــاره.[5] إذا قارنا بين مقدار المســاحة التي يخصصها ســعيد لوصف أثر الحمــار، وطريقة هذا الوصــف والمبالغة فيه، نجدها تتطابق، أو تــكاد، مع طريقة إدريس في قصــة النــاس. فقصة إدريس جاءت في ثلاث صفحات من القطع المتوســط، احتل وصف الطرفة فيها ما يقرب الصفحة والنصف، أي نصف النصّ. بالمقابل فإنّ قصة الشيخ مبروك جاءت في ســبع عشرة صفحة، وبــركات الحمار ووصف "تأثيره" الســحري المدّعى جاء في ســبع صفحات عــلى الأقلّ.[6] في الحالتين جاء الوصف طويــلا، ولكنه مبرر جدا، فالهدف من خلاله تبرير سبب تقديس الناس لكل كائن، والتأكيد على عمق تأصل الإيمان بهذا الكائن في نفوس الناس. لكن، لا يقتصر التشــابه بين القصتين على الحجم المعطى لبيان هذا الأثر، بل على أســلوب عرض الأثر نفســه. الجدول أدناه يعرض مقارنة بين عبارات وأوصاف خاصة مقتبســة من النصين، للتدليل على أن التأثر لم ينحصر في الهيكل العام والفكرة فحسب، بل تعداه إلى الوصف، طريقة العرض، نوعية الصور، الأفكار وأحيانا 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.

الناس	الشيخ مبروك
"ومنـذ أجيال وأهل بلدنا لا يتبركون بها فقط، بل يستخدمونها كدواء لأمراض العيون..."	"بركاتـه معروفة لكل المنطقة، يأتون إليه من كل البلاد"
"وأغرب الأمر أن الشفاء كان يحل فعلا"	"فكم من مريض يئس من علاج الأطباء والنوم في المستشـفيات فنام في حجرة الشيخ مبروك ونهض سليما معافى"
"صحيح أنه في أحيان كثيرة لم يكن يحل الشـفاء ولكـن الناس لـم يكونوا يعزون الفشـل إلى ورق الطرفة بقدر ما يعزونه إلى نجاسة المريض"	"ضمـن هـذه المعادلة يفسّر أبي جميـع الظواهر ويجـد المبرر لـبراءة الشـيخ أو تقصـيره في عدم استجابته وحلول لعنته اللعينة، وما أكثر المبررات فأحيانا لم تكن النية صادقة..."
"ووعينـا نحن فوجدنا شـجرة الطرفة من معالم بلدنا الأزلية"	"وكبرنـا نحن وكـبر الجحش معنـا... بنى [أبي] حجـرة حـول كومـة الحجـارة وبنى عليهـا قبة خضراء اللون وسـبحان الله تحولـت الحجرة إلى مبيت للغرباء واستراحة للمسافرين"
"والعجيب أن الاعتقاد بها كان شاملا"	"دخـل حيـاة جميـع السـكان بل وشـاركهم في تفاصيل حياتهم وأسرارها"
"...بل امتدّ هذا الإيمان إلى ما جاورنا من قرى"	"وتأثـرت بقريتنـا باقـي القـرى فـسرت عدوى الثقافة والعلاقة مع الكتب وبدأت المسيرة"
"وأصبـح مـن المناظـر المألوفة في بلدنـا أن ترى أناسا جالسين بعد الفجر حول الشجرة"	"ومع طلوع فجر اليوم التالي ذهبت إلى موقع قبر الحمـار... أرى أكثرية المارة من ذكور وإناث، من صغار وكبار، يقفون أمام كومة الحجارة"
(خطاب المثقفين للأميين) "وجاء اليوم الذي أعلنا فيـه الجهاد...فريق يخطب بالمسـاجد ويقول: يا أهالي، الطرفة تعمي كلّ ذي عين..."	(خطـاب الـراوي- المثقـف للأميـين) "تحدثـت إليهـم بهـدوء، شرحـت لهـم الكثير ممـا يجري وراء الكواليـس ووضعت الكثير مـن النقط فوق الحروف..."

2.2. بين الشيخ مبروك ونخلة على الجدول:

"نخلة على الجدول" قصة للكاتب السوداني الطيب صالح (ت. 2009)، وهي أيضا ضمن منهاج تعليم الأدب العربـي للمرحلة الثانوية. تـروي قصة نخلة كانت مهملة، وقد فقد صاحبها الأمل فيها، فأهداها للشـيخ محجوب (بطل القصة) الـذي اعتنى بها عناية خاصة، وكان يسـقيها من "إبريق جده" الذي يتبرك به، حتى نمت، فأكل من خيرها، ثمّ "على وجهها" لاقى الكثير من البركة والخير، فتزوج، وأنجب،

واغتنى؛ ثمّ حدث جفاف في وطنه أودى بالكثير من أنعامه، مما اضطره لاحقا إلى عرض النخلة للبيع. على امتداد النصّ نجد أنفسنا أمام حوار حاضريّ بين الشيخ محجوب والتاجر، يتضح من خلاله أن الشيخ محجوب يماطل، ولا يطاوعه قلبه في بيع الشجرة؛ مع هذا الحوار يطفو القارئ على سطح النصّ، ولكنه سرعان ما يغوص في أغوار الشيخ محجوب مع كلّ 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، يؤمّن له قضاء العيد بيسر وسعادة، فيردد عبارة مفصلية هي بمثابة موتيف محوري في النصّ، هي: "يفتح الله".[7]

التبرك بالأشياء (وبالكائنات على نحو خاص)، الصراع بين المادة والروح، الإيمان المطلق مقابل المنطق البشري **الماديّ** هي المقامات المشتركة للطرح في القصص الثلاث: "الناس"، "نخلة على الجدول" و"الشيخ مبروك"، وإن كان تناولُ هذا الطرح يختلف من قصة إلى أخرى. رأينا سابقا 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 عاملا موقظا للشيخ محجوب من شروده الفكري. وقد خصص الطيب صالح لهذه التقنية مساحة لا بأس بها، واصفا فيها هذا الحمار في غضون الحوار الإنساني الذي طال، ناقلا من خلال وصفه الأجواء العامة المحيطة، وملقيا في نفس الوقت ضوءا 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 النفَس.[8] أمّا حمار "الشيخ مبروك" فقد خصّص له الكاتب مساحة أوسع، حكم كونه محور هذه القصة، وجاء وصفه له، خاصة في بداية النص، وصفا كاريكاتيريا مضحكا هو الآخر، غير أن هذا الضحك يستجلبه الكاتب هنا على سبيل "شر البلية ما يضحك"، مؤكدا من خلاله على وضاعة هذا الحمار، وبالتالي عمق المأساة الحضارية المتولدة عن تقديسه والتبرّك به.[9]
2. **التبرّك بالأشياء**: وهنا نجد تشابها قويا 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 يرعى عن بعد "حمارة أنثى ترعى بين سيقان الذرة، فنهق نهيقا أجش" (صالح 1997: 7؛ **المختار**...: 55).

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

البركـة في حيـاة الأبطال بسـبب حضـور شيء ما أو كائـن معيّن في حياتهم **بشـكل فجائيّ**. فهذا **الحضور الفجائيّ** يعطي للأشـياء صبغة معجزية، فكأنّها ظهرت في هـذا الوقت والمـكان بالذات لتقدير قدّره العليّ. ومن يتابـع تأثير "بركة" الحمار على حيـاة والد البطل في قصة سـعيد، ويقارنها بتأثير بركـة النخلة على حياة محجوب في قصـة الطيب صالح، سـيجد الكثير من المشـترك الدالّ على تأثـر الأول بالأخير. يقول راوية سعيد: "منذ دخل الحمار بيتنا دخلت معه البركة، فتبارك عندنا كل شيء وكان قدومه قدوم خير، بفضله جمعنا المال الذي حقق لنا الكثير من أمور الحياة الدنيا، هذا النعيم الذي نعيش فيه، الـدكان الضخم، البيت الباطوني، الملابس الجديدة، الألعاب، الراديـو، الأثاث"؛[10] ويقول الطيب صالح على لسـان بطله محجوب: "ألا ما كان أبرك ذلك العام! بعد سـتة أشهر فقط من غرسـه النخيلة تزوج ابنة عمه ولم يكن يملك من مال الدنيا شروى نقير...وفي العام التالي ولدت زوجته بنتا...لقد استغنى عن بيت أبيه وبنى لنفسه بيتا يؤويه مع عائلته، وصار ثريا يعدّ المال...".[11]

3. **أسـلوب الاسـتغراق وتقطيع السرد:** في القصتـين يوظف الكاتبـان تقنية تقطيع الـسرد والتأجيل، ولكن بأسـلوبين مختلفين: فصالح يـترك التدفق السردي من خلال الاسـتغراق النفـسي والارتجاع الفنـي الذي يقوم به محجوب من فـترة إلى أخرى؛ أما سـعيد فيوظف تقنية التعليق، والصوت داخل الصوت (وسنتوقف عندها مليا لاحقا) ممّـا يعطي زخما للحـدث، ويجعله يظهر بقوة أكبر، حين يبـدو مضاعفا، من خلال عرضه من زاويتي نظر مختلفتين. في الحالتين تعمل التقنية على التأجيل، التشـويق، من خلال قطع رتابة السرد، تبطيء اللحظة، وتوسيع مسامات الزمن.[12]

2.3. "الشيخ مبروك"- معالم الإبداع

التشـابه بـين قصة سـعيد والقصتين الآنفتـين، وبوجه خـاص قصة "الناس"، يصـل إلى حدّ اسـتئصال جزئي لحبكـة القصة الأخيرة، وزرعها متطورة، في سـياق آخـر، وفي قلب تفاصيل مختلفـة، ممـا يؤكد على اعتماد الكاتـب على النصّ الإدريسي كمصدر رئيـسي للوحي. لكن على الرغم من ذلك كلّه 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 قوسـين في قصة سـعيد (ص 9-10) مثلا، باستغراقات محجوب الذهنية في قصة صالح على امتدادها.

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

1.1.1. الموقف من العلم والإيمان:

كثـرت القصـص التي عالجت الجدلية بين الشـكّ واليقـين، العلم والإيمـان، العقل والقلب، في القصَص العالمي عامة والعربي خاصة، ونجد هذا التوجّه يزداد حدة بعد الحرب العالمية الثانية، ومع تلاقي الحضارات، وتسرّب الثورة الصناعية والتقنية إلى الحضارة العربية، وبالتالي سـفر مجموعـة كبيرة من مثقفي العرب إلى الخـارج، واصطدامهم بحضارة علمية عقلية، لا يملكون في مواجهتهـا سـوى العاطفة، والإيمـان، والرهبة. ولعلّ رواية **قنديل أم هاشـم** (طبعت لأول مرة سنة 1944) ليحيى حقي (ت. 1992) أفضل مثال على هذا، وفيها يعلن الكاتب المصالحة والتعادل معادلةً طبيعية وناجعة لحسـم الصراع بين علم الغرب وإيمان الشرق، مجسـدا هذه المصالحة في القطرة (علما) وبركة أم هاشـم (إيمانـا).[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 هيبته، ويترك الناس إيمانهم. سـعيد يعطي طرحا مغايرا قليلا حين يعلن تمرّده الشخصيّ على المعتقد، متخذا ثوب الشابّ المثقف الذي غزا النور عقله، وكشف له الجهل الذي يحيق بأمته. إذن فموقف الكاتب، معبَّرا عنه بلسان الراوي الشاب، من الصراع واضح، فهو بلا مراء غلّب 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، ثمّ الانضمام إلى مجموعة الشـباب، هو انخراط في الثورة ضدّ هذا المستبدّ (سياسيا واجتماعيا وغيرها). إذن، لا هدنة ولا مصالحة في عرف سـعيد، وهو متيقن أن المستقبل للعلم لا للإيمان المطلق، لأنّ الشباب هو البديل الطبيعي لجيل الشيوخ.

1.1.2. كثافة الصراع وحدّته

الصراع في قصة "الشـيخ مبروك"، رغم توافقه مع الـصراع 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 معـا: الوالـد والابن الأكبر (في طـرف)، والابن الأصغر في الطرف الآخـر. وقد فرض صراع الابن الأصغر مع الوالد نفسه على كافة مشاهد النصّ، ذلك أن الوالد هو السلطة العليا المتحكمة بكل شيء، أما صراعه مع أخيه الأكبر فظهر بشـكل بارز في بداية القصة، حين لبس الأخ الأكبر ثوب الـراوي الأول، الناطق بلسـان أبيه، الخاضـع لإملاءاته وهيمنته، ولبس الأصغر ثوب المسـتمع المعلّق، الذي كثيرا ما كان تفكيره يقاطع سردَ أخيه مستهجنا، مستنكرا بل وساخرا.[15]

من ناحية أخرى نرى أنّ المواجهة بين البطل (الابن) وبين رموز التراث بدأت من اللحظات الأولى للقصة، حـين بدأ الأخ يروي حكاية الحمار بلسـانه، ويصـف مسرح الأحداث بكل ما فيه مـن مكونات تراثية، والابـن يظهـر جهله وتنكّره لكل هذه الأوصـاف، وعدم تواصله معها. بهـذه الطريقة يلمّح الكاتب إلى موقفه الحادّ من الصراع، وعدم قبوله أية هدنة، وتوجّهه نحو التصادم التامّ، على اعتبار أن هذا الموروث الفكري لا يمكن إصلاحه أو التصالح معه، والحلّ لا يمكن أن يكون جذريا وشاملا ما لم ينطو على تنكر تامّ واسـتئصال لهذا الموروث. بكلمات أخرى، يمكننا من خلال متابعة ردود فعل جيل الشـباب المتمرد (ممثـلا بالابـن الأصغر) أن نكشـف عن موقف الكاتـب ورؤيته الخاصة للحلّ في مسـألة هذا الصراع، وبموجبها نرى أنّ الكاتب يرى أن المصالحة لا تفي بالغرض، وأنّ الحلّ الأمثل هو بمحو الطرف الآخر، والانطـلاق انطلاقا جديدا على مبدأ: "لا يمكن للعطار أن يصلح ما أفسـده الدهر". يقول البطل: "إني لا أعرف هذه التقاليد التي سردها أخي الأكبر، فالطبق معلق ومشـنوق للزينة على جدار غرفة استقبال الضيوف، والجلوس على "الركبة ونصف" لا أستطيعه، ولا نأكل مع بعضنا البعض، وأكلة المجدرة أقرأ عنها في كتب التراث".[16]

يـرى حمزة أنّ هذا الجهل "مدّعى" بمعنى أنّ الكاتب يدعيه لنفسـه كي يهيـئ للقارئ مادة لنقد هذا الجيل (متمثلا بالكاتب) المتنصل من تراثه.[17] وأرى في هذا الحكم هفوتين، أولاهما الخلط بين شخصية الكاتب وشـخصية الراوي (البطل في هذه الحالة)، وقد يكون سردُ القصة بضمير الأنا، وتضمينُ البطل سـمات الثقافة التي يشـاركه 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 متخيّل الكاتب، يحفظها في ذاكرته، ويتسـع عنها في خياله وفكره ومعرفته، فليست هي سوى جـزء مـن هذا الخيال، انتقاه الكاتب وترك غيره. والدليل على ذلـك من القصة ذاتها أنّ الكاتب ذكر كلَّ 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.

أمّا الهفوة الثانية فهي أشـدّ خطورة من الأولى، ذلك أنها تضرب في صميم هذا النصّ. فقد اعتبر حمزة تجاهل (أو جهل) البطل لتراثه نوعا من التلميح الذكي من قبل الكاتب، يهدف من خلاله إلى تقديم نقد للقارئ لجهله تراثه. بدوري أرى أنّ هذا التحليل لا ينسـجم مع سـير الأحداث في النص، ويضعف من حـدة الصراع الذي دأب الكاتب على إبرازه على امتـداد النصّ، ويقلل من أهميته وخطورته الاجتماعية، الفكريـة بـل والسياسـية، وهي توجهات بارزة فيه، سـاهمت في إبـراز تفرّده. ففكـرة انتقاد "الجيل الصغير" على تناسـيه تراث "الجيل السـابق" فكرة متكررة، وجعلُها في هذا الموضع من الوصف الذي يضع الخطوطَ العريضةَ لحوار الأجيال، وصراع الأزمنة، وتصارع الأفكار، يقزّم من حجم هذا الصراع. سـنوضح لاحقا أنّ هذا الجهل يؤسّـس لتمرد عارم على قيم بالية لا يمكن للعطار أن يصلحها بعد، مما يوجِـبُ حرقها نهائيا، كي يبني الجيل الجديد على أنقاضها نمطا حداثيا من أنماط التفكير. وهو توجّه حداثـيّ يخترق الحضارة والفكر، كثر تعاطيه في أدب ما بعد النكسـة عـلى وجه خاصّ، نتيجة لفقدان الإنسـان العربي ثقته بكلّ ما سـلف من تراث وفكر لم يخلّف سـوى الفشل والنكبات.[18] ولعلّ انتصار الكاتـب، في نهاية النص، لهذا الجيل المتمرد، أو على الأقلّ، تلميحه الواضح بمثل هذا الانتصار، هو خير دليل على ما روينا، فقد أراد الكاتب لهذا الابن "العاقّ" الجاهل بتراث السـلف أن ينضم لثورة الشباب، فيحمل لواء التغيير بكلّ ما فيه من تصميم وعزم، ولا سبيل إلى مثل هذا التغيير الجذري إلا بالتنكر لذلك التراث أو تجاهله، والانطلاق من جديد، نظرا لغرق هذا التراث بالسلفية، وفقدان الأمل في إصلاحه، وفق رؤية الكاتب في هذا الموضع بالذات.

2.3.3. الرمزية وطرح مستويات أخرى للقراءة

القصـص العربية التـي اتخذناها محكًّا لقصة الشـيخ مبروك جاءت لتقدّم طرحـا اجتماعيا حضاريا واضحـا، تتجه الأحداث نحو بيانه اتجاها مباشرا وحادا، دون أن نشـعر بأي تشـتت أو تشـعب دلاليّ يذكر. أمّا سـعيد فقد حوّل قصة الشـيخ مبروك إلى ميدان لمعارك على مسـتويات أوسـع وأكثر تشعبا؛ والأمـرُ، عـلى ما فيه من غزارة وغنى، يؤثر سـلبا عـلى وضوح الطروحات وحدّة أثرهـا، خاصة الطرح الاجتماعـي، وهو الأبرز هنا. فقد اضطـر الكاتب إلى إطالة القصة، وإضافة بعـض التفاصيل، وزيادة بعـض الرتوش على رسـم الشـخصيات كي تتبدى بثياب أخرى غير التي رسـمت لهـا في بداية النصّ، وهكـذا يحمّلها طاقة إيحائيـة مضاعفة، مما يثقل على القارئ عملية القراءة، ويضعه أمام شـبكة من الدلالات المتفرقة، والمتشعبة، والتي يفقدها تشعبها هذا حدّتها. فخلف الطرح الاجتماعيّ البارز يمكننا

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

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

أ- الطرح السياسي- الانشراخ الفنّي:

بعـد أن انطلقـت القصة انطلاقة اجتماعيـة واضحة المعالم، تسـير في ركاب القصص الاجتماعية المألوفة، التي تعالج موضوع صراع الأجيال، والصراع بين العلم والجهل، وتندرج في خانة القصص آنفـة الذكـر، رأينا الكاتب فجأة ينحرف في مسـاره، ويحرف معه الحمل كلّـه نحو ناحية أخرى، هـي الناحية السياسـية. وإن كان الكاتب لا يصرّح بهذا التوجّه مبـاشرة، فإنّه لمّح إليه من خلال **انـشراخ** المنطق الحدثيّ مع اقتراب النص إلى النهاية، وانفصال بعض الأحداث عن واقعها المعتاد (مما يلقي عليها ثوب الرمزية)، من جهة؛ وتوظيف المصطلح السياسي الخطابيّ من جهة أخرى. فالانـشراخ نـراه في تصوير الـصراع، والحوار المحتدّ بـين الوالد وولده إلى درجـة لا يقبلها منطق الواقـع المعاش، حـين يحرّض الوالد الناس على ابنه، ويتبرأ منه، فيثور الناس على الولد دون أدنى حركـة من أبيه؛ ويتمرد الولد على والـده، ويهدد حياة عائلته كاملة بالخطر، ويتهم والده بالكذب والاحتيال، فيسـعى إلى تأليب الصفوف ضدّه. هذا إنّما يُحدث شرخا، وإن كان بسيطا، بين خطّي الواقع والرمز، فينفسخ أحدهما عن الآخر، لنرى بوضوح، إن دققنا النظر، مسار كلّ خطّ، ونفهم أنّ الحديث هنا عن أب وابن رمزيين: الشـباب الثائر، والسـلطة المحافظة التي تفرض نفسها على عقول الناس وتصادر حرياتهم بالكذب والتضليل والتهديد والترغيب.

أما المصطلح السـياسيّ فنراه متكررا في الصراع المتجسـد من خلال الحوار بين الوالد وولده، وقد خصـص له الكاتـب ثلاث صفحات كاملة،[19] وممّا جاء فيه على لسـان الوالـد: "عملت كل جهدي لتربيتهـم عـلى الطاعة العمياء مـن أجل سـهولة قيادتهم، ولقـد نجحت"؛ ثـمّ: "التفكير صعب وملك للخاصة"، ويردّ الابن: "سـأجعله ملكا للجميع"؛ هـذا الحوار أقرب إلى حوار بين برجوازي واشـتراكي، لا بين أب وابنه، فكأننا أمام قائد شـعبي سـياسي يسـعى إلى تأميم الفكر، وشـعبنة السلطة.[20]

من الجدير ملاحظته هنا أنّ الكاتب وسـم شـخصية الوالد منذ البدايـة بالأمية، كما اعترف الوالد نفسـه في بدايـة هذا الحوار؛ غير أنّ حديث الأب هنا يدلّل على شـخصية ذكيـة ومثقفة، إذ يتضح أنّ لـه نظرية خاصة في الحياة والسياسـة، كما أننا نراه ملمًّـا بأحوال الناس وحاجاتهم، وطريقة

19 سعيد 1997: 18-20.

20 ومـن الأمثلـة الأخرى على هذه المصطلحات السياسـية في هذا السـياق: "بدايـة الوعي، فتنة، صراع بـين الناس، أحرّر تفكيرهـم لأجل أن يتحـرروا، لأن تحرير التفكير هو المقدمة الأولى لتحرير المجتمع...، وتسـير إلى حيث أراد لها الكبش الزعيم الذي يسير في المقدمة بحسب توجيهات الراعي، لست أنانيا مثلكم، أريد وعيا للجميع لنضمن المستقبل بكرامة، إنه الاستعمار الثقافي، الخيانة الوطنية..." (سعيد 1997: 18-20).

سياستهم، ومصطلحاته المستخدمة دليل على رجل محنّك ومثقف ثقافة سياسية من طراز خاصّ، ممـا يتنـاقى مع خاصية الجهل التي نسـبت إلى هذا الجيل على المسـتوى الاجتماعي للقصة. **وهذا شرخ آخـر** في القصة، إن لم يدلّ على انفلات خيط من خيوط الحبكة من يد المؤلف، وغياب التعاقـب المنطقي، فإنه لا بـدّ دالّ على رغبة الكاتب الالتفات، وجعـل الدلالة "الاجتماعية البسـيطة" دلالة أشـدّ عمقا، وصراع الأجيـال المتكرر في القصص صراعا سياسـيا حامي الوطيس.

ب- الطرح الديني:

رغم بروز المسـتوى الاجتماعي على نحو لا يقبل الجدل، وظهور بوادر الطرح السـياسي بشكل قوي أيضا، فإننا لا نعدم وجود مصطلحات وإشارات أيضا، تقود القارئ باتجاه الدلالة الدينية. فالكاتـب مـن خلال البطل (وهو قنـاع الكاتب، يتحدث بلسـانه) يحارب المعتقـدات القديمة، والتراث المبنيّ على ترهات لا أرجل لها على أرض الواقع، كما يحارب كل سلطة تستخدم ضعف الناس للسـيطرة على عقولهم، والانتفاع من ظروفهم، في رأسـها السلطتان 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 الشـيخ مبروك ويسـتهزئ بها ووصلت به الخيانة الوطنية أن ينكر وجوده وهذا كفر وإلحاد ونكران للجميل وإثارة للمشاكل وشق لوحدة الصـف... وأمامكم وفي حضرة المقام المقدس هـذا، أعلن براءتي منه ومن كل من تسـوّل له نفسـه بتصديق أقواله، ولتحـلّ عليه لعنتي ولعنتكم ولعنة الشـيخ مبروك.. دسـتور من خاطره ... فماذا ترون؟!. إني أقبل حكمكم فأنتم الشـعب الذي لا يخطئ ويمهل ولا يهمل ويغفر وينسى ولا يحقد[21]

وهكذا تتأرجح شخصية الوالد بين والد طبيعي (على المستوى الاجتماعي) وزعيم سياسي محنك (على المستوى السياسي) وقائد روحيّ يجيد تجييش الناس بفصاحته، وبعزفه على وتر الترهيب حينا، والترغيب أحيانا، وشـحنهم بالمصطلحات الدينية التي تثير الحميّة (كالكفر والإلحاد...) وبالتالي حملهم على المواجهة الجسدية.

21 سعيد 1997: 21.

2.3.4. التركيب الصوتي

أعني به تداخل الأصوات وتعددها، 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. وكي 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، ويركّب السرد من جديد وفقَ المسار الطبيعي له. وهي تقنية مركّبة، تحتاج مهارة خاصة، إذ تُلزم العقلَ متابعةَ خيطين معا، خيط الحبكة 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 فيّ 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 الخِطابة**: 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 الظلّ.

ب. **تقديم المشهد بصورة ثلاثية الأبعاد**: إنّ السرد العادي الرتيب الذي يميز معظم القصّ هو سرد مسطّح، ينقل الوصف والحدث في الغالب من زاوية واحدة. وجود صوت آخر خلف الصوت المتدفق يجعل الحدث يبدو أكثر زخما، مكتسِبا 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

22 سعيد 1997: 9 (والتعليق بين القوسين هو للابن الأصغر، بطل القصة).

التـي يميل منتجـو الأفلام اليـوم إلى تبنيها، بحيث ترى الأشـياء لا مسـطّحة بل بأبعادهـا الثلاثية. بـذكاء يجبرنا المؤلف على العودة على عباراتـه المتقطعة مرارا، لنصـلَ المقطوعَ بالمنقطـع عنه، فيكتمل الجـسر الذي تعبر فوقـه الدلالة، وتحته تجري في الوقت نفسـه مياه السرد والتعليق إياهـا (إن جاز لنا التصوير) مضفية عـلى الجوّ ككل زخما، وحركة مضاعفة، وعلى الرسـم الحدثي مزيدا من الرتوش، وطلاء الخلفية، الذي يبدو الرسـم في ظله أكثر وضوحا وبروزا. فالحبكة المتقطعة التي نركّبها تركيب قطع البازل هي تلك الرسمة، ولكنها ليست رسمة مبتورة عن محيطها، فالـسرد التعليقي الذي يتخللها ونظن أنـه يقطّعها، هو بالأحرى يعمل على إبرازها، وتوهّجها، فكأنّه لونٌ واسمٌ.

ت. **الحدثُ صوتا وصورة**: هذه التقنية أيضا تسـاعدنا في اسـتيعاب الصورة متكاملة: فـالأب يتحـدث، والكاميرا تدور عـلى وجوه المنصتـين، وتدخل إلى أغـوار حواراتهم الداخليـة، ممـا يجعلنا في قلب الحدث، نتعايش معه، نؤمن بصدقه، ونرسـم بسـمة رضا على وجوهنا إعلانا عن تماهينا معه ومع الشـخصيات نفسـها، وذلك للتناسـق 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. **تكـرار فعل القراءة**: هذه التقنية أشـبه بمغازلة من قبل الكاتـب للقارئ، يحثه فيهـا أن يعود إلى قراءة النص، أو عـلى الأقل العبارة، مجددا من أجل وضع الأمور في مواضعها بعد التقطّع الحاصل. فكأني بالمؤلف يفرض على القارئ، بشكل لبق، قراءة نصه ثانية، مما يرسخ الأفكار، ويزيل الغموض، ويتكشف عن معان جديدة عـلى ضوء التعليق المعترض والذي قرأه للتـوّ. فالعبارة بهذه الطريقة تقرأ مرتين، بصـوت الشـخصية المتكلمة وعلى ضوئهـا، ثمّ بصوتها وعلى ضـوء صوت الراوي المعترض.

ج. **تسريب ذاتي في قنـاة توهِمُ بالموضوعية**: أعني أنّ هذه التعليقات التي أوردها الابن بين فينة وأخرى سرّب الكاتبُ نفسُـه بين عباراتها أفكاره الخاصة، وعبّر عن تمرّده من خلالها على شـكل سخرية ناقدة أحيانا وناقمة أخرى، دون أن يشعرنا بأن الرأيَ رأيُه، والصوتَ صوتُه.

23 أفضـل مثـال لهذا صورة الطفل البريء (بطل القصـة) وصوته أثناء وجومه وإصغائه إلى خطـاب أبيه المنمق في بداية النصّ، 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 لســان الأخ الأكبر، ثمّ انتقل المنبر إلى الأخ الأصغر (المشرف الكلي على الأحداث)، وبعدها رأينا الوالد يتدخل فيستلم الرواية عن ابنه. وهي تقنية توحي بموضوعية النقل، إذ أنّ الرواية تأتي عن عدة أشــخاص مختلفين في وجهات النظر إلى حدّ التضارب. **هذه التعددية إنّما تقرب النصّ من "العلمية"** التي تعتمد عرض وجهات النظر، ومراجعة الكثير من المصادر والروايات قبل إبداء الحكم. توجّه أرى أنه يخدم الرســالة العامة التي يصبو إليها الكاتــب من خلال النــص، وهي ضرورة تغليب العقــل على العاطفة، والتعامــل مع الأمور من منطلقات علمية موضوعية.[24]

1.1.6. النص كملف جنائيّ:

في أكثــر من موضع يتوقف الراوي ليخاطب الجمهور، ويطلب حكمه، مما يوحي للقارئ أنّه في محكمــة، وأنه مطالب كحاضر في المحكمــة أن يتخذ موقفا، ويجعل والده وأخاه محاميي دفاع، ويأخذ لنفسه دور محامي الادعاء، أمّا المدعى عليه فهو الحمار. المصطلحات القضائية تتناثر في جنبات النصّ، وإليكم قسما منها: يقول الراوي في بداية النصّ، موجها حديثه إلى القراء: "وبدل أن تزداد الأمور تعقيدا تعالوا نســمع أقوال أخي الأكبر فهو شــاهد عيان ملكي للبداية..."؛[25] ثمّ بعد أن ألقى والده (المحامي) خطبته في حضرة الجمهور (القاضي) علق الابن بقوله: "بعد هذا الســيل مــن الحجج المتشــابهة المعنى فيما يقصده، والتي خرجت من فمــه كزخة من الرصاص، توجه إليّ..."؛ ثــمّ يقــول تمهيدا لروايته هو: "أيها الســادة الكرام، اســتمعتم من أخي الأكبر ومــن أبي إلى الكثير من التفاصيــل وبقيــت أنا المتهم، من حقي عليكم أن تســمعوني كي تكتمل الصــورة 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 قضائيا، 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 الحبكة من خلال نقل الصورة على ألســنة عدة شــخصيات ميّز أســلوب الأديب في قصة أخرى من قصص هي "حياة"، وهي وســيلة تحول القارئ إلى "مشــارك فعال" مرة، وإلى "شاهد عيان" مرة أخرى (راجع: Assadi & Hamad 2010: 42).

25 سعيد 1997: 6.

26 سعيد 1997: 14.

1.1.7. النصّ 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 بجذورها إلى أغوار التاريخ الإنساني. تكتسب الحكاية شعبيتها من حقيقة كونها جزءا من عقلية الشعب، تنسجم مع ميوله وأفكاره، تحافظ على خصوصيته الذهنية، تروّج لعقيدته وفلسفته الحياتية، وبالتالي تؤكّد على حضوره. بطلها يمتاز بصفات إنسانية مثالية، يتبنى قضية جمهورية تخصّ 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. إنّ قصة الحمار الذي تحول إلى شيخ هي بحد ذاتها حكاية شعبية، فقد انطلق الحمار من حقيقة كانت واقعة، وتحوّل مع تعدد الروايات حوله إلى أسطورة أو خرافة يعتقد بها. أضف إلى ذلك أن القصة رواها أكثر من شخص، فمرة الأخ الأكبر، ثمّ الأصغر (البطل)، في ترتيب ذكي، بحيث يكمل الجيل الجديد مسيرة سابقه، وبروايتهما تتكامل الصورة، ويصبح للقصة تاريخ تتوارثه الأجيال وتساهم في صياغته، فكأني بالمؤلف من **خلال قصته يلمس عصب الإبداع الشعبي في مجال القصّ، فيحول قصة مبروك هذه إلى قصة في صميم التراث الشعبي**، حين يفترض، على الصعيد النصي على الأقل، بأنّ القصة توارثها جيلان على الأقلّ، وتعددت رواياتها، وأنها تنسجم مع وجدان الأفراد، عدا عن كونها تنقل شفويا، وأحيانا تظهر كأنها تروى مباشرة وبشكل وجاهيّ من خلال التوجه المباشر من قبل الراوي إلى الجمهور.[28] لقد حكى الأخ الأكبر مسيرة الحمار من مرحلة ما قبل البداية، لغاية تحوّله إلى "الشيخ مبروك"، ثمّ تابع الأصغر من حيث أنهى أخوه إلى نقطة النهاية في حياة الحمار (موته)، ثمّ مرحلة ما بعد الموت. كلّ هذه دلائل دامغة على حضور الحكاية الشعبية روحا وأسلوبا في النصّ، ممّا 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، وبنمط 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 أنّ 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، مدعيين أن المزار لوليّ، وبهذه الطريقة حصلا 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، وقولبها بأسلوب ونكهة خاصين، تقربانها إلى مستوى الحكي 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 موتيفات القص 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، ثمّ 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 بأية 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 آثر الكاتب الحفاظ على لغة عربية فصيحة حتى في الحوار، مما أبعد النصّ عن خصوصيته المكانية، وسلبه هويته الفلسطينية المحضة.[31]

يلاحظ محاولة سعيد المزاوجة بين القص الشعبي والقص الرسمي، مما هو "سلالة جديدة تنتمي إلى القصة القصيرة الحداثية"، نقلا عن القاص إدوارد الخياط (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 طبيعي 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 رئيسة:

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 أمامنا 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 والكنايات الشعبية ذات الطابع الشتائميّ 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 ملاحة 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 كمثال 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، ولمس الجانب الباسم من المشهد، راجع: فاعور 2001: 25.

الخلاصة

قــراءة مجمــل المجموعة الآنفة تدلّل على قــاصّ يجيد أدوات القصّ، ويحــوّل علمه ومعرفته إلى واقع دراميّ، حين لا يكتفي بتناول طرح فكريّ سُبق إليه، بل يفرض على الطرح رؤية خاصة، يتعامل معه بأســلوب مميز، ويتخذ منــه موقفا ذاتيا مغايرا. إلى ذلك فــإنّ إلمام الكاتب بآليات القــصّ نظريًّا (الفجوة، التبطيء، الارتجاع الفني، وغيرها) لا يفرض نفســه فرضا على النصّ، محولا النص إلى حقل تجارب، بل يأتي كل ذلك بشــكله الطبيعي المقنع، والمنسجم مع الأحداث والأجواء العامة.

رغم طول القصة نسبيا، إلا أنّها لم تفقد وهجها، وظلت شائقة على امتداد أسطرها، ومردّ ذلك إلى التنويعة الكبيرة من الآليات، والالتفاتات الأســلوبية التي فعّلها الكاتب، مما يشــعرك في كل مرحلة بأنك تدخل في مغامرة جديدة. فبعد السرد الوصفي لقيمة الحمار قد يروي الوالد طرفة مســلية من طرف الحمــار التاريخية، وأثناء الخطــاب قد يعترض الابنُ فــيروي نكتة أو يبدي حركة تجعلك تتمثل الصورة، فتعيشها بمتعة.

وعلى الرغم من تميز القصة على المستوى الفني، وتشكيلها دليلا قاطعا على موهبة خاصة لدى الكاتــب، وإلمام بمهــارات السرد، وحبك الأحــداث وعرضها، ورغم غنى القصة واشــتمالها على تقنيات وتشكيلات قولية فنية عديدة، إلا أنّنا لا نستطيع تحاشي بعض العيوب التي كان بإمكان الكاتب رفع مستوى النص فنيًّا لو تداركها:

1. **الطــرح الاجتماعي المكرَّر**: مما يذكّرنا بأدب الخمســينات نثرا وشــعرا، الذي غلب عليه الطابــع الاجتماعي هذا، وبــرزت في تناولاته قضايا الموظفين والفقــراء، والمرأة وتحريرها، والسلطة الأبوية، والقمع الاجتماعي وغيرها.[39] وهو طرح يعيد القصة سنوات كثيرة إلى الوراء، رغم محاولات الكاتب، كما قلنا، إضفاء الصبغة الرمزية السياســية على الشــخصيات 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 الجنينية

39 راجع: توما 1993: 141؛ خليل 2004: 204؛ القاسم 2007: 3، 41؛ القاسم 2007ب: 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 تصوره، هي "حاجة الطبقات الدنيا...والواقع الاجتماعي يفرض بصماته على الواقع الأدبي".[41] وإن كنت أؤيده في طرحه هذا فإني أعارضه في طريقة عرض هذا الواقع. النصّ إذا فقد خصوصيته اللغوية، وعرضه الفني الخاصّ، وتحول إلى نص اجتماعي محض، صار خطابا متكلفا ومبتذلا. عليه لا بأس من تصوير الواقع، ولكن بثيابه الفنية، لا بثيابه المجردة، وهو بثوبه الفني أشد تأثيرا، وأبلغ تعبيرا وأبعد وصولا منه بصورته العارية. أعني أنّه بالإمكان أن نطرح الواقع طرحا رمزيا، أو مغايرا لما هو عليه الواقع، وإن شئنا التعمق أكثر في مشكلات الواقع القريب، فبالإمكان نقل هذا الواقع نقلا إنسانيا عاما، يتحول فيه العيب الواقعي الخاص إلى مشهد من مشاهد الخلل الإنساني والوجودي العامّ، وبهذا يرتقي أسلوب تعاملنا مع هذا الواقع إلى درجات أسمى، ويصبح بالإمكان، في إطار التحرر من مستلزمات الحيز المكاني الضيق، أن نطلق صوتا جديدا، 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 جدا 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 والطيب صالح وحقي على نحو متماثل جدا، أفقده صوته الخاصّ في أجزاء كثيرة من النصّ، كما أوضحنا سابقا، فوجدناه غير قادر على التخلص من إسار هؤلاء، وسحر نصوصهم. تكاملا 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. **الشرخ 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 الفنيّ، وارتدائه زيّ المقالة الاجتماعية، التي تطرح فيها الأفكار مقشّرة، مما يلغي الحدود بين القصة والمقالة الصحفية، فيقول في ذلك: "أمّا العمل الأدبي فيستدعي تصوير الواقع فنيا باستخدام فكرة فنية تحرك العواطف وتخاطب 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 التناصّ)؛ 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).

للشـخصيات من مسـتواها الواقعي الاجتماعيّ، إلى المسـتوى الرمزي السـياسي الذي بدا متكلفا، كما أوضحنا سابقا.

5. **الحـوار المبتـذل، التوجيهات المباشرة**: وقـد تجلت مع نهاية النـصّ، ففترت معها حدة الصراع، وخفّ التوتر مع بدء المقاربات الفكرية، والمقارنات العقلية، وبالتالي رَكن الانفعال الحدثـيّ، والصدق السرديّ جانبا.[45] عملتْ هذه الحوارية عـلى تقديم الدلالة للمتلقي على طبق من فضة، مما جعل النصّ يميل إلى الانغلاق الدلاليّ، والمحدودية الإيحائية. يقول الراوي: "ولا قيمة لعلـم لا يؤدي إلى وعي وعلى الوعي أن يغيّر نحو الأفضـل والأجمل، العلم، الثقافة"،[46] مرتديا بهذا زي المتعلـم المثقف، كاسـيا أهله زيّ التخلف، عارضا الصراع كنظريـة اجتماعية واضحة المعالم، لا تحتاج إلى كثير من التأويل. ولو أبقى الموضوع على ما هو دون هذه الخطابية، لكسـب أمرين: بكوريـة الدلالـة في تأويل القارئ، وقوة العرض مسـتمدة من مجريات الحـدث، وتطور الصراع، والتشـويق، بعيدا عن التأملات والشـطحات الفلسـفية 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 تمتص الجمال الفنيّ".[47]

45 راجع: سعيد 1997: 18-20.

46 سعيد 1997: 18.

47 تومـا 1993: 43. كمـا يلاحظ طه انفلات الدلالة من يد الكاتب في بعض قصصه، وتحول بعض المشـاهد إلى نوع من التظاهرات الصاخبة (كما يسـميها)، التي ينفس فيها الكاتب عن انفعالاته، مما يأتي على حسـاب الجانب الفني (طه 2001: 38). والظاهرة ذاتها تنبه إليها فراج في قوله: "فشل الإخفاء بشكل خاص له علاقة بحميمية الموضوع وفحوى الرسالة وعلاقتهما بالسياق خارج النصّ" (فراج 2001: 40؛ قارن: دلة 2002: 112). يبدو أنّ دافعا قويا ينبثق عن رغبة حقيقة لدى الكاتب في النصح على سـبيل التهذيب والتربية، يدفع الكاتب إلى هذه المواعظ الأخلاقية السافرة، التي تفرض الجمود على بعض المشـاهد، وتفقد النص هيبته. الشـاعر أدمون شحادة لاحظ هذا الوقوع في التكلف 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 سـمات المرحلة الأولى من مراحل تطور القصة الفلسـطينية (ويعني بها فترة الخمسـينات)، وهي ظاهرة أتت على حسـاب فنية القصة، وتسلسـل 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 تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

سعيد، 1997 سعيد، محمد (1997)، **أحمد ومردخاي**، الناصرة: مؤسسة المواكب.

شحادة، 2001 شحادة، أدمون (2001)، "عن محمد علي سعيد ومسرحيته "هي الأم""، **الشرق** 4، ص 55-56.

شلحت، 2011 شلحت، أنطوان (2011)، "نقد ذاتي للحركة النقدية المحلية"، ضمن: القاسم 2011، ص 30-38.

صالح، 1997 صالح، الطيّب (1997)، **دومة ودّ حامد**، بيروت: دار الجيل.

الطعمة، 1984 الطعمة، صالح (1984)، "الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة"، **فصول- مجلة النقد الأدبي**، (القاهرة) 4، ص 11-27.

طه، 1991 طه، إبراهيم (1991)، "جدلية الرفض ورفض الرفض، قراءة في سياسة الأدب الفلسطيني"، **الجديد**، 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 المحكّ**، 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 (إع.) (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 البارّ"، **الشرق**، 4، ص 25.

فراج، 2000 فراج، سلمان (2000)، "الخطاب النسويّ 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، نبيه (1987)، **إضاءة على الشعر الفلسطيني المعاصر**، شفاعمرو: دار المشرق.

القاسم، 1996 القاسم، نبيه (1996)، **في الهمّ الثقافيّ**، شفاعمرو: مطبعة المشرق.

القاسم، 2003 القاسم، نبيه (2003)، **الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا**، كفر قرع: دار الهدى للنشر.

القاسم، 2007 القاســم، نبيه (2007)، **القصة الفلسطينية في مواجهة حزيران**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.

القاسم، 2007ب القاسم، نبيه (2007ب)، **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 القاســم (إع.). **مواقف ومواجهات في حال حركتنا الثقافية**. كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر.

قرمان، 2001 قرمــان، ســعاد (2001)، "حوار مع الكاتب محمد علي ســعيد"، **الــشرق**، 4، ص 152-156.

قطوس، 2000 قطّوس، بســام (2000)، **مقاربــات نصية في الأدب الفلســطيني 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 ناشــف، هديل (2001)، "الأديب محمد علي ســعيد في مضافتنا" (حوار)، **الشرق**، 4، ص 157-159.

يحيى، 2001 يحيــى، رافــع (2001)، "التقنيــات السردية الشــعبية في مجموعة "أحمــد 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 واحدا من أهمّ هذه التحديات؛ إذ من الظواهر البارزة في القصة الواقعية[1] اشتمالها على الحوار "الطبيعي" أو "الحيّ"، المطابق لنبض الحياة الواقعة. ظاهريا، يمكن تحقيق هذه "الواقعية" في الحوار من خلال اعتماد اللهجات العديدة المستخدمة في المناطق العربية المختلفة. وحقا، فإنّ مجموعة كبيرة من كبار الروائيين العرب المعاصرين استخدموا اللهجات (أو العامية) في حواراتهم، بشكل شامل أو جزئي. ويعتبر الروائيون المصريون (مثل عبد الرحمن الشرقاي 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 عائقا 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 لمتحدث 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 حواره بالعامية (أي بلهجته الخاصة) من المرجّح أن يحظى، في الدول العربية المجاورة، بجمهور قرّاء أقلّ 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 فكّ 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 السردي 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 عاميّ، أو لا يقتبس من اللغة

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

في ظـلّ هـذه الصعوبات، نجد أنّ عددا كبيرا من الكتاب الذين يمارسـون كتابــة القصة الواقعية يميل إلى تحــاشي "قواعـد اللعبة" تلـك، باختيارهــم اللغة الفصحى كلغــة حوار، في بعــض الأحيان، حتى لَيصعــبَ التمييز بين اللغة السردية واللغة الحوارية في نصوصهم. مع ذلك نجد أن العديد من الروائيين الآخرين يبذلون جهدا عظيما 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 يقنــع القــارئ والناقد معا أنهما أمام حوار عاميّ أصيل، وهــو في الحقيقة لا يعدو أن يكون "محاكاة" فصيحة لذلك الحوار. قراءة متأنية لهذا النوع من النصوص تكشــف عن حرص شــديد لدى الروائيين على عدم خرق معايير اللغة الفصحى الحديثة، إذ نراهم يبتكرون طرقا متنوعة للتقليل قدر الإمكان من حضور العناصر غير الفصيحة في الحوار، وفي الوقت نفســه الحفاظ على حوار واقعيّ قريب من طبيعة اللغة المحكية.

في هذه الدراســة محاولة لوصف بعض هــذه الطرق والتقنيات التي وظفها عــدد من الروائيين العرب المحدثين من بلاد عربية مختلفة (مصر، سوريا، لبنان، السودان، والمغرب) والذين قرروا كتابة حواراتهم بالفصحى بدل العامية. معظم النماذج هنا مقتبســة، بشــكل أساسي، من روايات نجيب محفوظ، وعلى وجــه الخصوص ثلاثيته القاهرية (**بين القصرين**، **قصر الشــوق**، **الســكرية**، 1956-7). محفوظ، مبدئيــا، يكــره توظيف العامية في الحوار، بــل يعتبر عملية كهذه بمثابة "مــرض".[8] ومع ذلك نجد أنّ بعض العناصر العامية، أو التي توحي بالعامية، تتخلل حواراته، كغيره من الروائيين.

من الجدير ذكره أنّنا لا نجد كل أنماط، ما سنسـمّيه بــ "الفصحى المعمّمة"، ولا كل تقنياتها في أعمال جميع الروائيين الذين أقتبســهم هنا، كما أنّ معدل العناصر العامية، أو ما يبدو عاميا، ليس متســاويا بينهــم ولا منتشرا بنفس النســب في أعمالهم. من الهامّ أن نوضــح كذلك أنه من الصعب في هذه المرحلة أن نفترض قوانين وشروطا تعلل سبب شيوع هذا النوع من الفصحى في روايات بعينها، وعدم توفرها في روايــات أخرى. مــع ذلك فبإمكاننا أن نلاحظ بــأنّ هؤلاء الروائيين يميلون إلى اســتخدام هذا النمط مــن الفصحى عندما يكون المتحاورون المتخيلون في العمل الأدبي من "البســطاء" و "عامة الشــعب"

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

8 انظر: دوارة، 1965، ص 286-287.

البعيدين عن التعقيد الحياتيّ، وكذلك عندما يكون موضوع الحوار وسياقه عرَضيّين غير مخطط لهما مسبقا. كما يكثر حضور العامية أو ما يوحي بها في المقاطع الانفعالية القصيرة.

النماذج التالية لملامح الفصحى المعمّمة تقسم إلى ثلاثة أقسام، بحيث يمثّل كلّ قسم صنفا مختلفا: الاستخدام العلني لوحدات 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 "أصليا" 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 التعابير الهتافية الرائجة في الحديث اليومي عند العرب، مثل: أوه، هوه، ياهوه، هسّ، 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 الأساسيّ في انتشارها البارز في سياق الحوارات الفصيحة.

1.2. العناصر العامية المحضة

ما يبدو أقل غموضا 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 التعابير شيوعا التعبير أحاديّ المقطع: بَسّ (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 عوّاد 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 المعممة خاصة مع شـيوع 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** (أباظة، 1960، 67)

في بعض الأحيان يظهر هذا الفعل كعنصر أساسي في تعبير اصطلاحي ذي طابع عاميّ 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 العاميّ؛ 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، لـم يكـن هنالك ميل لتحويل المقاطع إلى العامية. معظم هذه المقتبسـات جاءت قصيرة، والأهم من ذلك أنها جاءت في الغالب مفصولة عن الجملة/ الجمل الرئيسـة في المقطع نفسـه. 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 المســتوى في نفس القطعة المطعّمة بالعامية، كما هو الحال في المثال الأخير، حيث تلي المفردة العامية تراكيب فصيحة بارزة (مستوحاة من بيت شعر مشهور في الرثاء نظمه الشــاعر العباسي أبو العــلاء المعري). ويبدو أن اللجوء إلى الفصحى العاليــة 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 أنّ الروائيين في متن هذه الدراسة إنّما يلجأون إلى الألفاظ الأعجمية غــير الملازمة للغة الفصيحة المكتوبة، بل التي يكثر ورودهــا في المخاطبة اليومية للقطاعات المختلفة في المجتمع العربي. لذلك فإنّ 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 شــابّ مصري متأجنب، يقتبس أخته الصغيرة على سبيل المداعبة، التي تشــير باستخدامها اللقب "أنكل" (uncle وفي الفرنسية oncle وتعني الخال أو العمّ أو زوج الخالة أو العمة) إلى شاب مصري آخر (كمال، وهو بطل **الثلاثية**). صيغة الخطاب هذه كان لها، بلا شك، وقع قوي على أذن كمال:

13. أمس ســمعها بابا وهي تســألني: هل يجيء معنا أنكل كمــال إلى الهرم؟ (محفوظ، **قصر الشوق**، 196)

النمــوذج الآخــر الذي نورده هنــا، من **الثلاثية** نفســها، وقع في حديث لامرأة مصريــة من أصل تركي، تســتخدم كلمة "بوليتيكا" (مراوغة، مماحكة، دبلوماســية، تصنّع)، التي تعكس بشــكل واضح عادة سلوكية ميزت محيطها الاجتماعي في العشرينات.

14. ربّاه، ما هذه البوليتيكا، أأنت 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.

بدايات الجمل أو نهاياتها. غير أننا لاحظنا في الروايات المدروسة هنا أنواعا مختلفة من الوسائل غير المباشرة التي من خلالها طعّم النص الفصيح بالعناصر العامية. هذه العناصر العامية تتخذ مظهرا فصيحا من خلال عمليات تحويل مختلفة يقوم بها الكاتب. أكثر هذه العمليات شيوعا فرض وظيفة لغوية (معجميّا، صرفيا، أو نحويا) لعنصر عامّيّ، 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 عاميّ (معجميًّا، في الغالب) للقوانين النحوية للغة الفصحى، وبهذه الطريقة منحه "الشرعية" ليصبح جزءا من السياق الفصيح (النماذج في 2.2). لغة هذه الجمل في هذا البند يمكن وصفها بـ"العامية المبطّنة"، 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 الكتّاب 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 متوفر في اللغة الفصحى الحديثة، المكتوبة والشفوية، على اختلاف مستوياتها واستخداماتها. مع ذلك ففي الحوار القصصي، التهجين يشغل وظيفة هامة جدا: تقديم الحوار العاميّ الأصيل والحقيقيّ في إطار فصيح. بكلمات أخرى: حوار كهذا مدبّر ومصنوع بعناية فائقة. بالمقابل ففي اللغة "العامة"، هذا التهجين يأتي في الغالب عفويا، 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" للهتاف 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 معا؛ مثال: يا سلام (محفوظ، **قصر الشوق**، 300)؛ يا عيب (محفوظ 1959، 108)؛ يا نهارنا الأسود (محفوظ، **بين القصرين**، 213).

أحيانا 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 "العفوية" عن قوانين الفصحى، وذلك تحت تأثير العامية. وهذا بالطبع صحيح أيضا 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 جليّ، وقد قام بها الكاتب عن سابق إصرار ووعي، باذلا فيها جهدا فنيا من أجل جعلها قريبة من الحوار العاميّ قدر الإمكان.

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

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

في الحقيقة فإنّ عبارة "يا ليت" لها شواهدها 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: طالَ، في الجملة (18)، بهدلَ (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، مأخوذا عن العامية بشكل ظاهر ومباشر. مع ذلك فبعض الروائيين يفضلون "تفصيحه" 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 القاهريّ "حاسِبْ!" (بمعنى: اِحذرْ!)، 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 الكتّاب؛ ولكن بالإمكان كذلك أن نفترض، في مثل هذه الحالة الخاصة، أنّ الكلمة "ليت" كُفّت عن العمل لأنها استخدمت في زيّ شبه عاميّ.

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 ليتَ"، وهي القراءة الفصيحة الدقيقة والصارمة؛ 2- "يا لَيتْ"، في الفصحى الشفوية المخفّفة (وهي تتطابق مع "يا رَيتْ"، في بعض اللهجات [منها بعض اللهجات اللبنانية التي حافظت على لفظ حرفي العلة المتصلين دون إدغامها كحركة واحدة]). 3- "يا لِيتْ"، المطابقة للعبارة العامية "يا رِيت".

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

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

هذا الفعل بهذه الصياغة في الفصحى يعني: "سوِّ الحسابَ!" أو "اطلبِ الحسابَ!"، 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 للهجات العامية،[17] فتظهر في السياق الفصيح في موضع الفعل وبديلا عنه:

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

24. لمَ كفى الله الشرّ؟! ناوٍ 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 "أنتَ"). على كل حال نلاحظ أن هذه الكلمة ذات الدلالة والاستعمال العاميين كتبت ظاهريا 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 العاميّ، مثال:

26. طربوش نصف عمر (محفوظ 1947، 134)

27. والهانم طول الشبر (محفوظ 1951، 226)

في الروايات المصرية كثيرا ما يأتي التعبير "ولا" في دلالته العامية، معبرا عن التميز ومؤكدا على الفكرة المنقولة، مثلا:

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

17 راجع: Mitchell, 1956, pp. 104–105.

29. وجدتك جالسا فوق الكنبة 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 جوهرية 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 ولدًا رأيتَ؟ 2- الخبرية وتفيد التعجب، ويليها اسم مفرد أو جمع في حالة الجرّ، مثل: كم ولدٍ رأيتُ![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 الدكتور[19] **(السكريّة**، 206)

بما أنّ هذه الوظيفة لا تندرج تحت أي من الاستخدامين الرسميَّين 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 (يومٍ) تماشيا مع قاعدة كم الخبرية، خاصة أن الكاتب لم يلحق كلمة يوم بألِفٍ، للتدليل على النصب. ومع ذلك فإننا نجد الأسماء بعد "كم" في عدد لا بأس به من روايات محفوظ منصوبة، انسجاما مع النوع الأول:

33. ولست طماعا، فما تريد إلا اللقمة والسترة وكم كأسًا من الكونياك، وكم نفسًا 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 قِبَل 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 وشبيهاتها في القصة العربية الحديثة، راجع سوميخ، 1984، ص 104.

(33)، جـاء للتأكيد على أن الفصحى هي الإطـار العامّ الذي تنبني وفقه جملته، من ناحية، وكنوع من "التعويض" عن تكرار لفظة "كم" بدلالتها العامية أكثر من مرة في السطر الواحد.

2.5. "وَ" الدالة على "المُقاربَة" (قُرب حدوث الفعل)

في مجموعـة لا بأس بها مـن الحوارات في رواياتنا (خاصة المصرية) وجدنـا تراكيب ذات أصول عامية محضة. هذه التراكيب مكونة من: اسـم + واو + فعل (مضارع)، حيث تدلّ الواو على الحدوث الوشـيك أو اقترب تحقّق الحدَث،[20] مثال:

34. ...وعكةٌ وتمضي إلى غير رجعةٍ... (قصر الشوق، 449)

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

من الجدير ملاحظته أن الأفعال المسـتخدمة في هذين المثالـين الأخيرين وكذلك التعبير "إلى غير رجعةٍ" (المثـال 34)، تنتمـي قطعيا للمعجم الفصيح، تمّ تفضيلها على ألفاظ مشـتركة بين الفصحى والعامية (مثل: راحَ، مشى) وذلك للتأكيد على اللغة الفصحى كإطار عام لهذه النصوص.

2.6. التمني

يـدلّ التمنـي، في الفصحى المعيارية، على الرغبة في أن تتحقق الأمنيات للخير (البركة) أو للشر (اللعنة). وعـادة ما يُتوسّـط إلى ذلك بالفعل الماضي أو بالأمر (مثلا: طيّب اللهُ عيشَـكَ، أو طِب عيشـا). بالمقابل ففي اللغة المحكيّة، في العادة، تسـتخدم للغرض عينِه صيغة المضارع (مثلا: الله يخلّيك!). في مجموعة كبيرة من رواياتنا نجد أن التركيب المحكي الأخير هو البارز في الحوارات،[21] وذلك على الرغم من أنّ اللغة السائدة في النصّ عامة هي الفصحى:

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

3. الترجمة الحرفيّة (CALQUES)

3.1. كل الحالات التي تمت مناقشـتها في القسـم السـابق صدرت كما لاحظنا، بطريقة أو بأخرى، عن بعض الانحرافات (اللغوية والدلالية أو غيرها) عن قوانين الفصحى المعيارية. هذه الانحرافات إنّما قام بهـا الكاتب عن قصد، وذلك بهدف جعل الحـوار حيّا، وقد بذل الكاتب فيها جهدا كبيرا ليُظهر أنّ هذه الجمل التي أنتجها، لأية غاية أو قصد كان، لا تخرج عن نطاق الفصحى.

20 وجـدت الـواو ذاتها في قصيدة باللغة الفصحى للشـاعر المصري المعاصر طانيوس عبده، بعنـوان "إنّه عُمرٌ ويمضي" (الجميل، 1925، ص 4).

كما وتظهر الواو عينُها هنا وهناك في شعر أحمد شوقي (مثلا: فشدّة وتزولُ، في صبري، 1961، ص 246).

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

بالمقابـل ففـي الجزء التالي من البحـث نناقش تراكيبَ ذات أصول عامية، غـير أنّها لا تحمل أي مركَّب لغويّ يتعارض مع طبيعة الفصحى المعيارية. يمكن تسـمية الطريقة التي اعتمدها الكاتب في صياغة معظم هذه الجمل والتراكيب بـ "الترجمة الاقتراضيّة الواضحة" أو "الترجمة الحرفيّة"، وسنوضح هذا الوصف من خلال الأمثلة. القارئ الذي يألف اللهجة المسـتوحاة في الرواية، لن يجد صعوبة في الوصول إلى الأصل العامي للعبارة المغطاة "بغلاف" من الفصاحة، إن جاز التعبير.

3.2. التعابير والأقوال الشعبية

معظـم الترجمات الحرفية المتوفرة في حـوارات رواياتنا تنطوي على أمثال وتعابير عامية. من البديهي أنّ التعبـير الـذي يترجم حرفيا من لهجة ما إلى اللغة الفصحى، لا يفهمه بشـكل تـام إلا من كان ملمّا بهذه اللهجـة. على الرغم مـن ذلك لم يتورع الروائيون عن ترجمة هذه الأقوال وحشـد نصوصهم بها، لوعيهم بمدى أهميتها في رسـم خلفية الشـخصيات على كافة المسـتويات (الاجتماعي، الثقافي، الجغرافي وغيرها). قمت باقتباس النماذج التالية من الروايات المصرية، وهي ليست سوى عينات قليلة منتقاة بشكل عشوائيّ:

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

38. **هوّن عليك يا شيخ، تبيت نارًا، تصبح رمادًا**[23] (أباظة 1965، 15)

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

لاحـظ أنه في النموذج (37) فقط الكلمة "ودن" في الأصل العامي قام الكاتب بتغييرها ببديلها الفصيح (أذن) لجعل النص كاملا يبدو بثياب اللغة الفصحى؛ مهما يكن فإنّ الكاتب اختار أن يؤكد على حضور الفصحـى لا العامية، وذلك من خلال إبراز عنصر فصيـح هو تنوين الفتح في كلمة "أذن"، والذي كان بإمكانـه تجنبه بكل يسر لو شـاء ذلك. في النموذج (38) قـام الكاتب بتغييرات معجمية لازمة من أجل الحفـاظ على الفصاحة، ولكن في هذه الحالة كان لا بدّ من رسـم تنوين الفتح في الكلمتين (نارا، رمادا) للحفـاظ على قواعد اللغـة الفصحى، بحيث لا يمكن تجنبهما أبدا. في النمـوذج (39) نجد علامة فارقة أخرى من علامات الفصحى هي "قد".

3.3. التعابير الحالية (التي تدل على الوضع والحالة)

هنـاك عـدد كبير من الأمثلة التي فيها تمّ اسـتدعاء تعابير عامية تدلّ على الحـال، هي في أغلبها هتافية الطابع، أجريت عليها تعديلات معجمية ولغوية، ثمّ تمّ زرعها في السياق الفصيح، مثلا:

40. **عدنا؟ خبّئ هذا الكيس...** (عوّاد 1958، 222)

كلمـة "عدنـا" هي كلمة فصيحة بلا ريب، وقـد جاءت بديلة عن الأصل العامـي "رجعنا"، وهي كلمة

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

23 ن.م، 52.

مشــتركة بــين الفصحى والعامية؛ مع ذلك فالدلالة الحالية التي ظـلّ هذا الفعل يحملها هي بأثر عاميّ واضح (عُدنا؟ بمعنى: هل عدتَ إلى حيلك القديمة إياها؟!). النموذجان التاليان يشرحان بشكل أوضح عملية ترجمة التعابير الحالية:

41. يا له من خبر! (محفوظ 1979، 102)

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

النمـوذج (41) لــه أصل عامي قاهري (بشــكل خاص) هو "يا خــبَر" ويدلّ على: الدهشــة، الصدمة، الســخرية، وفق ما يحدده الســياق. وعلى عكس الحالات التي ناقشــناها في 2.1، حيث استخدمت "يا" في غــير وظيفتها الندائية في ســياق الحــوار الفصيح، نرى أن الكاتب في الحالة الراهنة فضّل اســتخدام "يا" بوظيفتها الفصيحة: "يا له من..." "كتعويض" عن إكســاب العبارة الحالية هذه الدلالةَ العاميةَ. الأمر نفسه ينطبق على النموذج (42)، حيث كلمة "خير" استخدمت بدلالتها 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) نحويًّا.

3.4. الأفعال

في مجموعــة كبيرة من الحالات التي شــاهدناها في الحوارات لاحظنا أن بعــض الأفعال الفصيحة تتخذ دلالــة ثانويــة أو دلالة مغايرة تماما لدلالتها الفصيحة الأصلية، "اســتقتها" مــن بديلها الموازي لها في العامية:

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

الفعل الفصيح "يســير" هو عبارة عن ترجمة حرفية عن الفعل العامي (المســتخدم في الفصحى أيضا) "يمــشي". كلا الفعلــين يؤدي الدلالة ذاتها (السَّــير)، الفعل العامي ملحَقا بحــرف الجر "على" (يمشي على) يتخذ دلالة إضافية هي: "يخدع أو يســتغفل". كان بإمكان الكاتب اســتخدام الفعل المشترك بين اللغتــين (يمشي)، غــير أنه فضّل الفعل الذي ينتمي للفصحى فقــط دون العامية، كي يبعد جملته قدر المســتطاع عن الأصل العاميّ. في الحقيقة بالإمكان الافتراض هنا، كما هو الأمر في حالات أخرى شبيهة، مرور عملية التطعيم بثلاث مراحل:

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

رغبــة الروائيين في بثّ الأجواء العامية (الشــعبية) في قالب فصيح دعتهم في كثير من الأحيان إلى اللجوء للأشــكال الفعليــة غير المتوفرة في النثر الفصيح الرســميّ الحديث،[24] على الرغم مــن 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 أذهَبك إلى هناك؟ (محفوظ 1979، 88)

عـلى الرغم من توفـر صيغة "أذهبَ" (على وزن أفعـلَ) في القواميس العربية، إلا أنّ اسـتخدامها نادر جدا في العربية الفصحى المعاصرة. ظهورها في الجملة أعلاه جاء، كما هو واضح، انعكاسـا للاستخدام العامي للفعل: ودّى، أو روّح.

الـوزن الـصرفي (أفعلَ) للجذر "فهم" (أي: أفهَمَ) شـائع بشـكل كبير في اللغـة الفصحى المعاصرة. في العـادة يظهر كفعل متعد لمفعولين، ويعني: "فسّر شـيئا ما لأحدهم، أو جعل أحدهم يفهم شـيئا ما"؛ لكنه في المثال التالي يستخدم كفعل متعد 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 عنصرا وظيفيا أيضا (التعدية الفعلية). على الرغم من ذلك تظهر هذه العبارة منسجمة مع قواعد اللغة العربية، حيث لا يبدو أيُّ ملمح من ملامحها "المرئية" الظاهرية غريبا عن الأصول الفصيحة.

الفارق الأساسي بين الأفعال التي ناقشناها في هذا الجزء وتلك التي تعاملنا معها كحالات مهجّنة (2.2) هو أن جذر الأفعال: سارَ، عرّفَ وأفهمَ، متوفر في الفصحى بل مستخدم في حقول دلالية مشابهة لما هي عليـه في العامية، وبالتالي فاسـتخدامها العامي يمكن أن ننظر إليه من زاوية "الاتسـاع الدلاليّ"، بينما الفعل "شـافَ" هو عاميّ محض. لذلك فيعتبر اسـتخدامه نوعا من الاستيراد أو الاقتراض من العامية، بطريقة شبيهة بطريقة استيراد الفعل "حاسِبْ" 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 بيّنا أنّ هذه الأنماط جميعها تشترك في استيرادها للعناصر العامية، بشكل خفي أو علني.

من المسلّم به أيضا 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]

أخيرا، 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 حضورا بكثير. عدا عن ذلك، في الحوارات، مدار البحث، تخدمُ 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 المكمّل لمقاله هذا: Blau,1976.

2. المصادر الأدبية

أباظة، ثروت. **ثمّ تشرق الشمس**. القاهرة، 1960.

أباظة، ثروت. **الضباب**. القاهرة، 1965.

برّادة، محمّد. **سلخ الجِلد وقصص أخرى**. بيروت، 1979.

جبرا، إبراهيم جبرا. **البحث عن وليد مسعود**. بيروت، 1978.

عوّاد، توفيق. **الرغيف**. بيروت، 1958. (الطبعة الثانية)

عوّاد، توفيق. **طواحين بيروت**. بيروت، 1972.

محفوظ، نجيب. **زقاق المدقّ**. 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. **السكّريّة**. 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 يتحدّثون**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

السباعي، 1956 — السباعي، يوسف (1956)، **السقّا 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 ṣurna kbār"

لمّا ونظائرها في اللّغة المحكيّة في الجليل

ورد عــقــل

الكلّيّة الأكاديميّة العربيّة للتّربية، حيفا

1

تُعتــبر كلمة "لمّا"، عند لغويّــي العربيّة المعياريّة ونحاتها، من ظروف الزّمان الّتي تحمل معنى الشّرط، أو من أســماء الشّرط غير الجازمة الّتــي تحمل دلالة زمنيّة. يقول ابن يعيش (ت 643 هــ) صاحب كتاب شرح المفصّل للزّمخشريّ (ت 538 هــ) في لمّا:

> "أمّا لمّا فظرف زمان إذا وقع بعد الماضي، نحو قولك: جئتُ لمّا جئتَ. ومعناه معنى حين. وهو الزّمان المُبهم. وهو مبنيّ لإبهامه واحتياجه جملة بعده..."[1]

ويقول السّيوطيّ (ت 911 هــ):

> "لمّا حــرف وجود لوجود، وقال ابن السّرّاج والفــارسيّ وابن جنّيّ ظرف كــ "إذا" وتختصّ بالماضي، وتقتضي جملتين، وعاملها الجواب، ويكون ماضيًا، قال ابن عصفور: ومضارعًا. وابن مالك واســميّة بــ "إذا" أو الفاء وتحذف لدليل..."[2]

1 ابن يعيش، 2001، ج 3: ص 136.

2 السّيوطيّ، 1998، ج 2: ص 162 – 163.

يتّضح من الاقتباســين السّــابقين أنّ لمّا تقترن بجملتين وتُســتعمل مع الأفعال الدّالّة على الزّمن الماضي، وأنّها تُســمّى بـِ "لمّا الحينيّة" لأنّها تؤدّي الوظيفة والدّلالة اللّتين يؤدّيهما اســم الزّمان "حين".

تُستعمل في العربيّة المعياريّة أسماء زمان أخرى تناظر لمّا وحين، مثل: "يومَ"، "وقتَ"، وغيرهما ممّــا قد يقتضي السّــياق.[3] والفرق بين لمّا وبين هذه الأســماء الّتي تناظرها هو أنّ لمّا تُســتعمل للدّلالة على زمن مجهول، بينما تدلّ هذه الكلمات على زمن أكثر تحديدا.

2

في هذا المقال أقفُ على التّصرّف النّحويّ (Syntactic Behavior) للمّا وما يناظرها من أســماء الزّمــان في العربيّة الفلســطينيّة (PA) في الجليــل، مقارَنةً بالعربيّة المعياريّــة. اعتمدت في هذا البحــث عــلى بعض النّصوص الّتــي قمت بجمعها بشــكل ذاتيّ، وعلى مجموعــة من النّصوص مســجّلة صوتيا ومختارة من مجمع يتكون من مئات النصوص، جُمع في نطاق بحث اللّهجات الذي بدأه البروفســور رافي طلمون سنة 6-1995 بمســاعدة الدكتور أهارون جيبع كلاينبرجر ومجموعة من الباحثين.

3

حافظت العربيّة الفلســطينيّة على "لمّا" ككلمة دالة على الزمان. بالمقابل، لم تحافظ على كلمات ظرفيّة أخرى مثل: حين، ومنذ. وتُســتعمل فيها، كما في العربيّــة المعياريّة، كلمات مثل "يوم"، "وقت"، "ساعة"، وغيرها، للدّلالة على الزّمان:

inkasrat Turkiyya. yōm inkasrat Turkiyya, hāy lighrāẓ w il'uṭumbilāt malāni, duqna min kullshi…

(يافة النّاصرة)

تناظــر هذه الكلمات لمّا على المســتويين النّحويّ والدّلاليّ، فإذا اســتبدلنا كلمة "yōm" في المثال السّابق بكلمة "لمّا" لن نضطرّ لإجراء أيّ تغيير في بنية الجملة، وسنحصل على المعنى ذاته.

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

3.1

في العربيّة المعياريّة، تُستعمل لمّا لِما هو مبهم من الزّمان، وتُستعمل كلمات مثل "يوم" و"وقت" للتّعبير عن زمان أكثر تحديدا، بينما نرى أنّه ثمّة تناظر دلاليّ بين لمّا وأسماء الزّمان هذه في العربيّة الفلسطينيّة، ونلاحظ هذا بشكل واضح من خلال الأمثلة التّالية:

ilḥarb baqa mqābali, iddōli hāy min hōn w iddōli hāy min hōn. yōmin yiltqu yṣīru yuḍurbu ʿala baʿiḍhin w illi ymūt yẓall miṭraḥu ya wēli ʿalē

(يافة النّاصرة)

tijbil wi tḥuṭṭ b-ilkhābyi ta yikhulṣu ssmidāt. yōmin yikhulṣu ssmidāt tiʿijnu b-laban

(طرعان)

mistʿidd ʾarūḥ sēʿtin baddak

(المغار)

من خلال هذه الأمثلة يتّضح أنّ كلمتي "يوم" و"سيعة" لا تُستعملان للدّلالة على يوم محدّد أو ساعة محدّدة، بل تطابقان لمّا على المستوى الدّلاليّ بتعبيرهما عن زمن مبهم غير محدّد.

3.2

أمّا على المستوى النّحويّ/ التّركيبيّ، ما يميّز استعمال لمّا ونظائرها في العربيّة الفلسطينيّة، مقارنة بالعربيّة المعياريّة، هو استعمالها للدّلالة على المستقبل، واستعمال "أن" بعدها:

lammin, lamman, limmin, yōmin, waqtin, sēʿtin...

3.2.1

في العربيّة المعياريّة، تُستعمل لمّا للدّلالة على الزّمن الماضي فقط، بينما تُستعمل كلمات من أسماء الزّمان مثل "يوم" و"ساعة" للدّلالة على الماضي والمستقبل والحال على حدّ سواء.

في الأمثلة التّالية نلاحظ استعمال لمّا ونظائرها للدّلالة على المستقبل أو الحال:

badawwir ʿalēhun waqtin baddi

(الرّامة)

sēʿtin bīji lwajaʿ baʿudsh aghdar atḥammal

(عين الأسد)

izzatūn lammin bifarrṭū biṣīr ilḥabb ʿa-lʾariẓ

(الجديّدة)

ishshabb limmin baddu waḥadi bibʿath jāha

(نحف)

نلاحظ في الأمثلة السّابقة أنّ استعمال "لّما" ونظائرها يتطلّب استعمال فعل بصيغة المضارع/ذي سـابقة (p-stem)، بينما يُشـترط في الفعل الذي يليها في العربيّة المعياريّة أن يكون فعلا ماضيا أو مضارعا يحمل معنى الماضي، كقولنا: "لّما لم يلبّنا أحد تركنا المكان".

3.2.2

يشـيع اسـتعمال "لّما" ونظائرها في العربيّة الفلسـطينيّة الجليليّة مقترنة بـ "أن"، بينما يقلّ استعمال "أن" بعد "لّما" في العربيّة المعياريّة، وتُعتبر "أن" فيه زائدة.

في القرآن الكريم ثلاثة مواضع يرد فيها التّركيب "لّما أن":

"فلمّا أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتدّ بصيرًا قال ألم أقل لكم إنّي أعلم من الله ما لا تعلمون"

(يوسف، 96)

"فلمّـا أن أراد أن يبطـش بالّذي هو عدوّ لهما قال يا موسى أتريد أن تقتلني كما قتلت نفسا بالأمس..."

(القصص، 19)

"ولّـما أن جاءت رسـلنا لوطا سيء بهم وضاق بهم ذرعـا وقالوا لا تخف ولا تحزن"

(العنكبوت، 33)

في المواضـع الثّلاثـة، اعتُبرتْ أن زائدة تُسـتعمل للتّوكيـد. لم يذكرها العكـبريّ (ت 616 هـ)[1]

1 العكبريّ، 1976.

والأخفـش (ت 215 هـــ)[2] والفـرّاء (ت 207 هـ)[3] في كتبهم، وفيما يــلي بعض ما ذكره محيي الدّين الدّرويش في هذا السّياق:

> "أن [...] وزائدة للتّوكيد كالآية "فلمّا أن جاء البشــير" قال ابن هشام: "ولا معنى لأن الزّائدة غير التّوكيد كباقي الزّوائد..."[4]

وفي هذا السّياق، يقول ابن يعيش (ت 643 هـ) في شرح المفصّل للزّمخشريّ (ت 538 هـ):

> "وقد تُزاد أن المفتوحة أيضا توكيدا للكلام، وذلك بعد لمّا في قولك: لمّا أن جاء زيد قمتُ، والمراد: لمّا جاء زيد قمت..."[5]

وجود هذا التّركيب في القرآن الكريم وإشارة النّحويّين إليه يدلّان على أنّه كان مستعملا في بعض اللّهجات العربيّة القديمة، وعلى أنّ وجوده في بعض اللّهجات الجديدة استمرار لوجوده آنذاك.

في العربيّة الفلسطينيّة يكثر استعمال "أن" بعد لمّا ونظائرها، كما يتّضح في الأمثلة التّالية:

bint ilwazīr limmin fātat laʾat bint ilmalik

(قدّيتة/ عكبرة)

w lamman ṭilʿat ʾahil irrāmi lmasiḥiyyi mayyalu ʿala bēt jann…

(الرّامة)

baqēna mkayyfīn wi wlād ta ṣurna kbār, waqtin ṣurna kbār ṣurna fallaḥīn…

(بيت جنّ)

ilḥarb baqa mqābali, iddōli hāy min hōn w iddōli hāy min hōn. yōmin yiltqu yṣīru yuḍurbu ʿala baʿiḍhin w illi ymūt yẓall miṭraḥu ya wēli ʿalē

(يافة النّاصرة)

تجدر الإشارة إلى أنّ استعمال هذا التّركيب لا يقتصر على منطقة الجليل. نجده، كذلك، في منطقة الكرمل، وفي اللّهجات البدويّة الشّــماليّة، ويُستعمل في بعض اللّهجات العربيّة الأخرى كما أورد كلايــف هولــز في كتابه عن العربيّة المحكيّة. يذكر هولز اســتعمال لمّا كبديــل عن "إذ" و"إذا"، ويذكر أنّها قد تكون بصيغة "لمّن"، لكنّه لا يتطرّق إلى الفرق بين الصّيغتيْن.[6]

2 الأخفش، 1990.
3 الفرّاء، 1983.
4 الدّرويش، 1992، ج 5: ص 57 – 58.
5 ابن يعيش، 2001، ج 5: ص 67.
6 Holes, 1995, p. 233.

يتعامـل الباحثون مع تركيـب مثل "lammin" أو"yōmin" كوحـدة صرفيّة واحدة، فيذكرون اسـتعمالها ولا يولـون تركيبها أيّ ملاحظة، كما فعل هولـز في كتابه المذكور أعلاه، وكما فعلت روزنهويز في كتابها عن لهجة بدو الشّمال.[7] وكأنّهم بهذا يعتبرون النّون الّتي تلحق لّما ونظائرها تنوينـا. إلا أنّـه لا يمكننا اعتبار هذه النّون كذلك، بل هي كلمة "أن" وقد التصقت بالكلمة الّتي تسبقها وقد حُذفت الهمزة من أوّلها. وما يثبت هذا هو وجود العديد من الأمثلة الّتي تظهر فيها "أن" متّصلة بضمير، وبشكل منفصل عن لّما ونظائرها:

waḷḷa waʾt ʾinnu fallatū la Saʿd ʾabu nNīl ʾaja ḥayāt Jamīl ilkhūri…

(إعبلّين)

… mish burghul, qamiḥ. btuṭubkhu, w yōm ʾinnu bubrud bi-liqdūr bitṣīr iṭṭūl minnu b-ilmughrafi

(طرعان)

ʾana (lamman ni) kbirit wi wʿīt…

(المكر)

وتجدر الإشـارة إلى أنّ بعـض اللّهجات السّـوريّة تحتوي على صيغـة "lamminnu" المقابلة لصيغة "lammin"، كما يظهر في المثال التّالي:

talfantillu lamminnu kān imsāfir.

(مجدل شمس)

4

حاولتُ من خلال هذا المقال الوقوف على مميّزات لّما ونظائرها في العربيّة الفلسـطينيّة الجليليّة مقارنـة بالعربيّة المعياريّة، واتّضح أنّه ثمّة في العربيّة الفلسـطينيّة، بخلاف العربيّة المعياريّة، تناظر دلاليّ بين لّما وأسماء زمان مثل "يوم" و"وقت".

على المسـتوى النّحويّ، اتّضح أنّ لّما قد تُسـتعمل، في العربيّة الفلسـطينيّة، للدّلالة على المستقبل والحـال، بالإضافـة لدلالتها على الماضي، بخـلاف ما يحدث في العربيّـة المعياريّة، حيث تقتصر دلالتهـا على الماضي. واتّضح، كذلك، أنّه يشـيع اقـتران "لّما" ونظائرها بـــِ "أن"، وهو تركيب موجـود في العربيّة المعياريّة، إلاّ أنّ النّحاة واللّغويّين القدماء تعاملوا معه على أنّه تركيب مماثل

7 Rosenhouse, 1984, p. 114.

للتّركيب الّذي يخلو من "أن" الّتي اعتبروها فيه زائدة. وقد تعامل باحثو العربيّة الحديثة مع التّركيب "لمّا أن" كوحدة صرفيّة واحدة، ولم يتطرّقوا إلى الجانب التّركيبيّ فيه.

يمكن تفسير وجود التّركيبين، في العربيّة المعياريّة وفي العربيّة الحديثة عامّة والفلسطينيّة خاصّة، على أنّه اختلاف نحويّ بين لهجات عربيّة قديمة، وقد ورثته العربيّة الحديثة.

عند محاولتي الإجابة عن سؤال تفضيل استعمال lamman على lamma أو العكس،في منطقة الجليل، توصّلت، بالاعتماد على معلومات المتحدّثين (Informants) الشّخصيّة، إلى أنّ المتحدّث يستعمل صيغا مثل lamman و yōmin في اللّهجات الفلّاحيّة (Fellahi Dialects)، ويستعمل lamma في اللّهجات المدنيّة (Urban Dialects)، أو عند ميل متحدّث اللّهجة الفلّاحيّة إلى استعمال لهجة مدنيّة. وهذه النّتيجة تتوافق مع تفضيل نحويّي العربيّة المعياريّة التّركيبَ الخالي من "أن" واعتباره التّركيب الأساسيّ الّذي يتفرّع منه التّركيب المحتوي على "أن".

مصادر البحث ومراجعه

القرآن الكريم

ابن يعيش، 2001 — ابن يعيش، الموصلي موفّق الدّين أبو البقاء يعيش بن علي (2001)، **شرح المفصّل للزّمخشريّ**، 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 قراعة، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الدّرويش، 1992 — الدّرويش، محيي الدّين (1992)، **إعراب القرآن الكريم وبيانه**، حمص: دار الإرشاد.

سيبويه، 1988 — سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1988)، **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي.

السّيوطيّ، 1998 — السّيوطيّ، جلال الدّين عبد الرّحمن بن أبي بكر (1998)، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق: أحمد شمس الدّين، بيروت: دار الكتب العلميّة.

العكبريّ، 1976 — العكبريّ، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1976)، **التّبيان في إعراب القرآن**، تحقيق: علي محمّد البجاوي، د. م.: عيسى البابي الحلبي.

الفرّاء، 1983 — الفرّاء، أبو زكريّا يحيى بن زياد (1983)، **معاني القرآن**، تقديم: محمّد علي النّجّار 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 وسيمياء 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، وديناكرونيًا لتلمّس 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.

الأدب.[2]

لعل العنوان هو العتبة النصية-اللفظية الأولى أو الرئيسية التي تواجه القارئ، سواء كان ذلك عنوانًا رئيسيًا للكتاب، أو عنوانًا داخليًا 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 القراءة،[3] وذلك لإتمام عملية تخييط 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)، اهتمامًا نقديًا كبيرًا 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 تحديدًا، أو المُناصّ في بعض الكتابات المغربية.[6] كما تم حديثًا 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 تحقيب 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 Genette, 1988; Genette, 1991; Genette, 1997a, p. 3 . 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.

الناحيــة اللغويــة، من عتبة المدخل خارج النص، والتي تكون عــادة في البداية، إلى أماكن أخرى قد تقع في داخل النص أو في ذيله، وهو ما لا نعنى به بشــكل خاص هنا. النص الموازي ترجمة مقبولة لهدف هذا البحث، وإن كان يضم، كمصطلح العتبات، عناصر أخرى غير العنوان. ولكن خصوصيــة مصطلح "النص المــوازي" وأهميته تكمن في انفصاله عــن النص-المتن، وفي نفس الوقت في عدم انسلاخه تمامًا عنه، فهو مواز للمتن لكنه ليس جزءًا منه.[10]

إن النظر إلى العنوان كوحدة مستقلة موازية للنص لا ينفي العلاقة الحميمة معه.[11] يرى بسام قطــوس، مثلاً أن العنوان يقود إلى النص، بل إن العنوان هو النص والنص هو العنوان.[12] بينما جينيــت يتعامل مع هذه العلاقــة بشيء من التركيبية وهو يوازي بــين العنوان والنص، إذ يرى أن الأول يتوجــه إلى قطاع واســع من الناس أو الجمهور العريــض كلافتة إعلامية، بينما الثاني هــو للقراءة.[13] ويمكننا أن نفهم هذا الكلام بعدة أشــكال: إن العنــوان موجَّه إلى قطاع مختلف عــن القطــاع الموجّه إليه النص. ومثلما أن قطاعًا من الجمهور يســتجيب لنــداء العنوان ويأتي إلى النص، فثمة مجموعة أخرى لا تســتجيب لهــذا النداء وتبقى في إطار المتحدث عنه أو المروّج لــه دون الدخــول إليه.[14] كذلــك هناك القارئ الــذي يتصل بالنص ولا يقع ضمــن المجموعتين الســابقتين، لأنــه لا يأتي إلى النص من خلال العنوان. ولكــن إن عاجلاً أو آجلاً لن يكون دخول هــذا القــارئ إلى النص إلا عبر هذه العتبة النصية: العنــوان. النتيجة التي نصل إليها من خلال هذه القضية، نصوغها بشــكل مختلف عما طرحه قطــوس، 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 وإشراقة فريدة للنظر في تشــكلاته. يرى حليفي أن العنوان هو وســيلة للكشــف عن خبايا النص وطبيعته، كما أنه يساهم في فك غموضه. ثم يصوغ تلك العلاقة القائمة بين النص الموازي والنص بلغة اســتعارية، ولكن فيها من الحقيقة الكثير، إذ يرى أن "النص الموازي في الرواية هو خطاب مفكَّر فيه، آثِمٌ لأنه الشيء الذي يوجّه المتلقي ويرسم انطباعًا أوليًا عن ذلك النص، سرعان ما يتوســع 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 الجزار، 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 عبئًا 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 نصيًا جديدًا ذا صورة مركّبة تأخذ من القبول والرفض معًا- 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 أولًا. 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 مثلًا 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 يشكّل مدخلًا إلى النص، لكنه يمكنه كذلك أن يشكّل عائقًا للدخول إليه.

تتعامل مع العناوين لكنها لا تقرأ النصوص، ثمة نص افتراضي لم تبتدئ بعد قراءته.[24]

إن العلاقــة بين العنوان كنص مواز وبين النص-المتن تعتبر مــادة خصبة للنقد الأدبي وتاريخ الأدب مــن حيــث عملية التحقيب الأدبي،[25] ومــن حيث الانتماء الأيديولوجي للنص، ســواء كان ذلــك انتماء أدبيًا أو ثقافيًا، سياســيًا أو اجتماعيًا، وذلــك "بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية".[26]

وهــذا ينقلنــا إلى وظيفة هامة، لم تلــق، في رأينا، اهتمامًــا كافيًا لدى الباحثــين، وهي الوظيفة الأيديولوجيــة للعنــوان.[27] وهــذه الوظيفة تخــرج عن التفاعــلات الداخلية للعنــوان مع النص وتنطلــق نحو الســياق بكل ما يعني ذلك الســياق مــن مؤثرات خارجيــة.[28] وفي ذلك يورد عبد الفتاح الحجمري ملاحظة تستحق الاهتمام، إذ يرى أن للنص علاقات متشعبة، منها ما تختص بالعنــوان، وأخــرى تنطلــق إلى خارج النــص. وهي ما يطلــق عليها العلاقــات "العبر نصية" (Paratext).[29] وإذا كان العنــوان يلخّــص ما يأتي، أي النــص، إلا أنه كذلك "بارقة تحيل على الخارج-خارج النص".[30]

إن قدرة العنوان على الإغواء تقاس بمدى اســتجابة القارئ لدعوته لينقاد إلى النص. وإذا كانت هذه القدرة فاعلة فقد "تورّط" القارئ بعد أن تجاوز هذه العتبة إلى النص. لكنّ هذا "التورّط" لا يتوقف عند معاينة النص فحســب، بل يرتدّ ثانية إلى المؤلف، وإلى الإحاطة بانتماءاته الأدبية والثقافية، والتعريج كذلك على قناعاته الاجتماعية والسياسية.[31]

وإذا كان جينيت قد أشار في معرض حديثه عن أنواع العناوين إلى أهمية رصد العنوان دياكرونيًا والوقوف على أشــكاله عبر تاريــخ الأدب، إلا أنه لم يتعرض لوظيفته خــارج النص بالتفصيل، ولــم تحتــل هذا القضية جل اهتمامــه.[32] كما أن ارتباطات العنوان بالســياق 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 يشر 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 اســم "الـمُناصّ"، 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 ومضمونًا ليتلاءم مع طبيعة النوع الأدبي الذي يقدّمه. وهذا يعني، بكلمات بسيطة، أن العنوان ينبني 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 السوريالية 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 تشرّبت من مجمل العناصر التي تتفاعل في النص الحداثي بتركيبية 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 شيئًا بقدر ما تفاجئنا وتفْتِنُنا".[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، نصًا مستقلاً من ناحية، ومرتبطًا ارتباطًا وثيقًا 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.

فهـذا بحد ذاته يمكن أن يعتبر إنجازًا رغـم 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.

كمـا نفترض بأن للشـكل في العنوان أهميـة لا تقل عن المضمون.[39] وحين تـبرز وظيفة العنوان الإيحائيـة أو الإغرائيـة فهـي لا تعمل من خلال ما يوحـي أو يغري به العنوان بواسـطة معناه فحسب، بل لا نجازف حين نفترض أن هاتين الوظيفتين تعتمدان أساسًا 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 العنـوان وتوحي للقارئ بأنه مقدم على نص من نوع معـين، أو قد تغويه لتلمّس هذا الغموض الذي يغلّف العنوان على أثر تعدد الدلالات أو عدم دقتها حين تراوح بين الفصحى والعامية.

ونظرًا لتشـعب الموضوع واتسـاعه اخترنا في هذا المقال عينة أولية لخمسـة أعمال قصصية قد تمثّـل معظم التيـارات والاتجاهات والأجيال، لكنهـا تبقى عينة ناقصة لمـا في هذا القضية من الجوانب الدقيقة التي تسـتحق دراسة أكثر شمولاً. وهذه الأعمال، حسب تاريخ صدورها، هي: **لمـن الربيع**[40] لنجوى قعوار فرح (1923-)؛ **طريـق الآلام وقصص أخرى**[41] لمصطفى مرار (1930-)؛ **إخطيّـة**[42] لإميـل حبيبي (1921-1996)؛ **تحت سـطح الحبر**[43] لسـهيل كيوان (1956-)؛ **كارلا بروني، عشيقتي السرية**[44] لعلاء حليحل (1974-).

تفترض هذه الدراسة بروز استعمال اللهجة المحكية في العنوان لدى الكتّاب الـمُؤَدْلجين، أولئك الكتـاب الملتزمـين الذين ينظرون إلى أدبهم كمؤدٍّ لرسـالة اجتماعية أو سياسـية. كما تفترض تزايدًا في اسـتعمال المحكية بتوظيفاتها المختلفة في الثلاثين سنة الأخيرة، وهي الفترة التي بدأت تشـهد وعيًـا ثقافيًا متحررًا وجرأة معينة في تقبّل المحكيـة والتعامل معها كعنصر لا يتجزأ من اللغـة.[45] ومن هنا فإن توظيف المحكيـة في هذه الفترة يتخذ أبعادًا مركّبة ويحمل دلالات عدة لا تقف عند تصوير الواقع فحسب، بل تتعدى ذلك إلى دلالات أدبية أكثر عمقًا وأشد تركيبًا، وذلك انعكاسًا لتراكب الأدب والحياة معًا. وفي هذا إشارة واضحة إلى مرحلة ما بعد الواقعية بمفهومها

39 Genette, 1988, pp. 709-710.

40 فرح، 1963.

41 مرار، 1970.

42 حبيبي، 1985.

43 كيوان، 2005.

44 حليحل، 2012.

45 هـذا يعني أن هناك تناسـبًا طرديًا بين التحـرر من القوالب الجاهزة وعدم التعامل مـع اللغة من منطق المحافظة على فصاحتها وتحريرها من دلالاتها القاموسـية الكلاسـيكية وبين تنامي الوعي الثقافي عامة. قد يبدو أن القضية تحمل فكرة مسبقة أو تفتقر إلى العلمية، ولكن ما نراه على أرض الواقع يمكن أن يشكّل مدخلاً صلبًا لهذا التصور.

غـير التقليدي الذي لا يـرى في الأدب صورة مرآوية للواقع بل أفقًـا أكثر رحابة من حيث تعدد الدلالات وتنوعها.[46]

وفي الجهـة المقابلـة، فإن افتقاد الأصـداء الشـعبية/العامية في عناوين بعـض الأعمال الأدبية والسـعي نحو رفع اللغة وتفصيحها أو ربطها باللغة الكلاسـيكية وحقولهـا الدلالية الخاصة يتضمـن كذلك وظائف هامة يجدر الوقوف عليها، مـن منطلق التضادّ، للخروج بنتائج دالّة في المجال الثقافي العام: الأدبي والسياسي والاجتماعي.[47]

2. البدايات: بين الكلاسيكية والرومانسية

2.1 مجموعـة **لمـن الربيع**[48] لنجوى قعوار فرح تضم أربع عشرة قصة لا أثر للهجة المحكية إلا في عنـوان قصة واحدة: "حاجات لجدتـي".[49] ويبدو العنوان للوهلة الأولى فصيحًا، إلا أن لفظة "حاجـات" تحمل دلالة عامية غير موجودة في الفصحى، بمعنى "أشـياء". ولعل الحساسـية الأدبيـة التـي تتمتع بها الكاتبـة دفعتهـا إلى تفضيل الكلمـة ذات الدلالة العاميـة على الكلمة الفصيحة "أشـياء" التي لا تحمل دلالة حرفية محـددة،[50] انطلاقًا من أن الكاتبة لم تخرج على قواعـد اللغة باسـتعمالها لكلمة موجودة في قاموس الفصحى، بغـضّ 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 أشـياء لها نكهة التراث المحلي–الشـعبي، التي أثارت في نفس الراوي

46 راجـع Jakobson, 1987, "on Realism in Art", pp. 19–27 ؛ وليـك ووارن، 1992؛ Selden, 1993 . انظـر كذلك الدلالة الاستعارية للعنوان، حليفي، 1992، ص 83، ص 89.

47 كان أدونيس قد انشـغل بموضوع العلاقة بين اللغة الكلاسـيكية مثلاً وبين الموقف السياسـي والاجتماعي المحافظ أو الرجعي. انظر مثلاً، مقالته "الشـاعر 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 غنايم، 1995، ص 61–105. وكذلك موقع الكاتبة على الإنترنت: فرح، **موقع**.

49 عناوين القصص المدرجة في الفهرس هي 14 عنوانًا: السـائلان، بهاء، حاجات لجدتي، سـيدة محسـنة، حجر العثرة، رماد، الحب الصامت، تاريخ امرأة، بوابة مندلبوم، قصة سـعادتي، أمرّ الاختيارين، أجير في أرضه، نداء الشـام وعتاب الرمان، شذا الحقول.

50 حـول الدلالـة الحرفية والدلالة الإيحائيـة أو الرمزيـة، انظـر Scholes, 1982, *connotation and denotation*, pp.143–144 .

51 لعل هذا هو المكان المناسب لنؤكد من البداية أننا نرفض رفضًا تامًا 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 مـا هـو أعمق من ذلك كمبنى الجملة الداخلي وعلاقتها بالجمل الأخرى. ونحن هنا لا نشـير إلى الأصول الفصحى لبعض الكلمات العامية لتأكيد هذا النهج، بل نشـير إلى ذلك من منطلق الكاتب الذي قد يجد تبريرًا لاسـتعماله الكلمة العاميـة. ولكن بين التبرير والفعل الإبداعي فرق شاسـع. لذا لا مجال لمقولات مثـل تلك التي ترى أن الكاتب لم يخرج عـن الفصحى حين يسـتعمل كلمة ما، لأن ما في ذهنه هي الدلالة العامية للكلمـة، وذلك لتأثير الازدواجية اللغوية التي تنسحب كذلك على العديد من عناصر اللغة. أحيانًا 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 أليفًا يخلد إليه مقابل عالم المدينة الذي يثير فيه أحاسيس الغربة:

> آه. كم كنت أشتاق إلى أن يحين آخر الأسبوع وأعود إلى البيت، وأدخل إلى الحاكورة فتستقبلني أشجار الرمان بقناديلها الحمراء، ثم ألمح جدتي وهي تنتظرني، وقد أعدت لي صنفًا من الطعام أو الحلوى التي تعرف أني أحبها. وأدخل من وهج الحر إلى العَقد البارد، وأشرب من الكوز الذي غطته والدتي بالشاشة البيضاء ذات الخرز الأزرق، ويفوح من أصيص الريحان إذا ما حرّكْته بيدي عطر زكي أمين. ثم تقع عيناي على المخدة؛ فأجد طاووسها لا يزال مختالاً، وأجد ليلها لا يزال مضاء، وقبابها تناديني، وأشجارها تعاتبني لهجراني لها؛ ويحتويني عندها سلام، ويتفتح عالم أحلامي وأشعر أن الحياة أعمق وأكبر وأجمل من يومياتنا التافهة في المدينة.[52]

سيميائيًا العنوان يحمل بعدًا واقعيًا 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 الفصحى في "حاجات لجدتي"، كما ألمحنا أعلاه، ليس خروجًا تامًا في القاموس اللغوي بكل أبعاد اللفظة، وهو ما يدعم التصوّر الذي يرى في هذه المرحلة التاريخية التي يمر بها الأدب العربي في إسرائيل سمة التأرجح 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 كليًا.[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 تصورًا مشابهًا 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؛ غنايم، 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 عنوانًا: 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 يوحي به العنوان؛ إنه توجّه 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 تحليقها 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 بوّاب، 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 لنلمس مدى كلاسيكية اللغة وعدم ملاءمتها للموقف من منطلق واقعي:

> ألا تبًّا 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 "بأنّه نقّل 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 مرغمًا... ولكن سعيدًا "وعسى

56 مرار، 1970، ص 19–26. إشارة إلى بيت أحمد شوقي في مسرحية مجنون ليلى:
قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً وتهونُ الأرضُ إلا مَوضِعا (شوقي، 1984، ص 216).

57 مرار، 1970، ص 83–88. إشارة إلى بيت المتنبي في داليته المشهورة التي مطلعها:
عيدٌ بأيّة حالٍ عُدتَ يا عيدُ بمَا مَضَى أمْ بأمْرٍ فيكَ تجْديدُ
أصَخْرَةٌ أنَا، ما لي لا تُحَرّكُني هَذِي المُدامُ وَلا هَذي الأغَارِيدُ (المتنبي، 1900، ص 434–433).

58 مرار، 1970، ص 97–108. ثمة إشارة إلى الآية القرآنية: "ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتُثَّت من فوق الأرض ما لها من قرار"، **قرآن**، سورة 14، آية 26.

59 مرار، 1970، ص 127–135. ثمة إشارة إلى الآية القرآنية: "يُخْرِجُ الحيَّ من الميت وَيُخْرِجُ الميتَ من الحيِّ وَيُحْيِي الأرضَ بعد موتها وكذلك 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: Badawi, 1992, pp.16–18 .

61 مرار، 1970، ص 23.

62 مرار، 1970، ص 20. الاقتباس في نهاية المثال فيه إشارة إلى بيت أبي تمام:
نَقِّل فؤادَك حيث شِئتَ من الهوى ما الحبُّ إلّا للحبيبِ الأوّلِ (أبو تمام، 1957، م 4، ص 253).

أن تكرهوا شيئًا وهو خير لكم".[63]

أو:

ولكـن أحدًا مـن هؤلاء الناس لم يكن يرى في سـلوك أي من الحبيبين ما كان يراه "بنو عذرة" ذات يوم.[64]

بقي أن نشير إلى النهاية المأساوية-الدراماتيكية للقصة، والتي تتساوق مع هذا النوع القصصي في هذه المرحلة، إذ تقرر الفتاة أن تضع حدًا لحياتها بعد أن كتبت رسالة الوداع.[65]

لعلـه بات مـن الواضح أن العنوان يقودنا إلى اسـتنتاج معلومات تفيدنا كثـيرًا في تاريخ الأدب من حيث تحديد المدرسـة الأدبية التي ينتمي إليها هذا النص الذي ينسـلخ عن الواقع بأصدائه الكلاسيكية.[66]

3. نهاية السبعينات

منـذ نهايـة السـبعينات، وبشـكل تدريجي، نشـهد تعاملاً أكثر جـرأة مع اللهجـة المحكية في العناويـن، بـل يتخذ هذا التعامل صـورًا أكثر تركيبية مما مضى. لتمثيل هـذه الفترة في أوجها اخترنا رواية **إخطية**.[67]

63 مرار، 1970، ص 20. إشارة إلى الآية القرآنية: "كُتِبَ عليكم القتالُ وهو كُرهٌ لكم وعسى أن تكرهوا شيئًا وهو خيٌر لكم وعسى أن تحبُّوا شيئًا وهو شرٌّ لكم واللَّهُ يَعلمُ وأنتم لا تَعلمونَ"، **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 لعلـه مـن الممتع والطريف كذلك، أن نتتبع أثر اهتمام الكتّاب بالواقع في هذه الفترة ووعيهم من الناحية النظرية أهمية كون الكاتب/الإنسان واقعيًا، لكنهم لم يملكوا الأدوات التي تمكّنهم من تحقيق ذلك. البطلة في قصة "قد يهون العمر" تتوجه في رسـالتها إلى حبيبها الذي هجرها وتسـخر منه لأنه تخلى عنها بسـهولة وارتبط بأخرى وبدأ ببناء مسـتقبله من جديد. فتقول له: "إنني أحسدك على قوة إرادتك وعلى .. "واقعيتك ".." (المزدوجان في الأصل) (مرار، 1970، ص 23). ثم تَعِده ساخرة بأن تكون قوية الإرادة وواقعية كأستاذها، وتخبره أنها قررت أن تقيم علاقة مع مدير المؤسسة الثـري وتهـدم بيته بعلاقتها وتجعله يفلس.. إلخ. وبعد هذه التخيلات التـي يثيرها غضبها من حبيبها تقرر أن تكون واقعية من نوع آخر، فتقول في رسالتها الأخيرة: "ولكن.. ماذا أترك لك وللدنيا يا حبيبي؟ لقد كنت واقعيًا فأحييت بيتًا، وخلقت أسرة، فهل أكون أنا "واقعية" فأهدم وأقتل؟ ألم أكن تلميذة نجيبة؟" (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 جريرة.[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 هحالوتس وشارع الأنبياء في حيفا وامتد إلى أرجاء البلاد جميعًا حتى تل أبيب جنوبًا، وذلك قبل عشر سنوات من تاريخ القص، 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 تمامًا، ويفهم تدريجيًا 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 صدفة 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 قُبض 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 لفظة الكلمة "إخْطيَّة" من مكان إلى آخر في أنحاء البلاد، فالبعض يلفظها بفتح الطاء، والبعض بكسرها، وقلة يلفظونها باللهجة اللبنانية: إخطَيّ. وفي منطقة المثلث تلفظ بفتح الخاء وكسر الطاء: خَطِيَّة.

69 الدفتر الأول باسم "شخوص"، ويتضمن ستة عناوين داخلية: 1- سيف من الأسماء مسلول، 2- الجلطة، 3- الرامزور، 4- محامي الأمة، 5- الملثم، 6- عطية. والدفتر الثاني باسم "إخطية"، ويتضمن أربعة عناوين داخلية: 1- عودة أبي العباس، 2- مليحة، 3- إخطية، 4- سروة. 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 غنايم، 1995، ص 274-277.

كانت تستعمل للشكولاطة، وأنه جاء لأخذها![73]

أمـا معنـى "إخطية" التي تـرد في العنوان فيقع في نفس خانة الأسـماء العربيـة الغريبة، مثل "نهاية" و"نُهى"،[74] وهو نوع من التمني أن تكون تلك المولودة نهاية البنات.[75] وتكون إخطية جزاء لجريرة تمّ ارتكابها. وهذا ما نستشفه من تفسير الاسم كما يرد على لسان الراوي:

> كان سمع جدته تصرخ في وجه والده: "إخطية"، حين همّ بضرب ابنته (أخت الـراوي الصغيرة) عقابًا لها على إيثارها اللعب مع الأولاد الذكور. ومعناها أن البنت "خطيتك". أو أن ضرب القاصر "خطيئة". وقد يكونون -قال- سـموا تلك البنت "إخطية" أو "خطية" لأنها ولدت سابع بنت أو ثامنًا أو عاشرًا، أو حين همّ والدها بوأدها.[76]

أُطلـق سراح عبد الكريـم بعد تحذيره بعدم الدخول إلى البلاد. وتسـتمر قصته حيث يكشـف الـراوي عن قصة أخرى لـه تتعلق بأخته "سروة"، الفتاة الجميلة التي عشـقها جميع صبيان الحارة، وكانت نهايتها أن سقطت من أعلى شجرة تسلقتها.[77] ويقدم الراوي ذلك المشهد بشكل دراماتيكي:

> وقعت سروة فوق صخرتها: راقصة سـمراء في غلالة حمراء سـيّابة، سيّابة. انسابت الغلالة الحمراء على صخرتها فغطت جرن الشلال بقطيفة أرجوانية خطفهـا الريـح بعيدًا في حضـن البحيرة. ورأينـا النار في حلّة نـار. وعادت الصخرة ملساء، عذراء، كما كانت منذ الخليقة. ولم يتوقف الشلال عن مسح دمائها ودموعنا. وعادت ذاكرتنا، ملساء، عذراء من هول تلك الصدمة. وأقفر من أهله شارع عباس، ذهبت سروة وأخوتها كما ذهبت، من قبلها، إخطية.[78]

فالقصـة، كما نرى، عبارة عن فانتازيا تمزج بين الواقع والحلم وبين الحاضر والماضي، فتصوّر حيفا، فلسـطين، كبلد ينعم بالسـلام وبالطبيعة الخلابة والحب، تسـوده السكينة ويخيم عليه

73 حبيبي، 1985، ص 56، ص 72.

74 ن. م.، ص 58.

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

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

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

أمـا في تلـك الليلة، حين صاحت "من هناك؟" فلم تحرك جناحيها بل سـقطت 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.

الهـدوء. أما إخطية، وهو اسـم فتاة غير موجـود في الواقع، فكانت حبيبة الجميع في فلسـطين سـابقًا، كما سروة، إنها الوطـن الذي نزح عنه أهله وأخلّوا بذلك الحـب. أما الطفلة التي كانت تحملهـا إخطية وولدت من سـفاح فهي رمـز لخيانة الأهل، أهل هذا الوطـن الذين تخلّوا عنه. ولكي يؤكد الكاتب الرمز يتساءل الراوي ما إذا كان هذا هو اسمها فعلاً، وذلك لتحميل العنوان دلالة رمزية.[79] وأخيًرا يلقي في نهاية الرواية، وفي الكلمات الأخيرة منها بالرمز قائلًا:

كلٌ يسأل عن إخطيته كيف تركها، ولماذا تركها، وكيف حالها من بعده.[80]

ويمكننا الاستمرار في تلمّس 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 ضلعًا فإذا هو "إخطية"؟"[81] وما دامت حواء هي رمز للإثم فإخطية هي كذلك رمز للجرم والخطيئة.

4. بدايات القرن

اخترنا هنا عملين لمناقشـة العنوان فيهما، وهما: **تحت سـطح الحبر** لسـهيل كيوان، و**كارلا بروني، عشـيقتي السرية** لعـلاء حليحل. ونبـدأ أولاً بمجموعة حليحل، وعـلى عكس ترتيب صدورها، لما في هذه المجموعة من استمرارية لما سبق.

4.1 علاء حليحل في مجموعته الأخيرة **كارلا بروني، عشـيقتي السرية**[82] يواصل التيار الذي برز من خلال الكتابات الحداثية التي احتلت مركز الحياة الثقافية الفلسطينية في الثلاثين سنة الأخـيرة.[83] إنه يبدي تعامـلًا واعيًا مع المحكية في عناوينه دون أن يحاكـي أحدًا من كتاب هذه المرحلة؛ متميز في البسـاطة والعمق معًا، وفي انتهاجه مسـارًا واقعيًـا في قصصه، لكنها واقعية بعيدة عن التقليدية كل البعد، لأنه كاتب مفعم بروح السـخرية، يذكّرنا بما عرضنا له من مكر إميل حبيبي وحذقه في **إخطية**، على سبيل المثال لا الحصر.

تظهـر العامية في مجموعتـه من خلال عنواني قصتين،[84] أحدهما يبـدو عاديًا وغائمًا: 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 11نصًا قصيرا جدًا تحمل اسم "قصص عن قصائد لم تكتب". وجاءت القصص

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

قراءة القصة تعمّق الدلالة الأيرونية-الساخرة التي يحملها العنوان، فالراوي الطفل تربّى على أن الخروج على مسلمات المجتمع أمر غير مقبول، حتى وإن كان هذا الخروج يهدف إلى رفض مخالفات 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 والمركّبة 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 التسلطي.

من أجل ترسيخ الرسالة التي يسعى الكاتب إلى إيصالها، تعرض القصة جوًا مشحونًا بالخوف والترقب عبر الراوي الطفل:

> رغم سنواتي العشر، إلا أنني كنت قادرًا على استيعاب أن أمرًا جللاً 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: القبلة 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 متلبسًا بقبح أو ذنب، وكان شهود قد رأوا وسمعوا. لوباني، 1999، ص 516.

86 حليحل، 2012، ص 157.

اللغط.[87]

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 المنـزل، وكانـت رائحة الطبيخ تفوح من جميـع الأركان. ويتبين أن العائلـة عقدت اجتماعًا لتسـوية الموضوع الذي بقي خافيًا على الأطفال الذين أحسّـوا بهول الخطب، ولكنهم لم يعرفوا ماهيته ولم يجدوا له تفسـيرًا. ويتضح تدريجيًا خلال قراءة القصة أن طفلة في عمر الراوي أو أكبر قليلاً قد تعرضت لأعمال مشـينة من أحد كبار العائلة. وبسـذاجة الأطفال وبراءتهم قامت هذه الطفلة بكشـف الأمر، بحيث انتشر الخبر في البلـدة. وحينئذ تهرع العائلة للانعقاد في بيت والد الراوي لتسـوية الموضوع الذي يضرّ بوحدة العائلة وسـمعتها. ثم يؤتى بالطفلة الضحية وأمهـا تجرّهـا للاعتذار من الجاني وتقبيل يده، لأنها أهانته ولطّخت سـمعته وسـمعة العائلة بالمفهـوم التقليدي للمجتمع الأبوي. وبعد أن يتم ذلك ويسـوّى الأمر تنطلق الزغاريد ويتنفس الجميع الصعداء، لأن الرباط العائلي لم يتزعزع. وقد لُقّنت الطفلة وأهلها، وخاصة أمها، درسًا في الرضوخ لأعراف المجتمع التقليدي.

لقـد سرت هـذه القيمة التربوية من الكبير إلى أصغر الأطفال. وهمهم الجميع: "يعني هيي 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 جنسـها وتحاربهن من منطلق أنها كأقلية تتبنى فكر الأكثرية أو السـلطة وتقوم بالتماهي مع مستعمرها واسـتبطانها لأيديولوجيته المعادية لها.[89] وهكذا تقول أم الراوي لابنتها تعليقًا على الحدث:

> "تروح تتخيّب!شو هيّي أول وحده؟ بدّا تخرب العيلة؟ إوعك بحياتك تجيبي هاي السـيرة أو تفتحي هيك موضوع! فاهمة؟" تمتمت أختي بكلمات قدّرتُ أنها خضوع تام لمطلب أمي.[90]

هكـذا يحمل العنوان "عـزارة" من المفارقة المركّبة أكثر بكثير ممـا يحمل من وظيفة التصوير السـطحي للواقع، كمـا درجت على ذلك الواقعية التقليدية. وينضـمّ بهذا علاء حليحل إلى ركب الكتّاب الذين يؤمنون برسالة الأدب الملتزم في كشف عيوب المجتمع التقليدي والتنديد بقاموسه

87 ن. م.
88 ن. م.
89 انظر السعداوي، 1990، ص 241، 708؛ طرابيشي، 1995.
90 حليحل، 2012، ص 159.

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

4.2 وهــذا يقودنــا إلى فئة أخرى من الكتّاب في الاتجاه المعاكس قلمــا تظهر اللهجة المحكية أو آثارها في العناوين الخارجية أو الداخلية لقصصهم بصورة مكشــوفة. وهذا يبرز بشكل خاص لــدى الكتــاب الذين بدأوا كتابتهم منذ الثمانينات من القرن المــاضي.[92] اخترنا من هؤلاء الكتّاب ســهيل كيوان.[93] ســنقف أولًا على بعض عناوين قصصه. ثم نحاول الإجابة عن أســباب تقنّع العنوان لديه فيما بعد.

تحت سطح الحبر تضم 18 قصة قصيرة[94] لا تطل الأجواء الشعبية إلا من خلال عنوان واحد وهو "أبو حســن بدون "غانيات حزينات" ولا "جميلات نائمــات"".[95] ولكن بالإضافة إلى هذا العنوان ثمة عنوانان يلفتان النظر لا بد أولاً من النظر فيهما ثم نعود لمعالجة هذه القصة.

ما من شــك أن العنوان الأكثر جذبًا للنظر هو عنوان المجموعة "تحت ســطح الحبر"، فهو كسر خلّاق وتلاعب لافت في التعبير الــمُؤَتْمَت (automatized):[96] "تحت سطح البحر". عملية كسر الأتمتــة، أو اللاأَتْمَتَــة (Deautomatization) هنا لا تدل على نهــج حداثي في انتقاء العنوان فحســب، بل يمكن أن تقــول لنا الكثير ســيميائيًا حول طبيعة هذه المجموعــة ومنحى كاتبها. وهــذا ما يغرينا بالمتابعــة لقراءة القصة التي تحمل العنوان نفســه: "تحت ســطح الحبر".[97] وحدســنا 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 ســذاجتك، تحت ســطح الحبر، لكل مقام حذاء، الشيب، ترانسفير، زفاف شاعرة، ريمة الدراجة، عولمة، الضيف، همس النجوم، شــمس الأصيل، فندق نجومه نحس، رحلة صيد، لمن يرن الهاتف، عشــب، أبو حسن بدون غانيات حزينات ولا جميلات نائمات، نداء الجنية، ممتع ومريح.

95 كيوان، 2005، ص 125–132.

96 حول الأتمتة واللاأتمتة راجع Mukarovsky, 1964, pp. 17–30 ؛ אבן-זהר, 1984, עמ' 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 متشــابهة للإشارة إلى فن أدبي يعالج موضوع الفن الأدبي نفسه. وهناك تقسيمات مختلفة حسب الأنواع

هـذا التكهن تقنيـة التلاعب في كسر التعبير ليحـلّ "الحبر" رمز الكتابة محـلّ "البحر". وثمة تنـاص خفي بين العنوان والآية القرآنية: "قُل لو كان البحر مِدَادًا لكلماتِ ربِّي لَنَفِدَ البحرُ قبْلَ أن تَنفَـدَ كلماتُ ربِّي ولو جئْنا بمثْلِه مَدَدًا".[99] والآية تتضمن الأصل ومرادف الكسر من التعبير معًـا: البحر والمـداد (الحبر)، إذ يرد ذكر البحر الذي ينفد مداده قبـل أن تنفد كلمات الله التي لا حـدّ لها. تعرض القصة للإملاءات الاجتماعية التي تقمع الأديب وتكتم صوته الحقيقي، بدءًا مـن الأب الذي يقمـع طفله حين تلوح عليه بوادر الإبداع الأدبي، ومـرورًا بالزوجة التي تتصيد زوجهـا الكاتب لتُسـقط العالم الحقيقي على الآخـر التخييلي، وانتهاء بالمجتمـع والأبناء الذين يكمّمـون فم الأديب ويكبّلون قلمه، فيظلّ أسـيرًا لهذه القيـود الاجتماعية ولا يقوى على التعبير عن نفسه بصدق وحرية. وهكذا تخنق حرية التعبير ويوءَد الأدب الحقيقي. وعلى لسان الراوي ترد الكلمات التالية لتلخّص حالة المبدع الذي يعاني من هذه القيود:

> أحـس بأهمية ما لا يُكتب بقدر أهمية ما يُكتـب! كلمات كانت ترفع تنورتها فوق الركبة وتكشف كشحها صارت متجلببة وتغض طرفها حياء! رقابات لا عين رأت ولا أذن سـمعت، لبعضها أنياب مزرقّة تمزّق لحم الكلمات، وأخرى ترمي فسـتقها وتوتها لنصّ أسـير في قفص من ذهب! هكذا تعلّم البحث عن المسـتور تحت سـطح الحبر، وفي تلال الأصداف الفارغة عن هدية تسد رمق روحه الساغبة.[100]

الفكرة التي يعالجها الكاتب فيها الكثير من الأصالة والتجديد. وقد عبّر عنها بطريقة منبتّة 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 نفسـها، كشعر وراء الشـعر، 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 وظيفـة الأديـب ومعاناته في وضع تأليفه، وغير ذلك من المواضيع التي تتعلـق بعملية الخلق والإبداع، وجدت منذ أقدم العصـور في الآداب الأجنبيـة والأدب العربي، وإن كان ذلك قد بدأ يبرز أكثر في المدرسـة الرومانسـية لعلاقة ذلك بالأنا (المبدع) التي تأكدت من خلال الأدب الرومانسي. ولكن الشـعر (والأدب عامة) حول فن الأدب نما في أجواء تضعضعت فيهـا مكانـة الأديب واهتزت القيم الفنية والثقافية في العصر الحاضر، ممـا جعل "الأدب ما وراء الأدب" ظاهرة بارزة وهامـة في الأدب الحديـث عمومًـا. انظـر غنايـم، 2/2003، ص 196-198. انظر كذلك محمد حمد حيث يسـتعمل عـدة مصطلحات للظاهرة، ويعنون كتابه بمصطلحين مختلفين: "الميتاقص" و"مرايا السرد النرجسي": **الميتاقص في الروايـة العربيـة، 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 نقـول شـبه تجريدي تحفظًـا، لأن النص المقتبس مثلًا يذكر الكلمـات "المتجلببة" التي قد تكـون كناية عن الإملاءات

قصة "لكل مقام حذاء" لا يقل عنوانها إبداعًا عن عنوان المجموعة، مع التشـابه الواضح بينهما في الطـرح المضمونـي وفي التقنية الفنية. فالعنوان هو كذلك كـسر للتعبير المؤتمت: "لكل مقام مقـال". وتُـبرز القصـة أهمية التغيير والإقـدام على الجديـد واقتحام المجهول وعدم التمسـك بالأصـول التي لا فائدة من ورائها. الحذاء يمثّل الأرضية التي يُركَن إليها والجذور التي تضرب في الأرض. وبـذا يكـون التردد في تغيير الحذاء البـالي وعدم الإقدام على واحـد جديد بدله، رغم قِدمـه واهترائه، يـدلان رمزيًا على هذا الطرح الذي قد يصبّ في مجال أدب ما وراء الأدب. يجوز لنـا فهم ذلـك كدعوة للأدباء إلى التجديد إذا عرفنا أن البطل عبّر عن موقفه من التغيير كمندوب للمنتدى الثقافي الذي ينتمي إليه. وعبْر خطبة ألقاها، شبّه ذلك الخوف من الجديد بالخوف من تغيير الحذاء.

وفي نفـس مجال الأدب مـا وراء الأدب، يمكن فهم التعبير "لكل مقام حذاء" من منطلق الضعة أو الخسّة 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 تفاهته وفراغه من مضمونه. وهو ما جعل بطل القصة يتردد في الكلام، بل يتنازل عن حقه فيه. ثم كان أن رضـخ تحـت الضغط ليعبّر عن رأيه في خطبة غير تقليديـة، وكأنها كانت صفعة للمتكلمين والحضور، أو ضربًا لهم بالحذاء.

ويمكـن كذلك أن تتجـه الفكرة في "لكل مقام حذاء" إلى حضّ المجتمـع عامة على تبني الجديد في الحياة والفكر. وسـواء 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 "جميلات نائمات""، إذ نرى أنها تمزج بين الحداثي والشـعبي بطريقة مبتكرة، فهي من ناحية تتحدث عن ثقافة الراوي-الكاتـب الذي قـرأ ماركيز (Márquez) وجذبتـه روايته **ذاكرة غانياتـي الحزينات**،[103] التي تذكر مضاجعة الكاتب العجوز للعاهرات الـ 514، ويقارن ذلك مع الرواية اليابانية **الجميلات النائمات** لكاواباتا،[104] التي تذكر ارتياد كبار السـن لمنزل الجميلات النائمات، يقضون ليلة إلى

الدينية في المجتمع العربي. وهذه يمكن اعتبارها إشارة واقعية.

102 انظر غنايم، 2/2003، ص 195-197.

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

104 راجع ترجمة الرواية، كاواباتا، 2006.

جانب مراهقة نائمة تحت تأثير مخدّر 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:

- أنـا يا عمـي لم أتزوج من أجـل الأولاد! أخذتها فقـط كي لا أتحمل جميـل أحد، لا يوجد أصعب من تحمّل جميل الآخرين! الرجل بدون امرأة مثل الكلب بعيد السامعين!

همست له –لأجل الطعام والغسيل فقط تزوجت!

فردّ بمتعة ظاهرة –وهل يوجد شيء ألذ من يد امرأة تليّف لك ظهرك أثناء الاغتسـال! أنا لا أغتسل إلا في اللجن، أجلس فيه وهي تصب الماء وتفرك لي ظهري ورقبتي!

- ليفة وبس يا أبو حسن؟
- يعنـي إذا أعطـاك الله نعمة فهل ترفسـها! ثم إذا أعطـى الله هذه المستورة (نتفة) ولد تعيش لأجله وتتكئ عليه في شيخوختها فلم لا! هل أحرمها من قسـمتها ونصيبها! يـا رجل الناس ما عادت تخاف الله! إنهم قليلو دين! يحاربون شرع الله![105]

من الملاحظ أن الكنية الشـعبية في العنوان "أبو حسـن" تتآلف مع أجـواء هذه القصة المفعمة بالحكي الشـعبي الذي نلمسـه من خلال التعابـير والألفاظ ذات النكهة المحليـة. ولكن الكنية هنا تختلط بتعبيرين غريبين عـلى الأجواء: "غانيات حزينات" و"جميلات نائمات"، الأمر الذي يخلق توتّرًا في العنوان تنتهجه القصة الحداثية، بحيث يجاور البعد الشـعبي والاجتماعي البعد العالمي والإنسـاني في هـذه القصة. هكذا نخرج بنتيجة مؤداها أن سـهيل كيوان ما زال يراوح في مجموعتـه هـذه بين الخروج على المحلي والانطلاق إلى الإنسـاني والمجـرّد وبين روابط دفينة تنبجس من الأجواء الشعبية. وهذا ما تحقّق بصورة جليّة في قصته هذه، بينما غلبت على معظم قصص المجموعة الأجواء المجرّدة الخالية من العناصر الشـعبية، وهو ما تَوَّجَهُ عنوان المجموعة الحداثي، كما أوضحنا أعلاه. ويعيدنا هذا الاسـتنتاج إلى افتراضنا أن سـهيل كيوان ينتمي لذلك التيار الذي يصرّ على عدم تفريطه بالشعبي، وإن تخطّاه بمفهومه البدائي، ليستغله في تحقيق

105 كيوان، 2005، ص 131–132.

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

5. وبعد،

لعلــه من الصعب الخروج بنتائج حاســمة من خلال خمســة أعمال قصصيــة، ومع ذلك لنا أن نطرح بعض التصورات التي تحتاج إلى مواصلة البحث والدراسة لتأكيدها أو نفيها.

رأينا ســينكرونيًا ما للعنوان من أهمية بالغة كعتبة نصية في تحديد شــعرية النص وســيمياء 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.

وبرؤيــة دياكرونيــة، في مرحلــة البدايات قلّ اســتعمال المحكية في العناويــن بصورة واضحة، فكانت تارة تنزوي وراء العناصر الكلاســيكية، وفي أحيان كثيرة تختلط مع مخلّفات المدرســة الرومانســية. مع الثمانينات بدأت تدريجيًا تتضح معالم مرحلة أخرى ذات طابع حداثي أكثر تركيبًا في التعامل مع المحكية. ينتمي للبدايات مصطفى مرار، نجوى فرح، بينما ينتمي للمرحلة الثانية إميل حبيبي، وعلاء حليحل وسهيل كيوان.

هنــاك كتّاب تبدو العاميــة في عناوينهم بحاجة إلى تعامل نقدي خاص. ولعل أحد التفســيرات التــي تتبادر إلى الذهن هــو الطابع غير الواقعي لقصصهم. ومع ذلــك ليس من الحكمة إطلاق أحكام نقدية متسرعة على أدبهم وانتمائهم. وهذا ينطبق على ســهيل كيوان الذي لم يتعامل مع المحكية في العنوان بتلك البساطة التي ميّزت كتّاب البدايات. لقد تمازج لديه الحداثي بالواقعي والإنساني بالاجتماعي والعالمي بالمحلي في نسيج مركّب بألوان الطيف.

يمكن تصنيف الكتّاب الذين اســتعملوا العامية إلى مجموعتين، مجموعة لامست الواقع بمنطلق رومانسي، كما لدى نجوى قعوار مثلاً. وهكذا جاءت عناوين قصصها أحيانًا كوصف أو تلخيص لمضمونهــا. بينما المجموعة الثانية تعاملت مع العناوين بصــورة أكثر تركيبًا من خلال تحويل العنوان إلى استعارة أو رمز، كما في **إخطية** حبيبي التي تؤرّخ للعقاب الفلسطيني على المستوى السياسي، أو تحميله دلالة ساخرة عبر استنكار الفضيحة في "عزارة" حليحل وهي تدمغ الواقع الفلسطيني على المستوى الاجتماعي.

يمكــن الإشــارة إلى التزام بعــض الكتاب اجتماعيًا وسياســيًا من خلال الولــوج إلى عالمهم عبر العنوان، والبعض الآخر لا يتكشــف ذلك من عناوينهم بنفــس الأدوات النقدية. المجموعة الأولى ينتمــي إليها قعــوار ومرار بينما ينتمــي للمجموعة الثانية بخطوط عريضــة: 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 كتّاب 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 وكتاباته 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 مريحًا لمدّ خطوط بين كتّاب تشابهوا في المشارب وانتموا إلى نفس التيار، رغم ما يفصل بينهم من سنين، بقدر ما يثير تساؤلات جديدة ويطرح تحديات صعبة حول صلاحية التحقيب الذي ينتهجه تاريخ الأدب، والذي استفاد منه هذا المقال، في انتهاج رؤية دياكرونية في التعامل مع تطور تقنية المحكية في العنوان.

وأخيرًا، لم يعد ثمة شك أن للعنوان موقعًا مركزيًا ومميّزًا في منظومة العناصر التي يتشكل منها العمل الأدبي. وهذا يدعونا، من ناحية أخرى، إلى التشكيك في الأهمية القصوى التي نحمّلها 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 مقياسًا 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 تعبيرًا أو جملة وغيرها، أكثر أثرًا ودلالته أشد وقعًا 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

عامية في العنوان ليكون تأثيرها فعالاً أكثر من تكرار ظهورها في عدة مواقع هامشــية في داخل النــص. وكان رومان ياكبســون (Roman Jakobson) قد لجأ إلى الفن التشــكيلي لتبرير ذلك حين قال: "إن كيلوغرامًا من الصِّباغ الأخضر ليس أكثر اخضرارًا 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، ياكبســون، 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 الأصفهاني، أبو الفرج (د. ت.)، **كتاب الأغاني**، حيفا: بئير أوفست (عن طبعة دار الثقافة اللبنانية).

الأندلسي، 1962 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 الى 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 (حداثة النص/حداثة 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 125-116.

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.

حليحل، 2012 حليحل، 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)، **الميتاقص 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 88/89، ص 218-225.

حمداوي، 2011 حمداوي، جميل (2011)، "السيميوطيقا والعنونة"، صحيفة **المثقف**، 2011/1/24.
http://www.almothaqaf.com
تاريخ الدخول: 2012/6/11. (نشر المقال سابقًا في **عالم الفكر**، الكويت، م 25، ع 3، 1997، ص 79-112).

حمداوي، **دهشة** جميل 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**، 2010/11/25.
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 مسرودًا"، 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)، **الجميلات النائمات**، ترجمة: ماري طوق، بيروت: دار الآداب.

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

لوباني، 1999 لوباني، 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"، 2005/12/26، 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.

مرار، 1970 مرار، مصطفى (1970)، **طريق الآلام وقصص أخرى**، القدس: مجلة الشرق.

منصر، 2007 منـصر، نبيل (2007)، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

موريه وعباسي، 1987 موريــه، شــموئيل ومحمود عبــاسي (1987)، **تراجم وآثار في الأدب العربــي في إسرائيل 1948-1986**، القدس: المجلس الشــعبي 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.

ياكبسون، 1988 ياكبســون، رومان (1988)، **قضايا الشــعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

يقطين، 1989 يقطين، ســعيد (1989)، **انفتاح النص الروائي (النص-السياق)**، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

אבן-זהר, 1984 אבן-זהר, איתמר (1984), "אוטומאטיזאציה", **הספרות**, מס' 1 (33), עמ' 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, Probings: 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 مقـال حمل عنـوان "هل تنطبق دعـاوى التطبيع؟" كتبـت النائبة حنين زعبـي قائلة: "لا نسـتطيع أن نسـتذكر بالضبط اللحظة التي طرق فيها فلسطينيو الـ 48 الوعي العربي، ربما نستطيع أن نتذكر عاملين مركزيين: الجزيرة وعزمي بشارة".[1]

وقـد رد المحامـي جـواد بولس على هذا التسـاؤل في مقال كتبه تحت عنوان: "حكاية قسـيس وجزيرة" تسـاءل فيه عن سـبب تجاهل بعض وسـائل الإعلام ومنها موقع "عرب 48" موت القس شحادة وعدم التنويه لذلك لا من قريب ولا من بعيد، يرجع بولس ذلك إلى عملية تغييب وتهميش واضحة، ثم يقول متسـائلاً: "هل يعقل أن يمحى تاريخ عقود من نضال هذه الجماهير ليبدأ في الوعي العربي في نهاية التسـعينات مع إنشـاء الجزيرة؟! هل فعلاً لم يسـمع العالـم، والعالم العربي، بنضـالات هذه الجماهير قبل وخلال وبعد عـام 1948! هل يعقل أن نمحو نضالات هذه الجماهير إبان الحكم العسـكري البغيض؟! هل يعقل أنهم لم يسـمعوا عن كفـر قاسـم ومذبحتها؟! هل يعقل أنهم لم يسـمعوا عن مظاهرات العمـال والكادحين وعصيّ

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

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 و49 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 والفضائيات 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.

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 والسياق 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**، و**الفجر**، و**صوت المعابر**) أو عن حيروت (**الحرية**)، وغيرها من الأحزاب. أما من الفئة الثانية فيمكن أن نذكر الصحافة الشيوعية (**الاتحاد**، **الجديد**، **الغد**

و**الدرب**) ونشرات مجموعة "الأرض".[3]

بالنسبة للفئة الأولى كان الخطاب السياسي موجها من قبل المسئولين 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 تمثيلا لسياسة السلطة. تمتعت هذه الجريدة باحتكار شبه كامل للعمل الصحفي، لأنها ظلت طوال قرابة عشرين عاما 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 ذيّل 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 غريبا دل على التوجه الدعائي الخفيّ. 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 عددين متتاليين، وفي نهاية الكلمة الثانية التلخيصية استغل كاتب كلمة هيئة

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

4 **اليوم**، 1949. 6 . 1

5 ن.م.

التحريـر الفرصة ليختتم كلامه بنصيحـة يوجهها إلى المواطنين العرب في إسرائيل ويقول فيها: "على العرب أن ينسـوا ترسـبات الماضي الكثـيرة وينخرطوا في دولة إسرائيـل انخراطا صادقا حقيقيـا، وتعتـبر المشـاركة في الانتخابات الوشـيكة الفرصـة الحقيقية الأولى للبـدء في عملية الانخراط".[6]

عـلى الرغم مـن اللهجة الدعائيـة للجريدة فقد حرص محرروها على السـماح للقـراء 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 للسـلطة. هكذا فعل ميخائيل أساف عندما رد على مقال كتبه وديع إقديس، مراسل الجريدة في يافا، في حزيران 1950، شـكا فيه من الضائقة التي يعيشـها المواطنون العرب ولا سيما سكان يافا. ويدل أسلوب رد أساف ومضمونه ليس على الخط الإعلامي الرسمي فقط -وكأن المواطنين العـرب يتمتعون بالديمقراطية الإسرائيلية- بـل يدلان على التوجه المتعالي أيضا، وكأن المتحدث وصيّ يتعامل بأستاذية مع عموم الأقلية العربية في تلك الفترة:

> "كل مـن يدعـي أن الوضع لـم يتغير للأفضل منذ وقـف المعارك ما من شـك في أنه مصـاب بـ"مـرض المبالغة والمغـالاة". ثمـة طريقة تفكير يمكن تسـميتها بـ"التفكير الأيوبي"،[7] ويستلذ أصحاب هذه الطريقة في التفكير في إطلاق التوصيفات السـيئة ونفخ حجم الظلام ووصفه بسواد يفوق سواده الحقيقي. للأسف الشديد أن هذا المرض قد أصاب صديقنا الشـاب أيضـا. فنحن لم نكن لنوجـه له أي ادعاء لو أنـه كان من أولئك الذين رفضت شـكاواهم 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 المناسـب للتخلص منه".[8]

6 **اليوم**، 3 . 6 . 1949

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

8 **اليوم**، 3 . 6 . 1949

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 يبدءون 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 نصبتها 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 الويلات والكوارث والعوز على مواطنيها. قوي هذا التوجه بقيادة نسيم رجوان (محرر الجريدة في الأعوام 1966-1959). 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 شنها

9 **اليوم**، 14.1.1958
10 ن.م.
11 **اليوم**، 14.1.1958

على دول الجوار وعلى حكامها وأنظمتها فقد اتبع رجوان سياسة "التعريب" في الجريدة، حيث عين لنفسه نائب رئيس تحرير عربيا (صبحي يونس من قرية عرعرة في المثلث الشمالي)، وعين في الجريدة صحفيين عربيين آخرين. كما وسّع شبكة المراسلين العرب وحسّن 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، قيمية ولوجيستية. على الصعيد اللوجيستي كانت هناك حاجة إلى ماكنة 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 آيديولوجيا "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 صبّان 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 שבתאי טבת, מולדת 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.

تبنـى الكثيرون من الكتاب المفاهيم والتعبيرات القومية العربية فامتدحوا العروبة في كتاباتهم. هكـذا فعل جورج نجيب خليـل في قصيدته "دفء العروبة"،[16] ومحمـود درويش في قصيدته "ليـلى الغريبة".[17] وحاول راشـد حسـين رد الانتقـادات التي تحدثت عن الميـول القومية لدى كتـاب **الفجر** فكتب يقول: إن على من ينكر علينا التعبـير عن آلامنا وآمالنا، أن ينكر على بيالك وتشارنيخوفسـكي أكثر قصائدهما القومية... إننا نحب أن تعرفوا عنا حبنا لقوميتنا وتجاوبنا مع آلام العالم العربي في التحرر والانتصار على الاستعمار وجنادب الاستعمار".[18]

ليس بوسـع المتصفح المتعمق لهذه الصحافة إلا أن يلحظ المسـاهمة الكبـيرة التي كانت لها في مجال صياغة مصطلحات الخطاب المدني لأبناء الأقلية العربية، والذي تناسـب 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.

بالنسـبة للصحافة الشيوعية وخاصة صحيفة الاتحاد: كون غالبية العاملين في الاتحاد وكتابها من العرب، وخطها السـياسي المعارض لسياسـة الحكم العسكري، سـاهما 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 الشـيوعية الأخرى، دورا حاسـما في بلورة الأسس الثقافية الجديدة للأقليـة العربية في إسرائيل. كانت تلك الصحف هي الوحيدة المرخصة والشرعية، التي شـكلت بديـلا للصحف "الصادرة عن"، ونـشرت انتقادات متتابعة وحادة ضد السياسـة العامة التي تميز بحق الأقلية العربية على خلفية قومية، وضد نظام الحكم العسكري على وجه الخصوص.

برز في مضامين الاتحاد أسـلوبا كتابة أساسـيان. الأول هو أسلوب الكتابة الذي عرف به إميل توما (الذي درج على توقيع مقالاته باسـم ابن خلدون). امتاز أسـلوب إميل توما الكتابي بأنه كلاسـيكي يستخدم في الغالب أسـاليب الوعظ والإقناع والتبسـيط القائم على الأدلة والإثباتات والاستشـهاد باقتباسـات من المصادر والمراجع القديمة. أما الأسـلوب 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 الأسـماء المسـتعارة في الصحافة الشـيوعية أنظر : سـيف الديـن أبو صالح، **الحركـة الأدبية العربية في**

انضم إميل توما للجدل الصحافي الذي احتدم في مطلع السينيات 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 عالجها عدد من الكتاب في الصحافة الإسرائيلية خلال نصف السنة الأخيرة... والإكثار من المقالات التي تناولت هذه القضايا كانت انعكاسا وتتمة. انعكاس للجدل الدائر في العالم العربي حول هذا الموضوع وتتمة محلية تحتاج إليها الضرورة. ونقول تتمة 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 مُكثرا 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 لاجئيه، 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 عزيمتهم أي إرهاب" **الغد**، عدد كانون الثاني 1959، ص 3.

الأقلية العربية الفلسـطينية في إسرائيل من جهة أخرى، وذلك إزاء سياسة السلطات الإسرائيلية في حينـه والتي انصبت على بلبلة الوشـائج بين أبنـاء الأقلية العربية ومعالـم هويتهم الوطنية والقومية.

أما بالنسبة لنشرات مجموعة الأرض وإزاء رفض وزارة الداخلية منح الترخيص لإصدار جريدة ناطقة باسم جماعة اعتبرتها "قومية متطرفة" اضطر أعضاء الجماعة إلى إيجاد حل جوهري، فبموجب قانون الصحافة من عام 1933 يُسـمح 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 شـابهها من أسـماء. ولتجاوز الحاجة إلى الترخيص، وهي عادة انتشر اتباعها فيما بعد في الوسـط العربي، غيرت الجماعة اسـم المحرر فاختارت في كل مرة أحد كبار النشـطاء من بين أعضائها (صبري جريس، صالح برانسي، حنا مسـمار، أسـبيرو منيّر، وعبد العزيز أبو إصبع) (م.س). كانت نشرات حركة "الأرض"، إلى حد كبير، بمثابة النسـخة المبكرة للصحافـة البديلة عـن الصحافة الحزبية التـي صدرت في تلك الحقبة بمصادقة من المؤسسـة الرسمية.

مـن هنا فإن الخط الأيديولوجي الراديكالي للحركة، إلى جانب عدم تبعيتها لأي حزب، انعكسـا جيدا من خلال مضامين النشرة الناقدة التي تصل إلى درجة العمل الثوري أحيانا. تبنى أعضاء الجماعة أسـلوب كتابة دراماتيكيا مليئا بالمعاني الحسـية، وتشـهد على ذلك الأمثلة التي سترد لاحقا. فقد عكف الكتاب على تناول التراث العربي، وسعوا إلى تنمية وعي قومي من خلال إبداء الدعـم الكامل لفكرة الوحدة العربية التي طرحهـا 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 الثائر".[23]

في الوقت الذي دعت فيه صحافة المؤسسـات والصحافة الشـيوعية إلى التكامل والانخراط داخل المجتمـع الإسرائيلي، بـين الأغلبية والأقلية، كل بطريقتها وأسـلوبها، عـبرت نشرات الأرض عن

22 **غيث الأرض**، 4/1/1960.
23 **نداء الأرض**، 25/1/1960.

الآراء المناديــة بعــدم التكامل، ســواء من الناحية السياســية أو من الناحيــة الثقافية، بل ورأت بالأقلية العربية جزءا من المحيط الثقافي والحضاري العربي العام. وعلى الرغم من شكل النشرة ومعاييرهــا المهنيــة المتدنية، وعلى الرغم مــن العراقيل التي وضعتها الســلطات أمام توزيعها، فقد أثارت النشرة اهتماما كبيرا في أوســاط القراء العرب، ويبدو أن ســبب ذلك يُعزى إلى الآراء والمواقف القومية، الثورية أحيانا، التي أقضّت بطبيعة الحال مضاجع الســلطات، خاصة وأنها تماهت مع الفكر القومي الناصري الذي كان في قمة اندفاعته في تلك الأيام.[24]

حــاول محــررو نشرة **الأرض** وكُتابها مــن حين لآخر حث القراء والمواطنــين العرب على التبرع بســخاء مــن أجل ضمان إصدار الجريــدة. وقد جاء في أحد الأعداد: "تبرعكم الســخي ودعمكم المعنوي هما الضمانة لمواصلة صدور نشرات **الأرض**".[25] كانت الاســتجابة لهذه النداءات عالية كما يبدو فبيعت النشرة بأسعار عالية جدا 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 بســبع ليرات، في حين كان معدل الأســعار في ذلك الوقت عشرين قرشــا للعدد الواحد.[26] ويشــهد على مدى انتشــار النشرة عبــد العزيز أبو إصبع مــن الطيبة (أحد محــرري النشرات الــ13)، ويقول إن انتشارها يتراوح بين 2000 إلى 3000 نسخة.[27]

من الواضح أن هذا الانتشار الواسع نسبيا يمكن أن يقودنا إلى مدى تأثير هذه النشرات خاصة في أوساط قارئيها 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**، 4/1/1960.

26 **يديعوت أحرونوت**، 1.10.1961

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 semioticially, 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 ṣurna 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 "*sēʿit*".

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 "*ʾan*", 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 ʿAbdul-Raḥmān Munīf (Jordan/Iraq/Saudia), Tharwat Abaẓa (Egypt), Al-Ṭayyib Ṣaliḥ (Sudan) and Tawfīq Yūsuf ʿAwwād (Lebanon)

Hidden ʿ*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 ʿ*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 ʿ*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 Maḥfūẓ, *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 Mabrūk" Between Mimicry and Creativeness

Jeries Naim Khoury
Tel Aviv University

This study examines "Al-Shaykh Mabrūk", 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 Ṣaliḥ; 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 compa-rative 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 imple-mented.

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.

Abstracts مختصرات