نقد النقد: اتجاهات في نقد الرواية والقصة في فلسطين

د. إبراهيم نمر موسى*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/١٠/١٧ تاريخ القبول: ٢٠٠٩/١/١٨

ملخص

نشر مركز (أوغاريت) الثقافي برام الله في السنوات السبع الأخيرة "٢٠٠٠-٢٠٠٧م"، كتباً عدة في نقد الفن القصصي، تضم أبحاثاً لأكثر من عشرين ناقداً وأكاديمياً فلسطينياً، في مختلف الاتجاهات النقدية قديمها وحديثها، أختيرت ثمانية أبحاث منها تمثل اتجاهات النقد وهي: الاتجاه الفني، والواقعي، والبنيوي، والأسلوبي، والسيميائي، والتناص الأدبي، وقد ألقي بعضها في مؤتمرات رسمية، وهي لذلك تعطي صورة مشهدية عن اتجاهات النقد الفلسطيني المعاصر إلى حد بعيد.

يأتي هذا البحث لرصد أبعاد الحركة النقدية كما تجلّت في هذه المنشورات، لتحديد اتجاهات النقد، ومنطلقات النقاد، وتشريح مقُولاتهم، ومناقشة أفكارهم. وبمعنى آخر، فإن مقاربتي للموضوع بوصفها "نقداً على نقد"، ستنطلق من مسارين اثنين: الأول، تحديد الاتجاه النقدي الذي ارتكز عليه الناقد، وأسّس على مبادئه العامة أو الخاصة أحكامه النقدية، وذلك من خلال عنوان البحث، والتعريف الموجز بخصائص كل اتجاه، ومدى التزامه بتطبيق مقولاته على العمل الإبداعي؛ وأما المسار الثاني، فيتعلّق بالبحث عن طبيعة الرؤيا النقدية، ومفهوم النقد، ومنطلقاته وشروطه الموضوعية، وسيتم تشريح هذا كلِّه بمسؤولية أخلاقية، ونزاهة علمية خالية من هوى النفس، وانحياز الفكر، بالنظر إلى المتون النقدية نفْسِها، ومقاربتها في منهجها، وأدواتها، ولغتها، وأسلوب طرح الفكرة أو الحكم النقدي...إلخ، بما يتناسب وطبيعة كل بحث.

Abstract

Critieizing Critizisom; Trends in critizing short stories and novels in palstine.

Dr. Ibrahim Nemir Mousa

Ogarit Cultural Center published several books on Palestinian novel criticism in Ramallah during 2000-2007. These books, which are written by more than twenty Palestinian critics and academicians, discuss old and new critical methods. Eight of these studies represente artistic, realistic, structural, stylistic, semiotic, and inter-textual criticism and reflect contemporary Palestinian literary criticism.

This aim of this study is to trace the development of the Palestinian novel criticism. It aims at defining critical methods, critics' analyses and rationales. The importance of this study comes from the fact that it is a "criticism of a criticism". It employs two tracks: the first is concerned with defining writers' critical methods which the researcher has established his general and specific critical judgments upon and which reflect the relevance of methods used to study these literary works. The second track investigates definition, objectivity, and conditions of criticism. These aims will be objectively achieved by examining the language, method, and style of the selected texts.

* قسم اللغة العربية، جامعة بير زيت.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

مقدمة

إذا كان الإبداع ثمرة القرائح الذكية، فإن النقد ثمرة العقول الواعية، ذلك أن انتقاد الأدب في رأي أبي عمرو بن العلاء أشد من نظمه، واختيار الرجل قطعة من عقله[1] بعد نظر وتأمل عميقين في الأعمال الأدبية، للكشف عن تجلياتها الموضوعية والفنية، مُتَوَسِّلاً في ذلك سبلاً شتى من التحليل والتعليل والتفسير للوقوف على سماتها الجمالية، أو تمييزها مما سواها، ولا يتم ذلك للناقد إلا إذا امتلك الفِطْنَة، والعقل الصحيح، والمِرَاس الطويل، والفهم الثاقب؛ ليستطيع سَبْر أغوار النص الأدبي، وبقدر إسهامِهِ من ذلك كله يكون نصيبه من إصابة القصد أو خطل الرأي، فمن النقاد من يفجؤك بفتح مغاليق النص الأدبي، واحداً تلو الآخر، متجاوزاً قشوره الخارجية إلى طبقاته العميقة، مما يجعل النقد إبداعاً ثانياً، أو تجربة مثمرة تضيف إلى القارىء خبرةً في التلقي، وإدراك الأسرار الكامنة تحت ظلال الإشارات، وخلف أستار الكلمات، فهي بلا شك وإن كانت تجربة أدبية/نقدية في كُنْهِها، إلا أنها تتحوّل إلى تجربة وجودية قادرة على اكتشاف العالم.

ومن النقاد – إن صح التعبير– وهؤلاء كثر، مَن يخذلك بغلق أبواب النص الأدبي، ويقف بك حائراً لا يجرؤ أن يخطو بك خطوة جادة وحقيقية في سبيل نقد موضوعي أو علمي بنّاء، بل يبقى يدور حول أسوار النص دون قدرة على اقتحامها، لأنه لم يعدّ العُدّة لهذا الأمر من قبلُ، فينحسر عن أسوار النص خائباً، ولكنه يُوحي لك باقتحامه وانتصاره المؤزر، وذلك بملء صفحات بيضاء، حتى إذا أردت أن تشفي غلّتك لم تجدها شيئاً.

وأجدني مضطراً في هذا المقام أن أستذكر بعض ما قلت مما يزيد على خمسة عشر عاماً خلت عن حركة اللانقد في بلادنا، بالرغم مما جرّه عليّ وقتئذ من استنكار واستهجان وازورار، وقد بيّنت أن معظم نقدنا يهتم بالمعاني على حساب الجانب الفني، وأنه انطباعي، وبلا منهج يحدد زاوية الرؤية، ثم خلصت إلى القول: "ولكن الناقد للأسف –مازال قابعاً في قبوه المظلم الرطب، يقرأ الأعمال الإبداعية على سراج قديم نَفِدَ زيته أو كاد، وتآكل فتيله أو اقترب، وهو رغم ذلك ما زال مؤمناً بأنه يستطيع قيادة المسيرة الأدبية– على فرض أنه القائد– وممارسة عمله المفضّل الذي لا يتقنه، وهو النقد، كما أنه لا يستطيع أن يتعهد للقارىء بضمان حياته إذا أوغل في لجة الأدب الحديث العاتية؛ لأنه لا يملك وسيلة النجاة المناسبة، وحفظاً لسلامته وسلامة قارئه، يقف الناقد على شاطىء التجربة الأدبية دون أن يتعمق فيها، أو يسبر أغوارها السحيقة. وأملي أن نعترف بذلك، ونحاول السباحة نحو القاع، فإلى متى سنبقى على الساحل نتنسم رياح التقليد والانطباع والسطحية [2]

إن تنوع الاتجاهات الأدبية في منشورات (أوغاريت) النقدية، بغض النظر عن كونها تدور في محور النقد الروائي، إلاّ دراسة واحدة في محور الشعر، وبغض النظر أيضاً عن السطحية والعمق، أو الانطباعية والعلمية في دراسة النص الأدبي، وتحليل ظواهره ومقولاته الفنية والجمالية، وسواء أكان مقصوداً أم مصادفة، فإنه يحرص على توسيع آفاق المعرفة النقدية، والاهتداء إلى توصيل رسالة ذات بعد ثقافي متعدد الرؤى، يجلو الحقيقة الإنسانية التي تعبّر عن رؤية الأديب للعالم، وهذا في ذاته فضلٌ يجب أن يُسَجَّل لأصحابه، لما له من أهمية في ضخ دماء جديدة في المشهد النقدي الفلسطيني، والناقد بعد ذلك كله بين مُحسنٍ ومُسِيء، ومصيب ومخطىء، ولا شك أن هذه الاتجاهات النقدية المتعددة في منشورات أوغاريت، قد غطّت مساحة واسعة من النقد قديمه وحديثه، فتجد الانطباعية

---

(١) انظر الراغب الأصبهاني: **محاضرات الأدباء**–بيروت–ج١–د.ت–(ص٩٣).

(٢) انظر إبراهيم نمر موسى: **حداثة الخطاب وحداثة السؤال**– مركز القدس للنشر–بير زيت–ط١– ١٩٩٥(ص٢٠–٢١).

رديفاً للأسلوبية، والواقعية لفقاً للبنيوية، والمنهج النفسي مجاوراً للسيميائية، كما تجد غثاءً من المقالات/الدراسات كغثاء السيل، وهذا أمر طبعي ناتج من تفاوت العقول، أو طرح البحث المتقصي المضيء، لأن النفس عادة تجنح إلى الدعة والركون إلى الراحة، أو غير ذلك من أسباب أخرى كثيرة.

أعتقد أنه لم يكن بُدٌّ من التوسُّع في بحث أحوال النقد والنقاد في إطارهما العام، للتوصُّل إلى إطار خاص بهذا البحث، مفاده أن أول شرط من شروط النقد الموضوعي، أن يحمل صاحبُهُ نفسه على الصبر في قراءة المنقود قراءة متأنية ثاقبة، تُعطيه قَدْرَهُ دون تجافٍ عن الحق والحقيقة، ومعاودة النظر في أطروحاته ومحاكمتها قبل أن يحاكمها الآخرون، وأحسب أنني اجتهدت في هذا البحث ما وسعني الاجتهاد، دون أن أبخل على المنقود بوقت وجهد في محاورته بمسؤولية وأمانة، لرصد أبعاد الحركة النقدية كما تجلّت في منشورات (أوغاريت)، وتحديد منطلقاتها الفكرية، وهويتها الأدبية، وتشريح مقولاتها بوصفها أعمالاً نقدية، ومناقشة أفكار أصحابها دون التعرض لذواتهم الإنسانية، وسيقتصر ذلك على مناقشة الدراسات النقدية المنفردة، التي أدرجت في ثنايا كتاب، تم إعداده من قِبل ناقد أو أديب، وهي كتب عدة تربو على العشرين بحثاً وشهادة أدبية، انتقيت منها ثمانية أبحاث؛ لأنها تعبّر عن اتجاهات نقدية مختلفة، كما تعبّر عن رؤى أصحابها في طبيعة النقد وأنواعه ومنطلقاته، ما يعطي صورة أمينة عن المشهد النقدي الفلسطيني الحالي، وسأقوم بوضع عناوين فرعية في مستهل مناقشة كل بحث يلخّص رؤيتي الخاصة بهذا البحث، ويبقى الأمر بعد ذلك اجتهاداً شخصياً قابلاً للتفنيد أو التأييد.

أولاً- الاتجـــاه الفني

نقــد بلا درامــا

في بحث/الدراما والفنتازيا في الرواية الفلسطينية

للدكتور/صالح أبو إصبع

١/أ يهتم هذا الاتجاه النقدي بالأعمال التي تقوّم النص الأدبي على أساس قيم فنية خالصة، نابعة من داخله، لإنتاج الدلالة، مثل دراسة البناء الفني، وأساليب التعبير وطرقه وأنماطه، وأسس العلاقات التي تنتظم النص، وكيفية تضافرها مع بعضها بعضاً، وطرح المراجع الخارجية بعيداً عن الدرس النقدي.

ويحسن بنا في بداية المطاف أن نحدد مفهوم الدراما، كما جاء في مقدمة الباحث لدى (فيليب فرويند)، الذي ذكر من سماتها أنها ذات شخوص قليلين، ولكن أدوارهم رئيسية، وأن الوقت الذي تستغرقه قصير، ويمكن تحديد عقدتها بدقة، وتبدو خاتمتها كأنها حتمية، وتحفل بشعور عميق بالنهاية والتأثير الموحّد، كما تكون الرواية مكثفة، ويختار الكاتب لحظة الأزمة في حياة الشخوص، وتتكون العقدة من أزمات صغيرة صاعدة مع نمو التوتر، وهذا يقود إلى ذروة متقنة[1].

أما د. عز الدين إسماعيل فقد أفاض في تحديد مفهومها وملامحها وأهميتها في الأدب، فكان مما قال: تبيّن لي أن التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، لأنه يلخّص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول. ويرى أن الدراما ببساطة وإيجاز تعني الصراع في أي شكل من أشكاله، وأن التفكير الدرامي يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن. وإذا كانت الدراما تعني الصراع؛ فإنها في الوقت نفسه تعني

(١) نقلاً عن صالح أبو إصبع: **الدراما والفنتازيا في الرواية الفلسطينية**-دراسة في كتاب نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة-منشورات مركز أوغاريت- رام الله- ط١-٢٠٠٠م. (ص٥)

الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، فإذا كانت طبيعة الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي، فلا غرو أن تنشأ الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء، أعني مفردات الحياة ذاتها. ولا شك أن القصة ذات الطابع الدرامي هي أرقى أشكال التعبير القصصي المعاصر، لأنها لم تعد مُجَرَّد قطاع طولي في الحياة، بل صارت في الوقت نفسه قطاعاً عرضياً، فتبرز فيها عندئذ السطوح والأعماق في وقت واحد، وفي هذا الإطار يُدْرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائماً ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتاً مستمدة أولاً من ذوات الآخرين، تعيش في عالم موضوعي، تتفاعل فيه مع ذوات أخرى.(١)

وخُلاصة الأمر، أن الرواية الدرامية تشتمل على كثير من المقومات الفنية المتعلقة بِقِلَّة الشخصيات، وتفاعلها أو صراعها مع بعضها بعضاً، وإحكام العقدة، وحتمية الخاتمة، وذُروة التوتّرُ، وقُوَّة التأثير، وإذا بحثت عن تطبيق عملي لهذه المقومات الفنية، فإنك لن تجد الباحث يستحضر إلا أقل القليل منها في سياق تحليله للرواية، وبطريقة عَجْلى وفي فقرتين قصيرتين، في حين استغرق تلخيص شخصيات رواية "تجران تحت الصفر" ست عشرة صفحة، حيث أفرد لكل شخصية عنواناً مستقلاً بها، ودون ربط يُوضِّح علاقاتها وتفاعلاتها وصراعها الدرامي مع بعضها بعضاً، واكتفى من ذلك بقوله: "وإذا حاولنا فهم درامية "تجران تحت الصفر"، فإن ذلك يتكشف من تلك العلاقات المتشابكة بين تلك الشخصيات التي ذكرناها، وهذه العلاقات تتجسد في أفعال هي صميم العقدة".(٢)

والحقيقة أن فهم درامية الرواية لم يتكشف فيما ذكره سابقاً لأنه تلخيص لأبعاد الشخصيات مستمد من الرواية ولا يلزم بشيء، ويقف الباحث عند هذا الحد الذي اقتبسه سابقاً عن الشخصيات وعلاقاتها المتشابكة، ليتسلَّم الخيط من حيث انتهى إليه الاقتباس السابق عند العقدة، ليشير إلى أن الرواية قد اعتمدت على إشارة التوقع من خلال بعض التلميحات التي تثير الدهشة، وأنها تعبير عن حالات إنسانية، ثم يعود إلى إضافة أبعاد أخرى للشخصيات ومنها: رأفت العدني، وابن أمينة، وبهذا ينتهي الخطاب الدرامي في الرواية دون أن يُكلِّف الباحث نفسه عناء التفسير والتعليل، أو إعادة تركيب الشخصيات بعد تفكيكها، لأنه لم ينظر إليها على أنها نظام من العلاقات المترابطة، أو على أنها بنية تكتنفها أنساق متعددة لا يعمل فيها كُلُّ نسق بمفرده، أو حتى الاستشهاد بمثال واحد محدد على كيفية تفاعل الشخصيات وتشابكها في جسد الرواية، أو على العقدة وكيفية إثارتها للتوقُّع أو الدهشة للتعبير عن الحالة الإنسانية التي زعم، متجاهلاً في ذلك تسليط الضوء على الوقت/الزمن، أو كثافة الرواية، أو لحظة الأزمة، أو توتر العقدة...إلخ، وهذه مُقوِّمات حدَّدها الباحث إطاراً فنِّياً مُهِّماً في الرواية الدرامية في مستهل بحثه باقتباس قصير من (فيليب فروند) يغطي أكثر من مئة وعشرين صفحة من كتابه، وهذا أمر لا يخلو من غرابة.

١/ب- لم يبتعد الباحث كثيراً في تحليله لرواية "الطريق إلى بلحارث" عن تحليله لرواية "تجران تحت الصفر"، إذ يركز على تفكيك شخصيات الرواية وبترها من سياقها، ليحدد أبعادها وملامحها، فيفرد عنوانين مستقلين لشخصيتين من شخصيات الرواية، هما: عماد الساقي، ومنصور، وينتهي من ذلك في صفحة ونصف الصفحة، إلى الحديث عن الشخصيات وتشابكها، والحوار الذي حمل عناصر الجدل والصراع والحركة، والمكان الذي بدا قاسياً،

---

(١) انظر عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**- دار الفكر العربي-مصر-ط٣-د.ت (ص٢٧٨-٢٨١).

(٢) صالح أبو إصبع: **الدراما والفنتازيا** (ص٢١).

والأحداث المأساوية التي أعلت من درامية الرواية، وَحمّل اللغة عناصر التوقع. وهذا اقتباس نصي مما قال سيخضع لنقاش فيما بعد: "استطاعت الرواية أن تجسد لنا درامية نستشعرها بوضوح، من خلال تفاعل مجموعة من العناصر المتشابكة، فقد استخدم الكاتب الحوار، وحمّله عناصر الجدل والصراع والحركة، ووظف المكان بحيث يبدو قاسياً فهو "صحراء لا ترحم "يضاف إلى ذلك تلك الأحداث المأساوية التي أعلت من درامية الرواية، مثل موت الوليد "فجر"، وموت منصور"[١]

يتضح من الاقتباس السابق أن الباحث لم يعمل على ملاحقة الظواهر الدرامية في الرواية، واستقصاء حضورها، والتدليل على هذه المفاهيم النقدية التي عرض لها في هذه الفقرة لإنتاج دلالاتها، فقد بقيت هذه المفاهيم مفاهيم نظرية أو تنظيرية مجردة، ولم تتحول في سياق التحليل إلى إبداع فني أو معيار جمالي، وبمعنى آخر هناك فرق شاسع بين مبادىء النظرية، وتطبيق مقولاتها على عمل إبداعي بطريقة فنية أو جمالية. يضاف إلى ذلك تجاهل الباحث وضع قائمة للهوامش في خاتمة البحث، تبيّن مراجعه ومصادره، لتكون هادياً للقارىء، وزيادة للفائدة.

بين مـــاء النقـــد وسرابـــه

في بحث/علامات متجددة في الرواية الفلسطينية

للدكتور/نادي الديك

٢/أكد الباحث توجُّهه المنهجي للنقد الفني بقوله: "وبما أننا نرى في نصوص منشورة قيمة أدبية وفنية، لذا ارتأينا أن نعمد إلى دراسة بعض النصوص، وبيان ما لها وما عليها قدر مستطاعنا، دون النظر لحياة كاتبها الشخصية والاجتماعية وغير ذلك"[٢]وهذا التحديد النظري لمنهج البحث يدل على أن الباحث سيتناول الروايات من داخلها في أبعادها الفنية والموضوعية؛ ليكشف عن تلك العلامات المتجددة في الرواية الفلسطينية، لكنه عندما يلج إلى التطبيق العملي "يصادي سرباً من الوحش نُـزّعا"[٣]، ويتأبى عليه القبض على جمرة الفن، فيتسرب المنهج من بين أصابعه، فنراه يناقش كاتب الرواية الإنسان بلحمه ودمه، ويسند إليه الأقوال والأفعال دون الشخصيات الروائية، التي تتحرك وتتحاور وتتشكل نتيجة لذلك رؤاها الفكرية أو الاجتماعية، وهو بهذا يوحّد بينهما في علاقة اتحاد أو حلول، وإلا كيف نستطيع فهم مثل هذه الجمل وهي كثيرة في سياق التحليل، ومنها:

- ويرينا الكاتب مدى تمسك الفلسطينيين بتراثهم وثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم.
- كل ذلك يرينا مدى تمسك الكاتب بالمبدأ الذي تربى عليه الرعيل الأول من أبناء الثورة الفلسطينية، وهو اعتبار الجسد الفلسطيني، والأرض الفلسطينية وحدة واحدة.
- فالنظرة إلى التراث لم تكن هي الحد الفيصل بين الانتماء واللاانتماء، وإنما هي نظرة ينتصر إليها الكاتب، ومثل ذلك يعدّ تطابقاً في وجهات النظر بين الروائي والشخصية...وهذا الأمر يرينا مدى التطابق بين الكاتب وشخصياته، فقد يتبنّى الكاتب موقف إحدى شخصياته وقد يرفضه.[٤]

---

(١) صالح أبو إصبع: الدراما والفنتازيا (ص٢٩-٣٠).

(٢) نادي الديك: **علامات متجددة في الرواية الفلسطينية**-دراسات في كتاب نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة- منشورات مركـز أوغاريت-رام الله-ط١-٢٠٠٠م.(ص١٣٠)

(٣) البيت لسويد بن كراع، وهو:

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سرباً من الوحش نُـزّعا

انظر ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**-دار التراث العربي- مصر- ج٢-١٩٧٧م. (ص٦٣٩)

(٤) انظر نادي الديك: **علامات متجددة**- على التوالي (ص١٣٤،١٣٤، ١٣٨)

لا شك في أن ما سبق ذكره يُشَكِّل انحرافاً عن المنهج الذي اختطه الباحث لنفسه في مستهل البحث، وذلك عندما رفض النقد المُنْبَنِي على النظر لحياة الكاتب، للولوج إلى عالم الروايات في بنيتها وفَنِّيتها وأسلوبها في التعبير عن الموضوع، مما أدى إلى وجود التباس أو مزج غير مُسَوَّغٍ بين الكاتب وشخصيات الرواية، ذلك أن المنهج إطار مُحَدَّد يلتزم به الناقد دون تخطيه أو تجاوزه، فهو التزام ونهج ذاتي تحكمه علاقة تعاقدية بين الباحث والقارىء.

بناء على ذلك، كان من المفترض أن يسلّط الباحث نور البحث على الشخصيات، وأن يدعها تبوح بمكنوناتها النفسية، ورؤاها الفكرية، وعلاقاتها الاجتماعية هذا فضلاً عن أن الجملة الأخيرة التي تشير إلى تبنِّي الكاتب موقف إحدى شخصياته، أو رفضه، تخلو من الدقة وعدم التعليل فنياً، إذ ليس للكاتب أن يتخذ موقفاً ما من شخصياته، ويجب عليه أن يدعها تصنع أقدارها بنفسها، بعد أن حدّد أبعادها وعلاقاتها الاجتماعية، وفي هذا المعنى يقول (فيليب فروبند): "ولا يتدخل المؤلف ليعبّر عن أفكاره، أو ليفسر مشاعر شخصياته، بل يبقى ملتزماً الصمت، إذ على الشخصيات أن تتحدث عن نفسها، وأن تتحمل عبء القصة كاملاً"[1]، لأن الشخصيات تفرض حضورها على الكاتب نفسه، فلا يستطيع أن يتلاعب بها، أو يغيّر أبعادها دون مُسَوَّغات كافية ومقنعة لهذا التغيير، وإلا حدث في الرواية فجوة تُضْعِف من حبكتها الفنية، وسيبقى السؤال التالي مطروحاً في ذهن القارىء، وهو كيف حدث هذا؟ فإن بقي السؤال معلقاً حتى نهايتها، ولم يجد الإجابة التي تشفي غلّته في سياق الرواية، ستبقى غائمة المعالم، وستفقد تأثيرها، وتفاعل القارئ مع أحداثها وشخصياتها، لأن القراءة عملية ديناميكية، وليست عملية سكونية يُغلِّفها الإبهام والانغلاق.

وإذا كان ذلك كذلك فإن الخلط بين الكاتب والشخصيات، سيؤدي إلى نتائج مغلوطة عن الطرفين، وبخاصة إذا كان السرد بضمير المتكلم إذ يرى (باختين) أن هناك من يعطي الشخصية وزناً مماثلاً لوزن المؤلف أو العكس، وهم بهذا يخلخلون موقع المؤلف إلى حدّ جعله مشابهاً لموقع الشخصية، وهذه بادرة لها نتائج كارثية، ثم ينتهي إلى رفض الخلط بين الخالق والمخلوق، لأن تعالي المؤلف يتيح لنا تقويم شخصياته بثقة[2]. كما طعن سارتر في أية ممارسة روائية يحتل المؤلف فيها موقعاً متميزاً بالنسبة لشخصياته[3]؛ وبهذا يفترق الاثنان عن بعضهما بعضاً ليكون لكل واحد منهما حياته الخاصة التي لا تندمج في حياة الآخر.

٢/ب- يشير الباحث في مقدمة البحث إلى أسباب تأخر فن الرواية في المجتمع العربي، ويعود بها إلى أسباب ثقافية وفكرية وبيئية وسياسية، دون أن يُوضّح تجلّياتها وأبعادها، لتبقى هكذا مادة غُفْلاً دون تحديد دقيق، وتشريح مفصّل أو موجز، يؤدي إلى إثراء المشهد النقدي، ثم يَخْلُصُ إلى صعوبة العثور على بواكير الرواية الفلسطينية لإغناء بحثه بها، وتحديد معالمها، وأهميتها في التمهيد لتطور الرواية الفلسطينية، فيقول: "كل ذلك لا يعني كثيراً؛ لأنه لم يَبْقَ لدينا سوى عناوين مبثوثة هنا وهناك، ولم نجد النصوص الإبداعية التي نحتكم إليها، حتى صار أمر الرواية لأعلام ثلاثة عُدّوا من رموز الرواية العربية، إلى جانب الاعتداد بهم فلسطينياً، وكانت نتاجاتهم في الفن الروائي تشكل ملمحاً بارزاً في سياقات هذا الفن وتطوره، حتى بدأنا نسمع على أَلْسِنَةِ بعض الدارسين وعامة الناس،

---

(١) نقلاً عن صالح أبو إصبع: **الدراما والفنتازيا**. (ص٥).

(٢) نقلاً عن تزفيتان تودوروف: **نقد النقد**-ترجمة سامي سويدان- دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط٢-١٩٨٦م.(ص٧٧).

(٣) **المرجع السابق**: ص٧٨.

أن الفن الروائي في الأدب العربي الفلسطيني، أخذ يضمر ويضمحل أثره بعد الأعلام الثلاثة البارزين، وهم: جبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وغسان كنفاني، مما يجعل الحكم يحمل جناية واضحة على هذا التوجه الفني"[١].

إن القول السابق يحمل في ثناياه مغالطات تاريخية وبحثية ونقدية، فأما التاريخية فتمثيلها في قوله "كل ذلك لا يعني كثيراً"، أي أن كل ما سبق هؤلاء الأعلام الثلاثة، ممن أسهموا بعرقهم وجهدهم في نشأة رواية فلسطينية ذهب هباءً منثورا، مثل: خليل بيدس وروايته (الوارث،١٩٢٠)، وإسحق موسى الحسيني وروايته (مذكرات دجاجة) (١٩٤٣م)، ومحمد العدناني وروايته (في السرير) (١٩٤٦م)، وإسكندر الخوري البيتجالي وروايته (في الصميم) (١٩٤٧م)، وغير ذلك كثير ممن جاءوا بعدهم، أقول: كل هذه الروايات وغيرها لا تستحق النظر، وكلها تشطب من ذاكرة التاريخ الروائي الفلسطيني، وهذا أمرٌ لا يخلو من مصادرة على المطلوب.

وأما المغالطة البحثية فتتمثل في قوله: "لم نجد النصوص الإبداعية التي يحتكم إليها"، وهذا يتناقض مع رفوف المكتبات العامة أو الخاصة، التي تدعو قراءها إلى نفض غبار الزمن عن هذه الروايات. وأما المغالطة النقدية فترتبط بالتعميم، وذلك في قوله: "حتى بدأنا نسمع على ألْسِنَة بعض الدارسين وعامة الناس أن الفن الروائي أخذ يضمر"، وهذا رأي نقدي على جانب كبير من الأهمية والخطورة في آن واحد، ولابُدَّ له من استقراء ومتابعة حثيثة لحالة الرواية في بلادنا، ومن ثم يصدر الحكم الذي يشخّص حاضر الرواية، ويستشرف مستقبلها، ولكنه صادر – وهذه مفارقة جارحة- من "بعض الدارسين" بصيغة عامة تخلو من عناء التحديد، لنعرف مدى خبرة هؤلاء الـ "بعض" في فن الرواية، ولكن المفارقة الأكثر جرحاً أن يصدر هذا الحكم من "عامة الناس".

٢/ج- توقعتُ بعد أن وقعتْ عيناي على عنوان البحث الجذّاب "علامات متجددة في الرواية الفلسطينية"، أن يشتمل على ظواهر فنية وموضوعية مُحددة تناقَشُ، تخضع للدراسة المتأنية والتمحيص الدقيق، فيتم تشخيصها، ومعرفة مسوغاتها، وتحديد دلالاتها بعد تقليبها على وجوهها للخروج بنتائج تشفي غلّة القارىء، وظمأ المتشوق للمعرفة، فضلاً عن الباحث المتخصِّص في مجالَيْ الأدب والنقد، ولكنني عندما تجاوزت عتبة العنوان، وجدت نفسي أقرأ ملخصاً للروايات، مصحوباً ببعض الجمل المبثوثة والمتفرقة هنا وهناك، للتعليق السريع على الحدث، أو على شخصية من الشخصيات، كما أن بعض هذه التعليقات لم يكتمل بعدها الدلالي، فعندما يحاول الباحث إظهار التفاوت في التفكير بين شخصيات الرواية فإنه يتحدث عن نَمَطَيْنِ، الأول يؤمن بالقضية قلباً وقالباً[٢]، وأما الثاني فقد انتظرت حضوره دون جدوى، ولم يَتَسَنَّ لي العثور عليه بين أنقاض السرد والتلخيص.

ومما لا شك فيه أن تلخيص الرواية يختلف عن الرواية نفسها بما تحتويه من أحداث، وشخصيات، وبناء فني، وتقنيات أسلوبية ولغوية تتعلق بالسرد والوصف والحوار، وحديث النفس للنفس، وطبيعة الزمان والمكان...إلخ وفي هذا المعنى بيّن محمود الربيعي أن أبرز صفة معوقة في تناول الأجناس النثرية، ومنها الرواية أنها "تنسى أمراً بسيطاً وبديهياً، وهو أن تلخيص القصة لا يساوي القصة، ذلك لأن القصة باعتبارها أحداثاً قامت بها شخصيات في نسق خاص، وسياق خاص، ولغة خاصة لا تساوي سوى ذاتها...وإذا كانت الحال هي هذه فما جدوى تلخيص الأحداث في فهم تلك البنية الخاصة، أو المعمار الخاص؟. إن الحادثة – أو مجموعة الحوادث- لا تمثّل من القصة

---

(١) نادي الديك: علامات متجددة في الرواية الفلسطينية (ص١٢٩).

(٢) نادي الديك: علامات متجددة في الرواية الفلسطينية (ص١٣٥).

القصيرة، أو المسرحية، أو الرواية، إلا ما قد يمثّله الهيكل العظمي من الجسد الإنساني، ويبقى ما أشرتُ إليه من عناصر أخرى يمثّل الدم واللحم والأعصاب والعروق والخلايا، بل الروح"(١).

٢/د يبقى السؤال السابق ذكره مُشْرَعاً أمام كثير من الدراسات التي تتناول الرواية بالنقد التلخيصي –إن صح التعبير– وتغيّب روح العمل الفني وسط رُكامٍ من الأحداث والمعلومات المُبْتَسَرة، التي لا تُغني ولا تُسْمِنُ من جوع، وإذا استحضر الناقد التقنيات الفنية كاللغة على سبيل المثال لا الحصر، وأوجد لها مكاناً على صفحات بحثه، فإنه يحشرها في مكان ضيق –والإشارة هنا إلى البحث المنقود– وفي فقرة واحدة فقط من مجموع أربع عشرة صفحة، ختم بها دراسته عن قصة "ضفاف الأمل" للكاتب فاضل يونس، وهذه هي بكاملها "وإذا تتبعنا أسلوب الكاتب ولغته في هذه الرواية نجد أنه صاحب أسلوب بسيط ومباشر، لا يحمل في طياته عمقاً ولا تكثيفاً، وإنما المباشرة والوضوح من العلامات البارزة في هذا النوع من القص الروائي، ولا نجد لديه مفردات تَنِمُّ عن فلسفة خاصة أو رؤية فلسفية، وإنما لغته بسيطة وواضحة وخالية من التعقيد، أي أنه لا يتكىء على ذاته وإنما يميل إلى التبسيط في التناول، وإن وجد بعض الأخطاء والهفوات المبثوثة بين ثنايا الرواية، وهذا لا يعني أن لغته عدمية ضعيفة، وإنما هي اللغة البسيطة المُبَسّطَة والسلسة التي في متناول الجميع، وإن وجدنا مباشرتها ووضوحها، وإن لم نجد ألفاظاً غريبة يمتاز بها أو ينتجها بنفسه كي تعرف به ويعرف بها، وهذا يجعل الرواية تخلو من مفردات فصحى تَنِمُّ عن دراية بمعناها ومدلولها، فلغة الرواية مطواعة إلى حد ما، على الرغم من الهفوات البسيطة في موضعين أو ثلاثة، حيث لم يستطع إيصال الفكرة كما هي، إذ خانه أسلوب التعبير، ولم تعد اللغة مطواعة لديه، ولغته واضحة المعالم من خلال حواره، حيث حافظ على اللغة الفصيحة، دون اللجوء إلى مفردات، أو جمل عامية أو محكية، والحوار يبقى يحمل فكراً وثقافة، ينمان عن وعي ووضوح في الرؤية"(٢).

ينم الاقتباس السابق عن تكرار في القول، وتناقض في الحكم. فأما التكرار، فقد استغرق وصف اللغة بالبساطة والوضوح والسلاسة والفصاحة والعامية...إلخ أسطراً عدة حول مدلول واحد، وكان يمكن تلخيصها في كلمات معدودة، دون فصل بينها ورجوع إليها بين سطر وآخر من حين إلى آخر، ويبقى أن أعترف أن فهمي خانني فلم أدرك وصف لغة الكاتب بأنها ليست "عدمية".

وأما تناقض الحكم فيتمثل في نفيه عن الكاتب ومفرداته امتلاك "فلسفة خاصة أو رؤية فلسفية"، ولكنه في مكان آخر من الفقرة ذاتها، يعود ليؤكد ضمناً امتلاك الكاتب وشخصياته لهذه الرؤية بقوله: "والحوار يبقى يحمل فكراً وثقافة يَنِمَّان عن وعي ووضوح في الرؤية"، وفي خِضَمِّ هذا المُعْتَرَك اللغوي لم يتم التعرُّض لمدى مناسبة اللغة لأبعاد الشخصيات، وتركز الحديث على لغة الكاتب لا الشخصيات، هذا فضلاً عن أن الباحث لم يُمَثِّل بأمثلة مقتبسة من الرواية لما استدل به عن اللغة والأسلوب، أو تحديد الأخطاء والهفوات المبثوثة في ثنايا الرواية التي حدَّدها فيما بعد بموضعين أو ثلاثة.

وهكذا لم أستطع العثور بين ثنايا البحث على العلامات المتجددة في الرواية الفلسطينية، بعد حوار مستفيض مع مقولاته النقدية، ومفاهيمه الأدبية، ومنطلقاته الفكرية، علماً بأنني لم أدخر جهدي، ولم أبخل بوقتي، رغبة في الوصول إلى الحقيقة المجردة، فإن أصبت فبتوفيق من الله، وإن أخطأت فمن نفسي.

---

(١) محمود الربيعي: **قراءة الشعر**، مكتبة الشباب، القاهرة–١٩٨٥م.(ص١١).

(٢) نادي الديك: **علامات متجددة في الرواية الفلسطينية**، (ص١٤٢).

تلخيص روائي وخبط عشوائي
في بحث/ مشاهد النكبة في مرآة (جفاف الحلق)
للدكتور/نبيل أبو علي

٣/أ – يسهم النقد العلمي والموضوعي بشكل فعال في النهوض بالحركة الأدبية، لكنه إذا كان نقداً يميل إلى استعراض ثقافة الناقد في خليط سطحي وغير متجانس من ناحية، وغير ملتزم بأُطُرٍ منهجية من ناحية أخرى، فشأنه في ذلك، شأن ناقة زهير بن أبي سلمى "خبط عشواء"(١)، تسير على غير هدى في ظلام دامس فتحدّد مصير البشر بالحياة و الموت، وهكذا النقد يقع على إشارات ذات قيمة في النص الأدبي، لكنه يتجاوز عنها بعد تعليق طفيف لا يُلْزِم بشيء، وكأن اختياره كان "خَبْطَ عَشْواء"، ومن ذلك أنك تجد عنواناً مُهِمّاً ومستقلاً في البحث تحت مسمى "الراوي وزمن السرد"، وهو بلا شك أصبح مدار كثير من دراسات تحليل الخطاب الروائي، التي تدرس تحت هذا العنوان مفهوم الراوي، وحالاته، وأنماطه مثل الراوي من الداخل، والراوي من الخارج، أو الراوي أكبر من أو أصغر من الشخصية، وعلاقته بالمروي عنه، كما يدرس صيغ السرد والرؤية السردية وتَمَفْصُلاتِها، وتكسير الزمن، واسترجاعه واستباقه، والزمن النفسي.

وليس بالضرورة أن يتعرض الباحث لدراسة هذه التقنيات كلِّها في بحث محدود الحجم، ولكن ليس من النقد العلمي أن يضع عنواناً خاصاً بها أو ببعضها، ثم يكتفي منها بفقرة واحدة شديدة القصر بقوله: " تعتمد هذه السيرة الروائية على استحضار مخزون الذاكرة، ذاكرة الصبي الذي سكن روح القاص، وإن كنت أرى أن ما رواه أكبر من عمره الزمني؛ لأنه يستذكر أحداثاً تفوق وعي الصبي"(٢).

وعن زمن السرد يقول: "كذلك حاول القاص غريب عسقلاني عبر الاسترجاع، أن يستحضر ملامح الواقع المعيش بعد النكبة عام (١٩٤٨م)، منذ العام الذي سكن فيه مدينة غزة بعد الهجرة، حتى انتقل بعد ذلك إلى مخيمات اللاجئين"(٣). ثم يهرع الباحث إلى وضع عنوان آخر هو "شخصيات مركبة" فيلخص حياة ثلاث شخصيات لأنه وجد في نفسه "شهوة" للحديث عنها. وهكذا تجاوز الباحث عن دراسة تقنيات فنية تجعل من الرواية عملاً إبداعياً، وتحتاج بحثاً رصيناً متعمقاً إلى مطاوعة النفس في "شهوة" انطباعية خداج ومتعجلة.

٣/ب –وقع الباحث شأنه شأن كثير من نقادنا في أسر تلخيص الرواية، ولم يتعامل معها بوصفها تجربة إبداعية خاصة، أو رؤيا معمارية وتقنية ذات شكل فني، وبناء جمالياً يخضع لمنطق خاص، وتتضافر في داخله أنساق لغوية ودلالية للتعبير عن الواقع الذي تعيشه الشخصيات، ويتّضح هذا كلُّه في عناوين البحث مثل: شخصيات مركبة، والهم السياسي، والموروثات الشعبية، وتضمين التراث، فإذا تأملنا واحداً من هذه العناوين، وليكن "شخصيات مركبة" تبدّى لنا التركيز على ثلاث شخصيات، الأولى شخصية محمد فارس، وجاءت في فقرة واحدة قصيرة، وهي شخصية الفدائي، الذي يتفاعل مع الحدث النضالي، ويبعث أجواء المقاومة التي قادها الشهيد مصطفى حافظ، فضلاً عن متابعة المراسل التلفزيوني، الذي يرصد بطولات الفدائيين، الذين أرادوا أن يثبتوا للمحتل الصهيوني أن أصحاب الأرض لن يتنازلوا عنها أبداً، وبعد هذا التلخيص يقتبس فقرة من الرواية على لسان الراوي تبيّن مطاردة محمد

---

(١) زهير بن أبي سلمى: **ديوانه**–المكتبة الثقافية–بيروت–ط١–١٩٦٨م.(ص٣٠).

(٢) نبيل أبو علي: **مشاهد النكبة في مرآة (جفاف الحلق ومرارة اللسان)**، للقاص غريب عسقلاني–دراسة في كتاب من إعـداد عـزت الغزاوي: **تأملات نـقدية في نماذج من الأدب الفلسطيني المعاصر**–منشورات مركز أوغاريت–رام الله–٢٠٠١ (ص٥٦)

(٣) المرجع السابق، (ص٥٦).

فارس لليهود وقتلهم، وكأنه عنترة بن شداد[1]؛ وبهذا ينتهي الحديث عن "الشخصية المُركَّبة"، وينتقل الباحث إلى الشخصية الثانية، وهي شخصية النقيض "صابر" المستهتر، فالشخصية الثالثة وهي شخصية "أم محمد" العمشة، تلك المرأة الحكيمة صاحبة الرأي والمشورة.

هكذا يتنقل الباحث بين الشخصيات لكي يلخّص دورها في الرواية، فإذا بحثت عن أبعادها الداخلية والخارجية، وأثرها في بلورة حضورها الروائي، ومبررات وجودها، وعلاقتها بالآخر، ومنطق فكرها، وحديث نفسها، فضلاً عن "تركيبها" كما ينص عنوان المبحث، فإنك لن تجد شيئاً من هذا يُنير لك السبيل، ولا شكَّ أن الرواية ذاتَها غنية بهذه التقنيات الفنية، وزاخرة بتشابك العلاقات، ووضوح الرؤية الفكرية لشخصياتها، لكن الباحث ركّز على المضمون، وضرب بالشكل والفن عرض الحائط؛ وبذلك يخرج القارىء حسيراً من هذا التراكم التلخيصي، الذي لم يستطع أن يضع إصبعه منه على مفهوم "الشخصية المُركَّبة"، ودلالاتها كتحديد لهذا المصطلح النقدي الفخم، الذي وضع ارتجالاً دون تحليل يسنده، فأصبح معلقاً في الهواء، فهو كالمنبتّ "لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى"[2].

٣/ج- أفرد الباحث في متن بحثه عنوانين مستقلين لتوظيف التراث، وهما الموروثات الشعبية، وتضمين التراث، وقد درس فيهما أشكال التناص الأسطوري، والتاريخي، والشعبي، مركّزاً على الشكل الأخير، وما يشتمل عليه من عادات وتقاليد، وأمثال شعبية، واكتفى من ذلك كلِّه برصدها وتسجيلها، وإسنادها إلى ممارساتها السلوكية في حياة الإنسان الفلسطيني اليومية. وقد توقف الباحث عند هذا الحد الظاهري من السلوك دون أن يتعمق دلالاتها، التي ترسم أدق الخلجات النفسية، ولم يستطع أن يخلق منها مجالاً حيوياً خصباً للتفاعل بين الرواية وموضوعها وشخصياتها من جهة، ونبض الشعب وروحه وكيانه من جهة أخرى، وخير دليل على ذلك قوله عن توظيف القاص للمثل الشعبي على سبيل المثال لا الحصر: "استثمر القاص التراث الشعبي والإنساني بكل ألوانه لإنتاج صنوف الدلالات التي أراد البَوْحَ بها، وقد راوح تضمينه بين الاستغراق الكلي والإلماح الفني، وقد رأينا ذلك يتوقف على المقام الذي يستدعي هذا التراث، فمثلاً يُعوّل على المثل الشعبي لتكثيف الدلالة كلما استدعى المقام ذلك، حيث ينساب على لسان بعض شخوصه بتلقائية تنم عن خبرة في تكثيف المعاني، ففي مجال تقريظ الأب، وإظهار عظيم أفعاله رغم ضآلة حجمه، يستحضر الراوي من قول أمه: "الرجال مخابر مش مناظر...حبته قليلة وفعله كبير، وفي مجال النهي عن ملاحقة لصوص الخيوط من الصبية والسفهاء في السوق، يقول الجد: "الشر شرارة، وفي المال ولا في العيال"[3].

فإذا كان القاص قد استثمر التراث الشعبي لإنتاج صنوف الدلالات، كما راوح بين الاستغراق الكلي والإلماح الفني، فإن الناقد بالرغم من إدراكه لقصدية القاص وجهده في توظيف الموروث الشعبي، وأن استخدامه له لم يكن استخداماً ساذجاً يقف عند قشرته الخارجية، بل كان توظيفاً يستند إلى محاورته وامتصاصه لتوليد دلالات جديدة ومعاصرة ترتكز إلى الواقع، وتعبّر عن هوية الشعب الفلسطيني ووجوده، والاحتفاظ بتوقُّده الإنساني، إلا أنه لم يُعِرْ ذلك اهتماماً لإنتاج الدلالات الكامنة في قلب الأمثال الشعبية، ويبيّن علاقاتها بالشخصيات، وإسهامها الفعال في متن الرواية وبنائها الفني، أو لم يجعل منه كياناً بنيوياً محملاً بأبعاد الرؤيا الفكرية والإنسانية، وشبكة من العلاقات الدلالية المتضافرة في نسيج الرواية.

---

(١) نبيل أبو علي: **مشاهد النكبة في مرآة (جفاف الحلق ومرارة اللسان)**، (ص٥٧).

(٢) **حديث شريف أخرجه البيهقي في السنن (١٩/١)، وذكره ابن حجر في السنن (٢٩٧/١١)**.

(٣) نبيل أبو علي: **مشاهد النكبة في مرآة (جفاف الحلق ومرارة اللسان)**، (ص ٦٣-٦٤).

ثانياً- الاتجاه الاجتماعي/الواقعي

سُمْنَةُ التنظير وهُزَالة التطبيق
في بحث/ الوعي الشقي والوعي المزدوج
في "حبات السكر" و"كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب"

للدكتور/عبد الرحيم الشيخ

ينظر الناقد الاجتماعي/الواقعي عادة إلى الأدب على أنه نتاج للسياق الواقعي والفكري، وقد سمّى (غوركي) الأدب الواقعي بـــ "تأريخ علم السلوك، وأنه عين العالم التي ترى كل شيء، عين ينفذ نظرها إلى أعمق وأدق خلجات حياة الروح البشرية"(١)، وهذا يدلُّ على أن الواقعية ذات أبعاد معرفية عميقة، تكشف عن الجوانب الداخلية للإنسان، وعن وعيه وتصوراته الاجتماعية، وعلاقته المتشابكة بالمجتمع.

١/أ يؤسس الباحث في مُستهلِّ بحثه إطاراً نظرياً عميقاً، يستقصي فيه أبعاد الوعي الشقي والوعي المزدوج، ويتحدد في هذا الإطار منهج البحث القائم على مقولة ابن خلدون الشهيرة في قوله: "إن المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب في شعاره، وزيّه، ونحلته، وسائر أحواله وعوائده، والسبب في ذلك أن النفس أبداً تعتقد الكمال في من غلبها وانقادت إليه"(٢)، وقد تم مقاربة الروايتين على هذه المنظومة التأسيسية الاجتماعية في قراءة الأعمال السردية الناتجة عن الشرط العنصري أو التمييزي، أو الاثنين مجتمعين في الشرط الاستعماري، ثم يفصّل القول في الوعي الشقي والوعي المزدوج، بالاستناد إلى مقولة ابن خلدون و"هيغل" في ظواهرية الروح عن الوعي الشقي والاغتراب، الذي يرى أن أقصى أنواع الوعي الشقي وأقساها هو عدم تلقي أي اعتراف بوجود الذات، مما يؤدي إلى اغتراب الذات عن العالم، ويربط هذا كله بالسجالات الحقوقية للاجئين الفلسطينيين، وبالرغم مـــن ذلك فـــإن "هذا الجيل لم يطور مناعة كافية لمواجهة شروط الكتابة في ظل الشرط الاستعماري الإسرائيلي، ولكنه "أنتج" نوعاً خاصاً من الوعي المزدوج والوعي الشقي، تسعى هذه الدراسة إلى سبر غورهما عبر توسل عملين روائيين، هما: (حبات السكر) لمايا أبو الحيات، (وكلنا بعيد بذات المقدار عن الحب) لعدنية شبلي"(٣).

وهكذا يكون الباحث قد ألمّ بمجمل المقولات السردية، والآراء الاجتماعية والفكرية والفلسفية التي انطلقت من مفهوم الوعيين الشقي والمزدوج، ووضع القارىء في صلب المادة العلمية الرصينة التي تستقصي مفهومهما ومظاهرهما وأبعادهما على حياة الإنسان في علاقته بنفسه من جهة، وعلاقته بالآخر من جهة أخرى. ولكن ما يؤخذ على الباحث في هذا الشأن إكثاره من إيراد الأسماء الأجنبـــية، التي فاقت عشرين اسماً بداعٍ وبدون داعٍ، ولعل هذا ناتج من تأثره بموضوعه "الوعي الشقي والوعي المزدوج".

١/ب ينتقل الباحث بعد المقدمة النظرية العميقة عن الوعي الشقي والوعي المزدوج إلى مقاربة الروايتين من خلال الشخصيات المحورية، فيضع عنوانين مستقلين هما: (أميمة: غواية الوعي الشقي)، و (عفاف: غواية الوعي المزدوج)، بقصد تطبيق المقولات النظرية، لكننا لم نجد تحتهما سوى تلخيص وتكثيف لأحداث الروايتين بلغة الباحث، مصحوبة باقتباسات عدة وطويلة لملء فراغ الصفحات، فهو ما إن ينتهي من اقتباس حتى يتبعه بآخر، وقد

---

(١) نقلاً عن جميل نصيف التكريتي: **المذاهب الأدبية**، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد-ط١-١٩٩٠م.(ص٢٢٧).

(٢) ابن خلدون: **المقدمة**، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٧م. (١٤٠).

(٣) عبد الرحيم الشيخ: **الوعي الشقي والوعي المزدوج في "حبات السكر"**، و"كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب"-دراسة في كتاب المـــرأة والأدب-منشورات مركز أوغاريت-رام الله-ط١-٢٠٠٧م. (ص٧٣).

يسبقه تعليق لا يفسر الاقتباس، أو يناقشه، أو يُحلّله بقدر ما يكون التعليق نفسه في أكثره مستمداً من الرواية، ولكن بلغة الباحث، وهذا مثال على ذلك؛ يقول الباحث على لسانه، "وهنا، ربما لا يجدر التردُّد في وصف عفاف بالشخصية الانفصامية، إذ رغم أنها تدعي أنها لا تحب أحداً، ولا يحبها أحد، وتذم فضيلة الاكتراث في قولها واصفة نفسها"[1]، ثم يهرع مباشرة إلى اقتباس من الرواية هكذا "أغلب الرسائل التي وصلتها في العشرة أعوام الأخيرة، هي رسائل تهدف إلى إشعارها بالذنب، كل هؤلاء الذين بعثوا لها برسائل التأنيب هذه وغيرهم، لم يبعثوا لها بباقة ورد واحدة. على أية حال، هي لا تفهمهم ولا حتى تفهم خطهم في الرسائل، بل لا تعرف ما الهدف من وراء كتابتها، إنها بطبيعة شديدة لا تكترث لها، بالأصح، عليها أن تقوم بالكثير من الجهد حتى تكترث لها، ولهم من قبل...إلخ"[2]، ثم يعلّق قائلاً: "إلا أنها تتوحد مع المظلومين والمهمشين، أو تدّعي ذلك، فهي تعلّق على إمكانية أن يكون الجنين الذي في بطن العاهرة شاهيناز، أخاً لها من أبيها"[3]، ثم يهرع مرة أخرى إلى اقتباس آخر من الرواية، وهكذا ما إن ينتهي اقتباس حتى يبدأ اقتباس آخر، انتهاء إلى خاتمة البحث. فضلاً عن ذلك فقد جانب الباحث الصواب حين صرّح بمجيء السرد بضمير المتكلم "عفاف"، والأمر في الفقرة المقتبسة ليس كذلك؛ لأن السرد يأتي عن طريق راوٍ يروي بضمير الغائب.

بناء على ما سبق، فإن عثور الناقد على الظاهرة الأدبية التي يشتمل عليها النص، إن لم يكن مصحوباً بتعليل وجودها، وآلية عملها، ومعرفة بواعثها، وإدراك علاقاتها الداخلية والخارجية، سيجعل النقد غافلاً عن اكتشاف الخصائص الجمالية للنص الأدبي، وسيكون في رأي صلاح فضل شديد التبسيط لعدم التفاته إلى أكثر خواصه أهمية، وهي الطريقة التي يتناول بها الأديب مادته. [4]

ثالثاً– الاتجاه البنيوي

تجليات المكان وفاعلية الرؤيا النقدية
في بحث/ الجذور وذاكرة المكان في رواية " جبل نبُّو"
للدكتور/عدنان قاسم

١/أ ينتمي هذا البحث إلى البنيوية التكوينية التي تدرس العلاقات الجوهرية القائمة بين الإبداع الأدبي والحياة الاجتماعية، واستيعاب البنية الدالة في العمل الأدبي، ثم إدخالها في بنية أوسع كالبنية الذهنية للفئة الاجتماعية، وهو ما يدعوه (جولدمان) بعملية التفسير التي تتلو فهم النصوص[5]؛ وذلك للكشف عن البنية الفنية، ومتتالياتها اللُّغوية، باعتبارها وحدة متجانسة داخل النص الأدبي، وعلاقة ذلك بالمجتمع، وتفسير تكوّن البنية. وبهذا أدرك (جولدمان) أن للنص الأدبي وجوداً داخلياً وخارجياً في الآن نفسه، كما تنبّه إلى وجود علاقة جدلية تربط الجانب اللُّغوي الجمالي بالوظيفة الاجتماعية للأدب، وقد بيّن الباحث وجهته المنهجية في توظيف الاتجاه البنيوي في مستهلّ البحث، بقوله: "إن الخط البنيوي في رواية (جبل نبو)، يصل بين المواقع المختلفة على سطح خارطة الدنيا بين اليأس

(١)عبد الرحيم الشيخ: **الوعي الشقي والوعي المزدوج في "حبات السكر"**،(ص٨٦).
(٢) **المرجع السابق**.(ص٨٦).
(٣) **المرجع السابق**: (ص٨٦-٨٧)
(٤)انظر صلاح فضل: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٨٠م.(ص١١٤).
(٥) انظر لوسيان جولدمان: **البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب**، ترجمة علي الشرع، مجلة الثقافة الأجنبية،ع٤، ١٩٨٨م. (ص١٩).

والأمل في رحلة الذهاب والإياب"[١]، كما تحدَّث في متن البحث عن بِنْيَات عدَّة مُحايثة للواقع منها: بنية المكان، واللغة والتراكيب، وأسلوب الاستدعاء/التناص، وتكنيكات السرد.

١/ب تشكل بنية المكان الدالة على البيت في " السدير" مركز الكون، وبؤرة تتحلق حولها الدلالات، بوصفه البيت الأليف الحامي، الذي تحنّ إليه الشخصيات، وبخاصة بنت عبد المعطي (زوجة الحاج إبراهيم)، إذ لا بيت يساويه في بصرى وغيرها، وهذا يدل على وعي الباحث لبنية المكان الذي تركه الفلسطيني قسراً بفعل القهر والقتل والتدمير، ولكن (السدير) ظلت ساكنة في قلوبهم، يصدرون عن ذكرياتها، بوصفها دالاً على هويتهم الوطنية ووجودهم الإنساني، لذلك لا غرابة أن يتمحور الفلسطيني حول النواة الخفية "فلسطين" باعتبارها مكاناً واقعياً وأدبياً، جعلت المكان مشبعاً بكيانية متحركة غير معزولة عن البشر، كما جعلته إيقاعاً شاملاً يتسلل إلى خلايا النص الأدبي، بل يصبح الخلية الأساسية فيه، وهذا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالهاجس الذي نظم هذه الدراسة في بحثها عن تجليات المكان، الذي استحضر في عنوانها، وبذلك يكون المكان في أبعاده الفنية والواقعية دالاً على بنية عميقة، يتماهى فيها الإنسان به.

ويتجاوز الباحث بالمكان الفلسطيني من إطار الواقع إلى أسْطَرَتِهِ، أي تحويله إلى أسطورة ممتزجة بأبعاد دينية، ليؤكد علاقة التماهي، وفي هذا المعنى يورد على لسان الحاج إبراهيم قوله عن السدير: "كأنها المكان الذي خلقه الرب قبل غيره وجلس ليستريح فيه"[٢]، ويتلوه بتعليق يبيّن فيه كيف اكتسب المكان بعداً أسطورياً، ثم يشير الباحث إلى تماسك البنية المكانية وعلاقتها بالزمان الذي ينقلنا إلى ما قبل العصر (الأركي)، أو ما قبل خلق الإنسان، كما صورته أساطير التكوين ومنها "أنوما إليش"، ثم يربط ذلك بواقع الشعب الفلسطيني وتاريخه وجغرافيته، فيشير وهو بصدد التحليل إلى وجود آثار محفورة في المكان، يطبعه بطابع الإنسان؛ ليبطل فاعلية الادعاء بملكية الأرض لغير إنسانها الحقيقي، ثم يقول: "وكأن الكاتب يحاصر الإيديولوجيات البديلة منذ اللوحة الأولى، فيضع القاعدة التي ينطلق منها في جو رامز رشحته اللغة المشبعة برذاذ التاريخ، التي تضوعت منها رائحة الجماعة"[٣].

وبذلك استطاع الباحث الكشف عن بنية المكان، والقبض على تحوُّلاتها الدلالية العميقة من مكان واقعي إلى مكان مجازي يرتفع فوق واقعه الملموس، ويتضح ذلك من حديث إحدى الشخصيات عن عجزها، أمام غياب الشمس بانفجار شاعته هي، على أنها تغيب وأنت تجري غرباً بينَ جبلَينْ صَخْرِيِّين، فيأتي تعليق الباحث ليضيء هذا الجانب الديني بقوله: "وعلى الرغم من أنك تستشعر حسية المكان، لكنك لا تحس بمحدوديته، وفي فوضى الضمائر التائهة عن أصحابها يجعلك تستحضر شخصية هاجر وهي تهرول بين الصفا والمروة في عذاباتها التي سببتها سارة أم إسحق إسرائيل"[٤]، وهذه إشارة دالة تربط بين الفلسطيني وهاجر من جهة، والفلسطيني وعذاباته من الإسرائيلي من جهة أخرى. ولا شك أن النتيجة التي أراد الباحث الوصول إليها من قراءته الداخلية لبنية المكان هي الإشارة إلى وجود قانون عام يحكم هذه البنية، وهو "التشبُّث"، أي تشبث الفلسطيني بالمكان، بوصفه مخزوناً نفسياً، دالاً على

---

(١) عدنان قاسم: **الجذور وذاكرة المكان في رواية "جبل نبو"** لعزت الغزاوي-دراسة في كتاب نحو دراسة تأصيلية للروايـة الفلسطينية المعاصرة-منشورات مركز أوغاريت-رام الله-ط١-٢٠٠٠م.(ص٩٦).

(٢) **المصدر السابق:** (ص٩٥).

(٣) **المصدر السابق:** (ص٩٧)

(٤) **المصدر السابق** (ص ٩٧).

الفجيعة وفقدان الحرية، فكان المكان جزءاً من سيرة الفلسطيني الشخصية والجماعية، التي يُصحِّح من خلالها المكان التاريخي، ويثبته في الذاكرتين الفردية والجماعية.

١/ب -يشكّل الملمح اللغوي في مقاربة العمل الأدبي وفق المنهج البنيوي علامة بارزة للكشف عن خصائصه التعبيرية والجمالية، لذلك أفرد الباحث عنواناً خاصاً لدراسة لغة الرواية، هو "لغة النص الروائي"، استهلّه بتحديد المقولات التي اتفق عليها الأسلوبيون البنيويون في دراسة اللغة/الجملة المبدعة، وذكر في هذا الصدد محوري الدراسة وهما: الأفقي أو محور الاختيار، والرأسي أو محور التأليف، حيث يعتمد الأول اختيار الكلمات وفقاً لنظام البدائل بينها، والحقول الدلالية التي لا تؤمن بالترادف، أما الثاني فيعني العلاقة التأليفية التي تعتمد على تأكيد العلاقة بين الكلمات والكلمات اللاحقة أو السابقة لها، ويحدد ذلك خاصية المجاز الناتجة عن التراكيب التي تصبح ذات دلالات عائمة، وبهذا المفهوم يطرح الباحث أسئلته على لغة الرواية، بقصد إدراك أبعادها وأغراضها، وطريقة الصياغة اللغوية لمعرفة مدى توافقها، أو عدولها عن النمط اللغوي المعروف في تركيب الجُمَل العربية، ومن ثم إنتاج الدلالة، ومن ذلك وقوفه على جملة في مستهل الرواية، حيث يقول: " كيف يمكننا أن نحيط بما ذهب إليه الكاتب في افتتاحية الرواية: "للشمس دورتها الأخيرة، هبوطها المذبوح الملتاع بانفجار تحسه عن بعد، وتحاول أن تحسبه كالخرافة بكل المسافات التي تريدها، لكنك تيأس أخيراً"[١].

ثم يجيب الباحث عن سؤاله بالبدء في التفتيش عن الكلمات "المفاتيح"، التي يحاول بها اختراق سطوح الأشياء للنفاذ إلى لبابها وجوهرها، وسبر أغوار النص وبنيته العميقة،ويجد أن افتتاح الجملة السابقة يتعلق بدال (انفجار)، ثم يتابع الباحث بحثه عن هذا الدال فيشير إلى وروده في سياقات أخرى في متن الرواية، لينتج منه ومن سياقاته الأخرى دلالات ذات قيمة معنوية، تفتح أبواب النص المغلقة، ويخلص إلى أن هذا الدالّ اللُّغويّ يُشكل مخزوناً مُشبعاً بالرعب مما تركته الحرب في تدميرها لكيان شعب بأكمله، فرّخت المأساة في حجره آلاف المآسي، حتى يصل إلى دلالات أسطورية ذات أبعاد غائرة في لا شعور الفلسطيني وروحه، فيقول: "لكن ما يطغى على هذا الأنموذج، المفتوح، هو تلك التشكيلات الاستعارية التي حملت روحاً أسطورياً، جرّدت الدلالات من قيمها المحسة، وميّعت شيئيتها، وذوّبت محدوديتها. وما يسعفنا على إنارة جوانب النص أن الشمس كانت معبودة في التفكير الميثيولوجي القديم عند العرب (فهبوطها المذبوح، الملتاع/بانفجار/تحسه)، وقد ألقى الكاتب خلال ذلك الرصيد الأسطوري على التركيبات المجازية، فأضعف من قبضة العقل وقوانينه المنطقية، وتلك خاصية من خصائص الحداثيين" [٢].

ولا يكتفي الباحث بذلك، بل يتجاوزه إلى تحليل أوتعليل كثير من الأساليب والتراكيب اللغوية في متن الرواية، مثل: اللغة وعلاقتها بالمراوحة بين السرد والوصف؛ وأسلوب الاستدعاء، ورمزية قرية "السدير" وقداستها، ونسبها القوي بجزيرة العرب، ثم إظهار ثقافة الكاتب من خلال تراكيبه اللغوية، فتتعرف على ثقافته القرآنية، أو أسلوبه القرآني، ومعرفته بالقصص التراثي المتصل بالجانب العَقَدِي، وينتهي بالتشكيلات اللغوية ذات العطاء الرمزي، والإشارة إلى استفحال ظاهرة الغموض في الأدب العربي المعاصر، وأسبابها ونتائجها على الأدب. كما يفرد الباحث عنواناً مستقلاً لتكنيكات الرواية؛ وآخر لشخصياتها، درس فيهما حالات الراوي وتنوعه، كما درس الزمن الروائي

(١)عدنان قاسم: **الجذور وذاكرة المكان في رواية "جبل نبو:** (ص٩٩).

(٢) **المرجع السابق:** (ص٩٩).

من خلال الاسترجاع والاستباق، وعلاقة ذلك بتاريخ الهجرة أو المحرقة الفلسطينية سنة ١٩٤٨م، التي تضخ رعباً وتسجل لحظات حاسمة من تاريخ القضية، وكأنّ القيامة فتحتْ مَصَارِيعَها، والكون مُقَوَّضٌ ومُطْبِق على بعضه، وانتهى إلى ملاحقة شخصيات الرواية في أبعادها، وملامحها، ومرتكزاتها بين الشخصيات الرئيسية والثانوية وأضاء جوانب هذه الشخصيات بإبداع الفنان، وفنية المبدع. ولولا شبح الإطالة الذي يلاحقني لذكرت مثالاً لكل ظاهرة من الظواهر اللغوية التي وردت في سياق البحث.

١/ج- أعتقد أن هذا البحث يسهم بشكل فعال في بلورة نقد علمي جاد وبنّاء، دون تزييف، أو ادعاء فارغ، يستند إلى مقولات نظرية وموضوعية تتحول في التطبيق إلى إبداع ثانٍ لناقد مثقف، وَمُنَظَّم الفكر، هاربٍ من قبضة الراكد والمألوف في دراسة النصوص الإبداعية التي يناقشها من الداخل، معبّراً في الوقت نفسه عن الخارج، وأعني في هذا المقام النقد التلخيصي للروايات كما رأيناه في أبحاث سابقة، فضلاً عن ذلك اقتصاده في الاقتباس من الرواية بحذر شديد، وقدر الحاجة الدالة على الظاهرة النقدية التي يقاربها. وبالرغم من ذلك فقد وقع الباحث في بعض الهنات التي لا تقلل من قيمة البحث وجودته، ومن ذلك تعليقه على أدب الحداثة وما فيه من "خيال ديكتاتوري جامح"(١)، فقد استعصت دلالة هذه الجملة على فهمي الشخصي.

كما أخالفه الرأي في أن بنت المبروك "لم تدفع بالفكر الإيديولوجي والسياسي المطروح إلى الأمام، بل بقيت تراوح مكانها، ولا تدفع بموجات الحدث نحو التطور"(٢)، لأنه أشار في موضع آخر من طرف صريح أو خفي بما يناقض ذلك، حين أشار أنها تُشَكِّل "بوصلة لحركة الوعي داخل المجتمع العربي، واستطاع الكاتب أن يسخّر بنت المبروك للكشف عن شخصية مريم وعلاقتها بيوسف، وهي تكشف عن شخصية يوسف الإبراهيم وتضيء جوانبها"(٣). كما تناول الباحث في سياق تحليله للرواية مفهوماً نقدياً ظهر بعد البنيوية والبنيوية التكوينية، ولا يدخل ضمن مقولاتها ومنهجها النقدي، وهو مبدأ النص الغائب/التناص، وقد أشرت إلى شيء من هذا فيما سبق، والتناص يشكل شبكة من الاقتباسات في نص جديد، وفق آليات توظف الاسم المباشر أو الكنية أو اللقب أو الدور أو القول، وتقنيات تآلف أو تخالف.

يضاف إلى ما سبق عدم إسناد الناقد بعض الاقتباسات إلى أصحابها، ومن ذلك حديثه عن اتفاق الأسلوبيين البنيويين على أن الجملة المبدعة لها مستويان: أفقي ورأسي، وهما التخير والتأليف...إلخ(٤)، وهذه الإشارة وردت أول ما وردت في كتابات (رومان جاكبسون)، الذي تحدث عن إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، عندما كان يصف في خطاطته اللغوية الوظائف الست الأساسية للرسالة أو التواصل اللفظي(٥)، وكذلك تجاهل توثيق أبيات ابن الرومي في وصف صورة الخباز(٦)، وأخيراً عدم وضع هوامش توثيقية، ترصد مراجع البحث ومصادره.

رابعاً- الاتجاه الأسلوبي

---

(١)عدنان قاسم: **الجذور وذاكرة المكان في رواية "جبل نبو** (ص١٠٣).

(٢) **المرجع السابق:** (ص١١٦).

(٣) **المرجع السابق:** (ص١١٦).

(٤)عدنان قاسم: **الجذور وذاكرة المكان في رواية "جبل نبو** (ص٩٩).

(٥) انظر رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز-دار توبقال-الدار البيضاء-ط١-١٩٨٨م(ص٣٣).

(٦)عدنان قاسم: **الجذور وذاكرة المكان في رواية "جبل نبو** (ص١٠٧).

انحلال المقارنة وتركيبها
في بحث/ أسلوبية التحول والاغتراب في ثلاث روايات
للدكتور/وليد الشرفــا

١/أ –يدرس الاتجاه الأسلوبي لغة العمل الأدبي، للكشف عن قيمه التعبيرية وخصائصه اللُّغوية، فالتناول الأسلوبي ينصب على اللغة "لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز... وعلى هذا يمكننا القول، بأن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، بينما الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد"(١)، وهذا يعني أنها تدرس المظهر الإبداعي للغة، والمظاهر العاطفية للظاهرة الأدبية. وقد حدد الباحث منهجه الأسلوبي من خلال عنوان البحث، ويتضح هذا من قوله في متنه: "لكن المهم هنا، البحث في اصطلاحات الاختيار والتراكيب، ومدى الإسقاطات التي تمارسها اللعبة السردية في ثلاث روايات، ثم اختيارها هنا لأنها تتشابه في زاوية الاختيار في رؤية العالم. هذا التشابه يفرض ضرورة رصد التحولات والأسلوبيات الفنية التي اتبعها مؤلفوها في محاور التركيب اللغوي، ضمن الأسس الفنية والأسلوبية للرواية الحديثة بشكل خاص.

ولأن الباحث يبتغي الكشف عن التركيب اللغوي، ومبدأ الاختيار الأسلوبي، وقياس مدى تشابه الاختيار في رؤية العالم في ثلاث روايات، فإنه يشير بذلك إلى توظيف الأسلوبية المقارنة بقوله: " إن المقارنة الأسلوبية التي نحن بصدد إجرائها، ليست قراءة مُسَطَّحة في التاريخ –الأحداث–، ولا في الجغرافيا –الأمكنة–"، لأن بحث المضامين لعبة قديمة"(٢)، وهذه رؤيا نقدية مهمة تحاول الخروج على المألوف، للكشف عن هذه الظواهر الفنية واللغوية في ثنايا الروايات الثلاث، التي أكد الباحث تشابهها في الاختيار والتركيب اللغوي، لذلك توجد ضرورة لرصد التحُّولات والأسلوبيات الفنية، وإنتاج دلالاتها الاجتماعية أو الإيديولوجية التي لا يبرأ منها أي نتاج أدبي.

١/ب–إذا كانت الأسلوبية المقارنة تعمل على التقاط ظواهر تعبيرية وفنية من الأعمال الأدبية، للكشف عن قيمتها ودلالاتها، وتضع لها عناوين محددة تُنَظِّم استحضارها في متن البحث العلمي، فإن هذا البحث يكسر عنصر توقع القارىء بعشوائية التناول في دراسة الظواهر الأسلوبية، فضلاً عن عدم تعرضه للظواهر اللغوية أو التعبيرية التي أعلى من شأنها وأهميتها في كل دراسة أسلوبية مقارنة، حيث تاهت هذه الظواهر بين ركام التلخيص الروائي، وكثرة الاقتباسات الروائية وطولها.

ولعل أهم مظاهر العشوائية في هذا البحث وعدم الالتزام بالمنهج الذي ارتضاه الباحث لنفسه يكمن في دراسة الروايات الثلاث منفصلة عن بعضها بعضاً، فقد خصص عناوين مستقلة لكل رواية على حدة، هكذا: "الخطوات– رواية النفي والتساؤل والتحول"، و"نهر يستحم في البحيرة، تضاؤل رقعة الحكاية"، و"بقايا، هوية الحديث على حساب هوية النص". وقد درس تحت العنوان الأول، بعض الظواهر الأسلوبية بشكل غير منظّم، فرضه التلخيص الروائي وترتيب فصول الرواية، وذلك مثل "السارد" وفق صيغة (الرؤيا مع)، أو الذي يبدأ السرد بضمير المتكلم، وعلاقة ذلك بظاهرتين أُخْرَيَين هما الزمان والمكان، فاكتفى منهما بالزمن التاريخي وتقنية الاسترجاع، كما درس

---

(١) محمد عبد المطلب: **البلاغة والأسلوبية**، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٤م.(ص١٢٩).

(٢) وليد الشرفا: **أسلوبية التحول والاغتراب في ثلاث روايات فلسطينية**، دراسة في كتاب من إعداد عزت الغزاوي: تأملات نقــدية فــي نماذج من الأدب الفلسطيني المعاصر، مركز أوغاريت، رام الله، ٢٠٠١م.(ص٢٥).

انزياح اللغة عن المعنى القاموسي إلى المعنى الدلالي، فما إن ينتهي من التعرُّض لظاهرة من الظواهر حتى ينتقل إلى أخرى، ثم ما يلبث أن يعود إلى الأولى وهكذا دواليك، مما أضعف من قدرة القارئ على المتابعة التفصيلية الدقيقة لاستيعاب أبعاد الظاهرة المتحدث عنها، وهكذا تتنوع وتتبعثر الظاهرة الواحدة على صفحات عدة، فلا يستطيع القارئ لها جمعاً، مما يؤدي إلى إرباكه، فضلاً عن "اختراقه سرعة الصوت" في تناول كثير منها، وهذه أمثلة عملية تدلل على ذلك:

- السارد: لقد سردت هاجر هذه الوقائع، وفق صيغة الرؤية مع، فهي لم تمس عمق أية شخصية وردت في المتن الحكائي دون أن توصل صيرورة الأحداث الشخصية إلى وضعها.

- السارد: في اللوحة الثالثة من الرواية يعود اليوسفي ليستمر بِسَرْد ذكرياته وسط تسؤلات ومقارنات عن جدوى الذاكرة، وجدوى المنفى، وجدوى الوطن.

- الزمن التاريخي: يعود السارد في "الخطوات" كثيراً إلى الزمن التاريخي، وهو الزمن الحقيقي غير المُتَخَيَّل.

- الاسترجاع الزمني: ويبدأ السرد بضمير المتكلم بصوت اليوسفي عارف الغنايم وهو يعود في المنفى -يسترجع- الحكايات وسط تداعٍ يتماشى مع اللغة "المنونولوجية" الذاتية التي تخرج بانطباع مختلف عن ذوات أخرى.

- الانزياح اللغوي: يقول اليوسفي " أين تقع الجافنة على خارطة زوجتي مايا وابنتي نتاشا لم أقل لهما حتى اللحظة أي شيء عن رغبتي في الخروج من أوراسيا...لأن أي ترتيب للحياة سيكون صعباً وعاصفاً، ثم يعلّق قائلاً: في هذه العبارات تمارس اللغة حدة في الانزياح عن المعنى القاموسي إلى المعنى الدلالي، بشكل يكسب الواقع – الطبيعي، والواقع النفسي بعداً رمزياً متعدداً، دون الإغراق في لغة الحلم[1]، ويبقى مستمراً في توضيح دلالات الانزياح اللغوي في الجملة السابقة.

نستنتج مما سبق، ومما يشتمل عليه المبحث المُخَصَّص لتحليل رواية "الخطوات"، أن الباحث لم يقف عند أكثر الظواهر الأسلوبية بالدرس والتحليل والتفسير، لإنتاج دلالاتها الكامنة في باطنها، فهو على سبيل المثال لم يبيّن وضعية الراوي "اليوسفي" كما فعل مع هاجر، واكتفى بمجرد الذكر أو المرور السريع على تقنية "الاسترجاع" مما يوحي لي بحضورها عفو الخاطر، وذلك بالرغم مما لها من حضور فاعل، ودلالات بالغة الأهمية في متن الرواية، كما أنه لم يتعرض للزمن النفسي، وتداخل عناصر الزمن وتكسيره في الرواية، بوصفها بناءً فنياً مُفَارِقاً للواقع.

١/ج- لا ينفكُّ الباحث عن كسر عنصر توقع القارئ في مقارنته الأسلوبية بين الظواهر الفنية والتعبيرية في الروايات الثلاث. فإذا كان قد ألمّ بكثير منها وبحماسة بالغة، وتعدد استحضارها في دراسته لرواية الخطوات، وإن لم يتعمقها، فإننا في المبحث الثاني المخصص لدراسة رواية "نهر يستحم في البحيرة"، نُعاين عن قرب تقلّص مساحة المقارنة بين الروايتين حول السارد، وبنيته المتعلقة بالضمائر، ووضعيته الرُّؤْيويَّة، وحركته في الأماكن، والسارد بين مونولوجية الصوت الواحد وضمير المتكلم وملامح السيرة الذاتية. وكان من الممكن ألاّ ينـــزعَ الباحث هذا المنـــزع المُتَّسع من المقارنة حتى لا يُسرف على نفسه وعلى قُرَّائه في الآن نفسه، ويستطيع بالتالي السيطرة على موضوعه، فكان حري به أن يحدد المقارنة في ظاهرة أو (اثنتين)، ولا غبار عليه إن فعل ذلك.

يتضح في هذا المبحث المقتصر على ظاهرة أسلوبية واحدة، هي: مقارنة السارد، عمق التحليل، واستقصاء حالاته، ومحاولة إنتاج دلالة تسبر أغوار السارد والشخصيات، وتضيء أبعاد الروايتين، ومن ذلك قوله في خاتمة

(١) وليد الشرفا: أسلوبية التحول والاغتراب في ثلاث روايات فلسطينية، (ص٣٠-٣٢-٣٥-٣٠-٣٠-٣٢).

هذا المبحث "أما لماذا كانت سردية "نهر يستحم في البحيرة" مونولوجية بصوت واحد، وإن كانت كلتا الروايتين: "الخطوات" و"نهر يستحم في البحيرة" قد اعتمدتا أسلوب ضمير المتكلم –فإن هذه الأسلوبية جاءت مختلفة نتيجة لإشكالية السارد– المتخيل، فـ "نهر يستحم في البحيرة" تحمل ملامح السيرة الذاتية لأن السارد فيها هو المؤلف نفسه، ونتيجة لذلك كان فضاء الحركة حقيقياً في الزمان والمكان، ما ساهم في تقليص مساحة الترميز، إلا من خلال تجنيد مشهد أو نودو؛ لذلك غابت أصوات السيد أكرم ومجد وعائشة كلها في صوت السارد الذي ظل يحرك عالم نصوصه من فوق"(١).

بناء على ما سبق، فقد اتضح أن وجوه المقارنة ودراسة الظواهر الفنية والتعبيرية في أكثرها كانت بين مُبْتَسَرة ومُتَسَرِّعة، أو عشوائية لا ينتظمها نظام محدد وثابت، أو بقيت مادة غُفْلاً مُغْلَقة الدلالة، وبالرغم من ذلك فإنني أرى من الإنصاف أن أشير إلى أن الباحث يمتلك أدوات أسلوبية ذات أهمية بالغة في الدرس النقـدي الحديـث، ولكنه –للأسف– لا يجيد تصريفها على وجوهها العلمية والموضوعية الصحيحة. ولا يفوتني في نهاية هذا التطواف مع عالم الباحث في الروايات الثلاث، إلى نَصّه الصريح في عنوان البحث عن ظاهرة "الاغتراب"، التي لم أصادفها إلا ضمناً أو لماماً في متنه، وفي سياقات نادرة ولا تخصها بأهمية تذكر، وهذا خلل بيِّن توجّب التنبيه إليه.

خامساً– السيميائية

سيميائية النقد وعاطفية التعبير
في بحث/ سيميائية العنوان في "البكاء على زهرة القمر"
للدكتور/علـــي خواجا

١/أ– شهد مصطلح "السيميائية"، أو "السيميولوجيا"، أو "علم العلامات" منذ نشأته الأولى على يد سوسير، ثم (شارل بيرس) تعريفات كثيرة إلى اليوم، مما أدى إلى اتساع مجالاته النقدية، وإن كان في أساسه منبثقاً من علم اللغة، فهناك السيميائية التي تبحث في البنى الاجتماعية، والتحليل النفسي، ونظرية الخطاب، وهناك السيميائية الفلسفية والأسلوبية، "ومهما كان الشأن في هذا الاختلاف فليس ثمة شك في أن مجموع ذلك كله يمكن اختزاله بتحديد السيميائية من خلال المجال الذي تقوم عليه، وهو العلاقة، فهي العلم الذي يدرس حياة العلامات أياً كان مصدرها في إطار الحياة الاجتماعية"(٢)، وقد حظي البحث في "العنوان" بوصفه عتبة النص، وبما هو علامة شديدة التنوع والثراء في بنيته السطحية وبنيته العميقة، واستكناه دلالاته الفعلية والاسمية والرمزية، وعلاقات الضمائر، حظي بأهمية كبرى في الدراسات السيميائية، لأنه يهدي إلى التعريف بالكتاب ومحتواه قبل الولوج إلى قراءته.

حدد الباحث في مستهل بحثه منهجه النقدي، ومنطلقه وهدفه من دراسة المجموعة القصصية "البكاء على زهرة القمر"بقوله: "تثير المعاينة أو المقاربة لعنوان هذا الأثر –كما غيره– قضية الإبداع والتلقي، بكونها علاقة تفاعل بين مقاصد المنشىء في اختيار دوال عنوانه، وإدراك المتلقي لبنية العنوان، ومساهمته في ولوج المتلقي إلى بنية المتن الرئيس (النص)، وتبيّن ما فيه من جماليات ومحمولات تعبّر عن وعي المنشىء...تذهب السيميائية إلى أن العنوان علامة لغوية بالدرجة الأولى، وهو مصطلح إجرائي ناجع في مقاربة النص الأدبي، ومفتاح أساسي يتسلّح به المحلّل

(١) وليد الشرفا: **أسلوبية التحول والاغتراب في ثلاث روايات فلسطينية**، (ص ٤٠).
(٢) سامي عبابنة: **اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٤م.(ص٣٠٨).

للوُلُوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[١]، وسيتم فحص هذه المقولات النظرية، وتطبيقاتها النقدية كما جاءت في البحث.

١/ب- عندما عرّف (سوسير) العلامة اللغوية، وقسّمها إلى دال ومدلول، أكد أن "الرابط بين الدال والمدلول اعتباطي. ولما كنت أعني بالعلاقة الكل المتحقق من تجميع الدال والمدلول، أستطيع القول ببساطة: العلامة اللغوية اعتباطية"[٢]، مما أدى إلى طرح مصطلحات مهمة أسست لعلم "السيميولوجيا"، أو "السيميائية"، الذي قام على حالات التعبير المستعملة في المجتمع، لأنها تؤدي وظيفة اجتماعية. أما القول باعتباطية العلامة فيعني إمكانية تحول دلالة الكلمة من عصر إلى آخر، أو من سياق إلى آخر، لتصبح رمزاً عائماً يتّسم بحركيّة متجدّدة، وقابليّة مَرِنة للدخول في علاقات جديدة متعددة الأبعاد، وقد ضرب عبد الله الغذامي مثالاً على ذلك بالتغير الدلالي لكلمة "قهوة"، فقال: "ولمفهوم الاعتباطية وظيفة مهمة في حفظ (الإشارة) من الزوال مع زوال مدلولها...وكذلك كلمة (قهوة)، كانت تدل في الجاهلية على الخمرة، وجاء الإسلام وحرّم الخمرة، ولكن الكلمة تحولت لتدل على المشروب المعروف، وصار من غير المستنكر أن يقف المسلم في المسجد، ويقدّم القهوة للمصلين، ولولا اعتباطية الإشارة لتلازمت الكلمة مع متصورها، واستحال عندئذ تناولها في المسجد"[٣]؛ وبذلك أسس (سوسير) لمفهوم هذا العلم ومنطلقاته.

لقد أفاد الباحث من تحولات العلامة اللغوية، فحلّل عنوان المجموعة القصصية "البكاء على زهرة القمر" وقلّبه على وجوهه المتعددة، وطرح سؤالاً مفصلياً في بحث الموضوع، والسؤال أول مراحل الوعي، وقد وضعه في عنوان مستقل، وهو "لماذا العنوان"، ثم علّق على السؤال بقوله: "تثير المعاينة أو المقاربة لعنوان هذا الأثر -كما غيره- قضية الإبداع والتلقي لبنية العنوان، ومساهمته في ولوج المتلقي إلى بنية المتن الرئيس (النص)، وتبيّن ما فيه من جماليات ومحمولات تعبّر عن وعي المنشىء"[٤].

وقد أولَى الباحث اهتمامه للعنوان بحثاً عن مقاصده اللغوية، والجمالية، والذرائعية، وتداخل وظائفه بوصفه بنية قائمة بذاتها لها اشتغالها الذاتي الخاص، أو مخارجها القائمة بين مقاصد المنشئة وتجلياتها الدلالية. ثم عمل على تفكيك العنوان إلى وحداته وأنساقه الأساسية، فيبدأ بشعرية النحو في دال "البكاء"، الذي يكتمل حدّه بالمبتدأ والخبر، وأنه غير مُتَحَقّق بمحدداته الدلالية التمييزية، بل المحددات الهامشية المعنوية، من تأسٍّ، وصبر، وفحص لحياة المكان المتسلط عليه الاحتلال وأدواته العينية والبشرية.

ثم ينطلق من ذلك كله في فهم مكونات العنوان إلى توزيعه في ثلاثة مناح، الأول: مكونات العنوان التركيبية، والثاني مكوناته الحذفية، والأخير مكوناته الدلالية، ويشير في المنحى الأول إلى جملته الاسمية التي تكتسي أهمية بلاغية، تعمل فيه الاستعارة على استيلاد معانٍ حاسمة داخل النص. وأما المنحى الثاني فيتبيّن منه أن أحد مكونات الجملة الاسمية محذوف، ويمكن تقديره على نحو: "البكاء على زهرة القمر عنوان أدبي، أو مجموعة قصصية، وأما المنحى الأخير، فنتبيّن منه أن حذفاً مضمونياً يأخذ مكانه، إذ إن محتوى/مضمون العنوان، يتراوح بين ضلعي

---

(١) علي خواجة: **البكاء على زهرة القمر**، مقاربة عنوان سيميائية، دراسة في كتاب المرأة والأدب، منشورات مركز أوغاريت، رام الله، ٢٠٠٧م. (ص١٠٤).

(٢) سوسير: **فصول في علم اللغة العام**، ترجمة أحمد الكراعين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية-د.ت. (ص١٢٤).

(٣) عبد الله الغذّامي. **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، نادي جدة الثقافي، السعودية، ١٩٨٥م. (ص٤٨).

(٤) علي خواجة: (ص١٠٤).

ثنائية الإعلان والإضمار على نحو: "البكاء على زهرة القمر مطلوب، أو متواصل، أو ممنوع"(١)؛ وبهذا يكون "البكاء" مُحَدِّداً دلالياً إيحائياً، ومُكَوِّناً حديثاً متقدماً على دالي المضاف والمضاف إليه "زهرة القمر"، المُتَوَزِّعَيْنِ على بعد مجازي، يوسّع الدائرة الوظيفية لشبه الجملة في سياقها الترميزي عن فلسطين. ويخلص الباحث من ذلك بإنتاج دلالتين: اجتماعية ونفسية من العنوان بقوله: "فالبكاء بملامحه الدلالية مشحون ببعد نفساني يعبّر عن حالة متوثبة، قلقة، مأزومة، ذلك أن فضاء مكانها "الأرض"، معرّض للطمس والاستلاب والتحوير، ولا يأتي هذا البكاء استسلاماً، بل يأتي رافضاً هذا الحاضر المشوه، ومنبهاً إلى اغترابه... إن "البكاء" تأكيد انتماء، وارتباط بالمكان بؤرة الصراع"(٢).

١/ج- لقد فتح الباحث باباً عريضاً من التأويل النقدي في مستوياته اللغوية والجمالية للعنوان، وكان السؤال الذي طرحه في مستهل بحثه ضرورياً للولوج إلى العنوان ودلالاته المتعددة، الكامنة خلف شعرية النحو، وتركيب الجملة، ولأن الأسئلة تفتح أبواب المعرفة المغلقة، فقد استمر الباحث في هذه اللعبة المتقصيّة لدلالات العنوان، حتى يلج هذه المرة إلى السؤال عن العلاقة الدلالية التي تربط عنوان المجموعة القصصية بالعناوين الفرعية في متنها، ثم إيجاد العلاقة الرابطة بين عناوين المتن ودلالاتها على مقاصد الكاتبة من ناحية، وعلاقتها بالواقع والمجتمع من ناحية أخرى، مؤكداً في ذلك أن "انشغال المجموعة القصصية بموضوعها يتجلى في امتداد/تمطط عنوانها، عبر وظيفة الاتصالية في هيئة عناوين جوّانية/داخلية بلغت ستة عشر عنواناً، تضيء ظلمته، وتسهم في إزالة عموميته، لتدخله في دائرة التخصص، متسلسلة على النحو الآتي، ومنها على سبيل المثال:

- ابن الورد والندى والخبز اليابس.
- امرؤ القيس يذبح ناقته.
- امرأة ووجه من أريحا...إلخ"(٣).

ثم يشير الباحث إلى أن هذه العناوين، ذات دلالة على الفظاعات والجرائم التي يمارسها مغتصب الأرض، وتتكثّف للدلالة على اتجاه واحد ووحيد يعرّف بزهرة القمر. وإذا كان كل عنوان يمثّل حكاية واحدة في بنية دلالية، فإن عنوان المجموعة يمثّل البنية الدلالية الكبرى، التي تتهيأ العناوين الأخرى للانتظام في داخلها، مشكّلة مجالاً حيوياً وحقلاً دلالياً، ومن ثم كان لا مفر للعنوان إلا اختراق المتون. وفي تعليقه -على سبيل المثال لا الحصر- على عنوان ابن الورد، يقول: "ينهض العنوان على "ابن الورد والندى والخبز اليابس" على أكتاف جملة اسمية محذوف أحد ركنيها، ولا إشكال في تقديره، إلا أن المسألة الأكثر أهمية من تعيين المحذوف، هي الوقوف أمام المذكور المؤتلف من كنية ودال لغوي، ونعت ومنعوت، فالكنية عائدة إلى ذلك الصعلوك المعروف سيرته، والورد هو الأسد والزهر؛ الأسد بشجاعته، والزهر بجماله وبشذاه العطر، والندى بمرجعيته المعجمية وهي الكرم، وأما النعت لمنعوت فتلك قصة أخرى، مرتبطة بابن الورد والندى، يحكى أن ضيفاً أتى عروة بن الورد، فاصطاد له الأخير حجلاً، وكان من عادة العرب ألا يشارك المضيف ضيفه الطعام. أتى الضيف على الطعام كله، وتعشى ابن الورد كسرة خبز يابسة. إنه إنموذج الإيثار الذي قصدت إليه الكاتبة، رامزة إلى الفدائي الفلسطيني بابن الورد...إنه الأمل

(١)علي خواجة: البكاء على زهرة القمر (ص١٠٩).

(٢) المرجع السابق: (ص١١٢).

(٣) المرجع السابق: (ص١١٢).

الذي يجدد الحياة، ويقيم الصمود، ويوجّه الكفاح"[١]. وهكذا يستمر الباحث في استقصاء ظاهرة العنوان الأكبر والعناوين الفرعية، ويمزج بينهما في ضفيرة واحدة لإنتاج الدلالة.

وصفوة القول، إن البحث التطبيقي في السيميائية، ومنطلقاتها النقدية في النقد العربي الحديث "لم يقدم الشيء الكثير على صعيد التحليلات السيميائية فعلياً"[٢]؛ ولهذا يُعَدّ هذا البحث السيميائي التطبيقي ظاهرة إيجابية في نقدنا المحلي، وواحداً من الأبحاث القليلة، إن لم يكن من الأبحاث النادرة في النقد الفلسطيني، وهذا ما يحسب له، ويضعه في مصاف الدراسات النقدية العلمية الجادة، وإذا كان ذلك كذلك، فَلَعلَّه من الطبيعي أن يأتي مَشُوباً بِعِلَلٍ منهجية، ومآخذ نقدية منها على سبيل المثال:

١- اليقينية المطلقة التي لا تقبل الجدل، وتصادر على المطلوب في قضايا ظنية، تحتمل وجوهاً متعددة، أو تحتمل الأخذ والرد، ومن ذلك قول الباحث: " أعتقد جازماً أن منشئة هذا الأثر أولت اختيار العنوان أهمية ليست بأقل من إيلائها أثرها أهمية واهتماماً"[٣]، أو قوله: "إن الجديلة الرابطة الواقع السياسي بوقائع السرد الإبداعي بعامة، والأنثوي بخاصة، تؤكد القيمة التي تتمتع بها الكتابة النسوية بشكل عام، بما يعني جذرية الرؤية، وشمولية الخطاب"[٤]، وهذه يقينية مقترنة بالتعميم، بحيث لا تتفلت منها أية كتابة نسوية، وهذا أمر يحمل كبير شك في إصابة عين الحقيقة واقعاً وإبداعاً، في جذرية الرؤية، وشمولية الخطاب النسوي.

٢- العاطفية، حيث تكثر العبارات العاطفية التأثرية، التي تبتعد ببعض جوانب البحث من الرصانة الموضوعية إلى الاندفاع العاطفي بلغة شاعرية، وقد وردت في هذا الشأن جمل كثيرة تناثرت على صفحات البحث، ومنها قول الباحث: "اقرأ لها فتجذبني لغتها، وتدهشني أجواؤها، وتحاورني شخوصها، وتستدمعني وربما تستدميني أحداثها. فأتحول من قارىء إلى مشارك، أكابد الألم، وأتجرع الحسرة"[٥]، أو قوله: "لهذا أشعر وأنا أقرؤها، أن وعياً يتفتح أمامي تفتح الزنابق، ويتسع باتساع حركة القص، اتساع مرج بن عامر"[٦].

سادساً- التّنـــاص

التّنـــاص بين الرأسية والأفقية

في بحث /النص وصلته بالنصوص في أسرار الدوري

للدكتور/عادل الأسطة

١/أ- ظهر مصطلح التناص في صورته الأولية في كتابات (ميخائيل باختين) عن دستويفسكي، ولكن دون تحديد دقيق له، إذ تحدّث (باختين) عن المبدأ الحواري، أو تداخل السياقات، وبيّن أن العلاقة الحوارية في النص تعدّ من مكوناته الأساسية "بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداماً حوارياً"[٧]، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة لإنتاج دلالة جديدة، ولكن يعود الفضل في ولادة مصطلح (التناص) إلى (جوليا كرستيفا) بين عامي (١٩٦٦م)

---

(١) علي خواجة: **البكاء على زهرة القمر** (ص١١٦).

(٢) سامي عبابنة: **اتجاهات النقاد العرب**. (ص٣٠٧).

(٣)علي خواجة: (ص١٠٦).

(٤) **المرجع السابق**: (ص١١١).

(٥) **المرجع السابق**: (ص١٠٢).

(٦) **المرجع السابق**: (ص ١٠٣).

(٧) ميخائيل باختين: **شعرية دستو يفسكي**-ترجمة د.جميل نصيف التكريتي-دار توبقال-الدار البيضاء-ط١-١٩٨٦م. (ص٢٦٩).

و(١٩٦٧م)، عندما نشرت أبحاثاً عدة عن الرواية والتحليل السيميائي للأدب، وقد نظرت إلى التناص على أنه نِتَاج لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، وعرّفته بأنه "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"[١]، وبهذا يكون النص الأدبي ذا مرجعية حضارية وثقافية، أو أنه "ذو طبيعة إنتاجية، وهذا يعني: أولاً، أن صلته باللغة التي يكون جزءاً منها، ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم-بناء)... وثانياً تبدّل وتغيّر في النصوص، أي تناص: ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك"[٢]، وعلى هذا فالتناص في الجانب الأول "جيولوجيا كتابات"[٣] على حد تعبير (رولان بارت)، وفي الثاني "مزيج كيميائي"[٤] على حد تعبير (باختين).

بناء على ما سبق، يتوجّب على الباحث في التناص أن يمر بمرحلتين: الأولى رصد الإشارات التناصية التي يشتمل عليها النص المدروس، وإرجاعها إلى مصادرها لإدراك سياقها الحضاري، ودلالاتها الموروثة. والثانية تأويل رأسي باطني للنص الأدبي، وتحليله باعتباره نسيجاً يجلو التجربة الإبداعية، ومن ثم إنتاج دلالاته الجمالية، وبهذا لم يقتصر التحليل على إشارات النصوص الغائبة فحسب، لأن النص الغائب لا يُفْهَم فهماً صحيحاً بمعزل عن الأنساق الأخرى التي يتكوّن منها النص الأدبي.

١/ب- إن النظرة "الرأسية "للتناص تظهر أن الموروث لا يعيش شكلاً وقوالب في النص الأدبي، إذ إن العلاقة بينهما ليست علاقة آلية مجردة، بل هي علاقة تفاعل جدلي، وتلقيح بين طرفين، تتولد منهما حركة الواقع التي قد تفاجيء المتلقي، أو تصدمه بدلالات غير متوقعة، بعد بحث مستقصٍ في آليات التناص وتقنياته التي تعتمد على تآلف المعنى الموروث، أو تخالفه في النص الجديد.

لكن المفاجأة أو الصدمة في متن البحث المنقود لم تكن بإنتاج الباحث دلالات التناص من المجموعة القصصية "أسرار الدوري"، بقدر ما كان في العناوين الفرعية للبحث وهي: "بين يدي المجموعة"، و"العنوان والبناء والنهاية في قصة فلاش باك"، و"بنية القصة"، فقد شغلت هذه العناوين التي لا علاقة لها بموضوع البحث المخصص لدراسة تجليات التناص، شغلت أكثر من إحدى عشرة صفحة، وهي تعادل أكثر من نصف البحث، وما كان لها أن تحضر بهذا الحجم المكاني الكبير على حساب الموضوع الأصلي، فضلاً عن اعتماد الباحث فيها على تلخيص بعض القصص الواردة في المجموعة، أو التعليق السريع على عناوين القصص أو بنائها، ولا يرد الحديث عن التناص إلا لماما. وقد اعتقدت بالرغم من ذلك أن هذه المقدمات ستوظّف في تحليل أشكال التناص الواردة في هذه المجموعة، وبالانتهاء من قراءة البحث، وجدت أن الأمر لم يكن كذلك.

ومهما يكن من أمر، فقد تحدّث الباحث تحت العنوان الأول "بين يدي المجموعة" عن عدد القصص التي تتشكل منها مجموعة "أسرار الدوري"، وهي ثماني قصص، ثم تبيّن اختيار الكاتب لعنوان قصة واحدة حَمّل عنوان

---

(١) نقلاً عن د.عبد الله الغذّامي: **الخطيئة والتكفير**.(ص١٣).

(٢) باقر جاسم محمد: **التناص، المفهوم والآفاق**، مجلة الآداب، بيروت، ع ٧، ٩يوليو/تموز-١٩٩٠م. (ص٦٥-٦٦).

(٣) تزفتان تودوروف: **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م. (ص١٠٥).

(٤) عبد الوهاب ترّو: **تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر**، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت-ع ٦٠، ٦١، يناير/كانون الثاني-١٩٨٩م. (ص٨٧).

المجموعة وهي قصة "أسرار الدوري"، التي أنجزها عام ١٩٩٥م، وفيها يقارب مرحلة السلام، وما نجم عنها، ويقصد مرحلة ما بعد (أوسلو)، وعودة بعض الفلسطينيين من المنافي إلى الضفة الغربية وقطاع غزة، ثم ينتقل إلى تسليط الضوء على بطل القصة "مهند"، وهو فلسطيني من أبناء الضفة، نُظِّم في عمّان ليكون واحداً من الفدائيين الذين يقاومون الاحتلال، ولما كان حذراً، مثل الدوري، فقد أوكلت إليه مهمة نقل الأسلحة من مكان إلى مكان ليس أكثر. ويحدث أن يستشهد كمال الذي نظّمه، قبل عودة العائدين –أي قبل اتفاقات (أوسلو)– وحين يعود هؤلاء يحار مهند ما الذي سيفعله بالأسلحة التي لديه"[1]. وهكذا يستمر الباحث في التلخيص القصصي لقصة أسرار الدوري، وما إن ينتهي حتى يتناول قصة ثانية "سر الحب" بالتلخيص، ويتلوها بثالثة "يومان فقط". فإذا كان التلخيص القصصي أمراً مستغرباً، ومخلاً لشروط النقد العلمي أو الموضوعي في دراسة القصص والروايات، فكيف يمكن قبول أو تفسير وجوده في بحث شديد التحديد والخصوصية، يدرس موضوعاً محدداً هو التناص، إلا إذا كان الغرض تحويل بياض الصفحة إلى سواد، يعمّي على القارىء جماليات الإبداع القصصي أو الروائي؟!.

وتحت عنوان آخر، هو "العنوان والبناء والنهاية في قصة فلاش باك"، يناقش الباحث تجليات العنوان، فيشير إلى أن هذه ليست المرة الأولى التي يستخدم فيها القاص المصطلح الإنجليزي في قصصه، ثم يستذكر الباحث وهو يقرأ هذه القصة، قصيدة محمود درويش "وتحمل عبء الفراشة"، فيشير إلى أن الشاعر جرّد من ذاته شخصية أخرى يخاطبها، وينتهي إلى الحديث عن الراوي /السارد في قصة "سيكون ما يكون"، ويرى أنها إذا قرئت بصرياً، اكتشف المرء أنها تتكون من ستة عشر مقطعاً، يمكن تلخيصها على النحو الآتي:

- تتصل أنا السارد من زمنه الذي يعيش فيه "هذا ليس زماني".
- السارد يوم كان ابن ثلاث عشرة سنة يسأل أباه: لماذا لم تحاربوا اليهود العام (١٩٤٨م).
- السارد يطلب من جدته أن تحكي له الحكاية، فتحدّثه عن قريتها التي طردت منها...إلخ[2]، ولا ينتهي الباحث من استقصاء مقاطع السارد، إلا بانتهاء صفحات المبحث وهي أربع صفحات، وإذا حاكمنا العنوان السابق ذكره، وهو عنوان فخم بلا مناسبة على ما حمله من مصطلحات نقدية، ثم كيف ناقشها الباحث، وما أنتجه من دلالات وتفاعلات فنية تفيد موضوعه أو عنوانه الأكبر، وجدنا أن تحليله لهذه المصطلحات كان مبتسراً، بالرغم من أنه في حقيقة الأمر عنوان قريب سهل القياد أو الانقياد، وليس بحاجة إلى اصطناع طرق التفافية حتى يمكن الوصول إليه. يضاف إلى ذلك كله، أنني بحثت عن تحليل أو تفسير لنهاية القصة، التي نص الباحث عليها صراحة في عنوان مبحثه "العنوان والبناء والنهاية في قصة فلاش باك"، فلم أجد جملة واحدة تشير إليها.

١/ج- يناقش الباحث فيما تبقى من بحثه عن التناص في مجموعة أكرم هنية القصصية في خمسة عناوين مستقلة هي: "النص وصلته بالنصوص الأخرى، قصة بوح سريري نموذجاً أولاً"، و"بين بوح سريري"، و"جدارية محمود درويش"، و"قصة يوم عادي نموذجاً ثانياً"، و"التناص الداخلي"، و"التناص الخارجي"، ومؤدى هذه العناوين التي تشكّل صلب البحث، وعموده الأوسط، ينحصر في تلخيص القصة، ونثر المنظوم من شعر محمود درويش المعلوم، ثم يخلص إلى سؤال مَفَادُهُ: "هل أضاف هنية إذن في نصه الجديد جديداً إلى ما كان كتبه من قبل؟ وهذا السؤال بالرغم من جنوحه عن سياق السرد والكتابة؛ لأنه خصص مبحثاً للتناص الداخلي، وعدم مشروعيته في هذا

---

(١) عادل الأسطة: **النص وصلته بالنصوص في أسرار الدوري لأكرم هنية**، دراسة في كتاب من إعداد عزت الغزاوي: تأملات نقـــدية في نماذج من الأدب الفلسطيني المعاصر، مركز أوغاريت، رام الله، ٢٠٠١م. (ص٨٢).

(٢) **المرجع السابق**: (ص٨٧).

المقام الذي يبحث عن التفاعل بين النصين السابقين، إلا أن الإجابة عنه جاءت هكذا: "الإجابة على هذا السؤال نعم، فعلى الرغم من تشابه بعض الشخصيات، إلا أن التشابه تشابه جزئي، فأكثر "بوح سريري" يغاير "شمال شرق دير اللطرون"، ونص "بوح سريري" نص يعكس أحداث ٢٠٠٠/٢٠٠١"[١]، ثم يكمل الإجابة في فقرة واحدة من أن بعض الإسرائيليين، حين قرأوا قصة هنية الأولى يوم ترجمت إلى العبرية، قد لاموه لأنه أبرز صورة سلبية للإسرائيلي، وإذا سألت عن التناص في ذلك فلن تأتيك الإجابة.

وينتقل الباحث إلى عنوان آخر، يفترض أن يُناقِش فيه العلاقة بين قصة بَوْحٍ سريري، وجدارية محمود درويش، ويكتفي من ذلك بتلخيص أحداث القصة، وكذلك يفعل مع الجدارية مركّزاً على فعل "الرؤية"، وتشخيص الموت، ثم يطرح سؤالاً مركزياً عن التناص ومظاهره المتبادلة أو المتفاعلة بين النص والقصيدة كالآتي: "والسؤال الذي يثار هو: هل كان أكرم هنية، وهو يكتب قصته هذه، أسير فكرة سابقة، وتحت تأثير قراءته "جدارية درويش"؟، وقد جاءت الإجابة محبطة همة القارىء الواعي، بشكل يكسر توقعه كالتالي: "إننا، ونحن نكتب نصوصنا، نتوسَّع أحياناً في جزئيات أوردناها في نصوص سابقة، وقد فعلت هذا شخصياً، إذ كتبت قصة "كأس نبيذ على موت الكلب"، وكنت أتيت على فكرتها في روايتي "تداعيات ضمير المخاطب"، ومحمود درويش نفسه كتب قصائد كان لها بذرة في قصائد سابقة، ومنها "شتاء ريتا الطويل"، وليس هناك من شك في أننا حين نقرأ نصاً له شعاعه وسحره نتأثر به"[٢]. وهكذا ينتهي المبحث الخاص بدراسة علاقة التفاعل النصي بين القصة والجدارية.

وصفوة القول إن هذا البحث الذي يُومىء في عنوانه إلى وجود علاقة جدليَّة بين مجموعة أكرم هنية القصصية ونصوص أخرى لا تناص فيه، ولا مناص من القول بأن مُقوِّمات التناص وآلياته وتقنياته وطرقه "ما كُلم منها شيء"، ولم يستطع الباحث مقاربتها، أو الاقتراب منها لاستجلاء أثرها ودلالاتها. وتفادياً للإطالة أكتفي بهذا القدر من التحليل، مع إبداء ملاحظات أخرى سريعة مقتطفة من البحث دون تعليق، سأتركه للقارىء الحصيف، وهي كالآتي:

١- غياب التوثيق وعدم الكشف عن المصادر

- قال غوته: "ليس الأدباء العظماء أدباء عظماء، لأنهم أتوا بما لم يأت به الأوائل، وإنما هم عظماء لأنهم أبرزوا الأشياء كما لو أنها تبرز لأول مرة".
- فلقد درس الناقد الفرنسي (ريفاتير) قصيدتين من قصائد الشاعر (بودلير)، ولاحظ أنهما تعكسان البنية نفسها.
- وهي مقولة يتوسع فيها الناقد (ميخائيل باختين)، الذي ذهب إلى أن كلام الإنسان الوحيد الذي كان بكراً هو كلام آدم فقط.[٣]

٢- نقد المجاملات

- وربما تعيد مجموعة أسرار الدوري الاعتبار إلى فن القصة القصيرة في الأدب الفلسطيني.
- ولا أعرف شخصياً في حدود ما قرأت من قصص قصيرة لكتابنا كاتباً نوّع في أسلوب قصتّهِ قدر أكرم هنية ومحمود شقير، وأنهما قدّما للقصة القصيرة من حيث البناء الفني، ما لم يقدّمه قاص ثالث.[٤]

---

(١)عادل الأسطة: النص وصلته بالنصوص في أسرار الدوري لأكرم هنية،: (ص٩٥).

(٢) المرجع السابق: (ص٩٧).

(٣)المرجع السابق: (ص ٨٦، ٨٦، ٩٣).

(٤)المرجع السابق: (ص٨١، ٨٧).

٣- الإعجاب بالنفس

- فقليلة هي الكتب التي حفلت بدراسات نقدية لمجموعة قصصية، وأبرزها عموماً كتابات محمد حمزة غنايم وفاروق مواسي ونبية القاسم، وكتابي الأخير سؤال الهوية.
- وربما يكون الكتاب الذي صدر بعد إبعاد أكرم هنية "الدخول إلى جسد الروح"، وكتاب إبراهيم طه "تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه"، وكتابي المذكور، هي أبرز ما صدر في السنوات الاثنتي عشرة الأخيرة.
- وقد فعلت هذا شخصياً إذ كتبت قصة: كأس نبيذ على موت الكلب"، وكنت أتيت على فكرتها في روايتي "تداعيات ضمير المخاطب".(١)

خاتمة

هكذا تبدّى المشهد النقدي اليوم في كتابات النقاد، وهذا يعكس تحولاً إيجابياً في سبر أغوار النص الأدبي، وإن كان محدوداً ولدى نقاد بعينهم أفادوا من المناهج النقدية الحديثة، أو اتّسعت رُؤاهم الذاتية، وتطوّرت أدواتهم النقدية بحثاً عن مكنونات النص، وأنساقه المتعددة، وظواهره الموضوعية، وبقي آخرون لم يواكبوا رياح التغيير وحركة الإبداع، وتضاءلت لديهم مساحة النص الأدبي، أو اختزلت في قضية نقدية لا تتجاوز قشرة السطح الخارجية، أو تلخيص أحداث الرواية...إلخ. ويمكن تحديد أهم نتائج البحث كالآتي:

١- يكشف البحث عن تنوُّع اتجاهات النقد في فلسطين، بزيادة حضور مناهج النقد الحديث في مُقَارَبة الأعمال القصصية، وبخاصة الأسلوبية، والبنيوية، والتناص، بغض النظر عن مراوحة النقاد بين الإحسان والإساءة، أو الإصابة والخطأ في تطبيق مبادئها، كما حضرت المقاربة السيميائية لعناوين العمل القصصي الخارجية والداخلية، بحثاً عن مقاصدها اللغوية والجمالية الكامنة خلف شعرية النحو، وتركيب الجملة...إلخ. وإذا كان البحث السيميائي التطبيقي لم يقدم الشيء الكثير على صعيد التحليلات السيميائية فعلياً، على حد تعبير أحد الباحثين، فإن هذا البحث السيميائي يعدّ ظاهرة إيجابية، وواحداً من الأبحاث القليلة، إن لم تكن النادرة في النقد الفلسطيني حتى الآن.

٢- يعدّ التلخيص الروائي الذي يستغرق أكثر صفحات البحث، ظاهرة بارزة في النقد الفلسطيني، متجاهلاً فَنِّيَّة الرواية بوصفها تجربة إبداعية خاصة، أو رؤيا معمارية وتقنية ذات شكل فني، وبناء جمالياً يخضع لمنطق خاص، وتتضافر في داخله أنساق لغوية ودلالية للتعبير عن الشخصيات والأحداث، وهذا كُلُّه يتناقض مع العنوان والمنهج الذي ارتضاه الناقد في مقاربة العمل القصصي، وبذلك يتحول عنوان البحث من كونه علامة دالة إلى حلية براقة تزيّن رأس الصفحة الأولى، كما يغيب المنهج النقدي تحت ركام التلخيص الروائي، والخبط العشوائي.

٣- يمتلك أحد النقاد قدرة فائقة على التنظير النقدي لموضوعه، ويؤسس له بمقولات عميقة الغور في الفكر والثقافة، لكنه حين يتجاوز هذا الإطار النظري إلى الإطار التطبيقي للمقولات السابقة، تقصر أدواته، وتغيم رؤيته، فيصدم القارئ بتسويد صفحات تلخيصية للرواية، تخرج به خالي الوفاض من تعليل الظواهر الفنية، وآلية عملها، ومعرفة بواعثها، وبهذا يغفل النقد عن اكتشاف الخصائص الجمالية للعمل القصصي.

---

(١)عادل الأسطة: **النص وصلته بالنصوص في أسرار الدوري لأكرم هنية:** (ص٨١، ٨١،٩٧).

يسهم البحث الذي قارب موضوعه وفق الاتجاه البنيوي، في بلورة نقد علمي جاد وبنّـاء، لأنـه يـستند إلـى مقولات نظرية تتحول في التطبيق إلى إبداع ثانٍ لناقد مثقف، ومنظّم الفكر، هارب من قبضة الراكد والمألوف، إلى دراسة النصوص القصصية من الداخل في تقنياتها البنائية واللغوية والزمانية والمكانية، ومن ثـم إنتـاج دلالاتهـا المشبعة برذاذ التاريخ، والواقع المعيش.