كلية الآداب
برنامج ماجستير اللغة العربية و آدابها

رسالة ماجستير

الراوي و الروائي : الشفاهية في بواكير الرواية الفلسطينية قبل عام 1948م

Storyteller and Narrator: Orality in Early Palestinian Novels

من الطالب : محمود فهمي نابلسي
مقدم إلى : د. موسى م. خوري
الرقم الجامعي : 1135175

قدمت هذه الدراسة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها
2018م

شكر وامتنان

- أهدي هذه الرسالة إلى صديقة العمر ورفيقة الدرب (أمل) التي كانت دائماً خلفي وجانبي وأمامي في كل اللحظات.

- أتقدم بالشكر والتقدير للجنة الإشراف التي أغنت الدراسة بملاحظاتها وتعليقاتها، ممثلة بـ :

د. علي خواجا

د. سامي شعث

- نهايةً، أشكر الدكتور موسى خوري مشرفاً وأستاذاً وأخاً، الذي طالما كان في صدر حلمه اتساعٌ لجهلي

ملخص الرسالة

تهدف الدراسة للكشف عن الأثر الشفاهي في بواكير الرواية الفلسطينية، التي لم تسلم في بواكيرها – خاصة - من تأثير الحكاية الشعبية، التي شاعت في المجتمع الفلسطيني، نظراً لظروفٍ ثقافية واجتماعية ألقت بظلالها على المشهد الثقافي الفلسطيني، فبين معدلات الأمية المرتفعة وسيطرة الأدب الشعبي على الثقافة العامة، كانت الحكاية الشعبية تمثل عنصراً للتسلية وتمضية الوقت، ما انعكس على نظرة المجتمع لدور الرواية، بوصفه استمراراً للدور الذي لعبته الحكاية الشعبية، ما دفع الأدباء الفلسطينيين حينها لموائمة كتاباتهم بما يتناسب وقارئهم المفترض، يضاف إلى كل ذلك نقص الوعي الفني لدى الأدباء بالكتابة الروائية، كل تلك العوامل مجتمعةً جعلت الرواية الفلسطينية تخرج مطعمةً بأساليب شفاهية.

اعتمدت الدراسة في منهجيتها على تشريح النص إلى راقات بهدف فهم عناصره الأساسية، مستثمرةً مقولات المدرسة الشفاهية من قوانين وديناميات شفاهية، فضلاً عن الوظائف الدراماتيكية، بهدف تطبيقها على بواكير الرواية الفلسطينية قبل نكبة 1948م. كما استعانت الدراسة بنظرية البنيوية التكوينية بغية فهم العناصر المكونة للعمل الأدبي، والاستفادة من أطروحاتها النظرية لوضع تفسيرات توضح الصورة الكلية التي استوى عليها النص، في محاولة للإجابة عن السؤال الرئيس للدراسة (**هل خرجت (ابتعدت) بواكير الأعمال الروائية الفلسطينية من عباءة الراوي الشعبي؟**).

تكمن أهمية الدراسة في جدة الطرح، فلا توجد - حسب ما وقع بين يدي الباحث- دراسة تناولت بحث الأثر الشفاهي في الرواية الفلسطينية عموماً، إضافة إلى تناول الدراسة روايات فلسطينية تمّ تأليفها قبل نكبة 1948م، ولم يتم تناولها في بحث أكاديمي جاد في أغلب الأحيان.

جاءت الدراسة في أربعة فصول تلاهما تعقيب بنيويّ وخاتمة، اشتمل الفصل الأول على مقدمة وإطار نظري (مشكلة الدراسة، أسئلة الدراسة، أهمية الدارسة، منهج الدراسة، الدراسات السابقة)، أما الفصل الثاني فتناول المشهد الثقافي الفلسطيني قبل النكبة، الذي تمثل في عرض موجز للتعليم والمجلات في تلك الفترة، فضلاً عن عرض أعمال الترجمة التي قام بها الأدباء الفلسطينيون، الروائية والقصصية منها على وجه الخصوص، تلاه استقصاء للقصص والروايات الموضوعة - المؤلفة فلسطينياً- قبل النكبة.

عرض الفصل الثالث تعريفات مختلفة لمفهوم الثقافة، متدرجاً في عناصر الثقافة من فولوكلور وأدب الشعبي انتهاءً بالحكاية الشعبية، وقد تم تطبيق مقولات المدرسة الشفاهية، من قوانين وديناميات شفاهية إضافة إلى الوظائف الدراماتيكية على حكاية (بيظ فقاقيس)، إذ شكل تحليلها تمهيداً للفصل الرابع، حيث حلل الباحث انطلاقاً من الإطار النظري أربعة روايات فلسطينية هي (الوارث، على سكة الحجاز، في السرير، مذكرات دجاجة)، ووقف على استغراقها في الشفاهية.

اختتمت الدراسة بتعقيب بنيوي تكويني وخاتمة، اشتمل على وضع تفسيرات للنتائج التي تم التوصل إليها في الفصل الرابع، فضلاً عن محاولة تفسير الشكل الذي خرجت به الرواية الفلسطينية قبل النكبة، وتحديد بعض الانزياحات عن القوانين الشفاهية والوظائف الدراماتيكية، بضغطٍ من تأثير الثقافة الكتابية الصاعدة على الأدباء الفلسطينيين.

Thesis Summary

The study aims to reveal the oral method's impact on the early Palestinian novel in Palestinian literature. The Early Palestinian novel could not relinquish the influence of the common folktale which spread across Palestinian society due to cultural and social appropriation, this influence greatly shaped the Palestinian cultural scene. Between high percentages of illiteracy and the domination of folk literature, folktales were used as a factor of entertainment and as a way to fill free time which was reflected by society's view of "the novel's" as a continuation of folktale . This issue motivated Palestinian novelists at that time to adjust their writings to be more appealing to their assumed reader's. In addition, Palestinian novelists lacked artistic awareness. All those factors led the Palestinian novel to be oral – oriented.

The study depends on the structural approach which analyzes and breaks down the context into small segments, to understand its essential parts. The study

also benefits from the oral school's teachings and dogma, rules and dynamics as well as its dramatic functions, in the goal of applying them to the early "Palestinian novel" before the 1948 catastrophe. My research confides in the structural formative theory to understand the elements within a literary work and to benefit from its theoretical thesis to explain the big picture, aiming to address the main question of the study which is (did the early novel literary works stray from the path of folktale?).

The importance of this study lies in its precise representation. To the extent of my knowledge generally, there had not been a study that fully investigated the oral method's impact on the "Palestinian novel." Furthermore, the study examines the old Palestinian novels that had been written before the catastrophe of 1948 which most of the time had never been discussed in any serious academic research.

The study includes four chapters followed by a critical analysis (constructive criticism) and a conclusion. The first chapter includes an introduction and theoretical framework of the study (the problem that the study discusses, the questions of the study, the importance of the study, the study's approach and previous studies). While the second chapter starts with a preface for three following parts ; the first part discusses the Palestinian cultural scene before the catastrophe (nakbah) which is represented in brief presentation for education and magazines in the period before the Palestinian catastrophe (Al nakbah).

The second part comes under the title "translation" and explains the works that had been translated by Palestinian authors specially novels and stories that hint at the third part, that studies "the story" and "the novel" that are written by Palestinian novelists. The third chapter presents different definitions for the concept of culture, after clearly defining Palestinian culture the third part defines the various concepts of Palestinian cultural factors: folklore, popular (folk) literature, and ending with folk tale. The study applies the principles and concepts

of the oral school that include rules and oral dynamics in addition to the dramatic functions to a folk tale called beeth fakakies (hatching eggs).

The analysis of the tale beeth fakakies (hatching eggs) forms a preface for the fourth chapter, which is an analytical application that benefits and invests the principles of the oral school and administers it to four Palestinian novels (Al wartH, Ala sekat al-Hejaz, Fe al-sarer, Mouthkrat djajh).

The study concludes with a formative and structural comment and conclusion which include explanations for the findings presented and results of chapter four to explain the shape of the Palestinian novel before the catastrophe and determines some of the displacements from the dominant oral culture which are motivated by the influence of the developing written culture on the Palestinian writers.

فهرس الموضوعات:

الفصل الأول :الإطار النظري

مقدمة..... 1

مشكلة الدراسة..... 2

أسئلة الدراسة..... 2

أهمية الدراسة..... 3

منهج الدراسة..... 3

الدراسات السابقة..... 13

الفصل الثاني: مراجعة تاريخية للعوامل الثقافية المحيطة بنشأة الرواية الفلسطينية

تمهيد..... 16

المشهد الثقافي الفلسطيني قبل النكبة..... 16

الترجمة..... 18

القصة والرواية المترجمة..... 18

القصة والرواية الفلسطينية قبل النكبة..... 21

الفصل الثالث: بسط نظري لمفهوم الثقافة وأقسامه

تمهيد..... 26

الثقافة..... 26

الفلكلور (الثقافة الشعبية التراثية)..... 30

الأدب الشعبي..... 36

الحكاية الشعبية..... 37

تحليل حكاية شعبية..... 40

الفصل الرابع: تطبيق تحليلي

تمهيد..... 48

رواية الوارث..... 50

رواية على سكة الحجاز..... 62

رواية في السرير..... 73

رواية مذكرات دجاجة..... 83

تعقيب بنيويّ بنائيّ

تعقيب بنيويّ تكوينيّ..... 94

البطل والاتجاه الوعظي..... 94

الأدباء الفلسطينيون بين الوعي الفعلي والوعي الممكن..... 97

رؤية العالم..... 100

خاتمة..... 102

المراجع..... 105

الراوي والروائي : الشفاهية في بواكير الرواية الفلسطينية قبل عام 1948م

إعداد:

محمود فهمي نابلسي

أعضاء اللجنة

- **الدكتور موسى خوري رئيساً ومشرفاً**
- **الدكتور علي خواجة عضواً**
- **الدكتور سامي شعث عضواً**

الفصل الأول (الإطار النظري)

مقدمة

مشكلة الدراسة

أسئلة الدراسة

أهمية الدراسة

منهج الدراسة

الدراسات السابقة

مقدمة :

تحاول هذه الدراسة الكشف عن العلامات الشفاهية الفارقة في عديد من الأوجه، التي اشتمل عليها الأدب الفلسطيني الحديث (والمعاصر إلى حدٍ ما)، صحيح أن التطور الكتابي الطباعي تطوراً في البنية الثقافية للمجتمع، إلا أنه لم يسهم بشكل راسخ في تحويل كثير من مخرجات الأدب العربي الحديث إلى مخرجات كتابية بالفعل. ظل الكاتب العربي يستعمل الكتابية ليس بالعقلية الكتابية، بل يستخدمها "توثيقاً" لما يجول بخاطره من رواسم شفاهية ترسخت في "فكره" و" كتابته". هكذا استمر الأدب العربي الفلسطيني الحديث، والعربي بالضرورة، يمتح من الماضي الشفاهي ولم يخرج من دائرته بالكامل.

الأدب الشعبي مخرج شفاهي، إن لم يكن أهم مخرج شفاهي، وهو ملمح مهم من ملامح الشفاهية العربية والفلسطينية، فقد تناقل الشعب العربي الأدب مشافهةً جيلاً بعد جيل، ودخله كثير من التحوير والتغيير بين الفينة والأخرى، بما يلبي حاجات المجتمع /الراوي السياسية والاجتماعية والثقافية وأهدافه وغيرها. ترسخت كذلك، وبحكم شروط الإنتاج والتلقي الشفاهيين، أسسٌ بنائية تكررت لبناتٍ في ثنايا هذا الأدب؛ الأمر الذي أغرى الباحثين لتعيين بنية هيكلية يمكن تتبعها في معظم نتاج الأدب الشعبي، وفي الحكايات خصوصاً، مُشكَّلاً فرضية يمكن أن تثبت عن طريق الدرس.

إن الرواية الفلسطينية التي بدأت بذورها وإرهاصاتها منذ بدايات القرن الماضي، لم تسلم أيضاً، بوصفها جزءاً من الأدب العربي، من تأثير الأدب الشعبي، والحكايات الخرافية خصوصاً، على النتاج الكتابي للروائيين الرواد، فتأثيرات الحكايات الشعبية تسللت إلى بواكير الروايات الفلسطينية. إن هذا التسلسل وتعيينه وتفسيره يشكل النقطة المركزية التي تدور حولها هذه الدراسة.

جدير بالتنبيه أن هذه الدراسة لا تتناول علاقة التراث بالرواية الفلسطينية في بواكيرها، من حيث تتبع نقاط التأثر التي تسربت إلى الأعمال الروائية الأولى من ناحية المضامين، مثل اشتمال الرواية على بعض الأمثال أو القصص الشعبية، والإشارة إلى هذه النقاط بوصفها ملمحاً من ملامح تأثر الرواية بالتراث، كما لا ترتكز الدراسة على التناص الذي يرصد دخول القصص والأمثال وأسماء الشخصيات والإشارات التراثية إلى هذه الروايات لفهم علاقتها بالتراث، سواءً

أكانت علاقة موافقة أم مخالفة، أم علاقة استثمار للموروث الشعبي محمّلاً بدلالاتٍ جديدة في النص المستثمر أو المتناص .

يتناول الباحث هنا تأثر الكتاب الفلسطينيين "في اللاوعي" بالحكايات الخرافية و(الشعبية) في بواكير نتاجهم الروائي، متخذاً نموذجاً تطبيقياً من رواية " الوارث" (1920م) للكاتب خليل بيدس ورواية "على سكة الحجاز "(1932م) للكاتب جمال الحسيني، ورواية "مذكرات دجاجة"(1943م) للكاتب إسحق الحسيني، ورواية" في السرير"(1946م) للكاتب الشاعر محمد العدناني. يسعى الباحث من خلال هذه الدراسة، إلى تتبع آثار الحكاية الخرافية التي تسربت إلى الرواية الفلسطينية على صعيد البنية، التي سيأتي على توضيح جوانبها لاحقاً.

مشكلة الدراسة :

شكّل إهمال الدراسات والأبحاث للعلائق المتداخلة بين الأدب الشعبي والرواية الفلسطينية، دافعاً للباحث في الخوض في هذه الدراسة، التي تحاول تشريح تلك العلائق، بهدف الوصول إلى فهم أعمق للأثر الشعبي و(الشفاهي) في الرواية، وقد حصر الباحث أهداف دراسته في مطلبين، يسعى لتحقيقهما من خلال الاستعانة بأطرٍ نظرية ذات صلة بالأدب الشعبي.

تهدف الدراسة، أولاً، إلى الكشف عن تأثر الرواية الفلسطينية في بواكيرها بالتراث الشفاهي، خصوصاً التأثر بالحكاية الشعبية، الذي يأخذ أشكالاً عدة منها: التأثر ببنية الحكاية، وخط سيرها، والوظائف التي تحملها الشخصيات، وقوانين التأليف الشفاهي وديناميات الشفاهية، وتهدف الدراسة، ثانياً، إلى تفسير هذا الكشف، ورده إلى بنيات اجتماعية وثقافية كانت سائدة في الزمن الذي أنتجت فيه هذه الروايات.

أسئلة الدراسة :

السؤال الرئيس :

- هل خرجت (ابتعدت) بواكير الأعمال الروائية الفلسطينية من عباءة الراوي الشعبي؟

أسئلة فرعية :

1- هل سارت الروايات موضوع الدراسة وفق قوانين التأليف الشفاهي ؟

2- هل تحتوي الروايات موضوع الدراسة على ديناميات التأليف الشفاهي ؟

3- هل تشتمل الروايات موضوع الدراسة على الوظائف الدراماتيكية التي تحملها الشخصيات في الحكاية الشعبية ؟

أهمية الدراسة :

تبرز أهمية الدراسة من الجدّة في تناول التأثير الشفاهي في بواكير الرواية الفلسطينية، وتبرز جدة موضوع الدراسة –حسب معرفة الباحث- في عدم وجود دراسة سابقة فلسطينياً، تناولت الموضوع من هذا الجانب، أو حتى دراسة عربية، الأمر الذي يجعل من هذه الدراسة حرثاً في أرضٍ بِكر، إضافة إلى تناولها عدداً من بواكير الأعمال الروائية الفلسطينية قبل عام 1948م، التي لم يتم تناولها في أبحاث علمية، فرواية الوارث لم تخرج إلى النور، بعد ضياعها لسنوات طويلة، سوى منذُ أربع سنوات، وما زالت تنتظر أن تدرس في إطار بحث علمي جاد.

منهج الدراسة :

اعتمد الباحث في منهجه على استثمار مقولات المدرسة الشفاهية، من وظائف دراماتيكية التي وضعها فلاديمر بروب، وديناميات التأليف الشفاهي التي حددها والتر أونج، فضلاً عن قوانين التأليف الشفاهي التي استنبطها أولرك إكسل. شكلت تلك المقولات الإطار النظري للدراسة التي يسعى الباحث لتتبعها في الروايات موضوع الدراسة، إلا أن هذه المقولات الشفاهية تحتاج لإطار أشمل ينظم العلاقة بينها، للانطلاق لفضاء أوسع من تعداد الوظائف أو الظواهر الشفاهية، فاعتمد الباحث على نظرية البنيوية التكوينية، لمحاولة فهم الدواعي الاجتماعية والثقافية التي أدت لبروز الظواهر الشفاهية في بواكير الرواية الفلسطينية، حيث يشكل الفهم زانة قفز من خلال ربط التقاطعات المختلفة للوصول إلى مستوى التفسير، وفيما يلي عرضٌ لكل مفصل من مفاصل المنهج المتبع، يمكن للقارئ الاستفادة منه لفهم الفصل التطبيقي الذي سيأتي لاحقاً.

أ- قوانين التأليف الشفاهي:

استنبط أولرك إكسل عدداً من القوانين الناظمة للحكاية الشعبية، فالبرغم من اختلاف الموضوع أو الأفكار التي تطرحها الحكاية، إلا أن هناك العديد من الظواهر المتكررة على صعيد البناء القصصي، التي تشكل قوانين ناظمة للنتاج الشفاهي، وليست العلاقة بين القوانين الشفاهية علاقة مستطيلة بحيث يفضي بعضها إلى بعض، بل في الغالب علاقة نسيجية، تشكل بمجمل تقاطعاتها لوحات القصة الشعبية.

حدد أولرك أكسل تسعة قوانين للتأليف الشفاهي، وهي كالآتي[1]:

1- غياب البدايات المفاجئة والنهايات المفتوحة، فالحكاية الشعبية تبدأ بأحداث هادئة تكون فيها الشخصيات تنعم بالحياة الوادعة، كما أن النهاية غالباً ما تكون محددة بزوال الشر أو سبب الاضطراب.

2- السير بخطىً متأرجحة من التوازي إلى الخلخلة والعكس، إن حالة الهدوء التي ترافق استهلال الحكاية لا تلبث أن تتغير لتعيش الشخصيات في اضطراب بفعل مؤثرٍ ما، ثم يزول ذلك المؤثر لتعود الحياة إلى حالة التوازي و الهدوء المؤقت، وتستمر هذه الحركة بشكل دائري مع توالي لوحات القصة، وتعلو نغمة التوازي مع الوصول إلى نهاية الحكاية معلنة التغلب على كل الصعاب التي واجهتها الشخصيات، والعودة إلى الحياة الهادئة التي رافقت استهلال الحكاية.

3- التكرار، تشكل ظاهرة التكرار ملمحاً بارزاً من ملامح الحكاية الشعبية، سواءً على صعيد تكرار الكلمات أو الجمل من جهة، و تكرار حركات القص على صعيد بنية الحكاية من جهة أخرى، وإذا كانت ظاهرة التكرار قد وردت في ديناميات التأليف الشفاهي كأداة يستخدمها القاص الشعبي لتساعده على التذكر، أو لزيادة التفاعل الوجداني بينه وبين المتلقي، فإن هذه الظاهرة قد جاءت ضمن قوانين التأليف الشفاهي كلبنة في البناء الكلي للحكاية الشعبية.

4- الرواسم، وهي جمل أو أقوال مشهورة في مجتمع الراوي الشعبي، التي يمكن أن تتمثل بصور مختلفة كالأمثال أو أبيات الشعر أو جمل مجترحة من الديانات المختلفة، وإن كانت الرواسم كسابقتها (التكرار) وردت في ديناميات التأليف الشفاهي، إلا أنها في قوانين التأليف الشفاهي ترد كظاهرة مميزة في حركات الحكاية الشعبية.

5- وجود شخصيتين في المشهد الواحد، إذ تتميز المشاهد القصصية في الحكاية الشعبية بثنائية الشخصيات، وحتى إذا اشتمل المشهد الواحد على العديد من الشخصيات، فإن عدسة القاص تسلط الضوء على شخصيتين فقط، تقومان بالأفعال وتبادل الحوار، في حين تلعب الشخصيات الأخرى دور الخلفية للمشهد القصصي.

1 .. Dundes, Allen. **(The Morphology of North American Indian Folktales)**. (Helsinki,1964) FFC no. 195.

6- غياب الأبعاد النفسية للشخصيات، إذ يعتمد الراوي الشفاهي على السرد في نقل مشاهد الحكاية للمتلقي، دون الولوج إلى الأبعاد النفسية للشخصيات، وما يعتريها من مشاعر وجدانية كالقلق أو التردد أو الخوف، فالشخصيات (المستطيلة)المجردة من الأبعاد النفسية هي المسيطرة في الحكايات الشعبية، حيث يقوم القاص بذكر بعض من صفاتها الخارجية من جمال أو ملامح، دون الخوض في الحديث عن نفسياتها أو أفكارها الداخلية أو جعل الشخصية تتحدث إلى نفسها (المنولوج الداخلي).

7- نغمة التطرف، هي نغمة المبالغة التي تشكل نغمة ركوز في الحكاية الشعبية، حيث يقوم الراوي الشفاهي بالمبالغة في إضفاء الصفات على الشخصيات، فالأميرة توصف بأنها أجمل النساء على الأرض والبطل يوصف بأنه أشجع شبان القرية، كما تأتي المبالغة في سرد الأحداث، كأن يكون على البطل النجاح في اختبار يقدمه الغول على صيغة أسئلة ولم ينجح أحد في التفوق عليه سابقاً، أو ُيفرض على البطل الحصول على ريشة طائر لم يصل إليه أحد، وتكرر نغمة التطرف في بنية الحكاية الشعبية على صعيد الوصف أو السرد ، مشكلةً ملمحاً يمكن تتبعه في القالب الحكائي.

8- الحوار يأتي في هيئة طلب وتنفيذ طلب، فدور الحوار يقتصر على طلب شيء كتنفيذ مهمة أو طلب الحصول على شيء مفقود، ويأتي رد المخاطَب إما بتلبية الطلب أو بصيغة معكوسة للطلب كتوجيه مهمة للمخاطِب، ولاتتسع دائرة الحوار لتشمل التعبير عن المشاعر أو الجدال للوصول إلى صيغة تفاهم بين طرفي الحوار، أو أن يقوم بينهما حوار حواراتي.

9- غياب النهايات المفتوحة، فدائماً تكون النهاية في الحكايات الشعبية محددة ومغلقة، حيث ينتصر البطل ويعتلي العرش أو يتزوج الأميرة ويعيش حياة سعيدة...، ويكون النصر حليف قوى الخير دائماً وفي المقابل ينتهي فعل الشر نهائياً، وينال الشرير القصاص على أفعاله، في حين تغيب النهايات المفتوحة عن خواتيم الحكايات الشعبية، التي تعود معها حالة الهدوء والطمأنينة التي رافقت مشهد الاستهلال إلى المشهد النهائي في الحكاية.

ب- الديناميات الشفاهية:

حدد والتر أونج في كتابه الشفاهية والكتابية عدداً من ديناميات التأليف الشفاهي، معتبراً إياها سمة مميزة للإنتاج الشفوي، لدى الشعوب التي لم تتعرف على الكتابة أو زاوجت ثقافتها بين الكتابية

وما تبقى من الرواسب الشفاهية، فتسربت أساليبها على الحاضر الكتابي، بشكلٍ واعٍ أو غير واعٍ، فأنتجت تلك الشعوب نصوصاً كتابية تحمل سمات شفاهية.

إن الإنتاج الشفاهي يعتمد على التواصل بين الراوي والجمهور، اعتماداً على قدرة الخطيب على استظهار ما يريد قوله، وإلقاءه على المستمعين دون الاستعانة بنص مكتوب، الأمر الذي يجعله يلجأ لأساليب تساعده في تذكر الكلام المراد إلقاؤه، فيميل إلى استخدام أنماط "حافزة للتذكر صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي، وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع، متوازنة أو في جمل متكررة متعارضة أو كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة"[1]، مثل جملة (كان يا ما كان، في سالف العصر والأوان، لحتى كان)[2] إضافةً إلى استخدام المتكلم (الخطيب) للرواسم والصيغ الإيقاعية، حيث تقوم "بوظيفة العوامل المساعدة للتذكر، أيضاً تدور التعبيرات الجاهزة على أفواه الجميع وآذانهم مثل : سبع صنايع و البخت ضايع، و غالباً ما تكون العبارات الجاهزة من هذا النوع متوازنة إيقاعياً"[3].

عادةً ترتبط الرواسم والصيغ المستخدمة في التأليف الشفاهي بسمة التجميعية، حيث لا تأتي وحدات منفردة سطحية، بل" تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازية أو المتعارضة، سواءً كانت في جمل بسيطة أو مركبة"[4]، ذلك التعارض يساعد المتكلم على استدعاء الضد في ذهنه، الأمر الذي يذكي نزعة المخاصمة على صعيد المفردة أو الصيغة، التي تقوم بجذب انتباه المستمعين إضافة إلى تعزيز عملية التذكر.

شكّلت الديناميات الشفاهية الآليات التي يحتاجها الراوي الشفاهي، لإنشاء خطابه لما توفره له من مشاركة وجدانية ومعرفية مع المخاطب، ذلك من خلال استعماله الرواسم أو التضاد أو الإيقاع اللفظي، كما يمنح التكرار الخطيب مساحة زمنية تمكنه من ترتيب أفكاره، حيث أنّ صمت الراوي الشفاهي لفترة يقطع التواصل الوجداني مع المخاطب الذي قد يتشتت ذهنه لأشياء أخرى، فضلاً عن أن الثقافة الشفاهية تعلي من شأن الخطيب، الذي يستغل وقت الخطاب في عرض أفكاره دون صمت أو تردد. لما كانت الديناميات الشفاهية تتناول الخطاب من حيث الآليات اللغوية، فكان لزّاماً التعريج على قوانين الوظائف الدراماتيكية التي تتناول سمات بناء الخطاب.

---

[1] . أونج، والتر، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنا عز الدين، (الكويت، عالم الفكر، دط،1994م)، ص94.

[2] .صيغة استهلالية في الحكاية الشعبية، تجدر الإشارة لعدم مراعاتها القواعد اللغوية الصحيحة.

[3] . أونج، والتر، مصدر السابق. ص95

[4] .المصدر السابق، ص97. تجدر الإشارة إلى وجود خطأ لغوي في العبارة المنقولة من مصدرها، والصواب: سواء أكانت في جمل بسيطة أم مركبة.

ج- الوظائف الدراماتيكية

قام فلاديمير بروب بدراسة مجموعة واسعة من الحكايات الشعبية، واستخلص منها نظريته التي تقول : إن هنالك مفاصل على صعيد البنية متشابهة بين الحكايات في كل العالم، بالرغم من اختلاف التفاصيل الخاصة بكل حكاية، فأعطى هذه المفاصل اسم (الوظائف)، فبغض النظر عن الذي يقوم بالفعل في الحكاية إلا أن الوظيفة نفسها تحدث، وهذه الوظائف تتكرر كوحدات بنائية مشتركة بين مجموعة القصص المختلفة، وقد حصر هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة كحد أقصى[1]، تأتي بعد استهلال الحكاية، وتشكل الوظائف ملخصاً لجميع الحكايات الشعبية التي تناولها فلاديمير بروب، التي يمكن تطبيقها على الحكايات الشعبية العالمية.

الوظائف الدراماتيكية بحسب تصنيف فلاديمير بروب[2]:

1. يغيب أحد أفراد الأسرة من البيت(الغياب).
2تحذير البطل (التحذير)
3.مخالفة التحذير (المخالفة).
4.يقوم الشرير بمحاولة استطلاعية (استطلاع).
5. يحصل الشرير على معلومات عن ضحيته (الحصول)
6. يحاول الشرير أن يخضع ضحيته ليختطفه أو يستولي على ممتلكاته (الخداع).
7. تستسلم الضحية للخداع ومن ثم تساعد عدوها من غير قصد (الاستسلام).
8. يتسبب الشرير في أذى أو ضرر بأحد أفراد العائلة (الشر)
9. إعلان سوء الحظ أو الفقدان (التوسط).
10. يوافق الباحث أو يقرر القيام بفعل مضاد (بداية الفعل المضاد)
11.يغادر البطل الوطن (المغادرة).

*تدخل الآن شخصية جديدة يمكن أن تسمى بالشخصية المانحة[3].

12. يتم اختيار البطل والتحقيق معه بل والهجوم عليه مما يمهد الطريق لحصوله إما على أداة سحرية أو مساعد (الوظيفة الأولى)
13- يتفاعل البطل مع أفعال من سيكون المانح (ردة فعل البطل).
14. يحصل البطل على وسيطٍ سحري (الحصول على وسيط سحري).

---

[1] .بروب، فلاديمير، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة: أبو بكر أحمد باقار، أحمد عبد الرحيم نصر، (المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1989م)، ص80

[2] . المصدر السابق، ص 80

[3] . الشخصية المانحة: هي الشخصية التي تقدم المساعدة للبطل بطرق متعددة، كأن تعطي البطل وسيطاً سحرياً أو كلمات سحرية تساعده في التغلب على قوى الشر.

15.يحول البطل أو يوصل أو يقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه (التحول المكاني)

16. يتقابل البطل والشرير في معركة مواجهة (الصراع).

17. يوسم البطل (الوسم).

18. يُهزم الشرير (النصر).

19. ينتهي سوء الطالع المبدئي (هزيمة الشرير).

20. يعود البطل (العودة).

21. يُطارد البطل (المطاردة).

22. إنقاذ البطل من المطاردة (الإنقاذ).

23. يصل البطل دون أن ينكشف أمره (الوصول)

24. يدعي بطل مزور ادعاءات لا أساس لها من الصحة (ادعاءات كاذبة).

25. يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل (مهمة صعبة).

26.تنتهي المهمة (الحل).

27. يتم التعرف على البطل (التعرف).

28.يُكشف أمر البطل المزيف أو الشرير (كشف الادعاءات).

29. ظهور البطل في شكل جديد (الظهور الجديد).

30. يعاقب الشرير (العقاب).

31.يتزوج البطل ويعتلي العرش (الزفاف).

يشير فلاديمير بروب إلى أن الحكاية الشعبية ليس شرطاً أن تشتمل على الوظائف جميعها، بحيث تكتفي ببعضها بما يتناسب مع حجمها ومدى تطورها، فغياب بعض الوظائف في حكاية ما لا يؤثر على ظهور الوظائف الأخرى، كما أن ترتيب الوظائف يمكن أن يدخل عليه التعديل بين حكاية وأخرى[1]، إضافة إلى تلك الوظائف فإن هناك شخصيات ثابتة في البنية السردية للحكاية الخرافية، هي شخصية البطل والشرير والمانح، التي تأخذ تجليات مختلفة باختلاف السرد، والبيئة التي متحت منها الحكاية أحداثها، فشخصية الشرير يمكن أن تأتي شخصيةً مانحة عن طريق فعل خير غير مقصود. يمكن رد الشخصيات السابقة إلى تكوين الثقافة الشفاهية التي تقوم على ثنائية الصراع المتمثل بين الخير (البطل) والشر (الشرير)، أما شخصية المانح فتتمثل بالمساعد الذي يزود البطل بأدوات للتغلب على الشرير.

[1] . بروب، فلاديمير، مصدر سابق، ص 265.

سيتتبع الباحث الوظائف الدراماتيكية على حكاية شعبية في واحدٍ من مباحث الدراسة، ما يشكل بوصلةً لدراسة الروايات، إضافةً إلى الاستعانة بقرائن مستنبطة من الثقافة الشفاهية تتمثل في ديناميات وقوانين التأليف الشفاهي.

د-النظرية البنيوية التكوينية:

بالإضافة إلى استثمار مقولات مدرسة الشفاهية والكتابية وتركيزها على بنية النص من وظائف وقوانين وديناميات، يقدم المنهج البنيوي التكويني" الغولدماني" أدوات تساعد في فهم العمل الأدبي وتفسيره . ترى البنيوية التكوينية أن العمل الأدبي حتى يفهم ويفسر، لا بد من البحث في ثناياه عن بنية دالة تكون شاملة لجميع النص، يمكن تحديدها بتتبع تكرار البنيات الملحة على نسيج العمل الأدبي، وذلك بتفكيك النص إلى بُنيات صغرى، وفهم العلاقات المتبادلة بين تلك البنى في إطار النص، مع التركيز على البنى التي تحمل وظائف وإهمال ما دونها. عن طريق هذه الوظائف يستطيع الدارس فهم النص بصورة أكثر عمقاً. هذه البنى تمثل، في هذه الدراسة، آلية الربط بين الأدب الشعبي بما تحمل لبناته من قوانين وديناميات شفاهية ووظائف دراماتيكية والرواية الأدبية، التي تأثرت ببنية هذا الأدب الشعبي في باب الحكاية، مما أدى لظهور روايات وقصص (خنثى)، وهو مصطلح أطلقه الدكتور موسى خوري على الكتابات التي لم تتحرر من تأثيرات الثقافة الشفاهية، وذلك من خلال تناول الثقافة الفكرية للأدباء من زاوية (الوعي القائم) و(الوعي الممكن) الذي أثر في نتاجهم الأدبي، مؤدية في مجموع تقاطعاتها لظهور الرواية الخنثى[1].

إن استخدام جولدمان لمصطلح (البنية)، لم يمنعه من التحفظ على حالة الثبات[2] الذي توحي به، مما يجعلها غير دقيقة، بل يربط بين البنية والعلاقات المجتمعية، حيث تتعرض البنى لعمليات الهدم والتشكل، الأمر الذي يعطي البنية، حالة ديالكتية دينامية تجعلها في تطور مستمر، وتتكون منها عدد من البنى الجديدة، من هنا، أخذت البنيوية تسمية التكوينية ما يوحي بالتجدد.[3] فإذا كانت البنية الفكرية الثقافية بعمومها بنية متغيرة متطورة، فإنه يمكن تلمس جوانب التطور في النتاج الثقافي والأدبي، فالثقافة الفلسطينية تغيرت على سبيل الحصر بفعل التطور الكتابي الطباعي،

[1] .خوري، موسى، وآخرون، **تداخل الأنواع الأدبية**، ط1، (الأردن، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2009م)، ص753
أطلق الدكتور موسى خوري مصطلح (النص الخنثى)، على القصص القصيرة التي تحمل سمات الشفاهية، وقام الباحث باستثمار المصطلح، ليدلل على الرواية التي تحمل سمات الشفاهية والكتابية في آن واحد.

[2] . توضيح: إن كلمة (البنية) قد تعطي إيحاءً بالثبات، إلا أن جولدمان عند استعماله لمصطلح البنية أشار إلى وجود تفاعل بين البنى, مما قد يجعلها في حالة تغير وتبدل

[3] . غولدمان، لوسيان، وآخرون، **البنيوية التكوينية و النقد الأدبي**، ترجمة: محمد سبيلا وآخرون، ط2، (بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية،1988م)، ص43.

الذي ألقى بظلاله على النتاج الأدبي الثقافي، الذي اتسم بغالبيته بصفة الشفاهية، بالرغم من دخول عناصر ثقافية كتابية، الأمر الذي جعل القصص والروايات بكونها جزءاً من المشهد الثقافي، تتنازعها سمات الثقافة الشفاهية والكتابية في آن واحد.

من الأفكار المهمة التي تنادي بها البنيوية التكوينية أيضاً، (رؤية العالم) التي يُنظر إليها بوصفها "المجموع من الطموحات، والمشاعر والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة- وفي الغالب طبقة اجتماعية- وتواجهها بمجموعة أخرى، إنها... تعميق لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعاً هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما"[1]، لذا فإنه يستشف من التعريف السابق، أن رؤية العالم " متولدة عن مشكلات تتطلب حلاً، و باعتبارها نسقاً متلاحماً يضع المشكلات في مقابل حلولها، فتصبح رؤية العالم بنية شاملة تهدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعانيه الطبقة أو المجموعة، وهذه الرؤية لا توجد خارج الأفراد، فإنها ليست من صنع الفرد المتوحد (الواحد)، إنها من صنع المجموعة، ذلك لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساسٍ من علاقته بغيره "[2].

تمثل رؤية العالم تعبيراً عن الوعي الجماعي للمجموعة الاجتماعية، ما يعطيها تمايزاً عن غيرها من المجموعات أو الطبقات، مشكلاً " بنية فكرية خاصة بالطبقة، وهو – كبنية- وعي متحرك لا يتصف بالجمود، شأنه في ذلك شأن الطبقة التي تشكلت، و أهم خاصية لهذا الوعي أنه موجود في الطبقة وبها، بمعنى أنه لا يمثل كياناً أنطلوجياً منعزلاً، بل يمثل كياناً قاراً في الوعي الفردي لكل أفراد الطبقة"[3]، وقد أشار جولدمان إلى الصعوبة في تحديد معنى دقيق للوعي،إلا أن ذلك لم يمنعه من التمييز بين شكلين من الوعي، أولاً الوعي الفعلي " الموجود تجريبياً على مستوى السلب، وينحصر في مجرد وعي بالحاضر، وهو مرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، من حيث علاقاتها المتعارضة مع بقية الطبقات "[4].

ثانياً الوعي الممكن الذي ينشأ من استيعاب الأديب للوعي الفعلي وعلائقه، متجاوزا الحاضر ليأخذ دوراً استشرافياً للمستقبل، لحل المشكلات التي تواجهها الطبقة في الحاضر بحلولٍ ترتكز

---

[1]. غولدمان، لوسيان، وآخرون، **البنيوية التكوينية و النقد الأدبي**، مصدر سابق، ص56.
ينظر أيضاً للمؤلف كتاب (الإله الخفي) ص 47.
[2]. عصفور، جابر، **عن البنيوية التوليدية قراءة في لوسيان جولدمان**، مجلة فصول، ع68 شتاء/ ربيع، 2006م، ص32.
[3]. المصدر السابق، ص31.
[4]. المصدر سابق، ص31.
ملاحظة : تعامل الباحث مع الوعي الطبقي على أنه وعي طبقة الكتاب

عليه وتتجاوزه في آن، فإنه " يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات، وعندما يصل الوعي الممكن إلى درجة من التلاحم الداخلي تصنع كلية متجانسة من التصورات، عن المشكلات التي تواجهها الطبقة وكيفية حلها، لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية في آن، عندما يحدث ذلك يتحول الوعي الممكن إلى (رؤية العالم)"[1]، فمن خلال تلاحم البنيات يصل العمل الأدبي إلى أقصى مستويات التماسك، التي تمنحه تمايزه عن غيره من الأعمال، والذي يشكل أحد مبادئ البنيوية التكوينية، تنحصر تلك الرؤية عند جولدمان بالأدباء الكبار الذين ينفذون من وعيهم الفعلي إلى الوعي الممكن، في حين يبقى صغار الأدباء في أسر وعيهم الفعلي.

فإذا كان احتلال فلسطين أو ما سبقه من أحداث ممهدة قد صاغ الوعي الفلسطيني بضرورة مواجهة التحديات الطارئة، الذي يمكن وصفه بالوعي الفعلي للمجتمع الفلسطيني، في مقابل الأعداء الذين يحاولون سلب الأرض وطرد سكانها، فإن الأديب تتمثل قدرته في استلهام الوعي الجمعي الفلسطيني (الوعي الفعلي)، وتجاوزه لاستشراف آفاق حل الصراع القائم الذي يدخل في دائرة الوعي الممكن، الذي تقود تقاطعاته في النتاج الأدبي لتشكل رؤية العالم عند الأديب، حيث تكون بنية الرواية أو العمل الأدبي انعكاساً لبنية الأديب الفكرية الخاصة.

عارض جولدمان بشدة مبدأ الانعكاس في الأدب، الذي ذهبت إليه البنيوية الشكلية من أن العمل الأدبي ما هو إلا انعكاس للواقع، فالأديب هو مرآة مجتمعه، فتحولت الأعمال الأدبية معهم إلى مجرد مرايا عاكسة للواقع، وانقلبت دراساتهم إلى مجرد وثائق سوسيولوجية، لم تنجح سوى مع الأعمال الرديئة التي تنسخ الواقع، بينما الأعمال الأدبية الحقة فجرى تشويهها بالكامل كما يرى جولدمان[2]، بالمقابل يرى أن مهمة الأديب ليس عكس واقع مجتمعه، بل أن "يطرأ تلاحم بنيويّ لم يصل إليه الوعي الجماعي نفسه إلا بطريقة خشنة، إن الكاتب العظيم هو تحديداً الفرد الاستثنائي الذي ينجح في أن يخلق، في مجال معين، هو العمل الأدبي... عالماً خيالياً متلاحماً، أو قريباً من التلاحم، بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية"[3].

إن مبدأ رؤية العالم أو القيمة وحتى الوعي لا يمكن تمثله من خلال البنية الجزئية للعمل الأدبي، عن طريق دراسة البنيات الجزئية كل على حدة، بل يجب استخلاص البنية الدلالية الشاملة

[1] . عصفور جابر، مصدر سابق. ص31.
[2] . المصدر السابق، ص48.
[3]. المصدر السابق، ص48.

لمجموعه، " وبذلك تسمح لنا بتصور موضوعي وجمالي للعمل الأدبي، حيث إن البنية الدلالية لا تتخلق على مستوى الشكل الداخلي للنص فقط، بل تعتبر الأخير بنية ضيقة، تفسرها بنية أوسع هي الواقع الاجتماعي"[1]، كما أن مجموع البنيات المشكلة للعمل الأدبي، لا تساوي إذا تم النظر إليها مجتمعة البنية الدلالية، إنما يجب فهم الوظائف والعلائق المتبادلة بينها، التي تعين الدارس على تشكيل الصورة الكلية، التي تنسجم مع بعضها مؤلفةً البنية الواسعة للعمل الأدبي. وهنا، "يفرق جولدمان بين تصورين مهمين يشكلان معاً جسراً للوصول إلى البنية الدلالية"،هما الفهم/ التفسير[2] .

لعل الطريق للوصول للبنية الدالة للنص، تتطلب القيام بعملية الفهم والتفسير، حيث يشكل الفهم "الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبي، أي الكيفية التي نكتشف بها بنية هذا العمل"[3]فتبقى هذه العملية دائرة في إطار بنية العمل الأدبي دون تجاوزه إلى ما وراءه من عوامل ودوافع، في حين أن عملية التفسير تنظر للبنية " باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها"[4]، متجاوزاً النص لفضاءات أكثر رحابة، لمعرفة دوافع تشكّل البنية وتطورها في النص، فالعلاقة بين العمليتين ليست علاقة أفقية، بمعنى أن الفهم يقود إلى التفسير وعندها تنتهي دراسة الظاهرة، بل هي علاقة تبادلية يقود فيها الفهم إلى التفسير، الذي على ضوئه يتم إعادة النظر في بنية العمل وتعديل التفسير مرة أخرى، للوصول إلى الإدراك الأقرب لبنية النص، من خلال إدراك بنية النص وربطها بالمحيط الاجتماعي[5]، وقد أشار جولدمان في كتابه "الإله الخفي" إلى عدم إمكانية الفصل بين العمليتين، في إطار أي دراسة تتناول الأعمال الأدبية من منظور تكويني.[6]

إن استقصاء الظواهر الشفاهية من وظائف دراماتيكية وديناميات وقوانين التأليف الشفاهي، تشكل نواة عملية الفهم المستقاة من داخل الروايات الفلسطينية، ومع تشبيك العلاقات بين نواتج عملية الفهم والبيئة الاجتماعية والثقافية المحيطة بالأديب، تمكن الباحث من الوصول إلى تفسيرات أولية، تعيده إلى دائرة الفهم التي انطلق منها لاستنباط تفسيرات أكثر عمقاً، وبهذه الحركة التي تشكل متوالية يصل الباحث لفهم وتفسير أعمق للنتاج الأدبي، فظاهرة البطل الخلاصي على سبيل المثال في الرواية الفلسطينية، يقوم الباحث لدراستها أولاً بتتبع تبلور دور البطل في الرواية،

---

[1] .عطوط، آمنة، **التجربة النقدية عند يمنى بالعيد**، (رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة الحاج لخضر- باتنة، 2012م)، ص36

[2] . المصدر السابق، ص36.

[3] . جابر عصفور، مصدر سابق، ص37

[4] . المصدر السابق، ص37

[5] .المصدر السابق، ص38

[6] . غولدمان، لوسيان، **الإله الخفي، ترجمة**: زبيدة القاضي، (دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، 2010م)، ص144

وهضم الأحداث المتتالية التي يمر بها البطل، فيصل الباحث لوضع تفسير أولي مفاده أن أحداث العمل الأدبي التي استدعت استحضار صورة البطل الخلاصي، وعن طريق إعادة قراءة العمل، يربط الباحث بين شخصية البطل والبيئة الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها النص، حيث يفترض الباحث أن الممارسات التي يقوم بها أعداء الشعب الفلسطيني، جعلت النظرة الجمعية للشعب تتجه إلى بطل يختزل التحرر الجماعي ورفع الظلم، الذي ألقى بظلاله على النتاج الأدبي، الذي خرج من المجتمع بطابع الأديب ورؤيته الخاصة، وكأن دور البطل الوارد في الأعمال الأدبية، هو تلبية لرؤية المجتمع بتشكيل الأديب .

شكل اهتمام البنيوية التكوينية بما وراء النص، نقطة اختلاف بينها وبين البنيوية الشكلية، التي حصرت عمل الناقد الأدبي داخل أسوار العمل الأدبي، الذي لا يجوز للناقد تجاوزها، فلم يمنع ذلك البنيوية التكوينية من تقليل الاهتمام بسيرة حياة الكاتب أو المبدع، حيث يشير جولدمان إلى "أن سيرة حياة الكاتب، ليست عنصراً أساسياً لتفسير العمل الأدبي، كذلك فإن معرفة فكره ونواياه، ليست عنصراً جوهرياً في فهم ذلك العمل"[1]، فكلما كان العمل ذا قيمة أمكن فهمه وتمثله في ذاته، دون الحاجة إلى وسيط بينه وبين الناقد، الذي يستطيع شرحه من خلال الحاضنة الاجتماعية التي خرج منها، بوصفه معبراً عن رؤية المجموعة الاجتماعية[2]، أما الأعمال الأدبية الأقل قيمة فإن الناقد مضطر إلى العودة إلى حياة الأديب و ظروفه الخارجية، لفهمها وتفسير مناحيها المختلفة التي انغلقت عليه داخل النص.[3]، في حين، تكون سيرة حياة الكاتب ذات أهمية كبيرة لمؤرخ الأدب، الذي يتوجب عليه دراستها بدقة لما تقدمه من تعاليم وشروح لا يستطيع استنطاقها من داخل النص.

الدراسات السابقة :

شكل كتاب (حياة الأدب الفلسطيني الحديث)[4] لعبد الرحمن ياغي، و كتاب (القصة القصيرة في فلسطين و الأردن)[5] لهاشم ياغي، إضافة إلى كتابيّ (الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى عام1950م) و(خليل بيدس: رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين)[6] لناصر الدين الأسد، أساساً تاريخياً متحت منه هذه الدراسة، و بنت عليه بالرغم من أهمية تلك الكتب إلا أن ُكتابها (حصروا

[1] . جولدمان، لوسيان، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، مصدر سابق، ص18
[2] .المصدر السابق، ص18
[3] .المصدر السابق، ص19
[4] . ياغي، عبد الرحمن، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث**، ط8، (بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1980م).
[5] . ياغي، هاشم، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن**، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981م).
[6] . الأسد، ناصر الدين، **خليل بيدس: رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين**، (القاهرة، مطبعة المدينة، 1963م).

أنفسهم) في خانة الدراسة التاريخية للأدب الفلسطيني، دون تجاوزه لدراسة العلائق بين التراث الشعبي و الأدب الفلسطيني، الأمر الذي شكل دافعاً للباحث لاستثمار انجازات هؤلاء الكتّاب للنظر إلى أبعد من التأريخ الأدبي، الذي توقفت دراستهم عنده، لفهم الترابط العضوي بين الأدب الشعبي و الرواية الفلسطينية.

لعل كتاب (أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة)[1] للمؤلف صبري حمادي، يوحي بتشابه قد يقوم بين الكتاب و هذه الدراسة، ذلك نظراً لتشابه موضوع البحث، إلا أن هناك اختلافاً بارزاً في طريقة التناول، فالكاتب صبري حمادي درس هذا الأثر من حيث المضمون، فرصد دخول القصص والأساطير على الرواية العراقية، فخرج عمله أقرب إلى التناص منه إلى هذه الدراسة، التي تتبع الملامح البنائية للقصة الشعبية في الرواية ، إضافة إلى قوانين التأليف الشفاهي والوظائف الدراماتيكية.

يشي كتاب (آليات السرد بين الشفاهية والكتابية –دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)[2] للمؤلف سيد اسماعيل ضيف الله، بشيء من التقارب مع موضوع البحث، ومرد ذلك إلى أن المؤلف تتبع آليات السرد الشفاهي بين منتج شفاهي (السيرة الهلالية) ومنتج كتابي (مراعي القتل)، معتمداً على إظهار أوجه التآلف والتخالف بين العملين. أما اختلاف الكتاب عن موضوع البحث، فيتمثل في عدم اعتماده على الأسس النظرية المرتبطة بالثقافة الشفاهية، من وظائف دراماتيكية وديناميات وقوانين التأليف الشفاهي، فكان موضوع البحث مختلفاً عن الكتاب في الأسس النظرية التي اعتمد عليها، فضلاً عن خروجه من دائرة المقارنة.

من أهم الدراسات السابقة التي تشكل ملهماً لدراسة الباحث رسالة الدكتوراه التي قدمها موسى خوري[3]، متناولاً فيها أثر الأدب الشفاهي في القصة القصيرة الفلسطينية في الفترة الواقعة بين بداية العشرينيات إلى بداية الثمانينيات من القرن الماضي، وقد حلل القصة القصيرة معتمداً على المنهج المورفولوجي في التحليل، موضحاً الوظائف الدراماتيكية التي حددها فلاديمير بروب في القصص موضع الدراسة، إضافة إلى عرض الدراسة للآراء التي تقول بعدم تأثر القصة القصيرة

1 . حمادي، صبري، **أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة** ، ط1، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980 م).

2 . ضيف الله، سيد اسماعيل، **آليات السرد بين الشفاهية والكتابية**، ط1، (القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 2008م).

3 Khour y, Mousa , **Storytelhing and the Emergence of a Literary Genre; The Arabic Short Story in the Occupied Territories and Israel. Unpublished dissertation**, (University of Michigan, Ann Arbor, 1994).

الفلسطينية بالأدب الشفاهي، ومحاولة الرد على تلك الآراء من خلال إثبات مواضع التأثر بناءً على التحليل المورفولوجي للقصص، ليخلص إلى أن كُتاب القصة الفلسطينية في فترة الدراسة كانوا أقرب إلى الرواة الشعبيين منهم إلى كتاب القصة القصيرة الفنية.

الفصل الثاني

(مراجعة تاريخية للعوامل الثقافية المحيطة بنشأة الرواية الفلسطينية)

تمهيد

المشهد الثقافي الفلسطيني قبل النكبة

القصة والرواية المترجمة

القصة والرواية الفلسطينية قبل النكبة

تمهيد :

شكلت الرواية الفنية ملمحاً مهما من ملامح الحياة الأدبية العربية في بداية القرن العشرين، ولم يكن الأدب الفلسطيني بمنأى عن هذا الفتح الأدبي، فقد خرجت أول رواية فلسطينية إلى النور عام 1920م بعنوان (الوارث) للكاتب خليل بيدس، بخط متوازٍ مع ظهور أول رواية عربية في مصر بعنوان (زينب) للكاتب محمد حسين هيكل عام 1914م، الأمر الذي يبرز مدى تفاعل الكاتب الفلسطيني أدبياً مع محيطه العربي والعالمي. شكلت (الوارث) لخليل بيدس باكورة الإنتاج الأدبي الفلسطيني في حقل الرواية، ممهدةً الطريق أمام الكاتب الفلسطيني للخروج من دائرة القصص القصيرة أو الحكاية الشعبية لفضاءاتٍ جديدة، يتم فيها اعتماد النموذج الأول كمرجعية يركن إليها في صياغة تجارب روائية لاحقة، وأداةً يستثمرها الأدباء العالقون بين المحافظة على الأشكال الأدبية القديمة والرغبة المشوبة بالخوف من مواكبة التجديد.

ليس يعتبر العمل الروائي وليد لحظة آنية، أو رغبة طارئةٍ في التغيير، بل هو نتاجٌ تراكمي تشترك فيه مجموعة من العوامل تؤثر في صياغته، منها تكوين الأديب الثقافي وحدود إبداعه اللذين يشكلان جزءاً من المشهد الروائي، تماماً كما يشكله البعد الاجتماعي، بكل ما يحمله من مكونات سياسية وتاريخية وثقافية واقتصادية وتعليمية. هذا التضافر يقود الدارس لفهم الصورة الكلية للعمل شكلاً ومضموناً، والعودة إلى الجذور التي أثمرت العمل الأدبي، ورفدته بالمكونات المختلفة التي تلونه. صاغت البيئة الفلسطينية بكل أبعادها الحاضنة التجربة الأدبية للكتّاب ملقيةً بظلالها على نتاجهم، فعرض الباحث بعض الجوانب الخاصةً للبيئة الأدبية الفلسطينية، التي شكلت المشهد الروائي الفلسطيني في باكورة نتاجه.

المشهد الثقافي الفلسطيني قبل نكبة 1948م:

استمرت الحكاية الشعبية في التأثير على ذوق المجتمع الفلسطيني مع بداية القرن العشرين، فكان الناس يلتفون حول القاص الشعبي(الحكواتي) منجذبين إلى حكاياته، متأثرين بطريقة إلقائه التي يتفنن فيها ليشد السامعين إليه، فيحور في قصصه بما يتناسب وجمهور السامعين. ففي سلفيت لم يكن يُقص شيء، سوى سلسلة حكايات (قصص بني هلال)، حيث يتجمع الرجال مساءً في مكان محدد، فيأخذ أحدهم بالقراءة بينما يستمع له الآخرون، فيغضبون إذا حاد القاص عن رغبتهم في

قص الحكاية، ويهتاجون لسماع أخبار الحروب والمعارك[1]، ولعل مرد ذلك الإقبال على الحكاية الشعبية، يكمن في تدني مستويات التعليم وقلة المدارس.

كانت المدارس في فلسطين، قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مدارس تقليدية (الكتاتيب) تدرّس علوم الدين والقرآن الكريم، وما يرتبط بالعلوم الدينية من مواد علمية، وكانت هذه المدارس ملحقة أغلب الأحيان بالمساجد والجوامع[2]، إضافة إلى عدد من المدارس الرسمية والخاصة، وتجدر الإشارة هنا إلى قلة عدد المدارس، مقارنة بعدد الطلاب في سن التعليم مع بدايات القرن العشرين [3].

شكّل الأميون الشريحة الأوسع في المجتمع الفلسطيني، بسبب تدني نسبة التعليم وقلة عدد المدارس، مقارنة بأعداد الطلاب في سن التعليم الأساسي، والاعتماد على التعليم التقليدي، فأثرت المعطيات السابقة على صياغة الذوق الأدبي العام، فتم تناول الحكايات الشعبية بوصفها مادة توفر التسلية والترفيه، وانسحبت تلك النظرة أيضاً على النتاج القصصي والروائي المكتوب، فعلقت به سمة الترفيه والتسلية، حيث مال الذوق العام للقراء والمستمعين على حدٍ سواء، إلى نوع من القصص التي تشبه في موضوعاتها القصص الشعبية، مما أضطر الأدباء في ترجماتهم وقصصهم الموضوعة، إلى تحويرها بما يتناسب مع قارئهم المفترض.

لعل طغيان الثقافة الشفاهية في المجتمع الفلسطيني، مع وجود ثقافة كتابية صاعدة، خلق نوعاً من الازدواجية الثقافية عند الأديب، الذي من المفترض أن يمثل الثقافة الكتابية، فتأثُر الأديب بمجتمعه الذي يتسم في أغلبه بالشفاهية، فضلاً عن استقرار نماذج شفاهية في اللاوعي عند الأديب، جعل تلك الازدواجية تؤثر في صياغة النتاج الأدبي للأديب الفلسطيني على صعيد الشكل والمضمون، فبقراءة عدد من القصص أو الروايات المكتوبة، يمكن ملاحظة التشابه في بنية الحكاية الشعبية وبنية القصة المكتوبة، كما يمكن تفسير اهتمام الأدباء بالموضوعات الغرامية أو البوليسية في ترجماتهم وكتاباتهم القصصية، في ضوء نظرة المجتمع للأدب القصصي بوصفه مادة للتسلية والترفيه، فإن كانت القصة المكتوبة مع بدايات القرن الماضي، قد بدأت بالانتشار على حساب القصة الشعبية، إلا أن ذلك الانتشار لم يستطع تجاوز الدور الذي شغلته القصة الشعبية سواءً في

[1] . الأسد، ناصر الدين، **خليل بيدس: رائد القصة القصيرة**، مصدر سابق، ص7

2 . ياغي، عبد الرحمن، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة...حتى النكبة**، ط2، (رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية)، ص69

[3] . يمكن الاطلاع على أعداد المدارس والطلاب في فلسطين حتى عام 1914م، بالعودة إلى المصدر السابق ص67

الشكل أو المضمون، ولعل انتشار القصة المكتوبة كان استجابةً للتطور الطباعي وازدياد أعداد المجلات الحاضنة للأدب القصصي الجديد.

كانت مجلة النفائس التي أسسها خليل بيدس عام 1908م، أحد العوامل ذات التأثير المهم، في الحياة الثقافية خاصةً في الجانب القصصي والروائي، حيث نشرت هذه المجلة العديد من الأعمال المترجمة والموضوعة، أما مجلة الزهرة فقد أسسها جميل البحري، فكان لها الفضل في نشر القصص الموضوعة والمترجمة، ومع ازدياد إقبال القراء العاديين وأنصاف المثقفين على تناولها باعتبارها مادة للتسلية، دفع أصحاب المجلات لتخصيص أعمدة ثابتة للقصة، ففي مجلة النفائس العصرية كان ينشر في كل عدد رواية وقصتان من النمط المترجم[1]، أما في مجلة الزهرة فقد قسمت إلى ثلاثة أقسام، خص القسم الأول منها بالرواية المترجمة[2]. وقد ساهمت العديد من المجلات الأدبية في تشكيل الوعي الروائي عند الأدباء.

القصة والرواية المترجمة

بدأ إسهام الكتاب الفلسطينيين في حقل الترجمة منذ منتصف القرن التاسع عشر، تزامناً مع بدء نشاط حركة الترجمة العربية، حيث ساعدت الامتيازات بأشكالها المختلفة، التي منحتها الدولة العثمانية للدول الأجنبية في فلسطين، سواءٌ، بالإرساليات التبشيرية أو بالمدارس الطائفية[3]، التي قامت بمد المثقفين الفلسطينيين بلغات أجنبية متعددة، متيحةً لهم الفرصة لقراءة الكتب المختلفة بلغتها الأم، بدافع المتعة أو الرغبة في نقل تجارب الأمم الأخرى إلى القارئ الفلسطيني، وقد عكف المثقفون الفلسطينيون على ترجمة الكتب المختلفة، لتشكل محصلة الجهود المتفرقة ظاهرة ترجمة يمكن تتبعها، وقد كان كتاب (مرشد الأولاد) لفرنسيسكو سوافيواس 1860م الذي ترجمة يوسف دباس اليافي[4]، من أوائل الكتب التي تم ترجمتها فلسطينياً.

1. القصة المترجمة

تأثر الأدباء العرب عمامةً والفلسطينيون خاصةً في منتصف القرن التاسع عشر، بالتجربة الأوروبية في مجال القصة ، التي كانت تصدر على شكل أعمال متسلسلة في صحافتهم، ويعود

1 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، ط1، (بيروت،1990م)، ص130
2. أبو الشباب، واصف، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة من سنة 1948م إلى سنة 1973**م، ط1، (بيروت، دار الطليعة)، ص30-35
3 .**الموسوعة الفلسطينية**، مصدر سابق، ص256
4 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم العام، مج1، ط1، (بيروت،1990م)، ص256

بعضها لكتاب كبار مثل بلزاك وفلوبير وزولا[1]، الأمر الذي منح الأديب الفلسطيني فرصة لتجاوز مخاوفه للسير على نهج زملائه الأوروبيين، وقد كان تأسيس خليل بيدس لمجلة النفائس العصرية عام 1908م، وما تلاها من مجلات فلسطينية مثل مجلة الزهرة لجميل البحري بمثابة الحاضنة للفن القصصي، فكان لها الفضل في نشر النتاج الأدبي الموضوع والمترجم.

لفت نتاج خليل بيدس في مجال القصة المترجمة أنظار الأدباء للاهتمام بالنتاج الأدبي المترجم، مكتسباً من هذا السبق سمة الريادة، حيث يرى هاشم ياغي أن خليل بيدس "لعب دوراً كبيراً في ريادة هذا الكاتب للطلائع في القصة القصيرة كذلك قصصه الطويلة المترجمة، وهي متعددة"[2]، فنشر أعماله المترجمة في مجلة النفائس التي قام بتأسيسها، ومن تلك الأعمال بعض من قصص مجموعته (مسارح الأذهان)، إضافة إلى قصة (العلاج الشافي) و(هدية العيد)[3]. وقد سار أحمد شاكر الكرمي على نهج خليل بيدس، فترجم قصصاً عن اللغة الإنجليزية والفرنسية، ناشراً عدداً منها في مجلته الميزان[4]، ومن ترجماته القصصية (فاعل خير، الوردة الحمراء، الأمير السعيد، الجنس الفظ)، كما ترجم عن الأدب الروسي، قصة للقاص أنطون تشيخوف بعنوان (آية الفن)، وغيرها من الأعمال التي امتلأ بها سجل الكرمي[5].

أما الكاتب محمود سيف الدين الإيراني الذي اشتهرت كتاباته القصصية بعد عام 1948م، فقد أسهم قبل هذا التاريخ في رفد الثقافة الفلسطينية بترجمات قصصية متنوعة منها قصة (حطام)[6]، في حين توزعت جهود كتاب آخرين على موضوعات مختلفة، جاءت الترجمة القصصية كأحد مكونات نتاجهم الأدبي، فنجاتي صدقي برغم اهتمامه بالترجمة في مناحٍ سياسية واجتماعية ونقدية، لم يفته التعريج على فن القصة، فترجم بعض الأعمال القصصية ومن بينها جزء من (الأخوات الحزينات)[7]، و لعل الحال تتشابه مع الكاتب جميل البحري، الذي نشر في مجلة النفائس العصرية قصة مترجمة بعنوان (المتهم البريء)، وقد أسماها (رواية) مع أن عدد صفحاتها لا يتجاوز التسع[8]، يعزى ذلك إلى جدة الرواية على الثقافة العربية عموماً، وعدم توافر الأدوات المعرفية المصقولة لدى الأديب، التي تمكنه من الفصل بين الشكل الروائي والقصصي.

---

1 . ألبيريس، ر.م، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، ط2، (باريس-بيروت،1982م، منشورات بحر متوسط ومنشورات عويدات)، ص42

2 . ياغبي، هاشم، مصدر سابق، ص132

3 . الأسد، ناصرالدين، **خليل بيدس: رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين**، مصدر سابق، ص64-65

4 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص130

5. الكرمي، عبد الكريم، **أحمد شاكر الكرمي: مختارات من آثاره الأدبية والنقدية والقصصية**، (دمشق، مكتبة أطلس 1964م)، ص189

6 . **الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص 132

7 . العودات، يعقوب، **من أعلام الفكر و الأدب في فلسطين**، ط3، (القدس الشريف، دار الإسراء)، ص531

8 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص131. نقلاً عن النفائس العصرية، السنة السادسة، 1914م، ص129-136

إن الاهتمام بالقصص المترجم لم يكن حكراً على الأسماء السابقة، بل كانت هناك أسماء أخرى نشطت في ذات الإطار، إلا أنها لم تنل من الشهرة ما ناله غيرها، لعل مرد ذلك عائدٌ إلى الأوضاع السياسية والاجتماعية غير المستقرة في فترة ما قبل النكبة، ومن هؤلاء الذين ساهموا في نشر القصة المعربة سليم قبعين وإبراهيم مطر[1].

2-الرواية المترجمة

ساعدت الترجمة من اللغات المختلفة و بخاصة الأوروبية على تطور الأدب الفلسطيني عموماً، وفن الرواية، خصوصاً وأن ذلك الفن غربي خالص، بالرغم من وجود بعض الإرهاصات، سواءً المقامات أو السِير أو في قصص (ألف ليلة وليلة) كما يرى بعض النقاد، إلا أن الرواية بصياغتها الفنية وبنيتها اكتملت في الغرب، ونقلت للأدب العربي في بداية القرن العشرين، من خلال الترجمة أو اطلاع الأدباء العرب عليها بلغتها الأم[2]، عن طريق القراءة أو السفر للبلدان الأجنبية.

إن سمة الريادة التي حظي بها خليل بيدس، في الترجمة القصصية رافقته في ترجمته الروائية، فترجم العديد من الروايات الروسية، بحكم تكوينه الثقافي وإتقانه للروسية، ويعتقد ناصر الدين الأسد أن بيدس من أوائل الأدباء الذين ترجموا عن الروسية في البلاد العربية كلها، ومن أشهر الروايات التي قام بتناولها (ابنة القبطان)1898م و(الطبيب الحاذق)1898م و(القوقازي الولهان)1899م و(شقاء الملوك)1923م[3]. تبع العديد من الأدباء النهج الذي خطه بيدس، فعرب إسكندر البيتجالي رواية (العنقود) وعرب أنطون بلان رواية (في سبيل التاج) كما ترجم رشيد الدجاني رواية(ابنة الكاهن/ يقظة الحبيبين)[4]. يمكن ملاحظة التزام خليل بيدس في ترجماته القصصية بموقفه الأخلاقي، إضافة إلى إثارة المتعة لدى القارئ الفلسطيني المفترض[5]، بما يتناسب مع روح العصر الذي كتبت فيه، ويشير خليل بيدس إلى ذلك صراحة في مقدمته الموجزة لروايته المترجمة (شقاء الملوك) "هذه الرواية تتضمن من العبر والحكم تحت ثوب اللهو والفكاهة، ما يجعلها من أنفس الذخائر"[6]

1 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، 131
2. الجيوسي،سلمى الخضراء، **مقدمة أنثولوجيا**، ترجمة عبد اللطيف البرغوثي، (نيويورك، مطبعة جامعة كولمبيا، 1992م)، ص20
3 . الأسد، ناصر الدين، **الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى عام 1950م**، مصدر سابق، ص84
4 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص142
5. الجيوسي، سلمى الخضراء، مصدر سابق، ص24
6 . بيدس، خليل، **شقاء الملوك**، ط2، (القدس، مطبعة دير الروم، 1922م)، ص2

بخط موازٍ لترجمات بيدس قام جميل البحري بالترجمة عن اللغة الإنجليزية، فصدر له العديد من الأعمال منها (سجين القصر)، كما صدرت العديد من الأعمال المتفرقة في حقل الرواية لكتاب عدة، منها: (إلياذة هوميروس)1947م لسلام الخالدي عن كتاب(قصة الإلياذة)، أيضاً (في سبيل المجد)1939م ترجمة عبد الرحمن بشناق[1].

القصة والرواية الفلسطينية قبل النكبة

1-القصة الموضوعة[2]:

بفعل تنامي حركة الترجمة القصصية في منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، شكلت عوامل ضاغطة على الأديب الفلسطيني الطموح، لتجاوز مرحلة الترجمة أو التعريب، وصولاً لمستوى أكثر رحابة، يأخذ طابع التأليف المعتمد على التكوين الثقافي للأديب، علماً أن الانسلاخ عن القصص المترجم، لم يكن فورياً، فقد تسللت الأعمال المترجمة إلى القصص الموضوعة سواءً في الموضوعات أو طريقة البناء، ولعل مرد ذلك إلى عدم تغلغل القصة في الثقافة الأدبية، أو جدتها مما أضطر الأديب لوضع الأنموذج الغربي مثالاً يحتذي به في تأليفه.

ترى سلمى الخضراء الجيوسي أن " الأدب الفلسطيني القصصي في هذا القرن، ولاسيما المراحل الأولى منه إنما استوحي في البداية عن الأدب القصصي الغربي الذي ترجم إلى العربية، وهذا بالفعل حال الأدب العربي القصصي أينما كان... ولم يبدأ الكتاب العرب التطلع لاستحياء نماذج وأنواع الأدب العربي القصصي العديدة، وهي نماذج وأنواع يتمتع الأدب العربي بثروة طائلة منها، إلا في وقت لاحق..."[3]، فلازم الأدب القصصي الفلسطيني سمة التقليد، إلى أن استطاع الأدباء التخفف منه مع الزيادة التراكمية في النتاج الأدبي، وتغلغل القصة ببنيتها وعناصرها بالوعي الثقافي للكتاب.

كان خليل بيدس رائد الإنتاج القصصي عند العديد من الباحثين في الأدب، فناصر الدين الأسد يرى أن "رائد القصة الحديثة في فلسطين هو بلا منازع خليل بيدس"[4]مستدركاً أن هذا الحكم لبيدس بالريادة لا يعني أنه أول من كتب في القصة، فلا بد من وجود محاولات سابقة مهدت الطريق لأعماله، حيث يذكر عبد الرحمن ياغي خبراً في ترجمة الشاعر محمد التميمي أنه أول

1 . الأسد، ناصر الدين، **الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى عام 1950م**، مصدر سابق، ص86
2 . القصة الموضوعة تعني القصة التي ألفها الأديب الفلسطيني.
3 . الجيوسي، سلمى الخضراء، مصدر سابق، ص20
4 . الأسد، ناصر الدين، **خليل بيدس:رائد القصة العربية الحديثة**، مصدر سابق، ص42

من ألف في الرواية، حيث أسماها (أم الحكيم)[1]، إلا أن ضياع بعض المصادر وضعف التأريخ الأدبي لتلك الفترة الزمنية، بسبب الأوضاع السياسية المضطربة، شكل عقبة أمام الباحثين في تتبع نشأة الفن القصصي وتطوره[2]، فلم تصل تلك القصص لأيدي الباحثين في الأدب الفلسطيني، ولم يختلف موقف سلمى الخضراء الجيوسي عن ناصر الدين الأسد حيث تعتبر خليل بيدس " بحق أبا الأدب الفلسطيني القصصي لكثرة جوانب انهماكه في سبيل الرقي به"[3]، فقد شكل النتاج القصصي لبيدس النواة التي انطلق منها زملاؤه الأدباء إلى فضاء القصة، وهي التي أعطته سمة الريادة لهذا الفن الجديد.

نشر خليل بيدس مجموعته القصصية (مسارح الأذهان) عام 1924م، وهي تتكون من اثنتين وثلاثين قصة تتناول موضوعات مختلفة، منها "قصص قصيرة، وبعضها حكايات بسيطة، وبعضها سرد تاريخي... وبعض هذه القطع أقاصيص أو حكايات واقعية، وبعضها خرافية تدور حول الآلهة أو الحيوانات... بل إن بعضها لا يعدو أن يكون مقطوعات إنشائية تتضمن تأملات صيغت في صور مناجاة"[4] أما باقي قصص المجموعة فتتناول علاقة الرجل بالمرأة من خيانة وحب وزواج...، إن الحبكة القصصية في هذا الجانب تظهر مدى الانسلاخ عن البيئة الفلسطينية، فالمرأة الخائنة لزوجها تلتقي عشيقها في أماكن عامة دون خوف، وهو أقرب ما يكون إلى نمط العلاقات الأجنبية منه إلى العربية أو الفلسطينية، مما يعطي انطباعاً بأن الكاتب قد ترجم بعضاً منها بتصرف أو اقتبسها من أعمال أجنبية[5]. إن صدور المجموعة القصصية في كتاب واحد، لم يمنع بيدس من ضم بعض أعماله التي نشرها سابقاً في مجلة النفائس العصرية فيه، بتتبع أعداد المجلة يمكن ملاحظة أن ثلث قصص الكتاب تم نشرها على فترات مختلفة، والتي منها قصة (الأب) و(الزوج المخدوع) و(المومياء)[6].

يبرز اسم سيف الدين الإيراني كأحد رواد القصة الفلسطينية في فترة ما قبل نكبة 1948م، إذ امتلك ثقافة واسعة بإتقانه لثلاث لغات، هي العربية والانجليزية والفرنسية، ونشر مقالاته في عدد من الصحف والمجلات المحلية، منها مجلة المقتطف ومجلة الثقافة والشباب...[7]، وقد ضم كتابه

1 . ياغي، عبد الرحمن، مصدر سابق، ص437
2 . الأسد، ناصر الدين، **خليل بيدس: رائد القصة العربية الحديثة**، مصدر سابق، ص5
3 . الجيوسي، سلمى الخضراء مصدر سابق، ص21
4 . الأسد، ناصر الدين، مصدر سابق، ص82.
5 . **الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص133
6 . الأسد، ناصر الدين، مصدر سابق، ص80
7. العودات، يعقوب، مصدر سابق، ص30

(أول الشوط) سبع قصص منها (نداء البدن) و(صراع) و(سحابة مرّت) و(جراثيم)[1]، أما مجموعته القصصية (مع الناس) المنشورة سنة 1956م، فاشتملت على اثنتي عشرة قصة، منها تسع قصص كتبت قبل عام 1948م، وهي (حطام) و(هراء) و(الاحتراق) و(الظمأ)، أما الثلاثة المتبقية فكتبت بعد النكبة[2]، وكان لسيف الدين الإيراني أثر هام في تطور القصة القصيرة الفلسطينية.

ومن الأسماء التي شاركت في إثراء التجربة القصصية الفلسطينية، جبرا إبراهيم جبرا الذي نشر قصة موضوعة بعنوان (ابنة السماء)عام 1939م، كما نشر مجموعته القصصية المعنونة (عرق وقصص أخرى) التي نشرت بعد النكبة، إلا أنه يصعب تحديد القصص التي كتبت قبل النكبة عن غيرها، نظراً لعدم تدوين تاريخ كتابتها [3].

شكلت الأسماء السابقة، أهم المفاصل في تطور النتاج القصصي الفلسطيني قبل النكبة، إضافة إلى مساهمات محدودة من أدباء آخرين، منهم عبد الحميد ياسين الذي نشر مجموعته القصصية (أقاصيص) عام 1940م، التي اشتملت على أربع قصص مترجمة وأربع موضوعة[4]، كما بدأ الكاتب عارف العزوني نتاجه القصصي قبيل النكبة، فنشر قصته (يا جملي)عام 1945م في مجلة الطريق[5].

ساعد تراكم النتاج القصصي وصولاً إلى النكبة الفلسطينية عام 1948م، في بلورة ظاهرة قصصية يمكن تتبع مفاصل تطورها العامة، وتمايز التجربة القصصية بين الأدباء، بما تمنحه الفرادة الشخصية لكل أديب، بالرغم من ضياع جزء من التراث القصصي، كنتيجة للنكبة وما رافقها من اضطرابات سياسية واجتماعية، ويمكن ملاحظة تأثر الأدباء في نتاجهم القصصي بالقصص المترجم، حيث قام جل كتاب القصة البارزين، بترجمة أعمال قصصية عن اللغات الأجنبية. إن زيادة الإنتاج القصصي شكل القاعدة، التي احتاجها الأدباء للانطلاق إلى فضاءات أوسع، فخرجت الرواية الفلسطينية من رحم القصة، الأمر الذي أفضى أحياناً إلى التداخل بين النوعين الأدبيين، لعدم ترسخ عناصر الفن الروائي عند الأدباء.

1 . ياغي، عبد الرحمن، مصدر سابق، ص468
2 . **الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص136
3 . المصدر السابق، ص140
4 .المصدر السابق، ص140
5 . ياغي، عبد الرحمن، مصدر سابق، ص507

2-الرواية الموضوعة[1]:

وفرت الرواية المترجمة كما القصة القاعدة التي احتاجها الأدباء الفلسطينيون، للانطلاق في كتابتهم القصصية، خاصة بعد ازدياد طلب القراء عليها ودخولها في المنظومة الثقافية، الأمر الذي دفع الأدباء لخوض التجربة الروائية، التجربة التي غالباً لم تستطع في بدايات تشكلها الانعتاق من النموذج المترجم، بل بقيت بشكل أو بآخر أسيرته في العديد من جوانبها، وترى سلمى الخضراء الجيوسي أن النتاج الروائي فضلاً عن القصصي استوحي بداية من الأعمال المترجمة عن اللغات المختلفة، في حين لم يستلهم الأدباء من النتاج القصصي العربي الممتد في عصور مختلفة، سوى في منتصف القرن العشرين، سواءً أكان من الأدب المكتوب أم المنقول مشافهة عبر الأجيال[2].

صدرت العديد من الأعمال الروائية الفلسطينية قبل نكبة 1948م، كما اختلفت فيما بينها من حيث المستوى، ومرد ذلك إلى تمايز التجارب الشخصية أو المستوى الثقافي للمؤلفين، فضلاً عن التوجهات الفكرية التي سادت في المنطقة، وقد شكلت رواية (الوارث) لمؤلفها خليل بيدس باكورة الإنتاج الروائي الفلسطيني، ومن بعض الأعمال الروائية التي تم انتاجها قبل النكبة الفلسطينية عام 1948م:

- رواية (أم الحكيم) للشاعر محمد بن الشيخ أحمد التميمي[3]
- رواية (الوارث) 1920م للكاتب خليل بيدس[4]
- رواية (خالد وفاتنة) للكاتب راضي عبد الهادي[5]
- رواية (الحياة بعد الموت) للشاعر إسكندر الخوري البيتجالي[6]
- رواية (ظلم الوالدين) / (أصل الشقاء) ليوحنا دكرت[7]
- رواية (مذكرات دجاجة) للكاتب موسى الحسيني[8]
- رواية (على سكة الحجاز) / (ثريا) للكاتب جمال الحسيني[9]
- رواية (في السرير) للشاعر محمد العدناني[10]

---

[1] . الرواية الموضوعة تعني الرواية التي ألفها الأديب الفلسطيني.
2 . الجيوسي، سلمى الخضراء، مصدر سابق، ص 19-20
3 . ياغي، عبد الرحمن، مصدر سابق، ص437
4 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص144
5 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص144
6 . العودات، يعقوب، مصدر سابق، ص63
7 . ياغي، عبد الرحمن، مصدر سابق، ص451
8 .المصدر السابق، ص519
9 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص148
10 .المصدر السابق، ص149

- رواية (صراخ في ليل طويل) للكاتب جبرا إبراهيم جبرا[1]

اعتمد كتاب القصة الفلسطينية الذين يمكن أن يُطلق عليهم لقب (المجربين)، في تأليفهم الروائي على عنصر السرد، ولعل هذا "الأسلوب الدارج عند كتاب القصة المبتدئين يبعدهم عن الحوار الذي يمثل جانباً مهماً في الرواية، حيث يساعد الحوار إلى حد كبير في كشف جوانب الشخصية المتعددة وبخاصة من الداخل"[2]، فرواية (في السرير) مثلاً يستخدم الكاتب محمد العدناني السرد بصورة قد تكون شبه كاملة، بينما يأتي الحوار كأنه مقحم على شخوص الرواية، وليس ذا فائدة فنية تسهم في استشراف الجوانب الخفية للشخصيات، ولم يختلف إسحاق موسى الحسيني، في اعتماده على السرد في روايته (مذكرات دجاجة)، حيث ركز على عنصر السرد دون العناية بالحوار، فكان الحوار في روايته له وظيفة واحدة هو نقل الأفكار التي تؤمن بها دجاجته إلى محيطها، فسادت طريقة السرد الروائي في معظم الأعمال التي أُنتِجت في تلك الفترة.

لعل النتاج الروائي الفلسطيني قبل نكبة عام 1948م، لم يصل لمستوى التراكم الكمي في النتاج القصصي، إلا أن الروايات التي نجت من النكبة، ووصلت إلى أيدي الباحثين في الأدب الفلسطيني، يمكن دراستها لبناء تصور عن صورة الرواية الفلسطينية، ومدى التطور الذي وصله الفن الروائي بصفة عامة. ويمكن استشفاف بعض الملاحظات التي اتصلت بالفن الروائي، منها التمازج بين شخصية البطل الروائي والمؤلف، والتركيز على شخصية البطل الخلاصي، واعتماد أسلوب السرد في بنية الرواية في ظل غياب الحوار، يضاف عليها اتسام الروايات بالعموم بالنزعة الوعظية.

1 . أبو الشباب، واصف، مصدر سابق، ص118

2 .**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص154-155

الفصل الثالث (بسط نظري لمفهوم الثقافة وأقسامها)

تمهيد

الثقافة

الفلكلور (الثقافة الشعبية التراثية)

الأدب الشعبي

الحكاية الشعبية

تحليل حكاية شعبية

تمهيد:

يتأثر النتاج الأدبي بعامة والروائي خاصة ببيئة الأديب الاجتماعية، فتدخل العناصر الثقافية المحيطة بالعمل الأدبي مباشرة في ثنايا الأحداث الروائية، أو تتسلل العناصر الثقافية والشعبية المستقرة في اللاوعي عند المؤلف بشكل غير مباشر، وبغض النظر عن الكيفية التي دخلت بها المكونات الثقافية إلى العمل الأدبي، تبرز مهمة الباحث في تتبع عناصر الثقافة الشعبية، التي شكلت ظاهرة في الروايات موضع الدراسة، وذلك بالاعتماد على الأسس النظرية التي تم توضيحها سابقاً في الإطار النظري.

يتطلب القيام بتحديد عناصر الثقافة الشعبية استقصاء بعض التعريفات العامة للثقافة بشكل عام، والعناصر المنضوية ضمنها، ثم تناول الثقافة الشعبية أو الفولكلور الذي يشكل في مجموع عناصره ومكوناته جزءاً من الثقافة العامة للمجتمع، مع التمييز بين الثقافة والفولكلور الرسمي والشعبي، ومن ثمّ تناول الأدب الشعبي، الذي يشكل أحد راقات الفولكلور، ولعل الأدب الشعبي بعامة والحكاية الشعبية التي تشكل جزءاً من مكوناته، يعتبران الأهم في هذه السلسة التي تشتمل على العديد من حلقات الوصل، لما لهما من ارتباط وثيق مع موضوع البحث.

ساعد استعراض تعريفات الثقافة والفولوكلور ومكوناتهما، يضاف إليهما الأدب الشعبي والحكاية الشعبية (وهما جزء من الفولوكلور)، في تشكل حلقة في دائرة أوسع، يشكل التطبيق العملي على نص شعبي بعده الأكثر تفصيلاً، فقام الباحث بتحليل قصة شعبية وفقاً لقوانين التأليف الشفاهي والوظائف الدراماتيكية وديناميات التأليف الشفاهي، التي تم توضيح عناصرها في الإطار النظري للدراسة، في محاولة لجعل التحليل بمثابة البوصلة الموجهة للبحث من ناحية، ومن ناحية أخرى إظهار مدى تأثر الرواية الفلسطينية بالحكاية الشعبية أو الخرافية تحديداً.

1- الثقافة :

كان الإنسان منذ بداية الحضارة الإنسانية يعيش في مجموعات، ومع تطور الحضارة الإنسانية أخذت المجموعات الإنسانية في التكتل في مجتمعات، يشترك كل مجتمع بخصائص اجتماعية وسلوكية تميزه عن غيره، وقد نقل الإنسان تجاربه المتراكمة من جيل إلى جيل باستخدام اللغة، مما خلق أنماط سلوكيات خاصة لكل مجتمع.

إن مراجعة تاريخية سريعة لكلمة ثقافة (culture)، تُظهر أنه تمَّ استعمالها بادئ الأمر في فرنسا في العصور الوسطى بمعنى فلاحة الأرض، لكنها تطورت دلالياً بفعل انتقال استعمالها بين الدول الأوروبية، فمع بداية النصف الثاني للقرن الثامن عشر أصبحت كلمة الثقافة تستعمل لتدل على التطور الفكري الذي يحرزه الفرد أو المجموعة الإنسانية داخل المجتمع بصفة عامة.[1]

أسهم دخول الثقافة، بصفتها موضوعاً للبحث في مادة علم الاجتماع، في انتعاش المصطلح وتفتق الآراء حوله، يمكن تتبع ذلك من خلال تتبع تعريف الثقافة في كتب علم الاجتماع، حيث يُلاحظ غنى مؤلفات علم الاجتماع بتعريفات متعددة للثقافة، لعل مردّ ذلك إلى اختلاف الأطر النظرية والمدارس الفكرية التي انطلق المؤلفون منها، مثل السلوكية والنفسية ...إلخ. يصاحب هذا الاختلاف في وضع تعريف جامع لمصطلح الثقافة، اكتشاف نقاط التشابه التي التقى المؤلفون عندها، مثل السلوك الاجتماعي، اللغة، والانتقال عبر الأجيال.[2]

من أشهر تعريفات الثقافة ما ذكره غي روشيه "الثقافة هي مجموعة من العناصر لها علاقة بطرق التفكير والشعور والفعل وهي طرق صيغت تقريباً في قواعد واضحة والتي اكتسبها وتعلمها وشارك فيها جمع من الأشخاص، تستخدم بصورة موضوعية ورمزية في آن معاً من أجل تكوين هؤلاء الأشخاص في جماعة خاصة ومميزة"[3]، كما عرف روبرت بيرستد في مطلع الستينيات مصطلح الثقافة، بصياغة تميل إلى البساطة في الصياغة، فقال: "الثقافة في ذلك الكل المركب الذي يتألف من كل ما نفكر فيه، أو نقوم بعمله أو نتملكه كأعضاء في مجتمع"[4].

يتضح من خلال التعريفين السابقين، التركيز على أسلوب حياة المجتمع بصفة عامة، فالثقافة هي نتاج التفاعل السلوكي بين أفراد مجتمع معين، والسلوك الإنساني في جزء منه متعلم، يتم تناقله من جيل إلى جيل بما يطلق عليه الوراثة الاجتماعية، وليس فقط بالوراثة البيولوجية عن طريق الجينات. لعبت اللغة دور الوسيط في نقل المعارف والأفكار والسلوك الإنساني من جيل إلى آخر، وهذه ميزة يتميز بها البشر عن الكائنات الأخرى، فالإنسان يستطيع أن يجلس مع أطفاله ويخبرهم عما فعله في الماضي، أو يحدثهم عن آماله وأحلامه التي ينوي تحقيقها، بينما لا يمكن للحيوانات أن تنقل خبراتها

[1]. عماد، عبد المغني، **سوسيولوجيا الثقافة-المفاهيم والإشكاليات... من الحادثة إلى العولمة**، ط1، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية 2006م)، ص28-29

[2]. المصدر السابق، ص28-37-39

[3]. المصدر السابق، ص32

[4]. المصدر السابق، ص31-32

المكتسبة في الماضي للجيل القادم، بالتالي يمكن للإنسان نقل خبراته المعرفية والعملية للجيل التالي عن طريق اللغة.[1]

إن كان انتقال السلوك أو الخبرات العملية أو الاجتماعية من جيل إلى جيل (الوراثة الاجتماعية)، يعدُّ شرطاً لإطلاق اسم الثقافة على الخبرات المتوارثة، إلا أن تلك الثقافة تأخذ أشكالاً مختلفة، يدخل جزء منها في إطار الثقافة الشعبية، التي يتعامل معها الباحث في هذه الدراسة، أما الأنواع الأخرى فأهميتها هنا أقل، نظراً لبعد موضوعها عن نطاق البحث.

أقسام الثقافة:

إن نطاق استخدام الثقافة ومجال عملها يشكل المحدد الرئيس الذي يعطي تمايزاً لأنواع الثقافة عن بعضها داخل المجتمع الواحد، وبشيء من التبسيط يمكن أن تقسم الثقافة إلى قسمين رئيسيين، الأول يتمثل في الثقافة الرسمية، التي يطلق عليها أيضاً (الثقافة العليا)، أما القسم الثاني فيتجلى في الثقافة الشعبية، التي يشير إليها البعض بمصطلح (الثقافة الصغرى)، ويضم كل نوع من أنواع الثقافة بداخله تقسيمات أصغر، سيأتي الحديث عنها.

- تقسم الثقافة إلى قسمين رئيسيين:

أ- الثقافة الرسمية

تنتقل الثقافة الرسمية ويتم توارثها من خلال المؤسسات الرسمية للدولة، بتجلياتها المختلفة من مدارس وجامعات ومؤسسات دينية رسمية ومحاكم ووزارات، فالدولة تشكل الراعي والحامي للقوانين والأنظمة المعمول بها داخل مؤسساتها، بفعل قوة القانون تفرض الدولة استمرار الثقافة الرسمية بما تشمله من قوانين أو فن أو سلوك، ويمكن تقسيم الثقافة الرسمية أيضاً إلى قسمين، الأول ثقافة رسمية عادية تتمثل في قوانين وتوجهات يتم توارثها دون الدخول في التكوين الشعبي للمجتمع، أما القسم الثاني فهو الثقافة الرسمية التراثية، كأسلوب اللباس أو العمارة التي تدخل في المنظومة الاجتماعية، بينما اختفت كثير من مكونات الثقافة الرسمية، فكثير من الشعر الرسمي اختفى مع اختفاء الدولة، أو لم يحظَ بقبول اجتماعي مما جعله حبيس المؤلفات التاريخية والأدبية[2].

[1] . كناعنة، شريف، **دراسات في الثقافة والتراث والهوية**، (رام الله- فلسطين، مواطن المؤسسة الفلسطينية لدراسات الديموقراطية،2011م)، ص46

[2] . المصدر السابق، ص46-48

يؤخذ على الثقافة الرسمية أنها صنيعة النخبة أو الخاصة، على الرغم من تأثر النخبة بالمجتمع الذي تنتمي إليه في علاقة تبادلية، إلا أن التخطيط لصياغة الثقافة بشكل واعٍ ومدروس، أبعدها عن التفاعل العاطفي مع الجماهير الشعبية، التي تميل إلى التعبير العاطفي العفوي، مما أدى إلى حصر الثقافة الرسمية في نطاق ضيق، يتمثل في صفوف النخبة المثقفة أو في الأوقات المحددة التي يحتاج عامة الناس فيها للتعاطي مع مؤسسات الدولة، الأمر الذي لم يسهم في دخولها إلى التكوين الثقافي لعامة الناس، وبالتالي عدم تحولها إلى ثقافة عامة تصبغ المجتمع ككل وتحركه.[1]

ب- الثقافة الشعبية

تتمثل الثقافة الشعبية في أسلوب الحياة الشعبية للناس العاديين داخل المجتمع، معبرةً عن الوجدان العاطفي للمجتمع ككل، وتتسم الثقافة الشعبية بسمة العفوية، حيث تصدر عن الطبقة الشعبية دون تخطيط واعٍ، بل يشكل استخدامها وانتشارها وتمازجها بالحياة اليومية بعدها الأهم والمؤثر، إضافة إلى سهولة حفظها من عامة الشعب الذي خرجت الثقافة من تفاعلاتهم داخل المجتمع، وبفعل تعبير الثقافة الشعبية عن الوجدان الاجتماعي للشعب، وقدرتها على إلهاب العواطف واستثارة الهمم، َخلق منها إرثاً اجتماعياً يتم تناقله مشافهة عبر الأجيال، دون الحاجة إلى قوانين أو تدخل من الدولة لفرضه، كما في حالة الثقافة الرسمية، التي تعتبر الدولة أداة الإكراه التي تفرضها بقوة القانون[2].

تتفرع الثقافة الشعبية كما الثقافة الرسمية إلى قسمين، القسم الأول: الثقافة الشعبية العادية (غير التراثية)، ويتمثل القسم الأول في سلوك الناس العاديين الذي لم يتم حفظه وتداوله عبر الأجيال، مثل نداءات الباعة أو الأغاني الشعبية التي خرجت في فترة تاريخية معينة واندثرت بعدها، أما القسم الثاني: فيتمثل في الثقافة الشعبية التراثية، التي تم توارثها عبر الأجيال المتلاحقة، مُشكلةً إرثاً جماعياً (الوراثة الاجتماعية) مُميزاً، يصبغ مجتمعاً بسماتٍ تعطيه فرادةً عن غيره من المجتمعات، ويدخل ضمن هذا القسم الأغاني الشعبية والأمثال والقصص الشعبية التي انتقلت لأجيال عدة، دون أن يُفقدها الزمن جاذبيتها أو يعطلها، لِما لها من تأثير في الوجدان الشعبي قديماً وحديثاً[3].

إن الثقافة الشعبية التراثية تشكل بؤرة اهتمام الباحث في هذه الدراسة، بكونها الثقافة الأكثر امتزاجاً في التكوين الفكري للعامة والخاصة على حد سواء، بغض النظر عما إذا كان تأثيرها على مستوى الوعي للفرد، أو إذا تجاوز تأثيرها الوعي ليستقر في اللاوعي الفردي، الذي يصوغه المجتمع بسلطته

[1] . كناعنة، شريف، **دراسات في الثقافة والتراث والهوية**، مصدر سابق، ص47.
[2] .المصدر السابق، ص47.
[3] .المصدر السابق، ص48.

الفكرية على الأفراد، مع العلم أن تناول الثقافة الشعبية أو الفولوكلور، يمثل التركيز على راقة من راقات التكوين الثقافي للفرد التي تمثل الثقافة العامة قطاعه الأشمل.

2- الفولكلور (الثقافة الشعبية التراثية)

تتكون كلمة فولكلور من مقطعين، المقطع الأول (Folk) والذي يعني حياة الشعب، والمقطع الثاني (Lore) بمعنى الحكمة، وقد ظهر مصطلح الفولكلور لأول مرة عام 1846م، عندما نادى وليام توموز باستعمال كلمة الفولكلور، للحقل الذي يدرس العادات والتقاليد والخرافات ...إلخ للأزمنة البعيدة[1].

ولعل بروز مصطلح الفلولكلور وتطوره، يرد إلى ظهور الحركة الرومانسية وتنامي الشعور القومي بين الشعوب الأوروبية، فالحركات التحررية في أوروبا اهتمت بالعودة إلى الماضي والبحث في حياة الشعب البسيط، من أجل إثبات تمايز الشعب القومي واختلافه في عاداته وتقاليده عن الشعوب الأوروبية الأخرى، فضلاً عن اهتمام قادة الفكر والمتعلمون وأفراد الطبقة العليا الأوروبية بالفولكلور في القرن التاسع عشر، وذلك لأنهم اعتقدوا أن بإمكانهم فهم ثقافة الطبقة العليا بالرجوع إلى الحياة التي عاشها أجدادهم، فحياة الفلاحين والعامة في وقتهم تمثل الحياة التي عاشها أجدادهم قبل مئات السنين، وعليه قاموا بجمع العادات والتقاليد والأساطير، التي سادت في مجتمع الفلاحين والعامة، ويمكن ملاحظة حصر فهم الفولكلور لدى الطبقة العليا حينها، بالسلوك والمعتقدات التي شاعت لدى الطبقة العامة أو الدنيا، مستثنين بذلك دراسة الطبقة العليا في المجتمع الأوروبي وإخراجها من دائرة بحث المادة الفلولكلورية[2].

تبدلت النظرة إلى الفولكلور مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فقد استقر كعلم له أصوله ويدرس في العديد من الجامعات الأوروبية والأمريكية، كما لم يعد مجال دراسة الفولكلور محصوراً في ثقافة الطبقات الدنيا للمجتمع الأوروبي، بل تعداه لدراسة الطبقات العليا وتناول مجتمعات خارج حدود الدول الأوروبية، والتي كانت تعرف بالشعوب المتوحشة[3]، رافق ذلك التطور في التناول وضع تعريفات متعددة لعلم الفولكلور منها[4] :

---

[1] كناعنة، شريف، **دراسات في الثقافة والتراث والهوية**، مصدر سابق، ص114

[2] .المصدر السابق، ص115

[3] .المصدر السابق، ص115

[4] .المصدر السابق، ص116-117

* تعريف جوزيف ريسان "يمكن تعريف الفولكلور بأنه التجسيم الجماعي للعواطف الأساسية مثل الرهبة والخوف والبغض والاحترام والرغبة، من قبل جزء من المجموعة الاجتماعية"
* تعريف وليام باسكوم " الفولكلور بالنسبة لعالم الأنثربولوجيا هو جزء من الثقافة جميعها، ويضم الخرافات والأساطير والقصص والأمثال والحزازير ونصوص الملاحم والأغاني وصيغ أخرى أقل أهمية، ولكنه لايضم الفن الشعبي أو الرقص الشعبي أو الموسيقى أو اللباس الشعبي أو الطب الشعبي أو العادات أو المعتقدات الشعبية".

يتضح من خلال التعريفين السابقين عدم وجود خصائص محددة، يمكن الاعتماد عليها لدراسة الفولكلور واستقصاء جوانبه، ويتسع الاختلاف بين علماء الفولكلور في تحديد مادة الدراسة التي يشملها الفولكلور، فالبعض منهم يجعل الجانب المادي بما يشمل من لباس ورقصات شعبية وأدوات صناعة أو طعام وغيرها جزءاً من الفولكلور، والبعض الآخر من علماء الفولكلور يقصر الفولكلور في دراسة الجانب الثقافي غير الملموس في المجتمع، ولعل علماء آخرين حاولوا التوفيق بين الجانب المادي والمعنوي للفولكلور أمثال شريف كناعنة، حيث ميز بين "الأداة كجسم مادي ملموس وبين المعرفة والأفكار والعواطف والسلوك، التي تدخل في صنع وتزيين واستعمال تلك الأداة، فالقسم الأول يدخل ضمن مادة الفولكلور أما الثاني فلا"[1].

لم يمنع الاختلاف بين علماء الفولكلور في تحديد ماهية الفولكلور وحدود دراسته، من التقاء معظمهم على سمات عامة مشتركة، تصلح لاستخدامها كأدوات، يستطيع من خلالها الباحث في حقل الفولكلور، استخدامها للتمييز بين المادة التي تدخل في نطاق الفولكلور وبين المادة التي تقع خارج حدود البحث، ومن السمات التي تواضع عليها معظم علماء الفولكلور، تقليدية الفولكلور بمعنى اشتراط أن تكون مادة الفولكلور تقليدية في مجتمعها، تم تناقلها عبر الأجيال المختلفة، ولعل السمة الثانية تترابط مع السمة الأولى بترابط عضوي، وهي أن الفولكلور ينتقل بوصفه ثقافة اجتماعية عبر الأجيال مشافهة (الوراثة الاجتماعية)، وليس عن طريق التعلم أو الجينات، أما السمة الثالثة فتتمثل في غياب المؤلف لمادة الفولكلور، فالمؤلف الأصلي سقط بفعل النقل الشفاهي، أو كان شخصية عامية غير معروفة، وبالتالي فمادة الفولكلور ملك للجماعة البشرية التي نشأة في أحضانها، وتداولتها الجماعة البشرية بشكل عفوي كجزء من ثقافتها.[2]

[1] . كناعنة، شريف، **دراسات في الثقافة والتراث والهوية**، مصدر سابق، ص118
[2] .المصدر السابق. ص119-120

مناهج دراسة الفولكلور

انعكس اختلاف الباحثين في تحديد مصطلح الفولكلور على تحديد المنهج الملائم لدراسة ظاهرة معينة في الفولكلور، فاختلاف المدارس الفكرية التي انطلق الباحثون منها، ساعدت على تنوع المناهج التي استخدمها الباحثون في تعاملهم مع الفولكلور، يضاف أيضاً قصور منهج معين على وضع تفسيرات لظواهر فولكلورية معينة، ما دفع إلى البحث عن منهج جديد، يستطيع سد النقص المعرفي الذي قصر عن إتمامه المذهب السابق. كل تلك العوامل مجتمعة أدت إلى التنوع في استخدام المناهج لدراسة الفولكلور.

1- المنهج التاريخي الجغرافي

يتشكل هذا المنهج من شقين الأول تاريخي والثاني جغرافي، وقد استعملا في فترات تاريخية سابقة على أنهما منهجين مستقلين، إلا أن التجربة العملية أظهرت أن كلاً من المنهج التاريخي والجغرافي، يكمل أحدهما الآخر فالظاهرة الفولكلورية توجد في فترة تاريخية محددة، إضافة إلى ارتباطها بمنطقة جغرافية محددة أيضاً، وبسبب هذا التقاطع بين المنهجين تم دمجهما في منهج واحد[1].

يهدف الشق الأول (التاريخي) من المنهج التاريخي الجغرافي، إلى "تعقب بعض عناصر التراث الشعبي في فولكلور الحاضر، لتحديد الحقبة التاريخية التي نشأت فيها هذه الجزئية أو تلك، فالحكاية الشعبية عبارة عن جزئيات عديدة مترابطة يفترض أنّها لم تنشأ في مرحلة تاريخية بعينها، ويبحث المنهج عن تاريخ كل جزئية منها"[2]، بكلمات أخرى يهدف الجانب التاريخي إلى تأصيل ظاهرة فولكلورية ما تاريخياً، وذلك بمعرفة المفاصل التاريخية التي طرأ فيها تطور على الظاهرة، أو المراحل التي اضمحلت فيها الظاهرة وتلاشت.

أما الشق الآخر (الجغرافي) من المنهج التاريخي الجغرافي، فيهدف إلى "تعقب الظاهرة المدروسة مكانياً، أي الأمكنة والبقاع التي تنتشر فيها الظاهرة، ويلجأ أصحاب هذا المنهج إلى الأطالس، ليحددوا عليها أماكن انتشار ظاهرة معينة، فالخريطة الفولكلورية تمنح المعلومات المكانية صورة واضحة ومحددة، وتتيح لنا إدراك مدى انتشار ظاهرة معينة بنظرة واحدة، وبالتالي تحديد بعض العوامل والمؤثرات المرتبطة بالمكان"[3].

---

[1] . علقم، نبيل، **مدخل لدراسة الفولكلور**، ط4،(رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية،2013م)، ص174

[2] .المصدر السابق، ص174

[3] المصدر السابق، ص176

إن المنهج التاريخي الجغرافي قد وفر إجابات للعديد من الأسئلة، التي طرحا المهتمون بدراسة الظواهر الفولكلورية، إلا أنه بحكم حدوده الأكاديمية وأدواته المحددة، لم يستطع المنهج تجاوز أسئلة أخرى طرحت بفعل التطور الأكاديمي والحضاري، مما دفع بمناهج بحثية أخرى للظهور والعمل على سد النقص في علم الفولكلور.

2- المنهج الوظيفي

انطلق المنهج الوظيفي من تحديد الوظيفة التي يؤديها الفولكلور، والمنهج الوظيفي بخلاف المنهج التاريخي الجغرافي، قد " تطرف في إهمال ماضي الظاهرة المدروسة، واهتم بفهم الحياة الاجتماعية وظواهرها المختلفة، من خلال الوظائف التي تؤديها هذه الظواهر"[1].

إن فهم المنهج الوظيفي يحتاج لتوضيح ماهية الوظيفة، على الأقل في نطاقٍ عام ليسهل فهم هذا المنهج، وتعرف الوظيفة بأنها "دراسة التأثيرات المختلفة لنظام سلوكي شعبي راسخ، عادة كانت أم معتقداً من المعتقدات على مجتمعٍ من المجتمعات من ناحية تماسكه وصلابته"[2]، لذلك يترتب على الباحث أن يكون على دراية واسعة بمجتمع الظاهرة المنوي دراستها، سواءً على صعيدٍ اجتماعي أو ثقافي أو اقتصادي... إلخ، حتى يكون قادراً على تحديد نوعية الوظيفة التي تؤديها الظاهرة داخل مجتمعها.

تشابك علم الفولكلور بغيره من العلوم، أدى إلى دخول مناهج بحثية من حقول أكاديمية مختلفة، لدراسة الظواهر الفولكلورية، فلم تقف عند الجوانب التاريخية أو الجغرافية أو حتى تتبع الوظائف التي يقدمها الفولكلور، بل امتدت أيضاً لدراسة الإنسان نفسه.

3- المنهج الاجتماعي

يتميز المنهج الاجتماعي " بالاهتمام بالإنسان حامل الثقافة، إذا كان اتخذ من الثقافة موضوعاً للدراسة، فإنها لتكون المدخل في علاقاته الاجتماعية داخل الأسرة والجماعة وفئة العمل والطبقة وغيرها"[3]، بالتالي تعامل المنهج الاجتماعي مع المجتمع بطريقة تشريحية، في محاولة لرد الظاهرة إلى شريحة اجتماعية معينة.

---

[1] . علقم، نبيل، مصدر سابق، ص177-178

[2] المصدر السابق، ص 178

[3] .المصدر السابق، ص 186

تناول المنهج الاجتماعي موضوعات عدة، منها نصيب كل شريحة اجتماعية من التراث الشعبي، سواءً أكانت تلك الشريحة من الطبقة العليا في المجتمع، أو من طبقة العامة بما تشمله من فلاحين وعمال وغيرهم، ومعرفة الإسهامات التي قدمتها كل شريحة في التراث الشعبي، فضلاً على الاهتمام بالنماذج الفردية المتميزة في صياغة التراث الشعبي، حتى يستطيع المنهج فهم الظاهرة الفولكلورية، على صعيد الماضي والحاضر مع إمكانية استشراف المستقبل، ووضع تصورات للتطور الإيجابي أو السلبي للظاهرة[1]

4- المنهج الانثربولوجي

لعل الكم الهائل من المعتقدات والأساطير التي تملأ الأدب الشعبي، دفعت بعلماء الأنثربولوجيا لمحاولة تتبع تلك العناصر الأسطورية والدينية التي ترسخت في الأدب الشعبي، لذا فإن وظيفة المنهج الأنثربولوجي تكمن في الكشف عما "ترسب في الحكايات من معتقدات أو تصورات قديمة، وإن بدت هذه المعتقدات والتصورات في شكلٍ جديد يتناسب مع الظروف الحضارية للعصر، كما أنها تعني اقتفاء أثر تعبير الإنسان عن ظاهرة من الظواهر الكونية منذ الزمن القديم حتى اليوم من خلال أشكال التعبير الروائي"[2]، الأمر الذي يسهم في توضيح التأثر الديني أو الأسطوري لمجتمع معين، بغيره من المجتمعات أو التأثر بالديانات والخرافات القديمة، التي شاعت في زمن ماضٍ داخل المجتمع نفسه.

حصر المنهج الأنثربولوجي نطاق اهتمامه بالظواهر الفلولكلورية، على تتبع الجوانب الدينية والأسطورية وما يتعلق بالمعتقدات، إلا أن الفولكلور تشمل مادته دائرة أوسع من الجانب العقدي أو الأسطوري، فالكثير من الحكايات الشعبية مثلاً لا تتناول تلك الجوانب بل تركز على أمور اجتماعية أو سياسية أو غيرها، لذلك ظهر المنهج البنائي الذي يعتمد في دراسته على الناتج الشعبي نفسه، وليس الاهتمام بما حول النتاج الشعبي .

5- المنهج البنائي

اعتمد المنهج البنائي في دراسته للفولكلور على البحث داخل النتاج الشعبي، فقام المنهج البنائي " بالبحث عن شكل النص، وعلاقة أجزاء النص المختلفة بعضها ببعض وكيفية تشكيلها للنص بأكمله ثم تفسير التشابه أو الاختلاف"[3]، وقد عرفت نبيلة إبراهيم المنهج البنائي، بأنه المنهج الذي يدرس النص

[1] . علقم، نبيل، مصدر سابق، ص 186
[2] . المصدر السابق، ص198
[3] . المصدر السابق، ص193

بصورة كلية، ذلك من خلال تحليل النص إلى عناصر صغيرة، تسهم في تحديد تصنيف مناسب للنص[1] .

ساعد المنهج البنائي الباحثين في علم الفولكلور، على معرفة العناصر التي طرأت على مبنى الظاهرة الفلولكلورية من زمن لآخر، وذلك بتأثير من تغيير الأنماط الاجتماعية[2]، إضافة إلى الكشف عن " الأبعاد الاجتماعية والحضارية التي نشأ في ظلها هذا النص أو ذاك، فمن تحليل بناء الحكاية مثلاً نستطيع أن نتفهم شيئاً من حضارة الجماعة ومعتقداتها في القديم والحديث، فالحكاية تساهم في توضيح البناء الاجتماعي، الذي اوجد بناء الحكاية على هذا الشكل أو ذاك"[3]

ظهر العديد من الباحثين الذين تبنوا المنهج البنائي في دراساتهم، معتمداً كلاً منهم على تشريح النص لبنى صغيرة تساهم في فهم هيكلية النص، فالباحث فلاديمير بروب قسم حركات الحكاية الشعبية إلى وظائف تؤديها الشخصيات، ومن خلال دراسته للحكايات الشعبية حدد إحدى وثلاثين وظيفة، كحد أعلى تشمله الحكاية الشعبية، أما والتر أونج فقد حدد عدداً من الديناميات الشفاهية التي يشتمل عليها النص، التي استقاها من اهتمامه بالثقافات الشفاهية، والطرق التي اعتمدها الرواة لصياغة النص الشفاهي، أما أولرك أكسل فقد وضع قوانين للتأليف الشفاهي، التي اعتمد عليها أولرك أكسل كعناصر، لابد للنتاتج الشفاهي الاشتمال عليها.

جملة القول أن الفولكلور نتاج اجتماعي متوارث عبر الزمن، يضم جوانب التراث الشعبي المختلفة، من عادات ومعتقدات ومعارف فنون شعبية وأدب شعبي يضاف إليها الثقافة المادية[4]، الأمر الذي يجعل من المادة الفولكلورية مادة دينامية متطورة ومتغيرة، تبعاً لاختلاف تناولها بين أفراد المجموعة البشرية التي ينتمي إليها. إن الباحث في هذه الدراسة لم يتناول الفولكلور بشموليته، بل قصر بحثه على جانب الأدب الشعبي ، الذي يعتبر حلقة صغيرة في سلسلة الفولكلور، نظراً لارتباط الأدب الشعبي بما يحمله من مكونات مختلفة مع موضوع البحث.

[1] . إبراهيم، نبيلة، **الدراسة الشعبية بين النظرية والتطبيق**، دط، (القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة،1970م)، ص277
[2] . إبراهيم، نبيلة، مصدر سابق، ص193
[3] .المصدر السابق، ص193
[4] . عماد، عبد الغني، مصدر سابق، ص51.

3- الأدب الشعبي

يعتبر الأدب الشعبي من أهم مكونات الفولكلور، وقد عده بعض الدارسين مرادفاً لمصطلح الفولكلور بشكل كامل[1]، في حين ذهبت أغلبية الباحثين لاعتبار الأدب الشعبي أحد أقسام الفولكلور، وإذا كان الفولكلور يشتمل على جوانب مادية وغير مادية، فإن الأدب الشعبي ينضوي تحت الجانب غير المادي من الفولكلور،بما يشمله من فنون قولية مختلفة[2].

إن فوضى التعريفات التي رافقت تحديد مصطلح الفولكلور، صاحبت أيضاً مصطلح الأدب الشعبي، فمن خلال استعراض الكتب ذات الصلة بالأدب الشعبي يمكن للقارئ تتبع عدد كبير من التعريفات المختلفة للمصطلح، ولعل مرد ذلك إلى شمولية الأدب الشعبي، لاتصاله بموضوعات مجتمعية مختلفة، واختلاف المدارس الفكرية التي انطلق الدارسون منها في أبحاثهم، ومن بعض تلك التعريفات:

* الأدب الشعبي هو "ذلك الأدب الذي يقدم لكل فرد من أفراد الأمة دون تمييز بينه وبين غيره من حيث الطبقة الاجتماعية، أو الدرجة الثقافية، أو الحرفة المهنية ، أو أي مفرق آخر يفرق بين أفراد المجتمع الواحد، وعلى ذلك يصبح الأدب الشعبي هو ما يقبله هؤلاء جميعاً، ويجدون فيه غذاء وجدانهم...وتعمير قلوبهم"[3]

*الأدب الشعبي هو " الأدب الذي يكتب لوحة الشعب مصوراً ملامحه، معبراً عن آماله وآلامه سواءً أكتبه صاحبه باللغة الدارجة أم الفصحى"[4]

يستشف من التعريفين السابقين أن الأدب الشعبي، نتاجٌ خرج من رحم الشعب، يعبر عن حالاته الوجدانية في عموميتها، الأمر الذي يعزز تفاعل طبقات المجتمع معه على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها، مما يساعد على انتشاره وحفظه للأجيال اللاحقة لقدرته على اختزال الواقع اليومي للشعب بعيداً عن التوجيه الرسمي.

لا ينسحب التداخل بين مفهوم الفولكلور والأدب الشعبي على مستوى تحديد المصطلح، بل يتعداه إلى سمات الأدب الشعبي، التي تتقاطع في معظمها مع سمات الفولكلور التي سبق عرضها، منها على سبيل الذكر تناقل الأدب الشعبي مشافهة جيلاً بعد جيل دون تدوين، وغياب المؤلف (المؤلف

---

[1] . علقم، نبيل، مصدر سابق، ص55.

[2] . المصدر السابق، ص36.

[3]. مرسي، أحمد، **الأدب الشعبي وثقافة المجتمع**، دط، (القاهرة، دار مصر المحروسة، 2008م)، ص12/ نقلاً عن/ محمود ذهني، **الأدب الشعبي العربي: مفهومة ومضمونه**، مطبوعات جامعة القاهرة فرع الخرطوم، 1972م، ص18-19.

[4] . علقم، نبيل، مصدر سابق، ص55/ نقلاً عن: أبو بثينة، الزجل الشعبي، دار الهلال، 78.

مجهول)، واستعمال اللهجات الدارجة ، وتعدد الأخبار والروايات عن الموضوع أو الشخصية الواحدة، وذلك بسبب انتشار الحكايات بين عامة الناس وجمعها في وقت لاحق، حيث تتعرض للزيادة والتحوير.[1]

يشكل الأدب الشعبي في مجموعه لوحة فسيفسائية، تتكون من العديد من الأنواع الأدبية المختلفة، التي تشكل في مجموعها معادلاً موضوعياً للأدب الشعبي، ويختلف الباحثون في تعداد الأنواع الأدبية التي يشتمل عليها الأدب الشعبي، ولعل أهم تلك الأنواع التي ذكرها العديد من الباحثين في مجال الأدب الشعبي ، هي المثل واللغز والنداء والنادرة والحكاية والسيرة والتمثيلية التقليدية والأغنية والموال[2]، إن استقصاء الأنواع السابقة يوضح أن مجال الأدب الشعبي، ينحصر في الفنون القولية النابعة من المجتمع، مع استثناء الجوانب المادية التي تتضمن الأزياء والرقصات الشعبية وطريقة البناء المعماري من مكونات الأدب الشعبي.

4- الحكاية الشعبية

تشكل الحكاية الشعبية أحد روافد الأدب الشعبي، تحمل العديد من سماته وخصائصه التي تعطيه تمايزاً عن الآداب الأخرى، فالحكاية الشعبية خرجت من ثقافة العامة، ومن تجاربهم الحياتية التي تم توارثها عبر الأجيال، فعبرت عن الحالة الوجدانية للشعب من آمال وأحلام ومخاوف في إطار حكائي، تمت صياغة تفصيلاته بصورة شعبية جماعية، بما يتفق مع الحالة العاطفية للمستمعين من جهة، وبما يخدم أهداف الراوي السياسية والاجتماعية من ناحية أخرى، لعل مرد ذلك التحوير في بنية الحكاية، عائد أيضاً لغياب المؤلف (الفرد) والنسخة الأصلية لمادة الحكاية، الأمر الذي جعل من الحكاية الشعبية حلقة في سلسة الثقافة الشفاهية.

مثّلت أعمال الأخوين جريم بداية الاهتمام بالحكاية الشعبية على المستوى الأكاديمي، إذ جمعا في بدايات القرن التاسع عشر الحكايات الشعبية الألمانية، مما شكل دافعاً لدى العديد من الباحثين في مجتمعات مختلفة، لاحتذاء تجربة الأخوين جريم، فظهرت العديد من مجاميع الحكايات الشعبية، ولم ينقضِ القرن التاسع عشر إلا وقد صدرت العديد من الدوريات والمجلات التي تُعنى بالفنون والحكايات الشعبية.[3]

---

[1] . مرسي، أحمد، مصدر سابق، ص12

[2] . المصدر سابق، ص20-21

[3] . مهوي، إبراهيم، كناعنة، شريف، **قول يا طير.. نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**، ترجمة: جابر سليمان وإبراهيم مهوي، دط، (بيروت، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2001م)، ص1

لعل الدارس للحكاية الشعبية يُلاحظ وجود عدد من المصطلحات الموازية، تنتشر في ثنايا الكتب المتخصصة، ومن تلك المصطلحات (قصة وخرافية وحدوتة وحكاية عجائبية)، وقد استعمل إبراهيم مهوّي وشريف كناعنة مصطلح (حكايات عجائز)، كمعادل موضوعي للحكاية الشعبية[1].

ترى نبيلة إبراهيم ضرورة العودة إلى المعاجم الأجنبية، حتى يتضح تعريف الحكاية الشعبية في الذهن بشكلٍ جلي، وقد عرفت المعاجم الألمانية الحكاية الشعبية بأنها "الخبر الذي يتصل بحدث قديم، ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينتجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية"[2]، أما المعاجم الإنجليزية فتعرف الحكاية الشعبية بأنها " حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور، وتتداول شفاهاً، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرفة أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ"[3]، ولم يبتعد معجم فانج رواجيال للفنون الشعبية عن المعجمين السابقين، في تعريف الحكاية الشعبية فهو يرى بأنها "حكايات وقصص حدثت في العصور القديمة، وتوارثتها الأجيال شفوياً من الأجناس والأمم"[4].

أما عربياً فتعريف الحكاية الشعبية كان إعادة إنتاج للتعريفات السابقة، فمعجم اللغة العربية المعاصرة لعمر أحمد مختار " يعتبر مفهوم الحكاية الشعبية بمعناها الواسع والشامل، سياقة أحداث واقعية حقيقية أو خيالية دون الالتزام بأسلوب معين في القص أو الحكي، تختلف من فرد لآخر من حيث الطريقة التي تسرد بها الأحداث، في حين أن الحكاية تتضمن مجموعة من الأحداث و الأخبار والأفعال والأقوال، سواءً كانت حقيقية أو مأخوذة من الواقع الذي يطلق الفرد أو المبدع الشعبي، ليصور الأحداث التي تشكلت في مخيلته، ويريد سردها في قالب فني حكائي لإضفاء نوع من المتعة والتشويق ليستمتع بها المتلقي"[5] .

يتضح من التعريفات السابقة أن اصطلاح الحكاية الشعبية، اصطلاحٌ "فضفاض، يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم عبر الأجيال، حقق بواسطته الإنسان كثيرا من مواقفه، ورصد الجانب الكبير من معارفه"[6]، كما يمكن ملاحظة التركيز على الجانب الشفاهي للحكاية الشعبية، بوصفه أحد محاور التعريف للمصطلح، يضاف أيضاً سمة التداول والانتقال عبر الأجيال،

---

[1] . مهوي، إبراهيم، كناعنة، شريف، مصدر سابق، ص7-8
[2] . إبراهيم، نبيلة، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ط1، (القاهرة، دار مكتبة غريب للطباعة، 1991م)، ص19
[3] . المصدر السابق، ص19
[4] . المصدر السابق، ص19
[5] . مختار، عمر أحمد، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج1،ط1، (القاهرة، عالم الكتب، 2008م)، ص540
[6] . يونس، عبد الحميد، **الحكاية الشعبية**، ط1، (القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968م)، ص11

فالحكاية لا يمكن اعتبارها شعبية إلا إذا استقرت في نفوس العامة، وتوارثتها الأجيال لما تلبيه من إشباع لرغبة، أو تحقيق لأحلام أو ملامستها للجوانب الوجدانية.

وظائف الحكاية الشعبية[1]

الوظيفة الرئيسة لقص الحكاية الشعبية تتمثل في التسلية، وقطع أوقات الفراغ بأحاديث ممتعة، تشغل مجالس السمر وتخفف عن المستمعين أعباءهم اليومية، إلا أن هدف الراوي قد يتجاوز حدود التسلية لآفاق مبطنة، كتعزيز القيم الاجتماعية والمثل العليا، فالشعب "يستغل حكاياته في تأكيد تلك القيم تارة، وإبراز العيوب الخلقية التي يرى أنها بدأت تتفشى في مجتمعه تارة أخرى"[2]، كالتأكيد على انتصار الصدق والخير في النهاية، ونهاية الشر والأشرار الذي دائماً في الحكاية الشعبية يزول تأثيره، بل تذهب الحكاية إلى معاقبة الشرير على أفعاله.

وقد تكون وظيفة القصة ذات بعد اجتماعي، بحيث تثبت إمكانية كسر القيود الطبقية الوهمية التي يرسمها المجتمع، " فعن طريق هذه الحكايات ، خلق الإنسان الشعبي لنفسه عالماً جميلاً، بعيداً كل البعد عن عالمنا الواقعي، استطاع فيه إلغاء كل ما يحس به في عالمنا من قيود زمانية ومكانية، وكل ما يشعر به من ظلم ونقص في حياته، فالبطل وهو تلك الشخصية الخيالية التي كانت بمثابة مشجب، علق عليها الشعب كل طموحه وآماله، كان يصل – حتماً – إلى مأربه، فيتزوج من الأميرة، وإن كان من بيئة فقيرة"[3]. يمكن دمج الوظيفة السياسية مع الوظيفة الاجتماعية، فالسياسة هي وليدة التفاعل الاجتماعي مع السلطة، وتتمثل الوظيفة السياسية في محاولة الراوي من خلال حكايته، رفع ظلم السلطة السياسية الممارس ضد الشعب على اختلاف أشكاله.[4]

يضاف إلى ما سبق وظيفة تتعلق بالعالم الغيبي والمعتقدات، فعن طريق الحكاية الشعبية يتناول الراوي قضايا غيبية تتعلق بالموت والرزق، والتي يهدف منها إلى التسليم بقضاء الله وقدره، وعدم قدرة الإنسان مهما بلغ شأنه التمرد عليها، كما قد يعزز الراوي من خلال حكاياته كرامات الأولياء وقدرتهم في التأثير على حياة الإنسان، إما بتقديم مساعدة للشخص الطيب، أو بإنزال عقاب على الشخص الشرير.[5]

---

[1] . استخدمت نبيلة إبراهيم الوظائف كأنواع للحكايات الشعبية، إلا أن الباحث وجد أن ذلك التقسيم أقرب للوظائف التي تؤديها الحكايات الشعبية، منه إلى كونها أنواعاً لتصنيف الحكايات الشعبية.

[2] . إبراهيم، نبيلة، **قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية**، دط، (القاهرة، دار الفكر العربي ،1973م)، ص173

[3] . المصدر السابق، ص49

[4] . المصدر السابق، ص190

[5] .المصدر السابق، ص 197- 200

إن اختيار الراوي المقصود لقص حكاية شعبية دون غيرها، أو اختياره نوعاً من أنواع الحكايات الشعبية دون آخر، يعزز الفكرة التي سبق طرحها، في أن الراوي يحاول تمرير رسالة للمستمعين، مفادها التأكيد على قيم معينة أو الحط من أخرى، أو دفع المتلقي لتبني موقف أو توجه معين من قضية ما، في إطار مغلف بالتسلية والفكاهة.

5- تحليل حكاية شعبية

إن القيام بتحليل حكاية شعبية في هذا الفصل من البحث، لم يكن مجرد مصادفة عابرة بل كان غاية مقصودة، يهدف الباحث من تحليل حكاية شعبية فرش إطاره النظري، وتطبيقه على نموذج مصغر يكون بمثابة البوصلة التي توجه العمل في الفصل اللاحق، كما تعين القارئ غير المختص أو المطلع بالموضوع، على فهم أبعاد الدراسة بشكل أسهل.

وقع اختيار الباحث على حكاية شعبية فلسطينية بعنوان(بيظ فقاقيس)[1]، التي تتناول قضية اجتماعية تتعلق بالحياة العائلية، والحكاية بأكلمها "تروى من وجهة نظر زوجة الأب. وهكذا ينظر إلى ابنة الضرة الطيبة على أنها وضيعة، وأكثر وضاعة من أمها، وعلى الرغم من أن الزوجة الأولى ميتة – كما يفترض- فإن تأثيرها غير المستحب من وجهة نظر الزوجة الثانية لا يزال موجوداً، من خلال وجود ابنتها في البيت"[2].

ملخص حكاية (بيظ فقاقيس)

تدور أحداث الحكاية حول فتاة يتيمة الأم، وتعيش مع أبيها وزوجته في البيت نفسه، تقوم زوجة الأب بالعديد من الأمور لمضايقة الفتاة والتنغيص عليها، وفي يوم من الأيام يحضر بائع بيض، ينادي بأن البيض الذي يبيعه يجعل الفتاة تحمل بلا عريس، فتشتري زوجة الأب منه البيض، وتضعه للفتاة حتى تأكل منه وتحمل، وبعد فترة تظهر بوادر الحمل على الفتاة، فتطلب زوجة الأب من زوجها أن يتخلص من الفتاة خوفاً من الفضيحة، يأخذ الأب الفتاة إلى منطقة مهجورة ويتركها هناك، يحضر رجل على فرس بالصدفة ويساعد الفتاة، بإعطائها نصيحة للتعامل مع الغيلان حتى يسمحوا لها بالعيش عندهم، بعد ما يقارب السنة ذهب والد الفتاة لإرجاعها إلى البيت، فوجد ابنته تعيش في بيت الغيلان برفقة ولدها، فيطلب منها العودة إلى البيت برفقة طفلها، تعود الفتاة وقد حملت معها بعضاً من الجواهر والذهب والكنوز، التي كانت الغيلان تحضرها لها.

[1] . مهوي، إبراهيم، كناعنة، شريف، مصدر سابق، ص208.
[2] المصدر السابق، ص208

عندما ترى زوجة الأب حال الفتاة وكيف عادت محملة بالكنوز، تطلب من زوجها أن يرسل ابنتها لنفس المكان الذي وضع ابنته فيه، ينفذ الزوج طلب زوجته ويضع ابنتها في نفس المكان الذي وضع فيه ابنته من قبل، فيصادفها نفس الرجل الذي قابل أختها، وبسبب معاملتها غير المهذبة معه يعطيها توجيهات مغلوطة للتعامل مع الغيلان، فتأكلها الغيلان ويعلقون جزءاً منها على باب الحمام.

تجمع زوجة الأب النساء طالبةً منهن الغناء، ومرافقتها إلى مكان وجود ابنتها في بيت الغيلان، حتى تعطيهم الذهب والجواهر، فدخل زوجها إلى بيت الغيلان ووجد أن الغيلان قد أكلت ابنته، والأم ترقص وتغني مع النساء المرافقات، والأب يصرخ ويقول لها أن ابنتها قد ماتت، إلا أنها لم تسمع، وفي النهاية يطلق الأب زوجته ويعيش مع ابنته.

<u>تحليل حكاية (بيظ فقاقيس)</u>

اعتمد الباحث في تحليله لحكاية (بيظ فقاقيس) على أسس المنهج البنائي، وذلك بتشريح الحكاية لوحدات بنائية صغيرة، تشكل في مجموعها أداة لفهم الحكاية الشعبية، من حيث خصائصها البنائية والانطلاق منها لفهم عدد أكبر من الحكايات الشعبية، وقد تتبع الباحث في تحليله قوانين التأليف الشفاهي التي وضعها ألرك أكسل وتحديد الديناميات الشفاهية التي حددها والتر أونج، إضافةً، إلى رصد الوظائف الدراماتيكية الموجودة في حكاية (بيظ فقاقيس).

أ- قوانين التأليف الشفاهي

1- غياب البدايات المفاجئة، حيث تبدأ الحكاية بطريقة هادئة، يحاول الرواي من خلال استهلال الحكاية توضيح الوضع القائم في البيت، من وجود زوجة الأب التي تكره ابنة زوجها، وتثقل عليها في الأعمال المنزلية، في حين أن ابنة زوجة الأب في نفس عمر ابنة الزوج، إلا أن الأوامر توجه بشكل حصري لابنة الزوج .

2- السير بخطىً متأرجحة بين التوازي والخلخلة والعكس، إن البداية الهادئة نسبياً تشكل حالة التوازي- بالرغم من الاضطراب الضمني الذي يتمثل بموت الأم- التي يتم اختراقها والتحول إلى حالة الخلخلة والاضطراب، بعد أكل ابنة الزوج للبيض الذي يجعلها تحمل دون زواج، ومع بداية ظهور علامات الحمل، تطلب زوجة الأب من زوجها أن يتخلص من ابنته، فيتركها الأب في مكان مقفر وعر، وتعود حالة التوازن مرة أخرى للفتاة بعد أن تستمع لاقتراح رجل يركب الفرس، فتذهب لمغارة

الغيلان وتساعد الغول الكبير في انتزاع شوكة من قدمه، فتصبح بذلك صديقة للغيلان الذين يقدمون لها الطعام والملابس والمجوهرات.

تشكل رغبة الأب في إعادة ابنته إلى البيت، دائرة أخرى من دوائر الخلخلة، فالفتاة خافت أن يرفض والدها اصطحاب ابنها معها إلى بيته، أو أن يقوم بإيذائه فقامت بإخفائه، وقد اختلقت عددا من الحجج كي تذهب وتطمئن على ابنها، في فترة زيارة أبيها لها في بيت الغيلان، وقد شكل طلب الأب من الفتاة إحضار ابنها معها، والعودة إلى المنزل رجوعاً لحالة التوازن، التي لم تطل فقد شكلت عودة الفتاة محملة بالجواهر والذهب، صدمة لزوجة الأب التي أصرت على زوجها، أن يأخذ ابنتها لنفس المكان الذي ترك بنته فيه، فاستجاب الزوج لطلب زوجته ووضع ابنتها في نفس المكان الذي ترك فيه ابنته.

سبّب تفاعل ابنة الزوجة غير المهذب مع الرجل الذي صادفها، أن قام الرجل بإعطائها طريقة خاطئة للتعامل مع الغيلان، لتعود حالة التخلخل تسيطر على أجواء الحكاية، فتأكل الغيلان ابنة الزوجة، ويكتشف الزوج موت ابنته ويطلق زوجته، لينتهي المسبب لفعل الشر، ولتعود الحكاية مع نهايتها إلى حالة التوازن التي بدأت بها، حيث عاش الأب مع ابنته في سلام.

3- التكرار، يتجلى التكرار في عدد من الصور، أولها تكرار على صعيد الكلمة، بحيث يعمد الرواي إلى تكرار بعض الكلمات، مثل قول زوجة الأب للنساء اللواتي رافقنها لمغارة الغيلان: " غنّين غنّين! اسمعوه بنادي غنّين غنّين"، أما الصورة الثانية للتكرار فتتمثل في تكرار الجمل، مثل قول الرجل الذي يركب الفرس لابنة زوجة الأب، بعد أن سألها عن أصناف الطعام التي تحملها، فردت بعصبية على كل سؤال بـ "خرا خرا"، فكان جواب ذلك الرجل للفتاة "إن شاء الله"، التي كررها الرجل ثلاث مرات.

تتمثل الصورة الثالثة من صور التكرار، في التكرار على صعيد حركات الحكاية، فالأب يأخذ ابنته بطلب من زوجته إلى مكان مقفر ووعر، ويتركها متحججاً بحاجته لقضاء حاجته، فيظهر للفتاة رجل يركب فرساً، فيسألها عن الطعام الذي تحمله، ثم يعرض عليها اقتراحاً بالذهاب إلى مغارة الغيلان، شاملاً اقتراحه كيفية التعامل مع الغيلان، فهذه الأحداث التي حصلت مع ابنة الزوج ،هي نفس الأحداث التي تم تكرارها بذات الترتيب مع ابنة الزوجة.

4- الرواسم، وردت في الحكاية العديد من الرواسم، التي يمكن ردّها إلى مصادر مختلفة، مثل قول الراوي:" كان ياما كان يا مستمعين الكلام"، و القول السابق يشكل افتتاحية كثير من الحكايات الشعبية، يضاف عليه، قول الراوي :" طار طيرها وعليكم غيرها"، يشكل القول السابق إعلان الراوي عن نهاية الحكاية، وكأنه يسدل ستاره معلناً نهاية العرض الحكائي، والقولين السابقين يعتبران من الأقوال المعروفة في الأدب الشعبي[1].

اشتملت الحكاية على رواسم ذات بعد ديني، مثل قول الرجل الذي يركب الفرس للفتاتين:" إن شاء الله"، كما توجد بعض الرواسم ذات العلاقة بالثقافة الشعبية، مثل قول الراوي: "روح يا يوم، تع يا يوم"، وأيضاً قوله :"وصّلها على أرظ ما فيها شايح ولا رايح"،و "بعيد عن السامعين"، وتلك صيغ مطروقة في الثقافة الشعبية الفلسطينية، يستطيع الإنسان العادي فهم مدلولها ومراميها.

5-وجود شخصيتين في المشهد الواحد، يمكن التدليل على هذا القانون، بإعطاء عدد من الأمثلة المستقاة، من مشاهد متنوعة مجترحة من الحكاية، منها مشهد زوجة الأب مع بنتها عندما طلبت منها مرافقة أختها لجمع الحطب، ومشهد زوجة الأب عندما طلبت من بنت زوجها أن تفليها، ثم مشهد الزوجة وهي تقنع زوجها بأن يتخلص من ابنته، أيضاً مشهد الأب في المنطقة النائية مع ابنته، ومشهد الفتاة مع الرجل الراكب على الفرس الأبيض، وغيرها من الأمثلة التي جاءت في الحكاية ، حيث اشتمل كل مشهد على شخصيتين فقط.

6- غياب الأبعاد النفسية للشخصيات، ففي الحكاية يترك الأب ابنته في العراء دون أن يفكر حتى في مصيرها، والفتاة التي تركها والدها لا تظهر عليها علامات الخوف أو الإحساس بالوحدة، كما أنها تستجيب لاقتراح الرجل الراكب على الفرس، دون أي تردد أو تفكير فتذهب لمغارة الغيلان وتنفذ اقتراحه، وكل ذلك دون أن يعرف المستمع للحكاية، أية مشاعر قد صاحبت الفتاة، وهي تقوم بكل تلك الأمور، كذلك يتكرر الأمر مع ابنة الزوجة عندما يتركها والدها في العراء، ويقابلها نفس الشخص الذي قابل أختها، طالباً منها أن تتوجه إلى المغارة، ولكن بدلاً من اقتراح حل لمشكلاتها، اقترح على الفتاة ما يؤدي إلى موتها، بسبب سوء جوابها للرجل، مع نهاية القصة لا تظهر أية مشاعر حزن أو ندم، سواءً على الأب أو الأم بسبب موت ابنة الزوجة بل يكتفي الأب بطلاق زوجته.

[1] . تجدر الإشارة إلى وجود بعض الكلمات العامية التي لا يراعا فيها قواعد اللغة الفصيحة مثل: يا مستمعين الكلام.

7-نغمة التطرف، تأخذ نغمة التطرف بعدين رئيسين، البعد الأول التطرف على مستوى اللفظة، ومن ذلك قول الزوج لزوجته بعد أن وجد ابنته قد ماتت، "إن كان الناس بتطلّقوا بالثلاثة، أنا مطلقك بالمية"، أما البعد الثاني فيتمثل بالتطرف على مستوى الحدث، فالرجل لديه ابنة واحدة من زوجته الأولى، كما له ابنة واحدة من زوجته الحالية، ولأجل المصادفة أن الاثنتين في نفس العمر، وبمشهد آخر فإن الرجل الذي قابل ابنة الزوج وطرح عليها الأسئلة، هو الرجل نفسه الذي قابل ابنة الزوجة مصادفة، كما يمكن اعتبار عودة الأب إلى نفس المكان، الذي ترك فيه ابنته قبل ما يقارب السنة، ويجدها قد استقرت فيه، شكلاً من أشكال التطرف على مستوى الحدث.

8- الحوار يأتي في هيئة طلب وتنفيذ طلب، دائماً ما يحمل الحوار إما طلباً أو اقتراحاً لتنفيذه، وقد وردت العديد من الأمثلة على الحوار في الحكاية، منها حوار زوجة الأب مع ابنتها، " يما أنا بدي أسرح مع أختي عالحطب، قالتلها (الأم): اسرحي"، وأيضاً حوار ابنة الزوج مع الرجل الذي صادفها، عندما تركها والدها في العراء،" الرجل: شايفة هذيكة المغارة؟..... البنت: قالتله آه.... قالها: بدك تروحي تنامي فيها"، وكذلك حوار الرجل نفسه عندما قابل أختها، وغيرها من الأمثلة التي تشتمل على طلب أو تقدم اقتراحاً.

9- غياب النهاية المفتوحة، إن نهاية الحكايات الشعبية دائماً هي نهايات محددة، وإن وجد في حكاية ما نهاية مفتوحة، فذلك يدخل في إطار الحالات الشاذة التي لا يقاس عليها، وقد توافقت نهاية حكاية (بيظ فقاقيس) مع نهاية الحكايات الشعبية، متمثلة في موت ابنة الزوجة كعقاب للزوجة على قيامها بفعل الشر ضد ابنة زوجها، وقد تعدى العقاب فعل الموت ليشمل طلاق زوجة الأب، ليشكل استئصالاً لفعل الشر، وعودة الأب للعيش مع ابنته الوحيدة الطيبة، الذي يمثل انتصاراً للقوى الخيرة، وبهذه النهاية المحددة تغيب أي مساحة للتوقع، أو الافتراض لما ستؤول إليه الأحداث، التي رسمها الراوي وقام بإقفال الحكاية بشكل نهائي.

ب- الديناميات الشفاهية

1-التكرار، بالرغم من وجود التكرار في قوانين التأليف الشفاهي، إلا أنه يشكل جزءاً من الديناميات الشفاهية أيضاً، مثال ذلك عندما قامت زوجة الأب بتحضير الطعام لابنة زوجها "حطتلها لطع بقر – قال هاظا مخمر. روث الحمير –قال هذا ملفوف. عرادة الجحش –قال هاظا سمنة"، كما تكررت بعض العبارت على لسان الراوي مثل" روح يا يوم، تعَ يا يوم"، التي تكررت في الحكاية ثلاث

مرات، وهنا يشكل التكرار نمطاً حافزاً للتذكر، يستخدمه الراوي كتقنية تساعده على سرد الأحداث بشكل متصل.

2- الصيغ الإيقاعية بما تشمله من سجعٍ أو إيقاعٍ داخلي للجملة، ومن الأمثلة على الصيغ الإيقاعية الافتتاحية التي استخدمها الراوي للحكاية، "كان يا ما كان"، وكذلك قول ابنة الزوج لما تركها والدها في العراء وحيدة، " يا بوي ما أطول خراك، نبت الزعتر وراك"، يضاف عليهم أيضاً الجملة الختامية التي استعملها الراوي لإنهاء القصة، " طار طيرها وعليكم غيرها"، إن تلك الجمل تشتمل على إيقاعٍ ناظم لها، سواءً أحدثه التكرار لبعض الكلمات أو السجع، مما يسهل حفظها وإعادة روايتها مرة أخرى.

3- نزعة المخاصمة، التي تتمثل في الصراع بين قوى الخير والشر في الحكاية، حيث مثلت ابنة الزوج قوى الخير، التي واجهت بشكل ضمني زوجة الأب التي تمثل قوى الشر، فزوجة الأب تقوم بأفعال الشر، ابتداءً من تحميل الفتاة الصغيرة جميع الأعمال الصعبة في المنزل وخارجه، فضلاً عن إطعامها البيض السحري، الذي يجعل الفتاة تحمل دون زواج، يضاف إلى ما سبق طلب الزوجة من الزوج طرد الفتاة، بعد أن بدأت علامات الحمل تظهر عليها، فينصاع الأب لطلب الزوجة تاركاً ابنته في مكان مقفر، وبتغلب الفتاة على الصعاب التي واجهتها، خاصة بعد أن تركها والدها بالقرب من منزل الغيلان، تكون الفتاة قد تغلبت على قوى الشر المتمثل في أفعال زوجة الأب، ليتكلل الصراع بموت ابنة الزوجة، التي طلبت أمها من الوالد أن يضعها في نفس المكان الذي وضع فيه ابنته، لتعود كما عادت ابنته سابقاً، محملة بالمجوهرات والحلي، إلا أن نتائج المكر والأفعال الشريرة للأم، قد ارتدت عليها بموت ابنتها في بيت الغيلان أولاً، ثمّ بطلاقها من زوجها ثانياً، ليكون النصر نهايةً حليف الشخصيات الخيرة .

4-الرواسم، وقد سبق ذكر الرواسم في قوانين التأليف الشفاهي[1]، إلا أنها تعود لتشكل ظاهرة مهمة في ديناميات التأليف الشفاهي، ومن تلك الرواسم رد الجمهور على الراوي " لا إله إلا الله"، وكذلك قول الراوي "روح يا يوم تعَ يا يوم"، تعطي الرواسم فترة زمنية للراوي، ليستجمع خطوط حكايته من جهة، وتساعده على الاستمرار في الحديث دون توقف من جهة أخرى، حتى لا ينصرف ذهن السامع لأشياء جانبية.

[1] . أنظر: قوانين التأليف الشفاهي ص44

ج- الوظائف الدراماتيكية

يفتتح الراوي حكايته باستهلال وصفي، حيث يصف أجواء البيت والحالة التي تعيش فيها بطلة الحكاية، ويشكل ذهاب ابنة الزوج لجمع الحطب، أحد أشكال الغياب (الوظيفة 1: الغياب)، ويبدأ فعل الشر بالتنامي مع شراء زوجة الأب البيض (العجيب)، ثم تقديمه لابنة الزوج حتى تتناوله (الوظيفة 2:التحذير)، إن قبول الفتاة أكل البيض المسحور، الذي يسبب الحمل دون علمها يشكل (الوظيفة 3: المخالفة) .

لعل محاولة زوجة الأب استطلاع حمل ابنة الزوج من عدمه، يشكل بمجوع أفعاله (الوظيفة 5: الحصول) ، أما محاولات زوجة الأب في إقناع زوجها بالتخلص من ابنته، وباستجابة الأب لطلب زوجته ومرافقته ابنته لمنطقة مقفرة وعرة تتحقق (الوظيفة 6: الخداع)، إن خروج الفتاة برفقة والدها يشكل أحد أشكال المغادرة، الأمر الذي يقود (للوظيفة 11: المغادرة)، وباستسلام الفتاة للقدر الذي فرض عليها، متمثلاً بطردها من البيت تتحقق(الوظيفة 7: الاستسلام)، تدخل الشخصية المانحة في هذا الجزء من الحكاية، على هيئة رجل يركب فرسه، طارحاً عدداً من الأسئلة على الفتاة(الوظيفة 12:الاختيار)،أما (الوظيفة 13: ردة فعل البطل) تتمثل في تفاعل الفتاة بشكل مباشر مع اقتراح الشخصية المانحة، التي تطلب من الفتاة الذهاب لبيت الغيلان وانتزاع شوكة من رجل الغول الكبير.

ينتهي سوء الطالع الذي رافق الفتاة بعد تأزم الأحداث، وذلك باستقرار حياة الفتاة في بيت الغيلان (الوظيفة 19: هزيمة الشرير)، تشكل عودة الأب إلى المنطقة المقفرة، وطلبه من ابنته الرجوع إلى البيت (الوظيفة 22: الإنقاذ)، إن موافقة الفتاة على الرجوع إلى البيت بمصاحبة والدها يحقق (الوظيفة 20: العودة) ، تظهر الفتاة بعد عودتها إلى البيت بشكل مغاير لما كانت عليه، حيث أنها عادت محملة بالذهب والجواهر التي وهبتها إياها الغيلان (الوظيفة 29: الظهور الجديد)، أما ذهاب ابنة الزوجة للمكان المقفر لكي تحصل على الذهب، وادعائها الكاذب بشأن أنواع الطعام التي تحملها، فذلك الأمر يعطي تلك الفتاة صفة البطل المزيف (الوظيفة 24: ادعاءات كاذبة)، إن الرجل الذي يركب الحصان (المانح) يكتشف كذب إدعاءات الفتاة، لذلك يعطيها طريقة غير صحيحة للتعامل مع الغول (الوظيفة 28: كشف الادعاءات الكاذبة).

يشكل موت ابنة الزوجة على يد الغيلان، ومن ثم طلاق الزوجة بسبب طمعها وطلباتها الجائرة، معاقبة للزوجة على أفعالها السابقة، ووضع حد لسيطرة قوى الشر المتمثلة بالزوجة (الوظيفة 30 : العقاب)، أما عودة الفتاة للحياة مع والدها في البيت بعد طلاق زوجة الأب، فيمثل انتصاراً للقوى

الخيرة، ومعادلاً موضوعياً للزواج من الأمير أو الأميرة، أو حتى الحصول على عرش أحد الممالك (الوظيفة 31 : الزفاف).

من خلال تحليل حكاية (بيظ فقاقيس) وفق الوظائف الدراماتيكية التي حددها فلاديمير بروب، يمكن ملاحظة تحقق ست عشر وظيفة من أصل إحدى وثلاثين، بالرغم من القصر النسبي للحكاية، وعدم وجود ترتيب في تحقق الوظائف الدراماتيكية، الأمر الذي وضحه فلاديمير بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية الخرافية، حيث ذكر أن الترادف أو التعاقب في الوظائف ليس شرطاً لصحة التحليل، بل يمكن أن تسبق وظيفة ما غيرها من الوظائف، إضافة إلى عدم اشتراط تحقق الوظائف جميعها في حكاية واحدة، حيث يرد عدد الوظائف في حكاية ما إلى مدى تطور الحكاية أو طولها[1]

جملة القول إن الثقافة بأنواعها المختلفة، تشكل السقف الأعلى فكرياً لأية جماعة بشرية بغض النظر عن درجة تطورها، يتفرع منها الفولكلور بكل ما يشتمله من جوانب مادية كالعمران والأزياء....، أو ما يشمله من جوانب غير مادية كالأدب الشعبي ونداءات الباعة، وللزيادة في التخصيص تم تناول الأدب الشعبي، بوصفه إرثاً اجتماعياً متوارثاً لا ينتمي لمؤسسة رسمية، بل يصوغه الشعب ويتناقله بقطع النظر عن مستواهم الاجتماعي، أما الحكاية الشعبية التي اجترحت من الأدب الشعبي، فهي الغاية من التدرج في تناول الموضوعات، حيث أن الحكاية الشعبية ملاصقة لموضوع البحث، وهدف الباحث كما مرّ سابقاً هو إثبات أثرها أو رواسبها في الرواية الفلسطينية.

جاء تحليل حكاية شعبية بشكل مقصود في هذه الدراسة، ذلك لإثبات ملاءمة المنهج البنائي في تعاطيه مع الحكاية الشعبية من جهة، ومن جهة أخرى ليشكل التحليل هيكلية للفصل الذي يليه، حيث حلل الباحث عددا من الروايات الفلسطينية، مستخدماً أدوات المنهج البنائي نفسها التي استخدمها في تحليل الحكاية الشعبية (بيظ فقاقيس).

[1] . يروب، فلاديمير، مصدر سابق، ص146

الفصل الرابع (تطبيق تحليلي)

تمهيد

رواية الوارث

رواية على سكة الحجاز

رواية في السرير

رواية مذكرات دجاجة

تمهيد:

شكلت (رواية الوارث 1920م) للأديب خليل بيدس، باكورة النتاج الروائي الفلسطيني، في مجتمعٍ تغلب عليه سمة الأمية، حيث عانى المجتمع الفلسطيني من تدني أعداد المدارس، فضلاً عن قلة الأفراد الذين نالوا تعليماً ابتدائياً أو ثانوياً[1]. ألقى المستوى التعليمي المتدني بظلاله على المشهد الثقافي الفلسطيني، فقد اتجه الذوق العام نحو الأدب الشعبي الذي يعبر عن الشعور الجمعي، بكل ما يحمله الأدب الشعبي من آمال وأحلام ومخاوف وعادات. إن الاهتمام في الأدب الشعبي لم ينحصر في جانب واحد، بل تم تناول الجوانب المختلفة، التي تقع في إطاره من حكاية ومثل ونادرة وطرفة وغيرها، ولعل من مظاهر الاهتمام بالأدب الشعبي، أن مجالس السمر كانت تعج بالحكايات الشعبية، التي تعتبر مادةً للتسلية وقطع الوقت، في مجتمع تسود فيه الثقافة الشفاهية[2] .

أدى التداخل بين الثقافة الشفاهية والكتابية في مجتمع واحد، سواءً أكان تداخلاً على مستوى المجتمعات المختلفة أو المجتمع الفلسطيني خاصة، إلى جعل حدود الفصل بين الثقافة الشفاهية والكتابية أكثر صعوبة، فالنتاج الكتابي باختلاف أنواعه، لم يستطع الانسلاخ كلياً عن ثقافة المجتمع الشفاهية التي صاغت شخصية الأديب الثقافية، التي حاول الأديب من خلال نتاجه التأثير فيها، فخرجت نصوص الأدباء الفلسطينيين مُطعَّمة بأساليب الثقافة الكتابية، إلا أنها لم تسلم من تأثير الثقافة الشفاهية، الأمر الذي أنتج نصوصاً مُخنثى[3]، لا يمكن اعتبارها نصوصاً كتابيةً خالصة .

لعل بداية الكتابة الروائية في فلسطين، ضمن مجتمع تسود فيه الثقافة الشفاهية كما مرَّ سابقاً، كانت محاولة من الأدباء لتقليد نماذج روائية أجنبية تغلغلت فيها الثقافة الكتابية، إلا أن الأدباء الفلسطينيين لم يستطيعوا التخلص من الرواسب الشفاهية، لأسباب عدة منها جدة الفن الروائي على الثقافة الفلسطينية، فضلاً عن عدم قدرة الأديب المُجرّب على استبطان عناصر الرواية، وطغيان الثقافة الشفاهية، بسبب ذلك وغيره خرجت الرواية الفلسطينية في بواكيرها خاصة، في شكل نص مُخنثى، ولا يقتصر وصف النص بالخنثى على رواية الوارث فقط، بل ينسحب أيضاً على الروايات المعاصرة لها تاريخياً أو تتعداها أيضاً، مثل رواية (على سكة الحجاز 1936م) للكاتب جمال الحسيني، ورواية (مذكرات

[1] . أنظر الفصل الأول من الدراسة تحت عنوان المشهد الثقافي ص16

[2] . الأسد، ناصر الدين، مصدر سابق، ص7

[3] .أطلق الدكتور موسى خوري مصطلح (النص الخنثى)، على القصص القصيرة التي تحمل سمات الشفاهية، وقام الباحث باستثمار المصطلح، ليدلل على الرواية التي تحمل سمات الشفاهية والكتابية في آن واحد.

دجاجة 1943م) للكاتب إسحق الحسيني، ورواية (في السرير1946م) للكاتب الشاعر محمد العدناني، التي تشكل في مجموعها روايات فلسطينية كتبت قبل النكبة.

ذهب ناصر الدين الأسد إلى عدم تأثر الأدب الفصيح بالأدب الشعبي، في البيئة الثقافية الفلسطينية مع بدايات القرن الماضي، حيث قال: " لا شكَّ أن هذا القصص الشعبي لم يكن آنئذٍ معدوداً من الفن الأدبي في شيء، بل لقد كان يُنظر إليه نظرة الاحتقار والازدراء لأنه لا يليق إلا بالعوام، فكان الأدباء في ذلك الزمن والمتعلمون يتعالون عليه ويتجافون عنه، ... فلم يكن إذن لهذا اللون القصصي أي أثر مباشر –فيما نعرف- في نشأة القصة الحديثة في فلسطين أو في تطورها في مراحلها الأولى"[1]، إلا أن موسى خوري عارض ناصر الدين الأسد في هذا الرأي، حيث كتب موسى خوري رسالته لنَيل الدكتوراة[2]، محاولاً إثبات التلاقح بين الحكاية الشعبية والقصة القصيرة الفلسطينية، متتبعاً الظواهر الشفاهية في القصة القصيرة. ذهب الباحث مع رأي موسى خوري، محاولاً إثبات الآثار الشفاهية في الرواية الفلسطينية، معتمداً في تحليله على المنهج البنائي إضافة لمقولات المدرسة الشفاهية.

وفر المنهج البنائي كما تم بسطه في الإطار النظري أساساً نظرياً يمكن اعتماده، للكشف عن سمات الثقافة الشفاهية في الروايات السابقة الذكر، من خلال تشريح الرواية لعناصر صغيرة،ُتعين الباحث على فهم البناء الكلي للرواية، كاشفاً مدى تقاطعها مع عناصر بناء الحكاية الشعبية، ذلك باستثمار آراء الباحثين في الحكاية الشعبية والثقافة الشفاهية، التي اعتمد الباحث منها على قوانين التأليف الشفاهي لألرك إكسل، والديناميات الشفاهية لوالتر أونغ يضاف عليها الوظائف الدراماتيكية لفلاديمير بروب، للكشف عن العلاقات المتشابكة بين الرواية الفلسطينية في بواكيرها والحكاية الشعبية، مفترضاً أن الرواية لم تستطع بشكلها الكتابي الانسلاخ عن الثقافة الشفاهية، بل شكلت إعادة إنتاج للثقافة الشفاهية في قالب كتابي.

يذكر هنا، أن اشتراك الرواسم والتكرار فقط بين ديناميات وقوانين التأليف الشفاهي، دفع الباحث لدمجها مع قوانين التأليف الشفاهي، ذلك خوفاً من الوقوع في التكرار، الذي لا ترتجى منه فائدة، فإن إثبات اشتمال الرواية على عنصري الرواسم والتكرار، يمثل الغاية التي يريد الباحث إثباتها، التي بتحققها في قوانين أو ديناميات التأليف الشفاهي، يصبح تكرارها مجرد إعادة لإثبات ما تم إثباته.

[1] . الأسد، ناصر الدين، مصدر سابق، ص44

[2] . Khoury, Mousa. **Storytelhing and the Emergence of a Literary Genre; The Arabic Short Story in the Occupied Territories and Israel. Unpublished dissertation**, (University of Michigan, Ann Arbor, 1994)

1- رواية (الوارث 1920)

تجدر الإشارة قبل البدء بتحليل رواية الوارث للكاتب خليل بيدس، أن رواية الوارث قد فقدت لفترة زمنية طويلة، فلم يكن بين يدي الباحثين في الأدب الفلسطيني، نسخة تمكنهم من دراسة الرواية، بل انحصرت معرفتهم بالوارث على الملخص الذي قدمه ناصر الدين الأسد، إلى أن تمَّ الحصول على الرواية، وأعادت المكتبة الرقمية للنشر إصدارها عام 2011م. لعله كان متوقعاً بعد عودة رواية الوارث بعد فترة ضياع طويلة، أن يقوم الباحثون بدراستها بوصفها باكورة النتاج الروائي الفلسطيني، إضافة إلى ما يمكن أن تكشفه عن تطور الرواية الفلسطينية، إلا أن أحداً من الباحثين أو الجهات المعنية بالأدب الفلسطيني، لم يتناول دراسة الوارث في بحثٍ علميٍّ جاد، مما شكل دافعاً إضافياً للباحث في دراستها، مشرحاً النص إلى راقات تُعين على فهم البنية الكلية للرواية.

- ملخص رواية (الوارث)

عَنون الكاتب خليل بيدس روايته (الوارث رواية اجتماعية غرامية تاريخية)، تدور أحداث الرواية في البيئة المصرية، في الفترة الواقعة قبيل الحرب العالمية الأولى، متخذاً من عزيز بطلاً لروايته، الذي ينتمي لأسرة مسيحية هاجرت من الشام إلى مصر، وبعد أن توفى والد عزيز الذي لم يكن قد تجاوز العاشرة من عمره، وتدخل عمه نعمان لكفالته موفراً له الرعاية والعمل.

يقع عزيز في حب إستير الفتاة اليهودية الجميلة، التي تعمل كممثلة في أحد النوادي الليلية، التي بدورها تستغل حب عزيز لابتزازه مادياً، فبداية تطلب منه معطفاً من الفراء، فضلاً عن استئجار سيارة تكون تحت تصرفها، لم يقف الأمر عند هذا الحد بل تمادت إستير في استغلالها، طالبةً من عزيز تغيير أثاث بيتها واستئجار بيت جديد يليق بها، لتتكلل طلباتها بالإلحاح على عزيز بأن يقدم لها صكاً مالياً بمبلغ ضخم، يكون بمثابة ضمان لمستقبلها في حال احتاجت للمال.

بدافع الحب الأعمى يلبي عزيز كل ما تطلبه إستير، لكن في ظل عدم قدرته المالية على تغطية تلك النفقات، يلجأ للمرابين اليهود لتوفير المال، حيث يقوم ناثان اليهودي بدور الوسيط بين عزيز والمرابين، مستغلاً حاجة عزيز للمال، ليقوم ناثان بتوريطه في اتفاقيات جائرة، مثل شراء آلات موسيقية ورهن بعضها عند صاحبها أرميا على ثلثي المبلغ، ثم بيع بعضها بثمن يقل عن قيمتها الحقيقية، يؤدي اندفاع عزيز في الاقتراض والرهن، أن يصبح مكبلاً بالديون لدرجة أنه عجز عن الإيفاء بأيٍّ منها.

أدى انشغال عزيز في توفير المال والاستماتة في تلبية احتياجات إستير، إلى إهمال في عمله مما أحدث خلافاً بينه وبين عمه نعمان، الذي احتدَّ مع رفض عزيز الزواج بنجلاء ابنة عمه غير الشرعية، إلا أن إستير طلبت منه الموافقة على الزواج، خوفاً من أن يحرمه عمه من الميراث، مع الإبقاء على علاقتهما سراً، يستجيب عزيز لرأي إستير فيتزوج نجلاء دون أن يستطيع الفكاك من حب إستير، مع مرور الوقت يكتشف عزيز الصفات الجميلة في زوجته نجلاء، فتبدأ مشاعر الحب تجاهها بالتنامي.

بالعودة إلى وضع عزيز المالي، تتراكم الديون على عزيز فلم يستطع الإيفاء بأيٍّ من ديونه، فيدخل في حالة من الكآبة، ُتعزز تلك الحالة مطالبة إستير بقيمة الصك المالي، الأمر الذي يجعل عزيز طريح الفراش، تتدخل نجلاء في هذا المفصل بعد مصارحة عزيز لها بحقيقة ديونه، فتقدم له المال اللازم لسد قيمة الديون، مما يعزز علاقة عزيز بنجلاء، التي تتكلل بإنجابها طفلهما الأول من ناحية، مقوياً مشاعر الكره اتجاه إستير من ناحية أخرى. تختتم الرواية بقتل إستير على يد أحد عشاقها، بعد أن أغرقته بالديون كما حصل مع عزيز، إضافةً إلى حبس ناثان وأرميا بسبب أعمالهما غير الشرعية.

- تحليل رواية (الوارث) :

أ- قوانين التأليف الشفاهي

حدد أولرك أكسل تسعة قوانين تشتمل عليها الحكاية الشعبية، تتمثل بغياب البدايات المفاجئة والنهايات المفتوحة، ثم الانتقال من حالة التوازي إلى الخلخلة والعكس، وغياب الأبعاد النفسية للشخصيات، فضلاً عن الرواسم والتكرار التي تم دمجها مع الديناميات الشفاهية، إضافة إلى نغمة التطرف ووجود شخصيتين في المشهد، أما الحوار بين الشخصيات فيأتي على شكل طلب وتنفيذ طلب. شكلت القوانين السابقة حداً ناظماً لحبكة الحكاية الشعبية[1].

يفتتح الكاتب روايته بوصف هادئ لحياة الممثلة إسيتر، واصفاً حسنها وتفوقها على زميلاتها في المسرح، فضلاً عن شغف الرجال بالتقرب إليها، ثم ينتقل للحديث عن انتقال عائلة عزيز من الشام إلى مصر، عارضاً أحوال عزيز وما يتعلق بموت والده وكفالة عمه نعمان له، فالبداية أخذت خطاً

[1] .Allen, Dundes. **The Morphology of North American Indian Folktales**, FFC no. 195 (Helsinki,1964)..

وصفياً هادئاً، لا يوجد فيها ما يفاجئ القارئ أو يشي له بالقلق، بل شكلت البداية أرضية للانطلاق إلى المحاور التالية المتشابكة والمصاعب، التي سيواجهها عزيز في جمع المال للإيفاء بمتطلبات إستير.

ينطلق الكاتب من البداية الهادئة التي تعطي إحساساً بالتوازي والهدوء، لتدخل الخلخلة مع طلب إستير من عزيز توفير سيارة ورداءً من الفراء باهظ الثمن، حتى تكون بمثابة إثباتٍ مادي على حبه لها، يزيد وضع عزيز المادي من تعقيد المشهد، حيث إنه لا يملك من المال ما يكفي لسد تلك المتطلبات، مما يدفع عزيز إلى الاستدانة بمساعدة ناثان، الأمر الذي يؤدي إلى عودة حياة عزيز إلى حالة التوازي الأولى.

شكل توبيخ نعمان لعزيز بسبب إهماله في العمل، فضلاً عن تغيبه المستمر عن المتجر في أثناء مرافقته لناثان، بهدف توفير المال لسد متطلبات إستير، بداية الخلخلة لحالة الهدوء النسبي، لتصبح أكثر تعقيداً بسبب رفض أحد التجار إقراضه المال، ثم اضطراره لشراء آلات موسيقية من التاجر أرميا، الذي وافق بعد بيعها، أن يرهن بعضها عنده على ثلثي المبلغ، بعدها يتورط عزيز مع التاجر أشعيا الخياط، الذي وافق على شراء بعض الآلات بثمن قليل، مقابل معطف الفرو الذي سيقدمه لإستير، إضافةً لتوقيع عزيز عقد مع أشعيا، يلتزم بموجبه عزيز بحياكة ملابسه عنده لفترة من الزمن.

تنتهي حالة الخلخلة مؤقتاً بعد استطاعة عزيز تقديم معطف الفرو لإستير، واعداً باستئجار سيارة لها فضلاً عن تغيير أثاث بيتها، مما يجعل إستير تقبل عليه مدعيةً حبها الكبير له، بخطٍ موازٍ لتحسن علاقة عزيز بإستير، تسوء علاقته مع عمه نعمان الذي يضطرب وضعه الصحي، حيث يطلب من عزيز الحضور إلى غرفته أكثر من مرة في الليل فلا يجده، في الوقت الذي يكون عزيز خارجاً للسهر برفقة إستير، الأمر الذي يجعل نعمان يوبخ عزيز لخروجه غير المبرر ليلاً من البيت، إلا أن عمه يعاتب نفسه لقسوته مع عزيز، محاولاً في اليوم التالي، أن يتناسى ما كان بينه وبين عزيز من عتاب، آخذاً في محاورة عزيز في الشؤون السياسية.

بالعودة إلى إستير التي تزيد من دلالها وادعاء الحب لعزيز، خاصةً بعد تحقيقه جميع طلباتها من أثاث وسيارة، مما يشكل حالة من الاستقرار في حياة عزيز، سواءً من ناحية عمه أو محبوبته إستير.

يؤدي رفض عزيز طلب عمه نعمان الزواج من نجلاء، إلى خلق حالة من التوتر خاصة بعد تهديد نعمان بحرمانه من الميراث، ما يدفع عزيز لطلب المساعدة من إستير، شاكياً لها ما حدث مع عمه

فتقترح عليه أن يتزوج نجلاء، مع الإبقاء على علاقتهما سراً، حتى يستطيع أخذ ميراث عمه المريض، بموافقة عزيز على الزواج من نجلاء يعود الاستقرار في علاقته مع نعمان، إلا أن علاقته بإستير تضطرب بسبب تجدد مطالبها بمجوهرات وصك مالي يضمن مستقبلها، كما تكون علاقة عزيز بنجلاء زوجته أيضاً علاقة مضطربة، لأنه لا يكن لها مشاعر الحب، بل تزوجها ليضمن ميراث عمه، تتوالى الأحداث حيث يقدم عزيز صكاً مالياً لإستير، متفاجئاً بعدها بتهربها منه وعدم مبالاتها به، تزداد الأمور تعقيداً مع ملاحقة الدائنين له، ومن ضمنهم مطالبة إستير له بالوفاء بالصك المالي الذي أعطاها إياه، مما يدخل عزيز في حالة من المرض والهم.

تتدخل نجلاء لمساعدة عزيز مقدمة له مبلغاً من المال، حتى يستطيع الإيفاء بديونه للتخلص من ملاحقة المرابين، يشكل فعل نجلاء عودة إلى حالة التوازي، التي تتعزز مع اكتشاف عزيز حبه الحقيقي لها، كما أن موت إستير على يد أحد عشاقها، وسجن ناثان والتجار اليهود يشكل إنهاءً لفعل الشر، الذي امتد على مساحة الرواية، ليكون بذلك عودة إلى حالة التوازي التي انطلق منها الكاتب مع البداية .

يتناول المشهد الروائي التفاعل بين شخصيتين، أو يسلط الضوء على شخصيتين فقط في حالة وجود عدد من الشخصيات، سواء على صعيد فعل الشخصيات أو على صعيد الحوار، يتضح ذلك في كثير من المشاهد المتكررة التي تجمع عزيز بإستير، أو المشاهد التي تجمع عزيز بناثان، كذلك حوارات عزيز مع عمه نعمان في غرفته، فضلاً عن المشاهد التي تجمع عزيز بنجلاء.

إن الرواية لا تتطابق كلياً مع سمات الحكاية الشعبية, ما ترتب عليه حصول بعض الانزياحات عن قاعدة ثنائية الشخصيات في المشهد الروائي، لعل من تلك الاستثناءات تدخل راحيل عمة إستير، في الحوار الذي جمع عزيز بإستير، كذلك المشهد الذي ضم ناثان وعزيز مع راحاب صاحبة الأثاث، حيث اشترك ثلاثتهم في الحوار، يضاف أيضاً تدخل والدة نجلاء في المشهد الذي جمع عزيز ونجلاء، فضلاً عن الحوار الذي جمع عزيز وإستير مع الكولونيل، إن هذه الاستثناءات على قلتها تدل على إرهاصات خروج الكاتب، في طريقة بناء الرواية عن الحكاية الشعبية، التي تعتمد على ثنائية الشخصيات في المشهد الواحد، بسبب تأثر الأديب بالثقافة الكتابية الصاعدة.

اتسمت شخصيات رواية الوارث في غالبيتها بغياب الأبعاد النفسية، فالقارئ لا يستطيع اكتشاف ما يعتري تلك الشخصيات من خوف أو قلق أو سرور، إلا بمقدار ما يقدمه الكاتب من خلال الوصف

عن حالة الشخصيات النفسية، بينما يغيب الحوار الداخلي للشخصيات، فلا يستطيع القارئ اكتشاف الشخصية من الداخل، لعل شخصية إستير ونعمان ونجلاء ومريم والدة نجلاء إضافة لناثان وأرميا، يمكن أن تكون خير مثال على هذه القاعدة، فالقارئ لا يمكنه اكتشاف الجانب الوجداني للشخصيات السابقة، إلا من خلال ما يقدمه الكاتب من وصف بما يتناسب مع المشهد الروائي، وكأنها شخصيات بيضاء تخلو من المشاعر.

يعزز غياب الأبعاد النفسية للشخصيات رأي فلاديمير بروب، الذي يرى أن الشخصيات ينحصر دورها في الوظيفة التي تؤديها، أو بكلمات أخرى الشخصيات هي حملة وظائف، ما يجعل الشخصية، تقوم بالفعل بشكل ميكانيكي دون التفاعل الوجداني مع الأحداث، أو بروز عواطفها اتجاه الأحداث المختلفة، فلا تظهر عليها مشاعر الخوف أو التردد أو الحب، بل تؤدي الوظيفة التي اختارها الكاتب لها فقط[1].

أما عزيز فقد مثلت شخصيته انحرافاً عن الشخصيات السابقة، في العديد من المشاهد حيث يظهر تردد الشخصية في بعض الأمور، وكذلك يتكشف للقارئ حديث عزيز لنفسه (المونولوج الداخلي)، فضلاً عن عملية التذكر التي استدعت من عزيز العودة إلى ذكرياته السابقة، ولعل تلك الأساليب المختلفة في عرض الجانب الوجداني لشخصية عزيز، جعلت منه شخصية مختلفة عن باقي شخصيات الرواية، ومن حديث عزيز لنفسه "ثم قال في نفسه: ولكن أنّى لهؤلاء أن يقوموا بخدمتها كما أقوم أنا ويقدموا لها من التحف الجميلة ما أقدمه أنا؟ إن إستير لا تنتظر أن تكون الفروة التي وعدتها بها من هذا النوع الثمين وجلّ ما كانت تتمنى أن تحصل على فروة بثلاثين أو أربعين جنيهاً لا بمئة وخمسين أو مئتين"[2].

يشكل الكشف عن الأبعاد النفسية لشخصية عزيز، تطوراً في رسم الشخصية عما درجت عليه الحكاية الشعبية، حيث إن الشخصيات في الحكاية الشعبية، لا تظهر أي تفاعل وجداني مع الأحداث، فلا تنتابها مشاعر الخوف أو القلق كما يغيب عنها حديث النفس، وإن كانت شخصية عزيز تمثل انحرافاً عن شخصيات الرواية، سواءً في الجانب الوجداني أو الحوار الداخلي، فإن هذا الجانب يشكل إرهاصاً لتغير طريقة رسم الشخصية في الرواية.

[1] . بروب، فلاديمير، مصدر سابق، ص138
[2] .خليل بيدس، **الوارث**، دط، (رام الله، الرقمية للنشر والتوزيع، 2011م)، ص53

غلبت نغمة التطرف[1] على صياغة الرواية، وبمقارنة حضور نغمة التطرف بالقوانين الأخرى، يتضح أن نغمة التطرف قد فاقت جميع القوانين من حيث الكم، وقد جاء التطرف في الرواية على نوعين، الأول يتعلق بطريقة حَبْك الحدث، أما الثاني فكان حضوره على مستوى الكلمات أو التعبيرات المستخدمة سواءً من الراوي (الكاتب)، أو جاءت على لسان إحدى الشخصيات.

تبدأ نغمة التطرف على صعيد الحبكة منذ استهلال الرواية، فشخصية البطل عزيز تشكل آخر فرد من أسرته الصغيرة، فوالده قد توفي وهو في سن صغيرة، كذلك شكل تغييب الأم نوعاً من الاعتقاد أنها توفيت، بعدها يكفله عمه نعمان الأكثر غنىً في عائلة عزيز، ومن ناحية أخرى يكون لنعمان ابنة وحيدة من صديقته مريم، وعند وصول عزيز ونجلاء لسن الزواج يطلب من عزيز ابن أخيه الوحيد أن يتزوج ابنته الوحيدة.

تشكل نهاية الرواية مبالغة على صعيد الحدث، فالكاتب لا يكتفي بقتل إستير على يد أحد عشاقها، بل يزيد على ذلك بإلقاء الشرطة القبض على ناثان وأرميا، يضاف عليها مصادرة أموالهما بسبب ما اقترفا من أعمال شريرة، فكأن الكاتب يريد من خلال هذه النهاية، القضاء على كل قوى الشر الفاعلة في الرواية.

اعتمد الكاتب أيضاً على التطرف على مستوى الوصف، فجاء التطرف في الوصف على لسان العديد من الشخصيات، مثل قول الراوي في وصف هيام عزيز بإستير:" ملكت قلبه واستعبدت جوارحه، وهو ينقاد إليها بأتم الطاعة والخضوع، ولا يرى سعادة نفسه إلا بقربها"[2]، كذلك قول عزيز لإستير:" ولكن اسمحي لي أن أمتع نظري لحظة فقط بجمالك النادر المثال... آه يا إستير يا حبيبتي إنك حورية هبطت من السماء... وليس لعين أن تبصر ما أراه أنا الآن من هذا الجمال والسناء وهذا القدر والاعتدال"[3]، كما تبرز نغمة التطرف على لسان نعمان في وصف الحرب،" فالويل لبني البشر منها، إنها ستذيقهم أمر كؤوس البؤس والشقاء، حتى ترتعد من شدة هولها الأرض والسماء"[4].

جاء جلّ الحوار في رواية الوارث بقصد طلب شيء أو القيام بتنفيذ طلب، لعل مرد ذلك كون الشخصيات حملة وظائف كما مرّ سابقاً، وقد جاءت معظم سياقات الحوار تتفق مع الفكرة السابقة،

[1] . نغمة التطرف تمثل المبالغة في وصف الأحداث أو في إعطاء الأوصاف، كأن تكون البطلة أجمل فتاة في المدينة.
[2] . خليل بيدس، **الوارث**، مصدر سابق، ص8
[3] .المصدر السابق، ص27
[4] .المصدر السابق، ص21

ويتمثل ذلك في حوار عزيز مع ناثان بهدف الحصول على المال، كذلك حوار عزيز مع أرميا صاحب الآلات وأشعيا الخياط، يضاف أيضاً حوار عزيز مع استير، ومن الأمثلة على ذلك.

" إستير: أريد رداءً جميلاً مبطناً بالفراء وأريد عربة قيد إشارتي

عزيز: وإذا كان لك كل ما تتمنين فهل تكونين عند متمناي وتعديني بعدم مقابلة أحد سواي؟

إستير: نعم

عزيز: وهل تعديننني بطرد هذا الكولونيل إذا حاول المجيء إلى هنا؟

إستير: نعم

عزيز: وهل تعديننني بمقابلة محبتي بمثلها وعدم إيثار أحد من الناس علي إذا صدعت بكل أمر من أوامرك ؟

إستير : نعم"[1]

حصلت بعض الانزياحات في الحوار عن قاعد طلب وتنفيذ الطلب، ومن الأمثلة على ذلك بعض الحوارات التي دارت بين عزيز وإستير، التي يحاول عزيز فيها بسط حبه لها والتغزل بها، كذلك بعض الحوارات التي دارت بين عزيز وعمه نعمان، فتبادل الطرفان الأحاديث حول إرهاصات الحرب، بين الدول الأوروبية المتوقعة الحدوث، من أمثلة ذلك

" قال الشيخ (نعمان): لقد بدأت تركيا تلعب بالنار. وهي ستشرع منذ الآن في استنزاف أموال رعيتها ثم تأخذ في قتلها حتى تجعل البلاد أخيراً خراباً يباباً.

عزيز: ولكن الحلفاء يا عماه إذا رأوا منها أقل مظهر عدائي فإنهم لا يلبثون أن يحتلوا سوريا في الحال من ظالميها.

نعمان: هيهات ذلك فإن الحلفاء لا يستغنون الآن عن مئة ألف جندي ليرسلوها إلى سوريا وهم في حاجة إلى كل جندي جديد لتعزيز موقفهم الحربي في الميدان الألماني.

عزيز: وهل يتركون تركيا تنشب مخالبها في السوريين دون أن يمدُّوا إليهم يد المساعدة؟

نعمان: هكذا أظن والضرورة تقضي على الحلفاء بذلك ولا لوم عليهم في ذلك ولا تثريب"[2].

يتكرر حوار عزيز وعمه نعمان حول المواضيع السياسية، أكثر من مرة في الرواية، يضاف عليها حوار عزيز مع إستير في محاولة منه إظهار مدى حبه لها، على قلة الأمثلة على هذا النوع من الحوار الذي يخلو من صيغة الطلب وجوابه، إلا أن ذلك شكل إشارة لبداية تجاوز صيغة الحوار في الحكاية الشعبية، وتأثر رواية الوارث ولو بنطاق ضيق بالثقافة الكتابية.

[1] .خليل بيدس، **الوارث**، مصدر سابق، ص6-7

[2] .المصدر السابق، ص80-81

جاءت النهاية في رواية الوارث متماشية مع سياق الرواية، التي عرضها الكاتب خليل بيدس، فوضع النهاية بشكل محدد الملامح، دون أن يترك مجالاً للقارئ في وضع تكهناته عن مصير الشخصيات، حيث إن عزيز ونجلاء صارا سعيدين بزواجهما، الذي تكلل بإنجاب طفلهما نعمان، أما إستير فقتلت على يد أحد عشاقها، في حين أن ناثان وأرميا تم القبض عليهما ومصادرة أموالهما، وبالنظر إلى المعلومات التاريخية التي أوردها الكاتب في الصفحة الأخيرة، فهي مقحمة في جسد الرواية، وليس لها أي أثر فني، سوى إثبات الكاتب أن روايته تتناول الجانب التاريخي إضافة إلى الغرامي. تمثل النهاية في رواية الوارث انتصار قوى الخير على قوى الشر، فمجموعة الأشرار قد نالت جزاء أفعالها.

ب- ديناميات التأليف الشفاهي

حدد والتر أونج في كتابه الشفاهية والكتابية، عدداً من الديناميات التي يشتمل عليها النص الشفاهي، التي تشكل سمة من سمات التأليف الشفاهي، ومن تلك الديناميات وجود أنماط إيقاعية قد تنتج من السجع أو التكرار، كذلك استخدام الرواسم المستقرة في الوعي الجمعي للمجتمع، فضلاً عن التكرار ونزعة المخاصمة فالديناميات الشفاهية مجتمعة تعمل كأنماط حافزة للتذكر، فالراوي الشفاهي عندما يميل إلى استعمال أي عنصر مما سبق، يهدف إلى استمرار التواصل مع المخاطب دون انقطاع، على سبيل المثال إن التكرار يمنح الراوي، القدرة على الاستمرار في الحديث إضافة إلى تحضير الجملة التالية في ذهنه[1].

ينتج النمط الإيقاعي أحياناً عن طريق السجع، ومن ذلك قول عزيز " فاليوم خمر وغداً أمر"[2]، و"حدث ما لم يكن في الحسبان وما لا يمكن أن يخطر في بال إنسان"[3]، كذلك قول إستير "تضمن لي مستقبلاً سعيداً وعيشاً رغيداً"[4]، يتضح من الأمثلة المختارة السابقة أن السجع كان عاملاً مهماً في إبراز التواتر الصوتي.

يحدث أيضاً أن يقع التواتر الصوتي بفعل تكرار صيغة معينة، كصيغ الأفعال الخمسة أو المشتقات، في توالٍ يلقي بظلاله الإيقاعية على الجملة، ومن ذلك قول إستير " يتكلمون كثيراً ويفعلون قليلاً"[5]، فإن تكرار وزن (يفعلون) ووزن (فعيلاً) في جملة قصيرة نسبياً، أكسب الجملة إيقاعاً يمكن ملاحظته،

[1] . أونج،والتر، مصدر سابق، ص94.
[2] . خليل بيدس، **الوارث**، مصدر سابق، ص59
[3] . المصدر السابق، ص74
[4] . المصدر السابق، ص101
[5] . المصدر السابق، ص59

كما يؤدي تكرار كلمة بعينها إلى خلق إيقاعٍ داخلي للجملة، فإن تكرار الكلمة يشكل توالد الإيقاع الصوتي مرة أخرى، من ذلك قول الراوي (الكاتب) في وصف سلوك إستير "تباسط الجميع وتضحك للجميع"[1]، يضاف إلى ما سبق تتابع جمل قصيرة متوازية أو متضادة لعل هذا التوالي السريع يخلق حركة إيقاعية بسبب طبيعة تركيب الجملة، من الأمثلة على الجمل القصيرة المتتالية التي تحمل طابع التضاد، قول نعمان في محاورته مع عزيز " إنما يريد بكل ذلك أن يجمع بين القسوة والشفقة، وبين الظلم والرحمة، وبين العنف واللين"[2].

يظهر نوعان من التكرار في رواية الوارث، أولهما التكرار على مستوى الحدث، حيث أن حدثاً ما يتكرر حصوله عدة مراتٍ في الرواية، ثانيهما التكرار على مستوى الألفاظ أو الجمل، فقد يكرر الكاتب ألفاظاً أو جملة بعينها أكثر من مرة .

تجلى تكرار الحدث عدة مرات في الرواية، منها شراء عزيز ديناً لآلاتٍ موسيقية، ومحاولته رهنها أو بيعها للحصول على المال، تكرر الأمر عندما اشترى عزيز أواني زجاجية ديناً، وقيامه بالبحث لها عن مشترٍ أو تاجرٍ يرهنها عنده، من الأحداث التي تكررت أيضاً فعل الطلب الذي تقوم به استير، وفعل الإجابة والرضوخ للطلب الذي يقوم به عزيز، فإستير تطلب في البداية معطفاً من الفرو وسيارة، حيث يعمل عزيز على الحصول على المال لتوفيرها، بعدها تزيد إستير من طلباتها، طالبةً منه تغيير أثاث منزلها واستئجار منزل جديد لها، إلى أن تنتهي بطلب إستير أن يكتب لها عزيز صكاً مالياً يضمن لها مستقبلها، يتكرر فعل عزيز القائم على تلبية متطلبات إستير فيكتب لها الصك، كما يمكن اعتبار انتكاس الوضع الصحي لنعمان ثم تحسنه، الذي يتوالى عدة مرات نوعاً من التكرار على صعيد الحدث.

أما التكرار على صعيد الكلمات أو الجمل، فقد اتسمت الرواية بالغنى الكمي، سواءً بتكرار الكلمات أكثر من مرة أو حتى الجمل، ومن الأمثلة على تكرار الكلمات " فحصه قطعةً قطعة"[3]، كذلك " هو لنجلاء ونجلاء له"[4]، و" عمّ البلاد من أقصاها إلى أقصاها"[5]، إضافة إلى "مجنوناً وأي مجنون"[6]. إن تكرار الجمل أيضاً كان له حضوره في رواية الوراث، فمن الأمثلة عليه " نحن في أواسط شهر آب

[1] . خليل بيدس، **الوارث**، مصدر سابق، ص101
[2] . المصدر السابق، ص111
[3] .المصدر السابق، ص62
[4] .المصدر السابق، ص77
[5] .المصدر السابق، ص81
[6] .المصدر السابق، ص104

وفي أواسط شهر أيلول..."[1]، و " ضمنتُ سعادة نجلاء... وضمنتُ سعادتك"[2]، أيضاً " فليغضب الشيخ ما شاء وليفعل ما شاء"[3].

تنوع استخدام الكاتب خليل بيدس للرواسم، التي استمد بعضها من الدين الإسلامي، مثل عبارة "ذات اليمين وذات الشمال"[4]، المقتبسة من قصة أصحاب الكهف، وكذلك عبارات مثل "الحمد لله" و"إن شاء الله" و"أشهد الله"، كما أستعمل رواسم مستمدةً من الثقافة الشعبية، مثل "من يعش يرَ"[5]، و" جمد الدم في قلبه"[6] و"ما عليك إلا أن تأمري، وما علي إلا الطاعة"[7]، و"لاتكن إلا قرير العين ناعم البال"[8]، فضلاً عن استعماله رواسم أدبية مثل "فاليوم خمر وغداً أمر"[9].

دارت المواجهة بين عزيز الذي يمثل قوى الخير، والعديد من الشخصيات التي تمثل قوى الشر، فتبدأ مواجهة عزيز مع إستير (الشريرة)، التي تطلب منه الكثير من الأمور حتى يستطيع التقرب منها، فيسلم عزيز لطلبات إستير بالرغم من عدم امتلاكه المال، ما اضطره إلى الالتجاء إلى التجار الجشعين أمثال ناثان وأشعيا وأرميا، حيث يحاول كلٌ منهم استغلاله بطريقته في ظل خنوع عزيز لهم، إلا أن خضوعه قاده إلى التورط في الديون الكثيرة، ما دفعه إلى الاستعانة بزوجته نجلاء لتوفير المال لدفع ديونه، الأمر الذي شكل مواجهة من عزيز لقوى الشر في الرواية، فضلاً عن تركه زيارة إستير وانشغاله في العمل، يمثل موت إستير وسجن ناثان وأرميا نهاية لقوى الشر الفاعلة في الرواية.

ج- الوظائف الدراماتيكية

حدد فلاديمير بروب إحدى وثلاثين وظيفة كحد أقصى، يجب أن تشتمل عليها الحكاية الشعبية، دون اشتراط توافرها جميعاً في الحكاية، بل يختلف عدد الوظائف تبعاً لحجم الحكاية وتطورها[10]، ملخصاً تعريف الوظيفة بأنها الفعل الذي تقوم به الشخصيات[11] لعل ذلك يفسر سبب إهمال فلاديمير بروب

[1] . خليل بيدس، **الوارث**، مصدر سابق، ص78
[2] .المصدر السابق، ص82
[3] .المصدر السابق، ص59
[4] .المصدر السابق، ص50
[5] .المصدر السابق، ص40
[6] .المصدر السابق، ص90
[7] .المصدر السابق، ص84
[8] .المصدر السابق، ص127
[9] .المصدر السابق، ص59
[10] .بروب، فلاديمير، مصدر السابق، ص135
[11] .المصدر السابق، ص77

للشخصيات، حيث يقتصر أهمية الشخصية في رأيه، بما تؤديه من أفعال بقطع النظر عن طبيعة الشخصية، أو بعبارة أخرى الشخصية هي حملة وظيفة[1] .

إن اهتمام فلاديمير بروب باكتشاف الوظائف الدراماتيكية، لم يمنعه من تحديد عدد من الشخصيات، التي يتكرر ظهورها في الحكاية الشعبية، بوصفها شخصيات أساسية لابد من توافرها في الحكاية، لعل من أهم الشخصيات التي تناولها فلاديمير بروب، شخصية البطل الذي يمثل الخير، وشخصية الشرير الذي يمثل قوى الشر، فضلاً عن شخصية المانح الذي يقدم للبطل الوسيط أو المساعدة، حتى يستطيع البطل التغلب على الصعاب التي تواجهه[2].

تبدأ الحكاية باستهلال يصف فيه الكاتب خليل بيدس إستير اليهودية، وإبداعها في مجال التمثيل والغناء، ينتقل بعدها للحديث عن عزيز بطل الرواية، مبيناً ولعه بحضور المسارح وعشقه للممثلة إستير، استكمالاً لعرض شخصية عزيز من الجانب الاجتماعي يسرد الكاتب تفاصيل البطل العائلية، ذاكراً هجرة عائلة عزيز من الشام إلى مصر، يضاف عليها موت والد عزيز الذي دون أن يتجاوز عمره العاشرة لعل موت الأب فضلاً عن هجرة الأسرة يمثل أحد أشكال الغياب (الوظيفة1: الغياب).

تبدأ أحداث الرواية بالتأزم مع اقتراح إستير على عزيز، أن يخصص لها سيارة لخدمتها، فضلاً عن معطف من الفرو الغالي الثمن (الوظيفة2: التحذير)، بخط موازٍ لطلبات إستير المتلاحقة، يزداد تغيب عزيز عن متجر عمه الذي يعمل فيه، ما يدفع نعمان عم عزيز إلى تحذيره بسبب تغيبه عن المتجر (الوظيفة3: المخالفة)، إلا أن عزيز يتمادى في إهماله للعمل ومداومة السهر برفقة إستير (الوظيفة4: الاستطلاع).

يستجوب ناثان اليهودي (الشرير) الذي يعمل كسمسار عزيز، ذلك بهدف تأمين قرض من أحد التجار اليهود، ليحصل عزيز على المال اللازم لتأمين متطلبات إستير (الوظيفة5: الحصول)، بعدها يدعي ناثان رفض التاجر اليهودي تقديم القرض، فيقترح على عزيز شراء بعض الآلات الموسيقية ديناً ثم يبيعها نقداً (الوظيفة6: الخداع)، يرضخ عزيز للتاجر اليهودي حيث يشتري منه الآلات بثمن باهظ (الوظيفة7: الاستسلام)، في هذا المفصل يظهر إعلان لسوء الحظ المبدئي، ذلك بسبب رفض أشعيا

[1] .بروب، فلاديمير، مصدر سابق، ص138
[2] . المصدر السابق، ص158-159

الخياط الموافقة على الثمن الذي حدده عزيز للآلات الموسيقية، في مقايضة للحصول على معطف الفرو، فتضيق الدنيا في عيني عزيز الذي شعر أنها النهاية.

تتوالى الصفقات الخاسرة التي يجريها عزيز بمساعدة ناثان، حيث يلعب ناثان دور الوسيط بين عزيز والتاجر إرميا، الذي يقبل أن يأخذ بعض الآلات برهن يقل بكثير عن قيمتها الأصلية تستمر أفعال ناثان الشريرة، ذلك بشرائه أثاثاً بثمن قليل من راحاب اليهودية ليقدمه، ثم يبيعه لعزيز بثمن يقارب الضعف، مع حرص ناثان على أخذ صك يثبت أن عزيز مدين له، بمبلغ من المال كعمولة على مساعدته (الوظيفة8: الشر). في خضم استماتة عزيز في الحصول على القروض لتغطية نفقات إستير، يطلب نعمان من عزيز أن يتزوج نجلاء ابنته غير الشرعية، ما يدخل عزيز في حالة من الصراع، بين الموافقة على طلب عمه بالزواج من نجلاء وبين حبه لإستير، إلا أن مصارحته لعمه بحبه لإستير، دفع عمه إلى تهديده بالحرمان من الإرث (الوظيفة9: التوسط).

تقترح إستير - التي تتناوب على فعل الشر مع ناثان- على عزيز أن يوافق على طلب عمه، حتى لا يحرم من الميراث من جهة، ومن جهة أخرى ليحافظ عزيز على عمله داخل المتجر، يقتنع عزيز باقتراح إستير، ما يدفعه على الموافقة بالزواج من نجلاء (الوظيفة10: بداية الفعل المضاد)، مع الإبقاء على علاقته بإستير بشكل سري.

بعد فترة من زواج عزيز بنجلاء، تتزايد ملاحقات الدائنين له، سواءً من أشعيا الخياط وصاحب العربة التي استأجرها ... إلخ، مطالبينه بالوفاء بالتزاماته المادية التي تعهد بها (الوظيفة21: المطاردة)، ما يسبب له الهم والمرض، ويدفع نجلاء – الشخصية المانحة- لسؤاله عن سبب همه (الوظيفة12: الاختبار)، فيصارحها عزيز بكل ما يتعلق بديونه (الوظيفة13: ردة فعل البطل)، تقترح نجلاء على عزيز أن تعطيه صكاً مالياً يضمن تغطية ديونه (الوظيفة14: الحصول على وسيط سحري)، يقبل عزيز عرض نجلاء للتخلص من ملاحقة الدائنين له، فضلاً عن عدم رغبته دخول السجن، أو أن يعرف عمه بأعماله المستهترة (الوظيفة22: الإنقاذ)، يدفع عزيز جميع ديونه متخلصاً من ملاحقة التجار اليهود –الأشرار-، الذين بالغوا في ابتزازه (الوظيفة16: الصراع)، يمثل دفع عزيز لديونه مواجهة لقوى الشر التي ألحقت الأذى به، وانتصاراً قوى الخير على قوى الشر (الوظيفة18: النصر)، فينتهي سوء الطالع الذي رافق عزيز فيعود هادئ البال (الوظيفة19: انتهاء سوء الطالع).

بعد معرفة عزيز لحقيقة استير ومعاناته مع الدائنين، تظهر شخصيتة بصورة مغايرة لما سبق، فانكبّ على العمل باجتهاد دون كللٍ أو ملل، محباً لزوجته نجلاء التي غلبت عليه مشاعر الكره اتجاهها بدايةً، نافراً من إستير وكل ما يمت لها بصلة (الوظيفة29: الظهور الجديد). إن بداية علاقة الحب بين عزيز وزوجته نجلاء تمثل إعادة إنتاج لفعل الزواج، الذي لم يكن مكتملاً في البداية بسبب تعلق عزيز بإسيتر، يضاف عليها إنجاب نجلاء ولداً يحمل اسم عمه (الوظيفة31: الزفاف)، أما نهاية الرواية المتمثلة بموت إسيتر على يد أحد عشاقها، وقبض الشرطة على ناثان وأرميا، ثم سجنهما بسبب أعمالهما غير الأخلاقية، فإنها تمثل نهايةً لفعل الشر في الرواية (الوظيفة 30: العقاب)[1].

2- رواية (على سكة الحجاز 1932م)

ملخص رواية (على سكة الحجاز)

جاءت رواية الكاتب جمال الحسيني بعنوان (على سكة الحجاز)، يتناول فيه قضية بيع الأراضي لليهود، ذلك في الفترة التي سبقت النكبة الفلسطينية، فاتخذ جمال الحسيني من "قرية ستة" التي تقع على سكة الحجاز أنموذجاً، أعتمد عليه لعرض المعاناة الفلسطينية بسبب الصراع العربي الصهيوني[2]، موضحاً الدور الذي لعبه بعض المتآمرين العرب في تعميق المعاناة الفلسطينية.

تبدأ أحداث الرواية بالتشابك مع حمل زينب سفاحاً من إميل بيك، ذلك الشاب صاحب النفوذ والسلطة التي اكتسبها من والده مدير ستة، فوقع الحمل في الفترة التي تلت غياب زوج زينب بسبب التحاقه بالجيش العثماني، ما دفعها إلى طلب المساعدة من الشيخ الحويطي، حتى لا تفضح وسط ساكني القرية، فيقترح الحويطي عليها أن تعلن للناس أنها حامل من زوجها، الذي غيبه السفر موضحاً أنه سيشهد أنها قد أطلعته على الحمل منذ بدايته، ذلك رغبة منه في تخليصها من ألسن الناس.

تكلل حمل زينب بإنجاب طفلتها غريبة، التي رفض والدها الحقيقي الاعتراف بها، أما والدها في الوثائق الرسمية فقد غيبه الموت، بسبب إصابته في إحدى المعارك كما غيبه السفر ثم تتوالى السنوات بعد تلك الحادثة، ليفجع أهل ستة بنبأ بيع المدير أميل بيك قرية ستة لليهود، حيث يأمرهم بترك القرية والبحث عن مكان جديد ليقيموا فيه، وفي ظل مقاومة أهالي ستة لطلب المدير، يلجأ المدير إميل بيك

[1] . يرى الباحث أن موت استير واعتقال ناثان وإرميا ومصادرة أملاكهما، تمثل نهاية الرواية أما الصفحة الأخيرة التي تسجل بعض الأحداث التاريخية، فهي مقحمة في الرواية لا ترتبط بتسلسل الأحداث.

[2] . تجدر الإشارة أن الصراع دار بين العرب والصهاينة قبل قيام دولة إسرائيل، وتمثل في الصراع على الأرض وبعض المواجهات الدامية مثل ثورة البراق 1929م.

لطردهم بالقوة، التي كان من نتائجها قتله لزينب أمام ابنتها غريبة، التي لم تتجاوز حينها عامها التاسع، فيستشعر الأهالي بخطر المواجهة ما دفعهم لترك القرية.

تدخل غريبة بعد فقد أمها إلى مدرسة الأيتام الإسلامية في القدس، بوصفها ابنة شهيد مسلم استشهد في معارك الدولة العثمانية. بعد مرور العديد من السنوات تخرج غريبة لزيارة ابن عمها أحمد في الإجازة الصيفية، حيث تقابله في محطة القطار التي يعمل فيها، ومن اللحظة الأولى تبدأ مشاعر الحب بالتنامي في قلب أحمد، إلا أن الصدفة تسوق أحمد لإنقاذ شاب عربي من أيدي بعض الشبان اليهود، الذين انهالوا عليه بالضرب المبرح، حيث ينجح أحمد في تخليص الشاب العربي من أيدي اليهود، إلا أنه يصاب بعيار ناري أطلقه عليه أحد المهاجمين، فيحمل الشاب أحمد إلى بيته حيث تفاجأ غريبة وأمه بمظهره، فيخبرهم الشاب ببطولة أحمد وشجاعته في إنقاذه، وبسبب خوف أحمد من أن تعرف مصلحة السكة الحديد بمشاركته بالأحداث الدائرة في حيفا، ما قد يؤدي إلى طرده من العمل، يطلب من الشاب أن يحضر له طبيباً موثوقاً بوطنيته ليعالجه في البيت.

يكتشف أحمد وغريبة أن الشاب الذي أنقذه هو إبراهيم بن إميل بيك مدير ستة، الذي باع القرية لليهود وطرد أهلها منها، فضلاً عن كون إميل بيك قاتل زينب والدة غريبة، الأمر الذي يدفع والدة أحمد لكيل الشتائم لأميل بيك، دون أن يستطيع إبراهيم الدفاع عن والده، الذي كان السبب في خجله من الناس لبيعه قرية ستة. تتوالى زيارات إبراهيم لبيت أحمد للاطمئنان على صحته، مما يجعل مشاعر الحب تتنامى في قلبه وقلب غريبة، إلا أن إميل بيك قد أحس بحب ابنه إبراهيم لأخته غير الشرعية، فقرر التدخل للتفريق بين قلب الأخوين، فذهب أميل بيك لبيت أحمد، فقابلته غريبة التي تذكرت أنه قاتل أمها، فأخذت بالصراخ مما دفع أحمد للإمساك برقبة إميل بيك وخنقه حتى كاد يموت، الأمر الذي دفع الجيران للاتصال بالشرطة التي حضرت بسرعة وألقت القبض على أحمد.

ذهبت والدة أحمد لمكتب إبراهيم قاصةً عليه ما حدث، طالبة من إبراهيم مساعدة ابنها أحمد وإخراجه من السجن، لم يتوانَ إبراهيم عن تقديم المساعدة، فوكل محامٍ للدفاع عن أحمد من جهة، وطلب من والده أن يشهد لصالح السجين، حيث تتكل جهود إبراهيم بالحكم على أحمد لمدة شهر، بدلاً من سجنه خمسة عشر عاماً بتهمة محاولة القتل. لم تتوقف جهود إبراهيم عند هذا الحد، بل عرض على أحمد أن يعمل عنده بعد طرده من عمله، الأمر الذي دفع أحمد للعمل بجد لمحاولة رد الجميل لصديقه إبراهيم.

بخط موازٍ للأحداث التي جمعت إبراهيم وأحمد، أخذت علاقة إبراهيم بغريبة تتشابك، متحولة إلى قصة حب جارف، تدفع إبراهيم للعزم على ترك المسيحية والدخول بالإسلام حتى يستطيع الزواج منها، وعندما علم أميل بيك بعزم إبراهيم على الزواج من غريبة، استعان بابنة إحدى جاراته لتمثل دور خطيبة إبراهيم دون علمهما بالمكيدة، فانطلت الحيلة على غريبة التي أعرضت عن إبراهيم لفترة، إلا أن تلك الخطيبة المزيفة علمت مصادفة بما كان من خداع إميل بيك، فذهبت لغريبة وأطلعتها على حقيقة الأمر، مما أعاد العلاقة بين غريبة وإبراهيم لسابق عهدها.

يبدأ إبراهيم إجراءات الدخول في الإسلام، محدداً في الوقت ذاته موعداً للزواج من غريبة، الأمر الذي يدفع أميل بيك للاستعانة بالحويطي، الشيخ الذي كفل غريبة وأمها برعايته عندما كانت صغيرة، وهو الرجل الوحيد الذي يعلم أن غريبة وإبراهيم إخوة غير أشقاء، فيحضر الحويطي لمنزل إميل بيك طالباً منه أن يخبر ابنه بحقيقة غريبة، مما يدفع إميل بيك للتحدث مع إبراهيم ومكاشفته بكل ما حدث في الماضي، فيخرج إبراهيم غاضباً من البيت، ليجلس على شاطئ البحر محاولاً التفكير بكل ما حدث، إلا أن غضبه دفعه للسباحة في البحر دون الالتفات إلى الشاطئ، ويمر الوقت فيجد إبراهيم نفسه بعيداً عن الشاطئ، خائر القوى لا يستطيع العودة، فيحاول طلب المساعدة.

يمر أحمد مصادفة فيرى شخصاً في عمق البحر يطلب المساعدة، فيكتشف أنه إبراهيم، فيحاول إنقاذه إلا أن إبراهيم قد فارق الحياة، بالرغم من محاولات الإسعاف التي قدمها أحمد له على الشاطئ، فتضطرب أحوال غريبة التي فقدت خطيبها، كما يفقد أميل بيك عقله، فيهيم على وجهه في الشوارع، يلحقه الصبية والمتطفلون، مكرراً أنا أميل بيك مدير ستة.

بعد موت إبراهيم يستمر أحمد بالعمل في مجال العقارات، مؤسساً شركته الخاصة في مجال العقارات، مستمرا بمرافقة غريبة في أفعال الخير التي قام بها إبراهيم، مما يعزز علاقة غريبة بابن عمها أحمد، فيبدأ الحب بالتنامي في قلب غريبة لتتكلل علاقتهما بالزواج. يبارك الحويطي زواجهما ويطلب منهما مرافقته للذهاب إلى مقبرة قرية ستة، ليقفوا على قبر زينب والدة غريبة، ليخبرها أنه أدى واجب كفالتها، وعند وصول ثلاثتهم إلى القرية المهجرة، ودخولهم مقبرة القرية يجدون أميل بيك، ملقى بجانب أحد القبور رث الثياب، وقد ظهرت عليه علامات الموت.

- تحليل رواية (على سكة الحجاز):

أ- قوانين التأليف الشفاهي

يفتتح الراوي جمال الحسيني روايته على سكة الحجاز بحالة من الثبات والاستقرار، توحي بها الأوصاف التي انطلق بها لسان الراوي مع الأسطر الأولى من روايته، حيث يقول الراوي: "...وكنت أقعد بين أشجار الزيتون، أتلقى بملء صدري نسيمه العليل، و أصغي إلى حفيفه الشجيّ، وأمتع الطرف من عُلُوي الشاهق بمحاسن ذلك الوادي ... "[1]، فهذه اللوحة تنم عن استقرار الحياة وصفائها، بما تحمله من مشاهد طبيعية تبعث في النفس السكينة، من وادي وأشجار تتمايل بلطف، فكأن السطور الأولى في الرواية جعلت القارئ يركن للهدوء والسكينة.

لا تلبث حالة الاستقرار والثبات التي افتتح فيها الراوي الصفحة الأولى من روايته بالتبدل، والتحول من حالة الثبات إلى حالة الخلخلة أو العكس، فتتلاشى تلك الصورة الوادعة لمظاهر الطبيعة الهادئة، لتحل مكانها صورة أخرى تنم عن تبدل الحال وتغير المشهد.

تبدأ الخلخلة في الرواية باستخدام عناصر الطبيعة مرةً أخرى، فتتحول النسمات العذبة إلى ريح عاتية، وتتحول أصوات العصافير إلى استغاثة، فيطرد إميل بك سكان ستة بعد بيعها لليهود، وقتله لزينب التي حملت منه سفاحاً، أمام ابنتها الصغيرة (غريبة) التي تنكر من نسبها، فتدخل غريبة مدرسة الأيتام الإسلامية في القدس، وتعود للسكن عند ابن عمها، فيقع إبراهيم شقيقها في حبها، دون أن يعلم أن له شقيقة من والده، فتارة تأخذ الرواية خطاً موازياً هادئاً فتكون العلاقات بين الشخصيات مستقرةً وادعة، وتارة تتضارب العلاقات بينها و تتقاطع ، فأحمد يحب غريبة وغريبة تحب إبراهيم ، وإبراهيم يخوض نقاشاتٍ مع والده أميل بك بسبب رفضه لغريبة، ويحاول إميل بك إفشال هذه العلاقة، تستمر الرواية في عدم استقرارها الذي كان في ذروتها موت إبراهيم، حتى يصل القارئ على مشارف نهاية الرواية ، التي تأخذ بالعودة مرةً أخرى لمرحلة الثبات .

بعد المساحات الكبيرة من التأرجح بين التوازي والخلخلة، فكأن عدم الاستقرار بالرغم من امتداده على مساحات ورقية كبيرة من جسد الرواية، إلا أنها تمثل حالة مؤقتة، لا تلبث بعدها أن تعود الرواية إلى الخط الذي انطلقت منه خط الثبات والاستقرار، فيتزوج أحمد من غريبة ابنة عمه، بعد فترة من وفاة حبيبها وأخيها إبراهيم، ويكونان في غاية السعادة، ويطلب الحويطي منهما أن يذهب إلى قرية

[1] . الحسيني، جمال، **على سكة الحجاز**، ط خاصة، (غزة، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، مطبعة منصور ،200م)،ص5

ستة، ليقف على قبر زينب (أم غريبة) ويقرأ الفاتحة على روحها، وعند وصولهم إلى مقبرة القرية، يجدون بداخلها إميل بك الذي جن بسبب موت ابنه، وهو مقطع الثياب وحافي القدمين وقد فارقته الحياة .

تتجلى نغمة التطرف في جسد رواية على سكة الحجاز بطريقتين، الطريقة الأولى المتصلة بحبكة الرواية من أولها إلى آخرها، من خلال حركة الشخصيات والحوادث والمواقف المختلفة، فإميل بك قتل زينب التي أنجبت له غريبة سفاحا، وهي ابنتها الوحيدة، ولم يكن لغريبة غير ابن عم واحد من أقاربها، فتدخل غريبة بنت إميل بك المسيحي مدرسة الأيتام الإسلامية، بوصفها ابنة شهيد مسلم، تدور رحى الأحداث فتعود غريبة إلى حيفا، لتسأل عن ابن عمها والشخص الوحيد الذي تسأله يكون أحمد ابن عمها، الذي لم يتعرف عليها في البداية، لأن مظهرها وهندامها يشي بأنها من الأغنياء!، بالرغم من أنها فقيرة ويتيمة .

يبلغ التطرف نغمة جواب الجواب، عندما يفتتن إبراهيم بن إميل بك بغريبة، واقعاً في حبها دون أن يعرف أنها أخته من دون كل النساء، فيزور إميل بك غريبة لفض نسيج الحب البكر بين أبنائه، لكن غريبة لا تذكر أنه قاتل أمها إلا بعد فترة من النقاش، يكمل الكاتب العزف على نغمة التطرف ، ليجعل حامد السائق يبحث عن الحويطي في جنين، وإذ به يلتقي بالحويطي عن طريق المصادفة، كما حدث مع غريبة وأحمد في محطة السكك الحديدية، كذلك عندما هاجم الشبان اليهود إبراهيم، كان أحمد المنقذ الذي خلص إبراهيم منهم، كما أن أحمد كان الشخصية الوحيدة التي رأت إبراهيم وهو يغرق، تتكرر المصادفات ليزور أحمد وغريبة مقبرة ستة حيث يجدون أميل بك وقد فارقته الحياة في مقبرتها.

أما الطريقة الثانية فتأتي من خلال الأوصاف والأحكام، التي يجريها الكاتب على لسان شخصياته، مثل " هذه التضحية وهذا النبل وهذا الشعور كله لا يوجد في البشر" [1]، ومثال آخر " أي رجل أكرم من إبراهيم نفسا و أحسن خلقا وأرق ذوقا وأقدر على إسعاد من أحب "[2]، لقد تكررت مثل تلك التوصيفات المتطرفة في حكمها، في العديد من المواضع .

[1] . الحسيني، جمال، مصدر سابق، ص 106
[2] .المصدر السابق، ص96

تشكل الأحداث بطريقة تواليها منذ بداية الحبكة، إضافة إلى الأوصاف التي يجريها كاتب الرواية على ألسنة أبطاله، مقطوعة من نغمات التطرف تعلو تارة و تهبط أخرى، إلا أنها تبقى نغمة الركوز لرواية على سكة الحجاز .

غلب على البنية الحدثية في الرواية، اللوحات الثنائية في الحركة أو إدارة الحوار- في الأغلب- بالرغم من وجود شخصيات أخرى مساندة في الحدث، فالحوار الذي دار بين زينب وأميل بك عند طرده الفلاحين من ستة، كان حواراً ثنائياً فقط، بالرغم من وجود سكان القرية المطرودين، إلا أن الكاتب سلط عدسة قلمه على الاثنين فقط، مهمشاً دور الشخصيات الأخرى، كذلك حديث إبراهيم مع غريبة في النزل، فبالرغم من وجود أحمد وأمه، إلا أن الحوار يدور بين غريبة وإبراهيم.

تتوالى الحوارات الثنائية، فتارة في محطة سكة الحديد عندما تطلب غريبة من أحمد أن يدلها على ابن عمها، وتارة أخرى بين أميل بك وحامد، عندما طلب منه البحث عن الحويطي، وأخرى بين إبراهيم ووالده عندما يطلب منه الإفصاح عن علاقته بموت زينب، وتارةً أخرى بين زينب والحويطي عندما طلبت منه ستر فضيحتها .

إلا أن هناك بعض المشاهد التي شكلت انزياحاً عن قاعدة ثنائية الشخصيات، فالمشهد الذي جمع إبراهيم وغريبة وأحمد ووالدته في البيت، عندما أنقذ أحمد إبراهيم من اليهود، يدل على وجود بعض المشاهد التي جمعت أكثر من شخصين في مشهد واحد، يضاف عليها المشاهد التي جمعت أحمد ووالدته وغريبة، حيث يتضح ذلك في الحوار الذي دار بينهم بعد استلام أحمد لوظيفة جديدة.

- أحمد :" وإذا كانت هناك بشرى أعظم مما توقعان وأوفى مما تأملان!
- الأم: تكلم يا ولدي! لقد سالت قلوبنا شوقاً إلى سماع ما تريد أن تقوله.
- أحمد : لقد توظفت!
- فصاحت الإثنتان (الأم وغريبة) –متى وأين؟"[1]

حاول الكاتب في أغلب الأحيان، رسم الأبعاد النفسية لشخصياته من خلال الوصف الخارجي للشخصية، فيصف غريبة بالتهذيب وبلاغة القول، وإبراهيم بالحبيب طاهر السريرة نقي الفؤاد، أما الحديث عن تجلية الأبعاد النفسية للشخصيات، من خلال المونولوج الداخلي، فتركز على ثلاث شخصيات، هي أحمد وأميل بك والحويطي .

[1] .الحسيني، جمال، مصدر سابق. ص84

فعندما يكبر الحب في قلب إبراهيم وغريبة، يحدث أحمد نفسه بحبها وأنه لا يستطيع تقديم ما يقدمه إبراهيم من مال وجاه لإسعاد غريبة، إلا أن مشاعر الغيرة قد تمكنت منه للحظة، فود لو يقترب منها قائلا : "أنا أحبك ، أنت لي لا لغيري، أنا أولى بك من كل إنسان " [1]، ففي هذا الحوار الداخلي تتكشف الأبعاد النفسية لشخصية أحمد، فهو مغرم بغريبة لكنه يفضل أن يراها سعيدة، على أن تغلب عليه أنانيته فيمتلكها دون قلبها .

جاء الحوار في رواية على سكة الحجاز بشكل مطلق، على هيئة طلب وتنفيذ طلب، فإما أن يكون الطلب للقيام بفعل ما أو بهدف الحصول على إجابة لتساؤل، ومن الأمثلة على ذلك الحوار الذي دار بين إبراهيم ووالده إميل بيك.

- إبراهيم " إذا كان هناك كارثة أو فضيحة أو جناية ما فأنر طريقي!

قل يا والدي تكلم!

- إميل بيك" ولدي أقسم لك أن ليس هناك سر ما، فافعل ما تريد"[2]

ومن الأمثلة الأخرى أيضاً على الحوار الذي يتضمن معنى الطلب، الحوار الذي دار بين إبراهيم وحسن أفندي، حيث يطلب إبراهيم الحصول على معلومات عن سير المساعدات التي تقدم للمنكوبين.

- إبراهيم " قل لي يا حسين كيف ترى سير إعانات المنكوبين! هل هناك إقبال من الناس؟

حسين : نعم والإقبال عام والكل يدفع عن طيبة خاطر

إبراهيم: وهل جمعت من عمالنا؟

حسين : نعم ومن زبائننا أيضاً"[3]

يمكن وصف نهاية رواية على سكة الحجاز بأنها نهاية مغلقة، بمعنى أن الكاتب قد رسم نهاية حكايته بطريقة، لا تدع مجالاً للتكهنات أو للتساؤلات في ذهن القارئ، فإبراهيم تنتهي حياته بالموت غرقاً، وأحمد يتكلل حبه الطاهر بالزواج من غريبة، في حين أن إميل بك مدير قرية ستة سابقاً يصيبه الجنون، متجولاً في الشوارع على غير هدى، وتنتهي الرواية بمشهد إميل بك ميتاً في مقبرة ستة، وكأن الكاتب يعزز فكرة انتصار قوى الخير، المتمثلة في غريبة وأحمد وهم أبناء المهجرين من القرية، وهزيمة قوى الشر التي مثلها إميل بك بسبب بيعه ستة لليهود.

[1] .الحسني، جمال، مصدر سابق، ص106
[2] .المصدر السابق، ص40
[3] .المصدر السابق، ص 45

ب- ديناميات التأليف الشفاهي

شكلت الرواسم عقداً ضمنياً بين الكاتب والقارئ، إذ لجأ الكاتب إلى تلك الموروثات اللغوية، ليجعل القارئ شريكاً لتلك الشخصيات، في الحال الحدثية التي تمر بها، فكأنها تستخدم عبارات القارئ المترسخة في ذهنه، فاستخدم الكاتب عدداً من الرواسم الدينية، مثل " إنّا لله وإنّا إليه راجعون ! لا حول و لا قوة إلا بالله !"[1] ، و" لا تزر وازرة وزر أخرى"[2] و" يقع على قلبها برداً وسلاماً"[3]، كذلك استخدم أيضاً رواسم أدبية وشعبية مثل " قلبت ظهر المجن "[4]، و"خير البر عاجله"[5] فاستخدم الكاتب هذه الرواسم بكل ما تحمله من ظلال ثقافية وموقفية، لدفع القارئ ليكون جزءاً من الحدث الروائي، وأكثر قرباً من الشخصيات التي تشارك القارئ موروثه الثقافي والديني .

يشكل التكرار ثيمة من ثيمات الحكاية الخرافية، ولبنة مساعدة في البناء الكلي للحكاية الخرافية[6]، وملمحاً مميزاً للثقافات الشفاهية، وقد برزت هذه الظاهرة في عدد من المواضع في الرواية، بصورة تكرار ثنائي أو ثلاثي، مثل " وجاءت زينب إلى بيتي، بعد سفر زوجها بثلاثة أشهر، .... وعادت اليوم الثاني والثالث"[7]، ومثل " فأشعلت شرارتها القدس في مدة لا تتجاوز الثلاثة أيام... ومر اليوم الثالث لبدء الاضطرابات في حيفا ... فإذا به يرى ثلاثة من شبان اليهود يهاجمون شابا عربيا "[8]، إضافة لما سبق فقد كرر الكاتب بعض الجمل مثل "ليكن هو القدوة لغيره في الانتقال من سبيل الله إلى سبيل الله، ومن رحمة الله إلى رحمة الله!"[9]، و "إنما تكون مصيبة على مصيبة! وفضيحة على فضيحة!"[10].

ساعد تكرار بعض الكلمات على خلق نغمة إيقاعية داخل العمل الروائي، لعل من أمثلتها "هنا لا تزال البلاد بلاداً والأهل أهلاً والسهول سهولاً"[11]، كما أحدث تكرار صيغ صرفية نوعاً من الموسيقى الناظمة في بناء الجمل، حيث شكلت متواليات تساعد الكاتب في الإسهاب عند عرض فكرته، ومن أمثلتها تكرار صيغة جمع المذكر السالم في جملة " وعلا ضجيج الملاقين والحمالين والسواقين"[12]،

---

[1] . الحسيني، جمال، مصدر سابق، ص166
[2] . المصدر السابق، ص82
[3] .المصدر السابق، ص89
[4] . المصدر السابق، ص123
[5] .المصدر السابق، ص91
[6] . بروب، فلاديمير، مصدر سابق، ص150
[7] . الحسيني، جمال، مصدر سابق، ص16
[8] . المصدر السابق، ص33
[9] . المصدر السابق، ص78
[10] المصدر السابق، ص73
[11] .المصدر السابق، ص100
[12] .المصدر السابق، ص26

يضاف على ما سبق تكرار نسق الجملة في متواليات ثنائية أو ثلاثية، ومثال ذلك "أشد وقعاً في النفس، وأروع في القلب، وأقر للعين"[1] .

كان للسجع نصيبٌ في إضفاء الإيقاع على الجمل، وذلك بتشابه نهايات الحروف في بعض الكلمات داخل الجملة الواحدة، مثل "وقد استلمت من أمه جميع ثيابه وانهالت عليها رفياً وكياً وطياً"[2]، و"لا بل كان يذرع غرفته ذهاباً وإياباً"[3]،وأمتد السجع خارج الجملة الواحدة أحياناً، ليشمل أكثر من جملة في حلقات ثنائية أو ثلاثية، ومن ذلك "وقفت على سرك وعرفت مكنون قلبك!"[4].

يأتي الصراع في رواية (على سكة الحجاز) في مستوياتٍ عدة، فبداية تتواجه زينب التي تمثل قوى الخير إميل بك الذي يمثل قوى الشر، وبالرغم من انتصار الشر في الجولة الأولى إلا أن ذلك الانتصار كان مؤقتاً، فبعد مرور عدة سنوات يقع إبراهيم في حب غريبة، ما يؤدي إلى نشوب الصراع بين إبراهيم ووالده إميل بك، لأن إبراهيم لا يعرف أن غريبة أخته غير الشرعية، تتمخض تلك المواجهة بينهما عن موت إبراهيم غرقاً، ومن ناحية أخرى يفقد أميل بك عقله بسبب موت ابنه، وانتقال فعل الخير من إبراهيم إلى أحمد وغريبة، كاستمرار لفعل الخير في ظل توقف قوى الشر بموت أميل بك.

ج-الوظائف الدراماتيكية

تبدأ الرواية بغياب الزوج بسبب السفر والالتحاق بالجيش، ثم تتكرر ثيمة الغياب مع الأم التي يقتلها أميل بك وغياب الأب البيولوجي لغريبة الذي يرفض الاعتراف بها، فيسيطر مشهد الغياب على بداية الرواية (الوظيفة1:الغياب) .

بعد المضي في السرد الروائي يقع إبراهيم بك بن إميل في حب غريبة، الأخت غير الشرعية من جهة الأب، وعندما يصل ذلك الخبر إلى أميل بك، يحذر ابنه إبراهيم من مغبة الانجرار في هذا الحب، نظراً للفروقات والاختلافات الاجتماعية والدينية (الوظيفة2:التحذير) ، لكن إبراهيم يرفض هذا التحذير لأنه لا يؤمن بهذه الفروق، ويطلق العنان لحبه بالاستمرار رغم الفروق التي تبعد بينه و بين

[1] .الحسيني، جمال، مصدر سابق، ص23
[2] .المصدر السابق، ص31
[3] .المصدر السابق، ص93
[4] .المصدر السابق، ص17

غريبة (الوظيفة3:المخالفة)، وفي هذا المنعطف تبرز شخصية الشرير، المتمثلة بإميل بك والد إبراهيم وغريبة، في هذا الجانب يختلف الباحث مع فلاديمير بروب الذي يرى أن الشرير يظهر عند هذه النقطة[1]، ففي رواية على سكة الحجاز شخصية الشرير ظاهرة منذ البداية، فأميل بك باع قرية ستة لليهود وقتل زينب أم حبيبة، ففعل الشر ممتد إلا أنه يبرز ويؤثر على أبطال الراوية بصورة أكبر، ويمكن ردّ الاختلاف بين الرواية وبنية الحكاية الشعبية إلى الانزياح الكتابي، حيث تأثر الكاتب جمال الحسيني بالثقافة الكتابية.

يحاول أميل بك مقابلة غريبة محاولاً إقناعها بالابتعاد عن ابنه إبراهيم (الوظيفة4: استطلاع)، عندما يفشل في إقناع غريبة بترك حبها لإبراهيم، يلجأ أميل بك للمخادعة، من خلال استخدام فتاة تمثل أنها خطيبة إبراهيم (الوظيفة6:الخداع)، تنطلي الحيلة على غريبة، فتعامل إبراهيم بفتور وتعرض عن مقابلته، وإبراهيم بدوره لا يستطيع معرفة السبب، فيعتقد أن أحمد ابن عم غريبة، كان السبب في التفريق بينهما وفي إعراض غريبة عنه، فيركن كل منهما لهذه الخدعة وما تلاها من فتور للعلاقة بينهما (الوظيفة7:الاستسلام) .

يتسبب إميل بك (الشرير) في سجن أحمد ابن عم غريبة (الوظيفة8:الشر)، بسبب محاولة أحمد خنقه بعد تعرف غريبة عليه، وتذكرها أنه قاتل أمها (الوظيفة8:الشر)، وقد تكرر هذا الفعل (فعل الشر) وتداخل في أكثر من مكان في مبنى الرواية، الذي رافق أيضاً (الوظيفة1:الغياب)، فغياب أم غريبة كان بسبب أميل بك، وموت إبراهيم الذي يأتي في الجزء الأخير من الرواية، كان أيضاً نتيجة لأفعال إميل بك، فهذه الوظيفة في ترتيبها تتداخل مع ترتيب الوظائف الأخرى.

تكرر إعلان سوء الحظ أو الفقدان (الوظيفة9:التوسط)، يتلوه إعلان انتهاء سوء الطالع عدة مرات في حبكة الرواية (الوظيفة19: انتهاء سوء الطالع)، فزينب تعلن سوء الحظ بسبب حملها من أميل بك، بعد سفر زوجها وخوفها من الفضيحة، يتلوه حل لمشكلتها تلك من خلال شهادة الحويطي، بأنها حملت من زوجها وستره على فضيحتها، ثم تعلن أم أحمد عن سوء الحظ بسبب سجن أحمد وإمكانية سجنه أو إعدامه، فيتكفل إبراهيم بتعيين محامٍ، وسداد التكاليف لإخراج أحمد من السجن.

تعلن غريبة سوء الحظ بعد أن انطلت عليها حيلة أميل بك، بأن إبراهيم له خطيبة، ثم يتلو إعلانها سوء الحظ مقابلتها لعائدة، التي تخبرها أنها ليست خطيبة إبراهيم، وبذلك ينتهي سوء الحظ، ومرة

[1] .بروب، فلاديمير، مصدر سابق، ص85

أخرى تعلن غريبة سوء الحظ عندما يطلب منها الحويطي ترك إبراهيم، ليتبدل هذا الإعلان بزواجها من أحمد . شكلت (الوظيفة 9) و (الوظيفة 19) متواليات في الرواية، تستدعي الوظيفة الأولى الثانية وهكذا .

يمكن اعتبار مغادرة إبراهيم لمنزله، بعد اعتراف إميل بك له أنه الوالد الحقيقي لغريبة، و أنه يحب فتاة هي في واقع الحال أخته، ودخوله للسباحة في البحر نوعاً من أنواع المغادرة، فإبراهيم غادر اليابسة إلى البحر (الوظيفة11:مغادرة الوطن)، و بالرغم من موت إبراهيم الذي يعتبر من أبطال الرواية، إلا أن أفعاله لم تمت بل انتقلت إلى أحمد وغريبة، فأحمد أكمل عمل إبراهيم في المقاولات والهندسة، وغريبة أكملت الأعمال الإنسانية التي كان يقوم بها إبراهيم، من إحسان إلى الفقراء والمحتاجين.

إن دور الشخصية المانحة في الرواية، بحاجة إلى تعريف إجرائي فلا يوجد في الرواية شخصية مانحة، بل توجد شخصيات تتناوب على فعل المنح (الوظيفة12:المنح)، فالحويطي يمنح زينب الأمان والرعاية والستر، بعد موت زوجها وتخلي إميل بك عن طفلتها، ويكفل غريبة ويحسن إليها، كما يصرُّ على أن تقضي غريبة إجازتها عند ابن عمها أحمد، فكأنه يمنح أحمد الحب المنتظر، ثم تنقلب الأدوار فأحمد يمنح الحويطي المساعدة المالية، لكي ينفق على متطلبات الحياة، بعد أن كبر في السن ثم يكفله ويسكنه عنده، من ناحية أخرى فأحمد يمنح إبراهيم الحياة، بعد إنقاذه له من أيدي الشبان اليهود الذين حاولوا قتله، كما يمنحه الحب بالتنازل الضمني عن حب أحمد لغريبة لصالحه، ويحاول مرة أخرى إنقاذه من الغرق.

أما إبراهيم فمنح أحمد الحرية بعد سجنه، ومنحه التعليم والعمل معه في مجال المقاولات بمرتب ضخم، ومنح غريبة الحب والسعادة التي كانت تشتاق إليهما، كما منحها بموته ذلك الدافع لتكمل مشواره بالإحسان إلى الفقراء والمحتاجين .

يكتشف إبراهيم أن إميل بك والد حبيبته غريبة (الوظيفة28:كشف الادعاءات)، ويكون هذا الكشف بمساعدة الحويطي الذي يؤدي وظيفة المانح في هذا الحدث، كما يكشف الحويطي لأحمد عن السر الذي يخفيه، فيخبر أحمد أن إميل بك هو الوالد غير الشرعي لغريبة، طالباً منه جعل الأمر سراً .

يمثل موت إبراهيم معاقبة لوالده إميل بك (الوظيفة30:العقاب)، على ما قام به من أعمال سيئة في حياته، من تخليه عن طفلته غير الشرعية غريبة، ثم بيع أراضي قرية ستة للعصابات اليهودية، وطرد ثلاثمئة فلاح يعتاشون على أراضي ستة، بعدها قتل زينب أم غريبة، ثم عدم مصارحته لابنه إبراهيم بأنه الوالد الشرعي لغريبة، مما جعله يسترسل في إطلاق عواطفه اتجاهها، ومحاولته منع ذلك الحب من الاكتمال من خلال استخدام الحيل، فيجن إميل بك بعد موت إبراهيم، ويدور في الشوارع يصرخ أنه مدير ستة، فيتبعه الأطفال والفضوليون ليضحكوا عليه.

يبرز دور أحمد كبطل في الرواية بشكل أكبر بعد موت إبراهيم، فيظهر بشكل جديد (الوظيفة29:الظهور الجديد)، فقد أصبح مقاولاً له أعماله المستقلة التي يقوم بها، كذلك يساعد غريبة في مساعدة المحتاجين والفقراء، الأمر الذي يقوي صلة الحب بينه وبين غريبة، الذي يتكلل في النهاية بالزواج (الوظيفة31:زفاف)، وبعد زواجهما يذهبان برفقة الحويطي لزيارة قبر زينب أم غريبة في قرية ستة، فتنتهي الرواية بمشهد إميل بك ممزق الثياب، حافي القدمين وقد فارقته الحياة في مقبرة ستة (الوظيفة30:العقاب) .

3- رواية (في السرير1947)

ملخص رواية (في السرير)

عنون الشاعر الكاتب محمد العدناني روايته بعنوان (في السرير)[1]، حيث تدور أحداث الرواية حول البطل طريف، الذي يشكل معادلاً موضوعياً لشخصية المؤلف، محاولاً من خلال شخصية طريف، عرض جزء من معاناته الشخصية مع المرض، الأمر الذي قد يشي بأن الرواية جزء من السيرة الذاتية للمؤلف محمد العدناني، فضلاً عن بسط تنظيراته حول القيم والاخلاق العربية، مع التطرق إلى بعض المثالب التي أصابت بعض الأقطار العربية .

تدور أحداث الرواية في كلٍ من فلسطين ومصر وألمانيا، في الفترة الزمنية التي تسبق النكبة الفلسطينية بسنوات قليلة، حيث يعرض فيها الكاتب معاناته مع المرض، فضلاً عن التغني بأمجاد العرب من جهة، ومهاجمة كل ما هو أجنبي من جهة أخرى، دون أن يمنع ذلك الكاتب من توجيه انتقادات لاذعة للعرب، خاصة لحالة العرب في مصر، من تدخل الأجانب فيها والسيطرة على الوظائف المهمة، إلى انتقاد سلوك الأفراد المصريين من سرقة وكذب وتدليس.

[1] . العدناني، محمد، **في السرير**، دط، (مطبعة الفكر العربي، 1946م).

تتركز أحداث الرواية بشكل تام حول شخصية البطل طريف، الذي يعمل مدرساً للغة العربية في إحدى المدارس الفلسطينية، يُفاجئ طريف بإصابته بسعال حاد مصحوباً بالدم، فيلجأ إلى عدد من الأطباء الذين يخطئون في تشخيص مرضه، مما يدفعه للأخذ بنصيحة أحدهم والذهاب لمصحة للأمراض الصدرية في مصر. تتوالى الأحداث ليدخل طريف المصحة وتستمر معها الأخطاء الطبية، سواءً في إجراء العمليات أو في التشخيص، حيث تنتهي إقامة طريف بالمصحة، بعد تشخيص الأطباء أنه مصاب بالسرطان، فيطلبون منه مغادرة المصحة والذهاب للقصر العيني لتلقي العلاج فيه، حتى لا تزداد أعداد الوفيات في المصحة.

يستجيب طريف لطلب أطباء المصحة، منتقلاً لمشفى القصر العيني، حيث يكتشف أحد الأطباء خطأ تشخيص مرضه بالسرطان، مقرراً أن طريف مصاب بكيس طفيلي في الرئة، تتوالى الأحداث ليعرض طبيب في المشفى على طريف إجراء العملية في ألمانيا، فيجمع طريف المال اللازم مسافراً إلى ألمانيا، وهناك يخضع لعملية جراحية لنزع الكيس الطفيلي، تتكل العملية بالنجاح مما يجعل طريف يقرر العودة إلى الوطن، مع مرور الوقت يصاب طريف بنفس أعراض المرض السابق، ليكتشف أن المرض قد عاوده، فيقرر السفر إلى ألمانيا مرة أخرى، وفي طريق الذهاب، يرتطم صدره بحافة الباخرة، حيث يشعر أن شيئاً قد خرج من فمه، دون أن يعرف طريف ماهية ذلك الجسم.

بعد رحلة طويلة إلى ألمانيا يدخل طريف المشفى، ليكتشف أن ما خرج من فمه ما هو إلا الكيس الطفيلي، فيبتهج لعدم خضوعه لعملية ثانية لاستئصاله، فيعود إلى الوطن ليعيش بين أسرته، ويسترد وظيفته التي انقطع عنها بسبب مرضه، مقبلاً على العمل بحب واجتهاد.

- تحليل رواية (في السرير):

أ- قوانين التأليف الشفاهي

تبدأ رواية (في السرير) بمشهد وصفي لمظاهر الطبيعة الوادعة، حيث الليل بسكونه يحتضن قصة حب، تدور بين النجوم التي تغازل القمر، والليل يخشى أن يطرف بعينه، حتى لا يفوته شيءٌ من ذلك المشهد الغرامي[1]، فاستخدم الكاتب مظاهر الطبيعة ليعبر عن حالة الهدوء والسكينة، التي استهل بها روايته.

[1] . العدناني، محمد، مصدر سابق، ص5

يشكل استهلال الرواية حالة التوازي التي افتتح الكاتب بها روايته، التي لا تلبث لتتلى بالاضطراب وتغير الحال، ذلك عندما استيقظ طريف غارقاً بدمه، ليدخل بعدها للمشفى الذي يزوره أكثر من مرة، ثم تعود الرواية إلى خط التوازي بعد تحسن وضع طريف الصحي، وقضائه وقتاً للاستجمام على شاطئ الإسكندرية، إلا أن حالة الخلخلة تعود مع انتكاس الوضع الصحي لطريف، مما يضطره إلى السفر إلى مصر ودخوله إلى المصحة، لتلقي العلاج فيها بما يتناسب مع وضعه الصحي، في أثناء إقامته في المصحة تحصل بعض المواقف التي تتسم بالتوازي، إلا أن الخلخلة قد غلبت على جميع المشاهد، وذلك بخضوع طريف لعملية جراحية، يتم فيها انتزاع الجهة اليسرى من الحجاب الحاجز، إلا أن حالة طريف لم تتحسن، بل رافقه الإحساس الدائم بالألم، كما تم وقف راتبه بعد دخوله المصحة بثلاثة أشهر، وتستمر الخلخلة مع تشخيص بعض الأطباء مرضه بنوع من أنواع السرطان، ويخبره الأطباء أنه لن يعيش طويلاً، فربما يعيش لمدة شهر، طالبين منه مغادرة المصحة، حتى لا تزيد أعداد الوفيات فيها.

يقرر طريف مغادرة المصحة والتوجه لمشفى القصر العيني، وفي أثناء انتقاله للمشفى يشاهد مظاهر الطبيعة الوادعة، التي تلقي بظلالها على نفسية طريف، فيصل إلى المشفى وقد امتلأ بالأمل، لتبدأ حالة التوازي بالسيطرة على المشاهد، خاصة بعد أن أخبره الطبيب في المشفى أنه ليس مصاباً بالسرطان، ثم اقتراح طبيب لم يذكر اسمه أن يذهب لألمانيا، حتى يجري العملية هناك، يضاف على ما سبق زيارة زوجته وأبنائه، بعد فترة غياب امتدت فترة إقامته في المصحة، كذلك صرف مرتبه الشهري الذي كانت دائرة المعارف قد أوقفته.

تبرز في أثناء إقامته في المشفى بعض العقبات، التي سرعان ما يتغلب عليها، من تلك العقبات حاجته للمال لتغطية نفقات السفر والعلاج، التي سرعان ما يتجاوزها عند تقديم بعض الأصدقاء المال اللازم لتغطية النفقات، مما يشكل تعزيزاً إضافياً لحالة التوازي. يسافر طريف في رحلة علاجٍ إلى ألمانيا، ويدخل المشفى الذي قرر إجراء العملية فيه، تسيطر حالة التوازي على المشاهد التالية لإجراء العملية، بالرغم من بعض الحوادث التي تتسم بالخلخلة، مثل إحساس طريف بالألم بعد إجراء العملية، إلا أن تلك اللحظات لا تؤثر على حالة التوازي العامة التي تلف المشاهد، فيتحسن الوضع الصحي لطريف يقرر العودة إلى الوطن.

ينعم طريف بفترة من الحياة الهادئة التي لا تلبث أن تتغير، ليعاوده المرض مرة أخرى معلناً عودة الخلخلة على مبنى الرواية، فيقرر طريف السفر مرة أخرى لألمانيا لمراجعة المشفى، بالرغم من

وضعه المالي الصعب.يتعرض طريف لحادث على متن الباخرة المنطلقة من مصر إلى أوروبا، مما يجعل شيئاً يخرج من فمه دون أن يعرف ما هو، بعد إجراء الفحوصات اللازمة في المشفى، يخبره الطبيب أن رئته اليمنى سليمة، فيتضح لطريف أن ما خرج منه بعد حادثة الباخرة ما هو إلا الكيس الطفيلي، مما يعزيز حالة التوازي والهدوء بعد حركات الخلخلة المتكررة، لتنتهي الرواية بعودة طريف إلى وطنه ووظيفته، ليعيش بين أبناءه وزوجته حياة هادئة، وبذلك تعود الرواية إلى حالة التوازي التي انطلقت منها.

تعلو نغمة التطرف في رواية (في السرير) سواءً على صعيد الحبكة، أو على صعيد الأوصاف المبالغ فيها من شخصية البطل طريف، الذي يشكل تماهياً مع شخصية الكاتب محمد العدناني، فعلى صعيد الحبكة يبرز عدد من الصدف التي ترد في ثنايا الأحداث، فأولاً يقدم طبيب في مشفى القصر العيني اقتراحاً، يطلب من عزيز عدم إجراء العملية في مصر، بل السفر لإجرائها في مشفى متخصص في ألمانيا، ثم تتكرر الصدفة ليلتقي عزيز بأحد طلابه في ألمانيا، إضافة إلى خروج الكيس الطفيلي من صدره في حادثة الباخرة. تبلغ نغمة التطرف ذروتها بعد إلقاء طريف محاضرة باللغة الانجليزية، تتناول موضوع الكيس الطفيلي، حيث رشحه البعض لتولي منصب محاضر في كلية الطب، وتجاوز الكاتب ذلك معلقاً أن محاضرته قد تمت طباعتها وتوزيعها على الأطباء.

أما على صعيد التطرف في الوصف، فإن الرواية تكدس بالأمثلة على هذا النوع، منها قي وصف حادث له مع المديرة " ضربت الأرض برجلها ضربة كادت تتزلزل منها أركان الغرفة، فصاح صيحة مجلجلة قفّ لها شعر رأس المديرة"[1]، كما تكرر ذلك في العديد من الأوصاف التي أطلقها الكاتب على الشخصيات أو الأماكن أو الأحداث، ومنها وصفه للمهندس الألماني الذي شاركه الغرفة في المشفى، " كاد يجعل من نفسه من سلالة سيدنا عيسى عليه السلام"[2]، كذلك مبالغته في وصف ضحكة إحدى السيدات " قهقهت السيدة البدينة الظريفة قهقهة جلجلت في سماء مرسيليا كأنها هزيم الرعد"[3]، وأيضاً قول الراوي:" ولو قيل له إن ماء تلك المدينة العذب القراح، الذي قلما رأى الناس يشربونه، من ماء نهر الكوثر لما رآه يعدل نقطة ماء من نبع رأس العين الذي يسقي مدينة القدس"[4].

[1] . العدناني، محمد، مصدر سابق، ص13
[2] . المصدر السابق، ص139
[3] . المصدر السابق، ص149
[4] . المصدر السابق، ص143

يشكل طريف محور الرواية، فجميع أحداث الرواية تدور حوله، وإن كان هناك حراك لبعض الشخصيات، فإن ذلك جاء بهدف خدمة الفكرة التي يقدمها طريف، وقد جاءت غالبية المشاهد تحمل صفة ثنائية الشخصيات في المشهد الواحد، بالرغم من وجود شخصيات أخرى بالمشهد الروائي، إلا أنها شخصيات غير فاعلة أو مؤثرة في تطور الحدث.

يمكن تتبع سمة ثنائية الشخصيات في مشاهد الرواية، إذ قدم الطبيب لمعالجة طريف في البيت، ثم زاره طريف في العيادة، دون ظهور أي شخصيات أخرى، كذلك المشاهد التي جمعته مع مدير المصحة في حلوان، حيث كانت زوجته وأبناؤه في الغرفة عندما طلبت منهم المديرة المغادرة، إلا أن الحوار يدور فقط بين طريف والمديرة، دون أي تدخل من الزوجة، كأن شخصية الزوجة والأبناء ما هي إلى خلفية لافتعال الحوار مع المديرة، بالنظر إلى المشهد الذي جمعه مع المهندس الألماني، فإن طريف يحاور الممرضة دون أي تدخل من المهندس، ثم ينتقل الحوار ليدور بين المهندس وطريف فقط.

غابت الأبعاد النفسية عن الشخصيات التي رسمها الكاتب محمد العدناني في روايته، فلا يُعرف شيءٌ عنها، إلا بمقدار ما يقدمه الكاتب من وصف خارجي للشخصية، فلا نكاد نعرف شيئاً عن مشاعر البطل طريف وزوجته أو الأطباء والممرضين الذين تعاملوا معه، فكانت شخصيات فارغة من المشاعر لا تعبر عن ذواتها، بل اكتفى الكاتب بالتعبير عنها، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء على لسان الراوي في وصف القلق الذي أصاب طريف "فوسوس له الشيطان أنه إذا قضى نحبه، لن يجد طفله وهو يتيم من يعطف عليه أو يمد إليه يد المعونة، فجن جنون الأب"[1]، يضاف على المثال السابق مثال آخر يقوم على التذكر الذي يأتي الراوي (الكاتب) على ذكره، " مرت على صفحة الذكرى أشباح ماضيه حين كان أستاذاً في العراق، يغرس في الشباب روح العروبة، ويمجد الصفات العربية ويدعو إلى المحافظة عليها"[2].

جاءت معظم أشكال الحوار على صيغة طلب، تستدعي بالضرورة تنفيذ طلب، أو الإجابة عن سؤال أو إعطاء اقتراح، ومن الأمثلة على صيغ الحوار التي تشتمل على صيغة الطلب، " طريف يسأل الدكتور قائلاً: هل تعرف الأستاذ زاور بروخ؟

-إنه أستاذي. وماذا تريد منه؟

[1] . العدناني، محمد، مصدر سابق، ص7

[2] .المصدر السابق، ص7

-أريد أن أذهب إليه ليجري لي عملية إزالة الكيس"[1]

خرج الحوار في بعض الأحيان عن صيغة الطلب لإظهار التعجب، أو لإظهار مناقب العرب وصفاتهم الحميدة، ومنه قول الجراح الأكبر في ألمانيا لطريف عندما أعلن أنه توقف عن تناول المورفين، " الجراح: أهنئك على قوة إرادتك.
- طريف:هذا أمر بسيط يا حضرة الدكتور فبين قومي العرب من يقدم على تحمل آلام عملية جراحية مثل عمليتي دون مخدر ودون أي شكوى من الألم.
-هذا جديد علي
- لقد لطخ المغرضون اسم العرب بدعاية مضللة مزيفة"[2]

تشكل صيغة الحوار السابقة انزياحاً عن مبدأ صيغة الطلب في الحوار، مما يعطي إشارة عن التطور الواقع في رواية في السرير على صعيد الحوار، وإن كان التطور في نطاق ضيق، إلا أنه يشكل إرهاصاً لبداية انفتاح الرواية الفلسطينية لآفاق أوسع.

انتهت رواية "في السرير" مع تغلب طريف على المرض، الذي شكل محور الرواية، إضافة إلى عودة طريف للحياة الهادئة بين أسرته، وعودته للعمل السابق كمعلم في مدرسة المعارف. تنتهي الرواية بمشهد يصور طريف وهو يكتب السطور الأخيرة من مذكراته، الأمر الذي يشكل إجابات تغطي جميع تساؤلات القارئ، بحيث لم يترك الكاتب قارئه في نهاية الرواية، دون توفير جميع الإجابات عن كل تساؤلاته، حول الجانب الشخصي للبطل طريف، بما يشمله من وضعه اجتماعي فضلاً عن الصحي.

ب- ديناميات التأليف الشفاهي

تكدست الرواسم بأنواعها المختلفة من شعبية ودينية وأدبية في رواية (في السرير)، ولعل السبب في ذلك في أن الكاتب محمد العدناني شخصية أدبية، لذلك كان استدعاء الأبيات الشعرية والاقتباسات القرآنية، نابعاً من التكوين الثقافي للكاتب، ومن الأمثلة على الرواسم الدينية " والله على كل شيءٍ قدير"[3]، و " في كل أي وادٍ يهيمون"[4]، كذلك قول طريف " عصفت فيه ريح صرصر"[1].

[1] .العدناني، محمد، مصدر سابق، ص95
[2] .المصدر السابق, ص136
[3] .المصدر السابق، ص152
[4] . المصدر السابق، ص8

وردت الرواسم الأدبية بصيغ مختلفة منها الأبيات الشعرية أو جمل إنشائية، ومن الأمثلة على الرواسم الأدبية " كجلمود صخرٍ حطه السيل من عل"[2]، و" كأن على رؤوسهم الطير"[3] وقد كان للرواسم الشعبية حضورٌ أيضاً في بنية الرواية ومنها " فواحدة بواحدة والبادئ أظلم"[4]، و" شر البلية ما يضحك"[5].

جاء التكرار كثيمة في عدد من المشاهد والأحداث في رواية (في السرير)، فقد تكررت عدة أحداث بصورة لافتة، منها مجموعة الصُدف التي حدثت مع طريف، مثل لقائه مع أحد طلابه في ألمانيا، كذلك تكررت رحلة الذهاب والإياب من ألمانيا مرتين، يضاف على ما سبق تكرار الحدث بين الخلخلة والتوازن والعكس أيضاً.

أما تكرار الكلمات والجمل، فقد كان له نصيب في الرواية فقد كرر الكاتب عدداً من الكلمات في عدد من المواضع منها " الكلاب الكلاب أيها الناس"[6]، و قوله " يغردان يغردان"[7] و "مثل الحديد ... مثل الحديد"[8]، كما استعمل الكاتب التكرار الثلاثي لبعض الكلمات مثل " المادة! المادة! المادة!"[9]، و "يهود! يهود! يهود!"[10] إضافة إلى تكرار الكلمات فقد كرر الكاتب بعض الجمل، مثل " إذا شاء أرساها على شاطئ الحياة، وإذا شاء أرساها على شاطئ الموت"[11]، وقول الآنسة روز (وردة) لطريف "أتعرف الشاعر فلاناً؟... والشاعر فلاناً؟... لعلك الشاعر فلان؟"[12]، يدخل في باب التكرار أيضاً ذكر الكاتب للعدد الذي يدل على تكرار الفعل، مثل " قرأ سورة يس ثلاث مرات، وآية الكرسي سبع مرات، والصمدية مئة مرة"[13].

منح التكرار المتوالي لبعض الكلمات إيقاعاً للجملة، بحيث يبرز التناسب الصوتي بفعل التكرار المتوالي، مثل قول الراوي " مخبراً إياهم أنه عربي فلسطيني، وأن من العرب صفاتهم كيت كيت،

---

[1] . العدناني، محمد، مصدر سابق، ص7
[2] .المصدر السابق، ص82
[3] . المصدر السابق، ص85
[4] .المصدر السابق، ص167
[5] .المصدر السابق، ص99
[6] .المصدر السابق، ص76
[7] .المصدر السابق، ص147
[8] . المصدر السابق، ص29
[9] .المصدر السابق، ص6
[10] . المصدر السابق، ص7
[11] .المصدر السابق، ص92
[12] .المصدر السابق، ص105-106
[13] .المصدر السابق، ص123

ومن أفعالهم ذيت وذيت"[1]، إضافة إلى استخدام السجع في العبارات، الذي يعطي الجملة لوناً موسيقياً متواتراً، مثل " لم تكن حياً فترجى، ولا ميتاً فتنعى"[2].

وفرّ استخدام الكاتب للشعر بعداً إيقاعياً للجمل، بحيث يتجاوز الإيقاع الحاصل جراء التكرار أو السجع، فقد أورد الكاتب محمد العدناني الكثير من الأبيات الشعرية، والشعر قائمٌ على الإيقاع المتكون من الوزن والروي والقافية، ومن الأمثلة على استخدام الكاتب للشعر، مثال ذلك:

" لئن عرف الأساة لهم نبياً فإنّك يا فتى مصر النبي
وكل فتى أسوتَ له جراحاً ينادي لا فتى إلا عليّ"[3]

يمكن ملاحظة اهتمام الكاتب بالجانب الإيقاعي للجمل، فقد نوع في الأساليب المنتجة للإيقاع من تكرار وسجع فضلا عن الشعر، ولعل مرد ذلك كون الكاتب محمد العدناني، دخل عالم الرواية من خلفية شعرية، وقد كانت رواية في سرير عمله الروائي الأول، فقد بقي الاهتمام بالإيقاع حاضراً بذهنه مع كتابته النثرية.

يتجلى التكرار أيضاً في رواية (في السرير) على صعيد الحبكة، حيث تبدأ أحداث الرواية مع مواجهة طريف المرض الذي يمثل فعل الشر، وقد تكرر هذا الصراع عدة مرات، كذلك مواجهة طريف للطبيب الذي أخطأ في تشخيص حالته، يضاف أيضاً مواجهة طريف للمدير في المصحة الموجودة في حلوان، حيث شكل الأطباء غير الأكفاء استمراراً لفعل الشر، وتبلغ المواجهة ذروتها مع سفر طريف إلى ألمانيا لإجراء عملية جراحية، فينتصر طريف على المرض بنجاح العملية، إلا أن المرض يعاود جسد طريف مرة أخرى، وبصدفة محضة يخرج الكيس الطفيلي من جسده، ليعزز انتصار طريف على المرض حتى تاريخ كتابة الرواية.

ج- الوظائف الدراماتيكية

يجبر المرض طريف على مغادرة بيته ودخول المستشفى عدة مرات (الوظيفة1:الغياب)، يتم الاقتراح على طريف الذهاب إلى شاطئ الإسكندرية للتخفيف من آثار المرض، ذلك بهدف النقاهة وأخذ قسط من الراحة (الوظيفة2:التحذير)، إلا أن عزيز يحاول جذب أنظار الفتيات إليه، من خلال استعراض قدرته على التجذيف في القارب (الوظيفة3: المخالفة)، تبعاً لذلك تنتكس صحة طريف

[1] .العدناني، محمد، مصدر سابق، ص141
[2] .المصدر السابق، ص137
[3] .المصدر السابق، ص96

فيقترح عليه الطبيب، أن يأكل الطحال النيئ فيتناوله طريف مستسلماً، وبعدها يضطر طريف للذهاب إلى مصر والدخول في مصحة للعلاج، حينها يقوم مدير المصحة د.ع حسن بإجراء فحوصات له، عن طريق خرق القصبة الهوائية، ثم إدخال مادة تتغير لونها في حال كانت الرئة مصابة (الوظيفة5: الحصول).

يقرر مدير المصحة بناءً على نتائج الفحوصات، أن طريف مصابٌ بالتهاب رئوي لا يمكن شفاؤه إلا بإيقاف الرئة عن العمل (الوظيفة6: الخداع)، يستسلم طريف لقرار الطبيب خاضعاً لعملية مؤلمة، يتم فيها اقتلاع الجهة اليسرى من الحجاب الحاجز(الوظيفة7: الاستسلام)، لم يشعر طريف بالتحسن بل عاوده النزيف والألم، كما توقفت معدته عن قبول الطعام، وصار يحس أن أجله قد اقترب (الوظيفة8: الشر)، في وسط الوضع الصحي الصعب الذي يعانيه طريف، يتزايد شعوره بالوحدة، ويفتقد صديقه السيد س.أمين، إضافة إلى افتقاد أبنائه الصغار، يتلو ذلك تشخيص الأطباء أن طريف مصابٌ بالسرطان، طالبين منه مغادرة المصحة والذهاب للقصر العيني، كي لا تزيد أعداد الوفيات في المصحة (الوظيفة9: التوسط).

يغادر طريف مغادرة ذاهباً لمشفى القصر العيني (الوظيفة11: المغادرة)، وفي طريقه للمشفى تأثر طريف بمشاهد الطبيعة الجميلة، ما أعطاه الأمل والقوة للتمسك بالحياة، فيصل إلى مشفى القصر العيني وقد أصبح رجلاً آخر أكثر تفاؤلاً وأملاً (الوظيفة10: بداية الفعل المضاد)، في هذا المفصل تدخل الشخصية المانحة على شكل طبيب، يحذر طريف من الطبيب القصاب، الذي يعمل في مشفى القصر العيني، مقترحاً على طريف أن يذهب إلى ألمانيا، لتلقي العلاج عند طبيب ألماني اسمه زاور بروخ (الوظيفة12: الاختيار)، بعد ذلك الاقتراح يقرر طريف الذهاب إلى ألمانيا، طالباً من الأطباء تجهيز المعاملات اللازمة، إضافة إلى إرسال التقارير الطبية إلى المشفى في ألمانيا، ليجري العملية هناك بدلاً من القصر العيني (الوظيفة 13: ردة فعل البطل).

يقوم الطبيب (و) بإرسال رسالة بناءً على طلب طريف للجراح زاور بروخ، يرجوه الطبيب أن يجري العملية لطريف، يكتشف طريف في أثناء تحضيره للسفر، أنه بحاجة إلى المال لتغطية نفقات السفر، فضلاً عن تغطية نفقات المشفى الألماني، فيقدم العديد من أصدقاءه المساعدة المالية لإجراء العملية (الوظيفة14: الحصول على وسيط سحري)، يسافر طريف على متن باخرة متجهة من مصر إلى أوروبا، بهدف الوصول إلى ألمانيا لتلقي العلاج (الوظيفة 15:التحول المكاني)، وبعد وصوله إلى

المشفى يتقرر دخوله لغرفة العمليات، حيث سيكون وجهاً لوجه في مواجهة المرض، الذي يشكل معادلاً موضوعياً لشخصية الشرير، أو أن المرض يمثل استمراراً لفعل الشر (الوظيفة16: الصراع).

يتم إجراء العملية لطريف وانتزاع الأكياس الطفيلية من صدره (الوظيفة17:الوسم)، وبفعل مهارة الطبيب زاور بروخ وقدرة طريف على التحمل، يستطيع طريف النجاة من العملية الخطرة (الوظيفة18: النصر)، ينتهي سوء الطالع مع تمسك طريف بالحياة بعد نجاح العملية، وما تلا ذلك من آلامٍ مرافقة (الوظيفة19: انتهاء سوء الطالع)، وبعد فترة من الإقامة في ألمانيا، تتحسن حال طريف الصحية ويقرر العودة موطنه (الوظيفة20: العودة)، إن التحسن في صحة طريف كان آنياً فما لبث بعد عودته مدة من الزمن، ليعاوده المرض في رئته اليمنى، مع الإشارة إلى أن رئته اليسرى قد توقفت عن العمل (الوظيفة21: المطاردة).

يقوم طريف بعد معاودة المرض له بتكرار رحلته إلى ألمانيا، رغبة منه في تلاقي العلاج في نفس المشفى الذي أجرى فيه عمليته الناجحة (الوظيفة 15: التحول المكاني)، في أثناء سفره على متن الباخرة يتسبب وقوعه على حافة الباخرة –الدرابزين- بخروج الكيس الطفيلي من رئته، لكن دون علمه بما خرج منه (الوظيفة 22: الإنقاذ)، بعد وصول طريف إلى برلين ودخوله المشفى، يقابل بالصدفة أحد تلاميذه السابقين، كما يتعرف طريف على الطبيب شاؤول الذي يقوم بإجراء فحوصات لصدره (الوظيفة27: التعرُّف)، تكشف الفحوصات زوال الكيس الطفيلي من صدر الطريف (الوظيفة28: كشف الإدعاءات).

بعد الاطمئنان على صحته يقرر طريف العودة إلى وطنه (الوظيفة20: العودة)، يرافقه شخص في طريق العودة، وعند وصولهما إلى الفندق في رومانيا يدعي ذلك الشخص، أن طريف أمير من الأمراء العرب دون علم طريف، إلا أن طريف في اليوم التالي وبعد هروب ذلك الشخص، يصارح صاحب الفندق بالحقيقة وأنه ليس أميراً (الوظيفة28: كشف الإدعاءات).

يصل طريف إلى موطنه بعد رحلة سفر طويلة، ويهنئ بالحياة بين زوجته وأولاده، ثم يعاود مزاولة عملة في همة ونشاط جديد (الوظيفة29: الظهور الجديد)، إن انتصار طريف على المرض في نهاية الرواية، يشكل معادلاً موضوعياً للانتصار على الشرير – المرض- الذي رافقه، وبقي طريف في صحة جيدة حتى تاريخ كتابته للرواية (الوظيفة30: العقاب).

4- رواية (مذكرات دجاجة 1943م)

ملخص رواية (مذكرات دجاجة)

عنون الكاتب إسحق الحسيني روايته بعنوان (مذكرات دجاجة)، وقد أشار طه حسين في تقديمه للرواية إلى محاكاة الكاتب إسحق الحسيني لما جاء في الأدب العربي، عن قصص تروى على لسان الحيوانات، معرجاً طه حسين أيضاً على التداخل بين شخصية الدجاجة (البطلة) وشخصية الكاتب، ففي لحظة يختفي الخيط الرفيع الذي يفصل بين الكاتب والبطلة، حيث لا يمكن التفريق، بين صوت البطلة وتنظيراتها الاجتماعية عن صوت الكاتب. تلعب الدجاجة دور المصلح الاجتماعي، الذي يعي طبائع النفس الحيوانية والبشرية على حدٍ سواء[1]، ليلقي ذاك الوعي على عاتق البطلة مهمة التغيير الاجتماعي في المجتمع الذي تعيش فيه، ليتعداه في مرحلة معينة مشكلاً دعوة عالمية، لتغيير الواقع الاجتماعي الظالم في كل العالم.

تبدأ أحداث الرواية مع انتقال الدجاجة البطلة إلى بيت جديد، حيث يحملها الحنين إلى حياتها السابقة، لتذكر زوجها القديم وصديقاتها، فضلاً عن صاحبة المنزل وتفاصيل الحياة القديمة، إلا أن الأمل يسيطر على البطلة في الحصول على حياة أفضل في البيت الجديد، الذي يتميز بوفرة الطعام، ما يعزز حالة التفاؤل إعجاب الزوج الجديد بالدجاجة (البطلة)، فتنعم بحياة هادئة لا يعكر صفوها سوى مشاعر الغيرة عند الدجاجات الأخريات.

تتحول حالة التفاؤل إلى خوف بسبب إصابة الزوج الجديد، بجرح عميق بعد مواجهة عنيفة مع متطفل دخيل، مما يجعل الزوج طريح الفراش، فتزداد الخلافات بين الزوجات، لتتعزز حالة التفرقة بموت الزوج، فتحاول البطلة تغيير الطباع السيئة في مجتمعها الصغير، الأمر الذي يجعلها في مواجهة شرسة مع الدجاجات، إلا أن صديقتها (الدجاجة العاقلة) تتدارك الموقف، لتصلح الخلاف بين البطلة وصديقاتها، لتشيع حالة السكينة والمحبة التي تعززها خروج فراخ الدجاجة العاقلة للحياة، حيث ترى فيهم البطلة الأداة التي تمكنها من تغيير المجتمع، فتحاول مشاركة الأم في تربيتهم وتوجيههم.

بخط موازٍ تدخل دجاجة غريبة إلى بيت الدجاج، وقد ظهر عليها علامات التعب والجوع، فتعرض البطلة في الإقامة في بيتهم، محاولة توجيه الدجاجة الغريبة لتغيير المجتمع الظالم الذي خرجت منه،

[1] . الحسيني، إسحاق موسى، **مذكرات دجاجة**، ط خاصة، (دمشق، دار المدى للثقافة والنشر،2003م)، ص8

مع توالي الأحداث تشتاق الدجاجة الغريبة لبيتها القديم، فتعرض عليها البطلة أن ترافقها لتقديم العون لأقارب الدجاجة الغريبة، فتمضي الدجاجتان محملتان بالطعام في رحلة خطرة، تتكلل بالنجاح للوصول إلى بيت الغريبة وتقديم الطعام لسكانه، ثم العودة برحلة مشابهة إلى بيت البطلة. بعد فترة تصمم الدجاجة الغريبة على العودة إلى بيتها القديم، للقيام بدور مشابه لصديقتها (البطلة)، في محاولة لإصلاح المجتمع الذي تعيش فيه، بعدها تعود الدجاجة الغريبة إلى بيتها القديم، وحينما تزورها الدجاجة البطلة للاطمئنان عليها، تجد البطلة أن الغريبة قد أحدثت فرقاً في مجتمعها، حيث وأدت خصال الشر عند باقي الدجاجات، فتعود البطلة مسرورة.

بالعودة إلى بيت البطلة وفراخ صديقتها العاقلة، تتعزز علاقة البطلة مع الفراخ بما تقدمه لهم من حب وعطف، إلا أن علاقة الفراخ تضطرب مع نقص الغذاء في البيت، مما يدفعهم للتقاتل فيما بينهم، الأمر الذي يدفع البطلة للتدخل في محاولة لحل المشكلات الطارئة، مقترحة عليهم الخروج من البيت والبحث عن الطعام في أرجاء الأراضي المجاورة، فتعود الفراخ محملة بالطعام الوفير للبيت، إلا أن الحياة الهادئة تضطرب بشكل كبير مع الإمساك بالدجاجات جميعهن، ما عدا الفراخ والدجاجة البطلة، الأمر الذي يلقي بظلال الحزن على بيت الدجاج، دافعاً الفراخ من ناحية أخرى للتخطيط للانتقام من البشر، بزعامة أحد الفراخ الذي ظهرت عليه علامات القيادة، تتدخل الدجاجة البطلة في هذا المفصل، طالبة من الزعيم العدول عن فكرة الانتقام، خوفاً على الفراخ من بطش البشر، طالبةً من الفراخ محاولة إصلاح الخصال السيئة لدى المخلوقات، ليحل السلام في مجتمع الدجاج خاصة ومجتمع الحيوانات عامة.

تدخل أسرة جديدة إلى بيت الدجاج، مزاحمةً الفراخ والدجاجة البطلة في المكان والطعام، فتحاول البطلة والزعيم تغيير الخصال السيئة للوافدين الجدد، إلا أن الخلاف والصراع يتنامى، فتقترح الدجاجة البطلة على الفراخ الخروج للعالم للتبشير بالأخلاق الحميدة، في حين تبقى البطلة في البيت لمحاولة إصلاح خصال الوافدين الجدد، فانتشرت الفراخ في الأرض، وعادت البطلة للمنزل تتنازعها عواطف الشوق للزعيم الذي أحبته، فضلاً عن الرغبة في تغيير أخلاق الوافدين السيئة.

- تحليل رواية (مذكرات دجاجة):

أ- قوانين التأليف الشفاهي

تبدأ الرواية مع اليوم الثالث لانتقال الدجاجة –البطلة- إلى البيت الجديد، حيث تبدي ارتياحها للمكان الجديد وكلها أمل بمستقبل أفضل، مصرّحة أن حزنها لن يطول لفراق زوجها وأصدقائها، ثم تستذكر بيتها القديم وزوجها وكيف كانت حالة الحب تسود بينهم، إضافة إلى حبها لصاحبة البيت التي كانت تقدم لهم الطعام والشراب. إن افتتاحية الرواية حيث تبدي الدجاجة ارتياحها وأملها بحياة جديدة، تجعل القارئ لا يتأثر بشكل عميق بما تلاه من تذكر البيت القديم وانتزاع الدجاجة من بيتها، لأنها ترى أن الحياة الجديدة ستكون فاتحة خير عليها.

تفتتح الرواية باستهلال هادئ، يشي بأن حياة الدجاجة ستكون سعيدة بين رفاقها الجدد، بالرغم من ألم الفراق الذي لن يطول، ثم تستذكر الدجاجة كيف قبضت عليها ربة المنزل التي كانت تسكنه، ولم تدع لها مجالاً لتوديع صديقاتها أو زوجها، لتعلو مع هذا المشهد نغمة الخلخلة. يعود التوازن مع بدأ الدجاجة الحياة في المنزل الجديد، حيث يتوفر الأكل والحب السمين بوفرة، ثم تتعزز حالة التوازن مع اعتراف الزوج الجديد للدجاجة يحبه ويفضله لها على الجميع، فتبادله الحب وتعيش معه في أمان واطمئنان، وتبلغ نغمة التوازن ذروتها مع إقامة الزوج حفلة يرقص الجميع فيها، ويأكلون مما لذ وطاب.

تدخل الخلخلة بشكل مفاجئ وقوي، عندما يتعدى أحد الكائنات الغريبة على بيت الدجاج، حيث يقوم الزوج بمواجهته، فيدخلان في عراك دامٍ، ينتصر فيه الزوج إلا أنه يصاب بجروح بالغة، ألزمته الفراش، وبخط موازٍ لمرض الزوج تسوء علاقة الدجاجة برفيقاتها، بسبب طبائعهن السيئة فالأكولة زادت شراهة والغيور ازدادت غيرة و...، إن قيام الدجاجة تقديم النصح لصديقاتها جعلها عرضة لانتقامهم ومخالفتها في كل أمر، كما أن موت الزوج شكل عاملاً إضافياً لتعزيز الخلخلة، حيث تفرقت الأسرة وأصبحت كل دجاجة تعمل على تحقيق مصالحها الشخصية، دون الاهتمام بمصلحة الجماعة التي تعيش فيها، مما استدعى تدخل الدجاجة العاقلة لتحل النزاع بين الدجاجة البطلة ورفيقاتها، وتوحيد الأسرة، لتعود مع ذلك الفعل حالة التوازن لحياة الأسرة.

يشكل قرار الدجاجة الخروج من البيت لمساعدة أسرة الدجاجة الغريبة، خلخلة مؤقته بسبب المخاطر المحتملة في الطريق، فضلاً عن مقابلة العماليق في الطريق، إلا أن حالة الخلخلة سرعان ما انقلبت

إلى حالة هدوء خاصة بعد تفريخ بيض الدجاجة العاقلة، مما شكل سعادة للدجاجة –البطلة- حيث رأت في هؤلاء الصغار أداة لبث أفكارها.

تدخل الرواية في حركة متأرجحة وسريعة بين الخلخلة والتوازي، فيقل الطعام ويزيد الخلاف بين الإخوة الصغار على الأكل، بل يتجاوز الأمر حد الخلاف إلى الاشتباك الجسدي، ثم تقترح الدجاجة البطلة على الصغار الخروج خلف الجدار لجمع الطعام من الأرض خارج بيت الدجاج، فيأتون محملين بالطعام، ثم تتحسن الأحوال ويعود الطعام متوفراً كما كان. تقوم الدجاجة بزيارة بيت صديقتها الغريبة، حيث يقوم عملاق بملاحقتها، إلا أنها تنجو من المطاردة، مستطيعة الوصول إلى بيت صديقتها، لتجد أسرة صديقتها وقد نعمت بالأمن والحب بعد الخلاف والكراهية، لتعود بعدها الدجاجة إلى بيتها وتروي على صديقاتها ما حدث معها في الطريق.

تضطرب أحوال الأسرة بعد مشاهدة شبح مر بجانب بيتهم، مما يجعلهم في حالة خوف لعدة أيام، وتعزز حالة الخلخلة مع دخول أحد العمالقة إلى بيتهم، ممسكاً بهم جميعاً عدا الدجاجة البطلة والأطفال الصغار، فتعيش الدجاجة والأطفال في حالة حزن على أحبائهم الذين فقدوهم، إن ذلك الحادث قد انعكس سلباً على الأطفال الذين بدءوا بالاقتتال فيما بينهم، فضلاً عن محاولة الأطفال الخروج من البيت خلسة للانتقام لأسرتهم.

تعود الحياة إلى حالة من الهدوء النسبي، بعد إقناع الدجاجة البطلة للأطفال بعدم الانجرار وراء مشاعر الانتقام، حتى لا يهلكوا أو لا يتمادى الظالم في ظلمه لكائنات أخرى، إضافة إلى بداية مشاعر الحب في قلب الدجاجة تجاه زعيم الأطفال، الذي ما لبث أن أصبح هياماً، الأمر الذي جعل الدجاجة تدخل في حالة من الصراع بين حبها للزعيم من جهة، وعدم معرفتها بمشاعره اتجاهها.

تخترق حالة الهدوء السابقة مع دخول نزلاء جدد لبيت الدجاج، حيث يشتد الخلاف بين الصغار والدجاجة البطلة من جهة والأسرة الجديدة، الذي أخذ صور عدة منها الاختلاف على مكان النوم وعلى طريقة المعاملة، فضلاً عن الاختلاف حول المبادئ والمعتقدات الخاطئة التي تحملها الأسرة الجديدة، ومع تشابك الأحداث تقترح الدجاجة البطلة على الأطفال أن يغادروا البيت لنشر المبادئ والمثل العليا في العالم، أما هي فستبقى في البيت محاولة تغيير مبادئ الأسرة الجديدة.

تبرز نغمة التطرف على صعيد حبكة الأحداث في مواطن عدة، لعل أبرزاها اختيار الدجاجة البطلة منفردة للانتقال للبيت الجديد، ثم وقوع الزوج الجديد في حبها دون سواها من نسائه، كذلك أنها رأت الدجاجة الغريبة قبل غيرها من الأسرة، فضلاً عن نجاتها مع الأطفال من قبضة العملاق دون صديقاتها جميعاً، إن اجتماع تلك الصدف مع الدجاجة البطلة خلق نغمة تطرف مرتفعة على صعيد الأحداث.

تأخذ نغمة التطرف بعداً آخر من خلال الأوصاف والتعبيرات، التي تجري على ألسنة شخوص الرواية، من ذلك قول الدجاجة البطلة في وصف الدجاجة العاقلة: "فرأيت في عينيها نوراً إلهياً لا يعرفه إلا العابد المتبتل، الذي يهب حياته إلى الله ويصونها من الخبائث والآثام"[1] ، كذلك تتجلى نغمة التطرف في وصف الدجاجة البطلة لزعيم الأطفال " أنظر إلى عينيه فأراهما كوكبين ساطعين، ذوي إشعاع يملأ الدنيا نوراً وسناءً، أنظر إلى فمه فأرى خلاصة العاج قد استدق وسوي في أجمل صورة، وأتظر إلى عنقه فأرى غصناً رطيباً كساه ورق منثور، وعطّره أريج الياسمين..."[2]، يضاف إلى ما سبق العديد من الأمثلة التي تأخذ منحى المبالغة في الوصف، أو إطلاق الأحكام المتطرفة في صياغتها.

تكررت المشاهد التي تركز على شخصيتين في المشهد مع التركيز على دور الدجاجة البطلة، لعل من تلك المشاهد الحوارات الثنائية التي جمعت الدجاجة البطلة مع الدجاجة العاقلة، التي تكررت عدة مرات في الرواية، كذلك المشاهد التي جمعت الدجاجة البطلة مع الدجاجة الغريبة، ثم خروجهما لزيارة بيت الدجاجة الغريبة، يضاف إلى ما سبق المشاهد التي جمعت الدجاجة البطلة مع الزوج الجديد، فضلاً عن مشهد الصراع الذي دار بين الزوج الجديد والعدو.

إن التركيز على شخصيتين في المشهد الواحد، لم يمنع وجود بعض الانحرافات عن هذا المبدأ، يتضح ذلك في الحوار الذي دار بين الدجاجة البطلة والزوجات الأخريات، بعد أن شاهدوهما معاً أكثر من مرة، فتقول الدجاجة البطلة " وإذ الصديقات مجتمعات قرب الباب ينظرن إلي في دهشة... فتضاحكن، وقالت إحداهن: أراقك بزوغ الفجر؟، وقالت ثانية: أتجدين في هذا الصباح المبكر رقة وعذوبة؟، فقلت مستحية: يا صديقاتي اللذة لا تكون إلا معكنّ"[3]، يضاف على المشهد السابق الاجتماع الذي أجرته الدجاجة العاقلة للأسرة، بهدف إنهاء الخلاف بين الزوجات بعد وفات الزوج، وكذلك المشاهد التي

[1]. الحسيني، إسحاق، مصدر سابق، ص51
[2]. المصدر السابق، ص80
[3]. المصدر السابق، ص20

جمعت الدجاجة البطلة بالأطفال الصغار، سواءً قبل القبض على صديقاته أو بعد تلك الحادثة، وتبادل الأفكار والآراء فيما بينهم.

شكلت رواية مذكرات دجاجة انحرافاً يسجل لها في عن هذا المبدأ، فالرواية من أولها إلى آخرها يتم سردها على لسان الدجاجة البطلة، التي عرضت الأحداث من خلال الحوار الداخلي يضاف عليه الحوار الخارجي, ما جعل القارئ يقف على جميع انفعالاتها وتقلباتها الوجدانية، ومن الأمثلة على الحوار الداخلي، قول الدجاجة البطلة عندما قامت صاحبة البيت التي كانت تسكنه بالإمساك بها :" كم كنت أتمنى لو كانت ربة المنزل تفهم مني ما أقول، إني إذن لشكرت لها رفقها بي وحدبها علي يوم كنت نازلة في بيتها معززة"1، كذلك يكشف الحوار الداخلي الصراع الذي وقعت فيه الدجاجة، بعد تنامي مشاعر الحب لزعيم الأطفال وخوفها من عواقب الإفصاح به، " ومرت أيام وفي نفسي صراعٌ عنيف سلب السهاد من عيني في الليل، والراحة والطمأنينة من قلبي في النهار، وكان الصراع بين عقلي وقلبي"2.

إن الكشف عن الأبعاد النفسية لم يقف عند بطلة الرواية، بل تجاوزه ليشمل شخصيات أخرى مثل الزوج الجديد الذي يعجب بالدجاجة البطلة، ويطلعها على ما في قلبه من مشاعر اتجاهها، إضافة إلى الحوار الذي دار بين الدجاجة البطلة والدجاجة العاقلة بعد خروج صغار العاقلة إلى الحياة، حيث ينكشف من الحوار الخارجي الأبعاد النفسية للدجاجة العاقلة بعد رؤيتها الأطفال، " إني أحس أني خلقت من جديد، ولو كنت أستطيع أن أدخلك في قلبي لرأيت ما لا تصدقه عيناك، إن روح تضاعفت بقدر ما ترين من أولادي"3. لعب كلٌ من الحوار الداخلي الذي مثل أسلوب سرد الرواية، والحوار الخارجي دوراً مهم في الكشف عن الأبعاد النفسية للبطلة فضلاً عن الشخصيات المرافقة.

جاءت العديد من صيغ الحوار على شكل طلب، يستدعي استجابة سواء بالموافقة أو المعارضة، ومنه الحوار الذي دار بين الزوج الجديد والدجاجة البطلة " وهناك توقفت لحظة وألقى في أذني هذه الكلمة، اتبعيني أيتها الحبيبة"4، فما كان من الدجاجة إلا أن ذهبت برفقة الزوج ليجلسا بعيداً عن باقي زوجاته، أخذ الطلب في العديد من الحوارات صيغة أخرى، تتمثل في تقديم إجابات عن أسئلة، ومنه الحوار الذي دار بين الدجاجة البطلة والدجاجة ذات الوجه الغريب "فقلت لها : أيتها الأخت العزيزة،

[1] .الحسيني، إسحاق، مصدر سابق، ص12
[2] . المصدر السابق، ص82
[3]. المصدر السابق، ص51
[4] . المصدر السابق،ص 19

ما الذي دفعك إلى هذا المأوى، فقالت (الدجاجة الغريبة): كنت جائعة عطشى، خائرة القوى فخرجت ألتمس ما يسد الرمق"1، كما يمكن أن يأتي الطلب على هيئة سؤال متضمناً طلب التوقف عن الفعل، ومن الأمثلة على ذلك الحوار الذي دار بين الدجاجة البطلة والدجاجة الأكولة والدجاجة الغيور...، "قلت للأكولة: إن في الأكل شره وخيم العواقب، وأنت في غنى عنه ما دمنا جميعاً ممتعين بنعم الله على السواء، قالت (الدجاجة الأكولة): والله ما عرفت النهم إلا فيك، وما عرفت وصفه إلا منك"2.

انحرفت بعض الحوارات عن مبدأ الطلب وتنفيذ الطلب، ومن ذلك محاورة الزوج الجديد مع الدجاجة البطلة عندما بثها ما يجد من حبها " أريد أن أخلو لحظات أبثك فيها لواعج حبي، فقلت له: لقد وقع ذلك منك قبل الآن، وإني ما شككت قط في حبك لي وعطفك علي، قال: ما يزيدني كلامك هذا إلا حباً وإعجاباً"3، وأحياناً جاء الحوار بهدف عرض مبادئ الدجاجة لبطلة، ومنه الحوار الذي دار بينها وبين الدجاجة العاقلة " قلت (الدجاجة البطلة): أنت تتناولين البحث من قاعدة الهرم فتتناولين العالم أجمع، أنا أحب أن أبدأ من رأس الهرم فأتناول هذه الأسرة، التي تخضع لمزاج واحد وبيئة واحدة وحياة واحدة"4، لعب الحوار الخارجي إضافة إلى الحوار الداخلي دوراً مهماً، في الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصيات، وساعد على التغلغل في الأبعاد النفسية للشخصيات من خوف أو حب أو أمل... .

انحرفت النهاية في رواية مذكرات دجاجة عن مبدأ النهايات المغلقة، فالرواية انتهت بعد أن أخذ الأطفال برأي الدجاجة البطلة، التي اقترحت عليهم الخروج للعالم خارج البيت الصغير، وذلك لنشر المثل العليا التي ربتهم الدجاجة البطلة عليها، حتى يغيروا حياة الكائنات المختلفة التي تملؤها الكراهية والمبادئ الخاطئة، إضافة إلى عودة الدجاجة للبيت، رغبة منها في إصلاح أحوال الأسرة الجديدة التي نزلت في بيتهم.

تركت النهاية المجال للقارئ لاستخدام خياله، متوقعاً مصير كل من الأطفال والدجاجة البطلة، فهل يستطيع الأطفال والدجاجة النجاح في مهمتهم؟، أم هل سيكون الفشل نهاية هذه الحركة الإصلاحية؟، أو من ناحية أخرى سيتغير إيمان الأطفال أو الدجاجة بصحة المثل العليا التي يدعون لها؟، إن كل تلك الأسئلة لا تقدم الرواية إجابات لها، بل تركت للقارئ ليسد هذا الجانب غير المكتوب من الرواية.

---

[1] . المصدر السابق، ص44-45
[2] .المصدر السابق، ص30
[3] . الحسيني، إسحاق، مصدر سابق، ص19
[4] .المصدر السابق، ص29

انعكست النهاية التي اختارها الكاتب إسحاق الحسيني على الوظائف الدراماتيكية، يتضح ذلك في غياب الوظائف الأخيرة (27-31) التي تتعلق بالمواجهة مع الشرير والقضاء عليه، ثم تحقيق النصر واعتلاء العرش أو الزواج، كما سيأتي ذكرها لاحقاً.

ب- ديناميات التأليف الشفاهي

تراوحت الرواسم بين الجانب الشعبي والأدبي والديني، فمن الرواسم الشعبية " عش رجباً تلقَ عجباً"[1]، و"جمد الدم في عروقه"[2]، أما الرواسم الدينية فقد تراوحت بين التأثر بالآيات القرآنية "لقد شغفني زوجي حباً"[3]، يظهر من المثال السابق تأثر الكاتب بقصة نبي الله يوسف –عليه السلام- مع زليخة، وتتعدد الأمثلة على التأثر بالنص القرآني في الرواية، ومن ناحية أخرى يظهر تأثر الكاتب بأقوال الشخصيات الدينية مثل أقوال الإمام علي، مثل " إن أولادنا يعيشون لزمن غير زماننا هذا"[4]، يضاف على ما سبق التأثر الأدبي ويتضح ذلك من جملة " فليت شعري"[5]، وهي جملة كثيراً ما تكررت في أشعار الجاهليين والعصور التي تلتهم.

تجلت ظاهرة التكرار في رواية مذكرات دجاجة في مستويين، الأول تمثل قي تكرار الأحداث التي حصلت في الرواية، ومن الأمثلة على تكرار الأحداث، تكرار الصدف التي رافقت الدجاجة البطلة، فيصدف اختيارها دون غيرها للانتقال إلى البيت الجديد، كذلك يتم اختيارها دون صديقاتها لتبقى في البيت الجديد برفقة الصغار، كما تكرر فعل الدجاجة في انتقاد صديقاتها، فهي تنقد الأكولة ثم الغيور ثم الكاذبة، يضاف أيضاً قيام الدجاجة البطلة بالرحلة لزيارة بيت صديقتها الغريبة.

أما الظاهرة الثانية تتمثل في تكرار الألفاظ أكثر من مرة، من الأمثلة على هذا النوع من التكرار قول الدجاجةالبطلة " يقوّم بعضهم بعضاً بالفضائل، فيقولون (العمالقة): عند فلان أربع فضائل، وعند فلان خمس فضائل، وعند فلان ست فضائل، وعند فلان جميع الفضائل"[6]، كما جاء على لسان الدجاجة

[1] . الحسيني، إسحاق، مصدر سابق، ص85
[2] . المصدر السابق، ص34
[3] . المصدر السابق، ص15
[4] . المصدر السابق، ص61
[5] . المصدر السابق، ص15
[6] . المصدر السايق، ص70

البطلة في وصف الزوج الجديد في الحفلة التي تم إقامتها، "فأكل أكل النهم، وشرب شرب الظمآن، ورقص رقص الشياطين"[1].

منح السجع في العديد من الجمل السرد نمطاً إيقاعياً، خاصة إذا تكرر السجع في عدة كلمات في الجملة الواحدة، ثم توالت تلك الظاهرة مع الجمل اللاحقة، مثل قول الدجاجة البطلة في رثاء زوجها "وغادرتَ فغادرَتْ وراءك حرات مستقرات في الأعماق، وكلوماً بالغات ساكنات في الحشايا والضلوع، وجفوناً مقرحاتٍ مغرقات بالدموع، ونساءٍ باكيات نائحات ما لهن من نصير، وأيامى ثاكلات نادبات ما لهن من فعيل"[2]، من الأمثلة على السجع الثنائي في عدد من الجمل "فبعد أن كان بيتنا معرضاً للدمار والفناء بسبب تنازع الأهواء، وتنافر الآراء، وتشعب المطامع، وتضارب الطبائع"[3].

شكلت ظاهرة التكرار عاملاً مساعداً في إبراز الإيقاع داخل السياق، إضافة إلى ظاهرة السجع، فتكرار الكلمات داخل الجمل المتوالية يخلق إيقاعاً يمكن ملاحظته، من الأمثلة على دور التكرار "قلت (الدجاجة البطلة): لأن قابلت الشر بالشر، والظلم بالظلم، والعدوان بالعدوان، سيؤدي إلى نتيجة واحدة لا شك فيها"[4]، أيضاً وصف الدجاجة لزوجها المريض " فهو في مرضه يئن كما يئن كل مريض، ويتألم كما يتألم كل مكلوم"[5].

تجلت نزعة المخاصمة في التقابل بين قوى الشر والخير، وقد أخذ التقابل صوراً عدة منها مواجهة الدجاجة -البطلة- لطبائع صديقاتها السيئة، كذلك يشكل الصراع الذي وقع بين الزوج والكائن الغريب، صراع بين الخير الذي يمثله الزوج في دفاعه عن بيته، والشر الذي يمثله الكائن الغريب الطامع في بيت الدجاج، يضاف أيضاً صراع الدجاجة والأطفال مع النزلاء الجدد، وإن كان الصراع انحصر في نطاق الاختلاف حول المبادئ، أما نهاية الرواية التي تصف خروج الأطفال لنشر المبادئ العليا، وعودة الدجاجة إلى البيت لتغيير طلائع النزلاء الجدد، فتشكل مواجهة ستحصل في المستقبل بين المبادئ العليا والمبادئ الوضيعة.

---

[1] . المصدر السابق، ص21
[2] . الحسيني، إسحاق، مصدر سابق، ص37
[3] .المصدر السابق، ص40
[4] .المصدر السابق، ص77
[5] .المصدر السابق، ص25

ج- الوظائف الدراماتيكية

تبدأ الرواية مع انتقال الدجاجة إلى بيت جديد دون إرادتها (الوظيفة1: الغياب)، وبعدها بفترة تطمئن الدجاجة في بيتها الجديد خاصة مع حب الزوج لها، دون سائر زوجاته السابقات، إلا أن تلك الحالة من الهدوء يعكرها دخول كائن غريب إلى بيت الدجاج، فتهرب الدجاجة منه لتراقب تطور الأحداث دون تدخل في الأمر (الوظيفة7: الاستسلام)، يهب الزوج لمواجهة العدو في محاولة منه للدفاع عن بيته وزوجاته، فيدور العراك بينه وبين الكائن الغريب، بالرغم من قوة ذلك الكائن إلا أن الزوج قد هزمه، لكن الفرحة بالنصر كانت ناقصة بسبب الجروح التي أصيب بها الزوج، والتي ألزمته الفراش (الوظيفة8: الشر).

منعت جروح البالغة الزوج من الخروج لساحة البيت، الأمر الذي أحدث خلافاً بين الزوجات، فكل دجاجة أصبحت تتطلع لما يحقق مصلحتها الذاتية، بقطع النظر عن مدى ملائمة تصرفاتها مع الصالح العام لمجتمع الدجاج الذي تعيش معه، مما زاد في حالة الضيق التي تشعر بها الدجاجة البطلة (الوظيفة9: التوسط)، تقرر الدجاجة البطلة وضرتها الدجاجة العاقلة بمحاولة إصلاح طبائع الزوجات (الوظيفة10: بداية الفعل المضاد)، قوبلت محاولات الدجاجة البطلة بالرفض من باقي الدجاجات، بل تعدَ الأمر ذلك في اتفاقهنّ على عصيان أوامرها ومخالفتها في كل شيء (الوظيفة12:الاختيار)، في وسط الخلاف احتدام الخلاف بين الزوجات يتوفى الزوج متأثراً بجراحه، التي كان أصيب بها من مواجهة الكائن الغريب، وكأن فعل الموت استمرار لنتائج (الوظيفة8: الشر).

تعلن الدجاجة سوء الطالع بسبب وفاة زوجها، وغياب من يدفع الأذى عن البيت بعد موته (الوظيفة9:التوسط)، في هذه اللحظة تدخل الشخصية المانحة المتمثلة بالدجاجة العاقلة، التي تقوم بإصلاح الوضع بين الدجاجة البطلة وباقي الزوجات، طالبة منهم الاتحاد في مواجهة المستقبل، تتفاعل الدجاجة البطلة إضافة إلى باقي الزوجات إيجابياً مع طلب الدجاجة العاقلة (الوظيفة13:ردت فعل البطل)، تدخل في هذا المفصل من الرواية دجاجة غريبة تبحث عن مأوى وطعام، فتقوم الدجاجة البطلة بتقديم الطعام لها، وبعد فترة من الزمن قررت الدجاجة البطلة الذهاب مع الدجاجة الغريبة، لتقديم الطعام لأسرة الدجاجة الغريبة، فخرجتا من البيت وقد حملتا الحبوب في رحلة إلى بيت الدجاجة الغريبة (الوظيفة11:المغادرة).

رأت الدجاجة في أطفال الدجاجة العاقلة الأداة التي تحتاجها لنقل أفكارها، وكأن فعل المنح يتكرر مرة أخرى عن طريق الدجاجة العاقلة (الوظيفة14:الحصول على وسيط سحري)، وفي ظل انشغال الدجاجة البطلة في العناية بالأطفال، تقرر الذهاب لزيارة الدجاجة ذات الوجه الغريب في بيتها،

للاطمئنان عليها، ومعرفة مدى تحقق المبادئ التي رجعت لتحقيقها، فتخرج من بيتها متلمسة طريق بيت الدجاجة الغريبة (الوظيفة11:المغادرة)، يلاحظ أحد العمالقة مرور الدجاجة البطلة، فيقوم بمطاردتها (الوظيفة21:المطاردة)، إلا أنها تحتال في الإفلات منه، فمرة تختبئ وأخرى تبتعد أو تدنو منه، مما أصاب العملاق بالإجهاد فقرر عدم مطاردة الدجاجة (الوظيفة 22:الإنقاذ)، تصل الدجاجة البطلة إلى بيت صديقتها، وتسر من تغير أحوال الأسرة وانقلاب الكراهية إلى حب (الوظيفة15:التحول المكاني).

بعد عودة الدجاجة البطلة إلى بيتها، تقوم بإخبار صديقاتها عن ما لاقته من مصاعب في الطريق، فضلاً عن صفات البشر وأخلاقهم، وفي يوم من الأيام يستيقظ الدجاجات ليجدوا أنفسهم في مواجهة مباشرة مع عملاق، يقوم بالقبض عليهن جميعاً عدا الدجاجة البطلة والأطفال الصغار (الوظيفة16:الصراع)، تتلاحق الأحداث بعدها ليأتي سكان جدد للعيش في بيت الدجاج، إلا أن أخلاقهم لا تتماشى مع المبادئ العليا التي تؤمن بها الدجاجة البطلة والأطفال، فيحاول الأطفال رفض الزائرين الجدد مقاتلتهم، إلا أن الدجاجة البطلة تقترح قبول الزائرين الجدد (الوظيفة25:مهمة صعبة)، تتصاعد المشاكل بين الأطفال والزائرين وتحتدم، سواء على الطعام أو على مكان النوم، فترى الدجاجة البطلة أن الحل لتلك المشكلة، يتمثل في خروج الأطفال إلى العالم في محاولة نشر المثل العليا، على أن تبقى هي في البيت في محاولة منها لتغيير مبادئ الساكنين الجدد (الوظيفة26: الحل).

إن عدم اشتمال رواية (مذكرات دجاجة) على الوظائف الدراماتيكية النهائية من (27) إلى (31)، والتي تعتبر وظائف مهمة في الحكاية الشعبية لا بد من توافرها، يمكن رده إلى النهاية المفتوحة التي اختارها المؤلف، حيث إن خطوط الرواية لم تقفل بشكل تام، وقد سبق الإشارة إلى النهاية المفتوحة في قوانين التأليف الشفاهي.

تعقيب بنيويّ تكوينيّ وخاتمة

تعقيب بنيويّ تكوينيّ

البطل والاتجاه الوعظي

الأدباء الفلسطينيون بين الوعي الفعلي والوعي الممكن

رؤية العالم

الخاتمة

تعقيب بنيويّ تكوينيّ

حُصر العمل في الفصل الرابع على عملية الفهم، التي تنطلق وفقاً لمقولات البنيوية التكوينية من محاولة فهم العمل الأدبي انطلاقاً من جزئياته، حيث اعتمد الباحث على القوانين والديناميات الشفاهية فضلاً عن اعتماد الوظائف الدراماتيكية، فتم تشريح النص إلى راقات وفقاً للمبادئ السابقة، ذلك في محاولة لفهم العناصر الأولية التي تركب منها النص، ثم الانتقال من مستوى الفهم إلى مستوى التفسير.

أما عملية التفسير فتبدأ من الفهم الذي يشكل القاعدة لوضع التفسيرات، ذلك من خلال الربط بين العمل الأدبي ومحيطه الاجتماعي بكل ما يحمله من مكونات، فضلا عن تكوين الأديب الثقافي والأدبي، لوضع تفسير للشكل الذي خرج به العمل الأدبي للنور، بما يعزز النتائج التي تم التوصل إليها في عملية الفهم.

يرافق عملية التفسير تحديد الوعي الفعلي والوعي الممكن للأديب، حتى يستطيع الباحث معرفة مدى تعبير الكاتب عن الجماعة التي خرج منها، فضلاً عن تحديد قدرة الكاتب (الروائي) على استثمار وعيه الفعلي للولوج إلى وعي أعمق، يتمثل في الوعي الممكن الذي يستشرف فيه الكاتب آفاق الحل للمشكلة التي تواجه مجتمعه، حيث يشكل تطور الوعي الممكن ليشكل رؤية الأديب للعالم.[1]

يحاول الباحث في هذا أن يفسر بعض الجوانب التي اشتملت عليها الروايات الفلسطينية قبل النكبة، ذلك من خلال استثمار مقولات النظرية البنيوية التكوينية، ومن أهم الجوانب التي جرى تفسيرها:

أ-البطل والاتجاه الوعظي

إن من الظواهر المهمة التي يمكن للباحث المهتم بالنتاج الأدبي الفلسطيني الوقوف عليها، خاصة في الفترة التي سبقت النكبة، التمازج بين بطل الرواية والمؤلف، فلم يستطع كتّاب الرواية، قص الحبل السرّي بينهم وبين أبطالهم، لذلك جاء البطل ناطقاً بلسان المؤلف حاملاً العديد من صفاته،

[1] . تم نوضيح مبادئ البنيوية التكوينية في الإطار النظرية للرسالة.

لعل مرد ذلك إلى القصور عند الكتاب في تصور عالم الآخرين[1]، فالبطل في رواية (الوارث) لخليل بيدس توفي والده وهو في سن العاشرة ثم كفله عمه نعمان، ورجوعاً إلى سيرة خليل بيدس يتكشف أن أباه توفي وهو دون سن العاشرة، وقام عمه بواجب كفالته، أما محمد العدناني فروايته (في السرير) تتناول جزءاً من حياته الشخصية ومعاناته مع المرض، فكان المؤلف والبطل في آن واحد، حيث لا يختلف البطل عن محمد العدناني سوى بالاسم (طريف)، فهو مدرس وشاعر صاحب موقف قومي عروبي. إن غياب المساحة الفاصلة بين الكتاب وأبطالهم، فضلاً عن الاتحاد التام بينهم في بعض الأعمال، أدى ذلك لإنتاج روايات أقرب إلى الترجمة الذاتية في بعض جوانبها، تتضخم فيها ذاتية الكاتب لتطغى على شخوص الرواية[2].

إن التداخل بين شخصية الكاتب مع بطل الرواية الذي يصل أحياناً إلى حد التماهي ، يضاف إليه الموقف الأخلاقي أو الفكري الذي تبناه الأديب، كل تلك العوامل جعلت الأعمال الروائية تتسم بنغمة وعظية مرتفعة، فالكاتب خليل بيدس يصرح بموقفه الأخلاقي في أعماله الموضوعة أو المترجمة على حدٍ سواء، قائلاً:"وبعد فلا يخفى ما للروايات على اختلاف مواضيعها، من التأثير الخطير في القلوب والعقول، حتى اعتبرت أنها من أعظم أركان المدنية، بالنظر إلى ما تستبطنه من الحكمة في تثقيف الأخلاق، وما تنطوي عليه من العبر والمواعظ في تنوير الأذهان"[3]، أما الرواية الجديرة بالاهتمام برأيه هي" التي ترمي إلى المغازي الحكمية أو الأغراض الأدبية، إلى تمجيد الفضائل أو التنديد بالرذائل، إلى تهذيب الأخلاق وتنوير العقول وتنقية القلوب وإصلاح السيرة، وهي النقية من كل شائبة، الخالية من كل وصمة، التي تبقي أثراً في نفس القارئ، وتحدوه على التأمل وتقوده في سبيل الرقي الأدبي والحب النقي، هذه هي الرواية الحقيقية، الرواية الفنية، الرواية الخالدة"[4]

انسحب الموقف الأخلاقي الذي تبناه بيدس على معظم كتاب الرواية في عصره، محولاً العمل الروائي إلى نتاج وعظي، يقف فيه (المؤلف/البطل) موقف الواعظ المرشد، محاولاً إصلاح مجتمعه عبر ما يصدره من أحكام وإرشادات، أقرب ما تكون إلى فن الخطابة منها إلى السرد والحوار الروائي، فالشاعر محمد العدناني ينصب بطله (طريف) واعظاً مرشداً، تنهال على لسانه الخطب والانتقادات لوضع العرب في مصر، ومن جانب آخر يعرض لمفاخر العرب وخصالهم

[1] . بدر، عبد المحسن، **الروائي والأرض**، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م)، ص39-40
2 . **الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق، ص145-154
3 . ياغي،عبد الرحمن، مصدر سابق، ص442 : نقلا عن مجلة النفائس،ع1،مج1 ، 1908م ،ص1
4 . **الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، مصدر سابق،ص134، نقلاً عن :خليل بيدس، مسارح الأذهان، ص9-16

الحميدة، وعله يبالغ إذ يجعل نفسه خطيباً بالأطباء والممرضين في أحد المشافي، ومن شدة إعجابهم بكلمته يتم طباعتها باللغة العربية فضلاً عن ترجمتها للإنجليزية[1].

أما دجاجة إسحاق الحسيني فهي مصلحة اجتماعية، تريد تنقية المجتمع من المفاسد من خلال تبنيها لمثلٍ عليا مطلقة كالخير والصدق والسلام، محاولة نقل مبادئها إلى الشخوص المحيطين بها خاصة النشء الجديد، بالرغم من حالة الرفض والعداء التي واجهتها بقيت مؤمنة بقدسية رسالتها، فجاء على لسانها :"واصطدمت مبادئي التي نشأت عليها بمبادئ أترابي، فخاصمنني، وائتمرن بي وتحالفن ضدّي، وخرجت مبادئي سالمة..... ثم رزقت تربي العاقلة أولاداً فتحوا لي باباً جديد إلى عالم الكفاح في سبيل المثل العليا...."[2] وبذلك الدور الذي رسمه الحسيني لدجاجته، تتكدس العظات والعبر على لسانها في ثنايا الرواية، بحيث يشعر القارئ أنه أمام مصلح اجتماعي وليس أمام دجاجة عادية.

أما في رواية (على سكة الحجاز) فيجعل الكاتب من بطله إبراهيم مثالاً للتسامح الديني، حيث يقوم إبراهيم بدافع الحب لغريبة من جهة، وبرفضه استغلال المستعمرين للدين من جهة أخرى، بتغيير دينه للانتقال من المسيحية إلى الإسلام، وذلك إيماناً منه بضرورة التوحد والتكتل ونبذ كل أشكال الفرقة بين أبناء الشعب الواحد، ومتجاهلاً في سبيل ارتباطه بغريبة كل الفوارق الدينية والاجتماعية، جاعلاً من نفسه مثالاً يحتذى لأبناء المسيحية، في الانتقال من دين إلى آخر رغبة في توحيد الشعب ودحضاً لكل أسباب الخلاف.

ترد سلمى الخضراء الجيوسي ظاهرة الوعظ التي اتسمت بها الرواية الفلسطينية في بواكيرها، إلى كون المجتمع الحاضن للنتاج الأدبي لم يزل مجتمعاً تقليدياً، يواجه هجمة شرسة من العدو الذي يحاول مصادرة الأرض، فشكل الآخر (العدو) بما يحمله من مبادئ مناقضة لمبادئ المجتمع الفلسطيني، دافعاً الكتاب للتمركز حول المثل العليا في محاولة منهم لخوض نزاع أخلاقي معه، وفي ظل عدم تبلور وعي سياسي فضلاً عن غياب القدرة على التعمق في الأوضاع اللامثالية لشخوص الأدب القصصي، في فترة كانت الرواية في طورها التجريبي، عجز كتابها عن استيعاب الوعي السياسي وتحويله إلى الخبرات اليومية للناس العاديين[3].

1 . العدناني، محمد، مصدر سابق ص82
2 . الحسيني، إسحاق موسى، مصدر سابق، ص148-149
3 . الجيوسي، سلمى الخضراء، مصدر سابق، ص23-24

شكل الموقف الأخلاقي وتبني المثل العليا عند معظم الكتاب الإطار العام للرواية، فالحبكة تدور بشكل مغلق حول صراع الخير والشر، الذي يأخذ صور متباينة في ماهية الشخوص الخيرة والشريرة، فتتعالى نغمة الصراع وصولاً إلى العقدة، ثم الحل الذي يكون فيه النصر دائماً حليفاً للقوى الخيرة، في حين يهزم الشر إما بموته أو بزواله، ففي رواية (الوارث) لخليل بيدس يمثل موت (إستير) موتاً لقوى الشر، كذلك الحال في رواية (على سكة الحجاز) لجمال الحسيني، يموت الشرير إميل بيك مدير ستة الذي تعاون مع الأعداء وباعهم القرية وطرد أهلها. إن الاعتماد على الصراع بين قوى الخير والشر، فضلاً عن رغبة الكتاب في تغيير صورة الواقع القاتمة، جعلتهم يلجأون إلى شخصية البطل الخلاصي الذي يمتلك كل صفات النبالة، القادر على القيام بكل شيء في سبيل تحقيق الخلاص الجمعي، لتحقيق آمالهم في تحرير شعبهم من قوى الظلم.

ب- الأدباء الفلسطينيون[1] بين الوعي الفعلي والوعي الممكن

بالعودة إلى البنيوية التكوينية التي تم بسط عناصرها في الإطار النظري، يمكن التفريق بين درجتي الوعي التي تنطلق أولاهما (الوعي الفعلي) من قدرة الأديب على استبطان المشكلات التي تواجه مجتمعه، في حين تتشكل الدرجة الثانية للوعي (الوعي الممكن)، من قدرة الأديب على التشبيك بين عناصر الوعي الفعلي، لتجاوزه والوصول إلى وعي أعمق من وعي مجتمعه، يستطيع من خلاله استشراف آفاق الحلول الممكنة لقضايا مجتمعه.

بتتبع أحداث رواية الوارث للكاتب خليل بيدس، التي تعد باكورة النتاج الروائي الفلسطيني، يمكن ملاحظة أن الكاتب اختار البيئة المصرية، لتشكل مركز الأحداث التي دارت في الرواية، فضلاً عن اختيار بطلٍ من أصول شامية وليس فلسطينياً، في الفترة التي كان المجتمع الفلسطيني يعاني من السيطرة البريطانية من جهة، ومن جهة أخرى يقاوم الهجرة اليهودية إلى فلسطين، وما تبعها من صراع على المكان، مما يشي أن وعي الكاتب الفعلي الذي عبر عنه من خلال روايته، كان بعيداً عن البيئة التي خرج منها، الأمر الذي جعل وعيه الممكن ناقصاً يتضح ذلك من إدارته للصراع في الرواية، حيث يدور الصراع بين عزيز العربي وبين إستير والمرابين اليهود، الذين حاولوا استغلال عزيز وكسب المال منه، فكأن اليهودي في رواية الوارث أخذ صفات الجشع والطمع، التي تناولها شكسبير في روايته تاجر البندقية، دون توظيف هذه الصفات في خدمة

[1] . الأدباء الفلسطينيون، يقصد بهذا المصطلح تحديداً أصحاب الروايات الفلسطينية الذين تناولت الدراسة أعمالهم، وهم (خليل بيدس، جمال الحسيني، محمد العدناني،إسحاق الحسيني)

القضية التي يعاني شعبه منها، بل اكتفى الكاتب بموت إستير وسجن المرابين للدلالة على انتهاء الصراع في روايته.

شكلت رواية (على سكة الحجاز) علامة فارقة في بواكير الرواية الفلسطينية، حيث تناولت الراوية قضية المكان، الذي يحاول اليهود السيطرة عليه من خلال العنف أو الشراء عن طريق كبار الملاك، وطرد السكان الأصليين من المكان ليحل محلهم قادمين جدد من اليهود، لعل هذا الوعي الفعلي للأديب جمال الحسني، الذي انطلق من هموم شعبه يمكن رده لعدة عوامل، منها كون جمال الحسني ينتمي لعائلة كانت في رئاسة العمل السياسي في تلك الفترة، فضلاً عن تأسيس جمال الحسيني للحزب العربي الفلسطيني، فقد خرج الكاتب من رحم العمل السياسي، لفضاء الرواية التي تناولت أهم مشكلات مجتمعه.

إن الوعي الفعلي الذي انطلق منه جمال الحسيني، المتماهي مع قضية شعبه في صراعه مع الآخر، قادته لوعي ممكن تمثل في إدارته للصراع في روايته، الذي تمثل بموت إبراهيم بن إميل بيك، وجنون والده الذي أقدم في شبابه على بيع قرية ستة لليهود، طارداً السكان العرب منها ليهيموا في البلاد بلا مأوى، لتنتهي الرواية مع موت إميل بيك بين قبور ستة، دون أن يدفن بل بقي ملقى بثيابه الممزقة بين القبور، وتبرز أهمية هذه الجزئية في أنها صاغت بعض مقترحات مؤتمر علماء فلسطين عام 1935م، أي بعد كتابة الرواية بثلاث سنوات، والذي كان من بعض قراراته، فتوى بتحريم بيع الأراضي لليهود، فضلاً عن اعتبار البائعين لليهود وسماسرة الأراضي خائنين للوطن، تلزم مقاطعتهم وعدم دفن من مات منهم في مقابر المسلمين[1].

بالرغم من تجاوز جمال الحسيني وعيه الفعلي لوعي أعمق، من خلال إدارته للصراع في رواية على سكة الحجاز، إلا أن وعيه الممكن كان قاصراً في التعامل مع الفسطيني المسيحي، الذي يشكل أحد لبنات المجتمع، حيث رأى الكاتب ضرورة توحد الفلسطيني ليس على صعيد العمل الوطني فحسب، بل أيضاً التوحد على المستوى الديني، حيث جاء على لسان إبراهيم بن إميل بيك، أكثر من مرة رغبته في الانتقال من المسيحية إلى الإسلام، بدافع الحب لغريبة من جهة، ومن جهة أخرى بدافع التوحد أمام الهجمة الأجنبية على الشعب الفلسطيني. لعل موقف جمال الحسيني في تعامله مع المسيحي الفلسطيني كان موقفاً سطحياً، لا ينسجم مع ما قدمه المسيحي الفلسطيني على صعيد العمل الوطني أو الأدبي أو الثقافي في تلك الفترة تحديداً، والسؤال الذي

[1] .الموسوعة الفلسطينية، مج2، مصدر سابق، ص1035

يمكن طرحه في هذا المفصل، هل لو كان على البطلة غريبة أن تتحول من الإسلام إلى المسيحية؟، في إطار الرؤية التوحيدية لجمال الحسيني هل سيكون طرحه مقبولاً؟.

بتتبع الحبكة في رواية محمد العدناني (في السرير)، يمكن ملاحظة أن الكاتب لم يسعفه وعيه الفعلي، في تجاوزه لتكوين وعي ممكن يستشرف فيه أفق حل الصراع الذي يعاني منه شعبه، أو إدراك المفاصل المهمة للصراع الدائر حينها، بل اقتصر الكاتب على همه الفردي في الصراع مع المرض، فضلاً عن مهاجمة كل ما هو أجنبي بصورة تكاد تكون مطلقة، فضلاً عن الفخر بكل ما هو عربي، مشيراً في الوقت ذاته إلى المثالب التي أصابت الناس في الأقطار العربية، في الفترة التي كانت فلسطين تمر في فترة من الغليان، بفعل تطور الصراع العربي اليهودي، الذي أخذ مع بداية أربعينيات القرن الماضي، يأخذ منحىً أكثر عنفاً عن السابق، إلا أن الكاتب لم يتناول أياً من الهموم الفلسطينية التي يعاني منها شعبه، بل اقتصرت نظرته على الاهتمام بالجانب الشخصي في صراعه مع المرض، فضلاً عن إبراز المثالية العربية ومجدها الغابر، أملاً في إعادة هذا المجد من رقاده.

أما رواية (مذكرات دجاجة) للكاتب إسحاق الحسيني، فقد أحذت منحىً آخر تمثل في إدراك الكاتب أن الصراع الدائر في فلسطين يقوم أساساً على المكان، فمثل عن هذا الصراع بلسان الحيوانات، حيث اختار الدجاجة لتكون بطلة روايته، التي تخوض صراعاً برفقة غيرها من الدجاج في مواجهة القادمين الجدد، الذين بدءوا في السيطرة على المكان، إلا أن الصراع لم يكن في حقيقته دائراً حول الأحقية بالمكان، بل دار حول الأخلاق التي اتصف المقيمون الجدد فيها، فلم تكن المشكلة برأي الكاتب في استيطان أفراد جدد في بيت الدجاج، بل كانت في طمع وجشع القادمين الجدد، فوعي الكاتب الفعلي لم يخرج من المجموعة التي يتنمي إليها، التي ترى ضرورة الدفاع عن المكان وعدم السماح للقادمين الجدد في أخذ أرضهم والاستيلاء عليها.

انعكس وعي الكاتب الفعلي القائم في الصراع الأخلاقي، على وعيه الممكن المتمثل باستشراف الحل للصراع الدائر في بيت الدجاج، حيث وجد الكاتب أن حل الصراع، يكمن في ضرورة تغيير أخلاق القادمين الجدد على يد الدجاجة البطلة، وخروج باقي الدجاج إلى العالم لتبشير باقي الحيوانات بالمثل العليا، ليحل السلم في أرجاء العالم بين الحيوانات المختلفة، يمكن رد هذه النظرة المثالية الإنسانية، في تعاطي الكاتب اسحق مع الصراع الفلسطيني في مواجهة الآخر إلى طبيعة التكوين الثقافي للأديب، الذي نال درجة الدكتوراة من جامعة لندن عام 1934م، فضلاً عن

اهتمامه بأعمال المستشرقين، حيث وضع كتيباً بعنوان (علماء الشرقيات بإنكلترا) عام 1940م، الأمر الذي يشي بتأثر إسحاق الحسيني بالثقافة الغربية، وتبنية للفلسفة المسيحية القائمة على التسامح والمحبة حتى في وجه المعتدين، كأن الكاتب يطبق ما جاء في الكتاب المقدس " من ضربك على خدك فاعرض له الآخر أيضاً، ومن أخذ رداءك فلا تمنعه ثوبك أيضاً"[1].

ج- رؤية العالم

تمثل رؤية العالم بكلمات بسيطة، التفاعل الحاصل بين الوعي الفعلي والوعي الممكن للأديب، الذي يمكنه من وضع تصور يشكل الحل الذي تتطلع له الجماعة الاجتماعية التي يكتب لها الأديب، وتكتسب رؤية العالم مصداقيتها من مدى تفاعل الجماعة الاجتماعية معها، فإما أن تكون معبرة عن حاجة الجماعة لاستشراف الحل، أو أن تكون رؤية فردية تهيم في عالم آخر ولا تمثل سوى نظرة فردية لحل الصراع[2].

قصُرت بعض الروايات الفلسطينية في باكورة النتاج الروائي، عن وضع تصور يمثل حلاً للصراع الدائر في فلسطين في الفترة التي سبقت النكبة، فرواية الوارث لم تتناول الهم الفلسطيني للتصدي للسيطرة البريطانية أو الهجرة اليهودية، بل اعتمدت على صراع بين شخصيات عربية تمثل الشخصية اليهودية الجانب السلبي منها، فضلاً عن حصولها في بيئة اجتماعية مصرية، دون اعتماد المكان الفلسطيني، الذي يشكل أساس الصراع مسرحاً لأحداثها، في حين انغلقت رواية في السرير للكاتب محمد العدناني على الجانب الشخصي، في مواجهة طريف للمرض الذي أصابه، مع محاولة الكاتب إضفاء الجانب العربي لمواجهة كل ما هو أجنبي.

بينما مثلت رواية على سكة الحجاز للكاتب جمال الحسيني، محاولة جيدة لتشكيل رؤية تمثل الوعي بحقيقة الصراع الدائر في فلسطين حول المكان، فبالرغم من محاربة الرواية أشكال سيطرة اليهود على الأرض من شراء وعنف، إلا أنها لم تصغ رؤية عامة تتمثل في حل النزاع الفلسطيني اليهودي، بل اقتصرت على انتقاد الخائنين العرب، الذين باعوا الأرض لليهود، ووضع نهاية مأساوية لهم تتمثل في فقد الأبناء أو الجنون وحتى الموت، في مقابل الشخصيات الخيرة التي تقوم بالأعمال الخيرة لمساعدة النازحين الفلسطينيين، التي تستمر أفعالها مع نهاية الرواية متكللة بزواج أحمد من غريبة.

---

[1] .الكتاب المقدس، إنجيل لوقا 6:29

[2] . انظر الفصل الأول تحت عنوان البنيوية التكوينية

إن رواية مذكرات دجاجة للكاتب إسحاق الحسيني، التي صاغ الكاتب أحداثها على ألسنة الدجاج، إلا أنها مثلت عمق الصراع الفلسطيني اليهودي القائم على أساس المكان، لم تستطع وضع رؤية للعالم تتماشى مع رغبة الفلسطيني في حل الصراع الدائر على الأرض، حيث ركز الكاتب على الجانب القيمي الأخلاقي لإنهاء الصراع، والدعوة للتسامح والفضيلة ليحل السلام العالمي، وهي رؤية لا تمثل الحاضنة الاجتماعية التي خرج الأديب منها، حيث مال الشعب الفلسطيني إلى العمل المسلح في محاولته لإنهاء الصراع، فبقيت رؤية إسحاق الحسيني رؤية شخصية تؤمن بالمحبة والمثل العليا، دون أن تتحول لرؤية اجتماعية تقود لحل الصراع.

استعان الباحث بمبادئ النظرية البنيوية، لوضع تفسير للشكل الذي خرجت به الروايات الفلسطينية في بواكيرها إلى النور، فضلاً عن تشبيك النص بالواقع الاجتماعي والسياسي، وعلاقة الأديب بكل ما يحمله من مكونات بالنص المنتج، فخرج الباحث بعدد من الاستنتاجات مفادها، قصور الوعي الفعلي للكاتب خليل بيدس ومحمد العدناني، لحقيقة الصراع الدائر في فلسطين في فترة ما قبل النكبة، فرواية الوارث لا تتناول الهم الفلسطيني، بل تدور أحداثها في البيئة المصرية، كذلك الحال في رواية في السرير، حيث قصر الكاتب همه على الجانب الشخصي، المتعلق بالمرض إضافة إلى موقفه القومي، في التغني بأمجاد العرب، ومهاجمة كل من يسيء إلى تلك المناقب، إن قصور الوعي الفعلي للكاتبين لم يساعدهما في صياغة وعي ممكن، يكون بمثابة رؤية استشرافية لمستقبل الصراع الفلسطيني.

استطاع جمال وإسحاق الحسيني بوعيهما الفعلي معرفة جوهر الصراع الفلسطيني، فقد دارت أحداث الروايتين حول المكان، الذي يجسد أساس الصراع، الأمر الذي انعكس في تحقيق درجة أعلى من الوعي، متمثلة في صياغة وعي ممكن، حيث يستشف من رواية على سكة الحجاز، أن الكاتب يرى الحل، في توحد الشعب الفلسطيني صفاً واحداً لمواجهة الأطماع الأجنبية، ورفض تسريب الأراضي لليهود، إلا أنه لم يستطع بوعيه الممكن صياغة رؤية تشمل الشريك المسيحي بالوطن، فاكتفى الكاتب بمحاولة أسلمت الشخصية المسيحية، ليكون الشعب الفلسطيني متوحداً قومياً ودينياً، بالرغم من ملامسة رواية على سكة الحجاز، لجوهر الصراع الفلسطيني إلا أن وعي الكاتب الممكن لم يتطور ليصوغ رؤية للعالم، تتمثل في استشرافه لآفاق حل الصراع الفلسطيني.

أما رواية مذكرات دجاجة بالرغم من وعي كاتبها الفعلي، المتمثل بمعرفة المفصل الأهم في الصراع الدائر أساساً حول المكان، إلا أن وعي الكاتب الممكن لم يستطع التعبير، عن الجماعة المجتمع الفلسطيني الذي ينتمي إليه، حيث أن الكاتب رأى في تحقيق المثل العليا، أساساً لإنهاء الخلاف الدائر حول المكان، مما جعل رؤيته للعالم تمثل في التبشير بالمثل العليا، ليحل السلام العالمي على الجميع، وهي رؤية فلسفية ذات بعد إنساني، بعيدة كل البعد عن طموح الشعب الفلسطيني في المواجهة وتحرير الأرض.

خاتمة

خرج الفن القصصي فضلاً عن الروائي العربي من رحم الثقافة الغربية، حيث شكلت الترجمة عن اللغات الأجنبية، بداية تعرف الأديب الفلسطيني على القصة القصيرة والرواية، رافق تلك البداية حالة من التخبط لدى الأديب الفلسطيني، تتمثل في عدم قدرته على الفصل بين الشكل القصصي والروائي أحياناً[1]، حيث أطلق بعضهم مثل جميل البحري اسم رواية على قصة لا تتجاوز التسع صفحات[2]، كما يصعب أحيانا الفصل بين شخصية الكاتب وشخصية البطل في العمل الروائي، الذي منحه الكاتب العديد من صفاته الشخصية، فكأنّ شخصية البطل بطريقة أو بأخرى معادل موضوعي لشخصية الكاتب[3]، فضلاً عن كتابة أعمال أدبية أقرب للأعمال المعربة، منها للأعمال الموضوعة بيد كتاب فلسطينيين، فالعلاقات التي تدور بين شخصيات تلك الأعمال، أشبه ما تكون بنمط العلاقات الغربية، التي لا تتناسب مع طبيعة التكوين الثقافي للمجتمع الفلسطيني حينها.

شكلت الأمية السواد الأعظم من أبناء الشعب الفلسطيني مع بدايات القرن الماضي، في ظل قلة المدارس الابتدائية، فضلاً عن الثانوية مقارنة بعدد الأطفال في سن التعليم حينها، مما جعل الأدب الشعبي عامةً والحكاية الشعبية خاصة، تلعب دوراً بارزاً في صياغة الذوق العام، باعتبارها مادة للتسلية وقطع الوقت، الأمر الذي انعكس على النتاج الأدبي في تلك الفترة، حيث تعامل الأدباء مع الرواية، بوصفها بديلاً عن الحكاية الشعبية في تحقيق المتعة والتسلية للقراء، في محاولة من الأدباء لمراعاة الذوق العام السائد، فضلاً عن نقص وعيهم الفني بعناصر العمل الروائي[4]، الأمر

[1] . الجيوسي، سلمى الخضراء، مصدر سابق، ص19
[2] . الموسوعة الفلسطينية، مج4، مصدر سابق، ص131
[3] . الموسوعة الفلسطينية، مج4، مصدر سابق، ص145
[4] . انظر الفصل الثاني تحت عنوان (المشهد الثقافي الفلسطيني قبل النكبة).

الذي أدى إلى تسلل عناصر الحكاية الشعبية إلى الرواية، ما أنتج روايات تحمل سمات شفاهية، بتأثير من الحكاية الشعبية التي كانت سائدة في المجتمع الفلسطيني.

بناءً على ما سبق، جاءت هذه الدراسة للكشف عن السمات المتقاطعة بين الحكاية الشعبية والرواية، مستندة إلى مقولات المدرسة الشفاهية، التي جرى بسطها بإسهاب في الإطار النظري، من القوانين والديناميات الشفاهية فضلاً عن الوظائف الدراماتيكية، وقد توصل الباحث إلى تحقق المبادئ التي نادت بها المدرسة الشفاهية، إن جاز التعبير، حيث اشتملت جميع الروايات على العناصر الشفاهية، مع الإشارة إلى وجود بعض الإنزياحات في الرواية الفلسطينية، عن النواظم التي حددتها المدرسة الشفاهية.

بفعل التأثر بالثقافة الكتابية حصلت بعض الإنزياحات عن المبادئ الشفاهية، متمثلة في الخروج عن قوانين التأليف الشفاهي، التي من مبادئها وجود شخصتين في المشهد الواحد، ففي رواية الوارث ومذكرات دجاجة، حصل انزياح عن هذا المبدأ، متمثلاً في وجود ثلاث شخصيات في المشهد الواحد أو أكثر، إضافة إلى الخروج عن قانون غياب الأبعاد النفسية للشخصيات،فالروايتين السابقتين إضافة لرواية على سكة الحجاز اشتملت على حوار داخلي، كشف عن مخاوف الشخصيات وأحلامها، إضافة إلى ما سبق، لم تلتزم الروايات السابقة بقانون الحوار الذي يأتي على شكل طلب وتنفيذ طلب، فرواية مذكرات دجاجة على سبيل المثال، جاء الحوار فيها أحياناً لإظهار الحب الذي يحس به الزوج اتجاه الدجاجة البطلة، كما انفردت رواية مذكرات دجاجة باختراقها لقانون غياب النهاية المفتوحة، حيث كانت نهاية الرواية مفتوحة، متمثلة في خروج الصغار للعالم الخارجي، كلٌ في اتجاه للتبشير بالمثل العليا، كما تعود الدجاجة البطلة للبيت، في محاولة منها لتغيير طباع القادمين الجدد.

كما وقع انزياح عن قانون غياب الأبعاد النفسية للشخصيات، ويتجلى ذلك في الحوار الداخلي (المونولوج)، الذي كشف عن ما يعتري الشخصية من قلق أو أمل أو توتر، حيث يكشف الحوار الداخلي في رواية (الوارث) عن حالة القلق والتوتر التي أصابت عزيز، كذلك تم عرض ما جال من صراع داخلي في ذهن الدجاجة البطلة في رواية (مذكرات دجاجة)، بسبب تنامي الحب في قلبها اتجاه الزعيم الصغير، إضافة لاستثمار الكاتب إسحاق الحسيني الحوار الداخلي بهدف استعراض المبادئ والمثل التي آمنت بها الدجاجة البطلة، كما انفردت رواية (مذكرات دجاجة)

بخروجها عن قانون النهاية المغلقة (المحددة)، حيث جاءت نهاية القصة دون التوصل إلى حل الصراع، بل اكتفى الكاتب إسحاق الحسيني بالدعوة إلى التمسك بالقيم العليا لحل الصراع.

إن إرهاصات التأثر بالثقافة الكتابية، لم تتجلى فقط في قوانين التأليف الشفاهي، بل تعدتها لتشمل بعض الإنزياحات في الوظائف لدراماتيكية، على محدوديتها مقارنة بالإزياحات الحاصلة في قوانين التأليف الشفاهي، حيث مثلت مذكرات دجاجة النموذج الوحيد الذي تغيب فيه الوظائف الأخيرة من (27-31)، المتعلقة بمواجهة الشرير والقضاء عليه، فضلاً عن الزفاف أو ما يشكل معادلاً موضوعياً لانتصار الخير، يضاف إلى ما سبق حدوث انزياح في وظيفة الشخصية المانحة في رواية على سكة الحجاز، حيث حصل تناوب على فعل المنح بين العديد من الشخصيات، مثل الحويطي وأحمد وإبراهيم، فضلاً عن تقاسم البطولة بين أحمد وإبراهيم وغريبة، فكأن الرواية نحت للبطولة الجماعية.

نهايةً، شكلت هذه الدراسة ضوءاً خفيضاً، تحاول تلمس بعض السمات التي تقاطعت بين الحكاية الشعبية والرواية الفلسطينية في بواكيرها، ولعل هذا الضوء يشتد بهمم الباحثين المهتمين بالأدب الفلسطيني قبل النكبة، حيث توجد مساحات واسعة لم ُتشمل بدراسات جادة، الأمر الذي يعزز فهم الصورة التي استوت عليها الرواية الفلسطينية اليوم، أي بعد ما يقارب القرن من كتابة أول رواية فلسطينية.

المراجع

1. إبـراهيم، نبيلـة، **الدراسـة الشـعبية بـين النظريـة والتطبيـق**، دط، (القـاهرة، مكتبـة القـاهرة الحديثة1970م).

2. إبـراهيم، نبيلـة، **قصصـنا الشـعبي مـن الرومنسـية إلـى الواقعيـة**، دط، (القـاهرة، دار الفكـر العربي1973م)

3. إبراهيم، نبيلة، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ط1، (القاهرة، دار مكتبة غريب للطباعة، 1991م).

4. الأسد، ناصر الدين، **خليل بيدس:رائد القصة القصيرة**، (القاهرة، مطبعة المدينة، 1963م).

5. أبو الشباب، واصف، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة من سنة 1948م إلى سنة 1973**م، ط1، (بيروت، دار الطليعة، 1977م).

6. أونـج، والتـر، **الشـفاهية والكتابيـة**، ترجمة:حسـن البنـا عـز الـدين، دط، (الكويـت، عـالم الفكر،1994م).

7. بدر،عبد المحسن، **الروائـي والأرض**، دط، (القـاهرة، الهيئـة المصـرية العامـة للتـأليف والنشـر، 1971م).

8. بروب، فلاديمير، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة :أبو بكر أحمد باقار، أحمد عبد الرحيم نصر. ط1، (المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1989م).

9. بيدس، خليل، **الوارث**، دط، (رام الله، الرقمية للنشر والتوزيع،2011م).

10. الحسـيني، إسـحاق موسـى، **مـذكرات دجاجـة**،ط خاصـة،(دمشـق،دار المـدى للثقافـة والنشر،2003م).

11. الحسيني، جمال، **على سكة الحجاز**،ط خاصة، (غزة، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، مطبعة منصور ،200م).

12.حمادي، صبري، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، ط1، (المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، 1980م).

13. الجيوسي، سلمى الخضراء، **مقدمة أنثولوجيا**، ترجمة عبد اللطيف البرغوثي، (نيويورك، مطبعة جامعة كولمبيا، 1992م).

14. خوري، موسى، تحولات الراوي،مجلة الشعراء ،ع7، شتاء 1999م.

15. ر.م ألبيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، ط2، (باريس- بيروت، منشورات البحر متوسط ومنشورات عويدات، 1982م).

16. ضيف الله، سيد اسماعيل، آليات السرد بين الشفاهية و الكتابية ، ط1، (القاهرة، شركة الأمل للطباعة و النشر ، 2008م) .

17. عصفور، جابر، **عن البنيوية التوليدية قراءة في لوسيان جولدمان**، مجلة فصول، ع68 شتاء/ربيع، 2006م.

18. عطوط،آمنة، **التجربة النقدية عند يمنى بالعيد**، (رسالة ماجستير،الجزائر ، جامعة الحاج لخضر- باتنة، 2012م).

19. عماد، عبد المغني، **سوسيولوجيا الثقافة-المفاهيم والإشكاليات... من الحادثة إلى العولمة**، ط1، (مركز دراسات الوحدة العربية، 2008م).

20.الكتاب المقدس، إنجيل لوقا 6:29

21. الكرمي، عبد الكريم، **أحمد شاكر الكرمي: مختارات من آثاره الأدبية والنقدية والقصصية**، دط، (دمشق، مكتبة أطلس، 1964م).

22. كناعنة، شريف، **دراسات في الثقافة والتراث والهوية**، (رام الله- فلسطين، مواطن المؤسسة الفلسطينية لدراسات الديموقراطية،2011م).

23. العدناني، محمد، **في السرير**، دط، (القاهرة، مطبعة دار الفكر العربي، 1946م).

24. علقم، نبيل، **مدخل لدراسة الفولكلور**، ط4، (رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2013م).

25. العوات، يعقوب، **من أعلام الفكر و الأدب في فلسطين**، ط2، (القدس، دار الإسراء،1992م).

26. غولدمان، لوسيان، **الإله الخفي**،ترجمة : زبيدة القاضي، (دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة،2010م).

27. غولدمان، لوسيان، وآخرون، **البنيوية التكوينية و النقد الأدبي**، ترجمة: محمد سبيلا و آخرون، ط2، (بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1988م).

28. مختار، أحمد، عمر وآخرون، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج1،ط1، (القاهرة، عالم الكتبة،2008م).

29. مرسي، أحمد، **الأدب الشعبي وثقافة المجتمع**، دط، (القاهرة، دار مصر المحروسة، 2008م).

30. خوري، موسى، وآخرون، **تداخل الأنواع الأدبية**، ط1، (الأردن، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2009م).

31. **الموسوعة الفلسطينية**، القسم العام، مج1، ط1، (بيروت،1990م).

32.**الموسوعة الفلسطينية**، القسم الثاني، مج4، ط1، (بيروت،1990م).

33. مهوي، إبراهيم، و كناعنة، شريف، **قول يا طير.. نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**، ترجمة: جابر سليمان وإبراهيم مهوي، دط، (بيروت، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2001م).

34. ياغي، هاشم، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن 1850-1965م**، ،ط2، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1980م).

35. يونس، عبد الحميد، **الحكاية الشعبية**،ط1، (القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968م).

36. ياغي،عبد الرحمن، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة...حتى النكبة**، ط2، (رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2000م).

المراجع باللغة الانجليزية

1. Dundes, Allen. **The Morphology of North American Indian Folktales**, FFC no. 195 (Helsinki,1964).

2. Khoury, Mousa. **Storytelhing and the Emergence of a Literary Genre; The Arabic Short Story in the Occupied Territories and Israel**. (Unpublished dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 1994).