

The Islamic University of Gaza

Deanship of Research and Graduate Studies

Faculty of Arts

Master of Arabic Language



الجامعة الإسلامية بغزة

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

كلية الآداب

ماجستير أدب ونقد

جماليات اللغة السردية في ثلاثية ستائر العتمة لوليد الهودلي

Aesthetics of the Narrative Discourse in the Trilogy of "Sata'er Al-Atmah" for Walid Al-Hodali

إعدادُ الباحثِ

ياسر عطية شعبان الخزندار

إشرافُ

الأستاذ الدكتور

عبد الخالق محمد العف

قُدِّمَ هَذَا الْبَحْثُ اسْتِكْمَالاً لِمُتَطَلِّبَاتِ الْحُصُولِ عَلَى دَرَجَةِ الْمَاجِسْتِيرِ فِي الْأَدَبِ وَالنَّقْدِ
مِنْ قِسْمِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ بِكُلِّيَّةِ الْآدَابِ فِي الْجَامِعَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ بِغَزَّةِ

ربيع أول/1441هـ - نوفمبر /2019م

إقرار

أنا الموقع أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

جماليات اللغة السردية في ثلاثية ستائر العتمة لوليد الهودلي

Aesthetics of the Narrative Discourse in the Trilogy of "Sata'er Al-Atmah" for Walid Al-Hodali

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	ياسر عطية الخزندار	اسم الطالب:
Signature:	ياسر عطية الخزندار	التوقيع:
Date:		التاريخ:

الرقم ج س غ/35/ Ref

التاريخ 2019/12/16م Date

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ ياسر عطيه شعبان الخزندار لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب/ برنامج اللغة العربية وموضوعها:

جماليات اللغة السردية في "ثلاثية ستائر العتمة" لوليد الهودلي

The Aesthetics of Narrative Language in Trilogy "Sata'r Al Atmah)
by Waleed Al_Hodail

وبعد المناقشة التي تمت اليوم الاثنين 18 ربيع الثاني 1441هـ الموافق 2019/12/16م الساعة الثانية عشرة مساءً، في قاعة مؤتمرات مبنى القدس اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

عبد الخالق محمد العف
أ.د. يوسف شحدة الكحلوت
أ.د. عبد الفتاح أحمد أبو زائدة

مشرفاً ورئيساً

مناقشاً داخلياً

مناقشاً خارجياً

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الماجستير في كلية الآداب/برنامج اللغة العربية.

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. بسام هاشم السقا



ملخص الدراسة

تركز هذه الدراسة ضوءها البحثي على ثلاث روايات من أعمال الكاتب الفلسطيني والأسير المحرر (وليد الهودلي) في دراسة تطبيقية معنونة بـ "جماليات اللغة السردية"، حاول الباحث فيها الوقوف على بعض جوانب جمالية اللغة التي احتواها النص الروائي، ومعقباً ومعلقاً على ذلك بالشرح والتحليل.

سعت هذه الدراسة لتتبع جمالية اللغة عند (الهودلي) في روايات تدور في فلك واحد، ألا وهو السجن، وترتجي هدفاً فكرياً وتوعياً فلسطينياً واحداً، فوقف الباحث على جمالية كلٍّ من اللغة التسجيلية والشعرية والحوارية بنوعيتها، وكذا مبيناً ضمائر السرد الموظفة في الروايات، كما رصد المرجعيات التي استند عليها الأديب في رصه المعمار البنائي للأحداث والعقد، ثم ختمها بالانطلاق للحديث عن تداخلية الوصف مع السرد، وسيمياء العناوين الداخلية، مضيفاً بعدها جانباً للحديث عن التعالقات النصية "التناص".

Abstract

This study focuses on three novels for the Palestinian writer, freed-prisoner and editor (Walid Al-Hodali) in an applied study entitled “Aesthetics of the narrative discourse” where the researcher tries to identify some aspects of the aesthetics of the language contained in the narrative text, and comment on that explanation and analysis.

This study seeks to trace the aesthetics of Al-Hodali’s language in three novels revolving around one topic, namely the prison, and aspires to achieve intellectual and awareness goal among the Palestinian community. The researcher examined the aesthetics of the register, poetic language and both types of dialogue. The study explains the narrative pronouns employed in the novels, and traces the focal references on which the writer based the structure of events and plots on. The study ends by explaining the overlapping of the description with the narrative, the impact of the internal titles, and intertextuality

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾

[هود: 88]

الإهداء

إلى شجرة الأمان الباسقة، والقذوة الخيرة السامقة، إلى الذي يعدل ظله ظل العالم كله، إلى
سندي الأول، وملاذي بعد كل حرب مع الحياة، حبة الفؤاد، ونور النهار ... والدي الحبيب،
إليك أهدي قطاف جهدي وكدي، سائلاً قلبك الرضا...

إلى دولة السلام الأولى، إلى عصر الحب الذي ازدهرت فيه أنا .. إلى التي يُكتبُ اسمها
بحروفٍ من ورد ... أمي وأي شيء كأمي ..

إلى الدروع التي تقيني شرّ الأيام، إلى الكفوف التي تتلقف كدري فتصفو أيامي بودها وقربها
وأنسها، إلى أجزائي التي تشبهني، إخوة قلبي وعقلي، إخوة روحي والحنين يتقدمهم ...
إخوتي الأحبة، وأخت الروح وردتنا حنين، لكفوفكم حناء نجاحاتي كلها...
إلى التي تبسّمت فضحك لها عمري، ياسمينة العمر ميادة...

إلى الذين يقاومون رطوبة الجدران، وعتّة الأيام، وعفن السجان
ودهاء ساسة الطغيان حتى هذه اللحظة، أسرانا البواسل، أهديكم سلامي بحجم ثواني المؤبدات،
بحجم كلمة (مدى الحياة).

إليكم جميعاً يا نجوم مجرتي أهدي نجاحي ...

شكر وتقدير

إن الشكر في حق الأساتذة فرض، وعند الأدباء دين وقرض، فحريّ بمن خفض المرفوع باطل الأرض، فلا ينكر الفضل إلا من ذهبت علامة رفعه، وفقدت سلامة جمعه، ومالت عنده قواعد الملة، وكثرت في قاموسه حروف العلة، وعليه فإنني أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لشامة الجبين وطول اليمين صاحب الأدب الوارف، وغمام العلم الواكف، الأستاذ الدكتور/ عبد الخالق محمد العف، والذي أطاول الجوزاء تيهاً بإشرافه على رسالتي، فله كل الحب والداً حاني وجنئ داني، والله العليم أسأل أن يزيده عطر أدبٍ وكم علمٍ.

كما أتقدم شاكراً إلى عضوي لجنة المناقشة كل من:

الأستاذ الدكتور/ يوسف شحدة الكحلوت حفظه الله.

الأستاذ الدكتور/ عبد الفتاح أحمد أبو زائدة حفظه الله.

فقلمي دون شكرهما يتكسر، ولساني يقيناً جازماً يتعسر، فلو أنّ قميصاً قدّ من ثمانية وعشرين حرفاً لعجز عن شكرهما وتعسر، وكلي سعدٌ بأني سأشدّ عضد رسالتي بملاحظاتهما النيرة، أدامهما الله قمتي علمٍ وأدبٍ نفخر بها.

كما الشكر موصولٌ لجامعتي الرائدة الغراء، الجامعة الإسلامية، واحة الأدباء وروضة الصيّد العلماء، صاحبة المنهج الوثيق، والعلم النير الدقيق، التي ما شبعَتْ أنهلُ من رياضها، وأترع في حياضها، حفظها الله وأعلامها الأفاض الميامين.

الباحث/ ياسر الخزندار

قائمة المحتويات

إقرار.....	أ
نتيجة الحكم.....	ب
ملخص الدراسة.....	ت
ABSTRACT.....	ث
اقتباس.....	ج
الإهداء.....	ح
شكر وتقدير.....	خ
قائمة المحتويات.....	د
المقدمة.....	1
منهج البحث.....	3
تمهيد.....	4
أولاً: بيئة الهودلي الخاصة والعامة:.....	4
ثانياً: ثلاثية ستائر العتمة.....	8
ثالثاً: مفهوم الجماليّة.....	18
الفصل الأول: لغة السرد الروائي.....	23
المبحث الأول: مفهوم السرد.....	24
أولاً: السرد لغة واصطلاحاً.....	24
ثانياً: أنواع السرد :.....	27

30	ثالثاً: ضمائر السرد.....
39	المبحث الثاني: لغة النسيج السردى.....
40	أولاً: اللغة التسجيلية.....
45	ثانياً: اللغة الشعرية.....
49	ثالثاً: اللغة الحوارية.....
67	رابعاً: الحوار بين الفصحى والعامية.....
73	الفصل الثاني لغة الحدث الروائي.....
75	المبحث الأول: الحدث مفهوم وأهمية.....
78	المبحث الثاني: الحدث ومظاهره في الثلاثية.....
78	أولاً: الحدث الأمني:.....
80	ثانياً: الحدث الجنسى.....
82	ثالثاً: الحدث الكاذب.....
85	رابعاً: الحدث العاطفى.....
87	خامساً: الحدث التاريخى.....
88	سادساً: الحدث التربوي.....
89	المبحث الثالث: عقدة الحكاية" الحكمة وترتيب أحداثها.....
106	الفصل الثالث: اللغة الوصفية داخل السرد، وسيمياء العناوين الداخلية.....
107	المبحث الأول: أهمية اللغة في العمل الروائي.....
114	المبحث الثاني: سيمياء العتبات النصية.....
136	المبحث الثالث: بين السرد والوصف.....

167	المبحث الرابع: التناس
167	أولاً : التناس لمحّة المولِد والنشأة
168	ثانياً: مفهوم التناس لغة واصطلاحاً
172	ثالثاً: أقسام التناس
173	رابعاً: مهام التناس
174	خامساً: مصادر التناس في ثلاثية ستائر العتمة
210	الخاتمة
210	النتائج:
212	التوصيات:
213	المصادر والمراجع

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، يا ربّ لك الحمد الذي أنت أهلك على نعمٍ ما كنتُ قط لها أهلاً. الحمد لله الذي كرم العلم، وأعلى مناره، وشرف أهله وبارك داره، والصلاة والسلام على مَنْ اصطفاه ربه من بين الخلائق واختاره، وعلى آله وصحبه وتابعي أثره ومقتفي هداه، أما بعدُ:

تعد الروايةُ من الفنون الراقية التي خطتُ لنفسها مجرىً بيناً واضحاً في أديم جغرافيا الأدب العربي المعاصر، حتى غدتْ مُعتليّةً قمة الفنون الأدبية الأخر، وسالبةً بساط الهيمنة والسطوة اللذين تربعَ الشعْرُ عليهما حقبةً زمنية ليست بالقصيرة، فقد تجاوزت عشرة من القرون.

ولمّا كانت الروايةُ عاملاً مؤثراً وفاعلاً على الصعيدين: الأدبي بعمومه، والثقافي بخصوصه، أُلقيتْ نفسي بحثاً في فيء الفن الروائي، هذا الفن الذي تستعذبه النفس ولا تستكده، فهو فنٌ يستميل الطفلَ قبل الشاب، لا يُغلق أبواب فهمه أمام البعض، كما الشعْرُ الذي قد يستفرغ مجهود البعض إدراكه، ولمّا كانت الرواية الفلسطينية انعكاساً لصورة الحدث الفلسطيني المعتقد فينا جرحاً تليداً، تروي تاريخه، وتاريخ أهله الذين عانوا الويلات وتجرعوا مر الحسرات، من حروب وتتابع نكبات، وقع محركٌ بحثي في فن الرواية الفلسطينية على روايات الأديب الفلسطيني والأسير المحرر (وليد الهودلي)، هذا الذي أنطق حروفه وجيشها روايةً يجسدُ فيها واقعاً لما تلاقيه شمسُ الحرية المتقدمة عزيمةً وإرادة خلف ستائر العتمة، ستائر القهر الإرادي، ليضع عيوننا أمام صولاتٍ وجولاتٍ الأسرى الأحرار مع محققهم مبيناً أبجديات المكر والدهاء التي يستخدمها الأقل المحتل إيقاعاً بهم.

لقد رصّ الهودلي رواياته الثلاث تلك في قالبٍ تبصيري توعوي يسهم في الوصول للعبر والعظات المستوحاة من تجربة الحركة الأسيرة، تعتمد فيها التدرج الإشاري، والموضوعية التراكمية بين الروايات الثلاث، مراكماً فيها خبراته وموسعاً فيها الوعي التربوي المفضي لتقوية الإرادة الفلسطينية وبناء الذات المتحدية لشركِ المحتل، وخطرة الدهاء والمكر فيه.

يعد (الهودلي) من الأدباء الفلسطينيين الأسرى الذين تناول قلمهم أدب السجون بنهم تربوي مشفوفٍ بقيم التوعية والتحدي، ومُغلفٍ بقيم فنية إبداعية، ولا مريّة أنّ هذا ريادة إبداعٍ وألقٌ بحدّ ذاته، إذ ذلك قد يزلقُ في مسارب هو في غنى عنها.

تناول الباحثُ هذا الموضوعَ جماليات اللغة السردية في ثلاثية ستائر العتمة - يقيناً منه بدور القراءة الناقدة للغة السردية في بناء النص الروائي، كاشفاً عن مدلولاتها، ومحاولاً النبش بحثاً عن جمالياتها وصولاً لمرافئ اللذة القرائية فيها، وتبنيهاً منه على القدرة الأدبية الفنية

التي يمتلكها قلم الأديب (الهودلي). لقد كسا (الهودلي) ثلاثيته ثوب لغة واضحة المعني، بينة المدلول، تتأى عن التكلف والجمود وتتجاوز الجفاف والركود، مما عطر النص الأدبي بجمالية وأعطاه دفناً وحيوية.

تتقل الهودلي في لغته السردية في الروايات عبر محطاتٍ عدة، فاستخدم في بعضها لغة فصيحة قوية، في حين انعطف في محطاتٍ أخر إلى استخدام لغة عامية كان حضورها الأبرز في الحوار بغالبية، ملقياً المشهد في حُسن الواقعية، ومعطياً المسار الروائي انزياحاً يدفع السأم والتواترية النمطية. لقد عجن الهودلي نصه الروائي بلغتين: لغة تسجيلية، وأخرى شعرية، بنسبتين تغشاهما التفاوت جلياً، لكنه أكسبه واقعية عميقة إلى جانب الزخم الأدبي الذي تزيّاه به بفعل تبادليته بين مستويين: مستوى سيرة ذاتية حية حقيقة قبسها الروائي من سني السجن التي عاشها، وأخرى غيرية تخفى بها.

أشرقت لغة (الهودلي) بسنا التأثير بالتراث الإسلامي والعربي في سماء الروايات الثلاث، مما كشف عمق الانتماء الحقّ لديه عروبة وإسلاماً، مستغلاً ما قبس من هاتيك الثقافة في تدشين المشهد وصفاً عناصره السردية في بناء لغوي هندسي يُعلي من إيقاع نظمه.

تناول الباحث جمالية اللغة السردية في ثلاثية ستائر العتمة تحليلاً وتفصيلاً ما استطاع إلى ذلك سبيلاً في بحثه الذي تضمن إطاراً عاماً للدراسة وتمهيداً وثلاثة فصول.

أما التمهيد فيتناول بيئة الكاتب الخاصة والعامة، وملخص الروايات الثلاث، والوقوف بمصطلح الجمالية لغة واصطلاحاً.

الفصل الأول: الموسوم ب (لغة السرد الروائي) وفيه تعرضت لمفهوم السرد لغة واصطلاحاً، ثم دلفت إلى أنواعه، متجاوزاً له بعدها، لأمر عبر محطة ضمائره في إطار نظري وتطبيقي، بعدها انتقل الحديث إلى لغتي النسيج الروائي: اللغة التسجيلية واللغة الشعرية، ثم كان المبحث الثالث متحدثاً عن اللغة الحوارية في مسلكها الداخلي والخارجي، خاتماً الفصل الأول بالحديث عن تداخل الفصحى والعامية في الحوار.

الفصل الثاني: الموسوم ب (لغة الحدث) وفيه تكلمت عن الحدث مفهومه وأهميته، ثم انعطفت للحديث عن مظاهر الحدث ومرجعياته التي أفرز منها وتشكل، كل ذلك كان في قالب تطبيقي، فقسمتها إلى: حدث أمني، وحدث جنسي، وحدث مخادع كاذب، وحدث عاطفي وتاريخي، وأخيراً الحدث التربوي التعليمي. لبدأ الحديث عن عقدة الحكاية وترتيب الأحداث، مسلطاً ضوء التحليلات الجمالية التركيبية لها، مفرداً لكل رواية حظها من ذلك.

الفصل الثالث: الموسوم ب (اللغة الوصفية في السرد، وسيمياء العناوين الداخلية)

وفيه جرى الحديث عن أهمية اللغة الروائية، ثم انتقل الباحث بالحديث إلى سيمياء العتبات النصية متناولاً بالبحث التطبيقي سيمياء العناوين الداخلية في روايتي ستائر العتمة، دون ثالثتهما المعنونة ب(وهكذا أصبح جاسوساً) ، لأنزاح بعدها متحدثاً عن لغة الوصف في السرد، ملقياً عصا التحليل في ذلك على بعض المقاطع التي بزر فيها التداخل بين الوصف والسرد، ثم أخذ الحديث ينعطف إلى وصف الشخصيات وطرق تقديمها، لأقفي هذا الفصل بحديثي عن التناص في لمحّة حول المولد والنشأة، والمفهوم، والأنواع، ثم تعرضتُ للحديث نهايةً عن مصادر التناص في الثلاثية فكانت تحت مصدرين: ديني وتراثي.

منهج البحث

تتطوي هذه الدراسة ضمن الدراسات الوصفية التحليلية.

تمهيد

تناول الباحث فيه السيرة الذاتية للقص والروائي وليد الهودلي من مولد ونشأة وسجن و حياة ثقافية ومنتجات أدبية، ثم أدرجت ملخصاً للروايات الثلاث (ثلاثية ستائر العتمة) ووقفت على مصطلح الجمالية بتعريفه لغةً واصطلاحاً.

أولاً: بيئة الهودلي الخاصة والعامة⁽¹⁾:

ولد وليد إبراهيم عبد الله الهودلي في مخيم الجلزون عام 1960م، ليعيش حياة اللجوء هناك ويدرس في مدارس الوكالة لإغاثة وتشغيل اللاجئين، ثم ينتقل إلى مدرسة الهاشمية في البيرة ليدرس المرحلة الثانوية هناك، وقد برزت موهبة الكتابة عنده في هذه المرحلة حيث قال له معلم اللغة العربية (إسماعيل فقها): "أنت مشروع كاتب" ودون له في مذكرة المتابعة الخاصة به "تعبير بليغ" وفي هذه الفترة كتب الهودلي قصصاً قصيرة لم يكتب لها الرواج حيث لم يكن هناك مؤسسات تسعى لدعم الثقافة وتصل القلم وتوجه وتقود الحماسة الكتابية لديه.

تخرج الهودلي من الثانوية العامة ليلتحق بمعهد المعلمين في رام الله عام 1980م، ليعمل بعدها مدرساً للرياضيات طيلة أربع سنوات، ثم يعتقل مع بداية الانتفاضة عام 1990م ليدفع من عمره اثنتي عشرة سنة قضاها بين جدران السجن اللعين، لم يكن هذا اعتقاله الأول ولكنه اعتقاله الأطول، فقد اعتقل مدة ثلاثة أشهر في السجن وهو على مقاعد دراسته في المعهد، وكان اعتقاله قبل الأخير مدة عشرين شهراً، أما الاعتقال الأخير فاستمر أربعة شهور، وهذه الفترة هي التي مكنت صاحبنا من نسج خيط روايته الأخيرة "وهكذا أصبح جاسوساً".

لم يكن السجن لديه محطة يأس وركود ودعة واستسلام، يعد فيها أيامه أو يحاول انتزاع أيام إضافية ليخفف بذلك ثقل صخرة الحكم عن صدره، فلم تكن الأيام تمر عنده لمجرد العد يتابعها يوماً بعد يوم، فقد جعل من قيده دربة ثقافية وطريقاً لبناء ذاته وحملها على الجلد فقد كان يعمل وفق خطة يومية منهجية، فيقول صديق سجنه المحرر (علاء الدين حمدان): (كان شخصية جامعة له علاقة طيبة مع الكل الوطني، ذا خطة ولديه برنامج يومي، يبدأ بالرياضة ثم ينطلق للقراءة والكتابة).

(1) انظر: 1- السيرة الذاتية، مدونة وليد الهودلي (موقع إلكتروني).

2- برنامج شمس الحرية، الحلقة الخامسة، فضائية النجاح (موقع إلكتروني)..

3- برنامج عين على الأدب، الحلقة الرابعة (موقع إلكتروني).

ويقول المحرر (فراس جرادة): (كان صديقاً روحانياً بدرجة كبيرة، يروحن النص وعمل على توظيف ذلك في حياته وكتاباتة، يحبه الجميع ويحيونه).

لم يحرر الهودلي قيد قلمه الأدبي في الكتابة داخل السجن إلا بعد مرور خمس سنوات، فقد كان يخط بعض النشرات المتعلقة بالتوعية والتوجيه؛ قاصداً بذلك عدم تفريع المعتقل من محتواه الديني والنضالي الوطني، كان في هذه الفترة يقرأ حوالي عشر ساعات يومياً، عمد بعد فترة من تحويل نشراته في السجن إلى نشرات أدبية تحتوي حواراً وتعتمد صورة لتبتعد عن الخطابية المباشرة، قاصداً بذلك تغير الرتبة وكسر الروتين وإضافة نوع من المتعة على ذلك، حوّل صاحبنا النشاطات الإجبارية إلى نشاط واحد في الأسبوع يحضر فيه الكثير ويقول فيه القليل مغيراً النمط المركزي في المحاضرة إلى المنحى المبني على التشاور والحوار واستمطار الفكرة والعصف الذهني، صعد المنبر خطيباً أمام الأسرى في السجن وكان أسلوبه على غير شكله المعتاد عليه فأدخل القصة القصيرة استشهداً وأضاف الحوارات المانعة فأصبحت خطبه أكثر تأثيراً وقصصه المتضمنة تتناولها السن الأسرى نقاشاً طيلة الأسبوع.

اختارت اللجنة الوطنية العامة للفصائل في سجن (كفار يونا) عام 1999م الهودلي ليكون معلماً ومحاضراً للأطفال الذين سرقت عنمات السجن أنوار طفولتهم فعلمهم اللغة والرياضيات وعمل على ترسيخ الوعي الدقيق فيهم ليسير بهم على غرار ما يريد المحتل بإغلاق نوافذ العقل وإسدال ستائر العتمة على انتمائهم الوطني فقد كان يتعدهم بذلك ويصاحبهم من باكورة السابعة صباحاً وحتى ذيل السابعة مساءً، يقول ذاته معقّباً على ذلك: "عندما جاءنا تسعة وثلاثون طفلاً نحن المعتقلين الكبار في سجن (كفار يونا) وجدنا أنفسنا أمام صدمة من العيار الثقيل، كان أحدها قد اعتاد على رؤية أطفاله خلف الشبك في زيارة سريعة لا تكاد تبدأ حتى تنتهي فيعود الطفل إلى حضن أمه بعد أن رأى أباه وقد قطع شبك الزيارة وجهه إلى قطع صغيرة".

وبضيف: (لم يكن لهم اعتبار تعليمي أو تطويري لأية مهارة من مهارات طفولتهم في متطلبات مراحلهم العمرية كأى أطفال في العالم، كانوا يفتقدون أية وسيلة للعب أو الترفيه، كنا نخطط لهم كرة قدم قديمة كلما اهترأت أعدا لها الحياة من جديد، وكنا نضطر لابتكار ألعاب ترفيهية دون أدوات، كمحاولة بئسة للتخفيف من آلامهم النفسية).

انطلق قلم وفكر الهودلي للكتابة بعد مرور خمس سنين مدافعاً عن قضيته العادلة وليدحض ادعاءات المحتل الباطلة، ويرسم بجرة قلمه سبيل وعي لكل سجين وفلسطيني، فكتب بين جدران سجنه ثلاث روايات وسبع مجموعات قصصية، وذلك كله تم رغم محاولة السجان

كسر إرادة قلمه مرات ومرات، فقد صادر الاحتلال كتاب "مدفن الأحياء" في منتصفه وكان أول عمل يكتب في سجنه، ليعاود كتابته من جديد متجاوزاً محاولات الإحباط ومتحدياً صلف الجلاذ.

لم تكن زوجته عطف عليان أقل حظوة من في السجن فقد أنفقت من عمرها أربع عشرة سنة لم تقضها جملة واحدة فكان أولها عشر سنوات قضتهم بتهمة التدبير لعملية استشهادية في المباني الإسرائيلية ليُفرج عنها عام 1995م، ثم تُعتقل مرة أخرى عام 2005م وكان اعتقالها الأصعب كما قالت، فهي الآن أمٌ لعائشة وتطفئ الأم نار شوقها لابنتها، بعد فرض ذلك على السجن بإضراب استمر طيلة ثمانية عشر يوماً، وتحرم بعدها عائشة من دفء أمها بعد بلوغها العامين لتعيش في كنف جدتها.

• شغل اليهودي مناصب عدة منها:

1. رئيس تحرير مجلة نفحة التي تُعنى بشؤون الأسرى والمعتقلين.
2. نائب رئيس مجلس إدارة مجلس مركز بيت المقدس للأدب، وهو أحد مؤسسيه.
3. عضو اتحاد الكتاب الفلسطينيين.
4. رئيس هيئة أنصار السجن سابقاً.
5. مسئول الإعلام والعلاقات العامة في مصلحة مياه القدس (محافظة القدس).
6. عضو هيئة تحرير مداد بيت المقدس.
7. كاتب مقال دائم في صحيفة فلسطين، وجريدة القدس.

• أعمال اليهودي الأدبية والفنية:

في حقل الرواية:

1. ستائر العتمة⁽¹⁾ (الجزء الأول) المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، وبيت الشعر، ومركز بيت المقدس للأدب.
2. ستائر العتمة (الجزء الثاني)، مركز بيت المقدس للأدب.
3. الشعاع القادم من الجنوب، الدار الإسلامية، بيروت، دار البشير رام الله.

(1) تم تحويله إلى فيلم دراما.

4. أمهات في مدافن الأحياء⁽¹⁾، مركز أبو جهاد للحركة الأسيرة، جامعة القدس.

5. ليل غزة الفسفوري، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق، دار البشير، رام الله.

6. هكذا أصبح جاسوساً، مركز بيت المقدس للأدب.

في حقل المجموعات القصصية:

1. مدفن الأحياء، وهي تحاكي شواهد حية من الأسرى المرضى في سجون الاحتلال وقد

فازت المجموعة بالمرتبة الثانية في مسابقة لجان العمل الصحي.

2. مجد على بوابة الحرية.

3. منارات.

4. أبو هريرة في هدير.

5. في شباك العصافير.

في حقل أدب الأطفال:

1. حكايات العم عز الدين وتتكون من جزأين، تقص رحلة إلى السجون من خلال زيارات

الأسرى يروي فيها الأسير - بطل الحكاية - عدداً من روايات وقصص الأسرى لابنة أخيه.

2. جمل الأميرة عائشة⁽²⁾: وهي حديث الأديب مع ابنته عائشة أثناء وجوده وأمها في

الأسر عبر الخلوي المهرب علماً بأنها لم تتجاوز أربع سنوات.

في حقل المسرحية:

1. النفق⁽³⁾: تتحدث عن حالة هروب من الأسر.

2. إبريق الذهب: تتحدث عن سيطرة الاحتلال على موارد المياه عرضت في جميع محافظات الضفة.

(1) حولت إلى فيلم وفاز بالمرتبة الأولى في مسابقة جائزة الحرية السنوية لهيئة شؤون الأسرى.

(2) تم تحويله إلى فيلم صور متحركة.

(3) تم إنتاجه فنياً

3. مجموعة مسرحيات تخدم مواقف معينة مثل: رامي ومحكمة الذئاب وملاك الخطيب تتحدثان عن الأطفال الأسرى، وقد وزعت بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم على جميع مدارس الضفة حيث قام الطلبة بعرضها في يوم الأسير.

في حقل التزكية:

1. المستخلص العملي من "مدارج السالكين"⁽¹⁾.

ثانياً: ثلاثية ستائر العتمة

ستائر العتمة الجزء الأول*:

كتبت هذه الرواية عام (2001م) عندما أعلن كيان الظلم والطغيان قراراً بمنع التعذيب الجسدي (إلا في حالات خاصة تستلزم إصدار قرار للموافقة عليه)، واستخدام التعذيب النفسي فقط، عند التحقيق مع الأسرى القابعين خلف الأسوار في سجون الاحتلال على أرض فلسطين الطاهرة، يحكي فيها قصة واقعية خرجت من قلب المحنة، وصميم الواقع الأليم، قصة الشاب عامر الذي كابد تسعين يوماً من المواجهة الملتهبة التي فُرضت عليه وهو يرزح في أغلال الاحتلال البغيض، والذي واجه فيها عدواً يمتلك كل الإمكانيات، وهو مجرد من كل سلاح إلا إيمانه بالله وبعدالة قضيته، إيمانه الذي هو الزيت والوقود لانتصاره على عدوه، فأصبحت إرادته وعزمته أقوى من كل إمكانياتهم، وأصبح عملاقاً يحتفظ برباطة جأشه أمام قزم يرغي ويزيد ويرهب ويرغب.

بدأت القصة في أعقاب انتفاضة الأقصى بعد أن وجد عامر نفسه في زنزانة في سجن من سجون الاحتلال "سجن المسكوبية"، بعد عملية ناجحة نفذها هو واثنان من رفاقه "إبراهيم ونبيل"، أدت إلى إحداث قتلى في صفوف المحتلين، كان عامر يتقلب في زنزانته محاولاً تذكر الخلل في العملية وكيف آلت الأمور لأن يصبحوا أسرى في سجون الاحتلال رغم السرية التامة التي تقلدتها العملية.

بدا الأمر غريباً لعامر بعد مضيهِ تسعة أيام في السجن من غير أي جلسة تحقيق، وما زاد الأمر غرابةً غياب العنف الجسدي وطرق التعذيب القديمة التي اعتاد عليها عامر، فعامر

(1) وهو كتاب كان يكثر قراءته وملازمته في السجن حيث يقول أحد أصدقائه: "كنت أراه يدمن قراءة كتاب مدارج السالكين"

صاحب خبرة في الأساليب التي يمارسها السجانون للوصول إلى أي اعتراف، وما أكسبه هذه الخبرة هو قضاؤه محكوميةً سابقةً في سجون الاحتلال.

في أثناء هذه الفترة شارك أسيرٌ آخرٌ عامراً في زنزانته، اتضح فيما بعد أنه عصفور أرسلته المخابرات لمحاولة نبش أي معلومة من صدر عامر، ولكن محاولاته باءت بالفشل بسبب الحنكة والخبرة التي اكتسبها عامر سابقاً في السجون، خبرة اكتسبها ونقلها إلى صاحبيه لاجتتاب الوقوع في وحل الاعتراف.⁽¹⁾

بعد اليوم التاسع بدأت جولات التحقيق، تتابع المحققون على عامر باختلاف طرق إقناعهم له بالاعتراف ما بين ترغيب وترهيب، كانوا يلعبون معه لعبة المحقق الطيب والشرير، ولكن لم يظهر لهم من عامر إلا أنه عنيد وأن سره الدفين في بئر لا قاع له، مما ألجأهم إلى ممارسة أساليب التعذيب النفسية التي اتضح أنهم استبدلوها بالعنف الجسدي لما لها من نتائج من سحب الاعترافات من صدور الأسرى، كانت أهم محطات التعذيب النفسي إبقاء الأسرى دون نوم لعدة أيام مع تجويع بالنهار، وإبقاء عقولهم في حالة من اليقظة على مدار الساعة وهذا ما كان يتقنه المحققون مما لا يبقي حلاً للأسرى إلا الاعتراف لنيل قسط من الراحة، أو الدخول في حالة من الهلوسة وعدم الوعي.

أوشكت الأمور أن تتداعى أكثر من مرة في عقل عامر بعد قضاؤه أياماً طويلةً بلياليها بدون نوم في غرف التحقيق، وخاصة بعد إخبار المحققين له بأن نبيلًا وإبراهيمَ اعترفاً عن القصة والعملية بالكامل، ولكن مما أبقى الكرة في ملعب عامر عوضاً عن حنكته وخبرته هو حسن استعانته بالله وقوة ثقته بخالقه، ونهله من فيض بحور كلام ربه.

أرجعوه بعدها لزنزانية أضيق من سابقتها، وكأن جدران هذه الزنزانة قد أطبقت على ضلوعه، وأصبحت أنفاسه متلاحقة، واشتدت عليه الحساسية التي كان يعاني منها، وتحولت إلى أزمة صدرية حادة، طلب الطبيب عدة مرات ولكن بلا فائدة، مما ألجأ للدخول إلى إضراب شامل عن الطعام، مما اضطرهم بعد عدة أيام لإيصال الدواء إليه.

من ثم أعادوه إلى زنزانة عادية غير تلك الزنزانة الضيقة التي قضى فيها واحداً وأربعين يوماً، في اليوم التالي قطع على عامر خلوته وجهه مألوف، شاب اسمه توفيق محمد من جيران عامر في البلدة، شاب متدين من أسرة مترفة معروف بوطنيته وصدق انتمائيه، اعتقلوه على

* وقد قسمها الكاتب إلى خمسة أقسام هي: تقلبات زنزانة و مقالب التحقيق والزنزانة مرة أخرى وصفقة مغرية وفي رحي السجن.

جسر الكرامة وهو ذاهب لإكمال تعليمه الجامعي في السنة الأخيرة قبل التخرج، اتضح فيما بعد أن المحققين أغروه بموضوع سفره بشرط الإتيان بالمعلومات من صدر عامر، ولكن تدينه وصدق انتمائته حال بين المحققين وبين هدفهم.

في اليوم الثمانين لاعتقال عامر سحبه من زنزنته وقادوه في سيارة إلى سجن عسقلان، دخل عليه محقق وتكلم بنفس لسان سابقه، لكن هذه المرة أخبره بأن زوجته رهن الاعتقال وهي موجودة عندهم الآن، ثم فُتح الباب وخرج المحقق، ودخلت عليه محققة لأول مرة، ثم وجدها عامر بعد أن رعت طويلاً تقرب كرسيها من كرسيه، ويتخافت صوتها حتى يصبح همساً، كانت تذكره بالجنس الآخر، ونفحات الرغبة الجنسية، ومما أشعل الغضب في عروقه أنه رأى لمعات فلاش آلة تصوير، وفي اليوم التالي جاؤوا إليه بالصور التي التقطوها، ووضعوه تحت عملية ابتزاز بادعاء فضحه أمام زوجته وأمام الناس، ولكن تقهقرت محاولتهم بعد أن قرؤوا البرود في عينيه، وبعد إيضاحه لهم أن الله مراده، وأن الناس أصبحوا على دراية بهذه الأساليب الخبيثة.

بعد تحطم أساليب المحققين على صخرة عناد عامر وحنكته، رأوا أن يرجعوا إلى أساليبهم القديمة في التعذيب، فعادوا إلى العنف الجسدي وأسلوب الشبج والضرب، ولكن حالة عامر الصحية لم تسمح لهم بالاستمرار في هذا العنف، فعادوا أدراجهم للعنف النفسي والحرمان الطويل من النوم، ولكن عامراً كان يواجه هذه البلايا بقلب مؤمن عرف ربه حق المعرفة، فكان يستمد قوته من خالقه سبحانه وتعالى.

في صبيحة اليوم التسعين للاعتقال تم تحويله من غرف التحقيق إلى ساحة السجن، برفقة الأسرى الآخرين الذين استقبلوه بحرارة، وكان أشدها حرارة ممن كان يعرفهم من قبل، حتى وصل إلى نبيل وإبراهيم كان العناق الأشد لوعة والأعمق وجداناً.

كان عامر في أيامه الأولى يتحرق لبعض الهدوء الذي يساعده في استدراك الخلل، ومحاولة تشبيك خيوط القصة ببعضها، ليعرف كيف وصلت المخابرات إليهم، وما أصل الاعترافات التي ادعى المحققون بأن نبيلاً وإبراهيم اعترفوا بها، كان يقضي أول أيامه في الزنزانة برفقة نبيل، الذي أصيب بالهوس وقلة الثقة إثر أساليب التعذيب النفسي الذي تعرض له، حاول عامر تهدئته وإرجاع الطمأنينة إلى صدره، وسأله عن حكاية الاعترافات، فقال له نبيل: إن المحققين ولوا مدبرين ولم تقلح أساليبهم المألوفة معه بأخذ الاعترافات من صدره، ولكن الثغرة الأمنية أصابته عندما اطمأن وأكسب الثقة لجماعة في السجن كانوا يدعون أنهم من التنظيم، وأنهم أرادوا جمع عناصر قصة العملية والاعتقال لتفادي الأخطاء في المرات المقبلة، ومما أكسبه الثقة أكثر أن إبراهيم انخدع بهم أيضاً وكان يعمل معهم لما وجد فيهم من روح

التنظيم، فالذي أرسلوه لنيل المعلومات من نبيل كان إبراهيم، وبعد أن أدلى بكافة المعلومات اتضح أنهم من المخابرات الإسرائيلية وكل المعلومات التي أدلى بها نبيل كانت مسجلة عندهم، اتضحت الصورة لعامر عن كيفية وصول الاعترافات للمحققين، وأراد الآن الوصول إلى كيفية اعتقالهم فتذكر أن الذي اشترى منه السيارة المسروقة التي استخدمها في العملية واتضح فيما بعد أنه كان يتعامل مع المخابرات الإسرائيلية، ومما جعله متأكداً من أمر هذا الرجل أن عملية اعتقال عامر كانت باستدراج هذا الرجل له خارج بيرزيت وهناك ألقوا القبض عليه، أما عن اعتقال نبيل وإبراهيم فربما لأنهم شوهوا بعد العملية بصحة عامر، أو أن حبسهم كان عشوائياً لأن لهم سابقات جهادية في الانتفاضة، اتضحت القصة بالكامل وأدرك عامر أن العملية رغم نجاحها كانت تحتاج أكثر لعامل السر والأمان.

ولج كل واحد منهم إلى زنزانته، بعدها سمع عامر الأسرى يتحاورون بصخب ممزوج بالفرح ومتلفع بالأمل، فالاتصالات جارية لعقد صفقة تبادل، والمقاومة اللبنانية تعلن أن الصفقة لن تتم دون الأسرى العرب والفلسطينيين، ابتسم قلب عامر لهذا الحديث ووجه شرائع قلبه إلى مولاه طالباً منه الغوث والفرج.

سائر العتمة "الجزء الثاني"

تبدأ الحكاية مع سعيد بالنقل من سجن النقب الصحراوي إلى سجن المسكوبية تلك البقعة السوداء، تنقله سيارة (البوسطة) (*) في صندوقها الحديدي، وكأنه بضاعة بشرية لا قيمة لها ولا وزن في مشهد تعمدوا فيه ذلة واستصغار، يبدأ سعيد في حوار مع نفسه يكتشفه من خلال قواعد المواجهة الجديدة، مواجهة متوازنة مع أساليبهم الجديدة إنها الصلة مع معارج الروح ووصل حبال القلب بحبال الذكر والسماء، دق قلب سعيد لما وصل القدس لا لخوف وإنما حباً ولوعة لها، يُزج به في زنزانة من زنازين المسكوبية ذات المتر ونصف المتر ليجد بذلك أفضل مكان تُدرب فيه الروح ويصلبُ عودها.

تبدأ جولة التحقيق الأولى مع سعيد بأسلوب ناعمٍ لطيف، أسبوعٌ كامل يشرق المحقق فيه ويغرب يراوح بين الوعيد والتحقيق ولكن سعيداً يتخندق في قول ربه: ﴿يَعِدُّهُمْ وَيَمْنِيهِمْ وَمَا يَعِدُّهُمْ الشَّيْطَانُ إِلَّا غُرُورًا﴾ (1)

(*) البوسطة: سيارة مخصصة لنقل الأسرى وهي تعد محطة من محطات العذاب حيث لا راحة فيها ولا مجال للرؤية وهي مقسمة من الداخل لأكثر من سجين وتبدو للنظر إليها من الخارج سيارة فيها كل سبل الراحة وهي غير ذلك تماماً.

(1) [النساء: 120].

فلت كل ألعيب مكرهم هاربة أمام جحافل جنود إيمانه التي دحضت كل ما يمنونه به.

تنتقل للتحقيق معه في الأسبوع التالي محققة شرسة دميعة تتقاذفه باللعان والسباب وهو يذكر ربه ويكتفي بمقدار رد موجع يهد به أركان هجومها، لم يكن قبيح فمها يشعره بمهانة لأن روحه امتطت ركب آي الله فهو يخلق بعيداً بعيداً ب: ﴿إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾⁽¹⁾.

كل يوم يقضيه في زنزانته الفاتحة تزيد من استشعاره بعالم الروح، وقف مع سيرة النبي يستذكر أحداثها أيام المحن والشدائد ويحدث نفسه: اصبر كما حبيبك وأصحابه.

الأسبوع الثالث على غير العادة يسحبونه باكراً في الثامنة بدل التاسعة ليجد نفسه في مطحنة أفواههم اجتمعوا عليه في حفلة جماعية صاخبة وقد أوقفوا مستشعرات استقبالهم، خمس ألسن وعشر عيون، حاول التكلم لكن لم يفلح بالوصول لأذانهم، كل ذلك محاولة منهم للوصول بفتحة يذفون إليها إلى اعتراف يبدؤون منه، فطن لذلك فصرخ في وجوههم مزجراً ليصمتوا بعد قوله: (وَلَا تَهِنُوا وَلَا تَحْزَنُوا وَأَنْتُمُ الْأَعْلَوْنَ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ)⁽²⁾.

بهذا شغل مستقبلاتهم ليبدأ الحوار الذكي معهم ليأخذهم إلى طعم وخدعة أرادها لهم وهي الذهاب بهم لأخذ حاسوبه المحمول، اقتادوه إلى بيته فرأى أسرته وأولاده وبيته، رجعوا بخفي حنين لم ينالوا شيئاً فقد بيع الحاسوب من أشهر كما قالت زوجته.

في الأسبوع الرابع يدخلون عليه (عماد أبو تينة) ابن حيّه ويعرفه جيداً، كل ذلك ليستغلوا ما يدور بينهم علمهم بذلك يصلوا إلى شيء من خلال لاقط التسجيل، ينجح سعيد في دمج عماد في خطته الإيمانية التي عكف عليها محولاً خطتهم ضدهم.

تعقد المحققون من الحوار الذي دار بينهم وفهموا طبيعة سعيد الروحانية حيث فصل النفس عن الأجواء التي تحاصره فهو يوظف الدين بطريقة قوية وفاعلة، لم يكتب لهم الوصول لشيء ليستخدموا معه أسلوب المفاجأة حيث تجعل من المعتقل كالفريسة المضبوعة فتستسلم في يديه، ذاك الأسلوب لم ينطّل عليه ليجددوا الأسلوب بإدخال الشاب (سميح) الذي أعياه السجن فتحطمت نفسيته، لم يكن الأمر يستهدف سعيداً هذه المرة ولكن يريدون إسكان الطمأنينة فيه حتى يدلي باعتراف أكثر، ينجح سعيد في تحويل قبلة خبثهم وقلب السحر على الساحر.

(1) [الأنفال: 46]

(2) [آل عمران: 139].

بعدها تُشكل لسعيد محكمة ممسوحة عله يعترف وتُكسر نصال روحه، لكن لم تتجح سفاهتهم بقطع حبال توكله على الله وصلته بمعاني الحرية في جنة روحه، أخيراً يتصلون بأهله لبيعثوا لولدهم محامياً، يلتقي سعيد مع المحامي الذي بدوره يشاوره في رفع استئناف لتقصير فترة الحكم، ينفعل سعيد برده وينطلق قلبه قائلاً: "أرجوك، أنا معتكف هنا في القدس، أيامي هنا هي أروع أيام حياتي أعيش فيها مع الله بكل معنى الكلمة، أشعر بقربه ولطفه، بأمنه، بسلام منه بحبه" (1)، لينتقل أخيراً سعيد إلي زنزانته الفاتحة مرة أخرى.

ستائر العتمة "الجزء الثالث" هكذا أصبح جاسوساً (*) :

هي رواية تأتي امتداداً لستائر العتمة رغم الفارق الزمني الكبير بين الروايتين الذي بلغ أكثر من سبعة عشر عاماً، وهي رواية بُنيت ركائزها على عشرين قصة حقيقية دارت في مجاهيل الستائر وخلف عتبات السجن، كل واحدة منها تشكل فيلماً درامياً، عشرون قصة كتبت في عشرين أسبوع وهي المدة التي قضاها كاتبها في الاعتقال الأخير الذي كان بسبب تهمة الكتابة التحريضية، فلم تلت بسبب ذلك قناة قلمه ويتخذ من اعتقاله هذا فرصة لكتاب جديد "بسرعة اتخذت قراري، سأجعل من هذه الحكايات خلف ستائر العتمة فرصة لكتاب جديد يخترق جدران سجونهم ويكشف مكنون دولتهم ويعري ألعيبهم أمام القادمين إلى مرابض الأسود ومصانع الرجال" (2).

وقد وضع لكل قصة عنواناً:

1- ثقة تنزل عن الجبل: تروي قصة الشاب الحذر عزيز ثالث ثلاثة لمجموعة مقاومة، يعتقل هو وصديقه محمود سالم لكن دون اعتراف منهما، وتحاك أمور السجن ضد حذره وذكائه ليثق بأبي سعيد ذاك العصفور الخمسيني الذي بدت عليه علامات الورع والخشوع، ليسأله عن مصداقية وثقة سجين يكتب له الخروج ليرسل معه رسالة إلى صديقهم الثالث خارج السجن أن يغير خرائط النقاط الميتة التي وضع فيها السلاح، فيقع المحذور وتصل الرسالة لمكتب المخابرات.

(1) ستائر العتمة، الهودلي، ج2/131.

(*) هذه الرواية تحكي قصة كاميرا أدبية دخلت السجن فالتقطت مجموعة من الصور و وضعها في ألوم واحد.

(2) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 6.

- 2- **عصفور على الفيس بوك:** يروي قصة سناء الشابة الجامعية النشيطة واليقظة في الميادين، لتقع ضحية قلبها في قصة حب فيسبوكية وهمية ممنهجة، رسمت لها من خلال وحدة الفيس بوك التابعة للمخابرات الإسرائيلية.
- 3- **تحقيق في فيلا:** تحكي خبر أبي محمد ذاك الأسير المخضرم الذي لم تكسر داهيات عقل المحقق الإسرائيلي صخرة صبره وجلده، ليؤخذ به في فيلا جميلة قريبة من الحدود الشمالية لقطاع غزة وفي طريقه لها تتوارد في نفسه وتقلب الذكريات، يبقى في الفيلا خمسة أيام يدار فيه الحوار مع ضباط مخابرات وسط كرم سخي فائض يفتقره في سجنه، وبعد عودته من مكوثه هناك يقص ما حدث معه لذوي الخبرة الطويلة في مجالات التحقيق فيكون التعقيب منهم مزلزلاً لصخرته الصماء التي تكسرت عليها مقالب تحقيقهم وألاعيبهم.
- 4- **شبكة الموزة:** قصة مشرفة لأحمد سداد، شاب جامعي متقد متعلق بعدالة قضيته ووطنه، يسحب من غرفته في سكنه الجامعي ليجد نفسه في السجن، تمارس عليه أبشع صور التعذيب ابتداء باغتصابه ومساومته بنشر صور له، عذبوه بشبكة الضفدع ورقص الهز وشبكة الحائط وشبكة الموزة التي كسرت فقرة من ظهره فيظل جبلاً أشم في ريح تعذيبهم رغم تهديدهم بسجن مخطوبته لعشر سنوات لكنه انتهى بقوله: "لن أنحني لرجسكم مهما تعاضم شركم ومهما تفتنتم في إجرامكم هو وحده حسبي ونعم الوكيل"⁽¹⁾.
- 5- **صديق عمي أعماني:** تسرد حكاية وقوع لشاب حذر بعد أن سكب كل أسراره وتفاصيله لصديق عمه الذي أوقعه في ثقته ومأمنه.
- 6- **شباك رقم (10):** في رأيي هذه القصة هي قصة الكاتب نفسه، ففيها يحاول جاهداً الحصول على قرار زيارة من المحكمة العليا لدخول الأردن ليزور زوجته وابنتيه، فيحصل بعد عشر سنوات على ذلك ولمدة ثمانٍ وأربعين ساعة فقط، وتدور به عجالات السيارة متسارعة كدقات قلبه الفرح بحضور حفل زفاف ابنته، ويقله في رحلته تلك سائق يدّعي أنه كان صديقاً له في المدرسة الهاشمية، قضيا طريقهما وهما يتناولان أطراف حديث مشبوب بحذر، حتى إذا وصل شباك (10) لاستكمال قرار الدخول فجع بقرار رفض من الحكومة الأردنية، فقد "لعبوا تبادل أدوار وأحجار الشطرنج جاهزة"⁽²⁾.

(1) هكذا أصبح جاسوسا، الهودلي، ص 53.

(2) المصدر السابق، ص 67.

7- أنا ضيف عندكم: قصة شاب عنيد وذكي يساوم على الإبعاد بالسفر خارج البلاد أو السجن الإداري مدة خمس سنوات وذلك بتهمة إيواء مطارِد أفرج عنه من سجن النقب ولكنه تأخر في طريقه لنابلس فبات عنده، هذا الشاب يدير حواراً ذكياً ويستشهد بكاتبهم "أبراهام بورغ" ويكتب "لننتصر على هتلر"، وتتحطم على صخرته ألعوبتهم السمجة ليقضي في سجن مجدو ستة أيام، ويخرج "في اليوم السادس انقشع الغبار وبطل مفعول السحر والمحاولة الشاذة لإبعادي"⁽¹⁾.

8- من تحت الطاولة: قصة تروي كيف يستخدم رجل المخابرات السجين أداة في كسب مادة دسمة من الاعترافات، يُجلسونه مع صديقه ويحددون له الأسئلة ليلاحظوا طريقة الرد وانطباعات الوجه وتكون أجهزة التسجيل موجودة ويكون الضابط أثناء ذلك تحت الطاولة في مسرحية المراد فيها واحد من مجموع المقابلين.

9- أبو النور: وهي قصة الأسبوع العاشر، حيث تصور التمثيلية الخادعة التي قام بها (أبو النور) وهو "دوبير"⁽²⁾ القسم الثالث ليوقع في صاحبنا، يبدؤها من خلال صدور بيان تشهير بجاسوسيته فيتمالاً عليه السجناء لضربه، فيدافع عنه أبو النور بقوله: "إنه من خيرة الشباب وإنه من أهم الداعمين للقضية..". حتى يطمئن له بعد حبكة متقنة من الألاعيب التي محورها كيف ندحض البيان؟ ونؤكد ثورتك! ، ولم يكن اعترافه يخصه بل طال أخته أيضاً، وما كان له أن ينكر ذلك فقد أجموه لأنه بألعوبتهم تلك وثقت كل شيء (اعترافك ثلاثي الأبعاد صوت وصورة وكتابة بخط يدك)⁽³⁾.

10- وقعت عن الحمار: قصة طريفة تروي قصة شاب انفجرت فيه عبوة فتشظى جسده ووجهه فيحاول المحقق كسب اعترافات منه دون عناء تعذيب، ومن ساحة الحدث فكل شيء مثبت علي جسده، فلما سئل عن ذلك أجاب مراراً وتكراراً: "القصة أنني ركبت الحمار انطلق بي فجأة وقعت عن الحمار وصار ما صار"⁽⁴⁾.

11- عصافير على الحد الفاصل: وتصور حكاية تضليل لشاب بعد محاولة فاشلة من سحب اعتراف منه داخل التحقيق فيلقى به على الحدود وكأنه مبعّد إلى غزة ليستقبله هناك

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 77.

(2) دوبير: كلمة ذات أصل عبري وتعني المتكلم باسم المعتقلين بالقسم وممثل المعتقلين أمام إدارة السجن

(3) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 94.

(4) المصدر السابق، ص 97.

رجال يظهرونه بمظهر البطل المنتصر ليبدلي باعترافاتهم ولكنه يفطن لتلك الألعابة ويرجع الى أقبية التحقيق ليجربوا معه أسلوباً أشد خبثاً.

12- **آذان صاغية:** تسرد قصة محمود الذي يحذر من التكلم إلا في أماكن عامة لا يمكن وضع أجهزة للتسجيل فيها ولكنه يواجه بتسجيل له يتبادل به مع صديقه علي قضايا التنظيم والأنشطة وبعض الأسماء.

13- **غلطة الشاطر:** وهي خاصة بالشاب اللماح (سالم) الذي يتوقع الأسوأ دائماً، يذهب في سفر للعمل بعد انتهاء دراسته من جامعة النجاح، لكن ضابط المخابرات المقابل له عند السفر يشك في أمره فتبدأ جولة المراقبة له في كل شيء جواله حاسوبه علاقاته تعليقاته عبر الفيس بوك، حتي يتم اختراق ثغرة في هاتفه وجهاز حاسوبه فيكتشف الضباط القائمون على المتابعة أنّ أمراً غريباً يحدث ترسل رسالة تُقرأ ثم تحذف، تابعوا بصمات الصوت فوجدوا أنّ أصدقاءه يهاقونهم ثم يكسرون شرائحهم، حتى وقع نظر ديفيد على عبارة (ما أجمل اللقاء في موسم المشمس)⁽¹⁾، وبعدها يتم الإيعاز بعدم اعتراض عودته إلى الضفة في موسم الشتاء حتى يتم التعرف على جوالاتهم التي استخدمت بحذر فقط للرسائل ولتحديد الموعد، ليتم مداومتهم من قبل المستعربين ولم يتوقعوا في أي حال من الأحوال أنّ يتم رصدهم رغم أنهم استخدموا كل ما تعلموه في هذا الميدان الذي هم متخصصون فيه.

14- **آن لهذا القلب أن يستريح:** قصة أحمد الذي قضى ثلاثين يوماً في اعتقاله صلباً عنيداً، يذهب المحتل إلى بيته بعد فشلهم معه ليقضوا مضجع أبيه وأمه ويرياهما صورة مدبجة لأحمد يظهر فيها وجهه مليئاً بالكدمات، فتثور والدّة أحمد بالصراخ فيلتنقوا لها صورة لمحاولة إرغام أحمد على الاعتراف فتبوء محاولتهم بالفشل حتى يسمح لأحمد بمهاتفة أمه مرتين ليطمئن عليها محاولة منهم أن يكسروا صخرته بشوقه لأمه لكنه يظل كما عهدوه، حتى يصل له خبر انتقال أمه إلى جوار ربه فيقول: "لا طعم للخروج من السجن بعد اليوم"⁽²⁾.

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 116.

(2) المصدر السابق، ص 125.

15- **ستة خراف:** قصة تصف غياب شاب لا يراعي ما اتفق عليه، فيتعجل ويستخدم الهاتف لإيصال ست بنادق ظناً منه أنه بتمويه بكلمة (ستة خرفان رومانية) لن يقع ضمن دائرة شكهم.

16- **ليعملوا أن الله حق جماعة الـ VIP:** وهي كما يصفها الكاتب (نكشة رأس ونهفة)، عليّ يخرج من سجنه ليجد نفسه مفصلاً من عمله بحجة الحفاظ على امتيازاتهم، وفي اعتقاله الأخير وبعد سبعين يوماً من الألاعيب الخبيثة والضغط النفسي أراد أن يغير من الدراما الكئيبة لهذا التحقيق، حتى يعترف بأن مجلس الإدارة هو الذي خوله بتجنيد الأموال بحكم العلاقات التنظيمية التي ينسجها، كل ذلك كان ليريهم معاناة السجن وغطسة السجان.

17- **سيماهم في وجوههم:** تحكي قصة باسل الذي كان يتواصل مع صديقه من غزة مع أخذه بتدابير السلامة فقد اشترى هاتفاً أثرياً وشريحة سيلكوم من لحول، حتى ينسق له صديقه الغزي لقاءً مع شاب يساعده في عمله، حدد الموعد الأول ثم ألغي ثم استؤنف، ليلتقي بشاب ملتجٍ سيماه في وجهه فيجد حينها مسدساً في رأسه، ليفطن أن هاتفه كان مخترقاً، إن اللقاء الأول حقيقي واللقاء الثاني كان بعد اختراق الشريحة التي كان يتواصل بها.

18- **هكذا أصبح جاسوساً (1):** عادل شاب طموح يدرس في جامعة بالأردن بقي له فصل واحد ويحصل على شهادته، لكنه يمنع من مغادرة الضفة حتى يقابل المخابرات الإسرائيلية ويسقط في أيدي خبثهم، حتى يجد نفسه عميلاً وقد ضيع السفر والجامعة، قالوا له: "انس موضوع السفر ستأخذ شهادتك من جامعة بيرزيت.... أنت طالب وفي الوقت نفسه موظف لدينا براتب خيالي ولا في الأحلام"⁽¹⁾.

19- **هكذا أصبح جاسوساً (2):** محمد جابر قيادي عنيد بارز يهدد بالاعتقال الإداري أو القبول بصفقة مغرية (هدنة) لا يتعرض بالمساس لأمنهم مع وجود خط اتصال وحوار معهم، تحدثه نفسه بالرفض لكنه قبل بذلك حتى يكثُر الاتصال بينهم ويسمح له بالسفر ليلتقي قيادة الحركة بالخارج، لكنه يتدارك خطأه وتحدثه نفسه بالرجوع ورفض الاستمرار بالصفقة ولكن هيهات ذلك فقد ردّ عليه الضابط: "اسمع يا شاطر، اسمع يا فهميم زمانك نحن جماعة نحب التوثيق كل شيء عندنا موثق صوت وصورة أعتقد أن هناك من يأخذ دون مقابل"⁽²⁾.

(1) هكذا أصبح جاسوساً ، الهودلي، ص 153

(2) المصدر السابق، ص 168

20- قبل الخاتمة: يحكي فيها قصة مصادرة ما كتب خلال سجنه عندما حاول إخراجها مع مفرج عنه، ولكنه يخرجها معه دون أن يذكر ذلك: "أخذت نسخة فخرجت معي ويسر الله أمرها بطريقة لا أستطيع الإفصاح عنها الآن"⁽¹⁾.

ثالثاً: مفهوم الجمالية.

قبل البدء في الوصول إلى أي دلالة اصطلاحية للمفهوم يقتضي بنا المرور بالمعنى اللغوي لها، وقد ورد معنى الجمال لغة في مادة (جَمَل) عند الزمخشري في كتابه أساس البلاغة "فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل صاحبه مجاملة، وعليك بالمدارة والمجاملة مع الناس وإذا أصبت بنائبة فتجمل أي تصبر" قال أبو ذؤيب:

جَمَالُكَ أَيُّهَا الْقَلْبُ الْقَرِيحُ سَتَلْقَى مَنْ تُحِبُّ فَتَسْتَرِيحُ⁽²⁾

وفي القاموس المحيط: "الحسن في الخلق والخلق، جمل ككرم فهو جميل"⁽³⁾، والجمال يقع على الصورة والمعاني... ويكون في الفعل والخلق، ومنه الحديث: "إن الله جميل يحب الجمال" أي حسن الأفعال كامل الأوصاف"⁽⁴⁾ وهو "ضد القبيح"⁽⁵⁾.

فالجميل هو البهيّ واللطيف والرائع والوضاء والوسيم المتناسق الخلاب سواء تعلق بالأمور المادية أو الأفعال أو الأخلاق.

وفي كتاب الله عز وجل ورد لفظ جميل ثمان مرات، منها ما جاء في الوصف الحسي للإبل والخيول حين قال: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾⁽⁶⁾.

كما أنها جاءت في الوصف المعنوي أيضاً حين خاطب الله نبيه الكريم فقال: ﴿وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْغِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ﴾⁽⁷⁾ أي: اعف عنهم عفواً حسناً⁽¹⁾.

(1) هكذا أصبح جاسوسا، الهودلي، ص 17.

(2) مقاييس اللغة، ابن فارس مج1/481.

(3) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مج1/979.

(4) لسان العرب، ابن منظور، مج 11/126.

(5) مقاييس اللغة، ابن فارس، مج1/481.

(6) [النحل: 6]

(7) [الحجر: 85].

ولقد لفتَ الله في كتابه إلى مظاهر الجمال في خلقه وإبداع صنعته سبحانه، وجعل التأمل فيها سبيلاً للوصول إليه: ﴿ أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ * وَالْأَرْضِ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ * تَبْصِرَةً وَذِكْرَى لِكُلِّ عَبْدٍ مُنِيبٍ ﴾ (2).

والجمال شعور يمتلكه الإنسان منذ الأزل وهو معياري، فلكل فرد رؤيته الخاصة إليه، يقول (كروتشيه) في مفهومه للجمال: "هو يعتبر من أهم الأشياء التي يبحث عنها الإنسان ويعتبرها أجمل معاني القلب والروح والوجدان" (3).

وإذا نظرنا إلى تعريف أفلاطون وجدناه يربطه بعالم غير عالمنا الذي نحيا به، فهو عنده في عالم المثل الذي تكون فيه الأشياء بصورتها الحقيقية وفي أكمل جماليتها (4).

و"الجمال يكون في الأشياء الأدبية والأشكال الفنية المختلفة كما يكون في الطبيعة (البحر، السماء، الجبل، الحديقة...) وفي الأمور الصناعية ولذا كانت الحاجة الجمالية هي أرسخ الحاجات التي تميز الكائن البشري ومن أكثرها ثباتاً وقوة" (5).

أما (كانظ) فيعتبر الجمال كل ما يبعث في النفس المتعة دون غاية ودون مفهوم، وذلك عنده طيب وجميل، يقول: "يجب دائماً لكي أقول إن الشيء أطيب أن أعرف أي نوع من الأشياء ينبغي هو أن يكون، يجب أن يكون لدي مفهوم له وهذا ليس ضرورياً لكي أجد الجمال في شيء فالأزهار والأرسكا والخطوط الزخرفية المجدولة فيما يسمى بالزخرفة الورقية (Foliataion) ليست تعني شيئاً، وليست تعتمد على أي مفهوم محدود وهي مع ذلك تُمتعنا" (6).

والجمال في اصطلاح الفلسفة بشكل عام "صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا" (7) وعلم الجمال هو أحد فروع الفلسفة ويبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته وفي

(1) تفسير الطبري، الطبري، مج 105/14.

(2) [ق: 6-8].

(3) الجمالية عبر العصور، ص 11-12.

(4) ينظر: التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التنوع الفني، ص 13.

(5) جماليات المكان في الشعر الجزائري، خرفي، ص 1

(6) الأسس الجمالية في النقد الأدبي، إسماعيل، ص 68 .

(7) المعجم الكبير، مجمع اللغة العربية، مج 4/541.

الذوق الفني وتقويم الأعمال الفنية"⁽¹⁾، فعلم الجمال يبحث موضوعه في مسائل جمالية تنطلق من زاوية قيمة النظرة للحياة بفنونها المتضمنة من أدب وفن وغيرهما.

ومن هنا بدأ مفهوم الجمال بالنمو لأنه ارتبط بالبحث الفلسفي حتى تدرج واستقل عنه ليلتصق ويرتبط بالعمل الأدبي والفني وجمالياته التي يتركها عند المتلقي.

إنَّ الجمال عند العرب ارتبط في الأعم بالأدب، فنجد عندهم القبيح والمليح والحسن وغيرها، وجميعها متصل بالفنون الأدبية التي تنتج بلاغتها الخاصة بوصفها قيماً جمالية تعبيرية ولكنها لم تكن تعبر عن مصطلح جمالي محدد في الإطار النظري المعروف⁽²⁾.

لم تغب الجمالية عند العرب الأوائل بل كانت موجودة ولكنها كانت مرتبطة بعمود الشعر ومدى التزام الشاعر بالإطار الفني واحترامه له، فهي مرادفة للشعرية ولكن جاءت اليوم بمفهوم أوسع لتضم كل النواحي الفنية الموجودة في الأجناس الأدبية سواء النص الشعري أو الروائي، فلم تعطِ الأولوية والأهمية والتقديم لجنس دون آخر كما كان في الشعرية القديمة.

وقد تطرقت العرب لمفهوم الجمال ومن بينهم الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" فيقول في جمال الكلام: "وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه، وتقوى قائله"⁽³⁾.

ومنه أيضاً ما أشار إليه الجرجاني من نظرية النظم في كتابه دلائل الإعجاز: "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضعَ كلامكَ الوضعَ الذي يَقْتَضِيهِ علمُ النحو، وتعملَ على قوانينه وأصوله، وتعرفَ مناهجه التي تُهَجَّتْ فلا تزيعَ عنها، وتحفظَ الرُّسُومَ التي رُسمَتْ لك، فلا تُخلَّ بشيءٍ منها"⁽⁴⁾ واعلم أن ممّا هو أصلٌ في أن يدقَّ النظر، ويعمُضَ المسلكُ، في توخّي المعاني التي عرفت: أن تتحدَّ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشدَّ ارتباطُ ثانٍ منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعَها في النفس وضعا واحداً، وأن يكونَ حالُكَ فيها حالَ الباني يضعُ بيمينه هنا في حالٍ ما يضعُ بيساره هناك"⁽⁵⁾

(1) المعجم الوسيط، ضيف، ص 136. وينظر: المعجم الكبير (جمل).

(2) ينظر: الشاعر العربي الحديث ناقدًا، المرسومي، ص 165.

(3) البيان والتبيين، الجاحظ، ص 87.

(4) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ج 1/81.

(5) المرجع السابق، ج 1/91.

فالجمال عند الجرجاني لا يتعلق باللفظة بقدر علقتها بالألفاظ المجاورة التي تشد معها معناها، فهي ليس بذاتها بل بالاتساق والانتظام مع الكلمات الأخرى التي يستقي منها الهيكل البنائي والبياني للنص ثوب جماليته وبلاغته، إذا تتشكل هذه السابقة ليس بالألفاظ بحد ذاتها بل بطريقة الرص التي تُنشئ العلاقات بينهما.

وانتقالاً إلى معجم المصطلحات الأدبية نجد أن للجمالية تعريفات عديدة:⁽¹⁾

1. نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته.

2. ترمي (النزعة الجمالية) إلى الاهتمام بالمقاييس الشكلية الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية انطلاقاً من نظرية (الفن للفن) .

3. لعل شروط كل إبداعية هو بلوغ (الجمالية) إلى إحساس المعاصرين.

فالمصطلح الأول يقودنا إلى الأثر الذي تتركه الأعمال الأدبية في نفس المتلقي وتبقيه في إحساسه، أما الثاني فهو يرى أن الفن غاية في ذاته وهذا ما رأيناه عند (كانط)، والثالث أنه يربط الجمالية بالإحساس والشعور والتذوق.

وقد عرف الدكتور عبد السلام المسدي في كتاب "الأسلوب والأسلوبية" الجمالية فقال فيها: "لفظة تستعمل نعتاً لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه ويستعمل اسماً ونعتاً وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الإنسان الجميل عن غير الجميل ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال"⁽²⁾.

ويبدو من تتبع ما كتبه النقاد في الجمالية، أنها تفيد ثلاثة أشياء:⁽³⁾

1. دلالة عامة تطلق على كل شيء جميل يوصف بالجمال.

2. دلالة أضيق ترادف ما تعنيه كلمة فن، فالفن ضرب من الجمال والفنون هي صناعة الجمال.

3. دلالة خاصة جداً تطلق على احد مذاهب الفن أو مناهجه أو نظرياته.

(1) معجم المصطلحات الأدبية، علوش، ص 62 .

(2) ينظر: الأسلوب والأسلوبية ، المسدي، ص 147.

(3) جماليات المكان في الشعر الجزائري ، خرفي، ص 11.

وسنحاول في هذه الدراسة كشف جمالية اللغة السردية وبيانها واستنتاج الدلالات الثرية والإحياءات التي تركتها في جسم الروايات الثلاث، ومن الجدير تنويعاً له أنني لم أتطرق هنا للحديث عن مفهوم اللغة السردية لأنه سيأتي بيان ذلك في الفصول القادمة إن شاء الله.

الفصل الأول: لغة السرد الروائي

الفصل الأول:

لغة السرد الروائي

يعد مصطلح السرد من أكثر المصطلحات إثارة للجدل بسبب التباينات والاختلافات التي تطفو على سطح حدّه، إضافة إلى المجالات العديدة التي يدخل فيها وتتنازعها، ولذا نجد كثرة من الباحثين يطلقون مصطلح السرد بوصفه مرادفاً لمصطلح القص ومصطلح الحكى ومصطلح الخطاب، فمرة بإطلاقه على المستوى اللغوي وتركيبه في الرواية، ومرة على عمل المؤرخ في صوغ الأحداث وترتيبها⁽¹⁾.

وسندلف إلى المصطلح اللغوي والاصطلاحي للسرد لأهميته اليوم في الحياة المعاصرة كونه يكتسح مختلف الميادين فلم يعد مقتصرًا على الأقصوصة أو القصة أو السيرة أو الرواية وغيرها.

المبحث الأول:

مفهوم السرد

أولاً: السرد لغة واصطلاحاً

السرد لغةً:

وهو من باب (سَرَدَ) وله معان عديدة:

1- "اسْمٌ جَامِعٌ لِلدُّرُوعِ وَمَا أَشْبَهَهَا مِنْ عَمَلِ الْحَلِقِ. قَالَ اللَّهُ جَلَّ جَلَالُهُ، فِي شَأْنِ دَاوُدَ عَلَيْهِ السَّلَامُ: ﴿وَقَدَّرَ فِي السَّرْدِ﴾"⁽²⁾، قِيلَ: "هُوَ أَنْ لَا يَجْعَلَ الْمِسْمَارَ غَلِيظًا وَالثَّقْبَ دَقِيقًا فَيَقْصِمَ الْحَلِقَ، وَلَا يَجْعَلَ الْمِسْمَارَ دَقِيقًا وَالثَّقْبَ وَاسِعًا فَيَتَقَلَّقُ أَوْ يَنْخَلُعُ أَوْ يَنْقَصَفُ، اجْعَلْهُ عَلَى الْقَصْدِ وَقَدَّرِ الْحَاجَةَ"⁽³⁾

2- متابعة الصوم: "وسرد، كفرح: صار يسرد صومه"⁽⁴⁾، وفي الحديث: أن رجلاً قال لرسول الله، صلى الله عليه وسلم: إني أسرد الصيام في السفر، فقال: إن شئت فصم وإن شئت

(1) ينظر : السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله)، الكردي ، ص99

(2) المقاييس، ابن فارس ج3/ 157، والمحيط، الفيروز آبادي، ج288/1.

(3) لسان العرب، ابن منظور، ج3/ 211.

(4) المحيط، الفيروز آبادي، ج288/1.

فَأَفْطَر⁽¹⁾. "وَقَوْلُهُمْ فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ: ثَلَاثَةٌ (سَرْدٌ) أَيُّ مُتَتَابِعَةٍ وَهِيَ: ذُو الْقَعْدَةِ وَذُو الْحِجَّةِ وَالْمَحَرَّمِ وَوَاحِدٌ فَرْدٌ وَهُوَ رَجَبٌ"⁽²⁾.

3- **متابعة القراءة أو الكلام:** "سَرَدَ الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا إِذَا تَابَعَهُ" وفي صِفَةِ كَلَامِهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا أَيُّ يُتَابَعُهُ وَيَسْتَعَجِلُ فِيهِ"⁽³⁾. وهو المعنى الأشهر والأقدم لهذه الكلمة⁽⁴⁾.

ومنه يتضح أن السرد يتكئ معناه على ركائز هي الملائمة والمتابعة والاتصال والانتظام في نسق معين، فقد جاء في لسان العرب أنه: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متنسقا بعضه في إثر بعض متتابعاً"⁽⁵⁾، وبهذا فالمعنى اللغوي للسرد يشبه الحكى والقص ملتقياً معه من جهة التتابع لكنها تختلف عنها من حيث الدلالة على النهج والصفة⁽⁶⁾.

وقد اشترط ابن منظور وصاحب الصحاح الجودة في سياقه فقالوا: "فَلَا نُسْرِدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذَا كَانَ جَيِّدَ السِّيَاقِ لَهُ"⁽⁷⁾، فالمعنى اللغوي إذن يرتبط بالمعنى الاصطلاحي كون الرواية تسرد الأحداث سرداً أي تتابعها في إطار زمني.

السرد اصطلاحاً:

إنّ الدلالة الاصطلاحية لا تبتعد دائماً عن المفهوم اللغوي، فهي تولد من رحمه، والسرد في معناه اللغوي التتابع والموالاة، هو ما دعا (ولاس مارتن) بأن يعرفه: "التنظيم الزمني"⁽⁸⁾ ويعرفه (جوف فانسوف) بأنه: "التنظيم الزمني الذي تروي به القصة"⁽⁹⁾، ويتبعهم في ذلك الرافعي بقوله أن السرد هو: "متابعة الكلام على الولاء"⁽¹⁰⁾.

(1) لسان العرب، ابن منظور، ج3/211.

(2) الصحاح، الرازي، ج1/145.

(3) لسان العرب، ابن منظور، ج1/211، ينظر: انظر حاشية: تاريخ آداب العرب، الرافعي، مج2/195.

(4) المصطلح السرد في النقد العربي الحديث، الخفاجي، ص58.

(5) المرجع السابق، ص58.

(6) المرجع نفسه، ص58.

(7) الصحاح، الرازي، ج1/145.

(8) نظريات السرد الحديثة، مارتن، ص248.

(9) شعرية الرواية، جوف ص43.

(10) حاشية: تاريخ آداب العرب، الرافعي، مج2/195.

والسرد (Narrative) "هو المصطلح الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كانت من صميم الحقيقة أو ابتكار الخيال"⁽¹⁾.

وهو بذلك فعل يسرد قصة ما كانت (حقيقة أو خيالية)، "تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة كانت أو متحركة، وهو حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية وفي الحكاية على لسان الحيوانات وفي الخرافة وفي الأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة .. واللوح المرسومة والنقش على الزجاج والسينما والخبر التلفاز وفي المحادثة"⁽²⁾.

فالسرد في أشكاله اللامتناهية تلك "فعل لا حدود له يتسع ليشمل كل الخطابات سواء الأدبية أو غير الأدبية"⁽³⁾ بهذا فهو يعلن تمرده فهو "في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات"⁽⁴⁾.

وبهذا فإن السرد يشمل كافة الظروف المكانية والزمانية الواقعية والخيالية التي تحيط به، إذ هو عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة، فالسرد إذن هو الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية"⁽⁵⁾.

ولقد تضافرت عقول النقاد المعاصرين على تعريف السرد "بصفته قصة مرة وخطاب مرة أخرى"⁽⁶⁾ فقال سعيد يقطين إنه: "ثقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلاً للتداول سواء أكان الفعل واقعياً أم خيالياً مشافهة أو كتابة"⁽⁷⁾، وأورد حميد الحمداني أنه: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الثاني متعلق بالقصة"⁽⁸⁾.

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، وهبة والمهندس، ص198 .

(2) التحليل البنيوي للسرد ، بارت، ص9

(3) الكلام والخبر ، يقطين ، ص19 .

(4) التحليل البنيوي للسرد ، بارت ، ص9 ،

(5) ينظر : معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص105

(6) المصطلح السرد في النقد العربي الحديث، الخفاجي، ص66 .

(7) السرد العربي ، يقطين ، ص72

(8) بنية النص السرد ، لحمداني ، ص45

وتقول الناقدة يمى العيد متفكاً مع الأخير بأنه الطريقة التي يختارها القاص ليقدم الحدث للمتلقى.. فكأن السرد هو الكلام ولكن في صورة الحكى⁽¹⁾ وآخر يقول: "إنّ السرد القصصي هو إخراج الواقعة زائداً الطريقة التي تتم لها هذه الواقعة"⁽²⁾.

إنّ وجود الكثير من التعريفات بكون السرد "تقلاً للحادثة من الصورة الواقعية إلى صورة اللغوية"⁽³⁾ يشعرك بأن السرد هو ظاهرة لفظية مكونة من (أسماء وأفعال وحروف) والأفعال التي ذهبوا لها هي التي تكون في أذهاننا جزئيات الواقعة والحادثة، كما يحدث تماماً في كتابة التاريخ وتصويره في أسماعنا⁽⁴⁾ ولكن "السرد الفني هو الذي يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية ويحملة لذلك فنياً"⁽⁵⁾.

من السابق يتبين لنا أنّ السرد مهما تعددت الأقوال فيه فإنه خطابٌ أو قولٌ يتطلب راوياً يقص حكاية أو يخبر عنها، ومروياً وهي الحكاية أو القصة أو الرواية، ومروياً له وهو المتلقى للخطاب، ولا ينحصر فقط في المكتوب بل يتعداه للمحكي مشافهةً.

ويضاف من خلال التعريفات السابقة إلى كون السرد تتابعاً بمعناه اللغوي أنه يحافظ على مبدأ التقنية المرتبط بالتجويد والفنية، فهي إذن نظرت إلى السرد وما يتصل به من مسائل فنية ليست مقتصرة بذلك على الأبعاد اللغوية والمعجمية بل تجاوزته إلى المعنى التقني الفني الذي يضع السرد في مقام التبليغية التي تسعى إليها الحادثة⁽⁶⁾.

وما دام السرد قولاً يسعى للتوصيل والتأثير فهو "لغة يخضع لما تخضع له اللغة من قوانين ومعايير وأهداف"⁽⁷⁾.

ثانياً: أنواع السرد :

وسنذهب إلى تقسيم أنواع السرد من زوايا عديدة، الزاوية الأولى وهي زاوية الحكاية (نوع القصة) ومنه يقسم السرد إلى ثلاثة أنواع⁽⁸⁾:

(1) ينظر: السرد الروائي عند يمى العيد من خلال كتابها (تقنيات السرد الروائي) بو عاشور، ص6. وينظر : المصطلح السردى ، الخفاجي ، ص68 .

(2) المصطلح السردى في النقد العربى ، الخفاجي 'ص30.

(3) الأدب وفنونه ، إسماعيل ، ص104.

(4) ينظر: المرجع السابق، ص104.

(5) المرجع نفسه، ص104.

(6) ينظر: مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية، مزارى ، ص18

(7) الأدب القصصى والمسرحى ، ابو ندى، ص27 .

(8) ينظر : شعرية السرد في روايات لىلى العثمان ، الجعل، ص24

1. **السرد الحقيقي:** وهذا النوع تكون كل مكوناته حقيقية معاشة، فالسارد يسرد قصة حدثت حقيقة، فالشخصيات والأحداث والزمان والمكان كل ذلك من عالمنا الواقعي، والسارد في هذا النوع محاسب عما يقوله ومطالب ببيان مدى صحة قصته ويمكن أن يتخذ هذا النوع استشهاده دليلاً كما في سرد التاريخ تماماً.

2. **السرد اللاحقيقي (المتخيل):** وهذا النوع كل مكوناته تكون من الخيال فالسارد والأحداث والشخصيات والزمان والمكان من ورق، والسارد في هذا النوع غير محاسب عما يقوله وليس مطالباً ببيان مدى صحة قصته ومصدرها، ولا يمكن اتخاذها دليلاً يحتج به وشاهداً يستند عليه حتى لو استخدم أسماء لشخصيات وأماكن وأزمنة حقيقة فهو في النهاية ينسج ثوب حكايته من متخيل.

3. **السرد المزيج بين المتخيل اللاحقيقي والواقعي:** وهذا النوع غالباً يخضع لحكم السرد المتخيل.

والزاوية الثانية التي سنميز السرد منها وهي (زمن السرد وعُلقته بالحدث) وفيه أربعة أقسام:

1. **السرد التابع "اللاحق للحدث":** هو السرد الذي يذكر فيه الراوي أحداثاً حصلت قبل زمن السرد بأن "يروى أحداثاً ماضية بعد وقوعها"⁽¹⁾ فيغلب فيه استخدام صيغة الماضي غالباً ومن أمثلة ذلك ما تبدأ به القصص التقليدية القديمة في مقدمتها "كان يا مكان في قديم الزمان*" أو ما نسمع في النشرات والتقارير الاخبارية "التقي الوفد... بنظيره... وقررا عقد صفقة كذا...*" وهو إطلاقاً النوع الأكثر انتشاراً⁽²⁾.

2. **السرد الآني "المزامن للحدث"**⁽³⁾: وهو السرد الذي يكون فيه القص في زمن الحدث ذاته أي "أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد"⁽⁴⁾، ويستخدم فيه بالغالب "صيغة الحاضر"⁽⁵⁾، ويمكن أن يمر الراوي من سرد تابع إلى سرد آني بالتقليل التدريجي للديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بالماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر، وهو

(1) مدخل الى نظرية القصة، مرزوقي وشاكر ، ص 97.

• مثال للتوضيح

(2) مدخل الى نظرية القصة، مرزوقي وشاكر، ص 97.

(3) ويطلق عليه السرد المتواقت أيضاً' انظر : انظر: الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت الرواية الليبية أنموذجاً، اشنيبو، ص 47.

(4) مدخل الى نظرية القصة، مرزوقي، وشاكر، ص 97.

(5) انظر: الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت الرواية الليبية أنموذجاً، اشنيبو، ص 47.

أكثر الأنواع بساطة وبعداً عن التعقيد ففيه تطابق بين الحكاية والسرد ويظهر ذلك في اتجاهين مختلفين:

الأول: سرد حوادث فقط ويرجح هنا كفة الحكاية على كفة السرد فهو يمحو كل أثر للفظ.

الثاني: سرد يتمثل في مخاطبة الشخصية نفسها ويقع إلقاء الضوء عنا على السرد بينما يأخذ الحدث في الزوال حتى لا يبقى إلا القليل من الحكاية⁽¹⁾.

1- **السرد المتقدم** "السابق للحدث": وهو سرد استشرافي تنبؤي⁽²⁾ استطلاعي سابق للحدث ويتواجد غالباً بصيغة المستقبل كأن يقول السارد: "سأكتب مقالة غداً وسأنشرها في مجلة الأيام سأجعل كل من يقرأها يأسره قلّمي ويعرف كم اني صاحب قلم رفيع!*" ويعد من أكثر أنواع السرد ندرة في تاريخ الأدب⁽³⁾، حيث يقتصر استخدامه غالباً على مقاطع وأجزاء محددة من النص تروي الأحلام والتنبؤات وتسبق الأحداث "ويجب التمييز بين هذا النوع من السرد وبين ما تستخدمه قصص الخيال العلمي التي تروي "بصيغة الماضي بالنسبة إلى زمن الراوي" أحداثاً تنتمي إلى المستقبل "بالنسبة لزمن الكاتب"⁽⁴⁾.

2- **السرد المقحم** "المتداخل": وهذا "هو النوع الأكثر تعقيداً"⁽⁵⁾ فهو "سرد متعدد المقامات"⁽⁶⁾ حيث "يضم جميع الأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية"⁽⁷⁾ فهو ينبثق من أطراف عديدة ويظهر في الروايات الترسلية القائمة على تبادل الشخصيات رسائل داخل جسد النص الروائي فتكون الرسالة بذلك وسيطاً للسرد وعنصراً من العقدة وهذا بدوره وسيلة من وسائل التأثير في المرسل إليه⁽⁸⁾.

(1) ينظر: مدخل الى نظرية القصة، مرزوقي وشاكر، ص 99.

(2) ينظر: قاموس السرديات، برانس، ص 122.

• مثال للتوضيح

(3) مدخل الى نظرية القصة، مرزوقي وشاكر، ص 97.

(4) معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص 106

(5) مدخل الى نظرية القصة، مرزوقي وشاكر، ص 99.

(6) الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت الرواية اللببية أنموذجاً، اشنيو، ص 47

(7) معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص 106

(8) ينظر: المرجع السابق، 99-100

ثالثاً: ضمائر السرد

إن كل سرد لا بد وأن يشتمل على نوع أو أكثر من أنواع الضمائر حتى تتم عملية القص به ومن خلاله، وإن ميزة الضمير تتجلى بكونه "لا يدل على مسمى كالاسم وإنما يتعين مسماه فلا يدل على موصوف بالحدث ولا على حدث كالفعل"⁽¹⁾ ولذا فقد يمكن توظيفه على نحو رحب لاستعاضة به عن الاسم الظاهر، ولهذا فقد يعتمد إليه الروائي في توجيه خطابه للمروي له بإخفاء المؤلف حضور الراوي وراء جدران الضمائر الثلاث: (ضمير الغائب هو) و(ضمير المخاطب أنت) و(ضمير المتكلم أنا) .

ويعد "الضمير من أبرز العلامات اللغوية التي تربط المقال بالمقام"⁽²⁾ فهو لا يُوظف عند الروائي اعتباطاً دون هدف وقصد "بل هو اختيار واعٍ يتضمن مقاصد يتعين كشفها من قبل الدارسين للنصوص السردية"⁽³⁾ ولهذا سيدرس الباحث في هذا المبحث ضمائر السرد الثلاثة، والعلاقات التي تتأشبك فيما بينها في النص الواحد.

ضمير الغائب (هو) :

إن السرد بضمير الغائب هو أحد الأساليب السردية الثلاثة التي يركن إليها الكاتب فهو "من أكثر الضمائر انتشاراً وطبيعية"⁽⁴⁾ وشيوعاً بين الرواة. ولعله يكون سيدها وأيسرها استقبلاً لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم العام لدى القراء، وقد يكون استعماله شاع بين السارد الشفويين ثم انتقل منه إلى الكتاب آخر⁽⁵⁾، وقد تعددت الأسماء المرادفة لهذا النوع من السرد فمنها: السرد الملحمي⁽⁶⁾ وسرد الروائي الغائب⁽⁷⁾، وضمير الشخص الثالث⁽⁸⁾. وهذا النوع هو الأكثر اتساعاً للوصف ففيه يمكن أن يصف السارد بحرية ما يدور حوله أو حول الأشخاص الآخرين فقد

(1) تبادل الضمائر في سورة الكافرون، الأغا ، ص82

(2) المرجع السابق، ص82.

(3) الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت الرواية الليبية أنموذجاً، اشنيبو، ص 48

(4) تحولات السرد، السعافين، ص251.

(5) ينظر: في نظرية الرواية ، مرتاض، ص153.

(6) ينظر: تحولات السرد، السعافين، ص251.

(7) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، فضل، ص371 ، وقد اعترض مرتاض على هذه التسمية لعدد من الأسباب للطلاع عليها انظر : في نظرية الرواية ، مرتاض، ص153 وما بعدها.

(8) ينظر: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، أيوب، ص152.

يستخدمه الراوي ويكون خارج الحدث كله، أو قد يستخدمه وهو داخله ليروي عن آخر في سجالٍ حوارٍ وقد يكون بطلاً يروي عن الجميع بالدمج مع ضمير المتكلم.

وإن هذا التصنيف باعتبار (الضمير النحوي) لم يحظ باتفاقٍ يقرر بين النقاد فقد اعترض عليه جينت بقوله: "لا يعدو أن يكون مجرد اختيار نحوي أو بلاغي وأن الراوي ككل ذات للتلفظ لا يستطيع أن يكون في ملفوظها إلا ضمير متكلم وبهذا فقد صنف الرواة إلى أربعة أصناف بحسب وضع الراوي بمستواه السردى داخل القصة أو خارجها وبعلاقته بالقصة غيري القصة أو مثلي القصة"⁽¹⁾.

لم يغب ظل ضمير المتكلم عن أي رواية من روايات الثلاثية، فقبضت بشكل تام على جسد رواية (ستائر العتمة 2) فكان حضوره الأوضح فيها، بينما كان ظهوره متساوياً متقارباً في روايتي (ستائر العتمة 1) و (هكذا أصبح جاسوساً).

وتزداد جمالية السرد تجلياً باستخدام ضمير الغائب في رواية (ستائر العتمة 1):

(قفز من مكانه، ضرب الطاولة، بقدمه دار حول عامر بعصبية، تناثرت من ثنايا وجهه، صال وجال أمام عامر .. حدق به ملياً، بدت الحيرة تتغشى عينيه وترسل سحبها السوداء على وجهه .. فتح الباب ودخل وجه جديد من المحققين .. مدَّ المحقق يده مصافحاً وقال: حظك من باب السماء ... لقد انتهى دوامي اليوم حظاً أوفر سيد عامر)⁽²⁾.

عمد الروائي إلى استخدام الفعل الماضي بجوار ضمير الغائب المضمر، ليظهر للقارئ أنه يروي من مخزون ذاكرته، فلم يذكرها ماضيةً اعتباطاً. وجاءت دالة على أن الأفعال تتناسل من رحم الحركة والانفعال (قفز، ضرب، دار، صال، جال) فكل هذه الأفعال وصفت مشهداً درامياً متحركاً منفجلاً جعلت القارئ ينتقل بسرعة في جو المشهد قبل أن يدلف إلى إبطاء حدة الحركة باستخدام الفعل المضعف (حدق) مضيفاً له الوصف للوقفه بقوله (ملياً) وكأن المحقق وقف مع نفسه بعد انفعاله في حالة استغراب واستهجان يتساءل في ذاته أي رجل يكون عامر؟ ثم ينزاح عن البطء لكسر حركة الفعل بسكونه بشكل تام جاعلاً القارئ المتلقي يعيش حالة من الانتظار واللهفة لمتابعة سير الحدث: (بدت الحيرة تتغشى عينيه وترسل سحبها السوداء على وجهه) لتعود الحركة بشكل فجائي باستخدام الفعل المبني للجھول (فُتح الباب) فمحور التركيز عنده على الحالة الشعورية والانفعالية عند المحقق فقط التي كُشف اللثام عنها عندما لم يصل

(1) الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت الرواية الليبية أنموذجاً، اشنيو، ص 49

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 49 .

بدلو أساليبه إلى بئر أسرار عامر العميق، ليخترق السكون بالضمير الغائب مُستعملاً مع فعل هادئ (مدَّ المحقق المهزوم يده مصافحاً) لقد استخدم الفعل المضعف، ليبين للقارئ كمية الحنق والغيط الذين يحملون في صدورهم فالمصافحة باليد جاءت متكلفة خبيثة مصطنعة، ونراه يصرح بالصفة بصيغة اسم المفعول غنى عن الاسم فقال: (المحقق المهزوم) مع أنَّ سياق النص قبلاً قد مهد باسمه، ليخرج المحقق كاشفاً عن كوامنه الخفية وكم غيظه باستخدام ضمير المخاطب بعد أن أردف يقول: (حظك من باب السماء.. لقد انتهى دوامي اليوم.. حظاً أوفر سيد عامر). وكأنه باستخدام لفظة (سيد) التي تستخدم لتشريف عليّة القوم ينحى بها منحى الضد الدلالي لهذه اللفظة.

لم يقتصر الراوي على السرد بنوع الضمير الغائب للمفرد المذكور فقط بل ضم إلى جانبه ضمير الغائب المفرد للمؤنث غير العاقل (أظلت برأسها)⁽¹⁾ وضمير المفرد للمؤنث العاقل (هي تعبت بأزرار قميصه)⁽²⁾، (قلبت صداقته وردت باقتضاب)⁽³⁾ وضمير الجمع للمذكر (تخرجوا بدمائهم .. وخر عليهم سقف أحقادهم الذي ينوه من أشلاء شعبنا)⁽⁴⁾ وضمير الجمع للمؤنث الجمع (كأنهن زرع نبت في أرض نكدة)⁽⁵⁾.

إن هذا التعدد والتنوع لـ(ضمير الغائب) الذي يظهر في حالات إعرابية متعددة كالفاعل والمفعول به والمضاف إليه والمجرور عمد إليه الكاتب ليتمكن من التنقل باستخدام أسلوب السرد البسيط على مساحة جغرافية وزمنية وبشرية واسعة ومتنوعة⁽⁶⁾ ما كان بالإمكان تحقيقها باستخدام ضمير المتكلم، فهو يسرد على لسان جميع الشخوص ودون أدنى مبرر فهو بذلك مراقب شاهد، راوٍ غير مشارك وليس شخصية من شخصيات الرواية كي تروي عن نفسها.

لقد اتكأ الروائي في معظم تقديمه الوصفي للأماكن والشخصيات على ضمير الغائب معلناً بذلك حيادته على الرغم من العلاقة المشحونة بينهما فيقول في وصف المحقق (كابتن بنيامين) (ذو سحنة شرقية .. قمحي اللون.. دائي الوجه.. تقرأ في تجاعيد وجهه، بأنه قد

(1) سائر العتمة 1، الهودلي، ص7

(2) المصدر السابق، ص135

(3) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص22

(4) سائر العتمة 1، الهودلي، ص8

(5) المصدر السابق، ص133

(6) انظر: علامات في طريق الرواية في الأردن، أبو نضال، ص153

تجاوز المرحلة الخامسة من عمره صوت هادئ و رزين وكأنه يتحدث من مكان بعيد⁽¹⁾، ولكنه كثيراً ما كان يحدث خرقاً في الوصف الحيادي المتكئ على الضمير الغائب مضيفاً بعض العبارات التي بينت ذلك ومنه عرضه لشخصية ضابط استخبارات سجن مجدو (ممسوخ العجينة، كل شيء فيه مزيف في الظاهر، وفاضح يكشف باطنه الملوث بالخيانة والحدق)⁽²⁾.
ضمير المتكلم (أنا):

هو ثاني الأساليب السردية "من حيث الأهمية بعد ضمير الغائب ذلك بأنه قد استعمل في الأشرطة السردية منذ القدم"⁽³⁾ واستخدموا من أجل ذلك عبارات مثل: "قال أو زعم أو حدثني أو أخبرني أو قال فلان"⁽⁴⁾. وما يرد بصيغة الأنأ "وهو عادة بطل يروي قصته لكن هذا الراوي ليس مع مسافة من الزمن هو البطل تماماً: ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي وقد وقعت أفعاله في زمن مضى"⁽⁵⁾ ولم يتفق بارت ومرتاظ في تفضيل هذا الضمير فاعتبر الأول أن ضمير الغائب هو المقدم عنده بينما اعتبر الثاني خلاف ذلك وأسهب في دفاعه عنه واعتبره أقل روائية⁽⁶⁾ ويطلق على هذا النوع أيضاً "سرد الشخص الأول"⁽⁷⁾ أو "ضمير السرد الأول"⁽⁸⁾ انطلاقاً من أن الراوي بهذا النوع يقبض ويسيطر على مجرى الحدث في النص الروائي.

إن استخدام هذا النوع يكسب الراوي قرباً أكثر من ضمير السرد بضمير الغائب (هو) فهو يقدم الأحداث والشخصيات بالوصف الواقعي الظاهر ويستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية ويعريها ويقدمها للقارئ دون تزييف أو تحوير وبهذا تعلو درجة الإقناع به. ويرى بعض النقاد أنه ضمير تولدت نشأته عن السير الذاتية وله صلة وثيقة بالتاريخ حتى تطور وأخذ يسرد الأحداث السردية الأدبية الخالصة⁽⁹⁾.

(1) ستائر العتمة 1، وليد الهودلي، ص43

(2) هكذا أصبح جاسوساً، وليد الهودلي، ص4

(3) في نظرية الرواية، مرتاظ، 153.

(4) الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، أيوب، ص144.

(5) في نظرية الرواية، مرتاظ، 158.

(6) المرجع السابق، ص161

(7) الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، أيوب، ص152

(8) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، الهواري، ص263.

(9) في نظرية الرواية، مرتاظ، 162.

لقد استخدم هذا النوع من السرد في الثلاثية بشكل متفاوت فكان أقلها في رواية (ستائر العتمة 2) وأكثرها في رواية (ستائر العتمة 1) حيث تزيّ ضمير المتكلم بزي المفرد الأنا، وضمير الجماعة (نحن) منتقلاً بين ثلاث شخصيات (عامر وإبراهيم ونبيل) من بداية وقوعهم في عتمة السجن وتساؤلاتهم حول سبب وقوعهم في الأسر انتهاءً بمعرفة السبب الذي جر بهم إلى ظلمة الستائر وما باستطاعة الروائي أن يعتمد أسلوباً غيره، لأن الثلاثة تربطهم ذات الحدث "فالسارد بضمير المتكلم يحكي عن أناه وعن الآخرين بقدر ارتباطهم مع هذه الأنا وتعالقهم معها" وبقدر ما كانت الأنا هي المركز كان الآخرون هم الآخرين الذين تتجه أفعالهم إلى هذه الأنا⁽¹⁾ فعامر كان يحكي عن تفاصيل العملية ويتساءل: (كيف وصلوا إلينا؟)⁽²⁾ واعتقلونا⁽³⁾.

وتتجلى جمالية السرد بضمير المتكلم في استخدامه كمرآة منافقة تعكس ما لا يسكن الداخل، فنرى المحقق يستخدمها في إظهار إنسانيته المزيفة (أنا الآن انتهى دوامي .. عندما ينتهي دوامي تتوقف صلاحياتي ... تصبح على خير صديقي عامر)⁽⁴⁾، (أنا أحب الفرح والمرح إلى أبعد الحدود كما ترى، ما رأيك أن نخرج للشمس نخرج هذه الرطوبة من أجسادنا ونجدد الحياة في أرواحنا؟ أنا الكابتن شلومو ستتعرف كم هو جميل ورائع صديقك شلومو)⁽⁵⁾، (أنا أتكلم كيهودي، يريد الحياة لنا ولكم .. نحن نحب السلام وأنتم تحبون السلام والمطلوب هو أن نعمل مصنعاً للسلام)⁽⁶⁾ (أنا أقدر المأزق الذي أنت فيه) .. والمتهم في دحضٍ وصدٍ للتهم التي تكال نحوه وجاء ذلك في عدة مواضع: (أنا بكل صراحة لا أعلم عن ماذا تتكلم؟)⁽⁷⁾ (أنا لا أتكلم غير الصدق)⁽⁸⁾ (أنا لست عنيداً ولا أتحدى أحداً)⁽⁹⁾ (أنا لا أدري ما الذي تريده مني)⁽¹⁰⁾ وكأن الأنا بهذا النسق كائن منافق متضاد يطوع قياده لكل من الطرفين المتخاصمين.

(1) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المحادين، ص 25.

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 9/13/15

(3) المصدر السابق، ص 147

(4) المصدر نفسه، ص 42

(5) المصدر نفسه، ص 52

(6) المصدر نفسه، ص 54

(7) المصدر نفسه، ص 37

(8) المصدر نفسه، ص 57

(9) المصدر نفسه، ص 59

(10) المصدر نفسه، ص 61، ص 110

يعمد الكاتب الى استخدام ضمير المتكلم في نقل وتقريب المشهد الشعوري للقارئ في رسالة تحذيرية مغلقة بالحال الذي سيؤول إليه إذا حاول إراحة صدره بالكشف عن سره (كنت أتففس الصعداء، كلما انقضى يوم، وأقول بملء صدري: وأفل يوم.. ما زلتُ أذكر الأيام الأخيرة، كان أحدها كأنه صخرة تتزحزح عن صدري.. ولم أكن أتصور نفسي ولو في كواليس الأحلام، أعود ثانيةً أتففس هواء الحرية)⁽¹⁾.

يبدأ المشهد بالزمن الماضي (كنت) مُلصقاً به تاء الفاعل حيث ينقل تجربته هذه من معين زمن بعيد (السجن القديم)، مردفاً إياه بالفعل (أتففس) جواباً لشرط الانقضاء فهو في سجنه لا يتففس براحة الصعداء إلا عندما ينقضي يوم من أيام محكوميته (وأقول بملء صدري وأفل يوم) لكن لم تمحُ الأيام بسعتها خارج السجن ذاكرة عذاباته التي عاش فاستخدم الفعل المضارع المنفي (ما زلتُ أذكر الأيام الأخيرة، كان أحدها كأنه صخرة تتزحزح على صدري)، يلحظ على الكاتب هنا استخدام ضمير الغائب (كأنه صخرة) في محاولة لكسر رتابة النمط المتكرر، مع تكراره لضمير المتكلم مع كلمة (صدري) في شارة تنبيه وتكثيف للقارئ حول حالة الضيق التي تكتنف نفسه فاستغنى بالصدر عن الجسد كله، فذكر الجزء مراداً به الكل ويظهر بيان ذلك في قوله: (ولم أكن أتصور نفسي ولو في كواليس الأحلام) ويرى الباحث أن الروائي بهذا أجاد استخدام الضمير في نقل المشهد بحالته الشعورية كاملة مدخلاً القارئ في قلب المشهد، فالبوح عن المشاعر باستخدام صاحبها تكون أكثر تشويقاً وإقناعاً وأمثل للتفاعل مع حيويتها والتقاط دقائقها وتفصيلها.

إن استخدام ضمير المتكلم كان يتذبذب في رواية (هكذا أصبح جاسوساً) بين الروائي والراوي فترى الروائي يُقدم كل قصة به، ثم يلتفت ليعيره للراوي بشكل مباشر ويطلق العنان للسان بالتحديث ليظهر على حيادية تامة مقلقاً بذلك من سلطة و ذاتية السارد: (سمعتُ قصته فتحركت قلبي مضطرباً فعرفت أنه يطلب الفيض، فرحمتُ فيضانه بأن سكبت مداده على الورق لأسجل قصة عزيز... كنا ثلاثة في الزنزانة سمعنا صوت قرقعة عن الباب المغلق بإحكام كباب الثلجة..)⁽²⁾ فالقارئ هنا يرى ويقرأ المشهد من خلال عيني صاحبها دون اعتراض خط سيرها من قبل الروائي فلا يتأثر بحكمه وتبقى الموضوعية تسير بحياديتها التامة على أرصفة النص.

(1) سناثر العتمة 1، الهودلي، ص 8

(2) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 7.

لم يسر بهذا النمط في كافة القصص العشرين ولكن أحدث خرقاً عندما لَغَزَ ضمير المتكلم في قصة (شباك رقم 10) التي بدأها بـ (تابع قلمي مشواره مع هذه القصة حيث سافر مع صاحب القصة إلى الحدود الأردنية ليرى ويكتب قبساً يسيراً مما يجري هناك)⁽¹⁾ فلم يذكر اسم صاحب القصة مع استمراره بسردها بضمير المتكلم، ليبقى القارئ موصولاً بحبل شغفه وترقبه هل الهودلي هو صاحبها؟ أم هي قصة لأحدهم كسابقتهما؟ وتتبدد سحب هذه الحيرة حين تظهر بعض التفاصيل المتماهية والمتطابقة مع سيرة الكاتب نفسه خلال حوار مع سائق السيارة: (حرق في سحنتي قليلاً ثم قال: أنا أعرفك جيداً وأعرف إخوتك أنت موظف في وزارة الاتصالات. صحيح وأنا أعرفك أيضاً، أنت كنت في صفّي في المدرسة الهاشمية، أي سنة كنت في التوجيهي؟ سنة 1978م أنت سعيد الخطيب صحيح؟! يا سلام رب صدفة خير من ألف ميعاد.)⁽²⁾. وهذه هي المسارات الحقيقية لحياة الكاتب حيث دراسة الثانوية في الهاشمية وسنة التخرج ووجود الأقارب في الأردن.

لقد استخدم ضمير المتكلم (أنا) في أكثر من موضع لإبطاء حركة السرد والولوج الى الذات الداخلية والتجول فيها ليرسم للقارئ الشخصيات بأبعادها كلها خارجية وداخلية (اجلس حتى تسمع اسمك. شعرت وكأنني نكرة هبأة لا وزن لي، أنا هنا لست إنساناً فقط مجرد ربوت وهم يقبضون على لوحدة التوجيه، لا أحمل في قلبي وطناً ولست مواطناً لأي وطن لا قيمة لأي شيء يجمعني بهذا الجالس خلف شباك عشرة، لا تجمعنا عروبة ولا مروعة ولا خلق ولا دين أنا مجرد شيء يريد أن يمر وهم لا يريدون لهذا الشيء أن يدخل بلادهم)⁽³⁾ أجرى الراوي ضمير المتكلم في مساحة حساسة (صدر سعيد) وفي وقت حساس وهو وقت الانتظار ليعكس لنا التساؤلات التي تتراى في عمق شعوره وشعور كل مسافر، فقد أذن للمشهد بالسير باستخدام الفعل (شعر) متصلاً به ضمير الرفع المتحرك، ولكن نراه فجأة يلتفت في نقل شعوره لضمير المتكلم المنفصل (أنا هنا لست إنساناً) فهو ينفجر في الكشف الذاتي⁽⁴⁾ للشعور الذي بدأه بالتشبيه (كأنني) ولكنه الآن يصرح صارخاً بحالة الاستصغار التي تطفو على صدره وتختلج مشاعره، مبيناً سبب ما أوصل لهذا الحال باستخدام قالب الأسلوب البلاغي التفصيل بعد الإجمال (لا قيمة لأي شيء يجمعني بهذا الجالس خلف شباك عشرة، لا تجمعنا عروبة

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص59.

(2) المصدر السابق، ص61.

(3) المصدر نفسه، ص65.

(4) وهذا يأتي على غرار ما جاء مواجهة المحقق وجهاً لوجه فتلك كانت تحمل فيضاً من تحدي وإصرار.

ولا مروعة ولا خلق ولا دين). اصطحب الراوي مع العطف نفيًا متكرراً، ليعطي وصفاً أعمق لحالة الحسرة والألم والغليان الداخلي التي تموج في صدره.

ضمير المخاطب (أنت):

هو ثالث الأساليب السردية باستخدام التصنيف النحوي، وهو الأقل وروداً والأحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة وممن اشتهر باستعماله بتألق في فرنسا وربما في العالم كله الروائي الفرنسي (ميشال بيطور) في روايته الشهيرة (العدول والتحوير) ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيين (ضمير الشخص الثاني)⁽¹⁾.

إن استخدام ضمير المخاطب في الرواية جاء ضرورة لتعدد الشخصيات في جسد الرواية حيث لا يستغنى عنه في كشف الشخصية لذاتها أو حوارها معها بل هو الأنجع و الأنسب لذلك، فبهذا النوع نرى ضمير المتكلم يجرّد من نفسه شخصاً آخر يسوق الخطاب نحوه، والرواة الذين ينحون نحو تقديم شخصياتهم ضمن مناظرات داخلية يختلفون بحسب عمق اقتحامهم واتجاهه⁽²⁾.

لم يغب ضمير المخاطب في الروايات الثلاث، فكان حضوره متقارباً في رواية (الستائر 1) ورواية (هكذا أصبح جاسوساً)، بينما كانت سطوته قليلة جداً في رواية (ستائر 2) التي سيطر فيه ضمير الغائب محتلاً حظوة الأسد ونصيبه، جاء ضمير المخاطب في الثلاثية للمذكر غالباً ولكنه لم يعدم حضور المخاطب المؤنث فيها إلا في رواية (ستائر العتمة 2) فقد ورد ضمير المخاطب (أنت) في روايتي (ستائر العتمة 1) و (هكذا أصبح جاسوساً) سبع مرات فقط.

وتظهر جمالية السارد بضمير المخاطب باستخدامه له في تقنية المونولوج التي ينفرد بها ضمير المتكلم، ليؤكد أن المخاطب شخص في الرواية يتحدث مع ذاته، و ظهر ذلك في قصة سناء وعصفور كالفيث بوك (وقفت طويلاً في محراب الرسالة: آن لك يا سناء أن تفكري بنفسك قليلاً أنت خريجة هذا العام أي على أبواب مرحلة جديدة من حياتك وكل بنت في هذه المرحلة تفكر بشريك حياتها هذا الشاب معجب يطرق الباب ويريد الجواب... لماذا الآن تتوقفين؟ هل سحرك بكلماته المنمقة وقد تكون سرقة من النت، مخزون هائل مثيل هذا

(1) ينظر: شعرية السرد في روايات ليلي العثمان ، الجعل، ص163.

(2) ينظر: المبدأ الحوارى، تودوروت ، ص89.

الكلام، على عادتكَ اقطعي هذا الخط.. لا لن أغلق هذه المرة⁽¹⁾ فسناء جردت من نفسها نفساً أخرى تحدثها وتحاورها وتصغي لهمسها، فهي تعيش صراعاً داخلياً بين تفكيرها بالمستقبل وحياتها كفتاة تطمح لبناء أسرة (وكل بنت في هذه المرحلة تفكر بشريك حياتها) وبين وخز الحذر وصراع اليقظة بما اعتادت عليه (هل سحرك بكلماته المنمقة؟ سأسير وفق خطوات مدروسة سأوغل ولكن برفق) إذاً فلقد تنقل ضمير المتكلم في المشهد السابق بين ذاتين: ذاتٍ أمارَةٍ وذاتٍ لوامَةٍ حذرة.

سعى السارد بضمير المخاطب لتجيش الداخل والحفاظ على بنى صموده من خلال استعماله كنواقيس حذر تُضاء في فكر عامرٍ لمّا يتغشاه الضعف ومحاولاً النيل منه، وهذا النوع غالباً ما يستخدم فيه السرد بضمير المتكلم (أنا) لكنه انزاح باستعماله هنا إلى المخاطب في قول: (أنت لم تفعل شيئاً ولم تر شيئاً.. أنت رجل مسالم، قررت أن تعيش حياتك بعد خروجك من السجن، تماماً كما يفعل الآخرون..)⁽²⁾، ثم تبقى الهواجس تترى على نفسه حتى تُولد ذاتاً مخاطبةً من نفسه لنفسه تقول (ماذا أقول لأُمك التي حفيت قدماها وهي تطارد عليك من سجن لآخر؟)⁽³⁾ فجاء نقاوس الخطاب الداخلي محذراً له باستشعار الأمومة لديه، والبعد عن أتعابها وذلك في سبيل تعزيز صمود السر لديه.

يمكننا القول بأن ضمائر السرد بتقلباتها في جسد الروايات جاءت لتوجه القارئ لتأمل المشهد من كافة زواياه، فهي تحمل في جعبتها هدفاً توعوياً يقف فيها الراوي على حد عنصر التشويق ووعي اللحظة، والنتيجة أن يدخل القارئ الصورة بكل أبعادها.

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص20.

(2) ستائر العتمة1، وليد الهودلي، ص9.

(3) المصدر السابق، ص9.

المبحث الثاني: لغة النسيج السردى.

إن اللغة هي "تلك الأصوات التي يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"⁽¹⁾ فهي الركيزة الأساسية التي يبني عليها التواصل الإنساني في التعاملات الحياتية اليومية.

أما على صعيد العمل الفني وخاصة الرواية فتشكل اللغة العنصر الأساس في تشكيل بنية النص الروائي مع مؤازرة العناصر الأخرى لها "فالرواية صياغة بنائية مميزة والخطاب الروائي لا يمكن أن يتحدد بالحكاية فحسب بل بما يتضمن من لغة توحى بأكثر من الحكاية وأبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها وشخصياتها. والرواية ليست لها لبنات أخرى تقيم منها عالمها غير الكلمات ونحن لا يمكن أن نقول شيئاً مفيداً حول رواية ما لم نهتم بالطريقة التي صنعت منها"⁽²⁾ وهي أيقونة التواصل بين شخوص الرواية في فضاءها الرحب فبالغة "تتطرق الشخصيات وتتكشف الأحداث ويتضح البيئة ويتعرف القارئ على التجربة التي يعبر عنها الكاتب"⁽³⁾ وكأن اللغة بهذا المعنى قالب سبك للروائي يصب فيه أفكاره ويكشف من خلالها عن مضمير ذاته وهدفه الذي يسعى، برسمة بريشة اللغة عبر ألسن الشخصيات وتحركاتهم لدفع الحدث وتكوين الرؤى بتوضيح النظرة للقارئ والمتلقي.

لقد غدا اهتمام كتاب ونقادها باللغة واضحاً فأصبحت ميداناً للتأمل ودراسة علاماتها ورموزها. حيث يرى (بارت) أن اللغة هي العنصر الذي يتحدد به الأدب، وليس الرواية على وجهٍ مخصوص، فهي قوام الرواية وعمودها الفقري، لذا قامت الشكلائية الروسية بعزل ومعالجة عنصر اللغة في الرواية باسم (اللغة الأدبية)، و(ياكوبسون) باسم الشعرية⁽⁴⁾. لتنتج عدسة الاهتمام عندهم صوب اللغة بعدما كان الاهتمام بالأحداث والشخصيات يسير جنباً لجنب مع اللغة التي تحيك تفاصيل كل واحدة منهم كونها بؤرة النشأة لباقي أبعاد الرواية الأخرى.

إن الروائي الحاذق بصنعبته هو الذي يجيد قياد لغته فيجعل منها طوباً لبناء صرحه الروائي كاسياً إياها ثوباً دلالياً وبلاغياً قشيباً، فيوجه المفردات والتراكيب المشحونة بالعاطفة المحملة بالجمال ويستثمرها نحو القارئ في سياقات تواصلية ذات أغراض فنية وتعبيرية قيمة

(1) الخصائص، ابن جني، ص33.

(2) تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، تاورته، ص51.

(3) بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، عثمان، ص199.

(4) انظر: هسهسة اللغة، بارت، ص166.

الروعة. فاللغة هي أداة تعبيره عما يريد قوله، وينوي إيصاله، ولا يستطيع إيصال فنه والإجادة به دون أن يحظى بالإمام كامل وواعٍ باللغة التي يكتب، إضافة إلى موهبيه وبقدر ما يمتلك من لغته يتسع له اختيار الأوفق من الجمل والعبارات والدلالات والحوارات وينجح في أسلوبه ولغته⁽¹⁾.

إن النص الأدبي هو مجموعة الحروف التي تكونها اللغة، فهي ركيزته وعمدته ومنبع حيويته، "فقناة الاتصال في العملية الأدبية تتكون من مجموعة من الرموز اللغوية... التي تتشكل وفق طريقة معينة... لهذه التشكيلات اللغوية التي يجاور بعضها البعض مضامين فكرية محددة"⁽²⁾ فغياب اللغة القوية الأدبية المبنية على نحوٍ من الانتقاء والاصطفاء يعدم النص حياته ويئده في مهده قبل أن يسير به نحو الإغراء والتأثير.

وسنقوم في هذا المبحث بتوجيه عجلة الدراسة نحو شقي لغة السرد: اللغة التسجيلية واللغة الشعرية محاولين الوقوف بإمعان لنستخرج دلالات وإحياءات كل واحدة من السابقتين.

أولاً: اللغة التسجيلية.

تعد اللغة التسجيلية المباشرة هي أحد مكونات النسيج اللغوي في الرواية، وهي اللغة المألوفة السهلة التي تستخدم للتعبير عن التجربة الحياتية اليومية وما يدور في فلك الروح وخلجات النفس دون اللجوء والاستعانة بالاستعارات أو الاتكاء على الألفاظ المجازية. فهذه اللغة تهتم بالوظيفة التبليغية التي تسعى للإخبار ونقل الحدث فقط⁽³⁾ "فلا تلقى بالاً إلى أصوات الكلمات ومواقعها لأنها تنصرف في العادة من المتحدث إلى الحدث"⁽⁴⁾ دون اعتداد بالمتلقي ودون محاولة التغليف بالانفعالات والوجدانيات التي قد تعرقل وتضلل الخط المعرفي له، فاللغة التسجيلية "لغة معيارية تسير وفق مجموعة القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها .. وهي تتسم بالانضباط والالتزام لتحقيق هدفاً واحداً وهو التوصيل"⁽⁵⁾ وهذه اللغة هي الأكثر استخداماً في السرد التاريخي للحوادث الغابرة كونها حيادية وموضوعية تنقل الأخبار وتصف الحوادث بدقة وشفافية.

(1) الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، عودة، ص111.

(2) سرديات النقد، حمري، ص98.

(3) انظر: اللغة في رواية (تجليات الروح)، حمدان، ص116.

(4) اللغة والإبداع الأدبي، العبد، ص26.

(5) لغة الخطاب الشعري عند جميل بئينة_ دراسة أسلوبية بنائية_، القاعود، ص127

ولقد شكلت اللغة التسجيلية المباشرة في الثلاثية الغالبية العظمى مقارنة باللغة الشعرية، فكانت الأكثر حضوراً في البناء الروائي، إذ عكس لنا الهودلي فيها الحياة اليومية للأسرى وما يدور داخل غرف الظلام القاتم وجدران القهر.

ومن التسجيلية ما جاء في بداية (سائر العتمة¹) حين قلبَ عامرُ دفاتر رأسه مسترجعاً الأحداث إلى ما قبل الرواية وقبل البدء بالتخطيط للعملية مع رفاقه حيث الوضع الفلسطيني الذي تقاعس فيه حضور المقاومة في فترة مجيء السلطة الفلسطينية (بعد خروجي من السجن كان الوضع على الأرض قد تغير تماماً .. وجدت السلطة الفلسطينية تبسط نفوذها بتواجد أمني كبير على مناطق تسمى "أ" وهناك مناطق "ب" ما زالت السيطرة الأمنية فيها للاحتلال الصهيوني، ومناطق "ج" بسيادة كاملة للاحتلال.. والمفاوضات تسير وتتعثّر ثم تعود لتراوح في ذات المكان.. كانت الأحوال قد تبدلت، وانقلبت رأساً على عقب .. ضعفت قضية المقاومة ومجابهة الاحتلال، أصبحت على هامش بعد أن كانت في صلب الاهتمام الفلسطيني العام⁽¹⁾.

فاللغة في الفقرة السابقة جاءت لغة تاريخية تسجيلية تحمل في طيات حروفها وصفاً لجوانب الواقع الفلسطيني آنذاك وما أصابه من دعة وركود، فقد كُبح جماح السلاح المقاوم والروح الثورة المتقدة بمجيء السلطة الفلسطينية باتفاق أوصلو الذي وقعته منظمة التحرير الفلسطينية مع الإسرائيليين عام (1993م) لتكون أداة الحكم الذاتي المؤقت في الضفة الغربية وغزة، فقد مدت السلطة يد المفاوضات إلى المحتل، تلك اليد التي لا تسمن أرضاً تتناقص من أطرافها يوم بعد يوم، ولا تشفى ناراً تتأجج في صدر الفلسطيني الغيور على عرض أرضه.

جاءت لغة الفقرة سهلة لا غرابة فيها تتقل الحدث كما هو دون تزويق أو تزيين، ولا تحمل خيلاً أو تتعطف بالقارئ نحو التأويل، الجمل متوسطة الطول لا يتخللها حوشي كلم أو ركيك تعبير، أو معقد فهم ينوء دون الوصول لعقل القارئ، فقد استخدم مصطلحات سياسية سائدة ومنتشرة بين ألسن الفلسطينيين (سيادة، مقاومة، مفاوضات، نفوذها، السيطرة الأمنية)، الأفعال جاءت بصيغة المضارعة لكشف خط سير المفاوضات الدليل المستمر بالنتيجة فهي (تسير، تتعثّر، تتراوح ذات المكان) وكأنها ضرير يتخبط طريقه باستمرار، فلا هو استخدم عصا تقوده وتقويه ولا وجد شخصاً يسترشده طريقه ويهديه، حتى بعد فترة من المحاولات

(1) سائر العتمة¹، الهودلي، ص10.

والتراخي والتمطيط، وقد وفق الكاتب في انتقائه لحرف العطف(ثم) الذي يفيد الترتيب مع وجود هوة زمنية بين الفعلين بما يفيد من تراخٍ وإطالة.

لقد جاءت الرصد للحال بعد المفاوضات بالفعل الماضي متكرراً معه الحرف قد (قد تغير الوضع تماماً، قد تبدلت الأحوال) لينقل المشهد للقارئ مُقرباً ومؤكداً لا ريب فيه ولا مرية.

كل السابق كان تمهيداً يُقدم لنا بلسان عامر ليطلعنا على السبب الحقيقي وراء تنفيذ العملية مع رفاقه فبعد انفجار الأوضاع في وجه الاستهتار اليهودي والاستخفاف بطموحات الشعب المتقدم أملاً بالعودة إلى موطن صباه، وبعد أن أحجف المحتل في استخدام قوته فدفع حقه من شفاء المدافع لتمارس العنجهية والقتل كل يوم، حتى تزاхمت الأرواح صعوداً في سماء الشهادة فبات الأمر لا تحتمله صدور الكرماء لتُشمر يدُ الجد ويغلي صدرُ الحر ف (لم يعد الصمت محتملاً)⁽¹⁾.

لقد جاءت اللغة التسجيلية مشحونة بنبرة خطابية مباشرة وعالية في مشهد تحدٍ ثوري لعامر مستحضراً شخصية الصحابي (بلال بن رباح) الصابرة التي تقنت عليها كل صخور الإغراءات والمساومات (ضعوا صخوركم على صدري.. الهبوا جسدي بسياط أحقادكم.. أخرجوا لي كل مكر ورثتموه كابراً عن كابر.. اخرجوا مكر بني قريظة وبني النضير وخيبر.. أرسلوا لي كل "خنازبكم"، لن اكون بإذن الله "برصيصاً".. أنا عامر .. عامر قلبي بذكر الله ومعيته)⁽²⁾.

جاء هذا الخطاب لما تذكر عامر حبسته الأولى الذي كان يستخدم فيها المحققون الأسلوب الخشن من ضرب وركلٍ وشبح عنيف يجعل منه هيكلاً عظيماً بالياً، مؤخرته تنزف ويداه تكادان تنقطعان ألماً من قيد سكن فيهما، أما الآن فهو يشناق لاستحضار صمود بلال ذلك الزمن الذي لم يكسر القيد عزمه ولم يفتت التعذيب صخر صموده، الآن فالأمر مختلف فقد نحوا منحى الإغراء الشيطاني الخبيث حيث الوسوسة القهرية والإغراءات الإبليسية التي شعر بأنها بدأت تطفئ شيئاً من قبس عزمه، فكان لازماً عليه أن يستحضر المفارقة في نفسه بين زمنٍ صعب سطعت فيه شمس العزم من بين حجب العتمة والتعذيب وبين لحظته الآتية الذي بدأ أسلوب التعذيب النفسي الناعم يخيم على صدره، ولذا استحضر بلالاً لينهض ويجدد خلايا العزم في مسالك روحه.

(1) سناثر العتمة 1، الهودلي، ص 11.

(2) المصدر السابق، ص 52.

غلب على الفقرة أسلوب الأمر المقترن بضمير متصل لجماعة المخاطبين (ضعوا، أهبوا، أخرجوا، أرسلوا) وقد خرج هذا الأمر عن معناه الحقيقي الذي يحمل الإلزام والتكليف إلى المعنى البلاغي الذي يفيد التعجيز والسخرية، فهو الآن خارج نطاق سيطرتهم ولن تكفي طاقات مكرهم وجحافل تضليلهم وتمويههم من كسر نصاله حتى ولو جمعوا نحوه ما جمعوا.

حشد الكاتب في نص هذا الخطاب جمعاً من المصطلحات التي تحملها كتب السيرة والمعارك فبنو النصير وقريظة وخيبر كلهم قبائل تلبسوا ثوب الموالاة لرسول الله ولكنهم سرعان ما انكشفت حقيقتهم الزائفة، فالموقف الذي يعيشه الآن مع المحققين يشبه تماماً موقف هذه القبائل مع رسول الله، وموقف برصيص العابد وذلك الشيطان الأبيض الذي خدعه بأسلوب ماكر متغلف بدين وكثرة عبادة. جاء عامر بهذا المشهد التاريخي، ليعزز الصمود والوعي ومدارك الانتباه لديه بعدم الرضوخ لهذه الألاعيب، حمل الكاتب في هذه الفقرة توجيهها للقارئ بضرورة قراءة أخبار التاريخ والسير والاستفادة منها إذ فيها من العبر والعظات الكثير.

لقد سعى الروائي إلى تكثيف حرارة المشهد التسجيلي وذلك بربط حلقة وداع الأسير قبل انتقاله من سجن لآخر مع حالة اللاجئين الفلسطينيين المهجر من أرضه عنوة، وفي هذا ربط شعوري واستنكار لتلك النكبة التي لا تفارق رفوف ذاكرة كل فلسطيني محاولاً ربط حبال الشعور بخيالات الذاكرة المرة (النقل إلى سجن آخر هو أيضاً سلاح من أسلحة الدمار النفسي، حيث الانقضاض المفاجئ على كل خصوصيات الأسير، ومشاعره، علاقاته مع رفاقه، برنامجه الثقافي والروحي، سكنه وترتيب أوضاعه. كل شيء للأسير يتكوى دفعة واحدة وسط الغرفة. يللم أشياء بمساعدة أصحابه، ثم يحزمها في عقدة، ليقوم بدور اللاجئين الفلسطينيين حينما هجر من أرضه وشتت في أصقاع الأرض)⁽¹⁾، هذا وإن جاء التسجيل للوقائع بلغة الذاكرة الأليمة باستشعار مشاهد النكبة ممزوجة مع واقع الأسير في سجنه، فإنه جاء أيضاً بلغة الروح والسمو النفسي العلوي لرسم مشاعر التدفق الإيماني حيث الحيوية القلبية الفاعلة التي جيشها سعيد من ذكر لسانه واستحضاره لمعية الله ولطفه لتكون حافزاً له في تحويل السجن الضيق إلى فيافي مترامية يتقلب في رحابها (وشرع سعيد يردد بعمق: يا الله. يا الله. وهو راجياً رجاء عظيماً لا يخيب بأن الله معه. وبين الحين والآخر يعود إلى أسماء الله. يا قوي. يا عزيز، فلا يترك أي شعور من مشاعر الضعف أو الذل من التي يريدون حشره فيها، إلا طارد فلولها دون هوادة. أرادوا ضغطه في مكبس هذه الزنزانة، وصهر مشاعره بنار الذلة والقهر، ولكنه

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 6.

خرج بسلام، وهو يسير في رياض جنة الذكر التي أتحفت قلبه بمشاعر القوة، والعزة والعظمة أيضاً ... إichاءات زنانتهم القذرة تقول له بأنك من الأذلين، وما عليك إلا أن تخضع وتنصاع وتستسلم. هم الذين يتمثل الشيطان فيهم. والله ربك العظيم العزيز المتعال يقول، ويمنحك هذا الشعور العميق (وأنتم الأعلون) والمرء يستجيب لمن يعظم في قلبه، إذا عظم الخوف منهم ... لن يكون لهم سلطان، أو أي سبيل على نفس المؤمن المستعلية والمستعظمة بالله. سيكون حتماً من الأعلون، الذين لا سلطان للشيطان وأوليائه عليهم⁽¹⁾.

استخدم الروائي السرد التسجيلي بتقنية المذكرة⁽²⁾ وذلك عندما طلب عامر من إبراهيم تقييماً للوضع فترك المذكرة تتكلم و تسرد الأحداث نيابة عن صاحبها (يقول في كتابته: "عندما تكالب علي خمسة محققين في آن واحد وبعد عدة أيام مضنية من القهر والعذاب.. كانت أعصابي متوترة... اعترفت لهم بأني سأغلق الملف على تهمة واحدة، لا يتجاوز حكمها السنة... إلا أنني فتحت على نفسي بهذا الاعتراف أبواب جهنم...")⁽³⁾ فاستخدام هذه التقنية في السرد جاء لإسراع وتيرة السرد ومنعاً للتكرارية المملة، حيث يقف الروائي مع المحطات الجديدة التي وقع بسببها إبراهيم. فعامر كان يقرأ ويلتقط المهم والجديد فقط دون أن يعود بذكر التفاصيل التي سبق وأن استخدمت مع نبيل (فأخذ يقرأ ويبحث في ثنايا السطور عن مبتغاه.. نفس الأساليب التي استخدمت مع نبيل) حتي يقف بالقارئ على المهم والمستخلص من قصة إبراهيم دون تكرير وإعادة للأساليب المشتركة بينهم.

لقد انحدرت اللغة التسجيلية المباشرة في الرواية بوضوحها الي استخدام بعض الألفاظ العامة الدارجة لتعطي عمقاً دلاليّاً وتسلك بالقارئ مسلكاً أيسر للفهم مما لو استخدمت مكانها كلماتٍ فصيحة، ومن ذلك كلمة (عتلوني)⁽⁴⁾ أي: حملوني بقوة (يدخلك)⁽⁵⁾ التي تعني باللغة الفصيحة برأيك، و (قلت على مضض: ماشي).⁽⁶⁾ أي نعم، و (هات القصة من طقطق للسلام

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 23 / 24.

(2) وتقنية الرسالة التي تركت عبر الفيس بوك، لثناء، ص 20.

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 160.

(4) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 77.

(5) المصدر السابق، ص 75 ، ص 36.

(6) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 125.

عليكم⁽¹⁾ ، أي من البداية، ولفظة (محسوبك)⁽²⁾ التي جاءت في جسد الروايات أكثر من مرة مستخدمة في مضمارين فيما يسمى بالمشترك اللفظي الذي يحمل معنيين ببعدين دلاليين: الأول التواضع الخبيث حيث استخدمها العصفور أبو النور في بداية تعريفه عن نفسه لإيقاع الأسير في شرك الاعتراف (محسوبك" الدويبر" ممثل القسم أبو النور)، وجاءت في قالب السخرية والذم لكسر قوة المأساة التي تضيف عليه "فالمأساة حين تفرض نفسها على فضاء الرواية، يعتمد مؤلفها إلى كسر حدثها بالسخرية"⁽³⁾ وهنا استخدمها عامر لما تحدث عن نفسه أثناء استرجاعه لأسباب كشف عملياتهم بعدم أخذه تدابير الأمن في شراء معدات العملية (أنا محسوبكم ومع خبرتي التي كنت أعتد بها كثيراً، دفعتني العجلة لشراء سيارة مسروقة، من إنسان يتعاون مع المخابرات الإسرائيلية...) ⁽⁴⁾ وكذلك جاءت على لسان إبراهيم أيضاً في نفس السياق.

ويرى الباحث أن الكاتب قد أسهب وأكثر في استخدامه للغة التسجيلية المباشرة سواء في ذكر أحداث ما قبل السجن، أو داخله بسرد مفصلٍ وتسجيلي واضح لوقائع التحقيق وأساليب المكر كل هذا جاء يتماشى مع الهدف الذي يسعى للتعبير عنه وهو أخذ العبرة من شباك المحتل وتعرية جرائمه لذلك فهو التزم الموضوعية دون تهويل أو تهوين، فلم يغلف روايته بتهويل يرعب فيها القارئ فيخدم ما يسعى إليه المحتل الأقل من حرب نفسية، ولم ينعطف للتهوين الذي يسكن الاستخفاف بأساليبه ومكره حتى لا يصطدم ويتفاجأ بغير ما قرأ إذا وجد نفسه على محك التجربة العملية.

ثانياً: اللغة الشعرية

اللغة الشعرية هي اللغة التي حظيت بخصوصية تتميز بها عن اللغة العادية المألوفة فهي تلبس عباءة الشعر _ دون الوزن والقافية _ لتغدو خارج المألوف وتتعاقد مع بعض خصائصه التي "تشكل انحرافاً متعمداً عن اللغة العادية لصنع لغة خلاقة ذات دلالات عميقة"⁽⁵⁾ ولكن الانحراف الذي تسير به مشروط بالتقاليد الشعرية والتراث، فهي ومع خصوصيتها تبقى جزءاً من اللغة العادية خاصة في البنية السطحية للنص⁽⁶⁾.

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص95.

(2) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص87. ستائر العنمة 1 ، الهودلي، ص 172 /157/42

(3) جدل الهوية في الرواية العراقية، الشبيبي، ص101.

(4) ستائر العنمة 1، الهودلي، ص127.

(5) بنية اللغة الشعرية عند أبي نواس، علي، ص6.

(6) ينظر: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، ص156.

ويذهب الباحث الفرنسي (كوهن) إلى القول بأنها ليست تعبيراً عادياً عن عالم غير عادي بل هي على العكس تماماً في التعبير غير العادي عن العالم العادي.⁽¹⁾ فهو بهذا يقصد أن تخلق من التعبير عن المؤلف تعبيراً غير مألوف تسعد به النفس وتنتشي به الذائقة ويُوقظ الحس. وهذا ما حدا بالروائيين المبدعين إلى استعمال اللغة الشعرية في التعبير عن الذات، لقدرتها على اختراق أعماق النفس والتعبير بالتصريح والإيحاء والرمز عن أسرار هذا الإنسان الذي أصبح مشغولاً بالهموم مع الشعور بالانسحاق والتلاشي⁽²⁾.

لعل التفاوت بين اللغة العادية واللغة الشعرية يظهر جلياً في كون الأولى لا تتجاوز معناها اللغوي فهي وسيلة لحمل وإيصال المعنى لا غاية في ذاتها، أما الشعرية فهي تتمرد عن هذا لتحمل وظيفة الجمال في جعلتها إضافة إلى نقل المعنى محققة ذلك بخصوصيتها التي تتمثل بـ"انتهاك وتدمير قواعد اللغة العادية وهذا ما نجده عن الشكليين الروس الذين يرون أنها تشويه مقصود عن طريق العنف المنظم الذي يرتكبه ضدها القارئ"⁽³⁾.

يمكننا القول بأن اللغة الشعرية هي اللغة التي يفجرها الكتاب لتحمل إبداعاتهم فهي لغة "تصويرية، ليست جافة خشنة، ألفاظها محملة بشحنات عاطفية تنفثها في تراكيب الجمل وتحملها الجمل أيضاً حينما تتراوح بين القصر والطول والأساليب الخبرية والإنشائية"⁽⁴⁾ فهي لغة الإيحاء⁽⁵⁾ والرمز المبتعدة عن التقريرية المباشرة، تنزيا بزّي البلاغة وتستند عليه من خلال إقامة علاقات غير متوقعة بين الألفاظ المتجاوزة باستثمار الاستعارات والتشبيهات والمجازات وغيرها.. كاسرة حدود الرتبة والتقليد ومتجاوزة الشارات الحمراء للموروث القديم المُستهلك لتسير في فضاءات الانزياحات الدلالية والتأويل، وإعمال الفكر والسيطرة على العاطفة والوجدان.

جاء حضور اللغة الشعرية في الثلاثية شحيحاً فقد حضرت بشكل خجول على مستوى الفقرة بأكملها، وجاء ذلك غالباً في الفقر التي تصور العالم الداخلي للسجين، وما يحمل في جوف صدره من صراعات، فجاءت الألفاظ الحاملة لهذا الوصف رصينة مترقصة مكتنزة بالدلالات الإيحائية التي تتناسب مع الإيقاع الشعوري الذاتي وتتساوق مع المشهد النفسي ومن ذلك (غلت النخوة ومشاعر الإيمان والجهاد في صدري.. وظلت الأفكار في مخاض عسير، ثم

(1) الانزياح واللغة الشعرية، ابطي، ص459.

(2) الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، المومني، ص211.

(3) اللغة الشعرية بين نمطية نحو الجملة وتعددية نحو النص، فقل، ص43.

(4) جماليات القصة القصيرة _دراسة نصية_، محمد، ص67

(5) ينظر : النظرية البلاغية عند الامام الزمخشري، الغول، ص189.

أنجبت قراراً، نسخ القرار الذي دفعني إلى الاسترخاء، وإلقاء السمع لزينة الحياة الدنيا ومتاعها الفاني .. قررت من جديد العودة إلى مقاومة الاحتلال، ودخول ساحة المواجهة⁽¹⁾.

فالمتمأمل لهذه الفقرة يرى فيها اللون التسجيلي ولكنه تلبس بشي من إيهاب التصوير الشعوري المركب لحالة عامر وما دار في نفسه من غليان دفع به ليتخذ قراراً بالبداية بالتفكير بعملية تعيد ميدان التوازن والردع للمحتل الذي ما عاد يأبه بشيء مما يرتكب من جرائم، لينتج القرار الحاسم بتنفيذه للعملية.

جاءت الجمل السابقة خبريةً متوسطة الطول مكثفة قوية المعنى مُلخصة للأحداث بالفعل الماضي (غَلَّتْ، ظَلَّتْ، أنجبتْ، نسخ، قررت) وقد جاء تواتر هذه الأفعال متسلسلاً بمنطقية تدريجية فحملُ صفة الغليان للنخوة ومشاعر الإيمان قد أدخل الفكر في مخاضه العسير لينجب القرار الذي نسخ وأزال الاسترخاء منتجاً القرار بالعودة إلى حومة الجهاد وصراع العدو، مستعيناً في رسم ذلك بفرشاة البلاغة فاستخدم الاستعارة مرتين في قول (غَلَّتْ النخوة ومشاعر الإيمان والجهاد في صدري) الأولى مكنية في (غَلَّتْ النخوة) شبه فيها النخوة ومشاعر الإيمان بالحمم التي تغلي وتنتظي، فدلالة الفعل (غَلَّى) تحمل الثورة ويقع على الشيء المادي لا الشيء المعنوي مثل المشاعر الإيمانية والنخوة فالتعبير بهذا الانزياح قد أدخله في إطار الشعرية، والثانية (في صدري) وهي تصريحية حيث صرح بالمشبه (صدره) وحذف المشبه به وهو البركان أو الإناء الذي يُغلى فيه. وقوله (ظَلَّتْ الأفكار في مخاض عسير) استعارة مكنية شبه الأفكار التي تتناوب عليه بحال المرأة التي هي في حالة مخاضٍ وطلق أليم، فالأفكار لا يناسبها الطلق والمخاض، ولكنه أسنده إليها ليشكل في ذهن القارئ تقريباً ذهنياً لكم الألم وجمع التخيُّب، وكذلك (أنجبت قراراً) استعارة صُرح فيها بالمشبه به (القرار) وحذف المشبه وهو الطفل الذي دلت عليه القرينة المانعة وهي الفعل (أنجبت)، والعرب كانت لا تستخدم الفعل (أنجبت) إلا إذا ولدت نجيباً أما من تلد الأخرق والأحمق واللئيم فليست عندهم كذلك⁽²⁾، بل يطلقون عليها (أحمقاً) وجاء الكتاب بالفعل أنجبت استبشاراً وتفاؤلاً بقراره الذي وُلد بعد مخاضٍ فكريٍّ. إن وجود هذه الاستعارات المنتمة والمستقاة من معجم الحالة الشعورية الفائرة قد خلق بؤرة تقحم القارئ في الدخول إلى عالم المتخيل لذلك الشعور.

(1) سائر العتمة1، الهودلي، ص11.

(2) ومنه قول الشاعر الوارد في كتاب سمط اللائ في شرح الأمالي القاري لأبي عبيد عبد الله بن محمد البكري

الأندلسي (487/1): قَرَبَ مُعْرِيةٍ لَيْسَتْ بِمُنْجَبَةٍ،،،، وَرَبِّمَا أَنْجَبَتْ بِالْفَحْلِ عَجْمَاءَ.

وتأخذ اللغة بعداً بلاغياً وتلبس ثوب الشعرية منتشيةً إذا تحركت في فضاء الحرية وخارج نطاق السجن، وذلك لما ذهب بالأسير المخضرم (أبو محمد) إلى رحلة إلى شاطئ البحر راكباً الجيب المرهف الحديث في محاولة لاستمالة قلبه وخلخلة الروح الجاسرة لديه وتحريكه نحو حنين الذكريات (وترنم القلب وارتعشت كل خلايا جسمي وهي تتلقف ألعاناً طال شوقي إليها، كيف تبجر هذه الموسيقى العريقة في بحري الهادر؟ من الزنازين القاتمة القاهرة المذلة إلى هذا الجيب الفاخر بكل مفاتنه، يمشي يمزج الطريق ويشق عباب بحر الحياة الجميلة وزد على ذلك أم كلثوم هذا الصوت الآتي من البعيد الأروع في حياتنا والمحمل بذكريات لحظاتها الحلوة وأيامنا السعيدة)⁽¹⁾.

اختزلت الفقرة السابقة الحالة التي غمرت أبا محمد وسيطرت على شعوره، حتى تراقص قلبه مترنماً وهو يستمع إلى مذياع الجيب الذي يطرق أسماعه بلحن أم كلثوم، ذلك الصوت الذي يستميل القديم ويجدد في مسالك الروح ومفاصلها عبق الماضي، كان هذا الأمر متعمداً يصبون إليه حتى ينالوا منه ويجروه إلى مفاتن الحياة ورغد عيشها بدءاً فلم تكن الرحلة لمجرد الرحلة فقط لإنعاش روحه فعطفهم ظاهره الرحمة وباطنه أسلوب دهاء جديد.

بدأت التحرك في الفقرة للقلب، تلك البقعة الصغيرة التي على صغرها تتحكم في تقلبات الشخصية ومنعطفات قراراتها وفكرها إذ هو محط الشعور ومخزن الإحساس فبدأت أول محطة منه (ترنم القلب) ليغدو بعدها مُرسلاً طربه وفرحه لكل خلايا الجسد، فقد ارتعشت كل خلايا الجسم متلقةً تلك الألحان بشغفٍ وسرعة فالفاعل (تتلقف) باستمراره ومضارعه خلافاً على الأفعال الماضية السابقة (ترنم، ارتعشت) التي دلت على نوع من الاسترخاء والاستقرار وثبات الحالة، ليضع القارئ أمام كم النهم والشغف التي يحملها هذا الفعل بتوظيفه ضمن هذا السياق فقد طال نأي الشوق إلى تلك الموسيقى.

يُكسر الأسلوب الخبري بتدخل الأسلوب الإنشائي من خلال الاستفهام المتلون بالتعجب والاستنكار مستعيناً بالصورة البلاغية وعنصر التشبيه ليشحن لغة الرواية بطاقة جمالية ولغة شعرية، (كيف تبجر هذه الموسيقى العريقة في بحري الهادر؟) فيها استعارات في قوله (تبجر هذه الموسيقى) شبه الموسيقى العريقة بالقبطان وشبه نفسه بالبحر المتلاطم الهادر، ومن التشبيه أيضاً ما جاء في تجسيده ووصفه لحركة الجيب (يمشي يمزج الطريق ويشق عباب

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص30

بحر الحياة الجميلة) فقد شبه الحياة ببحر عالي الموج يتخطاه الجيب ويشق أمواجه بهمة وحيوية.

جاء السجع غير متكلف ليحدث نغماً وجرساً موسيقياً محبباً يجذب الأسماع ويثيرها ومنه (صدري، بحري، شوقي)، وجاءت الصفات متعددة متضادة متنافرة متعاكسة سواء في الحركة أو اللون لترمي بالقارئ في هوة المفارقة بين داخل السجن وخارجه ومنها في صفة الأول (الزنازين القاتمة، القاهرة، المذلة) وفي صفات الخارج الرحب (الموسيقى العريقة، الحياة الجميلة، لحظاتنا الحلوة، البعيد الأروع، أيامنا السعيدة).

لقد طوّب الكاتب بناءه الروائي في الثلاثية بلغة شعرية غير متكلفة حاملةً للدلالة مُركّشةً بالجمال لكنها لم تصل حد اللغة الشعرية الزئبقية التي يصعب على القارئ الإلمام بدلالاتها والقبض على معانيها بسهولة إذ ذلك يخرجها عن الهدف الذي يرتجيه والمنهج الذي يبتغيه، فوظفه الثوب البلاغي البياني في صورة سهلة قريبة من الفهم بعيدة بعض الشيء عن التأويل والتخمين.

ثالثاً: اللغة الحوارية

يعتبر الحوار عموداً وركيزة أساس يستند عليها النص الروائي، فهو يسهم في تشكيل بنيته الحيوية من خلال الواقع التي يلبسها للنص بما تدور به حبكة الرواية، وبما يتمتع به من خصائص ووظائف عديدة سواءً التواصلية الداخلية بين شخوص الرواية التي تسعى للكشف عن مخبوء ذاتها ومستوى فكرها وثقافتها، أو من خلال الوظيفة الخارجية التي تحفز التفاعل مع المتلقي خارج النص، فتقحمه داخل بؤرة التأثير الدرامي للمشهد. إن للحوار دور مهم في تحريك مجرى الحدث وتطوره فهو قد يُصعده من انحدار، و قد يخفضه من علو، وصولاً بالمشهد للمتلقي في حلة يبتغيها الكاتب ويسعى إليها.

الحوار لغة:

يندرج المعنى اللغوي للحوار تحت الجذر الثلاثي (حور) وهو "الرجوع عن الشيء إلى الشيء"⁽¹⁾ ومنه قوله تعالى في صدر سورة الانشقاق: ﴿إِنَّهُ ظَنَّ أَنْ لَنْ يَحُورَ﴾⁽²⁾ أي: "ظَنَّ فِي الدُّنْيَا أَنَّ لَنْ يَرْجِعَ إِلَيْنَا، وَلَنْ يُبْعَثَ بَعْدَ مَمَاتِهِ"⁽³⁾ ومنه قول النبي صلى الله عليه وسلم في دعائه: "اللَّهُمَّ

(1) تاج العروس، الزبيدي، مج11/ص98.

(2) [الانشقاق: 14]

(3) تفسير الطبري، الطبري، مج24/242.

إِنِّي أَعُوذُ بِكَ مِنَ الْحَوْرِ بَعْدَ الْكَوْرِ"⁽¹⁾ أي: التردد في الأمر بعد المضي فيه، أو نقصان ورجوع في الحال بعد الزيادة فيها⁽²⁾. وفي القاموس المحيط "الحوار الرجوع"⁽³⁾ وفي أساس البلاغة "حاورته: راجعته الكلام وهو حسن الحوار"⁽⁴⁾، ويقال أناس "يتحاورون أي يتراجعون في الكلام. والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره. والمَحَوْرَة: من المحاورَة مصدر كالمشورة والمشاورة"⁽⁵⁾. فالحوار بمعناه اللغوي يمثل عودة ورجوع الكلام للمتحدث كردة فعلٍ من متلقيه.

الحوار اصطلاحاً:

الحوار هو "حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة الموضوع والأسلوب"⁽⁶⁾ وهذا الحديث يتم فيه "تداول الكلام فيما بينهما بطريقة متكافئة، فلا يستأثر به أحدهما دون الآخر"⁽⁷⁾ وهو سبيل لـ"تبادل المعلومات والأفكار والآراء سواء أكانت تبادلًا رسمياً أم غير رسمي، مكتوباً أم شفوياً"⁽⁸⁾ وبهذا فالحوار يشكل دوراً مهماً في التعاملات الحياتية العامة فهو ركيزة من ركائز التواصل البشري وهو "حاجة إنسانية يسعى من خلالها الفرد لإشباع رغبته وحاجته في الاندماج في الجماعة والتواصل مع الآخرين، فالحوار يحقق التوازن بين حاجة الإنسان للاستقلالية وحاجته للمشاركة الفاعلة مع الآخرين"⁽⁹⁾ بطريقة تحفظ للحوار تبادليته وتعدديته بأسلوب حضاري، ولا يقتصر الحوار على الإطار التبادلي الخارجي بل يتسلل نحو ذات الفرد ليفاعل معها.

إن الحوار داخل الرواية هو حوار متشعبٌ متعدد لا يقتصر على حوار واحد فقط، بل تتعدد الحوارات في النص بتعدد الشخصيات المُدرجة في فحوى الفضاء النصي، إذ يسعى به الكاتب لدفع عجلة الحدث ونقله من زاوية لأخرى معملاً التقدم في العقدة، ومقوباً عنصر الدراما

(1) المرجع السابق، مج 24/242.

(2) انظر: الحوار، الببتي، ص 248

(3) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، ص 380.

(4) أساس البلاغة، الزمخشري، ص 221.

(5) لسان العرب، ابن منظور، مج 3/ 218

(6) من اصطلاحات الأدب الغزي، خفاجي، ص 39

(7) قواعد ومبادئ الحوار الفعال، الشويعر والصقهان، ص 11.

(8) الحوار مفهومه وأهدافه، بشناق، (موقع إلكتروني).

(9) قواعد ومبادئ الحوار الفعال، الشويعر والصقهان، ص 15.

في الرواية، وللحوار وظائف غير تطوير الحدث، فبه تُكشف الشخصيات و"ترفع الحجب عن عواطفها وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى"⁽¹⁾. بل قد يطلع القارئ من خلاله أحياناً لماذا تُقدم هذه الشخصيات عن فعل دون سواه⁽²⁾. وبهذا تُرسم وتتجلى الشخصية أمام القارئ جلية من خلال لغتها المنشورة عبر الحوار. إذ كل كلام تنطقه الشخصيات يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة أي أبعادها المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية⁽³⁾.

يتميز الحوار في الرواية عن الحوارات داخل الأجناس الدرامية أو الشعرية الأخرى بكونه حوار بين الكاتب والشخص، فهو ليس حواراً درامياً متمصلاً إلى ردود. مُنجز داخل بيانات لها مظهر "مونولوجي" وهذه إحدى الامتيازات التي يتمتع بها النثر الروائي⁽⁴⁾ عن غيره.

إن الحوار داخل العمل الفني الروائي يندرج تحت شروطٍ ويخضع لضوابط منها:

أولاً: أن يُحمل الحوار إلى السامع المتلقي عبر لغةٍ باختيارٍ واعٍ للمفردات والصور الموجزة التي يسكبها الروائي من معين حسه الإبداعي "مع عدم تناسيه تحقيق مواءمة بين الحوار وطبائع الشخصيات، أو تكلفه تكلفاً غير ملائم معها، خاصة ضمن الوضع والأجواء التي يفرضها العمل"⁽⁵⁾.

ثانياً: أن تسعى لغة الرواية الحوارية جاهدةً لحمل طاقات تمثيلية ملائمة للسياق النسق الروائي، وأن تكون مبتعدة عن الهذر والثرثرة التي لا تحتل قيمة ولا تحقق فائدة⁽⁶⁾ مع تجنبها للإطناب وارتداءها ثوب "الإيجاز غير المخل بالمعنى حتى لا تتحول إلى مسرحية"⁽⁷⁾.

ثالثاً: يجب أن يندرج الحوار في متن وصلب القصة لكي لا يتوهم القارئ وكأنه دخيل عليها متطفل على شخصها وهذا من شأنه أن يقدم ويطور الحوادث⁽⁸⁾.

(1) فن القصة، نجم، ص113.

(2) بناء الرواية، عثمان، ص237

(3) ينظر: في كتابة المسرحية، لابوس أجري، ص411.

(4) ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باخنتين، ص88.

(5) اشتراطات الحوار الروائي، كاظم (موقع إلكتروني).

(6) ينظر: فن القصة: نجم، ص114.

(7) اللغة وخصوصيتها في الرواية، محمود، ص108

(8) ينظر: فن القصة: نجم، ص113

لقد شكل الحوار أساساً قوياً اتكأ عليه الهودلي في بنائه الثلاثية وتشبيده لنصها، فحضرت تقنية الحوار بجانب تقنيتي الوصف والسردي اللتين تشكلان في غالب الروايات حضوراً أكبر من الحوار، ولكنه في الثلاثية اعتمد عليه بشكل كبير جاعلاً منه ميزة فنية تطفو على ورق الرواية، إذ بواسطته يعطى زوفاً تقريبياً يصل به إلى دواخل المحققين وكذلك الأسرى الغارقين في ظلام السجون وأقبية المساءلة ودهاليز التحقيق، ليكشف ما يتعمل داخل نفوس الشخصيات إثر تقلبات أحوالها النفسية وتغير المجرىات متلاحقة على كلا طرفي الحوار.

أولاً: الحوار الخارجي "الديالوج"

هو "صوتان لشخصيتين مختلفتين، يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف"⁽¹⁾ فمن خلاله تنطق الشخصيات لتتبنى الكشف عن رؤيتها للمواقف الروائية مظهرة الملامح الفكرية والمكانة الاجتماعية لها أمام القارئ، "هو وسيلة إرسال الرسائل اللفظية ووسيلة لاستجلاب ردات الفعل من الآخر"⁽²⁾، وعنده تقف اللقطة متجمدة لنستمع فقط لأصوات الداخلين في حيز التشابك اللفظي، ويعد هذا النوع الأكثر انتشاراً في حقل الأدب القصصي⁽³⁾ وينشطر هذا النوع من الحوار إلى قسمين: حوار خارجي مباشر، وحوار خارجي غير مباشر.

الحوار الخارجي المباشر

هو الحوار الذي يدور بين شخصيتين دون تدخل الروائي فيما يدور بينهما من حوار، فلا يحدث خرقاً لديمومته بتعليقه أو تعقيبه عليه، فيترك التحكم فيه للقائمين عليه، فهم القابضون على زمامه المسيطرون على مجرى تبادليته.

وهذا النوع من الحوار تكاد تنضب منه الثلاثية إلا في حوارات هامشية جانبية، فلم يترك السارد حواراً إلا ومدّ يد تعليقه وتعقيبه في بهوه، فنجد لا يترك حواراً إلا ويجليه للقارئ فيضع لمساته بتعليق على شخوصه أو إيقافه بقطع وصفي ثم العودة إليه، أو حتى خرق حواريته الصاخرة لثنيها والدخول في همس الحوار الداخلي للذات المتحاور.

(1) بناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة، إلياسي (موقع إلكتروني).

(2) شعرية السرد في روايات العنوم، ارحيم، ص101،

(3) ينظر: الحوار القصصي، عبد السلام، ص41.

الحوار الخارجي غير المباشر

هو الحوار الذي تتعدد أطرافه مع تدخل الروائي فيه بين وقت وآخر، فيُقحم فيه قولاً من الماضي لأشخاص آخرين أو يُمهّد لهم بأفعال القول تاركاً الحديث لهم بعد ذلك. فالحوار بهذا النوع ينقل عن الماضي أقولاً وأحداثاً وحركات لشخصيات أدت أفعالاً يرى الكاتب من الأهمية نقلها إلى سياق الحوار القائم مع الحفاظ على هيكلية الفقرة والتصوير متصرفاً بهيكلية البناء القولي من حيث زمنه وإشاراته التخاطبية⁽¹⁾ ... وتعتبر القصة القصيرة الأكثر استقبلاً لهذا النوع من الحوارات.

إن الثلاثية قد حفلت وضجت بشكل كبير بالحوارات الخارجية غير المباشرة حتى لا تكاد ورقة من ورقاتها إلا وطئها الحوار وسار فيها، وسنلزم تحليل و اقتباس حوار من كل رواية نظراً لسعتها النصية وطول جملها و درءاً للإسهاب وخوفاً من الإطناب، مع عدم إغفال ذكر وظائف الحوار ما أمكن .

لقد جاءت الحوارات في الثلاثية محبوكة درامياً متناسقة تدفع الحدث تقدماً، فتقدم بين يدي كل حوار نصحاً خفياً يسترشده القارئ بتوجيه إليه السارد من خلال التعقيب عليه، فجاء الحوار في جميع مستوياته بوضوحاً موجهاً مرة بأسلوب التربوي المحاضر، ومرة بأسلوب الناصح المُحذر، وثالثة بأسلوب فكاكي يدفع الملل ويزود بالوعي.

ومن الحوارات في (ستائر العتمة 1) ذلك الحوار الطويل الذي طفا على وجه عشرة ورقات، وذلك الحوار دار بين عامر والعصفور الذي أدخل إليه في السجن، حيث كان يُطبق بحرص على ألا تتسلل كلمة منه نحوه، حتى جرت الحكمة العصفورية وبدأت الثقة تشق طريقها في عامر بأنه ليس ثعلباً مأكراً حتى أسقط هذا العقرب الماكر بلسانه ليعرفه عامر بذكائه من فلتات لسانه، ومن ذلك الحوار الطويل نجتزئ ذيله المبدوء.

"فُتح الباب ودخل العصفور مرة أخرى ..

- قالوا لي بأن أوراق الإفراج غير جاهزة.. انتظر في الزنزانة خمس دقائق.. إنهم يلعبون بأعصابي يا عامر.. بعد دقائق "يسيح الثلج ويبين ما تحته". هل تراني بعد ساعة أو ساعتين أكون في البيت. يا سلام!

(1) ينظر: الحوار القصصي، عبد السلام، ص91. انظر: تطور الخطاب القصصي (من التقليد للتجريب) أبو طالب، ص293.

- آه ...نسيت ..ألا تريد شيئاً من أهلك ..؟ أنا آسف، لقد أشغلتني فرحة الإفراج، وحرب الأعصاب هذه التي يشونها علي..(قاتلهم الله أني يؤفكون)..

" اظهر على حقيقتك أيها العصفور الكبير.. أخيراً، لقد وصلت إلى ما تريد.. تريد توصياتي للخارج، كي تتقله أسيادك.. يا لك من ثعلب ماهر.."

- أنا لن أصل إلى بيتي دون أن أصل إلى بيتي قبل أن أمر ببيتكم.. سأطمئنهم عليك، بإذن الله. قل لي ما تريد منهم؟!

- بارك الله فيك .. أنا سألحق بك بعد أيام قليلة. إن شاء الله .. قل لهم إنني غير متورط بشيء. ستثبت براءتي، وسرعان ما سأعود إليهم سالماً غانماً، بإذن الله ..

- يا أخي " سرك في بير" ..

-وكان الباب يُفتح وهو يتابع القول:

- أمامك فرصة عظيمة.. من الزنزانة إلى البيت مباشرة.. قل ما تريد، أنا أحبتك وأريد أن أقدم لك خدمة..

- سلم على كل الأحباب.. سلامات حارة. كل ما أريد⁽¹⁾.

يبدأ الحوار السابق مع عامر بعد انقطاع متعمدٍ من المحققين حيث سحبوا عصفورهم ليتركوا عامراً في حالة من فقد الأُنس وتشابك الفكر والتعطش للبوح، محاولين أن يسترقوا من فمه شيئاً بعد ظمأ الحوار وفقدان الأنيس في السجن.

طلَّ الحوار على النص بعد الإذن له بالدخول مُقدماً بجملة قصيرة حركت المشهد (فُتح الباب ودخل العصفور مرة أخرى) بدأ الحوار بفعل القول الوحيد (قالوا)، وجاءت جملة متوسطة، وغير متزن التوزيع حيث جُلَّ كلام الحوار دلف من لسان العصفور، مع اقتصارٍ بالرد المقتضب لعامر، فقد بدت له أنياب خبثه من معاني كلماته.

حضرت الأساليب الإنشائية فكان منها الاستفهام المكرر مرتين، الأول المصدر بالتحضيض (ألا تريد شيئاً من أهلك ..؟) والثاني المبدوء بالأمر (قل لي ما تريد منهم؟!)، ذاك الأسلوب الذي يتماهى وخبث العصافير فهم يغلفونه بثوب الحرص وتقديم الخدمة السرايية الخادعة، وجاء النداء التعجبي أيضاً فيه إضاءة خافتة لإغراء عاطفة عامر نحو ذويه وأهل

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 28-29.

بيته، (هل تراني بعد ساعة أو ساعتين أكون في البيت. يا سلام!)، فكل سجين تحمله عُلقة الحنين للأسرة والأهل والأولاد.

تخلل الحوار السابق آية قرآنية ومثلان شعبيان جريا استشهاداً على لسان العصفور في سياق حكمة لفظية تتسال منه، إذ يبين ذلك سعة الثقافة الشعبية والدينية التي يتمتع بها العصافير فهم منتقون بعناية. فهو يُجرى المثل في موطنه ويقم الآية القرآنية المناسبة للسياق مستدلاً بها ومستنداً عليها، بل ويُسلس المنطق عذوبةً بانتقائه كلمات تحمل رقة تعبير ودعة لفظ، ومن هاتيك الكلمات المحشوة خبثاً (أنا آسف، لقد شغلتنى فرحة الإفراج، سأطمئنهم عليك، بإذن الله، يا أخي، أنا أحبيتك، أقدم لك خدمة، أمامك فرصة عظيمة).

لم يأتِ الخرقُ لاستمرارية الحوار الخارجي بالمونولوج اعتباطاً، بل جيء به ليعطي تحليلاً لطبيعة هذا العصفور، ويظهر حقيقته ونفاقه، فلو ترك الحوار دون أن يُقم بالمونولوج الذي يدور في رأس عامر، لما وصل القارئ لعين الحقيقة. الحقيقة التي يجب ألا تغيب عن كل فلسطيني معرض للوقوع في السجن. وهي إياك أن تُلدغ من عينك واحذر أن تؤتى من قلبك، فالعين ترى الظاهر الحسن فتخدع، والقلب قد يرق فيتعبه الحنين فيدلف إلى وحل شركهم.

ومن الحوار ما جاء استرجاعاً تُذكر فيه الأحداث وتُجلب من الزمن الماضي، فمن وظائف الحوار "استحضار الحلقات المفقودة"⁽¹⁾ ومنه ما جاء في حوار عامر مع رفاقه إبراهيم ونبيل عندما جمعهما سقف سجن واحد فتبادلوا أطراف الحوار مسترجعين ما حدث معهم قبل العملية وأثناء السجن، فجاء الحوار استرجاعياً لكنه مُدار بتقنية المحاضر حيث يقود زمامه عامر معقياً فيه بالتوجيه ومبادراً بالسؤال. كان هذا الحوار هو الأطول إذ طفا على أكثر من عشرين ورقة ممزوجة بالوصف ومعلق عليه بالسرد والحوار داخل الحوار نفسه، وبدايته كانت بـ "قال عامر بصوتٍ خافتٍ:

- علينا تقييم الأمور يا نبيل، ما الذي جرى لنا؟! لا بد من وضع النقاط على الحروف؟

تلقت نبيل حواليه. ودارت عيونه كمن يخاف من ظله وهمس:

- الحذر الحذر يا عامر.. العيون التي ترقبنا كثيرة.. ما أدرانا؟ ألا يوجد من بين هؤلاء عصافير؟!"

(1) فن القصة: نجم، ص118.

"الآن تأتي لتحذر من العصفير يا نبيل.. بعد أن وقعت الفأس في الرأس؟ ولكن هذا مؤشر جيد.."

- ألا تظمنن لي يا نبيل؟! (1)

ويستمر الحوار مع نبيل حتي يصل إلى إبراهيم وفيه:

"همس عامر في أذن إبراهيم:

- متى سنقيم الأوضاع يا إبراهيم؟

- متى تشاء.. جاهز.

- سمعت من نبيل بالأمس. (2)

وبعد هذا الحوار الذي عرف فيه عامر واسترجع ما دار مع صديقيه جاء دوره كموجه ومحاضر يسترجع أخطاء التنفيذ والتخطيط للعملية وقيمه.

- بكل تأكيد..

- سأبدأ قبل أخطاء التحقيق بذكر أخطائي أولاً..

- أخطاؤك؟!

- قالوا باستغراب..

- نعم أخطائي.. لقد قسمت تجربتنا إلى ثلاث مراحل.. مرحلة الإعداد للعمل، ومرحلة العمل نفسه، ومرحلة ما بعد العمل. الاعتقال والتحقيق.. أما عن أخطاء ما قبل العمل، فقد تيقنت أن إعدادنا كان متعجلاً.. داهمتنا انتفاضة الأقصى، التهمت مشاعرنا الجهادية والوطنية.. بلغ السيل الزبى، فوجدنا أنفسنا نريد إيلاهم بأسرع وقت ممكن.. وحسب خبرتي السابقة، قمت وإياكم بمستلزمات الأعداد، ولكني الآن أرى أنها لم تكن كافية.. لم ننضجها بشكل جيد خاصة الجانب الأمني.. (3).

ويستمر الحوار حتى آخر صفحات الرواية. وعلى طول هذا الحوار إلا أنه الأكثر اختزالاً للتجربة والأعمق تقريباً لما يريده الكاتب من رواية أرادها تسجيلية توعوية ودرامية في ذات الآن.

(1) سناثر العتمة 1، الهودلي، ص 147

(2) المصدر السابق، ص 159.

(3) سناثر العتمة 1، الهودلي، ص 171

وتحت وظيفة الاسترجاع أيضاً جاء الحوار الذي تبادلته سعيد الخطيب مع سائق السيارة التي شقت مجراها في أديم الأرض لتقله إلى حدود الأردن. وهذا الحوار حمل شعبةً من الاسترجاعات الأول منها استرجاعه لآخر مرة زار فيها الأردن، كما استرجع زمن الحبسة الأولى التي بلغت خمسة عشر عاماً واسترجع أيضاً زمن دراسة الثانوية العامة في المدرسة الهاشمية، والجدير بالذكر أن هذا الحوار يتماهي مع محطات حياة الهودلي تماهياً تاماً الأمر الذي دفع بالدكتور عادل الأسطة(*) للقول "وأعتقد أن قصة (شباك رقم 10) وقصة سفر بطلها إلى عمان تأتي على تجربة شخصية للكاتب نفسه"⁽¹⁾، ويبدأ الحوار بقول السائق:

- وكأنك أستاذ أول مرة تسافر إلى عمان؟!

ابتسمت وأجبت:

- كانت آخر مرة في العام 1987م.

- يا سلام، أنت لا تعرف عمان إذا!!

- ولا أريد أن أعرفها، فقط أريد زيارة أقاربي.

- حسناً ولم كل هذا الانقطاع؟!

- ماذا تتوقع؟ المنع من السفر بالتأكيد.

- ولماذا منعوك؟

- بسبب حبسة خفيفة.

- كم كانت؟

- خمسة عشر عاماً

- وهذه خفيفة؟!

- بالنسبة لغيرها خفيفة.

(*) هو دكتور الأدب العربي والنقد الأدبي في جامعة النجاح في نابلس، بلغت كتبه أربعة عشر كتاباً صدر منها اثنان في دمشق والقاهرة، له مقال أسبوع في جريدة الأيام الفلسطينية منذ تأسيسها عام 1996م، كانت آخر كتبه تحت عنوان (ادب العائدين، تساؤلات وقراءات) ، للمزيد انظر : السيرة الذاتية عبر موقع جامعة النجاح (موقع إلكتروني).

(1) وليد الهودلي: "وهكذا أصبح جاسوساً" وأدب السجون، عادل أسطة، (موقع إلكتروني)

حرق في سحنتي قليلاً ثم قال:

- أنا أعرفك جيداً، وأعرف إخوتك، أنت موظف في وزارة المواصلات.
- صحيح وأنا أعرفك أيضاً، أنت كنت في صفي في المدرسة الهاشمية، أي سنة كنت في التوجيهي؟
- سنة 1978م
- أنت سعيد الخطيب، صحيح؟!
- يا سلام رب صدفة خير من ألف ميعاد. (1)
- إن كانت الحوارات الخارجية جاءت على مجملها لتعزية ثقافة المُحقّقين وفضح سوءة أخلاقهم وإسقاط ورقة التوت عنهم، فكان أوضحها مسلكاً لذلك حوار سعيد مع المحققة المسترجلة الشرسة، الذي كشف لثام وجههم الكالحة وأسدت ستار ألسنتهم اللاذعة بالفحش اللفظي المستخدم تقيلاً منهم لقيمة الإنسانية ومنه:
- أنت مخرب كبير، شايف حالك، مغرور. من أنت؟.. أنت إنسان تافه، إرهابي، الإرهاب في جيناتك الوراثية. تتهمك على المحققين، أنا سأريك من أنت، سأعيدك إلى حجمك الحقيقي. أنت صفر على الشمال، لا شيء. هل تفهم؟؟
- عيب عليك. لولا أنك امرأة. أخلاقنا تمنعنا من الرد.
- أنا امرأة. حذائي هذا أرجل منك. وهي ترفع قدمها على الطاولة. أخلاقنا؟ من أنتم؟ ألكم أخلاق؟ أنتم لا تعرفون إلا الإجرام والدمار. أنتم أوبئة، أمراض سرطانية.
- من نحن؟" ردها بهدوء"
- أنتم الفلسطينيين؟!
- كلنا هكذا إرهابيون؟!
- كلكم إلا من يعملون جواسيس لدينا.
- لم أر متطرفاً عنصرياً مثلك . شعب كامل ترينه إرهابياً؟!
- وراحت تسب وتلعن دون أن يرد سعيد ويكتفي بالقول:

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 60-61.

- كلامك تافه لا يستحق الرد. فقط أقول لك عيب عليك." (1)
- وأيضاً جاء الحوار لكشف المعتقدات الفكرية الإباحية والعادات الاجتماعية التي تخدش الحياء ومنه حوار عامر مع المحقق "بيني" ومنه: كز على أسنانه، وقال:
- نحن نعرف عنك كل شيء.. ونعرف كيف تنام مع زوجتك..
- ورد عامر بغضبٍ أشد:
- اخرس.. أنت لا تعرف شيئاً..
- أتحداك إن كان عندك شيء لا نعرفه..
- أنا أحذرك.. إياك أن تقترب من العرض.. لم يبقَ لنا ما نستमित من أجله غير العرض..
- معاذ الله. هل أنا مسست بعرضك لا سمح الله ..؟ هل تقصد حكاية نومك مع زوجتك..؟ هذه أمور نتحدث فيها عندنا دون حرج.
- هذا عندكم. أما عندنا فإنه يمس بمروءتنا ..
- أنا بإمكانني أن أحدثك كيف أنام مع زوجتي.
- لست بحاجة إلى هذا الموضوع." (2)

المتأمل في الحوار السابق يلحظ أنه جاء قصيراً خاطفاً مقارنة بالحوارات الأخر غير مخترقٍ بوصف أو مونولوج، كذا جاءت جملة متوسطة موزعة متوازنة بين طرفيه دون استحواذ أو قبض أحدهما لفعل القول دون غيره.

دخل الحوار فضاء السرد بتمهيد وصفي يُعري حالة الغيط العميق للمحقق فاستخدم الفعل المضعف الثلاثي (كزّ) ليُضفي على الحوار حركةً، هذه الحركة المكبونة الذي تظهر على الجسد بإطباق الأسنان على بعضهما البعض غضباً. وجاءت لغة الحوار مكثفة مكتنزة بالإيحاءات لتعكس مفارقة بين عادات المحقق وعادات الأسير الفلسطيني، فاستغل الكاتب الدلالة التعبيرية للألفاظ ليعكس من خلالها مواقف الشخصيات وتعرية انفعالاتهم، فأجرى فعل الأمر مرتين على لسان عامرٍ، معبراً عن كم الثورة الداخلية والغيرة الشعورية، ففعل الأمر الأول (اخرس) صاح به عامر للجم المحقق وكفّ قوله، ليكرر الأمر مرة أخرى ولكن بثوب

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص55-56.

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص58

التحذير (إياك)، وعلى خلاف قوة الرد التي تماكنت لفظ عامر وتولدت عنده عن حالة شعورية، جاء رد المحقق الباهت الضعيف الذي يجسد دناءة المحتل وخسة خلقه، فلم يقتن رده بفعل يُصور حرارةً، بل جاء باستفهام متراخٍ و بارد يتعجب فيه من حمية عامر محاولاً امتصاص غضبه بتقديمه تبريراً يعقب الاستفهام بالعادة التي تسود مجتمعه، وذلك بقوله: (معاذ الله. هل أنا مسست بعرضك لا سمح الله ..؟ هذه أمور نتحدث فيها عندنا دون حرج). رفع الكاتب درجة الجمالية في الحوار باستعمال المحسن المعنوي المتمثل في طباق الإيجاب الذي يجمع بين متنافرين أحدهما مثبت والآخر منفي (لا تعرف، نعرف)، وذكر الشيء ومقابله يعطي الكلام حسناً، بتوسعته نطاق المفارقة، والتمييز بين الخطأ والصواب، فبضدها تتميز الأشياء، وهذا ما يحقق الإشباع في التعلم، والقضاء على المعرفة المبتورة⁽¹⁾.

لقد وفق الكاتب في تطويع اللغة باستخدامه ألفاظاً وتعابير متضادة، لإيضاح الهوية بين ثقافة شعبين، شعب فلسطيني أصيل غيور محافظ، وبين ثقافة شعب ديوث تجرى الاباحية والديانة في مفاصل عاداته، ويعتلي الانفتاح صرح تعاملاته.

أما في رواية (ستائر العتمة 2) فجاء الحوار الخارجي بارزاً ولكن في قالب تربوي يستند على استراتيجية التعلم باللعب من أجل الوصول لل غاية، وذلك في حوار سعيد مع عماد. عماد الذي أتوا به ليقطعوا على سعيد برنامج الروحي ويقصصوا هامش اتصاله وأنسه بالله، لكن سعيد يستغل هذا الموقف في تعليم عماد كيفية الإفلات من ضيف الزنزانة والدخول في عالم الروح من خلال لعبة كرات الخبز الجافة ومنه:

- ما رأيك بهذا التمرين الذي يحرك عضلات العقل؟!
- عقلي قد تبلد في هذه الزنازين. هات من عندك.
- أخرج سعيد كرات الخبز الجافة. صفها على الأرض وجعلها مربعاً، على كل ضلع ثلاث كرات...
- انتبه للسؤال. لا تضع على نفسك شروطاً غير موجودة في السؤال. أنا لم أقيدك بشيء.
- لم أقيدك داخل المربع. معك من الوقت ما تريد⁽²⁾.

وينقطع المشهد الحواري بفعل انقطاع المعلم وغيابه بسبب التحقيق حتى يوصله عماد بقوله:

(1) القيمة الفنية للطباق، منتدى مجمع اللغة العربية (موقع إلكتروني).

(2) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 81.

- بدأت أدرك بأنك فعلاً قد خرجت من هذا العالم الضيق.
- آه. ذكرتني. هل وصلت لحل السؤال؟ لقد أخذت وقتاً كافياً.
- الصحيح أن سؤالك دوخني. لا يمكن الخروج عن المألوف. اخرج من المربع.
- ولكن كيف؟؟
- أعلن استسلامك لأريك الحل.
- أنا لا أستسلم بهذه السهولة.
- معك ساعة إضافية. وسأساعدك. أغلب المشاكل لا تستطيع حلها إلا إذا خرجت منها ونظرت لها من الخارج. وأحياناً يتطلب منك حثّة تخرج منها نفسياً أن لا تعدّها مشكلة. بل هي فرصة وتحدٍ لإثبات نجاحك.
- حسناً، سأخرج من المربع، إنها فرصة وتحدٍ وسوف أنجح بإذن الله.
- ولا تضع على نفسك شروطاً إضافية غير الموجودة في السؤال⁽¹⁾، وينتهي هذا الحوار المنشور بين عشر صفحات ليقدم سعيد الحل ويصل بعماد إلى ضفاف ما يريده منه.
- أما الحوارات في رواية (وهكذا أصبح جاسوساً) فنقطفُ منها على كثرتها حوارَ (أبو محمد) مع كبير المحققين، هذا الحوار التي بث الكاتب في أوله حقيقة تاريخية تبين صلة وارتباط الفلسطينيين بأرضه كاملة، مع تطعيمه للحجة والبرهان المشوب بالبعد التاريخي والثقافي، خاتماً له بالحقيقة المزيفة لعدالة دولة الظلم.
- هتف أبو محمد:
- إني أشم رائحة اللد..
- خفض كبيرهم صوت أم كلثوم ورفع عقيريه:
- صحيح نحن قريبون من اللد، وما علاقتك باللد، أنت من نابلس؟
- أنتم ما علاقتكم باللد؟ بلدي الأصلي، وبلد آبائي وأجدادي.
- الذي فات مات حبيبي..
- والذي تدعونه من ثلاثة آلاف عام ألم يمت؟

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 86

- اسمع أبو محمد، العالم اليوم للأقوى، الإتحاد السوفيتي كان قوياً، بعد انهياره وضعفه تفكك، اندثرت دول وقامت دول.
- الظلم يقصر أعمار الدول، وأنتم ظلمتم كثيراً.
- نحن دولة قانون وعدل والذي يخطئ يحاسب ويدفع ثمن خطئه، انظر رئيس دولتنا السابق في السجن.
- ولكنكم لا تحاسبون من يظلم الفلسطيني، هل سمعت محاكمة لقاتل فلسطيني؟
- نعم حاكمنا قبل أيام الجندي الذي قتل شاباً من الخليل بدم بارد.
- صحيح، حكم تسعة شهور إقامة جبرية في قاعدته العسكرية، ألا ترى في ذلك مهزلة، ماذا تحكمون لو كان معكوساً؟ إنه المؤبد، هذه هي عدالتكم؟!

رد بنبرة صارمة:

- أبو محمد أنت تفكيرك إرهابي..
 - صحيح كل من ينتقد إرهابكم فهو إرهابي.⁽¹⁾
- الحوار مع طوله جاء خارجياً غير مباشر، حيث تدخل فيه الراوي بإدخاله أفعال القول (هتف، رد)، ابتداء الحوار حيز التفاعل بين طرفيه بالفعل الماضي (هتف) الذي يعطي إحياءً بقوة الصوت وانفجاريته المنبثقة عن حالة شعورية متولدة من رحم الشوق والحنين لتراب البلاد السلبية.
- اتكأ الحوار السابق على جمل الاستفهام المبنية على ثقافة تاريخية مع وجود رودها حاضرة في جو تناظري بين الطرفين اللذين يسعى كل منهما لإثبات حجيته وقطعها بالدليل التاريخي (بلد آبائي وأجدادي، الاتحاد السوفيتي كان قوياً، رئيس دولتنا السابق في السجن)، أيضاً جاءت الردود مناورة بدايتها موحية بالحالة الحوارية الهادئة فجاءت بلفظي (صحيح، نعم) مع خلو فضاء الحوار من الأفعال الدالة على الحركية والانفعال الجسدي.

اكتسب الحوار ثوب البلاغة بوجود المتقابلات في الألفاظ (اندثرت، قامت/ قوياً، ضعفه/ العدل، يظلم)، وتنوعت الضمائر وتوزعت بين متكلم ومخاطب وغائب، وكذا تنوعت الأساليب بين الخبري والإنشائي مع حضور التشبيهات المتناثرة بين أسطر الحوار (الظلم يقصر

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص31.

أعمار الدول)، (يدفع ثمن خطئه)، (أشم رائحة اللد) كل ذلك أكسب الحوار قيمة أدبية وأثراً فنياً أضاء للمتأمل اللوحة الحوارية في إطار غير تقليدي.

وجاء الحوار في ذات الرواية وصفاً ورسماً للشخصيات وتعريّة ملامحها، ومن هذه الحوارات حوار (أبو النور) مع العصافير الذين توجهت لكلمات أكفهم نحو الأسير، بعد ادعاءٍ منهم بصدور بيان تشهير ضده يثبت جاسوسيته فيقول في حوارهِ للأسير:

- محسوبك "الدوبير": ممثل القسم أبو النور.

ثم تابع

- هذا الشاب من خيرة شباب الجامعة، كتلة، نشيط فعال ومن أهم الداعمين للمقاومة في الجامعة، يكفيه أبوه، نضاله المعروف وأسرته الرائدة في العمل الوطني.

- ولكن صدر فيه بيان!!⁽¹⁾

ثانياً: الحوار الداخلي "المونولوج":

هو النوع الثاني من الحوارات في الرواية حيث يذوب فيه الطرف الخارجي الآخر وينسحب لترتد الشخصية إلى داخلها حيث العميق فيها فتصنع منه خيطاً جديداً وطرفاً آخر يُبنى عليه الحوار، ويسعى هذا النوع من الحوار لكشفٍ أعمق وأوضح للذات حيث الانزلاق إلى مركزها والتوسع استطراداً في مساحات الرؤية داخل الأبعاد النفسية للشخصية، لتحليل السلوكيات التي تعتورها النفس تجاه الآخرين كالبغض والحب وغيرها.

يأتي توظيف المونولوج في الرواية عموماً للتعبير عن الحالات الوجدانية لما يكون المتحدث يناجي نفسه في حوار داخلي مهموس، إذ لا يمكن الكشف عن تقلبات النفس الداخلية إلا به ولا يتم ذلك بواسطة الحوار العادي أو الوصف أو السرد أو الحكيم⁽²⁾. ليغدو تطعيم مثل هذه الحوارات وإدخالها أرض النص سبيلاً للخروج بصورة نقية واضحة وأوسع لكل بعد من أبعاد الشخصيات الداخلية.

ومنه ما جاء في بداية (ستائر العتمة¹) مع عامر، حيث بدأ حراك العقل فيه وضجيج المراجعات في دواخل نفسه في حواريين داخليين منفصلين تجمعهما نفس المقدمة التي يغلفها الأسلوب الاستفهامي التعجبي مُجيشاً بضمير الجماعة، فالأول منه كان يغلب عليه طابع

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص17.

(2) انظر: قراءات في الخطاب السردي، تحريشي، (ص 87)

العقلانية ويكسوه أسلوب الحكيم في توجيه ذاته كي لا ينزلق إلى فخاخهم فقال في ذاته "ولكن كيف وصلوا إلينا؟ كيف استدرجوننا من منطقة "أ" إلى منطقة "ج"؟! أعد يا عامر في ذهنك تسلسل الأحداث بهدوء.. أرجع بصرك المرة تلو الأخرى، لعلك تقف على أخطاء استطاعوا من خلالها مسك طرف الخيط.. ولكنك الآن في الزنازين والمحققون، كما تعرف حق المعرفة، يريدون منك أن تحصر نفسك ذهنياً ونفسياً في الدائرة التي يبغيون الوصول إليها.. وهم في الوقت نفسه يسعون إلى إرهاقك نفسياً.. النتيجة أن تصل إلى حالة من عدم التركيز والضعف النفسي، فيقتحمون عليك دائرتك المحرمة، وأنت في أضعف حالاتك، فينزلق اللسان في أول كلمة.. عندئذ تنفرط المسبحة وتكتمل عندهم القصة.. لذلك انتبه، واخرج من هذه الدائرة.. أنت لم تفعل شيئاً ولم تر شيئاً.. أنت رجل مسالم، قررت أن تعيش بعد خروجك من السجن، تماماً كمن يفعل الآخرون"⁽¹⁾.

جاء الحوار السابق مقصوداً من حوار داخلي طويل ظهر على سطح ورقتين تقريباً، ومع طوله إلا أن جملة جاءت بالنسبة له متوسطة، وقد تقدمه الأسلوب الإنشائي الطلبي بصيغة الاستفهام التعجبي (**كيف وصلوا إلينا؟!**) ليشكل توطئة لسيل المراجعات النفسية دون السعي بالوصول للإجابة السؤال بقدر ما يريد تدعيم نفسه بإخراج الاستفهام عن طور استفهامه إلى طور النصيح لذاته وتقوية دعائم أركانها، إذ المهم عنده ألا ينزلق لسانه الآن باعتراف يسعون نحوه وألا يدخلهم دائرة بوحه المحرمة فلا يحقق لهم النصر الذي يرنون نحوه.

ظهرت الهيمنة واضحة لأفعال الأمر مكسوة بلهجة الصراخ التحذيري في الخطاب الموجه للذات (**أعد، ارجع، انتبه، اخرج**)، أما الأفعال المضارعة فدارت في فلك المعنى الدلالي الواحد مع تنوعها اللفظي، فجاءت مثبتة واصفة للحال التي تلتصق ببغية المحققين فتحمل أيضاً شارات تحذيرية في تمازجها مع المفردات الملاصقة لها (**يريدون منك أن تحصر نفسك، يبغيون الوصول إليها، يسعون إلى إرهاقك، يقتحمون عليك دائرتك**)، وجاء الفعل المضارع الموجه للنفس (**تفعل، تر**) منفياً بأدلة النفي والجزم (**لم**) ليحيله من زمنه إلى الزمن الماضي في محاولة لتقوية أركان الذات ودحض هواجس القديم وإعلان التبرئة في خلجات نفسه قبل إعلانها لجميع المحققين، إذ هو يرى من الواجب الآن أن يمحو كل ما هو حاضر في ذاكرته من علائق القديم.

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 9.

غابت عن الحوار أفعال القول فكان حضورها صفرياً، بينما أُدرجت فيه أفعال متعاكسة متضادة (تقف، تنزلق/ تنفرط، تكتمل) معطية لمسة بيانية وتوصيفاً لحالة الاضطراب الداخلي التي تتقيأ ظلال نفس عامر، ولعل هذا كان السبب في كثرة الأفعال و غلبة حضور الجملة الفعلية على الحوار مقارنة بنظيرها الاسمية التي توحى بالسكون وتفتن بالحالة المستقرة.

إن الحوار السابق يحمل في جوف لفظه ومجمل جملة نصيحة لمن أُدرج السجن بأنه يتوجب عليه أن يسعى لبناء ثقته وتقوية جلده بنفسه ومن خلالها فلا يسعى للاتكاء على الغير ولا يلجأ للبوح الخارجي، فما دام السر في صدرك دمت على موعد تلتقي فيه الشمس وتتنسم عبير الحرية.

ندر حضور الحوار الداخلي في (ستائر العتمة 2) مقارنة (ستائر العتمة 1) بينما كان حضوره خافتاً في رواية (وهكذا أصبح جاسوساً) فقد ورد في جمل متناثرة وقليلة جداً⁽¹⁾.

ففي (ستائر العتمة 2) جاء في غالبه بصورة تبين كم لهفة سعيد وشوقه للصعود في معارج الروح، حيث عزم على خط برنامج روحاني يقود فيه ذاته لإرادةٍ معاكسةٍ لما يريدونه منه فهم يعمدون إلى إذلاله وإضعاف نفسه وكسرها، ولكنه يقرر حزم أمتعته سفره للانتقال إلى عالم جنة المؤمن في صدره، يجملها بذكره لله ويرسي دعاءها بالمستخلص من معاني القرآن (قال سعيد في نفسه: أنا الآن بأشد الحاجة إلى رحلة في عالم الروح. أنقطع عن الخلق وأعيش مع الخالق. أسبر أعماق نفسي، كي أزرع أرضاً طال انتظارها، واشتد ظموها. إني بحاجة كي أجدد عهدي مع الذكر. طال بي الأمد وأنا مستغرق في دنياي. انشغالات كثيرة تلهي عن ذكر الله، ثم رزقي الله بحبسة أجلت فيها موضوع الذكر وتزكية النفس. أعطيت الأولوية للعلم والكتاب. هذا جيد، ولكنني الآن ذاهب لاعتكاف لا كتاب فيه. فيه صفحة جاهزة للكتابة. إنها صفحة من قلبي. هل هي حقاً جاهزة للكتابة؟)⁽²⁾.

الحوار هنا حضر داخلياً مباشراً بنزعة صوفية يهemin عليه الجو الديني الخالص، فالراوي مهد للحوار بفعل القول (قال سعيد في نفسه) ثم ترك سيطرة الحوار للشخصية لتظهر أماننا وهي تُهاتف ذاتها وترسل الشارات اللفظية من داخلها، ابتدأت مقدمة الحوار بضمير المتكلم (أنا) الذي تكرر ثلاث مرات منفصلاً في صدر الفقرة الحوارية، مرتين جاء ملتصقاً بعبارة (أشد الحاجة)، ليصور حالة اللهفة وكَم الحاجة الكبير الذي ترنو نحوه ذاته وتسعى إليه،

(1) لذلك ينظر: هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 148، ص 144.

(2) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 11.

لتأتي ذات الجملة الأخيرة مرة أخرى ولكن ملتصقة بحرف التوكيد (إني بأشد الحاجة)، كما أحدثت هذه التكرارية النمطية ذبذبة موسيقية في نص الحوار متكاتفه بذلك مع تكرارية الأفعال المضارعة التي جاءت بنفس الوزن الصرفي أيضاً (أنقطع، أزرع، أسبر، أعيش، أجدد) ونفس القفلة الصوتية التي تثار في رجو الفقرة (نفسي، عهدي، لكني/ انتظارها، ظموها)، كل ذلك أعطي توازناً واستقراراً صوتياً تحبه النفس بل وتلهث نحوه الآذان.

جاءت الجمل في الحوار السابق متناوبة بين الاسمية والفعلية الماضية منها والمضارعة، متوسطة الطول، مبتعدة عن الحشو والاستطراد، وجاء الغلق للحوار بأسلوب الاستفهام الذي أزر وتمم البناء الكلي للحوار (هل حقاً هي جاهز للكتابة؟) ليصل بالمتلقي لحالة من الترقب واعمال الذهن دافعاً إياه للاستمرار في القراءة.

وفق الراوي في اختياره الألفاظ والتعابير الدالة على حالة الارتقاء والصعود الروحاني حيث الانقطاع عن الخلق والعيش في عالم روحاني والبحث في مكونات النفس وتدبرها مع استنكار الحالة المضادة التي كانت عليها نفسه سابقاً فقد طال به الأمد في انشغاله عن عالم الروح، وذكر الله وتركية النفس، واستغرقه في دنياه، ومن هذه الألفاظ التي أحسن توظيفها في حوار لهذاته (الاعتكاف، تزكية النفس، الذكر، عالم الروح، أعيش مع الخالق، أنقطع عن الخلق..).

حمل الحوار السابق في طياته إضافة لجماليته رسالة مفادها أنه لا سبيل للخروج من ذلة وهوان وبوتقة وجبروت وقهر السجن والسجان إلا بالولوج والترحال في عالم الروح العلوي السامي إذ الظرف مهياً لذلك أكثر من الخارج فتلك الرحلة تشكل دعامة صمود قوية يركن إليها عند اشتداد المواجهة بينه وبين المحقق الخبيث.

يرى الباحث أن الحوارات الخارجية مع المحققين قد شكلت الغالبية الأعظم في الثلاثية فبها يكشف الراوي اللثام عن الوجه الآخر والحقيقي للعدو، وفيها يتجلى الاشتباك الثقافي وطرق تفكير هذا العدو الذي يفتح عدوانه بشخصية الجلاد على الضحية التي تحاول إثبات ذاتها.

أما عن تدخل السارد في الحوار فقد ظهر واضحاً، فهو ينتقل بالقارئ من متابعة الحوار الخارجي ليدخله في جو المشاهد لحوار النفس مع ذاتها، مع إضافته بعض التعقيبات والتعليقات التي جاءت للإرشاد وفك الغموض، وهذا من سمات الأدب التسجيلي الذي يأتي بواقعيته التي تُلزم تدخل السارد لكن دون أن يكون ذلك حساب مسار الرواية الدرامي بخفض درجة تشويقها أو الحد من كسر فعاليتها.

رابعاً: الحوار بين الفصحى والعامية

إن ظهور الشخصيات على سطح الرواية بصور متعددة متباينة في مستويات عديدة الثقافي منها والفكري الأيديولوجي الاجتماعي، لينعكس على اللغة التي يُجريها الكاتب على ألسن الشخص في حواراتها "فالمنهج اللغوي مرتبط بالبيئة والعرف والتقاليد التي ينتمي إليها النموذج الإنساني، ونظراً لاختلاف المستوى اللغوي في الحوار وتعددده، فقد اختلفت الآراء النقدية حول ماهية هذا المستوى، فهناك من يؤيدون اللغة الحوارية المستمدة من الواقع والمحيط الخاص بالشخصية، ويقصدون بذلك العامية، وآخرون يدعون إلى الفصحى ويتبنونها لغة حوارية خالصة، نظراً لاختلاف اللهجات العربية، وعدم إلمام الجنسيات والقبائل المنتسبة إلى العربية باللهجات الدارجة في مختلف الأقطار العربية"⁽¹⁾.

إنّ اختلاف النقاد حول المعين الذي يجب أن يستمد ويستقي منه الحوار لغته اتكأ على أسباب شكلت لكل فريق منهم رؤيته الخاصة، فالذين ينحازون لإبقاء اللغة الفصيحة بنية للحوار يرون بها "الشكل اللغوي المكلف بإيصال المضامين سرداً وحواراً وذلك أن استخدام لغة أخرى - برأيهم - هو تسليم بعجز الكاتب في تطويع مهاراته اللغوية لحاجاته السردية وأنّ العامية لا تنهض بالنص الروائي بقدر ما يتعثر بها"⁽²⁾، وأما الفريق الضد للسابق فيرى بها لغة حية مقترية من "الواقعية التي تُشعر القارئ أنه أمام مشهد حياتي طبيعي يمكن حدوثه بشكل غير مفتعل ولا مفروض"⁽³⁾ وهي عندهم أفضل وسيلة للفهم والإفهام، ويرون الفصحى لغة متأخرة ومعقدة لا تستطيع التعبير بدقة⁽⁴⁾، كونها تتعامل مع المشاهد البسيطة بطريقة مفتعلة وبعيدة عن التأثير.

ومع هذه الدعوات التي نادى بها كل فريق ظهر تيار آخر ليقول بأنه لا ضير من استخدام لغة تجمع بين اللغة العامية الدارجة⁽⁵⁾ وبين اللغة الفصيحة أدرجوها تحت مسمى (اللغة الوسطى أو لغة الصحافة) وقد أدرج يوسف نوفل تعريفاً لها بقوله: "إنها لغة فصحية في المفردات والإعراب، عامية من ناحية تركيب الجملة، ودلالة مفرداتها وتعبيراتها فصيحة تقترب

(1) شعرية السرد في روايات ليلي العثمان ، الجعل، ص 135

(2) الحوارات العامية في الرواية العربية، الجبيل، (موقع إلكتروني).

(3) تحولات السرد، السعافين، ص 77

(4) انظر: الدعوة الى العامية وأصولها ، بو خلخال، ص 162.

(5) ويطلق عليها مصطلحات أخرى مثل : الشكل اللوي الدارج، واللهجة الشائعة واللغة المحكية واللهجة

الدارجة وغيره. انظر: فقه اللغة وخصائصها، يعقوب، ص 145.

في الاستعمال من العامي إذا قرئت بتسكين كلماتها⁽¹⁾، ولعل هذه اللغة بهذا المفهوم هي التي دعا لاستعمالها (محمد منيف) بقوله: "يجب علينا كلنا أن نبحث عن لغة من نوع معين.. لغة قوية لها علاقة بالفصحى، ولكن فيها رشاقة العامية ومرونتها وأن تمثل الناس أيضاً.. لأنّ العامية بمقدار ما تستطيع أن تضيف نوعاً من الظلال والإضافات الصادقة للحوار إلا أن حدودها وقدرتها على التوصيل أو على الرصد أو على البناء في الأمور ضعيفة"⁽²⁾.

إذا فاللغة الوسطى التي يُنادي بها هذا التيار هي البعيدة عن الألفاظ الغريبة وغير المألوفة، القريبة من التراكيب والأساليب السلسة الواضحة غير المعقدة، وبهذا تقترب هذه اللغة من مجرى الحياة الواقعية العصرية مُستفيدة من العامية وتراكيبها، ولكن هذا التيار لم يخلُ من هجومٍ وكان ممن اعترض عليه مع كثيرين (محمد غنيمي هلال) والسبب الذي استند عليه أن هذا المزج بين التراكيب اللغوية العامية والفصيحة يزيد الأمر تعقيداً وإضعافاً للعربية في أخص خصائصها دون إغناء العامية في شيء⁽³⁾.

برأي الباحث: إن الرواية التي تُخط أحداثها باللغة الفصيحة دون إحداث نتوء باستخدام العامي ببعض ألفاظها، ليكسو الرواية جموداً ويدخل قارئها حيز الملل، كما ويُحدث هوةً وفجوة بين الشخصيات ومستواها الثقافي والفكري، فالتوقع من الأمي في لغته أن تكون عامية أو قريبة منها وذلك "التماساً لواقعيتها"، على خلاف المثقف الذي تُساق اللغة في فيه وتُدار باللغة الفصحى. إنّ السير في فلك العامي الكليّ أو الفصيح الخالص من شأنه أن يوقع الكاتب في شرك التصنع والتكلف الروائي، والبعد عن ملائمة النطق للمستوى الفكري والذهني للشخصيات.

وقد نوع الهودلي في الثلاثية في لغة البناء الحوارية بين اللغة الفصيحة السهلة وبين اللغة العامية الدارجة، فأجرى الحوار تارة باللغة الفصيحة الخالصة دون كسر لفصاحته بإدخال العامي فيه، وتارة مزج بين العامي والفصيح، أما الحوار باستخدام الألفاظ العامية المحضة فكان حضوره صغرياً، ولعل النوع الأول من الحوار هو الأكثر حضوراً في الثلاثية فالهودلي تياره إسلامي يفضل استعمال الفصحى، نورد من مثاله حوار عامرٍ مع العصفور الذي أُدخل إليه:

"أجبتُ بعد أن قررت اختصار الكلمات قدر المستطاع":

(1) قضايا الفن القصصي، المذهب اللغة النماذج البشرية، نوفل، ص 109

(2) الكاتب والمنفى، منيف، ص 142-144.

(3) انظر: في النقد المسرحي، هلال، ص 86.

- أنت في "زنزانة المسكوبية"
- بارك الله فيك..
- وجدت نفسي أسأل:
- هل أتشرف بمعرفتك؟
- لي رجاء حار أن نلتزم الصمت.. أنا بحاجة الى وقت طويل أخلو به مع نفسي.. أريد إعادة ترتيب أوراقي.. أرجوك.
- لك مني ذلك.⁽¹⁾

فالحوار السابق جاء واضحاً لم يُقحم بلفظٍ غريبٍ أو تركيبٍ حوشي صعبٍ يستعصي بالفهم على قارئه، كذا لم تسكنه صورة شعرية عميقة تحتاج إنعام فكر وطول نظر، ومثل هذه الحوارات شكلت الغالبية العظمى فكانت حضورها صارخاً في متن الرواية. أما عن الحوار من النوع الخليط الذي جمع بين اللغة العربية (العامية والفصيحة) مع اللغة العبرية، فقد جاء على قليل حاضراً على استحياءٍ ومثاله حوار عامر مع المحقق:

- من فضلك أريد حبتي "أكمول"..
قهقهه بأعلى صوته وقال:
- هل تحسب نفسك في فندق؟ "مفیش أكمول"
- من حقي أن تحضر لي أكمول أو "الحوفیش"
- مفیش حوفیش، حضر حالك للحمام⁽²⁾.

وفي حوار آخر مع المحقق أيضاً:

- ماذا تريد ؟
- أريد ماءً..
- مفیش ميّ.
- "شيكت" اخرس..⁽³⁾

(1) ستائر العتمة 1 ، اليهودي، ص17.

(2) المصدر السابق، ص77.

(3) المصدر نفسه، ص74.

فالألفاظ العامية في الحوار السابق (مفيش، مي) ويقالها في اللغة الفصحى (لا يوجد، ماء)، والألفاظ العبرية (حوفيش⁽¹⁾، شيكت) جاءت على لسان المحقق، في محاولة لإنطاقها بلهجتها إيهاماً بواقعيتها كما ذكرنا، ولكنه لم يتركها بلفظها العبري بل أدخل لها التفسير بالعربية ووضعها بين علامتي تنصيص دلالة على عبرية اللفظة أو عاميتها، وذلك سار عليه الكاتب في جميع الألفاظ العبرية التي تناثرت في جسد الحوار ومنها: "أنا هيتاشي أنا بريء"⁽²⁾ و "تلكم بالإيدش"⁽³⁾ "دوبير"⁽⁴⁾.

إن دخول اللغة العبرية في فحوى الحوار أدخل القارئ جو الحدث بواقعيته ومحدثاً انسجاماً بين الأسماء واللغة، فالشخصية اسمها عبري و تتكلم بلغتها التي تعرف وحسب مستواها الثقافي فالمحقق يتكلم بالعامي والعبري، والشخصية الفلسطينية تتطق وتعرف قولاً من التراكيب الشعبية الدارجة في أوساط المجتمع الفلسطيني ومن أمثلة ذلك:

- "لماذا أنت عابس ومكشر يا عامر.. يا رجل افردها.. ابتسم للحياة"⁽⁵⁾.
- "يا رجل تعال نضحك ونفرفش.. يلا يا عامر أخرج نكتك"⁽⁶⁾.
- "البيت بيتك"⁽⁷⁾.
- "الكرة في ملعبك وأنت حر"⁽⁸⁾.
- "اسمع أنا أتكلم معك.. انظر إلي.. ضع عينك في عيني"⁽⁹⁾.

(1) ورد ذكرها أيضاً مفسرة في السئاتر 1 ، ص113.

(2) سئاتر العتمة 1، الهودلي، 51.

(3) المصدر السابق، ص57.

(4) هكذا أصبح جاسوسا، الهودلي، ص87.

(5) سئاتر العتمة 1، الهودلي، ص50.

(6) المصدر السابق، ص50.

(7) المصدر نفسه، ص97.

(8) المصدر نفسه، ص56.

(9) المصدر نفسه، ص67.

- "أين وصلت الأمور بعد أن استوت الطبخة" (1).
- "بيننا عيش وملح" (2)
- "يا عامر، القصة معروفة، كلما قال لك "الكابتن داني" لنأخذها من قصيرها لا تعذب روحك" (3).
- "يا رجل اعقل وتوكل هكذا في دينكم وديننا" (4).
- "هيا تحرك .. أنا وياك والزمن طويل" (5).
- "لسانك حصانك .. احنا ناس غلابة. وياما في السجن مظالم" (6).
- "اسمع هذا العرض وغني في عبك" (7).
- "الصحيح أن سؤالك دوخني" (8).
- "ولكن قلت لي قصة قلبت طاقتي" (9).
- "دخلك المحكمة تنصاع لمين ولا لمين" (10).
- "أعيد لكم ما أخذته و يا دار ما دخلك شر" (11).
- "يا بن الستة وستين" (12).

(1) ستائر العتمة 1، اليهودي، ص60.

(2) المصدر السابق، ص114.

(3) المصدر نفسه، ص43.

(4) المصدر نفسه، ص45.

(5) المصدر نفسه، ص84.

(6) المصدر نفسه، ص88.

(7) ستائر العتمة 2، اليهودي، ص83.

(8) المصدر السابق، ص86.

(9) المصدر نفسه، ص108.

(10) المصدر نفسه، ص75.

(11) هكذا أصبح جاسوسا، اليهودي، ص168.

(12) المصدر السابق، ص51.

فالكلمات السابقة جاء بها الكاتب بلكنة مستمدة من المخزون اللساني الشعبي المستعمل بين الناس، ويقصد بها المدلول السائد عندهم فهذه العبارات بوقعها هذا أبلغ على الفهم وأقرب للمشهد من العبارات الفصيحة، كما طفا الحوار بعض الألفاظ باللهجة المصرية ومثاله:

- "انس أيامك في المسكوبية إنها لعب عيال"⁽¹⁾.
- "اسمع يا باشا"⁽²⁾.
- "محسوبك" كابتن بنيامين، بإمكانك أن تدلّني وتقول "بيني" .. أنا أو من بلغة العقل..⁽³⁾

ومما أكثر الكاتب من إيراد فضاء المبنى الحوارى الآيات القرآنية، ومثله المثل الشعبي الفلسطيني الشائع، فقد أورد في رواية (ستائر العتمة¹) وحدها سبع عشرة آية قرآنية وواحداً وعشرين مثلاً شعبياً، وسيرد تفصيل ذلك وبيانه في مبحث التعالقات النصية بإذن الله.

إن ما يتضح بعد قراءة حوارات الثلاثية أنّ رواية (ستائر العتمة¹) هي الأكثر احتواءً على حواراتٍ خلطت فيها بين العامي والفصيح وبين اللغة العبرية، يليها مرتبةً بذلك رواية (هكذا أصبح جاسوساً)، أما رواية (ستائر العتمة²) فقد اتكأت حواراتها على اللغة الفصيحة الخالصة المبنية على الاستشهاد بالنص القرآني. وبذا يمكننا القول عموماً أنّ لغة الروايات لغة بسيطة سهلة وقريبة، شابها بعض العامي الدارج وقليل من الألفاظ العبرية المُفسّرة، وهذا لم يُخرجها من طور الفصاحة العام وحيزها المعنى المراد، فكل العامي الذي جيء به للدلالة على معنى أو موقف معين كان أقرب من حد الفهم بالقارئ مما لو استخدم مكانه ذات المعنى بالفصيح منه، فقارب اللفظ العامي حرك شراعَه الكاتب ليصل بالمتلقي ضفافَ الفهم الأعرق والأقرب.

(1) ستائر العتمة²، الهودلي، ص131

(2) المصدر السابق، ص30.

(3) ستائر العتمة¹، الهودلي، ص42

الفصل الثاني

لغة الحدث الروائي

الفصل الثاني:

لغة الحدث

لغة الحدث :

من المسلم به أن الرواية تُعنى بتصوير حركةٍ وفعلٍ بشري، والفعل هو الحدث، ولا يصل الحدث إلى مستقبله دون قناة يُسار فيها نحوه، وإن المُكلف بهذا النقل والحمل هو اللغة، "فالحدث محمولٌ تحمله اللغة وتتبادل معه جوانب الفاعلية"⁽¹⁾ بل إنها الآذنة للفعل بالظهور فهي تترك ما نتحدث به يبين ويظهر على أنه موجود مُدرك.

إذن بإمكاننا القول جازمين إنَّ الحدث مع اللغة علقَتان يجمعها وثاق ترابطي حيث لا فصل ولا انفصال، فكل منهما عُمدة الآخر يتعاونان ويتقارضان لتكوين الصورة الحيّة وتجسيدها بين ناظري القارئ، إذ اللغة جمعُ مفردات يكتسيها الفعلُ ليظهرَ في صورة المتنامي المتقدم في جسد المخطوط الروائي. فهي تبدو حدثاً ولكن ليس في حد ذاتها، وإنما من خلال الدفع الحواري المستمر الذي ينهض بظهور الفعل وعلى إثره يصير الحدث لغة تتشابك وتتنامى مع المواقف التي يُنَاط لها التعبير عنها⁽²⁾، فاللغة هي الرحم التي يُولد الحدث منه، وهي أمه التي تسعى رعايةً له تمدّه بكل ما يبقيه يتنامى ويظهر يافعاً متنامياً، لذلك سيوجه الجهد في هذا الفصل نحو دراسة لغة الحدث داخل جسد الثلاثية.

(1) جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية، منير ، ص17.
(2) انظر: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية، منير ص18.

المبحث الأول:

الحدث مفهوم وأهمية.

ورد مفهومه اللغوي عند ابن منظور بمعنى " الإبداء، وقد أحدث من الحدث، والحدث هو الموضع...وحدث يحدث حدثاً.. والحدث كون شيء لم يكن وأحدثه الله فحدث، وحدث أمر أي وقع" وبذات المعنى جاء عند ابن فارس بقوله الحدث: " هو كون الشيء لم يكن، يقال حدث أمر بعد ان لم يكن، والرجل الحَدَثُ: الطريُّ السن، والحديث من هذا، لأنه كلام يحدث منه الشيء بعد الشيء"، فالحدث بذا السابق هو البدء بالكون من اللاشيء انتقالاً للواقع أو هو تحول من الغياب و الصمت والسكون إلى الحركة والظهور.

أما في عالم الاصطلاح فيعرفه يان مانفريد بقوله: "هو سلسلة أفعال ووقائع، أو هو مجموع الوقائع التي تُكوّن خط القصة على مستوى الفعل السردى"⁽¹⁾ وأهل النقد مجمعون مقرّون أن الحدث الروائي هو الخيط الذي يربط بين العناصر الفنية في العمل الأدبي وأهم مكون من مكوناتها فبفضله ينهض النص الروائي، هذا بدوره أجرى وصفهم فيه ليقولوا بأنه: "بمثابة العمود الفقري"⁽²⁾ أو هو "المحور الأساس الذي ترتبط به عناصر الرواية ارتباطاً وثيقاً"⁽³⁾، وهذه هي أكبر أهمية للحدث إذ هو متصل بكافة العناصر بدءاً بالشخص و انتهاءً بآخر عنصر منها، و سابقاً قلنا إنّ الحدث هو فعلٌ، والحدث لا ينشأ من عدم إذ هو يحتاج لشخصية تنشئه وتقوم به، فالارتباط بينهم ارتباط عضوي تكاملي، مما يُجري القول بنا إنه لا يمكن أن نتخيل فعلاً دون شخصية، أو شخصية دون حدث "فهي القوة المولدة للأحداث تؤثر فيها وتتأثر بها"⁽⁴⁾، وبدوره يعمل الحدث على التعبير عن جغرافيا السمات والصفات الشخصية هذا كله يفضي بيقينية التلازم بينها.

إن أحداث الرواية هي "أحداث منقولة عن الواقع ولكنها ليست كالحدث الواقعي الذي يجري أمامنا في حياتنا اليومية بالرغم من كونه يستمد أفكاره من الواقع"⁽⁵⁾، فهي تحمل طابعاً فنياً تتميز به وتتفرد به عن الحدث الواقعي المنقول بحرفيه، وليست أيضاً أحداثاً يجمعها الجوار السياقي دون منطق التركيب والعلاقة، ولكنها أحداث يقوم الروائي بفلترتها وانتقائها بعانية،

(1) علم السرد " مدخل إلى نظرية السرد"، يان مانفريد، ص101.

(2) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، يوسف، ص37

(3) جماليات السرد في الخطاب الروائي، زعرب، ص135.

(4) البنية السردية في روايات أحمد عمر شاهين، زقوت، ص171.

(5) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، يوسف، ص37.

فيضيف لها من قاموس خياله وبنيات أفكاره، ما يُجمل به الحدث ويجعله مختلفاً عن ذاك الواقعي الخاضع تحت سيطرة الترتيب السلبي والتسلسل المألوف الذي يسير في خط مستقيم لا إلتواء فيه. إن الحدث الجميل هو الذي يغلو ويشط عن التقريرية المباشرة، والسردية المألوفة التي لا تجذب نُبهة القارئ ولا تستثير حنوه وعاطفته، وإن تواجَدَ الحدث بترتيب معين يحيلنا إلى عنصر الزمن إذا به يتقدم وينمو ويتطور، ولا يعني ارتباطه بالزمن أن يسير وفق وقت ساعتنا بالترتيب اليومي لها، بل يخضع الزمن في الرواية لمبدأً للمغايرة عن زمن القصة، فقد يتأخر زمن السرد عنه أو يتقدم حسب بغية الكاتب و رؤيته، ومما يميز الزمن السردى أنه يُبنى على لحظتين " لحظة حاضرة وأخرى غائبة، فالقصة يستند إلى حضور وغياب، حضور الراوي وغياب الأحداث التي تروى، وهذه الأحداث حاضرة باعتبارها خيالاً قصصياً يحكى في ألفاظ غائبة باعتبارها حقائق من الواقع الذي حدث فيه، فهي حاضرة كخطاب غائبة كأحداث"⁽¹⁾

المؤكد أن ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولوية ذكرها هو جزء أساس من تشكيل الرواية تشكيلاً فنياً⁽²⁾، والكُتاب في ترتيب زمن السرد داخل العمل الروائي على أضرب وهم في اتباع منهج واحد غير متفقين فالرؤية والهدف عندهم تحكم طبيعة الترتيب لعرض الحدث. فأحدهم قد يبدأ قصته من أول أحداثها ثم يتطور بأحداثه وشخصه تطوراً أمامياً متبعاً المنهج الزمني، كما يمكن أن يبدأ قصته من النهاية ثم يعود للخلف أو بداية الحكاية... وقد ينتبع أسلوب اللاداعي والتداعي الحر فيبدأ من نقطة ثم يتقدم أو يتأخر حسب قانون التداعي، وقد يترك لبطل القصة الحديث عن نفسه حتى يشعرنا بالآلة وهذا مبني أساساً على عبقرية الكاتب⁽³⁾.

إن الروائيين التقليديين يسيرون بالزمن نحو "التسلسل المنطقي بحيث تسير الأحداث في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها"⁽⁴⁾، فالحدث بمفهومهم عبارة عن حلقٍ متداخلة مترابطة متبعة نظام الحبكة من التمهيد ثم العقدة إلى تأزم الوضع للحل والنهاية⁽⁵⁾، فالتمهيد يقود بشكل منطقي وتسلسل سببي للعقدة وبدورها تقود العقدة للنهاية أيضاً بذات الشكل.

(1) نظرية الرواية دراسة في مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، إبراهيم، ص 209.

(2) ينظر: بناء الرواية " دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، قاسم، ص 43

(3) ينظر: التشكيل السردى في الرواية الجزائرية المعاصرة" ابن عراب، ص 33

(4) بلوغرافيا الدراسات النقدية في الجزائر " مقارنة تحليلية للمدونات السردية"، الطيب، ص 185.

(5) ينظر: بداية النص الروائي لمقاربة تشكيل الدلالة، العدوانى ص 257.

المتتبع لأحداث الرواية بشكل عام يجدها ليست في مصاف الأهمية الواحدة بل هي متفاوتة فمنها الحدث الثانوي العابر الذي لا يوليه الكاتب اهتماماً ولا يُشبعه تسجيلية كافية، على خلاف الحدث الرئيس الأساس الذي يتوجه له تفصيلاً وتقريباً. وهذه مما لا يمكن الاستغناء عنه وإلا أحدثت فجوة في البناء السردى عكس الأحداث الثانوية التي يكمن حذفها فهي جاءت لتوسيع أفق المشهد ودائرة الرؤية، ومساعدة في بناء الأحداث الكبرى بفعل رواية تتضمن أحداثاً تشكل النواة الأساسية للرواية وأحداثاً أخرى تكون ثانوية، وتتداخل مع الأحداث الأساسية لتشكيل نسيج الرواية⁽¹⁾.

يجدر بالباحث القول بأن الحدث هو الروح المحركة لجسد العناصر الفنية الأخرى، وهو الخيط الجامع للرسم البياني الروائي فبه يتحقق التآزر والترابط النسيجي والحبك القصصي، وهذا ما يميز كل رواية عن الأخرى، فمتى جدّ الكتاب متفناً بجمالية ذلك الخيط في سرده أنتج مروباً يتمتع بحيوية في ذاته وتأثيرية عميقة في متلقيه.

(1) ينظر: بداية النص الروائي ، العدوانى، ص257.

المبحث الثاني:

الحدث ومظاهره في الثلاثية

لقد تنوعت نمطية الحدث في الثلاثية بناءً على المرجعيات المتنوعة التي استند عليها الهودلي في تشكيله البنائي لخط الحدث، وسنحاول في هذا المبحث استخراج طبيعة الحدث وكشف الحقل المعرفي التي أفرز منه الحدث وتشكل:

أولاً: الحدث الأمني:

إنّ الحدث الأمني هو الحدث الأول الذي تشكلت ملامحه في بنية الثلاثية حيث كشف لنا الروائي عن التدابير الأمنية التي اتخذها عامر وصديقه للقيام بالعملية، وكانت مرجعية ونواة الحدث الأمني مصدرها الوضع الراهن الذي يعيشه الفلسطيني المقاوم حيث العمل في الخفاء وتحت سترة المجهول، وأيضاً هاجس الخوف الذي يدك قلوب المحتل مما يدفعهم ليقبضوا بكلتا عينيهم على أطراف المدينة، ومن ذلك ما جاء في بداية رواية (ستائر العتمة¹): "أصبحت السيارة المرصودة في دائرة الهدف.. تهيأ الظرف على أكمل وجه.. تماماً كما هو مرسوم.. أرى الليل ستائره السوداء.. اختفى من الوجود كل شيء.. لم يعد هناك شيء إلا الله.. اختفى البشر والشجر والحجر في ظلمة الليل البهيم.. الصمت المطبق لا ينال منه سوى زفير سيارتين وأنفاسنا المتلاحقة وطرقات القلوب يعلو وجهينا. وبعد عدة منعطفات على طريق نابلس رام الله، بسطت لنا الطريق نفسها.. أصبح التجاوز ممكناً.. أخرجنا فوهات بنادقنا من النوافذ.. بندقية أطلت برأسها من نافذة المقعد المجاور للسائق، والثانية من النافذة الخلفية".⁽¹⁾

لقد تشكلت في لغة الحدث السابق جملة من الألفاظ الدالة على التدابير الأمنية التي بدورها قادت لتعميق الحرص على نجاح العملية، فالليل هو وقتها حيث تشتد حلكته وتعمق الستائر بفعل طبقيتها التي تتدرج من بدء المغيب حتى تصل الظلمة البهيمية التي لا يرى فيها إلا القاتم، ويعلو الصمت كل أرجاء المكان فلا تسمع همساً ولا ركزاً، يكون ذلك هو الوقت الأمثل لعمل فدائي ناجح.

أقحم الكاتب في السابق بعض الملح التي أوّمت إلى الخبرة الأمنية التكتيكية، بالإشارة كانت بقوله: (تهيأ الظرف كما هو مرسوم) فذا يعطي القارئ انطباعاً وتصوراً بأن العملية

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص7.

كانت بتخطيط مسبق وفق استراتيجية مرسومة ولم تنفذ بخبط عشواء، فيها تحديد للمكان (دائرة الهدف) والوقت (الليل) باجتماع عاملين (الحلقة والصمت)، وليس أي ليل بل هو (الليل البهيم) الذي يرخي ستارَ عتمَةٍ على إثر ستارٍ محققاً عنصر الاختفاء، كاسراً الصخب والضجيج و مغرقاً له في إزراء سكونه، كما أنه عمق الصدق للحدث بوصف الشعور الذي ينتاب منفذي العملية، الوصف الصادق المبني على الواقعية، إذ يعتربهم الخوف و تتلاحق ضربات قلوبهم خشية و خوفاً لا رعباً، فالخوف للإنسان حالة طبيعية فطرية ليست كما الرعب الذي هو حالة هستيرية متلازمة.

جاء الحدث مكثفاً موجزاً جملة قصيرة عُقبت بفراغاتٍ نقطية تشير لكلمات اقتطعت، الغرض منها السير بالقارئ نحو أرصفة الإثارة، وإطلاق العنان له بالتخيل الكامل الغير مفروض من الروائي ذاته ليتحقق عنصر التشويق، ومع التكنيف ذاك إلا أن الوصف العام للمشهد جاء كاملاً يمهد البناء عليه، فلم يكن إيجازه مخللاً يقضم الفهم الكلي للمشهد أو ينقص حد جماليته التركيبية فقد أكثر من النعوت للمعارف بغرض تمامية التوضيح ونفي شائبات الغموض (السيارة المرصودة، ستائره السوداء، الليل البهيم، الصمت المطبق، أنفاسنا المتلاحقة، النافذة الخلفية)، كما ومنح أنفاس الحي للجماذ مولداً بذلك صورة جمالية في قوله: (أطلت برأسها، زفير سيارتين، بسطت لنا الطريق نفسها، أنفاسنا المتلاحقة)، وهذه الصورة الجمالية السلسة عبر المركبة أو المعقدة لتمنح اللغة الروائية اضافة لبعدها الجمالي بعداً دلالياً آخر ألا وهو منح الحدث سرعة وتطوراً، وكذا جاء بالأسلوب البلاغي التفصيل بعد الإجمال: "الذي يرد فيه الكلام ابتداءً بالإيجاز واختصار لغرض بلاغي ثم يتبعه بيان وتفسير محدد بموطن ويربطهما ربط معلوم" ⁽¹⁾ وذلك في قوله (اختفى من الوجود كل شيء.. اختفى البشر والشجر والحجر في ظلمة الليل البهيم)، كما ويظهر الكاتب الجانب الإيماني، فحتى بتحقيق شديّة الخفاء وانعدام الرؤية تبقى الرقابة لله موجودةً مُتعدية كل ظلمة وحلقة مهما اعتلتها القتامة، فجاء تركيب الجملة تحت بابه قصر الأفراد "الذي ينفي الشراكة في الحكم بين المقصور والمقصور عليه" فقد أفرد الله بالشاهدة لمن اعتقد رؤية لغير الله في ذلك الليل (لم يعد هناك شيء إلا الله)، فالله رقيبهم وشاهدهم وعليه متوكلهم فقط.

ومن الأحداث ذات الطابع الأمني ما كانت يعتمد على تقنية التشفير باستخدام الاختصاري الترميزي فترك الروائي الأماكن بتلغيزها الأمني ومساها العسكري العملياتي،

(1) أسلوب التفصيل بعد الإجمال وأغراضه في القرآن الكريم، أبو محجز، ص 84

والهدف من ذلك استنهاض وتقوية الجانب الحذر بتحويل البيانات والنصوص المعروفة إلى المبهم للكل إلا للمخولين الذين يحملون مفتاح هذا الغبش اللفظي، وهذا ما يعرف اليوم في علوم العسكر بلغة الإشارة المشفرة، أيضاً هو بهذا الترميز أعطي اقتصادية في اللغة المسرودة وتعبيراً بالإيحاء، ومنه: (كيف استدرجوننا من منطقة "أ" إلى منطقة "ج") ، ومنه أيضاً: (وجدت السلطة الفلسطينية تبسط نفوذها بتواجد أمني قوي على مناطق تسمى "أ" وهناك مناطق تسمى "ب"، مازالت السيطرة الأمنية فيها للاحتلال الصهيوني، ومناطق بسيادة كاملة للاحتلال)، (أغلب من خرج من الشباب من منطقة "أ" إلى منطقة "ب" أو "ج" تم اعتقاله)، (ليخرجني من منطقة "أ" إلى "ب" ويخرجني أسير بقدمي نحو القيد والاعتقال). وقد أعطيت الأغنية الشعبية ذات الطابع الوطني طابعاً أمنياً، وذلك في حوار إبراهيم مع عامر لما جُمعاً في سجن يفصل بينهما حائط، فأخذ إبراهيم ينشده من خلال ترانيم وكأنه يغني مع نفسه، في شارة خفية أنه لم يَبْحُ باعتراف

(- كيف الحال يا يا يا عامر، أوف، أوف، يابا أنا محسوبك صامد بن صامد ولا يهمك..)

ليرد عليه أيضاً بالتشفير موعياً له بعدم الحديث أكثر : " - لسانك حصانك... إحنا ناس غلبة، وياما في السجن مظالم.."⁽¹⁾

ثانياً: الحدث الجنسي

حيث جاء هذا الحدث بمظهره غير المألوف الذي يقوم على علاقة مشروعة وحميمية، بل جاء معبراً عن حيوانية بشرية يستخدمها السجان وسيلة للضغط وكسر إرادة النفس، وتعقيد خيوطها، وزيادة الأزمة الداخلية، فالجنس إن لم يستند على تناغم فكري وآخر عاطفي روحي بين الطرفين بواسطة خيوط القلوب الخفية لهو جنس حيواني لا يستند على عمق وجوده فيحدث خللاً في الفطرة الإنسانية السليمة، موقعاً نفس المعتقل في اضطراب سيكولوجي نفسي، وفي محاض فكري قد يؤدي إلى اهتزازات روحية وتنازلات فكرية، ومن هذه الأحداث الجنسية تلك حدث اغتصاب أحمد الذي انتقل من حيز التهديد إلى واقع الفعل الحي: " كان أسوأ ما رأيتُ منهم أنهم هددوني بالاغتصاب، بداية لم آخذ الأمر على محمل الجد، ولكنهم يجمعون مركبات المشهد، هل أنا أتابع مشهداً من مشاهد هوليوود بأشنع صورها السوداء والمثيرة للاشمئزاز؟

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 88

هل هي الحالة المسحورة لتمثيل صورة الجريمة المنحطة على أوسع خيال إخراج سينمائي؟! انتبهتُ لنفسي لأجدها داخل المشهد، انتقلوا من حالة التهديد إلى أن يمارسوا الجريمة نفسها، أحضر أحدهم مسحوقاً من الفازلين وكان المحقق الرئيس يتفنن في عبارات عهر يخجل المرء السوي من ترك العنان لقلمه أن يعبر عنها: سنفتح كل الأماكن الحساسة في جسمك، لن نترك فتحة وسخة إلا وسنختم عليها ب.. وكان أحدهم يسحل بنطاله متأهباً لممارسة الجريمة، ثبتوا يدي وقدمي من قبل حارسين، حارس أمسك ذراعي بقبضته الحديدية وجلس الآخر على قدمي بعد أن قلبوني على وجهي، كنت على يقين بان نذلتهم لن تصل لنهاية المشهد .. وكانوا لا ينفضون يؤكدون ان المسرحية بكل تفاصيلها مصورة وسننشرها على اليوتيوب بصورتك واسمك ليعرف القاصي والداني أنك.. وبالتأكيد لن نظهر الفيلم على أنه في غرفة التحقيق عندنا، يا لها من فضيحة مدوية ونحن نشاهد الفيلم كغيرنا من الملايين التي سوف تشاهده (1)

ولد المشهد السابق من في من عايشه فقد ترك الكاتب له زمام سرده ممهداً له بقول : "لنترك أحمد يقص علينا ما حدث" ، فبدأ المشهد بالفعل (كان) المتكرر أربع مرات، فهو يستعرض لنا المشهد من جرح الذاكرة الغابر، كما جاءت الأفعال المضارعة منفية و على استحياء لتكون الهيمنة للماضي الذي لا يريد له استمرارية حتى في فحوى النص المنقول، كما وتكرر الأسلوب الاستفهامي الذي يسعى بدوره ينقل كم الدهشة والحالة التعبيرية الكبيرة من تلك الفعلة التي هي جريمة بعرف البشري الآدمي ولذا كرر لفظ (جريمة) ثلاث مرات ليؤكد على بشاعة الفعل المنافى للأسس الأخلاقية، فعالم ما خلف الستائر غابة وحوش لا يحكمها عرف ولا يضبطها قانون، كما تعتمد الكاتب توظيف علامة الحذف ليس بغرض التشويق وإنما لتجنب ذكر ما تمجه الأذن السليمة، وتترفع عنه الذائقة الأدبية، وأيضاً لهدف لتوسيع أفق المتوقع عند القارئ.

بالرغم من توظيف علامة الحذف إلا أننا نجد الكاتب ينقل لنا عبر كاميرا قلمه كل مجريات المشهد دون إيجاز، فوظف المحسن اللفظي التوشيع في قوله (ثبتوا يدي وقدمي من قبل حارسين، حارس أمسك..... وجلس الآخر على...) وهو أحد صور الإطناب وغرضه منه " تمكين المعنى في نفس المُتلقي تمكيناً زائداً، لوقوعه بعد استشراف النفس إليه بالإبهام.

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص45.

فبالتشجيع يتم الإيضاح، فالشيء إذا علم ناقصاً تشوّقت النفس إلى العلم به كاملاً، وحصل لديها ظمأ لمعرفة، فإذا استكملت النفس معرفته كانت لذتها أشدّ من حصول العلم به دفعة واحدة⁽¹⁾

لم ينفرد الحدث الجنسي فقط بالحدث الغير فطري _الاغتصاب_ الهادف لخلخلة وهزة في إرادات النفس لدى المعتقل، بل نحو منحى الجنس الفطري السليم حيث الميل للجنس الآخر في محاولة أيضاً لاستجداء واضعاف الخصم، ومن ذاك مشهد عامر مع المحققة الذي كُلفت بأن تعيد المشهد اليوسفي معه (تقرب كرسيها من كرسيه، ويتخافت صوتها حتى أصبح همساً.. كانت تريد الإيحاء بأجواء خاصة، تذكره بالجنس الآخر، ونفخات الرغبة الجنسية.. تريد أن تضخ أمواجاً رخيّة، ترتعش لها وجدان الرجولة في حناياه.. وتقترب أكثر، ويتبادل على عامر احساس بفحيح الأفعى، والإحساس بنداوات الرغبة والشهوة، ثم تجده يستذكر قصص الإسقاط التي كثيراً ما مرت عليه، وكانت بوابة الجنس هي بوابة الجحيم، والوقوف على شفى جرف هاوٍ، يتداعى به إلى نار جهنم، وانتفض عامر كالديك المذبوح، عندما وجدها تعبت بأزرار قميصه..)⁽²⁾

يبين المشهد الجزئي السابق أن الغاية عندهم تبرر الوسيلة فلا شيء يقف حدّاً لإضعاف الخصم والنيل من جبال عزمه، بل يبني المشهد البسيط عندهم على كمّ كذب كبير سخّروا لأجله إمكاناتهم، ومن ذلك عرضهم لصور مدبلجة يظهر فيها " شفتا اللعينة على شفّتيه وصدرها على صدره .. صورتان متداخلتان بشكل فاضح"، فالمساومة لم تقف على هذا الحد بل امتدت على المرأة فبعد انتهاء المشهد السافر ذلك معه تهديد له بإضعافه عن طريق زوجه.

ثالثاً: الحدث الكاذب

وهو الحدث المبني على خداعية ثعلبية مأكرة، فأحداثه كلها تخط مجراها في أديم السراب والإيهام فلا حقيقة تعلوها، والهدف من ذلك إيقاع الخصم، ولم ينفرد المحقق بهذا الحدث، بل سعى لخلقه أيضاً المعتقل مكوناً له من واقع الخبرة أمنية، وهذا النوع من الأحداث هو الحدث الأعلى ظهوراً في دائرة مجريات المشهد الروائي الذي خُط لإرساء وتدعيم قوائم الوعي، ومنه ما جاء لدى العصفور الذي أردوا إنهاء مهمته باصطياد قمحة اعتراف من فم عامر في مشهد ضلالي يقضي بأنه أفرج عليه وثبت دليل براءته (قالوا لي بأن أوراق الإفراج

(1) فاروق موسى، (موقع إلكتروني)

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص134.

غير جاهزة.. انتظر في الزنزانة خمس دقائق...⁽¹⁾ آه .. نسيت.. إلا تريد شيئاً من أهلك ..؟
أنا آسف لقد شغلتنى فرحة الإفراج، وحرب الأعصاب هذه التي يشنونها⁽²⁾

أيضاً تشكلت خيوط حدثهم الكاذب في محاولة استغلال اضطراب عامر عن الطعام وهزل جسده في وصفه بأنه على فراش الموت ودقات قلبه تتخفّض، وكأنه يعد أنفاس الحياة الأخيرة في مسرحية هزيلة أعدت بعناية غير جدية بمنظور عامر، كانت لخفض منسوب معنويته بأرجوفاتهم المكشوفة لديه (قبض على قلمه، وشرع في كتابة طويلة.. طال بعامر الانتظار، وهو يكتب.. ملأ ورقتين كبيرتين.. ثم نظر إلى شلومو الذي كان يقف فوق رأس عامر، وقال بعبرة ضعيفة يفهمها عامر جيداً: - هذا بحاجة إلى مشفى.. عند أزمة قلبية حادة خطيرة جداً.. مصدر الضغط منخفض، ودقات القلب غير منتظمة، يحتاج أكسجين لصدرة وتخييط للقلب. عدم تناوله للطعام يشكل خطراً جسيماً على حياته. أنا لا أستطيع أن أفعل له أي شيء هنا. لا بد من نقله إلى المشفى، وفوراً⁽³⁾ فهم يستغلون الجانب الإنساني من أجل صنع أكاذيبهم ومحطة انطلاق لمرادهم، وأيضاً منه تلبسهم لباس الصليب الأحمر في محاولة لاستشفاف بعض الاعترافات من نبيل " خرجت من جحورهم القاتمة إلى النور والهواء العذب... أدخلوني إلى احد المكاتب الفرعية، فوجدت عادة شقراء من ذوات العيون الزرقاء في انتظاري.. قابلتني بترحاب شديد ثم فتحت دفترها.. سألت عن اسمي ثم قالت بعبرة ضعيفة:

- نحن الصليب الاحمر. نريد مساعدتك. نظمئن عليك، ونطمئن أهلك.. كيف حالك الآن؟! هل يضايقونك بشيء؟

- لا تخف .. نحن الصليب.. تفتيشنا ممنوع. الأوراق تخرج معنا ولا يحق لهم الاطلاع عليها.. إذا أحببت أن تكتب لأهلك أو أصدقائك بخط يدك، فأنا أوصلها في اليوم نفسه.. كل شيء يصلهم بكل أمانة ودقة⁽⁴⁾

ويأتي هذا النوع من مشهد كاذب مجرباته محبوكة بحرفية لدك القلب بالرعب والتلاعب في قوة نفسيته وهذا ما جرى مع سعيد " أركبوه وأقعدوه مقعداً مريحاً في جيب عسكري فخم،

(1) حذف من الباحث والاكتفاء بالشاهد

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص10

(3) المصدر السابق، ص104

(4) المصدر نفسه، ص154

ومزود بكل أجهزة الحرب، بما فيها شاشة إلكترونية تظهر خرائط لكل مناطق المدينة، بيوتها، شوارعها. مؤسساتها، لم يضعوا عصابة على عينيه، قصدوا ابصاره لهذه الأمور ... توقفت السيارة بعد قرابة ربع ساعة. انتهى المشهد الأول. انزلوه ليعيدوا تحميله معصوب العينين في ناقلة الجند... بعد ساعة من هذا السير لخفافيش الليل. توقفوا فجأة. قفز الجنود من هذه المصفحة ومن عدة سيارات مثلها. أحاطوا بيتنا آمنة في مدينة البيرة كعاصفة هوجاء حطت بحيرة راكدة هادئة. اقتحموا البيت بأصوات رعبية تدفع الأبواب المنيعه بطريقة استعراضية.. وجدنا أوراق خطيرة.

- هنا مركز تمويل، وجدنا مئتي ألف دولار.

- أقرصاً ممغنطة، قوائم أسماء، أرشيفاً كاملاً وضعنا يدنا اليد عليه.

- انحل اللغز. كُشفت كل الأوراق" (1)

ومن الأحداث المخادعة التي ساقها المعتقل في محاولة التضليل للمحقق، رمي سعيد للمحققة طُعماً بأنه يملك حاسوباً في بيته من خلال تعمد الارتباك عند سؤاله عنه، وذلك الحدث جاء في تعبيد طريق الوصول به نحو أولاده ورؤيتهم "

- لما أنت بطيئة في الطباعة على الكمبيوتر؟! "قال لذات الوجه الشرس"

- انا لست سكرتيرة يا غبي.

- ولكنك تصرين على طريقة خاطئة في الطباعة يا ذكية.

" كان هدفه ان يدفعها باتجاه السؤال عن كمبيوتره".

- وهل تطبع أنت بالعشرة الأصابع.

- نعم...لا... أنا لا يوجد عندي كمبيوتر. مثل بطريقة تظهر ارتبাকে.

" تساءلت.. لماذا لم نسأله لغاية الآن عن كمبيوتره. وكأنه يخفي شيئاً" (2)

وجاء أيضاً هذا الحدث محملاً عبر البث الإخباري بتقنية عبر مقروء الجريدة ومنظور التلفاز وهذا ما جرى مع عزيز في قصة (ثقة تنزل عن الجبل): " .. فجأة انتقل المذيع إلى تقرير عن ملاحقة خلية خطيرة في الضفة الغربية منطقة سلفيت والأجهزة الأمنية الإسرائيلية

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص94

(2) المصدر السابق، ص67

تصب كل جهودها من أجل اعتقال رئيس الخلية، وتحدث التقرير عن وصف اثنين من المعتقلين واسم قريتهم بما ينطبق تماماً على وعلى صديقي محمود سالم الموجود في سجن مجدو، ترى هل صاحبنا في الخارج سمع هذا الخبر؟ لا بد من إيصال رسالة له ليأخذ حذره.. صباحاً جاءتنا جريدة القدس العربية، اعلم أن هذه الصحيفة تدخل السجون، تلفقتها بعد أن تصفحها أبو السعيد وألقى بها جانباً، معلقاً: لا جديد أخبار مملة.

توقفت عيناى على ذات الخبر الذي سمته عبر التلفاز، فنه في جريدة القدس فالأمر إذا لا يحتمل الشك، لا بد من رسالة أصبحت ضرورة عليه أن يحمي نفسه من خبر الاعتقال وأن يحذر بقية المجموعة وأن يسحب خرائط النقاط الميتة التي أخفيها فيه السلاح..⁽¹⁾

إن الحدث الكاذب هو حدث تناوله السجان والمعتقل، ولكن كان حضوره عند المعتقل مبنياً على قاعدة لها أصل فعامر كان يملك حاسوباً ولكنه بيع قبل وصول المحققين له، فهو لم ينزل إلى وحل البيئة الكاذبة غير المبررة أو غير المبينة على أصل، أما عن المحققين فكذبهم مفترى ينشأ عن تصور ابليسي خبيث، وهذه هي أحد الصفات التي يكتنزها المحتل في جعة أخلاقه فالغل والكذب والغيلة طبعهم الغالب.

رابعاً: الحدث العاطفي

هو الحدث الذي تتجمع فيه الانفعالات العاطفية، فالعاطفة هي جزء أساسي في حياة المرء لاتخاذ قرار معين وتخطيه، فالمقام الذي يعيشه الأسير في نأي الظلمة والوحدة بعيداً عن ذويه وأهله يشعره بالشوق والحنين، وقد صور الهودلي تلك الحالة المؤقتة من هذا الشعور، وسعى في إشارة خفية أنه لا يجب الانصياع لهذا الشعور إن كان سينزله من أبراج القوة ومصافها إلى أقبية الضعف الوهن.

جاء هذا الحدث مقتصرأ على العاطفة المنتمية للفضاء الخارجي _ خارج السجن _ خاصة الشوق الملتهب لرؤية الولد والأهل وقد ترجم هذا الحدث مغلفاً بالمونولوج الذي يجلي أمامنا صوت الهمس الداخلي، ويأخذ بتلابيب فهم القارئ إلى مساحات أوسع في أبعاد الشخصية، ومنه: " هل ستعرفني بنتي الصغيرة التي لم تتجاوز السنتين.. شيء عظيم أن تحتضن ابنتك الصغيرة بين ذراعيك، لا يعرف الإنسان النعمة إلا حينما يفقدها.. وعيون أُمي تراها قد جفت خلال الأيام العجاف.. إني مشتاق لكل شيء يقف وراء هذه القضبان الظالمة

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص15

وحينها لدافئ الذي يبدد رطوبة التي نخرت عظامي.. المطر اللذيذ الناعم يمدّ الكائنات بخيره الوفير ويسكب في النفس السكينة والرحمة والحب..⁽¹⁾

ومشهد آخر فيه يقول:

" تذكر يا عامر عندما كنا نخرج الى الجبال المجاورة، تداعب وجوهنا نسائم الهواء الطلق، نمتع أبصارنا بالجبال ذات الحلل الزيتونية الخضراء.. تتهادى بين أغصانها شلالات الشمس الذهبية تعانقها بعشق أبدي دافئ، ثم تودعها على أمل اللقاء القريب. نرقب ألم الفرق حين تسافر الشمس، وهي تجر خلفها نور الحياة، فتترك الكائنات خلفها تتخبط في ظلمة الليل البهيم"⁽²⁾

اتكأ الحدث السابق في بنائه على المقارنة والمباينة الزمنية والمكانية بين عالمين: عالم السجن الظالم الآنّي الذي لا نضرة فيه ولا خُصرة، ولا تلامسه خيوط الشمس الذهبية فكل اليوم ليل، نعم ليل، ليل تلك الوجوه المسودة التي لا تنتمي إلا لفظاً للمسمى البشري، وليل السجن ذاته، وبين عالمٍ نيرٍ استحضره من خوالد الذاكرة المطبوعة بجميل القديم، فالحدث بدأ بالفعل (تذكر) ايذاناً لرسم التحول النفسي للمشاهد، في محاولة لكسر انقياد الذات والحاحا لها بالانفلات من قيد الستائر النفسي الكئيب.

إن الروائي باستخدام هذا النوع من المفارقات يُحبر الصورة بزومية أكبر للقارئ فبضدها تتضح الأشياء، فنراه "استخدم الأفعال الحركية للتمكن من رصد الأحداث الصغيرة في تفاصيلها"⁽³⁾ وهي أفعال موحية بالركة والحنو (تداعب، تتهادى، تعانق، نمتع)، وجاء في مقابلها بأفعال تحمل معنى الثقل والعشوائية (تتخبط، تجر، تترك)، كما ظهر توظيفه لعلامة اللون، فالألوان تحلّ دوراً بارزاً في تجسيد دلالة الأشياء، ويكون اللون قادراً في كثير من الأحيان على حمل الرموز أيديولوجية، أو موازياً للحدث، أو تطور الشخصية"⁽⁴⁾ فجاء اللون الأخضر بدلالته المعروفة ولم يسقها ناحية الانزياح (ذات الحلل الزيتونية الخضراء) فهو يدل على الخصوبة والنماء موحياً بإرادة الحياة والتأكيد على الأمل رغم سوداوية السجن والسجان، لقد جاء اللون الأخضر بما فيه من حيوية ونضرة وحياة مضافاً للفظ (الزيتونية) تعبيراً عن المقاومة والصمود،

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص26

(2) المرجع السابق، ص64

(3) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، حطيني، ص105.

(4) المرجع السابق، ص105

لما تتمتع به الزيتون من قدرة على التكيف مع المتغيرات والعيش طويلاً في ظروف قاسية.. هكذا فإن هذه الشجرة، تدل على الرسوخ والثبات والقدرة على التحمل والتلاؤم لتقابل باللون الأسود (الليل البهيم) الذي يوحي بالاكتمال ويرافق الحزن، في محاولة صريحة لرمزية التحدي و مواجهة الموت الذي يحاول المحتل نسجه في خلايا ذاكرتهم وبنه فيهم.

يلاحظ أن اللغة عند الهودلي في وصف المشهد العاطفي تتناسب وطبيعة الشعور الرقيق، فقد استنفذ فيها طاقاته الشاعرية دون إرباكٍ للحدث، فقد تعدى قالب اللغة المباشرة بتصديعه لها بكثرة الصورة الجمالية والاستعارات والتركيبات المبنية على المفارقات والاستطراد الوصفي واستخدام سيماء الألوان وإيحائيته.

خامساً: الحدث التاريخي

وهو الحدث الذي اعتمد على العمق التاريخي من خلال استدعاء مواقف أو شخصيات أو اتفاقات تولدت وفق معطيات سياسية "فالعامل الفني يتيح لنا انعكاساً للواقع أكثر أمانة في جوهره واكتمالاً في طبيعته وحيوية في تفاصيله"⁽¹⁾، إذ يعتبر بمثابة تسجيل وتدوين للماضي بحرفيته والبقاء فيه على خط الحياد، وجاء استخدامه في بداية الرواية تمهيداً لنشوء مجرياتها واسترجاع للمسببات الذي دفعنا للعملية، وهي تدنيس "شارون" لباحات الطهر في المسجد الأقصى، وتباهت روح المقاومة، وتعثرت المفاوضات "وجدت السلطة الفلسطينية تبسط نفوذها بتواجد أمني قوي على مناطق تسمى "أ" وهناك مناطق تسمى "ب"، مازالت السيطرة الأمنية فيها للاحتلال الصهيوني، ومناطق بسيادة كاملة للاحتلال، والمفاوضات تسير وتتعثر، ثم تعود تراوح مكانها.. كانت الأحوال قد تبدلت وانقلبت رأساً على عقب.. ضعفت قضية المقاومة ومجابهة الاحتلال أصبحت على هاش بعد أن كانت في صلب الاهتمام الفلسطيني العام وصلت الأمور إلى نهاية النفق بسرعة انفجرت الأوضاع في وجه الاستهتار الصهيوني والاستخفاف بطموحات وآمال الشعب الفلسطيني.. واشتعل صاعق البرميل ، عندما دنس زعيمهم الأرعن شارون ساحات المسجد الأقصى، وانطلقت بعد ذلك بما أصبح معروفاً ب انتفاضة الأقصى"⁽²⁾ فاسترجاع الأحداث التاريخية كانت بمثابة ولادة فهم وإيضاح لأسباب الحدث الجديد، ومن الشارات التاريخية أيضاً التي أدغمت في جو الحدث وخارج حدود الوقائع الفلسطينية، قصف صدام حسين لإسرائيل، واستعراض نتائجها بما فيها احتلال الكويت في

(1) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، حطيني، ص53.

(2) سائر العتمة 1، الهودلي ، ص10.

صورة عراك ثقافي بين المحقق الذي يتفقيه بأنهم دولة سلام لا حروب، وبين عامر " صدام حسين ألقى بصواريه على دولة اسرائيل .. ماذا كانت النتيجة؟ طيب انس اسرائيل .. احتل الكويت فهل سمح له العالم بذلك؟! هناك إرادة دولية اليوم، لا تسمح بأي تعديل اقليمي خاصة في منطقة الشرق الأوسط"⁽¹⁾، ومنه "اسمع ابو محمد العالم اليوم للأقوى، الاتحاد السوفيتي كان قوياً بعد انهياره وضعفه تفكك اندثرت دول وقامت دول"⁽²⁾، "ابراهيم بوزع* اكتشف أنكم مارستم الظلم على الشعب الفلسطيني آخر حياته، أن في داخلكم هتلر الذي مارس الظلم على اليهود فانقلبتم من ضحية لهتلر إلى هتلر على الشعب الفلسطيني"⁽³⁾، وأيضاً استحضار مجازر الألمان والصرب في تدشين هجوم ثقافي يُخرس استشهادات المحقق إيلان "أتفعلون كما فعل الصرب في البوسنة.. أم كما فعل الألمان بكم؟"⁽⁴⁾ كما وظف الحدث التاريخي بصورة مفاجئة في ذيل الرواية لتكون نهاية مفاجئة وحلاً صادمًا لخروج عامر ورفيقه من ديجور السجن من خلال صفقة التبادل اللبنانية مع اسرائيل. وسم الحدث وفق مرجعية ونمطية تاريخية ليعطي القارئ اتساعاً أكبر في جذور الفهم، مشكلاً لديه بنية ثقافية تاريخية، كما فيها تجليه للحق، فمن فقد ماضيه وتاريخه فقد أحقيته، ومآسي الماضي هي عبرٌ للحاضر والمستقبل، ولذا قال أحدهم:

اقروا التاريخ إذ فيه العبر *** ضل قوم ليس يدرون الخبر

سادساً: الحدث التربوي

هو الحدث الذي يسعى لتنمية قدرات عقلية وذهنية، وحضر في الرواية كوسيلة تعليمية تهدف لتكثيف الوعي وتقريب المفهوم ومرجعية تكون هذا الحدث في الرواية يرجع إلى البيئة التي عمل فيه وهو حق التعليم، ومن ذلك الحدث بين سعيد وعماد عندما علمه الخروج من دائرة وجو المعتقل والتحليق خارج حدود جدران السجن مستخدماً وسائل تربوية منها لعبة كرات

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 40.

(2) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 31.

(*) ابراهيم بوزع: كتاب وسياسي اسرائيلي ولد عام 1955م في القدس، نشط في حزب العمل الاسرائيلي والجهة الديمقراطية لسلام والمساواة، وقد كانت لها وجهات نظر مخالفة لما عليه اليهودي المتعصب،

وقد ألف كتاب " لننتصر على هتلر "

(3) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 76.

(4) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 84.

الخبز الجافة "والهدف يا صديقي، إنهم يريدون حشرنا في حدودهم الضيقة جدران هذه الخزان، ما علينا إلا أن نخرج بأرواحنا وأفكارنا، لنجد الحل ولتفقد زنزانتهنم وظيفتهن، بل بالعكس نوظفهن نحن، ونجعلها وسيلة لتحقيق الاعتكاف من الذكر والانقطاع عن الخلق من أجل ترتيب أمورنا مع الخالق ولكن كيف ؟ .. أنك تفكر وتحصر مشاعرك فقط في حدود الزنزانة. أما إذا أطلقت العنان لفكرة عظيمة وجعلت مشاعرك أيضاً تسافر معها بتفاعل وعمق وحرارة عالية. عندئذ لن ترى الزنزانة إلا أنها وسيلة ساعدتك في الوصول إلى ما تريد"⁽¹⁾، وهذا الحدث شكّل الوميض الخفي التي أراد الكاتب لإيصاله بعد عرضه لجمعجة صولات المحققين.

لقد كان لبناء الحدث ورصّ معماريته مرجعيات عدة اتكأ عليها الهودلي في توليده الحدث، مع كون الرواية تدور أحداثها في فلك المكان الواحد وهو غرف التحقيق وظلام الزنازين، هذا بدوره أعطى العمل الروائي شكلاً هرمياً ذا قاعدة كبيرة تتشكل بفعل الأعماق الاجتماعية والسياسية والنفسية والتربوية والتاريخية وغيرها، حتى تغدو الرواية فعلاً متشابكاً مع كل المكونات التي تقوم عليها حياة الشخصيات التي ظهرت على فم الحديث الروائي بأبعادها الطولية والعريضة الكاملة.

المبحث الثالث: عقدة الحكاية" الحبكة وترتيب أحداثها

إن الرواية هي سيلٌ أحداث يقع على شكل حلقات متتابعة، تتداخل فيما بينها لتكون صورة مركبة للمشاهد تحط رحالها في ذهن القارئ، وإن الخط الذي يربط هاتيك الأحداث والمواقف في نسق متتابع بطريقة أو بأخرى بسيطة كانت أو مركبة لهي العقدة أو الحبكة الدرامية، إذ يقول فروستر في حد تعريفها ضمن كتابه "أركان الرواية"، بأنها "سرد للحوادث لكن التوكيد هنا يدخل في ميدان السببية وغمارها"⁽²⁾، ويفرق بين الحكاية والحبكة بقوله: "فإذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة كان ذلك قصةً، وإذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة بسبب الحزن كان ذلك حبكة"⁽³⁾ وهو هنا يفرق بين طريقتي العرض التقليدية والفنية وموقف القارئ منها فالتقليدي يسأل: ماذا بعد؟ أما القارئ الفني يقول: لماذا؟، وما يُبينُ ذاك الحدّ وضوحاً أكثر القول بأنها "البناء المنطقي والسببي للقصة"، ففي كل رواية يجب أن تقع الأحداث وفق وتيرة

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 88-89.

(2) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، حطيني، ص 60، منقولاً عن كتاب أركان الرواية، لفوستر، ص 68.

(3) معجم المصطلحات الأدبية، فتحي، ص 135.

علم السرد "مدخل إلى نظرية السرد"، مانفريد، ص 109.

معينة ونسق ينظم خط مرور الأحداث وصولاً لتجليها نحو منظور القارئ الخطي وفكره الذهني، وهذا ما يميز كل رواية عن الأخرى، فلكل رواية قانون حبكة مروي ينظم الخط الداخلي لسير الحدث، وقد قدّم أرسطو الحبكة على سائر أخواتها من عناصر القص فقال أنها: "أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث (الحبكة)" أما (جورج سانينانيا) في كتابه "الحس الجمالي فيقول: "إن العقدة أصعب أجزاء الفن الدرامي"⁽¹⁾ وهذا يقودنا بأن لا نتصور إمكانية عزلتها على عائلتها من العناصر الأخرى فهي رباط السببية والتفاعلية مع الشخصيات والزمان والمكان، وإن كان لا بد من هذا فعندها يكون ذلك الفصل مؤقتاً مصطنعاً بغية تسهيل بحث أو دراسة.

إن لكل رواية بصمة حكيّة تحدد مدى اقترابها من حيز الفنية ومنسوب الجمالية، فالروائيون الذين يتشكل عندهم ترتيب الحدث وتتابعه وفق اهتمام بممرات الترابط، وطرق الإحكام، ليصعدون عملهم ناصية تميز ويمنحونه قوة جذب تأخذ بمجامع نفس المتلقي نحوها، على غرار الذين يلبسون تسلسل حدثهم حبكة رثة تستند على تشتت وتكئ على سرر الفوضى ممهدين للقارئ سبيلاً معبداً للنفور والشرود، فلا شك أن "الحبكة أو العقدة هي إحدى الميزات الفنية الجذابة والمشوقة في القصة القصيرة خاصة، والفن القصصي عامة"⁽²⁾

إن ارتقاء الرواية يكون بقدر علو صنعة الحبكة فيها وتماسكها، "فهي الضرورة الأولى التي يُشترط وجودها في العمل الفني بمفهوم أرسطو في كتابه فن الشعر"⁽³⁾، فهي عتلة يُدار بها الصراع بين الشخصيات ودونها يتبعثر الحدث وتأفل شمس الموقف، فتغدو سماء الشكل الفني سوداً لا حياة لوحدة عضوية فيها، وتعدّ العقدة "خاصية مهمة وقيمة في الأعمال الفنية في المسرح والسينما القريبين منها، كما أنها أرضية عبور لفهم الأبعاد الفكرية الموضوعية في العمل، ففي مسار الأحداث تتشكل الفكرة الفنية للحدث"⁽⁴⁾ وترتقي.

ولا يعني كون الحبكة تسلسل أفعال ووقائع ضمن منطق السببية خضوعها لنفس الترتيب الحدتي في الواقع، فهي ليست تقليداً تاماً للحياة بقدر ما هي نتاج شيء يدخل فرن صنعة عقل الفنان، "فالحبكة الدرامية تختلف في جوهرها وطبيعتها عن الحدث الذي يقع في الحياة العادية فالأساس الذي تنهض عليه الحبكة هو المفارقة الدرامية التي يترتب عليها الصراع الذي ينتهي بالضرورة إلى الانقلاب أو التطوير أو العكس، كلها خصائص مرتبطة بالحبكة ولا

(1) أصول الحبكة الدرامية والروائية ، راغب، ص123

(2) الأدب القصص والمسرحي ، ابو ندى، ص29.

(3) أصول الحبكة الدرامية والروائية ، راغب ، ص 116.

(4) المدخل إلى علم الأدب، مجموعة من المؤلفين، ص148.

تخضع لأحداث الحياة بمعناها المؤلف التقليدي⁽¹⁾، فالحبكة لها قانون ترابط يختلف عن قانون الواقع الذي يحكمه الترابط المنطقي التقليدي، بل يخضع لترابط ذاتي يجمع الوقائع الجزئية وفق ارتباط منظم على نحو تتفرد به، وهو منطق المفارقة التي تتبع منه الحكاية.

إن رونق الحبكة تتمثل في حملها مواقف مفاجئة متوترة يُسلّم كل منها زمامه للآخر في متسلسلة بنائية يتشكل الكل فيها بواسطة تكاتف الجزء، فكل موقف يشده الموقف المبني عليه في سابقه، فما إن يصل الفعل أو الموقفُ علياءه وذروته حتى يُسلِس قياده عند هبوطه إلى موقف آخر يبني عليه ذاته دون أن يُخمد أوار الأول.

ويقسم الدراسون الحبكة من جهة تركيبها إلى نوعين⁽²⁾:

– **الحبكة المتماسكة "organic"** : وهي التي تروى أحداثاً تتوالى وتتعاقب معلنةً المسير بخط مستقيم يجمعها رباط تتابعي وثيق، فكل حدث يولد من رحم السابق، وهذا النوع يمنح البناء الروائي ميزة التماسك، ويحقق مبتغى الروائي وما يرنو له من تشويق ومماطلة، وتكمن الثغرة في هذا النوع أن القاص قد يتكلف في صنعة بعض الأحداث ليربط بين أجزاء العمل، مما يجعل الحبكة آليةً تصنع الملل وتسبب النفور، وأكثر ما يكون من هذا النوع هو قصص البطولة الفردية والقصص البوليسية التي تتوالى أحداثها من بداية الحدث وحتى فك غامضاته صلةً لحل الجريمة.

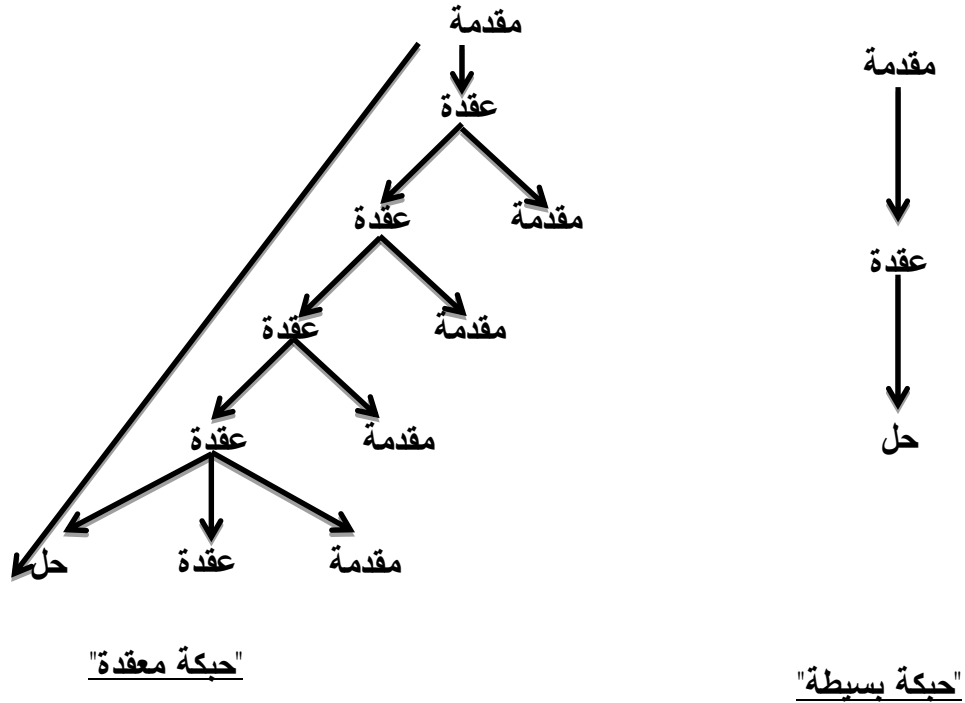
– **الحبكة المفككة "loose"**: بداية لم تأت تسميتها بالمفككة انتقاصاً لقدرها الفني، بل هو الوصف المقابل للحبكة المتماسكة فقط، وهي الحبكة التي تكون حوادثها منفصلة بعيدة عن التسلسل والانتظام، فجملة الأحداث تتصل بعدد من الشخصيات، لكنها ترتبط فيما بينها برباط البيئة التي تقع فيها سعيًا لرسم الفكرة التي تتشكل بتحركات الأشخاص في حيزي الزمان والمكان، وحوادث هذه الحبكة قد يخضعها الكاتب لمجرى القدر أو الصدفة أو الافتعال، ومن مزالقتها أنها قد تحتاج كمّ تركيز وقدرة ربط كبيرين.

وتقسم الحبكة إلى عناصر رئيسة هي: المقدمة أو البداية، والعقدة، والحل، وإن الروائي الحصيف هو الذي لا يدّخر جهداً لتمام بمقدمة منتقاة، يجعل منها نقطة انطلاق قوية تأخذ بعين القارئ حتى غروب شمس آخر حرف فيها، ويمكن للعقدة أن تتوالد عقداً جديدة حسب

(1) أصول الحبكة الدرامية والروائية ، راغب، ص 117

(2) ينظر: الكتابة الوظيفية والإبداعية، عبد الباري، ص210. انظر: فنون النثر العربي الحديث 2، الماضي، ص29.

درجة تعقيد الحبكة الروائية، كما يمكن أن تكون مفردةً مما يُنتج نوعين من الحبكة، يتم التعامل مع عناصرهما بشكلين مختلفين⁽¹⁾، وبهذا تقسم الحبكة إلى بسيط، ومركب أو معقد، فالأولى يكون التغير فيها بسيطاً وتسير من المقدمة نحو العقدة وصولاً لمرافئ الحل، أما نظيرتها المعقدة فهي التي تلد كل عقدة منها عناصر معيقة وعقداً أخرى تتسع معها أميال الوصول للحل النهائي، فما إن يفرغ من عقدةٍ حتى تدلف إلى شباكها عقدةً أخرى، وتوالي هذه العقد في تشابكها، هو سبيلُ وصولٍ للتتوير النهائي، بل قل هي استنزاف لخيوط الحركة لتبلغ آخر طاقاتها راسيةً بالهدأة والسكون، ويمكن تمثيل ذلك بيانياً بالشكل التالي⁽²⁾:



وجريان سيل الحدث بأحد النوعين السابقين، أو الجمع بينهما في خط سبك روائي واحد، يحتم أن يكون سير الأحداث بصورة تطور طبيعي، وأن يكون البناء فيها وفق قاعدة المُسوِّغِ و المقنعِ فنياً، وحتى يعلو الحدث منبر الإقناع الفني، فعليه الإجابة عن أسئلة تشغل ذهن أي قارئ، وهي المدرجة وفق الاستفهامات التالية: متى؟، وأين؟، وكيف؟، ولماذا؟، وهذه

(1) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، حطيني، ص 62

(2) انظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، حطيني، ص 63

الأطر الاستفهامية لتجمع زوايا الرواية في لُحمة كلية، فمتى، وأين، علائق زمانية مكانية، وكيف، ترتبط بطبيعة التصور لجزئيات الحدث وحيثياته، أما لماذا أو لم؟ فهما مرتبطان بقيامة الفعل ونشؤه وهذا بدوره يحيل للحديث عن الشخصية، إذ لا حدث دون شخصية كما أردنا بذي سبق.

يجدر بالباحث اختزالاً للسابق القول بأنّ الحبكة هي البؤرة التي تصوغُ آخر عمقٍ في قلب الحدث وصولاً لأسمى مقامات التعبير عن الفكرة، فالروائي يخفي أفكاره في جيوبها وجناباتها، حتى يغمر أنفاس القارئ لذّة، وشغفاً لسنا الحل، ولمعة إطلالته.

وقبل الانزلاق والانغماس في تسليط ضوء التحليلات الجمالية التركيبية للأحداث، سنضع تأطيراً لحدث العام لكل رواية من روايات الثلاثية.

أولاً: (ستائر العتمة 1)

سارت الحدث في هذه الرواية سيراً متتابعاً في مضمار عقدتين، تنهض الأولى من عمق التساؤل والاضطراب التي في يموج صدر عامر حول السبب الذي أدى لوقوعهم في الأسر، والثاني هو كيفية الانعتاق من ظلمة السجن، وقد تضافرت الأحداث في البداية حول شخصية عامر فقط ثم تحولت بشكل مسبب ومنطقي للوصول لاكتشاف الخلل الذي سبب اعتقالهم، فيجتمع عامر وصديقه نبيل وإبراهيم ليتصارحوا معا ويتحدثوا بإدارية حوارية لعامرٍ يستنطق من أفواههم ما وقعوا فيه في زنازينهم و محاولاً الوصول لما تعلموا منه وما جازوا عليه من خبرة، لتبقى هذه الخبرة التي يرويها عامر ذات أثرٍ ممتد في النفس، أما العقدة الثانية فقد جاء حلها مفاجئاً غير متوقع وهو تحررهم بصفقة تبادل بين لبنان وإسرائيل.

ثانياً: (ستائر العتمة 2)

كما طفا الحدث ذو الغرض التوعوي على ورق (ستائر العتمة 1)، فقد جاءت هذه أيضاً تنهج نهجها في توضيح طرائق المحتل الحديثة التي يوظفها للنيل من عزمات المعتقلين، حتى تكون درساً وخبرةً للتغلب عليهم، لكن اختلاف تشكيل الحدث فيها أنه بُني وفق إطار ديني فلسفي، فالأحداث تسرد كيف انتصر سعيد عبد الوكيل - ذلك الثائر الوطني والملتزم الديني - وتغلب على موج عذاباتهم بثقافته الدينية فكلماً احترب عليه أمر شد رحاله باستحضاره معاني أي القرآن الذي يسكن صدره ليخرج من عالمهم إلى عالم الروح، فأغلب الصعوبات والمحن يُنتصر عليها بالخروج من فلكها، والنظر إليها من الخارج، وهذا ما يفسره عدم نجاح عماد في

إيصال النقاط التسع بخطوط أربع، إذا هو بقي يدور في حيز شرطها⁽¹⁾، وكأنه يعرض هذه الأحداث في الرواية ليقدم للقارئ بجانب الوعي، بوابة للروح لكي تخرج من ضيق الأزمة إلى سعة الوصال السماوي.

ثالثاً: وهكذا أصبح جاسوساً

تعددت معمارية الحوادث في هذه الأخيرة إضافة لتباينها، فكل قصة من قصصها العشرين جاءت منفردة بحدث أو أكثر، تتكاتف لتشكل حبكة خاصة بالقصة، ففسيفساء هذه الحوادث تتشكل مع بعضها خارجياً ترتبط بخيط الفكرة الواحد، وهو تقديم أكبر قدر الوعي، بذكر أكثر عدد من الحوادث، كما أنها اختلفت عن سابقتها بأنها أوردت زمن خطها بقلم الكاتب مع اتكاء على المجازية السببية، فسلطت الضوء على حالته الشعورية الملتصقة بكاتبها، فتراه في بداية كل قصة يقول "في الأسبوع الأول قرر قلبي إطلاق سراح قصة الشاب عزيز"⁽²⁾، "ضحك طويلاً قلبي وهو يكتب قصة الأسبوع العاشر، إنها قصة لرجل لا تلين له قناة ولا يطرف لقلبه أي ميل أو ضعف"⁽³⁾

لقد سعى الهودلي إلى بناء الأحداث في ثلاثيته وفق منظومة موحدة أجراها على الروايات الثلاث، فقد اعتمد على العناوين الموجزة المختزلة في بداية كل حدث" وأي قراءة استكشافية لا بد أن تنطلق من العنوان"⁽⁴⁾، وهذه العناوين الفرعية تمثل مفاتيحاً لفهم الحدث بعمومه، وكأنه بدا يضع أمام القارئ وميض اغرارٍ يحفز النشاط الذهني لفك شيفرات تلك اللوحة المُنونة، ومعرفة فتيل الحوادث ونقيرها من خلالها، وهذا الإيجاز للعناوين الفرعية شكل دفعاً خفياً لا إرادياً يسوسُ القارئ للمضي في استكشافه للحدث، فقد أقحمت رواية (ستائر العتمة1) خمسة عناوين فرعية كل عنوانٍ يضم تحت جانحه حدثاً تاماً، وكذا في ستائر (ستائر العتمة2) التي ضمت أيضاً تسع عناوين فرعية، أما رواية (وهكذا أصبح جاسوساً) فقد تكاتف فيها عشرون عنوان.

(1) انظر: ستائر العتمة2، الهودلي، ص81-89.

(2) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص7.

(3) المصدر السابق، ص95

(4) سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، العشي وشقرون، ص286.

لقد حظيت مقدمة الأحداث في الروايات باهتمام بالغ عند الهودلي، فقد أورد في مقدمة أحداث روايته (ستائر العتمة¹) حواراً خاطفاً اجتذب من القارئ قلب عينه، فشد عصبها الترقبي للمشهد:

"جاهزين يا شباب؟" نبرة حاسمة،

"جاهزين" قلت لسائقنا الهمام إبراهيم،

"شدّ توكّلوا على الله .."

ثم يكمل بعدها بنائية حدثه المتصاعد ذاك، واضعاً القارئ على ضيفاف مشهد دراميّ مشتعّل، ليطفئ بعض عطش عينيه الترقبيّ "كتلة الحقد التي تسير على أربع تناوشتها رشقات بنادقنا. نبيل يحسن التصويب.. أصاب السائق المستوطن في مقتل.. انحرف عن الشارع، وراح يهوي، في الوادي المحاذي.. تخرجوا بدمائهم، وخر عليهم سقف أحقادهم الذي بنوه من أشلاء شعبنا"⁽¹⁾

كان هذا التذكّر بهذه الوتيرة التسجيلية البانورامية للمشهد خطأً مُمهّداً لسير الأحداث التي بُنيت عليها الرواية، فهذه العودة جمدت الحركة الزمنية الداخلية للرواية لكنها ألقّت عليها ذلك السكون المضىء لجعلها أكثر نضارة وحيوية، فلو لم يبدأ بتقنية التذكّر هذه، وانحدر مباشرة بقوله: "عملية ناجحة ومباركة، ولكن ما الذي الحدث بعد ذلك؟! كيف أوصلتهم تحرياتهم إلى اعتقالنا؟ كيف وقعنا بين أيديهم رغم كل الاحتياطات والتدابير التي حسبنا حسابها ألف مرة؟!"⁽²⁾ لأشغل عقل القارئ في تصور ما لا يفيد، لكنه وظف الحوار القصير الخاطف و تقانة التذكّر ليمنح عيون القارئ من الانتقال للمشهد بحيوية أكثر وتأهيبية أعلى مما لو بدأ مباشرة بكم التساؤلات الذي تمثّل حبكة الرواية كلها، وهي كيف وصلوا لعامر ورفاقه رغم اتخاذهم حبكة أمنية ظنوها قوية، ثم ينتقل الحدث بعدسته للزمن الداخلي للقصة ليعرض لنا أول أحداثها الفعلية وهي تموجات الوجد بين جسد عامرٍ وذاكرته، وجعٍ تضجّ به أضراس فمه، ووجعٍ آخر أشدّ ضراوة وهو وجع الحيرة، وجع الأسئلة المفتوحة التي تمرور في مساحات رأسه بلا أطراف إجابة، ويتضح اهتمام الهودلي أكثر ببداية الحدث وتمهيديه برجوعه رجوعاً ببون أوسع خارج نطاق زمن الرواية، فكما أضاء للقارئ مشهد العملية يعود كراً أخرى ليضع عين القارئ على إجابة سؤال: لم كانت العملية في هذا الوقت، وما السبب في نهضة النية بالقيام بها؟، وبهذا

(1) ستائر العتمة¹، الهودلي ، ص8 .

(2) المصدر السابق، ص8.

يضعنا أمام المهاد التقدمي والعتبة الأولى للولوج في سيرورة الأحداث بخطها المستقيم، فكان سببُ العملية هو تآكل الحس الوطني مع اقتصاره على الرد الباهت برفع علم أو قذف حجر أو الخطو في مسيرة تنديد، حتى أنه أورد منشآت ومولدات السبب لذلك كاشفاً لها أمام القارئ، وهي تتمثل بدايةً باتفاقية أوسلو ومجيء السلطة الفلسطينية، وتعثُر المفاوضات، واسترخا ص اليهود دماء الفلسطينيين وتدنيس البائد النجس "شارون" باحات القلبة الأولى للمسلمين، فغدا القرار حتمياً بتصعيد وتيرة الموقف ودك مضجع المحتل بعملية نوعية تحدث نتوءاً في المعادلة الجديدة الذي يفرضها المحتل "قررت من جديد العودة إلى المقاومة ودخول ساحات المواجهة بكل ما أوتيت من قوة.. ولكن كيف؟!" "هل مثلي ترضيه هذه المشاركة الفاترة، والدماء تسيل والأشلاء تتناثر؟! حزمت أمرى على العمل النوعي.. العمل الذي يؤلم المحتل ويقض مضجعه.. اخرجت كل خبراتي المخبوءة في هذا المجال.. العمل على أصوله تنظيم وإعداد وتخطيط، ثم تنفيذ بمهارة عالية دون الوقوع في الخطأ مهما كان صغيراً ومع هذا أنا في الزنازين، في برائن المخابرات"

من حينها يبدأ الحدث الروائي بالنهوض في مساحات الستائر الحقيقية، تلك الستائر الذي تخبئ خلف طبقات سوادها كم الأحداث الكبير، ولذا نلحظ تماهي الكاتب مع العنوان في صناعة الأحداث، فقد استخدم الروائي للفظ (ستائر) جمعاً، والجمع هو اختصار للتعداد فوق الثلاثة فلم يستخدم (ستار) مفرداً في دلالة بيّنة على تعدد الأحداث والمواقف، وكذا تعدد الطبقة الستارية التي يخاف العدو من كشفها لذا أضافها لكلمة (العمّة)، فكلمة توغلت في عمق الستائر لتكشف واحداً تلو الآخر تبين لك أن الكامن خلفها عميق خطير، وكأنه يقول في عنونته العامة التي جاءت موزاية للأحداث بكما وموحية لعمقها، أن العميق ممتد بعمقه ما لم تُرح تلك الستائر عن عينك وتبين معي المواقف مشاركاً لها، جاءت الأحداث بكثرتها وعلى تعدد مستوياتها تخدم الفكرة العامة للرواية وهي زيادة منسوب الوعي فقد تنقل بكاميرا المشهد على أكثر من أسلوب للتحقيق وبأكثر من طريقة، فجاء مشهد التحقيق متنوعاً مكرراً حاملاً في كل تكرارية جديدٍ مكرٍ يوظفه المحتل، أسلوبٌ ناعم هادئ، وآخر تغرير وتهديد بالأهل، وثالثٌ دسٌ لعصافيرهم الخداعة قفص الحرية، وغيرها من الاستراتيجيات التي يراهنون عليها لفك جداول اللسان المتينة، أما عنوان الرواية الأخيرة، **فيشكل حدث في ذاته (هكذا أصبح جاسوساً)**، فهو يقود العقل مباشرة لنهاية مُلخِصةٍ لحدث الوقوع في شرك المحتل، فالقارئ يلح فيه ألفة قصة، كما ويقرأ من خلاله تحذيراً خفياً يقول: إياك، فهو هكذا أصبح جاسوساً، وعلى حمله الدلالي هذا فقد أفضى لبث روح التشويق من زاوية الغير متوقع، فالقارئ ببداية قراءته

للعنوان تتبلور لديه حتمية الوقوع في الجاسوسية، لكنه يفاجئ بأحداث تدور في فلك الضد لما تتبأ من خلال عتبة العنوان، وقد سعى الكاتب في هذا باستغلاله جانب العنوان الغلبة للأحداث، ليخضعها بعد ذلك للانزياح إلى الغير متوقع، كما بدوره أسكن لهيب زفرات الصدر الحادة التي أحدثتها مأساة القص ذات النهاية الموقعة بالجاسوسية .

وُظف الحوار الداخلي لإحداث توتر في الحدث وخلخلة في نظامها المفهوم، وذلك في نشر التساؤلات على حبال الأفكار التي تترا على عامر، فهو يتساءل كيف وصلوا إلينا، ثم فجأة تراه يحدث نفسه بدحض كل ما يتراءى له من وسواسٍ ومحو كل ما دار في رأسه من ظنون " ولكن يا عامر، لا تتعجل ولا تفترض وجود خلل...، قد تكون اعتقالات عشوائية طالتنا نحن الثلاثة؟! لو كان على خلفية عمل عسكري لما كان بهذا البرودة؟" وهذا بدوره يضع القارئ أمام مفرق طرق مصوراً له الحالة الغير المستقرة لرأس الأسير في أولى لحظات حسبه، فهو يتراعى مرةً في أحضان فكره بين سلب وإيجاب ومرةً على أرصفة رُبما، وهذا ما يسعى له المحتل من خلخلة التوازن الذهني للأسير كأول حالةٍ لإضعاف الخصم وحرب الأعصاب، وهو البدء بتلصق نار الأسئلة المتضاربة على معاقل رأسه، وما أصعب أن يؤتى المرء من داخله.

ركز الكاتب في سرد الأحداث في ثلاثيته على بيان المهم والنافع منها، حرصاً منه على بقاء جذوة الشغف متقدة في تفاصيل الرواية، فعلى تعددية أحداث التلاقي والاحتدام بين المحقق والمعتقل في الثلاثية، إلا أنه يُسلط شعاعات التفصيل على المهم والمفيد منها الساعي إلى بلوة الفكرة، ولكنه ومع ذلك فقد غلبت عليه طبيعته التربوية التي تسعى للتكرار والتوسيع في تنوير المشهد، فلم يستطع أن يتغلب عليها في جميع سرده للأحداث فقد أطنب وأسهب في سرده ووصفه لقصة "برصيص" الراهب الذي أرقق ابليس بكثرة عبادته وقوة صلاحه، وهذه القصة تُروى للعبارة والانتباه الشديد على فعل الشياطين، فقد جثم ذلك المشهد المُجتلب من خارج زمن وأحداث الرواية على صدر أربع ورقات⁽¹⁾، وبرأيي أنّ الكاتب كان قادراً أن يتفادى ذلك التطويل بأن يُجملها في صفحة أو اثنتين، ولكنه أراد أن يدق المشهدُ أطنابه في راسيات العقل وواعيات الفهم، وأن تبقى لافتة الحذر تلوح أمام ناظري القارئ المعرّض لمثل هذه المواقف.

لجأ الهودلي إلى توظيف الاختصار الزمني "القفر للزمن"، موجداً له هامشاً ومساحة أوسع للتقل بشاشة سرده للقطات المهمة التي تدور بها خبيئات الستائر، فوقع تركيزه على

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 30

مجريات الحدث وتفاصيله لا زمنه فتراه يقول: "بعد تسعة أيام"⁽¹⁾ "قضى عامر أربع أو خمس ساعات مع كابتن داني"⁽²⁾، "بعد مضي ثمان وأربعين ساعة"⁽³⁾، "مرت ثلاث ساعات"⁽⁴⁾، "ساعة، ساعتان، ومضى النهار، ودخل الليل، فعاد إلى نفسه"⁽⁵⁾، "مضت ثلاث أيام أخرى"⁽⁶⁾، ومنه أيضاً "يتناوب الليل والنهار وعامر لا يدري، إلا من خلال تناوب وجبات الطعام"⁽⁷⁾ "بعد حوالي الساعة والنصف توقف السيارة"⁽⁸⁾، "مضى يوم جمعة وسبت آخران"⁽⁹⁾ "مرت ساعات ثقيلة"، "انقضى نهار وبدأ ليل"⁽¹⁰⁾، "بعد ساعة من هذا الليل"⁽¹¹⁾، "ساعة، ساعتين، ثلاث حتى يبدو لك ما جاءوا به الحقيقة"⁽¹²⁾ "مضى هذا النهار بطوله وعرضه لم تسحبني المخابرات"⁽¹³⁾، "بعد شهرين من هذه المضادات الحيوية تم اعتقاله"⁽¹⁴⁾، "سبعون يوماً من الضغط النفسي وجولات التحقيق القاسية، لم يتركوا أسلوباً إلا أشهروه في وجهه"⁽¹⁵⁾، "غاب عن وجهي ساعة أو ساعتين"⁽¹⁶⁾ كما عوّض عن هذا الاختصار الزمني المفتعل باستفادته من تقنية الاستدكار التي تعرض بعض الأحداث السابقة لزمن السرد، "فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع حيزاً أكبر"⁽¹⁷⁾، وكأنه بذاً يُحدثه عمداً ليفي بقاعدة الاتزان الروائي فيعوض الزمن الغير مجدي بالزمن النافع الحيّ، ومن هذه الاسترجاعات ما حملها الهودلي وظيفة

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 35.

(2) المصدر السابق، ص 35.

(3) سقوط الواو في الطباعة

(4) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 69.

(5) المصدر السابق، ص 79.

(6) المصدر نفسه، ص 120.

(7) المصدر نفسه، ص 127.

(8) المصدر نفسه، ص 127.

(9) المصدر نفسه، ص 85.

(10) المصدر نفسه، ص 56.

(11) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 95.

(12) المصدر السابق، ص 98.

(13) هكذا أصبح جاسوسا، الهودلي، ص 18.

(14) المصدر السابق، ص 56.

(15) المصدر نفسه، ص 131.

(16) المصدر نفسه، ص 75.

(17) بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، قاسم، ص 59.

دلالية ثنائية فكشف لنا بها ماضي الشخصيات وأعطى خلفية بيانية لتاريخها، سواءً شخصية عامر أو المحققين، ومنه: "تذكر يا عامر، عندما كانوا يتناوبون عليك بركلاتهم، وخزاتهم التي كانت تطرق جدران رأسك بعنف تارة، وتارة أخرى تقض مضاجع عظام صدرك، الشبح العنيف الذي جعل منك هيكلاً متهاكاً.. كان مؤخرتك تنزف دماً وكانت يداك وكتفائك تتقطع من ألماً من القيد، الذي يحكمون شدة بكل ما أتوا من حقد، أنا لا أنسى تلك الأيام، ولا أستبعد أن يعيدوا سيرتها الأولى مرة أخرى"⁽¹⁾ يقدم فيها صورة حيّة من الذاكرة بشهادة نابضة بالألم أثناء الفترة السابقة لسجنه، فقد استذكر ما وراء الصورة الخبيثة التي يخفونها الآن، فهم يخبئون مطارق التعذيب الجسدي، ليختبروا أسلوبهم الجديد الذي يقضي بزعة النفس ومحاولة فرض ألمها من داخلها، فتبئير لحظة الألم تلك بالذات وتسلط الضوء عليها، والخوف من إفلاتها من قبضة ذاكرة السرد، كان لبيان سبب ما تعنيه للشخصية نفسها لا للكاتب، ولذا فقد أفصح الكاتب عن ذلك المشهد بتعبيرات متصلة بالجسد، كما وأخفى الألفاظ والتعابير الدالة عن شحيح الأثر النفسي، لكنه لم يقدر أن يخفي ذلك مطلقاً فقد تماهت الأفعال مع حالته النفسية، فجاءت كل الأفعال مضارعة (يتناوبون، تطرق، تقض، تتقطع، يجمون بشدة)، لتشي بديمومتها تلك، الأثر النفسي العميق لذلك الحدث، فمع تلاشيهِ في تجاعيد الماضي إلا أن صورته النفسية ممتدة إلى ذاكرته، وأكد ذلك بتذييله بقول (أنا لا أنسى تلك الأيام)، كما أعطى الحدث الأليم هذا وصفاً تدريجياً تنازلياً، فبدأ بالرأس وألحق به صفة الجمود بإسناده للفظ الجدران الذي يوحي بالثبات والجلد، فقال: (جدران رأسك)، ثم ينتقل إلى الصدر المطمئن الذي تسعى ركلاتهم لقلقة هدأته وسكنته، ثم إلى المؤخرة التي تنزف دماً، ثم إلى اليدين اللتين تكادان تتقطعان من قيود الحقد، فهذا التنقل المقطعي يعطي صورة كلية للجسد المشبوح التي غدا هيكلاً متهاكاً، إلا من ثبات واستقرار نفسي. ومن هذه الاسترجاعات أيضاً "تذكر يا عامر عندما كنا نخرج إلى الجبال المجاورة تداعب وجوهنا نسائم الهواء الطلق. نمتع أبصارنا بالجبال"⁽²⁾ ومنه أيضاً ما حدث بين عامر ورفيقه في رجوعهم لتفاصيل وظروف اعتقالهم وسردها لعامر كذلك رجوع ثلاثتهم ذهنياً باستحضار أحداث ما قبل العملية أثناء الاعداد للوقوف على ثغرات الخل⁽³⁾.

لم يجتلب الهودلي من الزمن أحداثاً استشرافية البتة، ولم يفتح نافذة بعيدة من النص يرينا من خلالها تصوراً لأحداث مستقبلية، فلم يتلاعب بالزمن المستقبلي محافظاً على الزمن

(1) سائر العتمة 1، الهودلي، ص 51.

(2) المصدر نفسه، ص 65.

(3) انظر: المصدر نفسه، ص 158-172.

التعاقبي للحدث، وهذه صفة تغلب على الرواية الفلسطينية، وربما يتعلق هذا الأمر في أن المستقبل لدى الفلسطيني لا تزال هالاتُ الإيهايم ودياجير الظلام تلفه تتغشاه، أما ماضيهم فهم متعلقون به علقهُ الولد الرضيع بأمه، يرضعون من ماضي تاريخهم وعبقه، ليغذوا به آمال الذاكرة.

إن اعتماد تقنية الوصف في الرواية بعمومها تأتي غالباً تكبُّح تقديمية السير للوقائع وتعاقبها السلس، على حين جاء الهودلي بالوصف ليساعد تقدم الحدث لا اعاقته، فثمة " نوع من الوصف لا يفترض توقفاً زمنياً: إنه ذلك الوصف الناجم عن تأمل الشخصية. ويغدو الوصف هنا جزءاً من حركة زمن القصة. ضمن هذا الزمن. إن وصف إذا تقدمه الشخصيات ذاتها"⁽¹⁾ ومن ذلك الوصف المقدم بضمير المتكلم "تداعب وجوهنا نسائم الهواء الطلق. نمتع أبصارنا بالجبال، ذات الحلل الزيتونية الخضراء. تتهادى بين أغصانها شلالات الشمس الذهبية. تعانقها بعش أبدي دافئ، ثم تودعها على أمل اللقاء القريب"⁽²⁾، ومن أيضاً في وصفه في جولة سابقة للتحقيق "كانت معنوياتي الإيمانية عالية، وكان لها الدور الحاسم في الثبات أمام هاجمتهم المتكررة.. إذاً ما على إلا أن أتزود للجولة القادمة.. إنها جولات جهنمية تصمد فيها إرادات الرجال"⁽³⁾، وكذلك وصفه لحظة الحميم العاطفي عند دخول السجن الذي يومئ بروحية الأسرى الواحدة داخل المعتقل "دخلت إلى السجن لأحظى بحفاوة بالغة تغسل غني وعشاء سفري المضني، وجدت نفسي في حضن دافئ بين أسرى جمعتني بهم السجون فيما مضى أو من يرغب بالتعرف علي"⁽⁴⁾، ومنه أيضاً "كانت دفعات إيماني بري عالية، في ظل هذا المشهد البئيس كنت مفوضاً أمري إلى ربي"⁽⁵⁾

سعى الهودلي إلى تكثيف المشهد، بإكسابه حرارةً بسرعة الإيقاع للأفعال، فتقرأ وكأنك لا تكاد تلتقط بعينك إلا رشقات سهام متوالية "هب إيلان واقفاً، ركل الكرسي الذي يجلي عليه، ضرب الطاولة بيديه، ثم يراح يسب ويلعن، وقام عنه الثلاثة الآخرون"⁽⁶⁾، "وسحبه بعد ان وضع ظلامهم على عينيه.. سار به ثم توقف.. فتح باباً.. نزع النظارة، ثم أغلق الباب

(1) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، حطيني، ص173.

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي ص64

(3) المصدر السابق، ص78

(4) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي ص5.

(5) المصدر السابق، ص46.

(6) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص73

بسرعة.. ماذا رأى عامر في هذه * البرهة؟ ،"تتحول الغرفة إلى ثلاجة، أتجمد فيها، ويقشر جلدي.. أُلجأ إلى حمى الرحمن، أحاول جهدي طمأنة قلبي وإشعاره ببعض الدفء المعنوي.. أجار بالدعاء، أذكر الله بصوت عال، وأتلو على نفسي.. أضغط بعضلات جسمي المنهكة متمسكاً ببعض الحرارة، وأحياناً من شدة البرودة، أتمنى عودتهم لمتابعة التحقيق"⁽¹⁾، فتح باب ثقيل. دفع خطوتين لأمام. حل الشرطي المرافق وثاق يديه، ثم نزع النظارة. صفق الباب الثقيل بعنف"⁽²⁾، " فضفض يا رجل. قل ما عندك. تحدث. ولا تقلق. اطمئن لي ولو لحظة، وانظر كيف أمورك كلها ستفرج"⁽³⁾، فتواتر هذه الأفعال، مع تكرارها في جمل قصيرة تجمعها صيغ صرفية تكاد تقترب من كونها محددة، يعطي القارئ إحساساً بالهرولة في سير الحدث، بل إن حشده لأحداث متلاحقة صغيرة كانت أو كبيرة، لتشعر المتلقي وكأنه أمام عرض سينمائي يكتفي بعرض ملخصات لقطية متسارعة للحدث، متسارعة بالحد الذي يجعل القارئ لا يفقد السيطرة على مركزية التحكم بين سيالات العصب المستقبلية التي تنشئ الفهم، وبين سيالات العصب العيني المرسل قراءة، فوظف لذلك قوانين علامات الترقيم، فأفاد من استخدام النقط والفواصل بين الجمل السريعة حاداً شيئاً من سرعة مسير السرد بالحدث، وقد حضرت علامتا الترقيم (النقطة والفاصلة) في التشكيل الكتابي للحدث بشكل صارخ جداً⁽⁴⁾، وأضف إلى ذلك ما تصنعه هاتيك الأفعال من الجرس الموسيقي المحبب المتناغم إثر تشابه الوزن الصرفي لها.

أسبغت الرواية بلمسة واقعية وأعطيت منطقية أعلى في ولادة الحدث الروائي، وذلك حين ندّ الهودلي عن طريقة سرد الحدث من قبل راوٍ محايد أو مشارك فقط في جو الحدث، فقد استخدم الحوار بنوعيه ورأينا ذلك بكثرة، واستخدام الحلم والذكرات الكتابية فاعترافات نبيل جاءت في مذكرته، ونقطف منها بدايتها فقط اختصاراً "عندما تكالب علي خمسة من المحققين في آن، وبعد أيام عديدة مضنية من القهر والعذاب ... كانت أعصابي متوترة وكأنني أجلس على برميل بارود وكان الإعياء قد بلغ بي كل مبلغ.. تشتت الذهن وخوي القلب من عزائمه، وانهار اللسان ليتشبث بكل شيء، لعله ينجو من هذه العذاب"⁽⁵⁾، ومن الحلم الذي جسّد أمنية

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي ، ص 167

* جاءت بلفظ (هذا) خطأ.

(2) ستائر العتمة 2، الهودلي ص 15

(3) المصدر السابق، ص 32

(4) فقد بغلت النقط في صفحات عديدة أكثر من عشرين نقطة في صفحة واحدة، مثلاً لذلك انظر: ستائر

العتمة 2، الهودلي، ص 15/13.

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي ص 159.

عامر مُسرباً للحدث دفناً شعورياً بعد أميال من جفافه" رأى في المنام زوجته وولده الرضيع. كانت عيناها مشرقتين تلمعان بنور الصبر مع مسحة حزن تكسو وجهها، ويلوح في ثناياها الدعاء الحار بالثبات والفرج، وكان ولده يضحك، وتبدو أسنانه الجديدة، كأنها طيور مغردة في أعشاشها الجميلة.. ورأى أمه في مشهد آخر تقف دامعة على بوابة السجن⁽¹⁾ ومما يحرك ذائقة الجمال في الحدث السابق دخول سيمياء الجسد في سرده، فقد منحه ذلك بعداً دلاليّاً أوسع إيحائية، بل وأعمق تأثيراً في سريرة القارئ، فاستخدام تعابير الوجه وما يصحبها من

إشراق العيون ولمعانها رغم الحزن المار في تجاعيد الوجه، كذا حضور مشهد ضحكات ولده الرضيع، ومزجها في صورة تشبيه وكأنها طيور مغردة، ليضيء للقارئ الجو النفسي التفاضلي للمعتقل، فهو يقرأ الحرية من عيون زوجه اللامعتان، ويرى شعاع فضائها يداعب أسنان ولده الحديثة. ومنه أيضاً استخدام المذيع والجريدة "فجأة انتقل المذيع إلى تقرير عن ملاحقة خلية خطيرة في الضفة الغربية منطقة سلفيت.. وتحدث التقرير عن وصف اثنين من المعتقلين واسم قريتهم بما ينطق تماماً على وعلى صديقي محمود سالم الموجود في سجن مجدو"⁽²⁾، وكذلك توظيف الرسالة عبر "الفيس بوك"، تلك الرسالة التي نصّها العصفور للشابة سناء، بأنامل لوحة جهاز حاسوبه المسموم "وقبل أن تخذل إلى النوم وجدت رسالة جميلة سلبت من عينيها النوم. (سلام الله عليك أيتها الرائعة لا أبالغ ولا أعرف وتخونني لغتي المتواضعة. ولن أعطيتك معشار حقك، أنى لي وصف روحك العالية أو كلماتك السامقة أو حكمتك البالغة، أنى لي أن أحظى بنظرة منك، أنى لي أن أقف على شاطئ بحرك الواسع أو على طرف من أطراف جنتك الوارفة، هل لي جرأة أن تأخذني لطلب صداقة على صفحتك الغراء"⁽³⁾، "وضع اعجاباً وأرسل رسالة: "بالفعل سيبقى منارة عالية ستبقى دماؤه نوراً يسري في قلوبنا أقترح عليك سيدتي بإطلاق..⁽⁴⁾

ولا يمكن أن نغفل عن ذكره لغة الملامح التعبيرية التي حضرت في جو المشهد لتعمق الوصف له ولتضع عين القارئ على رتوشها وتفصيلها فترسم في ذهنه حدود الصورة بعناية أكبر وإشراقية أوضح، ومن ذلك "كز على أسنانه"⁽⁵⁾، "وسأل من خلال تقاسيم وجهه

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 79.

(2) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي ص 46

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 20

(4) المصدر السابق، ص 22.

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 58.

العباسة⁽¹⁾. " مسح جبينه الذي يتصبب عرقاً"⁽²⁾، وكذلك قضب جبين المحقق في دلالة على الغضب "قضب وجهه"⁽³⁾، "احمر وجهه"⁽⁴⁾، "يتكلف ابتسامة"⁽⁵⁾، أشار لي بالمرور حيث المخرج⁽⁶⁾، "تمغر وجهه غضباً وانتصب هادراً"⁽⁷⁾، " رد بخوف تتحرك به عيناه. بشفيتين ترتجفان"⁽⁸⁾

كما جاءت الإثارة مكبوحة في بعض الأحداث على تسارعها الإيقاعي، لأن الروائي كان يجلي كل حدث أولاً بأول فيردفه مباشرة بالتعليق والتبين، قاصداً بذلك ألا يحدث نتوءاً في مصفوفة فهم القارئ تجرفه عن الفكرة العامة للرواية، ومن تلك التعليقات تعليقه على مشهد التحقيق مع داني " استمر المحقق، تحت الاسم المزيف" كابتن داني" في عرض أفكاره بمحاضرة طويلة، كان يتخللها بعض الأسئلة الخاطفة، فيجب عامر عليها بكلمات قليلة، تعاني من فقر الدم وكأنه رجل شحيح، يود لو أنه يقطع من جلده، على أن ينفق من كلامه"⁽⁹⁾، ومنه تعليقه على تكالب المحققين الثلاث على عامر في جبهة واحدة " استمروا يراوحوون مكانهم من التوسل والرجاء إلى الترهيب والتهديد، يضربون على تحقيق شيء مهمما كان، يسدون رمقهم، وشدة نهمهم للوصول إلى أي اعتراف من هذا الرجل العنيد، لقد هالهم هذا الصمود"⁽¹⁰⁾، ويستمر حوار الطرشان بين شلومو وعامر، حتى إذا استيأس منه لوح إلى رفاقه، وأراهم صفر يديه، فيهمجون عليه من كل جانب ويتناوشونه كما فعلوا سابقاً.. يحاولون إرهابه بعوائهم المتواصل دون جدوى.. يجلبون عليه بخيلهم ورجلهم"⁽¹¹⁾ ومنه:

(1) المصدر السابق، ص76.

(2) المصدر نفسه، ص40.

(3) ستائر العتمة 2، الهودلي ص26.

(4) هكذا أصبح جاسوسا، الهودلي ص3.

(5) المصدر السابق، ص32.

(6) المصدر نفسه، ص32.

(7) المصدر نفسه ص67.

(8) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص103.

(9) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص40.

(10) المصدر السابق، ص71.

(11) المصدر نفسه، ص101.

"سعيد بدوره عاد إلى قلبه، حيث الحنين لربه، والحب الدافق ملأ جنبات حياته. لجأ إلى الدعاء وهو يسترق النظر إلى صور فاطمة الزهراء، حياته."⁽¹⁾

ومن الهنات السردية اليسيرة التي أصابت اليهودي في سبكه للأحداث هو اعتماده لغة المكاشفة بقوة العزم وجبيلة الإرادة عند عامر كما والتأكيد بأنهم أهل غدر وغيلة لا يؤمن لهم جناب، فشلمو يصرح بذلك ، وهذا التصريح إن كان لا بد من ظهوره، فكان الأفضل أن يكون همساً يتربع صدره في الصدر فقط دون أن ينشر على حبال الفم، وأظن أن عقلية المحققين عند المحتل لا تتجرأ أن تبوح بمثل هذا بشكل صريح، إذ يتم اختيارهم وفق قاعدة الصلابة الفكرية والعنجهية العقيدية اليهودية المترعة على عرش صدورهم الفارغة، إذ يعتبرون في هذا الاعتراف منقصة لعقيدتهم فهم يرون في ذاتهم الأحقية الوجودية ، ويظهر ذلك في قول شلومو: "إنه يعرف جيداً مع من يتعامل؟ يعرف اليهود حق المعرفة. يعرف أن موثيقنا سرعان ما ننفضها قبل أن يجف حبرها.. هذا الذي يعده به "إيلان" هل سيكون صادقاً بوعده؟ أنه الكذب الفاضح. لا نتورع عن أية وسيلة مهما كانت قبيحة.. ولكن إلى متى سيبقى هذا البيان صامداً.. أنا متأكد حسب خبراتي ففي الدوافع النفسية، في علم النفس أن انهيار أمثال هذا الرجل صعب للغاية"⁽²⁾ ، وكذلك عرضه لمكاشفة بعضهم البعض لإيجابية روح سعيد داخل السجن وأنه أصبح مدبراً ماهراً، ولعل سبب هذا مغالته في اسقاط الثقافة الدينية على الشخصيات الفنية حتى أنه لم يكبح سرها نحو الشخصيات اليهودية التي تعرف بأن سعيد عبد الوكيل صاحب قوة إيمانية وعقيدة راسية راسخة، وكأنهم عالموا دين "

- إنه يجيد فصل نفسه عن الأجواء التي نحاصره فيها.
- ليس هذا فحسب، وإنما أصبح مدبراً ماهراً. انظروا كيف يبرمج هذا الذي جمعناه به في زنزانته.
- هذه حالة غريبة تتشكل من الداخل حسب ما تريد، يملك سيطرة كاملة على مشاعره ويوجهها الوجه التي يريد. إنه سائق ماهر لنفسه
- يوظف الدين بطريقة قوية وفاعلة."⁽³⁾

(1) ستائر العتمة 2، اليهودي، ص126.

(2) ستائر العتمة 1، اليهودي، ص71.

(3) ستائر العتمة 2 ، اليهودي ص91.

ومن الهنات أيضاً أنه لم يستطع أن يخفي مزاجه السياسي وبعده الفكري المقاوم، وأن ينأى بهما عن صنعة الحدث، فكثيراً ما استخدم ميله السياسي في اظهار وجهة نظره في قضية التنسيق الأمني وقضية أوصلو، والمفاوضات عبر شخصياته الرئيسة، إذ يعتبرها البعض وجهات سياسية سليمة لا تكتنفها سقطة أو تسكنها زلة، بل عندهم هي السبيل لنيل الحق واستظهاره، ومن ذلك ما رأيناه من أسباب دفعت عامر إلى تنفيذ العملية في بداية الرواية وذلك بعد استهجانه التنسيق الأمني والمفاوضات⁽¹⁾، كما وعرضه التكراري لقضية أوصلو المشينة " أنا ضد أوصلو الذي لأنه لا يعيد الحقوق لأصحابها، وبنبرة خطابية تابع: إن السلام الذي لا يعيد الحقوق لأصحابها مصيره الفشل والزوال"⁽²⁾، " قلت لكم: أنا ضد أوصلو بإمكانك ان نقول بانها اتفاقيات الحل الدائم"⁽³⁾ ولو ابتعد عن وجهات النظر السياسية المختلف عليها في الكل الفلسطيني، واكتفى بالفكرة العامة المتعلقة بتموين العقل الفلسطيني بمؤن الوعي بمكر المحتل ودسائسه، لكان أسلم وجهةً.

(1) ستائر العتمة 1، وليد الهودلي ص10.

(2) المصدر السابق، ص 54 .

(3) المصدر نفسه، ص106.

الفصل الثالث:

اللغة الوصفية داخل السرد، وسيمياء
العناوين الداخلية

المبحث الأول:

أهمية اللغة في العمل الروائي

تُعد اللغة أداة مهمة في بناء الفنون الأدبية؛ فهي أداة فنية لجميع أجناس الأدب؛ لأن كل جنس أدبي يحمل في ثناياه الكثير من المعاني، ولا يمكن الكشف عنها إلا باللغة، حيث "يرتهن العمل اللغوي أو الأعمال اللغوية المنجزة عند قول جملة ما، بدلالة تلك الجملة"⁽¹⁾، وذلك؛ "لأن اللغة هي للإبانة عن المعاني"⁽²⁾، فالأدب يمتلك اللغة، فهي تُعد مادته الأساسية التي يتشكل منها، وبها يتم إيضاح معانيه أيضاً، فاللغة تفسر ذاتها، والناظر في معاجم اللغة العربية يجد أن اللفظة الواحدة لها عدة مترادفات، كما أن المفردة الواحدة تختزل أكثر من معنى، فما يميز اللغة العربية عن غيرها من اللغات هو اغتائها بالمعاني والمفردات.

والرواية جنس أدبي تُشكل اللغة فيه جميع ملامحه، فلا بد من تسليط الضوء على لغة هذا الفن، إذ "أن الكتابة الروائية عمل فني يقوم على نشاط اللغة الداخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة، فاللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني"⁽³⁾، إذن اللغة تشكل وجهاً جمالياً في ذاتها، وهذه الجمالية لا يستطيع اقتناصها إلا كاتب يستطيع أن يجعل من روايته مسرحاً لتناوب العديد من الألفاظ، ويجعل من اللغة لعبته المفضلة، لذلك "على الكاتب ألا يتجاهل قراءه ومتلقيه، وذلك بانتقائه لمستوى لغوي مقبول يليق به، وبالعمل الأدبي عامة"⁽⁴⁾؛ لأن القارئ يشترك مع الكاتب في عملية إنتاج النص، حيث إن "النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي"⁽⁵⁾، إذ إن كل قارئ يساهم في إنتاج النصوص مع الكاتب؛ "لأن كلا منهما صار يضطلع بدور الكتابة والقراءة معا"⁽⁶⁾، سواء كان القارئ قارئاً عادياً، أو قارئاً واعياً، أو قارئاً ناقداً؛ لأن النص إذا خرج من حوزة الكاتب لم يعد ملكاً له.

إن اللغة أداة التعبير عن كل شيء، عن الشعور، والفكر، والفن، فالأعمال الأدبية بجميع أجناسها مليئة بالمشاعر، فاللغة "قد يكون منشؤها العاطفة، والشعور، لا الفكر، اللغة

(1) الأعمال اللغوية، بحث في فلسفة اللغة، سورل، ص41.

(2) تأويل اللفظ والحمل على المعنى، الحيزم، ص38.

(3) في نظرية الرواية، مرتاض، ص106، 108.

(4) اللغة وخصوصيتها في الرواية، محمود، ص106.

(5) انفتاح النص الروائي، يقطين، ص32.

(6) المصدر السابق، ص42.

للغناء، للشعر، للأقاصيص، للأساطير، للخرافات، فهي بهجة ومنتعة، وهي متنفس عن حزن وألم⁽¹⁾، وهي أداة اتصال وتواصل بين الآخرين، فبغير اللغة لا يمكن الاتصال.

إن جمالية العمل الأدبي وقوته يستمدّها من لغته؛ فللغة سحر لا يقاوم إذا ما أتقن الكاتب صناعته في عمله الأدبي، حيث "اللغة انسجام، وتناغم، ونظام، واللغة الإبداعية نسج بديع يبهر، ويسحر"⁽²⁾، وإن المتأمل في جيل الروائيين اليوم يجد أنهم يهتمون بالغ الاهتمام بلغة أعمالهم الأدبية؛ لأن "الفن الروائي قوامه بالدرجة الأولى اللغة، التي تحولت (لديهم)^(*)... إلى حقل للتأمل والاشتغال على اللغة بعلاماتها ورموزها"⁽³⁾، فالرواية عمل قصصي طويل يتيح للكاتب مجالاً واسعاً في محاوره اللغة، والتخفي خلف الرموز عند توظيفها في الرواية.

كما أن النقاد يجعلون من اللغة عمله الأول والأهم في نقد الأعمال الأدبية، فإذا كانت لغة العمل الأدبي قوية حكموا على قوته بقوتها، وعلى ضعفه بضعفها، فاللغة "ليست بيئة محايدة، إنها لا تصبح بسهولة وبحرية ملكية للمتكلم، إنها مسكونة ومكتظة بالانوايا"⁽⁴⁾، لا سيما اللغة الروائية، فهي تخفي خلفها ملامح شخصية الكاتب، وأفكاره، وما يريد بثه إلى جمهور قرائه، وبذلك "تكون طريقة الرواية مسير الكاتب للبلوغ إلى أهدافه في القصة، فيجب أن يكون البناء متلاحم الأجزاء في سرد الأحداث، والوقائع، ومتناغم الموضوع، والواقع"⁽⁵⁾، حتى يصبح العمل الروائي عملاً متكاملًا، تبرز من خلاله شخصية الكاتب، وأسلوبه في عرض أفكاره.

إن الرواية نسيج مترابط من عمليتي السرد والحوار، وبشكل السرد هيكل الرواية، فهو "عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمُروى له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة... فالسرد هو الخيارات التقنية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية، وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي، وترتيب الأحداث"⁽⁶⁾، ومن خلاله تبرز مكنة الروائي من اللغة، فهو إما أن يجعل من روايته عملاً فنياً قوياً لامعاً؛ فينجح بنجاح روايته، وإما يخفق بإخفاقها؛

(1) نظريات في اللغة، فريحة، ص10، 11.

(*) ليست من أصل النص، وإنما من أسلوب الباحث.

(2) سحر السرد، مصطفى، ص27.

(3) شعرية اللغة الروائية، الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجاً، حمو والخلف، ص87.

(4) الخطاب الروائي، باختين، ص64.

(5) السرد واللغة في رواية (التلصص) إبراهيم ونهاد، ص94.

(6) معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص105.

لأن "اللغة سلوك قصدي محكوم بقواعد"⁽¹⁾، لا يُقبل تجاوزها، أو التفريط بها؛ لأن اللغة كلّ متكامل لا يمكن تجزئتها، ومن جهة أولى يجب المحافظة على تماسك اللغة داخل النص، حيث "إن النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها (صرفية/ نحوية) يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى، تتعدد فيها النصوص وتتقاطع، وتتداخل، وتتعارض"⁽²⁾، فالعمل الأدبي ركيز الأسلوب، والملء بالأخطاء اللغوية، والنحوية، والإملائية لا يستحق أن يُضاف إلى قائمة الأعمال الأدبية. فالإنسان يمارس السرد كما يمارس اللغة، وممارسته اللغة تأتي تعبيراً عن أحواله، وتواصل مع الآخرين، وممارسة السرد هي للإخبار عما يحدث معه ومع الآخرين، فاللغة في تطور كما السرد أيضاً في تطور⁽³⁾، مما يجعل الكاتب حريصاً على إنجاز عمله الروائي وفق هذا التطور الحاصل.

فلغة الرواية لا بد أن تكون لغة مختلفة عن لغة الحديث اليومي، "هذا الجنس الأدبي الشعري، اللاشعري معاً، والاجتماعي، والواقعي، والأسطوري جميعاً، هذا الجنس المتغطرس المختال الذي طغا في عهدنا هذا على جميع الأجناس الأدبية الأخرى"⁽⁴⁾، لا بد أن تكون له لغة خاصة "إذا كانت اللغة في الحديث العادي تؤدي وظيفة إخبارية، فإنها في الخطاب الأدبي تؤدي وظيفة جمالية بالإضافة إلى الوظائف الأخرى"⁽⁵⁾، فالقارئ محكوم بلغة النص، لأن "التشكيلات اللغوية التي يجاور بعضها البعض تعطي للنص دلالات تركيبية، وبنوية لإشباع رغبات جمالية معينة، ولتبليغ مضامين فكرية محددة"⁽⁶⁾.

ولا بد من الإشارة إلى أن لغة السرد لا بد أن تكون لغة فصحة سليمة، فهذا "ما يجعلها لغة راقية تعبر بالفعل على شخصية الكاتب قبل شخصيات الرواية"⁽⁷⁾، فمن النادر جداً في هذا الوقت أن يتم إصدار رواية باللهجة العامية البحتة، فهذا يكسبها اختلالاً لغوياً، ويفقدها مسمى الرواية، وتكون أقرب إلى الحكاية الشعبية، "فالعامية تؤثر سلباً في طبيعة الخواص الشعرية للسرد، فالرواية تحاول التفنن في الوصف، لكنها لا تستطيع أن تمضي بعيداً في هذا التخيل؛

(1) الأعمال اللغوية، بحث في فلسفة اللغة، سورل، ص38

(2) انفتاح النص الروائي، يقطين، ص33.

(3) انظر: قضايا الرواية العربية الجديدة، يقطين، ص25 .

(4) في نظرية الرواية، مرتاض، ص49.

(5) اللغة وخصوصيتها في الرواية، محمود، ص106.

(6) سرديات النقد، خمري، ص98.

(7) اللغة وخصوصيتها في الرواية، محمود، ص106.

لأن المستوى اللغوي يحد من إمكانية تشغيل شعرية اللغة المعتمدة على المجازات والاستعارات والأوصاف الثقافية⁽¹⁾، في حين أن الرواية باللهجة العامية كانت حاضرة، وإن كان موقفها الضعف، فهذا لا ينفي وجودها، أما اليوم فقد "انتهت تجارب كتابة السرد باللهجات العامية إلى طريق مسدود عربياً وإبداعياً"⁽²⁾، وهذا عامل قوة في جانب الرواية.

وبالنظر إلى الحوار في الرواية فهو يجعل لها صوتاً مسموعاً في ذهن القارئ، فهو ينصت لتداول الشخصيات فيها، وكثير من الكتاب يترك هذا الحوار يدور باللهجة العامية الدارجة، حيث هذا الحوار "تجسده لغة عامية متدنية في أغلب الأحيان تتكون من عدد ضخم من الألفاظ التي تبني حوار شخصيات الرواية"⁽³⁾، وإذا ما طُلب تفسير لكتابة الحوار باللغة العامية في الرواية، فذلك لأن؛ "السمة الرئيسة لحقل اللهجة الاجتماعية هي أن أي لغة لا تستطيع أن تكون خارجة عنها"⁽⁴⁾، كما "أن العامية ظاهرة أصيلة وطبيعية في المسلك اللغوي عند الإنسانية قاطبة"⁽⁵⁾، وذلك أن اللهجة تُبرز ملامح البيئة التي تنطلق منها شخصيات الرواية، وربما الكاتب أيضاً، فاستخدام اللهجة العامية في الحوار داخل الرواية لا يشكل عيباً فيها، ولا يمكنه أن يقلل من شأنها كعمل فني، فإن "توظيف اللهجة العامية الشعبية في الرواية لا ينفي عنها شعريتها، بل إنه يضيف عليها مسحة جمالية تكسبها من ذلك التعدد اللغوي الذي يمنح النص بُعداً واقعياً"⁽⁶⁾. فاللغة الفصحى هي لغة السرد في الرواية الحديثة، ولما كانت اللغة حالة من الثبات ضمن نظام معين، وكانت اللهجة حركية تُمارس داخل هذا النظام فإن عنصر التغيير والصراع يطال اللغة من داخلها"⁽⁷⁾، لذلك أصبح الحوار باللهجة العامية أمراً طبيعياً لا إشكال فيه، ولم يعترض عليه جمهور النقاد، وهذا في رأيهم يغني الرواية؛ لأنه يعبر عن الحياة اليومية المعيشة.

إن اللغة الروائية من خلال السرد والحوار تمثل الواقع، "كما قال اللغوي (بينفست): إن اللغة تنتج الواقع، لا بد أن نفهم هذا بطريقة حرفية، فالواقع يتم إنتاجه من جديد عبر اللغة،

(1) سحر السرد، مصطفى، ص31، 32.

(2) لذة التجريب الروائي، فضل، ص14.

(3) اللغة وخصوصيتها في الرواية، محمود، ص106.

(4) هسهسة اللغة، بارت، ترجمة: منذر عياشي، ص151.

(5) بين العامية والفصحى، ويس، ص273.

(6) مستويات اللغة الروائية في روايات واسيني الأعرج، طبيش، ص15.

(7) بين العامية والفصحى، ويس، ص277.

فالذي يتكلم يولّد بخطابه الحدث والتجربة، والذي يسمع أو يقرأ يلتقط الخطاب أولاً...، وهكذا فإن الموقف الملازم لممارسة اللغة هو التبادل، والحوار يضيف على فعل الخطاب وظيفة مزدوجة؛ تمثيل الواقع لدى المتكلم، وإعادة تمثيله لدى المستمع⁽¹⁾.

إن أهمية اللغة في العمل الروائي يؤوّل إلى سبب ونتيجة في آن واحد، وهو أن هذه الأهمية ناتجة عن جمال اللغة، وحُسن أسلوبها، وهذه الجمالية تنبئ عن كاتب ماهر، يجيد صياغة اللغة، وربط الأحداث بطريقة تجعل من عمله عملاً إبداعياً، وتخلق في نفس المتلقي الشوق والإثارة، حتى إن لم يستطع القارئ تأويل خبايا النص، حيث "لا يتطلب فهم الوحدة اللغوية مهارات خاصة، فإن عملية التفسير تحتاج إلى مهارة إضافية"⁽²⁾، حيث عملية تفسير النصوص واستنتاج ما تدل عليه هي مهمة الناقد لا القارئ.

إن شعرية اللغة تعدّ عنصراً مهماً لبيان جمال اللغة، حيث تصبح لغة الرواية لغةً رقيقةً كلغة الشعر، لكنها ليست شعراً، ويمكن القول: إن الشعرية هي "عملية الكشف عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية، وتنوعها في الوقت نفسه"⁽³⁾.

وتظهر إبداعية اللغة من خلال أسلوب الكاتب، وطريقة عرضه للأحداث، وتوظيفه التصاویر الفنية، والرموز ذات الدلالة، داخل روايته. فاللغة ترقل بالمحسنات البديعية، وتموج ببحر مجازها، فاللغة مجاز كما قال ابن جني: "أعلم أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة"⁽⁴⁾، فعندما يستخدم الكاتب لغة موحية ذات دلالة، فإنه بذلك يزيد من رصيد الشعرية في عمله، فقد "يأتي الإيحاء في النص من الكلمات التي تملك في بنيتها ما يؤهلها لأن تكون موحية، ولا سيما الرموز"⁽⁵⁾، لأن الرمز له دلالاته في العمل الأدبي، ورموز اللغة ليست "رموزاً فارغة؛ بل هي مشحونة بسياق تراثي ينحدر من أعماق التجربة اللغوية عبر العصور"⁽⁶⁾، ومسرح الدراسات النقدية يضم العديد من الأبحاث التي تناولت الرمز في العمل الأدبي كبنية لها دلالاتها.

(1) أساليب السرد في الرواية العربية، فضل، ص 85.

(2) العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، العجمي، ص 347.

(3) شعرية اللغة الروائية، الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجاً، حمو والخلف، ص 86.

(4) خصائص اللغة، ابن جني، ج 2/ 447.

(5) شعرية اللغة الروائية، الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجاً، حمو والخلف، ص 93.

(6) سرديات النقد، خمري، ص 95.

وإنه من غير المقبول أن تكون اللغة الروائية لغة جافة، هي أقرب ما تكون إلى كيان اللغة الإخبارية، خالية من أي سمة جمالية، لأنها بذلك تُفقد القارئ لذة القراءة، ومنعة اكتشاف النص، فالرواية "صياغة بنائية مميزة بها، تولد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها حتى لكان لا وجود لهذه الحكاية خارج روايتها، ومعنى هذا أن ما يحدد هوية الرواية هو روايتها؛ أي تميزها كشكل روائي فني"⁽¹⁾، غني بالدلالات، والمعاني الخلابّة التي تزيد من قيمته الشعرية، فالرواية تعتمد على "ذكر التفاصيل، وتدقيق الأشكال والحركات، والألوان، وإبراز المكنون في جوانح النفس وخفايا التوترات الاجتماعية"⁽²⁾، كل ذلك بلغة جمالية متقنة، فهذا النسيج من كل تلك التفاصيل يُخرج للقارئ عملاً روائياً مميزاً، وهذا "التميز يتحدد بالنظر إلى اللغة الروائية من حيث قدرتها على رفع ما تحكيه من لغة توحى بأكثر من الحكاية وبأبعد من مكانها ومرجعها، أو بأبعد من الحادثة وشخصها الفاعلين"⁽³⁾.

وعند النظر إلى الرواية فهي في أصلها فكرة، هذه الفكرة تشكل النواة الأولى في أي عمل أدبي، وحتى تخرج للنور بشكل يليق بجمهور قارئ؛ فإن الأديب يوعز إلى جيوش لغته بالنهوض من أجل صناعة عمل أدبي راقٍ، تشكل اللغة فيه أهم عناصره، وهذا الأمر يتطلب من الكاتب جهداً، وثقافة عالية، ومعجماً لغوياً واسعاً يضم آلاف الألفاظ والمفردات، وإتقاناً لقواعد اللغة العربية النحوية، والصرفية، وهضماً جيداً لبلاغة العربية، فلا تكون الرواية جيدة من جهة ما، ويتخللها الضعف والوهن من جهة ما "فكثيراً ما كانت اللغة الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الأنيقة، والجمل المسكوكة التي تقتفر إلى الماء، وتحتاج إلى الطراوة والجدة الدلالية"⁽⁴⁾، ومن أجل نهوض الرواية فنياً وإبداعياً، لا بد من "تبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرًا وتقيهاً"⁽⁵⁾، أي لا تكون لغة معقدة غارقة في العجمة، وممتلئة بالألفاظ الغريبة التي لا يستطيع المتلقي فهمها، فلغة الرواية لغة مطاطة، تميل إلى السهولة حيناً وإلى الصعوبة حيناً آخر، "فليست بساطة

(1) فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، العيد، ص56.

(2) لذة التجريب الروائي، فضل، ص15.

(3) فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، العيد، ص56.

(4) في نظرية الرواية، مرتاض، ص50.

(5) المرجع السابق، ص109.

التعبير... منافية للجمال، وإنما يتنافى الجمال مع التعقيد، والغموض، وتلطّيح وجه الأسلوب بمساحيق الزخرفة اللفظية"⁽¹⁾، كل هذا يُفقد العمل الروائي قيمته، ويصبح عبثاً على الأدب.

إن اللغة بقوامها العام مرتبطة بالثقافة الإنسانية، فكيف إذا كانت اللغة عنصراً يشكل دعائم العمل الروائي؟، فكل رواية تتطلي عن ثقافة ما، هذه الثقافة ترتبط بصاحب الرواية ارتباطاً أصيلاً، والكتابة الروائية ما هي إلا تصدير للثقافات المختلفة بين المجتمعات.

اللغة كائن متجدد باستمرار، تتطور بتطور الشعوب؛ فاللغة قديماً ليست كاللغة اليوم، وبالرغم من هذا التطور، والتجدد المستمر إلا أن "اللغة الأدبية ظاهرة أصيلة بعمق"⁽²⁾، لا يمكنها التخلي عن قوتها، وجودتها، وسلاستها، وسلامتها من ركافة الأسلوب، وضعف المعنى.

(1) لغة الأداء في القصة والمسرحية، المعداوي، ص 27.

(2) الخطاب الروائي، باختين، ص 64.

المبحث الثاني:

سيمياء العتبات النصية.

استقطب مسرح الدراسات النقدية الكثير من المحاولات الجادة في البحث حول ما عُرف بالسيمائية، فهذا المصطلح له أهميته في الدراسات النقدية؛ اعتنى به الكثير من النقاد والباحثين، وأقاموا دراسات عديدة على العلوم الأدبية في مجال السيمياء، ولأن السيمياء هي علم دراسة العلامات؛ فقد ركزت "الأعمال الفلسفية الكبرى اهتمامها على دراسة العلامة باعتبارها الأداة الأولى التي قادت الإنسان إلى الانفصال عن طبيعة موحشة ليلج عالماً ثقافياً حيث سيتأنس، ويكتشف طاقاته التعبيرية الجديدة"⁽¹⁾.

ومن الجدير بالذكر النظر إلى تعريف السيميائية إذ "إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني، بدءاً من الانفعالات البسيطة، ومروراً بالطقوس الاجتماعية، وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجية الكبرى"⁽²⁾.

السيمياء لغة: من وسم يسم⁽³⁾ أو سما يسمو، والسمو: الارتفاع والعلو، ونقول: سموت وسميت مثل علوت وعليت، وسماء كل شيء أعلاه، والسماء سقف كل شيء، وكل سقف هو سماء⁽⁴⁾، وذكر ابن منظور أيضاً أن: السومة والسيمة والسيمياء: العلامة، وسمّ الفرس: جعل عليه السيمة، والسيما يأوها في الأصل واو، وفيه لغة أخرى السيماء بالمد⁽⁵⁾، ومنه قول الله عز وجل: «سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ»⁽⁶⁾.

السيمياء اصطلاحاً: كما عرفها دي سوسير، هي: "العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية"⁽⁷⁾.

أما عند سعيد بنكراد، السيميائيات هي: تساؤلات تخضع للأسلوب الذي ينتج بها الإنسان سلوكاته، وهي الطريقة التي ينتج بها المعاني⁽¹⁾.

(1) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص 27

(2) المرجع السابق، ص 25

(3) الفتوحات المكية، ابن عربي، ج 2/ص 135.

(4) انظر: لسان العرب، ابن منظور، ج 6/ 378

(5) انظر: لسان العرب، ابن منظور، ج 6/ 440 - 441

(6) [الفتح: 29]

(7) محاضرات في علم اللسان العام، دي سوسير، ص 88

العتبات النصية:

إن لكل بيت باب، ولكل باب عتبة، ولا يمكن الولوج إلى داخل البيت دون الوقوف على عتبة بابه، هذا في حياتنا اليومية المعتادة، وكذلك الأمر في الدرس النقدي، فقد أصبح النص كالبيت لا يمكن دخوله دون المرور بعتبته، والعتبات في الدراسات النقدية متعددة كما ذكرها جينيت في كتابه (عتبات)، ولكل عتبة وظيفتها التي تقوم بها من أجل خدمة النص، حيث إن "العتبات مداخل مؤطرة لاشتغال النص وتداوله، لأنها تحدد نوعية القراءة بما لها من تأثير مباشر على القراء"⁽²⁾.

العتبة لغة: العتبة أَسْكُفَةُ الباب التي توطأ، وقيل العتبة العليا، والعتب الدرج، وتجمع على عَتَب وعَتَبَات⁽³⁾.

العتبة اصطلاحاً: لم يذكر جينيت تعريفاً للعتبة في كتابه (عتبات)، وقد خلص الباحث إلى التعريف الآتي من خلال القراءة في كتاب جينيت،

فالعتبة هي: كل ما يحيط بالنص من إشارة نصية أو بصرية، قد تكون مدخلاً لفهم خبايا النص، ومن هذه العتبات؛ عنوان الكتاب، غلاف الكتاب، لوحة الغلاف، اسم المؤلف، الإهداء، العناوين الداخلية للنصوص، وغيرها من العتبات.

إذن العناوين الخارجية والداخلية، وغلاف الكتاب بما يحتوي عليه من لوحة وظهور للألوان، واسم الكاتب، والإهداء، وغيرها من العتبات النصية التي لها دلالتها في الدرس النقدي، وهي مفتاح الناقد لسير أغوار النص. وهذا ما أسماه جينيت بالمناص، فقد وضع مصطلح "المناص (Paratexte)"، أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي، فالمناص نص، ولكنه نص يوازي النص الأصلي فلا يعرف إلا به ومن خلاله... وبهذا يكون جينيت قد انتقل من شعرية النص إلى شعرية المناص⁽⁴⁾، حيث إن "دور المناص هو تنشيط فضول القراء، وتحفيزهم، على القراءة"⁽⁵⁾. وقد جاء تعريف المناص بأنه: "كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح

(1) انظر: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد، ص12

(2) في نظرية العنوان، حسين، ص41 .

(3) انظر: لسان العرب، ج9/ 28 .

(4) عتبات جينيت، بلعابد، ص28.

(5) المرجع السابق، ص28.

نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة⁽¹⁾.

إن الدراسة في هذه العتبات وتأويلها دراسة سيميائية، لها بعدها الجمالي، حيث إن البعد الجمالي "يقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة تفصل بين شخصية القارئ، والعمل الفني الذي يظهر بعيدا عن مجال تجارب القارئ"⁽²⁾، ولا بد من القول: إن بعض العتبات النصية؛ كاسم المؤلف وكلمة الناشر، والمؤشر الجنسي للكتاب، لا ينبئ عن قيمة جمالية، بل هذا متعلق بأمور النشر.

العنونة وعلاقة النص:

قد أولى جينيت في كتابه (عتبات) عتبة العنوان أهمية كبيرة؛ لما لهذه العتبة من دور كبير في فهم النصوص، وتأويلها، لأن "أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي هو استنتاج العنوان، واستقراؤه بصرياً، ولسانياً، أفقياً، وعمودياً"⁽³⁾، فالعنوان أول المحطات للناقد والقارئ على حد سواء، وهذا ما يهدف إليه علم دراسة العتبات النصية، أو العنونة، فقد أصبحت العنونة "هاجسا ملحا للناص وهو يقدم نصه للقارئ، نظرا للدور الخطير الذي يمارسه العنوان في العملية الأدبية إبداعا، والغواية المثيرة التي يبثها حول النص تلقياً، بمعنى أن العنونة جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتاب لدى الناص؛ لاصطياد القارئ، وإشراكه في لعبة القراءة"⁽⁴⁾.

إذن العنونة تطرح النص أمام القارئ، سواء كان قارئاً ناقداً أو قارئاً هاوياً، فيعيد إنتاج النص بتحليل بنياته، واستقراء دلالاته؛ ليخرج نصاً جديداً، وبذلك يكون العنوان "بمثابة الموجه الرئيس للنص الشعري، هو الذي يؤسس غواية القصيدة، والسلطة في التعيين، والتسمية"⁽⁵⁾، وفي هذا الخصوص لا بد من عرض تعريف العنوان، لغة واصطلاحاً.

(1) عتبات جينيت، بلعابد، ص44.

(2) معجم المصطلحات الأدبية، علوش، ص51.

(3) السيميوطيقا والعنونة، حمداوي، ص97

(4) في نظرية العنوان، حسين، ص15، 16

(5) السيميوطيقا والعنونة، حمداوي، ص108.

العنوان لغة: عنوان الكتاب مشتق من المعنى، وفيه عنونت وعُنِّيت وعُنَّنت، قال ابن سيده: العُنُون والعُنُون سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنواناً وعَنَاه أي وسمه بالعنوان، وعنونت الكتاب وعلونته، وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر⁽¹⁾.

العنوان اصطلاحاً: كما عرفه جينيت هو "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات، وجمل، وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص؛ لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف"⁽²⁾.

عتبة العنوان:

اهتم النقاد ودارسو علم السيمياء بالعنوان، ودراسته في النصوص الأدبية، فهو يعد العتبة النصية الأولى التي يستطيع الناقد كشف خبايا النص، وسبر أغواره من خلالها، وكونه "العتبة الأولى للنص_ البيت، فهو صلة الوصل بين الداخل (النص) والخارج (القارئ)، يقود النص إلى القارئ والقارئ إلى النص في لحظة احتفالية من التفاعل، والتداخل، وانصهارهما في أفق واحد"⁽³⁾، فهو علامة واضحة له دلالته في النص، و"كون العنوان علامة يعني تضطلعه بدور الدليل؛ دليل القارئ إلى النص سواء على المستوى الإشاري، أو التأويلي"⁽⁴⁾، وتتمحور أهمية النص، أو العنوان النص، أو كما أسماه جينيت؛ (المناص) في اللغة، فعلاقة النص "باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك، وإعادة البناء"⁽⁵⁾، حيث "يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية"⁽⁶⁾، وذلك للوصول إلى ما يرمي إليه النص، ومعرفة دلالات النص "تتشكل ابتداء من العتبات التي تحف بالنص، والعنوان من أهمها على الإطلاق، فهو النواة التي تمتد نصاً، أو يتبأر فيها النص، أو تتوازي مع النص نصاً"⁽⁷⁾.

فالعنوان؛ سواء كان عنواناً للكتاب أو عنواناً داخلياً لنص داخل الكتاب هو بمثابة رسالة مكثفة ومختصرة للقارئ، له بعده الجمالي، وفي الدرس السيميائي تتبع سيميائية العنوان "من كونه

(1) انظر: لسان العرب، ابن منظور، ج9/ 447

(2) عتبات جينيت، بلعابد، ص67

(3) في نظرية العنوان، حسين، ص33، 34

(4) المرجع السابق، حسين، ص65

(5) بلاغة الخطاب وعلم النص، فضل، ص212

(6) السيميوطيقا والعنونة، حمداوي، ص96.

(7) في نظرية النص، حسين، ص66

يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن... كما يشكل العنوان أول اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي... ويغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي⁽¹⁾، فكثيراً ما "يضم العنوان الهدف من العمل ذاته، أو خاتمة القصة، وحل العقدة فيها"⁽²⁾؛ لذلك يلاحظ أن الأدباء والكتاب يقومون بعملية إبداع، وابتكار حين يقومون بعنونة كتبهم ونصوصهم؛ لما للعنوان من دلالة فنية في بنية النص.

أنواع العنوان:

ذكر جينيت في كتابه أنواعاً للعنوان وهي:

أولاً: العنوان، وهو العنوان الحقيقي، والأصلي للكتاب.

ثانياً: العنوان الثانوي.

ثالثاً: العنوان الفرعي، وهو تعريف بجنس الكتاب، (المؤشر الجنسي).

إن ما يهم في عنونة الكتاب هو العنوان الرئيسي للكتاب، أما العنوان الثانوي والفرعي حسب تصنيف (دوشي) و(هويك)، أنهما هما المؤشر الجنسي أمر خاطئ، فالعنوان الفرعي هو عنوان مفسر وشارح للعنوان الرئيس⁽³⁾.

رابعاً: العنوان المزيف: "يكون اختصاراً أو ترديداً لعنوان الكتاب الحقيقي، ووظيفته تأكيد وتعزيز له"⁽⁴⁾.

مكان ظهور العنوان:

إنه من الملاحظ اليوم ظهور العنوان يتعدد في عدة أماكن من الكتاب، وقد ذكر جينيت مواضع ظهوره، فهو يظهر في:

1. الصفحة الأولى للغلاف.

2. ظهر الغلاف، وهو المعمول به حالياً؛ لأنه يكون ظاهراً في أرفف المكتبات.

3. صفحة العنوان.

(1) سيمياء العنوان، قطوس، ص36

(2) المرجع السابق، ص39

(3) ينظر: جينيت، بلعابد، ص67، 68

(4) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، المطوي، ص457.

4. الصفحة المزيفة للعنوان، وهي صفحة بيضاء تحمل العنوان فقط⁽¹⁾.

وظائف العنوان:

1. الوظيفة التعينية/ أو التعينية:

وظيفة مهمتها تعيين اسم الكتاب، وتعريفه للقراء، فهي وظيفة إلزامية، وضرورية⁽²⁾.

2. الوظيفة الوصفية:

هي وظيفة لا غنى عنها، فهي بمثابة مفتاح تأويلي للعنوان، وهي الوظيفة التي تصف العنوان النص⁽³⁾.

3. الوظيفة الإيحائية:

هي وظيفة شديدة الارتباط بالوظيفة الوصفية، لا يمكن التخلي عنها، وهي تُعد قيمة إيحائية، تبرز في تراكيب العنوان، وإيحائه⁽⁴⁾.

4. الوظيفة الإغرائية:

هي التي تغري القارئ، وتكون عامل جذب وإثارة له نحو الكتاب⁽⁵⁾.

عتبة المؤشر الجنسي:

هو إخبار عن جنس العمل الأدبي الذي ينتمي إليه؛ إما شعراً أو رواية وغيره، ومكانها صفحة الغلاف أو العنوان أو كلاهما.

ووظيفة عتبة المؤشر الجنسي إخبار القارئ بجنس العمل الذي سيقروه⁽⁶⁾.

عتبة كلمة الناشر:

(1) ينظر: عتبات جينيت، بلعابد، ص70

(2) ينظر: المرجع السابق، ص86

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص87

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص87

(5) ينظر: عتبات جينيت، بلعابد، ص88

(6) ينظر: المرجع السابق، ص89-90

تعد من العناصر العامة للمناس، تحتوي على مؤشرات متعلقة بالكتاب؛ قد تكون نصاً قصيراً في صفحة أو نصف صفحة، وهي تستهدف إقناع القارئ بطرق جمالية من أجل شراء الكتاب⁽¹⁾.

عتبة الإهداء:

الإهداء هو كلمات تقدير وعرفان من الكاتب إلى الآخرين، قد يكون مطبوعاً في أصل الكتاب، أو توقيعاً خطياً من الكاتب على النسخة المهداة، وقسم جينيت الإهداء إلى: إهداء خاص موجه للأشخاص المقربين، وإهداء عام إلى الشخصيات المعنوية؛ كالمؤسسات، والهيئات، وغيرها⁽²⁾.

عتبة اسم الكاتب:

يُعد اسم المؤلف من أهم العتبات النصية التي تظهر على غلاف الكتاب، ولا يمكن تجاهلها، فهو علامة فارقة بين كاتب وآخر، من خلاله تثبت ملكية الكتاب لصاحبه.

وقد يكون هذا الاسم إما اسماً حقيقياً يدل على هوية الكاتب الحقيقية، وإما اسماً مستعاراً؛ يخفي هوية الكاتب الحقيقية، وهذا ما يعرف بالاسم الفني، وإما يكون اسماً مجهولاً لا يدل على أي اسم للكاتب.

وغالباً ما يظهر اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وشفحة العنوان، بخط واضح وبارز؛ ليبدل على ملكية الكاتب.

ووظيفة اسم الكاتب؛ هي وظيفة ملكية، ووظيفة إشهارية؛ لتدل على صاحب الكتاب⁽³⁾، فكثير من الكتب يتم شراؤها لأن مؤلفها له شهرته في عالم الكتب.

عتبة الغلاف:

يعد الغلاف من أهم عناصر الكتاب التي تميزه عن غيره من الكتب، فهو أول ما يقع عليه بصر القارئ، يثير العين، ويخلق الفضول وحب المعرفة عند المتلقي، فالغلاف بوابة دخول العين إلى النص، وهو أول العلامات الدلالية التي تفتح أبواب النص، فنجد المؤلف أو

(1) ينظر: عتبات جينيت، بلعابد، ص 90-91

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 93

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 63-65

دار النشر المعنية بالطباعة تختار للكتاب غلافاً يجذب القراء، من خلال اختيار لوحة الغلاف والألوان المصاحبة؛ لما لذلك من عوامل مؤثرة في نفس جمهور المتلقين.

وكما بيّن جينيت أن الغلاف بشكله المعروف اليوم هو شكل حديث، لم يكن في العصور القديمة، فهو لم يُعرف إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، وما قبل ذلك كانت الكتب تغلف بالجلد وأشياء أخرى⁽¹⁾، فالغلاف اليوم أصبح يحتوي على عناصر متعددة تظهر هوية الكتاب.

وقد قسم جينيت الغلاف إلى صفحات عديدة:

الصفحة الأولى للغلاف: وفيها اسم الكاتب، وعنوان الكتاب، وجنسه، ودار النشر، والإهداء.

الصفحة الثانية والثالثة: غالباً ما تكون تلك الصفحتان صامتتين.

الصفحة الرابعة للغلاف: فيها تذكير باسم الكاتب، وعنوان الكتاب، وكلمة الناشر، وذكر بعض أعمال الكاتب⁽²⁾.

عند النظر في رواية ستائر العنمة⁽¹⁾، نجد أن الكاتب قد قسم روايته إلى خمسة عناوين داخلية، كل عنوان منها ينطوي على دلالة عميقة، فالعنوان عبارة عن مفتاح للنص الذي يليه، وبالتالي هذه العناوين تُعد إشارات توضع في طريق القارئ؛ كي تثير انتباهه، وتقوده إلى فك شيفرات النص وصولاً إلى مرافئ النهاية. فهو "يأخذ العنوان دور العلامة فيدل بإيجازه على معنى أكبر، لأن العلامات من حولنا تملأ كل شيء، وتحوله إلى سلسلة مختزلة من الإشارات والعلامات"⁽³⁾.

فالعنوان هو آخر ما ينتجه الكاتب، وهذا التأخير يكون السبب فيه انتظار استقرار المتن النصي، واكتمال معانيه، وأهدافه، ويأتي العنوان يتصدر الصفحة كشرة ثوقد في ذهن القارئ.

وقبل الولوج إلى عناوين الرواية، جدير بالذكر أن جميع أحداث هذه الرواية تدور في السجن، هذا المكان الذي يشكل عاملاً مهماً في أحداث الرواية، وشخصياتها، وعند الحديث عن السجن فيمكن القول إن: "المكان هنا هو كل شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: عتبات جينيت، بلعابد، ص46

(2) ينظر: المرجع السابق، ص46، 47

(3) كتابة الذات، الصكر، ص32

(4) جماليات المكان، باشلار، ترجمة: غالب هلسا، ص39

كما أننا سنجد أن شخصية البطل في الرواية (عامر) يقضي وقته غالباً وحيداً متنقلاً بين الزنازين، ونجد أنه وظف هذا الوقت وهذا المكان توظيفاً جيداً، فصنع منه منحة رغم المحنة، "فالإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق"⁽¹⁾، وهذا نلمسه واضحاً في شخصية عامر.

العنوان الأول (تقلبات زنزانة):

نظراً في هذا العنوان نجد أنه مكون من كلمتين، أي أنه عنوان قصير، وهو جملة اسمية حُذف منها المبتدأ، وبقي الخبر مدعوماً بمضاف، والتقدير: (هذه تقلبات زنزانة)، فالعنوان بهذه التركيبية النحوية يحمل دلالة بالغة لما ينطوي تحته من المتن النصي، ومجئ العنوان بصيغة الجملة الاسمية فيه دلالة حسم، وكذا التقرير، والافتتاح بجذوى صدوره.

والحاقاً بالنظر في بنية هذا العنوان (تقلبات زنزانة) نجد أن كلمة تقلبات جاءت من التقلب، والتشتت، والقلق المستمر، وعدم الاستقرار، والزنزانة هي المكان الضيق سعةً الذي يتم فيه استحضار كل هدير الضجة، وجدير بالذكر أن هذه الضجة الصاخبة مكانها الوحيد هو عقل المعتقل المجاهد عامر (الشخصية البارزة في الرواية).

ويستفتح الفصل المعنون بـ (تقلبات زنزانة) _الذي تبدأ به الرواية_ أحداثه بوصف مختصر للعملية الفدائية التي قام بها عامر، ورفاقه، ثم يتم عرض مشاهد وجود عامر في الزنزانة، وكأن القارئ فجأة ودون مقدمات يجد نفسه محشوراً وملقياً مع عامر في زنزانتها، ويشاركه تقلبات أفكاره، وهواجسه، "كان عامر يتقلب في زنزانتها كمن وقع صريعاً لألم أضراره"⁽²⁾، فقد كان يستذكر أيام اعتقاله السابق، وقد قضى من عمره خمس سنوات، فكان يهجم عليه هاجس أن يقضي في السجن سنوات أخر بعيداً عن أهله، ثم يعود إلى صخب الأسئلة في رأسه، "كيف وصلوا إلينا؟"⁽³⁾، يحاول عامر الخروج من زنزانتها إلى فضاء الحياة، يتذكر طفله، وأمه، وزوجه الذين تركهم خلفه، ثم تنتفض عليه الأسئلة مرة أخرى، "أين كان الخل؟"⁽⁴⁾، "لم هذا الهدوء المصطنع؟"⁽⁵⁾.

(1) باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ص40

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص8

(3) المرجع السابق، ص9

(4) المرجع نفسه، ص11

(5) المرجع نفسه، ص12

وإذا ما انعطفنا بالنظر إلى صفات الحروف التي يتكون منها العنوان، نجد أن حرف التاء وقد تكرر ثلاث مرات، هو حرف مهموس ومنفتح، وهذا يتواءم مع المحتوى داخل المتن، فنجد الأسئلة تخفق باستمرار، وتضج في عقل عامر، تهمس الأفكار في ذهنه، وتفتح عليه لهيب نارها، أما حرف القاف في كلمة تقلبات حرف يتسم بالشدة، والجهر، والقلقلة، كذا حرف الباء له ذات الصفات، وحرف الزاي في كلمة زنزانة نرى أنه تكرر مرتين، وهو حرف يتسم بالجهر، والرخاوة، والانفتاح، وتجاوز الزاي مع النون الذي يتصف بالجهر، والتوسط، والانفتاح، كل هذه الصفات تعطي دلالة بمدى وقع شدة العذاب الذي كان مسلطاً على عامر في زنزانته، وهو يصارع هواجس الوحدة، وشدة الوقت في الزنزانة، فهو وقت يتسم بالارتخاء والزوجة، وقد كان الغرض من هذه الزنزانة هو إدخال عامر في حالة نفسية مرتبكة تنهشها الأفكار المقلقة، وبالتالي نجد أن كل هذه المعطيات تخدم العنوان الرئيسي للرواية (ستائر العتمة)، فقد عمد الجنود إلى خلق عتمة تستوطن نفس عامر بتركه في زنزانته أياماً عديدة دون سؤال، أو تحقيق. بقي القول إن أحداث هذا الفصل جرت في سبع وعشرين صفحة.

العنوان الثاني (مقالب التحقيق):

عند النظر إلى التركيب النحوية لهذا العنوان نجد أنه يتكون من جملة اسمية، تم حذف المبتدأ منها، والإبقاء على الخبر، والتقدير: هذه/ هي مقالب التحقيق. وهو أيضاً عنوان قصير، يشبه الومضة توضع في طريق القارئ ليستلهم منها خبايا النص، فقد جاءت كلمة مقالب من قَلَبَ، أي قلب الأشياء عن حقائقها، وهنا تعني؛ أن طريقة التحقيق في المعتقل اتخذت طريقاً غير الطريق المعهود، فعند قراءة هذا الفصل نجد أن جنود الاحتلال اقتادوا عامر إلى غرفة التحقيق، وهناك يكتشف الأسلوب الجديد في التحقيق، فيأخذ القارئ معه إلى تلك الغرفة، فبعد تسعة أيام قضاها عامر وحيداً في الزنزانة يحاول المحقق استدراجه في الكلام، ولكنه ينكر عليهم ذلك، ثم يتناوب عليه المحققون، يسألونه عن أحداث العملية فينكر معرفته أي شيء، فيخوضون في كلام عام؛ كالسلام، والحرب، والشرق الأوسط، وبعضهم يعرض عليه نكته السمجة، يتناوبون، ويتحدثون دون ملل، يغادرون، ويبقى هو داخل غرفة التحقيق دون نوم لمدة أسبوع، كانوا يستخدمون معه حرباً باردة؛ بغرض إيصاله إلى حالة من الإرهاق، والتعب الذهني والنفسي؛ كي يسهل عليهم فيما بعد نزع الاعترافات منه، ولكن عامر كان يقاوم كل هذا بأن يدخل نفسه في جو روحاني من التسبيح، والاستغفار، إن طريقة التصرف هذه داخل غرفة التحقيق تتناسب مع العنوان الذي جاء مكتفاً في داخله، ويحمل دلالة عميقة، لكنه كان حافزاً للقارئ ليكتشف تلك المقالب، ويكتشف معها المقاومة، والصلابة التي كان عامر يتصلب بها؛

لعدم النيل منه، وهذا يزيد من وتيرة التشويق لدى القارئ، ونجد أن هذا الفصل يقع في أربعين صفحة مقارنة مع الفصل السابق الذي كانت أيام الزنزانة فيه تزيد عن أيام غرفة التحقيق، فهذا يوحي بأن أيام غرفة التحقيق أشد وطناً من الأيام التي قضاها عامر في الزنزانة يصارع أفكاره.

فقد كان الجنود بين الفينة والأخرى يلقون إليه بالطعم كي يبتلعه (إبراهيم ونبييل)، "لم يبق إلا القليل يا عامر، لنطابق ما عندك على ما عندنا"⁽¹⁾، "إنها إفادات إبراهيم ونبييل هل بقي لك شيء الآن؟"⁽²⁾، هنا نجد أن الكاتب نجح في تجسيد المعاناة التي يقاسيها عامر، كما نجح في إدخال القارئ في جو المعاناة، فيكتشف حقيقة الاحتفال البشعة، وحقيقة الممارسات غير الأخلاقية مع المعتقلين.

وعند النظر إلى صفات الحروف التي يتكون منها العنوان نجد أن حرف القاف تكرر ثلاث مرات، وإذا جاز القول فهو حرف ثقيل يتصف شدةً، وإطباقاً، والقلقلة، وكل هذه الصفات وجدنا أنها تحققت في غرفة التحقيق بما واجهه عامر من تعب، وإرهاق، وكذلك حرف اللام فهو حرف يتسم بالانحراف، وهذا نجده تحقق في انحراف طريقة التحقيق المتبعة، فقد كانوا في السابق يركنون للعنف الجسدي، أما الآن فقد انعطفوا إلى التعذيب النفسي.

العنوان الثالث (الزنزانة مرة أخرى) (في الظلمات):

وهذا الفصل نجده يحمل عنوانين، الأول جملة اسمية، وهذا العنوان يفصح عن دلالة واضحة هي العودة إلى الزنزانة بعد موجة التحقيق، والعنوان الثاني جاء شبه جملة، وكأنه يوعز للقارئ أن الأمور اتخذت مجرى آخر، وبدأت تسوء، فعنوان (في الظلمات) يحمل دلالة أكثر عمقاً من العنوان الأول (الزنزانة مرة أخرى)، فأحداث هذا الفصل توضح لنا أنه تم إعادة عامر إلى الزنزانة، ولكنها زنزانة أقل مساحة من السابقة، زنزانة ضيقة خانقة لا ماء فيها ولا مكان لقضاء الحاجة، مكان تفوح منه رائحة العفونة، ولكن هذه الزنزانة على مساوئها كانت ملاذاً لعامر؛ كي يستريح من جلسة التحقيق المرهقة، ويأخذ قسطه من النوم.

وبالنظر إلى العنوان (في الظلمات) يمكننا السؤال ما الذي يجري هناك في الظلمات، في الزنزانة المعتمدة؟

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 56

(2) المصدر السابق، ص 57

نجد أن الكاتب يأخذ بالقارئ إلى دوامة الأسئلة التي عادت تطرق ذهن عامر، "كيف تمكنوا من الوصول إلينا، واعتقالنا الثلاثة معاً؟، هل اعترف نبيل فعلاً؟"⁽¹⁾، أسئلة ثقيلة، ومظاهر الإعياء الشديد بدأت بالظهور على عامر، وكان عامر يطرد شبح تلك الأسئلة بطلب المزيد من الاستغفار، والتسبيح، والخروج من العتمة إلى بوتقة النور، وتُظهر الأحداث في هذا الفصل أن الجنود لم يتركوا عامر في الزنزانة لنيل الراحة؛ بل مزيداً من التعذيب، وفرصة لاصطياد اعتراف منه، فقد عمدوا إلى وضع صديقه إبراهيم في زنزانة مجاورة على أمل أن يتحدثوا معاً؛ فيقتصون منهما اعترافاً، وبعد فشل هذه الخطة جاءوا إليه بنيل في زنزانتها الضيقة لنفس الهدف، لكن عامراً كان حذراً جداً، واستطاع المرور من كل هذه المآزق، وكأنها ظلمات بعضها فوق بعض تتوالى على عامر، كل هذه الأحداث العصبية، والمرهقة جاءت تخدم العنوان، وتظهر دلالة عميقة يحملها هذا العنوان تعود على عنوان الرواية (ستائر العتمة)، فالأشياء قاتمة مظلمة معتمة، وكأن هذا الفصل ستارة كبيرة من العتمة والإرهاق، فكلمة ظلمات جاءت بصيغة الجمع، فهي ظلمات كثيرة تتوالى، ولكنها تنكشف، وإن كانت تنكشف ببطء شديد، فحرف الظاء حرف أشهر صفاته الإطباق والجهر والاستعلاء، وهذه كلها صفات قوة، فنرى شدة المحنة التي مرت على عامر، وهذا يتناسب جداً مع الأحداث داخل الفصل، ونجد أن هذا الفصل يقع في ست عشرة صفحة مقارنة بالفصول السابقة، فهذا دلالة على أن هذه الظلمات على شدتها تبددت وزالت، فالظلام لا بد أن يعقبه ضوء النهار.

العنوان الرابع (الصفقة المغرية):

تبدى هذا العنوان في جملة اسمية، هي خبر لمبتدأ محذوف، محتوية أيضاً على نعت، وإذا ما سألنا أنفسنا ما هذه الصفقة؟ نجد أنه سؤال يحتاج إلى إخبار، وأحداث هذا الفصل تتكفل بالإخبار عن ذلك، فالجنود يريدون عرض صفقة على عامر، ودائماً الصفقات لا تأتي دون مقابل، ففي هذا الفصل نرى عودة عامر إلى غرف التحقيق، وهنا تبدأ المساومة، فكانوا يريدون عرض عامر على جهاز إلكتروني، يختص بكشف الكذب، فرفض عامر العرض على هذا الجهاز إلا في وجود جهة محايدة؛ لأنه يعلم كذب، وخداع الاحتيال، بسهولة يجيدون التلاعب في إعدادات ذلك الجهاز، وعرضوا عليه مقابل الاعتراف، مهما كان هذا الاعتراف بسيطاً، أن يطلق سراحه، ويتم إبعاده خارج الوطن لعدة سنوات، "اعترافك مقابل إطلاق سراحك، ثلاث سنوات في الأردن، ثم تعود بعد أن يطوي النسيان هذا الملف"⁽²⁾، وقد واجه عامر كل

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي ص 76.

(2) المصدر السابق، ص 107.

هذه العروض بالرفض المطلق البتي، فهو يعلم حجم الخيانة التي يتصف بها بني صهيون، ويعلم جيداً أن هذه الصفقة المغرية ستعود عليه صفقة مدوية، يتجرع مرارتها سنوات طوال في السجن، "المشكلة أن هذه الأفلام محروقة، وقديمة لدى عامر، خبرها جيداً"⁽¹⁾. لم تجد مساوماتهم نفعاً ولم تُؤتِ أكلها، فعامر أصر على صموده، ولم يقبل عروضهم، وقد أعادوه إلى زنزانة غير التي كان فيها من قبل، أوسع من سابقتها، ولن يهدأ لهم بال ولن يستكين لهم حال إلا حين اعترافه، فقد جاءوا إليه بشاب من خيرة الشباب في بلدته، وقد كان هذا فحا نصبوه له، فقد اعترف الشاب لعامر أنهم طلبوا منه التعاون معهم، وفي كل مرة نرى عامر ينجو من كل فخ يريدون إيقاعه فيه، ونرى أنهم استخدموا معه العنف الجسدي، والتعذيب لنزع الاعترافات منه، فما كان منه إلا أن قابل كل ذلك بصمود، ورباطة جأش، وقوة إيمان، وعزيمة صلبة.

جاءت أحداث هذا الفصل في اثنتين وخمسين صفحة تبرز مدى العذاب الذي مرَّ به عامر، والمحن التي تعرض لها، ونجد أن أبرز الحروف في هذا العنوان؛ هو حرف الصاد، والقاف، والغين، فهذه الحروف تشترك في صفتي الجهر، والاستعلاء، وكأنها تزيد من شدة الموقف، وتُحمّل العنوان دلالة بصعوبة الأمر، ونجد أن هذا يعود تلقائياً إلى عنوان الرواية (ستائر العتمة)، وكأن أحداث هذا الفصل ستارة عتمة أخرى في حياة عامر.

العنوان الخامس (في رحي السجن):

وهذا العنوان هو الأخير في رواية ستائر العتمة، وتركيبه النحوي يتكون من شبه جملة، جار ومجرور، ومضاف إليه، وهو خبر لمبتدأ محذوف، يمكن تقديره بـ (عامر في رحي السجن)، فهذا العنوان يحمل في جعبته دلالات كثيرة، وإن مشاهد هذا الفصل تكشف عن مجريات الأحداث، وسيرها في خط النهاية، وبذلك نصل مع عامر إلى حل عقدة الرواية، والوصول إلى نقطة الاستقرار، رغم أن كلمة (رحي) في العنوان وتعني الطاحونة، إذ صفة الطاحونة الدوران، وكأن هذا أدى إلى دوران الأحداث، واتجاهها إلى نهايتها، فعامر يدخل السجن مع زملائه ذوي الأحكام، دون أن يفصح الكاتب عن صدور أي حكم بحقه، وفي السجن يلتقي بنبييل وإبراهيم، ويستمتع لهما، ويعلم الفخ الذي نصبه الضباط لهما لأخذ الاعترافات، وتبدأ الأحداث بكشف اللثام عن إجابات لأسئلة عامر، كيف وصلوا إلينا؟، كيف تم اعتقالنا؟، وبدأ عامر يسرد الأخطاء التي وقع فيها عند تنفيذ العملية، وكيف أنه لم يأخذ كافة التدابير اللازمة، والحيطة الشديدة، فكانت أخطاء لم يعرها أي اهتمام أدت بهم إلى الوقوع في الأسر.

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 108.

إن هذا العنوان يعتلي متناً تكشف أحداثه نهاية القصة، ويحمل دلالة أن طاحونة السجن بدأت تطحن أيام عامر، وصديقيه، فهم حتما سيقضون سنيها طويلة خلف أسوار السجن، ونجد أن في كل كلمة من كلمات هذا العنوان (في رحي السجن)، حرف صفته الهمس، حرف الفاء، والحاء، والسين، فهذه الصفة الخافتة تتناسب مع سير الأحداث إلى النهاية، وتتناسب مع كون هذا العنوان هو الأخير في الرواية، وقد جاء في ثلاثين صفحة، فهو تقريبا متوسط عدد الصفحات مقارنة مع الفصول الأخرى للرواية؛ ليناسب سير الأحداث، واتجاهها إلى نقطة النهاية بوتيرة مناسبة تبتعد عن الانحدار الشديد، أو البطء الممل، مما يساهم في تفاعل القارئ، وشد انتباهه، وإبعاده عن جو الملل. ونجد أن هذا العنوان الذي بنهاية أحداثه تبدأ من خلاله أيام السجن الطويلة في حياة عامر وصديقيه، وكأن العتمة لم تنقضي بعد، وما زالت ستأثرها مسدلة.

وانتقالاً إلى رواية (ستائر العتمة 2)، نجد أن الكاتب قسمها إلى تسعة فصول، تكاد تكون فصولاً في مجملها قصيرة، إذا ما قورنت برواية (ستائر العتمة 1)، التي كانت أكبر سعة حجم، وأقل عدد فصول، وكأن هذه الرواية بفصولها التسعة تكاد تكون شارات نور تبديد العتمة، وتمزيق ستائرها.

العنوان الأول: هكذا كان الاكتشاف

بدأت هذه الرواية بهذا العنوان (هكذا كان الاكتشاف)، وبداية الأحداث المدرجة تحت هذا العنوان تبدأ من داخل أسوار السجن، "تعق السجان على باب الغرفة صباح يوم الخميس... سعيد عبد الوكيل، نقل، معك خمس دقائق"⁽¹⁾، كان هذا المشهد الأول في الرواية، نقل أحد الأسرى من السجن إلى غرف التحقيق (المسكوبية)، الواقعة في القدس، وقد وصف الكاتب مشهد نقل الأسير من سجنه بمشهد اللاجئين الفلسطينيين يوم حزنه يوم النكبة، "كل شيء للأسير يتكوم دفعة واحدة وسط الغرفة، يللم أشيائه، يساعده أصحابه، ثم يحزمها في عقدة؛ ليقوم بدور اللاجئ الفلسطيني حينما هُجر وشئت في أصقاع الأرض"⁽²⁾، إن في هذا التقريب التشبيهي، تصويراً للمعاناة التي يقاسيها الأسير عند نقله من سجن إلى سجن، كما أن مشهد الهجرة الفلسطينية هذا يُعد مشهد الألم الخالد في الذاكرة، وفي ذكر ذلك إعادة لقرع جرس الإنذار في ذهن القارئ؛ بأن الظالم ما زال باقياً، وما زالت هناك هجرات مؤلمة داخل السجون.

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص5

(2) المصدر السابق، ص6

وإذا ما طرق جدران رأسنا سؤال: ما هذا الاكتشاف؟، أو ما الذي اكتشفه سعيد عند نقله من سجن يكاد يكون مستقراً، إلى غرف التحقيق التي لا استقرار فيها؟! إن أحداث هذا الفصل توضح ما اكتشفه سعيد.

إن رحلة النقل التي قام بها الجنود مع سعيد، جعلته يكتشف أنه كان بعيداً بعض الشيء عن ربه، وهذه الفرصة أتته ليكون قريباً من الله. إن أيام سعيد في زنزانته جعلها هجرة إلى الله، ورحلة مفتوحة في رحابه، فكأنه يكتشف آيات القرآن الكريم لأول مرة، يتذوقها، يرتمي لذة في معانيها، يستشعر عظمة الله في أسمائه وقرآنه. كان يكتشف كل هذه اللذة، ويسكبها في قلبه، اتصال روحاني بالله، خروج من جدران الزنزانة إلى رحابة الملكوت.

وبالنظر إلى تركيبية هذا العنوان النحوية، نجد أنها جملة اسمية، تبدأ باسم الإشارة ذا، المتصل به هاء التنبيه، وكاف التشبيه، وباقي العنوان جملة فعلية، وفي هذا العنوان تقديم للوخر وتأخير للمقدم، فقد تقدم الخبر (هكذا)، وفي التقديم أهمية تنبئ عن أهمية المخبر عنه، وقد جاءت الأحداث مبيّنة لهذا الاكتشاف، "إنني أكتشف القاعدة الأولى في المواجهة... القاعدة الأولى إذا: هم يحملونك قسراً إلى حيث يريدون... هكذا يريدون لك، فليكن لك إرادة معاكسة تقلب السحر على الساخر، اجعل هذه الرحلة وكأنها من اختيارك"⁽¹⁾.

وإذا ما أحلنا البوصلة إلى الحروف المكونة لكلمات هذا العنوان، نجد أن حرف الكاف أبرزها، فقد استوطن في كل كلمة من كلماته، وهو حرف مهموس، منفتح، ويشترك معه في ذات الصفات حرف الهاء، والتاء، والفاء، وهذا يتناسب جداً مع الهالة الروحية التي بدأ سعيد ينسجها حوله في الزنزانة. كما أن كلمة (الاكتشاف) من الكشف والتكشف، أي الظهور، والتجلي والإبانة، وقد لمسنا شعوراً المعاني الروحية التي تجلت على مدار هذا الفصل. أما الوريقات التي افترشتها أحداث هذا الفصل فهي واحد وعشرون صفحة.

العنوان الثاني: بداية المواجهة وصراع الأدمغة

وهذا العنوان مكون في بنائه من جملتين اسميتين متساويتين في الطول، يتقدمها المبتدأ وثانيها مضاف إليه. إن كلمة (المواجهة)، وكلمة (صراع) في العنوان توحيان بأن بطل روايتنا (سعيد) يواجه صراعاً عنيفاً مع سجانيه، فبداية المواجهة كانت بين سعيد، والمحققين في غرفة التحقيق، وكما نعلم أن غرفة التحقيق يقاسي فيها الأسير عذاباً شديداً، بداية من التقييد على الكرسي المثبت في الأرض، وليس انتهاء بأساليب المحققين القذرة في مساومة الأسير،

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي ، ص11.

واستفازته، وتركه ساعات طوال، كل هذا من أجل إيصاله إلى حالة من التعب الذهني، والإرهاق النفسي؛ حتى يحظوا منه باعتراف.

والجملة الثانية من العنوان (صراع الأدمغة)، نجد أنها تجلت لدى سعيد عندما خرج المحقق من الغرفة في استراحة قصيرة، "قرر سعيد أن لا يخسر أية ثانية، وضع الأمر في نصابه، ثم انطلق مستغلاً فترة غيابه مبحراً في عالم الذكر"⁽¹⁾، نستنتج من ذلك: أن سعيداً بدأ يحول هذه المواجهة لصالحه، وبدأ صراعه معهم بدماعه، بأن يهرب بفكره من حدود الزنزانة؛ ليعيش في ملكوت الذكر، فينتصر عليهم بتجاهلهم، وعدم الانصياع لهدفهم، والمحافظة على عدم البوح بأي اعتراف، فكان يجعل من آيات القرآن الكريم عنواناً لكل مرحلة يمر بها، يتزود من هذه الآيات، ويتقوى بمعانيها، فيجد ملاذه الآمن.

وعلى سبيل المثال: "فورا وضع له عنوانا، [يعدهم الشيطان ويمنيهم وما يعدهم الشيطان إلا غرورا]"⁽²⁾.

إن كلمات هذا العنوان تحتوي على حروف تتراوح في صفاتها بين الشدة، والرخاوة، والتوسط، فحروف الشدة هي: الباء، والذال، والتاء، والجيم، والهمزة. وحروف الرخاوة هي: الألف، والياء، والهاء، والواو، والصاد، والغين. وحروف التوسط هي: اللام، والميم، والراء، والعين.

إن المتأمل في هذه الصفات، وفي أحداث الفصل يجد أن الكاتب قد انتقى هذه الكلمات بعناية، فحروف الشدة تناسب شدة الموقف العصيب الذي يمر به سعيد مع سجانيه في غرفة التحقيق، وحروف الرخاوة تلائم جدا حالة التلذذ، التي كان يستمتع بها سعيد بعد أن يلج عالمه المفضل، ويتحول إلى فلك سابح في فضائه، ينهل من نوره، ويضيء، وحروف التوسط تتوافق مع الحالة التي كان سعيد يجد فيها ضالته في عالم التسبيح، ويهرب إليه. ويقع هذا الفصل في قرابة ست عشرة صفحة ونصف.

العنوان الثالث: بعد أسبوع من الخبث الناعم

عنوان تركيبته النحوية شبه جملة ظرفية؛ ظرف زمني، وكما نعلم أن شبه الجملة لا تؤدي معنى مستقلاً في الكلام، وإنما تدل على معنى فرعي؛ أي أن المعنى ناقص، وغير

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 28.

(2) المصدر السابق، ص 29.

مكتمل، وكأن الكاتب أراد بهذا أن يشعل شرارة في ذهن القارئ تثير انتباهه، وتجعله يبحث عن تمام المعنى في ثنايا الأحداث.

إن هذا العنوان يثير حفيظة المتلقي، فتبدأ الأسئلة التي تستكشف مكنون هذا العنوان، ماذا سيحدث بعد أسبوع؟ وما هذا الخبث الناعم؟ وهل هناك خبث ناعم وخبث فظ؟!

وكان الكاتب أراد أن يبين مكر جنود الاحتلال، وأنهم مهما حاولوا التشدق بالإنسانية، وحسن الأخلاق؛ فإنهم سرعان ما يعودوا إلى طبيعتهم الماكرة، والخبثية، فهم لا يحترمون عهداً، ولا ميثاقاً. فبعد أسبوع من التحقيق مع سعيد دون استعمال أي عنف، ودون الحصول منه على أي اعترافات، ومحاولة الجنود معاملته معاملة حسنة، "هذا سجين قديم، ولن تنفع معه أساليبنا أرى تحويله للاعتقال الإداري وتوفير الوقت... ولماذا ننهي معه بهذه السرعة، لنجرب معه كل أساليبنا، إن لم ينفع أسلوب نفع آخر... أعطوني إياه أسبوعاً وسترون... هو لكما الأسبوع المقبل تناوشوه بأساليبكم الرهيبة"⁽¹⁾، إن هذه الأسطر القليلة توضح أن الجنود لم ينالوا من سعيد، فقرروا زيادة التصعيد عليه، فقد تم استبدال المحققين، وعمداً تم وضع امرأة بينهم، هذه الجنديّة كانت سليطة اللسان، حاكمة، وبهذا يتضح الوجه الآخر للخبث، الوجه الخشن الفظ، "كانت في الأسبوع الماضي زنزانته ناعمة من الكلم الطيب، أما هذا الأسبوع فإنهم اختاروا له زنزانة خشنة، شرسة، يبنون جدرانها من هذا الضغط النفسي الناجم عن هذا التقييع"⁽²⁾، إذن هو عذاب نفسي يهدف إلى تحطيم القواعد المعنوية داخل النفس، وتوطيد الشعور بالإذلال، والمهانة، ولكن كان سعيد يواجه كل ذلك بخطته الروحانية التي أعدها، واتصاله الدائم والمستمر بالله تعالى.

إن أبرز حرف ظهر في العنوان هو حرف العين، فقد تكرر ثلاث مرات، وهو حرف مجهور، متوسط، منفتح، وهذا يتوافق مع ما جاء من أحداث في هذا الفصل، التي تبين الجهر بالمكر، والخبث، وانفتاح ألسنتهم بالسباب، والشتائم، ولكن نجد أن صفة التوسط جاءت لضبط المعادلة، فقد وزن سعيد بين هذا الضغط النفسي المنهال عليه بدخوله في عالمه الخاص، والتزود من الروحانيات، كما أن لهذا الحرف دلالة في حالة سعيد، فكأن عيون عقله وقلبه تفتحت، وأبصرت مكر المحققين، كما أبصرت أسرار سعادة ولذة الاتصال بالله.

(1) سناثر العتمة 2، الهودلي ص 44، 45

(2) المصدر السابق، ص 60

العنوان الرابع: بروز الأنبياء

عنوان تركيبته النحوية كأغلب العناوين في هذه الرواية، جملة اسمية؛ مبتدأ ومضاف إليه، والمبتدأ يحتاج خبراً، والخبر تخبر عنه الأحداث الحاصلة في هذا الفصل.

ما زالت الأحداث تدور وتتعاقب بين الزنزانة، وغرفة التحقيق، وتناوب المحققين، وما زال سعيد يسير وفق خطته التي رسمها لنفسه؛ التسبيح، والتهليل، والتزود بزيادة الذكر.

بالرغم من سير الأحداث المعهود إلا أن العنوان يوحي أن أمراً ما سيحدث، وأن الأحداث ربما يتغير مجراها في لحظة واحدة، وتتقلب الأمور رأساً على عقب، ولنا أن نتخيل جملة (بروز الأنبياء) ككرة يتقاذفها الفريقان، سعيد، وسجانيه، والقوي من يحكم قبضته عليها، ويجيد تمريرها في الوقت المناسب، بهذا نصل إلى أن كلا من سعيد وسجانيه، استخدم تقنية بروز الأنبياء مع الآخر، فسعيد من مصدر قوته، وثباته كأنه أسود هصور ينقض عليهم. "كان سعيد يترقب فرصة لهجوم ذكي يخرج به من حالة الدفاع، ويجعل منهم سخرية له"⁽¹⁾، كانت خطة سعيد أن يحظى بزيارة إلى بيته، ورؤية أهله، فوضع لهم الطعام (جهاز الكمبيوتر الخاص به)، ذهبوا ليحضروا الجهاز، وذهب هو لرؤية أهل بيته.

كان هذا هجوم سعيد، هجوماً بارداً، رأى أهله، وشرب من ماء بيته، وسمع أذان الفجر ينطلق من المسجد الأقصى.

إن عودتهم من رام الله دون الحصول على جهاز الكمبيوتر، كانت هزيمة لهم، جعلتهم يتمزقون من غيظهم، ويشددون من تهديدهم، ووعيدهم، وبدأت تبرز أنبياء الهجوم عليه. "أقترح وضع عماد أبو تينة معه في زنزانة واحدة... نضع لاقطاً في الزنزانة ونستمع بكل دقة لما يدور بينهما"⁽²⁾.

(بروز الأنبياء) جملة توحى بالحدة، فحرف الزاي في كلمة بروز، والذي من معانيه نتوء الشيء وظهوره، وكلمة أنبياء دلالة القوة، وفي عالم الكائنات المفترسة، نجد أنها تستخدم أنبيائها إذا ما أرادت هجوماً مباغتاً يوقع بالفريسة، كما أن حرف الباء الذي تكرر في كلا الكلمتين، هو حرف يتصف بالجهر والشدة، وهذا يوافق تماماً ما جاء في هذا الفصل، من خطة سعيد لزيارة بيته، وتدور أحداث هذا الفصل في ثلاث عشرة صفحة.

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 66

(2) المصدر السابق، ص 75

العنوان الخامس: حب في الزنزانة

ما زالت الأحداث تسير كعادتها، ذهاباً وإياباً من الزنزانة إلى غرفة التحقيق دون الوصول إلى أي هدف. كانت خطة الجنود الجديدة هي؛ وضع شخص آخر في الزنزانة مع سعيد، والاستماع لكل ما يدور بينهما من كلام، فهم سعيد هذه الحركة، وجعل خطتهم تسير وفقاً لما يريد هو، لا كما يريدون هم، فكان حديثهما لا يفيدهم بشيء، لم ينالوا معلومة واحدة، وكان سعيد قد أطلع صديقه عماد على برنامجه الروحي، وأدخله معه في عالمه الخاص.

عنوان آخر يتكون من جملة اسمية، جار ومجرور متعلق بخبر محذوف، تقديره: تحقق، أو متحقق، حب متحقق في الزنزانة، إن دلالة العنوان توحى بمعانٍ خفية، استلهمها سعيد من عالم الذكر، والانطلاق في رحاب الله، لم تكن تلك المعاني جديدة عليه، وإنما أراد التجديد في سرعة تواترها، واستحضارها بشكل مكثف أكثر من السابق؛ طلباً لزيادة اللذة الروحية، وقد أسرَّ سعيد لعماد بهذه الخطة، وأصبح يُحلق كسعيد في ملكوت الذكر متخطياً حدود الزنزانة.

العنوان السادس: رحلة من المسكوبية إلى رام الله

يحاول الكاتب في هذا الفصل أن يزيد من حركة شخصه، فقد قام الجنود بخطة جديدة من أجل الإيقاع بسعيد، "بقي عنصر المفاجأة. لنطبق عليه عملية الضبع... ولتكن الليلة"⁽¹⁾، كانت خطتهم مدهمة زنزانة سعيد منتصف الليل، وأخذته منها إلى عملية سيقومون بها في مدينة رام الله، عملية مدهمة أحد البيوت هناك، مع بعض التمثيل أنهم وقعوا على كنز من المعلومات، من أجل تخويف سعيد، وزعزعته، ولكنه كان حذراً، وكان يدحض كل خططهم، والأعبيهم.

إننا نجد اختلافاً بسيطاً في العنوان، ففي فهرس الرواية جاء (رحلة من القدس إلى رام الله)، وجاء العنوان يعتلي نصه في الصفحة الثالثة والتسعين من الرواية بصيغة (رحلة من المسكوبية إلى رام الله)، وأياً كان؛ سواء كان هذا التغيير في العنوان مقصوداً، أو عفويًا ناجماً عن خطأ أو سهو؛ فإن له دلالاته الواضحة، إذ إن معتقل المسكوبية هو في القدس، ولكن كلمة القدس تعطي دلالة باتساع المسافة عند سعيد، فإن هذا خروج من ضيق المكان إلى رحابته، من زنزانة ضيقة إلى مدينة فسيحة، لها قداساتها، ومكانتها العظيمة، كما أن هذه الرحلة التي لا تتعدى ساعات قليلة، ومدججة بالجنود، والحراس، والأسلحة، والسيارات العسكرية، والتي

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 92.

لم تؤت ثمارها؛ إلا أنها كانت رحلة خرج فيها سعيد إلى فضاء المدينة، يستنشق هواءها، ويستمتع إلى مآذن الأقصى التي تصدح بذكر الله.

تقع أحداث هذا الفصل في سبع صفحات، وهذا يتناسب مع زمن الرحلة القصيرة، التي لم تتجاوز بضع ساعات فقط.

العنوان السابع: إلقاء القبض على ضوء الزنزانة

عنوان تركيبته النحوية جملة اسمية، كما سبقه من العناوين. تبدأ أحداث الفصل بعد عودة سعيد من رحلته السابقة من رام الله إلى زنزانته، وفي كل مرة يحاول الجنود وضع خطط جديدة للنيل من سعيد، فقد جاءوا إليه في زنزانته بشخص آخر، كان شابا متعبا، ومُحدثا في السجن، فقد مارسوا عليه ضغوطهم؛ ليقعوا به، وقد نجحوا، فهو لا خبرة له بهم وبأساليبهم، أرادوا من هذا الشاب (سميح) أن يكون طعما آخر لسعيد؛ لاصطياد كلمة مفيدة، أو اعتراف ينهي قصته، ولكن سعيد أفلح في الإفلات من ذلك، وكان في كل مرة كأنه هو يضع لهم خطته، فينجح، ويفشلوا. حاول سعيد تهدئة سميح، والخروج به من عذابه إلى طمأنينة النفس، وهدوئها، كان الجنود يستمعون لما يدور من حديث بينهما، ولمّا أدركوا أنه لا فائدة منهما، قاموا بسحب سميح من زنزانة سعيد، وإبقائه وحيدا.

"فجأة انقطع التيار الكهربائي، وأصبحت الزنزانة قطعة من الظلام... انفصل التيار، على ما يبدو كان مقصودا من قِبَل الزبانية، بعد أن سمعوا الحديث الذي دار بين سعيد وسميح، فقرروا فوراً قطع هذه الشراكة بينهما، فُتِح الباب، وسُحب سميح، ثم بعد ساعة أو ساعتين أعيدت الكهرباء"⁽¹⁾.

إن هذا المقطع يلخص دلالة العنوان، فليس المقصود بالقبض على ضوء الزنزانة انقطاع التيار الكهربائي، وإن كان الجنود يتحكمون في ذلك، فيقبضون عليه بقطعه، ويحررونه بتركه يقوم بمهمته، ولكن كان سميح بالنسبة لسعيد ضوءا يؤنس زنزانته، كما كان سعيد الضوء الأكثر توهجا بالنسبة لسميح، فكان كالضئام المبلِس لجروح روحه، فخرج سميح من عند سعيد كان انقطاعا للضوء الواصل بينهما.

وبالنظر إلى الحروف المكونة لكلمات هذا العنوان، نجد أنها حروف قوية في صفاتها، فحرف القاف الذي تكرر مرتين؛ حرف يتصف بالجهر، والشدة، والاستعلاء، كذلك حرف الضاد

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص109

الذي هو أصعب حروف اللغة، فقد تكرر مرتين أيضاً، كما أنه يشارك حرف القاف في صفاته، كما أن الهمزة حرف شديد، مجهور، وقد تكرر ثلاث مرات. إن هذه الصفات في تلك الحروف تلائم حالة سميح المتعب، والمرهقة، وتلائم حالة المباغته، والمفاجأة التي قام بها الجنود من قطع للكهرباء، وإخراج سميح من زنزانه سعيد، وتلائم حالة الغيظ التي تتمزق منها صدور المحققين.

العنوان الثامن: دعاء المحب

عنوان يوحي بحب كثير يجول في الصدر، فالدعاء حب، وطلب تحقيق الدعاء، وما يرجوه ممن يحب، هو حب، شغل اللسان بالذكر، حب.

إن أحداث هذا الفصل تتضمن عدة مشاهد، المشهد الأول: مثول سعيد أمام المحكمة، المشهد الثاني: إحضاره إلى عيادة السجن، والحديث عن إعيائه، المشهد الثالث: محاولة سعيد اللعب مع الجنود، وإيهامهم أنه سيعترف، فينسج قصة تجعلهم يشنفون آذانهم لقتص الاعترافات، ولكنه يعيدهم خائبين، المشهد الرابع: محاولة التلاعب بأعصاب سعيد، وعواطفه؛ بعرضهم لصورة طفلة فاطمة الزهراء، وإشعال الحنين في صدره تجاه أهله. كان سعيد يواجه كل هذا العذاب، وكان طوق نجاته الوحيد هو أن يدعو الله بكل ما يريد، أن يلجأ إليه لجوء الضعيف للقوي، ولجوء المحب للقاء حبيبه، فكان هذا الزاد يعينه على تخطي كل العقبات، فمنذ يومه الأول في زنازين المسكوبية أعد زاده، واستعد لخلوته، وبدأ هجرته إلى الله، فكان في كل مرة، وفي كل جولة تحقيق يصل إلى بر الأمان.

العنوان التاسع: السهم الأخير

جاء هذا العنوان يلوح برؤية النهاية، يسوقها على مهل، السهم الأخير، أو لنقل: الخطة الأخيرة في رحلتهم مع سعيد.

إن أحداث هذا الفصل تتمحور حول النهاية، وتطوقها من جميع جوانبها، فقد فشلت كل أساليب التحقيق، والإيقاع بسعيد، لم ينالوا منه، هزيمتهم باتت محققة، ولكنهم ما زالوا يحاولون، فالخطة الأخيرة، أو السهم الأخير الذي أرادوا ضرب سعيد به، كان أن يحضروا له محامياً، بهدف أن يخبر سعيد المحامي بكل شيء، وفي الحقيقة يكون هذا المحامي متعاوناً معهم، كما أنهم يضعون أجهزة التسجيل؛ ليسجلوا كل كلمة تقال، فقد فاجأ سعيد المحامي والجنود بأنه مستمتع معهم هنا، وأنه في رحاب القدس، مكان عظيم له قداسته، والمكوث فيه محبب إليه، وأنه لا يريد مغادرة هذا المكان، الزنزانه/ القدس، كان هذا الكلام كصاعقة صُبت على رؤوس

الجنود، فقرروا إعادته إلى سجنه، من حيث أتوا به، وهكذا يغادر سعيد زنازين المسكوبية، وتنتهي جلسات التحقيق، التعذيب البارد، ولكن ستائر العتمة ما زالت مسدلة على كل أسوار السجون، فقد تبددت عتمة زناينة سعيد في المسكوبية، لكن عتمة سجنه ما زالت، ولم تنته بعد، وعتمات السجون ما زالت مستمرة، وباقية ما بقي هذا الاحتلال العاشم يجثم على صدر هذه البلاد الطاهرة.

إن مجيء العناوين قاطبة بصيغة الاسمية لا الفعلية جاء متسقاً مع الدلالة التي يرمز لها الكاتب من دلالية ثبات وقوة، فقد وظفت عنده العناوين الفرعية بصيغتها تلك توظيفاً بنائياً ادبياً موفقاً.

المبحث الثالث:

بين السرد والوصف.

يعدُّ الوصفُ أحدَ العناصر ذاتِ الأهمية الكبرى في حياكة النص الأدبي وتشكيله، فقد ارتبط لدى العرب القدامى بالشعر خصوصاً و بالأدب عموماً.. فقد كان عند العرب أداة مهمة من أدوات الإنشاء الفني التي جلبت لمستخدميه آيات الاستحسان بل الإعجاب⁽¹⁾، إذ عُدَّ "لفترة طويلة أحد ميادين الشعر الأكثر خصوصية وخصوبة"⁽²⁾ وذلك في الفترة التي امتدت حتى عهد قدامة بن جعفر الذي كان يعيش في العقود الأربعة الأولى من القرن الرابع الهجري⁽³⁾ ولعل مرد هذا إلى غلبة وهيمنة الشعر على الثقافة العربية الإبداعية⁽⁴⁾، "فأغراض الشعراء وما هم عليه أكثر حوماً وأشد روماً المديحُ والهجاء والنسيب والمرثي والوصف والتشبيه"⁽⁵⁾. والوصف قد يتسلل نص المديح أو يتغلغل في فحوى الرثاء، أو قد يبني بذاته بناءً نصياً وصفيّاً خالصاً لا مزجية فيه، وهذا الأمر مرجعه ومرده السياق الذي يردده.

إنَّ جريان الوصفِ بلسان الأديب لهو ميزانُ تأكيدٍ لشاعرية الكاتب وفحولته، فالوصف في أتون الأدب "ليس وصف واقعٍ بقدر ما هو إقامة الدليل على قدرة بلاغية"⁽⁶⁾ تتفق من أطواء وأضواء النفس الشاعرة، فكما أنَّ الرسام واصلَ بريشة ألوانه لوحةً من خياله يطبع عليها تأثيراته النفسية ليوصلها للناظر، كذلك الأديبُ الواصفُ هو راسمٌ بريشة كلماته مصوراً بألوان بيانه ليطلعنا على مدى قرب الموصفات منه ومن حواسه، أماكن كانت أم شخوصاً، فكلما كان الوصف قريباً من فن الرسم كان أكثر إبداعاً تشويقاً⁽⁷⁾ وهذا ما أكدّه أبو هلال العسكري في الصناعتين بقوله: "أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك"⁽⁸⁾. فالوصف إذن "أداة فنية تصويرية إخبارية، تمثلها الدلالة الناتجة عن إلحاق صفة أو مجموعة من الصفات إلى موصوف معين، ويشترط في هذه

(1) الوصف في النص السردى بين النظرية والاجراء، العمامي، ص16.

(2) أبحاث في النص الروائي العربي، سويدان، ص116

(3) ينظر: في نظرية الرواية، مرتاض، ص246

(4) ينظر: الوصف في الرواية العربية الحديثة، رواية متاهة الأولياء لأدهم العبودي أنموذجاً، العيد، ص8.

(5)، الوصف وانجاز الفعل الأدبي، رحيمة، ص188

(6) الوصف في النص السردى بين النظرية والاجراء، العمامي، ص17.

(7) انظر: وظيفة الوصف، محفوظ، ص20.

(8) الصناعتين، العسكري، ص128.

الصفات أن تخاطب الحواس كحاسة اللمس والشم والذوق والسمع والنظر. وقد تكون عادة أسماء كما قد تكون جملة: جملة اسمية، أو جملة فعلية، كما قد تنتج عن الأقوال غير المباشرة⁽¹⁾

إن الوصف المتخلل للنثر القصصي القديم لم يُشكل بيئة خصبةً تتزاحم عليه عقول النقاد والأدباء آنذاك، إذ سكب انشغالهم وتظافر جل اهتمامهم صوب الحكاية والسرد، لذكر الحوادث والأفعال ونسق تركيبها اللذين كانا يشكلان مادة ثرية راقية. فلم يكن الوصف مطلباً بحد ذاته وإنما لغرض يفضحه السياق الذي يتم فيه، ولم يكن بخاصة ميدان الشعرية الأول، فهو وإن كان يسهم في إضفاء جو شاعري ما على النص_ أو على الأصح على بعض مقاطعه_ فإنه يبدو في معظم الأحيان بدائياً أولاً يعتمد المبالغة والتضخيم كسمة عامة ودامغة⁽²⁾، ولكن مع بدايات القرن الحالي طفا الاهتمام بالوصف داخل النثر وظهر، إذ عُدَّ ركيزةً أساساً فيه. وتزامن هذا الاهتمام بظهور نظرية تداخل الأجناس الأدبية ودخول الشعرية ميدان النثر، فبدأ الاهتمام باللغة، ومنه لغة الوصف الذي أصبح مطلباً لذاته بعد أن كان حضوره تحت مظلة الخدمة لأغراض أخرى، فأصبح الوصف عنصراً مهماً لا غنى عنه، فلا يتجلى الفهم الواعي الكامل دونه ومن خلاله.⁽³⁾

يعد الوصف علامة دالة داخل النسيج الروائي من خلال إقامته علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية⁽⁴⁾، فاللغة الروائية غير جائز أن توضع في مستوى واحد فهي نظام من مستويات متقاطعة، ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة أو أسلوب واحد. فهي "نظام لغات تثير أحداها الأخرى حوارياً، ولا يجوز وصفها أو تحليلها باعتبارها لغة وحيدة. وعلى هذا فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية"⁽⁵⁾ فهي نتاج تصادق مستويات لغوية في النص الواحد، تجتمع دقائقها لتكون العجين اللغوي الناضج، فتنوزع هذه اللغة بين مستويات ثلاث هي: سرد وحوار ووصف، فالحوار وكذا الوصف يلزمان السرد في رباطٍ تلاحمي ليخرج النص في حُلته السابعة، فالسرد لا يمتلك قدرة كافية تُقيته كي يؤسس

(1) فاعلية الوصف في رواية الطريق للكاتب إبراهيم عبد الحليم، غنيم، (موقع إلكتروني)

(2) أبحاث في النص الروائي، سوديان، ص 117

(3) ينظر: شعرية السرد في روايات ليلى العثمان، الجعل، ص 105.

(4) ينظر: وظيفة الوصف في الرواية، محفوظ، ص 25،

(5) الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية: زياد قاسم نموذجاً، الشمالي، ص 1.

كينونته وكيانه دون وصف فلا يستغنى عنه، وقد بالغ جبرار جينت _ "وهو ومن أوائل المنظرين البنيويين الذي عرضوا للوصف، فقد قاربه في فترة مبكرة نسبياً من جهة علاقته بالسرد"⁽¹⁾ _ بتعريفه للوصف وبيان علاقته مع السرد قائلاً بأنه: "عبدٌ يحتاج السرد دوماً إليه، ودوماً يخضع ولا يتحرر"⁽²⁾، فالوصف عنده بهذا المفهوم هو الخادم الضروري للسرد المستكين له بلا أمل تحرر أو انفكاكٍ له عنه ألبتة. وهذا يدفعنا للقول أن الوصف أكثر ضرورة للنص السردى من السرد، إذ ما أيسر أن نصف دون نسرد ولكن ما أَعسر أنْ نسرد دون أن نصف، ولعل ذلك عائد إلى أن الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة، على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء.. ولقد يمكن تقبل الوصف بمعزل عن السرد ولكن العكس ليس ممكناً⁽³⁾، ويتخذ (سيزا قاسم) من السابق تصوراً لتفريقه بين الصورة الوصفية والسردية قائلاً "أن الصورة الأولى تعرض الأشياء في سكونها أما الصورة السردية وهي التي تعرض الأشياء متحركة"⁽⁴⁾.

وعليه فالوصف في التحامه المتظافر مع الوحدات الأخرى⁽⁵⁾، يقدم الفائدة للسرد، كونه تابعٌ للسرد يهتم بتقديم اطار حيوي للحدث من خلال تشخيص الأشياء والشخصيات، ولا يمكن للسرد أن يتقدم دون وصف، مع أن الوصف يمكن أن يمضي أحياناً دونما سرد، أي دون تنامي للأحداث. ولا يمكن القول بأن الوصف سيد نفسه في العمل القصصي فالقص يعتمد قبل كل شيء على تنامي الحدث المعتمد على الأفعال⁽⁶⁾، فهو "نص مصغرٌ يحضر في شكل مقطع كتابي، لا سبيل لتحديد دلالاته إلا بوضعه في علاقة مع المقاطع الأخرى له وفي نفس السياق"⁽⁷⁾ ليتكشل الخطاب المكون من ثنائية السرد والوصف.

وعلى اقرار العلاقة الضرورية بينها، المُفضية إلى القول بأن السرد والوصف عملتان متشابهتان لأنهما يتكونان معاً من الكلمات، ويؤديان وظيفة نصية واحدة، فلا إنكار للطبيعة المتباينة بينها في المستوى البنائي للنص "فالسرد يشكل التتابع الزمني للأحداث والوصف يمثل

(1) الوصف في النص السردى بين النظرية والاجراء، العمامي، ص22.

(2) وظيفة الوصف في الرواية، محفوظ، ص24.

(3) انظر: في نظرية الرواية، مرتاض، ص250

(4) بناء الرواية، قاسم، ص117.

(5) ينظر: الوصف في النص السردى بين النظرية والاجراء، العمامي، ص176.

(6) ينظر: الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية: زياد قاسم نموذجاً، الشمالي، ص2.

(7) وظيفة الوصف في الرواية، محفوظ، ص30.

الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان. ومن هنا مبعث العلاقة التعارضية التي تباعد بينهما وتجعل الواحد منهما بمعزل عن الآخر⁽¹⁾.

• وظائف الوصف.

يتضلع الوصف بمهمات عديدة على مستوى تكاملية البناء الروائي، فمن الاستحالة بمكان تخيل رواية صفرية الوصف، لأنها بذلك تشغل أيقونة التساؤلات للقارئ وتطرجه على عتبات الأسئلة حول الأمكنة أنواعها وصفاتها، والشخصيات ومستوياتها، فوجود الوصف يكبح ما يتطاير نحو رأس القارئ من شرارات الأسئلة، ولكنه لا يخفيها تماماً محافظاً على يقظة العقل وخيط التشويق، فالوصف دحض للغبش ومراً لعين الرأس، تسعى لبيان عالم الرواية، واختصار أميال قد تنتع بعدم حضوره، وقد رَقَمَ (الزيتوني) في معجم السرديات خمس وظائف عامة للوصف كانت على النحو التالي⁽²⁾:

1- وظيفة واقعية: هدفها تقديم الشخصيات والأشياء والمدار الزماني وكذا المكاني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتهما، ويمكن أن يكون العكس أي بعالم خرافي لا يماثل الواقع في شيء كما في القصص الخرافية.

2- وظيفة معرفية: تقدم معلومات جغرافية أو تاريخية، أو علمية، أو غيرها، مما يهد بتحويل النص إلى نص وثائقي أو تعليمي.

3- وظيفة سردية: تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجو، أو تساعد في تكوين الحكمة. وقد اقترح (رولان بارت) التفريق في الوصف بين نوعين من العناصر: العناصر المعرفية التي تقدم معلومات مفهومة بقصد ربط النص بخارج النص والإيهام بانتمائه إلى الواقع، والعناصر الإشارية التي تقدم معلومات لا يمكن فهمها إلا لاحقاً وغايتها ربط جزء من النص بجزء آخر.

4- وظيفة جمالية: تعبر عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية. فمحاولة إلغاء الوصف وإحلال الرسوم والصور مكانه تحيلنا إلى السريالية، وتوسيع مساحة الوصف إلى حد منافسة السرد يحيلنا إلى الرواية الجديدة التي فككت الشخصية والحكمة، واستخدام صور بعينها (استعارات وكنائيات ومجاز مرسل) يحيلنا إلى الرومانسية أو الواقعية .. بل إن

(1) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص 177.

(2) معجم السرديات زيتوني، ص 172.

اختيار الموصوف، كالسيف مثلاً، يحيلنا إلى عصر من العصور أو إلى نوع من أنواع السرد.

5- وظيفة إيقاعية : تستخدم لخلق الإيقاع في القصة، قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه يولد تراخياً بعد توتر، وقطع تسلسل الحدث في موضع حساس يولد القلق والتشويق، وبالتالي التوتر.

إن وظيفة الوصف تندرج تحت بعدين أساسيين: لغوي وهو السابق ذكره، وزمني باعتبار أن الوصف " تقنية زمنية يصعب على الرواية التوصل منها، فالوصف ببعده الزمني يسعى لكسر الزمن بعاملين: إما بإلقاء عباءة الكسل عليه أو جعل مسيره بدرجة السكون الصفري بتعطيله كلياً، فيستطيع الروائي بهذا زرع المعلومات في أرضية الخطاب الروائي متمتعاً بحرية الحكيم مع الاستطراد بهدف بسط مساحة أكبر للنص، أيضاً يطبع بذلك دلالة فنية تقضي بتفوق زمن الخطاب على زمن القص " فالوصف كتقنية زمنية يمكن اعتباره ملفوظاً روائياً مهمته تقليص زمن القص مقابل تمديد زمن الخطاب عبر المكان أي عبر النص⁽¹⁾. وللزمن المتعلق في الوصف نوعان: وصف خارجي عن زمن النص، وهذا ما يستخدمه المبدع ليلتقط أنفاسه الإبداعية، وليكسر روتين الحكيم ناقلاً القارئ خارج حدود حدث النص الأصلي، والنوع الثاني هو الوصف المرتبط بلحظة سردية استوقفت المبدع، ثم سرعان ما يعود بعدها للنص الأصلي⁽²⁾، وهذا غالبه جارٍ بألسن الشخصيات المتحركة في أحداث الرواية.

يسعى الوصف المُحبك الأنيق المُجاد لرفع مكانة محبّه درجاتٍ في أعين القراء، إذ علاقة النص الوصفي بالواصف علاقة انعكاسية، علاقةً تابع بمتبوعه، مما يوجب على المبدع أن يلم بحتثات مادته وجزيئاتها بحيث تصير ثقافته مجهرية تعلوها الدقة، وتغرف من محيط الخبرة، بهذا يستطيع إيهام القارئ أنه أمام صورة صنعت بيدي الواقعي، لا بيد القلم الروائي للمبدع، ولذا قال الرافعي الأديب في كتابه تاريخ الآداب بحق الوصف: " وإن أحسن ما يكون الوصف الصادق إذا خرج عن علمٍ وصرفته روعة العجب، فإن العلم يعطي مادة الحقيقة، والعجب يكسبها صورة المبالغة الشعرية، وكل وصف لا يكون على هذين أو أحدهما فهو تزويد من الكذب وتكثير بالباطل"⁽³⁾، فالوصف الحق عنده هو المتدفق من علمٍ بالموصف ودراية

(1) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص 179.

(2) انظر: الوصف في الرواية العربية الحديثة، رواية متاهة الأولياء لأدهم العبودي أنموذجاً، العيد، ص 10.

(3) تاريخ آداب العرب، الرافعي، ج 3

بشروط ووظائف الوصف، كما عليه أن يُقحم في وصفه العجائبية التي تنثري النص مبالغة وتعطيه بعداً فنياً يحقق الشعرية التي هي "مطلب كل عمل أدبي شعراً كان أم نثرًا"⁽¹⁾.

ولننتقل الآن إلى عمق التداخل بين السرد والوصف في الثلاثية، ذاكرين ببعض المقاطع الروائية التي امتزج فيها السرد والوصف، لنقوم بإلقاء عصا التحليل عليها علنا نلقف بعض تقنيات الوصف وأنواعه داخل الثلاثية التي لم تُبنَ بشكل كبير على الوصف مقارنةً بالحوار والسرد اللذين شكلا ضوراً أسطع من الوصف، حتى أننا وصفناها سابقاً بالرواية الحوارية، فالحوار وتبادل الأدوار بين الشخصيات كثيرٌ رائعٌ بائنٌ في الروايات، وهذا راجع لطبيعة الرواية التي لم يغلُ فيها صوت السارد على كل مجريات الحدث، ولم نرَ صوته يهيمنُ على كل صوتٍ، فزمام الخطاب في الروايات مطواع لم ينحزُ للراوي العليم بشكلٍ مطلق كبير، نورد من هاتيك المقاطع "انتبه عامر من غمرة أفكاره على صوت أقدام ثقيلة تقترب من باب زنزانته.. دس المفتاح أنفه الغليظة في قفل الباب .. دار دورته، وفُتح الباب على شاب دفعوه داخل الزنزانة ..

كان أشعث أغبر، تبدو عليه آثار التعذيب.. تستطيع أن تقدر أن عمره في الزنازين يزيد عن العشرين يوماً.. يتقطع وجهه ألماً وحزناً.. رغم أنه في ريعان شبابه، إلا أنه بدا كهلاً ناهز الأربعين.. طرح السلام، ثم ألقى نفسه على إحدى البطانيات.. سحب بطانية أخرى غطى بها جسده، دون مراعاة للرائحة الكريهة التي انبعثت منها.. قال بصوت خافت هزيل قبل أن يغط في نومه:

-لا تؤاخذني فأنا منذ شهر ونصف لم تغض عيناى أبداً"⁽²⁾

يبدأ المقطع السابق بلسان السارد ليأذن لعيوننا رؤية مشهد دخول الشاب السجين على أفياء الضيق في زنزانة عامرٍ، ذلك العصفور الماكر الموكلُ بمهمة الخبث الأولى، الذي بدأ دخوله بتأوهات التعب يطلقها كاذبة من لسانه، برفقة تموجات الإعياء، طالباً النوم الذي يعده مهرباً ينتاسى به مساحات ألمه، متحرزاً من أن ينبس بلسانه كلمة تُغرقه في مهاوي السجن، في مسرحية خادعة، ومحاولة لسلب الحذر من عامر، وطعن خبراته الأمنية وحشره في زاوية اللا محتمل، هم يريدون لهذا الشاب أن يدلي بدلوه في بئر صدر عامرٍ، علمهم يفرحون ببداية معلومة تكون خيطاً يبدؤون منه نسج تحقيقهم، ثلاثة أيام تمضي لا يكلم فيها إلا ذاتاً استهلها

(1) الوصف في الرواية العربية الحديثة، رواية متاهة الأولياء لأدهم العبودي أنموذجاً، العيد، ص8.

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي ص14.

من نفسه، أدخلوا له هذا الشاب في ظرف فقر عامرٍ الحواري، فصدره يعاني من حشجة وضيق، يود لو أن يخفف من حملها، ليبث شكواه لأخر يشارك معه همه، إنه بمسيس حاجة عارمة لأن يحدث أحدهم، فالإنسان بطبعه اجتماعي لا يميل للعزلة ولا يطيق الصمت، ثم فجأة يجيء هذا الشاب ليتدّرع بالصمت ويتغشى بالنوم الكاذب.

إن المقطع السردى السابق المشوب بالوصف الخفي، جعل السارد فيه المتحكم الطاعي في سرد الحدث، جاعلاً القارئ ملسوب الإرادة لما يأذن السارد له برؤيته، حتى المقطع قبل الأخير، الذي أذن فيه لنفسه بالتتصل والانسلال من المهمة، هذه المهمة التي تتطوي تحت بغيةً ببعدين زمنيين: الأول للكبح والإبطاء، حيث يغدو الزمن شبه ثابت لا تلحظ عينك مسيره، ولا تكاد تبصر خطوه فهو متثاقل يمشى الهوينى، والثاني: هو موت الزمن بسيف الوصف الذي يوقفه كلياً، وما دام الزمن ميثاً، فالحياة تدب بانتعاش أكثر في جسد الحكى، والوصف السابق جرى بطريق البعد الأول الذي لم يقف بالزمن ليميت حركته كلياً، فهي ومضة زمنية استوقفت الروائي فسلط عليه قلمه يُحبرها، ثم سريعاً يعاود المسير في خط المسير الفعلي لحركة الأحداث، فالحدث في الثلاثية يتكأ بشكل أساسي في بدايته على الشخصية التي تبدأ الحدث، إما بوصفها خارجياً من قبل الروائي، أو تعريفها لنفسها، أو ترك شخصية أخرى تتحدث عنها، فالوصف في غالب حضوره الباهت في الرواية جاء ممهداً لصيرورة الحدث.

يمكننا التمييز بين الوصف والسرد في المقطع السابق الذي اخترناه نموذجاً من رواية (ستائر العتمة¹)، من خلال العناصر التي ينفرد بها كل منها، فالسرد يظهر من خلال ملاحظتنا للتتابع الزمني، والتبعية الزمنية تظهر من خلال الأفعال التي تتأثرت على أجزاء الجمل نهضة للركي بالنص، فالأفعال الماضية الثلاثية التي أولها الفعل الناقص: "كان، بدا، طرح، ألقى، سحب، غطى، قال، دس، دار، فتح"، والأفعال المضارعة المثبتة "تبدو، تستطيع، تقدر، يزيد، يتقطع، انبعثت. يغط" والمنفية: "لا تؤاخذني، لم تغمض"، ومن السابق نلحظ بسط الفعل نفوذه بغلبة على النص مما يرجح مساحة السرد فيه على مساحة الوصف في أرضية النص، فالسرد كما يعرفه الكثيرون: هو التتابع الزمني للحدث.

ومما يرجح كف السرد أيضاً غلبة الحدث على المشهد الروائي، فالقارئ يلحظ الحركة الدائمة اللاهثة بعصاها خلف الثبات، فعيني القارئ في سياق تتبعي لمجرى الحدث وهذا بدوره أحد الوصف قليلاً بما يتلاءم مع النسق التركيبي للحدث، فانتقال عدسته من الوصف لشخص الشاب السجين التي يدخل بوابة الرواية وبوابة السجن على عامر فُطع عندما بدأ الروائي بالتساوق مع الحركة الزمنية الفعلية له، فطرح السلام، ثم إلقاء النفس، وسحب البطانية كلها

أعطت شارة زمنية للحدث بالتقدم، على غرار الأفعال السابقة التي اتحدت والوصف فألقت نفسها في أحضانه وطوعت قياد نفسها لذته، فالأفعال: (تبدو و بدا و يزيد و يتقطع) هي أفعال ألْبست عباءة الوصفية دون الركُل والدفع الزمني في الحدث.

أما على صعيد الوصف فإنه يعمل على بيان "الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان" (1)، والأشياء بكليتها تنشطُ إلى قسمين: أشياء عاقلة ونطلق عليه شخصاً، وغير عاقلة بما نسميه جمادات، ولا يمكن لراوٍ أن يحبك خيط رواية وينهض بأسس دعامتها بمنأى عن هذين القسمين، فالموصفات إما أشياء تتعلق بشخص عاقلة أو جمادات وحيوانات غير عاقلة، فمن الأول ما نجده متصلاً بالإنسان، ويجيء على أضرب إما بذكره صراحة مثل "عامر"، أو بذكر الضمائر متصلة باسم أو فعل، ومن المتصل بالأول (عمره، شبابه، بنفسه، نومه) وما اتصل بالفعل من ضمير فردي (تؤاخذني)، والمقاطع الروائية التي شكلت كلية النص الروائي اتكأت على هذا، فلا تخلو من صنف من هذه الأصناف، وما ذكر في المقطع السابق إنما هو ومضة برهان فقط، أما الثاني_ الموصفات الغير عاقلة- فقد حضرت بشكل شبه متوازٍ مع الأشياء العاقلة غير غالبية ولا مغلوبة، وكأن الروائي بهذا يقول إنَّ السجن بمادته الكلية عاقلها وغير عاقلها مسخرة للقبض على سعة الإرادة فيك، ساعيةً لأن تخدم أوار العزم في مسارب روحك فكن على يقظة من ذلك والزم حدود بوحك، ومن هذه الدالة على الجمادات: البطانيات ذات الرائحة الكريهة التي سحبها ليتغطي بها، والباب الثقيل وقفه ذو الأنف الغليظ ومفتاحه.

لم تدخل الحيوانات حيز الأشياء غير العاقلة إذ ذلك يتنافى مع طبيعة المكان الروائي (السجن)، ولكنها ذكرت مرتين في الثلاثية في رواية (وهكذا أصبح جاسوساً) ، وهذه النماذج من الأشياء هي التي بوجودها هيأت للوصف أرضاً خصباً للنماء والظهور، كما ساعد الوصف الحدث في دوره في العملية السردية.

لقد جاء المقطع السابق مدبجاً بفنية وجمالية، فقد بث فيه الوصف المجتر والمتقاطع مع الوصف النبوي في الحديث الشريف بقول: " أشعث أغبر"، فقد جاء هذا الوصف للنبي في صفة صحابي، فتناص الكاتب مع صفة المظهر لا الجوهر، فجوهر الموصوف بنص القول النبوي هو صحابي مستجاب الدعوة، أما هنا فجوهره خرب وخبيث، وهذا ما تقتضيه الأدمية البسيطة التي يتمتع بها، فحدوده وصف ظاهري خارجي لا جوهرياً داخلياً، فهذا لا مُكنة له به،

(1) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص 177.

أيضاً ألبس النص بلاغةً، بتفعيله أيقونة التشبيه المتبرئ من بعض أجزائه، فما كدنا نجد تشبيهاً تام الأركان، وكذا رأينا التشخيص الذي تمازج مع التشبيه والوصف، فالوصف عمد في بنائه عليهما ليقوما بدور التقريب بين طبيعة الموصوف وعقل المتلقي، فهو يتطير في فضاء النص ليزيل شائبات الغموض، ويرسخ الفهم بالتفسير والتوضيح، فهذا الوصف من بدء انتباه عامر لصوت الأقدام، انتهاءً بإلقاء السجين نفسه تحت البطانية، أدى وظيفة إخبارية وصفية جمالية، نقلت لنا جزأين من عالمين: عالم الشخص متمثلاً بصفة السجين "أشعث أغبر، تبدو عليه آثار التعذيب، يتقطع وجهه ألماً وحزناً، بدا كهلاً ناهز الأربعين، قال بصوت هزيل" وهذا وصف من بعد واحد هو البعد الخارجي الظاهر المبني على شك لا يقينية، لأن الذي يتكلم هو عامر، فهو مطلع على الخارج فقط حتى الآن، وهذا ما دعا لتكرار الفعلين الموحيين بذلك "بدا، يبدو". وعالم المكان بمحيئه بعض صفاته فهو مكان مغلق بباب موصد له قفل بمفتاح غليظ، وهذا الاختزال الوصفي يعطى لعقل القارئ أن يتسع بفهمه انطلاقاً من قانون المناسبة والتناسق بين الأشياء، فما دام المفتاح كبيراً غليظاً فيقينا هذا يصور الباب الضخم السميك والقفل المناسب لهذا الباب ذي الترسانة الكبيرة الذي مفتاحه يناسبه. أيضاً الوصف الداخلي للمكان بقوله "ألقى بنفسه على إحدى البطانيات، سحب ببطانية أخرى.. دون مراعاة للرائحة الكريهة" وهذا أيضاً يرمى القارئ في حضن التخيل للموصوف، فلفظة إحدى البطانيات تشي بالجو الذي شعر به السجين لمفارقة الحرارة بين داخله وخارجه، فجو السجن بارد لذا لجأ للبطانية بسرعة، كذا صفة (كريهة) التي ألصقت بالبطانية ترفد للبعد الانعزالي بين الشمس والسجن، فالعلاقة بينهما علاقة عدا، ولو كانت أشعة الشمس مرحباً بها في السجن لما أصاب العفن المولد لهذه الرائحة الكريهة.

إنّ الوصف في المقطع السابق لم ينهض بوظيفة جمالية فقط مع وجودها وعدم الاستغناء عنها، إلا أنها شطّنت نفسها لوظائف عدة منها تقديم المعلومات والمعارف تحت قصد تأسيس بنية سردية تنهض بالحدث وتوهم بواقعيه، كما أرخت للعقل فضاءً للتخيل بذكر ومضاتها الوصفية المختزلة الذي دفعت المتلقي صوب التخيل المحدود لا المطلق، فهنا حفزت القارئ، كما لم توقف السرد كليةً، بل أعطته بطناً مُغيّاً، وقيل أن ندخل في الموصفات بطبيعتها أمكنةً وشخصاً، نُذكرُ بأن تداخل الوصف مع السرد جاء شحيحاً، على حين تفرده في الأغلب بمقاطع لوحده، وهذا ما سنراه في وصفه للشخصيات والأمكنة الوارد بعداً، أما عن لغة الوصف فقد جاءت باللغة الفصحى ولم نرها باللغة العامية إلا نادراً في الروايات الثلاث، ومن مثال ذلك وصفه زنزانة سجن المسكوبية التي دخل ملاكها (سعيد عبد الوكيل) ليلتقط بحواسه كل ما يبثه

هذا المكان من إيقاعات العذاب الضاغطة بضيقها على سعة صدره، ليحولها ملاذاً آمناً يُحيي فيه قلبه، ويبدأ منه اعتكاف روحه جاعلاً إياها نقطة تدريب للروح على الخشونة حتى تغدو أصلب عوداً وأشد صموداً: " مربع لا يزيد عن متر ونصف المتر للضلع الواحد، لا نوافذ سوى ما فُتح في السقف. مربع للوارد من الهواء، ومربع للصادر، وهم يتحكمون باقتصاد السوق الذي لا يحوي سوى سلعة واحدة. إحدى الزوايا تتمركز فيها قاعة استراتيجية لقضاء الحاجة. الأثاث المعهود من عدة بطانيات أضافوا لها فرشاة سميكة لا يتجاوز سمكها الأربع سنتيمترات. الجدران قاتمة وخشنة وكأن فني الديكور قد أعطاهم عناية خاصة، الإضاءة رومانسية هادئة ناعمة، توشك على الانطفاء حياءً من المشاهد العاطفية التي تقف شاهدة عليها"⁽¹⁾

لغة الوصف السابق لغةً فصيحة، تقريرية، واضحة، خالية من الشعرية التي تلقى بدورها عنان العقل في فضاءات التخيل، وتطرحة جاثياً على ركبتَي التأويل الذي يُحفر التركيز، كما جاءت لغة خالية من التعقيد في التركيب الأسلوبي، وشبه خالية من التشبيهات مع وجود بعضها، تشفها لغة الهندسة الواسفة، ودليل ذلك اعتمادها بعض المصطلحات الهندسية مثل: " مربع، ضلع، إحدى الزوايا، تتمركز، سمك، سنتيمترات، قاعدة" فهذه الكلمات لغةً يستخدمها المهندس في رصّ معماريته الممهدة لإنشاء المباني، مما أعطى المتلقي صورة دقيقة للغرفة بدءاً من الخارج الذي أعطى ملمحاً دقيقاً بعينٍ رياضية هندسية تقدر المساحات بحرفية لا مجال فيها للتقدير الاحتمالي، فالحرفة مربعة الأضلاع كل ضلع فيها طوله متراً ونصف، لا نوافذ إلا نافذة في السقف، وفتحة للوارد من الثابت صنفاً من الطعام، ثم ينطلق بالزوم الوصفي للداخل حيث يصفه معطياً إياه نكهةً من السخرية بإلحاق بعض الصفات المفهومة بالضدية للسجن، ومنها وصف المرحاض بقاعدة استراتيجية لقضاء الحاجة، وإلصاق صفة السمكة بالفرشة، وإعطاء السجن وصف فني الديكور الذي يعطي الأشياء عناية خاصة، وكذا وصفه للضوء الخافت المتسلل من الفتحة بالإضاءة الرومانسية الهادئة والناعمة، ووصفه لمشاهد التعذيب بالمشاهد العاطفية التي تكاد الإضاءة أن تنطفئ حياءً منها، إن هذا الوصف بعينٍ ترى الأشياء بغير حقيقتها فتقلب القبيح جميلاً والضيق ذا سعة، هو وصف جاء من فيّ سعيد ليخطو به أول درجات الانعتاق ليهياً ذاته بأن السجن في "هذه الأوصاف هو أفضل ما يتمنى"⁽²⁾، هذا الوصف حُمل ثنائية دلالية، الأولى نفسية: يسعى فيها لتهيئة الظروف للمعركة القادمة مع السجن، فهم

(1) ستائر العتمة 2، وليد الهودلي ص16

(2) المصدر السابق، ص16.

يوظفون المكان لجعله صديقاً لهم واداة تعينهم في خطة مرسومة لهزيمة النفس الملقاة في عمق ظلمته، ولكنه بهذه الأوصاف فرش مهاداً فرضه على نفسه يصنع منها الألفة والصدقة مع السجن، محولاً سجنه لأداة في المواجهة القادمة معه لا عليه، فاستل من السجن والمحقق أول سلاح يستخدمه ضده صاعداً بأول درجة من سلم الانتصارات التي يريد أن يعلمها للقارئ يغلفها في هذا الوصف، هو أنّ النصر يبدأ من انتصار النفس على الظرف المحيط، على المكان المشكّل لك جنبات الروح، هذا المكان المتوحش المعادي الذي متى روضت نفسك معه، وألفت قياده لصالحك فهذا أول قلبٍ لمساحات المكر الخفي تقلبه على رأس سجانك موظفاً له في أداة في عملية التعبئة الروحية لقلبك.

وتكلمةً للسابق بقولنا أن لغة الوصف جاءت فصحي لا يعني عدم وجود شائبات فيها، فقد تسلت العبرية فضاء الوصف وهي في مجملها الأعم أسماء لشخصيات المحققين، ومن هذه الأسماء التي دخلت فلك الوصف " شلومو، إيلان، داني، بيني، هرتسل " ولم نلاحظ لفظة عامية اخترقت الوصف غير لفظة تكررت مرتان وهي " تخزبلت " وقد درجت ضمن وصفٍ لفعل انساني ملتصق بالمحققة التي أرسلت فحيح شهوتها وسمه تجاه مناعة عامر الإيمانية " تراجعت وتخزبلت خلف الطاولة بعد أن تتطاير الشرر من عيني عامر"⁽¹⁾ "هي تتخزبل وتعود متفهقرة مدحورة، لا حول لهم ولا قوة أما هذه الإرادة الثابتة، والتي لم يفلحوا في فتح أي مسلك لهم في ربوعها الصخرية الشامخة"⁽²⁾، ويقصد بهذه اللفظة أنها تتمم وتردد كلاماً غير مفهوم.

• وصف الشخصيات:

لا شك أنّ الشخصية هي ركن مهم، وأساس من الأساسات التي تنهض بها بنية الحكيم الروائي، وهي ركيزة الروائي التي يكشف بها عن القوى المُحرّكة للواقع من حولنا ويعكس أفكارها، كما توكل لها مهمة إثارة الحدث الروائي وتدشّينه بل والصعود به، وتطويره بما يلاءم فكرة الروائي، و"الشخصية هي النقطة المركزية والبؤرة الأساسية التي يركز عليها العمل السردى"⁽³⁾ دونها لا حياة للجسد الروائي، "فهو الشريان الذي ينبض به قلب الرواية، لأنها تصنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات..⁽⁴⁾، وأضيف "أنها من أكثر المكونات السردية إثارة

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 134.

(2) المصدر السابق، ص 111.

(3) المكان في الرواية البحرينية، حسين، ص 45

(4) جماليات السرد في روايات رائد غنيم، أبو حسنين، ص 106.

وأهمية⁽¹⁾ حتى أنّ النقاد يُعرّفون الرواية فيقولون: رواية الشخصية⁽²⁾، أو رواية الحدث، وذلك منوطاً بقوة السلطة الحضورية، واليد الفاعلة لأي واحد منها في الرواية، فكثير من الروائيين يرضخ لقوة حضور الشخصية المركزية في عمله حتى تفرض الشخصية عليه أن تكون العتبة الأسبق ونافذة الولوج الأولى نحو السرد من خلال اسمها أو وصفها أو كنيّتها، ورأينا مثال ذلك: رواية (أم سعد لغسان كنفاني)، و(قنديل أم هاشم لنجيب محفوظ)، ورواية (يوسف الإنجليزي لربيع جابر)، فهذه رواية اتخذت من أسماء الشخصيات عنواناً لها.

شكلت الشخصية مبحثاً مُشكلاً على ما تحظى به من أهمية ووظائف في العمل الروائي، فقد رافق هذا المفهوم بعض شائبات الغموض، كذا ارتباكاً في ضبط الحدود، مما يُعلل تعدّد الأقسام التي حطّت تعريفاً لها، تعدداً مبنياً على التباين الواضح للخلفيات التي اتكأت عليها والمناهج التي اغترفت منها، حتى أنّ منهم من وصفها "بالمفهوم الأكثر عناداً في التحليل الأدبي"⁽³⁾، فمنهم من يرى بأنها:

1- "كل مشارك في أحداث الرواية سلباً أو إيجاباً، أما من لم يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءاً من الوصف، وهي عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"⁽⁴⁾

2- أنها "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية وفقاً لأهمية النص"⁽⁵⁾

3- "كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية. أو هو ممثل (actor) له صفات إنسانية، ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسة أو ثانوية (طبقاً لدرجة بروزها النصي) ديناميكية (حركية، عندما يطرأ عليها التبدل)، أو استاتيكية (ساكنة عندما لا تكون قابلة للتغير) متسقة، مسطحة (بسيطة، ذات بعدين قليلة السمات، يمكن التنبؤ بسلوكها ببساطة)، أو مستديرة (معقدة، ذات أبعاد مختلفة، قادرة على إثارة الهشة بسلوكها)، ويمكن

(1) الشخصية الروائية في الرقص على أسنة الرماح، للروائية أبو زيد، والشمري، ص 54-64.

(2) انظر: الشخصية الروائية في الرقص على أسنة الرماح، للروائية أبو زيد، والشمري، ص 54-64.

(3) أثر الشخصية في الرواية، جوف، ص 15.

(4) معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص 113-114.

(5) المصطلح السرد، برنس، ص 42. الشخصية في الرواية الفلسطينية روايات انور حامد نموذجاً مزار، ص 15.

أيضاً تحديدها طبقاً لأعمالها وأقوالها، ومشاعرها ومظهرها، إلخ، وطبقاً لاتساقها مع الأدوار المعيارية" (1)

4- الشخصية "ليست سوى كائن ورقي، قابل للاختزال بصرامة إلى علامات نصية" (2)

5- ويعرفها وهبة بكونها "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية، كشخصية ليلي الأخيلية في روايات (مجنون ليلي) لأمير الشعراء أحمد شوقي" (3)

6- " وصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والادراكية المعقدة التنظيم التي تميزه عن سواه" (4)

7- أما (تودوروف) فيوقفها عند حدّ الوظيفة النحوية، بعيداً عن حشو المحتوى الدلالي فيها فيقول أنها: "مسألة لسانية قبل كل شيء ولا وجود لها خارج الكلمات، وإنها كائن من ورق" (5)، فالشخصية الروائية تتدرج عنده تحت لواء من جيش الكلمات، يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية مغزياً لها بالقدرة الإيحائية بقدر ما يرتأيه مناسباً (6).

8- أما (بارت) فيلتقي مع تعريف (تودوروف) بقوله إن الشخصية: "إنتاج عمل تأليفي، أو أنها كائن من ورق من صنع الخيال لا غير" (7)، فالشخصية عند هؤلاء النقاد ذات تصور لساني مكون من دال ومدلول، وليس معطى ثابت فهي قابلة للتحليل والوصف ومن هذه الناحية يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية، حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ سيمتلي تدريجياً بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص (8). وعليه لا يكتمل التصور الكامل للشخصية إلا بغروب كامل للنص، الذي معه يشكل إشراقاً كلية للشخصية الروائية.

(1) قاموس السرديات، برنس، ص30.

(2) أثر الشخصية في الرواية، جوف، ص15.

(3) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، وهبة والمهندس، ص208.

(4) الأدب القصصي والمسرحي، أبو ندى، ص22، نقلاً عن: بنية القصيدة العربية المعاصرة، الموسى، ص237.

(5) من قضايا الأدب الإسلامي، قصاب، ص179.

(6) انظر: بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص113.

(7) من قضايا الأدب الإسلامي، ص179. بنية النص السردية، الحميداني، ص50، بنية الشخصية في رواية، الكروان، ص17.

(8) انظر: بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص113.

وعليه يمكن أن يخلص الباحث إلى وضع تعريف للشخصية الروائية:

إنَّ الشخصية هي الكائن الذي يسكن عالم المحكي الروائي، بعد خلق المبدع لها بواسطة خياله المبني على لغة يُفصّل فيها ثوبها الخارجي ومكنونها الداخلي، ملقياً على عاتقها تجسيد فكره وعكسه، وقيادة الحدث متى شاء هو، لتسير في مضماري التأثير الزماني والمكاني، أو هي العقل الذي ينشئ التفاعل الروائي ويربط بين العناصر جميعاً، فهي محمّلة بوظائف دلالية وجمالية تنشرها بين جينات النص السردي.

لقد اهتم الروائيون التقليديون بالشخصية باعتبارها كائناً حياً له وجود فيزيقي، تُوصف ملامحها وسحنتها وملابسها وأهواؤها وشقاوتها..، فكانت الشخصية متمتعة بحظوة وافرة من قبل التقليديين أمثال (بالزك، إمبلا زولا، نجيب محفوظ) في رسمها أو بنائها في العمل الروائي، وهي عندهم ذات علة وارتباط بهيمنة النزعة التاريخية أو الاجتماعية من جهة وهيمنة الأيديولوجيا السياسية من جه أخرى، فلا يمكن تخيل رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، فجّل عبقرية الكاتب وذكائه متعلق برسم الشخصيات وسبك ملامحها، بل والتحويل من شأنها والسعي إلى إعطائها دوراً ذا شأن خطير تنهض به تحت مراقبة صارمة من الروائي التقليدي، الذي يكون على علم سابق بكل حثيثات روايته من شخصيات وأحداث وغيرها.

إنَّ هذه السطوة وهذا الاهتمام المبالغ فيه عن التقليديين خبا أواره وتضاءلت حدته مع بدايات القرن العشرين، "حتى تغيرت الرؤية إلى الشخصية، فأخذ الروائيون يحدون من غلوها، والإضعاف من سلطانها، فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط.. وكلما تقدم الزمن ازدادت قسوة الروائيين على شخصياتهم.. وبدأت الأفكار تتجه إلى دراستها وتحليلها في إطار دلالي. فأصبحت عنصراً شكلياً وتقنياً للغة الروائية مثلها مثل: الوصف والسرد والحوار.. حتى أن (كافكا) قسا على الشخصية الروائية، فقد أعطاه رقصاً في الرواية المعنونة بـ(المحاكمة)، فجردها من العاطفة ونكرها من الحياة، معلناً القطيعة الصريحة المعلنة بين التقاليد القديمة في التعامل مع الملامح وتهذيبها وتلميع وجهها"⁽¹⁾، كما كان من ضمن المنادين بقوة للتقليل من سطوة الشخصية (أندري جيد)، وقد لاقى رأيه تأييداً بصدى واسع فور انتشاره عام 1925م⁽²⁾، مما حملَ (فيرجينيا وولف) تبني الدفاع عن الشخصية الروائية بإطلاقها زفرة قوية في مقالها المعروف حول الشخصية الروائية، ووصفها للنقاد بإلحاق الظلم بالشخصية الروائية، كما وأكدت

(1) في نظرية الرواية، مرتاض، ص77.

(2) انظر: بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص207. في نظرية الرواية، مرتاض، ص80.

الخطر الذي يحف بالنقد الروائي إذا ما هو تماهى في تجاهل مفهوم الشخصية، ولم يُمنع الالتباس الذي يحتم على مفهومها واستعمالاتها⁽¹⁾، معلنةً ومعللةً ذلك بتصورها للشخصية وما ينبغي أن تكون عليه، بأن العلاقات الاجتماعية والطبيعية تغيرت.. بحيث أمحى كثير من الفوارق مما يعسر إيجاد نوع موحد من الشخصية⁽²⁾.

إن الناقد (أندري جيد) يتشارك الرأي مع (فريجينيا ولف) في عدم التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية الروائية، لكن ما يُلاحظ أنّ من بعدهم من النقاد غالى وشطّ في تهميش الشخصية والإعلان عن موتها، فكان من هؤلاء (آلان روب جرييه)، و (ناتلي ساروط) و (صمويل بيكيت)⁽³⁾.

وبهذا يمكن القول أن الحداثيين ينظرون بعين نقدية مخالفة لتلك النظرة التقليدية التي تنظر للشخصية بأنها كائن حي، فهي عندهم تركيب من ورق يحيا بروح اللغة، أو قل هي زمر كلامية، "ولعل هذا هو الدافع الذي جعل الدراسات السردية تركز على ضمائر السرد (المتكلم - الغائب) ومسألة السارد والراوي، والسرد المباشر وغير المباشر"⁽⁴⁾ ويمكن الحكم بين رأيي القدماء والحداثيين، في أنّ "الرأي الأقرب للموضوعية نراه في الاختلاف البين والبون البعيد بين الواقع الفني، والواقع التاريخي، إذ أنّ الأول، هو شيء خيالي يبدعه الروائي لغاية فنية، ولكن الصورة المستمدة من الواقع لا تعدو أن تكون كياناً فنياً مكتفاً بذاته، مادته الأولى مبذولة في الحياة، ولكنها وبعد أن تشكل في الرواية تفقد صلتها المباشرة بالعالم الخارجي، لتصبح صلة رمز لغوي يُعبر عن رؤية أدبية، ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع"⁽⁵⁾.

إن الشخصية الروائية تتمايز عن الشخصية الإنسانية، فالأولى "أكثر مراوغة ... لأنها مخلوق من مخيلة مئات الروائيين الذين تتباين طرق تفكيرهم"⁽⁶⁾ فهي ليست بشراً وإن كان يلبسها المبدع صفة جسمية ويكسوها ملمحاً جسدياً، ويحشوها بأيديولوجيا تتحرك وفقها، تبدأ بدبّ خطاها في المكان الروائي مادّة يدها الطولى في تحريك الأحداث التي من خلالها يعكس فكرته، كاشفاً عن أيديولوجيته، فالشخصية الروائية ليست صورة طبقية الأصل عن الشخصية

(1) انظر: بنية النص الروائي، بحراوي ص 207

(2) في نظرية الرواية، مرتاض، ص 80

(3) انظر: دراسات نقدية في الرواية العربية، شريف، ص 141.

(4) المرجع السابق، ص 141.

(5) بناء الشخصية في رواية "خواف"، شعث، ص 2.

(6) أركان القصة، فوستر، ص 96.

الإنسانية واضحة المعلم متكاملة البناء، بل هي اختيار الكاتب الذي يجلبها للنص بعد تشكيل يتساوق مع النسيج البنائي، وهذه مهمة ليست بالسهلة فهي مرحلة ولادة مصحوبة بمخاض فكري من عقل القارئ ليحيي شخصية في عالمه الروائي، "فالشخصية الروائية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي، وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويبالغ في تكوينها وتصورها بشكل يستحيل معه أن تعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقة لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب"⁽¹⁾، ويزيد صناعة الشخصية الروائية صعوبة بأنها التي يلقي على عاتقها تحمل عبء الحدث والتحريك به، فالفشل في هذه المهمة، هو دك لصرح العمل الروائي، وخسارة تقبض على حياة العمل الروائي، ولذا يجب أن يسير المبدع على أرض خصيبة من العلم بقواعد أسرار العمل الذي يبدأ بتدشينه.

إنّ القول باختلاف الشخصية الروائية عن هاتيك الروائية الفنية، لا يلغى العلاقة بينهما، فالعلاقة هذه تطرحنا في فيافي الوظيفة التي تلعبها في امتلاك الشخصية الروائية القدرة في لعب الأدوار المختلفة والمتعددة، بحيث بواسطتها يمكن تعرية النص، وإظهار العيب الذي يعيشه أفراد المجتمع، فهي تحظى بدور الاقناع المصحوب مع الإمتاع، وكذا الإنابة عن نوع ما من أنواع الشخصيات في الواقع، "لتضعها في محور المد والجزر الذي يعرض لمشكلة ما تحيط بالشخصية، فتكشف عن مثال منقول من المجتمع بكافة تفاصيله وعلاقته مع شخصيات مغايرة حوله، أما بقصد تنفير القارئ أو دفعه نحو الاقتداء بالنموذج المقدم للشخصية في البنية الروائية، ليتعاطف معها، فيكشف عن ميله الشخصي تجاه شخصيات الواقع الاجتماعي"⁽²⁾.

إن عملية خلق الشخصية وبنائها الروح في السياق الأدبي هي عملية تشكيل تتم بيد الجمل" فالشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يُتلفظ بها عنها"⁽³⁾، ومع هذا التحديد والتشكيل الذي يغذيه الكاتب بلبان الأفعال، يمكن للعين القارئة تشكيل رؤية وصفية عن كل شخصية في الرواية، فكل شخصية تمتلك صفات وسمات تتمايز بها عن نظيرتها، يسفر

(1) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، يوسف، ص 34-35.

(2) شعرية السرد في روايات أيمن للعتوم، أرحيم، ص 151.

(3) سيميولوجية الشخصيات الروائية، هامون، ص 39.

عنها، لتدفع القارئ نحو أخذ الموقف منها، فكل جملٍ واصفة جيشيها الروائي وسخرها لخدمة مظهر الشخصية لها مدلول وعلامة، ومن أهم هذه الموصافات، التي يسميها الغالب أبعاداً⁽¹⁾:

1- الموصفات الخارجية "البعد الجسدي أو البدني": وهذا يتعلق في صفات الجسم المختلفة من قوة وضعف، طول وقصر، وبدانة ونحافة، ولون العيون والوجه، وكذا العمر واللباس، وهذا الجانب له أهمية كبيرة، لأنه يساعد القارئ على التعرف على الجوانب الأخرى، فغالباً ما يكشف المتلقي المكان الاجتماعية من خلال ملابسها، وكذلك فإن حركات بدين تختلف عن حركات رجل نحيف، وسلوك شخص دميم المنظر ربما يختلف عن سلوك شخص وسيم، وهل الشخصية رجلاً أو امرأة، صغير أو كبير، صحيح الجسم أو عاجز مريض، جميل قبيح، ريفي أو حضري.

2- الموصفات الاجتماعية "البعد الاجتماعي": ويتعلق بوضع الشخصية الاجتماعي، من نوع للمهنة التي يكسب منها (موظف، عامل، فلاح، طبيب، رجل بنفوذ واسع، أو هو خادم) أيضاً يصور من خلاله منسوب ثقافته ونشاطه التي يمكن أن يكون له أثر في حياته، وكذلك دينه وجنسه وهواياته.

3- الموصفات السيكولوجية "البعد النفسي": هذا متعلق بكينونة الشخصية الداخلية المرتبطة بالأفكار والمشاعر والانفعالات وكذا العواطف. ويكون هذا البعد نتيجة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك. هل هذه الشخصية رجل سوي النفس، خالٍ من العقد، كثير الاطلاع غزير القراءة، أم انه رجل انطوائي، غير متفائل، مشوب الفكر، كل هذا بطبيعة الحال له دور في سلوكيات الشخصية وتصرفها.

ووقوفاً عن أهمية هذه الأبعاد في التصوير الدقيق للشخصية الموصوفة، فإن توافرها جميعاً ليست بالضرورة بمكان، بل قد يُقتصر على البعد الذي بدوره يخدم فكرة الرواية، وبالطبع لا يمنع هذا وصف الشخصيات بأبعادها الثلاثة، كما لا منع من ذكر بُعدٍ واحدٍ منها، بما يتناسب ويتساوق مع المدرسة الأدبية التي ينتمي لها الكاتب، أو نوعية العمل الروائي⁽²⁾، فمدرسة التقليديين تهتم بأبعاد الشخصية الثلاثة، أما المنتمون للرواية الحديثة فقد أخذوا يتصلون

(1) انظر: تحليل النص السردى، بوعزة، ص40. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، أبو شريفة، وقزق، ص 133. تقنيات السرد في روايات الهودلي، أمن، ص59-60، تحليل النص السردى (تقنيات ومفاهيم)، بوعزة، ص40. دراسات نقدية في الروايات العربية، الشريف، ص161.

(2) انظر: تقنيات السرد في روايات الهودلي، أمن، ص60.

من هذا الإِسار، حتى أنها" لا تعير الجانب الخارجي أو الجسمي أي اهتمامٍ إلا بالقدر الذي يخدم القصة، فلم تعد تهتم بملابس البطل أو لون بشرته، أو رباط عنقه أو اسم عائلته⁽¹⁾. بل ربما يظهر البطل غير معنونٍ باسم، بل يُكتفي له برمزية الحرف، وربما يشار له بالضمير الغائب فقط، وذلك لأن كل هذه الأمور أصبحت حشواً في نظر الروائيين المحدثين، حتى غدا الطابع الأعم عندهم هو تناول الشخصية من الداخل والتخلي عن القشرة الظاهرة، كما أن البطل لم يعد خارق الطباع، مثالياً في القدرة على تخطي الصعاب. بل إن المذهب الماركسي رفض فكرة البطل من أساسها، وأحل محلها أنماطاً للشخصية غابة في البراعة والتأثير مع أنها مختلفة عن المنهج التقليدي، وأصبح البطل من الطبقة المتوسطة أو الفقيرة، كما عند نجيب محفوظ وقصص غسان كنفاني الذي وظف الشخصية الفلسطينية في ظروف قاسية، فالمهم عند النقاد هو طريقة رسم الشخصيات وتكوينها، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر ممكن من خصائصها⁽²⁾.

طرق وصف الشخصيات:

إنَّ إقحام الشخصية في فضاء الرواية بعد مخاض خلقها الفكري، يعد أمراً ليس بأقل تعقيداً من سابقها، فالروائي الآن تقع عليه مهمة أن ينتقي الأسلوب الأمثل، والآلية الأنسب لتقديم الشخصيات الروائية، ليأذن لها بالاندغام في الحدث والكشف عن معالمها. "ولا شك أن المهارة في تقديم الشخصيات الرئيسية والثانوية تعد سرّاً من أسرار الجمال في الرواية، فقيمة الرواية الجمالية تعتمد بصورة جوهرية على البراعة التي يقدم فيها الروائي شخصياته إلينا"⁽³⁾ وهي في ذلك على أضربٍ فمنهم من يقدمها "من خلال الوصف الداخلي أو الخارجي لها، كما يقدموا من خلال الحدث والحوار والزمان والمكان"⁽⁴⁾، وقد ذكر الناقد (محمد نجم) طريقتين لتصوير الشخصية ورسمها، الأولى تعتمد على وسائل مباشرة وتسمى الطريقة التحليلية وأخرى غير مباشرة وتسمى الطريقة التمثيلية.⁽⁵⁾

أولاً: التقديم بتقنية الوصف:

وهذه الطريقة تحظى بتسميات عدة منها: الإخبار أو التشخيص، وفي هذا النوع يقدم الروائي كل ما يلزم عن البعد المادي للشخصية وكذا إعطاء أحكام أخلاقية عليها، أو حتى على

(1) مدخل إلى تحليل النص الأدبي، أبو شريفة، قزق، ص 133.

(2) انظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، أبو شريفة، وقزق، ص 133.

(3) الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر، فريجا، ص 88.

(4) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، حطيني، ص 20.

(5) انظر: فن القصة، نجم، ص 94

أفعالها، مسهلاً على القارئ طريق بذل الجهد في فهم الشخصية والتعرف عليها، مع قطعه لذة الاستمتاع وباعث المتعة للمشاركة التفاعلية والفكرية في سبر كامنات الشخصية، حيث " يشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وإحساسها، ويعقب على بعض تصرفاتها ويفسر البعض الآخر، وكثيراً ما يعطينا رأيه فيها، دونما التواء"⁽¹⁾، وهذه هي الطريقة التي يعتمد عليها الروائيون في الغالب في تقديم شخصياتهم، وقد رأينا ذلك كثيراً في الثلاثية، ومنه ما نبدأ به في رواية (ستائر العتمة1): "سبعون يوماً خرجت منها بهيكل عظمي، نحل عنه الشحم واللحم، وقد اشتدت عليّ ألأم ظهري، وتخلخلت فقرات رقبتي من أثر الشبح.. أما هذه المرة فأنت تضع رجلاً على رجل، وترتع وحدك في هذه الزنزانة"⁽²⁾.

جاء هذا الوصف الشكلي الخارجي بلسان الشخصية الرئيسية (عامر عبد الحكيم) حيث يتحدث عن حبسه الأول، واصفاً ما آل له جسده من عذاباتٍ، ملقياً ملاءة الكشف والبيان لكم القهر الجسدي الذي تعرض له، مختزلاً صورة مركبة لجميع الأبعاد الجسيمة التي احتلها الألم وسرى بطش السجن فيها. لم يحضر هذا الوصف بصورة بريئة لمجرد فرض الذكرى نفسها بين أسطر السرد الروائي، بل لمعت في سبيل إلقاء عصا البيان على المفارقة بين الماضي والحاضر، ماضي السجن الغابر الذي جرّ عقارب وقته فيه منتقلاً بين غرف الشبح والتحقيق، تلك الفترة التي كان المحقق والسجان لا يفهمون فيها سوى لغة الألم، الألم الذي يطوعونه سعياً وراء اجتلاب اعترافات من السجناء، أما الآن فعاصفتهم سكنت وحفلاتهم الصاخبة قهراً وبأساً هدأت.

يشكل هذا الوصف الوامض المقطع الأول والوحيد الذي يكشف به الروائي عن ماضي شخصياته، فهي لم تُقدّم أمام القارئ وكأنها وليدة اللحظة، هذه الشخصية التي أعطاه الروائي بعداً أيديولوجياً إيجابياً تكتنفها المثالية العالية التي يجب الاقتداء بها، فهي تعلن التحدي ولا تضعف، بل ولا تنزلق في وحل خدعهم، ينتقل من الدفاع للهجوم، يقرأ سطور السيرة والتاريخ يقتدي بالصحابة فعلاً وقولاً، يستذكر بلالاً والصخرة، يراهن بعزمه وعقيدته، كما ويضرب مثلاً أروع في احتواء الصديق والثبات على الموقف، ويقود نفسه على غرار الشخصيات التي اعترها الضعف، والهزل الفكري، والتراجع الإرادي، فلم يدلف البتة إلى غير هذا الوصف المباشر في الرواية كلها لشخصية عامر تاركاً للقارئ زمام التصور المبني من تراكمات الأحداث والحوارات، وكذا شخصيتي صديقتيه (نبيل وإبراهيم) الذي حلّ تقديمها في بداية الحدث، ثم غابا طويلاً حتى

(1) فن القصة، نجم، ص94

(2) ستائر العتمة1، الهودلي، ص12.

ظهرها في النصف الأخير من الرواية، وقد جاء تقديمها على لسان عامر، مستخدماً بذلك تيار الوعي الذي بدوره يستند إلى استجابات غير منتظمة ترد بلغة داخلية (حوار داخلي) لدى رؤية الشخصية لشيء يحرك ذاكرتها بشيء آخر، وقد ذكر عامر وصفها بعد مرجعاته الداخلية الأولية حول العملية، ومحاولته للإجابة عن كيفية الوصول لهم، فتشابكت الأحداث في رأسه وصولاً لوصف العناصر التي وقع عليها الاختيار الدقيق لتنفيذ العملية فـ "نبيل طالب جامعي، ذكي، قوي الشخصية، واثق من نفسه ذو همّة عالية، لم يسبق أن دخل السجون، أي أنه غير محروق أمنياً... إبراهيم سائق عنيد، قوي البنية، شديد المراس، يملك نظرات ثاقبة تتحرك بها عيونه السوداء، كأنها عيون أسد هصور"⁽¹⁾

إنّ الهودلي سعى لرسم الشخصيات وتقديمها ببعدها الخارجي في غالب الثلاثية معتمداً على الشكل القديم الذي يركن فيه للأسلوب التقريري المباشر المعتمد على ضمير الغائب، ومن ذلك وصفه لأول محقق يواجه عامر بقوله: "طويل نحيف، أبرص الوجه، وله أنف مدبب، ومنذفع إلى الأمام.. عيون خضراء، وصلعة تخبرك بأنه تجاوز الأربعين"⁽²⁾، ووصفه للمحقق (إيلان): "ذو سحنة شرقية.. قمحي اللون، دائري الوجه، تقرأ في تجاعيد وجهه، بأنه قد تجاوز المرحلة الخامسة من عمره.. صوت هادئ ورصين، وكأنه يتحدث من مكان بعيد، يجيد العربية، وكأنه لا يعرف لغة سواها"⁽³⁾، وقد أجاد الهودلي في رسم صورة المحقق هادئاً ورصين صاحب صوت خافت، إذ هذه الصفات تُجيشُ لصالح كسب نفسية السجين ودفعه نحو مساحات الاعتراف دونما إدراك منه، هذا الصفات تمثل أداة من أدوات الحادثة التي طردت الأسلوب القديم القاضي بالتعذيب والعنف، كما سعى الكاتب لتشكيل هذه الصورة على العصافير وسمّاً ورسمّاً لشكلهم القاضي إلى اختراق جدران الطمأنينة في صدر المعتقل، فالشارات التي كان يعطيها المحقق لعصفوره مدروسة جيداً، فهو أشعث أغبر، يتقطع وجهه ألماً وحرزاً يبدو أكبر من سنه بسبب آلة التعذيب⁽⁴⁾، نعم يمكن القول أن الهودلي أعطى الوصف الشكلي دلالية عميقة تخدم الفكرة الروائية الساعية لتقديم أكبر قدر من الوعي الكافي للتعرف على خبيئات الأساليب التي يستخدمها المحتل افتراساً بالمعتقلين.

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 13.

(2) المصدر السابق، ص 36.

(3) المصدر نفسه، ص 43.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 14.

كما قدّم الهودلي الصفات الجسدية في بعض مظاهرها داخل إطار الفعل الإنساني، من ذلك وصفه لعيني المحقق (إيلان): " تطلان بحذر من صفحة وجهه الأبيض"⁽¹⁾ فلم يقل: له عيناه حذرتان، وكذلك في وصفه لعيني لنبييل "لا تقوى على إمعان النظر في هذا الظلام الصاخب"⁽²⁾، وقوله في وصف.. " يحاول كسوة وجهه بابتسامه نبيلة"⁽³⁾، وكذا عند وصفه للمحققة " تتكلف ابتسامه تظهر من خلال أسنان بيضاء"⁽⁴⁾، يحسب للقارئ في وصفه الشكلي الخارجي توظيفه علامة اللون بشكل ملحوظ، مستغلاً لصبغة المفارقة فيه، ليقول من توظيفه المتلبس بالإيقاع الدلالي الضدي جمالية، فاللون الأصفر ألحق صفةً لابتنسامة المكر الخبيثة الي أجاد نشرها المحقق على وجهه الأرعن مرتين⁽⁵⁾، فاللون الأصفر مغياً بأصالة خبث وكناية حقد، كما أعطاه بعداً آخر، وهو الكناية عن التعب والمرض والمعاناة عند إصاقه وصفاً لوجه نبييل المتعب بقوله: " علمت الأيام كسا الصفار الباهت وجهه الأبيض، وبدأت عليه علامات النذل والانكسار"⁽⁶⁾، وكذا حضر اللون الأسود بدلالة واحدة، لا ثنائية، مُطرزةً لوصف شخصية المحققين، في تأطيرٍ لصورة الكره التي تتغشى أساليهم وتنبسُ دليلاً على أداة غوايتهم، فاللون الأسود هو لون التخبط والغواية والضلال الذي يريد المحقق من المعتقل أن يرفل فيه. إن استخدام الروائي للون ودلالاته في تقديم الوصف للشخصيات منحه بعداً دلاليّاً، عمّق من وضوح الرؤية الوصفية عند المتلقي، وأنبأ عن وعي الكاتب الدلالي وراء هذه الاستخدامات اللونية.

لقد أكثر الروائي في (ستائر العتمة1)، من الوصف لشخصيات المحققين وأعطاهم سياقات سردية خاصةً تحمل صفاتهم الجسمية مصوراً لها بدقة وتفصيلية، مريحاً القارئ من الانشغال بتعقب صفاتهم، ملقياً الضوء على ما تقول الشخصيات وما تدس من مكرٍ، فلم يترك محققاً إلا وأبان جغرافيا شكله ولونه، وملح وجهه، في حينه إن قفزنا نحو الوصف الخارجي في (هكذا أصبح جاسوساً) لاحظنا الضد تماماً، فقلّمه في سبات عميق عن وصف المحققين والعصافير، مسهباً إسهاباً واسعاً في وضع عين القارئ أمام الصفات الشكلية للمُغرر بهم الذين

(1) ستائر العتمة1، الهودلي، ص49.

(2) المصدر السابق، ص89.

(3) المصدر نفسه، ص93.

(4) المصدر نفسه، ص133.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص36، ص55.

(6) المصدر نفسه، ص89.

يحاول المحتل تجيشهم لصالحه، وهذا مما أراد الروائي وابتغاه، فتنتقله عبر مساحات الوصف الواسعة لشخصيات المحققين، زوّد القارئ بخارطة أدق للوعي بأسلوب كلّ محقق وصفاته، وكذا ما تمور به دواخل كل شخصية، فجمعه لهذا الكم الوفير من وصف المحققين لم يأت لمجرد الوصف، بل لقبضٍ وعيٍ أوسع، أما في رواية (هكذا أصبح جاسوساً) فهدفها هو رصد أكبر عدد من نوعيات الأشخاص الذين حاول المحتل جرهم لشباك جاسوسية لصالحهم، ليضع عند القارئ أن الكل معرضٌ لمثل هذا الموقف، فلا تقف عيونُ الخبثِ عندهم عند أي نوعٍ بشري كائناً من كان فالكل يمكن لهم اصطيداه. والتقديم بالوصف الخارجي جاء في السابقة كثيرٌ منه: " " قابلني هناك ضابط محنك! يحمل وجهه ملامح مختلطة من الشرق والغرب، قمحي الوجهه بسمرة شرقية مع عيين خضراوتين، ذات حركة وحيوية غريبة، وعلى محياه ابتسامة ساخرة وشامطة تقتتر حقدًا ومقتًا"⁽¹⁾، ومنه أيضاً: " عزيز شاب مربوع قصير القامة ذو وجه مريح رغم القسّمات الحادة التي تعلو جبينه، لأول وهلة تحسبه تجاوز العقد الرابع من عمره، ثم تكتشف أنه مازال في العقد الثالث"⁽²⁾، وكذا وصفه لأبي محمد: " أبو محمد رجل أعمال كبير وصاحب سيرة طويلة في النضال، متزوج وصاحب بيت كبير يضج بالحركة والبركة، يزحف بعمره ويقترب من الستين، متزن وقور، بطيء حركة جسمه لبدانة وزيادة في الوزن، وصاحب خبرة اعتقاله غنية حيث قضى في السجن خمسة عشرة سنة"⁽³⁾، وكذا وصفه لأحمد سداد " طالب في جامعة القدس، في وجهه ابتسامة دائمة وقسمات حازمة تظهر عندما يعقد حاجبيه، طويل فيه بدانة يسيرة، دائماً متقد الفكر محاور شرس في شؤون الدين والقضية الفلسطينية، متعلق بكل اعماقه بفلسطين، ويعشق مسقط رأسه قرية جنوب مدينة القدس"⁽⁴⁾، ومنه أيضاً وصفه العصفور أبو النور للسجين في قصة (أبو النور) في أسبوع الرواية العاشر: " هذا الشاب من خيرة شباب الجامعة، كتلة نشيط فعال ومن أهم الداعمين للمقاومة في الجامعة، يكفيه أبوه نضاله المعروف وأسرته الرائدة في العمل الوطني"⁽⁵⁾، ومنه أيضاً

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص2.

(2) المصدر السابق، ص7.

(3) المصدر نفسه، ص27.

(4) المصدر نفسه، ص44.

(5) المصدر نفسه، ص87.

وصف عادل: "فارح الطول هادئ الملامح، تبدو عليه علامات الجد والمثابرة وقسمات وجهه الحنطي توحى بالذكاء وسرعة البديهة، صبر وصابر وتصبر وهو يعيد الساعات"⁽¹⁾

لقد ترجمت آلية الوصف جمالاً بتقديمها للأشخاص بقسماتهم وصفاتهم الخارجية، لتعطي مهادّ التغول في أفياء الأبعاد الأخرى بآليات أُخرى، فهي شكلت القاعدة التي انطلقت منها آلية الحوار في رسم البعد الداخلي، كونها اتكأت على البعد الجسماني الخارجي، تاركةً اكمال متراسة الصورة لآليات أخرى، فالمشهد الكلي للشخصيات تتطير في سماء عين القارئ، بتناوبية بين الوصف والحوار بنوعيه، مما منح رسم الأبعاد صورة بانورامية تبدأ بكشف الأبعاد القريبة المرئية ثم تقترب أكثر فأكثر لتلقط أبعاداً أعمق تُظهر خبيات الثقافة، وهذا لا يظهر بواقعية أكبر إلا إن كان متدفقاً من ثقافة الشخصيات وطبيعتها حوارياً، والآن لننطلق متوجهين إلى مكنة الحوار.

ثانياً: الحوار

أعطى الهودلي آلية الحوار مساحةً وطاقةً أوسع من تقنية الوصف في تقديم ورسم أبعاد الشخصيات الروائية. والحوار كونه أحد أهم الوسائل التي تتطوع للكشف عن الشخصيات بصورة غير مباشرة، يعد أيضاً وسيلة يافعة إن أحسن توظيفه في كسر الروتين السردى وتنبهه القارئ، "فالحوار إذا كان مناسباً لحدود الشخصية والحدث، يمكن أن يضئ جانباً جدياً أو نفسياً للشخصية ذاتها"⁽²⁾، ولا يتأتى الفهم الصحيح والاصدار الحكيم الصريح على شخصية ما داخل الحقل الروائي، إلا بإقحام كلامها ضمن الإطار العام للحدث، فلا يؤخذ بمعزلٍ مجرداً عن السياق القصصي العام⁽³⁾. والحق أنّ الهودلي لم يظلم الشخصية فأعطاها دوراً في التعبير عن ذاتها حوارياً، لتجلي فكرها أمام القارئ، وتنتشر أسلوبها من خلال شفيتها، معطية صورة عن طبيعتها في التعامل مع الأشياء. ومما جاء يسهم في تقديم الشخصيات بهذا النوع في رواية (ستائر العتمة¹)، حوار عامر مع المعتقل في أول جولة حوارية بينها:

"سأل أين أنا؟!"

- أجبت بعد أن قررت اختصار كلمات قدر المستطاع:

- أنت في زنزانة المسكوبية..

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص144.

(2) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، السبعاري، ص22

(3) ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، أبو شريفة، وقزق، ص137.

- وجدت نفسي أسأل:
- هل أتشرف بمعرفتك؟
- بعد برهة صمت، شعرت بأنها طويلة، أجاب بشيء من الحيرة:
- لي رجاء حار أن نلتزم الصمت.. أنا بحاجة إلى وقت أخلو به مع نفسي.. أريد إعادة ترتيب أوراقي.. أرجوك.
- لك مني ذلك.
- أرجو أن لا تؤاخذني .. لقد تنقلت بين عدة زنازين.. هنا، وفي الجملة وفي مركز بتاح تكفا.. وجدت في الصالح والطالح.. اتكلم الكلمة البريئة فاجدها أمامي عند المحققين. أصدقك القول : بت أفترض في كل من أراه بانه " عصفور"
- قلت لك بان لك ما تريد.. انا من جهتي لست مع كثرة الكلام.
- وأنا كذلك بارك الله فيك⁽¹⁾

يقفز هذا الحوار أمام القارئ ليعطي ملمحاً أولياً عن أول شخصية عصفورية يحقنها الكاتب في أحداث الرواية، مسلطاً الضوء على السمات المغلقة خداعاً في طور المرسوم الدقيق والمنهج الذي تسير عليه شخصية العصفور، وهو التعامي والتظاهر بالتخبط، ويظهر ذلك في سؤاله الأول "أين أنا؟" وهذا السؤال يعطي شارة بأن هذا المعتقل صفر المعلومات الجغرافية للمكان، ممهداً طريقاً للسجين بأنه صفحة بيضاء لا علم له ولا برهان، ثم يُسندُ هذا الصفر المعرفي الكاذب بالتدين الردي المغشوش في عبارة "بارك الله فيك" التي ردّ بها على عامر، ثم يحاول أن يبدو حذراً بتركه راحة وقت قبل الإجابة، غير متعجل بها، وهذا ما تأتى من قوله: " بعد برهة صمت، شعرت بأنها طويلة"، يأخذ بتلابيب عيوننا إلى التجول في نفسية عامر التي تتلف لتبادلية الحديث، فالبرهة في ميزان الوقت قليلة يسيرةً أما عند عامر فهي طويلة، فهو منتظر انتظار مستعجل متلف، تمر عنده دقائق الوقت في ساعة رأسه كأنها الساعات الطوال، وهذا ما يسعى السجان لتنميته في نفس المعتقل، ولعل هذا يظهر واضحاً في سلوك عصفورهم الماكر بقوله "أنا بحاجة إلى وقت أخلو به مع نفسي"، وهذا الردّ شكّل صدمةً لتلف عامر، فكل حركة وكل قالة ينبس بها العصفور مرسومه له، فهو يسير نحو مراده الخبيث بخطى واثقة وفق الأيديولوجيا المدرب عليها. إن هذا الردّ يعطي صفة هذا العصفور النفسية التي تسعى

(1) ستائر العتامة 1، الهودلي، ص 17.

لنلحفُ الصمت الذي من خلاله يحاول دفع الوثوق في نفس المعتقل، ودحض الشك القاضي بجاسوسيته كما وزيادة العطش لتبادلية الحديث عند عامر، فالصمتُ في الرواية، كما يتبين شكّل متناقضة فهو أداة مطواعة للأسير ضد السجان كما هي أداة ضده يستعملها السجان، وينتهي الحوار بقفلة محكمة على لسان العصفور يحاول فيها جر عامر للوثوق به، بقوله "لقد تنقلت بين عدة زنازين.. هنا، وفي الجملة وفي مركز "بتاح تكفا".. وجدت فيها الصالح والطالح.. أتكلم الكلمة البريئة فأجدها أمامي عند المحققين. أصدقك القول : بت أفترض في كل من أراه بأنه عصفور"⁽¹⁾.

إنّ هذا الحوار قدّم بعباراته الخاطفة لشخصية العصفور المنحدرة من بعد نفسي ينعكس بصدى لساني قولي، مبيناً صفاته من طرائق كلامه وردوه، ومن صمته وانفعالاته، والحقّ أن مثل الوصف المرسوم بريشة الحوار لنفسية العصفور الآنية الخبيثة، كان لا بد للكاتب أن يُسند إليه اليهودي في هذه الرواية بعض الطرق النفسية التي قادت العصفور لأنّ يكون عصفوراً، وأن يعرض الطريقة التي أودت بوطنيته الحضيض، بل وأن يكون طُعماً رخيصاً لاصطياد الوطنيين الثوريين من أبناء جلدته، ولو تحصل ذلك لحظي النص الروائي هذا ببعدين وقائيين، الأول من العصافير، والثاني من اليهود في الاجترار للعصفورية، ولعل ذلك يُبرر للروائي في كونه لم يُرد أن يغرق في وظيفتين في هذا الرواية، وكانت الفكرة لديه بأن يُدرج سُبُل الوعي المقدمة، وهذا ما تأتى وتبين بعداً في بعض قصص رواية " هكذا أصبحت جاسوساً" التي جاءت حاملة لهذا البعد الوقائي من الدلفة نحو الجاسوسية.

أيضاً طُوع الحوار في الثلاثية، لتأتي الشخصيات بوصفها لذاتها من خلاله، وإن وصف الشخصية ذاتها في مجرى الأخذ والرد الكلامي المُضمن حوارياً بين الشخصيات هو التقديم والوصف الأقل صدقاً، فالشخصية المادحة نفسها هي شخصية ترى فيها ما لا تراه في غيرها، وهذا ما اختطفناه فهماً من شخصية (بنيامين)، التي أطلت أمام أعيننا من نافذة تعريفها بنفسها بقول:

- " محسوبك " كابتن بنيامين". بإمكانك أن تدلّني وتقول " بيني".. أنا لا أوّمن بلغة إلا بلغة العقل.. الحجة مقابل الحجة.. لا أتكلم بشيء، إلا إذا ثبت لدي بالدليل القاطع والبرهان

(1) ستائر العتمة 1، اليهودي، ص 17.

الساطع، وكذلك فإني أحب أن أخفف عن زبائني الكرام، لا أحب إرهابهم.. نصل إلى الأمور من قصيرها.. نتحاور بهدوء⁽¹⁾

إنّ هذا التقديم يظهر الجانب النفسي لهذا الشخصية التي تحاول مكرراً أن تجر ذاتها إلى حضن التواضع المغشوش بدءاً بقول: "محسوبك" فهذه اللفظة بدلالاتها الدارجة فهماً عند العامة تعني (خادمك)، مما يوميء بفارق التعامل بين المحققين، هذا الفارق المُنهج والمُولد صنعة منهم لغاية، يُشكل اضطراباً في رصد وتشكيل واعتماد منهجية واحدة في تعامل المعتقل (عامر) مع المحققين، ويتأكد هذا التواضع وينحدر في خطه الكاذب عمقاً بتعقيبه له، هذا التعقيب الذي يشي له برفع الكلفة والطبقية بينهما، بقول "بإمكانك أن تدلّني وتقول" بيني"، ثم يرسم له خط فكره مبيناً له منهجيته في التحقيق، وأنه ديموقراطي عقلائي ساعٍ لراحة زبائنه وطالبه، إن هذا التقديم بهذا الانسيابية من المحقق وظفها الكاتب لتتأتى تحت جناح الغاية، وهي بيان الهدف الذي يسعى له المحقق في تدشين الارهاق الذهني، والحاق التعب النفسي بالأسير، فهذا الكلام المُتلبس غشاً للين والدعة، باطنه قتل لأنفاس الصدر إذا ما لاحقت ركب كلامهم وانطوت تحت خداعهم. إن هذا التقديم الذي نشره الكاتب على لسان الشخصية (المحقق) يحمل رسالة خفية مفادها: أن هذه لينهم القولي مزكوم، وأنا طمأننتهم الثرية التي يحقنونها في يزينون في كلامهم سراب لمن يحسبه بقيعة، ويتلقي ما ذكرنا مع الحوار الدائر بين عامر والمحقق (شلومو) الذي سعى لكشف ملامحه النفسية والمعرفية ولامحه الاجتماعية في حوار الطويل مع عامر بقوله:

- لماذا أنت عابس ومكشر يا عامر ..يا رجل افردها.. ابتسم للحياة تبتسم لك .. اسمع يا صديقي العزيز.. أنا بالنسبة لي أحب الفرح والابساط.. عندك نكت؟ سأفتحها أنا اليوم" مرة واحد حبّ قاموا طحنوه" يلا يا عامر، أخرج نكتك..

- يا رجل تعال نضحك ونفرفش، دعنا من التحقيق والمحققين، صدقتي إني أكره هذه المهنة، ولكن ما العمل.. أنا مضطر لهذه الوظيفة، ولكن كما ترى أقضيها في عالم الضحك والنكت"

ويظهر ذلك أيضاً في حوار عامر الطويل مع المحقق (داني)

- "يا أخي دعك من الحديث عن الصدق .. نحن نعلم أن دينكم يجيز الكذب على الأعداء.. لا أقول أنك تكذب ولكنك لم تقل الصدق ، لغاية الآن، ألا تصدق إفادات أصحابك

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص42.

واعترافاتهم؟! إنها عندنا بأدق التفاصيل، حتى النكات التي يتكلم بها أصحابك نعرفها..
قل لي ألم تكن النكتة المفضلة لإبراهيم...

- هل عرفتُم شيئاً لم يحدث، تريدني أن اتكلم عنه؟
ثارت ثائرتة.. كز على أسنانه، وقال:
- نحن نعرف كل شيء.. ونعرف كيف تنام مع زوجتك..
- ورد عامر بغضبٍ أشد:
- اخرس.. أنت لا تعرف شيئاً
- أتحدّاك إن كان لدينا شيء لا نعرفه..
- أنا أحذرك.. إياك أن تقترب من العرض.. لم يبق لنا ما نستमित من أجله غير العرض..
- معاذ الله. هل أنا مسست عرضك لا سمح الله..؟ هل تقصد حكاية نومك مع زوجتك..؟
هذه أمور نتحدث عنها دون حرج.
- أنا من ناحيتي، بإمكانني أن أحدثك كيف أنام مع زوجتي.
- لست بحاجة إلى هذا الحديث.⁽¹⁾

هذا الحوار منح القارئ بعراكيته القولية الحادة جلايةً لتناقضية الفكر الاجتماعي بين الأسير وبين المحقق، فالأول حريصٌ حازم على عرضه يتطاير شرر الغضب في عينه، إذا ما تطاول ذراع لسان أحدهم على عرضه، وهذا ما تجلّى لنا بقوله "وردّ عامر بغضبٍ أشد: أنت لا تعرف شيئاً.. أحذرك.. إياك أن تقترب من العرض" وتعقيب ردّ المحقق على القول السابق بقول "هذه أمور نتحدث عنها دون حرج، أنا من ناحيتي، بإمكانني أن أحدثك كيف أنام مع زوجتي" إن هذا الرد شكل إيقاعاً ضدياً تقابلياً بين الصفات والقيم التي تميز الشخصيات، والإيقاع جمالية هامة من جماليات البناء الروائي⁽²⁾، كما وبرز البعد الديني الأخلاقي أيضاً بصورته المتناقضة في حوار مع الشرطي، عند دخوله الحمام "

-هيا لقد انتهى الوقت.. أسرع.

- هذا في الدين حرام، لا يجوز أن تنظر إلى عورتِي.

(1) سناثر العتمة، وليد، ص58.

(2) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، حطيني، ص21.

- اسكت" ما فيش هنا حرام" (1)

ومنه أيضاً استهجاناً لخلع الملابس للتفتيش واستنكاره:

- " اخلع ملابسك. كيوم ولدتك أمك"

- لا ، هذا غير معقول. قال سعيد مستكراً

- ختر لنفسك. إما أن تخلعها باحترام أو نمزقها بغير احترام." (2)

ومما جاء أيضاً لبيان الجانب الأخلاقي وبيان البون الاجتماعي من خلال ما حشاه اليهودي في فحوى شق الحوار المنشور على لسان المحققة المسترجلة، ومنه:

- عيب عليك. لولا إنك امرأة*. أخلاقنا لا تمنعنا من الرد.

- أنا امرأة. حذائي أرجل منك. وهي ترفع قدمها على الطاولة. أخلاقنا؟ من أنتم؟ ألكم أخلاق؟ انتم لا تعرفون إلا الإجرام والدمار. انتم أويئة. أمراض سرطانية." (3)

هذا الحوار خطف لمحة سريعة أبان فيها عن أبعاد الشخصية النسوية اليهودية التي تمتاز بالعنصرية والاسترجال غير المحمود، ناهيك عن الأفعال المهينة والألفاظ المشينة التي اعتادت على تسيرها على أرصفة لسانها دون التنبه لشارات الحياء أو حتى حدود الأخلاق، كما ويرسخ أخلاق المعتقل الفلسطيني، وما يحمل في جعبة سلوكه من محددات تأبى الزيف أو الانجرار وراء ساقطة باغية، تحاول أن تضرم باستفهامتها التهكمية المحشوة ازدراءً غضبه، إن هذا الحوار السريع المحشو أبعاداً تناقلاها بين جنبيه، حمل أيضاً رسالة لكل قارئ أن التحقيق بتحوله اللفظي بين جدٍ وهزلٍ ونكتٍ، الذي يكسو جدييات الأمور فتوراً، مراداً منه أن يحشر المعتقل في زنزانة القول، إما بأسره داخلياً بكلامٍ طيبٍ وأسلوب لين، أو أسره بزنانة فُحش الكلام، كما فعلت المحققة، فقد شكلت من ألفاظها مطرقة صقع لتصعق الاستعداد الارادي. هم يحاولون رسم زنزانة في لحيّ زنزانةٍ أخرى، لكنّ الأولى حشوها المهانة والصغار، بل لم يتأتى كم هذا الكلام المتفتق فُحشاً من فيّ الجنس النسوي (المحققة) سدى، بل لعلمه اليقيني بأن المرء العربي يحمل في أفياء صدره شهامة ومروءة لا تَحْتَمِلُ مثل هذه السهام المسمومة بفحش القول، ونجس الكلم، فهم مدركون من أي الطرق يدلفون تجاه المعتقل، ولكن اليهودي وضع

(1) سناثر العتمة1، اليهودي ص78.

(2) سناثر العتمة2، اليهودي ص14.

(3) المصدر السابق، ص 56.

خطوات أعيننا على المنجى من الوقوع في مثل هذا الشرك بتعقيبه على حالة سعيد قولاً: "وعندما طال بهما الأمر دون كلل أول ملل، أخرج سعيد أذكاره من القلب إلى اللسان. يترنم بصوت عالٍ يطغى على صوتها. المهم انه يسير في برنامجيه دون أن يلقي سمع قلبه إلى هذه التافهة"⁽¹⁾

يقيناً بعد هذه النماذج الحوارية المعروضة آنفاً نلاحظ أن (الهودلي) قد برع في بث الأبعاد للشخصيات مستعيناً بحواراتها، وما تقذفه من لغة منبثقة من ثقافتها وطبيعتها، دون تكلف منها أو شطٍ عن طبيعة الرواية وهدفها، ولعل نجاحه هذا مرهون بتحقيقه الاتساق بين الشخصية، وبين مُخرجها الكلامي. نعم، أعطى الهودلي عنان الحوار للشخصيات مبتعداً عنه إلا من تعليقٍ طارئ، فقد عبّرت كل شخصية عن ذاتها، دون تدخله كل ذلك جاء ليرفد ذهن القارئ بأن الشخصيات تتكلم من عمق أبعادها ومركزية ثقافتها.

ثالثاً: الحوار الداخلي:

وهو ثالث الآليات التي اجترحها صاحبنا (الهودلي) لكي يقدم بها لنا شخصياته ببعدها النفسي الداخلي، فالمونولوج هو "تكنيك خاص لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي"⁽²⁾ ومن هذه النافذة يمكن استنتاج الأهمية لآلية (المونولوج) كونها تعطي أبعاد الشخصية وضوحاً أرسخ لا يمكن له أن يكون دونها "فهذا النوع هو النوع الأكثر كشافاً للشخصية"⁽³⁾، فيها يُهدم الغموض بمعول تخطى الملامح الخارجية واختراقها، حتى يصل القارئ إلى تحليل بعض أفعال الشخصية التي تسكن داخلها، أو حتى توقع الانعكاسات النفسية القادمة المبنية على مواقف مماثلة لتلك التي كانت مسبقاً، وقد استخدم (الهودلي) ذلك في عدة مواضع، نقطف منها التالي: "ليت أم محمد معي لنرسم في خارطة حياتنا مشهداً جميلاً، لم تر معي إلا السجون، يوماً طالعاً ويوماً داخلاً"⁽⁴⁾ إن هذا الحوار الداخلي (المونولوج) يغذي ألبابنا بالعلاقة الجيدة التي يتمتع فيها (أبو محمد) مع زوجته بقوله: (ليت أم محمد معي)، فهو محبٌ حق، فالمحب هو الذي يتمنى أن يشاطر لحظات سعادته وفرحه مع من يحب، كما وبضعنا أمام شخصية (أم محمد) الصابرة المجاهدة التي صبرت على كثرة افتراق زوجها متحملة مصاعب الدنيا دونه، فهو بين غدوة للسجن وروحة منه (لم تر

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 57.

(2) تيار الوعي في الرواية الحديثة، همفري، ص 59.

(3) بنية السرد الروائي في ثلاثية أرض كنعان للسبعواي، بدر، ص 154.

(4) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي ص 34 .

معي إلا السجون، يوماً طالعاً ويوماً داخلاً)، فجمالية الحوار السابق تتجلى بكونه حمل لنا بعدين في آن واحد، فوضع عينونا بهدوء امام تصور العلاقة بين أبي محمد وزوجته، كما قادها بسلاسة للتعرف على شخصية الزوج المناضل الملاحق بالسجن والزوجة المصابرة المحتسبة.

ومنه أيضاً ما جاء بصوت العقل الداخلي للمحقق (شلومو)، ليعرض أمامنا شخصية (عامر) من زاويته، مستنداً على القاعدة التي تقول والحق ما شهدت به الأعداء، ويقول فيه "ويفسر لنفسه سرد هذا الصمود: إنه رجل يحمل فكراً، يحملُ إيماناً، صموده بنيان قوي، لا يقف على الهواء، أو على أمواج البحر، وإنما على أساسات راسخة وأرض صلبة"⁽¹⁾ ومنه أيضاً تقديم صورة ضيف عامر من خلال المونولوج مجلياً إياه أمامنا، دون اجهاد الفهم ومتابعة قافلة الأحداث " قال عامر في نفسه: إنه حذر من أي شيء يثير الشك في صدري، يبتعد عن الدوائر المحظورة"⁽²⁾، وهذا يقدم لنا شخصية (عامر) الفاهمة المحللة الحذرة، كما يقدم لنا شخصية (العصافير) من خلال تعاملها الساعي لترسيخ طُنُب الثقة للوصول إلى ما يحفظ الصدر ويخبئ، فهو لا يطلب المعلومة بل يمهد، لأنه يعلم جيداً أن عامر يقفه مثل هذه الحيل والأساليب.

لقد جاء الحوار الداخلي (المونولوج) بكثرة في الثلاثية، مبطناً تحت وظيفة، يقدم فيها للقارئ باطن المعتقل الذي يموج ويمور بكثير من التساؤلات التي تطرق جدر رأسه، وقد تعمد الكاتب ابرازها واعلاء صوتها، متجولاً بنا أمام أكثر من نموذج بشري عاش تجربة السجن، ليحظى القارئ بمتعة المفارقات النفسية، والاستفادة من المتباينة ايضاحاً للمراد، ونورد منها لذكر الاستشهاد لا الحصر التالي، متممة (سعيد عبد الوكيل) لنفسه الذي يبين من خلاها طابع حكمته الروحية، كما ويظهر منها دفع روحه لاستشعار القوة من المعاني القرآنية، ضارباً به درساً يحتذى، بقوله: " هب أني لا أحفظ شيئاً من القرآن سوى سور معدودة، فأني أستطيع أن اخلق عالياً في رحابها، وذلك فقط ان أعيش في ظلال معانيها، خذ مثلاً سورة البروج، وانظر إلى بطش ربك الشديد الموجه على خصومك، ثم انه الغفور الودود الذي تتواصل معه"⁽³⁾ ومنه أيضاً " قال لنفسه: الآن حسبك. عد إلى أذكارك حتى لا تخرج عن الخطأ. يجب إلا تأخذ من وقت برنامجي دقيقة واحدة"⁽⁴⁾ ومنه: " عزمت على ألا أفكر بما يريد، قلت: أمري

(1) ستائر العتمة 1، هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 71.

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي ص 27.

(3) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 52.

(4) المصدر السابق، ص 59.

محسوم لم أفعل شيئاً وليفعل ما يحلو له، ليركب أعلى ما في عنده، مالك إلا أن تستعين بالله فهو وحده القادر على كل شيء، الشيطان يخوف أوليائه، لن أخاف وعيدهم والله حسبي ونعم الوكيل⁽¹⁾ لقد ادخلتنا هذه الومضات المونولوجية وعرضت أعينا لحرارة سعيد الروحية وعزيمته النفسية ومنهجيته الصمودية، على غرار مرّ بنا الكاتب على التوتيرية التي تكتنف المعتقل من خلا عرض ذلك مونولوجاً وهذا كثير، ومنه: "معقول أن يكون هؤلاء عصفير؟ أبلغ التمثيل إلى هذه الدرجة"⁽²⁾، ومنه: "ماذا يريدون مني في هذه الشطحة؟ لم يسبق أن أخذوا أسيراً للتحقيق في مثل هذه الأجواء التي حدثوني عنها"⁽³⁾، ومنه: "ماذا يريدون مني في هذه الشطحة؟"⁽⁴⁾.

يلاحظ الباحث من خلال تجوله في آليات تقديم الروائي لشخصياته، أنه بناء وفق رؤية ناضجة، فنوع مستخدماً أكثر من آلية بما يتناسب والمشهد الروائي، ويستق مع طبائع الشخصية ودورها، فحظيت الشخصيات المحورية منه بضوءٍ بياني أسطع منه في الشخصيات التي لم تمر بنا إلا مساندة لتكاملية حياكة الثوب الروائي. كما يحسب للكاتب اعطاؤه الحوار أكثر من وظيفة غير التي ذكرنها في لغة الحوار، فكان منها هنا استخدام طاقات الحوار في تقديم الشخصيات، وبيان لونها الفكري، وتجليه الكذب القولي لدي المحتل، وسبر الغور النفسي للعصفور، فوقف بنا الكاتب من خلال لغة حوار بنوعها، ووصفه على رسم كامل لملامح الشخصيات وعرضها بصور لا غبش فيها ولا رتوش في تفاصيلها.

(1) وهكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص71.

(2) المصدر السابق، ص12.

(3) ستائر العتمة2، الهودلي، ص32.

(4) وهكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص40.

المبحث الرابع:

التناص

أولاً : التناص لمحّة المولد والنشأة

يُعد مصطلح التناص مصطلحاً نقدياً مُختلفاً في أصل نشأة نواته الأولى مع اتساعه في فضاء الدراسة النقدية على كافة صُعدها الغربية والعربية، فكل مدرسة نقدية لها تكوين خاص حول بلورة وتصور هذا المصطلح، وقد عرّفه المبدعون والنقاد منذ طليعة زمنية ليست بالقريبة، وأبين ما يوضح ذلك، تلك الإشارة الخفية التي تكلم فيها لسانُ أسد الله الغالب _عليّ بن أبي طالب عن مفهوم التناص بقوله: "لولا أنّ الكلام يُعاد لنفد"⁽¹⁾، وهذا ما تكرر تأكيداً لذات المعنى عند أصحاب المطولات وكتبه المعلقات، فذا زهير بن أبي سلمى شاعرنا الجاهلي يؤكد أنّ النصوص يُولد بعضها من أرحام بعض، بل إنّ ما تدفعه ألسنتنا من قول، أو تخطئه أقلامنا من نصوص إنما منشؤه، ومحط ولادته من حصيلة أقوال ذي السبق لنا:

ما أَرانا نقولُ إلا رجيعاً *** ومعاداً من قولنا مكروراً⁽²⁾

وهذا البيت على غابريته في القدم، يرفد ألبابنا بأن ألفاظ اللغة ذات حدّ وإن كثرت واتسعت مداولاتها، فالكلمات تدور في رحي التقاذف المتكرر على أفواه الكتّاب والفُصّاص والشعراء، وهذا ما عكف قلمُ الجاحظ في قوله: "لا يُعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تامّ، وفي معنى غريب عجيب، أو معنى شريف كريم، أو في بديع مُختَرع، إلا وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إنّ هو لم يعدّ على لفظه، فيسرق بعضه، أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه، كالمعنى الذي تنتازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدٌ منهم أحقّ بذلك المعنى من صاحبه، أو لعلّه أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال: إنه خطر على بالي من غير سماعٍ كما خطر على بالي الأول"⁽³⁾، فهو يصرح بهذا أنّ المعاني حِلّةٌ مُباحة، ليس لأحدٍ ولايةٌ على معنىٍ دون غيره

(1) الصناعتين، العسكري، ص196، والعمدة في محاسن الشعر، ابن رشيق القيرواني، ج91/1، والجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير ص244، وصبح الأعشى في صناعة الإنشاء، القلقشندي، ج322/2 .

(2) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، ج6/186، وانظر: مصطلح التناص في خطاب محمد عزام في كتاب النص الغائب، شادلي، ص53.

(3) الحيوان، الجاحظ، ج1/149.

ويقول أبو بكر الجرجاني "وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه"⁽¹⁾، فليس ثمة كاتبٌ قادراً على خلق نصٍ جديدٍ بحثٍ، وليس لأيّ كاتبٍ الحقُّ بقولٍ أنه لا يملكُ تشاركيّةً مع غيره في فحوى نصه إلا الأسبق الأول آدم عليه السلام "فمحتوى أي نصٍ ليس ملكٌ مبدعه، وإنما هو امتصاصٌ لنصوصٍ سابقةٍ يكون فيها صاحب النص غائباً"⁽²⁾، وهذا ما راح في تأكيده باختين بقوله: لا نص يشيد من عدمٍ وإنما يُبنى من خلال استعارة نصوصٍ أخرى⁽³⁾. وأنّ الوحيد الذي غطّى نصّه الصفاء والتحفه النقاء، مع تأثيره في غيره دون تأثره بأحدٍ، هو آدم عليه السلام، "لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه أحدٌ وانتَهك بواسطة الخطاب الأول"⁽⁴⁾، فالتناصُّ سيادة قانونه تغطي كل مساحات الخطاب عدا خاطب الأب آدم.

التناصُّ ما هو إلا عملية تزواجٍ وتقارضٍ بين النصوصٍ سابقها ولاحقها، فجدارية النصوص لا تتشكل إلا بتداخلٍ وتزواجٍ بين طوب النص الحاضر وطوب النص الغابر، ولا يرقى لكشف هذه التمازجية بينها، واعتلاء صهوة الدلالة التي ينوى الكاتبُ إطلاقها نحو رأس المتلقي لتُشغَلَ فيه أيقونات الارتداد نحو مخازنه العقلية لكشف خيوطِ النصوصِ المتداخلة، إلا قارئٌ متمرسٌ يتمتع بثقافةٍ عاليةٍ "فمن الصعب على القارئ غير المكوّن أن يستطيع تبيين وجود التناصُّ أحياناً إذا غاب عنه تحديد المناص كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي أصل"⁽⁵⁾. فالتناصُّ نافذة انفتاح على الثقافات المتعددة المختلفة المشارب التي لا ينظرها عقل قارئٍ منغلِقٍ على حدِّ عصره، تقفُ قدماً فهمه على مصافِ الأنيّة حوله.

ثانياً: مفهوم التناص لغة واصطلاحاً

التناص لغة

يندرج المعنى اللغوي له تحت بابة الجذر الثلاثي "نصص"، فمن معانيه:

- 1- **الحركة والارتفاع:** "النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصاً: رفعه، وكل ما أظهر فعد نصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهوي: أي ارفع له

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، ص 214

(2) ينظر: مفهوم التناص المصطلح والاشكالية"، فريحي، ص 84-95

(3) شعرية الرواية، فانسون جوف، ص 156.

(4) المبدأ الحوارية، باختين، ص 125.

(5) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، حطيني، ص 253.

وأُسند.. والنص التحريك حتى تستخرج من الناقاة أقصى سيرها.. والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر والنص التوقيف والنص التعين على شيء ما⁽¹⁾، وبذات المعنى عند الزمخشري في أساس البلاغة "انتص السنام: ارتفع وانتصب، ومن المجاز: نص الحديث إلى صاحبه، ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصه .. والماشطة تنص العروس فتعدها على المنصة وهي تنتص عليها، أي ترفعها."⁽²⁾

2- الازدحام: "تناص القوم: ازدحموا"⁽³⁾

3- الاستقصاء: "ناصت الرجل إذا استقصيت مسألته لاستدراج كل ما عنده"⁽⁴⁾

وهذه المعاني الشائعة من المعاجم اللغوية السابقة تُضيء فهمَ المتنوع لها، بأنّ النص ما هو إلا بروز مطلق مع انعدام خفيته وراء شيء إذ فيه ظهورٌ وحركةٌ مع بوحٍ وافتضاح، كما فيه تلاقي وتشارك وانخراط بما حُمِّل في هودجه من معني الازدحام، فهو مزدحمٌ مع غيره، وغيره مزدحمٌ مع سابقه، فالنصُّ في مصفوفة ازدحام ومتوالية تتابع اللاحق بالسابق والسابق باللاحق، كما هو تنقيب في أرضٍ الغير لاستدراج الغاية منه ونقلها للذات بذات المعنى أو اللفظ، وكلُّ هذه المعاني تتصل بالمفهوم الاصطلاحي الذي سنورده لاحقاً.

التناص اصطلاحاً:

انشطرت الآراء النقدية حول تحديد أحقية النسبة والمولد الأول لمفهوم التناص، فمنهم من يؤكد الأحقية بنسبته للناقد العربي القديم، ومنهم يرى بأن مرجعه الأول للناقد الغربي مما فجر فتيلَ المعركة النقدية وفتح شهية المطاردة التنافسية بينهم للتنقيب عن أرضية البذرة الأولى، ولكن الأسبق يقيناً بوضع الأسس الأولية له، هم العرب ولكن بمغايرة عن المفهوم القائم بالمعنى اليوم، إذ ذهبوا إليه في ركبٍ مسميات عدة، وهي: السرقات⁽⁵⁾، والاقتباس والتضمين⁽⁶⁾ وتوارد الخواطر والانتحال، والإغارة وغيرها.

(1) لسان العرب، ابن منظور، ج7/97.

(2) أساس البلاغة، الزمخشري، ج2/275.

(3) تاج العروس، الزبيدي، ج18/182، والمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، (2/926)

(4) الصحاح، الجوهري، ج5/356، وانظر: لسان العرب، ابن منظور ج7/98، وتهذيب اللغة، الأزهري، ج12/83.

(5) وقد تناول هذه القضية ابن رشيق القيرواني في كتاب العمدة وأفرد لها باباً هو باب السرقات.

(6) عرج عليها الخطيب القزويني في كتاب تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبدیع.

إنّ التناص من أكثر المصطلحات المستخدمة في المفردات النقدية المعاصرة⁽¹⁾ ويرجع الفضل بتفصيل مفهومه هذا إلى الناقدة بلغارية الأصل "جوليا كرستيفا"، فهي أول من استعمله بهذا المفهوم في النصف الثاني من القرن العشرين حيث استفادت من نظرية "باختين" في النظرية الحوارية، فهو مصطلح حديث انقضى على البنيوية وكسر مفهوم انغلاق النص على ذاته، بل وقوّض حدود المركزية المطلقة التي تستظلُّ بظل أحادية البنية من فكرة وموضوع، لتطرد نحو مفهوم أنّ النص منفتح على غيره يُتقافز إليه كما غيره متقافز نحوه، فقد منحت النص نافذة تتيح له إنتاج علاقة حوارية وتفاعلية يعقدها الكاتب بين نصه ونص غيره، وليس ذلك مداعاةً لنفي الإبداع والخلق الأدبي أو نسبة النقص للمتناص من غيره، فهو يجتزأ من سابقه ويضيف إلى ما أخذ بأسلوبه فيخرجه بملبوس أيق وأجد معنى أو لفظاً، وقد عدّ الفرنسي "فاليري" تنفس صاحب النص من هواء نص سابق برهان أصالة، فيقول: "لا شيء أدعى إلى أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة"⁽²⁾، واعتبر الناقد "محمد مفتاح" التناص للكاتب بمكانة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان لا حياة له بدونهما ولا عيشة خارجهما⁽³⁾.

إنّ كلّ نص يظهر بشكله المرئي أو الشفوي ليبنى بشكل يقيني على قواعد الثقافة الفكرية واللغوية، إذ هو تفجّر لطاقة مخزنية يتم بشكل مقصود واع أو غير واع يتساقط من رف الذاكرة على أرضيات الخاطر، "فالمبدع لا يعبأ بسبل تلك العملية من اللاوعي إلى الحضور الإبداعي"⁽⁴⁾، وهذا المفهوم يزيل ما يتبادر إلى الذهن من قصديّة إقحام النص في غيره عمداً وإن كان ذلك موجوداً بما يتوازى مع مفهوم السرقة الأدبية.

لقد وقف الدارسون وقبلهم النقاد على رسم حدّ واضح لمفهوم التناص، لكنهم لم يتوصلوا إلى اتفاقية تامة حول ماهية المفهوم الذي دون كلّ واحد منهم رسمه وفق منظوره وطبيعته تفكيره، كما ساق هذا الاختلاف أنّ "التناص ينتمي إلى عدد من المجالات المعرفية (الشعرية، والأسلوبية، تاريخ الأدب، النقد التقليدي..) وله في كلّ منها خصوصيته وآليته"⁽⁵⁾ ولكن تلك

(1) نظرية التناص، جراهام ألان، ص 9.

(2) تداخل النصوص في الرواية العربية .

(3) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، مفتاح، ص 125.

(4) فعل القراءة النشأة والتحول مقارنة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال مرتاض، مونسى، ص 193.

(5) معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص 64.

التعريفات مع تعددها تشترك وتلتقي في القاعدة العامة و الملمح الرئيس، ونورد من هاتيك التعريفات على كثرتها التالي من قليلٍ نزرٍ اصطاده محركُ بحثنا، وهي:

- 1- " لوحة فسيفساء من الاقتباسات وكل نصٍ هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"⁽¹⁾
- 2- "الطريقة التي يحتويها النص أو يمكن أن يهبها له ليهرب من ذاته لملاقاة نصوص أو البحث عن نصوص أخرى"⁽²⁾
- 3- " أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمنين أو التلميح، أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء لدى الأديب بحيث يندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتتدغم فيه لتشكل نصاً جديداً واحداً متكاملًا"⁽³⁾
- 4- " التقاطع داخل نص تعبيرى (قول) مأخوذ من نصوص أخرى، إنه النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة والعمل التناسي هو اقتطاع أو تحويل"⁽⁴⁾
- 5- "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"⁽⁵⁾
- 6- "وهو عند جينت ضربٌ من خمسة أضربٍ"⁽⁶⁾ وُضِعَتْ تحت مسمى " تجاوز النص"⁽⁷⁾ فالتناس عند " الوجود الحرفي(الحرفي تقريباً التام أو غير التام) لنصٍ داخل نصٍ آخر"⁽⁸⁾
- 7- ويرى سويلر أن التناس " في كل نصٍ يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة/ تشديداً/ تكثيفاً"⁽⁹⁾

-
- (1) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الغدامي، ص326.
 - (2) مدخل لدراسة النص والسلطة، أوكان، ص20، وانظر: تجليات التناس في الرسالة الجدية لابن زيدون، الياسين، ص818.
 - (3) التناس نظرياً وتطبيقاً، الزغبى، ص11.
 - (4) في ظلال التناس القرآني، ابن شهاب، ص269.
 - (5) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس، مفتاح، ص121.
 - (6) هذه الأضرب هي : التناس، شرح النص، ملازمة النص، انتماء النص، محاكاة النص.
 - (7) يقصد به أن النص يقيم مع سائر النصوص علاقات ظاهرة أو مستترة.
 - (8) معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص64.
 - (9) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، علوش، ص215.

وعلى الاختلاف البين بين المفاهيم التي التفت وتمحورت حول التناص، إلا أنها تبقى تغترف من وادٍ قد مدته سيول شعاب أن النص بناءً مكون من أبنية عدة وأن كل نص إنما هو إعادة سبك وتجميع وتواصل بين موروث النص وحديثه "وإن انفصال النص عن ماضيه ومستقبله تجعله نصاً عقيماً لا حيوية فيه أو على حد تعبير رولان بارت (نص بلا ظل)"⁽¹⁾

ومما يجب التنبيه إليه أن مصطلح التناص قد غرق في إشكالية الترجمة من الثقافة الغربية إلى العربية، فقد اختلفت الترجمات له باختلاف خلاصات الفهم، فمن وجوه ترجمته "تعالق النصوص، تداخل النصوص، تفاعل النصوص، التعالي النصي، التناص، المستنسخات النصية، التكاثر، التخاطب، اليبينية، المتناص، التضمين، الاستشهاد، الحوارية، الأدب المقارن، دراسة المصادر، المثاقفة"⁽²⁾

يمكن للباحث القول بأن التناص ببساطة هو تقاطعية النصوص، وأنه البوابة التي أتاحت النقاء الماضي بالحاضر، وهو المعول الذي كسر تصور قيد العزلة التي يولد فيه النص، فما عاد حكرًا على حضن الثقافة التي منها ولد، فالتناص يقضى بأن النص يخترق حدود زمنه، تلتحم جيناته مع جينات غيره، ليتكون نصٌ لغويٌ هجينٌ تتعدد فيه الأصوات وتتشابك.

ثالثاً: أقسام التناص

ويقسم النقاد التناص إلى نوعين رئيسيين هما:

أولاً: التناص الداخلي "الذاتي"

وهو أن ينسج الكاتب أو الروائي علاقة متشابكة مع نصوصه بعضها البعض ليدخل من خلاله تجربة أخرى" فالشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها. فنصوصه قد يفسر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام أو تعكس تناقض لديه إذا غير رأيه"⁽³⁾، وبهذا يجعلنا نقف على تجربته هل هي فقط تكريرٌ لمعاني ثابتة أم أنها توليد وتوليف تقوم على الامتصاص والتدوير بغية التطوير والإغناء، فإن لم يستفرغ مجهوده ويستنفذ طاقات الكتابة لديه متجاوزاً

(1) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، عبد المطلب، ص141.

(2) السرد العربي وأدبية التناص، مبروك، ص24.

(3) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، مفتاح، ص125.

نمطيته السابقة، ليخلق نصاً جديداً أكثر تفتحاً قاطعاً أميالَ مساحاتٍ دلاليةٍ أوسع، وإلا فاستدعاؤه التناسي يدخل حيز " تجربة سلبية مغلقة تتبع من خلفية نصية محددة وحيدة"⁽¹⁾، وقد يتناص الكاتب مع نصوص غيره من معاصريه "سواءً كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية"⁽²⁾، فتتشكل البنية النصية من التقاء نص غائبٍ يشترك مع الحاضر في الخلفية الثقافية.

ثانياً: التناص الخارجي "العام"

وفيه يستحضر الكاتب نصوص مبدعين آخرين بعيدين في زمنهم عن عصره، فيتقاطع النصُّ الحديثُ الحاضرُ مع آخر ويتحاور معه دون تقيد وتركيز على جنسٍ معين بذاته، بحيث يفتح التناص نافذته على مختلف الأجناس الأدبية والفنون الأخرى. ويشعّب الباحث وناسة صمادي من هذا النوع نوعاً آخر، وهو التناص الخارجي المفتوح ويحبر وصفاً له بقوله: "هو تفاعل النص مع كم كبير من النصوص، فهو تناص مفتوح مكثف تتصارع الأجناس الأدبية وتتفاعل وتتوحد وتتجاوز من أجل تشكيل نص جديد.. وهنا تتجلى القيمة الخاصة للمبدع ودوره في تعميق المضمون الدلالي الذي يقوم بعملية تشرب النصوص وتحويلها"⁽³⁾. فهذا النوع من التناص يسعى لاختراق أجدر الزمن بطبقاته وتعدد مستوياته، كما والانفلات من طبيعة الأيديولوجيا الكتابية الخاصة التي تحكم قلم المبدع.

رابعاً: مهام التناص

ويتأتى التناص في السياق الأدبي ليتصلع بوظائف مختلفة ضمنها الناقد الفرنسي "فانسون جوف" في كتابة شعرية الرواية⁽⁴⁾:

- 1- الوظيفة المرجعية: إحالة النص لنص آخر معروف لدى القارئ.
- 2_ الوظيفة الأخلاقية: إظهار ثقافة الراوي، ومدى موثوقية النص.
- 3_ الوظيفة الحجاجية: إحالة النص لنص ذي سلطة كتسويغ لحدث.
- 4_ الوظيفة التأويلية: يفضي تداخل النص مع آخر إلى معنى، فيعقد أو يضبط النص المقروء.
- 5_ الوظيفة اللعبية: والتي تحدث تواطؤاً ثقافياً بين المؤلف وجمهوره.

(1) تداخل النصوص، المؤلف، ص45.

(2) الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث، المسدي، ص112.

(3) التناص في رواية الجازية والدرأيش، صمادي، ص26.

(4) شعرية الرواية، جوف، ص160

6_ الوظيفة النقدية: تقوم بالمعارضة الساخرة أو الإدانة لنص آخر.

7_ الوظيفة الميتاخطابية: نظرة النص لنص آخر للتعليق على اشتغاله الخاص.

خامساً: مصادر التناص في ثلاثية ستائر العتمة

تعددت مشاربُ التناص التي استقى منها الهودلي مادته التناصية متناوبة بين المصدر الديني والتراثي الشعبي، حيث رجحت كفة الأول بشكل كبير جداً، فكان امتدادها الأكبر وظهرها الأعم على متن جسد الروايات فهي بذلك تعكس البيئة الثقافية الدينية الزاخرة التي صهرها السجن في مزخور لغة الهودلي.

1- المصادر الدينية

لم تتعدد كثيراً المصادر الدينية في الرواية إذ بقي حيزها العام مستنداً بشكل كبير على أي القرآن وبعض المقولات الدينية، أما الحديث الشريف فكان حضوره خافتاً جداً مقارنةً بالتناص والاقتراس من القرآن فلم يشكل معلماً بارزاً على خريطة المكتوب الروائي.

أ- القرآن الكريم:

لقد جاءت اللغة القرآنية في الثلاثية مغذيةً للجسد الروائي، مُعليةً من عمقها التعبيري، فلغة القرآن هي الأفصح بياناً، والأخصبُ معنى، والأسلسُ تعبيراً، فاستعمالُ الهودلي لهذا النوع بكثرةٍ أصعدَ من قيمة لغتها الأدبية، وأجلسها في مقاعدَ جمالية سميّة، لما للنص القرآني من تأثير في مستقبلات القارئ الوجدانية، وجاء لجوؤه للقرآن في المتن الروائي ضمن ثلاث طرق: الأولى أن يقبسَ من القرآن الآية كاملةً دون اقتطاعٍ أو تحريف أو إذابة لها في النسيج الروائي، وهذا يخرجنا من فضاء التناص الذي يقضى بوجود تمازجية مبنية على تفاعلٍ بين النصين، إلى حيز الاقتباس الذي عرفه القزويني بقوله: "أن يُضمّن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث لا على أنه منه"⁽¹⁾، فحضور الآية كاملةً قد وضع حاجزاً أمام لعبة الصهر التفاعلي بين النصين، فكل واحدٍ منها يحتفظ بخصائصه ولا يذيبها في الآخر، والثاني: أنه يأتي بالآية بجزء من نصها ثم يصهرها في نسيج خطابه مع التحفظ على الهيئة الكتابية والصيغة الأصلية، وهذان النوعان يحضران بقصدية من الكاتب ووعي أثناء عملية الخلق الروائي، أما الثالث: فهو أن يتأتى بلفظ وشكل الآية المعهود لكنه يكسر الترتيب التناسقي لها، المعروف عنها، أو قد يحذف كلمة أو

(1) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص426.

يستبدلها، وهذا يكون في غالبه إن لم يكن كله متأثراً بغير شعور أو وعي من الكاتب، فترد هذه الأساليب من شعاب الثقافة الدينية التي تَقَنَّقُ من جنبات لفظه، وتقطر من حبر قلمه.

غطت الاقتباسات من النوع الأول الغالبية العظمى في رواية (ستائر العتمة 2)، فقد كان الكاتب يُدْعَمُ بالنص القرآني جسد الرواية، ثم يُطَرِّقُ له بفلسفة صوفية، ويمدُّ من معانيها حبال وصلٍ روحي تُشكِّلُ المنجاة من حيز الضيق الذي يرغمه المحتل به، كما أنَّ هذا النوع غائب بشكل شبه كلي عن رواية (هكذا أصبح جاسوساً)، أما في رواية (ستائر العتمة 1) فقد بسط هذا النوع جناحه بشكٍ متزنٍ متوسط. أما الآخرون فقد استزراعهما الهودلي في سياق النص الأدبي بشكلٍ متوازٍ، وسنبداً في سرد مجمل ما زين الهودلي به روايته من تناصات واقتباسات قرآنية بشكل تصاعدي بدءاً برواية (ستائر العتمة 1) في الجدول التالي:

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
1.	(أن تعود رحلة الأسر.. إنها طامة كبرى لم أكن أقدرها حق قدرها، بداية الحبسة الأولى) ⁽¹⁾ وقد استعار هذه الآية ليعين هول الاعتقال والزج في الزنزانة، وكأنها أعظم داهية وأشد مصيبة يتلاقها المرء وترتعد فراسه لها.	قال تعالى: ﴿فَإِذَا جَاءَتِ الطَّامَةُ الْكُبْرَى﴾ ⁽²⁾
2.	(إن جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا) ⁽³⁾ وقد اقتنص هذا التناص ليهدأ من ثورة الاضطراب في عمقه، ويخفف من حدة الظن التي تقضي باعتراف صديقيه على مجريات العمل الفدائي، وذلك بعد التقائه	قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَأٍ فَتَبَيَّنُوا أَن تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصْحَبُوا عَلَىٰ مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينَ﴾ ⁽⁴⁾

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 8.

(2) [النازعات: 34].

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 18.

(4) [الحجرات: 6].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
	بأحد العصافير .	
3-	(أفوض الأمر إلى الله وأرتب مشاعر التوكل التي تطارد القلق والتوتر) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿فَسَتَذْكُرُونَ مَا أَقُولُ لَكُمْ ۚ وَأَفْوضُ أَمْرِي إِلَى اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ﴾ ⁽²⁾
4-	(قد جفت دموعها خلال الأيام العجاف، إني مشتاق لكي شيء يقف وراء هذه القضبان الظالمة) ⁽³⁾ التناص جاء في لفظة (عجاف) وقد استلها من قصة يوسف حيث اقترنت هذه اللفظة بجفاف السنوات لا الأيام، وقد أزاحها إلى الأيام ليشكل أمام القارئ صورة القحط الشديد والفقر الأكيد، فقر رؤية وفرح روح، لا فقر مادة.	قال تعالى: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضِرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ ⁽⁴⁾
5-	(وحرب الأعصاب التي يشنوها علي.. قاتلهم الله أنى يوفكون) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لِقَوْلِهِمْ كَأَنْهُمْ خُشْبٌ مُمْسَدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ فَآتَاهُمُ اللَّهُ أَنْ يَؤُفَكُونَ﴾ ⁽⁶⁾

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 23.

(2) [غافر: 44].

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 26.

(4) [يوسف: 43].

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 29.

(6) [المنافقون: 4].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
6-	(ولا تنس أن الله خير حافظاً وأن الله أرحم الرحمين) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿قَالَ هَلْ آمَنْتُمْ عَلَيَّ إِلَّا كَمَا آمَنْتُمْ عَلَىٰ أَخِيهِ مِنْ قَبْلُ ۖ فَاللَّهُ خَيْرٌ حَافِظًا ۖ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾ ⁽²⁾
7 -	(ألقى لهم ما يلقفُ سحرهم يا عامر؟!) ⁽³⁾ النقاء واضحٌ بقصة نبي الله موسى وحربه مع فرعون الطاغية وسحرته في استحضر المشهد المهيّب الذي أبطل فيه إفكهم وكسّر نصال كذب سحرته.	قال تعالى: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ﴾ ⁽⁴⁾
8-	(ولكن لنا مآرب أخرى في اعتقالهم) ⁽⁵⁾ هذا النمط التعبيري المتناص من القرآن في قصة يوسف جاء منتشرًا له لسان المحقق "إيلان" في تحليل ومحاولة لدحض الهجوم عنه وصدّه بالتبرير.	قال تعالى: ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بَهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِي فِيهَا مَأْرَبٌ أُخْرَىٰ﴾ ⁽⁶⁾
9-	(قبل خمس سنوات قلت: إلا من أكره وقلبه مطمئن بالإيمان) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿مَنْ كَفَرَ بِاللَّهِ مِنْ بَعْدِ إِيمَانِهِ إِلَّا مَنْ أُكْرِهَ وَقَلْبُهُ مُطْمَئِنٌّ بِالْإِيمَانِ وَلَكِنْ مَنْ شَرَحَ

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 34.

(2) [يوسف: 64].

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 38.

(4) [الأعراف: 117].

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 48.

(6) [طه: 18].

(7) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 52.

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
		بِالْكَفْرِ صَدْرًا فَعَلَيْهِمْ غَضَبٌ مِّنَ اللَّهِ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴿١﴾
10-	(وأفوض أمري إلى الله ان الله بصير بالعباد) ⁽²⁾	قال تعالى: ﴿فَسَتَذْكُرُونَ مَا أَقُولُ لَكُمْ ۖ وَأَفْوضُ أَمْرِي إِلَى اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ﴾ ⁽³⁾
11-	(إذ يغشاكم النعاس أمانة منه) ⁽⁴⁾	قال تعالى: ﴿إِذْ يُغَشِّيكُمُ النُّعَاسُ أَمَنَةً مِنْهُ وَيُنَزِّلُ عَلَيْكُم مِّنَ السَّمَاءِ مَاءً لِّيُطَهِّرَكُم بِهِ وَيُذْهِبَ عَنْكُم رِجْزَ الشَّيْطَانِ وَلِيَرْبِطَ عَلَى قُلُوبِكُمْ وَيُثَبِّتَ بِهِ الْأَقْدَامَ﴾ ⁽⁵⁾
12-	(وما صبرك إلا بالله) ⁽⁶⁾	قال تعالى: ﴿وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُكَ إِلَّا بِاللَّهِ ۚ وَلَا تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَلَا تَكُ فِي ضَيْقٍ مِّمَّا يَمْكُرُونَ﴾ ⁽⁷⁾
13	(جنتك من سبأ نبأ يقين) ⁽⁸⁾ وقد جاءت هذا الاستشهاد من القرآن على لسان المحقق "إيلان" الذي كان يدعي أنه كبيرهم، في محاولة لبدء شن حرب المروغة من خلال الأدلة الكاذبة محاولاً	قال تعالى: ﴿فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ نَحُطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَأٍ يَقِينٍ﴾ ⁽⁹⁾

(1) [النحل: 106].

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 55.

(3) [غافر: 44].

(4) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 56.

(5) [الأأنفال: 11].

(6) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 60.

(7) [النحل: 127].

(8) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 57.

(9) [النمل: 22].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
	افحام عامرٍ كما يقول.	
14-	(ليس لها من دون الله كاشفة) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿لَيْسَ لَهَا مِنْ دُونِ اللَّهِ كَاشِفَةٌ﴾ ⁽²⁾
15-	(إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث) ⁽³⁾ استحضر هذا الوصف عامراً لخصمه لما تعالى صدره بالله طمأنينةً مبتعداً عن عوالم المحقق النكدة، في تشبيهه له بالكلب الذي يهذي بما لا يدري ويهرق مما لا يعرف.	قال تعالى: ﴿وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلَ عَلَيْهِ يَلْهَثُ أَوْ تَتْرُكُهُ يَلْهَثُ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾ ⁽⁴⁾
16-	(فإذا هم المحققون .. وأسقط في أيدينا) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿وَلَمَّا سَقَطَ فِي أَيْدِيهِمْ وَرَأَوْا أَنَّهُمْ قَدْ ضَلُّوا قَالُوا لَئِنْ لَمْ يَرْحَمْنَا رَبُّنَا وَيَغْفِرْ لَنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾ ⁽⁶⁾
17-	(ولنبلونكم حتى نعلم المجاهدين منكم والصابرين) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ حَتَّى نَعْلَمَ الْمُجَاهِدِينَ مِنْكُمْ وَالصَّابِرِينَ وَنَبْلُوَ أَخْبَارَكُمْ﴾ ⁽⁸⁾
18-	(وكانهم كانوا حول سراب بقية حسبوا فيه ماء، فما باعوا إلا بالعطش) ⁽⁹⁾	قال تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمَانُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 60.

(2) [النجم: 58].

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 60

(4) [الأعراف: 176].

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 157.

(6) [الأعراف: 149].

(7) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 68.

(8) [محمد: 31].

(9) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 73.

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
	وهذا التعبير المستند على تناص واضح، تعبير ضياع أهل الكفر لأعمالهم، كالظمان الذي يحسب السراب ماءً، فهؤلاء المحققون ظمأى لاعتراف من عامر، ولكن ذلك وهم ويعد منالهم، فما يُخيل لهم أنه ماء هو سراب، وسيبقوا بعطشهم الذي سيقثت من أفئدتهم وسينخر أرواحهم.	شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهُ عِنْدَهُ فَوْقَهُ حِسَابَهُ ۖ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ ﴿١﴾
19-	(أين القبلة؟ أينما تولوا وجوهكم فثم وجه الله) (٢)	قال تعالى: ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (٣)
20-	(ويمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين) (٤)	قال تعالى: ﴿وَإِذْ يَمْكُرُ بِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِيُثْبِتُوكَ أَوْ يَقْتُلُوكَ أَوْ يُخْرِجُوكَ وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ﴾ (٥)
21-	(وهو معكم أينما كنتم) (٦)	قال تعالى: ﴿وَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ ۚ يَعْلَمُ مَا يَلِجُ فِي الْأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا

(1) [النور: 39].

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص74.

(3) [البقرة: 115].

(4) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص75.

(5) [الأنفال: 30].

(6) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص78.

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
		﴿ وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾ ⁽¹⁾
-22	(وهو الذي يكلؤكم في بالليل والنهار) ⁽²⁾	قال تعالى: ﴿قُلْ مَنْ يَكْلَأُكُمْ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ مِنَ الرَّحْمَنِ ۚ بَلْ هُمْ عَنْ ذِكْرِ رَبِّهِمْ مُعْرِضُونَ ﴾ ⁽³⁾
-23	(وهو يتولى الصالحين) ⁽⁴⁾	قال تعالى: ﴿قُلْ مَنْ يَكْلَأُكُمْ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ مِنَ الرَّحْمَنِ ۚ بَلْ هُمْ عَنْ ذِكْرِ رَبِّهِمْ مُعْرِضُونَ ﴾ ⁽⁵⁾
-24	(وان كان مكرهم لتزل منه الجبال) ⁽⁶⁾	قال تعالى: ﴿وَقَدْ مَكَرُوا مَكْرَهُمْ وَعِنْدَ اللَّهِ مَكْرُهُمْ وَإِنْ كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الْجِبَالُ ﴾ ⁽⁷⁾
-25	(والذكرى تنفع المؤمنين) ⁽⁸⁾	قال تعالى: ﴿وَذَكِّرْ فَإِنَّ الذِّكْرَى تَنْفَعُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾ ⁽⁹⁾
-26	(ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة) ⁽¹⁰⁾ وهذه التناص جاء بلسان المحقق الماكر "شلومو" في توجيه سهام اغراء يلوح بها لعامر بأنه يجب	قال تعالى: ﴿اللَّهُ وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ ۚ وَأَحْسِنُوا ۚ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ ﴾ ⁽¹¹⁾

(1) [الحديد: 4].

(2) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص78.

(3) [الأنبياء: 42].

(4) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص78.

(5) [الأعراف: 196].

(6) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص79.

(7) [إبراهيم: 46].

(8) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص81.

(9) [الذاريات: 55].

(10) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص85.

(11) [البقرة: 195].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
	أن يخلص نفسه من تهلكتها التي هي بمنظورهم رسخوه على مبدأه الصخري، ومنهجه الملزم بشدّ جدائل لسانه دون اعترافٍ.	
27-	(قال بلى ولكن ليظمنن قلبي) ⁽¹⁾ وهذه أيضاً تغياً بها المحقق لسوق عامرٍ لخدعةٍ آلة كشف الكذب الذي يوقعون بها فريستهم بكل سهولة، تحت تأثير الحيادية التقنية وتوظيف التكنولوجيا لدك جدر الصدر العتية.	قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى ۖ قَالَ أَوَْلَمْ تُؤْمِن ۚ قَالَ بَلَىٰ وَلَكِنْ لِّيَطْمَئِنَّ قُلُوبِي ۖ قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا ۚ وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ ⁽²⁾
28-	(أو كلما عاهدوا عهداً نبذه فريق منه) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿أَوَلَمَّْا عَاهَدُوا عَهْدًا نَّبَذَهُ فَرِيقٌ مِّنْهُمْ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾ ⁽⁴⁾
30-	(فوقع على رأسه كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾ ⁽⁶⁾
31-	(وأقسموا بالله جهد أيمانهم بعد كل خدمة يضعها بين أيديهم.. لم يتركوه) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿وَيَقُولُ الَّذِينَ آمَنُوا أَهَؤُلَاءِ الَّذِينَ أَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ إِنَّهُمْ لَمَعَكُمْ حَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ فَأَصْبَحُوا خَاسِرِينَ﴾ ⁽⁸⁾

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 97.

(2) [البقرة: 260].

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 108.

(4) [البقرة: 100].

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 109.

(6) [الأعراف: 176].

(7) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 109.

(8) المائدة: 53].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
32-	(ومن يحيى العظام وهي رميم إلا يوم القيامة، عند من بيده أسرار الخلائق كلها) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ ۖ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ﴾ ⁽²⁾
33-	(أتخفي في نفسك عمن يعلم السر وأخفى) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿وَإِنْ تَجَهَّرَ بِالْقَوْلِ فَإِنَّهُ يَعْلَمُ السِّرَّ وَأَخْفَى﴾ ⁽⁴⁾
34-	(صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ﴾ ⁽⁶⁾
35-	(نسوا الله فأنساهم انفسهم.. أصبحوا مجرد أدوات) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ نَسُوا اللَّهَ فَأَنْسَاهُمْ أَنْفُسَهُمْ ۖ أُولَٰئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ﴾ ⁽⁸⁾
36-	(وربك يخلق ما يشاء ويختار.. أيامي في هذه الزنازين معدودات) ⁽⁹⁾	قال تعالى: ﴿قَالَتْ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ قَالَ كَذَلِكِ اللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ ⁽¹⁰⁾
37-	(كان صدره في الأيام التي خلت كمن يصعد في السماء) ⁽¹⁾ واستعار هذا	قال تعالى: ﴿فَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ﴾

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 112.

(2) [يس: 78].

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 123.

(4) [طه: 7].

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 123.

(6) [الفاتحة: 7].

(7) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 125.

(8) [الحشر: 19].

(9) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 126.

(10) [آل عمران: 47].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
	الوصف القرآني في وصف لضيق صدره في الأيام السابقة، فهو الآن ذا صدرٍ واسع فسيح ينعم بسعة الهواء ويخفق بالحمد والثناء، وتتعالى فيه سحائب الإباء.	لِلْإِسْلَامِ ۖ وَمَنْ يُرِدْ أَنْ يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصْعَدُ فِي السَّمَاءِ ۚ كَذَلِكَ يَجْعَلُ اللَّهُ الرِّجْسَ عَلَى الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ ﴿٢﴾
-38	(انهم لا يملون من التهديد والوعيد.. قل	قال تعالى: ﴿قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا
-39	لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا) (3)	هُوَ مَوْلَانَا ۚ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ ﴿٤﴾
-40	(وما أصابكم من مصيبة في الأرض إلا في كتاب قبل أن نبرأها) (5)	قال تعالى: ﴿مَا أَصَابَ مِنْ مُصِيبَةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي أَنْفُسِكُمْ إِلَّا فِي كِتَابٍ مِّن قَبْلِ أَنْ نَبْرَأَهَا ۚ إِنَّ ذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ ﴿٦﴾
-41	(سأردكم على أعقابكم خاسرين) (7)	قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَطِيعُوا الَّذِينَ كَفَرُوا يُرْدُّوكُمْ عَلَىٰ أَعْقَابِكُمْ فَتَنْقَلِبُوا خَاسِرِينَ ﴿٨﴾
-42	(الشيطان يعدكم الفقر ويأمركم بالفحشاء والله يعدكم مغفرة منه وفضلاً) (9)	قال تعالى: ﴿الشَّيْطَانُ يَعِدُكُمُ الْفَقْرَ وَيَأْمُرُكُم بِالْفَحْشَاءِ ۚ وَاللَّهُ يَعِدُكُم مَّغْفِرَةً مِّنْهُ وَفَضْلًا ۚ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴿١٠﴾

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص126،

(2) [الأنعام: 125].

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص136.

(4) [التوبة: 51].

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص136.

(6) [الحديد: 22].

(7) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص136.

(8) [آل عمران: 149].

(9) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص137.

(10) [البقرة: 268].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
43-	(كانت ضربة مفاجئة زاع له بصر عامر) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى﴾ ⁽²⁾
44-	(وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنْسَانِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا﴾ ⁽⁴⁾
45-	(كان نبيل وإبراهيم يسمعان هذا الكلام وكان على رؤوسهما الطير) ⁽⁵⁾ تلبس هذا التناص ثوب الكناية لإظهار حالة السكون والترقب وكمية الإطلاق التي تتغشى حالة إبراهيم وعامر وهما يطرقان الأذن لعامر. وفيه التقاء أيضاً بتناص أدبي في قول الشاعر : تراهم كأنَّ الطير فوق رعوسهم على عِمَّةٍ معروفة في المعاصر	قال تعالى: ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانٍ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْرًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ ۖ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾ ⁽⁶⁾

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 138.

(2) [النجم: 17].

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 170.

(4) [الكهف: 63].

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 171.

(6) [يوسف: 36].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
46-	(إن الله مع الصابرين) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾ ⁽²⁾
47-	(ولن يجعل للكافرين على المؤمنين سبيلاً) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ بِكُفْرِهِمْ إِنْ كَانَ لَكُمْ فَتْحٌ مِنَ اللَّهِ قَالُوا أَلَمْ نَكُنْ مَعَكُمْ وَإِنْ كَانَ لِلْكَافِرِينَ نَصِيبٌ قَالُوا أَلَمْ نَسْتَحِذْ عَلَيْكُمْ وَنَمْنَعُكُم مِنَ الْمُؤْمِنِينَ ۖ قَالَ اللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ ۖ وَلَنْ يَجْعَلَ اللَّهُ لِلْكَافِرِينَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ سَبِيلًا﴾ ⁽⁴⁾
48-	(إن عبادي ليس لك عليهم سلطان) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿إِنَّ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ إِلَّا مَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْغَاوِينَ﴾ ⁽⁶⁾
49-	(لا تحزن إن الله معنا) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا ۖ فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 21.

(2) [البقرة: 153].

(3) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 21.

(4) [النساء: 141].

(5) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 21.

(6) [الحجر: 42].

(7) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 21.

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
	روح صاحبه أبي التي بدأت تجري فيها سيول الحزن وشدة القلق، وكان هذا الخطاب أيضاً من عامر لنفسه بذات الدلالة واللفظ.	كَفَرُوا السُّفْلَى ۚ وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا ۚ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ⁽¹⁾
50-	(إن الإنسان خلق هلوعاً إذا مسه الشر جزوعاً وإذا مسه الخير منوعاً) ⁽²⁾	قال تعالى: ﴿إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا﴾ ⁽³⁾
51-	(يعدهم الشيطان ويمنيهم وما يعدهم الشيطان إلا غروراً) ⁽⁴⁾	قال تعالى: ﴿يَعْدُهُمْ وَيُمْنِيهِمْ وَمَا يَعْدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلَّا غُرُورًا﴾ ⁽⁵⁾
52-	(إياك نعبد) ⁽⁶⁾	قال تعالى: ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾ ⁽⁷⁾
53-	(انتبه جيداً مازال رسول الله فيكم) ⁽⁸⁾	قال تعالى: ﴿وَأَعْلَمُوا أَنَّ فِيكُمْ رَسُولَ اللَّهِ ۚ لَوْ يُطِيعُكُمْ فِي كَثِيرٍ مِّنَ الْأَمْرِ لَعَنِتُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ حَبَبٌ إِلَيْكُمْ الْإِيمَانَ وَزَيْنَهُ فِي قُلُوبِكُمْ وَكَرَهِ الْيُكُومُ الْكُفْرَ وَالْفُسُوقَ وَالْعِصْيَانَ ۚ أُولَٰئِكَ هُمُ الرَّاشِدُونَ﴾ ⁽⁹⁾
54-	(ذلك بأن الله مولى الذين آمنوا وأن الكافرين لا مولى لهم) ⁽¹⁰⁾	قال تعالى: ﴿ذَٰلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ مَوْلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَأَنَّ الْكَافِرِينَ لَا مَوْلَى لَهُمْ﴾ ⁽¹¹⁾

(1) [التوبة: 40].

(2) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 24.

(3) [المعارج: 19].

(4) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 29.

(5) [النساء: 120].

(6) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 40.

(7) [الفاحة: 5].

(8) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 42.

(9) [الحجرات: 7].

(10) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 43.

(11) [محمد: 11].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
55-	(إنما ذلكم الشيطان يخوف أولياءه) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿إِنَّمَا ذَلِكُمُ الشَّيْطَانُ يُخَوِّفُ أَوْلِيَاءَهُ فَلَا تَخَافُوهُمْ وَخَافُوا مِنِّي إِن كُنتُمْ مُؤْمِنِينَ﴾ ⁽²⁾
56-	(والله من ورائهم محيط) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿وَاللَّهُ مِن وَرَائِهِم مَّحِيطٌ﴾ ⁽⁴⁾
57-	(الله ولي الذين امنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ ⁽⁶⁾
58-	(إن وليي الله الذي نزل الكتاب وهو يتولى الصالحين) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿إِنَّ وَلِيَِّيَ اللَّهُ الَّذِي نَزَّلَ الْكِتَابَ ۖ وَهُوَ يَتَوَلَّى الصَّالِحِينَ﴾ ⁽⁸⁾
59-	(إلا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون) ⁽⁹⁾	قال تعالى: ﴿لَا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللَّهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾ ⁽¹⁰⁾
60-	(لن يضرروكم إلا أذى) ⁽¹¹⁾	قال تعالى: ﴿لَنْ يَضُرُّوكُمْ إِلَّا أَذًى ۖ وَإِنْ يُقَاتِلُوكُمْ يُؤْلَوْكُمْ الْأَدْبَارَ ثُمَّ لَا يُنصَرُونَ﴾ ⁽¹²⁾

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 48.

(2) [آل عمران: 175].

(3) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 53.

(4) [البروج: 20].

(5) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 58.

(6) [البقرة: 257].

(7) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 58.

(8) [الأعراف: 196].

(9) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 58.

(10) [يونس: 62].

(11) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 58.

(12) [آل عمران: 111].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
61-	(ربنا لا تحملتنا ما لا طاقة لنا به) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا ۗ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إَصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا ۗ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ ۗ وَاعْفُ عَنَّا وَاعْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا ۗ أَنْتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ﴾ ⁽²⁾
62-	(والذين جاهوا فينا لئهدينهم سبلنا) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا ۚ وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ﴾ ⁽⁴⁾
63-	(فلولا نفر من كل فرقة منهم طائفة ليتفقهوا في الدين وليذروا قومهم إذا رجعوا إليهم) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿وَمَا كَانَ الْمُؤْمِنُونَ لِيَنفِرُوا كَافَّةً ۚ فَلَوْلَا نَفَرَ مِنْ كُلِّ فِرْقَةٍ مِنْهُمْ طَائِفَةٌ لِيَتَفَقَّهُوا فِي الدِّينِ وَلِيُنذِرُوا قَوْمَهُمْ إِذَا رَجَعُوا إِلَيْهِمْ لَعَلَّهُمْ يَحْذَرُونَ﴾ ⁽⁶⁾
64- 65-	(ولكن الله ربي بيدك الخير إنك على كل شيء قدير) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكِ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ ۚ بِيَدِكَ الْخَيْرُ ۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ ⁽⁸⁾

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 58

(2) [البقرة: 286].

(3) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 76.

(4) [العنكبوت: 69].

(5) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 78.

(6) [التوبة: 122].

(7) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 84.

(8) [آل عمران: 26].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
66-	(كم لبثت فأجاب ستة أشهر) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّى يُحْيِي هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا ۚ فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ ۖ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ ۖ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۖ قَالَ بَلْ لَبِثْتَ مِائَةَ عَامٍ فَانْظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّه ۖ وَانْظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِتَجْعَلَ آيَةً لِلنَّاسِ ۖ وَانْظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا ۖ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ ⁽²⁾
68-	(أسروا به ليلا من أجل تفتيش البيت) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنَ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾ ⁽⁴⁾
69-	(إنها الذلة التي ضربت عليهم من قبل ضربت عليهم المسكنة وباءوا بغضب من الله) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ﴾ ⁽⁶⁾
70-	(وإن يقاتلوكم يولوكم الأدبار ثم لا ينصرون التحدي هو من يضحك في الآخر) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿لَنْ يَضُرُّوكُمْ إِلَّا أَذًى ۖ وَإِنْ يُقَاتِلُوكُمْ يُؤَلُّوكُمُ الْأَدْبَارَ ثُمَّ لَا يُنصَرُونَ﴾ ⁽⁸⁾

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 93.

(2) [البقرة: 259].

(3) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 93.

(4) [الإسراء: 1].

(5) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 95.

(6) [آل عمران: 112].

(7) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 124.

(8) [آل عمران: 111].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
71-	(من هم ؟ الذين آمنوا ولم يلبسوا ايمانهم بظلم) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَلَمْ يَلْبِسُوا إِيمَانَهُمْ بِظُلْمٍ أُولَٰئِكَ لَهُمُ الْأَمْنُ وَهُمْ مُهْتَدُونَ﴾ ⁽²⁾
72-	(يرسلون واردهم إلى غيابتها) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿سَيَّارَةً فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوُهُ قَالَ يَا بُشْرَىٰ هَذَا غُلَامٌ وَأَسَرُّهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ﴾ ⁽⁴⁾
73-	(كألف يوم مما تعدون) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ وَعْدَهُ ۖ وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ﴾ ⁽⁶⁾
74-	(من ظاهره الجمال الساحلي ومن باطنه العذاب) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذَابُ﴾ ⁽⁸⁾
75-	(جاء كبيرهم الذي علمهم السحر) ⁽⁹⁾	قال تعالى: ﴿قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَٰذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ﴾ ⁽¹⁰⁾

(1) ستائر العتمة2، الهودلي، ص132.

(2) [الأنعام: 82].

(3) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص2.

(4) [يوسف: 19].

(5) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص8.

(6) [الحج: 47].

(7) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص10.

(8) [الحديد: 13].

(9) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص28.

(10) [الأنبياء: 63].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
76-	(ليقضي الواحد منهم زهره شبابه في غيابة الجب) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غِيَابَةِ الْجَبِّ يَلْتَقِطُهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ﴾ ⁽²⁾
78-	(كان منكسر القلب مهيبض الجناح سيماء في وجوههم من أثر الخشوع) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ ۚ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ ۖ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا ۖ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ۚ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَةِ ۚ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيُغَيِّظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ ۚ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا﴾ ⁽⁴⁾
79-	(ما لهؤلاء ينفرون خفافاً وثقالاً!!) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ۚ ذَٰلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾ ⁽⁶⁾
80-	(لها نصيب من اسمها فسناها يكاد يخطف الأبصار) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ...﴾ ⁽⁸⁾

(1) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص15.

(2) [يوسف: 10].

(3) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص17.

(4) [الفتح: 29].

(5) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص17.

(6) [التوبة: 41].

(7) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص19.

(8) [البقرة: 20].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
81-	(جعل الله تحتها سريراً، أشكرك من أعماقي) ⁽¹⁾	قال تعالى: ﴿فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا﴾ ⁽²⁾
82- 83-	(لا تكاد تصل وجلة إلا ويرتد طرف صاحبها وهو حسير) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ﴾ ⁽⁴⁾
84-	(أينما تول وجهك تجد السهول الخضراء) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ ⁽⁶⁾
86-	(قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا ۚ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ﴾ ⁽⁸⁾
87-	(وكانه رجز من عمل الشيطان يريدون التخلص منه سريعاً قبل أن يلوث أجواءهم) ⁽⁹⁾	قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ ⁽¹⁰⁾

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص21.

(2) [مريم: 24].

(3) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص23.

(4) [الملك: 4].

(5) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص33.

(6) [البقرة: 115].

(7) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص48.

(8) [التوبة: 51].

(9) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص67.

(10) [المائدة: 90].

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
88-	(محاولة اصطياد في مائهم الآسن	قال تعالى: ﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعدَ الْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّن خَمْرٍ لَّذَّةٌ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّن عَسَلٍ مُّصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُل الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ۖ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ﴾ (2)
89-	(العكر) ⁽¹⁾	
90-	(الحمد لله رب العالمين جاء الحق زهوق الباطل) ⁽³⁾	قال تعالى: ﴿قل جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقاً﴾ (4)
91-	(كأنه قد توقف عن التفكير زاغت الأبصار وبلغت القلوب الحناجر) ⁽⁵⁾	قال تعالى: ﴿إِذْ جَاءُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونًا﴾ (6)
92-	(رحلت إلى جوار أرحم الراحمين ..في مقعد صدقٍ عند مليك مقتدر) ⁽⁷⁾	قال تعالى: ﴿فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِندَ مَلِكٍ مُّقْتَدِرٍ﴾ (8)
93-	(عزم أمره ورتب اعترافات ليعموا أن الله حق) ⁽⁹⁾	قال تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ أَعِزَّنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ

(1) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص69.

(2) [محمد: 15].

(3) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص74.

(4) [الإسراء: 81].

(5) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص122.

(6) [الأحزاب: 10].

(7) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص125.

(8) [القمر: 55].

(9) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص133.

م	الاقتباس من متن الرواية	النص القرآني الذي اقتبس وتناص الشاعر منه
		يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ ۖ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا ۖ رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ ۚ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَىٰ أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِدًا ﴿١﴾
-94	(وأصبح قاب قوسين أو أدنى تحقيق ذاته الوطنية من جديد) ⁽²⁾	قال تعالى: ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ﴾ ⁽³⁾
-95	(فالنتيجة سأصبح من المغضوب عليهم) ⁽⁴⁾	قال تعالى: ﴿صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ﴾ ⁽⁵⁾
-96	(ابتسم لها قلبه وهتف فسينفقونها ثم تكون عليهم حسرة.. لن يجنوا مني أية فائدة) ⁽⁶⁾	قال تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ لِيَصُدُّوا عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ فَسَيُنْفِقُونَهَا ثُمَّ تَكُونُ عَلَيْهِمْ حَسْرَةً ثُمَّ يُغْلَبُونَ وَالَّذِينَ كَفَرُوا إِلَىٰ جَهَنَّمَ يُحْشَرُونَ﴾ ⁽⁷⁾

(1) [الكهف: 21].

(2) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص139.

(3) [النجم: 9].

(4) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص149.

(5) [الفاحة: 7].

(6) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص163.

(7) [الأنفال: 36].

ومن أنماط التعالق النصي استدعاء بعض القصص التي وردت في القرآن لعقد المشابهة التصويرية التي تخدم الفكرة التي يسير في حملها النص الروائي، ولتقي بالغرض الدلالي بجانب الفني الفكري، ومنه قوله: "تام نومة أهل الكهف"⁽¹⁾، التي اندغمت في النص لتشي بطول المدة التي قضها في نومه، وقد كان استدعاؤها يتلبس ثوباً فضفاضاً، وكأن هذا التناص بهذا الاختزال الكبير يترك فراغاً تصويراً للقارئ ليعتمد على مخزونه القصصي القرآني، لإيجاد الرابط بين موقعه في النص المستحضر وبين القصة الأصل، فالتناص هنا ثنائي الوظيفة، وظيفة دعم الفكرة، والأخرى اشراك وتحفيز ذهن القارئ في تكوين الدلالة المبتغاة.

وكذا استرشد الكاتب اللفظة القرآنية المفردة "شرذمة"⁽²⁾ لتحمل بعدها الدلالي المعروف في النص القرآني الذي يعني القلة العددية والخسة المنزلية، وذلك في حديثه عن بني إسرائيل: ﴿إِنَّ هَؤُلَاءَ لَشِرْذِمَةٌ قَلِيلُونَ﴾⁽³⁾ ومنه أيضاً لفظة "الزبانية"⁽⁴⁾، والزبانية هم ملائكة العذاب ويتمتعون بقوة وغلظة، وقد ألصق الكاتب هذا نعتاً للمحققين مع نزعه لصفة الملائكية، فهم يقودونه للاعتراف الذي مآله نار العتمة والسجن.

إن التناص القرآني بهذا الكم الوفير وهب العمل الروائي زخماً أدبياً جمالياً، فأسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل في اللغة العربية، واستشفاف بعض أساليبه والاتكاء على صيغ صوره وأعماقه البلاغية، ليعلي رونق النص بروح القرآن، هذا علاوة على المبتغى ذا الوظيفة الدينية الذي يقضي بفتح قناة تواصل كامل خلّاق بين المبدع والقارئ، فالنص القرآني يوطد تفاعل القارئ بما يخط المبدع، لأنه يرضخ لتأثير القرآن وسطوة معانيه العظيمة، قبل وقوعه بتأثير فكرة القارئ وأسلوبه. وهذا ما يمنح الخليط الروائي زيادة على التشبع الدلالي والغني الإيحائي جلالاً وقدسيتها.

ب- الحديث الشريف

كان الاعتراف التناصي من المعين القرآني أكبر منه من الحديث النبوي الشريف، فقد جاء حضوره نمشياً قليلاً مقارنةً بكم التناص القرآني الكبير الذي بسط نفوذه، وأرخى ستاره على مساحة ليست ضيقة من النسج الروائي، فقد بلغت عددها ما يقارب المائة تناص، وقد تقاطعت

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 144.

(2) المصدر السابق، ص 62.

(3) الشعراء: 54.

(4) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 132.

بعض اقتناصات التناص القرآني مع التناص من الحديث النبوي الشريف، ومنه قول سعيد عبد الوكيل: "الله مولاي أنا بكل فخر واعتزاز يتولى أمري ويمدني من كل صفاته الحسنى بكرم لا حدود له"⁽¹⁾

فقد تناص به مع قول الله تعالى: ﴿ذَلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ مَوْلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَأَنَّ الْكَافِرِينَ لَا مَوْلَى لَهُمْ﴾⁽²⁾ مع الحديث الذي ألخصه بالحادثة التالية: يوم أصابَ المسلمين القرُح في أحدٍ وارتقى سبعون من خيرة صحابة رسول الله شهداء، جعل أبو سفيان ينادي مفاخرًا، أفيكم محمد؟، فقال النبي لأصحابه: لا تجيبوه، لأنه يريد أن يربط المسلمين بفكرة لا بأشخاصٍ فالأشخاص يرحلون ويسافرون ويستشهدون لكن الفكرة تحيا بموت أصحابها، ثم يعود أبو سفيان منادياً: أفيكم أبو بكر، فيقول النبي: لا تجيبوه، فينادي أبو سفيان: "اعْلُ هُبْلُ، اعْلُ هُبْلُ، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ألا تُجيبونه؟! قالوا: يا رسول الله، وما نقول؟ قال: قولوا: الله أعلى وأجلُّ، قال: إنَّ العزى لنا، ولا عزى لكم، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ألا تُجيبونه؟! قالوا: يا رسول الله، وما نقول؟ قال: قولوا: الله مولانا ولا مولى لكم!"⁽³⁾

وسنورد في الجدول التالي النص الروائي للمؤلف ومتن الحديث التي تناص المؤلف معه وأخذ منه:

م	نص المؤلف داخل المتن الروائي	متن الحديث النبوي
1-	"كان أشعث أغبر، تبدو عليه آثار التعذيب" ⁽⁴⁾	وقد جرى هذا الوصف للعصفور حال دخوله السجن على لسان عامرٍ متناصاً مع قول أنس بن مالك فيما يروي عن النبي أنه قال: " كم من أشعث أغبر ذي طمرين لا يؤبه له لو أقسم على الله لأبره منهم البراء بن مالك" ⁽⁵⁾

(1) ستائر العتمة 2، الهودلي، ص 46.

(2) محمد: 11.

(3) صحيح البخاري، محمد بن اسماعيل البخاري، تح/ محمد الناصر، دار طوق النجاة، ط 1، (65/4)

(4) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 14.

(5) سنن الترمذي، الترمذي، ص 867.

م	نص المؤلف داخل المتن الروائي	متن الحديث النبوي
2-	"اللهم بلغت اللهم فاشهد" ⁽¹⁾	و تدور هذه العبارة على ألسن الوعاظ والخطباء ليؤكدوا تمامية تبليغ الرسالة خير بلاغ وبذا المعنى قالها عامر للعصفور، وقد تناص هذا مع قول النبي في خطبته فقال: أَلَا إِنَّ أَمْوَالَكُمْ وَدِمَاءَكُمْ عَلَيْكُمْ حَرَامٌ، كُحْرَمَةٌ هَذَا الْبَلَدِ، فِي هَذَا الْيَوْمِ. أَلَا فَلَا يَجْرِمُكُمْ تَرْجِعُونَ بَعْدِي كُفَّارًا يَضْرِبُ بَعْضُكُمْ رِقَابَ بَعْضٍ. أَلَا لِنُبَلِّغَ الشَّاهِدُ الْغَائِبَ؛ فَإِنِّي لَا أَدْرِي هَلْ أَلْفَاكُمْ هَاهُنَا أَبَدًا بَعْدَ الْيَوْمِ، اللَّهُمَّ اشْهَدْ عَلَيْهِمُ، اللَّهُمَّ بَلِّغْتُ" ⁽²⁾
3-	يا رجل اعقل وتوكل" ⁽³⁾	"عن أنس بن مالك قال رجلٌ: يا رسولَ الله أعقلها وأَتوَكَّلُ أو أَطْلُقُهَا وَأَتوَكَّلُ؟ قال: اعقلها وتوَكَّل. يعني النَّاقَةَ" ⁽⁴⁾
4-	"وكان هذا الأمر من الموبقات السبع، أمام هذا الإهمال المتعمد" ⁽⁵⁾	اجْتَنِبُوا السَّبْعَ الْمُوبِقَاتِ، قالوا: يا رسولَ الله وما هُنَّ؟ قال: الشُّرْكُ بِاللَّهِ، وَالسَّحَرُ، وَقَتْلُ النَّفْسِ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ، وَأَكْلُ الرِّبَا، وَأَكْلُ مَالِ الْيَتِيمِ، وَالتَّوَلَّى يَوْمَ الزَّحْفِ، وَقَذْفُ الْمُحْصَنَاتِ الْمُؤْمِنَاتِ الْغَافِلَاتِ." ⁽⁶⁾
5-	"وكانه يقول له: احفظ لسانك خير لك"	" احفظُ لسانَكَ تَكَلِّتَكَ أَمُّكَ يا معاذُ ! وهل يكبُّ الناسَ على وجوهِهِم إلا ألسِنُهُمْ؟" ⁽⁷⁾

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 23.

(2) سنن الترمذي، محمد بن عيسى الترمذي، تحقيق وتعليق/أحمد شاکر وآخرون، شركة مكتبة مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1975م.

(3) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 45.

(4) سنن الترمذي، (4/688)

(5) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 103.

(6) صحيح البخاري، (4/10)

(7) سنن ابن ماجه، ابن ماجه أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، ابن ماجه، تح/محمد عبد الباقي، دار احياء الكتب العربية، (2/1314)

م	نص المؤلف داخل المتن الروائي	متن الحديث النبوي
6-	ما خيرت بين أمرين إلا وأخذت أيسرهما ⁽¹⁾	عن عائشة أم المؤمنين: ما خيّر النبي بين أمرين إلا اختار أيسرهما ما لم يأتكم، فإذا كان الإثم كان أبعدهما منه، والله ما انتقم لنفسه في شيء يؤتى إليه قط، حتى تنتهك حرّمت الله، فينتقم لله ⁽²⁾
7-	"فعلاً إذا اشتكى منه عدو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى" ⁽³⁾	"عن النعمان بن بشير: مثّل المؤمنين في توادهم، وتراحمهم، وتعاطفهم مثّل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى" ⁽⁴⁾
8-	"هات سم الله وقل" ⁽⁵⁾	عن عمر بن أبي سلمة: كنت غلاماً في حجر رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكانت يدي تطيش في الصحفة، فقال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا غلام، سم الله، وكل بيمينك، وكل مما يليك فما زالت تلك طعمتي بعد ⁽⁶⁾
9-	"حام أميرهم طويل حول الحمى" ⁽⁷⁾	"عن النعمان بن بشير: إن الحلال بين والحرام بين، وإن بين ذلك أموراً مشتبهات، وربما قال: وإن بين ذلك أموراً مشتبهات، قال: وسأضرب لكم في ذلك مثلاً؛ إن الله عز وجل حمى حمى، وإن حمى الله عز وجل ما حرم، وإنه من يرتع حول الحمى يوشك أن يخالط الحمى، وربما قال: إنه من يري حول

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص53.

(2) صحيح البخاري، (160/8)،

(3) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص56.

(4) صحيح مسلم، (1999/4)

(5) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص95.

(6) صحيح البخاري (68/7)

(7) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص100.

م	نص المؤلف داخل المتن الروائي	متن الحديث النبوي
		الحمى يوشك أن يرتع فيه، وإن من يخالط الريبة يوشك أن يجسر ⁽¹⁾ .
10-	"الاثم ما حاك ف بالصدر وكرهت أن يطلع عليه الآخرون" ⁽²⁾	"عن أبي أمامة قال رجل ما الإثم يا رسول الله قال الإثم ما حك في صدرك فدعه قال فما الإيمان من ساعته سيئته وسرته حسنته فهو مؤمن" ⁽³⁾

لم يغب عن وعي اليهودي في تناصه استدعاء الشخصيات الإسلامية التاريخية، وبعض أحداثات السير النبوي، ف شخصية "بلال بن رباح"⁽⁴⁾ شكلت نموذجاً بحضور صارخ فقد امتصها النصح الروائي وأغرقها فيه سبع مرات، فتمازجت هذه الشخصية بشخصية عامر فعلاً وقولاً، فهما مجتمعان في ذات الموقف، مع البون الزمني الواسع بين عصريهما، فلغة بلال الراسية وعقيدته الراسخة، شكلت تماهياً واضحاً مع الشخصية الفنية لعامر، وهذا الشخصية تتاسبط طرح الكاتب الصمودي لعامر، كما وتتغيا جلالية الفكرة التي بثها من خلال ملامح عامر ولغته البطولية، فهو لا يعمل وفق قاعدة الأخذ بالرخصة والتنازل، فصخور المشركين التي ضربت مساحات السعة في صدر بلال، هي ضيق الزنزانة التي تخنق صدر عامر، وبريق الاغراءات التي كان يساوم بها بلال لإرجاعه عند قوله التكراري المقر بوحداية الله، هي ذات الصفقات التي تعرض على عامر لفك عقدة لسانه باعتراف يريح صدورهم.

كما واستحضر حادثة أحد، فأرقد منها نذر سرد بسيط، مستخدماً إياه لتوطيد الثقة في طيات نفسه نفس عامر _، ودفع الانقياد وراء المصلحة الفردية والطمع المجهول عليه كل مرء، وحمل هذا التعبير تلخيصاً لحادثة هزيمة أحد التي كانت بسبب مطامع الرماة وتجاوزهم أمر النبي، وهذا التعبير ليعطي بعداً دلاليًا عميقاً للمشهد، كما انعطفت بالسرد ليدخله فضاءً زمنياً جديداً غير الذي كان به يسير، فعامر يقول في همسه الذاتي "ما زلت في قمة التصميم،

(1) صحيح البخاري، (20/1)

(2) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص 163.

(3) الجامع، معمر بن راشد، تح/حبيب الرحمن الأعظمي، المجلس الأعلى بباكستان، توزيع المكتب الإسلامي ببيروت، ط2، 1403هـ (126/11)،

(4) انظر: ستائر العتمة 1، اليهودي، ص 51. ص 66. ص 88، ص 139.

ولن أنزل عن جبلٍ أحدٍ.. لن أنزل من قمة النصر إلى قاع الهزيمة"⁽¹⁾، فهذه الجملة الموجزة أعطت الخلاصة للحدث المُستحضر من السيرة النبوية واجتره الزمن المحنة عند عامر. وكذلك استدعى الطمأنينة والدعة والسكينة من قصة أبي بكر مع النبي في هجرتهما، لما اشتدَّ بأبي بكر الاضطرابُ فقال له النبي في مقولة خالدة: "يا أبا بكر ما ظنك باثنين الله ثالثهما" وهي ذات العبارة التي استظل عامر بمعانيها لما استجمعتُ جيوش قلفله قواها على حصون نفسه، فكان استدعاء هذه القَبسات اليسيرة والاضاءات الخافتة من السيرة النبوية، ومن التاريخ الماضي على لسان الشخصيات الفنية، في تأكيدٍ برسالة خفية من الكاتب أن معركة الوعي ومسيرة النهوض توجبُ علينا أن ندرس التاريخَ بعمقٍ، وأن نكون على درايةٍ وخبرة حتى نستكشف الثغرات التي أوتينا منها لنسدها، والسهام التي تُرمى منها لنردها، والاضطرابات التي زحفتُ إلى صدورنا لنصدها، وأن ثقافة الصمود تُبنى من استدعاء ثقافي يَبْعُ من المشاربِ النبوية التاريخية الأولى، فثقافة اليوم التي يُنبى عليها الجيلُ قد تسممتُ مشاربها، وأصبح اللاسلاميون يرضعونهم من أذائهم المويوءة جينات الخضوع والتبعية والخنوع.

امتص الكاتبُ صفات الشخصية التاريخية الظالمة "الشخصيات والأحداث التاريخية ليست مجرد ظاهرة كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالاته الشمولية الباقية"⁽²⁾ فجاء سحبُ شخصية "هتلر"⁽³⁾ في أعماق النسيج الروائي ليستند عليها المبنى الحوارى الثقافى الصاخب فى قصة (أنا ضيف عندكم)، ليحسم بها العراك الثقافى، وينسف ادعاءات الخصم بأن حضارته اليهودية عمادها الديمقراطية، ويلصقَ بهم تبعية هتلر فى ظلمه عليهم، الذى أفرغوه فى تكبرهم وتجبرهم على الفلسطينى، وحتى على من يقفُ فى وجه رأيهم المتعنت، وذلك باستدعاء شخصية الكاتب اليهودى "أبراهام بورغ"، الذى أورد ما اكتشفه من ظلمهم فى كتابه (لننتصر على هتلر) الذى حورب من أجله، "سألت: إبراهيم بورغ، اكتشف أنكم مارستم الظلم على الشعب الفلسطينى آخر حياته، وأن فى داخلكم هتلر الذى مارس الظلم على اليهود فانقلبتم من ضحية لهتلر إلى هتلر على الشعب الفلسطينى".

المصادر التراثية

(1) سائر العتمة 1، الهودلى، ص 87.

(2) التناص التراثى فى الشعر المعاصر، واصل، ص 138.

(3) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلى، ص 76.

يتشكل التراث من العادات والتقاليد وكذا التعبيرات التي تلهجُ بها ألسُنُ تجمعها بيئةٌ واحدة ومنشأٌ واحدٌ، وقالبٌ ثقافي مشترك، ويعرّفه "جبور" في المعجم الأدبي بقوله: "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارِب وفنون وعلوم في شعب من الشعوب وهو جزء من قوامه الاجتماعي والانساني والسياسي والخلقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث واغناؤه"⁽¹⁾ فالتراث هو ثَقْبٌ نسترق النظر منه لنتقيأ ظلال ثقافة شعبٍ ونبش كومة عاداته وتقاليده.

لم تظهر ملامح التراث الشعبي في الثلاثية بشكل كاملٍ فقد اقتصرَتْ اقتصاراً كلياً على المثل بنوعيه: المثل العربي القديم، والشعبي الشائع، وكذا التعبيرات التي جرت مجرى المثل، فلم تلتقط مرصداً عيوننا وجوداً للأغنية، أو الأهزوجة الشعبية، أو الأكلة التراثية أو الحكاية الخرافية أو حتى الأسطورة، وغيابُ الأسطورة والحكاية الخرافية يرجع إلى الطبيعة التي تأسُر الرواية وهي حديثها عن حقائق موجودة دون احتضانٍ للخيال، إذ العلو في سماء الخيال ينزلُ بالهدف الذي يقضي برسم الصورة الصادقة للواقع، وهذا هو الهدف الذي تستحث الرواية خطاها لتحقيقه. والمثل هو خلاصة تجربةٍ مُعاشةٍ أو مسموعٍ بها، تختزلُ وضعاً معيناً، بل هو أقدُر الأنماط تعبيريةً مُوجزةً وغنىً بالدلالة التي تحمل.

وتأتي الأمثال في قالب التعبير الروائي المكثف، لتصيب وتحفز مكامن الوخز التأثيري، وتترد الأمثال بين السياق السردى والحوارى على ألسن الشخصيات.

وقد صففنا في الجدول التالي الأمثال العربية الفصيحة وكذلك الشعبية، والعبارات التي جرت في تعبيرها مجرى المثل، مستكفين خشية الإطالة بإبانة الموقف الذي يُستخدم فيه:

م	المثل
1-	(في ستين داهية) ⁽²⁾ و يتأتى هذا المثل للتعبير عن عدم اللامبالاة على ما ضاع أو فات، وقد حوّر معناه الأصلي الذي قيل فيه أول مرة.
2-	(أعرف كيف أعيدته بخفي حنين) ⁽³⁾

(1) المعجم الأدبي، عبد النور، ص 63

(2) سناثر العتمة 1، الهودلي، ص 10.

(3) المصدر السابق، ص 18.

م	المثل
	وهو مثل متصل بقصة قديمة، ويضرب هذا المثل فيمن يفشل في تحقيق أمر معين، أو في حق من لا يألُ جهداً في الحفاظ على ممتلكاته فتضيع من بين يديه.
-3	(غداً يسبح الثلج ويبين ما تحته) ⁽¹⁾ ويضربُ للتأكيد على امتلاك الحقيقة الساطعة التي لم تظهر بعد.
-4	(سرك في بير) ⁽²⁾ ويصدحُ بهذا المثل مَنْ يسعى لأن تأمنهُ على سرك، وترجع قصة هذا المثل إلى معنى ضد المعنى المستهلك اليوم، فقصته ترجع لرجلٍ حاطبٍ أخبره السلطان سراً فلم يستطع كتم السرد في صدره، فغاب عن أعين الناس حتى وصل غابةً بها بئر مهجورة، فصدح بالسر فيه، فما وصل قريته وجد الكل يعرفُ بسرهِ الذي قذف في جوف البئر. وجاء هذا المثل على لسان العصافير التي كانت تلهث وراء قمحة السر في صدر عامر لنقرها والطيران بها لأرباب النفاق وخفافيش التحقيق.
-5	(ركبت علينا ودليت رجلك) ⁽³⁾ ويطلق هذا المثل عند الاستخفاف بالمقابل ، فهم كالدابة التي يركبها ويحكم طوع قياده لها، وقد وردت على لسان المحقق لما استشاط الحنقُ فيه بشعوره أن عامر يهزأ بمخابرتهم " أنت تهزأ بنا، أتريد أن تلعب مع المخابرات الإسرائيلية؟! ماذا تحسب نفسك؟! تعرف ما بإمكاننا أن نفعل لك. لا أريد أن أذكرك بالماضي" ⁽⁴⁾
-6	(سبق السيف العذل) ⁽⁵⁾ ويرد هذا المثل الجاهلي في حالة التسرع في اصدار القرارات دون تفكير مسبق. وقد ورد هذا على لسان المحقق ليوجه عامرٍ نحو مراجعة قرارته الماضية بثبات وعدم هززه حتى بتهديده بالتحقيق مع زوجته
-7	(في الصيف ضيعت اللبن) ⁽⁶⁾ يُضرب هذا المثل فيمن يضيع خيراً أتاها بسبب طمعه، وقلة رضاه، وقد جاء أيضاً على لسان المحقق لنفس الغاية السابقة.

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص28.

(2) المصدر السابق، ص29.

(3) المصدر نفسه، ص46.

(4) المصدر نفسه، ص46.

(5) المصدر نفسه ، ص48.

(6) المصدر نفسه، ص48.

م	المثل
-8	(الكره في ملعبك وأنت حر) ⁽¹⁾ ويوجه هذا المثل للفت انتباه من يملك الفرصة السانحة_الكرة_ وعدم تضييعها، فأنت المسيطر على الوضع، وجاء المثل هذا على لسان المحقق موجهاً لعامر بأن يشتغل فرصة العرض الموجه له وعدم تخطيه دون استغلاله.
-9	(لقد قطعت جهينة قول كل خطيب) ⁽²⁾ ويضرب هذا المثل لمن يقطع على الناس ما هم فيه بحمّاقه يأتي بها.
-10	(لاحق العيار لباب الدار) ⁽³⁾ وجاء هذا المثل على لسان المحقق "شلولو" موجهاً لعامر "لقد انتهت القصة يا عامر لم يتبق لديك أي حجة عندنا، لقد سرنا معك إلى نهاية الطريق للاحق العيار لباب الدار" وهذا المثل يُضرب فيمن يماطل في كذبه ويتعدى في نفاقه، فيجاريه المرء حتى إذابة آخر خيط كذبه ونفاقه، ليرى هل هو عند وعده أم لا؟
-10	(ضع عيني في عينك) ⁽⁴⁾ هي عبارة شائعة تحمل معنى التحدي للمقابل.
-12	(الطريق الذي يأتيك منو الريح سدو استريح) ⁽⁵⁾ وهو مثل مصري يُضرب نصيحةً للشخص ببتّر الطريق الذي قد يتسبّب له بمشكلة حتى لا يبقى يعاني المشكلات.
-13	(أنا وإياك والزمن طويل) ⁽⁶⁾ وهذه عبارة جرت مجرى المثل الشعبي، وفيها فحیح تحدّ للمقابل.

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص56.

(2) المصدر السابق، ص57.

(3) المصدر نفسه، ص65.

(4) المصدر نفسه، ص67.

(5) المصدر نفسه، ص83.

(6) المصدر نفسه ، ص84.

م	المثل
14-	(المية تكذب الغطاس) ⁽¹⁾ ويقال هذا المثل عندما تجد البرهان على كذب أحدٍ يدعي صدقاً، وقد جاء في الرواية على لسان المحقق "شلومو" الذي يقنع عامر لاستخدام آلة كشف الكذب معه.
15-	(البيت بيتك) ⁽²⁾ وهي عبارة جرت مجرى المثل تقال لإسقاط التكلف والحرص الذي يعتري الضيف. وجاء هذه العبارة على لسان المحقق "إيلان" لعامر.
16-	(ضرب الحبيب زبيب) ⁽³⁾ ويأتي هذا المثل في أبسط صوره تعبيراً عن الرومانسية وتلطيف العلاقة مع الحبيب حال ارتكاب الخطأ. وقد انزاح به اليهودي ليعطي به دلالة عن العلاقة القائمة بين عامر والله عز وجل " فكيف إذا كان هذا الحبيب هو أرحم الراحمين؟ حقاً، إن ضرب الحبيب زبيب"
17-	(وأنت لا تتفع في العير ولا في النفير) ⁽⁴⁾ وهو مثل قديم يقال للرجل الذي لا يُرتجى من وراءه منفعة ولا يُأمل منه دورٌ في تحريك مجريات الحدث، ويقالُ أيضاً للتقليل من شأن من قيل فيه وجعل قدره مستهان بين الناس.
18-	(ليركبوا أعلى ما في خيلهم) ⁽⁵⁾ وجاء على لسان عامر لما استتفر في نفسه روح التحدي، وقرر أن يبدأ جولة جديدة من صد العروض الماكرة التي تعرض عليه، ويقالُ هذا المثل أيضاً في عدم الاهتمام بنتائج الأمور استخفافاً بالمقابل، كما يرد كناية عن التحدي كما استخدمه الكاتب.
19-	(الثقة لا تغلي الحذر) ⁽⁶⁾ وترد هذه المقولة تنبيهاً للمرء بأن الثقة المطلقة لا بد وأن تقترن بحذر.

(1) ستائر العتمة 1، اليهودي، ص 94.

(2) المصدر السابق، ص 97.

(3) المصدر نفسه، ص 99.

(4) المصدر نفسه ، ص 101.

(5) المصدر نفسه، ص 124.

(6) المصدر نفسه، ص 125.

م	المثل
-20	(حاجة حفرت على رأسها عفرت) ⁽¹⁾ وقد ورد على لسان المحق لما اشتدت شكيمه عامرٍ واصرارهِ، وقد أورد هذا المثل ككلمةٍ في وجه عامرٍ لينظر في عواقب أمرهِ، حتى لا يكون ضمن من يقال فيهِم هذا المثل.
-21	(كما تسحب الشعرة من العجين) ⁽²⁾ يضرب في الماهر اللبق الذي يخرج نفسه بحسن منطقهِ وسلاستهِ من حيز ورطة كبيرة، وكأنه لم يفعل شيء، فهو كالشعرة خرجت من العجين نظيفةً لا يلتصق بها شيء لأنها ذات نعومةٍ وملاسة.
-22	(وقعت الفاس في الراس) ⁽³⁾ وقد ساقه الكاتب في حوار نبيل مع نفسه، ليؤكد وقوعهِ في مصيبةٍ جلل تتشغاه على اثرها الحيرة وشتات الفكر مع غياب البصيرة، فالرأس هو مركز التحكم وتجميعية كل الحواس فيه، فإذا كانت الضربة فيه شلَّ كل شيء في الجسم، فلا شيء يُبدي بعد الضربة حراكاً. (بلغ سيل الأجرام الزبي) ⁽⁴⁾ ويضرب عند اشتداد الأمر وتجاوزه الحدَّ.
-23	(شر البلية ما يضحك) ⁽⁵⁾ ويضرب عندما يكون الموقف المأساوي أكثر المواقف دفعا للضحك، ويضرب أيضاً لمن عجز عن حلِّ مصيبتهِ فاكتفى بالضحك عليها.
-24	(ما ظل على الخم إلا ممعوط الذنب) ⁽⁶⁾ ويعبر هذا المثل عن وضاعةٍ وسفلية المرء التافه المتحدِّث، وقد جاء على لسان أحمد سداد لما استشهد المحقق معه بالنص الديني

(1) ستائر العتمة 1، الهودلي، ص 133.

(2) المصدر السابق، ص 136.

(3) المصدر نفسه، ص 147.

(4) المصدر نفسه، ص 171.

(5) المصدر نفسه، ص 83.

(6) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص 48.

م	المثل
-25	(أَمْشِي عَلَى عَجِينِهِمْ وَلَا أَخْرِبُهُ) ⁽¹⁾ ويرد هذا المثل لمن لا تشوبه شائبةٌ سير مُعَوِّجٍ، كما تقول العامةُ عندنا حسنُ سير وسلوكٍ.
-26	(مَا شِي الْحَيْطُ الْحَيْطُ) ⁽²⁾ يقصد به أنه مبتعد عن طريق المشاكل والمتاعب، وله اقترابٌ معنًى مع السابق.
-27	(بُوسِ الْكَلْبُ مِنْ تَمِهِ وَخَذْ حَاجَتَكَ مِنْهُ) ⁽³⁾ وهذا مثل مرفوضٌ عند العربِ إذ محتواه غشٌّ ظاهرٌ وعيبٌ جليٌّ، فمن الوضاعة عن العربي الأشم أن ينتطفَ كلباً فكيف يُقبله، ويضرب هذا المثل لمن يتمتع لمن يرغب في الانتهازية المطلقة بأخس صورها وأبشع معانيها، فالطريق لنيل الحاجة عندهم أوصل طرقها هي الذلة والهوان.
-28	(مِنْ سَاسِي لِرَاسِي) ⁽⁴⁾ وهي عبارة تقال كنايةً عن الشمولية، فكلمة "ساس" مشتقة من الأساس والقاعدة.
-29	(الِي بَدُو يَلْعَبُ مَعَ الْبَسِ يَتَحَمَّلُ خَرَابِيِشُهُ) ⁽⁵⁾ وفيه توجيه لعواقب التلاعب والاستخفاف بالأمور التي تكون نتائجها غير متوقعة، وعليه الصبر عليها، لأنها بما جنت يداها.
-30	(صَحِيحٌ لَا تَأْكُلُ وَمَقْسَمٌ لَا تَأْكُلُ وَكُلُّ حَتَّى تَشْبَعُ) ⁽⁶⁾ ويضرب هذا في الأمور التعجيزية التي يصعب فعلها، وفيه أن يأكل الخبز شريطة ألا يأكل المقسم أو يقسم الصحيح.

(1) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، 145.

(2) هكذا المصدر السابق، ص144.

(3) هكذا المصدر نفسه، ص149.

(4) سناثر العتمة1، اليهودي، ص162.

(5) هكذا أصبح جاسوساً، اليهودي، ص154.

(6) المصدر السابق ، ص160.

م	المثل
31-	(الي بيعرف بيعرف والي ما يعرف يقول كف عدس) ⁽¹⁾ ويرد استشهاده على من يُلقي اللوم على أحد دون معرفته سببه الحقيقي، الذي يصعبُ غالباً البوح به.
31-	(بين البائع المشتري يفتح الله ، ما كان أوله شرط آخره رضا) ⁽²⁾ ويقال عند الاتفاق على شيء ما بين طرفين، وقد تعلل بها محمود جابر لما أحس بأنه يغرق في قبول صفقة إبعادهم وتواصله معهم في القصة التي تحمل (هكذا أصبح جاسوساً 2)
32-	(أعيد لكم ما أخذته ويا دار ما دخلك شر) ⁽³⁾ واستند عليه أيضاً "محمود جابر" كما سبقه لفض اتفاقه مع المخابرات، وهذا المثل يُضرب فيمن يريد إنهاء اتفاق بينه وبين شخص آخر دون إشعال خلاف بينهم، وكأن شيئاً لم يكن فقد رسا كل شيء على شواطئ الحبّ والوئام والرضى والاستسلام.

إن امتصاص المبنى الحكائي واجتراره لهذا الكم من الأمثال الشعبية أنعش روح التفاعلية فيه، كما وأصبغته بصبغات معرفية متباينة، شاداً عضدً لحمه الغابر بالحاضر، مع تنصله المطلق من المورث الأدبي الشعري، فلم يمدّ الهودلي حبال الوصل بين الموروث الشعري ومساحات النص الروائي، ولعل مرجع ذلك عدم توفر الثقافية الشعرية الكافية لديه لإقحامها النص، ومنشأ ذلك بظني أنه متخصص رياضيات دون اللغة العربية التي تشحن طويلاً الذاكرة بالموروث الشعري بل وتجعل منه رذاذاً متطايراً من حواف لسان القلم الأدبي.

فاق المبنى الحكائي امتصاصه للنص القرآني المثل الشعبي، فجرت سيول التناص القرآني في مفاصل الجسد الروائي متفوقة على المثل الشعبي، ولكنها تشاركت معه في كونهما التصقاً بلسان المعتقل الفلسطيني وكذا المحقق الإسرائيلي على اختلاف المظان الثقافية، فكان

(1) هكذا أصبح جاسوساً، الهودلي، ص165

(2) المصدر السابق، ص168.

(3) المصدر نفسه، ص168.

استخدام النص القرآني عند الأول بمثابة تحصين للنفس واشعاعاً لأضواء التواصل الدافئ بين عوالم الروح والجسد، أما الثاني فيلوكة لسانه محاولاً به ضيغ فريسته_المعتقل_، بإيهامه لها أنه أعرفُ منه بثقافتها، وكأنه متمرسٌ ومتجذّرٌ في عمق ثقافتنا، فتوظيفُ المثل هو أحد اللكمات التي يستعملون في حربهم النفسية على الأسير لبث الهزيمة في روعه وجنابات فؤاده، ومن هنا أجرى الكاتب المثل على ألسنتهم ليقدم الوعي الكافي للقارئ بهذا الأسلوب النفسي الخفي الذي يستعملون.

الخاتمة

إنَّ التجول في رحاب البحث ماتعٌ على مشقته نافعٌ على وعورته، شرفتُ فيه بالنهل من بحر الأدب الواسع، وبعد هذه الرحلة الممتعة التي ارتضيتها بحثاً في جمالية اللغة السردية في ثلاثية ستائر العتمة، فقد رصدتُ الدراسة أهم النتائج التي توصلتُ إليها، فكانت على النحو التالي:

النتائج:

- 1- امتلك الهودلي جرأةً كتابيةً، جابه بها السجان وعزى ورقة التوت عن كم الخبث المحشو في أنفاس المحققين، كما أظهر عمق تجربته وإحساسه بالأسير، فكان قالبُ رواياته أدبياً توعوياً مقاوماً.
- 2- وظَّفَ الكاتبُ ضمائر السرد الثلاثة، متنقلاً بها في جسد الروايات، لتوجه القارئ لتأمل المشهد من كافة جوانبه، حاملة في جعبتها وظيفة توعوية يقف فيها الراوي على حد عنصر التشويق ووعي اللحظة، والنتيجة أن يُبصر القارئ تفاصيل الصورة جليةً بزومية أكبر.
- 3- طغى استخدام الكاتب للغة التسجيلية المباشرة في غالب محطات السرد الروائي، متماشياً مع الهدف التي ساقه في الروايات، فقد لزم الموضوعية دون تهويل أو تهوين، فلم يلبس رواياته تهويلاً يخدم المحتل في حربه النفسية، ولم ينعطف للتهوين الذي يورث استخفافاً بأسلوب المحتل، حتى لا يصطدم القارئ متفاجئاً بغير ما قرأ إذا وُضع على محكية التجربة العملية.
- 4- طُوبُ البناء الروائي بلغة شعرية مثقلة بالدلالات محملة بالجماليات، غير متكلفة، لم تصل حدَّ اللغة الشعرية الزئبقية، التي يصعب على القارئ قبضُ دلالتها وإمام معانيها بسهولة، وذلك بغية الهدف الذي يرتجيه والمنهج الذي يبتغيه، كما جاءت هذه اللغة بثوبها البياني البلاغي سهلة قريبة بعيدة عن مصاف التخمين والتأويل.
- 5- شكَّلَ الحوار أساساً متيناً انكأ عليه الكاتب في هندسته المعمارية لأحداث المقروء الروائي، فقد طغى مُهيماً على تقنيتي الوصف والسرد، ليجعل منه أداة تُضيء بواطن الشخصيات، وتخرق صمت الأقبية ودهاليز التحقيق، كاشفاً عن تقلبات الأحوال النفسية وطبيعة المجريات التأثيرية المتلاحقة على طرفي الحوار.

- 6- لجأ السارد للتدخل بالحوار، لينقل عين القارئ من متابعة الحوار الخارجي ليدخله جو المشاهد ليمس النفس مع ذاتها، مضيفاً بعض التعليقات التي جاءت إرشاداً وفكاً للغموض، وهذا من سمات الأدب التسجيلي الذي يسمح للسارد تدخلاً، لكن ليس على حساب لِيّ المسار الروائي الدرامي بخفض درجة تشويقه أو الحد كسراً من فعاليته.
- 7- تفاوتت لغة الحوار بين الروايات الثلاث، فكانت رواية (ستائر العتمة1) أكثر الروايات خطأً بين العامي والفصيح، وبين اللغة العبرية، يليها بذلك رواية (وهكذا أصبح جاسوساً)، أما رواية (ستائر العتمة2) فقد بُنيت حواراتها برصاً للغة فصيحة خالصة مبنية على الاستشهاد بالنص القرآني، وبالتعميم يمكن القول إن لغة الروايات قريبة سهلة شابها بعض العامي الدراج وقليل من الألفاظ العبرية المُفسّرة، وهذا لم يخرجها من طور الفصاحة العام، فقارب اللفظ العامي حرك شراعه الكاتب ليصلَ بالمتلقي ضفاف الفهم الأعماق والأقرب.
- 8- برع الكاتب في إيجاد نوع من التوازن الروائي، فكما أكثر من القفز الزمني ليجد له هامشاً أوسع للتنقل بشاشة سرده للقطات المهمة، راح يعوّض ذلك بالاستفادة من تقنية الاستنكار، فكلما ضاق زمنه الروائي، وازن ذلك بالاسترجاع الذي يوجد له حيزاً أكبر.
- 9- حافظ الهودلي على الزمن التعاقبي للحدث، كما لم يتلاعب بمستقبلية الزمن، فلم يدعنا نطل من نافذة النص لنتصور أحداث استشرافية بعيدة.
- 10- لم يستطع الهودلي إخفاء وجهته السياسية ومزاجه الفكري في صناعته الحدث، وهذه برأي من الهنات السردية التي أصابت جسده الروائي، ولو نأى عن وجهات النظر السياسية المتباينة بين الكل الفلسطيني مكتفياً بفكرته العامة الساعية لتموين الفكر بمكرية المحتل لكان أصوب وأسلم وجهة.
- 11- تعددت مرجعيات المعمار التوليدي للحدث، مع دورانه في فلك واحد وهو السجن، معطياً العمل الروائي شكلاً هرمياً بقاعدة كبيرة تشكلت بعمق الأبعاد النفسية والاجتماعية والتربوية والتاريخية وغيرها، حتى غدت الرواية فعلاً متشابكاً مع كل المكونات التي تقوم عليها الشخصيات بأبعادها الطولية والعرضية.
- 12- فعّل الكتاب دلالية العتبات النصية في العناوين الداخلية، فشكل منها ومضاتٍ مفتاحية رمزية مختزلة للمطول السرد تحتها، كما جاء توظيفها في قالب لغوي وصوتي مُتقن يتناسب ونقطة الجذب التي يبتغيها الكاتب عرضاً للرؤية التي يريد.

13- تطايرت صورة المشهد الكلي رسماً للشخصيات أمام عين القارئ بتناوبية بين آليتي الوصف والحوار داخلية وخارجية، مما منح طريقة عرضه مسلكاً درامياً.

14- اجتر الكاتب كثيراً من الآيات القرآنية والأمثال الشعبية إلى مبناه الروائي، لينعش روح النص تفاعليةً ويصبغه بصبغات معرفية متباينة، كما ابتعد عن مد حبال الوصل بين الموروث الأدبي الشعري، ومساحات النص الروائي، ولعل ذلك مرده إلى تخصصه الأكاديمي الذي لم يشحن طوايا ذاكرته بموروث شعري يجعل قلمه يتقافز به.

التوصيات:

ويوصي الباحث ب:

- 1- أن تعكف محركات بحث الدارسين على الروايات التي تقدم وعياً أدبياً وفكرياً مقاوماً.
- 2- عمل دراسة حول أثر بيئة السجن النفسية على اللغة الروائية عند الأسرى الكُتاب.
- 3- تضمين المنهاج ببعض القصص الموجودة في رواية (وهكذا أصبح جاسوساً)، لما تحمله من شارات أدبية معرفية ذات بعد فلسطيني.
- 4- أن تختصر التجارب المطروحة في هذا الروايات وتعرض في قالب محاضرات توعية لكل صاحب عمل أمني مُعرضٍ لمحك السجن.
- 5- أن تتجنب الأخطاء الكتابية في الطباعات القادمة.

وهذا ما جادَ به قلمي بحولٍ من الله وقوته، والله الموفقَ أسأل أن تكونَ هذه الدراسةُ في ميزان حسناتي، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

• القرآن الكريم

1. *أبحاث في النص الروائي العربي*، سامي سويدان، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت 2000م.
2. *أثر الشخصية في الرواية*، فانسوف جوف، ترجمة: لحسن أحمامة، ط1، دار التكوين للتأليف والاقتباس، دمشق سوريا، 2012م.
3. *الأدب القصص والمسرحي*، وليد ابو ندى، ط1، درش لإدخال البيانات، غزة، 2016م.
4. *الأدب وفنونه*، عز الدين إسماعيل ، ط8 ، دار الفكر العربي، بيروت، (د.ت).
5. *أركان القصة*، فوستر، ترجمة: كمال جاد وحسن محمود، القاهرة، دار الكرنك، 1960م.
6. *أساس البلاغة*، الزمخشري، تحقيق: محمد السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998م.
7. *أساليب السرد في الرواية العربية*، صلاح فضل، ط1، دار المدى للثقافة و النشر، (د.م)، 2003م .
8. *الأسس الجمالية في النقد الأدبي*، عز الدين إسماعيل، (د.ط)، بيروت، دار الفكر العربي، 1992م.
9. *أسلوب التفصيل بعد الإجمال وأغراضه في القرآن الكريم*، هاني خضر أبو محجز، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2012م.
10. *الأسلوب والأسلوبية*، عبد السلام المسدي، ط3، (د.م)، الدار العربية للكتاب، (د.ت).
11. *الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث*، نور الدين المسدي، ط1، الجزائر دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م.
12. *اشتراطات الحوار الروائي*، نجم عبد الله كاظم، تاريخ الاطلاع: 2019/03/14، الرابط: <http://www.takween.com>
13. *أصول الحكمة الدرامية والروائية* ، نبيل راغب ، مجلة فكر وإبداع، (2)، 123-134.

14. الأعمال اللغوية بحث في فلسفة اللغة، ر. سورل، جون، ترجمة: أميرة غانم، (د.ط)، تونس، دار سيناترا، 2015م.
15. الانزياح واللغة الشعرية، عبد الرحيم ابطي، مجلة علامات، 14 (54)، 463-459، 2004م.
16. انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2001م.
17. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003م.
18. ببلوغرافيا الدراسات النقدية في الجزائر" مقارنة تحليلية للمدونات السردية، بوقراط الطيب، دار غيداء للنشر والتوزيع، الجزائر، 2017م.
19. البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، رجاء عيد، ط1، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1993م.
20. بداية النص الروائي لمقاربة تشكيل الدلالة، أحمد العدوانى ، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، ط1، 2011م.
21. برنامج شمس الحرية، الحلقة الخامسة، فضائية النجاح، تاريخ الاطلاع: 2019/05/24م. الرابط: www.youtube.com/watch?v=dYrU7GORm5I.
22. برنامج عين على الأدب، الحلقة الرابعة تاريخ الاطلاع: 2019/5/24م. الرابط: www.youtube.com/watch?v=RhOeGA01SEE.
23. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ط1، عالم المعرفة، الكويت، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992م.
24. بناء الرواية " دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، ط1، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، 2004م.
25. بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، عبد الفتاح عثمان، (د.ط)، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982م.

26. بناء الشخصية في رواية " حواف"، احمد شعث، جامعة فلسطين، مجلة جامعة الخليل للبحوث، 5 (2)، 2010م، (1-8).
27. بناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة، زينب الياسي، تاريخ الاطلاع: <http://www.khawlaalqazwini.com> 2019/05/24، الرابط:
28. بنية السرد الروائي في ثلاثية أرض كنعان للسبعراوي، دعاء بدر، (رسالة ماجستير غير منشورة)، الجامعة الإسلامية، غزة، 2017م.
29. البنية السردية في روايات أحمد عمر شاهين، ولاء ماهر زقوت، (رسالة ماجستير غير منشورة)، 2019م.
30. بنية الشخصية في رواية (دعاء الكروان) ، حنان العميرة ، مجلة دراسات لجامعة عمار تلجي الاغواط، (64)، 2018م.
31. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص179.
32. بنية اللغة الشعرية، عند أبي نواس، ماجدة ابراهيم علي، (رسالة دكتوراة غير منشورة) جامعة اليرموك، 2009م.
33. بنية النص السردية، حميد لحداني، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة، بيروت ، 1991م، ص45
34. البيان والتبيين ، الجاحظ، ط2، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1423هـ.
35. بين العامة والفصحى، عمار ويس، مجلة الآداب، جامعة منتوري قسنطينية، الجزائر، 2009م.
36. بين النخبوية والجماهيرية، زكي الجابر، مجلة الإنذاعات الأدبية، (2)، 17-25، 2003م.
37. تاج العروس، محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي، (د.ط)، بيروت، دار الفكر، 1414هـ.
38. تاريخ آداب العرب، مصطفى الرافي، ط1، القاهرة، دار الكتاب العربي، (د.ت).
39. تأويل اللفظ والحمل على المعنى، وثام الحيزم، (د.ط)، جامعة تونس، 2009م.

40. تبادل الضمائر في سورة الكافرون، ألاء الأغا، مجلة التربية والعلم، 17 (4)، 82-95، 2010م.
41. تجليات التناس في الرسالة الجدية لابن زيدون، إبراهيم منصور الياسين، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، 42 (3)، 2015م، 817-830.
42. التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت ، ترجمة: حسن بحراوي وآخرون، ط1، المغرب، اتحاد كتاب المغرب، 1992م.
43. تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس، محمد مفتاح، ط3 ، المغرب، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي، (د.ت).
44. تحليل النص السري (تقنيات ومفاهيم)، محمد بوعزة، ط1، دار الأمان، الرباط، 2010م.
45. تحولات السرد، إبراهيم السعافين، ط1، عمان، دار الشرق للنشر والتوزيع، 2006م.
46. التشكيل السري في الرواية الجزائرية المعاصرة، ابن عراب هناء، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة العربي بن الهادي، 2012م.
47. تطور الخطاب القصصي (من التقليد للتجريب)، إبراهيم أبو طالب، (د.م)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2017م.
48. تفسير الطبري = جامع البيان عن تأويل آي القرآن، محمد جرير يزيد كثير غالب الأملي أبو جعفر الطبري، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات الإسلامية بدار هجر، عبد السند حسن يمامة، ط1، (د.م)، دار هجر، 1422هـ-2001م.
49. التفصيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التدوق الفني، شاكرا عبد الحميد ، ط1، الكويت، عالم المعرفة ، 1978م.
50. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 2015م.
51. تقنيات السرد في روايات الهولدي، أيمن أمن، (رسالة ماجستير غير منشورة)، 2015م،

52. *التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف*، عبد الحميد المحادين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م .
53. *تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية*، محمد العيد تاورته، *مجلة العلوم الإنسانية*، (21)، 51-62، 2004م.
54. *التناص التراثي في الشعر المعاصر*، عصام حفظ الله واصل، (د.ط)، دار غيداء للنشر والتوزيع، (د.م)، 2011م.
55. *التناص في رواية الجازية والدراويش*، وناسة صمادي، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، الجمهورية الديمقراطية، 2003م.
56. *التناص نظرياً وتطبيقاً*، أحمد الزغبى ، مؤسسة عموان للنشر والتوزيع ، عمان الأردن، ط1، 2000م.
57. *تهذيب اللغة*، محمد أحمد الأزهرى الهروي، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط1، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 2001م
58. *تيار الوعي في الرواية الحديثة*، روبرت همفري، ترجمة وتقديم: محمود الربيعي، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط1، 2015م.
59. *الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور*، ابن الأثير الكاتب، تحقيق: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، (د.م)، (د.ن)، 1375هـ.
60. *الجامع، معمر بن راشد، تحقيق: حبيب الرحمن الأعظمي*، المجلس الأعلى بباكستان، ط2، توزيع المكتب الإسلامي ببيروت، 1403هـ.
61. *جدل الهوية في الرواية العراقية*، جميل الشيبلي، ط1، (د.م)، دار شهريار، 2018م
62. *جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية*، وليد منير، ط2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
63. *جماليات المكان في الشعر الجزائري*، محمد صالح خرفي، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، جامعة منتوري، الجزائر، 2005م.
64. *جماليات السرد في الخطاب الروائي*، صبحية عودة زعرب، ط1، دار مجلاوي، الأردن، 1996م.

65. *جماليات السرد في روايات رائد غنيم، جنات عبد الله ابو حسنين، إشراف موسى أبو دقة . 2018م. ص106.*
66. *جماليات القصة القصيرة _دراسة نصية_، حسين علي محمد، ط1، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1996م.*
67. *جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، 1984م.*
68. *الجمالية عبر العصور، سوريو، ترجمة: ميشال عاصي ، ط 2 ، (د.م)، (د.ن)، 1982م.*
69. *الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، علي محمد المومني، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2009م.*
70. *الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.*
71. *الحوار مفهومه وأهدافه، فاضل بشناق، تاريخ الاطلاع: 2019/06/14م. الرابط: www.alhiwartoday.net*
72. *الحوار، علي البثيتي، مجلة القراءة والمعرفة، (123)، 248-256، 2012م.*
73. *الحيوان، عمرو ابن الجاحظ، ط2، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، 1965م.*
74. *الخصائص، أبي الفتح عثمان ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1957م.*
75. *الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.*
76. *الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر، عادل فريجات منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009م.*
77. *الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، عبد الله الغدامي، ط4، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.*

78. دراسات نقدية في الروايات العربية، سحر حسين الشريف، دار المعرفة الجامعية، مصر. 2011م، ص161.
79. دراسات نقدية في الرواية العربية، سحر حسين الشريف، ط1، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، ص141.
80. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، 1980م.
81. الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت الرواية الليبية أنموذجاً، نجلاء إبراهيم محمد اشنيو (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة مصراتة، ليبيا، 2003م.
82. الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، محمد أيوب، ط1، مصر، دار سندباد للنشر والتوزيع. أمان، 2002م.
83. سحر السرد، فائق مصطفى، ط1، دمشق، تموز للطباعة والنشر، 2015م.
84. السرد الروائي عند يماني العيد من خلال كتابها (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي) فاطمة بو عاشور، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة بوضياف، الجزائر، 2017.
85. السرد العربي ، وأدبية التناص الرواية المغربية نموذجاً، كوري مبروك، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، جامعة وهران، 2009م.
86. السرد العربي مفاهيم وتحليلات، سعيد يقطين ، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، (دم)، 2008م.
87. السرد واللغة في رواية (التلصص)، صنع الله إبراهيم، خناري ونهاد، مجلة إضاءات نقدية، (3)، 2011م.
88. سرديات النقد، حسين حمري ، ط1، دار الأمان ، الرباط، 2011م.
89. سنن ابن ماجه، ابن ماجه أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، ط1، (دم): دار الرسالة العالمية، 1430هـ.
90. سنن الترمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وآخرين، ط3، مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1975م.

91. سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، لعبد الله العشي، شادية شقرون، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، بسكرة، 2000م.
92. سيمياء العنوان، بسام قطوس، ط1، عمان، (د.ن)، 2001م.
93. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، ط3، سوريا، دار الحوار، 2012م.
94. السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، 25 (3)، 106-115.
95. سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، (د.م)، دار الحوار للنشر، (د.ت).
96. الشاعر العربي الحديث ناقداً، علي صليبي مجيد المرسومي، ط1، (د.م)، دار غيداء للنشر والتوزيع، (د.ت).
97. الشخصية الروائية في الرقص على أسنة الرماح، رحاب أبو زيد، جزاع الشمري، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة، (29)، 2017م، 54-64.
98. الشخصية في الرواية الفلسطينية روايات انور حامد نموذجاً مسك مزّار، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة بيرزيت، فلسطين.
99. شعرية الرواية، فانسوف جوف، ترجمة: لحسن احمامة، ط1، دار التكوين للتأليف والنشر، (د.م)، 2012م.
100. شعرية السرد في روايات العتوم، أمل ارحيم، (رسالة ماجستير غير منشورة)، الجامعة الإسلامية، غزة، 2019م.
101. شعرية السرد في روايات ليلي العثمان، وليد الجعل (رسالة ماجستير غير منشورة)، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015م.
102. شعرية اللغة الروائية (الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجاً)، حورية حمو، ومحمد علي الخلف، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، 33 (2)، 2011م.
103. شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، المطوي، مجلة عالم الفكر، 28(1)، 82-95.
104. صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، القلقشندي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005م.

105. *الصباح تاج اللغة وصحاح العربية*، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط4، بيروت، دار العلم للملايين، 1987م.
106. *صحيح البخاري*، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله وسننه وأيامه، محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، ط1، (د.م)، دار طوق النجاة، 1411هـ.
107. *صحيح مسلم*، مسلم بن الحجاج النيسابوري، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، (د.ط)، بيروت: دار إحياء التراث العربي، (د.ت).
108. *الصناعتين*، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البيجاوي، ط2، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، (د.ت).
109. *عبد الكريم الكردي ، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله)* ، ط1، القاهرة مكتبة الآداب، 2006م.
110. *عتبات النص البنية والدلالة*، عبد الفتاح الحجمري، ط8، الدار البيضاء، منشورات الرابطة، 1998م.
111. *عتبات من النص إلى المناص*، جينيت جيرار، ترجمة: عبد الحق بلعابد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م.
112. *العمدة 1*، وليد الهودلي ، ط1، فلسطين، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، 2003م
113. *العقد الفريد* ، ابن عبد ربه الأندلسي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).
114. *العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص*، فالح شبيب العجمي، مجلة عالم الفكر، 28 (1)، 1-10، 1999م.
115. *علامات في طريق الرواية في الأردن*، نزيه أبو نضال، ط1، دار ارمنة، عمان، الأردن، 1996م.
116. *علم السرد " مدخل إلى نظرية السرد"*، يان مانفريد، ترجمة: أمانى أبو رحمة، ط1، سوريا، دار نينوى، 2011م.
117. *العمدة في محاسن الشعر*، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين، ط5، (د.م)، دار الجيل، ط5، 1981م.

118. فاعلية الوصف في رواية الطريق للكاتب إبراهيم عبد الحليم، محمد عبد الحليم غنيم، تاريخ الاطلاع: 21/04/2019م. الرابط: <http://alantologia.com/page/18526>.
119. فقه اللغة وخصائصها، إميل يعقوب، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1982م.
120. فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، يمنى العيد، ط1، بيروت، دار الآداب، 1998م.
121. الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، علي عودة، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله 2003م.
122. فن القصة: محمد يوسف نجم، ط1، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955م.
123. فنون النثر العربي الحديث 2، شكري عزيز الماضي، ط1، عمان، منشورات جامعة القدس المفتوحة، 2009م.
124. في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، ط1، دار العودة، بيروت، 1975م.
125. في ظلال التناص القرآني، عمر علوي ابن شهاب، مجلة كليات التربية بجامعة عدن، (2)، 2008م، 276-283.
126. في كتابة المسرحية، لابوس أجري، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر، (د.ت.).
127. في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، (د.ط)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998م.
128. في نظرية العنوان، خالد حسين، دار التكوين، (د.ط)، (د.م)، (د.ت.).
129. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.
130. القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط8، 1426هـ - 2005م.
131. قراءات في الخطاب السردية، محمد تحريشي، ط1، لندن، 2017م.
132. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمد عبد المطلب، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 2005م.

133. قضايا الرواية العربية الجديدة، سعيد يقطين، ط1، الرباط، دار الأمان، منشورات الاختلاف، 2012م.
134. قضايا الفن القصصي ، المذهب اللغة النماذج البشرية، يوسف نوفل، ط1، دار النهضة العربية، 1977م.
135. قواعد ومبادئ الحوار الفعال، محمد الشويعر و عبد الله الصقهان، مركز الملك عبد العزيز للحوار الوطني، ط10، 2010م.
136. القيمة الفنية للطباق، منتدى مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية، تاريخ الاطلاع: 11/07/2019م، الرابط: <http://www.m-a-arabia.com>
137. الكاتب والمنفى، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1994م.
138. كتابة الذات، حاتم الصكر، ط1، عمان، دار الشروق للنشر، 1994م.
139. الكتابة الوظيفية والإبداعية، ماهر شعبان عبد الباري، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م.
140. الكلام والخبر، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1 ، 1997م.
141. لذة التجريب الروائي، فضل، صلاح، ط1، القاهرة، أطلس للنشر، 2005م.
142. لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور، ط3، بيروت، دار صادر، 2005م.
143. لغة الأداء في القصة والمسرحية، المعداوي، مجلة الآداب، (1)، 1961م.
144. لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة- دراسة أسلوبية بنائية، فاضل أحمد القاعود، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2012م.
145. اللغة الشعرية بين نمطية نحو الجملة وتعددية نحو النص، محمد فلقل، مجلة التراث العربي، (125-126) 34-39، 2012م.
146. اللغة في رواية (تجليات الروح) ، عبد الرحمن حمدان، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) 16 (2)، 116-142.

147. اللغة والإبداع الأدبي، محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، القاهرة، مصر، 2007م.
148. اللغة وخصوصيتها في الرواية، سي احمد محمود، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، (19)، 108-115، 2018م.
149. محاضرات في علم اللسان العام، دي سوسير، ترجمة: عبدالقادر قنيني، ط1، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1987م.
150. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط4. 2008م.
151. المدخل إلى علم الأدب، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: أحمد على الهمداني، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
152. مدخل الى نظرية القصة، سمير مرزوقي وجميل شاكر، ط1، العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ت).
153. مدخل لدراسة النص والسلطة، عمر أوكان، ط1، أفريقيا الشرق، 1991م ،
154. مستويات اللغة الروائية في روايات واسيني الأعرج، طبيش، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، (9)، 2016م.
155. مصطلح التناص في خطاب محمد عزام في كتاب النص الغائب، عمر شادلي، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة قاصدي رباح، 2011م.
156. المصطلح السردى في النقد العربى الحديث، أحمد رحيم الخفاجي، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة بابل ، العراق، 2003 م.
157. المصطلح السردى، جيرالد برنس، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.
158. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1984م،
159. المعجم الكبير، سليمان أحمد أيوب مطير اللخمي الشامي أبو القاسم الطبراني، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، ط2، القاهرة، مكتبة ابن تيمية، (د.ت).
160. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ط1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، العالمية للطباعة والنشر، صفاقي، (د.ت).

161. معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985م.
162. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكمال المهندس، بيروت، ط2، لبنان، مكتبة لبنان، 1984م.
163. المعجم الوسيط ، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، تحقيق: مجمع اللغة العربية، (د.ط)، (د.م)، دار الدعوة، (2004م).
164. معجم الوسيط، شوقي ضيف، ط4، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، 2004م.
165. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط1 ، لبنان ، دار النهار للنشر، 2002م.
166. معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين، ط1، بيروت، دار الفكر، 1979م.
167. مفهوم التناص المصطلح والاشكالية، مليكة فريحي، مجلة عود الند، (85)، 84-95م.
168. المكان في الرواية البحرينية دراسة نقدية، فهد حسين، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، بيروت، 2003م.
169. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1999م.
170. من اصطلاحات الأدب الغزي، ناصر خفاجي. (د.ط)، دار المعارف، مصر، 1959م.
171. من قضايا الأدب الإسلامي ، وليد إبراهيم قصاب، ط1، دار الفكر، دمشق، 2008م.
172. ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، تزينيتان تودورف، ترجمة: فخري صالح. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م.
173. نظريات السرد الحديثة، ولاس مارتين ، ترجمة: حياة جاسم محمد ، المالس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م.
174. نظريات في اللغة، أنيس فريحة، ط2، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1981م.
175. النظرية البلاغية عند الامام الزمخشري، عطية نايف عبد الله الغول، (د.ط). دار يافا العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن، عمان، (د.ت).

176. نظرية التناص، جراهام ألان، ترجمة: باسل المسالمة، ط1، دمشق، دار تكوين للتأليف والترجمة دمشق.
177. نظرية الرواية دراسة في مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، السيد إبراهيم ، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
178. نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، أحمد إبراهيم الهواري، ط2، القاهرة، مصر ، دار المعارف، 1983 ص263.
179. هسهسة اللغة، رولان بارت، تر: منذر عايش، ط1، مركز النماء الحضاري، حلب، 1999م.
180. هكذا أصبح جاسوساً، وليد الهودلي، ط1، مركز بيت المقدس للآداب، 2018م.
181. الوساطة بين المتنبي وخصومه، على بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد إبراهيم ، علي البجاوي، دمشق، مطبعة عيسى البابي وشركاه، (د.ت).
182. الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية: زياد قاسم نموذجاً، نضال فتحي الشمالي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، 1 (15)، 1-8.
183. الوصف في الرواية العربية الحديثة، رواية متاهة الأولياء لأدهم العبودي أنموذجاً، صالح العيد، كلية الآداب واللغات، جامعة الطراف الجزائر، مجلة حوليات الآداب واللغات جامعة المسلية الجزائر، (7)، 7-26.
184. الوصف في النص السردي بين النظرية والاجراء، محمد نجمي العمامي، (د.ط)، دار محمد على للنشر ، 2010م.
185. الوصف وانجاز الفعل الأدبي، اشتير رحيمة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، (6) 185-199 ، 2010م.
186. وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م.