مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد التاسع عشر، العدد الأول، ص1057 – ص1117 يناير 2011
ISSN 1726-6807 http://www.iugaza.edu.ps/ar/periodical/

تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني

سردية "سرايا بنت الغول - خرّافية" لإميل حبيبي نموذجًا

د. زين العابدين محمود العواودة

أستاذ مساعد في الأدب والنقد الحديث

دائرة اللغة العربية – كلية الآداب

جامعة بيت لحم - بيت لحم - فلسطين

ملخّص:تهدف هذه الدراسة النقدية إلى الكشف عن أسلوبية إميل حبيبي في تشكيل تمثيلات الأنا والآخر في لغة سرده الروائي وتحديدًا في سرديّته" سرايا بنت الغول- خرّافيّة"،وقد اتخذتها نموذجًا؛لأنها آخر أعماله الروائية المنشورة في حياته.ولخصوصية الخطاب الروائي فيها، إذ برزت فيه المقاربة والمواجهة في آن بين صورة الأنا الفلسطينية؛إنسانًا وأرضًا وتراثًا وتاريخًا وهويّةً.وصورة الآخر اليهودي المحتل؛ مغتصبًا للأرض ومهجّرًا لأهلها ومزيّفًا لتاريخها وتراثها وهويّتها الحقيقية وعنصريّا طاغيًا. كما تفصح عن ذلك مستويات لغة السرد الناظمة لنصّها. لذلك اقتضت الدراسة التعريف بمكوّنات السرد الروائي في نص"الخرافيّة"، والكشف عن دور أبرز عناصرها،وهي اللغة الهجين،في بناء تمثيلات الصورتين المتناظرتين والمتناقضتين في آن معًا.ومن ثمّ تحديد تمثيلاتها وفقًا لحقولها الدلالية البادية في النص. فقد لعبت لغة الكتابة الهجين،الموظّفة في سرده بعناية،دورًا مهمًّا وموجهًا للنظر في صياغة الأنساق اللغوية المشكّلة لرسالة النص العامّة.وخاصّة في ظل كون مبدعها كاتبًا متمرّسًا بالكتابة واعيًا بوظائف اللغة،وملتزمًا بقضية شعبه ووطنه،ومعايشًا للهمّ الوطني زمنًا طويلاً،منذ قيام الكيان المغتصب على أرض فلسطين ومرورًا بفظائعه المختلفة تجاه إنسانها وشواهد حضوره التاريخي المستمر عليها،وشاهدًا مواكبًا لممارسات الاحتلال الإحلالية على أرض الواقع،الهادفة إلى طمس معالم الوجود الفلسطيني على أرضه،واقتلاع جذوره منها، وتحويل هويّة المكان وتاريخه الفلسطيني المديد وتراثه لصالح الغزاة الطارئين.

الكلمات المفتاحية: تمثيلات، الأنا، الآخر، الفصيحة، العامّيّة المفصّحة، العاميّة، اللغة الهجين، الأسلوب، الأسطورة،التناص،المناص،الميتانص،النص اللاحق،معمارية النص،الحقول الدلالية،الوحدات المعجمية

Representations of the self and the other in the language of the Palestinian narrative fiction Narrative "Saraya Bent El-Ghoul - khurrafia" Emile Habibi model

Abstract: This study aims cash detect stylistic Emile Habibi in the drafting of representations of self and the other in the language of narrative fiction, particularly in his novel "Saraya Bent El Ghoul - Khurrafia," has selected a model; because his latest novel, published in his life. The privacy of

communication novelist them, as they emerged from the approach and the confrontation between the Palestinian self image; man, land and heritage, history and identity. and the image of the other Jewish occupier; rapist of the land and carried over to their owners and false to its history and heritage and true identity and racial overwhelming. As evidenced by the levels of language governing the narrative text. Therefore, the study required the definition of the elements of narrative fiction in the text of the novel, and indicate the role of the most prominent components, a hybrid language, to build representations of the images in question, and contradictory at the same time. And identify representations in accordance with the semantic fields that appear in the text. Has played a writing language hybrid employee of the narrative carefully, major and vital role in shaping patterns of language, consisting of the text message public. Especially in light of the fact that the creator writer familiar with writing professional and aware of the functions of language, and committed to the cause of his people and his country, and continuing to the cause of his country for a long time, since the entity to the rapist to the land of Palestine and through his crimes different to the rights of Palestinians and evidence of attending a continuing historical, and that he saw observer of the practices of the occupation destructive on the ground, aimed to blur the Palestinian presence on their soil and root out of them, and transform the identity of the place and date of the Palestinian longevity and heritage for the benefit of the invaders Translated to.

Keywords: representations, the ego, the other, eloquence, the vernacular eloquence, slang, language hybrid, method, the myth, intertextuality, platforms, Almitans, the text subsequent architectural text, semantic fields, lexical units.

مقدّمة:إميل حبيبي؛ في جبهة الكتابة الروائية:

لإميل حبيبي الكاتب([1])عالمه الروائي المختلف،فهو يتعاطى الكتابة من منظور الأديب المنتمي،إذ يتخذها وسيلة من وسائل مجابهة الواقع الأليم الذي يرزح تحته شعبه الفلسطيني في ظل سطوة الاحتلال المتغوّل على كل ما هو فلسطيني.وهو صاحب نظرية روائية جديدة تقوم على ركائز معيّنة من أهمها؛البناء النصّي المختلف الذي تتماهى فيه أشكال كتابية تقليدية في أخرى معاصرة،ويتناص فيه مع رواية التاريخ والجغرافيا والتراث.وتتداخل فيه الأزمنة والأمكنة،وتتشعب فيه الحكاية.وهو لذلك كله نص هجين لا يتأسس على نمطيّة رتيبة في السرد.

يقول حبيبي([2]):"وأراني،في هذه"**الخرّافيّة**" وفي ما قبلها، ذا **عرق دسّاس** يرجع إلى جدّتي "مريم الحيفاوية" في روايتها المتناقضة والمنفتحة على رواية وهلمّ جرًّا كأنها شهرزاد وقد شاخت بعد

([1]) إميل حبيبي(1929_1996):أديب وكاتب صحفي وسياسي فلسطيني معروف عاش شطرًا من حياته مقيمًا في بلدة شفا عمرو قرب مدينة حيفا ثم انتقل بعد ذلك إلى الناصرة بعد النكبة في فلسطين المحتلة عام 1948وتوفي ودفن في حيفا وأوصى بأن يكتب على شاهد قبره "باق في حيفا" .

([2]) رواية سرايا بنت الغول ص 195.

"ألف ليلة وليلة" ولم يبق لها في الليالي سوى أحفادها تحكي لهم حكاياتها حتى يناموا أو تنام:"**كان ياما كان ويا مستمعي الكلام صبيّة حلوة اسمها سرايا**". وهذه حقيقة متجلّية في سردياته كلّها، فخرافيّته؛مثلاً؛تتألف من حكايات قصيرة متداخلة في إطار حكاية كبيرة كنهج حكايات "ألف ليلة وليلة".

وللإيديولوجيا([3])حضور قوي في كتاباته،فنصوصه مؤدلجة بامتياز بحكم فكره العلماني([4]) والتزامه الأدبي بقضية وطنه التي لم يبرح الكتابة فيها والدفاع عنها طوال حياته؛صحفيًا وسياسيًا وأديبًا؛ولأن الإيديولوجيا تدخل النص"باعتبارها مكوّنًا جماليًا لأنها هي التي تتحوّل في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص"([5])؛وهي في سرديّات إميل حبيبي إيديولوجيا وطنية في مواجهة إيديولوجيا كولونيالية.

وثالثة الأثافي كتابته باللغة الهجين، وهي تمثّل ظاهرة أسلوبية أخرى تمتاز بها سرديّاته؛ فهو عادة ما يحرص على الجمع في كتاباته الأدبية بين التعبير باللغة الفصيحة واللغة العاميّة والعاميّة المفصّحة(وهي استعمال اللغة العامية-الدارجة-في الكتابة الإبداعية في مستوى الفصيحة وفي عروضها)،في ظل حضور لافت لتقنية التفاعل النصيّ التي عمّقت دلالات النص وأضفت عليه جمالا ورونقًا،ويقصد بها([6]):"العلاقات التي تقوم بين نص ما ووحدات نصيّة سابقة عليه أو معاصرة له،والتي رأى رولان بارت أنها قدر كل نص مهما كان جنسه ومهما حاول مبدعه الإيحاء بإنجازه كتابة ليس لها أية علاقات نسب مع ما أنجزه سابقوه أو معاصروه".

كما يحرص أيضًا،على توظيف تقنيات أخرى، مثل: الرمز والأسطورة، والتذكر،والاسترجاع،وتيار الوعي.فضلاً عن توظيفه لأهم مكونات التراث الشعبي الفلسطيني، مثل؛ الحكاية الشعبية، والمثل الشعبي، والأسطورة الشعبية، والأغنية الشعبية. واستعمالها في مجال الكتابة الأدبية يمثّل تحوّلا كبيرًا في بنية السرد العربي؛ إذ الهدف منها تجاوز الأشكال

([3]) حول مفهوم الإيديولوجيا وأنماطها في الكتابة الروائية العربية،ينظر حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا-من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ص 14-30.

([4]) ينظر إشارات الكاتب إلى عمله في صحيفة الاتحاد،لسان حال الحزب الشيوعي الإسرائيلي في الرواية ص 207.وينظر ص 188،وينظر غضبه على ستالين وغيره ممن تسببوا في انهيار الحزب الشيوعي في روسيا وفي العالم كـ"غورباتشوف)ص 191.

([5]) حميد لحميداني:النقد الروائي والأيديولوجيا-من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ص 33

([6]) نضال الصالح:النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ص 198- 199،وينظر محمد عزام:النص الغائب؛تجليات التناص في الشعر العربي المعاصر ص 28-31

الجاهزة والعدول عن اللغة النمطية، والاهتمام بالأدب الشعبي والحياة البدائية، وكل ما يسهم في إثارة الإحساس بالجمال الطبيعي والبساطة.

وقد بدأ الاعتناء بذلك كله بتأثير من الرومنطيقية التي أعادت صياغة مفهوم الفلكلور والفن الشعبي الذي يشكل أحد أهم عناصرها، ففي بحثها عن الوحدة الغائبة، وعن التأليف بين الذاتي والجماعي، وفي "احتجاجها ضد الاستلاب الرأسمالي، اكتشفت الرومنطيقية الأغاني الشعبية،والفن الشعبي، والفولكلور،ونادت بها بلا مواربة، إنجيلاً باعتبارها وحدة متجانسة ومتطورة عضويًا"([7]).ويبدو لي أن إميل حبيبي قد اطلع على ذلك في تجارب إبداعية مختلفة عربية وأجنبية،فحذا حذوها في سرديّاته،بانيًا أسلوبه على المفارقة والسخرية اللاذعة.وهو يعيد بهذا النهج إنتاج الحكاية الفلسطينية،في إطار خطاب روائي يشغله هاجس الخلاص من المحتل، وعودة المنفيين من أبناء شعبه إلى أرض الآباء والأجداد.كما يشغله هاجس التأريخ لقضية وطنه.

وبوحيٍ من ذلك استرعى اهتمامي سلوك إميل حبيبي منحى أسلوبيًا مختلفاً في توظيف اللغة الهجين التي شغلت مساحة كبيرة في نسيج كتابته الروائية في سرديّاته المختلفة([8]) ، من لدن "سداسيّة الأيام الستة"المنشورة عام 1969،ومرورًا بـ"المتشائل"المنشورة عام 1974، و"لكع بن لكع" المنشورة عام 1980، و"إخطيّة" المنشورة عام 1985، و"سرايا بنت الغول-خرّافية"المنشورة عام 1991م، و"أم الروبابيكيا" المنشورة عام 1992،وحتى نصّه الوصيّة "سراج الغولة" الذي نشر بعد وفاته.

ويجد الناقد البصير بلغة الكتابة الروائية في نصوص حبيبي ظاهرة أسلوبية لها حضور مغاير لما لدى غيره من الروائيين العرب،إذ تتداخل اللغة العاميّة والعاميّة المفصّحة في متونه مع اللغة الفصيحة في نسيج لغوي واحد،على نحو يتجلى فيه وعي الكاتب بماهية اللغة ووظائفها الدلالية، كما تتجلى فيه ثقافته العالية،ومخزون ذاكرته الطافح بوقائع التاريخ الفلسطيني القديم والمعاصر،وقدرته المميزة على التعبير عن فكره الأدبي ومنظوره الروائي.في مسعى منه-كما يبدو-إلى إعادة صياغة الهوية التاريخية واللغوية والحضارية لوطنه فلسطين وللإنسان الفلسطيني،على اعتبار أنّ"ظاهرة الهوية في عمومها يمكن أن تفهم باعتبارها ظاهرة لغوية.وفوق

([7]) إرنست فيشر:ضرورة الفن،ترجمة ميشال سليمان ،ص 75ــ 76

([8]) ينظر سداسية الأيام الستة،القصة(حين سعد مسعود بابن عمه مثلا) ،وينظر"المتشائل"(الكتاب الأول"يعاد" مثلا)، وينظر"إخطية" (الدفتر الأول، (2)"جلطة"مثلا)،وينظر"أم الروبابيكيا"هند الباقية في وادي النسناس(كاملة)، وهي مكتوبة باللهجة العامية الفلسطينية، وينظر"لكع بن لكع"، ثلاث جلسات أمام صندوق العجب(الجلسة الثانية بدر. والجلسة الثالثة المهرّج)

هذا،يشير جزء أساسي مؤثر من البحث في مجالات متعددة لعلم اللغة الاجتماعي،وعلم النفس الاجتماعي،وعلم الإنسان الاجتماعي واللغوي،إلى الأهمية المركزية للارتباط الحاصل بين اللغة والهوية"([9]).

لذلك تعاطى مع اللغة بذكاء المحترف، مبرزًا في مدونته مأساة شعبه المنكوب، في قالب تراثي أسطوري، عاقدًا بذلك مقاربة فريدة بين الواقع والمتخيل،والماضي والحاضر،والذاتي والموضوعي،وذلك عبر إعادة تشكيل وقائع المشهد الفلسطيني تحت الاحتلال في أظهر تجليّاتها، بمنطق تعبيري يبرز هول صنيع المحتل بالأرض وإنسانها،محذرًا من مغبة محو الذاكرة التاريخية وشرعنة الواقع المزيّف.فقد شكّل من مادة الموروث الشعبي مع اللغة الفصيحة نسيج، لحمة موشى بخطوط رؤيوية تقابل بين الأنا(الذات الفردية والذات الجمعية في آن) والآخر المحتل، وتستشرف المستقبل.

لقد كان حبيبي حريصًا في أسلوبه السردي(خطابه الروائي)([10])على توظيف الألفاظ والتراكيب العامية المتداولة في اللهجة الفلسطينية؛المتناسلة من أصول لغوية فصيحة،أو من المشترك اللفظي بين اللغتين، أو من العاميّة القريبة من الفصيحة، أو تلك التي فصّحها؛ وقد حمّلها دلالات مسطحة تفهم من ظاهر سياقها،ودلالات أخرى عميقة مرمّزة أو مؤسطرة تحتاج إلى استظهار؛لتغدو لغة السرد الناجزة في نصوصه المؤالفة بين تلك المستويات لغة واحدة مركبة في سياق متلاحم النسج،عميق الغور،ضارب الجذور في الفكر اللغوي العربي والفلسطيني.ويعكس فعله هذا جسارة لغوية نادرة غايتها المواءمة بين رؤيته الإبداعية ووجهة نظره الفكرية.وهي تبدو رواية أصوات ورواية الصوت الواحد في آن؛رغم غلبة صوت الراوي العليم وضمير المتكلّم

([9]) جون جوزيف:اللغة والهوية،قومية-إثنية-دينية،ترجمة عبد النور خراقي ص 32

([10]) ثمة ثلاثة تحديدات لمفهوم الخطاب في منظور اللسانيين المعاصرين كما يقول سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير):" فهو أولا يعني اللغة في طور العمل،أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة،وهو هنا مرادف للكلام بتحديد دوسوسور.وهو يعني ثانيًا،وحدة توازي أو تفوق الجملة،ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية وهو هنا مرادف للملفوظ.أما التحديد الثالث فيتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظورًا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل.ومن هذه الزاوية فإن تحليل الخطاب يقابل كل اختصاص يرمي إلى معالجة الجملة كأعلى وحدة لسانية" تحليل الخطاب الروائي ص 21.ويرى محمد عابد الجابري أن الخطاب هو"بناء الأفكار(إذا تعلق الأمر بوجهة نظر يعبر عنها تعبيرًا استدلاليًا،وإلا فهو أحاسيس ومشاعر،فن وشعر)يحمل وجهة نظر،أو هو هذه الوجهة من النظر مصوغة في بناء استدلالي، أي بشكل مقدمات ونتائج".الخطاب العربي المعاصر ،دراسة تحليلية نقدية ص 10

فيها على لغة السرد([11]).وهي كذلك رواية تيار الوعي كما يتجلى للباحث في مكونات سردها([12]).

بسبب من ذلك اعتنيت برصد لغة السرد- الخطاب الروائي عند "حبيبي" عبر استظهاري للبنية السياقية(السطحية والعميقة)التي جمع فيها بين توظيف الملفوظ المحكي المتداول في حياة أبناء شعبه والملفوظ الفصيح المتداول في لغة الكتابة المعاصرة،على نحو قصدي؛إذ دمج بين المستويين اللغويين في سياق لغوي واحد متماسك،فشكّل به نسيج لحمة بينهما بأسلوب لا يشعر متلقيه بنبو العامي عن الفصيح، أو بوجود فواصل حدّية بين العامي والفصيح،في قصدية واضحة تنبيك بأن الكاتب اختار ما وظفه من لغة تعبيرية عن وعي بحقيقة الحمولات الدلالية لكل لفظة في سياقها اللغوي،ولكل سياق لغوي في متنه الحكائي في إطار ما يعرف عند اللسانيين المعاصرين بنحو الرواية (النص)([13]).

ومن أجل ذلك سعيت إلى الكشف عن بواعث اهتمام إميل حبيبي بتوظيف اللغة الهجين في سرديّته "الخرّافيّة"في إطار تراثي شعبي،وما اكتسبه نصه(خطابه الروائي)عبر استعانته بأنماط التعبير الشعبي (خاصّة العامية المفصّحة)،من قيم فنيّة أسهمت في تقديم نموذج روائي جديد. ومن شأن ذلك توضيح الرؤى والمعالم الأسلوبية الناجمة عن هذا المنحى الإبداعي الخاص.

ويأتي اختياري روايته:"سرايا بنت الغول-خرّافية" نموذجًا للدراسة؛لأنها آخر أعماله السردية التسجيلية المنشورة في حياته،ولأن بناءها الفني الكلي ينهض على حدث أسطوري تقنّع به المؤلف إلى جانب رموز أخرى؛ليقدم بوساطتها وجهة نظره الروائية.ولأنها لم تحظ بالدراسة النقدية العميقة كما حظيت أعماله الأخرى،وخاصّة في جانب أسلوبية توظيف اللغة الهجين في صياغة الخطاب الروائي الملتزم محلّ الدراسة.وهي أسلوبية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بظاهرة استلهام التراث الشعبي الشفويّ الفلسطيني في الكتابة الروائية.

([11]) ينظر محمد نجيب تلاوي : وجهة النظر في رواية الأصوات العربية ص 16

([12]) ينظر في هذا الصدد محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ص 33-46

([13]) يقصد بنحو الرواية:"الإطار الذي يحاول النقاد البنيويون التعامل مع النصوص الروائية _القصصية من خلاله،فهم يتجهون إلى البحث عن"بنية باطنة"تتمخض عنها النصوص وتتولد منها- عن المبدأ العميق الذي هو بذاته محدود،لكن يصدر عنه صور من الأداء غير محدوده ،كلها تمثيل له وتعبير عنه وحين نقول:المحدود الذي يتمخض عنه ما هو غير محدود،نكون في إطار ما يعرف"بالبنية العميقة" التي هي وراء البنية السطحية.وواضح أن الأساس الذي تنبني عليه الفكرة يرجع إلى علم اللغة البنيوي(والتوليدي) الذي يتأسس على أفكار سوسير" السيد إبراهيم:نظرية الرواية،دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ص 15

ويندرج توظيف إميل حبيبي الأسطورة "سرايا بنت الغول" قناعًا ورمزًا مستوحى من التراث الشعبي الفلسطيني عن قصد،في إطار دراما حكائية مؤسسة على هيكل سيري روائي- مقامي- ملحمي متماهٍ مع أشكال سردية أخرى،جامعًا بذلك بين تقنيات البنية النصية القديمة وتقنيات البنية النصية الحديثة للكتابة الروائية،كما فعل في نصوصه الأخرى(المتشائل مثلا).واستدعاؤه للتراث؛التاريخي والأدبي والشعبي،ليس إحياء له بالمعنى المجرد،وإنما إعادة قراءة له لمقاربته مع الواقع الراهن،بغية تحميله رسائل عديدة؛ من أهمها رسالته إلى المحتل؛بأن هذه الأرض تلفظ محتليها على الدوام وإن طال بهم المقام. فهو،إذن،لا يعيد إنتاج التراث عبر توظيف نقولات منه بغية إسداء حكمة أو موعظة حسنة به،وإنما يأتي تناصّه ومناصّه وميتانصّه مع التراث ليوفر"للراوي أسلوبًا مواربًا للتعبير عن مشكلة حسّاسة ومعقّدة بشأن العلاقة مع الكيان الصهيوني الناشئ على أنقاض الشعب الفلسطيني"([14]).بسبب من ذلك كله باتت هذه الظاهرة الأسلوبية لدى حبيبي في حاجة إلى بحث يستظهر دلالتها ، ويستكشف أصولها ومرجعياتها الفكرية والحضارية، ويحدد قيمتها الفنية.

من هنا،اقتضت الدراسة التركيز على استجلاء المعالم الفنية والدلالية لتوظيف اللغة الهجين في سردية"سرايا بنت الغول"؛وذلك عبر استعانتي بنظريات تحليل الخطاب الأدبي.ومن أبرزها نظرية التلقي(استقبال النص)،ونظرية الحقول الدلالية؛وهي نظرية لغوية تقوم على تشريح النص وتصنيفه لغويًا ودلاليًا وفق حزم لفظية(وحدات سيميائية) تقع ضمن موضوع واحد،وفي السياق الخطابي ذاته. والحقل الدلالي في أصل وضعه هو مجموعة من الوحدات المعجمية التي تضم جملة من المفاهيم تندرج تحت سياق عام يحدّد الحقل؛أي إنّه مجموع الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي،ويجمعها مفهوم عام تظلّ متصلة ومقترنة به،ولا تفهم إلاَّ في ضوئه. ويتكوّن الحقل الدلالي من مجموعة من المعاني أو الكلمات المتقاربة التي تتميّز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة،وبذلك تكتسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات الأخرى؛لأنَّ الكلمة لا معنى لها بمفردها،بل إنَّ معناها يتحدّد ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في سياقها وفي إطار مجموعة واحدة([15]).

ونص إميل حبيبي حقل لغوي غني بالمفردات والتراكيب المحملة بالدلالات؛خاصّة؛تلك التي تقع في دائرتي العامية الفلسطينية والعاميّة المفصّحة.ويبدو للباحث حرص حبيبي على توصيل

([14]) نادر قاسم :إميل حبيبي،التجربة القصصية والروائية ص 175

([15]) ينظر أحمد عزوز أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية ص 10 وما بعدها

رسالة نصه،عبر سعيه إلى تفسير الألفاظ العامية تفسيرًا فصيحًا(أو ردّها إلى الفصيحة)،مرتكـزًا إلى الدلالات المعجمية لها في معاجم الفصيحة وفي معاجم المحكية الفلسطينية،صانعًا بذلك مقاربة فريدة بين العامية والفصيحة([16]).وتعدى ذلك إلى الكشف عن أصول بعض الألفاظ الدخيلة التـي وظفها في متنه الروائي،وهي من المتداولة في العامية الفلسطينية؛من مثل بعـض الألفـاظ ذات الأصل التركي الدخيلة على المحكية الفلسطينية كـكلمة(**طز**)([17]).وتعني في التركية:الملـح.وقـد شاعت في وسطنا اللغوي العاميّ بسبب استعمالها من قبل الجابي التركي الذي كان يداهم بيـوت أجدادنا في زمن الحرب العالمية الأولى ليجبي ضريبة المحاصيل الزراعية،فكان حين يسأل عـن محتوى الأكياس في البيوت،يقال له من باب التحايل عليه بعد إخفاء الحبوب عنه:طز؛ أي ملح، فيطلب إلى كاتبه أن يدوّن"**طز**". وباتت تعني في لهجتنا؛الاستخفاف وعدم الاكتراث.

كما أشار إلى تأثير المحكية الفلسطينية المعاصرة في اللغة العبرية المعاصرة،فثمة مفـردات وتراكيب عامية فلسطينية وعربية فصيحة سرقها المحتلون وجعلوها عبرية دون أن يغيّروا فيهـا شيئًا.وقد استخدم الكاتب ذلك كله في سياق تعبيره عن منظوره الروائي للحكاية الفلـسطينية فـي مواجهة المحتل.

ومن هذا المنطلق الجديد اختلف نهج إميل حبيبي عن غيـره مـن الـروائيين الفلـسطينيين والعرب،فهو صاحب طريقة جديدة غايتها ابتداع المختلف في طرق التعبير،وفي الأدوات الفنيـة انسجامًا مع مفهومه للكتابة الروائية الحديثة وفلسفته الهادفة إلى تغيير الطرق الفنية والمنظورات الروائية المتبعة في عصرنا. لذلك كانت العودة إلى التراث الشعبي الفلسطيني وسـيلة ضـرورية لتجاوز النمطية.وكان التمرد على القيود والأشكال الكتابية التقليدية هما السبيل لبلوغ الجديد.علـى الرغم من أن الغاية في الأصل لم تكن فنية يل كانت موضوعية بالدرجة الرئيسة.

وللتعرّف إلى أسلوب إميل حبيبي في توظيف اللغة الهجين لتشكيل صورة الأنا وصورة الآخر المحتل في خطابه الروائي، وتحقيقًا للغاية من هذه الدراسـة،تناولت الـنص الـسردي النمـوذج "الخرّافية" عبر المحاور الرئيسة الآتية:مرجعية السرد، وصيغته، وبنيتـه الرئيـسة، وأسـاليبه، وتمظهرات بنية الخطاب السردي في النص في ضوء الحقول الدلالية، وفيها بيان لـدور اللغـة الهجين في تشكيل صورة الأنا وصورة الآخر المحتل ودلالاته.وليس بخافٍ على الباحث حقيقـة التعالق البنيوي بين هذه الأركان كلها،إذ لا يمكنه تجاوز أيٍّ منها في دراسته لأنها كـلّ متكامـل

([16]) ينظر إحالات الكاتب(حسب الفصول) في نهاية الرواية ص 223 وما بعدها

([17]) رواية سرايا بنت الغول ص 77

وحصيلة متشابكة،مدادها الرئيس هو اللغة؛ لغة السرد، وهي،هنا،قاعدة البحث الرئيسة ومجال استقرائه.

أولاً: - مرجعية السرد في الخرّافيّة:

يتأسس مضمون السرد في الخرّافيّة على نتائج الهزيمة العربيّة أمام المحتل في ست حروب خاسرة خاضها العرب معه،وهي:نكبة عام 48،والعدوان الثلاثي على مصر عام 56،ونكسة حزيران عام 67،وحرب عام 73،وحرب الليطاني عام 79،وحرب لبنان عام 82(ومجزرة صبرا وشاتيلا) ومستتبعاتها عام 83،وما تبعها من صمت عربي مقيت وتقبّل لحقائق الواقع المزيّف الجديد،وما ترتب على ذلك من السعي الحثيث من المحتل نحو طمس معالم الهوية التاريخية للأرض الفلسطينية؛ مستغلا بذلك خنوع العرب وخضوعهم لقوّة المحتل وإرادته في فرض وجوده على أرض ليست له. يقول إميل حبيبي في هذا الصدد([18]):"كانوا في صيف العام 1983.وكان صدى الحرب السادسة يتردد،بعد،في آذانهم تردّد آهات الحنين في صدورهم إلى صخرة على الشاطئ ابتلعها البحر أو إلى عين ماء على الكرمل **نشّفها القهر**".فهي استكانة لا مسوّغ لها،سوى رهاب الخوف من المحتلّ،أو التواطؤ معه.ولا تفوت القارئ المتأمّل الدلالة النفسية لعبارة"**تشّفها القهر**"؛فهي تعبّر عن ألم عميق يعتري الكاتب تجاه ما يجري على أرض وطنه من تدمير وتزييف للحقائق مع غياب النصير العربي القادر على وقف ذلك العدوان بأساليب شتى.

ويسخر إميل حبيبي من الموقف العربي المتخاذل من قضية شعبه،والمسكون بهاجس الهزيمة على الدوام في قوله([19]):"من حرب إلى حرب أُرهفت حاسة السمع في آذانهم حتى أتقنوا التمييز بين طنين حرب وطنين حرب أخرى.أسمعهم ضجّة،أزيزًا أو قصفًا،عويلاً أو نشيدًا أو "مارشًا" موسيقيًا فيعيّنوا لك حربها وعام وقوعها المضبوط".لقد تعوّد العرب على طنين الحرب دون أن يثير ذلك في نفوسهم سوى الخوف من أن يخوضوا غمارها من جديد،يقول حبيبي([20]):"ويكون طنين حرب، أحيانا،**وشوشة** باطنية في الأذن تعقد اللسان عن ترديدها وتحبس أنفاس العقل من هول التفكير بها.ويكون طنين حرب أخرى،أحيانًا،أشبه بأصوات غابة موحشة في ليل غاب قمره أو بهسهسة أشباح تتراكض مذعورة في تلك الغابة.وبعض الطنين يَسمع بالعين قبل الأذن

([18]) الرواية ص 15.

([19]) الرواية ص 15

([20]) الرواية ص 15

أحياناً".فالفزع من طبول الحرب أوقع في نفوسهم من الحرب نفسها،وهذا ما اعتاد المحتل توظيفه أسلوبًا لتخويفهم، معتمدًا في ذلك على ما صنعه فيهم من هزائم منكرة في الحروب السابقة.

وبسبب من ذلك كله يطرح إميل حبيبي تساؤلاً مشروعًا يعكس إحباطه من الأنظمة العربية ونصرتها لقضية شعبه،يقول([21]):"تعوّدنا على لجب الحروب.فأصبحنا نميّز بين غمغمة حرب وغمغمة حرب أخرى،فهل أدمنت آذاننا على التقاء تلك الغمغمة–من حرب إلى حرب أخرى، من عام إلى"عام آخر؟". وقد طرح تساؤله هذا في بداية خرّافيته وأعاده ثانية في نهايتها،لأنّ بواعث النصر أو الهزيمة تأتينا أولا من بني جلدتنا العرب؛جيراننا الأقربين.

ولعله نوع من الاستحثاث أو الاستنهاض للهمم وإن علته السخرية،يشي بذلك قوله([22]):"كانت المصائب تسبق الاهتداء إلى وسائل تلافيها.ألم يحن أوان قلب المعادلة رأسًا على عقب؟-**وبعدين** ألم تنته هذه **الخرّافية** ؟- هل جاءت النهاية ؟ ما أشبه النهاية بالبداية حتى كأنها بداية شيء آخر.فما هو؟" فكاتبنا-إذن- يتضجّر من حالة الاستكانة والضعف التي يعيشها العرب منذ عقود تجاه قضية شعبه،وفي الوقت نفسه لا ينفك عن عقد الأمل على العرب في انتظار ساعة الفرج.وحتى ذلك الحين يقف الفلسطيني وحده متشبثًا بأرضه مؤمنًا بحتمية انتصاره وعودته كما يرى المصنّف.

وكلمة(**وبعدين؟**)في هذا السياق عاميّة مفصّحة؛وتقابل في اللغة الفصيحة السؤال؛ماذا بعد؟ وتقال عند بلوغ حالة عالية من اليأس،تعبيرًا عن التضجر من استمرار الوضع القاسي المزمن، وهي هنا تعبر عن هذا المعنى،وقد كرّرها الكاتب في غير موضع من روايته.

أما مرجعيات الكتابة الروائية لديه فتبرزها المتفاعلات النصيّة في سرديّاته،وهي؛القرآن الكريم،والعهدان الجديد والقديم،والمصادر اللغوية والأدبية العربية القديمة،كالمعاجم،وكتب اللغة والأدب، وسير الأدباء والأعلام،ودواوين الشعراء،وكتب الأمثال،والأساطير المختلفة. وكتب التاريخ العربي القديم والمعاصر،وموسوعة"بلادنا فلسطين" لمصطفى الدباغ، وكتب الأدب العربي المعاصر،وسير أدبائه،والأدب الفلسطيني المعاصر،وأعلامه،والتراث الشعبي الفلسطيني،والأحداث الكبرى في التاريخ العربي المعاصر،والتاريخ الفلسطيني المعاصر ومعايشته لها. وبعض نصوص الأدب الغربي القديمة والمعاصرة.

([21]) الرواية ص 218

([22]) رواية سرايا بنت الغول ص 217-218

ثانيًا: - صيغة السرد المشكّلة لتمظهرات الأنا والآخر المحتلّ في الخرّافيّة:

هيمنت الصيغة السردية المتشابكة بين الأنواع الثلاثة(السيرة الروائية والمقامة والملحمة) على بنية السرد العامة في النص،وقد تجلت في الإسناد القولي(قال_قلت)،وفي القص الحكائي(كان_كنت)،وفي وجود راوٍ سارد للحكاية وبطل مروي عنه هو الروائي والراوي والبطل في آن([23])،وفي الخيال المجنّح والخوارق.كما عبر عنها الراوي العليم وشخصية البطل في النص(الأنا الفلسطينية)، على شاكلة صنيعه في نصه المتشائل ونصوصه الأخرى([24])؛ فقد أقام بناءه الفني في الوقائع الغريبة-مثلا-على عناصر وأساليب فنية قديمة وحديثة استقاها من مرجعيات متنوعة،إذ يستعين بفن المقامة وفن السيرة وفن الملحمة والرواية التاريخية والرواية السياسية والرواية الواقعية،في نسق كتابي متداخل فريد من نوعه في الخطاب الروائي المعاصر. وكذلك فعل في الخرّافية.وهنا تكمن المفارقة! إذ لا تناقض في نصه رغم تداخل الأنواع فيه.وإن بدت الإشكالية عند بعض النقاد في تحديد النوع (خرافيّة-قصة –سيرة- رواية- سيرة روائية- نص مُشكل).

ولا ضير في أن يعبر الكاتب عن رؤيته الخاصة عبر شكل روائي جديد فرضته تجربته الروائية، فهو يحاول "تأريخ وجدان شعبه عبر مراحل القضية وتشابكاتها، وهو يضع يده على مادة وفيرة من حياة الجماهير الفلسطينية المثقلة بالجراح والنكبات المستمرة التي تمتد عبر أكثر من نصف قرن،هذه المادة التراجيدية المتصلة الممتدة عبر الأزمنة والأمكنة لا يتحملها أي شكل روائي مألوف.ولهذا كان لا بد من شكل جديد يكون قادرًا على استيعابها. ولعل رؤية الكاتب وموقفه هما اللذان أوحيا له بتوليد المفارقات المنوّعة"([25]).وقد انطوى نسيجه اللغوي في سرديّته "سرايا بنت الغول" على مفارقات لفظية ولغوية عديدة،وبدا الأسلوب الساخر مهيمناً على نصه من بدايته حتى نهايته، إذ دمج المأساة بالملهاة فأحدث انقلابًا في الدلالة أدى إلى تجسيد وجهة نظره على نحو جليّ([26]).

ويمكن تصنيف هذا النص في إطار السيرة الرواية المتداخلة إلى حدّ كبير بالروائية السياسية التسجيلية،وهو بهذا يتساوق مع مذهبين أدبيين هما: الواقعية التاريخية والواقعية

([23]) كما أشار إلى ذلك حبيبي نفسه في مقدمته دون توضيح لتداعيات أحداث روايته.

([24]) ينظر عبد القادر شرشار:خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي-الصهيوني،دراسة تحليلية ص 73 ومابعدها.

([25]) شكري عزيز الماضي :أنماط الرواية العربية الجديدة ص 34.

([26]) المرجع نفسه ص 35.

التسجيلية.وقد خرج به صاحبه من حدود سرد الذاكرة الفرديّة إلى سرد الذاكرة الجمعيـــة عبـــر الأسطرة والترميز وتوظيف الموروث الشعبي وانفتاح أنا الكاتـــب علـــى التـــاريخ والجغرافيـــا الفلسطينيين.يقول حبيبي([27]):"وقال:كان الحادث مفتاحًا أشبه بمفتاح الحيـــاة المـــصري القـــديم . قلت:كان اسمه مفتاح النيل.فلنسم مفتاحك بمفتاح وادي القرن.قال:أو معولا سحريًا،أشبه بمـــصباح علاء الدين،**رحت أنبش به جبال النسيان** محاولا، قدر طاقتي،الإيغال في أغوار الذاكرة"؛ لـــذلك ينهض جلّ نصّه على التذكّر والاسترجاع مع الربط بالواقع المرير. وقـــد حمّـــل الـــنص أربـــع علامات دالّة أنشأ بنيانه السردي عليها،وهي:الأرض،والهوية،والتاريخ والاحتلال.

وتتألف بنية الحكاية الشعبية في نصه من ثلاث وحدات رئيسة تتوزع على فصول الرواية في إطار زمن دائري بعيد عن الرتابة،وهي:مجتمع الحكاية قبل الاحتلال، وبدء ظهور قواه التدميرية. ومجتمع الحكاية تحت هيمنة الاحتلال وفعله التدميري. والصراع مع الاحتلال وانتظار دور البطل المخلص([28]).وقد حقق توظيف الحكاية الشعبية في رواية "**سرايا بنت الغول**"غايات ثلاث رئيسة هي: التخلص من التقريرية والمباشرة والخطاب السياسي الفج الذي شاع في الرواية العربية الواقعية، ولاسيما السياسية والتخلص من الإطالة والسرد الممل؛ لأن الحكاية الشعبية تتميز بكثافتها،وقلّة شخصياتها([29]).

لقد اتخذ إميل حبيبي من قصة سرايا بنت الغول قصة محايثة(معادلاً موضوعيًا)للواقع الـــذي يرويه فصنع بذلك حكاية مستمرة في واقع السرد،ليعقد الصلة بين الواقع المعيش والمتخيل، بـــين أناه والآخر؛ في إطار نصه الهجين ليعبر عن منظوره الروائي الرافض للاحـــتلال وممارســـاته على الأرض الفلسطينية؛ويمثل هذا النهج المغزى الرئيس من النص ورمزية الحكاية فيه.

فقصة سرايا هي قصة الشعب المحتلّ المسلوب الحقوق المغيّب عن وطنه من أوّليتها وحتى نهايتها- وإن بقيت حبيسة القصر على جبل الكرمل في انتظار المخلّص- وسرايا هي حلم العودة إلى أرض الوطن والخلاص،أو هي الوطن المحتل،وخاطفها الغول وهو هنا المحتلّ،والباحث عنها ابن عمها وهو هنا الراوي-الروائي وشعب فلسطين بأسره. يقول حبيبي مخاطبًا سراياه -حلمـــه الذي **حبسه في قصر** شيّده فوق قمّة يخفيها الضباب الأبدي من قمم الكرمل وينتظر تحققه بفارغ الصبر -([30]):"-**أبوك، يا سرايا،** لم ينفك يبحث عنك في الطيّات المجهولة من ضميره الذي حبسه

([27]) رواية سرايا بنت الغول ص 25-26.

([28]) ينظر محمد رياض وتّار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ص 79.

([29]) المرجع نفسه ص 80

([30]) رواية سرايا بنت الغول ص 47

في قصر شيّده فوق قمّة يخفيها الضباب الأبدي من قمم الكرمل. ينتظرك انتظارًا مريعًا أشد من يقين المؤمن بأن الموت حق.فهل أرى في عينيك لومًا أغمضت عيني ضميري عنه طول هذا العمر خوفًا من ضياع ذلك اليقين؟".

إذن هي حلمه الثابت الذي لا يريد مفارقته أو التخلي عنه،هي اليقين الذي آمن بحتمية تحققه بالعودة والخلاص من المحتل. وهو عين ما عبّر عنه في موضع آخر من نصّه؛ إذ يقول في خرّافيّته متناصًّا مع قصّة سيدنا يونس-عليه السلام-كما وردت في القرآن([31]):"فتسألني:"**ومن أكون أنا لك**" ؟

-"**أنت الكرمل،يا سرايا**".

-" **والبحر ورمله وأسماكه وأصدافه** "؟

-" **والبحر ورمله وأسماكه وأصدافه** "؟

-"**والحوت**" ؟

_ "**والحوت** الذي آوى **يونس** إلى جوفه".

_ "وألفظك"؟

-" حين يلفظني الكرمل والبحر".

- "لن ألفظك" !

هي كجبل الكرمل في الرسوخ والثبات،وكالبحر ورمله وأصدافه،حقائق كونية ثابتة لا تتغير بمرور الزمن،ولا تتبدل بتبدل البشر،ولا ينقطع وجودها.وهي الحوت الذي آوى في بطنه سيدنا يونس-عليه السلام- وحماه ثم لفظه إلى شاطئ البحر بعد أن فرّج الله كربه بدعائه؛"لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين".ولكنه يرفض اللفظ؛من حيث هو لفظ،ويتأسّى- في الوقت نفسه- بلفظ الحوت ليونس؛لأنه كان خلاصًا له،فقد خرج من محنته ورجع إلى أهله وقومه سالمًا.فإذا كانت حال سرايا؛في منظوره؛تقابل حال يونس-عليه السلام-مع الحوت المبتلي والمخلص في آن،والكرمل والبحر نظيران موازيان لها،فلا يعقل أن يلفظها على الرغم من أن الكرمل والبحر قد لفظاه بفعل الاحتلال؛لا لفظ تخلّص؛فهو متشبث بهما،وقد أرغم على ذلك،وإنما لفظ يقود إلى خلاص وعودة بعد طول محنة كما وقع تمامًا لسيدنا يونس.فسرايا الحلم الملازم له والمتمسك به على الدوام،مهما تغيرت الأحوال وتبدلت الظروف فهي؛الأرض والوطن والهوية والتاريخ.وهو

([31]) الرواية ص 160-161

عائد إليه بعد حين كما عاد يونس إلى بلده بعد حين عزيزًا مظفّرًا،فغيابه غياب مؤقت مهما طال أمده.

وفي هذا السياق يرى حبيبي أنّ لكل منّا سراياه"الهائمة على وجهها كما هامت يمامة سيّدنا نوح بحثًا عن اليابسة قبل أن"غيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجوديّ". فمتى يقضى هذا الأمر؟!"([32]).وهو تناصّ آخر مع قصّة سيدنا نوح-عليه السلام-مع قومه كما رواها القرآن،ويشي توظيفه لها باستدعاء طوفان جديد(انقلاب في موازين القوى مثلا) يريحنا من كرب الاحتلال والمتواطئين معه،كما استراح سيدنا نوح-عليه السلام-من قومه الأشرار الجاحدين المنكرين بالطوفان، أو هو استعجال لقضاء الله بنصرة المظلوم بسبيل يقدّره-سبحانه وتعال-كما هي سنته في الغابرين والشاهدين.لكي تستقر سفينة شعبنا المظلوم على شاطئ الحرية والخلاص.

وتأسيسًا على ذلك كلّه ينبني مركز التبئير ومدار وجهة النظر في نصّه "**الخرّافيّة**"،وفي نصوصه الأخرى على أن"الإحساس بالماضي مرتبط تمامًا بالهوية السياسية والاجتماعية في الحاضر"([33])،وهو يناهض بهذا خطاب الدراسات التوراتية الذي يطالب،وما يزال،بهذا الماضي لمصلحة إسرائيل؛ أي بفكرة الإحلال عبر محو الهوية التاريخية الفلسطينية لهذه الأرض(ذاكرة المكان وذاكرة الزمان).فالفكرة الجوهرية التي تركّز عليها الدراسات التوراتية هي اعتبار(مملكة إسرائيل القديمة)حقيقة تاريخية لا جدال فيها،ومن ثم التأكيد على وجود استمرارية تاريخية مباشرة بين مملكة إسرائيل القديمة في بداية العصر الحديدي وبين دولة إسرائيل الحديثة .

ولا يقتصر الأمر على تأكيد هذه الاستمرارية التاريخية؛بل إنّ الدراسات التوراتية تؤكد على التوازي بين التاريخين،إذ توظف أحداث التاريخ القديم في خدمة الأطماع السياسية المعاصرة.
وفي المقابل يجري طمس أي مفهوم مماثل لأية استمراريّة لتاريخ الشعب الفلسطيني بين الحاضر والماضي ويركز مؤلف الكتاب على ادعاء الباحثين التوراتيين التقليديين بأن التوراة كتاب مقدّس لليهود ، ذلك أن الوقائع التاريخية الواردة فيها لا تناقش ، من وجهة نظرهم،ولهذا فإن التاريخ المستخلص منها لا بد أن يكون منحازًا لليهود([34]).

وهذا عين ما يجسّد إميل حبيبي رفضه في نصوصه،وذلك من خلال إحياء التاريخ والتراث الفلسطينيين(ومنه اللغة المحكية) وتدوينهما عبر لغة الكتابة الأدبية، مستعينًا برواية الحقائق

([32]) الرواية ص 206

([33]) كيث وايتلام:اختلاق إسرائيل القديمة ،إسكات التاريخ الفلسطيني،(مقدمة المترجمة) ص 8

([34]) المرجع نفسه ص 8 (مقدمة المترجمة)

التاريخية والوقائع المعاصرة التي تثبت هوية الأرض الفلسطينية، وتشهد بأن تاريخ الإنسان الفلسطيني وتراثه لا يمحوان البتة مهما حاول المحتل فعل ذلك، إذ يشير إلى ذلك بـ"**عقدة إسحق**"التي لم نستطع خرق طوقها بعد مضي ثلاثة آلاف عام عليها([35]).وكأنه يتوافق ضمناً مع قول كيث وايتلام في كتابه(اختلاق إسرائيل القديمة،إسكات التاريخ الفلسطيني):"تتجسّد مثل هذه المزاعم في الإشارات المتكررة إلى" أرض إسرائيل التاريخية " في أيامنا هذه. كما أن إعلان الاستقلال الإسرائيلي لعام 1948 يشير إلى "إعادة إنشاء الدولة اليهودية".وما هذا التعبير إلا إعادة صياغة لوعد بلفور الذي أعلن قبل واحد وثلاثين عاما من إنشاء الدولة،ذلك الوعد الذي تحدث عن"إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين"،ويتجلّى اهتمام حاييم وايزمن البالغ بالاصطلاحات وإعادة صياغتها في إعلان الاستقلال الذي يعبر بصراحة عن(الحق) في إنشاء دولة يهودية،لا مجرد وطن قومي،وذلك على أساس السابقة التاريخية...ويدل سياق المطالبة والمطالبة المضادة بحق امتلاك الأرض على أن الدراسات التوراتية،في اختلاقها لدولة إسرائيلية قديمة متورّطة في الصراع الحالي الدائر حول هذه الأرض"([36]).وهو ما يحاول المحتل جاهدًا،حتى يومنا هذا، تجسيده عبر مطالبة شعبنا بالاعتراف بيهودية الدولة!وكأن المحتلّين ينظرون إلى ذلك المطلب من باب أنه حتمية تاريخية.ولكن كاتبنا يسخر من حتميتهم تلك،إذ يقول([37]):"أصيب بكسل أشد تلويثًا لإنسانية الإنسان من الركون إلى"الحتمية التاريخية"أو إلى الوعد بالخلود.وكلاهما واحد".

ولم تعد الأرض وحدها بؤرة الصراع والاستلاب لدى المحتل،وإنما غدا التراث الفلسطيني كلّه؛ بشقيه الماديّ والمعنويّ(واللغة العامية الفلسطينية جزء صميم منه) محل استلاب. يقول حبيبي متهكمًا ساخرًا مما سلبه المحتلون من اللغة المحكية الفلسطينية،على مستويي المفردات والتراكيب وجعلوها جزءًا صميمًا من مكوّنات لغتهم([38]):"وأتحدّى أنطون شمّاس أن يترجم هذا الطباق والجناس إلى أية لغة قريبة أو بعيدة وعلى رأسها لغة"أكلوني البراغيث"التي تغندرت بها لغتنا الصحفية،"ضغثًا على إبّالة"،وتعويضًا عمّا أخذوه عنّا،من بين ما أخذوه منا من مثل؛"**المنقل**" و"**كسّح**" و"**دخيلك**" و"**تسلم**" و"**دبكة**" و"**مبسوط**" أو "**مبسوطة**" وتجمع على"مبسوطيم" جمعًا مذكرًا سالمًا وعلى "**مبسوطات**" جمعًا مؤنثًا سالمًا . **ولتسلموا وليسلموا**،وما دامت اللغة **سالمة** لا حرج علينا ولا هم يحزنون".

([35]) رواية سرايا بنت الغول ص 190

([36]) كيث وايتلام:اختلاق إسرائيل القديمة ،إسكات التاريخ الفلسطيني ص 203

([37]) رواية سرايا بنت الغول ص 118

([38]) الرواية ص 185

من هنا نستبين حرص إميل حبيبي على توظيف اللغة الهجين،وإن بدا غير قلق على ضياع لغته العامية؛لأنه يراها عصيّة على التحريف والترجمة،وقد ظلّت على حالها في منطوقها ومدوّنها،وليس أدل على ذلك من حضورها القوي في لغة الاحتلال.وهي كذلك جزء لا يتجزّأ من هويته الوطنية الفلسطينية الراسخة الأصول،وغير القابلة للسرقة،ما دام أهلها محافظين عليها في استعمالهم اللغوي محادثة وكتابة، حتى لا تنسى.

ثالثًا:مكوّنات السرد في"الخرّافية "في سياق المواجهة بين الأنا والآخر المحتلّ:

أ.العنوانات : سيمياء العنوانات في النصّ (المُناص):

1- سيمياء العنوان الرئيس:

"سرايا بنت الغول-خرّافيّة": سيرة الأنا الفلسطينية المُعنّاة، بين الواقع والحلم

على غير المألوف في كتابات حبيبي السردية،استهل صاحبنا روايته بمقدمة سماها "خطبة المؤلف"، بسط فيها الحديث عن سبب اختياره الأسطورة"**سرايا بنت الغول**" و"**خرّافية**"عنوانًا لروايته، وأصل التسمية ودلالة كل منهما، مع تركيزه على دلالة "الخرّافيّة" في التراث الشعبي الفلسطيني؛ إذ يقول([39]):"فقد أخرجت "**سرايا بنت الغول**"من جنس الرواية الطويلة منذ البداية.فما هي،إذن؟ سمّيتها"**خرّافيّة**".فقد وجدتنا-نحن العرب الفلسطينيين،متخصصين وغير متخصصين،نستعمل هذا التعبير-"**خرّافية**"- لكل فعل مدهش.فإذا كان جرى تفسيره فذلك لاختصار التكرار في التفسير.وإذا لم يجر تفسيره فذلك للانتقال إلى تداعياته دون الحاجة إلى تقديم أي تفسير".

كما بيّن دلالتها في العربية الفصحى،مما يشي بقصديّة واضحة في تفصيح العامي عبر المزاوجة بين المستويين إشعارًا منه لقارئه بأنه ينظر إلى المستويين المتفاوتين لغويًا نظرة تسوية بعيدًا عن التقيّد بالأصول اللغوية القديمة مع الإشارة الصريحة إلى المشترك اللفظي بينهما فـ"لغتنا(**لغة حيّة**)على الرغم من(عصور الصمت)المتعاقبة التي فرضت عليها فرضًا من(**فوق**).وأشد(الصمت)هو ما حاول(المستعربون)الأجانب فرضه علينا حين حاولوا إيهامنا بأننا لا نحسن شيئًا سوى (**الحكي**)"([40]).

وهو بهذا يشير إلى أن اللغة تمتاز بالحيوية والتطور والتجدد بفعل تبدّل الزمان واستجابة لحاجات الناطقين بها.وهو أمر طبيعي مرّت به اللغة العربية كما مرّت به كل اللغات في

([39]) الرواية ص 8

([40]) الرواية ص 9_10

العالم.وهو منطلقه في التعاطي مع توظيف اللهجة الفلسطينية متداخلة مع الفصيحة في كتابته الروائية دون إسفاف بالفصيحة. وهو لا يخفي حبه العظيم للغة العربية، إذ يقول([41]):"حبي للغة هو حبّ طاغٍ متوارث عن أجدادنا الأقدمين،الكنعانيين،الذين كانوا أول من اهتدى إلى مفتاح الحضارة وهو حروف الأبجدية".وهذا الاعتداد بلغة الأجداد له ما يسوغه في منظور الكاتب؛إذ يبدو تحديدًا لأصل العرق الفلسطيني كما هو تحديد لأصل العرق اللغوي،وهو لهذا وذاك تحديد لهوية الإنسان الفلسطيني الحضارية وهوية أرضه الفلسطينية في آن.

وقد صنع من شخصية سرايا الأسطورة معادلاً موضوعيًا لقضية شعبه المعنّى الذي لا يجد خلاصًا من واقعه المؤلم حتى بعد مرور ما يزيد على ستة عقود من الاحتلال؛وهي فلسطين التي يسعى المحتل إلى محو هويتها وتهويد كل شيء فيها جزءًا فجزءًا،ولكنها تأبى الامّحاء أو الاختفاء من الذاكرة ومن الواقع الحقيقي،فهي حاضرة على الدوام.يقول حبيبي واصفًا سرايا([42]):"**سرايا-صبية** ذات صبًا لا يزول– أشبه بسراب الواحة الذي يظهر للصعاليك الباحثين عمّا كانوا دفنوه في الرمال من قرب من جلد الماعز جمعوا فيها الماء العذب ثم أخفوها في أماكن تحت الرمال علّموها بعلامات لا يعرفها سواهم؟ حتى إذا هربوا إلى الصحراء من ظلم السلاطين،وشق الظمأ جلودهم،بحثوا عنها وبلّوا شفاههم.فكيف يكون حالهم إن أوغلوا في الصحراء فاختلطت المعالم عليهم فتاهوا عن مواقع ما حفظوه من ماء لهذا اليوم فطارت قلوبهم شعاعًا فتزاولوا راكضين وراء زوال الواحات وما هي بالواحات؟! ما زالوا **يتزاولون** حتى يومنا هذا.يولدون عطاشى ويموتون **عطشانين** لم يعطوا ما يروي غليلهم سوى نهر خالد من أنهار الجنّة".

وبادٍ من هذه المقاربة التشبيهيّة الساخرة بين حال سرايا "الفلسطيني المعنّى" و"الصعاليك" بأن الشعب الفلسطيني يحمل معاناته وشقاءه على ظهره،وكأن قدره أن يظل مشردًا مطاردًا مسلوب الحقوق منبوذا على الدوام.فإن لم يمت قتلا على أيدي جلاّديه مات جوعًا أو عطشًا،كحال الصعاليك لا حظّ لهم في الدنيا،وكأنهم موعودون بنعيم الجنة في الآخرة فقط. كما كان عليه حالهم في العصور العربية القديمة؛ بل هم"الصعاليك" فعلا كما وصف أسامة بن منقذ أهل هذه البلاد(الفلسطينيين)في زمن الحروب الصليبية،فتارة "يسميهم بـ"**الشياطين الرجيمة**" من ظفروا به منا قتلوه". وتارة يلعنهم على أنهم "**لصوص وحرامية** " و"**إسماعيلية**" و"**باطنية**" و "**فلاحين**" و

([41]) الرواية ص 109

([42]) الرواية ص 48

"**حلاجين**" و "**قرامطة**" "([43]).

ومن الطريف أن هذه الألفاظ-المسمّيات-كانت دارجة في اللهجة المحكية الفلسطينية آنذاك،وهي مألوفة حتى يومنا هذا في لهجتنا المحكية.ويؤكد حبيبي حقيقة الوصف بقوله([44]):"ولو أوغلت في بطون مؤلفاته(أسامة بن منقذ)،تنقيبًا وتقليبًا،لوجدته سمّاهم "**صعاليك**"".وحال الصعاليك في العصور القديمة الثائرين على ظلم السلاطين حال قلقة، فهم يحلمون دائمًا بالنجاة من الموت(الانكسار)والظفر بشيء يقوتهم والجياع الذين يلونهم من أهلهم ورفاقهم،ولكن الموت يلاحقهم ويقف لهم بالمرصاد،فإن لم يموتوا على يد السلاطين وأعوانهم فتك بهم العطش أو الجوع فماتوا.وهي أوصاف وظّفها الكاتب عمدًا بغية الإشارة؛ في ما يبدو؛إلى حالة البأس والشدة والتمرد والرفض التي يوصف بها أهل فلسطين تاريخيًّا، وعلى الدوام،ضد من يغزونهم أو يحكمونهم عنوة أو يحتلون أرضهم، وقد تعاقبت على ذلك أمم مختلفة ثم اندحرت. فجعلها بهذا التوظيف صفات لازمة ومستمرة ليشهرها في وجه المحتل المعاصر تخويفًا له منهم، وتأكيدًا على حتمية انتصار الفلسطينيين على المحتل مهما طال الزمن.

وقد ساوق الكاتب في السرد بينها وبين واقع الشعب الفلسطيني الراهن، مجسدًا بذلك خرّافيّته؛أي سيرته الروائية عبر رحلتي الزمان والمكان الحاضرين باستمرار،وهي في واقع الأمر تأريخ لسيرة شعب بأسره.يقول إميل حبيبي مبيّنًا حقيقة ذلك([45]):"وهذا الأتون هو هذه "**الخرّافية**"،**السيرة المسيرة** وكدت أن أصف هذا الأتون **بنار جهنم الحمرا**، من شدة ما **أقلسيه** من آلام محرقة،لولا أن أعادت إلى ذاكرتي ما كنت تعلّمته في الصغر عن حكمة "كهف أفلاطون"الفلسفي وما يسبّبه نور المعرفة من آلام محرقة في العينين لأول مرة كأنها **محاريق نار جهنم الحمرا**".

فليس سهلا على الكاتب أن يسرد الحقائق الساطعة حول المأساة الفلسطينية،فذلك يؤرقه ويؤلمه كأنه يتلظى بنار جهنم الحمراء؛لأن العلم بحيثياتها وفصولها المتعاقبة في الواقع مسألة فاقت كل حدّ،بل طبّقت الآفاق،والعالم يشهد بذلك وقوى الظلم تستمرئ كلّ ما يحدث للشعب المعذّب باسم العدالة والديموقراطية وحقوق الإنسان ! وكأن على الشعب الفلسطيني وحده أن يدفع ضريبة ما فعله هتلر والنازيّون بيهود وما فعلته أوروبا بهم أيضًا ! ويا لها من ضريبة باهظة! إنها ضياع

([43]) الرواية ص 16

([44]) الرواية ص 16_ 17

([45]) الرواية ص 177

وطن عزيز وتشريد شعب أصيل بأسره. يقول إميل حبيبي([46]):"ويتهرب العديد من السياسيين الإسرائيليين من الاعتراف،أمام شعبهم،بفشل آلة الحرب الإسرائيلية في القضاء على الهُويّة العربية الفلسطينية وفي محو الوجود العربي الفلسطيني في فلسطين".ومع ذلك يواصلون حربهم المجنونة ضد شعبنا.

وأمّا مغزى توظيفه لأسطورة سرايا فيرى حبيبي أن سرايا تمثّل حلمه الذي يتوق دائمًا إلى تحقّقه،كما هي حال كل إنسان منّا،إذ يقول([47]):"-لكل منّا،يا **اختيار،سرياه** الهائمة على وجهها كما هامت يمامة سيّدنا نوح بحثًا عن اليابسة قبل أن"غيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي". فمتى يقضى هذا الأمر؟! وهو تناصّ يحكي حالة البحث المحموم عن مخرج لحل القضيّة الفلسطينية. وقد استطاع حبيبي أن ينتقل بخرّافيّته من مستوى سرد الذاكرة الذاتية إلى سرد الذاكرة الجماعية الفلسطينية. وهو شكل من أشكال تدوين التاريخ الشفوي الفلسطيني.

وبالعودة إلى أصل وضع "**سرايا بنت الغول**" الأسطوري،نجد أنها تروى على ألسنة الناس بغير رواية، وهي على تعدّدها روايات متوافقة إلى حدٍّ كبير.إذ هي فتاة درجت على الانطلاق في الغابات ثم تاهت عن أهلها في نهاية المطاف فاختطفها الغول وأسكنها في قصره على قمة جبل عالٍ.ويطول بحث أبيها وابن عمها عنها،وبعد طول انتظار وبحث يتعرّف ابن عمها إلى مكانها ثم ينقذها،كما يروي الكاتب نفسه،إذ دلّت ضفيرتها لابن عمها وأصعدته خفية إلى قمة الجبل وأخفته تحت سرير الغول.وبعد عودة الغول إلى قصره أفرطت سرايا في سقيه الخمر حتى استغرق في نوم عميق،أو بعد أن مزجت له السمّ بطعامه أو بشرابه فمات،أو بعد أن التقط ابن عمها سيف الغول وحزّ به رأسه فقتله([48])، عندئذ فرّت مع ابن عمها وانتهت قصّتها.

وجاء اختيار حبيبي عنوان النص"سرايا بنت الغول-خرّافية"للتأكيد على الدلالة الأسطورية للعنوان في التراث الشعبي الفلسطيني؛فهي ترتبط بحكايات الجدّات الفلسطينيات إلى أحفادهن،كما هو متعارف عليه في مجتمعنا الفلسطيني حتى يومنا هذا.من هنا اتخذ الكاتب سرايا وقصّتها قناعًا للتعبير عن موقفه من المحتل ومن قضيّة شعبه معه.واتخذ الخرّافية إطارًا حكائيًا ليصوغ بها منظوره الروائي ،هذا ما تشي به فصول الرواية الأربعة(**يايابا-يامّاه-آمين-الغول**) في نسقها السردي العام؛ وليخرج نصّه من نسق الرواية الطويلة.يقول إميل حبيبي([49]):"اخترت هذا الاسم-

---

([46]) سراج الغولة ص 20

([47]) الرواية ص 206

([48]) الرواية ص 195_197

([49]) الرواية ص 7

"**سرايا بنت الغول**"-عن أسطورة فلسطينية قديمة،قد تكون شائعة عربيًا وعالميًا بـ(ذات الرداء الأحمر التي أكلها الذئب)،عن فتاة صغيرة محبة للاستطلاع خطفها الغول في إحدى جولاتها الاستطلاعية اليومية. تبنّاها وأسكنها قصره المشيّد على قمّة جبل. فذهب ابن عمها يبحث عنها في البراري. وكانت مشهورة بجدائل شعرها الطويلة والتي لم يمسها مقص.فكان يناديها،وهو يبحث عنها:"**سرايا، يا بنت الغول،دلّي لي شعرك لأطول**"! فسمعته. **فدلّت له جديلة**.فتعلّق بها وصعد عليها.فدست مخدّرًا في شراب الغول. فنام لا حراك فيه. فانسلّت مع ابن عمها وعادت إلى قريتها". وهو عين ما أراده من توظيفها في النص،إذ يقول([50]):"وفي نهاية الصعود والارتقاء ستمد إليّ سرايا يدها **وتشيلني** دفعة واحدة.– **سرايا يا بنت الغول،دلّي شعرك لأطول**".

وأما سبب التسمية فيعود إلى قصة سرايا التي كانت جدته مريم الحيفاوية تقصّها عليه وعلى إخوته لتنوّمهم بها.وهو تعبير صريح منه عن اعتنائه بتوظيف التراث الشعبي الفلسطيني في كتابته؛لكي يكون شاهدًا ودليلا على حقبة تاريخية ممتدة تؤكد حضور الإنسان الفلسطيني على أرضه منذ آلاف السنين،فالأسطورة(سرايا)التي ورثها عن جدته مريم ليست من ابتداعها،وإنما هي جزء من موروث عظيم تناقلته الأجيال الفلسطينية جيلا فجيلاً حتى انتهى إلينا، يقول حبيبي([51]):"**وكان اسمها سرايا.فسميتها باسم"سرايا بنت الغول"التي كانت جدتي"مريم الحيفاوية"تنوّمنا بها كل ليلتين مرّة؟ وأمّا في الليلة الثانية فكانت تحكي لنا حكاية"جبينة"التي سرقها النّور**".و(**جبينة**)حكاية شعبية فلسطينية أخرى تتقارب إلى حدّ ما في مضمونها مع حكاية(سرايا).ويتابع قائلا([52]):"**وحكاية سرايا بنت الغول"في روايات جدّتي"مريم الحيفاوية**"،حكاية مثيرة للدهشة في تعدد بداياتها وتعدد أواخرها واختلاف تفاصيلها-وأراني،في هذه"**الخرّافيّة**"**وفي ما قبلها**، ذا **عرق دسّاس** يرجع إلى جدّتي"مريم الحيفاوية،في روايتها المتناقضة والمنفتحة على رواية وهلمّ جرًّا كأنها شهرزاد وقد شاخت بعد"ألف ليلة وليلة"**ولم يبق لها في الليالي سوى أحفادها تحكي لهم حكاياتها حتى يناموا أو تنام:"كان ياما كان ويا مستمعي الكلام صبيّة حلوة اسمها سرايا...**".وهي في واقع الأمر أسطورة سائرة كالمثل، تستحضر للتمثّل وتروى إلى يومنا هذا بوجوه متعددة،وهي قابلة للإضافة والحذف،كما هي طبيعة الموروث الذي يشارك في صياغته عشرات الرواة عبر الزمان وعلى مدار جريان الحكي الفلسطيني.

([50]) الرواية ص 73

([51]) الرواية ص 194

([52]) الرواية ص 195

وسرايا في واقع الأمر هي من يجسّد حلم الروائي حبيبي، هي الوطن الغائب الحاضر؛ هي الذاكرة الحيّة التي لا تموت بالتقادم ولا تلغى،هي الماضي والحاضر والمستقبل في آن؛ إذ يقول([53]):"**ولو أهمل غيري سراياه مثلما أهملت سراياي،هل بقي على هذا الكوكب سوى الذئاب والضباع والمعيز والشرطة وحمّالي الأشرطة وآكلي لحوم إخوتهم وأخواتهم، حتى ينتهوا من أكل لحومهم،** والمختبئين في مغائر الماضي خوفًا من خوف كهّانهم من أن يعجزوا عن التنفس في عالم خلو من الجراثيم؟ مستحيل؟". مستحيل أن يهمل حلمه؛ ذاته؛ هويّته؛وجوده على هذه الأرض،وقد بات مهدّدًا بالزوال والفناء. فلا يضيره خوف الخائفين ولا خذلان المتخاذلين؛لأنه إذا فعل ذلك-نسي أو تناسى أو خضع-يكون قد سلّم بشريعة الغاب واستسلم لوحوشها البشرية الضارية بما تفرضه بالقوة على أرض الواقع.

الخرّافيّة في مواجهة الخُرافة:

أما كلمة"**خرّافية**"،وهي وحدة معجميّة دالّة،فتستعمل في اللهجة المحكية الفلسطينية لتدلّ على كل فعل مدهش،وهي متداولة فيها إلى يومنا هذا ومرتبطة بحكايات العجائز.وأما في الفصيحة فهي كلمة أصيلة يدل جذرها الثلاثي(خ ر ف)على معانٍ شتى([54])،منها:خرف الثمار:جناها. والمخرفة:البستان. ومخرف:إناء يخترف الثمر فيه.والخروف:الذكر من أولاد الضأن ومهر الفرس إلى مضي العام.والخارف:حافظ النخل.والخريف:ثلاثة أشهر بين القيظ والشتاء؛لأن الثمار تخترف فيه.وأول المطر في الشتاء.وخرفنا أصابنا ذلك المطر.وخرافة:رجل من عذرة استهوته الجن فكان يحدّث بما رأى فكذبوه وقالوا:"حديث خرافة".وهو حديث مستملح لكنه كذب.وخرف:فسد عقل وأُولع بأكل"الخرفة".وأخرفه أفسده، والنخل حان له أن يخرف.والشاة ولدت في الخريف.وأخرف القوم:دخلوا في فصل الخريف.وخرّفه تخريفًا: نسبة إلى الخرف.

ويبدو واضحًا في السياقات اللغوية المختلفة التي تمثّل عماد السرد في الخرّافية أن حبيبي جمع فيها بين استعمال الفصيحة والعامية المفصّحة والمشترك اللغوي بينهما؛أي أنه يكتب باللغة الهجين،وذلك بغية التعبير عن واقع الحال كما يعيشه الفلسطيني ويفصح عنه بلغته تمامًا،فهذا أبلغ في الدلالة من التعالي اللغوي بالفصيحة في السرد والوصف والحوار، خاصة في الكتابة الروائية الموجّهة إلى عموم الناس،لأنها أيسر في الاستقبال وأعمق تأثيرًا في المتلقين.كما يريد التأريخ لوقائع التاريخ الفلسطيني الشفوي قبل ضياعها أو نسيانها.

([53]) الرواية ص 220

([54]) معجم لسان العرب لابن منظور مادة (خ رف)

ويعلّق إميل حبيبي على المعاني اللغوية لكلمة(خ ر ف)([55])ومشتقاتها بقوله:"فيجتمع في كل هذه المعاني،في رأيي،معنى واحد على مختلف مشتقاته.وهو"جني الثمار".إذ لا يكون هذا الأمر إلا بعد انقضاء الوقت الكافي للنضوج.فإذا تأخر الجني"أخرفت الشجرة".ومن الصعب تحديد "الفترة العصيبة" بين موعد جني الثمار الصحيح وبين"الإخراف". وقد تكون"خرّافيتي" جاءت في هذه(الفترة العصيبة)".ويستدل من هذا الرأي أن الكاتب يشير إلى بلوغ القضية الفلسطينية مرحلة(بينيّة)بين المرحلتين؛وهي مرحلة عصيبة قد تقود إلى حل أو تستعصي عليه،بعد أن غاب النصير العربي الذي ارتضى الهزيمة وسلّم للمحتل بالأمر الواقع أو تواطأ معه.كما طال غياب أهلها المنفيين عنها.ودولة الاحتلال قابلة للتوسع والانتشار في كلّ حين،وهذا عين ما عبر عنه الكاتب في متنه الحكائي.ويبدو لي أنها خرّافيّة(قصّة) الشعب الفلسطيني المنكوب في مواجهة خُرافة(أسطورة)بني إسرائيل.

ويعاود التأكيد على هذه الفكرة بقوله([56]):"ولولا ما اكتسبته شعوب أخرى من حرية التعبير، وعلى رأسها حرية إعادة النظر في اليقين،لما استطاع العلم في عصرنا أن يتغلب على(عقدة برج بابل)وأن يجرؤ على مجاورة السماء! ليس"التشبث بالأصول"صفة عضوية من صفات شعوبنا ولغتنا،بل هي صفة فرضت على شعوبنا من خارجها ومن خارج لغتها_ فرضها علينا كل أولئك المعنيين بأن تشعر شعوبنا بالغربة لا في أوطانها فحسب بل،خصوصًا،في هذا(العالم الجديد)".ويفهم من هذا الرأي، أنه يدعو إلى الانطلاق في تحصيل العلم والمعرفة لمواكبة روح العصر. ومن مقتضيات ذلك حرية التعبير عن الفكر الإبداعي باللغة في مستوياتها الفصيحة والعاميّة، وحرية التفكير والتنظير والإبداع بشكل عام.

وفي رأيه ليس سهوًا " سمّي "**العقل**""**الدماغ**"، في لغتنا، باسم "**القلب**" و"**الفؤاد**". ففي هذه التسمية التعبير الضمني عن مهمة"أسياد اللغة"_الأدباء والشعراء".وقد شبهتهم،في هذه **الخرافية**؛بشجرة الإجّاص.فهل نقبل من شجرة الإجّاص أن تثمر باذنجانًا وأن **تبرّر فعلتها** هذه بالادعاء أنها تودّ إطعام الفقراء"لحم الفقراء"؟ لقد ولدت لتطعمنا إجّاصًا"([57]). فهو يريد من أسياد اللغة أن ينقلوا الحقيقة والحق للمتلقين لا أن يزيّنوا الباطل والرضوخ للظلم في عيون الناس كما يفعل كثير من أصحاب الأقلام المأجورة في عالمنا العربي.

([55]) الرواية ص 9 (المقدمة)

([56]) الرواية ص 10

([57]) الرواية ص 11

ويبدو للباحث أنه يتخذ من رأيه هذا منطلقًا لرؤيته الفكرية-الإبداعية في التسويغ لأسلوبه اللغوي في الكتابة وطريقته في صياغة نصوصه وإخراجها. كما يشير إلى مسؤولية الشعراء والكتّاب في المحافظة على خصوصيّة التراث العربي في كل قطر عربي كما سمّاه بـ"الأصولية الدنيوية"،إذ يقول([58]):"وعلى الرغم من إلمامي المحدود جدًا بالأعمال الأدبية العربية الحديثة،ومنها الفلسطينية الحديثة،فإني أرى في انهيار"الأصولية الدنيوية" انهيارًا سيجرف من أمام مجتمعاتنا كل"الأصوليات" ويعيدنا إلى أصلنا الواحد: تحمّل المسؤولية الفردية لا تعليقها على "**شمّاعة أجنبية**" ولا على "**شمّاعة السماء**" ".

ويشي هذا الموقف بضرورة أن يضطلع الأدباء العرب بعبء التأريخ لتراثهم وتدوينه عبر نصوصهم الإبداعية-خاصّة اللغة-،بغية المحافظة عليه،في ما يعرف بالالتزام في الأدب،وهو مبدأ أساسي في مذهب الواقعية الاشتراكية،حتى لا يأتي حين من الدهر تذوب وتمّحي فيه خصوصية التراث العربي؛ليغدو بفعل العولمة تراثًا عامّا مشتركًا تنتفي فيه الهويات الوطنية لأهل البلاد العربية، وتسلب فيه أوطانهم من المحتلين المزيّفين،كما فعل المحتلّون ويفعلون بفلسطين والفلسطينيين.ففكرة إسرائيل الكبرى ما تزال قائمة في عقولهم وفي منظورهم المستقبلي؛(إسرائيل من النيل إلى الفرات).

2-سيمياء عنوانات فصول الخرّافية:

ينهض نص الخرّافية على أربعة فصول عنواناتها مستوحاة من العامية الفلسطينية وهي وحدات معجمية دالّة،ويمثّل كلّ منها صورة من صور الأنا الفلسطينية(الأنا المعذّبة التائهة) في مقابل صورة الآخر المحتل(الآخر المتغوّل)،وقد استدعاهما الكاتب ليرسم من خلالهما حالة الأنا بين الواقع والمتخيّل،على النحو الآتي:**الفصل الأول**؛وهو بعنوان(**يا يابا!**):**الأنا المصدومة بانقلاب حال الوطن وتشتت أهله بعد هزيمة عام 48**:

ويتألف من أربعة مقاطع سردية، تحكي مأساة الإنسان الفلسطيني الذي يحاول المحتل الغازي اقتلاع جذوره من أرضه بوسائل عديدة،منها؛نفيه عنها، وتغيير معالمها الطبيعية والأثرية،ومحو هوية المكان-الوطن التاريخي الذي عاش فيه أجداده آلاف السنين دون انقطاع،ولمّا يزل،حتى بلغ الأمر بالاحتلال حدّ إزالة قبور أمواته القدامى الشاهدة على جذوره الممتدة عبر التاريخ القديم،وقبور الذين قضوا من المعاصرين؛ لتتمرأى من جديد مقولة غولدا مئير العنصرية:"أرض بلا شعب لشعب بلا أرض". وذلك عبر مقاربة يجريها الكاتب بين واقع الحال في فلسطين قبل

([58]) الرواية ص 11 (المقدمة)

استيلاء الاحتلال اليهودي على الجزء الأكبر من فلسطين التاريخية عام 1948 وواقع الحال بعد سيطرة الاحتلال عليه.

وجاء عنوان الفصل الأول من صيغة نداء طيف سرايا للكاتب في أطوار استدعائه لها حين يسترجع بذاكرته مراتع الصبا ومسارح لعبه مع ابنة عمه في جبل الكرمل والوديان المحيطة به قبل أن يبسط الاحتلال سلطته عليها بعد عام النكبة، وكذلك شاطئ قرية الزيب المدمرة بيوتها، عدا بيت المختار الذي حوّل متحفًا ليضم تركة أهلها المشردين والمذبوحين من الأواني والحاجيات وحتى جماجم أهلها الذين قتلهم الاحتلال على أرضها.وقد استولى عليها أحد اليهود المغاربة وسيّجها من جهاتها الأربع ثمّ أعلنها:(دولة الزيب الحرّة المستقلة!) يدخل إليها الأجانب بجوازات سفر(تذاكر) وبتعرفة معينة ينصبون خيامهم فيها ويأكلون من تينها الغزالي والخرتماني،الأحلى من العسل،وهو مدوّد دون اكتراث فـ"**دوده من عوده**"([59]) .

كما يسترجع جلوسه على صخرته المختارة القائمة قبالة شاطئ قرية الزيب العالية ذات العنق المشرئب التي كان يمارس عليها صيد السمك دون أن يزاحمه فيها أحد، فلا يقربها سمّاك جاد يعلم بأن البحر من تحتها لا يجود بالسمك.فتركوها لأمثاله "**لو فيها خير ما رماها الطير**"([60])،وذلك في الزمن الذي كان يسمح له فيها بذلك.واستنادًا إلى الإشارة المدوّنة تحت العنوان على صفحة العنوان ([61])،وهي مقتبسة من العهد الجديد من رسالة يوحنا الرسول الأولى "الذي كان في البدء والذي سمعناه والذي رأيناه بعيوننا والذي شاهدناه ولمسته أيدينا من جهة كلمة الحياة"،فهي في الوعي الديني المسيحي نداء إلى الله(يا أبانا الذي في السماء)المخلّص،وكأنه يجأر بالدعاء إلى رب السماوات السبع والأرضين أن خلّصنا يا رب.وهي في اللهجة الدارجة الفلسطينية صيغة نداء محببة في الأحوال المختلفة للأب عماد الأسرة، وقد يكون نداء طلب أو تحبّب أو رجاء أو استغاثة أو دهشة.وهي الكلمة الأولى التي ينطق بها الوليد حين يبدأ التعرّف إلى الحياة إلى جانب كلمة"يامّاه". وغالبًا ما يقرن هذا النداء بسرايا،يقول حبيبي([62]):"خلت أنها تناديني بـ"**يا بابا**"! **فبحلقت** في الظلمة من ورائي.فخلت أنني أرى وجه فتاة قمحية البشرة كستنائية الشعر على قامة أشبه **بعود الخيزان**"،وفي وصفه هذا لها بيان لمعالم الشخصية

([59]) الرواية ص 19

([60]) الرواية ص 21

([61]) الرواية ص 13

([62]) ينظر الرواية ص 36 و ص 47 مثلا

الفلسطينية؛ ليميّزها عمّن عداها ممن هم غريبو الوجه واليد واللسان،غازون ومحتلون لا يمتــون بصلة إلى أرض فلسطين وأهلها.

والفصل الثاني:(يامّاه!):الأنا المنكوبة في ظل هزيمة عام 1967 أمام تفريط العرب:

وهو يتألف من خمسة مقاطع سردية.وأصل اللفظة في اللهجة الفلسطينية نداء للأم،وقد يكــون نداء طلب أو استغاثة أو تحبّب أو دهشة،ويدور مضمون الفصل حول سيرة الكاتب فــي وســطه العائلي والاجتماعي. وهو فصل تختلط فيه التراجيديا بالكوميديا في وصف أحداث ووقائع متصلة بسيرة الكاتب الذاتية في وسطه العائلي، ولكنها تحكي حياة العائلة الفلسطينية اليوميــة فــي ذلــك الزمان بحلوها ومرّها.وقد نجح الكاتب في تحميل نصّه جملة من الدلالات المعبرة عن الخــراب الذي أحدثه المحتل في واقع الحياة الفلسطينية، بعد أن كانت هادئة مستقرة وادعة. وسرايا-ابنــة إبراهيم عم الراوي-حاضرة فيه عبر تيار الوعي تلازم الراوي في السرد حين يقص علينا كيــف كانا يلهوان بهدايا العم إبراهيم ويجتمعان على حلم واحد وأمل واحد.ويبدو أن وقع أحداث النكبــة الثانية(النكسة)عام 1967 كان كالصاعقة على نفس الكاتب ونفوس أحرار فلسطين كلهم في ذلــك الزمان الصعب،كما هو واضح في سرده. وقد كثر حديثه عن الموت- موت أقاربه؛ زوجة عمه وابنة عمه سعاد وعمه إبراهيم وعماته الأربع، فانفرطوا كانفراط العقد، وهو يرمز- في ما يبدو- إلى انفراط عقد الشعب الفلسطيني وانفراط عقد المدن الفلسطينية التي سقطت كلهــا فــي أيــدي المحتلين بين عامي 48 و67 ([63])،ولكنّ حلم العودة لدى الكاتب يقين لا يزعزعه شك.

والفصل الثالث:(آمين): الأنا القلقة الباحثة عن مخرج في وجه جرائم الآخر السفّاح المتسلّط:

ويتألف من ستة مقاطع سردية.وهو يجسد حالة اليأس والإحباط التي مرّ بها الشعب الفلسطيني المشرّد خارج وطنه،وخاصّة أحداث أيلول الأسود في الأردن، وما آلت إليه الثورة الفلسطينية في ذلك البلد، ثم أحداث بيروت حين اجتاحتها إسرائيل وما استتبع ذلك من تــداعيات علــى الثــورة الفلسطينية واللاجئين الفلسطينيين هناك،ومن أبرزها؛ترحيل(تشتيت)الثوّار إلى بلدان عربية مختلفة في عملية تهجير جديدة،والحادث الجلل مجزرة صبرا وشاتيلا.ويسمي ذلك الزمن بــ"يوم الحــشر الفلسطيني"([64])؛ وذلك لما أصاب شعبنا من لأواء وعنت،وقد شارفت القضية الفلــسطينية علــى الانهيار.

([63]) ينظر الرواية ص 133 -142

([64]) الرواية ص 123

وترتبط التسمية(آمين-آمون) بآلهة الفراعنة آمون(رع)-في الميثولوجيا المصرية- آلهة البعث والإحياء،وناصرة الضعفاء،والرحيمة بالبشر([65])،أو هو الشمس في معتقد كثير من الشعوب القديمة.وقد أثبت الكاتب تحت عنوان الفصل نصًا مقتبسًا عن أمنحوتب-أخناتون([66]) ملك الفراعنة الذي كفر بآلهة شعبه وعلى رأسهم آمون وفرض عليهم عبادة قرص الشمس وهو المسمى"آتون أو آتين". والنص هو: "يا قرص الشمس!" ما أكثر الوفرة التي خلقتها وما زالت محجوبة عن أنظارنا،أيها الإله الأوحد لا شريك له! وحين كنت وحيدًا،قبل ظهور البشر،شئت كينونة الأرض-والماشية والطير وكل الكائنات الساعية على أقدامها والمحلّقة في الفضاء بلا أجنحة ".وبعد أن انقضى عهد أخناتون وانتهى عاد الناس إلى دين آبائهم وأجدادهم قبل خمسة آلاف سنة وإلى يوم الدين.

ويبدو أن استحضار حبيبي لذلك جاء في سياق التدليل على أن قوة بطش السلطان وعدوانيته في فرض ما يريد بالقوة على شعبه(أو من يحتلهم)حتى في المعتقد الديني الذي رسخ في عقول الناس طويلا لن تجدي نفعًا في تحويل الناس أو ثنيهم عن معتقداتهم ، إذ سرعان ما عادوا-بعد انتهاء سلطانه وقوته"من جديد إلى دين آبائهم وأجدادهم:آمين، منذ خمسة آلاف سنة وإلى يوم الدين"([67]).كما يفهم من توظيفه للأسطورة بأن المعتقدات الراسخة لا يمكن أن تتغير بفعل القوة والبطش وإن طال الزمان بأهلها؛ يقول حبيبي([68]):"عادوا إلى آمون،آمين،ولم يتخلوا عنه ولن يتخلّوا إلى أبد الآبدين،**آمين!**"،في إشارة منه إلى أن التاريخ لا يمحى ولا يزال بمجرد فرض بديله الجديد بالقوة أو محاولة تغييب معالمه، أو طمسه.

وهكذا هو تاريخ فلسطين وهويتها،عصيّان على الامّحاء؛لأن الأجيال تتناقله وتحافظ عليه مهما طال عليه الأمد،يقول إميل حبيبي([69]):"كان عمي إبراهيم **يقرفص** معنا حول **طبلية** العشاء،أو الدرس، ويحدثنا عن آلهة المصريين القدماء وعن إلههم الأكبر آمون، أو **آمين**،وكيف كانوا ينهون جميع صلواتهم بالدعاء له-آمين!".ويتابع حبيبي التعريف بأصل الأسطورة"آمون"بقوله([70]):"وكان أبلغنا(عمه إبراهيم)أن ما "**طلعت ريحته**" هو"الأمونيا". وأن

([65]) ينظر لطفي الخوري :معجم الأساطير 1 : 61-63.

([66]) الرواية ص 121

([67]) الرواية ص 158

([68]) الرواية ص 157

([69]) الرواية ص 157

([70]) الرواية ص 160

"الأمونيا"من"آمون" أيضًا. كان الكهنة يجلبون أبقارهم وعجولهم إلى معبده في مصر العليا فيجتمع روثها في باحة المعبد.فاهتدوا إلى"الأمونيا" وسمّوها باسمه.فنـــردد،حين تبلـــغ مـــسامعنا **بربـــرة الوالدة**:"آمين".فأسترق الخطو إلى صخرة سرايا.وأحدّث سرايا عن آمين و"الأمونيا".وأضمها إلى صدري **فتتنهّد وتقول**:"**آمين**"!".

وكلمة"**آمين**"تعني هنا اسم فعل أمر بمعنى"استجب"،كمـــا هـــو متعـــارف عليـــه فـــي لغـــة العرب.وتردّد في الصلاة أو بعد الدعاء بعامّة،وهي دارجة على ألسنة العوام.وهي أيـــضًا نـــداء لآمون نظير الباعث المخلّص. وسرايا نظير آمون،أو هي الأرض في وجه من وجوهها كما يبدو في النص،إذ يتابع حبيبي قوله([71]):"فأشمّ في ثوبها(سرايا)عطر الكرمل وحبر البحر.و**أشـــم** فـــي ثغرها عطر الصنوبر **المقشّر**.ويكون الكرمل قد عوّدنا على **خشخشة** أوراق الـــصنوبر الجافّـــة المتساقطة عليه عبر القرون فلا نلقي لهذه **الخشخشة** بالاً.وأضع رأسي علـــى حـــضنها. فأشـــمّ رائحة"الأمونيا".فأرفع عينيّ إلى عينيها وأسألها:هل هو والدك؟"، وتبدو سرايا هنا نظيرًا لآمـــون-آلهة الخصب والنماء-،وللأرض مبعث الحياة والنماء والتجدّد،كما يبدو في النص وفـــي ســـياق السؤال خاصة.وأمّا خشخشة أوراق الصنوبر الجافّة على جبل الكرمل،فهي تعبير عـــن التوجـــع والألم مما يجري لغابة الكرمل البكر وناقوس خطر يدقّ.

والفصل الرابع:(**الغول**):**الأنا تتحدّى الآخر المحتل،وتفلت من إســـار الخـــوف،وتنتظر النـــصر والعودة**

ويتألف من أربعة مقاطع سردية،وأصل التسمية يرتبط بإحدى الأســـاطير العربيـــة الـــشعبية المشهورة فيما سوى"سرايا"،وتتخذ دائمًا رمزًا للوحوش المخيفة المرعبة التي تفتـــرس النـــاس أو تغولهم يقول حبيبي([72]):"فلماذا لا يكون(**الغول**)من الإيغال؟".وقد استعملها الكاتب رمـــزًا للمحتـــل الغاصب الغائل للأرض والتراث،فهو قبيـــل الغـــول ومثيلـــه.ولكـــن الكاتـــب يودعـــه بـــشارة الخلاص؛خلاص سرايا من الغول وخلاص الشعب الفلسطيني من الاحتلال.يبدو ذلك في الـــسرد ومن خلال الاقتباس الذي أثبته تحت عنوان الفصل،وهو آية من القرآن تبيّن رحمة الله بأم ســـيدنا موسى-عليه السلام- حين ردّه الله إليها سالمًا لترضعه بعد أن خافت عليه من قتل جنود فرعـــون له؛كي تقرّ عينها به وتهدأ نفسها عليه،كما ورد في سورة القصص،يقول الله تعالى([73]):"فرددنـــاه

([71]) الرواية ص 160

([72]) الرواية ص 109

([73]) سورة القصص الآية 12

إلى أمّه كي تقرّ عينها ولا تحزن ولتعلم أن وعد الله حق ولكنّ أكثرهم لا يعلمون".وهي نعمة ربّانية كبرى قابلة للتكرار على مدار الزمان والمكان،فهل يعود الوطن إلى أهله كما عاد موسى إلى أمه ؟ وليس ذلك على الله ببعيد. وتتآلف الفصول الأربعة في البنية السردية العامة عبر عنصرين مركزيين في النص ، هما:الأسطورة المستمرّة(المتخيل)والواقع الأليم؛ وهو الأحداث اليومية التي يمارسها المحتلّ ضد شعبنا وأرضنا. وهي جدليّة حادّة ذات إيقاع تراجيدي في إطار من المناظرة بين حضور الأنا وإشكالية حضور الآخر المحتلّ.

ب.**الحبكة: صراع الهوية الفلسطينية الأصيلة مع هوية الآخر المصطنعة**:

تشكل الأحداث في سياقاتها الزمانية والمكانية سلسلة من الحكايات في إطار كل فصل من فصول الرواية.وكل منها ينهض على حبكة مستقلة تتضامّ في المحصلة لتشكل حبكة عامة صادمة مؤداها سعي المحتل إلى هدم شواخص الهوية التاريخية والثقافية والديموقرافية الفلسطينية وإحلال هوية مصطنعة مزيفة له (للمحتل) بديلة عنها.ولكن مهما فعل فثمة ما لا يمكن محوه أو إزالته. وقد اقتضى تداخل الأنواع في النص تفكيك الحبكة فيها إلى حبكات عديدة.

ج.**الشخوص: سيرة الإنسان الفلسطيني الحيّة في مواجهة سيرة(سطوة)الغريب المحتل**:

للشخصية الروائية أهميتها ودورها المميز في دراسة العمل الرّوائي من منطلق أنها الوسيلة الأساسية التي يعبّر الكاتب بها عن الفكرة أو مجموعة الأفكار التي تعيّن حركة الواقع الذي يقاربه، ولأنها الرافعة الرئيسة التي يبني عليها الروائي أحداث عمله ومقولاته ورؤاه.

ويبدو للباحث أن إميل حبيبي لا يفصل بين دوره روائيًا وراويًا عليمًا ساردًا للنص وبطلاً له في آن معًا؛ إذ يجد الدارس للنص تداخلا بين الأصوات الثلاثة. وقد أقر المصنّف في غير موضع من نصه بأنه يسرد خرّافيته؛أي سيرته الذاتية،يقول([74]):"فإلى متى تطلبون مني، يا أحبائي الأحياء منهم والغائبين،التمهّل في إنجاز هذه"**الخرافية**"؟ فلولا إدراكي أن الموت حق لمضيت في التمهّل حتى العدم،ولما كانت هذه السيرة وما فيها من خيانات الذاكرة ومن الأمانة في خيبة الآمال".وهي ليست سيرته وحده وليست ذاكرته وحده؛في واقع الحكاية،بل هي سيرة شعب منكوب، وذاكرة شعب مخذول تختزن الكثير من الألم والمعاناة .

وتشارك"سرايا"في السرد حين يستدعيها الراوي البطل عبر الحوار معه،وكذلك شخصيات ثانوية أخرى عديدة، منها:العم إبراهيم أبو سرايا(الأسطورة)؛الذي يستحضره في معظم

([74]) رواية سرايا بنت الغول ص 118-119 وينظر ص 92

السرد،يقول حبيبي عنه([75]):"وهل كانت الدجاجة التي تضع بيضًا من ذهب، إلا من نسج خيال مجنّح ؟ فكيف ألام على ظني الظنون بوجود هذا العمّ الغامض". وثمة شخصيات ثانوية أخرى حاضرة في الرواية،وهي؛الأم والأخ جواد وفراشة والنورية وغيرها.

د - المكان: فلسطين(الأرض– الوطن - الهُويّة - التاريخ) في مواجهة إسرائيل الأسطورة الناشئة:

للمكان حضور خاص في رواية"**الخرّافية**"،وهو معتمد السرد الرئيس إلى جانب الزمان،وإذا كانت عكا وحيفا وما جاورهما هي الأمكنة الحاضرة في المتشائل وفي روايات حبيبي الأخرى،فعكا وحيفا وما جاورهما أو كان قريبًا منهما حاضرات بقوة في الخرّافيّة أيضًا،وتحديدًا؛قرية الزيب (مملكة الزيب)،وشاطئ الزيب،وجبل الكرمل(له حضور رمزي متكرّر)،والجليل،وشفا عمرو، والناصرة، والقدس،وغزة،ورفح،وخان يونس،وغيرها.وكأنه بذلك يعيد رسم خريطة فلسطين التاريخية كاملة في إشارة منه إلى وحدة الأرض الفلسطينية،وتأكيد الهوية الوطنيّة للمدن الفلسطينية.والرقعة المكانية في الرواية لا تقف عند هذا الحدّ،وإنما تتعداه إلى ما هو أبعد من ذلك؛إلى بيروت، وموسكو، وباريس، ورومانيا،وبراغ، وتشيكوسلوفاكيا،والبحر الأسود،وغيرها.

ويشكل المكان الفلسطيني بؤرة الصراع مع المحتل.فليس غريبًا؛إذن؛أن يكون له هذا الحضور في النص،فالأرض تمثل بوصفها فضاء واقعياً ورمزياً، مكوناً أساسياً من مكونات الخطاب في معظم المنجز الروائي العربي،لسببين رئيسين هما:بنية المجتمع العربي الذي يشكل الفلاحون الأغلبية فيه وقاع السلم الطبقي فيه أولاً،وانتماء معظم الروائيين العرب إلى أصول فلاّحية ثانياً([76]).فما بالنا بفلسطين وطن المحرومين من الحرية!.وقد نسج حبيبي شبكة من الأمكنة الرئيسة في السرد صوّر بوساطتها تعلق الفلسطيني بأرضه أو حميميّة العلاقة بينهما؛وأقام موازنة بين ماضي تلك الأمكنة وواقعها الجديد في ظل الاحتلال في تراجيديا تكتنفها ظلال من الحزن العميق على ما انهدم عمرانه منها.فقد استطاع عبر ذلك مسرحة الأحداث في روايته على نحو يدفع القارئ إلى مشاركته وجدانيًا؛والتفاعل مع حكايته -قضية شعبه المنكوب- والتعاطف معه .

هـ - الزمان: فلسطين التاريخية؛ عربيّة ضاربة الجذور في الأرض في مقابل تاريخ مدلّس:

مساحة الزمان في الرواية ممتدة عبر الماضي والحاضر والمستقبل ، فهي تقدّم شهادة قطعية على الحضور المستمر للشعب الفلسطيني فوق أرضه التاريخية، فزمان القصّ يبدأ بما سبق عام

([75])الرواية ص 133

([76]) نضال الصالح :نشيد الزيتون، قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية ص 30

1920 مرورًا بعقد الثلاثينيات ثم أحداث عام النكبة 1948،وهو عام مفصلي في تاريخ شعبنا يليه عام 1959،فعام النكسة 1967، فالعام 1970، فالعام 1972، فالعام 1974، فالعام 1982،فالعام 1983،فالعام 1990.وكلها تواريخ تشير إلى أحداث جسام أثرت تأثيرًا قويًا في مسار القضية الفلسطينية فوجهتها وجهات مختلفة صعودًا وهبوطًا،داخليًا وخارجيًا. والزمان في نصّه متداخل.وينتهي زمان السرد في العام 1990،زمن حرب الخليج الثانية.

وثمة تواريخ أخرى قديمة يستحضرها عبر تيار الوعي،من مثل؛التاريخ الكنعاني،عبر اعتداده بلغة أجدادنا الكنعانيين، مفتاح الحضارة،في إشارة إلى الأصل التاريخي للإنسان الفلسطيني على أرضه فلسطين. ثم إشارته إلى معالم تاريخية شاخصة على الأرض كبناء"**مدرسة البرج**"- **البرج** الذي شيّده ظاهر العمر الزيداني في العام 1760فوق هضبة من هضاب الكرمل الشرقي([77])،والعام 1799؛العام الذي أقام فيه **(في البرج)**نابليون بونابرت بعد أن ردته أسوار عكا،والعام 1837الذي أقام إبراهيم باشا الأرنؤوطي فيه**(في البرج)** ليلة أو ليلتين في طريقه من مصر إلى لبنان وسوريا. مما يشي بأن زمان القصّ مفتوح على الماضي والحاضر والمستقبل،ليثبت غياب المحتلّين عن هذه الأرض وزيف ادّعائهم بحرب استقلالهم!. فقد قدموا إليها مستوطنين محتلّين من خارجها من بلدان مختلفة بمعاونة بريطانيا التي فتحت لهم أبواب فلسطين لينشئوا مستوطناتهم على أرضها .

كما استخدم الكاتب تقنيات الاسترجاع والاستباق والحذف والوقفة والخلاصة، ليعزّز هذه الحقيقة. ولسنا ندري لو امتد العمر بالكاتب كيف سيدوّن شهادته على عصر عاشه،وما جدّ واستجدّ في واقع الحال اليوم! كالعدوان الأثيم على غزة هاشم في مطلع عام 2009 والصورة الحقيقية التي وثّقها المحتلّ لعدوانيّته على البشر والشجر والحجر فيها.

و - سرد الأحداث: مقاربة بين الواقع والمتخيل،بين حال الأنا وحال الآخر المحتل الغاصب:

يعتمد إميل حبيبي بشكل رئيس في السرد؛سرد الأحداث وسرد الأقوال وسرد الأوصاف،وكذلك في الاسترجاع والتذكر؛على استدعاء الأسطورة والرمز؛وذلك ليصنع مقاربة صادمة بين الواقع والمتخيل بين الذاتي والموضوعي بين حال الأنا وحال الآخر المحتل،وهذا واضح في النص من خلال توظيفه للأسطورة الشعبية"سرايا بنت الغول"،وتوظيفه لـ"فراشفة "التي تساعد المتسللين العائدين من الحدود الشمالية-لبنان-إلى فلسطين([78])،وتوظيفه الغول–

([77]) ينظر الرواية ص 82 _82

([78]) ينظر الرواية ص 202- 203

المحتل الغاصب.وتوظيفه لعصا عمه إبراهيم؛ العصا"المنذورة"أو"المستورة"([79])ذات الأطواق الثلاثة؛(العقد الثلاث؛عقدة أوديب،وعقدة برج بابل،وعقدة إسحق)([80])،وقد فكّها جميعها وانطلق([81])،وللأساطير الفرعونية؛آمون([82])،وإيزيس،وأزوريس وحوراس–أساطير البعث والإحياء عند الفراعنة. وغيرها مع ما استدعاه الكاتب من أجواء ملحميّة مرتبطة بالأساطير والرموز الموظفة، كما فعل مع سرايا والفراشة،أو مستدعاة بشكل مستقل لتجلية فكرة أو معنى من المعاني التي يعبر عنها الكاتب،كاستدعائه لـ"عيسى العوّام"؛البطل المسلم الذي قضى في البحر قبالة شاطئ عكا وهو يوصل المعونات لأهلها المحاصرين. واستدعاؤه لـ"إسحق رابين" رئيس وزراء إسرائيل الأسبق الذي اغتيل فجأة فأطيح به دون سابق إنذار. واستدعاؤه لقصة "كوّارة العسل" من كتاب"كليلة ودمنة"لابن المقفّع؛ليشير إلى تقلّب تصاريف الحياة الدنيا وفعلها بالناس المتعلّقين بها،والصراع بين الخير والشر. واستدعاؤه لمحتوى روايته"المتشائل"؛التي فضح فيها ممارسات المحتل البشعة بحق أبناء شعبه الفلسطينيين؛ وذلك لينتقم منه من جديد .

ز - التفاعل النصي:حضور الأنا عبر تشكيلها للمعنى المناهض لفكر الآخر الإحلالي:

برز في النص اهتمام حبيبي بتوظيف تقنية"التفاعل النصيّ"أو المتفاعلات النصيّة في إطار صيغ خمس كما حدّدها جيرار جينيت؛وهي:"التناص- تداخل النصوص" تضمين النص نصوصًا مقتبسة من نصوص أخرى مع الإحالة إلى مصادرها.و"المناص"الذي يجمع بين نصوص مختلفة ويتجلى عبر العناوين الرئيسة والعناوين الفرعية، والمقدّمات، والتذييلات، والصور. و"الميتانص"الذي يعني تضمين النص وحدات نصيّة مستوحاة من نصوص سابقة دون الإحالة إلى مصادرها. و"النص اللاحق" الذي يعني تحويل نص سابق أو محاكاته.و"معمارية النص"التي تحدد الجنس الأدبي للنص.ولهذه الأنواع حضور قوي في النص،وكأنه فسيفساء مشكّلة من جماع تلك المتفاعلات.وهو ما أثار فضولي حين اكتشفت حذاقة الكاتب في اختيارها وطرائق توظيفه لها في نسيج نصّه-كما سأبيّن في المباحث الآتية. فهي مستدعاة باحتراف لتأدية معنى ولتعزيز فكرة وصناعة مفارقة أو سخرية لتصبّ كلها في بوتقة واحدة هي بناء وجهة نظر الكاتب والتعبير عنها.وأمثلتها كثيرة في النص،عرضت نماذجها في مواضع مختلفة من هذا البحث .

([79]) ينظر الرواية ص 155-160

([80]) ينظر الرواية ص 157

([81]) ينظر الرواية ص 199

([82]) ينظر الرواية ص 156-157

رابعًا: - أساليب السرد المعبّرة عن صراع الأنا مع الآخر المحتلّ في الخرّافية:

أ- أسلوب المفارقة بانتهاج السخرية:الأنا الثائرة الساخرة من الواقع الجديد وممّن صنعه :

تمكن إميل حبيبي بحكم تمرّسه بالكتابة من صناعة أسلوبه الخاصّ في الإنشاء الأدبي ضمن فلسفة تعبيرية لها إطارها الخاص،وهو ما طبع به نصوصه المختلفة.ولعل للإيديولوجيا وتراجيديا الواقع الأثر البالغ في نحوه هذا النحو. يقول إميل حبيبي في هذا الصدد([83]):"ويحسبني معارفي مازحًا،وما أنا بمازح،حين أقول لهم إن مهنتي هي صيد السمك وأما الأدب فهو هوايتي المحببة.وأما السياسة؟ قد قيل:"لا يستطيع المرء أن **يحمل بطيختين بيد واحدة"فكيف بهذه البطيخة؟! قيل:حمّلوه عنزه فضرط. قال شيلوا عليّ الثانية"!**". وأحسبها جميعًا مهن متكاملة لديه، وإن بدا كاتبنا ساخرًا من صعوبة جمعه بينها، فقد اضطلع بها جميعًا باقتدار.ولكن يظل صيد الخاطر أبلغ من صيد السمك عنده([84])؛إذ نجده حاضرًا في تضاعيف نصّه محمّلا بدلالات عديدة خاصّة حينما يسرد مغامرة صيد السمك في البحر الأسود ويتناص في ذلك مع قصّة آرنست همنجواي"الشيخ والبحر" حين أكلت أسماك القرش حوته العظيم وعاد إلى الشاطئ بهيكله العظمي([85]).ولكن صاحبنا واجه مشكلة من نوع آخر في رحلته البحرية الخيالية،وهي هجوم أسراب النوارس على ما حمله في قاربه من الأسماك التي اصطادها،فلم تبق له شيئًا منها ثم جاء دور الغربان فتظاهر بأنه جثة هامدة حتى تخلص منها، في إشارة رمزية عبر هجوم(النوارس والغربان)إلى ما قام به طيران الاحتلال ويقوم به من حرب إبادة ضدّ الشعب الفلسطيني.ولكنه شعب مستمسك بأرضه ومنتصر عليه في نهاية المطاف،وإن داهمه اليأس،إذ لا مفر له إلا أن يقاوم الفشل والهزيمة مهما أحيط به أو أحبط بفعل تكرار المحاولة.

وتبدو الإشارة أيضًا إلى المنفذ البحري؛منفذ العودة-الساحل الفلسطيني-الذي كان يتسلل منه الفدائيون الفلسطينيون لتنفيذ عملياتهم ضدّ المحتلّين،وهو مرسى العودة الفلسطينية للمهجّرين من أبناء شعبنا في المستقبل، كما يبدو في النص. ولكن الأمر ما عاد متاحًا في زمنه، خاصّة مع وجود نقاط المراقبة العديدة على طول الحدود الفلسطينية،والكشّاف الكهربائي الذي يمشط البحر بشكل مستمر.وإذا مات الكشاف أُحيي الرشاش،يقول([86]):"وأما الكشاف الكهربائي فكان مشغولا بحواره الليلي على أيهما أضمن لأمن هذه الدولة:الساتر أم الهاتك. فكأن الجندي،الذي

([83]) الرواية ص 22

([84]) ينظر الرواية ص 21 – 23

([85]) ينظر الرواية ص 30-32

([86]) الرواية ص 38

يحرّكه،سيّاف ضوء يخوض بسيفه معركة مع جحفل لجب من غيلان الظلام لا يسقط منه فارس حتى يحلّ محلّه فوارس".

ولا ينتهي الأمر به عند هذا الحدّ، فكان حين تضجره هذه "الصولة الضوئية،...يحوّل كشّافه نحو مكان صاحبنا المعهود فوق صخرته المعهودة ليعود ويفحص حاله أنه موجود فوق الصخرة وأنه يمارس هواية ولا يموّه، بها،على أمن الدولة وما هو على موعد مع فدائي فلسطيني جاء إليه تحت الماء يسعى لينسف الكشّاف الكهربائي ثم ينسف الدولة كلها دفعة واحدة كما نُسفت الزيب وأخواتها دفعة واحدة جزاء بجزاء!".واضح من هذا السياق أن صاحبنا ينتظر العودة(الفرج) من قبل البحر، وإن أحكم الاحتلال قبضته على الحدود . ويبدو أن العودة الحتمية للمهجّرين والمنفيين من أبناء شعبنا ستكون عبر البحر ومن الشواطئ الفلسطينية.وهي ذاتها طريق رحيل المحتلين عنها،فكما دخلوها سيخرجون أو يُخرجون؛ كأنه حتم مقضيّ.

ويظهر للباحث حرص حبيبي في كتابته على استخدام السخرية السوداء؛لكي يحقق جملة من الأهداف،من أهمها؛توصيل المعنى المراد إلى المتلقين بأقصر السبل،عبر تفكّهٍ مبطن بالهجاء يشف عن الغاية التي من أجلها دوّن نصّه"الخرّافيّة".ويا لها من سخرية لا تستثني أحدًا، حتى شخص كاتبها! فالعرب الذين غابت نصرتهم وارتضوا بأن يكونوا مع الخوالف،والاحتلال،والناكصون على أعقابهم من الثوّار،والفلسطينيون الصابرون على لأواء الاحتلال دون أن يحركوا ساكنًا، ومن باعوا ضمائرهم من الفلسطينيين للاحتلال، كلها فئات مستهدفة،وفئات أخرى لم يسمّها.

ويصرّح حبيبي في روايته متهكمًا بأنه فهم حقيقة العدوان المستمر من إسرائيل على العرب فهمًا يعكس شهوة الدم والقتل لدى المحتل الذي لم يرحم أحدًا،فآلته العسكرية المدمّرة قتلت الفلسطينيين ودمّرت مساكنهم وممتلكاتهم الأخرى في مدنهم وقراهم ولم تبق لهم ما يدل على حضورهم في المكان؛خاصة في مناطق 48 حيث دمّرت أكثر من 450 قرية فلسطينية وأقامت على أنقاضها مستوطنات يهودية وحاصرت المدن والقرى الأخرى؛ وفي هذا الشأن يقول حبيبي([87]):"والآن،الآن فقط،يجد ما رواه من روايات، بعد 1948،محاولات لأن يفك طلاسم هذا الطنين-من حرب إلى حرب. قال:إن مذيعًا في "صوت إسرائيل" هو أول من هداه إلى طرف الخيط يوم دوّى صوته؛أن دويَّ المدافع الإسرائيلية وأنّات الجرحى العربية اجتمعت في أذنيه"سمفونيّة رائعة" ".فهي تهكم لولعي يعتمد على استيعاب المعنى المراد توصيله عبر تضمينه

([87]) الرواية ص 15-16

بنية السرد المرتبطة بالذاكرة الواقعية بغية إعادة إنتاج الحادثة وفق هذا الفهم المبسّط، كما يتجلّى في قوله "دويّ المدافع الإسرائيلية وأنّات الجرحى العربية اجتمعت في أذنيه(سمفونيّة رائعة)"؛لأن عملية التذكر هي إعادة إنتاج يجريها العقل لمجموعة الصور التي شكّلها الإنسان عن العالم،فتتكون بذلك المفارقة المؤلمة بين وعيه بهذه الصور والمجسّد الماثل حوله كما يفرضه الواقع المأساوي(سمفونيّة رائعة)!. فالمحتل لا يستريح خاطره ولا تهدأ نفسه إلا إذا سفك الدماء؛دماء الفلسطينيين وانتهك المقدّسات والمحرّمات وطغى في الأرض وأكثر فيها الفساد.

ويصف إميل حبيبي تهجير الفلسطينيين القسري عن مدنهم وقراهم في مناطق 48 متهكمًا من صنيع المحتل السيّء بهم في قوله([88]):"فلمّا اشتد العنت عليهم وآذنت ببينها حوباء،هربوا من رماد حيفا وسكنها إلى السكن في مدينة الناصرة-بلد المسيح **وعرائش البطيخ**. وينطق به **أولاد عمنا**،معاندة،على أنه "البطيح".وإذا قلنا"حاء" قالوا"خاء".وإن قلنا "خاء" قالوا"حاء"-ولولا الجد وجد الجد،لأقنعوا أوروبا بأنه ما من سبب للخلاف بيننا سوى هذه الحرب الضروس بين"الحاء" و"الخاء". فالإشارة إلى عملية الإبدال(التصحيف) بين حرفي الخاء والحاء تهكم على المحتل الذي ديدنه التزييف وقلب الحقائق وسخرية منه،وهي هنا موظفة للتعبير عن عملية الإحلال التي يمارسها المحتل باحتراف.

وحين تسيطر على الكاتب حالة الأسى والحزن من مآلات الأحداث على أرض وطنه يتحوّل بنصه من الواقع إلى عالم آخر موازٍ له تتضح به ذاكرته ومخزونه المعرفي؛إلى عالم يستمد معالمه من جغرافية المكان الفلسطيني والتاريخ الفلسطيني، ليس هروبًا من الواقع وإنما ليصنع مقاربة بين الماضي والحاضر؛لتفيض ذاكرته بالحقيقة المؤلمة التي يفرض الإخبار عنها،في متن النص،ربط الزمن الثقافي الاجتماعي بسرده في خضمّ حالة تاريخية نفسية حزينة تعكس المفارقة الصادمة على شاكلة قوله([89]):"**مشيت في درب الآلام. شقّيت** على تلك البركة فوجدت الرمل قد غطّاها إلا شبرًا أو شبرين من ماء البحر. **ومشيت في درب الآلام. وشقّيت** على الصخرة الوحيدة المستوحشة على شط خليج عكا.أصبح ذلك **الشط** مقفلاً.فوقفت على كاسح الأمواج أصطاد السمك وأستنطق الوحشة.

"أين ضوضاء ذلك الخلق فيها أين أسواقها ذوات الزحام"

"ربّ قوم باتوا بأجمع شملٍ تركوا شملهم بغير نظام"

([88]) الرواية ص 23

([89]) الرواية ص 76-77

وحلمت أنني كتبت رواية عن تاريخ هذه الصخرة التي أبت أن تيـــأس ... **مـــشيت فـــي درب الآلام وشقّيت على الغرفـــة** التي ولدت فيها.لم أستنطقها لأنني وجدتها صمّاء بكماء مقفلـــة الفـــم بحائط من الباطون.فقفلت راجعًا إلى هذه"**الخرّافية**".**مشيت في درب الآلام** وحيدًا لا يصحبني إنس ولا جن.**ولا ملك الموت هذه المرّة.وغيابه أنقذه من أطواقه ومساطره. فإنه لا يتخيّله إلا راكبًا مسطرة كبيرة ركوب الساحرة الإفرنجية على ظهر عصا مكنسة . يتشبث بيده اليمنى ويحمـــل بيده اليسرى عصا أخرى يلوّح بها ويشنّ عليه الغارة:"المسطرة، المسطرة"! طز على المسطرة وعلى كل المساطر من قبلها ومن بعدها!"**.

فعبارة "**مشيت في درب الآلام**" المكرّرة تمثّل جملة مفتاحية دالة في النص،فهو يسير في درب عذاباته حاملا مأساته على ظهره أينما حلّ، وقد وجد أماكنه الأولى-مسارح حياته في بلـــده قبـــل الاحتلال- قد استبيحت واستلبت منه وخلت من أهلها كما يدل معنى التناص مع بيتيّ ابن الرومي السابقين،وهي أيضًا ميتانص مع حالة السيد المسيح-عليه السلام-كما يصفها العهـــد الجديـــد،حين سار في درب الآلام من قصر الحاكم الروماني إلى موقع كنيسة القيامـــة حـــاملاً آلـــة الـــصلب وعذاباته على ظهره.فكانت مشيئة الله تعالى مختلفة عمّا كادوا له.

ولم ييأس كاتبنا من كل ما حدث ويحدث لوطنه وشعبه كصخرته الصامدة الشامخة التي أبت أن تيأس،وكذلك شعبه،فساعة الخلاص آتية لا محالة، كما كان خلاص الـــسيد المـــسيح –عليـــه السلام- .وأمّا ثورته على المسطرة وما ترمز إليه(الاستقامة تحت وطأة العـــصا)، فمتأتيـــة مـــن رفضه الخضوع للقمع أو الانكسار أمام الظالم مهما يكـــن، فرســـالته الأدبيـــة رســـالة ملتزمـــة ومبدئية،لا تواطؤ فيها أو مجاملة،وغير قابلة للتحوّل تبعًا للمصالح.وكلمة(**شـــقّيت**) فـــي اللهجـــة الفلسطينية التي تعني زرت أو عدت المريض(عامية مفصّحة).وظّفها الكاتب للتدليل علـــى حالـــة الألم التي انتابته عند زيارته تلك الأمكنة الأثيرة لديه،وقد تحوّلت أو تغيّرت حالها عمّا كانت عليه في السابق،في إشارة إلى الجرح العميق الذي تركه صنيع الاحتلال في نفوس الفلسطينيين جـــرّاء ذلك .

ب- المزاوجة بين سرد التاريخ الشفوي والوقائع التاريخية المدوّنة في إطار مـــن المفارقـــة الساخرة:

يعوّل إميل حبيبي كثيرًا على الذاكرة الفلسطينية في مستواها الشعبي،فتنفح صور اســـتعادتها داخل سردياته؛لتتجلّى قيمة تعبيرية وتصويرية تساهم في رسم صورة تعين المتلقّي على اســـتعادة المادة التاريخية والتراثية لغويًا. يقول واصفًا ما آلت إليه حال الفلسطينيين المأساوية في أحـــداث

نكبة عام48([90]):"كان يعمل في القدس حين سقط شارع عباس في أثناء"حرب تحرير"البلاد من أهلها.فقام أخوه جواد بحمل عائلته وبعض إخوته وعوائلهم في سيارات الأجرة الخمس التي كان يملكها مع شركائه.واتجهوا نحو الشام مبتدئين،في تاريخ تيه بني فلسطين،مرحلة العبور"**من تحت الدلف إلى تحت المزراب**"_أما الوالد،حمدي،وكان عبر التسعين قبل ذلك العبور اللعين، فاكتفى من هذه"الغنيمة" بالإياب إلى مسقط رأسه شفا عمرو مع الوالدة.وأقاما في "**العقد**" الذي سقط فيه رأس زوجته منتظرًا ملاقاة ربه. فكان له هذا الأمر بعد شهر من هذا العبور-من شفا عمرو إلى الآخرة".

ينطوي هذا النص على علامات دالة في إطار مفارقة وسخرية صارختين؛منها قوله: "**حرب تحرير البلاد من أهلها!**".وهو سخرية واضحة،إذ كيف تحرّر البلاد من أهلها ؟! في إشارة إلى ما عدّه المحتلون حرب تحرير في عملية اغتصابهم لفلسطين عام 48. و"**تاريخ تيه بني فلسطين**" إشارة إلى حالة التيه التي يمر بها الشعب الفلسطيني بعد طرده من وطنه على أيدي المحتلين في عام النكبة الأولى وعام النكبة الثانية،على شاكلة التيه الذي مر به بنو إسرائيل في زمن عصيانهم لله ورسوله موسى-عليه السلام-.وهي مقاربة تعكس شغف يهود بشهوة تعذيب الآخرين كما عذّبهم الله من قبل على مدار تاريخهم الحافل بالعدوان.وما الذنب الذي ارتكبه الفلسطينيون بحق يهود؟ ألأنهم صدّوهم عن دخول فلسطين قبل ثلاثة آلاف عام،ويقاومونهم اليوم محتلين لوطنهم منذ مئة عام تقريبًا ؟

وهو ميتانص مع حالة التيه التي مرّ بها يهود في مرحلة العبور إلى فلسطين مع سيدنا موسى عليه السلام وقد رفضوا دخولها معه بقولهم كما ورد على ألسنتهم في القرآن الكريم([91]):"قالوا يا موسى إنّ فيها قومًا جبّارين وإنا لن ندخلها حتى يخرجوا منها فإن يخرجوا منها فإنا داخلون"،وكذلك قولهم كما ورد في القرآن أيضًا([92]):"قالوا يا موسى إنا لن ندخلها أبدًا ما داموا فيها فاذهب أنت وربك فقاتلا إنا ههنا قاعدون"،ثم وفدوها غرباء بعد مرحلة تيههم في سيناء التي استمرت أربعين عامًا.و"**مرحلة_العبور من تحت الدلف إلى تحت المزراب**"؛ مثل شعبي فلسطيني فيه إمعان من الكاتب في وصف حالة الشعب الفلسطيني المزرية في زمن النكبتين الأولى والثانية،وهو ينتقل من مأساة بليغة الأثر إلى مأساة أعظم،وفي هذا كله تأكيد على أن فلسطين

([90]) الرواية ص 125

([91]) سورة المائدة الآية 22

([92]) سورة المائدة الآية 24

طوال تاريخها كانت عربية،وأنها لم تكن؛أبدًا؛خالية من أهلها عبر التاريخ، ولا حين احتلها اليهود من أهلها وأقاموا دولتهم على أنقاض شعبها قبل اثنين وستين عامًا.

ويتابع ساخرًا من صنيع المحتل البشع بشعبه الفلسطيني([93]):"وكانوا **علّمونا** أن ملك الموت اسمه عزرائيل.ولكنهم لم يُعلِمونا باسم الملك المفوّض بأن يعبر بنا هذا الجزء من الطريق.هل هو **يرحبيل** أم هو **عِجلبيل** أم هو **إسرائيل** الذي أسري بعباده،هذه المرّة،من المسجد الأقصى إلى المسجد الحرام معتبرًا الأمر"**ردّة رِجْل**"؟ فالكل مشتق من البيل والبول والبعل-إله العاصفة التي ما انفكت عنا وعن أجدادنا منذ أن نزل"المبُّول"(الطوفان) ؛ وانحسر عن الأرض إلا هذا الجوف الذي احتمينا به.لقد **تفرّقت عائلتنا الكبيرة أيدي فلسطين**".

وهنا مفارقة ساخرة أخرى،فملك الموت الذي وكّل بالقضاء على الشعب الفلسطيني هذه المرة،هو إسرائيل(دولة الاحتلال)الذي يقلب الحقائق ويزوّر التاريخ ويطرد العرب الفلسطينيين إلى جزيرة العرب معتبرًا ذلك"**ردّة رجل**"،عودة حتمية على حدّ زعمهم؛أي فليعد العرب؛إذن؛من حيث جاءوا،مخالفًا بذلك اليقين الديني والتاريخي العربي الذي يعزز حضور العرب الفلسطينيين في وطنهم،وقداسة المكان"فلسطين"بالنسبة للفلسطينيين،كما هو الربط في الخطاب القرآني بين البيت(المسجد)الحرام -في أرض الجزيرة العربية-والمسجد الأقصى رمز القدس وأرض الرباط فلسطين،في قوله؛تعالى؛في مطلع سورة الإسراء([94]): "سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله".

وثمة ميتانص في قوله:"**لقد تفرّقت عائلتنا الكبيرة أيدي فلسطين**" مع المثل العربي القائل:" تفرقوا أيدي سبأ "،وهو مرتبط بتفرق العرب وتشتتهم قسريًا في جزيرة العرب وخارجها بعد انهدام سد مأرب وخراب الأرض،وقد كان السدّ يؤمّن لهم الحياة الكريمة في وطنهم.فحوّل حبيبي المثل عن أصل وضعه ليصف به تفرّق الفلسطينيين وتشتتهم بعد احتلال يهود لأرضهم وطردهم منها،في مقاربة مثلية مأساوية تعكس أسوأ تهجير قسري لشعب في التاريخ الحديث.

ويبدو جليًّا حرص حبيبي في تدوين سردياته على إضفاء سمة الوثيقة التاريخية الفلسطينية الدقيقة عليها؛ ذلك أن خروجه عن نمط كتابة الرواية التقليدية؛ من حيث أسلوب السرد وبروز مجموعة من الأصوات تتتابع على ألسنتها الحكايات،قد أعطى النص فسحة لسرد التاريخ؛من مثل استدلاله برواية الأحداث المأساوية الكبرى في تاريخنا المعاصر كالنكبة والنكسة ونتائج الحروب

([93]) رواية سرايا بنت الغول ص 125

([94]) سورة الإسراء الآية 1

الخاسرة مع إسرائيل، والمذابح والمجازر التي ارتكبها المحتل بحق شعبنا كمجزرة صبرا وشاتيلا. فالشكل الوظيفي للتاريخ يتغير من دوره مكملا للمادة السردية إلى أساس تنهض عليه الأعمال النصية الإبداعية.

وتأسيسا على ذلك استطاع حبيبي بلوغ أنساق تكشف عن تاريخ شعب مديد وتدفع المغيّب إلى الحضور فاعلا وناطقًا، وبوساطة هذا النهج ، يجري تثبيت الذاكرة التاريخية(الزمكانية) وإعادة إنتاجها لتغدو لغة إيحائية ورمزية. وهنا يأتي دور المتلقي ليشكل بوعيه معرفة سابرة لما جرى تغييبه واستبداله في الواقع،فيقول([95]):"وكان الكرمل، في ذلك الزمن السحيق، إلها . وفي كنف هذا الإله، في مغارة من مغائره العديدة ، اهتدى إلى"وحدة الكون" طبيعة ورياضة ورياضيات" . فالكرمل في منظور كاتبنا مستودع الأسرار والعلوم الكونية ، وهو لذلك عل منزلة رمزية عظيمة؛لذلك كان يتخيّله وهو نازل عليه "من مرتفعات الناصرة وشفا عمرو،ثورًا أقعى متحفِّزًا للانقضاض على مصارع ثيران جاءه من الأندلس.يهمله في ترقب غفلة منه. فإذا غفل عنه لم يمهله لحظة واحدة"([96]).وهو يدرك في الوقت نفسه أن الكرمل لن يغيّر من الواقع شيئًا،فهو صبور صبر العرب! على الرغم من شموخه.

وقد داوم صاحبنا على هذا الخيال أربعين سنة متوقعًا أن يستشيط هذا الثور غضبًا.ولكن لا حياة لمن تنادي. فهو صبور صبر العرب! " ضحكت،لعل الضحك يبعد الرؤى المؤرّقة: لو ظهر طيف سرايا من ورائي الآن وصاح، فجأة، في أذني أن"**بع**"! ثم أغشى بالضحك من فزعي، ماذا كنت أفعل؟"([97]).وهو تصوير مجازي تهكمي يرمز به إلى ما انتهت إليه حال العرب من التفرّق والضياع، فلا رجاء في من هذه حالهم وقد ارتضوا الهوان!. فقد غدا مجرد التفكير في نصرتهم خيالا لا يمكن أن يصبح حقيقة،وعلى الكاتب وعلى كل الذين يأملون بتحقق اليقظة العربية أن يصحوا من أحلامهم !

ويتبدّل حال الكرمل بفعل المحتلين الجائر فلم يعد كما كان مستودع الأسرار ولا ملجأ لسرايا ولا لغيرها،فقد استباحوه"حتى انكشفت مخابئه ولم يعد ملجأ لا للبعل ولا للخضر! لا للخضر ولا للنّوَر و"النَّور"اختفوا.وشركة"تنوفا"هي التي توزّع الحليب على عتبات البيوت في المدينة.واختفت الماعز والخراف مع أهلها.وعيون الكرمل جفّت.ودخان الطابون فضّاح.وانكشفت كهوف

([95]) رواية سرايبا بنت الغول ص 50

([96]) الرواية ص 50

([97]) الرواية ص 50- 51

الكرمل.وشوارع الإسفلت اقتلعت الأخضر واليابس"([98]).وتبدّل حال الكرمل هذا،يعكس حالة الألم التي انتابت الكاتب بفعل ذلك التخريب المقصود لمعالمه التاريخية والدينية والطبيعية.وهذه الحال تنسحب على كل الأمكنة الفلسطينية حتى يومنا هذا.

ويسير إميل حبيبي في سرده على هذا النهج قارعًا بذلك عقول متلقيه بالحقيقة التاريخية التي يحاول المحتلون تزييفها عبر إلباسها لباسًا دينيًا ليضفوا شرعيتهم عليها، كما في وصفه لفلسطين الجنة التي اختطفت من أهلها وزوّرت أسماء أماكنها لمحو هويتها الفلسطينية،إذ يقول([99]):"أوقف سيارته في نهاية الشارع الذي كنا نسميه"شارع العشاق" ولأمر ما سموه،من بعدنا،باسم"شديروت هتسفي" أي "جادة الظبي".وقد أقفر من أهله الظباء. وكان،في زمني درب ترابي مستقيم تحف به أشجار الصنوبر من جانبيه خص به الخالق دروس الفردوس فجاء شعبه المختار ورد هذه الأمانة إليه عز وجل"، في إشارة إلى أرض الميعاد كما يدّعي يهود،وهي ليست كذلك،فمن يصدّق ذلك! فالله لا يمنح أرضه ووعده إلا للصالحين من عباده،وليس لشذّاذ الآفاق! فأين هم من ذلك ؟ .

لقد كانوا شعب الله حين استجابوا لله ورسله،ولكن الصفة انتفت عنهم،وإلى الأبد بعد قتلهم الأنبياء والرسل وإفسادهم في الأرض.ولا تعدو إشارة الكاتب إلى ذلك سوى السخرية منهم ومن أباطيلهم. وكذلك قوله([100]):"سقطت مدينة عكا في 1948/5/18 فدمروا قرية الزيب على أهلها ونجا منهم إلى سورية من كان ساعتها في حقله فلم يدفن تحت الردم".

ويمثّل أدب إميل حبيبي بهذا عودة إلى الواقع الفلسطيني الأليم بقصد التأكيد على أن الذاكرة التاريخية الفلسطينية حينما تتحول إلى مفردات لغوية تدمج المجاز والرمز بالمرجعية الحقيقية للنص ليتقلّد النص بذلك وظيفته قانونًا أخلاقيًا وتجربة إنسانية يرصد فيها الكاتب أدق تفاصيلها ويختزن الإبداع بها حمولات معرفية وروائية ترتبط بالتاريخي كما ترتبط بالمخزون التذكري لدى الراوي والمروي عنه.

ج_ أسلوب الأسطرة والترميز: إعادة تشكيل مجتمع الواقع المتصارع وفقًا لمنظور الكاتب:

يوظّف إميل حبيبي اللغة مفتاحًا للعالم أو فعل خلق للوجود،إذ يمارس عبر الأسطورة إعادة تشكيله تجريديًا([101])،فلن تتجلى أفكاره ورؤاه إلا في الأسطورة،كونها أرقى الأشكال إيحاء وترميزاً،ولأنها رسالة سرمدية موجهة للإنسان، تكشف عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة عميقة

([98]) الرواية ص 215

([99]) الرواية ص 107

([100]) الرواية ص 19

([101]) محمد الزايد: المعنى والعدم بحث في فلسفة المعنى،ص 205

بين الماضي والحاضر والمستقبل،وبين الحياة والموت.من هنا عمد حبيبي إلى توظيفها بكثرة في خرّافيّته ليصنع مقاربة قويّة بين الواقع والمتخيّل.من مثل الأساطير الفرعونية التي أشرت إليها آنفًا. ولعل أسطورة"سرايا بنت الغول" التي تمثّل عماد السرد في النص،وهي المعادل الموضوعي لقصّة الشعب الفلسطيني مع المحتل خير دليل على ذلك.

فالأسطورة لا تروي أحداثاً وقعت في الماضي وانتهت، ولكنها تروي أيضًا أحداثاً لا تتحول إلى ماض أبداً. ففعل الخلق الذي أنجز في الأزمنة المقدسة، يتجدد في كل عام ويجدد معه الكون وحياة الإنسان([102]).وإله الخصب"تموز"الذي قتل ثم بعث إلى الحياة، موجود على الدوام في دورة الطبيعة وتتابع الفصول، وصراع "بعل" مع الوحش، هو صراع دائم بين قوى الخير وقوى الشر. وحتى تلك الأساطير التي تروي أحداثاً تاريخية مضت كالطوفان([103])،فهي في الواقع لا تخفي اهتمامها بالمستقبل، فالطوفان الذي دمّر الأرض وخرّبها،تحذير دائم من غضب الله وانتقامه الذي قد يصيب الإنسان في أي وقت.

ويلعب الخيال المجنّح إلى جانب الأسطورة دورًا مهمًّا في صناعة النص عند حبيبي كما يتجلّى في مواضع كثيرة من روايته على شاكلة قوله([104]):"وكنت متعودًا على أن أدلي قدميّ على حافّة الصخرة وأنا في مثل هذه الحادثة النادرة.وفي وسط الطريق البحري أحسست بالخيط يتراخى وبالسمكة الكبيرة تندفع نحوي بسرعة أشد سرعة من لفّي للخيط.فرميت قصبة اللف جانبًا وأخذت أطوي الخيط طيًّا.وكانت سمكتي في الماء تحت قدميّ مباشرة حين أحسست بحيوان قضمها قضمًا.فرفعت الخيط بلا أي ثقل.وانفرج البحر من تحتي عن سمكة قرش كبيرة في طول متر أو مترين قفزت نحو قدميّ فاغرة فاها المسنن.إلا أن عُلوّ الصخرة عن الماء أنقذني.فعلمت أن سمكة القرش حاولت الاهتداء عليّ وعلى قدميّ بالخيط الذي كنت أرسلته بعيدًا في عرض البحر.فإذا بي الفريسة وأنا حاسب نفسي المفترس".

وتبدو الإشارة هنا إلى واقع الحال الذي يحياه الفلسطيني في ظل الاحتلال بالنظر إلى ما تفيده العبارة الأخيرة" **فإذا بي الفريسة وأنا حاسب نفسي المفترس**"!.وكذلك الحال في معرض وصفه لرحلة صيده الخيالية في البحر الأسود وقد واجه فيها العنت،إذ يقول([105]):"وشاهد أسرابًا من الغربان السوداء،وهي كثيرة في تلك الأصقاع،تحوم فوقه وتهم بالانقضاض حاسبة أن ما تحتها

([102]) ينظر:ميرسيا إلياد:أسطورة العود الأبدي ترجمة حسيب كاسوحة،ص33 وما بعدها

([103]) ينظر: فراس السواح: مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة ص40-43

([104]) رواية سرايا بنت الغول ص 28

([105]) الرواية ص 33

جثة هامدة.جاء دور الغربان بعد أن أتمت النوارس نقمتها عليه.فما هو دوري؟"،وكأن العالم بأسره قد تكالب على الشعب الفلسطيني وحرمه حقه في العيش بسلام وكرامة في وطنه حين تواطأ الغرب كلّه مع يهود ومنحوهم وعد بلفور .

خامسًا: -تشكيل صورة الأنا وصورة الآخر عبر اللغة الهجين في ضوء الحقول الدلالية:

انبنى الأسلوب اللغوي الموظّف في نصوص حبيبي على أربعة مستويات لغوية هي: اللغة الفصيحة الرصينة واللغة الفصيحة المبسّطة واللغة العامية المفصّحة واللغة العامية. ولابد من الإشارة هنا إلى أن التداخل المقصود الذي صنعه حبيبي بين البنى اللغوية الموظفة لديه قد فرض دراسة المستويين اللغويين الرئيسين؛ الفصيح والمفصّح؛ في إطار منهج تحليلي واحد .

ويلاحظ الدارس لنصوص إميل حبيبي السردية ولنص الخرّافية تحديدًا أن حبيبي انتقى في كل نص منها معجمًا لفظيًّا ودلاليًا يكاد يكون متوافقًا في نصوصه المختلفة، ومن ذلك مثلاً لا حصرًا الألفاظ الآتية:"**الحرب، اليهودي،أولاد عمنا،بني إسرائيل،الحكام العرب ، نزوح الأهالي الجماعي، النزوح،التسلل،الاعتداء على العرب،الفلسطيني،الأرض**"؛ ولهذا أثر كبير في تحديد خصائص الخطاب في سرديّاته كلها.فمدلولات اللغة تنتظم في حقول دلالية وكل حقل مكوّن من عنصرين:الأول تصوري والثاني معجمي.

وللحقل الدلالي مفاهيم عديدة تصبّ كلّها في بوتقة واحدة،فهو([106]):"مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشمل مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل" أو هو([107])"قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة".ويجري التحليل من خلال تحديد تمظهر الدلالة على مستوى سطح النص وهذا يتأتى من خلال التكرار والتراكم.

لقد تعاطى إميل حبيبي مع اللغة المحكية بوعي لينجز عبر سرديّاته المختلفة توثيقا تاريخيًا للذاكرة الجمعية والمتداول الشفاهي الفلسطيني،فالتأريخ لديه فعل كشف يجعل العنصر التراثي فيها حاضرًا وصادقًا دون الحديث عن المصادر التي تأسس عليها عبر صياغتها في نصوص سردية؛لتشكل خطابًا روائيًا موجهًا بغية كشف المغيّب والمسكوت عنه والمزيّف أو المنوي محوه، وهو الذي وهب المصداقية للأحداث؛وذلك باتخاذها مكوّنًا رئيسًا للعمل الإبداعي بعيدا عن اللغة الخطابية أو الإخبارية في طرحها، لينجز القصد المعرفي المؤثر والصادق عند المتلقي.

واستنادًا إلى ذلك تبيّن للباحث أن الخطاب الروائي عند حبيبي يقوم على ثمانية حقول دلالية

([106]) عزوز أحمد:نظرية الحقول الدلالية ص 110

([107]) المرجع نفسه ص 110

رئيسة هي:حقل الأرض،وحقل التاريخ،وحقل الحرب،وحقل التهجير والتشريد والنزوح،وحقل الاحتلال وأطماعه،وحقل الحالة النفسية للسارد،وحقل الهوية اللغوية والثقافية،وحقل الهوية الوطنية.وهي متواشجة متعاضدة يفضي بعضها إلى بعض،وتشكّل في مجملها رسالة النص.وقد تناولتها جميعًا،عبر محورين رئيسين هما : تمظهرات صورة الأنا والآخر في الخرّافية في إطار الحقول الدلالية المنتمية لها، وعناصر بناء الوحدات المعجمية في مجال توظيف اللغة الهجين في الخرّافيّة.

أ- تمظهرات صورة الأنا والآخر في النص في إطار نظرية الحقول الدلالية:

1. في حقل الأرض : الأنا-الأم(الكينونة) في مواجهة حالة استلاب الآخر المحتل لها:

يؤشر توظيف حبيبي للمكان على مدى تعلّقه به،وعلى أهمية الأرض الوطن التاريخي للفلسطينيين،فهي أصل وجودهم الملتحم بذواتهم،وقد رووها بعرقهم ودماء شهدائهم،واحتضنت رفات أجدادهم، عبر آلاف السنين،وقد عمروها منذ فجر التاريخ. فكل مدينة أو قرية أو موقع يمثل بالنسبة إليهم وطنًا صغيرًا يحتضنه وطن كبير، هو فلسطين التاريخية كلها، وكل اسم في الواقع يشكّل وحدة معجمية دالّة على المكان وما يمثّله، فـ"الزيب" القرية الفلسطينية الساحلية التي دمّرها الاحتلال بعد شهر من احتلاله لمدينة عكا لشدة المقاومة فيها،ترمز إلى كل الأمكنة الفلسطينية التي طرد منها أهلها، فهي شاهد حيّ على قسوة صنيع الاحتلال بالشعب الفلسطيني وأمكنته، ونفي صريح لمقولة "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض"،إذ لم يدخل الاحتلال إلى فلسطين وهي خالية من أهلها؛ بل أقام دولته على أنقاض بيوت شعبها المدمرة وعلى الأشلاء والجماجم والقبور.

وهي دليل آخر على أن الفلسطينيين قاوموا الاحتلال جهد طاقتهم ووسعهم وأنهم هجّروا قسرًا عن وطنهم بفعل بشاعة جرائم الاحتلال.يقول حبيبي واصفًا الموقع الجغرافي لقرية "الزيب"وصناعة أهلها التي اشتهروا بها(صيد السمك)([108]):"والزيب قرية فلسطينية ساحلية تقع على الساحل ما بين عكا ورأس الناقورة شمالا.وتبعد إلى الشمال عن عكا 14 كيلومترًا. وفي طرفها الشمالي مصب"وادي القرن".وإلى جنوبها مصب"وادي الصعاليك".وكانت الذئاب والأوبار كثيرة في هذه النواحي ومتكاثرة".ويبدو من هذا التحديد أن حبيبي يرسم معالم المكان الفلسطيني النموذج الذي يمثل في واقع الأمر الوطن الفلسطيني جغرافيًا وتاريخيا وسكانيًا،وهو بهذا يبرهن على حضور هوية المكان الفلسطيني المستمرة غير القابلة للإزالة أو المحو.

([108]) رواية سرايا بنت الغول ص 16

وقد شكّلت أسماء الأماكن المذكورة في النص وحدات لغوية دالّة؛إذ رسم حبيبي بها خريطة الوطن الفلسطيني المتكامل،فكل مكان في منظور حبيبي يروي قصة شعبه ويقدم شهادته على تاريخه المديد،وعلى الصراع المحتدم مع المحتلين حول الأرض.ومن أسماء الأماكن الفلسطينية المكرّرة في الرواية؛(**حيفا-عكّا-رأس الناقورة-وادي القرن-وادي الصعاليك-وادي النسناس-القدس-الجليل-جبل الكرمل-غزة-رفح،بيت صفافا...**).

ولجبل"**الكرمل**"قصة خاصّة عند كاتبنا،فهو مكانه الأثير الذي عايشه منذ نعومة أظفاره، ويراه يتبدّل في كلّ يوم فاقدًا جماله وأسراره؛ فهو تارة علامة صمود وتحدٍّ ومستودع الأسرار،إذ يقول([109]):"وكان الكرمل،في ذلك الزمن السحيق،إلهًا"،وكان يتخيّله"ثورًا أقعى متحفزًا للانقضاض"([110]).وهو ينعاه أخيرًا بعد أن تغيّرت معالمه بفعل المحتلّ،إذ لم يعد إلهًا ولا ثورًا ولا غابة بكرًا وأقفر من ماعزه وأهله،يقول([111]):"إنّه لأمر مفزع أن تعيش ويموت الجبل!"،وينادي كل الناس الذين ارتبطت أسماؤهم به(يا فيثاغورس،والنبي إلياس،وأهل الكهف الصالحين،وصلاح الدين،وظاهر العمر،وكلّ قطّاع الطرق والقراصنة الذين احتموا فيه،وعمه إبراهيم،وسرايا بنت الغول)متعجبًا([112]):"تعالوا وقفوا معي فوق هذه الصخرة وانظروا كيف تموت الجبال،كيف يموت الكرمل!".والكرمل،المكان،يرمز في الواقع إلى كل فلسطين التي انتهكت بكارتها وحوّلت عن طبيعتها الأولى،بفعل الاستيطان الإسرائيلي؛السرطان العمراني المنتشر في جسد الأرض الفلسطينية الذي غير وجهها فبدت غريبة.

كما تمثّل أسماء النباتات والزروع النابتة في أرض فلسطين وحدات معجمية دالة،ولها حضور لافت في النص يتعاضد مع أسماء الأماكن ويفصح عن هويتها الخاصّة؛بل يشكل رموزًا دالة على الوطن ككل،من مثل؛"**الزيتون**" و"**البرتقال**"و"**اليوسف أفندي**"([113])و"**زيت الزيتون الراماوي**"([114])،والرامة قرية فلسطينية مشهورة بنقاوة زيتها.ويرمز في العادة إلى فلسطين بـ"**أرض البرتقال**"و"**أرض الزيتون**"و"**أرض الزعتر**".يقول حبيبي في وصف نباتات جبل

([109]) الرواية ص 50

([110]) الرواية ص 50

([111]) الرواية ص 108

([112]) الرواية ص 108.

([113]) الرواية ص 19.

([114]) الرواية ص 26

الكرمل([115]):"وقفت على صخرة من الصخور القريبة من موقع سيارتي أطلّ على الوادي وعلى أطلالي. **وأتشوّف** تلك الصخرة التي كان الماء يرشح من تحتها وكانت طلوع **البُطمة** و**العنّاب** و**الزّعرور** و**الشومر** و**النعناع** و**تفاح الجن** تحرسها من وقع الأعين الغريبة".واضح من هذا الوصف لنباتات الكرمل أن الكاتب يؤرّج للمكان الفلسطيني وللحياة النباتية فيه ، كما كانت موجودة في الكرمل وفي فلسطين كلها،قبل أن تعبث بها أيدي المحتلين وتدمّر مواضع نبتها الطبيعية. وفي هذا تأكيد على طبيعة المحتل العدوانية .

2. **في حقل التاريخ**: **ذاكرة الأنا الموثّقة للتاريخ في مواجهة أسطورة الآخر المحتل الهادمة له**:

والوحدات المعجمية التي تقع في هذا الحقل كثيرة في النص،ذلك أن في استدعاء الذاكرة للتاريخ توثيقًا للحقائق التاريخية المهددة بالنسيان ، أو الإزالة، أو المحو بفعل تقادم الزمان، وهي مسألة حرص حبيبي على استعادتها وتثبيتها ليفضح جرائم المحتل وليبرز الحقائق المغيّبة أو المسكوت عنها،من مثل؛حديثه عن قرية"الزيب"المدمّرة،وسقوط"عكا"عام 1948، وكذلك حديثه عن النكسة الحزيرانية عام 1967،كما وصفها بـ"**يوم الحشر الفلسطيني**"، يوم الفضيحة وانكشاف الأسرار،يقول حبيبي([116]):" قال:**وما من سر إلا وينكشف في "يوم الحشر".خذ عني"خرّافيّتي"كلها ثم افعل ما تشاء ويا الله حسن الختام!**"،ومن ثم إشارته إلى سلسلة من الأحداث البارزة التالية للنكسة،من مثل؛إشارته إلى مجزرتي مخيم"عين الحلوة" و"صبرا وشاتيلا"اللتين وقعتا على أيدي المحتل عام 1982حتى لا تمحوان من الذاكرة؛إذ يقول([117]):"كانت ليلته الدخانية،تلك،ليلة من ليالي الصيف-الأوّل الذي جاء بعد صيف عين الحلوة فجفّت مآقيها.وصبرا وشاتيلا **فجفّت مقاثيها**".في إشارة إلى بشاعة المأساة التي ارتكبتها دولة الاحتلال بحق اللاجئين الفلسطينيين ومدى الحزن والألم الذي انتابنا جرّاء تلك الجريمة البشعة،كما تدل العبارتان؛"فجفّت مآقيها"تشفت من ذرف الدموع و"**فجفّت مقاثيها**" يبست أرضها المخضرّة المنتجة "**المقثاة**".

3. **في حقل الحرب** :**حالة صمود الأنا إزاء بطش الآخر المستطير**:

والوحدات المعجمية التي تقع في هذا الحقل كثيرة أيضًا،إذ يشكل عنصر الحرب،كما أسلفت،مرجعية السرد الرئيسة وحبكته المحورية،فعملية الاستلاب التي مارسها المحتل قامت على انتزاع الحقوق الفلسطينية بالقوة العسكرية والبطش بالناس(في عامي 1948و 1967وإلى يومنا

([115]) الرواية ص 107

([116])الرواية ص 124

([117])الرواية ص 26

هذا)بأساليب لا تقل بشاعة عن صنيع النازيين باليهود أنفسهم،بل تفوقها بمئات المرات.ويبدو لي أن تلك العقدة قد ظلت راسخة في أذهانهم،ومثلت لهم النموذج المفضل في الاستبداد.ومن الأمثلة الدالة على ذلك؛عبارة"**حرث الأرض**"،في وصف الدمار الهائل والتقتيل البشع الذي حلّ باللاجئين الفلسطينيين في لبنان.يقول حبيبي واصفًا ذلك بحسرة وألم([118]):"**وحرث الأرض** ما بين الصبر والقبر وأحرق الزرع وأضمر الضرع واقتلع الشتيلة وأردى الشاتل قتيلا".في إشارة إلى حرب لبنان المدمّرة التي وقعت عام1982،وما خلّفته من مآسٍ على اللاجئين المشرّدين في لبنان،وهي أكبر اجتياح لثاني عاصمة عربية "بيروت".

وعبارة"**سمفونيّة رائعة**"التي تصف وحشية المحتل وتبيّن تعطّشه لسفك دماء الفلسطينيين. وفي هذا الشأن يقول حبيبي([119]) : "والآن،الآن فقط،يجد ما رواه من روايات، بعد 1948،محاولات لأن يفك طلاسم هذا الطنين-من حرب إلى حرب. قال:إن مذيعًا في "صوت إسرائيل"هو أول من هداه إلى طرف الخيط يوم دوّى صوته؛أن دويَّ المدافع الإسرائيلية وأنّات الجرحى العربية اجتمعت في أذنيه"سمفونيّة رائعة" ".وثمة شواهد أخرى أوردتها في مستهل هذه الدراسة ككلمة"**حرب**" وشاهدها؛"**من حرب إلى حرب...**" .

4. في حقل التهجير،التشريد والنزوح:الأنا الباقية في الوطن والأنا المنفيّة خارجه في مواجهة حرب التطهير العرقي من الآخر المحتلّ الكولونيالي:

والوحدات المعجمية التي تقع في هذا الحقل كثيرة،منها؛عبارة المثل الشعبي الفلسطيني([120]):"**من تحت الدلف إلى تحت المزراب!**" في وصف عذابات التهجير القسري والنزوح عام نكبة 1948حيث انتقل الشعب الفلسطيني من حالة المعاناة من الاحتلال البريطاني إلى مرحلة المأساة من الإحلال(التطهير العرقي)الصهيوني.وكلمة"**انتشرت**"،إذ يقول حبيبي([121]):"كانت **انتشرت**،في أنحاء **الدولة التي لا تتوقف عن الانتشار**،أقاويل عن أخطار"تسلّل" جديد يقوم به "المتسللون"القدامى.وكانوا عادوا إلى رؤية الأشباح،الهائمة في أزقتهم وحواريهم،التي كانت ظهرت لهم في عام النكبة الثانية ". وتفيد بأن دولة الاحتلال عدوانية توسّعية لا تقف عند حدّ،وهي كذلك مستمرة على الدوام.

([118]) الرواية ص 26

([119])الرواية ص 15-16

([120]) الرواية ص 125.

([121]) الرواية ص 26.

5. في حقل الاحتلال وأطماعه التوسّعية:الأنا المنكوبة في مواجهة تداعيات الواقع المتحــوّل لصالح الآخر المحتلّ:

والوحدات المعجمية التي تقع في هذا الحقل كثيرة منها:"**انتشرت**"،كمــا فــي الــشاهد"كانــت انتشرت،في أنحاء الدولة التي لا تتوقف عن الانتــشار".و"**طاقيــة الإخفــا**"و"**التراحيــل**"،يقــول حبيبي([122]):"من منا،نحن الذين لبسنا"**طاقية الإخفا**"في العام 1948 فلم تهتد إلينا عيون **التراحيل**" ، فقد اتخذت ممارسات الاحتلال شكل الإحلال بالتطهير العرقي "التهجير القسري" والمحو الكامــل للتاريخ والهوية ومعالم الواقع الشاخص الشاهد لفلسطين التاريخية وإنسانها المغلوب على أمره.

وكانت تلك السياسة تقوم على البناء على أرض محروقة للتأسيس لتاريخ وهوية جديدين،منبتّين عن الماضي القريب والبعيد لفلسطين، وإحياء لتاريخ قديم على أســاس أنــه مــستمر و"حتميّــة تاريخية"كما أسلفت سابقًا.ومنها؛"**خلّيتك**"؛أي تركتك، **فتلقّاني**؛أي لقيني واســتقبلني.يقــول حبيبــي واصفًا حالة الإحلال العجيبة لدى المحتل على مستوى السلوك الفردي لمستوطنيه([123]):"استنطقت شجرة بلوط متفرّدة على جبين وادي العشاق."**فتلقّاني**" رجل يهودي مــسنّ فــي مثــل عمــري وقال:"لولا أنني أعرفك وأعرف أنك لا تحسن سوى الكتابة لمــا **خلّيتــك** تطــأ أرض حــديقتي الخاصّة"، **فخلّيته** تحت البلّوطة وهربت إلى البحر نازلا في "**درب الرعيان**" الضيّق مخترقًا أشواك **العلّيق والخرفيش** الباقية تنتظر **المعزى**.وتسطع رأسي بارقة**!**".

فالعجيب في الأمر أنّ المغتصب للأرض بات صاحبها المدافع عن حماها ! وأمّــا أصــحابها الموجودون الحاضرون المطرودون قسرًا منها،فغدوا غرباء عنها،ويمنعون من دخولهــا! لــذلك شعر الكاتب بصدمة كبيرة؛وكأن صاعقة ضربت رأسه؛"وتسطع رأسي بارقة**!**".كلّ ذلــك بــسبب انقلاب الحال وتشتت الآل والأصحاب الحقيقيين للأرض.

6. في حقل الهوية الوطنية: استدعاء هويّة الأنا لتأكيد غياب هوية الآخر:

والوحدات المعجمية التي تقع في هذا الحقل وفيرة،وقد كان حبيبي حريصًا تجسيد معالم الهوية الفلسطينية للأرض(المكان)ومكوّناتها الطبيعية،وإنسانها الحقيقي؛وخاصّة في حالة الفقد والــضياع التي يعيشها في ظل صراعه مع العدو ونقيضها حالة إثبات الحضور المستمر في خــضم حالــة التغييب والمحو.وأمثلتها كثيرة؛منها:كلمة "**مشيت**"يقول حبيبي([124]): "**ومشيت فــي درب الآلام**"،إذ

([122]) الرواية ص 201.

([123])الرواية ص 75.

([124]) الرواية ص 72 و73 (مثلا)

كرّر حبيبي هذه العبارة مرات عديدة،ليبرز حس الفجيعة والصدمة التي يعانيها من جرائم الاحتلال(الإحلال)التي تحاول نفي تاريخه ووجوده بشكل مطلق بكل تجلّياته.وقد اتخذها فاتحة السرد الذي يشخص ويلخّص المأساة الفلسطينية.وأيضًا كلمة"**اشتاقت**" في وصف الحنين إلى الوطن؛حنين المهجّرين الفلسطينيين إلى العودة،إذ يقول حبيبي([125]):"**البلاد اشتاقت لأهلها،يا عبد الله . فهل نسيتنا؟ أنساها ؟**" .

وقد انصبّ تركيز حبيبي في روايته على إعادة رسم الحقائق التاريخية للهوية الفلسطينية على مستوى المكان والزمان والتاريخ والفلكلور الشعبي، وشواهدها كثيرة في النص؛منها ذكر ما يمثّل علامة واضحة في حياة الفلسطينيين المعيشية؛ "**الطابون فضّاح**" و"**القمباز**"؛(الزيّ الفلسطيني التراثي)([126]).والمثل الشعبي الفلسطيني الذي يؤرخ للقرى المدمّرة، وشاهده؛ "**عين غزال**"، وهي قرية فلسطينية مدّمرة، يقول فيها([127]):"فقد قيل:أصفى من عين الغزال.وادّعوا أن الغزال لا يشرب إلا من العين الصافية.ولولا صفاء السماء فوق"عين غزال"وصفاء سريرة أهلها،فاطمأنوا على الهدنة **وعلى النخوة العربية**، لما استطاعت طائرات اليهود أن تصيب أهدافها في"عين غزال"إصابة"**عين الثور**"".والأغنية الشعبية الفلسطينية،من باب الحفاظ عليها،وشاهدها؛"**رقصة الزعرورة**" يقول([128]):"**هيك مشق الزعرورة، يا يمّه هيك**".

وبعض العادات والتقاليد الفلسطينية،من مثل طقس العزاء الفلسطيني في زوجة أخيه جواد المعلّمة بديعة،وشاهده كلمة"ماتت"،إذ يقول([129]):"ماتت وهي تضع جنينها البكر. فسجيناها في غرفة الدار الوحيدة،على السرير الحديدي الوحيد في بيتنا وكانت أحضرته معها"جهازًا".وكان في الغرفة نافذة منخفضة تطلّ على **الزقاق**.اجتمع أمامها أولاد الحارة من أعرف ومن لا أعرف"،وهي أول وفاة يشهدها الكاتب في حياته،وللموت وقع خاص في نفسه يتواشج مع الوقائع الفلسطينية الأليمة بتفاصيلها المعروفة.ويصف في عروض ذلك طبيعة البنيان الفلسطيني في وادي النسناس.

وشاهده أيضًا كلمة"**بيت العزا**"؛المأتم.وكلمة"**الخَلَق**"؛وهو ثوب عتيق بالٍ كانت تلبسه المرأة الفلسطينية عندما تؤدي واجب العزاء في قريب أو عزيز،وكانت تشقه في المأتم من جهة الصدر

([125]) الرواية ص 36

([126]) ينظر الرواية ص 162 و ص 89 في وصف زيّ أخيه جواد "العربجي"

([127])الرواية ص 99.

([128]) الرواية ص 86

([129]) الرواية ص 87

لتبرهن على شدة حزنها على الفقيد.وبعد الفراغ من العزاء تعيد رتقه انتظارًا لحالة عزاء جديدة، يقول([130]):"كانت جدّاتنا وعماتنا يسمين أثوابهن الخارجية باسم "الخَلَق".وكانت الواحدة منهن تصطفي "**خلقًا**"عتيقًا باليًا ترتديه كلّما دعيت إلى عزاء.وكانت تدخل إلى "**بيت العزا**" فتَهُمّ بثوبها-**الخَلَق-وتشقه** من عند الصدر برهانًا ظاهرًا على شدّة حزنها على الفقيد.ثم تعود إلى بيتها وتعمل فيه إبرتها رتقًا وإصلاحًا خفيًّا.وتلقيه في صندوق ثيابها إلى حين ورود نعي جديد.فترتديه **وتشقّه** ثم ترتقه.وهكذا دواليك".

وزيارة القبور وشاهده كلمة "**شقّ**" في وصف زيارة جواد لقبر ابنته سعاد،يقول([131]):"وبعد غيبة طويلة، امتدت خمسة وثلاثين عامًا،من العام 1948إلى العام 1983،عاد أخي جواد وشقّ على ابنته الصبية سعاد.وكنت في معيّته.وقادني إلى قبرها بلا تردد".وتشير هذه الزيارة بعد طول غياب إلى وجود ما يربط الإنسان الفلسطيني بأرض وطنه،مما يعني أنه لا يمكنه نسيانه أو التخلّي عنه،مهما اغترب عنه. وحرفة التطريز الفلسطيني،وشاهدها عبارة"**شغل الإبرة**"،إذ يقول([132]):"ولم يكن لنا،**بينه وبين الوالد**،-قال-سوى عمّات أربع كنّ يفككن الحرف وماهرات في **شغل الإبرة**".وهو يشير إلى اهتمام النسوة الفلسطينيات في ذلك الزمن بالحرف اليدوية التي تمثّل حاجة أساسية في مجتمعها على حساب تعلّم القراءة والكتابة إلى حدّ الإتقان.

7. في حقل الحالة النفسية للسارد:الأنا الأسيفة الشاهدة على إحلال الآخر المحتلّ وتزييفه الحقائق:

والوحدات المعجمية التي تقع في هذا الحقل كثيرة منها:كلمة"**شقّيت**"،يقول حبيبي ([133]):"**شقّيت على معالم الصبا وأطلاله الباقية**-تلك التي تحوّلت عنّا وتلك التي لم يبق أمام عيني منها سوى شجرة بلوط **مستحية** أو صخرة **مستوحشة** على شاطئ البحر أبت أن **تستحي**"، وكلمة **شقّيت** مكررة في النص على نحو يعكس وجع الكاتب من الواقع الذي آلت إليه حال الفلسطينيين.إذن،ليس غريبًا أن يعبر حبيبي الكاتب المنتمي لوطنه وقضيته عن مشاعره وأحاسيسه تجاه ما قامت به إسرائيل،وما هي مستمرة في القيام به يوميًا،مذ كانت وإلى يومنا هذا،وهو شاهد على عصر من الاحتلال البغيض لوطنه الذي طرد منه شعبه، وأسكن محله

([130]) الرواية ص 149

([131]) الرواية ص 68 وينظر ص 65

([132]) الرواية ص 126.

([133]) الرواية ص 73

الغرباء-غرباء اليد والوجه واللسان-الذين جيء بهم من أصقاع الأرض المختلفة ليبنوا دولة الاحتلال،وليصيروا شعب إسرائيل!

ومنها:"**خنقتني**"و"**أخرسني**"،يقول حبيبي([134]):"**خنقتني** الظلمة.**أخرسني** الظلم".وأيضًا"**طقّت**"استعارتان مكنيّتان توصّفان الحالة النفسية للسارد.ويقول([135]):"وقعد منذ أن"**طقّت جوزته**"،ينتظر عروس البحر".وكذلك عبارات السخط والغضب؛من مثل: "**وبعدين**"؟([136]) ماذا بعد؟.و"**صحت**"،يقول([137]):"**فصحت**:لماذا؟! يقينًا أنني قلتها في سرّي،مئات المرّات قبل أن أقرأها عن ابن الأثير."فيا ليت أمّي لم تلدني ويا ليت متُّ قبل هذا وكنت نسيًا منسيًّا"،وهو سياق يكشف عن مدى الألم والحسرة بسبب معاناته من واقعه القاسي.وهي تتاص مع القرآن الكريم في سورة مريم،في معرض وصفه لحالة السيّدة مريم العذراء النفسية-عليها السلام-حين بشّرها الملك بسيّدنا عيسى-عليه السلام-إذ قالت:"يا ليتني متُّ قبل هذا وكنت نسيًا منسيًا"،فكيف تحمل بسيّدنا عيسى دون أن يكون لها زوج؟ فهذه إرادة الله-جلّ وعلا-،وهو القادر على كلّ شيء.فكلّ هذه الأمثلة تعكس الحالة النفسية الصعبة للكاتب ولشعبه الذي ينتظر الخلاص.

8. في حقل الهوية اللغوية والثقافية: إشهار هوية الأنا اللغوية والثقافية عبر منطوقها اللهجي في وجه المحتلّ :

والوحدات المعجمية الواقعة في هذا الحقل عديدة،ذلك أن أبرز السبل للتعبير عن الهوية، بصورها المختلفة،وخاصة اللغوية والثقافية،هو الإفصاح عن مدى تأثيرها في الآخر الغازي الغريب،الذي يريد بناء هويته على أنقاض هوية شعبه،حتى ينسجم مع واقعه الجديد ويتقارب بشكل أو بآخر مع محيطه العام.ومنها؛"**علّمهم**"،يقول حبيبي([138]):"فمن **علّمهم** أن يستعيضوا عن اسم "باراكيو" باسم "**منقل**" ؟ فقد وجدناهم دون سابق إنذار يسمّون شواء اللحم على الفحم بهذا الاسم ويلفظون القاف فيه كما يلفظ المصريون جيمهم أو كما يلفها آباؤنا البدو".

وكذلك لغة"أكلوني البراغيث"يقول حبيبي([139]):"وأتحدّى أنطون شمّاس أن يترجم هذا الطباق والجناس إلى أية لغة قريبة أو بعيدة وعلى رأسها لغة"أكلوني البراغيث"التي **تغندرت** بها لغتنا

([134]) الرواية ص 36

([135]) الرواية ص 36

([136]) الرواية ص 61

([137]) الرواية ص 95

([138]) الرواية ص 38

([139]) الرواية ص 185

الصحفية ،"ضغثًا على إبّالة"،وتعويضًا عمّا أخذوه عنّا،من بين ما أخذوه منا من مثل؛ "**المنقل**"و"**كسّح**"و"**دخيلك**"و"**تسلم**"و"**دبكة**"و"**مبسوط**"أو"**مبسوطة**"وتجمع على"مبسوطيم"جمعًا مذكرًا سالمًا وعلى"**مبسوطات**"جمعًا مؤنثًا سالمًا.**ولتسلموا وليسلموا**،وما دامت اللغة سالمة لا حرج علينا ولا هم يحزنون".من هنا نستبين حرص إميل حبيبي على توظيف العامية المفصّحة،وليس أدل على ذلك من حضورها القوي في لغة الاحتلال.وهي كذلك جزءً لا يتجزّأ من هوية الكاتب الوطنية الفلسطينية الراسخة الأصول،وغير القابلة للسرقة،ما دام أهلها محافظين عليها في استعمالهم اللغوي وفي كتابتهم.

وفي مجال التعبير عن الهوية الثقافية،رسم إميل حبيبي صورة دقيقة للشخصية الفلسطينية بزيها الوطني التراثي،الذي يعبر عن هوية الفلسطيني الخاصة المتوارثة منذ أزمنة طويلة؛وذلك عبر وصفه لشخصية عمه إبراهيم،وهو يرتدي"**القمباز**"؛الزي التراثي الفلسطيني،وذلك ليحافظ على هذا التراث الجميل.يقول حبيبي واصفًا هيئة عمه وهو يرتدي قمبازه([140]):"ثم يظهر في بيتنا،فجأة،بلباسه التقليدي- "**القمباز**" الروزا وفوق"**القمباز**" "**صاكو**"سوداء اللون شابت أطرافها.وقد لفّ خصره بحزام عريض مصنوع من قماش"**الديماية**"-أي "**القمباز**"-على قامة فارعة وممتلئة باللحم والشحم من شدّة الأبهة.يعلوها رأس ضخم تغلفه سحنة دكناء إلا من شاربين كثّين يزيدان في غور عينين أقعتا في بئر ذي فوّهتين اشرأبتا لمشاهدة الدنيا الواسعة فوق البئر.وأراه،بعيني ذاكرتي،مقبل علينا وقد اعتمر طربوشًا أحمر قصيرًا لفّ حوله فوطة بيضاء أشبه ما تكون بعمامة موظّف تركي. وفي يمينه عصاه "**المنذورة**" أو"**المستورة**". فهذه الصورة تمثّل في واقع الأمر صورة الكهول الفلسطينيين ومن علاهم سنًّا بلباسهم التقليدي"**القمباز**"(ومتعلقاته؛كالعصا مثلا) الذي كان مشهورًا في فلسطين وما يزال كذلك في زماننا.

وثمة شواهد أخرى عديدة في النص تصف معالم الهوية الوطنية والثقافية لشعبنا على مستويات مختلفة،وخاصّة تلك التي يبرزها الكاتب رفضًا للاحتلال وفضحًا لأفعاله التي تزوّر وتحاول هدم الإثرث الحضاري الفلسطيني بكلّ تمظهراته.وقد قصد الكاتب إشهارها محافظة عليها وبيانًا لحقيقتها.

ب-عناصر بناء الوحدات المعجمية في مجال توظيف اللغة الهجين في الخرّافيّة :

انبنت الوحدات المعجمية في مجال توظيف اللغة الهجين في الخرّافيّة في الحقول المختلفة على العناصر الآتية_ مع الأخذ بعين الاعتبار أن المفردات لا يمكن قراءتها إلا في سياقها الذي وظفت

([140]) ينظر الرواية ص 162

فيه_وهي المشكّلة لصورة الصراع بين الأنا والآخر المحتلّ:

1.المشترك اللفظي:

وأعني به تلك الألفاظ والعبارات التي يتساوى استعمالها في اللغتين الفصيحة والعاميـــة؛قراءة وكتابة.وأمثلته كثيرة في متن النص منها؛" **دلّي**" و"**لي**" و"**أطول**" و"بنت" في السياق؛"**سرايا،يا بنـــت** الغول،**دلّي لي شعرك لأطول**"([141])"**الماخوذ**" في قوله([142]):"**هات الماخوذ وخـــذ المـــاخوذ**".فيهـــا تسهيل للهمزة،وهي"الشيء المعطى"أو"الشيء المعني"،وتقابل كلمة"**خرّافية**".و"**محاريق نار جهـــنم الحمرا**" و"**ومشيت طريق الآلام**".وهي كثيرة في النص، وقد أشرت إلى العديد منها في ما سبق.

2.صياغة العامي بلغة فصيحة:

صياغة العامي بلغة فصيحة أو كتابته باللغة الفصيحة وقراءته بلغة فصيحة فـــي مـــستويات اشتقاقية عديدة: وهو كثير في النص،ومن أمثلته؛"**برطع**" و"**البرطعة**" و"**تبرطع**" في قوله([143]):"**وما بقي في الكرمل خلاء نبرطع فيه**وقد مرّ ذكرها.وأيضًا"**وكان لا يبرطع إلا حـــين يلتقـــي ســـرايا عند**"**عين سرايا**"وهي تملأ جرّتها الصغيرة ". **والبرطعة** قفـــز فـــي الهـــواء يعبّـــر عـــن فـــرح صاحبه.وهو في الأصل"قفر الماعز في الربيع بعد الاكتفاء. **فتبرطع** بين الصخور،تقفز في الهواء من صخرة إلى صخرة، بادية الحبـــور والفـــرح"([144]) . وكـــذلك "**خرّافيتـــي**" و"**خرّفنـــي**" **فـــي قوله**([145]):"**هكذا قال لي حين خرّفني بهذه**"**الخرّافية**" .

ويظهر أيضًا في لغة سرد الحكايات في إطار السرد العام،من مثل:-"**فإذا لم يفعل فعلت والدته، التي ما خلّت وما أبقت فعلة** لم **تفعلها**،حين عاد إلى **داره** في شيزر بعد وقعة مع "**عربان**" أغاروا على قلعته. فوجد أخته جالسة على روشن(الشرفة) يشرف على الوادي وقد ارتدت"خفّها وإزارها".فسأل الوالدة:"وأختي **إيش تعمل هنا** ؟".فقالت:"يا بني،أجلستها على الروشن **وجلست برًّا منها**.إذا رأيت الباطنية قد وصلوا إلينا دفعتها ورميتها في الوادي فأراها قد ماتت ولا أراها مع الفلاحين والحلاجين مأسورة"([146]).

-وقوله:"**حسبوا مشي الواحد منهم على قدميه الاثنتين معجزة أشد إزعاجًا لأبناء عمومتهم من**

([141]) الرواية ص 7

([142]) الرواية ص9

([143]) الرواية ص .106

([144]) الرواية ص 106

([145]) الرواية ص 106

([146]) الرواية ص 7

مشي المسيح على سطح البحيرة"([147]).

- وقوله:"ويكون،أمام هذه الظواهر المائية الطبيعية، مبهور النفس والبصر، مؤهلا لاستقبال مختلف الخواطر غير الطبيعية:عن شبح كانترفيل ونواح مرتفعات وذرينج،وعن جنيّات كنّ **يهبطن عليهم محمولات على قطرات الندى المتساقط فوق مقاثي البطيخ أو كروم الدوالي في ليالي العطلة الصيفية ، يوم كانوا لا ينامون ولا يغفون بل يتغافلون**"([148]).

-وقوله:"**هذا الشيء الذي توشوشو بخبره-هل التقوه فعلا؟**"([149]).وأيضًا-:"**فكانوا يوقعونني في مطبّات كنت أخرج منها**"([150]).

-وقوله:"خلت أنها تناديني بـــ"**يا يابا " ! فبحلقت في الظلمة-من ورائي**"([151]).

3. **ما أجراه مجرى المثل الفصيح**: وأمثلته كثيرة في النص،وهو موظف لتعزيز أفكار الكاتب في النص،ولحفظه للأجيال القادمة.وأمّا دلالات توظيف المثل فتستوحى من ظاهر سياقه، ومنها؛ قوله ([152]):"**دوده من عوده**"،وهو التين الغزالي والخرتماني في قرية الزيب المدمّرة.وقوله:"لا يستطيع المرء أن **يحمل بطيختين بيد واحدة**" **فكيف بهذه البطيخة؟! قيل:حمّلوه عنزه فضرط.قال شيلوا عليّ الثانية**"!([153]).وقوله:"**سباحة ربّاحة** "([154]).

-وقوله:"لقد **تفرّقت العائلة الكبيرة** أيدي فلسطين.**فأصبح حالي-والموت مع الناس نعاس-حال الشايب** الذي جاء فيها المثل:" **ما أكذب من شاب تغرّب إلا شايبًا ماتت أجياله**"([155]).

- وقوله:"**لو فيها خير ما رماها الطير**"([156]).وقوله: "**لم يبق شيء نخسره**"([157]).

- وقوله:"**الغائب عذره معه**"!([158]).

([147]) الرواية ص 22-23

([148]) الرواية ص 25

([149]) الرواية ص 27

([150]) الرواية ص 37

([151]) الرواية ص 36

([152]) الرواية ص 19

([153]) الرواية ص 22

([154]) الرواية ص 22

([155]) الرواية ص126

([156]) الرواية ص 32

([157]) الرواية ص 73

([158]) الرواية ص 98

وقوله:"**لسانك حصانك ،إن صنته صانك**"([159]).

- وقوله:" **قسمة ونصيب**"([160]).

- وقوله:" **ما من شيء ببلاش إلا العمى والطراش**"([161]).

4.**التفاعل النصّي** :

1.**التناص**: تداخل النصوص؛أي تضمين النص نصوصًا مقتبسة من نصوص أخرى مع الإحالة إلى مصادرها.ويتجلّى في تناص الفصيح مع العاميّ،والعاميّ مع الفصيح،وهو كثير.ومن أمثلة تناص الفصيح مع العاميّ؛ويأتي توظيفه في سياق التأكيد على فكرة مصوغة بالعامية أو بالعامية المفصّحة.

أ-التناص مع الشعر العربي القديم ،ومن أمثلته ؛ قوله:

"لا خيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق إن لم تسعد الحال"([162])،بيت للمتنبي. وهو هنا يشير إلى جهد المقلّ الذي لا حول ولا قوة له . وجاء بهذا التناص للتأكيد على أن اللغة العربية المعاصرة "لغة حيّة" (في مستوياتها المختلفة) ، وهي وسيلتنا إلى التعبير وإيصال أصواتنا؛ فإن"لم يسعد النطق" فلن"يسعد الحال" .

وكذلك قوله([163]):"ولم أبِح لنفسي إلا أقلّ مما أباحه خالقنا العظيم لنفسه حين أنزل الكبش على خليله إبراهيم،عليه السلام،فداء وضحية عن ابنه **إسحق** وعن ذريّته أجمعين من بعده إلى يوم القيامة على ما هو مثبت حتى الآن.فإن دجاجة،حتى ولو كانت تضع بيضًا من ذهب،لأحطُّ قدرًا بما لا يحتمل المقارنة من **كبش من كبوش الجنة**... **إلهي،قل لي،من خلا من خطيئة وكيف،ترى،عاش البريء من الذنب**

إذا كنت تجزي الذنب مني بمثله فما الفرق بيني وبينك يا ربي ".

وهما بيتان للشاعر الصوفي الفارسي عمر بن الخيام في لزوم قيام الفرق بين فعل الخالق وفعل المخلوق.ويأتي توظيف هذا التناص في سياق التعليق على ما عدّه اليهود في شأن قصّة فداء الله _جلّ وعلا_لإسماعيل ابن سيدنا إبراهيم **بكبش من كبوش الجنة**،وليس اسحق _عليهم السلام_ فداء لليهود إلى يوم الدين،وقد ذكر"إسحق قصدًا"في معرض تهكمه على ادّعاء اليهود

([159]) الرواية ص 138

([160]) الرواية 174

([161]) الرواية ص 204

([162]) الرواية ص 10.

([163]) الرواية ص 144.

بأنهم"شعب الله المختار"،وقد غفر الله لهم ذنوبهم إلى يوم الدين!(أي أن الله يغفر لهم جرائمهم التي اقترفوها والتي سيقترفونها إلى يوم الدين)، حاش لله أن يكون هذا صحيحا. فإن كان ادّعاؤهم كذلك،فليس من مقتضيات عدل الله تعالى أن يتساوى فعل الخالق مع فعل المخلوق في اجتراح الذنوب- تعالى الله عن ذلك علوًّا كبيرًا-. وهذه المفارقة نوع من التبتّل إلى الله بطلب رحمته بشعبنا الفلسطيني المبتلى بالمحتلين،وأن يرفع عنه هذا البلاء، فهو القادر على كل شيء.

وأما أمثلة تناص العاميّ مع الفصيح فكثيرة،وتتمثّل في معظم سياقات النص،ومن شواهدها توظيفه للجملة المثلية،كما هو واضح في الأمثال التي أثبتها في المبحث السابق"ما أجراه مجرى المثل الفصيح"،وينسحب هذا التوظيف على أنواع التناص الأخرى.

ب-التناص التاريخي:وأمثلته عديدة في النص منها؛قوله"والزيب قرية قديمة قيل إن العرب الكنعانيين هم الذين أسسوها. وكانت،في القرون الوسيطة.محطة للسائحين في طريقهم من عكا إلى صور. وأقام فيها الرحالة الأندلسي،ابن جبير،محطة في طريقه من عكا إلى صور .ولم تسقط في أيدي بني إسرائيل إلا بعد شهر من سقوط عكا في أيديهم.وسقطت عكا في 18-5-1948.فدمّروا الزيب على أهلها ونجا منهم إلى سوريا من كان،ساعتها،في حقله.فلم يدفن تحت الردم .ولم يبق من بيوتها سوى بيت المختار القائم على هضبة مشرفة على البحر.وقيّض لبيت المختار من بعده،لأمر لا يعلمه سوى علام الغيوب،ابن عم لنا "متصعلك" ومن أصل فارسي.فما أدراك أن يكون أصل-في أصله وفصله-"إسماعيليًا متهوّدًا"؟ حوّل بيت المختار إلى متحف جمع فيه آثار الزيب العربية،من أحجار الرحى حتى الجماجم.فلما أرادوا الاستيلاء عليه وضمّه إلى الحديقة العامة،التي أقاموها،سيّج المنطقة من جميع جهاتها وأعلنها"دولة الزيب الحرّة المستقلة "وعمّم على زوّارها "جوازات سفر"صورية مهرها بتوقيعه وتقاضى عنها رسومًا معلومة"([164]).

ج- التناص القرآني:وأمثلته كثيرة في النص وقد عرضت بعضها في المباحث السابقة.

د-تناص مع العهد الجديد:"مشي المسيح على سطح البحيرة"([165]).ومعجزة"إطعام الجياع"([166]).في إنجيل متى الإصحاح الرابع عشر.

2.**المناص**: وهو الذي يجمع بين نصوص مختلفة ويتجلى عبر العناوين الرئيسة والعناوين الفرعية، والمقدّمات، والتذييلات، والصور. وعرضت أمثلته البارزة في النص في المباحث السابقة.

([164]) الرواية ص 19

([165]) الرواية ص 23

([166]) الرواية ص 23

3.**الميتانص**: ويعني تضمين النص وحدات نصيّة مستوحاة من نصوص سابقة دون الإحالة إلى مصادرها.ومن أمثلته؛قوله:"لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين"([167])،حديث نبويّ شريف. وقوله:"ولد على شاطئ بحر حيفا–حين كان وادي النسناس،حيث **ولد وسوف يبعث حيًّا**،أحد أودية الكرمل التي كانت مياهها تصب في البحر مباشرة " ([168]). وقوله : "وسلام **عليّ يوم أموت ويوم أبعث حيًّا**" . ميتانص مع القرآن في وصف سيدنا عيسى عليه السلام في سورة مريم.وقوله([169]):"وآذنت ببينها حوباء". ميتانص مع الشعر القديم .وقوله "تفرقوا أيدي فلسطين"، ميتانص مع المثل العربي القديم:"تفرّقوا أيدي سبأ".وقوله:"وبعض الطنين يسمع بالعين قبل الأذن أحيانًا"([170])، ميتانص مع بيت بشّار:أذني لبعض الحيّ عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانًا.

4. **النص اللاحق**:ويعني تحويل نص سابق أو محاكاته. وهو متجسد في قصّة سرايا بنت الغول التي اتخذها معادلا موضوعيًا لسرد قضية شعبه المنكوب .

5. **معمارية النص**:وهي التي تحدد الجنس الأدبي للنص.وقد بيّنتها في حديثي عن إشكالية جنس السرد لدى حبيبي.

ج- نماذج متفرقة تمثّل الوحدات المعجمية للّغة الهجين الموظّفة في الخرافيّة :

1.**على مستوى الألفاظ(العاميّة المفصّحة)**،ومن أمثلتها :

-"**الشليش**":وهو قص شعر الأنثى حتى قفا العنق.أو،ربما،حتى ثلثه الأعلى([171]).

-و"**العيب**"([172]):وهو كل ما يعيب أو يخدش الحياء .

2.**على مستوى التراكيب (العامية المفصّحة)**:

سرايا يا بنت الغول ص1 و3	**عرائش البطيخ** ص 23
دلّي لي شعرك لأطول ص 5	**أولاد عمنا** ص23
وقانا الله شر الهزبرة والغطبرة ص 24	

3.**على مستوى الجملة المثلية المفصّحة**:

حمل بطيختين في يد واحدة ص10و22	"**دوده من عوده**" ص 19

([167]) الرواية ص8

([168]) الرواية ص22

([169]) الرواية ص23

([170]) الرواية ص 15

([171]) الرواية ص 145

([172]) الرواية ص 145

"**لو فيها خير ما رماها الطير**" ص 21	**حمّلوه عنزه فضرط.قال:شيلوا عليّ الثانية** ص22
"**التكرار يعلّم الحمار**" ص139	"**فلاح داخل إلى المدينة**" ص127

4.**الكلمات الدخيلة(المشروحة)**؛من مثل: **روشن**(الشرفة بالفارسية)- **طز** (الملح بالتركية) **البابّور**(وتعني"القافلة") و(قطار سكّة الحديد) باللغة التركية([173]).

5.**سرد الحكاية الشعبية بالعاميّة المفصّحة** :

قوله:"**وكانوا،في الغالب،يعودون بأربع سمكات في مقتبل العمر،أو أكثر أو أقل قسمة ونصيبًا،ويقلونها بزيت الزيتون الراماوي.ويعزمون على الجيران مكررين معجزة "إطعام الجياع**".ص 23 (الكرم والتكافل)

-وقوله:"**مثلما جاء عن أولاد آدم وحواء،في سالف العصر والأوان،أنهم"رأوا بنات الناس أنهن حسناوات فاتخذوا لأنفسهم نساء من كل ما اختاروا**"ص 156

6.**الأسطورة والخيال المجنح والمجاز** :

وهو كثير في النص،ومن أمثلته: قوله:"**كانت أطواق عصاه الثلاثة** رموزًا"**منذورة**" أو"**مستورة**". وكانت، في ملته واعتقاده، ترمز إلى عقد شتى. ولكنها دائمًا ثلاثة ثلاثة -"منذ إيزيس وأوزيريس وحوراس". وأما **الطوق التحتاني** فهو"عقدة أوديب".وأما **الطوق الفوقاني** فهو"**عقدة إسحق**".وأما **الطوق الوسطاني** فهو"عقدة بابل""([174]). وتأتي في سياق وصف عقد عصا عمه إبراهيم ، وهي العقد ذاتها التي لا نستطيع الانفكاك عنها حتى اليوم،في منظور حبيبي الروائي؛ إذ يقول([175]):"وحين أجدني الآن موغلا في مجاهل الأطواق التي نعيش دوّارين في داخلها ولا نستطيع منها فكاكًا، وأُقدم خارجها رجلا فتتعثر بالرجل الأخرى،أرى في عيني ذاكرتي إلى ذلك العم "الاسماعيلي المتنصّر" أنه أول من وضع رجلي على عتبة تلك المجاهل".وهو يشير إلى تعقيدات الواقع العربي المعاصر ومعضلة الاحتلال.وقد حلّ كاتبنا العقد(نظريًا)وانطلق،عبر منظوره الروائي المتمثل في فضح جرائم الاحتلال بحق شعبه،والكشف عن زيف ادّعاءاته ، والمناداة بإعادة الحق إلى شعبه الفلسطيني.

([173])الرواية ص 134

([174]) الرواية ص 157

([175]) الرواية ص 157

خلاصة البحث: يمكن إجمال نتائج البحث وتوصياته فيما يأتي:

- تشكّل اللغة العربية،في مستوياتها المختلفة،في منظور إميل حبيبي الهوية الحضارية لشعبه ولأمته، فهو يعتدّ بها اعتدادًا عظيمًا.

- استطاع إميل حبيبي تشكيل تمثيلات الأنا(الشعب المحتلّ،الفلسطيني المعذّب،الأرض،الهويّة،التراث،التاريخ،...)،والآخر(المحتل،الغاصب،الكولونيالي،المزوّر،السفّاح،المخرّب،...) في نصّه،عبر توظيف العاميّة الفلسطينية والعامية المفصّحة في عروض الفصيحة في سرده،بأسلوب ينم عن وعيه العميق بماهية اللغة ومجالات توظيفها.فقد تمكن بذلك من التعبير عن منظوره الروائي،وحكاية الواقع المأساوي الذي يعيشه شعبه،منذ قيام دولة الاحتلال على أرض فلسطين،وحتى زمن فراغه من كتابة سرديّاته.في إطار من المناظرة بين الأنا والآخر المحتل عبر تشكيل تمثيلات لهما تصوّر حالة الصدام بينهما .والحقول الدلالية التي حدّدتها في هذا البحث تكشف عن ذلك وتثبته .

-تمكّن إميل حبيبي من تفصيح كثير من المفردات والتراكيب العامية المستعملة في لغة الحياة اليومية الفلسطينية،وفي التراث اللغوي(اللهجي)الفلسطيني؛وذلك عبر توظيفها في خطابه الروائي باقتدار إلى الحد الذي استطاع فيه تحديد ما له أصل في اللغة الفصيحة وما ليس له أصل فيها، والأصيل والدخيل في العامية الفلسطينية.

-تنتمي نصوص إميل حبيبي السردية في التصنيف المرحليّ العام للأدب الفلسطيني،إلى مرحلة ما بعد النكسة الحزيرانية عام 1967م،ولهذه المرحلة خصوصيّتها في الكتابة الروائية الفلسطينية لدى روائيي الداخل الفلسطيني والشتات،وفي الكتابة الروائية العربية. وهي تصنف في إطار رواية المقاومة أو الصراع مع المحتل.

- شكلت الهزائم العربية المتتالية أمام الاحتلال الصهيوني هاجسًا محوريًا في فكر إميل حبيبي الروائي،ابتداء بنكبة 48 ومرورًا بنكبة 67 وما تلاها خاصة حرب لبنان عام 82 ونتائجها المؤلمة.

-يمثّل البقاء في الوطن،والتمسك بالأرض الفلسطينية،والمحافظة على الهوية الوطنية، وإحياء التراث،وتدوين التاريخ الشفوي،ثوابت راسخة في فكر إميل حبيبي الكاتب.وهذا ما دفعه إلى الكتابة باللغة الهجين .

-وظّف إميل حبيبي البنية العامة للسيرة الروائية المتشابكة مع بنية المقامة،والملحمة،والبنية السردية الحديثة،ولم يقف عند حد التقليد، بل أجرى تغييرات عليها، بغية خلق حكايات جديدة في داخل النص، ترتكز إلى الحكايات الأصلية، دون أن تنسخها.

-نقل حبيبي الحكاية من المستوى الخيالي إلى المستوى الواقعي،فتعامل مع الحكاية على أنها حكاية واقعية أو راهنة.

-وظّف إميل حبيبي في روايته الأسطورة والعجائبي والخارق، لتشكل نسيج لحمة مع الأحداث،على مستويي المكان العجائبي،والفضاء العجائبي اللذين ساهما في التعبير عن لا معقولية الواقع الذي تصوره.وقد أسقط الكاتب مجتمع "ألف ليلة وليلة" على مجتمع روايته.

-استعان إميل حبيبي بالحكاية الشعبية لتصوير الواقع الراهن.وتكمن خصوصية ذلك لديه في تركيزه على توظيف التراث الفلسطيني مع الاستعانة بغيره لبناء فضاء دلالي إنساني عام .

-لم يفصل إميل حبيبي بين كونه روائيًا وراويًا للنص وبطلا فيه.إذ جسّد بذلك تجربته الذاتية؛ سيرته، وذاكرته وذاكرة شعبه،وسيرته في آن معًا.

- الرواية في منظور حبيبي تجربة روحية وجمالية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها، وتستخدم من اللغة أقرب ألفاظها وكلماتها إلى الحس، وأكثرها قدرة على الترميز والإشعاع بهذه المكونات؛ لذلك اهتم بتوظيف العامية الفلسطينية والعامية المفصّحة في سرده.كما وظف الأسطورة الشعبية؛ لأنه يراها شكلاً من أشكال التعبير العذري عن التجربة الإنسانية في مغامرتها الأولى مع الطبيعة والحياة.ومن ثمّ فإن كلاً من الرواية والأسطورة متصل بالتجربة الإنسانية، حافل بمنطوقها وأسرارها، معبّر عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية([176]).

-استطاعت الأسطورة في نص حبيبي أن تعبر عن قلق الإنسان وتساؤلاته تجاه ما يجري على أرض الواقع. فكانت محاولة منه لفهم قوى الطبيعة والسيطرة عليها ولو بطريقة وهمية وخيالية. يقول كلود ليفي شتراوس في هذا الصدد([177]):"إن الأسطورة لا نصيب لها من النجاح في إعطاء الإنسان قوة مادية أشد للسيطرة على البيئة، لكنها مع ذلك تعطي الإنسان وهم القدرة على فهم الكون، وأنه فعلاً يفهم الكون وهذا بالغ الأهمية. لكنه مجرد وهم بالطبع".وهنا تلتقي الأسطورة بالرواية من حيث أنهما يوهمان الإنسان بامتلاك السلطة على الأشياء،ذلك أن اللغة عند مبدعي الأساطير والرواية ليست أداة اتصال حسب،وإنما هي أداة سحرية للسيطرة على الأشياء والكائنات.

- تكمن قوة التعبير عن المنظور الروائي عند إميل حبيبي في اللغة التي يكتب بها،فهي لغة تختلف عن لغة الكتابة المألوفة؛من حيث الكثافة والإيحاء والقدرة على الترميز والإثارة، فهي

([176]) ينظر محمد رياض وتّار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ص 84.

([177]) الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي ص 17ــ 18

تمتلك شحنة من العواطف التي تنفث في الإنسان ما يعطيه القدرة على استحضار الأشياء وامتلاكها. يقول مارتن هيدجر في هذا الشأن([178]):"اللغة هي التي تفتح لنا العالم، لأنها وحدها التي تعطينا إمكان الإقامة بالقرب من موجود منفتح من قبل...وكل ما هو كائن لا يمكن أن يكون إلا في (معبد اللغة)... اللغة تقول الوجود،كما يقول القاضي القانون".

- إن الجسارة اللغوية التي يسلكها إميل في كتابته الروائية تتمثل في قدرته على تشكيل معجم لغوي هجين يستقي منه مداد فكره الروائي؛وذلك لما تحمله اللغة الفصيحة واللغة العامية والعامية المفصّحة من إرث حضاري عريق.فقد خرج بلغة جديدة قرّبته من الواقع والحياة المعاصرة إلى حد الالتحام بها.

- تشكّل الخرّافية" نسقًا إبداعيًا مستقلا بنفسه عن فضاء الرواية العربية،فثمة خصائص تميزها،ومن أهمها تركيز حبيبي على قضية"الأرض"،وهي أبرز قضايا الصراع مع المحتل،إلى الحد الذي توشك أن تبدو فيه الرواية وثيقة تاريخية دقيقة للمراحل المختلفة التي مر بها الكفاح الوطني الفلسطيني بفعل تشبثه بأرضه قبل النكبة وبعدها،بغية استعادة الأرض وعودة أهلها المهجّرين.ونفيًا ورفضًا لدعوى "الحق التاريخي" أو "الوعد التوراتي" اللذين تذرعت بهما الحركة الصهيونية، وما تزال، لإنشاء "دولة يهودية العرق!" فوق أرض فلسطين التاريخية، في مواجهة الحق الطبيعي،والتاريخي،لأصحاب الأرض الأصليين، العرب الفلسطينيين، مواطنيها منذ أقدم أزمنة التاريخ، وعمّارها بجهدهم وكفاحهم، والمتشبثين بها والمدافعين عنها،ضد ما تعرضت له من هجمات استعمارية متلاحقة.

-والرواية-في المحصّلة-تفضح،على لسان حبيبي نفسه(الراوي والروائي)،الممارسات البشعة التي ارتكبتها قوات الاحتلال بحقّ شعبنا على أرض فلسطين كلها.وقد مارست أبشع صور التطهير العرقي ضد شعب أعزل،إذ استولت على الأراضي وهدمت البيوت وشردت أهلها،ورمت بهم في المنافي،وترفض عودتهم بأي وضع من الأوضاع، ثمّ تقصف مخيمات اللجوء في الوطن وخارجه.أمّا مَن رابط منهم في فلسطين،فتعدهم أسرى داخل وطنهم.ثم تطالب إسرائيل العرب أخيرًا بالاعتراف بيهوديتها نظير حلحلة المفاوضات معها في إطار عملية سلام جائرة دون أن تقدم دولة الاحتلال شيئًا ذا بال للشعب الفلسطيني،وتطالب شعبنا بالاعتراف بيهودية الدولة !

وفي المحصّلة،لابد من متابعة دراسة سرديات حبيبي من وجوه مختلفة،فهي حقول غنية بالدلالات،وتحتاج إلى من يميط اللثام عنها.ومن هنا أوصي الباحثين الفلسطينيين بمتابعة دراستها.

([178]) عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، 2: 604

مصادر البحث ومراجعه

1.القرآن الكريم
2.العهد الجديد
3- إبراهيم، السيد(1998):نظرية الرواية"دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
4- أحمد، عزوز(2002):أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية-دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
5- إيلياد، ميرسيا(1990):أسطورة العود الأبدي ،ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
6- بدوي،عبد الرحمن(1984):موسوعة الفلسفة،الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.
7- تلاوي،محمد نجيب(2005): وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق.
8-الجابري،محمد عابد(1994):الخطاب العربي المعاصر،دراسة تحليلية نقدية،مركز دراسات الوحدة العربية،ط 5،بيروت.
9-جوزيف،جون(2007):اللغة والهوية،قومية-إثنية-دينية،ترجمة عبد النور خراقي،سلسلة عالم المعرفة،العدد 342 أغسطس،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
حبيبي،إميل(2006): مجموعته الكاملة،(وهي مرتبة حسب تواريخ نشرها لأول مرة):
10- سداسية الأيام الستة، دار عربسك للنشر،حيفا،فلسطين.
11- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل،دار عربسك للنشر،حيفا، فلسطين.
12- لكع بن لكع ثلاث جلسات أما صندوق العجب،حكاية مسرحية،دار عربسك للنشر،حيفا، فلسطين.
13- إخطيّة ،دار عربسك للنشر،حيفا،فلسطين.
14- سرايا بنت الغول،دار عربسك للنشر،حيفا،فلسطين.
15- أم الروبابيكيا هند الباقية في وادي النسناس،دار عربسك للنشر،حيفا،فلسطين.
16- سراج الغولة،النص الوصية، دار عربسك للنشر،حيفا،فلسطين.
17- لحميداني،حميد(1990): النقد الروائي والأيديولوجيا " من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي"،المركز الثقافي العربي،بيروت.

18- الخوري،لطفي(1990):معجم الأساطير،الجزء الأول،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد.
19- الزايد،محمد(1975):المعنى والعدم بحث في فلسفة المعنى،منشورات عويدات(سلسلة زدني علماً) ، ط1، بيروت .
20- السوّاح،فراس (1996):مغامرة العقل الأولى-دراسة في الأسطورة،دار علاء الدين، ط11، دمشق.
21- شتراوس،كلود ليفي(1999):الأسطورة والمعنى،ترجمة:صبحي حديدي،دار الفكر، بيروت.
22- شرشار،عبد القادر(2005): خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني دراسة تحليلية،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت.
23- الصالح،نضال(2001):النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق.
24- الصالح، نضال (2002): نشيد الزيتون،قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق.
25- عزام،محمد(2001):النص الغائب؛تجليات التناص في الشعر العربي المعاصر- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق.
26- غنايم ،محمود (1992): تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة-دراسة أسلوبية،دار الجيل، بيروت،ودار الهدى،ط 1،القاهرة.
27- فيشر،إرنست(د.ت):ضرورة الفن،ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة،بيروت.
28- قاسم ،نادر(2005):إميل حبيبي،التجربة القصصية والروائية-دراسة، سلسلة العنقاء،مكتب وزارة الثقافة،ط1،الخليل.
29- الماضي،شكري عزيز(2008):أنماط الرواية العربية الجديدة ،سلسلة عالم المعرفة، العدد 355سبتمبر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت.
30- ابن منظور الإفريقي المصري،أبو الفضل جمال الدين بن مكرم-ت 711هـ-(1994):لسان العرب،دار الفكر ودار صادر،ط3،بيروت .
31- وتّار،محمد رياض(2002):توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق.
32- وايتلام، كيث (1999):اختلاق إسرائيل القديمة إسكات التاريخ الفلسطيني،سلسلة عالم المعرفة، العدد 249 سبتمبر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت.
33- يقطين،سعيد(1989):تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)،المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت.