

Different Narrative Methods and Multiple Speeches in the novel "The Lady from Tel Aviv"

Dr. Alia Mahmoud Yaqoub Saleh
Amman National University
saleh_alia@hotmail.com

Received 23/08/2016

Accepted 11/04/2017

Abstract:

This study aims to examine the polyphony in the novel "The Lady from Tel Aviv" written by Raba'i Al-Madhoun based on Mikhail Bakhtin theories in this field of study. The polyphony is represented in some narrative techniques, such as multiple stories and narrators, different languages and dialects, different literary genres and expressive expressions such as poetry manifested in metanemes and metaphors. The adopted approach in the examination is a combination of intertextuality and practical, applied, descriptive, analytical and meta-narrative approach.

" **Key words:** Raba'i Al-Madhoun, Mikhail Bakhtin, polyphony, "The lady from Tel Aviv"

تنوع السرد وتعدد الخطاب في رواية "السيدة من تل أبيب"

الدكتورة عالية محمود يعقوب صالح

جامعة عمان الأهلية

saleh_alia@hotmail.com

تاريخ قبول البحث 2017/04/11

تاريخ استلام البحث 2016/08/23

ملخص

هدفت الدراسة إلى مقارنة بعض من مظاهر الحوارية في رواية "السيدة من تل أبيب" لرعي المدهون، معتمدة على تنظيرات ميخائيل باختين في هذا المجال. الحوارية المتمثلة في بعض الأساليب والتقنيات السردية: تعدد الحكايات، وتنوع الرواة والضمائر، وتعدد اللغات واللهجات، وتعدد الأجناس الأدبية، والصيغ التعبيرية المتمثلة في: الشعرية المتمظهرة في: الاستعارات، وتمثيلات الضوء والظل، والتناص، والميتاقص. أما عن المنهج المتبع في مقارنة الرواية فقد اتبعت هذه المقارنة المنهج الوصفي التطبيقي التحليلي.

الكلمات المفتاحية: رعي المدهون، ميخائيل باختين، الحوارية، السيدة من تل أبيب.

مقدمة

"الرواية جنس تعبيرى مفتوح على الأجناس الأدبية الأخرى ومستمد منها بعض عناصره، مما جعل خطاب الرواية خطاباً "خليطاً" متصلاً بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص، ضمن سياق المجتمعات الحديثة"⁽¹⁾. رواية "رعي المدهون" "السيدة من تل أبيب"⁽²⁾ رواية متعددة الأصوات، والشخصيات، والمواقف، والمنظورات السردية، ووجهات النظر، والرؤى الإيديولوجية، واللغات، واللهجات، والصيغ، والأساليب، ومنفتحة على الفضاءات الشعبية، وعلى التناصات المختلفة، وتعدد الخطابات، وتفاعل الأجناس الأدبية والفنية، وقائمة على استجماع الأصوات، واللغات، واللهجات؛ لتعطي صورة حقيقية عن مجتمعها المرصود؛ ولتعبّر بحرية وديمقراطية عن وجهات النظر المختلفة والمتصارعة.

وتطرح رواية المدهون علاقة الذات بالآخر، الذات الفلسطينية المغتصب بالذات الصهيوني المغتصب، من وجهتي نظر عبر حكايتين متوازيتين، حكاية وليد دهمان، وحكاية وليد البشيتي، تتناسل من هاتين الحكايتين حكايا، وكل الحكايا فيها تفاعل وتناظر مع الآخر، وفيها أصوات تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها.

وكما يرى باختين Bakhtine فإن الرواية "متعددة الأصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائماً علاقات حوارية. أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة بعضها الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقى. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى"⁽³⁾. وتتمثل في الرواية في:

1. تعدد الحكايات

تقوم بنية رواية "السيدة من تل أبيب" على تعدد الحكايات وتوازيها وتقاطعها وتداخلها؛ الأمر الذي يقيم بينها حوارات مختلفة. فمن حكاية وليد دهمان الصحفي الفلسطيني المشرّد الذي مُنع من العودة إلى بلده بعد حرب 1967، وكان آنذاك طالبا يدرس في مصر، وقد مضى على فراقه والدته ثمانية وثلاثون عاما، وهو الآن عائد لزيارتها. وليد يحمل الجنسية البريطانية. وهو شارع في تأليف رواية عن شخص يدعى عادل البشيتي، عادل البشيتي الفلسطيني المشرّد الذي يعيش في ألمانيا وتزوج ألمانية وانفصل عنها، ويرغب بالعودة إلى فلسطين ليلتقي حبه الأول في غزة، والذي تتقاطع حكايته وتتداخل بحكاية وليد دهمان. إلى حكاية الممثلة الإسرائيلية دانا أوفيا وعلاقاتها المختلفة والمتشعبة: المهنية، والعاطفية التي تنتوع وتتعدد فيها الجنسيات فمن ابن حاكم عربي، إلى فتى أوكراني، إلى إيهود لاعب كرة السلة الفتى اليهودي. إلى حكايات أهل غزة المتنوعة والمتباينة: كحكايات التنظيمات والنضال، وحكايات المعابر والحدود، وحكاية المطار، وحكايات البيوت المتمثلة في البيوت المختلفة التي تنقلت إليها والدة وليد دهمان، وحكايات المحاميد، وحكاية ليلي حبيبة عادل البشيتي، وغيرها حكايات كثيرة متنوعة ومتعددة ترصد الأمكنة والكائنات المتنوعة: كحكاية جيمرات القزارة، وحكاية مبنى السينما الذي تحول إلى جمعية⁽⁴⁾، وحكاية الكلب بوبي⁽⁵⁾. حكايات منضفرة بغيرها، ومنهجية، ومتفاعلة، لها مقامها السردى المنفصل والمتصل، مما ينزلها في صميم الحوارية.

2. الأصوات والضمائر

وتنتوع الأصوات الساردة للرواية، يفتتح صوت الراوي العليم رواية رعي المدهون بتقديم وليد دهمان والتعريف بأصل الحكاية، فيقيم وليد دهمان في بيئته قبل التشرد، يحكي حكاية أمه وأبيه وأصدقائه، وحكاية سفره إلى مصر لإكمال دراسته، ثم مهجره الطويل الناجم عن المنع الذي مارسه العدو بعد حرب 1967. ويتخلل سرد الراوي أصوات متعددة منقولة. يشغل التقديم والتعريف ثلاثا وأربعين صفحة من الرواية.

وعندما نصل إلى الصفحة الخامسة والأربعين يطالعنا غلاف جديد يحمل اسم ربيعي المدهون مؤلفا، وعنوان رواية هو: "السيدة من تل أبيب" وتحت العنوان مباشرة دانا أهوفا مكتوبة بالحروف العبرية. وتشتمل الصفحة على كل المعلومات المعتادة في صفحة الغلاف الخارجية. ثم تليها صفحة تشتمل على كل متعلقات الناشر ودار النشر والطبعة والتصنيف.

وبعدها يبدأ السرد الذي يشغل ستة فصول متقاسمة بالتساوي بين الضمير هو والضمير هي، صوتان مندوبان، أحدهما: عن الذات الممثلة للفلسطيني المشرّد. وثانيهما: عن الذات الممثلة للعدو الصهيوني. والذاتان تنتميان إلى الفكر اليساري. وعندما ندخل إلى الفصول نجد الساردَيْن يسردان بضمير المتكلم، سرد قائم على حوار معلن بينهما، وسرد قائم على التداخي الداخلي للشخصيتين في إطار تأمل الذات لما مر بهما وما هما مقبلان عليه، يُظهر هواجس كل شخصية ومشاعرها تجاه الأخرى، كذلك يستدعي أحداثا ومواقف تضيء جوانب من حياة الشخصيتين. تكشف دانا عن أسرارها الحميمة للقارئ لا لرفيقها في الطائرة، تكشف قصة عشق مستحيلة مع وريث وحيد لحاكم عربي مجاور، وعن اتفاقهما على إعلان ارتباطهما الذي سيغير وجه الشرق الأوسط.

وفي الفصل السابع الذي هو الفصل الأول بالنسبة لراوي "ظلان لبيت واحد" يتولى السرد وليد دهمان بضمير المتكلم، ويستحضر صوت ليا بورتمان -يهودية تحمل الجنسية البريطانية بعد هروب عائلتها من ألمانيا- وحواره معها عندما كانا يخططان لزيارة فلسطين. ويستحضر صوت أمه وأقاربه وردة فعلهم والغناء الساخر الراض الذي سيرددونه. عندما يرون ليا بورتمان في غزة. ويضمّن كتابّة ليا بورتمان عن المعبر. كما يستدعي عادل البشيتي بطل روايته التي يكتبها.

وفي الفصل الثامن تتولى دانا أهوفا السرد بضمير المتكلم، تكشف في سردها عن علاقتها بفلسطين بوصفه وطنا لها، وعلاقتها بمجتمعها ودورها فيه، وتكمل السرد الذي ابتدأته في الطائرة لتسلط الضوء على ما كان خافيا من علاقاتها وارتباطاتها.

ومن الفصل التاسع إلى الفصل السابع عشر يتناوب وليد دهمان والراوي السرد، وليد دهمان يسرد بضمير المتكلم ما يشاهده ويتفاعل معه بعد دخوله وطنه فلسطين. ويقوم الراوي بمتابعة وسرد ما تقوم به وتفعله دانا أهوفا.

ويبدأ الجزء الثالث بالفصل الثامن عشر، ويظل متسلسلا بترقيم الفصول إلى الفصل السابع والعشرين، ثم الفصل الثامن والعشرين الذي يُوضع له عنوان "وليد دهمان" ويليهِ فصلان: فصل يحمل اسم "وليد دهمان" دون وضع رقم، وفصل يحمل عنوان الراوي. ويتولى السرد في هذا الجزء وليد دهمان، ما عدا الفصل المعنون بالراوي، فالراوي في هذا الفصل يروي عن وليد دهمان.

من خلال هذا التنضيد الذي ارتآه الروائي للرواية نستطيع أن نتعرف وجهة النظر التي يريد تبنيها الروائي، الرواية تبثّر العلاقة بين الذات الفلسطينية المحتلّة، والذات الأخرى الصهيونية المحتلّة، فندب الهو والهي للحوار، الهو والهي الممثلان للفكر اليساري المنحسر في زمن الرواية والذي لا يزن في المجتمعين شيئا. فإن استطاع الهو والهي إيجاد لغة تعايش بينهما فهما يمثلان صوتا غائبا في القرار السياسي الفعلي، فحوارهما وصوتهما يبقى محصورا في المنطقة المحصورة التي أجريا فيها حوارهما. حتى حوار التعايش الذي أجرياه كان مشوبا بلغة ممانعة ورافضة داخليا. فهذا ما يدور في داخل وليد دهمان ويود قوله: "وأود أن أقول لها: حسنا.. أخرجوا من أرضنا، من برّنا، من بحرنا، من قمحنا، من ملحنا، من جرحنا، من مفردات الذاكرة، كما قال محمود درويش"⁽⁶⁾.

وبعد العبور إلى فلسطين يتولى وليد دهمان سرد الأحداث والمشاهدات بضمير المتكلم، أما دانا أهوفا فيتولى الراوي سرد عيشها ونشاطها في وطن أصبحت هي فيه أصيلة وجذورها ضاربة فيه، وطن توطنته عائلتها، وتعرفه بصورته القائمة الحالية التي عايشتها، وليد دهمان المنفي والمبعد والمطرود، يتنازع الوطن بين الماضي زمن عيشه فيه قبل الإبعاد، والوطن بعد عودته إليه بعد ثمانية وثلاثين، فيجده وطننا محجبا بالمستوطنات، وهواؤه محجب برائحة المجاري، ونساؤه محجبات بالسواد على من رحلوا، وشمسه تشرق من خلف الأحجبة باحثة عن وجه تصبّح عليه، فتتكسر خجولة مما آلت إليه الحال، فتحتجب متعبة من طول بحثها⁽⁷⁾. أشكال متعددة للرواية تقيم حوار الرواية وتظهر تناقضاتها وتناقضاتها، فتزيد الصناعة الحوارية الداخلية قوّة وفنية⁽⁸⁾.

3. تعدد اللغات

ومن مظاهر الحوارية في الرواية اللغات المتعددة، العربية، والعربية أشكال: عربية السارد التي تسير وفق المعايير السليمة، وعربية اللهجات المحكية المحلية التي تشغل مساحة جيدة، والرواية العربية التي يمارسها المحتل، ثم الإنجليزية، والعبرية، والألمانية والإيطالية. لغات تنقلها الرواية بأشكال متنوعة؛ لتعبر عن تنوع ملفوظات الرواية، وتشخص خطابات المتكلمين القائمة على دمج التعدد اللغوي، كما تعمل على تفريد لغة المتكلم وتخصيصها.

فلو وقفنا عند اللغات المتخللة في الرواية لوجدنا أن اللغة الإنجليزية قد ضُمنت بحروفها وأمثلتها كثيرة، منها:

Are you ok Miss? Could I help in any way?(9)

أما العبرية فتم كتابتها بأحرف عربية، وأمثلتها كثيرة: "ما حداثوت هيوم 'ما؟" "إين كول حداث.. لا جديد أبدا.."⁽¹⁰⁾. ولكن نجد حروفا عبرية تحت العنوان الداخلي للسيدة من تل أبيب.

وكتبت الإيطالية بالحروف اللاتينية والحروف العربية كما وضع ترجمة لها باللغة العربية:

Come e,bello far l'amore da Trieste in giu"

كومي اي بيلو فارلاموري دا تريستي ان جيو.. (ما أجمل ممارسة الحب في تريستي السفلى)(11).

وكتبت اللغة الألمانية بالحروف العربية -كما تُلفظ بلغتها- مختلطة بالمحكي للمتلفظين:

"الأسناز وليد.. الصحافي اللي في لندن؟ ماين غوت (يا إلهي).."

وينك يا زلمه .. انت طنشتي كل هالفتره يا ابن الحلال؟"

"غوتن مورغن عادل"

"ميت غوتن مورغن.. هياك بتعرف ألماني؟"

"الكلمتين اللي سمعتهن"(12).

أنها حوارية تقيّمها اللغات وتقيمها الإيديولوجيا التي تحملها اللغات، الإنجليزية لغة وليد دهمان الثانية بعد العربية وهي لغته المهنية الآن فلا بد من ظهور آثارها على الشخصية، فلا تستطيع الشخصية تنقية خطابها منها. واللغة الإنجليزية لغة عالمية يستطيع المتلقي فهمها دون عائق. أما العبرية فمثلت رطانة في الرواية لم يفسح لها الروائي مكاناً، فقدمها بالحروف العربية ولا أظن أنه عاجز عن تقيّمها بالحروف العبرية؛ لأنه فعل على الغلاف الداخلي للرواية ذلك. هي موجودة لأن متكلميها موجودون ولكن لن نسمح بكتابة هذا الوجود، فالكاتب قيد وتأبيد وتوريث، من يكتب يرث أرض الحكاية كما قال محمود درويش، صوت موجود كتابة مرفوضة فعل مقاومة ورفض.

أما كتابة الإيطالية بطرق مختلفة فتدل على التناقض، وتمثل فكرة قد يحملها الإنسان عن بلد ما تكون هذه الفكرة انطوت ولم تعد تؤثر على مجتمعه وليست فاعلة فيه، فهذه الأغنية التي يحفظها وليد دهمان بالإيطالية زمانها ولّى.

تعدّد لغات نجم عن تشرد شخصيات الرواية، فلولا التشرد لما عاشت هذه الشخصيات في مجتمعات اضطرت لاستعمال لغتها، ولا ما فرضت العبرية لغة على المكان. ولا ما تفاعلت الشخصيات مع اللغات المهيمنة التي لها القوة كالإنجليزية.

4. الصبغ اللغوي

ولأن "الكتابة تتأسس على اتحاد الفعل الروائي بالفعل اللساني"(13). تعددت مستويات اللغة العربية التي كتبت بها الرواية، زاجت الرواية بين اللغة الفصحى والعامية لتبين خصائص الشخصيات، كما اعتنى الحوار بالمنطوق المحلي الحامل لعناصر من التجربة المعيشة. (في حدودها القطرية). مما خصصها وأعطاه لغة روائية خاصة بها. وجاء استعمال اللغة المحكية ملائماً للحوار، لأننا في الغالب نتحاور باللغة المحكية العامية حتى وإن اختلفت مستوياتنا الثقافية(14). ويعتقد المدهون أن السرد القوي والمتماسك والممتع هو الذي يستمد عناصره من بيئة الناس العاديين وتاريخهم الشفوي وتراثهم وحكاياتهم

وأمثالهم ومحكياتهم العامية(15). وهناك من يرى أن اللهجة الفلسطينية تقرب القارئ من الشخصيات والأرض التي تجري فيها أحداث الرواية، وأن المدهون بارع في استخدام اللهجة المحكية كبراعة عبد الرحمن منيف. ويضيف أن الحوارات المحكية بلهجة أبناء البلد لها حميميتها التي لا يتفاعل معها سوى متقنيها، لكن لا بأس، فالكاتب يكتب ذاته بلسانه ولا حاجة للحياة(16). و"تقتضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال والأعمار، والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام الاجتماعية والسياسية"(17).

شخصيات تحدثت بلغتها الخاصة المحكية(18) المحلية، يقدم أمه بمنطوقها وبلغتها الواقعية الصادمة: "أمي هذه عجيبة والأعجب قاموسها. إن قلت لها جيزة، ردت عليّ، جيزة اتجز رقتك. وإن قلت لها طالع، بترد: تطلع روحك. وإن قلت نازل، بتجاوبني، تنزل المية من زورك. وإذا قلت لها نايم، بترد نامت عليك حيطه. وإن قلت أنا ماشي يمه، بتجيب أجلي وبتقول: نمشي في جنازتك.

لكن أمي يوم ما تكون راضية عليّ، بتقلب القاموس الأسود أبيض: الجيزة بتصير نفرح في جيزتك. وطالع، بترد عليها يطلع لك السعد. ونازل، بتصير نازل خفيف ع قلبك. ونايم بترد عليها نوم الهنا يمه. وإن قلت لها ماشي بقول لي نمشي ونزغرد في زفك وانت عريس انشا الله"(19). لغة الحكى مكتوبة، وهذه اللغة تفرد الشخصية وتخصصها. وهذا يتطلب من الروائي خبرة عميقة بالحياة وبصيرة متفتحة نافذة، وذاكرة واعية، وأذناً حساسة قادرة على توظيف المنطوق المحلي في النص الفني المكتوب، وتحمله وظيفة الدلالة والكشف والرؤية، وتكشف عن التنوع الاجتماعي للغات، والأصوات الفردية(20).

فتعدد الرواة من الناس وخصوصية طرائقهم في الحكى جعلت لغة القص تبعد عن الفصحنة، وتقرب من لغة جمل "ذات سياق" محكي. وأدخلت العديد من الكلمات العامية والعامية الفصيحة، ليس فقط في الحوار بل في نسيج المتن الحكائي نفسه.. لغة يخليل لقارئها أنها مثل الكلام اليومي العادي، وأنها تتناثر عفواً على خاطر الروائي وقلمه، ولكنها أبداً ليست هكذا، إنها مشغولة لتصل إلى صيغتها كما الشكل البنائي للرواية، المشغول بدوره حتى يبدو كأنه تراكم أحداث انهمرت عفو الخاطر، كما الكلام العادي(21).

فرواية "السيدة من تل أبيب" تقيم حواراً متواصلاً ومتبادلاً مع اللغات التي تتكلمها الشخصيات في البيئات المختلفة، واللغات تقيم

وعرفها أرسطو بأنها "نقل اسم شيء إلى شيء آخر" (27)، كما توافق معه الرازي في التعريف فقال: "هي ذكر الشيء باسم غيره، وإثبات ما لغيره له؛ لأجل المبالغة في التشبيه" (28).

ففي مقاطع من الرواية يجيء النثر متقصصاً لغة الشعر، فتنمیز اللغة، وتحمل دلالات كثيفة وصوراً متشابهة، كما في هذا المقطع: "لا يعرف وليد أنه سوف يستيقظ كل صباح على ضوء شمس مستعملة مرّت بمستوطنة دوعيت اليهودية. تدريجياً، سوف يستوعب الظاهرة الغريبة ويفعل ما يفعله الآخرون: يغسل الشمس بالألماني ويخلصها من ظلال الاحتمالات، فتبقى نظيفة النهار كله. وحين تتسحب نحو المغرب، تتلقفها بيوت مستوطنة نتسانيت، ويسمع وليد، مثل الآخرين، أصوات تكسر أشعتها خلف أفق من أسلاك شائكة وتكنات عسكرية تعلوها أبراج مراقبة. وفي الصباح، تشرق الشمس ثانية مستعملة" (29).

في كل جملة استعارة أو أكثر: الشمس تُغسل/ الألماني تُغسل، وتتخلص الشمس/ الظلال شيء يُخلص منه/ الاحتمالات لها ظلال، تبقى نظيفة/ إنسان، تتسحب/ إنسان، تتلقفها بيوت/ كرة، أصوات تكسر أشعتها/ الأشعة شيء يتكسر/ زجاج، تشرق الشمس مستعملة، وعند تأمل الأفعال في الجمل مع فاعليها ومفعوليها نجد أن العلاقات الرابطة في الجمل هي علاقات استعارية، استعارات تتجمع لتشكل المشهدية الفضائية التي يريد أن يقدمها للمتلقى مُظهراً أثر المحتلّ فيها، فأنثر الاحتلال امتدّ إلى الظواهر الطبيعية المتمثلة في حركة الشمس. ويتأكد من المشهد أن "الفكر استعارة واللعب استعارة، والصور استعارة، واللون استعارة، والحركة استعارة... فالإنسان موجود في الاستعارة، وبلاستعارة يوجد الإنسان" (30).

فالاستعارة تقوم على المحور الاستبدالي للغة، حيث تأخذ الدوال فيها مدلولات دوال أخرى، وعند استبدال لفظة حقيقية بلفظة مجازية لتكوين علاقة مشابهة قائمة على مبدأ الاختيار تتحقق الاستعارة، والاختيار الاستعاري يحقق مقصدية اللغة الموضوع، والاشتغال على التكوين الدلالي للكلمة يقوّي صورة اللغة القائمة على التعدد.

تكثر الصور الاستعارية المبتكرة في الرواية، بالإضافة إلى الصور الاستعارية المعروفة والشائعة التي يقوم الروائي على إعادة تشكيلها بصورة جديدة. والصور الاستعارية تستقطب القارئ، وتجعله يندمج في القراءة، وتثير فيه حساسية مفردة بالأشياء من حوله. وفي الرواية لجوء إلى كسر توقع القارئ، من خلال كسر قواعد النظام اللغوي واستتفار الطاقات الاستبدالية المتاحة. وهذا يفرز لغة شعرية محملة بأكثر من معنى، وأكثر من دلالة، كما يعطي الكلمات أبعاداً جمالية مضاعفة، وذلك بربطها مع غيرها من الكلمات السابقة واللاحقة التي تحقق معها سلسلة من الانزياحات المتوالية: هذا المقطع الكثيف والمحمل بالدلالات التي تفتح عالم الرواية كاملاً "ظلان لبيت واحد.. حقاً.. عبر تاريخها الطويل، كانت هذه الأرض مزرعة للظل والضوء.

حوارا مع القوى الاجتماعية، واللغة الأدبية تحاور اللغات التي تعيش خارج المركز. فنتج عن هذا التعدد تتأغم بين الأصوات المختلفة لينتشكّل نسج متماص كالنسيج البوليفوني في الموسيقى.

5. الشعرية

والشعرية مظهر من مظاهر اللغة الحوارية، لأن الشعرية تجسّد نصي يتشاكل على هيئة شبكة من العلاقات تنمو بين مكونات أولية، بحيث أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً بالضرورة (22). وهي "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون "نظام الترميز" في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين" (23). وهي "فنيات التحول الأسلوبية، وهي (استعارة) كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي" (24).

وتعد كرسيتيفا الرواية نصاً، أي أنها ممارسة سيميائية يمكن أن تقرأ فيها مسارات مركبة لعدة ملفوظات، وهي ترى أن اللغة الشعرية من حيث هي تسمية تشمل الشعر والنثر (25).

تتفتح اللغة الروائية على اللغة الشعرية محققة تألفاً وجاذبية من خلال ما يتفجر فيها من إمكانيات قرآنية، تؤكد جدلية الممكن وغير الممكن، واللغة الشعرية حققت للرواية انعتاقاً من تقاليد الكتابة القديمة، وأفسحت أمامها المجال لإثبات قدرتها على التجديد دون أن يعني هذا فقدان الرواية لخصائصها الجوهرية الكامنة فيها. فالرواية لا تأخذ من الشعر " ما يخرج بها عن طبائعها العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثراتها وما يجعل منها نصاً ذا جمال شائك، ومكونون احتمالي" (26).

وتتحقق بنية اللغة الشعرية في الرواية عبر عدد من المظاهر والتقنيات اللغوية، منها: الاستعارة، حيث إن التعامل مع اللغة الروائية باعتبارها مجرد وسيط ناقل لأفكار الكاتب أو انفعالاته أو معتقداته، لم يعد مقنعاً في ظل الممارسات الأسلوبية التي تطور بها الرواية ذاتها، فاللغة الروائية اليوم لغة مشحونة من الداخل ومكتنزة بعناصرها الصوتية والدلالية والتركيبية، ولغة تتحدى النظرة التقليدية القائلة بأن للشعر لغته وللنثر لغته، مثبتة أن للنثر القدرة على امتلاك كل اللغات، فهو شكل يحتوي جميع الأشكال، وفن يستوعب الكثير من متعلقات الفنون الأخرى ولا يقف عند حد في ثورته التوسعية الطامحة والمتجددة دوماً.

والاستعارة: لون من ألوان المجاز اللغوي إذ تقوم على استعمال لفظة في غير معناها الأصلي؛ علاقة المشابهة بين المعنيين، أو استعارة صفة أو أكثر لغير صاحبها، نجد الاستعارة في الحوار والخطاب والمشاهد الوصفية، لقد هيمنت الاستعارة المفردة والمركبة على مساحات من فضاءات الرواية وتكتفت في مواضع كثيرة منها؛ لأن فعل الحكي قائم على تولدات تشبيهية تنبثق منها الاستعارات، فيبدو الكلام على مستوى عال من الشعرية والجمالية باعتبار الدور التخيلي الذي تلعبه الاستعارة وإخراجها للخطاب من عالم المؤلف إلى عالم غير المؤلف،

ولدى "يونغ" فإن ظلال الشخصية هي اللاوعي، والضوء هو الوعي، وعليه فإن العيش في الضوء يعني العيش ضمن مجريات الواقع وحساباته⁽³⁴⁾.

ورد الظل في الرواية عنواناً مقترحاً من "دانا أهوفا" لرواية "وليد دهمان" التي يقوم بتأليفها، والعنوان هو "ظلال لبيت واحد"، وقد فعل بأن وضع هذا العنوان على الرواية المتولدة من الرواية الأصل، والتي ترصد وصول وليد دهمان إلى فلسطين، وضع العنوان في الصفحة السابعة عشرة بعد المائة، وعند التوغل في جزء الرواية المعنون بهذا العنوان، يجد المتابع استحالة وجود الظلين للبيت الواحد، فالبيت ليس له سوى ظل، مُقترح لا يمكن تحقيقه لا في الحقيقة ولا في المجاز، لا في الواقع ولا في الخيال، فالمقترح هو مجاز المجاز. وينتمي إلى شطحات الخيال المترفة، فكل موقف وكل حقيقة على الأرض تقول باستحالته: معاناة الفلسطينيين على المعابر، وعيشهم في غزة، وسلوك العدو القائم على المنع والمحصرة والتوقيف والتعذيب والإذلال على المعابر. دانا أهوفا تعبر عن وجهة نظر لمجاور عربي لها في رحلة على متن طائرة تقل الاثنين إلى فلسطين، الرحلة تحتاج لقطع وقتها بعمل مسلّ، واقتراح حل لما يعانيه مجاورها فيه تسلية ومتعة. صحيح أن دانا أهوفا فنانة لها جمهورها في مجتمعها، لكنها غير وازنة في القرار السياسي. دانا أهوفا في تصويرها تساوي بين الضحية والجلاد، صحيح أن الجلاد كذلك يصيبه أذى من الضحية، لكن الجلاد هنا مصمم على البقاء ولعب دوره بكل ما يملك من أدوات القمع. ولا يعني ما نقوله دانا أهوفا: "في هذه البلاد التي نتجه إليها ونفترق فيها معاً، أرض واحدة وبيت واحد، ما إن تشرق الشمس وتسقط أشعتها عليه، حتى ينبت له ظلان. نحن يا وليد ظلان لمأساتين اجتمعتا في مكان واحد. ما حدث لنا ترك ظلالاً سوداء عليكم. وما يحدث لكم يصبغنا بظلال أكثر سوداً.. شعبان لا يرتاحان أبداً.. كلما هدأ ازدادا جنونا"⁽³⁵⁾.

الظلال والظل جدل الذات والآخر، فالظلال وجهة نظر دانا أهوفا للمساواة بين الضحية والجلاد في اللغة أو البلاغة، أما الظل الذي يعبر عنه وليد دهمان فهو الأكثر تجسيدا للواقع الذي يعيشه الفلسطيني في فلسطين عندما أبرز الضوء الذي أنتج الظل، فأظهر أن لا ظلال، وإنما ضوء وظل. فالأرض "عبر تاريخها الطويل مزرة للظل والضوء. يتجلبان في تناقضهما الأزلي لكي يستمر. انظري إلى الظل، إنه كيان قائم بذاته، لا يلد إلا في الضوء، ولا يموت إلا في العتمة"⁽³⁶⁾.

"إنّ الظلّ هو شخصيّة مركزيّة في الرواية، وربعي المدهون يُعمّق من خلال ذلك تقليداً إبداعياً في الأدب الفلسطيني، جرى في نطاقه توظيف الظلّ لبناء خريطة بديلة لفلسطين بعد النكبة، وباعتباره شاهداً على ماضي بُنر تحت وطأة الاستعمار الصهيوني، فضلاً عن إحالات أخرى في سياق توصيف تعقيدات الحياة لدى الفلسطينيين، وكذلك لدى الإسرائيليين"⁽³⁷⁾.

يتجلبان في تناقضهما الأزلي لكي يستمر. انظري إلى الظل، إنه كيان قائم بذاته، لا يلد إلا في الضوء، ولا يموت إلا في العتمة. مخلوق غريب شديد الحساسية. يتشكل في اللحظة التي يلد فيها الضوء، ويختفي حين يموت. وهو صبور، مثل أيوب، يتحمل دوس أقدامنا حين تتعامد الشمس فوق رؤوسنا ونسحقه. أنت لا تعرفين أيوب. إنه نبي يعتقدون أن الدود نهش لحمه. يحتفل الغزويون، مثل سكان الإسكندرية المصريين، بعيدة مرة كل عام بالذهاب إلى البحر والاستحمام فيه. يعتقدون أن أيوب كان يغتسل في يوم أربعاء معين من كل عام، لكي تشفي ملحوحة البحر جراحه المتخنة، وتظهر جسده حتى العام التالي..⁽³¹⁾.

تتنوع أشكال البيان في المقطع فمن استعارة قائمة على جملة مفردة إلى استعارة قائمة على جمل مركبة، إلى تشبيهات متنوعة، منها ما ينفتح على التناص كقصة أيوب، إضافة إلى بناء المقطع على التناثبات ثنائية الضوء والظل وما تحمله هذه الثنائية من استعارة رمزية. تجارب المعاناة تكتب باللغة الاستعارية، وكأن ما يتخلل تلك اللغة من اختراقات وتجاوزات للطبيعي المألوف يناظر ما تتعرض له التجارب الإنسانية من انتهاكات واعتداءات فلا تعود اللغة وسيلة لنقل التجربة، بل تصبح هي التجربة نفسها بكامل غرابيتها وجنونها وخروجها عن المنطق. وتتحقق الشعرية عبر مزج الواقع والخيال، والحقيقة والوهم، والصدق والكذب، والشك واليقين، والتحقيق والتلفيق، كما هي الحال في شخصية وليد دهمان وعادل البشيتي، فوليد دهمان حقيقة وعادل البشيتي متخيل، ينطرح المتخيل على الواقعي ليصبح متخيل المتخيل، إذا تذكرنا أن العمل هو رواية وشخص الرواية هي شخص وهمية مهما أمعن الروائي في إقناعنا بأنها حقيقية. ويأخذ هذا الطرح مداه في تعميمه على الحالة التي يعيشها الفلسطينيون في غزة وفلسطين من خلال المعاناة للواقع الذي هو "الخيال الواقعي"، ويقابله من جانب آخر، "الحقيقة المتخيلة". هذه المعادلة بوجهيها هي نتاج طبيعي لواقع فلسطيني وصراع يبدو فيه الواقع عصياً على التخيل. ويلبس فيه الخيال شكل الحقيقة⁽³²⁾.

6. الضوء والظل

ويستوقفنا تكرار الظل الناجم عن الضوء في الرواية، فقد تكرر ورود الظل مفرداً ومثنى وجمعاً، وبمواقف ومعان مختلفة وفي الحوار والوصف والمشهد، مقترناً أحياناً بالضوء، وفي أحايين كثيرة منفرداً. وبالعودة إلى القاموس اللغوي⁽³³⁾ نجد أن الظل في الحقيقة هو: ضوء شعاع الشمس دون الشعاع. وجمعها ظلال وأظلال. لكن كلمة الظل أُستعيرت لدلالات متعددة منها: السلطان ظل الله في الأرض، وظل العرش، وظل الشخص، وظل الشباب، وظل الشتاء، وظل الليل: سواده. ويمثل الظل لدى الشعوب الأناثانية للإنسان ف"من يخسر ظله يخسر نفسه"، وليس البشر سوى ظل حلم واحد يحضر الماضي كله، ويعتقد قدماء المصريين أن لفرعون ظلاً إلهياً، والظل في القرآن الكريم رمز من رموز الجنة.

الرواية والحقيقة، في الضوء والظل⁽⁴³⁾. ويؤكد الفكرة في تكرارها في موضع لاحق، "عادل البشيتي وأنا كيان واحد من ظل وحقيقة..."⁽⁴⁴⁾.

تنوعت تمثيلات الظل في الرواية فمن رمز لببت بظلين، إلى ظل حقيقي، إلى ظل للشخصيات الحقيقية والمتخيلة التي تتبادل ظلال بعضها، وظهر أن الشخصيات خارج وطنها تعاني من انفصالها عن ظلها، فرحلة عودتها إلى الوطن لتجد ظلها الذي انفصل عنها. فالشخص من غير ظلال، والظلال من غير شخص، مما يغرب الشخص عن الظلال والظلال عن الشخص.

7. التناص

والتناص مظهر لغوي حواري تبرز من خلاله لغة الآخر وأنماطه الكلامية. فالنصوص السابقة زمانا تمارس سلطتها على النص الجديد بمختلف الصلات والأشكال.

والتناص هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل⁽⁴⁵⁾.

ويبدو النص الأدبي استمراراً لنصوص أخرى، وانقطاعاً عنها في آن، لأنه إعادة قراءة وكتابة لها. تضمنت الرواية أجناساً تعبيرية مختلفة: الرواية، والشعر، والرسالة الورقية والإلكترونية، ومحكي الأسفار، والاعترافات، والمذكرات الخاصة، والسينما والموسيقى، والحكاية الثقافية والشعبية، والأغاني المتنوعة، والخاصة بالبيئة المحلية. أجناس تحاورت وتفاعلت مع الرواية وشخص الرواية، وقدمت وجهة نظر متبنيها أو كاتبها، أو المستشهد بها.

فمن الروايات المتضمنة رواية الفرنسي يان كفيليك، "العرس الوحشي" التي أحضرها معه وليد دهمان. يقدم نبذة عنها بتعريفنا بتطور شخصية لودفيك الصغير وتقلباتها الجنونية. لودوا الذي قذفته إلى عالم أمه، الفرنسية الصغيرة نيكول، رشقات وحشية من ظهر أحد ثلاثة بحارة أميركيين، أطلقوا دقات سائلة هلامية، من رشاشاتهم الغليظة في فرجها الصغير. وجعلوا من اغتصابها انتصاراً أميركياً احتفلوا به. وجاء لودوا "تحيلًا، طويل الأطراف، ضامر الوجه، مهذل الكتفين، بارز عضلات الذراعين"، ورأت أمه فيه ملامح الخطيئة. نبذته نيكول كأنه ابن امرأة أخرى لم تلتق بها من قبل⁽⁴⁶⁾.

إنها رواية تؤكد وتُناص جوهر رواية المدهون القائل إن العالم يرفض الغزاة والتوالد منهم مهما كانوا، فعرض الرواية من خلال الرواية هو نوع من أنواع إظهار الرفض لوجود الغزاة، والرفض هذا ليس مقصوراً على الراوي وإنما هو شريعة إنسانية عالمية. ولتكون أكثر أثراً

فالظلال هما للمكان كي يتسع لعيش مشترك، لكن ماذا عن الظل الحقيقي الذي يبحث عنه الناس عند المعابر كي يتقوا أشعة الشمس الحارقة التي يقفون تحتها ساعات وساعات، يبحثون فيها عن ظلال الأشياء لكي يبقوا على أجسادهم دون إصابة بضربات الشمس التي قد تكون قاتله. فهذا وليد دهمان يقول: "بدأت أبحث لي عن ظل أتقياً به، وآخر لظلي الذي لم يعد يكفي لأن يتقياً به شخص آخر قررت إعارته له. اهتديت إلى الحافلة. انكأْتُ بخجل على جانبها قرب بابها المفتوح، كما تتكى سنوات عمري على بدايات شيخوختي، وأسندت رأسي عليه"⁽³⁸⁾.

وماذا عن الشخصيات المقتلعة من الأرض وفقدت ظلالها، فهل يعود ظل الشخصية عند عودتها إلى البلاد؟ لقد عاد ظل وليد دهمان بعودته إلى فلسطين يقول: "شاهدت ظلي ممثداً عبر زجاج المدخل حتى نهايات الرواق الطويل داخل المطار. أدهشني ظلي. أول مرة أرى ظلي على هذه الأرض بالذات.. كان يتشبث بي مترقباً مثلي الرجل الذي سيقبلنا معاً إلى معبر بيت حانون. فرحت إذ يرافقني ظل، لم أراه منذ وقت طويل، بقية رحلتي"⁽³⁹⁾.

مثل الظل هنا الأنا الثانية لوليد دهمان أنه التي فصله عنها الاحتلال، أنا بقيت في المكان، استعادها عند عودته للمكان، فظهرت الأنا الظل بملامح الأصل "خيَل إليّ أنه (الظل) يعتمر كوفية وعقالاً. وأن أطراف دمايته المفتوحة من أمام ترفرف إذ تداعبها نسائم بحرية"⁽⁴⁰⁾. فرح الفلسطيني بأن يجد ذاته التي أصبحت من غير ظل، وظلها يحمل هويتها ويعبر عنها.

كما وظّف الروائي الظل للتعبير عن المعاناة التي يواجهها الفلسطينيون على المعابر والتي لا يستطيع الإنسان التعبير عنها فما يكتبه يمثل ظل الحقيقة مهما أمعن في التخيل، يقول: "حقاً، إن الراوي مهما بلغ في التخيل، لا يبلغ حافة الحقيقة. أن تسمع عن معبر إسرائيلي أو تكتب عنه، لن ترسم سوى ظلاً لها، يكبر أو يصغر ويقصر أو يطول، بقدر ما تلقى عليه من ضوء. أما الحقيقة نفسها فعصية على الخيال نفسه وعلى الرواة"⁽⁴¹⁾.

ووظف الظل للتعبير عن علاقة الشخصيات ببعضها، فرأى أن دانا أهوفا ظلاً لأرنة كستاف، لكن دانا أهوفا ترفض هذا التشبيه، وتعتبره مشهداً من مشاهد التغريب التي أحاطت بها، فتقول: "أقرر الخروج من مشاهد التغريب التي أحاطت بي، ومن اعتبار وليد لي شخصية في روايته التي يكتبها وظلاً لبطلتها أرنة كستاف"⁽⁴²⁾.

وقرن الظل بالضوء في التعبير عن انتماء الشخصيات الفلسطينية للمكان، فوليد دهمان وعادل البشيتي ينتميان إلى المكان في كل الظروف والحالات فيقول: "أما أنا وعادل البشيتي، فقد انتمينا إلى هذه البلاد قبل الآخرين.. في التاريخ والجغرافيا، في الماضي والحاضر، في

بحقة كل أنواع الإذلال والتعذيب، والتهميش، ويواجهه بعالم اللاقيمة، الضائع فيه حساب الوقت والنظام⁽⁵¹⁾.

وتضمنت الرواية صفحات من مذكرات دانيال الفتى الأوكراني الذي هاجر إلى فلسطين تحت تأثير سحر دانا أهوفا، لكنه عندما عاش في فلسطين ولعب الأدوار المرسومة له قرر العودة إلى بريطانيا⁽⁵²⁾. وتضم الرواية مقتطفات من كتاب ديفيد غروسمان "الزمن الأصفر" مضمّنة من خلال مذكرات دانيال الأوكراني، يعيد سرد حكايات مؤثرة ودالة على وحشية التعامل الصهيوني مع الفلسطينيين ذكرها غروسمان⁽⁵³⁾.

وتضمنت الرواية أغان شعبية فلسطينية، منها: هذا المقطع الذي عبرت الأم من خلاله عن موقفها، وموقف مجتمعها من التزاوج مع اليهود:

هيا وليا ايا يا بنينة

يا شقرا ايا الألمانية

أربعين سناا متغرب

راجع معووووو يهودية..⁽⁵⁴⁾

ويسخن صوت أمي: "يا سخام البين علينا ويا فضيحتنا عند اللي يسوى واللي ما يسواش.. روح خليها تروح أحسن يقتلها ويقتلوك"⁽⁵⁵⁾.

غناء قائم على السخرية والرفض، فهو من خلال الأغنية كالعائد بخفي حنين، فكونها شقراء وألمانية لا يجعلها مقبولة في المجتمع كونها يهودية، فهي مرفوضة ويمكن أن تتعرض هي وهو للقتل، بمعنى أن لا تعايش ولا تزواج.

أظهرت بعض الشخصيات ولعا بالسينما، وخصوصا فوزي عاشور صديق وليد دهمان، الذي كان يطمح لأن يصبح بطلا سينمائيا ويخلف "مارلون براندو" على عرشه السينمائي. وكان يقوم بتقمص الشخصيات السينمائية العربية: كشخصية شكري سرحان في فيلم "للص والكلاّب" يقف متمثلا ويقول: "سعيد مهران... سلم نفسك"⁽⁵⁶⁾.

السينما الموجودة قبل 1967 المفقودة بعد زيارة وليد دهمان إلى غزة بعد ثمانية وثلاثين عاما، السينما بما تتوفر عليه من ثقافة ومتعة وتقنيات، وتواصل مع العالم، تواصل حي وحقيقي مجسد في شخوص تحمل أفكارا ورؤى يراها المشاهد أمامه حية تسعى. أغلقت السينما، وحلّ محلها "جمعية المرأة العفيفة"، فيعلق وليد دهمان عندما شاهد التغيير بقوله: "حقا في هذه البلاد ثمة زمن احتل زمانا.. وعصر محام سبقه وأحل عليه اللعنة"⁽⁵⁷⁾. تعليق يحمل المرارة بما حل في غزة على أيدي أهلها، وعلى أيدي ولايتها.

لقد عملت الأجناس التعبيرية المناصّة في الرواية على إقامة حوارية بين الأجناس التعبيرية المتنوعة، كما عملت على إيجاد تعددية

جعلها الفرنسي علاقة أمومة وبنوة، وهي من ألصق العلاقات الإنسانية، لكنها باءت بالفشل والإقصاء والإهمال، فجاء طفلها ضعيفا عليلا.

ومن الشعر المضمن في الرواية مقطعا للشاعر محمود درويش من قصيدة "عابرون في كلام عابر"، استحضره وليد دهمان في حوار الداخلي الذي لم يبح به لدانا أهوفا: "وأود أن أقول لها: حسنا.. أخرجوا من أرضنا، من بزنّا، من بحرنا، من قمحنا، من ملحنا، من جرحنا، من مفردات الذاكرة، كما قال محمود درويش"⁽⁴⁷⁾.

استشهد يؤكد "سلطة المقول السابق في المقول اللاحق"⁽⁴⁸⁾. في هذا المقطع الشعري يحضر الجدل والرفض الذي ساد في الكنيست الإسرائيلي ضد درويش وقصيدته هذه. السارد لم يجهر بالقول أمام مرافقته، لكنه كتبه في الرواية ليؤكد أن هذا موقفه من العدو الصهيوني.

ومن الرسائل الورقية رسالة عادل البشيتي لوليد دهمان التي يطلب فيها معلومات عن حبيبته التي انقطعت صلته بها بسبب الاحتلال الذي منعه من العودة إلى مخيم جباليا، وهو الآن بعد أن أكلت الغربة نصف عمره يريد أن يعود إلى حبه الأول ووطنه، ويطلب مساعدة وليد دهمان كونه صحفيا وعلاقاته واسعة، بالإضافة إلى أن عادل البشيتي يعتقد أن ليلي دهمان هي قريبة وليد دهمان⁽⁴⁹⁾.

الرسالة هي البذرة التي نبتت منها الرواية التي يريد كتابتها وليد دهمان المغترب في بريطانيا، وهي تقدم عادل البشيتي المغترب في ألمانيا لوليد دهمان وللمتلقي، وتظهر المعاناة التي يعيشها المنفي والمبعد عن وطنه، وسعيه للعودة إلى حبه الأول والافتتان به بعد زمان طويل. تعددت أماكن الاغتراب، لكن المعاناة واحدة عند المغتربين.

ومن الرسائل الإلكترونية: رسالة وردت لبريد دانا أهوفا من شولاميت كارنيلي عضو الكنيست الإسرائيلي، القافزة من البارات إلى الكنيست على سلم النشاطات غير المشروعة للإخوة كارنيلي، تحكي فيها عن المضايقات التي تتعرض لها بسبب الاشتباه بها بأنها تقوم بنشاطات غير مشروعة مع أشخاص آخرين. فتقول إن بيتها لا تمارس فيه أية نشاطات غير مشروعة لكن نشاطات الإخوة كارنيلي فتجرى في بلدان تسمح بالقمار العلني⁽⁵⁰⁾.

رسالة تكشف عن خلل المجتمع الإسرائيلي، والفساد الذي يعيشه رجال الدولة، واستغلال المركز في الإثراء.

محكيات الأسفار وهو ما كتبه ليا بورتمان (Portman Leya) عن رحلتها إلى إسرائيل، والمشاريع التي انتابها عندما طلب منها مستقبلها ممارسة طقس الانحناء وتقبيل الأرض، فتقول: لا أنا إسرائيلية ولا هذه أرض الميعاد. موقف يظهر حرص الصهيونية على دمج الزائرين وصهرهم في المجتمع الصهيوني بكل الوسائل والطرق. وهذا الموقف يوضع في مواجهة موقف استقبال الفلسطيني العائد لزيارة وطنه، يمارس

صوتية، وأقامت حواراً مع الواقع، وحاورت المعرفة القديمة والجديدة وأعدت إنتاجها.

فقراءة رواية تدخلنا في تواصل وتفاعل مع الأجناس التعبيرية التي شكلت حياة شخصها وتفاعلت معها. فعند قراءتنا لنتاج أدبي فإننا نتواصل مع الذاكرة الأدبية: ذاكرتنا الخاصة، وذاكرة المؤلف، وذاكرة النتائج نفسه؛ فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها، وحتى سواها، تكون حاضرة في قراءتنا وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى⁽⁵⁸⁾. فالنص هو: "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة مقطوعة من نصوص أخرى"⁽⁵⁹⁾.

8. الميثاقص

بالإضافة إلى ما سبق عمد الروائي في روايته إلى كتابة تعي ذاتها، وتتغلف باشتغال نقدي يفضح الإيهام أو الإقناع: إيهام قصي، وكسر لذلك الإيهام، يتوسل تقويض المواصفات، والأشكال القصية المهمة: أي أن الميثاقص (METAFICTION) يقوم بفاعلية تفكيكية تشبه تلك التي يقوم بها الناقد التفكيكي حين يجابه نصاً روائياً. والكتابة الميثاقصية "أبلغ الكتابات المعبرة عن الإحساس بأزمات الكتابة، وهي لا تقدم -في سعيها هذا- بدائل تعبيرية، تبتغي تجاوز الواقع الروائي والفعل كليا، كما أنها لا ترى في إحداث قطيعة مع ماضيها النوعي فائدة تذكر، فغاية دأبها إشاعة حالة من الشك والتساؤل لدى قارئها"⁽⁶⁰⁾.

فالروائي يعترف بعدم قدرته على كتابة الحقيقة، الحقيقة في فلسطين لا يستطيع الخيال مهما بلغ من التفوق الوصول إليها، "حقاً، إن الراوي مهما بلغ في التخيل، لا يبلغ حافة الحقيقة. أن تسمع عن معبر إسرائيلي أو تكتب عنه، لن ترسم سوى ظلا لها، يكبر أو يصغر ويقصر أو يطول، بقدر ما تلقي عليه من ضوء. أما الحقيقة نفسها فعصية على الخيال نفسه وعلى الرواة"⁽⁶¹⁾.

ويسعى الروائي من خلال روايته إلى تعميق مفهوم الغربة، فوليد دهمان جاء إلى غزة بعيني السائح، وكان غريباً في غزة، أمام التحولات التي أحدثتها الاحتلال في بنية المكان وفي سلوك الناس، وفي علاقاتهم الاجتماعية، فبقي ليلته يقظاً من الضجيج الهائل الذي يسيطر على المكان، الذي عبر لأمه عنه.

ويعمق الإحساس بالغربة وجود آخر يستلب ذاته ويحوه إلى ظل، وهذا الآخر يصارع وجوده ويقضى عليه كونه محتلاً للمكان وفاعلاً فيه "بل أنا الآخر. أنا الذات التي تقلق وجودها، وهي الوجود الذي يقلق ذاتي. لسنا بعضنا. بل نحن نحنان، نحن تحتل نحننا، وهي من نحن(هم) لا من نحن(نا)"⁽⁶²⁾.

ويمارس الاشتغال النقدي الساخر بمرارة داخل الرواية بعدة أشكال: فهو يستعرض الحياة السياسية والاجتماعية في غزة، ويعرض

الخلافات السياسية بين الفصائل الفلسطينية المتنوعة والتي دخلت إلى كل بيت حسب انتماء أفراد الأسرة، وأثر ذلك في العلاقات الأسرية. من خلال الميثاقص ذي البعد السياسي، تتبدى أمامنا بصورة الواقع السياسي، والاجتماعي، والنضالي القائم.

ويمارس الاشتغال النقدي الساخر بمرارة على تحول اسم المكان وارتباطه بشخص طارئ عليه؛ "صار نحمان بيباليك، الشاعر اليهودي رملوي، وصار له شارع باسمه في الرملة. وجورج حبش ما طلعوش شارع لا في مسقط رأسه اللد التي ما تبعد عن الرملة شبرين، ولا في مخيم الوحدات في الأردن. ولا جمهورية الفكهاني في بيروت. بيباليك اللد أجا من ورا البحار صار رملوي.. وحش ابن اللد صار لاجئ ورا البر والبحر!"⁽⁶³⁾.

ويمارس الاشتغال النقدي المر على سلوك الناس والتحول الذي طرأ عليه جراء الاحتلال ووجود معابر الإذلال: "لم أتعود مزاحمة كهذه تفرض نفسها وتغير سلوك البشر. تحولهم إلى فوضويين محترفين يحتقرون النظام ويعاملونه كغريب"⁽⁶⁴⁾.

ويمارس الاشتغال النقدي المر وهو يستعرض عملاً فنياً أملي المعبر عليه استعراضه؛ "أخذت أتأمل الرجل. رأيته يدخل لوحة "سنعود" الشهيرة، التي رسمها الفنان التشكيلي الفلسطيني، إسماعيل شموط، قبل عشرات السنين ويجلس بين ألوانها، بتجاعيد وجهه التي حفرت تفاصيل حياة قاسية متعبة، بانحناء عمره كله فوق عصاه أمام معبر وحشي طرد مشهد اللجوء من تفاصيل اللوحة القديمة واحتل مكانها في خلفية المشهد. هل كان شموط يحمل رؤية؟ أم كان يدرك حين رسم لوحته، أن النكبة لن تتوقف عن الحمل والولادة، وأنها سوف تأتي بتوائم أحياناً، ومع كل نكبة نعود وننفذ الغبار عن لوحته ونقرأ اسمها القديم "سنعود".. ولا نعود؟"⁽⁶⁵⁾

كما قام الروائي بالإفصاح عن كيفية تشكل العمل الأدبي لديه، روى ذلك داخل الرواية، فهو ذاهب لزيارة والدته، وهو يكتب رواية عن شخص يدعى عادل البشيتي ويريد أن يعيش الرواية التي خطط لها فنياً "يتابع روايته الرابعة "موطن الظلال" التي لم تزل الكثير من تفاصيلها معلقة على رحلته"⁽⁶⁶⁾.

خلاصة

تقنيات سردية وأساليب وصيغ عملت كلها على تشخيص الوضع القائم في الفضاء الذي اشتغلت عليه الرواية، فظهر فضاء معقداً صعباً، تعددت فيه وجهات النظر والإيديولوجيات المختلفة والمتصارعة حتى في الطرف الواحد، ويظهر انسداد الأفق، وتعدد الوضع، واستحالة التعايش بين المتصارعين.

استخدم الروائي تقنيات وأساليب سردية متعددة لتقديم صورة حوارية بانورامية للواقع المرصود، بوجهات نظر متعددة. فأقام سرده على تعدد الحكايات، وتعدد الرواة وضمائر السرد، وواجه الشخصيات

- 11- أبو ديب، كمال، في الشعرية، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987.
- 12- ديريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1، 1988.
- 13- الزعي، أحمد، التناس، نظرياً وتطبيقاً، الأردن، إربد: مكتبة الكتاني، ط1، 1995.
- 14- 11. رضوان، أمال عواد، الروائي ربي المدهون عريس حيفا في شهر الثقافة والكتاب العربي، 2010
- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article23461
- 15- 12. العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي، الأردن، عمان: دار الشروق، ط1، 1997.
- 16- 13. عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، الاسكندرية: منشأة المعارف، 1979.
- 17- 14. الغدامي، عبد الله، الخطبة والتكفير، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1985.
- 18- 15. كرسستيف، جوليا، علم النص: ترجمة: فريد الزاهي، المغرب: دار توبقال للنشر، ط1، 1991.
- 19- 16. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
- 20- 17. المعيني، أحمد حسن، أصوات متعددة بين الأمل والواقع.. عرض لرواية "السيدة من تل أبيب"، http://morethan1life.blogspot.com/2010/01/blog-2010 post_21.html

(14) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1998 ص 120.

(15) تاجا، وحيد، لقاء مع الروائي الفلسطيني ربي المدهون.. صاحب "السيدة من تل أبيب"، مؤسسة فلسطين للثقافة، 2012،

http://www.thaqafa.org/site/pages/details.aspx?itemid=4360#.VII65Buhe1s

(16) المعيني، أحمد حسن، أصوات متعددة بين الأمل والواقع.. عرض لرواية "السيدة من تل أبيب"،

http://morethan1life.blogspot.com/2010/01/blog-post_21.html

(17) الخطاب الروائي، ص33.

(18) إن بعض الروائيين الفرنسيين، ومنهم بروس، إنما اجتهد في تطوير اللغة لجعلها لغة الحياة العامة والحياة اليومية في أبسط مستوياتها وأدناها، واستعمال بعض الألفاظ من استعمال الحياة اليومية/ في نظرية الرواية، ص 120.

(19) السيدة من تل أبيب، ص 19

(20) الخطاب الروائي، ص 26.

(21) دكروب، محمد، الوجه البيضاء وأفاقها، الطريق، كانون الثاني، شباط، 2001، ص 98.

(22) أبو ديب، كمال، في الشعرية، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص 17.

(23) في الشعرية، ص 21.

(24) الغدامي، عبد الله، الخطبة والتكفير، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1985، ص 25.

(25) كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال

بعضها ببعض، وعدد اللغات واللهجات، وضمن الرواية أجناساً أدبية وفنية متعددة، وقدم السرد والحكايات بصيغ تعبيرية متعددة: لغة استعارية، ولغة وصفية، ولغة محكية محلية.

المصادر

- 1- المدهون، ربي، السيدة من تل أبيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، 2010.
- 2- المراجع
- 3- أنقار، محمد، تجنيس المقامة، فصول، م13، ع3، 1994.
- 4- أوكان، عمر، اللغة والخطاب، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2001.
- 5- باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي: ترجمة: محمد برادة، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
- 6- تاجا، وحيد، لقاء مع الروائي الفلسطيني ربي المدهون.. صاحب "السيدة من تل أبيب"، مؤسسة فلسطين للثقافة، 2012
- 7- http://www.thaqafa.org/site/pages/details.aspx?itemid=4360#.VII65Buhe1s
- 8- تودوروف، تزفيتان، نقد النقد: ترجمة: سامي سويدان، بيروت: مركز الإنماء القومي، ط1، 1986.
- 9- خريس، أحمد، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، عمان: دار أزملة للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
- 10- دكروب، محمد، الوجه البيضاء وأفاقها، الطريق، كانون الثاني، شباط، 2001.
- 21- 18. ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر، مجلد 11
- 22- 19. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة
- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B8%D9%84

23- الهوامش

(1) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 8.

(2) المدهون، ربي، السيدة من تل أبيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، 2010.

ولد المدهون 1945 في مدينة المجدل عسقلان، وهاجرت عائلته في نكبة 1948 إلى خان يونس في قطاع غزة، تلقى تعليمه الثانوي في مدارس خان يونس، الجامعي في القاهرة والإسكندرية، مستقر في بريطانيا ويحمل جنسيتها، ويعمل صحفياً. رواية "السيدة من تل أبيب" الرواية الأولى، والكتاب الرابع، وصلت الرواية إلى قائمة بوكس القصيرة للرواية العربية 2010.

(3) باختين، ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، بغداد، ط1، 1986، ص59.

(4) السيدة من تل أبيب، ص286.

(5) السيدة من تل أبيب، ص294.

(6) السيدة من تل أبيب، ص96.

(7) السيدة من تل أبيب، ص277.

(8) الخطاب الروائي، ص57.

(9) السيدة من تل أبيب، ص96.

(10) السيدة من تل أبيب، ص186.

(11) السيدة من تل أبيب، ص207.

(12) السيدة من تل أبيب، ص268.

(13) ديريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص107.

- للنشر، 1996-ص 27.
- (26) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي، الأردن، عمان: دار الشروق، ط1، 1997، ص 171.
- (27) أوكان، عمر، اللغة والخطاب، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2001، ص 125.
- (28) عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، الإسكندرية: منشأة المعارف، 1979، ص 111.
- (29) السيدة من تل أبيب، ص 4.
- (30) اللغة والخطاب، ص 124.
- (31) السيدة من تل أبيب، ص 107.
- (32) تاجا، وحيد، لقاء مع الروائي الفلسطيني ربيعي المدهون.. صاحب "السيدة من تل أبيب"،
<http://www.thaqafa.org/site/pages/details.aspx?itemid=4360#.VII65Buhe1s>
- (33) ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر، مجلد 11، مادة ظلل. ص 415-420، أوكان، عمر، اللغة والخطاب، ص 125.
- (34) ويكيبيديا <http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B8%D9%>
- (35) السيدة من تل أبيب، ص 107.
- (36) السيدة من تل أبيب، ص 107.
- (37) رضوان، آمال عواد، الروائي ربيعي المدهون عريس حيفا في شهر الثقافة والكتاب العربي،
<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article23461> 2010
- (38) السيدة من تل أبيب، ص 178.
- (39) السيدة من تل أبيب، ص 143.
- (40) السيدة من تل أبيب، ص 143.
- (41) السيدة من تل أبيب، ص 178.
- (42) السيدة من تل أبيب، ص 114.
- (43) السيدة من تل أبيب، ص 127.
- (44) السيدة من تل أبيب، ص 174.
- (45) الزعبي، أحمد، التناص، نظرياً وتطبيقياً، الأردن، إربد: مكتبة الكتاني، ط1، 1995، ص 9.
- (46) السيدة من تل أبيب، ص 50.
- (47) السيدة من تل أبيب، ص 96.
- (48) أنقار، محمد، تجنيس المقامة، فصول، م13، ع3، 1994، ص 11.
- (49) السيدة من تل أبيب، ص 263.
- (50) السيدة من تل أبيب، ص 194.
- (51) السيدة من تل أبيب، ص 127.
- (52) السيدة من تل أبيب، ص 214.
- (53) السيدة من تل أبيب، ص 217.
- (54) السيدة من تل أبيب، ص 126.
- (55) السيدة من تل أبيب، ص 126.
- (56) السيدة من تل أبيب، ص 38.
- (57) السيدة من تل أبيب، ص 286-287.
- (58) تودوروف، زوفيتان، نقد النقد. ترجمة: سامي سويدان، بيروت: مركز الإنماء القومي، ط1، 1986، ص 94.
- (59) علم النص ص 78.
- (60) خريس، أحمد، العوالم الميتافسقية في الرواية العربية، عمان: دار أرملة للنشر والتوزيع، ط1، ص 103.