الرواية الفلسطينية وأنماط التأليف الشفاهية:
رواية "الوارث" لـ "خليل بيدس" أنموذجا

موسى م. خوري*
mkhoury@birzeit.edu

تاريخ تقديم البحث: 2021/9/21م تاريخ قبول البحث: 2021/12/21م https://doi.org/10.35682/jjall.v18i2.438

ملخص

يدرس هذا البحث رواية "الوارث" للكاتب الفلسطيني خليل بيدس (نشرت عام 1920)، وينهض على تمهيد وثلاثة محاور. يؤشر البحث، في التمهيد، على تبعاتِ فقدان الرواية لسنوات طوال على الدرس النقدي قبل أن يعاد نشرها عام 2011، وعلى بقاء الدراسات التي تناولتها في حالة اعتماد تام على تلخيص الدكتور ناصر الدين الأسد للرواية وعلى مقاربته لها وللنثر الفلسطيني خلال النصف الأول من القرن العشرين.

يتناول البحث، في محوره الأول، مقاربة الأسد وملاحظاته على الرواية بشكل تفصيلي، ويكشف عن امتدادها المتكرر في المقاربات اللاحقة، ثم ينظّر لقراءة مختلفة تنهض على رافعة عُمُدها أن المجتمع الفلسطيني في بدايات القرن العشرين كان مجتمعاً شفاهياً، أو مجتمعاً شفاهياً ملقحاً بالكتابة في أحسن الأحوال. يقدم البحث في محوره الثاني تأطيراً نظرياً تقوم على أساسه هذه القراءة المختلفة، ويتوزع على قسمين. يعرض القسم الأول تنظيرات بيدس المتعلقة بفن الرواية/القصة، وبقارئها الضمني، ويذكّر بالجو العام الذي أنتجت فيه "الوراث"، ويعرض القسم الثاني تأطيراً نظرياً لأنماط التأليف في المجتمعات الشفاهية. يرّحل البحث في محوره الثالث هذه الأنماط إلى فضائها التطبيقي، ويتتبع تجلياتها في بناء الرواية، ويفسّر، بالتالي، تنظيرات بيدس وملاحظات النقاد المكررة.

ويخلص البحث إلى أن "الوراث" لم تخرج بالكامل من خانة الروي الشفاهي، ومتحكمات إنتاجه التي غابت عن الدراسات التي تهتم بالأدب الفلسطيني بدايات القرن المنصرم.

الكلمات الدالة: خليل بيدس، رواية فلسطينية، الوارث، شفاهية.

* دائرة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة بيرزيت، فلسطين.
حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Palestinian Novel & Modes of Oral Narration: al-Wārith (The Heir), a Novel by Khalīl Baydas as a Model

Mousa M. Khoury
mkhoury@birzeit.edu

Abstract

This research studies al-Wārith, a novel by the Palestinian novelist Khalīl Baydas published in 1920. The introduction points at the consequences of the absence of the novel from critical studies for a long time until it was re-published in 2011, and hints at other studies that are mainly dependent on Dr. Nāsir al-Dīn al-Asad's summary of the novel, and consequently, on his comments and interpretations. In its first section, the research deals with al-Asad's study of the novel, and uncovers its recurrent impact on latter studies. Then, it proposes another interpretation based on the fact that the Palestinian society, at the turn of the twentieth century, was an oral one, or in its best conditions, an oral society impregnated with writing. In its second section, the research introduces a theoretical framework on which this different interpretation is based which comes in two parts. The first part discusses Baydas' theoretical concepts of the novel/story and its implied reader, and brings to attention the overall circumstances during which al-Wārith emerged. The second part exhibits the various distinctive features/modes of oral production. In its third section, the research transforms these oral features into thier applicable sphere by following their appearance in the novel; thus, explaining Baydas' concepts and the critics' repetitive comments.

Finally, the research concludes that al-Wārith did not totally divert from the modes of oral narration and the controls of its production that were absent from studies concerned with Palestinian literature at the beginning of the last century.

Keywords: Khalīl Baydas, Palestinian novel, al-Wārith, orality.

تمهيد

ظلت رواية "الوراث" لخليل بيدس– وهي أول رواية فلسطينية مطبوعة– مفقودة لسنوات طويلة، إلى أن أعادت الدار الرقمية في مدينة رام الله نشرها عام 2011، وذلك بعد أن تمكن أصحاب الدار من الوصول إلى نسخة غير منقوصة منها. هذا الاستهلال حول فقدان الرواية التي نشرت لأول مرة عام 1920 مسألةٌ مركزية حين يصير الحديث عن الكيفية التي تمت فيها مقاربة الرواية في دراسات الرواد من أمثال ناصر الدين الأسد، وسببٌ في تابعية المقاربات اللاحقة لمقاربة الرواد، وعاملٌ مؤثر، بالنتيجة، في الكيفية التي صار فيها تلقي الرواية من قبل جمهور القراء قبل إعادة النشر وبعدها. لم تثوّر إعادة طباعة الرواية فكرة إعادة النظر في الكيفية التي تمت فيها مقاربتها في كتابات الرواد وكتابات من اعتمد على هذه المقاربة من النقاد اللاحقين، ولم تغير، بالنتيجة، من طبيعة تلقيها. ظلت الدراسات المتخصصة في الرواية الفلسطينية مقصّرة، حتى الآن على الأقل، عن تقديم قراءة مختلفة لهذه الرواية، قراءةٍ تنهض على أسس منهجية تؤثث المشهد النقدي بمقاربات جديدة للأدب الفلسطيني قبل عام 1948 بشكل عام، ولأدب خليل بيدس بشكل خاص[1].

ليس الاستغراق في ترجمة حياة خليل بيدس من هموم هذا البحث الرئيسة، لكنّ إضاءة سريعة على حياته تظل ضرورية لقارئ غير متخصص في بواكير الرواية الفلسطينية وروادها. ولد بيدس في مدينة الناصرة في الجليل الفلسطيني، والعام الذي ولد فيه غير معروف على وجه التحديد، لكنّ إشارات في كتابات معاصريه[2] ترجح أنه ولد عام 1875. عاش بيدس حياة ناشطة بشكل لافت، وتوفي عام 1949، والترجمة القصيرة الآتية تقف عند أبرز محطات حياته فحسب:

أسوة بالمتفوقين من طلبة المدارس الأرثوذكسية (الروسية) في فلسطين وسوريا ولبنان، التحق خليل بيدس، بعد أن أنهى تعليمه الابتدائي في الناصرة، بدار المعلمين الروسية في المدينة نفسها، وتخرج فيها عام 1898. ارتحل بيدس، إثر تخرجه، إلى حمص ليتسلم هناك إدارة مدرسة ابتدائية تابعة للبطريركية

(1) ذكر عادل الأسطة في المقدمة التي كتبها لطبعة رواية "الوراث" أن كتّاباً كثراً ممن لم يقرؤوا الرواية واعتمدوا على تلخيص ناصر الدين الأسد سوف يعيدون النظر فيما كتبوا، الأمر الذي لم يحدث حتى الآن. انظر مقدمة الرواية: بيدس، خليل، *الوارث*، الرقمية للنشر والتوزيع، رام الله، 2011.

(2) حول هذه المسألة، انظر: الأسد، ناصر الدين، *خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين*، ط2، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2001، ص 15–16.

الأرثوذكسية، ومنها إلى قرية بسكنتا اللبنانية، وفيها تسلم إدارة مدرسة من مدراس البطريركية[1]، ونُقل في العام (1908) من لبنان إلى حيفا حيث أنشأ مجلته ذائعة الصيت "النفائس"، التي كانت تعنى أساسا بنشر القصص والروايات المترجمة والموضوعة. ترك بيدس التدريس في حيفا وانتقل إلى القدس ممثلا للطائفة الأرثوذكسية في المجلس المختلط[2]، لكنه عاد والتحق بهذا السلك أستاذا في مدرسة المطران الإنجليزية المرموقة[3] وبقي يدرّس فيها حتى أحيل إلى التقاعد عام 1945. رحل خليل بيدس إلى لبنان إثر وقوع نكبة فلسطين عام 1948، وتوفي هناك في العام 1949.

لم يقتصر فعل بيدس في القدس، كعادته في كل الأمكنة التي عمل فيها، على الإدارة والتعليم، فقد ظل واحدا من أبرز الداعمين للبرامج الثقافية التي كانت تبثها الإذاعة العربية في القدس، وكان له سهمة في العمل الوطني[4]، وقدرته على الخطابة فرضت حضوره في المحافل الاجتماعية والوطنية، تماما كما فرض تميزه الإبداعي حضوره في الساحة الثقافية الفلسطينية؛ فقد كان صحفيا من طراز رفيع، ومؤلفا لعدد من الكتب في حقلَيْ التربية والتعليم والتاريخ، ومترجما لعدد ليس بسيطا من الأعمال الأدبية من الروسية إلى العربية[5]. لا خلاف، رغم تنوع أنشطة بيدس الثقافية، أن العلامة الفارقة في حياته هي

(1) يذكر يعقوب العودات (البدوي الملثم) أن لبيدس الفضل في تجهيز ابن قرية بسكنتا ميخائيل نعيمة ليقبل في كلية دار المعلمين الروسية في الناصرة حيث درس بيدس نفسه، انظر: العودات، يعقوب (البدوي الملثم)، *من أعلام الفكر والأدب في فلسطين*، ط3، دار الإسراء، القدس، 1992، ص 67؛ وانظر أيضاً: نعيمة، ميخائيل، *سبعون: المرحلة الأولى*، ط 6، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص 75.

(2) قررت الحكومة العثمانية في عام 1908 إنشاء مجلس مختلط، نصفه من العثمانيين الأرثوذكس في فلسطين والأردن، ونصفه الآخر من الإكليريوس اليوناني الفلسطيني، لإدارة شؤون الطائفة العربية الأرثوذكسية، والإشراف على الأوقاف الأرثوذكسية في فلسطين والأردن، بعد أن كان يتولى إدارتها ويستأثر بريعها الإكليريوس اليوناني مستقلاً، انظر: العودات، *من أعلام الفكر والأدب في فلسطين*، ص 68.

(3) كانت المدرسة في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي تستقبل نخبة من أبناء الملوك والأمراء والوزراء، وتخرج فيها عدد ملحوظ من أعلام الفكر والسياسة والأدب، منهم على سبيل المثال: الشاعر إبراهيم طوقان، والمفكر وليد الخالدي، والتربوي نسيب بامية، ومحامي الشعب حنا نقارة، وغيرهم. انظر: *الكتاب السنوي الخاص بهذه المدرسة للعام 2016*، وقد أشرف على جمع مادته وكتابة نصوصه مؤلف هذا البحث.

(4) حول نشاط بيدس السياسي في عهد الانتداب البريطاني، انظر: العودات، *من أعلام الفكر والأدب في فلسطين*، 68–69.

(5) حول مؤلفات بيدس الموضوعة والمترجمة، انظر: الأسد، ناصر الدين، *الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة 1950*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص 141–143.

ريادته في مجال كتابة القصة والرواية؛ فمجموعته القصصية "مسارح الأذهان" أول مجموعة قصصية فلسطينية تصدر، وقد نشرتها المطبعة العصرية بمصر عام 1924، وروايته "الوارث" – موضوع هذا البحث– أول رواية فلسطينية، وقد صدرت عن مطبعة دار الأيتام السورية في القدس عام 1920.

كان لفقدان "الوارث"، كما مر، أثر ملحوظ على الكيفية التي تمت فيها مقاربة هذا العمل الروائي الرائد في العديد من الدراسات التي تناولت الرواية الفلسطينية قبل عام 1948، ومشهد هذه المقاربات التي سيتم ذكر أهمها لم يتغير بعد إعادة إصدار الرواية عام 2010، أي بعد انتفاءِ مبررِ اتكاءِ الدراسات على التلخيص الذي قدمه ناصر الدين الأسد للرواية في كتابه خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين. لم يقتصر، في الحقيقة، اعتماد الدراسات على التلخيص فقط، بل تعداه إلى تبنّي ملاحظات الأسد العامة على الرواية وتكرارها.

المحور الأول: مقاربة مبكرة ومؤثرة

1- توطئة ضرورية حول مشهد التعليم في فلسطين مطلع القرن العشرين

قدّمت نشرة وزارة المعارف العثمانية للعام الدراسي (1913–1914) إحصائياتٍ دالةً تتعلق بواقع التعليم في فلسطين، فقد حددت هذه النشرة عدد المدارس في الألوية الثلاثة في حينه (القدس ونابلس وعكا)، وحددت مراحلها، وأشّرت على عدد الطلبة الملتحقين بها[1]. كان التعليم في المرحلتين الإعدادية والثانوية، وفق النشرة، نادراً في العام الدراسي المذكور، ما يعني أن أعداد الطلبة في المرحلتين بقيت ضئيلة حد الغياب، في حين كانت مدارس التعليم الابتدائي أقرب إلى كتاتيب "لا يكاد يحصّل منها المتعلّم شيئا غير معرفة يسيرة بالقراءة والكتابة وتجويد القرآن"[2]، ولم يتجاوز عددها المئة في الألوية الثلاثة، وكانت تستوعب عُشر أبناء فلسطين ممن كانوا في سن التعليم الابتدائي وقت إصدار النشرة. هكذا ظل بقية الأطفال، ممن لم يحظوا بتعليم في المدارس الخاصة، أميين موزعين على تجمعات ريفية

(1) الأسد، *الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة* 1950، ص 33–34.

(2) الأسد، *الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة* 1950، ص 33.

سمتها الغالبة الموافقة الدائمة والرضاء المستمر لأسياد إقطاعيين[1]، إلى أن رضّتها موجات حداثة بدأت تتكثف في السنوات التي شرعت فيها الحكومة العثمانية بالاستعداد لدخول الحرب الكونية الأولى[2].

في هذا المشهد التعليمي، الذي تسوده نسبة أمية عالية جدا، والسواد الأعظم من المتعلمين فيه لم يتعدّوا مرحلة فك الحرف، يفصّل الأسد المؤثرات التي أسهمت في ولادة القصة/الرواية الفلسطينية وتشكلها[3]، ويستبعد أي تأثير للموروث الشعبي عليها في الزمن الذي كتب فيه بيدس رواية "الوارث"، يقول: "ولا شك أن هذا القصص الشعبي لم يكن آنئذ معدودا من الفن الأدبي في شيء، بل كان ينظر إليه نظرة الاحتقار والازدراء؛ لأنه لا يليق إلا بالعوام، فكان الأدباء في ذلك الوقت والمتعلمون يتعالون عليه ويتجافون عنه، ولذلك ظل هذا النهر الثّر يتدفق في مجراه وحده دون أن يرفد الأدب الفصيح ودون أن يطعّمه ويغنيه"[4]. يؤشر هذا الاقتباس، بالطبع، على قطيعة تامة، في الوعي وفي اللاوعي[5]، بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي، مع أن حسم هذه المسألة يحتاج إلى مراجعة، خصوصا عندما يصير الحديث عن مجتمع شفاهي مثل المجتمع الفلسطيني بدايات القرن العشرين، أو عن مجتمع لم يكن في أحسن أحواله وقتذاك غير مجتمع شفاهي ملقح بالكتابة، يحتفظ "بكثير مما تتصف به الشفاهية الأولية من توجه

(1) الخليلي، علي، *الورثة الرواة: من النكبة إلى الدولة*، مؤسسة الأسوار، عكا، 2001، ص 14.

(2) حول أثر الحرب الكونية الأولى على تشكل الحداثة في فلسطين وبلاد الشام عموماً، انظر: تماري، سليم، *عام الجراد: الحرب العظمى ومحو الماضي العثماني من فلسطين*، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2008، ص 6–12.

(3) الأسد، *خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين*، ص 8–12.

(4) الأسد، *خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين*، ص 16. وحول مسألة نفي أن يكون للقصص الشعبي أي أثر في القصة العربية الحديثة، انظر أيضا: نجم، محمد يوسف، *القصة في الأدب العربي الحديث*، ط2، المكتبة الأهلية، بيروت، 1961، ص 3؛ وانظر: وادي، فاروق، *ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا*، ط2، مؤسسة الأسوار، عكا، 1985، ص 16.

(5) مصطلح اللاوعي الفرويدي لا يعني مخزوناً سلبياً من معطيات محايدة، بل يعني كيانا ديناميكيا يحرك الإنسان في أعمق مستويات وجوده وإنتاجه وردود فعله، ويستخدم هنا مضافا إليه ظلال المعاني التي ألحقها به (يونج) عندما تحدث عن لاوعي جمعي يختزن في ثقافته رموزا حيوية يستخدمها الأدباء لإثارة الإحساس والتعبير عن وعي المجتمع بذاته. انظر حول هذه المسألة: تايسون، لويس، *النظريات النقدية المعاصرة: الدليل الميسر للقارئ*، ترجمة أنس عبد الرزاق، جامعة الملك سعود، الرياض، 2014، ص 14–15: وانظر أيضاً: خليل، إبراهيم محمود، *النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك*، ط 4، دار المسيرة، عمان، 2011، ص 22–23.

عقلي"[1]، ويعيش حالةً هجنة (Hybridation) غير قصدية[2] في إنتاج خطابين (شفاهي وكتابي) داخل ملفوظ أدبي واحد لا يسهل إدراك ذاتَ منتِجِهِ دون إدراك المرجعيات الخارجية المؤسسة لوعيه[3].

2- تلخيص ناصر الدين الأسد وملاحظاته

لقد صار تلخيص الأسد للرواية، بحكم فقدانها لسنوات طويلة، الـ "رواية" فعليا[4]، ووجدت ملاحظاته العامة صدى لها في دراسات مُؤَسِّسة ومهمة حول الأدب الفلسطيني. لا حاجة، هنا، لتقديم التلخيص، فالرواية صارت متوفرة، ومحور البحث الثالث الذي يتناول فنيتها وعلاقتها بالشفاهي سيحقق جزءا من هذا الأمر باختصار وتلقائية. أما الآتي فهو عرضٌ لتقاطعات أكثر الملاحظات شيوعا على فنية الرواية كما وردت في قراءة الدكتور الأسد وقراءات غيره من النقاد الذين قاربوا بواكير الرواية الفلسطينية؛ هذا مع العلم أن هناك دراسات أخرى، بالمقابل، لم يرد فيها ذكر لرواية بيدس، فقد رأى أصحاب هذه الدراسات، وبسبب فقدان الرواية كما يبدو، أن لا يقعوا في فخاخ بطولة مستحيلة ويكرروا المكرر أصلا[5].

(1) يوزّع والتر ج. أونج المجتمعاتِ، فيما يختص بعلاقتها مع الكتابة، على ثلاثة أنواع: مجتمعات شفاهية أولية لم تتقاطع مع الحرف مطلقا، وأخرى كتابية محضة استبطنت الحرف وتخلصت، بذلك، من كل العلامات الفارقة للمجتمعات الشفاهية، ونوع ثالث يقع بين النوعين السابقين هو المجتمعات الشفاهية الملقحة بالكتابة. في النوع الثالث من المجتمعات يتسلل الشفاهي إلى الكتابي، وتظهر في المخرجات الكتابية، على اختلافها، علامات شفاهية فارقة يصعب تجاورها؛ ذلك لأنها متجذرة في اللاوعي الفردي والجمعي الخاص بهذه المجتمعات وهي تعيش شرطها الثقافي في المناطق الحدودية بين النوعين الأول والثاني. انظر: أونج، والتر، *الشفاهية والكتابية*، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، 1994، ص 59.

(2) يفرق باختين بين نوعين من التهجين: قصدي وغير قصدي، والتهجين عنده يعني "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ"، انظر: باختين، ميخائيل، *الخطاب الروائي*، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص 120.

(3) الشعبة، نجاة عرب، "حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات"، *مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب*، جامعة باجي مختار، عنابة، عدد 31، أيلول 2012، ص 84.

(4) بيدس، *الوارث*، المقدمة.

(5) من هذه الدراسات: الخليلي، *الورثة الرواة: من النكبة إلى الدولة*؛ الخطيب، جهينة، *تطور الرواية العربية في فلسطين 48 (1948-2012)*، ط2، مكتبة كل شيء، حيفا، 2012؛ الخليلي، علي، *قصص على مدار قرن: تداعيات التراجيديا- مكابدات السرد*، ط1، دار الشروق، عمان، 2008؛ ياغي، عبد الرحمن، *حياة الأدب الفلسطيني الحديث*، ط2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981؛ السعافين، إبراهيم، *تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967*، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1987.

من الملاحظات العامة التي قدمها الأسد على الرواية وشهدت تكرارا في الدراسات اللاحقة أن بيدس "لم يختر موضوعه من البيئة المحلية في بلده"[1]، بل جعل وقوع الأحداث في مصر التي كانت تعرف بوجود الملاهي والمراقص الليلية فيها، ويرى الأسد أن هذا قلل من قيمة القصة من حيث إنها قصة تهدف إلى معالجة مسألة عامة لم يحددها تماما[2]، ولعلها مسألة التواجد اليهودي/الصهيوني في فلسطين. يكرر فاروق وادي هذا الرأي أيضا في كتابه ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، فقد أكد مسألة غياب خصوصية المكان بقوله: "فالمكان الروائي ليس فلسطين، وبالتالي فإن زمن الحدث الروائي وأجواءه وتفاصيله ظلت تنأى عن تلك الخصوصية"[3]، يقصد خصوصية المسألة الفلسطينية الصهيونية. تكرر سلمى خضرا الجيوسي في مقدمة أنثولوجيا الأدب الفلسطيني الحديث الملاحظة ذاتها أيضاً، وقد اعتمدت في قراءتها للرواية على تلخيص وادي لتلخيص الأسد[4]، تقول: إن بيدس "عالج هذه القصة بطريقة غير مباشرة، وبالتالي غير مؤثرة، جاعلا الشخصيات سورية والمكان مصريا، ومؤكدا على أخلاقيات موروثة ونظرة تقليدية بدلا من التقاط الأبعاد الحقيقية للحركة الصهيونية وما تحمله في طياتها للفلسطينيين"[5]. تتقاطع هذه الملاحظة المتكررة عند الأسد ووادي والجيوسي مع إشارة حنا أبو حنا في كتابه طلائع النهضة في فلسطين: خريجو المدارس الروسية 1862–1914 أيضاً، فهو الآخر أشار إلى أن بيدس "جعل مصر مسرحاً لأحداث الرواية، لا فلسطين"، معللاً ذلك بأن "الغاية من الرواية خلقية عامة تعرض لمفاهيم وقيم كانت سائدة في حينه"[6].

نجد صدى هذه الملاحظات المتعلقة بانزياح الرواية المكاني عن البيئة الفلسطينية عند عادل الأسطة أيضا في مقالته اليهود في أول رواية فلسطينية، إذ صرّح هو الآخر أن من حق "قارئ الرواية أن يتساءل: لماذا لم يكتب بيدس روايته عن البيئة الفلسطينية؟"[7]، ونجدها عند واصف أبو الشباب في المدخل الذي كتبه عن الرواية الفلسطينية في الموسوعة الفلسطينية حين قال: "اختار الكاتب البيئة المصرية لتكون

(1) الأسد، *خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين*، ص 59.

(2) الأسد، *خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين*، ص 59.

(3) وادي، *ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية*، ص 21.

(4) تشير سلمى الخضرا الجيوسي إلى ذلك في الهامش رقم 38 من مقدمة كتابها، انظر: الجيوسي، سلمى الخضرا، *مقدمة أنثولوجيا الأدب الفلسطيني الحديث*، ترجمة عبد اللطيف البرغوثي، مطبعة جامعة كولمبيا، نيويورك، 1992، ص 112.

(5) الجيوسي، *مقدمة أنثولوجيا الأدب الفلسطيني الحديث*، ص 22.

(6) أبو حنا، حنا، *طلائع النهضة في فلسطين: خريجو المدارس الروسية 1862–1914*، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2005، ص 114.

(7) الأسطة، عادل، "اليهود في أول رواية فلسطينية"، *صحيفة الأيام*، عدد 10–2–2103، رام الله، فلسطين.

مسرحاً لأحداث القصة"[1]، ثم قدم أبو الشباب تبريراً أخلاقياً فيه شيء من غرابة، يقول: إن "المواقف الغرامية في أية رواية كانت محظورة على المترجمين من كتّاب فلسطين، فكيف إذا كانت الرواية موضوعة"[2]، وأردفه بتبرير آخر، مفاده أن بيدس أراد أن تصير مسألة التواجد اليهودي في فلسطين مسألة عربية حين جعل مصر مسرحا لأحداث روايته!"[3].

من الملاحظات العامة الأخرى التي قدمها الأسد على الرواية، وتكررت في دراسات لاحقة، أن هناك تكرارا متطابقا ومسرفا في تقديم الشخصيات اليهودية؛ فـ(إستير) معشوقة بطل الرواية يهودية، "ولا بد – لاستكمال صورة عبثها ومكايدها– من رسم خطوط جانبية تبرز معالم الصورة، ولكن الإسراف في ذلك أفسد فنية التناول، فعمة إستير، وناثان، وبائع الآلات الموسيقية، وأمين صندوق المسرح، والحوذي، وبائعة الأثاث... كلهم يهود، والحديث عنهم وعن أساليبهم في: الربا والإغواء والاستغلال والجشع والتحايل، حديث يستغرق صفحات طوالا"[4]. هذه الملاحظة حول التكرار والمبالغة في تقديم الشخصية اليهودية وردت أيضاً عند سلمى خضرا الجيوسي، إذ قالت إن الفتاة التي أحبها بطل الرواية عزيز "مصاصة دماء يساعدها بعض أبناء جلدتها في محاولاتها لانتزاع المال من ذلك الشاب... فتصفهم [الرواية] بأنهم جشعون للمال جشعاً لا يروى وأنهم على استعداد لارتكاب أي عمل من أعمال القسوة في سبيل الحصول عليه"[5]، وترى الجيوسي أن الرواية لم تقدم بذلك سوى صورة نمطية لليهودي، وضيّعت فرص التقاط الأبعاد الحقيقية للحركة الصهيونية. كما لم تر الرواية، بحسب فاروق وادي، هذه الحركةَ بأطماعها الاستيطانية التوسعية، "بل رأت اليهودية– بنمطها التقليدي الشيلوكي– تتعبد لإلاهها المطماع، المال، فالشخصيات اليهودية في الرواية، جميعها: متكالبة على المال؛ انتهازية؛ جشعة؛ مبتزة؛ مستغلة؛ تهدد الحياة الآمنة المطمئنة لبطل الرواية"[6]. لا يبتعد واصف أبو الشباب في الموسوعة الفلسطينية كثيرا عن هذه الملاحظة حول المبالغة في تقديم نمط مكرر من شخصياتٍ يهوديةٍ رأى هو أيضا أنها "مادية تعبد المال ولا تؤمن بالصدق والوفاء، وهي خائنة ولا أخلاق لها.."[7].

(1) أبو الشباب، واصف، "القصة والرواية والمسرحية في فلسطين (1900–1948)"، *الموسوعة الفلسطينية، هيئة الموسوعة الفلسطينية*، بيروت، 1990، ج 4، ص144.

(2) أبو الشباب، "القصة والرواية والمسرحية في فلسطين (1900–1948)"، ص144.

(3) أبو الشباب، "القصة والرواية والمسرحية في فلسطين (1900–1948)"، ص 145.

(4) الأسد، *خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين*، ص 59.

(5) الجيوسي، *مقدمة أنثولوجيا الأدب الفلسطيني*، ص21–22.

(6) وادي، *ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية*، ص 22.

(7) أبو الشباب، "القصة والرواية والمسرحية في فلسطين (1900–1948)"، ص 145.

ومن جملة ملاحظات الأسد على فنية الرواية ملاحظة أخرى وجدت صداها أيضا في الدراسات اللاحقة، وهي أن الرواية لا تقدم شخصيات معمقة، ويغيب عنها أي تحليل "يغوص إلى أعماق النفس الإنسانية" وبطلها "ضئيل الإحساس بالكرامة"[1]. يسجل حنا أبو حنا على بطل الرواية عزيز، في هذا السياق، أنه شخص "لا تستثار كرامته"، ويستغرق "من غير تأمل في مزيد من الحمق"[2]، ويقوده شرك العلاقة مع إستير وبطانتها اليهودية كما يلاحظ فاروق وادي "إلى الوقوع في سلسلة متواصلة من الشراك المتقاطرة ... فيسقط في حبائلهم"[3]. نلاحظ رجع صدى هذه القراءة حول طبيعة شخصيات الرواية عند واصف أبو الشباب أيضاً، فقد سجّل بدوره أن مؤلف الرواية غالبا ما يعمد إلى وصف الشخصيات "وصفا عاما ومباشرا دون أن يلجأ إلى الحوار الذي يصدر بحق عن الشخصيات ليكشف عن داخلها ونفسياتها"[4].

إن كل الملاحظات السابقة المشتركة حول غياب خصوصية المكان، والتكرار، ونتوء نبرة المبالغة في تقديم الشخصيات وإغداق النعوت عليها، ثم مطاوعتها لخط الحكي، وغياب أبعادها الجوانية أو أي تفريع تحليلي يغوص في أعماقها، وغياب أي حوار حواري[5]، وغيرها من ملاحظات ضمنية حول الضدية والصراع بين الخير والشر في نص وُسم بأنه "مغلق لا ينفتح على آفاق موحية"[6] هي علامات تأليف شفاهية سيأتي تفصيلها نظرياً في المحور الثاني قبل أن يتم تناولها تطبيقيا في المحور الثالث. لكن ما يجب التأكيد عليه الآن أن هذه الرواية، وفي كل الدراسات التي ورد ذكرها، كانت تحاكم، مع اختلافات جزئية في التفاصيل، من زاوية نظر لم تر بينها وبين الشفاهي علاقة تستأهل درساً، الأمر الذي خالفه الدكتور إبراهيم السعافين حين أكد في كتابه تطور الرواية العربية في بلاد الشام أن الرواية العربية في بداياتها تأثرت بالأدب الشعبي، لكنه، وهو المعروف باهتمامه الشديد بالأدب الفلسطيني، لم يأت على

(1) الأسد، خليل *بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين*، ص 61.

(2) أبو حنا، *طلائع النهضة في فلسطين: خريجو المدارس الروسية*، ص 111.

(3) وادي، *ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية*، ص 21.

(4) أبو الشباب، "القصة والرواية والمسرحية في فلسطين (1900–1948)"، ص 146.

(5) حتى يكون الحوار حوارياً "يقتضي تعدد وجهات النظر وتنوعها، وإدراكا لموقع الآخر (والـ أنا بالضرورة) من أجل إدراك صوته". تصير كل معرفة، بذلك، "معرفة حوارية تقوم على تفاعل ما بين فكرة وفكرة، فنحن نعرف ضد معرفة سابقة، وذلك بتهديم معارف قلقة، غير مستقرة تماما، تساؤلاتها أكثر حضورا من إجاباتها". انظر: الكردي، وسيم، *المشكالية: نحو حوار حواريّ*، ط1، مؤسسة عبد المحسن، رام الله، 2003، ص 23–26.

(6) الأسد، *خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين*، ص 62.

ذكر رواية بيدس من جهة، وبقيت ملاحظاته المهمة تحتاج، من جهة أخرى، إلى أن تردّ إلى أصول نظرية جاء تفصيلها في كتب متخصصة بالمخرجات الشعبية وبأنماط تأليفها الشفاهية[1].

المحور الثاني: أنماط التأليف الشفاهية (الوحدات، والقوانين، والوظائف الدراماتيكية)

لا بد، قبل الشروع في تفصيل الحديث حول أنماط التأليف الشفاهي، من وقفة على أطاريح بيدس النظرية التي جاءت في مقدمة مجموعته القصصية "مسارح الأذهان" موزعة ضمنيا على شقين: يختص الشق الأول بمقارعة رسالة العمل الفني الروائي/القصصي ومنابع قيمته، مع العلم أنه يستخدم مفردة رواية ليحيل على القصة والرواية معا[2]، ويختص الشق الثاني بمقارعة طبيعة المتلقي الضمني لهذا النوع من الأدب وتفصيل احتياجاته.

أولى ملاحظات بيدس على الرواية أنها تمثيل للحياة في صورها المختلفة، وصور الحياة في رأيه لا تتوزع إلا على ثنائيات ضدية "من خير وشر، وفضيلة ورذيلة، وعدل وجور، وصدق وكذب، ووفاء وغدر، وإخلاص ورياء، وهناء وشقاء"[3]. وفي ضوء هذه القسمة الضدية بين الأسود والأبيض لصور الحياة المختلفة، يصرح بيدس أن "الرواية الحقيقية هي التي ترمي إلى المغازي الحكمية أو الأغراض الأدبية؛ إلى تمجيد الفضائل أو التنديد بالرذائل؛ إلى تهذيب الأخلاق وتنوير العقول وتنمية القلوب وإصلاح السيرة"،[4] ثم يختم حديثه مقررا: "لا شك أن قيمة الرواية، هي في ما تتضمنه من الفائدة وتتوخاه من العبرة. وقيمة الكاتب الروائي، هي في ما يمثله للقارئ من الحقائق، بالأسلوب الفني الشائق"[5]. أما القراء المفترضون للأعمال الروائية في عُرف بيدس، فهم العامة أو سواد الناس من كل أمة، "والعامة يميلون إلى الرواية لأنها كتابهم ورفيقهم وعشيرهم، وهي أجمل ما يتلهون به في ساعات فراغهم... وأنجع ما يتوسل به لإصلاح عاداتهم وتثقيف أخلاقهم وأعذب مورد يستمدون منه البصائر" [6].

(1) السعافين، *تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام*، 73-75.

(2) يستخدم بيدس مفردة "رواية" في تقديمه لمجموعته القصصية "مسارح الأذهان"، وهي عنده تحيل على الفن القصصي (رواية وقصة قصيرة). انظر: بيدس، خليل، *مسارح الأذهان: مجموعة أدبية فنية روائية في حقيقة الحياة*، ط1، المطبعة العصرية، مصر، 1924، ص 9.

(3) بيدس، *مسارح الأذهان*، ص 11.

(4) بيدس، *مسارح الأذهان*، ص 12.

(5) بيدس، *مسارح الأذهان*، ص 14.

(6) بيدس، *مسارح الأذهان*، ص 11.

تعكس هذه الأطاريح مجتمعة وعي بيدس القائم[1] حول الرواية، وحول متلقيها المفترض، وتعكس – من باب رد الخاص إلى العام[2] – طبيعة الجو العام الذي تحققت فيه حوارية[3] النص مع محيطه الثقافي والاجتماعي؛ فبيدس يتوجه إلى العامة من الناس، وأولاء، حين نراجع نشرة وزارة المعارف التي مر ذكرها، أناس يفكون الحرف، والأرجح أن أغلبهم درس في مدارس أقرب إلى الكتاتيب. إن مكاملة هذه الأطاريح مع المرتكزات النظرية الثلاثة الآتية لأنماط التأليف الشفاهي ستعين، لاحقا، على تفسير مداميك أساسية في معمار الرواية الفني، وعلى تفسير الملاحظات العامة السابقة، والرد عليها بالنتيجة.

أولا: وحدات التأليف الشفاهي

يفتتح والتر ج. أونج (Walter J. Ong) الفصل الثالث الخاص بديناميات أو وحدات التأليف الشفاهي من كتابه "الشفاهية الكتابية" (Orality and Literacy) بحديث حول طرز تعلم أهل الثقافات الشفاهية الأولية، تلك التي لم تمسّها الكتابة بأي صورة، وينعتهم بأنهم يتعلمون كثيراً، وعندهم قدر كبير من الحكمة التي يمارسونها، ولكنهم لا يدرسون، بل يتعلمون بالتلمذة. والتعلّم بالتلمذة، بحسب أونغ، يقتضي توظيف قدر كبير من الميكانيكيات المحفزة للذاكرة، ويقتضي قدراً كبيراً من التكرار الذي يضمن لمادة، يقدمها معلم لمتعلم، البقاءَ والاستمرار عبر أجيال لا تملك من أمر استرجاع هذه المادة ما يملكه مجتمع كتابي يعود لأرشيفه الكتابي (بأشكاله التي يمكن أن تتعدد) ويستحضر المادة. في المجتمع الشفاهي أنت تعرف، يقول أونغ، ما يمكنك تذكره؛ الأمر الذي يؤدي إلى التحكم، ليس فقط في أنماط التعبير، بل إلى التحكم في العمليات الفكرية أيضاً[4]. يحدد أونغ، بعد مفتتح هذا الفصل، وحدات التأليف

(1) "الوعي القائم" واحد من مصطلحات منهج البنيوية التكوينية، واستخدامه هنا غير مقرون بأبعاده الفلسفية كما ترد في تنظيرات أصحاب هذا المنهج، الوعي القائم هنا يحيل فقط على فهم بيدس لفنية العمل القصصي كما ظهر في مقدمته النظرية لمجموعته القصصية "مسارح الأذهان".

(2) لانسون، مايبه، *منهج البحث في الأدب واللغة*، ترجمة محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 25.

(3) الإحالة هنا على حوارية باختين، والمصطلح يشير إلى أن النصوص حوارية من جهة "العلاقة التي تربط البنى الأدبية ببنى أخرى، وما يترتب على ذلك من تعالقات نصية وطبيعة حوارية بين النص وصاحبة من جهة وبين النص والمتلقي والسياق الثقافي العام من جهة أخرى". انظر: يوسف، أحمد، "بلاغة المحكي ومنطق الحوار قراءة في حواشي الكتابة وهوامشها، *مجلة التواصل*، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، عدد 23، كانون ثان 2009، ص 15.

(4) أونغ، *الشفاهية والكتابية*، ص 56، 59، 92.

الشفاهي (الرسمي والشعبي)، ويدعّم تحديده النظري لهذه الوحدات المتعالقة بأمثلة غير قليلة، والآتي أهمها في سياق هذا البحث[1]:

1- وحدة الصيغ النمطية الحافزة للتذكر والقابلة للتكرار الشفاهي والاسترجاع، نحو: الصيغ الموقعة، والمتوازنة، والمكرورة، والمتعارضة، والمسجوعة. وهذه الصيغ أو الأنماط تتجلى في كثير من المخرجات الشفاهية، وتتجلى بوضوح في الأمثال الشعبية، ويمكن معاينة تجلياتها في كثير من مشاهد ترد في أجناس أخرى من الأدب الشعبي، فالشاطر حسن في الحكاية التي تحمل اسمه يكرر الرحلة ثلاث مرات للحصول على الحاجة المعلنة، وعلاقته مع زوجة أبيه (الغولة التي تخّفت بهيئة امرأة جميلة جدا) علاقةُ معارضة وضدية، وعروسه أجمل من هذه الغولة/المرأة، والغولة الخيّرة التي أعطته أداة الظفر تُقدّم في تعارض مع الغولة الشريرة التي ظلت تكيد لأبيه إلى أن هزمت شر هزيمة؛ ذلك لأن الظفر في الصيغة النمطية (الخير/الشر) يكون دائما للشق الأول منها[2].

2- وحدة الأسلوب التجميعي مقابل التحليلي، وهي وحدة تتعالق مع الصيغ التي تعين على التذكر، وتفصيل هذه الوحدة أن الفكر الشفاهي ينفر من الوحدات المنفردة البسيطة، ويميل إلى جعلها على هيئة عناقيد كالتي نجدها في العبارات المتوازية أو المتعارضة التي مر ذكرها، أو نجدها في إغداق النعوت، فـ"الجندي الشجاع" أكثر حضورا في الشفاهي الشعبي والرسمي من "الجندي"، وكذا "الأميرة الجميلة جدا"، و"السنديانة العاتية"، و"الثورة المجيدة"، و"المقاتلين البواسل"، وغير ذلك كثير.

3- وحدة الأسلوب الإطنابي أو الغزير، وهذه الوحدة ضرورة إنتاج وضرورة تلق في المجتمعات الشفاهية أو المجتمعات التي لم تتخلص من شفاهيتها بالكامل، فالإطناب، أو تكرار ما قيل توا، يجعل طرفي عملية التواصل على الخط نفسه، في وقت لا يستطيع المتلقي أن يعود إلى "سطر" سبق. ليس غريبا، والحال، أن تشجّع الثقافات الشفاهية، أو الثقافات القريبة منها، المبالغة والذلاقة والطلاقة، أو ما يطلق عليه في البلاغة "الغزارة Copia". الملاحظ أن هذه السمات تظل في المجتمعات الحالية التي يغلب عليها طابع الشفاهية حاضرةً في الكتابة، لدرجة أنك تقرأ نصوصا تشعرك، بما فيها من حشو وفضول كلام، أنها خطب مرتجلة. المثال الآتي يمثل هذه الوحدة خير تمثيل: "حملت الأيام

(1) أونغ، *الشفاهية والكتابية*، ص 94-110.

(2) سرحان، نمر (محرر)، *حكايات شعبية من فلسطين*، دار الفتى العربي للنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص 41-47.

القليلة الماضية إلى الكيان الصهيوني أخبارا غير سارة، وأنباء سيئة، وكأنها كابوس مرعب، يقلق في الليل وفي النهار، ويزعج في الحرب والسلم، ويربك القيادة والعامة، ويخيف الحكومة والجيش" [1].

4- وحدة لهجة المخاصمة، وهذه من الوحدات المهمة الأخرى التي يحددها أونغ، فالعارف في الثقافات الشفاهية، أو ذات البقايا الشفاهية، لا ينفصل عن المعروف، لذا تكون هذه المجتمعات نزاعة للمخاصمة بشكل خارق للعادة في نظر الكتابيين، وهذا النزوع يظهر في الأقوال والأفعال، فالمحفوظ من الأمثال والأقوال لا يستخدم لتخزين المعرفة فقط، بل لاستحضار الآخرين إلى معركة لفظية أو ذهنية. تكثر في المجتمعات الشفاهية فكرة المنابذة، والوصف الحماسي للعنف، والتهاجي، والإفحاش في الكلام، والمديح المفرط. ولا غرابة في ذلك كله بالطبع؛ فهو يتناسب مع الشفاهية الموزعة بين قطبي الجيد والرديء، والخير والشرير، والفاضل والرذيل، وغيرها من ثنائيات ضدية أخرى.

ثانيا: قوانين التأليف الشفاهي

يقدم أولرك أكسل (Olrik Axel) في مقالة له مضمنة في كتاب أشرف على تحريره عالم الفولكلور الأمريكي ألان دندز[2] (Allen Dundes) تسعة قوانين خاصة بتأليف النصوص الشعبية. بعض هذه القوانين يتقاطع مع وحدات التأليف الشفاهي السابقة ويؤكدها، وبعضها الآخر يجلو صورة التأليف الشفاهي بشكل أزيد. الآتي قائمة بهذه القوانين:

1- غياب البدايات المفاجئة، 2- غياب النهايات المفتوحة، 3- السير من الثبات إلى الخلخلة ومن الخلخلة إلى الثبات، 4- التكرار، 5- كثرة الرواسم/الصيغ، 6- حضور شخصيتين في المشهد الواحد يكون حوارهما محكوما بصيغة الطلب وتنفيذ الطلب، 7- التركيز على شخصية محورية واحدة، 8-غياب التفريع التحليلي والتوغل في الأبعاد النفسية للشخصيات، 9- نتوء نغمة التطرف أو المبالغة.

ثالثا: وظائف الشخصيات الدراماتيكية

يحدد فلاديمير بروب (Vladimir Propp) في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" (Morphology of Folktale) سلسلة وظائف تقدم الأساس المورفولوجي للحكاية، يسميها وظائف

(1) اللداوي، مصطفى، "إيران وحماس حلف لا ينتهي"، *صحيفة دنيا الوطن الإلكترونية*، 22-12-2014، واسترجع من موقع المجلة www.alwatanvoice.com بتاريخ: 16-7-2020

(2) Olrik, Axel, "Epic Laws of Folk Narrative", in Allen Dundes (ed.), *The Study of folklore*, University of California, 1965, pp 129-141.

الشخصيات الدراماتيكية[1] ، ويمكن أن يصل عدد هذه الوظائف في الحكايات المركبة إلى إحدى وثلاثين وظيفة في الحد الأقصى، أو إلى أقل من ذلك بكثير في الحكايات الأقل تركيبا. هذه الوظائف الدراماتيكية هي عناصر ثابتة في عينة الحكايات الشعبية التي درسها بروب، بغض النظر عمن يحملها من شخوص الحكاية المحدودين، أو يضطلع بتنفيذها[2]. الآتي مسرد ممخوض بالوظائف الدراماتيكية التي ستتضافر مع ما سبق ذكره من وحدات تأليف شفاهية وقوانين:

1- الغياب، أي أن يغيب أحد أفراد الأسرة من البيت. موت الوالدين يعدّ شكلا من أشكال الغياب، 2- تحذير البطل أو صيغة معكوسة للتحذير على شكل أمر، 3- مخالفة التحذير، هنا تدخل الحكاية شخصية جديدة تسمى الشرير، 4- يقوم الشرير بمحاولة استطلاعية، 5- يحصل الشرير على معلومات عن ضحيته، 6- يحاول الشرير أن يخضع ضحيته ليختطفه أو يستولي على ممتلكاته. الشرير يتخفى هنا ويستخدم أساليب الإقناع. يسبب الشرير جروحا جسدية ويسبب اختفاء مفاجئا، 7- ترضخ الضحية لخداع الشرير وتساعد برضوخها الشرير، 8- يتسبب الشرير بأذى لأحد أعضاء العائلة، 8 a – أحد أعضاء العائلة يفقد شيئا أو يعبر عن رغبته في امتلاك شيء، 9- إعلان سوء الحظ أو الفقدان. يطلب من البطل أو يؤمر ثم يسمح له بالذهاب، 10- يقرر البطل القيام بفعل مضاد، 11- يغادر البطل الوطن، هنا تدخل الحكاية شخصية جديدة يمكن أن تسمى الشخصية المانحة، 12- يتم اختبار البطل والتحقيق معه بل والهجوم علية مما يمهّد الطريق لحصوله إما على أداة سحرية، أو مساعد، تختبر الشخصية المانحة البطل، 13- يتفاعل البطل مع أفعال من سيكون المانح – يحرر البطل أسيرا أو يقص شعرا أو يقدم بعض الخدمات، 14- يحصل البطل على وسيط سحري، 15- يحوّل البطل إلى إبرة أو يتم إيصاله أو يقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه أو يطير في الهواء، 16- يتقابل البطل والشرير في معركة مواجهة، 17- يوسم البطل، 18- يهزم الشرير، 19- ينتهي سوء الطالع المبدئي – تلبى الحاجة – يتم الحصول على الحاجة – يتم تحرير أسير، 20- يعود البطل ، 21- يطارد البطل، 22- إنقاذ البطل من المطاردة، 23- يصل البطل دون أن ينكشف أمره إلى الوطن أو إلى بلد آخر، 24- يدّعي بطل مزيّف ادعاءات لا أساس لها من الصحة، 25- يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل، 26- تنتهي المهمة، 27- يتم التعرف على البطل، 28- يكشف أمر البطل المزيف أو الشرير، 29- ظهور البطل في شكل جديد، 30- يعاقب الشرير، 31- يتزوج البطل ويعتلي العرش.

(1) بروب، فلاديمير، *مورفولوجيا الحكاية الخرافية*، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد عبد الحليم نصر، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1989، ص 82-136.

(2) بروب، *مورفولوجيا الحكاية الخرافية*، ص 75.

المحور الثالث: بناء الرواية، والأنماط، والملاحظات

1- أما قبل، معضلة المكان القصي/مصر

فلا بد أن تحلّ – قبل الشروع في ترحيل الأطر النظرية الثلاثة إلى فضاءاتها التطبيقية على مبنى الرواية – معضلة المكان القصيّ/مصر الذي ثوّر مجموعة ملاحظات مكررة نعرف الآن أنها ترتد كلها إلى ملاحظة ناصر الدين الأسد المُؤَسِّسَة.

لم يتطرق أصحاب الملاحظات السابقة حول شق المكان في الرواية إلى فنية المشهد في الأعمال الأدبية، بل اكتفوا بتسجيل مآخذهم على الكاتب الذي جعل مصر مكانا لروايته، ولم يجعله فلسطين؛ الأمر الذي أضعف، من وجهة نظرهم، فنية الرواية وقلل من قدرتها على التأثير من حيث إنها تعالج قضية عامة هي المسألة الصهيونية – كما يحب أن يفترض أغلبهم على الأقل. هناك مسألتان يجب تناولهما في سياق هذه الملاحظة: الأولى تتعلق بالمشهد وأهميته في الحكايات الشعبية، والثانية تتعلق بالمشهد وأهميته في الأعمال الأدبية الكتابية. بعد مقارعة هاتين المسألتين يمكن أن نحدد كيف حضر/لم يحضر المكان القصي/مصر في رواية بيدس، وهل كان لحضوره/غيابه دلالات خاصة تتكامل مع بقية عناصر الرواية؟

يقدّم المكان في الحكايات الشعبية، في العادة، ببساطة واختزال شديدين، وغالبا ما يكون في (أي مكان Placeless) وفي (أي زمان موغل في القدم Timeless)، وتنقل معظم الحكايات الحدث من العالم الواقعي إلى عالم متخيل أو عجائبي[1] تتم الإحالة عليه بمفردات مبهمة "كان يا مكان في غابة سوداء كثيفة"، أو أي صيغة افتتاحية أخرى لا يتضافر فيها المكان، بعد تعيينه في مستهل الحكايات كما هي العادة، مع عناصر العمل الأدبي الأخرى. المكان في الأدب المكتوب، بالمقابل، عنصر مركزي من العناصر الفنية، وله تأثير في تكوين شخصيات القصة وأفعالها، وبالقدر الذي يمكن أن تؤثر فيه البنى النفسية والعلامات الشخصية الفارقة في هذه الشخصيات. في الأعمال الأدبية الكتابية الجيدة لا يتم تحديد المكان بشكل اعتباطي، فالمخيم/ المكان في رواية أم سعد، على سبيل المثال، يتكامل مع الزمان (بعد النكبة/وفي فصل الشتاء) لتخليق دلالات مأساوية تولّدت معها الحاجة إلى فعل المقاومة المنظمة من أجل استعادة المكان الأصلي (فلسطين الضائعة)، ووضع حد لشرط المخيم – العابر والهامشي والمذل – الذي يحرص غسان كنفاني في أكثر من موقع من روايته على وصف تفاصيله وتحيين فعل الشخصيات فيه[2]. ليست الإشارات المكانية في الأعمال الكتابية إذن مجرد إحداثيات هندسية "لا علاقة لها بواقع

(1) *Encyclopedia Britanica.com/art/folk-literature*, retrieved in 27-7-2019.

(2) كنفاني، غسان، *أم سعد*، دار منشورات الرمال، قبرص، 2018.

الإنسان ومحيطه الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، بل تمثل مفاهيم تصورية أساسية في وصف الواقع الاجتماعي وفي الأحكام الثقافية والأخلاقية وفي التصنيفات الإيديولوجية"[1] لشخصيات العمل وفعلها.

يأتي المكان في رواية الوارث أقرب إلى المكان في الحكايات الشعبية، ويظهر في مستهل الرواية تماما كما تظهر الصيغ النمطية التي تؤشر على المكان بداية الحكاية، ثم يُترك مكانا مبهما تماما، ومجردا من أي تفاصيل يمكن أن تؤشر على فعل الشخصيات أو تشكل نفسياتها وتؤثر فيها. لا يصير التعرف في الرواية على معالم المكان الكبير (مصر)، ولا على تفريعاته الصغيرة (بيت ومسرح وكباريه)، ولم يذكر سوى مرتين: في الأولى حين تأتي الرواية على ذكر عائلة البطل عزيز حلبي الشريفة التي هاجرت من سوريا إلى الديار المصرية، وسكنت القاهرة بعد حوادث الحرب الأهلية في مناطق من لبنان وسوريا عام 1860[2]، وفي المرة الثانية حين أفرد الكاتب فقرة قصيرة في مستهل الفصل الثالث تحدث فيها، بنفس تجميعي مبالغ في إغداق النعوت، عن المنزل (الكبير/الفخم/ذي الحديقة واسعة الأرجاء دائمة الخضرة والإزهار) الذي يقع في بعض أحياء القاهرة المترفة، وتقطنه عائلة الشيخ نعمان الحلبي (عم عزيز) الشريفة صاحبة الأملاك الكثيرة والأطيان الواسعة والثروة التي لا تحصى[3].

يقرّب حضور المكان على هذه الشاكلة، مع قرائن شفاهية أخرى كثيرة سيأتي البحث على ذكرها، الرواية من عوالم شفاهية تسقط معها إمكانية محاكمة كاتبها على اختياره لمشهد قصي ينزاح عن المشهد الفلسطيني؛ فالرواية التي تنشد تحقيق غايات تثقيفية/قيمية/توجيهية/ترفيهية موزعة بين ثنائية الخير والشر – والأخير يحوي، بحكم جوهره الشرير، المسألة الصهيونية – لا تأبه بمحددات الزمان والمكان، وتنحكم إلى إيديولوجيا متعالية تجعلها رواية أحادية الصوت، يحمل شخوصها أدوارا معينة ومحددة تقود في الختام إلى غلبة الخير. قد لا يحتاج عرض هذه الثنائية الضدية، المحكومة بمتلازمة غلبة شقها الأول وبانتفاء قدرتها على تخليق رواية متعددة الأصوات (Polyphone)[4]، إلى مشهد حقيقي، بل يمكن أن يكون المشهد في منطقة من مناطق بلادَ الواق واق البعيدة عن مصر وفلسطين معاً.

(1) بوعزة، محمد، *تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم*، دار الأمان، الرباط، 2010، ص 102.

(2) بيدس، *الوارث*، ص 2.

(3) بيدس، *الوارث*، ص 18.

(4) تتعطّل مع هذه النوع من الروايات فرص تحقيق رواية متعددة الأصوات (Polyphone) تكوّن إيديولوجياتها المتجاورة والمتحاورة جماليتَها. انظر: لحمداني، حميد، *النقد الروائي والأيديولوجيا*، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص33.

2- بناء الرواية في ضوء الأنماط[1]

سيصير استعراض الرواية، هنا، بتوجيه من حبكتها الطولية[2]، وستستحضر أنماط التأليف الشفاهي (الوحدات والقوانين والوظائف) مُبْرَزَةً باللون الغامق، وبترتيب أو توليف تفرضه الحبكة أو يفرضه تعالق هذه الأنماط بعضها ببعض، وسيتم، متى صار السياق مناسبا، تفسير أطاريح بيدس وملاحظات النقاد كلها على الراوية، وردّها إلى فضائها الشفاهي وأنماط تأليفه.

تغيب عن هذه الرواية أي بداية مفاجئة (القانون الأول)، فهي تنضد الأحداث في حبكة طولية لا تقديم فيها ولا تأخير، وترسم في بداياتها حالة ثبات (القانون الثاني) يوفرها الموقع الاجتماعي لعائلة الحلبي، ويوفره وضعها الاقتصادي الممتاز. وَضَعَ غيابُ الشيخ نعمان الحلبي عم عزيز ومربيه (الوظيفة 1) عن ساحة أعماله بسبب المرض الروايةَ على عتبة صراع/ خلخلة (القانون الثالث)، فالمرض/الغياب

(1) جدير بالذكر أن هناك دراسات سابقة، وكلها من تأليف كاتب هذا البحث أو كتبت تحت إشرافه، تناولت الأدب الفلسطيني في ضوء هذه الأنماط. أولى هذه الدراسات رسالة الدكتوراة التي أنجزتها في جامعة مشيغان في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1994 وتتبعت فيها ظهور العلامات الشفاهية الفارقة في القصة الفلسطينية القصيرة منذ صدور مجموعة بيدس القصصية عشرينيات القرن الماضي وحتى بداية الثمانينيات من القرن نفسه. تبع هذه الدراسة بحث ثان تحدثت فيه عن تداخل الأنواع الأدبية الشفاهية والكتابية وصدر عن جامعة اليرموك، وبحث ثالث حول تحولات صورة الراوي نشر في مجلة الشعراء الصادرة عن بيت الشعر الفلسطيني، وأشرفت قبل ثلاث سنوات على رسالة ماجستير وظفت هذه الأنماط في قراءة بواكير الرواية الفلسطينية. هذا البحث يتجاوز كل الدراسات المذكورة في الاتساع والعمق وغزارة المرجعيات وتنوعها، ويعالج تفاصيل جديدة كثيرة لم ترد في تلك الدراسات إطلاقا، وهو، لهذا وغيره، غير مستل منها. انظر:

- Khoury, Mousa M., *Storytelling and the Emergence of a Literary Genre*, Ph.D Dissertation, Near Eastern Studies, University of Michigan, 1994.
- خوري، موسى، *الأدب الفلسطيني بين الكتابة والإرث الشفاهي: مقاربة تداخل الأنواع الأدبية*، عالم الكتب الحديث، إربد، 2009، ص 746- 768.
- خوري، موسى، "تحولات الراوي"، *مجلة الشعراء*، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، عدد 7، شتاء 1999، ص 203-211.
- النابلسي، محمود،" *الراوي والروائي: الشفاهية في بواكير الرواية الفلسطينية قبل عام 1948*"، رسالة ماجستير، دائرة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة بيرزيت، 2018.

(2) الحبكة الطولية، كما هو معروف، هي الحبكة المفضلة في الإنتاج الشفاهي الذي ينفر من تقنياتِ التقديم والتأخير، التقنياتِ التي تنال حظوة في الإنتاج الكتابي، ويمكن تنفيذها على الورق؛ فقارئ النص، حين تختلط عليه مسائل توضيب الأحداث في أزمنتها، يستطيع، خلافا للمستمع في المشهد الشفاهي، أن يعود إلى الصفحة التي طويت، أو السطر الذي مر لتوّه.

يهيئ لعزيز الشاب أن يتصرف على هواه، ويوغل في علاقته الغرامية مع الممثلة اليهودية التي أفرغ عليها الشباب، بلغة بيدس التي تجنح إلى المبالغة والغزارة والصيغ الموزونة، "أجمل حلله، فأصبحت أبهى طلعة من الشمس، وأرق لطفا من نسمات البحر"[1]. هذه المخلوقة إستير، ونحن لا نعرف لها شكلاً محدداً مثل أغلب شخصيات الحكايات الخرافية، توغل هي الأخرى، مع تحقق وظيفة الغياب، في التحضير مع عمتها راحيل وبقية البطانة من الأعوان والمرابين اليهود لاستنزاف عزيز ماليا، وتتمادى في توجيه الأوامر له (الوظيفة 2) لكيما يسكب أمواله على مذبح جمالها. لقد هيأ الغياب، باعتباره وظيفة دراماتيكية يحملها عم عزيز، ظرف الحبك حتى لكيما يكشف الشرير (إستير) عن وجهه بسفور، وهيأ لفتح الطريق أمام تحقق وظائف أخرى مثل الاستطلاع حول مصير إرث العم والحصول على معلومات، تحضيرا للاستيلاء على وريثه وابن أخيه الوحيد عزيز وإخضاعه (الوظائف 4،5،6).

يتوزع كل ما يأتي في الرواية – بعد إشعال فتيل الصراع بين إستير ممثلة الشر اليهودية وبطانتها، وبين عزيز البطل الضحية[2] ممثل الخير وابن العائلة الشريفة – على خطي سرد: الأول، مجموعة حوارات بين عزيز وإستير تقود عزيزا إلى مزيد من التورط المالي والاستدانة بحجة أنه سيرث عمه المريض الذي تصفه الرواية بمبالغة تصل إلى حد وضعه على حافة قبره[3]، وحوارات أخرى بين عزيز وعمه طريح الفراش تقود أيضاً إلى مزيد من المعصية التي تأتي مبطنة برضوخ وَهْليّ لأوامر العم الشيخ[4]. أما الثاني، فيأتلف من مجموعة تضمينات تاريخية سياسية اجتماعية[5] تأتي على شكل حوارات تثقيفية مفتعله بين العم وابن أخيه غالباً. إن طبيعة هذه الحوارات، وما يتخللها من محطات سرد يقوم بها راو عليم، تكشف عن مزيد من الوحدات والقوانين، ويتحقق معها عدد ليس بسيطا من الوظائف الدراماتيكية الأخرى.

(1) بيدس، *الوارث*، ص 1.

(2) يفرق فلاديمير بروب بين نوعين من الأبطال، البطل الباحث، الذي يذهب ويغادر الوطن/البيت من أجل الحصول على حاجة معلنة، ومن أمثلته في الأدب الشعبي الشاطر حسن، والبطل الضحية الذي يقع في براثن شرير يتم التخلص منه في النهاية ثم يعود إلى حاضنته الأصلية، ومن أمثلته في الأدب الشعبي حكاية جبينة المشهورة. انظر: بروب، *مورفولوجيا الحكاية الخرافية*، ص 167.

(3) بيدس، *الوارث*، ص 7.

(4) بيدس، *الوارث*، ص 23.

(5) انظر على سبيل المثال: بيدس، *الوارث*، ص 38–40.

لم يحدث، في كل الحوارات التي وردت في الرواية، أن قام أكثر من شخصين بفعل الحكي. صحيح أننا يمكن أن نعثر على حوار يحضر فيه شخص ثالث، تماماً كما حدث في حوارات عزيز وإستير عندما كانت تحضر العمة راحيل وتسهم في الضغط على عزيز محذرة إياه من ترك إستير له إن لم يمتثل ويحقق طِلْباتها[1]. لم يأت هذا الحضور، والحال، ليحقق صوتا محاورا ثالثا يمثل موقفا أو يقدم فكرة، بل أتى حضوراً تناوبياً لتمرير هدف واحد هو ابتزاز عزيز. كان ينوس صوت إستير في كل مرة كان يعلو فيها الصوت الثالث في الحوار، فهذا الصوت، أولا وآخرا، ليس شريكا في حوار يضطلع به ثلاثة، إنما هو صوت مكرر يتناوب على تمرير فكرة أحد المتحاورَيْن. للصوت الثالث المناوب في هذه الرواية حضور مكثف في كل مرة يصير واحد من بطانة إستير ومعاونيها محاورا، وهذه المناوبة تفسر ملاحظة النقاد السابقة حول التكرار وتقديم الشخصيات اليهودية وتماثلها. هذه الشخصيات، في الحقيقة، شخصية واحدة تلبس أثوابا متعددة في تمثيلها للشر، أو هي تمثيل تجريدي لسمة واحدة هي سمة الشر، والطريقة التي تقدم فيها تتعالق مع وحدة الأسلوب التجميعي التي تسرف في إغداق الأوصاف على الشخصيات، وتبالغ، بتأثير من وحدة أسلوب الإطناب الغزير وقانون المبالغة (القانون التاسع)، في عرض قسوتها وتكراره.

لا يخفى أن هذا الشكل من الحوارات غير الحوارية في رواية الوراث يناظر واحدا من قوانين التأليف الشفاهي (القانون 6)، وَحَدُّ هذا القانون، كما مر، أن شخصين اثنين فقط يحضران في مشهد الحكاية الشعبية، والحوار الذي يدور بينهما لا يكتسب صفة الحوارية التي تتعدد معها إيديولوجية المتحاورين وتنفتح على الحجاج والإقناع والمعاودة. تنتفي في هذه الحوارات نثرية العلاقات الإنسانية التي تعبر الرواية الفنية عنها، فهي محكومة بما أطلق عليه عالم الفولكلور الأمريكي ألان دندز (Allen Dundes) صيغة "الطلب – تنفيذ الطلب/Lack- Lack Liquidation "[2]، وبتوجيه من هذه الصيغة يطلب الأب في "حكاية الشاطر حسن"، على سبيل المثال، من ابنه حسن أن يحضر لزوجة أبيه المتمارضة دواء هو ماء الحياة. يطاوع الشاطر حسن دون أن يرفع حاجبه متسائلاً أو متردداً حول طبيعة الطلب ومبرراته، وينفذ طِلبة أبيه مع أنه على علم بحقيقة زوجة أبيه الغولة المتخفية بهيئة امرأة جميلة جداً، وبحقيقة أنها تطلب ما تطلب لكيما تتخلص منه؛ لأنه يعنى بنساء الأب الثلاث المهجورات[3].

(1) بيدس، *الوارث*، ص 4–6.

(2) Dundes, Allen, *The Morphology of North American Folktales*, FFC no.195, Helsinki, 1964, pp 61-64.

(3) سرحان، *حكايات شعبية من فلسطين*، ص 40–47.

لم يتأمل عزيز، تماما كما لم يتأمل الشاطر حسن في الحكاية، في فكرة أن إستير (المتكررة) تأخذه بكثرة طلباتها إلى دماره، فخطة الحبك الطولية، التي سترفع الصراع إلى ذروة تهيئ لعودة الرواية من حالة الخلخلة إلى حالة الثبات، تجعل من عزيز، ومن باقي الشخصيات بالضرورة، دمية معلقة على خيوط الحوار والسرد، ولا يتمتع بنعمة التأمل والتفكير المعمق، ولا يتوقف للحظة عن مطاوعته لتنفيذ طلبات إستير التي ورطته مع الدائنين من المرابين اليهود لتحصل على المال الذي تريد.

هذه المطاوعة خلقت شخصيات علّق أصحاب الملاحظات السابقة على الرواية أنها شخصيات غير معمقة، ويغيب عنها أي تفريع تحليل (القانون الثامن) يغوص إلى أعماق النفس الإنسانية، وبطلها ضئيل الإحساس بالكرامة، ويستغرق في مزيد من الحمق ويقع في سلسلة متواصلة من الشراك المتقاطرة، ويوصف وصفا عاما لا يكشف السرد ولا الحوار عن دواخله ونفسيته. هذه الملاحظة على الشخصية الرئيسة، وعلى غيرها بالمناسبة، دقيقة عندما ننظر إلى "الوارث" في سياق فكرة أن الرواية الفلسطينية تأثرت في بداياتها بالأدب الشعبي، لكن الملاحظة تفقد كل دقة وموضوعية عندما يصير نزع الرواية من عوالمها الشفاهية في الزمن الذي أنتجت فيه، وعندما تحاكم على سقطاتها الفنية، لأنها قصرت في تقديم شخصيات "كتابية" معمقة فيها من التفريع التحليلي ما يفسر أقوالها وأفعالها. الشخصية في الحكاية لا تكون إلا كما صار عرضها في "الوارث"، هي بلغة فلاديمير بروب ليست سوى حاملة وظائف محددة: إستير المكررة تحمل وظائف الشرير، وعزيز يحمل وظائف البطل الضحية، وكلاهما يحمل الحكاية، بالنتيجة، إلى قفلتها المعهودة والسعيدة التي يصير معها، بمفردات بيدس التي سبقت، تمجيد الفضائل والتنديد بالرذائل وإصلاح السيرة.

لا بد، حتى يتم إصلاح سيرة عزيز، من أن يتحقق أمران: إيصال السيرة إلى درك أسفل تنسجم شدة انحداره مع نبرة المبالغة، وإدخال شخصية يكثر حضورها في الحكايات الخرافية هي شخصية الوهاب/المانح الذي يوفر للبطل "أداة"[1] تساعده على تنفيذ مهمته (الوظيفة 11). عندما أخذت حال عزيز تتعقد، وصار محتاجا إلى أداة تعينه على حل مشاكله المالية قبل أن يلقى مصيرا مهلكا على يد إستير وعلى يد المرابين من بطانتها، بدأ يتكثف حضور نجلاء (ابنة العم نعمان الحلبي). كانت نجلاء تحضر، قبل أن تُحمَّل وظيفة الوهاب، باعتبارها عقبة أمام حصول عزيز على ثروة عمه كلها؛ فهي ترث بحكم البنوة أولا، وترث بحكم تعلق الشيخ نعمان الحلبي بها حد الهوس ثانيا. صارت نجلاء تتودد لعزيز وتبدي اهتماماً شديداً به، خصوصاً عندما بدأت أحواله تتدهور بشكل ملحوظ، وصارت تجره لكيما يبوح

(1) تتنوع الأدوات التي يوفرها الوهاب في الحكاية الشعبية، فالغولة الخيرة في حكاية الشاطر حسن وفرت له سيف الخشب حتى يقتل الجمل الأزرق، والعجين حتى يغطي الأجراس خشية أن تدق وتأتي الغيلان وتأكله. انظر: سرحان، *حكايات شعبية من فلسطين*، ص 40-47.

لها بالذي يعكر صفو حياته (الوظيفة 12)، وصار عزيز هو الآخر يتقرب منها شيئا فشيئا، ويرتاح لمجالستها، ويتفاعل معها (الوظيفة 13)[1].

عاد عزيز في يوم من أيامه إلى البيت متعتعاً من السكر أو من الغم، وبدأ يهذي، ومن هذيانه عرفت نجلاء أنه بحاجة إلى مبلغ كبير من المال حتى يتخلص من بطش المرابين المالي وتهديداتهم[2]. لم تتردد نجلاء في منح عزيز المال الذي وهبها إياه العم نعمان بائنة لزواجها من عزيز، ووفرت بالنتيجة للشخص الذي صار زوجا لها تحت رغبة وضغط العم "الأداة" (الوظيفة 14) التي سيستخدمها حتى يضع حدا لمكائد الشرير ويتخلص منه (الوظيفة 18)، وينهي سوء الطالع (الوظيفة 19). بعد أن انكشف أمر إستير تماما هذه المرة (الوظيفة 28)، وبعد أن ظهر عزيز بشكل مختلف بعد خروجه من الورطة المالية (الوظيفة 29)، تمت معاقبة الشرير عقاباً مغرقاً في وحشيته، فقد ماتت إستير خنقا على يد واحد من عشاقها الكثر[3] (الوظيفة 30)، ثم تزوج عزيز من نجلاء (الوظيفة 31) وعاد العم إلى كامل صحته بعد أن حققت وظيفة غيابه/مرضه الخلخلة المطلوبة والتأزم الذي وصل مع نهاية الرواية إلى كامل ذروته قبل تدخّل الوهاب. لقد حققت العودة إلى حالة الثبات (القانون الثالث) نهاية مغلقة (القانون الثاني) يصعب فتحها على أي تأويلات يمكن أن يحضرها القارئ معه أثناء قيامه بفعل قراءة مواز في فعاليته لفعل الكتابة الأول[4]، وما على القارئ في هذه الحالة سوى أن يمتثل لواحد من مطالبه الغريزية: أن يعيش مطمئنا – كما تقترح الصيغة الشعبية، وكما عاش عزيز: "عيشة رغد وهناء ... والأيام لا تزيده إلا تعلقا بنجلاء"[5].

ليس غريباً، بالطبع، أن تبدأ رواية ما بحالة ثبات تتلوها حالة خلخلة، وأن يرد فيها بعض صيغ أو عبارات موقّعة متوازنة نحو "لك عربة تقلّك حيث تشائين ورياش منزلك أشبه برياش الأمراء والسلاطين"[6] و"ينظر إلى كتفيها العاريتين وذراعيها الناصعتين"[7] و"وقت التشخيص قد حان ونتكلم في غير هذا

(1) بيدس، *الوراث*، ص 92.

(2) بيدس، *الوارث*، ص 126–127.

(3) بيدس، الوراث، ص 128.

(4) هولب، روبر، *نظرية التلقي: مقدمة نظرية*، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص 135–136.

(5) بيدس، *الوارث*، ص 127.

(6) بيدس، *الوارث*، ص 5.

(7) بيدس، *الوارث*، ص 27.

الأوان"[1]؛ وليس غريباً أيضاً أن يكون لشخصية ما في رواية ما صديق أو أخ أو حبيب يفعل ما فعلته نجلاء وأكثر؛ وليس غريباً أيضاً أن يغيب المكان في رواية تتخصص في مقارعة مسألة نفسية عميقة كصراع المدمن الداخلي مع ذاته من أجل أن يتخلص من آفة الإدمان. لا يعطينا وجود علامة من هذه العلامات الشفاهية الفارقة حق إطلاق أحكام عامة على الرواية ونعتها بأنها متأثرة بأنماط التأليف الشفاهية بالطبع، لكنّ الحضور المكثف لهذه العلامات وتعالقها بنائيا يشكّل قرائن داخلية قاطعة على شفاهية النص، أو على مراوحته في منطقة حدودية في زمن كانت فيه فلسطين تخرج من شرطها الثقافي الشفاهي إلى شرط أكثر كتابية حيّنته نقلة التعليم النوعية بين عشرينيات وأربعينيات القرن الماضي[2]. يمكن النظر، إلى جانب القرائن الداخلية، في قرائن خارجية أخرى نحو بنية القصة القصيرة الفلسطينية بدايات القرن العشرين على سبيل المثال، وجوانب تأثرها بأنماط التأليف الشفاهي التي مر تفصيلها. ستعطي هذه القرائن الخارجية، لا شك، صورة أشمل لمزاج العصر الأدبي الذي انتجت فيه الوارث [3].

إن أي حكم أو ملاحظة من زاوية غير الزاوية التي تقترحها وفرة القرائن القاطعة هو حكم ينطلق من محددات خارج محددات الرواية ذاتها، ومحددات الوارث الفنية، كما وردت في أطاريح بيدس وتكاملت مع الأنماط الشفاهية، هي محددات ليست محض كتابية، وعملية مخضها كما تحققت في هذا البحث تؤشر على أن "كتابة" الوارث كانت، إلى حد قابل للقياس، فعلا أورثوجرافيا لترميز المحكي/الشفاهي على ورق الكتابة.

الخاتمـــة:

يجب أن يظل ماثلا في الأذهان أن مقاربة رواية الوارث لخليل بيدس هي، بالأساس، مقاربة لأول رواية فلسطينية منشورة. كانت الرواية الفلسطينية في الزمن الذي نشرت فيه الوارث (1920) تتلمس طريقها الذي لا يؤدي، في مقاربات بعض النقاد، إلى محطة ختامية، ذلك لأن حالةَ قيدِ التكوين ودوامِ التشكل تظل من أهم علامات هذا النوع الأدبي الفارقة[4]. قطعت الرواية الفلسطينية، منذ صدور الوارث حتى اليوم، أشواطا مهمة في مسعى دوام تشكّلها هذا، وما هو قيد التشكل يكون في قلب الصيرورة ودوام

(1) بيدس، *الوارث*، ص، 94.

(2) الأسد، *حياة الأدب الفلسطيني الحديث*، ص 72.

(3) انظر: خوري، *الأدب الفلسطيني بين الكتابة والإرث الشفاهي : مقاربة تداخل الأنواع الأدبية*، ص 746–768؛ خوري، "تحولات الراوي"، ص 203–211.

(4) باختين، ميخائيل، *الملحمة والرواية*، ترجمة جمال شحيد، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص 20.

التجدد. ولتوثيق هذا التشكل والتجدد منذ بدايات بروز الرواية نوعاً أدبياً، لا بد أن ننظر إلى الوارث باعتبارها محطة متقدمة من محطات التشكل، وأي حكم عليها يجب أن ينطلق من نقطة بدء هي موضعة الرواية ضمن شرطها السياقيّ والنسقيّ الراهن وقت الصدور. هذا يعني أنه من غير المعقول أو المقبول أن يكتفى بالقول إنها أول رواية، وريادة كاتبها تشفع له عن كل السقطات أو الإعاقات الفنية التي لا يمل النقاد، مع الشفاعة لا بأس، من تكرارها. لقد قطع هذا البحث ميلاً إضافياً، دون التسلح بـ "أداة أول رواية"، واتجه متكئا على إطار نظري لفهم العمل وتفسيره أولا، وللتصدي إلى الملاحظات/الإعاقات الفنية التي وردت في الأدبيات الكثيرة حول الوراث، ثم رَدَّها إلى فضاء الرواية العام وقت النشر ثانياً.

توزع البحث، من أجل تحقيق هذا المسعى بشكل منظم يؤسس لمقاربة ثانية وعلمية للرواية، على تمهيد وثلاثة محاور. تناول التمهيد تبعات فقدان الرواية على طبيعة المقاربات النقدية لها، ولمّح إلى شدة تأثر الدراسات التي اهتمت بالنثر الفلسطيني المبكر بدراسة ناصر الدين الأسد المؤسسة لأدب خليل بيدس. تناول المحور الأول من البحث قراءة الأسد لرواية الوراث بشكل تفصيلي، وفرز جملة ملاحظاته عليها، ثم تتبع تكرار هذه الملاحظات في عديد الدراسات التي اعتمدت على تلخيص الأسد بديلاً عن الرواية المفقودة. أبرز البحث في ختام هذا المحور أن مسألة تأثر الرواية الفلسطينية المبكرة بالأدب الشعبي تحتاج، وإن نفاها الأسد بشكل قاطع، إلى مراجعة تكفل تفسير الملاحظات كلها على عمل صدر بداية القرن العشرين، أي عندما كان المجتمع الفلسطيني في بدايات طريق تلقّحه بالكتابة، ومخرجاته الأدبية تتسم بهجنة غير قصدية بين نمطين: شفاهي وكتابي.

اهتم المحور الثاني بتقديم إطار نظري يقوم على ثلاثة مرتكزات هي: وحدات التأليف الشفاهي، وقوانين التأليف الشفاهي، ووظائف الشخصيات الدراماتيكية، وسبقه تأطير نظري آخر هو رؤية خليل بيدس نفسه لفن الرواية/القصة، ورؤيته لقارئها الضمني وتوقعاته. رحّل البحث في محوره الثالث هذا الإطار النظري إلى مجال تطبيقي على الرواية، وبين كيف تحكمت هذه الأنماط الشفاهية بشكل أساسي في "كتابة" رواية الوارث، وفسّر ملاحظات النقاد كلها على الرواية وكامَلَها مع تنظيرات بيدس نفسه، ثم رد ذلك كله إلى فضاء شفاهي تصير فيه الملاحظات/المآخذ المنزوعة عن سياقها علامات فارقة لرواية فلسطينية رائدة، تسير في طريق التشكل بخطى ثابتة من غير إعاقات فنية خلقتها سقوف توقعات النقاد من رواية قيد التكوين.

المصادر والمراجع

الأسد، ناصر الدين، *الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة 1950*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

الأسد، ناصر الدين، *خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين*، ط2، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، 2001.

الأسطة، عادل، "اليهود في أول رواية فلسطينية"، *صحيفة الأيام*، رام الله، فلسطين ، 10-2-2103.

أونج، والتر ج، *الشفاهية والكتابية*، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، 1994.

باختين، ميخائيل، *الخطاب الروائي*، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

باختين، ميخائيل، *الملحمة والرواية: دراسة الرواية، مسائل في المنهجية*، ترجمة جمال شحيد، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.

بروب، فلاديمير، *مورفولوجيا الحكاية الخرافية*، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد عبد الحليم نصر، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1989.

بوعزة، محمد، *تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم*، دار الأمان، الرباط، 2010.

بيدس، خليل، *الوارث*، الرقمية للنشر والتوزيع، رام الله، 2011.

بيدس، خليل، *مسارح الأذهان: مجموعة أدبية فنية روائية في حقيقة الحياة*، ط1، المطبعة العصرية، مصر، 1924.

تايسون، لويس، *النظريات النقدية المعاصرة: الدليل الميسر للقارئ*، ترجمة أنس عبد الرزاق، جامعة الملك سعود، 2014.

تماري، سليم، *عام الجراد: الحرب العظمى ومحو الماضي العثماني من فلسطين*، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2008.

جاسبر، دافيد، *مقدمة في الهرمينوطيقا*، ترجمة وجيه قانصو، ط1، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت، 2007.

الجيوسي، سلمى خضرا، *مقدمة أنثولوجيا الأدب الفلسطيني الحديث*، ترجمة عبد اللطيف البرغوثي، مطبعة جامعة كولمبيا، نيويورك، 1992.

أبو حنا، حنا، *طلائع النهضة في فلسطين: خريجو المدارس الروسية 1862–1914*، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2005.

الخطيب، جهينة، *تطور الرواية العربية في فلسطين 48 (1948–2012)*، ط2، مكتبة كل شيء، حيفا، 2012.

خليل، إبراهيم محمود، *النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك*، ط4، دار المسيرة، عمان، 2011.

الخليلي، علي، *الورثة الرواة: من النكبة إلى الدولة*، مؤسسة الأسوار، عكا، 2001.

الخليلي، علي، *قصص على مدار قرن: تداعيات التراجيديا- مكابدات السرد*، ط1، دار الشروق، عمان، 2008.

خوري، موسى، *الأدب الفلسطيني بين الكتابة والإرث الشفاهي: مقاربة تداخل الأنواع الأدبية*، عالم الكتب الحديث، إربد، 2009.

خوري، موسى، "تحولات الراوي"، *مجلة الشعراء*، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، عدد 7، شتاء 1999.

سرحان، نمر (محرر)، *حكايات شعبية من فلسطين*، دار الفتى العربي للنشر والتوزيع، بيروت، 1987.

السعافين، إبراهيم، *تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870- 1967*، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1987.

أبو الشباب، واصف، "القصة والرواية والمسرحية في فلسطين (1900–1948)"، *الموسوعة الفلسطينية*، ج4، هيئة الموسوعة الفلسطينية، بيروت، 1990.

الشعبة، نجاة عرب، "حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات"، *مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب*، جامعة باجي مختار- عنابة، عدد 31، أيلول، 2012.

العودات، يعقوب (البدوي الملثم)، *من أعلام الفكر والأدب في فلسطين*، ط3، دار الإسراء، القدس الشريف، 1992.

الكردي، وسيم، *المشكالية: نحو حوار حواريّ*، ط1، مؤسسة عبد المحسن القطان، رام الله، 2003.

كنفاني، غسان، *أم سعد*، دار منشورات الرمال، قبرص، 2018.

لانسون، ماييه، *منهج البحث في الأدب واللغة*، ترجمة محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.

لحمداني، حميد، *النقد الروائي والأيديولوجيا*، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

اللداوي، مصطفى، "إيران وحماس حلف لا ينتهي"، *صحيفة دنيا الوطن*، 2014-12-22، واسترجع من موقع المجلة www.alwatanvoice.com بتاريخ 16-7-2019.

النابلسي، محمود، *الراوي والروائي: الشفاهية في بواكير الرواية الفلسطينية قبل عام 1948*، رسالة ماجستير، دائرة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة بيرزيت، 2018.

نعيمة، ميخائيل، *سبعون: المرحلة الأولى*، ط6، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.

هولب، روبرت، *نظرية التلقي: مقدمة نظرية*، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000.

وادي، فاروق، *ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا*، ط2، مؤسسة الأسوار، عكا، 1985.

ياغي، عبد الرحمن، *حياة الأدب الفلسطيني الحديث*، ط2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981.

يوسف، أحمد، "بلاغة المحكي ومنطق الحوار قراءة في حواشي الكتابة وهوامشها"، *مجلة التواصل*، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، عدد 23، كانون ثان، 2009.

References

Al- Asad, Nāṣir al- Dīn, *Ḫalīl Baydas: The Pioneer of the Modern Arab Story in Palestine,* 2nd edition, Palestinian Ministry of Culture, Ramallah, 2001.

Al-Asad, Nāṣir al- Dīn, *Literary life in Palestine and Jordan Until 1950,* 1stedition, al- Mu`ssasah al-'Arabiyyah li al- Dirāsāt wa al-Našr, Beirut, 2000.

Bakhtin, Mikhail, *Epopée et Roman: L`étude du Roman Questions de Méthodologie,* translated into Arabic by Jamāl Šaḥīd, 1st edition, Ma'had al -Inmā` al- 'Arabī, Beirut, 1982.

Bakhtin, Mikhail, *Estheque et Du Roman*, translated into Arabic by Muḥammad Barrādah, 1st edition, Dār al-Fikr li al -Dirāsāt wa al- Nashr, Cairo, 1987.

Baydas, Khalīl, *The Heir*, al- Raqamiyyah li al- Nashr wa al-Tawzī', Ramallah, 2011.

Baydas, Ḫalīl, *Vistas of the Mind*s, 1st edition, al- Maṯbaᶜah al-ᶜAṣriyyah, Egypt, 1924.

Buᶜazzah, Muḥammad, *Narrative Text Analysis: Techniques and Concepts*, Dār al -Amān, Rabat, 2010.

Al-ᶜUdāt, Yaᶜqūb, *Figures of Thought and Literature in Palestine*, 3rd edition, Dār al- Isrā`, Jerusalem, 1992.

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

Hamīd, la-Ḥamdānī, *Literary Criticism and Ideology*, al-Markaz al-Thaqāfi al-ᶜArabī, Beirut, 1990.

Abū Ḥannā, Ḥannā, *Pioneers of the Renaissance in Palestine: Graduates of Russian Schools 1862- 1914,* Mu`assasat al- Dirāsāt al Filisṯīniyyah, Beirut, 2005.

Jasper, David, *A Short Introduction to Hermeneutics*, translated into Arabic by Wajīh Qānso, 1st edition, al- Dār al- ᶜArabiyyah li al- ᶜUlūm – Nashirūn, Beirut, 2007.

Al-Jayyūsī, Salmā al-Khaḏrā, *Anthology of Modern Palestinian Literature (The Introduction),* translated into Arabic by ᶜAbd al-Laṯīf al-Barḡuthī, Colombia University Press, New York, 1992.

Kanafānī, Ghassān, *Umm Saᶜd*, Dār Manšūrāt al- Rimāl, Cyprus, 2018.

Khalīl, Ibrāhīm Maḥmūd, *Modern Literary Criticism: From Simile to Deconstruction,* 4th edition, Dār al- Masīrah, Amman, 2011.

Khalīl, Ibrāhīm Maḥmūd, *Modern Literary Criticism: From Simile to Deconstruction,* 4th edition, Dār al- Masīrah, Amman, 2011.

Al-Khalīlī, ᶜAlī, *Heir Narrators: From the Nakbah to the State*, Mu`assasat al-Aswār, Acre, 2001.

Al-Khalīlī, ᶜAlī, *Stories Over a Century*, 1st edition, Dār al-Shurūq, Amman, 2008.

Al-Khaṯīb, Juhaynah, *The Development of the Arabic Novel in Palestine 1948 (1948-2012)*, Maktabat Kul Shay`, Haifa, 2012.

Khoury, Mousa, "Narrator Transformation". *Majallat al- Šuᶜarā`*, Bayt al- Šiᶜr al- Filisṯīnī, Ramallah, no. 7, Winter, 1999.

Khoury, Mousa, "Palestinian Literature Between Writing and Oral Heritage", *Overlap in Literary Genres*, ᶜĀlam al-Kutub al- Ḥadīṯ, Irbid, 2009.

Khoury, Mousa, *Storytelling and the Emergence of a Literary Genre*, Near Eastern Studies, University of Michigan, 1994.

Al-Kurdī, Wasīm, *The Kaleidoscope: Towards Dialogism*, 1st edition, Mu`assasat ᶜAbd al-Muḥsin al- Qaṯṯān, Ramallah, 2003.

Lanson Mailla, *Research Methodology in Literature and Language*, Translated into Arabic by Muḥammad Mandūr, al-Markaz al–Qawmī li al-Tarjamah, Cairo, 2015.

Al-Liddāwī, Musṯafā, "Iran and Ḥamas: an Enduring Alliance", *Ṣaḥīfat Dunya al- Waṯan*, 22-12-2014, www.alwatanvoice.com.

Al-Nabulusī, Maḥmūd, "*Storyteller and Narrator: Orality in Palestinian Novels Before 1948*", Master Thesis, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Birzeit University, 2018.

Nuᶜaymah, Michael, *Sabᶜūn: Phase One*, 6th edition, Mu`assasat Nawfal, Beirut, 1981.

Olrik, Axel, "Epic Laws of Folk Narrative", in Allen Dundes edition, *The Study of folklore*, University of California, 1965.

Ong, Walter J., *Orality and Literacy*, translated into Arabic by Ḥasan al-Bannā ᶜIzz al- Dīn, ᶜĀlam al –Maᶜrifah, Kuwait, 1994.

Prop, Vladimir, *Morphology of Folktale*, translated into Arabic by Abū Bakr Baqādir and Aḥmad ᶜAbd al- Ḥalīm Naṣr, 1st edition, al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī, Jeddah, 1989.

Robert, Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction*, translated into Arabic by ᶜIzz al-Dīn Ismāᶜīl, al- Maktabah al-Akādīmiyyah, Cairo, 2000.

Al-Saᶜāfīn, Ibrāhīm, *The Development of Modern Arabic Novel in the Levant*, Dār al- Manāhil li al-Ṯibāᶜah wa al- Nashr wa al- Tawzīᶜ, Beirut, 1987.

Sarḥān, Nimr (editor), *Folktales from Palestine*, Dār al-Fatā al- ᶜArabī li al- Našr wa al-Tawzīᶜ, Beirut, 1987.

Abū al-Shabāb, Wāṣif, "Story, Novel and Play in Palestine 1900-1948". *Palestinian Encyclopedia*, vol. 4. Palestinian Encyclopedia Organization, Beirut, 1990.

Al-Shuᶜbah, Najāt ᶜArab, "Bakhtin's Dialogism: a Study in Backgrounds and Concepts", *Majallat al- Tawāṣul fi al- Luḡāt wa al- Ṭaqāfah wa al-Ādāb*, Baji Mukhtār University, ᶜInnābah, no. 31, Sept. 2012.

Tamārī, Salīm, *The Year of Locusts: World War I and the Erasure of Ottoman Past in Palestine*, Mu`assasat al- Dirāsāt al-Filisṯīniyyah, Beirut, 2008.

Tyson, Lois, *Critical Theory Today*. translated into Arabic by Anas ᶜAbd al-lrāziq, King Saud University, 2014.

Al-Usṯa, ᶜĀdil, "Jews in the First Palestinian Novel", *al- Ayyām Newspaper*, Ramallah, Palestine, 10-2-2013.

Wādī, Fārūq, *Three Marks in Palestinian Novel*, 2nd edition, Mu`assasat al Aswār, Acre, 1985.

Yāghī, ᶜAbd al-Raḥmān, *The Life of Modern Palestinian Literature*, 2nd edition, Dār al- Āfāq al- Jadīdah, Beirut, 1981.

Yūsuf, Aḥmad, "The Rhetoric of Narrative and the Logic of Dialogue", *Majallat al- Tawāṣul*, Bajī Muḫtār University, ᶜInnābah, no. 17, Dec. 2009.