

مستويات اللُّغة في رواية "إِخْطِيَّة" لإميل حبيبي

ناصر يعقوب*

يعدُّ إميل حبيبي رائداً في أسلوبه الرِّوائِيّ. يحاول البحث أن يُظهر تجلّيات هذا الأسلوب عبر تناوله للمستويات اللُّغوية المتعدّدة في نسيج روايته "إِخْطِيَّة"، إذ يتناول خمسة مستويات، وهي: اللُّغة الشُّعرية، اللُّهجات العاميّة، اللُّغة التَّاريخيّة، اللُّغة السَّرديّة التُّراثيّة القديمة، والأجناس المتخلّلة.

- مقدّمة:

يعدُّ إميل حبيبي⁽¹⁾ أحد الرُّؤاد في مسيرة الإبداع الرِّوائِيّ العربيّ. كما يعدُّ ثاني الرِّوائِيّين الفلسطينيّين- بعد غسان كنفاني- من الَّذِينَ كتبوا الرِّواية العربيّة الجديدة من داخل فلسطين لا من خارجها⁽²⁾، من خلال تجربة سرديّة وجماليّة متميّزة بتقنيّاتها الرِّوائيّة

* رئيس قسم العلوم الأساسيّة/ كليّة الحصن الجامعيّة/ جامعة البلقاء التّطبيقية/الأردن.

(1) إميل حبيبي (1921-1996) روائيٌّ فلسطينيٌّ وصحافيٌّ وسياسيٌّ. علامة بارزة في تاريخ الرِّواية الفلسطينيّة والعربيّة. ولد في حيفا. في سنة 1968 ظهرت أوّل مجموعة قصصيّة له وكانت بعنوان "سداسيّة الأيام السيّئة". وفي العام 1974 ظهرت روايته الأولى "الوقائع الغربيّة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل". وقد أثارت هذه الرِّواية جدلاً وضع إميل حبيبي في موقع متميّز بين كُتّاب الرِّواية. وفي عام 1980 صدرت لإميل حبيبي مسرحيّة بعنوان "لكع بن لكع" وقد تمّ تمثيلها وإخراجها في عدد من الأقطار العربيّة. وفي عام 1985 ظهرت له رواية ثانية بعنوان "إِخْطِيَّة". وفي سنة 1991 نشر رواية بعنوان: "خرافيّة سرايا بنت الغول"، وهي مزيج من الرِّواية والسّيرة. وفي عام 1992 كتب مسرحيّة بعنوان: "أمّ الرُّوبايكا" نشرت في العدد الثّاني من مجلّة "مشارف" ولم تطبع مستقلّة، بل نشرت في أعماله الكاملة (النّاصرة 1997). وبعد وفاته صدرت أعماله الكاملة بإشراف نجله سلام في مجلّد ضمّ 982 صفحة. وكان قد أنشأ في آب/ أغسطس 1995 مجلّة "مشارف الدّوريّة". ومنح وسام القدس (1990) وجائزة الدّولة في الأدب (1992). دفن في حيفا وكتب على قبره كلمة: باقي في حيفا. انظر: إميل حبيبي: الموسوعة الفلسطينيّة:

<https://www.palestinapedia.net>

(2) انظر: علّوش، سعيد. عنف المتخيّل الرِّوائِيّ في أعمال إميل حبيبي، بيروت: مركز الإنماء القومي، 1986.

الحدائثية، وخصوصية مضامينها عبر تصويره للمعاناة الفلسطينية بأبعادها المختلفة في الداخل، تُغذي هذه التجربة ثقافة موسوعية عميقة.

يحاول البحث أن يُبرز جانباً من هذه التجربة الإبداعية المتميزة، من خلال تناوله لأسلوب إميل حبيبي الروائي، فيظهر تجليات هذا الأسلوب وجمالياته في بنية النسيج الروائي عبر تناوله للمستويات اللغوية المتعددة في نسيج روايته "إخطية"، إذ يتناول خمسة مستويات، وهي: اللغة الشعرية، اللهجات العامية، اللغة التاريخية، اللغة السردية التراثية القديمة، والأجناس المتخللة.

1- اللغة الشعرية:

يعتمد المؤلف في لغته على المجاز، إذ لا نقصد بالمجاز اللغوي كلمات النص، وإنما جملة الوسائل التي يكابد المؤلف في استخدامها للوصول إلى تحميل لغته أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيحاء إليه؛ للخروج بالنص من مساره التفعلي إلى منحنى جمالي جواني⁽¹⁾. وبذلك أكسب المجاز لغة الرواية في كثير من مقاطعها طبيعة إيحائية ورمزية، من مثل قول السارد (الراوي العليم):

"كنا أولاداً. وأراني، وأرانا، جميعاً، قصار القامة، بين المكور والعود- قصار القامة. وكانت الشجرة طويلة طويلة حتى لا نهاية لطولها. وكان الوقت عصراً. وكانت الريح تعصف بالبحيرة وتكنس سطحها زبداً. وكان الموج يشب نحو السماء، كما تفعل سرور. ليفك أقدامه من سلاسل البحيرة. ثم يطأ رؤوسه استكانة كما تأبى أن تفعل سرور"⁽²⁾.

إنّ تمخُّور السرد في الرواية حول السارد (الراوي العليم)، والشخصيات الأخرى (عبد الكريم، أبو العباس، عطية، إخطية، ...) عبر صيغتين رئيسيتين في الخطاب (المسرود، المنقول)، أدّى إلى طغيان المسرود الداتي والمنقول الداتي على السرد، فتحولاً بذلك

(1) انظر: العلاق، علي. شعريّة الرواية. علامات في التقد: جدّة، ج23، م6، مارس 1997، ص106.

(2) حبيبي، إميل. إخطية. رواية. عمان: دار الشروق، 2006، ص141.

(السَّارِد، الشَّخْصِيَّات) إلى مَبَّار (مَوْضُوعًا)، وَهَذَا الأَمْرُ جَعَلَ لُغَةَ الرِّوَايَةِ- فِي كَثِيرٍ مِنْ مَقَاطِعِهَا- تَقْتَرِبُ مِنْ لُغَةِ التَّأَمُّلَاتِ وَالخَوَاطِرِ وَالإِجْهَاءِ الشِّعْرِيِّ عِبْرَ مَدَارِ التَّشْبِيهِ وَالاسْتِعَارَةِ الَّتِي سَاهَمَتْ بِدَوْرِهَا فِي الكَشْفِ عَنِ مَكْنُونِ الشَّخْصِيَّةِ الرِّوَايَةِ، وَإِيقَاطِ هَوَاجِسِهَا وَكَوَابِسِهَا، مِنْ مِثْلِ:

- يَقُولُ السَّارِدُ "الرَّوَايَةُ العَلِيمُ": "وَلَكِنَّ النَّدْمَ، كَمَا السَّيْفُ المَسْلُولُ، يَلْمَعُ وَيَجْرَحُ وَيَبْقَى فِي الصَّدْرِ لَا يَبْرَحُ"⁽¹⁾.
- وَيَقُولُ: "يَغْلِبُ ضَجِيجُ السَّيَّارَاتِ، الآنَ، عَلَى أُنَيْنِ جَبَلِ الكَرْمَلِ وَهُوَ يَحْمَلُ، عَلَى ظَهْرِهِ أَثْقَالَ الحَضَارَةِ. فَأَيْنَ يَلْتَقِي، الآنَ، صَبِيئُهُ وَصَبَايَا حَيْفَا؟ "وَادِي العَشَّاقِ" أَصْبَحَ زَفْتًا وَقَطْرَانًا"⁽²⁾.
- وَيَقُولُ: "أَبْكِي عَلَيْكَ، يَا عَبْدَ الكَرِيمِ، يَا الَّذِي قَضَيْتَ أَحْلَى سِنِي حَيَاتِكَ وَأَنْتِ تَبْكِي عَلَيْهَا بِكَاءٍ دَاخِلِيًّا- دَمْعًا يَنْزِفُ مِنَ القَلْبِ عَلَى القَلْبِ- كَالدُّمْلِ ذِي الرُّأْسِ الدَّاخِلِيِّ، وَكُنْتَ تَبْكِي عَلَى نَفْسِكَ"⁽³⁾.
- وَيَقُولُ: "كَانَ الإِنْقِلَابُ بَرَكَانِيًّا وَلَكِنَّهُ لَمْ يَقْلِبِ الدُّنْيَا عَلَيْنَا أَشَدَّ مِمَّا قَلْبَهَا عَلَيْنَا فِي حَيْفَا وَغَيْرِهَا مِنَ المَدَنِ. فَهِنَاكَ لَمْ يُبْقِ البَرَكَانَ مَتًّا سِوَى رَمَادٍ وَبِضْعَةِ أَفْوَاهِ تَنْفِخٍ فِي رَمَادٍ وَرِيحِ تَعْصِفِ بَقَاعِ صَفْصَفٍ. وَكَانَتْ الرِّيحُ تَذْرِى الرَّمَادَ أَشْبَاحًا، وَكُنْتُ، يَا عَبْدَ الرَّحْمَنِ، وَاحِدًا مِنْهَا"⁽⁴⁾.
- وَتَتَكَرَّرُ اللَّامِزَةُ فِي الدَّفْتَرِ الثَّلَاثِ "وَادِي عِبْقَرٍ": ذَهَبَ الَّذِينَ أَحْبَبُّهُمْ"⁽⁵⁾.

(1) الرِّوَايَةُ. ص 27.

(2) الرِّوَايَةُ. ص 36.

(3) الرِّوَايَةُ. ص 111.

(4) الرِّوَايَةُ. ص 149.

(5) الرِّوَايَةُ. ص 158، 159، 160.

أتاحت اللُّغَةُ التَّوَعُّلُ في الدَّاتِ واختراق عوالم الباطن من خلال صوغها الدَّاتِي، وهي تسترشد من شحنته الدَّاتِيَّة، إذ جعلت اللُّغَةُ في بعض مقاطع الرِّوَاية- منها المقاطع السَّابِقة- تقرب من التَّأْمُلَاتِ والخواطر والإيحاء الشِّعْرِي. إبتنا إزاء لغة سردِيَّة تحمل هواجس الدَّاتِ، وتنزاح نحو لغة الشِّعْر من خلال اقتصاد لفظِيّ يضمن للخطاب الرِّوَايِي شروط الانتقال وواقعِيَّتَهُ نحو لغة تجعل من الاستمهام والبلاغة مرجعيَّة أساسِيَّة في استبطان أغوار الدَّاتِ السَّحِيقة⁽¹⁾، فالمظاهر الشِّعْرِيَّة في لغة الرِّوَاية تتقاطع مع الشِّعْر في قيم الكثافة البلاغيَّة، عبر تحرير اللُّغَةُ من قبضة الشِّعْر والشَّاعر⁽²⁾. وأصبحت هذه القيم البلاغيَّة (مجاز، استعارة) مسكونة ومكتظَّة بانكسارات الأنا والشَّخصِيَّات وهمومها وآلامها.

تتجلَّى لغة التَّأْمُلَاتِ والخواطر والإيحاء الشِّعْرِي السَّابِقة عبر اندفاع مظاهر التَّعبير وتراكيبه إلى مدى شعريٍّ أبعد، مسكون بقوة استعاريَّة (مجازيَّة واضحة)، وعبر شحنة شعريَّة تُشْعُ من ذلك الجذر الأصلي لها (تنفخ في رماد، ذهب الدِّين أُحْمُهم)، ففارق شكلها القديم غير أنَّها احتفظت بالمحتوى الشِّبِيَّيِّ أو الاستعاريِّ. فإذا كان هذا المحتوى المجازيُّ أو الاستعاريُّ يسهم في الكشف عن بواطن هذه الشَّخصِيَّات وما تكابده من ألم ومعاناة وندم، فإنَّها لا تنفكُ ترصد تحولات الواقع المؤلم، الواقع الماديِّ الَّذِي أحدثه الاحتلال على الأماكن والشَّخصِيَّات (دواخل الشَّخصِيَّات).

إنَّ اللُّغَةَ مختارة بدقة مازجة بين التَّحَوُّل المكانيِّ وتحوُّل الشَّخصِيَّات الجَوَانِي عبر رصد هذا التَّحَوُّل؛ ممَّا جعلها تقرب من لغة التَّأْمُلَاتِ والخواطر والإيحاء الشِّعْرِي، وبذلك غدت لغة قائمة على علاقة الانسجام والتوتر، الانسجام بين الأمكنة والشَّخصِيَّات، والتَّوتُّر بين الآخر (الدَّخيل) والشَّخصِيَّات.

(1) انظر: ابن الهاني، سعيد. شعريَّة التَّعَدُّ اللُّغَوِي في رواية "سرايا بنت الغول"، علامات في النَّقد، م14، ع 54، 2004، ص576-575.

(2) انظر: الطَّلبة، محمد سالم. مستويات اللُّغَةُ في السَّرد العربي المعاصر. بيروت: دار الانتشار العربي، 2008، ص64.

2- اللّهجات العاميّة:

تتخلّل اللّهجات العاميّة في الرّواية عبر الأصوات والأمثال والمردودات الشّعبيّة، الّتي تؤكّد ما ذهب إليه باختين من ارتباط الملفوظ بالوعي الاجتماعيّ والإيديولوجيّ القائم حول ذلك الملفوظ، تمكّنه من تجسيد أصوات وحوارات اجتماعية، وتضمن للمؤلّف واقعيّة الانتماء للمجتمع والتّاريخ⁽¹⁾.

فالمتمكّات اللفظيّة تتجاوز حدود الاستعمال الفرديّ إلى الاستعمال الجماعيّ، إذ يستعملها الفلسطينيون في أحاديثهم اليوميّة. وبذلك فهي تمنح الرّواية مزيدًا من الالتصاق بمحيطها وواقعها، كما تمنحها نوعًا من التّنوع الجمالي عبر تعدّده اللّغويّ. ويعدّ إميل حبيبي من أبرز الرّوائيين العرب الّذين عمدوا إلى هذا التّشخيص الجماليّ مرتكزًا على ثقافة عميقة ومعرفة لغويّة واسعة.

- يقول الرّاوي العليم: "كان والدي يدقّ الأرض بعصاه ... ثمّ يلقي السُّؤال: فكيف اهتدى "قريد العش" إلى لونها؟"⁽²⁾.
- ويقول، في وصف الإنجليزيّ (المدير): "فأنعمت عليه الوالدة، رحمها الله، بهذا التّشبيه، فقالت: سحنته بلون زمكّ ديكنا"⁽³⁾.
- ويقول: "فصاح: عليّ وعلى أعدائي، يا ربّ"⁽⁴⁾.
- ويقول: "فضاعت الطّاسة بأسلوب ديمقراطيّ، ساوينا فيه بين المسؤول والمرؤوس"⁽⁵⁾.
- ويقول: "بادره المحامي هاتفًا بكلمة واحدة: خشب"⁽⁶⁾.

(1) انظر: باختين، ميخائيل. الخطاب الرّوائي، ط2، ترجمة وتقديم: محمّد برادة، الرّباط: دار الأمان، 1987، ص43، 44.

(2) الرواية. ص12.

(3) الرّواية. ص25، 26.

(4) الرّواية. ص28.

(5) الرّواية. ص44.

(6) الرّواية. ص61.

- ويقول: "أثر الشُّيوعِيُّون الصَّمَت على هذا الدَّس، وخصوصًا وأنَّهم يعرفون أنَّه ما من دَخَان بلا نار"⁽¹⁾.
- ويقول: "هل تذكر الولد العفريت الذي اسمه فريد؟"⁽²⁾.
- ويقول: "وأينا، يا عبد الكريم"⁽³⁾.
- ويقول: "أنت أهبل يا عبدو؟ وما أهبل منك إِلَّا ضَبَّاط الشُّرطة المحقِّقون"⁽⁴⁾.

على الرَّغم من تحويل اللَّهجات والأصوات الاجتماعيَّة في الرِّواية من الحقل الشَّفويِّ إلى الحقل الرِّوائيِّ المكتوب، إِلَّا أَنَّ النَّصَّ ظلَّ محتفظًا في نسغه بسمات التَّلَفُّظ الشَّفويِّ، إلى الحدِّ الَّذي نتحدَّث فيه عن لغة شفويَّة مكتوبة في النَّصِّ. فضلًا عن أَنَّ حضورها في الرِّواية يعكس رؤية إيديولوجيَّة، إذ بالإمكان اكتشاف الشَّخصيَّات ورؤيتها وطبعها من خلال لغتها (منطوقها).

إِنَّ المحيط الحقيقيِّ للملفوظ الشَّعبيِّ داخل الرِّواية يتكوَّن من الكثرة اللِّسانيَّة المسوَّغة في حوار، لِكِتْمها ملموسة ومشبعة من حيث المضمون، ومُنَبَّرة مثل ملفوظ فردي⁽⁵⁾. وبِذَلِكَ يصبح النَّسيج الجماليُّ لِلُّغة عبر تعدُّده اللِّسانيِّ- الَّذي يأخذ طابعًا فرديًّا- في بعض مواضعه- بلغة شعبيَّة أو نبرة شعبيَّة- حاملاً لوجهة نظر شعبيَّة مغلفة برؤية. فكلام المحامي مع الفلاح من خلال منطوقة بنبرة صوتيَّة شديدة "خَشَب"، يعكس شخصيَّة المحامي وطبعه ورؤيته للمحتلِّ. وكذلك: الأب، ورؤية الأمِّ للإنجليزيِّ، فرغم قدم سنِّ الأمِّ إِلَّا أنَّها ظلَّت قويَّة في وضعها النَّفسيِّ والاجتماعيِّ للإنجليزيِّ بما يحمله وصفها "زَمَك ديكنا" من دلالات اللَّون والسِّن. وهذا يمثِّل انتصارًا للذَّاكرة اللُّغويَّة الفلسطينيَّة.

(1) الرِّواية. ص 75.

(2) الرِّواية. ص 118.

(3) الرِّواية. ص 118.

(4) الرِّواية. ص 126.

(5) انظر: باختين. الخطاب الرِّوائيِّ، ص 45.

ويتعرَّزَّ التَّنْشِيطُ اللُّغَوِيُّ الجماليُّ عبر استدراج الكاتب لأمثال شعبية ومردودات غنائية، نذكر منها.

- يقول: "الباب الذي يأتيك منه الرِّيح سدّه واستريح" (استرح)؟⁽¹⁾.
 - ويقول: "ماذا سيبقى منه، شكلاً وقدماً؟" ولكن، ما بالعين حيلة"⁽²⁾.
 - ويقول: "فإنّ: الموت، مع النَّاس، نعاس" و"حطّ رأسك بين الرُّؤوس وقل: يا قَطَّاع الرُّؤوس"⁽³⁾.
 - ويقول: "أنت تريد أن تأكل العنب أم تقا تل النَّاطور؟"⁽⁴⁾.
 - ويقول: "فيتضحكان ويدعهما يبتعدان عن ناظره كما الشَّرِّابعد عنه وغنّ له"⁽⁵⁾.
- يبدو من خلال المقاطع السَّابِقة أنّ المؤلِّف يراهن عليها في تحقيق متعة اللدّة بالأمثال الشَّعبية، وتشغيلها من منطلق تنشيط الذاكرة الفلسطينية الجماعية. إذ تكتسب داخل الرواية قيمة تعبيرية وتصويرية في نسيج الرواية اللُّغوي اعتباراً لقيمتها التداولية خارج الرواية وداخلها. وتحضر المردّدات الشَّعبية بفضاء الرواية، من مثل:
- "تمريرة، يا تمريرة. الحبة وقية يا تمريرة"⁽⁶⁾.
 - "هل رأيت النَّار في حلّة نار
 - أم شربت الخمر في كأس محار؟"⁽⁷⁾.
 - "هذي الجنّة وهيّ النار

(1) الرواية. ص 14.

(2) الرواية. ص 19.

(3) الرواية. ص 56.

(4) الرواية. ص 72.

(5) الرواية. ص 95.

(6) الرواية. ص 82.

(7) الرواية. ص 125.

إفهم إفهم يا حمار!"⁽¹⁾.

فضلاً عن كون هذه المرّدّات عناصر تشكيليّة نصيّة تملأ فضاء النصّ من حيث التصريف الإبداعيّ لها؛ فإنّها من جهة أخرى تفصح عن الإدراك الكرنفالي للعالم⁽²⁾، وبثّ عناصر الألفة التي تتغدّى من الرّصيد الثّرثي المكتوب والشّفويّ، كعامل يقوّي حوافز التّأويل عند القارئ، ويكون عبارة عن قنوات ضروريّة لتمرير عنصر التّشويق والإثارة. تؤدّي المرّدّات الغنائيّة الشعبيّة دورًا تشخيصيًا لصور المتكلمين وأوضاعهم داخل بنية الخطاب الرّوائي. كما تتمظهر بلاغيًا عبر جمل قصيرة مترابطة ومختزلة بهدف تجذير الإيهام بالواقع، وتزيل وهم الانفصال عنه.

3- اللّغة التّاريخيّة:

تبرز في نسيج اللّغة الرّوائي لغة الخبر التّاريخي، من مثل:

- "وجاب المسعودي في الأفاق ودخل الهند والسّند وبلاد سفالة والواق واق من أقاصي أرض الرّنج"، وعرج على بلادنا فلسطين وزار "قرية يقال لها النّاصرة من بلاد اللّجون". قال: "ورأيت في هذه القرية كنيسة تعظّمها النّصارى، وفيها توابيت من حجارة فيها عظام الموتى يسيل فيها زيت ثخين كالرّبّ تبرّك به النّصارى". ولكنّه اختار طريقًا إلى "قرية النّاصرة"، وادي "عارا" وذكرها بهذا الاسم لا "عاره" كما نكتبها الآن⁽³⁾.
- "سوى عائلة عبد الكريم، فحين كانوا يسلسلون شجرتها العائليّة كانوا يتوقّفون عند ساحة البرج الّذي بناه الظّاهر العمر ويقولون: التجأ جدودنا إليه نجاهة من مذبحه حيفا القديمة الّتي اقترفها الصّليبيّون، وكانوا النّاجين الوحيدين من المذبحه"⁽⁴⁾.

(1) الرّواية. ص 139.

(2) انظر: ابن الهاني، شعريّة التّعُدُّ اللّغويّ في رواية "سرايا بنت الغول"، ص 580.

(3) الرّواية. ص 54.

(4) الرّواية. ص 116.

- "حتّى ينتزعوا منها اعترافاً بصلة قربي، أو، على الأقلّ، جيرة مع صلاح الدّين الأيوبيّ الطّبرايّ، أو مع طبيبه اليهوديّ موسى بن ميمون الدّليّ يسمّونه، تنصُّلاً من هذا الأصل، "زمام"، وسمّوا باسمه مستشفى الحكومة القديم في حيفا القائم على شاطئ حيفا القديمة حتّى يومنا هذا، وكنا نسمّيه باسم طبيبه الأوّل الشّهير، الدّرزيّ العربيّ، "مستشفى الدّكتور حمزة"⁽¹⁾.

يبرز من خلال المقاطع السّابقة، وغيرها من مقاطع الرّواية، وعي تاريخيّ حدّ لدى إميل حبيبي، يرتبط بتوثيق الأشخاص والأماكن والوقائع التّاريخيّة. وذلّك توثيقاً مضادّاً للاستلاب والهدم الذي يتعرّض له التّاريخ الفلسطينيّ الحديث والذاكرة الفلسطينيّة الجماعيّة.

تقدّم الرّواية عبر لغة الخبر التّاريخي حقائق تاريخيّة بالغة الدقّة للتّاريخ والجغرافيا الفلسطينيّة، إذ تحرص على تسجيل الأزمنة والأمكنة وتاريخها الحقيقيّ لا الخرافيّ. ويتخلّل هذا التّسجيل ملفوظاً ولغة تاريخيّة مليئة ومشبعة برائحة المكان وتاريخه وجماليّته وساكنيه.

كما نجد في الرّواية ذكراً لكثير من الأماكن والشّوارع والسّاحات العامّة التي تتعرّض أو تعرّضت للتّغيير والتّبديل لطمس هويتها، فيحاول المؤلّف توثيق هذه الأماكن وما يتعرّض له الواقع الفلسطينيّ، من مثل:

- في حيفا: جسر شلّ أصبح "جسر باز"⁽²⁾، وكذلّك: شارع النّاصرة أصبح "إسرائيل بار يهودا"⁽³⁾، في الكرمل: ساحة الخمرة أصبحت "ساحة باريس"⁽⁴⁾.

(1) الرّواية. ص 24.

(2) الرّواية. ص 33.

(3) الرّواية. ص 34.

(4) الرّواية. ص 37.

4- اللُّغَةُ السَّرْدِيَّةُ التُّرَاثِيَّةُ الْقَدِيمَةُ:

يتخلَّل نسيج لغة الرِّوَايَةِ مظاهر أسلوبِيَّة تنعني إلى أساليب النَّثْرِ العَرَبِيِّ القَدِيمِ، إذ تتلبَّس لغة الرِّوَايَةِ بالشَّكْلِ العَامِّ لِلغَةِ الإِطَارِ النَّصِّيِّ لِلخَطَابَاتِ القَدِيمَةِ المُسْتَلْهِمَةِ. وَهَذَا يَعْكَسُ عَمقَ الرُّؤْيَةِ لَدَى الكَاتِبِ، وَاتِّسَاعَ أَفَاقِهِ المَعْرِفِيَّةِ، وَتَعَدُّدَ خَبْرَاتِهِ الإِبْدَاعِيَّةِ فِي اسْتِيعَابِ اللُّغَةِ التُّرَاثِيَّةِ القَدِيمَةِ وَهَضْمِهَا، وَوَعْيًا بِالفِئَاتِ المَعَاوِرَةِ لِإِجْرَائِهَا⁽¹⁾.

وَيَهْدَفُ التَّفَاعُلُ النَّصِّيُّ عِبْرَ أُسَالِيْبِهِ اللُّغَوِيَّةِ إِلَى تَجَاوُزِ أَحَادِيَّةِ اللُّغَةِ الرِّوَايَةِ وَالخَطِيَّةِ التَّقْلِيدِيَّةِ لِلرِّوَايَةِ الكَلَّاسِيكِيَّةِ، وَإِضْفَاءِ طَابَعِ جَمَالِيٍّ عَلَى لُغَةِ النَّصِّ عِبْرَ تَطْعِيمِهِ بِهَذِهِ الأَسَالِيْبِ. وَبِذَلِكَ تَبْرُزُ قَصْدِيَّةُ الصَّنْعَةِ فِي اسْتِقْطَابِ أُسَالِيْبِ بِلَاغِيَّةِ سَرْدِيَّةِ تَرَاثِيَّةٍ تَهْدَفُ إِلَى بَلُورَةِ طَرِيقَةٍ جَدِيدَةٍ فِي لُغَةِ السَّرْدِ تَعْتَمِدُ عِتَاقَةَ مَورْفُولُوجِيَّةِ عِبْرَ كِتَابَةِ إِسْنَادِيَّةٍ تَنْتَسِبُ إِلَى المَوْأَلَّفَاتِ الأَدْبِيَّةِ التُّرَاثِيَّةِ القَدِيمَةِ. وَيَتَجَلَّى ذَلِكَ بِحُضُورِ أَشْكَالِ تَعُودِ إِلَى النَّثْرِ العَرَبِيِّ القَدِيمِ، وَمِنَ المَقَاطِعِ الدَّالَّةِ عَلَى ذَلِكَ:

- "وهل تصدِّقونني إذا أخبرتكم، وها أنا فاعل، بما شاهدنا جماعة من هواة صيد السمك، من "غول" أفعى لنا على يمين الشَّارِع"⁽²⁾.
- "فقلت: أمَّا أنا فحين أشاهد هذه الأقسام، وأشاهدها، أتيقن أنَّ السُّدَّةَ تَشْدَنِي، وَأَنَّنِي أَصَارِعُ الخَبَّ حَتَّى لَا يَغْرُقَنِي تَحْتَهُ"⁽³⁾.
- "أَيُّ مَنَّا، يَا عَبْدَ الكَرِيمِ، لَمْ يَغْضُ الطَّرْفَ عَنْهَا وَيُشِيحَ بِوَجْهِهِ خَوْفًا مِنْ أَنْ تَعْتَرِفَ بِاسْمِهِ؟"⁽⁴⁾.
- "فكُنَّا نَشْقُ عِبَابَ اللَّيْلِ وَنَحْرُسُهُ مِنْ لُصُوصِ الأَمْنِ وَالظُّلَامِ"⁽⁵⁾.

(1) انظر: الطُّبْلَةُ. مَسْتَوِيَاتُ اللُّغَةِ فِي السَّرْدِ العَرَبِيِّ المَعَاوِرِ، ص 45.

(2) الرِّوَايَةُ. ص 16.

(3) الرِّوَايَةُ. ص 18.

(4) الرِّوَايَةُ. ص 128.

(5) الرِّوَايَةُ. ص 86.

- "فأمسك عن السُّؤال غير المباح وأنا أضرب بأسناني قهراً، وأخرس جهراً عن قوم لا ينفكُّون يببَلطون بحرًا فيما تجري دماؤهم نهراً، ولا يضمرون إلا لأنفسهم شرًا، جَوْاً وبرًا وبحراً"⁽¹⁾.
- "فحشر جسمه بطوله الفارغ، بين رموش عينيه متناوَمَا لهذا العدوِّ. وأقعى له، بين الرُّموش متحفِّراً للانقضاض ما إن تبدر نأمة"⁽²⁾.
- يتَّضح ميل الكاتب إلى استحضار أشكال لفظية تتخذ سمة الغرابة ممَّا يبرز ديناميَّة اشتغال الموروث اللُّغويِّ القديم. ويتعمَّق هذا الميل عبر حضور ملفوظات ذات صيغ أسلوبية نمطية تعتمد التَّناعم والتَّجانس الصَّوتيَّ من خلال الجناس والطِّباق وغيرهما من صور البلاغة العربيَّة التَّقليديَّة، التي كان يعتمدها الأقدمون في كتاباتهم، من مثل:
- "الاستسلام التَّام لهذا الإيمان والموت الرُّؤام المبرَّر من قبل الضَّحيَّة أيضًا"⁽³⁾.
- "فهل ظلَّت إخطية لا تنجب البنات، طول هذا العمر، إلا سفاحا فلا ينجبن إلا البنات وإلا سفاحا جاريات في الشُّوارع حافيات معقَّرات، منعوفات الشَّعر، عاريات مشمَّرات؟"⁽⁴⁾.
- "يلمع ويجرح ويبقى في الصِّدر لا يبرح"⁽⁵⁾.
- "وكلاهما شاعر لا خيل عندهم ولا مال"⁽⁶⁾.
- "وذلِّك هرم من الأجاص الخشبِيِّ الأصفر الباهت لا ماء فيه ولا حياء"⁽⁷⁾.

(1) الرِّواية. ص 72.

(2) الرِّواية. ص 91.

(3) الرِّواية. ص 43.

(4) الرِّواية. ص 122.

(5) الرِّواية. ص 27.

(6) الرِّواية. ص 23.

(7) الرِّواية. ص 26.

تزداد واقعيّة الانتقال نحو تعميق مظاهر صنعة الشّكل، من خلال الاعتماد على التّكرار والاشتقاق وأنماط بلاغيّة مثل طباق السّلب والإيجاب بوصفها شكلاً من أشكال الوعي اللّغويّ المؤسلب في لغة الرّواية، ضامناً لِذَلِكَ التّنوع اللّغويّ المناسب وجماليّته في الخطاب الرّوائي، ومن الأمثلة على ذلك:

- "امّحت من ذاكرته، محوّ تامّاً"⁽¹⁾.
- "فقد التجأ أكثرهم إلى ذلك الجار، والدّار بالدّار والجار بالجار، فلمّا دار عليهم الرّمّ وجار التجأوا إلى ديار الجار"⁽²⁾.
- "وناس متحيرّون بين الواقفين والرّاكضين. وبين الرّاكضين شمالاً والرّاكضين جنوباً يركضون في هذا الاتّجاه فيندمون ويعودون أدراجهم راكضين في الاتّجاه المغاير"⁽³⁾.
- "فمع أنّه حججه حجّة حجّة، وبين الحجّة والحجّة فترة استيعاب زمنيّة، كما لو أنّه رسّام مبدع ومذهل ويشحط في اللّوحة شحطة"⁽⁴⁾.
- "فحملونا إلى المحكمة حملاً، فتحاملنا على ضيق ذات اليد وذات الجيب"⁽⁵⁾.
- "فكان يدفعهم من أكتافهم دفعاً خشناً"⁽⁶⁾.
- "ومنهم من دخل إلى الكنيسة وخرج، ومنهم من دخل إلى سلك القضاء ولم يخرج. ومنهم من أدخلته خطيبته إلى السّجن، ومنهم من لم تدخله خطيبته إلى السّجن"⁽⁷⁾.
- "فلمّا أُشيع أنّه ماض تظاهرت بالابتسام ابتسامة ذات ماضٍ يتسرّ على ماضٍ ذي ماضٍ"⁽¹⁾.

(1) الرّواية. ص 14.

(2) الرّواية. ص 21.

(3) الرّواية. ص 41.

(4) الرّواية. ص 50.

(5) الرّواية. ص 66.

(6) الرّواية. ص 90.

(7) الرّواية. ص 114.

- "ذهب الَّذِينَ نَحْمُهُم وبقي الَّذِينَ نَحْمُهُم. فَمَنْ مِنَ الَّذِينَ نَحْمُهُم ذهب وَمَنْ مِنَ الَّذِينَ نَحْمُهُم لم يذهب"(2).

تذكرنا المقاطع السابقة بأسلوب المقامات والنثر العربي القديم. إذ إنَّ التفاعل النَّصِّي لدى حبيبي يتجاوز المادَّة الحكائيَّة إلى التفاعل من خلال الأسلوب المبني على هاجس الاستلهام للأساليب التُّراثيَّة بهدف خلق كتابة جديدة وشكل فنيٍّ جديد للغة الرواية. فأسلوب الرواية كما نلاحظ يمثِّل تشرُّبًا عميقًا للأساليب التُّراثيَّة القديمة، ثُمَّ إعادة صياغة بإحكام على مستوى الشُّكل عبر الاستيعاب والتَّحويل(3).

وبذلك نستطيع الاهتداء في متن النَّصِّ الروائيِّ إلى عدَّة تمظهرات نصِّيَّة تحقَّقت من خلالها أسلبة اللُّغات عبر العودة إلى قالب اللُّغة التُّراثيَّة وأسلبتها باروديًّا كمظهر من مظاهر الصَّنعة الروائيَّة، الَّتِي تمنح- من منظور باختين- للوعي اللِّسانيِّ الحسَّ الخاصَّ به في توضيح اللُّغة، كما تحقِّق كذلك: الحدَّ الأقصى من الجماليَّة الممكنة في النُّثر الروائيِّ(4)، ومن الأمثلة على ذلك:

- "كان والدي الَّذي لم يحمل معه من القرية إلى المدينة من متاع الدُّنيا سوى عصا يتوكأ عليها، وإخوتي الكبار يتوكأ عليهم، ووالدتنا، وهي حامل بي، يتوكأ عليها"(5).

- "ولم يلتقوا، في حياتهم، الغول والعنقاء والخلَّ الوفيِّ، ويعتبرون سرور الفقراء، وحبورهم اعتداء على ممتلكات أولاد التَّعمة"(6).

(1) الرواية. ص 115.

(2) الرواية. ص 148.

(3) انظر: الطُّلبة. مستويات اللُّغة في السُّرد العربيِّ المعاصر. ص 47، 48.

(4) انظر: باختين. الخطاب الروائي، ص 81-111.

(5) الرواية. ص 11.

(6) الرواية. ص 13.

- "فخرج ضبَّاط البوليس ... ليتفَرَّجوا على هذا الازدحام العجيب، وقد أُسقط في أيديهم فلا تسجيل مخالقات، ولا يوتي هرجهم ومرجهم، إِلَّا ضِغْنًا على إِبَّالة"⁽¹⁾.
- "ومن الإكثار في الحديث، في الاجتماعات الكثيرة، يبدأ التَّحديث وأمرهم شورى بينهم"⁽²⁾.
- "فأفرج ما بين إصبعي يده اليمنى في وجوههم علامة النَّصر، وقال: فَرَدُّوا العلامة عليه بأحسن منها انفراجًا"⁽³⁾.
- "فقد أخذ ألبابهم وأسكنهم فسيح الصَّمْت وعقد ألسنتهم وكمّ أفواههم وخمّدهم وخسَّبَهُمْ ونوّمهم تنويمًا حتّى كأنّ على رؤوسهم الطَّير"⁽⁴⁾.
- "وها نحن، قال، نعود ونلعب وما بُدّلنا تبيدًا"⁽⁵⁾.
- "فلا هي شريقيّة ولا هي غربيّة ولا مبادئ له سوى فلسطين"⁽⁶⁾.
- "لقد أوقفنا محامي "الجاغور" والحقُّ يقال، في حيص بيص"⁽⁷⁾.
- "فأثار دهشة المحقّقين الَّذِينَ أحاطوا به إحاطة السِّوار بالمعصم"⁽⁸⁾.
- "فقال ما قال ممّا جعلنا نؤمن بأنّ العِرق دَسَّاس، وكلُّنا سواسية لا فضل لعربيّ على أعجمي إِلَّا به"⁽⁹⁾.

(1) الرّواية. ص 40.

(2) الرّواية. ص 44.

(3) الرّواية. ص 70.

(4) الرّواية. ص 49، 49.

(5) الرّواية. ص 69.

(6) الرّواية. ص 69.

(7) الرّواية. ص 70.

(8) الرّواية. ص 96.

(9) الرّواية. ص 102.

- فكيف اهتدى إليها هؤلاء النَّاس - هؤلاء النَّاس؟! بل قالوا إِنَّ عددًا منهم شاهدوها، وقالوا "حيّة تسعى؟!"⁽¹⁾.

تمثّل النّمادج السّابقة تفاعلاً نصّياً قصدياً إمّا "تحويلاً" أو "تحقيقاً"، أو خرّقاً للأطر القوليّة والدلاليّة في القرآن الكريم والحديث الشّريف والمثل العربيّ الفصيح، إذ تتخذ من لغتها ودلالاتها إطاراً يحاك (من حوله وبه) النّصّ الرّوائي، فتدُلّ عليه ويوحى بها. وهذا الشّكل الرّوائيّ المبدع الجديد يمكن أن يندرج ضمن النّصوص العالمة (savante)؛ لأنّ تداولها مقصور على نماذج خاصّة من القراء⁽²⁾. فالكاتب يتجاوز التّوظيف الشّكليّ للغة القرآن والحديث والمثل الفصيح إلى التّلبّس باللّغة، وإكسابها بعداً إيحائياً ورمزيّاً في نسيجه الحكائيّ الرّوائيّ القائم على فكرة استلهامه الوعي للنّصّ القديم، دون أن يغفل تقديم بنياته بوصفها جزءاً مكوّناً من ذاكرتنا الجماعيّة، ثمّ تعميق وعينا به شكلاً ودلالة وحضوره فينا.

5- الأجناس المتخلّلة: الشّعْرُ أنموذجاً:

يتجلّى مثال نمذجة التّناسّ بتسجيل المكوّنات الاستشهاديّة: استشهادات من مؤلّفات أدبيّة وفلسفيّة وشعريّة، إذ إنّ هذا التّسجيل يدعم الإيهام المرجعيّ، ويعيد تنشيط اللّغة الجماعيّة روائياً بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليّاً⁽³⁾.

أصبح النّصّ الحديث- كما يرى بارت- نسيجاً من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللّغات القديمة والمعاصرة الّتي تخترقه بكامله⁽⁴⁾. تنفتح الرّواية على التّناسّ بكلّ أشكاله

(1) الرّواية. ص 110.

(2) انظر: الطّلبة. مستويات اللّغة في السّرد العربيّ المعاصر. ص 47.

(3) انظر: كريزنسكي، فلاديمير. من أجل سيميائيّة تعاقبيّة للرّواية، ت: عبد الحميد عقار، ضمن كتاب "طرائق تحليل السّرد الأدبيّ"، الرّباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، 1992، ص 208.

(4) انظر: بارت، رولان. درس السّيميولوجيا، ت: عبد السّلام بنعيد العالي، تونس: دار توبقال للنّشر، 1986،

قديمة وحديثة: تضمين، اقتباس، وتناص امتصاص، وتناص حوار؛ لتغدو الرواية عبر ذلك التناص مع التراث العربي والعالمي (قرآن، حديث، شعر، أمثال، حكم، ...) ملتقى لتقاطع خطابات متنوّعة، وتضافر مقبوسات ثقافية وحضارية سابقة أو معاصرة. فالرواية تنشر في شبكتها السردية فضاءً واسعاً من النصوص المتشابكة، التي تصبُّ في شرايين المحكي؛ لتغذي سرديته ووصفه وحواراته.

إن الخطابات الأدبية المتنوّعة التي تحضر في نصّ الرواية تتوزع بين أجناس متلفظاً بها من طرف الشخصيات، أو مسرودة عنها. وسنعرض لنموذج من التناص مع الموروث الشعري العربي القديم.

يقول الراوي العليم:

- "وأقفر من أهله شارع عبّاس، ذهبت سرورة وأخوتها كما ذهبت، من قبلها، إخطية"⁽¹⁾.

تتآكل من خلال هذه الملفوظات، السلطة النصّية للموروث الشعري عند الكاتب كتقنية كتابية، يراهن من خلالها على التنوع الشكلي للكتابة الروائية. إذ يحيل النموذج السابق على معلّقة عبّيد بن الأبرص، التي يقول فيها مطلعها:

"أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب"⁽²⁾

إنّ من شأن هذه العناصر أن تخلع على لغة النصّ الروائيّ طابع التجريب الشكليّ والوظيفيّ ضدّ المعيارية ورتابة إيقاع اللّغة، لتؤثّر- من منظور باختين- على تفاعل اللّغات وإضاءة بعضها البعض⁽³⁾. ولكنّ هذا التجريب الشكليّ (التعدّد اللّغويّ) في نسيج لغة السرد، ليس مجّانياً، فالكاتب يعمد من خلاله لإضاءة أبعاد دلالية تخدم بنية عمله.

(1) الرواية. ص 143.

(2) الزّوزني، الحسين بن أحمد بن الحسين، شرح المعلّقات العشر، بيروت، لبنان: منشورات دار مكتبة الحياة، 1979، ص 330.

(3) انظر: باختين. الخطاب الروائي. ص 148.

وتتجلى الدلالة الجديدة من خلال استجلاب مقدّمة قصيدة عبيد بن الأبرص الطلّية:

أقفر من أهله ملحوب فالقطيّات فالذنوب"
وبدلت من أهلها وحوشًا وغيّرت حالها الخطوب⁽¹⁾

يقف الشّاعر الجاهليّ على الأماكن التي خلت من أهلها ومن أحبّائه، فأصبحت ديارًا خربة صمّاء، بعد أن استبدل أهلها بوحوش إثر ما أصابها من حوادث الدهر، والأمر العظيمة التي غيّرتها.

يستحضر الرّاي العليم حالة الشّاعر الجاهليّ الذي يعاني من الانكسار والضياع والفقْد. فالشّارع الذي كان يعيش في ذاكرة الرّاي العليم بما يحتويه من البيوت القديمة والدكاكين القديمة موارد أرزاق الأجداد، والعائلات الفلسطينية القديمة مثل عائلة الشّخصيّة عبد الكريم أصبح طللًا، فاستبدلت معالمه الجماليّة القديمة. كما استبدل سكّانه وأهله بسكّان جدد طارئین. فأصبح شارع عبّاس في حيفا في نظر الرّاي العليم مثل الشّاعر الجاهليّ ديارًا خربة صمّاء.

يشتمل نصّ الرواية على نبرات أسلوبية ساخرة تدعم اشتغال ديناميّة التناص، وذلك لإبراز التناقضات الفرديّة والاجتماعيّة؛ في أفق تعميق الوعي بالذّات والآخر. فالمرارة حين تبلغ درجتها القصوى قد تتمرّد على طبيعتها الرّاسخة: تتحوّل إلى النقيض الصّارم وتطفح بشحنها السّوداء حدّ الضّحك. فيخرج النثر عن طبيعته وتقاليدته العامّة، وهو ما يمكن تسميته "نزعة الضّحك ذات الشّاعريّة العالية"⁽²⁾.

يرتبط أسلوب السّخرية بمقصديّة المؤلّف في تكريس وإنجاز نصّيّ لجملة نوايا فنيّة ودلاليّة، إذ يراهن نصّ الرواية على نموذج السيرة الدّاتيّة، لتحقيق التّطابق وبلورة محكيّ استرجاعيّ،- فالرواية بمضمونها العامّ تدور حول "سكتة قلبية"، وهي تعطل حركة السّيّارات، عن الازدحام الذي وقع قبل أكثر من عشر سنوات، بدءًا من ملتي شارع

(1) الرّوزني، شرح المعلّقات، ص 330.

(2) انظر: العلاق. شعريّة الرواية، ص 131، 132.

"هالوتس" وشارع "الأنبياء"، ثُمَّ غمر شوارع حيفا كلّها، وأخذ يمتدُّ حتَّى مشارف عكّا شمالاً، ومشارف تل أبيب جنوباً⁽¹⁾، تبرز السُّخريّة كطريقة محض لعبيّة لتشقيق السرد وتفكيكه باعتبارها جانباً شكلياً يهدف التّشويش على أفق التّلقّي. ومن جهة أخرى تبرز كقيمة دلاليّة تراهن على أبعاد ودلالات مرتبطة بالوعي السّياسيّ والإيدولوجيّ⁽²⁾، ومن الأمثلة على ذلك:

1. "فكم من ليلة عدت فيها، بسيّرتي، منهوك القوى، من شدّة القهر، فظهرت لي في وسط الشّارع مخلوقات "قزمية": "طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار أو أربعة ... شكلاً واحداً وقدّاً واحداً". فإمّا أن يكونوا في شكل بن غوريون صغير، أو في شكل ديان صغير، ولا يلتقيان، أمامي، في وسط الشّارع. فإمّا عشرات البناغرة الصّغار، شكلاً واحداً وقدّاً واحداً، وإمّا عشرات الدّيانات الصّغيرة، شكلاً واحداً وقدّاً واحداً"⁽³⁾.
2. " واستشهدت وزارة العدل به ردّاً على اتّهامات لجنة "أمستي" (العفو) "الدّوليّة" دليلاً على أنّ المعتقلين هم الذين يُعَدّيون أنفسهم بأنفسهم، ويكسرون أرجلهم، ويفقأون عيونهم بأيديهم لكي يشوّهوا سمعة الاحتلال في العالمين"⁽⁴⁾.
3. "ويتذكّر شوشو أنّ "أبو الهرم" أبي أن يخبره بالمصاب الأليم وهما في الفندق. بل حمله إلى سيّارة "المسيّس المسلّح" إلى مكتب المنظّمة. ولكنّ شوشو أحسن بالخطب قبل إبلاغه به رسمياً. وهو لا يحبُّ الحديث عن الأمر خوفاً من عودة الآلام التي سبّبتها له الصّدمة. لقد انخفض وزنه منذ ذلك الوقت. وهذا يكفي. إنّ طريقنا، نحن الفلسطينيين، طويل وشاقّ، وعلينا أن ندفع الثّمّن. أخ، يا بطني"⁽⁵⁾.

(1) الرّواية. ص 13.

(2) انظر: ابن الهاني. شعريّة التّعُدُّ اللّغويّ في رواية "سرايا بنت الغول"، ص 587-586.

(3) الرّواية. ص 18.

(4) الرّواية. ص 69.

(5) الرّواية. ص 46.

4. "كنا، في الجريدة، في بداية عمليّة "التّحديث" أو "العصرنة"- كما سمّينا الأمر في هيئة التّحرير. وكنا أنجزنا، في "العصرنة: تقدّمًا عينيًّا محمودًا من حيث ساعات العمل اليوميّ في الجريدة وأن لا نكتفي بالعمل حتّى الطّهر بل انتقلنا إلى العمل حتّى ساعات العصر. فمن العصر تبدأ العصرنة. ومن الإكثار في الحديث، في الاجتماعات الكثيرة، يبدأ التّحديث، وأمرهم شورى بينهم"⁽¹⁾.

تتخلّل النّماذج السّابقة الطّرافة المرفهة حينًا والمنكسرة حينًا آخر، إذ لا تنبثق السّخرية من تجاوز اللّا تجانس في النّبذة أو الحالة فقط. بل تنشأ أيضًا من لعبة الألفاظ والتّورية التي يستخدمها الكاتب لخلق جوّ من السّخرية التّأضح بالخبرة المبررة العذبة⁽²⁾. إنّ من شأن النّمودجين (1، 2) أن يضعانا إزاء سخرية لاذعة وحاذقة تبرز العجز والضعف الفلسطينيّ أمام جبروت الآخر الإسرائيليّ الذي فقد إنسانيّته. وأمّا النّمودجان (3، 4)، فيشيران إلى الدّات ونقدها، خواء بعض الفئات الفلسطينيّة وانشغالها بأنفسها عن الصّراع الحقيقيّ مع الآخر.

(1) الرّواية. ص 44.

(2) انظر: العلاق. شعريّة الرّواية. ص 133.

الخلاصة:

- 1- تجلّت لغة التأمّلات والخواطر والإيحاء الشعريّ عبر اندفاع مظاهر التعبير وتراكيبه إلى مدى شعريّ مسكون بقوة استعارية (مجازية واضحة). وظلّ المحتوى المجازي أو الاستعاريّ في الرواية يسهم في الكشف عن بواطن الشخصيات وما تكابده من ألم ومعاناة وندم، وترصد تحولات الواقع المؤلم، الواقع الماديّ الذي أحدثه الاحتلال على الأماكن والشخصيات (دواخل الشخصيات).
- 2- تخلّلت اللّهجات العامية في الرواية عبر الأصوات والأمثال والمردودات الشعبية، إذ ارتبط الملفوظ بالوعي الاجتماعيّ والإيديولوجيّ القائم حول ذلك الملفوظ، فضمن للمؤلف واقعية الانتماء للمجتمع والتّاريخ، ممّا منح الرواية مزيداً من الالتصاق بمحيطها وواقعها، كما منحها نوعاً من التّنوع الجماليّ عبر تعدّده اللّغويّ.
- 3- قدّمت الرواية عبر لغة الخبر التّاريخيّ حقائق تاريخية بالغة الدقّة للتّاريخ والجغرافيا الفلسطينيّة، من خلال تسجيلها الأزمنة والأمكنة وتاريخها الحقيقيّ لا الخرافيّ. فحاول المؤلّف توثيق الأماكن وما يتعرّض له الواقع الفلسطينيّ من تغيير وطمس لهويّته.
- 4- تخلّل نسيج لغة الرواية مظاهر أسلوبية تنتمي إلى أساليب النثر العربيّ القديم، إذ تتلبّس لغة الرواية بالشّكل العامّ للغة الإطار النّصيّ للخطابات القديمة المستلهمة. وعكس ذلك عمق الرّؤية لدى الكاتب، واتّساع آفاقه المعرفيّة، وتعدّد خبراته الإبداعية في استيعاب اللّغة التّراثية القديمة وهضمها، ووعياً بالفنّيّات المعاصرة. وأدّى التّفاعل النّصيّ عبر أساليبه اللّغوية إلى تجاوز أحاديّة اللّغة الروائيّة والخطيّة التّقليديّة للرواية الكلاسيكيّة، وإضفاء طابع جماليّ على لغة النّصّ عبر تطعيمه بهنّذه الأساليب.
- 5- اشتمل نصّ الرواية على نبرات أسلوبية ساخرة، وذلك لإبراز التّناقضات الفردية والاجتماعية: في أفق تعميق الوعي بالذّات والآخر.

المصادر والمراجع:

باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. ط2. ت: محمّد برادة. الرّباط: دار الأمان للنّشر، 1987.

بارت، رولان. درس السّيميولوجيا. ت: عبد السّلام بنعيد العالي. تونس: دار تويقال للنّشر، 1986.

ابن الهاني، سعيد. شعريّة التّعُدُّ اللّغويّ في رواية "سرايا بنت الغول". علامات في النّقد. م14، ع54، 2004.

حبيبي، إميل. إخطية. "رواية". عمّان: دار الشّروق، 2006.

الرّوزي، الحسين بن أحمد بن الحسين. شرح المعلّقات العشر. بيروت، لبنان: مكتبة الحياة، 1979.

الطّلبة، محمد سالم. مستويات اللّغة في السّرد العربيّ المعاصر. بيروت: دار الانتشار العربي، 2008.

العلاق، علي. شعريّة الرّواية. علامات في النّقد. م6، ع23، 1997.

كريزنسكي، فلاديمير. من أجل سيميائية تعاقبية للرّواية. ت: عبد الحميد عقار. ضمن كتاب "طرائق تحليل السّرد الأدبيّ". الرّباط: منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، 1992.

علّوش، سعيد. عنف المتخيّل الرّوائي في أعمال إميل حبيبي. بيروت: مركز الإنماء القومي، 1986.

<http://ar.Wikipedia.org>

