جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

محمد عبد الله البيتاوي أديبًا

إعداد
سعيد محمد سعادة حمدان

إشراف
أ. د. عادل الأسطة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية نابلس – فلسطين

2016

محمد عبد الله البيتاوي أديبًا

إعداد

سعيد محمد سعادة حمدان

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ: 15 / 8 / 2016م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1 – أ. د. عادل الأسطة/ مشرفاً ورئيساً	.....
2 – د. عبد الكريم أبو خشان/ ممتحناً خارجياً	.....
3 – د. نادر قاسم/ ممتحناً داخلياً	.....

الإهـداء

إلى الروح التي انبعثت منها روحي

إلى التي تلازمني دومًا مع أنها مغيّبة تحت التراب

إلى روح أمـي الحبيبة أهدي هذا البحث

*** * ***

سعيد محمد سعادة حمدان

الشكر والتقدير

عرفانًا مني بجميل من كان له الدور في توجيهي إلى اختيار موضوع أطروحتي، وإرشادي إلى فتح مغاليق أبواب أسرارها، أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور عادل الأسطة، الذي تفضل فأشرف على هذه الرسالة، ولم يتوان عن رفدي بفيض علمه، وطول خبرته، وسعة معرفته.

أشكره على جهده المبذول، وتوجيهه السديد، وحلمه الواسع، ووقته الثمين في سبيل أن يرى هذا البحث النور، بعد أن قوّم منه ما اعوج، وصوّب ما تخلله من أخطاء، فجزاه الله تعالى عني كل الخير.

وأتقدم بجزيل الشكر إلى مناقشي أطروحتي، الدكتور عبد الكريم أبو خشّاب، والدكتور نادر قاسم، على ما قدموه لي من ملاحظات ساعدت على تكامل البحث، فبارك الله لهما هذا العطاء.

وأتقدم بخالص الشكر إلى طاقم مكتبة جامعة النجاح الوطنية ومكتبة بلدية نابلس العامة لسعة صدورهم وحسن تعاملهم في طريق إنجاز هذا البحث.

وأتقدم أخيرًا بجزيل الشكر إلى الكاتب والأديب محمد عبد الله البيتاوي الذي لم يبخل عليّ بأي شكل من أشكال التعاون في سبيل إخراج هذا البحث الذي يقوم على أعماله القصصية والروائية.

الإقرار

أنا الموقع أدناه، مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

محمد عبد الله البيتاوي أديبًا

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

Declaration

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

Student's Name: **إسم الطالب: سعيد محمد سعادة حمدان**

Signature: **التوقيع:**

Date: **التاريخ:** 15/8/2016

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الإهداء	ج
	الشكر والتقدير	د
	الإقرار	هـ
	ملخص الرسالة بالعربية	ط
	المقدمة	1
	الفصل الأول **حياة الكاتب وتلقي أعماله وعدم إقباله على النشر**	10
1:1	الميلاد والنشأة	11
2:1	النشاط الثقافي	15
3:1	أعماله الأدبية	18
4:1	البيتاوي في أعين الدارسين	24
1:4:1	"تجذير الهوية الفلسطينية في رواية "المهزوزون" لعباس دويكات	27
2:4:1	"فصول من حكاية بلدنا، دراسة تحليلية" لهيفاء صدقي صادق أحمد.	29
3:4:1	"مرسوم لإصدار هوية" لرائد الحواري	32
5:1	ظاهرة عدم النشر	33
1:5:1	النشر بعد ثلاثين عامًا من زمن الكتابة	38
2:5:1	أعمال البيتاوي وأهميتها في الرواية الفلسطينية، ونظرته لرأي الدارسين لها	40
3:5:1	نشر القصص القصيرة، والتأخر في نشر الروايات	41
	الفصل الثاني **فن الرواية عند محمد عبد الله البيتاوي**	45
1:2	بين يدي الروايات	46
1:1:2	رواية "المهزوزون"	46
2:1:2	رواية "الصراصير"	48
3:1:2	رواية "شارع العشاق"	50
2:2	عتبات الرواية: العنوان والغلاف والتمهيد	52
1:2:2	مدخل	52

2:2:2	أولاً: "المهزوزون"	54
3:2:2	ثانيًا: "الصراصير"	56
4:2:2	ثالثًا: "شارع العشاق"	60
3:2	السرد والسارد	62
1:3:2	مدخل.	62
2:3:2	السارد	64
3:3:2	الوصف	69
4:2	اللغة والحوار	77
1:4:2	مدخل	77
2:4:2	تعدد الشخوص ومستوياتها اللغوية.	78
3:3:2	الحوار	83
5:2	الزمان والمكان	89
1:5:2	مدخل	89
2:5:2	واقعية الزمن	90
3:5:2	المكان، أثره وتأثره	100
6:2	الشخصيات	110
1:6:2	مدخل	110
2:6:2	الشخصية المسطحة	113
3:6:2	الشخصية النامية	117
	الفصل الثالث **القصة القصيرة عند محمد عبد الله البيتاوي**	124
1:3	الواقع الاجتماعي والهم السياسي في قصص البيتاوي	125
1:1:3	الواقع الاجتماعي	125
1:1:1:3	العلاقة بين الرجل والمرأة	126
2:1:1:3	الإشاعة	136
3:1:1:3	الانتهازية واستغلال النفوذ	139
4:1:1:3	المعتقدات والخرافات	145
2:1:3	الهم السياسي	147
1:2:1:3	"دعوة للحب!؟"، المضمون العاطفي المرمز	148
2:2:1:3	"الصوت والصدى"، استعراض لبعض مراحل القضية الفلسطينية	153

3:2:1:3	"مرسوم لإصدار هوية"، لعبة الصفر: إثبات وجود أم نفي؟	157
2:3	الشكل الفني في قصص البيتاوي	161
1:2:3	تقنية القص	161
1:1:2:3	الحكاية	161
2:1:2:3	السرد التقليدي بضمير الهو	163
3:1:2:3	الترجمة الذاتية	167
4:1:2:3	تيار الوعي	172
2:2:3	بعض الظواهر الفنية	178
1:2:2:3	اللغة	178
2:2:2:3	الرمز	186
3:2:2:3	الشخصيات	189
	الخاتمة	193
	قائمة المصادر والمراجع	196
	abstract	b

محمد عبد الله البيتاوي أديبًا

إعداد

سعيد محمد سعادة حمدان

إشراف

أ. د. عادل الأسطة

الملخص

تناولت الدراسة تجربة محمد عبد الله البيتاوي الأدبية، عبر الوقوف على أعماله الروائية والقصصية، مضمونًا وشكلاً، حيث توزعت هذه الرسالة على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

فقد تحدثت المقدمة عن البيتاوي، معرّفة به وبنشاطه الأدبي وأعماله الأدبية بشكل موجز، ثم أبانت عن تقسيمات الفصول، ومنهج الدراسة، وكذلك أشارت إلى الدراسات السابقة التي تناولت أعمال الكاتب الأدبية.

أما الفصل الأول فقد ألقى الضوء على حياة الكاتب ونشأته ونشاطاته الفنية وأعماله الأدبية بشكل موسع، متوقفًا عند أهم المحطات والمفاصل التي أثّرت في مسيرته الكتابية، وكذلك تم التعرض للدراسات السابقة، وقراءة بعضها مشيرًا إلى نقاط الاختلاف والالتقاء فيها مع هذه الدراسة.

وقد استعرض الفصل الثاني، بشكل موجز وسريع أهم المراحل التي مرت في الرواية الفلسطينية، وأبرز كتابها، وكذلك تناول أعمال البيتاوي الثلاث: "المهزوزون، والصراصير، وشارع العشاق"، موجزًا لمضامينها التي تتحدث عن الاحتلال الإسرائيلي في الأعوام 1967–1969، وأثره على الفلسطينيين بشكل عام، ثم تعرض الباحث لبعض المظاهر الفنية في الروايات مثل السرد، والسارد، والزمان، والمكان، واللغة، والشخصيات.

أما الفصل الثالث، فقد بدأ بمدخل عن فن القصة القصيرة في فلسطين، مبينًا نشأتها وتطورها، وعارضًا لأبرز كتّابها الفلسطينيين، ثم تحدث عن المضامين الاجتماعية والسياسية في مجموعات البيتاوي القصصية وهي: "دعوة للحب؟!" ومجموعة "مرسوم لإصدار هوية" وأخيرًا مجموعة "أوراق

منسية"، وكذلك تم التوقف على أشكال القص مثل الحكاية، والسارد بضمير الهو، وتيار الوعي، والترجمة الذاتية، يلي ذلك تناول بعض المظاهر الفنية فيها مثل اللغة، والرمز، والشخصيات.

وأخيرًا، جاءت الخاتمة ملخصة لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وأهمها:

1- إن تأخر صدور هذه الأعمال وعدم نشرها في الزمن الذي كتبت فيه، وخاصة الروائية منها، والتي افترق زمنها الكتابي عن زمن النشر ما يقارب الثلاثين عامًا، قد أدى إلى عدم التفات الدارسين والباحثين إليها، حتى يتم تلقيها وقراءتها من أجل وضعها في مكانتها التي تستحقها، وذلك في إطار مقارنتها مع ما جايلها من أعمال روائية فلسطينية زمن كتابتها.
2- جنحت روايات البيتاوي، في شكلها وقالبها الفني إلى الواقعية التي قاربت أسلوب التسجيلية، حيث انبنى كثير من أحداثها ونهض على أحداث حقيقية وقعت بالفعل، وقد قام الكاتب بتبديل أسماء الشخصيات الحقيقية بأسماء من خياله حتى يبعد عن نفسه مسؤولية التشهير بهذه الشخصيات فيما لو وضع أسماءها الحقيقية، بينما تناول في مضامين قصصه القصيرة، أحداثًا وقضايا اجتماعية استقاها من صلب الواقع الفلسطيني، في حين بدت شخصياتها بلا ملامح ولا أوصاف محددة لها، وإن كانت هذه الشخصيات لها أسماء، فإنها تبقى شخصيات نكرة مجهولة غير معروفة.

المقدمة

(محمد عبد الله البيتاوي) روائي وقاص فلسطيني، ولد في قرية (بيت ايبا) بقضاء نابلس سنة 1944م، كانت نشأته ذات طابع متدين بحكم أن والده كان أحد أقطاب الصوفية في المنطقة، ولذلك كثيرًا ما كان ينضم – وهو صغير – إلى مجلس والده الذي كان يجتمع فيه في الغالب رجال من الصوفية وأهل الدين، وكان يستمع بشغف إلى الدروس الدينية والأحاديث التي تدور حول المجتمع والناس والتراث، وأخبار الحرب العالمية الثانية التي كانت قد انتهت قبل عدة سنوات، وانعكاساتها على القضية الفلسطينية، إضافة إلى ذلك فقد نضج وعيه عندما بدأ يقرأ كتبًا خارج نطاق المنهاج المدرسي، ثم ازداد نهمه للقراءة حتى أصبح لديه مكتبته كبيرة في شتى أنواع المعارف والأدب قبل احتلال سنة 1967.

إذًا، وبناءً على الكلام السابق، فقد ظهرت بوادر احتكاك (محمد البيتاوي) بالكتب والإقبال عليها، وتعهدها بالقراءة، للاطلاع على ما فيها من ثقافات متعددة، ظهرت لديه وهو ما زال صغيرًا حديث السن، حيث كان يحصل على هذه الكتب من مكتبة المدرسة مثلاً، أو يقوم بشرائها من مصروفه الخاص الذي كان يذخره لهذه الحاجة، أو من تلك الكتب التي كان يتبادلها مع أصدقائه في المدرسة.

وهذا الاهتمام المبكر بالإقبال على الكتب وقراءتها ليدلل بشكل واضح وجلي على أن (البيتاوي) كان منذ نعومة أظفاره محبًا للقراءة والثقافة منكبًا عليها، مما لا يدع مجالاً للاستغراب في أن يصبح هذا القارئ لاحقًا، منتجًا للأدب والثقافة، ففي نهاية المرحلة الإعدادية بدأت محاولاته الكتابية التجريبية بالقصص البوليسية، وما أن جاءت المرحلة الثانوية حتى بدأت علامات النضج تظهر على كتاباته، فأخذ ينشر نتاجه في عدد من المجلات المحلية والعربية، إذ تنوع هذا الإنتاج الأدبي ما بين كتابة المقالات والقصة والرواية.

أعماله الأدبية

أصدر (محمد عبد الله البيتاوي) أولى مجموعاته القصصية "دعوة للحب" في عام 1975م، وبعد عشرين عامًا تقريبًا قام بإصدار مجموعته الثانية "مرسوم لإصدار هوية" 1994، ثم تلتها في العام 1998م مجموعته الثالثة "أوراق منسية".

وللأديب (البيتاوي) ثلاث روايات منشورة، حيث أصدر الأولى وهي بعنوان "المهزوزون" في عام 1996، ثم أتبعها برواية "الصراصير" في عام 2006م، وفي العام التالي 2007م أصدر روايته الثالثة "شارع العشاق"، هذا بالإضافة إلى إصداره كتابه "أيام في الشارقة"، الذي يعد من أدب الرحلات، في العام 1998م، إذ تحدث فيه عن أول زيارة له لإمارة الشارقة في الخليج العربي.

اللافت في مسألة تواريخ الكتابة والنشر عنده هو الفارق الزمني الكبير بينهما، حيث يعود إلى ثلاثين عامًا، خاصة الروايات، وحسب ما أشار، فقد كتب رواياته تباعًا منذ بداية العام 1967 "المهزوزون"، و1968 رواية "الصراصير"، و1969 "شارع العشاق"، علمًا أن الزمن الكتابي يتساوى مع الزمن الروائي. كما يدل على ذلك وقوع الأحداث التي تعالجها الروايات وموافقتها للزمن الذي كتبت فيه آنئذ، وهذا ما دفع الباحث إلى سؤال (البيتاوي) عن سبب عدم إخراجها ونشرها في تلك الفترة، فأجاب بأن ذلك مرتبط بعدة أسباب وبدأ بذكرها، ولكن المجال هنا لا يتسع لكتابتها، وإنما سيقف الباحث عليها لاحقًا بالشرح والتفصيل في متن صفحات البحث القادمة.

أسباب اختيار الدراسة وأهميتها

ثمة أسباب عديدة تبرز أهمية هذه الدراسة، منها:

أولاً: تبحث هذه الدراسة في هذه الأعمال الأدبية وتحللها، شكلاً ومضمونًا، فالروايات تتحدث عن فترة زمنية هامة من تاريخ فلسطين، وهي الفترة الممتدة من بداية عام 1967 إلى نهاية العام 1969، حيث وقوع احتلال 67 وما تبعه من تشكل خلايا تنظيمية مقاومة له، فالروايات – إذن– وفي إطارها العام تتعرض لهذا الأمر، وذلك من خلال شخصيات مختلفة في آرائها ووجهات

نظرها، مما تتجاذبها صراعات شتى موجهة ومدفوعة بحسب رؤيتها للواقع الجديد، ومن تحقيقها لمصالحها الشخصية فيه، فكل هذا تأتي عليه الروايات بشكل فني يستحق عناء الدرس والتحليل.

أما فيما يتعلق بالمجموعات القصصية الثلاث التي كتب كثيرًا منها في زمن كتابته للروايات، فإنها ترصد حالات اجتماعية متعددة في فترة كتابتها، بمعنى أنه يطغى عليها الجانب الاجتماعي في مقابل الواقع السياسي في الروايات، وهذه الثنائية – الاجتماعي والسياسي – التي تجسدها القصص والروايات تسلط الضوء على المجتمع الفلسطيني في تلك الحقبة، مما يكسب الدراسة أهمية بالغة كونها تتعرض –هذه الأعمال–لفترة زمنية مفصلية من تاريخ فلسطين.

ثانيًا: إن هذه الدراسة تلقي الضوء على أديب فلسطيني له أعمال أدبية ناجزة في القصة والرواية، ومع هذا لم يتم الالتفات إليه من الباحثين أو الدارسين طوال عقود من الزمن، علمًا أنه بدأ بنشر أعماله الأدبية منذ العام 1975، لذا أحببت أن أكون من أوائل الباحثين الذين يتعرضون له ولنتاجه بشكل موسع ومنهجي يطال أعماله القصصية والروائية.

ثالثًا: وسبب آخر للدراسة يعود إلى أنها تلقي الضوء أيضًا على جانب من جوانب الأدب الفلسطيني المقاوم الذي يبدو فيه الكاتب المدروس أحد كتّابه بما لديه من أعمال أدبية، قصصية وروائية، رصد فيها ووثق لواقع فلسطيني، اجتماعيًا وسياسيًا، مبرزًا نضاله ضد الاحتلال الصهيوني، وذلك كون الأدب الفلسطيني في أحد أبعاده الأيدولوجية وتجلياته الوظيفية يشكل عنصرًا من عناصر المقاومة التي تقف في وجه الاحتلال ومخططاته التصفوية الرامية إلى محو الهوية الفلسطينية وطمس وجودها.

رابعًا: وسبب رابع لهذه الدراسة، هو مسألة الالتفات إلى ظاهرة عدم نشر (البيتاوي) أعماله الأدبية في زمن كتابتها، ولهذا ستحاول هذه الدراسة الوقوف على هذه الظاهرة وتتبعها لمعرفة الأسباب الكامنة وراء عدم النشر.

المنهج النقدي في البحث

بعد الاطلاع المتصفح الذي قام به الباحث لأعمال الكاتب تفجرت مجموعة من الأسئلة حولها، كتجربة أدبية تحمل في بعديها: الشكل والمضمون، فضاءات دلالية خاضعة للمساءلة الفنية والنقد المنهجي الذي يقوم على القراءة المتأنية والفاحصة، حيث تشكل الإبانة عن هذه الفضاءات والكشف عن دلالاتها إجابات يرتكز عليها الباحث في أثناء تصديه لقراءة هذه الأعمال ودراستها. وفيما يلي عرض لبعض من هذه الأسئلة على سبيل التمثيل وليس الحصر.

_ لماذا لم ينشر (البيتاوي) أعماله الأدبية وخاصة الروائية في زمن كتابتها؟ وخصوصًا أنه أشار إلى أنها كتبت في زمن الأحداث، بمعنى أن الزمن الكتابي لها يتطابق مع الزمن الروائي، وهذا يلفت النظر إلى ظاهرة عدم النشر والوقوف على أسبابها في تلك الفترة، وكيف كان النقاد والدارسون سينظرون لهذه الأعمال لو نشرت في حينه؟

_ أعمال (البيتاوي) وكتاباته القصصية والروائية، هل تقوم على أيدولوجيا معينة، سياسية أو فكرية أو دينية، تتبناها في تلك الفترة، وعبر عنها في هذه الكتابات؟ وهذا يستدعي السؤال عن مقدار حضور الكاتب في أعماله الأدبية ودرجة تأثيره في رسم الأحداث وتسييرها، وهل كان يرمي إلى فكرة معينة يسعى إليها، أم باتجاه مبدأ يحاول تكريسه والدعوة إليه؟ وإن وجد هذا الحضور والتدخل من الكاتب، فهل جاء على حساب الناحية الشكلية والجمالية في البناء الفني؟ ما يؤثر على عملية الإقناع والصدق في الطرح والعرض.

_ إلى أي مدى استطاع (البيتاوي) النجاح في استيفاء عناصر القصة والرواية والإفادة من تقنياتها الفنية، من طرق للسرد وتوظيف للشخوص، وبناء للحبكة، واستحضار للزمان، وتجسيد للمكان،...؟

هذه الأسئلة وغيرها سوف يتصدى لها الباحث، ويجيب عنها في متن دراسته، وذلك عبر إفادته من المنهج الاجتماعي في دراسة سيرة المؤلف والموضوعات، ومن المنهج الشكلي في دراسة بنية الرواية والقصة القصيرة، وقد سارت الدراسة على النحو التالي، حيث تم تقسيمها إلى ثلاثة فصول وخاتمة.

فقد جاء **الفصل الأول**، والذي يحمل عنوان "**أعمال الكاتب وتلقي أعماله وعدم إقباله على النشر**" مقسمًا إلى ثلاثة مباحث، كل مبحث موزّع على عدة عناوين فرعية.

تناول **المبحث الأول**، والذي جاء تحت عنوان "**الميلاد والنشأة**" ميلاد الكاتب ونشأته، وكيف تأثر، أيام طفولته، بأجواء بيئته ووسطه الأسري والاجتماعي، وخاصة تلك الجلسات التي كانت تعقد في بيت والده، ما أثرت في أعماله الأدبية لاحقًا.

وتحت عنوان "**النشاط الثقافي**" تم التركيز على نشاط الكاتب الصحفي، حيث عمل في عدد من الصحف والمجلات المحلية والعربية، بالإضافة إلى بعض الأنشطة الفنية التي كان يقوم بها كالمسرح مثلاً، وقد تزامن هذا مع عمله الصناعي والتجاري في مصنع والده للسكاكر والحلويات.

ويأتي عنوان "**أعماله الأدبية**" في نهاية المبحث الأول، ليلقي الضوء عمّا كتب البيتاوي من أعمال أدبية، الروائية والقصصية، سواء تلك التي قام بنشرها لاحقًا، أو تلك التي لم تنشر بعد، في حين تم التركيز على ظروف كتابة هذه الأعمال والملابسات التي أحاطت بها.

أما **المبحث الثاني**، والذي جاء تحت عنوان "**البيتاوي في أعين الدارسين**" فقد ركز، في قراءته، على كيفية تناول البيتاوي من الباحثين، فمع أنه لم يلتفت إليه وإلى أعماله الأدبية من الباحثين والدارسين، أي لم يُدرس دراسة منهجية موسعة، إلاّ أن هذا لم يمنع من وجود بعض القراءات والمقالات التي لم ترق إلى مصاف الدرس النقدي المنهجي، وقد تم التوقف على ثلاث من هذه القراءات، وهي قراءة كل من عباس دويكات، وهيفاء صدقي، ورائد الحواري، وعرض ما جاء فيها ليخلص هذا المبحث إلى أن كافة القراءات التي تناولت أعمال البيتاوي تعرضت لعمل أدبي واحد فقط، في مقابل هذه الدراسة التي تعرضت لكافة أعماله.

وجاء **المبحث الأخير** "**ظاهرة عدم النشر**" ليكشف عن سبب عدم قيام البيتاوي بنشر أعماله الأدبية، وخاصة الروائية منها، والذي ارتبط بخوفه من المساءلة القانونية من سلطات الاحتلال، حيث تعرض لهذا الأمر عند نشر الفصل الأول من رواية "المهزوزون" في بداية السبعينيات.

أما **الفصل الثاني** "**فن الرواية عند محمد عبد الله البيتاوي**" فقد جاء موزعًا على سبعة مباحث.

فالمبحث الأول بعنوان "**الرواية في فلسطين**" تناول الباحث فيه بداية الرواية في فلسطين ونشأتها وتطورها، مستعرضًا أهم المفاصل التي مرّت بها، وأبرز كتّابها الفلسطينيين.

أما **المبحث الثاني** "**بين يدي الروايات**" فقد استعرض، بشكل موجز وسريع، مضامين الروايات الثلاث، والتي تتحدث عن الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال وتأثيره على المواطنين، وكذلك تحدثت عن العملاء والخلايا التنظيمية ومقاومة الاحتلال.

وقام **المبحث الثالث** "**عتبات الرواية، العنوان والغلاف والتمهيد**" بقراءة عناوين الروايات وأغلفتها والتمهيد في بداياتها، كعتبات دالة على المضامين، بحيث تكون حاملة، في ثناياها معطيات وظيفية يستفيد منها القارئ قبل الدخول إلى متن النص ومضمونه الروائي.

وقد تحدث **المبحث الرابع** "**السرد والسارد**" عن أسلوب السرد عند البيتاوي في رواياته، والذي اتخذ من ضمير الغائب (الهو) ساردًا يروي الأحداث، وكذلك توقف هذا المبحث على عنصر الوصف، حيث اتسم بالدقة في سرد تفاصيل المشهد الموصوف بأنواعه.

وتحت عنوان "**اللغة والحوار**" جاء **المبحث الخامس** ليكشف عن المستويات اللغوية في الروايات، حيث توزعت اللغة على ثلاثة مستويات: الأول لغة السارد وهي فصيحة، والثاني لغة الشخصيات المثقفة وهي، أيضًا، فصيحة، والثالث لغة الشخصيات غير المثقفة وهي العامية، بينما توزع الحوار على نوعين: الأول حديث النفس، والثاني الحديث القائم بين الشخوص.

أما **المبحث السادس**، والذي حمل عنوان "**الزمان والمكان**" فقد برز الزمان في الروايات بشكله الواقعي، حيث ينساب في سيره وجريانه بانتظام رتيب يقوم على التسلسل والتصاعد المتجه باتجاه واحد، فتصبح الأحداث بتسلسلها الزمني الاعتيادي، مجرد شيء يتبعه شيء آخر. وقد سجل عنصر المكان، بأنواعه المختلفة، حضورًا لافتًا في الروايات، وقد توقف الباحث على ثلاث صور مختلفة للمكان، وقام بتحليل علاقاتها وتفاعلها مع الشخوص كأمثلة دالّة على دور المكان وحضوره المتعدد.

وقد حمل **المبحث السابع** والأخير عنوان "**الشخصيات**" حيث توقف على نمطين من أنماط الشخصية وهي: الشخصية المسطحة حيث حضر هذا النوع بكثرة في الروايات، ثم الشخصية المركبة الذي كان قليلاً مقارنة بالنمط الأول.

أما **الفصل الثالث** والأخير، والذي حمل عنوان "**القصة القصيرة عند محمد عبد الله البيتاوي**" فقد جاء موزعّا على تمهيد ومبحثين.

ففي **التمهيد** تتبع الباحث "**فن القصة القصيرة في فلسطين**" حيث تتبع مسيرة القصة القصيرة الفلسطينية، مستعرضًا مراحل نشأتها وتطورها، ومتوقفًا عند تجارب الرواد وأبرز كتابها الذين جاءوا بعدهم، وكذلك أهم الموضوعات التي تناولوها في مضامينهم القصصية، خاصة الواقع الفلسطيني بكافة أبعاده وحيثياته الاجتماعية والسياسية.

أما **المبحث الأول**، والذي جاء تحت عنوان "**الواقع الاجتماعي والسياسي في قصص البيتاوي**" فقد تناول الجانبين الاجتماعي والسياسي عبر عدة عناوين فرعية.

ففي الواقع الاجتماعي برزت موضوعات مثل العلاقة بين الرجل والمرأة، والإشاعة، والانتهازية، واستغلال النفوذ، والمعتقدات والخرافات. بينما برزت في الهم السياسي عناوين مثل: ""دعوة للحب**!؟**" المضمون العاطفي المرمز، و"الصوت والصدى" استعراض لبعض مراحل القضية الفلسطينية، و"مرسوم لإصدار هوية" لعبة الصفر: إثبات وجود أم نفي**؟**.

وفي **المبحث الثاني** "**الشكل الفني في قصص البيتاوي**" فقد تعرض الباحث لتقنية القص التي استخدمها الكاتب في قصصه، حيث انحصرت في أسلوب الحكاية والسرد التقليدي بضمير الهو، والترجمة الذاتية، وتيار الوعي، متوقفًا عند بعض القصص التي جسدت هذه الأساليب في طرح الموضوعات، كنماذج قصصية دالة عليها.

ثم قام الباحث بالتعرض لبعض الظواهر الفنية في قصص البيتاوي مثل: (اللغة) حيث جسد حضور اللغة الفصيحة مساحة كبيرة في أسلوب السرد، وكذلك الحوار بين الشخوص في

المجموعات الثلاث، ولم تحضر اللهجة المحكية أو العامية إلا في قصتين فقط وفي سياق بعض الحوارات.

ومن الظواهر الفنية (الرمز) حيث جاء توظيفه في ثلاث قصص وفي إطار سياسي، فالكاتب عبر من خلاله عن وقائع وأحداث سياسية ألمّت بفلسطين، وقد جاء الرمز على درجة عالية من الغموض والتعمية، وقد أوغل الكاتب في استخدام الرمز بسبب الخوف من وقوعه تحت المساءلة القانونية.

والظاهرة الأخيرة هي (الشخصيات) حيث تبدو، وفي معظمها، شخصيات لا يتم التعرف عليها عبر أوصاف ولا ملامح خاصة تحدد هويتها أو تميزها عن غيرها، سوى أنها وجدت في هذه القصة أو تلك لتحمل فكرة ما، حيث تعرضها بآلية محضة وكأنها آلة تسجيل، لأنها في الحقيقة، في معظمها، شخصيات تعبر عن فكر الكاتب، وما يرمي إلى إيصاله من أهداف ورسائل للقرّاء، أكثر من كونها شخصيات تتحرك في القصة بحرية خارج إطار الفن الذي كبلها فيه الكاتب لتقول هي ما يريد هو قوله.

وأخيرًا، جاءت الخاتمة ملخصة لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

الدراسات السابقة

كما تمت الإشارة في الأسطر السابقة، فإنه لم يتم الالتفات إليه وإلى أدبه من الباحثين أو الدارسين [1]، فلم يدرس دراسة منهجية موسعة، إلاّ أن هذا لم يمنع من وجود بعض القراءات التي لم ترق إلى مصاف الدرس النقدي المنهجي، حيث وقفت على الأعمال الروائية، خاصة بعد صدورها، وذلك إما بتناول رواية واحدة أو بتناول الروايات مجتمعة، تناولاً عابرًا وسريعًا رُكّز فيه على شرحها أو تفسير مضمونها أو تناول شخصياتها، وإن حاولت بعضها الوقوف على عناصر الرواية من قصة وشخوص ومكان .... ومن هذه القراءات:

_ عباس دويكات، تجذير الهوية الفلسطينية في رواية "المهزوزون"، رؤى نقدية، منشورات ملتقى بلاطة الثقافي، نابلس، 2005، ص 63–103.

_ علي خليل حمد، رواية الصراصير، صالون أفنان دروزة، 2006/6/7م.

_ على الخليلي، فصول من حكاية بلدنا، جريدة الأيام، 2007/7/10م.

_ محمد مدحت أسعد، مرور جانبي، الحوار المتمدن، 2007/7/10م.
www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=431014

_ لينا "محمد سامي" أبو صالح، الشخصيات في رواية المهزوزون، بحث مقدم لنيل درجة البكالوريوس، جامعة القدس المفتوحة، 2009.

_ رائد الحواري، رواية المهزوزون، الحوار المتمدن، 2014/9/2.

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=431014

[1] توقف (عادل الأسطة) في كتابه "**القصة القصيرة في الضفة وقطاع غزة**" عند بعض القصص القصيرة من مجموعة "دعوة للحب "التي نشرها (البيتاوي) في عام 1975.

الفصل الأول

حياة الكاتب وتلقي أعماله وعدم إقباله على النشر

1:1 الميلاد والنشأة.

2:1 النشاط الثقافي.

3:1 أعماله الأدبية.

4:1 البيتاوي في أعين الدارسين.

- **1:4:1 تجذير الهوية الفلسطينية في رواية "المهزوزون" لعباس دويكات.**
- **2:4:1 "فصول من حكاية بلدنا، دراسة تحليلية" لهيفاء صدقي صادق أحمد.**
- **3:4:1 "مرسوم لإصدار هوية" لرائد الحواري.**

5:1 ظاهرة عدم النشر.

- **1:5:1 النشر بعد ثلاثين عامًا من زمن الكتابة.**
- **2:5:1 أعمال البيتاوي وأهميتها في الرواية الفلسطينية، ونظرته لرأي الدارسين لها.**
- **3:5:1 نشر القصص القصيرة، والتأخر في نشر الروايات.**

الفصل الأول

حياة الكاتب وتلقي أعماله وعدم إقباله على النشر

1:1 الميلاد والنشأة

ولد محمد عبد الله البيتاوي في قرية بيت ايبا بقضاء نابلس في 1944/5/24م، عاش سنواته الأولى مع عائلته في مدينة نابلس حيث كان يسكن والده الذي يدير مصنعًا للحلويات والسكاكر في المدينة، لكنه عاد بأسرته إلى قريته بيت ايبا، وذلك عندما تقرر إزالة (البركس) الذي كان يقيم مصنعه فيه، والواقع بالقرب من خط سكة حديد الحجاز، إذ كان الهدف من إزالته هو إقامة قصر للملك عبد الله ملك المملكة الأردنية الهاشمية[2]، ما اضطره هذا لنقل مصنعه إلى قرية بيت ايبا، وعادت الأسرة لتقيم في منزلها في القرية، وكانت هذه فرصة ذهبية للبيتاوي، لكي ينطلق بين حقول القرية وتلالها وجبالها، بعد أن كان محاصرًا من كل الجهات في المدينة، ومما يذكر أن ترتيبه كان الرابع بين الذكور الخمسة في الأسرة، والثامن بين مجموع أسرة الشيخ عبد الله البيتاوي البالغة أحد عشر فردًا، وقد كان والده معروفًا في المنطقة، نظرًا لتمتعه بقدرات روحانية، وذلك لكونه أحد أقطاب الصوفية في المنطقة، ولذا فقد كانت نشأة محمد البيتاوي ذات طابع ديني، ولهذا كثيرًا ما كان وهو طفل يقضي أوقاتًا طويلة في المجالس التي كان يقيمها والده في منزله مساءً، وكان يحضرها كثير من الرجال الذين هم في الغالب من الصوفية وأهل الدين، حيث كان يستمع بشغف إلى الدروس الدينية والأحاديث التي تدور حول المجتمع والناس والتراث، وأخبار الحرب الدائرة بين رجال المقاومة الفلسطينيين والإنجليز واليهود بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها بعدة سنوات[3]. ومن هنا قد نجد سببًا لتواجد شخصيات من المجاذيب في نصوصه الروائية وما كانوا يمثلونه لثقافة المجتمع التي اختمرت في ذهنه وهو طفل.

---

[2]. في اليوم الذي كان من المقرر أن يفتتح فيه الملك عبد الله قصره الذي أقيم أمام مركز شرطة نابلس، اغتيل في مدينة القدس، وبعد ذلك تحول القصر إلى مقر لبلدية نابلس، ثم تحول بعد الاحتلال إلى مقر للحاكم العسكري الإسرائيلي قبل أن يعاد إلى بلدية نابلس ثانية.

[3]. لقاء مع الكاتب في مكتبة "دار الفاروق" بتاريخ 2015/2/24، شارع جمال عبد الناصر، الساعة الثالثة والنصف عصرًا.

إذن كان محمد عبد الله مواظبًا على حضور جلسات وندوات والده، وعند سؤاله عن سبب ذلك، مع أنه كان طفلاً، ولم يكن يفهم ما يدور فيها من أحاديث ونقاشات بين الرجال المجتمعين، أجاب:

"بصراحة إن أجواء تلك الجلسات والندوات كانت لي – بالرغم من صغر سني–مثيرة وشائقة، وذلك لأنها كانت تشعرني بالزهو والفخر، لأنني كنت أعتقد لمجرد الجلوس مع هؤلاء الرجال والاستماع إليهم أنني أصبحت رجلاً كبيرًا مثلهم، مع أنني كنت لا أجرؤ على الكلام ولا حتى على طرح أي سؤال، ومع ذلك كنت أتباهى بذلك أمام أقراني من الأطفال في القرية، وخاصة أن معظم هؤلاء الرجال والشيوخ كانوا يفدون إلى منزلنا من المدينة والقرى المجاورة، وقد باتوا يعرفونني، إذا رأوني في أزقة القرية وشوارعها فينادون علي ليسألوني عن والدي. ومن جهة أخرى، فإن بعض الطقوس التي كانوا يمارسونها، وترديدهم لبعض الأهازيج والموشحات، كانت تشعرني بالمتعة واللذة وبكثير من الروحانية"[4].

وكأي طفل في مجتمعنا الفلسطيني، بدأ محمد عبد الله البيتاوي مسيرته التعليمية طالبًا في المرحلة الابتدائية، لأن التعليم كان إجباريًا، حيث التحق بمدرسة قريته التي كانت تسمى (مدرسة الاتحاد الابتدائية) قبل أن تتطور وتتحول إلى ثانوية، ثم تعود إلى ابتدائية، بعد أن فصلت المرحلتان الإعدادية والثانوية عنها، وأقيمت لهما مدرسة أخرى مستقلة، وقد كان، حسب قوله، طالبًا متوسطًا في هذه المرحلة، رغم تفوقه في المواد العلمية، بينما كان متوسط الحال في المواد الأدبية وبخاصة اللغة الإنجليزية التي لم يستسغها منذ اليوم الأول، إذ أن معلم اللغة الإنجليزية كان غير قادر على جذب انتباه الطلاب إلى مادته، لعدم تمكنه منها أصلاً، وقد تفتح عقله ونضج وعيه عندما بدأ يقرأ كتبًا خارج نطاق المنهاج الدراسي، ما جعله يطّلع على ثقافات شتى، ويكتشف معارف وعلومًا كثيرة، فازدادت لديه الرغبة بالقراءة، وتبعًا لذلك أصبح من هواياته المحببة جمع الكتب واقتناؤها، لدرجة أن مكتبته الخاصة، كانت تحوي كتبًا كثيرة في شتى المعارف والعلوم والآداب قبل الاحتلال في سنة 1967[5]، هذا بالإضافة إلى الكتب التي كان يقرؤها من مكتبة المدرسة في مرحلة الدراسة الثانوية، حسب قوله أيضًا، مما وسع أفق ثقافته. وكان معظم مصروفه

---

[4] · لقاء مع الكاتب، 2015/2/24.

[5] · **المصدر السابق.**

في ذلك الوقت يدّخره ليشتري به الكتب من المكتبات التي كانت تقوم بين الفترة والأخرى بإجراء عروض خاصة وبأسعار كانت مناسبة جدًا. بالإضافة إلى قراءته كثيرًا من الكتب التي كان يتبادلها مع أصدقائه في المدرسة، حيث كانت تلك العادة منتشرة [6]. لذلك، لا غرابة أن يصبح هذا الفتى، ولشدة نهمه للقراءة، ومطالعته الكثيرة، منتجًا للأدب والثقافة.

وبعدما أنهى المرحلة الابتدائية، واصل مسيرته التعليمية، وبما أن قريته لم يكن يتوفر فيها مدرسة إعدادية، فقد تابع دراسته في مدينة نابلس، حيث التحق في عام 1957 بمدرسة الكندي التي افتتحت في العام نفسه، وفي عام 1959 انتقل، لإكمال هذه المرحلة، إلى مدرسة الملك طلال التي افتتحت في العام الذي انتقل فيه إليها أيضًا، حيث حصل فيها على الشهادة الإعدادية، أي الثالث الإعدادي، وسمي في تلك الفترة (الشهادة الإعدادية)، وهو ما يوازي في أيامنا هذه الصف التاسع، وكانت المدرستان "الكندي والملك طلال" تدرسان مادة "التجارة"، ما اضطره لأن يلتحق بالمدرسة الصلاحية ليتابع دراسته في القسم التجاري فيها، حيث تخرج منها في العام الدراسي 1962–1963.

وجدير بالذكر أن والده الشيخ عبد الله كان يملك مصنعًا بسيطًا للسكاكر والحلويات في مدينة نابلس، كما أشرنا، قبل أن ينتقل به إلى قريته بيت ايبا، ولأن حالته المادية كانت في ذلك الوقت صعبة بعض الشيء، نظرًا لبعض المشاكل العائلية، فإن ذلك حال دون الإنفاق على ابنه ليكمل تعليمه وتحصيله الجامعي والاكتفاء بما ناله من تحصيل علمي عند المرحلة الثانوية التجارية، لذلك فقد انخرط الابن في الحياة العملية بعد إنهائه المرحلة الثانوية، حيث عمل بادئ الأمر محاسبًا في جمعية مزارعي الدواجن التي كان مقرها في شارع فلسطين في مدينة نابلس، وبعد ثلاثة أشهر من عمله في الجمعية، أعلن عن حاجة (كلية فلسطين)، بمدينة طولكرم، لمحاسب وسكرتير، فتقدم بطلب إليها وتم قبوله، فعمل فيها سكرتيرًا لمدة ثلاثة أعوام متتالية، وفي أثناء عمله في الكلية زامل ثلاثة من الكتاب المعروفين في فلسطين وهم: (غازي زهران، محمد أبو هنطش، صبحي شحروري)، وقد كان هؤلاء يزاولون بعض النشاطات الأدبية والكتابية المتنوعة، وكانوا ينشرون نتاجهم الأدبي في الصحف والمجلات المحلية التي كانت تصدر في ذلك الوقت، وفي العام 1966

---

[6] . **لقاء مع الكاتب**، 2015/2/24.

تقدم – البيتاوي– مع زميليه (زهران وأبي هنطش) باستقالة من كلية فلسطين ليؤسسوا مع مجموعة أخرى من المعلمين "كلية العودة" التي أقيمت في منطقة الكفير في مدينة نابلس، وبعد وقت قصير، وقبل انتهاء الفصل الدراسي الأول، حصل سوء تفاهم بين المجموعة ما اضطر معظمهم إلى ترك الكلية، حيث بقيت تحت إدارة زهران وأبي هنطش، وهنا اضطر البيتاوي إلى تسلم إدارة مصنع والده الذي كان يعاني من سوء صحته، وبعد أحداث 67 وسقوط الضفة الغربية تحت براثن الاحتلال الإسرائيلي اضطر إلى مشاركة أخويه اللذين كانا يعيشان مع العائلة، في الضفة، في المصنع، وفي العام 1977 استقل بالعمل ثانية، إذ أسس مصنعًا جديدًا لصناعة الحلويات باسم "مصنع حلويات لينا" وهو باسم تجاري جديد، مما ألحق به بعض الخسائر المالية، بعد أن كان الاسم التجاري السابق قد نال شهرة كبيرة.

وبعد اتفاق أوسلو وتولي السلطة الفلسطينية إدارة شؤون الضفة والقطاع ونضوج أولاده افتتح دارًا للنشر في مدينة نابلس، بعد أن حصل على ترخيص لها، باسم (دار الفاروق للثقافة والنشر)، وذلك في العام 1995، وما زال مديرًا عامًا لها، وفي هذه الفترة أيضًا أصدر مجلة (نوافذ) التي كانت تعنى بالشأن الثقافي والحركة الأدبية في المنطقة، إلاّ أنها توقفت عن الصدور بعد العدد الثامن نظرًا للظروف المادية الصعبة التي كانت تعاني منها، بينما بقيت دار الفاروق تواصل نشاطها وعملها كدار نشر، وقد أصبح – البيتاوي– عضوًا في اتحاد الناشرين العرب، بعد أن عمل على تأسيس اتحاد الناشرين الفلسطينيين وإعلانه في العام 1997، وانضمام الاتحاد إلى اتحاد الناشرين العرب، وهو ما زال رئيسًا لاتحاد الناشرين الفلسطينيين، وكذلك عضوًا للهيئة الإدارية لاتحاد الناشرين العرب الذي مقره في القاهرة.

2:1 النشاط الثقافي

سبق أن تمت الإشارة في الفقرات السالفة إلى أن محمد عبد الله البيتاوي، كان محبًا لمطالعة الكتب، منكبًا على قراءتها ودراستها منذ صغره، ما جعله يتحصل على خبرة ثقافية، حولته فيما بعد من مجرد مستهلك للثقافة إلى منتج لها، وفعلاً، وبعد فترة زمنية قصيرة جدًا، بدأ نشاطه الثقافي بالكتابة في الصحافة والإبداع.

ففي أواخر الخمسينات ومطلع الستينات من القرن الماضي، بدأ – وتحديدًا وهو ما زال في المرحلة الثانوية الأولى– بنشر عددٍ من المقالات والتحقيقات الفنية ولقاءات مع عدد من الفنانين وذلك في مجلة (الرأي العام) اللبنانية، إضافة إلى نشره زاوية فيها تحت عنوان "بصراحة" كان يقدم من خلالها كثيرًا من الرؤى الفنية والنقدية الخاصة به، كما قام بنشر عدة تحقيقات ولقاءات في مجلة "العالم العربي" اللبنانية التي بدأت تصدر عن دار الرأي العام، وأصبح يتعامل مع المجلتين، وهما مجلتان نصف شهريتين، ولهذا كان يسافر كثيرًا إلى لبنان وسوريا من أجل إجراء العديد من اللقاءات، إضافة إلى الالتقاء بأسرة مؤسسة الرأي العام في لبنان، ومن أشهر التحقيقات والمقالات التي قام بنشرها، في تلك الفترة، في مجلة "الرأي العام"، لقاء مع الفنان اسماعيل شموط وزوجته تمام الأكحل، عندما أقاما أول معرض للوحاتهما الفنية في مدينة نابلس، وكذلك أنجز دراسة عن الفنانة الفرنسية الشهيرة (بريجيت باردو)، وسلسلة من المقالات الفنية تحت عنوان "السينما العربية إلى أين"[7].

ولكن مع دخول البيتاوي معترك الحياة العملية، وخاصة بعدما تسلم عمله سكرتيرًا في كلية فلسطين، بدأ نشاطه الثقافي يتخذ طابعًا شبه رسمي، وقد تم اعتماده مراسلاً لمجلتي "الرأي العام" و"العالم العربي" في الأردن، ثم قام بالاشتراك مع زميليه غازي زهران ومحمد أبو هنطش بتحرير صفحة أدبية أسبوعية في صحيفة "الدفاع اليومية" التي كانت تصدر في القدس، وقد كانت الصفحة تحت عنوان "أدب... فن... اجتماع"، وقد توقفت هذه الصفحة، بعدما يقرب من ستة أشهر من الصدور، وذلك بسبب تدخل رئاسة التحرير في المواد المنشورة في الصفحة الأدبية، إذ

[7] . لقاء مباشر مع الكاتب، 2015/2/28، في مكتبته في شارع جمال عبد الناصر بنابلس، الساعة الواحدة بعد الظهر.

تم نشر مواضيع لم يطلع عليها المحررون وأبعدت بعض المواضيع تحت ذرائع مختلفة، ما أدى إلى توقفهم عن الاستمرار في تحريرها، ولكنه عاد بعد فترة إلى الصحيفة نفسها ليحرر صفحة خاصة بعنوان "أشياء صغيرة"، وقد كانت هذه الصفحة تصدر كل يوم أربعاء، علمًا أن الصحيفة كانت يومية، إلاّ أنه عاد وتوقف عن النشر للأسباب نفسها وذلك لتدخل رئاسة التحرير مجددًا في موضوعات الصفحة، وذلك بحجة أن الرقابة تمنع نشر بعض الموضوعات، ما أدى به إلى ترك العمل بها[8].

وبعد تجربة صحيفة الدفاع المقدسية، عمل مع "مجلة الأسرة" التي كانت تصدر في عمان، وكان المسؤول عنها في تلك الفترة أحمد حمو وزوجته هدى حمو، وهي مجلة شهرية، وقد قام البيتاوي بالعمل فيها مندوبًا للضفة الغربية، حيث نشر عدة مقالات وتحقيقات وتقارير متنوعة فيها، وكان من أبرز تلك المواد ندوة بعنوان "على عتبة مؤتمر القمة العربي"[9] الذي انعقد في القاهرة عام 1964 آنذاك، وبعد أحداث 67 توقف البيتاوي عن العمل الصحفي نهائيًا، واكتفى بالاهتمام بالعمل الإبداعي.

ومن النشاطات الثقافية التي شارك الكاتب فيها النشاط الفني المسرحي، ففي بداية عام 1976 قام هو ومجموعة من الشباب والشابات، منهم على سبيل المثال: محمد كمال جبر، مفيد دويكات، عادل زهران، عمر هاشم، حياة البظ، أمين بعارة، بلال الشخشير، برهان عبد الحميد، الهام أبو غزالة، فاطمة حمد وغيرهم، قاموا بتشكيل فرقة مسرحية أطلقوا عليها اسم "فرقة مسرح الزيتون"، حيث أقيمت ضمن نشاطات اللجنة الثقافية في مجلس بلدي نابلس ليكونوا بعيدين عن الرقابة العسكرية من جهة، وليأخذوا حيزًا من الحرية من جهة أخرى، وكان مقرّ هذه الفرقة في الطابق الثاني من مبنى مكتبة بلدية نابلس العامة التابعة للبلدية، وقد قامت بتقديم عرضها المسرحي الأول والأخير في الوقت نفسه، وعنوانه "بياع الصبر"، إذ قام بإخراجها محمد كمال جبر، وهي مسرحية مقتبسة عن مسرحية "بائع العرقسوس" للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، وكان من المقرر أن تقدم الفرقة مسرحيتها الثانية بعنوان "مسمار جحا"، وهي من تأليف محمد عبد الله البيتاوي،

---

[8] . **لقاء مع الكاتب**، 2015/2/28.

[9] . **المصدر السابق.**

ولكن صدور قرار الاحتلال، في ذلك الوقت، بإغلاق المسرح حال دون تقديمها، وكذلك أدى هذا الأمر إلى تفكيك الفرقة وتشتيت أعضائها[10].

كان للبيتاوي عدة محاولات للكتابة الإبداعية قبل 67 مثل القصة الطويلة التي نشرها في الصفحة الأدبية بعنوان "الحسناء"، وهي تروي حكاية بدوية، بالإضافة إلى رواية أخرى نشرت أجزاؤها الأولى في مجلة "الرأي العام" اللبنانية بعنوان "اللعبة الأخيرة" وهي تتناول لعبة كرة القدم، وقد حالت أحداث 67 دون إتمام نشرها، إلاّ أنه قام في العام 1975 بإصدار مجموعته القصصية الأولى "دعوة للحب" صدرت عن مطبعة الحجاوي بنابلس، ولم تلامس قصص المجموعة الواقع السياسي آنذاك.

إلاّ أنه وبعد الاحتلال ركز على عمله الصناعي التجاري، وعليه، فإنه ومنذ أواخر السبعينيات حتى مطلع التسعينيات من القرن الماضي، انشغل بهموم نقابة أصحاب مصانع السكاكر والحلويات، فقل النشاط الثقافي لديه بشكل ملحوظ جدًا. ولكنه في حرب الخليج الأولى وما تبعها، في بداية تسعينيات القرن الماضي، عاد إلى النشاط الثقافي، وخاصة الإبداعي الأدبي. ومع بداية ظهور السلطة الوطنية الفلسطينية قام بترخيص إصدار دار الفاروق للثقافة والنشر، وذلك في العام 1995، ومن خلال دار الفاروق قام بإجراء مسابقة للقصة القصيرة ثم مسابقة أخرى للشعر، ما حرّك المجتمع الثقافي في ذلك الوقت، كما عمل على تفعيل دور اتحاد الكتّاب الفلسطينيين [11]

---

[10]. المصدر السابق.

[11]. اتحاد الكتّاب الفلسطينيين مؤسسة جماهيرية مستقلة غير حكومية وعضويتها طوعية لكل الكتّاب الفلسطينيين الذين تنطبق عليهم شروط العضوية. عقد أول مؤتمر له في مدينة غزة في 1966/11/29 وشاركت فيه فئة صغيرة من الكتّاب، وفي الفترة من 6-1972/9/9 انعقد المؤتمر العام للاتحاد في بيروت باشتراك 330 كاتبًا وصحفيًا، وقد اعتبر هذا المؤتمر الأول للاتحاد لأنه مؤتمر العمل الحقيقي، وانتخب مقره في القدس وإقامة مؤقتة في بيروت. وانعقد المؤتمر الثاني في تونس بين 4-1977/3/7 وضم ما يزيد على 30 مندوبًا يمثلون فروع الاتحاد. وعقد الاتحاد مؤتمره الثالث في بيروت من 19-1980/4/24 وجرى فيه انتخاب أمانة عامة جديدة.

وبعد عودة السلطة الفلسطينية عام 1993 إلى أرض الوطن انضم لعضويته الكتّاب والمثقفون الذين تمكنوا من العودة. وقد تعاقب على رئاسته في مراحله المختلفة كل من على الخليلي، وأسعد الأسعد، والمتوكل طه، وعزت الغزاوي ومراد السوداني. وخلال سنوات عملة قام الاتحاد بنشر وتوزيع الأعمال الإبداعية التي كتبت داخل الوطن المحتل ونظم المؤتمرات وورش العمل والندوات وتواصل مع الجماهير في الوطن العربي والمخيمات وبقي صلة الوصل مع الثقافة العربية. **(نقلاً عن الموسوعة الفلسطينية www.palestinapeda.net).**

وتنشيط ملتقى بلاطة الثقافي [12] بدعوة عدد من الكتّاب والأدباء للقاء أعضاء الملتقى. وهو ما زال إلى الآن مدير عام دار الفاروق للنشر والتوزيع، بالإضافة إلى عمله الصناعي في الحلويات، وهو يقوم بالمشاركة في كثير من المعارض المحلية والدولية للكتاب [13].

3:1 أعماله الأدبية

يتبين من الحديث الذي سبق، أن محمد عبد الله البيتاوي كان، منذ أوائل الستينيات من القرن الماضي، يمارس نشاطه الثقافي، وخاصة عمله محررًا صحفيًا في العديد من المجلات والجرائد المحلية والعربية، وكان بين الحين والآخر، في أثناء عمله الصحفي، ينشر بعض القصص القصيرة في هذه المجلات أو في غيرها، بالإضافة إلى نشره عددًا من المقالات والتحقيقات الصحفية عن الفن والفنانين في الوطن العربي، ومنذ أواخر السبعينيات توقف عن النشر وعن النشاط الثقافي كليًا، ليتفرغ إلى إدارة مصنع السكاكر والحلويات الذي يملكه كما تمت الإشارة إلى ذلك، ليعود في أواسط التسعينيات من القرن الماضي لمزاولة نشاطه الثقافي، خاصة الثقافة الإبداعية، وكذلك القيام بنشر أعمال سابقة له، روائية وقصصية.

وفيما يتعلق بأعماله الأدبية وبدايتها، فإن رواية "الحسناء"، حسب قوله، كانت أول محاولة له لكتابة قصة طويلة/رواية، وكان قد نشرها على شكل حلقات مسلسلة في الصفحة الأدبية التي كان يحررها مع غازي زهران ومحمد أبو هنطش في صحيفة الدفاع المقدسية في العام 1964، وتجسد الرواية في مضمونها، أجواء البادية وبساطتها، وعند سؤاله عن سبب اختياره لهذا الموضوع علمًا أنه ليس من سكان البادية، علل ذلك بقراءته لقصص الزير سالم وسيرة عنترة بن شداد وسير الصعاليك وحكايات قيس وليلى وقيس ولبنى وغيرها الكثير من القصص التي تتحدث عن البادية

---

[12]. في شهر نيسان من العام 1992، قامت مجموعة من الشباب المثقف في مدينة نابلس بتأسيس ملتقى بلاطة الثقافي، من بينهم كاتب هذا البحث، حيث كان من أهدافه تفعيل الحركة الثقافية في المنطقة، وذلك من خلال القيام بكثير من الندوات والنقاشات الأدبية، بالإضافة إلى استضافة الكثير من الأدباء والكتّاب في فلسطين، وكانت جلساته تعقد يوم السبت من كل أسبوع، يتم فيها نقاش عمل إبداعي، محليًا أو عربيًا أو عالميًا، مثل ديوان شعر، أو مجموعة قصصية، أو رواية، أو مسرحية...، وقد أصدر الملتقى مجلة ثقفية بعنوان "الملتقى"، حيث توقفت بعد صدور العدد السادس بسبب قلّة التمويل المالي لها، ومع أن هذا الملتقى قلّ نشاطه في السنوات الأخيرة، إلاّ أنه ما يزال موجودًا ويزاول بعض الأنشطة الثقافية والفنية بين الفينة والأخرى.

[13]. لقاء مباشر مع الكاتب، 2015/2/28، في مكتبته في شارع جمال عبد الناصر بنابلس، الساعة الواحدة بعد الظهر.

وأجوائها، مما أثّر فيه كثيرًا، فأحب عندئذ أجواء هذه القصص، بل تماهى معها، فأراد أن يعبر عن هذا الحب والتماهي، فقام بتجسيد ذلك في تلك الرواية وإن امتزجت، كما يقول هو، بكثير من السذاجة، وافتقرت إلى كثير من عناصر الرواية الرئيسة[14].

وكانت رواية "اللعبة الأخيرة" هي المحاولة الثانية له، وهي أنضج كثيرًا من سابقتها، وقد بدأ نشرها على حلقات مسلسلة، أيضًا، في مجلة "الرأي العام" اللبنانية، في بداية عام 1967، ولكن أحداث العام 1967 حالت دون إتمام نشرها، نظرًا لسقوط الضفة الغربية تحت الاحتلال، ونظرًا لأنه لم يغادر الضفة، فانقطع اتصاله مع المجلة ومع الصحافة ككل، علمًا بأنه كان يرسل حلقاتها تباعًا دون أن يكدس الرواية كاملة في إدارة المجلة، وهذه الرواية تتحدث في مضمونها عن لعبة كرة القدم وأبطالها وهوس الجمهور بها، وذلك بسبب محبة البيتاوي لهذه الرياضة التي مارسها لاعبًا ومدربًا وحكمًا[15].

وقد أغفل البيتاوي هاتين الروايتين ولم يهتم بهما، لأنه يعدهما روايتين غير ناضجتين فنيًا، ولأنهما وليدتا انطباع انفعالي، وردّة فعل غير مكتملة في معطياتها الفكرية، أو الوجدانية، لذلك ظلتا حبيستي الأدراج، وفي النصف الثاني من العام 1967، حيث كان الناس في تلك الفترة مازالوا تحت وقع تأثير صدمة الاحتلال الإسرائيلي، منقسمين ما بين مصدق له ومكذب، امتشق البيتاوي قلمه وقد أعدّ عدته الذهنية وشحن ذاكرته الفكرية، وبدأ يسطر أحداث الجزء الأول من روايته "فصول من حكاية بلدنا" وهو بعنوان "المهزوزون"، حيث يتناول فيه الواقع الفلسطيني بشقيه: الاجتماعي والسياسي قبل الاحتلال ببضعة أشهر وتحديدًا بعد أحداث السموع[16] وما رافقها من مظاهرات واضطرابات، ليصل في نهاية هذا الجزء إلى سقوط الضفة الغربية وقطاع غزة والجولان وسيناء تحت سيطرة القوات الإسرائيلية.

---

(14) · **لقاء مع الكاتب**، 2015/2/28.

(15) · لقاء مع الكاتب، 2015/2/28.

(16) · هنا الإشارة إلى قيام سلطات الاحتلال الإسرائيلي بمهاجمة قرية السموع في قضاء الخليل إثر تزايد العمليات الفدائية في العام 1966 من تلك المنطقة، وقد نشبت إثر ذلك العديد من المظاهرات والاحتجاجات نظرًا لشعور المواطنين بقصور الدولة في التصدي لتلك العملية.

وجدير بالذكر، أن البيتاوي قد دفع الفصل الأول من هذا الجزء "المهزوزون" إلى النشر في جريدة الأنباء [17] وذلك في العدد الصادر بتاريخ 1971/6/25، ولكن كانت النتيجة أنه تعرض بعد ذلك لكثير من المسائلات من سلطة الاحتلال الإسرائيلي بوجه خاص، وبعض الأنظمة العربية على وجه العموم، ما أدى به إلى عدم الإقدام على نشر باقي فصول هذا الجزء، وكذلك أي من أعماله الروائية التي كتبها في ذلك الوقت[18]، وبعد قيام السلطة الوطنية الفلسطينية نشر "المهزوزون" عام 1996م.

ويعود سبب تعرضه للمساءلة، حول كتاباته الروائية، إلى لجوئه للحديث عن المقاومة بدرجة أوحت لسائليه بأنه عليم بدهاليزها، نظرًا لاعتماده الواقعية التصويرية أسلوبًا وقالبًا فنيًا يرتكز عليه في عرض مضمونه الروائي، وابتعاده عن الرمز والتجريب، في حين أنه لم يتوقف عن كتابة القصة القصيرة، ولا حتى نشرها، وذلك لأنه اعتمد في كتابتها على أسلوب الواقعية التجريبية، والواقعية الرمزية لكثير من مضامين القصص التي كتبها، ومن هنا، وحسب قول البيتاوي، فإن الذين استطاعوا الوصول إلى هذه المضامين وتحليلها عدد قليل من النقّاد، وكان على رأسهم الكاتب حسن فياض قفيشة من الخليل عندما تناول العديد من قصص المجموعة الأولى "دعوة للحب!؟"[19] عندما كان الكاتب ينشرها في مجلة "الشرق"[20] وجريدة "الأنباء" قبل نشرها في المجموعة في أواسط السبعينيات من القرن الماضي، كما تلمس بعض الخطوط العريضة الكاتب القاص مفيد دويكات عندما استعرض المجموعة الأولى "دعوة للحب!؟" في جريدة "الفجر" المقدسية [21]. ولعلّي لا أتفق مع البيتاوي في رأيه هنا، وذلك لأنها، ربما، لم تصل إلى النقاد، وإن وصلت إليهم فإنها لم تستفزهم للكتابة عنها وتحليلها.

---

[17] · جريدة الأنباء هي صحيفة يومية كانت تصدر باللغة العربية عن حزب المابام الإسرائيلي في ذلك الوقت.

[18] · لقاء مع الكاتب، 2015/3/2، في مكتبة الفاروق، شارع جمال عبد الناصر، الساعة الحادية عشرة قبل الظهر.

[19] · دعوة للحب هي أول مجموعة قصصية تصدر للبيتاوي في العام 1975وذلك عن مطبعة الحجاوي في نابلس.

[20] · مجلة الشرق صدرت عن جريدة الأنباء، وقد أوكلت رئاسة تحريرها إلى القاص زكي درويش، وهي تعنى بالشأن الثقافي والأدبي.

[21]· جريدة الفجر جريدة يومية كانت تصدر في مدينة القدس وتوزّع في كافة المناطق.

وما إن انتهى البيتاوي من كتابة الجزء الأول "المهزوزون"، وكان في نهاية العام 1967، حتى باشر في مطلع العام 1968 كتابة الجزء الثاني وهو بعنوان "الصراصير"، ولا يصعب، على قارئ هذا الجزء، الوصول إلى فك شيفرة العنوان وكشف رمزيته، ومن ثم ربطه بمضمونه الروائي الذي يتحدث عن فئة من العملاء ممن سقطوا في مستنقع الاحتلال وقذارته، ولمّا يمض أكثر من عام على الاحتلال، في الوقت الذي بدأت فيه بذور المقاومة واستنهاض الهمم ضد الاحتلال. وقد قام البيتاوي بنشر هذا الجزء في عام 2006م.

وبعد كتابة "الصراصير" والانتهاء منها، لم يشعر البيتاوي أنه قد انتهى من موضوعه الروائي، خاصة أن الاحتلال بدأ، في السنوات الأولى من احتلاله، يصعّد من إجراءاته القمعية والتصفوية ضد الأهالي والسكان من جهة، وضد الأرض الفلسطينية من جهة أخرى، ما أدى إلى تململ فئات كثيرة من الشعب الفلسطيني، وتحركها لمواجهة هذا الاحتلال ومخططاته التآمرية. هذا الواقع جعل كثيرًا من الأفكار تتدافع وتتزاحم في مخيلة البيتاوي ملحّة عليه حتى تخرج إلى النور، وفعلاً لم يجمح البيتاوي أفكاره ولم يلجمها، أو يتركها حبيسة في ذاكرته، وإنما سارع إلى القيام بإفراغها على الورق، فأدى ذلك إلى خروج الجزء الثالث من رواية "فصول من حكاية بلدنا" وهو بعنوان "شارع العشاق" حيث انصرف هذا الجزء في مضمونه الروائي إلى فعل المقاومة والمواجهة مع الاحتلال، وقد تم نشر هذا الجزء في عام 2007م، وسوف يتم الحديث عن الأجزاء الثلاثة من رواية "فصول من حكاية بلدنا" بالتفصيل في الفصل الثاني من هذا البحث.

وكان البيتاوي قد قام بإصدار أول مجموعة قصصية له بعنوان "دعوة للحب!؟" في العام 1975، وهي أيضًا أول عمل أدبي يصدر له في كتاب مستقل، وهي تقع في 125 صفحة من القطع الكبير، وتحتوي على اثنتي عشرة قصة، ابتدأ زمنها الكتابي من عام 1961 حتى عام 1974.

وقد كتب البيتاوي في عام 1976 رواية "اتفرج يا سلام"، وهي مازالت مخطوطة ولم تنشر، حيث تتعرض في مضمونها للأحداث التي وقعت في الضفة الغربية في تلك الفترة، وقد تمثلت في المظاهرات الاحتجاجية ضد سلطات الاحتلال الغاشمة، إذ قامت بإجراء تعسفي يتعلق بفرض

قانون الضريبة الإضافية[22]، وقد تصاعدت تلك المظاهرات مصحوبة بالإضراب التجاري الذي استمر لمدة ستة أشهر يرافقه شعار "أحووو"[23] الذي أصاب العدو بلوثة من أجل معرفة ماذا تعني لفظة "أحووو" التي أخذ المتظاهرون يطلقونها في وجه جنود الاحتلال.

ومن أواخر السبعينيات إلى أوائل التسعينيات، وهي الفترة التي بدأ ينشط فيها بعض الكتّاب من أجل تأسيس اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، تراجع الكاتب البيتاوي عن النشر، والنشاط الكتابي على وجه الخصوص، وذلك – حسب قوله– بسبب انشغاله المُلح في هموم نقابة أصحاب مصانع السكاكر والحلويات التي كان عضوًا مؤسسًا فيها[24] وكذلك تراجع عن متابعته لما يتم من إجراءات في تأسيس اتحاد الكتّاب، ولكنه عاد مع مطلع التسعينيات، وتحديدًا مع حرب الخليج الأولى إلى ممارسة النشاط الكتابي، حيث كتب روايته التي ما زالت مخطوطة أيضًا وهي بعنوان "الكابوس والمعصرة"، علمًا أن هذا العنوان ليس هو العنوان الأصلي للرواية، وإنما كان عنوانها في البداية "زمن شارون"، وقد وجد الكاتب أن من الضرورة تغيير العنوان حتى لا يختلط اسم شارون على الناس، أهو شارون السياسي العسكري أم شارون الذي كان يعمل رئيسًا للضابطة الجمركية في مدينة نابلس في ذلك الوقت؟ وعليه فقد تم تغيير العنوان، فأحداث الرواية تتحدث عن الرجل الثاني، وذلك أنه في تلك الفترة –حرب الخليج–وعلى الرغم من حظر التجوال الذي كان مفروضًا على الضفة الغربية لمدة زادت عن أربعين يومًا، إلاّ أن ذلك الشارون فاجأ الكل وبدأ يطرق أبواب أصحاب المحلات التجارية وهو يحمل دفاتر الضريبة، طالبًا منهم ضرورة الذهاب إلى البريد لدفع الضريبة المستحقة عليهم، والمضحك المبكي في هذا الأمر، أن المحلات كانت مغلقة بسبب منع التجوال، فكيف يدفع أصحابها ضريبة وهم لا يبيعون ولا يشترون.

وتجدر الإشارة إلى أن الانتفاضة الأولى التي وقعت في نهاية عام 1987 قد أنتجت أحداثها مجموعة من النصوص الأدبية جاءت ما بين الرواية والقصة القصيرة واختار لها عنوان "حكايات

---

[22] · لقاء مع الكاتب، 2015/3/2، في مكتبة دار الفاروق للطباعة والنشر، شارع جمال عبد الناصر، نابلس، الساعة 10.30 صباحًا.

[23] · المصدر السابق.

[24] · المصدر السابق.

من المسطبة" دفع بها البيتاوي أخيرًا إلى المطبعة لتصدر مع بداية شهر نيسان 2015 عن دار الفاروق في نابلس[25].

وفي عام 1994 قام البيتاوي بنشر مجموعته القصصية الثانية "مرسوم لإصدار هوية" التي صدرت عن دار الريّان بنابلس، وهي تقع في 120 صفحة من القطع المتوسط، وتضم تسع قصص امتد زمنها الكتابي من عام 1970م، حتى عام 1992م.

وعن دار الفاروق للثقافة والنشر التي افتتحها البيتاوي، صدرت المجموعة القصصية الثالثة بعنوان "أوراق منسية" في عام 1998م. وهي تحتوي على ثلاث عشرة ورقة/ قصة، جاءت في 107 صفحات من القطع المتوسط، وفي العام نفسه قام البيتاوي بنشر كتاب "أيام في الشارقة" عن الدار نفسها، وهو يُعَدُّ من أدب الرحلات، حيث يتحدث فيه عن أول زيارة للشارقة وأول مشاركة له في معرض الكتاب الذي أقيم في العام 1997م.

في العام 1995م حصل الكاتب على رخصتين من وزارة الإعلام، الأولى لإصدار مجلة تعنى بشؤون الثقافة والأدب بعنوان "نوافذ" والثانية لفتح دار للنشر والتوزيع باسم "دار الفاروق".

وهنا بدأ انشغال الكاتب يتفاعل مع الحركة الأدبية على الساحة الفلسطينية في محاولة لتنشيطها وترسيخ جذورها ناسيًا الاهتمام بما يخصّه، باحثًا عن الأدباء والكتّاب الجدد، وقد قام بنشر مسابقتين من أجل ذلك، الأولى كانت لتفعيل دور الشعر والشعراء بمسابقة للشعر والثانية كانت من أجل تفعيل دور كتّاب القصة القصيرة.

وفي العام 2000 كان الفلسطينيون قد وصلوا إلى حالة من اليأس والإحباط، على كافة الصُعُد وشتى المستويات، السياسية والاجتماعية والاقتصادية...، وذلك بسبب مماطلة الإسرائيليين في المفاوضات، وكذلك ممارساتهم لكثير من الضغوط والأساليب الاستفزازية للمواطنين العرب في كافة أماكن تواجدهم، والذي أجج الواقع الفلسطيني وزاده اشتعالاً ما وقع في شهر سبتمبر من العام نفسه، حيث قام شارون وجنوده بعملية اقتحام لباحات المسجد الأقصى، وذلك في تحد سافر للفلسطينيين، ما حرّك، هذا الفعل مشاعرهم وألهب عواطفهم، فهبّوا بكافة شرائحهم الاجتماعية، في

---

[25] · لقاء مع الكاتب، 2015/3/2.

الضفة الغربية وقطاع غزة، ووقفوا جميعًا على قلب رجل واحد، يدافعون عن مقدساتهم وحقوقهم الوطنية في انتفاضة عارمة أطلق عليها "انتفاضة الأقصى"، وكل هذا أثر على الواقع الفلسطيني من ألفه إلى يائه، ومن ضمنه عملية النشر، حسب قول البيتاوي، وذلك كونه يدير دارًا للنشر والتوزيع[26].

وفي العام 2006 حدث الانقسام الفلسطيني، وكان من تبعاته أن زاد الانفلات الأمني الذي صاحب نهاية انتفاضة الأقصى، وتأزم الواقع الفلسطيني أكثر من ذي قبل، ما دفع هذا كله البيتاوي بكتابة رواية "أوراق خريفية"، التي كانت في بادئ الأمر تحمل عنوان "انفلات"، لكنه تراجع عن هذا العنوان، وذلك خوفًا من الاصطدام بجهات أمنية وسياسية، وقد تم نشر هذه الرواية الكترونيًا، ولم تنشر ورقيًا حتى الآن، وإن كان البيتاوي يأمل بنشرها قبل نهاية العام 2015، وتجدر الإشارة إلى أنه لن يتم دراسة هذه الرواية، لأنه، حسب قول الكاتب، أن هناك تغييرات سوف تلحق هذه الرواية.

وفي العام 2008 بدأ البيتاوي كتابة رواية أخرى وهي بعنوان "الحب المحرم" وهي تتحدث عن وجهة نظر اجتماعية في رفض المجتمع للزوجة الثانية تحت أية ذرائع أو أسباب، ولكن المجتمع نفسه قد يغض الطرف عن الانحراف أو يتسامح به، وإن كانت لم تخل من السياسة التي يعتبرها البيتاوي (خبز الفلسطينيين) [27].

ثم بدأ ما أطلق عليه الربيع العربي منذ العام 2011 يميل بالأمة العربية إلى مناطق نزاعات حتى بات بعضهم يتوقع أن يزداد عدد الدول العربية ليتخطى الثلاثين دولة، فهل يكون لقلم البيتاوي دورٌ ووجهة نظر في هذا؟

4:1 البيتاوي في أعين الدارسين

أصدر البيتاوي مجموعة من الأعمال الروائية والقصصية منذ سنوات، ومع ذلك لم يلتفت إليه وإلى أعماله الأدبية من الباحثين أو الدارسين، فلم يدرس دراسة منهجية موسعة، إلاّ أن هذا لم يمنع

---

[26] · لقاء مع الكاتب في 2015/3/5 في مكتبة دار الفاروق، شارع جمال عبد الناصر، نابلس، الساعة 11 صباحًا.

[27] · **المصدر السابق.**

من وجود بعض القراءات والمقالات التي لم ترق إلى مصاف الدرس النقدي المنهجي، حيث وقفت في معظمها على الأعمال الروائية، خاصة بعد صدورها، وذلك إما بتناول رواية واحدة، أو بتناول الروايات مجتمعة تناولاً عابرًا وسريعًا، تم التركيز فيها على تقديم شرح للروايات أو تفسير مضمونها، أو تناول شخصياتها، وإن حاولت بعض هذه القراءات أيضًا دراسة الروايات دراسة تحليلية والوقوف على عناصرها الفنية من حدث وشخوص ومكان، فإنها تبقى محاولات تقوم على الاستقراء السريع، وهذه القراءات هي على النحو التالي:

- دويكات، عباس: "رؤى نقدية في الرواية الفلسطينية، دراسة تحليلية"[28].

  حيث قدم عباس – في كتابه– دراسة حول رواية المهزوزون بعنوان "تجذير الهوية الفلسطينية في رواية المهزوزون".
- حمد، علي خليل: "ثلاثية الصديق البيتاوي"[29]. وهي ورقة قدّمها صاحبها حول الروايات الثلاث مركزًا فيها على رواية "الصراصير".
- السمان، عدنان: "في ميزان النقد، الصراصير، رواية محمد عبد الله البيتاوي"[30].
- الخليلي، علي: "أبجديات فصول من حكاية بلدنا"[31].
- أسعد، محمد مدحت: "مرور جانبي"[32].
- أحمد، هيفاء صدقي صادق: "فصول من حكاية بلدنا، دراسة تحليلية"[33].
- أبو صالح، لينا "محمد سامي": "الشخصيات في رواية المهزوزون"[34].

---

[28] · دويكات، عباس: "**رؤى نقدية في الرواية الفلسطينية، دراسة تحليلية**"، ط 1، منشورات ملتقى بلاطة الثقافي، نابلس، فلسطين، 2005، ص: 63-103.

[29] · حمد، علي خليل: "**ثلاثية الصديق البيتاوي**"، صالون أفنان دروزة الثقافي، 2009/6/7م.

[30] · السمان، عدنان: "**في ميزان النقد الصراصير**، رواية محمد عبد الله البيتاوي"، جريدة القدس، 2007/1/12، ص: 19.

[31] · الخليلي، علي: "**أبجديات فصول من حكاية بلدنا**"، جريدة الأيام، 2007/7/10.

[32] · أسعد، محمد مدحت: "**مرور جانبي**"، الحوار المتمدن، 2007/7/10م.

http://www.alhewar.org/debat/show.art.asp?aid=111593

[33] · أحمد، هيفاء صدقي صادق: "**فصول من حكاية بلدنا، دراسة تحليلية**"، بحث مقدم لنيل درجة البكالوريوس، جامعة القدس المفتوحة، 2008.

[34] · أبو صالح، لينا محمد سامي: "**الشخصيات في رواية المهزوزون**"، بحث مقدم لنيل درجة البكالوريوس، جامعة القدس المفتوحة، 2009.

- حواري، رائد: "رواية المهزوزون"[35].
- حواري، رائد: "رواية الصراصير"[36].
- حواري، رائد: "رواية شارع العشاق"[37].
- حواري، رائد: "مرسوم لإصدار هوية" [38].

هذه هي القراءات التي تعرضت لأعمال البيتاوي الروائية الأدبية، ومن أجل الكشف عن قيمتها الفنية ومدى منهجيتها في الدرس والتحليل، وكذلك معرفة رأي كتّابها ووجهة نظرهم في أعمال الكاتب وتجربته الأدبية، سوف يقوم الباحث بإلقاء الضوء على ثلاث منها بالشرح والتفصيل، وهي على التوالي:

1- "نجذير الهوية الفلسطينية في رواية المهزوزون" لعباس دويكات.
2- "فصول من حكاية بلدنا، دراسة تحليلية" لهيفاء صدقي صادق أحمد.
3- "مرسوم لإصدار هوية" لرائد الحواري.

ويعود سبب اختيار هذه القراءات إلى أنها تناولت اعمال البيتاوي الأدبية -وخاصة القراءتين الأولى والثانية اللتين تناولتا الأعمال الروائية-بنضج وتوسع أكثر، مقارنة بالقراءات الأخرى، في محاولة منها الوقوف على العناصر الفنية وتحليلها، وإن لم تكن منهجية في القراءة والتناول، إلاّ أنها اقتربت في بنائها وتسلسلها القرائي من ذلك.

أما فيما يتعلق بالقراءة الثالثة، فإنها تعد القراءة الوحيدة التي تعرضت لإحدى مجموعات البيتاوي القصصية المنشورة بشكل كامل، حيث وقف رائد الحواري في أثناء قراءته "مرسوم لإصدار هوية" وذلك من بدايتها إلى نهايتها، فتحدث عن الشكل والمضمون فيها، في مقابل قراءة كل من حسن

---

[35] - حواري، رائد: "**رواية المهزوزون**"، الحوار المتمدن، 2014/9/2، http://www.alhewar.org/debat/show.art.asp?aid=431014

[36] - حواري، رائد: "**رواية الصراصير**"، الحوار المتمدن، 2014/9/19.

[37] - حواري، رائد: "**رواية شارع العشاق**"، الحوار المتمدن، 2014/9/21.

[38] - حواري، رائد: "**رواية مرسوم لإصدار هوية**"، الحوار المتمدن، 2014/11/11.

قفيشة ومفيد دويكات، اللذين اقتصرا في قراءتيهما على بعض القصص، فلم يتناولا قصص المجموعة كلّها.

1:4:1 تجذير الهوية الفلسطينية في رواية "المهزوزون" لعباس دويكات

في قراءته الممتدة لما يقارب الأربعين صفحة من القطع المتوسط، يتوقف عباس دويكات أمام عدة عناصر في رواية "المهزوزون"، مثل اللغة والمكان والشخصيات، وذلك من أجل الوصول إلى مسألة التراث التي تحاول الرواية تجسيدها وتكريسها، فاهتمام الروائي باستحضار هذا التراث وبكثافة كبيرة، ليكون جزءًا من اللوحة المعبرة عن واقع الحدث، وعرضه كذلك كحدث رئيسي، أشغل وما زال يشغل مساحة كبيرة من اهتمام الإنسان الفلسطيني بشكل خاص، والعربي بشكل عام[39].

بدأ عباس الكتابة عن عنصر اللغة في الرواية مقسمًا إياه إلى مستويين:

الأول: وهو لغة السرد، حيث يصف لغته بالقوة: "حينما يكون الروائي هو السارد في الرواية فإننا نجده يستخدم لغة قوية تؤكد قدرته على امتلاك ناصية اللغة"[40]، ويورد عباس نماذج مقتبسة من الرواية ليدلل على وجهة نظره في مسألة قوة لغة السارد وقدرته.

أما المستوى الثاني: فهو يتعلق بلغة الشخوص في الرواية، أي الحوار الذي يجريه الكاتب الروائي على ألسنة شخوصه، حيث يؤكد عباس على قدرة الروائي/الكاتب، بخاصة في استخدام مستويات لغوية متباينة بين الشخوص، فيقول بعدما يعرض اقتباسات من الرواية: "هذه نماذج اللغة عند بعض شخصيات الرواية، عادل عبد الرحيم، عبد الدايم النمّاس، زوجته، ابنته، هيلانة، وهي لغة تؤكد قدرة الروائي على التفريق في استخدام الألفاظ المناسبة بمستويات لغوية متعددة تتناسب والشخوص الناطقين بها"[41].

---

[39] - دويكات، عباس: "**رؤى نقدية في الرواية الفلسطينية/دراسة تحليلية**"، ص: 65.

[40] - **المرجع السابق**، ص: 67.

[41] - **المرجع السابق**، ص: 73.

ويتحدث عباس كذلك، عن اللغة ودورها في تنامي الحدث في الرواية، حيث يقسم الرواية إلى جزأين: الأول بدت فيه أحداث الرواية تسير ببطء يتناسب مع تباطؤ الحركة. والجزء الثاني تتسارع الأحداث فيه ضمن زمان أكثر تسارعًا، فجاءت اللغة فيه مكثفة –حسب قول عباس–ليتناسب وقعها مع إيقاع الزمن وتنامي الحدث [42].

وفي إطار عنصر اللغة أيضًا، يتعرض عباس لاستحضار التراث الشعبي عبر لغة روائية حاملة للأمثال والألفاظ الشعبية، ويرى أن الروائي قد نجح في استحضار التراث اللغوي من خلال استخدامه هذين النمطين من التراث اللذين يمثلان خصوصية فلسطينية، وذلك دون إقحامهما في الرواية بشكل قصدي متعمد [43].

وفيما يخص عنصر المكان فإنه يرى بأن حلقة المزج بين تنامي الحدث والمكان والزمان جاءت ضعيفة [44]، ولكنه يعود فيقول إن الروائي إذا كان لم ينجح نجاحًا متميزًا في المزج بين حركة الشخوص والزمان والمكان من خلال تنامي الحدث، فإن نجاحه جلي وواضح في إعطاء الدلالة المكانية خصوصية في إبراز الهوية الفلسطينية للرواية جغرافيًا [45].

ويتوزع المكان في رواية "المهزوزون"، حسب رؤية عباس، على صورتين: صورة المكان الكلي حيث المدينة، وهنا يخلو السرد من الوصف الجزئي. والصورة الثانية خاصة بالأمكنة الجزئية، وهي قليلة الأهمية في الرواية، وذكرها جاء على صورة إخبارية لا أكثر [46].

وفيما يخص دور المرأة في الرواية فإن عباس يعدّه، من الناحية الفنية دورًا سلبيًا، وُجد فقط من أجل تحريك الأحداث وتسليط الضوء على شخصية البطل، وذلك لأن المرأة في الرواية – حسب قول عباس–لم تلق اهتمامًا من الروائي في بنائها وتناميها، فبدا تأثيرها على مسرح الأحداث على

---

(42) · **المرجع السابق**، ص: 74.

(43) · دويكات، عباس: "**رؤى نقدية في الرواية الفلسطينية/دراسة تحليلية**"، ص: 78.

(44) · **المرجع السابق**، ص: 80.

(45) · **المرجع السابق**، ص ص: 81–82.

(46) · **المرجع السابق**، ص: 81.

الرواية ضبابيًا غير مؤثر[47]، في حين يرى أن الروائي قد نجح في تحريك شخوصه الذكور وحركتهم وتأثيرهم في أحداث الرواية[48].

فيما تبقى من صفحات، يستعرض عباس شخصيات الرواية بعامة، مفصلاً الحديث عنها، ليخلص، في نهاية قراءته الرواية، بخاتمة يرى من خلالها أن الروائي قد نجح في رسمه للشخصيات وكذلك قدرته على جعلها مقهورة سلبية وغير مبالية، لتحرك أحداث الرواية المتسلسلة بتنامي يؤكد انهزام الواقع الاجتماعي الذي تعيشه، والذي يجيء كمقدمة لهزيمة الواقع السياسي فيما بعد [49].

2:4:1 "فصول من حكاية بلدنا، دراسة تحليلية" لهيفاء صدقي صادق أحمد

توزع بحث هيفاء أحمد على ثلاثة فصول، كل فصل احتوى على عدّة مباحث، فقد تحدث الفصل الأول، بمباحثه الأربعة، عن الأديب محمد عبد الله البيتاوي، وذلك من خلال مولده، ونشأته، ودراسته، وعمله، ونتاجه الأدبي. فيما تناول الفصل الثاني دراسة نظرية للرواية عبر مبحثين، الأول قراءة عامة للرواية، بينما المبحث الثاني تعرض لمدلولات عناوين الأجزاء الثلاثة للرواية. أما الفصل الثالث فهو دراسة تحليلية للرواية، وذلك من خلال ثلاثة مباحث، الأول تعرض للزمان والمكان، والثاني تناول لغة السرد، والثالث توقف على شخصيات الرواية. وجدير بالملاحظة أن الكاتبة تناولت الروايات الثلاث "المهزوزون، الصراصير، شارع العشاق" على أنها أجزاء ثلاثة لرواية واحدة عنوانها "فصول من حكاية بلدنا".

وهنا سوف يتم التجاوز عن الفصل الأول، لنقتصر الكتابة عن الفصلين الثاني والثالث، لأنه جاء التعرض لحياة الكاتب في الصفحات الأولى من هذا البحث، فلا يوجد داع لتكرار الحديث عن هذا، خوفًا من التشابه والتكرار، وإذا كان ثمة اختلاف بين ما كتبته هيفاء حول حياة البيتاوي، وبين ما جاء في هذه الدراسة، فإنه يكمن في أنها لم تفصّل الحديث عنه، وإنما اكتفت بذكر أهم

---

[47] - **المرجع السابق**، ص: 82.

[48] - **المرجع السابق**، ص: 87.

[49] - **المرجع السابق**، ص: 100.

المفاصل في حياته بإيجاز شديد، في حين جاء الحديث هنا عن هذا الموضوع أكثر توسعًا وتفصيلاً، بحيث وقف الباحث على جزئيات وتفاصيل حياة البيتاوي منذ مولده وحتى الآن.

في الفصل الثاني تقوم الدارسة باستعراض موجز وسريع لأحداث الأجزاء الثلاثة للرواية، حيث لم تتعمق في قراءتها، بمعنى أنها لخصت مضامين هذه الأجزاء ليس إلاّ [50]. في حين حاولت في المبحث الثاني من هذا الفصل، أن تقف على دلالة العناوين، محللة لها ومن ثم ربطها بالمضمون الروائي وشخصياته، فبعد أن تستعرض لفظة "المهزوزون" وتعريفاتها في معجم "لسان العرب" لتصل إلى نتيجة مفادها أن المهزوز هو المتحرك المضطرب الذي لا ثبات له على رأي أو موقف[51]، تقوم بربط هذه السمات بشخصيات هذا الجزء حيث تقول: "والجزء الأول من رواية فصول من حكاية بلدنا تجتمع فيه كل هذه السمات وأكثر، فنجد الخوف والحذر واهتزاز الرؤيا تغلف كل مواقف الشخصيات، فقل أن نجد شخصية في هذا الجزء لها ثباتها، وبخاصة النفسي الوجداني"[52].

فيما تقول الدارسة عن عنوان الجزء الثاني "الصراصير": "هي تلك الحشرات التي تجد لها مرتعًا في المطابخ والحمامات بخاصة، والبيوت والمحلات بعامة، ولكنها تجد أن الكاتب يستخدم لفظ الصراصير مرّة للحشرة ومرّة أخرى وصفًا لأناس انزاحوا عن جادة الحق والصواب وتحولوا إلى صنائع للمحتل [53].

أما الجزء الثالث "شارع العشاق" فهو يتعلق بنضوج قصص الحب مع نضوج قصص المقاومة –حسب قول الكاتبة–ومن هنا جاء اسم الجزء الثالث، فالحب عشق والمقاومة عشق، ولا بدّ للقاء من مكان، فجاء اسم شارع العشاق، حيث أن مدلولاته تفتح آفاقًا رحبة على التوحد مع التراث والمجتمع... فقد باتت هناك سمات مشتركة [54].

---

[50] · أحمد، هيفاء صدقي صادق، "**فصول من حكاية بلدنا**"، ص: 10–15.

[51] · **المرجع السابق**، ص: 16.

[52] · أحمد، هيفاء صدقي صادق، "**فصول من حكاية بلدنا**"، ص:16.

[53] · **المرجع السابق**، ص: 18.

[54] · **المرجع السابق**، ص: 20.

في الفصل الثالث تقدم الكاتبة دراسة تحليلية للرواية، وذلك عبر الوقوف على بعض عناصرها الفنية مثل الزمان والمكان ولغة السرد والشخصيات، ومن ثم محاولة تحليل هذه العناصر بشيء من الاختصار والإيجاز.

في حديثها عن الزمان والمكان، تولي المكان أهمية أكثر، وتركز عليه بشكل لافت مقارنة بالزمان، وهي ترى أن الكاتب بحديثه عن المكان هو بمثابة مؤرخ له: "نستطيع القول بأن الكاتب بوصفه لذلك المكان قد أرّخ له ليبقى أثره في الذاكرة رغم أن معظم ملامحه قد تغيرت [55]. وتخلص الكاتبة إلى أن الكاتب كان قادرًا على إعطاء الدلالة المكانية خصوصية في إبراز الهوية الفلسطينية للرواية، والذي نحن في أمس الحاجة إلى مثل هذا الأمر أمام المحاولات المتكررة من الآخرين لطمس معالم هذه الهوية [56].

وفي حديثها عن لغة السرد والشخوص، تذهب الكاتبة إلى ما ذهب إليه عباس دويكات في دراسته عن رواية "المهزوزون" من أن الكاتب قد نجح في قدرته على امتلاك ناصية اللغة، ثم كيفية إدارتها وتوظيفها في الرواية عبر استنطاق الشخوص بلغة تتلاءم مع مكانتهم الثقافية [57].

تستعرض الكاتبة في المبحث الثالث شخصيات الرواية بأجزائها الثلاثة، ترى أنها جاوزت الستين شخصية، رئيسية وثانوية، مما يجعلنا نعد الرواية رواية شخصية [58].

وهذا الحكم الذي أطلقته الدارسة على رواية البيتاوي، بأجزائها الثلاثة، من أنها رواية شخصية، يبقى حكمًا غير ملزم، لأنه لا يمكن أن يؤخذ كثرة الشخصيات وتعددها في الرواية دليلاً على تحديد هذه الرواية أو تلك على أنها رواية شخصيات، وإنما لا بدّ من وجود معايير أخرى يحتكم لها العمل الروائي حتى يمكن إدراجه تحت هذا الصنف أو ذاك.

---

[55]. **المرجع السابق**، ص: 24.

[56]. **المرجع السابق**، ص: 26.

[57]. أحمد، هيفاء صدقي صادق، "**فصول من حكاية بلدنا**"، ص: 26.

[58]. **المرجع السابق**، ص: 29.

3:4:1 "مرسوم لإصدار هوية" لرائد الحواري

يبدأ رائد الحواري قراءته للمجموعة القصصية القصيرة "مرسوم لإصدار هوية" بالكتابة عن تعمد الكاتب وضع تواريخ نشر القصص والجهة التي نشرتها، وذلك في نهاية كل قصة من المجموعة، من أجل أن يبيّن الكاتب، حسب قول رائد، المرحلة التي كُتبت خلالها القصة، وبالتالي ينصرف حكم المتلقي لها بعد قراءتها، بناء على مرحلتها الزمنية التي كتبت فيها أو نشرت.

وبعد ذلك يعرض لأسلوب هذه القصص وطرق معالجتها موضوعاتها، فيصفها بأنها تميل إلى الرمز، باستثناء قصة "الإعصار" التي تبدو واقعية، ويعلل الحواري استخدام الرمز في القصص كتقنية فنية التف بها الكاتب على الرقابة العسكرية، وقد نجح الكاتب، حسب تعبير الحواري، في هذه التقنية، فكفى نفسه شر الملاحقة العسكرية.

ثم بعد هذا التقديم للمجموعة القصصية بشكل عام، ينصرف الحواري لقراءة كل قصة على حدة، ملخصًا إيّاها ومحللاً أحداثها، وكذلك مفككًا شيفرتها الرمزية، فيربط مثلاً قصة "مرسوم لإصدار هوية" بالصراع الذي خاضته منظمة التحرير الفلسطينية للاعتراف بها ممثلاً للشعب الفلسطيني، وذلك من خلال حديث الكاتب عن "الصفر" وماله في عالم الأرقام من قيمة، حتى يوصل فكرته حول حق الشعب الفلسطيني بتمثيل نفسه، ثم يتحدث عن قصة "الشيخ مسعود"، فيتم طرح قضية التفاوت الطبقي والاجتماعي، والكيفية الانتهازية التي يتعامل بها أصحاب المراكز، أما في قصة "أسير الوهم" فيستخدم الكاتب في بنائها أسلوب الفنتازيا مع الرمز، ما أعطى ذلك شكل النص بعدًا أدبيًا، حسب قول الحواري، بالإضافة إلى ما تحمله القصة من مضمون اجتماعي يمكن إسقاطه على الواقع السياسي.

ويستمر، الحواري، في قراءته للقصص على هذا النحو حتى نهايتها، ليخلص في آخر قراءته إلى أن هذه المجموعة القصصية كتبت بطريقة سلسلة، وفيها من المتعة ما يسهل على المتلقي تناولها بكل يسر.

وأما بقية ما كتب من قراءات، فإنها تبقى بسيطة صغيرة الحجم، ذات نظرات محدودة في التناول والطرح، بمعنى أن كل واحدة منها أشارت، بشكل سريع وموجز لهذا العمل أو ذاك من

أعمال البيتاوي الأدبية، أكثر من كونها قراءة شاملة وافية تطال المقروء من جميع جوانبه المتعلقة بالشكل وكذلك المضمون.

والسؤال المثار هنا، بم ستختلف هذه القراءات عن هذا البحث الذي نحن بصدده؟

يكمن الاختلاف في أمرين، **الأول:** أن هذا البحث يقوم على الدراسة المنهجية في دراسة أعمال البيتاوي، بعيدًا عن القراءة الانطباعية المبنية على الانفعال والعاطفة.

والأمر **الثاني:** أن القراءات السابقة تعرضت لعمل أدبي واحد، سواء أكان رواية أو مجموعة قصصية، بينما هنا سوف يتم التعرض لأعمال البيتاوي كافة، الروائية والقصصية على حد سواء، ما يمكن الباحث من الحديث مطولاً على مستوى الشكل وكذلك المضمون، وبذلك يتم التعرف على تجربة الكاتب الإبداعية من ألفها إلى يائها، وهذا ما لم تقم به الدراسات السابقة.

5:1 ظاهرة عدم النشر

أصابت حرب العام 1967 الوطن العربي، وخاصة رجاله المثقفين والثوريين، في مقتل، حيث شكلت الهزيمة انعكاسًا خطيرًا أثر على المؤسسات والتنظيمات والأحزاب التي تزعمت المرحلة السابقة، بل وشكلت الهزيمة منعطفًا حادًّا ومؤلمًا على الوجدان والفكر العربيين[59]، فقد كان وقع الهزيمة صادمًا، بل قاتلاً بكل المعايير والمقاييس.

أما فلسطينيًا، فقد كان وقع الهزيمة أشد ألمًا على الشعب الفلسطيني مقارنة بأشقائه العرب، حيث كان لجو الهزيمة تأثيره الكبير على الحركة الثقافية التي خيّم عليها جو من الصمت المطبق، ما دفع هذا بأحمد عبد أحمد المحرر الأدبي في جريدة "القدس" إلى نشر مقال فيها بتاريخ 1969/1/22 عنوانه "هل نزحت الأقلام" يقول فيه "يا أدباءنا –يا حملة الأقلام– يا أمل الأفكار المتعبة في أدمغة أبناء جلدتكم – لماذا أثرتم الصمت في زمن الأحداث– ولم تعودوا متحمسين

[59]. عوده، محمد علي: "**الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية 1952–1982**"، ط 2، دار المنار، 1977، ص: 55.

لإبداء رأي في وقت نحن أحوج فيه إلى رأي سليم موحد حول قضيتنا المصيرية أكثر من أي وقت مضى[60]".

إن هذا الصمت المطبق الذي انعكس على الحركة الثقافية، لدى كثير من الأدباء والكتّاب في فلسطين إثر هزيمة 1967 كان لعدة أسباب، وهنا يتحدث عادل الأسطة في كتابه "القصة القصيرة في الضفة وقطاع غزة" عن بعض هذه الأسباب حيث يقول: "وكان غياب المجلة الأدبية من الأسباب العديدة لصمت الكتّاب الذين أدركوا قيمة الكلمة في مقاومة المحتل [61]".

ويستشهد الأسطة بكلام للقاص محمود شقير ليؤكد ما يذهب إليه، حيث يقول شقير: "لقد كنت مصممًا من الأشهر الأولى للاحتلال على ضرورة الاستمرار في الكتابة، فقمت بنشر قصتين في صحافة الحزب الشيوعي الإسرائيلي – راكاح–ونظرًا لانعدام مجالات النشر آنذاك في الضفة المحتلة، فقد افترض أن نكتب ونقرأ لأنفسنا في ندوات خاصة، بالإضافة إلى محاولات تنظيم أمسيات جماهيرية نقرأ فيها نتاجنا مع الجماهير [62]".

وكذلك يورد الأسطة رأيًا لخليل السواحري يعزو فيه سبب الصمت إلى ما ساد الأوساط الثقافية بالإضافة إلى الذهول والفجيعة وهول الصدمة من إحساس مبالغ فيه بأن المسألة برمتها لا تعدو أن تكون غزوًا عسكريًا عابرًا يعقبه انسحاب كذلك الانسحاب الذي حدث لغزة وسيناء في عدوان 1956[63].

كل هذا جاء مترافقًا مع إجراءات الاحتلال التعسفية آنذاك، التي بدأت تطبق سياسات التضييق وحبس الحريات وتقييد الآراء التي كانت تخالف سياساتها الاستعمارية، حيث ضربت حصارًا ثقافيًا على المناطق المحتلة يتمثل في منع وصول الكتب التي تصدر في العالم العربي، وخاصة الكتب التي تهدد "أمن الدولة" وهي كل الكتب التي تحارب الصهيونية والتي يمكن أن تسهم في بلورة

---

[60]. الأسطة، عادل: "**القصة القصيرة في الضفة وقطاع غزة 1967–1981**"، نابلس، 1993، ص: 8.

[61]. **المرجع السابق**، ص: 9.

[62]. **المرجع السابق**، ص: 9، نقلاً عن الحرية، حوار مع القاص محمود شقير أجراه فاروق وادي بعد إبعاد الأول، 1975/3/24.

[63].الأسطة، عادل: "**القصة القصيرة في الضفة وقطاع غزة 1967–1981**"، ص: 9، نقلاً عن خليل السواحري، زمن الاحتلال، قراءات في أدب الأرض المحتلة، دمشق، 1979، ص: 43.

شخصية وطنية ترفض الخنوع والخضوع لسيطرة الآخرين، ما أثر ذلك على الحركة الثقافية بشكل عام، كما وقد أصدرت السلطات المحتلة قوائم بأسماء الكتب الممنوع تداولها، وقامت بتوزيعها على المكتبات العامة والخاصة لتقوم الأخيرة بإتلافها أو إرجاعها إلى ضابط التربية، ولهذا كثيرًا ما كان يهاجم عساكر المحتلين المكتبات لمصادرة ما فيها من كتب، وذلك لمضايقة أصحابها وحملهم على إغلاقها، وهو ما حدث في صيف 1981 حيث هاجمت مكتبتي "الشروق" و "الجعبة" في رام الله[64].

وقد تشابه هذا الأمر مع المجلات والصحف، فقد تم فرض قيود وحصار عليها، وصل حد المنع من تداولها وتوزيعها في المناطق المحتلة، حيث شهدت هذه المناطق حالة انقطاع شبه تام عن الصحف والمجلات والكتب العربية التي يمكن أن تثري الأدب، ولم يعد هناك من وسيلة للاتصال بالعالم الخارجي سوى المذياع [65].

إذن، اتخذت سلطات الاحتلال كثيرًا من الإجراءات التعسفية تجاه الوقوف أمام نمو الحركة الثقافية، فضيقت على الصحافة ومنعت تداول الكتب التي تمس سياستها، أو تسعى إلى إيجاد شخصية وطنية متمردة رافضة للاحتلال، ما أدى ذلك إلى لجوء بعض الكتّاب إلى الصمت [66].

وهذا الكلام المتقدم، وفي جانب كبير منه يفسر حدوث ظاهرة عدم النشر عند بعض الكتّاب والأدباء الفلسطينيين في المناطق المحتلة، ومع أن لكل كاتب، لم يقم بالنشر ظرفه الخاص به[67]، فإن هذه الظاهرة برزت بين الكتّاب الفلسطينيين بشكل لافت للنظر، وهي تعكس، في جانب منها خوفهم من القيام بالنشر، وقد تحدث عادل الأسطة في ورقة له بعنوان "الخوف ومدى انعكاسه على الأدباء الفلسطينيين" حيث بنى هذه الورقة على أسئلة توجه بها إلى مجموعة من الكتّاب الفلسطينيين ولم يجبه إلا سبعة منهم حول قضية الخوف وعدم النشر.

---

[64]. **المرجع السابق**، ص: 15.

[65]. **المرجع السابق**، ص: 15، ولمزيد من الاطلاع على العوامل التي أثرت على الحركة الثقافية في المناطق المحتلة ينظر الصفحات: 12، 13، 14، 15، 16، 17، من نفس المرجع.

[66]. **المرجع السابق**، ص: 13.

[67]. الأسطة، عادل: "**القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967-1981**"، ص: 8.

يبدأ الأسطة بطرح الأسئلة: "هل ينعكس الخوف على المبدع؟ وإذا كانت الإجابة نعم، فهل يؤثر تأثيرًا إيجابيًا أم سلبيًا؟ ومم يخاف الأديب، من السلطة الدينية أم من السلطة الاجتماعية أم من السلطة السياسية، وفي حالة الشعب الفلسطيني، من سلطة الاحتلال الإسرائيلي! ثم كيف سيتصرف لو وجه إليه تهديد بالقتل، كالتهديد الذي وجه لسيد القمني المفكر المصري المعروف الذي خضع وتنصل من كتاباته حين هدده تنظيم القاعدة؟ ثم هل يخفي المبدع بعض ما يكتب نتيجة لخوف ما؟ هذه الأسئلة وجهناها إلى كتّاب فلسطينيين لنصوغ منها هذه الورقة، وقد أجابنا سبعة منهم وهم: محمود شقير وزكي العيلة وهما قاصان، وأحمد دحبور وباسم النبريص وجمال سلسع وفاروق مواسي وعبد الناصر صالح [(68)]".

وبعدما يقدم الأسطة نبذة عن هؤلاء الأدباء، ينتقل بحديثه لتفنيد إجاباتهم والتعليق عليها، ليخلص في الجزء الأول من دراسته "إلى أن الأدباء بشر يخافون، وأن مصدر خوفهم متعدد: هناك الخوف من الطبيعة ومن الأب المتسلط، ومن المعلم الجهم، ومن السلطة السياسية والاجتماعية والدينية، ويؤثر هذا الخوف سلبًا وإيجابًا على كتابات الأدباء، فقد يحول بينهم وبين قول كل ما يريدون، ولكنه قد يحض بعضهم على المواجهة. وإذا كانت سلطة الاحتلال – يتابع الأسطة– أخافت النشيطين سياسيًا وأدبيًا، فإن السلطة الدينية المتشددة والسلطة الاجتماعية غير المتنورة تخيفان الأدباء، وربما أخافت هاتان السلطتان الأدباء أكثر مما تخيفهم سلطة الاحتلال التي ترى في الكلمة خطرًا، ولكنها خطر يمكن التقليل من شأنه، إذ تغدو الكلمة مجرد تفريغ للمشاعر ليس أكثر [(69)]".

ولكن، ومع كل هذا، وبما أن البحث يسعى لاستقصاء تجربة البيتاوي من خلال قراءة أعماله الروائية والقصصية بشكل موسع، ثم وفي إطار امتداد ظاهرة عدم النشر إليه كغيره من الكتّاب والأدباء الفلسطينيين الذين تمت الإشارة إليهم أعلاه، فإن السؤال التالي يحضر بقوة: إلى أي مدى تنطبق أسباب هذه الظاهرة على تجربة الكتابة والنشر عنده؟ وبصيغة أخرى، ما هي أسباب ظاهرة عدم النشر عند محمد عبد الله البيتاوي؟

[(68)]. الأسطة، عادل: "**الخوف ومدى انعكاسه على الأدباء الفلسطينيين**"، موقع مؤسسة فلسطين الثقافية، 2008/7/22.

[(69)]. **المرجع السابق.**

من المعلوم أن البيتاوي كان قد كتب كثيرًا من أعماله الأدبية في زمن سبق زمن النشر بسنوات طويلة، فقد كتب أجزاء روايته – فصول من حكاية بلدنا–الثلاثة "المهزوزون، الصراصير، شارع العشاق" تباعًا في السنوات 1967، 1968، 1969. ولكنه قام بنشر "المهزوزون" في العام 1996 و"الصراصير" في العام 2006 و"شارع العشاق" في العام 2007، في حين أصدر أول مجموعة قصصية له "دعوة للحب!؟" في العام 1975 مع أن زمنها الكتابي يمتد من عام 1965 إلى عام 1974، بينما مجموعته القصصية الثانية "مرسوم لإصدار هوية" تم نشرها في العام 1994 والتي امتد زمنها الكتابي من عام 1975 إلى عام 1992، وجاء نشر المجموعة القصصية الثالثة "أوراق منسية" في العام 1998، حيث امتد زمنها الكتابي من عام 1965 إلى عام 1975.

هذا الفارق الزمني الطويل بين زمن الكتابة وزمن النشر أمر لافت، سيستدعي الوقوف مليًا من أجل معرفة أسبابه والكشف عن حيثياته وملابساته، ولذلك فقد توجه الباحث هنا بطرح مجموعة من الأسئلة التي تدور حوله، لتكون إجابات الكاتب عنها بمثابة شرح وتفسير لظاهرة عدم النشر عنده، وسوف يقوم الباحث بإيجاز وتلخيص هذه الإجابات، ومن هذه الأسئلة على سبيل المثال:

لماذا لم ينشر البيتاوي في زمن الكتابة، ثم عاد بعد ثلاثين عامًا، تقريبًا، لنشر ما كتب؟. ظهر في السبعينيات نشاط لروائيين فلسطينيين مثل سحر خليفة وإميل حبيبي، لماذا لم يدفع هذا النشاط البيتاوي إلى نشر رواياته، علمًا أن سحر خليفة أيضًا كتبت عن الموضوع الوطني، وأتت على ذكر الاحتلال؟ بما أن الكاتب نشر رواياته في فترة متأخرة عن الزمن الكتابي، فهل هو راضٍ عن استقبال النقد لها؟ وهل أثارت أسئلة حول مكانتها في الرواية الفلسطينية؟ ولو أنه كتب لها النشر في زمن كتابتها هل يشعر البيتاوي أنها توازي أعمالاً أدبية لأدباء فلسطينيين كانوا قد نشروا سابقًا مثل غسان كنفاني مثلاً؟ وهل أضافت هذه الروايات، من حيث البناء الفني، أي جديد للرواية الفلسطينية بشكل خاص، والرواية العربية على وجه العموم؟ نشر الكاتب مجموعته القصصية الأولى "دعوة للحب!؟" في عام 1975 ثم توقف عن النشر مدة عشرين عامًا، وكان قد كتب رواياته قبل مجموعته القصصية ولم ينشرها، لماذا؟ هل يعود هذا إلى الاحتلال مثلاً؟ أو إلى اختلاف المضامين بين الروايات وبين "دعوة للحب!؟"؟ لو عاد الزمن بالكاتب إلى الزمن الكتابي، هل سيقوم بنشر أي منها في ذلك الوقت، أم أنه سيفعل مثلما فعل، أي لن ينشرها؟ ما السبب في

أن مجموعة "دعوة للحب!؟" لم تأت على ذكر الاحتلال، علمًا أنها نشرت في زمنه، وصدرت عن مواطن فلسطيني؟ ولماذا توقف الكاتب عن النشر، مع العلم أن هناك بعض الكتّاب مثل محمود شقير وصبحي شحروري قد توقفا مثله، ولكنهما عادا للنشر مرة أخرى؟ وفيما يلي ملخص لإجابات بعض الأسئلة التي طرحت آنفًا.

1:5:1 النشر بعد ثلاثين عامًا من زمن الكتابة

كان البيتاوي، قبل احتلال عام 1967، يكتب المقالات والتحقيقات الصحفية وينشرها في الصحف والمجلات التي عمل فيها، حيث كانت تصدر من عمان وبيروت آنئذ، وبعد مجيء الاحتلال توقف عن الكتابة الصحفية، بسبب انسلاخه عنها قسرًا نتيجة الاحتلال وظروفه القاسية التي حالت دون تواصله مع هذه الصحف والمجلات، ما دفعه هذا إلى البحث عن قناة أخرى يستطيع من خلالها أن يفرغ رغبته الغامرة في الكتابة، عندئذ اتجه إلى الكتابة الإبداعية، وبخاصة القصة القصيرة والرواية [(70)].

يقول البيتاوي عن هذا الامر: "كتبت روايتي الثلاثية "فصول من حكاية بلدنا" ونحن ما زلنا نعيش في الملاجئ والكهوف، نحتمي بها من القصف الإسرائيلي الفاغر فاه في اتجاه ابتلاعنا مع الأرض، فكان أن أنجزت الجزء الأول منها، وقد جاءت تحت عنوان "المهزوزون" مع نهاية العام 1967، وقبل نهاية العام 1968 سطّرت صفحات الجزء الثاني والذي جاء تحت عنوان "الصراصير"، ثم كتبت الجزء الثالث في العام 1969 وهو "شارع العشاق"[(71)].

وفي معرض إجابته عن سؤال، لماذا لم يقم بنشر روايته الثلاثية في زمنها الكتابي، وإنما بقي ينتظر مدة ثلاثين عامًا ليقوم بنشرها؟ قال مبررًا ذلك: "مع بداية العام 1969، حاولت التواصل مع جريدة القدس، إلاّ أنه لم يكتب لي نصيب معها، ولا أدري ما السبب، فربما أن ما أرسلته لم يرق إلى مرحلة النشر، أو لأنه لم تكن تربطني مع محررها الأدبي أية علاقات شخصية أو حزبية، أو

---

(70) · لقاء مباشر مع الكاتب، 2015/3/19، في مكتبة دار الفاروق للطباعة والنشر، شارع جمال عبد الناصر، نابلس، الساعة الثالثة عصرًا.

(71) · **المصدر السابق.**

ربما لأنني كنت أكتب رسائلي إليهم بعبارات مختصرة ليس فيها نفاق أو مجاملة، إلى ما هنالك من الأسباب التي لم أعرفها"[72].

وعن محاولاته في النشر يتابع البيتاوي حديثه قائلاً: "وفي اواسط العام 1971، أرسلت إلى جريدة "الأنباء" –التي كنت قد نشرت بها بعضًا من كتاباتي القصصية–الفصل الأول من رواية "المهزوزون" في محاولة لجس نبض الشارع الأدبي، فتم نشره بتاريخ 1971/6/25، وقد لاقى قبولاً في أوساط الداخل الأدبية، عندها تفاجأت بزيارة المحرر الأدبي لي في مدينة نابلس عارضًا عليّ نشر الرواية كاملة في كتاب، إلاّ أن تعرضي للمساءلة من مخابرات الاحتلال ومن بعض الجهات الرسمية العربية عن كيف ولماذا ومن أين استقيت كل هذه المعلومات؟ إلى آخر ذلك الموشح من الأسئلة المراد من ورائها الحصول على أية معلومات قد تفيد الأجهزة الأمنية وقد تجر رجلي خلف القضبان، جعلتني أتوقف عن النشر والاكتفاء بنشر القصص القصيرة"[73].

وتجدر الإشارة إلى أنه في السبعينيات ظهر نشاط لروائيين فلسطينيين، مثل سحر خليفة وإميل حبيبي، إلاّ أن هذا لم يدفع البيتاوي إلى القيام بالنشر آنئذ، مع أن سحر خليفة مثله، تعرضت في كتاباتها للموضوع الوطني وأتت على ذكر الاحتلال، وبهذا تكون المضامين الروائية قد وجدت قاسمًا مشتركًا بين البيتاوي وأقرانه من الكتّاب الفلسطينيين، وهو الموضوع الوطني والاحتلال. ومع هذا يصر البيتاوي على وجود اختلاف بين حالته وحالة هؤلاء الكتّاب، فيقول عن كتّاب عرب الداخل مثل إميل حبيبي ومحمود درويش وسميح القاسم على سبيل المثال: "كانت ظروفهم في الداخل تختلف عن ظروفنا في الضفة والقطاع، كونهم أعضاء من حزب اليسار في إسرائيل، حيث كان نشاطهم محميًا بوساطة الحزب الشيوعي، في حين أن يسار المناطق الفلسطينية قد كتب عليهم النفي، كما حدث مع محمود شقير وخليل السواحري وآخرين كُثُر. أما نحن ممن لم نكن ننتمي إلى الاحزاب اليسارية وإن كنّا يساريين بالفطرة، فقد كنّا محكومين للداخل والخارج، وأي شيء يمكن أن يؤثر فينا وعلينا" [74].

---

[72] · **لقاء مباشر مع الكاتب**، 2015/3/19.

[73] · **المصدر السابق.**

[74] · **المصدر السابق.**

أما فيما يتعلق بحالة سحر خليفة، يتابع البيتاوي قوله: "فهي حالة خاصة من وجهة نظري، صحيح أنها أتت على ذكر الاحتلال، ولكن همها الرئيس كان المرأة وحرية المرأة، وهي من الأمور التي لا يستطيع الاحتلال أن يقف في وجهها لأنها مدعومة بقوة من المنظمات النسائية الدولية، ولم تكن وحدها على الساحة فكثيرات مثلها مارسن اللعبة نفسها وعملن في الاتجاه نفسه، فلذا لا خوف عليها ما دامت قد عرفت طريقها، أما أنا وقد بات لدي أطفال، فمن حقهم عليّ أن أخاف على مستقبلهم، لأن مستقبلهم ليس في سجني وشهرتي أو نفيي، وإنما أن أكون إلى جوارهم أرعاهم وأوجههم التوجيه السليم. صحيح أننا كنّا معبئين بالفكر الاشتراكي الناصري، إلاّ أننا لم نكن نخضع لسيطرة حزب محدد سوى ما يمليه علينا الواجب من توجه وطني نمت بذرته وترعرعت في مجابهة الاحتلال، أي أننا كنّا ملتزمين وليس ملزمين"[75].

2:5:1 أعمال البيتاوي وأهميتها في الرواية الفلسطينية، ونظرته لرأي الدارسين لها

تمت الإشارة في الصفحات السابقة إلى أنه لم يتم الالتفات إلى البيتاوي وإلى أعماله الأدبية من الباحثين والدارسين إلاّ من بعض قراءات تناولت هذا العمل أو ذاك، وإن كانت لا ترقى في أسلوبها إلى مصاف الدرس النقدي المنهجي، فإنها تبقى، على الأقل من وجهة نظر كتّابها، تحمل في وقفتها القرائية إشارات دالة على قيمة العمل المقروء، فعباس دويكات مثلاً، يرى في نهاية قراءته لرواية "المهزوزون" أن الروائي قد نجح في رسمه للشخصيات، وكذلك قدرته على جعلها مقهورة سلبية وغير مبالية، لتحرك أحداث الرواية المتسلسلة بتنام يؤكد انهزام الواقع الاجتماعي الذي تعيشه، والذي يجيء كمقدمة لهزيمة الواقع السياسي فيما بعد[76].

وتذهب هيفاء صدقي صادق أحمد في قراءتها لثلاثية البيتاوي الروائية "فصول من حكاية بلدنا" إلى ما ذهب إليه عباس من أن الكاتب قد نجح في قدرته على امتلاك ناصية اللغة، ثم كيفية إدارتها وتوظيفها في الرواية عبر استنطاق الشخوص بلغة تتلاءم مع مكانتهم الشخصية [77].

---

[75] · **لقاء مباشر مع الكاتب**، 2015/3/19.

[76] · دويكات، عباس: "**رؤى نقدية في الرواية الفلسطينية**"، ص: 100.

[77] · أحمد، هيفاء صدقي صادق: "**فصول من حكاية بلدنا**"، ص: 28. وانظر: دويكات، عباس: "تجذير الهوية الفلسطينية في رواية المهزوزون"، ص: 73.

وعلى الرغم من هذه القراءات، إلاّ أن التفات النقد المنهجي لأعمال البيتاوي ظل شحيحًا، مقارنة مع مجايليه من الأدباء والكتّاب الفلسطينيين، مثل غسان كنفاني وإميل حبيبي وسحر خليفة...، ولعل السبب في ذلك يكمن في عدم قيام البيتاوي بنشر أعماله في زمن كتابتها حتى يتناولها النقاد والباحثون كغيره من الأدباء الفلسطينيين الذي تم ذكرهم.

وحول رأي البيتاوي ونظرته إلى استقبال النقد لأعماله يقول: "إن النقد لم يشغل بالي يومًا، لأنني لا أنتظر تطبيلاً ولا تزميرًا، وأما التعامل مع النقاد في وسطنا الأدبي نستطيع القول بكل صدق إنه بحاجة إلى علاقات عامة تسيّره لكي يأتي دوره، وكذلك بعض النفاق، ومحاولة عصر النص وتقديمه إليهم جاهزًا للهضم إن استعصى عليهم. صحيح أنني لا أعتمد الغموض في الرواية وممكن قراءتي بسهولة، ولكن في القصة القصيرة أعترف بأنني مغرق بالرمز والغموض في أحيان كثيرة حتى أستطيع أن أفرغ كل ما في أعماقي، وقلّة هم من استطاعوا أن يفكوا رموزي"[78].

وفيما يتعلق بإضافة رواياته، من حيث البناء الفني، أي جديد للرواية الفلسطينية بشكل خاص، والرواية العربية على وجه العموم، قال البيتاوي: " عندما أكتب لا أفكر بما سيكون وما ستؤول إليه أعمالي، فشخوص رواياتي يتحركون كما يشاؤون فوق الورق، وعندما تستقر أحوالهم يخرجون إلى النور في عمل إبداعي، ولكن هدفي الرئيس ينحصر في إفراغ تلك الشحنة التي تعصف برأسي بعد أن تكون قد تشكّلت وفق قناعاتي الذاتية بعد رصد نماذج محددة تعيش وسطنا وبيننا في وطن بات نهبًا للغزاة [79]"

3:5:1 نشر القصص القصيرة، والتأخر في نشر الروايات

من المعلوم، كما تقدم الحديث، أن البيتاوي قام بنشر مجموعته القصصية "دعوة للحب!؟" في عام 1975، مع العلم أيضًا أنه كتب رواياته قبل هذه المجموعة القصصية، ولكنه لم ينشرها إلاّ بعد ثلاثين عامًا من كتابتها، وعند سؤال الكاتب عن السبب، أيعود إلى الاحتلال مثلاً؟ أم إلى اختلاف المضامين بين الروايات وبين "دعوة للحب!؟" أجاب: "لا أعتقد أن هناك اختلافًا بين

---

[78] - **لقاء مباشر مع الكاتب**، 2015/3/19.

[79] - **المصدر السابق.**

مضامين الروايات ومضامين القصص، وإن كان ثمة اختلاف بينهما فإنه يعود إلى الأسلوب والرؤى الفنية بين هاته وتلك. وفيما يتعلق بعدم نشر الروايات في زمن كتابتها، وذلك بسبب أن الروايات تحمل مضامين يسهل على كل قارئ بأن يتعرف على أحداثها الواقعية، وكذلك معرفة أماكنها التي كانت مسرحًا للأحداث، وهي في جانب كبير منها أماكن حقيقية وليست من نسج الخيال، ولهذا تعرضت للمساءلة من الاحتلال وغيره، فأحجمت عن نشرها في ذلك الوقت"[80].

إذن، لم ينشر البيتاوي رواياته بسبب واقعيتها في سرد الأحداث وعرضها، حتى وصلت بتصويرها إلى الأسلوب الفوتوغرافي البحت، في حين تجرأ على نشر قصصه القصيرة لأنها تقوم على الأسلوب المرمز إلى حد الإفراط في الغموض والتعمية حيث يقول: "صحيح أنني لا أعتمد الغموض في الرواية وممكن قراءتي بسهولة، ولكن في القصة القصيرة أعترف بأنني مغرق بالرمز والغموض في أحيان كثيرة، فمجموعة "دعوة للحب!؟" لم تخرج عن إطار قضيتنا الرئيسية، ولكن الرمز ربما يكون قد حال دون رؤية كثيرين لما يدور خلفه"[81].

وفي إجابته عن سؤال، لو يعود بك الزمن إلى الزمن الكتابي، فهل ستنشر أيًا من الروايات في ذلك الوقت، أم أنك ستفعل مثلما فعلت، أي أنك لن تنشرها؟ قال: "كل شيء مقرون في وقته، ويمكن أن أقول إن الظروف التي تحيط بالكاتب هي التي تحرك خطواته، ولا أحد ينكر أن هناك اختلافًا بين كاتب وآخر [82].

خلاصة القول في هذا الجانب، أن البيتاوي توقف، بعد مجيء الاحتلال في عام 1967، عن الكتابة الصحفية، واتجه إلى الكتابة الإبداعية، مثل كتابة القصة القصيرة والرواية، حيث وجد في هذا النوع من الكتابة متنفسًا يعبر، من خلاله، عن أفكاره وخواطره التي لم تبتعد عن الهاجس الوطني والواقع الفلسطيني الذي كان حديث عهد بالاحتلال. وفي بداية السبعينيات قام بنشر جزء من روايته "المهزوزون"، ثم توقف مدة ثلاثين عامًا حتى عام 1996، مخافة أن يدخل السجن كسبب رئيسي أولي، وكذلك بسبب انشغاله في الشأن التجاري كسبب ثانٍ، لكنه في عام 1975

---

(80) · **لقاء مباشر مع الكاتب**، 2015/3/19.

(81) · **المصدر السابق.**

(82) · **المصدر السابق.**

نشر مجموعته القصصية الأولى "دعوة للحب!؟" ثم توقف عن النشر مدة عشرين عامًا، لينشر عام 1994 مجموعته الثانية "مرسوم لإصدار هوية".

ومع أن غيره من الأدباء والكتّاب الفلسطينيين الذين اتجهت كتاباتهم الإبداعية نحو الهم الوطني لم يمتنعوا عن النشر، مثل سحر خليفة، وإميل حبيبي، وحتى بعضهم ممن توقفوا عن النشر، كصبحي شحروري ومحمود شقير، عادوا للنشر مرة أخرى، ومع ذلك فإن هذا لم يشكل حافزًا ولا دافعًا للبيتاوي لكي يقوم بالنشر، لأن الظروف، حسب تبريره، التي تحيط بالكاتب هي التي تحرك خطواته، ولا أحد ينكر أن هناك اختلافًا بين كاتب وآخر [83].

ولكن السؤال المثار هنا، إلى أي مدى يمكن أن تكون ظروف ظاهرة عدم النشر وملابساتها عند البيتاوي مقنعة؟ بمعنى آخر، هل كان البيتاوي محقًا ومصيبًا في عدم النشر؟

إذا أردنا أن نطلق إجابة سريعة بدون فحص وتمحيص في ظروف الكاتب في تلك الفترة، أي في فترة الزمن الكتابي، فإن الجواب يكون لا، ليس مصيبًا، وإنما كان يتوجب عليه أن يقوم بالنشر في ذلك الوقت، وخاصة أن أعماله الروائية تكشف، بتسلسلها، خطر الاحتلال وتعري ممارساته التصفوية كما جاء في الجزء الأول "المهزوزون"، وكذلك يبرز، في الجزء الثاني "الصراصير"، فئة العملاء، وتظهر خطورتهم على الوطن. ثم في الجزء الثالث "شارع العشاق" يبرز بوضوح عنصر المقاومة ودورها الوطني في مواجهة الاحتلال وعملائه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فلربما لو تم نشر هذه الروايات لشكلت، في ذلك الوقت، حضورًا فنيًا بارزًا في مسار الرواية الفلسطينية بشكل خاص، والرواية العربية على وجه العموم، وإنما عدم نشرها حال دون وصولها إلى أيدي الدارسين والباحثين كغيرها من الروايات التي صدرت في تلك الفترة مثل روايات غسان كنفاني مثلاً.

أما إذا أردنا الإجابة بشكل متأن فاحص للظروف والملابسات التي أحاطت بالكاتب، وخاصة مسألة الخوف، فإن الإجابة، بالضرورة، سوف تختلف، فشيء منطقي لكاتب لديه أطفال صغار يقوم على رعايتهم وتربيتهم، أن يخشى نشر أعماله الروائية التي تتطرق في مضامينها لواقع يرزح

---

[83] · لقاء مباشر مع الكاتب، 2015/3/19.

تحت الاحتلال، فتعريه وتكشف مخططاته العنصرية، وخصوصًا أنه يعيش تحت نير هذا الاحتلال، بل تعرض لمساءلته بعد أول محاولة للنشر.

الفصل الثاني

فن الرواية عند محمد عبد الله البيتاوي

1:2 بين يدي الروايات.

- **1:1:2 رواية "المهزوزون".**
- **2:1:2 رواية "الصراصير".**
- **3:1:2 رواية "شارع العشاق".**

2:2 عتبات الرواية: العنوان والغلاف والتمهيد.

- **1:2:2 مدخل.**
- **2:2:2 أولاً: "المهزوزون".**
- **3:2:2 ثانيًا: "الصراصير".**
- **4:2:2 ثالثًا: "شارع العشاق".**

3:2 السرد والسارد.

- **1:3:2 مدخل.**
- **2:3:2 السارد.**
- **3:3:2 الوصف.**

4:2 اللغة والحوار.

- **1:4:2 مدخل.**
- **2:4:2 تعدد الشخوص ومستوياتها اللغوية.**
- **3:4:2 الحوار.**

5:2 الزمان والمكان:

- **1:5:2 مدخل.**
- **2:5:2 واقعية الزمن.**
- **3:5:2 المكان، أثره وتأثره.**

6:2 الشخصيات:

- **1:6:2 مدخل.**
- **2:6:2 الشخصية المسطحة.**
- **3:6:2 الشخصية النامية.**

الفصل الثاني
فن الرواية عند محمد عبد الله البيتاوي

1:2 بين يدي الروايات

تحت هذا العنوان سيحاول الباحث الوقوف على مضامين الروايات الثلاث وما فيها من وقائع وأحداث تموج وتتصاعد وفق تجاذبات الشخوص وصراعاتها فيها. وسيكون الوقوف متسلسلاً، بادئًا بالجزء الأول منها.

1:1:2 "المهزوزون"

تدور أحداث الرواية حول الواقع الفلسطيني، حيث يمتد زمن هذه الأحداث بضعة أشهر ما قبل الاحتلال، لينتهي هذا الجزء بسقوط باقي فلسطين في أيدي القوات الإسرائيلية في منتصف عام 1967م.

"الحزن والألم والحسرة واكفهرار الوجوه وتكدرها والذهول والشرود، سمات كست كل الوجوه في ذلك اليوم"[84].

تبدأ الرواية بقدوم المدرس عادل عبد الرحيم، أحد أبطال الرواية، إلى مدينة طولكرم ليبدأ التعرف على شخوص المكان الجديد الذي وفد إليه، حيث انتقل من مدينة القدس بعد خروجه من سجن الجفر، فجاء نقله إلى طولكرم بمثابة عقوبة له لأنه ما زال مشتبهًا به عند الحكومة الأردنية، ولهذا فهو يذهب إلى مخفر الشرطة لإثبات حضوره عندهم مرتين يوميًا [85].

بعد ذلك تسير الرواية، وبخط تصاعدي باتجاه التعريف ببعض الشخصيات فيها، كاشفة عن نفسياتها وأحوالها، وذلك من خلال استماع عادل إلى بعض الشخصيات وهي تعرف ببعضها [86].

---

[84] - **رواية "المهزوزون"**، ص: 198.

[85] - **المصدر السابق**، انظر الصفحات: 20، 31-32، 77-79.

[86] - **المصدر السابق**، انظر الصفحات: 45-47، 90-92.

ويعود عادل إلى القدس لزيارة أمه بعد قضائه أسبوعين في طولكرم، فيلتقي، في طريق عودته، بجولييت، ابنة جيرانهم في القدس، والتي لم يعرفها إلاّ حين عرّفته على نفسها، وذلك من أجل أن تضمه إلى رجال المقاومة الذين تعمل معهم:

- "لا أنكر بأنك قد أثرت فضولي.
- لقد دعوتك لأستمزج رأيك، إن كانت بك رغبة للعمل معنا.
- أعمل معكم؟
- معك حق بأن تدهش للسؤال، فأنت لا تعلم أنني قد التحقت برجال المقاومة." [87].

وينطلق عادل في التقرب من شخصيات الرواية عبر إقامة علاقات معها، وفي ظل أحاديث وموضوعات متعددة الاتجاهات، وكان كثير من اللقاءات تتم في أماكن عديدة مثل المدرسة والشارع والمقهى وبيارة الحاج سميح وبيت عبد الدايم النماس وبيت الشيخ سعيد... وذلك حتى يتم الكشف عن كثير من تفاصيل وأحوال الواقع الفلسطيني قبيل الاحتلال. ولذلك اتخذ أسلوب الحوار الذي شكل مساحة كبيرة في الرواية، طابع الرأي والرأي المعارض، حيث اكتست بعض هذه الآراء بكساء عاطفي انفعالي في أثناء التصدي للأحداث والتعليق عليها وتفسيرها، وبعضها الآخر خرج من عباءة العقل، الذي يتروى ويمحص الأحداث والوقائع، أسلوبًا له في ربط نتائجها بمقدماتها في عرض هذا الرأي أو ذاك.

ويعود الضابط نعيم عبد الوهاب، إحدى الشخصيات السلبية في الرواية، إلى مركز الشرطة في مدينة طولكرم.

"ولم يمض إلاّ ثلاثة أيام حتى انتشر خبر في المدينة يقول: لقد عاد إلى المركز نعيم عبد الوهاب ليعيد الهدوء إلى المدينة"[88].

ويقوم نعيم باعتقال عادل لأنه وقف في وجهه وتحداه، فيسعى الحاج سميح للإفراج عن عادل، لكن يتم اعتقاله أيضًا، ويتدخل مهند عطاالله، الشخصية المرموقة لدى الحكومة، بسبب ورود اسم

---

[87] . رواية "**المهزوزون**"، ص: 70.

[88] . **المصدر السابق**، ص: 136.

ابنته سهام في القضية، وفعلاً يخرج عادل والحاج سميح من السجن، فينقل عادل إلى المستشفى بين الحياة والموت، بينما ينتقل نعيم إلى إدارة السير في عمان ليقتل بعد ذلك في بيته [89].

وخلاصة الحديث، أن رواية "المهزوزون" تبدأ بقدوم عادل عبد الرحيم منقولاً من القدس إلى طولكرم، وتعرفه على كثير من الشخصيات في المدينة، ثم عمله مع رجال المقاومة من خلال جولييت، وبعد ذلك يتم تعرضه للاعتقال والتعذيب تجنيًا وانتقامًا، ليدخل المستشفى بين الحياة والموت، لتنتهي الرواية باحتلال باقي فلسطين من القوات الإسرائيلية في منتصف عام 1967م.

2:1:2 "الصراصير"

وإذا كان الجزء الأول "المهزوزون" قد بدأت أحداثه قبل الاحتلال الإسرائيلي لباقي أراضي فلسطين عام 1967م بعدة أشهر، لينتهي بالاحتلال، فإن الصراصير تبدأ أحداثها بعد الاحتلال بعدة أشهر.

فالرواية تدور في وقائعها وسردها حول شخصية الحاج حسين أحد أبطال الرواية الرئيسيين، الذي هو أيضًا، أحد المحاربين في عام 1948م، حيث يبدو مصدومًا بواقع الاحتلال الإسرائيلي الجديد لباقي فلسطين، إذ أنه لم يصدق وقوع هذا الحدث الأليم، ولهذا لزم بيته ولم يخرج منه لعدة شهور بعد الاحتلال.

"من كان يصدق أن ما حدث يمكن أن يحدث حتى ولو في الأحلام، لقد امتلأنا شوقًا ولهفة وأملاً. وفجأة. وهوب. وآه منك يا دنيا. عاد يلف ويدور في المنزل، مذبذب الخاطر، مشتت الفكر. لا يدري كم مضى عليه من الوقت. وهو على حال لا يعلم بها إلاّ الله. فكر يودي وفكر يجيب. وحالة من التوهان يعيشها منذ الثامن من حزيران المنكود. عندما فوجئ بالجنود الإسرائيليين وهم يهبطون من فوق جبل عيبال."[90].

---

[89] - **رواية المهزوزون**، انظر الصفحات: 188-189، 205-209، 226-228.

[90] - **رواية "الصراصير"**، انظر الصفحات: 7-11.

ومع خروج الحاج حسين من بيته ونزوله إلى المدينة، يبدأ الاحتكاك بالشخصيات الأخرى في الرواية. بمعنى آخر، يبدأ التعرف على الشخصيات، ثم الكشف عن أحوالها ونفسياتها في ظل الواقع الجديد:

- "الأستاذ سليم المحمود. شو الصدفة الحلوة.
- الله يحلي أيامك يا حاج. أين أنت وأين أيامك يا رجل؟ أنا أسأل عنك جيرانك دائمًا فيقولون لي بأنك معتكف. شو السيرة؟
- آه. اللي حصل كسرني يا أستاذ. مش قادر على شربها.
- ومن منّا قادر على شربها؟ "[91].

وجدير بالملاحظة أن الرواية تسير في خطين متوازيين: الخط **الأول** وهو خط سياسي مقاوم، ويتبناه كثير من الشخوص الذين يرفضون هذا الواقع ويسعون إلى تغييره مثل الحاج حسين وابنه عصام، مشعل الرمة، سليم المحمود، إحسان أنور، عزمي مجاهد، الشيخ علي، خليل الراعي..، وهذا الخط ينقسم إلى شقين متداخلين مع بعضهما البعض، الشق الأول يتمثل في إعادة بناء الخلايا التنظيمية المسلحة، واستقطاب عناصر مقاومة جديدة، ثم العمل على تأمين السلاح وإخفائه من أجل القيام بعمليات فدائية ضد الاحتلال[92]. والشق الثاني يتعلق بالعملاء والجواسيس كظاهرة سلبية بدأت تتفشى في المجتمع، وباتت تشكل خطرًا على رجال المقاومة، أشد من الاحتلال نفسه [93] مثل كاظم المخلص، سالم الحجة، عبد الدايم النماس...، وكيفية التعامل مع هذه الفئة التي سقطت في فخ الاحتلال وأوحاله الوسخة، منزاحة عن الصف الشعبي ومساره الوطني [94].

---

[91] - **رواية "الصراصير"**، انظر الصفحات: 21-22.

[92] - **المصدر السابق**، انظر الصفحات: 79-89، 172-173.

[93] - **المصدر السابق**، انظر الصفحات:64، 73-74، 148، 209-210.

[94] - **المصدر السابق**، انظر الصفحة 143.

أما الخط **الثاني** في مسار الرواية، فيختص بالجانب الاجتماعي، حيث ينصب، في جزء كبير منه، على العلاقات الإنسانية وخاصة الحالات الرومانسية منها، والتي أفضى كثير من نهاياتها إلى الزواج [95].

والخطّان في هذه الرواية خطّان متلازمان لا فكاك للواحد منهما عن الآخر، فهما يدخلان مع بعضهما البعض في نسيج الرواية، ولا يمكن للواحد أن ينفصل عن الآخر.

فالرواية، إذن، ومنذ بدايتها وحتى آخر صفحاتها، تتحدث عن واقع الاحتلال الذي أحدث صدمة كبيرة وتغييرًا في نفسيات الشخوص وأفعالها، ما أصابها بالألم والمرارة ودفعها إلى عدم الاستسلام والخضوع لواقعها الأسود بفعل الاحتلال وانعكاساته عليها، وإنما قامت تسعى إلى المقاومة والتصدي له، من خلال عمليات فدائية تقوم بها ضده هنا وهناك، ومع ذلك لم تغفل الرواية الجانب الاجتماعي والعلاقات الإنسانية بين شخوصها، مثل العلاقات الأسرية، وعلاقات الحب بنوعيه المحرّم والبريء، والمفضية بعضها إلى الزواج.

3:1:2 "شارع العشاق"

تبدأ الرواية بعرض سردي يقوم على الوصف والتحليل لما يدور بين مجدي العكاوي وزوجته سمية عطوان، ولم يمض على زواجهما سوى يوم واحد، حيث السرد المدعّم بحوار الشخصيتين عن حالة عشقية يتلبسها فعل الجماع والمعاشرة الزوجية.

"اقتنص السؤال المتدفق من عينيها، فسائل نفسه: "لِمَ لا يطفئ أحزانه وآلامه برحيق شفتيها، وعطر جسدها الغض؟" ولم يجد بدًا من احتوائها. فأخذها بين ذراعيه. وراح يطفئ نارها بذلك اللهيب الذي اشتعل في صدره. وعندما فردت يديها بطول الوسادة، أضاءت النشوة وجهها، فرقد فوقها، وهي تصهل بشوق، أسرته اللذة."[96].

---

[95] - **المصدر السابق**، انظر الصفحات: 49-53، 73-74، 119-121، 172-180، 197-208.

[96] - رواية "**شارع العشاق**"، انظر الصفحات: 8-9، 82، 143-144.

والرواية تحفل بالعديد من العلاقات العاطفية، فإضافة إلى العلاقة الزوجية العاطفية بين مجدي وسمية، فهناك أيضًا العلاقة ببن مجاهد عزمي وسكرتيرته نوال والتي انتهت علاقتهما بالخطبة [97]، وكذلك علاقة عصام ابن الحاج حسين بخطيبته هالة بنت أبو كاظم المخلص [98]، ثم علاقة سليم المحمود بإخلاص أمين والتي انتهت بالزواج [99].

وإلى جانب العلاقات العاطفية والأسرية في الرواية ونموها المتصاعد، فإن الاحداث السياسية تبرز بوضوح في السياق الروائي، وخاصة تلك العمليات المسلحة التي تقوم بها بعض عناصر التنظيمات والخلايا الفدائية ضد جنود الاحتلال الإسرائيلي ودباباته وآلياته العسكرية.

"تنفس الصعداء، وانفردت أساريره وصوت دوي انفجار هائل يقع أسفل العربة المدرعة، انزاحت عنه العيون لتبحث عن مصدر الدوي الهائل في الوقت الذي اختفت فيه العيون التي كانت ترصده من فوق العربة المصفحة، وقبل أن يستوعب الجنود الراجلون ما حدث، دوى صوت انفجار آخر، أعقبه اشتعال نار اندلع من فوهة المدرعة العلوية.. انبطح الجنود الراجلون أرضًا، وبدأوا بإطلاق نار عشوائي كثيف في كافة الاتجاهات.. المسافة الزمنية بين الفعل وردة الفعل، أعطت سالمًا الفرصة كي يخرج بندقية آلية كانت مدفونة في عربة النفايات، بدأ يطلق النار نحو الجنود المنبطحين أرضًا حتى أسكت حركتهم.."[100].

ومع أن الأحداث في الرواية قد تركز، في كثير منها، على أحياء مدينة نابلس وشوارعها، فإن جزءًا لا بأس به من هذه الأحداث قد دار في مدينة عمان، وتحديدًا في مخيم الوحدات[101].

إذن، رواية "شارع العشاق" تتحدث عن نشوء الخلايا التنظيمية المقاومة، ثم قيامها بعمليات فدائية مسلحة ضد جنود الاحتلال الإسرائيلي. إضافة إلى قيام المقاومة بقتل العملاء والمتعاونين مع الاحتلال. وكذلك تتعرض الرواية لبعض العلاقات العاطفية، التي آل بعضها إلى الزواج،

---

[97] - **المصدر السابق**، انظر الصفحات: 15-17، 189-190.

[98] - **المصدر السابق**، انظر الصفحات: 31-34، 102-103، 157.

[99] - **المصدر السابق**، انظر الصفحات: 50-51، 132-133.

[100] - **رواية "شارع العشاق"**، انظر الصفحات: 18، 23-69، 77-79.

[101] - **المصدر السابق**، انظر الصفحات: 45-68، 125-137، 169-171.

وكذلك الأسرية التي لم تخل، في كثير من الأحيان، من جانب الشدة واللين بين أطراف هذه العلاقات الإنسانية.

وتجدر الإشارة إلى أن الشخصيات في الروايات كثيرة، فمنها ما توزع حضورها على الروايات الثلاث مثل مشعل الرمة، وعادل عبد الرحيم، وعبد الدايم النماس، وسهام عطاالله... ومنها ما اقتصر حضوره على الجزأين الأخيرين مثل الحاج حسين وابنه عصام، والشيخ سليمان، ومجدي العكاوي ووالده، وهالة المخلص وأبيها، وإحسان أنور، وعزمي مجاهد... وهناك شخصيات غيّبها الموت مثل هيلانة، ونعيم عبد الوهاب، والحاج سميح، والشيخ سعيد... وهناك من تم اعتقالها مثل خليل الراعي، ورأفت عطوان، وسهام عطاالله.

2:2 عتبات الرواية: العنوان والغلاف والتمهيد

1:2:2 مدخل

لعل الأهمية المنبعثة من العمل الكتابي الأدبي، أيًا كان نوعه أو حتى جنسه، تقع – بالدرجة الأولى والأخيرة– على عاتق الكاتب وذكائه في اختيار عنوان ملائم لعمله، من حيث جعله هذا العنوان مفتاحًا لكثير من الأبواب والأفكار المرمزة في مضمون العمل وبنيته الأسلوبية، "فالعنوان يعد البداية التي تفتح ذائقة المتلقي، وفعل القراءة على عالم النص، فهي تشكل دورًا توجيهيًا يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقول توسع المعنى وتضيئه"[(102)].

فالكاتب عليه أن يخلق، من خلال اختياره الذكي للعنوان، عنصرًا تشويقيًا، يلفت الانتباه لعمله، ويحث القارئ على الاهتمام به. وكذلك، في الوقت نفسه، يسعى لإيجاد بعدٍ معرفي يختزنه هذا العنوان، "وذلك لأنه يختصر العمل ومغامرته، أو يعرض طريقة للنظر إليه، ولكنه لا يكتسب معناه إلاّ بعد قراءة العمل كاملاً"[(103)]. والعنوان، في تعريف بسيط، "اسم يدل على العمل الأدبي الذي

---

(102) · خليفي، شعيب: *"وظيفة البداية في الرواية العربية"*، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، العدد 69، صيف وخريف 1999م، ص: 85.

(103) · زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2002، ص: 125–126.

يكتبه الكاتب ويشترط أن يكون الاسم معبرًا عن المضمون، جاذبًا للانتباه"[104]. أو يمكن أن يكون جملة أو شطرًا لبيت من الشعر أو ما شابه ذلك.

ولم يعد اليوم في الدراسات الحديثة "يُنظر إلى العنوان على أنه مفردة أو جملة ذات منطوق لغوي توضع على واجهة الكتاب النص، أو في مقدمتها فقط، وإنما صار ينظر إليه مع مجموعة الإشارات الافتتاحية الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب"[105]، لأن النص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه – كما يسميه "جينيت" مشيرًا به إلى "العنوان وتوابعه النصية–فنادرًا ما يظهر النص عاريًا عن عتبات لفظية أو بعدية مثل (اسم الكتاب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف...)"[106].

وخلاصة القول إن أهمية العنوان تكمن في أنه يشكل البوابة التي ندلف من خلالها إلى دهاليز النص وأروقته الداخلية المعتمة، ليتم إضاءتها بانفتاح البوابة، العنوان، على دلالات مختزلة، تشير في سعة معناها وتعددها إلى فضاءات النص وخوابيه، والتي يحاول القارئ الوصول إليها من خلال قدرته على قراءة جملة العنوان وفتح بوابته المفضية إلى الداخل المضموني في العمل المقروء.

وبما أن القراءة هنا ليس مقصودًا منها التوسع في تحليل قيمة العنوان بشكل عام وأهميته، وإنما المقصود هو قراءة عناوين ثلاثية "فصول من حكاية بلدنا" للوقوف على مدى نجاح الكاتب بتوظيف عناوينه، كعتبات دالة في ثلاثيته، بحيث تكون حاملة في ثناياها معطيات وظيفية يستفيد منها القارئ قبل الدخول إلى متن النص ومضمونه الروائي.

---

[104] · التونجي، محمد: "**المعجم المفصل في الأدب**"، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990م، ص: 664. **وانظر** أيضًا: الجزار، محمد فكري: "العنوان وسيوطيقا الاتصال الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م، ص: 15.

[105] · جينيت: جيرار: "عتبات/ من النص إلى المناص"، ترجمة عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، 2008م، ص: 44.

[106] · **المرجع السابق**، ص: 44.

2:2:2 أولاً: "المهزوزون"

لا شك بأن الكتّاب بعامة، عندما يريدون وضع عناوين لمؤلفاتهم، فإنهم لا يأتون بها عفو الخاطر، وإنما يختارونها بعناية ودقة، وذلك لأنها تشكل البوابة التي يدلف منها القارئ إلى متن النص، كما تمت الإشارة سابقًا، "فالعنوان هو كل ما يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس)، البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[107].

وفي هذا العمل الذي نحن بصدده، فقد وضع البيتاوي كلمة واحدة عنوانًا للجزء الاول من ثلاثيته وهي كلمة "المهزوزون"، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا : لماذا اختار الكاتب هذه الكلمة، وهل كان موفقًا في اختياره؟. بصيغة أخرى: هل ثمة علاقة دلالية تواصلية/ توصيلية بين الكلمة/ العنوان، وبين المضمون الروائي؟

تدل كلمة "المهزوزون" على الجمع، ومفردها "مهزوز". وبالرجوع إلى معجم لسان العرب[108] فإن كل ما اشتق من هذه الكلمة يشير إلى الحركة والاضطراب والتذبذب، فهي من هزّ بمعنى: حرّك، والهز: تحريك الشيء كما القناة تضطرب. وهززه: حرّكه، واهتز إذا تحرك. والاهتزاز: حالة الجسم المتحرك حركة تذبذبية. وهناك أمثلة في القرآن الكريم تؤكد على ذلك كقوله تعالى: (وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا) [109]. وقوله تعالى: (وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاء اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ) [110].

ولفظة "المهزوزون"، كونها صيغة جمع، تشير دلالتها إلى حالة نفسية مرضية يتعرض لها الأشخاص، فيوصفون بها، وهي تقع عليهم نتيجة تعرضهم لواقع حياتي مؤلم، مثل ضغط اجتماعي، أو قهر نفسي بسبب الدونية وانعدام الشخصية، أو قمع سلطوي...، وبما أن هذه الكلمة

---

[107] · جينيت: جيرار: "عتبات/ من النص إلى المناص"، ص: 44.

[108] · انظر: ابن منظور، محمد جمال الدين: "**لسان العرب**"، ط 3، دار صادر، بيروت، 1414هـ، الجزء الخامس، ص: 423-424.

[109] · **القرآن الكريم**، سورة مريم، آية: 25.

[110] · **القرآن الكريم**، سورة الحج، آية: 5.

"المهزوزون" غدت عنوانًا لعمله الروائي فهي، إذن، تتحدث عن شخصيات هذا العمل، مشيرة، منذ البداية، إلى أن القارئ سيواجه شخصيات مهزوزة مضطربة قد وقع عليها هذا الاهتزاز، أو أصبحت مهزوزة نتيجة الواقع الساخن والمفكك الذي تعيشه، حيث زمن الأحداث كان قبل الاحتلال الإسرائيلي لباقي فلسطين، في عام 1967م بعدة شهور، وبذلك "فإن الكاتب أشار إلى مجتمع مهزوز غير قادر على التغير، وهذا بدوره يعكس واقعًا سياسيًا أكثر سلبية من الواقع الاجتماعي، ولأن هذا العالم لا مكان فيه للضعفاء والمقهورين والمهزوزين، كانت النتيجة الحتمية هزيمة عسكرية لتكشف كل الهزائم، هزيمة الشخصيات المقهورة، هزيمة المجتمع المقهور، هزيمة الواقع السياسي السلبي اللامبالي"[111].

إذن، استطاعت كلمة "المهزوزون" التي كانت عنوانًا للجزء الأول بما فيها من طاقة توصيفية دالة، استطاعت أن تحمل المضمون الروائي وتعبر عن شخصياته المضطربة القلقة، ولهذا فلا غرابة أن تقع الهزيمة ويتمكن العدو الإسرائيلي من احتلال الأرض، ما دام المجتمع بشخصياته مهتزًا، ولا يقف على أرض ثابتة قوية.

وفي إطار متصل، جاءت لوحة الغلاف لتؤكد على دلالة كلمة "المهزوزون" وتعمقها، وذلك من حيث أن تصميم هذا الغلاف قد حضر فيه –كما لاحظنا–اللون الأصفر حضورًا طاغيًا كخلفية عامة لصفحتي الغلاف، فالكاتب اختار هذا اللون لأنه مرتبط بالضعف والذبول والتحول والمرض والخوف، وقد تم استخدامه في كثير من الأقوال الدالة على سلبيته وكراهيته مثل: "حصل عنده غم زائد واصفر لونه وضعف جسمه، ارتجف قلبه واصفر لونه، تغيرت حالي واصفر لوني مما جرى لي، علاني الهم والاصفرار"[112].

وبهذا فإن هذا اللون، بحالاته السلبية الدالة على تغير الشخص وتحوله من حالة الصحة والعافية إلى حالة الضعف والمرض، يتناغم وينسجم مع دلالة كلمة العنوان "المهزوزون". إضافة إلى ذلك فقد تم تطعيم الصفحة الأمامية للغلاف بلوحة تجاوزت نصف الصفحة، يبدو فيها شخص

---

(111) . دويكات، عباس: "**رؤى نقدية في الرواية الفلسطينية**"، ص: 100.

(112) . انظر: عمر، أحمد مختار: "**اللون واللغة**"، ط 2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص: 214–216.

كاريكاتيري مرسوم على شكل خطوط تبرز حالته المهتزة المضطربة، وقد جاءت خلفية هذه اللوحة باللون البني وتدرجاته اللونية، والتي تبعث على الضيق والمرارة في النفس، وهذا يدعم حالة القهر والتفكك والاهتزاز التي تناولتها الرواية.

وفيما يتعلق بالملاحظة التي وضعها الكاتب في الصفحة الخامسة من الرواية، حيث جاء فيها: "هذه الرواية كتبت قبل نهاية عام 1967م، وكانت الأحداث لا تزال ساخنة في الذهن والوجدان، وكان من الممكن لو قيض لها أن تنشر في ذلك الوقت أن تكون حديث الناس، ولكن جملة من الأسباب قد حالت دون ذلك، وأعلم بأن نشرها اليوم – وقد تطور الشكل الروائي كثيرًا–فيه من الظلم الكثير لها"[(113)].

هذه الملاحظة جاءت بمثابة تأكيد من الكاتب على أن هذه الرواية كتبت قبل ثلاثين عامًا من نشرها، أي كتبت في زمن الحدث، وانه تعذر نشرها لظروف خاصة به، وما قصد الكاتب من وضعه لهذه الفقرة، تحت عنوان ملاحظة، إلاّ ليلفت نظر القارئ وانتباهه لزمن كتابتها، فلا يحاكمها بمنظار نقدي حديث، وإنما يمكن دراستها مع أعمال صدرت في تلك الفترة لينظر إليها بمنظار يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية التي كتبت فيها، وما يؤكد ذلك قول الكاتب في نهاية الملاحظة: "وأعلم بأن نشرها اليوم – وقد تطور الشكل الروائي كثيرًا– فيه من الظلم الكثير لها".

3:2:2 ثانيًا: "الصراصير"

من الملاحظ أن عنوان الجزء الثاني جاء كسابقه عنوان الجزء الأول، حيث تكوّن من كلمة واحدة "الصراصير"، وهي كلمة تنفتح على دلالتين: **الأولى** تتعلق بالاسم الفعلي الذي يشير إلى نوع من الحشرات المنتسبة في وجودها الفيزيقي لأماكن دونية سفلى قوامها القذارة والنجاسة، تنمو وتتكاثر فيها بكثرة ملحوظة، ويسبب وجودها إزعاجًا كبيرًا وضررًا مؤذيًا لسكان المكان الموجودة فيه:

---

(113) . رواية "**المهزوزون**"، ص: 5.

"أعجبتني نملية من باب الساحة، قلت آخذها لأمي حتى تظب فيها أغراض المطبخ لأنو ما فيه عندنا نملية. لما سألت لقيت سعرها برخص التراب. وأتاريني أخذت لحالي مدبرة. ما لحقت تقعد بالدار يومين حتى انتلت بالصراصير. وصرنا بدنا كل يوم رشاش للصراصير ولكن بلا فائدة"[114].

والدلالة **الثانية** تختص بمعنى يحمل وجهًا استعاريًا جاء على سبيل التشبيه المجازي، حيث يشير الكاتب في روايته، عبر هذا الوجه الاستعاري، إلى معنى اللفظة الحقيقي ويلقيه على شخوص في الرواية، سقطت في بئر الغدر والخيانة بتعاونها مع الاحتلال الإسرائيلي، وبذا تكون قد التقت مع الصراصير والحشرات في الدونية والنجاسة، فأنت عندما تسمع بلفظة صراصير تطلق على بعض الشخوص، سرعان ما يتبادر إلى ذهنك معاني القذارة والقبح ثم الاشمئزاز ملتصقة بهؤلاء الشخوص.

"ثم صحت، فتساءل إحسان:

- أخبرت سليم بشيء؟
- لا.
- عملت خير... هذا أفضل لنا وله..
- بس كاظم سفيه..
- أعرف أنه صرصور دسم.. خذ بالك منو"[115].

إذن، تعتمد كلمة العنوان "الصراصير" على معناها الفعلي في الوجه الدلالي الأول، بينما في الوجه الثاني تعتمد على الجانب الاستعاري، وقد جاء توظيف هذين الوجهين في خدمة البناء الروائي. بمعنى آخر، استخدام كلمة العنوان بشقيها: المجازي والحقيقي، لتأكيد الدلالة وتعميقها لدى المتلقي.

إذا كان هذا هو حالة كلمة العنوان "الصراصير" فما هو دور الغلاف؟ وهل له وظيفة دلالية يفيد منها الحدث الروائي؟ أم أنه وضع اعتباطيًا ولا دلالة له؟

---

(114) . **رواية "الصراصير"**، ص: 138-139.

(115) . **المصدر السابق**، ص: 64، 148، 209-210.

إن نظرة فاحصة مبنية على القراءة التشكيلية للغلاف وربطه بالعنوان المنطوق، تقول إنه لا يبتعد عن أدائه لدور دلالي وظيفي أيضًا، وإن كان ثمة فرق بين العنوان والغلاف، فإنه يكمن في الأسلوب التعبيري لكل منهما، وليس في المضمون الدلالي، فالعنوان/الكلمة منطوق لغوي، والغلاف تشكيل بصري.

يقوم الغلاف في تشكيله على اللونين: الأزرق والأسود، ولا يخفى ما لهما من دور في خدمة الفضاء الدلالي لمضمون الرواية، فهذان اللونان مرتبطان ببعضهما، فاللون الأزرق يدل على الرهبة والخوف والحيلة والمكر والغدر بالعيون الزرقاء التي تراقب بشدة [116]. وقد ورد في القرآن الكريم، وفي معرض الحديث عن المجرمين ووصفهم قوله تعالى: ﴿وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾ [117]. أما اللون الأسود فهو مرتبط بالأشياء المنفرة، فكثيرًا ما يرد استعماله رمزًا لشيء مكروه وبغيض، فهو رمز للخيانة والشر والإجرام، وإثارة الفزع والشؤم والموت [118]، وقد حضر هذا اللون في القرآن الكريم في عدة مواضع للدلالة على سلبيته مثل قوله تعالى: ﴿تَرَى الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى اللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ﴾ [119]، وقوله تعالى في موضع آخر: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدّاً وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ [120].

لهذا فإن اختيار هذين اللونين، كخلفية للوحة الخلاف في رواية "الصراصير" جاء موفقًا، فهما يعكسان حدث الرواية ومرارته السوداء، المتمثل باحتلال اليهود واغتصابهم للأرض، ما ترك في نفوس شخصيات الرواية صدمة هائلة أوصلتهم لحد اليأس والإحباط من كل شيء.

---

(116) . انظر: عمر، أحمد مختار: "**اللغة واللون**"، ص:218-219.

(117) . **سورة طه**، الآية: 102.

(118) . انظر: عمر، أحمد مختار: "**اللغة واللون**"، ص: 201-204.

(119) . **سورة الزمر**: الآية: 60.

(120) . **سورة النحل**، الآية: 58.

"لم يعد هناك طعم لأي شيء، حتى الانتظار لم يعد له أية معنى، فالحزن والألم والقنوط تكاد تذهب بالعقول بعد أن صدّعت الرؤوس، ولا سيد إلاّ الأسود الذي ملأ القلوب كآبة، وغلّف العقول باليأس"[121].

وقد بدا في أسفل الغلاف الذي جاء باللون الأسود، تجسيمات لشخوص هلامية تزحف وتحبو خلف بعضها، مشكلة تكتلاً شبيهًا بتكتل الصراصير في أماكنها القذرة، وذلك في إشارة إلى ازدياد عدد المتساقطين من العملاء والجواسيس:

"وها هم في كل يوم يكتشفون بأن عدد المتساقطين في ازدياد، وأنه بات من الواجب زيادة جرعة الحيطة والحذر"[122].

وفيما يخص الكلمة التي وضعها الكاتب في الصفحة الخامسة، فهو يشير فيها إلى أنه ظلم أعماله الأولى، وأن الظلم قد بدأ يصيب أعماله الحديثة، ولهذا قام بنشر الجزء الثاني والثالث حتى يتمكن من نشر بعض الأعمال الحديثة [123].

فالكاتب في هذه الكلمة يضع موازنة بين الأعمال القديمة والحديثة، حيث يقول: "فشتّان ما بين اندفاع الشباب وربما تهورهم، وبين اتزان الكهول وربما حذرهم أمام الكثير من الأمور التي يزنونها بموازين حساسة وغاية في الدقة والرهافة"[124].

فهو بكلامه هذا، يشير إلى الأعمال الأولى التي كتبها وهو في عنفوان الشباب، وأنها أعمال ربما تكون ينقصها اتزان العقل وروية التفكير، ولهذا يتمنى بأن يكون قد وُفق باتخاذ قرار النشر الذي أجّله سنوات طويلة، كما أنه يرجو من القارئ والناقد أن يتعاملا مع الجزأين الأخيرين على أنهما من نتاج أواخر الستينيات من القرن الماضي [125].

---

[121] . **رواية "الصراصير"**، ص: 12.

[122] . انظر: **المصدر السابق**، ص: 214.

[123] . انظر: **المصدر السابق**، ص: 5.

[124] . انظر: **المصدر السابق**، ص: 5.

[125] . **رواية "شارع العشاق"**، ص: 5.

وهذا الكلام فيه توجه مباشر إلى القرّاء من أجل أن يأخذوا فارق الزمن بين الكتابة والنشر–مع العلم أنه في الجزء الأول "المهزوزون" وتحت عنوان ملاحظة، جاء الحديث عن هذا الأمر تلميحًا وليس تصريحًا كما في هذين الجزأين–فهذا التلميح في الجزء الأول، والتصريح في الجزأين الأخيرين ما هو إلاّ من أجل أن ينظر إليهما القارئ بمنظار يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية التي كتبت فيها، كما تمت الإشارة في أثناء الحديث عن الملاحظة التي وضعها الكاتب في بداية الجزء الأول. وكذلك هذا الكلام ينطبق على الجزء الثالث، لذلك فلا داعي لتكراره مرة أخرى لاحقًا في أثناء الحديث عن العنوان، وتحديدًا الكلمة التي وضعها في البداية تحت عنوان "كلمة في البداية" في هذا الجزء "شارع العشاق".

4:2:2 ثالثًا: "شارع العشاق"

إن القارئ لعنوان "شارع العشاق"، لا بد وأن يتجه ظنه إلى أنه سيقرأ رواية عاطفية بامتياز، ومع أن الرواية تتعرض لبعض العلاقات العاطفية، فإنها أيضًا تتعرض، في جانب كبير من مضمونها، إلى الحالة السياسية التي تتمثل في العمليات الفدائية التي يقوم بها رجال المقاومة ضد جنود الاحتلال الإسرائيلي في أكثر من مكان، وخاصة في مدينة نابلس كونها مركز الحدث في الرواية.

فالعنوان هنا، خلافًا لعنواني الجزأين السابقين، يتكون من كلمتين "شارع العشاق" في مقابل كلمة واحدة "المهزوزون" للجزء الأول ثم "الصراصير" للجزء الثاني. وفي الوقت الذي تشير إليه الروايتان الأخيرتان في حديثهما عن الشخوص، حيث تركزان في طرحهما للأحداث على التفاعلات الحياتية فيما بينهم، والمنعكسة عليهم من الحالة السياسية والهم الوطني إثر الواقع الجديد الذي حل بالمجتمع، فإن "شارع العشاق"، ومع انشغالها بهذا الواقع وتعدد الشخصيات فيها وحضورها الوظيفي التفاعلي فيما بينها، فإنها تشير بقوة إلى المكان، لأنه يشكل منطلقًا للفعل المقاوم لهذه الشخوص، ولهذا فلا غرابة أن يكون المكان، في هذه الرواية، أحد الأبطال الرئيسيين، إن لم يكن أهمها.

فشارع العشاق ليس مكانًا من نسيج خيال الكاتب، فقد أشار إلى أنه مكان حقيقي موجود في مدينة نابلس، وهو شارع يسمى "شارع الامير محمد"[126]. حيث كان في فترة كتابة هذا الجزء، حسب قول الكاتب، يغص بالمتنزهين العشاق، وفي الوقت نفسه كان مكانًا لبعض عمليات المقاومة، وكذلك ملتقى لعناصرها [127].

"إمليح اللي صارت عمليتين اليوم. وإلا كان ضيعونا بهبلهم..

- سوف تتحول جميع مقابلاتنا، بعد اليوم، إلى شارع الأمير محمد أو ما بات يطلق عليه اسم شارع العشاق. الناس يعلمون أن تلك المنطقة منطقة "حبّيبة" وصيّع. سوف تكون منطقة خصبة لعملنا. فلا أحد يعبأ بالآخرين هناك."[128].

إذن، عنوان "شارع العشاق" اختاره الكاتب لأنه يمثل إزاحة للمعنى من كونه شارعًا يلتقي فيه العشاق والمحبون من شباب وفتيات إلى شارع فيه يلتقي عشاق الوطن من الفدائيين الشرفاء الذين أعلنوا الثورة، والمقاومة، على الإسرائيلي المحتل، ومنه انطلقت بعض عملياتهم ضده [129].

ولا تبتعد لوحة الغلاف في دلالتها عن المعنى الأول للعنوان، فالشارع الممتد والأشجار الكثيفة على جانبيه، والشخوص الذين يسيرون فيه من الشباب والفتيات زوجين زوجين، كل هذه تؤكد تكريس المعنى الأول، وهو التقاء المحبين والعشاق فيه. ولعل اللون البرتقالي الفاتح الذي يسيطر على لوحة الغلاف، يشير إلى حالة من الرومانسية التي تلف المكان، وما اللون الأسود – في أحد مضامينه وتعدد أوجهه الدلالية–الذي اكتسى فيه الشخوص إلا دلالة على نمطية هذه الحالة، ومن ثم تعميمها على قطاع واسع من الشباب والفتيات الذين كانوا يرتادون هذا الشارع، ولذلك فلا غرابة أن يسمى هذا المكان "شارع العشاق". ومن هنا فإن القارئ عندما يقرأ العنوان ويرى لوحة الغلاف، فسوف يقوم بربطهما سوية، ليخرج بنتيجة من أن هذه الرواية هي من النوع الرومانسي العاطفي بامتياز.

---

[126] . لقاء مباشر مع الكاتب، 2015/3/19.

[127] . **المصدر السابق.**

[128] . **رواية "شارع العشاق"**، ص: 71.

[129] . **المصدر السابق**، انظر الصفحات: 17، 18، 19.

خلاصة: بدا واضحًا أن عناوين الأجزاء الثلاثة جاءت دالة على المضامين. "فالمهزوزون" كعنوان، استطاع أن يحمل طاقة توصيفية اختزلت مضمون الرواية الذي يشير إلى الشخصيات المهزوزة المضطربة في المجتمع الفلسطيني ما قبل حرب 1967 بعدة شهور، ما أدى ذلك إلى هزيمة المجتمع سياسيًا واجتماعيًا. في حين أن عنوان الجزء الثاني "الصراصير" حمل دلالتين: دلالة حقيقية تشير إلى نوع من الحشرات الزاحفة التي تنمو وتتوالد في أماكن القذارة والنجاسة، ودلالة مجازية أشارت إلى جواسيس وعملاء الاحتلال كونهم يشبهون الصراصير بقذارتهم ونجاستهم، وبهذا استطاع هذا العنوان أن يعبر عن مضمون الرواية. أما عنوان الجزء الأخير "شارع العشاق" فقد أشار إلى العلاقات العاطفية في الرواية، وكذلك انزاح المعنى إلى عشاق الوطن والمقاومة.

ولم تبتعد دلالات الأغلفة عن تعميق معنى كلمة العنوان وتكريسها في الروايات والتي جاءت دالّة على المضامين وموحية بها. أما فيما يتعلق بالكلمات التي وضعها الكاتب في بداية رواياته، وتحديدًا في الصفحة الخامسة من كل منها، فقد تم وضعها من أجل لفت نظر القارئ وانتباهه إلى زمن الكتابة الذي يعود إلى ثلاثة عقود تقريبًا، حتى إذا أراد محاكمتها فلا يحاكمها بالمنظار النقدي الحديث الذي تطورت أدواته عن ذي قبل، وإنما بمنظار يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية.

3:2 السرد والسارد

1:3:2 مدخل

يشكل السرد عنصرًا مهمًا لكثير من الفنون النثرية الأدبية وخاصة الفن الروائي الذي يقوم على هذا الفن وفعله العجيب، فهو يشكل الوعاء الذي يحمل في داخله الأحداث، من خلال راوٍ يقوم بروايتها لنا. وهنالك من الكتاب من يذهب، بمعنى أو بآخر، إلى أن السرد هو المنظم لحركة الحياة، بل هو الحياة، وهو عنصر أساسي في شرعنة الأنظمة الاجتماعية والسياسية، وأبعد من ذلك أنه لا يقتصر على فنون الأدب ولا يختص به مجتمع دون غيره، أو ينحصر في زمان أو مكان محدودين، بل إنه حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة [130].

---

[130] - بارت، رولان، وآخرون: "**طرائق تحليل السرد الأدبي**"، ترجمة حسن عزاوي وآخرون، ط 1، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 1992، ص: 9. **وانظر**: السمطي، عبد الله: "جماليات الصورة السردية في الأغاني"، مجلة فصول، المجلد

ولكن هذا الرأي المتقدم فيه شيء من المبالغة، ذلك أن السرد، على أهميته، لا يطال الفنون الأدبية النثرية جميعها، كالمقالة والتقرير بأنواعه مثلاً، فكيف به يعمم على حركة الحياة وسائر المجتمعات وتشريعاتها وأنظمتها الحياتية، لذا يبقى هذا التعميم، فيما يخص أسلوب السرد فيه نظر، ولا يحتمل المقام هنا التفصيل في ذلك.

وتتنوع أشكال السرد وتتعدد بحسب القالب الذي توضع فيه، أو الجنس الأدبي الذي يكون فيه، فهو سرد روائي وسرد قصصي وسرد مسرحي.

وكذلك فإن السرد يعمل على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدود اللغة التي نتكلم بها، وإن كان السرد القصصي يتخذ من اللغة وسيلة له، فهو يحكي عن طريق اللغة والسلوك الإنساني، والحركات، والأفعال، والأماكن، وهي أدوات عالية الدلالة، بخلاف اللغة ذات الصبغة المحلية، ومن ثم فإن تحويل التجربة إلى حكي معناه إخراج لها إلى حيز الإنسانية الشاملة، "فالعمل السردي، إذن، ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثًا خيالية في زمان معين، وحيز محدود، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي"[131].

ويتحدث عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد" عن أشكال ومستويات السرد في التراث القصصي العربي، بادئًا بعبارة "زعموا" التي اصطنعها أولاً عبد الله ابن المقفع عندما نقل خرافات "كليلة ودمنة" عن الادب البهلولي[132]. ثم يتحدث عن مصطلح السرد في المقامات، حيث كان معظم من كتبوا المقامات يبدأون السرد فيها إما بعبارة "حدثنا" وإما بعبارة "حدث" وإما بـ"حكى" وإما بـ"أخبر" وإما بـ"حدثني" وهي أداة سردية كانت تصطنعها شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" ويوردها مرتاض تحت مصطلح السرد الألفللي[133]، أي السرد في حكايات "ألف ليلة وليلة"، ثم، وأخيرًا يتحدث عن مصطلح السير الشعبية، التي يصطنع السارد فيها عبارة "قال

12، العدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 1993، ص: 110. **وانظر**: بنكراد، سعيد: "الحقيقة الوصفية والمحتمل السردي، السرد والشرعية"، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والنشر، الكويت، مجلد 4، العدد 3، 2013، ص: 266.

(131) . مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية، **بحث في تقنيات السرد**"، ص:256.

(132) . انظر: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية، **بحث في تقنيات السرد**"، ص: 163-167.

(133) . انظر: **المرجع السابق**، ص: 297-173.

الراوي"، ولعل هذا الشكل – حسب قول مرتاض– أن يجسد أعرق الأدوات السردية وأشهرها بين السراد، والحق –يتابع مرتاض– أن هذه العبارة هي التي ينطبق عليها أحكام منظري الرواية الغربية الذين يجتعلون حاجزًا زمنيًا بين زمني الحكاية والحكي[134].

بعد ذلك يورد مرتاض أشكال السرد، أو تعددية استعمال الضمائر في السرد، حيث يقول: "قد يكون واضحًا أننا نريد بـ "الضمائر" إلى ثلاثة منها خصوصًا: (أنا، أنت، هو). ويبدو أن ضمير الغائب (هو) هو الأكثر استعمالاً في السرد الشفوي المكتوب جميعًا، ولم يخطر بخلد سارد من القدماء أن يصطنع الأول أو الثاني استعمالاً موظفًا في الكتابة السردية الفنية، وإنما نشأ ذلك مع التطور المذهل الذي عرفته السردانية (Narratologie) منذ أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها"[135].

2:3:2 السارد

التزم البيتاوي في أجزاء روايته الثلاثة بضمير (الهو)، أو ما يطلق عليه بضمير الغائب كسارد يروي أحداثها. والسؤال الذي لا بد من إثارته هنا: لماذا اختار البيتاوي هذا النوع من الضمائر في رواياته؟ ولماذا لم يختر ضمير المتكلم (الأنا)؟ والجواب هو أنه كتب عن أحداث حقيقية وقعت في فترة زمنية هو عاشها وكان شاهدًا عليها، بمعنى أنها لم تكن متخيلة من بنات أفكاره، فقد كان في تلك الفترة أحد أبناء المكان الذي وقعت فيه هذه الأحداث، وبما أنها كانت أحداثًا سياسية ساخنة تتعلق باحتلال باقي فلسطين، ثم التصدي للاحتلال ومقاومته من قبل الخلايا التنظيمية المسلحة، فإن أي شخص يقف في وجه هذا الاحتلال ويتصدى له، سواء بالتحريض الكلامي، أم بالفعل المسلح، سيُعرض نفسه إما للسجن أو النفي أو القتل. وبما أن مضامين روايات البيتاوي تتحدث عن الاحتلال وتكشف أفعاله الإجرامية، وكذلك تتطرق إلى العملاء المندسين وقتلهم على أيدي المقاومة، ثم القيام بعمليات فدائية ضد جنود هذا الاحتلال. فقد قام الكاتب باستخدام ضمير المفرد الغائب (هو) كسارد يروي هذه الأحداث، وذلك لأن هذا النوع من السرد يعد، في أحد جوانبه

---

(134) . انظر: **المرجع السابق**، ص: 173–175.

(135) . **المرجع السابق**، ص: 175.

الوظيفية، وسيلة تتيح للسارد أن يتوارى خلفها فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات أو توجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا، فالسارد يغتدي أجنبيًا عن العمل السردي، وكأنه مجرد راوٍ له، بمعنى أنه مجرد وسيط ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سوائه، فلا يلتصق بالعمل السردي فيغدو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الشخصيات في الرواية كما في ضمير المتكلم (الأنا)[136].

إذن، خوف البيتاوي من الاشتباه به لدى سلطات الاحتلال وأجهزته العسكرية، من أن يكون أحد أبطال رواياته ومشاركًا في أحداثها، فيزجه ذلك في خانة الاتهام ويوقعه في المساءلة عن تفاصيل ما كتب من أحداث وكذلك شخصيات، كل هذا دفعه إلى استخدام ضمير (الهو) الذي يبعد عنه هذه الشبهة. وهذا الكلام أكده البيتاوي في إحدى اللقاءات معه حيث يقول: "كان الهدف من استخدام ضمير الغائب إبعاد أي شبهة عني، وذلك لأن ضمير المتكلم يشير إلى الكاتب مباشرة، وبما أن الأحداث والأمكنة وكذلك الشخوص، في جانب كبير منها حقيقي، فقد خفت أن أُتَهَم بأني أحد رجال المقاومة فيتم سجني، عندئذ يضيع أطفالي، وأخسر عائلتي، لذا استخدمت ضمير الغائب الذي يعني أنني سمعت عن هذه الأحداث كغيري من الناس في تلك الفترة، ولا دخل لي بها، وإن ما قمت به هو أنني رويتها وسجلتها كما سمعتها"[137].

ولعل هذا الكلام المتقدم قد أبان عن قصدية البيتاوي في استخدامه لضمير المفرد الغائب (هو) في رواياته، وهذا يقود إلى سؤال آخر يتعلق بمدى تدخل الكاتب في شخصيات عمله الروائي، هل تدخل أم أنه تركها تنطق وتتحرك دون تدخل منه، بصبغة أخرى للسؤال: "هل كان الكاتب متدخلاً في شخصياته الروائية، أم أنه كان محايدًا في ذلك؟"

إن سارد روايات البيتاوي الغائب، يبدو من النوع العليم بكل شيء، وإلا كيف يستطيع إخبارنا بتفاصيل وحيثيات الأحداث في عمله السردي، وكذلك الدخول إلى نفسيات الشخوص ثم الوقوف على مشاعرها وأفكارها المصطرعة فيما بينهما بكل عناية ودقة، فهذا بحد ذاته، يعطي تلميحًا، إن

---

(136) · انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 177-189.

(137) · **لقاء مباشر مع الكاتب**، 2015/3/19.

لم يكن صريحًا، بتدخل السارد، الذي يتوارى خلفه الكاتب، في تحريك الشخوص وسيرها في عمله الروائي. يقول (أ.أ. مندلاو) في كتابه "الزمن والرواية": "وأكبر تقاليد القصة شيوعًا هو الكاتب العليم بكل شيء، غير أن أبسط تلميح من الكاتب إلى كونه عليمًا يكفي لمسح وهم الحاضر التخيلي الذي حرص على إيجاده، إن هدف الروائي هو إبقاء القارئ غافلاً تمامًا عن كون الكاتب موجودًا، حتى عن كونه يقرأ كتابًا، وهذا لا يتأتى إلى النهاية، لكن يمكنه جعل القارئ مستغرقًا جدًا، وكلما جعلته غافلاً تمامًا عمّا حوله كان نجاحك أكبر"[138].

ولعل ما يفسر كلام (مندلاو) المتقدم، حول تدخل الكاتب في عمله الروائي، ويلقي عليه ضوءًا أكبر، هو ما يورده في موقع آخر من صفحات كتابه حيث يقول: "وأي توجيه للقارئ إيحائيًا كان أو صريحًا، لما ينبغي أن يفهمه عن الأشخاص أو الموقف يكفي لأن يعيده إلى وعيه، فقول الكاتب "بطلنا"، أو حتى وصف منظر طبيعي يقدم من الخارج، وليس كما يراه أحد أشخاص الرواية، يشكل تدخلاً من الكاتب في القصة، ويرجع القارئ إلى الحاضر الخاص به"[139].

وفي ثلاثية البيتاوي فقد شكلت بعض التعليقات والتفسيرات، أو حتى فقرات من الوصف، تدخلاً من الكاتب، حيث أدى ذلك إلى انكسار الحدث الدراماتيكي ما جعل القارئ ينزاح عن إيقاع هذا الحدث وتناميه، ليخرج من الواقع الروائي إلى واقعه هو، ولعل إيراد بعض الأمثلة يوضح ذلك.

في رواية "المهزوزون" يلتقي عادل بجولييت في مدينة القدس ويتم التعارف بينهما:

"وفي جرأة.. بدت مناقضة لما رآه في عينيها من قلق وتوجس زادته إرباكًا، وتساءلت:

- ألست عادل عبد الرحيم؟
- بلى.

فانفرجت شفتاها المكتنزتان عن ابتسامة ناعمة حركت كوامنه، ووأدت الكلمات بين شفتيه، وأهاجت خواطره، ثم قالت في ود:

---

[138] . مندلاو، أ.أ: "الزمن والرواية"، ترجمة، بكر عباس، ط 1، دار صادر، بيروت، 1997، ص: 119.

[139] . المرجع السابق، ص: 121.

- ألا تذكرني؟ أنا جولييت.. جارتكم القديمة"[140].

ثم يستمر حوار التعارف بينهما لتدعوه، بعد ذلك، إلى منزلها للتحدث معه فيطرق في موجة من الظنون والهواجس المربكة على إثر هذه الدعوة:

"- أنت أنت.. لم تتغير.. ولكنني أرغب في الحديث معك..

والتفت من حوله وقد اعتراه اضطراب وارتباك... وقال في وجل:

- هنا..؟!
- لا.. أنتظرك في البيت بعد ساعة.. لا تقل بأنك نسيته..
- ولكن..
- كل شيء بوقته جميل.."[141].

كل الكلام المتقدم يبدو مقنعًا في أسلوب السرد وبناء الحوار المتسلسل بين الشخصيتين، ولكن في الفقرة اللاحقة ينكسر هذا التسلسل بفعل تدخل الكاتب في إدارة الحدث وسيره:

"ثم تركته وسط ضجيج الحياة وزحمتها، حيث اختلط الأجانب من كل الجنسيات بأهل المدينة في مزيج غريب عجيب، لا أحد فيه يعبأ بآخر، فهذا يسير مهرولاً قد يصطدم بالعشرات في طريقه، دون أن يلقى احتجاجًا من أحد، وذاك يتسكع لا يعبأ بمن يصدمه... ولكن جولييت شغلته عن حركة الزحام من حوله، فدارت رأسه بمئات الأسئلة التي لم تجد لها ولو جوابًا واحدًا يهدئ من ضجها وضجيجها... ولكن لا أحد يفطن لرجل غاب عن المدينة أكثر من أسبوعين."[142].

فهذه الفقرة تبرز تدخل الكاتب، والذي لم يكن لوجوده داع، إلا ليعطي صورة عن حالة السوق المزدحم في مدينة القدس، حيث إنها صورة خارجة عن إطار الحدث الروائي الذي تم بناؤه سابقًا،

---

(140) . **رواية المهزوزون**، ص: 67-68.

(141) . **المصدر السابق**، ص: 68.

(142) . **المصدر السابق**، ص: 68.

فحوار الشخوص يسير باتجاه، وتعليق السارد المتدخل يسير في اتجاه آخر، مما أضعف هذا التدخل درامية المشهد الروائي. مثال آخر يدل على تدخل الكاتب:

"الجو ينذر بعاصفة هوجاء.. الرياح مضطربة الاتجاهات رغم شدتها.. لسعة البرد القارس تصفع الوجوه والأقفية.. ونظرة خاطفة إلى السماء تنبؤك غيومها الداكنة بوجوب سرعة الاحتماء تحت أي سقف، لتتقي وابلها القادم في زخم.. وها قد بدأت أولى المظاهر الاحتفالية للعاصفة.. اصطدام مروّع لغيمتين أحدث دويه خلخلة في النوافذ والأبواب، سبقتها شحنة كهربائية قدّت ستائر العتمة التي افتعلتها الغيوم الداكنة"[143].

انبنى هذا المقطع على تقنية الوصف لحالة البرق والرعد المصحوبين بالعواصف والأمطار، دون أن يحمل في داخله أي معطى وظيفي يصب في صالح دلالة الأحداث وشخصياتها. بمعنى أن هذا المقطع بدا مفصولاً عن المقاطع السابقة وكذلك اللاحقة في الرواية، ما يضعه في خانة الحشو الكلامي الذي لا فائدة منه. ولعل المقطع اللاحق، من نفس الصفحة، يبرز تدخل الكاتب المباشر في السرد:

"النسوة اللواتي كن يغلقن عليهن الأبواب والشبابيك، ظن معظمهن أن طائرات الاحتلال قد بدأت بلعبتها اليومية بشن غاراتها الوهمية فوق المدينة.. كانت الفرقعات التي تحدث نتيجة اختراق الطائرات لحاجز الصوت، تحمل ضحكات الطيارين الماجنة.. كانت العملية تبدو مقصودة لخلخلة قواعد بنايات المدينة، ولتحطيم زجاج نوافذها"[144].

فالمقطع لم يأت على لسان إحدى شخصيات الرواية مثلاً، ليدخل في نسيج الأحداث، كحالة تعبر عن ردة فعل هذه الشخصية أو تلك تجاه وحشية الاحتلال، وإنما جاء تدخلاً من الكاتب بشكل بارز، وصل إلى حد معرفته بنوايا الجنود وردة فعلهم الماجنة على أحداث المفرقعات لإرهاب الناس وترويعهم، وخاصة الأطفال.

---

(143) . رواية الصراصير، ص: 111.

(144) . المصدر السابق، ص: 111.

وثمة أمثلة أخرى في ثلاثية البيتاوي، لم يتم التعرض لها، وذلك خوفًا من الإطالة والتكرار، حيث جاءت على سبيل التعليق والتفسير، أو الوصف البعيد عن وجهة نظر الشخصية ونفسيتها، مما يدخل هذا كله، في إطار تدخل الكاتب وعدم حياديته في سير أحداث عمله الروائي، وكذلك صراعات شخوصه وتقاطع العلاقات فيما بينهم.

3:3:2 الوصف

لا شك بأن عنصر الوصف تقنية مهمة من تقنيات السرد، "فهو لكونه علامة دالة داخل النسيج الروائي، يقيم علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، وهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بميسم خاص ومميز، يحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها، وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية"[145].

والوصف هو "تمثيل للأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانيًا لا زمانيًا"[146]. وهو بمعنى آخر، "ذلك النوع من الخطاب الذي ينصب على ما هو جغرافي أو مكاني أو شيئي أو مظهري أو فيزيونومي ..الخ، سواء أكان ينصب على الداخل أم على الخارج، ويمكنه أن يحضر مجسدًا في دليل منفرد أو مركب، أي في كلمة أو جملة أو متتالية من الجمل"[147].

ويفرق (آلان روب جرييه) بين الوصف في الرواية التقليدية، والوصف في الرواية الجديدة، حيث بقول: "لقد كان الوصف يُستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما. أما الآن فلا نتحدث إلاّ عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، لقد يدعي تمثيل واقع موجود مسبقًا، أما الآن فلا يحاول إلاّ أن يؤكد وظيفته الخلاقة. كان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أنما الآن فيبدو أنه يحطم الأشياء، كأن إصرار هذا الوصف على التحدث بإسهاب عن الأشياء

---

(145) . محفوظ، عبد اللطيف: "**وظيفة الوصف في الرواية**، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2009، ص: 23.

(146) . زيتوني، لطيف: "**معجم ومصطلحات نقد الرواية**"، ص: 171.

(147) . محفوظ، عبد اللطيف: "**وظيفة الوصف في الرواية**"، ص: 13.

والجمادات لا يهدف إلاّ إلى إفساد خطوط هذه الأشياء وجعلها غير مفهومة، بل وإلى إطفائها تمامًا"[148].

"وللوصف وظائف عديدة، فثمة وظيفة واقعية، ومعرفية، وسردية، وجمالية، وإيقاعية"[149]. إلا أن حميد لحميداني حدد وظائف الوصف في وظيفتين أساسيتين:

الأولى جمالية: وبها يقوم الوصف بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية.

والثانية توضيحية أو تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار الحكي [150]. ومع ذلك فإن إثارة الخيال وجعل الأمور تبدو واقعية من الوظائف الأساسية والمهمة للوصف.

ولعل كتاب "وظيفة الوصف في الرواية" لكاتبه عبد اللطيف محفوظ، قد أعطى، وتحديدًا في قسمه الأول، صورة كاملة عن الوصف ووظائفه.

ويتضح من كلام (جرييه) أنه يقف مع الوصف الذي كان سائدًا في الرواية التقليدية، في مقابل الوصف الذي جاء به كُتّاب الرواية الجديدة، لأن الوصف، في الحالة الأولى، يعتني بكل التفاصيل في المشهد الروائي من أماكن عامة أو خاصة، وديكورات، وملابس، ورموز اجتماعية أو تشخيصية. وذلك، طبعًا، بهدف جعل القارئ يرى المشهد متجسدًا أمامه، ومن ثم إقناعه بواقعية الأحداث وحقيقيتها، فكأن العالم الخيالي الموصوف هو صورة طبق الأصل عن عالم الواقع النموذج [151].

أما في الحالة الثانية، فإن الوصف لا يقدم عرضًا شاملاً، بل هو خطوط وأشكال، أو أشياء وجمادات لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، فهو وصف قوامه التكرار والتناقض، وكلما أحسّ القارئ أنه اتضحت له صورة الوصف، وقارب الوصول إلى معنى لها، عاد – وبسبب تراكم

---

[148] · جرييه، آلان روب: "**نحو رواية جددة**"، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص: 130-131.

[149] · زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**" ص: 172.

[150] · انظر: لحميداني، **حميد**: "**بنية النص السردي**"، ص: 79.

[151] · انظر: **المرجع السابق**، ص: 129-130.

وتكدّس خطوط الرسم ثم إنكارها لنفسها حتى تحاط هذه الصورة بالشك والحيرة–ليغرق في بحر من الضباب الأسود. إنه، باختصار، وصف يخدع القارئ لأنه لا يترك شيئًا متماسكًا وراءه [152].

وبما أن هذا الباب ينصب فيه الحديث على تقنية الوصف في ثلاية البيتاوي، فإن السؤال المثار هنا على النحو التالي: هل يخضع أسلوب الوصف عند الكاتب للحالة الاولى (التقليدية)، أم أنه جاء وفق معايير الوصف لدى كتّاب الرواية الجديدة؟

إن القارئ لروايات البيتاوي يلحظ فيها دقة الوصف وتفاصيله، حيث أنه يجعل القارئ يرى، حسب قول (جرييه)، كل تفاصيل المشهد الموصوف:

"وغادرت عفاف، فشيعها عادل بنظراته حتى غيبها الباب، ثم ارتد بنظراته إلى عبد الدايم، وبعد أن تفرست ملامحه قليلاً، رأى فيه رجلاً لم يتجاوز الخمسين من عمره، ذا شاربين كثيفين انتشر فيهما الشيب.. كما لاحظ تقوسًا خفيفًا في أعلى الظهر، عند العنق، ربما نتج عن طول قامته، وعرض منكبيه، وقد تميزت عيناه بجحوظ واتساع، وحار في أمر تلك النظرة الغامضة التي تتبجس منها، وبدا له أن أنفه المفلطح غير متناسق مع تقاطيع وجهه المدببة"[153].

يدل هذا المقطع على دقة الوصف، وإيراد كثير من التفاصيل التي تبرز الشكل الخارجي لشخصية عبد الدايم النماس، حتى بدا رسم هذه الشخصية وتصويرها متشابهًا، في أسلوبه وتقنيته، مع دقة الصورة (الفوتوغرافية) المأخوذة بآلة التصوير (الكاميرا). وهذا التفصيل في تقنية الوصف، في المقطع السابق، أو في غيره من مقاطع الرواية، يشير إلى أنها تندرج تحت صنف الرواية التقليدية.

وكذلك فقد شغل عنصر الوصف في ثلاثية البيتاوي مساحة لا بأس بها من مجمل النص، فهو أداة هامة من أدوات السرد، وعليه يقوم بنيان الهيكل السردي، "فالوصف هو الحامل الحقيقي لعمق إدراك الكاتب لعالمه الخاص وللعالم بصفة عامة، وضمنيًا أصبح معيارًا لقياس درجة سمك وعمق

---

[152] . انظر: **المرجع السابق**، ص: 130–131.

[153] . **رواية "المهزوزون"**، ص: 51–52.

إدراك الشخصيات لعالمها سواء على المستوى المعرفي أو الأيديولوجي"[154]. "وقد يكون الوصف أكثر ضرورة للنص السردي من السرد، إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد، ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف"[155]. ويوضح مرتاض طبيعة العلاقة بينهما، على ضوء الكلام المتقدم بقوله: "ولعل علة ذلك أن تكون عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة، على حين أن الحركة لا توجد من دون أشياء، وهذا الشأن يحدد لنا، على نحو ما، طبيعة العلاقة التي توجد بين الوظيفتين في معظم أطوار الفصول وأحداثها"[156]. وهذا الكلام يدلل على الارتباط الوثيق القائم بين السرد والوصف، وبأن الواحد لا فكاك له من الآخر، بمعنى أنهما وجهان لعملة واحدة، "حيث أن كل واحد منها يقدم وظيفة تتضافر مع الأخرى لتشكلا في النهاية العالم الممكن للرواية"[157].

ولهذا فقد جعل البيتاوي تقنية الوصف ركيزة مهمة اتكأ عليها كآلية سردية يكشف من خلالها عن الأحداث وهيئاتها وأبعادها ومواقف الشخصيات وصراعاتها المتعددة، إضافة إلى نفسياتها وأفعالها، وللتدليل على ارتباط السرد بالوصف سنورد مقطعًا من رواية "الصراصير" ثم سنقوم بتحليله:

"نظر إلى السياج، فشعر بشيء من الاكتئاب والحسرة.. لقد تعود في الماضي ان يرعاه ويشذبه ويسقي أشتاله بنفسه، وخاصة في أيام الجمع بعد الصلاة.. حيث كان يمضي باقي اليوم في المنزل، كان غالبًا ما يمسك المقص، ويقص كل غصن نافر أو مقصوف بفعل فاعل أو جاف، ثم يقوم بنكش التربة قبل أن يرويها.. وكان يفاخر بذلك أمام زواره، وعندما كان يجد مجالاً للحديث مع صديق أو جار أو حتى عابر سبيل – وكثيرًا ما هم– كان لا يفتأ يتحدث عن عمله في حديقته أو بستانه كما كان يسميه، وكيف استطاع أن يخلق من ساحة صغيرة أمام الدار، حديقة يحسده عليها الكثيرون من جيرانه ومعارفه، ولم يكن ينقصها إلاّ صوت خرير الماء يصب في بركة صغيرة.

---

[154] . محفوظ، عبد اللطيف: "**وظيفة الوصف في الرواية**"، ص: 13.

[155] . مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد"، ص: 291. وانظر: لحميداني: حميد: "بنية النص السردي"، ص:78.

[156] . مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية** "، ص: 291.

[157] . محفوظ، عبد اللطيف: "**وظيفة الوصف في الرواية**"، ص: 42.

ولكن حتى هذه المتعة لم تعد به رغبة في ممارستها، بعد أن فقدت الحياة عنده بهجتها ورونقها إن لم يكن معناها، فبات السياج أكثر فوضى وترهلاً من أفكاره، بات لا يشغله إلاّ التفكير في الموت، في عدمية الأشياء وعبثيتها.."[158].

يرتكز هذا المقطع الذي جاء طويلاً نسبيًا، على فعل السرد المحايد الذي يلتقي بعنصر الوصف ويرتبط به، وبقراءة بصرية له، تشعر بأنك تقف أمام لوحة تشكيلية ساقت النظر إليها، فهي تجسد شخصًا مكتئبًا تأكله الحسرة والألم جالسًا في فناء حديقة مهملة، وبمنظور آخر للّوحة ترى الراوي السارد قد رسم فيها صورة أجمل للحديقة – مقارنة بصورتها الأولى المهملة، حيث استحضرها من الماضي الذي يشي براحة البال والطمأنينة عند صاحبها في ذلك الوقت– مبرزًا جمال رونقها ونضارة نباتاتها وحسن تنسيقها بفعل الاعتناء بها، وذلك قبل حدوث الواقع الجديد المتمثل بالاحتلال الاسرائيلي الغاشم لفلسطين، ما ترك في النفوس غصة وألمًا وصلت حد الموت.

ولم يقتصر صوت الراوي على وصف ورسم صورة مزدوجة للحديقة، مبنية على التناقض، تلك الجميلة في الماضي ما قبل الاحتلال، مقارنة مع القبيحة القاتمة في الوقت الحاضر، وإنما تعدى ذلك ليصف لنا تداخل هاتين الصورتين، ومن ثم انعكاسهما على نفسية صاحب الحديقة، حيث كان في جانب الصورة الأولى الجميلة بنفسية ملأى بالسرور وروح مفعمة بالفرح والسعادة، تشابه نضارة الحديقة وجمالها الأخاذ، أما في الجانب الثاني من الصورة، والمتعلق بالإهمال والفوضى، فهو يعكس شخصًا متأزمًا كئيبًا يفكر بالموت بسبب ما وصل إليه من تشاؤم وإحباط ويأس، بعد أن فقدت الحياة عنده رونقها وبهجتها، وهذا يحاكي مشهد الحديقة وما آلت إليه من الإهمال وعدم الاهتمام بها بسبب نفسية صاحبها المحبطة من كل شيء، وذلك نتيجة الصدمة التي تعرض لها بوقوع الهزيمة وما نتج عنها من احتلال.

إذن، يؤكد هذا المقطع، على تلازمية السرد والوصف، فهما ليسا نقيضين، أو مناوئين لبعضهما، ويسطو الواحد على مجال الآخر كما ذهب إلى ذلك (جيراد جينيت)[159]، بل إن الواحد

---

[158] . **رواية الصراصير**، ص: 11.

[159] . انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**"، ص: 293. وانظر: محفوظ، عبد اللطيف: "وظيفة الوصف في الرواية"، ص: 42.

منهما يفسر أو يشرح الآخر، وكذلك يدعمه في تعميق الدلالة وإيصالها، سواء أكانت دلالة متعلقة بتبيان نفسية الشخص، صاحب الحديقة، بشقيها الإيجابي والسلبي، أم بالمكان/الحديقة ووضعيتها ما قبل الاحتلال وما بعده. وهذا ما يعززه ما ذهب إليه مرتاض في كتابته عن الوصف والسرد بشكل عام، من أنهما صنفان متضافران ونظيران متظاهران [160].

وبناء على الكلام المتقدم، فإن الروايات تحفل بمقاطع كثيرة يبرز فيها الوصف كعنصر فاعل في خدمة المضمون الروائي، بمعنى أنه يدخل في نسيج السرد الفني لبناء الرواية، وليس وجوده مجرد إضافة نصية وكتابية لا هدف من ورائها إلاّ الحشو اللغوي، "فتشكل الوصف وتدرج أجزائه ليس عملاً صدفويًا ويسيرًا، بل هو عمل ينبع من قصدية يتغيا الكاتب تحقيقها قبل تجسيده كتابة"[161]، وهذا ما بدا في الثلاثية. ولذلك فإن "القارئ إذا حاول أن يسقط بسبابته المتعجلة صفحات الوصف، فإنه سيجد نفسه في مواجهة نهاية العمل الروائي، وقد تاه منه المضمون تمامًا لأن اعتقاده بأن كل صفحة وصف ليست إلاّ إطارًا سيدفعه في النهاية إلى البحث عن اللوحة نفسها"[162].

وقد جاءت تقنية الوصف، عند البيتاوي، مبنية على ركيزتين: **الأولى** تتعلق بالشخوص في الرواية. بينما اختصت الركيزة **الثانية** بالمكان وأدواته.

فآلية **وصف الشخوص** تنقسم إلى قسمين:

القسم الأول انبرى لوصف دواخل الشخصيات وما يدور في نفسياتها من صراعات مختلفة، أي اعتنى هذا الوصف بإبراز الجوانب النفسية الجوانية بحالاتها المتنوعة المتقلبة، أو "الوصف الذي يتيح من خلاله الروائي، تدفق انفعالات داخلية، تختلج في نفسية الشخصية، إنه بمعنى آخر رديف

---

[160] . انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 193.

[161] . محفوظ، عبد اللطيف: "**وظيفة الوصف في الرواية**"، ص: 41.

[162] . جريية، آلان روب: "**نحو رواية جديدة** "، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص: 130.

سبر الأغوار الداخلية للشخصية وهي تنفعل تحت تأثير حدث ما، حيث يتم التعبير بواسطة المشهد عن الإحساس المرافق لهذا الحدث"[163].

- "ماذا تشرب يا أستاذ؟

بذا هتف النادل فانزلق السؤال في أذنه، فازداد ذعرًا وهلعًا، وأحس بنظرة النادل تنغرس في وجهه المكفهر، المقفر المنسحق"[164].

"كان دائمًا يغضب من الداخل، ويثور من الداخل، يغتاط من الداخل، ويحنق من الداخل، وتبقى قسمات وجهه جامدة إلاّ من ذلك المزيج من الحزن والأسى، وتلك النظرة الغائمة في عينيه، التي توحي وكأنه يعيش في عالم آخر، فقد عرفه الناس من خلال شروده، وتلك الحركات المتناغمة من يديه، التي تشكل إيقاعًا خاصًا مع نطنطته بين الفينة والأخرى.."[165].

"أحست هالة بشيء من الخجل الذي أربكها، كذلك الضعف الذي أصابها فجأة، فتكدرت ملامحها، وغبشت الدموع النظرة في عينيها.. فأحست مرارة في حلقها وهي تكرر إعرابها عن سعادتها في اضطراب ينوشه القلق والضيق.."[166].

أما **القسم الثاني** وهو قليل مقارنة بسابقه، فقد اتجه إلى وصف الشخصيات من الخارج، بمعنى أنه قام بتصوير هيئاتها الشكلية وتوصيف ملامحها الخلقية الظاهرة.

"أجفلت هالة من منظر الشيخ سليمان الذي كان يرتدي "ديماية" أطرافها مخزقة لا يمكن تحديد لونها أو خطوطها من كثرة ما التصق بها من أوساخ، كان يستر جزأها العلوي جاكيت أحاله العرق إلى لون سكني باهت"[167].

---

(163) . محفوظ، عبد الطيف: "وظيفة الوصف في الرواية"، ص: 58. وانظر: عزام، محمد: "شعرية الخطاب السردي"، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص: 70-71.

(164) . **رواية المهزوزون**، ص: 16.

(165) . **رواية الصراصير**، ص: 123.

(166) . **رواية شارع العشاق**، ص: 59.

"اغتنم فرصة انشغاله عنه ليتفرس في ملامحه.. لقد كان شابًا في نهاية العقد الثالث، حنطي البشرة، معتدل القامة، عريض الكتفين، أخفت تسريحة شعره طول وعرض جبهته، كان أنفه مستقيمًا، وعينان عسليتان بدتا غائرتين في محجريهما"[168].

"كان ينظر أليها بعينين اتسعت حدقتاهما، وقد فغرت الدهشة فاه، فبدا أقرب إلى مومياء محنطة كساها الغبار منذ زمن غابر.."[169].

هذا فيما يتعلق بوصف الشخوص بشقيه النفسي الجواني، والشكلي الخارجي.

أما الركيزة الثانية الموجودة في تقنية الوصف، فإنها اختصت **بالمكان** وأدواته ومفرداته، من حيث أنها قامت على رصد المكان وتتبع أبعاده الشكلية وأنواعه المختلفة، والتي هي عبارة عن مسرح لوقوع الأحداث وتناميها ضمن صراعات الشخوص وتفاعلها فيما بينها**(170)**. وذلك من أجل الإيهام بأن هذه الأماكن هي أماكن حقيقية، وبهذا تشير إلى واقعية الأحداث وحقيقتها، وفي نفس السياق تشير تقنية وصف المكان إلى قصدية جمالية تزيينية يتغياها الكاتب لإخراج القارئ من حالة ملل قد تصيبه وسط الأحداث السردية، ذلك أن السرد في إحدى صوره، ما هو إلا صورة جميلة ذات ألوان وأشكال وأبعاد وأصباغ"**(171)**.

"لم تكن أفكاره، في ذلك الصباح، أفضل من أحوال الطقس، لقد كانت غائمة، ضبابية، بلا معالم تحدد توجهاتها، بالضبط كتلك السحب الرمادية التشرينية الداكنة التي استطاعت الإمساك بمعظم ذيول الشمس التي كانت تصارع كي تصل إلى أديم الأرض لتكنس رطوبة الندى الذي ما زال يلمع على الإسفلت"[172].

---

(167) · المصدر السابق، ص: 32.

(168) · رواية المهزوزون، ص: 19.

(169) · رواية الصراصير، ص: 197.

(170) · زيتوني، لطيف: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ص: 171. **وانظر**: عزام، محمد: "شعرية الخطاب السردي"، ص: 71-73.

(171) · **انظر**: لحميداني، حميد: "بنية النص السردي"، ص: 79. **وانظر**: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية، ص: 300

(172) · رواية الصراصير، ص: 18.

"كان شارع الساقية من الشوارع القليلة التي لم تزرع فيها البلدية أشجار المطاط الفرنسي الذي كان من الممكن أن يظلل فوق رؤوس المارة، أو يوفر جلسة مريحة لأصحاب المحلات التجارية على الجانب الآخر.. التناقض واضح في ذلك الشارع.. جهة عمرت بالمخازن الحديثة، والجهة الأخرى التي تتكئ على بنايات البلدة القديمة وجدرانها من التناكيات المتلاصقة"[173].

"وما أن اجتاز باب العامود، ورأى البضائع المكدسة أمام الحوانيت، وفوق الأرضية، بل وامتدت لتستولي على قسم الشارع المبلط بالحجارة المصقولة، والتي زادتها الأرجل والسنون صقلاً، ما أن عبر، حتى تذكر وصية مروان ورجل الدرك وهيلانة"[174].

وللوصف هنا وظيفة مهمة، وهي تبيان تأثير الزمن على الأشياء، أو على المكان القديم، حيث تعبر عن التطورات التي تلم به وهو يتطور، فيجمع القديم والحديث معًا، لدرجة يبدو فيها التناقض الصارخ أحيانًا، وقد أشار الكاتب في نصه إلى التناقض الواضح في ذلك الشارع.

4:2: اللغة والحوار

1:4:2 مدخل

لا شك بأن **اللغة**، في ماديتها ومنظومها، تشكل الوعاء الحامل لمجموع الرواية، من ألفها إلى يائها، لأنه ينتفي العمل الروائي بدون وجود عنصلر اللغة بمستوياته التعبيرية المختلفة، وروايات البيتاوي الثلاث، مثل أي عمل روائي آخر، تقوم وتنهض على عنصر اللغة وبنيتها التركيبية، بما تحمله من مستويات تعبيرية مغايرة ومختلفة من شخص لآخر من شخوص الرواية، بمعنى أن اختلاف المستوى اللغوي الذي ينطق به الشخوص ويعبر من خلاله، إنما يكمن في اختلاف وتفاوت مستويات هذه الشخوص الثقافية والفكرية. ولذلك فكلما تعددت الشخصيات، في العمل الروائي، واختلفت مستوياتها الثقافية والاجتماعية، تعددت كذلك، بالضرورة، مستوياتها اللغوية التي تعبر من خلالها عن وجهة نظرها أيًا كانت، وإلاّ، على حد قول باختين فإنه "ليس من المعقول لرواية مليئة بشخصيات تعددت ثقافاتها وتنوعت مستوياتها أن تنطق كلها بلغة واحدة، أو بمستوى

---

(173) . **رواية شارع العشاق**، ص: 70.

(174) . **رواية المهزوزون**، ص: 67.

لغوي واحد، على امتداد الرواية، فهي بهذا لا تصبح عملاً روائيًا، يحمل تنوعًا اجتماعيًا للّغات، أو أحيانًا للّغات والأصوات الفردية بحيث يكون منتظمًا أدبيًا، وإنما تكون مجموعة خطابات أو إشعارات يلقيها أو يكتبها شخص واحد فقط"[175].

فاللغة، إذن، هي عنصر مهم، بل من أهم عناصر النص الروائي على الإطلاق، وهي، باختصار شديد جدًا، عبارة عن أدوات وأساليب مختلفة فيما بينها، وينبع اختلافها من اختلاف مستوى وثقافة المتحدثون بها.

2:4:2 تعدد الشخوص ومستوياتها اللغوية

تعددت الشخصيات في روايات البيتاوي الثلاث، حيث جاوز عددها الخمسين شخصية، موزعة ما بين رئيسية وثانوية، نامية ومسطحة، إيجابية وسلبية. وهذه الكثرة والتعدد فيها يستدعي، بالضرورة اختلافًا فيما بينها، يبرزه التباين والتفاوت في مستواها الثقافي والاجتماعي، ولعل هذا يقود إلى سؤال مركزي ينبع من التعدد أيضًا، مفاده: هل استطاع الكاتب، مع وجود كثرة الشخصيات وتنوعها، أن يجسد درجات التباين والاختلاف في مستويات التعبير فيما بينها؟ وبصيغة أخرى للسؤال، هل قام الكاتب بإنطاق شخوصه بما يتلاءم مع مستواها الثقافي وقدراتها اللغوية؟

تبدو في الثلاثية بوضوح ثلاثة مستويات لغوية وهي على النحو التالي:

1- لغة السارد، وهي لغة فصيحة مع أن هناك أخطاء نحوية وإملائية كثيرة.
2- لغة الشخصيات المثقفة، ويمثلها: عادل عبد الرحيم، مجدي العكاوي، عصام، هالة، رقية، الشيخ سعيد...، وهي لغة قريبة من لغة السارد.
3- لغة الشخصيات غير المثقفة، العامية، ويمثلها: هيلانة، مشعل الرمة، عبد الدايم النماس، الشيخ سليمان، سالم المتوكل.

[175]. باختين، ميخائيل: "الخطاب الروائي"، ص: 39-40.

1:2:4:2 لغة السارد

ارتفعت لغة السارد عن المستوى العامي المحكي، فجاءت لغة دالّة على المستوى الثقافي للمتحدث بها.

"صعق والمشهد يتوالى أمام عينيه.. ها هي تحاول أن تقول شيئًا، فيتعثر لسانها، وتضطرب شفتاها، فتند عنها همهمات متحشرجة تتعثر في حلقها، فبدت وكأن يدًا قاسية قد أطبقت على عنقها، وتأكد له ذلك عندما رأى عروق رقبتها تنتفخ بشكل ينذر بالاحتقان والانفجار الأكيد، وها هي تترنح، تزداد عيناها جحوظًا، ويتدلى لسانها، وقد بدأ زبدٌ أبيض "يبقبق" من زاوية فمها اليسرى، ثم هوت إلى الأرض بأطراف متشنجة وفرائص مرتعدة..."[176].

يقوم هذا المقطع السردي على أسلوب اللغة التصويري، حيث يتحدث السارد واصفًا حالة المرأة المبروكة "هيلانة" وقد استفزها عادل عبد الرحيم، لدرجة أنها، وحسب ردة فعلها، قد وصلت لحالة من الاختناق، وكأنها لشدة تأثرها قد أصبحت مصابة بداء الصرع. وبما أن المقطع يعبر عن حالة متسلسلة، فيها وصف لشخصية من حالة لأخرى تصاعدية، فإن الكاتب/السارد بناه على كثير من الأفعال بشقيها الماضي والمضارع، ليدلل بذلك على حركية الحدث وتحوله. هذا بالإضافة إلى اعتماده، فنيًا على استخدام الصورة البلاغية المجسدة لحالة هذه المرأة، والمرتكزة على جمل لغوية فصيحة.

2:2:4:2 لغة الشخصيات المثقفة

وهي اللغة التي ينطق بها شخوص مثقفون، حيث تبدو لغة فصيحة توازي لغة السارد، سواء أكانت لغة مونولوجية تقوم على أحاديث النفس، أم تلك اللغة الحوارية الديالوجية التي يتحاور بها اثنان من الشخوص أو أكثر.

"أمام مدخل سينما العاصي، التقى مجدي العكاوي، عصام بن الحاج حسين، وعندما سأله عن وجهته، أخبره بأنه خرج ليرى حال البلد بعد أن رفع منع التجوال، قال مجدي في ود

---

[176]. رواية المهزوزون، ص: 15.

- ما رأيك لو ذهبنا إلى المتنزه لنرى آثار العملية؟
- أنا قادم من هناك.
- هل لاحظت أية آثار؟
- آثار بارزة، لا.. ولكنني خمنت.. ولكن ماهي آخر أخبار رأفت؟

ثم تنهد عصام بحزن عميق قبل أن يردف:

- إنني أحن كثيرًا إلى مشاكساته.

هزّ مجدي رأسه في أسف وهو يقول:

- لقد كان خير صديق بعد أن كنت أكثر المتذمرين من جفاء طبعه، وخشونته..إن من يعرفه عن قرب، كما عرفته بعد ارتباطي بأخته، يدرك جيدًا بأن خسارته قد لا تعوض.."[177].

في المقطع المتقدم لا يبدو ثمة اختلاف بين حوار مجدي مع عصام، وبين لغة السارد، فكأنها لغة واحدة، أي شخص واحد ينطق بهما، ولولا أن الكاتب قد استخدم تقنية السيناريو والحوار في المقطع، لما لمسنا فرقًا في الأسلوبين، بين لغة الشخصيتين ولغة السارد، ولكن ما هو وجه الإقناع والمنطق في عدم وجود اختلاف بين المستويين؟ إن مجدي العكاوي وعصام، وكما علمنا من سياق النص الروائي سابقًا، مثقفان حاصلان على شهادة جامعية، ويعملان في مهنة التدريس، لذلك كان من الطبيعي أن ترتقي لغتهما الحوارية لتشابه لغة السارد، لأنه من غير المقنع إنطاق هاتين الشخصيتين بأسلوب حواري متدنٍ في التعبير، كما هو حال من لا ثقافة لديه، كشخصية سالم المتوكل مثلاً، أو عبد الدايم النماس، أو خليل الراعي، أو غيرهم من الشخصيات التي لم تنل حظًا من التعليم والثقافة، إذن كان لا بدّ من أن ينطقا بأسلوب راقٍ ينسجم مع مستواها الثقافي ومؤهلها العلمي.

---

[177]. رواية شارع العشاق، ص: 26.

3:2:4:2 لغة الشخصيات غير المثقفة/العامية

وهي لغة الشخوص الذين لم ينالوا حظًا من التعليم كما أشرنا قبل قليل، حيث أن حواراتهم حضرت فيها اللغة العامية المحكية بشكل مباشر، بينما انتفت لغة المثقفين من أسلوبهم الحواري.

"وها هو صوت جلال العكاوي تسبقه نحنحته التي أخرجت الحاج حسين من خلوته بنفسه، قال وهو يعبر البوابة:

- والله كنت خايف ما ألقاك، ويروح هالمشوار عالبوش.
- أهلا.. أهلاً بالعزيز.. وين يعني بدي أكون؟ نقعد هوني ولا نفوت جوي..
- لا.. خلينا هوني.. الجو امليح اليوم..
- لا يكون برد عليك.. أنا عارف الروماتيزم ناخر عظامك..

وفي ممازحة قال جلال:

- أنا لساتني شباب.. بس الظاهر إنت اللي عجزت..
- ولك والله في حيل بهد اجبال، وانت عارف..

فمال جلال عليه قليلاً وهو يقول بصوت هامس:

- مش مهم إنت شوبتقول.. المهم شو بتقول الحجة..
- باطل.. إنقوم نسألهي..

ثم رفع الحاج حسين من درجة صوته وهو يردف:

- يا مره.. إعمليلنا قهوة إجا الحاج جلال.. والله أهلا وسهلا..

تأفف جلال العكاوي وهو يتنهد في ارتياح، ثم قال:

- يخرب عقلك.. والله قلبي نط لمّا ناديت ع الحجة.. فكرت إنك ناوي ابصحيح تجيبهي وتسألهي قدامي.. أنا عارف إنك مجنون وممكن تعملها.."[178].

من الملاحظ أن الحوار بين الحاج حسين وجلال العكاوي، قد اتخذ طابع اللهجة المحكية، النابلسية، العامية، وهو، طبعًا، أقل فصاحة من كلام السارد الذي كان يتخلل حوارهما بين الحين والآخر.

فالحاج حسين وجلال العكاوي شخصيتان طاعنتان في السن، حيث أنهما لم يتعلما أو يدرسا في الجامعة كولديهما عصام ومجدي، لذلك كان من الطبيعي، بل المنطقي المقنع أن تحضر في حوارهما ألفاظ عامية، بل إن تراكيب الجمل الحوارية عندهما تقوم على مفردات عامية تخلو من الجزالة والفصاحة، إنها جمل يبرز نطقها اللهجة النابلسية القديمة – نسبة إلى مدينة نابلس– عند هاتين الشخصيتين، ولهذا فقد انماز أسلوب السرد عن أسلوبهما، ولعل هذا الأمر يصب في مصلحة الكاتب الذي أنطق هاتين الشخصيتين بمستوى حواري يتلاءم مع وضعهما الثقافي، ولعل هذا، أيضًا، يدل على واقعية التصوير والتجسيد لمستويات الشخوص وأوضاعها الثقافية التي تشكل خلفية لحواراتها وأحاديثها المختلفة.

هذا فيما يتعلق بمستويات الشخوص والتباينات الحاصلة في حواراتها، سواء أكانت شخصيات مثقفة، حيث استخدمت في تواصلها الحواري لغة فصيحة تصل إلى حد البلاغة وقوة التصوير. أم كانت شخصيات بسيطة وغير مثقفة اختصرت حواراتها وأحاديثها على اللغة العامية واللهجة المحكية ذات الطابع اللغوي العادي، مقارنة مع المثقفين، وكذلك السارد.

---

(178) . **رواية الصراصير**، ص: 94-95.

3:4:2: الحوار

يعد الحوار عنصرًا مهمًا من عناصر الفن الروائي، فهو لا يقل أهمية عن أي عنصر من عناصر هذا الفن، فالحوار، بمعناه البسيط، "محادثة بين اثنين أو أكثر عن طريق التناوب"[179]، وهي محادثة مقروءة وليست منطوقة. "ومع أن الإكثار من استخدام الحوار في العمل الروائي يضر بانسياب السرد وتشتت الحدث وتضييع انتباه القارئ"[180]، إلا أنه "يقوم بتنويع وجهات النظر من الحكاية، وذلك بالانتقال من موضوعية الراوي إلى ذاتية الشخصية"[181]، فهو "يكشف عن نفسية الشخصية المتحاورة، أو يوحي بصدى الحدث فيها، أو يسهم في تطور هذا الحدث بما عسى أن يترتب على هذا الحوار من فعل"[182]، فالحوار، باختصار، "يقوم بتأكيد واقعية الرواية وترابطها"[183]، ومن ميزاته التركيز والإيجاز، فلا يحتمل الإطناب في المحاورات أو التطويل فيها، "وإنما حسبه إشارة قصيرة، أو ومضة سريعة تفصح عن الطبائع، وتوضح المواقف"[184]، فإذا ما انعدمت هذه الميزة وأصبح حضور الحوار، في الرواية، كثيرًا ومبالغًا فيه، بحيث يكون غالبًا على السرد، فإنه، عندئذ، ينزاح عن مسمى الفن الروائي ليدخل في إطار الفن المسرحي، لأن الحوار في الرواية، وإن كان عنصرًا مهمًا ولا يستطيع الكاتب الروائي الاستغناء عنه[185]، فإنه مع ذلك كله، ليس هو الأصل كما هو شأنه في الفن المسرحي[186].

---

(179) · التونجي، محمد: "**المعجم المفصل في الأدب**"، ص: 385. وانظر: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 134.

(180) · زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص: 81.

(181) · **المرجع السابق**، ص: ص: 82.

(182) · أحمد، فتوح: "**الحوار الروائي**"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 2، العدد 2، 1982، ص: 83.

(183) · زيتوني، لطيف: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ص: 83.

(184) · الحكيم، توفيق: "**فن الأدب**"، مكتبة مصر، مصر، 1988، ص: 114.

(185) · نجم، محمد يوسف: "فن القصة"، ط 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ص:

(186) · لمزيد من المعلومات حول الفروق في الحوار بين الرواية والمسرح **انظر**: يحيى، حسب الله: المسرح العراقي والرواية"، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، العددان 11-12، 1986، ص: 316- 317. وانظر: اسماعيل، عز الدين: "**الأدب وفنونه**"، ط 7، دار الفكر العربي، مصر، 1978، ص: 187. وانظر: أحمد، فتوح: "**الحوار الروائي**، مجلة فصول، ص: 83. وانظر: الحكيم، توفيق: "**فن الأدب**"، ص: 140-144. وانظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 134. وانظر: زيوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص: 80-81.

واللافت أن وجود الحوار وحضوره في العمل الروائي يوحي، ظاهريًا، بأنه من ابتداع الشخوص أو من تأليفهم، أو هو اللحظات الحوارية المباشرة التي تدور بينهم. بمعنى أن كل شخصية تخلق حوارها بنفسها، هذا ما يبدو على الأقل للقارئ السطحي، ولكن، في حقيقة الأمر، أن من يدير الحوار بين شخوص العمل الروائي هو الكاتب الذي يختفي خلف راوٍ أو سارد، أناط به مهمة القص الروائي ورواية الحكاية، فالشخوص تكلم بعضها بعضًا في العمل الروائي، ولكن من ينقل لنا حواراتهم بأشكال مختلفة هو الراوي [187].

وعند قراءة ثلاثية البيتاوي فقد تم التوقف على عنصر الحوار فيها، وقد شغل مساحة لا بأس بها من إجمالي مساحة الثلاثية، وكيفية استخدامه وتوظيفه، وتبيان إن الكاتب كان موفقًا في استخدامه؟ أم أن الحوار طغى على أسلوب السرد وانسيابيته؟

توزع الحوار في الثلاثية على **نوعين:**

الأول حديث النفس ونجواها، أو المناجاة الذاتية، أو ما يطلق عليه في الكتابات النقدية الحديثة مصطلح "المونولوج الداخلي"[188]: وهو حديث الشخصية مع نفسها، أي الحوار الجواني والصوت الداخلي، حيث يبرز لنا كل الهواجس، والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، "فقد يكون الغرض منه إغراءنا بما يقول هذا الصوت"[189]، فنتعاطف معه، مثلاً، أو نقف ضده، أو "يضيء لنا جانبًا معتمًا في سير الأحداث أو الشخصيات الأخرى، أو تبرير القيام بفعل أو الإحجام عنه، أو تعميق شعورنا بفكرة ما واقتناعنا بها..."[190] إلى ما هنالك من الحالات التي يمكن أن يؤديها هذا الأسلوب الحواري المونولوجي، أو ما يطلق عليه بالمناجاة التي يعرفها مرتاض بقوله: "حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة مهمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات، وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح.. ولقد اغتدت

---

[187] · انظر: زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص: 89. **وانظر**: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 203-241.

[188] · مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 136-137.

[189] · فرحات، أسامة: "**المنولوج بين الدراما والشعر**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص: 20.

[190] · **المرجع السابق**، ص: 20.

المناجاة في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية، تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أي شكل سردي آخر"[191].

وأجزاء رواية البيتاوي الثلاثة مليئة بأمثلة تجسد تقنية المناجاة، أو حديث النفس، أو المونولوج الداخلي، وللتدليل على ذلك، وتجنبًا للإطالة، نورد مثالاً من كل جزء من هذه الأجزاء:

"... وابتسم النادل في سخرية وهو يحدث نفسه: يبدو أنه مجنون مهووس بالأناقة.. من يدري؟ قد يكون مضروبًا "بقبقاب".. ولكنه سرعان ما استدرك لنفسه في دهشة: إنه غريب ألقت به الأقدار في بلد لا يتيه فيه الغرباء.."[192].

"همّ بأن يخبر أباه بقصته مع سمية، ولكنه أحجم وقد استولى عليه شيء من الرعب...

- وَيْ.. هل أجرؤ على إبلاغه بالأمر الآن؟ أعلم بأن الأمر سوف يتحول إلى مصيبة سوف تحط فوق رأسي.. ولكن إلى متى؟ أما آن لي أن يكون لي قراري الخاص؟!.."[193].

"اضطربت أحوال عزمي بعد أن غادرته جولييت.. ولكنه تنهد بارتياح وهو يردد لنفسه: الحمد لله أن غادر عصام وهالة إلى عمان يوم أمس.. ولكن غادره الامتعاض وهو يتساءل مع نفسه: ولكن من سيكون بديلاً لعصام؟ الوحيد الذي كنت أعتمد عليه في الملمات هو مشعل.. ومشعل فلّ بعد أن صدرت أوامر مراقبته.. أيمكن أن ألجأ إلى مجدي العكاوي؟! ولكن من سيأخذ دور مجدي في العمل الميداني بعد أن أثبت كفاءة مذهلة؟"[194].

وتجدر الإشارة إلى أن كثيرًا من الحوارات الجوانية (المنولوجية) للشخوص، سواء تلك التي بدت في المقاطع السابقة، أو في غيرها من مقاطع الثلاثية، قد جاءت تدل على أن الشخصيات فيها هي شخصيات قلقة، مهزوزة، تعيش في رعب تحت الاحتلال، غير متصالحة مع نفسها ومع محيطها. لذلك فقد بدت مناجاتها فيها شيء من التردد والحيرة، وعدم القدرة على اتخاذ قرار.

---

[191] . مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 138-139.

[192] . رواية المهزوزون، ص: 18.

[193] . رواية الصراصير، ص: 119-120.

[194] . رواية شارع العشاق، ص: 167-168.

أما **النوع الثاني** من الحوار الذي استخدمه البيتاوي هو الحوار القائم بين الشخوص، أو ما يطلق عليه مصطلح "الديالوج" في مقابل حديث النفس "المونولوج".

والحوار– حسب قول مرتاض– هو "اللغة المعترضة التي تقع وسطًا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي. ولكن لا ينبغي أن يطغو هذا الحوار على الشكلين الآخرين فتتداخل الأشكال، وتضيع المواقع اللغوية عبر هذا التداخل"[195].

فالحوار، إذن، هو "حديث بين شخصين أو أكثر[196]، وعليه تقع مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص"[197]، لذلك فهو يشكل جزءًا مهمًا من الأسلوب التعبيري في القصة، وذلك لكونه صفة من الصفات الفعلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه. ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات[198].

ومع أن الحوار يستعمل، أحيانًا، في تطور الأحداث وتناميها، واستحضار الحلقات المفقودة منها، من أجل ربطها بالحلقات الأخرى الموجودة في القصة، فإنه يجب أن يتأنى، أو يبنى، بين الشخصيات المتحاورة، بطريقة مثالية تلقائية، تخلو من التعمد والصنعة والرهق والافتعال[199].

وتحفل ثلاثية البيتاوي بأسلوب الحوار الديالوجي، والذي كان يدور بين الشخصيات في الرواية، حيث تم توظيفه – بناء على القراءة الواعية والتحليلية لأبعاد الحوار في الرواية– بما يتناسب مع الحالة او الوضع الذي يكتنفه الموقف الحواري ويستدعيه. ومع هذا، فقد أخذ طابع الحوار، وفي كثير منه على مساحة واسعة من الأجزاء الثلاثة، أسلوب الجمل القصيرة المتصفة بسرعة الإيقاع

---

[195] · مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 134.

[196] · الحاني، ناصر: "**المصطلح في الأدب الغربي**"، منشورات دار المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1968، ص: 53. **وانظر:** عبد النور، جبور: "**المعجم الأدبي**"، ط 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص: 100.

[197] ·عبد السلام، فاتح: "**الحوار القصصي، تقنياته، وعلاقاته السردية**،"، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص: 21.

[198] · انظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 96.

[199] · انظر: **المرجع السابق**، ص: 96-97.

المبني على الأخذ والرد بين الشخصيات المتحاورة، ولعل الأمثلة التالية من الرواية الثلاثية توضح ذلك:

- "لماذا انخرست؟
- وفي غيظ مكتوم قال:
- ما زالت الدنيا بخير.
- رغمًا عن أنف أهلك.
- بالطبع يا نفرتيتي.
- أنا نفرتيتي "يا ابن مليون عكروت.

فلاذ بالصمت، وهي ترميه بنظرة تطاير منها الشر، قبل أن تصيح به:

- لن تذهب دون عقاب.. [200].

يظهر من المقطع السابق شجارًا وقع بين عادل عبد الرحيم والمرأة المبروكة هيلانة في أول لقاء كان بينهما، حيث اعتمد الحوار، كما هو ظاهر، على سرعة إيقاع الجمل الحوارية التي تشي بدرامية الحدث لسخونته وحدته.

"وعندما دخل عصام إلى المنزل، مال الحاج حسين على جلال قائلاً بصوت هامس:

- دخلك شو ممكن يصير لو كل واحد فينا حمل بارودة ونزل ع الدوار؟

فنظر إليه جلال العكاوي في ارتياب وهو يقول بصوت مهزوز:

- أنا عارفك عقلك صغير وبتعملهي.. شو.. انت نسيت إنّا بعد شوي بندخل ع الستين.. والمثل بقول "في الأربعين يا رب تعين".. كيف عاد في الستين؟!
- ولك والله نفسي فيهي.
- شوهي؟

---

[200]. رواية المهزوزون، ص: 12.

- الشهادة؟!
- روح مع "عطية" وارمي لك بيتنجانة ع دورية ع الدوار.
- بس بشرفك ما انبسطت لما سمعت كيف ارتعبوا؟!
- هذا مجنون، وانت؟
- وشو فيها لو صرنا كلنا مجانين..؟" [201].

"وفي همس قالت هالة لأمها وكأنها تخشى أن يصل كلامها إلى أذني عصام الذي يجلس على حافة السرير:

- إنت عارفة.. أنا اتعودت أأمر وما حدا يؤمرني..
- بس هذا بتحبيه.
- ولو.. ويمكن بدي وقت حتى أتقن الطبخة..
- بس كل اللي نابني من وراك بهدلت أبوك إلنا.
- بكرة بروق.
- المهم عندك إنك إنتي تروقي وبس، وغيرك مدعوق.
- شو أسوي.. بحبه موت.. "[202].

ومهما يكن من أمر هذا الأسلوب الحواري، بشقيه المونولوجي والديالوجي، الذي يستخدمه الكاتب في نصه الروائي، فإنه يبقى أحد المحكّات الرئيسة التي يبرز من خلالها مقدرته على إدارة هذا الحوار بين شخصياته، ومن ثم إنطاقها بالمستويات التعبيرية التي تليق بها، "فكثيرًا ما يكون الحوار السلس المتقن مصدرًا من أهم مصادر اللغة في القصة، وبواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها بالبعض الآخر، اتصالاً صريحًا مباشرًا، وبهذه الوسيلة تبدو لنا وكأنها تضطلع حقًا بتمثيل

---

[201] . **رواية الصراصير**، ص: 98.

[202] . **رواية شارع العشاق**، ص: 103.

مسرحية الحياة، والحوار المعبر والرشيق، سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه، والكاتب الفني البارع، هو الذي يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة، وتقديمها في مواضعها المناسبة"[203].

5:2 الزمان والمكان

1:5:2 مدخل

المكان والزمان، هذان العنصران المهمان من عناصر بناء الرواية، واللذان، بلا شك، يستدعي كل واحد منهما – في أثناء حضوره في بنية النص الروائي–صنوه الآخر، استدعاءً وظيفيًا حاملاً كثيرًا من الإشارات الدالة التي تشي بها فضاءات النص وأبعاده المعرفية الأخرى المرصوفة في متن النص الحكائي. "ولعل عنصر الزمن أعم وأشمل من المكان، وذلك لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها نظامًا مكانيًا"[204]، بمعنى أن الزمن "مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر"[205]، وبذلك "يكون حضوره أكثر من حضور المكان"[206] لأنه يتجلى في الذات الإنسانية فيؤثر في مشاعرها وأحاسيسها وأطوار حياتها، إضافة إلى تجليه في المظاهر الحسية للمكان وأنواعه المادية الظاهرة للعيان، "فإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[207].

إذن، فالأحداث بشخصياتها وتفاعلاتها طبعًا، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعنصري الزمان والمكان، يقول عز الدين اسماعيل في كتابه "الأدب وفنونه" حول أهمية هذين العنصرين ومدى ارتباطهما بالأحداث: "كل حادثة تقع لا بد أن تقع في مكان معين وزمان بذاته، وهي لذلك ترتبط بظروف

---

(203) · نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 96.

(204) · ميرهوف، هانز: "**الزمن في الأدب**"، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972، ص: 7.

(205) · مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 201.

(206) · ميرهوف، هانز: "**الزمن في الأدب**"، ص: 7.

(207) · نجمي، حسن: "**شعرية الفضاء السردي**"، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص: 53.

وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما، والارتباط بكل ذلك ضروري لحيوية القصة"[208].

ولعل العنصر المهم، أيضًا، من عناصر بناء الرواية، الذي لا ينفك يرتبط بالزمان والمكان ارتباطًا مشيميًا، وأينما وجد هذا العنصر، فلا مناص من وجودهما معه، والذي لا مندوحة من ذكره، هو عنصر السرد، بفعليه الماضي والحاضر، فعندما يقال، مثلاً، جاء (بصيغة الماضي)، أو يجيء (بصيغة المضارع) فإنهما يحتويان، كفعلي سرد، على وجود الزمان حاضرًا مع المكان، فالأول يدل وقوع حدث المجيء على الفعل الماضي، بينما الثاني يدل على وقوعه في الزمن الحاضر والمستمر في الوقت نفسه، وفي كلا الفعلين نجد المكان الذي حدث فيه فعل المجيء، لأنه لا يمكن أن يقع فعل ويحدث خارج إطار الزمان والمكان، كما تمت الإشارة في حديث عز الدين اسماعيل.

وبما أن مدار الحديث هنا ليس التوسع في شرح وتفصيل هذين العنصرين على اطلاقهما في الفن الروائي بعامة، وإنما جاء الحديث عنهما، في هذا الباب، كعنصرين تم حضورهما في ثلاثية البيتاوي، وذلك من أجل الوقوف على كيفية تعامل الكاتب مع هذين المكونين المهمين لفن الرواية، وهل تم تعامله معهما، وخاصة عنصر المكان، كعنصرين حقيقيين، أم رمزين متخيلين.

سأبدأ بعنصر الزمن، حيث سأمر، بإيجاز، على نمطين من أنماطه، وهما: الزمن الروائي، والزمن الكتابي، وذلك على سبيل التمثيل وليس الحصر لأنماط الزمن في العمل الروائي.

2:5:2 واقعية الزمن

مما لا شك فيه، أن الزمن، بكل أبعاده، حاضر فينا ومعنا، فلا نتحرك إلاّ في نسيجه ولا نعمل إلاّ في إطاره وداخل حدوده، "فالحياة الإنسانية تعاش في ظل الزمن"[209]، ويخطئ من يظن أننا نستطيع العيش خارج منظومة الزمن، أو أن الزمن مجرد لحظات وحالات وقتية متسلسلة بعضها

---

[208] - اسماعيل، عز الدين: "الأدب وفنونه"، ص: 194.

[209] - ميرهوف، هانز: "الزمن في الأدب"، ترجمة: أسعد زروق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972، ص: 34. **وانظر:** مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 199.

في إثر بعض، يسجل فيها المرء حدود حياته من الميلاد إلى الممات، دون أن يكون – هذا الزمن– فاعلاً بها ومؤثرًا فيها، "فالتجربة الإنسانية لا يعيشها الإنسان كنظام معرفي لغوي فقط، يبني عبره تمثيلات ذهنية للأحداث المسقطة في المقولات الزمنية لنظامه اللغوي، وبنياتها وأشكالها التي تولدها القدرة اللغوية، بل يحياها أيضًا كتجربة وجودية"[210].

والفن الروائي هو فن زمني بامتياز، أو "كأن الرواية فن للزمن، مثلها مثل الموسيقا"[211]. فالرواية تركيبة معقدة من قيم الزمن، فلا غرابة إذًا في "أن معظم الكتّاب الذين أسهموا في موكب القصة قد أبانوا عن انشغال ذهني بالزمن واطالوا الحديث عنه. وفي معالجة الزمن يكمن ذلك الجانب من جهد الروائي، الجانب الذي ينطوي على أكبر قدر من الصعوبة، ومن ثم على أكبر قدر من السّمو"[212]. يقول عبد الملك مرتاض عن جمالية الزمن وأهميته: "الزمن نسج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لُحْمة الحدث، وملح السرد، وصنو الخير، وقوام الشخصية"[213].

ويتوزع الزمن الروائي على عدة أزمنة، فمنها ما هو داخلي مثبت في النص الروائي مثل:

- زمن الحكاية.
- زمن الكتابة.
- زمن القراءة [214].

ومنها ما هو خارجي، حيث يدخل النص معها في علاقة، وهي:

---

[210] . الملاح، أحمد: "الزمن في اللغة العربية، بنياته التركيبية والدلالية"، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2009، ص: 23.

[211] . مرتاض، عبد الملك: " في نظرية الرواية، ص: 225.

وانظر: بوطيب، عبد العالي: "إشكالية الزمن في النص السردي"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 12، العدد 2، 1993، ص: 129.

[212] . أ. أ، مندلاو: "الزمن والرواية"، ترجمة بكر عباس، ط 1، دار صادر، بيروت، 1997، ص: 75–76.

[213] . مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 207.

[214] . انظر: بوطيب، عبد العالي: "إشكالية الزمن في النص السردي"، ص: 129–131.

وانظر: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 209–219.

- زمن الكاتب.
- زمن القارئ.
- الزمن التاريخي[215].

وقد شغلت الأزمنة الثلاثة الأولى نقاد الرواية أنفسهم في التوقف لديها[216]، وذلك لأنها أزمنة تفرض نفسها في كل رواية، إنها تتقاطع بشكل أو بآخر لتكوّن ما يسمى بزمن السرد في خصوصياته العامة، بحيث يتخذ أشكالاً متضادة ومختلفة[217].

وخلاصة القول، إن حضور الزمن في الفن الروائي أمر حتمي، فلا وجود لأية رواية إذ انتفى منها عنصر الزمن، أو غاب عنها، ولهذا فإن الزمن حاضر في ثلاثية البيتاوي، ولكن أي حضور هذا؟ وكيف تراه حضر؟ وبصيغة أخرى للسؤال: كيف تعامل الكاتب معه؟

من المعلوم أن الأسـلوب الفني الذي يبني البيتاوي عليه أجزاء روايته، واتخذه قالبًا لها هو الأسلوب

الواقعي الذي يقترب، في طريقة تصويره للأحداث وعرضها، من التسجيلية المباشرة، حيث يصور فيها الكاتب الأحداث ويسجلها، بشكل يقارب الأسلوب (الفوتوغرافي) الدقيق، إن جاز استخدام هذا المصطلح، وهذه الأحداث التي سجلها البيتاوي، هي أحداث حقيقية وقعت بالفعل، تتمثل في احتلال إسرائيل لباقي فلسطين، ثم ما ترتب بعد ذلك على هذه الأحداث من ردود أفعال لدى أهلها.

ولهذا، فالواضح من قراءة الثلاثية، أن كاتبها قد هندس بنيتها الزمنية وبناءها من خلال استخدامه للزمن الواقعي، حيث ينساب في سيره وجريانه بانتظام رتيب يقوم على التسلسل والتصاعد المتجه باتجاه واحد، حتى تصبح هذه الأحداث، بتسلسلها الزمني الاعتيادي، "مجرد

---

[215] . انظر: بوطيب، عبد العالي: "**إشكالية الزمن في النص السردي**"، ص: 130.

[216] . انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 225.

وانظر: بوطيب، عبد العالي: "**إشكالية الزمن في النص السردي**"، ص: 130.

[217] . بوطيب، عبد العالي: "**إشكالية الزمن في النص السردي**"، ص: 130.

شيء يقع يتبعه شيء آخر"[218]، وبذلك ينعدم وجود أحداث منفصلة أو متباعدة عن بعضها البعض.

ولعل أكثر ما يمثل تتابع الأحداث في ثلاثية البيتاوي، من أن: أ← ب← ج← د[219]، وهكذا مبتعدًا فيها عن ذلك الزمن المرمز، أو المتداخل، أو أن يقع التبادل بين الوقائع الزمنية، "فإذا الحاضر قد يرد في مكان الماضي، وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر، إذ الماضي قد يحل محل المستقبل على سبيل التحقيق، أو التعميم السردي، وإذا المستقبل قد يحيد عن موقعه ليتركه للحاضر على سبيل "الانزياح الحدثي" أو "التضليل الحكائي" إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية"[220] التي "تخرج فيها أحداث الماضي والحاضر والمستقبل بصورة دينامية ويترابط بعضها ببعض"[221].

وبذلك يحمل، هذا الزمن أو ذاك، في داخله دلالات إضافية زائدة عن كون هذا الزمن، مجرد تتابع متسلسل من المدد المتلاحقة، تعود إلى إثراء الأحداث وتعريفها من خلال اللعب على وظيفية الزمن وأهميته، كفاعل في الأحداث وحاضر فيها بكل أبعاده وملابساته الفنية والجمالية، أو انعكاساته على نفسيات الشخوص ومشاعرها، إن سلبًا أم إيجابًا، قصرًا أم طولاً، وهو ما يسمى بالزمن النفسي للشخصية، الذي يتحلى بصفة النسبية الذاتية على حد قول (ميرهوف)[222].

فالزمن إذن، في ثلاثية البيتاوي زمن واقعي، طبيعي في سيره المتسلسل دون انقطاع، من بداية الجزء الأول "المهزوزون" مرورًا بالجزء الثاني "الصراصير" وانتهاءً بالجزء الثالث الأخير "شارع العشاق". وسيره يتمثل، كما تمت الإشارة في أن (أ) تقود إلى (ب) تقود إلى (ج) تقود إلى (د) وهلم

---

[218] · لودح، ديفيد: "الفن الروائي"، **ترجمة ماهر البطوطي**، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص: 86.

[219] · انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 219-222.

[220] · مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 220.

[221] · ميرهوف، هانز: "**الزمن في الأدب**"، ص: 28.

[222] · **المرجع السابق**، ص: 18-20. ومن أجل الوقوف على أبعاد الزمن الذاتي أو النفسي ومعرفته **انظر**: مندلاو، أ. أ: "**الزمن والرواية**"، ط 1، دار صادر، بيروت، 1997، ص: 137-156. **وانظر**: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 205-206.

جرا، أو حسب توصيف مرتاض له: "ماضي← حاضر← مستقبل"[223]. إنه زمن تسلسلي مطرد السير متتابع الخطوات دون توقف.

وتجدر الإشارة إلى أن الأحداث في الثلاثية قد جاء ت مختصرة – إذا نظرنا إلى الأحداث الحقيقية التي وقعت– أو ملخصة في صفحات يقرؤها القارئ في بضع ساعات من الزمن، حيث زمن الأحداث في الرواية امتد إلى ما يقارب الثلاث سنين – من نهاية العام 1966 تقريبًا إلى منتصف العام 1969– وهذه المساحة الزمنية لا تكفي تفصيلات الأحداث فيها بضع مئات من الورق كي يتم تسجيلها، وإنما جاء التركيز، وبقصدية من الكاتب، على حدث الاحتلال، بعموميته، وانعكاسه على الواقع الفلسطيني وأهله، إذ قام الكاتب بانتقاء ما يريد إيصاله للقارئ، إذ انتقى المهم منها، أو ما يراه ذا دلالة، وما يمكنه أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، بينما ترك هذا الباقي في طي الكتمان[224]. ولا يخفى علينا ما للتلخيص من فوائد مثل الإسراع بإيقاع القصة، دافعًا إيانا على المرور سريعًا على أحداث قد تكون مشوّقة[225] تستحق التلخيص من أجل التسريع للوصول إلى جمال تشويقها ولذة كشفها، أو ربما يلجأ الكاتب/السارد، إلى الحذف كتقنية من تقنيات التسريع بالزمن، حيث لا يكون الحذف ضروريًا لسير الرواية أو لفهمها[226]. وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها بدقيقتين، مثلاً، أو ربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين أو أكثر[227].

ففي رواية الصراصير، مثلاً، يدل المقطع الثالث على آلية استخدام التلخيص والحذف:

"ثلاثة أيام مضت على مقابلة سليم المحمود لأمين مختار والد إخلاص، لم يقوَ خلالها أن يتخلص من ذلك الكم من المرارة التي اندلقت في أعماقه، وها هو يأتي، للقائها بعد أن أصرت على مقابلته،

---

[223] · مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 220.

[224] · بوتور، ميشال: "**بحوث في الرواية الجديدة**"، ترجمة فريد أنطونيوس، ط 3، منشورات عويدات، بيروت– باريس، 1986، ص: 102.

[225] · لودج، ديفيد: "**الفن الروائي**"، ص: 141.

[226] · زيتوني، لطيف: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، ص: 76–77. **وانظر**: أ. أ، مندلاو: "الزمن والرواية"، ص:84–86.

[227] · انظر: بوتور، ميشال: "**بحوث في الرواية الجديدة**"، ص: 101–102.

ولكن بعد أن اتخذ قراره بإنهاء العلاقة القائمة بينهما"[228].

إن السارد لم يتحدث، من قبل، عن المقابلة ولم يوردها في صفحات سابقة من الرواية، وإنما جاء الحديث عنها بعد حدوثها بثلاثة أيام، على إثر طلب إخلاص مقابلة سليم المحمود بعدما رفضه والدها وطرده، وقد ألقى عليه سيلاً من الشتائم والإهانات:

"لم يكن من السهل عليه أن يبتلع ذلك السيل من الإهانات والشتائم التي رشقها والدها في وجهه، فنالت منه ومن جدود جدوده، عندما تجرأ وطلب يدها منه"[229].

فقد استخدم السارد هنا تقنية الحذف وتلخيص الحدث، وذلك من أجل التسريع بالقصة، التي لو قصّها لتطلب ذلك زيادة صفحة أو صفحتين من الرواية، وإنما اكتفى ببعض الأسطر، يبين من خلالها ويشير إلى النتيجة التي آلت إليها الأمور، تاركًا الجزء المحذوف من القصة، وهي المقابلة وما جرى فيها، للقارئ حتى يتخيله ويبنيه بنفسه.

وفي مقطع آخر من رواية "شارع العشاق" يدخل مجدي العكاوي على عزمي مجاهد وهو جالس منكفئًا على نفسه:

"وبينما كان منكفئًا على نفسه، دخل عليه مجدي العكاوي الذي ابتدره قائلاً في دهشة:

- خير إن شاء الله.."[230].

ولكن مجدي العكاوي كان قد التقى خطيبة –سكرتيرة– عزمي قبل دخوله عليه ودار بينهما حوار:

"كانت خطيبته – سكرتيرته– قد التقته في صالة المعهد، فشكت له تلك الحالة التي يعاني منها عزمي.. لم يحاول مجدي طرح أسئلة عليها.. فقط سمع كل ما أرادت قوله.. وها هو ذا أمامه.. يحاول

---

(228) . **رواية الصراصير**، ص: 31.

(229) . **المصدر السابق**، ص: 31.

(230) . **رواية شارع العشاق**، ص: 151.

أن يعرف منه الأسباب التي أدت به إلى تلك الحالة"[231].

فالمقطع يظهر أن حوارًا دار بين مجدي وخطيبة عزمي، حيث تم فيه شـرح وتبيان حالـة عزت، ولكن السارد لم يتحدث، أو يورد تفاصيل هذا الحوار، وإنما اكتفى بالإشارة إليه بشكل سريع وموجز، وذلك من باب الحذف والتلخيص.

وقبل الانفضاض من موضوع الزمن، في هذا الباب، لا بد من الوقوف على زمنين حضرا في الروايات الثلاث، من أجل تبيان أثرهما على هذه الروايات. وهذان الزمنان هما: الزمن الروائي، والزمن الكتابي.

1:2:5:2 الزمن الروائي

وهو الزمن الذي تسير أحداث الرواية في إطاره وداخل حدوده، والحدث، من حيث هو، يجب أن يتّسم بالزمنية، والزمن من حيث هو، يجب أن يتّصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها[232]. زمن الحدث ببساطة، هو زمن القصة أو الحكاية أو الموضوع الذي قامت عليه الرواية، ويُسأل عنه بمتى وقع هذا الحدث ومتى انتهى؟ والمسافة الزمنية بين (متى) الأولى والثانية يطلق عليها الزمن الروائي. وبناءً على هذا التوصيف، فإن السؤال الذي يطرح حول ثلاثية البيتاوي يكون على النحو التالي: متى وقعت أحداثها، ومتى انتهت؟

بدأ الزمن الروائي، في **الجزء الأول** مع نهاية العام 1966، أي قبل وقوع الاحتلال الإسرائيلي لباقي فلسطين ببضعة شهور، وتحديدًا في شهر كانون أول.

"إن الشمس في إشراقتها تتحدى تلك الغيوم المتلبدة في الجو.. إنها تتحدى غيوم كانون.."[233].

---

(231) . **المصدر السابق**، ص: 151.

(232) . مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 209.

(233) . **رواية المهزوزون**، ص: 9.

ولكن كيف يتم التأكد من أن الشهر الوارد في المقطع السابق هو كانون أول وليس كانون ثاني؟ معلوم أن المدرس عادل عبد الرحيم قد جاء إلى مدينة طولكرم منقولاً لإحدى مدارسها، وكان نقله قد تم قبل أخذ إجازة الفصل الأول من المدرسة.

"الأستاذ ليس من طولكرم.

ولكيلا يلد السؤال سؤالاً قال: أنا من القدس، أعمل مدرسًا في طولكرم منذ أسبوعين.."[234].

فالمقطع السابق يؤكد على أن عادل قد مضى على وجوده أسبوعان وهو يدرّس في طولكرم، بينما المقطع اللاحق يؤكد أخذه إجازة نصف السنة وذهابه إلى القدس لقضائها هناك مع أمه، ومعلوم أن إجازة نصف السنة تأتي في بداية السنة، وتحديدًا في بدايات كانون ثاني.

"وفي الصباح، كان أول شيء يفعله، هو الاتصال بمركز الشرطة، ليعلمهم عن نيته السفر إلى القدس لقضاء إجازة نصف السنة هناك.. ثم ذهب إلى مدرسة الإناث وأسلم النتائج للإدارة ليخلي مسؤوليته"[235].

وبناءً على ذلك فإن بداية الزمن الروائي كانت في شهر كانون الأول من سنة 1966، بينما نهايته – والذي هو نهاية هذا الجزء– كانت في يوم الأربعاء[236] الذي يصادف 1967/6/7، حيث أنه اليوم الثالث على بدء الحرب.

أما الزمن الروائي في **الجزء الثاني** فقد بدأ بعد الاحتلال بعدة شهور، وتحديدًا بعد خمسة شهور تقريبًا.

"لم يعتد أن يمضي في البيت أكثر من الليل، وما اعتاد أن يغفو بعد صلاة الفجر.. وها هو يمضي خمسة شهور ونيف وهو حبيس البيت لأنه لم يستطع بعد أن يستوعب ما حدث.."[237].

---

[234] . **المصدر السابق**، ص: 60.

[235] . **رواية "المهزوزون"**، ص: 128.

[236] . **المصدر السابق**، ص: 298.

[237] . **رواية الصراصير**، ص: 8.

فالحاج حسين الذي لم يستوعب حدث الاحتلال، ولم يصدقه، حتى أنه التزم بيته ولم يخرج منه، هو في حالة نفسية مصدومة مأزومة.

"عاد يلف ويدور في المنزل، مذبذب الخاطر، مشتت الفكر، لا يدري كم مضى عليه من الوقت، وهو على حال لا يعلم بها إلاّ الله، فكر يودي.. وفكر يجيب..وحالة من التوهان يعيشها منذ الثامن من حزيران المنكوب، عندما فوجئ بالجنود الإسرائيليين وهم يهبطون من فوق جبل عيبال"[238].

وتستمر الاحداث في الرواية، متسلسلة في زمنها لتغلق مشاهدها في هذا الجزء، على وقوع معركة الكرامة، ومعلوم أن هذه المعركة قد حدثت في آذار من العام 1968م.

"مش قلت لك.. طاقين طيارة.. الملاعين فايتين ع الكرامة، وبقول الخالص إنهم قاعدين بلاقوا مقاومة شرسة.. وإن مدفعية الجيش الأردني اللي في جبال السلط بدت إدك فيهم"[239].

وبهذا يكون بداية الزمن الروائي في رواية "الصراصير" في نهاية العام 1967 تقريبًا، بينما ينتهي في الثلث الأول من عام 1968م.

وفيما يتعلق **بالجزء الثالث**، فإن الزمن الروائي فيه قد بدأ بعد زواج مجدي العكاوي من سمية عطوان بعدة أيام، وتم الزواج في نهاية الجزء الثاني "الصراصير" تقريبًا.

"ساد الصمت، وبدأت مراسم عقد القران، وعندما انتهى المأذون من عمله، قام مجدي يسلّم على الحضور"[240].

وكما تمت الإشارة فإن الزمن الروائي في "الصراصير" قد انتهى في بداية العام 1968، وهذه النهاية، هي في الوقت نفسه، بداية الزمن الروائي في "شارع العشاق"، بمعنى أن هنالك تسلسلاً

---

(238) . **رواية الصراصير** ، ص: 7.

(239) . **رواية الصراصير**، ص: 235.

(240) . **المصدر السابق**، ص: 209.

واضحًا في السياق الزمني لأحداث الثلاثية، ولا يفصلها عن بعضها إلاّ فترات زمنية قليلة، ويتقلص الفارق الزمني بين الجزئين الاخيرين، مقابل امتداده بين الجزء الأول والثاني.

ويبدو أن الزمن الروائي، في هذا الجزء، توقف في نهاية العام 1968، وتحديدًا في فصل الشتاء، بناءً على الحوار الذي دار بين عزمي مجاهد وخطيبته نوال في آخر صفحتين من الرواية.

"لكنني أشتاق للتسكع بشارع العشاق كما يفعل كل المحبين في البلد

- حاضر.. ولكن اليوم الجو ماطر كما ترين..
- أول يوم تكون فيه الدنيا مشمسة..
- حاضر"[241].

2:2:5:2 الزمن الكتابي

وهو الزمن الذي كتب فيه الكاتب روايته، وهو طبعًا غير زمن الكاتب، هذا بالإضافة إلى أنه كما قال أحد المنظرين: "ليس معطى سهلاًا كما يعتقد للوهلة الأولى"، على أن مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لا توجد أية إشارة دالّة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس، أو ما اصطلح عليه بـ"السرد غير المعلم" تمييزًا له عن "السرد المعلم" الذي يكون متضمنًا إشارات دالّة على تاريخ بداية ونهاية كتابته[242].

والزمن الكتابي في ثلاثية البيتاوي يبدو واضحًا وضوحًا جليًا، وذلك لوجود إشارات مباشرة تدل عليه وتكشف عنه، سواء أكانت هذه الإشارات قد وضعها الكاتب في رواياته، أم تم اكتشافها من سيرة حياته، فهي تظل بارزة وليست بحاجة إلى جهد كبير للتعرف عليها وإظهارها.

معلوم أن الأحداث التي تناولها الكاتب، قد بدأ زمنها من نهاية العام 1966، حتى منتصف العام 1969، أي أن مدة الحدث تقارب الثلاث سنين، ومعلوم، أيضًا، أن تاريخ ميلاد الكاتب كان

---

[241] . **رواية شارع العشاق**، ص: 189-190.

[242] . بوطيب، عبد العالي: "**إشكالية الزمن في النص السردي**"، ص: 130.

في عام 1943م، ومعنى ذلك أنه عندما بدأ بكتابته رواياته كان في منتصف العشرينيات من عمره، وهذا يقود إلى أنه كان ابن المرحلة الزمنية التي كتب عنها.

ومن ناحية أخرى، فقد أشار في نهايات أجزاء رواياته الثلاثة إلى تواريخ الكتابة والانتهاء منها، حيث جاء في صفحة 299، – أي في نهاية الرواية– من رواية "المهزوزون" جملة، وضعها تفيد بأنه كتب هذه الرواية في شهري أيلول وتشرين أول من سنة 1967م.

(انتهت، كتبت في أيلول– تشرين أول/ عام 1967م)[243].

وفي نهاية رواية "الصراصير" وضع جملة أيضًا، تفيد بانه انتهى من كتابتها في ربيع عام 1968م.

(انتهت، ربيع عام 1968م)[244].

وفي الجزء الأخير "شارع العشاق" أشار في نهايتها إلى أنه انتهى من كتابتها في ربيع 1969م.

(انتهت، ربيع عام 1969م)[245].

وبناءً على ما تقدم، فإن الزمن الكتابي تطابق مع الزمن الروائي، ولكن ما دلالة هذا وأهميته؟ إن الكاتب في هذه الحالة، يكون شاهدًا على عصره، ممثلاً له بشكل واضح وجلي، ولذلك فهي تكتسب أهميتها، من كونها، أحداثًا حقيقية عايشها الكاتب حقيقة، وقد قام بتسجيلها وكتابتها لتكون مرجعًا وسجلاً لكل من يريد البحث، في تلك الفترة، وما وقع فيها من أحداث.

3:5:2 المكان، أثره وتأثره

تتبع أهمية المكان، بأنواعه كافة وتعدد أشكاله، من أنه حاضر في حياتنا، بكل مفرداته وشتى مسمياته، من أرض وسماء وجبال وسهول ومبان وشوارع، وعليه يقوم وبه يحيا وجودنا من لحظة

---

(243) . **رواية الهزوزون**، ص: 299.

(244) . **رواية الصراصير**، ص: 236.

(245) . **رواية شارع العشاق**، ص: 109.

الميلاد حتى الممات. للمكان عندنا قيمة كبرى ومزية عظيمة، تصل في أحيان كثيرة إلى حدود القداسة، تشدنا إليه وتجعلنا نتمسك به، فلا نفرط في جزء منه مهما كان الثمن، لذلك فلا غرو أن يكون له دور رئيس في حياتنا منذ ما قبل الميلاد، أي ونحن في أرحام أمهاتنا –كمكان نكون فيه قبل الولادة – مرورًا بكل الأمكنة التي نقضي بها كامل حياتنا، وحتى إذا متنا وانتهت حياتنا فإننا لا نجد إلا القبر كمكان يحضن أجسادنا الهامدة ويواريها[246].

والمكان منذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان يعد بمثابة القرطاس المرئي والقريب الذي يسجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه ومخاوفه وآماله وأسراره، وكل ما يشتمل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل[247].

لذلك فلا غرابة أن يكون هناك أماكن كثيرة لها أثر كبير في حياتنا، حتى وإن كنّا فيها معزولين ونعاني من الوحدة، وقد أصبحت، هذه الأماكن فيما بعد، من الماضي أو ليس لها وجود على أرض الواقع، فإنها تظل حاضرة في ذاكرتنا بسبب ما وجدنا فيها من ألفة وراحة بال. يقول (جاستون باشلار): "إن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها، تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك، الإنسان يعلم غريزيًا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاّق، يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر"[248].

ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد، ونظرًا لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة[249].

---

[246] · انظر: حسنين، أحمد ظاهر وآخرون: "**جماليات المكان**"، ط 2، عيون المقالات باندونغ، الدار البيضاء، 1988، ص: 5.

[247] · النصير، ياسين: "**الرواية والمكان**"، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص: 17.

[248] · باشلار، جاستون: "**جماليات المكان**"، **ترجمة غالب هلسا**، ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984، ص: 40.

[249] · **المرجع اسابق**، ص: 37–38.

ويستخدم عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية" مصطلح (الحيز) مقابل (المكان)، حيث يعد الحيز لا حدود ولا انتهاء له، مقارنة بالمكان الذي تحده حدود وله نهاية ينتهي إليها، ولذلك، وحسبما يرى مرتاض، فإن العمل السردي (حكاية، خرافة، قصة، رواية، ..) لا يجوز له أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو، من هذا الاعتبار، عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي، حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطًا عضويًا[250].

ويورد مرتاض مظهرين للحيز وهما:

1- المظهر الجغرافي وما يحتويه من سهول، وجبال، وهضاب، ووديان، وتلال، وغابات.
2- المظهر الخلقي أو المظهر غير المباشر، بحيث يمكن تمثل الحد بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل، الطريق، البيت، والمدينة..، وذلك بالتعبير عنها تعبيرًا غير مباشر مثل قول القائل في أي كتابة روائية: سافر، خرج، دخل، أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن..[251].

ويقدم حميد لحميداني مصطلح الفضاء الحكائي، حيث قام باستقراء عدة أبحاث متعلقة بمفهوم الفضاء لدى بعض الباحثين والدارسين الذين اختلفت وجهات نظرهم حوله مثل (جوليا كريستيفا، ميشال بوتور، جيرار جينيت) ليخرج لحميداني إلى أن مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال:

1- الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.
2- فضاء النص: وهو فضاء مكاني، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو المكانية – باعتبارها أحرفًا طباعية- على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثية للكتاب.
3- الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

---

[250] . مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 146.

[251] . **المرجع السابق**، ص: 143-146.

4- الفضاء المنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الروائي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عمله الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبة واجهة الخشبة في المسرح[252].

ويرى حسن نجمي أن الفضاء أوسع من المكان وأكثر منه انفلاتًا، وذلك كون الأمكنة أكثر تحديدًا وضيقًا من الفضاء الذي هو، أيضًا، سابق في وجوده للأمكنة[253].

ومهما اتسعت قضية الاختلاف حول تسمية المكان والاصطلاح عليه، فإنه، يبقى بكل مسمياته، عنصرًا مهمًا من عناصر الفن الروائي، لأنه لا يمكن أن تقع أحداث أو توجد شخصيات بدون وجود مكان أو حيز أو فضاء يحتويها داخله.

وفي ثلاثية البيتاوي سجل عنصر المكان، بأنواعه المختلفة، حضورًا لافتًا، وللوقوف عليه سوف يتعرض الباحث إلى ثلاث صور مختلفة للمكان، ثم يقوم بتحليل علاقاتها وتفاعلها مع الشخوص، كأمثلة دالة على دور هذا المكان وحضوره المتعدد.

1:3:5:2 المكان المؤثر

لا شك بان الروائي، عند استحضاره للمكان، فإنه يتقصد من ذلك عدة أمور، منها ما يتمحور حول إبراز ما لهذا المكان من طاقة وظيفية إشعاعية، تنعكس أشعتها على نفسيات الشخوص فتؤثر فيها حتى تضاء بألوان هذا المكان فتتلون بألوانه الجميلة، ومنها ما يكون العكس، وذلك بأن المكان يتأثر بحالة الشخوص، فيصبح حالة جديدة منعكسة من مزاج هذه الشخصية أو نفسية تلك، وبذلك يكون عنصرًا داعمًا في أداء الدلالة وتكريس المعنى المراد إيصاله للمتلقي. وكذلك قد يشكل المكان حالة حيادية، وليس له من دور سوى أنه مكان جغرافي يتحرك فيه الشخوص فقط، أي دور تكميلي وليس وظيفيًا.

في الجزء الأول "المهزوزون" تبرز شخصية عادل مهزوزة مأزومة يملؤها القلق والخوف والتردد لدرجة أنها فاقدة للإرادة والقدرة على فعل شيء.

---

(252) . انظر: لحميداني، حميد: "**بنية النص السردي**"، ص: 53-62.

(253) . نجمي، حسن: "**شعرية الفضاء السردي**"، ص: 44.

"فهز رأسه في ألم وحزن وهو يردد لنفسه: "نعم، أنا لا أملك القدرة على الإرادة.. انا أريد.. ولكنني لا أملك زمام إرادتي لأحقق ما أريد.. لقد افتقدت الشيء في الدوامة.. تلك الكمية الهائلة من الخوف والهلع والرهبة المخزونة في أعماقي.. ضعفي وترددي المخجل امام كل شيء.. حتى المبادئ المثل.. والهروب إلى متاهات الحلم عند كل مواجهة.. أي انسحاق؟! تماسك.. تشجع.. محكمة؟ ماذا يهم؟ ألا تؤمن بأن المصب الخالد للنهر هو الموت؟ فليقذفك النهر إلى مصبه"."[254].

ولكن هذه النفسية المأزومة، انقلبت في مقطع آخر من حالتها هذه إلى حالة أخرى ملأى بالفرح والصفاء، وهذا، طبعًا، بفعل تأثير المكان فيها وأثره عليها.

"وبدا وكأن الكل يجيدون لعبة التحليل السياسي، واستقراء المستقبل، إلاّ أن عادلاً الذي انشغل بمراقبة الطريق عنهم وعن حوارهم الساخن، كان يرى الأمور لينة هينة، والسيارة تجتاز السهول المنبسطة، ولكنه سرعان ما يراها وعرة شاقّة، والسيارة تلهث متسلقة الجبال بتعرجاتها وانحداراتها المخيفة، ولكنه بات يستشعر صفاء الذهن، والاغتباط، والسيارة تعبر كروم التين العارية عند السفوح وفوق التلال، وأشجار الزيتون "الرومية" التي ما زالت جذورها تنغرس بإصرار وإباء في الأرض الصخرية والطينية على حد سواء"[255].

يصف هذا المقطع جزءًا من جغرافيا فلسطين، وذلك من خلال تتبع السارد لرحلة عادل الذي سافر من طولكرم إلى القدس، ومع أن نقاش الركاب حول الوضع السياسي العام كان نقاشًا ساخنًا، إلاّ أن عادلاً كان يرى الأمور لينة هينة بسبب مراقبته للطريق وما فيها من جمال طبيعي أخّاذ.

فالكاتب هنا، قد عكس جمال المكان وما فيه من مناظر طبيعية جميلة اتسعت مساحاتها الجغرافية وامتدت عشرات الكيلومترات، على نفسية عادل المأزومة المهزوزة كما بدا في المقطع الأول، فتلونت بألوان الطبيعة الساحرة الأخاذّة، فامتلأت بالفرح وصفاء الذهن والاغتباط.

---

(254) . **رواية المهزوزون**، ص: 23.

(255) . **المصدر السابق**، ص: 63-64.

2:3:5:2 المكان المتأثر

إذا كانت الصورة المتقدمة، في الفقرات السابقة، تبرز دور المكان وحضوره المنعكس على الشخصية، ممثلاً بإخراجه لها ونقله إيّاها من الحالة السلبية إلى حالة إيجابية مغايرة، فإن الوضع هنا يختلف عن سابقه، وذلك لأن المكان هنا ينزاح عن كونه مؤثرًا في الشخصية، وفاعلاً بها، ليدخل في دائرة المتأثر به، والمنفعل بها وبحالتها النفسية، بمعنى أن الوضع هنا يقوم على عكس الوضع السابق.

ففي الجزء الثاني "الصراصير" ومنذ صفحاتها الأولى بدأ السارد بالكشف عن شخصية الحاج حسين، وانه لم يصدق ما حدث من احتلال لباقي فلسطين، ما أدى ذلك إلى أن أصبحت نفسيته مليئة بالمرارة والألم، حتى أنه لزم بيته ولم يخرج منه لعدة شهور.

"لم يعتد أن يمضي في البيت أكثر من الليل، وما اعتاد أن يغفو بعد صلاة الفجر.. وها هو يمضي خمسة شهور ونيف وهو حبيس البيت لأنه لم يستطع بعد أن يستوعب ما حدث.."[256].

ومع أن زوجته تحثه على أن يخرج من البيت ويكسر عزلته "لأن العزلة والوحدة بتقصر العمر وبتطلع الروح" فيجيبها في نزق:

"أي هو راضي يُخْلُص ويريحني.."[257].

أي يا ريت ربنا يخلصه ويميته عساه يرتاح من شدة الألم الذي يشعر به بسبب احتلال وطنه.

إذن، هذه النفسية الملأى بالمرارة والألم والانكسار، أصبحت ترى الأشياء على غير ما هي عليه، أي أن هذه الأشياء صارت متلونة بنفس ألوان هذه النفسية السوداوية المتشائمة إلى حد الموت.

---

(256) . **رواية الصراصير**، ص: 8.

(257) . **المصدر السابق**، ص: 9-10.

"بات لا يشغله إلاّ التفكير في الموت.. في عدمية الأشياء وعبثيتها.. وتنهد في مرارة وهو يضع كرسيه بالقرب من شجرة الليمون المغروسة في الطرف الغربي من الحديقة.. فقد أصبح لا يجد سلواه إلاّ تحتها... ولكن كيف انقطع السلى من البطن؟!

جلس شاردًا تلفه هالة من الكآبة.. لا يرى من اخضرار الأشجار وأوراقها إلاّ تلك الظلال الداكنة.. وغيوم تشرينية شاحبة، أصابتها أشعة الشمس الذابلة الذاهلة – وهي تظهر من خلف البنايات في الأفق الشرقي– بعقم مفاجئ.."[258].

إذن، فقد انعكست نفسية الحاج حسين على المكان حيث كان يراه من قبل جميلاً، بل ويحسده عليه كثير من الناس، ليصبح في نظره مكانًا سوداويًا قبيحًا مليئًا بالحسرة والاكتئاب. وبهذا فإن المكان هنا ارتبط بالإنسان وتلون بمشاعره المختلفة، أي تم إسقاط الحالة النفسية للشخصية على المكان، بمعنى أنهما دخلا في علاقة تفاعل واتحاد، وهذا يشير إلى أن المكان أصبح لا يرى إلاّ من منظور الشخصية التي تصطرع بالأفكار والهواجس، كما في حالة الحاج حسين.

نستنتج مما سبق أن الحالتين والصورتين اللتين عرضناهما وقمنا بتحليل مقاطعهما، على سبيل المثال وليس الحصر، تدلان على أن المكان تنعكس عليه صفتا الإيجابية والسلبية، بناء على نفسية شخوصه وحالتهم المزاجية المنعكسة عليه أو منه، فمنها ما يكون المكان مؤثرًا في نفسية الشخوص، كما في الحالة الأولى، ومنها ما يسقط الإنسان نفسيته على المكان كما في الحالة الثانية، "لأن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يُلتقط منها، ففي بيت واحد مثلاً، قد يقدم الراوي لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة"[259].

3:3:5:2 المكان المحايد

إذا كانت الحالتان السابقتان للمكان، في الثلاثية، حالتين إيجابيتين، وذلك بأن جعل المكان، في الحالتين، مكانًا فاعلاً يتأثر ويؤثر في الشخصية، فإنه في الحالة الثالثة، حالة المكان المحايد، قد أخفق فيها، لأنه جعل هذا المكان مجرد مكان جغرافي جامد غير فاعل كسابقيه، وبذلك يحسب هذا

---

[258] . رواية "الصراصير"، ص: 11–12.

[259] . لحميداني، حميد: "بنية النص السردي"، ص: 63.

الأمر ضد الكاتب وليس لصالحه، لأنه لا يمكن أن يوجد مكان فارغ لا دلالة له، مكان مرمي في مساحات النص الروائي بلا معنى[260].

فالمكان المحايد سمة سلبية في العمل الروائي، لأن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فمن يعيش في هذا المكان أو ذاك، ويكون منجذبًا إليه، لا بدّ له من الامتزاج به والتوحد معه لدرجة التغلغل في جزئيات هذا المكان وتفاصيله بكل ما في الخيال من تحيز[261]. "إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية"[262]، لأن الهدف عند استحضار مكان ما ليس القيام بوصف مظاهره الخارجية وحسب، وإنما يجب أن يكون الهدف متجهًا إلى تفجير طاقات هذا المكان واستخراج ما فيه من دلالات تثري الحدث وتغني الشخصية، أو إعادة بناء هذا المكان وتكوينه، في العالم الروائي، من جديد، وفق موقف الشخصية ومعطيات تأثرها أو تأثيرها في الأحداث التي تقع في هذا المكان. ولهذا، فلا غرابة أن المكان الذي نحبه لا يمكن أن يبقى منغلقًا بشكل دائم، وإنما سوف يضفي عليه خيالنا انفتاحًا على أمكنة أخرى نحبها، وهو كذلك يتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة[263]. ولذلك فإن المكان الذي يكون موقعًا جغرافيًا جامدًا، فإنه يكون مكانًا عاجزًا ميتًا ولا فائدة من وجوده وحضوره هنا أو هناك، فمثلاً، في رواية "المهزوزون" وردت (القاعة) في المقطع الآتي كمكان محايد:

"وساد بينهما صمت قصير راعب.. قطعه النادل قائلاً في دهاء فج:

- الأستاذ غريب عن البلد..

---

(260) · انظر: نجمي، حسن: "**شعرية الفضاء السردي**"، ص: 84.

(261) · انظر: باشلار، جاستون: " "**جماليات المكان**"، ص: 31.

(262) · انظر: **المرجع السابق**، ص: 31.

(263) · انظر: **المرجع السابق**، ص: 72.

خيّل لعادل أن السؤال قد جاء من مكان بعيد، خاله من جوف القاعة التي بدت له مكتظة بجمهور غريب الأشكال والأطوار.. ولكن من هذا الماثل أمامه؟ أهو وكيل النيابة؟ ولكن... اصطدمت عيناه بعيني النادل اللتين كانتا تجوبان في معالم وجهه"[264].

فقد كان من الممكن استبدال القاعة بأي مكان آخر، فلم يكن هناك أية وظيفة لحضورها سوى أنها مكان حيادي جامد فقط، بمعنى أنها لم تؤثر، لا من قريب ولا من بعيد، في الشخصية أو عليها.

ومعلوم أن عادل –على أثر الشجار الذي وقع بينه وبين هيلانة، المرأة العجوز التي يقال عنها بأنها مجنونة– شخصية مهزوزة مترددة، وهي مرعوبة أيضًا، وبالتالي فإنه صار يرى كل شيء مرعبًا، مخيفًا، لذلك كان من مستلزمات الحديث عن القاعة أن نراها مرعبة في تفاصيلها وأوصافها، حتى يكون هناك معادلٌ نفسيٌ بينها وبين نفسية عادل.

وفي مقطع آخر من رواية "شارع العشاق"، يبدو المكان مكانًا حياديًا أيضًا، مفرغًا من وظيفته الدلالية:

"تظاهر سالم المتوكل بكنس الجزء المحاذي لمنتزه العائلات عند بوابة شارع يافا، عندما توقفت عربة الدورية المصفحة"[265].

فالمكان هنا، كما سوف يبدو من سياق النص فيما بعد، هو مكان لحدوث عملية مقاومة ضد العربة المصفحة وجنودها، ولكن مع ذلك لم يتم استحضار وظيفة المكان من خلال قدرته على أن يكون مناسبًا للقيام بهذه العملية، وإنما كان حضورًا محايدًا، وكان بالإمكان أن ينوب عنه أي مكان آخر.

هذا فيما يتعلق بصور المكان الملائمة وحالاته المختلفة، التي جاء الحديث عنها مختصرًا وموجزًا، خوفًا من الإطالة والتكرار، ومع ذلك بقيت إشارة لا بد من ذكرها حول موضوع المكان،

---

(264) . رواية المهزوزون، ص: 19.

(265) . رواية شارع العشاق، ص: 17.

وهي أن الأجزاء الثلاثة قد توزعت فيها أماكن الأحداث وتقاسمتها بشكل كبير وذلك على النحو التالي: مدينتا طولكرم والقدس في رواية "المهزوزون"، ومدينتا نابلس وعمان في الجزئين الأخيرين "الصراصير" و"شارع العشاق". إلاّ أن هذا لم يمنع من ورود بعض الأماكن التي كان حضورها قليلاً غير لافت مقارنة مع غيرها، وهذه الأماكن هي: منطقة الأغوار، رام الله، البيرة، أريحا.

إضافة إلى ذلك، ورود أسماء لأماكن كثيرة في المدن التي وقعت فيها الأحداث، مثل: معهد خضوري والبيارات وسينما الوليد ونور شمس في طولكرم، والبلدة القديمة، السوق الشرقي، القريون، الياسمينة، الدوار، راس العين، مخيم بلاطة، شارع الساقية، الجبل الشمالي، الغزالية في نابلس.

6:2 الشخصيات

1:6:2 مدخل

الشخصية عنصر مهم من عناصر الفن الروائي، فهي عالم معقد شديد التركيب حيث تتعدد بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود[266]. ولذلك إذا أراد الكاتب أن يقدم شخصية حية صادقة، وجب عليه أن يكون دارسًا ومتعمقًا في الطبيعة الإنسانية عامة، عالمًا بدوافع الإنسان وانفعالاته وعواطفه، إضافة إلى ذلك أن يكون لديه موهبة القوة الخلاقة، والمقدرة التي تعينه على إعادة الدور الذي تمثله الشخصية في الحياة على صفحات القرطاس[267].

ولهذا، فإن أهمية الشخصية في العمل الروائي تنبع من أنها قادرة على تعرية أجزاء منّا، نحن الأحياء العقلاء، كانت مجهولة فينا، بمعنى أن قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحمّلها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقًا، بحيث بواسطتها، يمكن تعرية أي نص، وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع، وحيث يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة يقتنعون، أو يخادعون أنفسهم أنهم مقتنعون، بأن تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما[268]. فالروايات يمكن أن تخفف عنّا حتى ولو كانت عن أناس أشرار، "فهي تخلق جنسًا بشريًا يمكننا أن نفهمه أكثر، ولذا يكون أسلس قيادًا، فهي توهمنا بالفطنة والقوة"[269].

ولعل "من الأمور التي تشير إلى أهمية التشخيص لدى الكاتب هو أنه يستطيع أن يجعل القارئ يتعاطف وجدانيًا مع الشخصية المقدمة له، ولكن قبل ذلك يجب أن تكون هذه الشخصية حية، لأن

---

[266] · انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 83.

[267] · انظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 83.

[268] · انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 90.

[269] · فورستر، أ.م: "**أركان القصة**"، ترجمة كمال عياد جاد الله، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، مصر، 1960، ص: 79.

القارئ يريد أن يراها وهي تتحرك، وأن يسمعها وهي تتكلم، يريد أن يتمكن من رؤيتها رأي العين"[270].

ولذلك فإن "أول ما يطلب من الكاتب، سواء استمد موضوعه من التجارب العادية في الحياة، أو تعدى نطاق المألوف إلى عوالم الخيال والخوارق، أن يتحرك رجاله ونساؤه على صفحات القصة، حركة الأحياء الذين نعرفهم أو نعلم بوجودهم، ويجب أن يحافظوا على هذه الحركة طوال القصة، وأن يظلوا أحياء في ذاكرتنا بعد أن ننتهي من قراءتها"[271]، "وكأن شخوص الرواية جيراننا، أو أصدقاؤنا، يحاكوننا ونتعامل معهم"[272].

ومن هنا يأتي السؤال الذي يطرحه (فورستر) ثم يجيب عليه: "متى تكون الشخصية الروائية حقيقية؟ تكون كذلك حين يعرف الروائي كل شيء عنها، وقد لا يخبرنا كل شيء، فكثير من الحقائق حتى تلك التي قد نعتبرها واضحة قد يخفيها، ولكنه يجعلنا نشعر أن الشخصية يمكن شرحها رغم أنها لم تشرح، ونخرج نحن من هذا بالحقيقة التي لا يمكن أن نخرج بها من الحياة اليومية"[273].

ولذلك عندما يريد الكاتب أن يرسم شخصية، فإنه لا ينسخها من الحياة، "ولكنه يقتبس منها ما هو بحاجة إليه، يضع ملامح استرعت انتباهه هنا، أو لفتة ذهنية أثارت خياله هناك، ومن ثم يأخذ في تشكيل شخصيته، ولا يعنيه أن تكون صورة طبق الأصل، بل ما يعنيه حقًا، هو أن يخلق وحدة منسجمة، محتملة الوجود، تتفق وأغراضه الخاصة"[274].

---

[270] · اسماعيل، عز الدين: "**الأدب وفنونه**"، ص: 192. **وانظر:** غانمي، عبد الرحمن: "الخطاب الروائي العربي، قراءة سوسيولسانية"، ط 1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الجزء الثاني، 2003، ص: 13.

[271] · نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 75. **وانظر:** غانمي، عبد الرحمن: "الخطاب الروائي العربي، قراءة سوسيولسانية"، ص: 11.

[272] · كنعان، شلوميت ريمون: "**التخييل القصصي**"، ترجمة لحسن أحمامة، ط 1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص: 53.

[273] · فورستر، أ.م: "**أركان القصة**"، ص: 78.

[274] · نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 77.

وهنالك تصنيفات عديدة للشخصية، فمنهم من يصنفها على صنفين: شخصية مسطحة وشخصية نامية.

ومنهم من يصنفها من خلال طبيعة علاقتها بدائرة الحدث (بطل، خائن)، أو انسجامها مع الأدوار التقليدية (المدّعي، العذول، الساذج، المرأة المغرية)، أو تمثيلها لبعض عوامل الاتصال (المرسل، الذات، الموضوع..)[275].

ومنهم من يلجأ إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكوّن بالتدريج – عبر القراءة– صورة عنها، ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاث:

1– ما يخبر به الرواي.

2– ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

3– ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[276].

يبدو من الكلام المتقدم، كثرة الآراء ووجهات النظر لدى الباحثين والنقاد حول تصنيف الشخصية ومعرفة نماذجها وأنماطها لدرجة أنه صار من الصعب حصرها لكثرتها وتعددها[277].

وخلاصة القول، أن البحث هنا لا يعنيه دراسة تفاصيل الشخصية في الفن الروائي بعامة بقدر ما يعنيه، في هذا الباب، الوقوف على أنواع الشخصيات وأنماطها، حيث سيتم الوقوف على الشخصيات المسطحة والشخصيات النامية في الرواية.

---

[275] . انظر: زيتوني، لطيف: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ص: 114.

[276] . انظر: لحميداني، حميد: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص: 52.

[277] . انظر: غانمي، عبد الرحمن: "الخطاب الروائي العربي"، قراءة سوسيولسانية، ص: 11.

2:6:2 الشخصية المسطحة

وهي "الشخصية التي تبنى عادة حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الأحداث، ولا تأخذ منها شيئًا"[278]، فهي شخصية ثابتة على حال واحد، فلا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة[279].

ولكن على الرغم من ثباتها وعدم تبدل أحوالها وتغير أطوارها المختلفة، إلاّ أنها، مع ذلك تمتلك دورًا فاعلاً في بنية الرواية، فهي مثلاً، لا يمكن أن ترد في العمل الروائي من دون غناء، بل كثيرًا ما تتوهج الشخصية النامية بفضل هذا الضرب من الشخصيات، كما لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلاّ بفضل الشخصيات الثانوية، التي ما كان لها لتكون، هي أيضًا، لولا الشخصيات عديمة الاعتبار، فكما أن الفقراء هم الذين يصنعون مجد الأغنياء، فكان الأمر كذلك هنا[280].

وقد ورد كثير من الشخصيات المسطحة الثابتة، وبسبب هذه الكثرة سوف يتم الحديث عن بعض منها كأمثلة دالّة.

شخصية هيلانة

تظهر هذه الشخصية وتبرز في رواية "المهزوزون" في امرأة عجوز تدور في الشوارع، وبين الحارات، هائمة على وجهها وتتلفظ بكلام غريب لا يفهمه الناس من حولها، ولذلك فقد انقسم رأي الناس في حالها إلى قسمين: **الأول** يصفها بأنها مجنونة ومجذوبة

---

[278] . نجم، محمد يوسف: "فن القصة"، ص: 85. **وانظر**: فورستر، أ.م: "أركان القصة"، ص:83-85.

وانظر: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 101-102. **وانظر**: غانمي، عبد الرحمن: "الخطاب الروائي العربي"، ص: 11.

[279] . انظر: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 101.

[280] . انظر: المرجع السابق، ص: 102.

"ومن هيلانة؟

- عجوز مخرفة.. الكل يتقي شرها.. تعيش في سقيفة عند طرف الحارة، تمضي معظم نهارها وليلها وهي تتجول في الشوارع والحارات.. لا تدع حارة في البلد تعتب عليها ولا زقاق يفتقدها..
- إذا كانت مجنونة وشرسة، فلِمَ لا يرسلونها إلى مصحة "بيت لحم"؟"[281].

وقسم آخر من الناس يصفها بانها امرأة طيبة مبروكة ولا يقع أي أذى منها:

"وبش الشيخ سعيد في وجه عادل وهو يستقبله على طريقته قائلاً:

- أهلاً بعدوي العزيز اللدود.. أتعلم من أوصاني بك خيرًا الليلة الماضية؟
- كيف لي أن أعلم ولا يعلم الغيب إلاّ الله؟
- يبدو أنك جئت متحفزًا للهجوم منذ البداية..
- لكنك لم تقل من أوصاك خيرًا بي..
- هيلانة.. كيف استطعت الاستحواذ على قلب هذه العجوز المؤمنة الطيبة، وأنت ما أنت عليه؟ ألا تفيء إلى أمر الله..."[282].

ومهما يكن رأي الناس في هذه المرأة، فإنه رأي لا يغير في كونها شخصية مسطحة ثابتة في تصرفاتها وسلوكاتها وحتى هيأتها الخارجية، وقد ظلّ هذا الحال قائمًا يسير باتجاه واحد لا تغيير فيه حتى مماتها.

ولكن على الرغم من هذا الثبات في حال هذه المرأة وسلوكياتها وأفعالها، إلاّ أنه كان لها تأثير كبير وواضح على بعض الشخصيات، منهم على سبيل المثال عادل عبد الرحيم.

---

(281) . **رواية المهزوزون**، ص: 47، 91.

(282) . **المصدر السابق**، ص: 120، وانظر ص: 119-120.

شخصية عبد الدايم النماس

ظلت هذه الشخصية، من بداية الجزء الأول وحتى نهاية الجزء الثالث شخصية ثابتة، ولم يتغير أو يتبدل حالها أو أي من تصرفاتها، فهي شخصية قذرة متلونة، معروفة بين الناس بأنها شخصية عميلة ومندسة، تتلقط أخبار الناس وتنقلها إلى أسيادها في أجهزة المخابرات:

- أكنت حقًا في انتظاري؟
- أردت أن أعرف منك أين سكنت..
- عند عبد الدايم النماس..

فهتفت العجوز في جزع:

- وي.. أضاقت الدنيا إلاّ من جحر الأفاعي؟!

فانقبض قلبه وارتج كيانه.. [283].

فالعجوز هيلانة تشبه بيت هذا الرجل بجحر الأفاعي بسبب سوء سمعته التي فاحت بين الناس، وفي موقع آخر نطالع مقطعًا آخر يصف عبد الدايم النماس:

- ألم يجد وسيطك أسوأ من عبد الدايم النماس ليلقيني بين مخالبه؟

ذهل غسان، وللحظة، حارت الكلمات بين شفتيه، فساد صمت ثقيل قطعه قائلاً في انكسار:

- ما أسمعه أقرب إلى التخريف.. فالوسيط لا مجال للشك فيه..
- أي تخريف؟ فالغرفة لم تؤجر لأحد منذ أكثر من ثلاث سنوات، وكان الكل ينفر منها.. فالناس يتهمون صاحبها بسوء السمعة، وبتعامله مع جهاز المخابرات.. [284].

---

(283) . رواية المهزوزون، ص: 3.

(284) . المصدر السابق، ص: 64-65. وانظر ص: 74-75، 101، 131-134، 156، 166-167. **وانظر**: رواية شارع العشاق، ص: 51، 120-122، 139-141، 159-162.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الشخصية كان لها حضورٌ كبيرٌ في الأجزاء الثلاثة، إلاّ أن هذا لم يجعلها شخصية نامية، وإنما بقيت شخصية مسطحة ثابتة، ولم تحد عن المسار الذي رسم لها، ومع ذلك، فقد كان لها دورٌ بارزٌ في إثراء أحداث الرواية ونماء الشخصيات التي كانت تحتك بها وتتعامل معها، مثل عادل عبد الرحيم والحاج حسين على سبيل المثال.

شخصية عصام

إذا كانت شخصية عبد الدايم النماس شخصية قذرة وسيئة السمعة بين الناس، بسبب تلوثها بإدران الجاسوسية والعمالة، فإن شخصية عصام ابن الحاج حسين جاءت على العكس من ذلك، فهي شخصية نظيفة بسبب وطنيتها وانضمامها إلى رجال المقاومة، وهي شخصية ثابتة على حالها، ولم يتغير موقفها أو يتبدل، وإنما ظلّ ثابتًا يسير في خط مستقيم منذ بداية وجودها حتى آخر صفحات الجزء الثالث من الثلاثية.

"وفي استدراك قال إحسان

- أشعرت عصام بأننا نحاول استقطاب والده؟
- سبق وأن ألمحت له مرة أو مرتين في حديث عابر"[285].

فالمقطع السابق يشير إلى أن عصام يعمل مع رجال المقاومة، وأن سليم المحمود وإحسان أنور يريدان أن يستقطبا والد عصام، الحاج حسين ليعمل معهما، مع التلميح إلى موافقة عصام الضمنية، أو على الأقل عدم الاعتراض على ذلك.

هذه بعض الشخصيات المسطحة الثابتة في كل من تصرفاتها وأطوار حياتها، وهي شخصيات تعددت وكثرت في مقابل الشخصيات النامية، ومن الشخصيات المسطحة التي لم يتم التعرض لها: إحسان أنور، سليم المحمود، عفاف، رقية، الحاج سعيد، مصطفى وهبي، الشيخ سليمان، نعيم عبد الوهاب، كاظم المخلص، سالم المتوكل، سمية عطوان.... .

---

(285) . **رواية الصراصير**، ص: 27. وانظر ص: 62-63، 145، 170، 172-173، 175-180، 197-204. **وانظر: رواية شارع العشاق**، ص: 27، 41، 44، 68، 69، 156-157، 172-173.

على الرغم من هذا التعدد فإن هذا لم يمنع من أن حضورها كان ذا فاعلية في إثراء الأحداث ودفع عجلتها للأمام، وكذلك فقد أسهمت، بشكل واضح، في إغناء الشخصيات النامية وتوهجها.

3:6:2 الشخصية النامية

وهي عكس الشخصية المسطحة، وهي "تلك الشخصية المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقًا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، متبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن"[286]، بمعنى أنها "شخصية تتكشف لنا تدريجيًا خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وقد يكون هذا التفاعل ظاهرًا أو خفيًا، وقد ينتهي بالغلبة أو الإخفاق"[287].

ومعلوم أن الشخصية النامية تتمتع بغناء الحركة التي تكون داخل العمل السردي، ولديها قدرة عالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى، والتأثير بها، فإذا هي تملأ الحياة بوجودها، وإذا هي لا تستبعد أي بعيد، ولا تستصعب أي صعب، إنها، باختصار، الشخصية المغامرة، الشجاعة، المعقدة بكل الدلالات التي توحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر، تؤثر في سوائها تأثيرًا واسعًا[288].

والشخصية النامية، باختصار، "تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب، باستخدام هذا النوع بمفرده أو بالارتباط مع النوع الآخر، يصل الكتاب إلى هدفه وهو التكيف، وبهذا يوفق بين الجنس البشري والأوجه الأخرى للرواية"[289].

ونعثر في الثلاثية على شخصيات ينطبق عليها مثل هذا الوصف المتقدم، وإن كان عددها قليلاً مقارنة مع الشخصيات المسطحة، وسوف يتم التعرض هنا لشخصيتين منها، وذلك على سبيل التعرف على هذا الصنف من الشخصيات، والشخصيتان هما: مجدي العكاوي، ومشعل الرمة.

---

[286] · مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 101.

[287] · نجم، محمد يوسف: "فن القصة"، ص: 85-86.

[288] · انظر: مرتاض، عبد الملك: "في نظرية الرواية"، ص: 101.

[289] · فورستر، أ.م: "أركان القصة"، ص: 95-96.

شخصية مجدي العكاوي:

ظهرت هذه الشخصية في الجزأين الأخيرين "الصراصير" و"شارع العشاق"، وكان ظهورها في الجزء الأخير أكثر من سابقه، حيث شكل حضورًا لافتًا كإحدى الشخصيات الفاعلة في الأحداث، وهي شخصية نامية مركبة، كما يدل على ذلك سير الأحداث وتناميها في الرواية، إذ تنقلب وتتبدل أحوالها من حال إلى آخر، ففي أول ظهور لها تعلن عن موقفها الرافض للاحتلال:

"فقال مجدي العكاوي بصوت فاحت منه رائحة اليأس والسأم:

- لا أدري بوجه من اصطبحت اليوم؟

ثم صفق دفتي الطاولة بعصبية أظهرت نفاد صبره وهو يقول:

- لا أدري كم ضاق صدري مذ سمعت باقتراب موعد فتح المدارس...

وعندما التزم عصام بالصمت، أردف مجدي:

- أنا لا أستطيع أن أداوم لأقبض راتبي من الاحتلال آخر الشهر.."[290].

فموقف الرفض للاحتلال، وإن جاء ضمنًا ويفهم من سياق الحوار، فإنه يعطي مؤشرًا لما سوف تؤول له هذه الشخصية لاحقًا، من أنها ستنضم لرجال المقاومة ضد الاحتلال، ولعل المقطع الآتي، الذي يدور فيه الحوار بين عصام وإحسان يؤكد هذا الأمر، فبعدما يتحدث إحسان أنور لعصام عن أبيه يقول:

- "ولكن.. شو صار مع رأفت؟
- رأفت جاهز..
- عرفت أنهم بدهم يأخذوا عمال بناء للشغل في تل أبيب، خليه يزق حاله مع أول دفعة.. وصيه يعرف كل صغيرة وكبيرة هناك..
- ومجدي؟

---

(290) . رواية اصراصير، ص: 58.

- مجدي خليه لقدام شوية.. دوره جاي.. لا تستعجل.. لكن اسأل رأفت إذا كان بقدر يخزن أسلحة في القريون.."[291].

فمجدي العكاوي، قبل تحوله وتبدل حاله، كان مسلوب الإرادة ولا يستطيع اتخاذ أي قرار، وإنما كان يتحرك وفق مشيئة والديه، اللذين كانا يخافان عليه، وخاصة والدته التي ترفض خروجه من البيت خوفًا عليه:

"أخبرته بأن خروجه في تلك الساعة يعتبر تحديًا لما تشعر به، وأن ذلك قد يقتلها خوفًا وقلقًا عليه في انتظار عودته، وأن والده قد يغضب لعدم وجوده إذا ما عاد مبكرًا"[292].

هذا الخوف عند والديه تجاهه ينبع من أنه ما يزال طفلاً غير قادر على إدارة أموره لوحده، ما أفقده، هذا الأمر، الثقة بنفسه، وملأه بالخوف والرهبة من أي شيء، فأدى ذلك إلى تردد شخصيته واهتزازها، ولكنه لم يعد يصبر على هذا الأمر، فها هو في لحظة تمرد يصرخ في وجه أمه، كاشفًا عن شخصيته السلبية من خلال تعامل والديه معه وكيفية نظرتهما له، في حين يعد المقطع الآتي بداية تحول لهذه الشخصية:

"أنت مصرة على تغذية الطفل الكامن في أعماقي حتى بت أشعر أنني أتفه من أن أجالس الرجال.. لا أجد عندك، ولا عند أبي، سوى تغذية الخوف والرهبة في أعماقي، لقد بت أسير وأنا لا أجد الثقة بخطى قدمي.. بت أسير وأنا أتلفت من حولي خوفًا من أن تتخطفني الغربان.. لقد نسيتما بأنني بت مدرسًا تقع على عاتقي مسؤولية تنشئة أجيال.."[293].

والذي دفع باتجاه تحول مجدي العكاوي وتبدل أحواله، من شخص فاقد للإرادة وعدم الثقة بنفسه، إلى إنسان مليء بالقوة والإصرار، هي مسأله اعتقاله ودخوله السجن[294].

---

(291) . **المصدر السابق**، ص: 62-63.

(292) . **المصدر السابق**، ص: 114.

(293) . **رواية الصراصير**، ص: 115.

(294) . **المصدر السابق**، ص: 121-122.

فبعد خروجه من السجن يبدو إنسانًا آخر، غير الذي كان قبل تجربة الاعتقال، ففي حوار له مع رأفت عطوان الذي يطلب منه تزويجه أخته سمية، يكشف عن أنه أصبح شخصًا آخر، ولعل المقطع اللاحق، وإن جاء طويلاً يؤكد ذلك:

"فقط أريد شيئًا يطمئن بالي.. أنت تعلم بأنني اعتقلت دون سبب، وهذا الشيء قد أثر بي كثيرًا.. كم تمنيت وأنا تحت التحقيق، أن يكون هناك معنىَ ما لاعتقالي.. إنهم لا يعرفون ماذا فعلوا بي.. لقد تغيرت الأمور في رأسي مئة وثمانين درجة.. بت الآن لا أخشاهم.. ماذا يمكن أن يفعلوا بي أكثر مما فعلوا لو كنت من رجال المقاومة؟ يزيدون الضغط! لا يهم.. أستطيع أن أقول – وأنا واثق منك ومن نقاء سريرتك– أنهم قد فجروا طاقة هائلة لكراهيتهم، وأنني الآن على استعداد لأن أعض الحصى بأسناني..

وعندما صمت قليلاً، وجد رأفت عطوان ينظر إليه في دهشة واستغراب، فنفخ مجدي ابتسامته التي قفزت من عينيه، من منخريه، ثم قال بصوت مليء بالثقة:

- سوف ترى وتسمع مني وعني الكثير.. ولكنني أريد كلمة واحدة منك قبل أن أبدأ مشواري الجديد.."[295].

وفعلاً يصبح مجدي العكاوي أحد رجال المقاومة، وحتى يغطي على ذلك يغير من شخصيتة أمام الناس، فهو لهم شاب مستهتر "مايص" يكتب أشعارًا رومانسية:

"هز عزمي مجاهد رأسه في إعجاب وهو يقول:

- الكل كان يقول عنك بأنك عظمة طرية، ولكن...

فقاطعه مجدي العكاوي متسائلاً في ثقة امتزجت بضحكة خفيفة:

- أوتظن بأن هذا يزعجني؟

ثم هز رأسه مؤكدًا ثقته بنفسه وهو يردف:

---

[295] . **رواية الصراصير**، ص: 182.

- اطمئن.. ما دمت قد انخرطت في العمل، فإنه من دواعي سعادتي أن يقولوا عني أكثر من هذا.. سوف أجبرهم في الأيام القليلة القادمة كي يقولوا عني "شاب مايص".. تأكد من أن هذا سوف يعطيني حرية أكثر في العمل.. لقد بدأت أهتم كثيرًا بقراءة الشعر وكتابته.. صحيح أنها محاولات ما زالت فجة، ولكن، سوف أبدأ بنشر بعض الأشعار الرومانسية الحالمة، حتى أجعلهم يرددون "شوف الناس بإيش وهو بإيش"..."[296].

وخلاصة القول حول شخصية مجدي العكاوي، أنه بعدما كان فاقدًا للإرادة، عديم الثقة بنفسه وبمن حوله، ولا يستطيع اتخاذ أي قرار، نتيجة انصياعه لوالديه الذين كانوا يعتبرونه ما زال طفلاً غير قادر على تدبير شؤونه لوحده، أصبح، وخاصة بعد تجربة الاعتقال والسجن، إنسانًا آخر مليء بالثقة وقوة الإرادة، ومما يؤكد ذلك انضمامه لرجال المقاومة، متخذًا من سلوك الشاب المستهتر المخنث غطاءً وقناعًا لشخصية الرجل المقاوم، وبذا، فإنه بهذا الانقلاب والتطور، عبر سياق الأحداث وتناميها، يصبح شخصية مركبة نامية.

شخصية مشعل الرمة

وهي شخصية إشكالية ومشاكسة في نظر كثير من الناس الذين حولها، وقد امتد حضورها في الأجزاء الثلاثة، حيث بدأ ظهورها الفعلي في نهاية النصف الأول من "المهزوزون" تقريبًا، وتحديدًا في صفحة 135، مع أن ذكرها والحديث عنها قد ورد في بدايتها وتحديدًا في الصفحات 64-47 والصفحات 91-92. وقد كان تعامل الناس مع هذه الشخصية على قسمين، وذلك مثل أخته هيلانة، حيث رأى فيه قسم من الناس رجلاً مجنونًا، وقسم تعامل معه على أنه إنسانٌ مبروكٌ ومن أهل الله. ولكن السؤال هو: بماذا اختلفت شخصية مشعل الرمة عن شخصية أخته هيلانة؟ أو ما الذي جعل شخصية مشعل الرمة شخصية نامية ومركبة، بينما شخصية هيلانة شخصية مسطحة وثابتة؟ وذلك على اعتبار أن نظرة الناس إلى حالتيهما قد تشابهت.

إن ما يميز شخصية مشعل ويجعلها شخصية نامية بامتياز، ومن ثمّ تختلف عن شخصية أخته هيلانة المسطحة كما مر، هو أن شخصية مشعل بنيت ليكون لها دور بارز مزدوج، في الحالة

---

(296) . رواية شارع العشاق، ص: 13.

الأولى كان ذلك الرجل البهلول والمبروك وحتى المجنون، وقد عرف في هذه الحالة عند كثير من الناس وعامتهم، أما في الحالة الثانية فقد كان ذلك الرجل الواعي والناضج الذي يقود المقاومة ضد الاحتلال، بمعنى أنه قام بالدور الأول ليغطي على الدور الثاني:

"من يعرف مشعل الرمة على حقيقته لا يصدق بأنه يسير في الشارع دون أن يعي الأشياء من حوله. فقد درّب نفسه على أشياء كثيرة صاغت شخصيته منذ أن قرر الاستهبال، أو لنقل العبط، أو الجنون الذي هو أقرب إلى الانجذاب من فقدان العقل والتمييز.. عوّد نفسه أن يتحدث لنفسه بصوت مسموع أينما سار، ليوحي لكل من يقابله بانه مجذوب أو مجنون.."[297].

في هذا المقطع نجد السارد يكشف حقيقة مشعل والقناع الذي اختبأ خلفه، وذلك من أجل أن يستطيع العمل في المقاومة التي تقتضي التحرك والتنقل أينما يريد وكيفما يشاء، في كل الجهات والمناطق، دون أن يلفت نظر أو انتباه أحد، أيًا كان:

"بعد النكبة، كاد يفقد إيمانه بكل شيء في الحياة، فلوجوده مع المقاتلين، استطاع أن يقف على حقائق كثيرة في غاية الأهمية، جيوش تنسحب دون مبرر.. أسلحة فاسدة.. مواقع كثيرة كانت بحاجة إلى دعم بسيط كي تستطيع الصمود، ولكن لا حياة لمن تنادي.. لقد استطاع التنقل على كل الجهات من الجنوب إلى الشمال والشرق.. وعندما حلّت النكبة، توصل إلى قناعة أكيدة بأنه لا بديل عن العمل في الخفاء.. ولكنه رأى بأم عينه ماذا كان يمكن أن يحل به لو أنه وقع هنا أو هناك.. فاختار طريقه.."[298].

لقد اكتسبت شخصية مشعل، بسبب ازدواجيتها، حضورًا فاعلاً وتأثيرًا قويًا على الشخصيات الأخرى، حتى أنها أصبحت العقل المدبر لبعض الشخصيات المقاومة، ولا تستطيع التحرك إلاّ بمشورة مشعل"زوجتي معجبة بي ما دمت أقوم بواجبي معها.. المهم دعنا من هذا الآن، ولنراجع خطة عملية الغد معًا.. العمل لا يحتمل أخطاء..

---

[297] . **رواية الصراصير**، ص: 123.

[298] . **رواية المهزوزون**، ص: 152.

ثم بدأ يشرح خطة الهجوم بالتفصيل.. وسالم المتوكل يستمع إليه بانتباه واهتمام شديدين.. كان يرغب بسد كل الثغرات التي حدثت في المرة السابقة، وتمنى سالم في تلك اللحظة لو أن الحظ يسوق له مشعل الرمة ليسترشد برأيه.. ها قد مضى أكثر من أسبوع دون أن يزورهم.. فسار بعد أن ودع مجدي ولا شيء يشغل تفكيره إلاّ مشعل.."[299].

إذن، شخصية مشعل الرمة، من الشخصيات النامية والمركبة التي استطاعت أن تلعب على حبلين دون انقطاع أي منهما، بل على العكس كانت تتنقل من طور إلى آخر بيسر وسهولة، فهي شخصية متغيرة متبدلة الأحوال، تقفز من حالة إلى أخرى وفق ما يستدعيه الموقف أو يتطلبه الحدث، أو عندما تقتضي الحاجة لذلك، إنها شخصية ثرية وغنية بكل ما تحمله الكلمة، بل لعلها تعد من أهم الشخصيات في الرواية، بسبب فاعليتها وحضورها المؤثر في مجريات الأحداث، وكذلك في قدرتها على التأثير في كثير من الشخصيات الأخرى في الرواية برمتها.

وإضافة إلى هاتين الشخصيتين، فإن هناك بعض الشخصيات النامية، مثل شخصية الحاج حسين، وشخصية هالة المخلص، وشخصية جلال العكاوي، وهي شخصيات أثرت فيها الأحداث، فانقلبت من حال إلى حال ومن طور لآخر، فتبدلت أحوالها وتغيرت أساليب تفكيرها ومشاعرها، حتى خرجت بذلك من إطار الشخصية المسطحة وانزاحت لتصبح كل منها شخصية نامية مركبة.

---

[299] . **رواية شارع العشاق**، ص: 72.

الفصل الثالث

القصة القصيرة عند محمد عبد الله البيتاوي

1:3 الواقع الاجتماعي والهم السياسي في قصص البيتاوي.

- **1:1:3الواقع الاجتماعي:**

- **1:1:1:3: العلاقة بين الرجل والمرأة.**
- **2:1:1:3: الإشاعة.**
- **3:1:1:3: الانتهازية واستغلال النفوذ.**
- **4:1:1:3: المعتقدات والخرافات.**

- **2:1:3 الهم السياسي:**

– 1:2:1:3 "دعوة للحب!؟"، المضمون العاطفي المرمز.

– 2:2:1:3 "الصوت والصدى"، استعراض لبعض مراحل القضية الفلسطينية.

– 3:2:1:3: "مرسوم لإصدار هوية"، لعبة الصفر: إثبات وجود أم نفي؟

2:3 الشكل الفني في قصص البيتاوي.

- **1:2:3 تقنية القص:**

- **1:1:2:3 الحكاية.**
- **2:1:2:3 السرد التقليدي بضمير الغائب المفرد (هو).**
- **3:1:2:3 الترجمة الذاتية.**
- **4:1:2:3 تيار الوعي.**

- **2:2:3 بعض الظواهر الفنية:**

– 1:2:2:3 اللغة.

– 2:2:2:3 الرمز.

– 3:2:2:3 الشخصيات.

الفصل الثالث

القصة القصيرة عند محمد عبد الله البيتاوي

1:3 الواقع الاجتماعي والهم السياسي في قصص البيتاوي

يحضر الواقع الاجتماعي، في المجموعات القصصية الثلاث أكثر من حضور الهم السياسي، فبعملية إحصائية، نجد أن جل قصصها اتخذت من الواقع الاجتماعي – وخاصة العلاقة بين الرجل والمرأة– موضوعًا لها، في حين أن بضع قصص منها، وخصوصًا تلك التي جاءت في المجموعة القصصية الأولى "دعوة للحب!؟"، جسدت الموضوع السياسي، حيث تم توظيف الأسلوب الرمزي في طريقة طرحها للمضامين، وعند سؤال الكاتب عن سبب استخدامه لهذا الأسلوب، أجاب بأن هذا الأمر مرتبط بمسألة الخوف من وقوعه تحت المساءلة القانونية من أجهزة الاحتلال ومخابراته[300].

ولعل هذه الإجابة تفسير لقلة القصص التي تعرض فيها الكاتب للواقع السياسي في مجموعاته القصصية الثلاث، مقابل كثرتها في الموضوع الاجتماعي، حيث ابتعد في طرح مضامينها عن تقنية الرمز، لتجيء واضحة ومباشرة في التناول والعرض. وسوف يتم الوقوف على تفاصيل هذه المضامين الاجتماعية، والسياسية في الوقت نفسه، من أجل الكشف عن طبيعتها، وماهيتها، وسأبدأ بالموضوع الاجتماعي نظرًا لكثرة وجوده في القصص.

1:1:3 الواقع الاجتماعي

الواقع الاجتماعي الفلسطيني شكل، بأحواله ومتغيراته الحياتية، مساحة لا بأس بها من الأعمال القصصية لكثير من كتّابها، حيث تطرقوا إلى موضوعات اجتماعية حضرت في حياة الناس بشكل مستمر، مما ترسخت في أذهانهم وعقولهم، فدفع هذا الكتّاب إلى الكشف عنها والتعريف بها، من

---

[300] . **لقاء مع الكاتب**، 2015/4/15.

أجل إبراز ما هو إيجابي فيها والابتعاد عن ما هو سلبي، مشيرين، في الوقت نفسه، إلى السبب في معاناة الناس من هذه القضية أو تلك[301].

1:1:1:3: العلاقة بين الرجل والمرأة

كثرت القصص التي تعرضت للعلاقة بين الرجل والمرأة، في مقابل قلة الموضوعات الاجتماعية الأخرى، فقد قاربت القصص التي جسدت هذه العلاقة ربع قصص المجموعات الثلاث، في حين أن الموضوعات الأخرى لم يتم تجسيدها إلا في قصة واحدة، أو في قصتين على أبعد تقدير. وقد تراوحت موضوعات العلاقة بين الرجل والمرأة بين موضوع الحب الفاشل، وموضوع الصراع في العلاقات الزوجية، والخيانة الزوجية، ومسألة عدم التكافؤ بين الزوجين.

أولاً: الحب الفاشل

تم طرح الموضوع وتناوله في ثلاث قصص من مجموعة "دعوة للحب**!؟**" وأربع قصص من مجموعة "أوراق منسية" فقط. وحتى لا يحدث تكرار أو إطالة في العرض بسبب التشابه والالتقاء في الإطار العام لهذا الموضوع في بعض القصص، سوف يتم اختصار الحديث عن قصة واحدة من كل مجموعة، حيث سيتم الوقوف أولاً على قصة "**الست أرملة الدكتور**" من مجموعة "دعوة للحب**!؟**".

تقع الست قدرية، أرملة الدكتور أنور أشرف، في حب عوض محروس، ولكن المفارقة التي تحصل أن عوض محروس يتقدم لخطبة أختها وداد بدلاً منها، فتصاب قدرية بالصدمة.

والست قدرية أحبت زوجها، وبعد موته تقدم لها كثير من الرجال ذوي المستويات الثقافية والاجتماعية المرموقة، ولكنها رفضتهم جميعًا بسبب إخلاصها لزوجها الذي أحبته.

---

[301] . انظر: الأسطة، عادل: "القصة القصيرة في الضفة وقطاع غزة 1967-1981"، ص: 37.

بقيت قدرية على هذه الحال حتى رأت عوض محروس، فوقعت في حبه من أول نظرة، ضاربة صفحًا عن ذكرى زوجها، وما أن يتقدم لخطبة أختها حتى تدخل في صراع نفسي مرير بسبب غيرتها منها، غيرة دفعتها لأن تحقد عليها، في حين أخذت تهرب من لقاء محروس:

"أصبحت تخشى لقاءه، وكانت في كل مرة تجد العذر لكي لا تلقاه.. حتى يوم إتمام مراسم الخطبة تمارضت.. ولكنها مع ذلك لم تقوَ على عدم التفكير به، وبدأ الأمر يتحول تدريجيًا إلى شعور بالحقد نحو شقيقتها وداد"[302].

وفي أثناء تردد عوض على بيت خطيبته، يكتشف بأنه يحب أختها قدرية، فيدرك بأنه تسرع في موضوع الخطبة، ليقع في حيرة تمثلت في عدم قدرته على فسخ خطبته من وداد، وكذلك عدم استطاعته الاقتران أو حتى الاعتراف بحبه لقدرية. عندئذ لا يجد حلاً أمامه إلا أن يرحل هاربًا من المواجهة، تاركًا قدرية في حالة نفسية مريرة، بعدما ترك لها رسالة تكشف أمر رحيله:

"قدرية.. ألم أقل لك أن ما يدور في رأسك مستحيل، ولأنني أحبك وربما بقدر حبك لي، فإنني راحل.. خذي بيد وداد من أجلي.

ثم أعادت قراءة الرسالة بأنفاس مبهورة.. وفي المرة الثالثة أرعدت في هستيريا حادة..

- سافل.. سافل..

ثم أخذت تشد شعرها وكأن بها رغبة في اقتلاعه.."[303].

هذا هو موضوع القصة بشيء من التفصيل، ولكن ما هو المغزى من ورائها، هل هو موضوع التسرع في التقدم للزواج من عوض محروس الذي خطب وداد، ولكنه بعد ذلك يكتشف بأنه يحب أختها قدرية؟ ما يوقعه هذا في حيرة ليهرب متخليًا عن مشروع الزواج، وتاركًا الأختين، وخاصة قدرية، في صراع نفسي مرير. أم أن هذه القضية كانت ترمي إلى موضوع النساء الأرامل واللواتي

---

(302) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 19.

(303) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 27-28.

يعزفن عن الزواج إخلاصًا لذكرى أزواجهن، ليقعن، آخر الأمر، في حب شخص ما، لا يستطيع تحقيق رغبتهن بالزواج؟ كحالة قدرية مع عوض.

يبدو أن هذه القصة تحتوي في مغزاها على هذين الموضوعين، مع تركيزها على جانب المرأة التي يموت عنها زوجها، فيصبح خيارها في الزواج، مرة أخرى، أكثر صعوبة من ذي قبل، أي وكأن هذه القصة تقول لمعشر النساء والأرامل اللواتي لم يفتهن قطار الزواج بعد، لا تُضعن فرصة الزواج من أيديكن، وإلا سوف يصير حالكن كحال الست قدرية بطلة القصة.

في مجموعة "أوراق منسية" تأتي "**الورقة الثانية عشر**" وملخصها يدور حول تعلق شاب بابنة الجيران من خلال النظرات، ولا تعود الفتاة تظهر، ومع مرور الأيام يعرف أن سبب غيابها يعود إلى أنها خطبت، وبعد فترة يقيم أهله في بيت مقابل سكنها الجديد.

فبطل القصة، وبنوع من الصدفة، وهو يفتح نافذة غرفته صباحًا، يرى ابنة جيرانه لأول مرة، في نافذتها لحظة قيامها من النوم، ما أصابه بشيء من الذهول والانبهار.

ويستمر، بطل القصة، في الأيام المقبلة بمراقبة جارته، حتى أنه صار ملازمًا للنافذة لا يفارقها، في سبيل أن يحظى برؤيتها. ومع أنها شعرت بوجوده فبادلته ببعض النظرات والإشارات، إلا أن ذلك لم يتحول إلى حالة من الاتصال التي تتمثل في لقاء أو حوار يدور بينهما، وإنما بقي الأمر مقنصرًا على تلك الإشارات والنظرات من بعيد فيما بينهما.

وظل الحال بينهما على ما هو عليه لفترة من الزمن، مجرد نظرات وبعض الإشارات أو الابتسامات من حين لآخر، دون حدوث أي فعل إيجابي بينهما، إلى أن أخذت الفتاة تغيب عن نافذتها فانشغل تفكيره بهذا الغياب، في حين كانت هناك حركة غير عادية تدور في الحوش أمام بيتها، ما جعله يفسر ذلك الأمر ويعزوه إلى أنها مريضة، والحركة التي عندهم ما هي إلا حركة زوار جاؤوا للاطمئنان عليها. ومع كل هذا، فإن موضوع الإشارات والابتسامات لم ينقطع بينهما على الرغم من مرور عام على هذه العلاقة، وما كانت تغيب عن النافذة إلا من أجل أن تخفي أمر هذه العلاقة، ما أبعده ذلك عن النافذة أيضًا.

ومع مرور الوقت ازدادت الحركة أمام الحوش، وبدأت النساء تطل من النوافذ المطلّة على الحوش، فتسرب القلق إلى نفسه، وخاصة أن نوافذ بيت الفتاة لم يطلّ منها أحد، فغرق في أفكاره المتشعبة، وبينما ازداد قلقًا واضطرابًا بسبب ما يحدث، فإذا بأخته تعلمه بأن الفتاة قد تم خطبتها:

"ألا ترى الداخلين والخارجين؟ يقولون أن الأمر انتهى في الليلة الماضية. وقرأوا الفاتحة. وها هي "الجاهة". وصلت لإتمام الخطبة."[304].

إذن، ما تحاول القصة أن تقوله، يتمثل في أن العلاقة البريئة بين شاب وفتاة، والتي تقتصر على مجرد الإشارات والابتسامات من بعيد، لا تجدي نفعًا، ولو استمرت لفترة طويلة، وإنما يجب التحرك إيجابيًا في سبيل وضع حد لهذه العلاقة ووضعها على الطريق الصحيح، أي الزواج، وإلا فلا داعي لوجود مثل هذه العلاقة التي تحرق الأعصاب وتستنزف الوقت باعثة على الألم والمعاناة النفسية، كما حصل مع البطل في أثناء مجريات هذه القصة حتى نهايتها.

ثانيًا: الصراع في العلاقات الزوجية

تجسد الصراع في العلاقات الزوجية عبر حالتين: الأولى تمثلت في الخيانة الزوجية، بينما انعكست الحالة الثانية في عدم تكافؤ الزوجين. وقد توزعت هاتان الحالتان على خمس قصص في المجموعات القصصية الثلاث، حيث كانت في مجموعة "دعوة للحب!؟" ثلاث قصص وهي "عشانا عليك يا رب، والمهزلة، وخنته لأعطيه طفلاً". وفي مجموعة "مرسوم لإصدار هوية" بدت قصة واحدة هي "أسير الوهم". والقصة الخامسة وردت في مجموعة "أوراق منسية" تحت عنوان "الورقة السابعة". وسوف يتم تفصيل الحديث عن الخيانة الزوجية من خلال قصة "خنته لأعطيه طفلاً"، في حين ستكون قصة "الورقة السابعة" مدار الحديث عن عدم تكافؤ الزوجين. ودافع الاختيار، لهاتين القصتين، جاء بسبب إحاطتهما بهاتين الحالتين بشكل أكثر بروزًا وتركيزًا من القصص الأخرى.

---

(304) . "**أوراق منسية**"، ص: 104.

- **الخيانة الزوجية**

وهي أحد الموضوعات التي عالجها الكاتب في قصة "**خنته لأعطيه طفلاً**" .

تبدأ القصة بحوار ديالوجي، يدور حول الجنين الذي تحمله سعاد، زوجة فؤاد، نتيجة فعل الزنا مع عشيقها سمير:

- "لم يعد لي ما آسف عليه.
- أنتِ تنتحرين ببطء.
- ليتني ما كنت.
- هل أنتِ حقًا نادمة؟!
- كم هو مؤلم وفظيع أن نزرع المقت.
- نحن نعطي الأشياء من الأهمية فوق ما تستحق.
- الإحساس بالذنب يلوك أحشائي"[305].

تبدو سعاد، في المقطع المتقدم نادمة على فعلتها، ولكن ما الذي دفعها إلى فعل ذلك؟ كون هذا الفعل أوجد لديها الألم والندم. لنقرأ هذا المقطع الحواري بينهما وبين سمير:

"في عناد قلت: لن أعطيه له..

قال وقد شعرت بحزن أليم يحزّ في نفسه:

- جنون..

خذلني الندم، فقلت في مرارة:

- أكل هذا نتيجة كلمة؟

في عنف مفاجئ كرر:

---

(305) . "دعوة للحب!؟"، ص: 78.

- جنون..

آلمتني الغيرة، فهزّني وخز أهوج.. فقلت في نزق:

- ولكنه سيتزوج من ابنة خالته..

هدر في حنق:

- جنون..

وفي كبرياء قلت:

- ولسوف تخونه – حتمًا– لتعطيه طفلاً.."[306].

يبرز المقطع السابق سبب إقدام سعاد على فعلتها، إنه بدافع الغيرة المنبعثة من أن زوجها فؤاد يريد الزواج من فتاة أخرى وهي ابنة خالته. ولكن السؤال المثار هنا أيضًا، لماذا يريد زوجها الزواج مرة أخرى، مع أنهما كانا متحابين كما يوضح المقطع اللاحق:

"تململ في ضيق وألم، فبدا وكأن العبء يثقل كاهله، ليس هذا فؤادًا الذي أحببته بجنون.. إنه مرهق بأشياء تعقل لسانه.. أي جمود هذا؟ عشرة أعوام من المعرفة كافية للوقوف على أدق التفاصيل، فكيف بالحب قضيناها شهر عسسل دائم؟! لم تصبح مناجاتنا عادة رغم تكرارها، جديدة هي دائمًا، حتى في ساعات الألم قال:

- سنرتدي ثوبًا واحد لنموت معًا.. إنه قدرنا.."[307].

إن زوجها فؤاد، في الحقيقة، لا يريد الزواج مرة أخرى، وإنما الذي يلح عليه هي أمه، لأنها تريد منه أن ينجب طفلاً، لاعتقادها بأن امرأته سعادًا عقيم لا تقدر على الإنجاب، فيطاوع أمه ويخبر زوجته بذلك، فتطلب زوجته منه، كرد فعل، أن يذهبا لمراجعة الطبيب، لكنه يرفض ذلك:

---

(306) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 79–80.

(307) . **المصدر السابق**، ص: 81.

- "ولكنك ترفض مراجعة الطبيب.

فعلق وهو ما زال مطرقًا:

- لن يجدي ذلك نفعًا.. سيشرب أحدنا كأس الخيبة بمرارة"[308].

إن فؤادًا لا يجرؤ على الذهاب إلى الطبيب لأنه يخاف من أن يكون هو العقيم وليست زوجته، ولكنه يحاول إقناع نفسه بأنه سليم معافى، بل ويقول لزوجته، في تحدٍ وإكبار: "أنا متأكد من سلامتي.."[309].

فالصراع بين سعاد وزوجها الذي يريد الزواج لإنجاب طفل بحجة أن زوجته عقيم، كما صورت له أمه التي تحاول دفع شبهة أن يكون ابنها عقيمًا، أو لأنها مقتنعة بعقم زوجته، هو الذي دفع سعاد لأن تقوم بخيانة زوجها، من أجل أن تثبت أنها ليست عقيمًا:

"هل أقول له شيئًا؟ وماذا أقول له؟ هل أقول له بأنه قد مضى على موعد العادة أكثر من شهر؟ أم.. أم أقول له لقد خنتك يا فؤاد؟ نعم، خنتك لأثبت لك بأنني لست عقيمًا كما تتصور، أو كما صورت لك أوهام أمك الخرعة؟.."[310].

إذن، موضوع القصة يتلخص في أن سعاد تسوغ خيانتها لزوجها من أجل أن تثبت، بذلك، أنها امرأة سليمة من العقم، ولكن السؤال المثار هنا بشدة: هل كان هذا المبرر الذي جاءت به مقنعًا من الناحية العملية؟ وبصيغة أخرى للسؤال: ألا يوجد حل آخر غير الخيانة كي تثبت سعاد، من خلاله، أنها ليست عقيمًا؟ والجواب بالطبع، يوجد حل أفضل من الذي قامت به سعاد، وهو حل يفضي إلى معرفة السليم من المصاب بين الزوجين، مع بقاء الزوجة محافظة على عرضها وشرفها.

---

(308) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 84.

(309) . **المصدر السابق**، ص: 84.

(310) . **المصدر السابق**، ص: 85.

تمت الإشارة، في الأسطر السابقة، إلى أن سعاد طلبت من زوجها الذهاب لمراجعة طبيب بخصوص حالتها، ولكنه رفض ذلك. وهنا يحق للقارئ أن يتساءل: لماذا لم تذهب سعاد وحدها إلى الطبيب وتقوم بعملية الفحص؟ وإذا كان عدم ذهابها مرتبطًا بخوفها من زوجها، فكيف أقدمت على فعل الخيانة، والذي لو افتضح أمره لدمر حياتها من الألف إلى الياء، في حين لو انكشف أمر ذهابها إلى الطبيب، فإن الأمر لا يتعدى اللوم أو التقريع على فعلتها تلك، وبذلك تحفظ عرضها وشرفها، وتكون الحجة لها لا عليها؟.

خلاصة القول، إن الكاتب لم يوفق في الحل الذي أوجده لمشكلة سعاد حين قامت بخيانة زوجها لكي تثبت أنها ليست عقيمًا، والقصة في بنائها، السردي والحواري، لم تتطرق إلى الحديث عن شخصية سعاد ونفسيتها إلا أنها كانت امرأة محبة لزوجها، بمعنى أن القصة لم تشر إلى وجود خلل في شخصيتها كي يدفعها ذلك إلى القيام بفعل الخيانة، وما المبرر الذي جاء به الكاتب كحل للمشكلة إلا مبررًا ضعيفًا لا يرتقي إلى درجة المنطق والإقناع، بل وأكثر من ذلك أن هذا المبرر يشكل خطرًا على المجتمع، لأن مثل هذا المبرر يغدو دعوة لكل امرأة تريد أن تثبت أنها ليست عقيمًا، أن تفعل كما فعلت سعاد في القصة.

- **عدم تكافؤ الزوجين**

تبدأ قصة "الورقة السابعة" بالتالي:

"تواترت الخواطر أمام عينيه.. أحس بانقباض ما في صدره.. اكفهر وجهه للحظة.. نظر إلى زوجه وهي تقوم بترتيب الملاءات والوسائد فوق السرير في حجرة النوم.. ذرع الحجرة عدة مرات.. قال في نزق مبعثه ما يحسه من ضيق وانقباض في صدره:

- ألم يحن الوقت بعد لتعدي لي فنجان القهوة؟

تنهد في غيظ.. عاد يذرع الحجرة.. توقف لحظة.. خُيل إليه أن زوجه تتحرك بكسل من يسعى إلى إضاعة الوقت.."[311].

ويشير موضوع القصة، بشكل مباشر، إلى حالة صراع بين زوج وزوجته، فها هو في الغرفة ينتظر فنجان القهوة الذي طلبه من زوجته، ولكنها منشغلة عنه بترتيب ملاءات السرير، وعندما طال الوقت ولم يحظ بفنجان القهوة، شعر بأنها تقصد المماطلة وإضاعة الوقت. ولعل هذا المقطع، ومنذ البداية، يشير أيضًا إلى ضعف الرجل مقابل تسلط المرأة وجبروتها، فهي تتأفف وتتبرم من شقاوة أولادها:

"وعندما علا صوت أحد أطفالها في الحجرة المجاورة، رمته بنظرة متكررة وهي تقول محنقة:

- إنهم يطلّعون الروح..

تظاهر بعدم الاهتمام واستمر يذرع الحجرة.. تابعت عملها في كسل وخمول.. تأففت.. أردفت في ضيق وتبرم:

- لو كان كل الأولاد بشقاوتهم لحرمت النساء الخلف..
- إنه الدلع.. وأنت

ولكنه ابتلع باقي العبارة، ولاذ بالصمت.."[312].

ويدور الصراع بين الزوج وزوجته حول قضية الأولاد ومسؤولية رعايتهم، حيث يرمي كل واحد منهما خطأ تربيتهم على الآخر، إلا أن الزوجة يبدو تسلطها واضحًا في كيفية تعاملها مع زوجها، بالإضافة إلى قسوتها مع الأولاد، فعندما فصل من عمله بسببها، وضعت اللوم عليه وخاطبته معاتبة بشيء من الاحتقار والقرف، حتى أنها اتهمته في رجولته وقلة حيلته:

---

(311) . "**أوراق منسية**"، ص: 59.

(312) . "**أوراق منسية**"، ص: 59.

"قالت في حنق وهي تعطيه ظهرها:

- شغل بيت وترويض قرود.. أف.. لماذا يا ربي؟

فنظر إليها في شزر دون أن يحر جوابًا، ثم غادرت الحجرة بعد أن فرغت من عملها، وعاد يذرع الحجرة وهو يكظم غيظه.. بالأمس، فصل من عمله، وعندما أخبرها بذلك، وبخته بفيض من الكلمات القاسية العنيفة.. وعندما حاول أن يذكرها بالدور الذي لعبته، والذي كان بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير، وأدت إلى فصله، حملت كلماتها شيئًا من الاحتقار والقرف وهي تتهمه في رجولته وقلة حيلته.."[313].

ويسرد الزوج كيف تم فصله من عمله، وبما أجابه مديره عندما ذهب إليه طالبًا الرحمة والعفو:

"**إذا كان زوجك كما وصفتها، فأنا أعجب منك لم لا تتخلص منها**"[314].

فمديره يحضه على تركها والخلاص منها كونها امرأة متسلطة متجبرة، ولكنه لم يفعل ذلك، بل يبقيها عنده. إذن هناك سبب يمنعه من التخلص منها، فما هو هذا السبب؟ وتكمن الإجابة في المقطع الآتي:

"إنه لا يستطيع الاستغناء عنها، فقد باتت في تسلطها وسطوتها، تمثل جزءًا من كيانه.. فلقد أصبح نكدها شيئًا ضروريًا يحار في إيجاد تفسير له.. فهو إن نسي، فلن ينسى أن قدميه قد حفيتا حتى استطاع أن يظفر بها زوجة له. لقد أحبها بكل ذرة من كيانه، وكان يجد في حبه لها العذر لها، كأن يرى في كل طلباتها – المعقولة وغير المعقولة– نوعًا من الدلال عليه، ولكن.. لا لا.. ليس هذا إلا جزءًا من الحقيقة"[315].

وفي نهاية القصة يدور حوار ساخن بين الزوجين، يظهر فيه تباين القوة والسطوة بينهما، فهي تصيح وتشتم، في مقابل صمته وخضوعه:

---

(313) . "**أوراق منسية**"، ص: 61.

(314) . **المصدر السابق**، ص: 63.

(315) . **المصدر السابق**، ص: 64.

- "أي إنسان أنت؟ ألا توجد لديك ذرة من الإحساس أو الذوق؟..

لم يجد جوابًا، فقد كان يحس بصخرة ضخمة تضغط صدره فتكسر أضلاعه.. فزاد صمته من غضب زوجته.. فتابعت في ثورة:

- لقد أصبحت الحياة معك مستحيلة.. لا حل إلا بعودتي إلي بيت أبي.. لم تعد لي القدرة على الحياة معك.."[316].

وتغادر الزوجة هي وأولادها تاركَة الزوج يعاني آلامًا في صدره بفعل الكبت والقهر، ما يؤدي به الحال إلى الموت بالذبحة الصدرية.

إن ما تحاول القصة أن تقوله هو أن الزواج غير المتكافئ يؤدي إلى مثل هذه النهاية المأساوية، ولعل في كلام المدير للزوج وإشارته عليه بالخلاص من زوجته، إشارة إلى نوع من أنواع الحلول لنوعية هذا الزواج غير المتكافئ، ولكن عندما يكون الخلل في الزوج الذي لا يملك القوة والإرادة لاتخاذ قرار بالانفصال عن زوجته، أو على الأقل السيطرة عليها وكبح جماح سطوتها، فإنه بالضرورة سيتحمل تبعات هذا الضعف، ويعاني كثيرًا من الآلام التي ربما يدفع حياته ثمنًا لها كما حصل لنهاية بطل القصة.

2:1:1:3 الإشاعة

لا شك بأن الإشاعة ظاهرة خطيرة، وذلك لما لها من تبعات سلبية على المجتمع، ولعل أهميتها يتمثل في تدمير العلاقات الاجتماعية بين الناس، لدرجة أن كثيرًا منهم، إذا أصابتهم نار الإشاعة وشرورها، يضطرون إلى الرحيل تاركين مسقط رأسهم، تجنبًا للمشاكل التي تثيرها الإشاعة حولهم، وعالج البيتاوي هذه الظاهرة في قصة "**الورقة الثانية**".

يروي الراوي عن بلدته ذات الحكايات التي لا تنتهي، وبؤرة انطلاقها نبع العين.

---

(316) . **المصدر السابق**، ص: 65.

"الحكايات في بلدنا لا تنتهي، وكل حكاية تتقاذفها ألسنة الناس، لا بد وأن تكون قد انطلقت من نبع العين"[317].

فنبع العين ملتقى كثير من الناس، وخاصة معشر النساء اللواتي يذهبن إليه من أجل جلب الماء لبيوتهن، أو في بعض الأحيان من أجل الاستماع إلى ما هو جديد من قصص وحكايات، ولذلك، فإن أهل البلد، في هذا المكان، يحكون حكايا وأخبارًا، سواء أكانت صادقة أم كاذبة، حقيقية أم خيالية، ثم ينشرونها في كل الأنحاء، ولهذا فلا غرابة أن الكاتب يشبهه بالإذاعة.

وكانت هذه الأحاديث التي تروى من شخص لآخر، تحمل كثيرًا من البهرجة والمبالغة، فهي لا تروى كما سمعت، وإنما يتصرف راويها في روايتها، فيبالغ هنا، ويبهرج هناك، يُجمل هذه ويُقبح تلك، حتى يخرج الخبر بحلة أخرى غير التي كان عليها في الأصل:

"إلا أن إذاعة نبع العين تبقى المحطة المميزة والمتميزة عن غيرها من المحطات، فقد يذاع النبأ من أية محطة، ولكن لكي يسري بين الناس كالنار في الهشيم، يجب أن تبثه إذاعة نبع العين، فهي الوحيدة القادرة على الوصول إلى كل بيت وفي أي وقت، وإذا ما أذيع من هناك، فعليك أن تطمئن بأن البلدة كلها قد سمعته، وقد ينتقل إلى القرى والخرب المجاورة، تتناقله الألسن.. تبهره وتملحه.. ثم تضيف إليه اللمسات السحرية الأخيرة حتى يخرج في أبهى حلة وأحلى منظر.."[318].

واتكاء على ما سبق، فإن هذا الأمر كان يتسبب في حدوث مشاكل كثيرة بين الناس الذين تخصهم الحكاية أو تدور حولهم:

"فحكاية حب بسيطة قد تتحول إلى حكاية هتك شرف، ودوس عرض، وربما وصلت إلى حمل وإجهاض و.. و.. وهات يا آتي وخذ يا غادي.. وكثيرًا ما تأخذ بعض الناس النخوة والحمية، فتقع فيها رقاب وتسيل فيها دماء، وهات خلصنا.. فقد ارتكبت عدة جرائم قتل، وبعد أن كانت الفأس تقع

---

(317) · "**أوراق منسية**"، ص: 15.

(318) · "**أوراق منسية**"، ص: 16.

في الرأس كانت تظهر الحقيقة المرة.. وإذا بالحكاية كلها لا تعدو عن كونها مزحة سمجة وقحة خرجت من فم أحدهم في لحظة تجل، أو كذبة من كذبات نيسان.."[319].

ومع أن القصة تتناول موضوعات أخرى يتداولها رجال القرية في أثناء سهراتهم الصيفية، مثل تطوير القرية والتقدم بها، كالعمل على تحسين الزراعة مثلاً، وتعميق العلاقات الاجتماعية، وغيرها، فإنها تبقى موضوعات هامشية في مقابل الموضوع الأساسي وهو الإشاعة، فكلما كان البعض يتحدث عن المشاريع التطويرية في القرية، كان البعض الآخر يزيح دفة الحوار باتجاه الحكايات المبنية على الإشاعة، وخاصة تلك التي تتعرض لأعراض الناس:

"إنهم غاوون عكننة، دعونا نروّح عن أنفسنا بحكاية ما داموا لا يريدون غير ذلك..

فرد عليه حسين سعيد بصوت أسيف:

- حكاياتنا كلها لوك بأعراض الناس وبلاويهم..

فعدل محمود العبدي عن جلسته وهو يقول في أنفة وترفع:

- لقد كنت شيخنا.. ولكن من يوم رافقت المتعلمين صار حالنا غير حالك.. وأصبح لا هم لك إلا الحديث عن العمل والعمال والزراعة والمزارعين وكأنك أبو العريف..
- ولكن، من قال للناس ؟أن يعرضوا أعراضهم على الحبال لنلوكها ويلوكها غيرنا.."[320].

وفي الصفحتين الأخيرتين من القصة يعالج الكاتب ظاهرة الإشاعة بشكل مباشر، مبديًا كيفية تسلسلها وتناقلها بين الناس، وخاصة فئة النساء، حيث يعود الكاتب إلى نبع العين، في إشارة إليه كمكان يتم فيه تداول الإشاعة ونشرها:

"وفي صباح اليوم التالي، كانت أنيسة تملأ جرتها من النبع عندما وصلت إحدى الفتيات فتساءلت:

---

(319) . **المصدر السابق**، ص: 16.

(320) . "**أوراق منسية**"، ص: 20.

- صحيح ما سمعناه؟
- خير؟
- حليمة مرت أبو عارف.. يقولون أنها باعت معظم محصول الحاكورة بواسطة قريبها محمود العبدي من ورى ظهر جوزها، ومين عارف شو في هالطبخة؟!

ثم حملت أنيسة جرتها وذهبت.. وعندما عادت تملأ الجرة الثانية بعد ساعة، اقتربت منها إحدى الفتيات وهي تقول في دهشة تكاد تعقد لسانها:

- مش بقولوا حليمة مرت أبو عارف لايفة على قريبها محمود العبدي.. وما دام كاين بينهم ود من الأول، ليش ما أخذته، وإلا لازم تلطخ سمعة جوزها المسكين.."[321].

خلاصة القول، إن الكاتب يريد أن يقول، في قصته، أن موضوع الإشاعة له مخاطر كبيرة على المجتمع، والتي يمكن أن تصل إلى حد سفك الدماء والقتل بين الناس بسببها، أو على أقل تقدير رحيل بعض الأهالي عن قراهم خوفًا من أن يصبحوا مضغة تلوكها ألسنة الناس، كما حصل مع محمود العبدي وأبي عارف وأهله في القصة، والذين رحلوا عن القرية بسبب الإشاعة التي دارت حولهم، وما سببته لهم من خزي وعار، مع أنهم بريئون من الكلام الذي قيل عنهم.

3:1:1:3 الانتهازية واستغلال النفوذ:

ثمة قصتان، تعرضتا لهذا الموضوع، الأولى بعنوان "حكاية الشيخ مسعود" والثانية بعنوان "حكاية مريم عبد اللطيف". ورغم وجود اختلاف بين مضامينهما، إلا أنهما التقيتا على هدف واحد، وهو موضوع الانتهازية واستغلال النفوذ من أجل الابتزاز، أو تسخير الآخرين لتحقيق مصالح شخصية لمن يملكون النفوذ والمناصب العليا.

يبدأ الحوار في قصة "**حكاية الشيخ مسعود**"، وملخصها أن الشيخ مسعود يُدعى لمقابلة مدير الدائرة التي يعمل فيها، حيث كان الأول سببًا في توظيف الثاني، بينهما ليكتشف الشيخ مسعود بأنه قد تم تلفيق اتهامات له، هو بريء منها، ما يدفعه هذا إلى الاعتداء على المدير في نهاية القصة.

---

(321) . **المصدر السابق**، ص: 23-24.

يبدو موضوع استغلال النفوذ واضحًا بشكل مباشر، وذلك من خلال مدير دائرة حكومية يستدعي موظفًا يعمل في الدائرة نفسها، يدعى الشيخ مسعود، حيث أن هذا الأمر جعل بعض الناس يوقنون بوقوع كارثة على رأس الشيخ مسعود:

- "يا جماعة.. مش بس تفهمونا شو الحكاية..
- لا حكاية ولا شكاية..
- الشيخ مسعود راح بشربة مية..
- هي هاي.. والا بدك إياه يحط رأسه من راس مدير الدائرة ويتم..
- لكن يا جماعة..
- منو العوض، وعليه العوض..
- والله كان زلمة طيب، وقد حاله، لكن العباطة شو بدها تفيد..."[322].

في حين يرى البعض الآخر من الناس أنها فرجت على الشيخ مسعود، لأن مدير الدائرة الذي استدعاه، هو ابن جاره، وقد سعى الشيخ مسعود له، فيما مضى، من أجل توظيفه كاتبًا عند المدير القديم لهذه الدائرة:

"لكن الحكاية باختصار، واختصار شديد أيضًا، أن الشيخ مسعود طلب لمقابلة مدير الدائرة لأمر هام وضروري جدًا جدًا جدًا.. وتكون قد فرجت يا شيخ مسعود..أليس المدير هو ابن عم محمد الحامد جارك وابن بلدياتك.. صحيح أنك لم تذهب لتقديم فروض الولاء والطاعة عندما بلغك خبر نقله مديرًا لدائرتكم، ولكن ألم تكن صاحب الفضل والنعمة عليه يوم سعيت له عند مدير الدائرة القديم؟ وقبل شفاعتك المصحوبة بتنكة زيت، وتنازل – الله يكرمه– وعينه كاتبًا في الدائرة"[323].

وحتى الشيخ مسعود نفسه، أخذ يمني نفسه بمقابلة المدير، وأنه لا بد وأن يكون قد جهز له إحدى المفاجآت السارة، وذلك من باب رد الجميل للشيخ مسعود الذي كان سببًا في توظيفه سابقًا:

---

(322) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 14.

(323) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 14.

"وكانت الصورة والأفكار تملأ رأسه، وقلبه مذ تلقى الطلب لمقابلة المدير، فجافاه النوم، وأرقته الأحلام، لقد فرجت يا شيخ مسعود، وآن لك أن تقبض ثمن تنكة الزيت أضعافًا مضاعفة.."[324].

ولكن الموضوع جاء على عكس ما كان يتوقعه الشيخ مسعود، وذلك عندما التقى صديقه منصور العكاوي، الموظف في الدائرة نفسها، حين أطلعه على بعض الأمور المتعلقة بالدائرة:

"وفي غرفة الحاج منصور، وقف الشيخ مسعود على أمور وحقائق مذهلة كادت تفقده رشده، وتحوله إلى شخص آخر، لولا رجاء الحاج منصور المتكرر له وتحذيره إياه من مغبة تطور الأمور وتسارعها"[325].

إذن، علم الشيخ مسعود، من خلال ما أطلعه عليه صديقه منصور من أن المقابلة ليست في صالحه، وإنما هي من أجل مساومته على ترك الوظيفة بتقديم استقالته، وإلا سوف يتعرض للسجن بسبب بعض التقارير الخطيرة الموجهة ضده:

"قال المدير بصوت حرص على أن يحمّله شيئًا من الود والعطف زادا في غضب الشيخ مسعود:

- أنا بقول قدّم استقالتك أفضل...

ولم يحتمل الشيخ مسعود الصورة، فقال بصوت زاجر:

- هيك.. خبط لزق أقدم استقالتي.. مش ممكن تكون التقارير كلها كذب في كذب..
- أنا أقترح هذا لمصلحتك.."[326].

كان المنطق يستدعي أن يقف المدير إلى جانب الشيخ مسعود، يدعمه ويدافع عنه في أي شيء قد يتعرض له في الدائرة، وذلك لكون الشيخ مسعود هو من سعى، سابقًا، إلى توظيفه، بمعنى أن النعمة التي هو فيها الآن، ما كانت لتصيبه لولا الشيخ مسعود، ولكن الذي حصل هو العكس، فالمدير هو الذي وقف ضد الشيخ مسعود، مطالبًا باستقالته، بحجة أن ذلك أفضل له، مخافة إدانته

---

(324) . **المصدر السابق**، ص: 15.

(325) . **المصر السابق**، ص: 16.

(326) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 21-22.

بسبب التقارير الملفقة عنه، ولذلك فالسؤال المثار هنا: لماذا فعل المدير هذا الشيء بالشيخ مسعود؟

إن الإجابة عن السؤال المتقدم تكمن في المقطع اللاحق الذي جاء في نهاية القصة، وهو محاورة بين المدير والشيخ مسعود الذي يقول:

- "دخلك مين كان عارف إني أنا اللي سعيت تا حفيت أقدامي حتى وظفتك، ما ألاقي الشر إلا منك، هاي آخر المعروف لط كفوف.. أي خلي في عينك حصوة والا حبة ملح..

وفي حقد مسموم صاح المدير:

- بره..
- بره بره.. والرزق على الله.. لكن..
- أنت بتهددني.. الحق علي اللي بعدني ما حولت أوراقك للشرطة..
- أيوه.. أظهر وبان.. وعامل حالك مش عارفني.. قول قرفان مني لأني بذكرك بأيام الطفر والنوم على العتمة.. آه منك يا خسيس.. اللي بوصل بالطريقة اللي وصلت أنت فيها مش كثير عليه إنو يفعل هذا وأكثر من هذا.. لكن مش رايح أخليك إتم بهوستك.."[327].

إذن، وباختصار، فإن القصة تثير، في مضمونها، قضية النفوذ واستغلاله، في إشارة واضحة إلى من يصلون لمناصب عليا وهم في الحقيقة لا يستحقونها، وإنما وصلوا إليها من خلال انتهازيتهم وتسلقهم على الآخرين، ثم يبدأون بعد ذلك بالإساءة إلى كل من مد لهم يد العون حتى وصلوا إلى ما وصلوا إليه.

أما قصة "**حكاية مريم عبد اللطيف**"، فإن أمر الانتهازية واستغلال النفوذ اتخذ مسارًا آخر، فمريم امرأة شابة تعيش وحدها في بيت كبير واسع، بعدما ماتت جدتها التي كانت تعيش معها، وهي امرأة على قدر من الجمال، وليس لها أي سند لا من قريب ولا من بعيد، ما دفع هذا الوضع

---

(327) . **المصدر السابق**، ص: 24-25.

الكثيرين من ضعاف النفوس، ذوي الأخلاق الخبيثة والسيئة، من أجل استغلالها والنيل من شرفها وعرضها، فالقصة تبدأ بتجمهر جموع الناس أمام بيت مريم حيث يتهمونها في شرفها:

"تنهدت في قلق، وهي تستشعر خطرًا محدقًا، تيقظت مداركها، ثم راحت ترقب الموقف بانتباه وحذر شديدين كيلا تفاجأ بخطواتهم التالية.. ولكن.. أتتوقف الطبول عند ذلك الحد من الاتهام والتشهير؟ أيمكن أن يرضي ذلك غرور من أرادوني مشاعًا بينهم؟.."[328].

إن مريم تتعرض لمساومة من الأشخاص المستغلين، وذلك كونها تعيش وحدها، فلا خوف من أن أحدًا سوف يقف في مواجهتهم من أقربائها، فلذلك يعرضون عليها أن تمكنهم من نفسها، عنئذ ستجد الحظوة لديهم إن هي قبلت، أو أنهم سيحرضون عليها الناس إن هي رفضت، بحجة أنها امرأة زانية، فيتم رجمها، أو على الأقل طردها من بلدتها، ولكن لتثبت أنها شريفة فهي تطلب منهم الزواج، ولكنهم يرفضون ذلك:

- "نحن نسعى إلى مصلحتك.. نبقي على حريتك.. الزواج يقيدك.. ونحن نريد لك الحرية.. ما سندفعه لك سوف يغنيك عن كل شيء.. ستكونين محط أنظار الجميع.. ملكة غير متوجة.. فأنت وحيدة بلا رجل يقف إلى جانبك.. فلم لا تكونين ملكًا لكل الرجال؟

ولكنها أصرت على موقفها، وتمسكت بشرفها الوحيد، فقالوا:

- ستندمين، لأن الكف لا "يلاطش" المخرز.."[329].

وعلى الرغم من الضغوطات الكبيرة التي تتعرض لها، فإنها تصر على مقاومة هؤلاء الناس، والوقوف في وجوههم بكل إصرار وتحدٍ، فهي تقف في ثبات أمام الجموع لتدافع بقوة عن نفسها من الإشاعات والاتهامات الباطلة التي لفقت لها زورًا وبهتانًا قائلة لهم بحزم وحسم:

---

(328) · "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 66.

(329) · "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 67-68.

- "هل تعتقدون أن إفككم قد هزني؟

فصرخ ابن المختار – الذي كان يتقدم الجميع– في هياج وحقد:

- أنتِ متهمة بالزنا، وقد تحققنا من ذلك.. فيجب رجمك.."[330].

ثم تبدأ مريم بعرض دفاعها على مسمع من الجميع، فتفضح كل من حاول الاعتداء عليها، خاصة ابن المختار، الذي استغل نفوذه ابنًا لكبير البلد، يخافه الجميع ويخشى سطوة أبيه، ولأنه حاول استغلالها فرفضت، وهجم على بيتها فصدته وكسرت شوكته، فقد أخذ يلفق لها التهم والإشاعات التي تطعن في شرفها، فها هي تكشف أمره وتفضحه أمام الجموع:

"أتريدون الحقيقة حقًا، أهي غايتكم؟ إن كنتم تريدونها فهاكم هي.. إن ابن المختار المبجل، عندما تهجم علي في داري بوقاحة يحسد عليها.. خرج من داري وهو خصي.. ولو قمتم بعرضه على أي طبيب لأكد لكم ذلك.."[331].

إن النفوذ والانتهازية واضحتان من خلال تعامل بعض الرجال السيئين، الذين حاولوا استخدام جبروتهم لتطويع امرأة لا حول لها ولا قوة، من أجل النيل من شرفها وعرضها، وعندما وقفت في وجوههم متحدية، سعوا إلى إثارة الفتنة حولها وإشاعتها بين الناس الذي جاؤوا إلى بيتها من أجل محاسبتها، ولكنها وقفت أمام جموع الناس بقلب مليء بالقوة والإصرار لتدافع عن نفسها، حيث استطاعت بكثير من الأدلة والبراهين أن تثبت براءتها.

ولعل المقطع اللاحق، يبرز ما تحمله القصة من هدف سعى الكاتب إلى إيصاله للقارئ، حيث تقف مريم، في هذا المقطع، أمام الجميع لتشرح لهم كيف كانت تعيش مع جدتها، وكيف كانت وإياها تجوبان شوارع البلدة وأزقتها، حتى باتت تحفظها عن ظهر قلب، وبعد موت جدتها ورحيلها بقيت تمارس عادة التجوال في البلدة:

---

(330) . **المصدر السابق**، ص: 70.

(331) . **المصدر السابق**، ص: 73.

"وبعد رحيلها، أصبح الأمر لدي عادة أمارسها وحدي، وإذا بكم تتقولون، ورحتم تختلقون الإشاعات من حولي، ثم تصدقونها.. ألأنني اكتسبت عادة من جدتي، رحتم تتخرسون علي بما تمليه عليكم شياطينكم أم لأمر ما في نفوسكم؟ أصبح الكل منكم لا يرى فيَّ إلا تلك الفتاة الجميلة الحلوة الرشيقة، ذات الجسد الملفوت، التي عنست.. ولأنها عنست فلا بد من أنها تداري خطيئة ما.. من يدري؟ إنها وحيدة، والوحدة مؤلمة، والشيطان شاطر، دار يسرح بها الخيّال، ونما الوهم في أعماق بعضكم، لِمَ لا نحاول إغواءها، ولكن لا أحد منكم حاول أن يفكر بي كزوجة له.."[332].

4:1:1:3 المعتقدات والخرافات

لم يعالج الكاتب هذا الموضوع إلا في قصة واحدة "**الضبع**"، وذلك عبر استخدامه إطار الحكاية الشعبية كقالب فني يطرح فيها موضوعه القصصي.

ظهرت القصة في مجموعة "مرسوم لإصدار هوية"، وملخصها، أن سالم، أحد شخوص القصة، خرج من بيته، ولكنه لم يعد طوال النهار، وقد ظل غائبًا طوال الليل أيضًا، مما أثار مخاوف أمه التي ازدادت، بسبب وجود أقاويل عن وجود ضبع في المنطقة، وهنا بدأ والده باستثارة حمية الشباب للبحث عن ولده، ولكنهم يتخاذلون بفعل الخوف من الضبع، وفي نهار اليوم التالي يخرج والده مع جمع غفير من القرية للبحث عن سالم، فيجدونه قد قتل الضبع.

لا يخفى ما لهذه القصة من هدف تعليمي أراد الكاتب إيصاله للقرّاء، وذلك ردًا عى الخرافات التي نسجت حول "الضبع" كحيوان مفترس لا يستطيع أحد أن يتصدى له، إذ أنه، كما رسخ في أوهام الناس، يسيطر على فريسته بمادة يفرزها أشبه ما تكون بالمخدر، أو البنج على حد تعبير الكاتب في القصة، مما يجعل الفريسة تنساق خلفه في طواعية واستسلام.

---

(332) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 73.

"الضبع لا يهاجم مباشرة، فهو يلف ويدور حول فريسته حتى ينال منها الخوف والجزع.. وأخطر ما فيه، في تلك الحالة، هي الرائحة التي يفرزها.. إنها أشبه بالبنج.. وإذ بفريسته تنساق خلفه في طواعية.."[333].

إن الكاتب، في قصته هذه، سخر ضمنًا، من الحكايات والقصص المروية عن الضبع، والتي زرعت الخوف في قلوب الناس ونفوسهم، ولعل هذه السخرية قد جاءت على لسان الكهل، أحد شخوص القصة، والذي يمثل صوت الكاتب الدافع باتجاه الوقوف في وجه الضبع ومواجهته وعدم إعطائه الفرصة لمهاجمتهم. والمقطع التالي يبين ذلك:

"فرد الكهل في محاولة لاستثارة هممهم:

- لو كانت بي قوة، لكفيتكم شره.. الضبع بحاجة إلى رجال لا يعرفون الخوف، ولا يخشون المخاطر.. فالخوف يزيده شراسة، والجرأة تردعه..

فقال أحدهم والجزع يلوي أعماقه:

- لقد كان يقعقع في الليلة الماضية وسط المنازل في القرية..

فقال الكهل في سخط:

- وإن بقي الحال هكذا، فقد نجده يدق أبواب المنازل ليأخذ فريسته من داخلها.. الخوف والجزع يعطيان الضبع الفرصة ليعبث كما يريد.."[334].

ولذلك فإن الرجل الكهل يتوجه لأهل القرية، وبصوت تحريضي مباشر قائلاً لهم:

"انزعوا الخوف والجزع من قلوبكم أولاً، فإنه قد ينال من واحد منكم، ولكنه بالتأكيد لن ينال منكم مجتمعين"[335].

---

(333) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 101.

(334) . **المصدر السابق**، ص: 100-101.

(335) . **المصدر السابق**، ص: 101.

وكلام الكهل هنا يستحضر الحديث النبوي الشريف: "عليكم بالجماعة فإنما يأكل الذئب من الغنم القاصية"[336].

وهذا الكلام، أيضًا، يحمل في مغزاه هدف القصة، وهو الدعوة إلى الوحدة في مواجهة الأخطار التي تصيب المجتمع، وعدم الركون إلى الخوف المبني على الحكايات الخرافية التي لا أساس لها من الصحة، كما هو حال الخزعبلات التي نسجت حول الضبع وكيفية افتراسه. وإمعانًا من الكاتب في تكريس هذا المغزى، فقد أنهى القصة بمقتل الضبع على يد أحد أفراد القرية وشبابها وهو سالم:

"وفجأة، شق عنان السماء صوت مناد يردد: جاي يا أهل البلد جاي.. فأصغى الأهالي المنتشرون في كافة الأرجاء بقلوب ترتجف من الوجل والخوف.. وراح كل منهم يحدد مصدر النداء حسب موقعه، ثم أخذوا بالتقاط نحوه بهمة.. منهم من جرى ، ومنهم من هرول، ومنهم من سار بقدر ما أسعفته قدماه.. وكلما وصل أحدهم، كان يقف مذهولاً مبهومًا.. لا يدري.. أيبكي أم يضحك أم يصرخ في ابتهاج.. فقد كان سالم مستلقيًا على ظهره في إعياء شديد وقد لطخ الدم ملابسه، وإن بدت علامات الانتصار والابتهاج في قسمات وجهه.. وبالقرب كانت جيفة الضبع وقد غرست في عنقه سكين"[337].

2:1:3 الهم السياسي

جاء حضور الهم السياسي في أعمال البيتاوي القصصية قليلاً، حيث لم يتجاوز بضع قصص، وقد استخدم الكاتب في كتابة قصصه هذه أسلوب الرمز، حيث جاء تناول الهم السياسي محدودًا غير مرتبط بقضية بعينها كالتمسك بالأرض، أو المقاومة، أو التضحية والصمود في وجه المحتل، أو معاناة المواطن تحت الاحتلال، وغير ذلك من المواضيع السياسية التي تطال قضايا محددة في القضية الفلسطينية، كما فعل كثير من كتّاب القصة الفلسطينيين أمثال: محمود شقير، خليل السواحري، محمود قدري، سامي الكيلاني، جمال بنورة، زكي العيلة، أكرم هنية، فضل الريماوي، مفيد دويكات، وغيرهم من الكتّاب الذين ركزوا في كتاباتهم على جوانب عديدة من القضية

---

(336) - **حديث نبوي شريف.**

(337) - "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 102.

الفلسطينية، حتى أنها صارت بمثابة مرآة تعكس الواقع الفلسطيني، بكل جزئياته وتفاصيله، تحت الاحتلال، بحيث يمكن اعتبارها وثيقة تاريخية لفترة معينة من حياة الشعب الفلسطيني[338]. وإنما جاء تركيز البيتاوي عامًا، مثل مسألة التآمر على فلسطين وضياعها كما في قصة "دعوة للحب!؟"، وكذلك استعراض بعض المراحل الزمنية في تاريخ القضية الفلسطينية، مثل نكبة 1948، وحرب 1956، ثم هزيمة 1967، كما في قصة "الصوت والصدى"، وهاتان القصتان من مجموعة "دعوة للحب!؟". وأخيرًا استعراض موضوع الجدل الذي دار حول الاعتراف بمنظمة التحرير الفلسطينية، كما في قصة "مرسوم لإصدار هوية. وفيما يلي تفصيل لهذه القصص من أجل الكشف عن مضمونها السياسي.

1:2:1:3 "دعوة للحب!؟"، المضمون العاطفي المرمز

تحكي هذه القصة عن علاقة حب بين شاب وفتاة، لكن هذه العلاقة لا تستمر ولا تستقيم فيما بينهما، بل على العكس تضيع الفتاة من الشاب من خلال استيلاء أحد الشخوص عليها، ومن ثم تزويجها من ولده بمساعدة رجال الشرطة. هذا هو ظاهر القصة وسطحها، أما حقيقة موضوعها فإنه محمل برموز تشير إلى معنى توارى في العمق، هذا المعنى لا يتكشف إلا بفك رموزه التي تلبست القصة.

فالفتاة، في القصة، ترمز إلى أرض فلسطين، بينما الشاب يرمز إلى أهلها وسكانها وكذلك قيادتها، والفتاة تحمل للشاب، في نظراتها، دعوة للحب، ومع أنه يبادلها الشعور نفسه، إلا أنها ضاعت من بين يديه، وذلك في إشارة إلى ضياع فلسطين وهزيمة أهلها، ولكن مع ذلك بقي شيء من الأمل، في استردادها، قائمًا.

"لقد كانت هزيمته بالصمت المفرغ، أقسى على نفسه من فقدانها، رغم كل ذلك الشعور الذي اعتوره أمام تلك النظرات.. فبدأ بالبحث والسؤال والعمل بكل وسيلة يمكن أن تأتي بشيء من الأمل.. وإذا كان قد أعياه الأمر بعض الشيء.. فإن الحلم رفيق لكل خطواته فأزهاها.. وجاوزت الغبطة حدود الأمل عندما عادت تلك النظرات للالتحام بعد طول ترقب وبحث وانتظار. هكذا،

[338] - انظر: الأسطة، عادل: "**القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة** 1967-1981"، ص: 74.

كالقدر، انتترت أمامه.. كما لو شقت الأرض عنها.. وإذا كان في المرة الأولى قد ذهل عن نفسه.. فإنه الآن أعجز من أن يصدق.. أهي حقًا بلحمها ودمها؟ وهذه النظرات المترعة بالدعوة المفعمة بالرضا.. فكانت نشوة اللقاء العابر أكثر إمتاعًا، إن لم تكن شيئًا ملموسًا قد وقع في حد ذاته"[339].

ولعل الصمت المفرغ من أي فعل، والذي كان وقعه أشد من الهزيمة نفسها، يشير إلى صمت الحكومات العربية على ما جرى لفلسطين، ومع ذلك فإن أهلها لم يقفوا مكتوفي الأيدي، بل حاولوا بشتى الطرق، بالبحث والسؤال والعمل بكل وسيلة يمكن أن تصب في صالح استرداد فلسطين وتحريرها، ولذلك فقد برزت علاقة الحب قوية بين فلسطين وأهلها:

"وبلا تردد، تقدم نحوها بخطوات ثابتة، هل تضيع اللحظة، فتضيع؟ ولكن الخوف من أن تضيع فرصة أخرى، أقوى على الإقدام من أن تصده الرهبة، فاحتواها بين ذراعيه المحمومين بالنشوة.

- أريد أن أتأكد من أنني لست في حلم..

فدفعته عن صدرها في حنان وهي تقول في جذل:

- ألا تكفيك كل هذه النظرات المحمومة المسعورة الشرسة التي تحدق فينا لتتأكد من أنك لست في حلم؟ إنهم ينظرون إلينا وكأنهم يقعون تحت تأثير كابوس مرعب"[340].

ولكن أمر هذه العلاقة وقوتها، التي تربط فلسطين بأهلها، لم تعجب المحتل الغاصب ومن سار في ركابه من الدول الأخرى، فبدأوا يكيدون لهما، في محاولة لإبعادهما عن بعضهما، وترك كل واحد منهما الآخر:

"وفي تلك اللحظة عاد يضمها إليه مفرغًا، فوق صدرها، كل ذلك الخواء الذي كان يعشعش في أعماقه بزفرة حادة، وعند ذلك سمعا صوت شرطي يقول في ذهول:

- أحقًا أرى ما أرى؟

---

(339) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 6-7.

(340) . **المصدر السابق**، ص: 10-11.

- ألم ترَ عاشقين في حياتك؟
- ربي! أإلى هذا الحد بلغ بكما الأمر؟ ألا تعرفان شيئًا اسمه الأخلاق العامة؟ الآداب العامة؟
- ساعة اللقاء لا يُعرف العام من الخاص..
- من أين واتته القدرة على هذه القحة، وقد كان مرعوبًا أبدًا أمام رجال السلطة؟.."[341].

فرجال السلطة ومركز الشرطة، يشيران إلى هيئة الأمم، فعندما شعرت الدول التي تساند الاحتلال بتمسك أهل فلسطين بأرضهم وعدم التفريط فيها، حيث بدأوا القيام بمحاولات استردادها وتحريرها بكافة الوسائل والطرق السياسية والعسكرية، أصبح هذا الأمر، مخالفًا للقوانين والأعراف الدولية، لأن الفلسطيني بحبه أرضه وتعلقه بها صار يمثل وقاحة مخلة بالآداب والأخلاق العامة، لذلك يجب إحالته إلى مركز الشرطة الذي يرمز إلى هيئة الأمم للبت في هذا الأمر:

"... ولكن الشرطي نظر إليهما في غضب قائلاً:

- أمامي.. أمامي إلى مركز الشرطة.. تستطيع أن تقول كل ما عندك هناك..
- ولماذا لا ينتقل المركز إلينا؟
- يا إلهي!! أوصل الاستخفاف بك إلى هذه الدرجة من الوقاحة؟
- وما الوقاحة في أن يلتقي عاشقان؟ زوجان؟.."[342].

وهنا يتدخل أحد الشخوص ليكفلهما من مركز الشرطة، والذي يستبشر الشاب بتدخله وكفالته في بادئ الأمر، حيث يرمز الكفيل هنا إلى الإدارة الأمريكية كراعية للسلام:

"عندما دخل الحجرة من قدم ليكفلهما، وليقوم بدفع الغرامة المقررة عليهما، انتتر واقفًا ليقول في نشوة وانتصار:

- والآن.. هل أنا في حلم؟"[343].

---

(341) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 11.

(342) . **المصدر اسابق،** ص: 11-12.

(343) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 12.

ولكن تدخل الكفيل في حقيقة الأمر، لم يكن في صالح الشاب وحبيبته، وإنما كان يخطط لمؤامرة مع ولده الذي يرمز إلى المحتل الغاصب، من أجل تسويغ الاستيلاء على الفتاة لتصبح زوجة له، أي صاحبها ومالكها، ولذلك يستخدم الكفيل المكر والخديعة مع الشاب الذي ينخدع له فيسلم له أمره ويترك الفتاة تذهب معه وهو في غاية التشوق والسرور، غير مدرك لحجم المؤامرة التي وقع فيها.

وبعدما يأخذ الكفيل الفتاة، يعود الشاب للسؤال عنها، فيعلمه بأنه قد زوجها من ولده، فيصاب الشاب بالصدمة، وكردة فعل يحاول الاعتداء على الكفيل، يتم اعتقاله على الفور بتهمة الشروع بالقتل، وبينما هو في شد وجذب مع رجال الشرطة، تطير سكين في الهواء لتستقر في صدر الشاب، وهذا دليل أن الشاب استحق القتل لأنه أضاع الفتاة وفرط فيها، حيث يشير، فعل القتل، إلى خيار المقاومة التي يتبناها جيل جديد من أهل فلسطين من أجل استردادها وتحريرها.

فيما تقدم من قراءة، محاولة من أجل الكشف عمّا أحاط بها من رمزية تبناها الكاتب في عرض مضمونه السياسي، ولكن السؤال هنا، ما هو وجه الإقناع في رمزية القصة؟ بمعنى آخر، هل الكاتب، حقيقة، استخدم أسلوب الرمز في قصته؟ أم أنها قصة مباشرة غير مرمزة؟

بعيدًا عن رأي الكاتب نفسه، الذي أشار، في لقاء معه، إلى رمزية القصة[344]، فإن قراءة سريعة لبنية القصة تكشف إن كانت رمزية أم لا.

إن قراءة عميقة لتسلسل الأحداث وصراع الشخوص في القصة تكشف عن أن الكاتب قد ألبسها لبوس الرمز، فمثلاً، يشير المقطع الآتي إلى حوار بين الشاب وبعض الشخوص في محاولة منهم لإقناعه بالزواج من فتاة أخرى غير تلك التي يعشقها، أي الإقامة في بلد عربي آخر، وهو ما تقوله الصهيونية لأهل فلسطين، هناك دول عربية واسعة فانتقلوا إليها:

- "كل واحد منا يبحث لك عن فتاة صالحة معقولة ليعرضها عليك، وما عليك بعد ذلك إلا أن تقول هذه أو تلك.

(344) . لقاء مباشر مع الكاتب، 2015/4/15.

- تبحثون.. ولكنها موجودة.
- من؟ نعم.. من؟
- زوجًا بلا إسم.. بلا شخصية محددة.. بلا هوية.."[345].

يريدون سلب فلسطين منه، ويريدون تزويجه من فتيات أخريات، أي يقترحون عليه الإقامة في بلدان أخرى، وحين يتزوج من فتاة أخرى غير فتاته، يغدو بلا شخصية محددة، وبلا هوية، أي يصـــبح مثل

اللاجئين في العالم العربي، مجرد سكان، لا هوية لهم ولا ملامح.

وشيء آخر، أن ما يحدث في مركز الشرطة بين الفتاة والشاب من جهة، وبين الكفيل من جهة أخرى، خارج عن نطاق العقل والمنطق، فليس من المعقول الطريقة التفاوضية الحاصلة بين الشاب والكفيل[346]. وحتى عندما يأخذها هذا الكفيل من حبيبها الشاب لا تقاوم، وإنما تكتفي بقول كلمات معترضة باهتة[347]. وهذا بدوره، أيضًا، يشير إلى أنها ليست فتاة من لحم ودم، وإلا ما معنى أن فتاة تحب شخصًا، وهو أيضًا يحبها، لكنها تتركه بسهولة لتذهب مع شخص آخر لا تعرفه إلا لمجرد أنه قدم لها ولحبيبها مساعدة ما، بل وأكثر من ذلك أن الكفيل يزوجها من ولده، ولم ترفض أو تعترض.

إذن، هذه المعطيات، وغيرها، تفيد بأنها قصة تحمل مضمونًا مرمزًا، وما الحالة العاطفية والصراع بين الشخوص، إلا أسلوب رمزي استخدمه الكاتب ليخفي من خلاله مضمونه السياسي الذي لم يستطع، لسبب أو لآخر، أن يطرحه مباشرة.

---

(345) · "دعوة للحب!؟"، ص: 8.

(346) · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 12-13.

(347) · انظر: **المصدر السابق**، ص: 14.

2:2:1:3 "الصوت والصدى"، استعراض لبعض مراحل القضية الفلسطينية

يتناول الكاتب، في هذه القصة، بعض المراحل التي ألمت بالقضية الفلسطينية، مثل نكبة عام 1948، مرورًا بالعدوان الثلاثي على مصر عام 1956، ووصولاً إلى هزيمة عام 1967، ثم مذابح أيلول عام 1970 في عمان، حيث جاء هذا التناول بأسلوب رمزي مغرق في الغموض. يقول حسن فياض قفيشة، الذي قدم قراءة تحليلية لهذه القصة، حول غموض الرمز فيها: "حين يتابع القارئ هذه القصة، لا يجد بها مسارًا واضحًا أو أحداثًا معينة أو شخصيات ذات ملامح محددة، الأمر الذي يعود إلى استنتاج أن القصة رمزية مغرقة في الغموض"[348].

تبدأ القصة موضوعها بالحديث عن شخص يجتاز، بأحد القوارب، نهرًا ليصل إلى ضفته الأخرى، حيث يجد بعض الناس هناك من أجل استقباله:

"... توقفت.. الأمر أبلغ من ذلك بكثير.. عنف الدوامة هدهد أعصابي.. اجتزت النهر.. شدوا القارب إلى عمود نحاسي.. بالأحضان.. و.. هوبا.. تاك تيك.. وفيض من القبل..

- تستطيع أن تشعر بالأمان..
- إنني في غاية الإرهاق..
- تستطيع أن تستريح قليلاً حتى نتدبر الأمر..
- عندما ألقيت المعول، حدث تقلص حاد في حنجرتي"[349].

إن حالة السفر هنا ليست حالة عادية، وإنما هي حالة قصرية، ولعل جملة: "تستطيع أن تشعر بالأمان هنا"، والجمل الحوارية التي جاءت بعدها، يدل على أن هذا الشخص تعرض لأمر هدد حياته، ما أدى إلى خروجه لمكان آمن، وهذا يشير إلى نكبة عام 1948 وما حدث فيها من مذابح للفلسطينيين، ما أدى إلى هجرة جماعية لهم، حيث كانت وجهتهم مناطق عديدة من الوطن العربي، وبما ان الشخص اجتاز نهرًا، فإنه يكون نهر الأردن الفاصل بينها وبين فلسطين.

---

[348] - قفيشة، حسن فياض: "**الصوت والصدى**"، مجلة الشرق، العدد السادس، السنة الثانية، تشرين ثاني 1971، ص: 39.

[349] - "**دعوة للحب!؟**"، ص: 54.

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب ربط موضوعه، وأسقطه على عرض مسرحي، ممثلاً، فصوله بالدرجات التي يصعدها الشخص ليصل إلى غرفته في المنفى:

- "قده يا.. داهش.. إلى غرفته..
- أمر سيدي..
- آلمتني الغصة، صعدت الدرجة الأولى، توقفت، فبداالامتعاض جليًا في قسمات وجهه، عندما عدلت عن متابعة المسرحية، شعرت بالامتعاض ممزوجًا بالقلق، هي أمسكت تمامًا عن أن تعيش، صورة البطل تثير قرفي.."[350].

فالشخص يصعد ثلاث درجات، ولكن ما هي هذه الدرجات؟ إنها تمثل مراحل أتت على القضية الفلسطينية، بمعنى أن هذا الشخص أخذ يستعرض حالة القضية الفلسطينية في مراحلها المتعددة، منذ نكبة عام 1948 وحرب عام 1956 ووصولاً إلى نكسة عام 1967. فالدرجة الأولى تمثل النكبة:

"لون الدرجة بلون عرف الديك.. البساط امتزجت ألوانه، الانحناء ساعده على رؤية الآثار.. هنا، حدثت عملية من نوع ما، آثارها لاصقة، وبقايا عفن، عملية حب**!؟**"[351].

فالشخص هنا يتعرض لحرب عام 1948، وكيف تآمر الحكام العرب على فلسطين من خلال عملية حب زائفة مثلوا فيها على الشعب الفلسطيني، حيث كان لكل واحد منهم دور في المسرحية[352]، فهم مارسوا الزنا بحق فلسطين بحجة أنهم يريدون لها الحياة:

"فتاتي، تعالي نصنع الحياة بالحب.. كانت.. غرست النصل.. سحبته.. غرسته.. شعرت بألم حاد يمزق الأشياء في أعماقي.. بكيت.. لا أبواب عند الدرجة الأولى.. لا أثر للأبواب..

---

(350) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 54.

(351) . **المصدر السابق**، ص: 56.

(352) . انظر: قفيشة، حسن فياض: "**الصوت والصدى**"، ص: 39.

الصمت.. ووسوسة ستائر تثير لدي الاضطراب وهذا البون الشاسع بين المدخل والدرجة الأولى مليء بالوحشة.. تسلل الشيء إلى أعماقي.. فهالني أن أبتسم"[353].

في نكبة 48 سلبت فلسطين، واغتصبت على مرأى من الحكام العرب وجيوشهم الهشة، وذلك لأنهم تآمروا عليها، فهم أبطال في مسرحية بيعها، فها هم في كواليس المسرح، بعد انتهاء المسرحية، يتبادلون القبل:

"صمت المسرح عند إسدال الستار.. يذكرني بضجة الصالة.. و.. فيض من القبلات الساخنة خلف الكواليس.."[354].

بعد ذلك يدخل الشخص، مع من يقوده، إلى الغرفة، في حوار حول مرحلة عام 1948 وما حدث فيها من تبعات[355]. ولكنه عندما ييأس من إيجاد أجوبة يبدأ هذا اليأس بالتسلسل إلى قلبه، حيث يدفعه ذلك إلى صعود الدرجة الثانية، متناسيًا الدرجة الأولى وبساطها الملون:

"وعندما بدأ اليأس يتسلل إلى وجداني، تركت طرف البساط يسقط من يدي، ثم فزعت إلى الدرجة الثانية"[356].

تشير هذه الدرجة إلى حرب عام 1956، وما حملت نتائجها من تفاؤل ونشوة في المحيط العربي عمومًا، وفي أوساط الفلسطينيين على وجه الخصوص، وذلك من منطلق أن يوم التحرير قد اقترب، وأصبح وشيكًا، فعلت الهتافات وطغت الأحلام الكبيرة على السطح:

"رشفنا الكأس تلو الكأس، مارسنا الحب بشهية وطلاقة حينًا، وأحيانًا أخرى كانت ترهقنا التهتهات.. ولكني أديت لعبة الموت بصورة مذهلة، سرنا فوق الهواء الطلق في السرك ساعة

---

(353) · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 56.

(354) · **المصدر السابق**، ص: 56.

(355) · انظر: "**دعوة للحب!؟**"، ص: 56-57.

(356) · **المصدر السابق**، ص: 57.

كاملة، رقصت رقصة القمر والمريخ والزهرة والمشتري وزحل.. كل ذلك دفعة واحدة.. بالأطراف والحواس أشم وأتحرك.."[357].

لكن هذا التفاؤل لم يدم، لأن الحكام العرب، أو هيئة المحلفين كما أطلق عليهم الراوي، قد أرهقهم الجدال الفارغ، ما أضاع فرصة تحرير فلسطين.

وتأتي الدرجة الثالثة لتشير إلى حرب عام 1967، حيث ينظر إليها الشخص بتفاؤل أيضًا، مستشعرًا أنه سيعود إلى عروسه فلسطين، فهو يراها ترتدي ثوب الزفاف:

"كم أنا في شوق إليك يا حبيبتي.. أريد احتضانك لأقتل نوازع الخوف التي لا تفتأ تساورني، كم أنت جميلة يا حبيبتي.. ظننت للحظة أن ثوب العرس قد زادك بهاءً.. وإذا بريحك المضغوط تحت الثوب يأسر خيالي.. يطلق العنان بالإحساس بالنشوة.. ولا أدري كيف صعدت إلى الدرجة الثالثة"[358].

ولكن في هذه المرحلة، التي تفاءل فيها، يخيب ظنه أيضًا، فحرب عام 1967 هزت العالم العربي وأصابته في مقتل، فبدلاً من التحرير أصبحت كل فلسطين تحت الاحتلال، فتحطمت الآمال وانكسرت الأحلام، وفقد كثير توازنهم من هول الصدمة:

"وعندما أعدت النظر إلى موطئ قدمي، فوق الدرجة الثالثة، لفني دوار حاد، وغشّاني غثيان، فصرخت، وبكيت، وتقيأت أحشائي حتى استحالت إلى كومة رثاء، ولكي لا يتحطم رأسي، استلقيت فوق بساط الدرجة الرابعة في استرخاء والم.. أسمع إلى صدى الأصوات ولا أستبين المقاطع"[359].

ولعل الدرجة الرابعة تشير إلى ما دار في عام 1970 من حرب أهلية بين الجيش الأردني من جهة والمنظمات الفلسطينية من جهة أخرى في الأردن.

---

(357) · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 58.

(358) · **المصدر السابق**، ص: 60.

(359) · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 62.

خلاصة القول، فبطل قصة "الصوت والصدى" قد استعرض مسيرة الآلام التي ألمت بالشعب الفلسطيني منذ عام 1948 حتى بداية السبعينيات من القرن الماضي، وما رافق ذلك من خيبات وهزائم وتخاذل عربي أدت إلى تشرد جزء كبير من الشعب الفلسطيني ونفيه عن أرضه ووطنه. وذلك من خلال الحديث عن أربع درجات، والتوقف عند كل درجة بالتحليل والتفسير لواقع البطل، في إشارة إلى الواقع الفلسطيني عبر المراحل التي تمت الإشارة إليها.

3:2:1:3 "مرسوم لإصدار هوية"، لعبة الصفر: إثبات وجود أم نفي

تعالج هذه القصة، في مضمونها، قضية الجدل الذي دار حول الاعتراف بمنظمة التحرير الفلسطينية، ككيان يمثل الشعب الفلسطيني، حيث اتخذ الكاتب من (الصفر) ومراوحته بين السلب والإيجاب، لعبة يدير من خلالها أحداث موضوعه القصصي.

تبدأ القصة بحديث الراوي عن الصفر وقيمته الرقمية التي تتراوح بين السلبية والإيجابية:

"بلغ الحمق بمعظمهم درجة ظنوا معها أن لا قيمة للصفر. صفر؟ أي قيمة له؟ وبلا تعقيدات رياضية – ربما بدت مغلقة عقيمة– أقول، أنه حلقة الوصل بين الإيجابية والسلبية.. بين القطب الموجب والقطب السالب في المغناطيسية"[360].

بعد ذلك يبدأ الصفر بالتحدث عن نفسه – لاحظ هنا الخروج عن المنطق المألوف في جعل الصفر يتكلم كشخصية إنسانية – وكيفية نظر الآخرين له. وهنا تبدأ الإشارة إلى أن الصفر يرمز إلى منظمة التحرير الفلسطينية، وكيف نظرت وتعاملت معها الدول الأخرى، حيث كانت متباينة في آرائها ووجهات نظرها حول الاعتراف بها أو عدمه:

"فأنا صفر، فقد قرّ قرارهم منذ البداية أنني صفر، فكان أن ألحقوا بقاموسهم اسمًا جديدًا ظنوه بلا معنى ليلتصق بي، ولكنني لم أزل المحرك الرئيسي لجل عملياتهم الحسابية، إذ أخذوا بتحريكي بين أرقامهم، ولكن دون أن يتركوا لي حق المناقشة أو الاحتجاج.. فذاك يطمع بضمي لأنتقل به إلى خانة العشرات ليحصل على رغيف خبز أو حذاء جديد، وآخرون يلقون بي جزافًا لأنتقل به إلى

---

(360) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 4.

خانة الملايين بلا شفقة أو اكتراث لأحقق لهم المجد والثروة.. لكن لا هذا ولا ذاك ينظر إلي نظرة اعتبار حقيقي تخرجني عن كوني رقمًا بلا طعم، فبت إذا تحركت، أصطدم بالقيد الفولاذي، حتى كان يتأصل لدي شعور بأنني بلا وجود، رغم وجودي الدائم الحضور كمتجول بائس لا يكل ولا يمل التجوال بين أرقامهم، محققًا لهم الكثير من الأحلام الخيالية دون أن يكلف أحدهم نفسه مجرد النظر الاعتباري إلي"[361].

لا يخفى، ما في هذا المقطع المتقدم من دلالات تشير إلى حال منظمة التحرير الفلسطينية، وكيف أن الدول تزيحها مرة هنا وأخرى هناك، مدفوعة بدافع الإفادة في معادلة الربح والخسارة التي تخص هذه الدول، بمعنى أن الكاتب يشير، من خلال الصفر، بأن من تعاملوا معه، إنما كان ذلك من أجل مصلحتهم الشخصية، وليس تعاملاً مبنيًا على منفعة الصفر التي تقضي تكريس اعتباره وحضوره بينهم ككيان له وجود، مثلهم في منظومة الدول الأخرى المنتمية لهيئة الأمم في العالم، ولذلك فلا غرابة أن يصبح هذا الصفر الذي يرمز لمنظمة التحرير، حاملاً للقضية الفلسطينية، متجولاً على أساس تحقيق الأرباح والمكاسب لأية دولة يحط فيها ويستقر في خانة أرقامها، بغض النظر عن المغزى من تجواله وهو الاعتراف بوجوده وكيانه.

ومع ذلك، يستمر الصفر في حالة التجوال ساعيًا من أجل الحصول على الاعتراف به، حاملاً فوق ظهره كيسًا، وذلك، طبعًا، في إشارة إلى حالة الترحال التي رافقت الفلسطيني من منفى لآخر، وهو يبحث عن دعم له ونصيرٍ لقضيته، وما الكيس إلا وجوده ووطنه الذي تشرد منه، ولذلك فهو لا يستطيع الاستغناء عنه، لأنه يمثل له معجزة وجوده، وها هو يدخل في محاورة مع أحد الشخوص حول هذا الكيس وأهميته:

- "ما الذي يغريك بحمل كيس ضخم كهذا فوق ظهرك؟

ولا أدري كيف اتفق وإن نظرت في مرآة أمامي، وعندما دققت النظر، تساءلت في إنكار، وأنا أشير إلى الكيس فوق ظهري:

---

(361) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 4-5.

- أتقصد هذا الكيس؟

وفي قسوة زاجرة قال، وكأنه لم يحتمل مراوغتي:

- أيوجد غيره؟

فكان أن نظرت إليه طويلاً قبل أن أقول في سخرية لم تبرأ من لهجة احتقار:

- أنسيت أنه معجزتي؟"[362].

وبعد زمن من التجوال هنا وهناك، مبينًا قيمته، وشارحًا أهميته ووجوده، يستقر به الحال في المقهى الذي قد يرمز إلى هيئة الأمم:

"وأمام باب المقهى القائم عند نهاية الحارة من جهة الخلاء، وجدت النادل ينتظرني والبشر باد في وجهه، فابتدرني قائلاً على غير عادة:

- أين كنت؟
- غريبة؟

قلت ذلك وأنا مذهول عن نفسي، فهذه أول مرة يستقبلني فيها النادل ولا يسخر مني، ماذا حدث؟ ولكن النادل لم يتركني لذهولي وتساؤلاتي التي أخذت تمور في أعماقي عندما عاد يقول:

- سوف يعيدون النظر في قضية رد الاعتبار إليك..
- أخيرًا فكروا بالاعتراف بي..
- كل شيء مرهون بوقته، وها قد جاء الوقت المناسب"[363].

وفي المقهى بدأ الصفر يتكلم، مطالبًا الاعتراف به ممن يجلسون معه، حيث راح بعضهم يتندرون عليه ويسخرون منه:

---

(362) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 6.

(363) . **المصدر السابق**، ص: 8.

"فأحدث قوله اضطرابًا في المقهى، فعلت التعليقات من شتى الأركان، متضاربة متناقضة، أشبه ما تكون بتخت شرقي في قاعة تعزف فيها فرقة جاز:

- دعونا نتمتع بالنمرة الجديدة"[364].

بينما قام البعض الآخر يدافعون عنه، ويقفون إلى جانبه أمام من سخر منه:

- "عندما نريد حرف الأمور عن مجراها نقتل الوقت في مناقشة الشكليات، أنسيتم أننا أغفلنا شأنه طويلاً حتى طلع علينا بمعجزة النفس الطويل في حمل الكيس؟
- ولكنه حطم مقعدًا وهو يحمل الكيس..
- ليس هذا عيبه.. إنه عيب المقعد.."[365].

وبعد مضي فترة من الوقت على النقاش الدائر، بين الحضور في المقهى، كان يتخلله بعض الصمت أحيانًا، حول الاعتراف بالصفر، وقف النادل يدعو الحضور، بصوت مرتفع، إلى التصويت على الاعتراف بالصفر ورد الاعتبار إليه:

"ووسط الصمت الذي ران على المقهى، ارتفع صوت النادل في حذر:

- من يوافق على رد الاعتبار إليه يرفع يده..

وارتفعت الأيدي بلا حساب.. ثم عاد يقول:

- ومن لا يوافق على رد الاعتبار إليه يرفع يده..

فارتفعت بضع أياد أشبه ما تكون بنبت شوك في حقل للزهور عُشّب حديثًا، فصاح النادل:

- مبروك..

وعندما غادرت المقهى، تساءلت هل انتهت بذلك متاعبي أم بدأت؟.."[366].

---

(364) - "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 10.

(365) - "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 11.

إذن، طرح الكاتب موضوعه السياسي بشكل فنتازي، وذلك واضح من خلال أنسنة الصفر وجعله بطلاً في القصة، وقد استخدم هذا التوظيف الفنتازي كأسلوب فني للتعبير، بحيث أراد، ربما، أن يرتفع عن المباشرة في الكتابة.

2:3 الشكل الفني في قصص البيتاوي

1:2:3 تقنية القص

تنوعت طرق القص وأساليبه في قصص البيتاوي، حيث برزت فيها بعض تقنيات القص، والسرد التقليدي، والترجمة الذاتية، وتيار الوعي. وفيما يلي عرض لكل واحد من هذه الأساليب:

1:1:2:3 الحكاية

ارتكز بعض كتّاب القصة القصيرة على الحكاية كأسلوب فني يعرضون، من خلاله، موضوعاتهم القصصية، فالحكاية بتعريف بسيط "هي قص حوادث حسب ترتيبها الزمني، تأتي فيها الغداء بعد الإفطار، والثلاثاء بعد الإثنين، والانحلال بعد الموت، وهكذا، وللحكاية ميزة واحدة وهي أنها تجعل المستمعين يرغبون في معرفة ماذا سيحدث في المستقبل"[367].

والحكاية، أيضًا، حسب تعريف "جيرار جينيت"، تدل على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي، أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تشكل الموضوع الذي يسعى الكاتب إلى إبرازه في قصته[368].

وقد اتخذ البيتاوي، من أسلوب الحكاية، في قصته "الضبع" وما نسج حوله من حكايات وخرافات، قالبًا فنيًا، يبني عليه أحداث قصته، وقد قام هذا البناء على عنصر التشويق في عرض

---

(366) . **المصدر السابق**، ص: 12.

(367). فورستر.أ.م: "**أركان القصة**"، ص: 36.

(368). انظر: جينيت، جيرار: "**خطاب الحكاية**، بحث في المنهج"، ترجمة محمد معتصم وآخرون، ط 2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة.

موضوع الحكاية، فمنذ بداية القصة يضعنا الكاتب في حالة من الترقب المليء بالقلق من خلال حالة الحاجة أم سالم:

"لم تعد أعصاب الحاجة أم سالم تحتمل ضغط هواجسها وقلقها.. قامت.. لفت في "العقد".. قعدت عند العتبة على طرف المسطبة.. قامت.. خرجت إلى حوش الدار.. أخذت تلف وتدور في حوش الدار.. وقفت عند أول الدرج المؤدي إلى "العلية".. صعدت الدرج المعلق إلى العلية.. دخلت.. تنقلت بين النوافذ المشرعة على الخلاء.. أدامت النظر في العتمة.. أجهدت ناظريها لتقد العتمة.. أصاخت السمع.. لا شيء يُهدئ من روعها.."[369].

إن أكثر الأفعال التي تقوم بها الحاجة أم سالم تدل على ما أصابها من ترقب وانتظار وقلق، ما يستدعي في ذهنية القارئ حالة من التشويق لمعرفة سبب قيامها بهذه الأفعال المتسارعة والقلقة، فالتشويق، في أحد تعريفاته، هو "حالة من الانتظار المفعم بالشكوك"[370].

ولا تنتهي هذه الشكوك إلا بمعرفة السبب الدافع للقيام بهذه الأفعال، ولهذا فإن بداية القصة تجعل القرّاء يرغبون في معرفة ماذا سيحدث لاحقًا، حسب تعبير (فورستر)، ما يدفعهم هذا إلى متابعة مجريات القصة وأحداثها.

وفي مقطع لاحق يكشف القاص عن سبب توتر الحاجة أم سالم:

"يقولون: قلب الأم دليلها.. وقلب أم سالم يكاد ينفطر لغياب ولدها الذي خرج بعد العصر ولم يعد بعد.. لولا تلك الإشاعات المجنونة التي تفشت في القرية، ما قلقت، وما اهتز لها رمش.. فهي واثقة من ولدها، ومن شبابه ورجولته وصلابته.. ولكن انتشار حكايات الضبع الكاسر الذي أخذ يحوس في المنطقة هي ما يقض مضجعها، ويسلب النوم من جفونها.."[371].

---

(369) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 96.

(370) . انظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 33

(371) . **المرجع السابق**، ص: 96

ومع أن القاص، يكشف لنا عن سبب قلق أم سالم، فإنه أيضًا، يضعنا في حالة تشويقية أخرى، مبعثها غياب ولدها الذي لا نعرف أين اختفى، وكذلك وجود ضبع كاسر يجوب في المنطقة، ويخاف منه أهل القرية ومن حولها.

ويستمر القاص في عرض أحداث القصة وتسلسله بها، مبرزًا ردة فعل الناس تجاه تعاملهم مع خطر الضبع وغياب سالم، وذلك من خلال الإبقاء على عنصر التشويق الذي يصل إلى أعلى درجة في الإثارة في آخر القصة، وذلك عندما يتنادى أهل القرية، الذين خرجوا للبحث عن سالم، ليجدوه جريحًا بعدما قتل الضبع.

خلاصة القول، إن الكاتب، وإن قام بسرد أحداث قصته على لسان سارد بضمير الغائب، بشكل عادي متسلسل من البداية وحتى النهاية، فإنه بنى هذا التسلسل السردي للأحداث على عنصر التشويق الذي يثير القارئ ويستفزه من أجل متابعة القصة حتى نهايتها، وبذلك يتم إيصال الهدف التعليمي الذي أراد الكاتب إيصاله للقارئ من وراء القصة.

2:1:2:3 السرد التقليدي بضمير الغائب المفرد (هو)

تتنوع طرق سرد القصة وعرضها، وكاتب القصة له أن يلجأ لأية طريقة يعرض من خلالها قصته، مثل طريقة السرد المباشر، أو طريقة الترجمة الذاتية، أو أسلوب ضمير المخاطب، أو طريقة الوثائق، أو الرسائل المتبادلة، أو تيار الوعي، أو المونولوج الداخلي، ولا يخفى أن لكل طريقة من هذه الطرق مميزاتها الخاصة[372].

ويعد أسلوب السرد بضمير الغائب المفرد (هو) من السراد المهمين، يقول عبد الملك مرتاض عن هذا السارد: "لعل هذا الضمير أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السرّاد، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القرّاء فهو الأشيع، إذن، استعمالاً لدى الكتاب من أي ضمير آخر"[373].

---

[372] . انظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 64-70.

[373] . مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 177.

ويورد مرتاض جملة من الأسباب التي جعلت ضمير الغائب سيد الضمائر الثلاثة، منها: أنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء دون أن يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا، فالسارد يغتدي أجنبيًا عن العمل السردي وكأنه مجرد راوٍ له، وكذلك يجنب الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي. وضمير الغائب مرتبط بالفعل السردي العربي (كان) الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة، وهذا الضمير يحمي السارد من "إثم الكذب" بجعله مجرد حاكٍ يحكي، لا مؤلف يؤلف، وهو يتيح للكاتب أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء، وذلك على أساس أنه قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس، فهو بها خبير وبتفاصيلها عليم، تأتمر بأمره وتزدجر لزجره وتندفع لدفعه[374].

إذن، ضمير الغائب المفرد (هو) هو الحكاية، وهو البداية، وهو النهاية، وهو الصراع بكل عنفوانه، وهو عطاء اللغة بكل بيانه، هو الحكاية فلا يقوم من دونها، ولا هي تقوم من دونه[375].

وقد كان لهذا الأسلوب حضور لافت في قصص البيتاوي، ، وخوفًا من الإطـــالة والتكرار سوف يتم

التوقف على بعض القصص كنماذج دالّة على هذا الأسلوب.

ففي قصة "عشانا عليك يا رب" يتعرض الكاتب لموضوع يتعلق بالجنس، وذلك من خلال استقبال الزوجة للرجال في بيتها وممارسة الجنس معهم:

- "في الباب شاب يطلب الإذن بالدخول.
- من؟
- يقول بأنه عاشق للجمال، يحمل هدية.

تبادل الزوجان نظرات جامدة، قالت الزوجة:

---

[374] . انظر: المرجع السابق، ص: 177-184.

[375] . انظر: المرجع السابق، ص: 182.

- أدخله"[376].

ومع أن هذا الأمر يتم أمام الزوج وبموافقة منه، فإن الزوج، في حقيقة الأمر، يقبله على مضض:

"نظر الشاب في أرجاء البهو، وعندما حط نظرة على الزوجة، تقدم نحوها مذهولاً عن نفسه، وقبل أن يلقي تحيته، أخذ يدها وقبلها، ثم ركع أمامها قائلاً في خشوع:

- دعيني أقدم صلاتي لجمالك، لقد اجتذبني سحرك فلم أشعر إلا وانا أضغط جرس الباب.

قال الزوج وهو يزوم في غيظ، وكأنما ليذكره بوجوده:

- أشكر لطفك.
- احرص في معاملتك، لأن زوجي العزيز بدأ يشعر بالحنين إلى الغيرة.

بدا الشاب وكأنه صعق لذلك، فنظر إلى الزوج في إنكار تاركًا ليديه فرصة العبث بساقيها.."[377].

إن مثل هذا النوع من الموضوعات يستهجنه المجتمع المحافظ، كمجتمعنا الفلسطيني مثلاً، بل يرفضه ويحاربه لأنه مخالف للدين، وكذلك منافٍ للعادات والتقاليد، وبما أن الكاتب فرد في هذا المجتمع، فإنه لم يطرح هذا الموضوع من خلال سارد يروي بضمير المتكلم (الأنا)، وإنما طرحه عبر سارد يروي بضمير الغائب (الهو)، وذلك لكون الضمير الأول يحيل على الذات، ما يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، متوهمًا أن المؤلف فعلاً هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها رواية الحدث، بمعنى أن (الأنا) يجعل المؤلف فاقدًا لوضعه كمؤلف، ليكتسب وضعية الممثل[378] كشخصية فاعلة في الحدث، ولكي يبتعد الكاتب عن هذا الأمر استخدم ساردًا يروي بضمير الغائب.

---

(376) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 35.

(377) . **المصدر السابق**، ص: 36.

(378) . انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 185-186

يتشابه هذا الأمر المتقدم مع قصة "الورقة التاسعة" وقصة "الورقة العاشرة"، فملخص الأولى أن أم حسنين تتهم جارها جمال بمراقبتها والبصبصة عليها، ما أثار هذا استهجانه لأنه بريء من هذه التهمة، وبعد فترة ينكشف الأمر أن أم حسنين هي من تسعى خلفه من أجل أن تنال منه، وفعلاً هذا ما بدا في نهاية القصة عندما راح يختلي هو وإياها في شقته:

"ولم يجد ما يقوله، فصعد إلى الشقة، وما هي إلا لحظات حتى لحقت به.. وفي خلال الأسابيع التالية، أخذت علاقته تتوطد مع الزوج، فبدا الأمر للبعض أقرب إلى الأحجية، وأصبح الكل يرى في دهشة أم حسنين صاعدة هابطة، فيطل السؤال من العيون، وتتلوى الشفاه بالحيرة.."[379].

أما موضوع "الورقة العاشرة" فهو يتعلق بمسألة الشذوذ الجنسي، فعفاف، بطلة القصة، رغم محاولات الأهل معها، وكذلك كل الإغراءات التي قُدمت لها لإقناعها بالزواج باءت بالفشل حتى أصبحت على عتبة الثلاثين من عمرها، ليتبين في نهاية القصة أنها كانت تقيم علاقات جنسية شاذّة مع صديقاتها، ما أصاب أمها، عندما تعلم ذلك، بصدمة أدّت إلى موتها:

"وبلا إرادة منها، انحنت لتتلصص من ثقب المفتاح، فكانت الصدمة –للوهلة الأولى– أقوى من قدرة أعصاب سيدة جليلة على الاحتمال، فوقعت فريسة للهلع والذهول، وهي ترفض أن تصدق ما رأت. وعندما أعادت النظر أدركها غثيان، فهاهما شبه عاريتين فوق السرير، يتسلل لهاثهما إلى وعيها أشبه ما يكون بشواظ من نار، فغلى كيانها بالغضب والسخط والاستهجان. وللحظة فقدت الأم القدرة على التصرف.."[380].

إن لجوء الكاتب إلى سارد يروي بضمير الغائب (الهو) ما هو إلا نوعًا من الهروب والاختفاء، بمعنى أنه يتيح له أن يتوارى خلف هذا السارد ليمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وآراء وتعليمات، وبهذا فهو يفصل النص السردي عن ناصّة الذي نصه، ويحميه من إثم الكذب بجعله

---

(379) · "**أوراق منسية**" ص: 85

(380) · **المصدر السابق**، ص: 93

مجرد حاكٍ يحكي لا مؤلف يؤلف، فيعتقد من لا علم له بالخدعة السردية أن ما يحكيه السارد في نصه هو حقًا كان بالفعل، وإن الناص مجرد وسيط بينه وبين الأحدوثة المحكية[381].

وحتى المواضيع التي من خلالها ينتقد الكاتب بعض الظواهر الاجتماعية، كالانتهازية كما في قصة "حكاية الشيخ مسعود" وقصة "حكاية مريم"، وكذلك الخرافات والخزعبلات كما في قصة "الضبع"، ثم تطرقه للموضوع السياسي كما في قصة "مرسوم لإصدار هوية" التي تتعرض لقضية فلسطين وضياعها، فقد جاءت مروية على لسان سارد غائب ليوحي ذلك للقارئ بأن الكاتب قد سمع عن هذه الأحداث أو أخبر عنها، وهو لا دخل له بها سوى أنه سجلها وكتبها كما سمعها فقط، بمعنى أنه يعفي نفسه من كونه أحد أبطال هذا العمل، أو إحدى الشخصيات التي يدور حولها الحدث، وإنما يقتصر دوره على النقل والإبلاغ فقط.

وتجدر الإشارة إلى أن البيتاوي لم يستفد، في عرضه القصصي، من نزعة التجريب التي أفاد منها بعض الكتّاب الفلسطينيين مثل محمود شقير وأكرم هنية، حين وظّفوا هذا الشكل الفني لخدمة فنهم[382]، وإنما ظلّت الأشكال السردية عنده أشكالاً تقليدية لا تجديد فيها.

3:1:2:3 الترجمة الذاتية

تشكل الترجمة الذاتية تقنية فنية يلجأ إليها القاص في كتاباته، فهو "يكتب قصته بضمير المتكلم، ويضع نفسه مكان البطل أو البطلة، أو مكان إحدى الشخصيات الثانوية، ليبث على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة"[383].

والكاتب حين يضع ساردًا يروي بضمير الانا، فإنه بذلك يذيب النص السردي في القاص، فإذا بالقارئ ينسى المؤلف الذي يستحيل إلى مجرد إحدى الشخصيات التي لا تعرف من تفاصيل السرد

---

(381) . انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 178-179

(382) . انظر: الأسطة، عادل: "**القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة**"، ص: 123-124

(383) . نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 64-65

المستقبلية وأسرارها إلا بمقدار ما تعرف الشخصيات الاخرى، فالأنا، من بعض الوجوه، معادل لتعرية النص ولكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشد تعلقًا، وإليها أبعد تشوقًا[384].

وتجدر الإشارة إلى "أن صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون – غالبًا– معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع، أي النظر إلى الموضوع، ليس كما هو، وإنما من وجهة نظر الذات فقط، وإذا كان لذلك محاذيره، فيمكن أن يكون له فائدة واحدة وهي أن تقديم العالم الموضوعي من وجهة نظر الذات، يفتح الباب واسعًا أمام المخيلة، لتقدم العالم كما تراه"[385].

ومن الصعوبات الناجمة عن استخدام الترجمة الذاتية، أنه كثيرًا ما يخرج الكاتب عن نطاق الشخصية وينطقها بما لا تحتمل أن تنطق به، ولا أن تعترف بصحة نسبته إليها إذا ما أجري على لسانها، وبهذا فإن الكاتب يضرب على وتر غير وتر الشخصية، وكثيرًا ما نشاهد أن هذه الشخصية، أو تلك، تنطق بلسان المؤلف، وتعبر عن آرائه[386]، وهذا يؤكد مسألة العثور على عمل من الأعمال الأدبية المعتمدة على التخييل، لا يحتوي على عنصر من عناصر الكشف عن ذات صاحبه[387].

وبتتبع أسلوب الترجمة الذاتية، في قصص محمد عبد الله البيتاوي، فإننا نجد لها حضورًا في عدد من القصص، وفيما يلي سيتم التوقف على بعض النماذج التي ظهر فيها هذا الأسلوب.

فمثلاً، في قصة "**مشوار للنهاية**" يبدأ السارد، الذي يروي بضمير الأنا، باستدعاء أحداث ماضية عايشها عندما كان طفلاً في قريته، ما جعله يستدعي هذه الأحداث رؤيته لشاة ميتة ملقاة في عرض الطريق ومنها تنبعث رائحة نتنة:

---

(384) · انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 185.

(385) · الخطيب، محمد كامل: "**السهم والدائرة**"، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص: 83.

(386) · انظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 68.

(387) · انظر: عبد الدايم، يحيى ابراهيم: "**الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1975، ص: 6.

"نسيت حذائي الجديد، فقدت حدبي عليه، عندما انتعلته كنت أسير في حذر، في إشفاق، والآن، أنا أسمع صدى لانسحاق حصوة دستها فوق حجر صواني عنيد، فشغلتني رائحة نتنة تخرق إلى منخري، ولا أدري لماذا أسير.."[388].

إذن لقد تفجرت ذكريات الراوي عند مشاهدة الشاة الميتة، ليستعرض أحداثًا ماضية كان هو شاهدًا عليها، تتعلق بقريته وعلاقته مع أسرته وكذلك مع راعي أغنام والده، ولعل الحدث الأكثر أهمية لديه هو اقتناؤه شاةً وهبها له والده، حيث أصبحت شغله الشاغل بسبب حبه لها وتعلقه بها:

"لم تكن لتختلف عن البقية بأكثر من نجمة بيضاء توجت جبينها، وتلك الأشرطة البيضاء تحوط قوائمها، ولكنها كانت صلوبًا، حتى لتكاد تضاهي النوع الشامي، لقد أحببتها لأن شيئًا ما شدني إليها.. أحببتها، وأنا عاجز عن تفسير الأسباب الآن.."[389].

خلاصة القول، إن أنا السارد، ومن خلال استدعائه لشريط حياته وهو طفل، فإنه يحتج على بعض العادات والتقاليد التي كانت حاضرة في قريته آنذاك، ولعل ما ذهب إليه عادل الأسطة، حول هذا الموضوع، يفي بالغرض، حيث يقول: "على الرغم من أجوائها القروية، ففارس يتذكر ما حدث معه تاركًا استنتاج أخذ العبرة حول عادات أهل القرية وتقاليدها، على الرغم من رفضه إياها، إلا أنه يقتصر على الاحتجاج، الاحتجاج بينه وبين ذاته دون أن يعلم الآخرين بموقفه، فينزوي بعيدًا وحيدًا يتذكر الحوادث التي مرت به ويدخن سيجارة وينشد الهلاك"[390].

وفي قصة "**الإعصار**" توزع صوت السارد على صوتين، صوت الأم، وكذلك صوت الابن، وكل واحد منهما يروي الأحداث وينقل تأثيرها من وجهة نظره هو، ولكن ما يلفت النظر في الصوتين هو أنهما، في الحقيقة، صوت القاص، وما يؤكد ذلك سببان، الأول أن الصوتين يرويان الأحداث بضمير الأنا، والأمر الثاني أن لغتهما هي لغة فصيحة بامتياز، بمعنى أنه لا يوجد اختلاف في

---

[388] · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 96.

[389] · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 99.

[390] · الأسطة، عادل: "**القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة** 1967-1981" ، ص: 116.

المستوى الثقافي يدل عليه هذا الصوت أو ذاك، حيث جاءت لغتهما لغة واحدة، ولننظر في هذين المقطعين من القصة، الأول جاء على لسان الأم:

- "ملعونة أنت يا دنيا.. أهذه نهاية المطاف؟
- لهف نفسي عليك يا حاج.. هيهات أن أتذوق طعمًا للحياة من بعدك..
- كيف؟
- كيف أصدق هذا الحكيم المهووس؟ هذا الحكيم.. الذي يحشر أنفه فيما لا يعلمه إلا الله، يقول: الأجل بات قاب قوسين أو أدنى منك يا حاج.. أهي سكرات الموت حقًا ما تعانيه الآن؟ بالأمس فقط كنت تملأ حياتي بهجة وحبورًا.. واليوم، كيف أصدق أن كل شيء سينتهي بين لحظة وأخرى؟"[391].

وقد جاء المقطع الثاني على لسان الابن:

- "أعصابي لا تحتمل.. لا أستطيع حمل العبء كله وحدي.. أي إعصار هذا الذي يجتاحني؟ ولكن..
- والدي يرقد على فراش الموت.. يجب أن أصدق كل كلمة قالها الطبيب.. والدي يموت.. لديه من الدنيا ساعات.. فهل أفجعه بعصام؟
- لا.. لن أكون وحشًا.. أيمكن أن أسمح لنفسي بالقضاء على ساعاته الباقية بلا رحمة أو شفقة؟ كيف وأنا المثقف الواعي لكل مسؤوليات الحياة والوجود؟ ولكنني نؤت بالحمل، إن القدرة على الاحتمال تتسرب من بين أصابعي.."[392].

لا يخفى التشابه في لغة هذين المقطعين، بل يؤكدان على أن لغتهما هي لغة واحدة، وقد عمل القاص على توزيعها على صوتين، صوت الأم، وصوت الابن، بمعنى أنه اختبأ خلف هذين الصوتين.

---

(391) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 104.

(392) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 112.

وفي "أوراق منسية" كانت "**الورقة الأولى**"، في مجملها، وهي تروى بضمير المتكلم، تتحدث عن ذكرى عاشها البطل، تمثلت في قضاء سهرة ليلية بعد انتهاء حفل عرس لأحد أقربائه:

"ما زلت أعيش تلك الليلة بكل ما فيها من أحداث وملح، فهذا صدى الضحكات يصك أذني بشيء من الإصرار العنيد.. وتلك الطاقة الخفية التي انبعثت من أعماقي لا أدري كيف.. وكلما ضربت نسمة ربيعية خفيفة ستائر نافذتي، تسللت أحداث تلك الليلة بكل ما فيها من فرح ومرح وانطلاق، رغم النهاية الميلودرامية التي آلت إليها..

- يا جماعة ألف مبروك.. والآن اسمحوا لنا بالعودة..

فانتتر والد العريس في حمية:

كيف؟ وسهرتنا الليلة.. ثم نحن لم نقم بواجبكم بعد.."[393].

إن الراوي في قصة البيتاوي يتحدث عن تجربة شخصية، وربما قد يكون القاص نفسه قد عاشها ثم دونها في نهاية الحادثــة. ولعل المقطع اللاحق يؤكد ما نذهب إليه من أن القاص هو الراوي، وهو من

عاش هذه التجربة:

"وتنهدت وأنا أندب حظي.. لا كتاب.. ولا ورقة.. ولا شيء يمكن أن يقتل الوقت المتبقي حتى الصباح، وأخذت أجتر الليلة من أولها.. لم لا؟ وتذكرت، إنها ليست أول ليلة لي مع الصقيع.. ولكن الصقيع الذي يأتي بعد هذا الكم من الدفء والحرارة يكون له طعم آخر.. طعم صقيع حقيقي.. وقمت أبحث في القاعة التي تقوقع الرجال فوق أرضها.. أبحث عن أي شيء.. وبما يشبه المعجزة ظفرت "بروزنامة" حائط مطبوعة على ورق مصقول بحجم فولسكاب.. وبلا تردد نزعتها عن الجدار وأخذت أدوّن بعض الخواطر والأفكار التي تداعت إلي، وإذا بالوقت ينزلق دون

(393) . "أوراق منسية"، ص: 9.

أن أدري به، ولكنني تأكدت من شيء واحد، فقد سودت ظهر الصفحات الثمانية التي وجدتها في الروزنامة دون أن أفرغ كل ما لدي.. فعدت أقوم بعملية حشو بين السطور "[394].

ولا يخفى ما في هذا المقطع، من أن الراوي – بطل القصة– هو في الحقيقة كاتب، وهذا يشير إلى التقاء شخصية الراوي مع شخصية القاص.

4:1:2:3 تيار الوعي

لعل من الأهداف التي يسعى إليها كتّاب القصص عند استخدام أسلوب تيار الوعي، هو توسيع الفن القصصي بقصد تصوير الحالات الداخلية التي تعتمل في نفسيات شخوصهم القصصية[395]. ولذلك فإن من ضمن اهتمامات هذا الأسلوب، ينطبق على التجربة العقلية والروحية، حيث تشتملان على الأحاسيس والذكريات، والتخيلات والمفاهيم، وألوان الحدس، والمشاعر، وعمليات التداعي[396].

على أن هذه الحالات النفسية لا يجيء بها القاص في صورة مرتبة ومبوبة، تتبع فيها العلة النتيجة، ويجري فيها الكلام طبقًا لأصول الكلام.. بل تجيء متقطعة مضطربة، أي خالية من التتابع المنطقي، بمعنى أنها يجب أن تسجل على وضعها الأصلي، فتُعفى من الصياغة النحوية، والصياغة المنطقية معًا[397].

فأسلوب تيار الوعي، إذن، هو محاولة من أجل تقديم داخلية الشخصية على الورق، وتصوير ما ينتابها من عدم الانتظام واشتباكها وفوضاها وبدايتها[398]. إنه الأسلوب الذي يعرض لباطن الشخصية وصراعاتها وإنكارها ومشاعرها، فهو حالة من البوح التي تتلبس البطل من أجل الكشف عن صراعاته النفسية الداخلية حيال قضية ما تشغله وتستحوذ على تفكيره، ولهذا لجأ العديد من

---

(394) · " **أوراق منسية**"، ص: 13–14.

(395) · انظر: هفري، روبرت: "**تيار الوعي في الرواية الحديثة**"، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص: 34.

(396) · انظر: **المرجع السابق**، ص: 33.

(397) · انظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 66–67.

(398) · غنايم، محمود: "**تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**"، ص: 11.

الكتّاب إلى هذا الأسلوب في أعمالهم القصصية، خاصة عندما تصل الشخصية إلى لحظات تأزم داخلية يتداعى على إثرها سياق نفسي غالبًا ما يكون من أثر الماضي الذي أثارته لحظة التأزم الحالية [399].

وقد حضر أسلوب تيار الوعي في عدد من قصص البيتاوي، وتجنبًا من الإطالة والتكرار، سوف يتناول الباحث قصة من كل مجموعة لرصد هذا الأسلوب فيها.

في "دعوة للحب!؟" وردت قصة "**الأبجدية**"، وهي تقوم في مجملها على أسلوب تيار الوعي، حيث يبدأ بطل القصة بإثارة بعض الأسئلة حول قضية الرزق واللهاث خلف لقمة العيش:

"لماذا كل هذه الفوضى يا رب؟ لماذا كل هذا الاستهتار بأعصاب أبنائك التي لم تعد تحتمل مزيدًا منه؟ هل ترى انتظمت الساعات لتسير في استهجان، تصطرع فيه اللحظة من الداخل ولا تحيد.. وظمأنًا يزداد سعيرًا.."[400].

لا تخفى حالة القلق التي تستحوذ على البطل، هذا القلق النابع من صعوبة الحصول على لقمة العيش، على الرغم من السعي الحثيث والكد المفعم بالجهد والتعب في البحث عن الرزق، في زمن، من المفروض أنه زمن الرخاء والرقي، بسبب التقدم والتطور اللذين أوصلا إلى الضجر، فإن البطل يدور في دوامة الروتين الرتيب، فالأمس مثل اليوم مثل الغد، فلا جديد في الحياة إلا ازدياد الألم والمعاناة لدرجة الوصول إلى الاحتضار والموت:

"ونسعى.. نجري.. نكابر لنسبق الغد، وأمواج الضباب تلفنا، تخنق الجذوة فينا، ونافورة لزجة تتبجس من أعماقنا، وألم شديد يعصف بعالمنا حتى الاحتضار، ويقولون، عصرنا الوردي ارتاد الفضاء، وينسون أن القمر مات وحسناء الأمس ألقي بها في الرماد، وبتنا نبحث عن أنفسنا في غور الوهاد، ولكن جمرات لم تنطفئ، تلسع أناملنا، نقفز في الفضاء، وندور، وندور، وندور. كل

---

[399] - انظر: أبو مطر، أحمد: "**الرواية في الأدب الفلسطيني**"، ص: 323.

[400] - "**دعوة للحب!؟**"، ص: 117.

شيء معنا يدور وبلا فائدة، ندفن الغد لنلهث في ركاب غد جديد يحتضر مع يومنا الأمس، وكان يرقب نهايته من قبل أن يولد بمئات السنين.. ونلتصق بالآخرين لنهذي.. ولنتسول لقمة خبز"[401].

وما يزيد في المعاناة النفسية للبطل، أنه في اللحظة التي يستميت من أجل الحصول على موعد يلتقي فيه مع حبيبته، يأتيه عمل ضروري سوف يتقاضى عليه أجرًا كبيرًا، وهو يشكل له فرصة نادرة:

"وهأنذا، أقف أمامها، كمن يقف أمام الموت، إن عشرة دنانير دفعة واحدة لا تأتي كل يوم، إنها فرصة نادرة، ولتكن، يجب أن يكون كل شيء جاهزًا في السابعة صباحًا، هكذا إما أن أجهز العمل، وإلا طارت الدنانير العشرة، وضاعت فرصة نادرة، ولا ريب في أن أشياء أخرى كثيرة ستضيع"[402].

وهنا يدخل البطل في صراع نفسي حاد بين الذهاب إلى لقاء حبيبته، أو بين أن يقوم بإنجاز العمل المطلوب منه، والذي لا يحتمل التأخير، وبضياعه تضيع عليه كثير من الفرص، ولذلك يخرج السؤال منه حادًا ومليئًا بالألم:

"يا إلهي.. لماذا كل الأشياء دفعة واحدة؟! دفعة واحدة أو لا شيء.. لا شيء.."[403].

وخلاصة القول، إن قصة "الأبجدية" تشكل حالة من البوح المنولوجي، التي تكشف عن صراع نفسي مرير يستحوذ على البطل ويتلبسه لدرجة أنه في نهاية القصة، صار يشعر بأنه أصبح دمية تلعب به الأشباح، في حين لا أحد يسمع نداءه وشكواه:

"إن شيئًا موحشًا يتسرب إلى أعملقي فيثقلها، وأصوات حادة تصم أذني، وأخذت الأشباح تتطاول وتتطاول.. أنا دمية بين يدي الأشباح.. إنني أشعر برغبة عنيفة لكي أصرخ.. ولكن شـــيئًا غاب.. بت بلا حنجرة.. وفمي مفتوح على الفراغ.."[404].

---

(401) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 117.

(402) . **المصدر السابق**، ص: 120.

(403) . **المصدر السابق**، ص: 120.

وفي قصة "**الأعصار**" من "مرسوم لإصدار هوية"، يتوزع أسلوب تيار الوعي على شخصيتين، الأولى الأم، والثانية ولدها عبد الرؤوف.

إن القصة، في مجملها، تصور حالة من الانتظار المعبأ بالقلق والألم لدى هاتين الشخصيتين، وذلك كونهما تسردان، عبر استخدام أسلوب تيار الوعي، جزءًا كبيرًا من القصة، كل حسب زاويته التي ينظر منها للحدث، وهو ما يتمثل في أن الحاج أبا رؤوف، كبير الأسرة، يرقد على فراش الموت. فالأم، وعبر حوارها المنولوجي المخصص لها، تكشف عن نفسيتها المتألمة نتيجة ما آل إليه من مرض، فهي غير مصدقة أنه سوف يموت:

"ملعونة أنت يا دنيا.. أهذه نهاية المطاف؟ لهف نفسي عليك يا حاج.. هيهات أن أتذوق طعمًا للحياة من بعدك.. كيف؟ كيف أصدق هذا الحكيم المهووس؟ هذا الحكيم، الذي يحشر أنفه فيما لا يعلمه إلا الله ويقول: الأجل بات قاب قوسين أو أدنى منك يا حاج.. أهي سكرات الموت حقًا ما تعانيه الآن؟.."[405].

إن القضية التي تشغل الأم هي الفراغ الذي سيتركه زوجها بعد موته، هذا الفراغ الذي ربما سيؤدي إلى تدمير الأسرة وتشتتها، وذلك لأنه يمثل فيها العمود الفقري والركن الأساسي، وبرحيله ستحصل المصيبة والكارثة، ولذلك فهي تتوجه بالدعاء إلى الله، بصوت مليء بالتفجع والحسرة أن لا يصابوا بفاجعة فقده وموته:

".. لا.. لا يا رب.. رفقًا بأعصاب أم سلخت عمرها في عبادتك.. تصلي لك.. وتسبح بحمدك وفضلك.. لا يا رب.. لا تفجعني به في هذه الأوقات العصيبة.. إنه سندنا وحامينا.. ولا سند ولا حام إلاك يا رب العالمين ويا أرحم الراحمين.."[406].

---

(404) - **المصدر السابق**، ص: 121.

(405) - "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 104.

(406) - **المصدر السابق**، ص: 105.

لا شك بأن الأم تستشعر مرارة الفقد، ولكن ما يزيد هذه المرارة ألمًا وحرقة في مناجاتها هو أن لها ولدين، أحدهما مسجون ولا يعلم عن حالة أبيه شيئًا، وثانيهما في عمان، ولا أحد يعرف عنه شيئًا، حيث لا يستطيع المجيء لزيارة أبيه:

"بناتك جميعهن هنا يا حاج.. ولكن سليم.. واكبدي.. يقبع في ظلمات السجن.. فهو لا يعلم شيئًا عن رقدتك، وعصام.. لا أحد يدري عنه شيئًا..أتراه مع الأحياء أم مع الأموات في عمان؟ أيجد مـــا

يتبلغ به أم يلوك أحشاءه؟"[407].

إذن، منولوج الأم ينوء بالألم والحسرة والتفجع على زوجها الذي يرقد أمامها شبه ميت، وهي تستذكر شريط حياتها معه، وكيف كان يغدق عليها من محبته وحنانه الشيء الكثير، ما يسبب لها ألمًا ومعاناة أكثر فأكثر، فها هي تقول:

"لقد كنت تأتيني بما أريد دونما حاجة مني إلى أن أطلب.. كم مرة تمنيت بعض الأشياء الصغيرة ، وإذا بك تجيء بها إليّ.. كان يكفيني أن أفكر، لتنفذ أنت.. آه.. أيمكن لي أن أنسى ابتسامتك وأنت تقول لي:

- إذا كنت لا أعرف ما يلزم عروسي، فأنا لست جديرًا بها..

فكنت وما زلت، أذوب بكلماتك.. فأنت في كل يوم، لا تعدم الوسيلة التي تعيدني بها إلى عهد الهوى والشباب.. فما مللتك يومًا.. أنت آسري بلطفك وعطفك.. فكيف أعيش بعدك؟.."[408].

هذا فيما يتعلق بصوت الأم وحالتها النفسية المتألمة، أما فيما يخص الصوت (المنولوجي) الآخر، والذي يمثله رؤوف، فهو لا يبتعد، في فكرته القاتمة والملآى بالحرقة والألم الصادم عن حالة الأم:

---

(407) . "مرسوم لإصدار هوية"، ص: 106.

(408) . المصدر السابق، ص: 108.

أعصابي لا تحتمل.. لا أستطيع حمل العبء كله وحدي.. أي إعصار هذا الذي يجتاحني؟ ولكن.."[409].

وبالإضافة إلى تألمه على ما آل إليه أبوه، فإن ألمه يزداد أكثر عندما يستذكر أمه، وخاصة منذ علمت بأن ولدها عصامًا قد قتل في عمان، فها هو يتساءل بحرقة، كيف ستحتمل أمه نعي الابن والأب في الوقت نفسه:

"وظفرت دمعة حارة من مقلتي وأمي تقفز إلى مخيلتي.. إنها تبكيك يا أبي وقد أخذت من الدنيا ما أخذت.. تبكيك وما زالت لديك بقية من حياة.. من يدري؟ وعصام.. ألها قدرة تمكنها من تحمل نعي الاثنين معًا؟.."[410].

إن المصائب الواقعة على رأس رؤوف مرة واحدة، احتضار والده أمامه، ومقتل أخيه عصام في عمان، وسجن أخيه سليم، وحالة أمه البائسة.. كل هذه الأمور حركت اليأس والإحباط في داخله:

"الدوامة تأخذني بقسوة ووحشية.. والأنياب الحادة للمقت والحقد تلوك بقايا من أمل.. ويغرق.. هناك.. يغرق كل خلاف.. يذهب من يذهب.. ويبقى من يبقى.. ولا بقاء إلا لله.."[411].

إن شخصيتي الأم والابن، في قصة "الإعصار" قد جسدتا، بحواراتهما (المنولوجية) حالة سوداوية ملأى بالألم والمرارة، وذلك نتيجة مجموعة من المصائب التي حلت عليهما، ما أوصلهما إلى حافة اليأس والإحباط، وأحسب أن طرح الحدث من وجهتي نظر مبنية على المناجاة والحوارات النفسية الداخلية قد جاء في مصلحة الكاتب وليس ضده، لأنه بذلك أكسب أسلوب القص تنوعًا في عرض الموضوع.

---

(409) . **المصدر السابق**، ص: 112.

(410) . **المصدر السابق**، ص: 112.

(411) . "**مرسوم لإصدار هوية**"، ، ص: 113.

تقوم قصة، "**الورقة الثالثة**" وهي لا تتجاوز خمس صفحات، على حوار منولوجي، يتحدث به رجل عجوز، حين يعرض، من خلاله، قضية بناته الست، في إشارة إلى قلقه عليهن لأنهن كبرن وأصبحن في سن الزواج، ولكنهن لم يتزوجن بعد:

"قولوا ما شئتم، أهذي.. أهلوس.. أهذا أهون على النفس، أم التجافي الحاصل بيني وبين النوم؟ مجرد التفكير بما ستؤول إليه بناتي الست من بعدي، يذهب النوم من عيني.. الحرقة والألم من أهون الأمور علي في ليالي اليقظة التي أعيشها.. صبايا مثل التفاح.. وأنتم تعلمون أن التفاح إذا ما تعرض للشمس والريح والجفاف والرطوبة يتلف.. وأنا لا أريد لبناتي أكثر من الستر.. ولكن من يعبأ بي أو بسترة بناتي؟.."[412].

إن بطل القصة حين يبدأ حديثه، يفترض بأن السامع له سوف يلومه ويتهمه بالهذيان والهلوسة.. وذلك بسبب عرضه لقضية حساسة تتعلق ببناته اللاتي يسعى إلى تزويجهن بطريقة تختلف عما هو متبع في المجتمع، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يكون قد خرج عن سمت العادات المتبعة، وتجاوز إطار التقاليد الذي تسير عليه الناس في قضية الزواج، لأن العرف يقضي بأن يسعى الشاب ويبحث عن المرأة ليتزوجها، أما أن يبحث الرجل عن شاب ليزوجه من ابنته فهذا أمر غريب في نظره.

ولذلك، فإن البطل بدأ حديثه على النحو الذي تمت الإشارة إليه في الاقتباس السابق من القصة، من أن السامع له ليقل ما يشاء عنه، فهو غير مكترث لقوله، لأن ما يهمه، في النهاية، هو مصلحة بناته المتمثلة بطلب الستر لهن من خلال سعيه من أجل تزويجهن.

2:2:3 بعض الظواهر الفنية

1:2:2:3 اللغة

تكتسب اللغة أهميتها، في العمل الأدبي، من كونها الوعاء الحامل له، وبدونها ينعدم وجود هذا العمل أو ذاك، فاللغة هي التفكير والتخييل، بل المعرفة نفسها، إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج

---

(412) - "**أوراق منسية**"، ص: 25.

إطار اللغة، وإنما يفكر في داخلها أو بواسطتها، وهي تتيح له التعبير عن أفكاره وعن عواطفه، فالحب دون لغة يكون بهيميًا، والإنسان دون لغة يستحيل إلى كائن، إلى لا شيء[413].

والكاتب، سواء أكان كاتب رواية أم كاتب جنس أدبي آخر، فإنه لا يكون كذلك إلا باستعماله اللغة، وتحكّمه فيها تحكمًا عاليًا[414]. ولهذا فهو يحتاج إلى كثير من المران والدربة، حتى يستطيع أن يخلق، في عمله القصصي، لغة وظيفية تجمع بين الفائدة القصصية والروعة البيانية[415]. ولذلك يعلو شأن الكاتب ويعظم قدره بناء على مدى تحكمه في لغته، وبناء على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة التي تكمن فيها[416].

وحول الفرق بين لغة الرواية ولغة القصة القصيرة يقول "ويليم فوكنر": "إن المرء يستطيع أن يكون قليل الحذر في الرواية، وأن يضع فيها (فضلات) زائدة، ولكن الأمر مع القصة القصيرة مختلف، فكل كلمة في القصة المجاورة للقصيدة يجب أن تكون مناسبة تقريبًا تناسبًا للكلمة في القصيدة الغنائية"[417].

إذن، ليس المعول، في لغة القصة القصيرة، على الإطالة والإطناب، كلغة الفن الروائي، في عرض الفكرة، وإنما المطلوب التكثيف والإيجاز في استعمالها. ولذلك فلا غرابة أن يقال عن القصة القصيرة، من حيث طبيعتها، بأنها أقرب الفنون إلى الشعر الغنائي[418].

وبالنظر في قصص البيتاوي، في محاولة لرصد أسلوبها اللغوي، وكيفية بنائه، فإننا نجد أن الكاتب استخدم اللغة الفصيحة بشكل طاغ على جميع القصص في المجموعات الثلاث.

---

(413) · انظر: مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 107.

(414) · **المرجع السابق**، ص: 124.

(415) · انظر: نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 94.

(416) · مرتاض، عبد الملك: "**في نظرية الرواية**"، ص: 125.

(417) · ماي، تشارلز: "**القصة القصيرة حقيقة الإبداع**"، ترجمة: ناصر الحجيلان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2011، ص: 277.

(418) · انظر: اوكونور، فرانك: "**الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة**"، ترجمة: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص: 7. وانظر: ماي، تشارلز: "القصة القصيرة حقيقة الإبداع"، ص: 273.

وتجدر الإشارة إلى أن العامية لم تحضر إلا نادرًا، وقد كان حضورها في قصتين، حيث تم توظيف العامية في سياق بعض الحوارات التي دارت بين الشخوص.

أولاً: اللغة الفصيحة والاقتراب من الشعر

إن أكثر ما يميز الأسلوب اللغوي الذي ينسج البيتاوي منه كثيرًا من قصصه، هو ارتكازه على الجمل القصيرة، ذات الإيقاع النطقي السريع. ولننظر في هذا المقطع من "**الورقة الرابعة**":

"الشارع يتطاول أمامي، يسير بي إلى ما لا نهاية، القوقعة في أعماقي تلوك وجودي، والوجوه الرمادية تعشي بصري، فيتوه مني الطريق، هل صرت إلى لا شيء لتسحقني الأقدام الفولاذية؟

هأنذا كتلة من الحقيقة، لم أملك شيئًا من الإيمان سوى اليأس، اقتحمت الساحة المنفردة في سعة على أمواج الطالبات اللواتي يرحن ويجئن، كتب حمقاء تتقاذفها أيديهن، وأفواه عريضة تمضغ كلمات جوفاء.."[(419)].

هذه قصة مكتوبة بضمير الأنا كما يتضح من خلال هذا المقطع، حيث ينهض على منظومة من الجمل القصيرة، سريعة الإيقاع، وإضافة إلى ذلك فإن الكاتب قام بتطعيمه ورصه بحزمة من الأفعال المضارعة: (يتطاول، يسير، يلوك، تسحقني، تعشي، يتوه، اقتحمت،يرحن، يجئن، تتقاذفها، تضع). ولعل مرد كثرة هذه الأفعال يعود إلى قصد الكاتب إضفاء وجود درامي فاعل على الحدث، قوامه الاستمرار في فاعليته بسبب حركة الأفعال المضارعة.

وكذلك اعتمد الكاتب، في قصصه، على قوة التصوير ودقة الوصف، حتى أن بعض الحالات التي قام بوصفها قاربت، في عنايتها بلغة الوصف، اللوحة الفنية، بمعنى أن القارئ عندما يقرأ أحد النصوص الموصوفة بكلماتها وجملها، فهو ينزاح عن اللغة المنطوقة إلى اللغة البصرية، وبذلك فإن الحدث، المعبر عنه، يرتسم أمامه بكل أبعاده. ولنأخذ هذا المقطع للتدليل على ذلك من قصة "اللعب بلكن"

---

(419) . "أوراق منسية"، ص: 32.

"بعد منتصف الليل، استيقظ على وقع طرقات قاسية تهز الباب بعنف، وما أن اقترب من الباب بخطوات متعثرة بالنعاس، حتى ساد صمت ثقيل، فتساءل بصوت امتزج فيه التثاؤب بالضيق والحنق عن هوية الطارق، ويده تمتد لترفع مزلاج الباب.. انفتح الباب.. لم يجد أحدًا عند عتبته.. خطا خطوة إلى الخارج، فلفحت وجهه نسمات باردة قارصة، فتشاغل بالتفكير بليلة عاصفة ماطرة وهو يعيد إغلاقه"[420].

فدقة تصوير الحدث هنا، والعناية في وصف تفاصيله وجزئياته، جعلته وكأنه مشهد سينمائي يحدث أمامنا.

وشيء آخر أن البناء اللغوي، في كثير من القصص، قد قام على لغة كثيفة، مبنية على صور من المجاز الموحي بتعدد الدلالة. ويكفي أن نورد هذا المقطع للدلالة من قصة "**الصوت والصدى**":

"تهت في القاعة المهجورة إلا من أشباح الأرائك، والمقاعد والمناضد وبقايا الأصوات المعلقة في الهواء الرطب.. وعلى الجدران، أجفلت لوجود تمثال برونزي ضخم في وسط القاعة، تملكني القلق والضياع لدرجة تحسست معها أجزائي، ولكنني لم أظفر بالداخل منها بأكثر من همهمات متوجسة راجفة ذاهلة، وعندما أدركت فتحة في الجدار، وقفت أمام السلم وبصري يضم مع امتداد درجه العريض محطات متباعدة، تغوص في أعماق السقف اللولبي، وعندما بدأ اليأس يتسلل إلى وجداني، تركت طرف البساط يسقط من يدي، ثم فزعت إلى الدرجة الثانية.."[421].

خلاصة الأمر، أن الجمل القصيرة، وما تحمله من إيقاع سريع، ودقة في الوصف، لدرجة العناية الفائقة في تصوير الحالة المراد التعبير عنها، والتي جاءت محمولة في جمل قصيرة أيضًا، إضافة إلى الاتكاء على تراكيب لغوية فنية ملأى بالصور البيانية. كل هذه الأمور جعلت من أسلوب البيتاوي – وفي كثير من المقاطع– يقترب ويحاكي أسلوب الشعر في مبناه اللغوي، وبذلك انطبق على أسلوبه استخدام الكثير في القليل، أو استخدام وتوظيف أكثر الوسائل المتاحة إيحائية

---

(420) · "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 50.

(421) · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 57.

واقتصادية، بمعنى آخر تكديس أكبر قدر من المعنى داخل مساحة محدودة[422]، وهي مساحة القصة القصيرة التي لا تتجاوز بضع صفحات.

وبذلك فإن الألفاظ المستخدمة في بناء القصة يصبح دورها منوطًا في مبدأ القصد في التعبير، وكل لفظة يجب أن يكون لها مكانها ومهمتها التي وضعت من أجلها، في حين لا يتم استعمالها إذا كان بالإمكان الاستغناء عنها، أو استبدالها بلفظة غيرها تقوم بهذه المهمة أو تلك[423].

ثانيًا: اللغة الفصيحة التقريرية البسيطة

وهي لغة جاءت خالية من الناحية الفنية، من التراكيب البيانية والصور البلاغية في جملها اللغوية، مع حفاظها على مستوى من التعبير الفصيح، ولكنها ليست كسابقتها. وقد امتلأت قصص البيتاوي بالنمط اللغوي الذي اقتصر على اللغة المباشرة التقريرية التي تسرد الحدث، وتساعد على نموه وتصاعده. وكذلك الأمر في اللغة الحوارية بين شخوص القصص، حيث بدت دون زخرفة لغوية أو بهارج وتنميقات بلاغية. ويمكن ملاحظة الأسلوب التقريري المباشر في المقطع التالي من قصة "**الست أرملة الدكتور**"

"ما أن انفردت الست قدرية –أرملة الدكتور أنور أشرف– بنفسها، حتى وقعت فريسة لقلق حاد، وأخذت الأسئلة تتدفق من رأسها كشلال عات، استهواه تحطيم الأشياء، كسادي متفرد في نوعه.

ورغم توقعها للكثير من الأحداث، إلا أنها لم تكن تتصور أن تجري الأمور بهذه السرعة.. وبهذه الكيفية من البساطة المتناهية.. فبدت الأشياء لناظريها أقرب إلى الاستحالة منها إلى أي شيء آخر.. فشعرت، ربما لأول مرة، بشيء من الغيرة.. أو من الحقد الممزوج بالغيرة. إن السرعة في الأحداث لم تترك مجالاً لتحديد مدلولات العواطف، كل ما في الأمر، أنها تتمنى، الآن، وفي هذه اللحظة، الموت لواحد من اثنين، لأن ذلك ربما كان العلاج الطبيعي لمعطيات الأحداث.."[424].

---

(422) · انظر: ماي، تشارلز: "**القصة القصيرة حقيقة الإبداع**"، ص: 260.

(423) · انظر: اليافي، نعيم: "**التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث**"، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1981، ص: 200–201.

(424) · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 18.

وأيضًا في المقطع التالي من قصة "**اللعب بلكن**"

"ووقف يمسح عرقه الذي تفصد عن جبينه رغم برودة الجو، وراح يديم النظر في ملامح الدخيل، متفكرًا، فيما يمكن أن يصنعه من أجله..

- لما لا أضعه على الأريكة؟

بذا تساءل، وبلا تردد، انحنى فوقه، وأخذ يبذل جهدًا لرفعه عن الأرض، ولمّا فشل، لم يجد أمامه من وسيلة إلاّ جره حتى يصل به قبالة الأريكة.. ثم استجمع قواه، وراح يبذل مجهودًا مضاعفًا كي يرفعه فوق الأريكة، حتى أفلح في النهاية، فحمد الله وشكره، ثم أردف:لا يكلف الله نفسًا إلا وسعها.. هذا غاية ما أستطيع فعله له.. فلي وله الله.."[425].

وفي المقطع التالي من قصة "**الورقة الثانية عشرة**"

"ومرت الأيام والشهور على وتيرة واحدة، وها هو يقبع خلف النافذة المشرعة وقد جاوزت الساعة العاشرة صباحًا دون أن يبدو لها أثر.. فانشغل بالتفكير بمكروه ما ربما قد أصابها، فشعر لذلك بشيء من الحزن والألم، إلا أن حركة غير عادية كانت تدور في الحوش أمام مدخل البناية المقابلة، شغلته قليلاً، ارتاح أكثر عندما وجد لها العذر في تلك الحركة.. فالاحتياط واجب.. ولا داعي لأن يفتضح أمرهما وسط هذه "الهوجة" القائمة في الحوش، وقد لاحظ أن معظم الجيران يراقبون ما يحدث، فابتعد عن النافذة"[426].

إن المقاطع المتقدمة، تبدو أنها تقوم على لغة تقريرية مباشرة في التعبير، فهي خالية من التنميق والزخرفة الفنية، فالمقطع الأول، يشير إلى صراع نفسي يعتمل داخل البطلة ونفسيتها، وسبب هذا يكمن في الشعور بالغيرة، وذلك لكون الشخص الذي تحبه تقدم لخطبة أختها بدلاً منها، ما جعلها هذا الأمر، ومن شدة الألم تتمنى الموت، لها أو لأختها، كحل لمشكلتها العاطفية.

---

(425) - "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 53.

(426) - "**أوراق منسية**"، ص: 102.

أما في المقطع الثاني، فقد عبر بشكل مباشر أيضًا، عن كيفية تعامل بطل القصة مع شخص مصاب فاجأه بالطرق على بابه في منتصف الليل، فالمقطع، وعبر صوت الراوي، ينقل لنا بلغة تقريرية مباشرة الإجراء الذي قام به البطل، في محاولة منه لمساعدة هذا الرجل المصاب الذي جاءه بشكل مفاجئ.

بينما المقطع الثالث، فقد جاء ليكشف عن حالة الانتظار التي تعتري البطل نتيجة عدم ظهور فتاة الجيران التي شغلته منذ أول لحظة رآها فيها وهي تقف على نافذتها، وحيث أنها غابت، ولم تعد تظهر كعادتها مدة من الزمن، فقد انشغل تفكيره فيما حصل لها من مكروه، ما جعله هذا يقع فريسة للهواجس والظنون التي باتت تقلقه لعدم ظهورها أمامه كما اعتاد أن يراها سابقًا.

وبذلك، فإن هذه المقاطع الثلاثة، والتي تم اقتباسها كأمثلة دالة على الأسلوب اللغوي التقريري المباشر في بناء القصة، قد تمحورت وظيفة اللغة هنا في الكشف عن نفسيات الشخوص وصراعاتها الداخلية، والتي كذلك ساعدت، بشكل أو بآخر، على نمو الحدث القصصي وتطوره، ومع خلوها من التعبير البياني والمستوى البلاغي الذي يقارب أسلوب فن الشعر، فإنها لم تخلُ من الأسلوب اللغوي الفصيح.

ثالثًا: اللهجة العامية

بقيت الإشارة، في موضوع اللغة، إلى استخدام الكاتب للعامية، وقد جاء هذا قليلاً جدًا، مقارنة باللغة الفصيحة التي حضرت، بشكل كبير وبشقيها، في مجمل القصص، فقد اقتصر توظيف العامية في قصتين فقط، حيث جاء في سياق الحوارات بين الشخوص، ولعل اختيار نص من كل قصة أيضًا، وإن كانا طويلين نسبيًا، يوضح مسألة العامية وحضورها في القصتين، وكذلك يغني عن الشرح والتفصيل، وقد تم اقتباس المقطع الأول من قصة "حكاية الشيخ مسعود" من "مرسوم لإصدار هوية":

"وفي سخط قال المدير:

ولكن ابنك..

- أنا ما بغسل أموات وضامن جنة.. وبعدين انت عارف شو بقولوا عن اللي زي إبني.. إبني عمل اللي ما بقدر عليه اللي زيك..
- أنت مجنون بلا شك..
- مجنون فعلاً..
- وأنت..
- دخلك مين كان عارف إني أنا اللي سعيت تا حفيت أقدامي حتى وظفتك، ما ألاقي الشر إلا منك.. هاي آخر المعروف لط كفوف.. أي خلي في عينك حصوة وإلا حبة ملح..

وفي حقد مسموم صاح المدير:

- بره..
- بره بره..والرزق على الله.. ولكن..
- إنت بتهددني.. الحق علي اللي بعدني ما حولت أوراقك للشرطة.."[427].

أما المقطع الثاني فهو من القصة المعنونة بـ"الورقة الثانية" من "أوراق منسية":

"فقال حسين سعيد بصوت هامس إلى سلمان:

- خلينا نزرع الفتيلة، ودع الباقي للعين..

ثم رفع درجة صوته وهو يتوجه بالحديث إلى أبي عارف:

- سمعنا أنك ناوي على الحج يابو عارف؟

وقبل أن يعتدل أبو عارف في جلسته قال سلمان:

---

(427) . "مرسوم لإصدار هوية"، ص: 24-25.

- ناوي – إن شاء الله– توخد المرة الجديدة وإلاّ القديمة معك؟

فشمّر محمود العبدي طرف "الديماية" وهو يجلس القرفصاء أمام القوم ليقول بصوت زلق:

- طبعًا القديمة.. الجديدة لسة بدري عليها..

وعاد سلمان ليطرق الحديد وهو حام قائلاً:

- والحاكورة دخلك.. شو كنت زارعها السنة؟.."[428].

إن توظيف اللهجة العامية في قصتين فقط من مجموع القصص، والذي جاوز الثلاثين قصة، أثار سؤالاً مهمًا تم طرحه على الكاتب: لماذا اقتصر هذا التوظيف على قصتين فقط، ولم يحضر في قصص أخرى غيرها؟ فأجاب: "إن الحدث في هاتين القصتين بالذات، وكذلك الشخصيات، تدور في بيئة شعبية بسيطة، ولذلك استلزم إنطاق هذه الشخصيات مستوى لغوي يوازي المستوى الشعبي ألا وهو اللهجة العامية"**[429]**.

إن إجابة الكاتب، في هذا السياق، لا تحمل في داخلها وجهًا من أوجه الإقناع بمنطقية استخدام اللهجة العامية، وذلك بسبب وجود قصص أخرى تدور أحداثها في وسط شعبي، مثل قصة "مشوار للنهاية" وقصة "مريم عبد اللطيف" وقصة "حكاية صبيح محمود" وقصة "الضبع" وقصة "الورقة الأولى"، وغيرها من القصص التي جاءت اللغة فيها، بشقيها السرد والحوار، لغة فصيحة.

2:2:2:3 الرمز

يعد الرمز، كأداة فنية، ارتكز عليها القاص الفلسطيني، لخصوصية تنبع من واقعه الحياتي، الذي يرزح تحت الاحتلال، وسيلة فعالة يختبئ خلفها في مواجهة واقع الرقابة العسكرية الجاثمة على صفحات الصحافة العربية، حيث يصبح اللجوء هنا إلى تقنية الرمز أمرًا ضروريًا، خارجًا عن إطار كونه لعبة شكلية**[430]**، يظهر من خلالها القاص براعته في الكتابة وقدرته على التنويع في

---

[428] · "**أوراق منسية**"، ص: 22.

[429] · لقاء مباشر مع الكاتب، 2016/5/12.

[430] · الأسطة، عادل: "**القصة القصيرة في الضفة وقطاع غزة**"، ص: 129.

قوالب التعبير القصصية وحسب، بل يعبر، أيضًا، ومن خلال استخدامه لتقنية الرمز، عن قضية ما شغلته، لكنه لا يجرؤ على الجهر بها مباشرة في عمله القصصي، وإنما يلجأ إلى استخدام رموز فنية يبني عليها أركان عمله، وبذلك يبتعد عن المساءلة القانونية، أو الرقابة العسكرية وغيرها حول مقصده الأساسي الذي يختبئ خلف الرموز، ومع ذلك حتى وإن تعرض للمساءلة، فإنه – حينئذ– يستطيع الدفاع عن نفسه بسهولة ويسر، وذلك لكون العمل المرمز يمتلك معنى آخر سطحيًا ينأى بصاحبه عن الشبهة والاتهام، وبذلك فإن الرمز، وفي إحدى وظائفه، يصبح وسيلة من وسائل المراوغة التي يستخدمها الكاتب في التحايل على سلطة الرقيب اتقاءً له ولشره.

ويشير فخري صالح إلى افتقار القصة القصيرة المكتوبة في ظرف الاحتلال إلى الرمز المكثف والقادر على الإشارة من خلال بنيتها وتركيبها وقدرتها الإشارية، ولهذا يبقى استخدامه جنينيًا وغير قادر على الانتفاض على الواقع[431].

وقد وظف محمد عبد الله البيتاوي، في قصصه، أسلوب الرمز، حيث جاء حضوره في ثلاث قصص هي: "دعوة للحب!؟" و"الصوت والصدى" وهما من مجموعة "دعوة للحب!؟"، وقصة "مرسوم لإصدار هوية". وجاء توظيف الرمز في إطار سياسي، بمعنى أن الكاتب عبر من خلاله عن وقائع وأحداث سياسية ألمت بفلسطين.

وتجدر الإشارة إلى أن عملية التوظيف قد جاءت عامة، أي أن الرمز يغطي مساحة القصة كلها، ولم يقتصر على جزء منها.

وقد جاء الرمز على درجة عالية من الغموض والتعمية، فالكاتب لم يترك أية مفاتيح أو قرائن واضحة دالة على المعنى الذي يختبئ خلفها، أو تساعد القارئ على الوصول إلى المعنى الضمني والمسكوت عنه في جمل وفقرات النص السطحي، والذي أراده الكاتب حقيقة، حيث يصعب حلحلة النص وفك رموزه من أول قراءة، وإن كان ثمة قرينة يمكن الاستدلال من خلالها على المعنى الذي يحمله الرمز، فإنها تكمن في السياق العام لهذه القصة أو تلك، ومعنى ذلك أن قراءة جزء من القصة لا تمكن القارئ من الوصول إلى معرفة قصدية الكاتب والهدف الذي يرمي إليه في قصته،

---

[431] . صالح، فخري: "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**"، ص: 34.

وإنما يتوجب على القارئ قراءة القصة كاملة، ثم يقوم بعملية الربط بين أجزائها ليتمكن، عندئذ، من القدرة على فك الرمز وحله.

ومن ناحية أخرى، فإن شخوص القصة، كما في قصة "مرسوم لإصدار هوية"، وبناء الحدث كما في قصة "دعوة للحب!؟"، على سبيل المثال، يوحي، لدى بعض القرّاء، بعدم الإقناع بسبب الخروج عن المألوف والمنطق الإنساني في العرض والطرح، مع أنه أسلوب جمالي يُحسب للكاتب وليس ضده، فمثلاً في قصة "مرسوم لإصدار هوية" فإن بطل القصة هو (الصفر)، حيث نلاحظ أنه يتحرك ويتكلم، بمعنى أن الكاتب أخرجه من كونه قيمة رقمية وجعله إنسانًا.

إذن، لا توجد منطقية لو تم أخذ معنى القصة السطحي، لكن يتأتى الإقناع فيها، حين يتم فك رموزها وإخراج المعاني المسكوت عنها، من أجل الوصول إلى الهدف الذي أراد الكاتب إيصاله لجمهور القرّاء.

ينطبق هذا الأمر على قصة "دعوة للحب!؟" وقصة "الصوت والصدى" اللتين جاء الرمز فيهما على درجة عالية من الغموض، وقد تلبست الرموز فيهما، أيضًا، الشخوص والأمكنة.

وشيء أخير، لا بد من ذكره، يتعلق بإيغال البيتاوي في استخدام الرمز الغامض في قصصه سالفة الذكر، هو مسألة الخوف من وقوعه تحت المساءلة القانونية، وخاصة أنه سبق وتعرض لذلك إثر قيامه بنشر الفصل الأول من روايته "المهزوزون"، ما أدى إلى توقفه عن النشر لفترة.

وفي سياق هذا الحديث، تحدث أحمد أبو مطر عن سبب تعامل الكتّاب الفلسطينيين مع الرمز، فهو تعامل لم يجيء من الإحساس بعدم قدرة اللغة على التعبير عمّا في دواخلهم، أو هربًا من الواقع إلى عالم غيبي مليء بالأوهام والأحلام، وإنما بسبب معالجتهم موضوعات واقعية حساسة، لم يكن بإمكانهم التعبير عنها مباشرة، وذلك إما لأنها موضوعات تتعرض للعقائد الدينية، أو لأنها تتناول أوضاعًا سياسية قائمة، حيث لا يمكنهم معالجتها بوضوح دون التعرض للاضطهاد والأذى[432].

[432] - انظر: أبو مطر، أحمد عطية: "**الرواية في الأدب الفلسطيني**"، ص: 334.

3:2:2:3 الشخصيات

تعد الشخصية، عنصرًا مهمًا من عناصر الفن القصصي، ولعل أهميتها تنبع من كونها صانعة للحدث ومحركة له في الوقت نفسه، فلذلك، فإن أي حدث لا يمكن أن يقع أو يحدث بمعزل عن وجود أشخاص يقومون به ويتفاعلون معه. يقول رشاد رشدي في كتابه "فن القصة القصيرة" حول هذا الأمر: "فمن البديهي أنه ما من حدث يقع بالطريقة المعينة التي وقع بها إلا كان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين، كما أن وجود شخص معين أو أشخاص معينين يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة، وبذلك يكون من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث، لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل[433]، ولو تم فصل الحدث عن فاعله لأصبح العمل القصصي مجرد خبر، لأن الحدث في القصة، حدثٌ متكاملٌ له وحدته، ووحدته لا يمكن تحققها إلا بوجود الشخصية فيه وهي تعمل"[434]. على أن قصر الشكل، في القصة القصيرة يستلزم أن تكون الشخصية فريدة، ذات أصالة كافية للفت النظر في الحال[435].

إذن، الشخصية هي إحدى المحركات للحدث في القصة، إن لم تكن أهمها على الإطلاق، ومن خلال صراعات الشخوص المتعددة والمختلفة، يتخذ الحدث بعدًا واقعيًا ودرجة من الإقناع في وقوعه وحدوثه، على أن لا تكون الشخصية، في الوقت نفسه، بوقًا أو دمية في يد الكاتب يصرفها ويحركها كيف يشاء، بدون أن يكون ثمة فائدة لهذا التحريك يخدم القصة وبناءها. يقول محمد يوسف نجم: "إذا عمد الكاتب إلى إبراز بعض المثل الخلقية في قصته، فلا بد له من أن يظهر عطفًا على الفضائل، وإيثارًا لها، وهذا لا يعني أن يكون مغرضًا في رسم الشخصية، بل عليه أن يحافظ على حياده ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وأن تكون عاطفته خفية محمية، لا واضحة سافرة، والقصصي العظيم لا يستطيع إلا أن يميز بين الخير والشر، ولا يسمح لنفسه أن يتحدث عنهما باللهجة نفسها، إلا إذا حملته واجباته الفنية على ذلك حملاً"[436].

---

[433] · رشدي، رشاد: "**فن القصة القصيرة**"، ط 2، دار العودة، بيروت، 1975، ص: 29-30.

[434] · **المصدر السابق**، ص: 30.

[435] · انظر: ماي، تشارلز: "**القصة القصيرة حقيقة الإبداع**"، ص: 265.

[436] · نجم، محمد يوسف: "**فن القصة**"، ص: 81.

وبالوقوف على قصص البيتاوي للتعرف على ما فيها من شخصيات، فإنها تبدو، في معظمها، شخصيات لا يتم التعرف فيها على أوصاف ولا ملامح خاصة تحدد هويتها أو تميزها عن غيرها، سوى أنها وجدت، في هذه القصة أو تلك، لتحمل فكرة ما، حيث تعرضها بآلية محضة وكأنها آلة تسجيل، لأنها في الحقيقة، في معظمها، شخصيات تعبر عن فكر الكاتب وما يرمي إلى توصيله من أهداف ورسائل للقرّاء، أكثر من كونها شخصيات تتحرك، في القصص بحرية، خارج إطار الفن الذي كبلها فيه الكاتب، لتقول هي ما يريد قوله هو.

ولذلك حتى القصص التي حملت أسماء أشخاص كعناوين لها، مثل القصص "حكاية الشيخ مسعود، وحكاية مريم عبد اللطيف، وحكاية صبيح محمود"، فإنها لم تضفِ على الشخصيات ملامح مائزة لها، وإنما اقتصر وجودها على خدمة الحدث والسير به صعودًا في هذه القصة أو تلك، فنحن لا نعلم عن الشيخ مسعود، مثلاً، سوى أنه موظف في إحدى الدوائر الحكومية، فلم يخبرنا الراوي، أو فيما دار من حوارات بين شخوص القصة، عن هذا الرجل من صفات أو ملامح تتعلق بأبعاد شخصيته النفسية والاجتماعية والشكلية، وإنما جاء التركيز على الحدث الذي دار حول استدعائه لمقابلة مدير الدائرة التي يعمل هو بها:

"لكن الحكاية باختصار، اختصار شديد أيضًا، أن الشيخ مسعود طلب لمقابلة مدير الدائرة لأمر هام وضروري"[437].

وكذلك الأمر فإنه ينطبق على قصة "حكاية مريم عبد اللطيف" وقصة "حكاية صبيح محمود"، فإنهما لم تركزا على الشخوص، وإنما على ما جاء فيهما من أحداث، وهذا بدوره يشير إشارة واضحة أن الأحداث، في قصص البيتاوي، قد اتخذت بطولة مطلقة، وما الشخصيات فيها إلا عناصر خادمة لهذا الحدث أو ذاك. وهذا بدوره، أيضًا، يؤكد مسألة حضور الكاتب في القصة وقيامه باستغلال شخصياتها لصالحه، كي تعبر عن فكره بشكل مباشر.

وتجدر الإشارة، إلى أن بعضًا من الشخصيات في قصص البيتاوي قد حملت الفكر الوجودي، كما في قصة "خنته لأعطيه طفلاً"، ويذهب الأسطة إلى التالي: "ولعل القاص يكمن وراء

---

(437) - "**مرسوم لإصدار هوية**"، ص: 24.

الشخصية القصصية، فهي إضافة لكونها تفتقد خصوصيتها، فإننا نعثر على ملامح أو إشارات تشير إلى الفكر الوجودي الذي يطغى على القصة"[438].

ثم يورد نصًا مقتبسًا من القصة ليدلل على ما ذهب إليه:

"هو أب بلا شهادة ميلاد.. سيكون طفلاً أو طفلة.. وسيحمل بعضًا من ملامحه.. إنه لن يحمل أية مسحة من ملامح أب شهادة الميلاد..

آه كم مؤلم وفظيع أن نمر بالحياة كواجب تفرضه إرادة لا تكلف نفسها مشقة النظر إلى ما يمكن أن يعتمل في نفوسنا من إرهاص.. هذه المشاعر الغبية المتأججة بالفوضى والاعتبار.."[439].

وإذا كان في قصة "خنته لأعطيه طفلاً" ثمة إشارات إلى الفكر الوجودي، فإن هذا الفكر قد جاء أكثر بروزًا ووضوحًا في قصة "سقوط اللحظة"، فالشخصيات فيها مشبعة بالفكر الوجودي:

"جو الحزن لا تغيبه بسمة، وجو المرح تسحقه كلمة.. وضحكنا أقل ما يقال عنه قهقهات.. والوقت يمضي بلا زمن.. كم الساعة؟ لم يذكرنا بالساعة شيء.. نعيش اللحظة بكل أبعادها، نقتل الساعات في دقائق.. الدقائق تصير إلى عصور.. كفشاتنا تنشط، وضحكنا بارتفاع.. وخيولنا الشم تجتاز الآفاق.."[440].

إن الملاحظ، في المقطع المتقدم، أن الشخصيات لا تشعر بالزمن، فهي تقيس لحظة وجودها بكل الأبعاد، مستمتعة بأوقاتها الملأى بالقفشات والضحك، الذي يقترب من الاستهتار واللامسؤولية. ولعل المقطع الحواري الآتي يوضح مسألة تبني الفكر الوجودي عند هذه الشخصيات:

---

(438) · الأسطة، عادل: **القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة**"، ص: 115.

(439) · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 75.

(440) · "**دعوة للحب!؟**"، ص: 122.

- "آه لو آتيت قوة عنترة..
- كدت أقع في الوهم..
- هل تنكر عنترة؟..
- أنا ابن اللحظة..
- والتاريخ؟
- ما التاريخ؟
- الماضي الذي نعيش له.."[441].

فالشخصيات في القصة هي ابنة اللحظة الحاضرة التي تعيشها، ولا يعنيها أمر التاريخ بشيء، فهي لا تعرفه لأنه خارج إطار وجودها، فالحياة عند مثل هذه الشخصيات لا تقاس إلا بمقياس المتعة واللذة، ولذلك تنصهر الأزمان وتختلط ببعضها لتذوب جميعها في اللحظة المعيشة، لتصبح هذه اللحظة هي الزمن ولا شيء غيره:

"ولكن اللحظة أبت الانزلاق إلا نحو الهوة السحيقة، في القاع سمرت بعد أن شدت إليه، لا.. هي احتدت حتى احتوت القرون، ماضيها وحاضرها ومستقبلها"[442].

خلاصة القول، إن مجمل الشخصيات، قد جاءت حاملة للحدث، بل وخادمة له، ولذلك، فلا غرابة أن تكون شخصيات بلا ملامح فارقة ولا أوصاف محددة مائزة لها عن سواها، حتى أن كثيرًا من هذه الشخصيات التي حضرت في معظم القصص، لا نعرف لها أسماء ولا هويات تميزها عن غيرها، وإن وجدت شخصيات وضع الكاتب لها أسماء، فهي تبقى شخصيات نكرة مجهولة بدون أية صفات، سواء أكانت صفاتًا داخلية نفسية، أم خارجية شكلية نعرفها من خلالها.

---

(441) . "**دعوة للحب!؟**"، ص: 122.

(442) . **المصدر السابق**، ص: 124.

الخاتمة

وقف هذا البحث على تجربة محمد عبد الله البيتاوي الروائية والقصصية، وجاء هذا التناول على مستوى المضمون وكذلك الشكل الفني، وقد تم استخلاص بعض النتائج حولها، نوجزها في النقاط التالية:

أولاً: إن تأخر صدور هذه الأعمال وعدم نشرها في الزمن الذي كتبت فيه، وخاصة الروائية منها، والتي افترق زمنها الكتابي عن زمن النشر ما يقارب الثلاثين عامًا، قد أدى إلى عدم التفات الدارسين والباحثين إليها، حتى يتم تلقيها وقراءتها من أجل وضعها في مكانتها التي تستحقها، وذلك في إطار مقارنتها مع ما جايلها من أعمال روائية فلسطينية زمن كتابتها. وبذلك يكون الحكم عليها وتقييمها، نقديًا وفنيًا، وفق السياق الزمني الذي صدرت فيه، وذلك، أيضًا، من خلال تطبيق الأدوات القرائية النقدية التي تناسب تلك المرحلة، ولكن هذا الأمر انتفى لعدم صدورها في تلك الفترة، وهذا بدوره يظهر الظلم الذي ألحقه الكاتب بأعماله، ليسارع، بعد ذلك، إلى نشرها خوفًا من تكرار هذا الأمر مع أعماله الحديثة، وقد أشار هو إلى ذلك صراحة حين قال: "لا بد في البداية من الإقرار بأنني ظلمت أعمالي الروائية الأولى، وأرى أن الظلم قد بدأ يمتد لينال من أعمالي الحديثة، فكان لا بد من العمل على نشر الأعمال المركونة في الأدراج"[(443)].

ثانيًا: تطرق البحث، إلى مضامين هذه الأعمال، حتى يستطيع القارئ الإلمام بأحداثها وموضوعاتها، بعد ذلك تعرض الباحث لعناوين الروايات بالقراءة والتحليل، ثم ربطها بالمضامين، وأحسب أن الكاتب كان موفقًا في اختيار هذه العناوين، وذلك كونها قد حملت المضامين واختزلتها في جمل مفتاحية، جاءت كعتبات دالة عليها وداعمة لها.

أما في المجموعات القصصية فقد عرض الباحث للموضوعات التي تطرقت لها، وهي موضوعات تقاسمها الجانب الاجتماعي، والهم السياسي.

ثالثًا: جنحت روايات البيتاوي، في شكلها وقالبها الفني إلى الواقعية التي قاربت أسلوب التسجيلية، حيث انبنى كثير من أحداثها ونهض على أحداث حقيقية وقعت بالفعل، وقد قام الكاتب بتبديل

---

(443) . **رواية الصراصير**، ص: 5.

أسماء الشخصيات الحقيقية بأسماء من خياله حتى يبعد عن نفسه مسؤولية التشهير بهذه الشخصيات فيما لو وضع أسماءها الحقيقية، بينما تناول في مضامين قصصه القصيرة، أحداثًا وقضايا اجتماعية استقاها من صلب الواقع الفلسطيني، في حين بدت شخصياتها بلا ملامح ولا أوصاف محددة لها، وإن كانت هذه الشخصيات لها أسماء، فإنها تبقى شخصيات نكرة مجهولة غير معروفة.

وكذلك فقد وردت أسماء لأماكن حقيقية في هذه الأعمال كانت مسرحًا للأحداث، فمنها ما بقي إلى الآن، ومنها ما اندثر ولحقته أسباب التغيير والتبديل، فعلى سبيل المثال، في مدينة نابلس، والتي حضرت كمكان رئيس في الرواية، وخاصة في الجزئين الأخيرين، تغيرت بعض الأماكن فيها، مثل شارع المطحنة الذي أصبح اسمه شارع حيفا، ومدرسة الكندي التي أعيد بناؤها بعد هدم المبنى القديم، وتم إزالة المحكمة ونقلها إلى مكان آخر، ومدرسة الغزالية التي أصبح مكانها عدة بنايات، ودائرة الصحة الواردة ذكرها في الرواية حيث تم بناء عمارة ظافر المصري مكانها.

هذا التوثيق للمكان، يشير، إلى إحدى وظائف المكان في الرواية، من حيث أنها تغدو سجلاً حافظًا للأمكنة الواردة فيها، على الرغم من اندثارها أو تغير أحوالها وتبدلها.

رابعًا: بدت اللغة في الروايات موزعة بين الفصيحة والعامية، وإن كانت الغلبة للغة الفصيحة، حيث تقاسمها السارد الذي ظهر في أجزاء الرواية الثلاثة ساردًا غير محدد المعالم، إذ يروي بلغة فصيحة بامتياز، إضافة إلى أن لغة بعض الشخوص المثقفة كانت فصيحة أيضًا، ولم يمنع هذا من وجود بعض الأخطاء الإملائية والمطبعية فيها، في حين جاءت العامية على لسان بعض الشخوص الأقل ثقافة وتعلمًا، وقد برزت اللهجة النابلسية في بعض الحوارات بين هؤلاء الشخوص، وحسب اعتقادي أن الكاتب كان موفقًا في إدارة دفة اللغة بين الشخوص، عاكسًا من خلال تعبيرهم ونطقهم المستويات اللغوية المتفاوتة فيما بينهم، مشيرًا إلى تباينهم الثقافي واختلافهم العلمي.

أما في المجموعات القصصية، فإن اللغة الفصيحة طغت على جانب كبير منها، ولم تظهر العامية إلا في قصتين من مجموع القصص الذي تجاوز الثلاثين قصة، وكذلك بدا كثير من شخوص هذه القصص بدون ملامح تدل عليها أو هويات تعرّف عليها، إضافة إلى بروز للفكر

الوجودي في بعض القصص مثل قصة "خنته لأعطيه طفلاًا" وقصة "سقوط اللحظة" وقصة "مشوار للنهاية"، وهذا مرده إلى وجود هذا الفكر الذي كان سائدًا في فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي.

خلاصة القول، أنه إذا كان ثمة قراءات تناولت أعمال البيتاوي ووقفت عليها فإنها اقتصرت على بعض هذه الأعمال، بمعنى أن من كتبوا عن البيتاوي تناولوا عملاً واحدًا له، ولم يتناول أعماله كاملة أيٌ منهم دفعة واحدة كما في هذا البحث. إضافة إلى أنها قراءات لم ترق إلى مصاف الدرس المنهجي، ومع هذا فإن هذا البحث، وإن حاول جاهدًا الوقوف على تجربة البيتاوي الأدبية، من حيث الشكل وكذلك المضمون، فإنه لا يدعي إحاطته بأبعادها الفنية كاملة، وإنما هي بحاجة إلى قراءات عديدة عساها تكشف عن جوانب أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- **القرآن الكريم.**
- البيتاوي، محمد عبد الله (1994): "**مرسوم لإصدار هوية**". نابلس، دار الريان للطباعة.
- البيتاوي، محمد عبد الله (1995): "**دعوة للحب!؟**". نابلس، مطبعة الحجاوي.
- البيتاوي، محمد عبد الله (1996): "**المهزوزون**". نابلس، دار الفاروق للثقافة والنشر.
- البيتاوي، محمد عبد الله (1998): "**أوراق منسية**". نابلس، دار الفاروق للثقافة والنشر.
- البيتاوي، محمد عبد الله (2006): "**الصراصير**". نابلس، دار الفاروق للثقافة والنشر.
- البيتاوي، محمد عبد الله (2007): "**شارع العشاق**". نابلس، دار الفاروق للثقافة والنشر.
- التونجي، محمد (1990): "**المعجم المفصل في الأدب**". ط (2)، بيروت، دار الكتب العلمية.
- عبد النور، جبور (1979): "**المعجم الأدبي**". ط (2)، بيروت، دار العلم للملايين.

المراجع

- أبو مطر، أحمد عطية (1980): "**الرواية في الأدب الفلسطيني 1950–1975**". بغداد، دار الحرية للطباعة.
- الأسطة، عادل (1992): "**اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913–1987**". القدس، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين.
- الأسطة، عادل (1993): "**القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967–1981**". نابلس، إصدار خاص وهي رسالة ماجستير.
- الأسطة، عادل (2008): "**الخوف ومدى انعكاسه على الأدباء الفلسطينيين**". موقع مؤسسة فلسطين الثقافية.
- الأسطة، عادل (2011): "**قراءات في القصة القصيرة الفلسطينية**". ط (1) وزارة الثقافة الفلسطينية، فلسطين.

- اسماعيل، عز الدين (1978): "**الأدب وفنونه**". ط (7)، مصر، دار الفكر العربي.
- باختين، ميخائيل (1987): "**الخطاب الروائي**". ترجمة: محمد برادة، ط (1)، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
- بارت، رولان وآخرون (1992): "**طرائق تحليل السرد الأدبي**". ترجمة: حسن عزاوي وآخرون، ط (1)، الرباط، منشورات اتحاد الكتاب المغربي.
- باشلار، جاستون (1984): "**جماليات المكان**". ترجمة: غالب هلسا، ط (2)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- بوتور، ميشال (1986): "**بحوث في الرواية الجديدة**". ترجمة: فريد أنطونيوس، ط (3)، بيروت، منشورات عويدات.
- جرييه، آلان روب (1998): "**نحو رواية جديدة**". ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، مصر، دار المعارف.
- الجزار، محمد فكري (1998): "**العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**". مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جينيت، جيرار (1997): "**خطاب الحكاية/بحث في المنهج**". ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط 2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة.
- جينيت، جيرار (2008): "**عتبات من النص إلى المناص**". ترجمة: عبد الحق بلعابد، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون.
- الحاني، ناصر (1986): "**المصطلح في الأدب العربي**". بيروت، منشورات دار المكتبة العصرية.
- حسنين، أحمد طاهر وآخرون (1988): "**جماليات المكان**". ط (2)، الدار البيضاء، المغرب، عيون المقالات بالدونغ.
- الحكيم، توفيق (1988): "**فن الأدب**". مصر، مكتبة مصر.
- حمد، علي خليل (2006): "**رواية الصراصير**"، صالون أفنان دروزة، 7/حزيران،
- الخليلي، علي (2007): "**فصول من حكاية بلدنا**"، جريدة الأيام، 10/ تموز.
- درّاج، فيصل (1996): "**دلالات العلاقة الروائية**". دمشق، دار كنعان.

- دويكات، عباس (2005): "**رؤى نقدية في الرواية الفلسطينية/ دراسة تحليلية**". ط (1)، نابلس، فلسطين، منشورات ملتقى بلاطة الثقافي، ص: 63–103.
- زيتوني، لطيف: (2002): "**معجم مصطلحات نقد الرواية**". بيروت، مكتبة لبنان، ناشرون.
- صالح، فخري (1952): "**القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة**". ط (1)، بيروت، دار العودة.
- عباس، نصر محمد ابراهيم (1982): "**الفن القصصي في فلسطين/ دراسة نقدية تحليلية**". السعودية، دار العلوم للطباعة والنشر.
- عبد السلام، فاتح (1999): "**الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية**". ط (1)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عمر، أحمد مختار (1997): "اللون واللغة". ط (2)، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع.
- غانمي، عبد الرحمن (2003): "**الخطاب الروائي العربي، قراءة سوسيولسانية**". ج (2)، ط (1)، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- غنايم، محمود (1995): "**المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل**". ط (1)، سلسلة منشورات الكرمل، جامعة حيفا ودار الهدى، كفر قرع.
- فاليت، برنار (2002): "**الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي**". ترجمة: عبد الحميد بورايو، الجزائر، دار الحكمة.
- فاولر، روجر (2009): "**اللسانيات والرواية**". ترجمة: أحمد صبرة،مصر، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع.
- فرحات، أسامة (1997): "**المونولوج بين الدراما والشعر**". مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فورستر، أ. م (1960): "**أركان القصة**". ترجمة: كمال عياد جاد الله، مصر، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع.
- كنعان، شلوميت ريمون (1985): "**التخييل القصصي**". ترجمة: حسن أهمامة، ط (1)، الدار البيضاء، المغرب.

- لحميداني، حميد (1991): "**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**". ط (1)، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
- لودج، ديفيد (2002): "**الفن الروائي**". ترجمة: ماهر البطوطي، ط (1)، مصر، المجلس الأعلى للثقافة.
- أبو صالح، لينا محمد سامي (2009): "الشخصيات في رواية المهزوزون"، بحث مقدم لنيل درجة البكالوريوس، جامعة القدس المفتوحة.
- الماضي، شكري عزيز (2003): "**الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين**". عمان، دار الشروق.
- محفوظ، عبد اللطيف (2009): "**وظيفة الوصف في الرواية**". ط (1)، بيروت، الدار العربية للعلوم، ناشرون.
- محمد، عبيد الله (2000): "**القوس والحنين**". وزارة الثقافة الفلسطينية، فلسطين.
- مرتاض، عبد الملك (1998): "**في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**" . كتاب ضمن سلسلة عالم المعرفة، المجلي الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد (240).
- الملاح، أحمد (2009): "**الزمن في اللغة العربية، بنياته التركيبية والدلالية**". ط (1)، بيروت، الدار العربية للعلوم، ناشرون.
- مندلاو، أ. أ (1997): "**الزمن والرواية**". ترجمة: بكر عباس، ط (1)، بيروت، دار صادر.
- ابن منظور، محمد جمال الدين (1414): "**لسان العرب**". ج (5)، ط (3)، بيروت، دار صادر.
- ميرهوف، هانز (1972): "**الزمن في الأدب**". ترجمة: أسعد رزق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب.
- نجم، محمد يوسف (1996): "**فن القصة**". ط (1)، بيروت، دار صادر.
- النصير، ياسين (1986): "**الرواية والمكان**". بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام.

مراجع الكترونية:

- أسعد، محمد مدحت (2007): "**مرور جانبي**"، الحوار المتمدن، 10 تموز.
www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=431014
- الحواري، رائد (2014): "**المهزوزون**"، الحوار المتمدن، 2 أيلول.
www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=431014
- الحواري، رائد (2014): "**شارع العشاق**"، الحوار المتمدن، 21 أيلول.
www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=433750

المجلات:

- أحمد، فتوح (1982): *"الحوار الروائي"*. **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد (2)، عدد (2).
- بنكراد، سعيد (2013): *"الحقيقة الوصفية والمحتمل السردي، السرد والشرعية"*. **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد (4)، عدد (3).
- بوطيب، عبد العالي (1993): *"إشكالية الزمن في النص السردي"*. **مجلة فصول**، مجلد (12)، عدد (2).
- خليفي، شعيب (1999): *"وظيفة البداية في الرواية العربية"*. **مجلة الكرمل**، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، عدد (69)، صيف وخريف 1999.
- السمطي، عبد الله (1993): *"جماليات الصورة السردية في الأغاني"*. **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد (12)، عدد (3).
- قفيشة، حسن فياض (1971): *"الصوت والصدى"*. **مجلة الشرق**، عدد (2)، السنة الثانية، تشرين ثاني.
- يحيى، حسب الله (1986): *"المسرح العراقي والرواية"*. **مجلة الأقلام**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العددان (11–12).

An–Najah National University

Faculty of Cultural Studies

Mohammed Abdullah El-Beitawi as an Author

By

Said Mohammed Saadah Hamdan

Supervisor

Prof. Adel Al-Osta

This thesis is submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master in Arabic Language and literature, Faculty of Graduate Studies, An–Najah National University, Nablus, Palestine.

2016

Mohammed Abdullah El-Beitawi as an Author

By

Said Mohammed Saadah Hamdan

Supervisor

Prof. Adel Al-Osta

Abstract

This study deals with the literary experience of Mohammed Abdullah El-Beitawi in content and form through his fictional works. It contains an introduction, three chapters and a conclusion.

The introduction talks briefly about El-Beitawi through his literary works and activities. It also demonstrates the divisions of the three chapters and the method followed in this study. It also points to the previous studies on the literary works of the writer.

Chapter I throws light extensively on the writer's life, upbringing, artistic activities and literary works. It also stresses the most important stations and joints that have influenced his literary writing. Moreover, it displays the previous studies and reads some of them referring to the points of divergence and convergence with this study.

Chapter II starts with an entrance to the art of novel in Palestine, reviewing the most important stages through which it underwent and the most prominent novelists. Then, the chapter discusses the novels of the writer through his trilogy "*Chapters of the Story of our Country"* with its

three parts: "*The shaky, The cockroaches, Lovers street*". The chapter reviews the contents of these three novels which talk about the Israeli occupation in the period 1967 – 1969 and its influence on the Palestinians in general. After that the chapter goes on to talk about the technical aspects of these novels like the narration, the narrator, time, place, language and characters.

Chapter III starts with an entrance to short story in Palestine indicating its origin and evolution and presenting its most prominent writers. The chapter goes on to talk about the social and political implications in Betawi's collections of short stories: a "*Call for Love ?! "* and the collection *" A Decree to Issue Identity"* and finally the collection *" Forgotten Pagers"* . The chapter discusses the forms of storytelling such as the tale, the third person narrator, stream of consciousness and autobiography. The chapter also discusses some of the technical aspects of short stories like language, symbols and characters.

Finally, the conclusion summarizes the most important findings of the study.