الأديب
حنّا أبو حنّا

حنّا أبو حنا؛ أديبًا وشاعرًا، أهم الثيمات والتقنيات: ظل الغيمة وقصائد من حديقة الصبر نموذجًا[1]

ريما أبو جابر - برانسة

هو الأديب، الشاعر، القاصّ، الباحث والمربي حنا أمين أبو حنا، ينتمي إلى الجيل الأول من الشعراء العرب في إسرائيل، وهو من شعراء المقاومة الفلسطينية. وُلد عام 1928، في قرية الرينة قضاء الناصرة، ثم تنقّل بحكم عمل أبيه في دائرة "مساحة فلسطين" بين القدس، ورام الله، وجفنة، وأسدود، وقرية نجد، وحيفا، والناصرة، ثم العودة إلى الرينة. تعلّم في الكتّاب في قرية أسدود التي دمرتها النكبة وأقامت محلها مدينة أشدود، ثم التحق بالمدرسة الابتدائية "المدرسة الأميرية- مدرسة المعارف للبنين" في حيفا. ولكنّ الإقامة فيها لم تطُل؛ إذ انتقل إلى الناصرة وكان من الطلاب المشاركين في ثورات عام 1936،[2] ثمّ التحق بمدرسة اللاتين في الرينة مدة من الزمن، انتقل بعدها لينهي دراسته الثانوية في مدرسة المعارف في الناصرة. اختير أبو حنا، بعد المرحلة الثانوية، للدراسة في الكلية العربية في القدس التي كانت تستقبل الطلاب المتفوقين من مدارس فلسطين الحكومية، ثم اختير لمتابعة الدراسة في بريطانيا وخُصصت له بعثة حكومية لذلك، عام 1947، لكن ظروفه العائلية، ثمّ ظروف النكبة حالت دون تحقّق هذه الفرصة.

بعد النكبة، عاد إلى حيفا عام 1950، وسكن في شارع قيساريا، حيث عمل في هيئة تحرير صحيفة الاتّحاد مع توفيق طوبي (1922-2011)، وإميل حبيبي (1921-1996)، وإميل توما (1919-1985)، وصليبا خميس ومحمد خاص وعلي عاشور وجبرا نقولا (1906-1974). شارك في إنشاء مجلة **الغد** ومجلة **الجديد** التي صدرت عام 1951 كملحق لجريدة **الاتحاد**، ثمّ تابعت الصدور عام 1953 بعد أن حصلت على الترخيص.

---

[1] قبل البدء بكتابة هذا المقال، كنت قد توجّهت للأديب حنا أبي حنا، بمحادثة هاتفية، سائلة إيّاه عما إذا كانت لديه أي مواد يرغب في إيرادها كمرجع للبحث، وقد وجهني، مشكورًا، لبعض الدراسات، كما أرسل لي إحداها عبر البريد الألكتروني.

[2] أبو حمد، 1979، 145.

عمل أبو حنّا مديرًا للكلية الأرثوذكسية العربية في حيفا حتى سنة 1987، ومحاضرًا في جامعة حيفا بين السنوات 1973-1993، وكلية إعداد المعلمين بين السنوات 1987-1995. كان مستشارًا للجنة المنبثقة عن قسم المناهج في وزارة المعارف التي أقرت منهاج اللغة العربية، ونجح مع زملائه في إدخال الأدب الفلسطيني إلى المنهاج. وإلى جانب ذلك، أدار أبو حنا "مركز الجليل للأبحاث الاجتماعية" بين السنوات 1990-1993. وفي سنة 1993، أنشأ مع بعض الزملاء مجلة **مواقف** الثقافية.

حاز أبو حنا، عام 1991، على وسام القدس من الدائرة الثقافية في "منظمة التحرير الفلسطينية"، وعلى جائزة الإبداع من وزارة العلوم والفنون عام 1995، كما حاز كتابه **ظل الغيمة** على جائزة بلدية حيفا عام 1998، وعلى جائزة فلسطين للسيرة الذاتية عام 1999.

نوّع أبو حنا في كتاباته وبرع في الأنواع الأدبية المختلفة فأنتجَ في الشعر والنثر والقصة والسيرة الذاتية. ومن مؤلفاته: في مجال الشعر أربع مجموعات: **نداء الجراح**- 1969، **قصائد من حديقة الصبر**- 1988، **تجرّعت سمَّك حتى المناعة**- 1990، **وعرّاف الكرمل**- 2005. وفي مجال الدراسات: **عالم القصة القصيرة**- 1979، **رواية مفلح الغساني**- 1984، **روحي على راحتي: ديوان عبد الرحيم محمود**- 1985، **دار المعلمين الروسية في الناصرة**- 1994، **رحلة البحث عن التراث**- 1994، **الأدب الملحمي**- 1983، **ديوان الشعر الفلسطيني**- 1991، **ثلاثة شعراء: إبراهيم طوقان، عبد الرحيم محمود، عبد الكريم الكرمي**- **أبو سلمى**- 1995، **مذكرات نجاتي صدقي**- 2001، **وطلائع النهضة في فلسطين (خريجو المدارس الروسية)**، 1862- 1914- 2005. وفي مجال الترجمة له ترجمتان: **ألوان من الشعر الروماني**- 1955، و **ليالي حزيران**- 1951. وفي مجال أدب الأطفال له مؤلفات عديدة أيضًا بين شعر وقصة. أما في مجال أدب السيرة فقد جمع أبو حنا سيرته في ثلاثة أجزاء هي: **ظل الغيمة**- 1997، **خميرة الرماد**- 2004، **ومهر البومة**- 2004.

أجمع النقاد والدارسون على كون أبي حنا من الموثّقين للتراث الفلسطيني، وعلى كون إنتاجاته الأدبيّة، كافة، مرجعًا للباحثين ومؤرخي تاريخ الشعب الفلسطيني وثقافته، بحيث لا يمكن رصد الحركة الثقافية والتعليمية في فلسطين دون الحديث عن الجذور والأصالة التي

تشكلها مسيرته الإبداعية، وعن مواكبته للشعب الفلسطيني في محنته ونكبته. هو ابن القرية الذي علّم الشعراء "ترابية القصيدة"، كما صرّح محمود درويش (1941-2008) قائلاً: "الجديد الّذي أعطانا إيّاه حنّا أبو حنّا هو ما أستطيع أن أسمّيه بشكل مجازيّ، أعطانا ترابية القصيدة، ...، عندما جاء حنّا أبو حنّا وحوّل الأحداث اليومية والهموم اليومية والأخبار اليومية إلى قصائد أعطانا وعي ترابية الشّعر ويوميّته (...) لأنّه هو فعلا ربّى جيلي أو فتّح وعي جيلنا على إمكانية أن يكون الشّعر عاديًّا ويوميًّا وبسيطًا".[3] أبو حنا هو زيتونة فلسطين، أو زيتونة الجليل؛ ابن الجليل، عميق الجذور فيه وعميق الأثر ووافر العطاء.[4] كتب سيرة حياته وضمَّنها سيرة جيل كامل وتاريخ جيل ومستقبل جيل،[5] وملأها، على حد تعبير رياض بيدس بالكثير "من العَبق، عبق مكان فلسطيني وزمان فلسطيني بات مهددًا بالتلاشي والضياع".[6] أبو حنا هو وردةٌ نامية بصمت مجروح في أتون تاريخ يشتعل ولا يترمّد، وهو الذاكرة الملغومة تفتِّتها معاناة مجبولة بالحنين والأنين.[7] وهو "الدؤوب على متابعة المسيرة الثقافية بشقوقها ومشاقها، ...، يوثّق تفاصيل التفاصيل بدقة متناهية ومهموزة، ترقى بعليائها إلى آفاق حرية واعتزاز بالهوية"،[8] هو الصوت الأبوي الثائر، الرافض لكل وجوه الظلم والإجحاف والاضطهاد، "المسكون بروح التراث

[3] طه، 1995، 45.

[4] هذه التعابير كتبت على غلاف كتاب **زيتونة الجليل** الذي أشرف على تحريره كل من بطرس أبو منة وجوني منصور. وهو عبارة عن مجموعة مقالات وأبحاث أهديت تكريمًا للشاعر حنا أبي حنا لبلوغة السابعة والسبعين من العمر.

[5] هكذا تحدّث البروفيسور هشام شرابي عن كتاب **ظل الغيمة**. أبو حنا، 2004، 3.

[6] أبو حنا، 1997، صفحة الغلاف.

[7] وهذا ما أتت به الشاعرة آمال عوّاد رضوان في قراءتها لكتاب **تجرّعت سمّك حتى المناعة**. وقد تسنّى لي الالتقاء بالشاعرة في أمسية شعرية أقيمت في مركز محمود درويش الثقافي في الناصرة، وأمدّتني، مشكورة، بمقالها بعنوان "حنا أبو حنا.. وردة نامية بصمت مجروح". رضوان، 2009، 1.

[8] رضوان، 2009، 3.

العربي، ...، يسعى في الذاكرة متسلقًا الأيام والسنين راسمًا تخوم الأحداث، وملامح الناس وتقاليد وعادات أبناء وبنات وطنه".[9]

أبو حنّا من خلال سيرته: ثيمة وأسلوبًا.

لا شكّ أنّ قراءة عابرة لمؤلفات أديبنا حنا أبي حنا كفيلة بأن تكشف للقارئ عن همّه الأوّل وربما الأوحد، إذ يشعر أنه أمام مقاطع فلسطينية وقصص من النكبة وما قبلها وما بعدها. والقارئ العربي الفلسطيني يرى في هذه الكتابات صورة عن نفسه؛ يقرأ تاريخه، تاريخ أرضه وأهله، ويشعر أن ما يقرؤه صورة صادقة وحيّة لهذا التاريخ. ولا يمكنني، في هذا البحث المقتضب، أن أتطرّق إلى أجزاء سيرته الثلاثة، ولكنني أسعى إلى تناول بعض المقاطع منها لمناقشة جوانب عدة تخص الثيمات الأساسية والأسلوب الذي يميز أبا حنا عن غيره من الأدباء. وأرتكز على الجزء الأول من السيرة **ظل الغيمة** لأهميته، ولما يعكسه من شخصية الكاتب، طفلاً ناضجًا، حالمًا ثائرًا، ووادعًا غاضبًا.. هو الطفل المشغول بألعاب الصغار، اليافع المتتبع لأخبار الثوار، الطفل الحالم بأن يصبح عصفورًا المتشبث بقصص الطفولة، والرجل الثائر المشارك في الثورات، وهو الوادع المسالم المتجنّب لتوبيخ الأب، ولكنه الغاضب المتمرّد على الاحتلال. هذا الإنسان، المتميّز منذ صغره، هو يحيى الذي يتحدث عنه أبو حنا في سيرته، وهو أبو حنا ذاته.

ومن مجمل السيرة ارتأيت تحليل نص "لم تطر الحمامة"، و"الكهف المعلّق"، و"زيت السراج"، مبتدئة بالعنوان لأهميته، ثم المضمون، ثم عنصري السرد والحوار، ثم أهم التقنيات التي يعتمدها أبو حنّا في كتابته. كما سأتحدّث عن الراوي، باعتباره يتطابق مع الكاتب في نص السيرة الذاتية.

---

[9] هذه العبارات مأخوذة من تعليق رشاد أبو شاور على كتاب **ظل الغيمة** في صحيفة **القدس العربي**. نقلاً عن: أبو حنا، 2004، 4.

تحليل العنوان

يشغل العنوان في الأدب وظائف عديدة ومتنوّعة، ويشكل جزءًا من النص لا يقلُّ أهميّةً عن مركباته الأخرى، وقد نزع الباحثون إلى دراسة وظائفه المختلفة مشيرين، أوّلاً، إلى دوره في التعريف، ومؤكّدين على أنه يحمل بعدًا في التبئير والتلخيص والتمثيل.[10] معنى هذا، أنّ العنوان يضعنا أمام العلاقات المختلفة؛ بينه وبين النص في تمهيده للموضوع، أو الإشارة إلى مضمون النص، أو تلخيصه، وبينه وبين القارئ؛ حيث يجعلنا نتوقّع مع أي نوع من النصوص نتعامل. وليس هذا فحسب، بل إن العنوان "يجبرنا على مناقشة العلاقة بين العنوان، النص، والقارئ".[11] وبهذا، نعطي العنوان أهميّة خاصّة، إذ هو وسيلة الكاتب لجذب القارئ، المرسَل إليه، هو ثريّا النص الذي يلعب دورًا بارزًا في تسويقه، وفي مدى إقبال القارئ عليه وقبوله له. وبهذا، فإن الكاتب الواعي لدور العنوان يبذل جهدًا لاختياره فيجعله مليئًا بالوعود، تشويقًا لما سيأتي، وقد يضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة، أو يحدّد لنا آليّات القراءة. ويؤكد إبراهيم طه على العلاقة الداخلية في العنوان الأدبي، إذ "لا يوجد عنوان في نص أدبي يفشل في الإشارة، بشكل ما، إلى معلومةٍ في النص نفسه".[12] وأكثر من ذلك، هو يؤكّد على أن العنوان "يشكّل نصّا فرعيًا، يحيط المعنى الإجمالي للنص عن طريق وسائل متعددة في تصميم العنوان: إضافة، تلخيص، تبئير، تقديم، سخرية، محاكاة ساخرة، مناقضة، تفسير، استعارات، وغير ذلك".[13]

ونلاحظ، اعتمادًا على ما ذُكر، أن العناوين عند أبي حنّا تتخذ دورًا هامًا في تحليل النص، وهي ذات طابع خاص، فلو تحدثنا عن عنوان "لم تطر الحمامة"، نلاحظ أولاً، على مستوى تركيب الجملة، أنه عبارة عن جملة فعلية منفية، هو عبارة عن فعل منفي، وتحديد للفاعل الذي لم يقم بهذا الفعل. ومنذ القراءة الأولى، يقودنا العنوان إلى الماضي، إلى حدثٍ لم يتمّ في الماضي المنتهي، كما يشير إلى الحدث نفسه الذي ربما كان من المفترض حدوثه. إن الفعل

---

[10] Taha, 2000, 66.

[11] **ن.م.**، 66.

[12] **ن.م.**، 68.

[13] **ن.م.**، 68.

"تطر"، هو على درجة من الأهمية إذ إنه يحمل معنى التحليق، الطيران، الابتعاد، وربما أيضًا الاختفاء، كما أنّ كلمة "حمامة" مشحونة بالدلالات والإشارات الثقافية الدينية والأسطورية. ومن هنا، فليس عبثًا اختار الكاتب كلمة "حمامة" دون غيرها من الكلمات كالعصفور أو الطير أو غيرهما؛ إذ إن أي كلمة أخرى لا يمكن أن تلبي جميع المعاني التي تحملها كلمة "حمامة". هذه الكلمة تشير، أوّل ما تشير إليه، إلى القصة الدينية المعروفة، قصة الطوفان، ودور الحمامة في التبشير بالسلام. ومن هنا، قد نتوقّع، نحن القراء، أنّ النّص يحاكي القصة الدينية محاكاة ساخرة، حيث يجعل حمامة السلام، الحمامة المبشرة بحياة مثالية، غير قادرة على الطيران، أو قد نتوقّعه نصًا سياسيًا يناقش عدم حلول السلام وما إلى ذلك من أمور. على أنّ الحمامة هي موتيف متكرر، لا يقتصر وروده على النص الديني فقط، إنما نراه يتردّد في القصص والأشعار، مشيرًا إلى الرموز المختلفة، كالحب والوصال والسلام والبراءة والطهارة وغير ذلك. وبهذا، فإنّ هذه الكلمة، في العنوان، تلمح إلى وجود تناص ما في النص،[14] أو إحالات إلى نصوص أخرى ذُكرت فيها الحمامة. على أن ظنّنا يخيب عند ابتدائنا بالقراءة؛ إذ يتّضح أن الحمامة ليست إلاّ كناية عن العضو الذكري، وذكر الحمامة، في النص، لا يرتبط بأي قصة دينية أو غير ذلك، بل يرتبط بقصة ذاتية وتجربة شخصية حصلت للفتى يحيى؛ وهو الشخصية المركزية في النص. وهكذا، يوظّف الكاتب أسلوب المفارقة بشكل جذّاب، لافت ومشوق.

ويقودنا عنوان "الكهف المعلق"، من جهته، إلى المجال الديني أيضًا، وإلى الكهف المذكور في سورة الكهف، وما حمله من معاني العزلة، الأمن، النوم، الراحة، والابتعاد عن الحاضر، وعن الفساد والكفر المنتشرين. وهنا، قد نتوقّع أن يحتوي النص على تناص مع القصة الدينية أو نصوص أخرى ذُكرت بها الكهوف كرمز لشيء ما. ولو نظرنا إلى حضور العنوان في النص، نلاحظ أنه كان، فعلاً، جزءًا من الأحداث، ومكانًا هامًا في القصة، فهو؛ أي الكهف، وصفٌ لتلك العليّة التي كان يحيى يرتقيها، للمتخّت المعتم المليء بالأغراض غير المستعملة يوميًا، هو

[14] ونعني به المحاورة بين النصوص، أو إدخال نص قديم ومشهور داخل النص الجديد. فتحي، 2000، 87.

المكان الذي تسلّل إليه كلما سنحت له الفرصة، باحثًا عن أمورٍ جديدة لم يألفها، عن أصواتٍ غير إنسية، مبتعدًا عن الواقع، مخترقًا الأحلام، ينسج الأحداث ويعيشها كما لو كانت حقيقة. وهنا، نجد أن الطفل لجأ إلى كهفه المسحور ليبتعد عن الواقع، ليبحث عن الراحة والهدوء وتحقق الأحلام؛ هذا الكهف يُدخله في عالم من السحر والغموض، ويجسِّد أمامه ما سمعه من خالته من الحكايات المختلفة. وهنا، لا يخيب ظننا كما في ذكر كلمة الحمامة، بل يتأكد لنا وجود التناص، إذ إن كلمة الكهف تحمل إشارات أخرى إلى الكهوف المذكورة في قصص الأطفال وما تحمله من معاني الطفولة والمغامرة التي يحب كل طفلٍ خوضها.

وبالنسبة للعنوان الأخير الذي نتناوله بالتحليل "زيت السراج" فقد نقول، بادئ ذي بدء، إن قراءته الأولى لا تشير إلى أية محاورة نصية، ولا تعيدنا إلى أي مجال ديني كما في العنوانين السابقين؛ فالزيت؛ هو عصير الزيتون، وتُطلق كلمة الزيت على مواد عديدة كلها سائلة محترقة، تُستخرج من النبات أو الحيوان، وتُستعمل لمقاصد جمّة كالأكل والإضاءة والتطيّب. أمّا السراج، فهو إناء يُجعَل فيه الزيت، فيصعد في فتيلة ويتحلل إلى موادّ مشتعلة في طرفها عندما تمسه النار فيُستضاء به. ومن هنا، فإن عبارة زيت السراج، متى جُعلت عنوانًا للنص، تقودنا إلى تلك الأجواء البدائية، حيث لم تكن الكهرباء، ولم تكن الوسائل الترفيهية الألكترونية كالمرناة والمذياع وغيرهما، ولم يكن للناس أي وسيلة للتسلية سوى الاجتماع والتحدث وتناقل الأخبار على ضوء السراج الذي يراقبهم، يُنصت إلى حديثهم، ويتحكم بابتدائه وانتهائه. وعليه، فإننا، كقرّاء، نتوقع أن يكون هذا العنوان حاضرًا في النص، فنجد الزيت والسراج كمادتين محسوستين ومرئيتين، وهما إن ذُكرتا يجب أن يكون لهما هدف ودور. وتجدر الإشارة، إلى أن العنوان، هو عبارة عن شبه جملة غير تامة المعنى، ينقصها الخبر المحذوف، أو مبتدأ يُقدّر بكلمة "هذا"، أو غيرها. وبهذا، فنحن ننتظر أن نصل إلى إتمام العبارة، وأن نجمع ما ينقصنا من معلومات خلال قراءتنا للنص، وبعد الانتهاء من عملية القراءة. وفعلاً، خلال القراءة، يتأكد وجود الزيت والسراج وأجواء المسامرة ونبش الماضي من خلال استعادة الذكريات، "جلس يحيى ينظر إليهم ويستمع إلى حكاياتهم مبهورًا، محمولاً على شفاههم إلى عوالم بعيدة غريبة. القنديل المعلق على الحائط ينشر ضوءًا أصفر باهتًا، تصيبه بين حين وآخر نوبة يشهق بها اللهب،

وتتراقص الظلال على الجدران الأخرى، يد عملاق ترفع إبريقًا عملاقًا".[15] ولكن ما يلفت الانتباه، هنا، هو ذاك الدمج، في مخيلة الطفل يحيى، ما بين القنديل المعلق على الحائط، الذي يعين الساهرين على رؤية بعضهم البعض، وعلى التواصل سمعيًا وبصريًا، وما بين قنديل آخر، هو قنديل العملاق الذي تعرّف عليه من خلال الحكايات أو الأساطير التي سمع عنها. هذا القنديل، يُذكر الطفل، ضمن ما يُعرف بتيار الشعور، بإبريق عملاق يملكه مارد عملاق أيضًا. ومن هنا، نلاحظ أن عنوان زيت السراج لا يرتبط في النص من حيث وجود الزيت والسراج فحسب بل يرتبط بعالم الأطفال والعناصر الحكائية التي تعلق بمخيلتهم.

هكذا، يمكننا الإشارة إلى وعي الكاتب أبي حنا بأهمية العنوان ودوره؛ إذ نراه يختار عناوينه بدقة، وينوّع فيها ما بين الجمل الفعلية والاسمية أو شبه الجمل؛ كما يضمنها أساليب عدة، كالتناص وغيره، تغنيها وتضفي عليها شيئًا من العمق والجمالية والتشويق. ولو نظرنا نظرة عابرة إلى العناوين المختلفة في السيرة نرى أن الكاتب يختارها من أسماء الشخصيات (اسمه يحيى، لمياء، أم زكي، وغيرها) أو الأمكنة (رام الله، أسدود، يا قدس، وغيرها)، أو أنه يجعلها ملخِّصة للحدث أو الفكرة المركزية فيه (الكهف المعلق، لم تطر الحمامة، لسان العصفورة، وغيرها). ولو تطرقنا بإيجاز إلى عنوان السيرة ككل "ظل الغيمة"، نلاحظ أنه هو الآخر عبارة عن شبه جملة غير تامة، لا نستطيع التحديد من خلالها إن كان ظل الغيمة مبتدأ خبره محذوف أو خبرًا لمبتدأ محذوف. هذا العنوان، يرتبط بالسيرة ويتجسد في أربع من عباراتها ذكرت فيها الغيمة صراحة، وهي: "مثل غيمة تنقلت طفولة يحيى في سماء بلده"،[16] و"واستلقى على فرع قوي في انتظار زوال الغيمة"،[17] و"تعانقت غيمتان فكان برق ورعد أصداؤه على السفوح والأودية أجفلت شفتاها وانحسر شعرها وارتفع شعرها"،[18] و"لماذا يريد أبوه أن يبدّد غيمة الحلم التي

---

[15] أبو حنا، 1997، 151.

[16] أبو حنا، 1997، 18.

[17] **ن.م.**، 131.

[18] **ن.م.**، ، 226.

يحوم عليها في عوالم مختلفة".[19] وتشير كلمة الغيمة، في هذه العبارات، إلى الزوال والانتهاء، أو الشاعرية والحب، أو الحلم، وهذه الدلالات كلها ترتبط بطفولة يحيى وكل الشعب الفلسطيني الذي يعتبر ماضيه الجميل غيمة زالت، ويعيش على أمل، حالمًا بإعادته والتشبث بتلك الغيمة التي قد تمر إذا وقفوا لانتظارها على غصن قوي، لا تنازل فيه ولا استسلام ولا سقوط.[20]

عنصرا السرد والحوار

إنّ السرد هو عماد أساسيّ للنص السردي، لا يمكن تجاهل الحديث عنه في تحليل القصة أو الرواية أو غيرها من الأنواع السردية. ويقوم السرد، في جميع الأشكال الأدبية القصصية، غالبًا على الحوار ويكون محتلاً المساحة الأكبر من العمل. وهذا، ما نجده في سيرة أبي حنا الذاتية، إذ يحتل السرد المساحة العظمى من النص، ويأتي بلغة عربية فصيحة أدبية غير تقريرية أو جافة، هي ليست لغة موضوعية، تنقل لنا المعلومات بشكل مباشر وجاف، إنما بشكل ذاتي مملوء بالشاعرية والوجدانية. هو يجعل لغته النثرية سلسة، سهلة، منسابة ومترابطة، ويضمّنها ما يميّزها من الأساليب الفنيّة والبلاغية، مثل أسلوب الكناية في استخدام الراوي تعبير الحمامة للدلالة على العضو الذكري قائلاً: "سمّيت حمامة لأنها ترقد على بيضتين، وهي كناية لطيفة تنطوي على ملامح من براءة الطفولة وتبرعمها".[21] وقد نذكر التشبيه في عبارة "هذه العتمة الشاحبة تتيح رؤية الأشياء وكأنها محاطة بهالات مضطربة بين الغموض والحدس"،[22] وكذلك "كان وقع حوافر فرس المطهّر كأنه في صدره"،[23] والتشبيه البليغ؛ أي محذوف الأداة، في عبارة "ولكن أجواء المتخّت كانت مغناطيسًا يجذبه إليه"،[24] وأسلوب

---

[19] **ن.م.**، ، 250.

[20] للتوسع أكثر في عناوين السيرة بأجزائها الثلاثة يمكن العودة إلى بحث سوسن قدّورة **سيرة "حنا أبو حنا" دراسة تحليلية**. قدورة، 2011/2010، 115-132.

[21] أبو حنا، 1997، 36.

[22] **ن.م.**، 29.

[23] **ن.م.**، 35.

[24] **ن.م.**، 30.

التشخيص؛ أي خلع صفات خاصة بالكائنات الحية على الأشياء، في عبارة "العينان القادمتان من الضوء خارج البيت"،[25] والذي يصوّر لنا العينين وكأنهما كائن حي يسير ويتحرك من مكان لآخر. كما نجده في اعتبار الحمامة شخصًا يتمتع بالحواس والإحساس قائلاً: "والحمامة تتطلّع في دهشةٍ وتنصت للحوار متعجبة بليدة".[26] ولا شك أن هذه العبارة على درجة من الخصوصية والتميُّز؛ إذ إنها تجعل من العضو الذكري، الذي كان محور الحدث الرئيسي وأساسه، كائنًا حيًا يُدهَش ويتعجب ويتطلع ويُنصت، دون أن يلتفت له الآخرون، ودون أن يعطيه الأشخاص في النص أي اعتبار؛ وكأن الراوي، يريد من القارئ أن يلتفت إلى هذا الشيء، ويتعامل معه وكأنه كائن حي لا يقلّ أهمية عن باقي شخصيات القصة. وقد نشير، أيضًا، إلى أسلوب الاستعارة "ورأى سكين المطهّر تقترب منه أكثر فأكثر"،[27] وأسلوبي الطباق والمقابلات كما في التعبير "ينام في النهار ويستيقظ في الليل"،[28] وعبارة "إنه عفريت قزم وليس في مثل جسم العفريت الذي حدّثته عنه خالته.. كانت تحدثهم عن عفريت عملاق"،[29] وغير ذلك من الأمثلة.

أما عن الحوار في النصوص المدروسة فهو قليل، ويأتي بثلاثة أشكال هي: أولاً، الحوار من طرف واحد: وشاهدناه في حديث الجدة مع حفيدها الذي لم يكن يجيب على أيٍّ من أسئلتها، بل يرتعد ويتملكه الخوف.[30] ثمَّ، الحوار بين اثنين – ديالوج dialogue: وهو الحوار المتخيّل الذي دار بين العفريت والطفل. هذا الحوار الذي أحبّه الطفل وأداره كما شاء هو، عبّر فيه عن عالم الحكايات الذي يستحوذ على عقله، وعن أمنياته وأحلامه التي يتخيل تحققها وغير ذلك من أمور.[31] كما وجدناه في الحوار بين يحيى وأمه حين صرّح لها أنه يريد أن يطهر نفسه

---

[25] **ن.م.**، 29.

[26] **ن.م.**، 34.

[27] **ن.م.**، 35.

[28] **ن.م.**، 30.

[29] **ن.م.**، 31.

[30] أبو حنا، 1997، 30.

[31] **ن.م.**، 31-32.

بنفسه،[32] وكذلك بين يحيى والمطهّر حول سبب رسمه صورة جزمه جلدية شامخة على واجهة دكانه.[33] وقد نشير، أيضًا، إلى وجود هذا النوع في "زيت السراج"، حين سألت الخالة يحيى صائحة عما يفعل فأجاب أنه يزرع الملبس.[34] وثالثًا، وأخيرًا، الحوار الذاتي- مونولوج monologue:[35] الذي دار في نفس الجدة حين رأت علبتها مفتوحة، وأخذت تتساءل في نفسها "من فتح القفل ونسيه؟ من يصعد إلى المتخّت؟ البنات؟ أي منهن؟ وماذا تفعل بالصندوق؟".[36] وهذا الحوار، الذي يطّلع عليه قارئ النص فقط، دون أن تعلم به الشخصيات، يساعدنا في التعرف على ما يختلج في نفس الشخصية من مشاعر. كما يساعدنا في التحقق من مدى اضطرابها أو هدوئها، ويُطلعنا على أفكارها، وربما تخطيطها المستقبلي وغير ذلك.

وبالنسبة للغة الحوار، فيمكننا القول إنها تأتي، هي أيضًا باللغة العربية الفصيحة، باستثناء بعض العبارات والتعابير مثل "شبّيك لبّيك، عبدك بين إيديك"،[37] التي تخيلها الطفل تقال على لسان المارد، وعبارات الجدّة "مسخوط"، "الله يشحّرك"،[38] التي تمتاز بكونها عامية بحتة تعكس لهجة البيئة التي عاشت بها، كما تلمح لشخصيتها وجيلها الذي اعتاد استخدام هذا التعابير. وهذه اللغة العامية الدارجة، تُنقَل لنا نقلاً مباشرًا كما قيلت على لسان الشخصيات، ولا يُحدِث الراوي فيها أي تغيير، ممّا يطعّم النص بالوقائع، كما يزوّدنا بلمحة عامة عن بيئة النص، فهي إذ تنقل لهجة الجليل، تجعل قارئ الجليل أكثر انتماءً للنص، حيث يرى واقعه والمحيط القريب منه مجسّدًا فيه. ولا بدّ أن تحويل هذه اللغة إلى الفصيحة، قد يُفقِد النص، في مواضع عدّة، كثيرًا من معناه وجماليته، لا سيّما في نقل الأغاني والأشعار، أو

---

[32] **ن.م.**، 34.

[33] **ن.م.**، 37.

[34] **ن.م.**، 154.

[35] يمكن مراجعة تعريفات الحوار والحوار الذاتي في: فتحي، 2000، 108 و 238.

[36] أبو حنا، 1997، 30.

[37] أبو حنا، 1997، 31.

[38] **ن.م.**، 29.

الأمثال المأخوذة من الواقع والتراث. هذه الأشعار، تعظِّم من حضور الواقع في النص، وتجعله حيًا أمام القارئ، وقادرًا على إثارة مشاعره، فكره، وربما ذكرياته. ومن جهة أخرى فإن بعض التعابير في النص تعكس الاحتكاك بالأتراك، وتأثيره على اللغة العربية، حتى بات أصحابها يخلطون في كلامهم بعض الكلمات التي يعود أصلها إلى التركية، أو أنها ترتبط بشكل أو بآخر بالأتراك، أذكر على سبيل المثال كلمة "سفربرلك"، التي يذكرها الجد وأصحابه، والتي تُشير إلى التجنيد في الجيش التركي إذ دُعي بالسَفَر إشارة إلى التقدم.[39]

الراوي

أتطرّق إليه باعتباره مركبًا داخليًا في كل عمل سردي، والراوي، في أبسط تعريفاته، ينقل، لنا، أفكار الكاتب. على أننا لا ننسى أنّه ليس ناقلاً فقط، بل وسيطًا ما بين الكاتب والقارئ، ينقل المعلومات ويقود إلى عملية التواصل، وهو ليس حياديًا، بل يدخل نفسه فيما ينقل، واعيًا أو غير واعٍ؛ لا يمكنه أن يكون "صوتًا مجرّدًا ينهض بالسرد فقط، معلقًا في الهواء، وإنما هو شكلٌ وراءه مداليل. وهو مرتبط، بصفته شكلاً، بكاتب يحمل همومًا معيّنة، يعيش في بيئة ثقافيّة وحضاريّة، يتأثّر بها ويحاول، من خلال فعل الكتابة، أن يكون له فيها أثر".[40] وبهذا، يكتسب الراوي أهميّة في فهمنا للقصة ودورًا مركزيًا في تشكيلنا للدلالة. هذا الراوي، قد يتواجد خارج المستوى الحبكي للعالم المروي؛ أي أنه يتطرّق إلى هذا العالم كعالم مُختلق يخلو من الواقعية، على أنّه، قد يتعامل مع الواقع الّذي ينقله كحقيقة ويرتبط بزمان ومكان الحدث.[41] وإلى جانب هذا، فإننا نشهد تنويعًا آخر في أشكال الراوي، فنجده مسيطرًا أحيانًا، عالِمًا بكل كبيرة وصغيرة، معلِّقًا على الأحداث، ومتمتِّعًا بحق ذكر أحداث مختلفة وقعت في ذات الوقت في أماكن مختلفة، وبحق التواجد في ظروف لا يصحّ لشخص غريب أن يتواجد بها.

---

[39] **ن.م.**، 151.

[40] العمامي، 2001، 15.

[41] راجع تصنيف יוסי אבן، للراوي حسب تعامله مع العالم المروي كخيالي أو واقعي. אבן، 1974، 137-160.

وهذا، إلى جانب حقّه في تغيير زاوية السرد وفقًا لاحتياجاته الفنّية.[42] بخلاف هذا، قد يكون الراوي مشاركًا بالأحداث يتحدّث عن نفسه أو عن شخصيّة أخرى تلعب دور البطل. ومن هنا، فقد يختار الراوي التحدّث بضمير المتكلم أو الغائب وهذا من شأنه أن يقول لنا الكثير عن شخصيّته.[43] ويعتبَر استعمال الضمير الأول "أكثر الوسائل استعدادًا لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص دراميًّا".[44] وهذا الضمير "يكتسب التحديد والتفرّد بواسطة هاتين العينين اللتين يراه القارئ من خلالهما"[45]، كما أنّه يحدّد، ويبئّر مجالات الرؤية، يختار بعضها ويرفض الآخر. هو ينقل كل شيء حسب ما يراه هو.[46] أمّا الراوي بضمير الغائب، وهو راوٍ تقليدي، فعليم بكل ما يحدث في عالم روايته، ظاهره وباطنه وحاضره، وينطلق من أسلوب السرد الموضوعي.

ولو تتبعنا شخصية الراوي في سيرة أبي حنّا نرى أنه اختار أن يجعله متحدثًا بضمير الغائب؛ مما يوحي بأنه راوٍ تقليدي، عليم بكل ما يحدث في عالم حكايته، ظاهره وباطنه وحاضره، وينطلق من أسلوب السرد الموضوعي. هذا الراوي، يوهمنا أنه لا علاقة له بالأحداث، وأنه ينقل لنا كل شيء بشكل حيادي موضوعي؛ إلاَّ أننا نعي، أنه ليس منفصلاً فيما يروي عن شخصيته وذاته وأحداث حياته الشخصية. إن الراوي، عالم بكل كبيرة وصغيرة في القصة، فهو يصف لنا المشاهد المرئية كما يوصل لنا أيضًا تلك المشاعر غير المرئية، الكامنة في نفوس الشخصيات، كقوله "المطهّر وعملية التطهير كانا مبعث رعب في نفس الصبي"،[47] وكذلك "اقترنت صورة المطهر في ذهنه بملاك العذاب بُعث ليعاقب المخالفين"،[48] وهذا ما وجدناه حين

---

[42] אבן، 1974، 145.

[43] للتوسع يمكن العودة إلى: אבן، 1974، ص 146-154.

[44] لوبوك، 1981، 121.

[45] لوبوك، 1981، 122.

[46] Harris, 1959, 26.

[47] أبو حنا، 1997، 35.

[48] **ن.م.**، 35.

نقل لنا الراوي حلم الفتى كما نقل الأسئلة التي خامرت الجدة عندما رأت علبتها مفتوحة،[49] وغير ذلك من أمور، والأمثلة كثيرة على ذلك. وإلى جانب هذا، فالراوي يعلق على الأحداث، وهذا ما ينفي موضوعيته التي يحاول إيهامنا بها. ومن الأحداث التي علق عليها، فِعل الطفل يحيى الذي خرج من البيت كي لا تراه أمه، ناسيًا أن هناك أشخاصًا آخرين في الخارج سوف يرونه "ولكنه نسي أنه كشف نفسه على الذين خارج البيت"،[50] وكذلك في تعليقه على عملية الختان بقوله "وكلما تأخر الختان كان الإحساس بالألم أشد عنتًا وتعذيبًا"،[51] وقوله "والطفولة تميل إلى أن تعيش الحلم، تحاور وتنسج الأحداث.. تعيشها ولا يخامرها أي شك في حقيقتها".[52] وقد نذكر أيضًا قوله "أليس في الاسم الشائع نايف معنى من معاني الزيادة أيضًا، ولكن من يتوقف ليتأمل معناه؟"،[53] وغير ذلك من مواضع.

وقد نشير إلى تعدد الرواة في سيرة أبي حنا إذ نقرؤه في بعض المواضع ينقل عن الآخرين مثل أولئك الذين سمع عنهم الراوي سبب تسمية العضو الذكري بالحمامة، والذين نقل عنهم هذا التفسير كما قالوه، مبعدًا عن نفسه المسؤولية في أن يُنسَب التفسير له. وهناك راوٍ آخر، هو الراوي الضمني، الذي ينقل لنا كلام الراوي في النص قائلاً: "قال الراوي: قال بعضهم..". فلا شك أن الراوي لا يتحدث عن نفسه بقوله قال الراوي، وهذا ما يدعم وجود راوٍ آخر سابق له هو الراوي الضمني الذي اعتدنا وجوده، بشكل خاص، في أسلوب كتابة القصص الخرافية التي تمتاز بكثرة الاستطراد وكثرة الرواة والمروي لهم.

ولا شك أن اختيار أبي حنا الحديث عن نفسه بضمير الغائب هو على درجة من الأهمية، فضمير الغائب يمكِّنه من النقل الدقيق والشامل، ويعينه على انتقاء التفاصيل التي يراها أكثر أهمية. وربما أتى اختياره لهذا الضمير "رغبة في إعطاء نفسه مساحة كافية من حرية القول

---

[49] **ن.م.**، 30.

[50] **ن.م.**، 34.

[51] **ن.م.**، 35.

[52] **ن.م.**، 31.

[53] أبو حنا، 1997، 153.

والبوح والتفصيل في رسم المشاهد واستحضار الأشخاص".[54] الراوي هنا، حنا أبو حنا، الذي اختار كتابة سيرته متحدثًا عن الطفل يحيى، يوحنا، حنا، منذ أن رأت عيناه النور، لم يجعل كتابته سيرةً لهذا الطفل فقط، ولم يجعلها مجرد تسجيل واعترافات، بل ضمنها تصويرًا إبداعيًا للمجتمع ولشعب بأكمله، كما ضمنها وصفًا متأنيًا لحياة أسرة، ووصفًا للحياة في شريحة زمنية – هي كلها قبيل تقسيم فلسطين.

السيرة أسلوبًا

إن قارئ سيرة أبي حنا، سرعان ما يلتفت من الصفحات الأولى إلى كونه أكثر من مجرّد سارد هدفه توثيق أهم أحداث حياته وحياة بلده؛ إلى كونه أديبًا متفرّدًا يعوّل على التقنيات الفنية المختلفة التي تُبرِز وعيه بفن السرد كما تضفي على نصه تميزًا خاصة، ورونقًا وعمقًا بعيدي الحدود. ومن التقنيات التي يعتمدها في السيرة أذكر:

1. **تقنية المشهد:** وفيها يقوم الراوي باختيار المواقف المهمّة من الأحداث الروائية وعرضها عرضًا مسرحيًا، مركّزًا، تفصيليًا ومباشرًا – أيضًا – أمام عيني القارئ، موهمًا إيّاه بتوقف حركة السرد. هذه التقنية، تستخدم للإبطاء من حركة السرد، وتقوم على تسليط الضوء على نقطة، أو حدث معين، أو قضية ما في القصة لإبرازها للقارئ. وهذا ما وجدناه في ترك الراوي للأحداث، وانشغاله بتفسير سبب تكنية العضو الذكري بالحمامة، وإيراد الشواهد والحوادث التي تدعم ذلك.
2. **تقنية الحذف**: وهي، بخلاف تقنية المشهد، تقوم على تسريع حركة السرد، حيث يقوم الراوي بحذف أحداث حصلت على مدار ساعات أو شهور أو حتى سنوات، ويكتفي بالإشارة إلى الحذف فقط. وقد وجدنا هذه التقنية، في الانتقال بشخصية يحيى من عمر الرابعة حتى الشباب، تلك الفترة التي اكتشف بها أن الكناية غير شائعة في كل أنحاء البلاد، "اكتشف يحيى ذلك بعد العديد من السنين وفي مناسبات غير عديدة".[55]

[54] القاسم، 2005، 122.

[55] أبو حنا، 1997، 37.

3. **تقنية التلخيص:** ونعني بها حذف العديد من المعلومات والتفاصيل التي حصلت خلال فترة زمنية طويلة وتلخيصها ببضع سطور فقط، وهذا ما وجدناه في اختصار الراوي لسنوات دراسة يحيى في القدس قائلاً: "بعد سنين، عندما عاد الفتى من الكلية في القدس، وقد تخرج".[56] وهذه العبارة، على الرغم من قصرها، إلاّ أنها كافية لنعلم أن الطفل قد تعلم بعيدًا عن جده وأهله، وأنه عاد من تعليمه ناجحًا يحمل الشهادة التي تحمَّل المشاق الكثيرة للحصول عليها. وتقنية التلخيص تسرع من الأحداث، وتمنع الملل الذي يُحتمل أن يُصاب به القارئ زمن القراءة.
4. **أسلوب التناص** Intertextuality: ويعني دخول نصٍّ في نص آخر لبناء عمل أدبي واحد ثريِّ المعنى، ولخلق تركيبة قوية من الدلالات والمعاني.[57] وهذا الأسلوب، يتحايل على القارئ ويستفزه ليكون مشاركًا في خلق الدلالة وليس متلقيًا خاملاً فحسب. وقد وجدناه في الإشارة النصية إلى نص "من هديل الحمامة المطوقة"، وكذلك إلى قصيدة أبي العلاء المعري؛ مما يضطرنا للعودة إلى هذين النصين لفهم المعنى الكامن وراء توظيف الحمامة في كل منهما، ولفهم رموزها، والمقارنة بين ذلك وبين قول كلمة "حمامة" ككناية عن العضو الذكري. وبهذا، يمكننا فهم مدى السخرية في ابتعاد الدلالات عن بعضها البعض. ويبرز هذا الأسلوب في نص "الكهف المعلق"، من خلال إدخال العديد من قصص الأطفال المشهورة داخل النص، وهذا ما لاحظناه في تخيل الطفل لأمور حقيقية تحدث معه شبيهة بتلك التي حدثت في القصص التي روتها له خالته، أذكر على سبيل المثال ذكر المصباح، المارد، الجن، اللقلق، القصور، التحليق في الفضاء كعناصر مأخوذة من عالم الأطفال وحكاياتهم.
5. **تقنية الموتيف أو الموضوع الدالّ** (motif): وهو موضوع أو حدث قصصي، أو شخصية، أو فكرة، أو عبارة تتكرر في أدب ما أو مأثورات شعبية معيّنة. وقد يتكرر الموضوع الدّال في عدّة آداب. وتوظيف الموتيف هو من ميزات الحداثة، وهو بديل للحبكة المترابطة زمنيًا

---

[56] **ن.م.**، 154.

[57] **فتحي**، 2000، 87.

ومكانيًا وسببيًا. ويقوم نص "لم تطر الحمامة" على تقنية الموتيف؛ إذ إنه يكرّر ذكر كلمة حمامة مرارًا، ويجعلها مركزًا للأحداث، ونقطة انطلاقٍ حتمية لتحليله؛ أي أن أيَّ تحليل للنص يجب أن يبدأ من فهم معنى كلمة حمامة في النص وتوظيفها.

6. **تفعيل منطق الحلم**: وهو من ملامح الحداثة، والحلم يكسر التتابع المتسلسل للأحداث، ويساهم في خلط الأوراق؛ فيخلط الزمان بالزمان، والمكان بالمكان إذ يجمع بين الأمكنة والأزمنة التي لا تجتمع في الواقع الخارجي. الحلم هو تجاوز للواقع، يجيز للكاتب أن يخلق واقعًا آخر غريبًا، كما ذاك الذي خلقه الطفل يحيى.
7. **أسلوب الارتجاع الفني** Flash back: ونعني به قطع التسلسل التاريخي في أثر أدبي أو مسرحي بإيراد أحداث أو مشاهد وقعت في زمن سابق.[58] وقد وجدنا هذا الأسلوب في قطع زاوية السرد في الحاضر، في نص الكهف المعلق، والعودة إلى ماضي الجدة للتعريف بها وسرد أحداث عن عائلتها، تاريخها وحياتها. وفي نص زيت السراج، يعود الراوي إلى ماضي الجد ولحظة ولادته وسبب تسميته باسم زايد، وهي كلها معلومات تعرفنا أكثر على الجد ومدى العلاقة بينه وبين حفيده الذي كان معجبًا بإبهامه ذي الظفر العريض، وقدرته على إطلاق الشرر من القداحة البدائية.
8. **تقنية الاستشهاد:** وهي عبارة عن رواية قصص سابقة الحدوث، وقد وجدناها في رواية قصة الشاب الذي قُتل بسبب هروبه من التجنيد. وتكمن أهمية الاستشهاد في استحضار الحكايات المختلفة، التي يمتاز كل منها بطبيعته وأحداثه وأبعاده الثقافية والحضارية الخاصة. وإلى جانب الاستشهاد بالقصص نجد، أيضًا، الاستشهاد بالأشعار والأغاني الشعبية والنصوص الأدبية مما يضفي جوًا من الواقعية وإثارة التراث.

بهذا، فإن الكاتب أبا حنا، يحافظ على المركبات الأساسية لفن القص والرواية في كتابته، وهو يدرك تمامًا متى عليه الإطالة في الوصف أو الاختصار، أو حذف الأحداث غير المهمة بشكل تام. كما أنه مطّلع على تقنيات الحداثة يدمجها أيضًا في سرده كتوظيف الحلم والموتيف وغير

[58] فتحي، 2000، 24.

ذلك. هذا إلى جانب عباراته وما تتمتع به من التميّز والدمج ما بين سرد الأطفال لقصصهم الشيقة وسرد الأدباء لأحداث حياتهم الهامة. هكذا، نرى أبا حنّا يتنقل بين الجِدَّة والشاعرية وما بين الوقائع والحلم. وتأتي لغته بالأساس محافظة على قيود العربية الفصيحة، فهذه اللغة غالية عليه "ولذا فإنه لا يترك فرصة إلا يستغلها لإبراز الشواهد من الشعر القديم أو لشرح لفظة معينة، وهو بذلك يحافظ على لغته العربية، ويتشبث بانتسابه لأمته".[59] ولا بدّ أن نذكر هنا، جعل أبي حنا سيرته الذاتية عابرة للنوع الأدبي السيرة، فهي تتمتع بأسلوب روائي خاص يجعلنا نشكك في كونها سردًا لأحداث كاتب فحسب، فنميل إلى اعتبارها رواية، كما نميل إلى اعتبار بعض مقاطعها شعرًا. ومن هنا، فليس غريبًا أن يعتبرها فاروق مواسي سيرة موسوعية، لما تحويه من كمّ هائل لعادات وتقاليد شعب، أو سيرواية لأنها تنتظم وفق مقاييس الرواية، أو سيرة وثيقية لوقوفها طويلاً عند التراث.[60]

أبو حنّا من خلال شعره، "لعبة الأسماء" نموذجًا.

وينطبق ما جئنا به حول سيرة أبي حنا على شعره أيضًا، إذ نراه غير مقتصر على الشعر فقط، بل ينوع فيه فيجعله شعرًا توثيقيًا لما يوثقه من أحداث تاريخية هامة وقصص النكبة والتهجير والموت، أو يضمّنه القصص المختلفة مما يجعله شعرًا قصصيًا، أو أنه يرتقي به بعيدًا عن الآنية مما يجعله شعرًا رمزيًا. وقد أمثل لهذا التنوع عنده من خلال ديوانه **قصائد من حديقة الصبر** وما يتضمنه من قصائد توثيقية أو قصصية أو رمزية. وتتجلّى الواقعية في الديوان، بذكر أسماء أماكن حقيقية عاش فيها أو عايش أحداثها، أو ذكر أسماء شخصيات حقيقية كان لها وجود في التاريخ، هذا إلى جانب ذكر النباتات التي لا تخلو منها قصيدة من قصائده. ومن أمثلة ذلك حديثه في قصيدته "حديقة الصبر"، عن جادة الكرمل وهي في مدينة حيفا تمتد بين سفح جبل الكرمل والميناء والتي غُيّر اسمها إلى جادة بن غريون، وقبة عباس التي تُعد أبرز معالم مدينة حيفا جمالاً، ومقام مار إلياس المطل من سفح الكرمل على البحر

[59] أبو شاور، 2007، 204.

[60] مواسي، 1997.

والمدينة. وفي قصيدة "أم عبد الله"، يذكر أبو حنا القدس ومخيَّم الدّهيشة وشعفاط واللاجئين والجامع الأبيض، وسجن الرّملة، وقلنديا. كما يذكر، في قصيدة "نمر الصادق"، المجيدل (ميجدال هعيمق) وجبل الطور ومرج ابن عامر وعين جكلة والرينة وطرعان وقانا (كفر كنّا) والمشهد، كما يذكر الحركة الصهيونية المغرقة في العنصرية "غوش إيمونيم". وفي قصيدة "أغصُّ بنسغك" يذكر الزيب، وفي قصيدة "مسعود" يذكر "عقربا"؛ قرية إلى الجنوب الشرقي من نابلس رُشَّت حقولها بالسموم. وفي قصيدته "صباح يوم عادي"، يذكر غزّة والقطاع والدهيشة وبيرزيت واللقية كما يذكر دميانك؛ جون دميانك، الأكراني الأصل، الذي اقترف جرائم ضد الإنسانية في المعسكرات النازية. وفي رثائه الشاعر راشد حسين (1936-1977) في قصيدة "إكليل"، يذكر أبو حنا الشاغور والجرمق وبيارات الرملة ووادي عارة والجليل والخليل. وفي رثائه محامي الأرض حنّا نقارة (1912- 1984) "رحلة جيل" يذكر قلعة العلم والعرفان وهي الكلية العربية الأرثوذكسية، كما يذكر الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان (1905-1941). والأمثلة كثيرة في هذا المجال لا يمكن حصرها في هذا البحث.

ومن القصائد التي يرتقي أبو حنا بها إلى مستوى الرمز ويقنّع دلالاتها ولا يجعلها مستسلمة للقارئ، فلا يذكر النكبة صراحة ولا يسمي الأماكن والأشخاص، بل يضفي على القصيدة من المراوغة ما يكسبها العمق والخلود، وما يجعل معانيها منطبقة على كل الأمكنة وكل الأزمنة أيضًا، ومتحدّثة إلى كل إنسان، أذكر: هموم القندول، الرؤية والرؤيا، مرآة، قلعة الإسمنت، مشاهد من قطار الحزن، من هديل الحمامة المطوّقة، وغير ذلك. أما عن القصائد القصصية، فقد أمثل لها بقصيدة "أم عبد الله" التي كانت تعيش على شط الطفولة، ولكنها هُجّرت إلى الرملة، ثم القدس، ثم إلى مخيم شعفاط لتكون مع اللاجئين. هذه الأم تجهّز لابنها أكلة الورق دوالي، كما وعدته، دون أن تعرف أنه سيعود إليها ملفوفًا بثوب الدماء ليُدفن. وتأتي قصيدة "نمر الصادق" لتحدثنا عن ابن المجيدل الذي حلم ببناء بيته فوق التلة، وأن تقام له أحلى زفة في المجيدل، دون أن يتوقّع أنها ستتحوّل إلى أطلال وأنه سيتحول فيها إلى غريب. أما "طفل من شعبي" فتسرد قصة طفل وصديقه أتيا إلى غرفة سجن أبي حنا، ورفع أحدهما الآخر بحثًا عنه لتشجيعه بعبارة: "تخَفْش منهم.. كن شجاع". وتحكي قصيدة "مسعود" عن استشهاده وتحوله

هو أيضًا إلى إنسان غريب في بلاده، وغير ذلك من قصص يضمنها أبو حنا في شعره تدور كلها حول الهم الفلسطيني وما لحق بالنكبة من تشرد وموت.

هكذا، فإن أبا حنا ينوّع في الأسلوب كما ينوع بالتالي في موضوعاته وثيماته. وفي هذا البحث، أختار قصيدة "لعبة الأسماء"؛ إحدى قصائد ديوانه **قصائد من حديقة الصبر** للوقوف من خلالها عند أهم ما يميزها على الصعيد الشكلي والمضموني. وهنا أيضًا، أتعامل مع القصيدة من عدة جوانب، فأتناول أولاً عنوانها، ثم مضمونها ثم أسلوبها لتحديد بواطن الجمال فيها وللتعرف على شخصية أبي حنا من خلالها.

عنوان القصيدة

تأتي عناوين الديوان ككلّ شبيهة بما وجدناه في سيرة أبي حنا، وهذا العنوان "لعبة الأسماء" شبيه بتلك التي يبنيها أبو حنا بشكل إضافة غير تامة المعنى ينقصها مبتدؤها أو خبرها. لعبة الأسماء؛ عنوان قد يعيدنا إلى عالم الطفولة لنجد بعض ألعابهم ترتبط بالأسماء، وقد يبتعد عنه نهائيًا كما يظهر من بداية النص ويشير إلى شيء أعمق. لعبة الأسماء، ما هو إلا سخرية من هذا العالم الذي تدور به الأمور بشكل معكوس والأسماء فيه لا تنطبق على مسمياتها، فالغول يسمي ابنه "جميل"، والأمور كلها تنقلب رأسًا على عقب. ولا شك أن عنوان "لعبة الأسماء"، فيه شيء من التضليل؛ إذ إنه يلمّح للقارئ بأن الحديث يدور عن لعبة، وقد يأخذه إلى مجال غير الشعر. وإن كانت السطور الأولى للنص تطرح أمامه المفارقة في بعض التسميات كأن يعطى ابن الغول الاسم "جميل"؛ إلا أن هذا لا يعني أن النص ككل يُعنى بالأسماء والمسميات، بل أكثر من ذلك هو نقد للواقع وللعالم ككل الذي تنقلب فيه الأمور، حيث يصبح الحاضر غائبًا والغائب حاضرًا والمنفي مقيمًا وما إلى ذلك.

تحليل مضموني

لا شكّ أنّ قصيدة "لعبة الأسماء"، لا تحدُّ نفسها بدلالة واضحة ومحدّدة، وعلى الرغم من أنها تلتفت، كالكثير من قصائد أبي حنا، إلى القضية الفلسطينية وقضية التهجير والتشريد إلا أنها لا تتوقف عند هذا المعنى وحده:

الحاضر غائب
والغائب حاضر
المنفي مقيم
أما ابن الأجيال فمنفيٌّ
من أرضه
في أرضه[61]

إنّ المنفي من أرضه في أرضه هو الشعب الفلسطيني الذي سُلبت منه أرضه، وتحوّل فيها إلى غريب لا يقرر شيئًا ولا يملك شيئًا، هو الحاضر جسدًا الغائب روحًا (لا سيطرة له على شيء)، أو هو الغائب جسدًا (مبعَد عن وطنه) الحاضر نَفَسًا وروحًا (مسكون بحب الأرض والوطن). ولو ابتعدنا عن القضية الفلسطينية قليلاً، فقد نقول إن هذا المنفي هو الشاعر، وما يدور في فكره من هموم وتخبطات، هو الباحث عن التجديد والمحارب للاجترار، يسعى وراء الكلمات فيراها بعيدة عن متناول لسانه على الرغم من أنها قريبة تجول في رأسه وكيانه. كلماته غائبة عن اللسان على الرغم من أنها حاضرة في قلبه، أو أنها حاضرة على لسانه ولكنها لا تفي بالمقصد، وكأن كل الكلمات عاجزة عن التعبير عن أفكاره ومشاعره.

الكلمة نقد زائف
يخرج من كفّ الجزّار
أحمر مصبوغًا بالدم
يتعامل معه الناس[62]

إنّ الكلمة المنطوق بها زائفة، لا تعبّر عن المكنون، هي نقد زائف وقائلُهُ ظالم جزّار يصبغه بأحمر الدماء ويخرجه للناس.. ويُطرَح السؤال، هنا، حول هوية هذا الجزّار، فهل هو سارق فلسطين من أهلها الذي أصبح حاكمًا عليها وعليهم؟ هل هو الغول صاحب الحكم البعيد عن أيّ نزاهة

[61] أبو حنا، 1988، 96.

[62] **ن.م.**، 96.

وعدل الذي يتعامل معه الناس على الرغم من كل ما يتّصف به من استبداد وتعسّف، أم هو ناقد الشعر والشاعر العربي، البعيد عن الكلام البنّاء والذي لا يلائم أيَّ اسم لمسمّاه. على ضوء هذا، فإن الابتعاد عن ذكر الوقائع في هذه القصيدة يولّد معاني عدّة، فيجيز لنا، من جهة، اتّخاذ القضية الفلسطينية كموضوع، أو قضية الشعر العربي وهو، أيضًا، همّ أبي حنا من جهة ثانية؛ مما يجعل القصيدة ملتفة حول نفسها ويفتح لنا مجال الحديث عن قصيدة شارحة أو قصيدة ميتا شعرية.[63] وقد نقول- من جهة ثالثة- إنها نقد للعالم ككل، لكل شعب وكل رقعة في الأرض يشوبها السواد وتسير فيها الأمور بشكل عكسي:

العالم مسودّةُ صورة

الأبيض أسود

والأسود أبيض[64]

وفي هذا العالم، تنقلب المعايير إذ يتحوّل الإنسان الطبيعي إلى مجنون، بينما من يسير على كفَّيه ويلوّح برجليه في الجو يُعتبر عاقلاً وصاحب منطق:

لو كنتُ أسير على كفَّيّ

وألوّح في الجو برجليَّ

كنت العاقلَ في منطق هذا الخلق[65]

تحليل أسلوبي

في إطار الحديث عن أسلوب قصيدة "لعبة الأسماء"، أقف عند أسلوبين يبتعدان بها عن المألوف والرتابة، وهما:

---

[63] حول المعالجات الميتاشعريّة، راجع: سنير، 2002، 14، 82، والهامش 19. والمراجع المذكورة هناك.

[64] أبو حنا، 1988، 95.

[65] **ن.م.**، 96.

1. **<u>أسلوب الرمز</u>**؛ وهو من أهم أساليب الحداثة في الشعر العربي. والرمز هو "كل علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر"،[66] أو هو "كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبًا من المعاني المترابطة"،[67] وهو أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهًا لوجه، إذ يستعمله الشاعر لإخفاء معنى ما عن الناس والتستر بستار الرمز جاعلاً القصيدة أكثر عمقًا وفاعلية، ومتطلبًا من القارئ البحث عن رموز النص إذا ما أراد فهمه. ويتجلى الرمز، في قصيدة "لعبة الأسماء"، في كلمة "الغول" التي تلمّح إلى ما هو أبعد من كونها تجسيدًا لكائن حي، فهي تصوير لميزات الشرّ والإخافة والبشاعة. إنّ الغولة التي ولدت طفلاً هي تلك التي تدّعي الجمال والبراءة والوداعة؛ هي الدولة الإسرائيلية سارقة فلسطين، أو هي أقلام النقاد غير الجديرين سارقي الطهارة والصدق والنّزاهة، أو هي وحشية العالم بأسره سارقة الزمن الجميل؛ زمن الصدق والشفافية. وبهذا، فإن الغولة ليست مجرد تذكير بالكائن الخرافي الذي يكثر الحديث عنه في القصص الشعبي العربي، وليست مجرد تذكير بأحد أنواع الجن المزعومة في شبه الجزيرة العربية والتي كانت من آكلي لحوم البشر ومن محبي الشعر العربي إذ تقوم بقرض الأبيات التي تؤثر فيها تأثيرًا جميلاً. إن الغولة في هذا النص هي رمز للبشاعة والاستبداد والسرقة وعدم الصدق وما إلى ذلك من صفات الشراسة.
2. **<u>أسلوب الأوكسيمورون، أو الإرداف الخلفي</u>**؛[68] وهو "تناقض ظاهري بين عبارتين لإثارة الإعجاب"،[69] أو السخرية،[70] أو للوصول إلى تأثير بلاغي؛[71] حيث يصبح الأسود خبرًا للأبيض

---

[66] التونجي، 1993، ج 2، 1993.

[67] فتحي، 2000، 123.

[68] لفت انتباهي هذا الأسلوب، بشكل خاص، كونه موضوع دراستي لنيل لقب "دكتور في الفلسفة" بعنوان **الإرداف الخلفي (الأوكسيمورون) في الشعر العربي الحديث ومساهمته في بناء المعنى**. وقد تناولت فيه هذا الأسلوب لمناقشته من كافة الجوانب، كالاصطلاح والتعريف والمبنى والأنواع ومدى حضوره في الشعر العربي والغربي وما إلى ذلك، كما قمت بتحليل الكثير من الأشعار لفحص مساهمة الأوكسيمورون في بناء الدلالة. يمكن التوسع في أسلوب الأوكسيمورون في: أبو جابر- برانسي، 2010.

والأبيض خبرًا للأسود، كما يخَبَّر عن الغائب بأنه حاضر وعن الحاضر بأنه غائب، وعن المنفي بأنه مقيم وما إلى ذلك. إنَّ توظيف الأوكسيمورون بشكل بارز في النص، يمنحه خاصية تنبع، بشكل أساسي، من قدرة هذا الأسلوب على دمج المتناقضات بشكل غير متنافر، وبشكل متفرّد لا يحاكي الأساليب الأخرى التي تقوم على توظيف المتناقضات كالطباق والمقابلة والأسلوب التهكمي والمفارقة وغير ذلك. ومن الجدير بالذكر أن الأوكسيمورون ليس مجرد أسلوب يميز الجانب الشكلي للقصيدة فحسب، إذ إنّ له دورًا على الصعيد الدلالي أيضًا؛ حيث يخدم الدلالة ويساهم في بنائها، كونه يعبّر عن التفكير المزدوج الناشئ من حمل رأيَيْن في نفس الوقت، كما يعبّر عن الأمور المختلفة المرئية في المحيط، أو الأبعاد المتناقضة للكون والحياة، وكثرة الوجوه للظواهر الطبيعية والعالمية، والاضطرابات المعيشة التي يكابدها الإنسان يومًا بيوم، ولحظة بلحظة. والأوكسيمورون، بدمجه بين تعبيرَيْن متناقضَيْن بشكل مثير للإعجاب، يعبّر عن أن التناقض الظاهري قد يحتوي على حقيقة عميقة.[72] إن كون الغائب حاضرًا، والحاضر غائبًا، والأسود أبيض، والأبيض أسود، وما إلى ذلك من تناقضات، إنمّا يعبّر عن واقع مرير، اجتماعيًا أو ثقافيًا أو عالميًا، كما يعبّر عن نظرة الشاعر إلى هذا الواقع وانتقاده لمعاييره التي لم تعد تتّخذ لنفسها سوى معيار واحد هو التناقض واللامعقول واللامنطق. هكذا، يطرح أبو حنا تعابيره الأوكسيمورونية وكأنّه يصوّر العالم المعكوس، أو نظرته متعدّدة الجوانب لهذا العالم المتلاعب بكائناته، وكأنّ أبا حنا، بهذه التعابير، يتلاعب، هو بدوره، بالأسماء؛ ممّا يجعل القصيدة ذات بنية متماسكة، ترتبط كل عبارة فيها بالأخرى، كما ترتبط كلّها بالعنوان.

---

[69] Wahba, 1974, 374.

[70] عاصي؛ يعقوب، 1987، ج 1، 122. وأيضًا: يعقوب؛ بركة؛ شيخاني، 1987، 29.

[71] فتحي، 2000، 22. ويذكر محمد التونجي في **المعجم المفصّل في الأدب**، أنّ الهدف من التناقض الظاهري هو الوصول إلى المعنى الحقيقي العميق بتأثير بلاغي. التونجي، 1993، ج 1، 79.

[72] Wahba, 1974, 374.

وعلى ضوء هذا، يمكننا التأكيد على أن أبا حنا لم يكن شاعرًا متقوقعًا بين حدود القضية الفلسطينية، ولم يختم كل قصائده بوقائعها، بل نجح في الكثير منها بالارتقاء إلى مستوى الحداثة مضمونًا وأسلوبًا، ويظهر هذا جليًا في توظيفه أسلوب الرمز، وهو من التقنيات الأساسية في الشعر الحديث، والأوكسيمورون، وهو أسلوب ذو حضور بارز في الشعر الحديث، أتى استخدامه معبّرًا عن رغبة جامحة في الانعتاق من التبجيل والتقديس المفرط للقصيدة التقليدية، والتحرّر بالتالي من تقديس اللغة الشعرية المنغلقة على ذاتها وجعلها أكثر واقعية، وأكثر تعبيرًا عن تناقضات الواقع، فبرز التناقض في لب التعابير الشعرية مثقلاً بالانفعالات المفرطة والمتضاربة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد أتى معبرًا عن واقع رمادي ضبابي، غير مستقر، وعن وجود ديناميكي بعيد عن الرتابة. هذا إلى جانب توظيف أبي حنا للغة العربية السلسة المنسابة، وجعل تعابيره مكثّفة تزخر كل كلمة عنده بأكثر من معناها السطحي؛ ممّا يجعل القصيدة ذات بعد دلالي متشعب ومثير لانفعالات القارئ واجتهاداته كونه يشعر عند كل قراءة أن هناك مخبّأً ما زال ينتظر أن يُكشَف عنه.

نجمل بالقول إن أديبنا المحلي حنا أبا حنا ارتقى إلى مستوى الأديب العالمي الذي يجمع في كتاباته ما بين الشعر والنثر، ويجعل كلاً منهما متميّزًا بالتنوع؛ حيث تحتوي سيرته على رواية وعلى شعر، كما يحتوي شعره على قصص وأحيانًا على جمل تقريرية نثرية. وإن كان أبو حنا يلتزم في سيرته بما عايشه وبأحداث حياته منذ كان جنينًا، فإنه في شعره يبتعد عن ذلك قليلاً ليرتقي بقصائده إلى الخلود. ونحن لا نشمل كافة قصائده في هذا الإطار بل نقتصر على تلك الخالية من الوقائع، المتخلية عن الآنية والمكانية، والمتخلية عن الجزئية لتحتوي رؤيا غير مباشرة للعالم، وعن الرؤية الأفقية لتغوص في الأعماق، وعن الخطابية لتستبدلها بالرمز،[73] كما في قصيدة "لعبة الأسماء".

[73] هذه بعض ميزات الشعر الحديث كما لخصها حبيب بولس، وقد ارتأيت نقلها كونها تنطبق على قصيدة "لعبة الأسماء"، المتخلية عن الحادثة وعن الوقائع ومبتعدة عن النثر العادي وعن المألوف، لا سيما في جمعها بين الأضداد بشكل غير متعارف عليه. بولس، 2000، 103.

المراجع

أبو حمد، عرفان. **أعلام من أرض السلام**. حيفا: شركة الأبحاث العلمية والعملية- جامعة حيفا. 1979

أبو جابر- برانسي، ريما. **الإرداف الخلفي (الأوكسيمورون) في الشعر العربي الحديث ومساهمته في بناء المعنى**. أطروحة لنيل لقب دكتور في الفلسفة. حيفا: جامعة حيفا، 2010.

أبو حنا، حنا. **قصائد من حديقة الصبر**. عكا: مطبعة أبو رحمون، 1988.

أبو حنا، حنا. **ظل الغيمة**. الناصرة: دار النهضة للطباعة والنشر، 1997.

أبو حنا، حنا. **مهر البومة**. حيفا: مكتبة كل شيء، 2004.

أبو شاور، رشاد. **قراءات في الأدب الفلسطيني**. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2007.

بولس، حبيب. "حنا أبو حنا بين ديوانين: نداء الجراح وتجرّعت سمك حتى المناعة" في محمود غنايم (معد). **مرايا في النقد دراسات في الأدب الفلسطيني**. (2000)، 91-112.

التونجي، محمد. **المعجم المفصل في الأدب**. بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية، 1993.

رضوان، آمال. "حنا أبو حنا.. وردة نامية بصمت مجروح". 2005، 1-11.

سنير، رؤوبين. **ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي**. بيروت: دار الساقي، 2002.

طه، إبراهيم. **البعد الآخر في الأدب الفلسطيني المحلي**. الناصرة، 1995.

عاصي، ميشال؛ يعقوب، إميل. **المعجم المفصّل في اللغة والأدب**. بيروت: دار العلم للملايين، 1987.

العمامي، محمد نجيب. **الراوي في السرد العربي: رواية الثمانينيّات بتونس**. تونس: صفاقس، 2001.

فتحي، إبراهيم. **معجم المصطلحات الأدبية**. القاهرة: دار شرقيات، 2000.

القاسم، نبيه. "ظل الغيمة لحنّا أبي حنّا والعودة لأيّام الطفولة البعيدة". في: بطرس أبو منّة وجوني منصور (معدان)، **زيتونة الجليل**. (2005)، 115-133.

قدّورة، سوسن. **سيرة "حنا أبو حنا" الذاتية – دراسة تحليلية**. أطروحة ماجستير. إربد: جامعة اليرموك. 2011/2010.

لوبوك، بيرسي. **صنعة الرواية**. ترجمة: جواد عبد الستار. بيروت: المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.

مواسي، فاروق. "ثلاث تسميات والمؤدى واحد عن كتاب حنا أبو حنا ظل الغيمة". **الاتحاد** (15.09.1997).

يعقوب، إميل؛ بركة، بسام؛ شيخاني، مي. **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**. بيروت: دار العلم للملايين، 1987.

אבן, יוסף. "סופר מספר ומחבר: ניסיון לסינתזה מחקרית של תחום מרכזי בסיפורת". **ספרות** 19/18 (1974). תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.

Harris, William Forster. *The Basic Patterns of Plot*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

Taha, Ibrahim. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 3 (2000), 66-83.

Wahba, Magdi. *A Dictionary of Literary Terms: English-French-Arabic*. Beirut-Lebanon: Librairie Du Liban, 1974.