المجمع 10 (1437/2016)، 139-180

الكاتب الضمنيّ في أعمال محمّد نفّاع الأدبيّة

فاطمة ريّان*

تلخيص:

تخوض المقالة مغامرة البحث في معنى المصطلح "كاتب ضمنيّ (Implied Author)، مفهومه وتجلّيه في أدب الكاتب الفلسطينيّ المحليّ محمّد نفّاع (1939). فرغم ما حظي به أدبه من مقالات نقديّة، إلّا أنّ أحدًا لم يتناول هذا الجانب ويبحثه بحثًا جادًّا متعمّقًا. وهي مقالة مُلخّصة لثمرة جهد دام ثلاث سنوات، قمنا خلالها ببحث طوليّ شموليّ تناول كلّ مجموعات نفّاع القصصيّة وعددها ست، ورواية **فاطمة** الصادرة عن دار راية للنشر عام 2015، والتي نُشرت في حلقات متفرّقة على موقع الجبهة، بالإضافة إلى كلّ ما نُشر من قصص متفرّقة في هذا الموقع الأخير[1] حتى شهر حزيران 2014. تأتي هذه الدراسة لتؤكّد فكرة التّعالق الجماليّ والفكريّ في أدب نفّاع. فالقاصّ لا يلتقط معلومات عابرة ويُحوّلها إلى نصّ أدبيّ، إنّما نراه يخضع لعوامل تاريخيّة، فكريّة، أيديولوجيّة، فيفارق خلالها سطوح الأشياء ليصل إلى أعماقها، وبهذا يكون مطالبًا بإعادة صياغة المفاهيم والمعلومات ونسجها من جديد. الكاتب الضمنيّ، وهو وليد الكاتب الحقيقيّ وممثّله، بوصفه الأنا الثانية له، هو المرآة التي ستعكس لنا هذا التّعالق الجماليّ مع الفكريّ على وجه التحديد والتخصيص. وحتى يتحقق ذلك يتوجب علينا اقتفاء أثر الكاتب في النّص من خلال متابعتنا لمجالات خمسة: الكاتب وعلاقته بالزّمان، الكاتب وعلاقته بالمكان، الكاتب وعلاقته بالشخصيّات، الكاتب وعلاقته بالحدث، الكاتب وعلاقته بالراوي. فماذا نعني بالكاتب الضمنيّ والكاتب الحقيقيّ (The real author) ما العلاقة بينهما؟ متى ينوب الراوي عن الكاتب الحقيقيّ؟ وكيف يتجلى ذلك في نصوص نفّاع؟ كم من المؤلّف الحقيقيّ في المؤلّف الضمنيّ؟ على هذه الأسئلة البحثيّة ستتم الإجابة من خلال توضيح العلاقة بين الكاتب والمجالات الخمسة الآنف ذكرها، وتفسير كيفيّة انعكاس هذه العلاقة على الوظيفة التي يؤدّيها الكاتب الضمنيّ/ المُضمر في النّص الأدبيّ عند نفّاع.

من باب ضبط المفاهيم والرّكائز:

الكاتب الضمنيّ: المعنى والمفهوم

كان Wayne C. Booth أوّل من اقترح مصطلح المؤلف الضمنيّ، من خلال مؤلّفِهِ بلاغة التخيُّل *The Rhetoric fiction* (1961). ومنذ ذلك الحين أصبح هذا المصطلح مُتداولًا في النّقد الأدبيّ. ونظرًا لعدم وجود اتفاق بين النُقاد حول المعنى الواضح المحدّد له، شَهِدَت الحركة النَّقديّة جدلًا حادًّا حول السؤال: ما معنى الكاتب الضمنيّ وعمَّن ينوب؟[2]

---

* محاضرة، ثانوية هشام أبو رومي، طمرة.

[1] موقع الجبهة: www.aljabha.org/index.asp

[2] راجع: Shen, Dan (2011). "What is Implied Author?". *Style*, vol. 45, no. 1 Spring (2011), P.80

يَصف بوث الكاتب الضمنيّ بأنه الأنا الثانية للكاتب الحقيقيّ. وهو دائمًا يختلف عن الإنسان الواقعيّ، في الوقت الذي يخلق لذاته نسخَة ساميَة، متمثلة بالأنا الثانية التي تُقدِّم الإنسان بوصفه مخلوقًا يفوق أرض الواقع.[1] ويرى Tom Kindt و Hans Muller أن هنالك تناقضًا في صيغة هذا المفهوم. حيث إنه يترك بعض الأسئلة المفتوحَة، التي تحتاج إلى إجابَة، مثل: هل الكاتب الضمنيّ مُنتَج مُتَعَمَّد للمؤلّف في العمل الأدبيّ، أم أنّ العمل في غنى عنه من الأصل؟ هل هو الاستنتاج الّذي أدلى به المتلقي/ القارئ حول المؤلّف بناء على ما فهمه من العمل الأدبيّ؟! لذا، نراهم يؤكدِّون على أنَّ تفسيرًا معقولًا للكاتب الضمنيّ يجب ألا يحاول تفسير المفهوم، باعتباره كلًّا متناقضًا أو مجموعة من التناقضات، إنما يجب السَّعي في توضيح مُكوِّناته الفرديّة بشكل منفصل، بعضها عن الآخر، وعندها يمكن الوصول إلى تفسيرات تُوَضِّح سبب ظهور المصطلح.[2]

أمَّا طه، فيرى في اقتراح بوث للمصطلح، وسيلَة لتَلطيف المطالب المَرْجوَّة من المؤلّف حول هيمَنته على المعنى الأدبيّ في النَّص، وللوصول إلى حالَةٍ من الاعتدال المُرضي أثناء العملية التفسيريّة للنّص الأدبيّ. فمِن ِ الصّعب، برأيه، عدم الاتّفاق مع Hirsh حول ما يقوله عن دور الكاتب في تشكيل المعنى وصياغَة، "فلا يمكن لأيّ جملة أن تَحمِل معنى محددًّا، إلّا بعد أن يكون شخص ما قد عنى/ قصد قول ذاك الشيء" ومع ذلك، ينبغي لنا ألا نعتبر مقاصد الكاتب، أثناء عمليّة التفسير الأدبيّ، هي، وفقط هي، المسيطِرَة على معنى/ معاني النَّصّ.[3]

الكاتب الحقيقيّ هو مَن يَخْلِق ُ الكاتب الضمنيّ. والاختلاف بينهما قائم، تمامًا، على ذاك الذي يفصل ما بين شخص يعيش الحياة اليوميَّة بشكل اعتياديّ، وبين شخصه هو نفسه وبعينه، ولكن أثناء وجوده في سيرورة الكتابَة الأدبيَّة، في موقف معيَّن ومحدَّد، ممَّا يجعله يدخل في حالة ذهنيَّة مختلفة ومستقلّة، عن تلك الحياة اليوميَّة الاعتياديَّة، وفيها يكون الكاتب خَلّاقًا "Creating" ومكتشفًا "Discovering"، بكلمات بوث، ويتَّخذ تيارًا مختلفًا عن ذاك المتّبع في حياته اليوميَّة.[4]

إذًا، الكاتب الحقيقيّ يكتب النّصّ، أمّا الضمنيّ فمسؤول عن خلق القواعد النَصيّة.[5] وبهذا المفهوم، يُقيِّد الكاتب الضمنيّ ويُحدّد، وضع الكاتب بوصفه عنصرًا خارج نصيّ، أي عنصرًا نصيًّا إضافيًّا. بمعنى أنه يمكن الحديث عن كاتب ضمنيّ مُنتج للنّصّ، بدلًا من الحديث عن معنى مقصود أراده الكاتب الحقيقيّ. وراء هذا الكاتب الضمنيّ يقف الكاتب الحقيقيّ، الذي لا تحتَلّ مقاصده،

[1] راجع: Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction. Chicago:* University of Chicago Press. p.72

[2] راجع: Shen, Dan. 2011. P.80

[3] راجع: Taha. I. 2002. “Semiotic of Literary Meaning: a doul model”. *Semiotica (2002), 139,* P.264

[4] راجع: Shen, Dan. 2011. P.81

[5] راجع: السابق، ص 93.

دائمًا، مساحة في النصّ.[1]

يقول الغذّامي: "إنَّ المؤلف يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه المؤلّف ويُخاطبه ويتعامل معه. بل قد يَحْدُث أنَّ الكاتب لم يكتب النَّصّ إلّا من أجل ذلك القارئ بطلبٍ منه أو لمواجهته".[2] هذا يقودنا إلى ما تحَدَّث عنه Barthes، حول ضرورة إضعاف سلطة الكاتب وهيمنته على النّصّ الأدبيّ، فاقترح مصطلح "**موت المؤلّف**"، ومَلَّك القارئ النَّصّ بلا منازع، ومنحه سلطة على العمليَّة التفسيريَّة للنَّصّ الأدبيّ، فصار السؤال المطروح في النظريّات الأدبيَّة هو: ما القارئ وليس من القارئ.[3]

وعندما يَحتَل القارئ ذهن المؤلِّف ويتحكَم به، يُصبح هذا الأوّل -القارئ- حيًّا مستمِعًا ومستقبلًا ومحلّلًا للنصّ. إذ يُخاطب الكاتب إنسانًا ماثلًا أمامَه، فيتعامل معه وفق ظروفٍ محدّدة ومعيّنة، وبالتالي يتحَوَّل القارئ إلى مؤلّف مشارك، يُؤَثِر على خطاب الكاتب ويُوَجهه. هذا القارئ ليس سوى مؤلِّف ضمنيّ للنَّصّ.[4]

وفي محاولَة ٍ لفك رموز تلك السطور المتَقدمِّة، نقول: إنَّ الكاتب الضمنيّ أشبه بخيالٍ نصيّ يُقَدِّمه الكاتب الحقيقيّ/ المؤلف، للقارئ حاثًّا إيّاه على المشاركَة في العمليّة التفسيريّة للنَّصّ الأدبيّ من خلال تحفيزه على خرق قوانين المؤلف أو النَّصّ، فيتفاعل بدوره، يحلل ويستنتج ويُخضِع القراءة إلى منطقه الخاص، معتمدًا على الدّوال والمدلولات، المعرفة والثقافَة، فيُكَوّن معنى ممكنًا، قاله النّص. وبهذا يُشكّل الكاتب الضمنيّ والكاتب الحقيقيّ معرفتين اثنتين لهما اتجاه واحد على الأغلب، أو مختلف. وبناءً عليه، نرى أنّ مصطلح الكاتب الضمنيّ يحاكي مسارين يسيران جنبًا إلى جنب: مسارٌ يهتم بالراوي/ السارد، ومسار يهتم بالقارئ المُتلقي.

القارئ الضمنيّ ونظريّة التَّلقي

اتسعَتِ الرؤيا ولم تضيق العبارة. فجاء مصطلح القارئ الضمنيّ مقابلًا لمصطلح الكاتب الضمنيّ.

صاحب المصطلح هو ياوس (Jauss) الّذي اعتبر القارئ عنصرًا معبِّرًا موجودًا مشاركًا في التجربَة النصيَّة الأدبيّة. لا بل مركِّزًا لطاقة العمل الأدبيّ. وبهذا يؤكّد ياوس على أن النّصّ ليس منعزلًا أو مستقلًا يتطوّر بهيمَنة الكاتب وإرادته وحده.[5] فالكاتب يحتاج إلى معاوَنة مباشرة من الشخص الّذي

---

[1] راجع Taha. I. 2002. p. 264

[2] الغذاميّ، محمّد. 1999. **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**. الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، ص148.

[3] انظر: السابق ص 147-148،

Barthes, Roland (1977). The Death of the Author. In Image-*music-Text*, Stephen Heath (ed.), pp. 142-148. New York: Hill and Wang.

[4] راجع: الغذاميّ، محمّد. 1999. ص 149.

[5] انظر: Jauss, H.R. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception.* Bringhton: Harvester Press. p. 19

يُدْرك هذا الإبداع، هذا الشخص ما هو إلّا المسمّى قارئًا.[1]

كان ياوس أوّل من نادى بنظريَة الاستقبال، في محاضرته عام 1967، التي حملت عنوان:

"Was hesst und Zu weichen Ende studier man literaturgeschichte?"

ما معنى تاريخ الأدب، ولأي غرض يُدَرّس؟ أمّا فولفجانج إيزر (Iser)، وهو المساهم الثاني في تطوير نظريّة الاستقبال والتّلقي، فقد حاوَل أن يُحَلِّل سيرورة القراءة في حال تفاعل القارئ والنَّص. وقد تجلّى هدفه من خلال مقالته:

"Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction"

عدم التحديد، ورد فعل القارئ في القصّ النثريّ" (1971).[2]

انتفاء قصد الكاتب

نفى ويمسات (Wimsatt) كل ما يتعلَّق بالموقف القصديّ والقصديَة. فلا ضرورة عنده في العثور على مقاصد المؤلّف خارج النّصّ في السيرورة التَفسيريَّة أو حتى في التاريخ. فإذا ما تبنى القارئ أو الناقد فكرة المعرفيَّة بقصد الكاتب، فإنه سيَضلُّ على الأغلب. لذلك سعى ويمسات إلى إبعاد النَّصّ عن الكاتب. واعتبر النَّصّ حقيقَة جَمعيَّة، وأنَّ قصد الكاتب لا يمتّ إلى ما يقوله النَّصّ. فالقصديَّة تنتمي إلى الجمهور، وتتجَسَّد في اللّغة، وتدور حول الوجود الإنسانيّ. كما ورفض ويمسات وشريكه بيرد سلي، فكرة قصد الكاتب كضمان للمعنى. فلا سبيل للوصول إلى القصديَّة. والتساؤل يجب ألا يكون عن الأصول ولا عن الآثار، بل عن "العمل بقدر ما يمكن أن يُعَدّ وحده متنًا للمعنى".[3]

مَوْت الكاتب (The Death of the Author)

"إنَّ الكتابَة قضاءٌ على كلّ صَوْت وعلى كلّ أصل. الكتابَة، هي هذا الحياد، هذا التأليف والتالَف الّذي نجد فيه ذاتنا الفاعلَة. إنَّ النّص يوضَع ويُقرأ بحَيْثُ يغيب فيه المؤلّف على جميع المستَوَيات. لقد أصبحنا نعلم أنَّ الكتابَة لا يمكن أن تفتح المستقبل إلَّا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهينٌ بموتِ المؤلف".[4] بهذه السطور، أعلن Barthes موت المؤلف عام 1968، وبهذا يختفي ويمَّحي معه كل أثر. ففي اللحظة التي ينتهي بها من كتابة النَّص، يخرج هذا الأخير من هَيْمَنته

[1] انظر: Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader*. Baltimore, London: Johns University Press. PP.77

[2] للتوسع أكثر راجع: سروجي، شجراوي، كلارا. 2011. **نظريّة الاستقبال في الرواية العربيّة الحديثة** (أطروحة دكتوراه: جامعة حيفا). ص 36-38.

[3] انظر: شحادَة، إبراهيم. 2004. **الكاتب في النّص**. (أطروحة ماجستير: جامعة حيفا.) ص 27-625؛ Wimsatt, W.K.1981. *The Verbal Icon*. London: Methuen. pp. 334-336

[4] بارط، رولان. 1993. **درس السيمولوجيا**. دار توبقال للنشر، ص 81-87.

وسطوته، ليصبح مستقلًا ملكًا للقارئ. وبلا شكّ، فقد مهّد هذا المصطلح لوجود مصطلح الكاتب الضمنيّ.

من باب سدِّ الثغرات وتوحيد المَسار.

يُفترض بما تقدّم عرضه من مفاهيم للمصطلحات، أن يُبيّن حقائق موجودة على الساحَة النقديَّة الأدبيَّة، منها:

1. بعض المذاهب أحْيَت الكاتب، ومَنَحته صلاحيّات كبيرة في الهيمَنَة على النّصّ والعمليَّة التفسيرِيَة.

   نذكر منها الرومانسيّة (Romanticism)، الواقعيّة (Realism)، والماركسيَّة (Marxism).

   أمّا البعض الآخر فقد نادَى بالاهتمام بالنّصّ بوصفه كيانًا مستقلًا في ذاته، بريئًا متبرّئًا من الاهتمام بقصد الكاتب في تأويله، وحريَّة القارئ في اختيار نوع من التأويل المناسب له. أمثال: النقد الجديد (New Criticism)، البنيويّة (Structuralism) التفكيكيَّة (Deconstruction).[1]

2. المُساءَلَة هي جوْهر عمليَة القراءة ومناطها. والمسألة النَّصيَة لا تنحصر في طرح تساؤل واحد أو اثنين، بل يُفتَرض بها أن تكون لا محدودَة. ففي اللَّحظةِ التي يَتَكَشَّفُ النّص أمام قارئه، قد يرغب القارئ عنه إلى آخر، أو لربما يرغب النَّص عن قارئ إلى آخر. لذا فإنَّ حوارًا سيَظلّ قائمًا بين النّص والقارئ.

   ما العلاقة بينهما؟ متى ينوب الراوي عن الكاتب الحقيقيّ؟ وكيف يتَجلّى ذلك في النَّصّ؟

تحديد مسار البحث

عودٌ على البدء نقول: نحن لا نتفق مع سيرورة عمليّة تفسيريّة لأي نصّ أدبيّ، تقوم على أساس متنكّر لأحد الشركاء الأربعة المُقترحين آنفا، وهم: التاريخ، المؤلف، النص والقارئ.

إنّ قراءتنا لجلّ ما كتب نفّاع من قصص حتى هذه اللحظة، وتتبعنا لما يكتبه من مقالات وخواطر، ومعرفتنا ببعض محطات من مسيرته السياسيَّة والحزبيَّة، هي من حثّنا على ضرورة بَحث الكاتب الضمنيّ. فمن خلاله نفهم ما أراد الكاتب قولَه في نصوصه كافّة. ذلك أنّ علاقة وطيدة تجمع ما بين الكاتب الضمنيّ والكاتب الحقيقيّ؛ فالأول بناء نصيّ له شروطه، أمّا الثاني فهو الذي جعل هذا النص قائمًا بشكل أو بآخر. كما أنّ الكاتب الضمنيّ حاضر في ذهن الكاتب الحقيقيّ، يختار، بوعي أو بلا وعي، ما نقرأه، لذا يمكّننا أن نستدلّ أنه ترجمة مثاليّة وأدبيّة للإنسان الحقيقيّ، وهو خلاصة اختياراته الخاصة.[2]

---

[1] للتوّسع حول مبادئ هذه المذاهب انظر: شحادَة، إبراهيم. 2004. ص 7-11. 23-30.

[2] انظر: ايفن، يوسف. **قاموس مصطلحات الأدب**. القدس: دار النشر التابعة لاتحاد الطلّاب، 1978، 159.

وبما أنّ نقّاع كاتب عقائديّ ملتزم، نفترض أنّ صدى صوته سيُردد على امتداد كل كتابته، مع التكرار والتأكيد.

طريقة البحث:

حتى نبرهن الفرضيّة علينا القيام بالمهامّ التالية، والتي سيتم من خلالها اقتفاء أثر الكاتب الضمنيّ:

- قراءة النص وقراءة المؤلف؛ أي إحالة النصّ إلى ما هو خارجه. وبالتحديد إحالته إلى مسيرة حياة الكاتب، آرائه ومعتقداته، ومن ثم إيجاد العناصر المشتركة بينهما.
- تتبّع صوت الراوي الذي يروي الحدث في النّص؛ ذلك أنّ الراوي ذو علاقة وطيدة بالكاتب، لا بل إنّه أداة متميّزة يسيطر عليها الكاتب الحقيقيّ ويسلّمها قيادة النّص. وبالتالي يقود القارئ. فما الراوي إلا مترجمًا لما أراد الكاتب الحقيقيّ أن يقوله. سنسائل النص ونتساءل: هل يبدو الراوي ناقلا للحدث فقط، أم أنّه عالم بكلّ شيء، يُقدم خطابه بذاتيّة مكشوفة، تكاد تكون أقرب إلى المحاولة التوثيقيّة؟ كيف وأين يختفي الكاتب وراء الراوي؟ إلى أي مدى يتماهى صوت الراوي مع صوت الكاتب؟
- تتبع ضمير السرد، هل تُسرد الأحداث بضمير المتكلِّم أم بالضمير الغائب؟ فالتداعي السرديّ في السيرة الذاتيّة، يعتمد على ضمير المتكلم، وسط تدفّق من الاعترافات، وتوثيق للأحداث والوقائع. ونقّاع يجنح إلى هذا الأسلوب كثيرًا. في الوقت الذي يستخدم فيه الضمير الثالث في سرد غالبيّة قصصه. فكيف يخدم هذا فرضيّتنا؟
- علاقة الكاتب بالمكان: ما هي علاقة الكاتب بالمكان؟ ما مدى تأثّره به؟ ما الإطار المكانيّ المحيط بقصص نقاع؟ هل يختلف من قصة إلى أخرى أم يُركّز على منطقة واحدة؟ ما دلالة هذا؟ ما هو البعد الذاتيّ الذي أضفاه الكاتب من خلال تركيزه على تصوير المكان ووصفه بدقّة؟ ما الأدوات المكانيّة المُوظّفة لتشكيل دلالة النصّ عنده؟
- ما علاقة الكاتب بالزّمان؟ هل هنالك مداخلة بين الأزمنة أم لا؟ وما المقصد من وراء ذلك؟
- علاقة الكاتب بالحدث: كيف يجمع الكاتب بين الواقعيّ والخياليّ والتاريخيّ من أجل خدمة أفكاره وآرائه؟ هل نقله للأحداث التاريخيّة يعرض بصورة عفويّة توهم القارئ أن لا دخل للكاتب بها، أم أنها مدروسة ومنتقاة بحكمة ودراية لتخدم مقاصد الكاتب؟ ما الهدف من عرض هذا الكم الهائل من الأحداث التاريخيّة؟
- علاقة الكاتب بشخصيّات قصصه: هل هي وثيقة أم سطحيّة؟ هل ينعكس وعي الكاتب وفكره على أداء الشخصيّات؟ هل ظهر الكاتب بدور الراوي والشخصيّة المركزيّة في نفس الوقت؟ ما دور نقّاع في تقسيم شخصيّاته؟

- سنرصد موضع تدخل الراوي في بعض من النصوص التمثيليّة، مراعين بذلك تنوّع سنوات الإصدار، مقتفين أثر الكاتب وفق المعايير التي يقترحها طه: كيفيّة التدخّل، كميّة التدخّل، مضمون التدخّل.

الكاتب وعلاقته بالزّمان

ليس للزّمن وجودٌ مُستَقلّ، مثل الشخصيَّة أو المكان. ولذا لا يمكن دراسته دراسَةً تجزيئيَّة، فهو متواجدٌ على امتداد الروايَة. ومن هنا تأتي أهميّته عنصرًا بنائيًا مؤثرًا في العناصر الأخرى منعكسًا عليها. ولذا، هو من أكثر العناصر التصاقًا بفنّ القصّ.[1]

تحوي الروايَة، حسب تودوروف، ثلاثة أصنافٍ من الأزمنة الداخليّة، على أقل قدر:

زمن القصّة: وهو زمن خاصّ بالعالم التخَيّلي: ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوعها، تزامن الأحداث وتتابعها، مُدّة سرد القصّة.

زمن الكتابَة أو السّرد: وهو زمن مرتبط بعمليّة الكتابة والتّلفظ بالكلمات.

زمن القراءة: أي ذلك الزمن الضروريّ لقراءة النَّصّ.

إلى جانب هذه الأزمنَة الداخليّة، تقف أزمنة خارجيَّة متعالِقة معها وبها:

- زمن الكاتب: أي الفترة التي يكتب فيها وعنها، ثقافة الكاتب وانتماؤه لأنظمة معيّنة تمثّله.
- زمن القارئ: يهتم بوضع القارئ قياسًا للفترة التي يقرأ عنها، بوصفه مسؤولًا عن التفسيرات والتأويلات الجديدة التي تُعْطى لأعمال الماضي.
- زمن التّخيّل يأخذ مظهرًا كونيًا، كالفصول والأيام. أو مظهرًا مدنيًا باستعمال اليوميّات، أو نفسيًا عند إثارته للذكريات والأفعال والأحاسيس لدى الشخصيّات.
- زمن الحكي: يتضَمن التتابع المنظّم للأوصاف، ويتحكّم في صياغَة وجهات النّظر.
- الزمن التاريخيّ: ويعني بالفترة التاريخيَّة التي تجري فيها أحداث الرواية/ القصّة. وسيظهر في علاقة التَخيُّل بالواقع.[2]

ورغم أنَّ الزّمَنَ كامنٌ في وعي كلِّ إنسان، إلّا أنَّ كمونه في وعي الكاتب أشدّ وأقوى. وذلك لاعتماده على الزمنين: الأدبيّ والنفسيّ. الأمر الذي يمنحه مقدرة على تجسيد الحالات الشعريّة للشخصيَّة الروائيّة.[3]

---

[1] راجع: قاسم، سيزا. 1984. **بناء الرواية: دراسة مقارنة لنجيب محفوظ**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 26-27.

[2] راجع: بحراوي، حسن.1990. **بنية الشكل الروائي**. بيروت: المركز الثقافيّ، ص 114، سيزا، قاسم. 1984. ص 26؛ ريمون، شلوميت. **القوانين الأدبيّة للقصّة في أيّامنا**. تل أبيب: مكتبة العمّال، 47-60/

[3] راجع: مراد، عبد الرحمن. 1998. **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**.القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص5.

ومع تعدد الأزمِنَة وتداخلها في النَّص الواحد، تختلف العلامات الدّالة عليها. ورغم ذلك، فإنّ دلالات الزمن عند كاتبنا تنحصر ما بين الماضي والحاضر.

نقّاع بين الحاضر والماضي

لكي تُرْوَى قِصَّة ما، لا بُدَّ لها أن تكون قد تَمَّت في زمنٍ ما، غير الزّمن الحاضر. فمن المتعَذّر أنْ تُحكى أحداث قصة، لم تَكتَمِل بعد. ورغم ذلك فإنَّ كلَّ قصّة تتوَفّر على ماضيها الخاصّ، مثلما تتوَفّر على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها. هذا الماضي لا يمكن فهمه إلّا في سياق الزّمن السرديّ للنَّص؛ أو بوصفٍ أِشمل، من خلال العلامات والدّلالات المؤشرة عليه، والماثلة فيه.[1] ونقّاع يهجر الحاضر إلى الماضي. غير أنه في هجرانه هذا لا ينوي الهروب من واقع يعيشه، على الأقل في الغالبيّة العظمى من قصصه، بل إنه يسعى إلى إضاءة هذا الحاضر بمصابيح الماضي. فتمسُّكهِ بتراثه، تاريخه وتاريخ شعبه، حَتَّم عليه العيش في زمنين: الماضي والحاضر. هاجس الماضي، الذي يؤرِّق فكره بكل ما فيه من ظلم واستبداد وسحق للحقوق، هو الذي يُشَكِّل صورة حاضره. هذا الحاضر يعيد صياغَة الماضي من خلال التلاعب في إسناد الضمائر للأفعال، وتذكير الأنا والنحن بما كان وما هو كائن. يحي التراث، يّذكِّر الأمَّة، يُوثِّق التاريخ، ويطمح بمستقبل أفضل، ينعم فيه الإنسان بالعيش بكرامَة، دون أن "يطأطأ الرأس" أو يُذّل. ولكنَّ هذا المستقبل ما زال بعيدًا، أو بوصف أدق ما زال سرابًا يلوح في الأفق، أي ليس للكاتب حظّ أو قسط ملموس منه.

هذا التأرجُح ما بين الماضي والحاضر، وبين سراب المستقبل أو ضبابه، ما هو إلّا تمثيل لواقع الأمَّة العربيَّة عامَّة، والأقليَّة الفلسطينيَّة في الداخل خاصَّة. وهذا الواقع هو أحد أزمات الإنسان العربيّ وسبب نكباته وضيق حياته. فهو إنسان متقوقع بين ماضيه وحاضره، ولا يُفَكِّر في المستقبل ولا يضع أمامَه أهدافًا تُحفِزه وتَشدّه إلى المُضي قدمًا لتحقيقها، فيجد من خلالها طعمًا أجمل للحياة.

أمّا نقّاع فقد وَضَع أهدافًا جماعيَّة، ثقيلَة، وتَكَفَّل بحملها وحمل أعبائها. ورغم التزامه بها وصموده حتّى اللحظَة، إلّا أنَّ مستقبلًا ضبابيًا مشوّشًا ما زال يلوح في الأفق. وما أضيق العيش لولا فسحة الأمل التي لا تفارق نقّاع أبدا.

في كلِّ عودَةٍ للماضي، يسترجع نقّاع أحداثًا تاريخيَّة سابِقَة، تأتي لتلبيَة بواعث فكريّة جماليّة وفنيَّة، تتجلَى في نصوصه. فتحقّق هذه التداعيات عددًا من مقاصده، وتملأ فجوات نصيَّة قد يُخَلِّفها السّرد وراءه. فإمَّا أن تعطينا معلومات حول شخصيّات سابقة أو لاحقة، أو تُطلعنا على

[1] راجع: بحراوي. 1990، ص 121.

حاضر الحدث والشخصيَّة. ولا يواجه الباحث صعوبة جَمّة في العثور على أمثلة نموذجيّة تمثل لنا هذا الدّليل.

في قصّة "مختار السموعيّ" (2002) يعود نفّاع إلى الماضي، ليوظِّفَ حَدَثًا تاريخيًا مفصليًا هامًا، شَكَّل مصير الأقليَّة العربيّة الفلسطينيّة في الداخل: النكبة وقيام دولَة إسرائيل عام 1948. هذا التداعي يخدم مقاصد أيديولوجيَّة فكريَّة يؤمن بها نفّاع. فبتسليط الضوء على فكرة التعامل المهين للفرد الفلسطينيّ في الداخل، وإجباره على طلب "تصريح" للدخول إلى أرضه المغتصَبة، لا بل وإجباره على دفع غرامَة ماليَّة مقابل ما أكلته الماعز من عشب، يأتي تلبيَة لإيقاظ الذاكرة، وحثها على الثبات. والصمود، وعدم التراجع عن المطالبة باسترداد حقوقها المسلوبَة.

ومن الملاحظ والواضح طغيان الفعل الماضي في عمليَة السرد كلَّها، باستثناء الخاتمة:

"ولأني أحبُّ عمي علي نطقت مثله وكذلك الراعي..."[1]

فكُلُّ ما كان في الماضي، وعلى مرارته وقساوته، أحِبُّه الآن في الحاضر. فالعم "علي" الذي يمثل التاريخ والماضي الموروث، ما هو إلّا صدى لصوت الكاتب الذي أحبّ العم علي ماضيًا وحاضرًا، وتماهى صوته معه إلى حَدٍّ يجعل القارئ يَسْتَشِفّ الرؤيَة المستقبليَّة المرجوّة، والمسموع صداها من وراء صوت الكاتب.

استخدام الفعل الماضي في السرد، له حقيقَة الحضور، فبالرغم من انقضاء الحدث الروائيّ، إلّا أنّه ماثل خلال النَّصّ.

ويَظَلّ هذا الماضي وذاك التاريخ، لصيقين بفكر وعقل نفّاع لا يفارقه ولا ينفصل عنه. فتارةً نسمع صوت الكاتب صاخبًا صارخًا من قلب الألم، على نحو ما يرد بشكل واضح وجَلي في قصة "ريح الشمال" (1978)، وتارة تخفُّ حدَّته، في رغبة مُلِحَّةٍ لِراحَةٍ يَسْتَمِدُّ الجسَدُ وتستمد الروح من خلالها قوّةٌ متجددة، لتُخرج لاحقا صرخَة أخرى تمامًا كما يظهر في قصة "لقاء تحت الشتاء في خلة يونس" (2012).

وتأتي المقتطفات التاليَة لتَشهد على ما نقول:

"ريحُ الشمال غنيّ !!...

أنت وأنا وجهتنا واحدة ...

أما أنا فمدفوع بعزم مزوبَع !! ...

هذه الأصوات تتعلّق بقلبي وتمرجحه، وتؤجّج الزوبعة وريحَة الوطن كلّما أحيت شفاف قلبي نسمتها من البعد، وجدت نفسي أعيش منذ ردح الليالي في مركز هبوبها فكانت: "قصة البيت"[2]

[1] مختار السموعيّ، 2012. ص49.

[2] ريح الشمال، 1978. ص 6.

بِمثل هذا الاستهلال الصاخب الصوت، قويّ اللفظ، يعود نقّاع إلى الماضي وتاريخ الشتات الفلسطينيّ والتهجير. ولعَلّ العودَة إلى زمن الكاتب والفترة التي كتب فيها وعنها النَّص عام 1978، قد توضّح للقارئ مصدر هذا الصخب، فهذه القصة تجسِّد ذاكرة جماعيَّة للأقليّة الفلسطينيّة في الداخل، شكّلتها سلسلة من الحروب والويلات التي أثّرت عليها بشكل مباشر، كحرب 48، 67، 73. كما أنّ انتماء الكاتب الحزبيّ الشيوعيّ، الّذي نادَى بالوطنيَة والأمميّة والاشتراكيّة، له أثر كبير على المواضيع المطروحَة، وشاكلة عرضها. فكلَمّا أهملَت وهُمِّشَت مطالب الفرد، علا صوته مطالبًا بها، عاصفًا مؤجَجًا لزوبعته الداخليَّة، مؤكدًا على عقيدته.

ومرة أخرى، نشهد الزمن الماضي حاضرًا على سطح النّص. وبهذا يكون حضوره حقيقَة متخَيّلَة في ذهن الكاتب.

في بعض المواضيع، يلجأ نقّاع إلى الذكرى لكي يُخفّف بها ومن خلالها وِطأة الحاضر وثقله. فيَسْتَلْقِفُ من الماضي رياحينه وأزهاره، ثم يلقي بها على مقابر الحاضر ليُجَمِّلَ منظرها ويزكّي روائح فضائها.

ففي قصّة "لقاء تحت الشتاء في خَلّة يونس" (2012) يرحلُ نقّاع عبر شريط من الذكريات الماضية، ليستحضرَ مواقِفَ حنينيَّة، بريئة، جميلَة جَمَعَت أهل القريَة الريفيَّة الواحدة:

"خالتي شهربان عالت طنجرة الطبيخ على الموقدة في صحن الدار، وهنا نأتي ونرمي في النار حبّ الميس الأسود... دعت علينا يقزع شواربكو ونحن بلا شوارب...

في البلد الكثير من السهلات للَعب العفص والسّرو والإكس..

نسرق الجوز واللوز المنشور على السطوح ليجفّ ....

على البيادر، أكوام من القمح، في شول ذهبيّ وطرحات مفجوجة، ندرس ونغنّي ...[1]

مثل هذا المقتطف، يخلو من حِدّة في الخطاب. إنّ نبرةَ حنينيَّة متأمِلَة، لا تخلو من ثقل يتوق إلى الراحَة، هي المسيطرة على هذا الاقتباس، وكأن الكاتب يستدعي الماضي بكل معالِمِه، طقوسه، أحداثه وشخوصه، ليرحل من حاضرٍ مُضنٍ بهمومه وأعبائِهِ، متمنيًا لو يعود الزمان يومًا.

وكثيرة هي الأمثلة الحاضرة في قصص نقّاع، غير أن المجال لا يُسْعِف بعرضها كلّها أو حتى نصفها لكنّنا نؤكّد على أن تلك النماذج التمثيليّة، هي صورة مطابقة لقريناتها، وتفرض التشابك والتداخل الزمنيّ، بين أحداث الماضي والحاضر في قصص نقّاع. هذا التداخل قد يوهم القارئ أنَّ الأحداث تجري في أوقات مختلفة، لكنّ الكاتب يسرد ما يجول في خياله، وبهذا يتَجسَّد الماضي متمازجًا مع الحاضر. وبالرغم من اختلاف سنوات الإصدار للمجموعات القصصيَّة، فإنَّ الزمن الماضي وتاريخ 48 مرافقان بشكل دائم للنَّصّ. أمّا عن المستَقبل، فلا نرى له حضورًا مجسَدًا في النّصّ الأدبيّ عند

[1] لقاء الشتاء في خلة يونس 2012. www.aljabha.org/index.asp?!=73186.

نفّاع. لعلَّ هذا يعود إلى تأثره بالكتابَة الواقعيَّة الماركسيَّة، التي تهدف إلى تسجيل الواقع بكلّ مصداقيّة دون أن تجنح إلى الهروب عبر الخيال أو التخيّل لأمور قد لا تحدث.

ورغم ذلك، فصوت الكاتب متفائلٌ حاملٌ للأمل بغدٍ أفضل. يظهر هذا في غرسه للشعارات الرّنانه خصوصًا في النهايات. وعلى مثل هذا الخط الزمنيّ المتذبذب ما بين الماضي والحاضر يسير نفّاع دون رجعة.

الكاتب وعلاقته بالمكان

"بدون الذاكرة، لا توجد عَلاقة حقيقيَّة مع المكان" (محمود درويش)

"لا يظهر المكان إلّا من خلال وجهة نظر شخصيَّة تعيش فيه، أو تخترقه. وليس لديه استقلال إزاء الشخص الّذي يندرج فيه. وعلى مستوى السّرد، فإنَّ المنظور الّذي تتخذه الشخصيَّة هو الّذي يُحدّد أبعاد الفضاء الروائيّ - المكان - ويرسم طوبوغرافيّته، ويجعله يُحقق دلالاته الخاصَّة وتماسُكه الأيديولوجيّ".[1]

إنَّ رأيًا كهذا، يحيلنا إلى أسلوب يتبناه نفّاع في التعبير عن علاقته المتينَة بالمكان. وإنّ فكرةً مؤمنةً بوجود علاقة حتميَّة ما بين الإنسان والمكان، تَسْمح بالمطالبة بإيلاء أهميَّة كبيرة لرؤية الإنسان لبيئته ومكانه المحيط. فالرؤية الذاتيّة هي الّتي ستمدّنا كقُراء وباحثين، بالمعرفة الموضوعيَّة الكامِنَة داخل تلك الشخصيَّة التي تقوم بعمليَّة الوصف. هذه الأهميَّة ستسير بالتوازي مع السؤال الأيديولوجيّ الفكريّ العقائديّ، الذي سيظلّ حاضرًا رافضًا لكل عمليّة إضمار أو سكوت، طيلَة عمليّة عرضنا واستنطاقنا لمكوِّنات المكان وعلاقتها بالكاتب. فللمكان دلالته الخاصَّة وتماسكه الأيديولوجيّ.

يقترح بحراوي، ثلاث وجهات نظر مشكِّلَة للفضاء الرّوائيّ، أي المكان:[2]

1. الراوي ولغته المستخدَمَة في وصف المكان؛ ذلك أنّ الراوي هو الكائن المُشَخِّص المُتَخَيِّل لمعالم المكان، واللّغة هي المترجم الّذي يُحدّد بطريقته تلك الصفات، ويُوَضِّح معالم ومكَوِّنات المكان، فَيَفْصح عن خباياه وحيثيّاته.
2. الشخصيّات التي يحتويها المكان، بوصفها المُكوِّن الأوّل للحَدَث والمكان.
3. القارئ الّذي يُدْرِجُ بدوره وجهة نظره الخاصَّة في كل ما يتعلّق بالمكان.

ونحن نرى أن هذه البنود الثلاثة، ما هي إلّا صَدًى لصوت الكاتب الضمنيّ ومقاصد الكاتب الحقيقيّ المرجوّة من وراء وصفه للمكان. وهذا ما ستوضحه السطور التالية.

[1] البحراوي، 1990. ص 33.

[2] السابق، ص 32.

نفّاع والأماكن الحنينيَّة

تتصَدّر الأماكن الحنينيّة لائحة الأماكن الموصوفَة في قصص نفّاع. وهي تلك الأماكن الّتي تذكِّرك بالماضي والحنين إليه.[1] ففلسطين، بكلّ قراها المهجّرة، غاباتها ووعورها، طرقاتها وأزّقتها، كائناتها وجمادها، أرضها وسمائها، برّها وبحرها، ماثلة مكانًا وانتماءً وثقافة في قصص نفّاع. وعليه، فإنَّ حضور المكان عنده، لا يقتصر على الزمن الحاليّ، إنمّا يتعَدّاه في معظم الأحيان ليغور في أزمِنَةٍ سحيقَة، مَضَت ولم يبق منها إلّا الذكرى، التي يُسهب السارد/ الراوي العليم بكلّ شيء، حديثه عنها.

تنبثق عمليّة الوصف المكانيّ في سرد نفّاع، من ذاتيَّة خالِصَة. فهو (وبلسان الأنا السارد) من رأى ومشى، صَوّرَ وتَصَوّر. وبهذا فإنَّ جماليات المكان عنده تعرض بطريقَة تجعل القارئ يُوَظِّف حواسَّه الخمْس، فيتمتَّع بَلذّة النَّظر أو يصرفه استنكارًا لما قد يَرى، يسمع إيقاعًا يُطرب الأذن أو يُشجنها، طِيبٌ يُعَطِّر الأنف، أو آسنٌ يزجره، وذَوقٌ يُغَذّي الإحساس والرّوح. فيحيط عندها بالمكان إحاطة تامَّة. الأمثلة التالية ستوضّح ما نقول:

"الوَعر يَتَلَقَّف الغيث والنّدى، ومشحات وحومات الغيم المتهادي على مهله... كم تَعبَّأت فيه تنهيدات وعتاب وصوت الشبابة الستاوِيّة وأغاني الحصّادين مدندنَة الأجراس على أعناق الجمال وكراريز المعزى، ومداعبَة

الأيدي التي تدغدغ الأرض الغافيَة النائمة في أحلى منامها..."[2]

أمّا عن القرى المهجّرَة فيكاد نصّ لا يخلو من ذكرها:

"هنا كانوا يسهرون على نداء الأرغول وحلقات الدبكة ...

نحن نمشي في دروب صاعدة، مع بقايا الغمام على جمام الأرض ... وادي كركرة والصوانه والعرامشة وطربيخا المنصورة وسعسع وصالحه وديشوم ... في إقرث وبرعم صبايا وشبان. البعد بين البلدين وافر، لكنهما توأم."[3]

"بيوت وحارات صفد مُكْفَأة مقلوبَة وعين الزيتون وقدّيثا وطيطبا والعموقة ... رأيتها في طفولتي المتأخرَة وتعيش معي..."

وهكذا ... يتنقَّل نفاع بين كلمة وأخرى، وبين وصف وآخر، سائرًا على الأرض أو محلِّقًا في السماء، متحَدثًا عن الواقع، راحلًا إلى الماضي، "متأملًا" في المستقبل، معبِّرًا عن حنينه الدائم لأرض الوطن المُتَخَيَّل: "فلسطين".

---

[1] راجع: النابلسيّ، شاكر. 1994. **جماليّات المكان في الرواية العربيّة**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ص69.

[2] "النحل في الربيع" (4)، 2013. www.aljabha.org/index.asp?!=77507

[3] "نواح الليل في نواحي الشمال" (2).2013. www.aljabha.org/index.asp?!=79404

نفّاع والمكان والرّحميّ

ولسنا نرى وصفًا أدّق لتلك الأماكن التي سنعرضها لاحقًا. إذ يَتَمَّثل المكانُ الرَّحميّ بذاك الذي يَظَلُّ عالقًا في الذاكرة طوال العمر. يبعَث في النَّفس الدفء والحمايَة والطمأنينَة، مثل أيام الطفولَة وبيت العائلَة والقريَة.[1]

ولهذا المكان حضور دائم في قصص نفّاع الذي "يحكي" عن أيام الطفولَة ولحظات "الشقاوة والولْدَنة"، يسرد عن الأجواء الأسريّة الحميميَّة وبيت العائلة الدافئ رغم ما يفتقره من موارد تدفِئة ماديَّة. يكتب عن القريَة بشوارعها الضيِّقة التي تُقرِّب الجارَ من جاره، وتبعَث بينهما روح الأُلْفَة والمَوَدّة. حتى الضغينَة أو المشادَّة الكلاميَّة، إن وُجِدَت، فإنها سرعان ما تزول بحكم هذا القرب الّذي يوَفِّره المكان الرحمي الضيِّق بِشكله، الواسع بمضمونه. ومن مّنا لا يحنُّ لتلك الأماكنّ!

ولنا في السطور التالية أصدق تمثيل:

"... وأنا في السابعة من العمر، آوي إلى الفراش، وفي الواقع نصف فراش، لأننا تقاسمناه أنا وأمي، السبب ليس فقط ضيق الحال، إنما النوم هنا يجلب الدفء أكثر، ويدي لا يحلو لها إلّا دفنها في صدر أمي. بينما أبي وأختي ينامان بالقرب مِنَّا وهما يُحبان النوم ..."[2]

أو كما يظهر في مكانٍ له صلَة رحميَّة وثيقة مع الكاتب، مكان من نوع خاصّ ومميَّز، فلا هو بيت أسريّ ولا هو قريَة تسودها أجواء حميميَّة، إنما هو "مُخيَّم"، مكَان شَكَّلته قوى طاغيَة، وفَرضته على السّكان المشرّدين اللاجئين. تشرّدوا من قراهم وبيوتهم، ليجتمعوا على قلبٍ واحد وهمٍّ واحد وحنين يتوق إلى العَوْدَة، جَمّعَهُم "المُخيّم":

"وهواءٌ رطبٌ مُمَلَّح بخفّة صباحيَّة نادية، يتسلل بين البيوت المتراصّة الضيّقة .. المخيَّم ..

مجموعة الأولاد تلعَب بركود في الوسعَة الضيِّقة، ضَمَّد أحد الأولاد ذراعه، وعرج آخر كازًّا على الألم، وعلى وجه ثالث أثر ندبَة لم تندمل، وتخلّلت اللعب لفتات دوريَّة إلى سماء الجنوب حيث تطلع الطائرات فجأة برعب وعهر وتغف حائرة تقذف حمم الغدر والموت فتهتز البيوت وتنكفئ وتهمل..."[3]

---

[1] راجع: النابلسيّ، 1994. ص 16.

[2] المشرّدون، 1979، ص 9؛ وانظر مثلا: قوافل الرقيق" 1998، ص 457، ضمن ***أنفاس الجليل*** 1998

[3] "المُخَيّم "1979، ص 10-11، ضمن ***ريح الشمال***. 1978. وانظر قصّة "جبل قاف" (1) 2003، www.aljabha.org/undex.asp?!1500، وفيها يتحدث عن مخيم اليرموك.

هذه الأمثلة، وغيرها الكثير الكثير، نقرأها على امتداد كتابات نقّاع.[1] وهي في الأوّل والوسط والأخير، تُرَكِّز على منطقة واحد، أرض، ما يسمّيه الكاتب، "الوطن فلسطين"، المُتأثر بها وبتاريخها، بكل حيثيّاته وجوانبه، حتّى النُّخاع.

المكان راويًا:

يميل نقّاع في بعض المواضع إلى أنسنة المكان، فيعطيه إمكانيّة التعبير عن أحاسيسه وأفكاره. وكما يقول صبري حافظ:" للمكان ملامحه النّفسيّة التي يُجسّدها لنا تاريخه وطبيعة ما يعتريه من أحداث وتغيّرات وعلاقته بالآخرين"[2]

في قصّة "الصخّرات" (2011)، تنطق الجبالُ "بشرفٍ رفيع، وتحكي:

"ها أنا قبل الخليقَة الأولى، وباقيَة إلى أبد الآبدين ودهر الداهرين، لا أتزحزح، لا أموت ولا يأكلني حوت، الكون أساسي، راسخة كالحياة مثلك أيّتها البيوت المُعتّقة العامرة، أخزن في ذاكرتي صدى الأيام حلوها ومرّها، كل ما تقومون به من خير وشر، أنا ميزان العدل الجبليّ الكونيّ في الأرض والسماء، أعمالٌ مشينَة سُجِّلَت، وكم من مكر مات، في ذاكرتي الشريف والدّنيء، والمقدام والنّذل والجبان، عيوني لا تعرف الرَّمَدَ ولا النوم، سليمَة من أمراض قصر النَّظر وبعده، وتطلقون على بعد النَّظر حالَة مَرَضيَّة!"[3]

بهذا الوصف، يُجَرِّد الكاتب المكان من الجمود والثبات، ويمنَحه صفة الأنْسَنَة، ويلقي على كاهله أهميَّة كبيرة في تأطير الحدث الحكائيّ وتنظيمه. فالجبال شاهد أساسيّ على الخلق والخليقَة، أفعالها وأعمالها. إنَّ استنطاق المكان وجعله عنصرًا مشاركًا في السّرد، يعطي القارئ شرعيَّة للتعامل معه كشخصيَّة فاعِلَة في النَّصّ. فهو لم يعد مجَرَّد مشهد وصفيّ أو صورة فنيَّة تُجَمِّل مكان الحدث، بل هو الإطار الأوّل للحَدَث والشخصيَة، لا بل إنه المُحقِّق لها والمُتحقّق منها. هذه الشخصيَّة، ما هي إلّا الراوي المشرف الكلّيّ العليم بصغائر الأمور وكبيرها. وهو بالأخير صدى لصوت الكاتب الحقيقيّ، الّذي عمل على أن يكون تشكيله للمكان منسجمًا مع طبائعه وعقائده، ليجعل بهذا التأثير المتبادل بينه وبين المكان ممكنًا وفعّالًا، بدليل أنّ المكان كشفَ عن الحالَة الشعوريَّة التي يعيشها الكاتب، وساهم في بناء تحَوّلاته الداخليَّة، بالأخصّ عندما شبَّهت الجبال نفسها "بالبيوت المعتّقة العامرة"، ذاك "المكان الرّحميّ" الذي يحنّ نقّاع إليه، في كلِّ كتاباته، فهو حاضِرٌ في ذهنه وقلبه وكلِّ جوارحه.

وبهذا يكونُ المكان تعبيرًا مجازيًا عن فكر الكاتب، عقيدَته وآرائه وانعكاسًا وامتدادًا لشخصيّته.

[1] للاطلاع على المزيد من الأمثلة انظر: "لأننا نحب الأرض"، ص 380. ضمن ***كوشان*** 1980؛ "الذّئاب" ص 521-522. ضمن ***أنفاس الجليل*** 1998، "إزحاق الجبّان" 2011. www.aljabha.org/index.asp?!=62001.

[2] راجع: عزّام، فؤاد. 2012. **شعريّة النّص السرديّ**. حيفا: مجمع اللغة العربيّة، 95.

[3] الصخرات (الحلقة الثانية)، 2011. www.aljabha.org/index.asp?!=59280

وفي تَدخُّل آخر للكاتب، تنطق الأرض واصفَة ذوبان الثّلج، مسيطرة على حوّاس الكاتب الخمس، مُشرِكَة القارئ بحالها وحال مُكَوّناتها، فتعبث جوًّا رومانسيًا لطيفًا:

"والثلج العالق المُعَلّق يهيل بصوت رخو رطب طري، والأرض تخزن مؤونَة الصيف وأيام القيظ، زوادّة تبلّ ريقها في تموز وآب، ترضع شهيَّة من الأثداء المترَعَة. وفي عملية ذوبان الثلج تبدو الأرض مبرقشة منمرة.. أنصتوا إليها في الليل الطويل الدامس، سيل هادرٌ يشقع جالدًا على الصخور والمهاوي بضجيج صافرٍ ممطوط وقد أحنى البلّان وبقية الخلّان... قويٌ تيار الخَيْر والبركة، يندفع بإصرار ونَخْوَة، مطلقًا نشيد الهجوم الكاسح، مذلّلًا كافة العوائق، يحني هذه ويُطوِّق تلك ... والأرض الحامل تنصت باحترام وتريح بدنها لتحط حملها بعافية في الرّبيع المُنَوِّر البشوش والصيف اللافح وخريف النَّضج".[1]

بفضل هذا الأسلوب، يتخَلّى المكان عن طبيعته غير العاقلة، ليُصبح مشاركًا فَعّالًا في الحدث والوصف والشّخصيَّة. فهو مسرح للحدث، ووصفه وتشخيصه مؤشّر على عقارب الزمن بماضيه وحاضره، وهو جامع لفصول السَّنة الأربعة، وهو شخص من شخوص القصَّة وشاهد على أفعالها، كما أنَّ "فاطمة" في رواية **فاطمة** "خلقتها من بياض الثلج ونقائه وعنيف الربيع الصافي المزغلل ووهج الصيف وخريف الكمال"[2]. وبهذا تمتزج "فاطمة" مع المكان، ويمتزج المكان بها، ولا يحيد عنها طيلَة عمليّة السّرد.

الكاتب وعلاقته بالشخصيَّات

تتمَيَّز الشخصيَّات في النَّصّ الأدبيّ بكَوْنِها ديناميَّة، تتنَقَّل من مكانٍ إلى آخر، وتحافظ على قدرتها في التَّدخل.

حتّى في حالَة غيابها فإنَّها تظَلّ موجودَة وتحافظ على مكانتها ودورها في البنيَة العوامِليَّة.[3]

ومهما تعدَّدَت دلالات النَّص، فإنه لا يمكن أن يكون حيًّا إلّا إذا اشتمل على شخصيّات.

ومن العسير جدًا أن نفصل الكاتب عن أحلام شخصيّاته، مشاعرها، معتقداتها وتفكيرها؛ فعالم الراوي وعالم الروايَة، لا بُدَّ أن يتماشيا، يتقاطعا، أو حتّى يذوبا في بعضهما البعض.

فالكاتب هو من يَتَوَلّى مهمَّة رسم شخصيّاته، شكلًا ومضمونًا، يُحَرِّكها كيفما شاء، ولكنه يتصنَّع عدم معرفتها أحيانًا، فيختار زوايا رؤيَة تقلل معرفته بالشَّخصيَّة. ورغم ذلك فإن إمبرت يقول: إنّ الشَّخصيَّة المُتخيَّلَة تُقَدَّم بقَدَرِ ما يريد الكاتب أن يَعرضه للقارئ من معلومات.[4]

---

[1] انظر: **فاطمة** 2015، ص 12.

[2] السابق، 23.

[3] راجع: بحراوي 1990، ص 31.

[4] إمبرت، إنريكي. 2000. **القصّة القصيرة: النّظريّة والتطبيق**. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص 329.

أمّا يوسف إيفن يعتقد أنّ الكاتب لا يمثّل بالضرورة، أيًا مِن شَخصيَّات قِصّته؛ فالشخصيَّة عنده "كائن خياليّ مصنوع من ورق أو من كلام، وليست كائنًا حيًا".[1] وعليه لا يقصِّ الكاتب حين يكتب نصًّا عن شخصه حتمًا.

وفي مجمل الأمر، فإنّ علاقَة الكاتب مع شخصيّاته تتخذ أشكالًا متعدّدة؛ فإمَّا أن يُحافظ الكاتب على مسافَة أو بعد معيَّن بينه وبين شخصيّاته، وإمّا أن يَمْنَحها سلطة الحديث بلسان الأنا، لتقَدِّم الشخصيَة بعضًا من المعلومات عن ذاتها، وقد يبدو الكاتب في هذا الموقف محايدًا. وقد يتوَسّل أسلوبًا غير مباشر في عرضه للمعلومات، فتتعدد الأصوات والضمائر، أو تتداخل، لتصل القارئ عبر تعليقات شخصيّات أخرى، أو عبر خطاب المؤلّف، موظفًا بذلك ضمير "الأنا" تارة وضمير "الهو" تارة أخرى.[2]

نفّاع وعَلاقته بالشخصيَّات

بما أنَّ نَفّاع يَستتر وراء راوٍ ملمّ عليم بكلّ شيء، نراه قريبًا جدًا من شخصيّاته، متحكِمًا بكِّل تصرّفاتها، عالمًا بأدق تفاصيلها الخارجيَّة والدّاخِليَّة. يُنطقها متى يشاء وبما يشاء.

على الأغلب، يبدو نَفّاع مَأخوذًا بوصف الشخصيّات والحديث عن مواقفها ودواخلها، أكثر مّما هو مأخوذ بالحدث نفسه. هذه الحقيقة لا تُربك أو تَوَتّر الرّكائز الأربع للقصَّة عنده: الزّمان، المكان، الحدث والشخصيّات، إنمّا تبقيها ثابتة تقف باستواء. فالشخصيّات هي المكَوِّنَة للحَدَث.

إنَّ استخدام الراوي للضمير الثالث في السرد، هو من يسمح له باتخاذ مسافَة مناسبَة من الشخصيَّة التي يُقَدِّمها، وعندها يتمَكّن من النظر إليها بالعين الراصدة للحَدَث والشخصيّات. وعندها ينجح بالتقاط كلّ شاردة وواردة، وكلّ جزئيَّة، ظاهرة أو مختفية في باطن الشخصيَّة.

تتمَرْكّز الشخصيّات الفاعِلَة في نصوص نَفّاع في جهتين مُتعاركتين حتّى هذه اللَّحظة: جهة الخير وجهة الشر. أمّا الأولى فيمثّلها المواطن العربيّ الفلسطينيّ. وأمّا الثانية فتتشَكّل من دولة إسرائيل عمومًا، وكل ما يَتّصل بها أو يَتَواصل معها بطريقة أو بأخرى، مثل المخاتير المتواطئين والخون الّذين يعملون لصالح السّلطة[3]. تقسيم الشّخصيّات إلى خيِّرَة وشريرة، يعكس موقف نَفّاع من واقِعِه المَعيش. الشّخصيَّات المُوظفة في الجهة الأولى، مختارة من عامَّة الشَّعب، طبَقَة العُمَال والفلاحين القرَويين. وهي تَلْعبُ دور "اللابَطل"، الّذي اخفق في تحديد هدفه المنشود، فتحَوّل من بطل إلى لا

[1] إيفن 1980، ص 127.

[2] راجع: بحراوي 1990، ص 232؛ شحادة 2004، ص 49.

[3] انظر القصص: "الاعتراض"، 627-634؛ "الطوشة الكبيرة في العيد الكبير"، 569- 572؛ "الخائن"، 120-127؛ ضمن: **أنفاس الجليل: المجموعة الكاملة**، 1998.

بطل (Anti – Hero).[1] أو تقوم بدور البطل الإيجابيّ الّذي يَحمل قضيَّة مجتمعه، ولا يشغل باله إلّا هي، فيبقى مخلصًا لها، مطالبًا باحتياجاتها. هذا "البطل" يُعَامَل معامَلَة المناضل القومي، حتى بعد سقوطه وإخفاقه في تحقيق مراده وأهدافه.[2]

في قصَّة "العين" (1979)، يُمَثِّل "الغبريس" دور "اللابطل" أو "البطل الإيجابيّ" خير تمثيل:

"العين هو (هي) ملمح أساسيّ وهامّ من ملامح البلدة: "فمن الصعب تصَوّر بلدنا بدون عين الماء لَيْس لأن ـ الناس لا يجدون ما يشربون، بل لأنّ على هذه العين تحدث كل الأمور في البلد ويتَكَوّن تاريخ البلد."[3] "كانت الساحَة والعين والغبريس هي الأمور الوحيدَة الّتي تتوسط البلد ولا أحد يدري لأي من الحارتين تنتمي. واليوم باختصار يجري العمل لتهشيم العين وإزالة معالمها. وأظن جازمًا أنّنا لم نتصوَّر بأنّ المطالبة المستمرة لإيصال المياه إلى البيوت تعني طمس العين كُلِيًا."[4]

بهذه المقتطفات القصيرة تتوَضَّح المشكلَة في القصَّة. فبعد أن "ضاق الناس ذرعًا بوكيل الدولَة وزلمتها الّذي يأتي على القمح والشعير واللحم وقطع النقود القليلَة، يأمُر فيُسَاق الناس إلى الحبس، ويسطى على البيوت وتدعك، هو المُخمِّن وهو المُحَصِّل من سطوته، ويضحك في وجه الوجهاء ليكتفوا شرّه ولأسباب أخرى..."[5]

بعد كلِّ ذلك يُوَقع أهل البلد على المشروع، وتحقق الدولَة أهدافها ومشاريعها. أمّا "الغبريس" فكان يجلس على المصطبة تحت شجرة التوت ويرشق ذاك العمل "بنظرات ساخطة" "يوزّعها على الآلة والمقدح والعُمّال الّذين يُظهرون براعتهم..."

لم يكن "الغبريس"، وهو أكبر رجل في البلد وقد "عاصَرَ الجَزّار"، راضيا عن هذا العمل. كان "يقرف" أو يتقزز من كلّ من حاوَلَ إقناعَه بضرورة هذا المشروع وأهميّته للبلدة كان يقضي ساعات تحت التوتَة، في "الظهريّات والعصريّات والصبح الباكر" "يُفَكِّر في أمورٍ أخرى غير الّتي تشغلنا". نَعَت الجميع "بالصعاليك" الّذين لا يفهمون شيئًا. لم يسْتَطع "الغبريس" أن يمنع الوَكيل وأعوانه من تنفيذ المشروع، أو بالأحرى "تهشيم العين". أحتقن وجهه غضبًا، اقترب من الوكيل "وخانقه" قائلًا: "إشرب العين" لا بل إنّه تَجَرأ على أخذ رأس "الوكيل الصغير" "بيديه المُخيفتين" وقَدّمه إلى العين قائلًا: "إشرب أحسنلك"...

---

[1] راجع: طه، إبراهيم. 1998. "صورة البطل في قصّة لمحمد علي طه". **الكرمل**، ص 307-308.

[2] راجع: Jayyusi. S. 1977. "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature". *Mundus Artium, X:1* pp. 37-40 العشري، أحمد. 1992. **البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة، ص 43-46.

[3] العين، 1979. ص 85.

[4] السابق، ص 83.

[5] السابق، ص 87-88.

كانت هذه هَبّته الأخيرة، هبَّة عاصفة فَجّر خلالها ما استطاع من غضب، ليسند عصاه بعد أيام قليلَة على الجدار الحجريّ تحت "التوتَة" ويشرب للمرّة الأخيرة من العين، يرشف ماءَه "متلذذًا" متلمّضًا ويكرر ذلك مرات، وبعد أن "هَمَدَت دنيا العين"... "ولم يبق إلّا الرنين في الآذان"، "وصار المكان غريبًا مقفرًا"... "شهق الغبريس وهو يترك المكان بخطى متقاربة مترنحَة..." ومع ذلك فإنَّ "الغبريس" ما زال باقيًا في الذاكرة الجماعيَّة، ويشهد له غالبيَّة أهل البلدة، وبشهادة الراوي، أنه كان على حق.

وعلى غرار شخصيَّة "الغبريس" ونمطها تسير شخصيَة "القَلّوط" في قصة تحمل اسمه ضمن مجموعَة ***ودّيّة*** (1978)، "فاطمة" (2015)[1] "العم علي" في قصّة "مختار السموعيّ" (2011) شخصيَّة "عدوان الشيوعيّ" في قصّة "واحد من كثيرين" (1980). شخصيَة الأم في قصة "حتى لا يموت الطفل" (1976)، كلّها وغيرها تؤكد على أنَّ صورة البطولَة، بصيغتيها: البطل واللّابطل، في الأدب العربيّ في إسرائيل تحتمل تأويلين:

1. أن تكون شخصيَة البطل لواقع عَيْني، دافعت فيه عن هويّتها الفرديَة والجماعيَّة.
2. أن تُعَبّر الشخصيَّة عن حُلُم أو رغبَةٍ خفيَّة عند الأقليَّة العربيَّة، بتبنّيها نموذجًا للبطل الّذي يُشكّل تعويضًا أو بديلًا لها عن خسارتها في حالات معيّنة، خلال مواجهاتها مع السلطة.

وتبقى صيغَة "اللّابطل" في الأدب العربيّ المَحَلّيّ في إسرائيل، صيغَة مناقضَة للسّلطة. تَسْعَى إلى استصراخ ضمير القارئ وكسب تأييده، من خلال عرضها لصراع غير متكافئ، بين السّلطة القويَّة والظالمة، وبين الأقليَّة المظلومَة.[2]

باعتقادنا، هذه السطور الآنفة الذكر، تترجم مدى قرب نَفّاع والتصاقه بشخصيّات قصصه. فهو لم يخترها من عالم الخيال، وَظّفها بوعي وإدراك لتعَبّر عن مقاصده وقصديَّته، عن هوّيته الفرديّة والهويّة الجماعيّة للأقليّة. جعلها واقعيَّة تاريخيَّة لصيقة بالذاكرة. لذا يمكننا القول إنّ الفاصل ما بين نفّاع وشخصيّاته ما هو إلّا خيط رفيع جدًا، إلى حدٍّ قد يجعل القارئ لا يميّز بين الراوي والشخصيَّة أحيانًا. ولولا إسناد الضمير إلى فعل القول، لمَا تَفَرّق الأوّل عن الثاني. هذا ما يؤكّده غنايم بقوله: "بناءً على إشكالِيَّة المراوَغَة بين المؤلّف/ الراوي/ البطل، لا يمكن التحديد بدقّة من هو المتحدّث، لذا فإنَّ ذكر أحد أركان هذه المعادَلَة خلال التحليل يعني الإرشاد إلى الجميع".[3] وبهذا نجمل هذه الجزئيَّة.

[1] عن شخصيّة فاطمة انظر: إبراهيم طه. " فاطمة ... كون وعامر" 2015 موقع الجبهة.

[2] راجع: طه 1998، ص 305.

[3] غنايم، محمود. 1995. **المدار الصّعب: رحلة القصّة الفلسطينيّة في إسرائيل**. حيفا: منشورات الكرمل، ص 258.

نفّاع وعلاقته بتَسمِيَة الشخصيّات

الاسم الشخصيّ هو علامَة لُغَوِيَّة يحددها القاصّ/ الروائيّ ساعيًا أن تكون مناسبَة ومُنسَجِمَة، على الأغلب، مع ما يتَوقعه من الشّخصيَّة ودورها في النَّصّ المقروء. من هنا نرى أنه من المهمّ أن نبحَث في الدّوافع الّتي تتحَكّم في الكاتب – نَفّاع – وهو يَخْلَعُ الأسماء على شخصيَاته، أو لا يخلعها، مستبدلًا إياها بألقاب مثل: "الشيوعيّ"، "المعلمَة"، "الشيخ"، "الخواجَا"، "الأفندي"، "الحَمّال"...

لا ثبات في هذه الميزَة أو الحيثيَّة في كتابات نَفّاع. فتارةً نراه يُطلق أسماءً على شخصيّاته، وتارة يتركها نكرة بدون اسم، وأخرى يُفضِّل استخدام الألقاب.

في مجموعاته الأولى، **الأصيلة** 1976، **ريح الشمال** 1979، **وديَّة** 1978، **كوشان** 1980، نصادف منظومَة من الأسماء المتنوّعَة وكذلك الألقاب. كل الأسماء المَخلوعَة على شخصيّات عربيَة الأصل تتلاءَم ومستوى الشخصيَّة وواقعها: "الشيخ داهود"، "حميد، أحمد"، "فاطمة"، "جدعان"، يمامَة"، زمُرّد"، "حَسْنة"، "مصطفى"، "صالحَة"، "ذلك"... أمّا في كتاباته المتقدّمَة، فنراه يجنح أكثر إلى التعميم أو استخدام الألقاب، أو حتى السّرد بلسان "الأنا" أو "الهو"، دون ذكر أسماء. قد يعود ذلك إلى أن حِدَّة "المُصاب الأليم" قد خَفّت، وخَمَدَت نيران ثورتها. فقيام دولَة إسرائيل بات حقيقة معترف بها عالميًا، لا جدل ولا جدال في ذلك. و"أحمد" و "مصطفى" "يمامَة" و "زمرّد" و "فاطمة"، أصبحوا يحملون هُويتها، ويعملون في مصانِعها، ويعتاشون من خيرها. وهم في مرحلة "الأسرَلَة". وقد تُسَمّى "فاطمة" ابنتها "أسنَت"، أو "عَنات"، دون أن تكون هنالك غرابَة أو استهجان! لم تَعُد "زُمُرْد" هي ذاتها التي كانت في السبعينات أو "الثمانينات"، ولم يعد حب "صالحَة" و "مصطفى" يحمل ملامح الحبّ التي كانت في مرحلة ذاك الوقت، هذا إن تبقى ما يُسَمّى "بصالحة" و "مصطفى".

إنّ إدراك الكاتب لمثل هذه الحقائق، وإصراره على الكتابَة الواقعيَّة، هو، برأينا، من جعله يجنح إلى التعميم في الحديث عن الشخصيَّات، وهو واعٍ ومدرك، لما ينتهجه من أسلوب يلائم القارئ في كلّ زمان ومكان. وهذه حنكّة فنيَّةٍ يتميَّز بها نفّاع، ذلك أنّ البعد الدلاليّ الّذي تقدِّمه هذه الأسماء لشخوصها، هو بعد بسيط بشكله عميق بمدلوله. تلك الأسماء مُستقاة من وحي القريَة الفلاحيَّة الفلسطينيّة في الداخل. وهذا يُضاف إلى كفّة الميزان التي تُرَجِّح التصاق نفّاع بأرضه وشعبه، بكل المفاهيم والحيثيّات. هذا ينطبق على اسم العَم "جبّور" الذي "جَبَر بخاطر" مصطفى بعد أن استمات على شريك له في "المشحَرَة"[1] وشارَكه العم "جبّور" بصيغَة المبالَغة، ليكون عَوْنًا وجبرًا له بكل المواقف. كما وينطبق على شخصيّة "عدوان"، الشيوعيّ الملتزم بمبدئِهِ وعقيدته، رغم ما يُواجهه ويُعانيه من عذابٍ مؤلم جدًا داخل السجن، من "قبع أظافر"، "وجلد"... مع ذلك بقي صامدًا ليكون

[1] انظر: قصّة "عم جَبّور" 1998، ص 473-478.

"عدوانًا" على المخبر والحكومَة الإسرائيليّة.[1] وعلى العموم، تتوافق الأسماء العربيَّة الأصل مع أدوار شخوصها المَخلوعَة عليها.

تجدر الإشارة إلى أنَّ نفّاع تَعَمَّد تنكير بعض شخصيّاته العربيّة وتركها بدون تعريف. حيث خلع عليها لقبًا ليعمّم الحدث والشخصيَّة. شخصيَة "الأم" في قصة "حتى لا يموت الطفل" (1976)، تُمثّل كلَّ أم فلسطينيَّة ثائرة مناضلة، منذ النكبَة والاحتلال، حتّى يومنا هذا.[2] كما وينطبق لقب "شيخ" في قصّة " صورة هويّة" على غالبيّة مشايخ البلد الّذين يتغنّون بشعار الحفاظ على الشّرف والعرض، ويبيعون الأرض بصمت دون نضال. وفي هذا سخرية نابعة من قلب المرارة.

نفّاع وعلاقته بالشخصيَّة اليهوديَّة:[3]

نظَرَ نفّاع، وعلى امتداد كل كتاباته، للشخصيَّة اليهوديَّة كعدوٍ صهيوني دخيل، اغتَصبَ وطنه، وشتَّت شعبه، وحرمهم طعم الهناء.

في قصة "إزحاق الجبّان" (2011)، يستهلّ نفّاع نَصّه بالآتي:

"لا أحبُّ اسم إسحق بسبب إزحاق الجبَّان، لولاه لَما كانت لي قضيَّة مع الاسم .. إسحق يهوديّ من مواليد صفد يَتكَلّم عربي بصورة عاطلة ركيكَة ..."[4]

"إزحاق" هذا ما هو إلّا رمز لكل يهودي. انحصر عمله في القصّة بشراء اللبن من العرب، ليصنع الجبنة. اشتَدَّ عودَه "عندما انكسر العرب وصار يطلب عودتين حطب من كل حَلّابة. ودَبّت المسابَقة بين الحارتين للتَقرّب من اليهود، وإزحاق هو الحكم والقول الفصل في هذه المعميكَة"[5]

وهكذا يستمر الكاتب بإسهابه في الوصف "لإزحاق" و"أهمية" في نشر التفرقة والفساد بين أبناء الحارة الواحدة، بموجب ما تمنحه الدولَة من دعم وصلاحيّات. وعلى أهل البلدة تبجيل وتكريم "إزحاق" حتى يحموا أنفسهم من شِرّه وشر أعوانه، فهو "فسّادٌ" "عميل" رفيع المستوى لا يكتمل

[1] راجع: "واحد من كثيرين" 1980، ص 413-417.

[2] راجع: حتّى لا يموت الطفل 1976، ص 39.

[3] في هذا السّياق، نشير إلى مقالة محمّد حمد: "الإسرائيليّ في مرآة الكاتب والكاتب في مرآة نفسه: نظرات في أدب سهيل كيوان"، **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث**، 2012، ج 2، 331-351. فيها يدرس الباحث الصور الّتي يتمظهر فيها الآخر الإسرائيليّ في أدب كيوان. إذ يستحوذ ظهور هذا الأخير مساحة نصيّة دلاليّة في معظم أعماله. كما ويعرض حمد وجوهًا مختلفة ومتنوّعة للإسرائيليّ في أدب كيوان الّذي خالف بتوجهه نفّاع بعض الشيء؛ فعرض بعضا من نماذج الشخصيّات الإسرائيليّة الإيجابيّة على حدّ وصف الباحث. مثلا: شخصيّة الإسرائيليّ المُثقف المنكوب، أو شخصيّة العسكريّ الإنسانيّ.

[4] www.aljabha.org/index.asp?!=62001

[5] راجع: السابق.

حفل بدون حضوره. وكعادته، يصف نفّاع المظهر الخارجيّ للشخصيَّة اليهوديَّة بوصف فيه من الفكاهَة والتحقير ما فيه:

"إسحق يهوديّ من مواليد صفد يتكَلَّم عربي بصورة عاطلة ركيكَة، مناصفة بين فمه وأنفه، يخنب في أغلب الحروف، يحكي من مناخيره، ومن فتحتي منخاره الطويل المحني يَطُلّ شعر بشع مع كثير من القرف ... عرفنا أنه يحكي عبراني، بنفس الدرجَة من الركاكة والخنب، على رأسه طاقيَّة – برنيطة – مُدوّرة سوداء أوسع من المنخل – بعيد الشبَه لها رفرافة مشنكة لفوق داير مندار..."[1]

لا يمكن لوصف كهذا أن يخرج من نفسٍ مُحبَّة، أو متقَبلة، ولا حتى بأقل نسب مِئَويَة ممكنة للطرف اليهوديّ. كل الشخصيّات اليهوديّة المُوَظَّفة في أدب نفّاع، لا تمثّل إلّا الكيان المُهدّد المُدَمِّر لأرض فلسطين وشعبها.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ نفّاع يميل إلى استخدام الألقاب العامَّة للشخصيّات اليهوديّة، وقلّما يخلع عليها الأسماء. وفي هذا تعميم للشخص، لا تحديد فيه. من الألقاب الشائعة في قصصه نذكر:

"الخواجا"[2] "حاكم عسكريّ"، "قلِّم مقام"، مدير ضريبَة، مخابرات، "مدير شرطة"، "زلمة هستدروت"[3] "الوكيل"[4] السَّجّان"[5] "الجُنديّة"[6] "الجُنديّ"[7] "صاحب الشّغل"[8].

هذه النماذج وبموجب ما تفرضه النّصوص، تعامَلت مع العربيّ الفلسطينيّ بالداخل، تعاملًا مهينًا سلطويًا، ونظرت إليه نظرة احتقار في كثير من المواقف، ما جَعَل نفّاع يبادلها التعامل نفسه، من خلال شخصيّاته التي تُعَبِّر عن آرائه ومقاصده. لا بل إنه دائم التأكيد على أنَّ إحساسه وتعامله مشروع، ولا يَحِقّ لأحد أن يحاسبه عليه، كيف لا وهو من أبناء الطبقة "المسحوقَة" المسلوب حقوقها! ونسمعه يُصَرِّح بذلك مُصِرًا أنّ الأرض "إسرائيل" هي أرض "فلسطين"، وهي حقّ لأهلها وفقط لهم: "هم عندنا ولسنا نحن عندهن، فنحن أهل الدار"[9]

[1] راجع: السابق. وانظر وصفه للمخبر "ن" في قصة "المخبر ن" 2011، ص 172.

[2] انظر: قصّة "مختار السموعيّ" 2011، ص 45.

[3] انظر: قصّة "إزحاق الجبّان" 2011.

[4] انظر: صورة الهويّة 2011، ص 62؛ "العَين"، 1978، ص 81.

[5] انظر: "واحد من كثيرين" 1980، ضمن أنفاس الجليل 1998، ص 414.

[6] انظر: محكمة يافا 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=48490

[7] انظر: "حتى لا يموت الطفل" 1976، ص 39.

[8] انظر: "من هنا" 1976، ص 56-60.

[9] "عنوان" 2012/11/3، www.aljabha.org/index.asp?!=72159. تؤكِّد بعض الدراسات حول صورة الفلسطينيّ في الأدب العبري، على أنّ الأدباء الإسرائيليين قد حرصوا على تشويه صورة الفلسطينيّ وتحقيرها. كما وَحَدّدوا معالمها في نموذجيّ البدويّ والفَلّاح، متجاهلين جوانب الأصالَة فيها. (انظر: صميدة، محمود. 2000. *الشخصيَّة*

وقفَة لا بُدَّ منها

بعض النظريّات المطروحَة في النقد الأدبيّ، والمُتعَلِّقة بالشخصيات، تَنُصُّ على أنّ استخدام الروائيّ لأسلوب المراكمَة في المعلومات، والوصف الدقيق المباشر في التقديم لشخصيّاته والإعراب عن صفاتها وطبائعها، يشير إلى أنّ طموح الكاتب باقيًا في حدود إكساب الشخصيَّة الحد الأقصى من الوصف الضروريّ لمقروئيتها، سعيًا وراء إعطائها مزيدًا من الوضوح والواقعيَّة. وهذا ما عُرِف بالنسق التقليديّ، وبرز في روايات القرن التاسع عشر.[1] وهذه هي الطريقة الرائِجَة عند نقّاع، الّذي يميل إلى مراكمَة المعلومات والتفاصيل عن شخصيّاته، حتى لو كانت تلك الشخصيَّة ثانويَة، لا دور أساس لها في القصة، فإنّه لا يَتورّع عن إيراد كلمة أو جملة عابرة، تصفها، ليجعل المشهد المعروض أكثر واقعيَّة، ويشرك القارئ في الحدث.

نقّاع وعلاقته بشخصيَّة المَرْأة

يَعْتبر نقّاع حضور المرأة في قصصه أمرًا واجبًا وضروريًا، فهي من يُجَمِّل هذا الكَّون.[2] ومن الصَّعب ألّا نتّفق مع نقّاع في هذا القول. فالمرأة هي الرّكيزَة الأولى والأخيرة، لهذا الكون بحلوه ومُرِّه، جماله وقبحه، فلا كائن ولا كينونَة دونَها.

حضور المرأة كشخصيّة فاعِلَة في نصوص نقّاع، يؤكّد التزامه معها ومع كل قضاياها. يَدّعي البعض، أنَّ المجتمع القرويّ الفلسطينيّ قد هَمّش المرأة، وهضمها حقوقها، باعتبارها "الحلقة الأضعف"، أو "الضلع القاصر"، في مجتمع تحكمه السلطة الذكوريّة. فيأتي أدب نقّاع صادًّا رادّا على هذه الادّعاءَات، جاعلًا المرأة جنديًا ملازمًا مرافقًا للرّجل على مرِّ الأزمات، وفي مختلف الجبهات. ولا يتورّع عن مهاجَمَةِ كلّ المعتقدات الاجتماعيّة أو الدينيَّة، التي تجعل المرأة مجرّد شيءٍ من أشياء

الفلسطينيّة في القصّة العبريّة القصيرة. القاهرة: مركز الدراسات الشرقيّة، ص 5-6.) وبالمقابل ترى Risa Domb، وفي دراستها عن صورة العربيّ في الأدب اليهوديّ، أن هنالك مواقف من المحبّة والمَودّة للفلسطيني. بمعنى أنّ جَانب التشويه والتحقير للفلسطينيّ قد كُسِرَ نمطه في بعض الأحيان. (راجع:

(Domb, R. *The Arab in Hebrew Prose*.1982. pp. 51-53.

أمّا إيهود بن عيزر فيُقسِّم النظرة للفلسطينيّ في الأدب العبريّ إلى مرحلتين:

1965-1967: الفلسطينيّ يُشكِّل مشكلة كبيرة أمام اليهوديّ البطل، هو شخصيَّة غريبَة، دخيلَه على الوطن الإسرائيليّ، عدوّة له.

1967: تَغيُّر ملحوظ في النظرة والتعامل، بعدما تَمَّ الإعلان عن دولَة إسرائيل كدولَة لشعبين، فلم يعد الفلسطينيّ يشكِّل كارثة يعاني منها اليهوديّ. (انظر: شلحت، أنطوان. "شخصيّة العربيّ في الأدب العبريّ"، **لقاءات**، 83-82.)

[1] راجع: البحراوي 1994، ص 227.

[2] (صَرّح نفاع بهذا في مؤتمر الأدب الفلسطينيّ الذي أقامته جامعَة حيفا في تاريخ 2014/3/25.)

الرّجل، مُلْكًا له يسيِّره كيفما يشاء، أو متى يشاء. ولا يتقاعس عن نقل بعض الجوانب التي يراها سلبيَّة في المرأة، مناديًا ما بين السطور لتغييرها؛ لتظهر المرأة في أدبه بعدَّة صور، وتلعب عدّة أدوار:

هي الأمّ الرؤوف الرّحيم، الزوجة المساندة الداعمَة لزوجها، التي ترعى بيته وأطفاله، في حضوره وغيابه، هي الفلّاحة النشيطة التي تقف جنبًا إلى جنب معه لتُعِدَّ الأرض للزراعَة، وموسم الحصاد والبقول وحتى الرّعي، وهي المحبوبَة العاشقة، التي يُحمرق وجهها في كلِّ لقاء طهرًا وعفافًا، فتقف حائرة مُتَأرجِحة ما بين رغبتها في لقاء محبوبها وبين خوفها ممّا تفرضهِ عليها العادات والتقاليد والعرف الاجتماعيّ. هي المناضلة السياسَيّة التي تحمل قضية شعبها على أكتافها، فإمَّا أن تخوض المظاهرة مردّدة الشعارات، على نحو ما يظهر في قصة "الصخرات" (2011)، وشخصيَّة العجوز التي قاربت السبعين من عمرها، وكانت تقطع "الطريق الوعريّ بصعوده الحادّ القاسي بهمَّة ونشاط"، مستمرة في نضالها السياسيّ الذي بدأته قبل "ثلاثين من السنين وفي يوم الثلاثين من الشهر الثالث"، تهتف بعزم ولها "صفه القيادَة"، حسبما يرويه الراوي،[1] وإمَّا أن تقع أسيرة في السجون الإسرائيليَّة، وتلتزم بموقفها الثوريّ الوطنيّ الرافض كل كيان صهيونيّ على أرض فلسطين، تماما كما تصَوِّره شخصيَة السجينة في قصّة "العروس" (2010)، والّتي يُسْتَهل حديثه عنها بشعر لسميح القاسم:

"يا بنت من رفعـوا على   الآفاق رايات التحدي[2]
ردّي على الخصم الألدَّ   آن الآوان لأن تـــــردّي

حتّى لو قست عليها الأقدار وهجَّرتها من بيتها وأرضها، وحرمتها من زوجها، مثلما فعلت في قصة "الحَمَّال يفقد القوّة" أو "حتى لا يموت الطفل" من مجموعَة *الأصيلَة* (1976)، ليبقى صوت الإصرار النّسائيّ صاخبًا في داخلها، مُؤرِّقًا لمضجعها، حتى يكبر ذاك الطفل، وتنمو تلك البذرة التي تركها لها زوجها، وحفرها بذاكرتها التاريخ، فتَعمل جاهدة على تربيتها تربية صالِحَة، تناضل وتكافح، مستقبلًا، من أجل قضيتها وقضيّة شعبها. ولا يفوتنا أن نذكر شخصيّة "فاطمة" في رواية "فاطمة" التي تعرض صورة لامرأة عربيّة فلسطينيّة قويّة العزيمَة، مناضلة سياسيًا، مُحبَّة بإخلاص، أرملة صابرة، ابنة بارّة بوالديها العجوزين المريضين، تساهم في تهريب السلاح للثُّوار، امرأة "أصيلَة" تطبِّق الواجب العربيّ من كرم للضيافَة والعطاء، جريئَة جرأة، يحبها الرجال، شريطة ألّا تتحلى نسائهم بمثلها، على اعتبار أنّ المرأة شيء من أشيائهم لا يرتضون له هذا!

[1] راجع: "الصخرات" (2011)، www.aljabha.org/undex.asp?!=59120

[2] العروس (2012)، www.aljabha.org/index.asp?!=48815

ويعلو سؤال منطقيٌّ وجيه: هل حقًا تمثّل كل النساء الفلسطينيّات هذه النماذج؟

لا يمكن الجزم بهذا، فالكَوْن قائم على أساس التّنوّع في كلّ شيء. لكِنَّ نفّاع أراد أن تظهر المرأة العربيّة الفلسطينيَّة بمثل هذه الصور، وتقوم بهذه الأدوار، فعرض لنا شخصيّة المرأة التي يريدها ويحبّها ويعتمد عليها، فكان لنا هذا الصدى الصوتيّ الذي قدّمه الكاتب الضمنيّ في قصصه، ليمنح بهذّا المرأة سلطة وقوّة، قد تفوق قوّة الرّجل، تعظِّم وتُبجِّل مكانَة المرأة، وتنزع عنها صفة الخضوع والخنوع للرّجل، وتزيل عنها معالم الضعف والاستسلام لكُلِّ ما هو رجعيّ متخَلّف مفروض بموجب العرف والتقاليد الاجتماعيَّة، بحدود ما يقبله العقل والمنطق، وهكذا، برأينا، يجب أن تكون.

الالتزام يظهر على امتداد كل كتاباته، ولكنه يبرز على نحو نراه مشرفًا، في قصة "حروب الشعر الطويل" (2011)، "يستهل الكاتب حلقته الأولى من القصّة بمقولَة لكاتب ومحارب من الفيتنام:

"كان جيش النساء – جيش الشعور الطويلَة – بصموده واستبساله – مرهوب الجانب، من قبل الضباط والموَظّفين والعملاء، إنَّ هذا الاشتراك المباشر للجماهير والنسوة منهن خاصَّة، قد لعب دورًا حاسمًا في الحرب والتحرير".[1]

ويتابع الكاتب هجومَه على رجال الدين، ودفاعَه عن النساء، ناقدًا ساخرًا من تشبثهم بأمور يراها صغيرة، لا تسمن ولا تغني من جوع، في الوقت الذي يَتَوَجّب عليهم الاهتمام بقضايا اجتماعيَّة، أهم وأعمق من وضعهم "قواعد" خاصَّة بتصرّفات النساء: "ممنوع لبس القصير، ممنوع التشمير عن الذرعان، كل واحدة لثمتها فوق منخارها، ممنوع سواقة السيارات والتعليم بريَّة البلد وحضور الحفلات ...[2]

وكأني بالكاتب يقول إنَّ تسليط الضوء على قضيَّة واحدة وإهمال غيرها، يعطي الأمر أهميَّة وتضخمًا أكثر ممّا قد يستحق، ويَتَزَامن مع اعتراف مباشر أو غير مباشر، من قبل المشايخ، بأنّ شغلهم الشاغل في هذا الكون هو المرأة وعَوراتها، وفي هذا انتقاص من شأنهم وتفكيرهم، إلى حَدٍّ يجعلهم لا يستحقون تمثيل شعبهم وقيادته، ففيهم من سطحيَة الأمور ما يجعلهم تافهين لا يفقهون من أمور الدين شيئًا، ولا يعلمون المكانة العظيمَة التي منَحها الله عَزّ وجلَّ للمرأة في كتاب يُتلى إلى يوم الدين. فإن كانت المرأة حقًا ضلعا من ضلوعك أيها الرّجل، فعليك أن تُغَذّي هذا الضلع، وتشحَنه بالعطاء والطاقات الإيجابيّة، ليقوى ويَصْلّبُ عوده، فتصبح عندها رجلا بضلعين متينين، يواجه الحياة بقوّة وصمود. وهكذا يفعل كلّ رجل حكيم ذكيّ!

[1] "حروب الشعر الطويل" (2011)، www.aljabha.org/index.asp?!61545

[2] راجع السابق.

تَمَيُزٌ في الوصف، تَفَرُّدٌ في الأسلوب

في مقالتها "ملامح المرأة في أدب محمد نَفّاع"، تكتب روايَة بربارَة قائلَة:

"المرأة التي يصفها نَفّاع هي العاشقة والمعشوقة، التي تضاهي الليلتين العامريَّة والأخيليَّة والمُتَجَرِّدَة وبنت الزناتي والبرمكيَّة وخليلَة وضّاح، والعذارى المتبرِّدات في سيلان العقيق، والعشاق يحومون في هالات حول الأهلّة. وإن ما يرمي إليه نفّاع هو الأصالَة، أصالَة الصورة المرسومَة حبرًا وكلمات، أصالَة الوصف البكر الّذي لم يسبقه إليه أحد، لذا نقرأ وصفًا مزدوجًا، لا نميّز فيه إذا كان الموصوف المرأة أم الأرض... وبالتالي تنعَت نفّاع "بعاشق المرأة الأرض"[1]

نتفق وبربارة بالطرح، ولكننا نُفضِّل إضافَة واو العطف ما بين المرأة والأرض، ليصبح "نفّاع عاشق المرأة والأرض". فليست المرأة هي الأرض عنده، إنمّا عشقه لها وهيامه بها، يضاهي عشقه للأرض، فأهميَّة المرأة في حياته كراوٍ، وأديب وحتى على الصعيد الشخصيّ، تتوازى مع عشقه للأرض والوطن. وعندما يعشق المرء شيئًا حتى الهيام، فإنه يصف أعزّ ما يحبّه به. نعتقد أنَّ حبّ نفّاع للأرض، قد سبَق حبّه للمرأة المعشوقة / الحبيبَة على وجه التحديد. ومع ذلك، فإن المرأة والأرض تشكلان ثنائيَّة لا يمكن فصلها في أدب نفّاع؛ فالمرأة هي المُشَكّل الأوَّل "للمكان الحلوليّ" في قصص نَفّاع. وهو ذاك المكان الّذي يحلُّ فيه جَسَدٌ، أو تحِلُّ فيه روح[2] إذ تجَلَّت معظم الأماكن الحلوليّة وعذريّتها وعطرها الفَوّاح، فجَعَلَته أكثر جمالًا، وحيَويّة.

"المستشفى"، ذاك المكان الذي ذهب إليه الراوي "صاغرًا" مستسلمًا لأوامر الطبيب وإصرار زوجته، جَمّلَته الممرّضة. ووسط لائحة مُطَوّلة من المحظورات والممنوعات كانت زيارة الممرّضة الشيء الوحيد المُحبب على قلبه: "لأنّ الممرضة حلوة جدًا جدًا، وهي من بلادنا .. ناعمَة كالنسيم، وشهر آذار في تمام روعته ومكانته ... فقررت أن أعيش. وجه رائق أبيض مُشرَّب بحمرة خفيفَة وخدود شفافّة ينطبق على ما نحن موعودون به من جمال حوريّان الجَنّة، يلوح المُخّ في عظم السيقان من الطراوة والنّقاء..."[3] فإذا كانت "المستشفى" برهبتها وصوتها المُخيف المُميت، جميلَة نابضة حيويَّة بحضور امرأة، فكيف يكون جمالُ الطبيعَة بجمالها الأخّاذ الخَلّاب الّذي لا يوصف!!

لا شَكّ عندي، أنّ حلول المرأة على أرض الطَبيعَة، هو ما أجّج مشاعر الكاتب الملتهبَة، وأطلق عنان الفكر والخيال عنده، لتنساب الكلمات، ويلتصق الحرف بالحرف راسمًا صورة يتمازج فيها

[1] بربارة، راوية. 2012. "ملامح في أدب محمّد نَفّاع". www.aljabha.org/index.asp?!=72831

[2] راجع: النابلسيّ، 1994. ص 17.

[3] نوبة قلبيَّة 2011، ص 233.

شكل المرأة مع عناصر الطبيعَة.[1] هذا الوصف المتماهي والمتماثل للمرأة مع الطبيعَة حاضر في كلِّ قصص نقّاع على الإطلاق. وهو لا يخلو من وصف جنسيّ حسيّ، في بعض المشاهد التصويريّة مثلما يرد في وصفه للنهد في قصّة مشوار الصيف. في هذه الإثارة مشارَكة فعَّالة من قبل القارئ، وانخراط واندماج مع النّص. لذلك، نرى أن المرأة تشكِّل سلاحًا ذا عدّة أوجه:

1. هي موتيف يتكرر ليطرح قضيَّة الجوع الجنسيّ، الّذي يعاني منه الرجل العربيّ على وجه الخصوص، والمرأة على وجه العموم. فبما أنَّ الطبيعَة تفرض، بالعادَة، على الرجل احتياجًا جنسيًا أكبر، نلاحظ أنّ الراوي دائم الشوق واللوعَة، يحاوِل الاقتراب من المحبوبَة، لَمْسها أو النّظر إلى أماكن "مُحَرَّمَة" "مستورة" تُزيّن جَسَدها. وبالمقابل نجد "المحبوبَة" راغبة وهي تتمنَّع؛ تلبي النداء وتحضر إلى اللقاء، ولكنها تمشي على استحياء، وتجلس على بعد. وعندما تسنح لها الفرصَة، فلا تستحي من إمعان النَّظر في "بُقعٍ جسَديّة تطهر من جسد رجلٍ، شريطة ألا يراها، كما فعلت "صالحة" في قصّة "الداغ" 1979.

2. إثارة المشاعر، وإلقاء روح الحماسَة والرغبَة في الحصول على المرأة، وقد تكون سببًا في إثارة الرغبة والحاجَة إلى استرداد الأرض! فما دام جمال المرأة مُستمدّ من جمال الأرض، والأرض هي العرض، فكيف لك أيّها الفلسطينيّ أن تنسى أرضك.

3. يأتي اللقاء مع المحبوبَة، بشكل عَفَويّ غير مخطط له مسبقًا، بمعنى أن الحَدَث المركزيّ لا يتمحوَر حول ذاك اللقاء. ولكن هذا الأخير يُقْحم نَفْسه بأمر من الرّاوي، فيَحمل القارئ إلى أجواءٍ رومانسيَّة لطيفَة، مُخفِّفًا من وَطْأة الحَدَث المعروض، المُتخيَّل أو الواقع. فأحداث نَقّاع مَنصَبَّة بمُجملها حول النكبة والهمّ الوطنيّ الاجتماعيّ. لذا اختار أجمل عناصر هذا الكون لتُجَمِّل المكان، وتحمله راويًا، أدبيًا، سياسيًا، كاتبًا أو حتى قارئًا، من أرض الواقع المُثقل بهمومه إلى أرض الخيال، ليعيدنا بعد هذه الاستراحَة، والاستطراد، إلى الحدث المركزيّ.

ورغم ما يتسبب به هذا الاستطراد والإسهاب الزائدين من ضعف في الأسلوب أو التركيب الفني للقصَّة عند نقّاع، إلّا أنّنا نعترف أن هذا ناجم عن ذكاء، وحساسيَّة مرهفة من الأديب تجاه القارئ.

---

[1] لمزيد من الأمثلة انظر مثلا: الجرمق 2011، ص 24-25. "مشوار الصيف" (2) 2013، www.aljabha.org/index.asp?!=79801

الكاتب وعلاقته بالحدث

ثمّة علاقة وطيدَة تجمع ما بين الكاتب والحدث. فما هذا الأخير إلّا موقف بنى عليه الكاتب قصته. اختاره خصيصًا ونَسَج إطاره الفنيّ ليوحي لنا بفكرة أو رأي أو تساؤل... قد نقبل ذلك الرأي أولا نتقبّله، ولكنّ ذلك لا ينفي عن القصّة فنيّتها.[1] قد يقترب الكاتب من الواقع حينًا، أو يهرب إلى الخيال حينًا آخر. وقد يجمع بينهما في بعض الأحايين. تارة نراه محافظًا على تسلسل الأحداث ومنطقها، وطورًا نراه يسترجع الماضي ليسرد ما قد حَدَث.[2] وعليه يبقى الكاتب مُتَأرجحًا بين الحقيقة والخيال ليبني حقيقَة ما، ويحدّد مصدرها، ويتحقّق من مصداقيّتها. ولا بُدّ له أن يسقط على تلك الأحداث شيئًا من ذاته.[3] يعتقد تودوروف أن هنالك فصلًا تامًا ما بين الكاتب الحقيقيّ والحَدَث داخل النّصّ. رغم امتلاك الكاتب للقصد والمعنى من وراء هذا الأخير. فالمؤلّف، عنده، "يحتَلّ مكانة جوهريّة خارج الحَدَث بوصفه رائيًا لا مباليًا لكنه يمتلك، رغم ذلك، فهمًا للمعنى القيميّ الخاصّ بما يحدث. إنّه لا يختبر الحدث ولكنّه يُشارك في اختياره لأن الحدث لا يمكن أن يُتصوّر مالم نعمل على المشاركة بتقسيمه"[4] أحيانًا، يعمل الرِّوائي على اختزال الحدث التاريخيّ وتكثيف مُكَوِّناته وإدماجه في الحدث الروائيّ. فيصبح هذا الأخير هو المهيمن على تفاصيل المشروع السرديّ وحراكه. ذلك أنَّ الروائيّ ليس ملزمًا بالتّمَسُّك الصارم بقوانين الأحداث التاريخيِّة، إنما يَسْتلهم من زواياها ما يصلح للاستجابَة لمقولَة السرد الروائيّ في نَصّه.[5]

ورغم أنَّ الروائيّ ليس مؤرِّخًا، إلّا أنّه يُفيد من مُدَوِّنات وأحداث التاريخ، شخصيّاته وأزمنته، ليصْهرها داخل نصّه الرّوائيّ. وهذا يتطلَّب منه عملًا مضنيًا، بلا شك. هذه الفكرة وغيرها، تجعل العلاقة بين الكاتب والحدث أشبه بعلاقة الكائن بالمكَوِّن، أو علاقة الفعل بالفاعل. وتبقى للكاتب سلطة مهيمنِة على تكوين الحَدَث.

---

[1] راجع: أبو حنّا، حنّا. 1983. **عالم القصَّة القصيرة**. (د.م.)، ص 18.

[2] راجع: شحادة، ابراهيم 2004. ص 51.

[3] راجع: Hutcheon, L.1988 .*A Poetics of postrmodernism.* London: Routledge, p.112.

[4] راجع: تودوروف، تازفيتان. ميخائيل باختين – **المبدأ الحواري**. 1996. ترجمة: فخري صالح. ط. 2. الجزائر: دار توبقال للنشر، 185.

[5] راجع: عُبيد، محمد صابر. **جماليّات التشكيل الروائي: دراسَة في الملحمَة الروائيَّة**. 2012. الدار البيضاء: مدارات الشرق للنشر، ص 14.

نقّاع وعلاقته بالحَدَث

تنهض البنيَة السرديَّة للغالبيَّة العظمى من قصص نقّاع على الحدث التاريخيّ المعروف بالنكبة الفلسطينيَّة وقيام دولَة إسرائيل. فهو يعمل على تكثيفه وتوظيفه وإدماجه في الحدث الروائيّ، وتسيره على سكّة السرد، مبتكرًا شخصيّات وأزمنَة وحوادث وأماكن مضافَة، حسب الضرورة وحسب مقتضيات العمل القصصيّ ومتطلّباته. يرى عُبيد، إنَّ الروائيّ / القاص يُرَكِّزُ في توظيفه للحدث التاريخيّ، على الجوانب السلبيَّة فيه، على الأغلب الأعم، بوصفها مادّة صراعيَّة تُحيل في كشوفاتها على الجوانب الأخرى كافّة. فهو يعمل على تعريَة الواقع وإبراز الفساد المستشري في الأنظمة وحكّامها. لذا عليه الاعتماد على "آليّة الهدم والبناء" في الآن ذاته، هدم الواقع السيّء الّذي تشبَّعَت به الذاكرة الإنسانيَّة على صعيد الواقع التاريخيّ، وبناء واقع جديد "مُشَيَّد روائيًا" على صعيد المناخ التخيّليّ.[1] وهذا تمامًا ما يُطبِّقه نقّاع في قصصه، حيث لا ينفكّ هادمًا للواقع هاربًا للخيال، حالمًا طامحًا ولربما طامعًا بغدٍ أفضل. غدٍ يَعُمّه السلام والأمن، غدٍ يعود فيه المشرّدون إلى أراضيهم وتعود الأرض إلى مَشرّديها.

نقّاع الّذي أستتر وراء راوٍ كلي المعرفة، استَعادَ الحدث الماضي على هيئَة ومضات خاضِعة للاسترجاع الفنيّ. وقد تناوَب على هذه المَهَمَّة الراوي تارة، والشخصيّات تارةً أخرى. في إصداراته الأولى، لسنوات السبعين حتى الثمانين، نقرأ حضورًا صاخبًا للحدث الماضي. نقّاع يُصَوِّر أحداث الحرب، مصادرة الأراضي، الهيمَنة، الأحداث والمشاهد بصورة دَمويَّة مُؤثّرة، تسْتصرخ ضمير القارئ، الَّذي يُتَوَقع منه تبني موقفًا من النَّص المقروء. الكاتب الضمنيّ يتوقع منه أن يقف إلى جانب الحلقة المُضْطَهَدَة. الفرد الفلسطينيّ، ضد الجانب المُضْطَهِد. الحكومَة الإسرائيليّة.

حِدَّة الخطاب تُبَسَّط وتفقد الكثير من قُوَّتها في إصداراته المتقدِّمة. هذا يعود للمسافَة الزّمنيَّة التي تفصل الكاتب عن الحَدَث. وفي كلا الحالتين تتلاشى حدود الحقيقَة وتفقد الجانب الأكبر من بعدها الوقائعيّ لتدخل دائرة المُتخَيّل، الّذي يُمَكِّن القاصّ من إعادة صياغَة المادّة التاريخيَّة بصورة معيّنة، وفق منطق معيّن. فللقارئ الحق الكامل أن يسأل ويُسَائل الحدث في قصّة حتى لا يموت الطفل 1976، هل حقًا أكلت الأم من أعشاب الأرض، حلوها ومرّها، مُذللة كلّ الصّعاب، فقط ليعيش طفلها الذي أوشك على الموت؟ وهل حقًا سيكبر ويأخذ بالثأر من العدوّ الصهيونيّ، أم أنّ هذا ما تخيَّلَهُ الكاتب؟ وهل قصف المدرسَة في قصّة "مدرسَة بحر البقر" 1976، قصف وقع حقًا؟ هل ما يعرضه النَّص من مشاهد دمويَّة وجرحى وقتلى هو واقعيّ أم مُتخيّل؟ وهل ما حَدَث مع "العم علي" في قصة "مختار السموعيّ" 2012، من عودَةٍ إلى قريته المهجّرة بتصريح من الخواجا، وفقط بتصريح، وما دَفعه من ضريبَة مقابل ما أكلته الماعز من عشب، هو حَدَث حقيقيّ أم وهميّ مُتَخَيَّل

[1] راجع: السابق، ص 9،14.

يهدف إلى شحن الذاكرة الفلسطينيَّة لعرب الداخل، وحثّهم على النضال في سبيل استرداد الأرض بموجَب ما تفرضه عقيدَة الكاتب؟

ومهما يتقارب الحدث من الزمن أو يَتَباعَد، يَتَنوّع أو يتعدد، فإنّه يبقى لصيقًا بعالم الخير والشرّ، عالم القويّ والضعيف، الظالم والمظلوم، يَحومُ ويتحَرّك على أرض فلسطين وقراها، جبالها وسهولها. وتبقى الأحداث بسيطة سطحيَّة لا تعقيد فيها ولا غموض. وقد نقرأ أحداثًا غير مترابطة، وهذا بفعل كثرة الاستطرادات في كتابة نفّاع. ولكنَّ مواصلة القراءَة تقودنا إلى الاستنتاج أن هنالك ترابطًا ما، يجمع ما بين الأحداث. قد لا يرتبط الأمر بالشخصيَّة إنمّا بالقضيّة العامَّة للمجتمع، تمامًا كما يتجلَّى في قصّة "كوشان" 1980، أو أشياء غريبَة 1980، أو قصّة وديّة 1978، وكلّهم ينهضون على عامل الاسترجاع الفنيّ لحَدَث في الماضي يتسبب في عرقلة تتابع الأحداث في النّصّ، ويُشوِّش عقل القارئ، الذي يبقى متيقظًا مترقبًا لعامل مشترك تلتقي فيه الأحداث. فلا يجد إلّا عامل الزّمن؛ وعلى وجه التحديد الزمن التاريخيّ لحرب 48 والنكبَة مثلًا، أو زمنٍ جَمَعَ الأحبَّة في لقاءٍ ما وساعَةٍ ما، في قريَةٍ فلسطينيَّة ما. المهم أن يبقى الحدث المركزيّ والحدث المرافق عند نفّاع داخل حدود أرض فلسطين، وبين أهلها وناسها. في بعض القصصَ لا نجد حَدَثًا مركزيًا، بل مجموعَة من الأحداث المتفرّقَة المطروحَة ببعثرة ما، لا يربطها إلّا فكر وعقيدَة ومبادئ الكاتب، على نحو ما يرد في قصّة "رشح الحجل وصفارة الإنذار" (2010). والتي يقوم السرد فيها بلسان الأنا المتكَلِّم، بعد أن ألقى أحَدَهم بخطبته على مَسْمع جمع من الناس. ثم ينتقل إلى قضايا السجن والسجناء والمحظورات والممنوعات، ليُقحم بعدها السياسَة وقضية لبنان، ثم قضيّة المرأة والقتل على شرف العائلة ... وهكذا ينتقل ما بين موضوع وآخر بسلاسَة، موهمًا القارئ أن لا رابط بينهما مع أن الرابط الأساسي هو تعرية أحداث الواقع أمام القارئ، لخدمَة المجتمع. مثل هذه الفوضى في الأحداث قد تَضعف البناء الفنيّ للقصّة، وتجعلها أقرب إلى "خاطرة" أو "خطاب ذاتيّ".

وبالمقابل، بعض القصص تنهض على أسس البناء الفنيّ للقصّة، من بدايَة مشكلة وحل. فالسّرد القصصيّ الشعبيّ الّذي يَتَّخذه نفّاع أسلوبًا، لا يقوم على العقدة والتَأزُم، بل فيه من البساطة والسهولَة، ما يتشبث به القارئ ليصل متشوّقًا إلى النهايَة. والقصص من هذا القبيل كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "الحَمّال يفقد القُوّة" (1976)، "الدّاغ" (1978)، "المنفضة" (1998) كبوش البطم (2012) وغيرهم.

علاقة الكاتب بالراوي

يُعْتبر الراوي أحد المركّبات الهامَّة المُكَوِّنَة لبرنامج العلاقَة القائمَة ما بين النّصّ والقارئ.[1] فهو القائم على عمليّة السرد، والمُنطلق من تجارب حياتيَّة يجب أن يتّخذ منها موقفًا، إمّا بالإذعان لها، أو التَمَرد عليها.

يقول تودوروف: "الراوي هو الّذي يُجسِّد المبادئ الّتي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويميَّة. وهو الّذي يخفي الشخصيّات أو يَجلوها، ويجعلنا بذلك نُقاسمه تصَوّره للنفسيَّة. وهو الّذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المُحكيّ ويختار التتالي الزمنيّ أو الانقلابات الزمنيَّة". ويُضيف: "أنَّ لدينا عن الراوي كمًّا من المعلومات من المفروض أن تتيح لنا الإمساك به وتحديد موقعه تحديدًا دقيقًا. ولكنّ هذه الصورة الهاربَة لا تدع أحدًا يقترب منها، وهي ترتدي باستمرار أقنعة متناقضة تتراوح بين صورة مؤلّف من لحم ودم وصورة شخصيَّة ما"[2].

ويؤمن سارتر أن الكاتب موجود دائمًا في دَوّامَة النَّص، سواء أراد ذلك أم لم يُرد. فهو لا يستطيع أن يكتب دون أن يشارك في العالم الذي يعيش فيه.[3] هذا يعني أنّ للراوي صوتًا ذا خصائص: فهو لا ينهض بالسّرد فقط. إنمّا هو شكل من ورائه مدلولات، وهو مرتبط بالكاتب الّذي يحمل همومًا معيَّنة ويحاول عرضها واستنطاقها، متخفيًا وراء الراوي. ورغم ما تُجمع عليه الآراء من أنّ الراوي غير المؤلِّف، وأنَّ العلاقَة بينهما وطيدَة، تُشبه "علاقة المصنوع بصانعه"، إلّا أنّ العامّي والعيد يُفضِّلان عدم الفصل بينهما فصلًا تامًا أو حادًّا، وعدم المطابقة بينهما مطابقة كليَّة، ويعتبران الرّاوي "الخالق الوهميّ للعالم الروائيّ". وعليه تكون العلاقة بين الراوي والكاتب "علاقة ورقيَّة لها شروطها وطبيعتها".[4]

وفي محاوَلَة منه للإحاطة بزوايا السّرد في القصَّة، يَقول حنّا أبو حنًّا: "تختلف طريقة العرض في القصص وفقًا للزاوية التي اختار الكاتب أن ينظر منها إلى الحدث والسّرد".[5] ويُضيف مصَنِّفًا ثلاث زوايا سرديَّة يظهر من خلالها الراوي:[6]

[1] راجع: طه، ابراهيم. **ابتسامة حبيب متشائل: دراسة مقارنة للرواية العبريّة الفلسطينيّة في اسرائيل**. تل أبيب: المستوطنة المُوحّدة، 1999، 83.

[2] العاميّ، محمّد. **الراوي في السرد العربيّ**. 2001. تونس: دار محمّد للنشر، ص 13.

[3] جوف، فانسان. **الأدب عند رولان بارط**. 2004. اللاذقيه: دار الحوار للنشر، ص 24.

[4] راجع: العاميّ 2001، ص 13؛ شحادة 2004، ص 57.

[5] أبو حنّا، حَنَّا. 1983. **عالم القصّة القصيرة**. ص 16.

[6] راجع: السابق، ص 16-17.

1. المُشرف المحدود: فيها ينظر الراوي إلى الأحداث من مطلّ يُشرف فيه على كلّ الشخوص ويروي لنا كلّ ما يفعلونه، غير متعمّق إلى نفوسهم وأفكارهم فهو يرى أفعالهم ويسمع أقوالهم. أمّا الضمير المستخدم من قبل الكاتب في هذا الأسلوب، فهو "ضمير الغائب" هو، هي، هم ... إلخ.
2. المشرف الكُلّي: وهو الّذي يرى الأفعال، يسمع الأقوال ويدخل إلى خبايا النفس، مدركًا ما يدور في أفكارها.
3. زاوية المُشرف الكُلّيّ المُعَلِّق: وهو السابق نفسه، عَلاوَة على تَدَخُله في السّرد ليُعَلِّق على سلوك الشخصيّات، أفعالها، أقوالها، أفكارها... والضمير المُسْتخدَم هنا أيضًا الغائب.

وقد يختار الكاتب أن يسرد "بضمير الأنا"، ما يعني أنّه أيضا شخصيَّة مشاركَة في الحدث، بالإضافة إلى كونِه مُرَكّزًا مُحَرّرًا ومراقبًا له.[1] وفي هذا الأسلوب تحديد للسرد في إطار رؤية الراوي، فهو يرى الأحداث المحيطة به، ممّا يمكّنه من التصريح بآرائه وأفكاره، غير أنّه لا يقرأ أفكار الآخرين، وأحكامه عليهم ذاتيَّة، يقرّرها موقفه ونظرته للحياة. يأتي هذا الأسلوب نتيجَة لاصطدام الكاتب بواقعه الصّعب، الذي قد يجعله يَخرق بعض القواعد الفنيَّة للسرد، ليخدم المضامين التي أراد تبليغها.[2] وعلى النَّقيض من هذا، فإنَّ إسناد ما يُرْوَى إلى ضمير المجهول، دليل على اهتمام الراوي بالمتن دون السَّنَد. وعلى أنَّه لا يطمح إلى الإيهام بواقعيَّة ما يَروي وصِحّتهُ.[3]

وبِرأينا، فإنَّ الكاتب المؤلّف هو عنصر أساسِيٌّ، ومشارك فعّال في تركيب وصياغَة النّص، مَهما أغْرَقَ في الخَيال، وأنكر واقِعَه، مجتمعه، أو تاريخّه. وحتّى لا نضلّ في متاهَة المراوَغَة ما بين الكاتب الحقيقيّ والراوي، نُقرُّ بوجوب وجود عونًا سرديًا بين المؤلّف الواقعيّ/الحقيقيّ والرّاوي. وهذا ما أسماه بوث الكاتب الضمنيّ، والذي ستناقشه الصفحات التاليَة.

نفّاع وعلاقته بالراوي

يبدو الراوي في قصص نَفّاع مستبدًا متَسلّطًا على الكلمة والحرف. يميل إلى مراكمَة المعلومات وترصيصها بمهارة فائقة تنمّ عن حرصٍ شديدٍ في التقاط التفاصيل وضبط الجزيئات. هو راوٍ مشرف كليّ مُعَلق. مَلِمًا بكُلِّ شيء عن الشخصيَّة التي يَقُص عنها تارة، ويتركها تَقصّ عن ذاتها طورًا. لذا فهو مشاركٌ فَعّال في النَّص.

تزويد القارئ بكمّ كبير من المعلومات، عن حياة الشخصيّات، الزمان، المكان والحدث، من شأنه أن يُقرّب النَّصّ أكثر إلى القارئ. هذا قد يجعل حضور الراوي مبررًا، كما أنه يُوَضِّح موقفه من الشخصيّات المتحاورة.

[1] طه، ابراهيم. 1999. 121.

[2] أبو حنَّا، حنّا. 1983. ص 16-17؛ العاميّ، 2001. ص 291.

[3] راجع: العاميّ 2001، ص 287.

إنَّ دراستنا للعلاقَة القائمَة بين نصوص نقّاع وبين الراوي المُوَظّف فيها، كشَفَت لنا أنّه راوٍ ساكت متكلم، صامت ناطق. فهو موجود على امتداد عمليَّة السرد كلّها. الراوي عند نقّاع نكرة مُغْفَل الاسم، رغم مشاركته في أحداث القصَّة. وهو بمثابَة عين كاميرا فاحِصَة مدقّقة، تصل إلى أعماق النفس، تُحصى الأنفاس والأحداث، تحدّد الزمان والمكان. يمسك بيده خيوط لعبة السرد، ويحرّكها كيفما يشاء ومتى يشاء.

نَظَريًا، فإنَّ تدَخّل الكاتب الحقيقيّ في السرد القصصيّ، عبر وكيل ينوب عنه كالراوي أو أيَّة سلطة نصيَّة أخرى، ستُفَسَّر على أنّها محاوَلَة للتقليل من مقدرة القارئ على التعامل مع النَّص بدون دعم خارجيّ. ومع ذلك فإنَّ تدَخُّل الكاتب الحقيقيّ في السّرد هي حقيقَة واقِعَة، بغض النَّظر عَمَّا إذا كان هذا يُعْجبنا أو لا. تقبّل هذه الحقيقَة قد يكون أسهل، برأي طه، إذا ما قمنا بتطبيق خَمْسَة معايير يقترحها لتتبّع العلاقَة القائِمَة ما بين النَّص والكاتب، وهي:[1]

1. جودَة التدَخل: وفيها نَستطيع تقييم عددًا من البيانات المعروضَة من قبل الكاتب، بوصفه عاملًا خارج نصيّ، ومن ثمَّ نُقرر درجَة قبول قُوّتها وضعفها بالنسبة للقارئ.
2. كيفيَّة التَّدخل: تتبُّع شكل أو طبيعَة التّدخّل في العرض لتلك البيانات: صريح، مباشر، غض قاسي، غير متمنّع، لَمّاح، مُراوغ، خفيّ، هادئ موثوق به، ناقد، ساخر، فكاهيّ...
3. مكان التدخّل: هل تلك البيانات مقدّمَة بتسلسل مقنع أم أنّها تبدو مصطنَعَة؟ هل هي نابِعَة من متواليات لأحداث سابقة ومن ثم الاندماج مع أحداث لاحقة؟ ما هي مساحَة تلك البيانات؟
4. مضمون التّدَخل: يفحص أهميَّة البيانات بالنسبَة لمضمون الأحداث الّتي تسبقها أو تلحقها. هل هذه البيانات ذات صلة بالحدث أم أنّها تابِعَة لعالم آخر؟ هل هي تابعَة للعالم السياسيّ الاجتماعيّ/ العقائديّ الفكريّ/ الإنسانيّ؟
5. التَكَيُّف مع التّدخّل، ويهتم بالارتباط ما بين المُحتوى وطبيعَة التّدخّل، طابع الشخصيَّة المُسْتَغل من قبل المؤلّف الفعليّ للنَّصّ بهدف عرض آرائه الشخصيَّة. هل تلك الآراء أو البيانات ملائمَة للشخصيَّة وطبيعَة تدخّلها، ثقافتها، لغتها واستعدادها لأداء دورها؟؟ أو بوصف موجز مُكَثف لنمط الراوي وضمير السرد.

لم يختزل نقّاع المسافَة بينه وبين الراوي، فتَخفّى وراء راوٍ كليّ المعرفة متعدد الضمائر والأصوات. أسقط الضمير الغائب على الغالبيّة الساحِقَة من نصوص، ولم يتوَرّع عن السرد بلسان الأنا؛ ليُقحم آراءَه ويعطي بعدًا ذاتيًا للحدَث.

[1] راجع: Taha, I. 2002. *The Palestinian Novel. London: Routlefge Curson*, pp .153-152

سيتبنّى الجدول التالي المعايير التي يقترحها طه لاقتفاء أثر الكاتب في النَّصّ. سنرصد من خلال ستّ قصص، نشرت في سنوات مختلفة. فالمجال لا يُسْعِف باقتفاء أثر الكاتب في كل ما كتب نقّاع من نصوص، إلّا أنّها نموذج مُصّغر يقتفي أثر الكاتب الملتزم نقّاع.

قصة "زهرة الهيومينغ" 2010/1/23

كميَّة التدّخل	كيفيَّة التدخّل	مضمون التدخّل	نمط الراوي
أما آن لها أن تستنجد بالأرض!!	صريح مباشر	عقائديّ فكريّ/لاحق	هو – غائب
أما آن لها أن تتضرَج بالغضب الأحمر!!	صريح مباشر	عقائديّ فكريّ/لاحق	هو – غائب
"ولماذا على شقا فَلْتَعِش أكثر ما يمكن وكما تريد"	صريح مباشر	علمانيّ/ مباشر	هو – غائب
"أكيد في كوخ مسقوف بقش الأرز والقصب"	صريح مباشر	معرفيّ عام	غائب – هو
"ليس من العار أن يدخل العدوّ بيتك، العار كلّ العار أن يخرج حيًّا"	صريح مباشر صاخب وحادّ	سياسيّ عقائديّ لاحق	غائب – هو

قصة "حروب الشعر الطويل" 2011/7/26، موقع الجبهة

"الدنيا تشقلبت فنويت أن أتشقلب أنا أيضا. فكيف أضَلّ على الحياد، وأقعد مكتوف اليدين والرجلين والعينين والأذنين!! لماذا لا أجرِّب الحياة في عصر السرعَة، والحداثَة!! وبالرغم من تقسيم السودان، والدور على سوريا ولبنان، لتلحق بالعراق، طرّوا الشبيبة شويَّة!! الله قبّال التايبين، وهذه قسمَة حق وعدل، علينا الذنوب وعليه السماح."	صريح، مباشر، ذاتيّ، ساخر	عقائديّ فكريّ لاحق	المتكلّم – أنا
التقيت بها صدفة في الطريق، في أذيال البلد، لم يكن الطريق مطروقًا في تلك اللحظة، ومن عادَة الناس أن تلتقي وتتحدّث، بيد أني أكبر منها بردحٍ من السيف.	صريح ومباشر	إنسانيّ لاحق	المتكَلِّم – أنا
"خسأ للقلب المريض في هذه الأيام بالذّات، وفي هذا اليوم، لذلك خفق خفقات رائعة يُحْمَل عليها، وهي بدايَة مُوَفقة. والطائرات المهتوكَة تتطلّع إلى لبنان والقرار الظّني وما بعد الظّنيّ، وإلّا كنت سمعت دقاته مع جزيل الامتنان والعرفان".	صريح مباشر	عقائديّ فكريّ لاحق	الغائب – هو

"من حسن الحظّ أنها لَيْست مُلَثّمَة أبدًا، ولا تُدَنكس في الأرض وتدوِّر على إبرة ستها".	صريح مباشر فكاهيّ	ذاتيّ شخصيّ لاحق	الغائب – هو
فجاوَب القلب الجواب الصَّحّ، حتّى لا يكون مأواه جهنم، هذه النظرة منها احتلتني احتلالًا أمريكيًا وصهيونيًا فراح نظري يحط حطاطه على وجه أبيض صاف رائق رضيّ ينطق هيبَة ولا يعرف الزعل، لا ينتظر الموت وعذاب الآخرة، وقلبي الرائع يتعاون مع هذا الاحتلال، فهي ليست إنكليزيَّة ولا أمريكيَّة ولا الثالثة تالفة فلا عار ولا شنار من هذا التعاون. مع أننا لم نجرِّب الاحتلال العربيّ لبلاد الإنكليز والأمريكان والفرنسيين والطليان حتى ولا للصهاينَة. من الطريف أن نحتلّ كل هؤلاء الناس"!	مباشر، صريح ناقد	عقائديّ فكريّ لاحق	المتكلّم – أنا + نحن
"كنت سأتضامن مع نساء الإنكليز المرطّبات ولا شك في ذلك أبدًا".	مباشر صريح	ذاتيّ شخصيّ لاحق	المتكَلِّم – أنا

قصّة "واو الجماعة"، **ريح الشمال** 1979، ص 66-72.

كميَّة التدخّل	كيفيَّة التدخّل	مضمون التدخّل	نمط الراوي
"ولذلك يعتبر الناس قوله – بين سرّهم وخالقهم – عهدًا واضحًا وقلة حياء وفجورًا ويتمنّى هؤلاء لو يلحه أحدهم كفًا مهيبًا رنّانًا على خلقته حتّى يشوف نجوم الظهر علَّ ذلك يعيده إلى حجمه الطبيعيّ ويبرد قلبنا قليلًا بعد طول انتظار" (ص 67)	صريح مباشر ناقد وساخر	عقائديّ فكريّ لاحق	هو – غائب نحن – متكلّم
"دعا له الشيوخ من صماصيم قلوبهم التابعة في كروش مهتزة ممتلئة" (ص 68)	صريح، مباشر ناقد، ساخر	عقائديّ فكريّ لاحق	هم – غائبون

قصّة "خمسون ولَدًا ذكرًا في العائلة" **الأصيلَة** 1976.

كميّة التدخل	كيفيَّة التّدخل	مضمون التدخّل	نمط الراوي
"فعندما أتوا به طريّت هلاميًا مغمض العينين، له الصّفات الأساسيَّة للبشر ويشكل مَصَغّر حتّى النهايَة عرفت أنه أقرب الناس إليها من الأن فصاعدًا وشعرت بمسؤوليّتها تجاهه منذ اللحظة التي رأته فيها، وحتى أكثر من ذلك، راودتها لمحة فكرة بالبدء حالًا بإلقاء الأوامر والتعليمات عليه... واستعادت بمكرها ما هيّأت من أسباب العنايَة بلباسه وطعامه ونومه" (ص 125)	صريح مباشر	إنسانيّ لاحق	هو – غائب

ونُجمل هذا الجدول بالنقاط التاليَة:

- تَدخّل نفاع هو تدخّل مباشر وصريح، على امتداد كلّ كتاباته، يتدخّل بالسرد دون سابق إنذار أو إشعار. بدا التّدخل ساخرًا، فكاهيًّا، ناقدًا، صاخبًا وحادًّا.
- لا يمكن تحديد كميَّة التّدَخل عنده، فهو حاضر على مستوى عمليّة السرد ككلّ. تارة يتدخّل عبر جملة وطورًا عبر فقره، وأبدًا لا يكون التدخل عنده عبر كلمة أو حتّى اثنتين.
- شمل مضمون التَّدَخّل جوانب حياتيَّة مختلفة: إنسانيَّة، اجتماعيّة، سياسيَّة، عقائديَة فكريّة، علمانيّة، دينيَّة. وهذا يؤكّد وعي نفّاع بأهميَّة المَهَمَّة الملقاة على الروائيّ؛ فهي كبيرة ومعقدة لها قيمة فنيّة، أخلاقيّة، اجتماعيّة، حضاريّة، ثقافيّة وحتى تاريخيّة. لذا توَجّب عليه التعبير عن مواقف مختلفة في ومن الحياة. ونفّاع قد حاوَل تعريَة الواقع وفضحه من خلال الكشف عن قضايا ومعتقدات مختلفة، تسود المجتمع الفلسطينيّ وتخنقه في كثير من الأحيان، بمجموعَة من التابوهات التي قد يَصْعُب التلاعب بهيمنتها وتجاوزها، كالتابو الدينيّ، الاجتماعيّ، السياسيّ والجنسيّ.
- كان التدخّل لاحقا لما سَبق، وبهذا فقد ساعَدَ على التأويل والتوضيح، ودَفع القارئ إلى المضيّ قدما في القراءَة إلى الأمام.
- كان التّدخّل بضمير الغائب، هو، هم، وضمير الحاضر المتكلِّم، أنا، نحن. والغَلَبَة لضمير الغائب. والحضور لكلّ الأصوات.
- لا يمنع تَسَلُّط نفّاع على الكلمَة والحرف وتخفيه وراء راوٍ كليّ المعرفة، حقّ الكلام والمشاركَة عن قارِئه. فهو كاتب واقعيّ مسكون بهاجِس جماعيّ، مدرك لكل التحَوّلات الاجتماعيَّة السياسيَّة والأدبيّة. لذلك نراه واعيًا إلى أنّ هذه التحَوّلات وهذا الواقع المُثْقَل بالهموم والأعباء، يحتاج إلى

نصٍّ أدبيّ سلس بسيط، فاضح وحرّ. يقول ما يشاء بصراحَة ودون تعقيد. ومن هنا يبدأ القارئ مشاركَته للنَّصّ.

ومهما يكن فَسيظلّ الراوي حاملًا لفكر نَقّاع وعقيدته.

خلاصة واستنتاجات

تفرّدت هذه الدراسة باقتفاء أثر الكاتب في نصوص نقّاع الأدبيّة، من خلال تتبّع علاقة الكاتب بالزمان، المكان، الشخصيّات، الحدث والراوي. وقد أفضت الدراسة إلى ما يلي:

- يتراجع الزمن الحاضر الذي مارس الحدث القصصيّ فعله فيه عند نقّاع لصالح الزمن الماضي. فيستمَدّ منه الفكرة والأنموذج ليُصبح الزمن مجَسَّدًا، بكل انصهاراته وتفاعلاته في حقبة تاريخيَّة واحدة، تاريخ 48، النكبَة الفلسطينيَّة وقيام دولَة إسرائيل. يسترجع نقّاع كلّ الأحداث؛ ليجعلها متعاقبة مَتَدَرِجَّة من حاضرٍ إلى ماضٍ، ومن ماضٍ إلى حاضر. وبهذا جعل الزمان أداة من أدواته التي تَخَفّى وراءَها ليترك مساحَة للقارئ يتفاعل من خلالها مع النّصّ، فيصبح قارئًا منتجًا متيقظًا مشاركًا، لا سلبيًا مستهلكًا. وبهذا أكّد نقّاع على أنّ الفلسطينيّ يعيش على المستوى الشعوريّ زمانين: زمان الماضي وزمان الحاضر. أما الماضي فيقوم على التجربَة الحقيقيَة، وقد عاشها نقّاع كفرد من أفراد هذا الشعب. وأمّا الحاضر فممزوج بقلق وخوفٍ دائمين، فما تبقّى لكِ أيّتها الأقليَّة الفلسطينيَّة من الذات، قد يُسْلَب يومًا ما وفي زمنٍ ما!! فبهذا الاسترجاع الدائم للأحداث الماضية يتوهم القارئ حضورها، وهذا لا يبعث على الاطمئنان إطلاقًا، بل على الحيرة والتفكير، فالماضي عند نقّاع ما زال فاعلًا في الحاضر مؤثّرًا فيه.
- شَكَّلَ نقّاع المكان بريشة فنّان ماهر. فأوغل في الوصف الكثيف لكُلِّ مُكَوِّناته. تَمَركَز الحَدَث على أرض فلسطين بقراها المهجّرة، جبالها ووديانها ماضيها وحاضرها. ما أكّدَ على افتقاد الفلسطينيّ للبعد المكانيّ في الأدب، وافتقاده للشعور بملكيّته والسيادَة عليه. هذا نابع من معاناته التاريخيَّة والنفسيَّة وصراعه المُسْتَميت على حق العودَة للأرض والوطن. وبهذا شَكّل المكان المفقود والمنشود، البؤرة الأساسيّة للنّصّ السرديّ عند نقّاع.
- وظّف نقّاع شخصيّاته بوعيٍ كامل. اختار لبعضها الأسماء التي تتوافق ودورها الفاعل في النّص. وأسقط على بعضها الآخر الألقاب. وما تبقى كان نكرة بدون اسم أو لقب. وهذا يساهم في التعميم وتعريَة الواقع، وهذا هدف أساسيّ من أهداف نقّاع. بدا نقّاع راويًا كليّ المعرفة بشخصيّاته، وصفها بدقّة قلبًا وقالبًا. تناوب معها على السرد والحوار. فتارة نراه ينقل الحوار في موضوعيّة تامّة مستخدمًا الأفعال المُوَضّحَة: "قال المارّة"، "قال زوج عَمّتي"، وأخرى نجده يستخدم العارِضَة (-) للدلالَة على التناوب في الحديث والحوار. وأحيانًا كان يتدخّل بالسرد مباشرة ودون سابق

إنذار. لعبت الشخصيَة المركزيَّة عنده دور اللّابطل، الّذي يخفق في تحقيق أهدافه. يحمل قضيَّة مجتمعه وينشغل بها ويُخلص لها، فيُعَامَل معامَلَة المناضل القوميّ. وهذا يعكس الواقع العقائديّ الفكريّ الّذي يؤمن به نفّاع ويُطبِّقه على الصعيد الشخصيّ. انقسمت الشخصيّات عنده إلى فئتين: فئة الخير ومثلها القرويّ الفلسطينيّ، وفئة الشرّ المتمثّلة بالشخصيَّة اليهوديّة وفئة المتعاونين والعملاء والمخاتير. وعبر هذا التوظيف عَكَسَ واقعه وواقع شعبه، وعَبّر عن طموحه بمستقبل أفضل للأقليّة الفلسطينيَّة في الداخل، وأن هذا لن يتحقّق ما لم يتمّ شحن الذاكرة، وبشكل متواصل، بتاريخها وماضيها، وأنَّ من "نسي قديمه تاه". وقد حَظِيَت شخصيَّة المرأة بحضور مستديم في نصوص نفّاع. حضورها جَمّل المكان والزمان والحدث. تماهى وصفها مع وصف الأرض بعطرها الفَوّاح، وملمسها الناعم، وعطائها اللّا محدود، زوجَة، ابنة، أمّا ومحبوبَة...

- لم يوازِ نفّاع بين الأحداث التاريخيَّة والواقعيَّة. بل طَغَت الأولى على الثانية بزخمها ووجودها الدائم على سطح النَّصّ. يعود ذلك إلى أنّ الكاتب يرى ضرورة في توثيق هذا التاريخ وعرضه على "حقيقته" الواقعيَّة أو المُتخيَلَة التي يريدها هو، وحِرصًا عليه يودعه نصوصه. حتّى النصوص المتقدِّمة في سنوات التسعين وما فوق، لم تخْلُ من أحداث تراثية قديمَة، فيها نبرة أيديولوجيّة عقائديّة فكريّة، داعيَة إلى التَّتَلمُذ على يد الحدث الماضي لتحقيق حدث حاضر وجديد.

- برزَ صوت الراوي مهيمنًا على النَّصّ السرديّ لدى نفّاع. فهو المسيطر الأوّل والأخير عليه، رغم محاولاته في إخفاء وجوده الاستبداديّ المهيمن من خلال التلاعب في ضمير السرد، وارتكازه إلى ضمير الغائب مَرّة، وضمير الأنا المتكلِّم أخرى. ظهر الراوي بشكل مُكَثَّف ومباشر وصريح على امتداد كلّ نصوص نفّاع. هذا يحدّد مسافَة الراوي من الكاتب، ونراها قريبَة جدًّا غير مختزلَة إطلاقًا. كان تدخّل الراوي ساخرًا، فكاهيًّا، إنسانيًّا، عقائديًّا، ناقدًا، علمانيًّا، ولاحقًا في كلّ الأحيان. اعتماد الضمير الغائب في سرد الراوي، فاق الضمير المتكلِّم وهذا يجعل الطرح العام للقضيّة جماعيًّا، لا ذاتيًّا فرديًّا. كما أنّ استخدام "الأنويَّة الطاغيّة" في النّصّ الأدبيّ، تعمل على تقليص حالَة الاندماج بين المؤلّف بوصفه عاملًا خارج نصيّ، والروائيّ السارد باعتباره جزءًا من العمليّة السرديّة داخل النَّصّ. هذا لا نلحظه أو نشاهده عند نفّاع، ولذا يمكننا القول إنّ الراوي قد حمل فكر نفّاع وبدا ملتزمًا بكلّ القضايا الاجتماعيَّة والفكريّة النابعة من صميم معتقدات نفّاع الأديب والإنسان، وعليه فإن كمًّا كبيرًا من الكاتب الحقيقيّ موجود في الكاتب الضمنيّ.

المراجع

المصادر

نقّاع، محمّد. 1976. **الأصيلة.** عكا: دار الأسوار.

نقّاع، محمّد. 1978. **وديّة**. ضمن: **أنفاس الجليل.** 1998.

نقّاع، محمّد. 1978. **ريح الشمال.** عكّا: مؤسسة الأسوار.

نقّاع، محمّد. 1980. **كوشان.** ضمن: **أنفاس الجليل**. 1998.

نقّاع، محمّد. 1998. **أنفاس الجليل: المجموعة الكاملة.** البقيعة: دار الحكمة.

نقّاع، محمّد. 2011. **التفاحة النهريّة**. حيفا: دار راية للنشر.

نفاع، محمّد. 2015. **فاطمة**. حيفا: دار راية للنشر.

قصص نُشِرَت في موقع الجبهة واستخدِمَت في البحث:

- "جبل قاف" 2003، www.aljabha.org/index.asp?!=1500
- "البرق الصوريّ والطير الأخضر" 2006، www.aljabha.org/index.asp?!=23937
- "حطين" 2008، قصّة نُشرَت على مدار 12 حلقة. www.aljabha.org/index.asp?!37460
- "لقاء المغول في عين جالوت وبلاد الأولان"(1)، 2009، www.aljabha.org/index.asp?!44795
- "لقاء المغول في عين جالوت وبلاد الأولان"(2)، 2009 www.aljabha.org/index.asp?!=45024
- "مسعد يتجَنّد في حرس الحدود"(5)، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=53892
- "زهرة الهيمونغ" 2010، www.aljabha.org/index.asp?!48325
- "العروس" 2010، www.aljabha.org/index.asp?!48815
- "رشح الحجل وصفّارة الإنذار"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=51439
- "نجم الفرقدين" (1)، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=52031
- "نجم الفرقدين" (2)، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=52157
- "نجم الفرقدين" (3)، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=52357
- "حي البستان في سلوان وداود الملك وابنه سليمان"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=52915.
- "المستحيل" (4) 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=53004
- "محكمة يافا"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=48490
- "يوم عمل بالتوقيت الصيفيّ"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=55378
- "مسعود يتجَنّد في حرس الحدود"، 2010، www.aljabha.org/index.asp?!=54064

- "إزحاق الجبَّان"، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=62001
- "ابنة مُعَلّمي"، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=60916
- "شهيد عريض الريحان" (2)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59280
- "الصّخرات" (1)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59120
- "الصّخرات" (3)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59321
- "الصَّخرات" (5)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59647.
- "الصّخرات" (6)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=59843
- "الصّخرات" (7)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=60074
- "حروب الشعر الطويل" (1)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=61545
- "حروب الشعر الطويل" (3)، 2011، www.aljabha.org/index.asp?!=61818
- "فاطمة"، 2011، قصة نُشِرَت على مدار 29 حلقة حتى هذه اللحظة آخرها: (2014/5/31)، www.aljabha.org/index.asp?!=84947.
- "مات رؤوف"، 2012، www.aljabha.org/index.asp?!=70006
- "عنوان" 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=72159
- "لِمَن تُعَقِّد غصون الرّتم"، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=72655
- "مدار السرطان" (1)، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=70347
- "مدار السرطان" (2)، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=70512
- "مدار السرطان" (5)، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=71986
- "لقاء تحت الشتاء في خَلَّة يونس" (1-2)، 2012، www.aljabha.org/index.asp?i=73186
- "لقاء تحت الشتاء في خَلَّة يونس" (2)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=74864
- "الحريق"، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=78014
- "النحل في الرّبيع" (1)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=75996
- "النحل في الربيع" (2)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=76326
- "النحل في الربيع" (3)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=76981
- "النحل في الربيع" (4)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=77507
- "نواح الليل في نواحي الشمال" (2)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=79404
- "اعتذار لعصافير التركمان"، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=78161
- "مشوار الصيف" (1)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=79674

- "مشوار الصيف" (2)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=79801
- "مروج السعادة" (1)، 2013، www.aljabha.org/index.asp?i=81358
- "مروج السعادَة" (2)، 2014، www.aljabha.org/index.asp?i=81607
- "مروج السعادَة" (3)، 2014، www.aljabha.org/index.asp?i=81917
- "حطين" 2008، قصة نُشرَت على مدار 12 حلقة. www.aljabha.org/index.asp?!37460
- "لقاء المغول في عين جالوت وبلاد الاولان" (1)، 2009، www.aljabha.org/index.asp?!44795

المراجع باللغة العربيّة

أبو حنّا، حنّا. **عالم القصّة القصيرة**. (د.م)، 1983.

إمبرت، إنريكي. **القصة القصيرة: النظريَّة والتطبيق.** (ترجمة: علي منّوفي، مراجعة: صلاح فضل). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافَة، 2000.

بارط، رولان. **درس السيميولوجيا**. (ترجمة: ع. بنعبد العالي)، ط 3، الدار البيضاء: توبقال للنشر، 1993.

بَحراوي، حَسَن. **بنية الشكل الروائيّ**. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، 1990.

تودوروف تازفيتان باختين. **المبدأ الحواريّ**. (ترجمة: فخري صالح)، ط 2، الجزائر: دار توبقال، 1996.

حمد، محمّد. "الإسرائيليّ في مرآة الكاتب والكاتب في مرآة نفسه: نظرات في أدب سهيل كيوان". **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث**. 2011، ج 2. 331- 352.

جوف، فانسان. **الأدب عند رولان بارط**. اللاذقية: دار الحوار للنشر، 2004.

شجراوي، كلارا. **نظريّة الاستقبال والتّلقيّ: دراسة تطبيقيّة في ثلاثية نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي**. (أطروحة دكتوراه)، جامعة حيفا، 2011.

شحادَة، إبراهيم. **الكاتب في النَّصّ: دراسَة في روايَة ذات لصنع الله إبراهيم.** (أطروحَة ماجستير)، جامعَة حيفا، 2009.

صميدة، محمود. **الشخصيّة الفلسطينيّة في القصّة العبريّة القصيرة**. القاهرة: جامعة القاهرة مركز الدراسات الشرقيّة.

طه، إبراهيم. "صورة البطل الحديث في قصّة لمحمّد علي طه". **الكرمل** (18/19 - 1998)، ص 301-330.

عاميّ، محمّد نجيب. **الراوي في السّرد العربيّ المعاصر: رواية الثمانينات بتونس.** تونس: دار محمّد علي للنشر والتوزيع، 2001.

عبيد، محمّد صابر؛ بياتي، سوسن. **جماليّات التشكيل الروائيّ**. الدار البيضاء: مدارات الشرق للنشر، 2012.

العشري، أحمد. **البطل في مسرح الستينيّات بين النظريّة والتطبيق: دراسة تحليليّة**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1992.

عزّام، فؤاد. **شعريّة النّصّ السرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر**. حيفا: مجمع اللغة العربيّة، 2012.

غذّاميّ، عبد الله محمّد. **تأنيث القصيدَة والقارئ المختلف**. الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، 1993.

غنايم، محمود رجب. **المدار الصعب: رحلة القصّة الفلسطينيَّة في إسرائيل**. حيفا: منشورات الكرمل، 1995.

قاسم، سيزا. **بناء الرواية: دراسة مقارنة لنجيب محفوظ**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984.

مراد، عبد الرحمن مبروك. **بناء الزّمن في الرواية المعاصرة: رواية تيّار الوعي نموذجا (1967-1994)**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1998.

نابلسيّ، شاكر. **جماليّات المكان في الروايَة العربيَّة**. بيروت المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 1994.

مقالات من الشبكة العنكبوتيّة:

بربارة، راوية. 2012. "ملامح المرأة أدب محمّد نفّاع". موقع **الجبهة:** www.aljabha.org/index.asp?i=72831.

طه، إبراهيم. 2015/3/28. "فاطمة كون وعامر". موقع **الجبهة:** http://www.aljabha.org/index.asp?i=90945&tititi=%D9%81%D8%A7%D8%B7%D9%85%D8%A9...%20%22%D9%83%D9%88%D9%86%20%D9%88%D8%B9%D8%A7%D9%85%D8%B1%22

المراجع باللغة العبريّة:

ايفن، يوسف. **قاموس مصطلحات الأدب**. القدس: دار اتحاد الطلبة للنشر، 1978.

ريمون، كينون شلوميت. **القوانين الأدبيّة للقصة في أيامنا**. تل أبيب: مكتبة العمّال، 1984.

طه، ابراهيم. **ابتسامة حبيب متشائل: دراسة مقارنة للرّواية العبريّة الفلسطينيّة في اسرائيل**. 1999، تل أبيب: المستوطنة المُوحّدة.

المراجع باللغة الإنجليزيّة:

Barthes, R. 1977. "The Death of the Author". In *Image - Music - Text,* Stephen Heath (ed.), New York: Hilland Wang. pp. 142-148.

Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of fiction.* Chicago: University of Chicago press.

Domb, Risa. 1982. *The Arab in Hebrew Prose: 1911-1948.* London: Valentine, Mitchell.

Jouss, H.R. 1982. *Toward an Aesthetics of Reception.* Bringhton: Harvester Press.

Jayyusi, S. 1977. "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature". *Mundus Artium*, X: 1 (1977), pp. 35-49.

Hutcheon, L. 1988. *Poetics of Postmodernism*. London: Routledge.

Shen, D. 2011. "What is Implied Author?" *Style,* vol. 45, no. 1, Spring (2011), pp. 80-98.

Taha, I. 2002. "Semiotics of Literary meaning: a dual modle". *Semiotica* (2002), 139-¼, pp. 263-281.

Taha, I. 2002. *The Palestinian Novel: A communication Study.* London: Routlefge Curson.

Wimsatt, W.K. 1980. *The Verbal Icon: Studies in Meaning of Poetry.* London: Methuen.