المجمع 13 (2018/1439)، 233-253

مستويات اللُّغَة في رواية "إخطيّة" لإميل حبيبي

ناصر يعقوب*

يعدُّ إميل حبيبي رائدًا في أسلوبه الرِّوائيّ. يحاول البحث أن يُظْهر تجلِّيات هٰذا الأسلوب عبر تناوله للمستويات اللُّغوية المتعدِّدة في نسيج روايته "إخطيّة"، إذ يتناول خمسة مستويات، وهي: اللُّغَة الشِّعرية، اللَّهجات العاميَّة، اللُّغَة التَّاريخيَّة، اللُّغَة السَّرديَّة التُّراثيَّة القديمة، والأجناس المتخلِّلة.

- مقدِّمة:

يعدُّ إميل حبيبي[1] أحد الرُّوَّاد في مسيرة الإبداع الرِّوائيِّ العربيِّ. كما يعدُّ ثاني الرِّوائيِّين الفلسطينيِّين- بعد غسَّان كنفاني- من الَّذينَ كتبوا الرِّواية العربيَّة الجديدة من داخل فلسطين لا من خارجها[2]، من خلال تجربة سرديَّة وجماليَّة متميِّزة بتقنيَّاتها الرِّوائيَّة

---

* رئيس قسم العلوم الأساسيَّة/ كلِّيَّة الحصن الجامعيَّة/ جامعة البلقاء التَّطبيقيَّة/الأردن.

[1] إميل حبيبي (1921-1996) روائيٌّ فلسطينيٌّ وصحافيٌّ وسياسيٌّ. علامة بارزة في تاريخ الرِّواية الفلسطينيَّة والعربيَّة. ولد في حيفا. في سنة 1968 ظهرت أوَّل مجموعة قصصيَّة له وكانت بعنوان "سداسيَّة الأيَّام السِّتَّة". وفي العام 1974 ظهرت روايته الأولى "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النَّحس المتشائل". وقد أثارت هٰذِهِ الرِّواية جدلًا وضع إميل حبيبي في موقع متميِّز بين كُتَّاب الرِّواية. وفي عام 1980 صدرت لإميل حبيبي مسرحيَّة بعنوان "لكع بن لكع" وقد تمَّ تمثيلها وإخراجها في عدد من الأقطار العربيَّة. وفي عام 1985 ظهرت له رواية ثانية بعنوان "إخطيّه"، وفي سنة 1991 نشر رواية بعنوان: "خرافيَّة سرايا بنت الغول"، وهي مزيج من الرِّواية والسِّيرة. وفي عام 1992 كتب مسرحيَّة بعنوان: "أمُّ الرُّوبابيكا" نشرت في العدد الثَّاني من مجلَّة "مشارف" ولم تطبع مستقلَّة، بل نشرت في أعماله الكاملة (النَّاصرة 1997) . وبعد وفاته صدرت أعماله الكاملة بإشراف نجله سلام في مجلَّد ضمَّ 982 صفحة. وكان قد أنشأ في آب/ أغسطس 1995 مجلَّة "مشارف الدَّوريَّة". ومنح وسام القدس (1990) وجائزة الدَّولة في الأدب (1992) . دفن في حيفا وكتب على قبره كلمة: باقٍ في حيفا. انظر: إميل حبيبي: الموسوعة الفلسطينيَّة: https://www.palestinapedia.net

[2] انظر: علُّوش، سعيد. عنف المتخيَّل الرِّوائيّ في أعمال إميل حبيبي، بيروت: مركز الإنماء القومي، 1986.

الحداثيَّة، وخصوصيَّة مضامينها عبر تصويره للمعاناة الفلسطينيَّة بأبعادها المختلفة في الدَّاخل، تُغذِّي هٰذِهِ التَّجربة ثقافة موسوعيَّة عميقة.

يحاول البحث أن يُبرز جانبًا من هٰذِهِ التَّجربة الإبداعيَّة المتميِّزة، من خلال تناوله لأسلوب إميل حبيبي الرِّوائيّ، فيظهر تجلّيات هٰذا الأسلوب وجماليَّاته في بنية النسيج الرِّوائيّ عبر تناوله للمستويات اللُّغويَّة المتعدِّدة في نسيج روايته "إخطيّة"، إذ يتناول خمسة مستويات، وهي: اللُّغَة الشِّعريَّة، اللَّهجات العامّيَّة، اللُّغَة التَّاريخيَّة، اللُّغَة السَّرديَّة التُّراثيَّة القديمة، والأجناس المتخلِّلة.

1- اللُّغَة الشِّعريَّة:

يعتمد المؤلِّف في لغته على المجاز، إذ لا نقصد بالمجاز اللُّغويّ كلمات النَّصّ، وإنَّما جملة الوسائل الَّتي يكابد المؤلِّف في استخدامها للوصول إلى تحميل لغته أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيحاء إليه؛ للخروج بالنَّصّ من مساره النَّفعيّ إلى منحًى جماليٍّ جُوَّانيٍّ[1]. وَبِذٰلِكَ أكسب المجاز لغة الرِّواية في كثير من مقاطعها طبيعة إيحائيَّة ورمزيَّة، من مثل قول السَّارد (الراوي العليم):

> "كنّا أولادًا. وأراني، أرانا، جميعًا، قصار القامة، بين المَكْوَر والعود- قصار القامة. وكانت الشَّجرة طويلة طويلة حتَّى لا نهاية لطولها. وكان الوقت عصرًا. وكانت الرِّيح تعصف بالبحيرة وتكنس سطحها زبدًا. وكان الموج يشبّ نحو السَّماء، كما تفعل سروة. ليفكَّ أقدامه من سلاسل البحيرة. ثُمَّ يطأطئ رؤوسه استكانة كما تأبى أن تفعل سروة"[2].

إنّ تمحْور السَّرد في الرِّواية حول السَّارد (الرَّاوي العليم)، والشَّخصيَّات الأخرى (عبد الكريم، أبو العبَّاس، عطيّة، إخطيّة، ...) عبر صيغتين رئيسيَّتين في الخطاب (المسرود، المنقول)، أدَّى إلى طغيان المسرود الذَّاتيّ والمنقول الذَّاتيّ على السَّرد، فتحوَّلا بِذٰلِكَ

---

[1] انظر: العلَّاق، علي. شعريَّة الرِّواية. علامات في النَّقد: جدَّة، ج23، م6، مارس 1997، ص106.

[2] حبيبي، إميل. إخطيّة. رواية. عمَّان: دار الشُّروق، 2006، ص141.

(السَّارد، الشَّخصيَّات) إلى مبأر (موضوعًا)، وَهٰذا الأمر جعل لغة الرِّواية- في كثير من مقاطعها- تقترب من لغة التَّأمُّلات والخواطر والإيحاء الشِّعريّ عبر مدار التَّشبيه والاستعارة الَّتي ساهمت بدورها في الكشف عن مكنون الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة، وإيقاظ هواجسها وكوابيسها، من مثل:

- يقول السَّارد "الرَّاوي العليم): "وَلٰكِنَّ النَّدم، كما السَّيف المسلول، يلمع ويجرح ويبقى في الصَّدر لا يبرح"[1].
- ويقول: "يغلب ضجيج السَّيَّارات، الآن، على أنين جبل الكرمل وهو يحمل، على ظهره أثقال الحضارة. فأين يلتقي، الآن، صِبْيَةُ وصبايا حيفا؟ "وادي العشَّاق" أصبح زفتًا وقطرانًا"[2].
- ويقول: "أبكي عليك، يا عبد الكريم، يا الَّذي قضيت أحلى سني حياتك وأنت تبكي عليها بكاءً داخليًّا- دمعًا ينزف من القلب على القلب- كالدُّمَّل ذي الرَّأس الدَّاخليّ، وكنت تبكي على نفسك"[3].
- ويقول: "كان الانقلاب بركانيًّا وَلٰكِنَّهُ لم يقلب الدُّنيا علينا أشدَّ مِمَّا قلبها علينا في حيفا وغيرها من المدن. فهناك لم يُبْقِ البركان منَّا سوى رماد وبضعة أفواه تنفخ في رماد وريح تعصف بقاع صفصف. وكانت الرِّيح تذري الرَّماد أشباحًا، وكنت، يا عبد الرَّحمٰن، واحدًا منها"[4].
- وتتكرَّر اللَّازمة في الدَّفتر الثَّالث "وادي عبقر": ذهب الَّذينَ أُحبُّهم"[5].

---

[1] الرِّواية. ص27.

[2] الرِّواية. ص36.

[3] الرِّواية. ص111.

[4] الرِّواية. ص149.

[5] الرِّواية. ص158، 159، 160.

أتاحت اللُّغَة التَّوغُّل في الذَّات واختراق عوالم الباطن من خلال صوغها الذَّاتيّ، وهي تسترفد من شحنته الذَّاتيَّة، إذ جعلت اللُّغَة في بعض مقاطع الرِّواية- منها المقاطع السَّابقة- تقترب من التَّأمُّلات والخواطر والإيحاء الشِّعري. إنَّنا إزاء لغة سرديَّة تحمل هواجس الذَّات، وتنزاح نحو لغة الشِّعْر من خلال اقتصاد لفظيٍّ يضمن للخطاب الرِّوائيّ شروط الانتقال وواقعيَّته نحو لغة تجعل من الاستيهام والبلاغة مرجعيَّة أساسيَّة في استبطان أغوار الذَّات السَّحيقة[1]، فالمظاهر الشِّعريَّة في لغة الرِّواية تتقاطع مع الشِّعْر في قيم الكثافة البلاغيَّة، عبر تحرير اللُّغَة من قبضة الشِّعْر والشَّاعر[2]. وأصبحت هٰذِهِ القيم البلاغيَّة (مجاز، استعارة) مسكونة ومكتظَّة بانكسارات الأنا والشَّخصيَّات وهمومها وآلامها.

تتجلَّى لغة التَّأمُّلات والخواطر والإيحاء الشِّعريّ السَّابقة عبر اندفاع مظاهر التَّعبير وتراكيبه إلى مدى شعريٍّ أبعد، مسكون بقوَّة استعاريَّة (مجازيَّة واضحة)، وعبر شحنة شعريَّة تُشِعُّ من ذٰلِكَ الجذر الأصلي لها (تنفخ في رماد، ذهب الَّذينَ أُحبُّهم)، ففا رقت شكلها القديم غير أنَّها احتفظت بالمحتوى التَّشبيهيّ أو الاستعاريّ. فإذا كان هٰذا المحتوى المجازيّ أو الاستعاريّ يسهم في الكشف عن بواطن هٰذِهِ الشَّخصيَّات وما تكابده من ألم ومعاناة وندم، فإنّها لا تنفكُّ ترصد تحوُّلات الواقع المؤلم، الواقع المادِّي الَّذي أحدثه الاحتلال على الأماكن والشَّخصيَّات (دواخل الشَّخصيَّات).

إنّ اللُّغَة مختارة بدقَّة مازجة بين التَّحوُّل المكانيّ وتحوُّل الشَّخصيَّات الجوَّانيّ عبر رصد هٰذا التَّحوّل؛ مِمَّا جعلها تقترب من لغة التَّأمُّلات والخواطر والإيحاء الشِّعريّ، وبذلك غدت لغة قائمة على علاقة الانسجام والتوتر، الانسجام بين الأمكنة والشخصيات، والتَّوتُّر بين الآخر (الدَّخيل) والشَّخصيَّات.

---

[1] انظر: ابن الهاني، سعيد. شعريَّة التَّعدُّد اللُّغويّ في رواية "سرايا بنت الغول"، علامات في النَّقد، م14، ع 54، 2004، ص576-575.

[2] انظر: الطّلبة، محمد سالم. مستويات اللُّغَة في السَّرد العربي المعاصر. بيروت: دار الانتشار العربي، 2008، ص64.

2- اللَّهجات العامِّيَّة:

تتخلَّل اللَّهجات العامِّيَّة في الرِّواية عبر الأصوات والأمثال والمردودات الشَّعبيَّة، الَّتي تؤكِّد ما ذهب إليه باختين من ارتباط الملفوظ بالوعي الاجتماعيّ والإيديولوجيّ القائم حول ذٰلِكَ الملفوظ، تمكِّنه من تجسيد أصوات وحوارات اجتماعية، وتضمن للمؤلِّف واقعيَّة الانتماء للمجتمع والتَّاريخ[1].

فالمتَّكآت اللَّفظيَّة تتجاوز حدود الاستعمال الفرديّ إلى الاستعمال الجماعيّ، إذ يستعملها الفلسطينيُّون في أحاديثهم اليوميَّة. وَبِذٰلِكَ فهي تمنح الرِّواية مزيدًا من الالتصاق بمحيلتها وواقعها، كما تمنحها نوعًا من التَّنوُّع الجمالي عبر تعدُّده اللُّغويّ. ويعدّ إميل حبيبي من أبرز الرِّوائيِّين العرب الَّذينَ عمدوا إلى هٰذا التَّشخيص الجماليّ مرتكزًا على ثقافة عميقة ومعرفة لغويَّة واسعة.

- يقول الرَّاوي العليم: "كان والدي يدقُّ الأرض بعصاه ... ثُمَّ يلقي السُّؤال: فكيف اهتدى "قريد العشّ" إلى لونها؟[2].
- ويقول، في وصف الإنجليزيّ (المدير): "فأنعمت عليه الوالدة، رحمها الله، بِهٰذا التَّشبيه، فقالت: سحنته بلون زمكّ ديكنا"[3].
- ويقول: "فصاح: عليّ وعلى أعدائي، يا ربّ"[4].
- ويقول: "فضاعت الطَّاسة بأسلوب ديمقراطي، ساوينا فيه بين المسؤول والمرؤوس"[5].
- ويقول: "بادره المحامي هاتفًا بكلمة واحدة: خشَّب"[6].

---

[1] انظر: باختين، ميخائيل. الخطاب الرِّوائي، ط2، ترجمة وتقديم: محمَّد برادة، الرَّباط: دار الأمان، 1987، ص43، 44.

[2] الرواية. ص12.

[3] الرِّواية. ص25، 26.

[4] الرِّواية. ص28.

[5] الرِّواية. ص44.

[6] الرِّواية. ص61.

- ويقول: "آثر الشُّيوعيُّون الصَّمت على هٰذا الدّس، وخصوصًا وأنَّهم يعرفون أَنَّهُ ما من دخَّان بلا نار"[1].
- ويقول: "هل تذكر الولد العفريت الَّذي اسمه فريد؟"[2].
- ويقول: "وأيّنا، يا عبد الكريم"[3].
- ويقول: "أنت أهبل يا عبدو؟ وما أهبل منك إلَّا ضبَّاط الشُّرطة المحقِّقون"[4].

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

إنَّ المحيط الحقيقيَّ للملفوظ الشَّعبيِّ داخل الرِّواية يتكوَّن من الكثرة اللِّسانيَّة المسوَّغة في حوار، لٰكِنَّها ملموسة ومشبعة من حيث المضمون، وَمُنَبَّرَة مثل ملفوظ فرديٍّ[5]. وَبِذٰلِكَ يصبح النَّسيج الجماليُّ للُّغة عبر تعدُّده اللِّسانيِّ- الَّذي يأخذ طابعًا فرديًّا-في بعض مواضعه- بلغة شعبيَّة أو نبرة شعبيَّة- حاملًا لوجهة نظر شعبيَّة مغلَّفة برؤية. فكلام المحامي مع الفلَّاح من خلال منطوقة بنبرة صوتيَّة شديدة "خشَّب"، يعكس شخصيَّة المحامي وطبعه ورؤيته للمحتلِّ. وَكَذٰلِكَ: الأب، ورؤية الأمِّ للإنجليزيِّ، فرغم قدم سنِّ الأمِّ إلَّا أَنَّها ظلَّت قويَّة في وضعها النَّفسيِّ والاجتماعيِّ للإنجليزيِّ بما يحمله وصفها "زمك ديكنا" من دلالات اللَّون والسِّن. وَهٰذا يمثّل انتصارًا للذَّاكرة اللُّغويَّة الفلسطينيَّة.

---

[1] الرِّواية.ص75.

[2] الرِّواية.ص118.

[3] الرِّواية. ص118.

[4] الرِّواية. ص126.

[5] انظر: باختين. الخطاب الرِّوائيّ، ص45.

ويتعزَّز التَّشخيص اللُّغويُّ الجماليُّ عبر استدراج الكاتب لأمثال شعبيَّة ومردودات غنائيَّة، نذكر منها.

- يقول: "الباب الَّذي يأتيك منه الرّيح سدّه واستريح" (استرح)؟"[1].
- ويقول: "ماذا سيبقى منه، شكلًا وقدًّا؟" ولٰكِنْ، ما بالعين حيلة"[2].
- ويقول: "فإنَّ: الموت، مع النَّاس، نعاس" و"حطْ راسك بين الرُّؤوس وقل: يا قَطَّاع الرُّووس"[3].
- ويقول: "أنت تريد أن تأكل العنب أم تقاتل النَّاطور؟"[4].
- ويقول: "فيتضاحكان ويدعهما يبتعدان عن ناظريه كما الشَّرّ إبعد عنه وغنِّ له"[5].

يبدو من خلال المقاطع السَّابقة أنّ المؤلِّف يراهن عليها في تحقيق متعة اللَّذَّة بالأمثال الشَّعبيَّة، وتشغيلها من منطق تنشيط الذَّاكرة الفلسطينيَّة الجماعيَّة. إذ تكتسب داخل الرِّواية قيمة تعبيريَّة وتصويريَّة في نسيج الرِّواية اللُّغويِّ اعتبارًا لقيمتها التَّداوليَّة خارج الرِّواية وداخلها. وتحضر المردَّدات الشَّعبيَّة بفضاء الرِّواية، من مثل:

- "تمريّة، يا تمريّة. الحبّة وقيّة يا تمريّة"[6].
- "هل رأيت النَّار في حلّة نار
  أم شربت الخمر في كأس محار؟"[7].
- "هٰذي الجنَّة وهيّ النار

---

[1] الرِّواية. ص14.

[2] الرِّواية. ص19.

[3] الرِّواية. ص56.

[4] الرِّواية. ص72.

[5] الرِّواية. ص95.

[6] الرِّواية. ص82.

[7] الرِّواية. ص125.

إفهم إفهم يا حمار!"[1].

فضلًا عن كون هٰذِهِ المردَّدات عناصر تشكيليَّة نصِّيَّة تملأ فضاء النَّصِّ من حيث التَّصريف الإبداعيِّ لها؛ فَإِنَّها من جهة أخرى تفصح عن الإدراك الكرنفالي للعالم[2]، وبثِّ عناصر الألفة الَّتي تتغذَّى من الرَّصيد التُّراثي المكتوب والشَّفويِّ، كعامل يقوِّي حوافز التَّأويل عند القارئ، ويكون عبارة عن قنوات ضروريَّة لتمرير عنصر التَّشويق والإثارة.

تؤدِّي المردَّدات الغنائيَّة الشَّعبيَّة دورًا تشخيصيًّا لصور المتكلِّمين وأوضاعهم داخل بنية الخطاب الرِّوائيِّ. كما تتمظهر بلاغيًّا عبر جمل قصيرة متراصَّة ومختزلة بهدف تجذير الإيهام بالواقع، وتزيل وهم الانفصال عنه.

3- اللُّغَة التَّاريخيَّة:

تبرز في نسيج اللُّغَة الرِّوائيِّ لغة الخبر التَّاريخيِّ، من مثل:

- "وجاب المسعوديُّ في الآفاق ودخل الهند والسِّند و"بلاد سفالة والواق واق من أقاصي أرض الزُّنج"، وعرّج على بلادنا فلسطين وزار "قرية يقال لها النَّاصرة من بلاد اللَّجُّون". قال: "ورأيت في هٰذِهِ القرية كنيسة تعظِّمها النَّصارى، وفيها توابيت من حجارة فيها عظام الموتى يسيل فيها زيت ثخين كالرُّبِّ تتبرَّك به النَّصارى". وَلٰكِنَّهُ اختار طريقًا إلى "قرية النَّاصرة"، وادي "عارا" وذكرها بِهٰذا الاسم لا "عاره" كما نكتبها الآن"[3].
- "سوى عائلة عبد الكريم، فحين كانوا يسلسلون شجرتها العائليَّة كانوا يتوقَّفون عند ساحة البرج الَّذي بناه الظَّاهر العمر ويقولون: التجأ جدودنا إليه نجاة من مذبحة حيفا القديمة الَّتي اقترفها الصَّليبيُّون، وكانوا النَّاجين الوحيدين من المذبحة"[4].

---

(1) الرِّواية. ص139.

(2) انظر: ابن الهاني، شعريَّة التَّعدُّد اللُّغويِّ في رواية "سرايا بنت الغول"، ص580.

(3) الرِّواية. ص54.

(4) الرِّواية. ص116.

- "حتَّى ينتزعوا منها اعترافًا بصلة قربى، أو، على الأقلِّ، جيرة مع صلاح الدِّين الأيُّوبيِّ الطَّبراويّ، أو مع طبيبه اليهوديِّ موسى بن ميمون الَّذي يسمّونه، تنصُّلًا من هٰذا الأصل، "رمبام"، وسمّوا باسمه مستشفى الحكومة القديم في حيفا القائم على شاطئ حيفا القديمة حتَّى يومنا هٰذا، وكنَّا نسمِّيه باسم طبيبه الأوَّل الشَّهير، الدُّرزي العربي، "مستشفى الدُّكتور حمزة"[1].

يبرز من خلال المقاطع السَّابقة، وغيرها من مقاطع الرِّواية، وعي تاريخيٌّ حادٌّ لدى إميل حبيبي، يرتبط بتوثيق الأشخاص والأماكن والوقائع التَّاريخيَّة. وَذٰلِكَ توثيقًا مضادًّا للاستلاب والهدم الَّذي يتعرَّض له التَّاريخ الفلسطينيُّ الحديث والذَّاكرة الفلسطينيَّة الجماعيَّة.

تقدّم الرِّواية عبر لغة الخبر التَّاريخي حقائق تاريخيَّة بالغة الدِّقَّة للتَّاريخ والجغرافيا الفلسطينيَّة، إذ تحرص على تسجيل الأزمنة والأمكنة وتاريخها الحقيقيِّ لا الخرافيِّ. ويتخلَّل هٰذا التَّسجيل ملفوظًا ولغة تاريخيَّة مليئة ومشبعة برائحة المكان وتاريخه وجماليَّته وساكنيه.

كما نجد في الرِّواية ذكرًا لكثير من الأماكن والشَّوارع والسَّاحات العامَّة الَّتي تتعرَّض أو تعرَّضت للتَّغيير والتَّبديل لطمس هويتها، فيحاول المؤلِّف توثيق هٰذه الأماكن وما يتعرَّض له الواقع الفلسطينيُّ، من مثل:

- في حيفا: جسر شلّ أصبح "جسر باز"[2]، وَكَذٰلِكَ: شارع النَّاصرة أصبح "إسرائيل بار يهودا"[3]، في الكرمل: ساحة الخمرة أصبحت "ساحة باريس"[4].

---

[1] الرِّواية. ص24.

[2] الرِّواية. ص33.

[3] الرِّواية. ص34.

[4] الرِّواية. ص37.

4- اللُّغَة السَّرديَّة التُّراثيَّة القديمة:

يتخلَّل نسيج لغة الرِّواية مظاهر أسلوبيَّة تنتمي إلى أساليب النَّثر العربيّ القديم، إذ تتلبَّس لغة الرِّواية بالشَّكل العامّ للغة الإطار النَّصّيّ للخطابات القديمة المستلهمة. وَهٰذا يعكس عمق الرُّؤية لدى الكاتب، واتِّساع آفاقه المعرفيَّة، وتعدُّد خبراته الإبداعيَّة في استيعاب اللُّغَة التُّراثيَّة القديمة وهضمها، ووعيًا بالفنِّيَّات المعاصرة لإجرائها[1].

ويهدف التَّفاعل النَّصّيُّ عبر أساليبه اللُّغويَّة إلى تجاوز أحاديَّة اللُّغَة الرِّوائيَّة والخطِّيَّة التَّقليديَّة للرِّواية الكلاسيكيَّة، وإضفاء طابع جماليٍّ على لغة النَّصّ عبر تطعيمه بِهٰذِهِ الأساليب. وَبِذٰلِكَ تبرز قصديَّة الصَّنعة في استقطاب أساليب بلاغيَّة سرديَّة تراثيَّة تهدف إلى بلورة طريقة جديدة في لغة السَّرد تعتمد عتاقة مورفولوجيَّة عبر كتابة إسناديَّة تنتسب إلى المؤلَّفات الأدبيَّة النَّثريَّة القديمة. ويتجلَّى ذٰلِكَ بحضور أشكال تعود إلى النَّثْر العربيّ القديم، ومن المقاطع الدَّالَّة على ذٰلِكَ:

- "وهل تصدِّقونني إذا أخبرتكم، وها أنا فاعل، بما شاهدنا جماعة من هواة صيد السَّمك، من "غول" أقعى لنا على يمين الشَّارع"[2].
- "فقلت: أَمَّا أنا فحين أشاهد هٰذِهِ الأقزام، وأُشاهدها، أتيقَّن أَنَّ الشّدّة تشدّني، وَأَنَّني أصارع الخبَّ حَتَّى لا يغرقني تحته"[3].
- "أيٌّ منَّا، يا عبد الكريم، لم يغضَّ الطَّرف عنها ويُشيح بوجهه خوفًا من أن تعترف باسمه؟"[4].
- "فكنَّا نشقُّ عباب اللَّيل ونحرسه من لصوص الأمن والظَّلام"[5].

---

[1] انظر: الطُّلبة. مستويات اللُّغَة في السَّرد العربيّ المعاصر، ص45.

[2] الرِّواية. ص16.

[3] الرِّواية. ص18.

[4] الرِّواية. ص128.

[5] الرِّواية. ص86.

- "فأمسك عن السُّؤال غير المباح وأنا أضرس بأسناني قهرًا، وأخرس جهرًا عن قوم لا ينفكُّون يبلّطون بحرًا فيما تجري دماؤهم نهرًا، ولا يضمرون إلَّا لأنفسهم شرًّا، جوًّا وبرًّا وبحرًا"[1].
- "فحشر جسمه بطوله الفارغ، بين رموش عينيه متناومًا لِهٰذا العدوِّ. وأقعى له، بين الرُّموش متحفِّزًا للانقضاض ما إن تبدر نأمة"[2].

يتَّضح ميل الكاتب إلى استحضار أشكال لفظيَّة تتَّخذ سمة الغرابة مِمَّا يبرز ديناميَّة اشتغال الموروث اللُّغويِّ القديم. ويتعمَّق هٰذا الميل عبر حضور ملفوظات ذات صيغ أسلوبيَّة نمطيَّة تعتمد التَّناغم والتَّجانس الصَّوتيَّ من خلال الجناس والطِّباق وغيرهما من صور البلاغة العربيَّة التَّقليديَّة، الَّتي كان يعتمدها الأقدمون في كتاباتهم، من مثل:

- "الاستسلام التَّامّ لِهٰذا الإيمان والموت الزُّؤام المبرَّر من قبل الضَّحيَّة أيضًا"[3].
- "فهل ظلَّت إخطيّه لا تنجب البنات، طول هٰذا العمر، إلَّا سفاحًا فلا ينجبن إلَّا البنات وَإِلَّا سفاحًا جاريات في الشَّوارع حافيات معفَّرات، منعوفات الشَّعر، عاريات مشمِّرات؟"[4].
- "يلمع ويجرح ويبقى في الصَّدر لا يبرح"[5].
- "وكلاهما شاعر لا خيل عندهم ولا مال"[6].
- "وَذٰلِكَ هرم من الأجاص الخشبيّ الأصفر الباهت لا ماء فيه ولا حياء"[7].

---

[1] الرِّواية. ص72.

[2] الرِّواية. ص91.

[3] الرِّواية. ص43.

[4] الرِّواية. ص122.

[5] الرِّواية. ص27.

[6] الرِّواية. ص23.

[7] الرِّواية. ص26.

تزداد واقعيَّة الانتقال نحو تعميق مظاهر صنعة الشَّكل، من خلال الاعتماد على التَّكرار والاشتقاق وأنماط بلاغيَّة مثل طباق السَّلب والإيجاب بوصفها شكلًا من أشكال الوعي اللُّغويّ المؤسلب في لغة الرِّواية، ضامنًا لِذٰلِكَ التَّنوُّع اللُّغويّ المناسب وجماليَّته في الخطاب الرِّوائي، ومن الأمثلة على ذٰلِكَ:

- "امّحّت من ذاكرته، محوًا تامًّا"[1].
- "فقد التجأ أكثرهم إلى ذٰلِكَ الجار، والدَّار بالدَّار والجار بالجار، فلمَّا دار عليهم الزَّمن وجار التجأوا إلى ديار الجار"[2].
- "وناس متحيِّرون بين الواقفين والرَّاكضين. وبين الرَّاكضين شمالًا والرَّاكضين جنوبًا يركضون في هٰذا الاتِّجاه فيندمون ويعودون أدراجهم راكضين في الاتِّجاه المغاير"[3].
- "فمع أَنَّهُ حججه حجّة حجّة، وبين الحجّة والحجّة فترة استيعاب زمنيَّة، كما لو أنّه رسَّام مبدع ومذهل ويشحط في اللَّوحة شحطة"[4].
- "فحمَلونا إلى المحكمة حملًا، فتحاملنا على ضيق ذات اليد وذات الجيب"[5].
- "فكان يدفعهم من أكتافهم دفعًا خشنًا"[6].
- "ومنهم من دخل إلى الكنيست وخرج، ومنهم من دخل إلى سلك القضاء ولم يخرج. ومنهم من أدخلته خطيئته إلى السِّجن، ومنهم من لم تدخله خطيئته إلى السِّجن"[7].
- "فلمَّا أُشيع أَنَّهُ ماض تظاهرت بالابتسام ابتسامة ذات ماضٍ يتستَّر على ماضٍ ذي ماضٍ"[1].

---

[1] الرِّواية. ص14.

[2] الرِّواية. ص21.

[3] الرِّواية. ص41.

[4] الرِّواية. ص50.

[5] الرِّواية. ص66.

[6] الرِّواية. ص90.

[7] الرِّواية. ص114.

- "ذهب الَّذينَ نحبُّهم وبقي الَّذينَ نحبُّهم. فمَنْ مِنَ الَّذينَ نحبُّهم ذهب ومَنْ مِنَ الَّذينَ نحبُّهم لم يذهب"[2].

تذكّرنا المقاطع السَّابقة بأسلوب المقامات والنَّثر العربيّ القديم. إذ إنَّ التَّفاعل النَّصّيَّ لدى حبيبي يتجاوز المادَّة الحكائيَّة إلى التَّفاعل من خلال الأسلوب المبني على هاجس الاستلهام للأساليب التُّراثيَّة بهدف خلق كتابة جديدة وشكل فنّيٍّ جديد للغة الرّواية. فأسلوب الرّواية كما نلحظ يمثِّل تشرُّبًا عميقًا للأساليب النَّثريَّة القديمة، ثُمَّ إعادة صياغة بإحكام على مستوى الشَّكل عبر الاستيعاب والتَّحويل؟[3].

وَبِذٰلِكَ نستطيع الاهتداء في متن النَّصّ الرّوائيّ إلى عدَّة تمظهرات نصّيَّة تحقَّقت من خلالها أسلبة اللُّغات عبر العودة إلى قالب اللُّغَة التُّراثيَّة وأسلبتها بارروديًّا كمظهر من مظاهر الصَّنعة الرّوائيَّة، الَّتي تمنح- من منظور باختين- للوعي اللِّسانيّ الحسَّ الخاصَّ به في توضيح اللُّغَة، كما تحقِّق كَذٰلِكَ: الحدَّ الأقصى من الجماليَّة الممكنة في النَّثْر الرّوائيّ[4]، ومن الأمثلة على ذٰلِكَ:

- "كان والدي الَّذي لم يحمل معه من القرية إلى المدينة من متاع الدُّنيا سوى عصا يتوكّأ عليها، وإخوتي الكبار يتوكَّأ عليهم، ووالدتنا، وهي حامل بي، يتوكّأ عليها"[5].
- "ولم يلتقوا، في حياتهم، الغول والعنقاء والخلَّ الوفيَّ، ويعتبرون سرور الفقراء، وحبورهم اعتداء على ممتلكات أولاد النِّعمة"[6].

---

(1) الرّواية. ص115.

(2) الرّواية. ص148.

(3) انظر: الطُّلبة. مستويات اللُّغَة في السَّرد العربيّ المعاصر. ص47، 48.

(4) انظر: باختين. الخطاب الرّوائي، ص111-81.

(5) الرّواية. ص11.

(6) الرّواية. ص13.

- "فخرج ضبَّاط البوليس ... ليتفرَّجوا على هٰذا الازدحام العجيب، وقد أُسقط في أيديهم فلا تسجيل مخالفات، ولا يؤتي هرجهم ومرجهم، إِلَّا ضِغثًا على إبَّالة"[1].
- "ومن الإكثار في الحديث، في الاجتماعات الكثيرة، يبدأ التَّحديث وأمرهم شورى بينهم"[2].
- "فأفرج ما بين إصبعي يده اليمنى في وجوههم علامة النَّصر، وقال: فَرَدُّوا العلامة عليه بأحسن منها انفراجًا"[3].
- "فقد أخذ ألبابهم وأسكنهم فسيح الصَّمت وعقد ألسنتهم وكمّ أفواههم وخمّدهم وخشَّبَهُمْ ونوَّمهم تنويمًا حَتَّى كأنّ على رؤوسهم الطَّير"[4].
- "وها نحن، قال، نعود ونلعب وما بُدّلنا تبديلًا"[5].
- "فلا هي شرقيَّة ولا هي غربيَّة ولا مبادئ له سوى فلسطين"[6].
- "لقد أوقفنا محامي "الجاغور" والحقُّ يقال، في حيص بيص"[7].
- "فأثار دهشة المحقِّقين الَّذينَ أحاطوا به إحاطة السِّوار بالمعصم"[8].
- "فقال ما قال مِمَّا جعلنا نؤمن بأنَّ العِرق دسّاس، وكلُّنا سواسية لا فضل لعربيٍّ على أعجمي إِلَّا به"[9].

---

[1] الرِّواية. ص40.

[2] الرِّواية. ص44.

[3] الرِّواية. ص70.

[4] الرِّواية. ص49، 49.

[5] الرِّواية. ص69

[6] الرِّواية. ص69.

[7] الرِّواية. ص70.

[8] الرِّواية. ص96.

[9] الرِّواية. ص102.

- فكيف اهتدى إليها هٰؤُلاءِ النَّاس –هٰؤُلاءِ النَّاس؟! بل قالوا إنَّ عددًا منهم شاهدوها، وقالوا "حيّة تسعى؟!"[1].

تمثّل النَّماذج السَّابقة تفاعلًا نصِّيًّا قصديًّا إمَّا "تحويلًا" أو "تحقيقًا"، أو خرقًا للأطر القوليَّة والدَّلاليَّة في القرآن الكريم والحديث الشَّريف والمثل العربيِّ الفصيح، إذ تتَّخذ من لغتها ودلالاتها إطارًا يحاك (من حوله وبه) النَّصُّ الرِّوائيُّ، فتدلُّ عليه ويوحي بها. وَهٰذا الشَّكل الرِّوائيُّ المبدع الجديد يمكن أن يندرج ضمن النُّصوص العالمة (savante)؛ لأنّ تداولها مقصور على نماذج خاصَّة من القرَّاء[2]. فالكاتب يتجاوز التَّوظيف الشَّكليَّ للغة القرآن والحديث والمثل الفصيح إلى التَّلبُّس باللُّغة، وإكسابها بعدًا إيحائيًّا ورمزيًّا في نسيجه الحكائيِّ الرِّوائيِّ القائم على فكرة استلهامه الواعي للنَّصِّ القديم، دون أن يغفل تقديم بنياته بوصفها جزءًا مكوّنًا من ذاكرتنا الجماعيَّة، ثُمَّ تعميق وعينا به شكلًا ودلالة وحضوره فينا.

5- الأجناس المتخلِّلة: الشِّعْرُ أنموذجًا:

يتجلَّى مثال نمذجة التَّناصِّ بتسجيل المكوّنات الاستشهاديَّة: استشهادات من مؤلَّفات أدبيَّة وفلسفيَّة وشعريَّة، إذ إنَّ هٰذا التَّسجيل يدعم الإيهام المرجعيَّ، ويعيد تنشيط اللُّغَة الجماعيَّة روائيًّا بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليًّا"[3].

أصبح النَّصُّ الحديث- كما يرى بارت- نسيجًا من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللُّغات القديمة والمعاصرة الَّتي تخترقه بكامله[4]. تنفتح الرِّواية على التَّناصِّ بكلِّ أشكاله

---

[1] الرِّواية. ص110.

[2] انظر: الطُّلبة. مستويات اللُّغَة في السَّرد العربيِّ المعاصر. ص47.

[3] انظر: كريزنسكي، فلاديمير. من أجل سيميائيَّة تعاقبيَّة للرِّواية، ت: عبد الحميد عقار، ضمن كتاب "طرائق تحليل السَّرد الأدبيِّ"، الرَّباط : منشورات اتِّحاد كتّاب المغرب ، 1992، ص208.

[4] انظر: بارت، رولان. درس السِّيميولوجيا، ت: عبد السَّلام بنعبد العالي، تونس: دار توبقال للنَّشر، 1986، ص63.

قديمة وحديثة: تضمين، اقتباس، وتناصّ امتصاص، وتناصّ وحوار؛ لتغدو الرّواية عبر ذٰلِكَ التَّناصِّ مع التُّراث العربيّ والعالميّ (قرآن، حديث، شعر، أمثال، حكم، ...) ملتقى لتقاطع خطابات متنوّعة، وتضافر مقبوسات ثقافيَّة وحضاريَّة سابقة أو معاصرة. فالرّواية تنشر في شبكتها السَّرديَّة فضاءً واسعًا من النُّصوص المتشابكة، الَّتي تصبُّ في شرايين المحكي؛ لتغذّي سرديَّته ووصفه وحواراته.

إنّ الخطابات الأدبيَّة المتنوّعة الَّتي تحضر في نصّ الرّواية تتوزَّع بين أجناس متلفَّظًا بها من طرف الشَّخصيَّات، أو مسرودة عنها. وسنعرض لنموذج من التَّناصّ مع الموروث الشّعريّ العربيّ القديم.

يقول الرَّاوي العليم:

- "وأقفر من أهله شارع عبَّاس، ذهبت سروة وأُخوتها كما ذهبت، من قبلها، إخطيّة"[1].

تتآكل من خلال هٰذِهِ الملفوظات، السُّلطة النَّصّيَّة للموروث الشّعريّ عند الكاتب كتقنيَّة كتابيَّة، يراهن من خلالها على التَّنويع الشَّكليّ للكتابة الرّوائيَّة، إذ يحيل النَّموذج السَّابق على معلَّقة عبيد بن الأبرص، الَّتي يقول فيها مطلعها:

"أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب"[2]

إنّ من شأن هٰذِهِ العناصر أن تخلع على لغة النَّصّ الرّوائيّ طابع التَّجريب الشَّكليّ والوظيفيّ ضدَّ المعياريَّة ورتابة إيقاع اللُّغَة، لتؤشّر- من منظور باختين- على تفاعل اللُّغات وإضاءة بعضها البعض[3]. وَلٰكِنْ هٰذا التَّجريب الشَّكليَّ (التَّعدُّد اللُّغويّ) في نسيج لغة السَّرد، ليس مجَّانيًّا، فالكاتب يعمد من خلاله لإضاءة أبعاد دلاليَّة تخدم بنية عمله.

---

(1) الرّواية. ص143.

(2) الزَّوزني، الحسين بن أحمد بن الحسين، شرح المعلَّقات العشر، بيروت، لبنان : منشورات دار مكتبة الحياة، 1979، ص330 .

(3) انظر: باختين. الخطاب الرّوائي. ص148.

وتتجلَّى الدَّلالة الجديدة من خلال استجلاب مقدِّمة قصيدة عبيد بن الأبرص الطَّلليَّة:

أقفـر مـن أهلـه ملحـوب فالقطبيَّـات فالـذّنوب"
وبـدّلت مـن أهلهـا وحوشًـا وغيّرت حالهـا الخطـوب[1]

يقف الشَّاعر الجاهليُّ على الأماكن الَّتي خلت من أهلها ومن أحبَّائه، فأصبحت ديارًا خربة صمّاء، بعد أن استبدل أهلها بوحوش إثر ما أصابها من حوادث الدَّهر، والأمور العظيمة الَّتي غيَّرتها.

يستحضر الرَّاوي العليم حالة الشَّاعِر الجاهليّ الَّذي يعاني من الانكسار والضَّياع والفقد. فالشَّارع الَّذي كان يعيش في ذاكرة الرَّاوي العليم بما يحتويه من البيوت القديمة والدَّكاكين القديمة موارد أرزاق الأجداد، والعائلات الفلسطينيَّة القديمة مثل عائلة الشَّخصيَّة عبد الكريم أصبح طللًا، فاستبدلت معالمه الجماليَّة القديمة، كما استبدل سكَّانه وأهله بسكَّان جدد طارئين. فأصبح شارع عبَّاس في حيفا في نظر الرَّاوي العليم مثل الشَّاعر الجاهليّ ديارًا خربة صمّاء.

يشتمل نصُّ الرِّواية على نبرات أسلوبيَّة ساخرة تدعم اشتغال ديناميَّة التَّناصّ، وَذٰلِكَ لإبراز التَّناقضات الفرديَّة والاجتماعيَّة؛ في أفق تعميق الوعي بالذَّات والآخر. فالمرارة حين تبلغ درجتها القصوى قد تتمرَّد على طبيعتها الرَّاسخة: تتحوَّل إلى النَّقيض الصَّارم وتطفح بشحنتها السَّوداء حدَّ الضَّحك. فيخرج النَّثْر عن طبيعته وتقاليده العامَّة، وهو ما يمكن تسميته "نزعة الضَّحِك ذات الشَّاعريَّة العالية"[2].

يرتبط أسلوب السُّخرية بمقصديَّة المؤلِّف في تكريس وإنجاز نصّيّ لجملة نوايا فنِّيَّة ودلاليَّة، إذ يراهن نصُّ الرِّواية على نموذج السِّيرة الذَّاتيَّة، لتحقيق التَّطابق وبلورة محكيّ استرجاعيّ،- فالرِّواية بمضمونها العامّ تدور حول "سكتة قلبيَّة"، وهي تعطِّل حركة السَّيَّارات، عن الازدحام الَّذي وقع قبل أكثر من عشر سنوات، بدءًا من ملتقى شارع

[1] الزَّوزني، شرح المعلَّقات، ص 330 .

[2] انظر: العلَّاق. شعريَّة الرِّواية، ص131، 132.

"هحالوتس" وشارع "الأنبياء"، ثُمَّ غمر شوارع حيفا كلَّها، وأخذ يمتدُّ حَتَّى مشارف عكَّا شمالًا، ومشارف تل أبيب جنوبًا-[1]، تبرز السُّخرية كطريقة محض لعبيَّة لتشقيق السَّرد وتفكيكه باعتبارها جانبًا شكليًّا يهدف التَّشويش على أفق التَّلقِّي. ومن جهة أخرى تبرز كقيمة دلاليَّة تراهن على أبعاد ودلالات مرتبطة بالوعي السِّياسيّ والإيدولوجيّ[2]، ومن الأمثلة على ذٰلِكَ:

1. "فكم من ليلة عدت فيها، بسيَّارتي، منهوك القوى، من شدّة القهر، فظهرت لي في وسط الشَّارع مخلوقات "قزميّة": "طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار أو أربعة ... شكلًا واحدًا وقدًّا واحدًا". فَإِمَّا أن يكونوا في شكل بن غوريون صغير، أو في شكل ديّان صغير، ولا يلتقيان، أمامي، في وسط الشَّارع. فَإِمَّا عشرات البناغرة الصِّغار، شكلًا واحدًا وقدًّا واحدًا، وَإِمَّا عشرات الدّيّانات الصَّغيرة، شكلًا واحدًا وقدًّا واحدًا"[3].
2. " واستشهدت وزارة العدل به ردًّا على اتّهامات لجنة "أمنستي" (العفو) "الدُّوَليَّة" دليلًا على أَنَّ المعتقلين هم الَّذينَ يُعَذِّبون أنفسهم بأنفسهم، ويكسرون أرجلهم، ويفقأون عيونهم بأيديهم لكي يشوّهوا سمعة الاحتلال في العالمين"[4].
3. "ويتذكّر شوشو أَنَّ "أبو الهرم" أبى أن يخبره بالمصاب الأليم وهما في الفندق. بل حمله إلى سيَّارة "المرسيدس المسلّح" إلى مكتب المنظَّمة. وَلٰكِنْ شوشو أحسّ بالخطب قبل إبلاغه به رسميًّا. وهو لا يحبُّ الحديث عن الأمر خوفًا من عودة الآلام الَّتي سبَّبتها له الصَّدمة. لقد انخفض وزنه منذ ذٰلِكَ الوقت. وَهٰذا يكفي. إنَّ طريقنا، نحن الفلسطينيّين، طويل وشاقٌّ، وعلينا أن ندفع الثَّمن. أخ، يا بطني"[5].

---

[1] الرِّواية. ص13.

[2] انظر: ابن الهاني. شعريَّة التَّعدُّد اللُّغويّ في رواية "سرايا بنت الغول"، ص587-586.

[3] الرِّواية. ص18.

[4] الرِّواية. ص69.

[5] الرِّواية. ص46.

4. "كنّا، في الجريدة، في بداية عمليَّة "التَّحديث" أو العصرنة"- كما سمَّينا الأمر في هيئة التَّحرير. وكنّا أنجزنا، في "العصرنة: تقدُّمًا عينيًّا محمودًا من حيث ساعات العمل اليوميّ في الجريدة وأن لا نكتفي بالعمل حَتَّى الظُّهر بل انتقلنا إلى العمل حَتَّى ساعات العصر. فمن العصر تبدأ العصرنة. ومن الإكثار في الحديث، في الاجتماعات الكثيرة، يبدأ التَّحديث، وأمرهم شورى بينهم"[1].

تتخلَّل النَّماذج السَّابقة الطَّرافة المرهفة حينًا والمنكسرة حينًا آخر، إذ لا تنبثق السُّخرية من تجاور اللَّا تجانس في النَّبرة أو الحالة فقط. بل تنشأ أيضًا من لعبة الألفاظ والتَّورية الَّتي يستخدمها الكاتب لخلق جوٍّ من السُّخرية النَّاضح بالخبرة المريرة العذبة[2].

إنّ من شأن النَّموذجين (1، 2) أن يضعانا إزاء سخرية لاذعة وحاذقة تبرز العجز والضَّعف الفلسطينيَّ أمام جبروت الآخر الإسرائيليّ الَّذي فقد إنسانيَّته. وَأَمَّا النَّموذجان (3، 4)، فيشيران إلى الذَّات ونقدها، خواء بعض الفئات الفلسطينيَّة وانشغالها بأنفسها عن الصِّراع الحقيقيّ مع الآخر.

---

[1] الرِّواية. ص44.

[2] انظر: العلَّاق. شعريَّة الرِّواية. ص133.

الخلاصة:

1- تجلّت لغة التَّأمُّلات والخواطر والإيحاء الشِّعريّ عبر اندفاع مظاهر التَّعبير وتراكيبه إلى مدى شعريٍّ مسكون بقوَّة استعاريَّة (مجازيَّة واضحة). وظلّ المحتوى المجازيُّ أو الاستعاريُّ في الرِّواية يسهم في الكشف عن بواطن الشَّخصيَّات وما تكابده من ألم ومعاناة وندم، وترصد تحوُّلات الواقع المؤلم، الواقع المادِّيّ الَّذي أحدثه الاحتلال على الأماكن والشَّخصيَّات (دواخل الشَّخصيَّات).

2- تخلَّلت اللَّهجات العامِّيَّة في الرِّواية عبر الأصوات والأمثال والمردودات الشَّعبيَّة، إذ ارتبط الملفوظ بالوعي الاجتماعيّ والإيديولوجيّ القائم حول ذٰلِكَ الملفوظ، فضمن للمؤلِّف واقعيَّة الانتماء للمجتمع والتَّاريخ، مِمَّا منح الرِّواية مزيدًا من الالتصاق بمحيلتها وواقعها، كما منحها نوعًا من التَّنوُّع الجماليّ عبر تعدُّده اللُّغويّ.

3- قدّمت الرِّواية عبر لغة الخبر التَّاريخيّ حقائق تاريخيَّة بالغة الدِّقَّة للتَّاريخ والجغرافيا الفلسطينيَّة، من خلال تسجيلها الأزمنة والأمكنة وتاريخها الحقيقيّ لا الخرافيّ. فحاول المؤلِّف توثيق الأماكن وما يتعرَّض له الواقع الفلسطينيُّ من تغيير وطمس لهُوِيَّته.

4- تخلَّل نسيج لغة الرِّواية مظاهر أسلوبيَّة تنتمي إلى أساليب النَّثْر العربيّ القديم، إذ تتلبَّس لغة الرِّواية بالشَّكل العامّ للغة الإطار النَّصّيّ للخطابات القديمة المستلهمة. وعكس ذٰلِكَ عمق الرُّؤية لدى الكاتب، واتِّساع آفاقه المعرفيَّة، وتعدُّد خبراته الإبداعيَّة في استيعاب اللُّغَة التُّراثيَّة القديمة وهضمها، ووعيًا بالفنِّيَّات المعاصرة .وأدَّى التَّفاعل النَّصّيُّ عبر أساليبه اللُّغوية إلى تجاوز أحاديَّة اللُّغَة الرِّوائيَّة والخطِّيَّة التَّقليديَّة للرِّواية الكلاسيكيَّة، وإضفاء طابع جماليٍّ على لغة النَّصّ عبر تطعيمه بِهٰذِهِ الأساليب.

5- اشتمل نصُّ الرِّواية على نبرات أسلوبيَّة ساخرة، وَذٰلِكَ لإبراز التَّناقضات الفرديَّة والاجتماعيَّة؛ في أفق تعميق الوعي بالذَّات والآخر.

المصادر والمراجع:

باختين، ميخائيل. **الخطاب الرِّوائيُّ**. ط2. ت: محمَّد برادة. الرَّباط: دار الأمان للنَّشر، 1987.

بارت، رولان. **درس السِّيميولوجيا**. ت: عبد السَّلام بنعيد العالي. تونس: دار توبقال للنَّشر، 1986.

ابن الهاني، سعيد. شعريَّة التَّعدُّد اللُّغويّ في رواية "سرايا بنت الغول". **علامات في النَّقد**. م14، ع 54، 2004.

حبيبي، إميل. **إخطيّة**. "رواية". عمَّان: دار الشُّروق، 2006.

الزَّوزني، الحسين بن أحمد بن الحسين. **شرح المعلَّقات العشر**. بيروت، لبنان: مكتبة الحياة، 1979.

الطُّلبة، محمد سالم. **مستويات اللُّغة في السَّرد العربيّ المعاصر**. بيروت: دار الانتشار العربي، 2008.

العلَّاق، علي. شعريَّة الرِّواية. **علامات في النقد**. م6، ع 23، 1997.

كريزنسكي، فلاديمير. **من أجل سيميائيَّة تعاقبيَّة للرِّواية**. ت: عبد الحميد عقار. ضمن كتاب "**طرائق تحليل السَّرد الأدبيّ**". الرَّباط: منشورات اتِّحاد كتّاب المغرب، 1992.

علُّوش، سعيد. **عنف المتخيَّل الرِّوائي في أعمال إميل حبيبي**. بيروت: مركز الإنماء القومي، 1986.

http: //ar. Wikipedia.org