Levels of Language in Ibrahim Nasr-Allah's Novel "Toyour Al-Hathar"

Khitam al-Khouli

American University of Kuwait, Kuwait

Abstract

This paper aims at investigating the levels of language in the novel "Toyour Al-Hathar" for Ibrahim Nasr-Allah. It is one of the most important novels of Ibrahim Nasr-Allah that deal with suffering, exile, displacement, and misery that the characters, exiled from their land, lived. Thus, the events, characters, situations, and narration require variation in the levels of language that expressed a human, social, political, and economic vision that appeared through the events and the roles of characters.

Studying the levels of language in the novel "Toyour Al-Hathar" is an important issue as it is based on a variety of language levels in the novel. The characters differ in their cultural and social levels, and thus, the situations and events uncover the variation in language in the novel, and this requires a close reading of the language structure, on which the novel is based.

This study aims at uncovering the levels of language in the novel "Toyour Al-Hathar" for Ibrahim Nasr-Allah, through focusing on the language structure in order to show that there are many language levels in the novels that could reflect the vision of the author, who made variation in language on basis of situation, event, and character.

The study is analytically based, as it analyzes the language structure in the novel, i.e., the study focuses on language that the novelist formed in the novel. This method can show the implications of language levels and their link with the vision from which the novel launches.

The study has shown that the language employed in the novel has many levels, such as the poetic and its influence on the reader, and the colloquial represented in the proverbs and daily language and folklore, in addition to dialogue which is based on irony and repetition. The most important conclusion is that the study has highlighted the role of language variation, the difference in the levels of language, and the role of that in the structure of the novel work.

The study recommends that further studies to be made on the language of the novel, due to its importance in showing the importance of language and its content, and for more research on dictionaries for most Arab novelists.

Keywords: Nasr Allah, levels, language, Toyour Al-Hathar.

ISSN : 1026-9576

DOI : 10.34120/0117-040-158-006

To cite this article/الإشارة المرجعية للبحث

الخولي، ختام: "مستويات اللغة ودورها في تشكيل الخطاب في رواية إبراهيم نصر الله "طيور الحذر" "، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 158، 2022، 157-196.

Al-ḫūlī, Ḫtām ʿṯmān: "Mstwyāt Al-lġĪ Ūdūrhā fī Tškīl Al-ḫṭāb fī Rwāīī Ibrāhīm Nṣr Al-lh "Ṭīūr Al-ḥḍr"", *Arab Journal for the Humanities*,158, 2022,157-196.

مستويات اللغة ودورها في تشكيل الخطاب في رواية إبراهيم نصرالله "طيور الحذر"

ختام عثمان الخولي

أستاذ مشارك، الجامعة الأمريكية في الكويت، دولة الكويت

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة مستويات اللغة في رواية "طيور الحذر"، وهي من أهم روايات إبراهيم نصرالله، التي تعالج معاناة النفي والتشريد والبؤس الذي عاشته الشخصيات التي طردت من أرضها، ولذلك فإن الأحداث والشخصيات والمواقف والسرد تطلب التنويع في مستويات اللغة التي عبرت عن رؤية إنسانية واجتماعية وسياسية واقتصادية، برزت من خلال الأحداث وأدوار الشخصيات.

معاينة مستويات اللغة في رواية طيور الحذر مسألة مهمة؛ لأنها تتأسس على تعدد مستويات اللغة في الرواية، فالشخصيات يختلفون في مستوياتهم الثقافية والاجتماعية، ولا بد للمواقف والأحداث أن تكشف عن تنوع اللغة داخل الرواية، وهذا يحتاج إلى قراءة دقيقة للبناء اللغوي الذي تقوم عليه هذه الرواية.

تهدف الدراسة إلى الكشف عن مستويات اللغة في رواية إبراهيم نصرالله "طيور الحذر"، وذلك من خلال التركيز على تباين النسيج اللغوي؛ لتظهر أن ثمة مستويات متعددة للغة في الرواية، وهي مستويات استطاعت أن تعكس رؤية الكاتب، الذي عمد إلى التنويع في اللغة بحسب الموقف والحدث والشخصية.

ترتكز الدراسة على المنهج التحليلي؛ فهو يقوم بتحليل مستويات البنية اللغوية في الرواية؛ مما يعني التركيز على اللغة التي صاغ بها الراوي روايته؛ إذ يمكن لهذا المنهج أن يكشف عن دلالة مستويات اللغة وارتباطها بالرؤية التي تنطلق منها الرواية.

استطاعت الدراسة أن تبين أن اللغة المستخدمة في هذه الرواية ذات مستويات متعددة، فمنها اللغة الشعرية ودورها في التأثير في القارئ، واللغة العامية التي تمثلت في الأمثال الشعبية والعبارات الدارجة، والأغاني الشعبية، بالإضافة إلى لغة الحوار واللغة التي تقوم على السخرية والتكرار، ومن أهم النتائج التي كشفت عنها الدراسة دور التنوع اللغوي واختلاف مستويات اللغة في بناء العمل الروائي.

توصي الدراسة بالمزيد من الدراسات التي تعنى بلغة الرواية؛ لما لها من أهمية في الكشف عن رؤيتها ومضمونها، والدعوة إلى البحث في المعجم اللغوي عند أهم الروائيين العرب.

الكلمات المفتاحية: نصرالله، مستويات، اللغة، طيور الحذر.

الإشارة المرجعية للبحث/ **To cite this article**

الخولي، ختام: "مستويات اللغة ودورها في تشكيل الخطاب في رواية إبراهيم نصر الله "طيور الحذر""، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 158، 2022، 157-196.

Al-ẖūlī, Ḫtām ʿımān: "Mstwyāt Al-lġī Ūdūrhā fī Tškīl Al-ẖṭāb fī Rwāīī Ibrāhīm Nṣr Al-lh "Ṭīūr Al-ẖḏr"", *Arab Journal for the Humanities*,158, 2022,157-196.

إضاءة: الرواية

تنهض رواية "طيور الحذر" لإبراهيم نصرالله بمعالجة جانبٍ من الواقع الفلسطيني في الشتات؛ فالرواية واحدة من سلسلة الروايات التي كتبها نصرالله وشكلت "الملهاة الفلسطينية"، وهي التي انبنت من ستة وأربعين فصلاً تبدأ بالعد التنازلي، وبدأت الرواية وانتهت بشهادتين. تتمحور أحداث هذه الرواية حول شخصية البطل، وهو "الصغير" الذي دارت معظم أحداث الرواية حول رؤيته وطموحاته؛ فهو حالم بالحرية منذ أن كان في بطن أمه، يعشق الطيور ويعلمها الحذر، ليقول: إن الطيور تتعلم الحذر، بينما الإنسان الفلسطيني لم يتعلم، فتوالت النكبات والنكسات.

تعتني الرواية في أحداثها وشخصياتها بحياة الإنسان الفلسطيني المشرد في المخيمات، ولذا دارت معظم أحداث الرواية حول الحياة في المخيمات في عمان الأردن، وبينت المعاناة والبؤس والشقاء، والحلم بالعودة، حتى إن نصرالله صور الواقع المأساوي تصويراً قائماً على المفارقة والسخرية، فالرواية في أحداثها وشخصياتها وتناميها وحواراتها، استطاعت أن تصور حلم الصغير بالحرية، وهذا حلم الإنسان الفلسطيني، لكن الكاتب صور القتل والمعاناة والبؤس، واستخدم في تصويره للواقع لغة ذات مستويات متعددة ينهض هذا البحث بدراستها.

تتشكل الرواية من مستويات لغوية متعددة؛ فاللغة التي تحمل رؤية العالم في العمل الروائي هي عنصر من أهم عناصر الرواية، فاللغة قد تكون نابعة من الخيال الخلاق الذي يشكل درجة شعريتها، وقد تكون اللغة في الرواية هجيناً؛ أي أنها تدخل اللغة العامية في النسيج الروائي؛ مما يعني أن الكاتب يرتئي أن تكون اللغة على هذا النحو؛ لأنه محكوم بثقافة الشخصيات ومرجعياتهم الفكرية، وهذا لا يعني الدعوة إلى العامية، وإنما يعني أن اللغة العامية التي تجعل اللغة هجينة لها دور مهم في تفاعل المتلقي مع النص الروائي.

ولأن الدراسة تتناول مستويات اللغة ودورها في تشكيل الخطاب في رواية "طيور الحذر" لإبراهيم نصرالله فإنها ستحاول أن تفيد من المنهج التحليلي الذي يقوم على رصد

الظاهرة والسعي إلى تحليلها وفق قراءة محايدة للنص في مستويات التعدد اللغوي الذي يتشكل منه، وهذا لا يعني أن البحث لا يعنى بوصف الظاهرة، فهو يستقري الظواهر والمستويات اللغوية داخل نسيج العمل الروائي، ويحاول أن يكشف عن دور اللغة في تشكيل وعي الكاتب وفي تأثيره على المتلقي، وبهذا فإن الدراسة تحاول أن تفيد من بعض معطيات المنهج التحليلي في قراءة مستويات اللغة ودورها في تشكيل الخطاب.

فلغة الرواية من أهم العناصر التي يتفاعل معها القارئ، الذي يجدها ذات مستوياتٍ متعددةٍ، فاللغة "هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها؛ إذ لا يعقل أن يفكر الإنسان خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر -إذن- إلا داخلها أو بواسطتها؛ فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه . . . فالإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن، إلى لا شيء" [1].

وعند معاينة رواية "طيور الحذر" لإبراهيم نصرالله يجد القارئ أنّ تشكيل اللغة السردية جاءت على مستوياتٍ مختلفةٍ، وهذا مؤشر يعني أن لغة الرواية لم تأتِ على مستوى واحد، وإنما جاء على مستويات متعددة. فالرواية التي تتحدث عن معاناة الإنسان الفلسطيني المشرد والمعذب الذي يعيش حالة من البؤس صورت هذه المعاناة تصويراً مختلفاً بحسب السياق والموقف، ولأجل هذا فالرواية التي تصور هذا الواقع المأساوي اختارت أن تكون لغتها متنوعة وذات مستويات متفاوتة.

وفي ضوء استقراء لغة الرواية ومعاينتها معاينةً دقيقةً يتبين أن اللغة ذات أبعادٍ مختلفةٍ؛ فهي تتضمن بعض الكلمات أو العبارات العامية في الحوار وفي غيره من المقاطع السردية الأخرى، بالإضافة إلى الأمثال والأغنية الشعبية، وإلى جانب هذا ثمة لغة لها درجة شعرية عالية، وذلك عندما يلجأ الكاتب إلى تصوير الأحداث والمواقف والشخصيات، وهذه اللغة ذات الدرجة الشعرية العالية استطاعت أن تبعد اللغة الروائية عن التقريرية والمباشرة، وبالإضافة إلى ذلك ثمة أساليب لغوية بادية في هذا النص الروائي؛ مثل لغة السخرية والمفارقة والتكرار.

أولاً- شعرية اللغة

تتسم لغة الرواية بالتنوع بين اللغة المباشرة واللغة العامية، بما فيها من أمثال وعبارات دارجة وألفاظ من الحياة اليومية، لكن ثمة محطات ومواطن في الرواية تكشف عن لغة فيها إدهاش ودرجة عالية من الشعرية، ولذلك فإن التنوع في مستويات اللغة نابع من طبيعة التقنيات التي يستخدمها الروائي في نصه، فالشخصيات التي تستخدم اللغة العامية يمكن لها – في بعض الأحيان– أن تستخدم لغة شعرية تخدم الموقف والحدث على حد سواء، كما أنها تثير وعي القارئ وتجعله أكثر تفاعلاً مع لغة الرواية، "فباللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب" [2].

وفي ضوء تعدد مستويات اللغة في "رواية طيور الحذر، فإن ذلك يعني أن اللغة الشعرية أصبحت على درجة من الأهمية في كونها تمنح النص درجة من الشعرية، تبعده عن أن يكون ذا لغة مباشرة وتقريرية، ولذلك فإن باختين أكد أهمية اللغة الشعرية في إخفاء البعد الأيديولوجي فيها، والتمويه عليه في الرواية" [3].

فاللغة الشعرية تمنح السياق الذي تأتي به فاعلية تأثيرية مهمة، ليس على صعيد رؤية الكاتب فحسب، وإنما على صعيد دور المتلقي الذي يصادف لغة يحاورها ويتأثر بها، فاللغة الشعرية لغة انزياحات تستطيع أن تجعل اللغة صادمة وذات تأثير فعال في نفسية المتلقي، فمظاهر اللغة الشعرية ما هي إلا "مظاهر الإبداع الخالق المجادل لواقعه الفعلي، وتراثه الفعلي، ومتميزة أيضاً عن مظاهر الخلق اللغوي وأشكاله؛ لأن الشعرية خلق يستند إلى الإنضاج، وملاشاة تتجلى في الانزياحات" [4].

ومن الأمثلة على اللغة التي تحمل درجات من الشعرية التي تجعل اللغة قائمة على الانزياح ما يتمثل في بعض الأمثلة التي جاءت في سياق الرواية:

"أصوات مجروحة، كانت تجرح الوقت، وتخدش وجه الفضاء، تأتي من بعيد، من بيت أم خليل، وتداهم الصغير وحنون. وحيدين كانا في بيته، لا يعرفان ما يجري

هناك، لماذا جن الناس هكذا، وانطفأت ملامحهم، واتقدت أعينهم ببكاء كالدم؟ كان الحزن يمر على الوجوه كالريح عاصفاً، يحمل معه خضرتها الطيبة الشاحبة ويخلفها متعبة كصحراء " [5].

يأتي هذا النص ليعبر عن الموقف من مقتل أبي خليل الذي قتل بانفجار لغم وهو يعمل في الكسارات، ولذلك جاءت اللغة ذات دلالات تنسجم مع المواقف والسياق، فالأصوات المجروحة تجرح الوقت، وتخدش وجه الفضاء، ما هي إلا عبارات ذات بناء شعري يتمثل في أن الأصوات ذات نغمة حزينة؛ لأنها مجروحة، والأصوات تجرح الوقت للدلالة على كآبة الزمن، وتخدش وجه الفضاء للدلالة على تشوه الأشياء، وهذه اللغة التي تعبر عن موقف شعوري متأزم، لم تكن لغة عادية وإنما لغة شعرية تقوم على الانزياح؛ لتعكس صور الألم، وتؤثر في القارئ الذي تصدمه هذه اللغة بما تمتلكه من غرابةٍ ودهشة آسرة، ، ومن هنا فإنّ "لغة الكتابة الأدبية لغة قلقة متحولة زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملاً انزياحياً " [6].

وهذه الصورة القاتمة تتنامى مع تواصل السرد، فحنون والصغير لم يفهما ما يجري حولهما، فلم يفهما معنى الموت بعد، وخاصة أن الناس تغيروا وانطفأت ملامحهم، وإن انطفاء الملامح عبارة ذات معنى شعري تجسد التحول الذي أصاب حياة الناس، ولذلك لم يعرفوا معنى الحياة، وإنما عرفوا كيف تتقد عيونهم ببكاءٍ كالدّم، إن الصورة هنا استطاعت أن تكون ذات محمولات دلالية تعبر عن رؤية تعبر عن المأساة تعجز اللغة العادية أن تعبر عنها، وتقترن صورة الحزن الذي يعصف بالوجوه كالريح للدلالة على استغلال عناصر الطبيعة لتعبر عن حالة شعورية؛ ولذلك تتبدل الوجوه المخضرة الشاحبة وتصبح بائسة مثل الصحراء.

وتبدو لغة النص لغة منزاحة عن اللغة العادية في كثير من المواطن؛ مما يعني أن اللغة الشعرية تحمل بين طياتها طاقة تعبيرية لا يمكن للغة المباشرة أن تمتلكها أو أن تتصف بها، وهذا يؤشر إلى بلاغة اللغة وفصاحتها وجدتها؛ مما يجعل القارئ منجذباً إلى هذه اللغة، التي تترجم مشاعر الكاتب وتعكس الواقع بلغة رفيعة بعيدة عن النقل الحرفي، ولا شك

أن اللغة الشعرية في رواية طيور الحذر تعكس نفس إبراهيم نصرالله الشاعر. وهي لا تنقل الواقع كما هو، وإنما تضفي عليه مسحة شعرية تجعل الانفعال باللغة عاملاً حاسماً في تشكيل رؤية النص.

تتكثف في هذا النص مظاهر اللغة الشعرية التي تعبر عن المواقف الشعورية، وهي لغة استطاعت أن تجسد مرارة الواقع وسوداويته؛ فمعظم العبارات الشعرية التي جاءت في هذا السياق عبرت عن هذا الأمر:

أصوات مجروحة

تجرح الوقت

تخدش وجه الفضاء

انطفأت ملاحهم

واتقدت أعينهم ببكاءٍ كالدّم

كان الحزن يمر على الوجوه كالريح عاصفاً، يحمل معه خضرتها الطيبة الشاحبة

ويخلفها متعبة كصحراء [7].

إن الرؤية التي يعكسها هذا النص لا تعبر عنه سوى لغة شعرية فيها تجديد وجمع لعناصر متباعدة ليس بينها أدنى ترابط، وهذا يعني أن اللغة تقوم على الاختيار، وهو اختيار بنى تشكيلات لغوية بعيدة عن أن تكون مباشرة، فالارتباط بين الصوت والجرح، والوقت والجرح، وخدش وجه الفضاء، والملامح المنطفئة، والبكاء الذي يشبه الدم، والحزن الذي يمر على الوجوه يشبه الريح، والوجوة الخضراء الشاحبة، التي أصبحت متعبة كصحراء، إنّ ثمة ترابطاً واضحاً بين هذه الانزياحات التي جاءت في هذا السياق لتعبر بأسلوب بلاغي عن طبيعة الواقع الذي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنه، فاللغة هي "المعيار الأساسي المعول عليه؛ وذلك لما تحمله من طاقات وإمكانات، فهي التي تبعث على الإدهاش أو عدمه، أو الغرابة أو الوضوح، فالمادة الأساسية التي تشكل الإغراء ليس الموضوع الذي تتحدث عنه لغة النص فقط، بل اللغة نفسها" [8].

ومن مظاهر اللغة الشعرية ما جاء في الرواية "تخلخل الزمن لأيام طويلة، دخل الليل في النهار إلى مسافات لم يبلغها من قبل، وراية سوداء ممتلئة بالثقوب أصبحت السماء، تدحرجت الأيام من أعلى الجبل إلى عمق الوادي، وصعدت الليالي الحزينة الصامتة.

لم يعد أحد يرى الآخر المزروع أمامه، وذهب كل شيء بعيداً خلف فكرة سوداء في سرداب أسود بلا نهاية "[9].

إن هذا المشهد الذي يقدمه الراوي جاء في سياق الحديث عن تفاصيل البؤس الذي تعيشه الشخصيات، وهو ينبض بلغة شعرية، فالزمن يتخلخل للدلالة على أنه زمن الشقاء والبؤس، فالزمن يتغير لكن تغيره جاء سلبياً، حتى إن الليل دخل في النهار إلى مدى بعيد، حتى إن السماء صارت مثل راية سوداء ممتلئة بالثقوب، والأيام تتدحرج والليالي الحزينة الصامتة تصعد، والفكرة سوداء والسرداب أسود.

يعكس النص الاستفادة من مفردات الطبيعة والزمن: الليل، والنهار، والسماء، وكل هذه العناصر لم يعبر عنها الكاتب بلغة عادية، وإنما بلغة شعرية جعلت غلاف الحياة لا يتعدى اللون الأسود، حتى هذا يقوده إلى أن يجعل الأشياء المعنوية سوداء " فكرة سوداء" ، فالفكرة السوداء تندغم مع صور السواد الذي يتمثل بالليل الطويل والسماء التي أصبحت هي الأخرى راية سوداء، استدعاء اللون الأسود عبر عن صورة مهمة ذات دلالة مرتبطة بحالة من التشاؤم والبؤس، وهي الحالة التي عبرت عنها الرواية في مواطن كثيرة. ومع أن الأشياء التي يتحدث عنها الكاتب هي أشياء موجودة في عالم الواقع، لذلك كانت اللغة هي " قوة التفكير وقوة الوعي بأشياء موجودة فعلاً، وإدراك أشياء وحالات لا توجد أيضاً" [10].

ومن المشاهد التصويرية ما جاء في وصف السيل، يقول الراوي: "أمام السيل تتراكض البيوت، يدرك الماء الهادر بعضها، يطفو صفيحها، مقاعدها الخشبية، أوانيها، الخزانات، ويمتد الذراع المائي الهائل مختطفاً بيوتاً أخرى كانت تعتقد أنها آمنة، تنفجر استغاثات: لكن الهدير يبتلعها ويعلو على كل الأصوات.

تنفرط البيوت..

يتبعها ما في جوفها من بشر وأثاث فقير، ويتراجع السيل. . كاشفاً عري حوافه التي كانت مأهولة قبل ساعات. ويتراكض الناس باحثين عن الغرقى وما تناثر من أوانيهم وأثاثهم في أطراف الوادي " [11].

يتشكل هذا المشهد ذو الطابع السينمائي والحركي من لغةٍ تصف الواقع وتجسده؛ فالبيوت تتراكض، والذراع المائي الذي يختطف البيوت، والاستغاثات تنفجر، والهدير يبتلعها، وتنفرط البيوت، إن عنصر الحركة وعنصر الصوت والأشياء المرتبطة بها عبرت عن طبيعة الحدث الذي يكشف عن طبيعة حياة سكان المخيم عندما يداهمهم السيل، إن اللغة التصويرية استطاعت أن تعبر عن هشاشة الحياة وضعف الواقع، فاللغة هنا ذات بعدٍ تصويري استطاعت أن تقدم المشهد باعتمادها على الانزياحات التي تمثلت من خلال التشكيل اللغوي، ومن هنا يتبين أن "شعرية اللغة تكمن في تعدد الممارسات الكتابية، وإن كانت ثمة كتابات عبر عنها أسلافنا، فلا بد أن تكون طريقة تعبيرنا عن الموضوعات المعبر عنها بطريقة مغايرة، وهنا تكمن براعة اللغة " [12].

ومن أمثلة اللغة ذات الشعرية ما يتمثل بتصوير حياة الناس في المخيم، يقول: "والشتاء. . سهل أحمر منقوع بالغيم، دخوله عودة قاسية، يطبق الطين على الأحذية، طين بقبضات خفية عملاقة يقبض على الأرجل، يعريها، وقلة كانوا أولئك الذين يمتلكون الجزمات البلاستيكية التي تصل للركب " [13].

إن تصوير الشتاء جاء بلغة شعرية نابضة بالحيوية ومكتنزة بالدلالات؛ فاللغة الشعرية استطاعت أن تترجم الحالة المزرية التي كان الناس يتعايشون معها في المخيم؛ فالسهل الأحمر المنقوع بالغيم صورة لونية تشي بغزارة المطر، لكن اللّون الأحمر هنا تجسيد لصورة في اللاوعي الذي يصور قسوة الشتاء، والطين يمثل دالاً على طبيعة الحياة القاسية؛ فالطين يتحول إلى قبضات خفية يقبض على الأرجل ويعريها، إن اللغة التصويرية استطاعت أن تنهض بتجسيد الوضع المأساوي، فالناس يسيرون بأرجل عارية في الطين، الذي يقبض على الأرجل، إن هذا المشهد ما هو إلا انعكاس واضح للتعبير بلغة ذات درجة من الشعرية، حملت في طياتها دلالاتٍ وإشاراتٍ تعبر عن تفاعل الإنسان مع محيطه فتصوير المشهد باللغة الشعرية يبين أن "الانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية

الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في تركيب الكلمات " [14] .

ومن الصور التي تعبر عن الشقاء والبؤس ما يقدمه الراوي كمشهد يومي من مشاهد الحياة في المخيم، يقول: "عالم يتفتح في شقائه، وجهات مصمتة أمام الروح، صدئت مفاتيح الدور القديمة، وربما خلعت ألأبواب. صدئت الأواني المدفونة في التراب، وصدئت الأيام التي تفصلهم عن البلاد " [15].

إن صورة تفتح العالم في شقائه ما هي إلا صورة تعبر عن حالة الشقاء والألم، والوجهات أضحت مصمتة أمام الروح، للدلالة على الخواء والشقاء، فالانتظار الطويل أدى إلى أن تصدأ المفاتيح، مفاتيح البيوت التي حملوها معهم عندما هجّروا من وطنهم، وكل شيء تحول إلى الصدأ سواء على الصعيد المادي: المفاتيح، والأواني، أو على الصعيد المعنوي: الأيام؛ لأن الانتظار طال ولا يزال طويلاً، إن العالم يتحول في إحساس هؤلاء الناس إلى شقاء وألم، وهو شعور إنساني قاتل عندما يرتبط بالانتظار الطويل.

ويقول الراوي عن عائشة: "تغيرت بعد اعتقال عليّ، غيرتها جهامة الحزن والصمت في البداية، غيرتها لسعة الذنب التي تذهب بعيداً في الروح كلما وجدوا أنفسهم يضحكون " [16] .

يفصح هذا النص عن الحالة الشعورية لعائشة وللناس الذين يعيشون معها، فبعد اعتقال السلطة لعليّ تغيرت عائشة، غيرتها جهامة الحزن والصمت، اللذان يقترنان بدال ليس لهما، فالجهامة ذات الدلالة المعنوية لا تناسب الحزن والصمت، ولكن اللغة الشعرية أدت إلى تشكيل هذا الإجراء الأسلوبي القائم على الانزياح ليعبر الكاتب عن الحالة الشعورية بلغة ذات درجة شعرية عالية، ولسعة الذنب صورة استعارية نقلت الذنب من المعنوي إلى الحسي لتشكل البعد الشعوري، فلسعة الذنب تتشكل عندما يمارس الناس الضحك؛ لأن الضحك هنا ليس في مكانه، فالوضع النفسي لا يسمح به. وهنا تظهر اللغة ذات أبعاد تأثيرية، فاللغة "وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظم عملية التصوير والرمز دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشييء

إلى الدرجة التي يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى؛ أي أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع " [17].

إن اللغة الشعرية لا تغيب عن المشهد في كثير من الأحيان، يقول الراوي: "أمي تصرخ، وتلوك العتمة، تلك التي "تصرق" تحت أسنانها، نظرة الرعب احتلت عينيها، جعلتهما تبرقان كأعين الثعالب في الليل، أعين الضباع. . " [18].

يصور الراوي إحساس الأم، وهو إحساس يشي بالمرارة والعذاب، فهي تلوك العتمة، للدلالة على السواد الذي يعيش في وجدانها ومشاعرها، أعينها محتلة من نظرة الرعب؛ إذ إنه شبه بريق عينيها بأعين الثعالب أو أعين الضباع في الليل، إن هذه الصور القائمة على تشكيل لغوي جديد استطاعت أن تعكس الحالة النفسية أو الوضع النفسي للشخصية، ولذلك فإن اللغة الشعرية شكلت هنا صوراً من العذاب لا يمكن للغة المباشرة أن تعبر عنها؛ فالشعرية تأخذ من فنيات علم البلاغة كالاستعارة والتشبيه، التي "تتصدر النص، ليست حلية يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسر سحره " [19].

ومن الصور التي تمثل القتل الذي أصاب هؤلاء الناس ما قاله الراوي: "تساقط البشر على بوابة بيتهم، بيتهم الصغير، عشرات من الأقارب تساقطوا كطيور السّمن التي تقطع البحر وترتمي منهكة على الشواطئ أو في شباك الصيادين " [20]. إن الصورة هنا تمثيل واضح لحالة القتل، وتساقط الناس من فتك المحتل بهم، فهم يتساقطون جماعات جماعات وشبههم بطيور السمن التي أنهكها السفر الطويل، فهي منهكة تتساقط على الشواطئ، إنّ صور القتل الجماعي ما هي إلا حالة شبهت بتساقط طيور السمن.

جسدت اللغة الشعرية أبعاداً مهمة في تصوير موقف الشخصيات ومرجعياتهم الثقافية، وعبرت عن الواقع المدهش بنبض شعري استطاع أن يعاين الواقع معاينة شعرية، فاللغة الشعرية لغة حيوية منحت النص أبعاداً فنيةً مهمةً، فلا يمكن للمتلقي أن يتجاوز التشكيل اللغوي ويتخطاه، وخاصة عندما يصور الكاتب نفسية الشخصيات ويتغلل في دواخلها؛ ليكشف حالةً من المعاناة المؤطرة بالسوداوية والكآبة.

ويبدو أن اللغة الشعرية هي التي منحت الرواية حالة من الوعي باللغة، فالتشكيلات

اللغوية الجديدة لا شك أنها استطاعت أن تمنح النص الروائي قيمة فنية جديدة؛ فهي لغة تتشكل بالاعتماد على الوعي بالعالم، وهو عالم يعبر عنه الكاتب في بعض الأحيان بلغة شعرية منزاحة، لتستطيع أن تنقل هذا العالم إلى المتلقي وأن تشكل لديه وعياً للممارسة القرائية.

ثانياً: الأمثال والعبارات الدارجة

إن الأمثال، سواء كانت عاميةً أم فصيحةً، والعبارات الدارجة قد شكلت مستوى من مستويات اللغة في الرواية؛ فالأمثال والعبارات التي جاءت في ثنايا الرواية حملت معها دلالات تنسجم مع السياق، ومع المواقف والشخصيات التي استنطقها الكاتب، وهنا تتجلى خصوصية اللغة على اختلاف مستوياتها، "فما انتماء الرواية إلا للغة التي تكتب بها بغض النظر عن الحكاية وانتمائها إلى هذا المكان أو هذا المجتمع" [21].

ومن الأمثلة على ذلك ما جاء على لسان جارة عائشة التي قالت: "بنقول ثور بيقولوا إحلبوه" [22]، فعائشة تصر على موقفها ورأيها وهي تحس أنها تكبر وتترعرع، فيأتي المثل على لسان الجارة ليصور العناد الذي تتصف به عائشة، وهذا المثل يضرب للحديث عن الغباء وبطء الفهم، فجاء المثل مناسباً ومعبراً عن شخصية عائشة التي يعكس المثل طبيعة شخصيتها، فهي تسمع المثل ولا تأخذ به، مما يعني أن الجارة تتهمها بالغباء، فالمثل المستمد من البيئة والواقع جاء منسجماً مع شخصية عائشة التي سمعت المثل ولم تستجب له.

وقد جاء المثل الذي يصور معاناة الإنسان في المخيم، فحياة المخيم لا خيارات فيها، فالإنسان مجبر على أن يتعامل معها ويكيف نفسه بالطريقة التي يحافظ فيها على استمرارية الحياة، فالكاتب وهو يروي عن حياة أهل المخيم وحياتهم البائسة وصف هذه الغرف بأنها ضيقة دائماً ورقيقة الجدران؛ بحيث تجسد المثل المعروف "الزعلان يضرب راسه بالحيط" [23] لم يعد مثلاً فاعلاً أو له قيمة، فرأس واحد من رؤوس أفراد الأسرة يمكن أن يهدم هذه الغرفة؛ مما يعني أن الكاتب عطل دلالة المثل المألوفة؛ مما يعني أن الغرف التي يقطن بها سكان المخيم هي غرف هشة لا تصمد أمام الظواهر الطبيعية التي يمكن أن

تقتلعها من أساسها، فالحديث هنا جاء بصورة عامة لا يصف حالة إنسان واحد بل يصور حياة سكان المخيم المزرية.

ومن الأمثال ما جاء على لسان شخصية خليل الذي قال: "اللي أوله شرط آخره رضا" [24]، وهذا المثل يعكس الاتفاق الذي دار بين فؤاد وخليل، وهذا يعني أن هذا المثل يصور حالة الشخصيات التي تقيم حواراً وتتحدث بأسلوبٍ يكشف عن موقف كل شخصية من الشخصيات الأخرى؛ مما جعل خليل ينطق بهذا المثل حتى يوصل رسالة إلى فؤاد بأن سعود لن يستطيع أن يرى العشرة قروش التي وضعت أمامه؛ مما يوحي أن شخصية سعود ذات حظ عاثر؛ حيث رأى التعريفة وعمي بصره عن العشرة قروش. وهذا يعني أن الحظ الذي يعيشه شباب المخيم حظ عاثر بائس. وهنا تظهر اللغة العامية التي تنطق بها الشخصيات لتعبر عن رؤيتها بلغتها الخاصة، وقد أشار باختين إلى أن الروائي يقوم بـ "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، بفارق اجتماعي، أو بهما معاً داخل مساحة ذلك الملفوظ، ولا بد أن يكون قصدياً" [25].

وقد جاء على لسان الزوبعة المثل التالي: "لاحق العيار لباب الدار" [26]. وقد جاء في سياق اقتراح خال حنون كان يعيش في ألمانيا وعاد إلى المخيم وأراد أن يفتح مشروعاً وهو المخبز حتى يبتاع الناس خبزهم منه. وعندما لم يعجب هذا المشروع الزوبعة، وأصر الخال على فتحه ردّ عليه بهذا المثل، حتى إن الزوبعة نفسه صار يشتري خبزه من هذا الفرن الذي يكشف عن حالة من حالات التطور والتجديد في حياة قاطني المخيم. ويعكس هذا المثل الحالة النفسية للزوبعة التي كانت تهيم بعدم الاستقرار والتشرذم ويعيش حالة من الشك والوهم الذي أوصله إلى الشك الموغل في أعماق وجدانه. فالزوبعة بإلقاء هذا المثل عكس ما يجول بخاطره تجاه خاله، فهو كان يشك بأن هذا المشروع سوف يُقام، ويصبح واقعاً.

إن من أهم خصائص المثل التكثيف والاختصار والإيجاز؛ فهذه الأمثلة استطاعت أن تختزل أسطراً كثيرةً؛ لأنها عبرت ببضع كلمات عن مواقف تحتاج إلى شروحات

وتفصيلات، فالمثل اختصر على الكاتب توضيحات كان مضطراً لها، والأمثال لديها قدرة على مخاطبة الوجدان الشعبي والضمير الإنساني أكثر بكثير من اللغة الشارحة والتفصيلية، وهذه الأمثال تضفي مسحة واقعية تعكس صفات الحياة المعيشة وواقع الحال، وتقدم خلاصة الخبرة والتجارب الحياتية. فالأمثال ترتبط في العادة بقصة أو حكاية تتناقلها الألسنة عبر الأجيال حاملة معها القدرة على التعبير عن الوعي والضمير الإنساني. فالخطاب اللغوي للشخصية جاء "مطابقا للشخصية، إذ يصدر منها ويدل عليها، ويشكل مفتاحاً للوصول إليها، والأداة النامية عنها" (27).

فالأمثال الشعبية استطاعت أن تترجم كثيراً من الرؤى والمواقف التي تنطلق منها الشخصيات في العمل الروائي، فمستوى الشخصية الثقافي والاجتماعي يجعله يستخدم المثل ليعبر عن رؤية إنسانية أو عن موقف إنساني، بغض النظر عن كونه موقفاً إيجابياً أو سلبياً، وفي ضوء هذا التصور فإن التعدد اللغوي يتمثل في استدعاء المخزون الشعبي القريب من الشخصيات والقراء على حد سواء. فالروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية [28].

ثالثاً: الأغنية الشعبية

وظف إبراهيم نصرالله عدداً من الأغاني الشعبية استدعاها من التراث الفلسطيني، ولم تكن هذه الأغاني مقحمة على سياق النص الروائي، فالأغنية التي تكسر السرد تجعل القارئ يقف عندها، يتأملها، تنقله إلى نبض الحياة اليومية التي يتفاعل معها، فمن الأغنيات التي جاءت في النص الروائي أغنية فيها هدهدة للأطفال كي يناموا، وهي:

موتك إلي والناس ما هي عارفة

إن الزتونة اليوم بعدك ناشفة

موتك إلي والناس ما هي حاسة

إن الغيمات اليوم فوقي يابسة

موتك إلي والناس ما بتتكلم

غصن الشجر عليك راح يتألم

موتك إلي والموت هو بعادك

كيف بدي ألمك تاعيدك لبلادك (29)

جاءت هذه الأغنية مناسبة؛ لأنها جاءت في سياق الحديث عن المعاناة والتشرد والطرد والاستلاب، فهدهدة الأطفال بأغاني الفرح لا يمكن أن تكون ملائمة للبؤس والشقاء؛ ولذلك جاءت الأغنية لتتمحور حول الموت والجفاف واليباس، والحلم بالعودة إلى الوطن، إن الصغير وحنون يستمعان لهذه الأغنية وهما لا يدركان المعاني والمراد منها؛ لأنهما فتحا أعينهما على القتل والنفي والتشريد، فالأغنية التي تشكل جزءاً من التراث الشعبي الفلسطيني استطاعت أن تدعم البنية السردية حتى وإن كسرت اللغة الفصيحة التي جاءت قبلها وبعدها، إنها ترجمت العواطف ببساطة وبإيقاع مناسب لسياق الموقف.

ومن الأمثلة على هذا ما غناه الصغير: "صعد الجبل.. أبصر فراشة.. طاردها.. لم تتوقف.. غنى لها:

"فراشة هدي هدي

أطعمك لحمة خدي"

توقفت أمسكها (30).

إن هذه الأغنية التي جاءت على لسان الصغير تعبر عن البراءة وعن الحلم، فهذه الأغنية تدل على الأمل وتعبر عن طفولة حالمة؛ فكما كان حلمه بالعصافير وحرصه على حريتها، فإنه يغني للفراشة من أجل أن يمثل بساطة الحلم الطفولي، إن الطفل يتفاعل مع الأشياء التي يراها، ليمثل حالة من البراءة والحلم. ومن أمثلة الأغنية التي أنشدها الصغير: "وقف وسط الغرفة الصغيرة الجديدة بجانب غرفتهم – المغارة وغنى:

أضووا سراج العم.. هي

أضووا سراج العم.. هي

احتفالاً بهيجاً، كان إشعال السراج.." (31).

وهنا تتجلى فرحة الصغير بالسراج، فنور السراج على بساطته كان يعبر عن البهجة؛ مما يعني أن هؤلاء الناس يفتقرون إلى أبسط شروط الحياة، فغرفهم الصغيرة، والكهوف التي كانوا يسكنون بها ما هي إلا تعبير عن المعاناة والبؤس.

وفي سياق آخر وظف الكاتب أغنية شعبية كانت تغنى في الأفراح والمناسبات، فقد سأل أم ثريا ماذا فعلت ليلة دخلتها مع زوجها، وهنا تذكروا الأغنية التي شاعت في قريتهم والقرية المجاورة، وهي:

"لـــزرع وردة عـــا إيـــدي حـــلـــوه يـــا أم الجـيـد
وازِّيـــنـــك فـــي الـعـيـد بـلـكـي تـفـكـي هـا الـسـروال
لـــزرع وردة عـالـكـزاز واســـافـــر عـلـى لـحـجـاز
واجـيـبـلـك بـرمـيـل الـكـاز واحـــرق دكـــة هـالـسـروال
لـــزرع وردة عـا السـلـم بـحـبـك والـلـه يـعـلـم
فـلـوسـي بـجـيـبـي أسـلـم إن شاء الله ما تفكي السروال" [32].

تمثل هذه الأغنية التي جاءت في سياقها النبض الشعبي في حالاته المختلفة، في الحزن والفرح، لقد جاءت هذه الأغنية متناغمة مع سياق الموقف الذي يتحدث عن بعض الممارسات التي كان يقوم بها أفراد المجتمع، فهذه الأغنية فيها كشف عن جمال المرأة وعن موقف الرجل منها، وكيف يعبر عن مشاعره وهواجسه نحوها.

إن الأغاني الشعبية تعبير عن الواقع وعن المشاعر والأحاسيس والمواقف الحياتية التي تعيشها الشخصيات، فالمواقف تستدعي في بعض الأحيان مثل هذه الأغنيات لتعبر عن كثير من الرؤى التي تعيش في وجدان الإنسان ومشاعره.

تجسد الأغنية الشعبية بعداً وظيفياً في سياق النص الروائي، فهي تكسر اللغة العادية واللغة الشعرية لتعكس وعي الشخصية، فالأغنية الشعبية تعكس قرب الشخصية من عالم الواقع، وهي لا تأتي في النص لتزينه، وإنما لتحمل معها صورة من صور الوعي بالواقع؛ فالأغاني الشعبية تمثل حالة من الوعي الإنساني؛ لأنها توقظ كثيراً من الرؤى والأفكار

والهواجس في وعي القارئ، الذي يعرف أن هذه الأغاني لا يمكن لها أن تأتي في سياق الرواية دون وظيفة فنية وفكرية واجتماعية وسياسية أيضاً. فالأغنية الشعبية قد تعكس بعدا وجدانياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو فكرياً، وهذا ما تجلى في توظيف نصرالله للأغنية الشعبية في ثنايا نصه.

رابعاً: اللغة العامية

و ثمة مستويات وأشكال للغة العامية جاءت في هذا العمل الروائي، ويبدو أن استخدام هذه اللغة جاء عن وعي وإدراك من الكاتب الذي يرى أن استخدام هذه اللغة يعطي نصه الروائي أبعاداً مهمةً تكشف عن الشخصيات وتصوير الواقع، وهذا يعني أن العامية تسبغ مسحة من الواقعية على النص الروائي؛ لأنه يعلم أن ثقافة الشخصيات ومرجعياتهم الاجتماعية قد قادتهم إلى استعمال مثل هذه العبارات التي جعلت سياق الرواية أقرب ما يكون من الواقع، فالكاتب الذي يحس نبض الشخصيات ويستشعر مواقفهم وعواطفهم رأى أن يجعل الشخصية تنطق على سجيتها لتعبر عن موقفها وإحساسها، وتراثها الذي حملته معها إلى المخيم. فقد رحّبت أم الصغير بحنون قائلة:

"شو بدك يا حبة عيني؟

ردت حنون: "إبرة بابور يا خالتي"

وانتفض قلبي ثانية

"حاضر يا عيني" (33).

يعكس هذا الحوار العلاقة الحميمة التي كانت تربط أبناء المخيم وتكشف عن تعاونهم وتعاضدهم، حتى إن لهجة أم الصغير فيها نبرة أو نغمة عاطفية تمثل حنو الكبير على الصغير، وتجسد استعارة إبرة البابور الواقع المعيشي لسكان المخيم الذين لا يملكون أبسط مقومات الحياة. ولكنهم قد عوضوا هذا النقص بالإحساس والتعاطف الذي ساد بينهم. وجاءت اللغة العامية هنا لتخاطب وجدان الفتاة حنون؛ مما يعني أن هذا التشكيل اللغوي قد عكس حساً شعورياً إنسانياً عميقاً؛ كونهم يعيشون الحال نفسه ومرارته.

تشكل اللغة العامية مستوى من مستويات اللغة في الرواية، فهي تعبر عن وعي الشخصيات بشكل واضح، وتحاول أن تكون قريبة من الواقع، أو أنها تضفي الواقعية على النص الروائي، فالكاتب يرى أن هذه اللغة أقرب للتعبير عن هواجس الشخصية ومشاعرها ومواقفها من الأوضاع الاجتماعية والسياسية والفكرية، فباللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب [34].

ومن الأمثلة على ذلك مخاطبة أم حنون لحنون قائلة: "علميني يا مقصوفة الرقبة، علميني، غوري" [35]. يكشف هذا القول عن كيفية التعامل مع الصغار في مجتمع المخيم، فمقصوفة الرقبة عبارة تقال للشخص الذي لا يحسن التعامل أو التصرف مع الآخرين. فالأم تنقل للابنة احتجاجها على السلوك غير الحصيف، فتستخدم مقصوفة الرقبة وغوري بصفتهما عبارتين دارجتين تقالان في المناسبات والمواقف الاجتماعية التي تكشف عن الخلل في التصرف؛ فهذه الدعوى التي جاءت على لسان الأم تتضمن مفارقة؛ لأنها في شكلها تحمل الدعاء للبنت بقصر العمر لكن في معناها الوجداني الداخلي تشكل معنى مغايراً تماماً.

وثمة صياغات وردت في الرواية تمثل لهجة الصغير الذي لا يعرف نطق بعض الكلمات فالصغير صرخ قائلاً: إن العصفور(تار) أي (طار) [36]، وقد تكررت الكلمة في صفحة إحدى وخمسين، فهذه الكلمة التي جاءت على هذه الصيغة تكشف عن كيفية نطق الأطفال الصغار لبعض الكلمات، فنطق كلمة طار(تار) أكثر ملاءمة للغة الصغير مما تضفي على لغة الرواية صفة الصدق والواقع. فإبدال حرف الطاء تاءً يحدث في بعض اللّهجات العربية، لكن هذا القلب للحروف جاء على لسان الطفل الصغير فأومأ إلى البراءة والعفوية.

وعندما سأل الراعي البدوي الطفل وهو ممسك بيده "وين أمك؟" [37]، فقد جاءت أداة الاستفهام وين والمقصود فيها أين للاستفسار عن مكان وجود الأم، فالراعي البدوي الذي أمسك بيد الطفل الذي قارب على السقوط لولا أنه أمسك به، سأل الطفل مستنكراً أين أمك؟؟ فهو ينتقد تسيب الأطفال في عدم رعاية الأم؛ مما يشكل خطراً عليهم وعلى حياتهم.

وهناك عبارات تشي بالكناية عن معان جديدة تصور كيفية نظرة الإنسان إلى الأشياء من حوله، فعليّ ابتلي بزوجة سمراء قبيحة قيل عنها إنها " شروة ليل " [38]؛ مما يعني أن عليّاً عندما اختار زوجته اختارها في الليل فلم يستطع أن يتبين ملامحها ولون بشرتها، فجاءت عبارة " شروة ليل " لتعكس الحظ السيئ الذي ناله عليّ، وهذه العبارة تختزل في دلالتها الإشارات التي تحمل معها أبعاداً سلبية.

وتمثل عبارة " تفو على هيك عيشة " [39] التي قالها رجل وهو يبصق على الأرض حجم المعاناة التي يعيشها سكان المخيم، الذين لا تتوافر لهم أبسط شروط الحياة، ولذلك فإن ظلال العبارة يكشف عن دلالات لا يمكن أن تعكسها عبارات أخرى، وخاصة أن الكاتب لا يتحدث عن حياة مترفة، وإنما يتحدث عن حياة يسيطر عليها الفقر والبؤس؛ فالعبارة "تفو على هيك عيشة" تمثل نبرة الاحتجاج على الواقع المر، فمن الصعب أن يصوغ الكاتب عبارة دالة أكثر من مثل هذه العبارة. ولذلك ليس ثمة بصيص من أمل بتغير الحياة إلى الأفضل، وهذا يعكس الإحباط والشعور بالضيق والحرمان. واستعداده للخروج إلى الحياة الدنيا، " فالأدب يحتاج إلى قدرات إبداعية وأدوات تعبيرية، وإذا كان النحات الذي يصنع تمثالاً من الصخر أو البرونز أو الرخام يطوع هذه المواد الصلبة، فكيف يعجز أديب عن تطويع لغة الحوار قصةً أو روايةً؟ " [40].

ويدور حوار حول موقف مريم من زواج عائشة، فيقول الراوي "متى كان للنساء كلمة في هذه الأمور؟ الرجال حكوا والرجال وافقوا، وهذا لا يخصك (أنا راضي وإنت راضي.. وإنت ليش زعلان يا قاضي"، وإلا كل واحد عند أهله: "ويا دار ما دخلك شر" [41]. إن العبارات التي جاءت باللغة العامية تعكس المستوى الثقافي للشخصية النسائية التي تحاول أن تحتج على طريقة زواج عائشة، فيأتي السؤال المهم الذي يبين مكانة المرأة في المجتمع الذكوري، فالرجال هم أصحاب الكلمة، ولا يسمح بالاستماع لصوت المرأة، فيأتي صوت عائشة لتبين أنها تصيخ السمع لأقوال الرجال، وتأتي بعبارات تتناسب مع ثقافتها وخبرتها الحياتية، فهي لا تريد أن تسمع لصوت النساء ما دام الرجال هم أصحاب القرار. وهذه الأقوال التي صيغت باللغة العامية تكشف عن البعد الحياتي واليومي للشخصيات، التي تعيش علاقات إنسانية متشابهة في أطرها الثقافية؛ ولذلك

فإن هذه العبارات جسدت طبيعة المجتمع الذكوري بشكل واضح، الذي يغيّب صوت المرأة ويهمش موقفها ورؤيتها.

وتتجسد النغمة الواقعية من خلال اللغة العامية اليومية عندما جاء في الرواية: "قال يوسف الذي بقي في البيت وحده: سأبيع الدار.. قالت مريم: بيعها من شان الله، ثم صمتت: ولكن ما يحزنني أن من يشتريها سيكون واحداً من أولئك الذين خسروا فلسطينها، اهدمها يا يوسف" (42).

إن عبارة " بيعها من شان الله" لتصور كيف يحرص الإنسان الفلسطيني على عدم تهجير أبناء فلسطين، فعائشة تفضل هدم الدار على بيعها خوفاً من أن يبتاعها شخص له بيت في فلسطين فلا يعود له، إن هذا يولد الإحساس العميق بالانتماء للوطن، وهو انتماء يعكس حب الإنسان لأرضه؛ لأنها تمثل هويته وحياته، فهذه العبارة التي جاءت على لسان عائشة تصور موقف الشخصية من الوطن والانتماء له.

لقد عكست اللغة العامية التداخل الواضح مع مستويات اللغة الأخرى، ويبدو أن التنوع في المستوى اللغوي يصبح على درجة من الأهمية؛ فالعامية أضفت واقعية على الأحداث والشخصيات، وجعلتها أقرب إلى عالم القارئ، وهذا التعدد اللغوي يعكس حالة من الوعي التي تعبر عن رؤية الشخصيات وهواجسها، فالروائي يقوم بمزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معاً داخل ساحة ذلك الملفوظ، ولا بد أن يكون قصدياً (43).

خامساً: اللغة والبعد الساخر

إن عنصر السخرية من العناصر المهمة في العمل الأدبي؛ فهو يعين على الكشف عن تناقضات الواقع، وخاصة عندما يتحول إلى ما هو أشبه بالفانتازيا، يعري الواقع ويجلي التناقضات التي يمتاز بها، ومعنى السخرية في اللغة: سخر منه وبه سخراً: هزئ به، والسخرة: الضحكة (44).

أما المعنى في الاصطلاح فهو" نوع من الهزء قوامه الامتناع عن أسباب المعنى

الواقعي أو الحقيقي على الكلمات، والإيماء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام بعكس ما يقال، وترتكز على طريق طرح الأسئلة مع التظاهر بالجهل، وقول شيء في معرض شيء آخر " [45].

تمثل السخرية عنصراً مهماً من عناصر تشكيل اللغة في الرواية، واستطاعت السخرية بأساليبها اللغوية المختلفة أن تعبر عن كثير من الرؤى التي تصور الواقع تصويراً مريراً "إذ يمكن القول: إن السخرية خير مرآة تنعكس عليها أحوال المجتمع وأحوال الواقع " [46].

عكست اللغة في الرواية بعداً ساخراً؛ إذ إن اللغة حملت دلالات صورت الواقع بأسلوب مغلف بالكوميديا السوداء التي عبرت عن الواقع المرير، فالسخرية التي عكستها اللغة عبرت عن هواجس الشخصيات ومشاعرها التي لم تستطع أن تخفيها، فالواقع قد يكون في مراراته أبلغ منه على الورق، فالسخرية عنصر يسهم في تعرية الواقع وفضح الممارسات اليومية التي تجسد تفاصيل الحياة التي تغص بالألم والتناقضات الكثيرة، فالسخرية عنصر مهم أداته الأساسية التشكيل اللغوي الذي يعبر بأسلوب مثير عن المعاني والدلالات الكامنة التي تخفيها الكلمات والعبارات. فالسخرية ترتبط بتفاصيل الحياة اليومية للناس الذين شردوا من وطنهم، ففي المقطع التالي يصف الكاتب الصغير وهو يقف على حافة الهاوية ومحاولة البدوي إنقاذه: "خطوتان وإذا به على حافة الهاوية، حيث أمسكه الراعي البدوي من يده وسأله: وين أمك؟

فأشار إلى المغارة – الغرفة [47].

إن دال (المغارة – الغرفة) يشي في المقام الأول على طبيعة المكان الذي تسكن فيه عائلة الصغير؛ فالمغارة دال على حياة البؤس وافتقار الناس إلى مكان صحي يعيشون فيه، فإذا كان المكان مغارة فهذا يعني افتقار هؤلاء الناس إلى أبسط اشتراطات الحياة، فالمغارة تصبح المكان البديل للذين طردوا من أوطانهم، فالسخرية كامنة في اقتران المغارة بالغرفة، فالغرفة تعرف أنها مكان السكن أما أن تتحول المغارة إلى غرفة؛ فهذا تعبير عن الحس المأساوي العميق، فالمغارة لا تعيش فيها سوى الثعالب، وهي غير صالحة لسكن الآدميين. إذن، السخرية ارتبطت هنا بالمكان، المكان البديل المزيف غير الأصيل؛ لأن

المكان الأصيل أصبح بيد المحتل. إن الروائي قد يأتي "بين الحين والآخر بلغة مسلوبة القوة، لغة بسيطة بل ساذجة، ولكن هذه اللغة التي يأتي بها على سبيل المفارقة تزيد من تعقيد العملية اللغوية" (48).

وفي الحديث عن الشتاء الأول في مخيم الوحدات يدور الحوار التالي بين الصغير وأمه: "رمادياً ينتشر الصباح بين الغرف، ضباب كثيف يلف المدى، قال الصغير لأمه وهو يتطلع للدنيا من شق الباب:

-هكذا كان الوضع في بطنك!

- شو يعني؟

- عندما كنت في بطنك كان الجو هكذا، لم أكن أستطيع الرؤية بوضوح.

ضحكت.. قالت: الله يجازيك.. لا أنا عارفة أصدقك ولا عارفة أكذبك" (49).

لا يمكن أن يكون هذا الحوار جاء دون قصدية من الكاتب؛ فهو يضفي على الرواية بعداً غير واقعي ليصور كيف أن الصغير يتذكر كيف كان وهو في بطن أمه؛ فهو يشبه الرؤية الضبابية التي كان يعيشها بالرؤية الضبابية التي تهيمن على جو المخيم، وهو هنا يرسم ضبابية الرؤية لسخريته من العالم الذي يعيشه، فالأشياء ضبابية غائمة لا يطل منها بصيص أمل؛ ولذلك ضحكت الأم من كلام الصغير، وكأنها تسخر من كلامه، فقالت: لا أنا عارفه أصدقك ولا عارفة أكذبك. فهل يسخر الصغير من حياته منذ أن كان في بطن أمه حتى خرج وعاش حياة المخيم التي لا يمكن أن تسمى حياة إلا في سياق اللغة المجازية، فالسخرية عنصر مهم في تصوير الواقع، "وأول ما يلاحظ عن السخرية نزعتها النقدية، فهي تحاول نقل كل ما يدور في الحياة من سلبيات، وذلك بتتبع ما يجري في الواقع ونقده، ومعالجته بهدف الإصلاح والتقويم" (50).

ومن ملامح الحس الساخر ما جاء في حديث الكاتب عن الأم التي كان لديها برواز يرافقها في انتقالها من مكان إلى آخر: "أمه التي أضيف إلى غرفتها برواز آخر، وكان الأول قد رافقهم في أكثر من مكان، أكثر من مغارة، وإن لم يعلقوه أحياناً، البرواز الذي كتبه خاله بالخط الفارسي وأهداهم إياه "هذا من فضل ربي" (51).

تتمثل الكوميديا السوداء في البرواز الذي كتب داخله " هذا من فضل ربي "، إن هذا الأسلوب يعكس التناقض بين ما هو مكتوب في البرواز والمغارة- الغرفة، فهل يتناسب ذلك مع الواقع؟، ثمة تناقض واضح بين البرواز والمغارة، وهذا يعني تعرية الواقع المرير، والكشف عن طبيعة الحياة القاسية، فهل تطمئن الأسرة إلى برواز كتب فيه "هذا من فضل ربي" وهي تسكن في المغارة؟ إن هذا يعزز صورة المعاناة الإنسانية ويكرسها في وعي القارئ الذي لا يملك إلا أن يأنف من هذا الواقع المثير للسخرية والدهشة. وتتجلى السخرية في تعرية الواقع المأساوي: "فالسخرية لا تعني مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه والمبتذل، إنها تبديل أخلاقي وإيديولوجي للأخلاقي الرديء" (52).

وثمة حس ساخر يتمثل في النص الآتي: "العصفور يتعلم من انطباق الفخ على رقبته من المرة الأولى، أو الثانية، لكن الأولاد لا يتعلمون بعد الضرب بالخيزران على أيديهم وأرجلهم، ولا يتعلمون من الضرب على رقابهم ووجوههم.

- والعصافير؟

- العصافير تتعلم أستاذ" (53).

إن الحوار بين الأستاذ والصغير يكشف عن أن العصافير أفضل من الأولاد في أنها تتعلم من المرة الأولى أو المرة الثانية، لكن الأولاد لا يتعلمون من الضرب على أيديهم ووجوههم ورقابهم وأرجلهم. إن المقصود بهذا سخرية من الذين شردوا مرات ومرات وقمعوا وقتلوا وسجنوا مرات ومرات لكنهم لم يتعلموا، في حين أن العصافير تتعلم. يتضمن هذا النص نقداً لاذعاً وساخراً من الناس الذين لم يتعلموا على الرغم من أنهم جربوا انطباق الفخ على رقابهم أكثر من مرة، فالثقة بالآخرين؛ أي المحتلين، تقود إلى تكرار المشهد المأساوي، فالواقع يجب أن يعلم الناس، لكنهم لم يتعلموا، في حين أن العصافير تعلمت أكثر منهم. وهنا تتجلى السخرية في الكشف عن الواقع الذي يجسد المعاناة، "فالسخرية محاولة لطيفة مهذبة، الغرض منها تطهير الحياة والمجتمع من الظواهر السلبية. . . . فهي عمل إيجابي بناء تبعث عليه الحياة ودوافعها الكامنة في ذات الإنسان" (54).

ومن الأمثلة على السخرية من الواقع الحياتي للشخصيات ما يتمثل في تصوير الفقر والبؤس، يقول الكاتب واصفاً المخدة التي كان بعضهم ينام عليها : " اندس بين إخوته، رأسه على المخدة المحشوة بأكثر الألبسة اهتراء في الدنيا، الألبسة التي فاقت خروقها المساحات السليمة فيها، الألبسة التي تحولت إلى ما يشبه الشبكة، النتوءات الحادة تزداد ضراوة، لعلها أزرار نسيت أمه انتزاعها . لم ينم " [55].

يصور هذا المشهد عناية الكاتب بالتفصيلات؛ فالمخدة المحشوة من الألبسة المهترئة في الدنيا ما هي إلا تعبير صادق عن طبيعة الناس الذين كانوا يتدبرون الأشياء الحياتية التي يحتاجون إليها من الأدوات التي تتوافر لهم، فوصف الكاتب للمخدة المعبأة بالألبسة البالية ذات الخروق الكثيرة ما هو إلا تجسيد للألم الذي تعاني منه الشخصيات، فكيف يمكن لإنسان أن ينام على مخدة نسيت فيها أمه الأزرار؟ إن هذا الواقع المأساوي لا يمكن أن تحمله أو تعبر عنه إلا لغة ساخرة تكشف عن البؤس اليومي الذي تعيشه الشخصيات، " فالتهكم والهزء والسخرية من العوامل المهمة التي تؤدي إلى قلب المعنى، وتغيير الدلالة إلى ضدها في كثير من الأحيان " [56] .

وترتسم معالم السخرية من حياة البؤس التي عاشها هؤلاء المشردون عندما ينفجر لغم في الكسارات التي كان يعمل بها الزوبعة، فإذا كانت أم خليل قد فقدت زوجها الأول بانفجار الكسارات، فإنها تكاد تفقد الزوبعة زوجها الثاني، " رأت أم خليل الغطاء الذي يحمله الرجال، عادت صورة أبي خليل الذي جمعوه في كيس دم .

صرخت . . هجمت على الغطاء . . تفرق الصبية الذين كانوا يتبعون الرجال . . امتدت يدها .

صرخت . . أهذا كل ما بقي منه؟

بدأت بإهالة التراب على رأسها، وتجمعت النساء .

. . . . . .

جنازة سريعة نظمت لدفن الساق بحضور اثنين من عمال الكسارات، وبعض جيرانه، لم يشارك فيها صاحبها، لكنه سيسأل عنها فيما بعد، ويتسلل خلسة

ليزورها . . . . . .

مسخرة . . حياتنا مسخرة . . لا أكثر . قال .

وسأل ماذا فعلتم بالساق؟

- دفناها .

- وماذا كتبتم على الشاهدة؟

- لم نكتب . . لم نكتب شيئاً .

-اذهبوا واكتبوا عليها "عينة مستعجلة من جسد العبد الفقير إلى الله . . لمعاينتها من قبل ملائكة الموت . . والبقية تأتي" . وضحك . . . وبكى . .

-ماذا سيقول عزرائيل لله -سبحانه وتعالى- حين يسأله : هل أحضرت روحه؟ سيرتبك المسكين ويقول : ارحمني إلهي . . لم أستطع القبض إلا على روح ساقه . وسيزور الزوبعة الساق ويزرع ريحانة في غفلة عن عيون الجميع .

وحين تتحسن الأمور معه، كما لم يكن يتصور أبداً، سيزرع "جورية" هناك وسيدفع لحارس المقبرة مقابل اعتنائه بها" (57).

يتشكل هذا المشهد من موقف أم خليل مما تعرض له زوجها الزوبعة الذي يعمل في الكسارات، فإذا كان زوجها الأول أبو خليل قد توفي نتيجة الانفجار في الكسارات، فإن زوجها الثاني (الزوبعة) قد بترت ساقه نتيجة للمنشار الذي انقض عليها؛ ولذلك يأتي السؤال متزامناً مع صراخها : أهذا كل ما بقي منه؟ إنه سؤال يكتنز كثيراً من الدلالات التي تنفتح على الحس التراجيدي، فليست حياة الزوبعة وحده عبارة عن تراجيديا، وإنما حياة سكان المخيم كلها ما هي إلا من صور التراجيديا المغلفة بالسخرية والتهكم والاحتجاج على ما يسمى حياة .

وتتمثل ملامح التراجيديا الساخرة في الجنازة السريعة التي نظمت لدفن الساق؟ إن دفن جسد الإنسان على مراحل مثير للسخرية والتهكم؛ فالناس يتوقعون أن يشارك هو في دفن ساقه، لكنه لم يفعل، وإنما قام به اثنان من عمال الكسارات، وليس أفصح من

السخرية بأسلوب أكثر تجلياً ووضوحاً من قول الزوبعة: مسخرة. . . حياتنا مسخرة. . لا أكثر [58]. إن انقلاب الحياة إلى مسخرة يعني العيش على الهامش وانعدام التصالح مع المحيط، ولهذا فإن حياة هؤلاء الناس تبعدهم عن أن يكونوا بشراً عاديين يعيشون حياتهم بالطريقة التي يرتؤونها، وليس أدل على أن الحياة مسخرة مما جاء أيضاً على لسان الزوبعة عندما سأل: ماذا فعلتم بالساق؟ وماذا كتبتم على الشاهدة؟ إن العبارات التي اقترح الزوبعة أن تكتب على الشاهدة عبارات مضحكة مبكية في آن واحد: فهل تحول جسد الآدمي إلى عينة؟! وهل يموت الإنسان على دفعات ومرات ومرات، هذه هي أحوال هؤلاء الناس، الذين يعيشون حياتهم المأساوية في المخيمات، وعندما يضحك الإنسان ويبكي في آن واحد فإن هذا مؤشر على الطبيعة الكوميدية والتراجيدية في آن واحد: لقد ضحك الزوبعة وبكى. إنه ضحك كالبكى.

حتى إن ما قاله عزرائيل لله من أنه لم يقبض إلا على روح ساقه، إشارة إلى عذابات الموت الذي لا يأتي مرة واحدة، وإنما مرات ومرات، هكذا هي الحياة المريرة، وليس أشد سخرية من أن الزوبعة سيزرع ريحانة على موضع دفن ساقه، وعندما تتحسن أحواله سيزرع جورية. إن هذه المشاهد أو الحوارات الساخرة تجعل لغة الرواية لغة مثيرة ومستفزة للقارئ الذي يدهش وهو يقرأ هذه اللغة التي تحمل نبضاً إنسانياً ساخراً يعزز الصور المأسوية للحياة التي تتوزع بين لحظتين متناقضتين: الضحك والبكى، وكأن لا فرق بينهما لمرارة الواقع والألم الذي تحسه الشخصيات.

إن السخرية الموجودة في تفاصيل حياة هذه الشخصيات تنتقل على الورق لتجعل القارئ يتخيل هذه المشاهد الساخرة ويعيش تفاصيلها، ويدرك الأحاسيس الإنسانية التي تعكس الحس الساخر في هذه الحياة البائسة. ومن أمثلة البعد الساخر للغة قول الكاتب على لسان الصغير: "يعرف أن أمه تأتي في نهاية السوق؛ حيث لا شيء سوى البقايا، حيث لا نساء يرينها ويعيرنها بأنها لا تبتاع سوى الزبالة. يعرف أن أمه تمسك طرف غطاء رأسها بفمها حتى تستر وجهها إذا ما رأت أحداً تعرفه فجأة " [59].

يكشف هذا النص عن البعد المأساوي الساخر الذي يصور الواقع في مرارته،

فالأم لا تبتاع إلا الزبالة، وهذا تعبير عن السخرية من الواقع المزري الذي لا تقبل به إلا الحيوانات، ويردف الصغير تصوير الحركة الجسدية لأمه التي تغطي وجهها عندما تمسك بطرف غطاء رأسها بفمها، حتى لا يراها أحد. إن هذا المشهد يعكس الواقع الحقيقي، لكنه واقع لا يمكن للإنسان إلا أن يسخر منه، وهي سخرية تعبر عن هواجس مدفونة في أعماق الشخصيات التي تبوح بأشياء ما كان لها أن تبوح بها لولا القسوة التي تمتاز بها حياتها.

ومن أمثلة السخرية ما قاله الصغير عن قدرة ثريا التي قطعت مسافات بعيدة حتى وصلت إلى وجهتها: " كان الصغير يسأل نفسه: ساقان ضخمتان بكعبين متفسختين، يمكن لعصفور الفسيسي أن يختبئ في شقوقهما بسهولة " [60].

إن السخرية من شقوق كعب ثريا يعني أن الحياة بعيدة عن رغد العيش، وما هي إلا معاناة تنعكس على الجسد، فتصبح شقوق الكعبين مكاناً يختبئ بهما طائر الفسيسي، إنها سخرية تكشف حجم المعاناة والألم الذي تعيشه الشخصيات في حياة لا تتوافر فيها شروط تجعل الإنسان يحس أنه ينتمي إلى المجتمع البشري. فالسخرية في النص تؤثر في المتلقي وتجعله يتفاعل مع النص، فالسخرية "تتطلب التلاعب بمقاييس الأشياء تضخيماً أو تصغيراً، تطويلاً أو تقزيماً، هذا التلاعب يتم ضمن معيارية فنية هي تقديم النقد اللّاذع في جو من الفكاهة والإمتاع " [61].

سادساً: اللغة والتكرار

يشكل التكرار في العمل الأدبي ظاهرة أسلوبية تتألف منها اللغة في الرواية، والتكرار عنصر مهم من عناصر النص الأدبي، ومعنى التكرار في اللغة: الرجوع، وقد جاء في لسان العرب: " الكر: الرجوع، والكر مصدر كر عليه يكر كراً وكروراً وتكراراً " [62].

أما في الاصطلاح؛ فهو: "الإلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه في كل تكرار؛ فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه [63].

تتسم اللغة في بعض مواطن الرواية بأسلوب التكرار، وإذا كان التكرار ظاهرة بلاغية فإنه يتحول إلى ظاهرة اسلوبية ترتبط بالموقف والسياق، وهذا يعني أن هذا الأسلوب له تأثير واضح على لغة الرواية وعلى المتلقي في آن واحد. لقد جاء التكرار في سياقات ومواقف كثيرة ليعبر عن رؤية الشخصيات وليشكل عنصراً أساسياً من الحوار والسرد؛ فالتكرار أداة أسلوبية تعبر عن هواجس الشخصية "فالتكرار أداة أسلوبية، وإن "تكرار الكلمات يمنح النص امتداداً وتنامياً في الصور والأحداث؛ لذلك يعد نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص" [64] ومن الأمثلة على هذا، ففي سياق الحديث عن الهجوم الذي تتعرض له شخصيات الرواية، يأتي صوت يقول:

"من سيكون القتيل هذه المرة؟!"

ثم تتكرر العبارة مرة أخرى

من سيكون القتيل؟! [65].

إن تكرار هذا العبارة التي جاءت على صيغة استفهام تؤشر إلى نصيب هؤلاء الناس من القتل الذي اعتادوا عليه، بحيث أصبح جزءاً من حياتهم اليومية التي عليهم أن يعيشوها، فالقتل أصبح شيئاً مألوفاً وعادياً، فهم يتساءلون عن هوية القتيل هذه المرة، وهذا يشي بأن القتل فعل ينتمي إلى طبيعة حياتهم العادية، فالتكرار شكل هنا حالة شعورية ومعنوية تستثير وعي القارئ الذي يفاجأ من مثل هذا السؤال، وإن تكرار هذه العبارة يعني تكرار فعل القتل كل يوم، وكان القتل جزءاً لا يتجزأ من حياتهم اليومية؛ لأن القتل لا يسبب لهم أي نوع من الصدمة.

ومن الأمثلة على التكرار تكرار كلمة بيت في العبارة التالية، يقول: "أي بيت ذلك الذي ستنعق الغربان فيه اليوم؟ أي بيت؟" [66]. إن تكرار كلمة بيت لا يمكن أن تعني بيتاً عادياً يعيش حياة هادئة آمنة، فالبيت لم يكن مكاناً للتفاؤل وإنما أصبح مكاناً للتشاؤم، وخير دليل على ذلك نعيق الغربان فيه. وقد جاءت الغربان على صيغة الجمع لتبين كثافة التشاؤم وتكرار هذا الفعل بشكل يومي ولا يوجد بيت يكون في مأمن من نعيق الغربان. ومن هنا فإن "التكرار المفيد هو الذي يرد في المواطن التي تستدعيه تبعاً لحاجة المتكلم في

إيصال ما يريده من معنى، فكان له بذلك أثر الحسن في الكلام معنى ولفظاً" [67].

وجاء التكرار ليبين تفاصيل حياة هؤلاء الناس الذين يعملون في الكسارات، ففي قول أبي محمد الذي ينادي بكل ما فيه من صوت: "بارود.. بارود.. بارود. يترك الرجال معاولهم، يندفعون إلى الوراء، يختبئون خلف القلاع الكبيرة التي لم يصلها بعد أبو خليل. ونادى أبو محمد ثانية: بارود.. بارود" [68] إن تكرار كلمة بارود في سطر ثلاث مرات وفي سطر آخر مرتين يصور في قراءته الصوتية طبيعة عمل أبي محمد في الكسارات، فهو يطلق هذه الكلمات لتكون كلمات تحذيرية، لكن الكاتب كرر كلمة بارود حتى يعطي مسحة من الواقعية على طبيعة العمل الذي يقومون به هذا العمل الذي لا يخلو من المخاطر.

فتكرار الكلمة عنصر مهم؛ لأنه يمتلك إيقاعاً دلالياً ونفسياً ومعنوياً "فإيقاع المفردة يبرز بشكل أكثر لدى القارئ، إذا وقع التكرار ضمن سياق خطابي محدد الطول؛ مما يسهم في خلق إيقاع قد يكون موازياً لأداء الكلمات الدلالي، ويكون هذا الإيقاع عند ذلك جزءاً من نسيج المعنى ذاته" [69].

ويحدث أن يأتي التكرار على لسان أكثر من شخصية، كما فعلت حنون عندما أمسك الصغير بحجر وقذفه باتجاهها، فأصاب إحدى رجليها فبدأت تلعن كل ما حولها: "يلعن الحيط.. يلعن الباب... يلعن الشباك.. يلعن الطنجرة. وخرجت من بيتهم وهي تصرخ: يلعن البابور، يلعن الصحون يلعن اللحاف.. يلعن الوسادة.. يلعن.." [70]. إن تكرار الفعل يلعن في هذا النص على لسان حنون ما هو إلا شكل من أشكال التعبير عن تفاصيل الحياة، فالأشياء التي لعنتها حنون تنتمي إلى تفاصيل الحياة التي تعيشها كل يوم، وهذا يشي بأن كل شيء في هذه الحياة يستحق اللعن، لكنها لم تلعن الصغير، وهذا يدل على مكانة الصغير في قلب حنون، التي صبت لعناتها على الأشياء التي تراها كل يوم، وكأن هذه الأشياء تصبح قابلة للعن؛ لأنها جعلت حياتها رتيبة غير قابلة إلا للتكرار. إن التكرار يؤكد المعنى ويعزز رؤية الكاتب "فإعادة اللفظ يعطي منتج النص القدرة على خلق صورة لغوية جديدة؛ لأن أحد العنصرين المكررين قد يسهم في

فهم الآخر " [71].

وعندما قيل للصغير الذي اعتقل أبوه " وطي صوتك . . للحيطان آذان " بدأ يردد عبارة :

" – أين أذنك أيها الحائط؟ سأل الصغير .

وهوى بالشاكوش على الطوب فتناثر . .

- أين أذنك أيها الحائط؟ سأل الحائط الآخر . .

وهوى بالشاكوش عليه . . فتناثر

- أين أذنك أيها الحائط؟

وهوى على الطوب فانفتحت فجوة إلى بيت الجيران، وهبت الجارة صارخة . .

–أين أذنك أيها الحائط؟

وظل الصغير يردد مثل هذه العبارة :

–أين أذنك أيها الحائط؟

–أين أذنك أيها الحائط؟

. . . . . .

وصرخ الصغير : أريد أبي الآن

ولم يكن خائفاً " [72].

يمثل تكرار "أين أذنك أيها الحائط" ، التي جاءت أكثر من مرة لتدل على إصرار الصغير على الانتقام من الحائط؛ لأنه يعتقد عندما سمع "وطي صوتك . . للحيطان آذان" أن الحيطان تسمع الكلام، وهذا يعني أن ثمة شعوراً بالكبت وقمع الحريات، فمصير أبيه كان السجن . إن تكرار هذه العبارة يعني براءة الصغير وطفولته التي لا تؤمن بما يسمع، فهذه العبارة استطاعت أن تعبر عن رغبة الصغير بامتلاك الحرية، وتعكس صوت الاحتجاج الذي في داخله، وهو احتجاج على الواقع الذي يكبح الحريات، وكشفت

عبارة "وهوى بالشاكوش على الطوب فتناثر" حالة من ضعف جدران البيوت التي يعيش فيها سكان المخيم، فضربات الطفل استطاعت أن تحدث فجوة في بيت الجيران، وهذا يعني أن الطفل يريد أن ينتقم من الحائط، فهو لا يدرك أن الحائط لا يعي؛ ولذلك ضربه مرات ومرات، فهو يريد أن يهدم الحائط انتقاماً لأبيه؛ ولذلك قال ببراءة الأطفال:

- "**لن تسمعنا الحيطان بعد اليوم.. خزقت آذانها.. لن تسمعنا أبداً**"

ومن هنا يعكس التكرار أبعاداً دلالية ونفسية مهمة، فهو يأتي: "ليصور الظلال الخفية في الحياة الروحية من خلال رصد الوضع النفسي البالغ الدقة ومركز التحول في المشاعر [73].

ومن صور التكرار الذي يمتلك دلالة فاعلة على المستوى الصوتي والجمالي والمعنوي: "مرروا عليه ثمن ساقه بعد خروجه من المستشفى، وما تبقى له من أجرة الأسبوعين. تناول ثمن ساقه من أبي فؤاد حتى قبل أن يفكر أن ثمن ساق ربما يكون أغلى من ذلك:

- **الناس تموت مجاناً**

دير ياسين ماتت مجاناً

أبو خليل مات مجاناً

ونحن نموت أحياءً مجاناً.. " [74].

يجسد تكرار عبارة "الموت المجاني" حالة شعورية وإحساساً عميقاً بأن قيمة الإنسان لا تكاد تساوي شيئاً، فالتمهيد الذي سبق هذه العبارة عكس قيمة الإنسان المبتذلة، فهل يمكن أن يكون هناك ثمن لساق الزوبعة، كل هذا قاد إلى عبارات أكثر إيلاماً، فالناس تموت مجاناً، وجاء بأمثلة من قتل الناس وموتهم في دير ياسين، وموت أبي خليل الذي مات إثر انفجار لغم في الكسارة، ولكن التدرج في التكرار أفضى بصوت الشخصية التي تقول: "ونحن نموت أحياءً مجاناً". إن هذه العبارة التي ختم بها التكرار تتأسس على أسلوب المفارقة التي تكشف سوداوية الحياة ومأساويتها. فالتكرار يعزز رؤية المبدع، فعن طريقه يستطيع الكاتب "أن يوحي للآخرين بمضمون معين ليؤكده من خلال تكراره، فيساعد

على طبع هذه الصورة في الأذهان ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معانيه على وجوه عدة " [75].

إن استدعاء صورة الموت من الماضي " المتمثل بدير ياسين" وصورة الموت الحاضر في موت أبي خليل يعني أن صورة الموت صورة متجددة ومستمرة لم تتوقف، ولن تتوقف، حتى ينتهي المشهد بأن الأحياء يموتون مجاناً، إن مجانية الموت تكشف عن الصورة المأساوية التي تساوي بين الموت والحياة؛ إذ لا فرق بين الحياة والموت فيكون الإنسان ميتاً وهو حي.

ومن صور التكرار الذي يدل على مواقف الشخصيات من الأحداث التي تتطور وتتنامى في الرواية "كيف لم يتبعثر الناس؟ كيف تجمعوا وهم يرون عصابات اتسل وشتيرن تتقدم نحوهم؟ كيف تلاصقوا؟ كيف تملكهم حس الضحية في لحظة؟ كيف بدأوا يرددون كشيوخ الزارات، أطفالاً ونساءً وشيوخاً وهم يهتزون:

- لم يمسسهم سوء..

لم يمسسهم سوء

لم يمسسهم سوء

محاولين دفع الموت المتقدم؟

كيف واصلوا جنون لحظتهم والرصاص يمزق أجسادهم:

لم يمسسهم سوء؟ " [76].

مَن ذلك الذي رددها للنهاية، دون أن ينتبه أنها لم تحم من سبقه؟ يبين هذا النص كيف واجه الناس حالة من الهلع وهم أمام عصابات اتسل وشتيرن؛ إذ انتابهم شعور مواجهة الموت، وكيف صاروا يعدون أنفسهم مجرد ضحايا؛ ولذلك عمدوا إلى مواجهة هذه العصابات بالكلام، والدعاء؛ لأنهم لا يملكون سلاحاً غيره؛ ولذلك بدؤوا يرددون عبارات يرددها شيوخ الزارات دفعاً للمصائب والنوائب، فعبارة "لم يمسْهم سوء" عبارة يستخدمها مسلوب الإرادة ليرد الخطر الداهم، فهذه العبارة لم يسبق لها أن حمت من سبقهم من الموت، ومع ذلك فإنهم يصرون على تكرارها؛ لأنهم لا يملكون وسيلة

أخرى يردون فيها الموت عن أنفسهم سوى هذه العبارة، إن مثل هذا الاعتقاد يصور مشهداً يعكس حرص الإنسان على استدعاء المعنى القرآني عندما يستشعر لحظات الضعف.

وتقترن تكرار عبارة لم يمسسهم سوء بتكرار مكثف للأسئلة التي جاءت في ثنايا هذا النص لتعبر عن حالة هؤلاء الناس والأحداث التي مرت بهم.

ومن هنا يتبين أن اللغة الروائية التي جاءت في هذه الرواية ذات مستويات متعددة، ولكن اللغة تبقى العنصر الأساسي الذي تقوم عليه الرواية، "فالروائي يختار العناصر التي تميز اتجاهه الفني والأدبي والتي ينتسب إليها، كما يرى أن الكلمة في المتن الروائي تحيا حياة جديدة خاصة جداً، يستحيل فهمها من جهة نظر المقولات الأسلوبية التي نشأت على أساس الأجناس الشعرية، بالمعنى الضيق لمفهوم الشعر والخاصية الجوهرية للغة الروائية هي الحوارية والإثارة والتعدد" [77].

الخاتمة

كشفت هذه الدراسة عن مستويات اللغة الشعرية في رواية "طيور الحذر" لإبراهيم نصرالله، الشاعر والروائي الفلسطيني الذي شكل روايته من لغة خاصة تتناسب مع موضوعها الذي يصور رحلة العذابات التي عاشها الإنسان الفلسطيني الذي أضحى دون هوية أو وطن، إنه الإنسان الذي ينشد حريته ويتطلع إليها على الرغم من صعوبة الظروف والأحداث.

وبما أن اللغة في الرواية ذات مستويات متعددة، فإن اللغة الشعرية مثلت حالة خاصة، وذلك بجعلها لغة ذات محمولات دلالية، لا تتوقف عند اللغة المباشرة والتقريرية، فاستطاعت اللغة الشعرية أن تعبر عن الهواجس الدفينة وعن الحالات النفسية وعن الموقف الاجتماعي، فهي لغة منحت الرواية بعداً مهماً، وأثرت على وعي المتلقي وإدراكه بصورة كبيرة.

وجاءت اللغة العامية، بما فيها من أمثال شعبية وعبارات دارجة وكلمات عامية وأغان شعبية؛ لترسم حدود الشخصيات ومعالمها، فاللغة صارت أكثر قدرة على

تصوير الواقع المؤلم، واستطاعت أن تعبر عن رؤية الشخصيات وأحلامها وطموحاتها ومعاناتها، فهي لغة، وإن كانت قريبة من القارئ فإن تأثيرها واضح وكبير، وخاصة عندما ترتبط اللغة بشخصيات ذات رؤى ومشارب متعددة. كما بينت اللغة صوراً من المستويات المختلفة والمتنوعة من الخطاب اللغوي الذي يرسم أبعاد الشخصيات ويجسد طموحاتها، فعندما تتلفظ الشخصية في لغة ما؛ لأن ذلك يحمل انعكاسات واضحة تكشف عن الصراع الداخلي والخارجي الذي تعيشه الشخصية التي تريد أن تنقذ نفسها من العالم المحبط والكئيب.

وتجسدت اللغة ذات البعد القائم على السخرية والتهكم والمفارقة من أجل أن تصور عمق المأساة وسوداوية الواقع المؤلم، فالسخرية أو الكوميديا السوداء ظهرت في أكثر من سياق، لتصور أن الواقع على الحقيقة أكثر مرارة منه على الورق، فاللغة التي صورت السخرية من الواقع لغة فنية ذات بعد تأثيري فاعل تجعل المتلقي يتشارك مع الشخصيات ويعيش معها الواقع المرير خطوة فخطوة.

إن مستويات اللغة في رواية "طيور الحذر" استطاعت أن تنقل الواقع البائس في أكثر من صورة، وأن تقدمه في أكثر من حالة لتشكل الرؤية التي تقوم عليها الرواية، وهي رؤية قاتمة تصور حلم الشخصية بالحرية والانطلاق، فالطيور تعلمت الحذر لكن الإنسان الفلسطيني لم يتعلم من درس الطيور؛ لأن حياته مأساة مكررة.

إن ظاهرة التنوع اللغوي في رواية "طيور الحذر" تكشف عن أن الرواية استطاعت أن تعكس مستويات متعددة للغة، وقد تمثل هذا في اللغة الشعرية التي تمتلك الإدهاش والمفاجأة، والأمثال العامية والفصيحة، وقدرتها على عكس تجربة الإنسان مع الواقع، ومثلت الأغنية الشعبية النبض الحياتي اليومي، وعبرت عن الروح الشعبية التي تتواءم مع سياق الواقع، فالأغنية تمثل وعي الذات الكاتبة بالحدث اليومي، والموقف الشعوري.

وإن الكلمات أو العبارات العامية قد مثلت مستوى من مستويات اللغة التي تعكس ثقافة الشخصية وتعبر عن الموقف من تفاصيل اليومية؛ والأحداث التي تعيشها شخصيات العمل الروائي، واللغة الساخرة التي تمثلت في هذا العمل الروائي استطاعت أن تعري

الواقع وأن تفضح الحالة المأساوية التي تعيشها الشخصية في تفاصيل حياتها اليومية؛ مما جعل السخرية في لغتها قادرة على أن تشكل رؤية الكاتب.

وقد جسد التكرار حالة لغوية أو مستوى لغوياً استطاع أن يمنح الرواية تماسكاً على مستوى المعنى والبناء؛ فالتكرار استطاع أن يبرز رؤية الشخصيات وأن يؤطر التجربة الروائية عند نصرالله من خلال الوعي بتكرار الكلمات أو العبارات التي جاءت في سياق الرواية.

إن تعدد مستويات اللغة وتنوعها كشف عن أن الرواية ليست ذات مستوى لغوي واحد، وإنما تتسم لغتها بالتنوع والتعدد، لتكشف عن الواقع، وعن الخلفيات الثقافية والاجتماعية والفكرية لشخصيات الرواية، وإن تنوع مستويات اللغة له تأثير على القارئ الذي يتفاعل مع هذه المستويات اللغوية المتعددة.

الهوامش والمراجع

(1) مرتاض، عبدالملك: **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، الكويت: عالم المعرفة، 1998، ص93.

(2) عبد الفتاح، عثمان: **بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية**، القاهرة: مكتبة الشباب، 1982، ص 199.

(3) بركات، وائل: **ترجمات في مفهومات بنية النص**، دمشق: دار المعهد، 1996، ص 56.

(4) ذريل، عدنان: **اللغة والأسلوب**، ط 2، عمان: دار مجدلاوي، 2006، ص 88.

(5) طيور الحذر، ص35.

(6) القيسي، ماجد عبدالله: **مستويات اللغة السردية في الرواية العربية 1966– 1980**، عمان: دار غيداء للنشر، 2015، ص 122.

(7) ربابعة، موسى: **جماليات الأسلوب والتلقي**، عمان: دار جرير للنشر والتوزيع، 2008، ص 72.

(8) طيور الحذر، ص 44–45.

(9) راضي، حكيم: "اللغة وحدودها"، **مجلة الأقلام**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: العدد 5، مايو، 1984، ص 30.

(10) طيور الحذر، ص 69.

(11) تاوريريت، بشير: **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، ط1، دمشق: دار رسلان، 2008، ص 136.

(12) طيور الحذر، ص81.

(13) فضل، صلاح: **علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته**، القاهرة: دار الشروق، 1998، ص 116.

(14) طيور الحذر، ص 101.

(15) طيور الحذر، ص 199.

(16) صالح، صلاح: **سرد الآخر " الأنا الآخر عبر اللغة السردية"**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005، ص 47-48.

(17) طيور الحذر، ص 5.

(18) الغذامي، عبدالله: **الخطيئة والتفكير**، ط 6، بيروت - الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006، ص 25.

(19) طيور الحذر، ص 297

(20) العيد، يمنى: **في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية**، بيروت: دار الفارابي، 2005، ص 217.

(21) طيور الحذر، ص 58.

(22) طيور الحذر، اص 80.

(23) طيور الحذر، ص 192

(24) باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر، 1987، ص 28.

(25) طيور الحذر، ص 276.

(26) العوفي، نجيب: **مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987، ص 18.

(27) مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص 104-105.

(28) طيور الحذر، ص 36.

(29) طيور الحذر، ص 67-68.

(30) طيور الحذر، ص 68.

(31) طيور الحذر، ص 76-77.

(32) طيور الحذر، ص8

(33) طيور الحذر، ص 12

(34) عبدالفتاح، عثمان: **بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية**، القاهرة: مكتبة الشباب، 1982، ص 199.

(35) طيور الحذر، ص 24.

(36) طيور الحذر، ص 50-51.

(37) طيور الحذر، ص 64.

(38) طيور الحذر، ص 72

(39) طيور الحذر، ص 79.

(40) وادي، طه: **دراسات في نقد الرواية**، القاهرة: دار المعارف، 1982، ص 48.

(41) طيور الحذر، ص87.

(42) طيور الحذر، ص 170-171.

(43) باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، ط1، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، ط1، 1987، ص28

(44) منظور، جمال الدين: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، 1993، مادة سخر.

(45) عبدالنور، جبور: **المعجم الأدبي**، ط2، بيروت: دار العلم للملايين، 1984، مادة سخر. وانظر: المهندس، كامل، ووهبة، مجدي: **معجم المصطلحات في اللغة والأدب**، ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1984، ص93.

(46) إبراهيم، زكريا: **سيكولوجية الفكاهة والضحك**، القاهرة: مكتبة مصر، ص 80.

(47) طيور الحذر، ص 64.

(48) إبراهيم، نبيلة: **فن القص النظرية والتطبيق**، القاهرة: دار غريب للطباعة، د.ت، ص 181.

(49) طيور الحذر، ص 80.

(50) راغب، نبيل: **موسوعة الإبداع الأدبي**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص 187.

(51) طيور الحذر، ص 162.

(52) ذاكر، عبدالغني: **العين الساخرة أقنعتها وقناعاتها**، ط1، المغرب: منشورات المركز المغربي للتوثيق، 2000، ص5.

(53) طيور الحذر، ص 194.

(54) الهوال، حامد عبده: **السخرية في أدب المازني**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص30.

(55) طيور الحذر، ص 223.

(56) العبد، محمد: **المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة**، ط1، القاهرة: دار الفكر، ، 1994، ص 189.

(57) طيور الحذر، ص 258-260.

(58) طيور الحذر، ص 191.

(59) طيور الحذر، ص 268-269.

(60) طيور الحذر، ص 302-303.

(61) زادي، شمس واقف: "الأدب الساخر: أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية"، **فصلية دراسات الأدب المعاصر**، السنة الثالثة، العدد 2، 1998م، ص 2.

(62) منظور، جمال الدين: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، 1993، مادة كرر.

(63) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر العربي المعاصر**، بغداد: مكتبة التضامن، 1965، ص 242.

(64) الغرفي، حسن: **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، المغرب: إفريقيا الشرق، 1987، ص 84.

(65) طيور الحذر، ص 32.

(66) طيور الحذر، ص33.

(67) عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش**، عمان: دار الفارس، 2004، ص 26.

(68) طيور الحذر، ص 38.

(69) حطيني، يوسف: **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 247.

(70) طيور الحذر، ص 60.

(71) روبرت، دي بوجراند: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب، 1999، ص 67.

(72) طيور الحذر، ص 174–175.

(73) يعقوب، ناصر: **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2002)**، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص 218.

(74) طيور الحذر، ص: 261.

(75) الكبيسي، عمران: **لغة الشعر، الشعر العراقي** المعاصر، الكويت: وكالة المطبوعات، د.ت، ص 88.

(76) طيور الحذر، ص 282.

(77) فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1992، ص 272.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) ʾIbrāhīm, Zakariyyā. **Sāykuluğiyyat al-Fukāhah waḍ-Ḍaḥik**. Al-Qāhirah: Maktabat Miṣr, 2nd ed, 1984.

(2) ʾIbrāhīm, Nabīlah. **Fann al-Qaṣṣ fin-Naẓariyyah wat-Taṭbīq**. Al-Qāhirah: Dār Ġarīb liṭ-Ṭibāʿah wan-Našr, 1st ed, 1995.

(3) Al-ʿAbd, Muḥammad. **Al-Mufāraqah al-Qurʾāniyyah Dirāsah fī Binyat ad-Dilālah**. Al-Qāhirah: Dār al-Fikr, 1st ed, 1994.

(4) Al-ʿŪfiyy, Nağīb. **Muqārabat al-Wāqiʿ fil-Qiṣṣah al-Qaṣīrah al-Maġribiyyah**. Ad-Dār al-Bayḍāʾ: al-Markiz aṯ-Ṯaqāfiyy al-ʿArabiyy, 1987.

(5) Al-Muhandis, Kāmil, wa- Wahbah, Mağdiyy. **Muʿğam al-Muṣṭalaḥāt fil-Luġah wal-ʾAdab**. Bayrūt: Maktabat Lubnān, 2nd ed, 1984.

(6) Al-Hawwāl, Ḥāmid ʿAbduh. **As-Suḫriyah fī ʾAdab al-Māziniyy**. Al-Qāhirah: al-Hayʾah al-Miṣriyyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, 1982.

(7) Al-ʿĪd, Yumnā. **Fī Mafāhīm an-Naqd wa- Ḥarakat aṯ-Ṯaqāfah al-ʿArabiyyah**. Bayrūt: Dār al-Fārābiyy, 2005.

(8) Al-Ġuḏāmiyy, ʿAbdullāh. **Al-Ḫaṭīʾah wat-Tafkīr**. Bayrūt - ad-Dār al-Bayḍāʾ: al-Markiz aṯ-Ṯaqāfiyy

al-ʿArabiyy, 2006.

(9) Al-Ġurafiyy, Ḥasan. **Ḥarakiyyat al-ʾĪqāʿ fiš-Šiʿr al-ʿArabiyy al-Muʿāṣir**. Al-Maġrib: ʾIfrīqyā aš-Šarq, 1987.

(10) Al-Qaysiyy, Māğid ʿAbdullāh. **Mustawayāt al-Luġah as-Sardiyyah fir-Riwāyah al-ʿArabiyyah** 1966-1980. ʿAmmān: Dār Ġaydāʾ lin-Našr, 2015.

(11) Al-Kubaysiyy, ʿImrān. **Luġat aš-Šiʿr, aš-Šiʿr al-ʿIrāqiyy al-Muʿāṣir**. Al-Kuwayt: Wikālat al-Maṭbūʿāt, n. d.

(12) Al-Malāʾikah, Nāzik. **Qaḍāyā aš-Šiʿr al-Muʿāṣir**. Baġdād: Maṭbaʿat Dār at-Taḍāmun, 1965.

(13) Bāḫtīn, Mīḫāʾīl. **Al-Ḫiṭāb ar-Riwāʾiyy**. Tarğamat Muḥammad Brādah, al-Qāhirah: Dār al-Fikr lid-Dirāsāt wan-Našr, 1987.

(14) Tawrīrit, Bašīr. **Aš-Šiʿriyyah wal-Ḥadāṯah bayn ʾUfuq an-Naqd al-ʾAdabiyy wa- ʾUfuq an-Naẓariyyah aš-Šiʿriyyah**. Dimašq: Dār Raslān, 1st ed, 2008.

(15) Ḥiṭṭīniyy, Yūsuf. **Mukawwināt as-Sard fir-Riwāyah al-Filisṭīniyyah**. Dimašq, ʾIttiḥād al-Kuttāb al-ʿArab, 1999.

(16) Ḏākir, ʿAbdulġaniyy. **Al-ʿAyn as-Sāḫirah ʾAqniʿatuhā wa- Qanāʿātuhā**. Al-Maġrib: Manšūrāt al-Markiz al-Maġribiyy lit-Tawṯīq, 1st ed, 2000.

(17) Rāġib, Nabīl. **Mawsūʿat al-ʾIbdāʿ al-ʾAdabiyy**. Bayrūt: Maktabat Lubnān Nāširūn, 1997.

(18) Rabābʿah, Mūsā. **Ğamāliyyāt al-ʾUslūb wat-Talaqqiyy**. ʿAmmān: Dār Ğarīr lin-Našr wat-Tawzīʿ, 2008.

(19) Dī Buğrānd, Rūbart. **An-Naṣṣ wal-Ḫiṭāb wal-ʾIğrāʾ**. Tarğamat Tammām Ḥassān, al-Qāhirah, ʿĀlam al-Kutub, 1999.

(20) Ğabbūr, ʿAbdunnūr. **Al-Muʿğam al-ʾAdabiyy**. Bayrūt: Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, 2st ed., Mādat sḫr, 1984.

(21) Ḍurayl, ʿAdnān. **Al-Luġah wal-ʾUslūb**. ʿAmmān: Dār Mağdalāwiyy, 2st ed, 2006.

(22) Ṣāliḥ, Ṣalāḥ. **Sard al-ʾĀḫar "al-ʾAnā al-ʾĀḫar ʿabr al-Luġah as-Sardiyyah"**. Ad-Dār al-Bayḍāʾ: al-Markiz aṯ-Ṯaqāfiyy al-ʿArabiyy, 2005.

(23) ʿĀšūr, Fahd Nāṣir. **At-Takrār fī Šiʿr Maḥmūd Darwīš**. ʿAmmān, Dār al-Fāris, 2004.

(24) ʿAbdulfattāḥ, ʿUṯmān. **Bināʾ ar-Riwāyah "Dirāsah fir-Riwāyah al-Miṣriyyah"**. Al-Qāhirah: Maktabat aš-Šabāb, 1982.

(25) Faḍl, Ṣalāḥ. **Balāġat al-Ḫiṭāb wa- ʿIlm an-Naṣṣ**. Al-Kuwayt: Silsilat ʿĀlam al-Maʿrifah, 1992.- Faḍl, Ṣalāḥ. **ʿIlm al-ʾUslūb Mabādiʾuh wa- ʾIğrāʾātuh**. Al-Qāhirah: Dār aš-Šurūq, 1998.

(26) ʾIbn Manẓūr, Ğamāluddīn. **Lisān al-ʿArab**. Dār Ṣādir, Bayrūt, Mādat sḫr, 1993.

(27) Naṣrullāh, ʾIbrāhīm. **Ṭuyūr al-Ḥaḍar**. Bayrūt: Dār al-ʾĀdāb, 1st ed, 1996.

(28) Barakāt, Wāʾil. **Tarğamāt fī Mafhūmāt Binyat an-Naṣṣ**. Dimašq, Dār al-Maʿhad, 1996.

(29) Wadī, Ṭāha. **Dirāsāt fī Naqd ar-Riwāyah**. Al-Qāhirah: Dār al-Maʿārif, 1982.

(30) Yaʿqūb, Nāṣir. **Al-Luġah aš-Šiʿriyyah wa- Tağalliyātuhā fir-Riwāyah al-ʿArabiyyah (**1970-2002**)**. ʿAmmān: al-Muʾssasah al-ʿArabiyyah lid-Dirāsāt wan-Našr, 2004.

Al-Mağallāt (Journals):

(1) Rāḍī, Ḥakīm. "Al-Luġah wa- Ḥudūduhā". **Mağallat al-ʾAqlām**, Wizārat aṯ-Ṯaqāfah wal-ʾIʿlām: Vol. 5, May, Baġdād, 1984.

(2) Zādī, Šams Wāqif. Al-ʾAdab as-Sāḫir ʾAnwāʿuh wa- Taṭawwuruh Madā al-ʾUṣūr al-Māḍiyah. **Faṣliyyat Dirāsāt al-ʾAdab al-Muʿāṣir**, Vol. 2, 3rd year, 1998.

(3) Murtāḍ, ʿAbdulmalik. Fī Naẓariyyat ar-Riwāyah, Baḥṯ fī Tiqniyāt as-Sard. **ʿĀlam al-Maʿrifah**, Vol. 240, Al-Kuwayt, 1998.