المَنْظُورُ الأيْدِيُوسَيْكُولُوچِي فِي روَايَةِ "גוף שני יחיד- ضَمِير المُخَاطبِ" للأدِيبِ "سَيِّد قشْوَّع"

د. أحمَد الشحات هَيكَل
كُليَّةُ الآدَابِ، جَامِعَة حلوَان

تُعد الرواية نسيجًا سرديًا حيويًا، ورؤية جمالية واعية، وعملية ذهنية عميقة، وتجربة وجدانية ثرية، يَمتزج فيها الواقع بالخيال، والفني بالقيمي. إنَّها عالم تَخييلي، ونسق متكامل، تتضافر بداخله عناصر بنية المبنى الحكائي الفنية والجمالية مع مكونات المتن الحكائي الإبداعية والفكرية؛ ومن ثَمَّ ينشأ عالم الرواية في وحدة عضوية، لا يلغي فيه المضمون أهمية بنية الحبكة، ولا يُمكن قراءة النَّص سرديًا بمعزلٍ عن مضامينه ومعانيه، وهي منطلقات جوهرية تُفضي بلا شك إلى استجلاء أسرار النَّص وإضاءة مكامنه وفك شفراته.

لا ريب أنَّ التعاطي مع الرواية بهذه الرؤية الشاملة يُطْلق ما فيها من قدرات جمالية وطاقات إبداعية تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتتحرر من قيود تحليل البنية الفكرية والتعويل المفرط على عالم خارج النَّص. من هنا كانت البداية والمنطلق؛ إذ بات من المؤكد أنَّ التعمُّق في فهم القوانين السَّرديَّة المُنظِّمة لبنية عالم النَّص الروائي، وإدراك إجراءاتها الفنية المتعلقة بتقنيات عمل هيئة السرد، خاصة قطبيها المركزيين: السارد (مَنْ يَحكي ويَتكلم) والمُبَئِّر (مَنْ يَرى ويُدرك)، يُؤدي بلا شك إلى انفتاح النَّص الأدبي على أبعادٍ أكثر عمقٍ وعلى آفاقٍ أكثر رحابةٍ. إذ يُعد "السرد والمنظور عمليتان متباينتان([1])" ومتلاحمتان في الوقت ذاته داخل النَّص التخييلي؛ حيث يتضافران معًا، ويتعالقان معًا، ويؤثران ببعضهما، من أجل صياغة المادة المحكية وتنضيد عرضها وتنظيم جريانها.

[أولاً] المنظور الروائي

يُعد المنظور، بحسب رأي الناقد والفيلسوف الفرنسي تزفيتان تودوروف (١٩٣٩– ٢٠١٧)، هو "الكيفية التي يتم بها إدراك القصة([2])"؛ لذا يعتبر المنظور من أبرز عناصر نظرية السرد، ومن الأعمدة المركزية التي يُقيم عليها المؤلف عالمه التخييلي، وتقنية سردية رئيسة تحدد وضْعية السارد، وعلاقته بالشخصيات والأحداث. فالمادة الروائية بكل ما

فيها من شخصيات وزمان ومكان "ووقائع يتألف منها العالم التخييلي لا تُقدم لنا أبدًا في ذاتها مجردة؛ بل من منظور معين وانطلاقًا من وجهة نظر معينة([٣])". ويتفق جيرالد برنس (١٩٤٢-)، أستاذ اللغويات وعالم السرديات الأمريكي، مع تودوروف في تعريفه للمنظور الروائي؛ إذ يذهب إلى أنَّه وجهة النظر التي "تُقدم بها المواقف والأحداث المسرودة([٤])".

كما يُعبر المنظور عن "الموقع الإدراكي الحسي والمفهومي الفكري الذي تُصور بواسطته المواقف والأحداث([٥])"؛ لِذَا تكتسي الأحداث المرئية والأقوال المسموعة والمواقف المُدركة بطابع المُبَئِّر، أي الذات([٦]) المُدرِكة صاحبة المنظور، الذي يمر عبر وعيه عالم الرواية، وتتأثر بمشاعره وعناصر تكوينه النفسي؛ فيتشكل وفق عملية الإدراك هذه عالم الرواية.

وهكذا؛ يُوظف المنظور فنيًا وفكريًا؛ لكي "يُفصح عن رؤية النَّفس المُدركة للأشياء، وعن وجهة النَّظر التي تَحكم وضع السارد في القصة([٧])". لذلك يعد المنظور وفق مفهوم الناقد واين بوث (١٩٢١- ٢٠٠٥)، أحد رواد مدرسة شيكاغو للنقد الأدبي، بأنَّه "عملية تقنية، ووسيلة فنية من أجل الوصول إلى غايات أكثر طموحًا([٨])"، تتمثل في تنظيم صياغة النَّص الأدبي؛ إذ يستعين المؤلف بالمنظور من أجل تمرير مادته الروائية وبناء عالمه التخييلي.

يُلاحظ أنَّ الكتابات النقدية قد وضعت مُرادفات كثيرة لمصطلح المنظور الروائي، مثل: المنظور السردي ووجهة النظر والرؤية وزاوية الرؤية والرؤية السَّرديَّة والبؤرة وبؤرة السَّرد والتَّبئِير والنظرة وزاوية النظر، وهي مُسميات تكاد تتفق في المفهوم وتتطابق في الوظيفة، وتشي بعلاقاته الوطيدة بالفنون الأخرى؛ حيث يرتبط المنظور "بالفنون التشكيلية؛ وبخاصة الرسم. إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه([٩])"، سواء الوضع الحسي أو الوضع المعنوي، هذا بالإضافة إلى حضور تأثير "الفنون البصرية الحركية، خاصة السينما([١٠])" على طريقة عمل تقنيات المنظور.

تكاد تجمع المصادر النقدية أنَّ مفهوم المنظور الروائي من استحداث مدرسة "النقد الأنجلو- أمريكي في بدايات القرن العشرين مع الروائي هنري جيمس (١٨٤٣- ١٩١٦)، ثمَّ عمقه الناقد البريطاني بيرسي لوبوك (١٨٧٩- ١٩٦٥) ([١١])"؛ إذ يُنسب إلى لوبوك أنَّه صاحب "أوّل عمل منهجي اهتم بالمنظور في كتابه «صنعة الرواية»([١٢])" الصادر في عام

١٩٢١. في حين اكتمل مفهوم المنظور على يد "بوريس أوسبنسكي، (١٩٣٧–) أستاذ علم اللغة بجامعة موسكو، في كتابه «نظرية الصياغة»(١٣)" الصادر في عام ١٩٧٠.

قسم أوسبنسكي طرق مقاربة المنظور داخل الخطاب السردي إلى أربعة مستويات، وهي: "المستوى الأيديولوچي التقويمي، والمستوى التعبيري اللغوي، والمستوى النَّفسي السيكولوچي(١٤)، والمستوى الزماني والمكاني(١٥)"؛ إذ يرى أنَّ المادة الحكائية في أي عمل روائي لابد أنْ تخضع لتأثير هذه المستويات، التي يتشكل منها المنظور الروائي. فعندما تُعرض المادة المحكية فإنَّها تقدم بواسطة "نفس مُدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية؛ فتتشكل صورة تلك الأشياء وفق رؤية النَّفس المُدركة وزاويتها، أيديولوچية كانت أو نفسية، بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي تُقدم بواسطته الرواية، واختيار مستوى الزمان والمكان(١٦)"، أيّ أنَّ المنظور داخل عالم الرواية "يحل محل الإدراك(١٧)" بكل كيفيات الرؤية الفيزيائية والذهنية ودرجاتها داخل النَّص التخييلي.

من هذا المُفتتح التأسيسي يمكن فهم وظيفة المنظور الروائي، بأنَّه طريقة إدرك عالم الرواية، التي تنعكس بطبيعة الحال على أسلوب تنظيم صياغة النَّص الأدبي فنيًا وفكريًا؛ لذا لا يجب اختزال مفهومه على أنَّه مجرد مصطلح مكاني يدل على موقع السارد من الشخصيات والأحداث، أو أنَّه مصطلح بصري يقتصر على الرؤية البصرية الفيزيائية، أو أنَّه "مصطلح أيديولوچي أو موقف فلسفي لصاحب العمل الأدبي ورؤيته الفكرية فحسب؛ إذ إنَّه يتسع ليشمل هذا كله، بالإضافة إلى كونه طريقة إدراكية للمادة الأدبية(١٨)".

وهكذا؛ يطرح المنظور الروائي مسألة مهمة ستكون محور الدراسة، وهي الكيفية التي تُدرك بها الحكاية على المستويات الأيديولوچية والنفسية السيكولوچية؟ وما تتضمنه من أسئلة ضرورية، مثل: ما المغزى القيمي الذي يحمله النَّص بتأثير من المنظور؟ ومَنْ يرى عالم الرواية؟ وكيف يرى؟ بكل أبعاد كيفية الرؤية، من ناحية الموقع والمسافة، ومن ناحية الانطباع الشعوري والتكوين الفكري، وأثر ذلك كله على صياغة مادة المتن الحكائي؟ بالإضافة إلى ما تُثيره نتائج توظيف المنظور من مسائل فكرية وتشكيلات جمالية تحول العمل الأدبي إلى متعة ذهنية؛ تستنطق النَّص وتفتح مغاليق عوالم شخصياته، وتُساعد على ادرك أهدافه العميقة؛ ومن ثمَّ تقيس مدى وعي الأديب بأدواته الفنية، ومدى قدرته على

توظيفها في بناء عالمه التخييلي وصياغة مضامينه وإشكالياته الفكرية. وهي تساؤلات حيوية تصبو الدراسة إلى الإجابة عنها من خلال تحليل المنظور السردي في رواية "**גוף שני יחיד**– ضمير المخاطب" الصادرة في عام ٢٠١٠ للأديب الإسرائيلي ذي الأصول الفلسطينية سيد قشوع (١٩٧٥–)([١٩])؛ لأنَّها رواية مُميزة في طريقة صياغة بنيتها السَّرديَّة، وفي أسلوب توظيف المنظور الروائي الذي تُقدم من خلاله المادة المحكية.

ولتحقيق ذلك؛ ستعتمد الدراسة على منهج التحليل البنيوي، بما يمتلكه من إجراءات تُساعد على تحليل الخصائص البنائية للنص السردي؛ ومن ثمَّ تحليل المنظور الروائي والتعرف على قوانين عمله، كما ستتخذ الدراسة من نظرية بوريس أوسبنسكي على المستويين الأيديولوچي والسيكولوچي خطًا منهجيًا رئيسًا؛ إذ إنَّها تُقدم طرحًا متكاملاً لمفهوم المنظور الروائي ووظائفه يصلح لبناء مقاربة شاملة.

[ثانيًا] رواية "ضمير المخاطب"

تتميز رواية "ضمير المخاطب"، التي اختارتها "وزارة التعليم الإسرائيلية في عام ٢٠١١؛ لتكون من ضمن النَّصوص الأدبية العبرية المقررة على الطلاب اليهود في الشهادة الثانوية «البجروت»([٢٠])"، ببنيتها الفنية ومضمونها المُشْكِل. ويبدأ التشويق السردي مُبكرًا من العنوان: "ضمير المخاطب"، الذي أثار فضول النَّقاد؛ لِذَا راحوا يضعون فرضيات متنوعة لتفسير معناه([٢١])، وكلها تؤكد أنّهَ مُحمَّل بشحنة هائلة من التأويلات تستدعي تضافر العناصر الفنية والموضوعية؛ من أجل إدراكها، وكأنما يضع الكاتب أمام المتلقي لغزًا مثيرًا كي يجذب فضوله للبحث والتنقيب داخل متن الرواية ومبناها عن إجابة لفك شفرات هذا العنوان المُلغز، وهو عين ما تسعى الدراسة إلى استكشافه عبر المنظور الروائي، من منطلق أنَّ "العنوان علامة لغوية فارقة ومصطلح إجرائي ناجع في مقاربة النَّص الأدبي ومفتاح أساس للولوج إلى أغوار النَّص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها([٢٢])".

يُضاف إلى ذلك ما تتميز به بنية الرواية؛ إذ تتألف من سبعة فصول وخاتمة، يتناول فيها قشوع قصتي شابين فلسطينيين من عرب ٤٨([٢٣]) يقيمان في القدس، هما المحامي الشاب وأمير لهب من قرى المثلث([٢٤]). ويتنقل السارد بين حكايتيهما بالتبادل؛ حيث يُخصّص ثلاثة فصول (الأول والثالث والخامس) لحكاية المحامي، ويُخصص ثلاثة فصول

(الثاني والرابع والسادس) لحكاية أمير، ثم تتقاطع الحكايتان معًا في الفصل السابع وخاتمة الرواية.

كما تتميز الرواية بالتنويع في صياغة ضمير الخطاب السردي لكل حكاية؛ حيث يستعين السارد بضمير المتكلم في سرد حكاية أمير لهب، الذي فضل أنْ ينتحل شخصية يوناتان يعكوف بورشميدت الإسرائيلي الإشكنازي في محاولة منه للتمرد على واقعه البائس والانسلاخ من جذوره. في حين يستعين السارد بضمير الغائب عند سرد حكاية المحامي، الذي يشك في خيانة زوجته له؛ ومن ثمَّ أخذ يبحث عن ماهية هذا العاشق المجهول.

لكن في حقيقة الأمر حكاية أمير لهب ما هي إلا سرد ثانوي داخل إطار السرد العام، أي سرد مُؤَطَّر داخل حكاية المحامي، وبعبارة أخرى فإنَّ حكاية أمير لهب هي "سرد مُطمر داخل بنية السرد الرئيس؛ وهو ما يعني أنَّ السرد الأساس للشخصية المحورية الساردة يمثل إطارًا عامًا محيطًا لسرد آخر تضطلع به شخصية روائية أخرى داخل محيط هذا السرد الرئيس([٢٥])". وهو ما كشفه السارد على لسان أمير لهب في الصفحات الأخيرة من الرواية أثناء لقائه المحامي: "قال المحامي بنبرة تهديد: «أمير، أريد أنْ أعرف كل شيء، ولماذا؟ لأنَّني عثرت على رسالة، هي من وجهة نظري رسالة عشق، مكتوبة بخط زوجتي، عثرت عليها داخل كتاب قديم [رواية «لحن كرويتزر([٢٦])»] يحمل اسم شخص يُدعى يوناتان. وأنا الآن أريد أنْ أعلم مَنْ يوناتان هذا؟ وما علاقته بزوجتي، أو بكَ؟ وأين هو يا أمير؟». يبدو أنَّه لم يكن ينوي الرحيل قبل أنْ يسمع كل الحكاية. وسيظل هنا حتى يعرف كل شيء. وفي الواقع أنا [أي أمير لهب] من يريد أنْ يحكي. فقد أردتُ أنْ أقص على مسامع أي شخص كل الأحداث التي مرت بي خلال السنوات الأخيرة، أردتُ أنْ أحكي عن كل شيء، عن كل الأكاذيب، وعن كل الأمور، منذ اليوم الذي أنهيتُ فيه الدراسة بالجامعة العبرية، وحضوري إلى هذا المنزل الكائن في شارع هحالوتس. أردتُ أنْ أحكي ما لم أستطع حكيه لأمي، أو حتى لنوعاه [زميلته في أكاديمية بتسلئيل]، أو لأي شخص في العالم. ويبدو لي أنَّه قد يفهمني... أخذتُ نفسًا عميقًا وبدأتُ قائلاً: «ماتَ يوناتان، دفنته منذ أسبوع»([٢٧])".

وهكذا؛ يتضح في ختام الرواية أنَّ الحكي في إطار السرد المُؤَطَّر يُعرض تحت سمع وبصر الشخصية المحورية الساردة (المحامي)؛ وهو ما يضفي نوعًا من "الوحدة والتماسك

على بنية السرد الرئيس([٢٨])"، وفي الوقت ذاته تتبدل الوظائف السَّرديَّة للشخصيات؛ إذ تتحول الشخصية الثانوية (أمير لهب) في إطار حكايته إلى شخصية محورية ساردة، وفي المقابل تتحول الشخصية المحورية الساردة (المحامي) إلى مسرود عليها.

من المؤكد أنَّ قشوع عندما قدم للقارئ تجربة أمير؛ كان يُريد أنَّ يُعيد صياغة تجربة إياد صالح بطل روايته "ערבים רוקדים– عرب راقصون" (٢٠٠٢)، الذي أعلن قائلاً: "أردت أنْ أكون يهوديًا([٢٩])"، وهو عين ما قاله أمير: "أريد أنْ أكون مثلهم، أحرار، حالمون، قادرون على التفكير في الحب... دون الشعور بضرورة الاعتذار عن وجودهم، ودون الشعور بإلزامية إخفاء هُويتهم. أريد أنْ أكون مثلهم، بلا اختبارات ولاء([٣٠])، ولا اختبارات قبول، ولا خوف من نظرات مُريبة. أريد أنْ أكون جزءًا منهم دون الشعور بأنَّني أرتكب جريمة([٣١])". وقد نجح قشوع في الدمج بين التجربتين في النسخة المرئية من رواية "عرب راقصون" في عام ٢٠١٤؛ إذ أتاح لإياد صالح أن "يغير لغته وهويته واسمه إلى العبرية([٣٢])".

هذا؛ وتُعد محاولة شخصيات قشوع من عرب ٤٨ الاندماج في المجتمع الإسرائيلي تيمة مركزية في أعماله الروائية، وقد ظهرت أيضًا في أعماله التليفزيونية بأسلوب ساخر، كما في مسلسل كوميديا المواقف "עבודה ערבית– شغل عرب" (2007– 2013)([٣٣])؛ حيث "يجسد أمجد عليان صورة نمطية من عرب ٤٨ على استعداد أنْ يفعل أي شيء حتى يتمكن من الاندماج في الثقافة الإسرائيلية؛ لِذَا فهو مُشبع بكراهية الذات، والخجل من هُويته العربية، ولا يمانع من إخفائها([٣٤])". وتتكرر الشخصية ذاتها في مسلسله الوثائقي الساخر "התסריטאי– السيناريست" في أواخر عام ٢٠١٥، الذي يتقاطع مع سيرة قشوع الذاتية.

بالإضافة إلى ما تتمتع به رواية "ضمير المخاطب" من ميزات سردية، فإنها تتميز بما تطرحه من قضايا إشكالية؛ إذ تتناول تأثير مسألة تمزق الهُوية القومية على عرب ٤٨، وهي من التيمات المركزية في أعمال الكثير من أدباء عرب ٤٨، وإنْ كان بعض النقاد يصفون تجربة قشوع في رواية "ضمير المخاطب" بأنَّها محاولة منه "للخروج من داخل أسوار جيتو الهُوية القومية في إسرائيل؛ لإيجاد معنى أشمل ودلالة أوسع([٣٥])".

كما تتميز الرواية بلُغتها العبرية السليمة، التي كانت مصدر إعجاب النقاد، وفي الوقت ذاته مصدر انزعاج شديد وتساؤلات حائرة حول ماهية النَّص وهُويته، شأنها في ذلك شأن

كتابات أدباء عرب ٤٨ العبرية، وهي إشكاليات ما تزال تبحث عن إجابة وتحتاج إلى دراسات متعمقة. إذ تُستغل اللغة العبرية في هذه الرواية بوصفها "فضاء للآخر من أجل إفساح مساحة لتمثيل الذات([٣٦])" الفلسطينية. وهي إشكالية وجودية أثارت حفيظة الناقد الإسرائيلي حنان حيفر (١٩٥٣-) أستاذ الأدب العبري بالجامعة العبرية، الذي عدّ كتابات عرب ٤٨ العبرية "تقويضًا لحدود الثقافة القومية التقليدية، وهي الوظيفة المركزية الأثيرة للأدب العبري([٣٧])"، ومؤشرًا عمليًا على أنَّ "السيطرة التقليدية على حدود الأدب العبري بوصفه أدبًا يهوديًا قد أصابها الوهن؛ ومن ثمَّ ضعف معها مبدأ الهُوية العرقية، ممَّا سمح بدخول أدباء عبريين غير يهود([٣٨])". وهو في وجهة نظر حيفر اقتحام قاسٍ لخصوصية "اللغة العبرية من أجل فصلها عن هويتها اليهودية([٣٩])"؛ بل يرى أنَّ كتابات أدباء عرب ٤٨ العبرية تُسهم في "غزو ثقافة الأغلبية وتُدميرها، ووصفها بأنَّها مثل «كعب آخيل»، أيّ أنَّها نقطة ضعف الثقافة العبرية من الداخل([٤٠])". وهو أمر يصيب المجتمع الإسرائيلي بالخوف الوجودي؛ حيث تسود فيه قناعة دائمة بأنَّه "مجتمع مُحاصر، ولذلك فإنَّ فكرة وجود ثغرات داخلية تصيبه بالرعب([٤١])".

يدعم هذا الرأي الكثير من النقاد والمثقفين اليهود، مثل لورانس جاي سيلبرستاين (١٩٣٦-) أستاذ الدراسات اليهودية بجامعة ليهاي في بنسلفانيا؛ إذ يرى أنَّ مثل هذه الكتابات العبرية تؤدي إلى "تخريب المفهوم الصهيوني الإسرائيلي السائد عن الأدب العبري، بوصفة أدبًا يهوديًا، وعن الثقافة الإسرائيلية بوصفها ثقافة يهودية([٤٢])". وربما تتأثر هذه المخاوف بما يُعلنه أدباء عرب ٤٨ خلال بحثهم عن حل وسط لأزمة هُويتهم القومية والثقافية، من أمثال أنطون شماس (١٩٥٠-)؛ إذ قال بعد صدور روايته "أرابيسك" عام ١٩٨٦: "إنَّني أحاول جاهدًا وبإصرار إخفاء يهودية اللغة العبرية، وتحويلها إلى إسرائيلية أكثر ويهودية أقل، وهكذا يمكننا إعادتها إلى جذورها السامية ومكانها. ويتوافق هذا مع ما أرغب في أنْ تكون عليه إسرائيل([٤٣])". وقد صرح شماس بهذا؛ رغم أنَّه افتتح روايته بعبارة الأديب الإنجليزي جورج برنارد شو (١٨٥٦- ١٩٥٠) التي قال فيها: "لقد قلتم لي بأنَّ الطفل حين يُؤتى به إلى بلدٍ غريب فإنَّه يتعلم لغة هذا البلد في بضعة أسابيع وينسى لغته. أجل، إنَّني طفل في بلادكم([٤٤])"؛ ومن ثمَّ يُعلن شماس منذ البداية عن تماهيه مع مكونات

المجتمع الإسرائيلي واستسلامه النفسي والثقافي للانصهار بداخله، شأنه في ذلك شأن الكثير من أدباء عرب ٤٨ ممَّن يكتبون بالعبرية.

وهكذا؛ أسهمت رواية "ضمير المخاطب" مع كتابات قشوع الأخرى، وأقرانه من أدباء عرب ٤٨، في بلورة خطاب نقدي حاد يساعد على "تقويض التفسير التقليدي لهُوية المجتمع الإسرائيلي القومية([٤٥])"، وذلك بلفت الانتباه إلى ما يُعانيه المجتمع العربي الفلسطيني من "صعوبة الاندماج سواء داخل الهُوية الإسرائيلية أو الهُوية الفلسطينية([٤٦])"، ومن الشعور الطاغي بالغربة، وهي "ليست مجرد غربة عربي واحد فقط داخل المجتمع الإسرائيلي، بل هي غربة الشخصيات الرئيسة وعائلاتهم، غربتهم أمام المُسلمات الاجتماعية التي تُشكل هُويتهم، وغربتهم الدائمة الميْؤُوس منها مع ذاتهم([٤٧])".

وكأنما تعمد المؤلف أنْ تتشابك متاهات السرد مع خيوط الهُوية المُمزقة وما يتعلق بها من قضايا مصيرية متأزمة؛ لكي يصنع عالمًا تخييليًا مُثيرًا ليس ببعيد عن الواقع المعيش، يجذب انتباه المتلقي حول حجم معاناة أكثر من مليون فلسطيني مِمَنْ يحملون الجنسية الإسرائيلية؛ ومن ثمَّ يمكن الولوج إلى داخل عالم الرواية انطلاقًا من المنظور الروائي على المستويين الأيديولوچي والسيكولوچي، من أجل تحليل بنيته السَّرديَّة وإدراك رؤيته الفكرية.

[ثالثًا] المنظور على المستوى الأيديولوچي

المنظور الأيديولوچي التقويمي وفق تعريف أوسبنسكي هو "نظام الأفكار التي تشكل العمل([٤٨])"، و"منظومة القيم العامة([٤٩])" التي تهيمن على عالم النَّص وتمثل "البنية التأليفية العميقة([٥٠])" للنص الأدبي؛ ومن ثمَّ تنفذ "وتتخلل كل أجزاء العمل الأدبي([٥١])". وقد تكون هذه المنظومة "مستترة أو مصرحًا بها، وقد تنتمي للمؤلف نفسه، أو تكون جزءًا من المنظومة المعيارية للسارد، بمعزل عن المؤلف، وربما في صراع مع معيار المؤلف، أو قد تنتمي لإحدى الشخصيات([٥٢])". ويؤمن أوسبنسكي بأنَّ المستوى الأيديولوچي "من أكثر جوانب المنظور أهمية؛ بيد أنَّه أقل خضوعًا للصياغة الشكلية؛ لأنَّ التحليل فيه يعتمد على الفهم الحدسي([٥٣])".

ويُثير تعريف المنظور الأيديولوچي التقويمي عدة أسئلة، منها: مَنْ صاحب المنظور الذي يُدرك العالم الروائي أيديولوچيًا؟، وممّا يتكون المنظور الأيديولوچي؟ وما الرسالة

الأيديولوچية التي تحملها الرواية؟ وقد وضعت الكتابات النقدية ثلاث وسائل لرصد المنظور الأيديولوچي داخل النَّص الأدبي؛ ومن ثمَّ يمكن الإجابة عن هذه التساؤلات، وهي على النحو الآتي:

(١) الطريقة الأولى: الحِكَم والقِيَم

تُستعمل مع الروايات ذات الطابع الكلاسيكي، التي تنتمي لنظام الحكي التقليدي؛ إذ استطاع النقاد رصد بعض مكونات المنظور الأيديولوچي من خلال تعليقات السارد العالم بكل شيء([٥٤]) صاحب الصوت المنفرد والرؤية المُهيمنة في تلك النصوص. وتشبه هذه التعليقات "الحِكَم وجوامع الكلم، التي يمكنها أنْ تقف مستقله عن النَّص إذا انسلخت عنه محتفظة بدلالة مطلقة([٥٥])". وهي هنا قِيَم وأحكام وقوانين عامة لا تُنسب إلى شخصية من داخل العالم الروائي؛ بل تنطلق من خارج العمل الأدبي.

تناثرت على صفحات رواية "ضمير المخاطب" تأثيرات محدودة للغاية من أساليب الحكي الكلاسيكي؛ فقد تضمنت الرواية إشارات قصيرة لأمثال شعبية وحِكَم من التراث العربي، ومن ذلك ما جاء في سياق حكاية أمير لهب، عندما كان يحتسي البيرة مع صديقته نوعاه في حانة «هسيرا» بعد أنْ فصل أجهزة الإنعاش عن يوناتان بمعرفة أمه روحيلاه، وكان مصير أمير وقتها على المحك؛ إذ قال: "حاولتُ أنْ أتذكر ذلك البطل العربي من العصر الجاهلي، الذي يدعى «الزير» [الزير سالم المهلهل بن ربيعة]، الذي كان مشهورًا بعشقه للنساء والخمر. وعندما جاءوا ذات مساء ليخبروا هذا الشاعر السكير بمقتل أخيه زعيم القبيلة [كليب بن ربيعة]، وكان مُمسكًا بكأس الخمر، قال لهم: «اليوم خمر وغدًا أمر». وفي اليوم التالي شن واحدة من أبشع حملات الثأر في التاريخ العربي [أي: حرب البسوس]([٥٦])".

وقد رد في موضع آخر مثل عربي شهير على لسان المحامي وهو في حانة «هسيرا» مع صديقه طارق، ذلك البار الذي كان يعج وقتها بالطلاب العرب؛ إذ قال عنه السارد: "لقد شعر وكأنَّه مثل الأعمى، أو مثل «الأطرش في الزفة»... فقد أراد أنْ يفهم، ويعرف ماذا حدث للشباب العربي، وخاصة البنات، ماذا تغير منذ أن تخرج في الجامعة([٥٧])".

كما ترددت على لسان المحامي وطارق وأمير مقولة اجتماعية مأثورة تفسر وجهة نظرهم بالانسلاخ عن الماضي والهروب من الجذور؛ إذ يقول المحامي في تعقيبه على الجدل

المُثار حول غياب الرواية الفلسطينية من المناهج التعليمية للتلاميذ العرب في إسرائيل في مقابل تلقينهم الرواية الصهيونية: "إنَّني لا أبالي بشعارات مثل: «مَنْ ليس له ماضٍ لن يكون له مستقبل»... إذ يبدو لي أحيانًا بأنَّه ليس لدينا ماضٍ، أتعلمون ماذا أقصد؟ أي ليس نحن العرب فقط؛ بل بصفة عامة، ليس لدينا في ماضي أي شعب على الأرض ما يمكن التباهي به([٥٨])". وهي ذات العبارة التي لا تؤمن بها وروحيلاه أم يوناتان (ص ١٥٢).

كما تَدْخُل في إطار المنظور الأيديولوچي للنَّص المفاهيم القيمية التي تنظم التعامل في أوساط بعض شرائح المجتمع؛ لِذَا تصل سلطتها إلى قوة القوانين الحاكمة، مثل القانون الشائع بين طلاب الجامعة، إذ يَحكي المحامي: "كانت في الجامعة قوانين أخرى، أو بالأحرى مُسلمات أخرى... كان هناك شيء ما يُعد بمنزلة قانون شفهي، ينص على أنَّ «ما يحدث بعيدًا عن البيت يظل بعيدًا عن البيت»، وعندما ينهي الطلاب دراساتهم ويعودون إلى البيت، فإنَّ كل شيء يصبح أمرًا منسيًا([٥٩])". وهناك قانون شفهي آخر يجري على ألسنة الناس في المجتمع العربي بالقدس، وهو: "«لقد سرق مِنْ اليهود»– كانت هذه هي العبارة التي تتردد دائمًا على أسماع المحامي مِنْ أقارب مَنْ يسرقون عقارات اليهود وسياراتهم... في محاولة منهم للتوضيح له بأنَّ الأمر برمته يتعلق بإنسان محترم... وأنَّ هذه ليست في حقيقة الأمر سرقة بالمفهوم المتعارف عليه طالما أنَّها كانت تستهدف اليهود... بل إنَّهم يعتبرون سرقة سيارات اليهود بمنزلة استعارة أو إعادة إلى أصحابها الحقيقيين([٦٠])".

يُلاحظ أنَّ حِكَم وقوانين وأمثال المنظور الأيديولوچي لم تأتِ من خارج عالم شخصيات النَّص التخييلي، على عكس ما كان شائعًا في نظام الحكي الكلاسيكي؛ بل جاءت من داخل العالم الروائي وعلى لسان شخصياته المحورية، وبما يتواءم مع السياق ومواقف الشخصيات، لِذَا تشي بمنظور أيديولوچي منطقي متسق مع قدرة الشخصية المعرفية وإدراكها الذهني. ولا ريب أنَّ ظهور مثل هذه العبارات التراثية والأمثال الشعبية متلاحمة مع الحبكة القصصية المعنية بعرض ملمح من مكونات المجتمع العربي داخل إسرائيل تؤكد مهارة الكاتب الفنية في التنويع السردي، ورغبته المقصودة في تحميل النَّص بإشارات قيمية مستقاه من التراث العربي ومن البيئة الفلسطينية المحلية؛ ومن ثمَّ توفير إطلالة للقارئ العبري على جوانب يجهلها عن مكونات المجتمع العربي الفلسطيني داخل إسرائيل، فتنتفي الغربة بينهما.

(٢) الطريقة الثانية: مواقف الشخصيات

يتبين من ندرة علامات الطريقة الأولى لرصد المنظور الأيديولوچي أنَّ قشوع ابتعد عن أساليب القص التقليدية؛ ومن ثمَّ تفضيله الالتزام بمعايير الرواية الحديثة في بناء عالمه، التي أصبح معها "التقويم الأيديولوچي ينتمي إلى شخصية تأتي من داخل العمل([٦١])". وهكذا؛ خَلَّصَت الرواية الحديثة السارد العالم بكل شيء من تحمل مسؤولية العبء الأيديولوچي، الذي كان يشكل مقاطع سردية مستقلة قد تعرقل مجرى الأحداث؛ ومن ثمَّ اختفاء سطوة السارد وتواري هيمنة الكاتب، وعندها أصبح المنظور الأيديولوچي "لا يظهر بأسلوب مباشر؛ بل لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة وخفية ليوحي للقارئ بهذه القيم العامة([٦٢])". ومن بين هذه الأساليب "ترك القيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارئ تتفاعل وتتعامل حرة معًا([٦٣])"، أي السماح للشخصيات بأنْ تُعرب عن منظومة القيم الأيديولوچية من خلال المواقف.

يفسر هذا لماذا ترك قشوع لشخصياته حرية اتخاذ المواقف دون تقويم منه. إذ كان الهروب، هو الحركة الدائمة داخل متاهات المجتمع والقاسم المشترك بين معظم شخصيات عرب ٤٨. فقد هربت ميسار أبو حسن مع طفلها أمير لهب من مسقط رأسها في الطيرة بالمثلث بعد مقتل زوجها (ص ٧١)، وكان أمير لهب دائم الهروب من تنمر الصبية ضده وهو طفل؛ إذ يقول عن هذا "لم أشعر في أي مرة بأنَّني أقضم إصبع الخصم؛ بل كان إصبعي دائمًا في فمه، ولذلك لم تكن هناك أي احتمالية أنْ يصرخ من الألم أمامي. حتى إنَّني لم أَرُد مطلقًا أي ضربات، بل كنتُ دائمًا أتلقها، ثمَّ أحاول الهروب([٦٤])". وكان هذا نهجه حتى عندما أصبح شابًا؛ إذ هرب من سخرية زملائه في العمل خلال رقصه مع ليلى الطالبة المتدربة في السنة النهائية بكلية الخدمة الاجتماعية بالجامعة العبرية التي أصبحت زوجة المحامي بعد ذلك (ص ٧٠)، وهرب من مواجهتهم في مكتب الرفاه بالاستقالة (ص ٧١). كما ترك منزله في قرية جلجوليه قبل ذلك بسبب شائعات أصدقاء المدرسة حول سلوك أمه (ص ١٤٢– ١٤٣)، وبسبب جفاء أمه معه؛ إذ يقول: "لقد هربتُ منها بإرادتي، واليوم أشعر بالأسى لأنَّني لا أستطيع حتى أنْ أتخيل كيف كان حضنها([٦٥])". وكانت حجته استكمال دراسته بالجامعة العبرية بالقدس: "لقد توسلتْ إليَّ أنْ أدرس في جامعة تل أبيب أو في بار إيلان؛ لكي يكون بمقدوري العودة إلى البيت كل مساء، وحينها اخترعتُ لها قصة ما

بأنَّني استشرت بعض الأشخاص الذين نصحوني بأنَّ المستقبل الوظيفي سيكون أفضل بكثير لمن يحمل شهادة من الجامعة العبرية([٦٦])".

الملمح الرئيس في الرواية هو تبني شخصياتها أيديولوچية الهروب من القرية العربية وما تمثله من دلالات تتعلق بالجذور؛ إذ يخاطب المحامي زميله طارق ليقنعه بعدم العودة إلى القرية، بقوله: "لماذا تريد العودة؟ هل من أجل أنْ يتباهى والدك بتلك اللافتة التي سيعلقها على باب مكتبك؟... هل تريد أنْ تترافع عن لصوص السيارات في القرية؟([٦٧])". وكانت الدراسة والعمل في القدس هي الذريعة المُثلى للهروب من القرية؛ إذ المحامي: "وأمثاله ليسوا من مواليد المدينة؛ بل جاءوا إليها بسبب الجامعة، ثم استقروا بها لأسباب اقتصادية. وبصفة عامة يُفضل أصحاب المهن الحرة من عرب إسرائيل البقاء في القدس وعدم العودة إلى قراهم([٦٨])"؛ حيث نجح بعضهم في "تأسيس طبقة من المترفين([٦٩]) داخل المدينة بعد رحيلهم عن قراهم في الجليل والمثلث([٧٠])"، خاصة مع ارتفاع المستوى الثقافي والأكاديمي لمعظم المهاجرين من عرب ٤٨ إلى القدس([٧١]).

تتفق أحداث الرواية مع ما ورد في الإحصائيات الميدانية، التي تظهر أنَّ "ارتفاع فرص التعلم في مؤسسات ثقافية متميزة كان هو الدافع الرئيس وراء الخروج من القرية العربية واختيار الإقامة في القدس. وأنَّ العوامل المتحكمة في بقاء معظم هؤلاء الطلاب الفلسطينيين من عرب ٤٨ في القدس بعد انتهاء دراستهم ترتبط بدرجة وثيقة بمكان العمل، وملاءمة العمل للمؤهل الدراسي، وارتفاع الراتب([٧٢])".

يؤكد أمير لهب هذا بقوله: "كانت الجامعة هي محور حياة زملائي في مكتب الرفاه، فبسببها تركوا قراهم وجاءوا إلى القدس، وبسببها مكثوا هنا حتى الآن. وبخلافي، فإنَّهم ظلوا على ارتباط بالجامعة. وليد، مدير المكتب، يعمل مشرفًا على التدريب الميداني بالقسم ويأمل في الحصول على منحة للدكتوراه. في حين بدأ خليل بالفعل دراسته للحصول على الماجستير في علم الجريمة([٧٣])". وبمرور الوقت تتقطع الأواصر التي تربطهم بالقرية، وتبدأ برفضهم تمضية الأجازة في قُراهم، مثل: وسيم ومجدي رفاق أمير لهب في السكن؛ عندما: "قررا ألا يعودا إلى القرية، سوى مرة واحدة تقريبًا كل شهرين([٧٤])". وتتطور القطيعة والهروب إلى الكراهية والنفور، وفق تعبير أمير: "كم كرهتُ الطريق بين بيتاح تكفا وجلجوليه. وكرهتُ

الرائحة التي كانت تُداهم أنفي كل مرة وتَسري في كل جسدي. رائحة الذكريات السيئة، التي حاولتُ جاهدًا نسيانها. تلك الرائحة التي كانت تَزداد كلما اقتربنا من جلجوليه([٧٥])".

يبدو واضحًا من الرواية أنَّ الهروب من القرية ليس إلا خطوة رمزية للهروب من الهُوية العربية الفلسطينية؛ نتيجة التمييز الذي تُمارسه السلطات الإسرائيلية تجاه الفلسطينيين، إذ يقبع عرب ٤٨ "في أسفل الهيكل الاجتماعي في إسرائيل، من حيث الظروف المعيشية وملكية الأراضي وفرص العمل والتمثيل السياسي([٧٦])"، وهي تيمة مألوفة في كتابات قشوع؛ إذ يحاول دائمًا إلقاء الضوء على "الاضطهاد المتجذر في المجتمع الإسرائيلي والتناقضات العنيفة التي تعاني منها إسرائيل([٧٧])".

لذلك؛ يشرع الآباء من عرب ٤٨ في إطلاق أسماء غير واضحة الهُوية على أطفالهم (ص ١٥٣)، وقد يلجأ البعض المواطنين العرب تحت وطأة التمييز إلى "تغيير أسمائهم إلى أسماء عبرية؛ حتى يستطيعوا مواصلة حياتهم والحصول على لقمة عيشهم([٧٨])". وهي ظاهرة منتشرة داخل إسرائيل سجلتها الرواية على لسان أمير؛ إذ يقول: "عمل في مطبخ المطعم محمد، الذي يناديه الجميع باسم مُوحي، ورفيق، الذي عُرف باسم رَافي، أما سُليمان فكان يُفضل أنْ ينادونه سُولي([٧٩])".

يفسر هذا سعادة أمير لهب عندما كان اليهود يحرفون نطق لقب عائلته؛ إذ يحكي: "عندما يُكتب اسم عائلتي بالعبرية ويُنطق بها، فإنه في الواقع يبدو وكأنما هو اسم يهودي تمامًا، لكنه ينطق في العربية بطريقة أخرى، لهب، ومعناه النيران. أتذكرُ كيف كان اليهود يحرفون نطق اسمي واسم عائلتي عندما كنتُ صغيرًا... لقد أضحكتني طريقة نطقهم لاسم عائلتي... وبعد ذلك، عندما أصبحتُ صبيًا، لم يعد هذا الأمر يُزعجني؛ بل فرحتُ بعبرنة اسم عائلتي، ممَّا وفر عليَّ الشعور بالارتباك وأَبعدَ عني نظرات الفُضوليين. وعندما كبرتُ، أصبح تحريف اسمي في العبرية، واحتمالية أنْ يبدو وكأنَّه اسم يهودي وعربي، أمرًا إيجابيًا على السواء([٨٠])". تُذكرنا سعادة أمير لهب بضبابية هُويته بما كان يشعر به إياد صالح في رواية "عرب راقصون" عندما توهم البعض أنَّه يهودي؛ إذ يقول: "أسعدُ عندما كانوا يقولون عليَّ: «أنتَ لا تبدو عربيًا مطلقًا»... إذ لم أتمنَ إلا أنْ أكون يهوديًا([٨١])".

واصلت الشخصيات الروائية من عرب ٤٨ التعبير عن المنظور الأيديولوچي من خلال مواقفها المتصلة من هُويتها العربية، ومن ذلك انعزالهم عن الفلسطينيين المحليين في القدس مِمَنْ لا يحملون الجنسية الإسرائيلية؛ حيث أسسوا مجموعة مغلقة خاصة بهم "من المُترفين الجدد([٨٢])" تلتقي الخميس الأول من كل شهر، فالمحامي: "لم يفكر حتى في دعوة سماح وزوجها [سماح منصور سكرتيرة المحامي وزوجها المهندس المدني]، رغم أنَّهما لا يقلان ثقافة عن سائر الحاضرين، ثمَّ إنَّ وضعهما الاقتصادي جيد جدًا. لكنهما رُفضا في الحقيقة لأنَّهما من سكان القدس الشرقية؛ ولأنَّ مثل هذه اللقاءات تقتصر فقط على دائرة المهاجرين [عرب ٤٨]، لِذَا هناك موضوعات لا يمكن أنْ يشاركوا فيها المحليين([٨٣])".

ينسحب هذا على كل مظاهر الحياة؛ حيث نقل المحامي مكتبه من شارع صلاح الدين بالقدس الشرقية إلى شارع الملك جورج في القدس الغربية تحت ذريعة أن "سكان القدس الشرقية سيتعاملون بمزيد من الهيبة مع محامٍ يفتح مكتبًا في حي يهودي([٨٤])". كما أسس مع رفاقه مدرسة مشتركة بين عرب ٤٨ واليهود في القدس؛ وذلك لأنَّ "المدارس الحكومية في القدس الشرقية تُطبق المناهج الدراسية الفلسطينية؛ ومن ثمَّ لا يتلاءم المحتوى التعليمي مطلقًا مع ثقافة عرب ٤٨ وحياتهم العامة التي نشؤوا عليها([٨٥])"، وحتى يتعلم أطفالهم تحت مظلة وزارة التعليم الإسرائيلية وليس تبعًا لوزارة التعليم الفلسطينية (ص ١٠).

عمل المحامي على الانسلاخ عن هويته العربية "بتبنيه كل مظاهر الحياة الإسرائيلية الغربية؛ رغبة في الانصهار داخل مجتمع يتجاهله([٨٦])"، إذ يُعد هذا "شرطًا مسبقًا من أجل الاندماج([٨٧])" في المجتمع الإسرائيلي، أو ما يُطلق عليه البعض "الانتقال الاجتماعي([٨٨])"، مثل: شرب الخمور (ص ١٦، ٢٢، ٢٧، ٩١). والتظاهر بقراءة الأدب العالمي والأدب العبري للوجاهة؛ حيث يشتري المحامي الكتب ولا يقرأ منها سوى صفحات معدودة (ص ١٩– ٢٠)، وكأنما يسعى وراء "هُوية ثقافية تُتيح له التباهي بقراءة أعمال أدبية كما يتباهى أمام أصدقائه بأنَّه ذو ذوق رفيع في السوشي والخمر([٨٩])"، وغيرها من مظاهر تبني رموز الحياة المادية والفصام الثقافي لهُوية عرب ٤٨، مثل: امتلاك سيارة فاخرة (ص ٨، ٩٠) وارتداء الملابس الغالية (ص ١٥، ١٦١) وتناول الطعام الغربي (ص ٢٢). كما أعلن عن إيمانه بتنشئة ابنته على الحرية الكاملة والتحرر من أي مسلمات اجتماعية (ص ١٢٨)؛

ومن ثمَّ تأييده فكرة أنْ تكون للمرأة علاقات قبل الزواج فقط (ص ٩٢)، إذ "أراد أنْ ترتبط حياته بامرأة لا تذكره بأخته، ولا بأمه، ولا بأي فرد من عائلته المحافظة([٩٠])".

وهكذا؛ يبدو أنَّ الدافع المركزي الذي "يحرك المحامي هو سعيه الدؤوب لتغيير مصيره بحكم كونه مواطنًا عربيًا؛ ومن ثمَّ محاولته الاندماج داخل جماعة أخرى، ربما تُتيح له تحقيق طموحاته في تحديد مكانته داخل المجتمع بنفسه. لكن اختياره للجماعة الإسرائيلية كان نتيجة غياب أيّ خيار آخر، وليس من منطلق أنَّها الأكثر رُقِيًا([٩١])".

أثارت عزلة المحامي وأقرانه من عرب ٤٨ في القدس عن محيطهم العربي الفلسطيني، وعن المجتمع الإسرائيلي الذي يطمحون في الانصهار بداخله شجون النقاد الإسرائيليين وذكرياتهم عن حياة "اليهودي المغترب في شرق أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، الذي اكتشف بعد انفصاله عن موطن آبائه وانتقاله إلى غرب أوروبا للتعلم أنَّه أصبح غريبًا ليس عن العالم الخارجي فحسب؛ بل عن العالم اليهودي أيضًا([٩٢])"، لكن هذا لم يغير من موقفهم الرافض لحقوق الفلسطيني في العيش على أرضه بكرامة وحرية.

هذا وقد تَجَسَّد المنظور الأيديولوچي في مواقف الشخصيات بدرجة أكثر وضوحًا في حكاية أمير لهب، الذي عانى مبكرًا من تمزق الهُوية والغربة؛ حيث بدأ يتعامل في طفولته على أنَّه من عائلة أبو راس وهي عائلة جارته أم باسم في قرية جلجوليه رغم أنَّه من عائلة لهب في قرية الطيرة (ص ٥٥)، ثمّ تطور الأمر إلى انتحاله هُوية يوناتان "بعد أنْ سأم من هُويته البيولوچية والقومية([٩٣])"؛ إذ أصبح يتحرك بهويتين: هُوية أمير لهب وهُوية يوناتان بورشميدت (ص ١٠٧)، بل أصبحت معظم تعاملاته بهُوية يوناتان، فقد التحق للدراسة في أكاديمية بتسلئيل للفنون والتصميم بالقدس وعمل في المطعم نادلاً بهُوية يوناتان (ص ١٠٧)، وفتح حسابًا في البنك واستأجر صندوق بريد باسم يوناتان (ص ١٠٩).

لم يتوقف الأمر عند حد الانتحال الظاهري؛ بل سعى أمير إلى أنْ "يستوعب بداخله كل عالم يوناتان وثقافته([٩٤])"، منسلخًا عن هويته الفلسطينية، وهاربًا من جذوره العربية تمامًا؛ إذ ارتدى ملابس يوناتان (ص ١٤١)، وشرب الخمور (ص ١٤٠، ١٤٤)، واستمع إلى الموسيقى التي كان يحبها يوناتان وقرأ كل كتبه (ص ٦٢، ٦٨، ٩٦)، وتفحص كل قصاصة وكل ورقة في أدراج مكتب يوناتان (ص ٩٧) ودرس كل صورة التقطها يوناتان

(ص ١٠٩). ثمَّ انتهى به المطاف إلى تبديل هُويته وهُوية يوناتان رسميًا مستغلاً الشبه بينهما (ص ١٥٢). وهكذا؛ قرر أمير لهب أن "يواصل حياة يوناتان، وينتزع من داخله كل آثار هُويته السابقة([٩٥])"؛ ليكون مثلهم في كل شيء، مثل يوناتان، ومثل نوعاه، ومثل كل الشباب الإسرائيلي في حانة هسيرا (ص ١٥٨– ١٥٩).

رغم أنَّ أمير لهب قدم حلاً استثنائيًا لمشكلة أزمة الهوية بانتحاله هُوية يوناتان وعالمه؛ فإنَّه بذلك يكون قد "حقق نجاحًا مقارنة بأبطال روايات قشوع السابقين، الذين أخفقوا جميعًا في أنْ يصبحوا إسرائيليين([٩٦])". ومما لا شك فيه أنَّ تيمة تبديل الهُوية أصبحت أمرًا مألوفًا في الأدبين العبري والفلسطيني، عندما افتتحها الأديب الفلسطيني الفذ غسان كنفاني (١٩٣٦– ١٩٧٢) بروايته "عائد إلى حيفا" (١٩٦٩)، ونقل فكرتها إلى العبرية الأديب الإسرائيلي سامي ميخائيل (١٩٢٦–) في روايته "יונים בטרפלגר– حمَائِم ميدان الطرف الأغر" (٢٠٠٥). كما دارت حول هذه الفكرة أحداث "رواية «الصباح في جنين» (٢٠١٠) للكاتبة الأمريكية من أصول فلسطينية سوزان أبو الهوى. وهي تيمة ناتجة عن الأحداث التاريخية المتعلقة بالنكبة الفلسطينية وإعلان دولة إسرائيل؛ لِذَا تتشابك الروايتين الفلسطينية والإسرائيلية معًا، وتنشأ علاقة دينامية بين الهُويتين([٩٧])".

وقد عرض قشوع المنظور الأيديولوچي لشخصيات عالمه الروائي دون تدخل منه لتعديل مسارها أو لتقويم مواقفها، ودون أنْ يسخر من مفاهيمها أو يصفها بالجهل؛ بل نجح المؤلف في إظهار منظورها الأيديولوچي بمنظومته القيمية المُهيمنة متوافقًا مع سمات تكوين تلك الشخصيات؛ إذ كان الخوف صفة متأصلة لدى المحامي (ص ٣١– ٣٢)، ولدى أمير لهب (ص ٧١)، ويشاركهما في هذه الخصلة طارق زميل المحامي ومساعده في المكتب (ص ٢٦)، وكذلك شعور الشخصيات الثلاثة وغيرهم بدونية كل مظاهر الهُوية العربية الفلسطينية (ص ٢٤– ٢٥، ١٤٣)؛ لِذَا كان من الطبعي أنْ يحاولوا الانصهار داخل المجتمع الإسرائيلي والانجذاب إلى الطرف الأقوى– وفق رأيهم.

لذلك؛ أصبح من السهل على القارئ استنباط المنظور الأيديولوچي من ثنايا النَّص الروائي، عندما استطاع إدراك سمات تكوين الشخصيات صاحبة المنظور، لأنَّ هذه الصفة أو تلك هي من دون شك المحرك الرئيس لمواقف الشخصيات؛ حيث تتجسد في مواقفهم

وتنعكس على سلوكياتهم. وقد نتج عن ذلك أنْ "أصبح هذا المنظور الأيديولوچي العام الذي يحكم العمل الأدبي أبعد ما يكون عن التحديد القاطع؛ ومن ثمَّ صار يعتمد إلى حد ما على الفهم الغريزي للقارئ واحتماله أكثر من تأويل([٩٨])".

لذلك؛ يتفهم القارئ في هذا الإطار لماذا صب أمير لهب جام غضبه على أبناء القرية العربية في إسرائيل؛ حيث كان مقتنعًا في قراره نفسه بدونية تكوينهم المجتمعي والفكري، وبضرورة الانسلاخ عن الهُوية والجذور، فخاطبهم في نفسه قائلاً: "لو تدركون كيف ينظر إليكم الآخر الذي يقيم خارج هذه الجحور التي تعيشون فيها. لو تفهمون كم حياتكم، التي تتفاخرون بها إلى هذه الدرجة، بائسة... قمة النجاح عندكم هو أنْ تصبحوا مديري مواقع بناء أو تحاولوا إرضاء زبائنكم اليهود. إنّي أشفق عليكم، أنتم وسياراتكم الكبيرة وبيوتكم الفسيحة التي شيدتموها. لن تنجحوا أبدًا في الهروب من الفخ الذي ولدتم فيه، لن يتمكن أحد منكم من اجتياز حدود قريته، التي خطَّها الآخرون لكم... أنتم خلاصة القمامة البشرية([٩٩])". لذلك؛ يتفاخر أمير بهروبه من هويته العربية بقوله: "أنا أعرف أشياء لن تعرفوها أنتم أبدًا. أنا أعرف عوالم لن تعرفوها في حياتكم. وأدخل مناطق ستبقون فيها غير مُرحب بكم إلى الأبد، لا أنتم ولا أولادكم. نعم. أنا ابن عاهرتكم، أنا أحتقركم، وأزدري وجوهكم. أنا فقط من يعلم كم تساوون بالضبط([١٠٠])".

ليس هناك شك في أنَّ قشوع قد أحكم بناء عالمه الروائي ومنحه المنطقية المقبولة التي تُوهم القارئ بواقعية الأحداث؛ فقد قدم الأسباب التي دفعت شخصياته لتبني مثل هذه المواقف، إذ جاء الانسلاخ عن الجذور والهروب من القرية الفلسطينية ومن الهُوية العربية بسبب ما يتعرض له عرب ٤٨ من تهميش وإهمال وتدني داخل المجتمع الإسرائيلي.

أول هذه الأسباب، هو تدني المستوى التعليمي؛ إذ يقول أمير لهب عن هذا: "درس اليهود مقررات تختلف عمَّا درسناه... كانت لديهم مقررات في الفن والحاسوب، في حين كانت لدينا في القرية مقررات لم تظهر في شهادات يوناتان، مثل: النجارة والحدادة والدين الإسلامي([١٠١])". وثاني تلك الأسباب، هو تدني المستوى المهني الوظيفي؛ إذ تعد وظائف المحاماة والمحاسبة والطب هي قمة طموحات عرب ٤٨ (ص ١١)، ويضطر معظم عرب ٤٨ إلى البحث عن وظيفة مسائية مع تدني مستواهم الوظيفي والمعيشي، (ص ٣٣، ٣٦،

٤٦)، وبصفة عامة يعمل معظم الشباب العربي في مطابخ القدس (ص ١٠٧)، بلا عقد عمل، وبلا تأمين أو حماية قانونية (ص ١١١)، ممَّا يعرضهم إلى "الطرد من أعمالهم في أي وقت دون أية مسؤولية أو خوف من عقاب، بل إنَّ الجهات الإسرائيلية الرسمية تشجع هذا الأسلوب وتؤكده باستمرار([١٠٢])".

وثالث هذه الأسباب، هو شعورهم الداخلي بتدني المستوى الثقافي، فقد كان المحامي يعلم، مثل كل أقرانه، أنَّهم يعانون من نقص حاد بالثقافة الغربية مقارنة بنظرائهم اليهود (ص ٢٤- ٢٥). وقد أصابهم هذا الشعور بالنقص الثقافي بأرق وجودي؛ لِذَا "أدركوا بأنَّ عليهم أنْ يسدوا هذه الفجوة –وإنْ لم يكن هم [أي الجيل الثاني من عرب ٤٨، جيل الآباء]- إذًا سيُغلقها أبناؤهم على الأقل. ولم تنشأ فكرة إقامة مدرسة مشتركة... أو إرسال الأطفال للدراسة مع اليهود من أجل حياة مشتركة أو من أجل التعايش... بل بكل بساطة أرادوا أنْ يستوعب أطفالهم الثقافة الغربية، وأنْ يتعلموا من نظرائهم اليهود أشياء لن يستطيعوا أنْ يوفروها لهم([١٠٣])".

هكذا؛ ترك قشوع لشخصياته حرية اتخاذ المواقف الذاتية التي تُعرب عن المنظور الأيديولوچي المُهيمن على عالم النَّص، الذي يتقاطع في الوقت ذاته مع الواقع المعيش، كما أتاح أمام القارئ العبري الفرصة لكي يتعرَّف عن قرب إلى إشكالية أزمة الهوية لدى عرب ٤٨، الناتجة بلا شك عن إهمال السلطات الإسرائيلية للمجتمع العربي الفلسطيني وتجاهل مكوناته ورموزه.

(٣) الطريقة الثالثة: الحوار

تتمثل في تقديم المنظور الأيديولوچي من خلال المقاطع الحوارية للشخصيات؛ إذ يستطيع القارئ بواسطتها أنْ "يستنبط الرؤية الفكرية([١٠٤])" وما تتضمنه من توجهات أيديولوچية تُشكل عالم الرواية. وفي هذا الإطار يكتشف القارئ توجهات روحيلاه والدة يوناتان اليسارية في أثناء حوارها مع أمير لهب (ص ١١٣- ١١٤)، ورفضها الكثير من تابوهات المجتمع الإسرائيلي؛ إذ يقول أمير: "اكتشفتُ في حواراتنا أنَّها تحتقر التقاليد، والمشاحنات، وتكره القومية، والدين، والجذور، والبحث عن الجذور... وتعتقد أنَّ العرب

مقلدون سيئون للصهيونيين، الذين هم مقلدون سيئون للمتعصبين القوميين الأوروبيين من بداية القرن العشرين. ثمَّ إنَّها لا تؤمن بالهُوية، وبالتأكيد ليس بمعناها المحلي القومي؛ إذ تقول إنَّ الإنسان الفطن في الحقيقة هو من يتمكن من الانسلاخ من أيّ هُوية([١٠٥])". ويفسر هذا تفهم روحيلاه لانتحال أمير هُوية ابنها يوناتان؛ إذ تقول: "إنَّ هذا مثل التبرع بالأعضاء. الهُوية هنا مغروسة فينا وفيكم، مثلها مثل أيّ عضو في الجسم، وهذا العضو تالف لديك([١٠٦])".

يتمكن القارئ في أثناء حوار نوعاه مع أمير، الذي كان ينتحل وقتها هوية يوناتان، من التعرّف إلى سياسة أكاديمية بتسلئيل للفنون بالقدس؛ إذ تصفها نوعاه: "بتسلئيل معقل اليساريين. قد يتقاتلون هنا في القسم من أجل أنْ يكون لديهم طالب عربي... لكن التحاق طالبين عربيين فإنَّ هذا في حقيقة الأمر أكثر من اللازم([١٠٧])"، وهو حوار يوضح محدودية المساواة وضيق الأفق الديموقراطي في إسرائيل.

يتأسس موقف قشوع بالسماح لشخصياته الإفصاح عن منظورهم الأيديولوچي عبر المقاطع الحوارية على قاعدة أنَّ "المتكلم في الرواية هو دائمًا، وبدرجات مختلفة، مُنْتِج أيديولوچيًا وكلماته هي دائمًا عينة أيديولوچية([١٠٨])". ومن ذلك ما جاء على لسان بعض الشخصيات بشأن اشمئزازها من المتعاونين مع السلطات الإسرائيلية ورفضهم القاطع للتعامل معهم، كما في حوار سائق السيارة الأجرة التي أقلت أمير لهب من بيتاح تكفا إلى قرية جلجوليه (ص ١٣٩). ويُظهر هذا الرأي في حوار آخر بين المُصلين الخارجين من المسجد المجاور للمقابر في حي بيت صفافا بالقدس الشرقية؛ عندما صبوا لعناتهم على كل مَنْ يُدفن مِن المتعاونين في مقابر بيت صفافا؛ إذ: "قال رجل كبير مر بجواري «إلهي لا يرجعه، ليذهب إلى الجحيم، مَنْ سيُصلي على مثل هذا الكلب؟»([١٠٩])"، وهو رأي أكثر من شخصية في ذات المقطع الحواري (ص ١٦٦). وكان سكان حي بيت صفافا، وهو الحي المفضل لإقامة عرب ٤٨، قد وصفوا المتعاونين من قبل بأنَّهم "خائنون وعنصر حتمي لأزمات مستقبلية([١١٠])"؛ لِذَا يرفضون التعامل معهم وينبذونهم. ونجد المشاعر ذاتها لدى سكان قرية جلجوليه؛ إذ يُحذر المدرسون تلاميذهم من الحديث مع أبناء المتعاونين، و"يتهمون الدولة بأنَّها تلقي كل هذه الزبالة على جلجوليه([١١١])".

ليس هناك ريب في أنَّ التحليل الأيديولوچي لمفردات الشخصيات وتعبيراتها اللغوية يُجسد التلاحم العضوي بين المستويين الأيديولوچي والتعبيري؛ إذ من الممكن أنْ يؤدي تحليل الأساليب التعبيرية للشخصيات إلى تحديد المنظور الأيديولوچي في العالم الروائي وإدراك القِيَم المُهيمنة على العالم الروائي، حيث يستطيع القارئ بواسطة حوار الشخصية المحورية (المحامي) من إدراك نهجها الأيديولوچي في التنصل من ماضيها وعقليتها القروية مقابل تمسكها الظاهري بعقلية المدينة الليبرالية. فقد أعلن المحامي في أثناء حواراته مع زملائه عن إيمانه العميق بتحرر المرأة العربية من كل قيود وتقاليد تربطها بمحيطها العربي الفلسطيني؛ إذ يقول، متأثرًا بآراء الأدباء الإسرائيليين، إنَّ: "معاملة المرأة هي السبب الأساس في تخلف المجتمع العربي([١١٢])"؛ ومن ثمَّ كان يدعو إلى ضرورة حصول المرأة على حريتها الكاملة في علاقتها مع الآخر قبل الزواج (ص ٨٣)، وكان شرطة الأساس في زوجته المستقبلية أن تكون متحررة في حياتها وملابسها (ص ٧٧).

وهكذا؛ سعى قشوع جاهدًا إلى إظهار المنظور الأيديولوچي بمواقف طبيعية لشخصياته الروائية وعبر مقاطع حوارية مباشرة بين شخصياته، ولم يُغرق نصه الروائي في مقاطع تعقيبية سردية مستقلة؛ وذلك اتساقًا مع تبنيه تقنيات الرواية الحديثة، التي تحث على ضرورة ابتعاد المؤلف عن الانحياز الظاهر لمنظوره الأيديولوچي في عمله الأدبي، وامتناعه عن إخضاعه "لمنظومة قيم حاكمة؛ تاركًا لكل قارئ حق التقييم الذاتي والتوصل إلى أحكامه الخاصة([١١٣])". وقد أدى ذلك إلى أنْ جاء المنظور الأيديولوچي متلاحمًا مع النسيج السردي ومتوافقًا مع وعي الشخصيات وإدراكها؛ ومن ثمَّ يسير وفق مجريات الأحداث دون أنْ يعيق حركتها أو يؤخر جريانها.

رغم حيادية المؤلف وعدم ظهوره؛ فإنَّه نجح في الإعراب عن موقفه الأيديولوچي منذ البداية، وقبل الولوج إلى داخل متن النَّص الروائي؛ وذلك عندما وسم روايته بعنوان "ضمير المخاطب"، من منطلق أنَّ العنوان علامة ذهنية ذات دلالة مجازية عميقة، وأحد المكونات الرئيسة لعتبات النَّص الأدبي التي "تنطوي على تقويم أيديولوجي؛ إذ إنَّ العنوان عتبة أساس في النَّص بمنزلة المبتدأ من الخبر، ثمَّ إنَّه ذو طبيعة مرجعية لأنَّه يحيل إلى النَّص([١١٤])"، ويحمل إشارات لغوية ونفسية وسياسية تشي برؤية المؤلف لحاضر النَّص ومستقبله.

إذ يُخاطب قشوع القارئ العبري بعنوانه هذا، داعيًا إياه إلى التعرَّف إلى مجتمع عرب ٤٨ وما فيه من صور حياتية ومواقف تتعلق بقضية الهُوية، وذلك تأسيسًا على فرضية نقدية ترى أنَّ أيّ قصة تتكون "حتمًا من الضمائر الثلاثة: ضميران حقيقيان: الكاتب الذي يَروي القصة، ويُقابله الضمير "أنا"، والقارئ الذي تُروى له القصة، ويقابله الضمير "أنتَ"؛ وأخيرًا شخص وهمي هو البطل الذي تُروى قصته، ويقابله الضمير "هو"([١١٥])".

ومن جانب آخر فإنَّ هيمنة ضميري الغائب والمتكلم على الخطاب السردي في الرواية دون إفراد مساحة لضمير المخاطب الذي يتصدر عنوان الرواية؛ تُبشر بأنَّ الحل لأزمة الهُوية وما يتعلق بها من أزمات وجودية تهدد مستقبل عرب ٤٨ هو في العثور على هذا النموذج الثالث، "ضمير المخاطب"، الذي يشيع حضوره في المشاهد الحوارية، ويتميز بمساعدة المتلقي على الفهم والإدراك، أيّ أنَّ قشوع يتبنى موقفًا أيديولوچيًا يخفيه وراء إجراءات النَّص السَّرديَّة؛ حيث يدعو المجتمع الإسرائيلي الذي يخاطبه بالعبرية إلى الحوار وأنْ يشاركه في عملية البحث عن طرحٍ وسط لحل هذه الأزمة المتشابكة. ويتنبأ بأنَّ استكمال مستقبل النَّص؛ ومن ثمَّ الواقع المعيش، لن يكون إلا بحضور ضمير المخاطب، بما يمثله من إجراءات سردية وتفاهمات سياسية.

إنَّها دعوة تنطوي على كل أشكال الحوار: حوار مع الذات (المونولوج)، وحوار مع الآخر (الديالوج)؛ إذ إنَّه الطريق الأمثل لحل معضلات عرب ٤٨ مع المجتمع الإسرائيلي، وتحطيم جداران جيتو العزلة وأسوار الفصل العنصري. ويأتي هذا الطرح المتجدد بديلاً عمَّا هو سائد داخل المجتمع الإسرائيلي من إقصاء للآخر الفلسطيني، ورفضٍ لوجوده تاريخيًا وتجاهله ثقافيًا وتهميشه اجتماعيًا وإهماله سياسيًا.

يتسق هذا التفسير مع ما يطمح قشوع في تحقيقه؛ إذ يقول: "إنْ كانت هناك سياسة أدعمها فإنَّها ستكون سياسة الدولة الواحدة المبنية على مبدأ المساواة بين الفلسطينيين واليهود... من الممكن أنْ تكون هذه الدولة حسب تصوري في إطار دولة واحدة ذات قوميتين، إذ إنَّ الديمقراطية والمساواة بين القوميات والأديان والأجناس هي أساس أي دولة ديمقراطية([١١٦])". وتكتمل هذه الصورة أمام القارئ بكل أبعادها بعد إخفاق نموذج ضمير الغائب (قصة المحامي)، الذي حاكى سلوكيات المجتمع الإسرائيلي وانبهر بمكوناته الثقافية

المادية، وبعد أن أصبح نموذج ضمير المتكلم (قصة أمير لهب) على المحك، عندما خاطر بانتحال هُوية يوناتان وسرقة كيانه؛ وكأنما أراد قشوع أنْ يقدم صورًا صارخة "ومستفزة لحالة الهُوية المتضاربة، من أجل التأكيد على الوضع المتأزم لعرب ٤٨ في إسرائيل([١١٧])".

وهكذا؛ تميزت رواية "ضمير المخاطب" بتماسك المنظور الأيديولوچي الحاكم للبنية السَّرديَّة مع تنوع روافده وأساليبه، ممَّا منح عالم النَّص وحدة عضوية، سيكون لها بلا شك تأثير إيجابي على زاوية الرؤية على المستوى النَّفسي السيكولوچي وكيفياتها الإدراكية.

[رابعًا] المنظور على المستوى النَّفسي السيكولوچي

المنظور على المستوى السيكولوچي هو منظور إدراكي لعالم الرواية؛ لِذَا فإنَّه ليس فقط "الزاوية التي يُقدم من خلالها العالم التخييلي([١١٨])" بمعناها الفيزيائي، إذ إنَّه من الطبعي أنْ يتبنى السارد "زاوية معينة ليعرض من خلالها الرواية، وينقل حركة الشخصيات وأقوالها وتصوراتها([١١٩])"، بل هو بالإضافة إلى ذلك كله منظور الذات المُدرِكة أيًّا كانت طبيعة ظهورها في عالم الرواية ووظيفتها، التي يخترق وعيها السارد وينفذ عبر رؤيتها؛ لكي يمرر من منظورها عملية السرد. ومن هنا "انبثق مصطلح "نفسي" اتكاءً على اعتماد السارد على وجهة النظر المعتمدة على وعي فرد ما([١٢٠])"؛ لِذَا يصطبغ السرد بأفكارها وعالمها النَّفسي.

لذلك؛ يُجيب المنظور على المستوى النَّفسي السيكولوچي على سؤال: "مَنْ الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور؟([١٢١])"، أي: مَنْ يرى؟ ومِنْ ثَمَّ أين يقف؟ وما طبيعة علاقته بالشخصيات والأحداث ومدى إحاطته بمكونات العالم التخييلي؟ وهي أسئلة تتعلق بالذات المُدرِكة (المُبَئِّر) وتقنيات صياغة الموضوع المُدرَك (موضوع التَّبئِير أو المُبَأَّر)، من منطلق ما يمثله المُبَئِّر من أهمية داخل النَّص.

وقد ركزت المدرسة النقدية الفرنسية على المستوى النَّفسي السيكولوجي لزوايا الرؤية السَّرديَّة، بداية من الناقد والفيلسوف جان بويون (١٩١٦– ٢٠٠٢) في كتابة (الزمن والرواية) الصادر عام ١٩٤٦، الذي "خصّه بتوضيح تصوراته لموضوع الرؤية السَّرديَّة، بفصل عَنْوَنَه بالرواية وعلم النَّفس([١٢٢])"، ثَمَّ تبعه تودوروف مع إضافة بعض التعديلات؛ حيث قسما الرؤية السَّرديَّة إلى ثلاثة أقسام مركزية، هي: "الرؤية من الوراء: السارد > الشخصية (السارد يعلم أكثر من الشخصية)، والرؤية مع: السارد = الشخصية (السارد يعلم

ما تعلمه الشخصية)، والرؤية من الخارج: السارد < الشخصية (السارد يعلم أقل مما تعلمه الشخصية) ([١٢٣])".

هكذا؛ يؤدي تغير موقع السارد بالنسبة للشخصيات إلى تغير زاوية الرؤية؛ ومن ثمَّ تغير إدراك تشكيل صورة المشهد الروائي، ثمَّ إنَّ إدراك العالم الروائي يتعلق بماهية السارد وعلاقته بالمُبَئِّر، إذ بات من المؤكد أنَّ زاوية الرؤية ترتبط ارتباطًا عضويًا بنوع السارد؛ حيث إنَّ «الرؤية من الوراء» تُلازم السارد العالم بكل شيء المُهيمن على النَّص والعارف ببواطن الشخصيات وظواهرها ومصائرها رغم أنَّه من خارج شخصيات الرواية. في حين أنَّ «الرؤية مع» يُفضلها السارد المُشارك في الأحداث بوصفه شخصية محورية أو شخصية ثانوية. أما «الرؤية من الخارج» فترتبط بالسارد المُشاهد للأحداث الذي لا يتدخل فيها.

يُجمع النقاد على أنَّ منظور «الرؤية من الوراء» أو «الرؤية البانورامية» تظهر في "السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان؛ حيث يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية([١٢٤])"؛ بل أكثر معرفة من كل الشخصيات، ويعلم كل الأحداث ويسيطر عليها، رغم أنَّه يكون "غائبًا عن نطاق الحكي، ولا يمثل شخصية من شخصياته الروائية([١٢٥])"؛ لذلك يستعين غالبًا في صياغة خطابه السردي بضمير الغائب. ويعرف هذا المنظور في كتابات المفكر الفرنسي جيرار جينيت (١٩٣٠– ٢٠١٨) باسم "التَّبئِير في درجة الصفر أو اللاتبئير([١٢٦])"؛ حيث تنفتح رؤية السارد على كل مساحة العالم التخييلي، ويتسع إدراكه ليشمل كل مكونات النَّص الروائي، ولا تقتصر رؤيته على نقطة محددة؛ ولذلك "يصعب تحديد الموقع الإدراكي الحسي أو المفهومي الذي يحكم ظهور المواقف والأحداث([١٢٧])".

بينما يرتبط منظور «الرؤية مع»، الذي أطلق عليه جيرار جينيت اسم "التَّبئِير الداخلي([١٢٨])"، بالرواية الحديثة؛ إذ هو المنظور الأكثر شيوعًا بها، وتُقدم فيه "الأحداث والشخصيات والمكان والزمان من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات([١٢٩])"، أو من خلال منظور "عدة شخصيات متموقعة داخل الحكي([١٣٠])"، حيث يتميز منظور «الرؤية مع» بأنَّ السارد "لا يعلم إلا ما تعلمه شخصياته، ولا يلحظ إلا ما تلحظه([١٣١])"، ولا يستطيع أنْ يزود شخصياته الروائية "بتفسير للأحداث قبل أنْ تتوصل إليه([١٣٢])" هي بنفسها؛ لِذَا يُدرك القارئ هذا العالم الروائي التخييلي بواسطة منظور هذه الشخصية أو تلك "معكوسًا

على شاشة وعيها(١٣٣)". ويتميز منظور «الرؤية مع» بقدرته العالية على التوافق مع كل الضمائر؛ فمن الممكن أنْ يستعمل "ضمير المتكلم، وهنا تتجلى محايثة السارد للشخصية الساردة، وتماهيه فيها، أو ضمير الغائب؛ ولكن من خلال الشخصية الساردة ذاتها، أو ضمير المخاطب كما في روايات تيار الوعي والمونولوج الداخلي(١٣٤)". ويؤكد هذا التنوع في في أساليب صياغة الخطاب السردي ما ذكره الناقد الأمريكي واين بوث في كتابة (بلاغة الرواية) الصادر عام ١٩٦١، أنَّ "الضمير ليس معيارًا دقيقًا لتحديد المنظور(١٣٥)".

بينما يُطلق جينيت على منظور «الرؤية من الخارج» مسمى "التَّبئِير الخارجي(١٣٦)"، وبحسب جينيت فإنَّ "صاحب التَّبئِير الخارجي يكون متموقعًا داخل عالم السرد، ولكن خارج أيّ شخصية موجودة ومشتركة في الأحداث والمواقف(١٣٧)"، وفي هذه الحالة "يعرف السارد أقل ممَّا تعرف أيّ شخصية من الشخصيات الروائية(١٣٨)"؛ إذ يرصد السارد بحاستي السمع والبصر "أفعال الشخصية من الخارج ويجهل أفكارها(١٣٩)"، أيّ أنَّه منظور يكثف رؤيته على الخارج الظاهري، ويستمد معرفته مما يُتاح أمامه وفي حدود ما تلتقطه حواسه. وهذا النوع من السرد "أقل بكثير من أنواع السرد الأخرى؛ بل إنَّه يأتي على سبيل التجريب(١٤٠)".

من دُون شك كان لتصنيف المدرسة الفرنسية "أثره الأكبر في العديد من التصنيفات اللاحقة، كما كان له دور هام في إعطاء المنظور أبعادًا جديدة اغتنى بها، وجعله أكثر قبولاً لاحتلال موقعه المركزي ضمن تحليل الخطاب الأدبي(١٤١)". كما اكتسب المنظور على المستوى النَّفسي تطورات متميزة على يد أوسبنسكي، ممثلاً عن المدرسة الروسية، الذي قسمه إلى ذاتي وموضوعي؛ إذ يرى في فرضيته هذه أنَّ المؤلف وهو يبني نصه السَّردي يكون عادة أمام خيارين رئيسين، إما أنْ "يبني أحداث السَّرد وشخصياته بمنظور ذاتي مقصود لوعي فرد محدد (أو أفراد)، أو قد يصف الأحداث على نحو موضوعي قدر الإمكان. ويمكن للمؤلف أنْ يدمج بين هذين الأسلوبين، أو يناوب بينهما(١٤٢)".

يتضح من ذلك أنَّ المنظور الذاتي، وفق نظرية أوسبنسكي، هو تقديم أحداث الرواية وشخصياتها من خلال إدراك شخصية (أو أكثر) من داخل الرواية، سواء أكانت مشاركة في الأحداث أم شاهدة عليها، وهو يُقابل منظور «الرؤية مع» أو «التَّبئِير الداخلي» في المدرسة الفرنسية، "ويأتي الوصف فيه مشبعًا بالانطباعات، وتظهر فيه العمليات الداخلية من أفكار

ومشاعر وإدراكات حسية(١٤٣)". ويشيع استعمال هذا المنظور في "الروايات الرومانسية والروايات ذات البطل الإشكالي(١٤٤)". في حين أنَّ المنظور الموضوعي، هو تقديم عالم الرواية من خلال منظور سارد عالم بكل شيء من خارج شخصيات الرواية وغير مشارك في الأحداث، وهو يُقابل منظور "الرؤية من الوراء" أو "التَّبئِير في درجة الصفر" في المدرسة الفرنسية، ويكثر ظهور هذا المنظور في "الروايات الواقعية(١٤٥)".

يمكن القول بأنَّ الرؤية باستعمال المنظور الذاتي تشبه الرؤية من خلال عدسة "كاميرا مركبة على عين شخصية من الشخصيات ننظر بمنظورها؛ فنرى ما يدخل في مجال هذه العين ويخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه. أما المنظور الموضوعي فالكاميرا خارج الشخصيات قد تنفتح العدسة فنرى المنظر الكلي وتظهر لنا بانوراما عامة، أو منظر شامل مفتوح، أو قد تضيق فتتركز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب نتعرَّف من خلالها لأدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية(١٤٦)".

هذا وقد أضاف أوسبنسكي تفريعات على هذا التقسيم الثنائي؛ إذ يرى أنَّ المنظور النَّفسي سواء كان موضوعيًا أو ذاتيًا قد يكون أيضًا خارجيًا أو داخليًا؛ وذلك لتوصيف "القطبين الأقصيين لزاوية الرؤية(١٤٧)". ويتجسد المنظور الخارجي "عند وصف سلوك الإنسان خارجيًا، في حين يتجلى المنظور الداخلي عند وصف وعي الشخصية الداخلي(١٤٨)"، وبذلك يضم تقسيم أوسبنسكي أربعة أنواع، هي على النحو الآتي: "المنظور الموضوعي الخارجي (= الرؤية من الخارج)، والمنظور الموضوعي الداخلي (= الرؤية من الوراء)، والمنظور الذاتي الخارجي (= الرؤية مع)، والمنظور الذاتي الداخلي (= الرؤية مع)(١٤٩)".

ليس هناك ريب في أنَّ العمل الأدبي قد يبادل بين هذه المنظورات السَّرديَّة، فيتحول "المنظور الذاتي من شخصية إلى أخرى ومن ذاتي إلى موضوعي(١٥٠)" ومن داخلي إلى خارجي وهكذا. ومن الطبعي أنَّ هذه التحولات من تبادلية أو تزامنية بين المنظورات النَّفسية الإدراكية تُضفي على العمل الأدبي جمالاً وإثارة، وتُبعد عنه الرتابة والملل، وتُحفز الذهن على التفكير. ثمَّ إنَّه من البديهي أنَّ لكل عمل أدبي طبيعته الخاصة في تكوينه وطريقة تقديمه، وهو ما ينعكس على اختيار المنظور المناسب له؛ إذ إنَّ لكل منظور وجاهته ومنطقيته المتوافقة مع النَّص، وكذلك مع "الأهداف التَّأليفية التي ينشدها الكاتب(١٥١)".

يُعد المنظور المُهيمن على العالم السردي في رواية "ضمير المخاطب" هو المنظور «الذاتي» ببُعديه الداخلي والخارجي، وفق تعريف أوسبنسكي، الذي يقابل مصطلح «الرؤية مع» أو «التَّبئِير الداخلي» وفق تعريف المدرسة الفرنسية، أيّ أنَّ إدراك السارد لعالمه الروائي بما فيه من أحداث وشخصيات وزمان ومكان يتم عبر وعي شخصية من داخل عالم الرواية، وهي شخصية المحامي في الحكاية الأولى، وشخصية أمير لهب في الحكاية الثانية. وقد سعى قشوع إلى تعظيم الاستفادة من ميزات هذا المنظور؛ إذ استعان بضمير الغائب عند حكيه الحكاية عبر منظور المحامي، في حين استعان بضمير المتكلم عند حكيه الحكاية عبر منظور أمير لهب. وإنْ كان من الممكن تحويل ضمير السرد الغائب إلى ضمير المتكلم، وفق فرضية الفيلسوف والناقد الفرنسي رولان بارت (١٩١٥– ١٩٨٠)، الذي وضع مقياسًا للتحقق من منظور «الرؤية مع» المحكي بضمير الغائب، يتمثل في "إعادة كتابة هذا القسم السردي بالاستعانة بضمير المتكلم دون أنْ تتسبب هذه العملية في أي تغير آخر للخطاب غير تبديل ضمائر الشخص النحوية فقط([١٥٢])"، وهي بالفعل التجربة السَّرديَّة التي خاضها المؤلف عند سرده حكاية أمير لهب باستعمال ضمير المتكلم.

(١) المنظور الذاتي الداخلي في رواية "ضمير المخاطب"

قد يلتبس على القارئ تحديد طبيعة السارد في حكايتي المحامي وأمير لهب، فهل هو سارد عالم بكل شيء أم سارد مشارك أم سارد مشاهد؛ وذلك نظرًا لاختلاف ضمير السَّرد المستعمل في صياغة كل حكاية، لكنها لا ريب خدعة سردية وتقنية فنية أضفت جمالاً وتجديدًا على عالم رواية "ضمير المخاطب". إذ إنَّ طبيعة السارد في الحكايتين واحدة، فهو سارد مشارك في الأحداث؛ ومن ثمَّ فإنَّ زاوية الرؤية واحدة، حيث يتحد السارد (أي مَنْ يَروي الحكاية ويُنظم عملية السرد ويُرتب زمن تتابعها) مع المُبئِّر أو الذات المُدركِة (أي مَنْ يَرى عالم السرد ويُدرك أحداثه ويُؤول عناصره وفق مفاهيمه) مع الشخصية المحورية (شخصية المحامي في القصة الأولى، وشخصية أمير لهب في القصة الثانية)؛ ومن ثمَّ يتيح المنظور الذاتي الداخلي للسارد رؤية دواخل الشخصية المحورية صاحبة المنظور، "ووصفها من الداخل، والولوج سريعًا إلى سلوكها وكأنَّما أمسك بها([١٥٣])".

هذا وقد فرض اتحاد السارد مع الشخصية المحورية/ المُبئِّر، (المحامي) و(أمير لهب)، ضرورة التحرك معًا بصفة دائمة عبر المكان؛ إذ يلازم السارد شخصية أمير لهب في حلها وترحالها عبر المكان بداية من لملمة أمير لأغراضه من سكن الطلاب في جبل المشارف (ص ٣٣)، ثم انتقاله إلى الشقة المستأجرة في مساكن نسيبة في حي بيت حنانيا بالقدس الشرقية (ص ٣٣)، وعند ذهابه إلى عمله في قسم رعاية المتضررين من المخدرات في مكتب الرفاه بوادي الجوز في القدس الشرقية (ص ٣٧)، وخلال رعايته ليوناتان مساءً في المنزل رقم ٣٥ بشارع هحالوتس في حي بيت هكيريم بالقدس الغربية (ص ٤٦)، وفي أثناء ذهابه لمكتب الأحوال المدنية التابع لوزارة الداخلية في شارع شالومتسيون لاستخراج هوية جديدة له باسم يوناتان (ص ١٥٠)، وعند إجرائه اختبار القدرات للالتحاق بأكاديمية بتسلئيل (ص ١٠٥– ١٠٩)، وكذلك أثناء دراسته في بتسلئيل (ص ١٤٨– ١٥٠).

ومن الطبعي أن يرافق السارد أمير لهب في جولاته مع أصدقائه بشوارع القدس وأزقتها؛ مع مجدي ووسيم (ص ٣٦– ٣٧، ٤٣)، ومع ليلى الطالبة المتدربة (ص ٦٣)، ومع نوعاه في حانة هسيرا بالقدس الغربية (ص ١٥٧– ١٥٩). كما لم يتخل السارد عن ملازمة أمير لهب حتى عندما سافر خارج القدس متجهًا إلى قرية جلجوليه لحضور جنازة أم باسم (ص ١٣٧– ١٤٣).

لم يتوقف السارد في حكاية المحامي عن ملازمته هو أيضًا؛ إذ يشرع السارد من افتتاحية الرواية في تتبع خطوات المحامي في كل مكان ينزل فيه بالقدس أو حتى خارجها([١٥٤])، حتى عندما ذهب إلى قرية جلجوليه (ص ١٣٠– ١٣٦) بحثًا عن العاشق الغامض (أمير لهب). إذ إنَّ طبيعة المنظور الذاتي الداخلي تحتم على السارد التنقل مع شخصية المُبَئِّر عبر المكان أينما كان؛ حيث يلازم المحامي في منزله الفاخر في حي بيت صفافا بجنوب القدس الشرقية (ص ٥، ٢٠، ٩٠)، وفي مكتبة الجديد في شارع الملك جورج بالقدس الغربية (ص ١١، ٧٥، ٨٨)، وفي محل ساكورا الياباني في شارع يافا بالقدس الغربية (ص ١٧)، وفي مكتبة الكتب القديمة عند تقاطع شارع يافا مع شارع الملك جورج (ص ١٨، ٨٦، ١٧١)، وفي بار هسيرا في شارع بن سيرا بالقدس الغربية (ص ١١٥، ١١٨، ١٢٠)، وفي

معرض الصور الفوتوغرافية بقسم التصوير في أكاديمية بتسلئيل (ص ١٧٩)، كما أنَّه يتجول معه في شوارع القدس (ص ٩، ٧٥، ٨٤، ٨٩).

ليس هناك شك في أنَّ اعتماد السَّرد على المنظور الذاتي الداخلي؛ قد أتاح للسارد حرية الغوص في أعماق ذكريات الشخصية المحورية/ المُبَئِّر وعرض ماضيها أمام القارئ. ورغم أنَّ السارد كثف أحداث حكاية المحامي وزوجته ليلى في أربعة أيام فقط (من الخميس إلى الأحد)، قبل بداية العام الدراسي (ص ١٦)؛ فإنَّه يعود بالذاكرة إلى فترات الطفولة البعيدة في القرية (ص ١١٦، ١٦١) مرورًا ببدايات تعرّف المحامي إلى زوجته ليلى (ص ٧٧- ٨١) قبل سبع سنوات على زمن الحكي. ويحرص السارد على التجول مع المحامي عبر زمن الذكريات القريبة منذ زواجه في شقة مستأجرة بحي بيت صفافا لمدة ستة أعوام (ص ٦)، وذكرياته عن مكتبه القديم في شارع صلاح الدين بالقدس الشرقية (ص ١١)، ثم افتتاحه مكتب محاماة جديد في شارع الملك جورج (ص ١٤)، وذكرياته عن شهر العسل قبل سبع سنوات (ص ٢٧).

يتضح من افتتاحية قصة أمير لهب أنَّ الحكي يعتمد على السَّرد الاسترجاعي للأحداث؛ لِذَا يُلازم السارد الشخصية المحورية/ المُبَئِّر في كل ذكرياتها، بداية من تاريخ الانتهاء من دفن يوناتان (ص ٣٣، ص ١٦٤- ١٦٧)، ثم يعود بالذاكرة إلى قبل ذلك بسبع سنوات، عندما تخرج أمير لهب في الجامعة العبرية (ص٣٣) والتحاقه بالعمل في قسم رعاية المتضررين من المخدرات بمكتب الرفاه بوادي الجوز بالقدس الشرقية (ص ٣٧- ٣٩)، وذكريات ليلته الأولى في رعاية يوناتان (ص ٤٥- ٥١)، ولقائه الأول مع ليلى المتدربة الجديدة بالمكتب (ص ٥٣- ٥٤)، وحضوره الحفل الطلابي بصحبة ليلى (ص ٦٨- ٧٠)، حتى انتحاله شخصية يوناتان للدراسة في أكاديمية بتسلئيل (ص ١٠٥- ١١١، ١٤٨- ١٥٠)، وذكرياته عن مساعدة روحيلاه له في انتحال شخصية ابنها يوناتان (ص ١١٣- ١١٤، ١٤٣، ١٤٧، ١٥١)، وتفاصيل اتفاقه مع روحيلاه لفصل أجهزة التنفس عن يوناتان (ص ١٥٥- ١٥٦، ١٥٩) بناء على توصية الأطباء لإنهاء حياته (ص ١٤٧). كما كانت تتخللها ذكريات بعيدة من زمن الطفولة في الطيرة وجلجوليه بالمثلث (ص ٥٥- ٥٨)، وذكرياته عن دروس البيانو (ص ٤٨)، وأيام المدرسة وشجار التلاميذ معه (ص ٧١).

جاءت ملازمة السارد للشخصية المحورية/ المُبَئِّر عبر المكان والزمان وفق ما تسمح به إجراءات المنظور الذاتي الداخلي، الذي منح السارد القدرة على الإحاطة بالعالم الداخلي للشخصية المحورية/ المُبَئِّر؛ إذ يعلم ما يدور بداخلها من مشاعر وأفكار، مثل تفكير المحامي في قتل زوجته الخائنة (ص ٣٠-٣١)، لكنه تنازل عن هذه الفكرة "فقد كان جبانًا وسيظل جبانًا([١٥٥])"، وكذلك معرفة السارد بنية أمير لهب توبيخ زملائه في المكتب نتيجة تنمرهم ضده "كانت الساعة الثامنة وكانت ما تزال أمامي ساعتين حتى يصل أيّ من زملائي في المكتب... سأنتظر حتى يصل الجميع، ويشرعوا في روتينهم اليومي المعتاد من النميمة والضحك... وحينها سوف أشن عليهم هجومًا. لن أدافع مطلقًا؛ بل سوف أهاجم وأهاجم([١٥٦])"، لكنه لم يستطع مواجهتهم واستقال؛ لأنَّه كان جبانًا هو الآخر (ص ٧١).

بفضل المنظور الذاتي الداخلي يُدرك السارد الحالة المزاجية للشخصية المحورية/ المُبَئِّر بكل تقلباتها، من غضب (ص ٣١)، ورضا (ص ١٧٣)، وحزن (ص ١٦٤)، وخوف (ص ١٠٢). ويعلم ما يفكر فيه أمير لهب في أثناء جنازة يوناتان؛ إذ يحكي أمير:" ولسبب ما ثارت فجأة بداخلي رغبة في التصوير([١٥٧])". كما يدرك أمنيات المحامي، الذي "أراد وبشدة أنْ يصعد للطابق العلوي، لكي يلقي على زوجته تحية الصباح في حجرة النوم، أو العكس، فقد أراد أيضًا أنْ تأتي هي إلى فراشه في الطابق الأرضي وتُقِظَهُ بتحية الصباح([١٥٨])".

الشاهد هنا أنَّ المنظور النَّفسي الإدراكي في الرواية هو منظور ذاتي داخلي «الرؤية مع»، وهو منظور ثابت أحادي المعرفة ملازم للشخصية المحورية، أيّ أنَّ "الوقائع والمواقف تُروى من وجهة نظر واحدة فقط([١٥٩])"؛ ومن ثمَّ يصف وعيها الداخلي ومشاعرها وأفكارها، لذلك يكثر مع المنظور الذاتي الداخلي استعمال الأفعال التي تدل على المشاعر والأحاسيس، وهي غالبة على نص رواية "ضمير المخاطب"، مثل: (הרגיש, אהב, כעס, דאג, התענג, סלד, חשש- شعر، أحب، حزن، قلق، استمتع، سأم، خاف)، وكذلك الأفعال التي ترتبط بالرغبات والأماني، مثل: (ביקש، רצה، קווה، חפץ- طلب، رغب، تمنى، أراد)، والأفعال التي تتعلق بالفكر والوعي الداخلي، مثل: (חשב، החליט، הבין، שיער، ציפה- فكر، قرر، أدرك، خمَّن، توقع)؛ وعلى هذا تشي بمدى نفاذ السارد إلى أعماق عالم الشخصية المحورية الداخلي التي يُشكل وعيها عالم الرواية.

(٢) المنظور الذاتي الخارجي في رواية "ضمير المخاطب"

عندما اعتمد قشوع في صياغة بناء نصه الروائي على المنظور الذاتي الداخلي، وعرض العالم السردي من خلال وعي الشخصية المحورية/ المُبَئِّر، (المحامي) و(أمير لهب)؛ فمن الطبعي أنْ يستعين بالمنظور الذاتي الخارجي عند تقديم الشخصيات الأخرى وسرد أفعالها ومواقفها، وذلك وفقًا لما تحتمه القوانين السَّرديَّة ومنطقية العرض. إذ ينتج عن اتحاد السارد مع الشخصية المحورية صاحبة المنظور (المُبَئِّر) أننا "نرى من خلالها الشخصيات الأخرى، ونعيش معها الأحداث المرويَّة([١٦٠])".

إذ لم يستطع القارئ التعرَّف إلى شخصيات الرواية؛ إلا بعد أنْ تعرَّف إليها السارد عبر الشخصية المحورية/ المُبَئِّر، مثل: (وسيم ومجدي) شركاء أمير لهب في شقة مساكن نسيبة بحي حنانيا، وهما أولاد عم من قرية جات بالمثلث (ص ٣٤، ٣٦)، عاشقان للموسيقى العربية وأمسيات النرجيلة (٤٣- ٤٤). و(وليد وخليل وشادي) زملاء أمير في مكتب الرفاه (ص ٣٧- ٣٩)، وأسنات الممرضة التي تقوم على رعاية يوناتان خلال النهار (ص ٤٤- ٤٥)، وأم باسم صاحبة المنزل في قرية جلجوليه بالمثلث (ص ٥٥، ٥٧- ٥٨)، وروحيلاه والدة يوناتان، التي تفرط في الشراب ليلاً (ص ٤٥، ١٥١)، وهي "دكتورة في علم الاجتماع بالجامعة العبرية، وذات توجه يساري([١٦١])"، كما كانت عضوة في حركة "نساء متشحات بالسواد([١٦٢]) ذات مرة([١٦٣])". كما تعرف القارئ عبر إدراك أمير لهب على تفاصيل حياة يوناتان، ذلك الشاب الذي فقد قدرته على الحركة والنطق بعد إصابته بإعاقة كاملة نتيجة محاولته الفاشلة في الانتحار (ص ١٠٥، ١٤٤).

الأمر ذاته في حكاية المحامي؛ إذ لم يتعرَّف السارد إلى شخصيات الرواية إلا عبر شخصية المحامي وإدراكه بوصفه الذات المُدركة (المُبَئِّر)، مثل: أعضاء مكتب المحامي، وهم: سماح منصور سكرتيرة المكتب (ص ١٢)، وطارق صديقه ومساعده في المكتب، الذي نجح المحامي في "اقناعه بالبقاء في القدس وعدم العودة إلى قريته بالجليل... مقابل راتب شهري ونسبة عشرة في المائة من أتعاب المكتب نظير القضايا التي يتابعها بنفسه([١٦٤])". وأصدقاء أمسيات الخميس الأول من كل شهر، وكلهم من عرب ٤٨، وهم: أنطون المحاسب

وزوجته فاتن المحاضرة بكلية المعلمين بالقدس (ص ٢٠)، وسمير طبيب النساء وزوجته نيلي مديرة مدرسة البنات بالقدس الشرقية (ص ٢١)، ونبيل المحامي المدني وزوجته سونيا الممرضة السابقة في مستشفى شعاري تسيدق (ص ٢١).

بطبيعة الحال ركزت الرواية على شخصية ليلى زوجة المحامي القادمة من الجليل (ص ٧٧)؛ إذ إنَّها القاسم المشترك بين حكايتي المحامي وأمير لهب. لكن جل المعلومات عنها جاءت من منظور زوجها المحامي؛ إذ يحكي السارد نقلاً عنه: "لقد أنهت دراستها الجامعية في الخدمة الاجتماعية، وعندما قابلها أول مرة كانت تعمل في مكتب الرفاه بوادي الجوز بالقدس الشرقية، وتدرس للحصول على الماجستير... لكنه بالتأكيد لا يعلم تفاصيل عملها في مكتب الرفاه في جنوب المدينة، حيث تعمل هناك بنصف دوام، ولا يعلم بالفعل مَنْ الذي تقوم برعايته في مركز الصحة النفسية، الذي تعمل به في نصف الدوام الآخر([١٦٥])".

يتبين من ذلك أنَّ القارئ لم يعرف شيئًا عن شخصيات الرواية؛ إلا عبر الشخصية المحورية الساردة (المُبَئِّر)، التي اتحدت بداخلها وظائف السارد([١٦٦]) والمُبَئِّر معًا؛ لِذَا أصبحت "شخصية ساردة عاكسة للأصوات الأخرى([١٦٧])"، وراحت تصف الهيئة الخارجية للشخصيات، سواء الشخصيات الرئيسة، مثل: ملابس ليلى وملامحها الخارجية (ص ١٨، ٥٣، ٧٧– ٧٨)، وملامح يوناتان وحالته المرضية (ص ٤٦– ٤٨، ٦١)، أو الشخصيات الثانوية، مثل: مظهر المدرس أيوب (ص ٤٤)، ونوعاه صديقة أمير في بتسلئيل (ص ١٠٦، ١٥٤)، وملامح ميسار أبو حسن والدة أمير لهب (ص ٥٨، ١٣٣، ١٤٠)، أو حتى الشخصيات الهامشية، مثل: شادي زميل أمير في مكتب الرفاه (ص ٣٨).

وهكذا؛ تسمح تقنية المنظور الذاتي الخارجي للسارد برؤية ظاهرية عبر حواس المُبَئِّر؛ لذا يكثر مع المنظور الذاتي الخارجي استعمال الأفعال التي تدل على الرؤية والسمع، مثل: (ראה، חזה، הביט، הסתכל، שמע– رأى، شاهد، نظر، حدَّق، سمع)، نظرًا لكثرة الاعتماد على حاستي البصر والسمع بوصفهما "تقنية سردية لتداعي الذكريات؛ حيث يكتفي السارد بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع، ويرى المرئي في حدود ما يسمح به النظر([١٦٨])"، دون الولوج إلى داخل أعماق الشخصية.

تتعدد المشاهد في رواية "ضمير المخاطب" التي يُسجل فيها السارد ما يراه أو ما يسمعه المُبَئِّر، في تقنية سردية تُوحي بواقعية الحكي، ومن ذلك ما ذكره أمير لهب: "تجمدتُ في مكاني. علمتُ بالضبط ماذا يقولون، واستطعتُ أنْ أسمع كلامهم، وضحكاتهم، ولمحتُ بوضوح السخرية في نظراتهم([١٦٩])". ويبدو أنَّ السارد مع المنظور الذاتي الخارجي يستعين بحاسة سمع المُبَئِّر؛ لكي يتحايل على سرد بعض الأحداث التي لم يحضرها، كما في مشهد استيقاظ المحامي في الطابق الأرضي من منزله الكبير: "وكما يحدث في كل صباح، داهمته ضوضاء ساعة الاستيقاظ، التي يعرفها جيدًا. فقد أصمَّ أذنه صوت زوجته الصارخ وهي تحث ابنته على دخول الحمام؛ لتغسل وجهها وتُفرش أسنانها. وفي أعقاب ذلك رجت خطوات زوجته السريعة والعصبية السقف من فوق رأسه... يبدو له أنَّها كانت تتعمد ضرب قدميها في الأرض بقوة. بوم، بوم، بوم. مثل جنود الجيش الأحمر في العرض العسكري... كما استطاع المحامي أنْ يسمع خطوات ابنته الغاضبة وهي تهبط من على الدرج الخشبي، وسمع زوجته وهي تنظف أنفها وتبصق بعد أنْ فرَّشت أسنانها([١٧٠])".

من الملاحظ أيضًا أنَّ المُبَئِّر اعتمد كثيرًا على حاسة البصر؛ ومن ثمَّ وظفها جيدًا في إطار المنظور الذاتي الخارجي. فإذا بأمير لهب يصف مظهر ليلى وهما في الطريق لحضور الحفل الطلابي، بقوله: "كانتْ ترتدي ثوبًا طويلاً أسود اللون، فوقه معطفًا من الصوف. وانتعلتْ حذاء بكعب عالٍ ووضعتْ على وجهها طبقة رقيقة من المكياج اللطيف. تعرَّفتُ فقط القرطين المستديرين الكبيرين المُنسدلين من أذنيها؛ لأنَّها قد وضعتهما ذات مرة عند حضورها المكتب([١٧١])". وحتى لا يتحول المشهد إلى قطعة وصفية بحتة حاول السارد توظيف رؤية المُبئِّر لاستنباط المشاعر الداخلية لشخصية ليلى؛ لكي يتغلب على محدودية المعرفة التي تُميز طبيعة السارد مع المنظور الذاتي الخارجي، إذ قال: "تحسنتْ حالة ليلى المزاجية؛ فقد كانتْ تبتسم كثيرًا وتتحدث كثيرًا([١٧٢])".

يبدو أنَّ دور المُبَئِّر لم يقتصر على رصد المظهر الخارجي للشخصيات فحسب؛ بل حاول أيضًا استنباط مشاعرها الداخلية بالاعتماد على حاستي السمع والبصر، فيحكي السارد ما رأه أمير من سعادة على وجه مجدي عند سماعه الأغاني الشعبية المصرية (ص ٤٣)،

ورؤيته أسنات وقد "ارتسمت على وجهها ابتسامة عريضة([١٧٣])" عندما شاهدت أمير مرتديًا ملابس يوناتان. وسماعه مدى كراهية وليد وخليل وشادي للعمل في مكتب الرفاه (ص ٣٩).

وهكذا؛ تشبه تقنية المنظور الذاتي الخارجي "عين الكاميرا التي تنقل المواقف والأحداث. وتعتمد فيها الشخصية على حاستي السمع والبصر، لكي ترصد المظهر الخارجي للشخصيات وسلوكياتها، دون أنْ تجول بأعماق هذه الشخصيات. والسارد هنا حاضر لكنه لا يتدخل، ولا يحلل، إنَّه يَروي فقط مِنْ الخارج ما يراه المُبَئِّر وما يسمعه([١٧٤])". ورغم ذلك فإن المشهد المُصور عبر تقنية الكاميرا يكون في كثير من الأحيان مفعمًا بمشاعر المُبَئِّر، إذ إنَّ عرض أحداث الرواية وشخصياتها يجب أنْ يمر أولاً في وعيه؛ لِذَا تَتَلَون المشاهد السَّرديَّة بميوله وتتأثر بمشاعره وتتحدد "صور ودلالات ما يراه وفق إدراكه([١٧٥])"، وقدراته على حل شفرات تصرفات الآخرين.

تتجسد تقنية الكاميرا في مشاهد كثيرة بالرواية، من بينها مشهد إشراف أمير على دفن يوناتان في مقابر بيت صفافا؛ إذ يحكي أمير ما شاهده بعينيه: "أوقفتُ سيارتي خلف سيارة الإسعاف وبقيتُ بداخلها. استدار السائق ورمقني بنظرة. ثمَّ اقترب ثلاثة رجال من السائق وصافحوه مبتسمين، يبدو أنَّ أحدهم كان هو المسؤول، في حين أنَّ الآخرين كانا أصغر منه. تبادلوا بعض الكلمات معًا ثم حولوا أنظارهم نحوي. اقترب بعض المصلين منهم، وتهامسوا فيما بينهم، ثمَّ انصرفوا بعدما أشبعوا فضولهم وعلموا بأنَّ المتوفى ليس مِنْ أبناء القرية([١٧٦])".

ما من شك أنَّ استعمال المنظور الذاتي، «الرؤية مع»، يؤدي إلى محدودية معرفة السارد؛ وذلك وفقًا لحدود معرفة المُبَئِّر. فلا يرى السارد إلا ما يراه المُبَئِّر، ولا يسمع إلا ما يسمعه المُبَئِّر، ومن ثمَّ اتحاد زاوية رؤية السارد مع زاوية رؤية المُبَئِّر. تلك المحدودية تجعل السارد والمُبَئِّر يصطدمان بكثير من الألغاز، التي لم يتمكنا من حلها إلا بعد بحث دقيق، مثل: عدم معرفته لمَنْ كتبت ليلى تلك الورقة مثار الجدل، التي جاء فيها: "انتظرتُكَ ولم تأتِ. أتمنى أنْ تكونَ كل أمورِكَ بخير. أردتُ أنْ أشكركَ على ليلة الأمس، فقد كانتْ رائعة([١٧٧])". كما لم يُعرف مَنْ يوناتان هذا صاحب التوقيع على رواية "لحن كرويتزر" (ص ٢٩، ٣٢،

٨٧)، التي عثر المحامي بداخلها على هذه الورقة، ولم تُكتشف حقيقة العلاقة بين ليلى وأمير حتى آخر سطر في الرواية (ص ١٨٠).

تتجلى مظاهر محدودية إدراك السارد، المرتبطة بمحدودية معرفة أمير لهب، في عدم معرفته تفاصيل الكثير من الأحداث، فهو لم يعرف كيف قُتل والد أمير؟ ولماذا؟ وأسباب هروب أمه بعد ولادته بشهر من قرية الطيرة؟ ويعترف أمير بذلك قائلاً: "لا أعلم بالضبط حتى الآن ماذا حدث هناك، لكنني أرجح أنَّ أمي لم تتصاع للتقاليد، ورفضتْ الزواج من عمي وهربتْ من القرية إلى جلجوليه. تاركة منزلها ومنزل أبي، وتخلتْ عن كل شيء، وأخذتني أنا فقط وحقيبة صغيرة بها بعض الملابس([١٧٨])". كما لم يعلم حقيقة ما يروجه التلاميذ عن سوء سلوك أم أمير (ص ١٤٢)، ولم يعلم كيف أصيب يوناتان؛ إلا من روحيلاه: "هل تعلم كيف حدث هذا الأمر؟... سَكتُ، ويبدو لي أنَّها عندما أَدركتْ عدم معرفتي بالأمر... استرسلتْ قائلة: عُدتُ إلى المنزل ذات يوم صحو فوجدته يتدلى من السقف...([١٧٩])".

لا ريب أنَّ المنظور الذاتي الخارجي للمُبَئِّر يجعل السارد محدود المعرفة بما يحيط به؛ ولذلك تتناثر في النَّص عبارات تشي بإمكانات السارد المحدودة، مثل: (**לא היה בטוח**– لم يكن واثقًا)، (**לא ידע**– لا يعلم)، (**לא הבין**– لم يُدرك)، وقد يستعمل تعبيرات تفيد الترجيح، مثل: (**ייתכן ש**– من المحتمل)، (**אפשר**– يمكن)، (**אולי**– ربما)، (**ואולי כדאי**– وربما من المستحسن). وبقدر محدودية السارد؛ فإن هذه "المحدودية تحقق بعضًا من المصداقية([١٨٠])"، وتساعد على إقناع القارئ بواقعية الأحداث وإيهامه بمنطقية الحكي، وهو ما كانت تفتقده النصوص الروائية الكلاسيكية المعتمدة على السارد العالم بكل شيء.

لكن رغم كل ذلك؛ يحاول السارد بمعاونة شخصية المُبَئِّر التغلب على محدودية المعرفة هذه بالاعتماد على حدس المُبَئِّر وتخمينه النابعين من خبرته بالشخصيات ومعايشته للأحداث؛ وهو ما يظهر في هذا المشهد: "دلفتُ إلى السيارة وأدرتُ المحرك. استطعتُ أنْ أرى من بعيد هامتا الشابين وهما منكبان على الأرض، في حين أنَّ المسؤول عن الدفن يوجههما بيديه. وقد خمنتُ أنَّهم قاموا أولاً بصفّ الخمس بلاطات التي توضع فوق اللحد، ثم شرعوا بعد ذلك في إهالة الرمال بالمعاول([١٨١])". كما استعان المُبئِّر بالحدس لاستنطاق

يوناتان ومعرفة ما يجول بداخله: "ولسبب ما، بدأتْ بشرة يوناتان تُصاب بالجروح عندما كنتُ أحلقُ له؛ حتى باستعمال الماكينة. وقد انتابني شعور قوي بأنَّ يوناتان لم يعد يرغب في أنْ أقترب منه([١٨٢])". وكأنَّما تُمَكِن هذه التقنية السَّرديَّة السارد المصاحب لشخصية المُبَئِّر من تقمص دور "السارد العالم بكل شيء؛ الذي يرى من الداخل والخارج، الباطن والظاهر، ولا يتوقف دوره على مجرد الرصد والملاحظة للسلوكيات الخارجية([١٨٣])"؛ لِذَا يتحول المنظور المنظور السيكولوجي من منظور ذاتي للشخصية المحورية الساردة إلى منظور موضوعي للسارد العالم في مثل هذه المقاطع السَّرديَّة.

لذلك؛ من الطبعي أن يترافق مع المنظور الذاتي الخارجي استعمال العبارات التي تشير إلى الحدس لاستكمال ما ينقص السارد والمُبَئِّر من معرفة، مثل: "קרוב לוודאי– من شبه المؤكد"(ص ١٦٥)، "שיער– خمَّن" (ص ١٦٧)، "חשב– اعتقد" (ص ٦٨)، "ציפה– توقع" (ص ٢٧). كما يكثُر استعمال الفعل "ידע– علم" (ص ٤٠، ٥٧، ١١٧)؛ خاصة عند الإشارة إلى المعرفة المبنية على الخبرة بسلوكيات الآخرين والدراية بمواقفهم السابقة، كما في مشهد أمير ومظروف أم باسم؛ إذ يقول أمير: "علمتُ أنَّ في المظروف نقودًا؛ لِذَا لا يمكنني رفضه. فقد كانت هذه هدية [أم باسم] الدائمة؛ حيث اعتادت أنْ تعطيني نقودًا في نهاية كل عام دراسي، "حلاوة درجاتك". وعندما كنتُ صغيرًا، كان مظروف حلاوة أم باسم يسعدني أكثر من درجاتي الجيدة([١٨٤])". وفي أحيان أخرى يشير السياق السردي ضمنيًا إلى خبرة المُبَئِّر بسلوكيات الآخرين، مثل قول أمير: "أشعلتْ أمي سيجارة. كانت أمي ترتبك دائمًا عندما تُدخن في وجودي. ثمَّ إنَّها لم تُدخن أبدًا في الخارج، كانت تفعل هذا فقط في المنزل. طلبتْ عيناها الإذن مني قبل أنْ تلتقط سيجارة من العلبة([١٨٥])".

كما حاول السارد التغلب على محدودية معرفته بالاستعانة بتقنية الحوار (الديالوج)، التي شغلت مساحة كبيرة من النَّص الروائي، سواء بأسلوب الخطاب المباشر أو بأسلوب الخطاب المباشر الحر؛ حتى يتمكن السارد من الإفصاح عن فكر الشخصيات وإظهار "اتجاهاتها النَّفسية والفكرية، ونقل تفاعلها معًا، وكشف دوافعها ومسوغاتها؛ ومن ثمَّ يقرب الشخصية من أرض الواقع([١٨٦])"، وفي الوقت ذاته يفسح المجال لتنويع الرؤى، من خلال التعرَّف لماضي الشخصيات، كما في حوار أمير مع أيوب (ص ٤٥)، أو من أجل التعرَّف إلى رؤاهم

المستقبلية، مثل: رغبة مجدي شراء أفخم السيارات (ص ٤٤)، وعدم مُمانعة طارق من الزواج بفتاة ذات علاقات سابقة (ص ١١٩)، ودراسة شادي المحاسبة لتغيير مسار حياته (ص ٣٩). كما يستعين السارد بالحوار للتعريف بأفكار الشخصيات ومشاعرها الداخلية، كما في حوارات أمير مع روحيلاه والده يوناتان؛ إذ تفهمت أسباب انتحاله شخصية ابنها (ص ١١٤)، وأنَّ هذا في نظرها مثل التبرع بالأعضاء لإنقاذ حياة الآخرين (ص ١٥٠)، وكأنَّما القدر خطط لأمير منذ زمن ليكون يهوديًا (ص ١٥٧).

وهكذا؛ أضفى الحوار مصداقية على عملية السَّرد، ونقل إلى القارئ الإحساس بواقعية الأحداث، وكأنَّما يحاول السارد بهذه الطريقة تقليص المسافة بين الشخصيات الروائية وبين المتلقي فينشأ ما يعرف "بالوهم الواقعي([١٨٧])"، على حد تعبير الناقد الأمريكي واين بوث.

وبذلك يعوض الحوار وحدس المُبَئِّر وخبرته بسلوكيات الآخر بعضًا من محدودية رؤية الشخصية المحورية الساردة ذات المنظور الذاتي. وتُساعد هذه التقنيات السَّرديَّة على كسر روتينية السَّرد ورتابته وإتاحة الفرصة لتنويع الرؤى؛ وكأنَّما تعوض "الدور الذي كان يقوم به السارد التقليدي([١٨٨])"، الذي تؤهله قدراته السَّرديَّة على معرفة عوالم الشخصيات داخليًا وخارجيًا.

(٣) المزج بين المنظور الذاتي الداخلي والخارجي في رواية "ضمير المخاطب"

مما يحسب للمؤلف حرصه الواعي على تنويع الرؤى السَّرديَّة عبر التبديل بين شواهد المنظور الذاتي الداخلي والخارجي؛ وهكذا يتعاضد طرفا المنظور الذاتي، داخليًا وخارجيًا، ويندمجان معًا في بنية النَّص، وينفيان عنه الرتابة والملل. كما في مشهد وصول أمير إلى مكتب السجل المدني بوزارة الداخلية لانتحال هُوية يوناتان؛ حيث ينتقل السرد من المنظور الذاتي الداخلي لما يدور في ذهن أمير لهب إلى المنظور الذاتي الخارجي لهيئة أمير لهب الخارجية، فيقول أمير: "قبل أنْ أصل إلى هنا كنتُ أعلم كل شيء عن إجراءات تجديد بطاقات الهوية القديمة. كنتُ أعرف أيضًا أنَّه كان بإمكاني أنْ أقدم طلبًا عبر البريد، لكنني فضلت التعامل المباشر. فأنا أبدو مثل يوناتان، أرتدي مثل يوناتان، ولا يوجد أي احتمال أنْ

يشك موظف وزارة الداخلية في شخص مثلي وصل مباشرة من حي بيت هكيريم، ويجلس أمامه بملابس يُرجِّح أنَّها باهظة الثمن(١٨٩)".

من الطبعي أنْ يتحرك المنظور الذاتي بحيوية؛ إذ ينتقل المنظور الذاتي من الداخل إلى الخارج ثم إلى الداخل وهكذا في سردية تكرارية متماسكة، كما في المشهد الأخير من الرواية، عندما تفحص المحامي صور أمير الفوتوغرافية في معرض أكاديمية بتسلئيل: "فجأة لفتت انتباه المحامي صورة، كانت منفصلة عن سلسلة صور البورتريهات الأخرى، كانت معلقة في طرف الحجرة، وكأنَّما أراد شخص ما أنْ يحجبها عنه. كانت صورة ظهر مكشوف، ظهر منحني وعارٍ، ظهر امرأة تجلس على طرف سرير صغير. سار المحامي ببطء صوب الصورة، أحس بتزايد وتيرة ضربات قلبه كلما اقترب من صورة المرأة التي أعطت ظهرها له. شعر بالارتباك مما يقوم به، نظر خلفه، ليتأكد أنَّ أحدًا لا يُتابعه. كانت الصورة بالأسود والأبيض، وفي حجرة مظلمة تمامًا. خمَّنَ المحامي أنَّ يوناتان قد سلط ضوء مصباح خافت على ظهر المرأة؛ لِذَا لم يستطع أنْ يميز لون بشرتها بدقة، ولا لون شعرها... تأكد ثانية أنَّه بمفرده في الحجرة، وحينئذ خطى خطوة بسيطة إلى الأمام ووقف أمام الصورة تمامًا، حتى لامس أنفه الصورة... وفجأة مد المحامي يده حتى يتحسس خصر المرأة العارية، كان بإمكانه أنْ يُقسم في تلك اللحظة أنَّ هذا هو ظهر ليلي(١٩٠)".

أجاد المؤلف في توظيف المنظور الذاتي الخارجي للشخصيات؛ عندما حوله إلى مؤثر قوي يثير المشاعر الداخلية للشخصية المحورية/ المُبَئِّر ويؤثر في سلوكياتها؛ ومن ثمَّ ينتقل المنظور بسلاسة من الذاتي الخارجي إلى الذاتي الداخلي، كما في المشهد الذي كان يتصفح فيه أمير صور حادثة انتحار يوناتان؛ إذ يحكي: "وفي صورة أخرى كان يربط حبلاً في حلقةٍ مثبتةٍ في السقف. أخذتُ أتنفسُ بسرعة وبصعوبة. ثم قلبتُ الصور، الواحدة تلو الأخرى، ظهر يوناتان فيها كلها... وإذا به في واحدة... يصور نفسه من كل الاتجاهات وهو واقف على الكرسي والحبل ملفوف حول عنقه. شعرتُ بالاختناق، وعلا من حنجرتي صوت حشرجة مع كل شهيق(١٩١)". نجح المؤلف بهذه الصنعة السَّرديَّة من تجسيم المشهد، وإشراك المتلقي في التجربة؛ ومن ثمَّ تحويله من مجرد منظور خارجي إلى منظور ثلاثي الأبعاد.

الشاهد هنا أن المنظور الذاتي، بشقيه الداخلي والخارجي، تقنية سردية ناجحة في صياغة عالم رواية "ضمير المخاطب"؛ حيث يتوارى خلفها المؤلف، لِذَا تمنح القارئ الشعور بواقعية الأحداث ومنطقية العرض، كما تنفي عن النَّص الملل، وتحرره من هيمنة السارد الواحد.

وأخيرًا فإنَّ دراسة المنظور السيكولوجي لبنية النَّص الروائي في "ضمير المخاطب" تكشف وجود نسيج سردي دقيق التكوين؛ يشي بدراية قشوع بأدواته الفنية، إذ يتميز نص رواية "ضمير المخاطب" بحضور ملحوظ لتقنيات التداعي السردي، مثل: الذكريات والخيال الذهني التصويري ومناجاة النفس والمونولوج الداخلي، وهي من الإجراءات السَّرديَّة الرئيسة التي تُستعمل "لتنظيم التداعي السردي في روايات تيار الوعي الحديثة([١٩٢])"، وتُساعد الشخصية المحورية الساردة على التعبير عن عالمها الداخلي وما يتصارع داخلها من مشاعر وآلام وما يراودها من أحلام وآمال؛ ومن ثمَّ كَشف أبعاد الشخصية النَّفسية والفكرية ومستويات علاقاتها الاجتماعية كوسيلة ليكون القارئ الأقرب إلى دقائق حياتها. كما استدعت تقنيات التداعي السردي عدم التزام الحكي بوتيرة زمنية ثابتة، بل أصبحت الرواية تكتظ بتشكيلات زمنية متنوعة، وكلها موضوعات مستقبلية جديرة بالبحث والدراسة.

[خامسًا] الخاتمة

لا ريب في أنَّ المنظور الروائي يُعد من المحاور الفاعلة التي تنهض عليها عملية صياغة النَّص، وعنصرًا نقديًا مؤثرًا لقياس الأسس الفنية التي تقوم عليها الرواية؛ حيث يُساعد على إدراك عملية تشكل النَّص وفهم بنيته العامة واستنباط تقنياته السَّرديَّة، وتحديد سمات النَّص الأدبية، لِذَا فهو مجال خصب للبحث والتجريب. إذ لم يعد المنظور الروائي، وفق الدراسات النقدية المعاصرة، يقتصر على كونه الموقع المكاني الذي يقف فيه السارد ليحدد وضعيته بالنسبة للعالم التخييلي، أو وجهة النظر الأيديولوچية التي يصبغ بها المؤلف عالمه الروائي، أو الرؤية السيكولوچية التي يمر من خلال إدراكها عالم الرواية والمحددة لطبيعة علاقة السارد بما يدور حوله، أو التعبير اللغوي عن الهُوية الثقافية والتكوين الاجتماعي لشخصيات الرواية؛ بل أصبح المنظور الروائي كل هذا وأكثر، فالمنظور الروائي وفق هذا المفهوم الشامل هو طريقة صياغة النَّص الأدبي فكريًا وأسلوب بنائه فنيًا وخطابيًا.

أظهرت مقاربة المنظور الروائي على المستويين الأيديولوچي التقويمي والنَّفسي السيكولوچي في رواية "ضمير المخاطب" أنَّ الرواية تتميز بالتماسك والوحدة العضوية؛ بفضل تضافر مستويات المنظور الروائي، وتشابكهم معًا داخل عملية السَّرد. ومن الطبعي أنْ يفضي ترابط المبنى الحكائي الفني إلى تناسق المتن الحكائي الفكري؛ ومن ثمَّ يُبرهن هذا على نجاح قشوع في إحكام صياغة عالمه الروائي فنيًا وموضوعيًا، مما يشي بقدراته الإبداعية وامتلاكه أدوات حرفته الفنية وأساليب صنعته اللغوية، التي أهلته للخروج بنص روائي متميز فكريًا وناضج فنيًا.

يتضح من مقاربة المنظور على المستوى الأيديولوچي أنَّ رواية "ضمير المخاطب" تخلصت من أساليب القص الكلاسيكية؛ ومن ثمَّ نفضت عن كاهلها سطوة السارد العالم بكل شيء، وحل محله سارد ملازم للشخصية المحورية. أمَّا ما نثره المؤلف من قِيَم وحِكَم عامة بين ثنايا المنظور الأيديولوجي كان بهدف فتح نافذة أمام القارئ العبري؛ لكي يتعرَّف إلى بعض المكونات الثقافية والتُّراثية للمجتمع العربي الفلسطيني داخل إسرائيل، ومن ثمَّ تنتفي الغربة وتُزال جدران التجاهل التي يتحصن خلفها المجتمع الإسرائيلي من عرب ٤٨.

بينما تحملت الشخصيات الروائية مسؤولية العبء الأيديولوچي التقويمي؛ حيث أعربت الشخصيات عن توجهاتها الأيديولوچية، دون تدخل من الكاتب، من خلال المواقف وعبر الحوارات المباشرة، في تطابق تام مع الواقع المعيش؛ حيث تبنت معظم شخصيات عرب ٤٨ مظاهر الحياة الليبرالية الغربية السائدة داخل المجتمع الإسرائيلي، دون تمييز، ودون إدراك واعٍ لعواقب ذلك، في مقابل هروبها من القرية العربية الفلسطينية في الجليل والمثلث واستقرارها بالمدينة، في إشارة واضحة للهروب من عقلية القرية وما تمثله من عادات وتقاليد وإصرارها على قطع وشائج الصلة بكل ما يتعلق بمكونات عالمها الثقافي والاجتماعي؛ كي يذوبوا في عالم الآخر المُحتل أملاً في الخلاص، ورغبة في الحافظ على مكانتهم ومكتسباتهم. وقد تمادت بعض الشخصيات في الانسلاخ تمامًا عن جذورها وهُويتها العربية، عندما غيرت لسانها واسمها وملابسها، وبدلت ثقافتها وكيانها، وانتحلت هُوية الآخر؛ بغية التخلص من حياة الضعف والمهانة والخوف، التي نتج معظمها بسبب الممارسات الإسرائيلية المُتعمدة ضد عرب ٤٨.

وهكذا؛ يكشف المنظور الأيديولوچي في رواية "ضمير المخاطب" اهتمام قشوع الدائم بتكثيف ضوء قلمه النقدي الساخر على مجتمع عرب ٤٨، الذي يموج بالعديد من الأزمات الحياتية والإشكاليات المصيرية ومظاهر التمييز الاجتماعي والسياسي والتهميش الثقافي والاضطهاد القومي داخل إسرائيل. وكان من الطبعي أنْ تشغل إشكالية الهُوية الممزقة مساحة كبيرة من نصه السردي؛ إذ تُعد من أكثر القضايا التي تؤرقهم، وتصيبهم بالتوتر الوجودي، لِذَا يحاول قشوع العثور على شفرات لحل هذه المعضلة المستعصية داخل عالم النَّص، وفيما وراء عالم النَّص؛ وإنْ كانت بطريقة نقدية لاذعة.

وقد تميزت رواية "ضمير المخاطب" على مستوى المنظور السيكولوچي بهيمنة المنظور الذاتي الداخلي، «الرؤية مع»، بفضل تماهي السارد مع الشخصية المحورية، وهي أيضًا الذات المدركة (المُبَئِّر) التي يمر من خلال وعيها عالم السَّرد؛ ومن ثمَّ يتخلص السارد مع تطبيق هذه التقنية من عبء السارد التقليدي العالم بكل شيء، وتقتصر معرفته وفق حدود حواس الشخصية المحورية، فهو يرى الأحداث من خلال وعيها ويسمع الأصوات عبر سمعها، ويُدرك المواقف في حدود إدراكها، ويستنبط مشاعر وأفكار الشخصيات وفق رؤيتها. مما يقتضي ملازمة السارد للشخصية المحورية في المكان وعبر الزمان؛ إذ يتحرك السارد في الحكايتين أفقيًا عبر الأماكن التي تحل فيها الشخصية المحورية، وينفذ رأسيًا عبر ذكريات الزمان، ثم يتقاطع الخطان معًا داخل أعماق الشخصية فيتأثر منظور وعيها للأحداث وإدراكها للأشخاص بما يعتمل داخلها من مشاعر وأفكار. وهكذا جاءت عملية الحكي مُتلائمة مع حدود قدرات المُبَئِّر وإدراكه، وهو ما أضفى على النَّص مصداقية في العرض وواقعية في سرد الأحداث وإيهام القارئ باستقلاليه هذا العالم.

أتاحت دراسة مستويات مقاربة المنظور الروائي رصد الإيقاع الداخلي المحرك لجوهر العمل الأدبي؛ ومن ثمَّ التعرَّف إلى تقنياته الفنية وأهدافه الفكرية. وفي هذا الإطار تتميز رواية "ضمير المخاطب" بديمومة حركة المنظور الذاتي من الداخل إلى الخارج والعكس؛ حيث ينتقل المنظور الذاتي من العوالم الداخلية للشخصية المحورية إلى المظاهر الخارجية للمُبَئِّر وللشخصيات الروائية الأخرى، في ديمومة سردية تُتيح للقارئ التعرف إلى دواخل

الشخصية المحورية ومحيطها الخارجي من المستويات كافة. ولا ريب أنَّ هذه الحركة السَّرديَّة تُضفي حيوية وتجددًا وتنفي عن النَّص أحادية الرؤية وهيمنة الصوت الواحد.

وتُعضد أساليب المنظور التعبيري الخطابي هذا الإيقاع السردي؛ إذ يعتمد الخطاب السردي في الرواية على المونولوج الداخلي ومناجاة النفس من أجل التعبير عن مشاعر الشخصية المحورية الساردة وأفكارها الذهنية، في حين يستعين بالحوار (الديالوج) بين الشخصيات من أجل نقل كلام الشخصيات وإسماع صوتها للقارئ والتعبير عن مواقفها. وينتقل الحوار دائمًا من الداخل إلى الخارج، أو من الخارج إلى الداخل وهكذا، أي من المستوى الداخلي لحوار الشخصية مع ذاتها (المونولوج) إلى المستوى الخارجي لحوار الشخصيات معًا (الديالوج). وكأنما هناك تكامل في العمل بين الحوار الداخلي (مناجاة النفس والمونولوج) والحوار الخارجي (الديالوج).

هذا وقد تمكن القارئ بفضل صياغة النَّص الروائي عبر المنظور الذاتي للشخصية المحورية الساردة (المُبَئِّر) من الحضور بفعالية داخل عالم الرواية، وسبر أغوار دواخل الشخصية المحورية، والاقتراب من مشاعرها والاطلاع على أفكارها وتفهم مواقفها وآرائها، وكانت حواسه منتبهة دائمًا؛ ليعيش التجربة الروائية، ويُشارك في حل هذا التَّشابك السردي الشائك بين حكايتي المحامي وأمير لهب. كما شعر القارئ بالتَّشويق والإثارة مع هذه التقنية السَّرديَّة، عندما أتاحت له مواكبة الشخصية المحورية الساردة في التعرَّف إلى الأحداث ورصد مواقف الشخصيات الروائية الأخرى والاستماع إلى آرائها؛ لِذَا أصبح القارئ في ضوء تطور نظريات الأدب والمناهج النقدية الحديثة مكونًا مهمًا في بناء عالم الرواية ومشاركًا ضمنيًا في الأحداث وشاهدًا عليها.

ختامًا يؤدي الاهتمام بتحليل بنية المبنى الحكائي الفنية وفهم قوانين تشغيلها، خاصة المتعلقة منها بطبيعة السارد ووظائفه، وعلاقته بالمُبَئِّر، ومستويات المنظور الروائي، وأساليب الخطاب السردي، وديناميةالعلاقة بين عناصره الفنية؛ إلى إضاءة مكامن عالم النَّص وإظهار خباياه وفك شفراته وفهم دقائق نسيجه السردي المتشعبة، وعلى هذا ينطلق تفسير المتن الحكائي معها إلى آفاقٍ رحبة ورؤى جديدة تقدم من دُون شك قراءة عصرية للنَّص الروائي.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

סייד קשוע، גוף שני יחיד، מהדורה דיגיטלית، כתר ספרים، ירושלים، 2010.

ثانيًا: المراجع

(١) المراجع العربية

أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: بنية النَّص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حَلاوي، العدد ٧٩، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط ٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط ٢، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، العدد ٣٦٨، المشروع القومي للترجمة، إصدار المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

رجاء نقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط ٢، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧١.

رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي: دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢.

سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، ط ٣، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– الدار البيضاء، ١٩٩٧.

سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

شريف الجيار، التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس (مدخل نقدي)، عدد ١٥٥، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.

طه حسين علي الحضرمي، المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، اليمن، ٢٠٠٥.

عزة عامر، الراوي وتقنيات القص الفني: دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية ١٩٣٣– ١٩٩٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠.

محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة– باريس، ١٩٨٧.

ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط ٣، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ١٩٨٦.

نادر الصراص، "الكاتب سيد قشوع: «أرفض تقديس الهوية العربية أو اليهودية»"، موقع دويتش فيله، ١١ أبريل ٢٠١١:
https://www.dw.com/ar/الكاتب-سيد-قشوع-أرفض-تقديس-الهوية-العربية-أو-اليهودية-a-14981625/

نزار قبيلات، تمثلات سردية: دراسات في السرد والقصة القصيرة جدًا والشعر، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٧.

واين سي. بوث، "المسافة ووجهة النظر: محاولة تصنيف"، في: رولان بارت وآخرون، شعرية المسرود، ترجمة: عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠، ص ٧١–٩١.

(٢) المراجع العبرية

איימן סיכסק، "שביל הבריחה"، הארץ، מוסף ספרים، 2 ביוני 2010، עמ' 10.

אנטון שמאס، ערבסקות، עם עובד، ת"א، 1986.

אסמהאן מסרי-חרזאללה ،ערן רזין ומאיה חושן، ירושלים כיעד להגירה פנימית של משפחות פלסטיניות-ישראליות، מכון ירושלים לחקר

ישראל ומחקרי פלורסהיימר האוניברסיטה העברית، ירושלים، יולי 2011.

אריאנה מלמד، "הזהות כמשל"، ידיעות אחרונות، 24 שעות، 15 ביוני 2010، עמ' 12.

אריק גלסנר، "סכסוך שכנים"، מעריב، תרבות מעריב، 11 ביוני 2010، עמ' 20- 21.

חנן חבר، "עברית בעטו של ערבי: שישה פרקים על ערבסקות מאת אנטון שמאס"، תיאוריה וביקורת، גיליון מס'1، קיץ 1991، עמ' 23- 38.

יוסף אורן، "מדוע מתמוגגת הוצאת כתר ממעשה בפתק؟"، פורום ארץ הצבי، 6 במרס 2011: http://www.faz.co.il/story_6421

מאיר שניצר، "ריקוד הזהויות"، מעריב، 2 בדצמבר 2014، עמ' 9.

משה גרנות، "אותלו הרוסי ואותלו הערבי"، מאזנים، כרך פ"ה، גל" 4، ספטמבר 2011، עמ' 58.

סייד קשוע، ערבים רוקדים، מודן، מושב בן-שמן، 2002.

עדיה מנדלסון-מעוז וליאת שטייר-לבני، "היברידיות בטלוויזיה הישראלית: עבודה ערבית، הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון"، מסגרות מדיה، גל" 6، 2011، עמ' 31- 59.

עמוס לויתן، "שניים בגוף אחד"، עיתון 77، גל" 350، אוקטובר-נובמבר 2010، עמ' 32- 33.

עמרי מניב، "עבודה ערבית: סייד קשוע בתיכון"، מעריב، 24 באוגוסט 2011، עמ' 9.

שי גינזבורג، "ארון הספרים ושפת החסד ביצירת אנטון שמאס"، מכאן י"ד: כתב-עת לאתיקה ואחריות בקולנוע הישראלי، מארס 2014, עמ' 239- 263.

(٣) المراجع الأجنبية

Ebileeni, Maurice, "Literary Trespassing in Susan Abulhawa's Mornings in Jenin and Sayed Kashua's Second Person Singular", Comparative Literature, Volume 69, Issue 2, June 2017, pp. 222–237.

Gal-Ezer, Miri & Chava Tidhar, "Arab Labor's alternative vision: the ‘liberal bargain’ in the welfare state of Israel", Language and

Intercultural Communication, Volume 12, Issue 2, May 2012, pp. 146 -166.

Harris, Rachel S, "Hebraizing the Arab-Israeli: Language and Identity in Ayman Sikseck's To Jaffa and Sayed Kashua's Second Person Singular", Journal of Jewish identities, Volume 7, Issue 2, July 2014, pp. 35-58.

Hochberg, Gil, "To Be or Not to Be an Israeli Arab: Sayed Kashua and the Prospect of Minority Speech-Acts", Comparative Literature, Volume 62, Issue 1, January 2010, pp. 68–88.

Olmert, Dana, "Is perfect "Passing" possible?: nationalism and gender in the writings of Sayed Kashua", Middle Eastern literatures, vol. 21, no. 1, November 2018, pp. 60-75.

Schlesinger, Juliana Portenoy, "Denaturalizing culture: Sayed Kashua's newspaper columns on the topic of prejudice", Sociologia & antropologia (Rio de Janeiro), vol. 5, no. 3, December 2015, pp. 911-933.

Shimony, Batya, "Shaping Israeli-Arab identity in Hebrew words—the case of Sayed Kashua", Israel Studies, Vol. 18, no. 1, spring 2013, pp. 146-169.

الهوامش

(١) يُنظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط ٢، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٠٤. جاب لينتفلت، "مقتضيات النص السردي الأدبي"، ترجمة: رشيد بن حدو، في: رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي: دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢، ص ٩٦- ٩٧.

(٢) تزفيتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، في: رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي: دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢، ص ٦١.

(٣) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط ٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٥٠.

(٤) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٢.

(٥) يُنظر: المرجع نفسه.

(٦) يمكن أن تكون الذات المدركة في العمل الأدبي: إنسان أو حيوان أو طائر.

(٧) يُنظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٩٢.

(٨) واين سي. بوث، "المسافة ووجهة النظر: محاولة تصنيف"، في: رولان بارت وآخرون، شعرية المسرود، ترجمة: عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠، ص ٧٣.

(٩) يُنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣٠. تزفيتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص ٥١.

(١٠) شريف الجيار، التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس (مدخل نقدي)، عدد ١٥٥، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ١٣٤.

(١١) يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، ط ٣، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص ٢٨٥.

(١٢) يُنظر: بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حَلاوي، العدد ٧٩، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣. تزفيتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص ٥٠.

(١٣) يُنظر: سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣١.

(١٤) ينقسم علم النفس إلى: علم النفس السيكولوچي المعني بدراسة الشخصية من ناحية العاطفة والسلوك والإدراك والعلاقات بين الأشخاص. وعلم النفس الفسيولوچي المختص بدراسة العلاقة بين السلوك الإنساني وأعضائه للوصول إلى الأساس الفسيولوچي للظواهر النفسية. وعلم النفس البيولوچي المهتم بدراسة علاقة الأمراض النفسية بالتكوين البيولوچي للإنسان والتغيرات التي تحدثها الأمراض النفسية في الجسم.

(١٥) يُنظر: بوريس أوسبنسكي، مرجع سابق، ص ٣. يُنظر أيضًا: سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ٢٩٤. محمد عزام، مرجع سابق، ص ٩٥.

(١٦) يُنظر: سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٠.

(١٧) تزفيتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص ٥٠.

(١٨) يُنظر: سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٠.

(١٩) سيد قشوع: أديب وصحفي وكاتب سيناريو، ولد عام ١٩٧٥ في مدينة الطيرة. التحق بالمدرسة الثانوية للعلوم والفنون في القدس، ثم درس الفلسفة وعلم الاجتماع في الجامعة العبرية بالقدس. عمل صحفيًا في صحيفة "קול העיר" بالقدس منذ عام ١٩٩٦، ومنذ عام ٢٠٠٥ أصبح له عمود شخصي في صحيفة "הארץ". من أبرز رواياته: "ערבים רוקדים- عرب راقصون"(٢٠٠٢)، و"ויהי בוקר- ليكن صباحًا"(٢٠٠٤)، و"עקוב אחר שינויים- تتبع التغيرات"(٢٠١٧). وكتب قشوع مسلسل الدراما الكوميدية "עבודה ערבית– شغل عرب" (٢٠٠٧- ٢٠١٣).

(٢٠) לעיין: עמרי מניב، "עבודה ערבית: סייד קשוע בתיכון"، מעריב، 24 באוגוסט 2011، עמ' 9.

(٢١) לעיין: עמוס לויתן، "שניים בגוף אחד"، עיתון 77، גל' 350، אוקטובר- נובמבר 2010، עמ' 33. משה גרנות، "אותלו הרוסי ואותלו הערבי"، מאזנים، כרך פ"ה، גל' 4، ספטמבר 2011، עמ' 58.

(٢٢) يُنظر: نزار قبيلات، تمثلات سردية: دراسات في السرد والقصة القصيرة جدًا والشعر، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٧، ص ١٦.

(٢٣) عرب ٤٨ أو فلسطينيو ٤٨ أو عرب الداخل أو فلسطينيو الداخل أو الوسط العربي في إسرائيل، وهم مِمَنْ فضلوا عدم الرحيل عن أراضيهم وبيوتهم وأقاموا داخل حدود الخط الأخضر وفق هدنة ١٩٤٨، ويحملون الجنسية الإسرائيلية.

(٢٤) المُثلّث (המשולש): يضم مدن: أم الفحم والطيبة والطيرة وكفر قاسم وباقة الغربية وقلنسوة، ومن أهم قراه: جلجوليه ومُصمُص وبرطعه وكفر قرع وجت.

(٢٥) يُنظر: شريف الجيار، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

(٢٦) رواية "لحن كرويتزر" (١٨٩١) للكاتب الروسي ليف نيكولايافيتش تولستوي (١٨٢٨- ١٩١٩)، من أشهر أعماله روايتي "الحرب والسلام" (١٨٦٩) و"أنا كارنينا" (١٨٧٧). تدور أحداث "لحن كرويتزر"، المُستوحى اسمها من المقطوعة التاسعة لبتهوفن، حول زوج شديد الغيرة على زوجته؛ ومن ثمَّ قتلها بعد أنْ شك في خيانتها.

(٢٧) סייד קשוע، גוף שני יחיד، מהדורה דיגיטלית، כתר ספרים، ירושלים، 2010، עמ' 177.

(٢٨) شريف الجيار، مرجع سابق، ص ٢٠٥.

(٢٩) סייד קשוע، ערבים רוקדים، מודן، מושב בן-שמן، 2002، עמ' 65.

(٣٠) يُلمح قشوع هنا إلى الاقتراح الذي تقدم به أفيجدور ليبرمان وزير الخارجية الإسرائيلي إلى الكنيست في فبراير ٢٠٠٩ والداعي إلى إجبار المواطنين في إسرائيل على إعلان ولائهم للدولة اليهودية؛ وإلا فقدوا جنسيتهم. وفي ذات العام قدم أعضاء كنيست آخرون مشروع قانون من هذا القبيل؛ بهدف تخفيض مرتبة المواطنين العرب وتقليص حقوقهم. وفي بداية عام ٢٠١٤، وافق الكنيست على قانون يقترح التمييز بين المواطنين العرب المسلمين والمسيحيين.

(See: Schlesinger, Juliana Portenoy, "Denaturalizing culture: Sayed Kashua's newspaper columns on the topic of prejudice", Sociologia & antropologia (Rio de Janeiro), vol. 5, no. 3, December 2015, p. 911, 918.)

(٣١) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 15٩.

(٣٢) מאיר שניצר، "ריקוד הזהויות"، מעריב، 2 בדצמבר 2014، עמ' 9.

(٣٣) يُعد من أفضل خمسة أعمال كوميدية إسرائيلية، وحين عرضه كان هو المسلسل الوحيد الذي يعرض على شاشة التلفزيون الإسرائيلي وتدور أحداثه حول شخصيات عربية، والحوار باللغتين العربية والعبرية. (See: Schlesinger, Juliana Portenoy, Op.Cit., p. 912.)، ويُعد نقله نوعية في الثقافة الإسرائيلية، من خلال محاكاة التخبطات التي تمر بها عائلة من الطبقة الوسطى من عرب ٤٨، وتصور أسلوب حياة يتذبذب بين خيارات الهُوية المختلطة لمواطنين عرب يعيشون داخل إسرائيل، والصعوبات المعيشية التي تواجههم. ويقدم المسلسل رؤية بديلة للمجتمع الإسرائيلي، رؤية تُفضل الليبرالية والتعددية الثقافية.

(See: Gal-Ezer, Miri & Chava Tidhar, "Arab Labor's alternative vision: the 'liberal bargain' in the welfare state of Israel", Language and Intercultural Communication, Volume 12, Issue 2, May 2012, p. 146.)

(٣٤) עדיה מנדלסון-מעוז וליאת שטייר-לבני، "היברידיות בטלוויזיה הישראלית: עבודה ערבית، הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון"، מסגרות מדיה، גל' 6، 2011، עמ' עמ' 54.

(٣٥) לעיין: אריאנה מלמד، "הזהות כמשל"، ידיעות אחרונות، 24 שעות، 15 ביוני 2010، עמ' 12.

(٣٦) Harris, Rachel S, "Hebraizing the Arab-Israeli: Language and Identity in Ayman Sikseck's To Jaffa and Sayed Kashua's Second Person Singular", Journal of Jewish identities, Volume 7, Issue 2, July 2014, p. 36.

(٣٧) חנן חבר، "עברית בעטו של ערבי: שישה פרקים על ערבסקות מאת אנטון שמאס"، תיאוריה וביקורת، גיליון מס'1، קיץ 1991، עמ' 24.

(٣٨) שם، עמ' 35.

(٣٩) Harris, Rachel S, Op.Cit., p. 35.

(٤٠) See: Ibid, p. 36.

(٤١) לעיין: אריק גלסנר، "סכסוך שכנים"، מעריב، תרבות מעריב، 11 ביוני 2010، עמ' 20.

(٤٢) Harris, Rachel S, Op.Cit., p. 36.

לעיין גם: יוסף אורן، "מדוע מתמוגגת הוצאת כתר ממעשה בפתק؟"، פורום ארץ הצבי، 6 במרס 2011: http://www.faz.co.il/story_6421

(٤٣) שי גינזבורג، "ארון הספרים ושפת החסד ביצירת אנטון שמאס"، מכאן י"ד: כתב-עת לאתיקה ואחריות בקולנוע הישראלי، מארס 2014, עמ' 239.

(٤٤) אנטון שמאס، ערבסקות، עם עובד، ת"א، 1986، עמ' 7.

(45) See: Hochberg, Gil, "To Be or Not to Be an Israeli Arab: Sayed Kashua and the Prospect of Minority Speech-Acts", Comparative Literature, Volume 62, Issue 1, January 2010, p. 68.

(46) Ibid.

(٤٧) איימן סיכסק، "שביל הבריחה"، הארץ، מוסף ספרים، 2 ביוני 2010، עמ' 10.

(٤٨) بوريس أوسبنسكي، مرجع سابق، ص ١٩.

(٤٩) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٤.

(٥٠) بوريس أوسبنسكي، مرجع سابق، ص ١٩.

(٥١) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٤.

(٥٢) بوريس أوسبنسكي، مرجع سابق، ص ١٩.

(٥٣) طه حسين علي الحضرمي، المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، اليمن، ٢٠٠٥، ص ٢٧.

(٥٤) السارد العالم بكل شيء: هو السارد الكلاسيكي الذي يحول بين القراء والعالَم الروائي، فلا يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أنْ يعلموه. أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أنْ تعلم المصائر المجهولة التي

تنتظرها. فهي مخلوقات محدودة العِلْم والخبرة (يُنظر: محمد عزام، مرجع سابق، ص ٨٩).
(٥٥) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٦.
(٥٦) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 159.
(٥٧) שם، עמ' 118.
(٥٨) שם، עמ' 26.
(٥٩) שם، עמ' 118.
(٦٠) שם، עמ' 88.
(٦١) يُنظر: بوريس أوسبنسكي، مرجع سابق، ص ٢٢.
(٦٢) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٥.
(٦٣) المرجع نفسه. يُنظر أيضًا: محمد عزام، مرجع سابق، ص ٩٦.
(٦٤) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 71.
(٦٥) שם.
(٦٦) שם، עמ' 41.
(٦٧) שם، עמ' 12.
(٦٨) שם، עמ' 9.
(٦٩) يتداول مصطلح "Yuppie– יאפי"، اختصارًا للتعبير "young urban professional"، أي المُترف، منذ ثمانينيات القرن العشرين، ويُشير إلى شباب الطبقة الوسطى المرتفعة من المتعلمين وأصحاب المهن الحرة والمتخصصين ممن يقيمون في المدن الكبرى.
(٧٠) לעיין: יוסף אורן، שם.
(٧١) לעיין: אסמהאן מסרי-חרזאללה ،ערן רזין ומאיה חושן، ירושלים כיעד להגירה פנימית של משפחות פלסטיניות-ישראליות، מכון ירושלים לחקר ישראל ומחקרי פלורסהיימר האוניברסיטה העברית، ירושלים، יולי 2011، עמ' 34.
(٧٢) לעיין: שם، עמ' ٤٨- 49.
(٧٣) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 39.
(٧٤) שם، עמ' 60.
(٧٥) שם، עמ' 139.
(76) See: Schlesinger, Juliana Portenoy, Op.Cit., p. 913.
(77) Hochberg, Gil, Op.Cit., p. 68.
(٧٨) يُنظر: رجاء نقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط ٢، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٦- ١٧.
(٧٩) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 108.
(٨٠) שם، עמ' 157.
(٨١) סייד קשוע، ערבים רוקדים، שם، עמ' 65.
(٨٢) יוסף אורן، שם.
(٨٣) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 16.
(٨٤) שם، עמ' 11.
(٨٥) לעיין: אסמהאן מסרי-חרזאללה، שם، עמ' 50.
(٨٦) עדיה מנדלסון-מעוז، שם، עמ' 37.
(٨٧) See: Harris, Rachel S, Op.Cit., p. 35.
(٨٨) אריק גלסנר، שם، עמ' 20.
(٨٩) לעיין: אריאנה מלמד، שם، עמ' 12.
(٩٠) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 77.
(٩١) איימן סיכסק، שם، עמ' 10.
(٩٢) לעיין: יוסף אורן، שם.
(٩٣) אריאנה מלמד، שם، עמ' 12.
(٩٤) עמוס לויתן، שם، עמ' 32.

(٩٥) עדיה מנדלסון-מעוז، שם، עמ' 45.
(٩٦) Olmert, Dana, "Is perfect "Passing" possible?: nationalism and gender in the writings of Sayed Kashua", Middle Eastern literatures, vol. 21, no. 1, November 2018, p. 60.
(٩٧) Ebileeni, Maurice, "Literary Trespassing in Susan Abulhawa's Mornings in Jenin and Sayed Kashua's Second Person Singular", Comparative Literature, Volume 69, Issue 2, June 2017, p. 222.
(٩٨) عزة عامر، الراوي وتقنيات القص الفني: دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية ١٩٣٣- ١٩٩٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٨٠. يُنظر: محمد عزام، مرجع سابق، ص ٩٦.
(٩٩) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 143.
(١٠٠) שם.
(١٠١) שם، עמ' 98.
(١٠٢) يُنظر: رجاء نقاش، مرجع سابق، ص ١٦.
(١٠٣) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 25.
(١٠٤) يُنظر: عزة عامر، مرجع سابق، ص ٨١.
(١٠٥) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 152.
(١٠٦) שם.
(١٠٧) שם، עמ' 106.
(١٠٨) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة- باريس، ١٩٨٧، ص ١٠٢.
(١٠٩) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 166.
(١١٠) שם، עמ' 22.
(١١١) שם، עמ' 55.
(١١٢) שם، עמ' 84.
(١١٣) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٥.
(١١٤) يُنظر: طه حسين علي الحضرمي، مرجع سابق، ص ٣١.
(١١٥) يُنظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط ٣، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ١٩٨٦، ص ٦٣.
(١١٦) نادر الصراص، "الكاتب سيد قشوع: «أرفض تقديس الهوية العربية أو اليهودية»"، موقع دويتش فيله، ١١ أبريل ٢٠١١:
https://www.dw.com/ar/الكاتب-سيد-قشوع-أرفض-تقديس-الهوية-العربية-أو-اليهودية/a-14981625
(١١٧) Shimony, Batya, "Shaping Israeli-Arab identity in Hebrew words—the case of Sayed Kashua", Israel Studies, Vol. 18, no. 1, spring 2013, p. 146.
(١١٨) محمد عزام، مرجع سابق، ص ٩٩.
(١١٩) يُنظر: عزة عامر، مرجع سابق، ص ٩٨.
(١٢٠) طه حسين علي الحضرمي، مرجع سابق، ص ١٥٤.
(١٢١) جيرار جينيت، مرجع سابق، ص ١٩٨.
(١٢٢) المرجع نفسه.
(١٢٣) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٢. شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٣٦- ١٣٨. يُنظر أيضًا: عزة عامر، مرجع سابق، ص ٢٥- ٢٦. جيرار جينيت، مرجع سابق، ص ٢٠١. محمد عزام، مرجع سابق، ص ٩٣- ٩٥.
(١٢٤) تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص ٥٨. يُنظر أيضًا: جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، العدد ٣٦٨، المشروع القومي للترجمة، إصدار المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٨٧.
(١٢٥) شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٤١.
(١٢٦) جيرار جينيت، مرجع سابق، ص ٢٠١. شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٣٨. عزة عامر، مرجع سابق، ص ٩٩. سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ٢٩٧. جيرالد برنس، مرجع سابق، ص ٢٤٥. محمد عزام، مرجع سابق، ص ١٠٠.

(١٢٧) أيمن بكر، مرجع سابق، ص ٤٢.
(١٢٨) جيرار جينيت، مرجع سابق، ص ٢٠١. شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٣٩. سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ٢٩٧. جيرالد برنس، مرجع سابق، ص ٢٤٥. محمد عزام، مرجع سابق، ص ١٠٠.
(١٢٩) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٣. يُنظر أيضًا: جيرالد برنس، مرجع سابق، ص ٨٧.
(١٣٠) أيمن بكر، مرجع سابق، ص ٤٢.
(١٣١) شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٣٦.
(١٣٢) تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص ٥٨.
(١٣٣) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٣٣.
(١٣٤) شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٣٧. يُنظر: تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص ٥٩.
(١٣٥) سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ٢٩١. يُنظر أيضًا: واين سي. بوث، مرجع سابق، ص ٧٦.
(١٣٦) جيرار جينيت، مرجع سابق، ص ٢٠٢. شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٣٩. سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ٢٩٧. جيرالد برنس، مرجع سابق، ص ٢٤٥. محمد عزام، مرجع سابق، ص ١٠٠.
(١٣٧) أيمن بكر، مرجع سابق، ص ٤٣.
(١٣٨) تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص ٥٩. جيرالد برنس، مرجع سابق، ص ٨١، ٨٨.
(١٣٩) يُنظر: عزة عامر، مرجع سابق، ص ٢٦. جيرالد برنس، مرجع سابق، ص ٨١.
(١٤٠) يُنظر: تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص ٥٩.
(١٤١) سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ٢٨٧.
(١٤٢) يُنظر: بوريس أوسبنسكي، مرجع سابق، ص ٩٣. محمد عزام، مرجع سابق، ص ٩٨- ٩٩.
(١٤٣) طه حسين علي الحضرمي، مرجع سابق، ص ١٤٨.
(١٤٤) محمد عزام، مرجع سابق، ص ٩٣.
(١٤٥) المرجع نفسه.
(١٤٦) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٥١.
(١٤٧) يُنظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص ٥٢.
(١٤٨) يُنظر: بوريس أوسبنسكي، مرجع سابق، ص ٩٥- ٩٦. تزفيتان تودوروف، مرجع سابق، ص ٥٢- ٥٣.
(١٤٩) يُنظر: سيزا قاسم، مرجع سابق، ص ١٤١.
(١٥٠) المرجع نفسه.
(١٥١) يُنظر: بوريس أوسبنسكي، مرجع سابق، ص ١٠٨.
(١٥٢) جيرار جينيت، مرجع سابق، ص ٢٠٤.
(١٥٣) يُنظر: سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ٢٨٩.
(١٥٤) تكاد تتطابق الأماكن التي دارت بها أحداث رواية "ضمير المخاطب" مع أماكن رواية "عرب راقصون"؛ خاصة القدس والطيرة وحي بيت صفافا بالقدس الشرقية. לעיין: סייד קשוע، ערבים רוקדים، שם، עמ' 20، 35، 55، 108، 109، 117، 138.
(١٥٥) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 32.
(١٥٦) שם، עמ' 70.
(١٥٧) שם، עמ' 165.
(١٥٨) שם، עמ' 8.
(١٥٩) جيرالد برنس، مرجع سابق، ص ٨٦.
(١٦٠) يُنظر: سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ٢٨٩.
(١٦١) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 45.
(١٦٢) حركة نسائية عالمية تأسست في القدس في يناير ١٩٨٨ بعد اندلاع الانتفاضة الفلسطينية؛ بهدف مناهضة الحرب والعنف والنزاعات المسلحة، والدعوة إلى إحلال السلام.
(١٦٣) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 68.
(١٦٤) שם، עמ' 12. לעיין גם: עמ' 118.
(١٦٥) שם، עמ' 8- 9.
(١٦٦) وظائف السارد: الحكي والشرح والتقويم والمباشرة والتعبيرية والأيديولوجية والجمالية والتغريب والتوثيق وإدخال

سمات شفوية (يُنظر: عزة عامر، مرجع سابق، ص ٢٦).
(١٦٧) شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٨٠.
(١٦٨) المرجع نفسه، ص ١٦٧.
(١٦٩) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 70.
(١٧٠) שם، עמ' 6- 7.
(١٧١) שם، עמ' 68.
(١٧٢) שם، עמ' 69.
(١٧٣) שם، עמ' 67.
(١٧٤) يُنظر: شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٦٩.
(١٧٥) يُنظر: أيمن بكر، مرجع سابق، ص ٦٦.
(١٧٦) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 166.
(١٧٧) שם، עמ' 30.
(١٧٨) שם، עמ' 58.
(١٧٩) שם، עמ' 144.
(١٨٠) عزة عامر، مرجع سابق، ص ٧٤.
(١٨١) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 167.
(١٨٢) שם، עמ' 145.
(١٨٣) يُنظر: شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٨٢.
(١٨٤) סייד קשוע، שם، עמ' 57.
(١٨٥) שם، עמ' 58.
(١٨٦) عزة عامر، مرجع سابق، ص ١٦٥.
(١٨٧) واين سي. بوث، مرجع سابق، ص ٨٣.
(١٨٨) عزة عامر، مرجع سابق، ص ٤٢.
(١٨٩) סייד קשוע، גוף שני יחיד، שם، עמ' 152.
(١٩٠) שם، עמ' 180.
(١٩١) שם، עמ' 105.
(١٩٢) يُنظر: شريف الجيار، مرجع سابق، ص ١٥٠.

The ideological view in the novel "גוף שני יחיד- the conscience of the addressee" For the writer "Mr. Qashoo"

Dr.. Ahmed Al Shahat Structure
The Faculty of Arts, Helwan University

Research Summary :

The novel is a lively narrative fabric, a conscious aesthetic vision, a deep mental process, and a rich emotional experience, in which reality blends with imagination, artistic and values. It is an imaginary world and an integrated format, in which the elements of the artistic and aesthetic structure of the building intertwine with the creative and intellectual components of the textual body. Then the novel world arises in an organic unit, in which the content does not eliminate the importance of the structure of the plot, and the text cannot be read narratively in isolation from its contents and meanings, which are Fundamental premises that undoubtedly lead to the clarification of the secrets of the text, the illumination of its contents and the decoding of its codes.