

الرمز في عنوان الرواية ما بعد الحداثيّة

رواية "سرايا بنت الغول" و"لعبت دي نيرو" أنموذجاً

أ.د. نهاد المعلاوي

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس

البريد الإلكتروني: nihedmouhaj@gmail.com

معرف (أوركيد): 0000-0002-4730-1818

بحث أصيل

الاستلام: ١-١١-٢٠٢٢

القبول: ٢٥-٤-٢٠٢٣

النشر: ٣٠-٤-٢٠٢٣

الملخص:

العنوان الرّوائيّ "كائنٌ اجتماعيٌّ" تتغيّر صياغته من عصرٍ إلى آخر، وتتحوّل وتتطوّر بتطوّر الأجناس الأدبيّة، والحياة الفكرية، والمعطيات الاجتماعيّة، وهو ما تقوم دليلاً عليه عناوين روايات الحساسيّة الجديدة التي قطعت مع مفاهيم "الانعكاس" و"الواقعيّة" و"المباشريّة"، وتحوّلت إلى موقعٍ من مواقع الصّنع الأدبيّة القائمة على مفاهيم "الخرق" و"الانزياح" و"التكثيف" و"الإيحاء"، وهي مفاهيم فتحت أفق القراءة على تنوع التّأويلات وتعدّدها، وقد قاد إلتقاء هذه الخصائص (التّحوّل والتّنقل والتّعدّد والتكثيف والإيحاء) في عتبة عنوان الرواية الجديدة، إلى أن شرّعت أبوابها أمام الرّمز الذي يقاسمها نفس الخصائص، فقد وجدت فيه طاقاتٍ دلاليّة تُوسّع أفق القراءة، وتُغنيها، وتُشيد للعنوان سيميائيّته التي تحوّلته إلى علامةٍ تختبئ خلف سطحها اللّغويّ المختزل طبقاتٍ دلاليّة، تكشف عنها الدّراسة السيميائيّة التي سنّخذ منها منهجاً في تأويل عنواني روايتي "سرايا بنت الغول" لإميل حبيبي و"لعبت دي نيرو" لراوي حاج المكوّننين لمدوّنة هذا البحث.

الكلمات المفتاحية:

ما بعد حداثيّة، نيوكولونياليّة، عتبة العنوان، رمز، توسيع الرّمز، استحداث الرّمز

للاستشهاد/ Atif İcin / For Citation: المعلاوي، نهاد. (٢٠٢٣). الرّمز في عنوان الرواية ما بعد الحداثيّة: رواية "سرايا بنت الغول" و"لعبت دي نيرو" أنموذجاً. ضاد مجلّة لسانيات العربية وآدابها. مع، ٤، ٧٤، ٩٩-١٤٥. <https://www.daadjournal.com/>

The Symbol in the Title of the Postmodernist Novel: "Saraya Bint El Ghoul" and "Ioubatou Deniro" Models.

Prof. Dr. Maalaoui Nihed

Faculty of Humanities and Social Sciences, Tunis

E-mail: nihedmouhaj@gmail.com

Orcid ID: 0000-0002-4730-1818

Research Article Received: 01.11.2022 Accepted: 25.04.2023 Published: 30.04.2023

Abstract:

The title of the novel is a social object that changes from one age to the next, and transforms and evolves with the development of literary genres, intellectual life, and social data. This is evidenced by the titles of new sensitivity novels, which were cut with the concepts of "reflection", "realism" and "directivity" On the concepts of "breach", "displacement", "condensation" and "inspiration", concepts that opened the horizon of reading on the diversity of interpretation and multiplicity. The convergence of these characteristics (transformation, mobility, multiplicity, condensation and revelation) led to the title paratext of new novel, until it opened its doors to the symbol, shared by the same characteristics. It has found the energies of the expansion of the reading, and enrich reading, and tribute of the title a semiotic turning it in to a sign, hiding behind the surface of the language reduces, the semantic layers revealed by the semiotic study, wich we will take a method in the interpretation of the titles of the novels “ saraya bint al ghoul” by novelist “emile habibi” and “deniro’s game” by novelist “rawi hajj” .

Keywords:

post-modernism, neocolonialism, title, paratext, symbol, expand symbol, create a symbol.

تقديم:

ما زال الرّمز، بوصفه مقولةً ثقافيّةً، يمارس كلّ ألوان الغواية والسّحر على الإنسان، حتّى جعل منه هذا الأخير أساسًا لكلّ تنظيماته ومؤسّساته وعلومه وفنونه ولُغاته، وقد حمل هذا الحضور المكثّف للرّمز في حياة البشر صاحب كتاب "فلسفة الرّمز" على تعريف الإنسان بأنّه حيوانٌ رمزيّ، وبهذا التّعريف، يؤكّد (كاسيرر) أنّ قدرة الإنسان على الانفصال عن المباشر الملموس، وتفكيره بالرّموز، شرطٌ أساسيٌّ من شروط إنسانيّته، ذلك أنّ "السّلوک غير الرّمزيّ عند الإنسان العاقل هو سلوک المرء من حيث هو "حيوانٌ"، أمّا السّلوک الرّمزيّ فهو سلوک الشّخص نفسه من حيث هو إنسانٌ"^(١)، فسلوک الإنسان الرّمزيّ لا ينشأ من عجزٍ عن التّعبير باللّغة، وإنّما من نزعةٍ نحو التجريد والإيحاء والتلميح، خرقًا للحجب، ونفاذًا للأصقاع الخفيّة، وكشفًا عن أسرار الوجود، وقبضًا على الجوهر، وهكذا يقف الرّمز دليلًا ساطعًا على ارتقاء الإنسان في سلّم المعرفة، وعلى التّطور الذي طرأ على أفكاره وعواطفه، وعلى نضج نظريّته إلى الكون، وعلى تنظيم علاقته به، فقد نجح الرّمز في تخليص الإنسان من قيود المكان والزّمان، ومن أعباء المباشر والتّقريريّ والمحسوس والمائل والعينيّ والجزئيّ والفرديّ، ومن ثقل التّسمية والتّصريح والوضوح، ليتخطّى الظاهر والسّطحيّ والتّافه واليوميّ نحو "درجةٍ عليا تتعدّد فيها مستويات الدّلالة، وتعمّق، ويصل فيها الدّهن إلى خصوبةٍ فكريّةٍ تمكّنه من إدراك العلاقات والنّماذج والصّيغ والكلّيّات"^(٢)، ويتمّ فيها التّعبير عن الأفكار والعواطف "ليس بوصفها مباشرةً، ولا بشرحها من خلال مقارناتٍ صريحةٍ وبصورةٍ ملموسةٍ، ولكن بالتلميح إلى ما تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استعمال رموزٍ غير مشروطةٍ"^(٣) لا تحلّل الواقع، ولا تمثّل شيئًا بعينه تمثيلاً محضًا، وإنّما تعمل على تكثيف الواقع تكثيفًا يضيفي عليه مسحةً من الغموض الموحى، فتنتفح الرّموز على تأويلاتٍ متنوّعةٍ ولا محدودةٍ، وتقطع مع الدّلالة الواحدة التي لا

(١) سحر الرّمز: ٤١.

(٢) مقدّمة في نظريّة الأدب: ٢٧.

(٣) الرّمزيّة: ٤١-٤٢.

تقبل التّنوع، وتنفر من الثّبات، وتميل إلى الحركة والتّقلّب والحياة، فالرّمز-كما يذهب إلى ذلك (أرنست كاسيرر)- "عامّ الانطباق، أي يوحي بأكثر من شيءٍ واحدٍ، وهو متحرّكٌ ومتنقّلٌ ومتنوّع"^(١)، وقد حملت هذه السّمة -التي يختصّ بها الرّمز- المنظرين على التّمييز بينه وبين مجموعة من المفاهيم التي تتلبّس به، من قبيل المجاز والاستعارة والدليل اللّغويّ والشّعار والإشارة، فإذا كان المجاز تجسيداً وتجسيماً لحقيقةٍ مجرّدة، ومجرّد انتقالٍ من معرفةٍ ضمنيّةٍ إلى معرفةٍ مجسّدةٍ تتساوى معها في الدّلالة، فإنّ الرّمز -على حدّ قول (اشبنجلر)- "لمحة من لمحات الوجود الحقيقيّ يدلّ عند النّاس ذوي الإحساس الواعي على شيءٍ من المستحيل أن يترجم عنه بلغةٍ عقليّةٍ"^(٢)؛ إذ يتبدّى الرّمز لنا من خلال لغةٍ لا يمكن تعويضها ولا ترجمتها، فهو "أفضل طريقةٍ للإفضاء بما لا يمكن التّعبير عنه"^(٣)، وحسم (بول ريكور) في كتابه "نظريّات التّأويل، الخطاب وفائض المعنى" الفرق بين الاستعارة والرّمز، فالاستعارة ليست في نظره "سوى إجراءٍ لغويٍّ أي شكل غريب في الإسناد (...). فليست سوى السّطوح اللّغوية للرّموز"^(٤)، أمّا الرّمز، فإنّه "ظاهرة ذات بعدين بحيث يشير الوجه الدّلالّي فيه إلى الوجه اللّادّلالّي"^(٥)، ممّا يدخلنا إلى تجاربٍ غامضةٍ، تمتدّ جذورها في أصقاع الحياة وأعماق الشّعور، أمّا (يونغ)، فقد أوضح أنّ الدليل اللّغويّ أقلّ دلالة من المتصوّر الذي يمثله بينما ينطوي الرّمز على مضمونٍ أكثر اتّساعاً وثراءً من معناه الفوريّ الحاصل في الدّهن، وقد ثبت أنّ العلاقة بين الرّمز والشّعار تقوم على مبدأ الاختلاف، فإذا كان الشّعار صورةً مرئيّةً تعاقبت عليها المجموعة بطريقةٍ اعتباطيّةٍ اصطلاحيّةٍ، فإنّ "الرّمز مقيّد بالكون"^(٦)، وذو جذورٍ ممتدّةٍ في أعماق التّجربة الإنسانيّة، فالرّمز "يتردّد على الخطّ الفاصل بين الحياة واللّوغوس، فهو

(١) الرّمزيّة والرّومانتيكيّة في الشّعار اللّبناني: ٢٦.

(٢) الصّورة الشّعريّة: ١٥٣.

(٣) الرّمز والرّمزيّة في الشّعار المعاصر: ٤١.

(٤) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ١١٦.

(٥) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ١١٦.

(٦) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ١٠٦.

يتحقّق في نقطة التّجذّر الأولى للخطاب في الحياة لأنّه يولد حيث يتطابق القوّة والشّكل^(١)، وأرجع (آرنست كاسيرر) في كتابه "فلسفة الرّمز" الفرق بين الإشارة والرّمز إلى أنّ "الإشارة جزءٌ من عالم الوجود المادّيّ أمّا الرّمز فجزءٌ من عالم المعنى الإنسانيّ، والإشارة مرتبطة بالشّيء الذي تشير إليه على نحوٍ ثابت، وكلّ إشارة واحدةٍ ملموسةٍ تشير إلى شيءٍ واحدٍ معيّن، أمّا الرّمز فعامّ الانطباق أي يوحي بأكثر من شيءٍ واحدٍ وهو متحرّكٌ ومتنقّلٌ ومتنوّعٌ"^(٢)، ويتبيّن من خلال هذه الموازنات ما يتميّز به الرّمز عن سائر مكّونات "الغابة الرّمزيّة"^(٣)، لأنّه مبنيّ على ركنين أساسيين -هما الإيحاء والغموض- يجعلانه "مبعث تفسيرٍ لا نهاية له"^(٤) فهو يرفض التّعيين، ويسمو على التّحديد، ويستقي مادّته الأوّليّة من الحياة ومجالاتها المتنوّعة، ويعبّر عن الواقع بطريقة فنّيّة غير مباشرة.

ولمّا كان الأدب -وخاصّة الأصيل منه- يتعالى عن عمليّة استنساخ ظواهر الحياة، وينفر من المباشريّة والتّقريريّة في تمثيل العالم، ويرتفع فوق تفاهات الحياة اليوميّة وسراب المحسوس والعينيّ، ويعمل على إظهار "ما هو متميّزٌ ونموذجيّ، ويكشف عن الاتّجاهات في عمليّة تطوّر الواقع"^(٥)، فقد وجد في الرّمز ضالّته المنشودة، ولئن فتح الأدب فضاءه للرّمز منذ ظهوره، فإنّ حاجته إليه قد تضاعفت في الحقبة ما بعد الحداثيّة، ذلك أنّ التّعبير عن إشكالات ما بعد الحداثة، بما يسودها من لا يقين ونسيّة، وما يستبدّ بها من رغبةٍ في تفكيك السرديّات الكبرى والتّعبير عن التّعّدّد في الرّؤى والاختلاف في زوايا النّظر والهجنة، وجد في الرّمز ما يحرّر الأدب والأديب معاً، ويعطيها إمكانات أفضل للكشف عن عوالم الرّعب التي اشتدّت فيها المخاوف، وتكشّفت فيها أغرب الأسرار وأشدّها رعباً، من خلف المظاهر المألوفة، ومن هنا استعاد الرّمز بريقه لما فيه من تكثيفٍ وثراءٍ دلاليّ، واشتدّت حاجة الأدب إليه لما فيه من

(١) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ١٠٢.

(٢) الرّمزيّة والرّومانتيكيّة في الشّعْر اللّبناني: ٢٥-٢٦.

(3) sémiotique et philosophie du langage: 121.

(٤) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ٩٩.

(٥) الأدب ونمذجة الواقع: ٣٣.

طاقاتٍ على تنوع التّأويلات حدّ تصارعها وتقابلها، ولقدرته على التّفاد إلى العمق والإمساك بالجوهر والحقيقة.

وقد سعت الرّواية ما بعد الكولونياليّة إلى تفكيك السّرديات الكبرى، وفضح إيديولوجيّاتها وخبراتها في ابتداع أشكال العسف والتّدمير، وقدرتها على تقديمها في شكل شعاراتٍ برّاقةٍ تراوغ وتختال ولا تمنح حقيقتها بيّسرٍ وسهولةٍ، ولم يتسنّ لها ذلك إلاّ عبر الإنفتاح على التّعّدّد الدّلاليّ، والإحتفاء بالمرور من السّطح إلى العمق، وتشريع أبواب النّصّ أمام الهجنة والاختلاف والتّركيب بين المتضادّات والمتنافرات، وهي كلّها من سمات الرّمز وطبيعته، ولم تكتف الرّواية ما بعد الحداثيّة ببذر الرّموز في متونها، وإنّما فتحت أبوابها أمام التّعّدّد الدّلاليّ منذ عناوين الأعمال التي تأتي مشبعة بالرّموز، مفتوحة على تعدّد إمكانيات التّأويل، فقد كُفّت عناوين الرّواية ما بعد الحداثيّة عن أن تكون مجرد مرآة تعكس موضوع الرّواية، أو مفتاحاً ييسّر على القارئ ولوج عوالمها، وأصبحت، بما تمّ حشده فيها من طاقاتٍ ترميزيّة، تشتغل بوصفها علاماتٍ أو "دليلاً يلمع إلى معنّى خفيّ أو معنّى مفردٍ للمطلّعين أو معنّى ثانٍ ينضاف إلى المعنى السّطحيّ"^(١)، فتعدّدت دلالاتها، وتآبّت عن القراءة الواحدة، وتعذّر تفكيكها بسبب التصاقها بالعوالم الاستعاريّة والرّمزيّة.

١. المنهج السّيميائيّ في قراءة الرّمز الرّوائيّ:

حملنا اشتغال عناوين الرّواية ما بعد الحداثيّة بوصفها علاماتٍ، على اختيار المنهج السّيميائيّ في دراستها، فالسّيميائيّة، بما هي "العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعيّة"^(٢) أداة فعّالة تمكّن القارئ من تجاوز البنية السّطحيّة والدلالات الحرفيّة للعنوان، والتّفاد إلى بنيتها العميقة، واستكناه المعاني الخفيّة التي تختبئ تحت كلماته المباشرة الماثلة للعيان، وهو ما يفتح بؤابة التّأويل على مصراعها، ويعزّز دور القارئ في هذه العمليّة التي

(١) دلاليّات الشّعر: ١٦٤-١٦٥.

(٢) محاضرات في علم اللّسان العام: ٨٨.

يتحوّل بموجبها من مجرد مستهلكٍ إلى منتجٍ لنصّ جديدٍ، فتأويل القارئ "يظلّ أساسياً في كلّ الأحوال بما يمتلكه من ثقافةٍ شخصيةٍ يسقطها على النصّ"^(١)، فتتعدّد التأويلات بتعدّد القراء.

وقد وقع اختيارنا في هذا البحث على عنوانين لروائيتين ما بعد حداثيتين هما رواية "سرايا بنت الغول" للروائي الفلسطيني "إميل حبيبي"، ورواية "لعبة دينيرو" للروائي اللبناني الكندي "راوي حاج"، راعينا في اختيارهما التنوّع والاختلاف في مصادر الرّمز من ناحية، وفي نوعه من ناحية أخرى، فإذا كان الرّمز في رواية "سرايا بنت الغول" متجذّراً في الموروث الحكائي الشعبي الفلسطيني، تأكيداً لتشبّث مؤلّفها بالأرض وبقائه فيها، فإنّ الرّمز في عنوان رواية "لعبة دينيرو" يحيل على عوالم الحداثة الغربيّة، وعلى فنّ من الفنون التي نافست الرواية على عرش الحكاية وهو السينما، وبهذا الانتقاء، يكون "إميل حبيبي" قد آثر رمزاً عامّاً، يأتي إلى عالم الرواية محمّلاً بدلالاتٍ أصليّةٍ يحينها الروائي، ويوسّعها، لتصبح قادرةً على أداء أفكاره والتعبير عن واقعه، بينما ينحت "راوي حاج" رمزه الخاصّ من عوالم السينما الأمريكيّة، فالروائي حرٌّ في اختيار رموزه من مصادرٍ مختلفةٍ، غير أنّ هذه الحرّيّة لا تعني الإعتباطيّة، فالرمز ينبع من النصّ الروائي في حدّ ذاته، ومن تجربة المبدع الذي يكتبه، فهو يرتبط بالحالة الفرديّة أكثر ممّا يرتبط بالحالة الجماعيّة.

٢. الموروث الحكائي الشعبي خزّانٌ للرّمز: قراءةٌ سيميائيّةٌ في عنوان رواية (سرايا بنت الغول) للروائي الفلسطيني (إميل حبيبي):

العنوان مفتاح الرواية، وبوابتها الرئيسيّة التي تيسّر الولوج إلى عوالمها، فهو نصّ مصغّرٌ، موجزٌ، يجسّد أعلى اقتصاد لغويّ ممكن، ولكنّه يكشف، في المقابل، عن فعاليّة تأويليّة تفتحه أمام تعدّد القراءات، وتنوّع التأويلات، وهو علامةٌ سيميائيّةٌ تتكثّف فيها دلالات المتن، وتتحقّق من خلالها الوظيفة الإيحائيّة التي تهدف إلى إفشاء السرّ الروائي وتوحي بما يعتدل في صدر الروائي من أحاسيس ومشاعر، وما يغلي في ذهنه من أفكارٍ ومواقف، يتوصّل إليها القارئ عبر سلسلة من عمليّات التأويل أو الكشوفات التي ينطلق فيها من المادّة اللسانيّة التي

(1) aspect du paratexte: 209.

اختارها الرّوائيّ لتعيين روايته، وللإيحاء بأفكاره ومواقفه، لذلك أظهر الرّوائيّون، وخاصّة ما بعد الحداثيّين منهم، عنايةً فائقةً بالعنونة التي فتحت أبوابها أمام الرّمز نظراً إلى التّقارب والتّمائل بين خصائص ووظائف العالمين، ولا يتقيد الرّوائيّ في استقاء رموزه التي يستدعيها في عتبة العنوان بمجال معيّن أو محدّد، فالرّمز يمكن أن يكون نباتيّاً أو حيوانيّاً أو طبيعيّاً أو تاريخيّاً أو أسطوريّاً أو دينيّاً أو شعبيّاً أو فنيّاً، إنّه ضاربٌ بجذوره في جميع مجالات الحياة، إلّا أنّ اختيار الكاتب لهذا المجال أو ذاك، كمصدرٍ للرّموز، يرجع بالأساس إلى استراتيجيّته وإلى مواقفه من قضايا عصره وإلى أهدافه المزمع تحقيقها.

وكثيراً ما شكّل الموروث الحكائيّ الشّعبيّ مصدرًا من المصادر الثريّة والحافلة بالرّموز التي أعاد الرّوائيّ العربيّ استعمالها، مفرّجاً ما فيها من طاقاتٍ، ومتجاوزاً ما ارتبط بها من معطيات، شاحناً إيّاها بمواقفه وأفكاره ورؤاه، ويعزى هذا الإقبال على الرّموز التّراثيّة في عناوين الرّواية ما بعد الحداثيّة إلى ما تشيعه من ألفه، وما تعقده من صلة بين القارئ والرّمز التّراثيّ، فعندما "يتعامل الأديب مع الموروث الشّعبيّ، ويصوغه أدبا، ويعاود تقديمه للنّاس مجدّداً بعد تحميله الأفكار التي يريد، لا يشعر النّاس بالغرابة أو التّفور ممّا يقدّم إليهم، فيتمّ قبوله والتّفاعل معه بسهولة، وبهذا ينجح الأديب في نقل التأثير المراد للمتلقّين"^(١)، ونظراً لما يوقظه الرّمز التّراثيّ من ذكرياتٍ مشتركةٍ في وجدان المتلقّي، لحظة الالتقاء به في عتبة روايات الحساسيّة الجديدة، فقد كان مطلب الرّوايات التي تتصدّى للسياسات الكولونياليّة، ويسعى من خلالها كتابها إلى تعزيز الوحدة الوطنيّة، والوقوف في وجه المستعمر، والتّصدّي لمحاولات العدو السّطو على التّراث الوطنيّ وطمس الهويّة، شأن روايات الرّوائيّ الفلسطينيّ "إميل حبيبي"، وخاصّة "خرافيتته" المعنونة بـ "سرايا بنت الغول"، فما هي الدّلالات الإيحائيّة التي كثّفها الرّوائيّ في هذا العنوان-الرّمز؟

١,٢ . رمزيّة التّركيب البدليّ:

(١) الشّعر الفلسطينيّ المقاتل: ٢٠.

اختار المؤلف لعنونة روايته التّركيب البدليّ ليكون وعاءً تركيبياً نحوياً يحمله أفكاره ومشاعره ومواقفه، وتجب الإشارة إلى أنّ المؤلف اختار التّركيب البدليّ من بين إمكانياتٍ تركيبيةٍ متعدّدةٍ تتيحها اللّغة العربيّة للمتكلّم، وهو ما يؤكّد قصديّة هذا الاختيار، وارتباطه الوثيق بمقاصد المؤلف، فالتركيب التّحويّ، كما يجمع على ذلك المحدثون، جسراً واصلً بين المعنى والشّكل التّحويّ، وهو، كما يذهب إلى ذلك (تشومسكي)، يضطلع بمهمّةٍ مركزيّةٍ تتمثّل في تأدية الحساب عن البنية الداخليّة العميقة للجمل.

وفي عنوان رواية حبيبي، يحضر المركّب البدليّ بين اسم العلم "سرايا" والكنية^(١) "بنت الغول" بنيةً سطحيّةً تخفي خلفها بنيةً عميقةً طافحةً بالدلالات والمعاني، فإذا كان اختيار بدل التّطابق يوهم، في ظاهره، بالتساوي والتماهي التّامين بين المبدل منه "سرايا" والبدل "بنت الغول"، فإنّ اختيار الكنية يفضح هذه المخاتلة المراوغة لذهن القارئ، فالكنية، في أصل الوضع، ممّا يعدل إليه "قصداً إلى تعظيم المكني وإجلاله لأنّ بعض النفوس تأنف أن تذكر باسمها أو لقبها"^(٢) فيسكت المتكلّم عن الاسم ويطلق الكنية على المسمّى، أمّا تركيب البدل، في العلامة اللّسانية "سرايا بنت الغول"، فقد انزاح عن القاعدة التّحويّة ليجمع بين الاسم والكنية -وهما في الأصل متفرّقان لا يجتمعان- وهو ما يحدث مجافاةً أو منافرةً دلاليّةً أو تناقضاً بين المبدل منه، القائم على التّعيين والوضوح والتّصريح، والبدل، القائم على التّكنية والإخفاء والتّلميح، ويكفّ هذا الجمع بين الاسم والكنية معنى الإجلال عن الاسم المكني، لنخرج إلى معنّى آخر خفيّ هو مركزيّة الكنية "بنت الغول" وهامشيّة اسم العلم "سرايا" الذي يفقد كلّ خصائصه التّعيينيّة والتّحديديّة والتّمييزيّة، ليصبح تابعاً تحدّد هويّته بنوّته للغول، فإذا هو غير مقصود، يأتي ليمهد لذكر البدل لا غير، وهذا ما قد يبرّر اختيار التّكثير في المفردة "سرايا"، ويشكّل الجمع بين اسم العلم، الذي يقوم على التّعيين الصّريح، وبين الكنية، التي

(١) الفرق بين الكنية واللقب

https://mawdoo3.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%82_%D8%A8%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%86%D9%8A%D8%A9_%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%82%D8%A8

بتاريخ ١١، ١، ٢٠١٩.

(٢) الاسم واللقب والكنية: https://www.alukah.net/literature_language/0/82805 بتاريخ ٢٢، ١، ٢٠١٨.

تقوم على التلميح، توّثراً وصراعاً بين قوّة حضور الاسم باعتباره أعلى درجات التّعيين، وبين محاولة طمسه وإسكاته ومحوه، فهو لا يعرف بنفسه، وإنّما بغيره، وهذا ما يعزّزه تركيب الإضافة في البديل "بنت الغول"، إنّ تركيب البديل "بنت الغول" إلى المبدل منه "سرايا"، رغم قدرة هذا الأخير على الاكتفاء بذاته في التّعيين والتّحديد وإثبات الحضور والكينونة، هو تركيب تدمير وطمس ومحو تقاومه "سرايا" بإصرارها على الحضور، نفيًا للمساواة، ورفضًا للتّماهي والتّطبيع مع الكنية، وتمسّكًا بالاستقلال عن التّابع، وتأكيدًا على معنى مركزيّة "سرايا" المحفوظ في المعنى البلاغيّ للتّنكير، وتوضّح هذه القراءة أنّ "فائض الدّلالة"^(١) في التّركيب بين الاسم والكنية، هو الصّراع بين سرايا والغول على الحضور ومن أجل البقاء.

٢،٢. الوحدات المعجميّة في العنوان رموزٌ فائضة الدّلالة:

ارتبط المعنى باللفظ في التّقديدين العربيّ والغربيّ، وارتبطت الشّعريّة، في جميع مراحل تطوّرها، باللسانيات، وليس الرّمز الأدبيّ إلّا لفظ يرمز إلى شيءٍ تعقد معه الذات علاقاتٍ خفيّةً، وتشحنه بدلالاتٍ ثريّة، وقد حضرت في عنوان رواية "سرايا بنت الغول" وحداتٌ معجميّةٌ لم يمنعها انتماؤها إلى الواقع الموضوعيّ أو المتخيّل الجمعيّ من أن تتحوّل في عنوان الرّواية إلى رموز تعمل على إيصال "مشاعر شخصيّة فذّة عن طريق وسائل مدروسة بعناية، وعن طريق تداعٍ معقّد للأفكار ناجم عن خليط من الصّور"^(٢).

١،٢،٢. سرايا:

استدعى المؤلّف في عنوان الرّواية لفظ "سرايا"، وهي كلمة من اللّغة الفارسيّة، دخلت إلى العثمانيّة ثمّ إلى التّركيّة، لاحقاً، بمعنى "القصر"، وبما أنّ الدّولة العثمانيّة حكمت المنطقة العربيّة برمتها لفترة تجاوزت الأربعة قرون، فقد دخل استعمال المصطلح "سرايا" في القاموس الحياتيّ للمجتمعات العربيّة، ولفظ "سرايا" في العربيّة اسم جنسٍ بمعنى القصر أو

(١) "يعمل الرّمز بمعناه العامّ جدّاً بصفته فائض الدّلالة"، نظريّة التّأويل: ٩٧.

(٢) قلعة إكسل: ٢٣.

الدار أو المبنى الشامخ، وتحفظ المعاني الحرفية الحاقّة بالجزر الذي اشتق منه هذا الاسم بدلالة المكان المرتفع، فالسرو في اللسان "ما ارتفع من الوادي وانحدر من غلظ الجبل، وقيل: السرو من الجبل ما ارتفع عن موضع السيل وانحدر من غلظ الجبل"^(١)، غير أنه يتركب في الجزر (سرا) العلوّ المادّي و العلوّ المعنويّ، فالسرو "المروءة والشرف ... والسرو سخاء في مروءة ... والسريّ الرّفع ... أي نفيساً شريفاً ... وسراة المال خياره ..."^(٢)، ويتّسع الجزر (سرا) لاشتق منه أسماء تُسمّى الطّبيعة ومكوّناتها التي تبعث الحياة فيها، فالسريّ هو "التّهر الصّغير كالجدول يجري إلى النّخل"^(٣)، والماء السريّ هو ماء التّهر والساقية المنقى والمصفى من الشّوائب، والسرو "من كبار الشّجر ينبت في الجبال"^(٤)، تتخذ منه القسيّ لعق عيدانه ومقاومتها للكسر.

ولعلّ التقاء معاني الرّفعة والعلوّ والمروءة والشرف والسّخاء والتّقاء والعقّ والصّخامة في الجزر (سرا) هي التي رشحت كلمة "سرايا" لتكون تعبيراً للمباني الضّخمة العظيمة المهية العتيقة التي تنتشر في عدة مدن فلسطينيّة، ومنها مدينة حيفا، فتحوّل "سرايا" إلى علامة لسانيّة لا تكفي بتعيين شيء مادّيّ فحسب (هو المبنى)، وإنّما تسعى إلى نقل تأثيرها في النّفس بعد أن يلتقطها الحسّ"^(٥)، وهو ما يحولها إلى رمزٍ يُستدعى للدلالة على ما وراء المعنى الظّاهريّ، دون أن يُمحي المعنى الظّاهريّ الذي سيكون منطلق المؤوّل نحو المعاني الفائضة، فيتجاوز المؤوّل دلالة اللفظ الحرفيّة التّعينيّة الدّالة على المبنى العظيم، إلى ما يوحي به هذا المبنى من دلالات الشّموخ والعزّة والأبهة والصّمود والمقاومة والرّسوخ، وما يحركه في النّفس من مشاعر الإنبهار والتعلّق والحنين، فالرمز ينشأ من دلالة الترابط بين أمرين، أحدهما محسوس

(١) لسان العرب (س ر و): ١٤ / ٣٨٠.

(٢) لسان العرب (س ر و): ١٤ / ٣٧٧-٣٨٠.

(٣) لسان العرب (س ر و): ١٤ / ٣٨٠.

(٤) لسان العرب (س ر و): ١٤ / ٣٨٠.

(٥) الرّمزيّة والرّومانتيكيّة في الشّعر اللّبناني: ٢٥-٢٦.

(المبنى/السرايا)، والآخر مجردّ (رسوخه/ صلابته/ مقاومته لفعل الزمن/ شهادته على التجربة البشرية...).

٢،٢،٢. الغول:

الغول، في المعجم، اسم جنسٍ يعيّن حيواناً خرافياً من فصيلة الجنّ والشياطين، ويحفّل الجذر (غول) الذي اشتقّ منه هذا الاسم بالكثير من المعاني التي قد يكون الغول تجسيداً لها، فالغول، في اللسان^(١) المنية والحية والداهية، والاعتيال والغيلة هما القتل والإهلاك خفيةً، والتغول التلون والتخيل والتضليل والتتويه، والغول ما انهبط من الأرض، وهو التراب الكثير، وهو السكر، وهو الخيانة، والمغول سوطٌ في جوفه سيفٌ دقيقٌ يشده الفاتك على وسطه ليغتال به الناس، وغائلة الحوض ذهاب مائه، ولا يخفى، ما حفّ بالجذر (غال) من معانٍ، وما يتركب فيه من هبوطٍ مادّيّ تضاريسيّ، وهبوطٍ معنويّ أخلاقيّ، ووحشيّة، ومعاداة للحياة والجمال والوضوح والحقيقة، فلا يكون "الغول"، حينئذٍ، إلّا تجسيماً لكلّ هذه المعاني التي تتولد عن طريق الإيحاء والإثارة النفسية، لا عن طريق التقرير والتصريح، فالحقيقة المرئية (الغول كما نستحضر صورته) تستحضر في الوعي حقيقةً أخرى مجردةً، ملازمةً للأولى، هي كلّ ما يرتبط بالغول من دلالات الهبوط الأخلاقيّ والحيوانية والرعب.

وباختياره لوحداث معجمية (سرايا-الغول) يتركب فيها الوجه المادّي (المبنى-الحيوان الخرافي) والوجه المعنوي (العلو الأخلاقي-الهبوط الأخلاقي)، يكون المؤلف قد وضع قارئه أمام عنوان لا يلخص الرواية ويقوم مقام الدليل الذي يهدي القارئ في شعابها، وإنّما يختار أن يضعه أمام عنوان فيه من التناقض والتركيب والهجنة بين العوالم المتضادة ما يؤهله لكي يكون عنواناً-رمزاً.

٣،٢. المفردة: (بنت) واسطة تعكس التوتّر العلائقيّ بين (سرايا) و(الغول):

(١) لسان العرب (غ و ل): ٥٠٧/١١ - ٥١٠.

جمع المؤلّف في العنوان "سرايا بنت الغول" بين قطبيه "سرايا" و "الغول" برابطة (بنت)، هي رابطة البنوة، وهي، كما هو معلوم، رابطة يتمّ من خلالها تحديد النسب بين الأب وابنته اللذين يشترط فيهما انتماؤهما إلى جنس واحد، وأمام ما كشف عنه البحث المعجمي من تناقض و طباق بين عوالم "سرايا" المادّية الفيزيقيّة (المنى-النهر-الشجرة-المرتفع من الأرض) والمعنويّة المتّسمة بالرّفعة والجمال والعظمة والأصالة والعراقة والوضوح، وما ارتبط بعوالم "الغول" من وجود وهميّ ميتافيزيقيّ (حيوان خرافيّ) وهبوط مادّيّ (ما انهبط من الأرض) ومعنويّ (الخيانة والتلون والتضليل...) ووحشيّة، وقبح، تتحوّل الرّابطة في العنوان إلى واسطة تعكس التوتّر العلائقيّ بين قطبيه، وتضفي هذه المفارقة بين المعقول (المباني العظيمة الرّفيعة) واللامعقول (الغول) عنصر العجيب على العنوان الذي يفضي بالقارئ إلى الدهول أو الاستغراب أو الإستنكار لما يحفّ بالعنوان من غموض وتناقض يشوّش الذهن ويولّد السّؤال، إذ كيف يمكن لسرايا بدلالاتها على العلوّ بنوعيه المادّيّ والمعنويّ أن تكون ابنة للغول بكلّ ما يرتبط به من هبوط مادّيّ ومعنويّ؟ ويصرف هذا التناقض والتنافر دلالة العنوان عن الدّلالة الحرفيّة المباشرة نحو دلالة أخرى ثانويّة لا يدلّ عليها العنوان دلالة صريحة مباشرة، وإنّما دلالة تقوم على الإيحاء.

٤,٢. (سرايا بنت الغول) عنوان محمّل بدلالات جاهزة:

يكشف خزان العنوان عن تناقض واضح بين عنوان رواية إميل حبيبي وحكاية شعبيّة فلسطينيّة هي حكاية "سرايا بنت الغول"، وتعدّ هذه الحكاية الشعبيّة واحدة من بين ثراث حكايتيّ هائلٍ أبدعته مخيلة الشعب الفلسطينيّ استقطارًا وتكثيفًا لتجاربه الثريّة مع واقعه، وتعبيرًا عن آماله وطموحاته وهواجسه ومخاوفه، وهو ما جعلها حافلةً ب"نماذج للبطولة التي تخلّقت من وجدان الشعب وحملت بأهدافه وأمانيه وأسبغ عليها من الصّفات والميزات ما يجعلها قادرة على تحقيق الهدف، نماذج لا تمثّل ذاتها بقدر ما تمثّل الشعب كمجموع، وهي

لذلك تمثّل عنصراً ممكناً للصلّة من حيث إمكانيّة استلهاها^(١)، وتحويل ما فيها من نماذج إلى رموز.

ولا تعني عودة الأديب أو المثقّف إلى التّراث الشّعبيّ، يستلهم منه ما فيه من نماذج ليحوّلها إلى رموز، أنّ عمليّة الاستلها تلك عمليّة اعتباريّة غير مدروسة، فلكي ينجح الرّمز في تحقيق وظائفه وبلوغ أهدافه، عليه أن يتوافق مع أفكار المؤلّف ومواقفه التي يريد التّعبير عنها، وتتضاعف أهميّة هذا الشّروط عندما يربص الرّمز الشّعبيّ في عتبة عنوان الرّواية، وهي العتبة التي تقنع القارئ بقراءتها أو بالانصراف عنها، وتحملنا هذه القاعدة على ضرورة التّظر في حكاية "سرايا بنت الغول" الشّعبيّة لنقف على ما فيها من رموز رشّحتها لتكون عنوان رواية إميل حبيبي.

تقول الحكاية الشّعبيّة أنّ "سرايا" فتاة فلسطينيّة جميلة، مشهورة بجذائل شعرها الطويلة التي لم يمّسها مقصّ، وكانت سرايا محبّة للاستطلاع، فكانت تخرج كلّ يوم لتقطف الغلال والزهور، آمنّة، لأنّها وزوجة عمّها، وتعود سالمّة إلى منزلها قبل الغروب، وكان في تلك البقاع من الأرض غول هام بها هيام الأب بابنته، فخطفها، وبنى لها قصراً حبسها فيه، وكان لسرايا ابن عمّ يحبّها، فهام على وجهه يبحث عنها، حتّى وجد القصر الذي كانت محبوسة فيه، فنادى عليها أنّ "سرايا يا بنت الغول دليلي شعرك لأطول" فدلت له جديلة من جذائلها التي تسلّقتها للوصول إليها وتهريبها من سجن الغول بعد تسميمه.

ويتّضح في الحكاية الشّعبيّة الانزياح الذي حصل في المفردة "سرايا" التي تم نقلها من دلالات المبنى والمكان المقاوم للسّيل والنّهر الجاري والشّجر الرّاسخ العظيم والشّرف والمروءة، إلى الدلالة على اسم العلم "المؤنّث" الذي تكثّفت فيه كلّ الدلالات المعجميّة السّابقة، واسم العلم، كما هو معلوم في الدّراسات السّيميائيّة، ليس مجرد بطاقة تلصق على ظهر الشّيء المعين لتسميه وتعيّنه، وإنّما هو تمثيل لغويّ لمجموعة من الدلالات الثّقافيّة والجغرافيّة والتّاريخيّة والقيميّة والأركيولوجيّة، فهو مرآة عاكسة لحياة مجموعة بشريّة ما

(١) استلهاهم البنبوغ: ٥٢.

وتمثلها للكون، ويتّضح، من خلال اسم العلم المنقول "سرايا"، حالة الخير والجمال والسّلام والطّمانينة والأمان التي كانت تعمّ المكان، وأصالة أهله وشرفهم ومروءتهم ورسوخهم في الأرض ومسالمتهم حتّى للغول الذي كان يجاورهم ويسكن نفس الأرض.

أمّا الغول الذي استغلّ ذهول "سرايا" وأهلها عن نوائب الدّهر وخديعة الأجوار، فإنّه في المقابل يتحوّل إلى علامةٍ على القبح والشرّ والمخاتلة والإغارة، كما ترتبط به دلالات التّزوير والتّضليل لأنّه فرض على الجميع أن ينسوا اسم "سرايا"، وألّا ينادوها إلّا بكنيتها "بنت الغول" التي تعطي للغول شرعيّة حبسها واختطافها، لكنّ سرايا، بآيات الجمال التي تجتمع فيها (صوتياً ودلاليًا)، تظل شهادة على أنّ الغول القبيح (صوتياً ودلاليًا) لا يمكن أن يكون والدها، وعلى أنّها مخطوفةٌ ومغصوبةٌ على فراق الأحبة.

إنّ الحكاية الشّعبيّة "سرايا بنت الغول" تتحوّل، بعد هذه القراءة، إلى استقطارٍ وتكثيفٍ لثنائياتٍ ضدّيّة متصارعةٍ هي ثنائيتة الخير والشرّ والجمال والقبح والحبّ والمادّة والإنسانيّة والوحشيّة والسّلم والحرب والحقيقة والتّزوير والصدّق والكذب، ولربّما كان توافق الوضع الفلسطينيّ المعبر عنه في رواية إميل حبيبي مع هذا الصّراع الثنائيّ هو الذي رشّح عبارة "سرايا بنت الغول" لتتحوّل إلى عنوان-رمز يربض على عتبة رواية حبيبي محمّلاً بدلالاتٍ ماقبليّةٍ جاهزة، ولكنّه مشحونٌ أيضًا بتفاصيل واقع المؤلّف والقضايا التي يريد أن يعبر عنها ومواقفه منها، وهو ما يدعوننا إلى التّساؤل حول مدى اتّساع الرّمز الذي استدعاه المؤلّف إلى عتبة العنوان لكلّ الهموم والقضايا التي تؤرّق المؤلّف ومدى نجاحه في التّعبير عنها؟

٥,٢. الدلالات الرّمزيّة في عنوان رواية إميل حبيبي: (سرايا بنت الغول):

وجد إميل حبيبي في حكاية "سرايا بنت الغول" الشّعبيّة رموزاً ثريّة مليئةً بالحياة، وضاحّةً بالدلالات التي انتظمت في شكل ثنائياتٍ ضدّيّةٍ أقطابها قيمٌ كونيّةٌ تسيّر كلّ التجارب الإنسانيّة، بصرف التّظر عن الأزمنة والأمكنة والأشخاص، وإذا كان هذا الإطلاق في المكان والزّمان، وهذا التّرفّع عن الاختلافات والخصوصيّات، مقبولاً في الحكاية الشّعبيّة الخرافيّة ذات البعد الوعظيّ التّعليميّ الذي يرغّب في القيم الإيجابيّة وينفّر من نقيضها، فإنّ الرواية،

على الرّغم من البعد التّخييليّ الذي يصبغها، تظلّ تمثيلاً للواقع وتعبيراً عنه والتزاماً بقضايها، وتجبر هذه السّمة المميّزة للرواية، التي تستلهم الموروث الشّعبيّ، مؤلّفها على أن يحدّثوا رموزهم، وأن يكتشفوا ما فيها من "القدرات الموحية والملهمة للإنسان المعاصر لإعادة بناء نفسه بوحي"^(١) وللتعبير عن قضايا واقعه وهموم شعبه، ويزداد هذا المطلب تأكيداً في الرواية الفلسطينيّة، عموماً، وفي روايات إميل حبيبي تحديداً، فقد تعاطى إميل حبيبي مع الكتابة الروائيّة "من منظور الأديب المنتمي، إذ يتّخذها وسيلةً من وسائل مجابهة الواقع الأليم الذي يربح تحته شعبه الفلسطينيّ في ظلّ سطوة الإحتلال المتغوّل على كلّ ما هو فلسطينيّ"^(٢) وتعدّ البواعث على كتابة رواية "سرايا بنت الغول" دليلاً قاطعاً على التزام حبيبي بقضيّة وطنه التي لم يكفّ عن الدّفاع عنها وعن الكتابة فيها صحفياً وسياسياً وروائيّاً، وتلعب بواعث الكتابة هذه دوراً مهمّاً في إماطة اللّثام عن الرّموز المستدعاة في متن الرواية، وفي عتبة عنوانها، فالرواية تنطلق من الصّمت العربيّ الشّائن حيال الهزائم التي مني بها العرب أمام المحتلّ الإسرائيليّ، والتي تبدأ بنكبة عام ١٩٤٨، وتنتهي بمجزرة صبرا وشاتيلا واستباعتها الوحشية على فلسطين والفلسطينيين، الذين تحوّلت أصوات عذاباتهم وأناتهم المخلوطة بدويّ المدافع الإسرائيليّة "سمفونيّة رائحة" في أذن مذيع إذاعة "صوت إسرائيل"، إسرائيليّ الكيان الغاصب المحتلّ الغازي الذي شجّعه صمت العرب البغيض على اتّباع سياساته الاستيطانيّة التي تهدف إلى اقتلاع جذور الفلسطينيّ من أرضه والسّطو عليها تحقيقاً لأسطورة الأرض الموعودة، تماماً مثلما اختطف "الغول" "سرايا" في الحكاية الشّعبيّة وحاول محو أصلها ونسبها بتبنيها وحبسها داخل قصره.

وبهذا الرّبط بين التّاريخيّ والتّخييليّ الروائيّ يستطيع القارئ أن يمسك بنقاط الائتلاف بين نماذج الحكاية الشّعبيّة (سرايا والغول) التي تحكي قصّة الصّراع بين قوى الخير والشّرّ وتؤكّد على حتميّة انتصار الخير والجمال واستئصال الشّرّ وبين الرّموز التي ترفض على

(١) قضايا القصّة العراقيّة المعاصرة: ١٤٨.

(٢) تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائيّ الفلسطينيّ: ١٠٥٨.

غلاف رواية "سرايا بنت الغول" باعتبارها معادلا موضوعيا مجسما لصراع الخير والشرّ في الحكاية الخرافية.

لقد حين إميل حبيبي شخصيتي "سرايا" و "الغول" الخرافيتين، واتخذ منهما قناعا للتعبير عن صمود فلسطين في وجه الكيان الإسرائيلي الغاصب.

١.٥.٢. دلالة سرايا الرمزية:

سرايا، في رواية حبيبي، هي فلسطين المدينة الجميلة العريقة الراسخة رسوخ جبل الكرمل، الذي كان الراوي يتخيله وهو نازل عليه من مرتفعات الناصرة وشفا عمرو "ثورا ألقى متحفزا للانقضاض على مصارع ثيران جاءه من الأندلس يهمله في ترقب غفلة منه فإذا غفل عنه لم يمهل لحظة واحدة"^(١) وهي الأرض-العرض يتم تجسيمها في المتن الروائي عبر كثافة حضور المؤنث أما وأختا وعمّات وجارات وزوجات أعمام وحببية يستحلفها الراوي أن تدلي له ضفيرة من صفائر شعرها الكستنائي الطويل المدلى الذي لم يمسه مقص لأن الحرّة لا تتبع شعرها، سرايا هي الحقيقة الكونية التي يراد تزويرها، ولكنها تظلّ بما فيها من صفير السنين وتكرار الرّاء وطول المدّ تصدح بأنها فلسطينيّة الهوى، هي الهوية التي يراد طمسها بالتبني، ولأنّ مغتصبيها من أبناء العمومة تشبه "سرايا" في رواية حبيبي "سرايا" الحكاية الشعبيّة فكلاهما ضحية الطيبة التي لا تستطيع تفكيك شفرات الخديعة ولا اكتشاف الخيانة، إنّ دود سرايا من عودها، فقد اغتصبت من "ابن عم لنا" متصعلك" من أصل فارسيّ فما أدراك أن يكون في أصله وفصله إسماعيليا متهودا؟ حوّل بيت المختار إلى متحف جمع فيه آثار الزّيب العربيّة من أحجار الرّحي حتّى الجماجم، فلما أرادوا الاستيلاء عليه وضّمه إلى الحديقة العامّة التي أقاموها سيّج المنطقة من جميع جهاتها وأعلنها دولة الزّيب الحرّة المستقلّة، سرايا هي سيرة الشعب الفلسطينيّ التي تثبت أحقيّته في الأرض، هي الوطن التاريخيّ الذي عاش فيه الآباء والأجداد لآلاف من السّنوات وكان "مسرحا لموجات الغزاة التي تلاحقت على بلادنا طول التاريخ المعروف، وارتطمت بهذه الوهاد والوديان، وبأهلها

(١) سرايا بنت الغول: ٥٢.

ممن لم يبق لهم الغزاة ما يملكونه سوى حياتهم"^(١)، هي الشخصية الفلسطينية بلامحها المميزة وبقامتها وشعرها الكستنائي الطويل الجميل الذي لم يمسه مقص، لأنّ الشعر والشرف واحد، هي آمون آلهة الخصب والنماء يسترق الراوي الخطو إلى صخرتها ويحدثها عن أمين و"الأمونيا" ويضمها إلى صدره "فتنهّد وتقول أمين"^(٢) وهي "واحة من ينابيع ماء ومن أشجار دائمة الخضرة ذات ظلال وارفة" فمنها "التين الغزالي والخرتماني الأحملي من العسل"^(٣) الذي أبت أشجاره العربيّة الرّحيل ومنها الرّعتر والبرتقال والرّيتون ومنها "الأمليسي وهو الرّمان الذي ليس له حبّ إنّما هو ماء في قشر ومن الحبّ لا الحبّ جاء الحبيبي الشّهير بأنّه كلّ سكر"^(٤)، سرايا هي التّضاريس الفلسطينيّة المقاومة لفعل الرّمن تسأل عاشقها "من أكون أنا لك؟"، فيجيبها "أنت الكرمل يا سرايا"، فتلحّ في السّؤال "والبحر ورملة وأسماكه وأصدافه؟"، فيجيبها "والبحر ورملة وأسماكه وأصدافه"، سرايا هي الصّخور العنيدة المزروعة في الأرض تنفّرج من تحتها الحياة و"كان الماء يرشح من تحتها وكانت طلوع البطمة والعناب والرّعرور والشّومر والنّعناع وتفتح الجنّ"، هي التّراث الفلسطينيّ، بأثار الرّيب العربيّة وأحجار الرّحي ولباس الفلسطينيّ التّقليديّ وأهازيجه وأغانيه الشّعبية وحكاياته الخرافيّة كحكاية "سرايا" وحكاية "لونجة" وحكاية "النّورية"، الذي يعمل المحتلّ على استلابه فيصمد في وجه كلّ أشكال الاستلاب والسّرقة، هي اللّهجة الفلسطينيّة التي يسرق المغتصب من معجمها، من قبيل "المنقل" و"كسح" و"دخيلك" و"تسلم" و"دبكة" و"مبسوط" أو "مبسوطه" وينسب لنفسه لأنّه لا ماضي له ولا أصل له ولا لغة له وبالتالي لا هويّة له.

ولكن " مادامت اللّغة سالمة لا جرح علينا ولا هم يحزنون"^(٥) فسرايا، أيضا، الوجه المتسامح لفلسطين بما فيها من تعدّد واختلاف قبل أن يغدّي الكيان الغاصب النّعرات

(١) سرايا بنت الغول: ٢٣.

(٢) سرايا بنت الغول: ١٥٤.

(٣) سرايا بنت الغول: ٢٦.

(٤) سرايا بنت الغول: ٥٧.

(٥) سرايا بنت الغول: ١٧٩.

الطائفية، فلا فرق فيها بين "مسلم أو درزيّ أو مسيحيّ إلا في الأصالة الشّفاعمرية"^(١)، هي "ثورة السّواد والأعراب والعيّارين والتّجارين والحدّادين والحدّائين والفعلة على الظّلم والظّالمين ولكن ليس بالعنف الباطنيّ بل بالتّسامح العلنيّ"^(٢)، وهي موطن الأديان الإبراهيمية الثلاثة التي كانت أطواق عصا العمّ الثلاثة رموزا عليها، سرايا هي حلم العودة إلى أرض الوطن والخلّاص، وهي قصّة الشعب الفلسطينيّ المسلوب الحقوق المغتصب، المغيّب عن أرضه ووطنه من قصّة سعاد الأولى إلى قصّة سعاد الثانية، إنّها اليقين الذي لم يمسه شكّ بحتمية العودة والخلّاص من العدو الغاصب، وسرايا هي مقبض عصا العمّ إبراهيم أو هي مفتاح العودة أو "مفتاح الحياة" أو "مفتاح النّيل"، إنّها الحقيقة التي تكمن "وراء كلّ أجمّة وكلّ موجة وكلّ سور وكلّ حائط بيت وكلّ قرنة معتمة"^(٣).

وتمثّل "سرايا"، في وجه من وجوها، حلم الرّاوي الذي كان دائم التّوق لتحقيقه، فهو يؤمن أنّ لكلّ منّا سراياه الهائمة على وجهها كما هامت يمامة سيدنا نوح بحثا عن اليابسة قبل أن غيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي^(٤)، وهو ينتظرها انتظارا مريعا أشدّ إيلا ما من يقين المؤمن بأنّ الموت حقّ، وهي، بما فيها من قدرة على الصّمود والمقاومة، تتحوّل إلى رمزٍ للكتابة المقاومة التي تكتب الذاكرة الفلسطينيّة حمايةً لها من النسيان والتّلاشي والتّزوير، إنّها الرّواية التي تعيد صياغة الهوية التّاريخية واللّغوية والحضارية للإنسان الفلسطينيّ، فليست ظاهرة الهوية في عمومها إلا ظاهرة لغوية، إنّها الذاكرة الحيّة التي لا تموت بالتّفادام ولا تلغى، فإذا هي الجسر الرّابط بين الماضي والمستقبل، وهي الحقيقة التي لا تزداد إلا ثباتا وإشراقا بتعاقب الأزمنة، وهو ما يتأكّد عندما ينصب الرّاوي عصاه المنذورة عموديّة أمام صدره وما فوقه حتى ما فوق الرّأس وينفخ من روحه نفخات ثلاث في دوائرها الثلاث "في الدّائرة الأولى باسم سعاد الأولى وفي الدّائرة الثّالثة باسم سعاد الثانية وفي الدّائرة

(١) سرايا بنت الغول: ١٣٥.

(٢) سرايا بنت الغول: ١٨٢.

(٣) سرايا بنت الغول: ١٧٨.

(٤) سورة هود من الآية ٤٤.

الوسيلة باسم سرايا بنت الغول"^(١)، وهي، في تقليد من تقليباتها، ملكة الإبداع التي تقوم على خصلتين مميزتين لسرايا هما الصدق والطفولة اللذان أثر فيهما الغول، أمّا الغول فلا يمكن أن يكون، هنا، سوى رمز للعمل السياسي الذي يعتمد مبدأ "الغاية تبرّر الوسيلة"، وهو ما يثبته حبيبي الذي يرى "أنّ هناك فرقا كبيرا بين العمل السياسي القيادي وبين الإبداع الفني، الفرق في الأساس هو أنّه في السياسة لا يمكن أن تعمل بما أسميه صدق الطفولة، أمّا في الأدب فلا يمكن أن يستحقّ العمل هذا الاسم إلّا إذا التزمت بصدق الطفولة، بالعكس تماما، أنا لا أتحدّث عن سياسة شيوعيّة أو يساريّة، كلّ السياسات فيها نوع من الميكانيكيّة، لا يمكن غير ذلك"^(٢).

إنّ سرايا هي الإبداع الأدبي الذي كان من الخطأ الجمع بينه وبين العمل السياسي، لأنّ غول العمل السياسي سيطلع صدق العمل الأدبي وطفولته، مثلما اختطف الغول المزور سرايا الصّادقة وسجنها بين ردهات قصره المشيد في أعالي الجبل، ولذلك كانت خرافيّة "سرايا بنت الغول" رسالة تعبير عن النّدم، واعتذارا لسرايا-فلسطين ولسرايا-الكتابة الأدبيّة.

وتبيّن هذه القراءة التّأويليّة للقارئ أنّ الرّمز الذي استدعاه إميل حبيبي من عالم الحكاية الشعبيّة الخرافيّة ظلّ محافظا على دلالاته الرّمزيّة الجاهزة التي ترفض أن تموت رغم اختلاف الجنس، واختلاف الحقبة التّاريخيّة، واختلاف القضايا والمشاكل والهواجس، ولكنّه شرّع أبوابه أمام دلالات جديدة حمّله بها المؤلّف الذي اتّخذ سرايا قناعا رمزيّا يبلّغ عبره رسالة إلى المحتلّ المتغوّل وحلفائه الجشعين، مضمونها أنّ هذه الأرض تبقى وفيّة لأصحابها، وتلفظ مغتصبيها مهما طال مقامهم، فالحقّ يعود إلى أهله وإن طال الرّمان به.

٢.٥.٢. دلالة الغول الرّمزيّة:

(١) سرايا بنت الغول: ٧١.

(٢) مجلّة مشارف: ١٧.

يحضر الغول في رواية حبيبي محمّلاً ما قبلتاً بدلالات القبح والقذارة والوحشية والالتذاذ بأكل اللحم البشري، وقد وجد المؤلف تطابقاً بين هذه الدلالات وبين ما يتّصف به الكيان الإسرائيلي من وحشية، وما يظهره من شهوة مفتوحة على إراقة الدماء وتقتيل الشعب الفلسطيني، فاتّخذة قناعاً رمزياً مفتوحاً على الشراء الدلالي والتعدّد التّأويلي، فالغول هو شعب إسرائيل الذي لا أرض له ولا هويّة له، يطلب الجوار، مثلما طلبه الغول في قرية "سرايا" الآمنة، ثم يسطو على الأرض، ويدّعي ملكيتها محتجاً بتاريخية مملكة إسرائيل القديمة التي تروّج لها الدراسات التّوراتية، وهو الفكر الصهيوني الاستيطاني الذي يرفع عالياً شعار "أرض إسرائيل الكبرى"، ويصادر الأراضي في المناطق المحتلة، ويجرد أصحابها من ملكيتها غصبا، وهو دبابات وجرافات المستعمر التي هدمت مساكن وديار الفلسطينيين فوق رؤوسهم، فلم ينج منهم إلا من كان في حقله، ونسفت الزّيب وأخواتها دفعة واحدة، ووضعت مشروع "شيكمونا" في العام ١٩٤٩ القاضي بهدم كلّ البلدة القديمة، منعا لعودة العرب إليها، وتغيير معالم المدينة لتتحوّل إلى مدينة يهودية لا عربية.

إنّ الغول هو عزرائيل، ملك الموت، الذي أوكلت له مهمّة استئصال الشعب الفلسطيني، فقد "كانوا علّمونا أنّ ملك الموت اسمه عزرائيل ولكنهم لم يعلمونا باسم الملك المفوض بأن يعبر بنا هذا الجزء من الطريق هل هو يرحيل أم عجليل أم هو إسرائيل الذي أسرى بعباده هذه المرّة من المسجد الأقصى إلى المسجد الحرام معتبرا الأمر ردة رجل"^(١) والغول، في رواية حبيبي، هو عدوّ الحياة، حبيب الظلام، هو تلك القوّة الوحشية التي تقتل الحياة، وتدّس المقدّس، وتعبث بالمقابر والجماجم، وتغيّر جغرافية المكان، وتحوّل الدّرب التّرابي المستقيم الذي "تحفّ به أشجار الصّنوبر من جانبيه في تناسق خصّ به الخالق سبحانه وتعالى دروب الفردوس"^(٢) إلى "مقبرة أفيال تنتظر ساعة الحشر"^(٣)، وتقتل الجبال، فيصرخ الزّاوي أن

(١) سرايا بنت الغول: ١٢٥-١٢٦.

(٢) سرايا بنت الغول: ١٠٨.

(٣) سرايا بنت الغول: ١٠٨.

"تعالوا وقفوا معي فوق هذه الصخرة وانظروا كيف تموت الجبال كيف يموت الكرمل ؟" (١)، والغول هو الموساد الإسرائيليّ المكوّن من مفتّشين ومفتّشات إسرائيليّين وإسرائيليّات يفعلون ما يفعلون "تحت أثواب المسافرين العرب في مطار بن غوريون" (٢) فينالون من حرمة الجسد ويعزّونه ويمزّقون لحم فريستهم فترى فيهم "شبه أسد وشبه عجل وشبه نسر وشبه عنز وشبه بقرة وشبه ثور وشبه بغل وشبه حمار وشبه حمارة وشبه طاووس وشبه ناقة وشبه جاموس وشبه جاموسة وشبه سيد أشطة وشبه ست أشطة" (٣) "ولكنك لا ترى "بين وجوههم وجه شبه إنسان" (٤)، والغول في رواية حبيبي هو المفترّق بين الأحبة الذي كان لا يجيز اللقاء بينهم إلاّ في مواسم الأعياد و"أمام حواجز نصبوها على الحديد في وادي عارة أو في بيت صفافا (بين القدس وبيت لحم) وما كانوا يعودون من هذه الطلعة إلاّ وأجسادهم تنزف دما" (٥).

ويّسع لفظ الغول، في رواية "سرايا بنت الغول"، ليتحوّل إلى رمز على تغوّل المحتلّ، وتزويره لكلّ الحقائق، واستيلائه على كلّ ما هو فلسطينيّ، وتهويده، وهو ما يبكيه حبيبي في "سرايا بنت الغول" التي قدّم فيها "مرثية شجّية للمكان الفلسطينيّ وهو يتهود بالقدر المحتوم دون أن يملك لذلك ردّاً" (٦)، وهو، في وجه من وجوهه، قناع للتعبير عن حيوانيّة المحتلّ وذبّيّته المغتصبة لبراءة سرايا وعذريّتها، فقد "كانت الذئاب والدّبة والأوبار كثيرة في هذه النّواحي ومتكاثرة" (٧)، ولم تخل فلسطين من أسماك القرش الكبيرة، الآتية من البرّ ومن البحر بفمها الفاجر وأسنانها المدبّبة التي تريد أن تبتلع كلّ ما هو فلسطينيّ، ولا من الغربان النّهاشة والتّوارس التّاقمة على الأنا الفلسطينيّة أرضا وهويّة وخريطة وتاريخا وثقافة، والغول هم

(١) سرايا بنت الغول: ١٠٨.

(٢) سرايا بنت الغول: ١٣٨.

(٣) سرايا بنت الغول: ١٣٧.

(٤) سرايا بنت الغول: ١٣٧.

(٥) سرايا بنت الغول: ١٧٠.

(٦) على حدّ السّيف: ٩٧.

(٧) سرايا بنت الغول: ٢٦.

الصّعاليك من اليهود العرب واليهود المغاربة الذين كانوا يتعاونون على البرّ والتقوى في الاستيلاء على أرض الفلسطينيين، ولا فضل لصعلوك على صعلوك إلا بالخبرة والإبداع في طرق العسف والتقتيل والوحشية والتزوير والتضليل، إنّ الغول، في تقليب من تقلباته، هو ذلك الآخر المتغول مادّيًا كان أو سياسات ميكيفيلية تبيح كل شيء، وتبرّر الوسائل بالغايات، كما يصرّح بذلك حبيبي في الحوار الذي أجرته معه مجلة (مشارف) قائلاً "سرايا هي الصّدق، الصّدق الذي يولد مع كلّ طفل والغول الذي سرق سرايا هو الميكيفيلية السياسيّة"^(١)، وهو ما يحملنا مباشرة إلى تأويل آخر يكون فيه الغول تعبيراً رمزياً عن الإيغال في الصّدق، بل الإيغال في تصديق السياسات التي تخفي خلف شعاراتها البرّاقة أشدّ الأسرار رعباً، ومن أجل هذا نصّح إميل حبيبي الكتاب بأن "لا يوغلوا إلى قفص حتى يحافظوا على صدق الطّفولة، ألا يدخلوا إلى قفص"^(٢)، فالعمل السياسيّ في وجه من وجوهه قفص سيّج حرّيّة تعبير الأديب، مثلما سيّج قصر الغول حرّيّة سرايا، لأنّ السياسة تقوم على الكذب، وقد أضّرّ الكذب السياسيّ بملكة الإبداع عند حبيبي، وأضّرّ بفلسطين فصّح اتّخاذ "الغول" معادلاً موضوعياً له.

وبهذه القراءة، يتأكّد ما ذهبنا إليه في القسم النظريّ من أنّ الرّمز لا يشير إلى شيء واحد بعينه، وأنّه متعدّد الدلالات، ومتنقّل، وحيّ لا يموت، وكذلك كان "الغول" في خرافيّة حبيبي، فقد وجد المؤلّف في توهّجه وقدرته على التّعبير عن قضايا العصر قناعاً رمزياً يعرّي من خلاله وحشيّة المستعمر، ويستعطف، من خلال فضح سياساته التضليليّة، أحرار هذا العالم من أجل دعم القضية الفلسطينيّة وتجريم التّطبيع مع الكيان الإسرائيليّ والعمل على استئصال هذا السرطان الذي استشرى في جسد فلسطين والبلدان العربيّة.

(١) المكان في روايات إميل حبيبي: ١٣٧.

(٢) المكان في روايات إميل حبيبي: ١٣٧.

٣. السينما الأمريكية خزان للرموز المستحدثة والمصنوعة: رواية "العبة دينيرو" لراوي حاج أنموذجا:

تعدّ السينما وسيلة من أهمّ وسائل الاتصال الجماهيريّ التي نافست الرّواية على عرش الحكيم، فقد استطاعت أن تحقّق نجاحات باهرة في مجال اجتذاب الجمهور، وتغيير بنية المجتمع والثّقافة، والتأثير في اتّجاهات النّاس وآرائهم وسلوكاتهم، وذلك من خلال براعتها في بناء عوالم واقعيّة يتمّ عرضها بشكل افتراضيّ وتحت تأثير وابل من المؤثرات السّميّة والبصريّة التي تغوي المتفرّج، وتستهوّه، بصرف النّظر عن إيجابيّة الموضوع الذي ترمي إلى الاستمالة إليه أو عن سلبّيته، وقد أدركت الدّول العظمى وسياساتها هذا الوجه الخطير والفعال للسينما، فاستعملتها في تجسيد أجندياتها، وبلوغ مصالحها الفرديّة الضّيقة، وروّجت من خلالها لعلويّة العقل الغربيّ ومركزيّة الغرب وأفضليّة الرّجل الأبيض باعتباره مصدرا للعلم والمعرفة والإبداع، وعملت في المقابل على ترسيخ فكرة تبعيّة الدّول المستعمرة وهامشيّتها، إلّا أنّ هذه السّردية الكبرى، التي حاول الغرب تحويلها إلى حقيقة ثابتة، لن تصمد طويلا أمام الرّواية النيوكولونياليّة التي حملت على عاتقها مهمّة تفكيك تلك السّرديات، محتجّة في ذلك بالوجه الأسود القاتم والخفيّ فيها، ولتكشف الرّواية النيوكولونياليّة عن ذلك الوجه الأسود للدّعاية السّينمائيّة الغربيّة، عادت إليها تصنع منها رموزا تفضح الإيديولوجيات الغربيّة، وتقوّض أسسها التي تقوم عليها، مستخدمة في ذلك مقولة التّقويض الدّريديّة ومقولات ميشال فوكو وكارل ماركس وانطونيو غرامشي وادوارد سعيد ما بعد الحداثة.

وتعدّ رواية "العبة دي نيرو" لراوي حاج أحد أشهر روايات ما بعد الاستعمار التي انتبعت إلى خطر السينما الأمريكيّة في تكوين القابليّة الاستعماريّة لدى الشّعوب المستعمرة، وبيّنت دورها في تمثّل النّاس لذواتهم، محاولة تفكيك سردياتها المتمركزة حول الأنا الغربي المتعالي، ولأنّ من أدوات تقويض المركزيّة الغربيّة التّهجين، فقد كسر المؤلّف الحدود بين الرّواية والسينما، ورحل "العبة دي نيرو" من عالم الشّاشة والفرجة إلى عالم الرّمز اللّغويّ، فاتحا إيّاها على تعدّد التّأويلات، فاضحا من خلالها كلّ أشكال وحشيّة الرّجل الأبيض الذي يتنقّع بالحضارة، فماهي الدّلالات الرّمزيّة التي تراكبت وتكتّفت في هذا العنوان - الرّمز؟

١,٣. رمزية تركيب الإضافة التعريفية:

صاغ المؤلف عنوان الرواية تركيباً إضافياً وظيفته خبر لمبتدأ محذوف (هذه لعبة دي نيرو)، واختار من الإضافة وأنواعها إضافة التعريف، فنسب اسم علم معرفة أصالة "دي نيرو" إلى اسم نكرة "لعبة" لغاية تعريف المضاف بالمضاف إليه، فإذا نظرنا إلى المضاف، وجدناه مفردة وردت في حالة الإفراد والتذكير اللذين يجتمعان فيها للدلالة على تمييزها، وإخراجها من المجرد الذهني (اللعب) إلى المجسم الملموس (لعبة كذا)، ومن المشترك (ألعاب) إلى الخاص (لعبة)، وبهذه المعطيات، يعدّ اللفظ "لعبة" القارئ للتعرف على لعبة محددة معيّنة، وهو ما يجعله ينتظر من المضاف إليه تعريفاً وتخصيصاً بتسمية اللعبة (لعبة الترد/لعبة الشطرنج/...)، وتحديد نوعها (نشاط حركي أو نشاط ذهني/ فردية أو ثنائية أو جماعية/ مكان لعبها وزمانه...)، واستحضار قوانينها، فإذا أدرك القارئ المضاف إليه، خابت كلّ توقعاته، وانهارت كلّ انتظاراته، ليجد نفسه أمام اسم علم يعين شخصاً محدداً باسمه العائلي (دي نيرو)، وهو ما يوجّه ذهن القارئ نحو الممثل الأمريكي، أيقونة السينما الأمريكية، "روبرت دي نيرو" الذي ارتبط اسمه بأفلام العنف والمخدرات والمافيا والجريمة، حتى صار مجرد التطق باسمه يوحي بطرق غير مباشرة بمجموعة من الدلالات التي لا يدلّ عليها اسم العلم بالتصريح، وإنما بالتلميح والإيحاء، ويتولّد من الجمع بين المضاف "لعبة" والمضاف إليه "دي نيرو" تنافر دلاليّ يرجع بالأساس إلى التناقض بين تعريف اللعب وما يرتبط باسم العلم "دينيرو" من دلالات، فاللعب، سواء تعلّق الأمر بنظرية "اللعب الغريزي" أو نظرية "الإعداد للحياة" أو نظرية "الطاقة الفائضة"، نشاط موجه (DIRECTED) أو غير موجه (FREE) يقوم به الأطفال من أجل تحقيق المتعة والتسلية ويستغلّه الكبار ليسهم في تنمية سلوكهم وشخصياتهم بأبعادها المختلفة العقلية والجسمية والوجدانية^(١)، ويعرّف اللعب، في قاموس علم النفس لشابلين، بأنّه "نشاط يمارسه الناس أفراداً وجماعات بقصد الاستمتاع ودون أيّ دافع آخر"^(٢)، ويتّضح من خلال هذين التعريفين ارتباط اللعب بالمتعة والتسلية، وإسهامه في

(١) تعريف اللعب وسيكولوجياته: <http://www.startimes.com/?t=5290125>، بتاريخ، ٢٠، ١١، ٢٠١٨.

(٢) تعريف اللعب وسيكولوجياته: <http://www.startimes.com/?t=5290125>، بتاريخ، ٢٠، ١١، ٢٠١٨.

النّماء العقليّ والجسميّ والوجدانيّ للكائن البشريّ، وتتعارض هذه الوظائف التي ترتبط باللّعب مع ما يرتبط بالاسم "دي نيرو" من دلالات الرّعب والتّطبيع مع الموت والقتل العبيثيّ الذي عبّر عنه رمزياً بلعبة الرّوليت الرّوسيّة التي مارسها روبرت دي نيرو في فلمه "صائد الغزلان" الذي تعيد رواية راوي حاج كتابته، والتي تسبّبت محاكاتها في مقتل الكثيرين حول العالم.

وبهذه القراءة يكون المؤلّف قد قصد الجمع بين التّسلية والرّعب، وبين الإنسانيّة ونماء العقل البشريّ والحيوانيّة واستلاب العقل، وهكذا يبتعد هذا العنوان عن العناوين الكلاسيكيّة التي تشتغل بوصفها مداخل للرّواية تتسم بالمباشريّة والتّقريريّة والتّصريح، ليتحوّل إلى عنوان-رمز تنضوي خلف دالّه اللّغويّ الموجز طبقات متراكمة من الدّلالات تنوّع بتنوّع الرّقاء وتختلف باختلاف معارفهم الموسوعيّة الشّخصيّة التي يتمّ إسقاطها على النّص من أجل تأويله، إنّ التّوتر الدّلاليّ بين المضاف والمضاف إليه يصرف العنوان عن الوظيفة التّصريحية المباشرة نحو وظيفة إيحائيّة تكتسب فيها مفردة "لعبة" دلالات جديدة ليست من أصل الوضع، خاصّة وأنّها مفردة تسجل حضورها، استعارياً، في عالم بعيد كلّ البعد عن عوالم الإمتاع والتّسلية والنّماء والحرّيّة وهو عالم السّياسة، فإذا كانت اللّعبة تهدف إلى تحقيق المتعة والتّسلية، وتسم بالحرّيّة - إذ اللاعب فيها ليس ملزماً على المشاركة وإلاّ فقدت اللّعبة جاذبيّتها وطبيعتها المرحّة - وتوصف بكونها إيهاميّة أو خياليّة لأنّ اللاعب يعي كلّ الوعي أنّ الأمر لا يعدو أن يكون بديلاً للواقع ومختلفاً كلّ الاختلاف عن الحياة اليوميّة ولا يمكن أن يحدث ضرراً حقيقيّاً للمشاركين في اللّعبة؛ فإنّ اللّعبة السّياسيّة لعبة خطيرة لا مكان فيها للتّخيل والإيهام، وهي تبيح كلّ المحظورات من أجل تحقيق الهيمنة والاضطهاد والاستغلال، ومن أجل الإبقاء على التّفاوت تبريراً للسيطرة على الشّعوب، كما أنّ اللاعب في اللّعبة السّياسيّة ليس مخيّراً بل مجبراً على الانخراط فيها من طرف صانع اللّعبة وواضع قواعدها وشروطها، فاللّعبة السّياسيّة لا يمكن أن تكون البتّة غير موجهة أو محسوبة، فهي لعبة صنيعة يحبكها الأقوياء من أجل استنزاف الضّعفاء، ومن أجل اضطهادهم.

وقد يثير ترحيل اللّعبة من عوالم الإمتاع والتّسلية والنّماء وإعداد الكائن للمستقبل إلى عوالم السّياسة العمليّة البراغماتيّة الميكيفيليّة، ثمّ ربطها بالممثل الأمريكيّ "روبرت دي نيرو"، حيرة القارئ واستغرابه، إذ ما هي العلاقة التي تربط بين أفلام الجريمة والعنف والمافيا والمقامرة التي يلعب فيها "دي نيرو" دور البطولة وبين اللّعبة السّياسيّة؟ لكنّ هذه الحيرة سرعان ما تتبدّد عندما يأخذ القارئ في إسقاط معارفه على الدّالّ اللّغويّ "دي نيرو" الذي يمثّل أيقونة السّينما الأمريكيّة، والتي لا يخفى على القارئ أنّها فضاء يزدهر فيه التّرويح للجريمة والعنف واشتغال المافيات، فقد تفتّنت القوى العظمى الامبرياليّة والرّأسمال الغربيّ إلى أنّ السّينما من أهمّ وسائل الاتّصال التي تسهم في صياغة تمثّلنا للعالم الذي نعيش فيه لما لها من قدرة هائلة على التّأثير في المتلقّي الذي يوضع في حالة تلقّ طويلة زمنيّاً أمام شاشة تتعاطم فيها المؤثّرات الصّوتيّة والسّمعيّة التي توجّه نحو وعي المتفرّج، والتي تهدف إلى شحنه بأفكار معيّنة تكرّس هيمنة القوى العظمى الثّقافيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة والعسكريّة، وليس من العسير أن يظفر النّاطر في أفلام هوليوود الأمريكيّة بتجليات الدّعاية التي يعرّفها (كاتلر) بأنّها "المحاولة المقصودة التي يقوم بها فرد أو جماعة من أجل تشكيل اتّجاهات جماعات أخرى أو التّحكّم فيها وتغييرها وذلك عن طريق استعمال وسائل الاتّصال والهدف من ذلك هو أن يكون ردّ فعل الذين تعرّضوا لتأثير الدّعاية في أيّ موقف من المواقف هو نفسه الذي يرغبه الدّاعية"^(١)، ويبيح إرتباط "دي نيرو" بالدّعاية الأمريكيّة وتكراره للأدوار التي تريد أن تُعولم التّمودج الثّقافيّ الأمريكيّ وأنّ تصدّره إلى بقيّة شعوب العالم ترسيخاً للحلم الأمريكيّ، اتّخاذه بديلاً رمزياً عن كلّ هذه الدّلالات.

وتقودنا كلّ هذه المعارف والمعلومات والدّلالات الأولى إلى مجموعة من الدّلالات الفائضة أو الثّواني، هي الدّلالات التي تمّ تكثيفها في الرّمز "دي نيرو" الذي تمّ تحويله من أيقونة إلى رمز متعدّد الدّلالات ومرتبّط بمجالات الحياة المختلفة المشارب التي تكوّن تجربة "راوي حاج" الخاصّة والتي سيساعدنا الاطّلاع عليها على تبديد بعض غموض الرّمز.

(١) أساليب الإدارة المتقدّمة للدّعاية الإعلاميّة الدّولية: ١٧٧.

٢,٣. خصوصية تجربة راوي حاج^(١) الحياتية ترشح الرمز (دي نيرو):

يمتلك راوي حاج جنسية هجينة، فهو كاتب لبناني-كندي ترعرع في بيروت وقبرص وعاش أجواء الحرب الأهلية اللبنانية ثم انتقل إلى نيويورك عام ١٩٨٢ حيث درس اللغة الإنجليزية التي ستصبح لغة رواياته.

امتحن راوي حاج الكثير من المهن، فعمل بائعاً متجولاً ونادلاً في مطعم وسائق سيارة أجرة، كشأن كل المهاجرين الذين تجبرهم القوى العظمى على ترك بلدانهم باتجاه بلدان الغرب حيث يمتنون أزدل المهن، وفي العام ١٩٩٢ انتقل إلى مونتريال بكندا ليدرس التصوير حيث لعبت الصدفة دوراً كبيراً في اكتشاف قدراته على الكتابة الأدبية فنشر مقالات وقصصاً قصيرة ثم انكب على الكتابة الروائية، فكانت "لعبة دي نيرو" التي تصوّر بشاعة الحرب الأهلية اللبنانية وتكشف الخيوط المحرّكة للعبة باكورة رواياته التي ترجمت إلى العديد من اللغات وحصدت العديد من الجوائز منها جائزة الحاكم الكندية وجائزة هيوماكليمان الكندية التي يمنحها اتحاد كتاب الكيبك^(٢) وبذلك يكون راوي حاج قد كتب عن الحرب الأهلية اللبنانية بعد انتهائها وزوال الخطر وبعد استقراره في كندا وهو ما قد يفسر الهجته بين الرمز المستقى من عوالم الحداثة الغربية وفنونها وبين تسخير الرواية للتعبير عن قضايا وطنه الأم، فهو لا يعيش هاجس التقاء الهوي الذي يحرك إميل حبيبي وغيره من

(١) موقع جائزة كيتارا، تعريف راوي الحاج:

<https://www.google.com/search?q=%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81+%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A+%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A7%D8%AC&oq=%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81+%aqs=chrome.2.35i39j69i57j69i59l2j69i61l2.3884j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

بتاريخ ١٨، ١٢، ٢٠١٨.

(٢) راوي الحاج أول كاتب عربي يحقق نجاحاً في كندا:

<https://www.google.com/search?q=%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%B2+%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%A9+%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88&oq=%D8%AC%D9%88%D9%8A%D8%A6%D8%B2+%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%A9+%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88&aqs=chrome..69i57.89570j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

بتاريخ ٢، ١، ٢٠١٩.

الكتاب الفلسطينيّين المقيمين داخل فلسطين والرافضين للتطبيع مع الكيان الصهيونيّ الذي ما يزال رابضاً على صدورهم.

وتساعدنا هذه السيرة الموجزة لحياة راوي حاج على رصد أمرين مهمين في تجربته الحياتية، يبران استحداث العنوان-الرمز الذي اختاره لباكورة أعماله، يتعلّق الأمر الأول بعامل الهجنة الذي وسم جنسيته ولغته وثقافته وتكوينه وإبداعه الفنيّ، أما العامل الثاني، فيتعلّق بعاملي الصدفة والمقامرة اللذين طبعاً حياته التي كانت أشبه بلعبة قمار ينتقل فيها صاحبها، المهاجر هرباً من أتون الحرب، من مستوى أولي (بائع متجول ونادل في مطعم وسائق سيارة أجرة) إلى مستوى أعلى (مصور فوتوغرافي ثم روائي عالمي)، خاصة وأنه شاب من الشباب اللبنانيين الذين اكتووا بنار الحرب الأهلية اللبنانية التي حولت حياتهم إلى ضرب من المخاطرات والمقامرة، ويؤكد راوي حاج هذا الأمر عندما يتحدّث في أحد حواراته^(١) عن هوس مسلّحي الحرب الأهلية اللبنانية بلعبة "الزوليت الروسية" التي تحوّلت إلى تسلية نموذجية في مدينة اليأس ومصائر الغبار: بيروت، ويضيف راوي حاج أن انتشار هذه اللعبة يعود إلى عرض فيلم أمريكيّ هو فيلم "صائد الغزلان" الذي تزامن مع اندلاع فتيل الحرب، والذي اضطلع بدور البطولة فيه الممثل الأمريكيّ "روبرت دي نيرو"، وهو دراما حرب أمريكية حائز على أوسكار أفضل فيلم للعام ١٩٧٨ من كتابة وإخراج مايكل كيمينو يدور حول قصة ثلاثي أمريكيّ يعملون في صناعة الصّلب شاركوا في حرب فيتنام وأجبروا على أن يمارسوا لعبة الزوليت الروسية ضدّ بعضهم بعضاً من طرف جنود فيتناميين أرادت الدعاية الأمريكية أن تخرجهم مخرج التافهين المجانين، ويشير "حاج" إلى أنّ الشباب اللبنانيين المستلب حاكى في حياته اليومية لعبة "الزوليت الروسية" ممّا تسبّب في مقتل الكثيرين، ويضيف أنّه كان حاضراً على انتحار العديد منهم، وهو ما بقي مطموراً في أعماق اللاشعور حتّى صعدته الكتابة الروائية هاتكة الأسرار، وقد أدّى التقاء هذه التفاصيل المرتبطة بتجربة المؤلّف الخاصة، وبما ترسّب منها في أعماق اللاوعي، إلى استحداث رمز يستمدّ مقوماته من

(١) الرّحلة مع الفوتوغرافيا، العودة إلى الوطن من خلال الكتابة: <https://www.aljazeera.net/programs/a-date-in->

exile/2008/7/28/%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A-%D8%AD%D8%A7%D8%AC .٢٠١٩، ١، ٢١ بتاريخ

خصوصيّة تلك التّجربة التي لا ترفع شعار النّقاء الهوويّ مثلما هو شأن تجربة إميل حبيبي الذي أصرّ على البقاء في حيفا حتى بعد موته، وإنّما تعمل على فضح السياسات الصّهيوي-أمريكيّة باستعمال أدواتها ومن داخلها وذلك بغية تفتيت المركزيّة الغربيّة وإسقاط مقولة الفكر الإستعلائيّ الذي لا يعترف إلاّ بقوّتين هما أمريكا وإسرائيل.

٣,٣. الدلالات الرّمزيّة المكثّفة في العنوان: "لعبة دي نيرو":

لا يقتصر التّفاعل العلاميّ INTERSEMIOTICITE بين المكتوب الرّوائيّ والبصريّ السّمعيّ السّينمائيّ، في رواية "لعبة دي نيرو"، على اسم أيقونة السّينما الأمريكيّة روبرت دي نيرو ولا على الإشارة إلى لعبة الرّوليت الرّوسيّة التي مورست في فيلم "صائد الغزلان"، فقد حضرت السّينما بنوعها العربيّة والأمريكيّة في مواضع كثيرة من الرّواية، ولئن كان هذا الحضور المكثّف دليلاً قاطعاً على إسهامه في بناء العالم التّخييليّ الرّوائيّ، فإنّه يقيم الدليل على أنّ تمثّل النّاس للعالم والوجود أصبح تمثلاً يمرّ عبر السّينما، والصّادم في هذا التّمثّل أنّ اللّبنانيين لا يميّزون بين الشّخصيّة التي تؤدّي دوراً في فلم وتلعب لعبة الإيهام بالواقع والشّخص الواقعيّ، وبهذا الانزياح الصّادم من الشّخصيّة إلى الشّخص، وبهذا التّوتر الحاصل في الذّهن بين دينيرو الفنّان ودينيرو الشّخصيّة، تنشأ رمزيّة لعبة دي نيرو، إذ يبدو جليّاً أنّ اللّبنانيين الذين تتحدّث عنهم الرّواية لا يميّزون كثيراً بين التّخييليّ والواقعيّ، وهكذا تتأكّد رمزيّة لعبة دينيرو، فهو يلعب دوراً في فيلم بينما يحمل غيره على أن يعيش الدّور فعلاً وشتان ما بين اللّعب الوهميّ الذي تعرضه شاشة العرض واللّعب على أرض الواقع.

ويتأكّد ما ذهبنا إليه عندما يجد القارئ نفسه أمام أشخاص يتحرّكون داخل المتن الرّوائيّ وكأنّهم في حالة غيبوبة يصبح معها الممثل محرّكاً للمشاعر وبعثاً على الفعل، وفي هذا الإطار يسرد جورج أطوار ما حصل في مجزرة صبرا وشاتيلا فيقول "قامت طائرة حربيّة إسرائيلية بإسقاط قنابل مضيئة بعبار ٨١ مم مضيئة المنطقة بأسرها وكأنّنا في فيلم هوليووديّ وأنا دي نيرو أشارك في الفيلم"^(١)، ويضحك جورج ويلقم مسدّسه ويكمل مخاطباً صديق

(١) لعبة دي نيرو: ٢٢٥.

طفولته "دي نيرو ممثل رائع بحق، أتذكر يا بسام أحد مشاهد ذلك الفيلم حين قام دينيرو بخداع صديقه المقرّب؟ أنت صديقي المقرّب وأخي، أنت كذلك"^(١)، والمتأمل في الخطاب الذي ينطق به البطل، الذي يحمل هو ذاته اسم الممثل لقبا، يفهم إلى أي مدى يتلبس التّخيل بالواقع، فجورج الملقّب بدي نيرو يعيش أدوار دينيرو في الواقع أكثر ممّا يعيشها الممثل نفسه داخل اللعبة السينمائية، وهو يلعب في مسرح الحياة دورا لا مجال فيه للإيهام أو التّخيل، إنّها حالة من الاستلاب الكلّي التي تحضر بوصفها تجسيما لوجه من وجوه رمزية لعبة دينيرو التي سيوزّعها الكاتب على متنه الرّوائّي وسيقلّبها على وجوهها المفتوحة على التعدّد والتنوّع والتي يوحي بها العنوان-الرّمز.

وتتأكد رمزية الاستلاب هذه في ارتباط السينما المستدعاة إلى المتن الرّوائّي بالإثارة الجنسيّة والإغراء والعنف والقتل والجريمة والمافيا والخيانة، ممّا يقود القارئ إلى إحدى دلالات العنوان، فلعبة دينيرو في هذا الوجه من وجوهها هي لعبة الدّعاية السينمائية الأمريكيّة التي تعمل على الاتّصال بالجماهير "عن طريق اللفظ أو الإشارة أو العمل الرّمزي وهي تخلق جوا من الإغراء أو الاستهواء بصرف النّظر عن الموضوع الذي ترمي إلى الاستمالة إليه وتستخدم الدّعاية كلّ الأدوات المتاحة وتتوغّل في جميع مظاهر الحياة وتغزو كلّ مظاهر الفكر والعمل"^(٢).. وقد قصد راوي حاج في المتن الرّوائّي أن يجعل وعي أبطال العالم الممكن وعيا هوليوديا، فهم يحاكون أفلام الجريمة والمافيا الأمريكيّة في حياتهم اليوميّة ويتّخذون لهم من أسماء ممثلي السينما الأمريكيّة ألقابا ومن "قمصانهم القطبيّة وأحزمة رعاة البقر والجينز اللّيفيس"^(٣) لباسا ويتصرّفون كما تصرّف أحد أبطال فيلم أمريكيّ أعجبوا به بل ويفسّرون المواقف الحياتيّة انطلاقا من تمثّل للعالم اكتسبوه من الأفلام الأمريكيّة.

وتتأكد رمزية لعبة دينيرو من خلال الإعجاب الذي يحظى به الممثل، والأدوار التي يؤدّيها، فهو رمز الإثراء السّريع والعنف من أجل تحقيق الغاية، إنّهُ رمز الحياة المرفّهة السّهلة

(١) لعبة دي نيرو: ٢٢٤.

(٢) الدّعاية والتّضليل الإعلاميّ للأفلام الأمريكيّة: دراسة تحليليّة: ٢٣.

(٣) لعبة دي نيرو: ١٣٥.

التي تتسارع على خطى الجريمة والمافيا وتنفي كلّ القيم باتّجاه نوع من العدميّة لا مكان فيه إلاّ للمقامرة، لقد بدا كلّ شيء وكأنّه مشهد من فيلم وكان الجميع مخدّرين لا يشعرون إلاّ بالثراء، ومن أجل الثراء تسقط كلّ المحظورات وتتخدّر الإنسانيّة، فتخترق عشرة آلاف إبرة حليب مجفف ذراع نيكول^(١)، وتتمّ تعبئة الخمرة المزيفة إلى الجهة المسلمة في بيروت لكي "تحرق الحلوق وتدمّر العائلات"^(٢)، ويخون الصديق صديقه مثلما فعل جورج بصديقة بسام، رنا، التي أغواها بسيّارته الرّياضيّة الجميلة ونظّارته الشمسيّة والموسيقى العربيّة المدويّة والسّيّاقة الجنونيّة التي تذكّرنا بسّيّاقة أبطال أفلام هوليوود الأمريكيّة^(٣)، ومن أجل المال والثراء تموت كلّ العلاقات وأولها الصّدّاقه، ولم يقتصر هذا الانهيار القيميّ على الفئات الشّعبيّة وإنّما تعدّاه إلى طبقة البيروقراطيّين الكسالي "الذين لوّحوا بأيديهم لإبعاد الذّباب وللتّرحيب بالرّشاوي ولوضع الأختام على صفقات أبدية لوصايا مزوّرة وسقوف بيوت غير قانونيّة وشهادات إعادة ميلاد وصفقات دينيّة وأنابيب مياه ملوّثة ورخص سوق لسائقين قاصرين وكمبيالات منتهية الصّلاحية وعمارات غير ثابتة وبواليع منسيّة ووثائق سفر ملطّخة ومحاصيل سرّيّة لنباتات تصيب بالهلوسة"^(٤)، وكلّ ذلك من أجل تحقيق "الحلم الأمريكيّ" المعولم، الذي يصبح حلما سهلا على طريقة دينيرو في أفلامه.

و لعبة دينيرو، في أحد دلالاتها العميقة، هي رمز اللّعبة السّياسيّة التي يمارسها عمالقة السّياسة، وهي لعبة جادّة لا موضع فيها للبراءة والمتعة والإيهام والتّخيل، فإذا كان اللّعب بمعناه المحدّد في أصل الوضع يستخدم أدوات تحاكي الواقع دون أن توقع ضرا باللاعبين، من قبيل المسدّسات الخشبيّة والقصبات الخشبيّة والأقواس المزيفة التي كانت ألعابا لبسام وجورج في طفولتهما، فإنّ اللّعبة السّياسيّة لعبة ناضجة، تستخدم المسدّسات الحقيقيّة والأسلحة الثّقيلة مثل سلاح M16 وسلاح AK-47 والقنابل الضّوئيّة والقذائف والرّصاص

(١) لعبة دي نيرو: ١٤٠.

(٢) لعبة دي نيرو: ١٧٣.

(٣) لعبة دي نيرو: ١٣٥.

(٤) لعبة دي نيرو: ١٣٨.

والشّاحن الكهربائي... إنّها لعبة القتل التي تصمّمها القوى العظمى ويلعبها زعماء الميليشيات المتقاتلة في لبنان، فهم ليسوا في النهاية إلّا منخرطين في لعبة دينيرو، إنهم مافيا مطلقة اليد، تخوض حرب عصابات لا نهائية تتوسل بالدين والطائفة لتجني أرباحا أكبر، ولتفقد الإنسان كلّ قيمة، وتتأكد رمزيّة لعبة دينيرو في هذه اللعبة التي تقوم على المقامرة، حيث يطغى الرّبح على الطائفيّة والدين وكلّ هراء زعماء الطوائف الذين لا يختلفون عن زعماء المافيا، إذ ترسل بيروت الشّرقيّة الخمر المغشوشة إلى بيروت الغربيّة والمهمّ أن الصّفقة ستحقّق ربحا.

ومن أشكال الفوضى والمقامرة التي تفسّدت في لبنان، فكانت لعبة دي نيرو أقدر الرّموز على الإيحاء بها منذ عتبة العنوان، ذلك التّداخل بين مكوّنات المافيات حتّى لا يكاد القارئ يمسك بأيّ مبدأ أو قيمة، فالكلّ يتبع ربحه أينما كان وينضمّ إلى جبهة ما، فيقاتل المسيحيّ مع المسلمين وهو في الأصل شيوعيّ ويتحالف المسيحيّ مع الإسرائيليّ ويتواطأ المسلم مع المسيحيّ ليغشّ أبناء طائفته، ففي منطق الرّبح لا مسلم ولا مسيحيّ، إنّنا أمام عالم من الجنون لا ضوابط فيه إلّا المصلحة ولا مكان فيه إلّا للعبث الذي هو دلالة من الدلالات الرّمزيّة التي تكثّفت في لعبة الرّوليت الرّوسيّة، وهكذا يصبح العنوان بأبعاده الرّمزيّة توجيهها لذهن القارئ نحو عوالم العبث واللامعني والجنون التي ميّزت لبنان وسياسيّيه في الحرب الأهليّة، إنّ واقع تحالفات السّاسة وزعماء الطوائف اللّبنانيّة فيه من الغرابة ما رشّح لعبة دي نيرو لتكون رمزا يوحى بما فيه من قدارة، فقد كشف المتن الرّوائي أنّ ممارسة السّياسة في لبنان يتمّ بنفس منطق لعبة الرّوليت، إنّ السّاسة اللّبنانيين مقامرون، ولذلك تحوّل السّلاح والقتل في لبنان إلى لعبة، وهي لعبة ساخرة قاتلة مبكية، فنحن نشهد في الرّواية المسيحيّ يصوّب بين ساقبي المسلم وهو يتغوّط ولا يقتله.

لقد أراد راوي حاج أن يقول إنّ الحرب الأهليّة في لبنان أديرت بمنطق لعبة الرّوليت وإنّ زعماء الطوائف أشبه برجال المافيا، ولذلك كانت لعبة دينيرو أفضل الرّموز المستحدثة القادرة على إثارة ذهن القارئ وتوجيهه نحو هذه الدلالات منذ العنوان.

وقد برع الأغنياء اللبّانيّون في لعبة دي نيرو براعة تفوق براعة الممثل الذي انخرط فيها في إطار اللّعبة السينمائيّة، فكما تخوض القوى العظمى حروبها على أرض العدوّ وبعيدا عن أراضيها ومواطنيها، فتحلّ الدّمار والفناء ثمّ تقفز من المركبة لتترك شعوب المناطق المنكوبة تتخبّط في الخراب، يخوض لبناييو العمالة ووكلاء الاستعمار حروبا ضدّ الاقتصاد الوطنيّ والعملة الوطنيّة والقيم العربيّة مستخدمين في هذه المهمة القذرة كلابهم التي سرعان ما يتخلّون عنها^(١) ليعودوا إلى شققهم الباريسيّة الفاخرة عندما توشك السفينة على الغرق، ولا يفوت القارئ الطّاقة الرّمزيّة التي شحن بها راوي حاج مذبحه المئة كلب الواقعيّة^(٢) التي ارتبطت في أفاسي لاوعي الرّاوي بدلالات الخيانة والأناييّة والنّجاة بالنّفس واللّإنسانيّة التي تلتقي جميعها في لعبة دي نيرو، الرّمز الرّابض في عتبة العنوان بمثابة المضخّة التي تغذيّ المتن، وتمدّه بالتقلّيات التي تتجسّد من خلالها، وتكمن رمزيّة لعبة دي نيرو، أيضا، في أنّ الأثرياء لا يمارسون اللّعبة، ولا ينخرطون فيها، وإنما يقامرون على من سيربح، إنهم يربحون دون مواجهة الخطر، يشاهدون المخاطر وينجون منها، ويتركون الفقراء يواجهون الموت، فإذا مات من راهنوا عليه راهنوا على غيره دون مشاعر ولا أحاسيس، إنهم لا يعيشون الرّعب الذي يعيشه المشاركون في اللّعبة، إنهم يستمتعون فقط، ويستبدلون الخاسر بغيره فإذا اكتفوا غادروا "بلادهم إلى فرنسا وتركوا كلابهم تهيم في الشّوارع"^(٣) وهو ما كوّن لديها قابليّة للانخراط في الجريمة والميليشيا.

ومن الدّلالات الرّمزيّة للعبة دينيرو هذه أنّ الجميع يقامر ويقتل، ولكته يرجو إلها هو أوّل من يعرف أنّه يخالف ما أمر به، ويتحوّل الصّراع على القتل صراعا بين الأرباب، أرباب في السّماء يمثّلهم أرباب في الأرض، فهذه الكلاب التي تركها أسياها في لبنان تجمّعت

(١) لعبة دي نيرو: ٧٦.

(٢) مذبحه الكلاب في لبنان:

<https://www.alarabiya.net/ar/last-page/2017/12/30/%D9%85%D8%B0%D8%A8%D8%AD%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%84%D8%A7%D8%A8-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86.ht> بتاريخ ٢٩، ١٠، ٢٠١٨.

(٣) لعبة دي نيرو: ٣٥.

"بإمرة كلب مهجّن جميل بثلاثة قوائم"^(١) في إشارة واضحة إلى رجال الدّين المسيحيّين الذين اقتاتوا من حالة الفوضى والخراب في بيروت، فمثلما ترفع القوى العظمى شعاراتها البرّاقة - التي تروّج لها أفلام دي نيرو- التي تخفي خلف بريقها هدفا واحدا هو تحقيق المصلحة الشّخصيّة، يرفع رجال الدّين في بيروت شعارات رنانة مثلما يفعل أبو نهرا الذي يدعي الورع وخدمة الدّيانة المسيحيّة و"يضع على عنقه سلسلة طويلة وسميكة تضمّ مجموعة من الأيقونات والصّلبان"^(٢)، ولكنّه يجعل الدّين مطيّة ليقبض "المال من نظام الضّرائب الذي وضعه لجمع المال من المنازل ومحطّات البنزين والمتاجر بهدف تمويل الحرب" و ليركب "سيارة ضخمة من نوع رانج روفر وتتبعه دوما سيارتان للحماية"^(٣)، فإذا الدّين قناع من أجل المال والسّلطة وإذا المقدّس في خدمة الجريمة فقد "كان جوزيف يحمل كلاشينكوف حفرت على مقبضه صورة مريم العذراء"^(٤).

ولا يدين راوي حاج من خلال رمزيّة لعبة دي نيرو الدّين ورجاله في بيروت الغبار فحسب، وإنّما يكشف التّقاب عن الفنّ والفنّانين الذين يصدحون في أغانيهم بشعارات الوطنية والنّصر والمقاومة والغضب الهادر في وجه المستعمر ولكنّهم يركضون إلى مسارحه من أجل المال، ويعتبر راوي حاج أغاني فيروز تشدّقا بشعارات سرعان ما تسقط أمام منطق الرّبح، وهو ما يعبر عنه على لسان بطله بّسام عندما يقول "بحثت عن فيروز غير أنّها كانت في باريس تغني"^(٥) بينما دفن في لبنان "عشرة آلاف تابوت تحت الأرض وكان الأحياء لا يزالون يرقصون فوق الأرض والأسلحة بأيديهم"^(٦)، إن فيروز أيضا تلعب لعبة دي نيرو فيتعارض قولها وفعلها، وهو ما يفسّر نفور الرّاوي من أغانيها عندما يعترف في مستهلّ الرّواية أنّه لم

(١) لعبة دي نيرو: ٣٥.

(٢) لعبة دي نيرو: ٦٢.

(٣) لعبة دي نيرو: ٦٢.

(٤) لعبة دي نيرو: ٦٥.

(٥) لعبة دي نيرو: ١٠٩.

(٦) لعبة دي نيرو: ١٠٩.

يكن يهرب من الحرب بل من فيروز وأغانيتها الكئيبة التي كانت تنوح من مذياع أمّه^(١) فيلحن هذه المغنّية المنتحبة التي حوّلت حياته جحيماً^(٢).

إنّ رمزيّة لعبة دينيرو تكمن في هذا الموت الموزّع بعث، فالوصف، الذي تقدّم ذكره، لمجازر صبرا وشاتيلا أو مجزرة الكلاب يكشف عن أنّ القتل يمارس في مدينة الغبار من أجل القتل، فإذا كان بالإمكان أن يستوعب العقل قتل الرجال في مخيم صبرا وشاتيلا فأني له أن يستوعب قتل النساء والأطفال وقتل الحمام؟ إنّ لعبة القتل العبيّ تجعل القارئ يدرك أنّه لا قيمة لشيء في بيروت الخراب وأنّه لا معنى للإنسان في عالم من التوحّش الذي تغيب فيه الرّحمة كعولم أفلام دينيرو، ومثلما تمثّل لعبة الرّوليت الرّوسيّة الواقعة على الحدّ الفاصل بين الحياة والموت قمة العبث، يعبث اللّبنانيّون في هذه الحرب الأهليّة بكلّ شيء، فيصبح السّلاح في متناول أيّ يد كلعب الأطفال، ولا يعود ثمة أسهل من أن ينضمّ الواحد إلى مليشيا ليصير قادراً على القتل بلا رحمة، وهنا، بالضبط مكمن اللّعبة القذرة، فمن يصنع عولم بيروت في الحرب الأهليّة هم من يطلبون الحياة عبر الموت، تماماً كالمقامر في لعبة الرّوليت الرّوسيّة الذي يقدم على الموت طمعا في ربح يجعل حياته أفضل، وهو يدخل اللّعبة وكلّه رجاء أن يموت الآخر لكي يعيش هو، إنّ ابتغاء الحياة بالانخراط في لعبة الانتحار والموت هو المنطق الذي صنع وعي اللّبنانيّين زمن الحرب الأهليّة، ولم يجد راوي حاج أدلّ من لعبة دي نيرو للإيحاء به، لقد بات من البديهيّ لكلّ لبنانيّ أنّ حياته مقترنة بفناء لبنانيّ آخر، ففي لبنان الحرب الأهليّة لا حلول وسطى، إنّها لعبة حياة أو موت تماما كلعبة دي نيرو التي لا يمكن أن يعيش فيها الجميع ولا بدّ من قتل لكي يعيش الآخر.

وتكشف القراءة التّأويليّة لعنوان الرّواية عن طبقات دلاليّة أعمق، فلعبة دي نيرو هي لعبة "التّذويت" subjectification التي تمارسها القوى الاستعماريّة في تعاملها مع الشّعوب الأصليّة، التي تجبرها على أن تنظر إلى نفسها بعيني مستعمرها، فلا ترى فيها إلّا ذاتا همجيّة

(١) لعبة دي نيرو: ٩.

(٢) لعبة دي نيرو: ١٠.

بربريّة، وهو ما يكوّن عندها "قابليّة للاستعمار"^(١)، ويتجلى ذلك بوضوح على لسان الرّاوي وهو يصف نفسه بصفات أنتجها الغرب لتأكيد مركزيّته وهامشيّة الشّرقيّ، ويسرد تفاصيل يومه صحبة جورج في شوارع مدينة الغبار حيث كانا يسيّران " بلا هدف مجرد متسوّلين وسارقين، عربيّين هائجين: شعر مجعدّ وقميص مفتوح وعلبة "مارلبورو" مخبّأة في الكمّ، غير متعلّمين عديمي القيمة فاقدَي الرّحمة نحمل مسدّساتنا وأنفاسنا الكريهة ونرتدي الجينز الطّويل الأمريكيّ الصّنع"^(٢)، ويقود هذا الخجل من الذاتيّة هذه الشّعوب إلى عدّ المستعمر نموذجاً للعقلانيّة والتّحضّر، فتفتح أحضانها لترحب به مستعمراً، أو تجعل من الهجرة إليه حلماً، فلا بدّ "لروما من أن تكون مكاناً جيّداً يتجوّل فيه المرء بحريّة فالحمام في ساحاتها يبدو سعيداً وسميناً"^(٣)، وهو ما يحوّل الهجرة نحو الغرب إلى هدف يبرّر كلّ الوسائل المستخدمة من أجل تحقيقه، ومن أجل الهجرة إلى روما عاش الرّاوي، ومن أجل عينيها عشق الجريمة والسّرقة والقتل، وركب البحر بطريقة سرّيّة، وقبل المقامرة بحياته، وهي مقامرة لا تتجاوز حظوظها حظوظ المقامرة في لعبة الرّوليت الرّوسيّة، إنّ لعبة دي نيرو هي لعبة إخواء المدن من البشر، فشعار أمريكا الذي ترفعه في البلدان المضطّهدة هو: "يجب إفراغ كلّ المدن من البشر لتسكنها الكلاب"^(٤)، فإذا كانت غاية اللّعب البتاء تفرّغ الطّاقة الرّائدة فإنّ هدف اللّعبة السياسيّة هو تفرّغ الأوطان من شعوبها وإحلال الخراب.

وتلعب أمريكا وحلفاؤها لعبة أخرى في لبنان هي لعبة تكريس الفقر والظلم والتّفاوت الاجتماعيّ، فبينما كان قادة المجالس ووكلاء الاستعمار الأمريكيّ "يمتلكون سيارات رياضيّة

(١) مالك بن نبي المفكّر الذي بحث في أسباب تخلف الأُمّة:

<https://meemmagazine.net/2018/05/18/%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%83-%D8%A8%D9%86-%D9%86%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%81%D9%83%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%8A-%D8%A8%D8%AD%D8%AB-%D9%81%D9%8A-%D8%A3%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%A8-%D8%AA%D8%AE/>

بتاريخ ١٩، ١، ٢٠١٩

(٢) لعبة دي نيرو: ١٢.

(٣) لعبة دي نيرو: ٢٠.

(٤) لعبة دي نيرو: ٤١.

وشاليهات، ويزيدون رصيدهم في المصارف"، ويتجولون بالملابس "الأرمانى" وبنظارات "رايبان" كانت مهامّ بسام في المرفأ أنفه من أن "تكفي لشراء السجائر ولا لإرضاء أمّ متدمّرة ولا حتّى لتأمين الطّعام"^(١) وهو ما جعله يتساءل في يأس وحنق "إلى أين أذهب؟ من عساي أسرق أو أخدع أو أتوسّل إليه أو أغريه أو أعريّه أو ألمسه؟"^(٢) إنّها أسئلة تختزل هذا الحلم الأمريكيّ الذي تبشّر به السينما، وهي إذ تبشّر به تخدّر هؤلاء الشّباب الذين تنعدم أمامهم كلّ السبل نحو ذاك الحلم فلا يجدون إلّا التّمودج الذي يمثله دي نيرو ليتشبّهوا به لأنّه الرّجل القويّ الذي يطوّع كلّ شيء لمصلحته.

إنّ رمزيّة لعبة دينيرو تتأكّد في غياب الوضوح، إذ لا انتماء ولا معنى لشيء إلّا الانتماء إلى المصلحة الفرديّة، إنّّه منطق المافيا الذي يحرك كلّ شيء، وهو منطق يشرّع للعمالة وللخيانة ولتمزيق الوطن من أجل ربح أكبر، فبعد أن كانت لبنان "جهة واحدة صرنا الآن نطلق تسمية الجهة الأخرى"^(٣) أو النّاحية الغربيّة على بيروت الغربيّة المسلمة، ولتنجح أمريكا وحلفاؤها في مهمّتهم القذرة هذه، يصوّرون لأبناء الشّعب الواحد أنّ كلّ طائفة منه تكيد لبقية الطوائف، وهو ما روّجت له بين المسلمين والمسيحيّين في لبنان، فقد أيقظت أمريكا الخلافات المذهبيّة والعرقية، وأطلقت وحش الثّار والانتقام من قممته فتجسّدت إحدى دلالات اللّعبة الرّمزيّة، ذلك أنّ عوالم المافيا وعوالم أفلام دي نيرو يسيطر عليها هذا الخوف من الآخر، فالموت متربّص في كلّ لحظة، وفي منطق المافيا إمّا أن تكون قاتلا أو مقتولا وفي ذلك يقول جورج لبسام "لا يا بسام فنحن وحدنا في هذه الحرب وشعبنا يذبح يوميّا وأنت... أنت الذي ذبح جدّك وقتل والدك... أنت... أنت... ستّحد مع الشيطان في سبيل إنقاذ أرضنا وإلّا كيف سنجبر السورّيّين والفلسطينيّين على المغادرة؟"^(٤)، إنّها لعبة بثّ الفتنة وإثارة القلائل والتّخوين التي تجعل منها السياسة الأمريكيّة فزاعة يتمّ استغلالها لتفتيت وحدة

(١) لعبة دي نيرو: ٢٠.

(٢) لعبة دي نيرو: ٢٠.

(٣) لعبة دي نيرو: ١٥١.

(٤) لعبة دي نيرو: ٩٧.

الشعوب، تنفيذاً لسياسة "فرق تسدّ" التي تجعل من الاعتماد على العنصر الأجنبي، لضمان البقاء للأقلية التي ترى نفسها مستهدفة، حتمية لا مهرب منها.

إنّ لعبة دي نيرو هي لعبة هيمنة القوى العظمى على الشعوب المضطهدة، هذه الهيمنة تبدأ ثقافية واقتصادية، وهي تبغى لها رجالاً من أبناء تلك الشعوب يكملون المهمة، فيقتلون ويتسابقون على تقديم الولاء للقوى العظمى، وهو ما تفضّلت له السيدة نبيلة عندما خاطبت السيد سمير قائلة "إنها أمريكا سيّد سمير، كلّ مشكلاتنا تنبع من هناك (...). التّفط سيّد سمير، فهم يسعون وراء نطف المنطقة"^(١)، فالتّفط والموارد الاقتصادية هي الدافع الخفيّ الذي يحرك أمريكا، التي تتحرّك على الأراضي المضطهدة وفق معادلات رياضية هدفها توفير الرفاهية للمواطن الأمريكي، وإن كان ذلك على حساب حرمان الشرقي من أشياء يعتبرها الغرب من المسلّمات، وعلى رأس قائمة هذه الأشياء، المياه الصالحة للشرب التي كانت أمّ بسام تسرقها من خزّان الجيران "فهي لا تتوفّر إلاّ ساعتين في اليوم"^(٢) إنّّه منطق المقامرة القائم على طلب الحياة بموت الخصم، إنّ البديهيّات في الغرب تتحوّل إلى نعم وأحلام في شرق الغبار والحرمان والهمّ.

وتتجسّم لعبة المقامرة، التي يرشح بها العنوان كذلك، في هذا الدّفع نحو عوالم الرّهبة والفوضى واللاتمايز، حيث لا يعرف عدوّ ولا صديق، وقد تجلّى ذلك في دخول إسرائيل على رقعة الحرب الأهلية في لبنان الذي تحوّل إلى طاولة للعبة الرّوليت الرّوسية، وكلّ يراهن على من يعتقد أنّه الراجح، فيتحالف المسيحيّ مع الإسرائيليّين ضدّ أبناء وطنه وضدّ من احتموا بوطنه الذي أصبح بلا حكومة ولا دولة ولا سلطة، وقد انتهى هذا التحالف بأبشع المجازر التي عرفتها الإنسانية، وهي مجزرة صبرا وشاتيلا ويصف جورج الملقّب بدي نيرو وحشيتها قائلاً "لذلك قتلنا وقتلنا أطلقنا النّار على النّاس عشوائياً وقتلنا عائلات بأكملها على موائد الطّعام مخلّفين جثثاً في ثياب التّوم وأعناقاً مشروطة وأيدي منفصلة عن الأجساد ونسوة

(١) لعبة دي نيرو: ٧٣.

(٢) لعبة دي نيرو: ١٠.

مقطّعات نصفين بالفؤوس"^(١)، فمن دلالات لعبة دي نيرو، التي اختارها راوي حاج عنوانا لباكورة أعماله، دعم أمريكا للكيان الإسرائيلي وإطلاق يده للقتل والتّهجير بنفس منطق المافيا التي تتصرّف دون أي رحمة أو أخلاق، وتسقط منطق الدّول إلى حضيض منطق المافيا.

وتتسع رمزيّة لعبة دينيرو في عتبة الرواية لتتجاوز الإحالة على المضمون، إلى الإحالة على الشّكل ولعبة الكتابة الروائيّة ما بعد الحداثيّة، المفتوحة على عوالم التّجريب والمقامرة، فقد أوصلتنا قراءتنا التّأويليّة للرّمز الرّابض في عتبة عنوان رواية راوي حاج، إلى اكتشاف تقليباته التّيميّة التي تجسّمت من خلالها اللّعبة واتّخذت من خلالها دلالات متعدّدة ومتنوّعة، إلّا أنّ اكتفاءنا بالتّقليبات التّيميّة يجعل مقاربتنا قاصرة، فالثّابت في عناوين الرواية ما بعد الحداثيّة أنّها عناوين لا توحى بالموضوعات التي يطرحها الروائيّ في متونه فقط، وإنّما تتعدّها إلى الإيحاء بالطّابع اللّعبيّ للكتابة، فحضور دينيرو في العنوان، بما يحيل عليه من عوالم السّينما والتّمثيل والصّورة، كان رمزا يعدّ القارئ لرهان ترفعه الرواية ويتمثّل في حضور لافت لتقنيات السّينما في فضاء الكتابة الروائيّة، وبهذه الهجنة تصبح لعبة دينيرو أيضا لعبة نصيّة تقامر من خلالها الرواية بولوج عوالم فنون أخرى يكون عليها أن تغتني منها دون أن تفقد خصائصها أو تموت لأنّ اللّعبة أجناسيا لعبة حياة أو موت تلعبها الرواية أمام فنّ نفسها على عرش الحكّي.

وقد كان للروائيّ راوي حاج في هذه الرواية لعبته أيضا، ومثلما وظّفت القوى العظمى السّينما لتجعل الرّعب والحرب والجريمة ممتعة، تطبعا مع الموت والاضطهاد، وتركيا للشّعوب، وظّف راوي حاج الكتابة الروائيّة التّخييليّة الممتعة عن الحرب ليعرّي الاستراتيجية الأمريكيّة، ويميط اللّثام عن الوجه القاتم الوحشيّ للحروب، الذي تشهد عليه استتبعاتها التي تطال كلّ شيء، لقد كان الرّمز اللّغويّ الأدبيّ "لعبة دي نيرو" بمثابة الرّصاصة القاتلة، جلد من خلاله الروائيّ الجميع وعزّاهم أمام أنفسهم: غربا وشرقا ومستعمرا ومستعمرا وأغنياء وفقراء وسياسيين ورجال دين وفنّانين ومصنّعين، لأنّ الجميع يلعب لعبة المصلحة الفرديّة وهو ما

(١) لعبة دي نيرو: ٢٢٥.

يختزله قول بسّام "نفكر جميعا بأنفسنا أولاً وأخيراً"^(١) وهكذا يكون الرّمز المستحدث "لعبة دي نيرو" قد نجح في أن يقول الكثير بالقليل، وأن يجسّم المجرّد، وأن يتيح مرور القارئ من الحقيقة المدركة بالحواس إلى الحقيقة المجرّدة، حقيقة الليبرالية الوحشية التي تفهم الفردانية أنانية فتشعل فتيل الحرب الأهلية وتسير بالحياة نحو العبث واللامعنى.

خاتمة:

قادتنا قراءتنا التّأويلية السّيميائية لعتبة العنوان في روايتي "سرايا بنت الغول" للرّوائيّ الفلسطينيّ إميل حبيبي ورواية "لعبة دي نيرو" للرّوائيّ اللّبنانيّ-الكنديّ راوي حاج إلى الإقرار بقطع عناوين الرّواية ما بعد الحدائثية مع العنونة الكلاسيكية وانصرافها نحو سطوح لغوية تقوم على المجاز والاستعارة والخرق التّحويليّ والتّنافر الدّلاليّ وتفتح أبوابها أمام الرّمز الذي يشترك مع العنوان ما بعد الحدائثية في القدرة على الإيحاء والتّكثيف الدّلاليّ والتّعدّد التّأويليّ، وأكّد لنا ارتباط الرّموز المستدعاة في عتبة عنوان هاتين الرّوايتين بواقع الرّوائيّ وقضايا شعبه أنّ بذر الرّموز في عناوين الرّواية ما بعد الحدائثية لم يكن زخرفاً أو حلية أو رغبة في تحديّ القارئ وغلق أبواب الفهم في وجهه، وإنّما كان استثارة لفكره وتحريكاً لذهنه مطاردة للدّلالة واكتشافاً للمعنى وإمساكاً بالجوهر، فقد كان الرّمز، رغم ما يقوم عليه سطحه اللّغويّ من مجاز وتخيل، أقدر الوسائل على قول الحقيقة والإحاطة بما يعترى واقع الحقبة التّاريخية ما بعد الحدائثية من نسبيّة وتشظّ وزيغ وفوضى وتداخل ولا تمايز عنفيّ، ولم يمنع اشتراك الرّموز في قول الحقيقة من تنوعها، استجابة لخصوصية تجربة الرّوائيّ، وهو ما أكّده تباين أصناف ومجالات الرّمز في عتبة عنوان الرّوايتين المدروستين، فقد أثر إميل حبيبي في خرافيته "سرايا بنت الغول"، التي كتبها والعدوّ رابض على صدر وطنه، رمزا عامّاً مشتركاً رخله من عالم الحكاية الشّعبيّة الفلسطينيّة فحافظ على دلالاته الأصليّة الأصيلة التي تتجلّى في صراع الثّنائيات الضّديّة الكونية وحيثه ووسعه ليقصّ علينا من خلاله قصّة الصّراع التّاريخيّ الفلسطينيّ الإسرائيليّ على الأرض وعلى الهوية، وليفضح من خلاله تعوّل الكيان

(١) لعبة دي نيرو: ١٣١.

الصهيوني الذي حضر الغول رمزا للتعبير عن هبوطه الأخلاقي واعتماده لسياسة التضليل والتزييف وتزوير الحقيقة واغتصاب الأرض والعرض، وليشيد بصمود فلسطين التي حضرت سرايا رمزا يتكثف فيه رسوخها وتجدّرها وأصالتها وعراقتها ووقوفها خريطة وتاريخا وتضاريس ولغة وتراثا وعادات في وجه كلّ سياسات التّهويد والسّرقة، ولأنّ سرايا هي الصّمود والأصالة وسّعها الرّوائي لتحوّل إلى رمز للكتابة الأدبيّة المقاومة التي تمتح من الموروث العربيّ وتقول الصّدق وتحافظ على الطّفولة وترفض كلّ أشكال الاستلاب والكذب وخاصّة منها تلك التي ترغمها عليها السياسات الميكيفيلية المتغوّلة، فالتقت في الرّمز دلالاته المضمونيّة ودلالاته الخطابيّة الشّكليّة التي تشترك في صفات النّقاء والصّفاء والأصالة والتّجدّر في الهويّة.

أمّا راوي حاج، الذي رصد استتباعات الحرب الأهليّة اللّبنانيّة التي بدأت بانهيار الدّولة وصولا إلى انهيار المعنى والسّقوط في العبث، فقد خيّر أن يستحدث رمزا خاصّا قادرا على أن يحيط ببشاعة الحرب ووحشيّتها وأن يكشف عقليّة المقامرة والمصلحة الفرديّة والريّح التي أصبحت كلّ فئات الشعب اللّبنانيّ تتمثّل من خلالها العالم. وقد وجد في لعبة الرّوليت الرّوسيّة التي مارسها روبرت دينيرو في فيلم "صائد الغزلان" واقعا ماديا شحنه الرّوائي بدلالات الرّعب والعبث واللامعنى، وتخدّر الشّعور وموت الضّمير، وابتغاء الحياة بالموت، وتغليب المصلحة الفرديّة، وبيع الوطن لمن يدفع أكثر ومغادرته إذا خرب، والتّحالف مع العدو، وتدنيس المقدّس وهبوط الفنّ... الخ، كما استطاع الرّوائي أن يكشف بواسطة نفس الرّمز عن سياسات القوى العظمى التي تنتهجها مع الشّعوب المضطّهدة من أجل تقسيمها وإضعافها تمهيدا لاستعمارها واستغلال ثرواتها ومواردها. كما لم يفته أن يعدّ القارئ، باستدعاء هذا الرّمز المستحدث المجلوب من عوالم المقامرة والرّهان، لتلقّي متن روائيّ يبتغي حياته وتربّعه على عرش الحكيم بأكل لحم فنون أخرى يستدعيها إلى فضائه ليمتصّ طاقاتها ويستفيد من تقنياتها ثمّ يحجبها ليحيا ويستمرّ، فإذا الرّهان على البقاء، في "لعبة دي نيرو" الرّوائيّة، مضمونيّ وشكليّ.

وتنتهي بنا دراستنا للرّمز في عتبة عنوان الرّواية ما بعد الحداثيّة إلى الاعتراف له بكلّ خصائص الرّمز من حركيّة وتنقّل وتحوّل وتعدّد وتنوّع وتماسّ مع التّجربة الإنسانيّة... غير أنّ للرّمز المستدعى في عتبة العنوان ميزة يتفرّد بها عن الرّموز المبدورة في المتون ألا وهي إيقاظه بخصائص الكتابة الشّكلية، وربّما من أجل هذا الجمع بين الإيقاظ بالمضامين والإيقاظ بتقنيات الكتابة، تمارس رموز العناوين سحرها على الرّوائيّ وعلى القارئ، على حدّ السّواء.

المصادر والمراجع

الأدب ونمذجة الواقع، ميخائيل خراجينكو، مقال ضمن كتاب الأدب وقضايا العصر، ترجمة: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق.

الاسم واللقب والكنية: على الرابط التالي بتاريخ ٢٢، ١، ٢٠١٨

https://www.alukah.net/literature_language/0/82805

أساليب الإدارة المتقدمة للدعاية الإعلامية الدولية، فايز عبد الله مكيد العسّاف، مجلة كئيّة بغداد للعلوم الاقتصادية الجامعة، العدد ٢٩، ٢٠١٢

استلهام الينوع، عبد الرحمن بسيسو، مؤسسة سنابل للتوزيع والنشر، ط١، ١٩٨٣.

تعريف راوي الحاج: على الرابط التالي بتاريخ ١٨، ١٢، ٢٠١٨:

<https://www.google.com/search?q=%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81+%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A+%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A7%D8%AC&oq=%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81+&aq=chrome.2.35i39j69i57j69i59l2j69i61l2.3884j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

تعريف اللّعب وسيكولوجيات: على الرابط التالي بتاريخ ٢٠، ١١، ٢٠١٨:

<http://www.startimes.com/?t=5290125>

تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الرّوائيّ الفلسطينيّ، سردية "سرايا بنت الغول-خرافية" لإميل حبيبي نموذجاً، زين العابدين محمود العوادة، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدّراسات الإنسانية) المجلد ١٩، العدد الأول، ١٩٩٩.

الدّعاية والتّضليل الإعلاميّ في الأفلام الأمريكيّة: دراسة تحليليّة، محمود مجد نبيل، رسالة ماجستير في الصحافة والإعلام، كئيّة الإعلام، جامعة البترا، الأردن، ٢٠١٥.

دلائليات الشّعر، مايكل ريفاتير، ترجمة: محمّد معتمصم، منشورات كليّة الآداب والعلوم
الإنسانية بالرباط، ط ١، ١٩٩٧.

راوي الحاج أول كاتب عربيّ يحقق نجاحا في كندا: على الرابط التالي بتاريخ ٢، ١، ٢٠١٩:

<https://www.google.com/search?q=%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%B2+%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%A9+%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88&oq=%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%B2+%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%A9+%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88&aqs=chrome..69i57.89570j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

الرحلة مع الفوتوغرافيا، العودة إلى الوطن من خلال الكتابة: على الرابط التالي
بتاريخ ٢١، ١، ٢٠١٩:

<https://www.aljazeera.net/programs/a-date-in-exile/2008/7/28/%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A-%D8%AD%D8%A7%D8%AC>

الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط ٢، القاهرة،
١٩٧٨.

الرمزية والرومانتيكية في الشّعر اللبناني، أميمة حمدان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،
العراق، ١٩٨١.

الرمزية، تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
القاهرة، ١٩٩٢.

سحر الرمز، عبد الهادي عبد الرّحمان، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط ١، اللاذقية،
١٩٩٩.

سرايا بنت الغول، إميل حبيبي، مؤسسة الرّيس للكتب والنّشر، ط ١، لندن-قبرص،
١٩٩٢.

الشّعر الفلسطينيّ المقاتل، دراسة في الواقعيّة الثّوريّة، نزيه أبو نضال، منشورات اتّحاد الكتاب والصّحفيّين الفلسطينيّين، (د.ن)، (د.ت).

الصّورة الشّعريّة، مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط ٢، ١٩٨١.

على حدّ السّيف، شاكر فضل، مجلّة مشارف، دار عربسك، القدس وحيفا، العدد ٩، ١٩٩٦.

الفرق بين الكنية واللقب: على الرابط التالي بتاريخ ١١، ١، ٢٠١٩:

https://mawdoo3.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%82_%D8%A8%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%86%D9%8A%D8%A9_%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%82%D8%A8

فيلم صائد الغزلان لروبرت دينيرو: على الرابط التالي بتاريخ ٢٨، ١١، ٢٠١٨:

<https://egy.best/movie/the-deer-hunter-1978/#download>

قضايا القصة العراقيّة المعاصرة، عبّاس عبد جاسم، دار الرّشيد، بغداد، ١٩٨٢.

قلعة إكسل، إدمون ولسون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ١٩٧٩.

لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

لعبة دي نيرو، راوي حاج، (٢٠١٢)، ترجمة: فدى الحاج يونس، شركة المطبوعات للتوزيع والنّشر، ط ٣، بيروت.

مالك بن نبي المفكّر الذي بحث في أسباب تخلف الأمة، هالة سويدي: على الرابط التالي بتاريخ ١٩، ١، ٢٠١٩:

<https://meemmagazine.net/2018/05/18/%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%83-%D8%A8%D9%86-%D9%86%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%81%D9%83%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%8A-%D8%A8%D8%AD%D8%AB-%D9%81%D9%8A-%D8%A3%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%A8-%D8%AA%D8%AE/>

مذبحة الكلاب في لبنان: على الرابط التالي بتاريخ ٢٩، ١٠، ٢٠١٨

<https://www.alarabiya.net/ar/last-page/2017/12/30/%D9%85%D8%B0%D8%A8%D8%AD%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%84%D8%A7%D8%A8-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86.ht>.

محاضرات في علم اللسان العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦

المكان في روايات إميل حبيبي، تميمة كتانة، منشورات المنهل، ٢٠١٧.

نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦.

Semiotique et philosophie du langage, Umberto Eco, presses universitaires de France, 1988.

Aspect du paratexte, F Hallyn and G.Jacques, Lauvain, 1987.

