مجلة جامعة الأقصى– سلسة العلوم الإنسانية، المجلد السابع والعشرون، العدد الرابع، ديسمبر2023، ص: 173 – 190

ISSN 2518 – 5810

تداخل الأجناس الأدبيّة في نصّ (حديث الجنود) لأيمن العتوم

أ. محمد باسل قادري

(تاريخ الاستلام 2023/02/22، تاريخ القبول 2023/04/09)

The Interplay of Literary Genres in Ayman Al-Atoum's Text (The Soldiers' Tale)

Mr. Muhammad Basil Qadri

(Received 22/02/2023, Accepted 09/04/2023)

. أ. باسل قادري – الأردن البريد الالكتروني: mohammad.bn.qadri@gmail.com :E-mail address

الملخص:

عملت هذه الدّراسة على الكشف عن التّداخلات الأجناسيّة في نصّ (حديث الجنود) لأيمن العتوم، ورأت أنّ هذا النّصّ يحمل في ثناياه عددًا لا بأس به من التّداخلات الّتي انطلقت بين التّسجيليّة والتّخييل؛ فظهرت اللّغة الشّعريّة، والسّيرة الغيريّة، والأغنيّة الشّعبيّة، والمسرح.

ونظرت الدّراسة إلى هذه الأجناس بهدف كشفها، ووقفت على أسباب وجودها في بنية النّصّ، ومدى تأثيرها في الأحداث، وفي إقناع المتلقّي بحضورها في النّصّ، وهذه الأجناس جميعًا تشير إلى ثقافة العتوم، ومحاولته في إنتاج نصٍّ حمّالٍ لعددٍ من التّداخلات الأجناسيّة الّتي ترفض الفصل بين كلّ جنسٍ وآخر.

وخلصت الدّراسة إلى أنّ العتوم نجح في تسجيل أحداث جامعة اليرموك الموجودة في نصّه (حديث الجنود) بصورةٍ إبداعيّةٍ، تتّفق مع معطيات العصر الحديث، ومع الرّومانتيكيّة الّتي ترفض الخضوع لمبدأ فصل الأجناس الأدبيّة عن بعضها.

الكلمات المفتاحيّة: الأجناس الأدبيّة، أيمن العتوم، حديث الجنود، اللّغة الشّعريّة، السّيرة الغيريّة.

ABSTRACT:

this study worked to reveal the Overlapping of literary genres in the Ayman al-Atoum's text (Hadith al-Junod), and saw that this novel contains within a good number of overlaps between recording and imagining; poetic language, altruistic biography, folk song, and theater appeared.

The study looked at these genres with the aim of revealing them, and stood on the reasons for their presence in the structure of the text, the extent of their impact on events, and in persuading the recipient of their presence in the text, all of these genres refer to the Al-Atoum's culture, and his attempt to produce a text that carries a number of genres overlapping that refuse to separate each genre from another.

The study concluded that Al-Atoum succeeded in recording the events of Yarmouk University in his text (Hadith al-Junod) in a creative manner, consistent with the data of the modern era, and with the romanticism that refuses to submit to the principle of separating literary genres from each other.

Keywords: literary genres, Ayman al-Atoum, Hadith al-Junod, poetic language, altruistic biography.

المقدّمة :

أثارت النّظريّة الأدبيّة قضيّة الأجناس الأدبيّة من بين عددٍ من القضايا؛ فنظر النّقّاد اليونانيّون مثل أرسطو وأفلاطون إلى الأدب بوصفه أجناسًا أدبيّةً، كما استخدم الجاحظ وابن طباطبا وغيرهم مصطلح الجنس في الإشارة إلى ضَربٍ من القول (زبادي، ٢٠٠٩: ٣٥)، والجنس –أو النّوع– الأدبيّ هو "اصطلاحٌ عمليٌّ يُستخدَم في تصنيف أشكال الخطاب" (زيتوني، ٢٠٠٢: ٦٢)، والنّظريّة الأدبيّة "تدرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره، وما إلى ذلك، بينما تنتمي الدّراسات الّتي تركّز اهتمامها على الأعمال الأدبيّة نفسها إمّا إلى (النّقد الأدبيّ)... وإمّا إلى (التّاريخ الأدبيّ)" (ويليك، ١٩٨٧: ٩).

ويمكن القول إنّ نظريّة فصل الأجناس الأدبيّة عن بعضها كما كان عند الكلاسيكيّين (هلال، ٢٠٠٨: ١٣٨) أمام خلخلةٍ في العصر الحاليّ؛ ففي حوارٍ بين رولان بارت **Roland Barthes** و موريس نادو **Maurice Nadeau** يقول فيه نادو "إنّ الجنس الأدبيّ قد تحوّل وتطوّر فلم يعد من الضّروريّ وضع كلمة (رواية) على غلاف روايةٍ معيّنةٍ، ليجيبه بارت: "إنّنا لم نعد نضع كلمة (رواية) عندما يتعلّق بالرّوايات، ولكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلّق الأمر بالرّواية"، فيردّ نادو: "بالضّبط، وهذا يعني أنّنا أمام خلخلةٍ للأجناس" (بارت، ١٩٩٣: ٤٣) ، وتُلحظ ظاهرة تداخل الأجناس في النّصّ الواحد عند تعريف النّوع الأدبيّ في (نظريّة الأدب): "والنّوع الأدبيّ مؤسّسةٌ، كما أنّ كلًّا من الكنيسة والجامعة والدّولة مؤسّسةٌ" (وارن، ويليك، ١٩٩٢: ٣١٣).

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن تداخل الأجناس الأدبيّة في نصّ العتوم؛ الّذي يتراوح بين التّسجيل لأحداث جامعة اليرموك الحقيقيّة والتّخييل في فنّ صناعة الرّواية، كما استطاع أن يكرّس جزءًا من قواعد السّيرة الغيريّة في نصّه؛ فنظر إلى حياة بطل النّصّ خارج إطار تسجيل الأحداث، ولو سريعًا، ووظّف العتوم أغانيَ شعبيّةً ممتدّة الدّلالات في ذلك النّصّ، تشير إلى وجدان الطّلبة وعدالة قضاياهم، وأخيرًا، تداخل العتوم مع المسرح؛ بتوظيف الحوار والمشهد معًا.

الدّراسات السّابقة:

بعد بحثٍ حثيثٍ عن دراساتٍ سابقةٍ مختصّةٍ بالحديث عن العتوم، جرى العثور على دراستين قد تتشابكان مع موضوع الدّراسة بطرفٍ بعيدٍ يتعلّق باللّغة الشّعريّة، وهاتان الدّراستان، هما:

١. شعريّة السّرد في روايات أيمن العتوم، إعداد: أمل يونس إرحيم، الجامعة الإسلاميّة، رسالة ماجستير، (٢٠١٩)، وتحدّثت الدّراسة عن ثلاث رواياتٍ "يا صاحبي السّجن"، و"خاوية"، و"اسمه أحمد".

٢. جماليّات التّشكيل اللّغويّ في الخطاب الرّوائيّ عند أيمن العتوم، إعداد: أريج الأسود، ومحمّد كلاب، ونبيل أبو علي، الجامعة الإسلاميّة، بحث منشور، (٢٠٢٠).

تعقيبات على الدّراسات السّابقة:

تميّزت هاتان الدّراستان بالجِدّة والأصالة، ولكنّهما تختلفان عن هدف هذه الدّراسة؛ فاكترثت الدّراسة للحديث عن الشّعريّة في روايات العتوم، والبحث في تقانة السّرد، والتفاتات الضّمير، وشعريّة المكان والشّخصيّات، وتحاول الدّراسة الثّانية إتمام هذا المشروع في الحديث عن "مظاهر التّشكيل اللّغويّ"، مثل الانزياح، والتّضادّ، وغير ذلك من المظاهر الأخرى.

وتختلف هاتان الدّراستان عن الموضوع الّذي لأجله أقيمت له هذه الدّراسة؛ فهي تختصّ بالحديث عن التّداخلات الأجناسيّة على امتداد اللّغة الشّعريّة في نصّ العتوم، مع عرض نماذج مختارةٍ لكلّ نوعٍ أدبيّ.

منهج البحث:

اتّبعت الدّراسة المنهج الوصفيّ التّحليليّ في النّظر إلى الأجناس الأدبيّة؛ فقد هدفت إلى متابعة تداخل هذه الأجناس على طول امتداد النّصّ، مع المقاربة بينها، وكشف العلاقات بين كلّ جنسٍ وآخر، وتحليل عددٍ من النّماذج الّتي جاءت في سياق التّضمين وإحالتها إلى مرجعيّتها الأصيلة.

حدود البحث:

بدأت الدّراسة بعرض ملامح التّسجيليّة في النّصّ، بَدءًا بالغلاف، ثمّ الاعترافات، ثمّ الشّهادات، ثمّ التّأريخ، وبملامح التّخييل فيه، بَدءًا بالغلاف، ثمّ الخاطرة، ثمّ المونولوج الدّاخليّ، ثمّ المنامات، ثمّ انتقلت إلى عرض الشّعريّة في أعمال العتوم، وقد انقسمت إلى شعرٍ موزونٍ، وتناصٍّ مع الموروث، ثمّ عرضت التّداخل مع السّيرة الغيريّة، وقسّمتها إلى أربع مراحل؛ سيرة البطل قبل الأحداث، والممهّدة لها، وخلالها، وبعدها، ثمّ عرضت التّداخل مع الأغنيّة

الشّعبيّة، ودرست أثر الأغنيّة في تأزّم الأحداث، وأخيرًا، عرضت التّداخل مع المسرح، ودوره في تعزيز المشاهد المهمّة.

مصطلحات البحث:

تقف الدّراسة أمام عددٍ من المصطلحات الّتي جرى تبيان أهمّها وتعريفه في بداية المقدّمة، وهذه المصطلحات تتضمّن الأجناس الأدبيّة أو الأنواع، كما أنّها تتضمّن اللّغة الشّعريّة الّتي تتمثّل أنساقًا لُغويّةً "ذات قيمةٍ خاصّةٍ، مستقلّةً عن وظيفة الاتّصال اليوميّ" (إسكندر، ٢٠٠٨ :٣٤)، وتعرض لعددٍ من المصطلحات مثل التّناصّ الّذي بعنب "تداخل نصوصٍ أدبيّةٍ مختارةٍ، قديمةٍ وحديثةٍ، شعرًا أو نثرًا مع نصّ الرّواية الأصليّ" (الزّغبي، ٢٠٠٠ :٥٠).

أيمن العتوم بين الشّعر والرّواية:

بدأ العتوم مسيره الأدبيّة شاعرًا، قبل أن يكون روائيًّا، وله خمسة دواوين نشر أوّلها عام ٢٠٠٩م، وله خمس عشرة روايةً نشر أوّلها عام ٢٠١٢م، كما أنّ له صولةً في مجال الكتابة المسرحيّة؛ فقد قدّم مسرحيّةً شعريّةً بعنوان (المشرّدون) عام ١٩٨٩م، وقدّم مسرحيّةً نثريّةً بعنوان (مملكة الشّعر) عام ٢٠٠٢م (الأسود، ٢٠٢٠: ٨-٩).

والعتوم يشتقّ أسماء رواياته جميعًا من القرآن الكريم، ومن استقراءٍ بسيطٍ تُلحظ هذه الظّاهرة في عناوينه؛ مثل رواية (ذائقة الموت) الّتي تشير إلى قول الله، عزّ وجلّ: {كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ} (آل عمران: ١٨٥)، ورواية (نفرٌ من الجنّ) الّتي تشير إلى قول الله: {وَإِذْ صَرَفْنَا إِلَيْكَ نَفَرًا مِّنَ الْجِنِّ يَسْتَمِعُونَ الْقُرْآنَ} (الأحقاف: ٢٩)، وغيرها من العناوين الّتي تشير إلى أيديلوجيا العتوم الدّينيّة.

حديث الجنود؛ عتبة العنوان والملخّص:

من النّظرة الأولى إلى عنوان النّصّ يُخيَّل أنّ فيه سياقَ ذَمٍّ لعددٍ من الأشخاص أو الجنود؛ فجملة (حديث الجنود) وردت في القرآن عند قوله تعالى: {هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْجُنُودِ (١٧) فِرْعَوْنَ وَثَمُودَ} (البروج: ١٧-١٨)، وهي في سياق إخبار الله تعالى لرسوله محمّدٍ، صلّى الله عليه وسلّم، عن الجنود الّذين كذّبوا رسلهم، وقد بيّن له أنّهم جنود فرعون وثمود، فجاءت كلمة (فرعون) مجرورةً لكونها بدلًا من الجنود (القرطبيّ، ١٩٦٤: ١٩/٢٩٧)، والعتوم يقصد في هذه الرّواية جنود القوّات الأمنيّة لدى النّظام الأردنيّ الّذين وقفوا ضدّ الطّلبة، كما سيأتي.

ويشكّل العنوان المكوّن من كلمتين مِساحاتٍ دلاليّةً ونفسيّةً واسعةً؛ فكلمة (حديث) تشير إلى أنّ ثَمّ ساردًا أو راويًا يريد أن يقصّ علينا نبأ قومٍ، وبهذا، فإنّ هذه الكلمة تترابط بصورةٍ مباشرةٍ مع مكونات السّرد كلّها، ونسبة الكلمة الأولى (حديث) إلى الكلمة الثّانية (الجنود) تشير إلى أنّ الحديث/ السّرد سيكون محصورًا في الجنود، وهذا التّعريف بالحديث يطرح أسئلةً أكثر ممّا يجيب، أيّ جنودٍ يقصد هذا القاصّ أو السّارد، وما حديثه؟ وهذا كلّه يخلّف رغبةً لاواعيةً في المتلقّي تحثّه على طلب المزيد.

والعتوم في نصّه لا يقصّ حديث الجنود حقيقةً إلّا في آخره، ولا يشير إليهم في أوّلها وآخرها إلّا على هيئة لمحاتٍ وإشاراتٍ، وانصبّ تركيزه بدلًا من ذلك على الحديث عن الطّلبة الّذي كان لهم الدّور الأكبر في زحزحة هؤلاء الجنود تجاههم، وتركيز العتوم هذا لا يعني أنّه أخطأ القصد أو السّبيل؛ فهو يريد الحديث عن نزعاتٍ نفسيّةٍ وأيديولوجيّةٍ تولّدت لدى الشّباب أدّت إلى تحرّكات الجنود المقصودين، فكأنّ العنوان نتيجةٌ لكلّ ما جاء في الرّواية، وهو بذلك يجعل المتلقّي راغبًا في المزيد حتّى يصل أخيرًا إلى حديث الجنود. ومن الممكن أيضًا القول إنّ رئيس الجامعة واحدٌ من الجنود، ولا ينحصر المعنى حينها على الدّلالة الحقيقيّة للجنود، بل تتجاوز ذلك إلى أن يصبح كلّ من تبع الحكومة أو النّظام الأردنيّ جنديًّا، ومع ذلك، تبقى المركزيّة في الحديث أو السّرد للطّلبة قبل رئيس الجامعة أو غيره.

يسجّل النّصّ حدثًا تاريخيًّا مهمًّا في تاريخ الجامعات عُرف بـ(أحداث جامعة اليرموك ١٩٨٦)، وهو في الأصل مذكّرات كتبها زعيم تلك الأحداث من الطّلبة "ورد شاهر"، وهو اسمٌ مستعارٌ، غيّره "ورد" خوفًا من ماضيه الثّقيل (العتوم، ٢٠١٤: ٧). ويبدأ النّصّ بعرض ملامح سريعةٍ من حياة "ورد" الفتى الّذي يعيش في نابلس، وانتقل إلى جامعة اليرموك لدراسة الهندسة، ثمّ يعرض جزءًا من حياته الجامعيّة، وما يلقاه فيها، وبعدها يبدأ بعرض بدايات الصّراع بين "ورد" الّذي يتزعّم الإخوان في الجامعة، ورئيس الجامعة آنذاك الّذي يحاول تحييد دور الطّلبة، وتبلغ ذروة الصّراع حين يقرّر رئيس الجامعة زيادة عددٍ من السّاعات للتّدريب، تبلغ ستّ ساعاتٍ، ورسوم السّاعة عشرة دنانير للقدامى، وخمس عشرة للطّلبة الجدد، وقد ثار الطّلبة على هذا القرار، ولكنّ رئيس الجامعة لم يصغِ إليهم، وقد أصبح الشّيوعيّون يتّهمون الإخوان بكونهم عاجزين عن مساعدة

الطّلبة؛ لأنّهم المتزعّمون للجمعيّات الطّلّابيّة، والجامعة تزيد من تضييق الخناق على الإخوان أكثر فأكثر، وبعدها قرّر الإخوان – بمساندة الشّيوعيّين– إجراء مؤتمرٍ يشرحون فيه للطّلبة رفض الجامعة الإصغاء إليهم، وعلى إثر هذا الاجتماع، وصلت إلى مسامع الإخوان والشّيوعيّين إشاعاتٌ تفيد بإصدار رئيس الجامعة قراراتٍ بفصل عددٍ من الطّلبة، ليقرّر الطّلبة بعدها الثّورة على رئيس الجامعة، بصورةٍ سلميّةٍ، ليُفاجأوا بتجييش القوّات الأمنيّة ضدّهم واستنفارهم الكامل أمامهم، وبدأت سلسلةٌ من الملاحقات تطال الطّلبة عند خروجهم من الجامعة، فقرّروا الاعتصام داخلها، وفي تلك الأثناء جاء مدير الأمن العامّ إلى إربد واجتمع بعددٍ من رجالاتها الأمنيّين وحضر الاجتماع رئيس الجامعة، وقد تمخّض عن هذا القرار "فضّ اعتصام الطّلبة بإصاباتٍ محدودةٍ" وقد جرى الحديث مع الطّلبة قبل ذلك، ولكنّهم رفضوا أن يذعنوا؛ لكونهم غير متوقّعين للأحداث القابلة، ففضّت القوّات الأمنيّة اعتصامهم باستخدام القوّة المفرطة، فأدّى ذلك إلى موت عددٍ من الطّلبة، وإعاقة آخرين، كما أنّه جرى اعتقال عشراتٍ من الطّلبة المشاركين في الاعتصام، وكان مشهدًا دمويًّا مؤلمًا في تاريخ جامعة اليرموك، واستطاعت الأجهزة الأمنيّة إلقاء القبض على "ورد"، وبعد تعذيبه أثناء التّحقيق معه، اعترف بكلّ شيءٍ، وطلب الملك حسين أن يستمع إلى اعترافه، فالتقى به، ثمّ غادر "ورد" الأردنّ، وأكمل دراساته العليا حتّى أصبح أحد أكثر المهندسين المطلوبين على مستوى العالم.

النّصّ بين التّسجيل والتّخييل:

تضمّن النّصّ في موضوعه تسجيلًا لأحداث جامعة اليرموك عام ١٩٨٦م، وتحدّث عن الثّورة الطّلّابيّة أمام بعض القرارات الإداريّة الّتي أقرّها رئيس الجامعة آنَذاك، وذكر الممهّدات لهذه الأحداث، وعرض جزءًا من حياة "ورد" بطلِ هذه الأحداث الّذي وقف أمام الجامعة وقرارتها، حتّى انتهى به المطاف بالالتقاء مع الملك حسين.

وبين هذه الأحداث الواقعيّة الجافّة، يُخرج لنا العتوم نصًّا يتداخل فيه الخيال في الواقع، بما يدعم النّصّ، ويزيد من إثارة القارئ واهتمامه به، "فإذا كانت وظيفة التّسجيل هي الوصف، فإنّ وظيفة التّخييل هي التّأثير" (الجاد الله، ومسعد، ٢٠١٨) ، وهذه المهمّة الّتي يحملها التّخييل على عاتقه (التّأثير)، تُشير إلى أنّ المتخيّل رافقَ الإنسان في حياته، من بعد إدراكه إلى أنّ وراء الواقع المُعاش واقعًا آخر، أكثر جمالًا (الدّرّاج، ٢٠١٤: ١٨)، وهذا ما دفع بعض الفلاسفة كأمثال أفلاطون إلى بناء مدينته الفاضلة، أو الرّوائيّ توماس مور إلى تشييد يوتوبيا خاصّةٍ به، فمهمّة التّأثير هي لفت انتباه الإنسان إلى ذلك الواقع الأجمل.

ملامح التّسجيل:

يحتوى النّصّ على عددٍ من الاعترافات والشّهادات ما يكفي إلى إصدار حكمٍ بأنّه تسجيلٌ لحدث جامعة اليرموك، والمذكّرات الّتي اطّلع عليها العتوم قبل تأليف النّصّ تشير إلى أنّه كاتب سيرةٍ، أو بصورةٍ أدقّ، مؤرّخٌ لحدثٍ مهمٍّ، ولا فرق كبيرٌ بينهما؛ فمشكلات "كاتب السّيرة هي ببساطةٍ تلك الّتي تواجه المؤرّخ؛ إذ عليه أن يستقرئ الوثائق والخطابات وأقوال شهود العيان، والذّكريات، وما كتبه الكاتب عن نفسه" (وارن، ورويليك، ١٩٩٢: ١٠٤)، وتتجلّى مظاهر التّسجيليّة في النّصّ في:

أ. الغلاف:

عند النّظر إلى عتبة صورة الغلاف، يُلحظ وجود ساحة جامعة اليرموك وفيها عددٌ من الطّلبة مجتمعون معًا، تقابلهم كتائب من القوّات الأمنيّة في لباسها وسلاحها ومدرّعاتها، وفوق الطّلبة مكتوبٌ عددٌ من الشّعارات، منها: "يا عمّال العالم صلّوا ع النّبي" و"يا يرموكي هييجي هييجي حقّ الطّالب لازم ييجي" و"وحّد صفّك وحّد صفّك بالعالي سمّعني كفّك"، وهي تعكس صدى الطّلبة المتعطّش إلى الثّورة ضدّ الظّلم، وهذه الصّورة –بما فيها من شعاراتٍ حقيقيّةٍ وواقعيّةٍ– هي إشارةٌ واضحةٌ وصريحةٌ إلى تلك الأحداث.

ب. الاعترافات:

يتصدّر النّصّ اعترافان؛ الأوّل لبطل هذه الأحداث "ورد شاهر"، يُقرّ في اعترافه بخوفه من تجربة تسجيل الرّواية لتلك الأحداث، ولولا صديقه "سراج" الّذي حثّه على المضيّ قدمًا وتسليم المذكّرات للعتوم لما سلّمه إيّاها أبدًا (العتوم، ٢٠١٤: ٧)، والثّاني للعتوم نفسه، يقرّ في اعترافه بفرحه باستلام المذكّرات من "ورد"، وبأنّه كان يمنّي نفسه بعملٍ روائيٍّ جديرٍ، وبالصّعوبات الّتي واجهها بسبب قدم الأوراق، وامّحاء بعض الكلمات والجمل الّتي اضطُرّ فيها إلى تعبئة الفراغ بنفسه، وبأنّه حاول أن يعيش حياة "ورد" ومكانه، ويشعر بما يشعر به إلى درجة التّماهي من أجل إقناع القارئ بنظرة "ورد" إلى تلك الأحداث (العتوم، ٢٠١٤: ٩–١٠).

ت. الشّهادات:

يعرضُ العتوم عددًا من الشّهادات الحيّة لأناسٍ يتحدّثون عن تلك الأحداث؛ فطالبٌ من الطّلبة المشاركين في الاعتصام يتحدّث عن كيفيّة اختبائه في سكنٍ للطّالبات، وعن خوفه –وخوف من معه– من اقتحام قوّات البادية ذلك السّكن، ما ألجأهم إلى استخدام عددٍ من الحيل الدّفاعيّة: "أوقفنا مصعد السّكن، وأتينا بكلّ ما في مطابخ الطّالبات وغرفهنّ من أنواع الزّيوت والمطهّرات، والشّامبو وقمنا بإسالته على الأرض لكي تنزلق الأرض من تحت أقدامهم إذا حاولوا الوصول إلينا، وسكبنا حبّ العدس والأرزّ على الدّرج لكي لا يتمكّنوا من الصّعود بسهولةٍ" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٣٢)، وينتهي بهم الأمر إلى انتصار الخوف عليهم، فقرّروا تسليم أنفسهم بعد تلك الإجراءات الاحترازيّة جميعًا: "وبعد مشاوراتٍ قرّرنا أهون الشّرّين؛ نزلنا إلى ساحة السّكن، وسلّمنا أنفسنا، وقامت الشّرطة بنقلنا بباصات الأمن إلى مركز شرطة (الحصن)، ووعدونا في الطّريق ألّا يأخذوا أيّ اسمٍ واحدٍ منّا، وفي المركز أخذوا أسماءنا جميعًا وحقّقوا معنا..." (العتوم، ٢٠١٤: ٤٣٢).

وتحمل هذه الشّهادة أنساقًا لغويّةً وظيفيّةً تؤدّي الغرض الّذي لأجله نشأت، وكلّ نسقٍ لغويّ يؤدّي معنًى واضحًا: "نزلنا إلى ساحة السّكن"، "وقامت الشّرطة بنقلنا بباصات الأمن إلى مركز الشّرطة"، ويبتعد كلّ نسقٍ من هذين الاثنين عن الإطالة، وهذه شهادةٌ واحدةٌ تتحدّث عن تلك الأحداث من سبع شهاداتٍ يعرضها العتوم مذيّلةً بأسماء أصحابها المتحدّثين، ويُلحَظ فيها التّسجيل واللّغة الوظيفيّة؛ لكونها تسجيلًا للواقع كما هو، بغير زيادةٍ ولا نقصانٍ، وهي تطبيقٌ عمليٌّ لقول لوكاتش، أحد المبشّرين بالرّواية التّسجيليّة باعتبارها تزيد ارتباط المرء بثقافته ومجتمعه (لدزر، ٢٠٠٨): "إنّ الفنّ يُراد منه أن يمارس وظيفة الذّاكرة في النّقل" (لوكاتش، د.ت: ٣٣٩).

ث. التّأريخ:

يُلحظ في النّصّ ملمح التّأريخ الدّقيق للأحداث؛ فيُذكر تاريخ اليوم والشّهر والسّنة بدقّةٍ، وكأنّه يُعاد تسجيل النّصّ حتّى يشعر المتلقّي بتناسق زمن القصّة مع القصّ، حتّى لو لم يكن للتّأريخ كبير أهمّيّةٍ: "هبط رمضان في هذا العام المشهود يوم الجمعة ٩/٥/١٩٨٦، وهو العام الّذي ظلّ في ذاكرة الكثيرين من أبناء هذا الوطن بتداعياته" (العتوم، ٢٠١٤: ٢٦٣) ، وقد يستخدمه العتوم مع عرض الأحداث المفصليّة في تاريخ تلك الأحداث: "صباح الجمعة ١٦/٥/١٩٨٦ نُشر بيان وزارة الدّاخليّة في الصّحف المحلّيّة، وانبرى عددٌ من الأقلام ليحيّي البيان وصمود الجيش" وقد حمّل بيان وزارة الدّاخليّة الطّلبة مسؤوليّة تلك الأحداث، وأظهرهم بمظهر الفئة الضّالّة الّتي تريد العبث بأمن الأردنّ. وقد يأتي مع التّاريخ عرضُ خطابٍ أو جزءٍ منه: "صباح الأحد ١٨/٥/١٩٨٦ أصدر الملك عفوًا عن ال–موقوفين. وقال: إنّه يشعر بالأسى أن تقوم هذه الفئة المغرّر بها بالتّخريب بهذا الشّكل، ومع ذلك فإنّهم يبقون أبنائي" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٠٨).[1]

ملامح التّخييل:

تظهر الحاجة إلى التّخييل عند النّاس لأسبابٍ مختلفةٍ تعود إلى رغباته ونزعاته النّفسيّة، وقد شُغف الإنسان بفكرة المثاليّة، والمدينة الفاضلة الّتي اخترعها أفلاطون في عقله، ولمّا جاءت الرّواية حاولت أن تنأى بنفسها عن الواقع القبيح، باختراع متخيّلٍ في ثناياها يتيح للمتلقّي الاستراحة فيه من تعب الواقع وكَدّه؛ "فالمُتَخيَّل يفصل مدينته فصلًا كاملًا عن التّاريخ الإنسانيّ، ويشدّها إلى تاريخٍ خاصٍّ بها، منقطعٍ عن تاريخ كاتبها، بينهما تبقى الرّواية الّتي تنتقض الواقع مشدودةً إلى التّاريخ الإنسانيّ؛ تؤوّله وترفضه وتتمنّى تغييره" (الدّرّاج، ٢٠١٤: ٢٥)، ويظهر ملامح التّخييل في النّصّ في:

أ. الغلاف:

كما يعرض الغلاف –في صورته– شيئًا من التّسجيليّة، فإنّه يعرض شيئًا آخر من التّخييل؛ فقد وضع العتوم على غلاف النّصّ كلمة (رواية **NOVEL**)، ولم يضع (رواية تسجيليّة)، وهذا إقرارٌ منه بأنّ النّصّ يحمل في طيّاته جزءًا من التّخييل المرافق للتّسجيل.

ب. الخاطرة:

يُلحظ في النّصّ أنّ العتوم تماهى مع شخصيّاته باستخدام فنّ الخاطرة الّتي تعبّر عمّا يجول في خاطر الشّخصيّة بأسلوبٍ أدبيٍّ رائقٍ مع انفعالٍ وجدانيٍّ، وتدفّق وليد اللّحظة، ومن أمثلة ذلك، تماهي العتوم مع "وصفي" الّذي غيّبته زنازين النّظام الأردنيّ عن الحياة: "منذ أربعين يومًا لم أرَ الشّمسَ، ظلّ اللّيل يلتصق بوجه ملابسي من الدّاخل رفيقًا لا يمكن التّخلّص منه، تعوّدت عيناي على العتَمة، تعطّلتا، في حين استيقظت كلّ الحواسّ الأخرى؛ يداي

[1] هناك ملامح أخرى للتسجيل في الرواية تكون عادة مرتبطة بالمكان وأبعاده والمنولوج كذلك (هل لمس القارئ هذا التسجيل خاصة في أقبية التحقيق مع ورد! اعترف ورد سريعًا من اليوم الثّالث، ولم يكن في الرّواية ما يشير إلى أخذٍ وردّ بينه وبين المحقّقين

تلمّستا الجدران، ومكان قضاء الحاجة...اللّيل ليس عتَمةً فحسب، إنّه حركة الذّبذبات؛ في سكون الأمسيّات الشّتويّة الطّويلة، يأوي المساجين إلى النّوم، وحدي أبقى مستيقظًا..." (العتوم، ٢٠١٤: ٩١-٩٢).

ومن هذا التّماهي يلج العتوم إلى شخصيّة "وصفي" الأسير إلى درجة استجلاب واقعه المُعاش آنَذاك، وفي النّهاية، يتخيّل شعورَ "وصفي" تجاه هذا اللّيل، وتلك الأمسيّات الباردة الطّويلة.

وجاءت الخاطرة متّفقةً في نصّ العتوم مع الخصائص الّتي عدّدها النّقّاد لهذا النّوع الأدبيّ؛ فهي عارضةٌ وليدة اللّحظة، وتأتي مع انفعالٍ عاطفيٍّ، ولا تحتاج إلى أسانيد وحججٍ منطقيّةٍ، كما أنّها لا ترد طويلةً (إسماعيل، :١٦٨).

ت. المونولوج:

يستخدم العتوم في نصّه المونولوج -أو الحوار الدّاخليّ- باعتباره: "الخطاب غير المسموع، وغير المنطوق الّذي تعبّر به شخصيّةٌ مّا عن أفكارها الحميمة القريبة من اللّاوعي" (زيتوني، ٢٠٠٢: ١٦٣)، إلى درجة محادثة الآخر من دون صوتٍ، ومن هذا استخدامه خطاب "ورد" الّذي وجّهه إلى "نائل"، لكنّه بقي مخزونًا في صدر "ورد"، وأطلعنا عليه العتوم: "يا نائل، اتبعني؛ فأنا قبسك المُلهم في أعلى الجبل، ستجد عندي النّار والنّور، اتبعي فإنّ الضّباع في أسفل الجبل تهمّ بأن تُفقدنا السّبيل بجُعارها الآثم. اتبعني فقُدسيّة الرّسالة تُحتّم عليّ أن أكشف الدُّجّنات من كلّ الجهات" (العتوم، ٢٠١٤: ١٨٥).

ث. المنامات:

لم تكن المنامات ظاهرةً في (حديث الجنود)، إنّما استخدمها العتوم مرّةً واحدةً عند الحديث عن "ورد" المطارَد، الّذي نام في أحد البراميل ليكتشف بعدها أنّ هذا البرميل يطلّ على مبنى الاستخبارات العسكريّة: "بلغ بي التّعب مبلغًا كبيرًا، غفوتُ قليلًا فحلمتُ في هذه الإغفاءة أنّ العمّال جاؤوا في الصّباح، وظنّوا أنّني ماء، فألقوني في دائرة الأسمنت وخلطوني معها، فتكسّرت عظامي كأعوادٍ من القشّ، وذاب شعري في كتلته المائعة، وانصهر لحمي مع باقي الموادّ ثمّ صبّوني في البناء، فصرتُ حجرًا من حجارة هذا المبنى! أفقتُ مذعورًا... ثمّ غفوتُ مرّةً أخرى فصرتُ أرى النّاس يمرّون على المبنى، وفيه الحجر الّذي صرتُه فيشيرون بأيديهم إليّ" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٤٦-٤٤٧).

ويُلحظ من هذه المنامة أنّ العتوم تجاوز مرحلة المونولج الدّاخليّ والخاطرة إلى فنّ المنامة ليعكس تعب "ورد" الشّديد من المطاردة، وسبب هذا التّخييل يعود إلى كون العتوم غير مكتفٍ بتفاصيل القصّة، ويريد أن يتجاوزها إلى ما هو أبعد، لا لقلّة التّفاصيل والأحداث، بل لرغبته في التّأثير في المتلقّي لدرجةٍ تجعله يتماهى مع "ورد" وأحلامه، وبذلك يرسخ الأثر.

وبينَ ملمحي التّسجيل والتّخييل برز عددٌ من التّداخلات الأجناسيّة الّتي كان لها الحضور في بناء النّصّ، وهي:

١. اللّغة الشّعريّة:

واجه هذا المصطلح عددًا من العراقيل والعقبات، بدايةً عند العرب قديمًا؛ فالفارابي يرى أنّ توسيع العبارة وتحسينها يجعلها تنتقل إلى الشّعريّة، بينما يرى القرطاجنيّ أنّ الشّعريّة هي نظم أيّ لفظٍ كيفما اتّفق نظمُه، أمّا معالجات المصطلح الحديث فمنها ما يرى في الشّعريّة (علم الأدب)، لا (علم الشّعر)، ومن أبرز أنصار هذا الرّأي النّاقد جابر عصفور، وهناك من ترجم المصطلح **Poetics** إلى الشّاعريّة، وهناك من ترجمه إلى الإنشائيّة، وآخرون مثل حسين الواد عرّب المصطلح إلى بويتيك، وغير ذلك كثيرٌ من الآراء جميعًا تحوم حول المصطلح، ولا تتّفق عليه (ناظم، ١٩٩٤: ١١-١٩). وما تُعنى به الدّراسة من هذا كلّه استظهار اللّغة الشّعريّة في الرّواية بكونها -كما عرّفها جاكبسون **Jakobson**- "وظيفةٌ لغويّة تجعل للنّصّ أثرًا أدبيًّا" (زيتوني، ٢٠٠٢: ١١٥). وملاحظة الشّعريّة في (حديث الجنود) كان سهلًا؛ لأنّ العتوم شاعرٌ مبرّزٌ، طُبِع له خمسة دواوينَ شعريّةٍ، اشتملت على الشّعر العموديّ بصورته الجزلة، وعلى عددٍ قليلٍ من قصائد التّفعيلة، ويُلحَظ اهتمام العتوم بالتُّراث الأدبيّ، واستحضاره له، كما سيأتي، وكونُه شاعرًا ومهتمًّا بالتّراث الأدبيّ كان له أكبر الأثر في لغة نصّه، وهذه اللّغة الشّعريّة ظهرت في صورتين:

أ. الشّعر الموزون:

يظهر عددٌ من الأبيات الشّعريّة الموزونة الّتي كانت من بِنية النّصّ نفسه، ويؤدّي كلّ بيتٍ دوره ومهمّته المحدّدة؛ فمنها استعانة العتوم ببيتٍ من قصيدةٍ ليكون أحد أعمدة الاتّفاق السّتّة الّذي حدث بين "ورد" ونائل في عقل "ورد" فحسب: "سادسًا:

مَشَيْناها خُطًى كُتِبَتْ عَلَينا وَمَن كُتِبَتْ عليهِ خُطًى مشاها [٢]

هذا الاتّفاق تمّ من دون أن يدور حديثٌ بيني وبين (نائل)، تمّ في عقلي فقط" (العتوم، ٢٠١٤: ٥٢).

واستعانة العتوم بهذا البيت كانت ضمن مونولوج مُتَخيَّلٍ أقامه في عقل "ورد"، ولم يكن البيت زخرفةً لُغويّةً، أو تنميقًا للنّصّ، بل أدّى دوره المتمثّل في كونه عمودًا من أعمدة الاتّفاق المُتخيَّل السّتّ.

عَلى اليَرْموكِ أَقْسَمْنا اليَمينا بِأَنْ نَبْقى لَه الحِصْنَ الأَمينا

وَعاهَدْناهُ أَنْ نَرْعاهُ نَهْرًا يُجَدِّدُ خالِدَ الإيمانِ فينا [٣]

وكان نشيدًا حماسيًّا، ظلّت أصداؤه تعشّش فينا في أرواحنا زمنًا طويلًا" (العتوم، ٢٠١٤: ٨٧).

وفي مؤتمرٍ عقده الإخوان بالشّراكة مع بقيّة الأحزاب السّياسيّة بغير استئذان إدارة الجامعة، يقرأ أحد طلبة الإخوان "صالح" شعرًا ليثير

دَعْوَةُ الحَقِّ نادَتْ بَنيها فَاسْتَجابوا لِصَوْتِ النِّداءْ

طَهِّرُوا أَرْضَكمْ طَهِّرُوها خَضِّبُوا رَمْلَها بِالدِّماءْ" [٤]

(العتوم، ٢٠١٤: ٢١٨)

وفي هذين المثالين، "على اليرموك" و"دعوة الحقّ" يؤدّي الشّعر مهمّةً تأثيريّةً في حشودٍ كبيرةٍ، وفي مواضعَ أخرى، يؤدّي الشّعر :

فَاصْبِرْ عَلى كَيْدِ الحَسو م دِ فَإِنَّ صَبْرَكَ قاتِلُهْ

فيردّ: الصّبر حيلةُ العاجز. فأردف:

وَالنَارُ تَأْكُلُ بَعْضَها إِنْ لَمْ تَجِدْ ما تَأْكُلُهْ"

(العتوم، ٢٠١٤: ١٤٨)، ويُقصد بالحسود بقيّة الأحزاب الطّلّابيّة، الّتي كانت تنتهز الفرصة لتنال من الإخوان الّذين يتزعّمهم "ورد" وهم عاجزون عن إقامة الأنشطة بسبب قرارات الجامعة ضدَّهم وسياساتها الممنهجة في تضييق الخناق عليهم.

"مَنْ لانَ للخَطْبِ الشَّديـ م ـدِ تَوَقَّعَ الخَطْبَ الأَشَدّا"

ويتداخل الشّعر مرّةً ثانيةً ليكون من لُحمة النّصّ، وسببًا في تطوّر الأحداث، وذلك عندما أنشد أحد شخصيّات الرّواية "كريم" النّشيد الّذي يحفظه الطّلبة جميعهم: "يصعد (كريم العجلوني) شاعر المظاهرات بلا منازعٍ، يُمسك بالسّمّاعة اليدويّة، ويهتف بالنّشيد الّذي يحفظه كلّ الطّلّاب عن ظهر قلبٍ، ويردّدون من ورائه كشلّالٍ هادرٍ، قادمٍ من جبلٍ شاهقٍ:

عَلى اليَرْموكِ أَقْسَمْنا اليَمينا بِأَنْ نَبْقى لَه الحِصْنَ الأَمينا

وَعاهَدْناهُ أَنْ نَرْعاهُ نَهْرًا يُجَدِّدُ خالِدَ الإيمانِ فينا [٣]

الشّجن في نفوس الطّلبة، ويزيد من تَوقهم للانتصار على الظّلم الواقع عليهم: "وصدح (صالح جرادات) ذو الصّوت الشّجيّ بأنشودةٍ نزلت بردًا وسلامًا على القلوب، وزادت الجموع التفافًا حولَ قضاياها:

دَعْوَةُ الحَقِّ نادَتْ بَنيها فَاسْتَجابوا لِصَوْتِ النِّداءْ

طَهِّرُوا أَرْضَكمْ طَهِّرُوها خَضِّبُوا رَمْلَها بِالدِّماءْ" [٤]

مهمّةً تأثيريّةً في فردٍ واحدٍ؛ ففي حوارٍ بين "ورد" و"نائل" قال "ورد":

"مَن عمل لم يأمن من أن يكثر حاسدوه ويقلّ حامدوه

وفي هذين المثالين، "على اليرموك" و"دعوة الحقّ" يؤدّي الشّعر مهمّةً تأثيريّةً في حشودٍ كبيرةٍ، وفي مواضعَ أخرى، يؤدّي الشّعر :

فَاصْبِرْ عَلى كَيْدِ الحَسو م دِ فَإِنَّ صَبْرَكَ قاتِلُهْ

فيردّ: الصّبر حيلةُ العاجز. فأردف:

وَالنَارُ تَأْكُلُ بَعْضَها إِنْ لَمْ تَجِدْ ما تَأْكُلُهْ"

(العتوم، ٢٠١٤: ١٤٨)، ويُقصد بالحسود بقيّة الأحزاب الطّلّابيّة، الّتي كانت تنتهز الفرصة لتنال من الإخوان الّذين يتزعّمهم "ورد" وهم عاجزون عن إقامة الأنشطة بسبب قرارات الجامعة ضدَّهم وسياساتها الممنهجة في تضييق الخناق عليهم.

"مَنْ لانَ للخَطْبِ الشَّديـ م ـدِ تَوَقَّعَ الخَطْبَ الأَشَدّا"

وفي مشهدٍ آخر، يدخل الشّعر جزءًا من حوارٍ بين أقطاب الإخوان الطّلّابيّة، وهم يناقشون قراراتِ الجامعة التّعسّفيّة بحقّ الطّلبة، فقالَ أحد الحاضرين محاولًا التّأثير في الباقين لينتصر للطّلبة وحقوقهم بالقوّة:

[٢] تخريج البيت من ديوان الشاعر أحمد بن فارس، هذا تناص أدبي شعري يأتي في أطر حجاجية تبين المواقف والتصورات.

[٣] ملاحظة عامة: توثيق الأبيات من مصدرها .

[٤] تخريج البيت من الشاعر عبد الباسط البنا.

(العتوم، ٢٠١٤: ٢٤٩)

ولم يقتصرْ دور الشّعر على عمليّات التّفاوض فحسب، بل كان له دورٌ في الملاطفات الّتي تحدث بين الطّلبة، وهذا يعكس ثقافة هؤلاء الطّلبة الّذين ينتصرون لحقوقهم، ويُظهرهم بصورةٍ واعيةٍ لما يريدونه، وفي هذا الجانب، ما دار بين "ورد" و"فؤاد" أحد الصّدّاحين والمنشدين في المظاهرات: "أتذكّر اسمَه لأنّني بعد أوّل وصلة هُتافٍ له مازحتُه قائلًا:

"يا (فؤادي) لا تَسَلْ أينَ الهَوى كانَ صَرْحًا من خَيالٍ فَهَوى [٥]

فأجابني:

اِسْقِني، وَاشْرَبْ عَلى أَطْلالِه وَارْوِ عنّي، طالَما الدَّمْعُ رَوى

وضحكنا مثل طفلين معًا، وفي الوصلة الثّانية بعد أن نزل احتضنتُه فكادت أضلاعه تتكسّر بين يديّ، ثمّ تركتُه وأنا أنشده:

(فؤادٌ) ما تسلّيها المُدامُ وعُمرٌ مثلُ ما تَهَبُ اللِّئامُ

فأجابَني:

وَدَهْرٌ ناسُه ناسٌ صِغارٌ وَإِنْ كانَتْ لهمْ جُثَثٌ ضِخامُ

وأشار إلى (نائل) وهو ينشد الشّطر الثّاني، وضحكنا مرّةً أخرى" (العتوم، ٢٠١٤: ٣٢٠)، وحضور الشّعر هنا ليس من باب الزّخرفة اللّفظيّة، بل كان لحضوره دلالاتٌ ممتدّةٌ تمثّلت في انعكاس ثقافة الطّلبة الّذي يسعون إلى حقوقهم –كما جرى الذّكر– وأيضًا، يدلّ على محاولة الطّلبة التّرويح عن أنفسهم، والتّفيّؤ بظلال شعر إبراهيم ناجي والمتنبّي، في خضمّ الأحداث الملتهبة؛ فحضور شعريهما شكّل دعمًا نفسيًّا، وتوافقًا فكريًّا.

وظهر الشّعر بصورٍ أخرى كثيرةٍ؛ أغلبها كان للزّخرفة اللّفظيّة الّتي لا تؤدّي دورًا في الأحداث، كوصف العتوم للجامعة الّتي اجتمع فيها كلّ لونٍ من ألوان النّاس بقول المتنبّي: "تجمّعَ فيها كلُّ لِسنٍ وأمّةٍ" (العتوم، ٢٠١٤: ١٩)، أو كوصفه واحدًا من عساكر الجوّ وهو خارجٌ من طائرته بقول المتنبّي: "يَطَأُ الثّرى مترفّقًا في تِيهِه" (العتوم، ٢٠١٤: ٣٢)، وهذه الاقتباسات الشّعريّة جميعًا تشير كلّها إلى العتوم، وإلى كونه شاعرًا روائيًّا، وكأنّه يقحم نفسه في النّصّ، حتّى يخيّل أنّ مصادر ثقافة العتوم الأولى هي الشّعر بصورته الجَزلة متناظرة الأشطر، ويجلّي هذا الأمر مقاله على موقع مدوّنات الجزيرة (هل الرّواية ديوان العرب الجديد؟)، الّذي يتساءل فيه مستاءً: "فمن أينَ تسلّلتِ الرّواية في الغَلَس لتحلّ محلّ الشّعر؟ هل صارت الرّواية اليوم هي الّتي تنطقُ بما كان الشّعر ينطق به من قديمٍ في العهد والزّمن؟ إذا كانتْ روايةً واحدةً تُطبَع اليومَ عشرات الطّبعات وتُقرأ من آلاف النّاس في أنحاء العالَم، في حين لا يكاد يُطبَع ديوانٌ طبعةً ثانية، ولا يُقرأ إلاّ من القليل من النّاس أكثرهم يفعل ذلك من أجل الدّراسة" (العتوم، ٢٠١٧)، وفي موضعٍ آخر يقول: "إنّه زمنُ انقلاب الأذواق، زمن الاستِسهال، زمن اللّجوء إلى الكلمة للتّسلية والمتعة لا إلى الرّقيّ والجَلال" (العتوم، ٢٠١٧)، وهذا يكشف عن شغفٍ حقيقيٍّ في الشّعر، وميلٍ واضحٍ إليه أمام الرّواية، معَ أنّ شهرته بسبب الرّواية لا الشّعر.

ب. التّناصّ والتّضمين:

لم تقتصر لغة العتوم الشّعريّةُ على الشّعر الموزون فحسب، بل تعدّت ذلك إلى أن ضمّن نصّه عددًا من المقاطع الشّعريّة الّتي أصبحت من بنية النّصّ نفسه، وكانت منسجمةً داخل السّرد، تظهر بوضوحٍ وتجلٍّ في ثنايا صفحات النّصّ جلّها؛ فانصهار المعرفة بالشّعر في وجدان العتوم جعل سرده حمّالًا لتراثٍ عربيٍّ كبيرٍ، ومن ذلك، أنّ "وردًا" عندما كان مطاردًا اختبأ في برميلٍ ليستريح فيه، وسرعان ما اكتشف أنّ البرميل بجانب مبنى الاستخبارات، فيسرد قصّته: "وكنتُ حينَها قد هربتُ إلى حتفي، كالمستجير من الرّمضاء بالنّار" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٤٧)، فهذا الشّطر الشّعريّ

[٥] ملاحظة عامة توثيق الأبيات الشعرية. هذه الأبيات غير الموثّقة جرت مجرى شعر الفتوح أو الشّعر الشّعبيّ؛ فقائلها إمّا مجهولٌ فلا يُعرَف عنه أو معلومٌ ولكنّ توثيقها لا يخلو من مشقّةٍ في البحث عن دواوين خاصّةٍ بالإخوان المسلمين، كما في حالة بيت "دعوة الحقّ نادت بنيها"...، وقد وجدتُ أنّه لعبد الباسط غير أنّني لم أعثر على مؤلّفاته في الشّبكة إلّا بحقوقٍ محفوظة، وفي الوقت نفسه، استطعت تخريج بيت إبراهيم ناجي، ولكن لا أظنّ أنّ تخريج الأبيات يؤثّر في قيمة البحث أو المادّة.

موزونٌ على البسيط، لكنّه امتزج في بنية النّصّ السّرديّ حتّى صار منه، ومن ذلك تضمينه البيت الآتي: (الزّوزنيّ، د. ت: ١/١١٧):

المُستَجيرُ بعَمْرٍو عندَ كُربَتِه كالمُستَجيرِ من الرّمضاءِ بالنّارِ

وما يزيد اليقين من أنّ العتوم أراد التّماهي مع الشّعر، باستحضار هذا الشّطر، لا المثل، أمثلته الأخرى الّتي ينثر فيها التّراث العربيّ كقوله: "مرَّ ليلٌ آخرُ، بطيء الكواكب، حيران النّجوم، بُدّل به ليلٌ سواه، ينوء بكلكلٍ، ويتمطّى بصُلبٍ" (العتوم، ٢٠١٤: ٢٧٦)، وفي هذه العبارة القصيرة يتناصّ العتوم مع ثلاثة شعراءَ كبارٍ؛ اثنان منهم من الطّبقة الأولى من الشّعراء الجاهليّين (الجمحيّ د. ت: ١/٥١)؛ وهما: النّابغة الذّبيانيّ، في قوله (الذّبيانيّ، ١٩٩٦: ٢٩):

كِليني لِهَمٍّ –يا أُمَيْمَةَ– ناصِبٍ وَلَيلٍ أُقاسيهِ، بطيءِ الكواكِبِ

وامرؤ القيس (امرؤ القيس، د. ت: ١٨):

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أرخى سُدولَه عَلَيَّ بِأَنْواعِ الهُمومِ ليبْتَلي

فقُلتُ له، لمّا تمطّى بجَوزِه [٦] وَأردفَ أعجازًا، وناءَ بكَلْكَلِ

أَلا أيُّها اللّيلُ الطَّويلُ، أَلا انجلِ بِصُبحٍ، وما الإصباحُ فيكَ بأمثلِ

والأخير، هو شاعرٌ من شعراء الطّبقة الأولى من الإسلاميّين جرير بن عطيّة (الجمحيّ، د. ت: ١/٢٩٧)، الّذي يقول (جرير، ١٩٨٦: ٤٩٢):

أَبُدّلَ اللّيلُ، لا تَسْري كواكِبُه، أَمْ طالَ حَتّى حسبتُ النّجمَ حَيرانا

فجاءت هذه العبارة القصيرة في الرّواية متناصّةً مع ثلاث لياليَ من ليالي الشّعراء الثّلاثة الكبار، وكلّها تشير إلى حبّ العتوم للأدب التّراثيّ، وميله إليه.

ويتجاوز الأمر حدود التّناصّ ليصل إلى تداخل مقطوعاتٍ كاملةٍ من شعر التّفعيلة ينثرها العتوم على هيئة فِقرةٍ، ومن يعرفِ الأوزان ينتبهْ إلى كونِها شعرًا، ومن ذلك: "يا أيُّها الموتُ الّذي ملأ الدّروبَ القاتمةْ؛ خَنَقَ البلابلَ... أيقظَ كلّ حقدٍ... هَيَّأَ السِّكّينْ... غاصَتْ في العيون الحالمةْ. سرق الأماني... أشعل النّيرانَ... داسَ الوردَ... عسكرَ بالحشودِ الظّالمةْ: مهلًا ففيكَ حبيبتي سيقَتْ لليلِك راغمةْ" (العتوم، ٢٠١٤: ٢٧٣)، ولو كانت هذه التّفعيلات تتّفق مع وزن البحر الكامل، إلّا أنّها نُثرت في ثنايا السّرد.

ويتداخل الشّعر في لغة العتوم نفسها، وفي تشبيهاته، ووصفه، وسرده، فكانت كما قال هو في مقاله: "إنّ العربيّة لغةٌ شاعرة، إنّها وُلِدَت مع الشّعر وبه وجدتْ نفسَها وتألّقها" (العتوم، ٢٠١٧)، وأمثلة الشّعريّة في نثره تتجاوز الإحصاء؛ فمنها قولُه: "كانت جامعة اليرموك تموج بالتّيّارات الفكريّة كافّةً، وكانت تغلي كقدرٍ لم تُطفأْ تحتَها النّار من عشرة قرونٍ، كانت تهربُ من نفسها إلى نفسها بالحركة الدّؤوب، لم يكن هناك ما يشبهها إلّا خليّة نحلٍ أصابَ خلود العمل كلَّ أفرادها" (العتوم، ٢٠١٤: ١٨–١٩)، ففي هذا الاقتباس الصّغير، يستطيع المتلقّي أن يتلمّس اللّغة الشّعريّة في قوله كقدرٍ لم تُطفأ...، وخليّة نحلٍ أصاب...، وهذه اللّغة الشّعريّة تؤدّي دورها في إقناع المتلقّي بوصف العتوم لتلك الجامعة، ومن ذلك أيضًا، سردُه على لسان "ورد": "ونحن نُقذَف بالحجارة المغموسة بزيت الشّماتة" (العتوم، ٢٠١٤: ١٥٤)، و"إنّ النّيّة إذا صَفَتْ صلح العمل، وإذا سُقِيَتْ بماء الإخلاص أينعت الثّمرة" (العتوم، ٢٠١٤: ١٥٤)، فهذه الاستعارات كلّها تدلّ على تدفّق الشّعر في لغة العتوم.

لم تكن الشّعريّة عند العتوم مجرّد مظهرٍ في النّصّ، بل تعمّقت حتّى ترسّبت في بنيته، وصارت من نسيجه، فكأنّ السّرد لغةٌ شعريّةٌ، وشعرٌ آخر موزونٌ، وقد شكّلت الشّعريّة باختلاف شكلها نقاط تحوّلٍ في السّرد، وفي التّأثير في الشّخصيّات والأبطال، وعكست جزءًا من ثقافتهم وسَعةِ معرفتهم، وهذا يتناسب مع مفهوم اللّغة الشّعريّة الّذي جرى عرضه قبلًا من حيث كونها تمثّل أنساقًا لُغويّةً "ذات قيمةٍ خاصّةٍ، مستقلّةً عن وظيفة الاتّصال اليوميّ"

[٦] (بجَوزه) رواية الأصمعيّ، وهي (بصُلبه) برواية الشّنقيطيّ، (الشّنقيطيّ، د. ت: ٣٣).

(إسكندر، ٢٠٠٨: ٣٤)، فتصبح هذه اللّغة أسمى من لغة الاتّصال اليوميّ أو الوظيفيّ بسبب استقلاليّة أنساقها وتعشّقها للتّراث والأدب والتّخييل، في بؤر السّرد كلّها، ويؤكّد ياكبسون، أحد أبرز المهتمّين بمفهوم اللّغة الشّعريّة أنّ هذه اللّغة تستطيع أن تتحمّل في أنساقها التّقسيم والمقابلة وغير ذلك من المحسّنات، وتستطيع استعاب الصّور الشّعريّة والتّشبيهات والاستعارات منصهرةً جميعًا في بوتقةٍ واحدةٍ (ياكبسون، ١٩٨٨: ٨).

٢. السّيرة الغيريّة:

لم يكن هناك بُدٌّ من تداخل السّيرة الغيريّة في ثنايا النّصّ؛ فبطل هذه القصّة وساردها هو شخصٌ حقيقيٌّ، كان من المشاركين في الأحداث والمتصدّرين لها؛ فالسّيرة: "بحثٌ عن الحقيقة في حياة إنسانٍ فذٍّ" (النّجّار، ١٩٦٩: ١٤)، والحقيقة في النّصّ تمثّلت في عرضها بلسان "ورد" الّذي احتفظ بمذكّراته ومذكّرات زملائه لتكون شاهدًا لهم، أمام حملة التّزييف الإعلاميّ الّتي قادتها الحكومة ضدّهم –بحسب النّصّ–: "كانت الأوراق الّتي قمتُ بجمعها من الزّملاء عن تجاربهم الشّخصيّة في الأحداث قد تضخّمت بين يديّ، وساورني الخوف من أن أُعتقلَ فجأةً وتذهب كلّ هذه الأوراق سدًى، ففكّرتُ بطريقةٍ لإخفائها بعيدًا عن الأعين. غلّفتُها بغطاءٍ بلاستيكيٍّ قويٍّ، ثمّ أودعتها في صندوقٍ حديديّ وأغلقتُه بإحكامٍ، وحفرتُ حفرةً في الزّاوية الغربيّة لبيت "نعيمة" ودفنتُها هناك. أهلتُ ذرّات التّراب الحمراء عليها وشعرتُ بالطّمأنينة. صار بإمكان التّاريخ ألّا يزوّر!!" (العتوم، ٢٠١٤: ٤١٨).

فمصادر العتوم لسيرته الغيريّة مستمدّةٌ من مذكّراتٍ كتبها عددٌ من أولئك الّذين يسجّل لهم العتوم أحداثهم؛ فالسّيرة في نصّه لا تتعلّق بالأشخاص بقدر ما تتعلّق بمساهمتهم في الأحداث؛ فالمحوريّة للأحداث لا الأشخاص، والنّصّ لم يعرضْ سوى لقطاتٍ مستعجلةٍ من حياة بطله "ورد" وهو خارج الأحداث، كما سيأتي.

ويحتاج كاتب السّيرة الغيريّة إلى عددٍ من المميّزات حتّى ينجح في كتابة السّيرة، أهمّها: الموضوعيّة، وسرعة البديهة، والفهم بإحكامٍ، ولملمة الحقائق ومحاكمتها، وسرد المعلومات المتوافرة مصطبغةً بأسلوبه (عبّاس، ١٩٩٦: ١٠٣)، وفي هذا الجانب، يعترف العتوم بداية الكتاب بقوله: "أفضل شيءٍ استطعتُ فيه أن أغطّي الأحداث بشكلٍ جيّدٍ هو أنّني تقمّصتُ شخصيّة (ورد) بطل الرّواية، وحاولتُ أن أعيش روحه، أو أحلّ في عقله، أعتقد أنّني شعرتُ بذلك جيّدًا" (العتوم، ٢٠١٤: ١٠)، وقد عرض العتوم حياة (ورد) في أربع مراحلَ، هي:

أ. من الطُّفولة إلى الثّانويّة:

يُلحظ في بداية النّصّ أنّ العتوم خصّص فصلًا بعنوان (أنا صاحب الذّكريات) لوصف طفولة "ورد" بصورةٍ إبداعيّةٍ، فمن بين ثلاثة أشخاصٍ يلعبون في الحوش؛ أوّلهم: "صاحب الرّأس المنكوشة" (العتوم، ٢٠١٤: ١١)، وثانيهم: "صاحب الرّجلين المقوّستين" (العتوم، ٢٠١٤: ١١)، وثالثهم: "صاحب القميص المهترئ الّذي كان نصفه الأسفل عاريًا" (العتوم، ٢٠١٤: ١١)، كان "ورد" صاحب القميص المهترئ، ومن بين ثلاثة أشخاصٍ يقعدون في مؤخّرة السّيّارة؛ أوّلهم: "كان يركن ظهره إلى جدار المركبة الأيمن، ويجمع رجليه إلى صدره وهو يطوّح في الهواء بغصن شجرة مشمشٍ تناولها من أحد الصّناديق" (العتوم، ٢٠١٤: ١١)، وثانيهم: "كان يلبس صندلًا بنّيًّا انقطع إبزيمه، واغبرّ لونه فكحت" (العتوم، ٢٠١٤: ١١)، وثالثهم: "كان يلبس طاقيّةً دائريّةً تغوص في رأسه الصّغيرة، ويحمل بيده سيجارةً ينفث من دخانها في وجهي صاحبيه" (العتوم، ٢٠١٤: ١١–١٢)، كان "ورد" صاحب الصّندل البنّيّ.

ويستمرّ العتوم في هذه الطّريقة، واصفًا حياة "ورد" حتّى يصل إلى المرحلة الثّانويّة؛ ففي قاعة امتحان شهادة الثّانويّة، ومن بين أربعة أشخاصٍ؛ أوّلهم: "يبدو قلقًا يحرّك رجليه القارّتين أسفل الدّرج بتوتّرٍ واضحٍ، ويلعب بالقلم بين إصبعين من أصابع يده" (العتوم، ٢٠١٤: ١١)، وثانيهم: "يقرأ الأسئلة وهو يصمت صمتًا عميقًا، وفجأةً يضحك ضحكةً عاليةً، ويقطعها بغتةً"، وثالثهم: "كان منشغلًا عن الإجابة بتصحيح الأخطاء النّحويّة المتكرّرة في الامتحان" (العتوم، ٢٠١٤: ١٣)، ورابعهم: "كان منهمكًا في الإجابة ذاهلًا عمّا يدور حوله حتّى إنّه لم ينتبه إلى ضحكات زميله الهستيريّة" (العتوم، ٢٠١٤: ١٣)، كان "ورد" المنشغل بتصحيح الأخطاء النّحويّة.

ب. من بدايات المرحلة الجامعيّة حتّى تأزّم الأحداث:

يعرض العتوم في هذه المرحلة أجزاءً متفرّقةً من حياة "ورد" الجامعيّة؛ لتعيننا على التّعرّف إلى شخصيّات النّصّ وأبطاله؛ فعند الحديث عن أحد أصدقائه الشّيوعيّين "وصفي" يقول: "طويلٌ، ونحيفٌ، وأسمر، ولكنّه شيوعيٌّ أحمر" (العتوم، ٢٠١٤: ١٧)، ويشير العتوم إلى أنّ "ورد" إخوانيٌّ على لسان صديقه "وصفي"

وهو يقول: "أنتم الإسلاميّين لا تعرفون في الفنّ شيئًا" (العتوم، ٢— ٤: ١٨)، وبعدها يذكر "ورد" أنّ خاله –وهو أحد الأشخاص المؤثّرين في "ورد"– يدرس في هذه الجامعة، ويشير إلى وجوده: "خالي الّذي كان يكبرني بأربعة أعوامٍ كان يدرس معي في هذه الجامعة الّتي استقطبت كلّ مهووسٍ إلى التّغيير والمناهج الحديثة..." (العتوم، ٢٠١٤: ١٩).

ويستمرّ العتوم في عرض أجزاءٍ متفرّقةٍ من حياة "ورد" الجامعيّة الّتي اتّسمت بطابع الفكر والثّقافة، وتبادل السّجالات وتراشقها بينه وبين أصدقائه الشّيوعيّين، ويلفت العتوم بعدها الانتباه إلى حياة "ورد" خارج الجامعة في بيت "نعيمة" الّتي كانت له أمًّا ثانيةً، بعد أمّه، وكانت له نعم السّند والرّفيق في مواجهاته ضدّ قرارات الجامعة، فعاش في طابق بيتها العلويّ مع عددٍ من أصدقائه، ولم يغفُل العتوم عن حياة "ورد" المنزليّة: "سكنّا في روفٍ على سطح بيتٍ من طابقٍ واحدٍ، يقع قريبًا من حيّ (الإسكان)، وكانت الشّقّة لأرملةٍ خمسينيّةٍ من إحدى القرى، مات عنها زوجها قبل حوالي ثلاثين عامًا حين كانت في ريعان الشّباب" (العتوم، ٢٠١٤: ٢٢)، ثمّ يتحدّث العتوم عن زملاء السّكن: "كان في الرّوف ثلاث غرفٍ، وكنّا خمسةً، أنا و(سراج سلهب) نحتلّ واحدةً، و(نعمان حسين) و(وصفي طلب) يحتلّان الثّانية، و(سالم حمدان) يحتلّ الثّالثة... شربنا من نبعٍ واحدٍ هو الغربة، ولكنّنا لم نقرأ على شيخٍ واحدٍ" (العتوم، ٢٠١٤: ٢٣).

ويخرج العتوم عن مسار تسجيل الأحداث قليلًا؛ ليعرض عن "ورد" نفسه بعيدًا عن الجامعة؛ فذكر سبب رغبته في دخول الهندسة، وعرض سريعًا جوانب من حياته في مدينته الأصليّة (نابلس): "درستُ الهندسة لأنّ أبي كان يملك ورشةً صناعيّةً في البلدة القديمة بنابلس، وأرادني أن أطوّرها في المستقبل، فتصبح قادرةً على صنع الأجهزة الكهربائيّة؛ فيتحسّن حالنا؛ كان طموحًا إلى أن يغيّر واقعه إلى ما هو أفضل، مع أنّه يعلم أنّ حياتنا لا يمكن أن تكون أفضل ممّا هي عليه ما دامت مداهمة الصّهاينة لحيّنا لا تتوقف في ليلٍ أو نهارٍ، بيتنا بالذّات كان يفتّش في اليوم الواحد مرّتين أو ثلاثًا، والسّبب أخي؛ كان قد آمن أنّ النّصر لا يكون إلّا بالسّلاح" (العتوم، ٢٠١٤: ٢٣).

وتبدأ محطّات تأزّم الأحداث بعد أن أصدر رئيس الجامعة أوّل قرارٍ لا يصبّ في مصلحة ٤٠٠ طالبٍ: "قرّر الرّئيس في الفصل الأوّل من العام ٨٤/٨٣ الدّراسيّ أن يضع خطّةً دراسيّةً جديدةً، يرفع بموجبها المعدّل التّراكميّ إلى (٧٠) وعلامة النّجاح إلى (٦٥)... أطلق الرّئيس صاروخ القرار على رؤوس الطّلبة المساكين، فسقط في الحال ٤٠٠ قتيلٍ" (العتوم، ٢٠١٤: ٥٥–٥٦)، وبعدها أصدر الرّئيس قرارًا آخر، يتمّ بموجبه "استحداث مساقٍ إجباريٍّ في كلّيّة الهندسة باسم (٤٩٨ تدريب) وتغيير الخطّة الدّراسيّة لطلبة كلّيّة الهندسة، لتضاف ستّ ساعاتٍ إجباريّةٍ على الطّلّاب مع دفع رسومها، السّاعة للطّلبة القدامى بـ(١٠) دنانير، ممّا يعني أنّه سيدفع (٦٠) دينارًا" (العتوم، ٢٠١٤: ٩٧)، وبين خضمّ هذه الأحداث ينسحب البساط من تحت "ورد" ليصبح تحت الحدث نفسه، وتبدأ الأولويّة تتّجه إلى الأحداث لا إلى "ورد"، مع أنّ لـ"ورد" فضلًا كبيرًا في صناعتها.

ت. مرحلة الثّورة على الجامعة:

في هذه المرحلة، يصبح "ورد" موثّقًا لكلّ ما يدور حوله، ويتّكئ النّصّ بأحداثه على نظرته، وما حدث في اجتماعاته، وعلى همساته بينه وبين أصدقائه، ويختفي شخصه على حساب ظهور الحدث؛ فالاهتمام كان للأولى: "اجتمعتُ في الثّامنة صباحًا في الكافتيريا مع القيادة المصغّرة للتّنظيم... ومن ورائنا مجلس قيادةٍ أكبر وأوسع يضمّ حوالي أربعين من الإخوان، الأربعون إخوانيًّا كنتُ قد وزّعتُهم إلى مجموعتين كذلك: عشرين لمجلس الإسناد، والعشرين الباقين لمجلس المواجهة. كان على مجموعة الإسناد أن تراقب المظاهرات" (العتوم، ٢٠١٤: ٢٧٨–٢٧٩)، وصحيحٌ أنّ "ورد" هو الّذي يتحدّث، ولكنّ المركزيّة للحدث نفسه، لا لـ"ورد" حتّى لو كان ضالعًا في صناعة الحدث.

ويعرض العتوم حياة "ورد" خلال هذه الفترة، وإسهاماته كاملةً، حتّى انتهاء ذروتِها، وبعدها يعود إلى الحديث عن "ورد"، وعن اعتقاله: "حاصروا البيت من كلّ النّواحي، وصعد ثلاثون منهم الدّرجات، وخلعوا الباب. لم يكن في البيت سواي" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٢٣)، وعن الظّروف الّتي عاشها في التّحقيق: "هبطت على جسدي وحوشٌ بشريّةٌ. وأصبح حقل تجارب لأدوات التّعذيب. تحمّلتُ ألوانًا من العذاب لا تُطاق" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٢٣)، ثمّ يتحدّث العتوم عن عدم قدرة "ورد" على تحمّل العذاب أكثر من ذلك: "جاءني الضّابط إيّاه رفع رأسي بطرف أصابعه ونظر في عينيّ: "وعدتُك أن أعاملك بلطفٍ، لكنّك اضطررتني إلى هذا. أنا أعرفك لن تصمد

طويلًا، فلماذا لا نختصر المسافة بيننا". أخذتُ نفسًا عميقًا، وقلتُ له وأنا أبكي: "أحضر لي ملابس جديدةً، وهيّئ لي طعامًا ساخنًا وماءً باردًا". ردّ بحرارةٍ: "ستعترف؟!". أجبته: "بكلّ شيءٍ"" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٢٣).

ثمّ يذكر العتوم لقاء "ورد" مع الملك حسين، وقد طلب رئيس الدّيوان إلى "ورد" أن يعترف بكلّ شيءٍ للملك: ""جلالة سيّدنا يريد أن يعرف منك الحقيقة". أجبته بصوتٍ مماثلٍ: "لقد قلتُها كلّها سابقًا". ردّ: "هو أحبّ أن يسمع منك مباشرةً"" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٢٧)، وبعد خروج "ورد" من معتقله، ووشايته بالإخوان علم من صديقه "سراج" أنّ قادة الإخوان يرونه خائنًا، لذلك، يعرض العتوم محطّة خروج "ورد" من الأردنّ هروبًا إلى أمريكا.

ث. بعد انتهاء تسجيل الأحداث:

يعرض العتوم أجزاءً من حياة "ورد" في الماجستير، بعد أن غادر الأردنّ، مع زميله في السّكن "رامز": "فرض (رامز) عليّ قيودًا كثيرةً لكنّها كانت محبّبةً لأنّها تخدم هدفًا واحدًا، وهو الّذي جئتُ أنا من أجله؛ التّفوّق والتّخرّج بأسرع وقتٍ ممكنٍ" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٦٤)، ويستمرّ العتوم في عرضه لحياة "ورد" حتّى يصل إلى نقطة تحوّلٍ في حياته؛ تتمثّل في موت "نعيمة" أمّه الثّانية، فيقرّر "ورد" حضور جنازتها، وتشاء الأقدار أن يلتقي "ورد" بأخي "نعيمة" في الطّائرة، وبعد حوارٍ قصيرٍ يعرف "ورد" أنّ هذا أخوها، ولكنّ "وردًا" لم يعرّف عن نفسه، ولم يذكر لأخيها علاقته بـ"نعيمة"، ويكتم "ورد" غيظه من أخيها؛ لأنّ أخاها لم يزرها خلال عشرين عامًا، ثمّ يبادر أخو "نعيمة"، وهو لا يعلم عن معرفة "ورد" به: ""لديّ مشكلةٌ لا أدري كيف أحلّها". أجبتُه بقرفٍ: "ماذا؟" "لقد بعثت لي السّفارة الأمريكيّة بصورةٍ عن وصيّتها. وصيّةٍ غريبة، تقول إنّها توصي بممتلكات زوجها الرّاحل من الدّروع والميداليّات والأوسمة والصّور لشخصٍ اسمه ورد. لا أدري كيف سأصل إلى هذا الشّخص"..." (العتوم، ٢٠١٤: ٤٦٧).

وفي نهاية النّصّ، يعرض العتوم لقطاتٍ عجلى من حياة "ورد": "فتح العالم كلّ ذراعيه مُرحّبًا بالدّكتور المهندس الّذي سيُضاف إلى قائمة المهندسين المبدعين في العالم. اخترتُ (قطر) من بين عشر دولٍ قالت لي: أهلًا وسهلًا ومرحبًا..." (العتوم، ٢٠١٤: ٤٦٨)، ولا يغفُل العتوم عن الحديث عن ممتلكات زوج "نعيمة" –أحد عساكر الجوّ– الّتي أصبحت بين يدي "ورد" الّذي يعيش حياة البذخ بأبهى صورها: "نظرتُ إلى الأوسمة المتدلّية من البدلة الزّرقاء الّتي طلبتُ من أمهر المصمّمين الفرنسيّين أن يصنع لها (فترينة) خاصّةً كي تبدو البدلة مشرقةً بهيّةً داخلها. ورمقتُ الصّور؛ لقد اشتريتُ مكتبًا مصنوعًا من خشب الأبنوس لتستقرّ بأمانٍ فوقه، واخترتُ لها أطرًا مذهّبةً لكي لا تفقد بريقها مع الزّمن" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٦٩). ويفرغ العتوم من سرد سيرة "ورد" عندما يصل إلى نهاية المطاف؛ حيث استلام الأوراق من "ورد"؛ تلك الأوراق الّتي كان قد خبّأها في بيت "نعيمة": "جاءني هاتفٌ من صديقٍ قديمٍ يدعوني لزيارة الأردنّ، وأقسم عليّ أن أحضر (الأوراق) معي. أيقظني هاتفه المباغت من غفلةٍ طويلةٍ كنتُ فيها غائبًا عن الأحداث؛ الأحداث الّتي كنتُ من أبرز صانعيها... أمعقولٌ أنّ كلّ هذا الإرث سأعطيه لذلك الشّخص" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٦٩–٤٧٠).

يُلحظ من الفِقرات الّتي أوردها العتوم لحياة "ورد" جميعًا أنّها جاءت بضمير المتكلّم، لا الغائب، وهذا مخالفٌ للعادة؛ فالسّيرة الغيريّة تأتي عادةً بضمير الغائب (عبّاس، ١٩٩٦: ١٠٢)، وسبب استخدام العتوم لضمير المتكلّم أنّه آثر سرد الأحداث بلسان صانعها "ورد" حتّى يتسنّى للمتلقّي الاندماج في النّصّ؛ ولأنّ العتوم حاول التّماهي مع شخصيّة "ورد"، وأيضًا، رفضًا منه في تحديد جنس النّصّ الأدبيّ، فلا يكون سيرةً غيريّةً.

فلو تمّ له أن يكون النّصّ سيرةً غيريّةً، فإنّ ذلك يوقعه بمأزقٍ مع عنوان نصّه الّذي يشير بصراحةٍ إلى أنّ الحديث منصبٌّ عن "الجنود"، أو عن الآخر، لا عن الذّات المتمثّلة في "ورد"، ولعلّ رفضه أن يكون نصّه سيرةً غيريّةً جعله يؤطّر عنوانه في حدود الآخر، وهذا المذهب في الرّأي تعزّزه الشّهادات الحيّة الّتي وردت في أواخر النّصّ، منها شهادة عدنان إرشيد الّذي تحدّث عن دخول قوّات الأمن إلى الجامعة وضربهم للطّلبة، فلم تظهر صورة الآخر إلّا بقدر ما سمحت به الذّات المتمثّلة في "ورد" وبقيّة الطّلبة، وكذلك تُظهر صورة الشّاهد عمر محاميد أطرافًا أخرى من "حديث الجنود" حتّى تنتهي صورتهم بقوله "ما هم إلّا كلابٌ بوليسيّةٌ مدرّبةٌ تستميت في إرضاء سادتها" (العتوم، ٢٠١٤: ٤٣٦)، وهذا حكمٌ لا يستطيع السّارد إطلاقه إلّا بجعلنا نتماهى مع "ورد" عبر السّيرة الغيريّة المتعالقة في حبال النّصّ والممتدّة على طوله.

٣. الأغنيّة الشّعبيّة:

امتدّت الأغنيّة الشّعبيّة في ثنايا أحداث النّصّ، وكانت جزءًا منه من بدايته إلى نهايته، وعليها اعتمد "ورد" في تحفيز بقيّة الطّلبة

إلى المشاركة في الثّورة نُصرةً لزملائهم في كلّيّة الهندسة؛ فالأغنيّة الشّعبيّة هي "أغنيّةٌ عاطفيّةٌ شعريّةٌ تتردّد على ألسنة العامّة في المناسبات المختلفة، تحكي مواجعهم ومآسيهم، وترسم أحيانًا مباهجهم، تصدر جماعيّةً أو فرديّةً، ويغنّى بها في الأفراح والمآتم" (شوشة، ومكّي، ٢٠٠٧: ١٨/١)، وهي تشكّل امتدادًا لذلك الإنسان التّوّاق إلى العدالة؛ فالشّعوب تلتقي "وجدانيًّا في القيم الإنسانيّة الثّلاث: الحقّ، الخير، الجمال، رغم ما قد يحول بينها من حدودٍ وفوارق: عرقيّةٍ، دينيّةٍ، وسياسيّةٍ. فلا بدّ من جامعٍ

"يا مَجْلِسَ الجامْعَةْ بَدْنا حُجَّةْ دامْغَةْ

كِيفْ بِتْوافِقْ عَ القَرارْ وبِتْشَعِّلْ في قلبي النّارْ

ها القَرارْ وَصْمِةْ عارْ في جَبينِ الجامْعَةْ"

(العتوم، ٢٠١٤: ٥٨)

وهذه الكلمات الّتي تسعى إلى تحقيق العدالة للطّلبة، بعد أن ارتفعت علامة النّجاح إلى (٦٥)، كلّفت (وصفي) حرّيّته، فحُبس بسببها سبعة عشر شهرًا.

وحضرت الأغنيّة الشّعبيّة وقتَ الثّورة، بل كانت سلاحًا شديد الأهمّيّة؛ فاعتقلت الاستخبارات أوّل ما اعتقلت "كريم العجلوني" الملقّب عند "ورد" وأصدقائه بشاعر المظاهرات، بعد أن لبس رجال الاستخبارات (الدّشاديش) والقبّعات واللّحى المصطنعة، وقبضوا

أَوّلْ ما نِبْدى ونْقولْ وِحْدِتْنا دَومًا على طُولْ

يا بَدْرانْ* مَهما تقولْ **قَرارِ** الفَصْلْ لَيْزولْ

يا بَدْرانْ لازِمْ تِسْمَعْ وْلِحَقّ الطَّلَبْةْ تِخْضَعْ

يا بَدْرانْ لازِمْ تِرْجَعْ وْلِصوتِ الطّلبة رَحْ تِرْكَعْ

على أيديهم بخرزاتٍ يسبّحون بها، وقالوا لأمّه وهم مطرقون في الأرض: "نحن زملاؤه من رجال الدّعوة جئنا نسأل عن كريم" (العتوم، ٢٠١٤: ٣١١)، وألقوا القبض عليه بعد أن أخبرتهم أمّه بمكانه، وهذا كلُّه من أجل إخماد صوت الثّورة الهادر.

وبعد اعتقال "كريم" كانت هناك حاجةٌ إلى إبقاء جذوة الثّورة مشتعلةً فتصدّر لهذا الأمر "فؤاد دعدع" الّذي حمل السّمّاعة وبدأ يُلهب الجماهير التّائقة إلى العدالة: "أمّا صوتُه فقد جعل القلوب تشتعل نارًا، والأطراف تتّقد اهتياجًا:

وهاجت الجماهير على وقع هذه الألفاظ" (العتوم، ٢٠١٤: ٣٢١)، وقد حاولت قوّات الأمن انتزاع هذا السّلاح الّذي حمله الطّلبة في أيديهم –السّمّاعة– فقد نُمي إلى الأجهزة الأمنيّة أنّ السّماعاتِ موجودةٌ في خزائن المصلّين في مسجد الجامعة، فذهب نفرٌ منهم إلى تلك الخزائن وعثروا على ثلاث سمّاعاتٍ، ولكنّ "نائل" صديق "ورد" كان قد احتاط لهذا الأمر: "وفي حمّامات الطّلّاب في الأسقف الكرتونيّة كان قد خبّأ خمسًا من السّمّاعات الّتي أقنع أحد القياديّين الميسورين في الإخوان بشرائها" (العتوم، ٢٠١٤: ٣٥١)، وإدراك قوّات الأمن لخطر السّمّاعات وتأثيرها في الطّلبة يحيل إلى ما نشرته إحدى الصّحف الأمريكيّة من أنّ أمّ كلثوم ومحمّد عبد الوهّاب "سلاحان من أخطر أسلحة ثورة يوليو" (العتوم، ٢٠١٤: ٥٨٨).

وقد وُفّق "ورد" بتدوين الأغاني الشّعبيّة في مذكّراته كما وردت؛ فهي أساسٌ في تنامي الأحداث والصّراع، وهي مع هذا كلّه تعدّ

واحدةً من مصادر التّاريخ؛ فالأغنيّة الشّعبيّة، أو الشّعر الشّعبيّ "هو أحد المصادر الّتي تصوّر بصدقٍ حياة الجماهير الشّعبيّة وآمالها وتطلّعاتها للمستقبل" (سرحان، ١٩٧٥)، كما أنّها التحمت بمؤسّسة النّصّ فصارت جزءًا منه.[٧]

٤. المسرح[٨]:

تختلف المسرحيّة في خصائصها عن بقيّة الأجناس الأدبيّة؛ فالمسرحيّة "ليست أدبًا خالصًا، بل هي فنٌّ مركّبٌ يتكوّن من الفنّ الأدبيّ والإخراج المسرحيّ والأداء التّمثيليّ... والمسرحيّة تعتمد أيضًا على الملابس، والمناظر" (أمين، د. ت: ١٠٥)، وتختلف الأجناس الأدبيّة عن فنّ الكتابة المسرحيّ في أنّ بقيّة الأجناس تُكتَب لتُقرأ، أمّا فنّ الكتابة المسرحيّ –أو الرّواية التّمثيليّة– فهي تُكتب لتُمثّل (أمين، د. ت: ١١٧).

ومع هذا الاختلاف بين الكتابة المسرحيّة وبقيّة الأجناس الأدبيّة، فإنّ التّداخل بينهما ممكنٌ، بل يتعدّى الإمكان ليصبح "علاقةً حميمةً قريبةً"؛ فقد خُطّت الرّوايات الأولى في ظلال الكتابات المسرحيّة، واعتمد الرّوائيّون على طرائق تقسيمٍ تكاد تتّفق مع الجنس المسرحيّ، فيصبح المتلقّي غير عالمٍ بطبيعة الجنس الّذي بين يديه، وإلى أيّ الجنسين ينتمي (قريبع، ٢٠١٠: ٢٨).

وقد تجلّى في النّصّ في حضور أكثرَ من مشهدٍ، أبرزها كان عند اجتماع رئيس الجامعة معَ محافظ إربد، ومدير مخابراتها، ومدير شرطتها، وطاقمٍ من كبار الضّبّاط المدنيّين والعسكريّين، و"صاحب الصّوت الأعلى" (مدير الأمن العامّ)، ومثل هذا الحدث المهمّ والمفصليّ في تاريخ الأحداث، احتاج إلى مشهدٍ فنّيّ لعرضه؛ "فالمشهد –في النّصّ– مخصّصٌ للأحداث المهمّة" (زيتوني، ١٩٩٢: ١٥٤)، ويبدأ المشهد لحظة وصول "صاحب الصّوت الأعلى" إلى محافظة إربد، والاجتماع بالمحافظ في نادي ضبّاط شرطة إربد في الرّابعة مساءً، وبقيّة الأجهزة الأمنيّة، ثمّ يطلب إلى رئيس الجامعة الحضور الفوريّ، ليبدأ بعدها المشهد: "قال صاحب الصّوت الأعلى: "أمن الأردنّ فوق كلّ اعتبارٍ، واستمرار الاضطرابات خطٌّ أحمر، وأعجب أنّك كرئيسٍ للجامعة لم تستطع أن تسيطر على الأمور". ردّ عليه: "الطّلّاب رؤوسهم مغلقةٌ". أجابه: "لدينا مطرقةٌ تكسر أكبر رأسٍ مغلقٍ"... قال رئيس الجامعة: "لا زالت هناك فرصةٌ للتّفاهم؛ أعني أنّني لا زلتُ آمل أن يفكّ الطّلبة إضرابهم مع حلول الظّلام، لا أعتقد أنّ الحكمة تقتضي أن نصعّد الموقف". قال أعلى صوتٍ (ساخرًا): "الحكمة!! أين كانت حكمتُكَ مختبئةً طوال الأيّام السّابقة"... تحرّك الرّئيس من جديد، تزحزحت مؤخّرته من مكانها، وأحسّ بخدرٍ يسري فيها، نقل رجليه من امتدادهما وأرجعهما إلى الوراء واستعدّ ليقول من جديد: "عندي اقتراحٌ آخر" ردّ عليه ذو الصّوت الأعلى: "إذا لم يكن ضمن الضّربة الأمنيّة فاشربه وحدك" أجابه: "ضمنها"" (العتوم، ٢٠١٤: ٣٥٧–٣٧٧)، ويُلحظ في هذا المشهد أنّ العتوم اعتمد على السّرد الّذي تتساوى فيه سرعة الحكاية مع سرعة القراءة؛ لأنّه ينقل كلّ ما في الحوار بلا زيادةٍ أو نقصان (زيتوني، ٢٠٠٢: ١٥٤).

ولم يكن هذا هو المشهد الوحيد المعروض في النّصّ؛ فهناك مشهد "وصفي" وحواره مع المحقّق الّذي سأله:

"هل أنتَ جائعٌ؟

– إنّ تاريخ العالم هو البحث عن طعام

لم أفهم أيّها العبقريّ تريد طعامًا أم لا؟!

– نعم.

إذا أعطيتني خمسة أسماءٍ أخرى، ستأتيك وجبةٌ من أشهى ما مرّ في حياتك

– مقابلٌ زهيدٌ؛ الأسماء لا مقابل لها

وسيرتفع أجرك عند ربّك وعند النّاس، أنت بهذا تخدم دينك

– الدّين حيلةٌ ووسيلةٌ للعيش من خلال خداع النّاس" (العتوم، ٢٠١٤: ٦٧)

وتتّفق خصائص المشهدين السّابقين مع الفروقات الأساسيّة للمسرح والرّواية؛ فأكثر ما يميّز المسرح من الرّواية أنّ سلطة الخطاب ليست للسّارد؛ "فالحوار بين الشّخصيّات المختلفة هو الّذي يتولّى مسؤوليّة عرض الحكاية" (الخشّاب، ١٩٩٣: ٦٢)، ويُلحظ خفوت السّرد في الحوارَين السّابقين في مقابل تحدّث شخصيّات الرّواية،

---

[٧] **هل هذه الشعارات تعد من الغناء الشعبي في ضوء التعريف الذي قدمه الباحث الكريم؟**

- **وهل هناك نصوص شعبية أخرى تشكل ظاهرة اندماج أجناسي في الرواية؟**

[٨] من خلال قراءتي لا يوجد تداخل مسرحي إنما هناك بعض السمات سيطر عليها المشهد السينمائي وهو مشهد موجود في الراية بشكل عام يعرض ضمن سياقات التقانات المتعلقة بالعرض فيما يعرف بالديمومة الزمانية (مشهد – وقفة – خلاصة ...) .

- يعد الحوار والصراع عناصر مهمة في الفن المسرحي بل إن المسرحية تقوم على الحوار فما نسبة الحوار في الرواية؟ وبناء عليه يتحدد ميلها إلى المسرح أم لا.
- إن اعتماد مشهد واحد على الحوار لا يعني بالمطلق تداخل فن المسرح مع الرواية.

ولم يكن ظهور العتوم "إلّا في إرشادات الحركة" الخاصّة بالرّئيس الّذي وصف الرّاوي تثاقله على الكرسيّ، ومن الفروق الّتي تميّز السّرد الرّوائيّ قدرتُه على الانتقال في الأبعاد المكانيّة المترامية بسهولةٍ فائقةٍ، وتجاوزه للأبعاد الزّمانيّة وسلطته عليها، أمّا المشهد المسرحيّ فهو مقيّدٌ بسلطة المكان، كغرفة الاجتماع في نادي ضبّاط شرطة إربد، وبسلطة الزّمان، مثل اجتماعهم عند السّاعة الرّابعة.

ولا يعني في حالٍ أنّ تداخل الجنس المسرحيّ الحواريّ مع الجنس الرّوائيّ السّرديّ عند العتوم من قَبيل ما يُدعى في النّظريّة الأدبيّة "المسراويّة"، مثل مسراويّة "بنك القلق" لتوفيق الحكيم، حتّى لو توفّرت مشاهدُ وحواراتٌ أخرى بين "ورد" ورئيس الجامعة، و"ورد" والملك حسين، وغيرها من الحوارات الّتي تركّزت فيها بؤرة الصّراع؛ فليس كلّ تداخلٍ أجناسيٍّ في الأدب والرّواية تداخلًا مقصودًا، وهذا ما استدعى الأكاديميّ لؤي خليل إلى التّمييز بين ثلاثة أشكالٍ لتداخل الأجناس وهي؛ التّداخل الّذي تفرضه طبيعة الأدب، والتّداخل المقصود بهدف إضفاء روحٍ جديدةٍ على النّصّ، والتّداخل المقصود الّذي غايته "تمييع النّظام" والوصول إلى نصٍّ بلا هُويّة (خليل، ٢٠١٤: ١٥٤-١٥٦)، ويمكن إحالة التّداخل الأجناسيّ عند العتوم في المشهدين السّابقين إلى الشّكل الأوّل؛ وهو التّداخل الّذي تفرضه طبيعة الأدب فيخرج عفو الخاطر.

الخاتمة:

بعد هذا العرض للتّداخلات الأجناسيّة في (حديث الجنود)، يمكن القول إنّ العتوم نجح في تسجيل أحداث جامعة اليرموك، مع عرضها بصورة نصٍّ يقنع خيال المتلقّي، ويستجلبُ انتباهه، وربّما هذا أيضًا أدّى إلى جلب أنظار السّلطات الأردنيّة الّتي منعت تداول هذا النّصّ في الأردنّ، وأحالت العتوم إلى القضاء.

والعتوم لم يتخلّص من شاعريّته وهو يكتب النّصّ؛ فقد بقي ظلُّه الشّاعرُ في ثناياه، وهو مذعنٌ له بسبب اعتقاده بكون العربيّة "لغةً شاعرةً"، وهذا ما جعل النّصّ حمّالًا لتراثٍ أدبيٍّ لكبار الشّعراء، ويحسّ المتلقّي لهذا النّصّ بأنّه أمام أدبٍ عالٍ، يحترم تراث العربيّة، ويحاول تقديم نصٍّ أدبيٍّ حديثٍ بلغةٍ تراثيّةٍ، ولعلّه نجح في ذلك؛ بتقديم الشّعريّة بصورها المختلفة على طول النّصّ.

ومع هذا كلّه، لم يُغفل العتوم حياة بطل النّصّ "ورد" خارج الأحداث، بل عرض جزءًا منها، حتّى تشكّل تداخلًا مع السّيرة الغيريّة، وتزيد من ارتباط المتلقّي بـ"ورد" وحياته، وقد عرض العتوم السّيرة بضمير المتكلّم –لا الغائب– رفضًا منه أن يكون هناك تحديدٌ لجنس النّصّ.

وأخيرًا، كان للمسرح حضورٌ في (حديث الجنود)، والأحداث الّتي سجّلها العتوم، تعتمد على المشاهد، وبعضها يعتمد على الحوار، وهذا يجعل تداخل الكتابة المسرحيّة مع النّصّ أمرًا لا بدّ منه؛ لأنّ على العتوم أن يصف مشاهد اقتحام صفوف الطّلبة، ومشاهد الهرب من السّلطات، والاجتماعات وما كان يجري فيها، وعددٌ من هذه المشاهد يستطيع المسرح تأديتها.

وبعد هذا كلّه، قدّم العتوم عملًا أدبيًّا راقيًا، استطاع فيه دمج عددٍ من الأجناس الأدبيّة بصورةٍ إبداعيّةٍ، وقدّم فيه مثالًا على نجاح النّصّ صاحب اللّغة التّراثيّة، وعلى مقدرته على تسجيل الواقع مع الحفاظ على كونها جامعًا لعددٍ من الأجناس.

وبالرّغم من كون العتوم قد حدّد جنس النّصّ على غلافه؛ فوضع (رواية) فهذا غير كافٍ؛ لأنّنا أمام خلخلةٍ للأجناس الأدبيّة، وقد سبق أن أوردت الدّراسة أنّه قد تُوضع كلمة (رواية) عندما لا يتعلّق الأمر بالرّواية.

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**
- إسكندر، يوسف: (٢٠٠٨): **اتّجاهات الشّعريّة الحديثة**، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- امرؤ القيس، (د. ت): **الدّيوان**، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.
- أمين، أحمد، (د. ت): **النّقد الأدبيّ**، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة.
- بارت، رولان، (١٩٩٣): **درس السّيميولوجيا**، تر: بنعبد العالي، ط٣، دار توبقال للنّشر، المغرب.
- الجمحيّ، محمّد بن سلّام، (د. ت): **طبقات فحول الشّعراء**، تح: محمود محمّد شاكر، دار المدنيّ، جدّة.
- جرير، (١٩٨٦): **الدّيوان**، دار بيروت للطّباعة والنّشر.

- الدّرّاج، فيصل، (٢٠١٤): **الرّواية وتأويل التّاريخ الإنسانيّ**، ط١، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب.
- الزّعبي، أحمد، (٢٠٠٠): **التّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا**، ط٢، مؤسّسة عمّون للنّشر والتّوزيع، عمّان.
- الزّوزنيّ، شمس الدّين محمّد، (د. ت): **شرح اللّباب**، تح: أبو الكميت محمّد مصطفى الخطيب، دار الكتب العلميّة.
- زيتوني، لطيف، (٢٠٠٢): **معجم مصطلحات نقد الرّواية**، ط١، دار النّهار للنّشر، بيروت.
- الشّنقيطيّ، أحمد الأمين، (د. ت): **شرح المعلّقات العشر وأخبار شعرائها**، تح: محمّد عبد القادر الفاضليّ، المكتبة العصريّة، بيروت.
- شوشة، فاروق، ومكّي، محمود علي، (٢٠٠٧): **معجم مصطلحات الأدب**، مجمع اللّغة العربيّة، القاهرة.
- عبّاس، إحسان، (١٩٩٦): **فنّ السّيرة**، ط١، دار صادر، بيروت، ودار الشّروق، عمّان.
- العتوم، أيمن، (٢٠١٤): **حديث الجنود**، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت.
- القرطبيّ، محمّد بن أحمد، (١٩٦٤): **تفسير القرطبيّ**، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، ط٢، دار الكتب المصريّة، القاهرة.
- لوكاتش، جورج، (د. ت): **الرّواية التّاريخيّة**، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد.
- النّابغة الذّبيانيّ، (١٩٩٦): **الدّيوان**، تح: عبّاس عبد السّاتر، ط٣، دار الكتب العلميّة، لبنان.
- ناظم، حسن، (١٩٩٤): **مفاهيم شعريّة–دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، ط١، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت.
- النّجّار، حسين فوزي، (١٩٦٩): **التّاريخ والسّير**، دار القلم.
- هلال، محمّد غنيمي، (٢٠٠٨): **الأدب المقارن**، ط٩، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع.
- وارن، أوستن، ويليك، رينيه، (١٩٩٢): **نظريّة الأدب**، تر: عادل سلامة، دار المرّيخ، السّعوديّة، الرّياض.
- ويليك، رينيه، (١٩٨٧): **مفاهيم نقديّة**، تر: د. محمّد عصفور، عالم المعرفة.
- ياكبسون، رومان، (١٩٨٨): **قضايا الشّعريّة**، تر: محمّد الولي ومبارك حنون، ط١، الدّار البيضاء ودار توبقال.

دوريّات ورسائل:

- إرحيم، أمل يونس محمّد، (٢٠١٩): **شعريّة السّرد في روايات أيمن العتوم**، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، قُدّمت من أجل نيل درجة الماجستير.
- الأسود، أريج عاطف محمّد، (٢٠٢٠): **التّشكيل الجماليّ في الخطاب الرّوائيّ عند أيمن العتوم**، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، قُدّمت من أجل نيل درجة الدّكتوراه.
- بادي، وفاء يوسف إبراهيم، (٢٠٠٩): **الأجناس الأدبيّة في كتاب (السّاق على السّاق في ما هو الفارياق) لأحمد فارس الشّدياق**، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، قُدّمت هذه الرّسالة لنيل درجة الماجستير.
- الجاد الله، سحر، ومسعد، أحلام واصف قاسم، (٢٠١٨): **التّسجيل والتّخييل في رواية أمريكانلي لصنع الله إبراهيم**، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ع ٤٣، ٢٢٢–٢٣٠.
- الخشّاب، وليد، (١٩٩٣): **عندما تلجأ الرّواية للمسرحيّة "عن المسراويّة"**، فصول، مج ١٢، ع١، ٦٠–٦٤.
- خليل، لؤيّ عليّ، (٢٠١٤): **تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسةٌ نظريّة)**، مجلّة جامعة دمشق، مج٣٠، ع٣+٤، ١٤١–١٥٨.
- سرحان، نمر، (١٩٧٥): **المقاومة في الفلكلور الفلسطينيّ**، شؤون فلسطينيّة، ع٤٣، ١١٤ – ١٣٦.
- علي، أحمد يوسف محمّد، (٢٠٠٧): **دور الأغنيّة الوطنيّة المصريّة في تشكيل الوجدان العربيّ**، فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، ، ج٤٠، ٥٨٥ – ٦١٠.

- لدزر، فوزي، (٢٠٠٧): **البنية الاجتماعيّة والفنّيّة في الرّواية التّسجيليّة–رواية (خبر اختطاف) لغبربيل غارسيا نموذجًا**، جامعة الجزائر، الجزائر، قُدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلّبات درجة الماجستير.
- قريبع، رشيد، (٢٠١٠): **الرّواية الجزائريّة المعاصرة وتداخل الأنواع**، مجلّة الدّراسات اللّغويّة، ع٦، ٢٧–٣٩.