

"شعرية" اللغة في الرواية العربية

(روايتا "رجال في الشمس" و"عائد إلى حيفا" نموذجين)

أ.د. هاشم اسماعيل الأيوبي

حول الشعرية

نعني بـ "شعرية" اللغة التكتيف الوجداني والفني للغة على مستوياتها المتعددة من اللفظة المفردة وما تحمله من ظلال تمتد أو تقصر، إلى التعبير فالجملة فالنص، فالإيقاع واكتناز الدلالات والإيحاءات في ذاكرة الفرد أو الجماعة وذاقتهما. غير أن الحقول الدلالية لهذه الألفاظ والرموز والمجازات لا تكفي وحدها لمنح صفة "الشعرية" للنص، إذا لم يكن ذا رواء داخلي يلامس نبض القلب وخفقاته وتهويمات الخيال ودهشة الدائقة؛ وذلك لا يكتمل إلا مع اختيار الموقف الذي يحدد مسارها وجدانياً وإنسانياً وابتداع الحركة الفنية لصياغتها. وإذا كانت هذه "الشعرية" قد درست أكثر ما درست في قصائد الشعر العامودي أو شعر التفعيلة والشعر الحر، فإن نصيبها من الدراسة في الرواية لم يكن كبيراً، مع أن مفهومها، أي الشعرية، يتخطى الأنواع الشعرية، ويمكن أن نراه في فنون أخرى كالرواية مثلاً.

<p>الحقول الدلالية للألفاظ</p> <p>تتسع الحقول الدلالية للألفاظ وتمتد ظلالها كلما كانت اللفظة تكتنز دلالات لها وتأثيرها في وعي القارئ وذاكرته واهتماماته.</p> <p>ورواية "رجال في الشمس" تحتشد فيها هذه الألفاظ بحقولها الدلالية الملتصقة بحياة الإنسان الفلسطيني ومعاناته ورحلته المستمرة على طرق الضياع والغربة: الأرض - الزيتون - الطريق - الدليل - السائق - المهرب - السمسار - الصحراء والشمس - الصهريج - الخزان - الجردان - تعالِب الصحراء - الحدود -</p> <p>كلها ألفاظ تتكرر تشكل جسد الرواية وعناصر رحلة المعاناة، وتأخذ أبعادها الحقيقية في مواقف يعرف الكاتب كيف يضعها في إطارها.</p>	<p>الشمس" تدور حول محاور ثلاثة:</p> <p>- مرارة الاقتلاع</p> <p>- هواجس الرحلة بإحباطاتها وخيبات طريقها واكتشاف عوالمها الواهنة</p> <p>- فاجعة النهاية والصحوة المتأخرة والواعدة.</p> <p>هذه المحاور التي تختصر في الحقيقة معاناة شعب بكامله اقتلع من أرضه وتاه بعضه في الطرقات واكتشف عوالم سوداء في أسباب محنته ثم أطلق صرخة التمرد، هي أجواء هيء كما ذكرنا للرواية وللشعرية. ويبقى أن نرى كيف جمع الكاتب بين الروائية والشعرية.</p> <p>هذا المناخ المهيأ للشعرية يتمظهر في شكلين:</p> <p>- الحقول الدلالية للألفاظ</p> <p>- الصيغ الفنية</p>	<p>وقد اخترنا لذلك روايتين لغسان كنفاني، هما: (x)</p> <p>- رجال في الشمس</p> <p>- عائد إلى حيفا</p> <p>والروايتان تدوران حول رحلتين تلتحمان بالمصير والوجدان: في الأولى رحلة من فلسطين، وفي الثانية رحلة من فلسطين إلى فلسطين.</p> <p>والرحلتان تهيطان دون شك جواً روائياً، ولكنهما في الوقت نفسه تهيطان مناخاً مشحوناً بالوجدان والمواقف الإنسانية، المجال الخصب للشعرية ولغتها. هذه الشعرية تأخذ بعداً أكثر أهمية عندما يكون النص هادفاً بمعنى أنه ملتزم بقضية يريد طرحها دون أن يقع في مشهدية الخطاب المباشر، وفي ذلك قدر كبير من التحدي.</p> <p>يمكن القول إن رواية "رجال في</p>
---	--	--

"الشمس في وسط السماء ترسم فوق
الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض
وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي
العيون" (ص١٣١)
صورة فنيّة ترسم لوحة للشمس
والصحراء والغبار والوهج المخيف. إنها
شعرية الرواية.
وفي ليل الصحراء يلتقي برجل أجنبي
وامرأته. قال إنه سائح. ماذا يفعل السائح
في الصحراء ليلاً على الحدود بين العراق
والكويت؟

تلمع أعين الجردان وربما الثعالب.
"انظر... انظر إنه ثعلب آخر. ألم
ترإلى عينيّه كيف تتقدان؟" (ص٦٦)
"أوف ! إن هذه الصحراء مليئة
بالجرادين، تراها ماذا تقتات؟
- جرداناً أصغر منها"
- "... لكن حذار أن تأكلك الجردان قبل
أن تسافر..." (٦٧-٦٨)

هذا الربط بين كل هذه العناصر هل
هو ربط بريء. تدخل هنا لغة الشعرية في
حركة فنيّة قائمة على الكنايات والرموز
وفي التماعات تثير فينا الأسئلة وتطرح
أجوبة. إنه المطلّ الشعريّ أحد أركان لغة
الشعر المتميز عن النثرية المباشرة.
وشعرية اللغة لا تكتفي كما ذكرنا
وكما رأينا باختيار الألفاظ ذات الحقول
الدلالية الغنيّة والمتميزة، بل تحتاج إلى
موقف وجدانيّ وإنسانيّ وإلى أصالة وقدرة
فنيّتين تكتمل معهما لغة الشعرية.

فرحلة أبي قيس كان يحدوها، وقد
اقْتلَع من أرضه، حلمٌ يبدو متواضعاً
وبسيطاً أمام حلم العودة، ولكنه يملأ
حياته، لخصّه في هذا الحوار الذي اختاره
كنفاني أسلوباً موقفاً بين الرواية والشعر:

"(ص٥٠)

صورة المخلوقات وهي تقيم وراء
الدمع، صورة الصدر المرتمي فوق التراب
الندّي كما يرتمي الطفل فوق صدر أمّه،
صورة الرائحة المناسبة إلى الأنف لتصب
في الشرايين، الصورة البصرية والذهنية
والشمية والوجدانية، صور فنيّة تعطي
للرواية نبضها الشعريّ.

الطريق

الطريق هو العنصر الأساس في
الرحلة. والفلسفيّ ارتبطت معاناته
بالطرق التي سلكها متشرداً من بلد إلى
بلد ومن منفى إلى منفى.
يقول المهربّ لأسعد: "إذا لم تعجبك
شروطنا فبوسعك أن تستدير وتخطو
ثلاث خطوات وستجد نفسك في الطريق
" (ص٥٣)

يقول أسعد في نفسه: "الطريق، أتوجد
بعد طرق في هذه الدنيا لم يسمحها بجبينه
ويغسلها بعرقه طوال أيام وأيام؟ كلهم
يقولون لك ستجد نفسك في الطريق"
المناجاة الداخلية، السؤال الاستكاري
الهائز، الصورة الفنيّة، صورة الطرق التي
مسحها بجبينه وغسلها بعرقه وكنايتها عن
التشرد في كل الطرق، ثم التكرار، كلها
حركات فنيّة تضع اللفظة وحقلها الدلالي
في إطار الشعرية.
والسؤال نفسه وبالصيغة نفسها يعيد
أسعد طرحه على نفسه في موضع آخر
(ص٥٨) إمعاناً في تكرار التجربة التي
ولدت السؤال الأوّل.

والصحراء طريق التيه والحَرّ القاتل
والظلام والغبار. ترسمها صيغة فنيّة
وتدخلها في مسار الشعرية:

الأرض

هي أهمّ هاجس عند الإنسان
الفلسفيّ. فيها يتمثل تاريخه وتمتدّ
جذوره ويترسخ وجوده. اقتلعه منها
يجسّد مأساته، والعودة إليها تمثّل حلمه.
فلا غرو أن تبدأ بها الأسطر الأولى
للرواية، حيث يتحدّ الفنّي بالدلاليّ، لتأخذ
"الشعرية" حيّزها الطبيعيّ:

"أراح أبو قيس صدره فوق التراب
الندّي فبدأت الأرض تخفق من تحته:
ضربات قلب متعب تطوف في ذرّات الرمل
مرتجةً ثمّ تعبر في خلاياه..." (ص٢٧)
دلالة الأرض في صيغ فنيّة (استمارة،
تشبيه، صورة فنية، توحد بين قلب أبي
قيس وقلب الأرض...)

هذا التوحد يمضي قدماً في صورة
فنيّة ودلالية جديدة مع توحد الأرض
والحببية:

"كلما تنفس رائحة الأرض وهو
مستلق فوقها خيّل إليه أنه يتسّم شعر
زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت
بالماء البارد... الخفقان ذاته" (ص٢٧)
هل هناك أكثر "شعرية" من وصف
هذا الاتحاد بين الإنسان والأرض والحببية
بهذه الصور الفنيّة النابضة بالحياة؟

هذا الشعور يلاحق أبا قيس ويعود إليه
قويّاً أمام قسوة ما لاقاه من السمسار ومن
المتاجرين بكرامات الناس ومصائرهم
فنراه يهرب إلى رائحة الأرض يسترجع
بها أنفاسه:

"وهناك بدأت المخلوقات تقيم وراء
ستار الدمع..... عاد فارتمى ملقياً صدره
فوق التراب الندّي الذي أخذ يخفق تحته
من جديد بينما انسابت رائحة الأرض
إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان

صفحة قصدير
متوّجة... " (ص ١٢٩)
إنّ هناك حركة فنيّة نجدها عند
كفاني في أكثر من عمل أدبيّ عنده،
ونجدها بشكل أدبيّ راقٍ يتماهى مع
الشعرية في رواية (رجال في الشمس).

تتبع الرواية مسارين:

- المسار الأول هو مسار واقعيّ قريب
الإدراك: مجموعة رجال طردوا من
بيوتهم في فلسطين على يد المحتلّين
الصهاينة، ويحاولون مثل الكثيرين من
أبناء بلدهم السفر بطرق غير شرعيّة
إلى الكويت التي كانوا يسمعون عن فرص
العمل فيها بعد ظهور النفط، فيبدوون
برحلة ملأى بالعدابات والإحباطات
والصفقات بين مهربيّين وإدلاء كاديين
وأحلام موهنة تكون نتيجتها قبولهم
أن يُحشروا في صهريج خزان المياه
الفارغ عند اجتياز نقطة عبور الحدود
بين العراق والكويت فيقضون اختناقاً
ويرميهم السائق - المهرب على كومة
النفائات، قبل أن يخطر له فجأة أمرٌ
خطير يتدحرج على لسانه: " لماذا لم
يدقوا جدران الخزّان؟" " وفجأة بدأت
الصحراء كلها تردد الصدى: لماذا لم
تقرعوا جدران الخزّان؟ لماذا؟ لماذا؟
لماذا؟"
- المسار الثاني، يسير بشكل متوازٍ إلى
حدّ كبي مع المسار الأوّل. إنّه مسار
شعبٍ هجر ظلاماً من أرضه فلسطين
بمؤامرات دوليّة وإقليميّة وسار في
طرقات مجهولة المصير على وقع
وعود كاذبة بالعودة وتداخلت صفقات
السماسة مع كذب الأدلاء ومع فقدان

والطريق، طريق التيه والأحلام
الغامضة، طريق الاقتلاع والعداب
والابتزاز والمخاطر، هذا الطريق مرتبط
بالدليل والسائق والسماسر والمهرب
والصفقة المعقودة بين هؤلاء، وبينهم
فلسطينيون، والضحايا فلسطينيون.

ألا تثير فينا كل لفظة من هذه الألفاظ
تداعيات قلقة حول الرحلة التي يقوم بها
رجال الشمس عند كفاني ورحلة مأساة
الشعب الفلسطيني بكامله ومعاناته مع
السماسة والأدلاء والمهربيّين...؟
هذه الألفاظ الغنيّة بحقولها الدلالية
تأخذ قيمتها الفنية عندما يصوغها
كفاني في المواقف النفسية المناسبة
والتعابير الفنية المناسبة:

يسأل أسعد السماسر في البصرة:
"هل أنت متأكد أنّ الدليل الذي
سترسله معنا لن يهرب؟" (ص ٥٩)
قال أسعد: " يبدو لي أنّك فلسطينيّ،
أنت الذي سيتولّى تهريبنا"
- "نعم، أنا" (ص ٨٩)

إلى جانب العناوين المعبرة التي
أعطائها كفاني لروايته من العنوان
الأساس (رجال في الشمس) إلى العناوين
الفرعية، مثل (الطريق)، (الصفقة)،
(الشمس والظلّ)، (القبر)، فإنّ كفاني
يميل في مسار سرده الروائيّ إلى استعمال
صور فنيّة وصفية بين الواقعيّة والمجازيّة:
"كان الجوّ رائعاً وهادئاً، وكانت
السماء ما زالت تبدو زرقاء تحوم فيها
حمامات سود على علوٍ منخفض ويُسَمَع
رفيف أجنتها كلّما اقتربت..."
(ص ٧٦)

"شقّ العالم الصغير الموهن طريقه
في الصحراء مثل قطرة زيت ثقيلة فوق

- ماذا ترين يا أمّ قيس؟
- كما ترى أنت
- سيكون بوسعنا أن نعلم قيس
- نعم
- وقد نشترى عرق زيتون أو اثنين
- طبعاً
- وربما نبني غرفة في مكانٍ ما
- أجل

وينتهي الحوار بصدمة شعورية
تأملية: "إذا وصلت... إذا وصلت" (ص
٤٨-٤٩)

تعليم قيس - امتلاك عرق زيتون -
بناء بيت

هذه هي عناصر الحلم عند أبي قيس
وعند الإنسان الفلسطيني بما يعنيه تعليم
الأولاد وسيلة لشق طريقهم في الحياة،
وبما يعنيه عرق الزيتون من قداسة ومن
ارتباط متجذر في الأرض، وبما يعنيه
البيت للفلسطيني المتعب من خيم اللجوء
والطامح إلى استقرار تحت سقف بيت.

هذا الحلم يعود ليطلق بال أبي قيس
وقد أصبح فعلاً في الطريق الصحراوي
متوهماً أنه قد اقترب من تحقيق هدف
الرحلة:

"... كانت السيارة الضخمة تشقّ
الطريق بهم وبأحلامهم وعائلاتهم
ومطامحهم وأمالهم ويؤسهم
ويأسهم وقوتهم وضعفهم وماضيهم
ومستقبلهم...." (ص ١٢٩)

وفي هذه اللحظات يردد في نفسه
الحوار الذي دار بينه وبين أمّ قيس قبل
الرحلة:

"سوف يكون بوسعنا أن نعلم قيساً
وأن نشترى عرق زيتون أو عرقين وربما
نبني غرفة نسكنها وتكون لنا" (ص ١٢٠)

تأتي الصدمة الشعورية تكملة لسياق الواقع: "عبر المرح الذي كان اسمه مرج ابن عامر قبل عشرين سنة" لم يكن هناك من داع ليقول إن اليهود احتلوه وغيروا اسمه العربي بكل دلالاته التاريخية كما غيروا تاريخ فلسطين بل لجأ إلى ما نسميه "الصدمة الفنية والشعورية" كان اسمه... قبل عشرين سنة (حتى لا يقول في حرب الأيام الستة سنة ١٩٦٧ بما تحمله هذه التسمية من مرارة في الذاكرة العربية. وتغيير الأسماء يعني تغيير الهوية. هذا ما أحسّه عندما رأى أن على باب بيته اسماً غير اسمه.

ولا يضاهاي هذه الصدمة إلا قوله لزوجته صفيّة "هذه هي حيفا يا صفيّة!" خمس كلمات تغني عن قصيدة كاملة. خمس كلمات بسيطة ليس فيها من أساليب البيان أكثر من اسم إشارة قريب ونداء قريب واسم حيفا بما يعنيه. ولكنها كلمات تصيب الوجدان في صميمه وتتداخل مع نبضات القلب، وهل الشعر غير ذلك! ١٩ ألا تحمل هذه العبارة المكثفة من المعاني ما يمكن أن يُكتب الكثير: "هذه هي حيفا يا صفيّة، هذه هي مدينتنا التي ولدنا ونشأنا فيها، هذه حيفا التي عشنا فيها أيام السعادة مع ابنتنا الرضيع خلدون والتي عشنا فيها ساعات الرعب المجنون التي ما زالت تسكن فينا. هذه حيفا التي جئنا نتفقد فيها بيتنا وقبل ذلك لنبحث عن ولدنا خلدون. هذه حيفا التي ولدت فينا عقدة ذنب من الصعب أن تمحى لأننا تركناها وتركنا فيها أعز ما عندنا..." وتكرر هذه التداخيات عند كل محطة من محطات الرحلة. أكثرها التصاقاً بالفجعة ساعة الاقتلاع وما رافقه من

صميم واقع المواجهة. هذا الأمر يتطلب واقعية معيّنة من غسان السياسي ومستوى أدبياً يرقى إلى حدّ الشعرية من غسان الأديب الروائي.

وهكذا تصبح الرواية الملتزمة أكثر واقعية ومباشرة غير أنها غنيّة بالتلاوين الفنيّة والشعرية.

هذه التلاوين تأخذ مادّتها من هندسة بناء الرواية حيث تتداخل التداخيات منذ الصفحة الأولى "حين وصل سعيد س. إلى مشارف حيفا قادماً إليها بسيارته عن طريق القدس" (ص٢٤١) وتبدأ تداخيات الذاكرة النابضة بالوجدان والشعر: "وفجأة جاء صوت البحر، تماماً كما كان" (٢٤١)

وقبل الوصول تكثر التداخيات أثناء الرحلة وما يتخللها من إطلالات وجدانية شعرية: "ظهر يوم الثلاثين من حزيران ١٩٦٧ كانت سيارة الفيات الرمادية التي تحمل رقماً أردنياً أبيض تشق طريقها نحو الشمال عبر المرح الذي كان اسمه مرج ابن عامر قبل عشرين سنة..." "وحين عبر الشارع ودخل إلى الطريق الرئيسي انهار الجدار كلّ، وضاعت الطريق وراء ستار من الدموع ووجد نفسه يقول لزوجته صفيّة: هذه هي حيفا يا صفيّة"

هذا التداخل بين الواقعي والوجداني، وهذا التنقل بين "الصدمة الفنيّة" و"الصدمة الوجدانية" هو في صميم العملية الشعرية التي تعطي للرواية حركة وحيوية وتكرّس قيمتها الأدبية.

فالواقع يأخذ دقته من تحديد اليوم والتاريخ ونوع السيارة ورقمها ولونه. وفجأة

قيم المتاجرين بالأرض والتاريخ ومع طمع المهريين على حساب كلّ القيم الأمر الذي أوصل الجموع المهاجرة إلى حالة من اليأس والإحباط وتسليم زمام أمرهم لمن لا يفكر إلا بمصالحه فكانت النهاية حشرهم في مخيمات أقرب إلى السجون، أو رميهم على قارعة الطرق. وإذا كان المسار الأول قد انتهى بتساؤل السائق: لماذا لم يقرعوا جدار الخزان، فإن المسار الثاني ينتهي بالسؤال نفسه وهو الذي أراد كنفاني من كلّ الرواية، مستخدماً صيغة اللاستقام، هذه الصيغة التي يقول البلاغيون العرب إنها تحمل ما لا يقلّ عن خمس عشرة دلالة، منها: الاستنكار والتعجب والطلب والتحريض.

أراد غسان كنفاني من شعبه أن يكسر جدار اليأس والكبت والإذلال والقمع وأن يدقّ باب السجن الذي وضع فيه ليبدأ الثورة وليخرج إلى ساحات النضال.

ومع تكرار السؤال - النداء وما تحمله هذه الصيغة الفنيّة الشعرية وما يحمله التكرار، يتردد الصدى في الصحراء العربية وفي كل البلدان، صدى الدعوة إلى الثورة من أجل فلسطين ومن أجل العودة والتحرير.

أما في رواية عائد إلى حيفا

فالرحلة كما يبدو يوضح هي رحلة عودة محبطة مسبقة برحلة تهجير مضجعة

الرواية صدرت سنة ١٩٦٩ أي بعد ست سنوات من صدور رواية رجال في الشمس (١٩٦٣)، حيث صار كنفاني في قلب الممارسة السياسية والنضالية وفي

صور ملحمة مسكونة بالربعب والفضيحة من ترك المدينة والبيت وترك خلدون الرضيع يواجه قدره منفرداً.

"صباح الأربعاء ٢١ نيسان ١٩٤٨...
"وفجأة جاء القصف من الشرق...
"وانقلبت شوارع حيفا إلى فوضى،
واكتسح الربعب المدينة التي أغلقت
حواليها ونوافذ بيوتها... (٢٤٦)

"إنه ما يزال يذكر كيف كان يتجه نحو البحر وكأنه محمول وسط الزحام الباكي، المذهول، غير قادر على التفكير في أي شيء، وفي رأسه كان ثمة صورة واحدة معلقة كأنما على جدار: زوجته صفية وابنه خلدون....

"مثل من يسبح ضد سيل هادر ينحدر من جبل شديد العلو أخذ سعيد يشق طريقه بكتفيه وذراعيه وساقيه ورأسه. يجره التيار خطوات إلى الوراء، فيعود ويتقدم مندفعاً بشيء من الوحشية مثل حيوان طريد يشق طريقاً مستحيلاً في دغل كثيف متشابك. وفوقه كان الدخان والوعول ودوي القنابل وزخات الرصاص تبرز أصواتها بالصراخ وهدير البحر وضرب المجاذيف سطح الموج " ٢٥٢- (٢٥٣)

صور ملحمة فجائية لا تتألف الواقع ولكن ترقى بمستواها التعبيري إلى تصويره بكل أبعاده المتوحشة.

هذه التدايعات تقصر أو تطول في الرواية. فقصة "فارس اللبدة" تأخذ حيزاً كبيراً من حوار سعيد مع زوجته صفية، وهو يعقد مقارنة بين ما جرى له مع بيته في حيفا الذي تسكنه أسرة يهودية وبيت فارس الذي تسكنه أسرة عربية آثرت أن لا تغادر يافا وأن تبقى على صورة الشهيد شقيق فارس معلقة على الحائط رمزاً للصمود و"جسرهم إلينا وجسرنا إليكم" كما قال له رب الأسرة (٢٩٢) في حين ترك سعيد بيته ومدينه وابنه فصار الثلاثة غرباء عنه وصار غريباً عن كل هؤلاء.

ومع التدايعات تكثر الألفاظ المكتنزة للدلالات: أسماء الشوارع والمحلات والأشخاص والتواريخ...
كما تكثر "المطلات" الشعرية المكثفة والخاطفة في مواقع متعددة من الرواية. فيعد رحلة العذاب إلى حيفا كانت المواجهة الموجهة:

"وفجأة أطلّ المنزل، المنزل ذاته، ذلك الذي عاش فيه، ثمّ عيشه في ذاكرته طويلاً، وما هو الآن يطلّ بمقدمة شرفاته المطلية باللون الأصفر.

"ولوهلة خيل إليه أنّ صفية، شابة وذات شعر مجدل طويل، ستطلّ عليه من هناك.."

كلمات قصيرة لكنها تختصر الزمن

في لحظة جميلة تعود فيها صفية صبية تسقي زهور الشرفة وتنتظر زوجها. كم من الصفحات يمكن لهذه الكلمات أن تجرّ وكم من تدايعات!

ويبقى الالتزام الهاجس الأكبر عند غسان كنفاني إلى جانب المستوى الأدبي الذي أدت "الشعرية" فيه دوراً واضحاً لجهة تفعيل الحيوية والحركة والتشويق.

وإذا كانت رواية (رجال في الشمس) تنتهي بجملة مكثفة يعطيها التكرار صفة النداء العاجل والحاسم:

"لماذا لم تترعوا جدران الخزّان ؟
لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟"

في دعوة تتعدى جدار الخزان إلى كسر جدار الأسر والمعجز والخوف والتردد والاستسلام،

فإنّ رواية (عائد إلى حيفا) تنتهي بهذه الجملة لسعيد:

"أرجو أن يكون خالد قد ذهب...
أثناء غيبتنا"

أي أن يكون قد ذهب مع الفدائيين، بعد أن فقد الأمل ب"خلدون الذي لم يعد ابنه العربي بل صار ابن المستوطنين اليهود وابن كيانهم. وفي كلتا الحالتين يبقى كنفاني متجنباً الخطاب المباشر، مولعاً بالتكثيف الذي تفهم دلالاته دون وقوع في المباشر الرتيب، وهذا الدور لا يحققه سوى فنّ "الشعرية".

الهوامش

(X) الروايتان من: (غسان كنفاني، الآثار الكاملة - الروايات) مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الرابعة ١٩٩٤.