

The Islamic University of Gaza
Deanship of Research and Graduate Studies
Faculty of Arts and humanities
PhD of Arabic Language



الجامعة الإسلامية بغزة
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
دكتوراه لغة عربية

اتجاهات الرواية النسائية الفلسطينية في مطلع القرن الحادي والعشرين Trends of the Palestinian Feminist Novel at the Beginning of the 21st Century

الباحثة: وداد محمد ريان

إشراف:

أ.د كمال أحمد غنيم

أستاذ الأدب والنقد بالجامعة الإسلامية

قُدِّمَ هَذَا الْبَحْثُ إِسْتِكْمَالاً لِمُتَطَلِبَاتِ الْحُصُولِ عَلَى دَرَجَةِ الدِّكْتَوْرَاهِ فِي (اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَآدَابِهَا - أَدَبٍ وَنَقْدٍ) بِكُلِّيَّةِ (الْأَدَابِ) فِي الْجَامِعَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ بِغَزَّةِ

مايو ٢٠٢٠م - رمضان ١٤٤١هـ

غزة - فلسطين

إقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

اتجاهات الرواية النسائية الفلسطينية في مطلع القرن الحادي والعشرين

Trends of the Palestinian Feminist Novel at the Beginning of the 21st Century

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	وداد محمد ريان	اسم الطالبة:
Signature:		التوقيع:
Date:	٢٠٢٠/ /	التاريخ:



نتيجة الحكم على أطروحة دكتوراة

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ وداد محمد عبدالقادر ريان لنيل درجة الدكتوراة في كلية الآداب/ برنامج اللغة العربية وموضوعها:

اتجاهات الرواية النسائية الفلسطينية في مطلع القرن الحادي والعشرين

Trends of the Palestinian Feminist Novel at the Beginning of the 21st Century

وبعد المناقشة التي تمت اليوم الثلاثاء 26 رمضان 1441هـ الموافق 2020/05/19م الساعة الحادية عشرة صباحاً، في قاعة اجتماعات كلية الآداب اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

.....	مشرفاً ورئيساً	أ. د. كمال أحمد غنيم
.....	مناقشاً داخلياً	أ. د. نبيل خالد أبو علي
.....	مناقشاً داخلياً	د. خضر محمد أبو ججوح
.....	مناقشاً خارجياً	أ. د. يوسف موسى رزقه

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الدكتوراة في كلية الآداب/برنامج اللغة العربية. واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.
والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا



أ. د. هشام هاشم السقا

التاريخ: 2020/6/20 الرقم العام للنسخة 237161 اللغة ع ماجستير ☐ دكتوراه ☒



الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام النسخة الإلكترونية من رسالة

للتالبة/ وداد محمد عبد الحاد ريان

رقم جامعي: 2016 3850 قسم: الآداب كلية: الآلة للرب

وتم الاطلاع عليها، ومطابقتها بالنسخة الورقية للرسالة نفسها، ضمن المحددات المبينة أدناه:

- تم إجراء جميع التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.
 - تم توقيع المشرف/المشرفين على النسخة الورقية لاعتمادها كنسخة معدلة ونهائية.
 - تم وضع ختم "عمادة الدراسات العليا" على النسخة الورقية لاعتماد توقيع المشرف/المشرفين.
 - وجود جميع فصول الرسالة مجمعة في ملف (WORD) وآخر (PDF).
 - وجود فهرس الرسالة، والملخصين باللغتين العربية والإنجليزية بملفات منفصلة (PDF + WORD).
 - تطابق النص في كل صفحة ورقية مع النص في كل صفحة تقابلها في الصفحات الإلكترونية.
 - تطابق التنسيق في جميع الصفحات (نوع وحجم الخط) بين النسخة الورقية والإلكترونية.
- ملاحظة: ستقوم إدارة المكتبات بنشر هذه الرسالة كاملة بصيغة (PDF) على موقع المكتبة الإلكتروني.

والله والتوفيق

إدارة المكتبة المركزية

توقيع الطالب

وداد

ملخص الدراسة

تعد الرواية النسائية الفلسطينية حديثة العهد ضمن الكتابة الأدبية التي تمارسها الكاتبة الفلسطينية، التي اتجهت لكتابة القصة القصيرة والمقال، ويعود تأخر كتابة الرواية الفلسطينية لعوامل مهمة منها: عدم الاستقرار، مشاغل الأسرة والبيت، وكون الرواية في ذلك الوقت جنساً أدبياً مداناً من المجتمع، وعدم توفر المجالات الأدبية ودور الطباعة التي تقوم بالنشر. لقد تناولت المرأة من خلال الرواية علاقتها بالوطن والأرض بقضيتها الخالدة من جهة، وعلاقتها بالرجل من جهة أخرى، وكذلك علاقتها بالعالم الخارجي، إن الرواية النسائية تحديداً تجعلنا أمام وعي أنثوي يختلف في تفكيره ورؤاه وحكمه عن وعي الرجل واعتباراته.

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في رواية المرأة الفلسطينية خلال الفترة الزمنية المحددة للبحث، في محاولة استكناه ما يدور داخل أعماق المرأة ورؤيتها المعبرة حول قضايا بلدها الاجتماعية والسياسية والإسلامية، وقضاياها الخاصة الوجدانية والاجتماعية كذلك.

جاءت الدراسة بعنوان "اتجاهات الرواية النسائية الفلسطينية في مطلع القرن الحادي والعشرين". وقد تضمنت تمهيداً وأربعة فصولٍ ثم خاتمة.

حاولت الدراسة البحث في بضعة محاور موضوعية وفنية، تتمثل في التالي:

- ما هي قضايا المرأة الخاصة؟
- هل للمرأة لغة خاصة؟
- كيف تمثل الزمن في رواية المرأة الفلسطينية؟
- كيف تمثل المكان كذلك؟ وما قدرة الروائية على الوصف؟
- الشخصية وقدرة الروائية على خلقها وتنويعها.
- مدى قدرة المرأة على التشكيل اللغوي؟

وقد انتهت الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها خلال البحث وكان أهمها أن الرواية النسائية الفلسطينية كانت بمثابة سجل، رصدت فيه كثيراً من الظواهر سواء كانت سياسية أو اجتماعية، وجدانية، رمزية أو إسلامية، ورصدت الكثير من ظواهر مجتمعنا الفلسطيني خاصة، والقضايا النسائية بشكل خاص. كان للرواية الفلسطينية القدرة الكبيرة في رسم الشخصيات، سواء كانت شخصية رئيسة أو ثانوية، نامية أو مسطحة، وأما أبرز التوصيات فتوصي بدراسة اللغة التي يُقام عليها العمل الروائي، لاسيما عند الروائيات الفلسطينيات فقد قلّ الاهتمام بهذا الجانب. كما توصي بدراسة الرواية النسائية الفلسطينية بشكل عام وذلك لقلة الدراسات حول هذا الموضوع الثري. كذلك العديد من الروائيات الفلسطينيات لم يأخذن حقهن كغيرهن في الدراسة والشهرة مثل الأخريات، لذا توصي الباحثة بتسليط الضوء على هذه المجموعة المغمورة

Abstract

This study titled "Attitudes of the Palestinian Women's Novel at the Beginning of the Twenty-first Century" seeks to investigate what is going on in the depths of women and their expressive vision about their social, political and Islamic issues, as well as their special emotional and social issues. This study included a preface, four chapters, and a conclusion.

The study attempted to answer objective and technical themes, as follows:

- What are the women's special issues?
- Do women have a special language?
- How is time represented in the Palestinian women's novel?
- How is place represented? What is the woman writer's ability to describe?
- How well does the woman writer create and diversify personalities?
- What is the extent of woman's ability in linguistic composition?

The study ended with a conclusion that included the most important results reached during the research, the most significant of which are the following:

- The Palestinian feminist novel is a record, which traced many phenomena, whether political, social, emotional, unfamiliar, or Islamic. It also sketched a lot of phenomena of our Palestinian society in particular, and feminist issues to be more specific.
- The Palestinian female writer had a great ability to portray characters, whether they were major or minor, dynamic or static.

The researcher strongly recommends studying the language on which the work of fiction is based, especially among Palestinian female novelists, as interest in this aspect has diminished.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُلْ اَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللّٰهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ

وَالْمُؤْمِنُونَ﴾

(سورة التوبة: آية ١٥)

الإهداء

الحضن الدافئ، والملجأ الأوحد عندما تضيق بنا الحياة، والديّ ولأجلكما أبذل كل الجهد وأسابق الأمانى

حتى تزهر روحكما فرحاً وفخراً

لزوجي الداعم لي في كل سنوات الدراسة؛ فهنئاً له هذا النجاح

ولأولادي مهجة روحي، دمت لي عزاً وفخراً

لأشقاء وشقيقات دمي وقلبي

لأرواح أخي الشهيد وأعمامي الشهداء

لكل أهلي وأحبابي

للمرأة الفلسطينية أم الشهداء ورمز الصمود

أهدي جهدي

ليزهر بكم ورداً وسنابل

شكر وتقدير

فلو كان يستغنى عن الشكر لعزة ملكٍ أو علو مكان
لما أمر الله العبادَ بشكره فقال اشكروا لي أيها الثقلان

عظيم الشكر أتقدم به إلى مشرفي الفاضل الأستاذ الدكتور كمال أحمد غنيم الذي أولاني المتابعة والرعاية حتى نضجت هذه الدراسة واستوت على سوقها.

والشكر الجزيل موصول كذلك لأعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الكرام على قبولهم مناقشة هذا العمل، لهم مني جزيل التقدير والامتنان.

وقبلهم جميعاً أتوجه بالشكر وجزيل العرفان إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية، على ما منحونا من علمٍ مع طول صبرٍ وأناة، وجهدٍ جهيدٍ خلال عامي الدراسة النظرية، كما أقدم خالص الشكر لكلية الآداب والعلوم الإنسانية وعمادة الدراسات العليا وللجامعة الإسلامية التي تعلمت فيها الكثير خلال فترات دراستي الجامعية كلها على اختلاف مراحلها، ولكل من ساهم في إخراج هذا البحث. أشكركم جميعاً.

فهرس المحتويات:

إقرار	أ
ملخص الرسالة باللغة العربية.....خطأ! الإشارة المرجعية غير معرفة.	
ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية.....	ت
صفحة اقتباس (الآية القرآنية).....	ث
الإهداء.....	ج
شكر وتقدير.....	ح
فهرس المحتويات.....خطأ! الإشارة المرجعية غير معرفة.	
المقدمة.....	١
تمهيد.....	٧
أولاً: الأدب النسوي.....	٩
ثانياً: الأدب النسائي.....	١٠
نشأة الرواية النسائية العربية.....خطأ! الإشارة المرجعية غير معرفة.	
نشأة الرواية الفلسطينية.....	١٣
نشأة الرواية النسائية الفلسطينية.....	١٦
الفصل الأول: اتجاهات الرواية النسائية الفلسطينية.....	٢١
أولاً: الاتجاه السياسي.....	٢١
ثانياً: الاتجاه الاجتماعي.....	٥٤
ثالثاً: الاتجاه الوجداني.....	٧١
رابعاً: الاتجاه الإسلامي.....	٧٨
خامساً: الاتجاه التسجيلي.....	٨١
سادساً: الاتجاه الرمزي.....	٨٥
الفصل الثاني: الشخصية.....	٨٨
أولاً: مفهوم الشخصية.....	٨٩
ثانياً: أبعاد الشخصية.....	٩٠

٩٩	ثالثاً: تصنيف الشخصية.....
١٢٧	الفصل الثالث: التشكيل الزمني والمكاني.....
١٢٨	أولاً: الزمن.....
١٣٠	أنواع الزمن.....
١٦٦	ثانياً: المكان.....
١٦٩	أقسام الفضاء الروائي.....
١٦٩	أولاً: الفضاء الروائي باعتباره مكاناً جغرافياً في الرواية.....
١٩٧	ثانياً: الفضاء باعتباره مكاناً تشغله الكتابة (الفضاء النصي).....
١٩٨	مظاهر تشكل الفضاء النصي.....
٢٠٣	الفصل الرابع: التشكيل اللغوي.....
٢٠٤	مفهوم اللغة.....
٢٠٥	اللغة الشعرية.....
٢١١	اللغة السينمائية.....
٢١٣	لغة الوصف.....
٢١٤	وظيفة الوصف.....
٢١٩	أنواع الحوار.....
٢٢٤	التفاعلات النصية.....
٢٢٥	أنواع التناص.....
٢٣٧	اللغة النسائية.....
٢٤٣	الخاتمة.....
٢٤٦	ثبت المصادر والمراجع.....

المقدمة

اتجاهات الرواية النسائية الفلسطينية في مطلع القرن الحادي والعشرين

جسدت الرواية الفلسطينية عالماً أدبياً خيالياً لعالم حقيقي واقعي وفوق الحقيقي والواقعي (الممكن)، فالرواية الفلسطينية تعبر عن قضية مركزية للشعب الفلسطيني منذ النكبة التي شرده إلى الآن، وقد عبرت الرواية عن تلك الأحداث لتصوير النكبة وويلاتها. وقد تأخرت رواية المرأة الفلسطينية عن الظهور كثيراً مقارنة برواية المرأة في أقطار عربية أخرى. وقد تكون محاولة الفلسطينية سميرة عزام في كتابة الرواية هي المحاولة الأولى في تجربة هذا الفن، بالرغم من أن المحاولة لم تر النور. وتعد الرواية الفلسطينية حديثة العهد ضمن الكتابة الأدبية التي تمارسها الكاتبة الفلسطينية، التي اتجهت لكتابة القصة القصيرة والمقال. ويعود تأخر كتابة الرواية الفلسطينية عند المرأة الفلسطينية لعدة عوامل مهمة: كونها أنثى تلتزم حدود بيتها وأسرتها، وتتفرغ لمطالب الزوج والأبناء، مما يجعل من كتابة الرواية الطويلة مشكلة تحتاج إلى فراغ. كما أن الظروف التي يعيشها الشعب الفلسطيني من احتلال وتشريد، فرضت نوعاً من غياب الهدوء والاستقرار وبالتالي لم تجد المجال الفسيح لكتابة مثل هذه الروايات. كما قد يكون نقص المهارة الروائية سبباً في تأخرها، وكذلك قلة شيوع فن الرواية في ذلك الوقت واتهامه وقلة الإقبال عليه، بالإضافة إلى قلة وجود الصحف الأدبية.

لقد تناولت المرأة من خلال الرواية علاقتها بالوطن والأرض وبقضيتها الخالدة من جهة، وعلاقتها بالرجل من جهة أخرى، وعلاقتها بالعالم الخارجي، فلا تخلو رواية المرأة من حضور واسع للهم الفلسطيني، فبرز الاتجاه السياسي في خطاب المرأة الروائي، كما لم يبلغ هذا الجانب اهتمامها بشخصها وهمومها وذاتها فبرز لدينا الجانب الوجداني، كما ولم تبعد المرأة في كتاباتها عن طرح قضايا مجتمعتها وانصهارها في هموم المجتمع المشرود والمنفي، مما ألقى بظلاله على الرواية.

دوافع الدراسة:

ميل الباحثة إلى دراسة الرواية النسائية الفلسطينية، في محاولة منها لتتبع خطاب المرأة الروائي، من بداية الألفية الثالثة حتى اللحظة، والكشف عما يتضمنه هذا الخطاب من قضايا، ولن تقتصر الباحثة على الرواية داخل الوطن بل سنتناول الرواية الفلسطينية في المنافي والشتات.

أهداف الدراسة وأهميتها:

تحاول إلقاء الضوء على الرواية النسائية الفلسطينية في القرن الحادي والعشرين والوقوف على صورة الناتج النسوي الفني والموضوعي. ودور المرأة الفلسطينية في الحياة السياسية والاجتماعية.

- أن تكشف عن روائياتٍ جدد ساهمَ بدفع الرواية والارتقاء بها إلى الأمام.
- ثراء الرواية النسائية الفلسطينية وغنائها بموضوعاتٍ مصيرية تخص المرأة والمجتمع.
- أن تثري الدراسات الروائية الخاصة بالمرأة.
- أن تقف على صورة إنتاج المرأة الفلسطينية الروائي، الذي جاء يعالج قضايا المجتمع بشكل تفصيلي.
- أن تكشف عن التفاعلات النصية في الرواية الفلسطينية وتعالق هذه النصوص مع التاريخ والدين والأسطورة.
- أن تبرز جماليات اللغة وتنوع أنماط السرد في لغة الرواية النسائية.

منهج الدراسة وإجراءاتها:

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لوصف الظواهر الفنية وتحليلها، وتستفيد الباحثة من المناهج الأخرى مثل البنيوية والسميائية.

حدود البحث:

أما الحد الزمني فيبدأ من العام ٢٠٠٠م حتى انتهاء كتابة هذه الأطروحة، وأما الحد المكاني فلم تنقيد الباحثة بحدود الوطن ، ففي داخل غزة والضفة وأراضي الـ٤٨، ثم تجاوزت هذه الحدود إلى جميع دول الشتات.

مشكلة البحث:

يحاول البحث الإجابة عن عدة أسئلة:

- هل استطاعت الروائية الفلسطينية أن تتبوأ مكانةً عالية بين الروائيات العربيات؟
- وهل استطاعت أن تتغل مشكلة بلادها إلى خارج نطاق الوطن؟
- هل استطاعت أن تنافس رواية الرجل، وتكون لها رواية نسوية بخصوصية مختلفة؟
- وما القضايا النسائية الخاصة التي تمكنت من طرحها، ومدى إبداعها وتفوقها؟

الدراسات السابقة:

١. د. جهينة عمر الخطيب، كتاب **الرواية العربية في فلسطين ٤٨م (١٩٤٨م-٢٠١٢م)**: وهو عبارة عن دراسة تأسيسية للرواية الفلسطينية وتطورها في الأرض المحتلة عام ١٩٤٨، و يستعرض الاتجاهات الفنية المختلفة لهذه التجربة. وهو مرجعٌ لدراسة الرواية الفلسطينية في الداخل، يجمع التتبع التاريخي الدقيق والتحليل النقدي. ويقسم الكتاب مسيرة الرواية في الداخل خمس مراحل: الأولى قبل النكبة، والثانية من سنة ١٩٤٨-١٩٥٣م، وهي مرحلة الذهول والصدمة، والثالثة حتى نكسة ١٩٦٧م، أما الرابعة تطور المتن الروائي وهي فترة ١٩٦٧-١٩٩٤م. والدراسة تتناول رواية الداخل الفلسطيني فقط، وتتناول الرواية بشكلٍ عام بما فيها الرواية النسائية.

٢. د. حفيظة أحمد، **بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية (١٩٥٠ - ٢٠٠٠م)**: وتعرض فيه تطور الرواية الفلسطينية منذ نشأتها على يد الرائدات: هدى رضا، مريم مشعل، سميرة عزام، مروراً بالمؤسسات: هيام رمزي الدردنجي، امتثال جويدي، سلوى البناء، وصولاً إلى الروائيات الفلسطينيات المعاصرات: سحر خليفة، ليلي الأطرش، ليانة بدر، ونعمة خالد ورجاء بكريه. حاولت الكاتبة استكناه مضامين الرواية النسائية وفق آليات المنهج البنوي السردية، حيث كان الهدف الكشف عن بنية

الخطاب، في الرواية النسائية الفلسطينية، باعتبار أن الخطاب يشكل بمفهومه الأدبي جملة الخصائص النوعية التي تعطي الرواية الشكل الفني الذي يمنحها مشروعيتها، ويميزها عن الخطابات التاريخية والسياسية والاجتماعية. ومن النتائج التي وصلت لها الباحثة أن الرواية الفلسطينية النسائية رغم تأخر ظهورها مقارنة بمثيلاتها العربية، فإنها أصبحت معادلة للرواية الفلسطينية والرواية العربية النسائية. والدراسة تتناول الرواية النسائية الفلسطينية حتى عام ٢٠٠٠. والدراسة الحالية ستتناول المرحلة التي تليها.

٣. د. بشينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية: تدرس الباحثة كتابها كلياً للروايات العربية، تناقش فيه مختلف القضايا والملابس والآراء السائدة في الكتابات النسائية وموضوعاتها. واعتمدت معيارين اثنين في رصدها وتقييمها للرواية العربية النسائية: شعبية الرواية بين القراء العرب، وحكمها على القيمة الأدبية لهذه الرواية. واعتمدت الكاتبة مبدأ مسح الفترات عبر تلمس الظواهر المشتركة بين الروايات المختارة، من خلال منهج الاستقراء الذي اتبعته. وتقرر من خلال فصلها الأول زيادة المرأة العربية للرواية العربية من خلال رواية الكاتبة اللبنانية زينب فواز (حسن العواقب) ١٨٩٩م. وتتناول الفصل الثاني بداية الكتابات الروائية النسائية في العالم العربي، أما الفصل الثالث فيغطي روايات العشرينات، وتتناول الفصل الرابع: روايات مرحلة الخمسينيات، وتتناول الفصل الخامس روايات ما بين عامي ١٩٦٠ - ١٩٦٧م، وتتناول الفصل السادس تحليل روايات الحرب النسائية، وتتناول الفصل السابع رصد الباحثة للروايات النسائية في العقود الأخيرة. وتتناول الفصل الثامن عدداً من الروايات العربيات اللواتي أثبتن حضوراً وتميزاً في مجال الكتابة الروائية في التسعينات، وتتناول الفصل التاسع مستقبل الرواية العربية النسائية. والدراسة تتناول الرواية النسائية العربية بشكل عام.

٤. محمد سمير عبد السلام، الرواية النسائية في مصر في الفترة من ١٩٩٠ - ٢٠٠٣: قسم الباحث الدراسة إلى مجنتين رئيسيتين؛ هما: الدراسة الرأسية للتييمات الفكرية، والفنية المميزة لكل مبدعة طبقاً لآليات التحليل الموضوعي، والدراسة الأفقية للرواية النسائية؛ وذلك لتمييز التيمات الفنية الصاعدة، أو المشتركة بين الكاتبات، ثم الكشف عن رؤية العالم من خلال تقاطع النصوص الروائية مع الأبنية الاجتماعية والاقتصادية من منظور يقوم على الطبقة، أو النوع.

٥. رفقة دودين، التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجمالياتها: تناولت الدراسة في الفصل الأول الرواية النسوية العربية، وتناول الفصل الثاني إشكاليات الرواية النسوية العربية، وتناول الفصل الثالث: البناء السرد في الرواية النسوية.
٦. غادة محمود عبد الله خليل: صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام ١٩٥١-٢٠٠٠م: وهي رسالة دكتوراه، تناولت في التمهيد صورة المرأة ورواية المرأة، وتناول الفصل الأول خطاب المرأة في الرواية النسائية، وتناول الفصل الثاني نماذج بدئية نسائية في رواية المرأة، وتناول الفصل الثالث: صورة المرأة الكاتبة، وتناول الفصل الرابع: صورة البطلة والبطل المضاد.
٧. بسام عبد المنعم محمد عبد الهادي، الرواية النسوية الفلسطينية (١٩٧٣-٢٠٠٠م): تناول الفصل الأول دور المرأة الفلسطينية في التعليم والإعلام والمجال الأدبي، وتناول الفصل الثاني نشوء الأدب الروائي الفلسطيني وتطوره، و تناول الفصل الثالث صور المرأة الفلسطينية كما قدمتها الروايات الصادرة خلال فترة البحث، و تناول الفصل الرابع صورة المرأة مقابل الرجل، و تناول الفصل الخامس القضايا الاجتماعية، الوطنية، النفسية، وتناول الفصل السادس الدراسة الفنية للمكان، والزمن، والسرد وأنماطه، واللغة والشكل الإبداعي، والتوظيف الروائي النسوي للتراث.
٨. إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية، ١٩٥٠-١٩٨٥: تناول البحث في الباب الأول السمات النفسية للرواية النسوية في بلاد الشام، وتضمن ثلاثة فصول: الأول: صورة المرأة، والثاني: الصورة المقابلة، والثالث: مفهوم حرية المرأة وثورتها. و تناول الباب الثاني السمات النفسية للرواية النسوية في بلاد الشام، وتضمن الفصل الأول الرواية التقليدية، والفصل الثاني الرواية ذات التطلعات التجديدية.
٩. سهام أبو العمرين، الفكر النسوي في الرواية المعاصرة بين النظرية والتطبيق: جاء الكتاب في ثلاثة أبواب ومدخل تمهيدي عن الكتابة النسوية وتقويض الفكر الذكوري، وطرح إشكالية موقع المرأة في الثقافة المهيمنة، وصوتها المسكوت عنه عبر التاريخ، ويستعرض بزوغ الفكر النسوي المضاد، ويعالج إشكالية مصطلح الأدب النسوي.

وتناول الباب الأول "السارد وخصوصية المحكي"، وانتظم فصلين، الأول: "صوت المرأة السردية"، والثاني: "كتابة الجسد"، وتناول الباب الثاني "التشكيل التقني للزمان والمكان"، وانتظم فصلين، الأول: "التوظيف التقني للزمان وجاء الفصل الثاني المعنون بـ "خصوصية المكان ودلالته". وتناول الباب الثالث "اللغة والسياق الثقافي"، وانتظم فصلين؛ الأول: "لغة الخطاب النسوي"، أما الفصل الثاني "شبكة التفاعلات النصية" فيدرس درجة تفاعل النصوص الروائية النسوية مع بعضها البعض، ومدى تفاعلها مع السياق الثقافي العام العربي والغربي على حدٍ سواء.

ما يُميز به هذه الدراسة عن غيرها من الدراسات السابقة:

تناولت بعض الدراسات روائياً بعينه أو روائيةً بعينها، وبعض الدراسات التزمت موضوعاً محدداً وقف عند نهاية القرن العشرين. وتتناول الدراسة الحالية رواية المرأة الفلسطينية في العشرين سنة الأخيرة التي لمّا يكتب فيها، وتحرص على شمولية الرؤية لروايات المرأة فيها من خلال تتبع السمات الموضوعية والفنية.

تقسيم الدراسة:

استوجبت طبيعة الدراسة، أن تأتي في أربعة فصول، يسبقها تمهيد نظري يتألف من مبحثين، هما: الأول: مفهوم الأدب النسائي، والثاني: يتناول الرواية النسائية العربية عامة والرواية النسائية الفلسطينية خاصة، ثم يأتي الفصل الأول بعنوان (اتجاهات الرواية النسائية الفلسطينية)، ويتناول عدة مباحث: الاتجاه السياسي والاتجاه الاجتماعي والاتجاه الوجداني والاتجاه الإسلامي والاتجاه التسجيلي والاتجاه الغرائبي والرمزي، ويتناول الفصل الثاني دراسة الشخصية ودورها في رسم الأحداث، ويتناول الفصل الثالث التشكيل الزماني والمكاني في الرواية، ويتناول الفصل الرابع تشكيل اللغة في الروائية والتفاعلات النصية في الرواية النسائية.

وينتهي البحث إلى خاتمة، تتضمن خلاصة البحث، وما توصل إليه من نتائج، وتوصيات.

تمهيد:

للمرأة عالمها الخاص، كينونتها التي تتميز بها، فمن الطبيعي أن يكون لها أدبٌ يُميزها، يحمل صفاتها وعلاقاتها مع نفسها أولاً ومع العالم الخارجي ثانياً.

في الربع الأخير من القرن العشرين، كان للمرأة الحضور الواضح في الكتابة الإبداعية، لقد أثبتت مكانتها في العالم الروائي إلى جانب أدب الرجل، ولقد أثبتت في رواياتها وأدبها بأنها لم تكن مُتوقعة حول نفسها ومشاكلها الذاتية الخاصة؛ بل كانت قادرةً على أن تخرج من هذه القوقعة، وتتفاعل مع قضايا مجتمعا اجتماعية سياسية أو دينية.

يدور تمهيد هذه الدراسة حول محورين أساسيين يجب التطرق إليهما ، قبل الخوض في الروايات النسوية الفلسطينية التي تقع ضمن حدود هذه الدراسة، وهذين المحورين هما:

- المحور الأول: يتحدث عن مفهوم الأدب النسوي.
- المحور الثاني: يتناول الرواية النسائية العربية عامة والرواية النسائية الفلسطينية خاصة.

إشكالية المصطلح:

يُتداول مصطلح الأدب النسائي أو النسوي أو الأنثوي كثيراً في الأوساط الثقافية والمنتديات والكتابات الأدبية، "ويعد أحد المصطلحات الجدلية التي أخذت حيزاً كبيراً من الاهتمام منذ فترة التسعينات، خصوصاً بعد أن انتشر استعماله كثيراً عقب ظهور مجموعة من الأقلام النسائية الواعدة في مختلف الدول العربية، غير أن هذا المصطلح لم يتمكن من توفيق مختلف وجهات النظر حياله خصوصاً من الكاتبات أنفسهن" (١). فقد رفض بعضهن المصطلح كونه يدعو إلى تصنيف الأدب بحسب الجنس لا الموضوع، بينما قبل البعض هذا المسمى لإيمانه بخصوصية أدب المرأة والاختلاف بينه وبين أدب الرجل.

(١) خميس، حين يتمرد قلم المرأة، الباحثون المصريون، www.egyres.com.

ظهر مصطلح النسوية لأول مرة على يد هوبرتين أوكلير الفرنسية، عام ١٨٨٢م، مثيرة موجة من التساؤلات والإشكالات^(١)، فالمصطلح غربي الجذور، ظهر نتيجة للحركة النسوية في الغرب، وصُدّر إلى البلاد العربية، وقد تعددت مسمياته والدلالة التي تتبع كل اسم، فمن هذه الأسماء النسوي ومنها النسائي ومنها الأنثوي، وكطبيعة كل مصطلح أدبي أن يجد له مناصرين ومناهضين، وهذا ما وقع فيه مصطلح النسوية الذي أحدث إشكالية المصطلح، "هناك قضية اسمها أدب المرأة، لا يقصد بها الأدب المكتوب عن المرأة، ولكن يقصد بها الأدب الذي تكتبه المرأة، وقد خرج من أدب المرأة تسميتان نقديتان غاية في الأهمية: الأدب النسائي والأدب النسوي، وكل من التسميتين يهتم اهتماماً مركزاً بالكتابة التي ينتوع إنتاجها، بين القصة والرواية والمقالة"^(٢).

والحديث حول المصطلح وإشكالياته يطول ويتشعب، ويتداخل ما بين الرؤية الغربية والرؤية العربية له، كما الاختلاف بين أدباء ومنظري كل بيئة، فنجد اختلافاً بين الأدبيات الغربيات في نظرتهم للأدب النسوي، أو أياً كان اسمه، وقبول هذه التسمية أو تلك، وكذلك الأدبيات العربيات قد اختلفن في قبول المصطلح أو رفضه، فالرافضات لهذه التسمية حجتن أنه لا جنس للكتابة "الفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية هي مخ الإنسان وهذه الوحدة لا تختلف في رائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية"^(٣).

فالأدب إنساني، لا يخضع لجنس، وتسميته بالنسائي أو النسوي بعيدٌ عن الدقة والموضوعية، وإنّ "القول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة، يفضي إلى واحد من حكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية، وهو ما يردّها بدورها إلى الفئة الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكرية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، مما يسقط الجنس كمقياس صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي"^(٤)، أما اللواتي قبلن التسمية

(١) ينظر: قوت، النسوية والمواطنة، ص ٢٩.

(٢) توفيق، اعتراف نساء أدبيات، ص ٢.

(٣) إبراهيم، تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل، ص ٢٢٧.

(٤) سعيد، المرأة والتحرر، ص ٨٦.

فمنهن الكاتبة نورا أمين التي تقرّ بمصطلح الأدب النسائي قائلةً "نعم هناك أدب نسائي ونقد نسائي ومسرح نسائي، اعتراضني أننا نتعامل مع هذه المصطلحات كترجمة، هذه المصطلحات لم تولد في الغرب من فراغ؛ بل كان لها تراثٌ وتاريخٌ وجهود كثيرة، لها مسار بمعنى أدق ونحن لا ننتهي لنفس التيار، ولا أقول أننا حتى فرع لهذا التيار"^(١) وتبعاً لذلك كثرت التسميات والتعريفات، والبحث لا يريد تتبع إشكاليات هذا المصطلح؛ بل سيورد بعض التعريفات التي يوطأ بها لهذا العمل، وما يهمه هو البحث في قدرة المرأة على الكتابة الأدبية، وتجلي هذه القدرة في أعمالها الروائية خاصة.

أولاً- الأدب النسوي:

تداول هذا المصطلح كثيرٌ من الباحثين حتى أصبح من العسير تحديد دلالاته، وحصره لكثرة التعريفات والاختلافات التي وقع فيها الباحثون، ومن التعريفات لهذا المصطلح، تعريف شيرين أبو النجا النصّ النسويّ بأنه: "النص الذي يأخذ المرأة كفاعل في اعتباره، وهو النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيراً هو الأنثوي الذي يشغل الهامش"^(٢). فأبو النجا تحصره بالنص المسكون بهوم المرأة، الذي يخلخل الثقافة الذكورية السائدة المهيمنة.

أما حاتم الصكر فقد حصر الأدب النسوي في ثلاثة تعريفات، وهي: ^(٣)

الأول: "الأدب النسوي يتضمن الأعمال التي تكتبها مؤلفات".

الثاني: "جميع الأعمال التي تكتبها النساء سواء أكانت مواضيعها عن المرأة أم لا".

(١) أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص ٢٩.

(٢) أبو النجا، نسائي أم نسوي، ص ١١.

(٣) الصكر، انفجار الصمت، ص ١١-١٢.

الثالث: "الأدب الذي يكتب عن المرأة سواء كان الرجل مؤلف أم امرأة".

ولا يوجد فرق بين التعريف الأول والثاني، فالمرأة هي الكاتبة في كلتا الحالتين، سواء كانت الكتابة عن المرأة أم لا. أما الثالث فيشترط أن تكون الكتابة عن المرأة، ولا يشترط كون الكاتب رجلاً أو امرأة.

أما نازك الأعرجي فقد عرفت الأدب النسوي بأنه: "الأدب الذي تكتب فيه المرأة على خلفية وعي متقدم، ناضج، ومسئول عن جملة من العلاقات، ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج، معبراً عنها بالسلك والجدل، بالفعل والقول، وتعي كاتبتها القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعي النسوي الجمعي، والوعي الاجتماعي الكلي المحيط به، والمشتبك معه في صراعٍ حي متجدد، وبالغ الحيوية"^(١). يبدو من هذا التعريف أن الأعرجي تعتبر الحركة النسوية حركة احتجاج على سلطة الرجل، تسعى من خلالها إلى كشف وتعرية المنظور الذكوري المترسخ منذ القدم، واكتشاف آليات جديدة تجعل من المرأة كائناً بشرياً له منظومته الخاصة ورؤيته، وآلية تفكير ونظر إلى العالم والأشياء.

ثانياً - الأدب النسائي:

يُحصر الأدب في هذا المعنى في جهة النساء، وفيما تكتبه المرأة من وجهة نظرها، سواء كانت هذه الكتابة عن الرجال أو النساء أو أي موضوع آخر، فنجد هذا المصطلح عند بعض الكاتبات مرادفاً "لتصنيف إبداع المرأة"^(٢). وتكشف هذه التسمية عن الخصائص المميزة للأدب النسائي. فـ"هذا المصطلح يقوم فقط بدور تصنيفي وإن كان بعض النقاد يعتبره غير محايد، فهو يمكننا من رصد خصوصيات هذه الكتابة وبالتالي وضع اليد على الخصائص المميزة له، والذي يشكل إضافة حقيقية للإبداع الإنساني بشكل عام، وهذا المصطلح لا ينفي صفة الإبداع عن أي أحد من الجنسين، ولكنه يؤكد بالخصوص على

(١) الأعرجي، صوت الأنثى/دراسات في الكتابة النسوية العربية، ص ٢٤.

(٢) المدغري، النقد النسوي، ص ٢٣٢.

أن للمرأة الكاتبة تصوراً مختلفاً للمسكوت عنه بمقدار الفروق الفردية بين الجنسين، والطريقة الخاصة في الكتابة^(١).

ويعرف الأدب النسائي بأنه "ذلك الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي والخاص في المرأة بعيداً عن تلك الصور التي رسمها لها الأدب لعصورٍ طويلةٍ خلت، أي أن الأدب النسائي هو أدبٌ يعبر بصدق عن الطابع الخاص لتجربة المرأة الأنثوية في معزلٍ عن المفاهيم التقليدية، وهو الأدب الذي يجسد خبرتها في الحياة"^(٢).

وفرق محمد طرشونة بين الرواية النسائية والرواية النسوية؛ حيث يقول: "إنّ الرواية النسوية هي روايةٌ ملتزمةٌ تحمل رسالة، تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة، وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز، وفيها لهجة نضالية، أما الرواية النسائية فهي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة، وهذا ليس مصطلحاً فنياً ولا يدل على مدرسة أو على أيولوجية ما"^(٣).

خلاصة الأمر أنّ الأدب النسوي أو النسائي ظلّ متعدد الدلالات "فلم يتفق النقاد على مفهوم موحد له، بل ظلّ في فوضى لعدم اجتماع النقاد وتعدد الآراء نتيجة لاعتباراتٍ اجتماعيةٍ سياسيةٍ وفكرية، والبعض لا يأبه بالتصنيف ويتجنب الخوض فيه"^(٤). والسرد الروائي النسوي أو النسائي هو "ببساطة شديدة، ما تكتبه (المرأة) من أدب روائي قصصي، تعالج فيه قضايا مختلفة، بتتويجاتٍ متباينة، ربما يكون التركيز فيها على ذات المرأة/الساردة أو الشخصية، باعتبارهما قيمتان اجتماعيتان، لهما خصوصية، وهموم خاصة، وتقاطعات عديدة مع مجتمع ذكوري شرقي"^(٥).

(١) إدريس، "المرأة والكتابة بالجسد"، <https://elaph.com>.

(٢) الخالد، المرأة العربية والإبداع النسائي، ص ١١.

(٣) طرشونة، الرواية النسوية في تونس، ص ٥-٦.

(٤) العفيف، الشعر النسوي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب) نماذج، ص ٢٣.

(٥) سنكور، رؤية في مفهوم السرد الروائي، kitabat. Com.

نشأة الرواية النسائية العربية:

اكتسحت الرواية المشهد الثقافي العربي، فبينما سمي الشعر بديوان العرب قديماً، فإن الرواية قد أصبحت تسمى ديوان العرب في العصر الحاضر؛ لأنها تملك من الطاقة السردية والتحاورية، ما يجعلها تنفتح على العوالم والأيدولوجيات، لقد أصبحت قادرة على امتصاص ومعالجة المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والوجدانية، وقد كان من أبرز تفاعلات الرواية داخل المجتمع، ظهور كاتبات في مجال السرد رافق هذا الحضور تميز على مستوى التفرد والخصوصية شكلاً وموضوعاً. فالرواية النسائية قد انفتحت على عوالم المرأة الخاصة فعالجت قضاياها، من حبٍ وزواجٍ وطلاقٍ، تعليمٍ و ظلمٍ وقهرٍ اجتماعي وغير ذلك، ولكن لا ينبغي حصر الرواية النسائية في هذا الركن أو هذا الحيز الضيق -وقد ثبت ذلك في رواية المرأة- فلم تقف المرأة في رواياتها على عالمها الخاص؛ بل إنها شاركت في قضايا وهموم المجتمع ككلية، سواء كانت سياسية أو اجتماعية، لا عجب فهي نصف المجتمع وأمه.

وحتى فترة قصيرة ماضية كان يُعتقد بأن أول رواية عربية كُتبت ونُشرت هي رواية (زينب) للأديب (محمد حسين هيكل) في عام ١٩١٤م، وأن المرأة العربية لم تتمكن من كتابة الرواية إلا في الخمسينات من القرن الماضي، وأن أول رواية كتبتها المرأة العربية هي رواية (أروى بنت الخطوب) للأديبة (وداد سكاكيني) في عام ١٩٥٠م. حتى أثبتت بثينة شعبان في كتابها (مائة عام من الرواية النسائية العربية) أن أول رواية نسائية عربية، هي رواية (حسن العواقب) للكاتبة (زينب فواز) التي كتبتها في (١٨٤٦هـ- ١٩١٤م) وهي كاتبة لبنانية، وقد نشرت الرواية عام ١٨٩٩م، وتلتها رواية (الملك قورش) وهي رواية رمزية تاريخية، ونشرت الكاتبة لبيبة هاشم روايتها في عام ١٩٠٤م وعنوانها (قلب الرجل)، وفي نفس العام كتب لبيبة ميخائيل صوايا من لبنان أيضاً روايتها (حسناء سالونيك) ونشرتها في حلقات (جريدة الهدى) في نيويورك، كما ظهرت رواية (بديعة وفؤاد) عام ١٩٠٦م للروائية السورية (عفيفة كرم)، ورواية (بين عرشين) ل (فريدة عطايا) قبل عام ١٩١٤م^(١). وتؤكد الكاتبة أن "زينب فواز وعفيفة كرم وفريدة

(١) ينظر: شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص ٤٦-٥٩.

عطايا ثلاث روائيات رائدات، ساهمن بشكل هام في ظهور الرواية العربية، قبل سنواتٍ عديدةٍ من نشر ما أطلق عليها اسم (الرواية العربية الأولى)^(١).

ولقد تطورت كتابة المرأة العربية كثيراً في أوائل القرن الحادي والعشرين وخرجت إلى آفاقٍ عالميةٍ بشكلٍ يلفت الأنظار "ولم تعد أسيرة الصالونات الأدبية والثنائيات العاطفية النمطية كما كانت في أوائل القرن العشرين. ولم تعد الروائية العربية تنتظر للكتابة النسوية على أنها منشورٌ ضد القهر ونوعٌ من التمرد على الثقافة الذكورية وحسب، لقد تجاوزت الرواية النسائية العربية عبء هذه الوظيفة"^(٢).

شهدت الرواية النسائية العربية تطوراً في تقنيات السرد وأساليبه، وتطوير الجملة القصصية والروائية، والتمايز بينهما، وخلق المشاهد والانطباعات وتقنيات الوصف وربطه بالشخصيات والحالات النفسية المختلفة، والتوغل في توظيف مختلف أنواع الزمن، والانتقال بين صيغته المختلفة، وتوظيف تقنيات علم النفس والتحليل النفسي، وإدخال تقنيات الإعلام المرئي والمسموع المختلفة في بنية الرواية، وغيرها من الأساليب الفنية المختلفة التي انتقلت بالرواية من التقسيم الثلاثي التقليدي من بدايةٍ وعقدةٍ ونهايةٍ إلى مستوياتٍ متعددةٍ للحدث زمانياً ومكانياً وذات تآزمتٍ مختلفةٍ ونهاياتٍ مفتوحة، وخلق أجواءٍ غامضةٍ تناسب انقطاع السرد وحركته باتجاهاتٍ مختلفة وبأصواتٍ متعددة للروي^(٣).

نشأة الرواية الفلسطينية:

أما عن الرواية في فلسطين، فقد تأخر ظهور هذا الفن بسبب الاضطرابات التي حلت بفلسطين منذ وقوعها تحت الانتداب البريطاني، وعدم اهتمام النقاد بالجهود الروائية التي ظهرت، وعلى الرغم من تأخر ظهور الفن الروائي، والأسباب التي أدت إلى تخلفه فإن نهضةً أدبيةً حدثت في فلسطين خصوصاً في مجال الشعر والترجمة، والرواية الفلسطينية شأنها شأن مثيلاتها نشأت في حضان الترجمة والصحافة،

(١) شعبان، مائة عام من الرواية، ص ٦٤.

(٢) نصار، الرواية النسائية العربية: إشكاليات الوعي والتمرد، <http://inassar.blogspot.com>.

(٣) ينظر: المرجع السابق.

التي كانت مزدهرة في هذه البقعة بسبب الغزو الأجنبي المتعدد الأشكال^(١). "وكانت نشأة الرواية الفلسطينية في بداياتها شأنها كشأن الرواية العربية، وذلك للتشابه في الأحداث السياسية والثقافية والاجتماعية لظروف الوطن العربي كافة، متأثرة بالتجارب التي سبقتها من رواياتٍ غربية وعربية"^(٢)، ويكاد يتفق الباحثون على أنّ أول رواية فلسطينية هي (الوارث) لخليل بيدس، عام ١٩٢٠م، وهي "تتفرد بمكانتها التاريخية لكونها تمثل المحاولة الأولى في هذه المجال على صعيد الرواية الفلسطينية"^(٣).

أما ما قبلها كان عبارة عن ترجماتٍ من أعمالٍ قصصيةٍ متعددةٍ سواء روسية أو ألمانية أو إنجليزية أو تركية؛ حيث كان المترجمون في البداية يترجمون الرواية الغربية معدلين على أحداثها سواء بالحذف أو بالإضافة أو التعديل، بما يتناسب العادات والتقاليد بشكلٍ عام والفلسطينية بشكلٍ خاص^(٤).

ثم سارت الرواية الفلسطينية بعد النشأة بخطىٍ بطيئة التطور، الأمر الذي جعل الخمسين سنة الأولى ضحلة التأليف كمّاً ونوعاً، إذ اتصفت روايات هذه الفترة بكونها "أقرب إلى التعليم منها إلى الفن الروائي"^(٥)، وقد جاءت الرواية الفلسطينية في مرحلة النشأة ضعيفةً من ناحية البناء الدرامي، بعيدةً عن ملامسة الواقع ملامسة فنية، فجاء إيقاع الأحداث بطيئاً، والمشهد الروائي باهتاً^(٦). ومن رواد النشأة اسحق موسى الحسيني في روايته (مذكرات دجاجة) التي صدرت عام ١٩٤٣م، والتي تعتبر ناضجة نسبياً، ويقرر حسين المناصرة في كتابه (المرأة وعلاقتها بالآخر)، أن رواية جبرا (صراخ في ليل طويل) التي نشرت عام ١٩٥٥م، هي البداية لظهور الرواية الفنية في فلسطين^(٧).

(١) ينظر: الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الموضوعية والفنية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو، ص ٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٥.

(٣) وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٢٠.

(٤) ينظر: الأسد، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠، ص ٢١.

(٥) أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني ١٩٥٠-١٩٧٥، ص ٣٨٩.

(٦) ينظر: خطيب، تطور الرواية العربية في فلسطين ١٩٤٨-٢٠٠٩، ص ١٨.

(٧) ينظر: مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص ٢٢.

وتعد هزيمة حزيران تاريخاً جديداً للرواية الفلسطينية، تشكلت فيه الهوية للرواية الفلسطينية، حيث إن المعركة مع المحتل الصهيوني انعكست وسيطرت على القلم الفلسطيني، مما "وضع هذا الأدب في خانة (أدب المقاومة)، لقد أصبح الهم الوطني يحتل مساحات الصفحات كلها التي تطمح إلى التعبير عن تجربة الاقتلاع والنفي"^(١)، ويعد كنفاني الروائي الفلسطيني الأول الذي "أسس للواقعية الجديدة في الرواية الفلسطينية عن طريق التفاعل مع أحداث النكبة"^(٢).

فبعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧م، انطلقت الرواية الفلسطينية تحتل موقعاً مهماً في الرواية العربية، خاصة طروحاتها وإنجازاتها الجمالية^(٣)، وقد جاءت نكسة ٦٧ بمردودٍ إيجابيٍّ على الرواية الفلسطينية. حين بدأت تتعامل مع الهزيمة بوعي أكبر. إذ اتخذت منها حافزاً للاستقراء والبحث والتّقد. ولعلّ أبرز من شارك في الإجابة على أسئلة الهزيمة الأديب كنفاني، في روايته (عائد إلى حيفا) و(أم سعد). بالإضافة لجبرا إبراهيم جبرا في (السفينة) و(البحث عن وليد مسعود). ولا ننسى إميل حبيبي في (سداسية الأيام الستة). وكوميدياه السوداء (المتشائل) التي شكّلت إضافةً نوعيّةً إلى الأدب الروائي العربيّ السّاخر. من حيث التّركيز على شخصية سعيد أبي النّحس المتشائل. والتي كانت مؤهّلةً من الدّاخل لتقديم التّنازلات كي تتحقّق تكتيقيّاً مع متغيّرات المحيط، وقد عمدت الرواية الفلسطينيّة حينذاك إلى موازنة حركة الشّكل مع حركة الواقع اجتماعياً وسياسياً وتشابكت معها. لذلك انتقلت من مستوى الرؤية العامّة الغيبية إلى الرؤية الواقعيّة النّافذة، ملبّيةً حاجةً اجتماعيّةً قبل الحاجة الفنّيّة. هنا كان التّحول الأبرز في تحوّل الرواية من الكلاسيكيّة إلى الواقعية فالرمزية. وهذا ما ذهب بها إلى الخروج من المحليّ النمطيّ إلى العربيّ المختلف في موضوعاته وأساليبه^(٤).

(١) وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٣٤.

(٢) مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية، ص ٢٢.

(٣) ينظر: القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية، ١٩٥٠-١٩٨٥، ص ١٩.

(٤) يُنظر: أبو عساكر، الرواية في فلسطين بين المحليّة وتجاوزاتها، <https://www.arab48.com>.

ثم يأتي ظهور الرواية الفلسطينية الحديثة نتيجةً لعوامل عديدة، وهي عوامل تظهر تلبيةً لاحتياجات جمالية اجتماعية مستجدة دون إغفال أثر التراث من ناحية والمؤثرات الخارجية من ناحية أخرى، وقد جسدت الرواية الفلسطينية عالماً خيالياً لعالم حقيقي واقعي كان ماثلاً قبل النكبة وبعدها، ثم سارت الرواية بعد ذلك تحت الخطى، وترصد الواقع بما فيه من أحداثٍ وحكايات، في محاولة جادة لربط الماضي بالحاضر والمستقبل، فقدمت تاريخاً مفصلاً عن فلسطين (١).

لذا كان لها طابعها الخاص، وسماتها الخاصة، فهي تختلف عن أي رواية، لأنها تعكس نضال الشعب الفلسطيني، "ثمة مرحلة مهمة في تطوّر الرواية الفلسطينية. مرحلة قبيل أوصلو في أراضي ٤٨ تحديداً. وقد شهدت تطوراً مهماً في المتن الروائي. نتيجة فكّ الحصار عن فلسطينيّ أراضي ٤٨ وانفتاحهم على تجارب أشقائهم في الضفة وغزة والوطن العربيّ، وفقاً لدراسة قامت بها الدكتورة جهينة الخطيب بعنوان: (تطور الرواية العربيّة في فلسطين ٤٨). أما المرحلة الأخيرة الممتدة منذ ١٩٩٤، فقد شهدت برأي الباحثة تطوّرين في الناحيتين الكمية والفنية والمضمونية. تشير الخطيب في دراستها إلى أن التطوّر الحقيقي للرواية يكمن في بنيتها السردية. إذ كان الأدب في البداية أدباً مباشراً يلهث وراء الأفكار وتغيّر تدريجياً. فتتوّعت الصيغ السردية لتشمل السرد الذاتي وتعدّد الأصوات والاسترجاع وما إلى ذلك" (٢).

نشأة الرواية النسائية الفلسطينية:

وقد تأخر أيضاً ظهور الرواية النسائية الفلسطينية لنفس الأسباب التي تعرضت لها الرواية الفلسطينية بشكل عام، وكانت أول محاولات للكتابة النسائية في فلسطين هي للكاتبة سميرة عزام، في روايتها (سبى بلا حدود) والتي مزقتها بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م، قائلة: "إن كل هذا لا يجدي" وقد كانت قد نشرت بضع صفحات منها في مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٦٤م (٣).

(١) ينظر: الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الموضوعية والفنية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوصلو، ص ٥.

(٢) أبو عساكر، الرواية في فلسطين بين المحليّة وتجاوزاتها، <https://www.arab48.com>.

(٣) ينظر: أبو بكر، تجليات الواقع في الفن القصصي، ص ٢٠-٢١.

لقد "تشكلت الرواية النسائية الفلسطينية بعد حرب حزيران، ولا يوجد روايات قبل هذا التاريخ إلا قليلٌ منها" ^(١). وذلك لأن "هذه الهزيمة عرت الثقافة العربية التقليدية المهزومة، التي أتاحت لظهور عدة ثوراتٍ إبداعية، كان من بينها ثورة الروائيات الفلسطينيات في السبعينات تحديداً، منهن فتحية محمود الباتع، ووفاء بدوي، امتثال جويدي، سلوى البنا، فاطمة ذياب، ونهى سمارة، وهيام رمزي، وسحر خليفة. إنجلينا صنبر، وليانا بدر" ^(٢).

أما ما قبل نكبة حزيران، فقد كتبت (جمال سليم نويهض) رواية (فاتنة بنت القمر) متسلسلةً في مجلة دنيا المرأة، عام ١٩٢٢، وكتبت (موكب الشهداء) في نفس المجلة سنة ١٩٤٨، وكتبت (هدى حنا) (صوت الملاجئ) في ١٩٥٧، و(فتاة النكبة) لمريم مشعل سنة ١٩٥٩ م ^(٣).

ويمكن أن نقسم مراحل الكتابة النسوية لثلاث مراحل ^(٤):

- **المرحلة الأولى:** مرحلة البدايات تألفت فيها كاتباتٍ فلسطينيات قدمن نصوصاً روائيةً بسيطةً ومبدعة، مثل رواية فتاة النكبة، وصوت اللاجئ، وسيناء بلا حدود، وهذه الروايات كانت تفتقد أسس كتابة الرواية في نهاية الخمسينات إلا أنها تعد بداية انطلاق الرواية الفلسطينية النسائية.
- **المرحلة الثانية:** وهي فترة السبعينيات في الرواية النسائية الفلسطينية، حيث ظهرت في تلك الفترة حوالي خمس عشرة رواية لعشرة كاتبات، وهو تزايدٌ مهمٌ وملحوظ، يزيد الصورة وضوحاً ويوحى بنمو الفكر الثقافي لدى المرأة الفلسطينية إذا ما قورن بالمرحلة الأولى، مما حدا ببعض الباحثين أن يطلق على تنامي الرواية النسائية في السبعينيات بـ(ثورة الروائيات الفلسطينيات). وقد اشتهرت فيه روايتان: إلى اللقاء في يافا لهيام رمزي الدردجني، والثانية وداع مع الأصيل لفتحية محمود الباتع، وقد تميزت معظم الروايات الصادرة في هذه المرحلة، بحضور الهم الوطني الفلسطيني، وشذ عن هذه الروايات

(١) مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص ٣٠.

(٢) الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ص ٤٨٧.

(٣) ينظر: مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر، ص ٢٩-٣٠.

(٤) ينظر: الرواية الفلسطينية النسوية، علامات على انفتاح قلم المرأة الفلسطينية المبدع، ص ١١٠.

رواية سحر خليفة (لم نعد جوارى لكم)، التي يفصح عنوانها عن هاجسها الأساسي وهو الهاجس النسوي.

- أما المرحلة الثالثة: وهي مرحلة النضج والانطلاق في كتابة الرواية الفلسطينية، وتضاعف أعداد الروايات على مدى السنوات، وصاحب التراكم الكمي نضجٌ فني وفكري للكاتبة الفلسطينية.

إذن تعد الرواية حديثة العهد بين الأجناس الأدبية التي مارستها المرأة كالقصة والمقالة والشعر، وذلك لأن الرواية جنسٌ أكثر تعقيداً بين هذه الأجناس؛ حيث أن الرواية "لا تكتفي بانتهاء اللحظة أو الحدث لرصدهما والتعبير عنهما، كما في القصة أو القصيدة، بل إن الرواية بحاجةٍ إلى رصدٍ مجملٍ التغيرات ثم التعبير عنها، وهذا يتطلب إلى جانب الموهبة والتعليم والدربة والمران، تفرغاً واستقراراً وهدوءً وتجربةً حياتيةً غنية، قد لا تتطلبها كتابة القصة أو القصيدة، والكاتبة الفلسطينية تعاني من شرطين: أولهما: الشرط الأنثوي الخاص بالكاتبات عامةً اللاتي غالباً ما تتوزعن مهامٍ متعددة خاصة منها الالتزام الأسري الذي يؤدي إلى الانقطاع أو تعثر الاستمرار في الكتابة، وبالتالي يحد من كتابة الرواية الطويلة، وثانيهما: الشرط التاريخي الذي عرفته فلسطين، الذي أدى إلى احتلالها وتشريد أبنائها في المنافي والمخيمات في الشتات، وهي أماكن لا تمكن لكتابة رواية طويلة"^(١).

لقد استطاعت الروائية الفلسطينية أن تترك بصمةً واضحةً في الأدب الفلسطيني خاصة والعربي عامة، بل ترجم كثير من إنتاج المرأة الفلسطينية الأدبي إلى اللغات العالمية ولقي صدىً مميزاً، ولكن الظروف السياسية الراهنة وما تحمله من عدم الاستقرار وصعوبة التواصل مع الخارج أبعد بعض الأصوات الأدبية النسائية الجديدة عما تستحقه من الاهتمام لتنوع تجربتها وامتلاكها لأدواتها الإبداعية القصة والرواية والشعر مثل: حزامه حبايب وحنان عواد، نبيلة العسلي، ديمة السمان، رفيقة الحسيني، فيحاء جاد الله، رشيدة المصري، وداد البرغوثي، تودد عبد الهادي، نداء خوري، وغيرهن. لقد جاء الأدب الذي تكتبه النساء الفلسطينيات شديد الواقعية وعميق الرؤية ومواكباً للتطورات السياسية خارج الأرض المحتلة. وارتبطت بعض التجارب الفلسطينية التي قبلت بكثير من الاهتمام النقدي وترجمت إلى اللغات العالمية بالقضية

(١) أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص ٦.

السياسية مباشرة أو تداعياتها على هؤلاء الكاتبات، ولكن من منظور نساء يعشن في مجتمع أبوي مستحدث، أتاح لهن فرص التواصل مع الحياة والاطلاع على العالم والتعليم، وإن ظلت تلك النظرة ذات خصوصية واضحة. وقد جاءت تجارب هؤلاء الكاتبات ناضجة الوعي سياسياً واجتماعياً وإبداعياً، مع تميز كل منها بالظروف الخاصة والعامة التي حددت إطار التجارب والتصادم مع الحياة. بعضها ارتبط بالمقاومة ومن داخلها ومعايشة رجالها كتجربة ليانا بدر وسلوى البنا ومي صايغ التي كتبت رواية بعد تجربةٍ شعريةٍ طويلة، أو بالظروف المعيشية للفلسطينيين في الداخل كروايات سحر خليفة، أو روايات الحرب ضمن سياقها الاجتماعي والتأريخي للفلسطينيين وارتباطهم بالمد القومي كروايات ليلي الأطرش^(١).

لقد حملت الرواية النسائية هموماً سياسية واجتماعية ونفسية وأخلاقية وفكرية، على تفاوت في القدرة على عرض العمل الفني، كما أن وعياً روائياً في جانب العمل الفني قد نما، وبدأ نجاح الكاتبات في الارتقاء الفني واضحاً بين مرحلة الأربعينات ومرحلة الثمانينات، بما رافق ذلك من وعي اجتماعي وسياسي ازداد وضوحاً، وإن لم يتبلور إلا في روايات الثمانينات، لقد ظهرت روايات في درجة الغليان، وروايات في درجة الصفر^(٢).

(١) ينظر: التحولات في الرواية الفلسطينية، مؤسسة القدس للثقافة والتراث، <http://alqudsilana.com>.

(٢) ينظر: شهاب، الرواية النسوية في ظل الاحتلال، سحر خليفة أنموذجاً، ص ٢٢٧-٢٢٨.

الفصل الأول

اتجاهات الرواية النسائية الفلسطينية

أولاً- الاتجاه السياسي:

السياسة حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية. وتتمظهر بجلاء ووضوح في فن الرواية التي تعكس نثرية الواقع وصراع الذات مع الموضوع والصراع الطبقي والسياسي والتفاوت الاجتماعي وتناحر العقائد والإيديولوجيات والتركيز على الرهان السياسي من خلال نقد الواقع السائد واستشراف الممكن السياسي.

لقد حملت الرواية الفلسطينية من الهم السياسي ما لا يحتمل، فهي مسكونة به منذ سنة ١٩٤٨م، وقد حملت رائدات الرواية الفلسطينية هم القضية الفلسطينية، وشغلن به وبرز واضحاً في كتاباتهن؛ حيث أسقطن رؤاهن السياسية من خلال الكتابة، ومن بعدهن ورثت الروائيات هذا الإرث المضني، وبرز واضحاً في رواياتهن. وإذا ما أريد تعريف الرواية السياسية " فإن الرواية التي يتمكن كاتبها من تقديم رؤيته السياسية كقضية من قضايا الواقع السياسي من خلال معالجة فنية جيدة هي رواية سياسية" (١). وقد اتسم النتاج الروائي الفلسطيني غالباً بالحديث عن معاناة الشعب الفلسطيني في ظل الاحتلال، أو معاناة الفلسطينيين في الأوطان التي لجأوا إليها.

وتنقسم الرواية السياسية الفلسطينية إلى قسمين: "الأول الرواية التي يكتبها كاتب فلسطيني عن جوانب القضية الفلسطينية من جهة المعاناة في ظل الاحتلال وهل هناك مستقبل للقضية،... والثاني الرواية التي تدور حول مأساة الخروج من فلسطين" (٢). وتركز الرواية السياسية غالباً على القضايا السياسية المحلية والوطنية والقطرية والقومية لمعالجتها ضمن توجهات مختلفة ومحاور متعددة مستوعبة المراحل المتنوعة التي مرت بها القضية مع وقفات عند أحداث معينة لها خصوصيتها المتميزة.

(١) حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، www.diwanalarab.com.

(٢) عباس، واقع ومستقبل الرواية الفلسطينية، <http://alqudsilana.com>.

يتمثل الجانب السياسي في عدة جوانب:

النكبة والتهجير:

النكبة مصطلح فلسطيني، يرمز إلى التهجير القسري، والتطهير العرقي، لآلاف الفلسطينيين الذين اقتلعوا من أراضيهم، فقد شهد العام ١٩٤٨م تشريد ما يربو عن ٨٠٠ ألف فلسطيني من قراهم ومدنهم، من أصل ١,٤ مليون فلسطيني كانوا يقيمون في فلسطين التاريخية عام ١٩٤٨، في ١٣٠٠ قرية ومدينة فلسطينية. وانتهى التهجير بغالبيتهم إلى عددٍ من الدول العربية المجاورة، إضافةً إلى الضفة الغربية وقطاع غزة، فضلاً عن التهجير الداخلي للآلاف منهم داخل الأراضي التي أخضعت لسيطرة الاحتلال الإسرائيلي عام النكبة وما تلاها، بعد طردهم من منازلهم والاستيلاء على أراضيهم. ورافق عملية التطهير اقتراف العصابات الصهيونية أكثر من ٧٠ مجزرة بحق الفلسطينيين؛ أدت إلى استشهاد ما يزيد عن ١٥ ألف فلسطيني^١.

في روايتها (برتقال إسماعيل)، أشارت حجاج إلى أحداث ما قبل النكبة، حيث قام اليهود بارتكاب الجرائم ضد الانجليز، في سعي منهم لإخراجهم من البلاد، حتى يتسنى لهم التفرغ للعرب وقتلهم، فقد صورت مكان الانفجار الذي سببه اليهود في مركز الحكومة في يافا. لقد عادت في وصفها إلى زمن ما قبل النكبة، إلى الفترة التي كان الانتداب البريطاني هو المسيطر على فلسطين ويسعى لتهويدها:

"في نهاية الساحة تكومت أنقاض السراي الكبير مركز الحكومة مثل ورم خبيثٍ بشع، وقد خرق التفجير المبنى فكان فجوة في الساحة كأنه فم خالٍ من الأسنان، ...أشار مازن إلى بقعة حمراء داكنة، وقال: براهنك إنه لساته في ميتين تحت. وإلا يمكن في إيدين أو رجلين، ..."^(٢).

لقد قلب اليهود أرض فلسطين معركةً، كان ضحاياها معظمهم من الفلسطينيين الأبرياء:

١ ٧٢ سنة على النكبة، صفا، <http://saifa.ps/post/283179/72>

(٢) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٢١.

"سمع هو وحسان صوت الانفجار في ذاك اليوم وهما في طريقهما إلى المدرسة، دار حسان على عقبه وهرب... هرب سالم أيضاً خوفاً من أن يبقى وحيداً، ... انتحبت الأمهات في يافا في اليوم التالي، والجنود البريطانيون يدبون بين الأنقاض يمشطونها..."^(١).

لقد أظهرت الرواية المؤامرة التي كان يدبرها اليهود قبل النكبة لاحتلال فلسطين وتشريد أهلها. أيضاً أشارت سحر خليفة في روايتها (حبي الأول)، إلى ملاحقة الإنجليز للثوار والمقاومة الفلسطينية:

"قالت ستي إنها ستطبخ للثوار أكلةً بيتية محترمة، فقال الخال إن الحال لا يسمح بالأكل والشرب والتنعم لأن الأوضاع صعبة جداً، فما زال الانجليز يلاحقون الثوار في كل مكان، بالأمس فقط ضربوا روبين وبلعا وطولكرم وذنابة، لقد نسفوا الدور واعتقلوا المئات"^(٢).

أما عن بداية ظهور اليهود بشكل معن وسافر لاحتلال فلسطين، فقد أشارت سوزان أبو الهوى لذلك في روايتها (بينما ينام العالم):

"وقع الهجوم الأول في عطلة عيد الأنوار (الחנוكة) اليهودي، ١٢ كانون الأول ١٩٤٧م، زلزل الانفجار الذي حدث الجو، وركضت داليا خارجاً من المقبرة وهي تولول وتصرخ، سارع حسن إلى البيت عندما سمع دوي الانفجار، وحين لم يجد زوجته، أخذ يعدو باتجاه المقبرة، فالتقى داليا في منتصف الطريق، ألقت نفسها بين ذراعيه وهي تصيح باكية: اليهود قادمون، اليهود قادمون"^(٣).

لقد مثل اليهود رعباً للفلسطيني وذلك لسماحه بالمجازر الذي يرتكبونها في القرى التي يدخلونها، فقد كانت الفكرة هي تطهير هذه الأرض عرقياً من أهلها، لأنهم يريدون أرضاً دون شعب.

(١) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٢١-٢٢.

(٢) خليفة، حبي الأول، ص ٤٥.

(٣) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٤٩.

هُجّر الناس من بلادهم رغم أنوفهم، هاموا على وجوههم هاربين من النيران ، تخطبوا في البلاد تائهين، تقول أبو الهوى:

"تنقل اللاجئين هنا وهناك، يتخبطون بلا هدى في غزة، دون خيام كافية، افترشوا الرمل مع الحجارة وهوام الأرض، أجسامهم المعتادة على العمل المضني والصلاة ظلت تستيقظ قبل شروق الشمس، ولكنها لا تجد ما ينتظرها سوى حياةٍ خاملة"^(١). ثم تغير نظام الحياة، وصار اللاجئين تحت رحمة هيئة الأمم المتحدة وطوابيرها، ونظامها السقيم المنزل:

" قسمت أيامهم فيها إلى خطوط وصفوف وطوابير رتيبة ومتكررة، يصطفون كل يوم لأداء الصلاة، ويصطفون في طوابير الخبز ثم طوابير الحساء ،...ولما وصل موظفو الأمم المتحدة، اصطفوا في طوابير جديدةٍ لتسجيل أسماءهم في سجل اللاجئين. كانت حينها دفاتر سميكة، وفي المقابل حصلوا على كروت المؤن، تخدم كلما نالوا نصيبهم الدوري من الصدقة"^(٢).

تحولوا في أيام قليلة من مواطنين يمتلكون الأراضي والبيوت، إلى لاجئين، يمن عليهم العالم بالصدقات. وطالت أيام الهجرة والتشريد، وحفرت علاماتها على وجه المهاجر البائس، الذي ظن أنها حربٌ وعودة:

"امتدت الشهور المضطربة إلى سنوات، وزحفت الشيخوخة على يحيى بسرعة تسابق الزمن، وفي صباح يوم من أيام ١٩٥٣م، أدرك أن تراب خيمته البائسة في جنين قد تحول إلى طينٍ راسخ، كان الدوام الرمزي لمأواه أكثر بكثيرٍ مما يمكن تحمله، إذ اطمأن إلى أن بقاءه في خيمة من الشعر أو مسكنٍ من الصفيح، بسقفه المسرب للماء وأرضيته الموحلة، يعني أن المنفى مؤقتٌ لا أكثر"^(٣).

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص٤٧.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص٤٧.

(٣) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص٧٣.

ففي تحوّل تراب الخيمة إلى طين، وهذا التحول من خيمة شعر إلى حجر، إشارة إلى ثبات هذا المنفى واستمراره واعتياده وتقبله، لقد فقد الأمل في العودة وانتابه اليأس الممرض، بعد تبدل الأرض والبيت بمسكن حقير في مخيم، وبعد أن كان من سادة قريته وكبار أعيانها عاد لاجئاً ينتظر الإغاثة وكرت التموين.

أن تكون مختاراً، وكبير التجار في بلدك، تحكم الكبير والصغير، وتشير بيدك فتنفذ أوامرك، ثم ينزع منك بيتك وأرضك، مالك ومكانتك، لتصبح لاجئاً، ذلك ما لم يحتمله قلب المختار غالب في رواية (رغبات ذاك الخريف):

"... لكن الجد الأكبر، المختار غالب، مات مقهوراً على ضياع مكانته وعزه، بعد أربع سنواتٍ من الهجرة، لم يحتمل بهدلة اللجوء والوقوف في طوابير المؤن"^(١).

لم تبق الهجرة هبةً لأحد حتى للمختار، لقد قتله الإحساس بالذل الذي لم يستطع أن يتحمّله أو يستوعبه.

وتصور الروائية حياة نساء فلسطين قبل الهجرة، وما كنَّ عليه من العز والكرامة وذلك على لسان بنت المختار التي هاجرت وجربت ذل الهجرة وهوانها:

"بنات المختار اللواتي لم يكنَّ يخرجن من بيتهن، ولم يعرفنَّ طريق النبع، كما غيرهنَّ من الصبايا، أعددنَّ مع أمهنَّ مونة الشتاء والربيع في غرفٍ وخوابٍ، من قمحٍ وشعيرٍ وذرّةٍ وعدسٍ وحمصٍ وزبيبٍ وزيتونٍ وقطين، مخازن للزيتون والمخللات والتطلي من جميع الأنواع وعناقيد البندورة المجففة ومعقودها، البامية الناشفة والثوم والبصل. مسكينة أمي، لم تعرف أنها تكد و تشقى لليهود"^(٢).

(١) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٩.

تركت الأم كل هذا خلفها، لتجد العائلة اليهودية التي ستسكن بعدها بيتاً ثرياً غنياً منظماً، ولم يقف الأمر على هذا، لقد عملت بنات المختار بعد الهجرة كي يستطعن العيش بالخياطة والتفصيل، وتخليل الزيتون، وعمل المربي:

"عشر سنواتٍ في السلط نوعت فيها الجدة عملها وخبراتها، حتى ذاع صيتها في المدينة، تعد كببس الزيتون في مواسمه،...يعينها زوجها، فيقطع الليمون والفلفل، يجلب الملح من سبخات البحر الميت،...في السلط عرفت الطيراوية اللاجئة بكببس ومخلل يصمد صلباً من الحول للحول، تقبض أجزتها نقداً وعيناً مؤونة لعائلتها، تعصر الرمان شراباً تغلي معقود البندورة ومربي المشمش، ولكنها حققت ضربتها الكبرى يوم باعت مربى التين في مدينة تشتهر بزراعته وحلاوة ثماره"^(١).

لقد تحولت المرأة المدللة من حالٍ إلى حال لتساعد زوجها وتعيش أسرتها حياةً كريمة.

و تصف نردين أبو نبعة، على لسان الأخ، لحظة خروج الأم من بيتها رغم وصايا الأب بعدم الخروج، فالقصف وإطلاق النار كان مرعباً، لقد كان منظر الرحيل قبيحاً ومخيفاً ومحزناً:

"خرجنا وأخواتي الست، كنت أمسك بثوب أُمي من الخلف حافي القدمين زائغ العينين،... وضعت أُمي أختي الرضيعة في سلة القش على رأسها، أخواتي الخمسة كن خلفها يركضن بفرع بعدما رأوا العروس وعمها ملقيين وسط البلد... خرجت أُمي ولم تغلق الباب، تركنا كل شيء وراءنا، لم نطعم العنزات ولا الدجاجات، ولم نترك لهم طعاماً، خرجنا بعد صلاة العصر"^(٢).

لم يكن من مجالٍ سوى الاختيار بين أمرين؛ البقاء والموت، أو الرحيل والنجاة، وكان الرحيل على أمل أن يكون رحيلاً مؤقتاً، هجرةً وعودة:

(١) الأطرش، رغبات ذلك الخريف، ص ٥٦.

(٢) أبو نبعة، رب إني وضعتها أنثى، ص ١٨٩.

وكان اليهود قد دخلوا البلد عند أذان الفجر تقريباً، احتلوا القسم الجنوبي من البلد، ورويداً رويداً دخلوا وسط البلد وطرقوها من جميع الجهات، وأخذوا يطلقون النار على كل شيء يتحرك، أخذوا يلقون القنابل داخل المنازل وعلى هذا بقيت أمي ولم تخرج، بناءً على وصية أبي ألا نخرج، ولكن عندما بدأ قصف القرية بالطائرات ودخلت المصفحات براً وجواً في ٢٣ تموز ٤٨ في عز الحر، حملتنا أمي وهربت^(١).

لقد حاولت الأم أن تثبت في بيتها، رغم إطلاق النيران التي بدأت منذ ساعات الفجر واستمرت طوال النهار، ولكن القصف الجوي أربع الأم، فخرجت لتتجو بحياتها وحياة أولادها، لقد تركت بيتها مفتوحاً، تركت وراءها مونتها ودجاجها وغنمها، تركت حياة كاملة لتفر من الموت إلى المجهول.

ومن هجرة إلى أخرى، فاللاجئ الفلسطيني الذي وجد في مخيم النقرة في الكويت وطناً ثانياً، تأبى حرب الكويت والعراق إلا أن تهجره مرة أخرى، وتصف في روايتها الهجرة من الكويت إلى الأردن عبر صحراء قاسية:

"وجدت أرتالاً من السيارات، معظمها تحمل أرقاماً كويتية، متوقفة على جانبي الطريق محتلة الصحراء، سألت أبو أيمن عن مكاننا، فقال لي أننا بلغنا طريبيل، على الحدود بين الأردن والعراق... ترجل أبو أيمن من السيارة ليستفسر عن سبب توقف السيارات، فعرف أن ثمة قراراً من القيادة العراقية بإغلاق منفذ طريبيل الحدودي مع الأردن إلى أجلٍ غير معروف، بعض السيارات تنتظر من أسبوع"^(٢).

لقد كانت هجرةً عصبية، في صحراء حارة نهاراً، باردة ليلاً، تحمل معها طفلة صغيرة وقليلاً من الماء والزاد، على أمل الوصول إلى الأردن سريعاً، لكن المنع يستمر إلى عدة أيام:

(١) أبو نبعة، رب إني وضعتها أنثى، ص ١٨٩.

(٢) حباب، قبل أن تنام الملكة، ص ٢٠٦.

'في اليوم الثالث لم نجد ما نأكل، ظلت معي ثلاثة أرباع زجاجة مياه معدنية، حضرت بمقدار نصف كوب شاي وجبة سيريلاك بالأرز في غطاء زجاجة حليبك، وأعطيتها لعمار كي يأكلها، احتفظت بما تبقى من الماء لحليبك...' (١).

لقد نفذ الماء والطعام القليل الذي كانت تحتفظ به، واضطر الطفل البالغ عشر سنوات أن يأكل من سيريلاك الأطفال حتى يخفف من جوعه، بينما خبأت ماء الشرب حتى توفر الماء لحليب الطفلة الصغيرة.

الانتهاكات والمجازر الصهيونية:

لقد برعت الروائيات في وصف هذا الجانب، رغم ما يحمله من موتٍ ودماء قد لا تتناسب مشاعر المرأة الرقيقة، لقد أردنَ إيصال رسالة للعالم توضح حقيقة ما يجري، من خلال تعرية الجرائم الصهيونية أمام القارئ وبالتالي أمام العالم:

ففي روايتها (بينما ينام العالم)، وصفت أبو الهوى على لسان الطفلة آمال، صورةً مؤلمةً موجهةً لحرب ١٩٦٧، فالركام كثير، والجثث أكثر، والنواح والذهول سيد الموقف:

'كانت أمامي أكوام من الركام، مازال الدخان يتصاعد من بعضها. رأيت رجلاً ميزت فيه جارنا أبا سميح، كان يحفر بشكلٍ محموم عبر كومة من الرمال بيديه الملطختين بالدماء، اختفى في سحابة الدخان، ثم ظهر مع طفل صغير بين ذراعيه، واخترق ذهولي بنواح مكثف مخيف لن أنساه طوال حياتي' (٢).

فهذا الرجل الذي نجا وأختيه فقط من ويلات النكبة، وبنى أسرة جديدة، قضى عليها المحتل في عام النكسة، لم يبقوا له شيئاً يحيا له، قتلوا الزوجة وجميع الأبناء، هدموا بيته فوق رؤوسهم جميعاً.

(١) المصدر السابق، ص ٢١٠.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ١١٢-١١٣.

لقد رُمي الفلسطينيون في العراء، حرموا من بيوتهم، وسيقوا كالماشية حتى أسكنوا في خيام متلاصقة، بعد أن كانوا في بيوت ذات حدائق وبساتين وبيارات:

"تتصاعد الأرض مباشرة بعد الخضرة التي تكسو بلدة الكرامة الأردنية، وتتحول إلى تلال صخرية قاحلة، حيث مخيم اللاجئين الفلسطيني، مدينة أخرى من الخيام الباردة والطرق الموحلة"^(١).

فالمخيم يتجاوز الأرض الخضراء ليصل إلى أرض صخرية قاحلة، أرض موحلة وخيام بائسة.

تصور (سعاد العامري) في روايتها (شارون وحماتي)، الانتهاكات التي يعيشها أهالي الضفة من سلب للممتلكات، وفصل بين البلدات، مما يقطع أواصر العائلات، حتى أن بعض هذه الحواجز تقسم البلدة إلى نصفين، وممتلكات الشخص الواحد إلى شطرين، وما يرافقها من هدم للبيوت وقلع للأشجار:

"وقف مزارع في الثانية والسبعين، يدعى أبو محمد، بجوار الجدار الخرساني الذي يرتفع ثمانية أمتار... إنني أقوم باستبدال أشجار الزيتون والنخيل والتين التي اقتلعها الإسرائيليون لبناء هذا الجدار، ثم انحنى وتابع الحفر... وعندما هممت أنا وليلى الابتعاد عن الجدار، سمعت أبا محمد يقول: هذه المرة الثالثة التي أبدأ فيها من جديد"^(٢).

يقابل هذا الهدم والقلع، عزيمة وإصرار من هذا الفلاح المسن، الذي قد لا يعيش ليأكل من ثمار هذه الأشجار.

المجازر الصهيونية لا تتوقف، منذ ١٩٤٨م، ففي عام ٢٠٠٢ اجتاحت قوات الاحتلال رام الله، التي كانت وفقاً لاتفاقية أوسلو تحت حكم السلطة الفلسطينية، وقامت بحجز الرئيس عرفات، وقتل العشرات من الأشخاص:

(١) المصدر السابق، ص ١٨٦.

(٢) العامري، شارون وحماتي، ص ٢٧٤

"الرفع الرابع لمنع التجول، ١١ نيسان ٢٠٠٢، كنت أتابع على التلفزيون دفن تسعة وعشرين شخصاً قتلوا خلال اليومين الأولين من الغزو الإسرائيلي لرام الله، في قبرٍ جماعي، في الباحة الخلفية للمستشفى، صف تسعة وعشرون كيساً بلاستيكياً أسود يحمل كل منها اسماً، فالجيش الاسرائيلي لم يسمح للمستشفى بتسليم الضحايا إلى ذويهم، ولا بدفنهم في مقابر المدينة..."^(١).

لا احترام لاتفاقيات ولا لمعاهدات حتى لو كانت تحت غطاء دولي. لقد أعادوا احتلال البلاد المحتلة أصلاً- حسب تعبير الروائية-مرة أخرى؛ حيث تصف منتصف ليلةٍ من ليالي كانون الأول ٢٠٠٢م، يستيقظ الحي على ضوضاء وصخب شديدين:

"كانوا حشداً كبيراً جداً، يتنقلون بمركبات ضخمة غير ملائمة للبيئة، بعضهم خيم في الأرض الفارغة أمام منزلنا... ووصل آخرون في مركبة شبيهة بالجرافة، انتقلت اهتزازاتها عبر الأرض وكان بوسعي أن أشعر بها تحت قدمي... راقبناهم بصمت من وراء نوافذنا المغلقة..."^(٢).

لقد أعادوا احتلال المدينة، أوقفوا ضجيجها وصدى الحياة فيها، فقط صوت منع التجول هو الصوت الصادر في جنباتها:

"في وقتٍ لاحقٍ من تلك الليلة خلدنا إلى النوم بعد أن دارت رؤوسنا ولفت، وعندما أفقنا، كان يسود صمتٌ طويل، صمتٌ مميت، صمتٌ رهيب...الصوت الوحيد الذي خرق هذا الصمت الرهيب هو الصوت المرعب الصادر عن مركب الصوت: ممنوع التجول حتى إشعارٍ آخر"^(٣).

رغم أن المدينة كانت تحت حكم السلطة الفلسطينية.

(١) العامري، شارون وحماتي، ص ٢١١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨٦

(٣) السابق، ص ١٨٦.

في بداية الاحتلال، سعت حكومة المحتل إلى أن تهوّد القدس، لذلك بدأت تنتهك حقوق المواطنين فيها:

"بدأت الحكومة الإسرائيلية بعملية إحصاء شامل للنفوس بغية حصر سكان القدس في عدد معين لا يسمح لغيرهم بحمل الهوية... فهناك حارات كاملة في القدس القديمة يتخذها اليهود طريقاً لذهابهم وإيابهم إلى حائط البراق، فأخذوا يضايقون أهلها ويطالبون بمنع العرب من التواجد فيها، كما استولوا علناً على بيوت كثيرة وجدت فارغة من أصحابها في وادي الجوز والحارات المتاخمة لمبنى الأقصى الشريف..."^(١).

حاولت حصر السكان العرب في عدد معين، حاولت إفراغ الحارات القريبة من حائط البراق من سكانها، لتجعلها طريقاً يسلكونه إليه، كما احتلوا البيوت الفارغة من أصحابها، حسب القانون الذي أصدره بأن البيوت الخالية تصبح لهم، وتسقط ملكية أهلها لها.

صورة تُعاد في كل البلدات الفلسطينية، وتكرر في مواقف كثيرة، دوريات تجوب الشوارع، ترعب الأطفال وتهدد أمن الأهالي:

"انتفضت إحدى الجارات وقد أظلت من المدخل، وأمسكت بيد طفلتها وهي تقول: إنهم اليهود، إنهم اليهود... أظلت كتيبة صغيرة من الجنود مدججةً بالسلاح، لم يلقوا بالاً للنسوة المغادرات، وإنما تابعوا السير ليملاؤا الساحة، ثم قال قائدهم بعد أن تفقد المنزل غرفةً غرفة: لقد صدرت الأوامر من المحكمة العسكرية بالأمر بختم هذا المنزل بالشمع الأحمر..."^(٢).

يدخلون البيوت دون اكثارات بأهلها ويفتشون الغرف ويعيشون فيه الخراب، ثم يلقون أوامره بمصادرة البيوت دون رحمةٍ أو اعتبارٍ لأهلها وساكنيها.

(١) أبو ميالة، آخر الأبواب الموصدة، ص ٧٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٤.

تجاوز الفلسطيني أعوام النكبة، ثم أعوام النكسة، وما زال الإجرام يتواصل، والقتل يستمر، ومحاولة القضاء على المقاومة الفلسطينية مستمرة لا تنتهي:

'كانت إسرائيل تقصف لبنان لاستفزاز منظمة التحرير الفلسطينية فترد بالمثل، في تموز ١٩٨١م، قتلت الطائرات الإسرائيلية مائتين من المدنيين في غارة واحدة على بيروت... بحلول نيسان ١٩٨٢م، كانت الأمم المتحدة قد سجلت ٢١٢٥ انتهاكاً إسرائيلياً للمجال الجوي اللبناني، ٦٥٢ انتهاكاً للمياه الإقليمية اللبنانية...'(١).

يُقابل هذا القتل بالتوثيق فقط في سجلات الأمم المتحدة.

اتّخذ العدو ما اعتبره عقاباً رادعاً للمجاهدين، وهو هدم البيوت، كوسيلة لقمع المقاومة، لا يهتمون بمن يسكن البيت، فقد يكون هو المالك أو قد يكون أحد الأبناء، حيث يتم تحذير أهل البيت وإخراجهم من البيت ثم يزرعون المتفجرات في زواياه بين صراخ الأطفال وخوفهم:

"بدأ الجنود بزرع أصابع الديناميت في زوايا المنزل،... واستمر الجنود بالصراخ في وجوههم: اخرجوا من المنزل...بعد أن أصبح الجميع بعيد ما يقارب الثلاثمائة متر، حتى دوى ثلاثة انفجارات متتالية، كانت كأنها ألم الأرض تبوح به للسماء، وتشهدها على هذا الظلم والطغيان، نظر الجميع نحو المنزل، وكم كان العجب حين جثا المنزل على ركبتيه ببطء، ثم ارتدى على الأرض"(٢).

لقد انهار البيت الكبير كأنه بناء هشّ ضعيف مبنى من قطع البسكويت، لينهار معه استقلالية أصحابه وأحلامهم واستقرارهم.

تتوالى أعوام الاحتلال وتتعاضد، حتى نصل إلى عام ٢٠٠٨م، لقد تطورت آلات القتل، أصبح القتل يصل المواطن الآمن في بيته، والموت يصطاده وهو في غرفة نومه، لم يلزمك

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٣١٤.

(٢) أبو ميالة، الحب المحرم، ص ٤٢.

كي تكون شهيداً أن تخرج من بيتك، فالشهادة ستألتها رغماً عنك، لقد نالت هذه الحرب (حرب الفرقان) من الصغار والكبار، الشيوخ والشباب:

"حين وقعت مجزرة (الرصاص المصبوب) على الأبدان المفزوعة في غزة، حاصرني على وجه الخصوص صور القتلى الأطفال، في واجدةٍ من حملات تصفية الجسد الاسرائيلي التي تدنى فيها سقف الحياة بصورة غير مسبقة، طوقنتي أكثر، صور الوجوه التي رحلت بعيون مفتوحة، عيون مثلت فيها الغفلة،...صورة بعينها لفتاةٍ غزيةٍ لازمتني رداً من البكاء، كانت في العاشرة، أصغر قليلاً أو أكبر قليلاً، ترتدي بلوزة كمونية بقرت من الخاصرة حيث موقع الشظية التي سلبتها زمانها الآني..."(١).

لقد كان القتل أشكالاً شتى، فقد تدفن جثة كاملة، أو بعض جثة، أو رأساً وكومة من اللحم، قد تكون شاباً أو طفلة اغتيل شابها أو طفولتها.

من الانتهاكات الصهيونية، التي يمارسها العدو ضد الأهالي في رام الله، منع التجوال، مما يضطر الأهالي إلى حفظ الكثير من المأكولات، التي قد يكون مصيرها الرمي في النفايات نتيجة لقطع الكهرباء عن البلد نكايةً في أهلها:

"...الفريزر مليء بالخضرة واللحم والسمك، اعتدنا تخزين مآكلنا في فريزرات أحياناً نفرغها كاملة ونلقي بها في الزباله حين تنقطع الكهرباء عدة أيام. يقطعون الكهرباء قصاصاً لنا، ويقطعون الماء والتلفون وحتى النفس، وأيام الاحتجاج يبولون ويتغوطون في صهاريج الماء حيث نشرب..."(٢).

جنودٌ قذرون هم من يحكمون البلاد ببنادقهم ويتحكمون في الأهالي وسبل معيشتهم، ولو استطاعوا لمنعوا عنهم الحياة والنفس.

(١) حباب، قبل أن تنام الملكة، ص ٢٠-٢١.

(٢) خليفة، حبي الأول، ص ٢٢٥.

لا يتوقف المحتل عن هدم البيوت حول القدس:

"تراقب الحارة وهي تهدم، تراقب ٣٤ داراً تنسف في ليلة العاشر من حزيران، عام ١٩٦٧م من قبل جرافات الاحتلال، تطل المقبرة الجماعية من تحت السور (سور ساحة المبكى)، مقبرة جماعية لفلسطينيين قتلوا، وكل ذنبهم أنهم رفضوا المغادرة خلال مهلة الربع ساعة المعطاة لهم من قبل جيش الاحتلال"^(١).

لقد قتلوا الأهالي العزل الذين رفضوا مغادرة بيوتهم فترة التحذير، فهدمت بيوتهم فوق رؤوسهم، فدفنوا في مقبرة جماعية.

مجزرة الشجاعية التي ارتكبتها القوات الصهيونية في حق الفلسطينيين العزل، يروي أحدهم مشهد من مشاهد يوم من أيام القصف:

"اليوم قد قصفوا مكاناً يسمى الشجاعية...أحد ممن استطاعوا الخروج مع الدفاع المدني، أخبرهم أنه رأى أخاه وعائلته بالكامل على أرض الشجاعية بينما كان يركض من دون حذائه محتضناً طفله وزوجته، تحت وابل القصف يختبئ أسفل الجدران المهدمة حتى أنقذه الدفاع المدني وكتب الله له عمراً جديداً"^(٢).

لم تتوقف المأساة بنجاته؛ بل استكملت بموت أخيه وزوجة أخيه وطفليهما، وبتر أجزاء من أجسادهم، حربٌ كريهةٌ ومميتةٌ:

(١) أبو نبعة، باب العمود، ص ٥٥.

(٢) أبو عاصي، هناك حيث بدا كل شيء، ص ٧٨.

"قال: كنت أبكي واصرخ وأنا أهرب بابنتي وزوجتي بعيداً عن الموت، حتى كدت أتعثر بجثة أخي، كان وجهه كالقمر، أخي الذي لم تفارقه الضحكة جثةً هامدةً تحت قدمي، وزوجته كانت بجانبه تحتضن طفلها، وقد فقد أحدهم أجزاءً من جسده حين استشهدوا جميعاً"^(١).

إنّ الجرائم والانتهاكات الإسرائيلية لم تتوقف منذ ما قبل النكبة، ولم تتوقف خلال سنوات الاحتلال، لقد استطاعت الكاتبات أن توثق هذه الجرائم، فنكاد لا نجد رواية تخلو من وصف وتعرية للإجرام الصهيوني، لقد امتلكت الكاتبات القدرة على الوصف بغنيةٍ عاليةٍ والتغلغل في وصف المشهد كمرآةٍ تعرضه أمامهن.

لقد أزيلت عائلات بأكملها من السجل المدني.

الحواجز والمعابر والقيود:

تصف (شروق أبومرة) في روايتها العراقي والصعوبات للتواصل ما بين أهل غزة والضفة، حيث يحتاج ابن الضفة لأن يسافر إلى الأردن ثم مصر ثم غزة لزيارة أحبابه، ثم يصطدم عند عودته بجيشٍ من المحققين والمفتشين، وعددٍ لا متناهٍ من الأسئلة والتحقيقات حول زيارته لغزة، ففي زيارة الأخ الأسير المبعد إلى غزة، المحرر في صفقة (وفاء الأحرار):

"كان الاتفاق بأن سفرنا سيكون إلى الأردن كي لا تواجهنا العقبات، نزلنا هناك حتى تأتي الحافلة، رجع أخي بحجة الرفض الأمني وأكملت سفري وجنار إلى الأردن..."^(٢). فالأخ لا يستطيع أن يواصل الرحلة لزيارة أخيه المبعد إلى غزة، والوصول إلى غزة من الضفة يحتاج إلى أن تعبر دولتين هذا في حال سمح لك بالدخول.

(١) أبو عاصي، هناك حيث بدا كل شيء، ص ٧٨

(٢) أبو مرة، لا ينقصني إلا أنت، ص ١٣٢.

تحجر الحكومة الاسرائيلية حرية الصحافة، فهي هي الصحفية لا تستطيع الخروج بقصتها التي سجلتها على فيديوهات في القدس:

"عشرون فيديو صغير حائر مثلي، تحضن حلمي وفرصة العمر، يحرسها خوفي، وتصريح شهر الإقامة في القدس ينتهي في يومين، بلا جدوى أبحث عن وسيلة تمكنني من المرور بالأشرطة دون تفتيش على جسر النبي، ولا تصريح لدي بالتصوير، والاكتفاء بمصادرة الأشرطة أخف إجراء إسرائيلي وأقله ضرراً..."^(١).

فالصحفية حائرة، فتصريح الإقامة لا يتجاوز شهراً - وهي الفلسطينية، والدها ابن القدس الذي هاجر منها، فسقط منه حق العودة- وسينتهي تصريحها ولا تجد طريقة تُهرب بها أشرطتها خارج البلد، وقد تتعرض للعقاب إن وجدت معها الشرائط الممنوعة التي تحمل قصة القدس قبل الاحتلال منذ عهد العثمانيين.

تصف (ليانا بدر) أيضاً جانباً من جوانب الحياة اليومية التي يعيشها أهل الداخل من حواجز وتفتيش بين المدن الفلسطينية، بالرغم من أنها تحت حكم السلطة الفلسطينية، بعد اتفاق أوسلوا، فهذه الحواجز كانت بمثابة اذلالٍ وقهرٍ للمواطن الفلسطيني، لا ينجو منه لا طفلٌ ولا عجوز، فما هي نشيد بطلا رواية الخيمة البيضاء، تصف معاناتها على الجسر:

"مشاكلها تحدث عادةً على الجزء الاسرائيلي من الجسر؛ حين وتنسى وتعبّر الباب الالكتروني وهي تلبس ملابس لم تجرب العبور بها سابقاً، ثم يكتشفها الصغير المتواصل للجهاز، تمنع من المرور آنذاك، وتضطر إلى الانتظار إلى حين حضور جندي مختصة بالفحص، تدخلها إلى غرفة صغيرة بستائر، وتجعلها تنضو قميصها عن جسمها، وتجول فوقه بآلة مجس الكترونية..."^(٢).

(١) الأطرش، ترانيم الغواية، ص ٢٨٤.

(٢) بدر، الخيمة البيضاء، ص ٢٣٨.

وتصف أيضاً جهازاً للكشف، استمر الفحص به لمدة عامين، حتى احتجت عليه المنظمات الدولية لما يمثله من خطورة على صحة الإنسان:

"طبعاً لا تنسى نشيد جهاز الفحص الغريب الذي استخدموه لما يقارب السنتين، وكان عبارة عن بوابة إلكترونية لها ذراعان متحركان، ينفتحان لكي يدخل الإنسان إلى نطاقه، ثم يغلقان من الخارج، وكانت تصدر عن الجهاز بخة هواء قوية تحيط بجسم المفحوص فيه، فيما تصدر عنه عبارة مسجلة بالإنجليزية بصوت امرأة: GAZ.FIRE، (أطلق غاز)، كان ذلك جهازاً غامضاً يثير رعبها كلما عبرته كجزء من فحوص العبور على جسر اللنبي"^(١).

كان الإذلال يمارس على الفلسطيني أثناء تنقله سواء خارجاً من البلاد عبر جسر اللنبي إلى الأردن أو خلال تنقله عبر المدن الداخلية في مناطق السلطة الفلسطينية، أو المناطق التي تحسب للمحتل.

أما (نردين أبو نبعة) فتصور الحواجز والمعابر التي تشكل عذاباً آخر للفلسطينيين على معبر رفح الذي يربط غزة بشقيقتها مصر، ويعتبر المنفذ الوحيد لأهلها والصلة اليتيمة بالعالم الخارجي، فالمسافرات سعوديات وفلسطينيات يحملن جوازاً أردنياً:

"بنظراتٍ ساخرةٍ اقترب من الحافلة جندي مصري، أدخل رأسه من النافذة، ثم قال جملتين لا ثالث لهما:

-السعوديات يخشوا والأردنيات يرجعوا!!!

كنا أربع سعوديات، وفلسطينيتان نحمل جوازات سفر أردنية، مس الفرح والشوق أضلعنا. أعتقد أن ساعات الانتظار تشبه ساعات الانتظار على جسر اليهود... آلمني حقاً أن ينفثوا السم في دمي وينفوني من جديد لا شيء إلا لأنني فلسطينية"^(٢).

(١) المصدر السابق، ص ٢٤٠.

(٢) أبو نبعة، ربي إني وضعتها أنثى، ص ١٥.

يفر الفلسطيني من ظلم المحتل وحواجزه ليلقى ظلماً آخراً بيد شقيقٍ عربي، انتظاراً قاسٍ ومملٍ حتى يحكم بالدخول أو الارجاع، تدخل وذلك بعد رفض السعوديات إلا بدخول الفلسطينيين، كم هو مؤلمٌ وقاسٍ أن يتوسط لك الغريب أن تدخل دارك:

"دخلنا إلى غرفةٍ ضيقةٍ فيها مكتبان وصفان من الكراسي، على كل مكتب يجلس ضابطٌ أحدهما يدخلن ويثرثر على الهاتف همساً بصوتٍ بالكاد يسمع، ... أما جوازات سفرنا فقد بقيت ملقاة بلا مبالاةٍ لمدة ساعةٍ كاملة. ساعة كاملة ونحن ننتظر إشارة، أخيراً أمسك بالجوازات، نظر إليها بسرعة، ثم قال: بالسلامة" (١).

لم يقيم الضابط بالتحقيق، ولا بالاستجواب، مجرد أن يجعلك تنتظر فقط ليمعن في اذلالك وسحق كرامتك، حتى تكره السفر مرة أخرى من معبرهم.

وتشير (سعاد العامري) أيضاً إلى صعوبة الحصول على فيزا للسفر خارج البلاد لكونك فلسطيني، والمهزلة الكبرى أن تعيش في منطقةٍ واحدةٍ وتنتمي لجنسيةٍ واحدةٍ في الأصل، ويكون لكل منكم جواز سفر مختلف، ووضعيات قانونية مختلفة:

"فلسطينيون من الضفة الغربية، يحملون جوازات سفر فلسطينية، فلسطينيون من الضفة الغربية يحملون جوازات سفر دبلوماسية، فلسطينيون من الضفة يحملون جوازات سفر أردنية، فلسطينيون من القدس، يحملون وثائق سفر اسرائيلية، فلسطينيون من فلسطين ٤٨، يحملون جوازات اسرائيلية، فلسطينيون من الضفة الغربية يحملون جوازات سفر كندية، فلسطينيون من غزة يحملون جوازات سفر فلسطينية" (٢). تصاريح شتى، وترتيبات شتى، وأنواع خاصة من التصاريح لكل جواز، تعقيدات لا نهاية لها.

(١) أبو نبعة، ربي إني وضعتها أنثى، ص ١٦.

(٢) العامري، شارون وحماتي، ص ٢٦٢.

تصف ليلي الأطرش في روايتها ترانيم الغواية، مشهداً من مشاهد يوم الجمعة في المسجد الأقصى:

"جنود إسرائيليون سدوا المنافذ إلى الأقصى. مشهد أيام الجمعة، تعودنا، قالت العمة ونحن نمر بدورياتهم. حاجز حديدي يسد باب القطنين، أكبر أبواب الأقصى، تعلوه قبة ساحرة من حجارة سوداء وحمراء وبيضاء... أمام الحاجز الحديدي جنود، تأمل الضابط سفوري وبنطالي الجينز، وثوب العمة الطويل، وغطاء رأسها من الدانتيل الأسود وهي تتعلق بذراعي، واحترار:

صلاة أم زيارة؟

زيارة.

ممنوع، تعالوا بعدين." (١).

فالعمة المسيحية تريد دخول الأقصى للزيارة، ترافقها حفيدتها القادمة من خارج البلاد لزيارة القدس، وقد رفض الجندي الذي يحتل باب المسجد، أن يدخلهما، وذلك لتصريحهما بأنهما جاءتا للزيارة وليس للصلاة، ولكن مع إصرارهما على الوقوف على الحاجز اضطر الضابط إلى ادخالهما.

يعاني الطالب الفلسطيني معاناة شديدة عند الخروج إلى بلد آخر للدراسة، فقد يبدأ العام الدراسي وينتهي ولم يأت دوره في السفر:

"جهزت نفسي للسفر عندما اقترب موعد بدء الفصل الدراسي، لكن اسمي الموجود في القوائم الأولى لأسماء أوائل القطاع، لم يكن موجوداً في القوائم الأولى للسفر عبر المعبر، النقطة الفاصلة بين غزة ومصر، لقد كان اسمي على قائمة الانتظار...مر الشهر الأول من بداية الفصل الأول، وأنا أنتظر" (٢).

(١) الأطرش، ترانيم الغواية، ص ٢٠٠.

(٢) الشرافي، انتظار، ص ١٠.

وقد يضيع عليه العام كاملاً وتضيع سنة من عمره في الانتظار.

لم تقف القيود فقط على المعابر والحواجز، بل تعدتها إلى البحر، فحددت السلطات الاسرائيلية مسافة ثلاثة كيلو مترات للصيد، لم يسمح للصيد بتجاوزها، بل كان يتم الاعتداء على الصيادين دون أن يتجاوزوا هذه المسافة:

"تبخرت الفرحة بالصيد بتسارع زوارق البحرية الاسرائيلية، نحو أسطول مراكب الصيد الصغيرة، التي تتناثر قرب ساحل غزة، انتشلت معظم المراكب شباكها على عجل، وفرت إلى الشاطئ بغلتها، لكن عبد القادر ورفاقه كانوا أقرب إلى الزورق الاسرائيلي فلم يتمكنوا من الإفلات، وبينما كانوا يجمعون شباكهم، صاح أحدهم قائلاً: هل أنتم واثقون أنكم لم تتجاوزوا الأميال الثلاثة؟"^١

وبالرغم من عدم تجاوزهم الثلاثة أميال المحددة، إلا أن الجنود اعتدوا عليهم وخرقوا مركبهم، مبالغة في الإهانة، وممارسة لحقدهم بتغولهم على الصيادين:

"قال عبد القادر: لا لم نتجاوزها، ابق هادئاً ولا ترتبك، لم نفعل خطأ، فجأة انقلب البحر إلى غرفة صغيرة بلا نوافذ وأبواب، قال عبد القادر: لم نتجاوز الأميال الثلاثة، ضحك الجنود وأطلقوا نيرانهم على المركب، فأحدثوا فيه خرقاً،... ثم أمروا الصيادين بإلقاء صيدهم في البحر، ثم خلع ملابسهم والقفز في الماء، أمروا كل واحد أن يعد إلى المائة هو يسبح في مكانه،... بدأ يتراهنون من من الصيادين سيغرق أولاً"^(٢).

يتلاعبون بأرواح الناس وأرزاقهم، دون أن يراعوا معاهدات دولية ولا اتفاقات.

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ١٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣٩.

النضال والمقاومة:

تصف (ليانة بدر) في روايتها (الخيمة البيضاء)، مشاركة المرأة في النضال ضد المحتل جنباً إلى جنب مع الرجل، فمنهنّ من خرجت للشارع، ومنهنّ بأضعف الإيمان، تشارك من بيتها بصمت وسرية:

"... ودهم الجنود المكان، أوشكت على السقوط أرضاً حين بقيت وحدها وتراكم الجميع للاختباء، إلى أن رأت درجاً قديماً مقابلها مغطى بحبات البصل، كانت تجر نفسها وهي على وشك الإغماء، لكن حبات البصل المرمية في الطريق أنقذتها حين كسرت واحدة وبدأت تنتشقها... كانت ربات البيوت قد أسقطن كلّ ما لديهن من البصل على الأدرج، كي يستخدمه من يحتاج إليه"^(١).

فالمراة الفلسطينية مشاركة في النضال داخل البيت وخارجه، بأبسط الأشياء وأثمنها، فحبات البصل التي نثرتها النساء في الشوارع، لم تكن إلا علاجاً لحالات الإغماء من قنابل الدخان التي كان يرميها المحتل على المتظاهرين، فتتسبب بخنقهم، ولكن البصل كان علاجاً فورياً وفعالاً.

رواية (قد شغفها حباً) لـ (نردين أبو نبعة)، صورة لمشاركة المرأة زوجها في النضال ضد المحتل، تحكي حكاية زوجتي مجاهدين، تعيشان لحظات الشتات والتشرد مع زوجيهما، حكايتان متباعدتان في الزمن، بين عصرٍ ماضي وعصرٍ لاحقٍ، تتشابه الظروف والأماكن، فالفهم الفلسطيني لا يتغير منذ ١٩٤٨م، فنفيّ وتشريدٌ وشتاتٌ وقتلٌ وسجنٌ، هذا هو حال الفلسطيني، فالأولى وزوجها من الضفة، يلجأ إلى غزة خوفاً من اليهود، تزور هوية وتجاوز بالسفر إلى غزة لتعيش معه:

"أخرج الشاب من جيبه الكثير من الهويات المزورة، هويات ضفاوية، هوية غزاوية وهوية إسرائيلية. وقفنا خلف بعضنا البعض، والجندي الإسرائيلي يقسم الهويات، ... سألني الجندي عن اسمي، قلت: جواهر، عندما سأل خالتي أم يحيى نظرت إلي نظرة من وقع مصيدة أو غرق في بئر،

(١) بدر، الخيمة البيضاء، ص ٢١-٢٢.

أحسست من نظرتها أنها نسيت اسمها. لكنها تداركت أمرها، وصرخت في الجندي: ما بتعرف تقرا، اقرا يا فالح" (١).

فالمرأة العجوز التي ترافق الزوجة— تنسى الاسم المزور في الهوية، ولكن البديهة السريعة والفطرية التي تمتعت بها، هي التي أنقذت الموقف، لكن التوتر والقلق يبقيان سيّدا الموقف، حتى يسمح لهما بالدخول:

"أخذت نفساً عميقاً، وشعرت بأنفاسي تنتظم.

قال لها: أنت حجة كبيرة، سأسمح لك بالدخول، أما أنت فلا زلت صغيرة، ارجعي... وبدأت أبكي وأقول له: هذه أمي ولا أرجع وحدي، إما أن أدخل معها، أو أعود معها. وبعد مرور ساعات، وبعدما جف الدم من عيني، سمح لي بالدخول، حينها أخذت دموعي بالهطول، فقد عدت إلى فلك يحيى" (٢).

هذه الصبية تترك أهلها وبلادها، لتلحق بزوجها المطارّد تشاركه حياة الجهاد، تزور هوية، تجابه خطر أن يتم كشفها وتأسر، ولكنها جسورة كجسارة زوجها، تعيش معه في غزة، متنقلة بين البيوت، كي تكون ملجأً آمناً لها ولزوجها، رغم ذلك، تطال هذا المطارّد يد المحتل، ويستشهد في غزة لتعود هي مرةً أخرى إلى الضفة تحمل معها ولدين.

أما الثانية فصبيّة أرملة، أم لثلاثة أطفال، زوجة شهيدٍ مقاوم، تتزوج بآخرٍ مقاوم، يعتبر المطلوب الأول لإسرائيل، تعيش أيضاً متنقلةً بين البيوت، تتجب منه أطفالاً آخرين، لتضمهم إلى أبنائها الأيتام، لكنها هي من تستشهد في حرب غزة عام ٢٠١٤م، عندما يتم قصف عمارة بأكملها، لتستشهد هي وأولادها من الزوج الثاني:

(١) أبو نبعة، قد شغفها حباً، ص ٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٠.

"يمشون بجسدي إلى المقبرة، ألمح وجه يوسف من بين كل الوجوه، ولا يعرفه أحد، ... أمشي مرفوعة على الأكتاف وبصحبتي (سارة وعلي) فقد اختارا أن يكونا معي، ... هأنأ أرى جموعاً لا تعد ولا تحصى، أرى غزة كلها قد خرجت لترفع على الأكتاف زوجة القائد وولديه، ولتسمع غزة كلها اسم الزوجة لأول مرة، ليكون يوم استشهادها هو يوم عرسها"^(١).

لقد صوّرت (أبو نبعة) نماذج مشرفة لنساء فلسطينيات، من طرفي الوطن المشطور، كنّ سنداً لأزواجهن المقاومين، ستراً لهم، مشاركاتٍ لهم في المقاومة والجهاد.

ولا تتوقف المقاومة الفلسطينية على مر الزمن منذ اللحظة الأولى للاحتلال الإسرائيلي حتى الوقت الراهن، فأجيال تسلم أجيال لواء المقاومة والجهاد، فبعد سنواتٍ من الاحتلال، وهجرة الفلسطينيين إلى الخارج، يبرز مناضلون جدد، يتابع العالم هذا النضال، وتشغل القضية الفلسطينية الرأي العالمي، تصف (حجاج) صورةً مما يجري في الأراضي المحتلة:

"اشتعل التلفاز بوهجٍ من الطلقات النارية، لم تستوعب عيناه في البداية ما يحدث، ثم تعرف على المكان، بلدة في الخليل لا تبعد كثيراً عن شقة نادية، تراجعت الكاميرا لتغطي مساحات أكبر، فظهرت حشودٌ عظيمةٌ من الثائرين الغاضبين، شبابٌ بوجوه سوداء يحملون عصياً، ويهتفون: أرضنا. دمننا. شعر سالم بكلماتهم تتغلغل في كيانه"^(٢).

كذلك يعتدي المحتل على مساحات أخرى من أراضي الفلسطينيين يغتصبونها، ويطردون أهلها، بحجة الأمن وحاجتهم لأرضٍ جديدة، يقيمون عليها مستوطنات جديدة، لليهود القادمين من شتى البلاد:

"كانت الدبابات ترتج على الطرق الوعرة نحو قرى جنوب الخليل، ورجال يلبسون الجينز والكوفيات يهاجمون صفوفاً من الاسرائيليين الشباب... انتقلت الكاميرا إلى رئيس الوزراء الاسرائيلي رابين،

(١) أبو نبعة، قد شغفها حباً، ص ١٨٠.

(٢) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٢٦٠.

وهو يتحدث عن حاجة اسرائيل للأمن ومستوطنات جديدة،...تلا ذلك فيديو غير واضح لرجل، شاعر ما، اسمه زياد يناشد الفلسطينيين أن يقاوموا ويثوروا..."^(١).

وبينما يظهر العالم حجة اليهود، يظهر الشاعر الذي يحث على المقاومة بصورة مشوشة، ولكن الصورة أبلغ من الشعر والبيان، فالشاب ذو الكوفية، يقابل الشاب الاسرائيلي وجهاً لوجه، يبذلون الأرض بالدم، مبادلةً غاليةً ومكلفةً ومشرفةً.

في عملية جهادية، وكرد على اغتيال يحيى عياش يفجر الشهيد نفسه في حافلة صهيونية، تصف أبو نبعة لحظة اصطدام المقاوم بالباص:

"ينجم عن الاصطدام انفجار عنيف يهز قلب القدس في حافلة ركاب عبرية تعمل على (الخط ١٨) المؤدي لمقر القيادة العامة لكل من شرطة العدو وجهاز المخابرات، أقفز من مقعدي عندما أسمع الخبر: الشهيد البطل يقتل ٤٤ يهوديا منهم ١٣ من كبار ضباط المخابرات وجهاز الشاباك، إضافة إلى إصابة ٥٠ بحروق وجروح"^(٢). لقد انتصر لدم عياش، فكان الانتقام دماً بدم، عشرات من ضباط المخابرات وجهاز الشاباك لقوا حتفهم في هذه العملية.

استفرت الانتفاضة مشاعر الشباب، فشاركوا في غليانها، فالكاتب لم يكتف فقط بأن يخط بقلمه مقالات في الصحف بل شارك في صناعة المقاومة والثورة، فتصف (نبال قندس) في روايتها (يافا...) غياب حسن الكاتب الذي يتحول لمقاوم مع بدء الانتفاضة:

"لا نرى حسن كثيراً، يغيب أياماً عدة وربما أسابيع، من دون أن نسمع منه أو عنه إلا المقال الذي يرسله إلى الصحيفة...تحول مع بدء الانتفاضة من كاتبٍ إلى ثائر"^(٣)

(١) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٢٦٠.

(٢) أبو نبعة، رب إني وضعتها أنثى، ص ١٨٥.

(٣) قندس، يافا حكاية غياب ومطر، ص ١٧٩.

وتتباين طرق المقاومة ما بين قتلٍ وأسْرِ لجنود الاحتلال أو تحريض على المقاومة بتوزيع المناشير والهتافات المؤججة لصدور الشباب:

"يجتمع مع رفاقه يخططون ويدرسون الطرق التي سيخطفون فيها بعض الجنود، لمبادلتهم بالأسرى الفلسطينيين القابعين في السجون الإسرائيلية، يدعون سكان المدينة والقرى للتظاهر ضد الجيش الإسرائيلي، الذي عاث فساداً في أرضنا، يوزعون المناشير على البيوت والسيارات، يثيرون حماس الشعب لاستعادة كل ما فقد من وطنٍ وكرامة، اعتقل مرات عدة، تعرض للضرب والتعذيب، ولكنه لم يتزحزح عن مواقفه"^(١). ورغم الضرب والتعذيب إلا أن الموقف لا يتغير ولا يتبدل، نضالٌ ومقاومةٌ وجهادٌ حتى الاستشهاد.

في مدينة الخليل، خلال الانتفاضة، لم يدع الأطفال الصغار المحتل اليهودي يهنأ بالهدوء أو السلام: "بدأ إطلاق النار، سريعاً غزيراً، وانهارت الحجارة من أمام المحلات، ومن بعض النوافذ،... معركة أبطالها صغار لم يعرفوا الخوف بعد، وجنود لا يملكون سوى الذي يجرمهم إلى الخلف، فيعاودون التقدم برصاصهم الكثيف، وقنابلهم المسيلة للدموع، حماس الصغار يدفعهم إلى التقدم الجريء، وجبن الجنود لا يستتره سوى مزيد من القتلى في صفوف الصغار المنتفضين"^(٢).

مشهدٌ اعتاده العالم، جنودٌ مدججون بالسلاح، يواجهون أطفالاً يحملون الحجارة، بينما يتقدم الطفل بحجره هيباً لا يخاف، يتقدم الجندي برصاصه الكثيف وقنابله الدخانية، جباناً رغم كثرة السلاح، يعوض هذا الجبن بإطلاق مزيداً من الرصاص في أجساد ضحاياهم الصغيرة.

يستدعي المقاوم مشهداً ليوم مجزرة الحرم الإبراهيمي في الخليل:

(١) المصدر السابق، ص ١٧٩.

(٢) الرجبي، رحيل، ص ٩٥.

"ابتسم ابن زينب، وقد بدأ جرح روحه ينزف: تعرفون أنني قمت بالتخطيط للعديد من العمليات، لكنني قررت أن أنفذ هذه العملية بنفسي، مشاهد مذبحه الحرم الإبراهيمي ما زالت تلون ذاكرتي بالدم، كنا نركع في صلاة الجمعة، فانهمر علينا الرصاص من كل اتجاه، رأيت المصلين يتساقطون بأجسادٍ تنزف، غرق الحرم بالدم والدعاء"^(١).

هذه المشاهد هي التي جعلت (ابن زينب)، وهو مهندس عمليات المقاومة، أن ينفذ عملياته بنفسه، انتقاماً لأرواح المصلين الآمنين الذي أضاع أمانهم الحقد والعنصرية، انتقاماً لروح طفلٍ صغير أيقن أنه آمنٌ في بيتٍ من بيوت الله، فغدر به صهيوني حاقد، سلبه حياته وحلمه وألغاه. مقاومةٌ لها شكلٌ آخر، شكلٌ بدأ غريباً على النفس والمجتمع، ثم أصبح عادياً تقبله النفس، وهو إنجاب الأسير ولو كان الأب وراء القضبان:

"هربت العينة في كبسولة دواء، أخذتها زوجتي بسرعة إلى مركز إخصاب نابلس وبحضور شهودٍ من أهلي وأهلها تم استلام العينة وتجميدها، ريثما يتم تهيئتها للعملية، عندما حصل الحمل أذاعوا الخبر عبر مكبرات الصوت في المسجد، وبعد تسعة أشهر كان محمدٌ على يدي والدته"^(٢).

لقد كان تحدي لقوة السجان، لقوة الموت والعقم التي فرضها الاحتلال على الأسرى، لم يستطيعوا قهر الإرادة وبث الأمل وحب الحياة حتى من وراء القضبان.

للمقاومة في غزة ألوانٌ عديدة، بدأت بعملياتٍ فدائية، كتهريب الأسلحة وتدريب المقاومين:

(١) الرحبي، رحيل، ص ٣٥٧.

(٢) أبو نبعة، باب العمود، ص ١٨٧.

كانت المقاومة في غزة تنمو وتزداد قوة؛ حيث تهرب الأسلحة ويتدرب الفدائيون في منظمة التحرير، ومع حلول العام الأول من عمر ألوان، تمكن الفدائيون من تدمير عدد من خطوط الغاز التي تغذي بعض المستعمرات الصهيونية، مما تسبب في ارتباك الإسرائيليين^(١).

هذه المستوطنات المزروعة في قطاع غزة، التي تفصل مدن القطاع عن بعضها البعض وتصنع حواجز بين القرى والمخيمات جنوب وشمال القطاع.

يرفض المقاوم الفلسطيني أن يستسلم للعدو الذي يريد أن يأسره، بل يقابله بقوة وجسارة:

"توقفت خمس سيارات حول المنزل، وترجل بعض الجنود وصوبوا أسلحتهم الموجهة نحو مداخل المنزل ونوافذه، وفجأة بدأ مكبر الصوت يقول: أنتم محاصرون، استسلموا وإلا سنقتحم المنزل... ما إن أنهى الكابتن موشيه عبارته حتى انهمرت نيران أسلحة الانتفاضة تضرب الجيش من كل جانب، فتقتل هذا وتطارد ذاك"^(٢).

وقع الجيش الجبان فريسة سهلة للمقاومة ولم يستطع أن يفلت من قبضة المقاومين:

"ارتبك الجيش، حاول العودة لسياراته والهرب بها، ولكنه أصبح هدفاً أسهل وهو يتحرك وبالتالي تكثف إطلاق النار عليهم من حيث لا يدرون، وبدأ صراخهم يرتفع، وقرر عددٌ منهم دخول البيت للاحتماء، ولكن لم تكن سوى دقائق، حتى انفجر البيت المفخخ بمن فيه، كانت صيحات القلة الباقية في سيارات الجيش تزيد من ضغط يد الشاب على زناد سلاحه"^(٣).

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ٦٤.

(٢) أبو ميالة، الحب المحرم، ص ٢٤٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٤٨.

فالعذر يتوقع استسلاماً سريعاً، أو مقاومةً ضعيفة، ولكنه يتفاجأ بما أعد لهم من مصيدة، سلبتهم أرواحهم، فتحصد أرواحهم بالرصاص أولاً، ثم من تبقى يتفجر البيت فيهم، يضحي المقاوم ببيته الذي يأويه وأسرته رخيصاً في سبيل وطنه وقضيته العادلة.

تطورت سبل المقاومة، كانت بالحجر، والرصاص وجهاً لوجه، ثم أصبحت أنفاقاً يسكنها الشباب المقاوم، يترصد دبابة أو معدات عسكرية أو مواقع ليمطرها بصاروخه:

"...عدنا للنفق، ولكن قبل أن يتمكن جميع أفراد المجموعة من الدخول، تم إحراق المنطقة كلها بالقصف العشوائي، فأغلقت علينا عين النفق، كان ناجي آخر الناجين، دخل تتبعه موجة من الغبار، فغطينا أنوفنا خوفاً من الاختناق،... كان النفق يهتز بشدة، سابقت الزمن حتى لا ينهار علينا، قبل أن نصل إلى العين الثانية، وجدنا مهدي ينتظرنا، أوقفني وأخذ ناجي عني، فقابلتني موجة غبار أخرى، وأرجعنا نعيم قائلاً إن مخبأ العين قصف وأن ياسر استشهد" (١).

يتعرض المقاومون في النفق لخطر الردم والاختناق، فمقاومونا في رواية حرائق مدينة العشق، بعد قيامهم بمهمتهم الجهادية، يعودون للنفق ليعودوا لمواقعهم ولكن تردم فوهة الخروج، أو كما يسمونها العين، شاباً تحت الأرض في نفقٍ معتم، مليءً بالغبار، في ليلة حرب، لا يتوقف فيها الضرب بالصواريخ، خصوصاً في الأراضي الفارغة، حتى تهدم هذه الأنفاق فوق رؤوس من فيها، تهتز الأرض، يستشهد رفاق روحهم ويصاب آخرون، يحملون أرواحهم على أكفهم، لا يتوقعون النجاة، يمضون ليلتهم بقرأة القرآن، ليخفف من عتمة النفق، وتأتيهم النجاة كأنها معجزة إلهية:

"بدأ صوت القصف يخف ويبتعد، وصوت مهدي الندي الخفيض يشق عتمة النفق، لتخيم السكينة عليه... سمعنا صوت خرافٍ تقترب، كان هذا عجباً حتى أنني ضحكت، وناجي قال أنه بدأ يهلوس، لكن مهدي زحف حتى وصل العين، وأزاح الردم الذي يغطيها بيده، ثم نادى علينا أن نسرع" (٢).

(١) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ٢٧٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧٨.

استغل الشباب قطيع الخراف، الذي يسير في نفس الاتجاه الذي يبتغونه، يحملون صديقهم الجريح، حتى يصلوا إلى فوهة النفق الثاني المجهز:

"حملت ناجي وتحركت نحوه، قال لنا أنها فرصتنا الوحيدة، إما أن نخاطر ونخرج بين الخراف أو نبقى في النفق للأبد... كان هناك عددٌ كبيرٌ من الخراف، وكانت الشمس قد أشرقت تحركنا نحو مخبأ العين القريبة،... وصلنا لباب مخبأ العين، حملت ناجي وركضنا باتجاه فتحة العين، كان النفق مجهزاً فاتصل مهدي يطلب النجدة..."^(١).

إنها أقدار الله اللطيفة أن تجوع الخراف وتخرج للرعي، لا تحسب حساباً لقصف ولا موت، حتى يتم إنقاذ ثلث من الشباب.

في غزة، حيث بدأت الانتفاضة الأولى:

"ألقي وليد بحجره عن بعد، قدر استطاعته مد ذراعه الصغيرة فلم يصل، اقترب أكثر، تقدم خطوات غير محسوبة وبجيوب ملأها بالحجارة... هو يتقدم نحوهم وهم يرصدونه بعين قناصاتهم اللعينة التي لا ترحم، أصابوه برصاصة في رأسه وأخرى في ذراعه اليمنى، ليسقطوا الحجر من يده وليكون عبرة لغيره"^(٢).

جيشٌ مسلحٌ وقناصات تخاف طفلاً صغيراً يحمل حجراً فتقتله. أو إنها سياسة التغول التي لا تريد أن يرتفع صوتٌ مقاومٌ أمامها.

من أشكال المقاومة في الانتفاضة إشعال عجلات الكاوشوك:

(١) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ٢٧٨.

(٢) الخطيب، ابقي بعيدة، ص ٢٣٠.

"أطفالٌ يتسللون من الطريق الشرقي لخانيونس يأتون من المزارع، يدرجون عجلات الكاوشوك المحترقة إلى وسط الشارع، ليعودوا للاختباء مرة أخرى من جديد، وليملأوا السماء بالدخان الأسود لتشاركهم السماء الحداد"^(١).

كان قصدهم من هذا الإشعال أن يعلنوا تمردهم على المحتل، وإن اتخذت معنى آخر فيما بعد وهو تعظيم الرؤيا على الطائرات. شعبٌ يبتدع فنون الدفاع والمقاومة على مر الزمن.

السجن وظروف السجناء :

أشارت نردين أبو نبعة إلى ظروف السجناء السيئة داخل السجن، ورفض السجناء لهذه الظروف ومطالبتهم بتحسينها، فقاموا بالإضراب عن الطعام:

"إضرابنا كان لتحسين شروط حياة القبور الاعتقالية، إضرابنا كان بلون العتمة، وبرائحة الرطوبة والغاز الذي يرش في الغرف، وبطعم الجوع وصوت اصطكاك الأسنان برداً"^(٢).

ظروفٌ في منتهى السوء يعيشها الأسير، زنازين، وجوعٌ وبرد، سياجٌ وقبضان، وطعامٌ فاسد وحشرات، موتٌ بطيء يعيشه المسجون بسبب عيشه في الزنازين وممارسة ألوان التعذيب عليه:

"قبل الإضراب كنا نموت في اليوم مائة مرة بجرعات بطيئة،... عيوننا ضاقت حتى غدت مملحة، فالجدران والشبك والقضبان والصاج والستائر وعصابات العيون كلها زرعت لتقتل فينا الرؤية، أفواهنا معبدة بطعامٍ مليء بالحشرات والأتربة"^(٣).

(١) المصدر السابق، ص ٢٤٣.

(٢) أبو نبعة، رب إني وضعتها أنثى، ص ١١٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٠.

وكان الصبر على التعذيب من أعظم صور المقاومة، والثبات، فأن تواجه العدو، ويكون هو صاحب السطوة والسلطة، بيده أن يقتلك ولا يهمله الأمر، ثم تبقى على موقفك من الصمود، فهو وجه المقاومة الآخر:

"... ما كدت أحلف اليمين حتى كانت يدا (ميخا) وبكل ما فيهما من القوة تهويان على وجهي تعصره عصراً حتى سال الدم غزيراً من فمي، فقد وقعت أسناني الأمامية بكلمة واحدة...، أحرق في الدم السائل غزيراً من فمي، الصمت، الصبر هما شكلا المقاومة الجديد في غرفة التحقيق" (١).

التحقيق في السجون الاسرائيلية عذابٌ فوق عذاب السجن، فالسجين يلقي أنواعاً متعددة من التعذيب في حال لم يعترف في الجولة الأولى، فإنه يتعرض لجولاتٍ أخرى متعددة:

"يتبادل المحققون الأدوار بشكلٍ بارعٍ خلال جولات التحقيق المستمرة على مدار أربع وعشرين ساعة، يرتاحون، يروحون، يجيئون، وأنا مكاني داخل الكيس مقيّدٌ إلى الكرسي" (٢).

ويتنوع المحققون، فمنهم من يستخدم أسلوب المداينة لكي يوقع الأسير في فخ الاعتراف، ومنهم يتخذ من العقاب وسيلته لنزع الاعتراف:

"(ميخا) كان يمثل دور المحقق الشرير القاسي المرعب (إيده والموت)، يكيل السباب والشتائم القذرة على مدار الساعة، وعزرا كان يمثل المحقق الهادئ الطيب الحنون، يمثل دوره بشكل مذهل!! يغازل، يداهن، طوال التحقيق لم يفتح فمي ولا بكلمة واحدة، كنت أعلم أن أي كلمة تساوي عمراً وراء القضبان" (٣).

(١) السابق، ص ٣٤-٣٥.

(٢) أبو نبعة، رب إني قد وضعتها أنثى ص ٣٦-٣٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٦-٣٧.

ومن طرق التعذيب أيضاً، الحبس الانفرادي، لا ترى أحداً حتى إذا اعتدت على الأمر، أدخلوا على السجين رفيقاً، يخادعونه بحلو الرفقة:

"حين يختار السجان ماذا يفعل بنا، بعد أن يذيقنا كل أنواع الإذلال والتعذيب الممكنة، يدخل لنا شريكاً في حبسنا الانفرادي، هذه خطوة مخادعة، فأنت تقضي بعض الوقت، فرحاً بوجود شخص يؤنس وحشتك، فتبدأ فترة وفاقٍ قصيرة، حافلةً بالمشاعر الإنسانية الجميلة،...وحين تنفذ الأحاديث، تكتشف أن سجانك وضعك مع شخصٍ مناقضٍ لك في كل شيء"^(١).

لكنهم يختارون من يخالفك الثقافة والرؤية والاهتمامات والعادات ليصبح لك مصدر إزعاج أكثر مما هو رفقة مؤنسة.

زيارة الأسير كانت مشبعةً بالمعاناة، كبعد المسافة، التي يزيد بها تأخير قوافل باصات أهالي الأسرى بسبب الحواجز، رغم ذلك كان الأهالي يبكرون لملاقاة ابنهم الأسير شوقاً وحباً، يمدونه بما استجد من أحداث وتغيرات في بيته على مدى سنوات الأسر:

"كانت معاناة الأهالي مع الزيارات شديدة، وكان يسمح للأهل أو الزوجة بزيارة الأسير، ولم يسمح بالزيارة أيضاً إلا كل ستة أشهر، تحدث خلالها الكثير من الأمور، الكثير من المناسبات، الكثير من التطورات على مستوى البيت والمجتمع، لذا يحاول أهل الأسير بمده بكل جديد حول العائلة والحارة والأصدقاء والبلد"^(٢).

كانت الاستعدادات تبدأ قبل الفجر لبعده المسافة، الذي يتكبد بها الأهالي، في سبيل زيارة لا تتعدى النصف ساعة، يتم التحضير لها بكل اهتمام، فهي لا تتكرر سوى مرتين في العام :

(١) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ١٥٨.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ١١٩

"عندما تحين تلك الزيارات الغاليات التي لا تتكرر سوى مرتين في السنة، تصحو نظمية من الثالثة فجراً،...ينتقون صوراً لمازن كيلا ينسى أشكالهم، ثم يرافقونها تحت جنح الظلام وقبيل بزوغ الفجر، يقطعون حاجزين عسكريين يغمهما ضوء كشافات أبرج المراقبة، حتى يصلوا حافلة الصليب الأحمر، التي ستقل أيضاً عائلات الأسرى الآخرين الذين تطل من عيونهم نفس الابتهالات والدعوات"^(١).

يقابل الزائرون العديد من نقاط التفتيش، والكثير من الإذلال، فجنود الاحتلال يحيطونهم بالسلاح، كذلك الانتظار الرهيب الذي يعانيه الزائر الذي يستمر لساعاتٍ طويلة، قد تكون في برد الشتاء أو في حر الصيف:

"جنودٌ في مقتبل العمر يحملون بنادق كبيرة، يصعدون إلى الحافلة ثم يخرجون منها، يأمرهم الجميع بإخراج بطاقات الهوية، وأحياناً يأمرهم بالنزول والاصطفاف، انتظار يعقبه انتظار، افتح. انتظر. أرني هويتك، انتظر. تصبب عرقاً أو ارتعش برذاً...بعد خمس ساعات في الانتظار، كانوا في الانتظار خارج السجن، دخلن غرف صغيرة وأمرن بالتجرد من ثيابهن"^(٢)

كل هذا العذاب في سبيل دقائق غالية تقضيها الأم مع ابنها أو الزوجة مع زوجها، من وراء حاجز زجاجي، بلا عناقٍ ولا سلام.

تصف أبو نبعة الزنزانة الانفرادية، أسلوب الردع والعقاب، فالوحدة والوحشة تسيطران على الأسير، وما هو الأسوأ من أن تبقى وحيداً أياماً عديدة:

"الزنزانة الانفرادية هي وسيلة عقابٍ وردعٍ، فلا حياة ولا أنيس، يترك الأسير لا يكلم أحداً في هذه الزنزانة لا صوت للحياة، الوحشة تملأ المكان، لا شيء ينبض وحبال الوهن تلتف حول جسدي، كل

(١) المصدر السابق، ص ١١٩، ١٢٠.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ١٢٠، ١٢١.

شيء يبدو أصفر باهتاً جافاً! الزنزانة تجعلني أقرب من نفسي أكثر فأكتشف أن لدي القدرة على ترويض الألم... في السجن تتعلم أن تعيش الحياة، تعتاد الحرمان فتكتشف المعنى الحقيقي للسعادة"^(١).

لكنها أيضاً وسيلة للتأمل، للتماهي مع النفس، والبحث في أسباب السعادة، تكتشف أن السعادة في الحرمان والقناعة، ربما هو جانب متصوف زاهد، يستله الأسير وسيلة دفاع عن روحه لئلا تموت وتقهر داخل الزنزانة.

لم تسلم النساء من الأسر، فإما أن تكون متهمة أو تكون رهينة، فالأسيرة ابتسام تعتقل وتتهم بأنها تتدرب تدريباً عسكرياً، هي وأقرباؤها يخططون للقيام بعمليات:

"اعتقلوها وهي عائدة من عمان بعد تخرجها من الجامعة، هي وأبناء عمها، اتهموها بأنها تلقت هناك تدريباً عسكرياً... تحفظوا عليها وأقنعوها أن ابن عمها اعترف عليها، وأنهم استلموا أموالاً من الخارج، لتنفيذ العمليات وعرضوا عليها ورقة مسجل فيها اعترافاً بخط يده الذي لم تنكره، ولكن أنكرت الاتهام مدعية أنه كتب اعترافه تحت التهديد، تم نقلها إلى سجن آخر، لتنتظر محاكمتها"^(٢).

يعتقلونها دون أدلة، ثم يلفقون أدلةً مزيفة، تثبت أنها مدانة. وتحاكم وتسجن دون سبب حقيقي، يضيع مستقبلها وشبابها خلف القضبان.

أما الزوجة فتعتقل رهينة حتى يسلم زوجها نفسه، أو حتى تعترف على مكانه:

"لي ست شهو لم أره ولم أسمع عنه، أنا من وين راح أجيبه، إيدكم يا خواجه طايلة، وعيونكم كثيرة ومزروعة في كل مكان، روحوا دوروا عليه واحبسوه لو لقيتوه، خبروني إنه استشهد، ودفنوه

(١) أبو نبعة، باب العمود، ص ١٦٣-١٦٤.

(٢) الخطيب، ابقي بعيدة، ص ٢٦٠-٢٦١.

بأرض الله الواسعة، طلعوني، أروح لأولادي وبناتي، والله حرام عليكم عايشين بلا أب ولا أم، صاروا أيتام والناس بتتصدق عليهم"^(١).

ترفض الزوجة الاعتراف بمكان الزوج، وتدّعي عدم المعرفة، بل تتوسّلهم بأن يفرجوا عنها حتى تعود لأطفالها الأيتام.

من خلال البحث والتقصي، يتبين أن هذا الجانب قد برز بصورة كبيرة في كتابات الروائية الفلسطينية، لقد امتلكت القدرة على وصف جرائم المحتل، والانتهاكات وصور قمع الحريات والنكبة والتهجير، والتنظيمات السرية، والحواجز والمعابر وغير ذلك.

ثانياً - الاتجاه الاجتماعي:

الرواية الاجتماعية هي التي ترصد التغيرات المختلفة التي تطرأ على المجتمع، معتبرة أن تلك المتغيرات هي المحاور الرئيسة للرواية الاجتماعية الشمولية، مشيرة إلى ضرورة الابتعاد عن الإغراق في الفن الذي يبعد الكاتب عن الواقع^(٢). وهي "الرواية التي تقدم شخوصاً يشبهون شخصيات الواقع المعيش في ظروف اجتماعية مختلفة، ويسهل التعرف عليها"^(٣).

في هذا الشكل يشكل الكاتب شخصيات تشبه ملامح الأشخاص في الحياة المعاشة، وظروفاً اقتصادية واجتماعية تشبه الحياة على أرض الواقع، كما تصف أمكنة مقارنة للحياة الحقيقية، إنها تطلّعوننا على طبيعة المجتمع المراد تصويره^(٤). وتتجلى القضايا الاجتماعية في نواح كثيرة، مثال ذلك:

القضايا الخاصة بالمرأة:

(١) المصدر السابق، ص ٢٦١.

(٢) رهنات الرواية الاجتماعية برؤية ثلاثة مبدعين، الإمارات اليوم، <https://www.emaratalyoun.com>.

(٣) هينكل، قراءة الرواية، عن أبو عزة، تحليل النص السرد، تقنيات ومفاهيم، ص ٢٤.

(٤) يُنظر: أبو عزة، تحليل النص السرد، ص ٢٤-٢٥.

أشارت الكاتبات إلى قضايا خاصة، تمس المرأة وحياتها الخاصة، سواء تعلقت ببيتها، أو تعلقت بذاتها:

ففي روايتها (مخل) تكشف (حزامة حبابب) عن جملة من القضايا الاجتماعية التي تحدث في المجتمع، منها عنف الأب تجاه أطفاله، وسلبية موقف الأم، فهذه الصورة المنقولة عن المجتمع، موجودة في البيوت العربية بشكل لا نستطيع إنكاره، الأب المتجبر المتفرد بالقرارات والعقوبات، والأم المقهورة التي لا تملك رأياً وتعتبر كأنها ملكية خاصة للرجل، وتابِع لآرائه؛ بل ومكلفة بتنفيذ أوامره مهما كانت.

نقلت لنا حبابب صورة الطفل عايد الذي ما زال يتبول في فراشه ليلاً ويقوم الأب بضربه بحزامه بمنتهى القسوة، وتحميه أخته بجسدها، فينالها الضرب الموجع مثله:

"لكن ضربات القشاط السريع تنزل على حوا وعاید بالتناوب أو معاً، تحاول حوا أن تغمر جسد عاید المتكشف بجسدها اللّحم... فتتزل ضربات القشاط المتطايرة في الهواء على خاصرتيها وظهرها وأعلى ذراعيها، لتطلع منها مع كل سلخة آهة طويلة كأنها تسحبها من وجع عميق، تتقاطع مع صرخات عاید التي ترتطم بسقف الغرفة"^(١).

كل هذ الضرب والعنف ضد الأطفال يُقابل بصمت من الأم العاجزة عن حماية أطفالها والعاجزة عن التصرف واتخاذ القرار السليم، لتبين لنا الروائية جانباً من حياة الأنثى المقهورة.

وتسلط الضوء على قضية أخرى وهي زواج الأرملة ذات الأبناء مرة ثانية فالأم التي ربت وضحت، والأخت التي دافعت وحمت تقتل بدم بارد على يد ابنها لأنها قررت الزواج ثانية، الابن الذي تنفق عليه وعلى زوجته من مالها وعملها بالخياطة، يحقق معها:

"لا تشعر حوا بقدميها، كأنهما تخوضان عاريتين في الثلج، بصرها يمسح الغرفة دون هدف، دخلتي بيته؟

(١) حبابب، مخل، ص ٢٤.

ثم لا تعود تسمع أي سؤال. تنظر إلى قيس فتري فمه يفتح ثم يغلق، ومعه عيناه اللتان تضيقان ثم تتسعان، تضيقان فتتسعان:

رحتي عنده؟ قعدت في بيته؟ حد شافك معه؟ جاوبيني! جاوبيني! احكي! ليش ساكتة"^(١).

يعدم الولد أمه بدم بارد بتقويض من أخيها "تفاهم مع أمك"^(٢)، يحقق معها كأنها طفل صغير، تختفي المقامات بينهما باسم الذكورة، فينسى أنها الأم وينسى أنه الابن:

"تنظر إلى قيس، تراه واقفاً، كأنه ينضح ماء، يده تقبض على مسدسٍ أسودٍ صغير. تنزلق يدها فوق بطنها، تغوص في سائلٍ ثخين... أذناها تسدان تماماً، عيناهما تسدران في بياض غامقٍ سحيق"^(٣).

يحدث ذلك بعد أن يتعشى ويشرب الكولا ويتجشأ، لم ترتكب حراماً، ولكنها ارتكبت مخالفة للعادات والتقاليد الموروثة فكان جزاؤها الإعدام.

لقد طرقت الروائية الفلسطينية قضايا اجتماعية مسكوت عنها، فقضية (الاغتصاب) التي قد تتعرض لها الفتاة، وتبقى صامتةً كي لا تنفضح في المجتمع، فيضيع حقها ويفلت الفاعل بفعلته ولا يعاقب عليها، وتضطر الفتاة ألا تتزوج أو تتزوج من رجلٍ كبيرٍ في السن حتى يستر عليها، فالست قمر الجميلة الرقيقة مصممة الأزياء التي تتعرض لهذا المصائب، يخطبها جميع الشباب من مختلف الطبقات، ترفضهم جميعاً ثم تتزوج رجلاً كبيراً بعد أن تصارحه بقصتها فيتزوجها، وكأنما بزواجه منها أعطاها صك الخلاص من العار.

(١) المصدر السابق، ص ٣٤٥-٣٥٥.

(٢) حباب، مخمل، ص ٣٥٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٤٥-٣٥٥.

تشير ليانة بدر في روايتها إلى قضية اجتماعية خطيرة وهي العنف ضد المرأة في المجتمع الفلسطيني، فهي تدعم بشكل كبير قضية المرأة التي اختارت الزواج من الرجل الذي تحبه رغم معارضة الأهل:

"رفض أهلها يد الشاب الذي تقدم إليها بحجة أنه غريب عن العشيرة، لكنها قامت بالإجراءات الرسمية التي تعني (كتب الكتاب)، ولم تخبر أحداً إلا عند إنجاز الموضوع، قالت إنه زميلها الذي عزمت أن تتزوجه، ولهذا كان عليها أن تثبت عقد القران، بالرغم من عدم وجود أي علاقة جسدية مسبقاً، إنها الآن زوجته الشرعية الآن مع وقف التنفيذ"^(١)

رغم شفقة الأب على ابنته، فإنه لم يستطع منع حكم الإعدام الذي صدر عليها من أبناء عمها، على اعتبار أنها جلبت لهم العار، وأنها لم تحافظ على شرف العائلة:

"أشفق والدها عليها، لكنه لم يتهاون معها بعد أن كسرت هيئته وجعلته (مسخرة) أمام الجميع، لهذا لم يكن بوسع معارضة إجراءات عائلة أولاد عمها، كان ذلك الشاب الآخر من أبناء عمومته، وقد عزم على الاقتصاص منها، لأنها لا تريده، ولأنها لن تتزوجه وهو الأحق بها من الآخرين بحكم القرابة. أين سوف يذهب الشرف الرفيع، إذًا، إن لم ينتقم منها"^(٢).

ربما كان التصرف ليس محموداً، وغير مألوف في مجتمع كمجتمعنا، أن تقوم الفتاة بتزويج نفسها رغماً عن أهلها إذ أن فيه تصغير لشأن والديها وأهلها، إلا أنه لا يجوز اعتباره كما لو كان جريمة شرف؛ بل كان الأولى أن يحترم اختيار البنت، وألا تجبر على الزواج بمن تكره فقط لأنه ابن عمها، ثم يقوم وكأنه صاحب الحق الأكبر لوجود رابطة الدم بينهما بمحاولة قتلها.

(١) بدر، الخيمة البيضاء، ص ٥١.

(٢) المصدر السابق، ص ٥١.

عادةً إذا ما تأخر الزوجان في الإنجاب يلقي اللوم على المرأة في المجتمعات العربية، وإذا ما اتضح العكس، يمنح الرجل صك الغفران، ويمنح إذنًا بالزواج بثانية لعل وعسى أن ينجب من الأخرى (نصيب)، ولزوجته أن تصبر على زواجه من أخرى، أو تفارقه، تسلط (ليلي الأطرش) الضوء على هذه القضية، وتخرج من مجتمعنا الفلسطيني إلى عائلة سودانية، تزوج الشابان عن حب، ولكنهما لم ينجبا، ما يختلف عن العادة في هذه الحكاية أن الشاب العاقر يرفض الزواج على زوجته ويهاجر من بلاده إلى بلاد عربية أخرى (الأردن) ويعمل جاهداً هو وزوجته حتى يزرعا جنيناً، ولكن في كل مرة تفشل الزراعة، وتحمل المرأة نفسها عبء العجز عن الإنجاب أمام أهله وأهلها، مراعاة له ولرجولته:

"في وداع الأهل والأصدقاء أعلنت خديجة أن الله لم يرد لها الخلفة بعد، بها ضعف خلقي يستوجب زراعة أنابيب اختص بها طبيب أردني لا يضاهي مهارته أحد، فبكت أمها وانتحبت...التجأ عثمان وخديجة إلى عمان من تدخل الأهل وإلحاحهم، فحمتها منهم"^(١).

ولكن يشاء الله لهما أيضاً ألا ينجبا، فتكتب عليهما الغربة هروباً من سطوة العادات والتقاليد وتدخلات الأهل والأقارب.

أيضاً تطرح (سحر خليفة) ظاهرة ضرب الرجل لزوجته، هذه الظاهرة المنتشرة والمسكوت عنها، والذي قد يتغاضى عنها الناس، بل قد يتقبلها البعض على أنها تأديب الرجل لزوجته:

"ضحك أحدهم وقال بخفة:

-أكيد سكيينة المفعوطة بتاكل قتلة. بس انشالله ما يطلقها.

صحت بانفعال:

-طلاق وقتلة! ليش القتلة!

التفتوا إليّ بدهشة كبيرة لأنهم ما توقعوا انفعالي بهذا الشكل..."^(٢).

(١) الأطرش، رغبات ذلك الخريف، ص ١٩٢.

(٢) خليفة، صورة وأيقونة وعهد جديد، ص ١٣٨-١٤٠.

طرحت **جهاد الرحبي** في روايتها **رحيل**، قضية **إنجاب البنات**، فالأم التي لا تنجب سوى البنات هي أمٌ منبوذة، مكانتها في المجتمع دون أم الصبيان، التي يشد بها وبأبنائها الظهر، فالولد يحمل اسم أبيه، بينما البنت تقطع ذكره من الدنيا بعد وفاته، في هذه الرواية ترفض الحماة أن تحضر لكننتها داية لتولدها، وترفض هي أن تولدها رغم أنها في الأصل داية، لأنها في نظرها لن تنجب سوى بنتاً أخرى، فهي وابنتها لذلك لا تستحقان العيش ولا تستحقان العناية:

"جثى داود على ركبتيه وهو يتوسل بخوف: زوجة أخي تموت يا أمي! شفيقة أمانة في أعناقنا حتى يعود أخي، ساعديها يا أمي، ساعديها لعل الله يرزقنا بولد! أبعدت أمه وجهها عنه، ثم قالت وهي تمضغ كلماتها بضيق: هذه لا تنجب سوى البنات! لا تتعجل الأمر يا داوود، فالبنت التي تملأ بطن شفيقة ستخرج بسبعة أرواح!"

تحكم المرأة على امرأة مثلاً بالموت، فقط لتوقعها أنها ستتجب طفلة من جنسها.

وأشارت (أسمى العطاونة) في روايتها (صورة مفقودة) إلى عادة اجتماعية وجدت في المجتمع الفلسطيني، وهي الزواج المبكر، فها هي أمل ابنة الأربعة عشر ربيعاً، تتزوج من شاب يكبرها كثيراً، تزوجها أمها خوفاً من أن يزوجها والدها أحداً من أقربائه، البنت تفرح بفستان الفرح والمكياج، ولا تفهم الزواج ولا مسؤولياته:

"توجهت كفاح لتنضم إلينا على الشرفة وأخذت تبكي بحرقة، نبكي لبكائها ولا نفهم ما يحدث، تحدثنا بصوت متقطع: أمل كتبوا كتابها، جدتي آمنة ضحكت على إمي وبدها تجوزها، أمل مش راجعة معنا عالقرية، لم أصدق ما حدث، فأمل لا تزال صغيرة لم تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها، ولديها امتحانات دراسية آخر العام"^(١)

(١) العطاونة، صورة مفقودة، ص ١٢٩.

لقد استطاعت الروائيات بحسهن الأنثوي الذي يتميزن به، وصف ملامح من الحياة الأسرية التي تدور داخل البيوت، فالمرأة تهتم وتنتبه لأمر تهواها، وتصورها من منظورها الخاص، من مثل هذه الجوانب والملاح، حفل أسبوع لوليد:

"أتوا بسطل ماءٍ تفوح منه رائحة عطورٍ زكيةٍ لم أشم مثلها في حياتي، أخذوا الصغير وغطسوه في الماء المعطر، يغطسونه وينشدون أناشيد جميلة، لا أتذكر منها شيئاً، لكنني أتذكر فرحي وانبهاري والشموع تضيء كل أركان الغرفة، امتلأت الغرفة بصغار العائلة الذين يحملون النقوط، جمعوا النقوط وضعوه في لفةٍ صغيرةٍ تحت رأس الصغير"^(١).

ففي اليوم السابع لولادة الصغير، تجري العادة على تغسيل الطفل في جوٍ احتفالي، بالماء المعطر والرياحين والورود، وإشعال الشموع في المكان، ثم يقوم الأهالي بإعطاء أطفالهم النقود كي ينقطوا الطفل الجديد.

وأشارت يسرى الخطيب في روايتها ابقى بعيدة إلى قضيةٍ عانت منها نساء الأسرى، فرغم أنهم صبرن على غياب الزوج وانتظرن خروجه من السجن طويلاً، إلا أننا قد نجد أنه بمجرد خروج الأسير من السجن يفكر بالزواج على زوجته، فقط لأنها كبرت في السن، وكأنه هو بقي على عمره الأول:

"أسيرنا المحرر على أبواب الخمسين من عمره، تخلق عن ابنة عمه وخطيبته التي أصرت على انتظاره عشرين عاماً مواظبةً على زيارته، فرحت هي الأخرى فرحاً مضاعفاً، ويعوضها كل ما فقدت، وأجلت من أحلام، كنهايةٍ حتميةٍ لهذا الانتظار الطويل، أما هو فقد فاجأها بحسابات أخرى، صدمتها تماماً، عندما قرر الزواج بأخرى أصغر منها سنّاً، لتنجب له أولاداً يحملون اسمه وتكون له عائلة"^(٢).

(١) أبو نبعة، قد شغفها حباً، ص ١١٥.

(٢) الخطيب، ابقى بعيدة، ص ٧٢.

وهذه امرأة أخرى تقني عمرها وحياتها في تربية أبنائها بعد سجن والدهم:

"آخر تزوج بأخرى رغباً بتعويض ما فاته من زهو الحياة ومباهجها، بعد أن أطفأ الزمن بريق الحياة بعيني زوجته التي قاست شظف العيش أثناء اعتقاله، ولم تفكر إلا به وبقوت أبنائهما، لم تعد تلك البنت الصغيرة والجميلة التي تركها، شاخت بغيابه، وذبلت وأنهكتها قسوة الحياة خمسة عشر عاماً منذ اعتقاله"^(١).

يكافئها بأن يتزوج بأخرى صغيرة، يعوض معها ما فاته من شبابه الذي قضاه في سجنه، تاركاً من ضحت بعمرها وشبابه في تربية أبنائهما وانتظاره.

من أكثر الأمور مرارة في النفس، ألا يترك الناس زوجة الأسير في حالها، فهي مراقبة، لا تتركها العيون المتلصصة الفضولية:

"زوجي أسير في سجون الاحتلال وأنا أسيرة الناس ونظراتهم العقيمة وعيونهم المترقبة والفضولية، كل خطوة وهمسة وحركة محسوبة علي، أحاسب نفسي قبل أن يحاسبني الآخرون، تجنباً لتطفلهم وألسنتهم اللاذعة، أنتظر بفارغ الصبر أن تنتهي محكوميته وأنال أيضاً حريتي"^(٢).

فهي سجيناً مثله، محكومة بالعادات والتقاليد والهمز واللمز، وكأن الزوج كان جداراً يمنع عنها الأذى، حماية لها ولمسمعتها، من مجتمع قاسٍ لا يرحم تضحيةً ولا فداء.

أيضاً تشير (أبو نبعة) لقضية اجتماعية موجودة في مجتمعنا الفلسطيني، وهو رحيل الزوج والزواج من زوجة أخرى، فيترك زوجته الأولى وأبناءها، هذا ما حدث مع الحج مطر الذي ترك بلدته وهاجر إلى البرازيل، تزوج برازيلية وأنجب منها عدة أطفال، ثم جلبها معه إلى بلدته لتستقبلها زوجته بأدبٍ وذوق، ولكنها تقاطع الزوج مقاطعة تامة:

(١) الخطيب، ابقي بعيدة، ص ٧٣.

(٢) الخطيب، ابقي بعيدة، ص ١٠٢.

"تعاملت أُمي مع الضرة القادمة من بلادٍ غريبةٍ بمنتهى الذوق والأدب،... لكنها قاطعت أبي مقاطعةً تامةً، ... لقد شعرت بالخجل الشديد من ذوق أُمي ورقِّي تصرفها، وأخذت تقول لأُمي وأخي أبو رجا يترجم: -لم أكن أعرف أنه متزوج، لو عرفت لم أرض به، لقد قال بأنه أرمل... ردت أُمي بحياد: لو ما تجوزك، لتجوز غيرك، ما يهملك، اشي مضى واندفن!!!"^(١).

فالزوج ينكر زوجته أم أبنائه، ولا يعترف بها، ثم يأتي بالزوجة الجديدة، ويفرضها على الزوجة الأولى، لتعيش معها في نفس البيت، تشاركها حياتها دونما حق في الاعتراض.

وأشارت (ليانة بدر) لقضيةٍ أخرى هي قضية قتل البنات وحرمانهن من الميراث، قد تقتل الفتاة بأي حجة، حتى لو اتهمت بتهمة الشرف كي لا ترث:

"تكاثرت حوادث القتل والتخلص من الفتيات لأسبابٍ متنوعة، لا توجد قوانين رادعة، والتخلص من النسوة هو الحل الأسهل لأي عائلةٍ تعيش حسب قوانين الماضي حين تقف ابنتها في تطبيق أي من قراراتها، يستخدم بعض من لديهم نوازع إجرامية حجة الشرف للتخلص من وريثةٍ محتملةٍ تزاحمهم في ملكية الأرض"^(٢).

وهي ظاهرةٌ موجودة على أرض الواقع، فقد تعددت طرق حرمان البنات من الميراث، فمن الأهالي ممن يحرم البنت من الزواج، أو يقايضها أن تتنازل عن ميراثها مقابل الزواج وبناء أسرة، ولكن القانون الفلسطيني بدأ يسن قوانين تحفظ حقوق النساء.

نقد المجتمع:

أشارت (سوزان أبو الهوى) في روايتها (بينما ينام العالم) إلى آفة من آفات المجتمع وهي النفاق الاجتماعي، فمن خلال استغلال إحدى النساء لمرض داليا -الصبية البدوية التي تزوجت أحد الفلاحين

(١) أبو نبعة، رب إني وضعتها أنثى، ص ٥٤.

(٢) بدر، الخيمة البيضاء، ص ٢٥٢.

في سابقة غريبة، حيث إنه من المعروف أن البدو لا يزوجون الفلاحين، والعكس أيضاً صحيح - فبعد أن أنجبت طفلاً ميتاً أصيبت باكتئابٍ وحزنٍ محمود:

"استغلت تلك المأساة امرأة خسيصة من القرية ترغب في كسب ود باسمة، وانتهزت الفرصة لتزوج أن البلية التي تمر بها داليا، دليل على عدم جدارتها. كانت تقول:
لم أستغرب! معروف أن البدو يمارسون السحر الأسود. فكيف يمكن لفتاة مثل داليا أن تتزوج رجلاً مثل حسن؟!
اخرجي من بيتي!"^(١).

ولولا حكمة الحماة، وفهمها لجارتها وأسلوبها في الوشاية والدسياسة بين الجارات، لربما سببت مشاكل كبيرة أدت إلى ما لا يحمد عقباه.

صورة أخرى للنفاق الأسري فالحماة تعامل كنتها معاملة سيئة ولكنها إذا ما جاء أهلها لزيارتها تتلبس ثوب الطيبة، وتبدأ بتدليل كنتها أمام أهلها:

"تدخل العجوز ترحب بهم وتحضر الفواكه للتقديم، أبتسم ساخرة، تبدأ تمثيل مسرحيتها السخيفة الكاذبة عند قدوم أهلي وأستمع أنا بالمشاهدة الفاترة، فتبدأ بتدليلي لتوحي لهم بأني مدلة وهي تقوم بمساعدتي ومساندتي، وتبدأ بمناداتي بابنتها وباستعراض حبها الفاشل لي ولأبنائي، فهي تحبنا أكثر من نور عينيها"^٢

لقد صورت بحس المرأة ومعرفتها، ما يدور في البيوت، إنها أدرى بحبائل النساء ومكرهن.

قد تصبر الزوجة على زوجها السيء، ومعاملته السيئة، وترفض الطلاق خوفاً من أن تسمى بالمطلقة، أو لأجل أبنائها:

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٤٢.

(٢) الشناوي، غيمة عشتار، ص ١٢٥.

"جدتي رضية لم تدخل بيت خالتي رحمة منذ سنوات بسبب زوجها منذر لأنها تصفه بصرماية عتيقة، معبرة عن عدم رضاها على خالتي رحمة لأنها اختارت أن تضرب وتهان وتنهب من الصرماية العتيقة على أن تحمل لقب مطلقة، خالتي رحمة، التي تصر على زيارة جدتي رضية مع بناتها، تحاول أن تلين قلب أمها مشيرة إلى خلفتها اللائي كبرن ولم يدق بابهن بعد: علشان البنات"^(١).

فرحمة في رواية قبل أن تنام الملكة، أم لعدة بنات، ذات زوج سيء الصيت والمعاملة، تصبر من أجل أن تربي بناتها، بل تعمل هي وبناتها في إعداد الطعام للأسر الغنية، ثم يأتي الزوج فيضربها ويأخذ مالها بالقوة، وهي تصبر حتى تبقى بجانب بناتها التي لم يطرق بابهن أحد بسبب سمعة والدهن السيئة.

ومن المؤسف أنه في مجتمعاتنا العربية المحافظة، قد تصحو يوماً لتجد طفلاً مرمياً أمام البيت أو المستشفى أو النفايات:

"كان الوقت أول أيلول عندما سمع الشيخ أبو حاتم بكاء طفلة وليدة، ولما تتبع مصدر الصوت وجد طفلة في لفتها أمام مسجد سيف الدين قطز الخلفي، كان وجهها الملائكي البريء يشبه بقعة نور مذهلة، ...حملها أبو حاتم برفق لا يخلو من الحيرة، وقطع بها الشارع الطيني المزدهم بالبيوت عائداً إلى منزله"^(٢).

ظاهرة لا تكاد تخلو منها المجتمعات العربية، التي قد تقع فيها المرأة ضحية أو قد تكون عضواً رغباً مشاركاً في الجريمة، لترمي للمجتمع طفلاً مسكيناً لقيطاً.

كما عرف المجتمع الفلسطيني التعاون والتكافل الاجتماعي، عرف أيضاً التعصب والقبلية، حيث يتباهى المدني بكونه مدني ويحقر الفلاح، كما يحقر الفلاح البدوي، والمواطن اللاجئ، فقد يرفض الأهل

(١) حبابيب، قبيل أن تنام الملكة، ص ١٠٤.

(٢) أبو عاصي، عندما يتعرى النهر، ص ٢٩.

تزويج ابنتهم لا لسبب إلا لهذه الألقاب الموهومة، وإذا ما تم القبول والزواج، ينظر للأهل بنظرة متسائلة، فيها قدر من التعجب والشك:

"أنا البدوي، المهاجر، الذي وعي ليجد نفسه، في المدينة التي تسجن أهلها والوافدين لها في قبيلتهم، ثم تتطور لتصبح أكبر السجون على وجه البسيطة، حيث تراكم الناس يتعايرون، المدني يختال على الفلاح، وكلاهما يظنان أنهما أفضل من البدوي مكانة"^(١).

فالشاب الذي تتمناه أي فتاة، فهو يعتبر كامل الأوصاف بالنسبة لأي أهل، قد رفض من أهل محبوبته لأنه بدوي، هو صديق العائلة المحبوب، ولكن ليس مناسباً للنسب.

قد تلجأ المرأة إلى السحر والشعوذة، إذا ما استعصى عليها أمرٌ ما، عادة ما يكون هذا الأمر ينافي المصلحة العامة، مرفوضاً من المجتمع والأهل، لذا تلجأ للسحرة اعتقاداً منها بأن الساحر قد يستطيع أن يحل عقد هذا الأمر، ويقرب حصوله، فالرجل الذي يرفض أن يتزوج على زوجته التي تنجب البنات، تتهم بأنها سحرته، وتلجأ أمه وعمته في المقابل لعمل سحرٍ آخر يخلصه من السحر الأول ويرغبه في الزواج بأخرى تنجب له صبياً:

"اقتربت أم حسن منها، ثم همست وهي تتطلع بحذر:

-دعينا نذهب إلى الفتاحة التي تسكن الجبل، ربما ننجح هذه المرة ونجعله يطلقها.

-دفعنا الكثير لنحصل على الحجاب الذي صنعه لنا البدوية دون فائدة.

-هذه المرة لن تكون كسابقتها، أعدك يا أم خليل أعدك"^(٢).

فرغم أنهن قد سبق لهن التعامل بالسحر ولم يجد نفعاً، ورغم خسارتهن لأموالهن، فإن الجهل الذي يجتمع مع عدم الإيمان والكراهية والحق قد أعمى بصيرتهن وأحادهن عن الصواب.

(١) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ٤١، ٤٢.

(٢) الرجبى، رحيل، ص ٢٥.

التكافل الاجتماعي:

المجتمع الفلسطيني مجتمعٌ متكافل، سواء كان في السراء والضراء، يظهر معدنه الأصيل عند الشدائد، ففي رواية الحب المحرم، يهدم بيت أبو زاهر، فتمتد يد الناس من جيران وأقارب بالمساعدة للعائلة المنكوبة:

"انتشر خبر إخلاء المنزل من الأثاث في شتى الأرجاء حتى أصبح حديث الناس والمدارس وبدأت سلات الطعام تتوافد إلى منزل أم زاهر تتقدمها وجوه مألوفة لدى العائلة تارة، ووجوه لم تكن قد رأتها من قبل. وسواء قبلت العائلة تلك المساعدة أو رفضت كان الطعام والفاكهة تترك على أرض مطبخهم لعلها تجد من يمد يده إليها"^(١).

موسم قطاف الزيتون، موسمٌ مهمٌ في حياة الفلاح الفلسطيني، موسمٌ للاجتماع، لتبادل الحكايات، للتعاون بين الناس:

"تجتمع النسوة عند القطاف يستعدن ذكريات مضت، تتبلى الحكايا لتكون مزيجاً من عودة الغياب، عن لص القضبان والزنازين الذي يسرق زهرة الشباب، عن العرس القادم والولادة القادمة والتي غالباً تكون في الحقل"^(٢).

يتعاون فيه الابن والأخت والزوجة، لا يتخلف أحد عن المساعدة سواء كان صغيراً أم كبيراً، رجلاً أو امرأة، حتى الحوامل، لا يتحججن بالحمل؛ بل يساعدن يداً بيد.

كما يزدان المجتمع الفلسطيني بصورٍ أخرى من صور التكافل، من هذه الصور التي تبرز فيها أسمى أنواع التعاون بين أهالي القرية الواحدة، قيام الأهالي بمساعدة أهل العريس في طبخ طعام العرس:

(١) أبو ميالة، الحب المحرم، ص ٣٦.

(٢) أبو نبعة، رب إني قد وضعتها أنثى، ص ٦٥.

"عند فجر يوم العرس بدأت نساء البلد بالتوافد على أُمي، ليساعدها في الطبخ للعرس، جئن يحملن القدور الكبيرة جداً، والمغارف والصحون والملاعق، وذلك لأن البيوت لا يوجد فيها الكثير من الأطباق والقدور، جاءت عمتي صديقة ونساء عمي وكل قريباتها يحملن الأرز والبرغل والسمنة والزيت واللحم، طبخت أُمي لكل البلد وذبحنا عجلين كبيرين"^(١).

فالقريبة الصغيرة كلها تجتمع، نساء البلدة يشاركن الأم في صنع الغداء، ويجمعن الأطباق والصواني، في زمن لم تكن هذه الأشياء متوفرة فيه كما العصر الحالي.

ومن الصور الاجتماعية الجميلة أيضاً، الترحيب بالجار:

"سمعت طرَقاً على البوابة الحديدية في ساحة الدار، ... ناديت: مين، وأنا أسرع بارتداء الروب فوق قميصي، وأكاد أتعرّ بسطل الدهان، فسمعت امرأة تناديني: افتحي يا نضال... رأيت امرأةً بمثل عمري، ربما أصغر، وهي أيضاً بقميص النوم تحت روب بيتي من المخمل، وبيدها صينية فضية عليها إبريق وفنجانا قهوة وأزرار فلّ في كأس ماء، ... قالت بلهجةٍ طبيعيةٍ وابتسامةٍ حلوة: نحن جيران الحيّط بالحيّط، أنا جئت أسلم وأبارك وأقول يا جارة نورت الدار"^(٢)

فالجارة نضال، قد عادت بعد عمرٍ طويلٍ لببيت أهلها، فيرحب بها الجيران على طريقتهم الجميلة والقريبة من القلب.

حالة المخيمات والفقر:

اتسمت الحياة في المخيمات، خصوصاً في بداية الهجرة بالفقر والعناء وقذارة الشوارع والضيق، وانتقال الحال من السعة إلى الضيق والفقر، من العز للذل:

(١) أبو نبعة، رب إني قد وضعتها أنثى، ص ٧٨.

(٢) خليفة، حبي الأول، ص ٦١.

"ظروف الحياة مأساوية في هذا المخيم الحزين، لن تستطيع كل كلمات العالم وصف الأوضاع الصعبة وحجم المعاناة التي يعيشها اللاجئون في الخيام التي لا تقي حراً ولا برداً، كيف لهذه الخيام الضعيفة أن تقف أمام شتاءٍ تتوقع الأرصاد الجوية له أن يكون الأبرد منذ مائة عام، كيف لها أن تقف في وجه العواصف والسيول وكميات كبيرة من الأمطار؟"^(١).

فالخيام التي جهزت كي تستوعب المهاجرين، لم تحمهم لا من برد الشتاء ولا أمطاره وسيوله، ولا حره اللاهب، يمر على المهاجرين في خيامهم أكثر الشتاءات التي مرت برداً على ساكنيها، تسبب هذا الشتاء بموت الكثير من كبار السن وصغارهم الذين لم يحتملوا هذه الدرجة من البرودة.

وتصف (ليلى الأطرش)، تطور بناء المخيمات، حتى فرض على الفلسطيني أن تصبح وطناً بديلاً له:

"في انتظار الحلم، استكان مخيم الحسين لاختلاف في بيوت الزينكو، ثم من الاسمنت والطوب، تعريشت خضرة الدوالي في مساحات الأحواش، أينعت الورود والعطرة والنعناع، فاح شذى الياسمين حتى التهم البناء فضاءها، سقفت العائلات أحواش (النمرة) الشقة الصغيرة غرفة ثانية تتوسع فيها أسر تتنامى وتمتد"^(٢).

وكان الفلسطيني الذي تحايل على الحياة ليعيش، قد نقل عشقه للأرض والزراعة، فكانت علامة دالة عليه وعلى بيته.

ومما لازم المخيمات طوال فترة تكونها على مر السنين، أنها بالرغم من تناولها في البنين، لم تكن يوماً قد أقيمت على أساس صحيح من الهندسة البنائية، كأن يكون لها شبكة صرف صحي قوية مثلاً:

(١) قندس، يافا؛ حكاية غياب ومطر، ص ٥٠.

(٢) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ٢٨.

"ما أن تنذر السماء بالعطاء حتى تكفهر وجوههم مع أن قلوبهم متعطشة لخيرها ورزقها، ولكن تكدس المياه بسرعة جنونية في المصارف التي لا تتحمل زيادة ولو قليلة يشغل بالهم...تختلط محتويات الصرف الصحي بمياه الأمطار، وتنطلق لتتظاهر في شوارع وأزقة المخيم، معلنة حالة النفير القصوى، فلا تعود الشوارع صالحة لسير إنسان ولا لقيادة سيارة"^(١).

فبمجرد أن تهطل السماء بعضاً من مائها، تتبع من جوف الأرض كميات مضاعفة من ماء الصرف الصحي، يختلط مع ماء المطر، ليملاً طرقات المخيمات وتدخل بعض البيوت، تعيق الحركة وقد تعطل المدارس والأسواق.

"كما أنّ البلديات التي تتبع لها المخيمات، ظالمة في خدماتها لأهالي المخيم الكهراء غير منتظمة، تقطع كثيراً في المخيمات، تقطع أكثر مما تأتي،...أما المخيمات، فهي تعيش في ليلٍ أسود داخل بيوت الصفيح المعتمة، وما إن تتوافر الكهراء لساعاتٍ معدودة، حتى تشم رائحة الخبز التي تتخذ طريقها من نوافذ البيوت، لتوقع على يوميات أزقة اللاجئين توقيع البقاء على قيد الحياة..."^(٢).

ومع ذلك يتعايش اللاجئون مع ظروف الحياة، فما أن تتوفر الكهراء حتى يدب في بيوت المخيم نشيد الحياة.

في رواية (حريز مريم) التي وصفت فيها الروائية حروب لبنان والمليشيات، تصف الحالة التي وصل لها الناس من جوع وموت وحصار:

"-مات الناس من الجوع، الولاد عم يذوبوا قدام عيني، ومش عارفة شو أعمل، والملجأ مليون ناس، الميتين أكثر من العاشين.

(١) ثابت، من قصص الشحوب، ص ٣١.

(٢) المصدر السابق، ص ١١.

في واحد قالي إنو في فرن فيه شوالات عدس كثيرة، بدي أحاول أروح الليلة.
والقنص؟

شوم نعمل يعني، هني بناموا، شو مش بشر، كل ليلة عالساعة تنين الفجر بتروق الأوضاع،
ساعتها بتسحب وبوصل عالفرن"^(١).

يضطر الأهالي أن يخرجوا وهم يحملون أرواحهم على أكفهم ليسرقوا لقمة لأولادهم الذين يموتون
من الجوع أمام أعينهم، وما يسرقون الشيء الكثير بل بضع شوالاتٍ من عدس وتمر، لتتقذهم من موت
محتم من الجوع:

"تلثم عبد الحفيظ، حاول ألا يحك جسده الذي تفتشى فيه الجرب،...وصل إلى باب الفرن، كسر
القفل، حمل شوالين من عدس، وعرف أن هناك أشولة من تمر، قرر أن يأخذها كلها،...وصلا
إلى الملجأ، فأعلن عبد الحفيظ وصول الوليمة، قام الناس من سباتهم المزعوم، صرخوا وهللوا،
عجنت النسوة خبز العدس، وأكلوه رغم طعمه المر..."^(٢)

كانت أياماً مرةً تلك الأيام التي عاشها اللاجئ، جعلته ينسى مرارة طعامه، ويتجرعها بديلاً عن
الموت جوعاً.

وتصف أسمى العطاونة بيوت المخيم مقارنة ببيوت فرنسا:

"...عشت مع خوسيه في شقة صغيرة تقع منتصف مبانٍ عاليةٍ وبشعة، في شارع لا أذكر
اسمه، وذلك يعود إلى سبب بسيط، هو أنني ولدت في حارة بنيت فيها دور اللاجئين بعشوائية
ومن دون أرقام، وأما الشوارع فهي شوارع رملية وزقاق تمتلئ بالقذارة ورائحة البول، تجري فيها

(١) طه، حريز مريم، ص ٧٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٩.

مياه الصرف الصحي خاصة في الأيام الشديدة المطر، كنت بهذا لا أعرف للشوارع أرقام وللمباني أسماء وعناوين..."^(١).

فالدلاجي الذي عاش في بيوت عشوائية، يصطدم بما في العوالم الأخرى من تقدم وبناء، فبينما شوارع المعسكر كانت عبارة عن أزقة، فالشوارع في العالم الآخر منظمة لها أسماء ولها أرقام والمباني أيضاً. تصدمك الحياة بأنك تعيش على هامشها.

وتزداد الأوضاع سوءاً في غزة، فلا عمل للخريجين الذين يعدون بالآلاف:

"الأوضاع في غزة باتت سيئة للغاية، خريجون يصطفون طوابير طويلة، انتظاراً للحصول على فرصة عمل مؤقتة، منهم من يريد الاستقرار والزواج ولا يستطيع، منهم من تجاوز الثلاثين ولم يحقق أمنية واحدة من أمنياته"^(٢).

تنتشر البطالة، وسن الزواج يرتفع إلى الثلاثين في مجتمع يتزوج أبناؤه في سن العشرين، وذلك للحصار الذي تتعرض له غزة، خريجون كثر وفرص عمل قليلة.

الرواية الاجتماعية إذن تسلط الضوء على قضايا المجتمع المتغيرة وأفراده، وقد استطاعت الروائية الفلسطينية تسليط الضوء على قضايا اجتماعية كثيرة، قضايا تتعلق بالمجتمع عامة، وقضايا خاصة تتعلق بالمرأة، وقد كان أكثر التركيز في رواية المرأة على قضاياها الخاصة، وما يتعلق بحياة المرأة من بعيد أو من قريب، خاصاً كان أو عاماً. وذلك بديهي؛ فالمرأة تعبر عن ذاتها ومشاعرها وما يمس هذه الذات وهذه الكينونة.

(١) العطاونة، صورة مفقودة، ص ١٨.

(٢) الشرافي، انتظار، ص ٥٠.

ثالثاً – الاتجاه الوجداني:

تعبّر عن إحساس فردي تجاه الظروف والقضايا الاجتماعية المختلفة، وهذا ما لجأت إليه الرواية الرومانتيكية التي اتخذت شكل "رواية شخصية"، لا لأن المؤلف يشرح أفكاره بصيغة المتكلم؛ بل لأنه وهو المهتم بكيانه الخاص، المعذب من نفسه أو من قلبه، يحلّل نفسه ويرسمها مباشرة، أو تحت ستار شخص مبتدع^(١). رصدت الكاتبات العلاقة بين الرجل والمرأة، سواء بين الأزواج، أو الإخوة، أو علاقات الحب أو الكره خارج المنزل.

ومن القضايا الوجدانية والنفسية التي تتمظهر في كتابات المرأة يمكن الحديث عن:

قضية المرأة والحب:

في روايتها (رغبات ذلك الخريف) صوّرت الروائية قصة حب جمعت بين قلبين، حب طاهر شريف توج بالزواج، تقول:

"في عرس قريب لها اصطف خفر الصبايا والانوثة البكر صفّاً واحداً في ساحة بيت من ضواحي الخرطوم، جلود الشباب في الصف المقابل التمتعت بعرق الحياة كخشب أبنوس صقيل، يرقصون فتتعالى دقات الطبول والغناء،... والباحة تعبق بالعطر والبخور تطايرت كيمياء جمعت بن قلبين صغيرين وشبكتهما"^(٢).

هذا الحب استمر وكلل بالاستقرار والنجاح رغم عدم إنجاب الزوجين، فقد كان مكللاً بالحب والاحترام قبل الحب.

(١) يُنظر: شهاب، القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين ١٩٤٨ - ١٩٨٨، ص ٢٢٥.

(٢) الأطرش، رغبات ذلك الخريف، ص ٤٠.

ومن الطبيعي أن تتمحور العلاقة بين الرجل والمرأة في محورين هما الحب والكراهة، وقد يكون الحياد في أوقات كثيرة، لقد رصدت الروائيات الكثير من العلاقات المستقرة والإيجابية على صعيد العلاقة بين الرجل والمرأة، وأيضاً صورت الكثير من العلاقات التي يكتنفها العنف واللامبالاة والاضطهاد ضد المرأة زوجة كانت، أختاً، أو أماً أيضاً. وقد ورد بعض هذه النماذج عندما تحدثت الباحثة عن جوانب اجتماعية في قضايا تخص المرأة.

ولابدّ في كل رواية من حكاية عاطفية، تضيفي على الرواية سيلاً من المشاعر العميقة والحلوة في آنٍ واحد، تخرجها من الجمود والكآبة، قد تنتهي نهاية سعيدة أو نهاية حزينة، في رواية (أبواب ضيقة) تنشأ علاقة حب بين بطة الرواية نوار، وزميلها فلاح، وفي خضم الأحداث السياسية التي تمر بها العراق، لا يستطيعان الزواج في بلدهما، يضطر الشاب إلى الرحيل، معطياً الحبيبة الخيار باللاحق به أو عدمه، تختار أن تلحق به، تاركةً وطنها وأهلها، تتبعه إلى بيروت وتتزوج، وتعيش معه فترة من العمر بهناء وسعادة، ثم تدور الحرب الشرسة في بيروت لاحقاً، تظل فيها مرغمة، حتى يصاب زوجها يوماً بالمرض، فتذهب معه إلى بلدٍ أجنبي للعلاج، وترفض الرجوع معه إلى بيروت بالرغم من حبها العميق له، تقنعه بأنها تخاف الحرب وأصوات الرصاص والمدافع؛ لكنه يتركها عائداً ملتزماً لحزبه.

ثم بعد فترة من الغياب يبعث لها ورقة طلاقها معتبراً إياها عتقاً وحرية. لم ينزل الرجل عند مشاعر زوجته ومخاوفها، بل أنهى زواجه بكل بساطة وكانت تعتقد أنه من الأحرى أن تكون زوجته وبيته هما قضيتيه الأولى، كانت الروائية قادرة على وصف المشاعر الجميلة الطاهرة، وقادرة أيضاً على وصف مشاعر الحزن العميقة والحيرة التي غصت فيها الأنثى في الرواية.

ياسمين بطة (حرائق مدينة الشغف) تزوجت ابن عمها، إثر قصة حب كان هو من يمسك بزمامها، فهي ابنة العم، التي يستطيع أن ينزلها عن الفرس، كان يعتبر حبها أمراً مسلماً به وطاعتها وولاءها مضموناً، حتى تمردت يوماً على واقعها وخياناته المتعددة لها، فطالبت الطلاق، ثم تزوجت مرة أخرى، بإرادة حرة، وانفصلت أيضاً مرة أخرى بإرادتها الحرة، لتتزوج في النهاية رجلاً أحبها منذ الصغر، ولكنه يستشهد تاركاً إياها أقوى وأقدر على مواجهة الحياة ومخاوفها، خصوصاً وأنها لا تتجرب.

قضية المرأة والكُزّه:

قد تصل المرأة إلى أن تكره الرجل الذي أحبته وتزوجته، وذلك عندما ترى فيه شخصاً غير ذاك الذي بنت أحلامها حوله، وقد تعيش معه عمراً كاملاً ميتة المشاعر، فقط تواصل حياتها الزوجية معه حفاظاً على بيتها وتربية أبنائها، وإن كانت قوية الإرادة، قادرة على مواجهة المجتمع، تطلب الطلاق، وتستقل بعمل يغنيها عن الزوج والأهل، وهذا ما فعلته نوال إحدى شخصيات رواية رغبات ذاك الخريف، فالشاب الذي أحبته وتزوجته، لم يكن كما تمنى، بل كان أيضاً شاذاً في المعاشرة الزوجية، ثم بعد ذلك يتهمها أمام أخيها بأنها تخونه، ولكنها تكشف زيفه، وتطالب بالطلاق، وتعمل ككوافير وتستقل بذاتها.

وهذا أيضاً ما حصل مع بطلة رواية (غيمة عشتار) سلمى، فالشابة الجميلة تتزوج جاراها فارس الذي تحب، رغم رفض أهلها له، لأنهم لا يجدونه مناسباً لابنتهم، ولكنها تصر على الزواج منه، ليخيب أملها به، ففارس الذي ألبسته ثوب الفروسية، تجد أنه لا ينتمي لأخلاق الفرسان، حيث تكتشف أنه مدمن على المخدرات والكحول، مما يجعلها تنفر منه وتكرهه، ولكنها تستمر في العيش معه، لأنها ترفض الطلاق، ولا تقبل أن تترك أطفالها.

أما حنين؛ إحدى شخصيات رواية (حرائق مدينة الشغف) فهي أخصائية اجتماعية، تعالج قضايا النساء وتحلها، أمثال الإدمان، والعنف الأسري، وطلاق الوالدين، بالرغم من ذلك فهي تتعرض في حياتها الزوجية للضرب والإهانة من زوجها، تصبر على أذاه فترة طويلة خوفاً من نظرة المجتمع للمطلقة، ولكنها بعد ذلك تطلب الطلاق، وترفض العيش معه:

"لقد حصلت على الطلاق رسمياً، نعم هذا اليوم الأول لي كمطلقة، سرقت هاتف عجاج، بكل ما فيه من صور وحسابات للمواقع القذرة، التي كان متورطاً معها، ... هربت وهددته بفضحه وفضح عائلته، على مواقع التواصل الاجتماعي، وعبر رسائل البريد الإلكتروني، ... طلقني خوفاً من الفضيحة"^(١).

(١) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ١٢٥.

عندما تمتلك المرأة القدرة على صنع قرارها بنفسها، لا يستطيع أن يوقفها تقليدٌ أهوجٌ أو عادات بالية.

قضايا إنسانية:

لم ينقطع يوماً تدفق سيل الكتابة في الموضوعات الإنسانية في فلسطين،... حيث تناول الكتاب مختلف الموضوعات الإنسانية والقضايا الاجتماعية^١. يتجلى الجانب الإنساني بوضوح في رواية (**بينما ينام العالم**) خلال بحث الأخ دايفيد (إسماعيل) عن أخته آمال بعد عمرٍ طويل، فالطفل الذي سرقه اليهودي موشيه، ليكون ابناً لزوجته العاقر، يبحث عن عائلته بعد أن عرف بحقيقة أصله لتتجلى أقصى درجات الشتات النفسي والانقسام في ذاته، فلا هو يهودي ولا فلسطيني، لا هوية له، ضائعٌ ما بين جهتين كلاهما عدو للآخر، لم يبق من عائلته سواه وسوى أخته، تصف اللقاء:

"حق كل منا بالآخر قبل أن أقترّب منه، كلانا مرتبكٌ وملتبس. بدا أكبر سناً مما تخيلته. كان

يشبه يوسف...

-مرحباً آمال.

- مرحباً... ديفيد

لم يكن إسماعيل طوال ثلاثة وخمسين عاماً^(٢).

خلال أعوامه كـ(يهودي)، خدم في الجيش الإسرائيلي، التقى يومها بأخيه يوسف الذي تعرف عليه من ندبة في وجهه ظلت حتى كبر، ناداه يومها باسم إسماعيل، شدة الشبه بينهما أربكته، وجعله الارتباك يمعن في ضرب يوسف:

(١) نبيل أبو علي، اتجاهات القصة القصيرة في فلسطين بعد اتفاقية أوسلو، ط١، ٢٠٠٧،

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص٣٨٦.

"...كان واقفاً يحدق إلى الصورة... داخل الإطار، يوسف يبتسم ابتسامة عريضة كشفت عن أسنانه... تحول دايفيد عن الصورة عيناه مبتلتان... قال محطماً زجاج الصمت: أشبهه تماماً! تخيلته رضيعاً، الندبة في طريقها للشفاء، لكنها لا تزال حمراء - مضموماً بعناية إلى صدر داليا. قال دايفيد: ذلك ما فعله شقيقك عندما رأي أول مرة. حدق في ندبتي فقط. أردت أن أكره دايفيد! لأنني أحببت يوسف، لكن في وجهه رأيت عيني ماما، وأنف بابا، وهوية دايفيد الخاطئة" (١).

تتجلى قمة الوجد الإنساني، الذي عاناه الشعب الفلسطيني، فقصة دايفيد لم تكن فريدة؛ بل كان هنالك عشرات مثل دايفيد، عشرات الأمهات المكلمات التي فقدن أبناءهن خلال الهجرة. تكرر هذا النموذج مرات عديدة، وقد طرقة الأدباء الفلسطينيون في رواياتهم، لوصف كم المعاناة الناجمة عن فقد الولد والضيا ع.

في روايتها (لا ينقصني إلا أنت) تسرد الروائية قصة حب بين ابنة الضفة شام، وابن غزة الشاب المقاوم معتصم، تروي قصة حبهما ولقائهما، ثم فراقهما باستشهاده، تصف فيها الشاعر البريئة لكلا الشابين، اتفاهما على المبادئ والرؤى، محاصرة المحتل لحلمهما حين منعها من السفر من الضفة بعد خطبتها في غزة، الرواية تعتبر وجدانية في المقام الأول؛ لكنها تبين كمعظم الروايات الفلسطينية، حال الفلسطيني الذي يلاحقه المحتل حتى في فرجه، تصور اللقاء بين طرفين من الوطن المحتل، وصعوبة التواصل بين هذين الطرفين.

الحنين للوطن:

أما رواية ابتسام أبو ميالة (الحب المحرم) فقد جسدت بعداً وجدانياً، وهو تعلق الإنسان بأرضه، لتسمو على حب الزوجة والأبناء، فبطلة الرواية (فاطمة) التي تتزوج المناضل (فتحي) وتتأى بنفسها عن قضيتها التي يتبناها، وهي رواية ارتكزت على الجوانب السياسية، والإنسانية، وبينما كانت النساء الفلسطينيات في معظم الروايات سنداً للرجل في كفاحه وحربه مع المحتل، كانت بطلة هذه الرواية أميرة

(١) أبو الهوى، بينما ينال العالم، ص ٣٨٩-٣٩٠.

أبيها المدللة، كانت تسكن بيتاً يشبه قصرًا صغيراً، وكان والدها يعاملها كالأميرة، حتى مالت نفسيته للذلة والرخاوة، حتى جاء يوم سجن فيه والدها، وهدم منزلها وعانت وأسرته أياماً عصيبة، نزلت بها من عالم الأميرات إلى عالم سالي، ولكن الأسرة تظل في أرضها ولا تذهب لمخيمات اللجوء.

ثم تربطها علاقة حب مع صديق أخيها اللاجئ، وتتزوج بعد ممانعة، وتنجب منه طفلاً، وتعيش معه في المخيم، وينضم هو وأخوها إلى سلك المقاومة، ولكنها ترفض الأمر ويصيبها الرعب من فقدان زوجها كفقده منزل والدها، ثم يسجن الزوج، ويموت الأب ويكبر الابن، وهي ما زالت على نفس الفكر، الخوف يملكها، ولكن الأمر الذي يغير من تفكيرها استشهاد أخيها ومعرفتها أن ابنها أيضاً قد انضم للمقاومة، فتحزم أمرها، وتتضم للمقاومة هي الأخرى، وتذهب لزيارة زوجها بعد سنواتٍ طويلةٍ من سجنه.

ركزت هذه الرواية في مجملها على أبعادٍ وجدانية كثيرة، منها حب الأرض، وحب الزوجين، حب الأبناء، وتعاون الجيران:

"احتضنت فاطمة رياض بشدة وقالت:

"احتضنت فاطمة رياض بشدة وقالت: أتدري شيئاً إن الحب المحرم غير قاتل وغير مخيف، إنه العالم الحقيقي الذي كنت أحاول إغماض عينيك عنه، وأظن أنني فشلت" (١).

هذه العبارة هي حصيلة الرواية، التي خرجت بها فاطمة التي وضعت يوماً نفسها بين زوجها وقضيته:

"حين تقرر العودة النهائية لنا، دون مهماتٍ مهمة، أهم منا، ساعتها عد إلينا" (٢).

على الرغم من أنانية العبارة، ومحاولة الضغط على مشاعر زوجها؛ إلا أنها تفسر بخوف المرأة على شريك حياتها وخوفها من فقده.

(١) أبو ميالة، الحب المحرم، ص ٢٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤٢.

والروايات الفلسطينية زاخرةً بمعاني الحنين للوطن؛ حيث يُلمس ذلك في معظم الروايات التي كتبت، فكلها تستعيد ذكرى الوطن، وتوجج الحنين إليه، نراها مثقلةً بمعاني الحسرة والشوق للأرض والبيت والمزرعة، حتى أن الكثير من الروايات تختتم الرواية بعودة الفلسطيني المغترب، التائه في ذكريات الأمس، ليبحث عن بيته، وأماكن الصبا:

"مات الحاج أبو سليم، مات تاركاً خلفه الدكان والبندقية القديمة التي ظلت معه بعد الحرب معلقةً في صدر الواجهة المقابلة للباب، مات قبل أن يرى حيفا ويافا وعكا، وكل شبرٍ من الساحل الفلسطيني، رحل دون أن يودعنا، وقبل أن يتذوق برتقال يافا أو سمك عكا الطازج، قبل أن يتنفس هواء البحر المنعش"^(١).

لا يترك اللاجئ فرصة إلا ويستعيد فيها الحديث عن بلاده:

"كان والد حسن يحضر العود ويعزف لنا ويغني لنا بعض الأغنيات الشعبية، وأغاني فيروز. يحدثنا عن حيفا ويافا وعكا وكل المدن التي استولى عليها اليهود في أثناء النكبة. عن معاناتهم حين طردوا من منازلهم وتشردوا في كل مكان، وعن حياة المخيم القاسية، عن محاولة العودة إلى الأرض الأولى"^(٢).

لقد نقل الأهالي حب الوطن من خلال حكاياتهم المتوارثة لأبنائهم، لقد ورثوهم الحنين والحلم.

توقف عمر اللاجئ في لحظة الهجرة:

"حدثتها عن حياة والدها، عن غربته وتشرده في المخيمات بعيداً عن التراب الذي استقر في صدره، عن حزنٍ مر، وعجزٍ يستقر في أطراف الأصابع، في المنفى يا جدتي لا مكان لرجولة

(١) قندس، يافا حكاية غياب ومطر، ص ١٣٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥١.

من تقهره الغربة! كان والذي منفياً عن عمره، عن ذكرياته، وعن التراب الذي ضم عظام أبيه...عذبه القهر وأحلام العودة، أرهقه الجوع والوحدة، وسكنه الندم"^(١).

لقد غرست الهجرة فيهم الذل والندم، والحلم المستحيل بالعودة، لقد مات أكثرهم دون أن يعودوا، وما تركوا إلا الحكايات والآلام.

رابعاً- الاتجاه الإسلامي:

الرواية الإسلامية، كل رواية تحترم القيم وتتجلى فيها تصور سليم للكون والحياة والناس. ويشغل الأدب الإسلامي المعاصر مكانة متميزة بين أروقة التوجهات الأدبية الحديثة، وقد منح نفسه حق الإعلان عن إبداعه في خضم المزالق والمعوقات التي تعتري سبيله، وقدم نتاجات في صعيدي الإبداع والنقد لا تقل أهمية عن التوجهات الإبداعية والنقدية العالمية والعربية، مقتربة منها أو مضاهية لها أحياناً، لكن يبقى هذا الأدب أسير الحلم إن لم يقترن بدراسات معرفية وثقافية ونقدية تكشف الجماليات، وتقدم الدلالات، وتمنح قراءات متنوعة بتنوع المنتج^(٢). وما الرواية الإسلامية إلا لون من ألوان الأدب، حيث يعتبر الأدب مرآة المجتمع، ووسيلة إعلامية فعالة في نشر القيم الفاضلة^(٣).

وقد برزت على الساحة الروائية روائيات فلسطينيات، اتخذن الاتجاه الإسلامي في الرواية منهجاً لهن، وظهر جلياً في رواياتهن التي برز في الجانب الديني الملتمزم بشكل كبير، كانت روايتا ندرين أبو نبعة، (قد شغفها حباً) ورواية (رب إني وضعتها أنثى) روايتان تلمس فيهما الالتزام، فالرواية الأولى عبارة عن رواية زوجتي قائدين مقاومين من قادة القسم، تفصلهما في العمر الزمني حوالي عشرين سنة، تسير قصتهما في الرواية بشكل متواز، حيث استطاعت الروائية أن تسير بقصتيهما جنباً إلى جنب، وذلك على لسان إحدى الشخصيتين التي وقعت بين يديها مذكرات المرأة الأخرى، فكانت تتناوب السرد لحكايتيهما،

(١) الرجبي، رحيل، ص ٣٢٨، ٣٢٩.

(٢) سعد الله، رواد الرواية الإسلامية، <http://www.odabasham.net>.

(٣) صبري، الرواية الإسلامية في سوق الأدب، <http://alwaeialshababy.com>.

هاتان الحكايتان تمتعتا بالزخم الديني، وبدا فيها الالتزام بشكل كبير، سواء الالتزام في السرد، أو في الألفاظ أو الصور.

والروائية استطاعت -رغم قلة المعلومات- الدخول إلى الحياة السريّة والخاصة لرموزٍ كانت تعيش مثلنا، لكننا لا نراها كشخص، بل كأهدافٍ وغاياتٍ أسمى. إلا أن هذه الرموز التي تجرأت نرددين على الدخول إلى عوالمها، وتمكنت من أنسنتها، لم تستطع أن تخرج من مثالية الرمز. ف وقعت تحت سطوة الانبهار بهذين الرمزين، وهو أصلاً قد يكون السبب الأساسي الدافع لاختيار شخصيات الرواية، وهو انبهارٌ إيجابي وسلبي في الوقت نفسه (يشبه ما يصيب الصحفيين لدى مقابلتهم شخصيات كبيرة، فيسيطر التأدب على أسئلته وطريقة طرحه لها). وهذا ما جعل الرواية مثالية في أمور تزيد وتنقص في الحياة (مثل الحب والعلاقات الزوجية والحذر الأمني الذي مارسته الزوجتان، حيث لم يبخن بأسرارهنّ لأقرب المقربات إليهما) ^(١).

في رواية (لا ينقصني إلا أنت) ظهر الاتجاه الإسلامي في الرواية بشكل كبير، من خلال بطلّة الرواية الملتزمة بحجابها، في أهلها المقاومين، في الألفاظ الإسلامية التي اكتظت بها الرواية، في الانتماء لتيارٍ إسلامي مقاوم، وفي أسماء الشخصيات أمثال قتادة ومعتصم:

"تتنشق نسيمات الرباط الآتية من القبور، أرقب العائدين من المساجد لبيوتهم، الذين تركوا لذة النوم، واستطعموا لذة الصلاة في المسجد" ^(٢).

لقد ظهر الالتزام الإسلامي، حتى سيطر على أدبية الرواية وشعرية اللغة.

الروائية زهرة خدرج في روايتها (وطن بتوقيت التيه) جعلت عنوان كل فصل من فصول الرواية آية قرآنية، دلالة على ما مضمون الفصل، فقد عنونت الفصل الأول بـ(لعلي آتيكم منها بقبس)، أما الفصل

(١) علي، قد شغفها حباً، <https://blogs.aljazeera.net>.

(٢) أبو مرة، لا ينقصني إلا أنت، ص ٢٠.

الثاني فكان بعنوان (براً بوالدتي)، أما الثالث فجاء بعنوان (كذلك فعل الذين من قبلهم) وهكذا حتى آخر الرواية التي قسمت إلى اثنين وعشرين فصلاً، ولو نظرنا في عنوان الرواية فإن (التيه) نفسه الذي جاء في العنوان هو تناص إسلامي، حيث أشار القرآن لقصة تيه اليهود أربعين عاماً في سيناء، وإنّ افتتاح الروائية فصولها بآية من القرآن، يزيد من متانة اللغة في الرواية وبلاغتها.

أما رواية (رحيل) لجهاد الرجبى فهي تُواكبُ مراحل سياسية ثلاثة، الحكمُ العثماني، الانتدابُ البريطاني، الاحتلالُ الاسرائيلي إلى فترة الانتفاضة الأولى المباركة. وتدور الرواية في الخليل، وبالأحرى في غرفة الحاجة رحيل، لا تكاد تغادرها، فالحيز لغويّ أكثر منه مكاني، حيث تجعل من غرفتها المتهالكة شاشة مسرحٍ أو سينما تستعيد فيه ذكرياتها منذ الطفولة، حتى لحظات النهاية، تستعيد فيها تاريخ مدينة الخليل منذ العهد العثماني وأيام (السفربرك) حتى عهد الانتفاضة، بما تحمل الأحداث من ثقل موجه، بين مشاكل ذاتية ومشاكل وهموم اجتماعية ووطنية. تصف فيها جهاد الرجبى ثلّة من المجاهدين الذين يحملون أرواحهم على أكفهم:

"ثم انزوى كل واحد منهم في ركن، في عينيه دفء يمتد حتى عمق روحه، وفي يده القرآن، شاهدت رحيل دموعهم تتساقط، رقيقة ملامحهم وطيبة، وسكينة تطل من عيونهم تزرع دارها بالنور، وتساءلت: كيف يكونون بهذه الرقة والوداعة، ويقدرّون على حمل السلاح، واتخاذ القرار بالشهادة؟" (١).

يبدو في هذا الوصف الوهج الإسلامي في الكلمات، واليقين الذي يعتمر في نفوس تؤمن بالله، الألفاظ دينية خالصة، تدل على توجه إسلامي وديني ملتزم بالقضية وملتزم بالدين.

(١) الرجبى، رحيل، ص ٣٧٠.

خامساً - الاتجاه التسجيلي:

الرواية التسجيلية ليست ذلك النمط من الروايات الذي يوظف الحقائق والأحداث الحقيقية لصياغة رواية متخيلة، وإنما تعتمد على أحداثٍ حقيقيةٍ وتساير هذه الحقيقة، ولكنها تلبس لبوس الرواية من حيث البناء الحكائي والحبكة...، وتترك الباب موارباً بعض الأحيان - إن كان بصورةٍ مقننة - للصياغات الشعرية للأحداث إلى أن تطفو على سطح خطابها التسجيلي، أي تزوج ما هو حقيقي بما هو متخيل^(١).

وترتبط الرواية التسجيلية بهدف أو بجملةٍ من الأحداث قد تكون أحداثاً سياسية أو اجتماعية أو شخصية وقد تكون مجموع من هذه العوامل. والرواية في ارتباطها بالحدث، تعتمد الوثيقة كعنصرٍ تنهض عليه، وتؤسس عبره عملها التخيلي، وتتلاقح الرواية مع الأجناس الأدبية الأخرى، ومختلف الفنون وشتى المعارف والعلوم، ومنها الخبر والوثيقة واليوميات، وهذا التلاقح يتم بواسطة الخلق الروائي لهذه العناصر، فتفقد الوثيقة أو المرجع نسبها الأساسي وتشكل نسيجاً يرتبط بالعالم الروائي^(٢).

في رواية المرأة الفلسطينية، وجد الكثير من الروايات التسجيلية، التي اعتمدت على الحقائق والأحداث التاريخية في كتابة الأعمال المتخيلة، خاصة فيما تتعلق بالقضية الفلسطينية، ووجد في أعمال هؤلاء الروائيات من أدرجت الوثيقة في الرواية، لكن جاءت بها بشكلٍ لا يجعلها مقحمة على الحدث؛ بل لخدمة الأحداث، فأصبحت جزءاً من النسيج الروائي المتخيل.

تستند رواية سوزان أبو الهوى، بينما ينাম العالم، لجملةٍ من الأحداث العامة والخاصة، ذات أبعادٍ سياسية، وتاريخية، وقد وثقت فيها لبعض الأحداث التي نهضت بها الرواية، دون أن تفقد نصها أدبيته، وظل التخيل هو الأساس الذي بنيت عليه الرواية.

(١) يُنظر: الزيدي، المكان في الرواية التسجيلية، <https://kitabab.com>.

(٢) يُنظر: لذرر، البنية الاجتماعية والفنية في الرواية التسجيلية، ص ١٩.

وهي رواية تتناول التغريبة الفلسطينية بشكلٍ واقعي، وبنضجٍ إنساني، تكشف من خلال الأحداث التي مرت بها أربعة أجيال من عائلة أبو الهيجا، ما مر به شعبٌ كامل، فهذه العائلة ما هي إلا معادلاً موضوعياً لهذا الشعب، وما أصيبت به هذه العائلة أصاب غيرها من العوائل الفلسطينية سواء تشابه المصير أو اختلف قليلاً.

آمال بطله هذه الرواية، كانت عائلتها تسكن عين حوض وتمتلك مئات الدونمات، يتزوج والدها من داليا البدوية التي تنجب ولدين وبنات، تفقد أحد الولدين أثناء الهجرة، وتكشف أبو الهوى عن مصيره خلال الأحداث، تسكن هذه العائلة مخيم جنين، وتستمر الرواية في سرد الكثير من الأحداث المتشابكة والمتراصة في آنٍ واحد.

ومن خلال السرد تتخذ الرواية مساراتٍ مصيرية في تحديد مصير كل فرد من أفراد هذه العائلة، حيث تكبر آمال في المخيم وتكون صداقات، تعيش طفولتها كغيرها من الأطفال، وآمال في الأصل من مواليد المخيم، تتميز في الدراسة، وتتعلق بوالدها تعلقاً كبيراً، وتساعد أمها في مهنتها كداية، ثم يموت الأب والأم ويهاجر الأخ ملتحقاً بمنظمة التحرير الفلسطينية، وتلتحق آمال ذات الثلاثة عشر ربيعاً بمدرسة للأيتام، ومنه تبتعث إلى أمريكا في منحة دراسية، ثم يأخذها شقيقها إلى لبنان وتتعرف بماجد وتتروجه، وتنجب منه طفلة تضعها بعد وفاته، ثم بعد ترحيل المنظمة تذهب إلى أمريكا، وتكبر سارة فيها، وتلتقي بأخيها المفقود الذي يسعى للتعرف إليها بعد عمرٍ طويلٍ تائهاً دون هوية، وتعود آمال يوماً إلى جنين وهناك تستشهد على أرضها، بعد رحلةٍ طويلةٍ من الحزن والاغتراب والشتات الفلسطيني.

الرواية مكتظةٌ بكثيرٍ من المشاهد التي تصف الحالة الفلسطينية قبل الهجرة وخلالها، وخلال مرحلة التوطين في المخيمات، والتهجير خارج فلسطين كلية، كانت الروائية قادرةً على وصف هذه المشاهد باقتدار. في هذه الرواية توثق لبعض الأحداث منها؛ حيث وثقت جزءاً من كتاب (صعود فلسطين وسقوطها) للكاتب نورمان فنكلشتاي:

"أضفت الصحافة الإسرائيلية وتقارير حقوق الإنسان لحماً ودماً على البيانات، العدد الصادر في ١٩٨٨ نيسان من (حوتام): ذكر حالة طفل في العاشرة من عمره تعرض لضرب شديد جعل لونه أسود وأزرق في خلال استجواب الجيش له إلى درجة أنهم تركوه "أشبه بشريحة لحم". الجنود "لم ينزعجوا" حتى عندما علموا في وقت لاحق أن الصبي كان أصماً وأبكمًا ومتخلفاً عقلياً"^(١). وبالرغم من تعدد الوثائق التي أدرجتها الروائية في الرواية، إلا أنها لم تؤثر على لغة الرواية، بل سار الخطاب الروائي مع التسجيلي بفنية عالية، فلم يكن ثقيلاً ولا متطفلاً؛ بل أضاف حيويةً وتفاعلاً في بنية السرد.

أما ليلي الأطرش ففي روايتها (ترانيم الغواية) تسرد تاريخ القدس، من وجهها المسيحي، يختلط فيها الروائي المتخيل بالحققي، تستند على المراجع التاريخية، وتوثق لبعض الأحداث، فمن خلال ميلاد العمة العجوز، تستعيد حفيدة العائلة مخرجة الأفلام، التي تعشق الحكايا، ولكن الحكاية هذه المرة ليست خيالية، بل تستند إلى تاريخ شفوي مدعم بالوثائق في بعض الأحيان، تعيد فيه بناء مدينة القدس مرة أخرى بتفاصيلها القديمة قبل النكبة والاحتلال، يسير فيه المتخيل مع الحقيقي، فبعض القصص لها جذور تاريخية، وضعت في قالب روائي أخذ، كقصة جمال باشا وعشيقته اليهودية سارة، وقصة بيع الأراضي الفلسطينية لليهود، كل هذه الحقائق ترويه لنا العمة من خلال روايتها لقصة عائلتها التي عاشت هذه الأحداث وكانت بعضاً من هذه الرواية، وثقت الروائية لأحداث كثيرة، ولأزمان ولأشخاص.

أيضاً رواية (شارون وحماتي) ل(سعاد العامري)، رواية تسجل ليوميات الحرب على رام الله، وهو عبارة عن مذكرات، رصدت فيها فترة حصار مكتب ياسر عرفات عام ٢٠٠٢، لقد سجل لأيام من المعاناة الفلسطينية المتجددة، حيث اجتاحت قولة الاحتلال رام الله وحاصرتها مدة طويلة، تخلل هذه المدة الكثير من الأحداث ومنع التجول والقصف والتجريف وسقوط العديد من الشهداء، لقد وضعت تاريخاً لأيام الهامة:

"٤ كانون الأول ٢٠٠١... ساد الصمت بعد أن سمعنا عن قصف الإسرائيليين مروحيات عرفات الخاصة ومكاتبه في غزة، وبدأ ماهر وممدوح يتصوران السيناريوهات المختلفة لما يمكن أن يفعله

(١) أبو الهوى، بينما ينال العالم، ص ٣٦٧، ٣٦٨.

شارون وحكومته هذه الليلة...استيقظنا في نفس الثانية والنصف صباحاً على أصوات الدبابات الثقيلة، قفزنا من الفراش، وأسرعنا نحو نافذة غرفة النوم...^(١).

ومن الروايات التسجيلية التي توثق الحدث أيضاً، رواية (حريز مريم) للروائية (وداد طه)، مزجت بها بين التاريخ والتوثيق، فتستعيد الحكايات الشخصية فترة النكبة، لتسقط عليها الأحداث التي جرت فيما بعد من حروب طائفية في لبنان وما تبعها من قتل للفلسطينيين تقارب حروب الإبادة، على لسان مريم التي قد نعتها التاريخ الشفوي المحفوظ لتوثيق النكبة والأحداث في لبنان فيما بعد، الأم التي فقدت ابنتها فلم تعرفها ميتة أم حية، ثم هجر زوجها أبناءه خوفاً عليهم من القتل، ليلقي اثنان منهم الموت ويحيا الثالث ليعيش حياة تعيسة، ويدفن الجميع في قبر واحد.

لقد خلطت الروائية المتخيل بالحققي، الحكاية هي الحقيقية التي لا تزوير فيها والشخصيات المتخيلة هي شخصيات مستوحاة من حكايات الهجرة والتشريد والقتل والميليشيات، تعد بمثابة تاريخ ووثيقة تسجل هذا التاريخ:

ثم نفذ كل شيء، لا ماء، ولا طعام ولا هواء، فقط قتلى، عدتها مريم ليلة ليلة، وحين صارت اثنين وخمسين ليلة، كان كل شيء قد انتهى، حتى أصوات الرصاص فرغت من رعبها، وأصوات بكاء الأطفال وتنهيدات أمهاتهم كذلك ماتت، وماتت عيون الرجال ورجولتهم، كان من يخرج من المخيم لا يعود، ومن يدخل لا يخرج، تحول حلقة نار، وسط جحيم الميليشيات والأحزاب والتنظيمات، وبات حقيقة لا يختلف عليها اثنان أن المخيم سيباد^(٢).

العديد من الروايات الفلسطينية تسجيلية، تنقل الواقع الفلسطيني في داخل البلاد وخارجها، من نواحٍ سياسية واجتماعية، الصراع مع المحتل، يوميات المخيمات وتطور المخيم، كأنك تقرأ التاريخ من خلال هذه الروايات، وكأنها شاهد على التاريخ.

(١) العامري، شارون وحماتي، ص ١٧٣.

(٢) طه، حريز مريم، ص ٨١.

الاتجاه الرمزي:

برعت الروايات الفلسطينية في القص والحكي، ولم يعجز قلمهن عن أن يكتب الرواية الرمزية التي تمتاز بالتكثيف والغموض غير المنبؤ الذي يشرك القارئ في إعادة بناء الرواية.

تدور أحداث رواية (وطن بتوقيت التيه) للروائية زهرة خدرج، حول جزيرة رمزية متخيلة، تدعى (دير الصُخور) حوصرت وأبيد أهلها، بعد أن رفضوا أن يبيعوا أرضهم لمنظمة مشبوهة من خارج البلاد؛ وقد بقي البعض من أهلها شاهداً على الحدث دون ما رآه في مخطوطة، على أمل أن تصل إلى أيدٍ نظيفة تستطيع أن تُسهم في إعلاء صوت أهلها الأصليين، وتنقل ما مرّوا به من معاناة للعالم أجمع. فالحديث عنها مما يعاقب عليه قانون البلاد.

تعود القضية إلى الظهور على يد أبنائها بعد ثلاثة عقود، وتكون مثار اهتمام فريق كبير من المهتمين يضم صحفيين وخبراء قانون وتاريخ وآثار الذين بدأوا بتتبع تاريخ الأحداث في هذه الجزيرة وصولاً إلى تدميرها وإبادة أهلها. الرواية ترمز في حقيقة الأمر إلى الشعوب المضطهدة التي تعاني القمع والاضطهاد أيضاً وبالصورة ذاتها على الفئات الأضعف داخلها.

ومن الروايات الرامزة أيضاً، رواية (رجاء بكرية)، (عين خفشة) التي تعجّ بلغة رمزية ومفردات مبتكرة وجديدة. وعين خفشة هو اسم للمكان الذي تختاره بكرية لأحداث روايتها، إذ تعكس الرواية طابع الحياة القرويِّ بموروثه الخاص في المستويين الاجتماعي والسياسي. دلالات هذا الاسم تبدو في عدم الوضوح والضبابية التي تسيطر على نفس أهل القرية مما يعمي بصيرتهم ويضعف حقائقهم. هذه الرواية كغيرها من الروايات الفلسطينية التي تعيد الحاضر إلى النكبة منذ بداياتها، ومن غريب الرواية أن بطل الرواية هي الطفلة لبيبة التي تسرد معظم الحكاية التي ترثها عن جدتها صبيحة، رمزت الطيور التي تحلق في السماء هي الدليل على مقابر الأرقام التي كان يدفن فيها الإسرائيليون من قتلهم من الفلسطينيين:

"مساء الغريبان يطول، أصغي لأحاديث جدتي البعيدة عن الطيور السوداء البشعة التي تحتل الأماكن المهجورة، حيث تنتشر رائحة اللحم خصوصاً، من رجع صورها استنتجت، أن غريبان هذه

الناحية اعتاشت طويلاً على أكوام اللحم الميت في هذه المقبرة المشرعة على الريح، والعابرين من كل صوب"^(١).

الرواية تعج بالآلغاز والأحداث المكثفة الرامزة، ومن ذلك: "كأن كتفي تطيران، شأن غرائبيات الحكاية إلى فضاءٍ بلا آخر، ساحرة مربكة بمفهوم السحر الذي لا تفسره دلائل"^(٢).

ومن الجمل الرمزية في الرواية:

"بساط السندباد كلمة سري في اختراق غيبوبة بدر الله، وتحريضه على الحياة، على بعد مسافة من الفجر، وساعات من العين، زفة السماء لا تتوقف، في عمق السواد يتفرق البساط العجيب، متواطئاً مع لهفتي لامتطائه، كأنه فرصتي لبناء وطن فوق الغيم لا ينازعني عليه أحد"^(٣)، الرواية تعج بالعجائبية والغرائبية واللغة الرامزة أيضاً.

تتميز رواية (عشاق نجمة) للكاتبة (سلوى البنا أيضاً) بكثافة رمزية، تنهض على أسطورة (نجمة الزيتون) الراسخة في الذاكرة الشعبية الفلسطينية، يروي الحكاية الفلسطينية العجوز أبو المجد، لزميليه في الزنزانة سامي (اللبناني اليساري المتمرد) ولؤي (الجزائري) قصة متوارثة تعزز قيمة الحب، كما الأرض، في نفوس الفلسطينيين:

"تقول الحكاية إنّ من استحق لعنة نجمة لا تُدركه شمس النهار إلا وقد استحال تمثلاً شمعيّاً. يصطف في باحة دارها الواسعة. ونجمة صبيّة من عمر شجرة الزيتون التي غرسها والدها

(١) بكريّة، عين خفشة، ص ٩٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٩.

(٣) السابق، ص ٢٢٦.

الحاج فضل في باحة منزله. لحظة حملت له الداية أم الخير بُشرى ولادتها. وقد رُفَّت وعريسها تحت جذعها في ليلة دام فيها رقص الصبايا والشبان حتى خيوط الفجر الأولى^(١).

يحيى أبو المجد بحكاياته تاريخ يافا وفلسطين. كما تتوازي معه حكايات زميلي الزنزانة لؤي وسامي، الزنزانة هي رمزٌ للوطن العربي الكبير، لؤي الملقب بجيفارا الجزائر يرمز لوفاء المغرب العربي لقضية فلسطين، وسامي اللبناني الذي يعشق فتاة فلسطينية ويعايره الناس بحبها، لأنها فلسطينية، فالفلسطيني منبوذ، الشخصيات الثلاث حوصرت داخل عالمٍ مقفل، يواجهون ظلم الواوي ومعاونه موسى، الذي يتضح لاحقاً أنه موشيه الصهيوني، يتغلبون على السجن بحكاياتهم فهم أبطال لكنهم أيضاً بشر لكل منهم حياته العاطفية، يلقي السجناء نفس المصير وهو الهرب الذي يبدو أن وراءه أملاً:

"فتح ذراعيه واحتضن كلاً من سامي ولؤي وأطلق حنجرتيه بموَال العتابا مستمتعاً بشعاع الشمس الذي ملأ المكان"^(٢).

(١) البناء، عشاق نجمة، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٣.

الفصل الثاني

الشخصية

بنية الشخصية

أولاً- مفهوم الشخصية:

"التشخيص محور التجربة الروائية"^(١)

تعد الشخصية عنصراً بارزاً من عناصر البنية السردية، فهي بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يركز عليها العمل السردى، وهي عموده الفقري "فلا يمكن تصور قصة بلا أعمال كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات"^(٢)، كما تعد عنصراً أساسياً في بناء الرواية لا يمكن الاستغناء عنه: فلا رواية دون شخصيات تفتعل أحداثاً تشتبك وأفعالاً تتكاثر، قد تستمد من واقع تاريخي أو خيالي أو اجتماعي، وتكون صورة حية أو تجسد أنماطاً ثقافية أو اجتماعية تقوم على الاختلاف والائتلاف، التعايش والصراع.^(٣)

وتعرف الشخصية بأنها "كل مشارك في أحداث الرواية سلباً أو إيجاباً أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزءاً من الوصف"^(٤)، وهي شخصية لا وجود لها على أرض الواقع، يحملها الكاتب رؤياه تجاه المواقف بما يتناسب مع دورها الذي اختاره لها، فهي "تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازها، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصويراته وأيديولوجيته، أي فلسفته في الحياة"^(٥)، وتتعدد الشخصيات "بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية، التي ليس لتنوعها واختلافها من حدود"^(٦). وتعدّ الشخصية مصدر إمتاع وتشويق في العمل السردى، لما تحويه من قراءة للنفس الإنسانية، تدفع بالمتلقي

(١) هيكل، قراءة الرواية، ص ٢٣١، عن أبو عزة، تحليل النص السردى، ص ٣٩.

(٢) حماش، بناء الشخصية في حكاية عبود والجمام لمصطفى فاسي، ص ٩٦.

(٣) ينظر: يقطين، انفتاح النص الروائي، ص ١٤٠-١٤٢.

(٤) القاضي، البنية السردية في الرواية، ص ٦٨.

(٥) مرتاض، في نظرية الرواية، ص ٨٦.

(٦) المرجع السابق، ص ٨٣.

/ القارئ إلى تحقيق رغبته في معرفة جوانب تلامس باطنه، وتكشف خبيئها إليه، أو تفك غموض من يحيطون به^(١)، وتتقاطع عندها كافة العناصر المشكلة للعمل الروائي، مما ينهض به ويؤدي إلى نموه وتماسكه.

ثانياً - أبعاد الشخصية:

يهتم الروائي كثيراً بوصف الشخصية وتحديد مظاهرها، فيبرز صفاتها الفسيولوجية أو السيكولوجية بما يخدم بالرواية وينهض ببنائها الفني، فلكل شخصية ملامحها التي تتصف بها وتميزها عن غيرها سواء كانت جسدية أو نفسية أو سلوكية. فالشخصية نسيج من مقومات ثلاثة هي: الجانب النفسي، ويهتم ببواطن الشخصية وعوالمها الداخلية، وجانب جسماني يصف الشكل الخارجي، ويحدد ملامح الشخصية الخارجية، وجانب اجتماعي يصور مركزها وثقافتها ومكانتها الاجتماعية.

البعد الجسماني (الفيسيولوجي):

يقدم الشخصية من خلال الأبعاد الجسمانية والتركيب الجسماني، فيعتني به في وصف المظهر الخارجي للشخصية "حيث تقدم الشخصية من خلال الوصف الداخلي والخارجي، وكذلك من خلال الحدث والحوار والزمان والمكان ويقصد به تقديم الشخصية من خلال وصف تركيب جسم الإنسان"^(٢). أما محمد غنيمي هلال فيحدد المفهوم الجسماني بأنه "يتمثل في الجنس، ذكر أو أنثى، وفي صفات الجسم المختلفة من طول، وقصر وبدانة، ونحافة، وعيوب، وشذوذ قد ترجع إلى وراثية أو إلى أحداث"^(٣) يتجلى هذا الجانب في قدرة الكاتبات على الوصف الخارجي الجسماني، ومثال على ذلك تصف الراوية الآنسة حيدر وهي مديرة دار الأيتام التي أقامت فيها بطولة رواية (بينما ينام العالم)، فهي قصيرة، ترتفع على كعبين، تعوض قلة جمالها بالكثير من المكياج والكثير من القسوة:

(١) الياسي، البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة، <http://www.khawlaalqazwini.com>.

(٢) حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص ٢٣.

(٣) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٣٣.

كانت الأنسة حيدر امرأة قاسية، تعوض قصر قامتها بانتعال حذاء عالي الكعب، تتحرك معه بطريقة أكثر رشاقة من مشيها حافية، كانت تتحرك بذلك الشيء البشع بسهولة طبيعية، كما لو أنها لم تتعلم المشي إلا على أطراف أصابعها، كان شعرها مصبوغاً بالحناء، وهو الشيء الوحيد الذي بدا ناعماً في مظهرها، ومثل هذا الشعر إطاراً لوجه من الجبس عانى كثيراً بسبب المكياج، ولعيون ضيقة عاشت بشكل حصري تقريباً داخل حدود للأيتام^(١)، هذا الوصف يدل على شخصية تعاني من النقص الذي عوضته بالمكياج كما يدل على انحصار معرفة الحياة داخل حدود الدار.

كما استطاعت حزامه حبايب أن تصف حوا وأخاها عائد وصفاً شكلياً حوا، هذا الوصف وإن كان شكلياً فإن له دلالة عميقة في الرواية، فقد حكم شكلها على مصيرها وزواجها مبكراً، أما بنية أخيها فقد دلت على نفسية مهزوزة بفعل قسوة الأب:

"في الحادية عشرة من عمرها، كانت حوا امرأة ناهضة، ملانة، بجسدٍ مكتمل الإثمار ذي لحم بين، طيع، منفلس، ولكن متماسك في الوقت عينه، كانت تكبر عايد بثلاث سنوات فقط، ومع ذلك كانت تبدو أنها أمه. كان عايد ضامراً، فأري القوام، منكس البنية، بهيكل متقوقع وأطراف تميل إلى التحذب في النوم والجلوس، ما جعله يبدو كأنه مذعور طوال الوقت"^(٢)، فالطفلة ناضجة كفتاة كبيرة، أما الأخ فضامر، ضئيل متقوقع كالقار، منكمش على نفسه، منطو، مذعور طيلة الوقت، هذا الأخ المهزوم الشخصية هو من أصدر حكم الإعدام على أخته لرغبتها بالزواج ثانية.

أما وصف السجان في رواية (عشاق نجمة)، فقد جاء مناقضاً لوظيفته كسجان، فما يعهد عن السجان أن يكون ضخمة الجثة، كث الشارب، ذو ملامح غليظة، لكن الواوي كان بلامح ضئيلة كسميه الذئب، كانت ملامحه مجال للتندر والسخرية:

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٢١٦.

(٢) حبايب، مخمل، ص ٢٩.

"أصبح الواوي الشاب الأمرد، الذي يتندر الجميع بملامحه الصبيانية الأقرب إلى الفتيات منها للشباب، لولا تلك الشعيرات المتناثرة فوق شفته العليا، والتي يحرص على تزجيحها وتشذيبها لتأخذ شكل الشارب، فتمنحه إحساساً ضائعاً برجولةٍ تناثرت على بقايا تعليقاتٍ ساخرةٍ وغمزاتٍ مكشوفة..."^(١)، لذا تعويضاً عن هذه السخرية أراد دائماً أن يظهر بمظهر القوي الذي يسيطر على الوضع وذلك بالسلاح والتعذيب.

في رسم الراوية لليزا، تلك المرأة التي كانت تساند الثوار في عهد الانتداب، وكان أحد الثوار يحبها، كانت تختلف عن بنات البلد، سواء في جمالها المختلف أو في ملابسها المغايرة:

"امرأة تقترب من الأربعين، أصغر بقليل أو أكبر بقليل، كان من الصعب أن أميز، وكانت حلوة، لم تكن حلوة بالمعنى التقليدي للحلاوة، أي لم تكن بيضاء أو شقراء أو لظلوطة، بل كانت طويلةً ونحيفةً بخصر نحيل وشعر مقصوص حتى الأذنين، لونه بني فاتح، وعيناها واسعتان بلون عسلي أو رمادي، وحواجبٍ وأهدابٍ كثيفة، كانت مكشوفة الرأس تماماً، وملابس متقشفة بسيطة"^(٢).

فالمرأة التي كانت سبباً في حزن أمين خال نضال بطلة حبي الأول، لم تكن فاتنةً أو مميزة، وهي كذلك رغم حبه لها لم تفهم حبه ولم تبادله الحب؛ بل لم تهتم إلا بالثورة والأحداث التي تمر بها المنطقة.

البعد النفسي (السيكولوجي):

يهتم الكاتب في هذا البعد "بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها، وعواطفها، وطباعها، وسلوكها، وموقفها من القضايا المحيطة بها"^(٣)، ويتمثل هذا البعد بما تتصف به الشخصية وما تتميز به عن باقي الشخصيات، من طيبةٍ أو شرٍ، بلهٍ أو ذكاءٍ، جنونٍ أو هدوء، وما قد يظهر عليها من انفعالاتٍ ومشاعر، آراءٍ وتحديات.

(١) البناء، عشاق نجمة، ص ٦٧.

(٢) خليفة، حبي الأول، ص ١٤٦.

(٣) شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص ٣٥.

ويظهر البعد النفسي في وصف الراوية لنور الإسماعيلي، تلك المرأة ذات الحضور المميز، والاحترام المفروض تلقائياً على الغير، والشموخ والكبرياء، إلى جانب مسحة الحزن التي تلازمها، والتي وضحت الروائية سببها، لقد مزجت في وصفها ما بين شكلها الداخلي، ومزاجها الداخلي:

"تور الإسماعيلي كانت امرأة رائعة الجمال، حتى سالم كان يعرف هذا من همسات الصبيان، واحترام الآباء في المدرسة لها عندما تصحبه وحساناً إليها، اعتزازها بنفسها كان هو السبب، كانت راسخة سائكة حزينة، كأنها منحوتة أو تمثال، وشامخة مثل أندروميذا مقيدة إلى صخرتها، ورثت جبينها ناصع البياض وعينيها الخضراوين عن أسرتها اللبنانية العريقة التي جار عليها الزمن، فباعت بكارة ابنتها ذات الخمسة عشرة ربيعاً سعيد الإسماعيلي، مقابل سيارتين جديتين، ومبلغ مالي يعين والدها بعد التقاعد"^(١)، هذا الوصف قد يساعد المتلقي فيما بعد، لفهم أسباب هروبها وتركها أطفالها بعد الحرب والهجرة وعودتها إلى لبنان.

كذلك وصفت حبايب ست قمر، ذلك الوصف الذي يشي بما تتمتع به من مكانة وجلال، فهي ذات حضورٍ أخذ طاغ، يلغي ما سواه، ذات جمالٍ وكبرياء:

"كانت ست قمر من النساء اللاتي يسطين على الأمكنة، كانت تمتلك خاصية الاحتلال الطوعي للصورة، فتبرز داخل الإطار بجلاء فيما تتحول كل التفاصيل من حولها إلى غبش أو عناصر معززة لحضورها في أفضل الأحوال؛ بل لم تكن تكتفي بأن تكون مفردة بارزة في الصورة، أي صورة، وإنما تمتلكها؛ فتصبح هي الصورة"^(٢).

هذا الوصف وإن لم يصرح بالصفات النفسية إلا أن له دلالة عظيمة على ما تملكه هذه الشخصية من ثقة وكبرياء وجمالٍ وحضور، شخصية مكتملة من جمال داخلي وخارجي.

(١) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٣٠.

(٢) حبايب، مخمل، ص ٦٠.

تصف (سوزان أبو الهوى) البدوية داليا، تلك الفتاة التي كانت تمتطي ظهر الخيل وتتطلق كما الريح، وتساعد أمها في توليد نساء القرية، لقد تغيرت صورتها بعد الحرب وموت زوجها وفقدان ابنها، فالبدوية الحرة المنطلقة تغيرت شخصيتها، فالعقل قد غاب، والنظافة التي تميزت بها قد ضاعت مع غياب العقل، كما سكن الفراغ قلبها فعينها، كما أصبحت تصرفاتها تنم عن غياب عقلها، كما ارتبطت بصلاتها ارتباطاً كبيراً، وقد يفسر ذلك بهروبها من عالمها القاسي إلى عالمٍ تتوحد فيه مع الغيب، فتتجو من أفكارها وآلامها:

"... وماما كانت أكثر من تغير، لقد أدبلتها الحرب...، قلما غادرت ماما سجادة صلاتها، لم تكن لديها رغبة في الطعام،...، وفاحت من جسدها الذي تركته بلا حمام رائحة كريهة... تصلبت شفتها في شبكة من الشقوق، وانكمش جسدها وهي تصلي وتصلي بلا انقطاع، وفي حين خسر جسدها مزيداً من الوزن، راقبت الفراغ يكبر في عينيها، وشهدت خيانة عقلها الذي بدأ من الآن وصاعداً يتخلى عن واقعته المعهودة"^(١)، لقد قتلها الموت والحرب خلال الحياة.

أما وصف حبايب لآية ابنة حوا التي تربت على الضرب والقسوة من جهة والدها، مما عكس ذلك على روحها، فصارت قاسيةً حتى على والدتها، ميتة الاحساس، حتى بعد زواجها وإنجابها لثلاث بنات وصبي:

"كانت آية قاسيةً، روحها جفت منذ كانت طفلة، وكل محاولات حوا لتطرية روحها وتليينها لم تجد نفعاً، ... ما كان يخيف حوا أن ابنتها لم تكن تشفق عليها، هي أمها.. اعتقدت آية أن الزواج سيجعلها سعيدة، أو على الأقل أقل نقمة وكراهية، لكن الكآبة اشتدت عليها، ولم يخفف عنها بيتها الجديد، ولا زوجها..."^(٢)، لقد ظلت روحها كئيبة، ميتة، ومطفأة وناقمة.

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ١٣٤.

(٢) حبايب، مخمل، ص ١٩٦-٢٠٠٠.

تعري الرحبي نفسية داود، فهو ذو شخصية ضعيفة، غير طموح، سلبي أمام الأحداث، ضعيف أمام تحقيق آماله، قانع بالقليل أو باللاشيء، حتى إن أراد شيئاً فإنّ ردة فعله تجاهه ضعيفة، لا يقدر على شيء إلا على التمني والتخيل، ممتلئ بالصراعات النفسية:

"ربما عاش داود بلا حلم، وقد لا يكون جرب التمرد بصوت عال، ترضيه الحياة بما تجود، وأمله يحمل ملامح اللحظة الحاضرة بلا مساحات للخيال، فالمستقبل يأتي رغماً عنه، يتشكل بعيداً عن يديه، وبشروط لا حق له بإملائها"^(١)، لذا كان تسلطه فقط على من هو أضعف منه.

البعد الاجتماعي:

يهتم بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه، فيشمل كل ما يحيط بالشخصية ويؤثر في سلوكها وأفعالها؛ حيث أنه بإمكاننا أن نعرف من خلاله كل ما يتعلق بحياة الشخصية كالمستوى التعليمي، وأحوالها المادية وعلاقتها بكل ما حولها"^(٢).

اهتمت حزامة حبايب بتوضيح مركز شخصية الدكتور إياس، لما لها من دورٍ فاعل في الرواية، فالدكتور كان يدرس جهاد بطله قبيل أن تنام الملكة، الذي صار حبيبها فيما بعد:

"عرفته بالاسم والمسمى، الدكتور إياس سليمان، أستاذ الدراما والمسرح الأمريكي الحديث في كلية الآداب بجامعة الكويت، فلسطيني يحمل الجنسية البريطانية، درس في إنجلترا وحاضر في جامعاتها قبل أن يأتي إلى الكويت"^(٣)، فهو يشاركها في الميول الأدبية والدراسية، كما كان سبباً في تعاستها طوال العمر.

يظهر البعد الاجتماعي أيضاً من خلال رصد حبايب لحالة موسى الاجتماعية، فهو عامل بناء ماهر، ينافس المهندسين في خلط نسب الإسمنت:

(١) الرحبي، رحيل، ص ٥٧.

(٢) شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص ٤٩.

(٣) حبايب، قبل أن تنام الملكة، ص ٢٧٥.

كان موسى يعمل بناءً، وقيل إنه بناءً شاطر. تخصص في صب الأساسات والأسقف والأعمدة، وكان يقدر نسب الإسمنت والرمل والحصمة والماء في الصبات والخلطات الإسمنتية بالنظر، ونادراً ما يخطئ، متحدياً أخطر المقاولين والمهندسين، كما كان يتمتع بقوة بدنية جبارة^(١). ولكنه بالرغم من ذلك كان فاشلاً في حياته، وحالة بيته سيئة، ينطبق عليها المثل (باب النجار مخلص)، إذ أنه عديم المسؤولية تجاه بيته وعائلته، كما لم يكن يستمر في العمل على الرغم من مهارته لكسبه.

ووصفت أيضاً حالة يوسف الاجتماعية، مدرس الوكالة، المرتاح مادياً، الذي يعيش في شقة محترمة، ومستقبله مضمون:

كان يوسف معلم مدرسة، وهي وظيفة ضمنت لها أن يحافظ على الحد الأدنى من النظافة اليومية،... كان حليق الذقن والشارب، بنظارات طبية ذات إطار دقيق وعدسات صغيرة، يكتفي بمزيل العرق عطراً رجالياً؛ كان يدرس الرياضيات في مدرسة تابعة لوكالة الغوث في مخيم الحسين، ويسكن بأجرة معقولة في شقة معقولة في النزهة، ويخطط كي يبني بيتاً مستقلاً على أرض يملكها بالشاركة مع إخوته الثلاثة في طريق المطار^(٢)، وهذا الوصف إنما جاء ليدل على ما في حياة زوجته آية من استقرار وأمان، واختلاف زوجها عن والدها كلبية، وهذا يدعوها لأن تدفن طفولتها التعيسة، وتعيش بسعادة مع زوجها وأولادها.

أيضاً تصور خليفة البعد الاجتماعي لشخصية إبراهيم، بطل رواية صورة وأيقونة وعهد قديم، شخصية مزواج، لم ينجب من أي من زوجاته، تنقل بين الدول، ثري:

"التحقت بشركة بترول أميركية نقلتني من الكويت إلى لندن ثم روما ثم نيويورك، وهناك تزوجت أميركية كانت ناشطة في الحركة ضد فيتنام، تزوجنا وتطلقنا خلال سنتين، ولم أنجب منها إلا جرين كارد،... ثم تعاظمت المقاولات في حرب الخليج، وهكذا صرت ثرياً بالملايين، وفتحت مؤسسة باسمي

(١) حباب، مخمل، ص ١١٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٩.

ترعى الأرامل واليتامى في فلسطين، بثّ علماً اقتصادياً والمحسن الكريم للمحتاجين وراعٍ للأدب والثقافة^(١).

من المفارقة في الرواية فتحه مؤسسة لرعاية الأرامل واليتامى، بينما هو لم يعترف بابنه من مريم، وتركها وهي حاملٌ بابنٍ غير شرعي، يبحث عنه عندما يكبر ليحمل اسمه ويرث ثروته.

البعد الفكري:

يلعب هذا الجانب دوراً كبيراً "فهو يحمل الأفكار التي تلج ميداناً دائماً يمتزج مع ميدان الأدب ويهدف إلى نقل الأفكار في المجتمع حيث إنه لا يمكن أن يكتب إنسان أو يتكلم منفصلاً عن بيئته"^(٢). إن هذه الأبعاد التي تتشكل منها الشخصيات وبناءها لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها ارتباطاً وثيقاً بالحدث، لأن قدرة الراوي الفنية هي التي تستطيع خلق وحدة بين مكونات العمل الفني.

تصف الراوية حالة ابنة خال خطيبة غيث المعاقّة، شابة في الثلاثينيات، مضطربة عقلياً، التي تستقبل غيث بطفولة لا تناسب لا سنّها ولا حجمها، مما يوقعه في صدمة آنية:

"حالة ابنة الخال الصغرى صعب غيث، شابة في الثلاثين مضطربة واضحة الإعاقة، كطفلٍ يعبث، طلت برأسها من وراء الباب ونادته باسمه، قهقهت سعادتها لأنها نطقته صحيحاً، فأدرك أنهم مرنوها طويلاً، وما زالت تضحك جرتّه من يده إلى المطبخ الواسع، كتلميذ صغير يزهو بتفوقه كشفت أطباق الطعام، وبدأت تعددها بالعربية، سلطة، فتار (فطائر) ملوبة (مقلوبة)، داجج ماشي (دجاج محشي) جلجلت ضحكاتها من جديد"^(٣).

(١) خليفة، صورة وأيقونة وعهد جديد، ص ٩٧-٩٨.

(٢) عياد، تجارب في الأدب، ص ٣٠٨.

(٣) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ٨٣.

لم يأتِ هذا الوصف عبثاً بالنسبة لشخصية كشخصية غيث، فهو خائف من أن يكون الأمر وراثياً، وأن يرث أبناءه الإعاقة، وهو الذي يعتبر أن قصره وراثة عن أمه القصيرة، والذي طالما تمنى لو أنها طويلة قليلاً، حتى لا يرث هذا القصر، إن اجتمع القصر مع الإعاقة العقلية لكان ذلك أشد وطأة على نفسه الموسوسة.

تصف الراوية ندى، نصيرة المرأة، وصفاً يتناسب مع مسار الرواية، التي أشارت فيها إلى الكثير من القضايا الظالمة التي تتعرض لها المرأة في المجتمع الفلسطيني، فهي رصينة، متحررة، هادئة كجبل، كتوم، تستحمل آلامها بصمت، لكنها تتمتع بحس نسوي عالي تجاه قضايا المرأة، ونصير لها ضد أي ظلم قد تتعرض له:

"فهذه ندى الرصينة التي كانت تنتمي إلى حزب يساري وانتقلت الآن إلى حركة (تميز) الأوسع انتشاراً، تتمتع بهدوء الجبال في مراسيها، وتكتم كل ما يضايقها في حياتها، لكنها تتحول إلى ما يشبه البركان حين تتعلق القضية بالاعتداء على امرأة، إنها لا تتوقف عن المجاهرة في جولاتها أينما كانت، وأمام أي من المقيمين في البلدات والقرى والمخيمات... وهي لا تسكت عما يجري تجاه النساء، مهما استفز الموضوع الجميع"^(١)، وهذا الوصف فسر وقوفها إلى جانب الفتاة المهدة بالقتل من قبل ابن عمها لرفضها الزواج منه وزواجها بغيره.

كما تصف (سماهر الخزندار) مجد التائه، الذي يتأرجح بين المذاهب دون يقين يستقر عليه، كل ذلك لأنه فقد الثقة في شخصية كان يعتبرها قدوة له، كما أن تداعيات الحرب قد أثرت على نفسيته، وفقدانه قريبه وأعز أصدقائه قد أثر على نفسيته:

"الحرب التي انتصرنا فيها بكامل الألم والحزن واللوعة، كانت نقطة التحول الكبيرة في وجودي وبداية دخولي لطريق التمرد الشائك، فتوجهت للفكر اليساري ثم الإلحادي، وعلى مدى العامين الماضيين

(١) بدر، الخيمة البيضاء، ص ٤٨.

تأرجحت بين المذاهب الفكرية الدينية واللا دينية وحتى اللاأردية، وصاحبت الملحدون وتصادمت مع تطرفهم وعدميتهم، أرهقني ذلك كله، دخلت في اكتئاب شديد، وشعرت بأنني أفقد الرغبة في الحياة^(١).

لقد كان هذا التيه، سبباً في فقدان الرغبة في الحياة، فالإيمان حبلٌ متين يتعلق به الإنسان ويبقيه على قيد الحياة والأمل والرضا.

أما (سحر خليفة ٩؛ فتصف ميشيل اللقيط، الذي أنكره أبوه، ورمته أمه، فهو بلا أصل ولم يجد أصلاً له إلا نفسه، ففكره أيضاً غير مستقرٍ على شيء، متقلب بين الأديان، يؤمن بالعلاج بالطاقة:

"بحثت طويلاً عن أصلي ولم أجد إلا نفسي فأمنت بها، جربت الفن، جربت الدين، جربت الفلسفة واللاهوت، وجدت نفسي في الريكي... أن أبحث في هذا الكون، أقرأ وأتأمل وأتمعن، وأحس ببرود يقتلني، أنا لا أحب أحداً في الكون، ولا أحد في الكون يسأل عني"^(٢)، لقد كان ليتمه وهجره، وكونه لقيطاً، سبباً في تكون هذه الشخصية الميتة عاطفياً، التي لا تتواصل مع المجتمع إلا قليلاً.

ثالثاً- تصنيف الشخصيات:

تختلف الشخصيات الروائية بعضها عن بعض في الصفات، والأدوار، والأهمية، وقد قسمها النقاد إلى أقسام:

من حيث دور الشخصية في رسم الأحداث:

هذا التصنيف يبنى على أساس ارتباط الشخصية بالحدث الروائي، فينظر إلى "أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد فقسمت فيه الشخصيات إلى شخصيات رئيسية أو محورية، وشخصيات ثانوية مكتفية بوظيفة مرحلية"^(٣).

(١) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ٦٠.

(٢) خليفة، صورة وأيقونة وعهد قديم، ص ١٣٠.

(٣) بحراري، بنية الشكل الروائي، ص ٢١٥.

الشخصية الرئيسية:

المحور التي تدور أحداث الرواية حولها، تشغل بؤرة الرواية حتى النهاية، ولها نسبة حضورٍ عاليةٍ في العمل الروائي، وهدف الراوي لإيصال رسالته وفكرته التي يريد إيصالها، وتسمى أيضاً بالشخصية المحورية، إن الشخصيات الرئيسية ونظراً للاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد، يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي^(١). فالشخصية الرئيسية عنصرٌ فعالٌ محركٌ للحدث الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنها، تتحرك داخل النص بمنتهى الحرية. ومن الشخصيات الرئيسية التي تضمنتها الروايات، ستختار الباحثة بعض الشخصيات، مع المراعاة في التنويع بين النماذج:

• نضال في رواية حبي الأول:

تعد شخصية نضال، بطل رواية (حبي الأول) الشخصية الرئيسية، فقد قام العمل السردى على حكاية نضال القحطان وعائلتها، منذ طفولتها وحتى أصبحت في الستين أو السبعين من عمرها، تفتتح بها الرواية؛ حيث تعود لبيت العائلة لتعيش فيه، فنانةً تشكيلية، تزوجت أكثر من مرة ولم تنجب، أحبت الولد ربيع عندما كانت مراهقة، افترقا على وعد بعدم النسيان، درست في مدرسة راهبات بالقدس، حيث وضعها خالها بعد أن ماتت جدتها التي ترعاها، تسافر في بعثة إلى روما، وتغترب، تشتهر في العالم كفنانة تشكيلية، بعد عودتها إلى بلدها، تقابل ربيع (حبها الأول) الذي كان يعود كل عام لبيت عائلة القحطان ليسأل عن أهله.

هذه العودة وهذا اللقاء يفتحان الأبواب أمام الذكريات التي استرجعتها، ذكريات حبها، ستها وأمها وخالها، حتى اللحظة التي غادرت فيها البلاد، ثم عن طريق مذكرات خالها التي وجدتتها في غرفته، تستكمل الأحداث التي لم تعرفها بعد دخولها المدرسة، كما أن ربيعاً أيضاً يروي تفاصيل كثيرة غابت عنها. توضح أن سبب عودتها هي الحفاظ على بيت العائلة وما تبقى منه:

(١) بو عزة، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، ص ٥٤.

"في هذا الجو، من كان هنا؟ ستّي وأنا، وخالي، وخالي الآخر في السعودية، وأمي وداد. من ظلّ هنا؟ لم يبق أحد إلا سافر، هاجر، ولّى، أضحى ذكرى. وأنا أعود بعد كلّ السنين لأصلح ما اهترأ وتصدّع بعد الزلزال، وقبل الزلزال، وأعيد إلى الدار بعض الرّونق، وأزيل الغبار"^(١).

لقد جسدت نضال شخصية المرأة القوية المستقلة، صانعة المجد. فهي تصنع مجدها بيدها، بل إنها تعيد أمجاد عائلتها بعد عودتها.

• نور في رواية (الأزرق بين السماء والماء):

هي شابة أمريكية فلسطينية، ولدت لأب فلسطيني -لجأ أهله إلى أمريكا بعد الهجرة- وأم أجنبية، مات والدها وهي طفلة صغيرة، وعاشت فترة بسيطة مع جدها الفلسطيني الذي كان محباً شغوفاً بها، وكان يريد الرجوع بها إلى غزة لتتربى بين أهلها، لكنه مات قبل أن يحقق رغبته. رفضت أمها الأجنبية أن ترعاها إلا بعد أن عرفت أن جدها ترك لها تأميناً مدى الحياة، عاشت في رعاية أمها وصديق أمها، الأم دمرتها معنوياً بإهمالها، أما صديق الأم فقد أرغمها على معاشرته وإخفاء الأمر، حتى تكشّف ذلك يوماً عندما وقعت أسيرة المرض، فكشف ما كان مستوراً، بعد ذلك تنقلت بين دور الأيتام، كبرت الطفلة تحت رعاية (نزنغا) الأخصائية الاجتماعية التي تابعت حالتها طوال السنين، تفوقت في دراستها، وتخصصت في مجال الصحة العقلية قادتها الظروف إلى أن تعمل كأخصائية نفسية لطفل صغير من غزة يعاني من متلازمة الانغلاق، تعيش في بيته مع أمه ألوان وجدته نظمية وأخته رتشل.

تتعرف على طبيبٍ من غزة، تنشأ بينهما علاقة ولكنه يتركها حاملاً، ويهاجر مع زوجته إلى كندا، خلال هذه الفترة كانت نور ترتدي عدساتها اللاصقة لتخفي لوني عينيها المختلفتين عن بعضهما، حتى تشاهدها يوماً الصغيرة، فتخبر أمها عن لون عيني نور، مستغربةً منهما، تسمعها الجدة التي تنهار باكياً، فما نور إلا ابنة ابن أخيها الذي هاجر إلى أمريكا بعد الهجرة، وما لون عينيها إلا نفس لون عيني أختها التي قتلها المحتل أثناء الهجرة. لقد دار الزمان دورته حتى عادت نور إلى حضن عائلتها، تميزت نور

(١) خليفة، حبي الأول، ص ١١.

بصرامة أسلوب حياتها ونظامه لنشأتها في دور الأيتام، رغم ذلك كانت تبحث إلى أن تحب وتحب، لذا ترفض أن تجهض الجنين وأصررت على الاحتفاظ به كطريق للتحرر من عقدٍ قديمةٍ في نفسها.

"هنالك شيءٌ فارقٌ يحدث عندما تتخلى أم عن ولدها وتهجره بملء إرادتها، شيءٌ يصيب الروح بالجذب، فتغدو أرضاً ضربها الجفاف وامتلات بالشقوق..."^(١).

جسدت نور شخصية الأنثى المنبوذة، سواء من الأم، أو من الحبيب. ولاحقاً ستتبدد من المجتمع.

• سالم في رواية (برتقال إسماعيل):

وهو الشخصية المركزية في رواية البرتقال إسماعيل، التي شكلت بؤرة السرد، والده أحد أعيان يافا، وأمه لبنانية، تعلق ببيته وشجرة البرتقال التي غرست في حديقة بيته باسمه، أصيب بصدمة عاطفية حين هُجر من بيته ثم هجرته أمه، وهو لم يتعد سبع سنوات بعد، عاش بعد الهجرة في بيت أخته ثم هاجر إلى إنجلترا للدراسة، هناك تعرف على جوديث اليهودية، وأحبها وتزوجها، أنجب منها ولداً وبناتاً، لكن كما تكهن ابن عمها فإنه لم يسامحها أبداً على أنها من الفريق القوي:

"استدار توني ليواجهها، ووجهه شاحبٌ في انعكاس النافذة الباردة، ... لكن صدقيني، لن يسامحك أبداً، همست: يسامحني على ماذا، اقترب منها وأمسك يدها: على أنك من الفريق المنتصر يا عزيزتي"^(٢).

كما لم يتفهم ابنه الذي أحب رقص الباليه وأراد ممارسته. ترك إنجلترا وعمل في الكويت، حاول أن يثبت ذاته في أكثر من عمل، إلا أنه فشل، رغم أن زوجته كانت تنجح في كل ما عمله، كان شعور القهر يسيطر عليه، لقد توقف عمره في اللحظة التي تركته فيها أمه، وترك فيها بيته، في النهاية ترك زوجته وأبناءه ورجع إلى يافا كي يسترجع بيتاً عاش في ذاكرته زمناً طويلاً منعه من العيش بسلام:

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ٢٨١.

(٢) حجاج، البرتقال إسماعيل، ص ١٨٩.

"ما خسره لم يكن مجرد مال، ولم يكن مجرد أرض، كان أحياناً يتخيل أنه سيفتح باب غرفته القديمة ويرى فيها كل ما يجب أن يكون، سالم آخر مفعم بالثقة، مع زوجة وأطفال سعداء، وأمه تمد ذراعيها لاحتضانه"^(١).

لقد اختار سالم أرضه وبيته وضى بعائلته فكانت النتيجة أن يفجر ابنه نفسه في البيت الذي وقف بينه وبين أبيه، بعد فقدان الابن يكتشف سالم أن الأسرة أهم من البيت. لقد مثل سالم شخصية الرجل المتردد المتذبذب المقهور.

• لبيبة في رواية (عين خفشة):

هيمنت شخصية الطفلة لبيبة على الحدث ودفعه قدماً، لقد كانت رفيقة جدتها صبيحة التي أورثتها حكاية الوطن الحزين، وكان من الغريب أن تكون الطفلة هي راوية الأحداث العليمة بكل الخفايا، لقد جعلتها بكريّة ممثلة جيلٍ واعد، وليبية نموذج للفتاة المتمردة على العادات والتقاليد، من خلال أفعالها وسلوكياتها وأفكارها غير المألوفة، فهي تخرج لمقابلة حبيبها دون أي حساب لدين أو عادات، كما تظهر بعداً سياسياً إذ إنها أظهرت مسؤولية تجاه وطنها، فهي تسعى لشراء أسطول تواجه به المحتل، وتعيد اللاجئين إلى مدنها وقراهم، لذا تنبّع برتقالها لأطفال القرية وتضع ثمنه في حصاله:

"لكن عقلي أصبح أشد إصراراً على احتكار بيع البرتقال لأولاد القرية بنشاط أكبر حتى أخفف عبء الذكريات على أبي الموزع بين المحلقة وفلاحة الأرض، خصوصاً بعد أن تيقنت أنه لا يملك الوقت لمعالجة إشكاليات الأسطول المرتقب"^(٢).

(١) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٣٦٥.

(٢) عين خفشة، بكريّة، ص ٢٠.

كما تكشف حقيقة مقابر الأرقام، التي يدفن فيها اليهود جثث الفلسطينيين، الذين يرفضون إعادة جثثهم إلى أهاليهم، لقد كانت لبينة أنثى مبادرة وفاعلة، وإن كان فعلها افتراضاً وحلماً، ولكن إن دل على شيء، فإنما يدل على تجذر قضيتها داخلها، وتأثير جدتها ووصاياها بالألا تنسى وتغفر.

الشخصية الثانوية:

تنهض الشخصيات الثانوية بأدوارٍ محدودةٍ إذا ما قورنت بأدوار الشخصية الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، لها دورٌ تكميلي، قد تساند البطل أو تعميقه، تظهر في أحداثٍ أقل أهمية، تقدم جانباً واحداً من التجربة الإنسانية، ولا تحظى بقدرٍ كبيرٍ من الاهتمام من طرف السارد في شكل بناءها السردى فترسم على نحو سطحي^(١). وقد وصفها محمد أبو عزة بقوله "الشخصية الثانوية مسطحة، أحادية، ثابتة، ساكنة، واضحة، ليست لها جاذبية، تقوم بدورٍ تابعٍ عرضي، لا أهمية لها، لا يؤثر غيابها في العمل الروائي"^(٢)، وقد تباينت أدوار الشخصيات الثانوية داخل الروايات، وهذا ما سيظهر خلال الدراسة:

• أم سالم في رواية (برتقال إسماعيل):

(أم سالم) لبنانية الجنسية، زوجةٌ صغيرةٌ لزوج فلسطيني من يافا، اشتراها بماله، يكبرها في السن، شامخةٌ ألبية، سيدةٌ راقية، يحترمها الكل في يافا، ورغم أن ظهورها في الرواية لم يكن كثيراً، وأن دورها كان ثانوياً، إلا إنها كان لها أكبر الأثر بتصرفاتها في شخصية سالم بطل الرواية، فقد كان ابنها المفضل إلى قلبها، وكان متعلقاً بها جداً، ولكنها هجرته، وقد ظل يعاني من هجرها له، حتى كبر، وواجهها، ولكنها لم تعترف بذنبها بهجره بل أفهمته بأن ذلك كان أفضل للجميع، فهو أصبح رجلاً ناجحاً وهي وجدت من يهتم بها. فقد كانت حزينّة تعيسة في حياتها مع والده، تقفد الاهتمام والحب. لقد ضحت بابنيها من أجل سعادتها:

(١) ينظر: بو عزة، تحليل النص السردى، ص ٥٧.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص ٣٩.

"ما عاد فيني أعتذر لحداء، حتى إلك يا ابني الذكي... بيك ما كان يهمه إلا كرامته، إنت ما كان يهمك إلا البيت... ليش بس أنا لازم دير بالي عالباقين وإنسى حالي"^(١).

هذا النموذج من المرأة هو قليل في المجتمعات العربية، إذ أن الصورة النمطية للمرأة الشرقية هي المضحية في سبيل استقرار البيت والأبناء.

• ماجد في رواية (بينما ينام العالم):

(ماجد) طبيب فلسطيني من لاجئي صبرا وشاتيلا، تزوج من آمال بطلة رواية بينما ينام العالم، كان زواجه منها فيصل بين حياتين، حياة اللهو وحياة المسؤولية، فآمال التي درست في أمريكا، وعاشت حياة لاهية غير مسؤولة، عادت والتقت أخيها يوسف في شاتيلا، وفيها تعرفت على ماجد، الذي أحبها وتزوجها، ثم استشهد، أنجبت بعد استشهاد ابنتها سارة التي أصبحت بعد استشهاد أمها في جنين ناشطة من أجل القضية، لقد قدم ماجد دوراً قصيراً، لكنه كان بالغ الأهمية في الرواية، ارتكزت عليه الكثير من الأحداث:

"كنا سعيدين إلى أقصى حد يستطيع كل إنسان أن يحلم به، حتى عندما قرعت طبول الحرب... كنا نتحدث عن إنجاب أطفال، وعن التقدم في السن ومقارعة الأحفاد"^(٢).

لقد كان وجوده القليل في الرواية، والقصير في حياة آمال، سبباً من أسباب انتقال القضية من جيل إلى جيل عن طريق ابنته سارة التي أصبحت فيما بعد ناشطة سياسية فلسطينية أمريكية.

• رقية في رواية رحيل:

هي أخت رحيل بطلة الرواية، بينما كانت رحيل طبيبة وثرثرة وخائفة، كانت رقية صموت وحقودة:

(١) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٢٢٥.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٣١٢.

"...يختفي والدي من ذاكرتك، لنظل نحن.. رقية وأنا، الصمت والكلام، الجرأة والصبر، أشياء انشقت عن صبر زوجتك"(١).

فالأختان مات والدهما في السفربرلك، وتزوج عمهما من أمهما لرعايتهما، يقاسيان من هذا العم ويعانيان من الإهمال بعد أن أنجب أخيهما محمد، ومنحه كل الحب، لقد كانت تراقب فاعائله بصمتٍ وحقدٍ حتى تزوجت، ثم استشهد زوجها المجاهد، وتزوجت مرة ثانية رجلاً كان أخوه قد خطب أختها رحيل له، مما أثر في نفسية رحيل التي تأخر زواجها، لقد كان ثمن زواجها منه أن يربي أولادها من زوجها الأول مما جعلها توافق عليه. كان دورها قد قدم جانباً من حياة الأختين معاً، وكأنما أرادت الروائية أن تفرق بين شخصيتين عاشتا نفس الظروف رغم ذلك اختلف مصيرهما وتصرفاتهما.

• ألوان في رواية (الأزرق بين السماء والماء):

وهي ابنة نظامية، التي انتظرت ولادتها بعد أحد عشر صبيّاً، وذلك تعويضاً لها عن أختها التي استشهدت في الهجرة، وابنة عمّة نور في رواية الأزرق بين السماء والماء، كان دورها مسانداً لنور، حيث تساعد نور في اكتشاف علاقة القُربى التي تتخطى المسافات بل وحتى تتجاوز الموت - لأنها مفعمة بحسٍّ إنساني خالص. ألوان كانت نقيضة لأُمها القوية سليطة اللسان، صديقة لنور، حافظة لسرها:

"نور، أريد منك أن تعرفي أنني في صفك، اقتربت ألوان أكثر عندما رأت نور تجهش بالبكاء"(٢).

وهي امرأة كادحة لكسب قوت يومها بعد موت زوجها، كما أنها كانت مريضة بالسرطان، مما أعطى نور مسؤولية رعايتها، وإرغامها على أن تستقر في غزة لرعاية ابنة ألوان في حال ماتت أمها.

• ياسمين في رواية (حبي الأول):

(١) الرجبي، رحيل، ص ٢١٢.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ٢٥٨.

(ياسمين) هي صديقة لنضال بطلة رواية (حبي الأول)، مع أنها تختلف عنها في طبيعتها، فهي ثرثرة ودودة، فرضت نفسها على نضال رغم اختلافها عنها، كان لها دورٌ ثانوي، وهو مد السرد بالأحداث التي غابت عن نضال وربيع بطلي الرواية أثناء سفرهما، وقد تم رسم شخصيتها لإبراز التباين بين شخصيتها وشخصية نضال من حيث طموحاتهما في الحياة، فياسمين لم تنجب وكذلك نضال، ولكن ياسمين بإرادة الله أما نضال فإرادتها الخاصة لأنها أرادت أن تتفرغ للوحاتها وفنها:

"...أمي على الأقل أنجبتني، لكن أنا، لا ولد ولا تلة، ولم أفرح لا بفاطمة ولا محمد، أبتسم بعطفٍ ولا أعلق لأنني لم أفرح بفاطمة ولا بمحمد، مثلها بالضبط، لكني بلوحاتي ومعارضتي ورسوماتي وصلت باريس واليونسكو، وكنت أمانع بإرادتي، أن أحبل وألد مثل كل النساء"^(١).

كذلك من حيث اهتمامهما بنفسهما كامرأتين:

"كانت ياسمين بتنورة ضيقة سوداء حتى الركبة، وجاكت أحمر، وشعر ملفوف في حلقات يصل الكتفين، وزواق الوجه على أشده، ما عدا حمرة خفيفة على الوجه حتى لا يقال أنها خفيفة ومطلقة وتبحث عن زوج... وهذا ما جعلني أراجع نفسي وأتأمل شكلي في المرأة، فهذا الشعر مثل الصبيان، وهذا الوجه مثل الرهبان، وهذا البنطلون مثل الشروال، وصندلي الجلدي يذكرهم بالزنوبة..."^(٢).

فياسمين تجد اكتمال حياتها من خلال الزوج والأولاد، أما نضال فتعتبر نفسها امرأة مستقلة، تحقق ذاتها من خلال عملها ونجاحاتها. والنموذج الأول هو السائد، أما قلة من النساء من تتبنى فكر نضال.

ثانياً - دور الشخصية من حيث التطور والثبات:

الشخصية المدورة:

(١) خليفة، حبي الأول، ص ١٥٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٦-١٥٧.

بعض النقاد يسمونها "الشخصية المكثفة" أو "النامية"، وهي الشخصية المركبة والمعقدة التي لا تستقر على حال، ولا يستطيع القارئ أن يعرف مسبقاً ما سيؤول إليه أمرها، "تتطور وتنمو بصراعاها مع الأحداث أو المجتمع، فتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة، وتواجهه بما تعنى من جوانب عواطفها الإنسانية المعقدة، ويقدمها القص على نحوٍ مقنع فنياً"^(١). إنها شخصية متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، تتميز بكثافة سيكولوجية، تمثل غالباً حالة درامية معقدة، لذا فهي تجسد كل أنواع التعقيد في الطبيعة الإنسانية"^(٢). و"هذا النوع من الشخصيات لا تكتمل معرفتنا بها إلا عندما تنتهي القصة فالمحك الذي تتميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقةٍ مقنعة"^(٣).

حسنة في رواية (حبي الأول):

نموذج المرأة المناضلة ذات الشخصية القوية التي أحبها وحيد خال نضال المناضل وقائد الثورة، واختارته بعد طول وقت ليكون زوجاً لها بعد استشهاد زوجها المناضل. لقد كانت دعماً له ضد مختار القرية المتخاذل أمام المستوطنين الذين يزحفون كل يوم ليستولوا على أراضي القرية، والتي لم تخف سطوة وقسوة وعنف الزبيق الذي فاجأ الجميع في بيت المزرعة في صانور ودخل عليهم مهدداً حيث فاجأته بوضع البندقية في ظهره وتهديده بالموت إذا تمادى في غيّه وظلاله:

"فجأة رأينا حسنة تسد باب المطبخ، فحجبت النور بثوبها الأسود وضخامتها، وبندقية موجهة إلى ظهر الزبيق، وبدون كلام، غرست الفوهة في ظهره فجمد مكانه"^(٤).

لقد كانت حسنة ترفض الزواج بعد استشهاد زوجها ولكنها فاجأت القارئ بقبولها وتغيير ثوب حدادها، كما كانت تفاجئ القارئ في معرفتها لعواطف كلاً من ربيع ونضال وتفهمها الأمر، وفي وقوفها

(١) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٣٠.

(٢) ينظر: بو عزة، تحليل النص السردي، ص ٥٦.

(٣) الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، ص ١٥٤.

(٤) خليفة، حبي الأول، ص ١٣٠.

ضد العمدة، وقيادتها أمور المزرعة التي سكنتها مع وحيد، بل قيادتها له أيضاً. حسنة كانت نموذج
للشخصية المليئة بالمفاجآت المدهشة.

• داود في رواية (رحيل):

(داود) شخصيةٌ جديرةٌ بالاهتمام، رجلٌ من عوالم داخلية، ضعفٌ وقوة، عطفٌ وقسوة، سخاءٌ وبخل، حبٌ وكراهة، شخصيةٌ غير مستقرة نفسياً، متضاربة التصرفات، فالشاب الصغير الذي تزوج امرأة أخيه في لحظة من الشهامة ليربي ابنتها، ينتقم منها لعدم زواجه ممن يحب، رغم أنه لم يكن لها يد في الأمر، فقد رفض والد محبوبته أن يزوجه لها حتى قبل زواجه من امرأة أخيه، تراه يوماً عطوفاً حانياً على الطفلتين وتارة أخرى في منتهى القسوة، ثم بعد أن ينجب طفله محمد، يحبه إلى درجة غريبة، حتى أن محمد يقوم بتزويج والده كي ينجب غيره وينشغل بعياله عنه، ورغم درجة حبه لمحمد الذي يستشهد تاركاً وراءه طفلاً يتيماً، إلا أن داود ينشغل بأطفاله الأربعة من زوجته الجديدة التي لا تدخر جهداً لتقسو على الطفل ثم تتسبب في فراره من بيت جده داود الذي لا يبحث عنه، ثم يزوج رحيلاً لرجلٍ كبيرٍ في السن كي ترتاح زوجته رغم أنها كانت أمانة في عنقه:

"ها هي ملامح داود تتشكل على الجدار، وتختفي تلك النظرة الحانية التي كثيراً ما بعثرت تفاصيلها بعضاً من مخاوف الحاجة رحيل، إنه هو.. داود الخائف! أشواكه تخز من يقترب منه لكنها لا تبدد خوفه.. وها هي الأشواك تجرح عيني رحيل الصامتة ولا تقاومها"^(١).

لقد رسمت الرجبي بالفعل شخصيةً غريبة الأطوار، متقلبة المشاعر ومعقدة، كانت تصرفاتها تفاجئ القارئ كل حين.

• مارك في رواية (بريقال إسماعيل):

من كان يعتقد أن مارك، الطفل البكاء، التي كانت رغبته في الحياة هي تعلم رقص الباليه، قد ينتهي هذه النهاية، لقد فاجأ المتلقي مفاجأة صادمة. مارك هو ابن سالم الشاب الفلسطيني، واليهودية جوديث، الذي طالما أثرت تصرفات والده النكدة عليه، فقد حاول كثيراً أن يستقطب اهتمام والده الذي كان يعامله بشدة لا تتناسب سنه، لقد كان يحتاج حب والده ولكنه بخل به عليه، لقد أراد عربياً فلسطينياً يحمل

(١) الرجبي، رحيل، ص ١٢٨.

قضيته، لكنه لم يحدثه بها. طرد من مدرسة الباليه التي كانت حلم حياته لأن أحدهم استهزأ على العرب، فأراد أن ينتقم منه، كان والده يصفه بالركة بحيث لا يجيد أن يضرب أحداً، وأنه سيفشل حتماً في الباليه، لم يعيش الولد يوماً سعيداً وذلك بسبب والده الذي تعلق به ولم يظهر له حبه وإن وجد:

"...أردت أن أراك، أن أقول لك شيئاً...بعد أن فصلوني حاولت أن أفهم ما جرى، ما السبب في عدم سعادتي، أنا لا أتذكر أنني كنت يوماً سعيداً، أعتقد أنني لم أكن أشعر بالسعادة إلا عندما كنت أرقص...ولكنني الآن عرفت،...بسببك أنت، ... أنت لم ترغب في أن نكون أسرة سعيدة، كنت تريد أن تكون في مكان آخر، حاولت أن أعوضك، ولكن لا شيء أفعله بكيفك"^(١).

حتى جاء يوم أن عاد والده إلى فلسطين، ليطالب بحقه في بيته بيافا، الذي حال بينه وبين أن يعيش حياته، فلحقه ابنه إلى يافا وفجر نفسه في هذا البيت، حتى ينتقم لوالده من مغتصبي البيت.

• الست قمر في رواية (مخمل):

خياطة من صويلح، ذات ذوق رفيع في التصميم، صانعة للموضة في زمنها، كانت امرأة فاتنة، شامية الأصل، تقدم لها الكثير من الرجال، لكنها لم تتزوج إلا من رجل أكبر منها في السن، يتضح من خلال الأحداث أنها ما تزوجته إلا لأنها تعرضت للاغتصاب وهي صبية، تزلزلت وهي في العشرينات، كانت تتدرب عندها حوا، كانت لطيفة المعاملة والعشرة، ولكن شخصيتها تتذبذب بين انفعاليين يحددهما شكل استيقاظها من النوم، فإما أن يكون نهارها مشرقاً مبتسماً، أو أن يكون نكداً عابساً. مرة أخرى أحببت ست قمر رجلاً، وعدّها بأن يعود لها ولكنه لم يعد، مما أغرقها في موجة كآبة لم تفق منها:

"كانت تصفن ملياً، تطلع حبوباً كثيرة، تسهر طويلاً، وتنام طويلاً.. طويلاً، وفي ساعات الإفاقة، كان بصرها الذي ينحت طريقه خارج كيائها بصعوبة من داخل عينيها المجوفتين الداكنتين، يجوب الطرقات من النوافذ، تفتش عن شيء أو وجه شبح أو ظل بشري تعرفه"^(٢).

(١) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٣٨٤.

(٢) حباب، مخمل، ص ٢٥٠.

هذه الشخصية المفعمة بالحياة، المشرقة، تنتهي بشكلٍ صادمٍ لم يكن متوقعاً بالنسبة لشخصية كشخصية ست قمر، الهادئة الرزينة الصبور، فقد ابتلعت علبةً من الحبوب أدت إلى موتها.

• الواوي في رواية (عشاق نجمة):

هو سجانٌ، ضئيل الجثة، ابن لشهيد، ماتت أمه بعد استشهاد زوجها كمداً عليه، اسمه الحقيقي عبد الإله، كان طفلاً صغيراً عندما هرب من خاله بعد موت أمه، وفقد وعيه في عتمة الليل، ليستيقظ على أصوات مجموعة من الناس تتاديه بالواوي، منذ هذه اللحظة تغير اسمه من عبد الإله إلى الواوي، أصبح خادماً طيعاً لهذه الجماعة التي يجهلها:

"...جعلت منه في غضون أشهرٍ قليلةٍ ذلك الواوي الذي لا يسمع ولا يسمع، يرى ولا يرى، والذي له فم يأكل ولا يتكلم، والمهم أنه لا يسأل"^(١).

هذا الواوي الذي يشرف على سجن ثلاثة شباب من جنسياتٍ مختلفة، الذي عمل طويلاً لمنظمةٍ مشبوهة، تأتيه الصحوة فجأة، فيهرب الشباب إلى خارج السجن، معتبراً بذلك أنه استعاد هويته التي خسرها منذ كان طفلاً، وقد كان أمله أن يضعوا على قبره شاهداً باسمه:

"...طالما استرد هويته، وضمن أن يكتب على شاهد قبره: هنا يرقد عاشق نجمة، عبد الإله بن مظفر النجدي"^(٢).

لقد تغيرت نظرة القارئ له وتحول موقفه منه، وذلك لأن موقفه كان مفاجئاً ومدعشاً وغير متوقع.

(١) البنا، عشاق نجمة، ص ٧٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٢.

• أحمد في رواية (رغبات ذاك الخريف):

شاب من لاجئي مخيم الحسين بعمان، نال قليلاً من الحظ والوسامة، يعمل في وظيفتين، يعمل صباحاً كآذن في المحكمة، ونادل في مقهى مساءً:

"جرب العمل وتعطل، والحشيش وتوقف، حلم أن يكون بيليه أو ماردونا، فأخرجته المدرب من فريق النادي لثقل حركته، وضعف ساقيه" (١).

مسؤول عن أخته وأمه، يطلق أخته من زوجها لشذوذ الزوج، يتعلق بفتاة عبر العالم الأزرق، ولكنها تهجر هذا العالم مرة واحدة، مما أثر في نفسه تأثيراً محزناً، جعله يزهد في لقاء الناس، وعن طريق الصدفة يلتقي بمهندس يمنحه عملاً يفوق أجره السابق، ثم يلتحق باندوات دينية، تغير من نفسه وأفكاره، حتى يتطرف، ولكن ما يريده جادة الصواب، هو حدوث انفجار في الفندق الذي يعمل به، يفجر به متطرف نفسه، مما يوقع عدد من القتلى:

"مع الفجر صرخ المحقق أحمد برهم، فخرج يولول ويهذي: لكنهم كانوا منا.. مسلمين .. والله مسلمين، منا ومثلنا" (٢)، لقد كان شخصية متغيرة مع الأحداث، متطورة مع الأحداث في الرواية، لكنه بقي قليل الحظ والمال.

الشخصية المسطحة:

شخصية مقابلة ومضادة للشخصية المدورة، التي غالباً ما تعكس فكرة ثابتة لدى مؤلفها، فهذه الشخصيات تتبنى حول فكرة واحدة، ولا تتغير طوال الرواية. ويسمى هلال بأنها الشخصية ذات المستوى الواحد، يصفها "بأنها الشخصيات البسيطة في صراعها غير المعقد، وتمثل صفةً وعاطفةً واحدةً تظل

(١) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٤.

سائدة بها من بداية الرواية حتى نهايتها"^(١). تقتقر الشخصيات المسطحة لتلك الكثافة السيكلوجية والتعقيد الذي يميز الطبيعة الإنسانية، ولأنها ذات بعد أحادي ثابت غير متغير.

• فاطمة في رواية (بينما ينام العالم):

(فاطمة) هي زوجة يوسف أخ آمال، وكان دورها المحدد خلال الرواية، أن تكون الحبيبة التي حرم منها البطل فترة طويلة، ثم تزوجها، لتتجلب له ابنة سماها فلسطين، ثم تستشهد هي وابنتها في صبرا وشاتيلا، كان هذا سبب من الأسباب التي دعت يوسف إلى أن يفجر السفارة الأمريكية انتقاماً لزوجته وابنته. كان دورها في الرواية ثابتاً لا يتغير، فهي الحبيبة والزوجة المحبة ذات الموقف المحدد والواضح، حتى بالنسبة لآمال، كانت تفكر فقط في عريس يناسبها:

"في ذلك الصيف في لبنان، توثق الرباط بيني وبين فاطمة كامرأتين، ... تشاركنا المسؤوليات المنزلية، نتبادل رعاية نمو فلسطين، بينما شرعت فاطمة في مهمة البحث عن زوج لي"^(٢).

وبالفعل حدث ما كانت ترجوه، وتم زواجها ممن كانت فاطمة ترجوه لها.

• الأم في رواية (صورة مفقودة):

دورها ثابت لا يتغير منذ بداية الرواية إلى آخرها، فهي الأم التي تنجب وتربي، ومهمتها في الحياة التنظيف والترتيب والطعام، ثم تزويج بناتها ممن تريد، سواء كان ذلك صراحة أو بالحيلة والدهاء، المهم ألا تزوجهن لأقارب زوجها، وهذا الموقف من بداية الرواية لآخره لا يتغير.

"لم ترق الفكرة لأمي التي ارتعبت ان يكون أبي قد خطط لزواج إحدانا من قرابته من البدو، فيصبح مصيرنا مثل مصيرها"^(٣).

(١) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٢٩.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٢٨٤.

(٣) العطاونة، صورة مفقودة، ص ١٠٤.

فترفض الأم المبيت عند أقارب زوجها في الأردن، خلال عودتهم إلى غزة من الكويت، خوفاً من أن يزوج بناتها لأحد أبنائهم.

• عبد القادر في رواية (الأزرق بين السماء والماء):

(عبد القادر) هو زوج ألوان، كان شخصية ذات موقف ثابت طوال الرواية، لم يحدث تطور ولا تقدم ولم يفاجئ القارئ بشيء، بل كان الزوج المحب الذي يتحمل إجهاض زوجته المتكرر، والراضي بقضاء الله لا يتذمر أبداً، القانع برزقه القليل من الصيد في البحر، تتجب منه طفلاً وطفلة، بينهما سنوات طويلة من فرق العمر، ثم يموت. كأن دوره أن ينجب هذين الطفلين، الذين كان أحدهما سبباً في مجيء نور إلى غزة، والثاني سبباً في استقرارها فيها، لقد كان دوره فقط داعماً للشخصية الرئيسة وتطور الأحداث في حياتها الخاصة.

علاقة الشخصية بالراوي:

الراوي تقنية من ابتكار المؤلف، يتم من خلاله تقديم العمل الروائي المتخيل، إذ هو واسطة ما بين القارئ والمؤلف؛ حيث يسيطر على العمل السردى، وهو بذلك يعد "وسيلة أو أداة فنية" يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه^(١).

هذه الوسيلة توصل القارئ لما يتضمنه النص "فعندما يطالع القارئ النص الروائي، لا يكون لديه إدراك مباشر للأحداث، لأنه يرى الأحداث من خلال رؤية الراوي لها، هذه الرؤية التي لها ارتباط بما يحيط به علم الراوي، مقارنةً بشخصيات الرواية"^(٢)، ويتخذ الراوي أثناء عمله مواقع مختلفة، يكون مركز الأحداث خلالها، يعرض خلالها وجهة نظره، أو وجهة نظر الشخصية.

(١) العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ١٣٥.

(٢) محجز، تقنيات السرد الروائي، محتوى الشكل وأنماط الراوي في ثلاثية عبد الرحمن منيف أرض السواد، ص ٩٤.

وهناك ثلاثة أنواع للرؤية، التي تحدد علاقة الشخصية بالراوي:

الرؤية من الخلف:

فالراوي يكون أكبر من الشخصية، بمعنى أنه يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، ويعلم كذلك أدق التفاصيل عن الشخصية^(١). و"يرمز له بعضهم الراوي الشخصية"^(٢)، وتتجلى سلطة الراوي في أنه يستطيع "أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليست لهم بها وعي هم أنفسهم"^(٣).

ويستخدم الراوي خلال المقطع ضمير الغائب للدلالة على الشخصية، حيث يغوص في أعماق ذاتها، ومشاعرها الخاصة، ويعلم أدق تفاصيلها:

"لكن مشاعر حوا ظلت متفتحة في المطر، الضارب، العنيف، تواقه للماء، ولمزيد من الماء، تحب حوا الشمس، لكنها تحب الغيم أكثر، وبينما يروم الناس السماوات المشمسات، المشرقات، الصافيات، فإنها تنحاز لتلك الهائجات، المتلبدات، المقطبات، التي تسح سحاً"^(٤).

لقد تغلغل داخل الشخصية تغلغلاً كاملاً، وأوحى للقارئ بمدى إدراكه للرغبات الخفية الكامنة داخل النفس، فهي تحب الشمس، ولكنها تحب الغيم أكثر، تنحاز للسماوات المقطبات، الممطرات، إنه راوٍ عالم بكل شيء، متعمق في أعماق الشعور.

المقطع التالي الصادر عن راوٍ عليم، يتغلغل في داخل الشخصيات، ويكشف عما يعتل في شعورها وذاتها، فهو يرى من خلف الشخصية ويحيط بها ويطوقها:

(١) بو عزة، تحليل النص السردي، ص ٧٧.

(٢) فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣٠٩.

(٣) الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ٤٧.

(٤) حباب، مخمل، ص ١١.

كانت رابعة تطوي غضباً بركانياً في داخلها. وكان هذا الغضب يلج في روحها، ويتورم في قلبها، فافت في وجودها بصمت، في مراتٍ، كانت تترجم غضبها بعض لسانها حتى تدميه، ثم صارت تسلط غضبها على بناتها، فتصرخ عليهن، وترميهن بشتائم قبيحة^(١).

فالغضب الذي يعتل في قلب رابعة لا يعلمه سواها، وإن ترجمته في كثير من الأحيان بضرب بناتها وشتمهن، لقد أحاط الراوي بالشخصية في وعيها وإدراكها وسبر أغوارها وكشف سريرتها.

كذلك يتفوق الراوي على الشخصية، ويكشف أدق التفاصيل عن الشخصية، فارتجاف القلب، والمرارة والحيرة، إنما هي عوامل داخلية نفسية:

"يشدت إحساس داود بالحيرة، يتحسس الاحتمالات الممكنة، فيرتجف قلبه، تشتد رغبته بالعق .. واقع مرير يكبله، يحفر في أطرافه، فيزداد رأسه التصاقاً بالأرض، ويتمنى لو أن سجوده لا ينتهي، لو تبتلعه الأرض، فيتحرر من حزن شفيقة، ومن غضب أمه الذي لا يعرف الصمت"^(٢). فقد سبر أغوار عقل وقلب داود معاً.

يهيمن الراوي على النص التالي، ويتجاوز كافة التوقعات في معرفته لبواطن الشخصية؛ حيث يتغلغل في جوف نور، إنه يصور هذه الأحاسيس الغريبة، التي تعجز نور الطفلة عن إدراك كنهها:

"تحرك ذلك الشيء القاسي الذي يعيش في جوف نور، راح يemor ويتلوى، يصعد إلى أعلى، ينشب أظافره في حلقها ويعتصر ما خلف عينيها"^(٣).

لقد تجلت سلطة الراوي في النماذج السابقة، وظهر تعاليه وهيمنته على النص، لقد أحاط بالشخصيات، تغلغل فيها، ودخل في شعورها ووعيها، وأحاط بكل شيء علماً.

(١) المصدر السابق، ص ١١٠.

(٢) الرجي، رحيل، ص ١٠٢.

(٣) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ٩١.

الرؤية المصاحبة:

فالراوي يساوي الشخصية، أي أنه لا يزيد معرفة عن الشخصية؛ بل لا يقول إلا ما تعلمه عنها، وفي هذه الحالة تقوم الشخصية بروي الأحداث، أو يقوم بسرد الأحداث راوٍ عالمٍ بقدر ما تعلمه الشخصية^(١)، "والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهداً على الأحداث، أو شخصية مساهمة في القصة"^(٢). وهنا قد تقوم الشخصية برواية الأحداث، أو الراوي يكون مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة^(٣).

تقوم الشخصية في المقطع السردى التالي برواية الأحداث، وتتساوى مع الراوي في المعرفة، حيث يتقمص الراوي الشخصية، ويصبح مشاركاً في رواية الأحداث:

"مضى شهران وأنا وأبوهم نلوي، لا نأكل ولا نشرب ولا نتحدث ولا نعي ما يدور حولنا، هو يدعي العمل والانعزال وأنا أدعي الصلاة والعزلة"^(٤).

فالراوي يعلم بقدر ما تعلمه الشخصية، ولا يزيد عنها معرفة.

هيمن ضمير المتكلم على المقطع التالي، من حيث إدراك الشخصية للأشياء، والحقائق، فالمنطقة المحظورة، المغلقة بأمر الجيش الإسرائيلي، لم تقم عبثاً، لكنها عبارة عن قبور الأرقام، والراوي هنا لم يسبق الشخصية بالمعرفة، بل كانت الرؤية والمعرفة لهما معاً:

"تفتحت عيناى على ظلال الحقيقة الموجعة، ليست مستطيلات عبثية، تلك التي مررنا بخطوطها، ولم نعرها اهتماماً، إنما منطقة عسكرية محظورة"^(٥).

(١) بو عزة، تحليل النص السردى، ص ٧٩.

(٢) الحميداني، بنية النص السردى، ص ٤٨.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ص ٤٨.

(٤) طه، حريز مريم، ص ٩١.

(٥) بكريّة، عين خفشة، ص ٤٦.

تتساوى المعرفة بين الراوي والشخصية، فالراوي يعلم بما تحس به الشخصية ولا يعلم أكثر مما تعلمه، فتتطابق زاوية الرؤية، وهي الرؤية المصاحبة:

"أحس للحظة بالانقباض وهو يتخيل النهاية! تراخت أسنانه عن شفته، فغطتها لسعة من المرارة، حادة وحارقة، بطعم الإحباط الذي قبض على عروقه، لكنه بدلاً من أن يطفئها أشعلها، فالتهمت فيها الدماء وتصاعدت إلى رأسه وعينه ... استرجع في ثوانٍ شريط حياته، الذي لم يتعد الأربعين! وإن كان يشعر بثقلها بين كتفيه وكأنها مائة عام أو أكثر"^(١).

فالراوي علم إحساس الشخصية التي عبرت عنه في ذات اللحظة الزمنية، علم بمرارته وحرقته والإحباط الذي يكتنفه، وعاش معه لحظات من استعادة شريط حياته التي عاشها.

وفي المقطع السردى التالي أيضاً تتساوى فيها زاوية الرؤية، حيث يتساوى الراوي مع الشخصية في المعرفة:

"أنزلني عزيز عند المدخل فوقفت أتأمل دارها عن بعد وقد اكتست باسوداد خفيف...وقفت أدقق وأتلفت، وما من مجيب، كانت الدار بلا أصوات، والعشب النامي على الأدراج وارتواء الدوالي على جذوعه وحفاف الطريق تشير إلى الوحدة والهجران، إذن هل عادوا إلى الهجرة، ام باعوا الدار وهجروها"^(٢).

تختلف الضمائر ما بين ضمير الغياب وضمير المتكلم في النص التالي، وهذا دليل على مصاحبة الراوي للشخصية، فالراوي المصاحب أولاً، ثم تنتقل الرواية إلى المتكلم لتروي القصة بلسان الشخصية:

(١) البنا، عشاق نجمة، ص ٦٣.

(٢) خليفة، صورة وأيقونة وعهد قديم، ص ١٥٢.

"بقيت هدى ملتفة على نفسها كجنين حين حملونا ونقلونا إلى مستشفى مؤقتة، أقامتها وكالات الإغاثة الدولية. أما أنا فكانت رابضة أشاهد كل ما يجري، أسناني تطحن التراب الذي غطى فمي، على الرغم مما بذلته من جهد لبصقه إلى الخارج"^(١).

في المقطع السردي التالي أيضاً الراوي مساوٍ للشخصية، فالشخصية لا تجهل ما يعرفه الراوي، وكذلك الراوي لا يجهل بما تعرفه الشخصية، فيتم تبادل الأحداث بلا وسيط بينهما:

"تحلف أنها لا تستسيغ اللقمة، وتعف نفسها عنها، كلما فكرت فيهما وفي بقية الأسرى، تقسم أنها لا تحس بالهناءة حتى على كأس ماء، وهي تفكر أنه وأخاها صارا أسيري هذا الفخ إلى الأبد...أيظل غازي وأخوها خلف هذه الأسوار المروعة؟ أيظل السجن مليئاً محتشداً بخيرة الشبان"^(٢).

فالراوي يعلم بأنها لا تهناً بلقمتها حين تفكر بالأسرى، ثم ينتقل السرد إلى الذاتي حين تخاطب نفسها وتتساءل، فنتنقل الرواية إليها بلا واسطة.

الرؤية من الخارج:

فالراوي أصغر من الشخصية، بمعنى أنه يكون جاهلاً بكل ما يحيط بالشخصية، ويروي ما يحدث في الخارج، جاهلاً بما يدور في ذهن الشخصية، فلا ينفذ إلى أعماق الشخصيات ودواخلها^(٣)، ويعتمد الراوي هنا كثيراً على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقاً ما يدور في دواخل الشخصيات.

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ١١٥.

(٢) بدر، الخيمة البيضاء، ص ١٧٤.

(٣) ينظر: بو عزة، تحليل النص السردي، ص ٨٢.

في الأمثلة التالية يجهل الراوي ما يدور في دواخل الشخصيات، ولا يستطيع أن يكشف عن أسرارها، بل يعتمد على الوصف الخارجي، فيصف الأشخاص والأشياء والأحداث بحيادية، فلا يدرك مشاعر الأبطال، والشخصية هنا أكبر من الراوي بمعنى أنها تعرف أكثر مما يعرف الراوي:

"تقترب رحيل من داود، تقترب وتبتعد عنه يناديها، لكنه يتعمد تجاهلها، فتقترب أكثر، وحين تفقد صبرها تجلس في حضنه، وقد تربع كعادته في الظل، ترفع رأسها لتراه، لا يبتسم، لكنه يقبلها، فتتعلق في عنقه وتحضنه بكل ما حمل قلبها الصغير من حب! ويضحك داود، وتضحك شفيقة من بعيد، ولا تضحك رقية!"^(١).

لقد وصف الراوي المشهد الخارجي التي تراه بالعين، دون ترجمته إلى مشاعر وأحاسيس، فوصفت حركة الطفلة رحيل، ثم الضحك وعدمه، لا تفسر لم لم تضحك رقية مثلاً. والمشهد وإن اشتمل على حركة نفسية داخلية إلا أن الراوي لا يسبر غور الشخصية ليوضح مشاعر داود تجاه الطفلة.

وفي المقطع السردي التالي وصفت بدر حالة خالد الخارجية، ووصفت المكان الذي يمكث فيه، واقتصرت على ذلك فقط لأنها تجهل ما يدور في داخله:

"كان خالد مقرصاً في طرف الحقل يعد الشاي على وِجَارٍ قديم يحفظ في العادة داخل معرّش من ألواح الخشب والقش، وله غطاء من الزينكو، وجهه كان باتجاه الجبل حين مرّ ذلك الطبق الصغير، ترك كل ما في يديه، وقام واقفاً، وبقي يحدّق إلى الفضاء..."^(٢).

وكذلك المقطع السردي التالي، فقط كانت تصف عالم الشخصية الخارجي لأنها أصغر من الشخصية، فاقترنت على الرؤية من الخارج فقط:

(١) الرجبي، رحيل، ص ١٨٤.

(٢) بدر، الخيمة البيضاء، ص ١٣٦.

"مرت الأيام على بيتهم وقد تخللها مشهد سريالي رتيب، تقف أرملة النحال في مختبرها الذي يفيض على البيت بروائح تثير الغثيان، تعبئ وتفرغ المحاليل والأوعية والمصافي والأقماع وأواني الغلي وكرات الشفط"^(١). فلم تفسر شعور الأرملة التي كانت تعد الدواء برتابة.

يصف الراوي الحدث المؤلم بكل حيادية، دون توضيح أو تبیین لمشاعر داليا، لأنه لا يعلم ما يدور بداخلها:

"سويت القرية بالأرض، وفقدت داليا أهلها ما عدا اثنتين من أخواتها، تمدد والدها جثة هامة في ساحة البلدة نفسها التي أحرق فيها يد داليا قبل سنوات"^(٢).

تعددت علاقة الراوي بالشخصيات في الروايات المدروسة، فالرؤية السردية لم تكن من زاوية واحدة؛ بل يمكن القول إنَّ الروائيات كن قادات على استخدام تقنية الرؤية السردية بجميع أنواعها، سواء الرؤية من الخلف، الرؤية مع، أو الرؤية من الخارج، بهذا التنوع استطعن أن يدخلن إلى عوالم الشخصيات الداخلية، والرجوع إلى أزمان مختلفة، واستحضار الأحداث من الذاكرة، التي تكشف ماضي الشخصيات، والعلاقات بينها، والحالات النفسية لها.

تقديم الشخصية:

أولى النقاد طرق تقديم الشخصية في النص الروائي أهميةً بالغةً لدورها المهم في دينامية العمل السردية، "والمقصود بأشكال التقديم الطريقة التي يقدم بها الروائي شخصياته في الرواية"^(٣)، وتخضع أشكال التقديم لمنطق التحول الإبداعي، واختيارات الكتاب الفنية والجمالية، فمن الكتاب من يحرص على

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ٢٥٥.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٥٤.

(٣) كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص ١١٨.

إبراز تفاصيلها، ومنهم من يعتمد للإيجاز والاختصار، وقد يقدم معلومات قليلة عن الشخصية أو يجعلها محور إرباك للقارئ^(١)، وقد ميز محمد أبو عزة بين طريقتين هما:

الأولى - التقديم المباشر:

تقدم الشخصية في هذا النوع معلومات عن نفسها بنفسها، باستخدام ضمير المتكلم دون وسيط، مثل الاعترافات واليوميات والمذكرات والرسائل^(٢). وتقوم آلية هذه الطريقة على وصف الشخصية، وسلوكها وردود أفعالها، ولا يقف الراوي عند الوصف الخارجي بل قد يتغلغل فيصف الأبعاد الداخلية لها.

يبدو الوصف الذاتي من خلال الوصف في المقطع التالي، غريباً، فالشخصية في رواية قبيل أن تنام الملكة تصف نفسها من خلال وصفها لأبويها، وكأنها تريد منا أن نستشف من هذا الوصف صفاتها العميقة، ولم يبد من الوصف إلا وصفاً جسدياً بأنها نحيفة:

"وأما أنا يا ملكة الملكات، فأنا هي أنا: ابنة أبي الحائر، دون نية من جانبه لتبين طريق الهداية الوجودية، وابنة أُمي المتحاذقة على حيرة أبي، المقتاتة على ضلاله، المتحايلة على الحياة، بقدر ما يسمح به ذكاؤها الفطري وتعليمها المحدود والاجترافات المتأتية من الحالة، لقد كبرت على انتشار لحم بشري وافر في بيت ضيق، واصطدام الطلبات، وتشابك الأمنيات، وطعام كثير لم يسمني كثيراً"^(٣).

فهي نشأت بين أبوين، أب تائه، وأم تتحايل على الحياة لتعيش، والكثير من الأخوة والأخوات، لقد كشف هذا الوصف عن شخصية ربما تأثرت بأبيها من حيث قلة دينه، وبأُمها ربة البيت المتمكنة من السيطرة على بيتها ومال زوجها، وإن لم تتجح مثلها في زواجها، لقد قدمت نفسها بنفسها للمتلقي.

(١) ينظر: بو عزة، تحليل النص السردى، ص ٤٢-٤٣.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص ٤٤.

(٣) بدر، قبل أن تنام الملكة، ص ٧٢.

وتقدم لبيبة بطلة عين خفشة ذاتها، فهي صبية رشيدةً مرحّة، لكنها في فترة أخرى تعود وتصف نفسها كفتاةٍ فقدت هذا المرح والقدرة على الضحك؛ بل كأنها لم تولد عليه، بل تربت على الحزن والبكاء:

"أنا لبيبة بنت طاهر المزين، أصبح صبية بقوام فراشة استعادت غناءها، لكنني كنت إذاك صبية غيري، حزينة لا تشبهني حين تحاول تقليد شقراقتي تقع في شرك البكاء، كأن والديها نسيا في غمرة فرحهما بقدمها أن يعلما طفولتها الضحك"^(١).

أما في المقطع التالي، فالشخصية تكشف عن نفسها وذلك من خلال اسمها الذي تقدم نفسها به، ثم تقدم نفسها كلاجئةٍ من يافا، وتحمل هذه الكلمة كل ما تحتمل من معاني الشتات والاعتراب:

"سلمى، اسمي الذي أحببت كل حرفٍ فيه، حين يسألوني ما اسمك؟ أشعر بالفخر وأنا أنطقه، اسمي سلمى، لاجئة من يافا، نعم لاجئة بكل ما تحمل الكلمة من وجع، من شتات"^(٢). ولم تسهب في وصف نفسها، بل كانت موجزةً في ذلك.

كما تقدم الشخصية التالية ذاتها من حيث وصف مظهرها الشخصي، الذي يكشف عن نفسياتها الخاصة، فهي تختلف عن النساء، مشغولة بأعمالها عن البحث عن كينونتها كأنثى:

"وهذا ما جعلني أراجع نفسي وأتأمل شكلي في المرأة، فهذا الشعر مثل الصبيان، وهذا الوجه مثل الرهبان، وهذا البنطلون مثل الشرول، وصندلي الجلدي يذكرهم بالزنوبة..."^(٣).

لقد أهملت شكلها الخارجي في مقابل عملها التي نجحت فيه نجاحاً كبيراً، لقد منح التقديم المباشر الخطاب بعداً وثائقياً.

(١) بكريّة، عين خفشة، ص ١٤٢.

(٢) الشناوي، غيمة عشتار، ص ١٨.

(٣) خليفة، حبي الأول، ص ١٥٧.

الثانية- التقديم غير المباشر:

فالراوي قد يكون هو مصدر المعلومات عن الشخصية، أو يوكل بالمهمة لشخصية أخرى في الرواية، فيكون الراوي أو إحدى الشخصيات وسيط بين الشخصية والقارئ^(١). وهنا "يترك فيه للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية، وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين"^(٢).

تقديم الراوي للشخصية:

هذه المقاطع السردية هي نماذج لتقديم الراوي لشخصياته:

الوصف التالي يكشف عن الشخصية بشكلها الظاهر وصفاتها الباطنة، فالرجل في الخمسينيات، أنيق الملبس ونظيف، حذاؤه يلمع، هذه الملاحظات التي لاحظتها حوا عليه، والتي قدمها الراوي عن الشخصية:

"كان في بحر النصف الأول من خمسينياته، طويلاً، دون أن يكون ضخماً، ممتلئاً دون فجاجة، باكتناز، وبعض الترهل المرتبط بالعمر، ارتدي بنطلوناً فحمياً وقميصاً زهرياً فاتحاً مقلماً بالسكري... وقعت عين حوا على حذائه، فلم تفتتها ملاحظة جلده الأسود، الملمع بالبوية، ورباطه الرفيع المعقود بعناية، كان نظيفاً مرتباً، هذا مؤكداً"^(٣).

لقد كانت شخصية تختلف عن شخصية طليقها نظمي الذي كان مهملاً، غير مهتم بنظافته الشخصية، جزاراً تفوح منه رائحة الزفارة، لقد أحببت حوا في هذه الشخصية اختلافها عن شخصية زوجها الذي كرهت حياتها القاسية معه.

(١) ينظر: بو عزة، تحليل النص السردى، ص ٤٤.

(٢) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٢٣.

(٣) حباب، مخمل، ص ٣٠٨.

كما يصف الراوي نظمية، ويجمع ما بين الوصف الشكلي، واستشفاف الصفات الكامنة، فهي سمراء، لكنها لا تتوارى عن الشمس، كما تترك شعرها على طبيعته دون أن تجمله وذلك في الأعراس، لنقتها بجمالها ونفسها، أنها لا حاجة بها للتظاهر كالنساء ولا التجمل، فهي مكتفية بما حباها الخالق من جاذبية تفهمها وتقدرها:

"لم تكن نظمية حلوة أو جذابة من النظرة الأولى، أما من يراها ويحتك بغيرستها وصلفها الأنثويين، فلن يستطيع مقاومتها، كانت بشرتها غامقة أقرب إلى لون الجوز، ولكنها مع ذلك لم تكن تتوارى عن الشمس لتلطيف حدة اسمرارها، كما لم تجهد نفسها أيضاً بما تفعله أخريات حريصات على تسبيل شعورهن بلفه أو شدة أو كيه خاصة عند حضور الأعراس"^(١).

كما يقدم الراوي لوصف بيئة الواوي، مما يمهد لمعرفة الدم الذي يجري في عروقه، والجينات التي ورثها، والتي قد تشده يوماً ليتمرّد على وضعه، ويثار ممن يسخر منه:

"والواوي الذي تمتد جذوره عميقاً في صحراء أنبتت خيولاً وسيوفاً، وأمطرت قصائد فخر ومعلقات وثارات لابد من وأن تحمل جيناته بعضاً من بصماتها، فتجلده سياطها، وتوقظ غريزة الثأر النائمة في عروقه منذ فقد هويته، وأصبح الشاب الأمرد الذي يتندر الجميع بلامحه الصببانية"^(٢).

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ٢٢.

(٢) البنا، عشاق نجمة، ص ٦٧.

تقديم شخصية لشخصية أخرى:

مصدر المعلومات عن شخصية مريم، هو شخصية إبراهيم، وهو يعكس منظوره الخاص بالشخصية، التأثر بانبهاره بها، ونظرته إليها:

"في مثل سني أو أصغر. بشرة بيضاء حليبية وحلوة سوداء وشعر متموج يصل الكتفين، وجه بيضاوي أقرب إلى الطول بسبب نحافته ودقة عظامه، وشفاه مدفوعة قليلا فتبدو أغلظ بسبب نتوء في الأسنان أما عيناها فشيء عجيب، أهداب سوداء كثيفة تنسحب عن بياض صاعق وسواد مشحون بالأسرار"^(١).

كذلك الطفلة لبيبة التي تصف الخياطة ألامازة من منظور رؤيتها الشخصية، وهذا الوصف كبير على طفلة مثلها، ولكن الروائية قد ألبستها عمراً فوق عمرها، وفهماً يفوق الكبار:

"وألامازة خياطة من الطراز الأول، يحتفي بها الصغير والكبير، ويحسبون لزعلها ألف حساب، تشبه لحد بعيد قماش الأطلس صوتاً وصورة، لنغمات صوتها ملاسة تشبه ملاسته... تلحن كلامها لحناً، فيخيل إليّ للحظة أنني أتأرجح على أوتار الشمس الحارقة، لها صوت يحرق الأذن والبدن"^(٢).

من التقديم غير المباشر أيضاً تقديم آمال لزميلتها درينا، فالفتاة تصرفاتها لا تشبه شكلها، فهي خشنة لكنها غير مؤذية، رغم أنها تعطي الانطباع بذلك، وبالطبع هذا رأي آمال الخاص، فربما لا يتفق معها آخرون في هذا الوصف:

"لم أستطع قط أن أشبع من ضحكات درينا التي كانت فوضى عارمة وشيئاً متمرداً يسقط الجدران مثل صدى ثمل، ويندلع دائماً من فم مفتوح كلياً مع رأس مندفع بقوة إلى الخلف، كانت كبرى

(١) خليفة، صورة وأيقونة وعهد قديم، ص ٢٠-٢١.

(٢) بكريّة، عين خفشة، ص ٨٣.

الأخوات الثلاث، جسمها رياضي قوي، وكانت أكثر الفتيات خشونة في المدرسة، على الرغم من أنني لا أذكر أنها آذت أحداً، فتعاملها الخشن مع كل شيء أعطى غالباً الانطباع بأنها كانت تستعد لهرس أول شخص يغضبها^(١).

كما تصف ياسمين بطة (حرائق مدينة الشغف) نادية وصفاً ينبع من رأيها الشخصي وما كونته من فكرة خاصة بها:

"نادية سيدة متدينة وفيّة جداً لتعاليم دينها ومتعصبةً لحزبها، ومثل زوجها تعلن عداها الصريح للحزب المنافس، الذي ينتمي إخوتي الكبار له، أحببت ماريا جداً، وتشعر أنني أقل مميزات منها، فماريا في نظرها كانت أجمل وأصغر وأخف ظلاً، وكلما ذكرتُها كانت تنظر إليّ بإشفاق وتقول: ماريا كانت الودود الولود الله يرحمها"^(٢).

تعددت طرق تقديم الشخصية في الرواية النسائية، ولكن غلب التقديم غير المباشر بنوعيه، الأمر الذي يدعو إلى المشاركة العميقة من المتلقي لفهم النص وتحليل أسرارهِ، أما من حيث الوصف الذاتي أي تقديم الشخصية لنفسها فكان أقل في الروايات.

لقد كانت الرواية الفلسطينية قادرةً على خلق الشخصية الروائية بكافة الأشكال، واستطاعت أن تسبر أغوار هذه الشخصيات وتشكل معالمها الخارجية بكل اقتدار، حتى كادت أن تنطقها وتوهم بحقيقتها. ولقد لعبت الشخصيات أدواراً مهمةً على مستوى الأحداث والزمان والمكان أيضاً، وتعددت أنواعها ما بين رئيسة وثانوية ونامية ومسطحة أدت أدواراً مهمةً في الروايات ونهضت بالعمل السردى بكل تمكّن وإتقان.

(١) أبو الهوى، بينما ينام العلم، ص ٢٢٦.

(٢) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ٢٢٢.

الفصل الثالث

التشكيل الزماني والمكاني

أولاً - الزمن:

"الحكاية مقطوعة زمنية" (١)

مفهوم الزمن:

للزمن أثر كبير في الفنون الأدبية، والزمن الأدبي أدب إنساني، فهو زمن التجارب والصراعات، زمن الانفعال والاستقرار، وهو يعد أحد المباحث الرئيسة المكونة للخطاب الروائي، تتشكل منه معمارية النص الروائي؛ حيث يمتد هذا الزمن على مساحة الرواية، ويعد بؤرة تنسحب إليها خيوط العمل الفني، من أمكنة وشخصيات، ويعد النص الروائي هو الأنسب لدراسة تقنية الزمن، فهو يعد محور الرواية، "وعنصراً أساسياً في العمل الأدبي، وخاصة العمل الروائي لأن العلاقة بينهما علاقة مزدوجة فهي تتشكل داخل الزمن، فالزمن يقدم لنا العمل الأدبي عن طريق اللغة المشحونة بإشباعٍ فكريٍّ وعاطفية، وذلك لكي تعيش الشخصية كل اللحظات بنشاط وحيوية مع حركة الزمن" (٢).

وقد تعددت التعريفات الاصطلاحية للزمن، فمنها تعريف سيزا القاسم "الزمن من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن" (٣).

أما ما القصصرواي فقد عرفته بأنه "صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة...بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعاش، وفق الزمن الواقعي أو السيكولوجي" (٤).

(١) جينيث، خطاب الحكاية، ص ٤٥.

(٢) ينظر: القصصرواي، الزمن في الرواية العربية، ص ٤٣.

(٣) القاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص ٢٦.

(٤) القصصرواي، الزمن في الرواية العربية، ص ٤٢.

لقد حازت دراسة الزمن على اهتمام النقاد، خصوصاً في الدراسات السردية، إذ أنه أحد التقنيات الخاصة ببنية السرد، وكان الاهتمام به من حيث كيفية تمظهره واشتغاله في النصوص الروائية، فهو يمثل أحد العناصر داخل الحكاية، ولا يمكن بمكان الاستغناء عنه إذ إنه يمنح الرواية المصادقية والواقعية، ويوهم بحقيقة الرواية، وكان الشكلاونيون هم أول من أدرج الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين الأحداث وتربط أجزاءها^(١).

وفصل النقاد والدارسين والباحثين بين عنصرين مهمين من عناصر السرد، وهما: المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، وأما الثاني فلا يأبه للقرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث، وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل^(٢).

إذاً الزمن مرآة لما يعتري الشخصيات والأماكن من تغييراتٍ على المدى الممتد. والزمن وهميٌّ، له بعدٌ نفسيٌّ لا مادي، غير محسوس، والوعي به يكون من خلال تأثيره الخفي وتمظهره في الأشياء المجسدة، وللزمن امتدادات تنصرف إلى الماضي والحاضر والمستقبل^(٣). وإن أكثر الباحثين ما فتنوا يميلون إلى اعتبار الرواية فناً زمنياً بالدرجة الأولى، لأن العوامل والأعراف الزمنية تؤثر عليها، أكثر من أي شيء آخر، فالفعل السردى في الأصل هو حركة في الزمن، وما الوصف الذي يتخلل الأحداث إلا استراحات بين الأحداث إلى حين عودتها^(٤). والوصف وغيره من مكونات السرد، يحسب ضمن الزمن الحكائي للحدث الذي يستغرقه الحكى في مقارنته بالزمن الحقيقي للحدث، عند الحديث عن ديمومة الزمن.

أنواع الزمن:

(١) بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٠٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٣) ينظر: مرتاض، في نظرية الرواية، ص ٢٣٤. (بتصرف)

(٤) الحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص ٧٦.

قسم الزمن الروائي إلى قسمين:

أولاً- الزمن الروائي الداخلي:

الزمن الواقع داخل النص، ويسميه الباحثون بالزمن التخيلي، وهم ما يهتم في هذا البحث القائم على النصوص الروائية، وما تنتجه من عالم متخيل، يحكمه زمن أنتجته هذه النصوص ^(١).

وهو يشمل:

- **زمن القصة:** "وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، يخضع زمن القصة للتابع المنطقي " ^(٢).
- **زمن الخطاب أو السرد:** وهو " الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ويكون بالضرورة مطابقاً لزمن القصة " ^(٣).
- **زمن النص:** "وهو الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم الكاتب في لحظة مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي من خلالها يتجسد (زمن الكتابة) و(زمن القراءة) ^(٤).

(١) القاسم، بناء الرواية، ص ٢٦.

(٢) بوعزة، تحليل النص السردي، ص ٨٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٨٧.

(٤) يقطين، انفتاح النص الروائي، ص ٤٩.

ثانياً- الزمن الخارجي:

ويشمل:

- **زمن الكتابة:** وهو الزمن الذي كتبت فيها الرواية، وهو زمنٌ تاريخي، يحمل هذا الزمن معه الظروف والملابسات التي كتب فيها الروائي.
- **زمن القراءة:** ويتعلق بالقارئ، وهو زمن استقبال العمل الروائي، والقارئ اليوم غير القارئ التقليدي، فهو يعيد بناء النص مرة أخرى بقراءته.

فالأزمنة الخارجية تحيط بالنص من خارجه، بينما الأزمنة الداخلية تخص العالم المتخيل داخل الرواية.

وقد شغل الزمن الداخلي الكتاب والنقاد، فهو يحدد إلى حدٍ بعيدٍ طبيعة الرواية ويشكلها، وقد تطور من الشكل البسيط للزمن، إلى خلط المستويات الزمنية، مما أدى إلى تلاحم وتداخل الزمن في الرواية الجديدة، ويؤثر الزمن في العناصر الأخرى وينعكس عليها، ولقد ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية، وظهرت نظريات لدراسته من أهمها دراسة جيرار جينيت^(١). وهو من أهم النقاد الذين اعتنوا بعنصر الزمن في عملية القص بعامته، وفي الرواية بخاصة، في سياق دراسته رواية (البحث عن الزمن الضائع). ولقد اعتبر جينيت الزمن السردى زمناً مزيفاً، ويتكون الزمن بحسبه -من زمنين، هما:

١- زمن الشيء المحكي (زمن القصة).

٢- زمن الحكي (زمن السرد أو الخطاب).

وهذان الزمانان (زمن الحكي - زمن الشيء المحكي) يرتبطان معاً من حيث:

(١) ينظر، القاسم، بناء الرواية، ص ٣٧-٤٠.

أولاً- الترتيب الزمني للأحداث:

كانت الرواية التقليدية تعتمد إلى بناء وقائعها وفق ترتيب زمني موضوعي، باعتماد التطور التدريجي للأحداث، في حين اختفى هذا التسلسل في الرواية الحديثة ولم يعد يخضع لمنطق الواقع، إنما تفكك الزمن إلى وحدات يتأرجح فيها السرد بين الماضي والحاضر^(١).

ويعني بالترتيب هو: "العلاقة التي تقوم بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية، وبين ترتيب الزمن الزائف في الحكاية"^(٢)، وهو من جهة أخرى يأتي من خلال كسر زمن القصة وانفتاحه على زمن ماضٍ له، أو ماضٍ قريب، أو بعيد جداً، فالراوي يتقن في استخدام هذا الأسلوب فيحقق ذلك التداخل بين الأزمنة المتعددة، بحيث تجعل الأحداث في نظام زمني متميز^(٣)، وعدم تطابق الترتيب والتناظر بين الزمنين؛ زمن الحكاية وزمن الشيء المحكي، يخلق المفارقة السردية، التي تتجلى من خلالها مختلف أشكال التفاوت بين الترتيبين في القصة والحكاية"^(٤).

تتمثل هذه المفارقات الزمنية - وهي إحدى المميزات التقليدية للسرد الأدبي، وتعرف بأنها: "الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، ذلك أن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك"^(٥) - في نوعين هما: الاسترجاع والاستباق.

(١) مفقودة وزوزو، بنية الزمن في رواية بحر الشمال، <https://revues.univ-ouargla.dz>.

(٢) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٦.

(٣) ينظر: يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص ٦٩.

(٤) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٦.

(٥) جينيت، خطاب الحكاية، ص ٤٧.

١ - مفارقة الاسترجاع:

إحدى التقنيات التي تصوغ الإيقاع الزمني في الرواية ^(١)، ويطلق عليه اللواحق، الإرجاع، الاستذكار، والارتداد ومهما تعددت المسميات، فلها معنى واحد، فهو عملية سردية؛ بواسطته " يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها" ^(٢)، وهو "عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد" ^(٣)، فهي تحدث انكساراتٍ لتراتبية الزمن. ويقسم الاسترجاع ثلاثة أقسام ^(٤):

• استرجاع داخلي:

وهو رجعاتٌ يتوقف فيها تنامي السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل، ليعود إلى الوراء قصد ملء بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه، شريطة ألا يتجاوز مداها حدود الزمن المحكي الأول، ليصل كما هو أقدم وأسبق من بدايته مما قد يتعرض السارد لخطر التكرار والتداخل ^(٥)، " فيقدم الراوي الأحداث من المدة الزمنية للسرد الأساسي، يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص" ^(٦)، فهو استرجاعٌ لأحداثٍ سابقةٍ في الحكاية، ومثال عليه:

١. تيار الوعي: هو أبرز تقنيات رواية الوعي الجديدة، وتقوم على " انسياب الوعي وما في النفس البشرية من إيقاع يمتزج بالحركة الخارجية، حيث تشتمل على الداخلي والخارجي معاً في صورة تنزوي معها الحكمة التقليدية، وتتحول أحداث مقطعة ليس بينها رابط زمني أو مكاني" ^٧

(١) الصالح، آليات التشكيل السردية في رواية جسر بنات يعقوب، ص ٧٦.

(٢) القاسم، بناء الرواية، ص ٥٨.

(٣) المرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص ٨٠.

(٤) القاسم، بناء الرواية، ص ٤٠.

(٥) بو طيب، مستويات دراسة النص الأدبي (مقاربة نظرية)، ص ١٥٤.

(٦) سيزا القاسم، بناء الرواية، ص ٤٠.

٧ كمال حامد الديب، تيار الوعي في خرافية سرايا بنت الغول، مجلة جامعة لأقصى

ويتجلى حضور الاسترجاع الذي تتحايل به الكاتبات على الترتيب التعاقبي للزمن، وتكسر من رتبة السرد، حيث يتقطع زمن السرد في كثير من الروايات، فيستدعى الماضي ويتم توظيفه، فأبطال معظم الروايات لا يعيشون بمعزل عن الماضي، بل يستذكرونه بشكل كبير.

في رواية حبي الأول الارتداد إلى الوراء يعيد تشكيل الذات والزمن، فالزمن يتضاءل، تسيطر عليه الحالة الشعورية المتدفقة من الأعماق ، فرغم قوة الزمن وتسلطه إلا أنه يصغر ويضعف أمام التساؤلات وحوار الذات لنفسها:

"هو رجلٌ غريبٌ لا أكثر، الماضي انتهى، ولى ورحل، ونحن الآن بعد الألفين، كنا مراهقين وصرنا عجوزين على الحافة، عشنا الحب المراهق بضع سنوات، ثم انقطعنا عدة عقود، خمسين سنة، ستين سنة، ربما أكثر، وطوال السنين كيف عشنا، وماذا فعلنا؟ ماذا أحببنا؟ وماذا كرهنا؟ كيف تبلورنا كإنسانين؟ رجل وامرأة، شخصيتين منفردتين، كل شخصية لها شكلها وملامحها، عمقها، سطحها، زواياها، كيف أعرف أنه صادق؟ أنه موثوق؟"^(١).

فما تعيشه الشخصية في هذه اللحظات النفسية المقلقة، هي عودة حبيب المراهقة بعد ما يزيد عن خمسين سنة، ليفرض وجوده عليها، فيبدأ حوار الذات الذي يجمع ما بين الذكرى والحاضر، وقد يكون إخماد للذات من شعور لا يناسب هذه السن الكبيرة.

وفي وسط الألم والنتية، يعود بطل (حرير مريم) للماضي فيناجي أمه، يذكر عهدها القديم بإنارة المصباح لهم في الليل، ويذكر حبه القديم كفاح، ويذكر زهرة أخته، التي فقدوها في الهجرة، وهو زمنٌ سابقٌ على أحداث الرواية، وبكتها أمه طويلاً، ليهاجر هو ثانية إلى ألمانيا، ويتزوجها، وتموت محترقة، ويموت هو لموتها ولزواجه من أخته، هو استرجاع داخل وعيه:

(١) خليفة، حبي الأول، ص ٢٣٢.

"أهذه أنت يا أمي، أهو قنديك الذي في يدك؟ لِمَ تنيريه ثم تطفئينه، اتركه مشعاً كي أعرف الطريق، لقد تزوجت زهرة يا أمي، وهي احترقت، لزهرة عيناك يا أماه، هل سأموت لأنني تزوجت أختي؟ لِمَ لَمْ أنعم بجوارك لِمَ لَمْ أتزوج جهاد في حياةٍ عادية؟ لم أستطع أن أقبل يدك لسنين طويلةٍ يا أمي؟ أي ذنبٍ اقترفناه يا أمي كي تعاقبنا الحياة هكذا؟ أتعلمين كم ليلة بكيت؟ أتعلمين يا مريم كم اشتقت إليك؟ وذاب قلبي حيناً كي أشتّم يدك؟ وكم هفوت إلى رائحة المساء في البيت مع إخوتي، لقد مات إخوتي يا أمي وبقيت أنا"^(١).

تعود الشخصية إلى الماضي من لحظة الموت الحاضرة إلى لحظات الطفولة والصبا، عن طريق مناجاة الذات، يستسلم لعذاب الروح والنفس، يستعيد عمراً كاملاً بعد أن يعلم أن من تزوجها هي أخته التي فقدت منهم أثناء الهجرة وظنوها ماتت، يستعيد أمّاً وهجرةً وحباً، وإخوة ماتوا أثناء الهجرة إلى ألمانيا وتركوه وحيداً، يسيطر عليه الماضي وتشتد عليه وطأة الزمن فتقتله. إن ذكرى فقد زهرة تنتمي إلى زمن سابق على بدايات القصة، مما يجعل استدعاء تلك الذكرى هو استرجاع خارجي يلقي بالضوء على الواقع الأليم، الذي يعيشه البطل، وحجم المرارة المتراكمة بسبب جرائم الاحتلال، التي مزقت الشعب الفلسطيني، في تيه لا يعرف فيه الأخ أخته، والأب ابنته، نتيجة لحظة الهجرة المباغطة والمفجعة، التي ما زالت تلقي بظلالها المؤلمة على الأبطال حتى اليوم.

وفي رواية الخيمة البيضاء تسترجع نشيد من خلال رسالة تصلها ذكريات وتساؤلات قديمة، تتداعى إلى ذاكرتها المتعبة، مؤرقةً ليلها وفكرها:

"هل يبعث إليها رسالة للحياة، ولو من بعيد! أن تكفّ عن القلق وألاً تخاف، وأن تنتظر لترى ما ستظهره الأوضاع. ولكن، إلى متى؟ وهل للعمر بقية، هل يكفي العمر للمراقبة؟! راقبنا ونظرنا واشتغلنا... متى ينتهي كل هذا، وتفرج علينا جميعاً مختلف أحكام السجون التي يخلقها الوضع الحالي؟... أیظل غازي وأخوها إلى الأبد خلف هذه الأسوار المروعة؟ أیظل السجن مليئاً محتشداً

(١) وداد طه، حرير مريم، ص ١٣٤.

بخيرة الشبان...تنطلق هذه العواصف فجأة مثل ثعلبٍ صغير يهرب في ليلة صيف من عتبة بيوت غير مسموح له دخولها"^(١).

وتبدأ تساؤلاتها نتيجة لهذا الاستنكار، سجن زميلها وأخيها منذ زمنٍ طويل، حياتها المرهقة القلقة، الخوف والانتظار والقلق في ظل الوضع الراهن تحت رحمة المحتل، لقد انفلتت الأفكار من عقاليها فأرهقت ليلها بمناجاتها وتساؤلاتها. وتمنح تلك الاسترجاعات الملحة عليها صورة وحشية، تتمثل في صورة ثعلبٍ هارب.

٢. عودة السرد: ومعناه "أن يعود الراوي التقليدي بضمير الهو بين الحين والآخر كي يتابع ما كان ما قد انقطع عن متابعته من أحداث القضية الواقعة في حاضر السرد الروائي بسبب التناوب المستمر بين هذا النوع من الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي السابق، موظف - في ذلك - عنصر التشويق الفني لدى القارئ لمعرفة بقية الأحداث ومزياً - من ثم - الالتباس الذي قد يعترى فهمه، نتيجة الانقطاع المفاجئ في حاضر السرد الروائي..."^(٢).

وتبرز هذه المفارقة، في عودة الشخصية سنواتٍ عدةٍ من اللحظة الحاضرة للماضي، احتجاجاً على مصير أختها، فتنتقي من الأحداث ما يخدم الخطاب السردى:

"اشتد التوتر بيني وبين كرم أبو راس بعدما لاحظت بخله الشديد خاصة حين كان يتناول الغداء في كل يوم خارج الدار كي لا يأتي بأي وجبة لنشاركه إياها، وبعد أن لاحظت فقدان أختي أمل وزنها على نحوٍ مخيفٍ منذ زواجها به،...كانت حماتها المشعوذة...تغلق باب الثلاجة بقف، وتترك لها كيلو سكرًا وملحاً وقنينة زيت وما يتبقى من خبزٍ ناشفٍ بعد أن يأكل زوجها، لم تحدث أمل والدي

(١) بدر، الخيمة البيضاء، ص ١٧٥.

(٢) يوسف، تقنيات السرد، ص ٧٥.

عن مصيبتها وألمها خوفاً من الطلاق،... تذكرت ليلة عرسها وابتسامتها الخجولة وهن يرسمن على فمها الصغير الراج الأحمر، فصلت من الجامعة بعد أسبوعين من بدء الدوام الدراسي^(١).

لقد خلخلت الشخصية الزمن بالعودة إلى الماضي، ثم الرجوع للحاضر، إذ يتشظى الزمن السردي ما بين الماضي والحاضر، ثم يستقر على شاطئ الحاضر؛ لتكشف رأياً تبنته الشخصية في رفضها لزواج القاصرات، ولظلم الأزواج، فاستدعت من الحاضر براءة أختها وخجلها، في مقابل جشع الزوج وبُخله.

في سياق آخر تناوب على المقطع التالي استرجاعان، فالاسترجاع من الخارج، قد قطع بلحظة حاضرة، هي دخول الجارة التي جلبت السحلب لجارتها:

"أخذوا يتهايمسون ويهمرون ويهزون الرؤوس ويكشون الهواء بأيديهم، فقال القائد العام وسط الفوضى: ما هذه المبالغات والإشاعات؟ تريد تخويفنا وبث الرعب في قلوبنا؟ العب غيرها... جاءت ياسمين ويبيدها صينية نحاسية مزخرفة بالآيات كانت أمها قد جاءت بها من الشام، على الصينية فجانا سحلب بالزنجبيل ما زال البخار يتصاعد منهما، ... اجتماعنا التالي من أجل السلاح كان مع المفتي والأمين العام، أمين الجامعة العربية. أخذنا المفتي إلى مكتبه وقال لنا إن الرجل ألطف من هؤلاء وأذكى وأنظف"^(٢).

بمجرد انصراف الجارة يعود السرد من حيث انقطع، فيزيل الفجوة السردية التي حصلت، التي أثارت التساؤلات في نفس القارئ، الذي أراد أن يستكمل تفاصيل الحدث، أهمية هذه الفجوة هو تخفيف سيل المعلومات التاريخية المسترجعة بلحمة لطيفة من الحاضر تكسر الملل وتعيد التشويق.

وفي موضع آخر يبدأ السرد بـروزماري القلقة على زوجها أحمد، ثم ينقطع السرد بلحظات استذكارية في حياة أحمد القديمة:

(١) العطاونة، صورة مفقودة، ص ١٤٥-١٤٦.

(٢) خليفة، حبي الأول، ص ٣٠٩-٣١١.

"لاحظت روزماري أن مزاج أحمد متقلب، في عينيه وحركاته قلق، لا يهدأ، يشعرها أنه بانتظار شيء ما، إلا أن الغالب عليها الصمت، مضى على زواجهما ستة أشهر... مرة كانت تعد طبقاً وتضيف إليه حبات الفاصوليا، فشرد قليلاً ثم قال: كان مطبخ أُمي بسيطاً، وإذا ما ناولتها شيئاً من أدواته، لاحظت تكسر جوانبه أو اصطباغه بلون غامق من كثرة الاستعمال... لم تكن روزماري تتذمر، ولكنها كانت تخشى عليه أن يظل يحيا في الماضي"^(١).

يعود السارد مرة أخرى ليصل ما انقطع من السرد في اللحظة الحاضرة. ويسهم في كشف البعد النفسي للشخصيات، سواء نفسية روزماري القلقة على زوجها، أو أحمد الغارق في آلامه وذكرياته المؤلمة.

• استرجاع خارجي:

هو استرجاعٌ "يعالج أحداثاً تنتظم في سلسلة سردية تبدأ وتتهض قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى"^(٢)، فالاسترجاع يعود إلى ما قبل بداية الرواية، فيستعيد أحداثاً ماضية، خارج الحقل الزمني للأحداث السردية والمحكى الأول "فتظل سעתه خارج الحكاية، ولا يوشك في أي لحظة أن يتداخل معها؛ لأن وظيفته الوحيدة إكمالها عن طريق تنوير القارئ بخصوص بعض الأحداث السابقة"^(٣).

تعود الرواية في المقطع التالي إلى أحداثٍ سابقة لعمر الرواية الزمني، فطفولة الخالة سلمى خارج عمر الرواية، ولكنها ترتد للماضي سنواتٍ عديدة، لتوضيح أمراً شديداً الأهمية في حياة الخالة سلمى، فهي شرهةٌ للدخان بشكلٍ كبير، ويتضح السبب في إقحام هذا الاسترجاع الخارجي:

"الخالة سلمى تدخن منذ ثلاثين عاماً، تستهلك كميات هائلة في اليوم الواحد... قبل أربعة شهور ولأسبابٍ صحيةٍ خذلتها حنجرتها، فتركت التدخين بعد عملية جراحية في الحنجرة... عندما كانت طفلة، كانت تهرب برفقة ابن عمها إلى باحة المنزل الخلفية، يمسون أعواد الملوخية الجافة،

(١) طه، حرير، ص ١٢٠-١٢١.

(٢) عاشور، البنية السردية عند الطبيب صالح، ص ١٨.

(٣) مفقودة وزوزو، بنية الزمن في رواية بحر الشمال، <https://revues.univ-ouargla.dz>.

يشعلونها مثل سيجار ويدؤون متعهم الصغيرة، لعبتهم التي ينفثون فيها الدخان ليتصاعد عالياً إلى السماء، تقول: بحب الدخان، بحبه فوق ما تتخيلي"^(١).

استدرجت هذه المرحلة العمرية، لأنها تكشف كيف ارتبطت منذ الطفولة بالدخان، وهو استرجاعٌ مده طويل، يرتد إلى عشرات السنين، لقد أظهرت الراوية قدرتها على استعادة الماضي، وعلى خلخلة الزمن باقتدار، وقد زاد ذلك النص جماليةً وتشويقاً وتوضيحاً.

استنكارٌ آخر، طويل المدى، ترجع به العجوز من اللحظة الراهنة خلال حديثها مع زائرتها، إلى عشرات السنين، لها في قلبها مكانة خاصة:

"هاد يا ستي حين كنت في الصف السادس الابتدائي، قام المعلم بجولة على الصفوف وراح يسأل عمن تمتلك صوتاً جميلاً، رفعت يدي، ...سألتها والدهشة تأخذني إلى زمن الحاج مرعي: وهل غنيت؟

أجل، يا لها من لحظة، بل وحضر والدي، وصفق لي، الله كم شعرت أنه فخور بي، وكم اعتزرت بنفسي يومذاك، كنت ملكة الدنيا كلها، أتتلعين معنى أن تكوني ابنة أبي وتغني أمامه، لم يكن في المدرسة غير ثلاث بنات وأنا إحداهن.

لا بد وان أبوك يسبق زمنه كي يقبل ذلك.

كلا هو كان يحبني فقط، فلو أن أماً من إخوتي الشباب قص شعره على الموضة يومذاك لعلق له الفلقة."^(٢).

احتفت الروائية بالماضي، وكسرت حدود الزمان داخل النص، لقد شرعت نوافذ الماضي، واستدعته عبر الحاضر، وأعادت بث تفاصيله، لقد كان لهذه التفاصيل أهمية كبيرة، لقد كان لها قيمة تنويرية كشفت عالم مريم السابق قبل أحداث الرواية الواقعة، هذه الأحداث المستعادة تكشف للمتلقي عن عالمٍ مخالفٍ

(١) نبال قندس، يافا، ص ١٢٤-١٢٥.

(٢) طه، حرير مريم، ص ٥٤.

للعالم الذي تعيشه مريم اليوم، فعالمها الحزين الذي تعيشه، عرفته فقط بعد الحرب والهجرة، أما قبل الهجرة فقد عاشت بدلالٍ وسعادةٍ. وهي باسترجاعها تبرز طبيعة الحياة قبل الهجرة من ألوان التجارة وصنوف التربية، وهناك حرصٌ نسائي على إبراز تدليل الآباء للبنات محبة وجبراً للخاطر

أيضاً الاسترجاع الخارجي في المقطع التالي، الذي ينقلنا من زمن لآخر، انكسار في الزمان يرجع لعديد من السنين، فالعجوز التي تضع الكريم المرطب، هي نفسها الشابة التي كانت تخبز للعائلة في الطابون، فالمفارقة الزمنية هنا، كشفت عن زمن أرادت نقله إلينا بأحداثه:

"تغرف الجدة الكريم المطري بإصبعها، تفرك يديها وتصف يوم الخروج: كنت أخبز النقلة الثانية في الطابون، أقطع العجين من الباطية، سمعت أذان الظهر، هذه اللحظة لن تغيب عن خاطري حتى أموت، غسلت يدي من العجين ولحقت بعمي إلى سطح المنزل وبدأنا نعد، خمس عشرة دبابة تسير نحو الطيرة، فيها رجال بكوفياتٍ حمراء، والدبابات تتقدم أكثر، أخذ الأهالي يهللون للجنود العراقيين، ثم انقسم الناس حول من فيها، يهود أم نجادة، وفي غمضة عين انهمر رصاصهم مطراً، فانفلت دعر الناس كالعصف المنفوث، في يوم الحشر يتصايحون" (١).

لقد استعادت الوقائع الماضية، التي هي خارج الحقل الزمني للأحداث السردية، على لسان العجوز التي تسامر حفيدتها الشابة، لقد أدخلت الروائية هذا الاسترجاع دون أن تخل بزمن الحكاية. وهي تبرز طبيعة الغدر الذي اتسم به الجنود المتوحشون الذين يتكرون في ملابسٍ عربيةٍ لدخول البلاد بالخدعة، وجراتهم البالغة في ضرب المدنيين العزل.

• استرجاع مزجي:

(١) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ٦٢.

هذا النوع يجمع ما بين الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي، ويقوم على استرجاع خارجي يمتد حتى ينضم إلى منطلق الحكاية الأولى ويتعداه^(١).

قد يصعب قياس الاسترجاع المزجي؛ لأنه تقانة تقوم على استرجاعين، أحدهما خارجي والآخر داخلي، فقد يقاس على اعتبار أنه داخلي أو خارجي، لكن الامتداد الحاصل في الأحداث من أحداث خارجية تتضمن للأحداث الداخلية هو ما يمزج بينهما، في المقطع السردي التالي، ينقطع السرد عن متابعة الأحداث الحاضرة فجأة ليسيّطر على الأحداث استرجاع خارج أحداث الرواية الحالية:

"مشى ذلك المهاجر طويلاً بين الأحرار الذي اسودّ أخضرها، مشى طويلاً ليل نهار، خائفاً من وحدته...، ترك أخويه غارقين في دمائهما، لكنهما تركا عيونهما الشاخصة في فؤاده عمره الذي تبقى كله، يذكر كيف كانت أمه تعد لهم العشاء، الوجبة الوحيدة التي تجمعهم، يتحلقون حول الطبلية الخشبية، تعلو صيحاتهم باستعجال بعضهم بعضاً، ... أما زالت أمه تخطط لبنات الحي أعراسهن؟ كم فرحة زرعت مريم بعينيها تغرسان الحب قطبة قطبة! نهض الشاب اليافع بقامته المديدة، نظر بعينه الخضراوين حوله، تلفت يحاول أن يخمن في أي اتجاه عليه أن يسير، تذكر قول أبوه: تيامنوا... بيوت رمادية عرف لاحقاً أن أهلها يبنونها من حجر الازدواز لتغطية الجدران ولحمايتها من المطر والثلج والريح، لم يكن سهلاً أن يتأقلم بين أهلها، هو الغريب اللهجة والدم، السنة الأولى التي أمضاها في فرنسا وزن مضيئة، ولم تخفف تلونات الطبيعة فيها بين الصيف الأخضر والخريف البرتقالي والشتاء الأدكن"^(٢).

مزجت الروائية في هذا المقطع ما بين الاسترجاعين، فاسترجاع من خارج زمن الرواية، زمن أمه وإخوته، وهو زمن خارجي، وزمن حالي يعيشه وهو حياته في المدينة الألمانية، وقد تشظى الزمن أكثر من

(١) مفقودة وزوزو، بنية الزمن في رواية بحر الشمال، <https://revues.univ-ouargla.dz>

(٢) طه، حرير مريم، ص ٩٦.

مرة، فارتد لزمنٍ قديمٍ جداً، وزمنٍ معاصر، وزمنٍ بينهما، زمن الوطن، وزمان الهجرة، ثم الاستقرار في
فرنهاوزن، وأحدث خلخلة في ترتيب الزمن.

قياس الاسترجاع:

يقاس الاسترجاع حسب ثنائية مدى اتساع المفارقة السردية:

الأولى - المدى:

وفيه يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيداً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة؛ أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية^(١).

تكشف الفقرة التالية عن استرجاعين أحدهما قريب والثاني بعيد المدى في الماضي، يعود لعشر سنوات، فالأول حين سألها ابنها إذا ما كانت تحب أبوه، فقد رجع الزمن فترة هجر زوجها لهم، فتذكرت هذه اللحظات العصبية عليها:

"رفع رأسه نحوها، وكرر السؤال بعناد محاذراً أن تصل أصابعها لأذنه: هل تحبين فؤاد؟
...استردت عيناها ذلك البريق الذي ما كان ليغادرهما مهما تكاثفت فيهما سحب الحزن أو أمطرت وجعاً، كتلك الليلة التي ودعهم فيها فؤاد وخرج. حينها سحبت سلمى الصغير وشدته إلى صدرها، فأراح رأسه على كتفها ونسى احتياطاته السابقة، متلهفاً لجلاء الغموض الذي رافق المشهد في مخيلته، والذي اختفت معه الصبية الحلوة التي يناديها (ماما) بعكس فؤاد تماماً، ومن دون أن يفهم السبب أو يتراجع إثر عمليات التصحيح التأديبية التي يتلقاها كل مرة. كانت عيناها بلون ثوبها الأحمر الطويل غارقة بالحزن والرجاء: لا تسافر يا فؤاد. نحن نحتاجك.
أمسك ذقنها الصغير بأطراف أصابعه، رفع وجهها نحوه وتأملها بدفء العالم كله، اجتاحت كيانه موجة من اللهب أعادته عشر سنوات إلى الوراء، إلى تلك اللحظة التي شاهد فيها سلمى أول مرة تحت شجرة الزيتون العجوز في ريفيديا قرب بلدته نابلس"^(٢).

(١) جينيت، خطاب الحكاية، ص ٥٩.

(٢) البنّا، عشاق نجمة، ص ١٦.

أما الاسترجاع الثاني، فقد كان إلى مدى بعيد، وانتقلت الذكرى من الزوجة للزوج، ليسترد لحظة رؤيته لزوجته وهي ما زالت صبية يافعة.

وفي نصٍ آخر تتحقق مفارقة زمنية قصيرة المدى، حيث ترجع به الرواية إلى ليلة فقط تسبق الحدث الحاضر الذي تعيشه:

"ستعرف الليلة ما يحدث في بيتها، ولن تنام حتى لو هدها النعاس، ستستدل على ما يحدث في تلك الغرفة المغلقة حيث يقوم الشاب والصبية بالدراسة، وسوف تعرف بالتأكد مع من تجرى كل هذه الاتصالات الليلية، تسمعه وهم يتحادثون على موقع سكايب، فيخبرها قلبها الواجب بأنهم يرتبون شيئاً يحاولون إخفاءه بعد (ليلة الفيسبوك) تلك، بالتأكد. لابد."^(١).

ترتبط هذه المفارقة بالحدث السردى وتتلاحم معه، فلم تحدث خلافاً على المستوى الزمني للحكاية.

أما الاسترجاع التالي فهو يرجع إلى فترة زمنية مدتها ثلاثة أشهر، وقد جاء الاسترجاع لتفسير حدث:

"انحنى فوقها، ولف السلسلة الذهبية اليتيمة لديها حول عنقها؛ شدها بعنف حتى كادت عيناها تطلع من مطرحيهما، وقد توقف نفسها على نحو شبه تام، انقطعت السلسلة أخيراً، تجرعت هواء كثيراً زفرته مرة واحدة، وضع السلسلة في جيبه، وقال إنه سيبيعها، وسيسد بفلوسها ثمن الأقمشة التي خربتها، لم يكن مضى على زواج حوا ثلاثة أشهر حين طرقت بابها ثلاثة نساء من قريبات نظمي، وضعن فوق ماكينتها الجديدة التي خرجت مع جهازها، ثلاث قطع قماش...حتى إذا فصلت الأقمشة وخاطتها، عرفت أنها ظلت الطريق تماماً، وأنها ذهبت إلى حيث لا تريد النسوة، فكان أن حملن النتيجة البائسة إلى زوجها، غاضبات، متوعدات، نافضات ما آلت إليه أقمشتهن التي انتقيناها بعناية

(١) بدر، الخيمة البيضاء، ص ٩.

أمامه، مبالغات في احتساب خسارتهن،...لأيام ظل حوا مطوقا بالاحمرار الناجم عن محاولة
نظمي البائسة لقتلها"^(١).

إنّ مدى انقطاع السرد ليفسح لذلك التشظي الزمني بالظهور هو مدة قصيرة نسبياً في العمر الزمني
لل قصة، هذا الاسترجاع القصير كشف عن سبب الضرب، ثم الاستيلاء على السلسلة، وهو أن حوا
الخيطة، قد خربت لقرباته ثلاث قطع من الأقمشة أردن تفصيلها.

الثانية - الاتساع:

يُراد به قياس المساحة التي تشغلها العودة للوراء على صفحات الرواية، مما قد يسهم في فهم
طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستدكار بحيث تصبح معها عبارة عن كتل منفصلة
عن بعضها بواسطة توقعات عارضة وذات إيقاع يصعب مراقبته"^(٢).

رواية (حبي الأول) لسحر خليفة، هي خير مثال على اتساع مدى الاسترجاع، ففي كل حدثٍ تقوم
الروائية باسترجاعه، إما عن طريق بطل الرواية نضال، أو صديق الطفولة ربيع، الذي شهد أحداثاً لم
تشهدها، فجاءت استرجاعاتها التي عادت إلى الوراء صفحات كثيرة، في أكثر من استرجاع، بل إن
الرواية عبارة عن استرجاعاتٍ طويلةٍ في الغالب، تحكي نضال الشعب الفلسطيني، في فترة شهدها كلا
من بطلي الرواية، ولكنها جاءت تكشف وتوضح ما غاب عن كليهما من أحداث، بالطبع يعيق هذا
الاسترجاع اللحظات والمواقف الحاضرة التي تقطع استرسال السرد الاستدكاري لترجع بالقارئ إلى حاضر
الرواية:

"أعود لدار العائلة لأقوم بإصلاح ما تصدع ونخره السوس، وأجعل من الدار، دار العيلة، مكاناً يسكن،
شيئاً يذكر وله تاريخ، ما عدت أطيق جو الغربة والمطارات والبدء من جديد في كل مكان أذهب إليه،
...في هذه الدار ولدت أنا وأمي وداد وستي زكية، على هذه الدار مرت أجيال، ومر احتلال وعواصف

(١) حباب، مخمل، ص ١٤٩-١٥٠.

(٢) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٢٦.

وزلزال رهيب جعل مدينتنا مقلوبة... أنا كنت هنا منذ التاريخ، أقصد سنوات جرارة، خمسون سنة، ستون سنة"^(١).

وتسترجل الروائية في تذكر أحداث منذ الصغر بما يقارب الفصل، مما يتعذر لأن تذكر في البحث.

أما الاسترجاع التالي، فقد كان عبارة عدة أسطر على صفحات الرواية:

"حمل الصغير البطاريات، ابتعد خطوة بعد أن دفع ثمنها، لكنه توقف فجأة، وسأل وقد اتسعت عيناه: كم عددهم؟ -ثلاثة. وعاد بذاكرته لأكوأب الشاي الساخن، وعلى أبخرتها صاح بلذة الاكتشاف: بل هنا! في وادي القاضي.. ثلاثة! ثلاثة أكوأب من الشاي...خرج صاحب الدكان من الباب الخلفي لدكانه والذي يؤدي إلى منزله، أجرى اتصالاً هاتفياً، ثم عاد دون أن يشعر أحد بغيابه"^(٢).

فالطفل الصغير البريء يذكر شيئاً رآه في بيت الحجة رحيل، بينما يسمع ممن في الدكان باختفاء ثلاثة شباب من المقاومة يبحث عنهم الاحتلال، فيكشف سرهم، هذا الاسترجاع البالغ الأهمية، لم يأخذ سوى سطرين من أحداث الرواية.

لقد لعبت الاسترجاعات المتنوعة والمختلفة، دوراً كبيراً في تشكيل البنى الزمنية بشكل خاص، وبناء الروايات بشكل عام، لقد أسهمت في إضاءة الماضي، وكشفت عن جوانب في حياة الشخصيات لم تكن لتكشف لولا هذه التقانة، ولقد ملأت الثغرات والفجوات الحكائية.

(١) خليفة، حبي الأول، ص ١٠-١١.

(٢) الرجبي، رحيل، ص ٣٧٤.

٣. مفارقة الاستباق:

ويسمى الاستشراف، والاستنكار، التوقع والقلبية، وفيه أيضاً يبتعد السرد عن مجراه الطبيعي، ويقصد بالاستباق: الإعلان عن الحدث قبل وقوعه، وافترض ما يحدث من أحداث، والتنبؤ بها، فهو "عملية سردية تتمثل في إيراد حدثٍ آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً"^(١).

ففي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، ويمكن توقع هذه الأحداث، وأهم ما يميز هذا النوع من السرد أنه يقدم معلومات لا تتصف باليقينية"^(٢).

ويعد الاستباق عصب السرد الاستشرافي، إذ يعتبر "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداثٍ لاحقةٍ يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حادث ما ... كما أنها قد تأتي على شكل إعلانٍ عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات"^(٣)، فلها في هذه الحالة وظيفتان تسند إليهما، الأولى تتعلق بما هو تمهيدي، والثانية وظيفتها الإعلان:

١- الاستباق الإعلاني:

ويعلن فيه عن الأحداث المستقبلية، فهو استباقٌ حقيقي وصريح، يتحقق حتماً من خلال سير الرواية، وقد تكون الإعلانات ذات مدى قصير، وقد تكون على خلاف ذلك^(٤). ويتشكل الاستباق بما لم يقع من أحداث على لسان آري، الصديق اليهودي لحسن أبو الهيجا:

(١) مرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص ٨.

(٢) السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص ١٦٧.

(٣) بحراري، بنية الشكل الروائي، ص ١٣٢.

(٤) ينظر: جينيت، خطاب الحكاية، ص ٨١-٨٢.

"حسن، سوف يستولون على أراض، لقد شنوا في جميع أنحاء العالم حملة تدعو فلسطين (أرضاً بلا شعب). وسوف يعلنونها وطناً قومياً لليهود. قال حسن: يقول أبي منذ سنوات إن هذا سوف يحدث، ولكن بدا هذا احتمالاً بعيداً"^(١).

وقد أيد هذا الاستباق الإعلاني استباق آخر أسبق منه بني على استرجاع، وهو رد حسن بأن والده قد استشراف ذلك منذ سنوات، وهذا استباق يقيني فقد تحقق هذا الإعلان.

استبقت رواية (الأزرق بين السماء والأرض) أحداثاً كثيرة ستحدث لنور:

"التحقت نور بالمدرسة وهي ما تزال تعيش في كنف بيت رعاية الأطفال، وستمضي سنوات عديدة قبل أن تجول في ذاكرتها وتذوق فراغ تلك الرعاية؛ ثلاث وجبات كاملة يومياً، وجدران بيضاء، وأرضية تلمع، وأعباء تنظيف منزلية وانضباط"^(٢). وهذا الاستباق مداه بعيد، سيتحقق بعد سنوات طويلة، وبالفعل هذا الاستشراف قد تحقق لسنوات طويلة.

أيضاً كشفت ذات الرواية أحداثاً مستقبلية بالإجمال وليس التفصيل:

"لن تعرف ستي نظامية كل ما جرى لنور إلا بعد أكثر من عشرين سنة، وعندما رأت ستي عينيها المختلفتين في اللون شعرت كأن الزمن يلف دورة حول نفسه، قالت: سبحانك يا ربي، ما من شدة إلا ويعقبها فرج"^(٣). فهذا الاستباق قد تحقق بعد مدى سنوات طويلة، فالاستباق الإعلاني يقدم استشراف يقيني بما هو آت.

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٤٦.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ٨٧.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠٣.

٢- الاستباق التمهيدي:

يكشف الراوي عن مجموعة من الأحداث، والإحياءات أولية تمهد لمجيء حدث ما فيما بعد، وهنا تعد الإشارة الأولية للحدث "استباق تمهيدي" في السرد، لكن أهم ما يميز هذا النوع عدم يقينه^(١). ويمكن أن يتحقق هذا الاستباق أو يتعارض مع توقعات القارئ في آخر الأحداث.

وتلقي الاستباقات الضوء على حدث ما بعينه، بما يحمله من دلالات عميقة يمكن تقجيرها أمام القارئ والإنباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات والإيماءات والرموز الأولية تمنح القارئ إحساساً بأن ما حدث داخل النص من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة ولا يتم بصورة عرضية وإنما يمتلك الروائي خطة وهدفها يسعى إلى بلورتها في النص^(٢).

ويشي النص التالي بتوقع شيء في المستقبل، وهو أن المحصول سيكون جيداً هذه السنة:

"تفحص حسن الأرض الزراعية من حوله، والتي من المفترض أن يرثها ذات يوم، وقال لنفسه: يبدو المحصول سيكون جيداً هذا العام. تسلل صوت ناي عبر الأشجار، فاستدار غريزياً في اتجاه المقبرة، محدقاً ليعرف هل كان والده هناك، لا أحد. مجرد لحنٍ باكٍ اقتطع قلبه وملئ بالصمت"^(٣).

هذا الاستباق قد يتحقق أو لا، وهو ما لم يتحقق على مستوى السرد، أو لم يعلم إن تحقق أم لا، فقد هاجر أصحاب الأرض قبل حصاد المحصول. لقد كان أنين الناي وبكاؤه دلالة على سوء ما يتوقع.

في رواية الأزرق بين السماء والأرض قد أشارت إلى حدثٍ له دلالة في الرواية يتعلق بمصير العلاقة ما بين نور والدكتور جمال، الرجل المتزوج الذي أقام علاقة مع نور، وقد علمت بها الزوجة فدعت نور للغداء لتتعرف عليها:

(١) ينظر: القصراري، الزمن في الرواية العربية، ص ٢١٣.

(٢) صالح، البناء السردى في روايات إلياس خوري، ص ٢٨.

(٣) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٤٦.

"لم يخف على نظامية مما تخلل أحاديثهن من صمت مريب أن ميساء فور مغادرتهن ستجهش بالبكاء ، وستفتح معركة كبيرة مع زوجها، انتابتها السعادة، وشعرت بالرضا من ذلك"^(١). وهو ما لم تكشف عنه الرواية، ولكن دلالة الأحداث في الرواية قد توافق هذا الاستباق ولكنها لم تؤكد.

كذلك الاستباق التمهيدي في رواية (بينما ينام العالم): "فصل الخريف يتوغل أكثر، يبدو أن الشتاء سيأتي باكراً لهذا العام لحسن الحظ"^(٢)، ولكن هذا الاستباق لم يؤكد تحققه في الرواية.

ثانياً- الديمومة:

أيضاً تسمى المدة، وهي: "التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد"^(٣)، تعمل على خلخلة في الترتيب الزمني للأحداث، ويقترح جيران جنيت أربعة مفاهيم أساسية لدراسة المدة، تنقسم في جزأين:

أولاً- آليات تسريع السرد:

• التلخيص:

تعد آلية من آليات تسريع الزمن، ترتبط بالماضي، دون قطع الصلة بالحاضر والمستقبل، حيث يختزل السارد أحداثاً استغرق وقوعها فترة زمنية طويلة، سواء كانت سنوات أو أشهر أو أيام في صفحات قليلة أو كلمات قليلة^(٤)، "وتحتل مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعاً على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"^(٥)، والتسريع السردى يأخذ بيد القارئ للركض وراء الأحداث، والخلاصة تأتي محددة، وغير محددة، ففي الأولى تكون مشتملة على قرينة دالة تشير إلى تلك الفترة الزمنية التي قفز عنها الراوي

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ١٩٦.

(٢) قندس، يافا، ص ٤٢.

(٣) الحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص ٧٦.

(٤) ينظر: الحميداني، بنية النص السردى، ص ٧٦.

(٥) بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٤٥.

ملخصاً "سنة... شهر... يوم..." وفي الثانية غير المحددة، تتعدم القرينة، ويتم التوصل إلى الفترة الزمنية المخصصة عن طريق الوقوف على مشاهدتها وربطها بالوحدات السردية^(١).

لقد لخصت راوية (أبواب ضيقة) قصة الزواج، وما ترتب عليها من معاملة لفترة طويلة في سطور قليلة:

"تزوج والد فاتن المجبل نزهت، التي عرفت منذ اليوم الأول كيف تتعامل مع الجميع، أرضتهم وأرضوها، وأصبح لها مكانة متميزة عند نظيرة خانم، صارت تدللها بالهدايا، وتصطحبها في زيارتها للأسر الكركوكية، وتشركها في طهو الطعام، وتظل تردد إن نفسها رائع، يجعل الطعام شهياً، مع الأيام، صارت تستشيرها في كل صغيرة وكبيرة"^(٢).

لقد سارعت من الإيقاع الزمني السردى، وقفزت سنوات عديدة دون تفصيل ودون أقوال تلخص كيفية المعاملة، كيفية الإرضاء، حتى تنال الصفوة عند حماتها.

كما تجمل الراوية هنا ثلاث سنوات من عمر محمود عاشها خارج البلاد:

"عاد محمود وياسمين بعد ثلاث سنوات في زيارة ومعهما ولدهما، عمره سنة، محمد على اسم جده، نحال بيت دراس، حملته نظمية، التي كانت بالطبع إما حبلى أو مرضعة، وصغارها يتعربشون بها، ورجت أباها أن يعود إلى غزة، حيث يكبر الطفل مع أولاد خالته، لكن عمل محمود كان قد ازدهر في الكويت، وارتقى من وظيفة عامل إلى مراقب بناء"^(٣).

(١) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٥٠.

(٢) جراح، أبواب ضيقة، ص ٢٥.

(٣) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ٥٧.

اختزلت الأحداث التي مر بها خلال حياته مغترباً، تقانيه في عمله، حتى ارتقى في عمله. وذلك لا شك من باب الانتقاء، حيث تركز الروائية على الأحداث ذات الأهمية، وتنتقي منها ما يخدم الفكرة، ولا تترك تلك الأحداث الملخصة بشكلٍ كامل لأن لها تأثير في سيرورة الحدث.

وتختزل راوية (يافا) أيضاً حياة طويلة للعجوز الطيبة أم أحمد:

"اسمها يافا، وهي حفيدة أم أحمد صاحبة المنزل، تلك العجوز الطيبة، لم تقصر يوماً مع أحد، فأنا أذكر أننا كنا نجدها في كل فرح وعزاء، وتجد خيرها يسبقها إلى بيوت الفقراء والمحتاجين، لقد عاشت سنوات عمرها كله في هذا المنزل، ودفنت حين توفيت في مقبرة القرية في واحد من قبرين متجاورين، أوصت أن يحفرا إلى جانب بعضهما لتدفن في القبر الآخر جثة زوجها- إن وجدت- فقد انقطعت أخباره منذ حرب حزيران ١٩٦٧م ولم تسمع عنه شيئاً"^(١).

لقد سردت بإيقاعٍ سريع الأحداث المفصلية في حياة العجوز، تلك الأحداث التي تمتد سنوات طويلة، والتي تشهد لها وتذكر بها، وهي توجز لتمنح المتلقي فكرة عامة عن تلك الشخصية، وتلك اللحات لها أهميتها في تفهم الشخصية وطبيعة تصرفاتها.

ولخصت راوية "مخل" فترة عمل حوا عند الست قمر ومدتها ثلاثة سنوات:

"عملت حوا خياطة متدربة لدى ست قمر، نحو ثلاث سنوات قبل أن تنفصم عنها بالزواج، كانت بكل يقين أجمل ثلاث سنوات في حياتها"^(٢).

لقد كانت فقرة قصيرة داخل المتن، إيقاعٌ زمنيّ سريعٌ لفترةٍ تعدّ طويلةً نسبياً، وذلك التلخيص يؤدي دوره أيضاً في تفسير الماضي والحاضر، إذ إن تلك الفترة في باب المقارنة تعدّ الأجمل بما يبين حاضر

(١) قندس، يافا، ص ٣٢.

(٢) حباب، مخل، ص ١٥١.

حوا، ويبين طيبة الست قمر وحسن ضيافتها، وله انعكاسه في تفاصيل الأحداث، إذ إنه يفسرها ويلقي الضوء عليها.

• الحذف:

الآلية الثانية من آليات تسريع الزمن، حركة سردية تسقط فترة زمنية قد تكون طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق إلى الأحداث التي وقعت ضمنها^(١)، "ويلعب إلى جانب التلخيص دوراً حاسماً في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها"^(٢).

الحذف عند جينيت يقسم إلى ثلاثة أقسام:

• حذف صريح:

وهو النوع الذي "يشار فيه إلى الزمن المحذوف، مع تحديد هذا الزمن أو عدم تحديده"^(٣)، فتجيء عبارة صريحة محددة لتدل على وجود إسقاط زمني لأحداث معينة في حاضر القص أو ماضيه، ويتم ذكر الحذف إما في بداية المدة الزمنية المحذوفة أو في نهايتها، ويسمى الأخير بالحذف المؤجل^(٤). أسقطت رواية (بينما ينام العالم) سنوات عديدة من زمن السرد، وصرحت عنه بقولها بعد عقود:

"بعد عقودٍ من الحرب التي فرقت بين الصديقين، أخبر حسن أصغر أطفاله، واسمها آمال، عن صديق صباه، (كان أكثر من أخ)، قال لها حسن مغلقاً كتاباً كان آري قد أهداه إياه في خريف صباهما"^(٥).

(١) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٥٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥٦.

(٣) جينيت، خطاب الحكاية، ص ١١٧-١١٨.

(٤) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٥٩.

(٥) سوزان أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٢٧.

وهو أيضاً إيقاعٌ زمنيّ يسرع من وتيرة السرد. أغفلت فيه الراوية أحداثاً لابد أنها وقعت، بين الأحداث التي يرويها. لكنها أحداث يمكن الاستغناء عنها للتركيز على الأحداث التي تبنى عليها القصة. وأسقطت راوية (يافا...) أيضاً أحداثاً كثيرة للوصول إلى أحداثٍ هامة، في زمن مدته خمسة وعشرون عاماً:

"ها أنا أرفع الراية التي أوصاني بها حسن، راية الأشياء التي آمنت بها، ها أنا أرفعها عالياً لأجل هذه الشابة، أرفعها متأخرة خمسة وعشرين عاماً لأجل حسن، ولأجل حبه الذي كبر في قلبي، ربع قرن ومشهد موته يتكرر كأنه يحدث أمام عيني، ابتسامته، تلويحة يده"^(١). حذفت مدةً زمنيةً طويلةً من الخطاب السردى، سرعت من زمنه، وقلصت منه.

في هذا المقطع حذف فترة من زمن السرد أعلن عنها:

"في ليلة، جاءها نظمي، بعد ثلاثة أعوام من تطبيقه لها، وقف أمامها مستذلاً، قال لها إنه اشتاق للبيت"^(٢). ودلالة الحذف هنا المدة التي ذكرها، فقد حذفت الراوية كثير من التفاصيل التي حدثت في هذه السنوات.

أيضاً دلّ الزمن المصرح به هنا على الحذف الصريح والمعلن عنه من الأحداث، فقد أسقطت أربع سنوات من زمن الحكاية:

"استطاعت هدى زيارتي مرة واحدة في السنوات الأربع التي قضيتها في دار الأيتام، وعلى الرغم من أن السفر إلى القدس كان صعباً، فقد وصلت هناك مع أسامة في شباط ١٩٧٣م، ليخبراني أنهما

(١) قندس، يافا، ص ١٨٩.

(٢) حبابب، مخمل، ص ٣٠٤.

ينتظران طفلهما الأول^(١)، فمدة أربع أعوام لا تخلو من الأحداث الكثيرة سواء ما حدث في حياة هدى أو ما حصل في حياة آمال.

• حذف افتراضي:

وهو نوعٌ من الحذف "يستحيل تحديد موقعه في النص، بل أحياناً يستحيل وضعه في أي موضع كان"^(٢)، ويتمثل هذا الشكل في البياضات في نهاية الفصول، حيث تشكل إيقافاً مؤقتاً للسرد، حتى استئنافه في الفصل التالي^(٣). وهذا النوع من الحذف يضعه القارئ من خلال ملاحظته ما وقع من انقطاعات في التسلسل الزمني للقصة.

١- البياض:

وقد وجد في كل الروايات هذا الحذف الافتراضي، ففي نهاية كل فصل بياض، يوقف السرد، حتى العودة للسرد مرة أخرى، يعلن فيه سلطة القارئ كمتلقي يحدد مدة الحذف الافتراضي.

٢- النقاط:

وهو نوعٌ من أنواع الحذف الافتراضي، يترك فيه للقارئ توقع ما أراد الكاتب، أي يترك فيه التوقع لسلطة المتلقي، ويرصد الحذف في المقطع التالي من رواية (الأزرق بين السماء والأرض) حالة نور، التي غادرها الرجل الذي أحبه إلى كندا:

"هنا ند عن نزنغا صوتٌ عرفت منه نور أنه صدر من شفتين مزمويتين، وحاجبين مقطبين، وأن نزنغا أرادت أن تصبها على ذلك الاسم، كانت نور قد كذبت عليها من قبل، وقالت إن العلاقة انتهت،

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٢٣٤.

(٢) جينيت، خطاب الحكاية، ص ١١٩.

(٣) ينظر: بحراني، بنية الشكل الروائي، ص ١٦٤.

وإنها تركته ومضت في حياتها على شكل طبيعي، بدأت نور حديثها بالقول: ترك غزة إلى الأبد... مع عائلته.^(١)

فالنقاط تعبر عن شيء مفقود، فهذه السكتة الخفيفة توحى بمدى ألم نور، وشعورها بالخديعة.

والنموذج التالي يوافق الحذف الافتراضي:

"في النهاية لقينا رتشل تمشي فوق ساحة المدرسة المحروقة، كانت قابضةً على إصبعها تمصه كأنها تريد خلعه من مطرحة، سحبته من فمها حتى أفهم ما تقول، لكنها ما قالت إلا أن خالد أحضرها وتركها هناك، لا تدري أين ذهب، ولم تقل شيئاً آخر. لا أتذكر شيئاً من هذا، بعد ساعاتٍ أتى رجال يركضون وهم يحملون معهم خالد، أتذكر ذلك، حملوني إلى ماما، وكانت...، كانت فرحتي قد الدنيا عندما رأيته، هجمت عليه، حضنته وبكيت"^(٢).

لقد ترك الراوي مجالاً لانتقال الحديث منه إلى أمه، فهذا الانقطاع إنما لتعبر هي بلسانها عما أراد التعبير عنه. لكن قبل أن يقرأ المتلقي الجملة الأخيرة، يؤول ما يشاء له من أن يتصور من شعورها الأم أو تصرفاتها.

٣- النجوم:

استخدمت نبال قندس في روايتها، يافا حكاية غياب ومطر، كما استخدمتها سوزان أبو الهوى في رواية بينما ينام العالم، كذلك جهاد الرحبي في رواية رحيل، هذه التقانة التي فصلت فيها ما بين أجزاء الفصل الواحد، كان بمثابة استراحة زمنية، تنقل زمن السرد من زمن إلى آخر.

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ٢٦٥.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ١٦٦.

• حذف ضمني:

وهو نوعٌ من الحذف "لا يشار فيه إلى الزمن المحذوف والذي يمكن للقارئ أن يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال للاستمرارية السردية"^(١)، فيكون السرد عاجزاً عن التتابع الزمني، يقفز من فترة لفترة دونما تحديد للحذف لا في بدايته ولا في نهايته كمثّل قول "وقضى فترة ثم عاد..." أو "وتنتقل به الأحداث من مكان إلى آخر..."^(٢).

يرصد المقطع التالي من رواية "رحيل" حالة من الحذف الضمني:

"أراد داوود أن يقول شيئاً، لكنها أوقفته بإشارةٍ من يدها وعيناها تشتعلان بالدمع: سأسميها رحيل! لم يقل داوود شيئاً، كأن خدراً أصاب لسانه وهو ينظر للطفلة الهادئة كضوء القمر. وجه أمها المحفور نقوشاً من ألم جعلها تزفر بمرارة وقد دبّت في جسدها قوة مكنتها من النهوض. سارت الحاجة رحيل بخطى وثيدة نحو المغسلة، ملأت كوبها الفارغ بالماء، ثم أسندت ظهرها إلى الجدار لتشرب"^(٣).

لقد انتقلت الروائية بالحدث من زمنٍ لآخر ومن مكانٍ لآخر. فانقطعت سلسلة الزمن من الماضي للحاضر مرة أخرى. مما أدى لحدوث حذفٍ يفهم من السياق.

(١) جينيت، خطاب الحكاية، ص ١١٩.

(٢) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٦٢-١٦٣.

(٣) الرجبي، ميلاد، ص ٤٥.

ثانياً- آليات الإبطاء:

● المشهد:

وللمشهد موقعه المتميز في حركة الزمن داخل الرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على كسر رتابة الحكى، و"يقوم على الحوار المعبر عنه لغوياً والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية"^(١).

فـ"المقطع الحوارى بين الشخصيات، والذي يرد في ثنايا السرد، وهو كتقنية زمنية يمثل بشكلٍ عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع جزء من القصة من حيث مدة الاستغراق"^(٢)، إذن في المشهد "يتعادل الزمان، زمن الحكاية وزمن القول كما يتجسد عبر النص ذاته، لا طبقاً للوقت الذي تستغرقه عملية الكتابة، فهو نسبي ولا يجدي قياسه، ولا للوقت الذي تشغله القراءة، لأنه أيضاً مطاطٌ يصعب القياس عليه، ولكنه يتجلى في عدد الصفحات الحوارية، باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمان في لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها والمقارنة بها"^(٣) ووظيفته: الكشف عن نفسية وطبقة المتحدث، والتخلص من الرتابة السردية، والوظيفتان التقليديتان للمشهد فهما: الوظيفة الافتراضية والوظيفة الختامية، فالأولى تكون بمنزلة استهلال للسرد الروائي، والثانية بمثابة إنهاء السرد، ومهمتهما إحداث الآثار الدرامية للمشاهد بحيث تقوم الأحداث بتوضيح مصائر الشخصيات^(٤).

الحوار الداخلي (المونولوج):

الحوار الداخلي التالي عبارة عن صدام بين الشخصية وذاتها، حيث تعبر فيه عما يقلقها من أفكارٍ ومتناقضاتٍ ترهق النفس، تتحاور مع نفسها من خلال الأخذ والرد مع ذاتها، وهذا ما يحدث مع نشيد بطلانة رواية (الراية البيضاء)، التي تعيش في بلد وزوجها في بلد آخر:

(١) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٠٨. (بتصرف)

(٢) الحمداني، بنية النص السردى، ص ٧٨.

(٣) فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص ١٩.

(٤) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٦٧.

"لقد امتنعت عن الإقامة في البلد الذي يعمل فيه زوجها، لأنها لن تستطيع إيجاد عملٍ حيث يقيم، عدا أنه ينتقل كثيراً، ويسافر في اتجاهات كثيرة بسبب أعماله، ما سوف يحتم عليها العيش وحيدةً أيضاً هناك.

ثم لماذا تترك ابنها الشاب وحده في الدار؟ ألّكي تبقى وحيدة هناك؟
وهنا، هل هي في مكانها الصحيح؟ وهل هو مكانها المناسب حقاً؟
أي حكمةٍ في إهدار الوقت معهم عدا كسب العيش؟ ومن أين ستجد عملاً آخر؟
تعرف تماماً أنها لن تجوع إذا تركت شغلها، لأن زوجها يتكفل بكل طلبات البيت. ولكنها سوف تختنق إن لم تقم بعملٍ مفيد"^(١).

تداول نفسها، محاولةً الوصول إلى سلامٍ داخلي مع نفسها، والاعتناع بما اتخذت من قرارات.
يتساوى في هذا الحوار زمن الحدث وزمن السرد، فاللحظة التي تنطق فيه الشخصية بمكنون قلبها توازي اللحظة التي يقرأ بها القارئ الجملة نفسها.

مشهد حوارٍ داخلي أيضاً بين الحاجة رحيل ونفسها، يكسر رتابة الحكيم بما فيه من درامية:
"صمتٌ رهيبٌ احتل الغرفة، تتنفس الحاجة رحيل بصعوبة، تختنق بمخاوفها، وترتعش لاسترجاع المشهد، أرادت أن تنهض، لكنها عدلت عن الفكرة، وهي تقول لنفسها مؤكدة: قبل أن يموت الشيخ فقد شهيته، واستسلم لغيوبته لم يغادرها إلا للقبر! بشيء من الأسى أكملت: ربما اقترب الموت كثيراً، ربما عليّ أن أغمض عيني وأستسلم للموت، لن أخاف، لن أقاوم، وسأبتسم، ليظنوا عند وداعي بأني طيبة! ثم تساءلت بحيرة: ولكن من يهتم بتكفيني؟ وكيف سيعرفون بأن كفني في ذلك الصندوق أحفظ به طوال تلك السنين؟ زفرت بضيق: كان عليّ أن أخبر الصغير فتملكها الخوف: هل يمهني الموت حتى أخبره"^(٢).

(١) بدر، الخيمة البيضاء، ص ٢٠.

(٢) الرحيبي، رحيل، ص ٣٤٤-٣٤٥.

كشف المونولوج عما يدور في نفسية الشخصية من مخاوف، فالحاجة رحيل لا تخاف الموت ذاته؛ بل تخاف الموت وحيدة في غرفتها، فلا يعلم بها أحد، هذه التساؤلات التي ترهقها تدور في ذاتها أعطت زخماً درامياً للحدث، وجعلت القارئ يستعجل كيف تكون نهايتها، وهذا ما تكشف عنه أحداث الرواية.

الحوار الخارجي:

الحوار الخارجي أداة لتعطيل زمن السرد، والحوار الخارجي يكون بين شخصيتين تتبادلان الحوار والكلام وتكشفان عن سلوكياتهما، الخلفيات الاجتماعية، ورؤاهما الفكرية، الحوار التالي يدور بين بطة رواية (أبواب ضيقة) نوار وصديقتها ماندي التي تحاول إقناعها بفكرة ما عن طريق محاورتها:

"لفنا صمْتُ هادئ، فجأة تعالى ضحكها، همست: ما الذي يضحكك، همهمت: تذكرت كيف كنا أنا وأنت نتلصص على بنات الثانوية وهن يرتدين ملابسهن ويضعن المكياج، استعدادا للخروج يوم الأحد، لملاقة الحبيب، ابتسمت. عادت تقول:

"بتذكري البنت السمرا الي كانت تقول: أروح فدوة لجمالها، ويتضحكن منها البنات، تعالى ضحكنا: كنا في العاشرة يا ماندي، شو فهمنا بالحب، أسرع تقول: المهم أننا الآن ونحن في العشرين، فهمانين، ومجربين، وعارفين شو معنى الحب. أسرع أقول: الحب يعني ببساطة القبول بكل ما يستجد فيمن نحب، وإن عجزنا عن ذلك يكون الحب خلص كما تقولين، صاحت: عظيم، وعندما يخلص الحب، نودع حبيب امبارح، ولا نسمح له أن يسجن اليوم وبكرا، تضاحكت: والله إنت فيلسوفة. مسحت فمها بالمنديل الورقي وهمست: يعني فهمت الدرس؟ برافو نوار." (١).

هذا الحوار الذي دار بينهما، حاولت فيه ماندي كسر حزن نوار، التي انفصلت عن زوجها الذي ما زالت تحب، وترفض أن تعترف بأنه أخطأ في حقها بل تعطيه العذر الكبير، ولا تحمله مسؤولية انتهاء زواجهما، وتبقى على ذكره الحلوة قبل الطلاق، وهذا ما ترفضه ماندي، وحوارها السلس توصلها أن الحب ينتهي بانتهاء التناغم والقبول بما يستجد من الطرفين، ولكن لا يجب أن تُسجن داخل هذا الحب

(١) جراح، أبواب ضيقة، ص ٢٣٢.

القديم؛ بل عليها الحب والزواج من جديد. هذا المشهد الحوارى أبطأ في إيقاع الزمن السردى؛ حيث أنه فصل لنا وجهة نظر الشخصيات برويةٍ وهدهوء.

كما يبطئ الحوار التالي في رواية "حبي الأول" من وتيرة السرد، ويعمل على سعة الخطاب:

"كنا نفطر في المطبخ، فاندفع الباب، ودخل علينا رجلٌ بلحية سوداء وشعرٍ منبوش، وثيابٍ قذرة مدعوكة، والبندقية على كتفه، جمدنا جميعاً ووقفت اللقمة بأيدينا،... لكن خالي هبّ واقفاً وقد بدا عليه الوجوم والانفعال وقال للرجل:

هذي آخرتها يا أبو ربيع، تسرقني أنا؟

صاح الرجل: مثلما سرقت ابني ربيع، كل الرجال رجعوا لقراهم وأهاليهم إلا ابني، رجع ابني إلا والله.. قاطعه خالي: تهددني يا أبو ربيع؟ تهددني أنا؟

أهددك وأهدد من هو أكبر منك. ماذا فعلت بابني ربيع؟ حين أخذته قلنا آمين، التحق بالثورة مثل كل الشباب، لكن اليوم، الجميع رجعوا إلا ابني، هات لي ابني من تحت الأرض...

قال خالي: يا أبو ربيع اهدأ وخلينا نتفاهم. ابنك لم يعد في المجموعة، مجموعتنا خلص فرطت، كل واحد رجع لأهله، وكان المفروض يظل ربيع معي، لأنه ابني، أنا تبنيته.

صاح الآخر: نعم! ابنك! ابنك أنت؟ وأنا من أنا؟ أتظنه بلا أهل ولا حمولة؟ أقسم بالله إذا لم ترجعه اليوم ما أخلي واحد من قحطان على وجه الأرض"^(١).

فهذا الحوار كشف عن الحقيقة التي لا تعرفها نضال عن ربيع، فقد كان المشهد للكشف عن أصل ربيع والكشف عن حقيقة والده وحقيقة غيابه بعد انتهاء الثورة. وقد جاء الحوار متساوياً زمنياً بين الواقع والسياق الروائي، ليبين مشهداً يكاد أن يراه المتلقي.

المشهد الحوارى الموصوف:

(١) خليفة، حبي الأول، ص ١٢٠-١٢١.

يتوسط هذا النوع كل من الوقفة والمشهد الحواري الحر من حيث السرعة؛ فهو أبطأ من المشهد الحواري الحر وأسرع من الوقفة الوصفية، وهو حوارٌ يدور بين العديد من الأطراف وتكون للراوي يد فيه إذ يساعده ليكمل المشهد فيغدو واضحاً^(١).

مشهدٌ حوارِي يتخلله الوصف الذي يبطئ من عملية السرد، حيث يتدخل الراوي في المشهد بيده الطولى ليمهد أجواء مناسبة للحوار:

"صينية القش المحملة بالخبز ودبس العنب فصلت بينهما، بينما يأكلان بوحدة وصمت! رقية تتحدث وهي تأكل، تقول أشياء كثيرة لم يسمعها أي منهما، بينما يقول داوود وهي ما تزال تتحدث: أنا فعلت هذا من أجل خليل يا شفيقة! بعيون أرهقتهما البكاء حاولت أن تقول شيئاً: داوود أنا.. لكنه قاطعها مبتسماً: لا تخافي إنه زواجٌ شكلي، على الورق فقط، وكأن شيئاً لم يحدث، إنها الطريقة التي أستطيع بها أن أحميك من أسنة الناس ومن إخوتك! وخرج. صخر كثير تدرج عن صدرها، فنهضت لترضع رحيلاً بينما تكمل رقية أكلها وحديثها، دون أن تفهم شيئاً مما يحيط بها، ما أسعد الصغار!"^(٢).

هو حوارٌ خارجي، تخللته مشاهد وصفية، عملت على إبطاء السرد أكثر، فاجتماع المشهد مع الوصف زاد من بطء السرد، والوصف والحوار في الزمن الطبيعي يتلازمان، ولكن في زمن السرد يستحيل ذلك.

مشهدٌ آخرٌ حوارِي يتخلله الوصف، فالحجة نظمية وصديقتها تدخان الحشيش، ثم تدخل ابنتها وابنة أخيها، ليريا الحجة نظمياً والأرملة محمرتي العينين من أثر التدخين :

"عندما دخلتا البيت، ظنت ألوان أن شيئاً ما يحترق..."

(١) الشمالي، الرواية والتاريخ، ص ١٨٠.

(٢) الرجبي، رحيل، ص ١١٧.

يمة شو هالريحة؟ ما الذي يحدث هنا؟ أين رتشل؟، سألت ألوان وذعرها يزداد مع كل سؤال. أهلا يا حبيبتي أهلا، ردت الحجة نظمية، ورفعت ذراعيها بحب لتشير لابنتها بالاقتراب: رتشل مع أولاد أخوالها، الليلة لا أحد بالدار غيرنا، اقعدي وخرفينا عما قاله الحكيم، لا تخافي يمة، سنسمعه معاً مهما كان. ما زالت ألوان غير واثقة مما يجري، وإن اطمأنت بعض الشيء، ووسط حيرتها لحال العجوزين، أدلت الخبر على نحو عابر، استدارت نحو أرملة النحال وافتر ثغرها عن ابتسامة كبيرة وقالت: وصفتك المقرفة جابت نتيجة. صرخت نظمية وصارت تغني على نحو غير مفهوم، ثم أطلقت للزغاريد العنان، ضحكت الأرملة حتى اهتزت طبقات شحمها، ثم قرعت الحجة نظمية محذرة: روقي يا امرأة وإلا سيفزع علينا الجيران، أترضين أن يرونا على هذه الحالة.^(١)

فالحوار يدور حول مرض ألوان التي عالجتها أرملة النحال بالطب الشعبي، وجاءت اليوم بنتيجة أنها قد تحسنت جراء تناولها الوصفة، الحوار تخلله تدخل الراوي بوصف حالة ألوان عند دخولها، ثم وصف موقف الأم وزغاريدها، هذا الوصف أبطأ الزمن وأخل بالإيقاع المشهدي، فهذه الحركات لا تستغرق هذا الوقت من الزمن حقيقة، الذي استغرقه الراوي في وصفه.

● الوقفة الوصفية:

التقانة الثانية من تقانات إبطاء حركة السرد وهي عبارة عن "توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه للوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"^(٢)، "وتشتغل التقانة مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث،... أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة، لفترة قد تطول أو تقصر ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفها وفي أهدافها الخاصة"^(٣).

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ٢٦٠.

(٢) الحمداني، بنية النص السردى، ص ٧٦.

(٣) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٧٥.

يعد الوصفُ تقانةً زمنية فاعلة يعول عليها في إبطاء وتعطيل وتيرة السرد، مما يؤدي حتماً إلى اتساع زمن الخطاب نتيجة الاستراحة الزمنية التي تتضمنها الوقفة، فالوصف "تقنيةً زمنيةً في المقام الأول وينظر إلى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة لانعدام التوازي بين زمن القصة، وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة، ويترتب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة، ووقف السرد بمعناه المتنامي"^(١).

عملت الوقفات السردية على إبطاء عملية الوصف، مثال ذلك، ما تصف به جدة ربيع أم نايف ، وزمانها وأحداثه:

"أم نايف تلك بياعة لبن وتين وفقوس. في موسم الصيف تأتي بالعنب والتين والفقوس ولبن وزبدة. وفي فصل الشتاء تأتي بالحلبة والفريكة وعدس وبرغل. وفي الربيع خبيزة وشומר وميرمية وسلال عكوب غير معكب. تجلس مع ستي في الليوان بعد أن تنهي جلستها على كل البيوت، وتأخذان بتعكيب العكوب وتنقيب القمح والفريكة وتحكيان قصص الدنيا"^(٢).

لقد أوقفت هذه الوقفة الوصفية مجرى الزمن بسبب الوصف، والوقفة هنا دورها كشف للزمان الذي عاشته النسوة في الرواية، ووصف للحياة في هذه الحقبة الزمنية. فجاءت وظيفتها تفسيرية توضيحية إلى جانب الوظيفة التزيينية للوصف.

وجاء في رواية "رغبات ذاك الخريف" هذه الاستراحة الوصفية وصف للمكان:

"شقة غيث غرفتان، صالة واسعة بمقاعد أمريكية كبيرة مريحة، في زاويتها طاولة طعام صغيرة على أربع كراسي، تلفزيون صغير، ومكتب خشبي وكروسي أمام النافذة تطل على الحديقة الخلفية، تعربشت

(١) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ١٧٩.

(٢) خليفة، حبي الأول، ص ١٨.

دالية مع نباتات أخرى على السور الخشبي، شجرة ضخمة تطاولت على ارتفاع البيت فحجبت الضوء، سنجاب التقط حبة بلوط من بين العشب وتسلق الجذع كمن يهرب ممن يلاحقه^(١).

هذه اللوحة أوقفت زمن السرد، وأدت دورها الأساسي في إعاقة السرد وتعليقه، لتتيح للراوي أن يصف المكان بكل أريحية.

كما وصفت الروايات الشخصيات، مثال على ذلك وصف الخياطة ماجدة في رواية (حرير مريم):

"ماجدة بشعرها الجعد الذي تربطه إلى الخلف، فيبدو معلقاً برأسها لا جزءاً منه، عيناها الحادثان الصغيرتان الغائرتان في جبهتها الدقيقة والتي بدأت التجاعيد ترتسم عليها، تحت حاجبين متلاشيين، رقبتها العملاقة، فمها المكثور يزداد تقلصاً وانكماشاً كلما ركزت وهي تضع خيطها في ابرتها، مستعينة بريقها كي تضبط حجمه ليدخل في الثقب الصغير، يداها الحنطيتان، خاتمها الذهبي الصغير، تنانيرها المزركشة بالورود، وقمصانها الملونة أحادية الألوان"^(٢).

يبدو البطء والتمهل في هذه اللوحة الوصفية، فالوصف الدقيق كشف الشكل الخارجي والنفسي معاً، فكل جملة لها دلالتها في إبراز مكنونات الشخصية.

ثالثاً- التواتر:

هو عبارة عن عملية التكرار بين الحكى والقصة، فالحدث مهما كان "ليس له فقط إمكانية أن ينتج ولكن أيضاً أن يعاد إنتاجه"، والتكرار ليس محددًا، بل إن الحدث قد يعاد إنتاجه في هيئة أو أكثر من هيئة، وقد حددها جينيت في:^(٣)

- **تكرار انفرادي:** أن يسرد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، أو يسرد أكثر من مرة ما وقع أكثر من مرة.

(١) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ١١٠.

(٢) طه، حرير مريم، ص ٥٦.

(٣) جينيت، خطاب الحكاية، ص ١٣٠-١٣٢.

"آري لم يقف، جثم تحت وطأة الأسى فوق قبر آمال، وتكلم معها برفق هامساً لجسدها: خذي هذا، أنا مدين لوالدك بحياتي، قللي له، لم يكن لي صديق أفضل منه بتاتا، وشاهدت سارة آري يسقط دبوس الزينة ذا الثماني عشر لؤلؤة فوق جسد أمها المكفن"^(١).

حدث إن كان له دلالة نفسية كبيرة، لكنه حدث لمرة واحدة، وأيضاً ذكر مرة واحدة.

نموذجٌ على التكرار المفرد الذي يسرد فيه أكثر من مرة ما وقع أكثر من مرة. فتكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية.

"لكن والدتها تنادي عليها بصوت مكتس بذعر: حووو..حووو، تترك الرنين معلقاً، وتركض داخلا: حاضر يمة..هيني جاي يمة."^(٢).

"لكن صوته يقطعه من الغرفة الأخرى: حووو..حووو، تجيبها حوا بصوت تفشفش بماء عينيها: حاضر يمة جاي"^(٣).

"تواصل رابعة صراخها الذي يخزق حوائط البيت: حووو، حووووو، حووووو، جاي يمة جاي، ترد عليها"^(٤).

- التكرار التكراري: يسرد أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة.
- تكرار التشابه: يسرد مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة.

فالحديث يحدث مراتٍ كثيرة:

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٤٦١.

(٢) حبايب، مخمل، ص ١١٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٨.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٥٥.

كان في كل مرة يأتيهن بهدايا وحكايا طريفة من القاهرة،^(١) ولكنه ذكر مرة واحدة فقط.

كذلك الأمثلة التالية:

"كان يحلو لها أن تجلس قربه وتتساءل كيف تخرج منه الألحان؟ هل في داخله من يغني ويعزف"^(٢).

"استدار يحيى بخجل نحو زوجته باسمه، التي حملت على رأسها سلة من قطع الأقمشة والبطانيات، وهمس: أم حسن، في العام المقبل سننهض من النوم قبلهم، أريد فقط أن ابدأ قبل سالم بساعة، ذلك العجوز الأرد، ساعة واحدة فقط، قلبت باسمه عينيها، فزوجها يعيد إحياء تلك الفكرة الرائعة في كل عام"^(٣).

ثانياً- المكان:

١- مفهوم المكان:

يحتل المكان منزلة مهمة كتقانة من تقانات السرد الروائي، ويعدّ مفتاحاً من مفاتيح قراءة النص؛ حيث ترتبط العناصر الأخرى من شخصيات وأحداث به ارتباطاً وثيقاً، فلم يعد ديكوراً أو خلفية للرواية، وهو عبارة عن مكون سردي يتمثل عبر اللغة والكلمات "فلا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو بذلك فضاءً لفظي بامتياز، يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن كل الأماكن التي ندركها بالسمع والبصر، إنّه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب"^(٤).

فهو إذن "مكانٌ مجازي حتى وإن أشارت إليه الرواية أو عنته أو سمته بالاسم، وليس هو نفس المكان المتمثل في الواقع الخارجي؛ إذ يظلّ المكان في الرواية هو (المكان اللفظي المتخيل)؛ أي المكان الذي

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ٥٤.

(٢) جراح، أبواب ضيقة، ص ٦٨.

(٣) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ١٨.

(٤) بحراري، بنية الشكل الروائي، ص ٢٧.

صنعته اللغة انصياحاً لأغراض التخيل الروائي وحاجاته^(١) وله دورٌ كبيرٌ في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات ووصف المتطور الروائي، فالمكان ليس عبثياً؛ بل له ضوابطٌ تكون متصلة في أغلب الأحيان بالوصف، وهي لحظات تظهر في الرواية متقاطعة بالتناوب بين السرد ومقاطع الحوار^(٢)، وهو متعدد تبعاً لتغير الأحداث والشخصيات؛ بل يتعدد بوجهات النظر، فلا يمكن الحديث عن مكان واحد، وهو غير منتهٍ وغير متجانسٍ وغير مستمر، وهو يعيش على محدوديته كما أنه فضاءٌ مليء بالعثرات والحواجز^(٣).

ويرتبط المكان بخطية الأحداث السردية، بحيث يمكن القول بأنه يشكل المسار الذي يسلكه تجاه السرد. وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان^(٤).

ويرتبط المكان بالإدراك الحسي، ويتم تقديمه عن طريق وصف أبعاده الخارجية والداخلية، فالمكان "مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم"^(٥)، وهو فضلا عن ذلك "نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني، أو الجهد الذهني المجرد"^(٦)، وقد تعددت المصطلحات التي تناولت مفهوم المكان، فقد سمي بالمكان، والحيز، والفضاء. وحظي كل من الفضاء والمكان في الرواية باهتمام الباحثين، حيث يتجاوز المكان في النص الروائي كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو عنصرٌ غالبٌ في الرواية

(١) الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، ص ٧٥.

(٢) ينظر: الحميداني، بنية النص السردية، ص ٦٢.

(٣) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٣٦.

(٤) بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص ٢٠، ٢٩، ٣٠.

(٥) عثمان، إضاءة النص، ص ٥.

(٦) المرجع السابق، ص ٥.

حاملٌ لدلالة، وتقانةٌ مهمةٌ من تقانات السرد في الرواية، و" العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"(١).

وقد أثر المشتغلون بدراسة عنصر المكان في الرواية استخدام مصطلح الفضاء الروائي عن مصطلح المكان الروائي؛ حيث وجدوا في الأول شموليةً أوسع، لكونه يشمل المكان. فالمكان الروائي، مكانٌ بعينه تجري فيه أحداث الرواية، بينما يشير الفضاء الروائي إلى المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءاً منه(٢). فمجموع هذه الأمكنة هو فضاء الرواية لأنّ الفضاء أوسع وأشمل من معنى المكان، وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة فإنّ فضاء الرواية يلفها جميعاً(٣).

٢- الفضاء الروائي:

يُعرف بأنّه "الفضاء الرحب الذي يحددنا ونحدده، ويحيط بنا من كل جانب، من فوقنا ومن تحتنا، وعن أيمننا وشمالنا، لا نهائي، يؤدي دوراً ذا أهمية في عملية الفهم والتفسير باعتباره مكوناً من مكونات الخطاب الروائي"(٤).

والفضاء هو مجموع الأماكن الروائية التي يتم بناؤها في النص الروائي فهو من " المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاءً لفظيً بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي نذكرها بالبصر أو السمع، إنه الفضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه"(٥).

(١) باشلار، جماليات المكان، ص ٥ - ٦.

(٢) الحميداني، بنية النص السردى، ص ٦٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٤) إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ص ٤٠.

(٥) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٧.

وإنّ "العناصر المكونة للفضاء هي الأماكن المتفرقة المترددة خلال مسار الحكي، والفضاء هو كل هذه الأشياء إنّه يلف مجموع الحكي ويحيط به، ... إنّ الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة...."^(١)، والفضاء أوسع من المكان؛ حيث يشمل الأماكن، بالإضافة إلى علاقته بالشخصيات ومنظورها، وعلاقتها بالأحداث، وتحليل المكان يقود إلى تحديد طبيعة الفضاء الروائي فيها، "وأن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية؛ بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثم يبدو مصطلح (الفضاء) أكثر شمولاً واتساعاً من مصطلح المكان"^(٢).

وقد صاحب مصطلح الفضاء إشكالية، نتجت عنها دراسات ورؤى مختلفة، فظهر الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور أو رؤية. وهؤلاء النقاد والباحثين وإن اختلفت وجهات نظرهم وتعريفاتهم للفضاء الروائي؛ إلا أنهم اجتمعوا على أمرٍ مهمٍ هو أهمية هذا الفضاء. إنّ ما يهم البحث من التقسيمات السابقة للفضاء المكاني هو الفضاء الجغرافي، الذي يعني مكان الأحداث في الرواية، ويأتي من بعده الفضاء النصي فقط.

أقسام المكان الروائي:

أولاً- الفضاء باعتباره مكاناً جغرافياً في الرواية، ومكاناً يتحرك فيه الأبطال (الفضاء الجغرافي):
الفضاء الجغرافي هو الحيز المكاني، فيعرفه الحميداني على أنه "الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة"^(٣)، وبذلك يكون معادلاً للمكان، فالمكان الجغرافي في الرواية يشمل كل الأماكن التي

(١) الحميداني، بنية النص السردي، ص ٦٤.

(٢) ينظر: الفيصل، الرواية العربية، ص ٧١.

(٣) الحميداني، بنية النص السردي، ص ٥٣.

تتحرك فيه شخصيات الرواية، سواء كانت مدناً أو أريافاً أو قرى أو بيوتاً أو وسائل النقل أو أماكن الإقامة وغير ذلك.

وهو أكثر المباحث التصاقاً بمفهوم الفضاء الروائي، وأول أشكال هذا الفضاء وأشدّها حضوراً؛ لأنه يتجسد كذلك ضمن مساحة مكانية، ويتعلق بخاصة بالأمكنة المرجعية والتخيلية التي يضمها النص السردي. فالفضاء الجغرافي إذن هو السمة الأساس التي تطبع مقولة "الفضاء" وهو المكون الأكثر حضوراً وتجسيداً في العمل الروائي، فالفضاء الجغرافي هو الحيز المكاني يؤطر الرواية، وبالضرورة ثمة أدنى من الإشارات الجغرافية في كل رواية، يجعل القارئ يتصور المكان الذي تنتجه حكاية الرواية ودراسة الفضاء الجغرافي لا يمكن أن يفصل بحال عن إحالته المرجعية الواقعية والثقافية والاجتماعية والتاريخية، فهو فضاء يُحيل على المرجعي بكل لوازمه، ولكنه لا يطابقه بالضرورة، وهو يستقصي المدن والقرى والشوارع، كما يدخل إلى البيوت ويعنى بالغرف وتأثيراتها، وكيفية اشتغال الكاتب على هذه العناصر المكانية. ولا ينحصر المكان في استعراض محتوياته وصوره؛ بل يعاش كتجربة، وهو مفتاح لولوج عالم النص للتخليق في فضاءه الفسيح.

تنوع المكان في الرواية النسائية:

أولاً- المكان المفتوح:

لقد كان للمكان المفتوح نصيب كبير في الرواية النسائية، ولقد كان له أهمية كبرى بما "يمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء"^(١)، والمكان المفتوح هي الأماكن المفتوحة على الخارج، وهي أماكن حركة واتصال؛ حيث يتجلى بوضوح فيها الانتقال والحركة، وهي "مسرح" لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات، وأماكن

(١) حسين، المكان في الرواية الجزائرية، (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة- الحصار- أغنية الماء والنار)، ص ٨٠.

لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي"^(١)، إنَّ الفروق التي بين مكان وآخر، إنّما يتحدد بالانعكاسات النفسية والرؤية الفنية التي تفرضها الروائية على العالم الروائي المتخيل.

• الشوارع والطرق:

هي فضاء مفتوح، أماكن تنتقل فيها الشخصيات، فتشكل فيها مسرحاً للغدو والروح، ربما أيضاً مسرحاً للأفكار، تختلف سماتها ودلالاتها بطبيعة الشارع والشخصية والحدث الذي يدور فيها.

تميز حجاج بين طريقين، أحدهما طريق يمر بالفلل والحدائق، وهو طريق عام، تسير فيه العامة، دلالاته مادية، من حيث الجمال والهدوء والروائح:

"كان الطريق الأول من بيت سالم يشق مساحات برية، وكان يمر عبر الفيلات الساحلية التي صقلت بياضها أشعة الشمس، وحدائقها المسيجة التي تسكب جداول عذبة من أزهار الجهنمية الحمراء، ويعبق جوها برائحة البرتقال الذي لم يفطم عن ترابه، يميل الطريق يساراً نحو شارع العجمي، حيث تسير السيارات متجاوزة حميراً تجر أحمالها من الرمان و الليمون، باب مخبز أبي العافية كان مفتوحاً على الدوام،..."^(٢).

أما الطريق الآخر، فهو يحمل الجو النفسي لصبيان يافا:

"أما الطريق الآخر فهو طريق فتيان يافا، وكان عبور هذا الطريق بالنسبة لهم طقساً روحانياً، يخطو به الولد عتبة الشباب، فما إن يتعلم الصبي منهم خطواته الأولى حتى يتحداه آخر أن يجرب السير على هذا الطريق الذي يشق الشواطئ الوعرة، فيجازفون بسلامتهم فوق الصخور المزقة، ثم يتقدمون شبراً شبراً، بأرجلٍ مترددة أسفل جدار المرفأ العتيق"^(٣).

(١) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٤٠.

(٢) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ١٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٨.

فهو طريقٌ وعر، لا يصلح للمواصلات العامة، بل يشكل تحدياً لهؤلاء الصبيان، فهو طريقٌ زلقٌ عبر الصخور الحادة، لقد استفز الفتية، وجعلهم يتنافسون للوصول فيه بثبات للمرفأ القديم، فيعطى حينها هذا الصبي صك الشباب والفتوة. لقد تحولت دلالات هذا الطريق من العموم إلى الخصوصية، ليس لأنه مؤطر داخل حدود، ولكن لأن الراوي قد خصص الطريق لهؤلاء الفتية المغامرين، فلا يعقل أن يغامر رجلٌ ناضجٌ أو امرأةٌ بعبور صخور زلقة فقط ليتحدى أقرانه في عبور شارع فقط، إنها خصوصية حياة الصبيان.

تصف الراوية حالة شارع ركب بعد اجتياح رام الله، فقد اختلف من حالٍ إلى حال:

"كان شارع ركب مصاباً بقذائف حارقة، وكانت ذرفات النوافذ المحروقة مرمية في وسط الطريق، والكثير من الأغراض البشرية التي طارت من البيوت بفعل الانفجار مبعثرة هنا وهناك، فردة حذاء نسائية، جزء من دفتر وملزمة من كتاب مسود الصفحات، بقايا زجاج مكسور لذرفة نافذة أو لبعض الكؤوس الزجاجية، مع جلودٍ متطايرةٍ من صوفا منزلية، كان جهاز الصراف الآلي منتزعاً ومرمياً على جانب الطريق ومكسوراً بحقد، ... وكان هناك بنايات كاملة متفحمة من فوق إلى تحت"^(١).

فالشارع الذي يفترض فيه أن يتكون من أرصفة، سالكاً لمرور السيارات والأفراد، تتغير معالمه بفعل القصف، ومعالم عمارته المحيطة به، فتبعثرت بفعل القصف ملابس وكتب وأحذية، وسقطت شبابيك، ورحل الجمال والأمان من الشارع في آن واحد.

يسقط الراوي على الطريق الحالة الفكرية والنفسية للشخصية:

"في الطريق إلى السوق تسلى داوود باجتراح لحظات رسمها لنفسه، وسره أنها استجابت إليه بالتنفس! الصور تجر لمخيلته صوراً أخرى، دافئة وحالمة، سريعاً ما تختلط بالأفكار، لتحمل ترددها وتشتت

(١) بدر، الخيمة البيضاء، ص ١٢٥.

أجزائها، ها هو يتخيل فاطمة بعينين دامعتين ووجهه مصفر، ها هي واجمة تلوك حزنها بوحدة قاتلة، وداوود وحده يعرف مبعث همها! وحده يملك أن يزرع ابتسامتها الجميلة في إشراقة وجهها"^(١).

لقد ضاع فضاء الطريق في غمرة أفكار داوود، فأصبح الطريق مسرحاً لأحلام تراوده. جاء الطريق دلالةً على التماهي مع النفس في التخيلات فحصر المكان في مخيلة داوود وأفكاره فقط.

كما تتال أزقة مخيم العقبة نصيبها من الوصف كمكانٍ مفتوح رغم ضيقها، أزقة ضيقة، تتراكم فيها مياه الأمطار، زقاق يسلم زقاق:

"الزقاق الجعد يأخذ حوا...حتى تدخل زقاقاً ثانياً جعداً، أكثر انكماشاً، فزقاقين آخرين ليسا أقل تغضناً، لكن حوا لا تبدو محتاطة في سيرها أو متحفظة، تحفظ حوا أزقة مخيم البقعة التي قلما تنشق عنها مفاجآت، تصمها عن ظهر قلب، بجغرافيتها المتقشفة، الصامدة ظاهرياً، بأثلامها المكسرة، ببثورها التي تخزن مياه الصرف القاتمة اللزجة، بدماملها الرملية التي لا تنكأ إلا لتتشكل ثانية، بالحرشف الناشفة على أكفها المجرحة، بالتهضبات الطينية الطرية والمتيبسة..."^(٢).

هذه الأزقة جاءت بشكل عشوائي، فعندما رمي اللاجئون في المخيمات، وطال الزمن ولم يعودوا، اضطروا إلى أن يتوسعوا على حساب الشوارع، فضاقت شوارع المخيمات وأصبحت أزقة، لكن هذه الأزقة آمنة، تنشق في نهايتها عن أمكنة متسعة رحبة.

● القرية:

ترتبط القرية في معظم الروايات بأنها مسقط رأس الشخصيات، ومركز استدعاء الذكريات والحوادث والأشخاص، ولكنها قد تصبح مفاجئة أو مخيفة بفعل المحتل، وهذا ما ركزت عليه روايات النكبة:

(١) الرجبى، رحيل، ص ١٢٨.

(٢) حباب، مخمل، ص ١٥.

فالقريّة الآمنة المطمئنة تحولت بفعل الجدار الذي قسمها إلى قسمين، إلى مكانٍ مخيف؛ حيث أصبحت تكثر فيه الكلاب البرية والذئاب، التي حشرت في جزء محدود من القرية فحد من حركتها وقلل من أماكن صيدها:

"كانت العائلة تصعد بين أشجار السريس والتين الواقفة على منحدر الجبل إلى حقل الزيتون على التلة المقابلة، لكنها ما لبثت أن ارتدت على أعقابها ونزلت مسرعة إلى الوادي الذي يقتلعون أشجاره بعد أن عالجها عواء كلب مجنون، ازداد الهمس، وتصاعد إلى احتجاجات عالية في القرية عن ضرورة الفتك بهذه الحيوانات البرية التي هدها الجوع بعد هذا الشتاء الطويل، لا سيما أن الجدار الأسمنتي الشاهق قد أغلق علينا المنافذ، وسد إمكانات تنقل الناس بين السهول والهضاب والجبال، فكيف بالكائنات الأخرى"^(١).

القرية كمكانٍ مفتوحٍ تحولت بفعل الجدار إلى مكانٍ مغلق، حيث سدت منافذ التنقل بين السهول والتلال فقيدت حركة البشر والحيوان في آن واحد.

أما دلالة القرية في المقطع السردى التالي فهي مكانٌ مفتوحٌ يغمره الفرح:

"ركب أخي أحمد فرساً جميلاً عليه الكثير من الزينة والدناديش وحمل شمسية مزينة بالورود الكثيرة، الرجال حوله يغنون ويصفقون، والنساء خلف الرجال يهاهين وبزغردن. خرجنا إلى ضواحي القرية وجلسنا تحت أشجار الزيتون، شربنا العصير وأكلنا الحلوى وبعد العصر عدنا إلى القرية، وبالطبع كل أهل القرية يلتزمون بالحضور وتقديم الواجب، فالأفراح تكون دون دعوة"^(٢).

أسقطت الراوية عليه معاني الفرح والانطلاق، لقد كان مكاناً رحباً، استطاع المحتفلون أن يمارسوا فيه عاداتهم في الزواج بكل حرية وانطلاق.

(١) بدر، أرض السلحفاة، ص ١٨٣

(٢) نرددين ابو نبعة، رب إني وضعتها أنثى، ص ٧٩

تصف الروائية جمال القرية، فالغروب الذي عمّ، اصطحب معه سكيناً وهدوءاً ووحشة:

"غروبٌ نزل على القرية وألبسها غمامة سحرية فيها ظلال وروائح تنز وتنثال من الطابون والزبل الحار ورذاذ الغبار، كان الأولاد قد تركوا خلفهم حجارة مرصوفة على شكل أعمدة صغيرة، وكرات صنعت من القماش، وآثار لعبتهم مع الطيارة اللعينة، وما خلفته تلك اللعبة من رشق وتراكم ونعف غبار، وبدا المكان موحشاً حزيناً، لكني كنت مأخوذة بإحساسي ومخيلتي ونظرة عينيه"^(١).

كشف هذا الغروب روائح الطابون، مسرح لعب الأطفال أيضاً، بدا الهدوء والفراغ الممتد الواسع موحشاً، ولكن هذه الوحشة انشغلت عنها البطلة بأحاسيسها الداخلية وانشغالها بخيالاتها الخاصة بالحبیب.

● المدينة:

مكانٌ مفتوحٌ يسمح بالتنقل والحركة والاتصال بالعالم الخارجية، موضعٌ خصبٌ ثريٌ يبني الكاتب خطابه الروائي عليه، مليءٌ بالدلالات والرموز المختلفة، المدينة في رواية (الراية البيضاء) تتصف بالضخامة، تحيطها البنايات من كل جهة، تنتشر فيها لافتات دعائية وتجارية:

"تدير وجهها إلى الأعلى ناظرةً إلى البنايات التي تحيط المنارة، وقد علقت عليها مئات اللافتات التجارية، ولوحات الدعاية الضخمة التي تخنق فضاء هذه المنارة التي لا تشبه المنارات البحرية أبداً، ... وسط المدينة هذا صار أشبه بمحطة قطارٍ ممتلئةٍ لا فقط بملصقات الدعاية التجارية التي تغمر أفواها الحمقاء من كل الأسطح والجهات، لكن أيضاً بكل ما هب ودب من إعلاناتٍ وخطاباتٍ تحتل الحيطان، ... لم تعد تمشٍ براحة هنا بعد أن امتلأت المنارة بعشرات المتاجر ومحال بيع الطعام والعصير، وصار الميدان أشبه بمحطةٍ للعابرين المؤقتين الآتين من قراهم إلى ما يظنون أنه قلب المدينة"^(٢).

(١) سحر خليفة، حبي الأول، ص ٤٠.

(٢) بدر، الخيمة البيضاء، ص ١٤.

المدينة مكتظة بمحالٍ وإعلانات، لقد أصبحت تجذب الزوار الذين يريدون قضاء وقتاً ممتعاً، ولكنها أصبحت ضيقة على أصحابها، تخنق هدوءهم وتهدد راحتهم وعزلتهم فيها، لم تعد فيها خصوصية المكان الذي يحتضن أهله فقط؛ بل صارت مكاناً عاماً يقصده الجميع لرواج التجارة والأنشطة الحياتية فيها.

المقطع السردي التالي عبارة عن وصف خالص لمدينة كركوك:

"مدينة كركوك في الأصل، بيوت وأسواق تدور حول القلعة الآشورية الشاهدة على تاريخها الطويل، مع السنين، عبرت البيوت والشوارع إلى الجانب الآخر من نهر خاصه صو، الذي يفصل جزئها، وتكون الجزء الذي يعرف بالقورية، التي كانت منطقة بساتين البرتقال والنخيل والعنب والزيتون، وسواقي الماء الصافية، والآبار الارتوازية المعروفة في كركوك بالكهريز،..."^(١).

فالمدينة تطورت بمرور الزمن عليها، فقد كانت مجرد مناطق بساتين وبيارات، أي قرية أكثر منها مدينة، ولكن الحياة التجارية امتدت إلى جانبيها، حتى سيطرت المدينة على القرية فمحتها.

سيطر على فضاء المدينة الخوف والترقب، بفعل الحرب التي قامت:

"لم تعد بيروت المدينة الضاحكة اللاهية، ملأها الخوف، وصارت شوارعها خطرة يختبئ الموت في زواياها، وبدأت تنقسم إلى منطقتين، شرقية ذات الأغلبية المسيحية، وغربية بأغلبية إسلامية، كنا نعيش ونعمل في بيروت الغربية، على حدود مخيم صبرا وشاتيلا، ومنطقة الكرنتينا التي يسكنها فلسطينيون وسوريون وتجار لحوم المسلخ القريب، رغم الاشتباكات اليومية في العديد من المناطق القريبة، بقيت المناطق المطلة على البحر، رأس بيروت وشارع الحمرا، هادئة نسبياً مليئة بالحركة والسيارات...كنت خائفة أترقب باستمرار حدوث ما لا نتوقع"^(٢).

(١) جرح، ابواب ضيقة، ص ١٨.

(٢) جراح، أبواب ضيقة، ص ١٧٩.

انقسمت المدينة الواحدة إلى فضاءين، أحدهما تدور فيه رحى الحرب، سيطر على أهله الخوف والحذر والهدوء، فضايق عليهم فضاء المدينة، والفضاء الآخر آمن بشكل نسبي، ما زال يعج بالحركة والسيارات، هذا الانقسام والخوف سيطر على الشخصية، فطبع حياتها أيضاً بالخوف والترقب، فضاقت بها المدينة، حتى أنها تركتها، وكان هذا الترك سبب في انفصالها عن زوجها.

يرتبط فضاء القدس بروائح متعددة في نفس الشخصية:

"في القدس تتشبع الأدراج داخل البلدة القديمة برائحة الغسيل، حتى عندما انتهى عهد الطشوت واللجون التنكية العريضة،... وكما أن لكل مكان رائحة واحدة على الأقل يتميز بها، فإنه يمكن للمرء أن يستنشق في القدس القديمة عشرات الروائح في لحظة واحدة، تتأرجح تلك الروائح المتغيرة التي يضمها طريق باب خان الزيت في القدس العتيقة متدرجة الكثافة والقوة بين ساعات الضحى والعصر والعشية، وتتأود بين العطفات والدروب والأزقة، خصوصاً تلك المؤدية إلى الهوسبيس أو طريق باب الواد أو سوق العطارين وإلى كنيسة القيامة والجامع الأقصى"^(١).

والروائح متغيرة بتعدد أحياء وأمكنة القدس، وبتغير الأزمان، يمر الراوي عبر الأزقة والمنعطفات ماراً بأحياء المدينة، يربط كل حي من أحياء هذه المدينة برائحة خاصة بها، حتى يتشكل فضاءها اللامحدود من روائح متداخلة. هذه الرؤيا إنما نبعت من شعور الشخصية تجاه القدس وروائحها.

• السوق:

مكانٌ عامٌ مفتوح، وسيلةٌ لكسب الرزق، من سماته الضجيج والفوضى، الاكتظاظ والازدحام، أما سوق الجمعة الكويتي، فهو ازدحامٌ للإنسان والحيوان على حد السواء؛ حيث يمتلأ بالآلاف الأصوات للإنسان والحيوان:

(١) بدر، أرض السلفاة، ص ٢٣٩-٢٤٠.

كان سوق الجمعة أكبر سوق في الكويت، وكانت جود دائماً تسمع قبل أن تراه، طوفان هائل من أصوات تخرج من آلاف الحناجر البشرية والحيوانية، تستحضر في ذهنها صور الجمال والصفريات النحاسية، وصراخ الدالين ونشيج المتسولين، والسوق نفسه ينبسط في غير اتساق تحت الظهيرة، كجثة امرأة عارية خرجت أحشاؤها في الحرارة، تجمعت أسراب الذباب حولهم وهم يمرون على أكوام من البشر المستلقين على الأرض، ممن فقدوا أذرعهم أو سيقانهم أو عيونهم، يمدون مئات الأكف لهم^(١).

لكن هذا المكان يتشوه بوجود المتسولين، تتساقط عليهم أسراب من الذباب، مما جعله مكاناً محزناً، بدلاً أن يكون مكان للشراء والاستمتاع.

يصبح السوق مكاناً لعمالة الأطفال الصغار، لقد كان مكاناً مجهولاً لعبد الرحيم:

"رافق عبد الرحيم أحد شبان الحارة إلى القدس، ليحرب حظه فيها، وهناك عمل في سوق الخضار حمالاً بالسلة، في البداية لم يكن الأمر سهلاً، ولكنه سريعاً ما أثار انتباه الناس بنشاطه وخفة ظله، حتى أن رجلاً إنجليزياً كان يبحث عنه كلما حضر إلى السوق ليحمل له الخضار بسلته من باب السويقة حتى الصرارة ويعطيه مقابل ذلك عشرة قروش، ...ترك السلة وبدأ يعمل على عربة بعجلات"^(٢).

لكن الطفل كان من النشاط مما جعله يفرض نفسه في السوق ليدبر قوت يومه، لقد أنقذه من أن يمد يده ليسرق، لقد غير هذا العمل مسار حياة الطفل من السرقة للعمل الشريف.

تصف الراوية سوق صويلح المزدهم وما يحتوي من بضائع، وازدحامه بالناس والسيارات والبضائع:

(١) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٢٣٧.

(٢) الرجبي، رحيل، ص ٣٢٢.

"يطن سوق صويلح بالبشر والسيارات، مفاصل الحركة في السوق تنشط تدريجياً في الصباح المتوج
بشمس صفراء وسماء زرقاء كأنهما حقيقيان تماماً...تمر حوا بسوق تجاري بأربع واجهات مظلة
على الشارع، أتلال من البضائع، ذات العروض التخفيضية، علب شامبو كبيرة الحجم ومنظفات
وأكياس حفاظات ورزم مناديل ورقية في عبوات نايلون تفتersh الرصيف أمام واجهات السوق
الزجاجية الضخمة التي تحمل ملصقات عملاقة لمجمدات نبيل الغذائية من أقراص الكبة وسمبوسك
الجبنة وفيليه الدجاج وأصابع الكباب"^(١). مكانٌ مفتوحٌ مترام، مكتظٌ بالبضائع المتنوعة، من مواد
تنظيف، ومأكولاتٍ بيتية، ولافتات دعائية، وعروض تخفيضية، لقد أجادت وصف السوق وصفاً
مادياً.

يحمل السوق في القدس روائح البضائع التي يمتلأ بها:

"تفوح روائح السوق المترصة التي تطفح ببضاعتها وتذكاراتها السياحية، مثل قوافل من أطيافٍ
مختلطة، تنتشر مثل غيوم ملونة، يبرز بينها شذى الجوافة النفاذة، وحدة رائحة تبغ الهيشة ناعم
الملمس نرق المظهر بخشونته الذكورية، مشكوكاً على الحبال الداخلية للمحلات المختصة، وبين
الحين والآخر تنبعث رائحة حموضة المخلل المسكوب في مرطبانات زجاجية مدورة، ويتصاعد معها
عبير أكوام من ملابس اللوز بالسكر ممزوجاً بماء الورد..."^(٢).

روائحٌ متباينة، شذى الجوافة، ورائحة التبغ، والمخلل، وماء الورد، كلها روائح تجذب المشتري، لقد
كان وصف السوق وصفاً تتبع من نفس عاشقة للتفاصيل الدقيقة للأشياء. يملؤها الحنين لروائح عاشتها
منذ زمن بعيد، وتسترجعها عند رجوعها للوطن.

• المخيم:

(١) حبايب، مخمل، ص ٥٢.

(٢) بدر، أرض السلحفاة، ص ٢٤٠-٢٤١.

الخيام حالة طرأت على أهل فلسطين بعد حرب ١٩٤٨، الفلسطيني الذي كان يعيش في أرضه، في القرية أو في المدينة، كان يعيش في أملاكه الخاصة، سواء كانت هذه الأملاك أراضٍ ودونمات كثيرة، أو قطعة صغيرة من الأرض، يستقل بها عن غيره، كريماً معزلاً، مكتفياً بما تغله عليه أرضه من مزروعات، وما يربيه من حيوانات، بعد الحرب هُجر هذا المواطن من أرضه، ورحل في منافي عدة في الوطن العربي وخارجه، أو داخل فلسطين، يعيش على بعد عدة كيلومترات من بيته وأرضه ولكن لا يستطيع الوصول إليها، تغيرت حالته من حالٍ إلى آخر، فلم يكن المخيم مكاناً كريماً للعيش أبداً أينما وجد، هذا المخيم له حضورٌ عظيمٌ في الرواية الفلسطينية، وقد ظهر في الرواية النسائية أيضاً بشكلٍ كبير، منذ أن كان خيمة، حتى أصبح بيوتاً من الحجر والباطون.

برعت الروائيات في وصف المخيم، فهذا مخيم تل الزعتر، الذي رمي به الفلسطينيون شتاءً، مكانٌ مكشوفٌ بارد، ممتلئٌ بالوحول، لا يصلح للعيش الآدمي:

"حين بلغنا الزعتر جاءوا بنا في الشتاء، الوحل حتى ركابنا، أرضه الحمراء استحالت سيلاً علينا في الشتاء، وهوائه البارد الجاف اقتلع الشوادر وطيرها، بقينا ستة أشهر في الوحل، ثم مع مجيء الصيف جاء الدرك ونقلونا إلى غرف تنك، ما زال صوت الماء النازف فيها يصف آذاني إلى اليوم، كنا نحتاج إلى إذنٍ كي نغير ماء التنكة إن تساقط منها"^(١).

ثم تم نقل هؤلاء اللاجئين اليوساء إلى غرف تنك، بعد أن أغرقت السيول خيامهم، لم تحمهم أيضاً من الأمطار بل كانت تنقط عليهم.

مخيم العقبة في عمان، عبارة عن بيوتٍ متلاحمة، رحلت منه مئات العائلات لضيقه، تنقسم فيه عادات الناس وملابسها:

(١) طه، حريز مريم، ص ٦٦.

كادت البيوت أن تلتحم في مخيمه قبل أن تجرف جنوبه آليات أمانة العاصمة، فتشق شارع الأردن، رخلوا مئات العائلات مع تعويضها... بنات اللاجئين المدنيات يلبسن على الموضة، فساتين قصيرة وأذرع مكشوفة، بنات الفلاحين في أثوابٍ مطرزة، حتى أغاني وعادات الأعراس لجيران بينهم حائط اسمنت رقيق، اختلفت حسب مناطق فلسطين، مدنية أو فلاحية^(١).

احتفظ أهل المخيمات بعاداتهم الخاصة حتى السبعينات، ثم أصبح الكل نسيجاً واحداً، لقد عاش خليط من العائلات والبلدات في المخيم، لقد كان عالماً متسعاً يحفل بتقاليد وعادات بلدات وقرى ومدن فلسطين، وقد اتسع فضاء المخيم لكل هذا التباين.

• البيرة والحقل:

كروم العنب فضاءً مفتوحاً رحيباً؛ لكنه قاسٍ بالنسبة لمحمد الذي يرهاها، فضاء ممتد أمامه، ملتهبٌ من شدة الحرارة التي يحتاجها العنب كي ينضج:

"قاسية الظهيرة! لمعانها الذهبي يجرح البصر، وفي ملمسها قسوة النار! تطلع محمد حوله متأملاً، السماء صافية، شمسها صريحة كالماء ولكنها لا تروي، بل تزرع بالظماً، عناقيد الحصرم تجلس على عروشها الخضراء صامتة، رغم أن الأرض تلتهب من تحتها، أشعة الشمس، صمت العاصفة، الهواء الساخن، ملمس التراب من تحت جسده المرهق، كل شيء بدا حارقاً بلا ظلال"^(٢).

أوحت لنا الكروم بالامتداد اللامتناهي، وأما الحرارة اللامعقولة التي ألهمت جسد محمد المتعب من رعايتها وحرها، وصبره عليها، فقد فسرت حرص الفلاح الفلسطيني على أرضه وحبها وشقاؤه في سبيل أن يزرعها ويعمرها.

(١) الأطرش، رغبات ذلك الخريف، ص ٢٢.

(٢) الرجبي، رحيل، ص ٢٠٥-٢٠٦.

فضاء البيازة في المقطع السردي التالي يوحى بالحنين، فنذكر الأماكن في القرية على سبيل استرجاع عهدٍ جميل قد انتهى:

"تجول يحيى في حقوله محيياً أشجار الخروب والتين، نام قانعاً في ظلها، كقيلولة بعد الظهر في الأيام الخوالي، البئر القديمة، حيث أطق الجندي النار على درويش وفتومة، ما زالت في مكانها، ودلو البئر المربوطة بغصون من شجر الأريج ما زالت كما تركها، زار قبر زوجته، حيث الورد الجوري الأحمر المقلم بالأبيض عاد يتفتح رغم الدمار الذي أصاب المنطقة، وأقسم أنه تحدث إلى روحها"^(١).

فيحيى الذي هاجر، رجع متخفياً إلى بلده، زار بئر، وبيته وأشجاره وقبر زوجته، عاش في حلمه أياماً عديدة قبل أن يرجع ثانية إلى منفاه.

• البحر:

يتصف البحر بالامتداد والاتساع، ويتصف أيضاً بالغدر والخطورة، كما أنه مكانٌ للانتقال بين البلدان، ولقد وظفت الروائية الفلسطينية البحر في دلالات مختلفة، فالبحر بالنسبة لألوان إحدى شخصيات رواية (الأزرق بين السماء والأرض)، مكانٌ مؤلمٌ ومخيف وذلك لخوضها تجربة مؤلمة في طفولتها، ولكنه بالنسبة لزوجها الصياد مصدر رزق بما يجود على شبكته من أسماك:

"عندما كانت ماما بنتاً صغيرة، سبحت دون قصد فوق سرب من قناديل البحر فلسعتها لسعات مؤلمة، بعدها قررت ألا يمس منها البحر سوى الساقين، لكن تلك المسافة بينها وبين البحر ضخمت من وجوده داخلها، وصار هدير أمواجه المتلاطمة يقرع طبول قلبها عندما تقف على شاطئه، كانت تقف وتتنظر إلى أزرق الله الفسيح وتستشعر وجود بابا هناك، كما لو كانت تنتظر أن يؤوب إلى الشاطئ بشباك تنوء بصيد وفير"^(٢).

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٧٧.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ٢٠٩.

هذا المكان الفسيح المتسع يتربع داخل صدر ألوان بأصواته الهادرة كائناً مخيفاً. فتجربتها الأليمة في الطفولة ظل لها تأثيرٌ كبيرٌ على نفسيّتها، ورغم ذلك تزوجت من صيادٍ عشق البحر، وبعد أن استشهد في قصف، ظل البحر بالنسبة لها مكان وجود زوجها الذي سيعود منه في كل لحظة.

أما البحر بالنسبة لفرج، بطل رواية (غيمة عشتار) فهو المتنفس، والمكان الرحيب الذي يلجأ إليه من الخيبات المتتالية التي يتعرض لها:

"البحر عنواننا، آخر ما تبقى لنا من الحكايا، أسقط عليه جنوني فيحتويني، ألجأ إليه بعد التعب، أرمي به صنارتي ووجعي، أفقد ذاكرتي، ألبس أخرى مؤقتة، ترسمني كائناً آخر يسكن جسدي، يبحر بي بعيداً، ما الذي يحدث لي في حضرته؟ كيف يصبح أنيني، فراغ نفسي وراحتي..."^(١).

فإذا ما ضاق به الحال، رمى أحماله في أمواجه الكثيرة، وشكى له همومه ومشاكله، ورمى مع صنارته أوجاعه، لعل البحر يبتلع معها همومه وأحزانه.

بطلة رواية الست زبيدة، عاشت على شاطئ بحر يافا، في بيت يطل على البحر، مع بيوت كثيرة يلتف حوله:

"كنا نعيش في قلب مدينة يافا في بيوت منفصلة، ولكنها متلاصقة على شكل حدوة حصان، وكنا نسمع هدير البحر وصوت الرياح من البحر الذي نطل عليه من شرفتنا ونوافذ الغرف. بحر يافا الجميل الذي هيا لي سعادة لا حد لها لسنوات طفولة قصيرة، ولكنها راسخة في عمق الوجدان وتموجات الذاكرة، كنت أشم البحر الذي كنا نعيش على بعد خطوات منه، وكان إخوتي يجيدون السباحة، وأخي الكبير يحملني على كتفيه ليصل بي إلى الصخرة المنبسطة الواسعة"^(٢).

(١) الشناوي، غيمة عشتار، ص ٦/٧.

(٢) حلاوة، الست زبيدة، ص ٤٩.

لقد كان البحر لها سعادة لا تنتهي، وطفولةً باذخة بالجمال، هذا الفضاء الواسع من المياه الزرقاء رسخ في وجدانها عمراً طويلاً، نقلته عبر سطور روايتها وكان له حضوراً كبيراً خلال الرواية.

● المقبرة:

مكانٌ يتصف بالوحشة والوحدة، يحمل دلالاتٍ نفسيةً مؤلمة، هو رمز للألم، ومفارقة الأهل والأحباب والأصحاب، قد نستمد منه العظة، وقد يكون مكاناً مخيفاً للبعض، يخاف مجرد الاقتراب منه خصوصاً ليلاً، خوفاً من شبح موهوم يطارده.

كانت المقبرة بالنسبة لفاطمة، مأوى لأهلها الذين دفنوا فيها، تزورهم وتتأججهم، وتشتكي همها لهم، لقد كانت آخر زيارة لها للمقبرة كي تعتذر من أبيها على جنبها وخوفها من المحتل الذي عاشته سنيهاً طويلة، وإبلاغه بتغيرها واتخاذها طريق المقاومة سبيلاً لها:

"كان يومٌ شديد البرودة حين لبست فاطمة معطفها ووضعت غطاء رأسها وانطلقت نحو المقبرة، تريد اطلاع والدها على ما كان من أمرها، وتريد الاعتذار منه، بنفس القدر الذي تريد احتضان حجارة قبر أخيها الحبيب زاهر"^(١).

كما رقد أخوها بجانب أبيها في المقبرة، الذي كان صديقها، وكانت تفتقد وجوده ونصائحه، وتشتاق لأن تحضنه، لقد كان فضاء المقبرة عزيزاً عليها بمن حوى من أهلها.

لحظات الفراق من أصعب لحظات الحياة ألماً وصعوبة، وأشدّها على النفس وأوجعها، لقد كان فضاء المقبرة مجسداً لكل آلام هدى، عندما دفنت آمال صديقة الطفولة، لقد كانت المقبرة في هذه اللحظات مكاناً للنحيب والعيول الذي يصاحب دفن جثث الأحياء:

(١) أبو ميالة، الحب المحرم، ص ٢٧٢.

"عند الدفن فقط صرخت هدى، انتحبت فوق جثمان صديقة طفولتها، كان الجثمان الوحيد الذي أمكنها دفنه، ... غرست هدى أصابعها في الأرض فوق القبور، تجبل التراب كما لو كانت تداعب المصير نفسه، قابضة على حفنات من ألمها وقاذفة إياها في الهواء وعلى وجهها، جلست في مكانها مغطاة بالتراب وباكية... الرجال القلائل المتبقون في جنين حفروا القبور، الأطفال راقبوا بفضول بينما أنزلت الأجساد المكفنة في الأرض، النساء رفعن التراب عن القبور وقذفنه بقوة على وجوههن، ندين بأصوات بدائية مرتعشة لم يشهدها العالم"^(١).

لقد كان مكاناً للصراخ والطم والعويل، مكاناً محزناً كئيماً قاسياً.

مقابر الأرقام صورةٌ بشعةٌ للمقابر، فرغم أن المقابر هي مكانٌ موحشٌ ومؤلم، إلا إنه يحفظ كرامة الجسد المسجى، ولكن في مقابر الأرقام تدفن الجثث قريبة من السطح، وتزيل عوامل التعرية من رياح وأمطار هذا السطح، مما يكشف الجثة ويجعلها عرضة للغربان والصقور:

"... هناك انتشرت مقابر بشرية مروعة، مقبرة واسعة، إلى جانبها مزبلة تتزاحم عليها الصقور أوقات الجوع، بعض الأجزاء كانت مكشوفة، وانكشافها الفاضح فتح شهية الصقور،... في أطراف تلك الضاحية، تحت أقدام عين خفشة نائية، نامت مقابر موتى بأرقام غريبة، تودعها الشمس وحدها لحظة يذهب الناس إلى خرايف العجائز، ويدسوا أجسادهم في مخازن النوم"^(٢).

صورة أخرى لبشاعتها أن جعلت من الأشخاص أرقاماً، لم تنسب لكل جسدٍ هامدٍ اسمه، وهذا أيضاً إنقاص لكرامته وأدميته، والأشد إيلاماً أنهم شهداء كان يجب أن يتم تكريمهم أكثر من غيرهم من الموتى، فدلالة المقبرة في هذا المقطع السردي أوحى لنا بالإهانة، والقسوة واللامبالاة تجاه الجثث التي وجب إكرامها بدفنها في صورةٍ لائقة.

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٤٦٠-٤٦١.

(٢) بكريّة، عين خفشة، ص ٤٨.

ثانياً - الأماكن المغلقة:

يطلق على الأماكن المحدودة، ولها خصوصية في ذات الشخص، قد تكون هذه الأماكن مغلقة عامة، أو مغلقة خاصة، فـ"الأماكن العامة يمكن أن يرتادها عامة الناس وتدخل ضمن نطاق هذه الأماكن، الدوائر الرسمية، السجون، والمستشفيات، والملاهي والمعسكرات والمقاهي، والحانات والفنادق والمساجد والمزارات والمتاحف، أما الأماكن الخاصة فيكون التواجد فيها لأصحابها بشكل رئيسي، وهي موجودة أساساً لهم، ومن مميزات هذا النوع من الأماكن أنها تجعل من فيها منعزلاً وذا خصوصية في خارجها، ويكون التواجد في هذه الأمكنة أطول فترة زمنية، لأننا نحن الذين نختار من يكون في داخلها، وهي الوحيدة التي يمكن أن تستوعب همومنا، وفيها نستطيع أن نعمل بخصوصية متناهية، وهي تبعث الأمان فينا، ومن أمثلة هذه الأنواع البيت"^(١).

والأماكن المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب حتى الخوف والتوجس، فالأماكن المغلقة مادياً واجتماعياً يولد المشاعر المتناقضة المتضاربة في النفس وتخلق لدى الإنسان صراعاً داخلياً بين الرغبات وبين الواقع، وتوحي بالراحة والأمان وفي الوقت نفسه لا يخلق الأمر بمشاعر الضيق والخوف"^(٢).

● السجن:

يتصف السجن بالحدود والانغلاق، كما يتسم بالإجبار والتعجيز، يخضع السجناء لقانونه، إنه مكانٌ منافٍ للحرية والانطلاق، يرتبط أيضاً بالتعذيب والإهانة والإذلال، المقطع السردي التالي يصف الزنزانة، التي هي أحد أجزاء السجن، وأشدّها وحشة على قلب السجين، فهي معتمّة بلا هواء ولا شمس ولا ضوء، ضيقة، تشبه القبر:

"كانت زنزانتني في الجهة الشمالية من سجن عسقلان معتمّة جداً، فلا هواء يدخلها ولا شمس، رطبة، ضيقة، هي بروفة افتراضية للقبر، على الحائط الترابي المليء بالشقوق ترسم عشرات

(١) الحربي، المكان ودلالته في الرواية العراقية، ص ١١٠.

(٢) أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية، ص ١٣٤.

الجماجم والهياكل العظمية، ...عند نهاية الحائط المرتفع جداً فتحة صغيرة مدججة بالشبك والقضبان وهي فتحة لا يتعدى حجمها بضع سنتيمترات، تتسلل منها خيوط الشمس على استحياء، ...في هذه الزنزانة الليل يشبه بعضه بعضاً والانتظار يفتت الوقت، يجعله مربعاً، ... والشتاء الذي أحب يتحول في هذه الزنزانة إلى إبرة تمارس هواياتها في التطريز على الجسد المنهك المتعب"^(١).

تسلط الزنزانة عذابات بردها على جسم السجين في الصيف والشتاء، إنها مكانٌ للعذاب والإذلال وقتل الإرادة والصمود.

في الزنزانة الرطبة يفقد السجين حتى القدرة على الألم، فالجسم الذي لونه العذاب فقد القدرة على الرؤية، مربوط جسده إلى حبل، معذب بشكل يتجاوز كل معنى وتصور:

"هنا في هذا المكان الشديد الرطوبة أعيش على حب فاطمة وذكريات مستقبلنا المفترض، جسدي مصعوق من ألوان التعذيب، لقد تجاوزت عتبة الألم إلى فقدان الحواس، إلى التخدير الكلي، لا أستطيع أن أرى فيعناي مغلقتان من الورم، أكن هنا، مقيدا إلى نفسي بحبل، أعتقد أن شيئاً ما، أو أن كل شيء في قد تكسر، أعتقد أنني سأموت"^(٢).

في هذه الزنزانة، من خلال الجسم القيد المثقل بالألم، فاقد الحس، لا يملك السجين إلا حبه ومشاعره، يعيش عليها، ويقتات منها ما يعينه على قضاء أيامه.

● البيت:

يشكل البيت حضوراً مهماً في رواية المرأة، فهو المكان الحميم الخاص، مكان الألفة والأسرار، قد يكون مشحوناً بالذكريات والمشاعر ومكاناً للخلوة وممارسة الشعائر، مكاناً للاختلاء، ولممارسة أشكال الحياة الخاصة بأريحية.

(١) أبو نبرة، رب إني وضعتها أنثى، ص ٤٥-٤٦.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ١٥٧.

في رواية (برتقال إسماعيل)، احتوى البيت الذي تعيش فيه جود اليهودية مع زوجها العربي الفلسطيني المسلم، على ثقافتين، ثقافته المسلمة، وثقافتها اليهودية التي كانت تمارسها في الخفاء، لقد كانت صاحبة البيت اليهودية تخفي أسرارها الخاصة عن زوجها، تمارس طقوسها بعيداً عن وجوده، ولا يمكنها ذلك إلا في بيتها وإن كان في نفس الوقت بيته:

"شعرت بالسجاد البني الدافئ تحت قدميها، كان منزلاً من السهل أن يكون فيه الشخص هادئاً، كل خطوة مكتومة، ومكيفات الهواء تغطي أي ضوضاء، ... دخلت بسرعة إلى الغرفة الملحقة بجبرتها، والمخصصة لتغيير الملابس، ثم أغلقت الباب في هدوء وأضاءت المصباح الصغير بجانب المرأة، ... ارتجت محتويات الصندوق وهي ترفعه نحو النور، التمت الفضة بعد أن أراحت الغطاء، كانت يداها تألفان شكل ذلك الشيء، المينورا التي اعتادت أن تشعلها في الحانوكا، هدية ريكا لها والغرض الوحيد الذي حملته معها في رحلتها الطويلة من رماد كيشينف، ... تتابعتم ذكريات أخرى، ذكريات احتفالات السبت العديدة التي أنارت أسرة غولد شموعها الصغيرة وغنوا صلوات ليلة الجمعة، ... أخفت وجهها في يديها وبدأت بكل هدوء تغني"^(١).

فالمكان هادئٌ بلا ضجيج، يكتُم أسرارها الخاصة، امتداد لها، لأنها ربّته، لقد استطاعت أن تمارس شعائرها اليهودية بتكتمٍ شديد، فلم يعلم زوجها بذلك، بل إنها أيضاً قد علمت أولادها دينها، كل ذلك في خفاء وتكتم، لقد استطاع الراوي أن يصور في هذا المقطع مدى قدرتها على التخفي في هدوء تام، وعكس شخصيتها التي وصفت بالهدوء أيضاً.

تصف حبايب في رواية (قبيل أن تنام الملكة)، بيت البطلة جهاد، فهو شقة صغيرة، تتكون من غرفتين فقط وصالون، ولكن تم استغلاله بشكلٍ كاملٍ بحيث يصبح بيتاً حميماً، بأثاثه المتواضع، وتقاربه الدال على الألفة:

(١) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٢٨٦.

"تألفت شقتنا من غرفتي نوم وصالون مطل على الشارع، مما جعله أشبه بممر عريض فعلياً، اتسع لطقم صغير الحجم وطقم طرابيزات، وزاوية جانبية لبوفيه متواضع، غرفة نوم أبي وأمي كانت تفتح على الصالون بباب مزدوج"^(١).

وتكمل وصف الشقة، وتصف غرفة البنات بضمير الأنا على لسان جهاد، غرفة مكتظة تسع عدداً كبيراً من الأشخاص:

"... أما غرفة نومنا وهي ذاتها غرفة معيشتنا، فكان بها تلفزيون وصوفا بتجوييف استغلته أُمي مخزناً للبطانيات، وخزانتان الكبرى لملابس البنات والصغرى لملابس الأولاد... صنع لنا أبو معاذ سريراً من طابقين، أتبعناه بآخر من ثلاثة طوابق، ... في الليالي المطفآت، تقاوم أجسادنا الإغفاء، تتقلب أنفاسنا على كل جنباتها، نتكلم، نهمس، نقرص، ننغز، نتلاكم، نترافس، نتوجع، نضحك، نتوشش الأجساد القريبة، وسط غضب الأجساد الأبعد من إقصائها عن حفيف الكلام"^(٢).

جمع هذا البيت الصغير حياةً كبيرة، لأشخاص كثيرين، فرغم ضيق المكان اتسعت القلوب، لقد استطاعت الراوية في أسطر قليلة وصف حيوية هذه العائلة في شجاراتها، في همسها، وجعها، أسرارها، لقد كان فضاءً رحباً بمشاعره، ضيقاً بحدوده.

تنتزع دلالات الأمن والأمان من البيت، فالبيت الذي يحتضن العائلة وأحلامها ويكون مصدر استقرار أفرادها، يصبح ركناً:

"انهار البيت فوق رؤوسنا، البيت الدافئ الذي كان يضم على صغره أكبر أحلامنا وطموحاتنا، ملابسنا الأنيقة التي تختارها أُمنا بعناية، أدواتنا المدرسية والألوان، كراسة الرسم، ألعابنا المحشوة بالقطن والغميم والحب، البيت الذي كان يستيقظ صباحاً على صوت أُمي وخرير الماء الذي ينسكب في المغسلة

(١) حباب، قبل أن تنام الملكة، ص ١٦٤

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٤-١٦٥.

حتى يحلق أبي لحيته، على رائحة القهوة المنبعثة من المطبخ المتواضع وطاولة السفرة بمقاعدھا الخشبية، كل شيء تحول إلى ركام، لا أقصد البيت والأثاث فقط بل الأحلام والأمنیات^(١).

تنهار الأحلام والأمنیات، بفعل صاروخ يقع عليه، تتمزق الألعاب، تتبعثر الكتب والملابس، يتحول الأمان إلى خوف، والفرح إلى كآبة، تختفي اللحظات الحميمة الخاصة التي تميز بيت أهله عن غيره من البيوت بانهيائه وهدمه. وبينما تزدان البيوت في الأعياد بالفرح وتشرق بالسرور، في بيت الجدة صبيحة يعلن الحداد:

"في بيت جدتي الكبير، ازدهرت مملكة بكاء، فيها يذبحون الأشواق أيام الأعياد على عمي المفقود، وينشرون تنويحات حارقة على حبال الغسيل تحتفي بوجعها نساء الحواري القريبة والبعيدة"^(٢).

تتبدل دلالات الفرحة إلى دلالات حزن، وتتغير أغنيات العيد إلى تنويحات على الغائب الفقد.

● الغرفة:

مكانٌ حميمي بشكلٍ أكبر من البيت، يحمي خصوصية أفرادہ، ويحتفظ بأسرارہ. يدل فضاء الغرفة المتسع في رواية صورة وأيقونة وعهد قديم على غير ما يتوقع من الاتساع، فهي رغم سعتها، يحس ساكنها بأنها خم ضيق قدر:

"كانت غرفة تكاد تتسع لمنزلٍ بأسره، فقد كانت من العقد القديم مبنية بالحجارة الضخمة المثبتة إلى بعضها بموادٍ طبيعيةٍ أغلبها الروث لأن الإسمنت ما كان قد اكتشف بعد، وكان لها سقفٌ مقببٌ كسقوف المساجد ونوافذ صغيرة لا يكاد ينفذ منها النور لذلك كنت أضيئ الللمبة ليلاً نهاراً حتى لا أظل أرى طريقي بالتحسيس أما المصاطب والأجران التي كانت فيما مضى أحواض ماء وأوعية

(١) قندس، يافا، حكاية غياب ومطر، ص ٥٨.

(٢) بكريّة، عين خفشة، ص ١١.

لعلف الدواب والدجاج وديك الحبش فقد غطيتها بألواح خشب وطراريح واستعملتها كمقاعد ورفوف وخزائن، وعشت في ذلك الخم عيشة الكفاف لا أخرج ولا ألتفت حولي حتى جاء الربيع" (١).

فبناؤها القديم، الذي كان يبنى للبشر والبهائم على حدٍ سواء، فيجعلها غير ما اعتاد عليه ساكنها من غرف وبيوت، ونوافذها الضيقة، جعلت منها مكاناً مظلماً، جعلت روح ساكنها تضيق فيها وتكره عيشها فيها.

تصف سلوى جراح غرفة في فندق شهير في لندن، فالغرفة لا تتناسب وشهرة الفندق:

"حملت حقيبتى وصعدت إلى غرفتي في الدور الثالث، غرفة صغيرة، بالكاد تتسع للحركة، فيها سرير بقربه كومودينو عليها مصباح صغير، وخزانة ملابس خشبية باهتة، شباكها ذو الذرفتين يطل على شارع كرومويل، شارع مزدحم بالحركة، كانت مكاناً لا علاقة له من قريب أو بعيد بالاسم الجذاب للفندق، وضعت حقيبتى على الحامل الحديدي. جلست على حافة السرير، درت بعيني بين جدران الغرفة، وأجهشت بالبكاء" (٢).

فالغرفة لم تتناسب مع نوار المدللة، التي عاشت حياة مرفهة، لقد أثارت في البطلة مشاعر الأسى على نفسها، لأنها اضطرت أن تعيش هكذا ظرفاً بعد أن كانت تعيش مستقرة في بيت جميل، لقد كان المكان غريباً وغير مألوف كذلك.

والغرفة أيضاً تصبح مأوى مزيئاً لعجوزٍ وحيدة لا تقدر على رعاية نفسها:

"كان الجندي يراقبها، بينما يتجول الآخرون في الغرفة، بدت مكاناً بائساً، ورائحة العجز تفوح من كل الزوايا، رفع أحدهم الستارة، فأزعجه المنظر، مرحاض قديم، جدار حجري متآكل، والأرضية

(١) خليفة، صورة وأيقونة وعهد جديد، ص ١٢.

(٢) جراح، أبواب ضيقة، ص ١٩٢.

المهمة تشققت، فأنحشر الماء في أكثر من موقع ضيق صانعاً مناطق داكنة، الرائحة كريهة وضوء الغرفة الضعيف أثار عصبيته...^(١).

فالجرفة غير صالحة للمعيشة، بفعل تأكلها، وضعف صحة العجوز التي لا تستطيع التنظيف، مما يجعل المكان قذراً، كريه الرائحة.

في المقطع السردى التالي تغوص الغرفة القديمة المحدثه في الماضي:

"فتحت عيني وأنا أحلم، فوجدتني في غرفة خالي، جدران نظيفة بطلاءٍ جديد، ورفوف الكتب تنفث رائحة الدهان والخشب المصنفر والمعاجين، وندى الصباح مع الياسمين وزهر الخشخاش، شيء مذهل ويدير الرأس، وجرام فون خالي ما زال هنا يحلي الغرفة كتحفة فنية قديمة من أيام زمان، وأسطوانات عبد الوهاب وأم كلثوم ثم فيروز وعبد الحليم"^(٢).

فالبطلة التي تعيش في العصر الحاضر، تسكن غرفة خالها القديمة، التي تحتفظ فيها بأشياءه القديمة، يندمج فيها زمانٌ حاضراً وزمانٌ مضى، يسيطر الزمان الماضي على المكان فيطبعه بطابعه القديم، يذهل مزيج الموسيقى مع الورود بطلة الرواية فكأنما انتقلت من حلمٍ إلى آخر.

• الأماكن المقدسة:

— الكنيسة:

وهي مكانٌ للعبادة في الديانة المسيحية، مكانٌ مغلقٌ تقام فيها الشعائر الدينية المسيحية، ولكن البطلة في الرواية لا تحس بالخشوع ولا الإيمان، فهي مجرد زائرة تدين بديانة أخرى:

"دخلنا معاً كنيسة القرية، وجلسنا في أماكنٍ متباعدة، بدأ القس ترديد ترانيم لم أفهم منها شيئاً رغم محاولاتي في قراءة دفتر الأناشيد الصغير الموجود على المقعد الخشبي إلى جانبي، نظرت إلى

(١) الرجبى، رحيل، ص ٢٦٨.

(٢) خليفة، حبي الأول، ص ١٣٢.

العجزة الذين يحيطون بي، فشاهدت الخشوع على وجوههم، أحاول أن أقلد ما يفعلونه فأجلس إن جلسوا، وأقف إن وقفوا، جلست فتاة بجانبى، وركعت على ركبتها، ثم بدأت الصلاة معهم^(١).

كانت مجرد متفرج على المكان، فلم تستطع أن تمتص مشاعر التدين التي يعيشها المصلين في الكنيسة، وبالتالي لم تستطع نقلها للقارئ.

— المسجد:

مكان العبادة، يقيم فيه المسلم شعائره وتطمئن النفس فيه وتحس بالأمان والراحة، وهو مكان مغلق عام، إذ يستطيع أنه يدخله جميع الأشخاص، وتتغير دلالاته حسب السياق الذي جاء فيه، فهو حزين في المقطع التالي، فقد شهد مذبحة:

"الحرم الإبراهيمي بدا حزيناً أكثر من أي وقت مضى، وجوم يغطي الوجوه ويمنحها ظلالاً ثقيلة، وجوه المصلين قهر وجوع وحيرة وانتظار خائف"^(٢).

والمسجد كمكان لا يحزن، ولكنها نفسية الأشخاص هي التي انعكست عليه، فحزنهم انعكس حزنًا ثقيلًا أرخى بسدوله على المسجد.

والمسجد يصبح مكاناً للحض على المقاومة؛ حيث يلبس ثوباً آخر غير ثوب الصلاة والعبادة:

"وقف المختار في الجامع، وقال لهم إن ما حدث لهو أمرٌ أصعب من أن يحتمل، فبالإضافة إلى سرقة الأرض جهاراً نهاراً وأمام العيون بقصد الإذلال وكسر الرؤوس، فقد أخذوا الشباب كرهائن واستباحوا القرية والممتلكات،..."^(٣).

(١) العطاونة، صورة مفقودة، ص ٢٨.

(٢) الرجبى، رحيل، ص ١٠٢.

(٣) خليفة، حبي الأول، ص ٢٠٥.

ففي المسجد تتأثر النفوس كي تقاوم، فالخشوع الذي يعم المسجد، تحول إلى أرواحٍ ثائرةٍ ضد المحتل. والمسجد أيضاً مكان الاطمئنان والراحة، فيه يصب الشخص نجواه وأمانيه وتوبته بين يدي الخالق، فتجتاحه السكينة، ويغمره الارتياح:

"حين صلى لأول مرة خلف إمام المسجد أحس بالارتياح، وكأن حملاً ثقيلاً انزاح عن كتفيه، وحين جالس ذلك الشيخ الشاب وفتح له قلبه، غمره إحساسٌ بالسكينة والأمان! وحين قاوم دموعه متحدياً ضغط الوجع! قال له ذلك الشيخ متعاطفاً: ابك يا أخي، فالدمع يظهر القلوب، وبكى! ولا يزال يبكي، لكن قلبه ظل يتقد كجمرة متوهجة دائمة الاشتعال."^(١)

فلم يكن المسجد مجرد مكان، بل إنه فضاءٌ يحوي مجموعة من الأحاسيس التي توحى بها الكلمات. إنها أماكنٌ مغلقةٌ على مشاعرٍ خاصة، تستوجبها حرمة المكان وشعور الشخص تجاهها.

• البئر:

للبئر في الروايات الفلسطينية دلالةٌ خاصة، فهو جزءٌ من إرثٍ موجع، فقد كما فقدت الأرض، فالبئر سقيا الإنسان والحيوان والأرض قبل الهجرة، رأس مال الفلاح الفلسطيني، وهو كمكانٍ مغلق، مجرد بئر به ماء، ولكن الشخصيات هي من تجعل له القيمة العظيمة، وقد تنوعت الدلالات التي اقترنت بالبئر، فكان مربعاً حيناً وكان ملجأً حيناً آخر، ففي رواية حريز مريم، يشتاق عبد الحفيظ لشربة ماء من بئر بيته، ويتسلل إليه خلسةً أثناء الحرب، والشوق لا العطش يضمنيه لشربة ماء:

"شيء ما أخذه إلى بيته، دار حوله وصل إلى البئر، أدلى دلوه فيه، فوقع، فجأة أحس بيد تلامس كتفه، فانتفض مذعوراً، كتم صيحة بصعوبة، وساعدته مريم حين وضعت يدها على فمه، ناولته دلواً كان في يدها، كانت تعلم أنه سيمر على الدار، وأنه يشتاق أن يشرب من البئر، لطالما ردد: البئر تعيدني إلى هناك، عد فأدلى دلوه، كانت ثقيلةً جداً، وما كاد يرى جثة ذلك الطفل ترتفع نحوه،

(١) البنا، عشاق نجمة، ص ٩٣.

حتى تظاهر أن الدلو انزلق منه ولم يستطع الإمساك به^(١). ولكن البئر المكان المحبوب، الذي يعيده دوماً للبيت، يصبح قبراً لجثة طفل، قد رمي داخل البئر، فالسوق يتحول إلى فزعٍ ورعبٍ وهروب.

كما يصبح البئر ملجأ الطفلة الصغيرة التي ترفض الهرب من قريتها:

"دست نفسها في الفجوة الضيقة داخل بئر الماء، تلك التي لا تتسع إلا لبنت صغيرة متكورة على نفسها، وصندوق أحلام مزين بالصدف وكيس فيه القليل من الخبز والجبن،... لكن ما تسمعه الآن يلقي الرعب في قلبها الصغير، تنفجر القنال فتزلزل الأرض، أما ما يعقبها من أصوات العذاب والألم فما هي إلا لبشر، بقيت مريم في مكانها داخل البئر، لا تتحرك طوال يومين، ولا حتى عندما وصل رجال غريباء يتكلمون لغة غريبة لانتشال ماء من البئر"^(٢).

لقد ظنت البئر التي كانت تلعب حولها وتختبئ من أقرانها في فجوتها الضيقة، ما زالت آمنة كعهدها بها، ولكنه يصبح أيضاً مكاناً مفزعاً، لقد زيح المحتل دلالات الأماكن عما عهدتها الناس عليها.

● المدرسة:

مكانٌ مغلقٌ على طلابه ومدرسيه والعاملين فيه، هذا المكان يحتشد بحكايات وقصص، للطالبات والطلاب والمعلمين، في المقطع التالي، الطالبة نوار التي درست في المدارس الداخلية، تشفق على صديقتها فاتن من مثل هذه المدرسة:

"هذا المبنى الكبير وغرف النوم التي تضم عشرات الأسرة المغطاة بأغطية وشراشف بيضاء، لا يفصل بينها سوى خزانة جانبية صغيرة بيضاء، وناموسية تمنح للنائم بعض الخصوصية، الحمام هو الآخر كبير تتراص فيه المغاسل وغرف الاستحمام، وغرفة الطعام واسعة، فيها موائد كبيرة

(١) طه، حريز مريم، ص ٨٠.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والأرض، ص ٣٣-٣٤.

لتناول وجبات الطعام، وهناك مشرفة تجلس على كرسي قرب الباب، تراقب كل ما يحدث وكثيراً ما ترغم الفتيات على تناول كل ما في طبقهن من طعام"^(١).

فالنظام والرتابة والشاركة، وعدم الخصوصية، كل ذلك ما تعاني منه الطالبات مما يجعلها مكاناً كريهاً في نفوسهن.

أيضاً في المقطع السردي التالي عدت المدرسة مكاناً كريهاً وغير نزيه لأسمى التي تعاني من تعصب المدرسة لابنة زميلتها، وتفضلها على بقية الطالبات:

"تبدأ حصة الجغرافيا، فتسألنا أبله زينب عن موقع فلسطين بين القارات، رفعت مني إصبعها كعادتها وهزته بشدة، ما أثار غضبي، فهزرت بإصبعي جكارة بها وبأبله زينب، شعرت بألم فرقة إصبعي الذي أهزه دون جدوى، وهمست في أذن ريحانة جارتني في المقعد: راح تشوفي، والله لتخليها هي الي تجاوب وتعمل حالها مش شايفاني.

أسندت ذراع يدي المرفوعة بيدي الأخرى، وهزرت بإصبعي من جديد، اختارت أبله زينب مني: مثل العادة فش إلا مني محضرة الدرس. استشظت غضبا، وشعرت أنني أود لو أنفجر كقنبلة يدوية فأقتل كل من في الصف وأولهن أبله زينب ومني"^(٢).

لقد أصبحت مكاناً خانقاً ومدمراً بالنسبة للطالبات اللواتي هضم حقهن في المشاركة بالنشاطات الصفية.

(١) جراح، أبواب ضيقة، ص ١٦.

(٢) العطاونة، صورة مفقودة، ص ٧٥.

• الحديقة:

الحديقة مكانٌ مغلقٌ يخص بيت بعينه، يستغله أصحابها في جلسات السمر والراحة، في الليالي الصيفية الحارة، فهي مهرب لأهل البيت حين تختزن أشعة الشمس في حيطان البيت:

"توسطت الحديقة ثلاث دوالي عنب صنعت معرشة عظيمة، فاستغللنا المساحة المظللة تحتها جلسة صباحية أو عصرية لشرب الشاي، وفي أماسي الصيف التي تسحب فيها شمس النهار سياطها غير الرحيمة، وتنزوي في غرف البيت الضيقة، فتبخ لهيبها على الحوائط المعروقة، تستبقينا فسحة المعرشة في حضن نسائهما الألف، وصيفها الأقل قسوة، حتى ساعة متأخرة من الليل"^(١).

وتصف فضاء الحديقة، فهو عريشة عنب وضع تحتها مقاعد بلاستيكية وخشبية، وتوزعت فيها أشجار الخوخ والأكدنيا، وتفتح والليمون والتوت وشجيرات زرعت كيفما اتفق:

"وضعنا في الفسحة مقاعد وطراييزات بلاستيكية وصوفا خشبية... على طول سور الحديقة الأمامي من الجهة المظلة على الطريق الرئيسية، ارتفعت شجرتا خوخ وشجرة أكدنيا باسقة، امتدرت أذرعها من فوق السور إلى الشارع، في جهات السور الثلاث، توزعت أشجار تفاح وليمون وتين وشجرة توت شعتاء، وشجيرات متفرقة بلا هوية وبلا توزيع منهجي"^(٢).

الحديقة متألفةٌ عامرةٌ بوجود أصحابها الذين يهتمون بها. يزينون ساحاتها، ويعتنون بشجيراتهما، لتكون لهم مصيفاً وملجأً من صيفٍ حارق.

أما الحديقة في المقطع السردي التالي، فتعاني إهمالاً كبيراً من سكان البيت، دلّ عليه مظهرها البائس المحزن:

(١) حباب، قبل أن تنام الملكة، ٢٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٩.

في المرة الأولى بعد عودتي إلى فلسطين، ذهبت إلى بيتنا كي أطمئن على أوضاعه، وكنت أظنه فارغاً، رأيت حديقته مكاناً مغبراً تعمه الأواني البلاستيكية المحطمة وشرائط أقمشة وسخة لابد أنها استخدمت يوماً لمسح زيوت قديمة، وتربة جافة اختلطت ببقايا الزبالاة سنوات وسنوات، لم أصدق ما تراه عيناى، هذه الأرض التي كانت حديقة غناء استحالت إلى شبه حديقة، لأن الحقائق والبيوت لها أشباح تتذكر ما كانت عليه في الماضي^(١).

فتصفها وصفاً مؤسفاً، فكأنها حاوية قمامة، تمتلئ بالقاذورات، فالسكان الذي يستأجرون البيت لم يدروا بقيمتها لدى أهلها الغائبين بحكم الإسرائيلي، وبشعورهم تجاه كل شجرة فيها.

ثانياً- الفضاء باعتباره مكاناً تشغله الكتابة. (الفضاء النصي):

يحرص الروائي في هذا الفضاء على الاهتمام بالكلمات التي تعبر عن أحوال الشخصيات ومشاعرها وهذه الألفاظ قد تتداخل معانيها إذا لم يفصل بينها بعلامات ويقصد به "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وغيرها"^(٢).

الفضاء النصي إذاً هو الفضاء الطباعي وهو فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، وهو مكانٌ محدودٌ لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكانٌ تتحرك فيه عين القارئ، هو بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة^(٣). إذاً فهو الشكل الخارجي للرواية، الذي يعنى بتركيب الفقرات والمشاهد والفصول، أي أنّ الصورة التشكيلية للنص القصصي (الرواية)، الذي يتعالق مع المحتوى الداخلي، ويقدم تسهيلات تعتبر صلة بين الكاتب والقارئ، التي تسهم في توليد رغبة لدى القارئ لجعله يقبل بشغف على قراءة النص وتحليله بعمق وروية.

(١) بدر، أرض السلفاة، ص ٢٣٢-٢٣٣.

(٢) الحميداني، بنية النص السردي، ٥٤، عن بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص ١١٢.

(٣) الحميداني، بنية النص السردي، ص ٥٦.

مظاهر تشكل الفضاء النصي:

١ - الكتابة الأفقية:

وهي الكتابة العادية التي تبدأ من بداية الصفحة من أقصى اليمين إلى نهاية السطر من أقصى اليسار، هذه الطريقة وإن كانت تقليدية سائدة في معظم الكتابات لا تخلو من أهمية، فقد يوحى رصّ الكلمات متتابعة بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن الشخصية^(١). وهذا ما كانت عليه أكثر الروايات التي اعتمدتها الباحثة. إنّما يدل ذلك على كثرة الأفكار وتزاحمها في فكر الروائية، فالسرد يسير دون انقطاع.

٢ - الكتابة العمودية:

هي الكتابة التي تستغل فيها الصفحة بطريقة جزئية فتوضع الكتابة عن يمين الصفحة، ويترك يسار الصفحة خالياً من الكتابة، وذلك إذا أنشأ الكاتب حواراً سريعاً على هيئة جملٍ قصيرةٍ أو مفردة، بل إنّها تقصر إلى أن تصبح كلمة، بل قد يضع الكاتب نقاطاً دليلاً على محذوف. وقد تأتي الكتابة عن يمين الصفحة وعن يسارها ويترك وسط الصفحة فارغاً^(٢).

"عتمة الدار تريك عبد الرحيم، فيتحرك بحذر، يأتيه صوت حماد من الداخل:

هذا أنت يا عبد الرحيم؟

لماذا تجلس في العتمة يا جدي؟

لا زيت للسراج..

أنا أكره العتمة!

العتمة تستر الفقراء..

الفقر هو العتمة!"^(٣).

(١) ينظر: لحميداني، بنية النص السردي، ص ٥٦.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص ٥٦.

(٣) الرجبي، رحيل، ٣٠٢.

وهي تأخذ بعداً جمالياً، أما دلالتها فإبرازها في سياق النص لأهميتها لدى الروائية. منها أيضاً الأغاني والأناشيد والمواويل التي غالباً ما تكتب كتابةً رأسية بغية إبرازها، لأهميتها ودلالاتها القوية في الرواية.

"وهناك كنت

مع سيدات الحياة

كنت في الألوان

في ليك التوت

وأرجوان الرمان

ومرجان شمس متعبة

وفي الأزرق

ما بين السماء والماء"^(١).

٣- التأطير:

يقصد به الصفحة داخل الصفحة، وعادة ما يأتي ذلك التأطير داخل الصفحة المكتوبة بالكتابة البيضاء البنط العادي في الكتابة ويعمل التأطير على جذب انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان، كما يقوم بتحفيز القارئ إذ يمثل اختلافاً من نوع ما داخل الصفحة^(٢). مثال على هذا، تقرير (روبرت فيسك) في كتابه (رثاء الأمة) الذي أورده (سوزان أبو الهوى) في روايتها (بينما ينام العالم)، فجعلته بخط أصغر وسط الصفحة للدلالة على أهميته، فهي طريقة لجذب اهتمام وانتباه القارئ:

"كانوا في كل مكان، في الأزقة، في الساحات الخلفية

وفي الغرف المدمرة، تحت المباني المنهارة، وعلى جوانب تجمع

النفايات، توقفنا من عد الجثث عندما وصلنا إلى الرقم مائة.

في أسفل كالزقاق، كانت هناك أكوام ساكنة رهيبة

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ٢٩٧-٢٣٠.

(٢) ينظر: لحميداني، ص ٥٧.

من جثث - نساء وشبان، رضع وشيوخ - حيث تم ذبحها
أو رميها بالرصاص، كل ممر عبر الأنقاض أفصح عن مزيد
من الجثث، اختفى المرضى من المستشفى بعد أن أمر الرجال
المسلحون الأطباء بالمغادرة. في كل مكان وجدنا علامات
على مقابر جماعية حفرت على عجل^(١).

٤ - البياض:

ينبئ البياض عادةً عن نهاية نقطة محددة في الزمان والمكان، أو نهاية فصلٍ وبداية آخر وقد
يشغل البياض للفصل بين أحداثٍ متعلقة بشخصٍ معينين لتأتي أحداث أخرى متعلقة بآخرين^(٢). وقد
تم الحديث عنه عند تناول موضوع الحذف.

٥ - التشكيل:

ويعني به استخدام أشكالاً من الكتابة لم تكن متاحةً من قبل، ويستخدم لتمييز فقراتٍ بأكملها، ومن
أمثاله استخدام الكلمة البارزة، وتشكيل العناوين الداخلية بخطوطٍ مختلفة، وهو بذلك يسهل على القارئ
مهمة تتبع الوقائع والتمييز فيها بين ما هو خارج زمن النص وما هو داخل زمن النص، وينقسم من
حيث علاقته بالنص إلى نوعين: (٣)

• التشكيل الواقعي:

ويشير هذا النوع من التشكيل إلى أحداث القصة أو يحمل مشهداً مجسداً لحدثٍ من حوادثها، فلا
يحتاج القارئ إلى عناءٍ كبيرٍ في الربط بين النص والتشكيل ويسهل هذا عليه عملية التصور وذلك بسبب
دلالاته المباشرة على مضمون الرواية^(٤).

(١) أبو الهوى، بينما ينال العالم، ص ٣٣٢، ٣٣٣.

(٢) ينظر: الحميداني، بنية النص السردي، ص ٥٨.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ص ٥٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٥٨.

تفتتح رجاء بكرية في روايتها (عين خفشة)، في كل مطلع فصل جديد، بمشهد يجسد للحدث الذي يشير إليه هذا الفصل، مثال ذلك:

"علاقتي بتاريخ الخديعة كبرت على شيء من الخبث، كي أحتاط لمحاولات الإيقاع بي، إذ كنت على يقينٍ كاملٍ بأن قرية جدتي صبيحة، أناسها وجيرانها، والقرى التي تجاورها، قد وقعت ضحية احتيال التاريخ بشخصه الماكرة، كانوا حينذاك يرتعبون من أعراض المقاومة، فقرروا ألا يقاوموا إحباطاً لأي فكرة اقتلاعٍ جديدة."^(١).

فالموضوع الذي بنت عليه هذا الفصل هو بيان سبب انطفاء المقاومة لدى اللاجئين الفلسطينيين الذي يخاف من تهجيرٍ آخر. وهكذا في كل فصول روايتها.

كذلك فعلت سوزان أبو الهوى في روايتها الأزرق بين السماء والماء، فقد افتتحت فصولها أيضاً بتشكيل من واقع أحداث الرواية:

"ثلاث سنوات برمتها قضتها ستي نظمية في مناكفة الإسرائيليين لتتمكن من رؤية خالو مازن مرة أخرى، وبعدها أصبح وقع حياتها كله ينضبط وفق مواعيد زيارتها لسجن رامون، بل باتت تربط زمن كل ما يجري حسب قربيه أو بعده من تلك الزيارات"^(٢).

لقد كانت هذه الافتتاحية دلالة على ما في الفصل من تفاصيل لزيارتها لابنها وما يتخلل هذه الزيارة من تفتيشٍ وأحداث، وما يحدث بين الزيارتين، لقد أصبحت الزيارة ميقاتاً عائلياً. وقد جعلت بعض الكاتب لفصولها عناوين تدل عليها، وقد جعلت لبعض فصولها أرقاماً، وقد تجمع ما بين الترقيم والعنونة، وربما ساعد ذلك في معرفة الخطاب إذا ما كان في زمن النص أو خارج هذا الزمن.

(١) بكرية، عين خفشة، ص ٨١.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ١١٩.

• التشكيل التجريدي:

وهي عبارة عن لوحة غلافٍ تجريديةٍ يؤدي الفنان دلالتها من خلال رمزها، وامتدادها الدلالي، وهي تتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي، فعلى هذا القارئ الناظر إلى الغلاف أن يتمتع بنظرةٍ ثاقبةٍ وذكاءٍ ناضجٍ لإدراك بعض دلالاته^(١).

بعض الروايات لها لوحة غلافٍ تجريدية، مثل رواية ماروس، ورواية عين خفشة، حرير مريم، صورة وأيقونة وعهد جديد، هذه اللوحات قد تتناسب مع محتوى الرواية أو قد تخالف هذا المحتوى.

٦- ألواح الكتابة:

ويقصد بها اقتباس فقراتٍ أو كلماتٍ أجنبيةٍ أو مقتطفاتٍ من لهجاتٍ شعبيةٍ وتوظيفها في نسق الكتابة الأصلية التي تعتمد الفصحى في تعبيرها، وهذا التشكيل يقوم بدور التحفيز الواقعي، حيث يختلف تفاعل القارئ مع هذه العبارات الأجنبية أو اللهجات المحلية حسب الرصيد الثقافي الذي يميز كل قارئ عن غيره^(٢).

ومن ذلك:

"في برد تشرين أغلق أحمد نافذة مقهى عبدون، أدار المسجل فصدح المغني العندليب:

ومنين نجيب الصبر يا الله يداوينا

والي انكوى بالحب قبلينا يقول لنا

سافر من غير وداع من غير وداع"^(٣).

(١) ينظر: الحميداني، بنية النص السردي، ص ٦٠.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص ٥٩.

(٣) الأطرش، رغبات ذلك الخريف، ص ٩٧.

الفصل الرابع

التشكيل اللغوي

مفهوم اللغة:

تتخذ اللغة أهمية كبيرة في النصوص الأدبية خاصة، لما لها من محمولات فكرية وأيديولوجية ونفسية توجه السياق الأدبي باتجاه خطاب معين، ولما لها من تأثير في المتلقي وحمل المتلقين على التفكير وعبور النص بطرائق تتناسب ومدى الانزياحات السياقية للنص. وفي الرواية يزداد حضور اللغة أهمية لترهينها ضمن ظروف زمانية ومكانية معينة، تتناسب والأحداث وظروف الشخصيات^(١)، وتلعب اللغة دوراً بارزاً في تكوين الرواية وتشكيلها مع عناصرها الهامة من الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والموضوع والمغزى. ولا يمكن للروائي أو الكاتب أن يقدم أفكاره وأحلامه في صورة محسوسة إلا من خلال اللغة. "فباللغة تتطرق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"^(٢).

واللغة رسالة ما بين المؤلف والمتلقي، يُحملها رؤاه الفكرية والأيديولوجية، كما تميزه بسمت خاص عن باقي المؤلفين "اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي التقنيات الأدبية الأخرى، كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تبنى عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة حيث يتم التركيز عليها لأنها شفرة وسطية بين الأديب والمتلقي، إذ تحمل أفكار وآراء المتلقي المباشرة وغير المباشرة"^(٣)، ومما يجعل الرواية فناً متميزاً، له عمق يتغلغل في داخل الفكر والروح؛ بلغتها الأخاذة التي تسلب عقل المتلقي بما تحمل من انزياح ودلالة ووهج ورونق تجعله يذوب معها في تمام عجيب، ولقد كان للكثير من كاتباتنا الفلسطينيات القدرة على امتلاك ناصية اللغة، وقيادتها نحو ما تصبو له من أفكار أو رؤى أو مشاعر، وقد امتازت كاتبة عن أخرى في توظيف اللغة، سواء كانت لغة فصحي أو فصيحة أو عامية، سردية كانت أو وصفية أو حوارية، شاعرية أو رمزية، ولقد استطعن أن يسيطرن على اللغة بامتلاك وفن، وهذا ما سوف يقوم البحث بتوضيحه في هذا الفصل.

(١) مرشدة، الرأي الثقافي، اللغة النسوية وسؤال الهوية، <http://alrai.com>.

(٢) عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، ص ١٩٩.

(٣) عبد ضاحي، اللغة الروائية عند أحلام مستغانمي، ص ٧٨.

اللغة الشعرية:

هي تلك اللغة التي تنساب في النص الروائي معتمدةً على الإيقاع الموسيقي للكلمات والجمل والألفاظ التي تتداعى على النفس في حالات المناجاة النفسية أو التداعي الحر للمعاني أو التأمل أو الاستبطان "إن وجود اللغة الشعرية في الكتابة يُعد نوعاً من تداخل الأجناس الأدبية التي تفرض الحس الشعري على النثري، حتى إن القارئ يشك في بداية أمره بأن ما هو مكتوب هو في الغالب ليس نثرياً بقدر ما هو شعري"^(١).

وهي "تلك اللغة التي تتداخل مع مقومات الجنس الشعري لتسليمه أخص مقوماته الفنية والتركيبية والبنائية، محولة إياها عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق في أسلوبه ودلالته"^(٢).

ويكاد لا يخلو نصٌ أدبيٌّ من اللغة الشعرية المشحونة بالاستعارة والكناية والتكرار والتشبيه والإيحاء، وخلخلة الزمن ورتابته، وبهذا يصبح النص الروائي منسجماً مع لغة الشعر، فعلى مستوى الرواية فقد حققت اللغة الشعرية "اعتناقاً من أساليب الكتابة القديمة، واضعةً أمامها المجال لإثبات قدرتها على التجديد، دون أن يعني هذا فقدان الرواية لخصائصها الجوهرية الكامنة فيها"^(٣)، وإذا ما أريد الحديث عن اللغة في الروايات المدروسة، فإن نسبة كبيرة منها قد كتبت بلغةً شعريةً بديعةً مكثفةً في بعض الروايات، قائمةً على الانزياح والإيحاء والمجاز الاستعاري وعلى خلخلة الزمن، مما جعلها قريبةً من لغة الشعر دون أن تفقد جنسها الأدبي كرواية.

يحفل المقطع التالي بلغةً شعريةً حافلةً بالصور المجازية، والكنائيات واللغة الدالة الموحية، فالعفاريت التي تسكن الجدة تحيلها لكائنٍ عنيف، وهي صورةٌ جاءت على سبيل المجاز فقط، ففي الحقيقة لا عفاريت تسكن جسدها، بل هو شعورٌ فائقٌ بالحزن والغضب يتلبس مشاعرها فيحولها إلى كائن لا يرحم:

(١) غريزي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، <http://www.fikr.com>.

(٢) السالم والطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي، ص ٦٠.

(٣) الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ص ١٩٦.

"لم تكن جدتي لأبي قاسية، ولكن في مثل هذا اليوم من كل عام تسكن العفاريت جسدها وتصبح جدةً عنيفةً لا ترحم. وحين ترسل صوتها المذبوح لعتمة المساء يهرب النعام إلى بلاده، وتلقي الديكة بصياحها من شرفات البيت الثلاث العامرة بالوحدة، كي تحيل النواح إلى مجزرة شجن"^(١).

وتعتمد أيضاً على التشبيه والاستعارة في رسم العالم الحزين فالصوت مذبوح، والديكة تلقي بصياحها كحجارةٍ مؤلمة، كل هذه الصور تضافرت لإبراز كم الحزن والشجن، حتى يصبح كمجزرة شجن.

وكذلك تبعد اللغة عن التقريرية والطرح المباشر، وتساfer في آفاقٍ واسعةٍ رحيبة، وتحمل الكلمات طاقة انفعالية وشعورية عالية الإيحاء في المقطع السردى التالي:

"كيف يمكن للجسد أن يشم رائحة المطر قبلها بليلة! وللأنف أن يتحسس رائحة الغبار القادمة في الأفق قبل وصول العاصفة، وكيف يتغير ما نجهله إلى ألفة عميقة تشبه أن نسمع نغماً غريباً عابراً ثم نجده مألوفاً مثل خفقة ريح تداور شرفاتنا كل يوم؟ ألا يشبه هذا ما يحدث حين تعاودنا بعض الأصوات مثل الرعد المسائي فيباغتنا ويثير دقات قلوبنا"^(٢).

فاستخدام تقانة تراسل الحواس تطلق العنان للخيال ليسرح مع المعاني التي يوحي بها النص، فالجسد يشم، والأنف يتحسس، والصور الفنية في النص كخفقات الريح التي تدور حول الشرفات، كل هذا جعل النص يبتعد عن السرد التقريرى، إلى لغةٍ موحيةٍ متعددة الصور، محطمة قانون الكلمات العادية، إلى كلمات ذات دلالاتٍ فنيةٍ وجمالية، وذلك عن طريق الانزياح عن المألوف.

تصبغ النص التالى مسحةً شعرية، تبدو من خلال التشخيص الذي يضيف حياةً على الجمادات، والتشبيه الذي يضيف جمالاً على اللغة، ويمنحها بعداً متخيلاً، وكذلك حسن تقسيم العبارات ذان الدلالة المكثفة:

(١) بكريّة، عين خفشة، ص ١١.

(٢) بدر، أرض السلحفاة، ص ١٨٧.

"المدينة التي تبدو من بعيد هادئةً ساذجةً خجولة، كقرويةٍ من عصور السواقي يزهد بها المارون، لكن إن تحروا عينيها، باغتتهم عافية النظرة، تشدهم وتمرغهم في تراب الحياة؛ تشعل رغباتهم، وتذيقهم من كأس المرار، وتغمرهم في النشوة، تضحكهم طرباً على عتبات الولع، وتبكيهم شجناً في قاع الحنين، يشكون قبج قسوتها حيناً، ويهيمون في الجمال حيناً"^(١).

فالروائية حين تصف مدينة غزة، تلقي عليها مجموعة من الصفات التي تلبسها سحراً جميلاً، يظهر من خلال التصوير الفني بما يضمن مجاز وانزياح، مثلما جعلت للمرار كأساً، وعتباتٍ للولع، وللحنينٍ قاع، صورٌ متعددةٌ خرجت باللغة من المستوى النثري العادي إلى المستوى الشعري.

وفي وصف آمال لطفلتها سارة نقلتها عاطفتها إلى عالم من الصور البيانية الموحية، واللوحات التصويرية الشاعرية:

"كانت مثل لبلاب يزحف بمودة على صخرة كياني، كانت الجمرة الدافئة المتقدة إلى الأبد في أعماقي، من تحت ظلال قلب يخاف الحب أكثر مما يخاف الموت،... كانت اللون المشرق في وسط خراب عالمي، كوردة تنمو في تربة قاحلة"^(٢).

اندفعت في التعبير عن عاطفتها بلغة اقتربت من الشعر، بدت في تقسيم الجمل، وفي توازنها، في السجع غير المتكلف والإيقاع، في التشبيهات المشرقة، والانزياحات المعبرة.

جعلت حبايب من المشهد الوصفي التالي، لعملية قلي البيض الاعتيادية، وربما المملة، مشهداً جميلاً، بفعل اللغة الوصفية التي اعتمدت الكناية والمجاز:

"تكسر شقيقتها الكبرى عفاف أربع بيضات في المقلاة الألمونيوم مسودة القاع، فتقبض حماوة زيت الزيتون على القوام اللزج للبيض، لتلمع أربع شمس في قلب محيطٍ أبيضٍ مزبد، فيما يهدج الماء

(١) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ١٢.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٣٦٢.

في إبريق الشاي المعدني، ... ما إن تنقش صفرة البيض وتهداً رغبة بياضه، حتى تطفأ عين الغاز...^(١).

هذا التصوير تعتمد فيه الروائية على التشبيهات والاستعارة التي هي من خصائص قول الشعر، فعيون البيض الصفراء شمس تستلقي في محيط أبيض، والماء مضطرب في الإبريق، ثم معاودة تشبيه صفار البيض بالشمس التي غطتها سحب ثم انقشعت، والبياض بموج قد هداً، خلقت عالم شعري من خلال استخدام الألفاظ لغير ما جعلت له، وأبعدت هذه الألفاظ عن معانيها الحقيقية ورسمت بها صورة فنية جمالية تكاد تُرى بالعين عن طريق المجاز والتشبيه، فاقتربت بها من عالم الشعر.

واللغة الشعرية لا تتوقف عند هذا المبحث، بل إنها ستمظهر في غالبية مباحث هذا الفصل مثل لغة الوصف والحوار وغيرهما، وهذا ما سيتضح عند اكتمال هذا الفصل الذي يكشف عن جمالية التشكيل اللغوي في الروايات.

● اللغة الغرائبية:

تجنح بعض الكاتبات للغة غرائبية تعتمد الوهم والخيال، وتبتعد عن كل ما هو مألوف، تعتمد على الأسطورة، أو الخرافة، أو الحكايات الشعبية. "والأدب الغرائبي لا يتميز فقط بخصائصه الخطابية وبنيته الحكائية، وإنما بكونه رؤية مغايرة للأشياء، تهز كيان القارئ وتتركه بعد الانتهاء من القراءة في حالة مباينة لتلك التي كان قبلها"^(٢).

ويعرف كمال أبو ديب الأدب الغرائبي بقوله: "هنا يجمع الخيال الخلاق مخترقاً حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعاً كل ما في الوجود، ومن الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة، يعجن العالم كما

(١) مخمل، حباب، ص ١٨.

(٢) السرد الغرائبي والعجائبي في "أبناء السماء"، الرواجفة، <http://thaqafat.com/2016/05/31211>.

يشاء، ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهوته ولمتطلباته الخاصة ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود، إنه الخيال، طامحاً، طليقاً، منتهكاً^(١).

تبدو غرائبية المشهد السردي، الذي يحكي قصة استشهاد العروس نجمة وزوجها، ثم التحامهما في جذع الزيتون التي زرعها والد العروس يوم ولادتها، لتصبح زيتونة نجمة رمزاً للتضحية، هذه الحكاية التراثية تأخذ بعداً غرائبياً بعيداً عن الواقع:

"زحف الزين مضرجاً بدمائه، ووصل زيتونة الحبيبة، عانقها وأطلق النداء، فخرجت العروس للقائه بكامل أناقتها وزهوها، محتضنة باقة الزنبق الأبيض، متحدية بها سهام الغدر وخفافيش العتمة، مشت على إيقاع نداء الزين، شامخة الرأس، لا توقفها صرخات تحذير ولا تردها توسلات أو إغراءات، ولم يسقطها الرصاص الموتور الذي أصاب القلب منها، وصلت عروس الزين، والتحمت معه بجذع الزيتون ولا تزال"^(٢).

ولا تقتصر الحكاية على ذلك فقط، بل إن العجيب يكمن في أن العروس نجمة أصبحت ترى هائمة في البراري:

"كان ذلك منذ ألف سنة، أو ألفين وربما عشرة أو يزيد،... لكن من صادف ورأى نجمة خطفه جمالها، فتاة في البراري، ينشد الأشعار ويغني المواويل، ويحدث الطيور والأقمار ويرسم بدمعه عروس لا تشبه عرائس الزمان؛ مسكونة عيناها ببجور ومحيطات، وسكون موتٍ ورهبةٍ ونداء"^(٣).

لقد أصبحت هي الشخصية الغرائبية التي تنطبق عليها الصفات الغريبة. والزمن البعيد أيضاً مفطر في الخيال، وخروج طيفها ليشد من رآها، فتسكنه عيناها، وأسرارها، وتأسره، فيصبح من عشاقها.

(١) أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص ٨.

(٢) البناء، عشاق نجمة، ص ١٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠.

رواية الأزرق بين السماء والماء، تعتمد على بعدٍ غرائبي غير مألوف، وهو أن الفتى يعيش داخل جسده، لا يرى ولا يتكلم، فقط يسمع ما يدور حوله، يعيش في عالمه الأزرق الخاص، في الفضاء اللامتناهي بين السماء والماء، فالمكان عجائبي:

"في تلك الأيام لم أكن قد ولدت بعد. لكنني بعدما آل حالي إلى ما آل إليه، دخلت في الأزرق، فكشف لي سليمان عن كل شيء، إني لا أستوعب تماماً كيف جرى ذلك ولا أتوقع منكم الأمر ذاته، لكن لعل في وسعكم التسليم معي بأن ثمة حقائق تدحض حقائق مقابلة حيث ينطوي الزمن على نفسه"^(١).

هذا المكان يفترض أنه كان فيه قبل أن يولد، لا يتعاطى فيه إلا مع سليمان، ذلك الجنى الذي كان يسكن جدته ويخاويها قبل الهجرة. لقد سكنه هو أيضاً بعد أن فقد حاستي الحركة والكلام، ورده إلى زمنٍ لم يعيشه، زمن غريب عن زمنه، لا يوجد إلا في عالمٍ من الخيال والفانتازيا.

واللغة توغل في الغريب في المقطع السردى التالي، فالألفاظ مثل الأكتاف تطير، وغرائبية الحكاية، والسحر والاستعمار والسلب من قبل فتاة، كلها لغة غريبة، ترمز إلى شيء غير متوقع وغير مألوف:

"كأن كتفي تطيران، شأن غرائبيات الحكاية إلى فضاءٍ بلا آخر، ساحرة مربكة بمفهوم السحر الذي لا تفسره دلائل، المكان لأناس نيام، ويلزمني جرأة تكفي كي أستعمره تماماً، طريقتي علنية في السلب، كصيادي القراص، بذريعة كمين وهمي يملأون به الشبك، لا يعترفون أنها الموجة رمتهم بهذه الكثافة قريباً من الشاطئ، لا يهمسون لغير الشبك خلف أكتافهم أنه من حق الجميع"^(٢).

يخلق الغرائبي أثراً مهيباً في النفس، هذا الأثر هو ما أرادت الروائية أن توصله من خلال روايتها الموعلة في أحزان النكبة وتداعياتها، لذا كانت اللغة غريبة، حتى في وصف الناس بأنهم نيام، وكأنها تستدعي أهل الكهف إلى لغتها، وتسقط عليهم رؤيتها المتبناة حول عالمها الغريب.

(١) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ٣١.

(٢) بكريّة، عين خفشة، ص ١١٩.

كذلك من المشاهد الغرائبية التي جاءت في الرواية نفسها، النسر الذي يحوم حول زفة عروسين بسيطتين، وكأنما الفرع والخوف الذي في نفوس أصحاب العرس قد تمثل في مجيء هذا النسر المعكر لبهجة الزفة:

"عند منتصف النهار شقّ نسر بلون الذهب عمق السماء، وأخذ يحوم فوق زفة عساف وناعسة. حرصنا، نحن مرافقي الزفة العملاقة من عين خفشة، والقرى المجاورة ألا نطيل النظر إليه كي لا يسرق عيوننا من محاجرها"^(١).

فمن الغريب أن يحوم نسرًا في أرجاء هذه البلاد العامرة بسكانها، التي لا يسكنها النسور، لكنه الخوف الرابض في الأعماق هو الذي صور نسرًا ذهبياً يحوم حول الزفة، وتخشى لبيبة ورفاقها أن ينظروا إليه، خوفاً أن يقتلع أعينهم كما اقتلع أعين الموتى التي لم يتم دفنهم جيداً في مقابر الأرقام.

اللغة الغرائبية في الروايات لم تكن بتلك الكم الكبير، بل كانت معظم الروايات ذات صبغة اجتماعية أو سياسية أو عاطفية، تبنت لغةً بعيدة عن الغرابة مناسبة للاتجاه التي تبنته.

• اللغة السينمائية:

السينما تتلاقى مع الرواية في الركائز والأسس الكبرى، والتي تتمثل في عناصر الخطاب السردي وهي: الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والحوار، إضافة إلى أن كلا الخطابين يمثلان ترجمةً للواقع ورؤية للعالم وتصوراً للحياة، واستحضاراً للعناصر التاريخية والاجتماعية والنفسية؛ كلٌ حسب طريقته ونوعية أدائه، كما أنهما معاً يمزجان رؤيتهما بعنصر التخيل الذي يمثل ركيزة أساسية في البناء الفني والجمالي^(٢).

تتجول الكاميرا لتصور عدة مشاهد، بدايةً بحيى الذي يتوقف عن العمل ليدلك رقبتة، ثم تنتقل الكاميرا لتظهر تموقع الشمس في كبد السماء واشتدادها، ثم تعود فتصور يحيى مرة أخرى منتصباً عاصباً رأسه بكوفية، ثم تدو العدسة حول التلال الخضراء، والصخور والأشجار التي تكتسي أرضها بالعشب

(١) بكريّة، عين خفشة، ص ٢٧٧.

(٢) فاتي، الخطاب الروائي والخطاب السينمائي .. جدلية الاتصال والانفصال، <https://www.hespress.com>.

الأخضر، ثم تنتقل العدسة مرة أخرى إلى ولديه وتركز على انتفاخ عضلاتهما وهما يضربان الشجر بعصاهما:

"توقف يحيى لحظات لتدليك تشنج يؤلم رقبته، تصبب عرقاً وهو يراقب اقتراب الشمس من كبد السماء، انتصبت قامته القوية فوق أرضه وقد عصب رأسه بكوفية سوداء وبيضاء، شمر طرف ثوبه وثبته في حزام خصره،...العشب الأخضر ينحدر بانتظامٍ من التلال، يلتف حول الصخور، يتسلق الأشجار، استدار يحيى لمراقبة حسن ودرويش، وعضلات صدرهما تنتفخ تحت ثوبيهما مع كل ضربة ينهالان بها على الزيتون لتحريره من الأغصان"^(١).

لقد كان رصد الروائية للمشاهد رسداً خارجياً، فلم تتوه في أعماق الشخصيات، لقد توافرت في هذا المشهد عناصر السينما من زمانٍ ومكانٍ وحركةٍ وأشخاص، لقد رسمت المشهد رسماً سينمائياً.

تسلط الكاميرا الأمامية والجانبية؛ حيث تكشف عن التفاصيل الكثيرة من زاوية أمامية، وتصف المشهد وصفاً كاملاً، ثم تلف الكاميرا لتصف بقية المشهد المصاحب:

"تعتلي حوا الحافلة، صافوط؛ تقول للكنترول، وهي تنقده الأجرة، وتحتل مقعداً مزدوجاً، تجلس ناحية النافذة، وتضع الأكياس الثلاثة في المساحة الفارغة بجوارها، تنظر إلى ساعتها، يتنافر العقربان مقتربين من الحادية عشرة والنصف، عدة حافلات منهكة تصطف فارغة عند الدوار، معظمها يمشي باتجاه العقبة، يغطي السخام المختلط بالعامد المتكاثف والتراب المتطين من أيام المطر هياكل الحافلات الصغيرة المهلهلة"^(٢).

حيث تابعت الكاميرا حوا منذ ركوبها الحافلة، بكل التفاصيل الدقيقة والصغيرة، وهي تدفع الأجرة، وهي تجلس في مقعدها، وهي تنزل أكياسها، تنظر في ساعتها، حتى أنها تسلط الصورة على العقارب الساعة، ثم تلف الكاميرا بصورةٍ جانبية، لتصور لنا مشهد موقف

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ١٩.

(٢) حباب، مخمل، ص ٦٧.

الحافلات، وصورة الحافلات المنهكة والقذرة. تجول الكاميرا في المكان، فتصف حالة عبد الحفيظ، من لحظة وصوله باب الفرن، وكسره القفل، دورانه في المكان، اعتنت الصورة بالتفاصيل الدقيقة، كمسحه وجهه، وإصدار صوت صرير العجلات العربية:

"وصل إلى باب الفرن، كسر القفل، حمل شوالين من عدس...دار في المكان كفأر، وتحت الأكياس الفارغة والأتربة والأخشاب وجد عربة صدئة،...تحركت يده بحدة لتمسح وجهه الأسمر بلفحته، بعد أن أخذ ما استطاع حمله، حرك العربة فأصدرت صريراً، توقف، وبسرعة الضوء وجد يده تلف الدولاب الوحيد باللفحة"^(١).

لقد رصدت عين الكاميرا حال عبد الحفيظ الخارجية فقط، ولكن حالته النفسية لم تشر إليها إلا حين وصفته بالفأر.

الرصد السينمائي في هذه النماذج، كان وصفاً خارجياً، توافر فيه الشخصية، والزمن والمكان، مما خلق مشهداً سينمائياً متكاملًا.

• لغة الوصف:

يقوم الوصف بأدوارٍ مهمةٍ في الرواية وهو " تقنيةٌ سرديةٌ يعتمد إليها الكتاب لتقريب عناصر العمل الروائي، المكان والأحداث والشخصيات من الواقع، وتحميلها رؤية معينة تعكس موقف السارد منه"^(٢). وما يميز الوصف أنه يستطيع أن يمنح النص جمالية، تميزه عن العناصر الأخرى، وهو يعمل على إبطاء لغة السرد لأن الوصف عمليةٌ تحمل الكثير من الإسهاب والتفصيل، "وبينما السرد يقوم في جوهره على تنامي الأحداث، وامتداد الزمن الحكائي، فإن الوصف يعمل على الحد من نمو هذه الحركة ويبطئها،...فالوصف تقانة سردية تقوم على الإبطاء في عرض الأحداث، حتى يبدو كأن السرد توقف عن

(١) طه، حريز مريم، ص ٧٩.

(٢) الحميداني، بنية النص السردية، ص ٧٧.

التنامي، تاركاً المجال للسارد لكي يقدم الكثير من التفاصيل الجزئية"^(١)، ويمتلك الوصف القدرة على إضفاء جمالية على النصوص قد لا تستطيعها تقانة أخرى، وقد يكون الوصف للأماكن، أو للشخصيات كما سبق أن رأينا في الفصول السابقة، وللوصف وظيفتان تزينية وتفسيرية، ويتراوح الوصف في هذه الروايات ما بين الوصف التزييني الذي يستخدم كزخرفة للخطاب الروائي والوصف التفسيري الذي يخدم البناء الروائي. لقد تنوعت المقاطع الوصفية في الرواية النسوية، التي وردت حسب الحاجة الفنية، سواء كان ذلك في وصف الشخصيات أو الأماكن أو الأحداث.

وظيفة الوصف:

• التزيينية:

حيث تكون وظيفته جمالية تزيينية تشكل لوحات جمالية في ثنايا السرد، " فالوصف الجمالي عمل تزييني، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكيم"^(٢)، وتبرز فيه المحسنات البديعية وجمال التصوير، ويعمد إليه لوصف الأشخاص ووصف البلدان والأماكن. ومن هذا الوصف، وصف سحر خليفة للبحيرة في عين صانور بألفاظ مشعة وقدرٍ تعبيرية عالية، هذا الوصف لم يكن ضرورياً بالنسبة لدفع الأحداث، ولكن رصع الرواية بلوحة جميلة متألفة:

"رأينا البحيرة كما وصفت، مرج من الزنبق الأبيض على وجه الماء تمتد لمئات الدونمات، الأرض سهليةً وغروية، تتجمع الأمطار في شبه بحيرة شتوية تصبح مرتعاً للزنبق البري والسوسن، ورفوف الفراش، من البعد ظنناها مرجاً للقطن"^(٣).

كلمات تتجاوز حدود النثر العادي، تعطي صوراً جمالية بما فيها من تشبيهات خارج المألوف، ولكنها لا تتجاوز دلالة المعنى المباشر.

(١) أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص ١٧١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٧١.

(٣) خليفة، حبي الأول، ص ٩٩.

كذلك اللوحة التي تصف فيها ليانا بدر مدينة حيفا، فالشاطئ الواسع الذي يطل على البيوت يتلبس بالجلال، والبيوت التي تقع على شاطئه تستعير من الجبال الهيبة، ورأس جبل الكرمل يشبه رأساً، بتناثر أشجار الصنوبر على قمته، كل هذا وصف تزييني موحى بالجلال والبهاء:

" حيفا؛ جمالها يوجع القلب، جلال الشاطئ الكبير المنفسح الذي يصبغ البيوت بظلاله الزرقاء، فتصبح مندغمة مع هيبة الجبال العالية التي تحيط بالكرمل شمالاً، شجرات الصنوبر التي تملأ رأس الكرمل بشعر أخضر يتفرق، أحياناً ويتكاثف في أماكن أخرى، لون السماء البنفسجي المتدرج من الأبيض ومن ثم الوردي"^(١).

وهذا الوصف التزييني، بما يحمل من إحياء وتكثيف، جاء مزيئاً للنص أيضاً، وأضفى جماليةً على اللغة وكشف أيضاً عن حالة نفسية تتجاوز الزينة الشكلية.

كذلك تجلت اللغة الشعرية بصورٍ بهية، من خلال وصف الروائية شروق الشمس، لوحةً فنيةً مزدانةً بكلماتٍ أضافت على النص رونقاً وبهاءً، فالتشبيه في وصف صورة القمر المعلق بالسماء، ثم في تجسيد النعاس، ثم إضفاء الحياة والصوت على الصورة المفعمة بالحياة، من أصوات الجدجد والطيور والديكة، كل هذا الوصف كان بلغة واصفة شعرية أخاذة:

"تدلى القمر كإبريم يشبك الأرض بالسماء، مجرد شذرةٍ من وعدٍ خجولٍ بأن تصبح يوماً بدرًا، تمطت الأذرع وهي تستيقظ، أزاح النعاس الماء بعيداً... ومع انبعاث اركسترا ما قبل الفجر، أصوات جداد الحقول والطيور المفعمة بالحياة، ثم صياح الديكة، عكس القرويون ظلال القمر على سجاد صلاتهم"^(٢).

(١) بدر، أرض السلحفاة، ص ١٤٥.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ١٧.

لقد أضفى هذا المشهد شاعريةً على الأحداث، وتوقف السرد فيه عند وقت معين بدا أطول مما يحتمل في الحياة الواقعية.

ويبدو ثراء الوصف كذلك في مقدرة الروائية في استثمار عناصر الصورة من لونٍ وحركة، متكئة على اللغة الاستعارية، مثل نبض الدنيا، وتماسك الأرض:

"كانت الدنيا تنبض. انهمر الثلج ندفاً قطنية، ما لبثت أن تماسكت على الأرض فصنعت لحافاً ناصعاً. ابتلع البياض الريان الضجيج الكوني، فحلت السكينة في الخارج على البشر والكائنات، وغمر نور الثلج الفضاء"^(١).

جاء وصفاً تزيينياً، أضفى جماليةً على النص، وأبرز قدرة الروائية التعبيرية.

• التفسيرية:

وظيفته تفسيريةً ورمزيةً، "أما التفسيري فأن يكون للوصف وظيفةً رمزيةً دالةً على معنى معين في إطار سياق الحكيم"^(٢). فلا يأتي الوصف دون مبرر، بل يخدم في بناء الرواية سواء من حيث وصف الشخصيات أو الأماكن أو الأحداث.

في المقطع التالي اللغة شعرية تمثلت في الانزياح والخروج عن المألوف؛ حيث الاستعارة البارزة في تشبه الورود بالإنسان؛ بحيث صار لها قلب، كما أنها منطوية على نفسها، والحديقة ذات كبرياءٍ متعالٍ:

"حولنا كانت نباتات منزلية قليلة تغلب غياب صاحبة البيت علة وجودها، فمالت إلى أن أصبحت شبه بريّة، المارجريت ذو القلب الليليك المائل إلى الأسود، وزهرات النسيم الصفراء العشة منطوية على نفسها، كأنها على خشية من رفات الهواء ذاته، وزهرة وحيدة من بنت القنصل الصفراء التي

(١) حباب، مخمل، ص ٣٢٤.

(٢) الحميداني، بنية النص السردية، ص ٧٩.

كانت تحبها أُمِّي، وبدأت في حديقة الدار المسورة بجدار حجري طويل وكأن نموها حدث بصدفة عابرة، رغم أن انعزالها يوحي بكبرياء مبالغ فيه^(١).

جاء الوصف ليفسر سبب وجود الحالة بهذا الشكل، وهو غياب أصحابها عنها، مما حرم النباتات جمال التهذيب والرعاية التي تمنحها إياها صاحبة البيت، فصارت أشبه بالنباتات البرية.

ومن الوصف التفسيري المشهد التالي من مشاهد القصف الصهيوني لمخيم جنين، حيث أرخت الروائية العنان لآمال لتصف لحظة انفجار بيتهم، لقد خدم هذا المشهد الرواية في أحداثها السردية التالية، ووضح لنا سبب تشكل انطفاء قلب آمال وذلك بسبب تعرضها لمأساة تلو مأساة:

"صم أذني انفجاراً مدوٍ نسف بلاطة الغطاء، وسطع الضوء، وكنا مغطيات بالغبار والحطام...ألقيت نظرة خاطفة على هدى فرأيتها عالقة في منتصف صرخة، صرخة مكتومة من الرعب المطلق، كان شعرها متلبداً، مبيضاً من الغبار، أما وجهها فكان مغطى بالقاذورات"^(٢).

كانت الأم قد خبئت ابنتها وصديقتها في حفرة في المطبخ، حفرة باطون تحت الأرض، قد حفرت تجنباً لأي اعتداءٍ صهيوني، تصف هذه اللحظة من القصف، حيث سمعت الانفجار المدوي الذي أطار بلاطة الغطاء، مع لمعان ضوء القنابل، ثم تصف صديقتها التي كانت فاتحة الفم في صرخة معلقة، يملأها الغبار والدم والخوف، والقاذورات، صورةً بشعةً للحرب، وللخوف. وقد جاءت الكلمات مناسبة لوصف هذا الحدث الم هول من حيث الألفاظ الدالة على الخوف والفزع والحرب.

في المقطع الوصفي التالي، جاء الوصف مبيناً لحالة مارك، لقد عمدت الروائية لتقديم هذه الصورة، حتى يكون له التأثير المطلوب في الرواية، والمفارقة تبدو في هذه الصورة، فمارك الوسيم الأبيض، يتحول إلى شبح إنسان:

(١) بدر، أرض السلحفاة، ص ٢١١.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ١١٢.

"تحل ابنه نحولاً شديداً، صار كهيكلي عظمي يرتدي بنطلون جينز يتعلق بخصره، وقميصاً أسود يتدلى من كتفين هزيلين، كسلوك رفيع يربط ذراعين مشدودتي العضلات، ورأسه مرفوع فوق عنقي طويلة، وقفة راقص"^(١).

اعتمدت حجاج على التشبيه، الذي أدى غرضه تماماً في وصف مدى نحول الشاب، كما جاءت الألفاظ لتدعم هذا الوصف بما تحمله من دلالة مباشرة.

لقد تنوعت لغة الوصف ما بين اللغة الشعرية واللغة النثرية العادية حسب الحاجة الفنية، لقد عمدت الكاتبات إلى الوصف سواء كان وصفاً تزيينياً أو تفسيرياً من أجل إثراء الرواية وإغناء لغتها، وكان الانزياح عن اللغة العادية هو الذي حقق للوصف شعورية ورونقاً وذلك بالاعتماد على اللغة المكثفة الدالة، التي جنحت للمجاز والإيجاز، والميل إلى لغة الشعر ذات الشكل الاستعاري، والصور البلاغية والتشبيه، مما يمنحها جمال الإيحاء والتأويل، والانحراف عن التراكيب المألوفة. والابتعاد عن التقريرية والسهولة والبساطة.

• لغة الحوار:

الحوار عنصر مهم من عناصر البناء الروائي بالاشتراك مع السرد والوصف، فهو ليس شكلاً تزيينياً في الرواية؛ بل يعمل على تطوير الحدث الدرامي، والحوار في الرواية هو "حديث بين شخصين، أو أكثر تقع عليه مسئولية نقل الحدث من نقطة إلى أخرى في القص، لذلك أول وظائفه أنه المحرك الرئيسي للأحداث، ويعمل الحوار على إشباع حاجة الناس للاندماج في الجماعة، والتواصل مع الآخرين، كما يسهم الحوار إسهاماً كبيراً في رسم الشخصية الروائية لتبدو أكثر حضوراً ويساعد على كسر رتابة السرد، ويعمل على توضيح غرض الكاتب من القصة والإيهام بواقعيته"^(٢). ويعد وسيلة تقنية فنية، يتعامل بها الكاتب مع اللغة فالحوار "تقنية يلجأ إليها الراوي قصد دلالة يرى أن الحوار أجدر بها، بل قد يجعله يحل في بعض

(١) حجاج، برتقال إسماعيل، ص ٣٨٢.

(٢) عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص ٢١.

الحالات محل السرد ويصبح الدور كله منوطاً به^(١)، كما يكشف الحوار عن طبيعة الشخصية التي يصدر عنها الحوار "كما يكون الحوار مطابقاً للشخصية أو يصدر عنها ويدل عليها ويشكل مفتاحاً للوصول إليها، والأداة النامية للكشف عنها"^(٢).

تحفل الروايات محل الدراسة بمقاطع حوارية، جاءت لغة الحوار متنوعة، ما بين العامية والفصيحة، والفصحى، قوية، دافعة لعملية السرد، تكسر الرتابة المتمثلة في السرد.

أنواع الحوار:

• الحوار الخارجي (الديالوج):

قد يجمع الحوار بين شخصيتين أو أكثر، تتكاشف فيها الأفكار، والرؤى والآراء، ويمكن تعريفه بأنه "صوتان لشخصيتين مختلفتين، يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف"^(٣)، ويسهم الحوار في كسر الرتابة وإزالة الملل، كما يكشف عن الخفايا والخبائيا الكامنة داخل صدور الشخصيات، التي وجب كشفها ليعلم القارئ بها، مما يوضح مغزى ما قد يصبو الكاتب لقوله وإيصاله له. كما لا يقحم الحوار إقحاماً وإلا أخل بما وضع له "إنّ الحاجة إلى الحوار تنبثق وفق ظروف خاصة؛ فهو لا يزج به زجاً، بل لابد أن يكون انسياقاً ومثرياً للنص الروائي، كما أنّه يحتاج إلى أن يكون ذا طابع مختصر"^(٤)، وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف، إذ يعد هذا الحوار عاملاً أساسياً في دفع العناصر السردية إلى الأمام، إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الروائي معطياً له تماسكاً ومرونة واستمرارية^(٥).

(١) العوفي، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية، ص ٥١٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٥١٨.

(٣) الجوزي، الحوار في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ١٥.

(٤) كاظم، مشكلة الحوار في الرواية، ص ١٠٨.

(٥) عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص ٢٢.

ويستخدم لرسم الشخصيات من ناحيتين: الأولى بكونه يرسم شخصية أحد طرفيه، والثانية أن يكون بين طرفين لرسم طرف ثالث، ووظيفته التخلص من الأسلوب الأدبي السردى، وبث واقعية في بنية النص.

جاء الحوار في المقطع التالي باللغة العامية، جاء باللهجة الفلسطينية اليومية، لسيدتين فلسطينيتين بسيطتين، ناسب الحوار هذه الشخصيات، لبساطتهما، ولقد جاء الحوار لكشف سبب هروب إبراهيم من القدس، ليعمل في قرية نائية، والسبب أن خاله كان يريد تزويجه من ابنته البلهاء:

"قالت سارة: هبولته خطبت وخلصنا، ليش ما ترجع؟

قالت أمي بصوت آمر: لازم ترجع، يعني معقول أبقي وحيدة؟ خطبت وراحت وانتهى الأمر وخالك مبسوط وطاير عقله، يعني خلصنا، لازم ترجع، الدار فضيت، وبكرة أختك تترك الدار وأبقى وحيدة، لازم ترجع"^(١).

ولقد أدى الحوار وظيفة مهمة وهي الكشف عن نفسية الأم التي تخاف الوحدة والبقاء وحيدة بعد زواج زوجها وانتقاله من البيت.

في الحوار التالي بين نزنغا ونور، استخدمت أبو الهوى اللغة الفصيحة، ربما كان ذلك مناسباً لكونهما يتكلمان أساساً لغة أخرى، لقد جاء الحوار لشحن عزيمة نور، ولإقناعها بقوتها، وقدرتها على إكمال حياتها بصلابة:

"مدت نزنغا يدها ورفعت ذقن نور، وجعلت خدها في راحة يدها وقالت: أنت لن تتمزقي. أنت أكمل وأصلب من كثير من الناس. هل تريد أن أقول لك كيف أعرف ذلك؟
-كيف؟

لأنني لم أصادف بنتاً في الرابعة عشرة تعرف تفاصيل حياتها كم تعرفينها أنت، ولم أصادف بنتاً في الرابعة عشرة لديها القدرة على التعبير عن تلك المشاعر كما عبرت للتو"^(٢).

(١) خليفة، صورة وأيقونة وعهد قديم، ص ٢٩.

(٢) أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، ص ١٠٩.

حوارٌ جاء يناسب المرحلة العمرية التي تمر بها نور، وكلماتٌ مطمئنةٌ ومحفزة، تناسب نفسيّتها المتزعزعة، التي كانت بحاجة للإقناع، وهذا لا يتم إلا بالحوار المناسب.

قام الحوار في هذا المقطع محل السرد، فقد كان الغرض منه الإخبار بمدى معرفة جاك بآمال والديها، وجاء أيضاً ليصور حالة آمال في اللحظة التي أرادت الانتقال فيها إلى مدرسة الأيتام، وكشف حالتها النفسية:

"قال عمو جاك وهو يتفحص وجهي: لا أصدق أنني أعرفك منذ ولادتك! أنت ذكيةٌ مثل حسن وقوية مثل نادية. قالها ونظر للأمام، ثم أضاف: رحم الله روجيهما، كانا والدين طيبين. هما. روحاهما هما. لم أقل شيئاً. كانت أسناني مضغوطة داخل فكي الذي أطبقته دون وعي، وانحدر من عينيّ خطٌ صغيرٌ من الدموع هذه المرة، لأنني افترقت أُمي (أياً كان شعورك اكتبته)"^(١).

جاءت اللغة الحوارية بالعربية الفصحى، وقد دعم الحوار بالسرد لتأكيد وصفها بالقوة، فقد ظلت متماسكة رغم سيل خط الدمع، مستجيبةً لأمرٍ قديمٍ بكتب المشاعر.

أما الحوار التالي فقد تكلل باللغة بالشعرية، وباللغة الرامزة، فرحيل التي ماتت أمها ليست بعجوز، ولكنها شاخت قبل أوانها لسوء ما مرت به من ظروف، أشاخت قلبها قبل الأوان:

"بكت وهي تغمض عينيها بحسرة أحسها محمد على طرف لسانه: القلب رغم شيخوخته يرفض أن يهدأ! يصّر على جعل دمي دافئاً رغماً عني، ظننتها لن تخذلني! لكنها رحلت وبقيت وحدي. غادري هذه العتمة؟

كلكم تغادرون، لكم سماء تحلقون فيها! ووحي أرتطم بالسقف حين أحاول الطيران، لي أجنحةٌ مثلكم، لكنني محاطة بالقضبان.

كسري قضبانك واخرجي للحياة"^(٢).

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٢١١.

(٢) الرجبي، رحيل، ص ٢٥٤-٢٥٥.

لقد كانت لغةً سلسلةً متدفقةً جياشةً، متناسبة مع جو الحزن الذي تعيشه الشخصية، الذي يطلق العنان للروح والتعبير عن الذات، والجمل القصيرة سرعت من الإيقاع للكلمات، الذي تتناسب مع القلق النفسي والتوتر والحزن الذي تعيشه رحيل.

• الحوار الداخلي (المونولوج):

ترتد الشخصية إلى داخلها، لتقيم حوارها مع العالم الخارجي عبر أسئلة وانثيالات نفسية، تعكس موقفها تجاه ما يجري، ويقوم الحوار الداخلي بدورٍ كبيرٍ في كشف أغوار الشخصية، وتجليه جوانبها الفكرية والنفسية، وتحليل سلوكها في غير حالة من الحالات التي تعتورها: كالحب والكره والتضحية والأنانية^(١). وفيه "يكون الصوتان لشخصٍ واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص، الذي لا يسمعه أحد غيره. وهو أيضاً حوارٌ يدور بين الذات و الذات"^(٢). ولقد امتازت اللغة بفصاحتها وشعريتها في آنٍ واحد، في مناجاةٍ موجهةٍ مع الذات، ومن خلال هذه المناجاة يستحضر أمه الغائبة ليخاطبها، لقد عبر عن مشاعر متضاربة وحيرة، وصراع نفسي حاد:

"أحدثه الرجل عن موت زهرة؟ أهى حقاً زهرتهم؟ أهى من بكتها مريم طويلاً حتى صارت دموعها أخاديد على خديها، كم مرة سمع أنينها ليلاً؟ كم مرة صلت مريم ونذرت النذور لتعود، هاي هي زهرة يا أماه، هنا على سريرٍ أبيض، محروقة حتى الموت، غريبة ووحيدة..."^(٣).

لقد قدمت الروائية فكر الشخصية وهواجسها مباشرة من الشخصية للمتلقى دون حضور للمؤلف.

تدور في داخل الشخصية أمانٍ وهواجس، فأمانيه تدور داخل وعيه، فالشخصية تخاطب نفسها، فالرجل قد بلغ الستين، وسوف يقدر على دخول القدس، رغم تخوفه من جنود الاحتلال:

(١) حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح لمحمد نصار، ص ١٣٦.

(٢) الجوزي، الحوار في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ١٧.

(٣) طه، حريم مريم، ص ١٣٢.

"غداً سوف يدخل القدس، لأن سلطات الاحتلال أعلنت أن من يصل إلى عمر الستين يستطيع الدخول إلى المدينة دون تصريح، مع أن الجنود كانوا يعيدون الكثيرين دون تردد. سيذهب، طبعاً، وإلا ما فائدة التقاعد؟! سيجول من جديد هنا وهناك، وسيتتركهم خلفه مثل الحيوانات الضالة التي يعوي بعضها على بعض... أكره اجتماعاتهم وكلماتهم وادعاءاتهم، ولا أطيق سيول الكذب التي تنهمر علينا"^(١).

ويوجه حوار له نفسه، فيصارعها بفائدة التقاعد وهو التجوال، والتخلص من زملاء العمل السياسي؛ حيث يصفهم بالكلاب الضالة التي تنهش بعضها البعض، ويكشف عن شعوره النفسي تجاههم وهو كرهه الشديد لكذبهم الأشد.

كذلك تحاور الشخصية ذاتها في النص السردى التالي، وتكشف عن رؤيا داخل نفسها، فهي تبرر لنفسها أفكار درات بداخلها، بأفكار أخرى:

"طردت الأفكار كما أطرذ ذبابة سخيفة، وقلت لنفسى إن هذا الحصار هو المشكلة، مشكلة العمر، حصار الوقت، حصار المدينة والذاكرة، وأنا لا أعى إن كان الوقت هو العلة، أو كان الفراغ أو الذاكرة وحتى الأولان، أو ما توحىه أجواء الدار"^(٢).

هذه الأفكار التي تدور داخلها، متذبذبة، فهي تحتار ما بين سبب حيرتها، هل هو الحصار أم العمر أو الوقت، كلها أفكار كشفت عنها الروائية، وبينت فيه أغوار شخصية نضال.

• التفاعلات النصية:

حظي التناص باهتمام كبير في مجال الدراسات النقدية، وذلك للكشف عن كم الإبداع في النصوص ومدى جمالية التشكلات الكتابية وقدرة الكاتب على امتصاص النصوص القديمة وإعادة خلقها في نصوص جديدة. فالتناص "يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس

(١) بدر، الخيمة البيضاء، ص ١٦٤.

(٢) خليفة، حبي الأول، ص ٢٥٩.

أو التضمنين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتدغم فيه ليتشكل نصاً جديداً واحداً متكاملًا^(١).

ولا يعتمد الكاتب أن يقحم هذه النصوص المتعاقبة؛ بل إنّ هذه النصوص تتشكل بشكل عفوي لا مقصود "التناص حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النص المقروء، وهذا أمر يحدث أثناء القراءة بتلقائية غير مقصودة، وقد لا يحدث، فهذه النصوص تمر بعفوية في ذاكرة القارئ العادي دون قصد منه لاستحضارها بعكس تداخل النصوص الذي يتصف بالقصدية التي تمكن من ممارسة وظيفة نقدية لتأويل النص الموجود في النص"^(٢)، فالتناص إذاً هو عملية استحضار لنصوص غائبة، يفتعلها المؤلف قصد تضمين بنيتها الفنية الداخلية وصيغها التركيبية نصه، لينفتح على عدة إحياءات دلالية، فيتجسد التناص.

"يتعلق بالصلات التي تربط نصاً بآخر، وبالعلاقات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمناً عن قصد أو غير قصد، أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكن إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له"^(٣).

(١) الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقاً، ص ٩.

(٢) حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص ١٧.

(٣) يقطين، الرواية التراث السردية، من أجل وعي جديد بالتراث، ص ١٠.

أنواع التناص:

١. تناص ديني:

يقصد بالتناص الديني أن "تتداخل مع النص الأصلي للرواية نصوصاً دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم، أو من الحديث الشريف أو الأخبار الدينية بحيث تأتي منسجمة مع السياق الروائي وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً"^(١)، والدين يشكل حضور قوي في نفوس البشر ويعد الموروث الديني مصدراً من المصادر التي استلهمها الروائيون، وشكلت النصوص الغائبة المستوحاة من الرموز الدينية، مصدراً لجعل التجارب الروائية مفعمةً بدلالاتٍ ورموزٍ وإيحاءاتٍ تعكس الثقافة الدينية.

تتعلق الروائية مع الحديث الشريف وتستمد من وحي عبارته دلالاتٍ مبطنة بالإيحاء، عندما تصف إحدى الشخصيات، وهي ماريا الزوجة الأولى - التي توفيت - لبطل رواية حرائق مدينة الشغف، مقارنة بينها وبين الزوجة الثانية على لسان نادية زوجة أخ يحيى الكبيرة:

"نادية سيدة متدينة وفيه لتعاليم دينها، ومتعصبة لحزبها، ومثل زوجها تعلن صراحة عداها الصريح للحزب المنافس، الذي ينتمي أخوتي الكبار له، أحبت ماريا جداً، وتشعر بأنني أقل مميزات منها، فماريا من وجهة نظرها كانت أجمل وأصغر وأخف ظلاً، وكلما ذكرتها كانت تنظر لي بإشفاق، وتقول: ماريا كانت الودود الولود. الله يرحمها"^(٢).

فماريا كانت تتجرب، بينما كانت ياسمين عقيم، لذلك كانت تصف الأولى بأنها الودود الولود، وفي هذا استحضار للحديث النبوي الشريف "روى أبو داود عن مَعْقِلِ بْنِ يَسَارٍ قَالَ: جَاءَ رَجُلٌ إِلَى النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَقَالَ: إِنِّي أَصَبْتُ امْرَأَةً ذَاتَ حَسَبٍ وَجَمَالٍ وَإِنَّهَا لَا تَلِدُ أَفَأَتَرَوُّجُهَا؟ قَالَ: لَا ثُمَّ أَتَاهُ الثَّانِيَّةُ،

(١) الزعبي، التناص دينياً وتطبيقاً، ص ١١.

(٢) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ٢٢٢.

فَنَهَاهُ ثُمَّ أَتَاهُ النَّالِثَةُ، فَقَالَ: تَزَوَّجُوا الْوُدُودَ الْوُلُودَ فَإِنِّي مُكَاثِّرٌ بِكُمْ الْأُمَمَ^(١)، حيث قامت بعملية امتصاص للنص وأعدت صياغته حسب الحاجة الفنية له.

في المقطع السردي التالي، تتناص الأطرش مع الآية القرآنية، " سنسمه على الخرطوم"^(٢)، أي سنجعل له علامةً على أنفه يعرف بها:

"...تحين خلوة مع الشيخ وصارحه بشكه في دليله، فمنذ الواقعة وهو مرتبك ويلح على السفر، وارتعب أكثر حين تعهد الشيخ بإرجاع الحقيبة، وبدأ يهدد إن لم يرحل فسيتركه ويغادر، ويدعي أن امرأته على ولادة ولن ينتظر لأي سبب وسومهم على خسومهم.. قال الشيخ"^(٣).

فالأمر ظاهرٌ في الرواية، أن الدليل هو من سرق الحقيبة، فقد استشعر الشيخ الأمر وتبين السارق، لذا قال هذا المثل الذي كما تناص مع الآية الكريمة، فإنه أيضاً يتعالق مع التراث الشعبي في استحضار هذا المثل، الذي يقال للإشارة إلى ظواهر جلية لا تحتاج إلى تمحيص ولا دهاء.

كذلك تستحضر الآية الكريمة " سلامٌ هي حتى مطلع الفجر"^(٤)، إن الروائية تمنح لغتها بعداً دلاليّاً عميقاً عندما توظف النص القرآني، فالعلاقة بين نص الآية القرآنية وما أرادت الروائية من التناص هو طول المدة والإخلاص في عذاب الضمير كما الإخلاص في العبادة حتى الفجر:

"تناثرت ذاته في قسوة ظروفه والحياة، وتعجز محاولات نوال عن انتشاله، سمعته يقفل الكمبيوتر ويدخل الفراش، غلب النعاس ضميراً عذبها حتى مطلع الفجر"^(٥).

(١) سنن أبي داود، كتاب النكاح، باب النهي عن تزويج من لم يلد من النساء، ص ٢٢٠.

(٢) القلم، آية: ١٥.

(٣) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ١٠١.

(٤) القدر، آية: ٥.

(٥) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ١٩٠.

في المقطع السردى التالي تتناص الروائية مع الآية القرآنية "وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ"^(١):

"أشعر بسعادة ولو للحظات، لكن في لحظات كثيرة كانت تتجمد أصابعي لأن لك ذاكرة وامتداداً في الوطن، أما أنا فكنت كأني شجرة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار"^(٢).

فمريم بطلة رواية (رب إني وضعتها أنثى)، تغبط والدها الذي عاش في بلده وعرفها، فكانت له ذكريات عن بلاده وأهله، بينما هي لا تعرف إلا ما يقصه عليها والدها، حكاياه وذكرياته المغمسة بالشجن، أما هي فكانما شجرة اجتثت من الأرض، فلم يعد لها جذور فيها.

كذلك تستحضر الروائية روح الآية القرآنية "وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَا أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيحُ" وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُقْتَدِرًا"^(٣)، والهشيم هو النبات الذابل اليبس، وهو من أعظم التشبيهات للموت العاطفي.

"لم تستطع أن تخفي مرارة السخرية التي أطلت من عينيها:
أنا أرض بور يا داود، ولا معنى لوجود دمية حقل في هشيم تذروه الرياح"^(٤).

فالقلب قد مات بفعل الحزن والألم، ولم يعد فيه متسع لأي فرح أو أي حياة مقبلة، فوجودها في حياة داود كدمية الحقل في حقل فارغ لا معنى لها ولا قيمة.

(١) إبراهيم، آية: ٢٦.

(٢) أبو نبرة، رب إني وضعتها أنثى، ص ١٠.

(٣) الكهف، آية: ٤٥.

(٤) الرجبي، رحيل، ص ١٤٢.

٢. تناص أدبي:

قد يستقي الكاتب بعضاً من النصوص الشعرية القديمة، أو المعاصرة، وبذلك تبرز قدرته على توظيف النصوص الشعرية واستلهاهم ما فيها من طاقةٍ دلاليةٍ وإيحائيةٍ غنية، وإشاراتٍ تمكنه من التعبير عن تجربته ورؤيته الخاصة. وتشكل النصوص الأدبية القديمة والحديثة، متعاليات نصية، يسعى الأديب المعاصر إلى الإفادة منها وتوظيفها.

في النص السردى التالي تتعالق بدر مع نصٍ من النصوص القديمة الغائبة، عبارة عن جزء من بيت شعري للمتنبي وهو:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

وجاء استحضارها البيت في سياق قصة الفتاة التي تزوجت سراً من الشاب التي أرادته، بينما رفضت ابن عمها، لذا حكم عليها بالموت:

"...كان ذلك الشاب الآخر من أبناء عمومته، وقد عزم على الاقتصاص منها، لأنها لا تريده، ولأنها لن تتزوجه وهو الأحق بها من الآخرين بحكم القرابة. أين سوف يذهب الشرف الرفيع، إذًا، إن لم ينتقم منها"^(١).

لقد امتص النص (أين سوف يذهب الشرف الرفيع) النص الأصلي وصاغه من جديد حسب متطلبات جديدة، مما أضاف أيضاً شعرية للنص الجديد.

كذلك في المقطع التالي، تتناص الروائية مع قول امرئ القيس:

مكر مفر، مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حظه السيل من عل

(١) بدر، الراية البيضاء، ص ٥١.

"عدلت عن الخروج، وعدت إلى البيت قبل الوصول إلى الطريق، حيث كان واقفاً (مثل جلمود صبه السيل من عل)"^(١).

وجاء تحوير هذا النص للتدليل على جموح الخنزير البري، وخروجه إلى الشارع وإفزع الأهالي، فجاء التناص على سبيل الشبه بينه وبين الصخر المنحدر من الأعلى لضخامته وسرعة انحداره، مما يربط به مشاعر الخوف والفرع والرعب.

في النص التالي، تستدعي الأطرش نصاً للشاعر محمود درويش من قصيدته (خطبة الهندي الأحمر)، ولكنها حين تستحضره، تنسبه إلى الهنود الحمر، وكأن التناص فقط مع عنوان القصيدة:

"وسيحفظ غيث مقاطع أعجبت من شعر السكان الأصليين وجدها في الانترنت:

ولدنا هنا بين ماء ونار

ونولد ثانية بين الغيوم

لا تقتل العشب أكثر

للعشب روح

تدافع فينا عن الروح"^(٢).

ربما كان هذا الاستدعاء للتأكيد على ثيمة ما، وهي الحرية، التي طالب بها الهنود الحمر، فغيث الذي يعيش في أمريكا، بلد الحريات كما تدعي، يقف على قصة الهنود الحمر السكان الأصليين لأمريكا، التي تبرر خطيئته هبة قتلهم ليتمتع بقية الشعوب بثروات الأرض، إن استدعاء أبيات شعرٍ لدرويش، شاعر القضية الفلسطينية، لهو استدعاء بالضرورة للقضية، وكأن الشعب الفلسطيني هو الشعب الهندي، الذي سيباد من أجل لملة أفراد من شعوب متفرقة، ليتمتعوا بخيرات أرضٍ على حساب سكانها الأصليين.

(١) بدر، أرض السلحفاة، ص ١٨١.

(٢) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ٧٨.

تجتز الكاتبة أبياتاً لنزار قباني، شاعر المرأة، كما هي، فلا تبدل فيها ولا تحور، وكان هذا الاستدعاء يتناسب مع الوقف العاطفي التي يمر به أحمد، أحد أبطال (رغبات ذاك الخريف)، الذي يتواصل مع فتاة على الشات، لا يعرفها ولا تعرفه:

"أذهلها بأبيات من ديوان شاعر الحب استعاره من مكتبة النادي:

لأن كلام القواميس مات

لأن كلام المكاتيب مات

لأن كلام الروايات مات

أريد اكتشاف طريقة عشق

أحبك فيها بلا كلمات

كتبت:

فليس أمامك سوى التشات! هه هه هه" (١).

تطوع الكاتبة مقولة جلال الدين الرومي، بما يتناسب مع سياق الرواية، فأمال ابنة داليا، التي كانت مقولتها المشهورة لابنتها (أياً كان شعورك فاكبتيه)، تتبنى ما ربتة عليه أمها بعد عمرٍ طويل، مع ابنتها سارة:

"يمكنني شرح ذلك، لكن قد ينكسر الزجاج

الذي يغطي قلبك

ولا شيء يصلح لذلك" (٢).

ففقدان آمال لكل محبيها، والديها، أخيها وزوجته وابنته، زوجها، كل ذلك جعلها تحيط قلبها بجدار سميك، حتى لا ينكسر قلبها مرة أخرى، فهذا الجدار وقاية لها من أي صدمة جديدة، لذا كان استحضار هذه المقولة مناسبة لهذا الحدث.

(١) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ٨٧.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٣٦٣.

٣. التناس من التراث الشعبي:

تراث أمة ما، هو حضارتها، وجودها التاريخي والفكري، مصدر فخرها وعزتها وهو "الآثار التي خلفتها المجموعة البشرية والطبيعية مروراً بعصورٍ مختلفة ذات أزمنةٍ مديدة"^(١)، وتقوم الدول بالحفاظ عليه وتوريثه لأبنائها جيلاً بعد جيل، لأنه يمثل هويتها التاريخية، ولا ينفك الأدباء أيضاً عن توظيف التراث واستلهامه في أعمالهم الأدبية، ومن ذلك الأمثال الشعبية، حيث تستحضر الكاتبة المثل الشعبي (برد يقص المسمار)، للدلالة على شدة البرد:

"ضيق كتنفيسها وضمتها إلى صدرها، (برد يقص المسمار)، استعادت مقولة والدها البعيدة، وهي تحكم إغلاق الزر العلوي من المعطف الأسود الذي عانق جسدها"^(٢).

فحوا التي تخرج لعملها صباحاً تلسعها قرصات البرد، فتستدعي مقولة والدها من التراث الشعبي، التي تدل على مدى قسوة البرد وحدته، هذه الأمثال بدلالاتها هي ترصيع للنص الروائي وإثراء وإغناء لهذا النص.

كما تتناص ليلي الأطرش مع المثل الشعبي (ما في شي ببلاش غير العمى والطراش)، الذي يعني أن لا شيء يحصل عليه الإنسان إلا ويكلفه غالباً ما عدا العمى والصمم، فهي رخيصة وبلا ثمن:

"كثيراً صبر نفسه بما تعتقد أمه أنه يحكم علاقات الناس (ما في شي ببلاش غير العمى والطراش)"^(٣).

وإنما خاطب بها أحمد نفسه، في محاولة لتصبيرها على شدة الحياة، والمثل منقول عن أمه، فالأمثال تنتقل من الأجداد للأبناء ثم الأبناء للأحفاد في سلسلة لا تنتهي، مما يحفظ لها البقاء والديمومة والاستمرارية.

(١) يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص ٦٤.

(٢) حباب، مخمل، ص ١٦.

(٣) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ١٦.

في نفس الرواية، أيضاً تورد الروائية مثلين شعبيين، يذكران في مقام التعاسة وقلة الحظ:

"قنطار حظ ولا قنطار شطارة، والمكتوب على الجبين لازم تشوفه العين"^(١).

فنوال التي جانبها الحظ في الزواج، تستدعي هذين المثلين الموروثين لتبرير قلة حظها وما هو مكتوب لها بعد ذلك.

تتناص الروائية أيضاً مع المثل الشعبي (على قد فراشك مد رجليك)، الذي يعني أن يعيش الشخص حسب وضعه، والمثل يملك معنيين، وهو العيش بقدر الحاجة إذا لزم الأمر، أو أن هذا المثل يملك طاقة سلبية عارمة؛ إذ يحكم على الأفراد بقبول وضعهم المزري كما هو، دون المحاولة لتحسين هذا الوضع والرضا بما هو موجود دون المحاولة للجد والارتقاء. والأم حين تدعو ابنها المتذمر على وضعه، غير الراضي بنصيبه، على الرضى والقبول، فهي إنما تضعه أمام ما هو موجود ولا يمكن أن يتغير:

"لكن سماء عبدون تختلف عن سماءٍ يحجبها البناء العشوائي المتطاوّل واكتظاظ البشر والوجوه الغريبة. كشّل وكبرة يا أحمد، على قد لحافك مد رجليك! تنهره أمه: يا ابني الدنيا أرزاق وأقدار، وقدّرنا أن نتحمل"^(٢).

فالابن يطمح لحياة بعيدة عن حياتهم، لا يستطيع الوصول إليها، وكان الأحرى أن يحسن من وضعه الحالي لا أن يطمح إلى ما هو غير مستطاع.

تتناص الروائية مع الأغنية الشعبية، التي تعتمد الكلمة البسيطة واللهجة العامية، هذه الأغاني لها وقع كبير في قلوب الناس وعاطفتهم؛ إذ إنها من روح حياتهم الاجتماعية ومناسباتهم:

"قولوا لإمو تفرح وتتهنا

ترش الوسائد بالورد والحنة

(١) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧.

يا دار هنا وابنيها يا بنا
والفرح النا والعرسان تتهنا
والدار دراى والبيوت بيوتي
واحنا خطبنا يا عدو موتي"^(١).

هذه الأغنية التي تغنيها مريم، بطة (حريز مريم)، إنما تعيدها إلى بلادها الأصلية، إلى أيام زواجها الأولى بالبلاد، إن الحنين هو ما يستدعي هذه الأغنيات ويستحضرها.

٤. تناص أسطوري:

ويعني بالتناص الأسطوري استلهم الأسطورة، أياً كان نوعها، أسطورة إغريقية، رومانية، بابلية، وغير ذلك من الأساطير القديمة، وتوظيفها في النص الروائي، ويستدعي الروائي من الأساطير ما يناسب التجربة الروائية التي هو بصدددها،

تستدعي الكاتبة أسطورة (تيكه) إلهة الحظ والتوفيق والنجاح عند اليونان - هذه الإلهة التي تحمل قرن الوفرة وهو عبارة عن باقة من سنابل القمح، تمثيلاً للرخاء ووفرة الغلال للأراضي التي يمر بها نهر العاصي - على سبيل السخرية المؤلمة، فنهر العاصي يدعو (تيكه) إلى أن تمتطي ظهره، ويعددها ألا يمر بغزة:

"(امتطي ظهري يا تيكه، دعينا نجول المدن ننثر الحظ السعيد، وأعدك لن نمر بغزة)، رجا إله النهر العاصي إلهة الحظ تيكه المزاجية الجميلة، التي تضع على رأسها تاجاً على شكل مدينة، وتحمل بيدها باقة من سنابل القمح"^(٢).

(١) طه، حريز مريم، ص ٢٧.

(٢) الخزندار، حرائق مدينة الشغف، ص ٥٦.

تناسب استدعاء الأسطورة بما لا يوافق دلالتها، وما يوافق حالة غزة المحاصرة من قبل إسرائيل ومصر، فيجانبها الرخاء والاستقرار، حيث يطلب إله نهر العاصي من (تيكه) أن تمتطي ظهره، ليجولا لينثرا الحظ السعيد في كل البلدان ماعدا غزة، وهذا يناسب ما يمر به (مجد) أحد أبطال (حرائق مدينة الشغف)، من حالة من اليأس؛ بحيث يرى (تيكه) في حلمه بعكس ما عرفت به (تيكه) في كتب الآلهة اليونانية.

تستحضر الكاتبة أسطورة شقائق النعمان، التي لها حضور كبير في ثقافة العرب واليونانيين والبابليين أيضاً، تنسب هذه الزهرة ذات النقط السود في وسطها إلى النعمان بن المنذر ملك الحيرة؛ لأنها نبتت على قبره بعدما قتله كسرى ملك الفرس دهساً تحت أقدام الفيلة.

كما وترتبط زهرة شقائق النعمان بأسطورة أدونيس ارتباطاً وثيقاً؛ لأنها نبتت من دمه وأخذت لونها منه، فتلك الأسطورة تحكي أن قصة حب نشأت بين أدونيس وعشتار التي أخذت تسدي النصائح له بألا يأمن الحيوانات التي تعترضه.

لكن شجاعة أدونيس ما كانت لتوقفها تحذيرات حبيبته؛ إذ رأى خنزيراً برياً قطعنه برمح، لكنه نزع الرمح الدامي، وركض خلف أدونيس الذي فر مذعوراً باحثاً عن ملجأ إلى أن ظفر به الخنزير، فعضه في فخذة عضه دوت معها صيحات أدونيس في الأجواء، فوصلت أُناته إلى عشتار التي عادت إليه مسرعة، ثم رأتَه مضرجاً بدمائه، وراحت تلوم الأقدار، قائلة: سوف يبقى أدونيس ذكرى حزنٍ بالغٍ للأبد، وسوف يُمثل كل عام مشهد موتك يذكّر بما كان فيه من نواحي عليك، ولتبتّقن زهرة من دمائك. فصبت على دمه رحيق زهرة جميلة، لم يكد يمس دمه حتى أخذ يغلي ويفور، وتصاعدت منه فقاعات صافية، وبعد ساعاتٍ ظهرت زهرة بلون الدم، هي زهرة شقائق النعمان، لكنها رقيقةً واهية الساق تعصف بها الرياح لا تدوم متعتها إلا مدة محدودة.

"يفرح الطفل أحمد بالحنون الأحمر، يسابق نموه في الأعشاب وبين الصخور، وتروي المدرسة قصة عشق النعمان ملك الحيرة لشقائق النعمان أو الخزامى (الحنون)، فأعجبه كثيراً أن للملك قلب يعشق الزهور، فتعلق بجمالها وأحبها مثله"^(١).

إنّ استدعاء مثل هذه الأسطورة لشخصية مثل شخصية أحمد، أحد أبطال رغبات ذاك الخريف، إنما لها دلالة على ضعف ما تمنى وأحب، لأن عمر هذه الزهور قصير، ودلالاتها التاريخية ارتبطت بالعذاب مرتين، بقتل النعمان الذي أحب أحمد حبه للزهور، وبقتل أدونيس إله الخصوبة، وكأنما جلبت هذه الأسطورة المحزنة الحزن والشؤم على مستقبل أحمد.

تحكي أسطورة (أندروميذا) عن امرأة مسلسلة بسلاسل في يديها، تتراءى في نصف الكرة الشمالي من السماء في الفترة ما بين أغسطس ويناير. يقع في حدودها أشهر المجرات وأقربها إلى الأرض ولذا فهي تسمى بنفس اسمها (مجرة أندروميذا)، وفي أساطير اليونان أن (أندروميذا) هي ابنة الملك قيفاوس ملك الحبشة من زوجته الملكة كاسيوبيا (ذات الكرسي) وقد ربطت بسلاسل نحاسية إلى صخرة لكي يفتريها تنين البحر المتوحش قيطس انتقاماً من أمها التي كانت تتفخر بأنها أجمل من عذاري البحر، فَشَكَّوْنَ عذارى البحر أمرهن إلى نبتون فأرسل تنين البحر الضخم قيطس ليخرب أراضيها، فلم يرض عذارى البحر بهذا العقاب بل طلبن أن تقيد ابنتها (أندروميذا) ليفترسها التنين، فأنقذها (فرساوس) الذي حول قيطس إلى حجارة عندما عرض عليه رأس مدوسا الذي تحول كل من نظر إليها إلى حجارة ثم وضعت (أندروميذا) في السماء بعد موتها!

"ما الذي يمكن للمرء أن يخشاه من امرأةٍ أسيرةٍ تحتجزها الأسوار؟ ألم تسمع عن كوكبة أندروميذا (المرأة المسلسلة)؟ أنا هي هذه المرأة المسلسلة. أصلاً لم تولع النساء بالأساور، وهي التي تشبه

(١) الأطرش، رغبات ذاك الخريف، ص ٢٩.

في لفظها ومعناها الأسوار، إن لم تكن لهذا بالإفصاح عن السلاسل الرمزية والمادية التي تقيدهن وتقتل جذوة قلوبهن؟!^(١).

استدعت الروائية هذه الأسطورة، فقط للإيحاء المعنوي لما يثيره وجود السلاسل في يد امرأة هي ابنة الملوك، والتشابه بينها وبين الشخصية الرئيسية في رواية أرض السلحفاة التي تعتبر نفسها أيضاً مكبلة بقيود معنوية، ثم تعمم هذا القيد على النساء، وما الأساور عندها إلا قيود ورمز عن السلاسل التي تأسرهن.

تستدعي (سلوى البنا) أسطورة شعبية، وهي أسطورة نجمة، تلك الفتاة التي قتلت يوم عرسها بعد مقتل خطيبها، ثم التحمت معه في جذع شجرة الزيتون، فأصبحت رمزاً للحب، ثم صارت نجمة بعد ذلك تتراءى في الغابات، ومن استحق لعنتها تحول لتمثال من الشمع:

"تقول الحكاية: إن من استحق لعنة نجمة لا تدركه شمس النهار إلا وقد استحال تمثالاً شمعيًا، يصطف في باحة دارها الواسعة"^(٢).

ونجمة هي رمز للحب اللامتناهي، التضحية والخلود، وما استدعت الكاتبة هذه الأسطورة إلا كي تفسر ولّه أبي المجد بفلسطين وتاريخها وتراثها، وقد جعلت نجمة هي المعادل الموضوعي لفلسطين التي تحفظ من يحبها وتلعن من يخونها، حتى تحوله لتمثال من الشمع تأسره في باحة دارها. تتشابه هذه الأسطورة مع أسطورة (ميدوسا)، من ناحية واحدة، أن كليهما كانت تحولان من تغضبان عليه إلى تمثال، فبينما نجمة تحوله إلى تمثال من شمع، كانت (ميدوسا) تحوله إلى تمثال من حجر، وربما كانت هذه الأسطورة تحوير لأسطورة (ميدوسا)، ولكن بشكل آخر وغاية شريفة.

(١) بدر، أرض السلحفاة، ص ٣٨.

(٢) البنا، عشاق نجمة، ص ٩.

اللغة النسائية:

للمرأة إذن لغتها التي تميّزها، "فتتجلى عندها خصوصية الكلمة التي تتراشق مع الحروف والجمل لتكوّن لنا نسيجاً لغوياً جديداً يعرف بـ: النص السردي الأنثوي الذي بدوره يخبئ في ثناياه وبين سطوره خصائص الكتابة الأنثوية. هذه الخصائص التي تضيف على النمط السردى طابعاً مميزاً فتغدو هي ذاتها أدوات زينة داخل النص فـ: أدوات الزينة لا تنحصر في القلادات والأساور وأدوات ماكياج الوجه من حمرة شفاه وخدود ماسكارا وما إلى ذلك وإنما قد تكون النصوص الجميلة أدوات زينة من طراز آخر، نصوص شعرية تزينها بإحساس أنثوي فريد"^(١).

من ذلك وصف ممارسات النسوة في التحضير للزفاف:

"في يوم زفافها قامت قريباتها... بفرك وتلميع كل سنتيمتر مربع من جسدها، وانتزعن السكر الساخن والزلج مراراً على ساقها وفخذيها وذراعيها وبطنها..."^(٢).

إنها خصوصية حياة الأنثى تتمثل في هذا المشهد.

وتتمثل اللغة الأنثوية الخاصة في تعليم الحماة لكنيتها طقوس الرضاعة، وإدخالها إلى عالم الأمهات، من تعليم الرضاعة، وعلاج مغص الأطفال، كما علمتها كيفية الاعتناء بجسدها بعد الولادة والمحافظة على جمالها وأنوثتها، إنها كلمات متوهجة براحة أنثوية خالصة:

"أثار عدم خبرة داليا غرائز الأمومة لدى حماتها، فشرعت في تقديم كبتها البدوية إلى عالم الأمومة، وتعليمها إيقاعات الرضاعة الطبيعية، وعلاج مغص الأطفال، كما علمتها أسرار لاستعادة تماسك جسمها"^(٣).

(١) واكد، صورة المرأة في الشعر التونسي، ص ٢٥٩.

(٢) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٣٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٤١.

وتستمر الحماية في الكشف عن أسرار المرأة الخاصة عبر لغتها وكلماتها التي تكون معجماً خاصاً
بالمرأة:

"من أجل الجمال، فإن زيت الزيتون هو المكون الرئيسي، اهرسي النعنع والريحان بالزيت، وافركي
كل أنحاء جسمك للحفاظ على تماسك الجلد، وضعي الخليط على فروة رأسك للحفاظ على تعلق
شعرك ولمعانه"^(١).

فهذه أسرار الحماية تنتقلها إلى كنتها، فزيت الزيتون هو سر بقاء جمالها رغم تقدمها في السن،
وتكشف لها عن الصفات التي يجب عليها أن تعملها لتحافظ على شبابها، وجمالها.

وتصف اللغة أيضاً معاناة المرأة وألمها وهي في المخاض، فتكشف عن ضعفها الأنثوي تجاه تحمل
ألم الولادة، الذي يقابله حرصها على حياة جنينها، فتصبر على الألم، حتى تخرجه حياً إلى الحياة:

"كانت المرأة استنفدت قوتها وهي تحاول تخفيف الألم بالصراخ، تحاول تخويف الموت لإبعاده عن
طفلها، كانت الغرفة مليئة بالضوء الخافت، ورائحة الولادة، حيث المرأة تنن على السرير، وضعت
داليا يدها ببطء على جبين المرأة، والأخرى على بطنها، وأخذت تردد:
تنفسي يا ابنتي، سلمي أمرك لله، هو أرحم الراحمين، خذي نفساً يا ابنتي"^(٢).

إنها قمة الخصوصية في حياة المرأة هذه اللحظة التي تكون فيه المرأة معلقة بين الحياة والموت.

يتجلى الطابع النسائي في المقطع التالي، حيث تشع اللغة باهتمامات المرأة، ففضائل العسل والثوم
والخل، تهتم بها المرأة في أكثر الأحوال، كذلك تنظيف المنزل وتنظيمه، كذلك الألوان الجذابة والمثيرة،
والمكياج، وحيل الجمال التي تسعى لها المرأة في كل زمان ومكان:

(١) أبو الهوى، بينما ينام العالم، ص ٤١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٣.

"وجدت نصائح كثيرة عن فضائل قطرات العسل والخل وميزات الثوم والبصل، وكيف تتغلب على العفن المنزلي في زوايا المطبخ، ووجدت نصائح حول الألوان الهادئة أو المثيرة التي يفضلها الرجل، وأنواع المكياج والواحد بعد الألف من حيل الجمال التي تجمل كل من تظن أنها تكافح لبشاعتها"^(١).

كذلك الهواجس التي تدور في ذهن المراهقة نوار، هي هواجس تظهر في لغة المرأة، فالدورة الشهرية هي هاجس الفتيات المرهق لهن في أيام الصبا:

"لم تستطع نوار أن تغفو بسهولة كعادتها تلك الليلة. ظلت تتقلب وتدور في فراشها، ألح عليها السؤال، متى ستأتيها الدورة الشهرية؟ حسبت الشهور مرات ومرات وتوصلت لنتيجة بدت مرضية، ستأتي مع نهاية الصيف، وستصبح امرأة"^(٢).

أما المقطع السردي التالي، فيعبر عن تجربة خاصة أخرى في حياة المرأة، هي مرحلة الحمل، فتصف الروائية ملامح من هذه الفترة:

"في تلك الليلة شعرت بصخب في أحشائي، لأول مرة أشعر بحركة جنيني! أحسست بموسيقى تتدفق من أوتارها الحياة، أرى الطفل أمامي، يشبه طفل الكعك أو طفل ابن الجيران، كلاهما جميل ورجل، أشعر بنغبشة الحليب في صدري، ألمس خده الناعم كالورد بشفتي"^(٣).

فحركة الجنين في بطن الأم، فكأنها سيمفونية موسيقية، تبعث الحياة في روحها، وتتجلى لغة المرأة في أوضح صورها في جملة (نغبشة الحليب)، فهذا فقط المرأة ما تحسه وما تفهمه وما تستطيع التعبير بكل جلاء.

(١) بدر، الراية البيضاء، ص ١٤٨.

(٢) جراح، أبواب ضيقة، ص ٤٠.

(٣) أبو نبرة، باب العمود، ص ٥١.

في المقطع التالي، تتجلى لغة المرأة وخصوصيتها في التعبير عن معاناتها في عدم الحمل:

"...تفسر بإسهاب: أنا كنت أحيض شهرياً ولم تقطعني حتى اليوم، فلماذا لم أنجب مثل أمي؟ أمي على الأقل أنجبتني، لكن أنا، لا ولد ولا ولد ولم أفرح لا بفاطمة ولا محمد، أبتسم بعطف ولا أعلق لأنني لم أفرح بفاطمة ولا محمد، مثلها بالضبط، لكن بلوحتي ورسوماتي وصلت باريس واليونسكو، وكنت أمانع بإرادتي...كنت أريد أن أتفرغ لشيء لا يجعلني أقول مثلما قالت أمي إن الولاد كسروا ظهري وكسروا رأسي"^(١).

فالحيض والدورة الشهرية مما يخص حياة الأنثى، وبذا تظهر اللغة النسائية في النص. كما نرى الذوق الأنثوي في الحديث عن طبقات القماش، فشغف الأنثى بالألوان ودرجاته، وأنواعه، وتفاصيله الدقيقة، من ثنيات، تدرجات الألوان، ملمسه، كلها تتعلق بلغة الأنثى الباحثة عن الجمال والأناقة والأزياء: "كانت تحب تحديداً الشيفون بدرجات الألوان الغامقة والمشبعة، كالأزرق الملكي والنبضي والبنفسجي ذي مسحة ليلية، فلا يحول القماش الشفاف دون انبلاج أجزاء عزيزة من الجسد تحته، أحبت ست قمر الحرير المراوغ والكريب وجورجيت"^(٢).

كما تهتم المرأة بالزينة من الذهب والمجوهرات، وتجيد وصفها، وترقبها، فالذهب من زينة المرأة التي تعشقها، وتقر نفسها بلبسه واقتنائه:

"كانت تحضر ليلة حناء بنت الجيران في المخيم، حين شاهدت العروس وهي ترقص مستعرضة نصف دزينة أساور ذهب مجدولة في يد، وسوار جنزير في اليد الأخرى، وسبحة بكرات مصمتة، كل كرة بحجم حجر تيلة، تتدلى من صدرها وتصل حتى مشارف بطنها"^(٣).

(١) خليفة، حبي الأول، ص ١٥٦.

(٢) حبايب، مخمل، ص ٥٩.

(٣) حبايب، مخمل، ص ٦١.

كذلك الطهي من هوايات المرأة الشغوفة في الطهي، وتبدو في طريقة الوصف لتفاصيل طبخ البامية، والشعيرية بالأرز، خصوصية حياة المرأة والأم في المطبخ، الذي يعتبر مملكة بسيطة تحكم فيها بما شاءت:

"طنجرة البامية المطهوه منذ الصباح، والمبردة، تجلس فوق نارٍ هادئة، غير متعجلة، لتسخينها، تتصاعد رائحة أصابع البامية الصغيرة المسبكة بمرقة البندورة المدسمة باللحم، تحصص في طنجرة صغيرة كمشتي شعيرية في معلقتي سمن، ثم تضيف الماء والأرز والملح، فتعشق سماء المطبخ الواطئة بالبخار النشوي الممزوج بنكهة السمن"^(١).

ويظهر جمال التعبير عن الطهي، في اختيار الألفاظ المشبعة بالروائح الجميلة، التي تكاد تحس من خلالها بحميمية الحياة الأسرية، وهو ما تتقنه المرأة أكثر من الرجل.

في المقطع السردى التالي، تصف المرأة لحظات حميمة بينها وبين طفلها، تبدو في الكلمات عاطفة الأم وحنانها، واستمتاعها بأومئتها، وعنايتها به:

"أصبحت أملكه إلى صدري برفق، وأضعه على طاولة الغيار بأدراجها لوضع ملابس ومستلزمات حمامه اليومي التي أعدت خصيصاً له، أنشفه جيداً، أفرد على جسده بودة الأطفال وأوزعها بلطف على جسده الدافئ، وأسرع بتلبيسه غيابه وحفاضه حتى لا يبرد"^(٢).

قد يستطيع الرجل أن يقوم بغيار ملابس طفله، لكن الشغف الذي تمارسه الأم، والأمومة الدافقة هي ما تشع من الكلمات، الدفء والحب والتملك.

كذلك خصوصية مرحلة الرضاعة التي تمر بها المرأة، التي تصفها الروائية كأمٍ قد جربت هذه اللحظات ما بين الأم والابن:

(١) المصدر السابق، ص ٢٩٣.

(٢) حلاوة، الست زبيدة، ص ٣٠٩.

"وإذا غفا قبل أن يرضع الثديين، كانت أُمي تداعب منخاره وتحسس على جبينه برقة حتى يلتقط ثانية حلمة ثدييها من جديد، ويغب الحليب بنشاط حتى يرخي فمه من الثدي الثاني، أعرف أنه شيع وامتلأ، أحمله على صدري، وأدلك ظهره برفق حتى يخرج الهواء من جوفه، ثم أضعه في أرجوحته، أبدأ بهزها بخفة"^(١).

استطاعت الروائية التعبير عن خصوصية المرأة، وفي هذا تظهر خصوصية لغتها، التي قد تميزها، وإن كانت قادرة على خوض أي موضوع بلغة حيادية، وهذا ما ظهر في النصوص الروائية، ولكن هذه اللمسات القليلة بريشتها على اللغة، تظهر في مواضع قليلة ولكنها تبرزها بحسها الأنثوي العميق والشفاف في آن واحد.

لقد برعت الروائية في التعبير عن خصائص المرأة بلغتها الخاصة، وأن اللغة النسائية لها وجودها الخاص في الرواية، سواء في تصوير استعدادات المرأة للزواج، أو الولادة، أو تربية الأطفال، وأسرارها الخاصة، وتداعيات نفسها وشعورها.

(١) حلاوة، الست زبيدة، ص ٣٠٩.

الخاتمة:

بعد طول تجوالٍ بين عددٍ من الروايات والمراجع والمصادر، وتعبٍ وجدٍ، وقراءةٍ وتحليلٍ؛ آن لهذا البحث أن يصل لمحطته الأخيرة وأن يخرج بخاتمةٍ وبعض النتائج والتوصيات.

جاء البحث محدداً بمرحلةٍ زمنيةٍ حددت بأنها مطلع القرن الحالي، أي حوالي عشرين عاماً من الرواية النسائية، وقد حاولت الباحثة أن تسمح لجميع السنوات قدر الإمكان ولكن صعوبة الحصول على الروايات كانت كبيرة، بسبب الشتات الذي تعيشه الأراضي الفلسطينية نتيجة للاحتلال الصهيوني لأراضيها، مما جعلها تلتزم بما توفر.

وقد اعتمدت الباحثة على حوالي ثلاث وثلاثين رواية، بعد استثناء عدد كبير من الكتابات التي لا تقرب للرواية سواء من حيث الأسلوب أو الفكرة أو اللغة، فقد كانت ركيكةً ضعيفةً لا تصلح للتحليل ولا حتى القراءة، كانت مجرد كتاباتٍ ذاتيةٍ غير متقنة تعبر بها الروائية عن هواجس لا تقيم اعتباراً لشروط الرواية وكتابتها. وقد اضطرت الباحثة لإطالة بعض الفصول لضرورة في هذه الإطالة وهي اشتمالها على مباحثٍ متعددة وجب أن يشتمل عليها البحث وتأخذ حقها في الدراسة، وعليه توصلت الدراسة إلى **النتائج**

التالي نذكرها:

- الرواية النسائية الفلسطينية كانت بمثابة سجل، رصدت فيه كثيراً من الظواهر سواء كانت سياسية أو اجتماعية، وجدانية، غرائبية أو إسلامية، ورصدت الكثير من ظواهر مجتمعنا الفلسطيني بخاصة، والقضايا النسائية بشكلٍ خاص. والتي برزت في الرواية مما أدت إلى اختلاف في أسلوب الكتابة عند المرأة، ولو نظر إلى أسلوبها في باقي المواضيع عامة، غير ما يخصها من قضايا لوجدناها لغةً حيادية، تعبر عما هو كائن وموجود برأيها الخاص، الذي لا يميل لأن يكون أنثوياً أو نسائياً في الغالب؛ بل رأيٌ يصدر عن رؤية عقلية بالدرجة الأولى، في مثل القضايا السياسية والنظرة الإسلامية، حتى في الحب، أو الكره، فهذا يتعلق بالقلب سواء لرجل أو امرأة، وإن كان الضعف

النسائي غالباً أحياناً؛ إذا لغة المرأة بعيداً عن قضاياها الخاصة لغةً حيادية، تتم عن عقلٍ وفكرٍ أكثر مما تتم عن أفكارٍ وهواجس نسائية.

- كشف البحث عن مدى اهتمام الروائية الفلسطينية بالزمن؛ حيث تجلى من خلال النقائات التي وظفتها، كالاسترجاع؛ فقد عادت بالذاكرة في أكثر الروايات إلى الوراء لتستدعي أحداثاً سابقة، عن طريق الوعي، أو العودة بالسرد إلى الوراء، مما زاد من العمق الروائي وكثافة الأحداث. وأما الاستباق، فكان داعماً للتوقعات التي ينتظر المتلقي حدوثها في الرواية. وكذلك توظيف آليات تسريع الزمن كالتلخيص والحذف، وآليات الإبطاء كالمشاهد الحوارية والوقفات الوصفية. وهو ما أضفى جمالية على النص الروائي، وقيمة كبيرة، ولقد بدا تغير الزمن في وجوه الشخصيات والأماكن، والانتقال من حالٍ إلى حال خصوصاً في فترة التغريبة الفلسطينية والشتات.

- كشف البحث عن أهمية المكان؛ فقد ارتبط ببقية العناصر المشكلة للرواية، وتتجلى أبعاده بوضوح، وقد تراوح ما بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة، التي تشكلت في معظمها حسب ترسبات النفس الوجدانية، وتصوراتها للمكان، خصوصاً في الأماكن التي شكلت الوطن المسلوب، وقد ارتبط المكان بأبعادٍ جغرافية ووجدانية وقد شكّل حسب الرؤية الخاصة للشخصيات. ولقد كان المكان حقيقياً في أغلب الروايات.

- الكشف كذلك عن أهمية الشخصية، فيمكن القول إنّ الروائية الفلسطينية كان لها القدرة الكبيرة في رسم الشخصيات، سواء كانت شخصية رئيسة أو ثانوية، نامية أو مسطحة، وجعلت لها القدرة على دفع الحدث وتتميمته، لقد استطاعت أن تسبر أغوار الشخصية، وتصف شكلها الخارجي، وأبعادها الاجتماعية والفكرية بكل اقتدار، وقد قدمت الشخصية نفسها أحياناً قليلة، بينما قدمت لها الروائية أو شخصية أخرى مرات عديدة.

- الكشف عن جمالية اللغة وتنوعها وثرائها؛ حيث كان للتناص دورٌ بالغ الأهمية، وبخاصة التراثي، في رواية تستدعي قضايا الوطن وهمومه السياسية، فكان استحضار التراث كدعم لهويتها. كما كان للتناص الأسطوري دلالاتٍ كذلك استخدمت اللغة العامية في بعض الحوارات، وذلك بهدف إضفاء

الواقعية على الأحداث. وقد تجلت اللغة الوصفية والحوارية والغرائبية والسينمائية، مما أضاف للرواية تنوعاً سردياً منحها ثراءً وجمالاً وعمقاً.

- الكشف عن اللغة النسائية وتجلياتها في الرواية النسائية، وقد تمكنت المرأة التعبير عن مشاعرها الخاصة تجاه شريكها، أطفالها، حياتها الخاصة وتوجساتها وهواجسها.

التوصيات:

- توصي الباحثة بدراسة لغة الرواية النسائية لما فيها من تشكيل لغوي عالٍ جدير بالدراسة والبحث، فالدراسات حول اللغة الروائية النسائية قليلة.
- كما توصي بدراسة الرواية النسائية الفلسطينية بشكل عام وذلك لقلّة الدراسات حول هذا الموضوع الثري.
- العديد من الروائيات الفلسطينيات لم يأخذن حقهنّ كغيرهن في الدراسة والشهرة مثل الأخريات، لذا توصي الباحثة بتسليط الضوء على هذه المجموعة المغمورة.

على هذا انتهت هذه الدراسة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

- (١) ابتسام أبو ميالة، آخر الأبواب الموصدة، مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، رام الله - فلسطين، ط١، ٢٠١١م.
- (٢) ابتسام أبو ميالة، الحب المحرم، مركز بيت القدس للأدب، رام الله - فلسطين، د.ت.
- (٣) أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني ١٩٥٠-١٩٧٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت - لبنان، ١٩٨٠م.
- (٤) أحمد الزعبي، التناص دينياً وتطبيقاً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م، ص ١١
- (٥) أسامة شهاب، القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين ١٩٤٨ - ١٩٨٨، سلسلة كتاب الشهر، وزارة الثقافة، ط١، عمان - الأردن، ٢٠٠٤م.
- (٦) أسامة يوسف شهاب، الرواية النسوية في ظل الاحتلال، سحر خليفة أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق، أمجاد ٣٠، عدد ٢+١، ٢٠١٤م.
- (٧) أسمى العطاونة، صورة مفقودة، دار الساقى، ط١، بيروت - لبنان، ٢٠١٩م.
- (٨) أشرف توفيق، اعتراف نساء أدبيات، القاهرة، دار الأمين، ١٩٩٨م.
- (٩) إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٨٨م.
- (١٠) أمجد نجم الزبيدي، المكان في الرواية التسجيلية، <https://kitabab.com>.
- (١١) أمل أبو عاصي، عندما يتعري النهر، مكتبة سمير منصور، ط١، غزة - فلسطين، ٢٠١٦م.
- (١٢) أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، ط١، اللاذقية - سورية، ١٩٩٧م.
- (١٣) أمينة عباس، واقع ومستقبل الرواية الفلسطينية، مؤسسة القدس للثقافة والتراث، <http://alqudsilana.com>.
- (١٤) إياد ع. نصار، موقع القاص والناقد إياد ع. نصار، الرواية النسائية العربية: إشكاليات الوعي والتمرد، <http://inassar.blogspot.com>.
- (١٥) إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية، ١٩٥٠م - ١٩٨٥م، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٢م.
- (١٦) بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، ط١، بيروت - لبنان، ١٩٩٩م.
- (١٧) التحولات في الرواية الفلسطينية، مؤسسة القدس للثقافة والتراث، <http://alqudsilana.com>.

- ١٨) جبار عبد ضاحي، اللغة الروائية عند أحلام مستغانمي، مجلة جامعة التنمية البشرية، م ١، عدد ٢، ٢٠١٦م.
- ١٩) جبران واكد، صورة المرأة في الشعر التونسي، مجلة الحداثة: النخبة والشرق: الثقافة والتربية والفن، سنة ١١٥، ٢٠٠٨م.
- ٢٠) جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د.ت.
- ٢١) جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، ديوان العرب، www.diwanalarab.com.
- ٢٢) جهاد الرجبي، رحيل، دار المعرفة للنشر والتوزيع، ط ١، القاهرة- مصر، ٢٠١٦م.
- ٢٣) جهينة عمر خطيب، تطور الرواية العربية في فلسطين ٤٨، ١٩٤٨-٢٠٠٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٢م.
- ٢٤) جريدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي، مقارنة في السيميائيات، منشورات الأوراس، (د.ط)، (د.ت).
- ٢٥) جزار جينيث، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط ٢، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م.
- ٢٦) حاتم الصكر، انفجار الصمت، الكتابة النسوية في اليمن، دراسات ومختارات، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، الأمانة العامة، ط ١، صنعاء-اليمن، ٢٠٠٣م.
- ٢٧) حزامه حبايب، قبيل أن تنام الملكة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت- لبنان، ٢٠١١م.
- ٢٨) حزامه حبايب، مخمل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت- لبنان، ٢٠١٦م.
- ٢٩) حسن بحراري، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء- المغرب/ بيروت- لبنان، ٢٠٠٩م.
- ٣٠) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة - مصر، ١٩٩٧م.
- ٣١) حسين محمد الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الموضوعية والفنية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، السنة ٢٠٠٨م.
- ٣٢) حسين مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج مختارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢م.
- ٣٣) حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية، مركز أوجاريت الثقافي، ط ١، فلسطين، ٢٠٠٠م.

- ٣٤) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط١، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٠م.
- ٣٥) خالدة سعيد، المرأة والتحرر، الإبداع، سلسلة نساء مغاربيات، الفنك، ١٩٩١م.
- ٣٦) خضر محجز، تقنيات السرد الروائي، محتوى الشكل وأنماط الراوي في ثلاثية عبد الرحمن منيف أرض السواد، عطية للنشر والتوزيع، ط١، غزة- فلسطين، ٢٠١٤م.
- ٣٧) ديانا الشناوي، غيمة عشتار، دار إنسان للنشر والتوزيع، ط١، طنطا- مصر، ٢٠١٦م.
- ٣٨) رجاء بكرية، عين حفشة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، الأردن- عمان، ٢٠١٧م.
- ٣٩) رحيم علي جمعة الحربي، المكان ودلالاته في الرواية العراقية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، ٢٠٠٣م.
- ٤٠) رهانات الرواية الاجتماعية برؤية ثلاثة مبدعين، الإمارات اليوم، <https://www.emaratalyout.com>
- ٤١) الرواية الفلسطينية النسوية، علامات على انفتاح قلم المرأة الفلسطينية المبدع، خاص بمدارات، مدارات، وزارة الثقافة الفلسطينية، غزة، العدد الرابع، ٢٠١١م.
- ٤٢) روجر ب. هينكل، قراءة الرواية، عن محمد ابو عزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠١٠م.
- ٤٣) ريان قوت، النسوية والمواطنة، ترجمة: أيمن بكر، سمر الشيشكلي، مراجعة وتقديم: فريدة النقاش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- ٤٤) زينب عيسى صالح الياسسي، البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة، خولة القزويني، <http://www.khawlaalqazwini.com>
- ٤٥) ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، ط١، عمان- الأردن، ٢٠٠٨م.
- ٤٦) سحر خليفة، حبي الأول، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠١٠م.
- ٤٧) سحر خليفة، صورة وأيقونة وعهد قديم، دار الآداب، ط٢، بيروت- لبنان، ٢٠٠٨م.
- ٤٨) سعاد العامري، شارون وحماي، دار الآداب، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩م.
- ٤٩) سعيد يقطين، الرواية التراث السردية، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي، ط١، بيروت، ١٩٩٢م.

- ٥٠) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١م.
- ٥١) سلوى البناء، عشاق نجمة، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠١٥م.
- ٥٢) سلوى جراح، أبواب ضيقة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت لبنان، ٢٠١٥م.
- ٥٣) سماهر الخزندار، حرائق مدينة الشغف، مكتبة سمير منصور، ط١، غزة- فلسطين، ٢٠١٨م.
- ٥٤) سمر روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.
- ٥٥) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر.
- ٥٦) سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت- لبنان، ١٩٩٧م.
- ٥٧) سوزان أبو الهوى، الأزرق بين السماء والماء، دار جامعة حمد بن خليفة للنشر، ط١، الدوحة- قطر، ٢٠١٨م.
- ٥٨) سوزان أبو الهوى، بينما ينام العالم، مؤسسة قطر للنشر، ط١، الدوحة- قطر، ٢٠١٢م.
- ٥٩) سيزا القاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، (د.ط)، ٢٠٠٤م.
- ٦٠) شروق أبو مرة، لا ينقصني إلا أنت، دار المأمون للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠١٧م.
- ٦١) شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، ط١، الجزائر، ٢٠١٨م.
- ٦٢) شكري محمد عياد، تجارب في الأدب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة- مصر، ١٩٦٧م.
- ٦٣) شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٦٤) شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتب، ٢٠٠٢م.
- ٦٥) صالح مفقودة- نصيرة زوزو، بنية الزمن في رواية بحر الشمال، واسيني الأعرج، <https://revues.univ-ouargla.dz>
- ٦٦) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للطباعة والنشر، ط١، دمشق- سوريا، ٢٠٠٣م.

- ٦٧) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ع(١٦٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د.ط)، الكويت، ١٩٩٢م.
- ٦٨) طيبة أحمد إبراهيم، تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل، مجلة عالم الفكر، ع(٢)، مجلد ٣٢، ٢٠٠٣م.
- ٦٩) عالية محمود صالح، البناء السردى في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، عمان-الأردن، ٢٠٠٥م.
- ٧٠) عبد الحسين سنكور، رؤية في مفهوم السرد الروائي النسوي، كتابات، kitabab.com.
- ٧١) عبد الرحمن حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح لمحمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، مجلد ١٦، عدد ٢.
- ٧٢) عبد الرحيم مرشدة، الرأي الثقافي، اللغة النسوية وسؤال الهوية، <http://alrai.com>.
- ٧٣) عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص الأدبي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمينية، الرباط، ط١، ١٩٩٩م.
- ٧٤) عبد الفتاح، عثمان، الدكتور، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، ص ١٩٩، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٨٢م.
- ٧٥) عبد اللطيف السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، ط١، القاهرة- مصر، ١٩٩٦م.
- ٧٦) عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، دار فضاءات الأردن، ٢٠٠٨م.
- ٧٧) عبد الله علي صالح الجوزي، الحوار في الشعر العربي قبل الإسلام، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير (جامعة صدام للعلوم الإسلامية . اليمن)/ بإشراف د. فاضل بنينان محمد، ٢٠٠٠م.
- ٧٨) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٤٠، كانون الأول، ١٩٩٨م.
- ٧٩) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط١، ٢٠٠٩م.
- ٨٠) عبد النور إدريس " المرأة والكتابة بالجسد" الموقع الإلكتروني إيلاف - ثقافات عالم الأدب، <https://elaph.com>.
- ٨١) عزوز علي اسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، ط١، القاهرة- مصر، ٢٠١٠م.
- ٨٢) عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠١٠م.

- ٨٣) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٨٧م.
- ٨٤) غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، صبيحة عودة زعرب، دار مجدلاوي، ط١، عمان-الأردن، ٢٠٠٦م.
- ٨٥) فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩م.
- ٨٦) فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب) نماذج، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد-الأردن، ٢٠١١م.
- ٨٧) فهد حسين، المكان في الرواية الجزائرية، (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة- الحصار- أغنية الماء والنار)، فراديس للنشر والتوزيع، ط١، البحرين، ٢٠٠٣م.
- ٨٨) فوزي لذر، البنية الاجتماعية والفنية في الرواية التسجيلية، جامعة الجزائر، ٢٠٠٨م.
- ٨٩) كليز حجاج، برتقال إسماعيل، ترجمة نوف الميموني، دار أثر للنشر والتوزيع، ط١، الدمام-السعودية، ٢٠١٧م.
- ٩٠) كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار السياق بالاشتراك مع دار أوريكس للنشر، ط١، بيروت-لبنان، أوكسفورد، بريطانيا، ٢٠٠٧م.
- ٩١) كورينيليا الخالد، المرأة العربية والإبداع النسائي، في خصوصية الإبداع النسائي، وزارة الثقافة، ١٩٩٧م.
- ٩٢) ليانة بدر، أرض السلفاء، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، عمان-الأردن، ٢٠١٩م.
- ٩٣) ليانة بدر، الخيمة البيضاء، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، عمان-الأردن، ٢٠١٦م.
- ٩٤) ليث سعيد الرواجفة، السرد الغرائبي والعجائبي في "أبناء السماء"، ثقافات، <http://thaqafat.com/2016/05/31211>.
- ٩٥) ليلي الأطرش، ترانيم الغواية، منشورات ضفاف، ط١، بيروت-لبنان، ٢٠١٤م.
- ٩٦) ليلي الأطرش، رغبات ذلك الخريف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت-لبنان، ٢٠١١م.
- ٩٧) محمد السالم، محمد أمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة تطبيقية في سيميوطيقا السرد) مؤسسة الانتشار العربي، ط١، بيروت-لبنان، ٢٠٠٨م.
- ٩٨) محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

- ٩٩) محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، سندباد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١م.
- ١٠٠) محمد بو عزة، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠١٠م.
- ١٠١) محمد سالم سعد الله، رواد الرواية الإسلامية، رابطة أدباء الشام، <http://www.odabasham.net>.
- ١٠٢) محمد طرشونة، الرواية النسوية في تونس، مركز النشر الجامعي، ط١، تونس، ٢٠٠٣م.
- ١٠٣) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩٧م.
- ١٠٤) محمد فاتي، الخطاب الروائي والخطاب السينمائي .. جدلية الاتصال والانفصال، هسبريس، <https://www.hespress.com>.
- ١٠٥) مسعود صبري، الرواية الإسلامية في سوق الأدب، الوعي الشبابي، <http://alwaeialshababy.com>.
- ١٠٦) مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس، ط١، الأردن-عمان، ٢٠٠٤م.
- ١٠٧) ميادة أبو عاصي، هناك حيث بدأ كل شيء، مكتبة سمير منصور، ط١، غزة-فلسطين، ٢٠١٩م.
- ١٠٨) نازك الأعرجي، صوت الأنثى/دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، ط١، سوريا، ١٩٩٧م.
- ١٠٩) ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠، مؤسسة عبد الحميد شومان، ط١، الأردن، ٢٠٠٠م.
- ١١٠) نبال قندس، يافا حكاية غياب ومطر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت-لبنان، ٢٠١٤م.
- ١١١) نبيل أبو علي، اتجاهات القصة القصيرة في فلسطين بعد اتفاقية أوسلو، ط١، ٢٠٠٧م.
- ١١٢) نجم عبدالله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ط١، الشارقة، ٢٠٠٤م.
- ١١٣) نجيب العوفي، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧م.
- ١١٤) نرددين أبو نبعة، باب العمود، دار المعرفة للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة-مصر، ٢٠١٧م.
- ١١٥) نرددين أبو نبعة، رب إنني وضعتها أنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٥، بيروت-لبنان، ٢٠١٦م.
- ١١٦) نرددين أبو نبعة، قد شغفها حبا، مكتبة الرحي أحمد، (د.ط)، (د.ت)، pdf.

- (١١٧) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، الجدار للكتاب العلمي، (د.ط)، (د.ت).
- (١١٨) نضال الصالح، آليات التشكيل السرد في رواية جسر بنات يعقوب، الكاتب العربي، ٢٠٠٠م، عدد ٤٩-٥٠.
- (١١٩) نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي، (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، ط١، الرباط-المغرب، ٢٠٠٩م.
- (١٢٠) نهيل نافذ الشرافي، انتظار، مكتبة سمير منصور، ط١، غزة-فلسطين، ٢٠١٩م.
- (١٢١) نوال حلاوة، الست زبيدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت-لبنان، ٢٠١٥م.
- (١٢٢) نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة، الجزائر.
- (١٢٣) هبة خميس، حين يتمرد قلم المرأة، الباحثون المصريون، www.egyres.com.
- (١٢٤) هدى ثابت، من قصص الشحوب، دار خطى للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٦م.
- (١٢٥) هشام أبو عساكر، الرواية في فلسطين بين المحليّة وتجاوزاتها، فسحة، <https://www.arab48.com>.
- (١٢٦) وداد طه، حرير مريم، دار الفارابي، ط١، بيروت-لبنان، ٢٠١٧م.
- (١٢٧) وفيق غريزي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، دار الفكر، <http://www.fikr.com>.
- (١٢٨) وليد أبو بكر، تجليات الواقع في الفن القصصي، منشورات مركز أوجاريت الثقافي للنشر والترجمة، ط١، رام الله، ٢٠٠٣م.
- (١٢٩) ياسر أحمد علي، قد شغفها حباً. مساحات جديدة في الرواية النسوية الإسلامية، مدونات الجزيرة، <https://blogs.aljazeera.net>.
- (١٣٠) يسرى الخطيب، ابقي بعيدة، مكتبة سمير منصور، ط١، غزة-فلسطين، ٢٠١٨م.
- (١٣١) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، ط٣، بيروت-لبنان، ٢٠١٠م.
- (١٣٢) يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.