

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

فلسطين في روايتي الطنطورية لرضوى عاشور،
وطابق 99 لجنى فواز الحسن، دراسة تحليلية نقدية

إعداد

ميس يوسف حسن شواهنة

إشراف

د. نادر قاسم

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية
وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2019م

فلسطين في روايتي الطنطورية لرضوى عاشور، وطابق 99 لجنى فواز الحسن، دراسة تحليلية نقدية

إعداد

ميس يوسف حسن شواهنة

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ: 2019/07/30، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة:

التوقيع

.....

1. د. نادر قاسم / مشرفاً ورئيساً

.....

2. د. حسين الصياد / ممتحناً خارجياً

.....

3. د. عدوان عدوان / ممتحناً داخلياً

الإهداء

إلى كل حجر وورقة شجر وذرة تراب وسحابة في أرض فلسطين.

إلى كل من شاركوني حبها.

إلى كل من نبئت دماؤهم في شقائق النعمان.

إلى كل من تشردوا وما زالت عيونهم تنو إليها.

إلى كل الأسرى والثابتين على أرضها.

إلى كل من تنو أجسادهم لاعتناق ترابها بعد الموت حبا.

إلى جدي كنعان وأحفاده الذين ماتوا والذين لم يولدوا بعد.

أهديكم عملي هذا وسلاما.

الشكر والتقدير

بعد المسيرة التعليمية التي أمضيتها في كلية الدراسات العليا، والتي كانت ثمرتها هذا البحث، وجب علي أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى كل أساتذتي في قسم اللغة العربية الذين أضأؤوا بعلمهم عقول غيرهم، وبددوا بالجواب الصحيح حيرة سائلهم، ووسعوا مدارك طلابهم، فأظهروا بسماحتهم تواضع العلماء، وأخص منهم الدكتور نادر قاسم الذي أخلص الية في التعليم إذ علم فأفاد، ووجه فأجاد، فكان نعم المشرف والتأصيح طوال فترة كتابة الأطروحة.

كما أتوجه لأعضاء لجنة المناقشة بكل الشكر والتقدير، فإن تقديركم وتكريمكم ينبع من جهودكم المخلصة وملاحظاتكم المتميزة، وتكريمكم بمناقشة أطروحتي ما أضفى عليها مزيداً من التميز بخبراتكم القيمة، دام عطاؤكم المشهود لكم به.

ولا أنسى شكركم كل من قدموا لي المساعدة متمثلي في زملائي وزميلاتي الطلبة الذين أفدت جدا من حلقانا البحثية والعلمية معاً، ووالدي الذي ساعدني في الترجمة واستخلاص المعلومات من النصوص الإنجليزية، ووالدي وزوجي وأخوتي وأخواتي الذين بذلوا جهداً ملحوظاً ليوفروا لي المراجع اللازمة لبحثي، كما وفروا لي الجو الدراسي المناسب.

جزاكم الله عني كل خير.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه، مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

فلسطين في روايتي الطنطورية لرضوى عاشور، وطابق 99 لجنى فواز الحسن، دراسة تحليلية نقدية

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه، حيث إنّ هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة أو لقب علمي أو بحث لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

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

Student's name:

اسم الطالبة:

Signature:

التوقيع:

Date:

التاريخ:

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	الإقرار
و	فهرس المحتويات
ز	الملخص
1	المقدمة
7	الفصل الأول: فلسطين في الروايتين (القضايا الموضوعية)
8	1. المجزرة (شاتيلا، والطنطورية)
16	2. الشتات والمنفى
21	3. الانتماء والهوية
31	4. العادات والتقاليد الفلوكلورية
33	5. صورة المرأة الفلسطينية
40	6. الفلسطيني والآخر اليهودي والمسيحي
64	7. صورة المخيم
68	8. المتخيل التاريخي
80	الفصل الثاني: جماليات التشكيل الفني في الروايتين وأثرها في إبراز الواقع الفلسطيني
81	1. تجلي العتبات النصية في الروايتين
98	2. الزمان والسرد
112	3. جماليات الفضاء الروائي
129	4. اللغة والسرد
156	5. التشكيل الفني للشخصيات
173	6. التضمين
196	الخاتمة
197	التوصيات
198	قائمة المصادر والمراجع
b	Abstract

فلسطين في روايتي الطنطورية لرضوى عاشور، وطابق 99 لجنى فواز الحسن،

دراسة تحليلية نقدية

إعداد

ميس يوسف حسن شواهنة

إشراف

د. نادر قاسم

الملخص

تتناول هذه الدراسة روايتي الطنطورية للكاتبة المصرية رضوى عاشور، وطابق 99 للكاتبة اللبنانية جنى فواز الحسن، بالدراسة والنقد والتحليل حيث تقف على الجوانب الموضوعية والتشكيل الفني للرويتين.

وتتكون هذه الدراسة من مقدمة وفصلين ومذيلة بخاتمة، أما المقدمة فقد تحدّثت عن أهمية هذا الموضوع وسبب اختياره ونبذة مختصرة عنه، إضافة إلى توضيح للمنهج المتبع، كما احتوت على ذكر للدراسات السابقة حول الروائيتين مع ملخص لموضوع هذه الدراسات، وانتهت بتوضيح تقسيم هذه الدراسة.

أما الفصل الأول من هذه الدراسة فقد حمل العنوان: فلسطين في الروائيتين، وقد تناولت الباحثة فيه الحديث عن القضايا الموضوعية الواردة في الروائيتين، فرصدت هذه القضايا وقارنت هذا الحضور بين الروائيتين، حيث كانت البداية مع مجزرة شاتيلا كونها حدثا بارزا في التاريخ الفلسطيني، فرصدت الباحثة أهم الأحداث والأرقام الواردة في الروائيتين، كما قارنت بين حالة المخيم قبل المجزرة وبعدها، وكيفية تصويره في الروائيتين. وتناولت الباحثة قضية الشتات والمنفى مبيّنة حقيقته وصوره وأسبابه وأثره على الفلسطيني، ثم تتحدّث عن الانتماء والهوية وصراع شخصيات الرواية مع قضية الهوية والتمسك بها، أو التوطين في الخارج ونسيان القضية، كما بينت نتائج هذا الصراع وأثره على الحياة النفسية والعاطفية. ثم أتبع ذلك الحديث عن العادات والتقاليد الفولكلورية مفصلة الحديث عن عادات الزواج واللباس والحياة اليومية كما وردت في الروائيتين. وتناولت الباحثة المرأة الفلسطينية وصور حضورها في الروائيتين مفصلة الحديث عن بساطتها وثقافتها، وجرأتها وانهزاميتها، وعلاقتها بالرجل والسياسة. كما تتحدّثت

عن الفلسطيني والآخر اليهودي والمسيحي، حيث تحدثت عن الأثر الذي تركته الحرب على الفلسطيني نفسياً وجسدياً، ودرست الفلسطيني الطفل، والصورة الإيجابية والسلبية التي ظهر بها الفلسطيني في الروايتين، ثم بينت صورة اليهودي ثم المسيحي. وتناولت الحديث عن صورة المخيم مفصلة الحديث عن المخيم الإنسان والمخيم المكان. وقد ختمت الباحثة هذا الفصل بالحديث عن المتخيل التاريخي وتتبع ظهوره في الروايتين وتوضيحه.

أما الفصل الثاني فقد خصص لبحث جماليات التشكيل الفني في الروايتين، وقد بدأتها الباحثة بالحديث عن العتبات النصية في الروايتين من عنوان وغلاف وإهداء وتصدير وجملية بدئية وجملية ختمية. وتحدثت بعد ذلك عن الزمان والسرد ففصلت الحديث في زمن الحكاية وزمن الحياة والزمن النحوي في الروايتين، كما تحدثت عن نظام الاستشراف والاسترجاع والحذف والاستطراد والتواتر. ثم بحثت في جماليات الفضاء الروائي فتحدثت عن علاقة الفضاء بالمكان والمكان الواقعي والأدبي، وتقاطب الأمكنة بين رئيسة وفرعية، ومفتوحة ومغلقة، وإقامة وانتقال، وأماكن داخل الوطن وأماكن غريبة، وجمالية الصورة الأدبية للمكان، والدلالات المجازية لهذا المكان. وتحدثت الباحثة بعد ذلك عن اللغة والسرد في الروايتين مبيّنة وظيفة السرد، وشاعرية اللغة، وسيميائيتها، وتعدد الخطابات الروائية. ثم أتت ذلك الحديث عن التشكيل الفني للشخصيات محللة شخصيات الرواية وفق مركزيتها، ودورها في الرواية، ووفق محور الهوية، ووفق خاصية الثبات والتغيير، ووفق التعقيد أو التسطح. وقد ختمت هذا الفصل بالحديث عن ثلاثة أنواع من التضمين الواردة في الروايتين بما يخدم موضوع الدراسة هي: تضمين الموروث الشعبي الفلسطيني من أغنية ومثل واعتقاد، وتضمين الأدب الفلسطيني، والتواصل مع الفن.

أما الخاتمة فقد اشتملت على أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة بعد بحث تلك القضايا وتحليلها في الروايتين، ومن هذه النتائج هي أن الروايتين تمثلان نموذجاً لفلسطين في الرواية العربية وللأدب النسوي بشكل عام، وأن رواية الطنظورية فصلت الحديث عن الجيل الفلسطيني القديم والجديد، بينما ركزت رواية طابق 99 على الجيل الجديد، وأن الكاتبتين تشاركتا في غالبية القضايا الموضوعية.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، نحمده ونستعينه ونستهديه، أمّا بعد؛ فإنّ فلسطين هي القضية الجوهرية ومركز الصراع الدائم عبر العصور؛ لما تمتاز به هذه المنطقة من أهمية جغرافية تتمثل في موقعها، ودينية تتمثل في كونها موئل الأنبياء، فقد كانت شاهدة على كثير من المعجزات والأحداث الدينية مثل ولادة سيدنا عيسى عليه السلام، كما حكم سليمان عليه السلام العالم من أرض فلسطين، وبها أولى القبلتين وثاني المسجدين وثالث الحرمين الشريفين، المسجد الأقصى، وهي أرض المحشر والمنشر، ينزل فيها عيسى عليه السلام، وينتهي فيها قوم يأجوج ومأجوج...

تكالبت الأمم على احتلال هذه الأرض، فهي لم تكد تخلو من الاحتلال أبداً، وآخر هذه الأطماع هو الاحتلال الصهيوني الذي يدّعي أحقية اليهود في هذه الأرض، وتكمن أهمية هذه الدراسة في تنفيذها لهذه الادّعاءات بمختلف الطرق مثل ربط التراث الفلسطيني بالتراث الكنعاني السابق لدخول اليهود لفلسطين قديماً، وتوثيق خصائص هذا الشعب وعاداته وكيفية تواجد اليهود بينه قبل الحرب وخصائصهم وارتباطهم بالصهيونية، وذلك من خلال روايتي **الطنطورية** لرضوى عاشور، و**طابق 99** لجنى فواز الحسن، كما تلقي الضوء على القضية الفلسطينية متمثلة في المجازر والسرقة والطرّد وغيره مما تعرّض له هذا الشعب، كما تبحث في مدى انتماؤه لهويته بين الجيلين القديم والجديد، هذا إضافة إلى إلقاء الضوء على القضايا الفنية في الروايتين. ومما زاد من أهمية هذه الدراسة عدم وجود دراسة تناولت فلسطين من خلال هاتين الروايتين، إذ اقتصرت الدراسات السابقة على التعريف بموضوعات الروايتين مع تفصيل موجز لبعض القضايا البسيطة، فركّزت هذه الدراسة على إجراء المقارنة بين القضايا الحاضرة في الروايتين، إضافة إلى تحليل هذه القضايا.

أمّا عن سبب اختيار هذه الدراسة فهو عدم وجود دراسة مقارنة بين هاتين الروايتين تتناول القضية الفلسطينية، وقد اختارت الباحثة هاتين الروايتين دون غيرها لأنّ الكاتبتين من الروائيين العرب غير الفلسطينيين، وهذا يعطي المجال لتحليل القضية الفلسطينية من وجهة نظر

عربية، إضافة إلى كون الكاتبتين من النساء، وهذا يلقي الضوء على الأدب النسوي، وبذلك تكون الدراسة المقارنة عادلة لتشابه ظروف الكاتبتين، أي في كونهما من الجنس نفسه، ومن دول عربية مجاورة لفلسطين، مصر ولبنان، وفي عدم إقامتهما الدائمة في فلسطين، والأهم تشابه القضايا التي تناولتها الكاتبتان مثل قضية اللجوء والهوية والانتماء والمجازر ومعاناة الإنسان الفلسطيني وغير ذلك، ما يفسح المجال لإجراء مقارنة عادلة.

وبشكل عام تبحث هذه الدراسة في فلسطين متمثلة بقصبتها وما تعرض له شعبها من مجازر وتشريد وسرقة، وتتناول واقعهم الحالي في الشتات وكيفية تفاعلهم مع قضيتهم ومع الآخر اليهودي والمسيحي، كما تبحث في القضايا السرديّة وجماليات التشكيل الفني، وتحلل ذلك وتقرن حضوره ومعالجة الكاتبتين له من خلال الروايتين.

ونظراً لتنوع مواضيع البحث في هذه الدراسة فقد كان منهجي وصفيّاً تحليلياً، واستعنت بمناهج أخرى حسب ما تقتضيه الدراسة، وذلك بما يخدم موضوعها وطبيعتها.

وهناك مجموعة من الدراسات تناولت الروايتين، إلا أنّ تلك الدراسات خصصت بحثها في كلّ رواية بشكل مستقل دون اللجوء إلى إجراء المقارنة بينهما، كما أنّ معظمها جاء مقتضياً على هيئة مقالات، أو متناولاً لموضوع أو مجموعة مواضيع في أحد الروايتين دون اللجوء إلى دراسة شاملة، وبذلك امتازت هذه الدراسة بشموليتها للقضايا الفنيّة والموضوعيّة، وإجرائها لمقارنة بين حضور هذه القضايا في الروايتين.

وأهمّ هذه الدراسات التي استطاعت الباحثة الوصول إليها:

— رواية الطنطورية المأساة والحلم، حيث تناول إبراهيم السعافين تقديم ملخص للرواية، وتفسير سبب قصر الفصول، وتعداد الأحداث التاريخية، وتحليل زمان الرواية، وبعض الأحداث والشخصيات.¹

¹ السعافين، إبراهيم، رواية الطنطورية المأساة والحلم، المجلة الثقافية، الأردن، ع78/ 2010، ص143-149.

_ رضوى عاشور والطنطورية شاعرية الموقف حينما ترصد الحزن والألم والفرح وتتحدث عن فلسطين، حيث حلل إبراهيم عادل سبب لجوء الروائية إلى كتابة روايتها نفسيا واجتماعيا، ثم يقدم الرواية ملخصا موضوعها، وذاكرا أهم القضايا الموضوعية فيها.¹

_ الطنطورية قراءة سيمو تأويلية، لمصطفى الضبيح، وقد ناقش في هذه الدراسة اللغة، وتقنية الكتابة، وتوظيف الزمان بين الماضي والحاضر والمستقبل، وسيميائية السرد.²

_ الطنطورية رواية رضوى عاشور، وهو مقال صغير مكون من صفتين، قدم فيه محمود عبد الوهاب ملخصا لأهم أحداث الرواية، وتعداد أماكنها، ووصف زمانها.³

_ رضوى عاشور الروائية في سرديتها الطنطورية، ذاكرة اللجوء في المخيال الجمعي الفلسطيني: هوية الإنسان - هوية المكان، سيميائية الخطاب السردية. حيث ركز زين العابدين العواد في هذه الدراسة على الرؤية الفكرية الفنية للأدبية في الرواية، ومحورها الفكري هاجس الهوية الوطنية وسؤال الضحية، في المخيال الجمعي الفلسطيني المؤسس على سرد ذاكرة اللجوء المحملة بمعالم الأمكنة والسير الحياتية للاجئين في بلدانهم المدمرة، وصور عذابهم في مفاهيم القسري، وذلك عبر تفكيك العلاقة بين البنية الفكرية للذات الكاتبة، والبنية النصية للسرد، وربطها برغبة الكاتبة في رصد مأساة الفلسطينيين، وتوثيق شهاداتهم.⁴

_ الطنطورية رواية جديدة للكاتبة رضوى عاشور تروي فصولا من التغريبة الفلسطينية، حيث عرف أوس داوود برضوى وذكر أهم أعمالها، كما عرف بقرية الطنطورية، وقدم نبذة عن

¹ عادل، إبراهيم موسى، رضوى عاشور والطنطورية شاعرية الموقف حينما ترصد الحزن والألم والفرح وتتحدث عن فلسطين، الرواية - قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع/6/2011، ص92-96.

² الضبيح، مصطفى إبراهيم محمد، الطنطورية قراءة سيمو تأويلية، الرواية - قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع/6/2011، ص68-78.

³ عبد الوهاب، محمود، الطنطورية رواية رضوى عاشور، المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإصدار الثاني، مصر، ع/15/2013، ص28-30.

⁴ العواد، زين العابدين محمود محمد، رضوى عاشور الروائية في سرديتها الطنطورية، ذاكرة اللجوء في المخيال الجمعي الفلسطيني: هوية الإنسان - هوية المكان، سيميائية الخطاب السردية، مجلة مقاليد - جامعة قاصدي مرباح، ورقلة - الجزائر، ع/6/2014، ص87-110.

موضوع الرواية، وسبب اختيار الكاتبة لقرية الطنطورة، وكيفية كتابتها للرواية رغم عدم تواجدها في المكان.¹

أما الدراسات التي تناولت رواية طابق 99 فكانت عبارة عن بحث ومجموعة مقالات كالآتي:

_ تجليات المكان في رواية طابق 99 لجنى فواز الحسن، حيث تحدثت هناك عن خليل وصباحة أحمد علقم عن ثنائية الهوية والاعتراب، ففصلنا الحديث عن الأعلى والأسفل المتمثلين في الطابق 99 والمترو، والأراضي الزراعية والقبو، ثم تحدثنا عن فضاء نيويورك وعن المتخيل، حيث بيننا أن مدينة نيويورك ترمز إلى القوة، وفي ذات الوقت تحوي التناقضات مثل شارع برودواي والشارع الخامس، حيث يمثل الأول نموجا للفقر وانعدام القيم، بينما يجسد الثاني الرأسمالية.

وتحدثنا أيضا عن فضاء المخيم وانكسار الحلم، فوصفتنا المخيم قبل المجزرة بأنه صورة عن الوطن المفقود، أما أثناء المجزرة فهو نموج للوحشية والقتل، أما بعد المجزرة فكان مكملا لدائرة انعدام الإنسانية والظلم، إضافة إلى إبراز صورة الموت وحالات الجنون والهستيريا.

وتحدثنا عن صورة البيت وانكشاف الذات، وذلك من خلال حديثهما عن المرأة ونظرة كل من مجد وهيلدا حولها وتعاملهم معها، إضافة إلى أثاث المنزل وانتقاله من الدلالة على الفقر إلى الغنى بعد انتقال هيلدا إليه، كما تحدثنا عن المنزل في لبنان والقبو ودلالاتهما، وتحدثنا عن المكان وعلاقاته النصية، حيث حللتنا الشخصيات الروائية وفق ارتباطاتها وعلاقاتها بالأمكنة، كما تحدثنا عن المكان والزمان الروائي، مثل: زمن القص ونظام الاسترجاع بين طويل وقصير، وبعض تقنيات السرد مثل المشهد والوصف والحذف. وقد ختمتا بحثهما بالحديث عن المكان واللغة الروائية، وبيننا أن لغة الرواية تمتاز بالشاعرية والحوارية.²

¹ يعقوب، أوس داوود، الطنطورية رواية جديدة للكاتبة رضوى عاشور تروي فصولا من التغريبة الفلسطينية، جريدة تشرين السورية، سوريا، عدد يوم 12 كانون الأول/ 2010. وينظر:

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2011/04/20/225634.html>

² خليل، هناك عن، وصباحة أحمد علقم: تجليات المكان في رواية طابق 99 لجنى فواز الحسن،

[/https://www.zuj.edu.jo/scientific-research-faculty-of-arts](https://www.zuj.edu.jo/scientific-research-faculty-of-arts)

_ طابق 99، فلسطين في الرواية العربية، حيث عدد عادل الأسطة روايات عربية تناولت موضوع فلسطين من بينها رواية طابق 99، حيث بين أن مجد يروي معظم صفحات الرواية بينما تروي هيلدا بضع صفحات، كما بين سبب رحيل هيلدا إلى نيويورك، ويتحدث عن مجد في ما لا يزيد عن خمسة أسطر.¹

ولم تعثر الباحثة على رسائل ماجستير أو دكتوراة تناولت فلسطين في إحدى هاتين الروائيتين بشكل مستقل، أو معاً، وإنما كان ذلك في إطار دراسات شاملة لأكثر من رواية، وفي موضوعات مختلفة، منها: رسالة بعنوان: تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات رضوى عاشور 1992_2010، حيث عالجت خلود إبراهيم عبد الله جرار البناء الدرامي التاريخي في مجموعة من روايات رضوى عاشور منها الطنطورية، حيث تحدثت عن: الحدث الدرامي، وحركة الشخص والزماني والمكاني، والمفارقة الدرامية، والسرد والحوار، واللغة². ورسالة أخرى بعنوان: الخطاب السردي المعاصر في الرواية النسائية رضوى عاشور نموذجاً، حيث حاولت سارة محمد قويسى أن توازن الفجوة بين الكتابات الذكورية والنسائية.³

وقد جاءت هذه الدراسة في فصلين وخاتمة، أما الفصل الأول فقد تناولت فيه الدراسة الموضوعات الآتية: مجزرة شاتيلا محللة أسبابها، وأثارها، وأهم الإحصاءات التي قُدمت لها، كما تبحث في الشتات والمنفى محللة أسبابه وأثره على الفلسطيني، كما تتحدث عن الهوية والتزام الفلسطيني بانتمائه للوطن وذلك عبر الأجيال القديمة والجديدة، وتتحدث عن العادات والتقاليد الفلوكلورية من لباس وزواج واعتقاد وحياة يومية، كما تتناول حضور المرأة الفلسطينية، وتبحث في صورة الفلسطيني والآخر اليهودي والمسيحي، حيث حلت أثر الحرب عليه، وتحدثت عن الطفل الفلسطيني، والصّور الإيجابية والسلبية التي ظهر بها الفلسطيني،

¹ الأسطة، عادل: طابق 99، فلسطين في الرواية العربية، جريدة الأيام، فلسطين، 13-3-2016.

² جرار، خلود إبراهيم عبدالله، تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات رضوى عاشور (غير منشورة)، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2014.

³ قويسى، سارة محمد، الخطاب السردي المعاصر في الرواية النسائية رضوى عاشور نموذجاً (غير منشورة)، جامعة الاسكندرية، مصر، 2014.

وكذلك الحال مع اليهودي والمسيحي إذ بحثت في صورهما الإيجابية والسلبية، كما درست صورة المخيم، والمتخيّل التاريخي وكيفية ظهوره في الروايتين.

أمّا الفصل الثّاني من الدّراسة فقد تناول جماليّات التّشكيل الفني في الروايتين، مبتدئاً الحديث بالاعتبات النّصيّة من عنوان وغلاف وإهداء وتصدير وجملّة بدئيّة وجملّة ختميّة، ثمّ تناول الزّمان والسّرد وفصلّ الحديث فيهما، ثمّ حلل جماليّات الفضاء الروائيّ في الروايتين مفصّلاً الحديث عن المكان وأنواعه وعلاقته بالفضاء وغير ذلك، ثمّ تحدّث عن اللّغة والسّرد مفصّلاً الحديث عن سيميائيّتها وشاعريّتها ووظيفتها وأنواعها، ثمّ تحليل شخصيّات الرواية وفق معايير مختلفة، ثمّ ينتهي هذا الفصل بالحديث عن ثلاثة أنواع من التّضمين تخدم موضوع الدّراسة هي: تضمين الموروث الشّعبيّ الفلسطينيّ، وتضمين الأدب الفلسطينيّ، والتّواصل مع الفنّ.

أمّا الخاتمة فقد اشتملت على أهمّ النّتائج التي توصلت إليها الباحثة.

الفصل الأوّل

فلسطين في الروايتين، القضايا الموضوعية

1: المجزرة: (شاتيلا، والطنطورية)

2: الشتات والمنفى

3: الانتماء والهوية

4: العادات والتقاليد الفلوكلورية

5: صورة المرأة الفلسطينية

6: الفلسطيني والآخر

7: صورة المخيم

8: المتخيّل التاريخي

الفصل الأوّل

فلسطين في الروايتين، القضايا الموضوعية

1: المجزرة: (شاتيلا والطنطورية)

أولاً: مجزرة صبرا شاتيلا

تعد مجزرة شاتيلا من أكثر الأحداث دموية في التاريخ الفلسطيني، فقد احتلت مكانة أليمة في قلب كل فلسطيني، لا لكونها مجزرة وحسب، بل لأنها تمت بحق لاجئين ذاقوا المجازر في وطنهم وهربوا من الموت، فكان هذا الموت الجديد على أيدي أبناء جلدتهم من العرب، فكان الوقع أليماً على نفوسهم. فالعدو لم يكتف بتهجير الفلسطيني من أرضه، بل لحق به إلى الشتات وناصر الآخرين عليه في عملية إبادة جماعية وتطهير عرقي. وحقيقة كون ارتكاب المجازر بحق الفلسطينيين تطهيراً عرقياً أشار إليها الكاتب اليهودي إيلان بابيه في كتاب أطلق عليه اسم: التطهير العرقي في فلسطين¹، مفصلاً الحديث في حيثيات هذا التطهير.

ونظراً لما تركته هذه المجزرة من أثر على التاريخ الفلسطيني والتاريخ بشكل عام، فقد حرصت الكاتبتان² على الحديث عنها، حيث كان أحد أبطال رواية الطنطورية ضحية من ضحايا المجزرة ما حدا بأبنائه إلى تقصي ظروف استشهاده، كما قامت ساردة الرواية بزيارة مكان المجزرة وكتبت فصلاً من فصول الرواية عنها يحمل اسم (الذباب)، إلا أن هذا الفصل لم

¹ بابيه، إيلان: التطهير العرقي في فلسطين، ترجمة: أحمد خليفة، ط1، بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2007.
² رضوى عاشور: ناقدة وروائية وأستاذة جامعية مصرية، ولدت رضوى عام 1946 في مدينة القاهرة، حصلت على شهادة البكالوريوس في الأدب الإنجليزي من جامعة القاهرة، ثم حصلت على الماجستير في الأدب المقارن من نفس الجامعة، ثم حصلت على شهادة الدكتوراة من جامعة ماساتشوستس في الولايات المتحدة الأمريكية وكانت في الأدب الإفريقي، ولها الكثير من الأعمال الأدبية والنقدية إضافة إلى سيرتها الذاتية. ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ط3، مصر: دار الشروق، 2011، الغلاف الخلفي.

جنى فواز الحسن: صحفية وروائية لبنانية، ولدت عام 1985 في شمال لبنان، حصلت على البكالوريوس في الأدب الإنجليزي وتتابع دراستها للماجستير، وتعمل في صحيفة (الدائلي ستار) الصادرة باللغة الإنجليزية، وأصدرت أولى رواياتها عام 2009. ينظر: الطائي، نور كريم: طابق 99 في رواية لبنانية جيل الشتات يتساءل عن جدوى الحرب، الزمان، 5339، 2016، <https://www.azzaman.com>/طابق-99-في-رواية-لبنانية-جيل-الشتات-يتساءل/

يتعدّ صفتين، حيث ختمته الساردة بقولها: " اتركى يا رقيّة الصفحة للبياض"¹ مشيرة بهذا إلى عدم رغبتها بالكتابة، وربما سبب ذلك عدم مقدرة الكتابة على نقل الصورة كما كانت في الواقع، ولعلها بهذا متأثرة بنص جان جينيه حول المجزرة إذ يقول: " إنني أكتب هذا الكلام في بيروت، حيث كل شيء أكثر صدقا مما هو عليه في فرنسا"² كما تحدثت الكاتبة عن أسراب الذباب والرائحة ونقل الجثث وطمرها والمقابر الجماعية ورش المسحوق الأبيض... وهذا كله وصفه جان جينيه في نصه عن المجزرة بعد أن أكد على أن الواقع أكثر صدقا. إن هذا الصمت عن الكتابة الذي لازم الساردة كان أيضا لدى بطل رواية طابق 99 إذ يقول: " ارتبطت المجزرة دائما في رأسي بالصمت"³، ويتفق سارد رواية طابق 99 مع ساردة الطنطورية في صعوبة وصف ما حدث لفظاعته إذ يقول: " تبدو الأحداث دائما ناقصة ومبعثرة، ليس لشيء وإنما لفظاعتها"⁴.

وفيما يتعلّق برواية طابق 99 فقد بنيت أحداثها حول شخصية نجت من المجزرة، فكان لها أثر كبير في جسد هذه الشخصية ونفسيتها ونظرتها للعالم وسلوكها.

حول المجزرة

فصلت الكاتبتان الحديث عن المجزرة منذ بداياتها ومقدماتها إلى ما بعد حدوثها، فذكرت كاتبة الطنطورية أن هناك مجزرة تمت في يوم الجمعة السابع عشر من أيلول، في الساعة الخامسة صباحا عبر النداء بمكبرات الصوت لدعوة الأهالي إلى التسليم، لكنها تشير أيضا إلى أن القتل قد بدأ قبل ذلك لأن امرأة أُخبرت من في المستشفى عن حدوث مجزرة، وأن القتل في طريقهم إليهم، أي أنّ القتل بدأ في 16 أيلول 1982، وهذا ما أشارت إليه كاتبة رواية طابق 99 محددة بداية المجزرة في الساعة الخامسة عصرا. وهذا ما تؤكد المصادر التاريخية استنادا إلى أقوال الشهود الذين أكدوا أنّ " ليلة الخميس، أوّل ليلة"⁵.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ط1، مصر: دار الشروق، 2010م، ص189.

² جينيه، جان: أربع ساعات في شاتيللا، مجلة الكرمل، فلسطين، العدد السابع/ 1983، ص149.

³ الحسن، جنى فواز: طابق 99. ط1. الرياض: منشورات ضفاف. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2014م، ص29.

⁴ نفسه، ص29.

⁵ الحوت، بيان نويهض: صبرا وشاتيلا_ أيلول 1982، ط1، بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2003، ص418.

وعند مراجعة تقرير لجنة كاهان حول المجزرة فإنها " تشير إلى أنّ المذبحة قد ارتكبت من قبل الكتائبين بين زمن دخولهم إلى المخيمين يوم الخميس 82\9\16 في الساعة السادسة مساءً، ومغادرتهم يوم السبت 82\9\18 في حوالي الثامنة صباحاً. ولقد وجد الضحايا في الأماكن التي كان يسيطر عليها الكتائبون في الفترة الزمنية المشار إليها أعلاه¹. ورغم كون هذا التقرير يهدف إلى تبرئة ساحة الاحتلال الإسرائيلي من المسؤولية، إلا أنه كان متفقاً مع المصادر الأخرى في تاريخ المجزرة والجهة المرتكبة، ومختلفاً معها في عدد الضحايا. إن وجود هذه الجثث في منطقة سيطرة الكتائب أمر صحيح، لكن هذا لا ينفي تعاون الإسرائيليين معهم وإفساح الطريق لهم.

كما تشير كاتبة الطنطورية إلى أنّ أول حالة قتل في المشفى كانت في التاسعة صباحاً حيث تم قنص عامل وعاملة من عمال المستشفى، ووصل أول جندي إلى المشفى الساعة الحادية عشرة.²

وفيما يخصّ عدد الضحايا فقد ذكرت كاتبة الطنطورية أنّ عدد ضحايا المجزرة بلغ 2750 حسب مصادر الصليب الأحمر الدولي، أما تقديرات وكالة الأنباء الفرنسية فتشير إلى أنّ حوالي 3000 نقلوا بالجرافات ولم يرهم أحد، وأشار الصليب الأحمر اللبناني إلى العدد نفسه مع استثناء من بقي تحت الأنقاض، ومن خطف أو قُتِلَ ومن جرفتهم الجرافات، وتقارير أخرى تشير إلى أنهم 1300³، أي أنّ هناك تفاوتاً كبيراً في الأرقام. ويبدو أنّ كاتبة الطنطورية اعتمدت في كتابتها لهذه الأرقام على كتاب بيان نويهض الحوت بشكل أساسي، وما يؤكد ذلك أنّ ساردة روايتها التقت بتلك الشخصية وأهدتها ذلك الكتاب كما أنّ ابن الساردة كان أحد شهود الكتاب، وقد أوردت الساردة هذه الشهادة في روايتها في فصل مستقل أطلقت عليه اسم: شهادة عبد⁴، ومما يدل على امتلاك الساردة لهذا الكتاب قولها: " وبعد عشرين عاماً اتّصلت بي الست

¹ المركز العربي للمعلومات، تقرير لجنة كاهان حول مجازر صبرا وشاتيلا، ط1، بيروت، 1983، ص84.

² ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص247-248.

³ ينظر: نفسه، ص253.

⁴ ينظر: نفسه، ص238-245.

بيان وقالت لي إنها انتهت من الكتاب وأنه صدر. وأخذت عنواني في الإسكندرية وأرسلته لي.¹ كما أن مقارنة الأرقام الواردة في ذلك الكتاب مع الأرقام التي ذكرتها الساردة تظهر تطابقاً تاماً إضافة إلى الإشارة إلى من دفنوا تحت الأنقاض ونقلتهم الجرافات.²

أحداث المجزرة

وفي شرح طريقة التنفيذ تقول ساردة الطنطورية إن إسرائيل أضاعت سماء المنطقة بالقنابل الضوئية لتسهيل دخول القوات اللبنانية حيث قامت هذه القوات بقتل الفلسطينيين نيابة عن إسرائيل، فقد هدمت البيوت على سكانها، واغتصبت البنات، وقتلت الناس بالبلطات والسكاكين.³ وهذا أيضاً ما يؤكده شهود بيان نويهض الحوت إذ يقول أحدهم: " والله كانوا يضربوا الناس بالبلطات وأنا أسمع جعير الناس وهي عم تترجّاهم. بس كمان استعملوا رصاص كثير"⁴.

كما نقلت رواية طابق 99 صورة للأحداث داخل المجزرة، إذ خرج الصبي الصغير عند الباب ليأخذ الأغراض التي أحضرها والده فأصابته الشظية في وجهه وساقه فتوجه به والده إلى المستشفى فينجو، وتقتل والدته في المجزرة.⁵

ونقلت الكاتبتان الصّور من المجزرة من انتهاكات للإنسانية، وتمثيل في جثث الضحايا وأهم هذه الأحداث التي أكملت صورة المجزرة من الداخل:

_ أن طفلة كانت تحبو باتجاه ثدي أمها القتيلة لترضع، لكن الجنود قتلوا هذه الطفلة أيضاً.⁶

_ ركلوا أحد الرجال على خصيتيه، ثم بصقوا عليه حتى مات.⁷

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص232.

² ينظر: الحوت، بيان نويهض: صبرا وشاتيلا_ أيلول 1982، ص521-522.

³ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص244.

⁴ الحوت، بيان نويهض: صبرا وشاتيلا_ أيلول 1982، ص419.

⁵ ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص28-29.

⁶ ينظر: نفسه، ص30.

⁷ ينظر: نفسه، ص31.

_ شق بطون الحوامل¹. ومثل هذه الحوادث وثقتها بيان الحوت ممن جمعت شهاداتهم، تقول إحدى الناجيات من المجزرة: " إن ناهد سعد كانت حاملا في شهرها التاسع، لكنهم قتلوها وأخرجوا الجنين من أحشائها. وقد سمعت من فتاة كانت شاهدة أن الطفل ما كاد يصرخ صرخته الأولى في هذه الدنيا، حتى كان القتلة أكثر سرعة من إرادة الحياة، فشطروه شطرين"².

_ اختطفوا ممرضتين في مستشفى عكا إحداهما فلسطينية والأخرى لبنانية وتناوبوا على اغتصابهما حتى الموت³.

_ عدم مراعاة حرمة اللباس الأبيض والصليب الأحمر، وذلك بارتكاب مجزرة بحق أطباء وممرضين يرتدون اللباس الأبيض، وقصف سيارة إسعاف للصليب الأحمر بداخلها ثلاثة مسعفين⁴.

_ قتل أطفال صغار جدا لا تتجاوز أعمارهم الثلاثة سنوات وبعضهم من غير مكتملي النمو، وذلك أثناء وجودهم في المستشفى لتلقي العلاج، كما أن هذا القتل تم بطريقة وحشية باستخدام البلطات في بعض الأحيان، وقد تم تكويم هؤلاء الأطفال في ملجأ بعيد عن المستشفى لإخفاء آثار الجريمة⁵.

_ عدم احترام حرمة الموت ودفن الجثث بطريقة عشوائية في مقابر جماعية، ونقلهم بالجرافات خارج المخيم، وإلقاء بعضهم في البحر⁶. ومن شهادات الناجين التي تؤكد ذلك قول إحدى النساء التي كانت تبحث عن ابنتها: "هيدي الجورة جورة طيران. وعقب ما هني قاتلينهم...

¹ ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص30.

² الحوت، بيان نويهض: صبرا وشاتيلا_ أيلول 1982، ص410-411.

³ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص250.

⁴ ينظر: نفسه، ص250.

⁵ ينظر: نفسه، ص251.

⁶ ينظر: نفسه، ص252.

كائنين حاملينهم بالجرافات على المدينة، وبالمدينة دافنينهم هونيك، بقلب الجورة اللي حكيت عنها¹.

_ ممارسة الإبادة الجماعية؛ وذلك بجعل الناس يقفون في صفوف وإطلاق النار عليهم، وممارسة القتل بوحشية وذلك بدفن الناس وهم أحياء بإجبارهم على النزول في ما يسمّى حفر الموت².

إنّ تعاضد هذه الصّور مع بعضها في الروايتين قدّم صورة متخيّلة في ذهن القارئ عمّا كان يجري داخل هذا المخيم أثناء حصاره.

ما بعد المجزرة

حرصت الكاتبتان على إظهار شكل المخيم بعد المجزرة، فوصفته جنى فواز الحسن بأنه مكان يعبق بالقتلى، والأشياء فيه متجمّدة، فالملابس منشورة على حبال الغسيل، والقمامة وضعت بجانب الباب تنتظر من يخرجها، والأواني التي وضعتها النسوة على النار والبطاطا المقشّرة على حالها. إنّ هذا الجمود يشير إلى انعدام الحياة، ويوحى بموت المخيم في لحظتها. كما كانت الرّائحة تملأ المكان والنساء يلظمن ويشتمن العرب والعروبة، أكياس سوداء معبّأة بالموتى وأسلاتهم التي اختلطت.³

كما نقلت رضوى صورة مشابهة لما بعد المجزرة، فقد تحدثت عن الرّائحة التي تملأ المكان والذباب وحُفر دفن الموتى، ورجال الإسعاف الذين يرتدون الكمامات، والمسحوق الأبيض الذي يرشونه، وأغطية البلاستيك التي تلقى على الجثث، وقد كررت الإشارة إلى الرّائحة مرتّين في صفحتين وأشارت إلى الذباب أربع مرّات بقولها: "ملعون أبو الذّباب... رأيت بأم عيني الذّباب... رائحة وسحب وذباب... يوم الرّائحة والذّباب"⁴. هذا الذّباب الذي أشار إليه

¹ الحوت، بيان نويهض: صبرا وشتايلا_ أيلول 1982، ص411.

² ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص252.

³ ينظر: الحسن، جنى فواز: ط99، ص29.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص188-189.

إليه جينيه في نصه الذي كتبه عن شاتيليا قائلاً: " إنَّ الصّورة الشّمسيّة لا تلتقط الذّباب، ولا رائحة الموت البيضاء والكثيفة. إنها لا تقول لنا الففّزات التي يتحتم القيام بها عندما تنتقل من جثة إلى أخرى"¹، وقد كرر جينيه حديثه عن الذباب فقال في موضع آخر: " وضعيّة أجساد الموتى، وإشاراتهم الخشنة، وهم تحت الشمس، تنهّبهم أسراب الذباب"²، وفي موضع ثالث يقول: " والوجه الأسود المنتفخ مستدير نحو السماء، كاشفاً عن فم مفتوح ملأته قتامة الذّباب"³.

أما ما جرى قبل المجزرة، فقد أهملت الكاتبتان الحديث عنه، وهذا أمر كان عليهما الإشارة إليه، فالمجزرة مخطط لها بعناية، وكان هدفها تجميع المدنيين في أماكن محددة والقضاء عليهم، وقد أشارت رضوى في الطنطورية إلى المجزرة التي تمت في ملجأ أبي الياسر، لكنّها لم تتحدّث عمّا جرى قبل ذلك. فقد أشارت بيان الحوت في كتابها الذي وثقت فيه شهادات المجزرة وأحداثها إلى وجود سيّارات مشبوهة كانت تأتي إلى المنطقة بداخلها أشخاص ملثمون يسألون النّاس عن أماكن الملاجئ باستمرار⁴، كما أشارت إلى استخدام هذه الميليشيات للبطاط والنّاس والسكاكين والأسلحة كاتمة الصّوت لقتل أكبر عدد ممكن، فكان النّاس يسمعون الصّياح دون معرفة ما يحدث⁵، وبذلك يتم حصد أكبر عدد من الأرواح. إنّ حدوث مثل هذا الأمر يوحي بمخطط لإبادة جماعية لأشخاص مدنيين وهو ما يعدّ جريمة حرب كان يجدر بالكاتبتين الإشارة إليها.

إن مقارنة معالجة الكاتبتين للمجزرة تظهر تفصيل رواية الطنطورية للأحداث المتعلقة بهذه المجزرة أكثر من رواية طابق 99، ولعل مرد ذلك إلى سعة المساحة الزمنية التي تتناولها رواية الطنطورية إذ تتناول محطات من تاريخ فلسطين مرت بها شخصيات الرواية، أمّا رواية طابق 99 فتركّز على أحداث جرت عام 2000م، كما تعالج الانعكاس النفسي لهذه المجزرة

¹ جينيه، جان: أربع ساعات في شاتيليا، مجلة الكرمل، فلسطين، عدد7/ 1983، ص78.

² نفسه، ص189.

³ نفسه، ص189.

⁴ ينظر: الحوت، بيان نويهض: صبرا وشاتيليا_ أيلول 1982، ص82-85.

⁵ ينظر: نفسه، ص418.

على السارد أكثر من معالجتها للأحداث ذاتها، فما يعنيهها هو تلك الندبة في الوجه والعرج في القدم وأثرهما على سلوك الشخصية وتفاعلها مع محيطها وغربتها.

ثانياً: مجزرة الطنطورة

تتفرد رواية الطنطورية بالحديث عن مجزرة أخرى وهي مجزرة الطنطورة، ولا بد من ذكر لمحة عن هذه القرية، فما هي قرية الطنطورة؟ وهل قدمت الساردة معلومات عنها؟

الطنطورة قرية تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط على بعد ثمانية وعشرين كيلو متر جنوبي مدينة حيفا، وهي قرية كنعانية قديمة اكتسبت أهمية خاصة منذ أيامهم، فقد كانت نقطة مراقبة ساحلية، بيوتها قريبة من الشاطئ، ويصل ارتفاع البحر في الشتاء إلى هذه المنازل، وسكانها من أصول مصرية إضافة إلى السكان الأصليين، فقد كانت هذه القرية تدعى (دار) في زمن الكنعانيين، ثم اكتسبت اسم الطنطورة بعد قدوم الجيش المصري مع إبراهيم باشا وإقامتهم فيها لجمالها وكثرة الأراضي غير المملوكة فيها وكرم أصحابها، ويُعتقد أن هؤلاء المصريين قد قدموا من مدينة (طنطا) المصرية ومنها اكتسبت القرية اسمها، لذلك هناك عائلات كبيرة بأسماء عائلات مصرية مثل: عائلة المصري، وعبد العال، ودسوقي...¹ وهذا ما حرصت الساردة على ذكره إذ تقول: " قالت أم جميل إن جدها لأبيها أخبرها أن كثيراً من أهل الطنطورة جاءوا من مصر على أيام إبراهيم باشا ابن محمد علي الكبير، واستقروا فيها"²، إلا أن الحديث عن هذه المجزرة لم يكن بذلك التوسع الذي حصل عند الحديث عن مجزرة شاتيلا، فتحدثت عن رؤيتها لجثث الناس مكوّمة في الشوارع، وتشير شخصية التقت بها في المهجر تدعى أبا محمد إلى جمع اليهود للناس عند الشاطئ وتخليصهم من ممتلكاتهم وترحيلهم إلى قرية الفريديس، وصف الناس بالقرب من الحائط وإعدامهم، كما تتحدث تلك الشخصية عن اختيار أربعين شخصاً منهم لدفن الجثث، وعن قيام مختار قرية زخرون يعقوف وبعض سكانها بوقف القتل وإنقاذ أهل القرية، وتم سجن الناجين مدة عام ونصف.³

¹ ينظر: البيحي، يحيى محمود، الطنطورة، ط1، دمشق: دار الشجرة للنشر والتوزيع، 1998، ص13-14.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص387.

³ نفسه، ص301-305.

إنّ القراءة في كتاب (إيلان بابيه) تظهر اعتماد الكاتبة عليه في كتابة كل معلومة من المعلومات السابقة عن الطنطورة، حيث أورد (بابيه) كل ذلك بحذافيره، إضافة إلى حديثه عن مناعة هذه القرية، فقد وصفها لواء (الكسندروني) بالعظمة العالقة في الحلق، وقد جرى تطويق هذه القرية من الجهات الأربع على خلاف باقي المدن والقرى التي حرص اليهود على ترك إحدى الجهات مفتوحة؛ للسماح بهرب السّكان منها، ثمّ تمّ تنفيذ عمليات الإعدام الجماعي في الطنطورة.¹

2: الشّات والمنفى

قضية الشّات والمنفى من القضايا الرّئيسة في الروايتين، فشخصيات الروايتين تعيش في المنفى وتنتقل تجربة التشرد ومرارته، ففي رواية الطنطورية تتعدد المنافي بداية بالمنفى داخل الوطن الواحد ثم خارجه، فقد بدأ هذا الشّات كالطفل صغيراً، ثم بدأ ينمو مع الوقت، فبدايته كانت بالانتقال أربعة كيلو مترات خارج الطنطورة إلى الفريديس، حيث استمرت الإقامة أربعة أسابيع، ثم إلى المثلث فطولكرم فدير المسكوبية في الخليل حيث مكثوا ستة أشهر، وبعدها كانت بداية الشّات خارج الوطن، إذ انقسم النّاس إلى قسمين: قسم تفرق داخل الوطن في نابلس وجنين وطولكرم...، وقسم تفرق في الدول المجاورة أي لبنان والأردن وسوريا والعراق.² وفيما يتعلق بساردة الطنطورية فقد كان الانتقال إلى الأردن ومنه إلى سوريا ثم صيدا في لبنان، وفي لبنان تبدأ قصة أخرى للشّات مع الجيل الجديد، جيل الأبناء ليسير بالتوازي مع شّات الآباء، فكان هذا الشّات في الخليج ومصر وكندا؛ لأجل الدّراسة والاستقرار والبحث عن لقمة العيش والنضال لتحقيق الحقوق، إنّ جيل الأبناء تعرّض للاضطهاد والتمييز العنصري والقتل والتّعسف كما حدث مع الآباء لكن من جهات مختلفة، فقد كان هذا اللاجئ الفلسطيني غير مرحب بوجوده؛ يتعرّض للشّتم في المدرسة والشّارع، وتعدى الأمر ذلك إلى القتل، كما حدث في مجزرة صبرا وشاتيلا، والقتل على الهوية على الحواجز. كما أصبح من السّهل إلصاق أي

¹ بابيه، إيلان، التطهير العرقي في فلسطين، ترجمة: أحمد خليفة، ط1، بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2007، ص145-149.

² ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص62-67.

تهمة بهم، فقد أصبحوا أشخاصا موسومين بالعدائية، لأنهم مشردون كما وصف سارد رواية طابق 99¹.

وهم مثيرون للقرف والاستياء والغضب كالحشرة التي سقطت في صحن أحدهم كما وصفتهم إحدى شخصيات الطنطورية².

إن السرد في رواية طابق 99 يبدأ من الشتات اللبناني لتصف الكاتبة ما تعرض له أبطالها من اضطهاد أدى إلى تدمير أسرة كاملة عندما قتلت الأم وجنينها في مجزرة شاتيلا، ليبدأ أبطال الرواية رحلة شتات جديدة بالانتقال إلى الولايات المتحدة الأمريكية، إلى شارع السود بالتحديد ثم إلى نيويورك.

حقيقة الشتات

فرّ الفلسطينيون من الاضطهاد والقتل، الذي مارسه العصابات الصهيونية، باحثين عن الأمان حتى تستقر الأوضاع، وأحيانا كان خروجهم بطلب من الجيوش العربية الذين وعدوهم بالعودة بعد أيام عند تحرير هذه القرى والمدن، إلّا أنّ الأوضاع لم تستقر، فتعرضوا للاضطهاد في الشتات أيضا، فمثلا في لبنان كان اللبنانيون يحملونهم السبب في احتلال إسرائيل لهم ويتوجهون بالشتائم إليهم، ومثال ذلك في الطنطورية: " أنتم السبب. لولا الفلسطينية لما خربت بيتنا إسرائيل"³، وفي موقع آخر: " زميل له في المدرسة سبّ الفلسطينيين وأبو عمّار وقال إنّ عصابته المسلحة تستحق الحرق"⁴، وفي موقع آخر: " زميلك في الصف ينقلب عليك فجأة فلا تعرف ما الذي أغضبه، لتكتشف بعد يوم أو يومين أنّه عرف أنّك فلسطيني وأنّ وجودك وأنك أنت لا غير أمر مستفزّ يثير الغضب أو الاستياء أو على أقل تقدير، القرف"⁵، وفي موضع

¹ ينظر: الحسن، جنى فواز، طابق 99، ص 210.

² ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 77.

³ نفسه، ص 216.

⁴ نفسه، ص 137. * هناك خطأ نحوي في (أبو) والصحيح (أبا).

⁵ نفسه، ص 77.

آخر: "يسمّوننا في المنشورات قتلّة وجراثيم وقمامة"¹، كما أنّهم لم يجدوا الأمان في هذا الشتات، ففي لبنان تعرّضت هذه الشخصيات للحرب الأهلية ومجزرة صبرا وشاتيلا، كما كانت أمريكا في رواية طابق 99 بلاد حلم زائف وضياع للهوية، لذلك قامت الشخصية اللبنانية هيلدا بالعودة إلى وطنها لبنان؛ لتجد ذاتها، وفي ذات الوقت رفضت الشخصية الفلسطينية مجد العودة إلى لبنان رفضاً قاطعاً؛ وربما كان سبب ذلك كون لبنان بلاد شتات أيضاً بالنسبة إلى هذه الشخصية، فهو لا يستطيع العودة إلى وطنه الحقيقي فلسطين ليجد ذاته وهويته الحقيقيين.

في رواية الطنطورية فإنّ (صادق) الذي كان يعمل في الخليج قد استثمر أمواله مع أخيه عبد الرحمن، الذي درس القانون ليقدم وطنه، ويدافع عن حقهم في العودة، كما أنّ والدتهم رقية تنقلت بين سبعة منازل في حياتها إذ تقول: " نعم سيكون البيت السابع والأخير... البيت السابع سيكون هناك في صيدا. عند الباب. أحبّ الرقم سبعة. لعلّه خير. أتحمس المفتاح المعلق في رقبتي وهدية عبد"²، إنّ هذه الجملة السردية تحتوي على كثير من المعاني، فالبيت السابع يوحي بكثرة الانتقال، وهذه الكثرة في الانتقال تعني عدم الاستقرار والبحث عنه، فالإنسان لا يجد مثيلاً لوطنه وإن طال بحثه، أمّا كلمة الأخير فتعني الإيمان المطلق بالعودة، فهذا البيت سيكون محطة الانطلاق نحو فلسطين لذلك قالت عند الباب، أي بالقرب من الحدود، حيث تقع صيدا في الجنوب اللبناني، ثم تتبع ذلك بقولها أحبّ الرقم سبعة، وهذا الرقم له دلالاته في الموروث الشعبي الفلسطيني والإنساني سيتم توضيحها لاحقاً، فهو رقم محبوب يبعث على التفاؤل لذلك قالت: لعلّه خير وتحسست مفتاح منزلها في الطنطورية.

ويبقى السؤال: ما مدى قبول هذه الشخصيات للشتات على مرّ الأجيال، وهل حاولت الاندماج والتوطين في هذه البلدان الجديدة وقبول الواقع؟

تظهر الإجابة جلية في الروايتين، فالجيل الجديد الذي لم ير فلسطين ولم يولد فيها تشرّب حبها من والديه، فبقي مدافعاً عنها متعلقاً بها، يحمل همّ وطنه أينما رحل، ومثال ذلك في

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص260.

² نفسه، ص427_428.

الطنطورية شخصية عبد الرحمن، الذي غير تخصصه الجامعي ليدرس القانون ثم يسافر بعد ذلك ليرفع قضية شعبه إلى القانون الدولي ويجمع الشهادات والتمويل المناسب لذلك، وكذلك مواقف صادق وحسن ومريم ونضالهم في لبنان عسكريا وسياسيا، وانخراطهم في منظمات تحرير فلسطين، وكل هؤلاء ولدوا خارج فلسطين في المخيمات، ومن الأمثلة على نضال هؤلاء عسكريا قول عبد: " اجتاحني شعور بالعبث كأني لم أكن فدائيا أحمل السلاح"¹، أما سياسيا فقول الساردة: " يعود صادق إلى البيت فأعرف من هيئته أنه كان في المظاهرة"². هذا فيما يتعلّق بالجيل الجديد، أما جيل المهجرين، فمن الطبيعي أن تكون المقاومة أولى أولوياتهم ويمثلهم أبو الأمين ونضاله العسكري والسياسي الذي يظهر على مدار السرد، ومثال ذلك: " تشعب نشاطه، ينقل معارفه وخبراته بالطرق والمسالك على الجانب الآخر من الحدود، يساعد في التدريب على تمييز الأسلحة واستخدامها"³.

وتظهر النتائج ذاتها في رواية طابق 99، فالفلسطيني مجد حقق نجاحا باهرا في الولايات المتحدة الأمريكية، إلا أنه ظلّ يشعر بالنقص، ذلك النقص الذي لا يعوضه شيء، ضياع الوطن، إذ يقول: " جعلتني أشعر أنني رجل لا يكسره شيء، لكنني بقيت رجلا بلا وطن"⁴، كما يشير إلى تعلقه بوطن لم يولد فيه إذ يقول: " لم تكن المشكلة في فلسطينيتي... بل بكيفية التصالح مع ذلك الشعور بالانسلاخ عن مكان لا أعرفه، ولا ذكريات لي فيه، عن أرض تسكنني وأنا لم أطأها يوما"⁵، ويكثر تساؤل هذه الشخصية عن الوطن والارتباط به، وقد كان نجاحها محاولة للتعويض عن النقص والضياع، ذلك الشعور الناجم عن وجود تشوّه في الوجه والقدم، تشوّه مرتبط بمأساة مرتبطة بالوطن لا يستطيع التخلص منها ليبقى مرتبطا بهذا الألم الذي نجم عن الشتات.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 241.

² نفسه، ص 137.

³ نفسه، ص 119.

⁴ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 202.

⁵ نفسه، ص 81.

عرضت الروايتان صورا مختلفة للشتات بين الدول الغربية والعربية، والدول الغنيّة والفقيرة، إلّا أن ذلك كله لم يساعد الإنسان الفلسطيني في الاندماج خارج وطنه، فقد كان للوطن سحر خاص يجذبهم، وظهر ذلك في ردود فعل شخصيات الروائيتين، فمنهم من عاد إليه زائرا، ومنهم من رفض فكرة العودة وختم الجواز بختم دولة الاحتلال، وأبى العودة إليه إلا وقد تحرر، ومنهم من عاد متسللا، ومنهم من ناضل في الخارج. فحقيقة الشتات أنه محطة انتظار ونقطة تحضير للعودة لذلك أفردت ساردة الطنطورية فصلا للحديث عن الانتظار وعنوانته بمقال عن الانتظار.

كما كان لهذا المنفى أثره على الشخصيات إذ أثر في أسلوب حياتها ولغتها، فالساردة في رواية الطنطورية لم تعد ترتدي الثوب الفلسطيني وتتحدث بتلك اللهجة النقية مثل صديقتها التي بقيت في مخيم جنين، لذلك فهي تتساءل: " هل هو الفرق بين بيروت وجنين أم لأنها زوجة فلاح وابن مخيم وزوجي تعلم في الجامعة الأمريكية في بيروت... كيف كنت أتكلّم؟ كيف أتكلّم الآن؟"¹.

لقد أثر هذا المنفى على التبادل الثقافي بين الشعوب أيضا، فأثر في العادات والتقاليد، والأغنية الشعبية الفلسطينية ومثال ذلك أغنية زريف الطول التي صبغت كلماتها بألحان الغربية والحنين إلى الوطن، وسيتم تفصيل الحديث في ذلك لاحقا. كما استخدم أولئك الفلسطينيون الدبكة اللبنانية في أحد أعراسهم يقول عبد: " ياللا يا مريم. دبكة لبنان"².

وكان لهذا الشتات دور في قتل الحب والتفريق بين الأحباء، وخير مثال على ذلك رقية في رواية الطنطورية، حيث حدثت حرب عام 1948 بعد أن تمت خطبتها فتفرقت عن خطيبها وعاش في الأردن بينما عاشت هي في لبنان، ولم تعرف مصيره إلّا بعد وقت طويل.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص202.

² نفسه، ص315.

3: الانتماء والهوية

إنّ قضية الانتماء وسؤال الهوية كانا أيضا من القضايا واضحة الحضور في الروايتين، خاصة في رواية طابق 99، فقد أرقّ سؤال الهوية بطلها؛ وربّما كان ذلك لأنّ مكان الغربية بلد أجنبي، فشعرت الشخصية بعدم الانتماء الكلي، بينما تنقلت معظم شخصيات الطنطورية في دول الوطن العربي، وإن تعرّضت للاضطهاد في هذا الوطن أيضا، لكن وحدة اللغة والتّقاليد والتّقاليد والعادات... خفتت من وطأة الشعور بفقدان الانتماء وضياح الهوية بشكل كلي. وقد أرقّ سؤال الهوية الفلسطيني منذ صغره تقول ساردة الطنطورية عن ابنها: " كان منشغلا في مراهقته ودراسته وأسئلة كونه فلسطينيا في لبنان"¹.

إنّ سبب نشوء هذه المشكلة هو انتزاع الصّهاينة للفلسطينيين من أرضهم التي اندمجوا في تفاصيلها، ولم يتوقعوا أن يتركوها، تقول الساردة في الطنطورية: " لا أذكر متى تعلّمت السباحة لأنني لا أذكر متى تعلّمت المشي أو الكلام"²، وعند نزاع هذا الإنسان من أرضه وزرعه في مكان آخر فلا بدّ أن يشعر بعدم الانتماء وفقدان الهوية حتى إن بدا هذا المكان الجديد مشابها للمكان القديم في الصّفات، فهناك ذكريات وأحلام وامتداد تاريخي عبر الأجداد تركه الإنسان خلفه، فساردة الطنطورية لم تر بحر الطنطورية في بحر بيروت أو الإسكندرية رغم كونه البحر ذاته وإنما كانت تأتيه كالغريبة تحمل زوادتها وكرسيها، بينما كان بيتها في الطنطورية متاخلا مع البحر تذهب إليه بلا انتباه، وكذلك العديد من بيوت قرينتها³.

إنّ الأمثلة على عدم الانتماء لبلاد الشتات كثيرة في الروايتين منها: رقيّة؛ الشخصية البورية في رواية الطنطورية حيث تقول: " سوف أركب القطار بلا جلبية، وسوف أبقى أيضا خارجه. أعطي أمين المتوقع من زوجة صالحة"⁴، فرغم زواج هذه الشخصية واستقرارها، إلّا أنها بقيت خارج المجتمع الذي تعيش فيه؛ لأنها تنتمي إلى مكان آخر، إلى فلسطين التي فقدت

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص127.

² نفسه، ص9.

³ ينظر: نفسه، ص9.

⁴ نفسه، ص81.

فيها الكثير مثل رائحة الزنبق والبحر وشجرة اللوز... فكانت تفاصيل الوطن دائمة الحضور في ذهنها، فمثلا تجري رقبة مقارنة بين أراضي فلسطين ومصر فتصف أراضي مصر بأنها " منسقة مستطيلات ومربعات مرسومة رسما على التربة. لا زيتون ولا لوز، أشجار أقل وزرع كثير"¹، وقد تردد ذكر شجرة اللوز وأزهار الزنبق والبحر بكثرة في هذه الرواية، منها على سبيل المثال: " أفقد شجرة اللوز"²، و " أعود لأمي باكية: من قطف الزنبق؟ كان هنا وهنا وهنا وهناك"³، و " لا أستري الزنبق. لا يشبه زنبق البلد"⁴، و " أكرر أن الهدية لا بد أن تكون باقية من زنبق بلدنا"⁵، و " ممتع ومعضل أن أصف شجرة لوز في الربيع، (أكتبها مرة واثنين وثلاثة. أقول: لا فائدة. ملكة في أرضها، لا أملك زحزحتها إلى الورق)"⁶ فرغم تشابه البيئة الجغرافية لفلسطين ولبنان واشتراكهما في التاريخ والحضارة والأساطير، إلا أن تلك الشخصية كانت ترى أن زنبق بلدهم مختلف، وهذه نظرتها للبحر أيضا كما ذكر قبل قليل، و تتساءل هذه الشخصية عما إذا كان هذا الشعور بعدم الانتماء يصيبها وحدها أم يشعر به غيرها إذ تقول: " هل كان أمين مثلي خارج القطار وهو داخله أم أن عمله كطبيب وفر له قطارا خاصا ينتمي إليه ويروض الوحشة في روحه؟"⁷. فقد بينت الساردة أن أمين غير منتم عندما تساءلت إذا ما كان قد وفر لنفسه قطارا خاصا ينتمي إليه، أي يحاول التعايش فيه، وإشارتها إلى وجود الوحشة في روحه، ومن أين ستأتي هذه الوحشة في روحه لولا عدم انتمائه إلى المكان الذي يعيش فيه، إضافة إلى تسأولها عما إذا كان خارج القطار وهو داخله.

في مقابل عدم الانتماء إلى المنفى، كان الفلسطيني شديد الانتماء إلى وطنه، ففي الطنطورية كان الفلسطيني مستعدا دائما للعودة، ففي حرب 67، تقول إحدى الشخصيات: " من

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص395.

² نفسه، ص400.

³ نفسه، ص202.

⁴ نفسه، ص400.

⁵ نفسه، ص117.

⁶ نفسه، ص207.

⁷ نفسه، ص82.

تعرف ومن لا تعرف من أهل القرى الأخرى في المخيم أخرجوا مفاتيح دورهم واستعدوا بهوياتهم وأوراق الطابو التي تثبت ملكيتهم للأراضي والبيوت"¹.

بينما تقول ساردة الرواية رقيقة: " حلمت أنني في بلدنا "²، وتتساءل شخصية أخرى قائلة: " يعني بدنا نرجع بلدنا؟"³.

ومن أمثلة التمسك بالهوية والانتماء: حادثة الثوب في الطنطورية، عندما ظن أحد الأجانب أنه ثوب إسرائيلي، فاستشاطت وصال غضبا، وبدأت توضح لهذا الرجل أنه ثوب فلسطيني طرزته بيدها، وأن " إزرائيل سرّاقة سرقت أرضنا وشرّدتنا وذبحتنا. حتى الثوب الذي أردتبه تطمع فيه!..."⁴ وتستفيض تلك الشخصية في الشرح عن الثوب الفلسطيني الفلاحي، وهذا يدل على التمسك بالتقافة الشعبية التي تحدد هوية الشعب، والتي يحاول اليهود سرقتها؛ ليكون لهم تراث يثبت هويتهم وانتماءهم، وجذور الثوب الفلسطيني ضاربة في التاريخ فنقوشه تمثل رموزا دينية كنعانية يحاول اليهود سرقتها؛ لإثبات وجود وتاريخ لهم على هذه الأرض، فهذا الثوب المطرز مخصص لكهنة المعبد الكنعاني؛ لامتلاكهم المال اللازم لتطريز ملابسهم وهو ما لا يملكه عامة الناس، ومن الطبيعي أن يعكس هذا التطريز معتقداتهم الدينية، وانتشر هذا الثوب في المناطق المجاورة بسبب التجارة مع الكنعانيين، ثم في وقت لاحق انتشر بشكل أوسع بسبب انتشار المسيحية ورحلات الحج فأصبح زيا لرجال الكنيسة كما كان زيا لكهّان اليهود الذين أخذوه أيضا عن كهّان الكنعانيين، ومن محاولات سرقة هذا الثوب ما قامت به (زيفا أمير) عندما نشرت عام 1977 كتاب (أرابيسك) عن التطريز في فلسطين، إذ تجاهلت الأصل الكنعاني لهذا الثوب ومهارات الصبغ والتطريز والتلوين لدى الفينيقيين وقصرته على كهنة اليهود في عصور التوراة، ولم تشر إلى تلبس هؤلاء لجاد الكنعانيين، إذ تركوا الجلود التي لبسوها والخيام التي سكنوها ولبسوا ثياب الكنعانيين الزاهية، وأخذوا موسيقاهم ورقصات

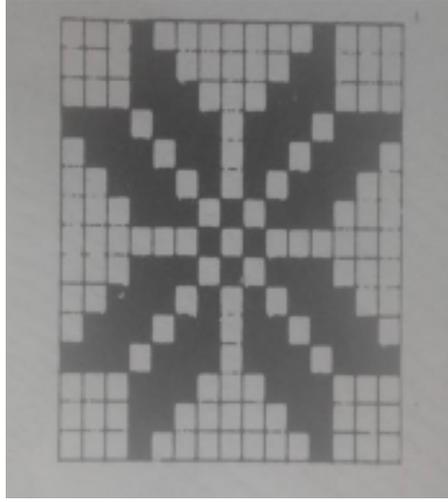
¹عاشور، رضوى: الطنطورية، ص117.

² نفسه، ص202.

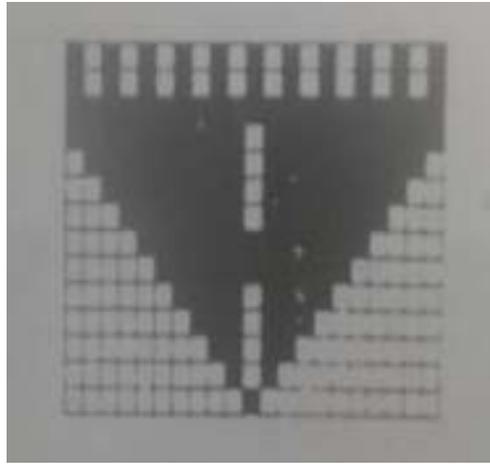
³ نفسه، ص210.

⁴ نفسه، ص322.

خصبهم وأساليب حياتهم وأعيادهم وشعائرهم... إلّا أنّ ذلك انتهى بنفيهم وبقاء سكّان البلاد الكنعانيين¹، وبالنّظر إلى الثّوب الفلسطيني فلا زال هناك بعض الطّرزات التي تعود إلى الجذور الكنعانيّة مثل النّجوم وهي رموز مقدّسة عند شعوب ما قبل التّاريخ، والحجاب وهو وعاء من المعدن أو القماش يحمل التّعويذة كما يظهر في الصور الآتية:



ينظر: سرحان، نمر: موسوعة الفلولكلور الفلسطيني، ص586.



ينظر: سرحان، نمر: موسوعة الفلولكلور الفلسطيني، ص586.

وينسب إلى الفينيقيين أنّهم أوّل من اخترع الصّبّاغ والتّطريز، وكلمة الفينيقي تعني الأحمر الأرجواني، وهو لون استخرجه الكنعانيون من أصداف بعض الحيوانات البحريّة،

¹ ينظر: سرحان، نمر: موسوعة الفلولكلور الفلسطيني، ط2، الأردن: البيادر، 1989، ص584-585.

وأطلق اليونانيون على الكنعانيين هذا الاسم لاشتهارهم بهذا اللون¹ وبذلك تظهر أهمية هذا الثوب في تحديد هوية الشعب الفلسطيني.

ويشير كلام تلك الشخصية إلى معرفة تامة بالتراث الفلسطيني الذي يحدد هويتها وذلك عند إشارتها إلى أن هذا الثوب فلّاحي بقولها: " هذا التطريز سهرت عليه ليالي. اسمه (فلّاحي). هذا ثوب فلسطيني فلّاحي"²، فالأثواب الفلسطينية أنواع مختلفة منها: الثوب المقلم، والمردن، والمجدلاوي - نسبة إلى المجدل-، والثوب المحوش، وثوب القز، والثوب الفلّاحي...³.

وتمثل شخصية عبد الرحمن في الرواية نفسها نموذجا للفلسطيني المنتمي للوطن، إذ حاول الحصول على اعتراف دولي بحق أبناء وطنه في العودة إلى وطنهم وتعويضهم⁴، حتى السلسال الذي أهدها لوالدته كان يحمل اسم قريبتها المهجرة⁵. وليس أدلّ على هذا الانتماء من ارتداء النساء لمفاتيح بيوتهن وعدم نزعهن مطلقا حتى أثناء الاستحمام، وتوريثهن من جيل إلى جيل، إن المرأة الفلسطينية التي تخشى على مفتاح بيتها من الضياع إذا نزعته لبضع دقائق لأجل الاستحمام، لا يمكن أن تنتمي إلى غير ذلك المكان. كما قام الفلسطينيون بإنشاء مركز الأبحاث الذي كان يحتفظ بكل الوثائق التي تتعلق بفلسطين من خرائط وملكيّات للأراضي وإحصاءات ووثائق...، فهذا الشعب حريص على جمع كل ما يخصه ليحافظ على هويته وانتمائه كما سمى أحياء المخيمات بأسماء القرى والمدن المهجرة وكتب في كل مخيم المسافة التي تفصله عن الوطن⁶، وغير ذلك...

وقد كان الفلسطيني يستعد للتضحية بروحة ولا يتصلّ من انتمائه، ضاربا بذلك أعظم مثال على التمسك بالهوية، فمثلا في الحرب الأهلية اللبنانية كان القتل يتم على الهوية ورغم ذلك

¹ ينظر: كناعنة، شريف وآخرون: الملابس الشعبية الفلسطينية، دط، البيرة: جمعية إنعاش الأسرة، 1982، ص24-26.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص322.

³ ورد ذكر الثوب الفلّاحي في رواية الطنطورية وهو ثوب ترتديه نساء الريف وله قطبة خاصة تميزه، ينظر: سرحان، نمر: موسوعة الفلوكلور الفلسطيني، ص634.

⁴ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص351-359.

⁵ ينظر: نفسه، ص361.

⁶ ينظر: الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص97.

آثر عبد الرحمن التّعرض للاختطاف على إنكار هويته إذ يقول: " حين اقتربت منهم سألتني أدهم إن كنت لبنانياً أم فلسطينياً. توجّست. ولكنني أجبت: فلسطيني. لماذا تسألون؟ فإذا بأحدهم يوجّه سلاحه إلى رأسي"¹.

كما تعالج كاتبة الطّنطورية مسألة مهمّة وهي هويّة اللجوء، هل يقبل بها الفلسطيني أم يرفضها؟ وكان هذا موضع اضطراب وخلاف لدى الفلسطينيين بين مؤيد ومعارض، وأحياناً يختلط الأمر لدى الشخص الواحد، ومثال ذلك شخصيّة رقيّة التي رفضت أن يسجل الفلسطيني نفسه لاجئاً، وأن يأخذ هويّة انتظار كما وصفتها²، ثم تعود عن رأيها وتقبل بهذه الهويّة واصفة إياها بأنّها تختصر كل الحكاية³، فهي التي تضمن حقّ هذا اللاجئ.

أمّا رواية طابق 99، فقد كان سؤال الهوية ملحاً على أحد الشخصيات، لا يكاد ينفك منه ويستحضره في كل حين، وقد ارتكزت هذه الرواية على شخصيتين: شخصيّة مجد ابن المخيم الذي ولد في المهجر اللبناني، وشخصيّة هيلدا اللبناية المسيحية التي تنتمي عائلتها إلى الكتائب، ومجد هذا يحاول أن يتخطّى عقبة الهويّة والانتماء، خاصّة أنه لم يولد في فلسطين ولا يعرفها إذ يقول: "وستبقى كل البلاد في الأسفل، بيروت، وفلسطين التي لم أعرفها"⁴، لكنّه رغم ذلك لا يفلح في التّصلّ من الانتماء إلى وطن لم يكن يوماً فيه، فيبقى في صراع مستمر إذ يقول: " كان علي أن أختار أن أكون فلسطينياً مختلفاً، يريد بكل عزم وإرادة أن يتخطّى هذا التّعريف، ويتحدّى الواقع وينسى للحظات ما هو الوطن، الوطن الذي لم يكن يوماً فيه"⁵، ففي هذه الأسطر رغم أنه يعبر عن رغبته في نسيان الوطن الذي لم يكن يوماً فيه، إلّا أنه يطلق على نفسه لقب فلسطيني، ويذكر أنّ النسيان سيكون للحظات، ولفظ لحظات يدل على إلحاح فكرة الوطن على تفكيره، فهو يريد مجرد لحظات من النسيان.

¹ عاشور، رضوى: الطّنطورية، ص 273.

² ينظر: نفسه، ص 89.

³ ينظر: نفسه، ص 113.

⁴ الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص 25.

⁵ نفسه، ص 72.

وكما في رواية الطَّنْطورية تتساءل هذه الشَّخصية أيضا عن مدى انتماء الشَّخصيات من حولها، ومدى حضور فكرة الهوية والانتماء عندها، فشدّة ما أرقه هذا السؤال أخذ يتساءل عن صديقه محسن الذي انفصل عن عروبته، وسمّى نفسه مايك، وأرعى شعره وبيّض أسنانه ونمّى عضلاته الضّعيفة، هل ينتمي إلى هذه البلاد الأمريكيّة؟ لأنّه عندما أفلس عاد إلى لبنان حيث النّاس هناك أيضا ليسوا مواطنين، لم يكونوا سوى إسلام ومسيحيّة فقط¹. ويستمر هذا الصّراع مع ذاته وهويّته على مدار السّرد في الرواية، فيصف المخيم والوطن كاللّعة التي تلاحقه في كل لحظة من لحظات حياته، حتى عندما يجلس في المقهى ليتناول كوب القهوة²، كما أنه لا يستطيع تفسير تعلقه بوطن لم يعرفه إذ يقول: " لم تكن المشكلة في فلسطينيتي، ولا رغبتني بالهرب منها أحيانا، بل بكيفيّة التّصالح مع ذلك الشّعور بالانسلاخ عن مكان لا أعرفه، ولا ذكريات لي فيه، عن أرض تسكنني وأنا لم أطأها يوما"³. ويتكرر هذا المعنى ذاته في مكان آخر إذ يقول: " كان ذلك جانبا من حكايتي، الصّراع مع البداية وذيولها، والرّغبة التي اجتاحتني مرارا بأن أنسى من أين أتيت، أن أنسى بلادا لم أعرفها سوى من خلال حكايا أبي وحنين أمي"⁴. وفي موضع آخر يقول في هذا التناقض: " أنا المشدود إلى الذاكرة المضرجة بالدّماء، كيف سأقتنع بأنّه حان الوقت لأنسى؟ كان هذا ما يقيني: نكران الذاكرة والعيش فيها"⁵، ويعترف هذا الشّخص بكون الهوية عبئا يثقل كاهله، لا ينسيه إيّاها سوى كونه غريبا في بلاد مليئة بالغرباء المشغولين بقضايا حياتهم اليوميّة⁶. ويقول واصفا نفسه بأنه " الغريب الذي أراد يوما من الدّنيا تعويضا عن غربته، ولم يرغب في أن يتقيّد بالمأساة"⁷، وخلاصة الأمر أنّه كان شديد الانتماء وشديد الرّغبة في التّخلص من هذا الانتماء في حالة من التناقض الشديد.

¹ ينظر: الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص40.

² ينظر: نفسه، ص99.

³ نفسه، ص81.

⁴ نفسه، ص94.

⁵ نفسه، ص149.

⁶ ينظر: نفسه، ص98.

⁷ نفسه، ص99.

إنّ كلّ صراع لا بدّ أن يتمخض عن نتيجة ما مهما طال أو قصر، فما هي النتيجة التي خرجت بها هذه الشّخصيّة؟

تكن الإجابة في قوله واصفا عدم انسجامه في المجتمع الأمريكي: "سأبقى طبعاً عربياً غاضباً لأنني لا أتساوى معهم في الحقوق... حاولت كثيراً أن أنسى وأتأقلم... لكن كامراً شدّها ثوبها إلى الخلف كلّما فارقت حبيبها، استعبدني كياني الأصلي ولا أخجل من ذلك"¹، إضافة إلى هذا الاعتراف المباشر، هناك شعور داخلي بالرغبة في التمسك بهذه الهوية انعكس على تصرفات هذه الشّخصيّة وذلك باحتفاظها بالعاهة النّاجمة عن مجزرة شاتيللا، فمجد بقي محتفظاً بالندبة في وجهه والعرج في رجله رغم امتلاكه المال الوفير للتخلص من كل ذلك، وسبب ذلك هو الانتماء والحفاظ على الهوية الممزوجة بالألم والدّماء، فهذا الألم جزء منه² إذ يقول: "لولا أنّي أحتفظ بهذه الندبة في وجهي، لكنت نسيت ربّما الكثير من الإجحاف الذي يلحق بأرضي كل يوم. لو لم أتمسك بعاهة رجلي، لنسيت أن هناك عدواً يتربص بفلسطينيين آخرين... كان لا بدّ أن أبقى على هذا الألم، ليس كنوع من المازوشيّة، بل لإبقاء شعلة الغضب، هذه الشّعلة الوحيدة الكفيلة بأنّها تذهب حقوقنا أدراج الرّيح"³. فانتهى هذا الصّراع بالاعتراف بأنّه لا يملك وطناً يوجّه انتماءه إليه، ولا ينتمي لأيّ مكان عاش فيه فيقول: "جعلتني أشعر أنّي رجل لا يكسره شيء. لكنّي بقيت رجلاً بلا وطن"⁴، وهذا الوطن المفقود لا يعوضه شيء حتى الحب فيقول: "لا أعرف إن كان الحب يفعل ذلك فعلاً، إن كان يصبح وطناً"⁵.

وتبين هذه الشّخصيّة أثر التزامها بهذه الهوية على حياتها، فمن النّاحية النّفسيّة أن تكون فلسطينياً يعني: "أن تنكر على نفسك حقك في الحياة، وأن تتلبس الأسي ليصبح جلدك، وإلّا

¹ الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص158.

² ينظر: نفسه، ص150.

³ نفسه، 173.

⁴ نفسه، ص202.

⁵ نفسه، ص204.

فقدت وطنيتك. أن تكون فلسطينياً هو أن تنسى الضحك وتلتزم الشعور بالغبن والمظلومية، وإلا بت من الخوارج"¹.

كما كان لهذه الهوية الفلسطينية أثرٌ في حياته العاطفية؛ فقد أحب فتاة لبنانية مسيحية أهلها من قادة الكتائب، وهنا كانت الهوية عائقاً في طريق استمرار هذه العلاقة، لذلك كان يخشى من عودتها إلى لبنان ومعرفة أهلها، فيقول في هذه العلاقة: " كنت أحلم بأن يكون لعلاقتنا نهاية، كما في الروايات التافهة، عودة البطلة من السفر في سبيل الحب الذي يتغلب على كل شيء، العجز الجسدي وعدم قدرتي على الرقص، الفروقات في الهوية، شعور الموت الذي يسكنني."²

وفيما يتعلّق بالعلاقة بين الحب والوطن والانتماء، فقد حاول السارد تعويض إحداهما بالأخرى، ومثال ذلك تساؤله سابقاً إن كان الحبّ يستطيع أن يكون وطناً، فقد حاول السارد مراراً أن يحتمي بتلك المرأة ويجعلها وطنه المفقود، ومثال ذلك الحوار الذي دار بينه وبين هيلدا: " أشعر بالخوف أحياناً، كتلك النبتة المبتورة، حين تشتاق إلى أرض تغرس نفسها فيها. ألسنت أنا أرضك يا هيلدا؟"³، ويتساءل قائلاً: " لا أعرف إن كان الحب يفعل ذلك فعلاً، إن كان يصبح وطناً"⁴. وهذه النتيجة ذاتها كانت لدى والده عندما دمج بين فلسطين وزوجته إذ يقول السارد: " الأم هي الأرض هذه هي الأم التي كان يتحدث عنها أبي"⁵، فقد كانت المرأة وطناً لكليهما، والحقيقة أنّ ربط المرأة بالأرض راسخ في عقول البشرية منذ القدم، حيث ربط الإنسان الأرض بالمرأة لتشابههما في الخصب والإنتاج، وكانت حياته تعتمد على هذه الأرض، وهو ما يفسر ظهور الألوهية المؤنثة، يقول تعالى: "إِن يَدْعُونَ مِن دُونِهِ إِلاَّ إِنَاتًا وَإِن يَدْعُونَ إِلاَّ شَيْطَانًا مَّرِيدًا"⁶.

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص72.

² نفسه، ص95.

³ نفسه، ص168.

⁴ نفسه، ص204.

⁵ نفسه، ص103.

⁶ سورة النساء، آية 117.

وتنقل هذه الشخصية حال الفلسطينيين الآخرين وتؤكد على انتمائهم وتمسكهم بهويتهم، فقد سموا الأحياء في المخيمات بأسماء قراهم ومدنهم، كما كتبوا على جدران المخيم المسافة التي تفصلهم عن وطنهم الأم، " فقد حاولوا أن ينقلوا وطنهم معهم حيثما ذهبوا لكي لا تضيع هويتهم"¹، وبلغ تمسكهم بوطنهم درجة التمسك بكل المحتويات التي أحضروها معهم من هناك، فقد أراد أحدهم تطليق زوجته لأنها رمت بأغراض المنزل التي أحضروها معهم من فلسطين، ولم يشفع لها سوى احتفاظها بمصباح²، إن هذه الأدوات تختزل التاريخ وتعبّر عن الثقافة والعادات، لذلك كان الاحتفاظ بها ينم عن احتفاظ بالهوية الثقافية والوطنية.

أما الشخصية الأخرى في هذه الرواية فهي هيلدا اللبنانية، لم تعان هذه الشخصية من مشكلات متعلقة بالهوية، فقد كان لها وطن تنتمي إليه لكنه جرحها ففرت، ثم قررت العودة إليه لكي تتصالح مع ذاتها وهويتها، يقول السارد: " تبادر هيلدا إلى تبرير رحيلها وتحكي عن صراعها المستمر بين (الهنا) و (الهناك). قالت لي إنها في حاجة ماسة إلى العودة ، أنها يجب أن تواجه ذلك المكان لتتمكن من أن تفهم أين تقف الآن. قالت إنها تشعر بالغربة وإن وطأة الزمن الذي أمضته بعيدة عن ذاكرتها تبدو شديدة ومؤلمة"³، وهذا هو شعور أي إنسان يبتعد عن وطنه، فلا بد أن يعود إليه؛ ليشعر بالأمان والانتماء والذات، أما ذلك الفلسطيني الذي يمثل مجد نموذجا له، فلم يكن له وطن يعود إليه، لذلك رفض عودة صديقه إلى وطنها خشية ضياع حبه بسبب اختلاف الهوية، حيث كان يرى في هذا الحب بعضا من التعويض عن الوطن المفقود. وربما شعر هذا الشخص بالامتعاض؛ لأنها تنتمي إلى مكان يمكن اللجوء إليه أما هو فلا، وهذا يستشف من قوله: " هي من هناك، وأنا لست من أي مكان. هي ترقص وأنا بالكاد أحرك رجلي"⁴، وهذه العبارة لها أبعاد أخرى، فذلك الشخصية صاحبة الانتماء والهوية المحددة قادرة على الرقص والتحليق؛ لأنها تمتلك حريتها الخاصة، أما الشخصية فاقدة الهوية فإنها جامدة في مكانها معطوبة تعاني ويلات الحرب.

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 97.

² ينظر: نفسه، ص 161.

³ نفسه، ص 17.

⁴ نفسه، 193.

4: العادات والتقاليد الفلوكلورية

من المعروف أنّ لكلّ شعب عاداته وتقاليد الفلوكلورية التي تميّز هويّته، وقد تكون هذه العادات ضاربة في عمق التاريخ، وذات أبعاد أسطورية خاصة في المناطق التي سكنتها الحضارات القديمة منذ ما قبل التاريخ مثل فلسطين. وقد عكست الروايتان بعض العادات والتقاليد لدى الشعب الفلسطيني ومن ذلك:

أ_ عادات الزّواج

يتمّ الزّواج لدى الشعب الفلسطيني في ثلاث مراحل: طلبية، وخطبة، وعرس، يتخللها طقوس مختلفة. أمّا عن عادات الخطبة فتكون بتوجّه مجموعة من الرّجال إلى منزل والد العروس فيما يسمّى بالجاهة، وقراءة الفاتحة، بينما يقوم والد العروس بالذّبح للجاهة وإعداد الولائم¹. أمّا عن طقوس العرس فتتمثّل في ترديد الأغاني وانشغال النّساء بإعداد الطّعام، بينما يقوم الشّباب بحمّام العريس ومساعدته على ارتداء الملابس الجديدة، ثم تتمّ زفّة العريس، وفي الوقت ذاته صمدة العروس، وحلقات الدّبكة، وكلّ طقس من هذه الطّقس يصاحبه نوع معيّن من الأغاني الشّعبيّة² سيتمّ توضيحها لاحقاً. ومن عادات الزّواج عندهم تزويج البنت لابن عمّها³. وهذا شائع بكثرة لدى الشعب الفلسطيني حتى إذا تزوّج أحدهم بغريبة فإنّه يناديها بابنة عمي وكذلك هي، وكأنّ هذا هو الأصل في الزّواج، ويحق لابن العم أن يعترض على زواج ابنة عمه من الغريب، وأن يطالب بتعويض مادي إذا تمّ ذلك، بل يحق له اللحاق بها وإنزالها عن ظهر الفرس من أمام بيت عريسها، ومن هنا جاء المثل القائل: (ابن العم بنزل بنت العم عن ظهر الفرس)⁴، وهذا الزّواج له أسباب كثيرة منها الحفاظ على الميراث داخل العائلة، كما أنّ ابنة العم لا تكلف مهراً كثيراً، كما أنّها تصبر على زوجها ولا تشتمه لأنّه قريبها ولا تتدلّل كالغريبة⁵.

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص13-14.

² ينظر: نفسه، ص10-14، وينظر: اليحيى، يحيى محمود: الطنطورة، ص104-107.

³ ينظر: اليحيى، يحيى محمود: الطنطورة، ص16.

⁴ إغبارية، رضا أحمد: المبين في أمثال فلسطين، ج1، ط1، حيفا: مكتبة كل شيء، 2016، ص6.

⁵ ينظر: سرحان، نمر: موسوعة الفلكلور الفلسطيني، ص11-12.

ومن الأمثال الشعبيّة التي تختصر ذلك المثل القائل: " خذ بنت عمك بتصبر ع الجفا والحفا"¹، لكنّ هذه الأسباب سألقة الذكر قد اختلفت بعد الشّتات، فربّما كان زواج رقيّة من ابن عمها لأنّها يتيمة الأب والأخوين ولا سند لها خاصّة في حالة انعدام التّكافؤ، فابن عمها طبيب وهي لم تكمل الثّانويّة، إضافة إلى انعدام العلاقة بينهما قبل الزّواج فقد كان بعيدا ليس كأخيه عز الدين الذي كان يلعب معها ويشاجرهما ويدرس معها ... في الصّغر².

ب_ عادات اللباس

امتاز الرّجل الفلسطيني والمرأة الفلسطينيّة بهيأة محددة تميّز مظهره الخارجي، فالرّجال كانوا يرتدون القمباز والحطّة والعقال³، بينما تظفّر النّساء الشعر على هيأة ظفيرتين، وتلبس الثّوب المطرّز والشّال⁴، وهذا الثّوب المطرّز يحمل بين خيطانه تاريخ وحضارة هذا الشّعب. ومن عاداتهم تدخين التّبغ العربي، وتركيب أسنان الذهب⁵، كما دقّت النّساء الفلسطينيّات الوشم⁶، والوشم وظائف متعددة منها الجماليّة والعلاجيّة والاعتقاديّة والجنسيّة، وتعد الوظيفة الجماليّة أهمّها⁷، وقد كانت الوظيفة الجمالية هي المبتغاة في الرّواية.

ج_ الحياة اليوميّة

للشّعب الفلسطيني طقوس محددة في يوم الجمعة، تتمثّل في الاستحمام وارتداء الملابس النّظيفة استعدادا لصلاة الجمعة، وتصنع وجبة غداء مختلفة عن باقي أيام الأسبوع فيتم إعداد الطّيخ⁸.

¹ حسّونة، خليل إبراهيم: عن المثل الشعبي العربي الفلسطيني، ط1، غزة: دار ابن خلدون للنشر والتّوزيع، 2002، ص451.

² ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص80-83.

³ ينظر: ، نفسه، ص53، وص103، وص119، وص124، وص294.

⁴ ينظر: نفسه، ص458.

⁵ ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص31، وعاشور، رضوى: الطنطورية، ص120.

⁶ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص18.

⁷ ينظر: سرحان، نمر: موسوعة الفلكلور الفلسطيني، ص774.

⁸ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص47.

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ رواية الطَّنْطورية كانت أكثر تفصيلاً في الحديث عن هذه العادات والتقاليد؛ لأنّها تناولت حياة بعض الشّخصيّات داخل فلسطين وخارجها، بينما تناولت رواية طابق 99 حياة الشّخصيّات خارج فلسطين، حيث تعرّض نظام الحياة للارتباك، وإن حاولت الشّخصيّات الحفاظ على خط مساره.

5: صورة المرأة الفلسطينيّة

المرأة جزء لا يتجزأ من أيّ أدب، لا يكاد يخلو أيّ عمل أدبي من حضورها، وذلك منذ عمق التّاريخ، فقد سطرّت حضوراً في الأساطير القديمة، وقد كان هذا الحضور جزئياً في بعضها، ورئيساً في أخرى مثل أسطورة (بينيلبي) المشار إليها في الطَّنْطورية¹، ومن الأساطير المتعلقة بالمرأة والخاصّة بفلسطين أسطورة (أندروميذا) التي ربطها والدها عند بحر يافا قربانا لامتناص غضب (بوسيدون) إله البحر وأنقذها (بيرسيوس) من التّنين، وأسطورة (أندروميذا) لها أثر كبير في التّقاليف الفلسطينيّة، فقديمًا سكّت صورة أندروميذا ووحش البحر على النقود في يافا، وحديثاً لزال يطلق على الحاجز الصّخري لبحر يافا البالغ طوله 300م اسم صخرة أندروميذا، ويقال إن بقايا السلاسل والتّنين وجدت عند يافا عام 63 ق.م وأنها نقلت إلى روما بوصفها من عجائب العالم². وفيما يتعلّق بالأدب العربي القديم، فقد كانت المرأة تحتلّ مطلع القصيدة الجاهليّة، كما ظهرت نساء شاعرات مثل الخنساء. وقد ازداد التّركيز على المرأة في الأدب مع ازدياد دورها في المجتمع ومطالبتها بحقوقها وحرّيّتها، فلم يعد عيباً الحديث عن المرأة أو ذكرها بعد أن كان يكنى باسمها في الجاهليّة أو تعطى أسماء مستعارة، إذ أصبح لها كينونة مستقلّة.

يتجلى الحضور النسوي في الرّوايتين في ما قبل السّرد، فقد كانت الكاتبتان امرأتين، استطاعتا تجسيد الواقع الفلسطيني على الورق. كما ظهر هذا الحضور جليّاً في السّرد،

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطَّنْطورية، ص116.

² ينظر: إمام، إمام عبد الفتّاح: معجم ديانات وأساطير حول العالم، م1، دط، القاهرة: مكتبة مدبولي، دت، ص87. وينظر: شاهين، مريم: دليل فلسطين، ط1، بيروت: الدار العربيّة للعلوم- ناشرون، 2007، ص230.

فالشخصية الرئيسية في رواية الطنطورية هي امرأة تدعى رقية وتدور كافة الأحداث حول حياتها، أما رواية طابق 99 فقد كانت المرأة الشخصية الثانية من حيث الحضور، إذ تدور أحداث الرواية حول الفلسطيني مجد، واللبنانية هيلدا، وقد كان الفصل الرابع والأخير في هذه الرواية يحمل اسمها ويتمحور حولها، هذا إضافة إلى وجود شخصيات أنثوية أخرى في الروايتين كانت أقل حضوراً.

وقد يتساءل القارئ عن سبب هذا الحضور النسوي الواضح في الروايتين، ولعلّ مرد ذلك إلى كون الكاتبتين من النساء، ما جعلهن يظهرن المرأة بهذا الشكل تأكيداً على دورها وأهميتها في المجتمع خاصة في ما يخص القضايا المصيرية المتعلقة بالوطن والكفاح. ويمكن تصنيف حضور المرأة في الروايتين وفق عدّة أشكال ومعايير، أهم هذه المعايير ما يلي:

أولاً: وفق بساطة المرأة وثقافتها، وانهزاميتها وجرأتها

يغلب على الشخصيات النسوية في رواية الطنطورية طابع البساطة، على النقيض من رواية طابق 99، وقد كانت البداية مع الشخصية الرئيسية، رقية، ومن ملامح البساطة لدى هذه الشخصية أنها كانت تطمح للزواج وهي لم تبلغ سن الرابعة عشرة من رجل رآته يخرج من البحر فأحبته، ولم تهتم بإكمال دراستها، ولم تكلمها إلا بعد أن أنجبت أبناءها وذلك بتشجيع منهم، وقد حرصت الكاتبة على إظهار مدى بساطة هذه الشخصية بجعلها تتحدث عن الصعوبة التي تواجهها أثناء الكتابة، وإلا فكيف سيستقيم كتابة مثل هذا العمل الأدبي على يد شخصية محدودة التعليم، وتشكو من صعوبة كتابة التعبير في المدرسة كما بينت، إلا أنها أجادت الوصف والتلاعب بالألفاظ والتعبير في كثير من الأماكن في الرواية، إن تتبع حياة هذه الشخصية يظهر أنها شخصية نامية حريصة على تنقيف نفسها، فهي تشكو من الصعوبة في الكتابة، إلا أنها كانت تتابع الأخبار وتقرأ الصحف وتدرس وتكمل تعليمها، ما يبرر كتابتها لقصة حياتها بشكل لائق، فقد نمت نفسها وتدرّجت من البساطة نحو الثقافة، وبذلك تكون قد جمعت بين البساطة والثقافة.

وهذه المرأة رغم تدرّجها من البساطة نحو الثقافة، إلا إنها تدرّجت أيضاً من الجرأة إلى الانهزامية، انهزامية أجبرتها عليها الظروف، فرغم أنها وافقت على العريس ابن عين غزال

بشكل صريح يخلو من الخجل وهو ما أغضب والدتها، إلا أنها وافقت على الزواج من ابن عمها الذي لا تحبه، وكانت تعيش معه حياة لا تعنيها، تعطي زوجها ما هو متوقَّع منها " الود والصَّغار واللقمة والبيت النظيف...".¹

ومن الشَّخصيَّات الأنثويَّة البسيطة في هذه الرواية: زينب والدة رقيَّة، فقد امتازت بالبساطة التامة المشوبة بالجهل، فقد كانت لا تستطيع الخروج من القرية وحدها فلا تعرف كيف تركب القطار وتنزل منه إذ تقول: " قد يتقصِّدون أبا يدلوني فأنزل في المحطَّة الخطأ وأضيع في البلاد"²، وكانت تحكم الشال على رأسها إذا سمعت صوت الرّجل في المذياع³ وكانت تماثلها في البساطة أختها حليلة أمّ الأمين⁴، ومن الشَّخصيَّات الأنثوية البسيطة في هذه الرواية: سومانا، حيث كانت تعمل خادمة في منزل صادق، وتعلم بخيانة زوجها لها ولم تكثر؛ لأنه يعتني بأطفالها أثناء غربتها. وفي مقابل هذه الشَّخصيات البسيطة والانهازامية، كان هناك شخصيَّات أنثويَّة أكثر جرأة وثقافة مثل: إيفلين التي كانت تعمل في منزل صادق أيضا، لكنها ترفض أن يقال عنها خادمة وإنما توضَّح دائما أنها مربيَّة أطفال⁵. كما امتازت شخصية حفيدة رقيَّة، هدى، وابنتها، مريم، بالجرأة.

وفي رواية طابق 99، تمثّل شخصيَّة هيلدا وإيفا شخصيَّتين جريئتين، ثارت كل منهما على حبيبها وعادات مجتمعهما وتقاليده وواقعها؛ لتحقيق الأفضل لذاتها، بينما مثّلت ماريان نموذجا للمرأة الانهازاميَّة التي لا تحب أمريكا ولا تستطيع الخروج منها.

ثانيا: وفق علاقتها بالرّجل والحرب.

كانت العلاقة بين الرّجل والمرأة في الروايتين محكومة بالحرب، فلم تكن قادرة على السير في طريقها الطبيعيَّة إلا وألقت الحرب عليها بظلالها من جانب ما، وأحيانا من كلّ الجوانب، وعند تقسيم هذه العلاقات، في الطَّنطوريَّة، إلى ثنائيَّات فإنها ستكون كالاتي:

¹ عاشور، رضوى: الطَّنطوريَّة، ص 81.

² نفسه، ص 15.

³ ينظر: نفسه، ص 34.

⁴ ينظر: هذه الدِّراسة، ص 164-165.

⁵ ينظر: عاشور، رضوى: الطَّنطوريَّة، ص 283.

– رقيّة ويحيى: أحبّت رقيّة يحيى ابن قرية عين غزال عندما رأته يخرج من بحر الطَّنْطورية، وكان عاريا لا يستتره سوى سروال أبيض اللون وتلألأت حبات الماء على جسده، ولمع شعر رأسه وصدره وذراعيه من البلل، كان يمشي بساقين مشدودين يغرسهما في الرّمال¹، فوقع حبه في قلبها فبادرته بالحديث ثم خطبها، لكن حدثت حرب عام 1948، وهاجرت رقيّة مع أسرتها إلى صيدا وانقطعت أخبار خطيبها، لتكتشف بعد أن تقدّم بها العمر أنه أصبح أستاذا جامعيا، وأنه تأخر في الزّواج ثم تزوّج من ابنة عمّه، على ما يبدو بعد أن يئس من إيجادها، وهذا ما حدث مع رقيّة فقد تزوّجت من ابن عمها الذي لا تكنُّ له المشاعر إذ تقول واصفة حياتها العاطفيّة: " أعطى أمين المتوقع من زوجة سالحة، الود والصغار واللّمة والبيت النّظيف، وأعطيه نفسي في اللحظة الحميمة فأزداد ارتباكا لأنني بعد كل لحظة حميمة سوف أتساءل ماذا حدث؟..."². وقد بقيت رقيّة تحب يحيى وتساءل عنه حتى عرفت مكانه في نهاية الرواية.

– زينب أم الصّادق وأبو الصّادق، استشهد أبو الصّادق مع ولديه في حرب عام 1948، ولم تستطع زينب تصديق ما رأته عيناها، وبقيت تسأل وتبحث عنه، ثمّ اختلقت لنفسها قصة تقنع بها ذاتها وهي " أن ولديها هربا إلى مصر وأنّ أبو الصّادق اعتقل مع من اعتقلوا من رجال البلد..."³.

– حليلة أم الأمين وأبو الأمين، كانت حياة حليلة قائمة على التّرقّب والخوف من الفقد في كلّ حين، فقد أمضى زوجها حياته مقاوما إذ تقول: " في السّنة وثلاثين قلنا ثورة وعليه حكم وخافين من الإنجليز. وبعدها؟ يقول جهاد، هو الجهاد من غير نهاية؟! والله تعبت يا زينب ياختي. يوم في الدّار وألف في السّفرة"⁴.

وأحيانا أخرى كانت المرأة هي الضّحيّة الكبرى لهذه الحرب، ومثال ذلك ميراء؛ الفتاة التي أحبّها حسن، فقد استشهدت في عمارة جاد، وكان حسن شديد التّعلّق بهذا المكان الذي قتلت

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطَّنْطورية، ص7.

² نفسه، ص81.

³ نفسه، ص62-63.

⁴ نفسه، ص35.

فيه حبيبته، فإذا أراد أن يسأل عن مكان ما، سأل عن موقعه بالنسبة لهذه البناية¹، ثم سمى ابنته على اسمها بعد زواجه. وهذه أشدّ حالات خسائر المرأة والحب في الحرب، خسارتها لروحها.

أما رواية طابق 99، فيمكن تقسيم العلاقات فيها إلى الثنائيات الآتية:

_ **هيلدا ومجد**، كانت هيلدا تعاني من تبعات الحرب الأهلية اللبنانية رغم عيشها في أمريكا؛ فقد انفصلت عن حبيبها مجد لتعود إلى وطنها الذي ألمها وتتصالح مع ذاتها، ولتخبر أهلها بحقيقة كون حبيبها من الفلسطينيين، أي الأعداء، لأنّ أباهما كان قائداً كتائبياً، وهذا كان سبب رفض مجد لعودتها، وبذلك تكون الحرب الأهلية سبباً في التفريق بينهما.

_ **إيفلين ومحسن**، كان محسن يعاني من ويلات الحرب في لبنان، ففرّ إلى أمريكا وغيّر اسمه وشكله وتصرفاته، فأصبح نرجسياً يقيم علاقات مع نساء كثيرات، وكان ذلك هرباً مما عاشه في وطنه، ولم تستطع حبيبته إيفلين احتمال هذا الوضع فتركته وادّعت إجهاض طفله.

_ **ماريان وجون**، وهما شخصيتان أمريكيتان، لكن ماريان كانت لها علاقة صداقة بمجد الفلسطيني، انتهت العلاقة بين ماريان وجون عندما ذهب إلى الكويت ليشارك في الحرب، وفقد أثره هناك، وبقيت ماريان تبحث عنه مدة تسع سنوات، عارضت فيها تدخل بلادها في حروب الآخرين، ولامت زوجها على مثل هذا القرار.

_ **والدة مجد ووالده**، كما في رواية الطنطورية، تعد هذه الخسارة من أكثر الخسائر التي واجهتها المرأة وهي فقدانها لحياتها، فقد كانت تعدّ الطعام عندما قتلها جنود الكتائب، ولم يصدق والد مجد فكرة وفاتها، واختلق لنفسه قصة عودتها إلى فلسطين لتلد هناك.

ثالثاً: وفق علاقة المرأة بالسياسة

كان للمرأة حضور سياسي واضح في الروايتين، ففي رواية الطنطورية كانت رقيقة شخصية مناضلة، فرغم فقدانها للبوصلة واختلال ميزانها واتجاهها نحو السلبية، وذلك بسبب

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 441-442.

الأزمات التي مرّت بها، إلّا أنّها استجمعت قواها بعد ذلك، فكانت تذهب إلى المخيمات وتعلّم النسوة القراءة والكتابة، وتستمع إلى حكاياهنّ حول البلاد وأهلها وما جرى لهم، وحول عملها هذا تقول: " أقرأ جريدة السّفير على ختاريّات أمّيات. أساعد في إعداد قوائم المخطوفين. أشارك في مسيرة نسائيّة صغيرة...¹، وكان آخر أعمال هذه الشّخصيّة كتابة رواية الطّنطوريّة التي توضّح معاناة الشّعب الفلسطيني من خلالها.

كما أشارت كاتبة الطّنطوريّة إلى مشاركة نساء المخيم وفتياته في التّنظيمات السّياسيّة، وعملهنّ جنباً إلى جنب مع الرّجال، تقول إحدى الشّخصيّات: " جارتنا رأتها مرتين تقف مع نفس الشّاب. سألتها: ما الموضوع؟ قالت زميلي في التّنظيم.² كما تقول شخصيّة أخرى: " توجّهت مع عدد من زملائي إلى مكتب الجبهة الشّعبيّة وهناك انضمّ إلينا مجموعة من الشّباب وفتاتان، أذكر أنّ واحدة منهما كانت من فتح³، كما تقول هذه الشّخصيّة: " وهناك أيضاً فتاة اسمها فاطمة من فتح. لحقت بنا وشاركتنا. فقدنا في ذلك المساء الرّفيق بطرس، وهذا اسمه الحركي، وهو من مقاتلي الجبهة الشّعبيّة⁴.

ومن الأمثلة على المشاركة السّياسيّة للمرأة في هذه الرواية: وصال اللاجئة في جنين ودورها في الانتفاضة، فقد قدّمت أولادها الخمسة وأختهم أسرى، كما تمّ اعتقالها فرفضت الرّكوب في الجيب العسكري، وسخرت من الجنود، وقطعت الطّريق إلى المخفر مشياً على الأقدام⁵، هذا إضافة إلى دفاعها عن تراث شعبها عندما ظنّ أحد الأجنبي أنّ ما ترتديه ثوب إسرائيلي، فأخذت تصيح فيه وتشرح عن الثّوب الفلسطيني.⁶ ومثلها كانت مريم ذات حسّ وطنيّ فأخذت تترجم لهذا الأجنبي ما تقوله وصال، كما كانت معجبة برسوم ناجي العلي.

¹ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص 269.

² نفسه، ص 147.

³ نفسه، ص 242.

⁴ نفسه، ص 243.

⁵ ينظر: نفسه، ص 420-421.

⁶ ينظر: نفسه، ص 321-324.

وقد كان للمرأة الفلسطينية بشكل عام حضور سياسي واضح، ولم تكن وصال سوى نموذجاً لهذه المرأة، فقد كانت المرأة تشارك الرجال في الانتفاضة، وتخلصهم من أيدي الجنود، ويظهر هذا في قول الساردة: " أدقق في الصّور كلّما أظهرت امرأة في ثوب فلاحى مطرّز ترفع يدها بعزم لتلقي حجراً على سيارّة من سيّارات الجيش، أو تشتبك مع المجنّدين لتخلّص منهم طفلاً أمسكوا به"¹، كما تذكر الساردة واقعة أخرى لنساء رفضن تنكيس أعلام فلسطين عن الأعمدة إذ تقول: " قالت نساء المخيم لا نستطيع أن نصعد، اصعدوا أنتم. وقفنا نتفرّج عليهم وهم يصعدون وينزلون الأعلام وكلّ واحدة منا تدعو في سرّها أن يسقطوا وتدقّ أعناقهم"².

وبالنظر إلى رواية طابق 99، فقد كان للمرأة حضور سياسي أيضاً، فلم تكن فكرة الحرب أو الموت ترعبها، فضحت بنفسها لأجل عائلتها، ومثال ذلك والدة مجد التي أرسلته مع والده للعلاج بعد إصابته بشظية، وبقيت هي صامدة في المخيم لتستشهد على يد الكتائب، يقول السارد: " لم أكن أفهم تلك القدرة العجيبة لديها في أن تستمرّ وأصوات القنابل تدوي في الخارج، كأنها اعتادت فكرة القتال، وتعمّدت أن تخلق حيّزاً خارجاً عنه ليعينها على الاستمرار في الحياة"³. ويذكر السارد مثالا آخر على صلابة هذه المرأة الفلسطينية وعدم خوفها من الموت، فخالته أخذت تنظّف منزل اختها من آثار الدمار وشطفت الأرضية من دماء أختها وأزالت ما علق بأظافرها فيقول فيها: " للنساء قدرة عجيبة على مواجهة الموت، تفوق قدرة الرجال. شعرت أنّ أبي هو ذاك الزجاج الهش"⁴.

ومن الشخصيات النسوية المشاركة سياسياً في هذه الرواية من غير الفلسطينين : والدة هيلدا، فقد كانت تطبب المصابين من جرحى الكتائب وتشتم الفلسطينين. كما كان لماريان الأمريكية موقف سياسي واضح تجاه تدخل أمريكا في حروب الآخرين، فقد " وقّعت كلّ

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص325.

² نفسه، ص422.

³ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص28.

⁴ نفسه، ص37.

عريضة ترفض التّخلّ الأمريكي في حروب الآخريين"¹، وأرسلت رسالة إلى العمدة تخبره فيها عن غضبها الشّديد وعدم وجود الحرّيّة في بلادها².

6: الفلسطيني والآخري

إنّ الفلسطيني هو أساس القضية، عانى التّهجير والقتل والأسر...، لذلك حرصت الروائيّتان على إظهار هذا الفلسطيني من الدّاخل والخارج؛ أي بمشاعره ونفسيّته وتعامله مع ما حوله، والظّروف المحيطة به، وعلاقته بالآخري؛ أي العدو اليهودي الصهيوني، والمسيحي الكتائبي، وقد قدّمت الكاتبتان صورة مغايرة للفلسطيني، صورة مختلفة عن الصّورة النمطية التي تظهر الفلسطيني بأنّه جلد مقاوم يقف في المقدّمة دائماً، فغاصت كلّ منهما إلى أعماقه، وكشفت كلّ التناقضات في داخله، لحظات الضّعف والقوّة، ولحظات الإيمان وفقدانه، والتّمسك بالهويّة والرّغبة في التّخلي عنها، وغيرها من التناقضات، إلّا أنّها كانت تنتهي دوماً بتغلّب الفلسطيني على لحظات ضعفه وانهزاميته، وهذا سر بقائه مكافحاً حتى الآن. إنّ إظهار مختلف الجوانب في الشّخصيّة، ما كان إيجابياً أو سلبياً، يجعل الشّخصيّة أكثر حيويّة وواقعيّة وتأثيراً في نفس القارئ.

وسيتّم تحليل صورة الفلسطيني وفق جوانب مختلفة، بما يفي لإظهار هذه الصّورة بشكل متكامل، وهذه الجوانب كانت كالآتي:

أولاً: الفلسطيني والحرب

أ_ الأثر النفسي

ينقسم أثر الحرب على الفلسطيني إلى قسمين، أثر نفسي، وآخر ملموس، وفيما يخص الأثر النفسي فقد كان عميقاً، خاصّة أنّ الفلسطيني كان ينتقل من حرب إلى أخرى، وكان آخرها الاحتلال البريطاني الذي تبعه احتلال صهيوني، ومن الطبيعي أن تتوالى هذه الاحتلالات كونه

¹ الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص86.

² ينظر: نفسه، ص86.

يعيش في منطقة صراع دائم وأبدي، وقد صاحب هذين الاحتلالين ثورات ونكبات وقتل وتهجير وسلب للأراضي والممتلكات وتجويع، فكان لا بدّ أن يترك ذلك أثرا في نفس الفلسطيني، قد يختلف من شخص إلى آخر في شدّته، وقد كان أشدّ هذه الآثار النفسيّة التي وصل إليها: فقدان التّقة بالله، ورغم أنّ هذا الأمر يتعلّق بمدى إيمان الشّخص وتسليمه بقضاء الله، إلّا أنّ الكثير من الكتاب يتغاضون الحديث عن مثل هذه الأمور؛ لأنّها تمسّ العقيدة والعلاقة مع الله، وهذا من الأمور الأكثر حساسيّة، وقد ورد هذا التوتّر في علاقة الفلسطيني بخالقه في الطنطوريّة في قول أبي الأمين لأخيه بعد اشتعال حرب عام 48: "أصحاب حق، نعم. الله معنا. أشك"¹، ويردّ عليه أخوه بقوله: "أستغفر الله العظيم من كلّ ذنب عظيم، تكفر فوق البيعة"²، وهذا الردّ يظهر مدى الاختلاف في تقبّل الأمور بين الانهزامية وفقدان التّقة بالله، والتّقة التامة، وهذا حال الناس في الواقع، وقد كان لهذه الحرب أثر في زعزعة إيمان رقيّة، إذ تقول في حادثة وفاة والدها وأخويها: "فلت منّي الكلام: ألم يكن أحسن أن يرحمها في حياتها ويبقي لها ولو واحدا من الثلثة؟!"³، وكما في الحالة السّابقة، فقد حرصت الكاتبة على الموازنة، فكان هناك من يردّها إلى صوابها، فقالت لها خالتها: "خير يا رقيّة؟! له حكمته التي يعجز عنها العباد. قولي الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه"⁴، وتصف هذه السّاردة بشكل أكثر صراحة، عندما كتبت يومياتها، تعدّ علاقتها بالسّماء بعد هذه الحادثة إذ تقول: "تعفّدت علاقتي بالسّماء، تعفّدت إلى حدّ الفساد منذ تلك اللحظة التي رأيتهم فيها على الكوم"⁵.

يظهر ذلك أيضا في رواية طابق 99 إذ تقول إحدى الشّخصيات: "أيّ معجزة هذه التي ستدمر هذا الشرّ المتربّص بنا نحن الشّعب الذي تخلى عنه الله في محنته"⁶، وفي موضع آخر:

¹ عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص44.

² نفسه، ص44.

³ نفسه، ص101.

⁴ نفسه، ص101.

⁵ نفسه، ص126.

⁶ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص98.

" أعرف أننا كنا شعباً أعزل تواطأ عليه القدر"¹، وفي موضع ثالث: " لكنني لا أستطيع يا أباي، في لحظات يأسِي، إلا أن ألوم الدنيا كلها على مصيبتنا. أن ألوم الله وأن أفقد إيماني به"².

ومن الآثار النفسيّة التي ظهرت على الفلسطيني: اختلال التّوازن وسوء التّفاعّل مع المحيط، ومثال ذلك قول السّاردة في الطّنطوريّة: " لطم عمّي خديّه، لطم كالنساء"³، وكان ذلك نتيجة انقسام في الرّأي بين الإخوة، إذ أراد أحدهم الثّبات مع أسرته في الوطن، بينما أراد الآخر تأمين النّساء والأطفال ثم العودة للجهد، وهذا الانشطار في الرّأي بيّن التّخبط النّاجم عن هول المأساة. كما تقول السّاردة أيضاً: " لوهلة بدا لي أنني سألطم وجهي أو أصيح فيها..."⁴، أمّا عن لطم الإنسان لخديّه، فوفق تحليل فرويد لمثل هذه التّصرّفات فإنّه قام " بتحويل عدوانه على ذاته، فهو يجذب شعره أو يلطم وجهه بقبضتيه، وهذه معاملة كان يودّ لو وجّهها إلى شخص غيره"⁵. ومن الأمثلة على اختلال التّوازن قول السّاردة في الطّنطوريّة: " لم أقل لها إنني لم أكن أمزح، ولا أنّ عينيّ كانتا مفتوحتين تماماً، أرى بهما بوضوح ولكنني للحظة فقدت كلّ اتجاه. لم أعرف أين نحن، في شفتنا أم في الملجأ أم في مكان ثالث، فسألت مريم"⁶. كما تقول السّاردة عن والدتها عندما رأت جثة والدها وأخويها: " أشرت بيدي. شدتها من يدها. أشرت. كانوا أمام عينيها. لم تر، كأنها فقدت البصر لحظة ثمّ استعادته. لا أدري كيف ولماذا"⁷. وفي رواية طابق 99 تقول إحدى الشّخصيات: " كيف يمكننا، كفلسطينيين، يا أباي أن نحتفظ برجاحة عقلتنا وأن نعرف الخطأ من الصّواب. دفتر حساباتنا مضطرب ومليء بالغضب. كيف يستطيع الإنسان الغارق في الألم أن يميّز بين ما يجوز القيام به وما لا يجوز؟"⁸

¹ الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص104-105.

² نفسه: ص105.

³ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص45.

⁴ نفسه، ص211.

⁵ فرويد، سيجموند: الموجز في التّحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي وعبد السلام القفّاش، دط، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، 2000، ص32.

⁶ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص223.

⁷ نفسه، ص69.

⁸ الحسن: جنى فوّاز: طابق 99، ص105.

ومن مظاهر الاختلال النفسي عند الفلسطينيين: عدم تقبّل الواقع الملموس واستبداله بواقع خيالي يرضي الذات، وهو ما يسمّى بالذاكرة المزيّفة حيث " يجمع المريض ذكريات زائفة مبنية على أحداث الماضي. وفي الغالب ما تكون مجرد اختراع من المريض أو مجرد (فبركة)"¹، ومثال ذلك في الطنطورية والدة رقية التي لم تر جثة زوجها وولديه على الكوم رغم نظرها إليهم، واختلاقتها قصة سفرهم إلى مصر وتعايشها مع هذه الفكرة إذ تقول: " الحمد لله زوجت رقية فانتقلت في أمان الله للعيش في دار زوجها. بإمكانني الآن السفر إلى مصر للبحث عن الصادق وحسن... لن أعود إلا وهما معي"²، وهناك نموذج آخر تطرحه الكاتبة لشخص يدعى أحمد شمس الدين الذي فقد أخته وأولادها الخمسة، وزوجته وأولاده الأربعة، ولم يصدّق هذا الشخص فكرة موتهم، فأخذ يبحث عنهم، يقول السارد: " ربّما استعاد بعض توازنه. لم يصدّق أنّه فقدهم جميعا. لأسابيع أو ربّما لشهور كان يدور على المستشفيات يسأل ويكرر الأسماء والأوصاف. كان يذهب إلى الجنود الإسرائيليين..."³ وهذا الأمر ذاته يتكرر في رواية طابق 99، عندما يرفض والد مجد تصديق فكرة وفاة زوجته في مجزرة شاتيلا، واختلاقه فكرة عودتها إلى فلسطين لتلد هناك، يقول السارد: " بقي أبي حيّا على أمل أن يعود إلى الجليل، ومقتنعا أنّ أمّي لم تمت وإنّما تنتظره في (كفر ياسيف)، وأنّها وضعت مولودا جديدا يتلّهف لرؤيتنا"⁴، وقد مات هذا الشخص وهو على اعتقاده فقال موصيا ابنه قبل أن يموت: " أمانتك أمك، تنساش ترجع لها لّمّا تروق الأوضاع"⁵، وربّما حمل هذا الشخص كلامه في الجملة السردية الثانية معنى مجازيا، وهو أنّ فلسطين هي الأم، وهذا التفسير توقّعه السارد إذ يقول: " رفضه أن يتقبّل موت أمّي، كأنّ ذلك سيغني موت فلسطين"⁶ ثمّ ينهي هذا التوقّع بالتأكيد إذ

¹ عيسوي، عبد الرحمن محمد: علم النفس الفسيولوجي - دراسة في تفسير السلوك الإنساني، دط، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1999، ص325.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص91.

³ نفسه، ص444_445.

⁴ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص32.

⁵ نفسه، ص97.

⁶ نفسه، ص134.

يقول: " الأم هي الأرض. هذه هي الأم التي كان يتحدث عنها أبي. الآن صرت أفهم"¹. وهذا الاستنتاج الذي توقعه السارد لا ينفي وجود الاضطراب لدى تلك الشخصية فالاقتباس الأول يظهره بوضوح، والاستنتاج المجازي كان مجرد توقع منه يبرر به تصرف والده.

ومن الأثر النفسي للحرب على الفلسطيني: التوتّر، فقد أسفرت الحرب عن توتّر دائم للأعصاب، وعيش في ترقّب مستمر، نقول الساردة في الطنطورية: " نعم حقل ألغام لأنه حين تنفلت الأعصاب ينفجر الواحد منا في الآخرين ونفسه بسبب أو بلا سبب. ضربت مريم. أفلتت مني يدي. صفعتها على وجهها، صحت فيها أو صحت هكذا في لا أحد ثم بكيت"²، ويظهر من قول الساردة أنها صفعت ابنتها بلا سبب مفهوم، لمجرد التوتّر فقط، وقد جعلها التوتّر تلجأ إلى تصرفات سلبية أخرى مثل التدخين، تقول مريم: " جلست بجوارك على السلم ورأيتك تدخين للمرة الأولى"³.

ومن الأثر النفسي للحرب على الفلسطيني: فقدان العقل بشكل تام، أو الجنون، وقد رصدت الكاتبتان عدّة حالات حدث معها هذا، ففي الطنطورية يقول عبد: " هناك رجل آخر... اختلّ عقله تماما... كان خارج البناية ساعة القصف ولما عاد ورأى ما رأى، صار يمشي في الطرقات وهو عار تماما."⁴، أمّا رواية طابق 99 فتعرض شخصيتين تعرّضتا للجنون هما: شوقي رحمة وعادل، اللذان اختلّا بعد الحرب⁵، ويفصل السارد الحديث عمّا أصابهما، لكنّ الباحثة لن تتعرض للحديث عنهما لأنهما لبنانيان فيقعان خارج إطار موضوع الدراسة، لكنّ وجب التّويه لأنّ الحرب لا تستثني أحدا بغض النظر عن الجنسيّة. وهذا الحضور اللبناني سببه تركيز هذه الرواية على العنصر اللبناني بشكل واضح، إذ تشاطر فلسطينيّ ولبنانيّة بطولية الرواية، وكان هؤلاء الأشخاص الذين أصابهم الجنون أصدقاء والده من اللبنانيين، فموضوع الرواية يركز على الجيل الجديد من الفلسطينيين، جيل الشتات. وحالات فقدان العقل بعد رؤية

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص103.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص213.

³ نفسه، ص216.

⁴ نفسه، ص445.

⁵ ينظر: الحسن، جنى فواز، طابق 99، ص124-125.

المجازر أو موت الأهل واردة الحدوث، رصدت المصادر التاريخية بعضها ففي كتاب التطهير العرقي ورد حدوث ذلك في مجزرة الطنطورية، إذ تمّ إعدام أب أمام أبنائه مما أدى إلى فقدان أحدهم لعقله ولم يستعده قط¹.

ومن الآثار النفسية للحرب على الفلسطينيين، محاولة إنهاء الحياة أو الانتحار الناتج عن الشعور بالفشل، تقول إحدى الشخصيات في الطنطورية: " اجتاحني شعور بالعبث كأني لم أكن فدائياً أحمل السلاح. أمي لا تعرف أنني كنت أفكر في الانتحار. الحق أنني كنت قررت"².

وقد تكون هذه الآثار النفسية أخفّ من ذلك مثل: الشعور بالحزن الدائم وصعوبة النسيان والانهمامية، وينجم عن ذلك التعلّق بأماكن محدّدة، وأشخاص محددين ربّما لم يعد لهم وجود أو لتلك الأماكن، ومثال ذلك في الطنطورية تعلّق حسن بمكان عمارة جاد التي دمرت أثناء الحرب واستشهدت فيها حبيبته، تقول الساردة: " كلّمّا أتصل بي حسن يسألني: أين موقع البناية التي تسكنين فيها من بناية جاد؟ كيف أصل لك من بناية جاد؟"³، وتسميته لابنته على اسمها يدلّ على عدم الرّغبة في نسيان المأساة والتّمسك بالحزن الناتج عن هذا الاسم. ومن أشدّ حالات التعلّق وأكثرها غرابة وتعقيدا تعلّق إحدى شخصيات رواية طابق 99 بآثار الحرب على جسدها، وهي شخصيّة مجد الذي رفض التخلّص من النّذبة في وجهه والعرج في رجله؛ لأنّها تذكره بمجزرة شاتيلوا وحادثة موت أمّه ومأساة وطنه، رغم وجود شعور داخلي يدعوه إلى التخلّص من هذه العاهة، يقول السارد واصفا هذا الشعور: " كلّ حركة كانت تقوم بها أثارته. بدا الأمر كأنّه يخلع النّذبة في وجهه، ويرمي العكاز الذي يستند عليه ليمشي... كان يشتهي أن يكون وليس النّكرة الذي يراقب فحسب"⁴، لكنّ هذا الشعور كان يغلبه شعور أقوى بالتعلّق بالعاهة إذ يقول: " لقد كان هناك مال وفير، لكن هذا الوجود هو جزء مني"⁵، وهذا الصّراع النفسي الداخلي الداخلي كان له آثاره على الجسد المتمثّلة في الأرق إذ يقول: " بقيت طوال الليل أفكر لماذا لم

¹ ينظر: بابيه، إيلا، التطهير العرقي في فلسطين، ص 147.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 241.

³ نفسه، ص 441.

⁴ الحسن، جنى فواز، طابق 99، ص 60.

⁵ نفسه، ص 150.

أحاول يوماً أن أطيب ساقبي¹، ولم يتوقف الأمر عند الشعور بالقلق، بل تعدّاه إلى محاولة تعويض التّشوّه بالنّجاح وربطه به إذ يقول: " أنجح دائماً في تغليب صورة رجل الأعمال النّاجح على المعاق جسدياً"². ومن أمثلة التّعلق بالحزن قول الشّخصيّة سالفة الذّكر: " كنت في سلام مع حزني وجاءت لتعكّره"³. كما كان الحزن لا يفارق والده إذ يقول عنه: " كان هناك بريق مختلف في عينيه غير الذي عهدناه، لا بريق نصر ولا بريق أمل بل لمعة الحزن التي تظهر في عيون المتألّمين من الحياة، حين تزج بهم في امتحان ما"⁴. وعن الانهزامية يقول سارد الرّواية سالفة الذّكر: " أنا أقول أنني لا أستطيع أن أرفع عن نفسي هذا الشعور بأنّي مهزوم يا أبي. لا أعرف من أين أتيت بالقدرة على أن تحمل ولديك وتهاجر بهم، أن تقاوم إغراء القتال"⁵.

وقد يتمثّل هذا الأثر النّفسي بجلد الذات ولومها على أمور لم يكن لها يدٌ فيها، وأمثلة ذلك في رواية طابق 99: " هل كان كلّ هذا ليزول بأن أقول له إنّي من (الخطاة)؟ وهل كنت في محاولتي الدائمة لاستنزاف رجلي التي تؤلمني، أحاول معاقبتها لأنّي لم أسامح نفسي على ما حصل في ذلك اليوم المشؤوم؟"⁶، وقوله: " جملة (خود الولد وروح) كانت كافية لتشعّرنني بالذّنب أيضاً. هل كنت أنا سبباً لتركها في مواجهة ذلك المصير الأسود؟"⁷. كما يتساءل: " لماذا لماذا لم يشر إلى ذنبي؟ هذا الكرم الفائض منه كان مؤلماً لي"⁸.

ومن الأثار النّفسيّة للحرب على الإنسان الفلسطيني عدم فهمه لذاته، تقول السّاردة في الطّنطوريّة: " أو ربّما لا أعرف نفسي. لا أعرف ما تريده رقيّة من هذه الحياة. اختلّ

¹ الحسن، جنى فوّاز، طابق 99، ص150.

² نفسه، 81.

³ نفسه، ص151.

نفسه، ص66.

⁵ نفسه، ص105.

⁶ نفسه، ص70.

⁷ نفسه، ص69.

⁸ نفسه، ص176.

الميزان"¹، وقد ورد ذلك أيضا في طابق 99، يقول السارد: " كنت في حالة تحدّ مع جسدي، أتشاجر معه أحيانا، أشتمه وأغضب منه، وأحنّ عليه مرّات أخرى فأحتضنه"².

ومن آثار الاختلال النفسي الحديث مع الذات والأموات، ومثال ذلك في الطنطوريّة حديث الساردة مع أخويها الميتين إذ تقول: " أقول لهما اتركاه. لماذا تريدان أن يلحق بكما؟ اذهبا بعيدا الآن، أتوسّل إليكما"³، وفي حالات أخرى كان هذا الاضطراب أقل أثرا فيكون الحديث على هيئة كوابيس أثناء النوم، فأحدى الشخصيات التي تم أسرها من قبل الصّهاينة وكلفّت بدفن القتلى من الفلسطينيين تقول: " أذكر من دفنتهم. أذكر وجوههم جميعا. ولكن وجها بالذات يأتيني أحيانا في المنام. يحدثني. ولكنني عندما أستيقظ لا أذكر من الحديث أي كلام"⁴.

ومن هذه الآثار النفسيّة للحرب على الشّباب الفلسطيني: البرود وانعدام الرّغبة تجاه الحياة، ومثال ذلك في رواية الطنطوريّة قول عبد: " ما جدوى بناء البيوت الجميلة أو تخطيط المدن إن كانوا سيهدمونها على رأسك. ما الجدوى؟"⁵. كما وضّحت رواية طابق 99 ذلك أيضا أيضا إذ يقول السارد: " كنت أعرف من بروده وانعدام لهفته تجاه الحياة أنّ هذا ليس يأسا بل نوع من التّسليم"⁶، كما كان بعضهم قد أحجم عن الزّواج يقول السارد في نفس الرواية: " أن تخاف أن ترزق بالأولاد، كما حال محمد، ابن خالتي زهرة في المخيم، لأنّه يعرف صعوبة أن يكون ابنه فلسطينيا"⁷، ويقول: " الكثير من الفلسطينيين يتزوجون وينجبون. لماذا لم يجرؤ على ذلك؟ كان لديّ تلك الرّغبة أيضا، وكنت أخافها بسبب إعاقتي... سيتأكلني كمحمد شعور بالعجز تجاه ابني وأبوتي"⁸.

¹ عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص 83.

² الحسن، جنى فواز، طابق 99، ص 14.

³ عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص 141.

⁴ نفسه، ص 304.

⁵ نفسه، ص 283.

⁶ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 178.

⁷ نفسه، ص 72.

⁸ نفسه، ص 74.

ومن الآثار النفسية للحرب الازدواجية والتناقض في الشخصية، فمجد في رواية طابق

99 مثلا كان يرى في هيلدا اللبناية المسيحية حبيبته، وأحيانا أخرى عدواً يجب الانتقام منه.¹

مما سبق يظهر أنّ هذا الاضطراب وعدم الاتزان كان سببه مصائب كبرى لحقت

بالأشخاص مثل رؤية المجازر والقتلى، أو التعرض للإصابة في الحرب، أو الإجبار على دفن الأهل، أو التنكيل...

ب_ الأثر الملموس: (الجسدي والمادي...)

من الآثار المدمرة للحرب على هذا الفلسطيني الشتات ومشكلة الهوية، حيث أصبح

الفلسطيني لاجئاً بلا وطن، ولا يستطيع العودة إلى وطنه، وإذا عاد إليه فسيعود زائراً ويختم جواز سفره بالختم الإسرائيلي، وهذه العودة غير مسموحة طبعاً للفلسطيني إلا إذا امتلك جنسية أخرى، في الطنطورية يقول صادق: " زيارتك لفلسطين ترفاً لا نملكه"²، وفي رواية طابق 99 يقول السارد: " بقي أبي حياً على أمل أن يعود إلى الجليل"³، وقد تمّ تفصيل الحديث عن الشتات الشتات والمنفى سابقاً.

ومن آثار الحرب الملموسة نقص الموارد، وقد أشارت رواية الطنطورية إلى ذلك،

ومنها نقص المياه تقول الساردة: " أحممها بالحد الأدنى الممكن من الماء... لا ألقى بالماء المتخلف من حمامنا الأسبوعي بل أستخدمه في مسح الدار وأبقي القليل منه لأسقي الزرع..."⁴، كما أشارت الساردة إلى انقطاع الخبز إذ تقول: " نزلت لشراء خبز. كان الخبز مقطوعاً"⁵. ولم تشر كاتبة رواية طابق 99 إلى هذا الأمر.

¹ ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 145-146.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 432.

³ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 32.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 213.

⁵ نفسه، ص 219.

ومن آثار الحرب الملموسة: الضوضاء والنلوث السمعي، ومثال ذلك في الطنطورية: " الصوت. لم تكن شدته تؤلم أذني فقط بل أشعر أنّ القذيفة دخلت في أذني واستقرت فيهما لتواصل انفجاراتها"¹، وفي موقع آخر تقول: "قنابل عنقودية تواصل الانفجار كأنه أبد"². وفي رواية طابق 99 يقول السارد: "ارتبطت المجزرة في رأسي بالصمت، على الرغم من أنّ أبي هرب بي قبل أن يهدأ القصف"³، ويشير السارد إلى القصف، إلّا أنّ الصمت نابع من الموت الناجم عن هذا القصف الذي "يكتّم أصواتهم، ويحرمهم حتى من حشرجتهم الأخيرة كأن يعترضوا على القتل"⁴.

جـ_ الفلسطينيين الطفل

لا بدّ أن يكون الأطفال أكثر المتضررين من الحرب، وهذا ما حرصت الكاتبتان على إظهاره، ففي رواية الطنطورية شاهد الطفل عبد الجثث الغارقة بالدماء في حرب عام 1948 فصار يبكي بصوت مرتفع⁵، كما شاهدت رقيّة الطفلة الجثث في الطنطورة ففقدت القدرة على الكلام⁶، وعز الدين أيضا رأى الجثث في البحر فانتابه الرعب وصرخ راکضا إلى والده الذي أمره بعدم البكاء⁷، كما فقد هذا الطفل أصحابه بسبب التشتت في البلاد وتراجع مستواه التعليمي⁸، كما تعرّضت مريم لكمية من الفزع جعلتها تتبول في فراشها، تقول الساردة: "عادت مريم تتبول في فراشها أثناء النوم"⁹، وكلمة عادت في هذه الجملة السردية تدل على تكرار هذا هذا الأمر، إذ تكرر ذلك في فترات مختلفة، تلك الفترات التي كانت تعاني فيها من الحرب الأهلية. هذا إضافة إلى الشّتائم التي كان يسمعا الأطفال الفلسطينيون في المدارس كونهم من

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص214.

² نفسه، ص208.

³ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص29.

⁴ نفسه، ص29.

⁵ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص60.

⁶ نفسه، ص64.

⁷ ينظر: نفسه، ص70.

⁸ ينظر: نفسه، ص71-72.

⁹ نفسه، ص391.

الفلسطينيين، أثناء الحرب الأهلية، وما كان لذلك من أثر على نفسياتهم، تقول الساردة واصفة ابنا بعد عودته من المدرسة وقد سمع أحدهم يسبّ الفلسطينيين: " يعود حسن ممتقع الوجه وأكثر صمتا من المعتاد، تؤلمه معدته. أغلي له ميريمة أو نعاعا، ولكنه يبقى موجوعا".¹

وفي رواية طابق 99 يمثل مجد نموذجا للطفل الذي عانى من ويلات الحرب، فقد استشهدت والدته في شاتيلا ففقد حنان الأم، وواجه قسوة الحياة وحده إذ يقول: " كنت أستيقظ ليلا بحثا عنها لأدرك أنّ غيابها هدم صورة الولد المتكى على سند ما"²، ولم يستطع والده التعويض عن هذه الأم وإن حاول ذلك جاهدا، فقد كان الوالد يعدّ له سندويشات رطبة أو جافة ملفوفة بأوراق الجرائد، بينما كانت والدته تحسن لفها بالنايلون وترتيبها في علب خاصة لتبقى طازجة، فكان هذا الطفل يشعر بالحرج أمام زملائه ويذهب ليتناول طعامه في زاوية ما³. ويمكن للقارئ أن يتخيل الأبعاد الأخرى التي قد يعانها هذا الطفل بسبب فقدان أمّه من خلال قوله إنه لم يعد له سند يتكى عليه ، فلا يقتصر الأمر على العناية بالطعام، فهناك الدعم والاهتمام والاعتناء بالملابس والنظافة والحياة...

لم يكن هذا التأثير الوحيد للحرب على هذا الطفل، إذ عانى من تشوّه بسبب إصابته بقذيفة، وكان لهذا التشوّه أثر كبير على نفسه خاصة عند رؤية الآخرين له أو إشفاقهم عليه إذ يقول: " إن نجحت في الهرب من المرأة في بداية الأمر، لم يكن هناك مهرب من قديمي. عبارة خالتي (يا حسرتي عليه هالصبي) كانت ترنّ في أذني، فأحاول أن أندفع في المشي أمامها كأني أقول أنني بخير، ولا أريد هذه الشفقة"⁴، كما سرقت طفولته بسبب هذه الإعاقة، فلم يعد يلعب مع أبناء المخيم لأنهم كانوا ينظرون إليه إمّا باحتقار أو شفقة فكان منزويا في غرفته،

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية ، ص137.

² الحسن، جنى فواز، طابق 99، ص91.

³ ينظر: نفسه، ص91-92.

⁴ نفسه، ص181. *: إني، بعد فعل القول تكسر همزة إن.

ويذكر أحد المواقف عندما حاول اللعب بالكرة فيقول: " اقتربت منهم وحاولت أن أركلها برجلي السليمة. يومها وقعت أرضا. ضحكوا كلهم"¹.

ثانيا: صورة الفلسطيني

ظهر الفلسطيني في الروايتين بصورة إيجابية وأخرى سلبية دون تحيز لإحدهما، وهذا يضيف المزيد من الواقعية على الروايتين، وهذه الصور كانت كالاتي:

أ: الصورة الإيجابية

تتعدد الملامح الإيجابية للإنسان الفلسطيني، وأهم هذه الملامح: أنه كان مدركا لما يدور حوله ومتيقظا، ودليل ذلك الثورات والإضرابات التي قام بها قبل عام 1948، وإدراكه لأهمية السلاح في تلك المرحلة، تقول الساردة في الطنطورية: " كان البلد كله يعرف أنّ الحرب تدور هنا وهناك، وأنّ الحاجة للسلاح صارت كشرية ماء، ضرورة للبقاء. أصبح الحديث مشاعا حتى بين نساء القرية عن شراء السلاح"²، ولم تتعرض رواية طابق 99 إلى مثل هذا الحديث؛ ذلك لأنها تتناول شائلا وما بعدها، وكان الحديث عن التهجير مقتضبا يقول السارد عن والده: " كأنه يغفل عن تفاصيل الرحلة ليتذكر فقط أنه وجد نفسه في لبنان"³.

ومن الطبيعي أن تتبثق عن الفلسطيني المتيقظ صورة الفلسطيني المقاوم. فخير المقاومة كان غير مختلف عليه عند أبطال الروايتين، ويمكن رصد ذلك في تصرف أبطال رواية الطنطورية على مدار السرد، فإضافة إلى انخراطهم في الكفاح المسلح رفضوا الاتفاقيات السلمية مثل اتفاقية أوسلو، تقول الساردة واصفة رد فعل ابنها: " علق بمرارة على حرص أبو عمّار على مصافحة رابين وبيرز، وتمنعهما كأنما يتنازلان بالمصافحة. شو هالمهزلة؟! شو سمّة هالبدن؟! "⁴، أمّا رواية طابق 99 فقد كانت إحدى شخصياتها مدركة لحتمية خيار المقاومة

¹ الحسن، جنى فواز، طابق 99، ص 181.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 36.

³ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 33.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 401. * الصواب حرص أبي عمّار.

لاسترداد الحقوق إذ تقول: " إنَّ قدر المطرودين من أرضهم، طوعا أو قسرا، أن يتحوّلوا إلى مقاتلين شرسين، ليس لرغبة في الدمار، بل لأنّ الخراب وقع واستفحل في أعماقهم. (بهادي الأيام، إذا ما حملتس البارودي بكونش فلسطيني)، قالها كأنّ القتال بالنسبة له بات الآن مسألة هويّة، وليس خيارا"¹، وقد كانت الشخصيّات تقاوم برفض الاندماج مع أيّ مجتمع عاشت فيه والتمسّك بحق العودة. وبذلك تظهر صورة إيجابية أخرى، وهي صورة الفلسطيني المتمسّك بحقوقه المسلوبة وأرضه وحق العودة، وتكثر الأمثلة على ذلك في الروايتين منها في رواية الطنّوريّة: " وأصحابك القدامى سيبقون أصحابك حين نرجع بلدنا"²، وفي موضع آخر: " مالك يا رقيّة. هل سمعك ثقيلًا؟ سألتك، بدنا نرجع بلدنا"³، وهذه الأمثلة تبيّن عدم فقدان الأمل والتخطيط للمستقبل بعد العودة، وقد ورث الفلسطينيون هذا الحقّ لأبنائهم، وخير مثال على ذلك في الرواية السابقة إعطاء رقيّة مفتاح منزلها لحفيدتها، حيث يعد المفتاح النموذج المستخدم للدلالة على هذا الحق، فكانت نساء المخيم يرفضن نزعه حتى أثناء الاستحمام لشدة تمسّكهنّ بهذا الحق، تقول الساردة: " كانت تعلقه في رقبتها. لا تخلعه حتى حين تنام أو تتحمم"⁴. ومن أصدق الأمثلة على التمسّك بهذا الحق: عودة بعضهم إلى فلسطين متسلّلا، ومثال ذلك شخصيّة أبي خليل الذي عاد وأقام في مقبرة مدّعيّا أنّه حارسها⁵، وكذلك أبو الأمين فقد كان أوّل من عاد من العائلة⁶.

وفي رواية طابق 99، ظهر الفلسطيني متمسّكا بهذا الحقّ أيضا، يقول السارد: " بقي أبي حيّا على أمل أن يعود إلى الجليل، ومقتنعا أنّ أمّي لم تمت وأنّها تنتظره في كفر ياسيف"⁷، ياسيف⁷، وكان الفلسطيني يخاف على فكرة العودة ذاتها من الضياع، فيقول السارد: " مع اتّساع كلّ مخيم، كان أمل العودة يتضاءل، لأنّ النّاس حين يعتادون العيش في مكان ما، وإن

¹ الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص 67.

² عاشور، رضوى: الطنّوريّة، ص 72.

³ نفسه، ص 210. * ثقيلًا خطأ، والصواب: ثقيل.

⁴ نفسه، ص 91.

⁵ ينظر: نفسه، ص 416.

⁶ ينظر: نفسه، ص 87.

⁷ الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص 32.

كان ضيقاً وغير مريح، يصبح من الصعب عليهم أن يغادروه¹. وعن إيمانه المطلق بحق العودة فقد كان يوصي ابنه بأن يهتم بأشجار الزيتون حين يعود²، وعن التمسك بهذا الأمل يقول: " تبقى ذاكرتنا، نحن الفلسطينيون، معلقة كمن لا يريد أن يفقد أمل العودة"³.

ومن هذه الصور الإيجابية: صورة الفلسطيني المحافظ على هويّة وطنه، وقد تجلّى هذا التمسك بمختلف الصور في الطنطورية منها قيام أبي الأمين بتحفيظ أحفاده خارطة الوطن الفلسطيني والإصرار على التفاصيل الصغيرة فيها تقول الساردة: " ارسم الخريطة يا ولد ارسمها كبيرة وبالألوان... يدقق أبو الأمين أكثر في التفاصيل ثم يزحف ويجلس على الخريطة ويمدّ يده ويتناول القلم من حسن ويضيف بلدات وقرى..."⁴، كما كان " يحكي باليوم والساعة والحي والشارع والعطفة والزاوية، كأنه ينشر حيفا كاملة أمام السامعين"⁵. كما قامت رقيّة بتلقين هذا الدرس إلى ابنتها إذ تقول الأخيرة: " درس في الأخلاق والتاريخ والجغرافيا وشجرة العائلة... واللازمة نحن فلسطينيون. لاجئون. أولاد مخيم"⁶. فقد كان الفلسطيني حريصاً على التمسك بكل عاداته وتقاليده وأشياءه مهما كانت صغيرة، إذ تقول الساردة: " نبهتك أنك تنزلقين إلى أسلوب حياة لا تنتمي إليه"⁷، كما أراد أحدهم في رواية طابق 99 تطلق زوجته لأنها رمت بأعراض أتوا بها من فلسطين⁸، وقد سبق تفصيل الحديث عن ذلك.

ومن الصور الإيجابية للفلسطيني، صورة الفلسطيني الحافظ للجميل، وقد وردت هذه الصورة في رواية الطنطورية، فلم ينكر الفلسطيني المساعدة التي قدّمت له من قبل اللبنانيين، وقد ردّ هذا الجميل بعمل "برنامج مكثّف من الزيارات. يشمل الجيران وجيران الجيران، في

¹ الحسن، جنى فواز، طابق 99، ص172.

² ينظر: نفسه، ص97.

³ نفسه، ص211.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص120.

⁵ نفسه، ص86.

⁶ نفسه، ص291.

⁷ نفسه، ص291.

⁸ ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص161.

حيّ السبيل وأبو نخلة والأحياء المجاورة"¹، إضافة إلى دعوات للزيارة والترحيب في حال حدوثها عند العودة، وكان ذلك بعد حرب عام 1967، عندما ظنّ هؤلاء الفلسطينيون أنهم سيرجعون بعد انتهائها. كما كان لبعضهم طرق أخرى في ردّ الجميل فقد شارك أبو الأمين الشّيعة في مظاهراتهم الداعية إلى الإصلاح السّياسي وتسليح أهالي قرى الجنوب، فيقول راداً على من عارض مشاركته: " يا عيب الشّوم. لم يقصّروا فينا، كيف نقصّر فيهم؟! "².

كما ظهر الفلسطيني بصورة المتماسك المتلاحم مع أبناء شعبه، ومثال ذلك استخدام الضّمير نحن عند الحديث مثل قول أبي الصّادق: " يأتّهم السّلاح من كلّ مكان، ونحن نحفى للحصول على بنادق"³، وكذلك في رواية طابق 99 يقول السّارد: " كرامتنا. نعم. أتعرف لماذا هي كرامتنا يا أبي. لأننا إن لم نعد، ليس البعد ما سيدمرنا بل هذا الشّعور القاتل بالمظلوميّة."⁴ بالمظلوميّة.⁴ هذا إضافة إلى تقاسم الطّعام والسّكن أثناء الأزمة وعمل الصّداقات، فعزّ الدّين في الطّنطوريّة كان " يعرف الجميع بالجميع... ثمّ يعرف الأهل بالأهل فيتزاورون ويتصادقون"⁵، وخير مثال على هذا التّلاحم في الطّنطوريّة تربيّة رقيّة وأمين للطفلة اللقيطة مريم، التي فقدت والديها في الحرب. وتقول السّاردة عن هذه اللحمة: " من يعرفونهم ولا يعرفونهم ومن التقوا بهم أو لم يلتقوا بهم بأنّ حكاياتهم تصلهم ويتناقلونها فيما بينهم لتصبح من صلب المشترك العائلي"⁶.

وفي رواية طابق 99 يشير السّارد إلى وجود مثل هذه اللحمة بقوله: " كانت تقول دائماً إنّ هذه اللحمة بين أبناء الوطن الواحد، في الشّتات، هي ما تصبرهم على التّهجير"⁷، وقوله:

¹ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص118.

² نفسه، ص159.

³ نفسه، ص36.

⁴ الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص104.

⁵ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص97.

⁶ نفسه، ص20.

⁷ الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص63.

"ما الناش غير بعض، كانت تجيبه"¹، فقد كان الشعب الفلسطيني مترابطا رغم كل شيء يدعم بعضه بعضا ويتشارك الأمور كلها.

ومن الصّور الإيجابيّة، صورة الفلسطيني الطّموح الذي يبني ذاته. لقد سَطّرت الروايتان نماذجَ للفلسطينيين الذين أبدعوا رغم ما تعرّضوا له من أذى جسدي ونفسي ناجم عن الاقتلاع من الوطن والقتل والتمييز العنصري... وخير مثال على هؤلاء في الطّنطوريّة: رقيّة التي أكملت تعليمها بعد أن أنجبت وكبر أبنائها، كما عملت في برامج محو الأميّة وعلمت نساء المخيم، وشاركت في المسيرات النسائيّة، وبذلك تحوّلت من إنسان تعرّض للصدمة وفقد النطق والتّصالح مع الحياة، إلى إنسان فاعل في المجتمع. ومن أمثلته في رواية طابق 99 شخصيّة مجد الذي تعرّض للإصابة بالشّظايا في وجهه وقدمه ما تسبب له بالتّشوّه، إلّا أنّه تجاوز هذه المحنة وأصبح رجل أعمال ناجحاً يملك مكتبا في الطابق 99 في مدينة نيويورك.

وتتعدد الصّور الإيجابيّة لهذا الفلسطيني في الروايتين، فقد كان أسيرا وشهيدا وجريحا ومحتملا للألم والغربة... ولكن في المقابل هناك صور سلبية أيضا، فكيف ظهرت هذه الصّور؟

ب: الصّورة السّلبية

في إطار الموضوعيّة التي امتازت بها الروايتان فقد حرصت الكاتبتان على إظهار الجانب السّلبّي في الفلسطيني، وإن تعددت الأسباب التي أدّت إلى ظهور هذا الجانب، منها ما هو ذاتي وما هو قصري، وأهم السّلبيات التي رصدتها الباحثة ما يلي:

العمالة والتّخلّي عن الآخرين، ففي مقابل الإنسان الفلسطيني المقاوم والمتعاقد مع إخوته، ظهرت صورة الخائن أو العميل، أو كما أسمته السّاردة في الطّنطوريّة (كيس الخيش)؛ وكيس الخيش هذا رجل يسير مع جنود الصّهائنة ويلبس على رأسه كيسا من الخيش وقد صنّع به فتحات عند العينين لتسهيل الرّؤية ومهمّة هذا الشّخص أن يدلّ الجنود على بعض الأشخاص

¹ نفسه، ص 63.

المطلوبين من المقاومين¹، وقد أشارت الساردة إلى تفشي هذه الظاهرة فتقول: " كيس الخيش تناسخ: واحد هنا وآخر هناك وثالث ورابع... وكلما أشار تسري الرّجفة نفسها بين الصّفوف"²، وقد أشار المؤرخون اليهود إلى هذه الظاهرة يقول إيلان بابيه عند حديثه عن مجزرة الطنطورة: " جال ماشفيتس برفقة متعاون محلي، مغطى الرّاس كما في عين الزيتون، واختار عددا من الرّجال - مرّة أخرى"³ أمّا الفلسطيني المتخلّي عن الآخرين فقد ورد في رواية طابق 99 ويمثله " الأغنياء الذين تخلّوا عن أبناء ديرتهم، ولم يحاولوا أبدا أن يمدّوا لهم يد العون"⁴.

ومن الصّور السّلبية للفلسطيني لصورة الفلسطيني المُستغلّ، ويمثّل ذلك مجد في رواية طابق 99، فقد كان يشعر أنّه يستغلّ صديقه هيلدا للانتقام لإخوانه من الفلسطينيين إذ يقول: " غفت هيلدا وهي تدمع بصمت. وقفت كجلادٍ جبار يتأمّل أثلام ضحاياه"⁵، ويقول في موضع آخر: " ربّما كنت أرى في هيلدا أيضا محاولة للانتقام من التّهجير، ومحاولة للإثبات للعدو المسيحي القديم، عائلتها، أنني أنا الفلسطيني، الذي تواطأوا للقضاء عليه. قد عاد الآن من قلب ابنتهم، من قلب منزلهم... أن تحبّي هيلدا المسيحيّة كان دليلا على جدارتنا، نحن الفلسطينيين، بالحب وليس بالمجازر"⁶، وتجدر الإشارة إلى أنّ تفكيره بهذه الطّريقة كان ناتجا عن اضطراب نفسي سببه تعرّضه للأذى النفسي بسبب الإعاقة التي حدثت له، وقتل الكتائب لوالدته، أي لظروف خارجة عن إرادته جعلته متناقضا ينظر إلى حبيبته بهذا الشّكل، ثم يعود ليرى فيها وطنه وتعويضا عمّا أصابه.

وكما قام الفلسطيني بالاستغلال، فقد تعرّض أيضا للاستغلال ليظهر بصورة الإنسان الضّعيف المقاد، المجبر على دفن جثث إخوته من الفلسطينيين، وحفر المقابر الجماعيّة لهم،

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 61.

² نفسه، ص 74.

³ بابيه، إيلان: التطهير العرقي في فلسطين، ص 146.

⁴ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 63.

⁵ نفسه، ص 48.

⁶ نفسه، ص 93. * تواطأوا خطأ، والصّواب: تواطؤوا.

والعمل في مزارعهم لصالح الصّهاينة، وكانت هذه الصّورة أيضا كسابقتها ناتجة عن ظروف خارجة عن الإرادة.

ومن الصّور السّلبية للفلسطيني صورة الانهزامي والسّلب، وقد تعدّدت صور الانهزاميّة في الروايتين، منها على سبيل المثال في الطّنطوريّة مسامرة رقيّة لقطار الحياة، وقبولها الزّواج من ابن عمها إذ تقول: " لم أنبس بحرف. في الليل بكيت لا لأني أريد يحيى فقد بدا بعيدا وقد طوته الأيام مع ما طوت... بكيت دون أن أعرف سببا لبكائي"¹، كما تقول: " سوف أركب القطار بلا جلبه وسوف أبقى أيضا خارجه. أعطي أمين المتوقع من زوجة صالحة، الود والصغار واللّقة والبيت النظيف، وأعطيه نفسي في اللّحظة الحميمة فإزداد ارتباكاً لأنني بعد كل لحظة حميمة سوف أتساءل ماذا حدث؟"²، أمّا في رواية طابق 99 فيمتمّل محسن نموذجاً للفلسطيني الانهزامي فقد خرج من لبنان وتخلّى عن عربته وأسمى نفسه مايك، وأطلق شعره ولحيته وغير بنيته الجسديّة وعاداته الاجتماعيّة ليتشبه بالأجانب³، وهذا شعور بالانهزاميّة ورغبة في تقليد الأقوى أو الأكثر تأثيراً، كما كان مجد يشعر بالانهزاميّة إذ يقول: " أنا أقول إنني لا أستطيع أن أرفع عن نفسي هذا الشعور بأنني مهزوم يا أبي"⁴.

كما تمثّلت السّلبية في هذه الرواية في التّشاورم واستباق النّهائيات التّعيسه يقول السّارد: " هذا الاستباق للنّهائيات التّعيسه تركنا علينا في حالة عجز"⁵.

ومن الصّور السّلبية للفلسطيني، صورة المتناقض وغير القادر على موازنة الأمور، وكان ذلك بسبب الآثار النفسيّة النّاجمة عن الحرب، والأمثلة على ذلك كثيرة، وقد تمّ تفصيل الحديث في هذا الموضوع سابقاً.⁶

¹ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص80.

² نفسه، ص81.

³ ينظر: الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص40.

⁴ نفسه، ص105.

⁵ نفسه، ص75.

⁶ ينظر: هذه الدراسة، ص40-42.

ومن الصّور السّليبيّة للفلسطيني، صورة المحتاج طالب الصّدقة الذي يعيش تحت خط الفقر، وكان هذا بسبب التّهجير والسّرقة اللذين تعرّض لهما أثناء تهجيريه وأمثلة حدوث السرقة كثيرة منها قول السّاردة في الطنطوريّة: " ولكنهم أخذوا حليّ النساء وما وجدوه معهنّ من نقود"¹، ومن مظاهر هذا الفقر في الطنطوريّة حياة ناجي العلي حيث " أن أمّه كانت تحيك له سرواله الدّاخلي من مخلفات أكياس الطّحين التي توزّعها وكالة الغوث، وتصنع له منها شنطة قماشية يضع فيها دفاتره وهو ذاهب إلى المدرسة"²، كما كان يساهم مع أسرته في المصروف بواسطة العمل في بيع الخضار وقطفها³، ومثله ناجي الذي التقت به السّاردة على الحدود اللبنانيّة.

ثالثاً: صورة اليهودي

اليهودي هو العدو المهاجم للشعب الفلسطيني، فكيف كان تعامل هذا العدو مع الفلسطيني؟ وما هو موقف اليهود الفلسطينيين من اليهود الصّهاينة؟ وهل فرق هذا العدو بين الفلسطيني المسلم والمسيحي واليهودي؟ وهل كان اليهود يفكّرون مسبقاً ببناء وطن قومي؟ وإلى متى تعود أصول هذا التّفكير؟ كل هذه الأسئلة ستجيب عنها الباحثة فيما سيأتي.

تظهر الكاتبتان اليهود بصورة المجرمين مرتكبي المجازر، فقد حرص هؤلاء الصّهاينة على ارتكاب المجازر وترويع الأهالي لإجبارهم على اتّخاذ أحد القرارين إمّا الهرب والنّجاة بحياتهم وترك الأرض للصّهاينة، وإمّا الموت خاصّة مع ضعف الإمكانيات لدى الشعب الفلسطيني، وخير مثال على ذلك ما ورد في الطنطوريّة، ويتمثّل في الشّجار الذي دار بين أبي الصّادق وأبي الأمين حول اختيار المناسب، وكانت نتيجته أن أصبح الأوّل شهيدا مع ولديه، وأصبح الثّاني لاجئاً ينتظر العودة، وهذه كانت حال معظم الشعب الفلسطيني، تقول ساردة الطنطوريّة: " بعد أسبوع من دخولهم البلد، أخرجونا من البيوت ودمروها وأرغمونا على

¹ عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص60.

² عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص335.

³ ينظر: نفسه، ص335.

الرحيل"¹، وقد أغفلت الكاتبتان إظهار البطش الذي تعرّض له من نجا من الموت والتهجير من أبناء الشعب الفلسطيني في الوطن، وكيف تعامل اليهود معهم، إذ أجبروهم على الإقامة في (الغيتو)، باستثناء الحديث بشكل مبسط في الطنطورية عن جانب واحد وهو العمل بالسّخرة، ولعل كون أبطال الروايتين من المهجّرين سبب ذلك، وتعد رواية (أولاد الغيتو_ اسمي آدم) لإلياس خوري خير ما يمثّل تلك المعاناة لهذا الفريق الثالث.²

أمّا الفلسطيني اليهودي فيظهر مواليا للصّهاينة وموافقا على ما يحدث، إذ تقول وصال أن أهل بلدتها من المسلمين والمسيحيين قد تمّ طردهم، أما أهل بلدتها من اليهود فلم يطرّدوا وكان عددهم قليلاً وذلك وفق تعليلها لأنهم جاؤوا ليعطوهم البلد، أمّا صديققتها رقيّة فبيّنت أن في بلدتهم الطنطورية يهودي واحد وقد انتقل للعيش في كَبَانِيَتِهِم (زخرون يعقوف) في زَمَارِين³، وتؤكد المصادر التاريخيّة وجود هذا اليهودي في قرية الطنطورية، حيث عرف باسم (موسى الطنطوري) وقد أقام في هذه القرية لأهداف سياسية، حيث حصل اليهود على تصريح من الحكومة العثمانية لإقامة مصنع زجاج، وهذا اليهودي من زمارين (زخرون يعقوف) أنشأ المصنع في القرية، لكن سرعان ما فشل المصنع وفشلت إقامته في القرية؛ لأنه فشل في التجانس مع سكانها، كما رفض أهل القرية التعامل معه⁴، وهذا يدل على الموقف الموحد والواضح لهؤلاء اليهود من الفلسطينيين والمهاجرين. كما يظهر موقفهم جلياً في الحرب التي شنّها اليهود الصّهاينة على القرى الفلسطينيّة، فلم يقف هؤلاء اليهود مع إخوانهم من المسيحيين والمسلمين لصد الهجوم اليهودي الصّهيوني وخير مثال على ذلك قول أبي الصّادق في الطنطوريّة: "حيفا نصفها يهود، وكانوا متمترسين في الكرمل، هم على الجبل ونحن في السّهل"⁵.

ويمكن تحديد الملامح العامّة التي ظهر فيها اليهود في الروايتين بما يلي:

¹ نفسه، ص 29.

² خوري، إلياس: أولاد الغيتو (اسمي آدم)، ط1، بيروت: دار الآداب، 2016.

³ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص 29.

⁴ ينظر: اليحيى، يحيى محمود، الطنطورية، ص 113.

⁵ عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص 45.

أولاً: الصورة الإيجابية، وقد وردت في الطنطورية وتظهر في وجود كلام حول قيام سكان زخرون يعقوب بإيقاف القتل الجماعي في الطنطورة بسبب علاقات الجوار، كما أحضر مختار قريتهم يعقوب أمرا بوقف القتل، ويظهر السارد أنّ هذا التدخل ربما كان لحاجتهم إلى رجال يعملون في المستوطنات، أو لأنّ عبد الله النلّ كان قد أسر 300 منهم في القدس وأرادوا مبادلة الأسرى¹، وبذلك تظهر هذه الصورة الإيجابية بشكل ضبابي، وتبقى محلًا للشك. وتشير المصادر التاريخية إلى قدوم يهود من زخرون يعقوب لوقف القتل فعلا، وقيام يعقوب إيشتاين فعلا بوقف فورة الدّم في القرية والقتل عند شاطئها²، وهذا يدل على اعتماد الكاتبة على مثل هذه المصادر لنقل الأحداث دون تغيير في كثير من الأحيان.

ثانياً: الصورة السلبية، في بداية هذه الصّور كانت صورة اليهودي القاتل، وقد برزت هذه الصّورة في رواية الطنطورية، فقد حرصت الساردة على ذكر الأمثلة والشّهادات على هذا الإجرام، ومن ذلك: " قالت الجارة إنّ اليهود ألّفوا قنبلة من سيّارة مسرعة فقتلوا منا وجرحوا كثيرين... دخلوا على الأهالي بالبلطات والسكاكين والقنابل والبنادق، وخلفوا وراءهم الجثث في كلّ مكان . البعض يقول قتلوا ستين من الأهالي والبعض يقول إنّ القتلى مئات"³، وفي موضع آخر يظهر القتل بشكل أكثر وحشية، فكان يتم القتل والاحتفال فوق هذه الجثث يقول أحد الشّهود: " ورأينا بأعيننا أكوام الجثث... حكى البعض أنه رأى مجموعات من أهالي زخرون يعقوب يطوفون بالبلد، والجثث في كلّ مكان، ويغنّون ويصفقون، وأنّ آخرين كانوا يفعلون الشيء نفسه في مراكب في البحر قريبا من الشاطئ"⁴، وخير مثال على هذا الإجرام المجازر التي ارتكبتها اليهود وهي متعددة في هذه الرواية أشهرها مجزرة الطنطورة، إضافة إلى الاغتيالات مثل اغتيال غسان كنفاني وناجي العلي... وأكثر الأمثلة وضوحا على الإجرام قتل الأسرى، يقول أحد الشّهود: " كان واضحا أنّهم لم يتناولوا شربة ماء لأيّام. أنزلوهم عند

¹ ينظر: نفسه، ص301.

² ينظر: بابيه، ايلان، التطهير العرقي في فلسطين، ص146 و ص148.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص25.

⁴ نفسه، ص302.

صنوبر واحد من الماء. تدافعوا عليه فأطلقوا عليهم النار فمات منهم من مات"¹، وهذه العبارة السردية تظهر مدى إجرام هذا اليهودي الصهيوني؛ فقد اعتدى على الأسرى بحرمانهم من الماء ثم قتلهم وهم عطشى، وكلّ الأعراف الإنسانية ترفض قتل الأسرى، فكيف بتجويعهم وتعطيشهم وقتلهم، فهذا العدو اعتلى أعلى درجات الإجرام والقتل. وقد أشارت الساردة إلى تحسن معاملة الأسرى، إلّا أنّ هذا التحسن كان بسبب وصول الصليب الأحمر وتسجيلهم بوصفهم أسرى حرب تنطبق عليهم اتفاقية جنيف كما ذكر أحد الشهود، ولتحقيق مصالح اليهود أيضا، فحولوا الأسرى إلى عبيد يعملون بالسخرة لبناء دولة إسرائيل، وبذلك تظهر صورة أخرى لليهودي، وهي اليهودي الذي يستغل الآخرين، تقول إحدى الشخصيات: "بعدها تحسنت المعاملة قليلا. شغلونا عمالا زراعيين نقطف لهم الثمار من الأراضي العربية التي استولوا عليها. وفي مقابل العمل، أعطوا كلّا منا بطاقة تمكّنه من الحصول على بعض المأكولات من الكانتين..."²، كما تذكر الساردة قول أحد الشهود: "حبسونا داخل أسلاك شائكة وكانوا يأخذوننا للعمل بالسخرة في المحاجر من طلعة الشمس حتى الغروب"³، إضافة إلى ذلك فقد تمّ توظيفهم لما هو أفظع من ذلك، وهو دفن الجثث، يقول أحد الشهود: "بكيت في ذلك اليوم وأنا أدفن الشباب العراقيين. كنت حزينا على الشباب ونافرا من رائحة جثثهم"⁴، وبذلك يكون الفلسطيني في نظر اليهودي عبدا متعدد المهام، ولا يرقى حتّى إلى درجة العبيد. فقد تمّ وضع كل 30 أسيرا في غرفة لا تتسع لهم إلّا وقوفا بسبب ضيقها، إضافة إلى الرطوبة والضرب والشتائم والإهانات⁵.

ومن الصّور السلبية لليهودي، صورة السارق، فقد سرق هذا اليهودي كل ما يتعلّق بالفلسطيني، وشملت سرقاته الأشياء البسيطة والقيمة، فسرق الطعام واللباس والمنازل والأرض والذهب والآثار، وقد بيّنت رواية الطنطورية ذلك، فمن الأمثلة على هذه السرقة قول إحدى

¹ نفسه، ص304.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص305.

³ نفسه، ص303.

⁴ نفسه، ص303.

⁵ ينظر: نفسه، ص301.

الشخصيات: " سبع حصّادات، مكن كبير حصدوا به قمحنا"¹، كما " جمعوا كل ما يمكن نقله من البلد وعبّوه في الصناديق"²، وتقول: " ثيابنا وثياب رجالنا وعيالنا، لا مؤاخذه يا ست رقيّة، حتّى الكلسونات! والحرامات والمناشف والملاءات والمخدّات ... حتّى الغربال لم يتركوه"³، و" أخذوا حلي النساء وما وجدوه معهنّ من نقود"⁴ تقول الساردة واصفة ما تعرضت له من سرقة: " اتبتهت وهي تفتشني إلى فردتي القرط في أذني. انتزعتها انتزاعا. سال الدّم من أذني... أخذوا تنكتي الزيت والزيتون ونصيّة الجبن. جرّدت أمّي من خاتمها وقرطها وسلسالها"⁵، كما حرص اليهودي على سرقة كل ما يتعلّق بالتراث وما يمكن أن يثبت أحقيّة أصحاب هذه الأرض من وثائق وخرائط وغيرها، فتبيّن الساردة حرص الفلسطينيين على إنشاء مركز للأبحاث يحفظون فيه تاريخهم في بيروت، إلّا أنّ اليهود حرصوا أيضا على ملاحقة هذه الوثائق إلى هناك فسرقوا ما في المركز من كتب ومخطوطات وخرائط ووثائق وإحصاءات وبيانات دائرة الأراضي في حكومة الانتداب...⁶، هذا إضافة إلى سرقة الآثار لمحو تاريخ هذه الأرض ومثال ذلك قول الشيخ للشباب بعد أن وجدوا رسما فسيفسائيا لبجعة: " أكيد في لقايا، لو عرف اليهود يأخذون القرية. لا من شاف ولا من دري. تستروا على الموضوع"⁷ وتؤكد المصادر التاريخية قيام اليهود بإنشاء الجمعيات الاستكشافية منذ عام 1865، ثم أخذت تزداد بشكل سريع، وهدفها إثبات أحقيّة اليهود في هذه البلاد⁸.

كما قام هذا اليهودي بسرقة قرى ومدن كاملة وطرد أهلها، وتذكر الساردة مثلا عليها قرية من قرى طولكرم اسمها أم خالد، حيث طرد أهلها كلهم⁹، كما سرقوا المدن وغيروا

¹ نفسه، ص150.

² نفسه، ص151.

³ نفسه، ص151.

⁴ نفسه، ص60.

⁵ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص60.

⁶ ينظر: نفسه، ص371.

⁷ نفسه، ص31.

⁸ ينظر: الصاوي، أحمد: مطاردة التاريخ إسرائيل والآثار الفلسطينية، الإمارات العربية المتّحدة: مركز زايد للتسيق والمتابعة. 2002، ص13_14.

⁹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص303.

أسماءها تقول إحدى الشخصيات " تل أبيب ذات نفسها مسروقة. سرقوا يافا وسموها تل أبيب"¹، ثم سرقوا فلسطين وسموها إسرائيل، وقد لخص ذلك السارد في رواية طابق 99 بقوله: "وهم أتوا وأخذوا منا كل شيء"².

وقد فصلت رواية الطنطورية الحديث في هذا الموضوع أكثر؛ لأن موضوعها يمتد مما قبل التهجير ويستمر لما بعده، بينما ركزت رواية طابق 99 على الفلسطيني في الشتات مع إشارات مقتضبة لما قبل التهجير.

رابعاً: صورة المسيحي

كانت رواية طابق 99 أكثر تفصيلاً لصورة المسيحي من رواية الطنطورية وذلك، كما ذكرت الباحثة سابقاً، لأن موضوعها الفلسطيني في الشتات، فأبدعت كاتبة الطنطورية في إظهار صورة اليهودي إبداعاً يقابله إبداع كاتبة رواية طابق 99 في إظهار صورة المسيحي، وبذلك يظهر التكامل بين الروايتين. وقد برز الحضور المسيحي في رواية طابق 99 في تقاسم هيلدا المسيحية بطولة الرواية مع مجد الفلسطيني المسلم.

ظهر المسيحي بصورة إيجابية وأخرى سلبية، أما الصورة الأولى فتمثلت في رواية الطنطورية في الفلسطيني المسيحي الذي تعرض للسرقة والقتل على يد اليهود الصهاينة تقول الساردة: "أخرجونا من البيوت ودمروها وأرغمونا على الرحيل. فعلوا ذلك في المسلمين والمسيحيين"³، أما رواية طابق 99 فقد ظهرت فيها الصورة الإيجابية في شخصية هيلدا التي كانت تحب مجد الفلسطيني وتتعاطف مع حالته، وهيلدا هذه لم تشعر بالارتياح لما يجري في وطنها فغادرته إلى أمريكا إذ تقول: "أريد أن أعرف لماذا غادرت، وهل ستكون يوماً عودتي النهائية إلى هذه الأرض مستحيلة؟"⁴.

¹ نفسه، ص 323.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 104.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 29.

⁴ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 216.

وفيما يتعلّق بالصّورة السّلبية فتتجلى في المسيحي القاتل الذي يضطهد غيره ويمثّل ذلك الكتّائبيون، وتظهر هذه الصّورة في المجازر التي ارتكبوها مثل مجزرة شاتيللا، يقول عبد في الطّنطوريّة: " لكنّ أيّا منا لم يتخيّل إطلاقاً أننا إزاء مجزرة بهذا الحجم ولا أنّ الكتّاب ورجال سعد حدّاد تدخل البيوت وتقتل النّاس بالبلطات والسّكاكين وتغتصب البنات، وتدمّر البيوت بالجرّافات على سكّانها"¹، وفي رواية طابق 99 يقول مجد: " لم أعرف يوماً كيف قتلت أمّي، إن كان أحد المسلّحين قد اغتصبها أو إن كانوا قد شقّوا بطنها لأنّها حامل. كما فعلوا بنساء كثيرات"².

ومن الصّور السّلبية للمسيحي صورة العنصري، ومثاله في رواية طابق 99 عم هيلدا الذي ذكر وقوفه على أحد الحواجز وذبحه للناس على الهويّة وعندما سئل عن الذّبح على الهويّة قال: " يعني يلي مش متلنا منخلص منه قبل ما يخلص منّا"³.

وقد أظهرت الرّوايتان مسيحي لبنان بصورة سلبية أخرى وهي صورة المُستغلّين دون أن يدركوا ذلك، وطبعا المُستغلّ كان اليهود، ففي الطّنطوريّة تبين الكاتبة أنّ اليهود أوهموا المسيحيين بأنّهم جاؤوا لإنقاذهم من الفلسطينيين، وأنّهم بتعاونهم مع الإسرائيليين ستزدهر حضارتهم وحضارة إسرائيل، لكنّ ما حدث كان عكس ذلك إذ، استغلّ اليهود لبنان كسوق لتصدير الخضار والفواكه وبذلك سببوا الضرر للتجار اللبنانيين⁴. أمّا في رواية طابق 99 فقد ظهرت هذه الصّورة أيضاً إذ يقول والد مجد: " إنّ الإسرائيليين استغلّوا المسيحيين. المجزرة فضحت الجميع... فصاروا يلومون بعضهم البعض الكتّاب والإسرائيليون"⁵، ويظهر من هذا القول أنّ استغلال اليهود للكتّائبيين قد تعدّى تسويق المنتجات إلى استخدامهم للتخلّص من الفلسطينيين المهجّرين في لبنان.

¹ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص244.

² الحسن، جنى فوّاز، طابق 99، ص30.

³ الحسن، جنى فوّاز، طابق 99، ص111.

⁴ ينظر: عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص260-261.

⁵ الحسن، جنى فوّاز، طابق 99، ص178.

7: صورة المخيم

عند الحديث عن المخيم لا بدّ من الفصل بين صورتين؛ صورة المخيم الإنسان والمخيم المكان، حيث تندمج هاتان الصورتان لتشكّل الصّورة العامّة للمخيم، وسيتم توضيح هاتين الصورتين فيما يلي:

أولاً: المخيم الإنسان

لا بدّ أن تكون البداية بالإنسان؛ لأنه هو ما يمنح الحياة للمكان، فكيف بدت صورة الناس في المخيم؟ ظهر الإنسان الفلسطيني في المخيم بصورة المتعايش مع وضعه، ففي رواية الطنطورية يقول عبد: " المخيم تعيش فيه أو خارجه هو حكايتك لا مهرب لك منها"¹، كما يقول السارد في رواية طابق 99: " كنا أثناءها، على الرّغم من التّهجير، عائلة صغيرة وسعيدة، وكان المخيم، على ضيقه، مكانا لنا جميعا"²، كما ظهر الفلسطيني في المخيم بصورة المتعاقد والمتماسك، وليس أدلّ على التماسك من تبادل الطّعام بين الجيران، فإذا طبخت إحدى النساء الملوخيّة فإنّ كل عائلة في المخيم ستأخذ منها، ويدخل الأطفال بيوت الجيران ويخرجون منها دون تحفظ تماما كالعائلة الواحدة³ كما أظهرت رواية طابق 99، أمّا عن صور التّعاقد في الطنطورية فمنها إعطاء الجيران الملابس التي تصغر على أطفالهم لأطفال الجيران الآخرين حيث إنّ اللباس يتشاركه الإخوة حتى " يحال إلى الأصغر ثم لا يصلح لأيّ منهم فيأخذه صاحب النّصيب"⁴.

وتعدّ المرأة عنصرا أساسيا من مكونات المجتمع الإنساني في المخيم، وقد أدركت هذه المرأة دورها فكانت حريصة على حفظ ما حدث للفلسطينيين والوطن، ويتشاركه فيما بينهنّ كي لا ينسينه، ويؤكد ذلك قول الساردة في الطنطورية: " أحبّ أن أنصت لحكاياتهنّ حتى وإن كانت

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص77.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص160.

³ ينظر: نفسه، ص161.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص77.

حزينة في البداية"¹، كما كان لها مشاركة سياسية واضحة، وقد سبق تحليل صورة المرأة ودورها، لكن ما يهم هنا هو ما يتم تقديمه لهذه المرأة في المخيم مقابل العطاء الذي تقدّمه، والحقيقة أنّ نساء المخيم كنّ يفتقرن للرعاية الصحيّة، كما يفتقرن إلى الشعور بالأمان بسبب الحرب، فهنّ " يحبّطن سبع مرّات. وأحيانا عشرا أو أكثر. يذهب من يذهب ويبقى ولد أو اثنان، وإن حالف الحظ ثلاثة"²، كما ظهرت نساء المخيم بصورة الفقيرات والمدبّرات والمحتلمات لسوء الوضع المادّي كما الصّحي، ففي رواية الطنطوريّة كانت والدّة ناجي العلي تحيك له الملابس من بقايا أكياس طحين وكالة الغوث³، وفي رواية طابق 99 كانت والدّة مجد تغسل الأواني و" تنشّفها بمنديل رخيص مهترئ عند طرفه لكثرة ما غلته في (دست) ألمنيوم كبير استعملته لتعقيم الملابس والمناشف"⁴، فالمنديل رخيص إلّا أنّها لم تقدر على شراء غيره عندما اهترأ، بل أخذت تعقّمه ما يدلّ على شدّة الفقر فيه، كما يدلّ على حسن تدبير المرأة، وكانت رقيّة أيضا في الطنطوريّة تشتري البنطال لابنها طويلا وتتنّيه، ثمّ تفكّ الثّنية بعد ذلك، ثمّ تعطيه للأصغر فالأصغر⁵. إلّا أنّ نساء المخيم ظهرن بصورة مختلفة في رواية طابق 99، فيقول السارد: " هل كنت... أريد للمرأة أن تكون شبيهة بنسوة المخيم، يرتجفن إن هددهنّ أزواجهنّ بالهجر أو الطلاق؟ يهرعن لتغطية رؤوسهنّ إن لمحن الغرباء؟"⁶.

أمّا الأطفال في المخيم فظهروا في الطنطوريّة بصورة المحرومين من الطّفولة فهم "يجتهدون في المدرسة صباحا ويعملون مساء لكسب قوت يومهم ويتفوّقون رغم أنّه ينقصهم كلّ شيء"⁷، ورغم ذلك إلّا أنّ هؤلاء الأطفال وجدوا متّسعا من الوقت للعب، ومن ذلك لعبة (البنانير)، إذ ورد في الطنطوريّة: "بنورة صغيرة، بلية يلعب بها الصّغار"⁸، كما حضرت لعبة

¹ نفسه، ص148.

² نفسه، ص146.

³ ينظر: نفسه، ص335.

⁴ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص27.

⁵ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص77.

⁶ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص179.

⁷ عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص76. وص155.

⁸ نفسه، ص439-440.

الكرة، يقول السارد في رواية طابق 99: "أذكر حين كانوا يسرقون ساعة من اللعب بالكرة في أزقة المخيم".¹

وقد عانى الإنسان في هذا المخيم من قبضة المكتب الثاني الذي أجبره على الإقامة داخله وعدم السكن في أي مكان خارجه، كما أن خروجه منه أو دخوله إليه يحتاج إلى تصريح²، فتحول المخيم إلى سجن كبير، ولوحق الفلسطينيين في رزقه فتم منع تصاريح العمل وتعرض للاختطاف والقتل³. وقد ورد ذلك في رواية طابق 99 إذ يقول السارد: "الاحتقار الذي لقيه هنا بين من يفترض أنهم عرب مثله يفوق حقد الإسرائيليين"⁴، وبشكل عام فقد تعايش الإنسان في المخيم مع وضع سيء للغاية وتقبل هذا الوضع السيء على أمل الحصول على الخلاص بالعودة إلى الوطن.

ثانياً: المخيم المكان

تختلف صورة المخيم منذ بداية نشأته حتى استقراره على حالة معينة ثم الهياة التي أصبح عليها بعد الحرب، وقد كانت بداياته "خيمة صغيرة"⁵ "تطير من مكانها حين تشتد العواصف"، أو تغرق في الوحل عندما يهطل المطر⁶، لذلك يتم وضع الحجارة عليها كي لا تطير⁷، ثم تحولت هذه الخيام إلى سقوف من الزينكو⁸ ثم "مباني نصف عماراتها غير شرعية"⁹، وقد كانت هذه المنازل تحت قبضة المكتب الثاني، الذي كان يفرض قيوداً على الحياة في هذه المنازل إذ منع الجلوس أمامها أو التزاور في المساء، وكان هذا المخيم يتعرض لكثير من التهديدات مثل إطلاق النار بلا سبب أو التهديد ببناء جدار حوله لأن شكله لا يناسب

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص181.

² ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، 107.

³ ينظر: نفسه، ص259، وص90، وص108.

⁴ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص71.

⁵ نفسه، ص172.

⁶ نفسه، ص96، * ذكرت الكاتبة لفظ (العواطف) وهي تقصد العواصف، وهذا خطأ مطبعي.

⁷ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، 152.

⁸ ينظر: نفسه، ص152.

⁹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص172.

بيروت¹، كما كان يتم هدم أيّ جدار يبنى فيه²، وقد نسجت الروايتان معا هذه الصّورة العامّة للمخيّم.

أما الهيئة الخاصّة أو الدّاخلية للمخيّم فقد كانت رواية طابق 99 أكثر وضوحا في تفصيلها، فهو مكان ضيق لا يصل إلى أزقته النّور والهواء، لذلك فالمتنفّس الوحيد هو سطح المنازل، حيث الضّوء والهواء، كما تنتشر النّفايات في أزقته وحيال الغسيل غير المنظّمة والممتلئة بالغسيل الرّطب³، إنّ استحضار السّارد لحبال الغسيل العشوائية والرّطبة أضفى مزيدا من الرّطوبة على المخيّم وعشوائية أبنيته. ولم تكن النّفايات في الأزقة فقط بل كانت عند أطراف المخيّم، والأسلاك الكهربائيّة فيه متشابكة، والنّاس داخله كأنّهم أشباح⁴، ولعل السّارد وصف النّاس بالأشباح بسبب سوء الوضع الصّحي والمادي الذي يعانونه، فمثل هذا المكان لا بدّ أن يسبب انتشار الأمراض، إضافة إلى ضعف الدخل المادي بسبب منع تصاريح العمل. إضافة إلى ذلك فالمباني متلاصقة وعدد السكّان فيها كبير، والمنازل بلا شرفات، والشوارع فيه أزقة تغرق في الشّتاء، كما يرشح الماء من أسطح المنازل وتشكّل الأسلاك المتشابكة خطرا كبيرا⁵. والمخيّم وعلى ضيقه، مكان ضيق لا تتجاوز مساحته الكيلو متر ونصف⁶، يقول السّارد: " وكان المخيّم، على ضيقه، مكانا لنا جميعا"⁷، وما يؤكّد ضيقه أنّ النّاس فيه " تقريبا يعرفون بعضهم البعض"⁸. البعض⁸. كما أنّ رائحة طبخ الملوخيّة في أحد المنازل مثلا تصل إلى الجميع⁹.

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص152.

² ينظر: نفسه، ص259.

³ ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص65.

⁴ ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص73.

⁵ ينظر: نفسه، ص73-74.

⁶ ينظر: نفسه، ص96.

⁷ نفسه، ص160.

⁸ نفسه، ص98.

⁹ ينظر: نفسه، ص161.

أما فيما يتعلق بمرافق المخيم فقد كانت ضيقة كالمخيم تماما، فالمدرسة فيه كما وصفتها ساردة الطنطورية " غرفة واحدة أصلها غرفة حمام، والمدرّس شاب صغير"¹.

أما بعد المجزرة فقد اختلفت هذه الصورة، إذ ازداد الأمر سوءا، فقد لخصتها ساردة الطنطورية في ثلاث كلمات: " رائحة وسحب وذباب"²، أما سارد رواية طابق 99 فقد وصف منزله بعد المجزرة بالخربة، والدّماء متناثرة فيه والأثاث مقلوب³.

8: المتخيل التاريخي

عالجت رواية الطنطورية كثيرا من القضايا التاريخية المتعلقة بفلسطين، منذ ثلاثينيات القرن الماضي حتى تحرير جنوب لبنان، كما بينت تفاعل الشعب الفلسطيني مع هذه القضايا، أما رواية طابق 99 فقد ركزت على أحداث تاريخية محددة متعلقة بمخيم شاتيلا، وأهم هذه الأحداث التاريخية الواردة في الروايتين ما يلي:

أولاً: الاحتلال الإنجليزي، أشارت الكاتبتان إلى مرحلة الاحتلال الإنجليزي أو الانتداب البريطاني، وتلك الفترة مهمة في تاريخ فلسطين، إذ تعتبر الممهدة للاحتلال الصهيوني لفلسطين، وقد عاث الجنود الإنكليز فسادا في الأرض، ومن ممارساتهم سكب " الزيت على الكاز، والكاز على الزيتون والطحين والعدس"⁴، وكان يتم الحكم بالإعدام على من يمتلك السلاح⁵، كما انتهج انتهج هؤلاء سياسة العقاب الجماعي، ففي عام 1939 قام الإنجليز بإحراق عدد من منازل قرية كفر ياسيف انتقاما لمقتل اثنين من جنودهم⁶. وقد ظهر هذا المتخيل التاريخي في الروايتين.

ثانياً: الإضراب الكبير عام 1936، وسبب هذا الإضراب انتقال الأراضي الفلسطينية لليهود بمساحات واسعة وذلك بواسطة الانتداب البريطاني، أو البيع من قبل لبنانيين وسوريين من ذوي

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص153.

² نفسه، ص189.

³ ينظر: الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص36.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص41.

⁵ ينظر: نفسه، ص42.

⁶ ينظر: الحسن، جنى فوّاز، طابق 99، ص33.

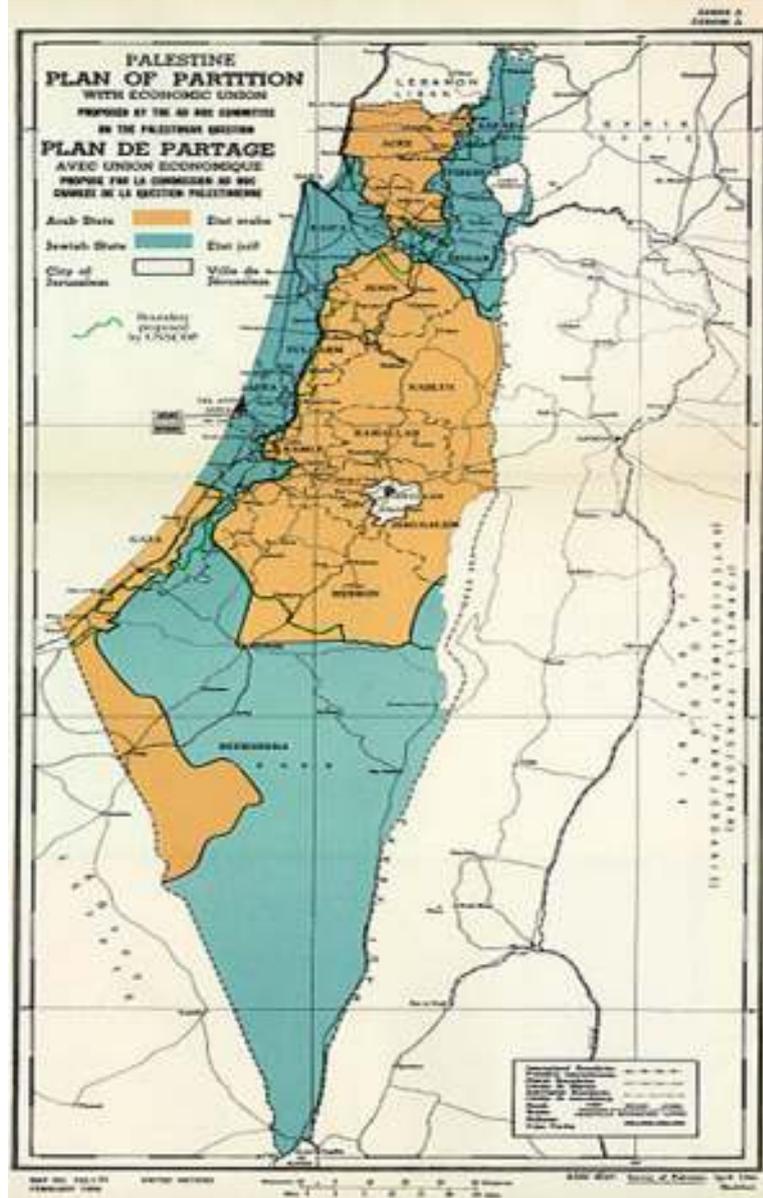
الأملاك الواسعة في فلسطين، وبسبب استمرار الهجرات اليهودية وتكثيفها في الفترة بين عامي 1931-1935¹، وهناك أسباب أكثر مباشرة لهذا الإضراب وهي قتل اثنين من اليهود على أيدي مؤيدي الشيخ القسام في 15/4/1936، فردت الهاجاناه بقتل عاملين من العرب ثم قام العرب بمهاجمة اليهود أثناء تشييع الجنازة فسقط تسعة قتلى، فاجتمع القوميون في نابلس يوم الجنازة وأعلنوا الإضراب العام الذي انتشر في البلاد كلها². ولم يتم تفصيل الحديث عنه، إذ اكتفت ساردة الطنطورية فقط بالإشارة إلى قرار بعدم بيع اليهود أو الشراء منهم³.

ثالثاً: قرار التقسيم، وقد كان هذا القرار عام 1947، وقامت به الجمعية العامة التابعة لهيئة الأمم المتحدة، ويقضي بتقسيم فلسطين إلى ثلاث مناطق عربية ويهودية ومنطقة تحت وصاية دولية كما توضّحه الخارطة أدناه:

¹ ينظر: جبارة، تيسير: تاريخ فلسطين، ط2، رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2016، ص261.

² ينظر: كوهين، هليل: جيش الظل - المتعاونون الفلسطينيون مع الصهيونية 1917-1948، ترجمة: هالة العوري، ط1، لبنان: بيسان للنشر والتوزيع، 2015، ص133.

³ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص30.



ينظر: مؤسسة الدراسات الفلسطينية: قرارات الأمم المتحدة بشأن فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي، م1،

ط3، لبنان: 1993، ص345.

وبموجب هذا القرار تكون اللغتان العربية والعبرية لغتين رسميتين للبلاد، أما الأماكن المقدسة فيجب ضمان حرية الوصول إليها في كلا الدولتين والقدس وكذلك الأجناب، وبموجب هذا القرار يصبح كل فلسطيني أو يهودي مواطناً في الدولة التي يعيش فيها بعد التقسيم، ويجب ضمان حرية عبادته ولغته، ولا يجوز انتزاع ملكية أية أرض لفلسطيني أو يهودي في الدولتين وغير ذلك مما يحدد نظام الحياة والحريات والانتخابات.... ويتم استقلال الدولتين ويبدأ الحكم

الدولي في القدس بعد خروج القوات الدولية بما لا يزيد عن شهرين¹، وقد كان لهذا القرار أثره على الأرض، فبدأ اليهود بارتكاب المجازر بحق الفلسطينيين، إذ يرد في الطنطورية أنّ اليهود دحرجوا برميلا من البارود على جبل الكرمل، كما اقتحموا القرى الفلسطينية وسكبوا الكيروسين على مونتها وأحرقوها، وأطلقوا النار على سكانها²، وقد أدرك الفلسطينيون خطورة الوضع فقاموا بعقد اجتماعات لمناقشة الأوضاع وكيفية مواجهتها، وبالفعل قام الفلسطينيون بمواجهة بعض هذه الهجمات مثل ردّهم على قيام اليهود بإلقاء قنبلة من سيارة مسرعة أدت إلى جرح عدد من الفلسطينيين بالاشتباك مع العمّال اليهود في مصفاة النفط بالعصي والسكاكين وقتل عدد من اليهود، لكن اليهود لم يصمتوا، وقاموا بمهاجمة القرى التي يعمل أهلها في مصفاة النفط مثل إجزم وعين غزال وقتلوا عددا كبيرا من الأهالي بالبلطات والسكاكين والبنادق والقنابل وتضاربت الإحصاءات حول عدد القتلى بين الستين والمئات³، ويظهر من ذلك اختلاف ميزان القوى بين استعمال الفلسطينيين للسلاح الأبيض، واستعمال اليهود للبنادق والقنابل، وقد تفرّدت رواية الطنطورية بتفصيل هذا المتخيّل التاريخي.

رابعا: حرب عام 1948، أو النكبة، وإعلان دولة إسرائيل، وقد كان هذا الحدث التاريخي الأكثر تأثيرا على الشعب الفلسطيني؛ فقد ارتكبت المجازر في حقّه وتشرّد من وطنه، وسرق اليهود كل ما يخصّه، وأسر وأجبر على دفن إخوته من العرب والعمل في مزارعهم... تقول إحدى الشخصيات في الطنطورية: " صاروا يسوقوننا إلى القرى التي استحلّوها وهدموا بيوتها لننقل حجارتها. كنا نحمل حجارة بيوت أهلنا لكي يستخدموها هم في بناية مستوطناتهم"⁴، وقد أدرك الفلسطينيون الخطر المحدق به، وواجهه، تقول الساردة في نفس الرواية: " إنّ الرّجال، وربّما بعض النّساء، كانوا متنبهين لهذه الحقيقة... ينظمون أنفسهم لمواجهة الخطر، وأنهم يشتركون

¹ ينظر: مؤسسة الدراسات الفلسطينية: قرارات الأمم المتحدة بشأن فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي، م1، ط3، لبنان، 1993، ص5-16.

² ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص24.

³ ينظر: نفسه، ص25.

⁴ نفسه، ص303.

سلاحاً أو أنهم شكّلوا لجنة لتنظيم حراسة البلد¹، فقد أدرك الفلسطينيون " أن الحاجة للسلاح صارت كشرية ماء، ضرورية للبقاء"²، لكن المشكلة تكمن في الحصول على هذا السلاح، فقد كان قديماً، ويصعب الحصول عليه، مقابل سلاح يأتي لليهود من كل مكان³.

أمّا سبب ترك الفلسطينيين لمنازلهم فهو الهرب من المجازر التي كانت ترتكب، أو بسبب وعود الجيوش العربية بالخروج لأيام حفاظاً على سلامتهم حتى يتم التحرير⁴، وقد عدت ساردة الطنطورية بعض العصابات التي قامت بالقتل والتّهجير مثل: الهاجاناه وشتيرن وإتسيل وبين جوريون...⁵، وفي المقابل ذكرت الساردة بعض القادة الفلسطينيين مثل محمد الحنيطي قائد حامية حيفا، وعبد القادر الحسيني ورشيد الحاج إبراهيم وسرور برهم والحاج أمين...، وتحدّثت عن كيفية استشهاد هؤلاء القادة. أمّا رواية طابق 99 فقد ذكر السارد حدث النكبة دون ذكر أيّة تفاصيل صغيرة حوله؛ ذلك لأنّ والده لم يعترف لنفسه بما حدث.

ومن أحداث حرب عام 1948 التي تحدّثت عنها ساردة الطنطورية: سقوط حيفا خلال يومين فقط، وبيّنت أنّ السبب في ذلك تطويق عشر مستوطنات لها من الجهات الأربع، فتمّ حصارها من الخارج، أمّا من الدّاخل فقد كان اليهود يسكنون الجبل ولديهم مدافع⁶، كما ذكرت الساردة مجموعة من القرى والمدن الأخرى التي سقطت، ووضحت كيفية سقوطها وترتيبه ومدّة صمودها، فحيفا مثلاً سقطت أوّلاً بعد استشهاد الحنيطي بأسبوعين، ثمّ بعد سقوطها بأسبوعين استشهد عبد القادر الحسيني في معركة القسطل، وفي اليوم التّالي لسقوط القسطل سقطت دير ياسين بعد ارتكاب مجزرة دير ياسين، ثمّ بعد ثلاثة أيّام سقطت صفا ثمّ بعد ثلاثة أيّام سقطت يافا، وبعدها بثلاثة أيّام سقطت عكا⁷.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص36.

² نفسه، ص36.

³ ينظر: نفسه، ص36.

⁴ ينظر: نفسه، ص151.

⁵ ينظر: نفسه، ص37.

⁶ ينظر: نفسه، ص43.

⁷ ينظر: نفسه، ص37-38.

خامساً: تدخل جيش الإنقاذ العربي، وقد تحدثت ساردة الطنطورية عن حقيقة هذا الجيش ودوره، هل كان حقيقياً؟ وما أسباب فشله؟ وقد بينت ذلك من خلال ردود فعل الفلسطينيين على دور هذا الجيش، إذ انقسم الشعب الفلسطيني بين المندفع المؤيد، والمؤمن بدور الجيوش العربية وعدم سماحها بضياع فلسطين، ومن هو أقل اندفاعاً وأكثر توجساً. وقد قام أصحاب هذا الرأي بالتدريب على السلاح وعمل نوبات حراسة لقراهم¹، وطرف ثالث فاقد للثقة في هذا الجيش ويمثل هذا الطرف الأخير إحدى الشخصيات في الطنطورية إذ تقول: " لن يتدخلوا، وإن تدخلوا سيهزمون"².

كما تشير رواية الطنطورية إلى وجود بعض التخلي والخيانة لدى الجيوش العربية، وذلك بطرح مجموعة من الأسئلة المنطقية عن سقوط صفد، فإذا كانت حيفا قد سقطت للأسباب سالفة الذكر فصدف مختلفة، منيعة وتقع على أربعة جبال، وتتساءل الساردة لماذا سقطت في يوم واحد؟ ولماذا خرج منها الأهالي؟ ولماذا انسحبت منها الحامية؟ لماذا انسحبت السرية الأردنية والسرية السورية؟ وأين ذهب جيش الإنقاذ؟ وقد حدث بعكاً المنيعة مثلها³، هذا يشير إلى وجود خلل ما أو خيانة، فالأهالي لا يمكن أن يتركوا منازلهم إلا إذا شعروا بأن هناك من سيدافع عنهم ويعيدهم إليها، وهذا ما كانت الجيوش العربية تعد به الفلسطينيين، الخروج ليومين أو ثلاثة حتى يتم التحرير⁴، فكان السكان يخرجون والجيوش العربية تنسحب، ثم تلمح الساردة بشكل أوضح إلى وجود خيانة ما عند هذه الجيوش وذلك بقولها: " إن عين غزال وإجزم وجبع الأصغر من صفد ويافا وعكا والتي لا يحرسها سوى أهلها، صمدت وصدت العدوان مرة بعد مرة"⁵. وهذه الجملة تثير الأسئلة في ذهن القارئ وتدفعه إلى التفكير في الحقائق، فإذا كانت هذه القرى نجحت بالصمود وصد العدوان أكثر من مرة وأهلها يدافعون عنها بمعداتهم وأسلحتهم البسيطة، فكيف لجيش أن يهزم؟

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص39.

² نفسه، ص44.

³ ينظر: نفسه، ص38.

⁴ ينظر: نفسه، ص151.

⁵ نفسه، ص39.

كما تشير الساردة في موضع آخر إلى وجود الخيانة عندما تقول إحدى الشخصيات: "700 جندي من الجيش الأردني قرب المدينة يتابعون ما يحدث ولا يستطيعون التّدخل. هل تتوقع أن يتدخّلوا وقائدهم انجليزي"¹، إنّ كلمة يتابعون، ولا يستطيعون التّدخل تحمل معاني السلبية، وأنّ هذا الجيش ليس سوى لإثبات الوجود أو تدخّل مسرحي على أرض الواقع، أمّا القائد الإنجليزي الذي أشارت إليه الشخصية فهو غلوب، وهو بريطاني كلف بتأسيس وتدريب الجيش الأردني. ثمّ ذكرت عددا من الأحداث التي تدل على خيانة هذا الجيش مثل دخول القوات العراقية لمحطّة روتنبرغ للكهرباء واعتقالها لأربعين يهوديا من العاملين فيها، وهنا تتفاجأ إحدى شخصيات الرواية لكون المحطّة عند الأردن، فلماذا تركها الجيش الأردني خلفه ولم يقم باللازم؟² وفي موقع آخر وردت الخيانة بشكل صريح إذ تقول إحدى الشخصيات: " لا أتق في الملك عبد الله، يقولون إنه اتّفق مع اليهود، وحتى إن لم يتّفق.. كيف نطمئن لجيش كلّ قاداته إنجليزي؟! ربنا يستر"³، وفي موضع آخر تشير إحدى الشخصيات إلى خيانة الضبّاط إذ تقول: " ثمّ استلمنا ضبّاط أردنيون، أحصونا ووقّعوا بالاستلام. ثمّ حملتنا الباصات إلى طولكرم... في طولكرم قصفنا الطّيران الإسرائيلي"⁴، إذ تتجلى الخيانة في التّوقيع على الاستلام، أي الموافقة على التّهجير، وفي معرفة اليهود بخط سير هؤلاء الفلسطينيين وبالتالي قصفهم.

ورغم الهزائم والشكوك التي أحاقت بهذه الجيوش إلّا أنّها سجّلت بعض الانتصارات فالطّائرات المصرية قصفت تل أبيب مرتّين، والقوات السّوريّة قصفت سمخ ومستوطنتين بجوارها، والقوات العراقية احتلت محطة كهرباء روتنبرغ واعتقلت أربعين يهودياً⁵، وقد كانت نتائج هذه المعارك مبشّرة بالخير، فقد " استولى السّوريون على سمخ وانسحب اليهود منها بعد أن تكبّدوا خسائر كبيرة. وسقطت المستعمرتان المجاورتان. وقيل إنّ الجيش المصري يتحرّك باتجاه تل أبيب، وأنّ القوات العراقية تشنّ هجوما عنيفا على مستعمرة كبيرة اسمها كشير

¹ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص43.

² ينظر: نفسه، ص50-51.

³ نفسه، ص51.

⁴ نفسه، ص64.

⁵ ينظر: نفسه، ص49-50.

بالمصفحات والطائرات. وسقطت مستعمرة عطاروت... ونجح المجاهدون في صد محاولة اقتحام البلدة القديمة في القدس"¹.

سادسا: احتلال غزة والعدوان الثلاثي على مصر، ولم تقدّم ساردة الطنطورية المزيد من المعلومات حول هذا المتخيل التاريخي باستثناء تاريخه وهو التاسع والعشرين من تشرين الأول².

سابعا: حرب عام 1967، وقد بيّنت ساردة الطنطورية أثر هذه الحرب على أهل المخيمات، فقد استعدّوا بأوراق الطابو وأبواب المفاتيح وتوديع جيرانهم من أهل لبنان، ثمّ أثر الهزيمة على نفوسهم³.

ثامنا: المعارك التي دارت بين الفدائيين والملك حسين وذلك في أيلول من العام سبعين⁴، ولم تقدّم ساردة الطنطورية مزيدا من التفصيل عن هذا المتخيل التاريخي.

تاسعا: اغتيال غسان كنفاني، وقد ذكرت ساردة الطنطورية أنّ ذلك تمّ في شهر تمّوز، كما بيّنت الساردة طريقة الاغتيال وذلك عندما أدار مفتاح السيارة فانفجرت فيه وفي ابنة اخته⁵.

عاشرا: محاولة اغتيال أنيس الصايغ، وقد بيّنت ساردة الطنطورية أنّ ذلك تمّ بعد أحد عشر يوما يوم من اغتيال كنفاني، وكان هذا الرّجل يعمل في مركز الأبحاث الفلسطيني⁶.

الحادي عشر: واقعة شارع فردان، حيث استشهد فيها كمال ناصر وأبو يوسف النّجار وكمال عدوان، ولم تقدّم ساردة الطنطورية الكثير من التّفصيل عن هذه الحادثة باستثناء كونهم " ثلاثة رجال وامرأة قتلوا في غرفة نومهم في فردان"⁷.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص56_57.

² ينظر: نفسه، ص100_101.

³ ينظر: نفسه، ص116-118.

⁴ ينظر: نفسه، ص137.

⁵ ينظر: نفسه، ص140.

⁶ ينظر: نفسه، ص141.

⁷ نفسه، ص143.

الثاني عشر: الحرب الأهلية اللبنانية، وقد تحدثت عنها الروايتان، إلا أن رواية الطنطورية كانت أكثر تفصيلاً حيث تشير ساردة الطنطورية إلى بدايات هذه الحرب مثل: المناوشات والمظاهرات والاصطدام مع الجيش، وذلك بعد إغلاق مكتب فتح في الخيام، ومظاهرات الشيعة للمطالبة بالتسليح في جنوب لبنان من أهالي القرى الحدودية، وحصار الفدائيين في كفر كلاً وما تبعه من مظاهرات¹. ثم السبب الرئيس لاشتعال الحرب الأهلية وهو اغتيال معروف سعد في أحد مظاهرات الصيادين المحتجين على الحكومة بسبب اختكارها الصيّد بنسبة 90% لصالح شركة خاصة يرأسها (كميل شمعون) رئيس البلدية الأسبق². وتقدم الساردة ملخصاً عن معروف سعد ودوره في الجهاد عام 1935، ودوره في المقاطعة ومنع تصدير الفواكه والخضار إلى المستوطنين وسلطة الاحتلال البريطاني³.

وتفصل الساردة في الرواية ذاتها الحديث عن الحرب الأهلية وما نجم عنها مثل مجزرة شاتيلا، وحصار المخيمات، وتحالفات بين الأحزاب المختلفة... ومن أهم هذه الأحداث: القتل على الهوية، والاختطاف هنا وهناك، ومنها أيضاً السبب الأسود، حيث قتلت الكتائب سبعين مسلحاً واختطفت 300 آخرين وذلك في ختام العام 1975، وفي مقابل ذلك كان ردّ الحركة الوطنية بالاستيلاء على الفنادق ثم انفلتت الفوضى والنهب في بيروت، ومن أحداثها قتل 63 عاملاً سورياً وفرار الآلاف، وحصار تلّ الزعتر وجسر الباشا وأحياء الصّفيح والمسلخ والكارنيتا وحيّ النّبعة وضبيّة⁴.

ومن أحداث الحرب الأهلية تدمير مخيم عين الحلوة بعد أن دام القصف عشرة أيام⁵، واغتيال بشير الجميل أحد قادة الكتائب⁶. كما تحدّثت رواية طابق 99 عن القتل على الهوية والحواجز⁷ ومجزرة شاتيلا وصورة المخيم وحاله بعد المجزرة وقيلها⁸.

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 159-160.

² ينظر: نفسه، ص 165.

³ ينظر: نفسه، ص 168.

⁴ ينظر: نفسه، ص 184.

⁵ ينظر: نفسه، ص 212.

⁶ ينظر: نفسه، ص 218.

⁷ ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 111.

⁸ ينظر: نفسه، ص 30-31.

الثالث عشر: تقدّم القوّات الإسرائيليّة في لبنان ووصولها إلى بيروت ورحيل المقاومة وأبي عمّار¹. ثمّ ارتكاب الكتائب للمجازر في ملجأ أبي الياسر ومستشفى عكا، وفي منازل النّاس الأيمنين واغتصاب النّساء وقتل الأطفال...² ثمّ انسحاب اليهود بعد عام 1984³. وقد ورد هذا المتخيّل التاريخي في الطّنطوريّة.

الرّابع عشر: اغتيال ناجي العلي، حنظلة، وقد تمّ هذا الحدث التاريخي في لندن عام 1987، بمدّس كاتم للصوت، وتوفّي ناجي العلي بعد ذلك بخمسة أسابيع، وتقدّم السّاردة بعض المعلومات عن حياته فهو من قرية الشّجرة في الجليل الأعلى لجأ إلى جنوب لبنان عام 1948 وكان عمره أحد عشر عاما ثمّ عمل في الخليج رسّاما للكاريكاتور⁴. وقد ورد هذا المتخيّل التاريخي في الطّنطوريّة.

الخامس عشر: اتّفاقيّة أوسلو، وهي اتّفاقيّة تمنح الفلسطينيين حكما ذاتيا في بعض المناطق المحتلة عام 1967، بحيث يمكنهم إدارة شؤونهم اليومية كالتعليم والصّحة والمواصلات... دون حصولهم على السيادة، كما أجلت هذه الاتّفاقيّة الحديث في القضايا الأساسيّة كاللاجئين والمستوطنات والقدس⁵. وقد ذكرت ساردة الطّنطوريّة بعض تفاصيل البث المباشر لعقد هذه الاتّفاقيّة وردود فعل الشّعب الفلسطيني عليها، وتمّت هذه الاتّفاقيّة في البيت الأبيض، وقام أبو عمّار وعن يساره محمود عبّاس بمصافحة رابين وبييرز، وتنازل أبو عمّار بموجب هذه الاتّفاقيّة عن السّاحل الفلسطيني لصالح اليهود، أمّا عن رد فعل الشّعب الفلسطيني فقد لخصتها السّاردة في موقف أبنائها، فأحدهم كان يبتلع حزنه والآخر غضب واعترض على إسقاط السّاحل والآخر "علق بمرارة على حرص أبو * عمّار على مصافحة رابين وبييرز، وتمنّعهما كأنّما يتنازلان بالمصافحة"⁶.

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص 219-220.

² ينظر: نفسه، ص 246-254.

³ ينظر: نفسه، 261.

⁴ ينظر: نفسه، 334-335.

⁵ ينظر: قاسم، عبد الستار: الطريق إلى الهزيمة، دم: د ن، 1998، ص 127.

⁶ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص 401. * (أبو عمّار) خطأ، والصّواب (أبي عمّار).

السادس عشر: ذكرت الساردة في الطنطورية مجموعة أخرى من الأحداث السياسيّة المتلاحقة وذلك دون تفصيل وهي: " مجزرة الخليل. وقتل رابين وجنازته. وحرص أبو عمّار على تأدية واجب العزاء. مال على يد أرملة وقبّلها... ثمّ وقائع اجتياح إسرائيلي جديد لجنوب لبنان. ومذبحة قانا"¹.

السابع عشر: من الأحداث التاريخيّة التي تناولتها ساردة الطنطورية الانتفاضة الفلسطينيّة، وبعض الأحداث المتعلّقة بها مثل الاعتقالات التي شملت الأطفال والنساء ومنع تعليق الأعلام²، وقد تناولت الساردة الحديث عن هذه الانتفاضة في صفتين.

وهذه الانتفاضة حدثت عام 1987 ساهمت في اندلاعها الكثير من الأسباب المباشرة وغير المباشرة، أمّا الأسباب المباشرة فهي استشهاد أربعة من الجهاد الإسلامي في غزّة بتاريخ 1987/10/6، وطعن مستوطن في غزّة بتاريخ 1987/12/6، والحادث الأهم دهس أربعة شباب عرب في غزّة بتاريخ 1987/12/8 حيث بدأت بتظاهر ثلاثة آلاف فلسطيني بتاريخ 1987/12/9 في مخيم جباليا احتجاجا على حادث الدهس وحدثت المواجهة مع الاحتلال وسقط أول شهيد في هذه الانتفاضة وهو حاتم السيّسي³.

الثامن عشر: انتصار حزب الله وتحرير جنوب لبنان، وذهاب الفلسطينيين لمقابلة أهلهم ممن بقوا في البلاد من على جانبي سلك شائك⁴. وقد ورد هذا المتخيّل التاريخي في الطنطورية.

التاسع عشر: حرب الكويت، وقد أشارت رواية طابق 99 إلى هذه الحرب عندما ذهب زوج صديقة السارد إلى هذه الحرب وأرسل رسالة يظهر فيها معاناة الجنود هناك وشوقهم إلى أهلهم⁵، وكانت هذه الإشارة عرضيّة وغير مفصّلة.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص402.

² ينظر: نفسه، ص420-422.

³ ينظر: جبارة، تيسير: تاريخ فلسطين، ص436-437.

⁴ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص446_454.

⁵ ينظر: الحسن، جنى فوّاز: طابق 99، ص88-89.

العشرون: أشارت رواية طابق 99 إلى متخيل تاريخي قديم وهو الهجرات إلى العالم الجديد، أمريكا، وقتل الهنود الحمر " **طمعا بأرض مجانية**"¹، لإقامة دولة الولايات المتحدة الأمريكية. وذلك لتشبيه حال الفلسطينيين بهؤلاء الهنود.

وبشكل عام كانت رواية الطنطورية أكثر تعدادا وتفصيلا للأحداث التاريخية التي مرّ بها الفلسطينيون، ذلك لأنّ رواية طابق 99 تركّز على الفلسطيني في الشتات وصراعه الذاتي مع الهوية والانتماء. ومعظم الأحداث التاريخية في الروايتين كانت تحتوي على قليل من التفاصيل؛ لأنّ الرواية لا تهدف إلى التاريخ إنّما تركّز على العنصر البشري.

¹ الحسن، جنى فوّاز: **طابق 99**، ص104.

الفصل الثاني

جماليات التشكيل الفني في الروايتين وأثرها في إبراز الواقع الفلسطيني

1: تجلي العتبات النصية في الروايتين

2: الزمان والسرد

3: جماليات الفضاء الروائي

4: اللغة والسرد

5: التشكيل الفني للشخصيات

6: التضمين النصي

الفصل الثاني

جماليات التشكيل الفني في الروايتين وأثرها في إبراز الواقع الفلسطيني

1: تجلي العتبات النصية في الروايتين

تعد العتبة النصية من قضايا العمل الروائي المهمة، نظراً لكونها أول ما يقابل القارئ، فإما أن تجذبه، أو تتفرد، لذلك فإن اختيار الكاتب لهذه العتبات أمر في غاية الأهمية، فالعتبات الرديئة قد تساهم في عدم تداول كتاب جيد، والعتبات الجيدة قد تفعل العكس مع كتاب رديء، والعتبة في اللغة: "أسكفة الباب التي توطأ، والجمع عتب وعتبات"¹، أما في الاصطلاح فهي: "مجموع العناصر المحيطة بالنص كالعناوين والإهداءات، والمقدمات، وكلمات الناشر وكل ما يمهّد للدخول إلى النص أو يوازى النص"²، ولهذه العتبات مجموعة من الوظائف تتمثل في الآتي:

وظيفة جمالية: تكمن في التزيين والتتميق في الألوان على الغلاف، وتوزيع العناوين، ونوع الخط، وحجمه، والعنوان الجميل، والمقدمة المناسبة، والصور، بما يضمن جذب انتباه القارئ. ووظيفة تداولية: تكمن في جذب القراء، ووظيفة إخبارية: بذكر اسم الكاتب ودار النشر، ووظيفة تعيين جنس العمل الأدبي: أي إذا كان رواية، أو شعراً، أو غيره، ووظيفة تحديد مضمون النص ومقصوديته: أي الغاية من تأليف الكتاب، ويظهر هذا من العناوين الداخلية، والمقدمة، والتنبيهات³. وستقدم الباحثة في هذه الدراسة تحليلاً لأهم العتبات النصية في الروايتين:

العنوان

العتبة الأولى التي تواجه القارئ هي العنوان، فما هو العنوان؟ وما هي وظائفه؟ وما هي

أقسامه؟

¹ ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م1، ط1، بيروت: دار صادر، 1990، باب عتب.
² لحميداني، حميد: عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، العدد 46، مجلد12، شوال 1423هـ/ص14.

³ ينظر: الطويل، أمّنة محمد، عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني العنوان - الغلاف - المقتبسات، المجلة الجامعة، العدد 16، مجلد3، يوليو 2014/ص47.

العنوان "عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر..."¹. أو بتعريف أدق " هو مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف"²، فهو عبارة صغيرة تعبر عن نص كبير³، وكون العنوان أول ما يواجه المتلقي فلا بد أن يكون جاذبا للانتباه، لذلك فإن اختيار عنوان النص ليس اعتباطيا وإنما يقصد الكاتب اختيار ذلك العنوان دون غيره وفق طبيعة النص؛ لأن هذا العنوان سيعيد إنتاج نفسه وفق سياقات النص، فهو محور النص ويربط جميع أجزائه وعلاقاته⁴. ويظهر العنوان في أربعة أماكن هي: صفحة الغلاف الرئيسية، وفي ظهر الغلاف، وفي صفحة العنوان، وفي الصفحة المزيفة للعنوان، وهذه قد لا توجد في بعض الطباعات.⁵

وللعنوان مجموعة من الوظائف التي تخدم العمل الأدبي مثل: الوظيفة التعيينية، أو التسمية وهي أكثر الوظائف شيوعا، ذلك أنها تحدد هوية النص، وهي واجبة الحضور، والوظيفة الأيدولوجية، والوظيفة الإغرائية أو الإشهارية بحيث تغري القارئ بالشراء، فهي استهلاكية⁶. أما أنواع العنوان فهو ينقسم إلى عنوان رئيس وثانوي، أو حقيقي ومجازي واستعاري، أو كلاسيكي وحداثي وتراثي، وغير ذلك مما سيتم توضيحه فيما يأتي.

ورغم كون وظيفة العناوين واحدة، إلا أنها تختلف في الأسلوب، فعناوين الروايات تختلف عن عناوين المقالات وعناوين القصائد وهكذا.

¹ بلعابد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، و الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008م، ص67.

² نفسه، ص67.

³ ينظر: بوقرة، نعمان: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث، عمان: جدارا للكتاب العالمي، 2009م، ص125.

⁴ ينظر: الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص البنوية والدلالة، ط1، الدار البيضاء: منشورات الرابطة، 1996، ص19.

⁵ ينظر: بلعابد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص70.

⁶ ينظر: نفسه، ص74.

سيميائية العناوين في الروايتين

أولاً: الطنطورية

من المعروف أن السيميائية تعني علم الإشارات أو الرموز وكل ما ينبو عن شيء آخر¹، وبالنظر إلى عنوان رواية رضوى عاشور (الطنطورية)، تجد الباحثة أنه يتكوّن من: مكون مكاني واحد هو الطنطورية، ولهذا العنوان إضافة إلى الوظيفة التسمية الواجبة في كل العناوين وظائف أخرى مثل الوظيفة الوصفية، كونه يصف أحد موضوعات النص وهو قرية الطنطورية، ليس هذا وحسب، بل أضافت الكاتبة ياء النسبة إلى الطنطورية، وبذلك أصبح العنوان يصف الموضوع الأساسي في الرواية لانتسابه له، كما صاحبت هذه الوظيفة الوصفية وظيفة إيحائية؛ فالعنوان يحمل اسم قرية فقط، لكنه يوحي بما يمكن أن يتحدث عنه العمل الروائي فقد يصف الكاتب القرية تاريخياً وجغرافياً واجتماعياً وسياسياً... هذا ما سيوحى به العنوان في ذهن المتلقي، كما اكتسب هذا العنوان وظيفة إغرائية؛ لأنه يحمل اسم قرية فلسطينية مدمرة، وهو ما يبعث التساؤلات في ذهن القارئ عن الأحداث التي دارت في قرية غير موجودة الآن، وهل سيسجل الكتاب أحداثاً تاريخية؟ أم هل سيصف ما جرى في فلسطين من خلال هذه القرية؟ وهو ما سيدفعه للشراء خاصة أن القضية الفلسطينية هي القضية المركزية في الشرق الأوسط والعالم.

ورغم تكوّن العنوان من كلمة واحدة، إلا أنه اختصر الكثير وعبر عن المضمون، وهو حاضر في الرواية منذ الكلمات الأولى، إذ تبدأ الرواية بوصف خروج شاب من بحر الطنطورية، ووصف هذا البحر، ومنازله، وشاطئه، وأهله، حيث يمثل كل ذلك الوصف تفاصيل الطنطورية المكان، ويمتد العنوان ليغطي معظم الفصول، فلا يكاد يخلو فصل من ذكر الطنطورية أو متعلقاتها.

¹ ينظر: تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص28.

إذن يمكن القول إن العنوان ذو دلالة حقيقية، بعيدة كل البعد عن المجازية، والدلالة الرمزية الوحيدة التي يمكن استخلاصها هي: الرمز بهذه القرية إلى كل القرى الفلسطينية المدمرة، وما حل بأهلها من خراب، وغير ذلك فالعنوان واضح يخلو من الرمزية، ويمكن تصنيفه تحت العنوان الكلاسيكي الواقعي، كما أنه يلخص الرواية ولا يشرحها.

ويندرج تحت هذا العنوان مجموعة من العناوين الفرعية، شكّل كل عنوان منها فصلاً، حيث وصل عدد هذه الفصول أو العناوين إلى ثمانية وخمسين فصلاً، إضافة إلى الإشارات، وقائمة ببعض الكلمات والعبارات الواردة بالدارجة الفلسطينية.

وقد امتازت هذه العناوين بالتنوع، بعضها تكوّن من مكونٍ زمنيّ مثل: السبت 5/15، و1982، وبعضها تكوّن من مكونٍ مكانيّ مثل: مركز الأبحاث، وبيروت، وجنّان منزلية، وبعضها جمع بين الزمان والمكان مثل: المكان 1975، وبعضها تكوّن من مكونٍ فاعلٍ مثل: ولد وبنّت، ووصال، وسوماننا، وبعضها تكوّن من مكونٍ حدثيٍّ مثل: فرح، وبعضها تكوّن من مكونٍ شيئيٍّ مثل: الباب، والمشروع، والزنبرك، ونيوجرسي، وبعض هذه العناوين تعددت فيها المكونات، منها على سبيل المثال لا الحصر ما جمع بين مكونين مثل: شهادة عبد، إذ تشكل من مكونٍ شيئيٍّ ومكونٍ فاعلٍ، ومنها وما جمع بين ثلاثة مكونات مثل: الصفورية تدخل الحكاية، فقد تشكّل هذا العنوان من مكونٍ فاعلٍ وحدثيٍّ وشيئيٍّ، وحين احتلوا البلد، إذ تشكّل من مكونٍ زمنيٍّ وحدثيٍّ ومكانيٍّ. وبذلك تكون عناوين هذه الرواية الفرعية موزعة بين المكون والمكونين والثلاثة، حيث لم يزد أي هذه العناوين عن ذلك.

إن هذا الكم من العناوين الفرعية داخل الرواية يخدم بطريقة غير مباشرة ما ترمي إليه الكاتبة، وهو إيهام القارئ أن هذه الرواية عبارة عن شهادة امرأة فلسطينية من سكان الطنطورة عما مرت به من معاناة تمثلت في التهجير والقتل والحصار...، وقد كتبتها على فترات وهو ما يفسر تعدد الفصول داخل الرواية، وبذلك يدخل القارئ في حالة من الاقتناع بأن هذه المرأة حقيقية، تقول الكاتبة على لسان بطلة الرواية: " فاجأني ذات مساء بدفتر كبير كتب على غلافه

عبارة (الطنطورية) قال: "اكتبي أي شيء، اكتبي عن بلدنا، عن البحر، عن الأعراس... أعيدي بعض ما حكيتيه لنا ونحن صغار، أما الكوارث فاكتبي منها ما تطيقين..."¹.

إلا أن قناعة القارئ هذه تبددها الصفحات الأخيرة للرواية، حيث وضعت الكاتبة مجموعة من الإشارات بيّنت فيها أن "شخصيات الرواية كلها بمساراتها وعلاقاتها ومصائرهما متخيلة"²، أما المجازر مثل شاتيلا، وصيدا... وأسماء القرى والمدن فهي حقيقية³.

تنوّعت دلالات هذه العناوين بين دلالات حقيقية وأخرى مجازية، فمثلا: العنوان شجر شاتيلا يحمل دلالة رمزية هي نساء شاتيلا المتمسكات بالأرض كالأشجار، وهذه الدلالة يظهرها السرد: "غريب. كل امرأة شجرة، أقصد كل امرأة ولها شجرة. هناك."⁴ هذه (الهناك) تعني فلسطين، فكل امرأة لها جذور هناك، لكنها اقتلعت لتسكن شاتيلا. وهذا يرمز إلى التشبُّث بالأرض. وكذلك العنوان خراط البنات، والزمبرك، فهذان العنوانان انتقلا من الدلالة المجردة لمعنى خراط الشيء وتسويته، والزمبرك كونه آلة تستخدم في المعدات وقابلة للتمدد مع الشد، إلى الدلالة على اكتساب الجمال والملاح المميزة والنمو السريع والوصول إلى سن الشباب.

كما امتازت بعض العناوين بالغواية، مثل: العنوان نيوجرسي، الذي يوحي باسم ولاية أمريكية، إلا أن قراءة النص تظهر أنه اسم رواية لأحد أبطال رواية الطنطورية، وعنوان الرواية هذا لا يقصد به الولاية الأمريكية أيضا وإنما بارجة اسمها نيوجرسي يبلغ وزنها 45 طناً وهي بحجم ثلاثة ملاعب كرة قدم مجتمعة، أما ارتفاعها فيساوي ارتفاع بناية من تسعة طوابق بها تسعة مدافع رئيسة وزن قذيفة كل مدفع منها ألف ومائتا كيلو غرام، ولها عشرون مدفعا فرعيًا، حيث كان لهذه السفينة دور حربي بارز ثمّ استخدمت في لبنان بحجة مؤازرة قوّات حفظ السّلام متعددة الجنسيّات، لأنّ الحرب في لبنان انتهت وأصبح الجيش والحكومة موالين لإسرائيل لكن هناك عقبة واحدة وهي الدّروز، فتم استخدام هذه السفينة لقصفهم، وبذلك

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص206.

² نفسه، ص460.

³ ينظر: نفسه، ص460.

⁴ نفسه، ص149.

تم ارتكاب مجزرة تحت مسمى السلام، وتتساءل الساردة عن هذا العنوان الغريب وعلاقته بالحرب في لبنان¹، إن وقوع الساردة في هذه الحيرة يعني أنها وقعت تحت غواية العنوان.

وقد كانت هذه العناوين مختصرة لمتونها، ومعبرة عنها، كما أظهر بعضها الجانب الثقافي والنقدي لدى الكاتبة مثل العنوان: القفز.. هل يصنع حكيًا؟، فالقفز والحكي مصطلحان نقديان، فالحكي: "تجلّ خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها. ويتشكل هذا التجلي الخطابى من توالي أحداث مترابطة، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها"². أما القفز فهو أسلوب يساعد على إحداث سرعة معيارية للسرد من خلال القفز على حدث أو أكثر، ما يحدث ثغرة زمنية (حذف)³، وقد كانت هذه الثغرة الناتجة عن القفز صريحة، ومثال ذلك في الرواية: "لم أحك عن عمي أبو الأمين. لم أحك حكاية أمي في صيدا، ولا حكاية عز الدين..."⁴، وقد عبرت الكاتبة أيضا عن استخدامها لأسلوب القفز الصريح وما ينتج عنه من حذف (اختزال) عندما قالت على لسان الساردة: "قفزت قفزة تختزل من الحكاية خمس سنين. أعود عن قفرتي وأسترجع الشريط"⁵، وإضافة إلى أسلوب القفز أشارت الكاتبة إلى استخدامها لنظام الاسترجاع في النص السابق، وهو الرجوع إلى الخلف أثناء السرد مثل قطع السرد لتذكر أحداث مضت وسردها.

ثانيا: طابق 99

يتكون هذا العنوان من مكون مكاني، وآخر شيئي، وهذا المكان حقيقي، يظهر في الرواية، فمثلا يقول البطل في أحد المواضع: "إنني سأصبح ملكا حين أقف قبالة النافذة في الطابق 99"⁶. وقد قام بالوظيفة الأساسية للعنوان وهي تسمية العمل الأدبي، وقام بوظيفة

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص404-409.

² يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997م، ص46.

³ ينظر: برنس، جيراد: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط1، القاهرة: ميريت للنشر والتوزيع، 2003م، ص55-56.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص85.

⁵ نفسه، ص191.

⁶ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص64.

إغرائية، إذ يبعث هذا الطابق بهذا الرقم المرتفع التساؤلات في ذهن المتلقي عما سيكون عليه هذا الطابق، هل يمكن أن يسكن شخص في مكان مرتفع كهذا، وما هي الأحداث التي ستجري فيه، وفيما سوى ذلك فالعنوان لم يكن موفقا إذا درس بمعناه الحقيقي، فهو يلخص جزءا من الرواية ولا يشمل جميع فصولها، فهناك موضوعات أكثر حساسية يمكن استقاء عنوان منها، مثل الحرب الأهلية، وقصة الحب المعقدة بين المتناقضين، أو غير ذلك. لم يكن هذا الطابق سوى مكان للعمل، حضر في بعض المواقع، لكنه لم يربط كل الفصول، فالفصل الرابع والأخير مثلا لا علاقة له بالعنوان، كما حضر مكان معيشة البطل بشكل أكبر، هذا إذا درس بمعناه الحقيقي، أما إذا درس بمعناه المجازي فالأمر مختلف، والباحثة ترى أن العنوان مجازي بالدرجة الأولى، وستوضح ذلك فيما سيأتي.

غواية العنوان

قد يكون هذا العنوان حقيقيا، إلا أنه لا يخلو من دلالات رمزية، فالدلالة الحقيقية هي: كونه مكان عمل البطل في نيويورك بعد أن هاجر من مخيم شاتيليا إثر المذبحة، إلا أن الدلالة المجازية تكمن في كونه يرمز إلى الهروب من المخيمات والحرب الأهلية وآثارها النفسية.

كما يمكن أن يرمز هذا الطابق إلى الغنى والرفاهية ومستوى المعيشة التي يمكن أن يصل إليها الفرد في الولايات المتحدة، مقابل الفقر المدقع في المخيم، ويبدو هذا المعنى جليا في قول البطل: "إنني سأصبح ملكا حين أقف قبالة النافذة في الطابق 99، على قمة ما، تكون هي تعويضي الوحيد عن كل ما فقدت... كان الارتفاع الوحيد الذي بلغته طفلا، سطح المخيم."¹ حيث تمثل العمارة القمة، بينما يمثل المخيم القاع. إلا أن الرقم 99 يدل على عدم الكمال، وإلا فلم لم تجعل الكاتبة عنوان روايتها طابق 100، فالبطل ظل يشعر بالنقص الذي لا يعوضه شيء، إذ يقول البطل: " جعلتني أشعر أنني رجل لا يكسره شيء، لكنني بقيت رجلا بلا وطن."²

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 64.

² نفسه، ص 202.

سيمائية العناوين الفرعية

تنوعت العناوين الفرعية في هذه الرواية بين ما يحمل أسماءً ويحمل أرقاماً، أما العناوين التي تحمل أسماءً فقد تكونت في معظمها من مكون مكاني وآخر زمني فيما يعرف بالزمكانية، وهذه العناوين هي: نيويورك ربيع 2000، ومطار نيويورك 2000، ولبنان 1982، وجبل لبنان 1982، وجبل لبنان 2000، ومخيم صبرا وشاتيلا 1980، ونيويورك 2000، وجبل لبنان 2000 - هيلدا، ونيويورك 2000، ونيويورك شتاء 2000.

وبعضها تشكل من مكون مكاني مثل: جبل لبنان، ونيويورك.

قراءة في العناوين الفرعية، الرمزية والارتباطات

ترتبط العناوين التي تحمل اسم نيويورك بالعنوان الرئيس في كونها تمثل المكان الذي يتواجد فيه هذا الطابق، حيث كانت هذه العناوين أكثر شمولاً من العنوان الرئيس الذي كان أشد تخصيصاً في تحديد المكان، فالعنوان نيويورك يشمل مكان السكن والمقهى ومكان العمل...، أما الطابق 99 فهو مكان العمل فقط، أما العناوين التي اتخذت أسماء أماكن في لبنان فقد كان السرد فيها بنظام الاسترجاع، فهي مرتبطة ببطل الرواية الذي تنقل بين لبنان ونيويورك، لذلك فارتباطها بالعنوان الرئيس غير مباشر. وكذلك عنوان الفصل الأخير (هيلدا)، فهو مرتبط بالبطل، لذلك فارتباطه بالعنوان الرئيس غير مباشر.

سيمائية الغلاف

يعد الغلاف " أهم عتبة يواجهها القارئ للدخول إلى عالم الرواية وهو يحمل كمّاً هائلاً من الشفرات القابلة للتأويل"¹ كما يحتل أهمية تسويقية بالنسبة للعمل الأدبي، إذ إنه أول ما يواجه القارئ، فهو يحمل أهمية إغرائية، قد تقنع القارئ بالشراء وقد تنفره.

¹ حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنوان، عالم الفكر، الكويت، عدد3، مج25، 1997/ص107.

أولاً: الطنطورية

لقد كان الغلاف في الرواية دالاً على المضمون، فقد امتازت رواية الطنطورية بغلاف أزرق اللون يحمل صورة بحر الطنطورة وسمائها، وذلك على الغلاف الأمامي والخلفي للرواية، بينما كتب العنوان على الغلافين أيضاً باللون الأبيض الذي بدا متناسقاً مع صورة الأمواج على الغلاف، وبذلك امتدت الطنطورية باسمها وصورتها على كامل الغلاف كما يظهر في الصورة أدناه:



ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، الغلاف الأمامي والخلفي.

ومن الملاحظ أن اسم المؤلفة قد كتب باللون الأخضر قبل عنوان الرواية وبخط أصغر، وبذلك تقاسم الأهمية ذاتها مع العنوان، فهو امتاز بالأسبقية والعنوان امتاز بالخط الكبير، فكان كل منهما لافتاً للانتباه، ولإسم المؤلف " أهمية بارزة من خلال الملكية أو النوعية وحتى

التجارية¹، إذ يساعد في تسويق العمل الأدبي، خاصة إذا كان المؤلف معروفاً، وقد يتعرف القارئ على جنس العمل الأدبي من خلال اسم الكاتب، فبعضهم يختص بالرواية دون غيرها، أو النقد أو التاريخ، والكاتبة هنا ليست روائية وحسب، لذلك بين المصمم جنس العمل الأدبي، فقد كتبت كلمة (رواية) بخط صغير تحت العنوان، وهذا أمر مهم، إذ يحدد جنس الكتاب، فالقارئ عندما تقع عيناه على كلمة رواية تنتفي لديه كل الاحتمالات الأخرى مثل كون هذا الكتاب سياسياً، أو تاريخياً، أو جغرافياً.

إن المزج بين الأخضر والأزرق يعيد إلى الطبيعة الأم، وأساس الحياة التي تنتشأ من امتزاج الأزرق بالأخضر، وأرض فلسطين أم البدايات وأم النهايات، كما يوحي هذا المزج بطبيعة الطنطورية الساحرة، أما أبيض العنوان فيدل على الطهر والنقاء والبراءة والعفة.

ويلاحظ المتأمل في الغلاف وجود صورة بحر الطنطورية تحت العنوان، فقد كتب على صفحة الغلاف الداخلي عبارة مفادها أن صورة الغلاف صورة فتوغرافية لشاطئ الطنطورية. وبذلك يمثل الغلاف الأمامي الطنطورية المكان، أما الغلاف الخلفي فيمثل الطنطورية الإنسان، حيث كتب العنوان باللون الأبيض، مثل العنوان على صفحة الغلاف الأمامية تماماً، لكن ما تلا هذا العنوان كان رسماً توضيحياً يبين شخصيات الرواية والعلاقات التي تربطها، وكانت مكتوبة فوق صورة البحر، فالطنطورية ليست حكاية مكان، بل إنها حكاية أشخاص عاشوا هنا ورحلوا، فهذه البلدة النقية الطاهرة لم تكن خالية من السكان كما روج اليهود، بل مثل غيرها من القرى المدمرة، كانت تحمل الكثير من الأحلام والآمال والطموحات التي تحطمت عند الشاطئ وقت الترحيل، كما تحطمت الموجة المصورة على الغلاف الأمامي، أما اسم دار النشر، فقد كتب على الغلاف الخلفي للرواية، وهي دار الشروق، وهذا له أهدافه التسويقية، خاصة إذا كانت دار النشر معروفة، كما يساهم ارتباط المؤلف بدار نشر مرموقة في إشهاره إذا كان مغموراً.

¹ حمداوي، أمينة، وهجيرة بدري: سيميائية العتبات النصية في كتاب (أوراق الورد) لمصطفى صادق الرافعي (غير منشورة)، جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة، الجزائر، 2015-2016م، ص57.

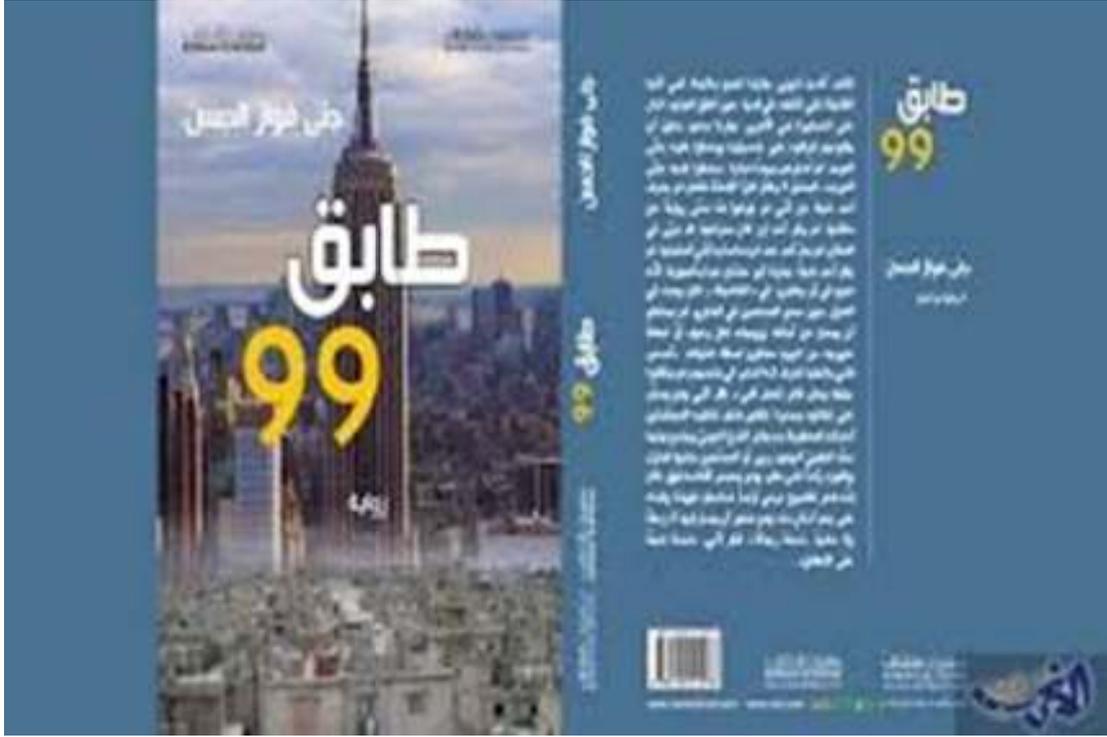
كما وجدت الباحثة غلafa آخر لهذه الرواية، لكنّه لم يختلف كثيرا عن سابقه فقد امتزج فيه الأخضر بالأبيض والأزرق، لكن الاختلاف كان في إظهار منازل من قرية الطنطورة ملاصقة لشاطئ البحر، ولم يقتصر الأمر على إظهار الشاطئ والأمواج كما في الغلاف السابق، فبدت مساحة التصوير أكبر قليلا، كما تظهر فيها مأذنة مسجد للدلالة على فلسطينية هذا المكان، أما الغلاف الخلفي لهذه الرواية فقد احتوى على آراء بعض الكتاب والنقاد في هذا العمل، كما ورد تعريف برضوى وصورة لها إضافة إلى ذكر دار النشر، كما في الصورة أدناه:



عاشور، رضوى: الطنطورية، الغلاف الأمامي والخلفي.

ثانيا: طابق 99

فيما يتعلق بهذه الرواية تلاحظ الباحثة زخما في المعلومات على الغلاف الأمامي للرواية، بينما كان الغلاف الخلفي صفحة بيضاء، أما صورة الغلاف فقد كانت متناسبة مع العنوان والأحداث، بل أكثر مناسبة للأحداث من العنوان ذاته، وقد كانت هذه الصورة عبارة عن برج مرتفع في الولايات المتحدة الأمريكية، مطلة على مخيم من مخيمات اللجوء الفلسطيني في لبنان، وبذلك تناسب مع العناوين الفرعية أيضا، وتوضع الصورة الآتية غلاف هذه الرواية:



ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، الغلاف الأمامي والخلفي.

أما العنوان فقد كتب بخط أكبر مما حوله واحتل وسط الغلاف، يليه جنس العمل الأدبي - رواية- ويعلوه باتجاه اليسار اسم المؤلفة، وقد كتبا بخط أصغر من العنوان، وقد كان العنوان لافتاً للانتباه بسبب حجم الخط الكبير، وبسبب اتخاذ كل شطر من شطريه لونا مختلفاً، حيث كتبت كلمة طابق باللون الأبيض، بينما كتب الرقم 99 باللون الأصفر، وبذلك جمع العنوان بين المتناقضات، إذ يدل الأبيض على السكينة والصفاء، بينما يدل الأصفر على المرض والشحوب الذي ينجم عنه فقدان الاتزان والاستقرار، وهذا التناقض يمثل شخصية بطل الرواية الذي حاز كل أسباب السعادة فلديه المال والعمل الجيد والحببية، إلا أنه كان فاقدا لكل شيء في المقابل، فقد فَقَدَ وطنه، يقول السارد: " جعلتني أشعر أنني رجل لا يكسره شيء. لكنني بقيت رجلاً بلا وطن."¹ وسببت له مذبحة شائتلا عاهة دائمة أشعرته بنقص ناجم عن نظرات الآخرين إليه.

ومن الملاحظ وجود اسم داري نشر على الغلاف هما: ضفاف، والاختلاف، من اليمين إلى اليسار، كما كتب تاريخ النشر وهو: 2015\2\5م. ولعل لذلك أهدافاً تسويقية، فكل منهما تنشر في دولة مختلفة.

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 202.

عتبة الإهداء وعتبة التصدير

قد تحوي بعض الأعمال الأدبية على إهداء، وهو تقدير من الكاتب و عرفان يحمله للآخرين، سواء أكانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة¹، وقد أهدت رضوى روايتها إلى زوجها الفلسطيني الشاعر مريد البرغوثي، وبذلك يكون الإهداء خاصا؛ كونه زوج المؤلفة، وله أبعاد أدبية، فالشاعر فلسطيني مهجر، وحامل لعبء القضية، وشاعر مقاومة، ما يرتبط بمضمون الرواية.

أما رواية جنى فواز الحسن فلم تحتو على إهداء، وإنما صدرتها بعبارة لجيمس بالدوين² وهي: "ربما ليس الوطن مكانا ولكن شرطا لا يمكن إنكاره"³، ويندرج هذا التصدير تحت ما يسمى بالتصدير الاقتباسي، وهذه العبارة تدل على مضمون النص، فالبطل يعيش في حالة صراع تتمثل في عدم وجود المكان -الوطن- بسبب الغربة، وعدم قدرته على التخلص من هذا الشرط الذي يلح عليه، فحافظ على عاهته؛ ليحافظ على هذا الشرط.

الجملة البدئية والجملة الختمية

هي الجملة التي يبدأ بها النص، وكلمة جملة لا تعني الجملة المعروفة فقد تكون فقرة كاملة، لكن ما أهميّة هذه الجملة؟ ولماذا اتجه النقاد إلى دراستها؟

¹ ينظر: بلعابد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص93.

² ولد وتلقى تعليمه في مدينة نيويورك. وهو حائز على العديد من الجوائز مثل جائزة Eugene F. Saxton Memorial Trust Award، و زمالة Guggenheim، و زمالة المراجعة الحزبية، ومنحة مؤسسة فورد في ولاية نيويورك. ظهرت قصص ومقالات بالدوين في كثير من الصحف والمجلات مثل: هاريزر، وأطلانتك، والمراسل، وله منشورات أخرى في أمريكا وفي الخارج. ومن مؤلفاته اذهب وأخبرها في الجبل (Go Tell It on the Mountain)، وغرفه جيوفاني (Giovann's Room) ومجلدين من المقالات. كان كتابه السابق (لا أحد يعرف اسمي) من الكتب الأكثر مبيعا على المستوى القومي، وقد تم اختياره من قبل مجلس الكتب البارزة التابع لجمعية المكتبات الأمريكية. ينظر:

Baldwin, James: **Another country**, thirteenth edition, New york: Dell publishing co, 1965.

³ الحسن، جنى فواز: **طابق 99**، ص5.

أوصى رولان بارت الطلبة بدراسة مفاتح النصوص في أطروحاتهم الجامعية؛ وذلك لأن بداية الخطاب تكون غير مسبقة بأية معلومات،¹ وبذلك تتطوي على أهمية خاصة. يمكن معرفة أسلوب الكتابة وبناء الرواية وطولها من هذه الجملة²، وقد تحدث ماركيز عن صعوبة الجملة الأولى فقال: إنه أمضى ثلاثة أشهر بحثاً عن جملة أولى في أحد أعماله الأدبية، وقال إن أصعب ما في الرواية هو الفقرة الأولى، ويقول الفيلسوف باسكال إن آخر ما يجده المؤلف عند كتابة كتاب ما هو ما يضعه في البداية³.

أما الجملة الختمية فهي التي تغلق مجرى الأحداث، وقد تنهي هذه الجملة السرد بشكل نهائي أو تفتحه على مواضيع جديدة تكون بداية لرواية جديدة.

والجملة البدئية في رواية الطنطورية هي: "خرج من البحر. أي والله، خرج من البحر كأنه منه وطرحته الأمواج"⁴، ومن الملاحظ وجود نسق الأفعال أو متواليات الأفعال وفق تعبير رولان بارت، و نسق مكاني متكرر، وهذا التكرار له مغزاه إذ يفيد التأكيد، فهذا البحر له حضوره الدائم في الرواية، وهذا التوظيف المكاني ينطوي على دلالة رمزية، فالبحر يشكل منبع اللهو والرزق والجمال... لأهل القرية فكان هذا الحبيب رزقا سيق إليها، لذلك استخدمت الساردة في الجملة الآتية كلمة السمك، " لم تحمله كالمسك أفقيا، انشقت عنه"⁵، فهذا الرزق كان أكبر، استدعى انشقاق البحر ليخرج به، كما انشق البحر يوما ليخرج سيديا عظيما هو موسى عليه السلام، كان هذا الرجل بهذه العظمة في نظرها، كما استخدمت الفعل الماضي لسرد حكاية جرت في وقت سابق، وبذلك تجتمع في هذه الجملة ثلاثة أنساق؛ نسق زمني ونسق مكاني وآخر رمزي، " ولا يمكن الجزم بوجود نسق راجح، وانعدام الجزم هذا... هو ما يشكل

¹ بارت، رولان، التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة)، ترجمة: عبد الكبير الشراوي، دط، سوريا: دار التكوين، المغرب: منشورات الزمن، 2009، ص37.

² ينظر: حجيري، محمد: هوس الجملة الأولى- جسر الرواية، <https://bit.ly/2BOsPJG>.

³ ينظر: نفسه.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص7.

⁵ نفسه، ص7.

المحكي، لأنه يحدد إنجاز الراوي¹. وهذه الجملة تعرف جزءا لا بأس به من عموميات الرواية، ذلك الجزء الذي يتعلق بالحبیب وفقدانه والأثر الذي تركه في نفس البطلة، وظل يلح عليها حتى نهاية الرواية، ففي أحد المواضع تقول: " رأيت الشاب الذي طرحه البحر"²، وفي الفصل الأخير تسأل عنه امرأة من عين غزال فتقول: " طلبني شاب من عين غزال قبل ما يطلعونا من البلد. جننا إلى لبنان وكل ذهب لحال... كان اسمه يحيى وكان عمه شيخ البلد"³، كما تكرر حضور هذا الشاب في متن الرواية إذ تقول لصديقتها: " العريس من عين غزال. جاء أبوه وأعمامه وطلبوني من أربعة أشهر، وقرأوا الفاتحة مع أبي"⁴، وهذا يعني أن الجملة البدئية تلخص عقدة مهمة من عقد الرواية.

كما تدل هذه الجملة على بحر الطنطورة، الذي حضر بشكل لافت في الرواية وذلك منذ الغلاف، فبحر الطنطورة كان يلح على البطلة باستمرار، ولا تستمتع بمياه بحر غيره بعد التهجير، فهذا البحر مصدر حياتها، كانت تلعب برماله وتجمع أصدافه، وتمسك أسماكها، وأخيرا قذف لها بشاب وسيم.

أما الجملة الختمية فكانت " سأنام لأصحو مبكرا وأذهب إلى المخيم لأبحث عن ناجي وأؤكد أنه هناك"⁵، وهذه الجملة ليست من النوع الذي يغلق الحكمة أو ينهي السرد، وإنما تفتح الباب على أحداث جديدة ستبدأ في اليوم الآتي، ستستمر هذه المرأة في نضالها وحراكها السياسي والاجتماعي داخل المخيم، وهذا يدل على أن القصة غير منتهية، فالأحداث مستمرة قد تكتب منها آلاف الروايات.

ولهذه العبارة دلالات مجازية أيضا، فالفلسطيني لا يموت، وكل رجل يموت تخرج نسخ أخرى عنه، فناجي المعروف بحنظلة استشهد في الرواية، لتلتقي الكاتبة برسام آخر من المخيم

¹ بارت، رولان، التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة). ص39.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص7.

³ نفسه، ص451.

⁴ نفسه، ص32.

⁵ نفسه، ص459.

كان اسمه (ناجي) أيضا، وهذا ليس من قبيل المصادفة المحضة، فالمخيم ينتج الأبطال باستمرار، لن تنتهيه المجزرة ولن يثبته القتل.

وفي رواية طابق 99، فإن الجملة البدئية كانت: " عندما بدأت علاقتي بهيلدا، كان يحلو لي أن أتأمل انعكاسها في المرآة"¹، وتتكون هذه الجملة من نسق علمي (هيلدا)، ونسق سردي (كان)، لأن " المحكي الذي يبدأ ب (وكان) يحيل على كل مفتحات السرد"²، ونسق دلالي يحيل إلى النفسية في تأمل الانعكاس في المرآة، وهذه الجملة تلخص الكثير من معاناة البطل، الذي كان أحد ضحايا مجزرة شاتيللا، حيث أفقدته المجزرة أمه الحامل، وسببت له عاهة في الوجه، وعرج في القدم، ما جعله يشعر بالخجل من صديقه بسبب هذه العاهة؛ فيتجنب النظر إليها مباشرة، وإنما ينظر إلى انعكاسها في المرآة، إذ تلح عليه فكرة العاهة وتحضر باستمرار، تلك الندبة في وجهه جعلته لا يجرؤ على النظر في المرآة إذ يقول: " كان زمن طويل قد مضى منذ أن راقبت ملامحي، ولفترة بسيطة، كدت أنسى تلك الندبة في وجهي"³، فالنظر في المرآة سيكشف الحقيقة، حقيقة العاهة التي يحاول دائما أن يتناساها ويركز على النجاح في العمل، لأن هذه الندبة التي ستظهر في المرآة ستعني رجلا آخر غير ذلك الرجل الناجح، فهو يرى أن " احتمالات المرء أكثر شبيها به"⁴، فهو معاق إذن، كما أنه يرى أن "تلك النفس الخاصة تتطلب شجاعة استثنائية للنظر إليها"⁵، أي النفس الحقيقية القابعة خلف الاحتمالات. وهذا ما علمه لحبيبه هيلدا، التي لم تمتلك شجاعة النظر إلى نفسها في المرآة أثناء معاشرتها له؛ لأنها ستكون في وضع محرج، ما يدفعها لأن تدفن رأسها في أقرب جزء من جسده، كان هو يمتلك ذات الوضع المحرج مع وجهه، فلا يجرؤ على النظر في المرآة، فيدفن ذاته خلف العاهة، لذلك صار يشعر بالغضب والعجز عندما بدأت هيلدا لا تخجل من مراقبة نفسها ولا تطمر وجهها في جسده، شعر بالعجز؛ لأنه لم يتخط العاهة كما تخطت هيلدا خجلها، ولم يستطع أن يجري

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 9.

² بارت، رولان، التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة). ص 36.

³ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 10.

⁴ نفسه، ص 9.

⁵ نفسه، ص 9.

العملية، وبقيت تلح عليه باستمرار، إذ يقول في أحد المواضع: " بقيت طوال الليل أفكر لماذا لم أحاول يوماً أن أطبب ساقِي. لقد كان هناك مال وفير، لكن هذا الوجود جزء مني"¹. ويقول في موضع آخر: " بدا التناقض في مذهري الخارجي بين وجه الرجل الموسوم بالحرب والشتات والثياب الأنيقة التي ارتديها_ كأني، أنا نفسي_ عملة واحدة لماعة ومبهرة من وجهه، ومصابة بشرخ كبير حين تقلبها للوجه الآخر"²، وفي موضع آخر يقول: " نظراتهم الدائمة لي والتي كانت تشي بفكرة تدور في أذهانهم: (ماذا يفعل هذا المعاق مع مايك المتميز الهندام"³، وغير ذلك الكثير. وهذا يدل على أن الجملة البدئية لخصت جزءاً من عموم الرواية، وعالجت عقدة أساسية من عقدها.

أما الجملة الختمية فكانت: " آه، نسيت أن أخبركم أن أصله فلسطيني، وأن هذه هي آثار شظية أصيب بها في مخيم صبرا وشاتيلا. لم أكد أنني جملي وأضع الشوكة من يدي استعداداً للرحيل وسط ذهولهم جميعاً حتى سمعنا طرقة على الباب. كان وفد من أهل القرية. زغاريد نساء في الخارج. رجال يحملون البنادق ويفتحون النار في الهواء. أخي يدخل علينا ويبشر (أبي، أبي، اسمك وارد في التشكيلة الوزارية الجديدة... سيعنونها بعد الظهر. تأكدت من الخبر. معالي الوزير...وزير الشؤون الاجتماعية).

معالي الوزير، معالي الوزير، مبروك، مبروك. زغاريد. طلق ناري في الهواء. أمسكت حقائبي في هدوء وانسحبت من الضوضاء. لم يلاحظوني بين زحام المهنيين. كان السائق ينتظرني في الخارج. لم أنظر إلى الوراء. كانت الأصوات وحدها تكفي لتبرر اختفائي هكذا من دون أن أحدث جلبية"⁴.

الملاحظ أن هذه الجملة الختمية لا تتكون من جملة مفردة واحدة، وإنما تكونت من مجموعة من الجمل والفقرات التي امتدت لتغطي نصف صفحة في الرواية، وقد كانت هذه

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص150.

² نفسه، ص80.

³ نفسه، ص42.

⁴ نفسه، ص264.

الجملة خاتمة للسرد، مقفلة له، إذ قدمت الحل للعقد الموجودة في السرد، فقد أخبرت عائلتها بحقيقة علاقتها برجل فلسطيني ومسلم، كما أنها عادت إلى البطل الذي تخوف من رحيلها خشية عدم الإياب.

2: الزمان والسرد

ستتناول الباحثة في هذا الفصل البحث في أنواع الزمن الروائي والعلاقة بين الزمن والسرد في الروايتين، فما هي أنواع الزمن التي حضرت في الروايتين، وكيف كان تأثيرها على السرد؟ وما المقصود بالسرد؟ وما الفرق بين زمن السرد وزمن الحكاية، وما الأساليب الزمانية المستخدمة في الروايتين، وما المقصود بالزمن النحوي؟ وما مدى حضوره في الروايتين؟

بداية لا بد من توضيح مفهوم السرد فالسرد كما عرفه ابن فارس: "توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"¹. وهو أحداث لا تستطيع حواس المتلقي إدراكها، يتم استحضارها² لنقل قصة ما وإلا لا تكون سرداً³، أما أنواع الزمن فيمكن اعتماد ثلاثة تقسيمات أساسية له اتفق عليها كبار النقاد مع اختلافات بسيطة بينهم، تذكر الباحثة منها على سبيل المثال تقسيم غونتر، فهذه الأزمنة وفق هذا التقسيم هي: زمن فعل السرد، وهذا زمن قراءة أكثر منه زمن كتابة، أما الزمن الثاني فهو الزمن المروي، ويحسب هذا الزمن بالأعوام والشهور والأيام، أما الزمن الثالث فهو زمن الحياة، وهو الزمن المستقبلي أو المطروح جانباً، أما تقسيم جينيت فهو: زمن السرد، ويتفق فيه مع مولر بشكل تام في كونه الزمن اللازم لاجتياز النص، فهذا الزمن زائف، ومن المستحيل قياسه، والزمن الثاني عند جينيت هو زمن التلخيص، أما الزمن الثالث فهو زمن الفضاء السردى⁴. "والسرد فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب"⁵.

¹ ابن فارس: أحمد بن فارس أبي الحسين بن زكريا. معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. م3. ط1. القاهرة: دار الفكر، 1979. ص157.

² ينظر: ريكور، بول: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي). ج2. ت فلاح رحيم. ط1. لبنان: دار الكتاب الجديدة المتحدة. 2006. ص137.

³ ينظر: ريكور، بول: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي). ص143.

⁴ ينظر: نفسه. ص142_146.

⁵ زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون. دار النهار للنشر. 2002. ص105.

وعند قياس حضور هذه الأزمنة الثلاث في الروايتين، تجد الباحثة أن زمن السرد في رواية الطنطورية أطول من زمن السرد في رواية طابق 99، بواقع 463 صفحة مقابل 264 صفحة، وإذا افترض جدلاً أن الوقت المستخدم لقراءة الصفحة هو دقيقتين كزمن وسطي، فإن قراءة رواية الطنطورية ستستغرق 926 دقيقة، أي ما يقارب 15 ساعة، أما رواية طابق 99 فإنها ستستغرق مدة 528 دقيقة، أي ما يعادل 8.8 ساعة، إلا أن هذا الزمن لا يمكن الحكم عليه بشكل نهائي كما ذكرت الباحثة، فقد يستغرق القارئ أكثر من دقيقتين أو أقل؛ ذلك لأنه يتعلق بالمتلقي وطريقة قراءته، إذا كانت انتقائية أو نزوية أو تكرارية، هذا إضافة إلى كون الدقيقتين زمناً نسبياً، فبعض الصفحات تحتاج إلى زمن أقل وبعضها أكثر.

أما الزمن المروي أو زمن التلخيص أو زمن الحكاية، و زمن الحياة أو الفضاء السردي أو الزمن المعيش فقد حضرا في الروايتين إما بشكل منفصل أو متداخل، فبالنظر إلى رواية الطنطورية تلاحظ الباحثة أن زمن الحكاية يمتد منذ الطفولة وحتى انتهاء الكاتبة من الكتابة، أما زمن الفضاء السردي أو الحياة فهو سن السبعين، تقول الساردة: " وأنا على مشارف السبعين قادرة على النظر من فوق تلة العمر، أكشف سفح التلة، ثم خطوتان يمينا أو يسارا أو رجوعا للخلف وأكشف السفح من الجانب الآخر والأراضي الممتدة في القريب والبعيد"¹، كما يتداخل هذان الزمان فالساردة تتحدث عن فعل الكتابة في سن السبعين وصعوبة فعل الكتابة ليغدو ذلك جزءا من السرد، فزمن الحياة يحضر فقط عند الحديث عن فعل الكتابة، وغير ذلك من السرد قائم على استنكار الماضي، ما قبل سن السبعين، فمثلا في الفصل التاسع والأربعين، وهو من الفصول الأخيرة للرواية، تقول الساردة: " بداية جديدة. في الستين. من يبدأ مجددا في الستين؟"² ويستمر السرد على هذه الوتيرة منذ الطفولة حتى أحداث تتعلق بتحرير جنوب لبنان، في الفصل الأخير، أي عام 2000، وينتهي زمن الحكاية، ومن أمثلة تداخل زمن الحياة وزمن القص عند الحديث عن فعل الكتابة قول الساردة: " ما المطلوب مني؟ أنقل مشاعري آنذاك أم

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 79.

² نفسه. ص 386.

مشاعري الآن"¹، حيث إن كلمة (الآن) تعني زمن الحياة. كما أن النظر في سير الزمن يظهر دقة توظيف الكاتبة للزمنين، فقد ذهبت الكاتبة إلى الإسكندرية وهي في سن السنتين، ثم احتاجت إلى خمس سنوات حتى أكملت مريم الدراسة، وعادت إلى لبنان أي في سن الخامسة والستين، ليتم تحرير الجنوب بعد ذلك، ثم تكتب حكايتها وهي على مشارف السبعين، فتحرير الجنوب تم بعد أن تجاوزت الخامسة والستين عاما، فشهدت تحرير الجنوب عام 2000 ثم كتبت الحكاية بعد ذلك وما يؤكد هذا النظام الزمني قولها: " قبل عشرين عاما اتصلت بي الست بيان نويهض زوجة شفيق الحوت مدير مكتب المنظمة في لبنان قالت لي إنها تجمع شهادات الناجين من المجزرة"²، والمجزرة تمت عام 1982، أي إن فعل الكتابة تم بعد عام 2000، والدليل حضور الأحداث التي ترتبت على هذا التحرير من لقاء للأهل عند الحدود، فالتوظيف الزمني كان موفقا.

أما رواية طابق 99 فإن زمن الحكاية يتداخل مع زمن الحياة، فزمن الحياة هو عام 2000 الذي يسرد فيه البطل تفاصيل علاقته بهيلدا وما يعانيه في ذلك الوقت بسبب رحيلها، فمثلا يعيش السارد في شتاء 2000، وهذا زمن حياة، ويسرد عن رحيل هيلدا قائلا: " كان قد مضى على رحيل هيلدا أكثر من ستة أشهر"³ بينما زمن الحكاية يسبق ذلك، إذ يبدأ عندما بدأت علاقته بهيلدا، ومثال ذلك العنوان الأول: نيويورك ربيع 2000، وهو زمن الحياة التي يعيشها السارد، بينما بدأ السرد بذكر أحداث من الماضي: " عندما بدأت علاقتي بهيلدا، كان يحلو لي أن أتأمل انعكاسها في المرآة لساعات"⁴، فهذا الزمن المروي _الحكاية_ رغم أنه يبدأ منذ علاقته بهيلدا، إلا أنه يمكن اعتبار بداية الحكاية في وقت أسبق، إذ يسترجع السارد أحداثا جرت عام 1982، وكان لها تأثير في حياته الحالية، وكذلك الحال مع الشخصية الساردة الثانية، إذ تسترجع أحداثا جرت في التاريخ نفسه، فزمن الحكاية يبدأ منذ عام 1982، وينتهي عام 2000، متقاطعا في هذا التاريخ الأخير مع زمن الحياة. أما عن التوظيف الزمني فقد كان موفقا، فالعنوان الأول هو نيويورك ربيع 2000، والأخير _حسب السارد الأول_ هو نيويورك شتاء

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 231.

² نفسه، ص 231.

³ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 183.

⁴ نفسه، ص 9.

2000، وما بين الربيع والشتاء ما يقارب الستة أشهر، كما جاء في السرد، وهذا هو زمن الحكاية باستثناء الفصول التي استرجعت أحداثا جرت عام 1982، حيث أهمل السارد الأحداث منذ هذا التاريخ حتى عام 2000، لعدم أهميتها، وسيتم توضيح ذلك لاحقا، وإنما استحضر هذا التاريخ ليدعم أحداثا تتعلق بالسرد عام 2000.

الاستشراف والاسترجاع

عند الحديث عن زمن الحكاية وزمن الحياة يجب مراعاة عدم سيرهما في خط مستقيم، فهناك ما يسمى بنظام الاستشراف، ونظام الاسترجاع، وزمن الاستشراف يعني: الزمن الذي سيصبح حاضرا، وقد حضر هذا الزمن في الروايتين، ومثاله في الطنطورية: " اتصلت بالأولاد وبمريم. قلت: بعد غد. قلت: سأذهب مع أخوات كريمة"¹ ثم يحدث ما استشرفته الساردة: " في السادسة من صباح اليوم المعين، كنت في عين الحلوة، أطرق باب أهل كريمة."² ومنه في هذه الرواية: " في المستقبل ستقول لي مريم: قلقك الدائم علي غير مبرر. يقيدني يجعلني أنشغل بخوفك، وأنشغل عليك."³، و "في هذا الجحيم الأرضي ستوثق علاقتي ببيروت"⁴، و "كنا في الإسكندرية ومريم تدرس الطب في جامعتها. لماذا أستبق الأحداث؟ لم أنته من حكاية أبو ظبي، ما زلنا هناك"⁵، وقد كان الاستشراف في هذه الأمثلة باستثناء المثال الأخير خاصا بزمن الحكاية، أما المثال الأخير فقد اشتمل على استشراف في أحداث الحكاية، وحضور لزمن الحياة لكن في الوقت الحاضر ويلمح هذا من قولها أستبق ما يشير إلى قيامها بفعل الكتابة الذي يتم في زمن الحياة، ومن أمثلة الاستشراف في زمن الحياة في هذه الرواية: " سأحذف كل ما كتبت. لو قرأه حسن سيقول لا داعي لهذا النوع من الكلام. عاطفية مبالغ فيها قد تفسد الكتابة..."⁶.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص446.

² نفسه، ص446.

³ نفسه، ص339.

⁴ نفسه، ص208.

⁵ نفسه، ص342.

⁶ نفسه، ص427. لا داعي خطأ، والصواب لا داع

ومن أمثلة الاستشراف في زمن الحكاية في رواية طابق 99: "لم يستطع أن يرحل ويسعى للعمل في الخارج، لأنه كان يعرف أنه سيعود ليحدها قد تزوجت... هذا الاستباق للنهيات التعيسة تركنا علينا في حالة عجز"¹، ثم يحدث ما استشرفه السارد بشكل مطابق للفكرة التي كانت تجول في خاطره، "لقد تزوجت مريم"².

أما الاسترجاع: فيعني استعادة الأحداث، والانتقال من الحاضر إلى الماضي، وهذا النظام حاضر في الروايتين، ورواية الطنطورية قائمة على هذا الأساس، أي الكتابة عن الماضي، فزمن السرد الحكائي استرجاع تقوم به الساردة وتضمنه استرجاعات أخرى، ومثال ذلك الفصل الثامن والثلاثين من الرواية، حديث المعتقل، حيث استرجع السارد أحداث مجزرة الطنطورة عندما التقى بالشخصية البورية في الخليج حيث يقول: "كيف أصف المشهد؟ أحاول استعادته وأعرف أنه يصعب نقله..."³، حيث إن الحديث عن لقائه بالشخصية البورية هو استرجاع تقوم به تلك الشخصية أيضا، ومن أمثلته في زمن الحياة حديثها عن القفز أثناء الكتابة ثم الاسترجاع، وهذا فعل تقوم به في زمن الحياة أثناء كتابتها للأحداث التي جرت في زمن سابق لزمن الكتابة، تقول الساردة: "قفزت قفزة تختزل من الحكاية خمس سنين، أعود عن قفرتي وأسترجع الشريط. ما زلنا في نهاية العام 1977"⁴.

ومن أمثلة الاسترجاع في زمن الحكاية في رواية طابق 99: "كان هذا ما يعذبني، كما عذبني لسنوات طويلة شعوري بأني لم أستطع أن أحمي أُمي. كنت أرى الرصاص يخترق جسدها"⁵.

والملاحظ أن هذه المفارقات الزمنية مختلفة المدى في الأمثلة المذكورة، فهناك مفارقات زمنية واسعة مثل: الفصل الذي يحمل العنوان: حديث المعتقل، في رواية الطنطورية، والباب

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 75.

² نفسه، ص 208.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 351.

⁴ نفسه، ص 191.

⁵ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 175.

الذي يحمل العنوان: مخيم صبرا وشاتيلا 1980، في رواية طابق 99، فقد كان السرد كله فيهما قائماً على الاسترجاع، وفي المقابل هناك مفارقات زمنية ضيقة يعود بعدها السرد مباشرة إلى الحاضر، ومثال ذلك في الطنطورية تذكر مريم لثلاثة أحداث في طفولتها تسردها بنظام الاسترجاع ليعود السرد إلى مساره، تقول مريم: "أذكر بدا لي يوماً أن هذا أسوأ ما يمكن أن يفعله الإنسان في حياته. بعدها كنت أستيقظ من النوم وأركض إلى الحمام فزعة كلما اشتدت علي الرغبة في التبول..."¹.

وفي رواية طابق 99 يستذكر السارد كلاماً قاله له الأجنب معلقين على مأساته، ليعود السرد إلى مساره يقول السارد: "That is terrible!. Did all this happen to you? كل هذه العبارات سمعتها من أمريكيين بدوا كأنهم يعيشون في كوكب آخر"².

وفي كل الأحوال سواء أطالت هذه المفارقات الزمنية أو قصرت فقد كانت جزئية، أي لم تمتد حتى حل العقدة، كما أن الاسترجاع يشكل حكاية ثانية زمنياً في كل حكاية يضاف إليها، ففي رواية الطنطورية مثلاً روت الساردة أحداث المجزرة بشكل مفصل، ثم جاء استرجاع شخصية ثانوية لأحداث المجزرة في الفصل الذي يحمل العنوان: حديث المعتقل، ليكون حكاية جديدة تضاف إلى حكايا مجزرة الطنطورية، ويزيدها إشراقاً في الوقت ذاته، وكذلك الحال في رواية طابق 99، فالباب السادس الذي يحمل العنوان: جبل لبنان 1982، والباب الذي يحمل العنوان: مخيم صبرا وشاتيلا 1980، يسردان أحداثاً متعلقة بهذين التاريخين، لينقطع بعدها السرد حتى عام 2000، فهذه الأحداث عبارة عن قصة منفصلة تتعلق بالمجزرة والضحية وبالجلاد، لكنها أضاعت جانباً من حياة الشخصيات في الرواية ما كان القارئ ليتعرف عليها لولا هذا الاسترجاع، فمثلاً أجبر هذا الاسترجاع القارئ على صوغ المبررات لأحد الشخصيات في الاحتفاظ بآثار الحرب على الجسد، وللشخصية الأخرى الهروب من الوطن.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص214.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99. ص81.

الحذف والاستطراد

لجأت الكاتبتان إلى الحذف وهو ما يؤثر على السير الزمني ووظيفة المشهد، وقد كان الحذف محددًا، أي مشارا إليه في رواية الطنطورية، ومثال ذلك: "بعد عدة أيام شحونا مرة أخرى إلى أم خالد"¹، و "بعد أسبوع واحد من زيارتي انفجرت الرسالة المغمومة في وجهه الدكتور أنيس وأصاب وجهه وكتفه ويده اليسرى"²، كما صرحت الكاتبة بلجائها إلى الحذف عندما قالت: "اتركي يا رقية الصفحة للبياض"³ ثم تركت الصفحة التالية فارغة. وفي موقع آخر تقول: "استوقفتني: النور؟ شرحت، ثم واصلت"⁴، فكلما شرحت قد تحوي تعريفا للنور، وأماكن سكنهم وطرق حياتهم، وأهم عاداتهم، ومجال عملهم و...

وفي رواية طابق 99 ظهر الحذف سواء أكان طويلا أو قصيرا، ومثال ذلك: "مضت بضع دقائق من السكوت التام قبل أن تبادر هيلدا إلى تبرير رحيلها..."⁵ و "بعد مرور ساعة أو أكثر من إرهاق الحواس كافة... اصطدمت بفراغ"⁶، و "كان قد مضى على رحيل هيلدا أكثر من ستة أشهر"⁷.

إن هذا الحذف يؤثر على عدة أزمنة في الرواية، إذ يتأثر زمن السرد، فالصفحة الفارغة في رواية الطنطورية، لا تحتاج إلى زمن للاستهلاك، كذلك الحذف الوارد في الروايتين بعدة صيغ مثل: بعد عدة أيام، وبعد مرور ساعة، بعد مضي دقائق... وهذا لا يؤثر على الزمن وحسب، بل تتأثر به أحداث الرواية، فقد يلجأ الكاتب إلى حذف أحداث قد يرى عدم تأثيرها في السرد، وهذا الحذف لا يؤثر في زمن الحكاية، بل يقتصر تأثيره على زمن السرد.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 303.

² نفسه، ص 367.

³ نفسه، ص 189.

⁴ نفسه، ص 17.

⁵ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 17.

⁶ نفسه، ص 47.

⁷ نفسه، ص 183.

وتختلف صرامة هذا الحذف، فالحذف الوارد في الطنطورية "اتركي يا رقية الصفحة للبياض"¹، أكثر صرامة من الحذف الوارد في طابق 99: "مضت بضع دقائق من السكون التام قبل أن تبادر هيلدا إلى تبرير رحيلها"².

وبعد القفز من أساليب الحذف المعروفة التي تؤدي إلى إحداث ثغرة زمنية، لذلك تساءلت الساردة في رواية الطنطورية عن العلاقة بين القفز والحكاية، وذلك عندما قالت في أحد العناوين: "القفز.. هل يصنع حكيا؟"³، وما دفعها إلى هذا التساؤل هو الحذف في الأحداث الناتج عن القفز، ما يؤدي إلى تشكل ثغرة زمنية، أما عن اتساع هذه الثغرة ومقدار الحذف، فقد كان هذا هاجسا يؤرق الكاتبة الضمنية التي تطل من خلف الكاتبة الحقيقية للنص فقالت: "هل أحكي حياتي حقا أم أقفز عنها؟ وهل يمكن أن يحكي شخص ما حياته فيتمكن من استحضار كل تفاصيلها؟"⁴، وهذا يشي بمدى ثقافة الكاتبة الحقيقية النقدية، وإن حاولت إخفاء ذلك في شخصية الكاتبة الضمنية البسيطة، وتشير الكاتبة الضمنية في هذا النص إلى أن اللجوء إلى القفز أمر لا بد منه أثناء السرد، ويلج عليها هاجس القفز وعلاقته بالحكي فتقول في موقع آخر: "قفزت قفزة تختزل من الحكاية خمس سنين. أعود عن قفزتي وأسترجع الشريط. ما زلنا في نهاية العام 1977."⁵

ومثال القفز ما ورد في طابق 99: "تعرفت على هيلدا بعد وصولها إلى نيويورك بنحو عام تقريبا"⁶، فالكاتبة قفزت عن عام كامل من حياة أحد الشخصيات، رغم حرصها على ذكر أحداث تتعلق بطولتها في العنوان: جبل لبنان 1982، كما قفزت عن هذا العنوان الأخير إلى (جبل لبنان 2000)، رغم أن الكاتب يستحضر فترة 1982، إلا أنه لا يتعداها إلى أحداث جرت عام 1983، أو 1990 مثلا، بل قفز إلى عام 2000، ويفعل الأمر ذاته مع الشخصية البؤرية

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية. ص 214.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 17.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية. ص 84.

⁴ نفسه، ص 84.

⁵ نفسه، ص 191.

⁶ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 162.

الثانية، مجد، إذ يقفز عن أحداث جرت عام 1980 إلى العام 2000 مختصرا السنوات بينهما، وربما كان ذلك لاعتقاد الكاتبة بعدم وجود أحداث تستحق الذكر وتؤثر في الحكاية.

وفي مقابل أسلوب القفز هناك الوقفة وما ينتج عنها من استطراد، ويُذكر أن الوقفات في الروايتين امتازتا بالقصر، وكلما طالت مدة الوقفة طال زمن الاستهلاك، لكن ذلك لا يؤثر على زمن الحكاية، ومثال الوقفة في رواية الطنطورية: "أتملاه: شعره أسود أملس تغطي خصلاته أعلى الجبين. صغير الوجه والتقاسيم، في وجهه استطالة وعيناه مغلقتان. ويداه تظهران من الأقمشة كقطعتي عجين مدورتين طريتين، كأن يدا ما ضغطت على كل واحدة منهما عدة مرات فتكونت في العجين غمازات أنبتت أصابع دقيقة يصعب تحديد طولها، وهي هكذا منقبضة مغلقة".¹ إن الوصف لا يفلت من زمنية الحكاية؛ ذلك أنه يوضح ملامح الشخصية ما يجعلنا لا نصدر أحكاما خاطئة على تصرفاتها فيما بعد، فقد ساهم هذا الوصف في ترسيخ الشخصية في ذهن القارئ، وقد كانت الوقفات في هذه الرواية قليلة وذات غايات مشابهة مثل وصف طاولاة السفرة التي يمتلكها ابنها في الخليج²، وذلك لتوضيح حياة البذخ والإسراف والثراء، وهكذا.

وبالنظر إلى رواية طابق 99، تجد الباحثة أن الكاتبة لجأت إلى هذا الأسلوب أيضا، ومثال ذلك الوصف المقدم للمجنون جورجيو: "كان جميلا، جمال البراءة التي تختار عذريتها مبتعدة عن ضجيج الجميع. كان متصالحا مع هذه الحالة البدائية من الحياة، العيش بلا تصنع، وبلا أن يجبر نفسه لا على الترتيل، ولا على تلاوة فعل الندامة. الصبي الهارب من فظاعة البشر، المتكى على اللاوعي والمتحرر من كل القيود، العقل ضمنا"³، حيث كان هذا الوصف داعما لشخصية مجد الذي قالت عنه البطلة بعد هذا الوصف إنه "اختار اللاشيء، التحرر من ثقل الماضي والحاضر والمستقبل"⁴، فقد كان بذلك يشبه المجنون جورجيو، ولولا هذا الوصف لما استطاع القارئ أن يوحد بين الشخصيتين، لذلك كانت هذه الوقفة داعمة للسرد، ومنغمسة في زمن الحكاية.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 95.

² ينظر: نفسه، ص 195.

³ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 156.

⁴ نفسه، ص 156.

التكرار

ومما يؤثر على الزمن في الرواية: التكرار، وهذا ورد في رواية الطنطورية عند الحديث عن فعل الكتابة، وعدم القدرة على كتابة الحكاية مثل: "ليتني أعرف كيف. ثم إن الحكاية صعبة. لا تحكى. متشعبة. ثقيلة. كم حرب تحتمل حكاية واحدة؟ كم مجزرة؟"¹، وقولها: "هل يمكن حكاية ما جرى في هذه الصفحات المصورة؟ كيف يحتمل كتاب صغير أو كبير آلاف الجثث. قدر الدم. كم الأنقاض. الفرع."²، حيث كررت الحديث عن صعوبة الكتابة، وعدم مقدرة هذه الكتابة على وصف ما جرى فالواقع مختلف، وتكرر الكاتبة الحديث عن صعوبة الكتابة في مواقع أخرى مختلفه مثل: "حسن هو الذي اقترح علي كتابة حكايتي. قلت: لست بكاتبة"³، ثم تكرر الكاتبة عبارة لست بكاتبة في نفس الصفحة، كما تتحدث عن صعوبة الكتابة في موقع آخر: "أحيانا يبدو الحكي ميسورا. يأتي سهلا فينكتب الكلام كأنما من تلقاء نفسه... ثم أتوقف. تصعب الكتابة. تثقل. تبدو حملا من حديد أضعه بمحض اختياري على صدري."⁴، أما عن سبب تكرار الكاتبة الحديث عن فعل الكتابة، فقد كان لأهداف مختلفة منها: أن تثبت للقارئ أن الساردة عاشت فعلا هذه الأحداث، وكان لها تأثير قوي على مشاعرها ما جعلها تعجز عن تدوين بعضها، وقد تقصد إظهار عدم مقدرتها على التعبير لأنها تعلمت في وقت متأخر وغير ملمة بأسس الكتابة، وقد تقصد إظهار مدى فظاعة هذه الأحداث حيث لا يمكن وصفها في كلمات، أو غير ذلك.

لكن ما يفهم من تكرار الحديث عن صعوبة الكتابة هو عدم سير هذه الصعوبة بنفس الوتيرة، فإن "تطابق هذه الحوادث المتعددة مشكوك فيه تمام الشك: فالشمس التي تشرق كل صباح ليست هي نفسها من يوم لآخر"⁵، وهذا التكرار المذكور في الأمثلة السابقة لا يؤثر في زمن الحكاية، بل يؤثر في زمن السرد. أما تكرارها للفظ (لست بكاتبة) فقد أثر في زمن الحكاية

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية. ص205.

² نفسه. ص404.

³ نفسه، ص204.

⁴ نفسه. ص402.

⁵ جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معنم وآخرون. ط2. دم: المجلس الأعلى للثقافة. 1997. ص129.

وزمن السرد، حيث إنه ورد في حوار دار بين الساردة وابنها، وهذا الحوار يدخل ضمن الحكاية التي ترويها.

ومن التكرار المصرح به: "...أذهب بعيدا الآن، أتوسل إليكما. أقولها في الأول بهدوء ثم بصوت ممتور ثم أصبح فيهما بالصوت العالي".¹، فقد كان هذا التكرار مباشرا على العكس من التكرار السابق الذي توزع على مدى الرواية، كما أثر في زمن الحكاية وزمن السرد، إضافة إلى ذلك فقد كررت بعض الألفاظ مثل: "بعد ساعة أو أقل دق عبد الصغير جرس الباب كالمجنون. دقه بشكل متواصل كأنه لا يطيق الانتظار"²، وقد أثر هذا التكرار في زمن السرد، ولم يؤثر في زمن الحكاية، ذلك لأنه استخدم لتوضيح العبارة السابقة؛ أي إنها روت الحدث الواحد بمتغيرات أسلوبية، فمن الطبيعي أن يدق المجنون الباب بشكل متواصل.

ومن أساليب التكرار التي لجأت إليها الكاتبة استخدام الرقم مثل: "ممتع ومعضل أن أصف شجرة لوز في الربيع، (أكتبها مرة واثنين وثلاثا. أقول: لا فائدة. ملكة في أرضها لا أملك زحزحتها إلى الورق)"³، ولم يؤثر هذا التكرار على زمن الحكاية؛ ذلك أنه تم في الزمن المطروح جانبا وهو زمن الحياة، فوقع تأثيره على زمن الحياة وزمن السرد. وقد استخدمت الكاتبة اللفظ (أكرر) نفسه إذ تقول الساردة في أحد المواضع: "صرت أصبح بأعلى صوتي: إنهم يقتلون الناس. رأيتهم بعيني. لم يصدقوني فرحت أكرر أنهم أطلقوا علينا النار في الملجأ. وصفوا الرجال على الحائط وقتلهم"⁴، وقد أثر هذا التكرار على زمن السرد وزمن الحكاية ولم يؤثر في زمن الحياة.

يمكن ملاحظة أنواع من التكرار الضمني مثل: الحديث بضمير المتكلم الذي يوحي بتكرار الأنا، وكذلك استخدام الفعل المضارع كما لو أن الأمر مستمر في ذاكرتها حي يتكرر.

ومن التكرار في رواية طابق 99:

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية. ص 141.

² نفسه. ص 140.

³ نفسه، ص 207.

⁴ نفسه. ص 227.

"_ أرى أنك تزدادين جمالا

_ ضحكت. رفعت كوب الماء إلى شفيتها واستمرت تبتسم. النساء بحاجة دائما إلى سماع

الإطراء والكلمات الجميلة

_ أنت جميلة سيدتي.

_ ضحكت مجددا.¹

وقد كان هذا التكرار مؤثرا في زمن الحكاية وزمن السرد، ولم يؤثر في زمن الحياة، وذلك لأن السارد يروي أحداثا جرت في وقت سابق لزمن الكتابة.

ومن التكرار أيضا: "أعرف أنني أشفق عليه. أشفق عليها أيضا، عليهما"²، وقد كان هذا التكرار للتأكيد، ولم يؤثر في زمن الحكاية وزمن السرد، ولم يؤثر في الزمن المعيش، ومن التكرار الذي استخدم للتأكيد: "وفي إلحاحها يرفع نبرة الصراخ (آع، آع، آع)... تندب لوريس وهو يستمر على نفس الوتيرة (آع، آع، آع)"³ ومن التكرار في هذه الرواية: "أن تكون فلسطينيا، هو إما أن تنسى الجذور وتتخلى عن أصلك لتتقدم في هذه الحياة، وإما أن تبقى كرصاصة تنتظر في فوهة البندقية أن تنطلق في اتجاه ما... أن تكون فلسطينيا خصوصا في زمن الحروب، هو أن تنكر على نفسك حقك في الحياة..."⁴، وقد كان هذا التكرار للتفصيل، ومؤثرا في زمن السرد وغير مؤثر في زمن الحكاية وغير مؤثر في زمن الحياة.

الزمن النحوي

يمكن دراسة أزمنة الفعل النحوي للتألف؛ الماضي، والمضارع، والمستقبل، حيث إن الترتيب الزمني لهذه الأفعال ليس عبنيا في الرواية، فرواية الطنطورية مثلا بدأت السرد بصيغة

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص192.

² نفسه، ص130.

³ نفسه، ص128.

⁴ نفسه، ص72.

الماضي: "خرج من البحر. أي والله، خرج من البحر كأنه منه وطرحته الأمواج"¹، بينما كانت الجملة الختمية بصيغة المضارع الذي يحمل صيغة المستقبل، إذ وردت فيها الأفعال: سأنام، أصحو، أذهب، أبحث، أتأكد. حيث كان الفعل الأول مرتبطاً بسين المستقبل، وباقي الأفعال المضارعة مرتبطة به أي ستتحقق بتحقيقه؛ أي في المستقبل القريب، وقد استمر السرد في الرواية بصيغة الماضي؛ لأن الرواية تقوم على تذكر أحداث جرت في الماضي وتدوينها، فيما خلا بعض النصوص السردية التي احتاج السرد فيها صيغة المضارع، مثل الحديث عن فعل الكتابة، وهذا الفعل مستمر طالما تدون الكاتبة الأحداث، لذلك استخدمت الساردة الفعل المضارع مثل قولها: "أواصل الكتابة لأن حسن يسألني أين وصلت، وما الذي أنجزته"²، كما استخدمت الفعل المضارع في مواضع أرادت أن توحى باستمرارية الحدث فيها مثل: "أتابع أخبار مجزرة الخليل. وقتل رابين وجنازته. وحرص أبو* عمار على تأدية واجب الغزاء... أتابع في صمت. أكرر عبارة حسن. أتمتم: مطولة"³، فاستخدام المضارع يوضح أن الساردة دائمة المتابعة لأحداث فلسطين، وأنها تشكل أولوية لها. ومن أمثلة الزمن الثالث أو المستقبل المتعلق بزمن الحياة قول الساردة: "سأحذف كل ما كتبت، لو قرأه حسن سيقول لا داعي* لهذا النوع من الكلام"⁴، ومن أمثلة المستقبل في زمن الحكاية قول الساردة: "تعم سيكون البيت السابع والأخير"⁵

ويمكن الفصل بين زمنين في هذه الرواية هما: زمن القصة، وزمن تجربة الكتابة، أما زمن القصة فهو الماضي بالتأكيد، وأما زمن الكتابة فهو حاضر الكاتبة الضمنية.

وفي رواية طابق 99 فقد بدأ السرد بصيغة الماضي: "عندما بدأت علاقتي بهيلدا، كان يحلو لي أن أتأمل انعكاسها في المرآة لساعات"⁶، فقد استخدمت الكاتبة الماضي المركب مع

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 17.

² نفسه، ص 402.

³ نفسه، ص 402. * (أبو) خطأ، والصواب أبي.

⁴ نفسه، ص 427.

⁵ نفسه، ص 427.

⁶ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 9.

المضارع، أي الحاضر في الماضي وهو ما كان في الجملة الختمية: "كان السائق ينتظرني في الخارج. لم أنظر إلى الوراء. كانت الأصوات وحدها تكفي لتبرر اختفائي هكذا من دون أن أحدث جلبلة"¹، فقد استخدمت الكاتبة مع الأفعال المضارعة الأفعال الماضية (كان، كانت)، وصيغة نفي الماضي (لم)، ما عدى الأفعال المضارعة إلى الماضي. ومنه في متن الرواية: "أرقص منذ كنت صغيرة وأريد أن أحترف"².

وقد استخدمت الكاتبة زمن المستقبل مثل: "سأسافر غدا بابا"³، فقد تم إخراج الفعل المضارع من زمنيته بواسطة السين و غدا، وقد كان السرد في هذه الرواية بصيغة الماضي باستثناء القسم الأول من الفصل الأخير، الذي يحمل العنوان هيلدا، فقد كان السرد فيه بصيغة المضارع إلى أن تبدأ الحديث عن أختها ليتحول السرد فجأة إلى صيغة الماضي، كما حضر السرد بصيغة المضارع عندما كان السرد يتخذ صيغة الحوار مثل:

"وماذا تفعلين هنا في نيويورك وحدك؟

أرقص.

ترقصين؟

نعم أتخصص في الرقص وتصميم الأزياء... أرقص منذ كنت صغيرة وأريد أن أحترف"⁴.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الزمن النحوي غير مستقل بشكل تام عن الزمن المعيش، أو زمن الحياة، ذلك لأنه يروي زمن الحكاية، وهذا الزمن الأخير مرتبط مع زمن الحياة.⁵ فالزمن

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 264.

² نفسه، ص 163.

³ نفسه، ص 263.

⁴ نفسه، ص 163.

⁵ ينظر: ريكور، بول: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي). ص 129.

الحاضر في لحظة الخطاب مرتبط مع زمن الحياة، أو الزمن المعيش، حيث " إن الزمن الماضي المركب الأول هو الحاضر في الماضي، والمستقبل هو الحاضر الذي سيأتي"¹.

3: جماليات الفضاء الروائي

يفرض المكان نفسه بقوة في العمل الروائي؛ ذلك أن جميع الشخصيات والأحداث مرتبطة به، حتى الزمان لا يكاد ينفصل عنه، مما حدا بالنقاد إلى دراستهما معا في مصطلح واحد يسمى الزمكانية، فالمكان هو الوعاء الذي تتفاعل فيه كل العناصر مكونة القصة، لذلك نجد الكاتبة في رواية الطنظورية تطلق على أحد الفصول اسم: المكان 1975، كما لو أن هذا التاريخ هو مكان. وهنا تطرح الباحثة مجموعة من الأسئلة حول المكان، فما هو المكان؟ وما هي حقيقته؟ هل كان هذا المكان حقيقيا أم مجازيا؟ وهل له دلالات رمزية؟ وما هي تقاطباته؟...

والمكان لغة " الموضع، والجمع أمكنة... وأماكن جمع الجمع"² وقد عرفه باشلار بأنه: " ما عيش فيه لا بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم"³. وتعريف باشلار هذا يبين حقيقة وجود مكان أدبي روائي ومكان واقعي، فما الفرق بينهما؟ إن الفضاء الروائي فضاء لفظي، فهو يوجد من خلال اللغة، أي الكلمات المطبوعة حيث إن تشكُّله من الكلمات المطبوعة ومن فكر الروائي يجعله محملا بالمشاعر.⁴ فالمكان القصصي انعكاس للمكان الواقعي لكن مع بعض الحذف أو الإضافات مما قد تحتاجه القصة، إذ لا يمكن للكاتب أن يخفي إبداعه في وصف المكان فيعمل مثل مهندس الديكور، يضيف لوحة هنا، أو يحرك كرسيها هناك، يزرع بعض الأزهار في الحديقة أو يفنيها... ويمكن تعريف المكان الأدبي بأنه: "عالم بلا حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات وفي كل الآفاق، والأديب المتمكن هو الذي

¹ ريكور، بول: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي). ص116.

² ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. م13. مادة مكن.

³ باشلار، جاستون: جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1980، ص179.

⁴ ينظر: بحر اوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي،

1990، ص27.

يستطيع أن يتعامل مع المكان تعاملًا بارعا فيوظفه توظيفًا فنيًا ناجحًا إلى جانب كونه حقيقيًا¹. ويمتاز المكان بالتنوع فهناك أماكن ضيقة وأخرى واسعة، وأماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، وأماكن مرتفعة وأخرى منخفضة، وأماكن متصلة وأخرى منفصلة... .

أما المكان الواقعي فيمتاز بمجموعة من الخصائص رياضية منها: أنه يمكن تجزأته بلا حدود، وإن بقيت هذه النظرية ماثرة شك؛ لأن المسافة التي تقل عن 10 سم تبقى ماثرة للجدل في احتمالية كونها مسرحًا لأحداث. كما يمتاز بالاتصال، فمهما كان المكانان بعيدين يمكن وصلهما بطريقة ما. كما يتسم المكان بأن له بنية هندسية محددة مشتملة على عدد من المعالم². والمكان الذي اهتمت به الدراسات النقدية، والذي ستقوم الباحثة بدراسته هو المكان الفني الروائي.

وتجدر الإشارة إلى أن النسق المكاني نسق ثقافي³، أي يعتمد على ثقافة القارئ عن المكان، فعند الحديث عن الطنطورية أو الطابق رقم 99 في عمارة ما مثلًا فإن صورة المكان ستكون غائبة عن المتلقي محدود الثقافة بالنسبة للطنطورية، أو للمتلقي الذي لم يشاهد بناية مكونة من 99 طابقًا، وقد أدركت الكاتبتان البعد الثقافي للمكان؛ لذلك حرصت كل منهما على وصف المكان بشكل تفصيلي.

علاقة الفضاء بالمكان

إن إطلاق لفظ الفضاء على المكان يحدث الالتباس لدى البعض، إذ يذهب الذهن إلى الفضاء الخارجي الذي يعتقد الناس أنه خواء، فما علاقة ذلك بالمكان المادي؟ وتكمن الإجابة رياضية كما يلي: "تحمل كلمة المكان معاني الحيز والحجم والمساحة والخلاء"⁴، أما لغويًا فيعرف ابن منظور الفضاء بأنه: المكان الواسع من الأرض، أي العراء الذي لا شيء فيه، والفعل منه فضا يفضو فضوا فهو فاض، ويقال فضا المكان إذا اتسع، وأفضى بهم أي بلغ بهم

¹ أبو بشير، بسام علي: *جماليات المكان في رواية باب الساحة لسحر خليفة*، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، العدد الثاني، المجلد الخامس عشر، 2007/ص 273.

² ينظر: ديفيز. ب. س: *المفهوم الحديث للزمان والمكان*، ترجمة: السيد عطا. دط. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1996. ص 13-19.

³ ينظر: بارت، رولان: *التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة)*، ص 38.

⁴ ديفيز، ب. س: *المفهوم الحديث للزمان والمكان*. ص 9.

مكانا واسعا¹، ويرى حميد لحميداني أن الفضاء أشمل من المكان؛ إذ إنه يتكون من مجموعة من الأماكن، فالمكان مكون للفضاء، كما أن الحديث عن المكان يقتضي توقف الزمن، أما الفضاء فيستمر فيه الزمن وتدور الحركة²، ومن ذلك يظهر أن سبب التسمية والخلط هو الاتساع.

بين المكان الواقعي والأدبي في الروايتين

المكان الذي تدور فيه الأحداث مكان واقعي لكن انتقاله إلى الورق جعله مكانا أدبيا خاليا من القيود، يعمل فيه الكاتب خياله كما يشاء، فالكاتبة قد أشارت في نهاية رواية الطنطورية إلى أن "الطنطورة وقيسارية وصفورية وعين غزال وبلد الشيخ وغيرها من القرى والمدن المذكورة في هذه الرواية حقيقية، يمكن الكشف عنها في أية خريطة، فهي جزء من جغرافيا فلسطين وتاريخها"³، لكن هذا المكان رغم كونه مكانا جغرافيا إلا أنه اكتسب الصفة الأدبية عند تحوله إلى عمل روائي، وعند ارتباطه بشخصيات خيالية، وهذا ما أشارت إليه الكاتبة أيضا في الإشارات التي ألحقتها للرواية، حيث قالت: "إن شخصيات الرواية كلها بمساراتها وعلاقاتها ومصائرهم متخيّلة"⁴، فالكاتبة لم تشمل بإشاراتهما كل الأماكن، فيمكن القول إن الشقة التي سكنتها في لبنان أو مصر أو الخليج هي أماكن خيالية، وكذلك مكان بيع الأزهار، أو المول وغيره، إضافة إلى أن إشارتها إلى أن مصائر ومسارات الشخصيات متخيّلة يؤكد خيالية الأماكن المذكورة، وعند النظر في رواية طابق 99 تجد الباحثة أن الأمر ذاته يتكرر، فنيويورك مدينة معروفة، ولبنان دولة عربية معروفة مجاورة لفلسطين، لكن انتقال هذه الأماكن إلى الورق وارتباطها بشخصيات خيالية جعلها مكانا أدبيا، وهذا ينطبق على الشوارع والأماكن المعروفة فيها مما تم ذكره، لكن هناك أماكن قد تكون أدبية خالصة، ليس لها أي تطابق مع الواقع، مثل الطابق 99، أو مكان عمل هيلدا أو مقهى تم فيه اللقاء أو قبو المنزل أو غير ذلك، خاصة أن الكاتبة لم تضع أية إشارة توضح فيها أن الأماكن المذكورة حقيقية، فنذكر أن هناك مكتبا في

¹ ينظر: ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. م15. مادة فضا.

² ينظر: لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1991، ص62_64.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص460. * الأصح أن نقول جغرافية وليس جغرافيا.

⁴ نفسه، ص460.

الطابق 99 بالتحديد، كما فعلت كاتبة رواية الطنطورية. ورغم كون الوقائع التاريخية المذكورة في الروايتين حقيقية، وهو ما أشارت إليه كاتبة رواية الطنطورية، إلا أنه يسهل اكتشاف الجانب الخيالي في حياة الشخصيات، والأماكن التي تم إعمال الخيال فيها.

إضافة إلى ذلك فإن الكاتبتين لا تنتميان إلى فلسطين، ولم تعيشا فيها، فجنى فواز الحسن كاتبة لبنانية، ورضوى عاشور كاتبة مصرية وإن كان زوجها فلسطينياً فهو لاجئ، أي لا يقيم في البلاد، فوصف المكان كان اعتماداً على الخيال. ومحصلة ذلك أن "الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز... إنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب؛ ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعها مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه"¹

تقاطب الأمكنة

بما أن المكان هو حيز الأحداث وبما أنه "لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له"²، فقد قامت الباحثة بجدولة الفضاء الروائي جامعة الأمكنة المكونة له والأكثر أثراً، ومبينة أثرها في الأحداث والشخصيات لتحللها بعد ذلك وفقاً لمبدأ التقاطب. وهذه الجدولة كانت كالاتي:

المكان	دوره في رواية الطنطورية
-الطنطورية	- بلد منشأ الساردة
- بحر الطنطورية	- ملاذ الطفولة ومرتعها ومنبت الحب الأول
- لبنان	- بلد المنفى والشتات
-صبرا وشاتيلا، وصيدا، وعمارة جاد...	- أماكن مرتبطة بأحداث كارثية ومجازر
- مصر	- بلد العلم
- الخليج	- مكان الثروة وتحصيل المال
- كندا	- ملاذ الهاربين من الاضطهاد
- الأردن	- مكان لقاء اللاجئين وأهل الوطن
- المركز	- مستودع حفظ التاريخ الفلسطيني ومتابعة القضية.

¹ بحرأوي، حسن: بنية الشكل الروائي. ص27.

² نفسه، ص29.

إضافة إلى هذه الأماكن فقد حضرت أماكن أخرى مثل: جنين، قيسارية، صفورية... وهي مدن وقرى داخل الوطن، كما حضر الدكان والعمارة والشارع والمستشفى... فالفترة الزمانية التي تعالجها الكاتبة طويلة ومتنوعة مما جعل الرواية غنية بعدد كبير من الأمكنة.

أما في رواية طابق 99 فقد كان الفضاء الروائي وعلاقته بالأحداث والشخصيات كالاتي:

المكان	دوره في رواية طابق 99
- نيويورك	- مدينة جمع المال والحياة المثالية الزائفة وهي قائمة على أنقاض الهنود الحمر قصدها البطلان لأجل العمل
- لبنان	- مكان منشأ البطل، ومكان لجوء البطل
- صبرا وشاتيلا	- مكان ارتكاب المجازر
- طابق 99	- مكان عمل البطل
- فلسطين	- بلد منشأ الأهل والتي لم يعرفها البطل
- شارع هارلم (شارع السود)	- نموذج لتفشي العنصرية في مجتمع متحضر، وتفاوت مستوى المعيشة، والملجأ الأول في أمريكا.
- بيت هيلدا	- مركز إدارة الميليشيات المسيحية.

إضافة إلى هذه الأماكن فقد حضرت أماكن أخرى مثل: المرقص، والمقهى، والشارع... إن تحليل العلاقة بين هذه الأمكنة والشخصيات يظهر أن رواية الطنطورية تعالج جيلا ولد قبل التهجير، بينما تركز رواية طابق 99 على جيل ما بعد التهجير.

وإذا تم تقسيم هذه الأمكنة وفقا لمبدأ التقاطب إلى ثنائيات ضدية فإن هذا التقسيم سيكون كالاتي:

أولا: أماكن رئيسة وأخرى فرعية

أما الأماكن الرئيسية في رواية الطنطورية فهي: الطنطورة، وبحر الطنطورة، ومصر، ومخيم صبرا وشاتيلا، والخليج، ولبنان شاملا المدن التي سكنتها البطل، كما حضرت أماكن

فرعية متضمنة في هذه الأماكن الرئيسية مثل: المركز، والمستشفى، والمقبرة الجماعية، والدكان، والشارع. أو غير متضمنة فيها مثل: قرية تل الفريديس، ومدينة جنين، والأردن، وكندا.

أما رواية طابق 99 فقد ارتكزت على ثالث مكان رئيس هو: نيويورك، وجبل لبنان، ومخيم صبرا وشاتيلا، مرتبة حسب ظهورها في الرواية، وقد احتوى كل مكان من هذه الأمكنة على أماكن فرعية، فمثلا المكان نيويورك حوى طابق 99، والشقة، وشارع السود، وشارع هارلم، والمرقص... كما حوى جبل لبنان: مزار العذراء، وبيت العائلة، وغرفة جورجيو، والطبيعة... أما مخيم صبرا وشاتيلا فقد حوى بيوت المخيم، وأزقته، والدكاكين... وهناك أماكن فرعية أخرى تقع خارج هذا النطاق مثل: قرية كفر ياسيف، وقرية أبو سنان، وهما قريتان فلسطينيتان مدمرتان تمت الإشارة إليهما دون التعمق في الأحداث التي جرت فيهما.

وتلك الأماكن الرئيسية الثلاثة اكتسبت أهميتها من احتلالها لعناوين فصول الرواية، باستثناء عنوان الفصل الأخير، فكانت منطلق السرد، إذ ورد العنوان نيويورك بواقع ثماني مرات، كما ورد العنوان جبل لبنان_ باختلاف التاريخ_ أحيانا 2000 وأحيانا 1982 بواقع ثلاث مرات، كما ورد العنوان مخيم صبرا وشاتيلا مرتين مرة مقرونا بتاريخ 1982، ومرة بتاريخ 1980، حيث إن اقتران جميع هذه العناوين التي تحمل أسماء أماكن بتواريخ محددة يعيد إلى المفهوم الذي اقترحه باختين لأول مرة وهو الزمكانية، وقد اقتبس من عالم الفيزياء (ألبرت أينشتاين)¹.

إن ارتباط المكان بزمان محدد يوضح الكثير، فالزمان والمكان توأمان يكاد أحدهما لا ينفصل عن الآخر، فمخيم صبرا وشاتيلا 1982، يختلف عن مخيم صبرا وشاتيلا 1980، فالأول يعني المجزرة، والحرب الأهلية اللبنانية، أما العنوان الثاني فيعني المكان قبل الحرب بعامين، إذن فإن اقتران المكان بالزمان أدى إلى تغيير المعنى أو توضيحه إذا صح التعبير،

¹ ينظر: سعيد، أحمد: دراسة الكرونوتوب التحليلية من منظر ميخائيل باختين في رواية دو دنيا وذاكرة الجسد، https://www.academia.edu/31457718/دراسة_الكرونوتوب_التحليلية_من_منظر_ميخائيل_باختين_في_رواية_دو_دنيا_وذاكرة_الجسد

فأصبح بالإمكان تغيير (مخيم صبرا وشاتيلا 1982) إلى (مجزرة صبرا وشاتيلا)، دون أن يؤثر ذلك في المعنى.

ثانياً: أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة

يمكن تقسيم الأماكن إلى أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، أما المكان المفتوح فهو: " المكان المرتبط بحرية الحركة دون حواجز خارجية تحدها"¹، والأماكن المغلقة ما كانت غير ذلك، والأماكن المفتوحة في الطنطورية هي: البحر، والطنطورة، ولبنان، والشارع، والدكان... أما الأماكن المغلقة فهي: الشقة في صيدا، والشقة في مصر، والبيت في الطنطورية... أي المنازل السبعة التي تنقلت بينها البطلة.

وفي رواية طابق 99 فإن الأماكن المغلقة كانت: بيت هيلدا في لبنان، وبيتها ومجد في نيويورك، ومكتب العمل في الطابق 99، والبيت في المخيم، والمرقص. أما الأماكن المفتوحة فهي كثيرة مثل: مدينة نيويورك، ولبنان، والشارع، ومخيم صبرا وشاتيلا.

ثالثاً: أماكن إقامة وأماكن انتقال

وانطلاقاً من مبدأ التقاطب يمكن تقسيم الأماكن إلى أماكن إقامة وأماكن انتقال، أما أماكن الانتقال ف" تمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة"²، ففي رواية الطنطورية مثلاً، يمثل المنزل في الطنطورة مكان إقامة بينما يمثل البحر مكان انتقال، كما تمثل الشقة في الخليج مكان إقامة، بينما يشكل مركز التسوق مكان انتقال، ومثلها الشقة في مصر مكان إقامة بينما يمثل متجر الأزهار والشوارع أماكن انتقال وهكذا، وفي رواية طابق 99 يمثل الطابق 99 مكان إقامة بصفته ملاذ البطل في الغربية، بينما يمثل المقهى والشارع أماكن انتقال. وتقسيم أماكن الإقامة والانتقال يمكن أن يتم بعدة أشكال مثل

¹ عبد الله، مريم، ومحمد تحريشي: حدثاً مفهوم المكان في الرواية العربية (رواية وراء السراب قليلاً لإبراهيم درغوثي أنموذجاً)، مجلة دراسات، جامعة الطاهر محمد بشار، الجزائر، ع19، 2016، ص149.

² بحرأوي، حسن: بنية الشكل الروائي. ص40.

أماكن الإقامة الجبرية والاختيارية وأماكن انتقال عامة وأخرى خاصة... وبتنوعات لا نهائية لا ضرورة للاستفاضة فيها في هذه الدراسة.

رابعاً: أماكن داخل الوطن وأماكن غريبة

وانطلاقاً من مبدأ التقاطب ذاته يمكن تقسيم الأماكن إلى أماكن داخل الوطن وأخرى غريبة، وهذا التقسيم يفتح الباب على حقيقة كون الأماكن في الروايتين أماكن غريبة، فالأبطال فيهما يعانون من ويلات التشرد الناتج عن الحرب، ينتقلون من مكان إلى آخر باحثين عن الأمان خارج الوطن بعد أن ضاقت بهم السبل فيه، ففي رواية الطنطورية تمثل قرية الطنطورة مكان الإقامة الأول ثم يرحل أهلها ليبدأ التشرد في أنحاء الوطن العربي والخارج، وهذا حال المكان في رواية طابق 99 حيث شكل لبنان الموطن الأول لهلدا، والموطن الأول لمجد بعد أن تشرد والداه من فلسطين، إذ فتح عينيه في هذا الوطن لتحدث الحرب الأهلية ويتشرد كل من الفلسطينيين واللبنانيين باحثين عن الأمان والرزق.

ومثال الأماكن في الوطن في رواية الطنطورية: الطنطورية، وعين غزال، وحيفا، ونابلس، وجنين، وقيسارية، وصفورية، وبلد الشيخ، والزيب، والطيرة، والصفصاف، والقسطل، ودير ياسين، وصفد، وعكا...، أما الأماكن خارج الوطن فهي كثيرة أيضاً منها على سبيل المثال لا الحصر: القرى اللبنانية التي وقعت تحت الاحتلال الصهيوني مثل: المطلّة، وإبل القمح، والذوق الفوقا، والذوق التحتا والمنصورة وهونين، والخالصة...، ومخيم صبرا وشاتيلا، والإسكندرية، وصيدا، وكندا، والخليج العربي... ولتوظيف الأماكن التي في داخل الوطن أهمية خاصة، تتبع هذه الأهمية من كون معظم هذه القرى التي تقع في فلسطين قرى مهجرة، تم مسحها عن وجه الأرض، أما ما بقي منها فيتم تغيير ملامحه وتهويده، حيث إن توظيف هذه الأماكن في أعمال أدبية يساعد على ترسيخها في عقول الأجيال اللاحقة، أما ذكر المدن التي تقع خارج الوطن فله أهميته أيضاً، فبعض هذه الأماكن تعرضت لغطسة الاحتلال والتكيدل في الحرب الأهلية، كما أن كثرة هذه الأماكن التي تنقلت بينها الشخصيات تشي بحالة الضياع التي

عانى منها أبطال الرواية في بحثهم عن الحياة والأمان خارج الوطن الذي طردوا منه، ومدى التشتت والصراع للتأقلم ونيل الحقوق.

وهذا الأمر يتكرر في رواية طابق 99، لكن مع اختلاف بسيط، في تجاوز الوطن الأم في تلك الرواية وهو فلسطين، والتركيز على أحداث جرت في المنفى حيث إن الوطن الذي نشأ فيه البطل هو الشتات اللبناني ولا يعرف عن وطن أهله الأصلي سوى أسماء القرى التي هجروا منها وهي: قرية أبي سنان، وكفر ياسيف، لكن رغم ذلك ركزت الكاتبة على هذا الوطن، إذ تدور معظم أحداث الرواية حول حقيقة هذا الوطن والصراع مع الذات في الرغبة بالتمسك به والدفاع عنه والحفاظ على الهوية، حيث إن هذا ما يؤرق البطل، فيقول في أحد المواضع: " كان علي أن أختار أن أكون فلسطينيا مختلفا، يريد بكل عزم وإرادة أن يتخطى هذا التعريف، ويتحدى الواقع وينسى للحظات ما هو الوطن، الوطن الذي لم يكن يوما فيه"¹، وقوله: " مع اتساع كل مخيم كان أمل العودة يتضاءل... كان أبي يخبرني أنه عندما بنى أول غرفة في لبنان ليتزوج فيها، شعر كأنه هدم حجرا في بلاده المنكوبة"²، وتكثر مثل هذه النصوص في الرواية؛ وإنما أستدلت الباحثة بذلك للدلالة على أن الوطن الأم هو فلسطين، وإن تناول السرد أحداثا تتعلق بالمنفى، أما أماكن المنفى في هذه الرواية فهي كثيرة تنتوع بين الشتات اللبناني ممثلا بمخيم صبرا وشاتيلا وغيره، والشتات في الولايات المتحدة الأمريكية ممثلا بمدينة نيويورك وشارع هارلم وغيرها. أما عن اختيار الكاتبة لمدينة نيويورك دون غيرها فهذا لم يكن عبثا، فنيويورك مدينة في الولايات المتحدة الأمريكية التي تسيطر على العالم بقوتها السياسية والاقتصادية، كما أنها تمثل نموذجا لما يحدث في فلسطين بواسطة استحضار ما حل بالهنود الحمر من مجازر جماعية وإبادة، تقول إحدى الشخصيات: "نحن بلاد بنيت على أنقاض الهنود، لن نمانع أن نقيم دولة حليفة على أنقاض أرضكم."³ أو شراء للأراضي بثمان بخص، يقول أحد الأمريكان في الرواية: "نعم، مانهاتن الذي ساعدنا بيتر مانويت لشرائها من الهنود الحمر

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99. ص 72.

² نفسه، ص 172.

³ نفسه، ص 101.

ب22 غالورد فقط. هل تعرف أن ذلك يعادل 1000 دولار في وقتنا الحالي فقط؟¹؛ لتقام دولة أخرى غريبة يسكنها أفراد مشتتون من كل أنحاء العالم، وهذا بالذات ما يحدث في فلسطين.

هذا إذا تم تقسيم المكان بشكل عام اعتمادا على الشخصية البؤرية في الرواية وهو مجد، لكن لو تم تقسيم المكان وفقا للشخصيات فإن الوطن الأم لهيلدا الشخصية البؤرية الثانية في الرواية، سيكون لبنان، وسيتم الخوض في تقسيمات متشعبة للأماكن والعلاقات بينها إذا درس هذا التقاطب وفقا للشخصيات، وهذا ما لا تسعى إليه هذه الدراسة. لذلك يمكن القول إن رواية طابق 99 تتناول الشتات الفلسطيني.

والمكان في هاتين الروايتين لم يكن وعاءاً للأحداث فقط، بل كان مركز صراع وإثبات وجود، تدور كافة الأحداث حوله، فهو مرتبط بالشخصيات ورغباتها وأحلامها.

جمالية الصورة الأدبية للمكان

لا تخفى أهمية وصف المكان وتفاصيله الدقيقة، وأثره على الشخصية " حيث إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"² حيث ذهب البعض إلى التطابق بين الفضاء والشخصية، فمثلا بيت الإنسان امتداد له، فالأماكن ليست سوى تعبيرات مجازية عن الشخصية³ وهذا يظهر في رواية الطنطورية عند وصف الشقة التي أقامت بها الشخصية البؤرية في مصر مثلا، فالأزهار التي يتم زراعتها باستمرار والعناية بها، والشبابيك التي يتم تلميعها ليست سوى انعكاس لحالة الفراغ والرغبة في تضيئة الوقت لحين العودة إلى المنفى الأول، لبنان، هذا إضافة إلى وصف البحر والشاطئ والحياة في الطنطورية، وهذا يظهر مدى تمسك البطلة بالمكان والأثر الذي سيتركه انتزاعه منها، وفي رواية طابق 99 يظهر وصف المنزل في صبرا وشتاتيا حيث " كانت الدماء في كل مكان، الأريكة مقلوبة أرضا... كان هناك وعاء على

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99. ص102.

² بحرأوي، حسن: بنية الشكّل الروائي. ص30.

³ ينظر: نفسه. ص31.

الغاز. بعض قطع البطاطا والقشور على الأرض. لا بد أنها رشت عليها الملح لكي تقلبها ووضعها جانباً. كانت أُمي قد حضرت الحساء يومها أيضاً... لطالما سألت نفسي إن كان المسلحون قد تذوقوه"¹، إن هذا الوصف يظهر مدى عمق الجرح في نفس البطل قبل عمق الجرح في وجهه، ويساعد على فهم شخصية هذا البطل وإدراك سبب رغبته في الإبقاء على ذلك الجرح في وجهه، كما يفسر الكثير من التناقضات في حياته.

ولا يقتصر أثر أهمية الوصف على الشخصيات الروائية فقط بل يتعداها إلى القارئ؛ فهذا يقرب ويجسد المكان في ذهنه، إضافة إلى ما يمكن أن تضيفه اللغة من مشاعر إلى المكان المادي، لأن الكاتب يمكنه أن يتلاعب بها كما يشاء ويضفي عليها مشاعره وأحاسيسه، فمثلاً عند النظر المباشر إلى بحر الطنطورة، فإنه سيبدو مجرد بحر؛ ماء أزرق وأمواج وسماء ورمال، لكن وصف الكاتبة له وارتباطه بأحداث جرت في طفولتها جعله يتخذ منحى آخر، تقول الكاتبة: "البحر حد البلد، يعيرها أصواته وألوانه يلفها بروائح، نشمّها حتى في رائحة خبز الطابون. لا أذكر متى تعلمت السباحة لأني لا أذكر متى تعلمت المشي أو الكلام... بيتنا كالعديد من بيوت البلد، متداخل في البحر. أذهب إليه بلا كلفة أو انتباه، خطوتان في مائه والغرض أن أغمر قدمي فتفاجئني موجة تبلل الثوب كله. أقفز مترجعة إلى الرمل، يحولني في غمضة عين إلى مخلوق رملي... وفي بحرنا بئر سكر. بئر من الماء العذب مستقرة بين أمواج المالح. أي والله بئر سكر، ولصقها تماماً مجلس العرسان."² إنه ليس مجرد بحر، إنه ملاذ الأمان ومرتع الطفولة، منه خرج حبها الأول، كما أنه ليس كسائر أبحر العالم، فعندما ذهبت إلى صيدا ورغم كونه البحر ذاته لكنها شعرت أنه شيء مختلف، وهذا ما أشارت إليه الساردة في قولها: "قلت بحر بيروت وبحر الإسكندرية هو نفسه، ولم يكن. بحر المدينة يختلف، تظلم عليه من شرفة عالية... يفصلك عنه هوة وسياج. وإذا قررت الذهاب إليه تأتينه كالغريبة"³، فلم يعد المكان جامداً، لقد أصبح أدبياً، أمواجه متلاطمة بالحب، ورماله مختلطة بعثرات الطفولة، ومياهه مختلطة بدماء الشهداء.

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 36.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 9-10.

³ نفسه، ص 9.

ووصف المكان يقرب الصورة في ذهن المتلقي، وهذا ما تجده الباحثة في وصف طاولة الطعام في منزل ابنها في الخليج فهي "ممتدة بصنوف الأكل، وعلى مائدة جانبية صفوف الصحون الصغيرة والكبيرة. يأخذ كل صحنه ويغرف ما يطيب له ثم ينتقل الضيوف إلى موائد صغيرة مربعة أو دائرية على كل منها مفرش أبيض مطرز، مكوي بعناية ومنشا، عليه الشوك والسكاكين والملاعق والكؤوس"¹، إن هذا الوصف يكرس صورة عن بذخ الحياة في الخليج، وينقل أبعادها المختلفة، فلم تعد طاولة السفرة مجرد مكان لتناول الطعام، إنها مكان لإظهار البذخ والتفاخر بتنوع الأطعمة، والأواني، والخدم.

وفي صورة أدبية أخرى في رواية طابق 99 فإن المكتب الكامن في هذا الطابق له هيئة محددة يوضحها الوصف للقارئ، فالكاتبة تصف على لسان السارد هيئة هذا المكان: فهو يمتاز بالبساطة " مكتب بيضاوي حديث، أرضيته من الرخام الأسود والأبيض. يتربع قرب الباب تمثال نصفي من الحجر لفينوس، إله الجمال والحب والخصوبة عند الرومان. وتمتد بمحاذاة الحائط أريكة رمادية اللون، تقابلها طاولة زجاجية تعكس الضوء، ويقع عليها أحدث تصميم لجهاز الكمبيوتر المحمول (آبل)، وكتيب يشرح أبرز الألعاب الإلكترونية التي استحدثتها الشركة."²، لكن هذا المكان كان له تأثيرٌ مختلفٌ على الشخصية الروائية، فهو ليس مجرد حيطان وأثاث بل مكن قوة البطل، لذلك قال في وصفه: " هنا في الأعلى بدوت دائما كالهارب الأبدي إلى العظمة"³، وفي موضع آخر يقول: " كأن الحياة أرادت أن تقول لي إنني سأصبح ملكا حين أقف قبالة النافذة في الطابق 99"⁴ فالكاتبة سخرت الكلمات لتجعل هذا المكان مثارا للمشاعر في نفس القارئ.

لكن رغم كون الوصف الطريقة المثلى لإظهار المكان الأدبي وتحمله بكمّ من المشاعر، إلا أن الصمت يكون أكثر بلاغةً في بعض الأحيان، وهذا ما أكدته رضوى عندما قالت: "اتركي

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص279.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص26.

³ نفسه، ص26.

⁴ نفسه، ص64.

يا رقية الصفحة للبياض"¹، فالوصف قد يعجز عن نقل صورة المكان المأساوية، وبلاغة الصمت هذه المقابلة لبلاغة الوصف أشار إليها عدة كتّاب مثل إلياس خوري في روايته (أولاد الغيتو اسمي آدم)، عندما أراد البطل إحراق الأوراق التي توثق مجزرة اللد. أما رواية طابق 99 فقد صرح بطلها قائلاً: "ارتبطت المجزرة في رأسي دائماً بالصمت"² كما سرد بعد هذه العبارة بعض المشاهد التي سمعها عن قتل للرضع والحوامل، والبصق والإهانة حد الموت، والتمثيل في الجثث، ودفن بعض الجثث مع أعضاء من جثث أخرى لرغبة في أن يكون الموت مكتملاً³، وغير ذلك من الوصف الذي جعل من المكان مخيم صبرا وشاتيلا مكاناً محملاً بمشاعر الحزن والأسى والفقد والضياع، ولعل سرده لتلك الأحداث البسيطة بعد تلك العبارة التي تنص على ارتباط المجزرة في رأسه بالصمت يدل على عدم الاستفاضة في الوصف. كما أن الوصف السابق للمخيم في كلتا الروايتين، جعل من المخيم ليس مجرد أبنية وشوارع، لقد أصبح القارئ يشعر بحالة الفقر والعوز، ويتعثر بالقمامة في الشوارع، ويحس بمرارة التشرد والحنين إلى الوطن، تلك المشاعر التي مزجتها الكاتبتان مع المخيم حتى أضحى منتجا أدبيا يثير في المشاعر ما لا يثيره النظر المباشر إلى المكان الجغرافي.

وتتعدّد صور وصف المكان الأدبي في الروايتين، ذكرت الباحثة منها ما سبق على سبيل المثال لا الحصر.

أبعاد المكان ودلالاته المجازية

اتخذت بعض الأماكن في الروايتين أهمية خاصة وتأثيراً أعمق من الأماكن الأخرى، كما اتخذ بعضها أبعاداً مجازية، وأهم هذه الأماكن هي:

البحر في رواية الطنطورية

بدأت رضوى عاشور روايتها الطنطورية بالحديث عن المكان، ذلك المكان الذي لم يكن عادياً بل امتزج بروح بطلتها، انشق عن حبيبها الأول، وقذفت به أمواجه إليها، واختلطت

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص189.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص29.

³ ينظر: نفسه، ص30-31.

طفولتها برماله، إنه البحر، بل بحر الطنطورة تحديداً، ذلك البحر الذي لم تستطع بطلة الرواية التصالح مع غيره من البحار مثل بحر الإسكندرية وبحر بيروت، رغم كونهما البحر نفسه، فقد عاشت حالة من الاندماج مع هذا البحر جعلتها تشعر بالغربة عن غيره، فبحر المدينة " يفصلك عنه هوة وسياج، وإذا قررت الذهاب إليه تأتينه كالغريبة، تجلسين في مقهى من مقاهي الشاطئ أو تحملين معك زوادة الغرباء"¹ وهذا ما لا تريده البطلة، فقد اندمجت مع هذا المكان إلى درجة أنها لا تذكر متى تعلمت السباحة كما لا تذكر متى تعلمت النطق والكلام²، كما أن هذا التداخل مع البحر يشمل منازل القرية، وحياتها ومثال ذلك: بئر القرية_ مصدر الحياة_ فإنه يقع بين الأمواج، ومجلس العرسان الذي يقع مجاوراً لهذا البئر، وألعاب الطفولة التي لم تتفصل عن البحر بين سباحة وصيد للأسماك ولعب بالرمال...

إن اختيار الكاتبة لوقوع البئر بين أمواج البحر " ولصقها تماماً مجلس العرسان"³ لم يكن اعتباطياً، وإنما هناك أبعاد أسطورية قد ترمي إليها الكاتبة، فالبئر بوابة العالم السفلي إذ " يشكل طبقة وسطى بين الأرض ومياه الغمر الأولى"⁴، وقد لجأت بعض الأقوام إلى الدفن في الآبار لاعتقادهم بأن الإنسان خلق من الماء ويجب أن يعود إليه⁵، ومجلس العرسان يرتبط بالزواج المقدس عند القدماء الذي يعني الإنجاب وبداية الحياة، فقد كانوا يقيمون طقوس زواج ألتهتم عشثار بشكل سنوي، ويحتفلون ويفرحون، وفي المقابل يحزنون ويقيمون العزاء عند نزول تموز إلى العالم السفلي⁶، فالأمران متلازمان منذ القدم. إن تشبث الإنسان بأصله المائي ليس إلّا انعكاساً لقوله تعالى: " وجعلنا من الماء كلّ شيء حي"⁷. إن اجتماع بوابة الموت ومصدر الخصب على هذا السطح المائي الذي خلقت منه الحياة وتعود إليه بعد الموت من خلال فتحات الآبار والقبور وغيرها، يوحي بقديسية هذا المكان وجذوره التاريخية وأصالة أهله

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص9.

² ينظر: نفسه، ص9.

³ نفسه، ص9.

⁴ السواح، فراس: مغامرة العقل الأولى. ط1. بيروت: دار الكلمة. 1980، ص220.

⁵ ينظر: الديك، إحسان: الأسطورة في فكر الجاهلي وأدبه. ط1. فلسطين: مجمع القاسمي للغة العربية. 2016، ص13.

⁶ علي، فاضل عبد الواحد: عشثار ومأساة تموز، ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، 1986، ص13.

⁷ الأنبياء، آية: 30.

وأحقيتهم في هذه الأرض، ودحض الادعاءات الصهيونية من خلال تجذير المكان في لا وعي الأبطال وسلوكياتهم، التي هي تقليد لأجدادهم الكنعانيين. ولتزيد هذا المعنى تأكيداً تصف العرس الفلسطيني بأغانيه ودبكاته وولائمهم... فتصف رداد العتابا والأوف التي يرددتها الرجال بأنها " **تنفلت انفلاتا وتحلق، كأنها تصل إلى رب العرش فوق**"¹ إن هذا التعبير عن الأغاني التقليدية يجعلها مقابلة للتراث التي تقرب بها الكنعانيون إلى آلهتهم، فالعبادة قديماً كانت عبارة عن أشعار ترتل أمام الآلهة، حيث إن " القصائد في ذلك تعتبر بمثابة أدعية لإنزال المطر"²، كما استخدموا هذه الأشعار " ليوثقوا صلتهم الحميمة بآلهتهم، وليؤكدوا إخلاصهم لها، ورغبتهم في نيل رضاها"³ وغير ذلك من الأمور، وأغاني هؤلاء الرجال تصل إلى رب العرش، فهم يكررون فعلاً قديماً بصورة حدائية، فهذا المكان يتميز بقدسية تسكن كل كينونته، واجتمعت على سطحه كل ملامح الموت والحياة. ثم اكتمل هذا الاندماج لينتقل البحر من الدلالة على المكان إلى الدلالة على الإنسان، فتقول الكاتبة: " **البحر مقيم في البلد، أما القطار فله أوقاته، يظهر ثم يختفي كعامورة الليل**"⁴ فالبحر_ الإنسان الفلسطيني_ مقيم في البلد، أما القطار_ المحتل_ فله أوقاته، دائماً يأتي ويذهب في الظلمة. وهذا المكان، مجلس العرسان، بدلالاته المجازية موجود على أرض الواقع وقد اتخذ مكانة خاصة في العرس، حيث كان يؤخذ إليه العريس في آخر أيام العرس الذي كان يستمر مدة ثلاثة أيام، أي في اليوم الذي تتم فيه الدخلة يقول المؤرخ يحيى محمود اليحيى: " يتبع أهالي الطنطورة عادة ثانية في زفة العريس يوم الدخلة... يؤخذ العريس من داره إلى شبه جزيرة المقر حيث هناك كرسي عالٍ من الصخر يجلس عليه كل عريس في القرية"⁵، وهذا يؤكد قدسية هذا المكان وخصوصيته وارتباطه بالخصب والإنجاب.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص11.

² البياتي، عادل: " أيام العرب قبل الإسلام" دراسة مقارنة لملاحم الأيام العربية. ج1. بيروت: دار الكتب، 1973، ص129.

³ الديك، إحسان: الأسطورة في فكر الجاهلي وأدبه. ص27.

⁴ عاشور: رضوى. الطنطورية، ص11.

⁵ اليحيى، يحيى محمود، الطنطورة، ص106.

الطابق 99 في رواية طابق 99

إن هذا الطابق ليس مجرد طابق في عمارة، إنه يمثل علو المكانة التي وصل إليها صاحبه، تلك المكانة التي ارتفعت بارتفاعه، وتعويضاً عن النقص الذي اعترى صاحبه، ذلك النقص الناجم عن فقدان الوطن، والنقص الناجم عن العاهة التي تسببت بها الحرب، يقول الكاتب على لسان البطل: "إنني سأصبح ملكاً حين أفق قبالة النافذة في الطابق 99، على قمة ما، تكون هي تعويضي الوحيد عن كل ما فقدت"¹

كما يرمز هذا الطابق إلى الدول المتسلطة، أي الولايات المتحدة الأمريكية بالتحديد، حيث تنظر هذه الدول إلى الدول الضعيفة نظرة دونية، وهذا ما جسده الكاتب على لسان البطل عندما قال إنه ينظر من الطابق إلى فلسطين والمخيم فيبدوان متلاشين، لذلك وصف المكان _ المكتب _ بأنه حميميٌّ وأليفٌ، ومتعجرفٌ ومتسلطٌ في آن واحد²، ولا شك أن هذه إشارة إلى أمريكا، فهي تبدو حميمية وأليفة عندما تنظر بعين الرحمة إلى اللاجئين، وتنشئ لهم وكالة الغوث، وتقدم لهم المساعدات، كما تبدو متعجرفة ومتسلطة عندما تدعم اليهود وتساهم في تهجير هؤلاء اللاجئين.

وقد يتبادر إلى الذهن السؤال عن مدى قدرة الكاتبتين على تصوير المكان رغم عدم تواجدهما فيه، وهنا تظهر الإجابة جلية من خلال السرد، ففي الطنطورية مثلاً تصف رضوى سمخ على لسان الساردة قائلة: " في غور الأردن. جنوب بحيرة طبريا، تبعد عن الحدود السورية كيلومترات قليلة ولكن بسبب وجود محطة القطار أصبحت سمخ هي نقطة الحدود بين البلدين. يتوقف المسافر ويختمون أوراقه. وتفتش الجمارك أمتعته."³

كما تظهر دقة وصف المكان عند حديثها عن سكة القطار: " خط الحجاز يربط حيفا بدرعا ودرعا بدمشق وعمّان، ويصل إلى المدينة المنورة. كانت الناس تسميه السكة الحميدية

¹ الحسن، جنى فواز، طابق 99، ص 64.

² ينظر: نفسه، ص 25.

³ عاشور: رضوى. الطنطورية. ص 52.

لأن السلطان عبد الحميد هو الذي تحمس للمشروع وأمر بالبداية فيه وكان أول من تبرع لإتثائه. وفي الحجاز كانوا يسمونه (جحشة السلطان)... أنشئ الخط بتبرعات المسلمين، عرب وأتراك وإيرانيين وهنود، واعتبر وقفا إسلاميا. كانت النية أن يمتد من المدينة المنورة إلى مكة ومنها إلى اليمن. ولما راحت تركيا وجاء الإنجليز توقف المشروع. صارت السكة الواقعة داخل فلسطين تابعة لسلطة الاحتلال الإنجليزي وأسموها بالسنتين ريلويز وتنتهي في سمخ. بعدها تتبع السكة سلطة الاحتلال الفرنسي في سوريا. يتوقف القطار في الحمة وعندما يصل درعا، يتشعب الخط إلى سكة للقطارات تقصد دمشق وسكة تتجه إلى عمان.¹

وبذلك يظهر إبداع رضوى في تصوير المكان بدقة، إذ إن تتبع الخرائط يظهر مدى دقة هذه الأماكن، ولا يقتصر ذلك على هذه الأمثلة، بل وصفت أماكن المقابر الجماعية في لبنان وفلسطين، وخط سير المهاجرين الفلسطينيين بين المدن والقرى...

أما رواية طابق 99 فلم تجد الباحثة الدقة ذاتها، رغم الدقة في وصف المخيم الفلسطيني، إلا أن هذا أمر يسهل التنبؤ به ولا ينم عن عمق خبرة بالمكان. وإنما يكمن الإبداع في تتبع المكان والوصف الواقعي له، فمثلا عند وصف الكاتبة لقرية الطنطورة في رواية الطنطورية أبدعت في وصف جمال بحرها وشاطئه إذ تقول: "وفي بحرنا بئر سكر. بئر من الماء العذب مستقرة بين أمواج المالح. أي والله بئر سكر، ولصقتها تماما مجلس العرسان."²، وفي موضع سابق تقول: "البحر حدّ البلد، يعيرها أصواته وألوانه، يلفّها بروائح، نشمها حتى في رائحة خبز الطابون."³ وفي موضع آخر تقول: "يفترش العرس شاطئ البحر. يتوسع تنوره الزغاريد والأهازيج وحلقات الدبكة ورائحة الخراف المشوية والمشاعل."⁴ وغير ذلك. وعند تتبع وصف الأدباء لهذا الشاطئ تجد الباحثة أن الأديب إحسان عباس يذكر في سيرته أنه كان يذهب من قريته عين غزال إلى قرية الطنطورة على الفرس ليستمتع بجمال هذا الشاطئ المميز إذ يقول:

¹ عاشور: رضوى. الطنطورية، ص54-55.

² نفسه، ص10.

³ نفسه، ص9.

⁴ نفسه، ص11.

"نتفق على يوم معين ونركب خيولنا ونذهب إلى شاطئ الصرفند أو كفر لام أو الطنطورة، والشاطئ الأخير كان أحبها إلينا لنظافته وعدم وجود الدوامات فيه، وانبساط الرمل تحت الماء إلى مسافة تبلغ كيلو متراً¹، وهنا يُطرح السؤال الآتي: هل قرأت رضوى هذه السيرة وتأثرت بها لذلك جعلت خطيب ساردها من قرية عين غزال؟ أما في الوقت الحالي فإن شاطئ الطنطورة يعد مزاراً سياحياً عند دولة الاحتلال، فقد أقيمت على أنقاض هذه القرية منتجعات سياحية، فهذا الشاطئ من أجمل شواطئ فلسطين، وبذلك تحقق حلم الصهيوني الثري البارون (دي روتشلد) الذي مول معظم المستعمرات التي أقيمت في عهد الأتراك، إذ قال عند زيارته لمستعمرة زخرون يعقوف المقامة على أراضي الطنطورة بعدما نزل على شاطئ القرية: " هذا موقع جميل لا ينسى ولا بدّ من الحصول عليه"²، أما رواية طابق 99 فقد ذكرت الكاتبة أماكن عامة مثل شارع هارلم وشارع السود وغيره دون ذكر تفاصيل دقيقة.

4: اللغة والسرد

بدايةً ستوضح الباحثة السارد في الروايتين أي الشخص الذي يلقي الكلام، وقد يكون كلي المعرفة أو جزئي المعرفة، ثم سيتم خوض غمار السرد واللغة

السارد في الطنطورية

الساردة في الرواية هي ساردة ممثلة، وذلك لأنها تروي بضمير المتكلم، مثال ذلك قولها: "تجاوزنا الحاجز رقم واحد، عقبال الحاجز رقم اثنين"³، و " أنا التي بادرت به بالكلام"⁴، وهذا النوع من الساردين هو المسيطر على الرواية من أولها إلى آخرها، ذلك أنها تنقل تجربة ذاتية للبطل الذي كان سارداً يروي أحداثاً تتعلق به، وتجدر الإشارة إلى أن السارد الممثل سارد فاعل يؤثر في مجرى الأحداث.

¹ عباس، إحسان: غربة الراعي، ط1، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع. 1996. ص97.

² اليحيى، يحيى محمود، الطنطورة، ص114.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص93.

⁴ نفسه، ص7.

والسارد في هذه الرواية واع بنفسه ككاتب، إذ يكثر من الحديث عن الكتابة وفعل الكتابة، ومن ذلك قول الساردة: " اتركى يا رقية الصفحة للبياض"¹، و "حكاية غير قابلة للتلخيص"²، و " هل أحكي حياتي حقا أم أقفز عنها؟ هل يمكن أن يحكي شخص ما حياته فيتمكن من استحضار كل تفاصيلها"³، وهذه الجملة السردية تتحدث عن مصطلح القفز، وقد تمت الإشارة إليه سابقا، ما يظهر وجه الكاتبة الأدبي والنقدي، وأيضا قول الساردة: " سأحذف كل ما كتبه لو قرأه حسن سيقول لا داعي لهذا النوع من الكلام، عاطفية مبالغ فيها قد تفسد الكتابة"⁴، وهذه الجملة السردية تبين حقيقة أخرى إضافة إلى طبيعة السارد، فهي تكشف القناع أيضا عن وجه الكاتبة الحقيقي كونها أديبة وأستاذة جامعية، فهي تتحدث عن مزج العاطفة بالعقل أثناء الكتابة، وتتساءل عن القدر المطلوب من كل منهما حتى يبدو العمل حقيقيا، و " ليتني أعرف كيف، ثم إن الحكاية صعبة"⁵، و " حسن هو الذي اقترح علي كتابة حكايتي. قلت: لست بكاتبة"⁶، و "ما المطلوب مني؟ أنقل مشاعري آنذاك أم مشاعري الآن أم أسجل ما سجله من هم أدري وأقدر مني في مقالات وشهادات وكتب؟"⁷.

فهاجس الحكاية وكتابة الحكاية، وصعوبة هذه الكتابة، وهل هي قادرة على الكتابة أم عاجزة عنها؛ بسبب إكمالها للدراسة في وقت متأخر وضعفها في الإنشاء، وصعوبة الأحداث ومأساويتها، وطول الحكاية، وتقصير الكتابة عن تصوير الواقع الحقيقي مهما كان نوعها... كل هذه الهواجس كانت تراود الساردة بشكل متكرر.

فالسارد والكاتب الضمني هما الشخص ذاته، فيما خلا الفصل الثلاثين إذ يحدث الانفصال بينهما، إذ كان هذا الفصل تقريرا يسرده سارد آخر بضمير المتكلم أيضا، إلا أن

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص109.

² نفسه، ص115.

³ نفسه، ص84.

⁴ نفسه، ص427.

⁵ نفسه، ص205.

⁶ نفسه، ص204.

⁷ نفسه، ص231.

السارد الأساسي يبقى مهيمنا على عقل القارئ المفترض، فيسرد عن السارد الثانوي أو الكاتب الضمني للتقرير، فيقول: (كتب عبد)، ويبدأ السرد.

والسارد في هذا العمل الأدبي جدير بالثقة، فسرده جاء موافقا لمعايير العمل الأدبي، حيث أظهر طبيعة الكاتبة الأدبية والنقدية، رغم كون الساردة في هذه الرواية شخصية بسيطة، حصلت على التعليم في وقت متأخر، وامتازت بعدم القدرة على كتابة مواضيع الإنشاء المدرسية _كما وضحت_ إلا أن السرد كان محبوبا جيدا، وتظهر فيه عبارات تتم عن ثقافة الكاتبة الحقيقية للنص، مثل استخدام مصطلح القفز والحكي، كما لجأت إلى الرمز مثل قولها: " كل امرأة شجرة. أقصد كل امرأة ولها شجرة"¹، كما استخدمت الصور الفنية مثل قولها: " النحلة تشببه جيد"²، بل تعدت التشبيهات البسيطة إلى التشبيهات المركبة مثل قولها: "والبحر من تحتها يشبهها، موزع بين زرقة مسودة عميقة، ومشحات الأبيض، وموجات تعلو باتجاه السماء كأنها تلاغيتها أو تعترض منبهة أنها هناك، فتدفع أمامها ببركة واسعة من فضاء خالصة، تذوب تدريجيا وتختلط بأزرق رمادي خفيف يلامس رمل الشاطئ..."³، إضافة إلى استخدام أسلوب الحوار في السرد، وتزيين النص بالتضمينات والتناصات الأدبية وغيرها، مما جعل النص جديرا بالثقة وملائما لمعايير النص الأدبي ملائمة تامة، إلا أن ذلك يفتح المجال على مجموعة من التساؤلات، فإذا كان النص بهذه الجودة، وهذا الإتقان، كيف تكون كاتبته الضمنية على قدر ضئيل من المعرفة، وضعيفة الكتابة في الإنشاء، وتشير باستمرار إلى عدم قدرتها على الكتابة، ثم تخرج نصا سرديا بهذا الإبداع، إن هذا السرد يشير إلى أن الكاتبة ضمنية وأن هناك كاتبة أخرى تقف خلفها، وأن القصة من وحي الخيال، وهذا ما أشارت إليه الكاتبة في الإشارات في نهاية العمل الأدبي، إلا أن القارئ الواعي يمكنه إدراك التناقض بين السرد المتقن من حيث الأسلوب واختيار العناوين وتقسيم النص... وحقيقة الكاتبة الضمنية قبل الوصول إلى الإشارات، فلو كانت الساردة هي الطبيبة مريم مثلا، أو أخاها المثقف حسن لالتبس الأمر على القارئ، لكن الكاتبة لجأت إلى تدعيم النص بما يعزز شخصية الساردة أو الكاتبة الضمنية، ومثال ذلك

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 49.

² نفسه، ص 145.

³ نفسه، ص 40.

استخدام اللغة البسيطة في بعض الأحيان أو بعض الكلمات من العامية الفلسطينية، أو التذمر من فعل الكتابة وصعوبته... وهذا لطيف وإن اصطدم بجزالة في التعبير، كما في التشبيه المذكور سابقاً، فالسرد المحبوك جيداً هو الأصل، وليس القصد من هذا الكلام وجوب كون السرد ركيكاً ليتناسب مع الراوي، وإنما القصد كشف القارئ لكون النص من وحي الخيال دون اللجوء إلى الإشارات، وكشفه لتمييز الكاتب وحسه الأدبي والنقدي. فالكاتب لا يستطيع إخفاء إبداعه وحضوره بشكل نهائي، كما أن المزوجة بين اللغة السهلة والجزلة يضيف جمالاً على النص ويلتئم جميع الأنواع، فلو كانت اللغة كلها سهلة وخلت من البلاغة، لامتاز النص بالركاكة، ولو كانت جزلة لما لاعم النص عامة القراء.

ويطرح جيرار جينيت في كتابه نظرية السرد مجموعة من الأسئلة فيما يتعلق بالسارد بضمير المتكلم مثل: إلى أي حد يعي دوره كسارد، جدير بالثقة لكن بأي طريقة، إلى أي حد سيسمح له بتجاوز الواقعية؟¹

والمتأمل في السرد يجد إجابات على كل هذه الأسئلة المحتملة، وهنا تظهر شخصية الكاتبة النقدية والأدبية، حيث يعي السارد دوره ككاتب كما بينت الباحثة فيما سبق، كما عملت الكاتبة على تذييل السرد بإشارات توضح ملامح السارد، حيث بينت أن الشخصيات من وحي الخيال، وأن الواقعية في الرواية تكمن في أسماء المدن والقرى المذكورة، والمذابح والمجازر المرتكبة.

والساردة في هذه الرواية جديرة بالثقة، فهي تروي أحداثاً واقعية توثقها الصحف والشهادات، كما أن الساردة كانت واضحة في توثيق مشاعرها الداخلية حتى في الأمور الحرجة مثل قولها: "تعقدت علاقتي بالسماء. تعقدت إلى حد الفساد منذ تلك اللحظة التي رأيتهم فيها على الكوم"²، كما أنها في الغالب لاتصف الواقع وصفاً خارجياً، وإنما تكون طرفاً مشاركاً فيه.

¹ ينظر: جينيت، جيرار، وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، ط1، البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، ص53

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص126.

السارد في طابق 99

في المقابل فإن رواية طابق 99 تتوع فيها السرد بين السرد بضمير المتكلم مثل: " عندما بدأت علاقتي بهيلدا، كان يحلو لي أن أتأمل انعكاسها في المرآة لساعات"¹، والسارد العليم مثل: " على مدخل القرية، في الجهة الشمالية لشرق بيروت، طلبت هيلدا من السائق الذي أرسله والدها ليصطحبها إلى البيت أن يتوقف، ترجلت من السيارة... قطفت زهرة من شجرة صغيرة أزراها صفراء من نوع الورد... كانت تعرف أن هذا النوع من الزهر لا رائحة له"². فالسارد في هذه الحالة يعلم كل ما يدور حول البطل، حتى يدخل إلى ذاته ويغوص في أعماق شخصيته فيعرف بما يفكر كما يظهر في المثال المذكور، كما أنه يصور المشهد كمن ينظر إليه من بعيد؛ لذلك يطلق عليه السارد الإله أو العارف بكل شيء.

يعود السبب في اللجوء إلى مثل هذا النوع من السرد؛ أن السارد بضمير المتكلم لا يمكن أن يكون عالماً بأشياء أخرى تقع خارج مرآه، فاحتاج السرد إلى السارد العارف بكل شيء.

ورغم حضور السارد العليم، والسارد بضمير الغائب، إلا أن السارد بضمير المتكلم يسيطر على الرواية، مع تعدد الساردين.

والسارد في هذه الرواية غير واع بنفسه ككاتب، ولم يحدد للقارئ ماهية هذه الأوراق، ولم يتحدث عن الكتابة أو يبدي رغبته فيها، وإنما يبدأ الحديث عن نفسه بضمير المتكلم، كمن يكتب أوراقاً من المذكرات، إلى أن ينقطع هذا النظام من السرد، ويبدأ السارد العليم بالحديث، لينفي شبهة كون هذه الأوراق سيرة أو مذكرات، ويزداد الأمر وضوحاً عندما يتعدد السارد داخل الرواية، ومثال ذلك السرد الذي روته ماريان: " بالكاد أقيت التحية وجلست عند مكتبه وأنا أنظر إليه بتحد"³، والفصل الرابع الذي يحمل العنوان: هيلدا، فقد كانت هي الساردة بضمير المتكلم.

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 9.

² نفسه، ص 56.

³ نفسه، ص 205.

والساردون في هذه الرواية ممثلون؛ ذلك لأنهم يسردون بضمير المتكلم، ولا نقلل من أهمية الساردين بضمير الغائب (العاكسون)، فهم " مرايا جد ناصعة، واضحة، تعكس تجارب ذهنية معقدة"¹، ومن الأمثلة على هذه التجارب الذهنية: " كان جميلا، جمال البراعة التي تختار عذريتها مبتعدة عن ضجيج الجميع. كان متصالحا مع هذه الحالة البدائية من الحياة"²، فكل حركة وكل تجربة أو خطاب يدخل في إطار الفعل السردى.

إن الساردين في هذه الرواية يرونها بشكل المشهد، فمثلا الفصل الثالث 7 ، يبدأ السرد بضمير الغائب ثم يتبعه السرد بضمير المتكلم؛ ليرسم مشهد اللقاء بين ماريان والضابط الأمريكي، والحوار الذي جرى بينهما.

إن تقسيم الفصول في هذه الرواية يظهر اعتمادها على نظام المشاهد في السرد، فمثلا الفصل الأول ينقسم إلى تسعة أقسام أو مشاهد، والفصل الثاني ينقسم إلى سبعة وهكذا، وبعضها يحمل أرقاما دون عناوين.

والساردون في هذه الرواية جديرون بالثقة، فالأحداث التاريخية صحيحة، فيما يتعلق بالحرب الأهلية اللبنانية ومجزرة صبرا وشاتيلا وغيره، كما أنهم بعيدون في خصالهم وأخلاقهم عن الكاتبة، فهي لا تنسخ نفسها أو تتحدث عن ذاتها، ولم تخلق شخصيات شبيهة بها، كما أنهم يسردون مشاعرهم وانفعالاتهم الداخلية بشكل يجعل القارئ يمنحهم الثقة ويتعاطف معهم، ومثال ذلك: " أسبقها غالبا إلى مواعيدنا، لأجلس في مقعدي قبلها، كي لا ترى أنني أعرج"³، و" انزويت معظم الوقت في غرفتي بعيدا عن الجميع. نظراتهم إلي كانت تشي إما بالاحتقار، أو بالشفقة"⁴.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك مسافة فاصلة بين الساردين والكاتب والقارئ في هاتين الروايتين، فالسارد لا يدعي أنه الكاتب الحقيقي للنص، كما أنه لا يوجه حديثه إلى القارئ، ولا

¹ جينيت، جبرار: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 43.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 156.

³ نفسه، ص 170.

⁴ نفسه، ص 181.

يفرض عليه أحكاما مسبقة أو توجيهات كما في رواية (أنتخريستوس) مثلا، إذ يقول السارد: " لقد أصبحنا وحدنا أخيرا. أنا وأنت أخيرا انفردت بك، وصرت أملكك، وأملك عينيك"¹، ويفرض عليه أحكاما بقوله: " لا تظن أنه يمكنك أن تقرأ هذا الكتاب على مرة واحدة، في جلسة رائعة في مكانك المفضل"². فالساردون في الروايتين شخصيات خيالية استخدمتها الكاتبتان.

السرد في الروايتين

يطلق السرد على "مجموعة الكلام الذي يؤلف نصاً يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ"³، وقد يكون هذا السرد بضمير المتكلم أو بضمير الغائب. وللمسرود وظيفة جوهرية في توجيه الأحداث فهو قد يفتح الحدث أو يغلقه أو يبقيه مما يؤدي إلى أحد طريقتين مختلفين ومن ثم اختلاف وظيفة المسرود⁴. فمثلا في رواية الطنطورية فإن زواج رقية من أمين أغلق الباب على أحداث تتعلق بالشباب الذي خرج من البحر وخطبها وفتح الباب على حكايات كثيرة تتعلق بها وزوجها وأولادها. وفي رواية طابق 99 فإن إصابة الفتى بشظية في وجهه ورجله أدى إلى تغيير جذري لطريق الأحداث، إذ كانت هذه الشظية السبب في نجاته ووالده من مذبحه صبرا وشاتيلا، إذ خرج به والده من المخيم لتلقي العلاج وفي ذات الوقت ماتت والدته الحامل دون أن تجد من يحميها، مما شكّل شعورا بالذنب في نفسه جعله يحتفظ بالعاهة في وجهه وقدمه، وتلك العاهة كانت الدافع الأساسي لنجاحه في الحياة، إذ حاول تخطيها من خلال النجاح في العمل، فلو بقيت والدته على قيد الحياة لتغير مجرى الأحداث، إذ ربما تخلص من آثار الحرب في وجهه ولما ذهب إلى نيويورك ولما تعرف على هيلدا، ربما سارت الأحداث في طريق مغاير تماما.

ينقسم المسرود إلى وحدات وظيفية يمكن تقسيمها إلى: نوى ووسائط ومؤشرات، ومثالها في رواية الطنطورية: إصابة الشخصية البؤرية بالخرس الذي يخدم كوسيط في التدوين

¹ مصطفى، أحمد خالد: أنتخريستوس، ط2، مصر: دار الرسم بالكلمات، 2014، ص9.

² نفسه، ص11.

³ بوقرة، نعمان: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص117.

⁴ ينظر: بارت، رولان وآخرون: شعرية المسرود، ترجمة: عدنان محمود محمد، دط، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، 2010، ص21.

الجوهري وهو مأساة المذابح الجماعية، وهذا مؤشر لجو من الحزن والصدمة. أما في رواية طابق 99 فإن معاناة الشخصية البؤرية عند السير بسبب آلام القدم يمكن أن يخدم كوسيط في التدوين الجوهري وهو مذبح صبرا وشاتيلا، وهذا مؤشر على الشعور بالذنب تجاه الأم والمظلومية.

ويمكن أن تتناوب هذه الوحدات الوظيفية فيما بينها فهي ليست ثابتة، و" مهما كانت الوظيفة قليلة الأهمية، لكونها مكونة من عدد صغير من النوى (أي، عمليا، من الموزعين المركزيين)، فإنها تحتوي دائما لحظات خطر، وهذا ما يسوغ تحليلها"¹، فمثلا في رواية الطنطورية تتحدث الساردة عن ناجي العلي قائلة: " لم ينس أنه ابن المخيم وأن أمه كانت تحيك له سره الدخلى من مخلفات أكياس الطحين التي توزعها وكالة الغوث"² فكل وحدة صغيرة من هذه الوحدات قابلة للتحليل وقس عليها، فقد تدل كلمة مخلفات على حالة الفقر والعوز، ونشي عبارة (ابن المخيم) بوجود مكان أصلي ينتمي إليه هذا الشخص، وربما كانت عبارة (لم ينس) هي المفجرة للروح الثائرة عند ناجي العلي والمطلقة لقلمه. فلا يمكن التغافل عن أي وحدة من مكونات المسرود مهما كانت صغيرة.

وفي رواية طابق 99 تقول الساردة: " آه، نسيت أن أخبركم أن أصله فلسطيني، وأن هذه هي آثار شظية أصيب بها في مخيم صبرا وشاتيلا"³، إن كلا من عبارة أصله فلسطيني، ومخيم صبرا وشاتيلا تحملان الكثير من الخطر، فكلمة أصله فلسطيني تعني العدو، وصبرا وشاتيلا تعني أنه تعرض للاضطهاد من قبل والدها، هذه العبارات خطيرة إلى تلك الدرجة التي قد تؤدي بحياة البطل أو تفرض عقوبات على البطلة أو تنهي العلاقة كما حدث مع اختها. فقد كشفت الستار عن التناقضات الموجودة في هذه العلاقة؛ فهو مسلم وهي مسيحية، وهو فلسطيني وهي لبنانية، وهو ابن تائر وهي ابنة رجل حزبي مسيحي.

¹ بارت، رولان وآخرون: شعرية المسرود، ص29.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص335.

³ الحسن، جنى فواز: طابق99، ص264.

وكل سلسلة من هذه السلاسل تتداخل مع غيرها لتشكل المسرود. مع الإشارة إلى أنه " في كل مسرود يبقى الخيال ممكن الحدوث، ليست وظيفة المسرود أن يمثل بل أن يشكل لنا مشهداً يبقى ملغوزاً¹ فمثلاً لا يمكن أن يحتوي السرد على مشاعر كالخوف، لذلك تساءلت الساردة في رواية الطنطورية قائلة: " ثم ما موقع الخوف من وقفة الانتظار؟"² ومعنى هذا التساؤل أنه يمكن وصف وقفة الانتظار لكن لا يمكن وصف حقيقة الخوف كونه من المشاعر، وهذا كفيلاً بإظهار الروح النقدية عند الكاتبة الحقيقية للنص، وبما أنه لا يمكن للسرد توضيح تفاصيل الخوف إلا بالخيال قامت الساردة بتقديم وصف له في الأسطر الآتية قائلة: " الخوف المضرر كميّاه جوفية مقيمة في الصحو والنام، والخوف الصريح لحظة ترتج المدينة فجأة..."³

أما عن تجاوز واقعية المسرود والمعنى الملغوز فعبارة الساردة في رواية الطنطورية: " البحر مقيم في البلد، أما القطار فله أوقاته... وغالباً ما يركبه عسكر الإنجليز أو مستوطنون لهم غرض يقضونه في حيفا أو يافا"⁴ إذ يمكن تجاوز المعاني الواقعية للبحر والقطار إلى المعاني الرمزية: الفلسطينيين واليهود، فالبحر مقيم راسخ تتداخل بيوتهم معه ويذهبون إليه دون تكلف، ويلف بلدتهم برائحته حتى بئرهم موجودة بداخله وكذلك مجلس العرسان فهو يمثلهم، أي إنهم راسخون في هذه الأرض، أما القطار فمعظم سكانه من الإنجليز واليهود، لذلك فهم مثله راحلون لا محالة. وفي رواية طابق 99 يقول السارد: " قال لأبي وهو يعرض على شفتيه بحسرة لتظهر خلف شفتيه المجعدتين أسنانه المعطوبة بسجائر التبغ العربي ويلمع بينها سنه الذهبي الوحيد"⁵، يمكن اكتشاف الكثير من الألفاظ في هذه العبارة مثلاً، فالشخص الذي يتحدث عنه السارد فقدّ كافة عائلته في مجزرة صبرا وشاتيلا، ولم يملك الوقت لإنقاذهم لأنهم كانوا خارج المنزل، كل ما استطاع فعله هو الاختباء تحت التخت لينجو فلو خرج إليهم لهلك، فالعرض

¹ بارت، رولان وآخرون: شعريّة المسرود. ص 84.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 115.

³ نفسه. ص 115.

⁴ نفسه، ص 11.

⁵ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 31.

على الشفاه يعني شدة الألم، بينما الأسنان المعطوبة بسبب السجائر تدل على كثرة التدخين الذي ربما اتخذه هذا الشخص وسيلة للنسيان، أما السجائر العربية فتدل على حالة الفقر التي يعاني منها، إذ تعرف هذه السجائر بانخفاض ثمنها وإمكانية تصنيعها يدوياً، أما السن الذهبي (الوحيد) فقد يرمز إلى حالة العز التي كان يعيشها في بلاده قبل أن يحدث ما حدث، أما كلمة الوحيد فتعني صغر تلك المساحة الزمنية المشرقة في حياته إذا عنت باقي الأسنان المعطوبة سنوات حياته الأخرى، والرمز بالسن في الفم إلى السنوات أمر ممكن خاصة أن العرب قاست سنوات عمر الدابة من خلال أسنانها، كما عرف عن بعضهم حسن التخلص من السؤال عن السن العمري بالإجابة عن صفات السن الأدمي فقد تسأل أحدهم مثلاً ما سنك؟ تريد عمره، فيجيبك عظم.

كما يسير السرد بخط مستقيم مع الزمن في رواية الطنطورية، وتلجأ الكاتبة إلى نظام الاسترجاع مثل قولها: " أعود عن قفرتي وأسترجع الشريط. ما زلنا في نهاية العام 1977".¹

وكذلك في رواية طابق 99 إذ يسير السرد في هذه الرواية بخط مستقيم مع الزمن، إلا أنه يلجأ أحياناً إلى نظام الاسترجاع، فيما يدعم السرد، مثل: " لقد أصبحت رجلاً ميسور الحال، لكن بقيت أحمل الألم القديم نفسه... أتذكر كيف مضى بي أبي إلى مستشفى غزة لما أصبت".²

والشكل النهائي للمسرد يتعالى على مضامينه (الوظائف والأحداث)، فيتم الانتقال من المستوى السردى إلى منظومات اجتماعية واقتصادية وأيدولوجية تستمد مفرداتها من أحداث تاريخية وتحديات وتصرفات وليس من المسرد³ فالشكل النهائي للمسرد في رواية الطنطورية وطابق 99 يعالج منظومات اجتماعية وسياسية.

شاعرية اللغة

قبل البدء بتحليل اللغة في الروايتين لا بد من توضيح مفهومها فما هي اللغة؟ يمكن تعريف اللغة بأنها " نتاج اجتماعي لملكة اللسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي يتبناها

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص191.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص180.

³ ينظر: بارت، رولان وآخرون: شعرية المسرد. ص41.

مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة¹، أما بالنسبة لمصطلح الشاعرية فقد يتبادر إلى الذهن التساؤل عن علاقة الشاعرية بالنص النثري، خاصة أن الدراسة تتناول فنا أدبيا لغته نثرية هو فن الرواية، وهذا تساؤل طبيعي لأن الشعر مرتبط في الأذهان بالكلام الموزون، لكن الحقيقة خلاف ذلك إذ يبين أرسطو في كتابه فن الشعر أن الشعرية تعني حسن المحاكاة رغم أن الناس يميلون إلى استخدام لفظ شاعر إلى من يستخدم الأوزان وإن لم يجد المحاكاة.² فالألفاظ الشعرية " كلمات تختلف بعض الشيء عن كلمات الحديث العادي والنثر"³

إن جمالية اللغة تتضح من خلال تطويع هذه اللغة للتعبير عن المقصود، فمثلا عند الحديث عن المكان يجب أن لا ينقل الكاتب تفاصيله بشكل نمطي، وقد حضرت هذه اللغة الشعرية في رواية الطنطورية ومن ذلك التعبير الذي استخدمته الساردة في وصف البحر إذ قالت: " البحر حد البلد. يعيرها أصواته وألوانه يلفها بروائح، نشمها حتى في رائحة خبز الطابون"⁴ فالبحر كائن يمكن أن يعيرك شياً، والصوت واللون شيئان محسوسان يمكن استعارتهما، والرائحة كالرداء والبلدة كالشخص الذي يلتف بهذا الرداء، كل هذه التعبيرات لا يمكن أن تظهر إلا في الشعر أو في اللغة الشعرية التي تتخذ من الشعر وسيلة للتعبير عن الشيء العادي. كما يمكن ملاحظة التناغم الصوتي في العبارات السابقة من خلال القافية الموحدة في: أصواته وألوانه وروائح.

ومن اللغة الشعرية قول الساردة: "ويبقى الرأس وحده يطل مستثارا من مدفنه الرملي الساخن. مقبرة مجللة بالضحك وشيطة الصغار"⁵ فالرأس كالحويان الحذر والمدفن الرملي كالمنزله، والمقبرة مكان للحزن لكنها أصبحت مجللة بالضحك وشيطة الصغار، هذه الأمور

¹ سوسور، فردينان: علم اللغة العام. ترجمة: يوثيل يوسف عزيز. ط3. بغداد: دار آفاق عربية. 1985. ص27.

² أرسطو: فن الشعر. ترجمة: إبراهيم حمادة. دط. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية. دت. ص57.

³ فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، دط، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين والتعاقدية العمالية للطباعة والنشر، 1988، ص45.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص9.

⁵ نفسه، ص9.

غير موجودة في الواقع إنها خيالية جدا لكنها أبدعت في وصف الواقع من خلال هذه الخيالية الشعرية.

ورغم الإبداع في هذه اللغة الشعرية إلا أنها لم تكن مهيمنة على الرواية، وإنما وجدت هنا أو هناك جملة النص الأدبي، إذ مالت الكاتبة إلى اللغة الواقعية بشكل أكبر، وقد ظهرت هذه اللغة الشعرية عند الحديث عن الأماكن أو الأحداث التي كان لها تأثير عميق في نفس الساردة. إذ من الطبيعي أن تغلب اللغة الواقعية على السرد؛ ذلك أن الكاتبة تعالج أحداثا واقعية مليئة بالمآسي.

وظهرت هذه اللغة الشعرية أيضا في رواية طابق 99 مثل قول الساردة: " كان القطار يقترب إلى نقطة الوصول، وكنت أنا وحببتي كل يشد على يد الآخر، كأنه على يقين بأن قلبه يفر منه، فيحاول أن يصطاد الدم بالأظافر، أو أن يمسك شعلة بدايات الحب في كفه كي لا تزول، وإذا به تقبض عليه النار، فيحترق"¹ ولا يخفى على قارئ هذا المقطع ما فيه من شاعرية، فالقلب طائر يمكن أن يفر وكذلك الدم، والأظافر مصيدة تحاول الإمساك بهذا القلب وهذا الدم من خلال الإمساك بيد الآخر والشد عليها، فالحب كالنار التي يحاول كل منها أن يمسك بشعلتها البدائية الأولى وفي هذا إشارة إلى أسطورة بروميثيوس، الذي قام بسرقة النار من هيفاستوس دون معرفة زيوس من جبل الأوليمب وإعطاء قبس منها للبشر ليعرفوها لأول مرة². لكن هذا الإنسان أحرقتة النار كما تقول الساردة، وهذا حال المحب الذي تنقد نار الحب في صدره حتى يحترق. حتى هذا القطار وإن كان حقيقيا فإنه يرمز أيضا إلى وصول العلاقة إلى نهايتها. كل هذه الصور الفنية لا تظهر إلا في الشعر أو اللغة الشعرية.

وعند تحليل خواتم هذه الجمل نجد نوعا من السجع الموجود في الشعر، إذ كانت نهاياتها كالاتي: الوصول، الآخر، منه، الأظافر، تزول، النار، فيحترق. إذ إن معظم قوافيها كان حرف اللام والراء، مما أضفى على النص سجعا، فصوت اللام والراء من المخرج ذاته فهما جانبيان.

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 11.

² ينظر: إمام، إمام عبد الفتاح: معجم ديانات وأساطير حول العالم، م 3، ص 148.

سيمائية اللغة

عند تحليل سيميائية اللغة، يجب معرفة أنه " توجد حالة حيادية للغة، يشتق منها عدد كبير من الانزياحات والمحسنات، كما يشتق منها عدد من اللغات الخاصة، مثل اللغة الأدبية أو اللغة الشعرية"¹، وقد تم تحليل اللغة الشعرية فيما سبق، لذلك سيتم تحليل الانزياحات والمحسنات تحت هذا العنوان، وقد دعا رولان بارت إلى تحليل مثل هذه الانزياحات إذ رأى أنه " يجب أن لا يعالج النص بوصفه موضوعا مقدسا (موضوعا لدرس في اللغة) ولكن جوهريا بوصفه حيزا لغويا، وبوصفه نوعا ممكنا لانحرافات لا نهائية... وفتح النص على الرمزية"² ووفق منهج رولان بارت في دراسة النص الأدبي توجد انحرافات لغوية ورمزية كثيرة في الروايتين منها على سبيل المثال في الطنطورية قول الساردة: " وفي بحرنا بئر سكر. بئر من الماء العذب مستقرة بين أمواج المالح. ولصقتها تماما مجلس العرسان"³ هل قصت الساردة المعنى الحرفي؟ أم أرادت اختلاط الصالح بالطالح وأنهم محاصرون بين أمواج الغزاة، هل لفظ أمواج مقصود؟ لماذا لم نقل الساردة مستقرة بين المياه المالحة؟ لماذا فضلت استخدام أمواج؟ إن هذا اللفظ ليس عبثيا، فالأمواج تتلو بعضها وكذلك أمواج القادمين الجدد، كما أن الموج يدل على العنف والاضطراب، أما الماء العذب الذي يشير إلى الفلسطيني فهو مستقر. هذا الانزياح ممكن، وكذلك المعنى الحرفي، الأمر يتعلق بالقارئ ومدى مقدرته على تفكيك الرموز أو الشعور بوجود مثل هذه الانزياحات.

كما قد يحمل النص السابق ذاته دلالة رمزية أخرى، سبق أن قامت الباحثة بتحليلها، وهي الإشارة إلى اجتماع الموت والحياة على هذا السطح المائي، وذلك في البئر: بوابة العالم السفلي، ومجلس العرسان: رمز الانبعاث والولادة، ومما يؤكد وجود مثل هذه الفكرة الرمزية في ذهن الكاتبة اجتماع الموت والحياة على سطح الماء في مكان آخر من روايتها إذ تقول على لسان أحد شخصياتها الروائية: " ونحن في الطريق رأيت جثثا. رأيت شخصا طافيا على

¹ بارت، رولان: هسهسة اللغة. ترجمة: منذر عياشي. ط1. حلب: مركز الإنماء الحضاري. 1999. ص20.

² نفسه، ص68.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص10.

الماء... في المركب حدث أمر آخر... بدأت امرأة تصرخ ثم اشتد صراخها، ثم سمعت أحدهم يقول إنها تلد"¹

وتكثر الدلالات الرمزية الأكثر وضوحاً مما سبق في هذه الرواية منها على سبيل المثال: العنوان (شجر شاتيل)، تقول الساردة: " غريب. كل امرأة شجرة. أقصد كل امرأة ولها شجرة"²، هل فعلاً أخطأت الساردة في التعبير ثم صححت خطأها؟ أم هناك رمز مقصود؟ من الواضح أن هذه اللغة مرمّزة، فالمرأة كالشجرة في تشبثها بالأرض لذلك تجدها تلبس مفتاح بيتها حلية على صدرها، وقد تركت كل واحدة منهن نسخة عنها في وطنها الذي هجرت منه. كما يحضر الرمز في العنوان: " أن تشق مجرى"³ فبال تأكيد لا تقصد الكاتبة أن تحمل معولاً وتبدأ بشق الطريق الذي ستسير به، بل أن تختار طريق حياتك بصعوبة وتقاسي في سبيل الوصول إلى غاياتك كي تحصل في النهاية على مجرى، وهذا يدل على صعوبة الحياة في المنفى، وغيرها من الرموز الأخرى.

ومن الانزياحات في المعاني في رواية طابق 99 قول السارد: " كلما فكرت في هيلدا شعرت كما لو أن خلايا الجلد التي تأكلت من وجهي ورسمت فيه تلك الندبة، صارت تلد خلايا أخرى نضرة وطازجة، وأن جلدا ينبعث من تحت اللحم، وأن الدم بات أخضر يزهر كريات بيضٍ وحمراً وصفراً * لأصبح فجأة جميلاً."⁴

من الواضح وجود الانزياح اللغوي، لكنه انزياح ليس باتجاه الرمز وإنما باتجاه المحسن البديعي، فقد استطاعت الكاتبة تكوين صورة بلاغية بإسقاط صفات التربة والنبات على الجلد والدم، فالجلد لا ينبت من تحت اللحم بل تنبت البذور من تحت التربة، والدم ليس أخضر بل أحمر، كما ينتج كريات بيضاء، وليست ملونة، وقد بدأ السارد كلامه بشكل عادي ليبدأ الانزياح بعد ذلك.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص70.

² نفسه، ص149.

³ نفسه، ص255.

⁴ الحسن، جنى فواز: طابق99، ص12. * الكلمات: بيض، وحمراً، وصفراً، خطأ، والصواب: بيضاً، وحمراً، وصفراً.

ومن الانزياحات التي تؤدي إلى محسنات بلاغية قول السارد: "سينتحر الحب حين تذهبين... ستغرقين في عالمهم وتصدين ما قد يخبروه* عني"¹، وقد حضرت اللغة الرمزية أيضا، فالطابق 99 طابق حقيقي فيه مكتب السارد، لكن يمكن الانزياح عن هذا المعنى وصبغه بصبغة مجازية إذ يرمز هذا الطابق إلى الدولة المستعالية، الولايات المتحدة الأمريكية، التي تطل على العالم من أعلى، وهذا البعد الرمزي يمكن استنتاجه من قول السارد: "سأنتمي أنا أيضا إلى الأعلى وستبقى كل البلاد في الأسفل، بيروت وفلسطين التي لم أعرفها"² وغير ذلك من الرموز.

وقد لجأت الكاتبتان إلى التشخيص أيضا، وأمثلة ذلك كثيرة في الروايتين منها في الطنطورية: "وحدها شجرة اللوز تتسيّد ربيع البلد، ملكة بلا منازع. لا أحد يجرو من جيرانها الشجر. حتى بحر البلد يغار من شجر اللوز في الربيع، والزبد أيضا يغار، فأين لأبيضه المسكين بقلب قرنفلي يأخذ الناس خلسة إلى القرمزي الصريح؟"³، فشجرة اللوز ملكة استحقت لقبها بجدارة، والربيع شعبها الذي تترأسه، والشجر أشخاص يخشون منافسة هذه الشجرة، وبحر البلد وزبده شخصان يغاران منها.

ومن الأمثلة على التشخيص في هذه الرواية العنوان: "شباط الخباط"⁴، ف شهر شباط لا يخبط وإنما تم تشخيصه، وربما ذهبت الكاتبة بعيدا في هذا التشخيص، فربما كان شباط هو الاحتلال لذلك تتساءل " فلماذا اختاروا هذه الشهور الأربعة للحرب والضرب وقتل ما لا يحصى من عباد"⁵. كما تقول الساردة: " فتعرف أن نيسان قد ثبت قدميه في الأرض، وأن أيار يتبعه ليسوي القمح في البيادر والفاكهة على الشجر"⁶، فنيسان لا يملك أقداما، وأيار لا يسوي القمح وإنما تم تشخيصهما وبث الحياة فيهما.

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص17. * يخبروه خطأ، والصواب: يخبرونه.

² نفسه، ص25.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص23.

⁴ نفسه، ص23.

⁵ نفسه، ص24.

⁶ نفسه، ص24.

ومن التشخيص في رواية طابق 99 قول السارد: " سينتحر الحب حين تذهبين"¹، فالحب شخص يمكنه أن ينتحر، وقد حضر هذا التجسيد في مكان آخر مثل قول الساردة: " عندما أكون على المسرح، نكون أنا والألحان فقط وتلك اللحظة بعيدا عن الماضي وبعيدا عن التفكير بما سيأتي"²، فالألحان وتلك اللحظة شخصان يمكن ملاحظتهما ومصاحبتهما على المسرح رغم أن الألحان غير مرئية، وتلك اللحظة غير محسوسة وإنما شيء وجداني.

وعند الحديث عن اللغة تجب الإشارة إلى لجوء الكاتبتين إلى المزج بين العامية والفصحى بما يتناسب مع الحاجة السردية، فاللغة المستخدمة بشكل أساسي هي الفصحى، وكان استخدام العامية لأغراض شتى منها على سبيل المثال لا الحصر: ترسيخ بعض الألفاظ الفلسطينية في الأذهان بواسطة توضيحها مثل قول الساردة في رواية الطنطورية: " يسمى العشب في بلادنا (ربيع)"^{3*}.

وقد يكون الغرض من استخدام العامية كون هذه الكلمة أبلغ في التعبير من الفصحى مثل قول السارد في رواية طابق 99: "وتنشفها بمنديل رخيص مهترئ عند طرفه لكثرة ما غلته في (دست) الألمنيوم كبير استعملته لتعقيم الملابس والمناشف"⁴. فاستخدام كلمة دست أفضل من استخدام وعاء كبير جدا من الألمنيوم له حواف مرتفعة، فالكلمة موجزة وتثير صورة معينة في الذهن.

وقد كانت الأمثلة السابقة على كلمات، أما الأمثلة الآتية فستكون من جمل. وقد يكون الغرض من استخدام العامية إيراد الكاتبة لكلام ما بشكل نصي كما ورد على لسان الشخصية دون تغيير، أي اقتباس الكلام بحرفيته ومثال ذلك ما ورد في الطنطورية: " ودائما ما تنهي الكلام بالعبرة نفسها: (لما نرجع بلدنا أمانه عليكم تزورونا. بلدنا جميلة تستاهلكم

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 17.

² نفسه، ص 144.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 23. * ربيع خطأ، والصواب: ربيعا.

⁴ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 27.

وتستاهلونها) فتؤكد لها أم علي أنها ستزورها إن الله أراد.¹، ومثال الاقتباس في طابق 99: "وماذا يعني الذبح على الهوية، سألته مرة. (يعني إلي مش متلنا منخلص منه قبل ما يخلص منا)"²، ومثاله أيضا في هذه الرواية: "كانت الأم تخاطبه وهي تنظف الجرح، وتلعن من فعل به ذلك. (يلعن أبو الفلسطينية على أبو يلي جابهم على هالبلد، ويلي سمح لهم يعملوا هيك ببلادنا)"³.

ولا يفهم من ذلك أن كل اقتباس للكلام كان بالعامية، وإنما كان ذلك في بعض الأماكن التي ارتأت الكاتبتان أن التعبير العامي سيكون أوضح في ذهن المتلقي، وأحق أن يكتب، فكثير من الكلام الذي قالته الشخصيات تم تحويله إلى الفصحى ومثال ذلك في الطنطورية: "انفجر فيها غاضبا: (وهل تحتاجين معونة يا امرأة، ينقصك كيس طحين؟ يا عيب الشوم!)"⁴، ومثاله في رواية طابق 99: "(لسنا رجالات)، قال لأبي، (لسنا شيئا على الإطلاق)"⁵.

والملاحظ أن الكاتبتين لجأتا إلى وضع الكلام العامي بين أقواس في إشارة إلى اختلافه عن النص الأصلي المكتوب بالفصحى، كما لجأتا إلى وضع الكلام المقتبس بحرفيته عن الشخصيات بين أقواس وإن تم تحويله إلى الفصحى.

كما خللت الكاتبتان روايتهما ببعض الكلمات الإنجليزية، وقد تم ذلك مرة واحدة في رواية الطنطورية عندما اقتبست كلام حفيدها المقيم في كندا: " وضرب الأطفال أيضا غير مقبول. وأضاف بالإنجليزية: **It's politically incorrect!**"⁶، وربما قصدت الكاتبة إظهار مدى تأثير هذا الطفل المبعد عن وطنه بالثقافة الغربية، وربما كان لا مناص من إيراد اللفظ بحرفيته لأن التعبير فيه يكون أبلغ. أما الكلمات الإنجليزية الأخرى الواردة في الرواية فقد كتبتها

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 213.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 111.

³ نفسه، ص 53.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 89.

⁵ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 31.

⁶ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 19.

باللغة العربية مثل: " هذا نو إزرائيل. هذا ثوب فلسطيني طرزته بيدي. ترجمي يا مريم."¹،
و"نس وذنس وذنس، كله فلسطيني. تعرف تل أبيب؟"².

أما رواية طابق 99 فقد استخدمت الكاتبة اللغة الإنجليزية ثلاث مرات، مرة عند وصف
فنجان القهوة إذ " كان فنجانا كبيرا أبيض اللون نقش عليه بحروف كبيرة (Big Hug Mug)
باللون الأحمر"³، أما المرة الثانية فكانت عند ذكره للعبارات التي كان يقولها له الأجنب عندما
يعرفون مأساته وهي: " That is terrible Did all this happen to you كل هذه
العبارات سمعتها من أميركيين بدوا كأنهم يعيشون في كوكب آخر، ولا يعرفون أن أمورا
كهذه تحدث فعلا لنا نحن العرب You are so brave"⁴، وكان السارد أورد حواراته مع
صديقه ماريان ورب عمله باللغة الفصحى دون تخليلها كلمات إنجليزية، لكنه ربما أورد هذه
الجملة الثلاث بالإنجليزية لأنها تصف مأساته وتظهر نظرة الآخر إليها.

أما الموقع الثالث فهو عند حديثه عن والده الذي أصبح يطلق عليه (Arabo) وأصبح
يعمل في تنسيق الزهور، وقد أورد السارد ذلك ليظهر بساطة لغته الإنجليزية إذ يقول واصفا
أباه: " لم يعد الأستاذ ولكنّ انجليزته البسيطة ساعدته كثيرا.

_Good morning Arabo

_Good morning

كان يرد التحية على جيرانه بحفاوة، وهو يرفع يده إلى الأعلى ويكمل أحيانا قائلا the
sun is shining today أي الشمس مشرقة اليوم. غالبا ما تكون العبارة الجديدة التي
يقولها قد مرت في فيلم أجنبي حضره في الليلة السابقة"⁵. وقد أضفت هذه الكلمات الإنجليزية
والألفاظ العامية الكثير من الواقعية على عالم الرواية.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص322.

² نفسه، ص323.

³ الحسن، جنى فواز: طابق99، ص16.

⁴ نفسه، ص81.

⁵ نفسه، ص160.

وقد لجأت الكاتبتان إلى أسلوب المونولوج الداخلي ففي الطنطورية تقول الساردة بعد حديثها عن الذباب في مجزرة صبرا وشاتيلا: " اتركها شاردة. لتذهب. ليتها لا تعود. ابسطي كما رأيتهم يفعلون، ملاءة تغطي ما رأيت طوال سنوات، ويوم الرائحة والذباب. اتركي يا رقية الصفحة للبياض"¹، وبعد هذا المونولوج نموذجاً على المونولوج السردي الذي يخبرنا بأحداث جديدة، ورغم أن هذا المونولوج يتوقف ليوقف الأحداث معه إلا أن هذا الوقوف كان أبلغ في التعبير؛ فالصمت يعني عدم قدرة التفكير والكلام على استيعاب ووصف ما قد حدث، وهذا ما أشارت إليه كاتبة رواية طابق 99 عندما قالت على لسان السارد: " ارتبطت المجزرة في رأسي دائما بالصمت، على الرغم من أن أبي هرب بي قبل أن يهدأ القصف"². وللصمت بلاغة أشار إليها أدباء آخرون مثل غسان كنفاني في رواية رجال في الشمس، عندما مات أبطال روايته داخل الخزان دون أن يطرقيه، كما تناص إلياس خوري مع هذا الصمت عندما جعل بطل القسم الأول من روايته وهو وضاح اليمن يموت صمنا داخل الصندوق، كما جعل بطل القسم الثاني وهو فلسطيني يحرق نفسه ومذكراته التي تحدث فيها عن مجزرة اللد مختاراً الصمت.³

ومن أمثلة المونولوج الداخلي في رواية طابق 99 قول السارد: " بل نظراتهم الدائمة لي والتي كانت تشي بفكرة تدور في أذهانهم: (ماذا يفعل هذا المعاق مع مايك المتميز الهنّام؟). بعد لحظات من تحديقهم بي، كانوا يبدو كأنهم توقفوا عن رؤيتي وعادوا إلى أحاديثهم: (ما لنا ومأساة الرجل الأعرج؟)"⁴، ويمثل هذا المونولوج نموذجاً لمونولوج الأحلام، فالسارد يتأمل الأشخاص ويفكر في ما قد يقولونه دون أن يؤثر هذا التفكير على سرد الأحداث كما حدث في المونولوج السابق.

وفي موضع آخر يقول السارد: " رحّت أفكر أن الخسارة قد تكون أبدية أيضاً، وإلا لماذا يلاحقنا شبح الموت دائماً ويأخذ من نحب، ولماذا تنتهي صور البعض في مخيلتنا بعد

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص189.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص99.

³ ينظر: خوري، إلياس: أولاد الغيتو (اسمي آدم)، ص25 وص89.

⁴ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص42.

وفاتهم جامدة في إطار زمني محدد لا حركة بعده؟¹، ويمثل هذا المونولوج مثالا على مونولوج الإحساس ذلك لأنه يعبر عن مشاعر ذلك الشخص المتمثلة في القلق والخوف من الفقد.

كما لجأت الكاتبتان إلى استخدام أسلوب الحوار في السرد بكثرة لذلك يمكن إدراج روايتهما تحت مسمى الحكاية المختلطة، أي تلك الحكاية التي تجمع حكاية الأفعال، أي الخالية من الحوار، وحكاية الأقوال، المعتمدة على الحوار²، ولم تعتمد الباحثتان على الحوار فقط بل استخدمتا المناظرة أيضا، وتختلف المناظرة عن الحوار في أن كل شخص يحاول أن يثبت للآخر خطأه وذلك بسوق الحجج والبراهين، بينما في الحوار يستمعون إلى بعضهم للوصول إلى حلول مشتركة، أي أن الأفكار في المناظرة توضع لإظهار صحتها، بينما في الحوار توضع ليتم امتحانها وتحسينها، وتكون النتيجة النهائية للمناظرة فوز أحد الطرفين، أما الحوار فيتم فيه الوصول إلى قاعدة مشتركة³.

ومن أمثلة الحوار في الطنطورية، الحوار بين الساردة وابنها حسن:

" _ كنت مريضا

ضحك

_ المرض أسهل

_ احكي لي ماذا جرى لك؟

_ من يحكي لمن؟

_ أبوك وعبد بخير. عمك عز... لا نعرف...⁴

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص24.

² ينظر: زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية. ص77.

³ ينظر: نفسه، ص80.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص185.

ومثال الحوار في رواية طابق 99 الحوار الذي جرى بين السارد ووالده

"_ لا، لست حزينا. ماذا تعرف؟ قل لي؟

_ أعرف ولكنني لن أقول

_ بلى، يجب أن تخبرني بما تعرف.

_ لكنني لا أريد أن أتكلم"¹.

وقد تحدث عبد الملك مرتاض عن الحوار عند تقسيمه لمستويات اللغة في الرواية، إذ قسمها إلى مستوى السرد وقد وصف لغته بالسليمة والراقية، ومستوى الحوار الذي تمتاز لغته بأنها عامية ومدنية²، لكن بالعودة إلى الروائيتين هل كانت لغة الحوار مبتذلة وعامية فعلا؟ وهل كان هناك فرق بينها وبين لغة السرد؟

إن كلاً من لغة السرد ولغة الحوار تسيران بنفس الوتيرة في الروائيتين، فلا يلاحظ القارئ اختلافاً ما، وكذلك كان استخدام العامية فيهما، فلم تلجأ الكاتبتان إلى اللغة المبتذلة إلا للحاجة، وتوزع ذلك بين لغة السرد ولغة الحوار، وربما مرد ذلك إلى كون الكاتبتين من الفئة المثقفة والعاملة في مجال الكتابة، فرضوى عاشور أستاذة جامعية وناقدة ومؤلفة، وجنى فواز الحسن تعمل في كتابة التقارير الصحفية والترجمة ولها مؤلفات روائية.

أما أسلوب المناظرة فيمثلته في رواية الطنطورية ما جرى بين صادق وأخيه عبد حول مشروع رفع قضايا على وزير الدفاع الإسرائيلي وعلى رئيس الأركان وغيرهما، حيث حاول صادق إظهار عدم جدوى مثل هذه القضايا بينما ساق عبد الأدلة والبراهين على نجاحها، وقد انتهى السجال بينهما بانتصار عبد لمشروعه³. ومثاله في رواية طابق 99 الحوار الذي جرى

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص32.

² ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص102.

³ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية. ص351_359.

بين السارد وحبيبته عندما حاول إقناعها بعدم الرحيل بينما أصرت هي عليه¹، وقد انتهت هذه المناظرة بانتصار الحبيبة ورحيلها.

وقد امتاز السرد في الروايتين بالتشويق، وكانت اللغة معبرة، إلا أن الكاتبة في رواية الطنطورية لجأت إلى استخدام بعض العبارات غير اللائقة التي حتما لا تناسب القراء حيث أوردت عبارات شتم الذات الإلهية على لسان بعض الساردين²، ورغم كون الرواية واقعية، وأن هذه العبارات تظهر جانبا حقيقيا لدى الشعب الفلسطيني الذي يستخدم مثل هذه العبارات في لغته اليومية إلا أنها لا تناسب القراء.

كما لجأت الكاتبتان إلى استخدام لغة الجسد في السرد، ومثال ذلك في الطنطورية: " تضرج وجهه بحمرة حياء انتقل كالعوى إلي"³، و " صرن يتغامزن ويضحكن"⁴، و " صرت أنظر وأتلفت مبهورا بكل ما أرى"⁵، و "لما ركبنا رأينا عبر النافذة ورحنا نلوح له بأيدينا"⁶. و " ضحكت وصال وأشرعت أصابعها الخمسة في وجهه"⁷، و " أكدت العمر بفرد أصابع يدها اليسرى وإبهام وسبابة اليد اليمنى ثم تثت الإصبعين وأبقت الخمسة"⁸.

كما حضرت لغة الإشارة في رواية طابق 99، إذ يرد ما يلي في السرد: "كان يرد التحية على جيرانه بحفاوة، وهو يرفع يده إلى الأعلى"⁹، و " ابتسمت حين نظرت إلى المكان"¹⁰، و " أشارت إلى المنضدة حيث وضعته"¹¹، و " كانت تحرك يديها وهي تحكي"¹².

¹ ينظر: الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 16_21.

² ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 258، و ص 353.

³ نفسه، ص 8.

⁴ نفسه، ص 8.

⁵ نفسه، ص 55.

⁶ نفسه، ص 55.

⁷ نفسه، ص 311.

⁸ نفسه ص 267.

⁹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 160.

¹⁰ نفسه، ص 14.

¹¹ نفسه، ص 16.

¹² نفسه، ص 203.

وتكثر مثل هذه الإشارات في الروايتين، ولهذه الإشارات أهمية كبيرة، فهي تجسد الأحداث وتعطيها مزيداً من الحيوية والتأثير في النفس، فيغدو القارئ كما لو أنه يشاهد الأحداث على أرض الواقع.

تعدّد الخطابات الروائية

تعددت الخطابات الروائية في الروايتين، والخطاب الروائي هو: " الطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها"¹، وكانت هذه الخطابات الروائية كالاتي:

أولاً: التقارير، وقد ظهر ذلك في رواية الطنطورية، فقد سردت فصلاً من الرواية تحت عنوان (تقرير)، ومما جاء في هذا الفصل:

" كتب عبد:

العزيزين صادق وحسن..

هذه هي الصورة التي تمكّنت من تجميع أجزائها عما حدث في مستشفى عكا يوم الجمعة السابع عشر من أيلول"²، وقد وضحت الكاتبة بواسطة هذا التقرير الأحداث التي جرت داخل مستشفى عكا وقت المجزرة من قتل للأطفال والأطباء والمرضى والمعاقين واغتصاب للنساء...، كما بينت مصير إحدى الشخصيات وهي شخصية أمين _أبو الصادق_ الذي كان يعمل طبيباً في ذلك المستشفى وفقد بعد المجزرة. وبذلك تكون الكاتبة قد قدمت بعضاً من أحداث المجزرة بطريقة مشوقة ومؤثرة وأكثر صدقاً؛ ذلك أن هذا التقرير كان نتيجة بحث مكثف قامت به إحدى الشخصيات. ولم يحضر مثل هذا الأسلوب في رواية طابق 99.

ثانياً: الأغنية الشعبيّة، والشعر، ومن الأمثلة على الأغنية الشعبيّة:

"سبّل عيونه ومد ايده يحنونه

¹ يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص 169.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 246.

غزال صغير وكيف أهله يبيعونه

يا أمي يا أمي عيبي مخداتي

وظلعت م الدار ما ودعت خيأتي" ¹

ومن الأمثلة على الشعر قول عبد الرحيم محمود:

"سأحمل روعي على راحتني وألقي بها في مهاوي الردى
فإمّا حياة تسرّ الصديق وإمّا ممات يغيظ العدا" ²

وقد ورد هذان الخطابان الروائيان في رواية الطنطورية، ولم يردا في رواية طابق 99.

ثالثًا: الرسائل، وقد حضرت الرسائل بنوعها الورقي والإلكتروني، ففي رواية الطنطورية حضرت الرسائل الورقية إذ عنونت الكاتبة أحد الفصول برسالة إلى حسن، ومما جاء فيها:

"عزيزي حسن..

لماذا ورطتني في هذه الكتابة؟ ما المنطق في أن أعيش تفاصيل الكارثة مرتين؟...³،
مرتين؟...³، وقد ختمت الساردة هذه الرسالة بتوقيعها. مستوفية بذلك شروط الرسالة الورقية،
وقد تحدثت فيها عن صعوبة فعل الكتابة وعدم مقدرتها على إتمام الكتاب الذي طلبه منها ابنها
حسن، فهي لم تستطع قراءة كتاب آخر يتحدث عن نفس الموضوع أرسلته لها صديقتها، فكيف
سنتكتب المأساة؟

وقد استطاعت الكاتبة جعل الساردة تلخص حجم المعاناة التي عاشتها في هذه الرسالة،
حيث لا يمكن كتابة هذه المعاناة لما تثيره في النفس، ولعدم مقدرة الكتابة على وصف ما حدث
كما ذكرت أكثر من مرة، وكذلك التقرير الذي كتبه عبد فقد أرسله في رسالة إلى أخويه. أما
رواية طابق 99 فقد جاء الفصل الرابع فيها بما يشبه الرسالة، دون أن تحدد الساردة كونها

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص14.

² نفسه، ص121.

³ نفسه، ص231.

رسالة أم لا، لكنها كانت تخاطب في هذا الفصل شخصا غير موجود عندها وتوجه الحديث إليه مباشرة، أما سبب القول بعدم وجوده إلى جانبها هو أنها كانت تتحدث طوال الوقت موجهة كلامها إليه دون أن يتحدث بحرف واحد، وهذا يدل على أن الكلام مكتوب وليس منطوقا، فلا يعقل أن لا يثير حديث طويل جدا المستمع ويكتفي بالإنصات. كما لجأت الساردة إلى استخدام الصور البلاغية وهذا عادة لا يحدث في الكلام المنطوق، إذ يميل الناطق إلى إيصال الكلام بأسهل وأسرع طريقة ممكنة¹ وأن هناك استعدادا للاستغناء عن أجزاء الكلمات التي لا يضر الاستغناء عنها بدالاتها¹ فإذا كان النطق يسقط بعض الأحرف من الكلام طلبا للسهولة والسرعة فهل سينمق كلامه بالبديعيات، بينما يميل الكاتب إلى الزخرفة، وخير مثال على ذلك قولها: " أعرف أنك كنت غاضبا جدا لعودتي، خائفا ربّما من أنك ستفقدني كخوف الأوراق من قدرتها على استبقاء الندى. لكنك لو فكرت قليلا بمقدار حبي لك، لاستنتجت أن هذه العودة ضرورية²."

كما حضرت الرسائل الإلكترونية في رواية طابق 99 ولم تحضر في رواية الطنطورية، وربما مرد ذلك إلى كون الساردة في رواية طابق 99 محدودة الثقافة، بينما كان السارد في رواية طابق 99 رجل أعمال ناجحاً، ومثال هذه المراسلات الإلكترونية الرسالة التي بعثها محمد قريب السارد يقول في بعض منها: " لقد تزوجت مريم. بقيت الأباجورة التي كنت أختلس النظر إليها من خلالها مغلقة لأكثر من أسبوع. كدت أجن...³"، وقد رد عليه السارد برسالة يقول في بعض منها: " لا تحزن لزواج تلك الفتاة. لا أحد يعرف ما قد يكتبه لك القدر. ما رأيك لو تزورني هنا؟...⁴ ويرد الأوّل برسالة إلكترونية ثالثة يقول في بعض منها: " هل

¹ النوري، محمد جواد: دراسات صوتية وصوتية صرفية في اللغة العربية، ط1، القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع، 2017، ص92.

² الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص215.

³ نفسه، ص208.

⁴ نفسه، ص209.

تعني ما تقول؟ سيكون الأمر بمثابة حلم بالنسبة لي... أشعر كأني ولدت من جديد¹، وقد كان هذا الأسلوب في السرد مشوقاً وفيه خروج عن رتابة السرد العادي.

رابعاً: المكالمات الهاتفية، وردت المكالمات الهاتفية في الروايتين، ففي رواية الطنطورية هاتف حسن أمه بعد تلقيه رسالتها من هذه المكالمة الهاتفية قوله:

" - ماما.. هل أنت معي؟ آلو.. ماما؟

_ أسمعك يا حسن أسمعك.

_ أعرف من دراستي ومن خبرتي بالحياة أن إيصال صوتنا أمر صعب ومكلف...².

أما رواية طابق 99 فقد استخدمت هذا الأسلوب من الخطاب الروائي أيضاً ومثال ذلك المكالمة التي أجرتها هيلدا مع حبيبها مجد بعد رحيلها ومما جاء في بعض منها:

"هاتفنتي وبقيت لأكثر من خمس دقائق تتحدث بلهفة عن رائحة تراب الأرض وعن المطار... سألتني (ألا تود أن تراني؟ ألا تشتاق لي؟)

_ بلى. أفعّل.

_ لماذا لا تكلمني إذا؟

_ لأنني متعب وأريد أن أخلد إلى النوم.

_ إذا تصبح على خير.

_ تصبحين على خير.³.

¹ نفسه، ص210.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص234.

³ الحسن، جنى فواز: طابق99، ص46.

خامسا: الشهادات، وقد ظهر هذا النوع من الخطاب الروائي في الطنطورية، فقد أوردت فصلا تحت عنوان: شهادة عبد، ومما جاء في هذه الشهادة: " حدث عبد قال: عندما تم الاتفاق على رحيل المقاومة من لبنان، تركوا الخيار لشباب الثمانية والأربعين... قالوا بإمكانكم أن تبقىوا إن أردتم أو ترحلوا مع المقاومين...¹، كما ظهرت الشهادات عندما أوردت الساردة شهادات نساء من شاتيلا حول ما حدث، تقول الساردة: " الحكايات دائما تبدأ بهناك، ما حدث حين استحلّوا البلد وأطلعونا فشردنا إلى لبنان"²، ومن الشهادات الشهادة التي كتبها حسن وأرسلها بالبريد تقول الساردة: "تحت عنوان (شهادة) كتب حسن: مدخل شخصي جدًا: بدأت علاقتي بمركز الأبحاث الفلسطيني في بيروت بكذبة كذبتها علي أبي"³ وبعد هذا المدخل الشخصي يسرد شهادته.

ولم يرد مثل هذا الخطاب الروائي في طابق 99. وهذا الخطاب يجعل السرد أكثر صدقا.

سادسا: المذكرات، ويظهر هذا الأسلوب في الطنطورية في الفصل الذي يحمل العنوان: (ابن الشجرة)، حيث بدأت السرد بقولها: كتبت مريم، حيث تحدثت عن ناجي العلي⁴ لكن بإدخال معلومات شخصية لا تصلح لأن تكتب في لغة تقرير. وفي رواية طابق 99 ظهر هذا الأسلوب منذ البداية في العنوان: نيويورك ربيع 2000، إذ يقول السارد متحدّثا عن ذاته: " عندما بدأت علاقتي بهيلدا، كان يحلو لي أن أتأمل انعكاسها في المرآة لساعات"⁵.

وخلاصة الأمر أن رواية الطنطورية أكثر تنوعا في الخطابات الروائية. وقد يشترك في السرد أكثر من أسلوب خطاب مثل الرسائل والتقارير، أو الشهادات والرسائل أو غيرها.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص238.

² نفسه، ص148.

³ نفسه، ص366.

⁴ ينظر: نفسه، ص334.

⁵ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص9.

إنّ تعدد الخطابات الروائيّة يضيف المتعة على القارئ، ويزيل عنه الملل النّاجم عن
الرتابة في السرد.

5: التشكيل الفني للشخصيات

مفهوم الشخصية الروائية

عند الحديث عن الشخصية لا بد من الفصل بين الشخصية الحقيقية والشخصية الروائية قبل الخوض في التفاصيل، فالشخصية عبارة عن "خصائص تحدد الإنسان جسمياً، واجتماعياً، ووجدانياً. وتظهره بمظهر متميز عن الآخرين... تختلف من إنسان إلى إنسان، ومن مجتمع إلى مجتمع"¹ وفيما يتعلق بالشخصية الروائية فالأمر مختلف فوفق تعريف رولان بارت فالشخصية "نتاج عمل تآلفي"²، وكون هذا العمل تآلفي يعني أنّ هذه "الشخصيات في الأساس كائنات ورقية"³ أي "كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبي أو إيجابي، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءاً من الوصف"⁴، ولذلك فإن الشخصية الروائية تتكون من الكلمات، فهي ليست شخصاً حقيقياً يتواجد خارج الرواية باستثناء شخصيات الروايات التاريخية، فهي تتطابق، لكن بشكل جزئي في بعض الصفات، إذ لا يمكن أن ينقل الكاتب شخصية ما دون إضافة تغييرات.⁵ وبتعريف جامع لما سبق يمكن القول إن الشخصية "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية".⁶

ولم تحظ الشخصية الروائية باهتمام النقاد قديماً وكان يتم دراستها في إطار الحدث أي مجرد اسم للقائم به، ولم تنفصل عنه وتدرس بشكل مستقل إلا في القرن التاسع عشر، حيث انقلب المفهوم وأصبح الحدث يستخدم لتزويد القارئ بمعلومات عن الشخصية أو لتعريف شخصيات جديدة، أي أصبح الحدث يخدم الشخصية⁷، وبذلك اكتسبت الشخصية أهمية أكبر.

¹ التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، ج1، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1999، ص546.

² لحميداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص50.

³ بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت: منذر عياشي، ط1، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1993، ص72.

⁴ زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص113-114.

⁵ ينظر: نفسه، ص114.

⁶ وهبة، مجدي وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1948، ص208.

⁷ ينظر: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص208.

أما أكبر المشكلات التي واجهت دارسي الشخصية فهي وقوعهم في الخلط بين الشخصية والشخص، وإسقاط صفات الشخص على الشخصية الخيالية، كما بالغوا في تحليل نفسية تلك الشخصية الخيالية، كما التبست عليهم العلاقة بين الشخصية والبطل، والعلاقة بين المؤلف والشخصية¹. وللتمييز بينهما يتم استخدام مصطلح الشخص للدلالة على الإنسان، والشخصية للدلالة على العمل الأدبي، لذلك فإن جمع شخصية هو شخصيات، بينما شخوص هي جمع شخص².

وتمتاز الشخصية الروائية بأنها "متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم"³، وهذا يعني أن الشخصية غير مستقلة بشكل كامل داخل النص فهويتها غير ملازمة لها تختلف باختلاف ثقافة القارئ خاصة في ضمير الغائب الذي يرى بنفسيست أنه يعبر عن اللاشخصية⁴، كما أن صورتها لا تكتمل إلا عندما ينتهي النص لأن كونها مدلولاً يجعلها تتكون مما يقال عنها من جمل تشكل صورتها، وعندما تنتهي هذه الجمل فإن صورتها ستكتمل. كما أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تشكل هويتها ما يجعلها دالاً⁵. وهذا يعني أن الشخصية الروائية غير مستقلة بشكل كامل داخل النص فهويتها غير ملازمة لذاتها.

تعددت تصنيفات دارسي الشخصية الروائية، إذ عمد كل منهم إلى تحليلها وفق مذهب ورؤية محددة، وأهم هؤلاء الدارسين ما يلي:

أولاً: تصنيف هنري جيمس. أي التصنيف وفق علاقتها بالحبكة

عند تصنيف الشخصيات وفق علاقتها بالحبكة فإنها تنقسم إلى قسمين: الخيط الرابط أي الخاضعة للحبكة، وشخصيات تخضع لها الحبكة⁶، ومثال الأولى في الطنطورية: مدير المركز،

¹ ينظر: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص210-211.

² ينظر: بولفر كات، كريم: سيمياء الشخصيات الروائية عند مرزاق بقطاش (غير منشورة)، جامعة الحاج لخضر، الجزائر. 2012_2013، ص18.

³ لحميداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص51.

⁴ ينظر: نفسه، ص50.

⁵ ينظر: نفسه، ص51.

⁶ ينظر: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص216.

وفي طابق 99 المجنون جورجيو. أما مثال الثانية في الطنطورية فهي شخصية رقية، وفي رواية طابق 99 شخصية مجد.

ثانياً: تصنيف بورنوف ويعتمد على وظائف الشخصية داخل النص الأدبي. وهي وفقه تنقسم إلى: عنصر تزييني أو قائم بالحدث أو متحدث باسم المؤلف أو مجرد كائن خيالي، مع الإشارة إلى إمكانية اشتراك شخصية واحدة في أكثر من صفة¹، فمثلاً في رواية الطنطورية فإن شخصية حسن وصادق ورقية تعد مثلاً على الشخصيات القائمة بالحدث، وهي مجرد كائن خيالي، وهو ما أكدته الكاتبة في نهاية الرواية عندما أشارت إلى أن "شخصيات الرواية كلها بمساراتها وعلاقاتها ومصائرهما متخيلة"²، وفي رواية طابق 99 تعد شخصية مدير العمل عنصراً تزيينياً، بينما شخصية هيلدا قائمة بالحدث وكائن خيالي.

ثالثاً: تصنيف هامون، حيث قسم الشخصيات إلى ثلاثة أصناف هي: شخصيات مرجعية وتشمل التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية، ثم فئة الشخصيات الواصلة وتشمل الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والناشرون في التراجم، والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسّامين والكتّاب والفنانين والثرثارين. وأخيراً الشخصيات المتكررة وتظهر في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في الاعتراف والبوح، مع الإشارة إلى إمكانية انتماء الشخصية لأكثر من صنف.³

وعند تطبيق تصنيف هامون على الروائيتين فإن شخصية رقية مثلاً تعد شخصية مرجعية وواصلت في ذات الوقت، وكذلك شخصية حسن. وفي رواية طابق 99 تمثل شخصية مجد وهيلدا نموذجاً على الشخصيات المرجعية والواصلت والمتكررة.

كما قدم علماء آخرون مثل بروب وسوريو وكريماس... تصنيفات أخرى للشخصيات وفق تصوراتها الخاصة، ولا تتسع هذه الدراسة إلى تتبع كل هذه التصنيفات؛ لذلك أكتفت الباحثة بالأمثلة السابقة.

¹ ينظر: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص216.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص460.

³ ينظر: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص216_217.

ومما سبق يتضح أن الاتجاه النقدي الحديث ركز على الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها بشكل معارض لما كان قديما من تركيز على الشخصية كونها كائنا إنسانيا¹.

أنواع الشخصيات في الروايتين

منذ البدء بالقراءة يلاحظ القارئ أن بعض الشخصيات في الروايتين تتحدث عن ذاتها، أي إن الشخصية هي من يقدم المعلومات حول ذاتها، كما يمكن ملاحظة أن هذه المعلومات لا تكتمل إلا عند اكتمال النص الأدبي، ذلك لأن هذه الشخصيات تسرد باستمرار وتكشف المزيد من جوانب حياتها عند السرد. كما أن هذه الشخصيات المشاركة في رواية الأحداث تساهم في وصف الشخصيات الأخرى كما وصفت الشخصية الرئيسية رقية شخصيات أبنائها حسن وعبد وصادق في رواية الطنطورية، وكما وصف مجد صديقه هيلدا في رواية طابق 99.

ويمكن تصنيف الشخصيات الروائية وفق عدة محاور كما يأتي:

أولا: وفق مركزية الشخصية وأهمية دورها في الرواية

ووفق هذا التصنيف فإن الشخصيات ستنقسم إلى شخصيات رئيسة محورية وشخصيات ثانوية، والشخصية الرئيسية هي " التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما و الرواية أو أي أعمال أدبية أخرى"²، وهذا لا يعني أن البطل هو الشخصية الرئيسية وإنما تلك الشخصية التي يتمحور العمل الأدبي حولها وتحركه³، أما الشخصية الثانوية فتكون " مكتفية بوظيفة مرحلية"⁴، وبالنظر إلى الروايتين يمكن اعتبار شخصية رقية الشخصية الرئيسية في رواية الطنطورية، بينما تمثل شخصية مجد وهيلدا في رواية طابق 99 نموذجا للشخصيات الرئيسية، وتتعدد الشخصيات الثانوية إذ تمثل باقي الشخصيات في الروايتين شخصيات ثانوية، ويعود السبب في ذلك إلى كون

¹ ينظر: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 221.

² فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، ص 211-212.

³ ينظر: التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، ص 547.

⁴ بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 215.

الشخصيات الرئيسية في الروايتين راوية للحدث ومشاركة فيه، تسرد عن ذاتها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

ثانيا: وفق محور الهوية

ومقومات الهوية لدى الشخص هي: الاسم والكنية والجنس والسن والحالة الاجتماعية، ففي رواية الطنطورية عرفت الكاتبة معظم الشخصيات باستخدام اسم العلم مثل: رقية، ومريم، وأمين، وصادق، وحسن، وعبد، ويحيى، ووصال... وكذلك في رواية طابق 99 مثل: مجد ومحمد ومحسن. كما استخدمت الكاتبة في رواية الطنطورية أسماء بعض الأعلام الأجنبية مثل رابين وبيرز، كما ورد هذا في طابق 99 إذ استخدمت الكاتبة أسماء مثل: ماريان، ومايك، وهيلدا ولوريس... كما لجأت كاتبة الطنطورية إلى التعريف بواسطة الصفة مثل: ابن الشجرة، وفي رواية طابق 99: ورد (امرأة مسيحية)، وشخصيات معرفة بواسطة الجنس والفئة العمرية ومثال ذلك في الطنطورية: بنت وولد، والرضيعة والولدين، وفي طابق 99: ابنته، والجنين. كما استعملت كاتبة الطنطورية أسماء مستمدة من العلاقات العائلية مثل: أبو الصادق، وأبو الأمين، وأم الصادق... وهذا ما فعلته كاتبة رواية طابق 99 فقد استخدمت: أبي وأمي، كما حملت بعض الشخصيات أسماء مهن مثل: الطبيب و وزير الدفاع الإسرائيلي ورئيس الأركان في رواية الطنطورية، والمدير والضابط والموظف في رواية طابق 99.

ثالثا: وفق خاصية الثبات والتغير

يمكن تقسيم الشخصية إلى شخصية ثابتة سكونية " وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد"¹ وأخرى متغيرة أو ديناميكية وهذه الشخصيات تتغير بشكل مفاجئ داخل الحكاية²، وتمثل شخصية والده رقية نموذجا للشخصية السكونية في رواية الطنطورية، بينما تمثل شخصية رقية نموذجا للشخصية المتغيرة، وفي رواية طابق 99 تمثل شخصية لوريس وجورجيو مثالا على الشخصية الثابتة، بينما تمثل شخصية مجد وهيلدا شخصيات ديناميكية.

¹ بحر اوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص215.

² ينظر: نفسه، ص215.

رابعاً: وفق عملية التعقيد أو التسطح

والشخصية المعقدة متعددة الأبعاد قادرة على مفاجأة القارئ¹، وهي تامة ذات أبعاد مركبة و عمق واضح ومكتملة التطور²، ومثالها في الطنطورية شخصية رقية و عبد الصّغير، وفي طابق 99 شخصية مجد وهيلدا. أما الشخصية المسطحة فهي " لا تزيد في العمل الأدبي عن كونها اسماً، أو سمة معينة لا أهمية لها"³، وهي تخلو من العمق السيكولوجي وتمتاز بأنها مُمنّجة وغير قادرة على مفاجأة القارئ⁴ ومثالها في الطنطورية شخصية سومانا، وفي طابق 99 شخصية جورجيو.

الشخصيات في رواية الطنطورية

تعددت الشخصيات الروائية وتنوّعت بين شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، وشخصيات نامية وأخرى ثابتة وغير ذلك، إلا إن كل تلك الشخصيات تضافرت لتخرج صورة مكتملة عن مأساة الإنسان الفلسطيني، وأظهرت جميع أبعاد معاناته من أسر وقتل وتهجير وجوع... فكل شخصية أوصلت فكرة أو مجموعة من الأفكار حول المأساة فخرجت ملحمة الطنطورية من رحم مأساة هذه الشخصيات. وسيتم تحليل هذه الشخصيات وفق البعد الاجتماعي والفكري والنفسي والفيزيائي.

1- رقية

وهي الشخصية الرئيسة في الرواية، كما احتلت دور البطولة فيها، وكانت ساردة للأحداث، ومشاركة فيها، مثلت جميع مراحل المعاناة الفلسطينية بداية بالحياة البسيطة السعيدة في قرية الطنطورة وأحلام الطفولة والمراهقة وصولاً إلى بداية الغزو الصهيوني والنكبات الفلسطينية إلى الترحيل والشتات ثم المذابح وأوسلو... وتقلبت هذه الشخصية وفق هذه المراحل

¹ ينظر: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص215.

² ينظر: التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، ص547.

³ نفسه، ص547.

⁴ ينظر: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص215.

بين السعادة في البدايات، والصدمة وفقدان الكلام، وفقدان الثقة بالله، ثم تلاشي الرغبات الجسدية والرغبة في الحياة، إلى استعادة الحياة من جديد بوساطة المقاومة على طريقتها الخاصة مثل: تعليم النساء الأميات " ... شاركت في محو أمية النساء في شاتيل وتعين عليّ أن أزور نساء المخيم لإقناعهن بأهمية الأمر"¹ وتربية طفلة يتيمة من ضحايا المجازر، والاستماع إلى شهادات النساء المهجرات، وأخيرا إنجاز كتاب تحت اسم الطنطورية توثق فيه كل ذلك.

لقد مثلت هذه الشخصية نموذجا للمرأة الفلسطينية الصابرة، كما بينت الصراعات الذاتية داخل النفس الإنسانية المتمثلة في الرغبة في الحياة أحيانا وفقدانها أحيانا أخرى " لأنني منذ ذلك اليوم الذي أركبونا فيه الشاحنات ورأيت أبي وأخوي على الكوم، بقيت هناك لا أتحرك حتى وإن بدا غير ذلك".²، وفقدان الثقة بالذات واستعادتها "أو ربّما لا أعرف نفسي. لا أعرف ما تريده رقيّة من هذه الحياة. اختلّ الميزان"³، والعلاقة مع الله والدين بين ارتفاع وهبوط " تعقّدت علاقتي بالسّماء، تعقّدت إلى حد الفساد منذ تلك اللحظة التي رأيتهم فيها على الكوم"⁴.

إن زخم الأحداث والتطوّرات التي عاشتها هذه الشخصية جعلت منها شخصية ديناميّة متفاعلة مع الأحداث والشخصيات الأخرى، خاصّة أنّها غيرت فكرها ونفسيّتها من الانهزامية إلى الصمود والمقاومة فكانت آخر عبارة قالتها: " سأنام لأصحو مبكّرا وأذهب إلى المخيم لأبحث عن ناجي وأتأكّد أنّه هناك"⁵.

تمثّل هذه الشخصية بجميع أبعادها نموذجا عاما للإنسان الفلسطيني الذي كان شاهدا على العنف الصهيوني ضد الفلسطينيين منذ بدايته، وتعامل مع هذا العنف بين مقاوم أحيانا ومهزوم أحيانا أخرى، ورفض لوضعه الجديد ومتعايش معه.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص92.

² نفسه، ص78.

³ نفسه، ص38.

⁴ نفسه، ص126.

⁵ نفسه، ص459.

ولم تركّز الكاتبة على الصّفات الجسديّة لهذه الشّخصيّة بقدر التركيز على الأحداث التي كانت هذه الشّخصيّة تديرها، فقدّمت وصفا لملابسها وتسريحة شعرها مرّة واحدة فقط، إذ كانت نحيلة ترتدي ثوبا محبوكا على الجسم وهو ضيقّ يمتد حتى أسفل الرّكبة، وكانت تربط شعرها إلى الخلف وتضع فيه شريطا أسود اللون¹.

2- الأخوان: أبو الصّادق وأبو الأمين

امتازت هاتان الشّخصيّتان بالتّلازم حتى في الثّورة على الإنجليز، لكنّهما اختلفتا في الرأى عند احتلال البلاد، فقرر أبو الأمين الهجرة والنّجاة بعائلته، بينما بقي أبو الصّادق وأولاده لمجابهة الاحتلال، هذا الانقسام في الرأى لشخصين كانا كأنهما شخص واحد تزوّجا في نفس اليوم من أختين، وخاضا الثّورة معا، وهما يمثّلان الانقسام في الجسد الفلسطيني بين من قرر المقاومة حتى الموت ومن قرر النجاة بأسرته.

كانت شخصيّة أبي الصّادق وولديه الصّادق وحسن نموذجا للرجل المقاوم، وانتهت حياته بالموت في إحدى المجازر. ورغم انتهاء دور هذه الشّخصيّة باكرا إلا أنّها دعمت الأحداث وأوصلت فكرة محددة.

أمّا أبو الأمين فقد هاجر إلى لبنان، إلى صيدا بالتّحديد التي كان يسافر إليها دائما لتهديب السلاح، لم يرض أن يسجّل لاجئا لأنه لم يتقبّل الفكرة، كان دائما ينتظر العودة، وأحيانا كان يعود إلى فلسطين متسلّلا. كان على معرفة تامة بالتفاصيل الدقيقة " يحكي باليوم والساعة والحي والشارع والعطفة والزّاوية، كأنّه ينشر حيفا كاملة أمام السّامعين"². كان يشترك في المقاومة في لبنان رغم كبر سنّه " تشعب نشاطه، ينقل معارفه وخبراته بالطّرق والمسالك على الجانب الآخر من الحدود، يساعد في التّدريب على الأسلحة واستخدامها..."³ ولا يترك

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 201.

² نفسه، ص 86.

³ نفسه، ص 119.

مظاهرة إلا خرج فيها، وتمثّل شخصيّة أبي الأمين شريحة كبيرة من الفلسطينيين، هم اللاجئون الرّافضون لفكرة اللجوء، والمقاومون من الخارج.

امتازت شخصيّة أبي الصّادق بالاستقرار حيث كان يعمل في الزّراعة، بينما كان أبو الأمين كثير السّفَر يتنقّل بين بيروت وصيدا وحيفا والطّنطورية.

لم تختلف الشّخصيّتان في الفكرة الأساسيّة وهي المقاومة، لكن الاختلاف كان في الخيارات الفرعيّة مثل مراعاة الأولويّات كحياة العائلة، وقياس مدى تدهور الأوضاع ومستقبل وجدوى الكفاح المسلّح بعد سقوط المدن الكبرى واستشهاد القادة، والتوقيت أي هل هذا وقت الهرب أم الاستمرار؟

ويذكر أن السّاردة لم تذكر اسميهما الحقيقي وإنما اكتفت بذكر الكنية، وهذا خلاف الشّخصيّات الأخرى. كما قدّمت السّاردة وصفا لملابس والدها أبي الصّادق وهيأة جسده فقد " كان يعتمر الحطّة ويرتدي قمبازا، وعليه سترة يبدو منها حزام جلدي يحيط بخصره"¹، كما كان عريض المنكبين وشعره أسود مطروح إلى الخلف، ممشوق الجسد ومرفوع الرّأس، في الأربعين من العمر، تزوّج وهو في الثّامنة عشرة².

3- الأختان: زينب أم الصّادق، وحليمة أم الأمين

تمثّل هاتان الأختان المرأة الفلسطينيّة البسيطة والسّاذجة في بعض الأحيان، إذ تقول زينب: " ثمّ كيف أركب القطار، ومن يدريني كيف أركب القطار، وكيف أنزل منه، وكيف أذهب من المحطّة إلى دارها؟! "³، وأكثر المواقف طرافة أنّها أحكمت شاليتها على رأسها عندما سمعت صوت المذياع في المنزل فظننت أن صاحب هذا الصّوت يراها⁴ وهذا حال أختها حليمة التي

¹ عاشور، رضوى: الطّنطوريّة، ص124.

² ينظر: نفسه، ص125.

³ عاشور، نفسه، ص15.

⁴ ينظر: نفسه، ص34.

كانت تلجأ إلى العمل والبخور لمنع زوجها من السّقر¹، ولتحل المشاكل بين زوجها وأخيه " تفتش هنا وهناك فلا نعرف إن كانت تكلمنا أم تكلم نفسها، ثمّ تصيح فجأة: أين ذهب البخور؟! "².

كانت حليلة كثيرة الشكوك والنّهفات، فاتّهمت ابنها _ في أحد المرّات _ بأنه تزوّج على ابنة اختها رقيّة، أو ربّما أنجب بنتا بالحرام³ وأخبرت زوجة ابنها بذلك. كما اتهمت زوجة ابنها الثانية بأنها لا تتجب، وترشو الأطباء ليخبروا زوجها أنه هو من لا ينجب، وأنها سحرت ابنها، كما أرادت تزويجه بأخرى⁴.

4- الأخوان الصّادق وحسن

وهما ابنا أبي الصّادق كانا يدرسان في حيفا، استشهدا في بداية الثّورة عام 1984 مع والدهما، وقد ذكرت السّاردة صفاتهما الشّخصيّة، إذ كان الصّادق في الثّانية والعشرين، وكان يشبه والدته أكثر من أبيه، فقد كان صغير الحجم، يرتدي الطّربوش والبدلة، أمّا حسن فكان أصغر منه بست سنوات وكان يشبه والده أكثر من والدته، فكان طويلًا وقوي البنية وعريض المنكبين⁵.

5- عز الدين

وهو ابن أبي الأمين، وكان بشوشًا واجتماعيًا يجيد عقد الصّدقات، كان الأوّل على المدرسة قبل أن يتعرّض لمأساة التّهجير، فتراجع تحصيله العلمي⁶، كان يبدو أصغر من سنّه، نحيل وضحوك ويمتاز بالنشاط والحيويّة، واستمرّت هذه صفاته حتى حدثت مجزرة شاتيلا،

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص42

² نفسه، ص44.

³ ينظر: نفسه، ص182.

⁴ ينظر: نفسه، ص157.

⁵ ينظر: نفسه، ص125.

⁶ ينظر: نفسه، ص71.

وتبدّل شكله فبدا كهلا ثم شاب شعره كلّه بعد ذلك، وغابت ضحكته وأصبح أكثر صمتا وبعدا حتى مشيته أصبحت مشية المسنين¹، وهذا يظهر تفاعل الشخصية مع الحدث.

تزوَّج عز الدين من كريمة الصّفوريّة ولم ينجب، وكان يعمل مدرّسا في وكالة الغوث.

6- أمين

زوج رقيّة، كان يعمل طبيبا، استشهد في مستشفى عكا يوم الجمعة السّابع عشر من أيلول عام 1982، تقول السّاردة في وصفه: " هادئ بطبعه، طويل البال وقليل الكلام. لم أراه يوما يوبّخ ولدا عندما يخطئ"²، كان أمين يكبر زوجته بسبع سنوات، درس المرحلة الأساسيّة في الطّنطورة، والثّانويّة في عكا، ثم ذهب إلى بيروت ليدرس الطّب، كان يحب القراءة والسّباحة، طيب القلب، هادئ الحديث، يحسن معاملة زوجته³. كان صامتا وحييا⁴.

تمثّل شخصيّة أمين نموذجا لشهداء مجزرة صبرا وشاتيلا، خاصّة أنّه كان يعمل طبيبا، أي اكتسب عمله الصّفة الإنسانيّة وهذا لم يثن العدو عن قتله، وبذلك أكسبت السّاردة هذا العدو مزيدا من الوحشية.

7- أبناء رقيّة

أ_ صادق: ولد صادق في صيدا عام 1953، وتزوَّج من رنده النّابلسيّة، يمثّل صادق وأخوته نموذجا للجيل الجديد الذي ولد في مخيّمات الشّتات، وقد استحضرتّه الكاتبة لتظهر موقف هؤلاء الفلسطينيين الذين ولدوا خارج الوطن، أي هل ما زالوا متمسكين بفكرة العودة والكفاح أم عدلوا عنها؟

سمّاه عمّه أبو الأمين بهذا الاسم نسبة إلى ابن أخيه الذي استشهد عام 1948، ألحقه عمه أبو الأمين بالمقاومة مذ كان طفلا، في فريق الأشبال، وكان يحرص على أن يعلمه رسم خارطة

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص392.

² نفسه، ص88.

³ ينظر: نفسه، ص82-83.

⁴ ينظر: نفسه، ص136.

فلسطين بقراها المهذومة والمهجّرة، وقد كان صادق يشبه خاله حسن في الجسم. اهتم بمتابعة الأخبار والخروج في المظاهرات واستقر به المقام في الخليج وأنجب هناك ثلاثة أبناء وهم نهى وهدى وأمين.

ب_ حسن: ولد في صيدا عام 1975، تزوّج من فاطمة اللداويّة، كان يشبه خاله الصّادق، في الهدوء والعذوبة وصغر الجسم ولون العينين¹، وكان يشبه والده في صفة الصمت والحياء، تعلّقت به جدّته وكانت تصفه بأنه راكز وطيب وحنون². عاد حسن إلى بلاده زائرا بجواز سفر كندي.

ج_ عبد الرحمن: ولد في صيدا عام 1960، امتاز عبد بالدّهاء والشّيطنة وخفة الدّم، لديه ردود دائما على طرف لسانه، دائما ما يحاول استثارة انتباه الآخرين وتصدّر الحديث، كثير الثرثرة والحركة والصخب³، ترك كليّة الهندسة ليلتحق بكلية القانون، إذ وضع أمامه هدفا محددا وهو مقاضاة العدو الصّهيووني على جرائمه أمام القضاء الدولي، كان سليلط اللسان يكثر من شتم الدين والذات الإلهيّة.

يمثل عبد نموذجا للإنسان الفلسطيني الذي تعرض للاختطاف على يد الميليشيات في الحرب الأهليّة اللبنانيّة، فقد استطاعت الكاتبة بواسطة هذه الشّخصيّة أن تعرض جانبا من جوانب معاناة ابناء المخيمات اللبنانيّة أثناء الحرب.

د_ مريم: ولدت مريم في بيروت عام 1978، وكانت ابنة رقيّة بالتبني، إذ أحضرها أمين لرقية بعد أن استشهد والداها في الحرب الأهليّة اللبنانيّة، وقد قدّمت الساردة وصفا لهذه الشّخصيّة فهي جميلة الوجه، جسدها كغصن البان، لسانها طويل، ردودها على طرف لسانها، تحب المناقرة والمناكفة، تحب الغناء⁴، درست الطب في مصر مثل والدها، تمثّل مريم نموذجا للطفل اللقيط،

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطوريّة، ص136.

² ينظر: نفسه، ص136.

³ ينظر: نفسه، ص136.

⁴ ينظر: نفسه، ص376-377.

فقد أضاءت الكاتبة بواسطة هذه الشخصية جانبا من المعاناة الفلسطينية وهي فقدان الأهل، لكنها أوضحت من خلالها تكاتف الشعب الفلسطيني وذلك عندما تبنّاها الطبيب أمين.

8- أصدقاء رقيّة: وصال وعبد

وهما أخوان من قرية قيسارية وكانت وصال أكبر من عبد، وقد تعرّف هذان الشخصان على البطلة عندما احتل اليهود قيسارية ونزحوا منها إلى الطنطورة، حيث نزلا مع أهلها ضيوفا على أهل رقيّة ونشأت صداقة بينهم، وقد كانت وصال ممثلة الجسم وطويلة، دائما ما ترتدي ثوبا فلسطينيا مطرّزا وزنّارا وتضع شالا أبيض تخرج منه خصلة صغيرة.¹

أمّا عبد فقد أنجب ثلاثة أطفال وكان يعمل في عمان ثم انتقل إلى بيروت ومنها إلى تونس للعمل مع منظمة التحرير رغم سخطه عليها.

تمثل هاتان الشخصيتان نموذجا للفلسطيني الذي هجر من أرضه لكنه بقي في نطاق الوطن، أي من هجّروا من الداخل المحتل وأقاموا في مخيمات الضقة أو غزّة.

9- يحيى

كان يحيى خطيب البطلة وحبّها الأول، وهو من قرية عين غزال، ورغم أن حضور هذه الشخصية لم يتعدّ بضع مرّات إلا أنها كانت فاتحة للسرد وحضرت في نهايات السرد، إذ كان تأثيرها عميقا في نفس البطلة وفقدانها كان حدثا مهما في حياتها.

تمثل هذه الشخصية مثالا على الحب و الأحلام التي حطّمتها الاحتلال.

وهناك الكثير من الشخصيات التي كان حضورها محدودا جدا، إذ ارتبطت بعض الشخصيات بحدث واحد ثم غابت عن المشهد، ومثال ذلك شخصية أم الياس وأم نبيل وأم الناهض وهن نساء من شاتيلا، وسومانا وإيفلين وهما خادمتان عند ابنها الصادق، والخال أبو

¹ ينظر: عاشور، رضوى: الطنطورية، ص201.

جميل والخالة أم جميل، وأبو محمد، وعبد الرحمن علي الباحث في المركز... وبعض الشخصيات كان حضورها إسميًا فقط مثل: أراويند وساميندا. وغير ذلك من الشخصيات.

الشخصيات في رواية طابق 99

ارتكزت رواية طابق 99 على شخصيتين رئيسيتين هما مجد وهيلدا، أما باقي الشخصيات فقد وردت بشكل ثانوي وبما يخدم الأحداث المرتبطة بهاتين الشخصيتين، وقد امتازت هذه الشخصيات بما يأتي:

1- مجد: تمثل هذه الشخصية نموذجا للفلسطيني الذي ولد في الشتات، أي في مخيمات لبنان، ويمثل أحد ضحايا مجزرة صبرا وشاتيلا. تقابل هذه الشخصية شخصية حسن والصادق وعبد، أبناء رقية في الطنطورية، بينما تمثل شخصية والده النموذج المقابل لشخصية رقية، في الكفاح لتربية الأبناء بعد فقد شريك الحياة وعدم تقبل هذا الفقد. ووالدته النموذج المقابل لشخصية أمين، في استشهادهما في المذبحة.

وقد كانت شخصيته مليئة بالتناقضات وكان مدركا لهذا التناقض الذي لا يستطيع تفسيره إذ يقول: " ما لا أفهمه عن نفسي هو هذا التناقض بين مخاوفي الكثيرة وبين ما حققت من انتصارات"¹ إضافة إلى الصراع الداخلي ومحاولات تخطي الألم بثتى الطرق الممكنة. أما عن علاقتها بالأحداث، فتدور معظم أحداث الرواية حول تعايش هذه الشخصية مع العاهة التي خلفتها له المجزرة والتي كانت عبارة عن ندبة في الوجه وعرج في القدم، ومن ذلك قوله: " كنت في حالة تحدّ مع جسدي، أتشاجر معه أحيانا، أشتمه وأغضب منه، وأحنّ عليه مرّات أخرى فأحتضنه."² وفي موضع آخر يقول: " كنت أنسى عاهتي وأحسبهم نسوها أيضا، فأبتسم وأضحك..."³، أما محاولات تخطي الألم فكانت بالتعلق بالحببية والنجاح في العمل، أما عن التناقضات في داخله فكانت كثيرة منها على سبيل المثال ازدواجية نظرتة إلى حبيبته، فأحيانا

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 79.

² نفسه، ص 14.

³ نفسه، ص 42.

يرى حياته متعلقة بها لذلك يحاول عرقلة رحيلها وأحيانا " يرى فيها ظل امرأة مسيحية"¹ ويصف هذا التناقض في موقفه قوله: " وعندما أرهقني إثمي وسئمت من كم العذابات الذي سببته لها، وددت لو أركع أمام تلك البقعة الرمادية وأطلب المغفرة، وحين حاولت الخضوع وثني ركبتي تبجيلا لدموعها وجدت نفسي عاجزا عن تطويع جسدي"² وفي هذا المقطع السردى الذي يظهر التناقض والصراع الداخلى تطفو العاهة على السطح من جديد، ويقول في موضع آخر: "كلما فكرت في أن أحد أقربائها قد يكون متورطا في قتل أهلي من الفلسطينيين، وأناي الآن مع أحد بنات الأعداء، شعرت بقشعريرة في جسدي"³، فحبه لها كان متعدد الوجه يحتار في تصنيفه فقد كان يرى فيه أحيانا وسيلة للخلاص من الماضي واسترداد العنفوان والكبرياء بأن تحبه امرأة مسيحية فهذا برأيه دليل على جدارة الفلسطيني بالحب⁴، إضافة إلى تناقض حضور الوطن وغيابه إذ يقول مثلا: " كنت أسأل نفسي إن كانت تغريني العودة، وإن كان بقي شغف للنضال"⁵، ونجاحه أو عدم نجاحه...

أما الصراع الرئيس بين الصراعات الكثيرة المتداخلة في حياته كان الرغبة في التخلص من آثار المجزرة وعدم الرغبة، فقد رفض التخلص من هذه الآثار لأنها تذكره بمأساته ومأساة والدته ووطنه، كما رغب في التخلص من هذه الآثار ليبدو جميلا ومقبولا في المجتمع، وقد حقق جزءا من ذلك بواسطة مصادقة مايك المتميز الهندام، كما وصفه، والنجاح في العمل والمكتب في الطابق المرتفع... أما جمال الجسد والتحكم في حركته التي تحدها الإعاقة فقد حاول الحصول عليه بطرق مختلفة مثل محاولة التناسي والتجاهل أثناء الحديث مع محبوبته ومع الناس، ومحاولة تسيير العلاقة الحميمة كما يشاء فلا يظر عجز ساقه... إلا أنه كان دائما يصطدم بحقيقة عجزه إذ يقول السارد: " همس لها بالجزء الأخير من الكذبة، الجزء الحقيقي، إنه لم يكذب أن يقع بل إنه كان أقل شجاعة من أن يحتمل رؤيتها تطير وهو عالق على هذه

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 48.

² نفسه، ص 48.

³ نفسه، ص 145.

⁴ ينظر: نفسه، ص 93.

⁵ نفسه، ص 173.

الأرض اللعينة¹، فقد كان يتمنى أن " يزوج نفسه في العرض كشريكها في الرقص كما يشتهي أن يكون وليس النكرة الذي يراقب فحسب"²، وكان هذا الأمر دائم الحضور في نفسه مهما حاول التناسي ودليل ذلك أنه يستحضره عند حديثه مع صديقه من المخيم إذ يقول: " لم أقل له يوماً إن الأجساد الملتصقة التي تحاول الارتفاع، وإن هبطت مجدداً، تبقى أفضل من الأشلاء التي تتخبط في مكاتها. كنت أنتظر في كل رسالة أن يقول لي أمراً مغايراً"³ ويظهر هذا المقطع السردى مدى تكتّم هذه الشخصية على أمر ضعفها فلم يجرؤ صاحبها على مفاتشة صديقه بما يشعر ورغم ذلك كان ينتظر كلاماً مغايراً، وهذا يظهر حجم المعاناة والفشل في تقييد الإعاقة.

كان مجد شديد الضياع دائم البحث عن ذاته ووطنه، يؤرقه سؤال الهوية باستمرار

أما عن الصفات الجسدية فقد ذكرتها الكاتبة، إذ كان بني العينين أجعد الشعر ليس كثيراً، طويل القامة بما يكفي لعدم إظهار العاهة في جسده، إضافة إلى الندبة في وجهه والعرج في قدمه.

2- هيلدا: تعد هذه الشخصية مناقضة لشخصية مجد، فقد امتازت بالقوة والجرأة، إذ استطاعت مواجهة مخاوفها وتركت القرية التي ترفض سفر البنات وهدهن إلى الخارج خاصة للرقص وسافرت؛ لتحقيق حلمها والتعرف على ذاتها والابتعاد عن الوطن الذي ألمها ونيل حريتها، وقد حققت كل ذلك فقد أجادت الرقص وعملت في تصميم الأزياء وتعرفت إلى شبان وفقدت عذريتها وأحبت شاباً من غير دينها وجنسيها بل عدوها، وقد أكملت كل ذلك بأن عادت إلى أسرتها لتخبرهم أنها أحبت فلسطينياً وسافرت مرة أخرى.

رغم كل ما قامت به هذه الشخصية إلا أنها فعلته دون خوف أو تردد إذ تقول: " صدق أن هناك أشخاص يعيشون حياة بأكملها من دون أن يعو من هم، وماذا يريدون، وإن كانوا سعداء. لقد اتخذت خطأ آخر. ليس سهلاً طريقي أوكد لك، لكنه طريقي"⁴

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 59.

² نفسه، ص 60.

³ نفسه، ص 76.

⁴ نفسه، ص 167.

كانت متمرده على كل شيء لا يعجبها بشهادة مجد إذ يقول: " لم أخبرها كم أحب ملمس شعرها، ولا كم تمردها_ على قدر خوفي من أن ينقلب علي"¹، وهذا النص السردي يؤكد حقيقة تناقض المشاعر عند القائل، وإلا فلماذا ستتمرد عليه؟. ومن تمردها أنها رفضت الحرب وجرائم والدها وعائلتها ضد الفلسطينيين، كما رفضت حياة الترف والإقطاع التي تعيشها وخالفت البروتوكولات العائليّة، ومثال ذلك قولها: " أردت أن أقول له: تبا لك وللحرية التي زرعتها في داخلي. كانت حرية من جهة واحدة يا أبي... حرّيتنا أتت من ذاك النصر، أو التفوق الوهمي، من الإقطاع"².

فيما يتعلق بحياتها فقد عاشت حياة مترفة كانت ترفضها وتخالف عاداتها كأن تمشي على الجدار وتترك الطريق، وتلعب مع المجنون جورجيو، أما صفاتها الجسديّة فقد ذكرتها الكاتبة إذ كان لها أنف دقيق وعينان عسليتان، وشفتان ممثلتان، وشعر بني ناعم، وأصابع طويلة.³ كانت تضحك من قلبها وتتفعل بكامل جسدها عندما تضحك⁴، وحساسة وصاحبة ذوق رفيع.

أما عن ارتباطها بالأحداث فقد كانت الشخصية الثانية في الرواية بعد شخصيّة مجد، وشاركت في توجيه الأحداث وتحديد مجرى السرد، كما كان التفاعل بينها وبين شخصيّة مجد كبيرا، إذ أثرت كل شخصيّة في الأخرى.

3- محسن: وهو صديق مجد، امتاز بعدة صفات إذ كان متميّزا هنادما أنانيا متعاليا على أصدقائه وصاحب ثروة، يكثر من معاشرّة النساء، وهو فلسطيني الأصل إلا أنه غير اسمه إلى مايك، كما قام بتغيير شكله فطوّل لحيته وشعره، وكأنه أراد التّصلّ من هويته الحقيقيّة، هدد والدته بحمل السلاح إذا لم توفر له تذكرة السفر ثم سافر، هرب محسن من لبنان بعد أن أهين والده وتم سرقت متجرهم.

¹ الحسن، جنى فواز: **طابق 99**، ص187.

² نفسه: ص108.

³ ينظر: نفسه، ص9_10.

⁴ ينظر: نفسه، ص38.

خسر محسن حبيبته إيفا بسبب كثرة علاقاته بالنساء، تمثل هذه الشخصية نموذجاً آخرَ على الهارب من الألم والباحث عن الأمان في بلاد العم سام.

4- **المجنون جورجيو**: أصيب هذا الشاب بالجنون بعد أن هربت والدته مع أحد رهبان الكنيسة، ففقد ثقته بالدين لذلك كان يرفض تلاوة فعل الندامة أو الصلاة، تعرض للقسوة الشديدة من والده منذ الطفولة بسبب ما فعلته والدته، كل ذلك أصابه بالجنون، إلا أنه كان جنونا غير مؤذ.

أما عن حضور هذه الشخصية وأثرها في الأحداث فقد استحضرتها الكاتبة لجعلها النموذج المثالي لشخصية مجد فقد تحرر كل منهما من كل شيء فقد اختار جورجيو التحرر من العقل الذي كان يجبره على العيش بتصنع والترتيل، بينما اختار مجد أيضاً اللاشيء أي التحرر من ثقل الماضي والحاضر والمستقبل.¹

5- **لوريس**: عملت لوريس خادمة في منزل أهل هيلدا منذ الطفولة، ورفضت الزواج لأجل خدمتهم وتربية أبنائهم، كانت بمثابة الأم لهيلدا، وكانت تعتني بالمجنون جورجيو.

ينحصر دور هذه الشخصية في إظهار النظام الإقطاعي القائم على الطبقة والاستغلال.

كما حضرت شخصيات أخرى ذات دور محدود في السرد مثل والدة مجد التي مثلت نموذجاً للضحايا الضعفاء الأبرياء، ووالده الذي عانى التشرد من بلد لآخر، ووالد هيلدا الذي قاتل مع الكتائب، وإيفا حبيبة محسن...

6: التضمين النصي

الروايتان غنيتان بالتضمين النصي، أو استحضار النصوص الأدبية والشعرية والدينية لخدمة النص، وهو يختلف عن مصطلح التناص الذي استحدثته جوليا كريستيفا الذي يعني: "تعلق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة"² أو بمعنى آخر هو:

¹ ينظر: الحسن، جنى فواز: **طابق 99**، ص156.

² مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1985، ص121.

"فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عندياته
وبتصويرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محول لها، بتمطيطها أو تكثيفها، بقصد
مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها".¹ ولا يمكن الاستغناء عن التناص أثناء الكتابة
ذلك لأن اللغة متوارثة لذلك يمكن القول إن " التناص خاصيّة من خاصيّات الخطاب"². فوظيفة
التّضمين هي خدمة النّص، أمّا التّناص فهي تجميليّة.

أ_ التّواصل بالموروث الشّعبي

حفلت الروايتان بأشكال مختلفة من التّضمين النّصيّ، مثل التّضمين الديني والأدبي
والتاريخي... لكن الباحثة ستخص الموروث الشّعبي والأدب الفلسطيني والفن، بالدراسة
والتحليل؛ كونها تصب في صلب موضوع الدّراسة، أمّا أشكال تضمين الموروث الشّعبي التي
ظهرت في الروايتين فكانت كالآتي:

الأغنية الشعبية

من الصفحات الأولى لرواية الطنطورية تضمين هذا الموروث، عندما تتحدث عن
العرس الفلسطيني حيث أوردت مقطوعة من الأغاني التي يغنيها الرجال للعريس بعد أن يحمله
رفاقه وهي: " طلع الزين من الحمام... الله واسم الله عليه، طلع الزين من الحمام... الله واسم
الله عليه".³ كما تورد مقطوعة من الأغاني التي تغنيها النساء أثناء الطعام وهي:

"قولو لإمه تفرح وتتهنى

ترشّ الوسائد بالعطر والحناء

والفرح إنا والعيسان تتهنا

¹ مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 121.

² بو قرّة، نعمان: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص 101.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 10. وينظر: لوباني، حسن علي: معجم الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2007، ص 150.

والدار داري والبيوت بيوتي

واحنا خطبنا يا عدوي موتي

... 1»

أما الغرض من مثل هذه التضمين فهو إثبات الوجود الفلسطيني على هذه الأرض، خاصة أنها تسترسل بعد ذلك في وصف العرس على الشاطئ وحلقات الدبكة، وتشير إلى وجود أغانٍ أخرى يغنيها الشباب وهي (العتابا) و (الأوف)، فمشهد العرس على الشاطئ والأغاني التي لا زالت روحها تعلق فوقه تعيد الحياة إلى هذه القرية المدمرة.

وقد أكملت الكاتبة مشهد العرس الفلسطيني عندما ضمّنت أغنية شعبية تُغنى في مناسبة

الخطبة وهي:

"سبّل عيونو ومد إيدو يحنونه

غزال صغير وكيف أهله يبيعونه

يا أمي يا أمي عبيلي مخداتي

وظلعت م الدار ما ودعت خيأتي".²

وقد كان الهدف من تضمين هذه الأزجال الشعبية هو: دعم فكرة النص.

وقد أعادت الكاتبة تضمين الأزجال التي تستخدم عند حمام العريس مضيئة إليها مقطعاً

آخر هو: "ويا أبو الحطه والعقال منين صايد هالغزال؟"³، وكذلك الأزجال التي تغنيها النساء

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية. ص10. وينظر: العمدة، هاني صبحي: أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن، ط1، الأردن: وزارة الثقافة، 2009، ص335.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص14. وينظر: العمدة، هاني صبحي: أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن، ص335.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص109.

أثناء العرس. لكن هناك فرق في مكان الغناء، ففي المرة الأولى كان شاطئ الطنطورة، أما المرة الثانية فقد كان المخيم، وفي هذا إشارة إلى احتفاظ الفلسطينيين بكل موروثة الشعبي وتمسكه به، وقد أشارت الكاتبة إلى توريث هذا الموروث إلى الجيل القادم بطريقة غير مباشرة عندما قالت بعد تلك الأزجال بشكل مباشر: " وكان صادق الصغير يصفق بيديه ويشارك في الغناء."¹

واللافت في الأمر أنها ذكرت أبياتا بعد ذلك من أغنية (ظريف الطول)، لكنها أشارت إلى أن هذه الأبيات جديدة لم تكن سمعتها من قبل، وقد غنتها خالتها بعد أن أبدعت أغنية ظريف الأصلية، وهذه الأبيات هي:

"يا ظريف الطول وقّف تاقولك

رايح ع الغربة وبلادك أحسن لك

خايف يا ظريف تروح وتتملك

وتعاشر الغير وتنساني أنا

يا ظريف الطول يا بو سن ضحوك

باللي رابي في دلال امك وابوك

يا ظريف الطول يوم غريبوك

شعر راسي شاب والظهر انحنى

يا ظريف الطول متغرب ع القوم

لا تبعد عنا وتحط علينا اللوم

إن شا لله ترجع نرجع ع الكروم

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص110.

نحصد القمحات ونجمع زرعنا

يا ظريف الطول حلو يا دلّوع

واللي يطيح البير يحسب للطلوع

احنا اتفرقنا وعلى الله الرجوع

والمفرّق والمجمّع ربنا"¹

وقد اكتفت الكاتبة بتضمين ما جد على الأغنية الشعبية، دون ذكر النص القديم، وهذا له دلالاته؛ إذ يظهر أن الأغنية الشعبية مرنة وقابلة للتطور، كما يظهر أثر التهجير في الأغنية الشعبية، إذ تم تحميلها بمعان جديدة مثل حق العودة، والحنين إلى الأرض، وألم الفراق، وهو ما أثرى هذه الأغنية.

كما حضرت (المهااة) وذلك في عرس حسن الذي أقيم في اليونان، إذ انطلق صوت وصال بالمهااة:

" إويها... لزينة الشباب وزينة الحار...ة

إويها... إن وصفت بالوصف ما وقي...ت

إويها... أمير صغير وتلبق له الأمانة

ثم زغرودة طويلة باغتت الرواد اليونانيين ولم يكونوا استوعبوا بعد وقفة وصال أو معنى ما تفعله"².

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص110_111. وينظر: لوباني، حسن علي: معجم الأغاني الشعبيّة الفلسطينية، ص159-161.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص313. وينظر: لوباني، حسن علي: معجم الأغاني الشعبيّة الفلسطينية، ص246-248.

ثم أتبعته ذلك مقطعين آخرين من (المهااة) تقول فيهما:

"إيوها.. بحنة مكة جيت أحنيك..ي

إيوها.. يا بدر ضاوي والحلى كله ليك..ي

إيوها.. ما تلبق الحنة إلا لإيديك..ي

إيوها.. يا فاطمة زين العرايس لحسن أوديكي

زغرودة أخرى أشد من الأولى وأعلى، شاركتها فيها مريم وكريمة ورندة. ثم:

إيوها.. ضلّيت أركض ورا الأجواد

لا سببه...م

إيوها... هب الهوى ورماني على مصاطبه...م

إيوها... دعيت رب السما ينصره... م

إيوها... نصره عزيزة تجبر بخاطرهم

لم تقتصر الزغرودة الثالثة على مائدة العرس. تعالت الزغاريد من أرجاء المطعم... زغدوا على طريقتهم فاختلفت الزغاريد المتقنة بفرغرات مبتهجة وصيحات مضحكة تقلد الأصل¹.

وهذا التضمين جاء مناسباً في موقعه وغايته، فالفلسطيني يتمسك بتراثه ويفتخر به أينما ذهب، فرغم كون العرس في اليونان، وأن اليونانيين بدأوا الرقص على موسيقاهم، إلا أن النساء الفلسطينيات أجلن المشاركة في هذا الرقص حتى يأتي دورهن، ثم بدأن المهااة حتى فرضنها

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص313_314. وينظر: لوباني، حسن علي: معجم الأغاني الشعبية الفلسطينية، ص246-248.

على من في العرس، فشاركوا فيها. وهذا يدل على عدم مقدرة اليهود على محو الذاكرة الفلسطينية كما قال أحد قادتهم: إن الكبار سيموتون والصغار سينسون. إن مشاركة مريم في هذه الزغاريد يدل على أن الموروث ينتقل من الآباء إلى الأبناء ولا يمكن محوه.

كما ساهم تضمين (المهااة) في توضيح طقوس العرس الفلسطيني _ إضافة إلى ما سبق_ وتوثيق جزء من التراث الفلسطيني في عمل أدبي وبذلك يتم ترسيخه في الأذهان ونشره.

كما شارك فلسطينيون آخرون من الجيل الجديد في هذا العرس مؤدّين لكافة طقوسه المعهودة دون مبالاة بكونهم في بلاد أجنبية، مكملين ما بدأه أهلهم، إذ أكمل سمير وأخوه الغناء بعد (مهااة) وصال بشكل مباشر وباستخدام الطبلّة والشبّابة، إذ غنى سمير قائلاً:

" يا مرحبا بك ومن ذلك ومن جابك

يا مرحبا بالطريق ال عرفتنا بك

*

لولا المحبه على الأقدام ما جينا

ولا دعسنا أراضيكم برجلينا

*

إحنا كبار البلد واحنا كراسيها

واحنا الرواسي إذا مادت رواسيها"¹.

ثم تدمج الكاتبة فقرة أخرى من فقرات العرس الفلسطيني وهي فقرة الدبكة بطريقة سلسلة ومباشرة بقولها: " ثم: وينكم يا شباب؟ وين الدبيكة؟..."²، ثم تبدأ أغنية:

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص314_315.وينظر: علوش، موسى: الأغاني الشعبيّة الفلسطينية في بيرزيت، ط2، بيرزيت: دار علوش للنشر، 2001، ص23-69.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص315.

" طاحت الخيل ترقص

في ميدان العريس

يا صلاتك يا محمد

يا خزاتك يا ابليس

*

طاحت الخيل ترقص

في ميدان العرسان

يا صلاتك يا محمد

يا خزاة الشيطان"¹.

وبهذا التضمين تكون الكاتبة قد تدرجت في العرس الفلسطيني الذي يبدأ بالمهاهة ثم الغناء على نغمة الطبلّة والشبّابة ثم حلقات الدبّكة.

إلا أن الغربة كان لها أثرها على هذا التراث، إذ تأثر الفلسطينيون بالموروث الشعبي في البلاد التي هجروا إليها، وهذا ما حاولت الكاتبة إيصاله للقارئ من خلال تضمين مجموعة من الأغاني التراثية اللبنانية بعد ذلك، إلا أن ذلك لم يكن بشكل عشوائي أو مختلط، وإنما جعلت إحدى الشخصيات تعلن ذلك قائلة: " ياللا يا مريم. دبّكة لبنان"²، ولهذه العبارة السردية أهمية أخرى إضافة إلى ما سبق، وهي الإعلان أن الفلسطيني يعرف قوالب غنائه جيدا ولا يخلطها بغيرها، وتبدأ الساردة بوصف تفاصيل الدبّكة اللبنانية بواسطة وصف الدبّيقة، ثم ضمّنت

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص314_315. وينظر: مركز الأبحاث دائرة اللغة العربيّة جامعة بيت لحم، التراث الشفوي في فلسطين، ط1، فلسطين: 2010، ص91.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص315.

مجموعة من الأغاني اللبنانية الأخرى. كما وردت أغنية شعبية مصرية، إلا أن هذه الدراسة تعنى بالموروث الشعبي الفلسطيني، لكن وجبت الإشارة؛ لبيان عملية التأثر والتأثير التي تنتج عن التبادل الثقافي، خاصة أن إحدى الشخصيات حوّرت أغنية مصرية عن بحر اسكندرية لتجعلها عن الطنطورة.

ولم يرد أيّ تضمين للأغنية الشعبية في رواية طابق 99، وبذلك تكون رواية الطنطورية أكثر ثراء في هذا المجال.

المثل الشعبي

يبدأ تضمين المثل الشعبي من الفصل الثالث، في العنوان: شباط الخبّاط. وهذا المثل يقال في شهر 2، وتتعدد الأمثال في هذا الشهر، وقد ضمّنت الكاتبة بعضها مثل: "شباط ما عليه رباط"¹ و"شباط الخبّاط يشبط ويخبط وريحة الصيف فيه"²، وقدّمت وصفاً لهذا الشهر إذ "تكون الرياح نشطة والأمواج عالية والبرودة ما زالت براحتها، تقص العظم"³ لهذا سمي خبّاطا. وقد جاء لفظ الخبّاط متناسبا مع الأوضاع السياسية في فلسطين، خاصة أنها أشارت إلى نشوب الحرب في شهر شباط والأشهر الثلاثة التي تليه⁴.

ومن الأمثال الشعبية الفلسطينية التي ضمّنتها الكاتبة " طيزين في لباس"⁵، وقد بينت الساردة معنى هذا المثل في الأسطر الآتية كما فعلت سابقاً فقالت: " لا يفعل أحدهما شيئا إلا ويفعله الآخر"⁶، وقد كان تضمين هذا المثل موفقاً، إذ استطاع أن يصف حال الأخوين بشكل مختصر وبسيط.

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص24. و عباس، فؤاد إبراهيم، وأحمد عمر شاهين: معجم الأمثال الشعبيّة الفلسطينية، ط1 عمان: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، 1989، ص138.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص24. و عباس، فؤاد إبراهيم، وأحمد عمر شاهين: معجم الأمثال الشعبيّة الفلسطينية ص138.

³ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص24.

⁴ ينظر: نفسه، ص24.

⁵ نفسه، ص41. و: إغباريّة، رضا أحمد، المبين في أمثال فلسطين، ص411.

⁶ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص41.

ومن تضمين المثل: " حط راسك بين الروس وقول يا قطاع الرّوس"¹، وهذا المثل يستخدم للتشجيع على الإقدام على أمر ما دون مبالاة، فما سيطراً على الآخرين سيطراً عليك، وقد استخدمت الساردة هذا المثل عند حديثها عن رغبتها في السفر إلى الاسكندرية.

ومن الأمثال التي ضمّنتها الكاتبة: "لحمة فاطمة من قدر"²، وقد استحضرت إحدى الشخصيات هذا المثل عند الحديث عن عبد الصّغير، الذي امتاز بالشيطنة والثرثرة والصّخب وكثرة الحركة، فكان المثل معبراً عن حالة من يخرج عن المألوف.

كما تضمّن الكاتبة القول: " لعله خير"³، ويستخدم هذا القالب الشعبي للقبول بالأمر المقسومة، وهذه المقولة لها قصة إذ قطع إصبع أحد الملوك فقال له الوزير لعله خير فغضب الملك وأودعه السّجن فأعاد الوزير قول العبارة لنفسه، وحدث أن خرج الملك مع وزيره الجديد ووقعوا في أيدي آكلي لحوم البشر حيث أراد هؤلاء تقديم قربان لآلهتهم، وعندما رأوا إصبع الملك مقطوعاً أطلقوا سراحه وقتلوا الوزير، فعرف الملك معنى العبارة وأطلق سراح وزيره السابق، وعندما سأله عن الخير الذي جناه بدخوله السّجن أجاب بأنّه نجى من الموت المحقق، إذ لو خرج مع الملك لتم أخذه قرباناً⁴، وهذا يدل على الاستقرار النفسي والإيمان بحتمية حدوث الخير بعد الأزمات النفسية التي مرّت بها الساردة وفقدانها التّقة بالله، إلّا أنها في نهاية الرواية استحضرت هذا القول كتسليم لقضاء الله تعالى.

وقد ضمّنت مثلاً مصرياً، وهو: " الفقّي لما يسعد"⁵، ويقصد به أنّ مقرئ القرآن قد يدعى لتلاوة القرآن مرتين في ليلة واحدة، فيحصل على وليمتين⁶

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص386. و عباس، فؤاد إبراهيم، وأحمد عمر شاهين: معجم الأمثال الشعبيّة الفلسطينية، ص110.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص136.

³ نفسه، ص428.

⁴ ينظر: إغباريّة، رضا أحمد، المّبين في أمثال فلسطين، ص571.

⁵ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص411.

⁶ ينظر: نفسه، ص411.

أما رواية طابق 99 فقد ضمنت الكاتبة فيها مثلاً شعبياً واحداً هو: " كل ذي عاهة جبار"¹، وقد استحضر السارد هذا المثل ليبيدي عدم تأثره أمام دموع حبيبته، إذ استحضر العاهة في وجهه ليستمد منها القوة وينظر إلى حبيبته كونها ليست إلا ظل امرأة مسيحية لبنانية.

الاعتقاد: العدد 7

العدد 7 مقدس ليس لدى الشعب الفلسطيني وحده، بل لدى شعوب المنطقة، كما كان هذا العدد مقدساً في الشريعة الإسلامية؛ فأبواب جهنم سبعة، والسموات سبع يقول تعالى: " وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا"² والأرضون 7، وقد ورد هذا العدد ومضاعفاته في الحديث الشريف بكثرة، تذكر منها الباحثة على سبيل المثال لا الحصر قوله -صلى الله عليه وسلم-: " من تصبّح كل يوم سبع تمرات عجوة لم يضره في ذلك اليوم سم ولا سحر"³، وقوله -صلى الله عليه وسلم-: " اجتنبوا السبع الموبقات..."⁴، كما ورد في الكثير من الآيات القرآنية والأحكام وغيرها⁵، ويذكر ويذكر استخدام لفظ: سبع الشيء، بين أبناء الشعب الفلسطيني للدلالة على التطهير رغم أن طهارة الأشياء لا ترتبط دائماً بهذا الرقم شرعاً، وإنما يغلب التثليث، أما الأشياء التي يتم التطهر منها سبع مرات فهي الكلب والخنزير، إلا أن عامة الناس أسقطوا ذلك على كل شيء فقالوا تسبيحاً وليس تثليثاً؛ وذلك لأهمية هذا الرقم وارتباطه في نفوسهم.

وقد ورد هذا العدد في الموروث الشعبي الفلسطيني بأنواعه من قصص وأمثال وأغان وألعاب وحزازير ومعتقدات وطب...، ففي دراسة أجريت لعشرين قصة ورد لفظ الأسبوع في 12 قصة، والسبع سنوات في 5 قصص، وسبع أولاد أو بنات وردت في 5 قصص، إضافة إلى

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص48.

² النبأ، أية 12.

³ البخاري، محمد بن إسماعيل بن إبراهيم: صحيح البخاري، دط، مصر: مكتبة الإيمان، 2003، حديث رقم 5445، ص1152.

⁴ القشيري النيسابوري، أبو الحسن مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، ط1، مصر: شركة مكتبة ألفا للتجارة والتوزيع، 2008، حديث رقم 145، ص37.

⁵ الحمصي، محمود عبد الرازق: دراسة استقرائية الرقم 7، ط1، دمشق: دار المعرفة، 1989.

معدودات أخرى لهذا الرقم وردت في 4 قصص ومن أمثلتها قصة (عاقبة العدوان)*. أما ظهوره في الأغنية الشعبية فأمثلته كثيرة منها: مبارك مبارك سبع بركات، كما بارك محمد ع جبل عرفات، و: أولادك السبعة يا فلانه يا رب يخليهم، بتزاركوا ببارودهم جواً علاليهم. ومن أمثلة ظهوره في الحزازير والمسابقات لعبة السبع جور**، والسبع حشقات، والسبعواوية... ومن الأحاجي: سبع عبيد بوادي سعيد كل واحد معه وحده (الباذنجان)، وسبع قيقان ع سبع حيطان وكل واحد مقابل الثاني (المزاريب) وغيرها الكثير. كما يرد هذا العدد في الفنون الشعبية مثل الدبكة السبعواوية. كما يرد في الأمثال ومنه قولهم: (عيلة السبعة مالهاش شبعة)، و(وسبع صنایع والعقل ضایع)...ويرد هذا الرقم في الطب الشعبي والمعتقدات والخرافات مثل عدد مرّات عمل الشيء أو تعاطيه أو المواد الداخلة في تكوينه، فمثلاً يدعون على المرأة بقولهم: (الله يبلاكي بسبع ظراير)، ومن أمثلته أنّ المرأة التي تلد ويموت أطفالها تطوف على 7 فاطمات، سبع نساء اسم كل واحدة منهنّ فاطمة، وتضع منديلاً وتشهد منهن نقوداً دون أن تتكلم، وكذلك تفعل مع 7 محمّدين، وسبع أحمديين، وتأخذ كل ما جنته بلا زيادة أو نقصان إلى حداد ابن حدّاد ليصوغ لها منه طوقاً جديداً يوضع حول عنقها أو ذراعها الأيمن، والولد الذي يتأخر في النطق يأكل ألسنة سبع أضاحي¹، وهذا المثل الأخير يحيل إلى قضية السحر التّشاكلي ذات الرّسوخ أيضاً في الموروث الشعبي. وأمثلة رسوخ هذا الرقم في الموروث الشعبي كثيرة، وما يجب معرفته هنا كفيّة حضور هذا الرقم في الروايتين، وما إذا كان هذا الحضور متناسياً مع هذا الزّخم الشعبي.

حضر هذا العدد ثلاث مرّات في رواية الطنطورية، ففي المرة الأولى تقول السّاردة: "

فلم أر باب بيتنا مغلقاً أبداً، ولا رأيت المفتاح: كان حديدياً كبيراً أدارته أمي في القفل سبع مرّات²، فلماذا أدارت الأم هذا القفل سبع مرّات بالتحديد؟ ولعل مرد ذلك إلى الاطمئنان الذي

* حيث طلب الوالي من علوان ولدا عمره سبعة أيام ليحكي له قصة أولها كذب وآخرها كذب وأمهلته مدّة سبعة أيّام، ينظر: سرحان، نمر: موسوعة الفلكلور الفلسطيني، ص362-370.

** يشارك في هذه اللعبة سبعة أولاد حيث يدرج الولد الثامن باتجاههم طابة تسمى (أم سبع جلود)، وكلّما أصاب بها ولدا يوضع في جورته حصة حتى يبلغ عدد الحصوات في حفرة أحدهم سبعة، وفي هذه الحالة يحكم عليه بالجلد والحاكم يكون صاحب الحصوات الأقل، ومنفذ الحكم الولد الثامن. ينظر: سرحان، نمر: موسوعة الفلكلور الفلسطيني، ص362.

¹ ينظر: سرحان، نمر: موسوعة الفلكلور الفلسطيني، ص362-370.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص59.

تشعر به تجاه هذا الرقم، وبذلك تشعر أن هذا البيت أصبح في أمان لقدسية هذا الرقم المترسّخة لا شعوريًا في ذاتها، لذلك تقول في موضع آخر: " نعم سيكون البيت السّابع والأخير... البيت السّابع سيكون هناك في صيدا. عند الباب. أحب الرقم سبعة. لعلّه خير"¹.

وفي موضع آخر تقول السّاردة: " لاحقًا سمعت أحدهم يقول: الجنّة تحت أقدام الأمهات. كنت في السّابعة"². فلماذا ذكرت السّاردة هذا السنّ بالذّات؟ ربما كان حضور هذا الرقم في (لا لا وعيها) حاضرًا فباتت تربط بعض الأحداث به.

وقد حضر هذا العدد في سرد رواية طابق 99 ومثال ذلك: " أكثر من سبع سنوات، ألم تسأمني من الغربية"³، وهنا يحضر السؤال الآتي: هل كان ذلك مقصودًا أم أنه حضر في ذهن الكاتبتين بشكل لا إرادي؟ خاصة أن الكاتبتين عربيتان وتنتميان إلى دولتين مجاورتين لفلسطين.

ب_ التواصل مع التّراث الأدبي الفلسطيني

ظهر التواصل مع التّراث الأدبي جليًا في الروائيتين، إلا أن الباحثة ركّزت على التواصل مع التّراث الأدبي الفلسطيني؛ لأن ذلك ما يخدم موضوع البحث، وهؤلاء الأدباء والشعراء هم: غسان كنفاني، وراشد حسين، ومحمود درويش، وعبد الرحيم محمود، وإبراهيم طوقان، وهذا التواصل كان كما يلي:

في رواية الطنطورية تردّ أبيات من قصيدة عبد الرحيم محمود هي:

"سأحمل روعي على راحتني وألقي بها في مهاوي الردى
فإمّا حياة تسر الصديق وإمّا ممات يغيب العدا"⁴

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 427_428.

² نفسه، ص 427.

³ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 56.

⁴ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص 121. وينظر: محمود، عبد الرحيم: الأعمال الكاملة، ط1، الأردن: دار جرير للنشر والتوزيع، 2009، ص 37.

وقد ذُكرت هذه الأبيات بعد أن تحدثت إحدى الشخصيات عن قرية الشجرة التي استشهد فيها هذا الشاعر، وأنها بلد المنشأ لناجي العلي المعروف بحنظلة. وتعد هذه الأبيات من أشهر أشعار المقاومة التي يحفظها الشعب الفلسطيني عن ظهر قلب، وكان تضمينها داعماً للسرد، خاصة أن النص كان يتحدث قبل ذلك عن القرى المهجرة ومنها قرية الشجرة. ورغم كون هذا الشعر حديثاً إلا أنه أصبح مرتبطاً بالتراث الفلسطيني لارتباطه بنكبته، وبأديب قال تلك الكلمات قبل موته مدافعاً عن قريته التي مسحت عن الأرض في لحظات، فأصبح شعراً ملحمياً يحفظه الأطفال عن ظهر قلب لما فيه أيضاً من حث على المقاومة.

كما ضمّت الكاتبة بعد ذلك بأسطر قليلة (نشيد موطني) الذي كتبه الشاعر إبراهيم طوقان، ليصبح نشيداً وطنياً قبل أن يتم تغيير النشيد الوطني إلى فدائي عند بداية الثورة، يغني عبد الصغير:

"موطني موطني

الجلال والجمال والسناء والبهاء

في رباك

في رباك

الحياة والنجاة والهناء والرجاء

في هواك

في هواك

هل أراك هل أراك

سالماً منعماً وغانماً مكرماً

هل أراك في علاك

تبلغ السّماء تبلغ السّماء

موطني موطني¹

وهذه القصيدة تمثل النشيد الوطني الفلسطيني سابقا قبل أن يتم تغييره إلى فدائي. لذلك جعلت الكاتبة طفلا صغيرا يردده، ولتؤكد صغر سن هذا الطفل جعلت جده يعطيه ثلاث حبات من الملابس، ولتضفي المزيد من المصادقية على الأمر جعلت الطفل يخطئ في لفظ السّماك، إذ لفظها السّماء فصوّبها له أخوه.

وكان هذا التضمين بعد أن راجعت بعض الشخصيات أماكن القرى الفلسطينية على الخارطة، فكان داعما، كأنه يقول هذا هو موطني وليس الشتات الذي أعيش فيه.

وفي موقع آخر تقول السّاردة: " فيتأكد لي مع كل صباح أن في هذه الحياة رغم كل شيء، ما يستحق الحياة."² وهي بهذا تتناص مع قصيدة لمحمود درويش يقول فيها:

"على هذه الأرض ما يستحق الحياة: تردد إبريل، رائحة الخبز

في الفجر، آراء امرأة في الرجال، كتابات أسخيلبوس ، أول

الحب، عشب على حجر، أمهات يقفن على خيط ناي، وخوف

الغزاة من الذكريات."³

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص121_122. وينظر: طوقان، إبراهيم: الأعمال الشعريّة الكاملة، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993، ص264-265.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص181.

³ درويش، محمود: ورد أقل، ط1، فلسطين: مؤسسة محمود درويش، والأردن: الأهلّيّة للنشر والتوزيع، وفلسطين والأردن: دار الناشر، 2014، ص11-12.

وفي حديثها عن وصف شجرة اللوز تقول: " ممتع ومعضل أن أصف شجرة لوز في الربيع، (أكتبها مرة واثنين وثلاثا. أقول: لا فائدة. ملكة في أرضها، لا أملك زحزحتها إلى الورق)"¹، وصعوبة الكتابة عن شجرة اللوز ووصفها وردت عند درويش إذ يقول:

" لوصف زهر اللوز تلزمني زيارات إلى

اللاوعي ترشدني إلى أسماء عاطفة

معلقة على الأشجار. ما اسمه؟

ما اسم هذا الشيء في شعرية اللاشيء ؟

يلزمني اختراق الجاذبية والكلام ،

لكي أحسّ بخفة الكلمات حين تصير

طيفا هامسا، فأكونها وتكونني

شفافة بيضاء/

لا وطنٌ ولا منفى هي الكلمات،

بل ولعُ البياض بوصف زهر اللوز/

لا تلجُّ ولا قطنٌ / فما هو في

تعالیه على الأشياء والأسماء

لو نجح المؤلف في كتابة مقطع

في وصف زهر اللوز، لانحسر الضبابُ

عن التلال، وقال شعب كامل:

¹ عاشور، رضوى: الطنطورية، ص207.

هذا هو/

هذا كلامٌ نشيدنا الوطني!"¹

كما تذكر الساردة هذا المعنى في موقع آخر إذ تقول: " وحدها شجرة اللوز تتسيد ربيع البلد، ملكة بلا منازع. لا أحد يجروء من جيرانها الشجر. حتى بحر البلد يغار من شجرة اللوز في الربيع، والزبد أيضا يغار، فأين لأبيضه المسكين بقلب قرنفل يأخذ الناس خلسة إلى القرمزي الصريح؟ ينور اللوز، يسرق قلوبنا ثم يزيد، يتملكها بثمره الهش المراوغ، لاذع وسكر"².

وبذلك تتفق الكاتبة مع درويش في تميز هذه الشجرة، وصعوبة وصف شجرة اللوز أو أزهارها.

كما كان لغسان كنفاني حضور واضح في الرواية، عندما ذكرت بعض كتبه وأحداثا تتعلق باغتياله، حيث ذكرت الساردة أنها قرأت رواية عن ثلاثة فلسطينيين يموتون داخل خزان³، في إشارة إلى رواية رجال في الشمس دون أن تحدد اسم الرواية، ثم تتأثر بأحداثها في موقع آخر إذ تقول: " هل كنت تفضلين أن يختنق في الخزان فلا يصل إلى أرض النفط"⁴، وقد استطاعت الكاتبة أن توظف الدلالة الرمزية للخزان في رواية غسان وهي المخيمات، ودمجتها بشكل متقن مع المعنى الذي أرادته وهو العمل في الخليج فيما كان يرمي غسان إلى الثورة الجماعية وعدم القبول بحياة المخيم القاتلة.

كما توظف بشكل غير مباشر أحداثا من رواية غسان كنفاني : (عائد إلى حيفا) عندما يعود ابنها حسن مع زوجته وطفله زائرا إلى الطنطورة، كما عاد بطل غسان مع زوجته وطفله إلى منزله.

¹ درويش، محمود: كزهر اللوز أو أبعد، ط1، بيروت: رياض الريس، 2005، ص47.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص23.

³ ينظر: نفسه، ص140.

⁴ نفسه، ص293.

أما في رواية طابق 99 فقد ضمننتها كاتبها نصوصاً أدبيةً أيضاً، ومثال ذلك التساؤلات التي طرحتها الكاتبة عندما قالت على لسان السارد: " هل هذا انتقام اليهود من المذابح التي كانوا عرضة لها، وهل إن انقلبت الآية، يوماً ما، سنصبح نحن الفلسطينيين، ظالمين هكذا، هل سننتقم من إسرائيل في شعب أضعف، عندما تنقلب موازين القوى في الحياة؟"¹.

هذا التساؤل ليس وليد اللحظة، وإنما تتاسخ على مراحل الأدب المتعلق بفلسطين، وقد قدم عادل الأسطة تقصياً لمراحل هذا التناسخ فوجد أن بذوره تعود إلى الكاتب اليهودي (بزهار سيملانسكي) في روايته: (خربة خزعة) عام 1949، فهو أول من أشار إلى فكرة أنّ الفلسطينيين يهود اليهود، ثم وردت بعد ذلك عند راشد حسين في قصيدة الحب والغيتو إذ يقول:

" يا شرطي الله.. هل سلخت ساعدي

لترفع السواعد التي مزقتها سواي

يا شرطي الله.. هل قتل كواكبي

سيشعل الكواكب التي أطفأها سواي؟

يا شرطي الله... حيث كنت

...

هلا وشمتم ساعدي بأية تقول:

هذا الفتى كان له

جلد.. أنا سلخته

كان له نجم... أنا أطفأته

¹ الحسن، جنى فواز: طابق 99، ص 98.

ووطن قتلته...

كنت بلا جلد.. بلا نجم.. بلا وطن

أحرقني النازي

فليدفع هذا الفتى الثمن".¹

كما يذكر محمود درويش ذلك في مديح الظل العالي:

"ضحية

قتلت

ضحيتها

وكانت لي هويتها

أنادي أشعيا: اخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا، أزقة

أورشليم تعلق اللحم الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم

وتدّعي أنّ الضحية لم تغيّر جلدتها".²

كما أشار إدوارد سعيد أيضا إلى فكرة يهود اليهود³، وبذلك تكون جنى فواز الحسن قد

تأثرت بكل ذلك الحديث عن الضحية التي ستصبح جلادا ما حدا ببطلها إلى التساؤل عما إذا كان

الفلسطينيون سيصبحون جلادين يوما ما بعد تعرضهم للظلم.

¹ حسين، راشد: الأعمال الشعريّة الكاملة، ط2، حيفا: مكتبة كل شيء، 2004، ص474-475.

² درويش، محمود: الديوان (الأعمال الأولى2)، ط1، 2005، بيروت: رياض الريس، ص361-362.

³ ينظر: الأسطة، عادل: الضحية الجلاد: بذور الفكرة الياس خوري: أولاد الغيتو، جريدة الأيام، فلسطين، 7301 / 8-5-

2016، 32.

كما تضمّن جنى فواز الحسن قصيدة محمود درويش: خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخير، عندما تقول: " نحن بلاد بنيت على أنقاض الهنود، لن نمانع أن نقيم دولة حليفة على أنقاض أرضكم. أمريكا هذه بلاد الحلم... لكن أشياءها مثلها مبنية على التهافت والتسارع للبناء. هذه السرعة تزيل في دربها الكثير من الأمور، كما الجرافات، تأخذ كل ما في الطريق بقسوة."¹

وهذا النص السردي يبدو كما لو أنه إعادة صياغة لأسطر القصيدة التي يقول في بعض منها:

"من الصخب المعدني؟ نبشركم بالحضارة قال الغريب وقال:

أنا سيد الوقت جئت كي أرث الأرض منكم

فمروا أمامي لأحصيكم جثة جثة فوق سطح البحيرة

أبشركم بالحضارة قال، لتحيا الأناجيل، قال، فمروا

...

ونحن نودع نيراننا لا نرد التحية... لا تكتبوا

علينا وصايا الإله الجديد، إله الحديد، ولا تطلبوا

...

لتدخل يا سيد البيض عسرك، فارفع على جثتي

تماثيل حريّة لا ترد التحية، واحفر صليب الحديد

على ظلي الحجري، سأصعد عما قليل أعالي النشيد

¹ الحسن، جنى فواز: **طابق 99**، ص 101.

...

إلى أين يا سيد البيض، تأخذ شعبي، ... وشعبك

إلى أيّ هاوية يأخذ الأرض هذا الروبوت المدجج بالطائرات"¹.

إذ يرد في نصها السردي حديثاً عن كون أمريكا بلاد حضارة وبنيان وتسارع، وأنها بلاد الحلم والخداع وأنقاض الموت، وكذلك فإنها تقارن بين ما فعله الأمريكان للهنود الحمر وما فعله اليهود الصّهاينة بالفلسطينيين، وهذا ما قصده درويش عندما كتب هذه القصيدة، ويلح هذا المعنى على الكاتبة فتذكره في موضع آخر إذ تقول: "تذكّرت أرضية المخيم، التي ما عدت أراها مصنوعة من الإسفلت، بل من تراكم أشلاء الموتى، وفكرت أن أرض أمريكا التي أطأها*، هي أيضاً رفات الهنود والسكّان الأصليين"² كما أكدت الكاتبة على اتحاد الحضارتين في القتل عندما قالت في موضع آخر: "تعرفين الحكومتين الأمريكية والإسرائيلية، تمحوان حضارتنا، وترميان آثارنا جانباً"³.

وقد أكملت الكاتبة المشهد وأظهرت الجانب الآخر من الصورة للهندي الذي يبيع أرضه والذي يقابل الفلسطيني الذي باع أرضه، وهو ما لم يذكره درويش عندما قالت على لسان أحد الشخصيات: "نعم، مانهاتن الذي ساعدنا بيتر مانويت لشرائها من الهنود الحمر ب22 غالورد فقط. هل تعرف أن ذلك يعادل 1000 دولار في وقتنا الحالي فقط؟"⁴.

وفي قولها " أليس هذا ما يحصل في الحروب، لا أحد يعرف من القاتل، ولا القتيل، كأنّ الأسماء لا تعود ضرورية. هي أجساد تسقط"⁵، ما يذكر بقول درويش:

"والضحية مجهولة الاسم، عادية

¹ درويش، محمود: أحد عشر كوكبا، ط1، بيروت: دار الجديد، 1992، ص43-49.

² الحسن، جنى فواز: طابق99، ص91. * أطأها خطأ، والصواب: أطؤها

³ نفسه، ص256.

⁴ نفسه، 102.

⁵ نفسه، ص126.

والضحيةُ — مثل الحقيقة؟... نسبيّة

الخ الخ...¹

ج_ التواصل مع التراث الفنيّ

هناك توظيف لرسم الكاريكاتير في رواية الطنطورية، فيما أن الرسم الكاريكاتيري يقوم به كاتب أو صحفي بهدف اختصار نص كتابي بشكل معبر، فإنه يمكن إعادة تحويل هذه الصور إلى كلمات، فقد أسقطت الكاتبة رسوم ناجي العلي على ذاتها وذلك بعد تحرير الجنوب، إذ ذهب الفلسطينيون للقاء أقاربهم ممن بقوا في فلسطين من وراء سلك شائك، تقول في وصف تلك الرسمة التي رسمها لها طفل اسمه ناجي: " في الرسمة سلك شائك وحشد من بشر على جانبيه. تتصدر الرسمة امرأة بثوب فلاحى ترفع ذراعيها عاليا، تحمل طفلة في الأقمطة على وشك أن تحملها لشاب في الجانب المقابل من السلك يرفع يديه باتجاه الطفلة. على صدر الطفلة مفتاح كبير عتيق يغطي ثلثي جسمها. الخلق على جانبي السلك كلهم طوال، خطوط فارعة تميل خفيفا على كل جانب في اتجاه الجانب الآخر كأنها تلتقي في تعريشة توشك أن تكون قوسا.²

وقد بدا واضحا كيف نقلت الكاتبة تلك الرسمة إلى كلام مكتوب مع إسقاطه على شخصياتها الروائية، إذ جعلت اسم الفنان ناجي وهو ابن مخيم أيضا ويعاني من ظروف الفقر والعوز التي عاناها ناجي العلي ومحور الرسمة بطله روايتها رقيقة. وبذلك تتواصل مع كاريكاتير ناجي العلي.

وربما قصدت الكاتبة من خلال هذا التواصل أمورا كثيرة مثل:

أولا: أن تخبر القارئ أن ناجي الذي اغتيل عام 1987 لم يمّت وإنما الظروف التي عاشها قادرة على خلق العشرات من أمثاله لذلك جعلته يعود في هيئة طفل.

¹ درويش، محمود: الأعمال الجديدة الكاملة، ط1، بيروت: رياض الريس، 2009، ص253.

² عاشور، رضوى: الطنطورية، ص457.

ثانياً: أن ناجي العلي لو كان موجوداً في تلك اللحظات ربما كان ليعبر عنها بذلك الشكل الذي وصفته، ففي الرسمة الأولى سيجري تغييراً في هيئة شعرها لتعود فلسطينية بزيها وشعرها بعيداً عن عبث الغربة بها، وفي الرسمة الثانية سيجعل كل الحضور أشباحاً تحرس وتظلل عملية مباركة الطفلة الصغيرة التي عادت إلى وطنها وتحرس رسوم تسليم مفاتيح الأمانة لها، لتحيي رقيقة المهجرة من جديد داخل الوطن في صورة رقيقة الطفلة.

وبذلك يظهر أن هذا التشابه في أسماء رقيقة وناجي وعودتهما في هيئة أطفال لم يكن عبثاً، وإنما يُقصد به توارث الحقوق الفلسطينية من جيل إلى جيل، وأن ما عجز عنه الآباء سوف يحققه الأبناء.

الخاتمة

بعد تحليل وإجراء المقارنة بين الروائيتين خلصت الباحثة إلى النتائج الآتية:

_ تمثّل الروائيتان نموذجا مثاليا يوضح فلسطين في الرواية العربيّة، حيث إنّ رضوى عاشور كاتبة مصريّة، وجنى فوّاز الحسن كاتبة لبنانيّة. كما يوضح الأدب النسوي.

_ تتناول رواية الطنطوريّة مساحة زمنيّة ومكانيّة أكثر من رواية طابق 99، حيث إنّ عدد صفحاتها أكثر من رواية طابق 99، إذ بلغ 463 في مقابل 264. لذلك كان حضور الأحداث التاريخيّة فيها أكثر.

_ ركّزت رواية الطنطوريّة على الجيل الفلسطيني القديم والجديد، بينما ركّزت رواية طابق 99 على الجيل الجديد مع الحديث المقتضب عن الجيل القديم، وهذا له علاقة بكون بطلة رواية الطنطوريّة امرأة متقدمة في السن بينما بطلة رواية طابق 99 شابّة، فرضوى ولدت عام 1946، وجنى فوّاز الحسن ولدت عام 1985.

_ تتشارك الروائيتان في معظم القضايا المعالجة، مع اختلاف في الكيفيّة والمساحة السردية المتاحة للموضوع.

_ يمكن تصنيف الروائيتين ضمن الروايات السياسيّة.

_ اعتمدت كاتبة رواية الطنطوريّة على مجموعة من المصادر لجمع المعلومات حول التاريخ الفلسطيني، وقد ظهر هذا الاعتماد بشكل واضح جدا ففي الغالب لم تكن تجري سوى القليل من التغييرات على الأحداث، ومن هذه الكتب كتاب (إيلان بابيه): التطهير العرقي، وكتاب بيان نويهض الحوت: صبرا وشاتيلا، ونص ل(جان جينيه) عنوانه أربع ساعات في شاتيلا. كما اعتمدت كاتبة رواية طابق 99 على كتاب بيان نويهض الحوت.

_ كان حضور المرأة واضحا ومميّزا في الروائيتين، وتنوّعت أشكال هذا الحضور؛ فكانت مثقفة وبسيطة، وانهزاميّة وجريئة، كما كان دورها السياسي والاجتماعي بارزا، إضافة إلى احتلال شخصيّات نسويّة لأدوار رئيسة في الروائيتين.

_ تتوّعت طرق معالجة القضايا المطروحة، بين الاكتفاء بالذّكر، أو تقديم معلومات مقتضبة، أو معلومات كثيرة، وذلك يعتمد على ارتباط هذه القضايا بأحداث الروايتين.

_ المكان في الروايتين مكان أدبي؛ لأنّه موجود على الورق. وقد كانت بعض الأماكن في الروايتين ذات أبعاد مجازيّة إضافة إلى دلالاتها الحقيقيّة.

_ امتازت لغة الروايتين بالشاعريّة، كما انزاحت تجاه كثير من المعاني، فكان هذا الانزياح باتجاه الرّمز أحياناً، وبتجاه المحسنّ البلاغي أحياناً أخرى، كما احتوت لغتهما على التّشخيص، والمزج بين العاميّة والفصحى، واستعمال الكلمات الإنجليزيّة، وذلك لأسباب مختلفة منها إضفاء الواقعيّة على الرواية.

_ ظهرت في الروايتين مجموعة من التقنيات السردية مثل: المونولوج الدّخلي، والحوار، والمناظرة، كما تعددت الخطابات الروائيّة فيهما، وهذه الخطابات هي: التّقارير، والأخبار المتلفزة، والرسائل، ووالكمالات الهاتفيّة، والشّهادات، والمذكرات.

_ امتازت الشّخصيّات الروائيّة في الروايتين بالتنوّع، فظهر بعضها وفق الاسم أو العلميّة والآخر وفق الكنية والجنس والسّن والصّفة وغيره، وكان بعضها ثابتاً والآخر متغيّراً، وبعضها معقّداً والآخر مسطحاً.

التوصيات

توصي الباحثة الدّارسين بالبحث في النّص المحيط لرواية الطّنطوريّة؛ ذلك لأنها اعتمدت على كتب تاريخية عدّة واقتبست منها بشكل واضح دون إجراء تغييرات تذكر، ومن اللازم تتبّع هذا المناص وتوضيح مواضعه وأشكاله والتغييرات المجرأة فيه، وقد تمت الإشارة إلى بعض هذه المناصات في هذه الدّراسة دون التفصيل.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر (العربية والأجنبية)

القرآن الكريم

- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، دط، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، دت.
- البخاري، محمد بن إسماعيل بن إبراهيم: صحيح البخاري، دط، مصر: مكتبة الإيمان، 2003.
- الحسن، جنى فواز: طابق 99، ط1، الرياض: منشورات ضفاف، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2014
- حسين، راشد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، حيفا: مكتبة كل شيء، 2004.
- خوري، إلياس: أولاد الغيتو (اسمي آدم)، ط1، بيروت: دار الآداب، 2016.
- درويش، محمود: أحد عشر كوكبا، ط1، بيروت: دار الجديد، 1992.
- الأعمال الجديدة الكاملة، ط1، بيروت: رياض الرئيس، 2009.
- الديوان الأعمال الأولى2، ط1، بيروت: رياض الرئيس، 2005.
- كزهر اللوز أو أبعد، ط1، بيروت: رياض الرئيس، 2005.
- ورد أقل، ط1، فلسطين: مؤسسة محمود درويش، والأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، وفلسطين والأردن: دار الناشر، 2014.
- طوقان، إبراهيم: الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993.
- عاشور، رضوى: الطنطورية، ط1، مصر: دار الشروق، 2010.

الطنطورية، ط3، مصر: دار الشروق، 2011.

عباس، إحسان: *غربة الراعي*، ط1، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1996.

ابن فارس، أحمد بن فارس أبي الحسين بن زكريا: *معجم مقاييس اللغة*، تحقيق: عبد السلام هارون، ط1، القاهرة: دار الفكر، 1979.

القشيري النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج، *صحيح مسلم*، ط1، مصر: شركة مكتبة ألفا للتجارة والتوزيع، 2008.

محمود، عبد الرحيم: *الأعمال الكاملة*، ط1، الأردن: دار جرير للنشر والتوزيع، 2009.

مصطفى، أحمد خالد: *أنتريستوس*، ط2، مصر: دار الرسم بالكلمات، 2014.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم، *لسان العرب*، ط1، بيروت: دار صادر، 1990.

ثانيا: المصادر الأجنبية

Baldwin, James: **Another country**, thirteenth edition, New york: Dell publishing co, 1965.

ثالثا: المراجع العربية

إغبارية، رضا أحمد: *المبين في أمثال فلسطين*، ج1، ط1، حيفا: مكتبة كل شيء، 2016.

إمام، إمام عبد الفتاح: *معجم ديانات وأساطير حول العالم*، ط1، القاهرة: مكتبة مدبولي. دت.

بحراوي، حسن: *بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)*. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990م.

بلعابد، عبد الحق: عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، والجزائر: منشورات الاختلاف. 2008

بوقرة، نعمان: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث، عمان: جدارا للكتاب العالمي، 2009م.

البياتي، عادل: "أيام العرب قبل الإسلام" دراسة مقارنة لملاحم الأيام العربية، ج1، بيروت: دار الكتب، 1973.

التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1999.

جبارة، تيسير: تاريخ فلسطين، ط2، رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2016.

الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص البنية والدلالة، ط1، الدار البيضاء: منشورات الرابطة، 1996.

حسنونة، خليل إبراهيم: عن المثل الشعبي العربي الفلسطيني، ط1، غزة: دار ابن خلدون للنشر والتوزيع، 2002.

الحمصي، محمود عبد الرازق: دراسة استقرائية الرقم 7، ط1، دمشق: دار المعرفة، 1989.

الحوت، بيان نويهض: صبرا وشاتيلا_ أيلول 1982، ط1، بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2003.

الديك، إحسان: الأسطورة في فكر الجاهلي وأدبه. ط1. فلسطين: مجمع القاسمي للغة العربية. 2016.

زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، 2002.

سرحان، نمر: موسوعة الفلوكلور الفلسطيني، ط2، الأردن: البيادر، 1989.

- السواح، فراس: مغامرة العقل الأولى، ط1، بيروت: دار الكلمة، 1980.
- شاهين، مريم: دليل فلسطين، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم- ناشرون، 2007.
- الصاوي، أحمد: مطاردة التاريخ إسرائيل والآثار الفلسطينية، الإمارات العربية المتحدة: مركز زايد للتنسيق والمتابعة، 2002.
- عبّاس، فؤاد إبراهيم، وأحمد عمر شاهين: معجم الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة، ط1، عمّان: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينيّة، 1989.
- علوش، موسى: الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة في بيرزيت، ط2، بيرزيت: دار علوش للنشر، 2001.
- علي، فاضل عبد الواحد: عشّاتر ومأساة تموز، ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة (آفاق عربيّة)، 1986.
- العمد، هاني صبحي: أغانينا الشعبيّة في الضفة الشرقية من الأردن، ط1، الأردن: وزارة الثقافة، 2009.
- عيسوي، عبد الرحمن محمد: علم النفس الفسيولوجي - دراسة في تفسير السلوك الإنساني، دط، الاسكندريّة: دار المعرفة الجامعيّة، 1999.
- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبيّة، دط، تونس: المؤسسة العربيّة للناشرين المتحدّين والتعاوديّة العماليّة للطباعة والنشر، 1988.
- قاسم، عبد الستار: الطريق إلى الهزيمة، دم:دن، 1998.
- كناعنة، شريف، وآخرون: الملابس الشعبيّة الفلسطينيّة، دط، البيرة: جمعيّة إنعاش الأسرة، 1982.

لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1991.

لوباني، حسن علي: معجم الأغاني الشعبىة الفلسطينية، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2007.

مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ط1، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1985.

النوري، محمد جواد: دراسات صوتية وصوتية صرفية في اللغة العربية، ط1، القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع، 2017.

وهبة، مجدي وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1948.

اليحيى، يحيى محمود، الطنطورة، ط1، دمشق: دار الشجرة للنشر والتوزيع، 1998.

يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997م.

رابعاً: المراجع المترجمة

بابيه، إيلان: التطهير العرقي في فلسطين، ترجمة: أحمد خليفة، ط1، بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2007.

بارت، رولان: التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة)، ترجمة: عبد الكبير الشراوي، دط، سوريا: دار التكوين، المغرب: منشورات الزمن، 2009.

مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت: منذر عياشي، ط1، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1993.

هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، ط1، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1999.

بارت، رولان، وآخرون: شعريّة المسرود، ترجمة: عدنان محمود محمد، دط، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، 2010.

باشلار، جاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.

برنس، جيراد: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط1، القاهرة: ميريت للنشر والتوزيع، 2003.

تشاندر، دانيال: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008.

جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط2، دم: المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ط1، البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989.

ديفيز. ب.س: المفهوم الحديث للزمان والمكان، ترجمة: السيد عطا، دط، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتب، 1996.

ريكور، بول: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، ترجمة: فلاح رحيم، ط1، لبنان: دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006.

سوسيير، فردينان: علم اللغة العام، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز. ط3، بغداد: دار آفاق عربية، 1985.

فرويد، سيجموند: *الموجز في التحليل النفسي*، ترجمة: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش،
دط، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، 2000.

كوهين، هليل: *جيش الظل - المتعاونون الفلسطينيون مع الصهيونية 1917-1948*، ترجمة:
هالة العوري، ط1، لبنان: بيسان للنشر والتوزيع، 2015.

خامسا: الدوريات

أبو بشير، بسام علي: *جماليات المكان في رواية باب الساحة لسحر خليفة*، مجلة الجامعة
الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، العدد الثاني، المجلد الخامس عشر، 2007.

حمداي، جميل: *السيموطيقا والعنوان*، عالم الفكر، الكويت، عدد3، مجلد 25، 1997.

الطويل، آمنة محمد: *عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني العنوان -
الغلاف - المقتبسات*، المجلة الجامعة، عدد 16، مجلد3، يوليو 2014.

لحميداني، حميد: *عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، عدد46،
مجلد12، شوال 1423هـ.*

سادسا: الرسائل الجامعية

بولفر كات، كريم: *سيمياء الشخصيات الروائية عند مرزاق بقطاش (غير منشورة)*، جامعة
الحاج لخصر باتنة_، الجزائر، 2012_2013.

جرار، خلود إبراهيم عبدالله، *تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات رضوى عاشور (غير
منشورة)*، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2014.

حمداي، أمينة، وهجيرة بدري: *سيمائية العتبات النصية في كتاب (أوراق الورد) لمصطفى
صادق الرافي (غير منشورة)*، جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة، الجزائر، 2015-
2016.

قويسي، سارة محمد، الخطاب السردي المعاصر في الرواية النسائية رضوى عاشور نموذجاً (غير منشورة)، جامعة الاسكندرية، مصر، 2014.

سابعاً: منشورات المؤسسات

مؤسسة الدراسات الفلسطينية، قرارات الأمم المتحدة بشأن فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي، لبنان، 1993.

مركز الأبحاث دائرة اللغة العربية جامعة بيت لحم، التراث الشفوي في فلسطين، فلسطين، 2010.

المركز العربي للمعلومات، تقرير لجنة كاهان حول مجازر صبرا وشاتيلا، بيروت، 1983.

ثامناً: الصحف والمجلات

الأسطة، عادل: الضحية الجلاد: بذور الفكرة الياس خوري: أولاد الغيتو، جريدة الأيام، فلسطين، 7301 / 8-5-2016، 32.

طابق 99، فلسطين في الرواية العربية، جريدة الأيام، فلسطين، 7245 / 13-3-2016، 32.

جينييه، جان: أربع ساعات في شاتيلا، مجلة الكرمل، فلسطين، عدد 7 / 1983.

السعافين، إبراهيم: رواية الطنطورية المأساة والحلم، المجلة الثقافية، الأردن، ع78 / 2010.

الضبع، مصطفى إبراهيم محمد: الطنطورية قراءة سيمو تأويلية، الرواية - قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع6 / 2011.

عادل، إبراهيم موسى، رضوى عاشور والطنطورية شاعرية الموقف حينما ترصد الحزن والألم والفرح وتحدث عن فلسطين، الرواية - قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع6 / 2011.

عبد الوهاب، محمود: *الطنطورية رواية رضوى عاشور، المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الإصدار الثاني، ع15/ 2013.*

العواوده، زين العابدين محمود محمد: *رضوى عاشور الروائية في سرديتها الطنطورية، ذكرة اللجوء في المخيال الجمعي الفلسطيني: هوية الإنسان - هوية المكان، سيميائية الخطاب السردي، مجلة مقاليد_ جامعة قاصدي مرباح، ورقلة_ الجزائر، ع6/ 2014.*

مرين، محمد عبد الله، ومحمد تحريشي: *حادثة مفهوم المكان في الرواية العربية (رواية وراء السراب قليلا لإبراهيم درغوثي أنموذجاً)، مجلة دراسات_ جامعة الطاهر محمد بشار، الجزائر، ع19، 2016.*

يعقوب، أوس داوود: *الطنطورية رواية جديدة للكاتبة رضوى عاشور تروي فصولاً من التغريبة الفلسطينية، جريدة تشرين السورية، سوريا، عدد يوم 12 كانون الأول/ 2010.*

تاسعا: المجالات الإلكترونية

حجيري، محمد: *هوس الجملة الأولى_ جسر الرواية 2018، <https://bit.ly/2BOsPJG>*
الطائي، نور كريم: *طابق 99 في رواية لبنانية.. جيل الشتات يتساءل عن جدوى الحرب، الزمان، <https://bit.ly/2SXo2jy>، 5339، 2016.*

عاشرا: مصادر الإنترنت

انفراص، إدريس: *الأعلى الذي تشده الأرض إليها، قراءة في رواية طابق 99 للروائية اللبنانية جنى فواز الحسن <https://bit.ly/2H6JE67>*

تايه، منير إبراهيم: *رضوى عاشور في الطنطورية تعيد سرد تاريخ النكبة، <https://bit.ly/2VjorCR>*

سعيد، أحمد: دراسة الكرونوتوب التحليلية من منظر ميخائيل باختين في رواية دو دنيا
وذاكر الجسد،

<https://www.academia.edu/31457718>دراسة الكرونوتوب التحليلية من مذ

ظر ميخائيل باختين في رواية دو دنيا وذاكرة الجسد

المر، فاتن: فعل السرد والصراع في رواية الطنطورة لرضوى

عاشور، <https://bit.ly/2SVf5r9>

خليل، هناء عمر، وصباحة أحمد علقم: تجليات المكان في رواية طابق 99 لجنى فواز الحسن،

[/https://www.zuj.edu.jo/scientific-research-faculty-of-arts](https://www.zuj.edu.jo/scientific-research-faculty-of-arts)

**An-Najah National University
Faculty of Graduated Studies**

**Palestine in Al Tantorria novel for Radwa Ashour
and The 99th Floor for Jana Fawaz Al Hasan
Analytic and critique study**

**By
Mais Yousef Hasan Shawahni**

**Supervisor
Dr. Nader Qasem**

**This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement
for the Degree of Master of Arabic Language and Literature,
Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University,
Nablus, Palestine.**

2019

**Palestine in Al Tantorria novel for Radwa Ashour and
The 99th Floor for Jana Fawaz Al Hasan
Analytic and critique study**

**By
Mais Yousef Hasan Shawahni
Supervisor
Dr. Nader Qasem**

Abstract

This study deals with the novels of Egyptian writer Radwa Ashour and her novel Al Tantorria and The 99th Floor for the Lebanese writer Ganne Fawaz El Hassan, in the study, critique and analysis, which focuses on the substantive aspects and artistic composition of the two novels.

This study is composed of an introduction, two chapters and a summary. The introduction talked about the importance of this topic, the reason for its selection, a brief description of it, an explanation of the methodology used, and a summary of the previous studies on the two novels with a summary of the subject of these studies.

The first chapter of this study bears the title: Palestine in the two novels, the researcher dealt with the thematic issues in the two novels. These issues were monitored and compared the presence of the issues in the two novels. The beginning with the Shatila massacre was a prominent event in Palestinian history. The researcher compared the most important events and figures in the two novels, she also compared the situation of the camp before and after the massacre and how it was to characterized in the two novels. The researcher also dealt with the issue of Diaspora and exile, describing its reality, its image, its causes and its effects on the Palestinians and then talked about the loyalty, identity and conflict of characters with

the issue of identity and holding it or resettlement abroad and forgetting the Palestinian issue, and demonstrated the results of this conflict and its effect on psychological and emotional life. And then followed that with the talk about folk traditions and habits, and explained the customs of marriage and clothes and daily life mentioned in the two novels. The researcher talked in details about Palestinian woman and her presence in the two novels describing her simplicity, culture, courage and defeatism, and its relationship with man and politics. She also talked about the Palestinian and the Jew and the Christian. She spoke about the effect that the war left on the Palestinian psychologically and physically. She studied the Palestinian child, the positive and negative image that the Palestinian showed in the two novels, and the image of the Jew and the Christian. She talked about the camp's detailed picture about the camp as a habitat and inhabitants.

The researcher concluded this chapter by talking about the historical imagination and tracing its appearance in the novels and clarifying it.

The second chapter was devoted to discussing the aesthetics of the artistic composition in the two novels. The researcher started by talking about the textual beginnings in the two novels: The title, cover, dedication, addressing text, an initial and final statement. Then she talked in details about time and narration, the time of the novel, life and the grammatical time in the two novels. She also talked about the system of foreseeing, retrieval, deletion, digression and recurrence. Then she studied the aesthetics of the novel space and talked about the relationship of space to

the place and the place of reality and literature, and the intersection of places between the main and subsidiary, open and closed, and the establishment and movement, and places in the homeland and places of alienation, and the aesthetic image of the literary place, and the metaphor semantics of this place. The researcher then talked about the language and narration in the novels describing the function of narration, and the poetic language and its semantics, and the multiplicity of rhetoric. And then followed talking about the artistic composition of the characters, analyzing the characters of the two novels that supports the subject of the study: which is Intertextuality with the inherited Palestinian folklore of the song and proverbs according to its centrality, and its role in the novel, according to the core of identity, and the property of stability and change, according to complexity or surface. The researcher concluded by talking about three types of intermingling, believing, and dealing with Palestinian literature, and dealing with art.

The researcher has attached this study with an appendix to the photographs in which she collected pictures of the covers of the two novels, in addition to some pictures that illustrate some of the narrative issues.

Finally, the conclusion included the most important results of the study after analyzing the two novels, and these results are that the novels represent a model for Palestine in the Arab novel and feminist literature in general, and the novel Tanturia clarified in details the old and new generation of the Palestinians, while the 99th Floor focuses on the new generation, and that the two writers shared most of the substantive issues.