جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

تجربة عباد يحيى الروائية
دراسة نقدية تحليلية

إعداد
أسماء محمد مصطفى أبو الرب

إشراف
د. نادر قاسم

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا بجامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2019م

تجربة عباد يحيى الروائية
دراسة نقدية تحليلية

إعداد

أسماء محمد مصطفى أبو الرب

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2019/12/10م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	**التوقيع**
1. د. نادر قاسم / مشرفاً ورئيساً	.....
2. أ. د. ياسين كتاني / ممتحناً خارجياً	.....
3. د. غانم مزعل / ممتحناً داخلياً	.....

الإهداء

إلى اللذين أضاءا لي العالم حولي..أمي وأبي

إلى الذي سكنت روحي إليه فكان لي خير معين..

إلى من أنار قلبي بنور قلبه..

إلى الذي ثبتني على أعتاب الدراسات العليا ووضعني على الطريق فكان شريكًا وسنداً على كل الصعاب إلى إبراهيم زوجي الحبيب..

إلى عائلتي الكبيرة المُحبة، إلى من اشتد بهم عضدي أخواتي وإخوتي: رائد وزياد

إلى عائلتي الثانية التي جعلتني فرداً منها..فكانت حضناً آمناً وحصناً منيعاً..

إلى كل من علمني حرفاً فكان له علي فضلٌ إلى يوم الدين، إليهم جميعاً أهدي جهدي المتواضع هذا مع تحية حبٍ وعرفان.

أسماء أبو الرب

الشُّكر والتّقدير

الشكر كل الشكر للدكتور نادر قاسم الذي وجهني وساعدني على إكمال هذه الأطروحة، فكان لي نعم المشرف والأستاذ، أشكره على وقته الثمين وتوجيهاته القيمة التي لولاها لما استقامت أطروحتي على هذا الشكل، ولا أنسى أساتذتي في قسم اللغة العربية في جامعة النجاح الوطنية، فقد كانوا خير علماء وخير قدوة.

والشكر موصول إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، الذين سأفيد من ملاحظاتهم وتوجيهاتهم على وجه التأكيد.

كما أشكر الصديقة الحبيبة رشا نزّال التي كان لها الفضل في ترجمة الملخص إلى اللغة الإنجليزية.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه، مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

تجربة عباد يحيى الروائية
دراسة نقدية تحليلية

أقر بأن ما اشتملت عليّه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء مـــا تمـــت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة علمية أو بحث علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليّمية 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

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الإهداء	ج
	الشكر والتقدير	د
	الإقرار	هـ
	فهرس المحتويات	و
	الملخص	ط
	المقدمة	1
	التمهيد	4
	الفصل الأول: مرجعيات السرد في رواية عباد يحيى	**6**
1.1	تلقي الأعمال الروائية لعباد يحيى ومنابع التأثر	7
2.1	تأثر روايات عباد يحيى بغيرها من الأعمال العربيّة والعالميّة	15
1.2.1	تأثير رواية رأيت رام الله في رواية (رام الله الشقراء)	15
2.2.1	تأثير رواية موسم الهجرة إلى الشمال في رام الله الشقراء	20
3.2.1	تأثير رواية "بنتاليون والزائرات: لماريو بارغاس يوسا" برواية عباد يحيى (القسم 14)	22
4.2.1	تأثير رواية (ترمي بشرر لعبده خال) بروايتي عباد يحيى (القسم 14 | جريمة في رام الله)	25
5.2.1	تأثير رواية إيناس عبد الله (لا ملائكة في رام الله) برواية عباد يحيى (رام الله الشقراء	29
	الفصل الثاني: روايات عباد يحيى قضايا وفن	**33**
1.2	الأنا والآخر	34
1.1.2	الفلسطيني المقاوم (البطل) والفلسطيني العادي (اللابطل)	37
2.1.2	الفلسطيني في عيون الأنا الفلسطينية	40
3.1.2	الأنا الفلسطينية المعجبة بالآخر الغربي	41
4.1.2	الأنا الفلسطينية الناقمة على الآخر الغربي	44
5.1.2	أثر الآخر الأجنبي في الأنا العربية والفلسطينية	46
6.1.2	الفلسطيني والآخر المحتل الإسرائيلي	48

الرقم	الموضوع	الصفحة
7.1.2	الضحية والجلاد	48
2.2	سؤال الهوية والانتماء	51
3.2	الموضوع السياسي	55
1.3.2	الانتفاضة	55
2.3.2	اتفاقية أوسلو	57
4.2	الدين	61
1.4.2	الدين والسياسة	61
2.4.2	الدين والتدين	62
5.2	المرأة	63
1.5.2	المرأة المثقفة–العاملة	63
2.5.2	المرأة البغي	64
3.5.2	المرأة الجاذبة	64
6.2	العتبات النصيّة	65
1.6.2	العنوان	66
2.6.2	الغلاف	85
3.6.2	التصدير	92
7.2	بناء الزمن	95
1.7.2	زمن القصة	96
2.7.2	زمن الخطاب	99
3.7.2	الاسترجاع	99
4.7.2	الاستباق	103
5.7.2	تقنيات الزمن	104
6.7.2	تسريع السرد	105
7.7.2	تعطيل السرد	108
8.2	المكان	110
1.8.2	الأماكن المغلقة	111
2.8.2	الأماكن المفتوحة	117
9.2	السرد والسارد	119

الرقم	الموضوع	الصفحة
10.2	الشخصيات	127
1.10.2	الشخصيات في رواية (رام الله الشقراء)	129
2.10.2	الشخصيات في رواية (القسم 14)	133
3.10.2	الشخصيات في رواية (هاتف عمومي)	134
4.10.2	الشخصيات في رواية (جريمة في رام الله)	135
	الخاتمة	**139**
	قائمة المصادر والمراجع	**141**
	Abstract	**b**

تجربة عباد يحيى الروائية

دراسة نقدية تحليلية

إعداد

أسماء محمد مصطفى أبو الرب

إشراف

د. نادر قاسم

الملخص

تتناول هذه الدراسة الأعمال الروائية للكاتب الفلسطيني عباد يحيى بالنقد والتحليل، من حيث تأثره بغيره من الأعمال الروائيّة والتلقي النقدي لنتاجه الأدبيّ وجماليات نصه الروائي الذي ميزه عن غيره من الأدباء وأعطى رواياته تلك الشهرة الواسعة في وسط القراء، وقدرة الكاتب على توظيف قضايا مجتمعه في قالب أدبيّ يضم في جنباته مواضيع عدة مثل السياسة والدين والصراع مع الآخر وغيرها من الأمور التي تشيرُ إلى وعي الكاتب واتصاله بمجتمعه اتصالاً مباشراً.

وتقوم هذه الدراسة على مقدمة وفصلين وخاتمة، احتوت المقدمة على أسباب اختيار الباحثة لروايات عباد يحيى دون غيره من الروائيين العرب، وتميز أعماله عن بقية النتاج الأدبي المعاصر الذي عالج قضايا الشباب الفلسطيني، وأهم الدراسات التي تناولت أعماله الروائية بالبحث، والمنهج المتبع في الدراسة هو المنهج التكاملي.

أما الفصل الأول فيشير إلى التلقي النقدي لروايات يحيى الأربعة، حيث لم تلق كل الروايات التي أصدرها يحيى نفس الاهتمام والترحيب، فقد تمايزت تلك الآراء النقدية بين مرحبٍ يرفع شأن الكاتب ويمدح أعماله، وبين محبطٍ يحط من تلك الأعمال الروائيّة وصاحبها، وقد تناولت الباحثة في هذا الفصل أيضاً منابع التأثر لدى عباد يحيى، حيث تشي رواياته بتأثير غيرها عليها وهو ما حاولنا تتبعه قدر الإمكان، نحو تأثره برواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، ورواية (رأيت رام الله) لمريد البرغوثي، ورواية (بنتاليون والزائرات) لماريو

بارغاس يوسا، ورواية عبد خال (ترمي بشرر)، ورواية (لا ملائكة في رام الله) لإيناس عبد الله.

وفي الفصل الثاني توقفت الباحثة عند جانبين هامين في أي عمل روائي، أما الأول فيشير إلى قضايا بارزة تطرقت لها الروايات، منها الدين والسياسة والمرأة وسؤال الهوية والانتماء، وأما الجانب الثاني والذي يشكل الركيزة الأساسية للحكم على أي عمل أدبي بالجودة أو الرداءة، فيشير إلى طريقة الكاتب في توظيف العتبات النصية من عنوان وتصدير وغلاف، وأهم التقنيات التي وظفها في السرد والسارد واختياره للشخصيات بأبعادها المختلفة، فضلاً عن توظيفه لتقنيات الزمان والمكان بطريقة تخدم عمله الروائيّ.

وختمت الباحثة الدراسة بنتائج أهمها:

- قلة الدراسات التي أنجزت عن روايات عباد يحيى.
- تميز يحيى في جرأته وتسليطه الضوء على مواضيع حساسة ما أعطى أعماله شهرة واسعة.
- شكلت روايات عباد يحيى بلغتها البسيطة وأسلوبها الجديد، إضافة نوعية إلى الأعمال الروائية الفلسطينية.

المقدمة

استطاعت الرواية أن تنتزع لنفسها مكانة بين بقية الفنون الأدبيّة الأخرى، بل وتفوقت على بعضها حيثُ تشكل جنساً أدبياً يضم في ثناياه قدرة على المزج بين ما هو متخيل وما هو حقيقي، فهي تؤرخ لأحداث هامة دون أن تنزع عنها قالبها الفني القائم على الخيال والتشويق، وتعدُّ روايات الكاتب الفلسطيني (عباد يحيى) من أهم الأعمال الروائية الفلسطينية التي أثارت صخباً واسعاً واهتماماً لا بأس به في الوسط النقديّ برمته، فهي تؤرخ لجيلٍ جديد ومرحلة انتقالية في تاريخ الشعب الفلسطيني بعد أوسلو، والروايات الأربع (رام الله الشقراء، القسم 14، هاتف عمومي، جريمة في رام الله) تعبر بجرأةٍ عن الواقع الجديد، مخترقة بذلك تابوهات عدة تتعلق بصورة الإنسان الفلسطيني النمطية التي اعتدنا عليها في الأعمال الأدبية، لتقول إنه قبل كل شيء إنسان، له شهواته ونزواته وزلاته الصغيرة والكبيرة، ولتغير عن الصورة النمطية التي ترتفع بالفلسطيني نحو مكانة مقدسة تجعله مقاوماً فقط، وتقول لنا إن هناك تاريخاً جديداً يمضي قدماً دون أن يلتفت لماضي المكان المقاوم، ونلمح في تلك الأعمال الروائية قدرة على طرح قضايا جدلية تتعلق بفهم الدين والهوية الجنسية، فنجد في شخصية (نور/جريمة في رام الله) نموذجاً للشاب الحائر الباحث عن هوية ينتمي إليها، وهي الفكرة الأهم التي ألح عليها يحيى في معظم كتاباته.

والأمر الذي دفع الباحثة للكتابة عن روايات (عباد يحيى) هو الجرأة التي تحلّى بها الكاتب، وإحجام كثيرٍ من الدارسين عن دراستها وتحليلها بسبب الجدل الذي أُثير حولها إذ مُنعت روايته الأخيرة (جريمة في رام الله) من التداول بين الناس بقرار من النائب الفلسطيني العام، وقد وجدت الباحثة في تلك الأعمال الروائية ما يستحق النقد والتحليل إيجاباً وسلباً، خاصة إنّ تلك الروايات قد حظيت بشهرة واسعة ولكونها تعبر عن قضايا حساسة في المجتمع الفلسطيني، وعن تاريخ جديد من الأعمال الروائية التي لا تلتزم بالشكل الروائي التقليدي، فنجد في (رام الله الشقراء) مثلاً، أسلوب الرسائل المتبادلة الذي يشبه كثيراً طريقة المراسلات الحالية على موقع (فيسبوك).

وقد جاءت هذه الدراسة لتبحث في أسئلة عدة: فما هي العوامل التي جعلت الروايات تلك تحصل على شهرة واسعة دوناً عن غيرها من الأعمال الأدبيّة؟ وما أبـــرز الأعمـــال العالميـــة والمحلية التي أثرت فيها؟ وما أهم الأساليب والوسائل الفنية التي وظفها يحيى في رواياته؟ وهل طرق الكاتب المحظور في حديثه عن الفساد في المجتمع الفلسطيني؟ جديرٌ بالذكر إن الباحثة لم تجد أي رسالة جامعيّة أو دراسة محكمة تتناول أي عمل من الأعمال الأربعة بالدراسة والتحليل، وإنما وجدت بعض المقالات القصيرة التي تحدثت باختصار شديد عن أعمال يحيـــى الروائيـــة وبشكل متفرق إذ لم تجمع مقالة واحدة على ذكر أعماله جميعها، ولعلّ أبرز تلك المقالات:

- رام الله الشقراء النص في سياقه التاريخي: عادل الأسطة[1] وقد عقد المقـــال مقارنـــة بـــين الرواية ومجموعة من الروايات العربية الأخرى مثل تداعيات ضمير المخاطب وكافر سبت ورأيت رام الله، وأشار الناقد إلى مسألة المكان البارزة في الرواية.

- عباد يحيى القسم 14 انطباعات أولى من المكان المحدد: رام الله، إلـــى المكـــان المجـــرد: صحراء: عادل الأسطة[2] يأتي المقال على أسلوب سرد يحيى الذي يشبه بشكل كبير أسلوب ماركيز، وتشابه الرواية (قسم 14) مع (ترمي بشرر) لعبده خال في بنائها العام.

- رواية هاتف عمومي حياة على هامش الحياة: فايز علام،[3] ويقدم المقال تحليلاً لشخصـــيات الرواية، والسار المحقق الذي يعرف كل شيء ويتدخل في الأحداث دون أن نعرف هويتـــه حتى الفصل الأخير

- جريمة في رام الله زوبعة في رام الله: عادل الأسطة[4] ولعله المقال الوحيد الذي يقوم علـــى قراءة كاملة لأعمال عباد يحيى باستثناء هاتف عمومي، ويأتي على مسألة تعـــدد الـــرواة وتعدد أساليب السرد، وعلى العلاقة بين الكاتب وشخوصه.

---

[1] جريدة الأيام:http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=bcb9dd6y197893590Ybcb9dd6

[2] جريدة الأيام: http://www.al-ayyam.com/ar_page.php?id=e7d7214y243102228Ye7d7214

[3] رصيف https://raseef22.com/culture/2015/11/19:22/رواية-هاتف-عمومي-حياة-على-هامش-الحياة/

[4] جريدة الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=11da54e6y299521254Y11da54e6

وهذه الدراسة تبني على ما سبقها دون أن تكون تكراراً لما جاء فيه، حيث إن تلك المقالات تتحدث بشكل مختصر دون أن تتناول عناصر الأعمال الروائية بشكل مفصل، وقد اعتمدت الباحثة على مناهج نقدية هامة ومتعددة، منها المنهج السيميائيّ في دراسة عناوين الأعمال الروائية وأغلفتها بالاعتماد على ما درج عليه من سبق من النقاد، مثل ما نهج عليه (عبد الحق بلعابد) في كتابه "عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)" وقد اعتمدت الباحثة أيضاً على المنهج التحليلي الوصفي في دراسة مضامين الرواية مستفيدة من أبرز المناهج التي تناولت الشكل الفني نحو دراسات (جيرار جينيت) و(تزفيتان تودورف) و(يمنى العيد) و(سعيد يقطين) و(عبد الملك مرتاض).

تشتمل هذه الدراسة على فصلين اثنين، تناول **الفصل الأول: تلقي الأعمال الروائيّة لعباد يحيى ومنابع التأثر**، أهم الدراسات والمقالات النقديّة التي تحدثت عن تلك الأعمال إما سلباً أو إيجاباً، فضلاً عن أهم الأعمال الأدبية التي كانت حاضرة في قراءات الكاتب ودلالة النص عليها ظاهرة، حيث أشار إليها الكاتب بشكل مباشر أو دلنا عليها التشابه الكبير بينها وبين نصوصه الأدبية، **وأما الفصل الثاني: روايات عباد يحيى قضايا وفن**، فقد درس أهم الموضوعات التي اشتملت عليها الروايات الأربعة، وهي: الأنا والآخر، السياسة، سؤال الهوية والانتماء، الدين، المرأة، والقضايا الفنية: سيميائية العتبات النصية، الزمان والمكان، السرد والسارد، الشخصيات.

التمهيد

"عباد يحيى باحث وكاتب فلسطيني، حصل على شهادة الماجستير في علم الاجتماع من جامعة بيرزيت، عمل في مجالي الصحافة والاجتماع، فبدأ باحثاً في المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات"[1] ثم عمل صحفياً في عدة وسائل إعلام عربية وأخرى فلسطينية، وله مقالات عدة منشورة على الانترنت، وما زال يعمل في الصحافة إلى وقتنا هذا حيث يشغل حالياً مركز رئيس تحرير في موقع (ألترا).[2] ولد يحيى في العام (1988)[3]، وترعرع في أسرة فلسطينية محافظة عرفت بالتزامها الأخلاقي والديني، ولكنه مع ذلك عرف بتمرده وآرائه الجريئة، صدرت روايته الأولى عن عمر يناهز الرابعة والعشرين، بعنوان "رام الله الشقراء-2013" فتلقفتها أقلام النقاد بالنقد والتحليل، بين مؤيد ومعارض، والحقيقة إنها نالت حظاً واسعاً من الشهرة مقارنة بالعمل الأول لأي كاتب آخر، ومع أن كاتبها صرح أنه قد لا يكتب غيرها[4] إلا أنّ أعماله الروائية تتابعت بعد عمله الأول بما يقارب رواية لكل عام.

ففي العام الذي يلي إصدار روايته الأولى صدرت روايته الثانية "القسم 14 " (2014)، إلا أنها في حقيقة الأمر لم تحظ باهتمام واسع كسابقتها، فإن يحيى هنا يكتب عن مكان وزمان لا علم له بهما، ويبدو أنه قد اكتفى بالبحث عبر شبكة الانترنت حول طبيعة المعسكرات الأمريكية المقامة في الدول العربيّة، ليبني روايته على أحداثه المتخيلة تلك. لا يأتي يحيى على ذكر المكان بل يبقيه مفتوحاً قابلاً للتأويل، وتشتد الحبكة الروائية من خلال تداعيات العقيد وصراعاته النفسيّة وتضخم الإحساس بالإحباط والتدني، الذي يتفاقم مع الوقت وخاصة مع ظهور المقدم الذي جاء بمثابة صوت الضمير للعقيد، فقال الذي طالما خشي الأخير أن يعترف به حتى أمام نفسه.

---

[1] موقع أبجد: https://www.abjjad.com/author/2181464064/%D8%

[2] موقع ألترا:https://www.ultrasawt.com

[3] عبد اللطيف، خلدون: رام الله "شقراء" ولكن "فالصو"،القدس العربي: http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=data%5C2013%5C03%5C03-11%5C11m16.htm

[4] الأسطة، عادل: جريمة في رام الله زوبعة في رام الله، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=11da54e6y299521254Y11da54e6

وأما روايته الثالثة (هاتف عمومي) فتضعك أمام برنامجٍ إذاعي متكامل الأبعاد، إذ تنقلك بطلة الرواية "المقطوعة من شجرة" هيفاء إلى تفاصيل إذاعيّة وتقنية، تؤكد على شخصية يحيى الصحفية التي لم يستطع التخلص منها في رواياته جميعاً فكان عمله هذا أشبه بإعداد فعلي لأحد البرامج الإذاعية، وإن كان قد حاول التلاعب بذلك باستخدامه لراوية أنثى، إلا أنّ المطلع على حياة عباد لن يغيب عن باله تجربته الشخصية، وتتلخص كل أحداث الرواية في وصف صوت هيفاء وسحره الذي يمنحها ميزة لا مثيل لها عند سواها في عملها في المصرف أولاً، وفي الإذاعة ثانياً، في مقابل موظف المصرف العادي "عباس" الذي تقتصر هواجسه على التمسك بوظيفته والحفاظ على روتينه اليومي. ثم مؤخراً في العام (2017) صدرت روايته الأخيرة (جريمة في رام الله) عن منشورات المتوسط، والتي أثارت ضجةً وصخباً إعلامياً خاصة بعد قرار النائب الفلسطيني العام بمنع الرواية من التداول والتحقيق مع الكاتب والناشر، وذلك بحجة الإخلال بالأخلاق العامة، وقد انقسم القراء والنقاد بين مؤيد ومعارض للرواية، وستأتي الباحثة على هذا في إطار التلقي النقدي للرواية.

أما أحداث الرواية فتدور في رام الله مجدداً وكأنها متممة لروايته الأولى "رام الله الشقراء" إن محور جريمة في رام الله يقوم على فئة الشباب الجيل الذي جاء بعد الانتفاضة الثانية، وما يعانيه هؤلاء من مشاكل وهواجس، فالرواية بأبطالها (رؤوف، نور:صهيب، ووسام) تشير إلى اختلاف كلي وتحول كامل عن مسلك الفلسطيني المقاوم الذي اعتدنا رؤيته في الروايات الفلسطينية والعربية. في الرواية إشارة إلى الانحراف الأخلاقي والعلاقة المثلية بين شابين هما رؤوف وصهيب أو نور كما أسماه رؤوف، وهي لا تخلو من المشاهد الجريئة التي أراد صاحبها بها أن يفضح صمت رام الله ويكشف المستور، وكأنّ يحيى إنما يكتب تحقيقاً صحفياً مكتمل الملامح والبناء، وتنتهي الرواية بمقتل ربا الغزيّة حبيبة وسام الذي يقضي منتحراً إذ لم يستطع أن ينسى كل ما حدث، بينما يرحل نور مع صديقه آرنو إلى فرنسا ليقدمه لمجتمعه الفرنسي، ويرجع شريكه رؤوف إلى القرية ليعيش حياة تقليدية كأي رجل آخر.

الفصل الأول

مرجعيات السرد في روايات عباد يحيى

1.1 تلقي الأعمال الروائية لعباد يحيى ومنابع التأثر

2.1 تأثر روايات عباد يحيى بغيرها من الأعمال العربيّة والعالميّة

الفصل الأول

مرجعيات السرد في روايات عباد يحيى

1.1 تلقي الأعمال الروائية لعباد يحيى ومنابع التأثر

إن قراءة أي نص تعتمد بالدرجة الأولى على ثقافة المتلقي / الناقد الذي يدرس ذلك العمل بحسب مرجعياته الثقافية، فيستطيع أن يربط النص الذي يقرأه بما لديه في مخزونه من قراءات عدة، ولذلك فقد تنوعت نظريات التلقي النقدي عبر العصور، واتسعت مناهجها بمرور الزمن، فمنها ما درس النص بمعزلٍ عن محيطه ومنها ما تتبع علاقة النص بمؤلفه ومكانه وزمانه باعتبار كل نص ابناً لبيئته التي تشكل فيها.

وباختلاف طريقة النظر للنص اختلفت الآراء النقدية، فمنذ أن بدأ العربي بكتابة الشعر بدأ النقد الأدبي بشكله البسيط بالظهور، وإن كانت الأسواق قديماً موئلاً للنقاد والشعراء يتبادلون فيه الآراء وتتجلى فيه قدرة كل منهم على البقاء والصمود في معترك الثقافة الواسع ذاك، فإن وسائل النقد تلك قد اتسعت بمرور الزمن وبتأثر هؤلاء العرب بأمم أخرى جديدة، فتجددت مصادرهم الشعرية وتنوعت فنونهم الإبداعية وصولاً إلى الفن الروائي الذي تكاد تجمع كل الدراسات على أنّه ليس فناً عربياً أصيلاً بل قد جاء إلينا بتأثيرٍ غربي بحت.

وبظهور الرواية العربيّة تطورت معها مناهج النقد الأدبي، التي اختلفت باختلاف رؤيتها للنص، فمنها ما تعامل مع العمل الأدبي بطريقة لا تفصل بين نصٍ وكاتبه أو بينه وبين ما يحيط به من أمور تستحق الالتفات والدراسة أيضاً، فتأثر بعضهم بمدارس النقد الغربية وحاول تطبيقها على النص العربيّ، حتى تشكلت ملامح النقد واتضحت معالمه.

وبطبيعة الحال فقد ظهرت الرواية الفلسطينية بتأثير مباشر من الروايات العربية والعالمية التي سبقتها، وأخذت دورها الرئيس في التعبير عن مشاكل الشعب وهمومه والتأريخ له، إلا أنها في مجملها اتخذت منحًى واحداً يصف الحلم الفلسطيني بالتحرير بالدرجة الأولى،

وارتبطت كما نعلم بأسماء معينة مثل: غسان كنفاني، جبرا إبراهيم جبـــرا، إيميـــل حبيبـــي[1]، وغيرهم ممن اعتبروا رمزاً من رموز الرواية الفلسطينية كلها.

ولم يستطع الأدباء تجاوز تلك الأسماء الثلاثة فبقي لها من التأثير ما فيها، ومع تطـــور التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعي اختلف الشكل الروائي الذي اعتدنا عليه، وربما كـــان للظروف السياسية القاسية أثرٌ في تحديد مصير الرواية الفلسطينية، التي نشأت في ظل هـــزائم متكررة أصلاً "النكبة، النكسة/ أوسلو.." وجاء الأدب بطبيعة الحال ابناً لتلك الهـــزائم، ليكـــون صوتاً صادقاً يعبر عن التغيرات التي آلت إليها شرائح المجتمع الفلسطيني جميعها، خاصة فـــي جيل الشباب الذي نشأ في مرحلة انتقالية من الانتفاضة والمقاومة إلى توقيـــع اتفاقيـــة أوســـلو، فعايش تناقضاً حقيقاً ليجد نفسه وسط دوامة التحولات الواسعة تلك، ومن بين الكتاب الفلسطينيين الذين عبروا عن التحولات الواسعة التي غيّرت خريطة التاريخ الفلسطيني وأرخـــت لمرحلـــة جديدة تماماً في حياة المجتمع كله، عباد يحيى، وهو واحد من سلسلة كبيـــرة مـــن الـــروائيين الفلسطينيين الذين شغلتهم تحولات المكان والشخوص مع مرور الـــزمن مـــن المقاومـــة إلـــى الاستسلام.

وقد حظيت رواية يحيى الأولى (رام الله الشقراء) باهتمام نقديّ واسع مقارنة بالعمل لأي كاتب، إذ انبرت أقلام النقاد لاستيعاب تلك التجربة الروائية الجديدة بالنقد والتحليل، التفت معظم هؤلاء إلى جرأة الروائيّ الجديد، والذي أصدر روايتين أخريين بعد (رام الله الشـــقراء) بفتـــرة زمنية متقاربة جدا هما: (القسم 14 و هاتف عمومي) لم تحصل الروايتان على اهتمـــام واســـع كسابقتهما ولعل أقلها حظاً هي (هاتف عمومي) إذ لا نجد إلا بعض المقـــالات القصـــيرة التـــي تناولتها بشكل عابر.

ثم عاد اسم يحيى مجدداً ليثير جدلا واسعاً أيضاً، بعد أن أصدر روايته الأخيرة (جريمة في رام الله)، والتي تلقفتها أقلام الصحفيين والنقاد بين مؤيدٍ ومعارض، بل إن الأمر تجاوز النقاد

[1] للمزيد ينظر، وادي، فاروق: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية "غسان كنفاني- إيميل حبيبي- جبرا إبراهيم جبرا"**، ط1، القاهرة: دار الفضيلة للنشر والتوزيع، 1981

ليصل للقارئ العادي الذي أظهرت وسائل التواصل الاجتماعي دوره الكبير على كافة الأصعدة، فأخذنا نقرأ المقالات و"التغريدات" التي تجرّم يحيى وروايته، والأخرى التي تجرّم المنع وأصحابه، إلا أنّ جملة من وقف ضد المنع كان للمنع نفسه لا لشيء آخر، فقد صرح معظم من وقفوا ضد المنع بعدم اطلاعهم على الرواية.

وقد كان من الضرورة بمكان، دراسة المراجع التي تناولت روايات عباد يحيى، ما أمكن، على اختلافها وتنوعها، وتمييزها من بعضها من حيث التأييد أو المعارضة، ومن حيث طول العرض أو الإيجاز، وبالإمكان القول إن رواياته حظيت باهتمام واسع ربما لطبيعتها الجدلية والمختلفة التي أثارت ضجة واسعة، إلا أنها تفاوتت كما ذكرنا سابقاً في حظها من الاهتمام فكانت حصة الأسد لروايتيه (رام الله الشقراء، جريمة في رام الله) ولعلّ الأخيرة حصلت على شهرة أكبر من بقية رواياته لا لأنها الأفضل بينهن بل من قرار المنع الذي أصدره بحقها النائب العام بحجة خدشها للحياء العام، والذي أثار ضجة واسعة حول الرواية وزادها حضوراً في الأوساط النقديّة والثقافيّة.

ثمة مقالات عدة طالت الروايات بالنقد والتحليل، وقد تركزت منابعها في فلسطين على وجه العموم لا التحديد، إلا أنه في الوقت نفسه لا يوجد أي دراسة جامعية أو أي بحث منشور تطرق لأي من الروايات الأربع، وفيما يأتي عرض لبعض المقالات التي وقع عليها الاختيار، لتمثل العينة المقصودة، كونها تجسد في ذاتها شيئا متميزاً من غيرها، أو لأن غيرها يعد تكراراً للأفكار الواردة فيها:

(رام الله الشقراء النص في سياقه التاريخي)[1]

إنّ النص مفتوح دائماً لأكثر من قراءة وتأويل، بحيث تعيد كل قراءة منها بناء النص، وتثير أسئلة جديدة مع كل تحليل يستجد، وقد حظيت روايات عباد يحيى باهتمام بالغ سيما رام

[1] ينظر الأسطة، عادل، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=bcb9dd6y197893590Ybcb9dd6

الله الشقراء، التي أثارت ضجة نقدية واسعة كونها تعبر عن فئة الجيل الشاب إذ كتبها صاحبها في الرابعة والعشرين من عمره، لتعبر عن فئة عمرية قريبة منه أيضاً.

وقد كانت دراسة الأسطة لرواية (رام الله الشقراء) بمثابة قراءة موجزة للنص الروائي وعلاقته بغيره من النصوص، بحيث يحاول ربط الرواية بغيرها من الروايات الأخرى التي صدرت قبلها وعلى وجه التحديد (تداعيات ضمير المخاطب لعادل الأسطة، ورأيت رام الله لمريد البرغوثي) بروابط مشتركة عدة تلخصت في حضور بعض الموتيفات بشكل متكرر كهجاء السلطة مثلا، وتحولات المدينة الفلسطينيّة بعد أوسلو، وإدانة تحولات اليساريين من مناضلين وأصحاب مبادئ إلى تجار وأصحاب دكاكين بتمويل أجنبي.

يطرح الأسطة تساؤلاً حول مدى نجاح الرواية الأولى لأي كاتب، وإن كان هذا قد حدث مع غسان كنفاني وإيميل حبيبي فإنه قد حدث أيضاً مع عباد يحيى، بينما لم تلق رواية مثل (لا ملائكة في رام الله لإيناس عبد الله) ذات الاهتمام والنجاح الذي حققته تلك الروايات الأخرى.

ومن هنا فقد تمكن الأسطة بمقالته الموجزة من تسليط الضوء على علاقة الرواية بغيرها من الروايات الأخرى ومنابع التأثير فيها، الأمر الذي جعل وصول القارئ لجذور الروايات الأخرى المتصلة برواية يحيى أمراً سهلاً غير مربك للباحث عن الأصول تلك.

(عباد يحيى القسم 14 انطباعات أولى من المكان المحدد: رام الله، إلى المكان المجرد: صحراء)[1]

يعرض الكاتب في مقاله النقدي رؤيته الخاصة وانطباعاته الشخصية عن هذه الرواية بعد أن يقدم ملخصاً لها، دون أن يتعمق في تحليل الشخصيات والزمان والمكان، ويثير قضية هامة حول الكتابة عن مكانٍ لا يعرفه الكاتب ولم يزره مسبقاً، إذ كيف سيكون شكل العمل الروائيّ الذي يكتبه صاحبه عن مكان لم يزره ولم يعرفه حقاً؟ إن الكتابة حينها ستكون معرضة

[1] ينظر الأسطة، عادل، جريدة الأيام: http://www.al-ayyam.com/ar_page.php?id=e7d7214y243102228Ye7d7214

للخطأ أكثر من غيرها حتماً. يعرج الأسطة على فكرة الخداع أو اللعب الروائي التي مارسها عباد يحيى إذ حاول إقناع القارئ أنه التقى بالعقيد حقاً، ففي الفصل الأخير من (القسم 14) يدرج يحيى تحت ما سماه "أول الأمر" قصة الالتقاء بالعقيد في المطار، ويحيلنا عبر الإهداء والهوامش، إلى تفاصيل تتصل بالعقيد وتتعلق بعمله في القسم 14، بينما يرى الأسطة أنّ المؤلف هو نفسه العقيد، ليفتح باب التساؤل هل اختفى عباد يحيى خلف شخصية العقيد ليقول إن دول الخليج تلك التي استضافت القواعد الأمريكية قد تحولت حقاً إلى قواعد بغاء؟

ثم يأتي الأسطة على علاقة الرواية بغيرها من الروايات العربية والعالمية، ليفتح الباب أمام الدارس على صلة الرواية بما كتبه (غابرييل غارسيا ماركيز) "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه" بروابط عدة أهمها حضور فكرة التقاعد لدى كل من العقيد والكولونيل، وأسلوب السرد الذي يعيدنا مباشرة لأسلوب ماركيز. ومن جانب آخر يربط الأسطة رواية عباد يحيى تلك برواية الكاتب السعودي عبده خال "ترمي بشرر" بحيث تحضر في كل منها حفلات الترفيه، وسرية المكان، بالإضافة إلى النهاية المشتركة بين الروايتين حيث يلتقي البطلان بالكاتب ويقصان عليه ما جرى معهما.

(جريمة في رام الله زوبعة في رام الله)[1]

يعقد المقال مقارنة بين الرواية الأولى لعباد يحيى والروايات الأخرى التي تلتها، إذ لم تحظ بذات الاهتمام الذي حظيت به (رام الله الشقراء) وإن كانت الأخيرة قد نالت شهرة واسعة فقد كان لقرار المنع الضلع الأكبر في ذلك. وينتقل الأسطة لتعدد أساليب السرد في الرواية بتعدد الرواة، واختلاف بيئاتهم، وبالتالي فإن مسألة التوحيد بين الكاتب وشخصياته غير واردة عند الأسطة، رغم تشابه الكاتب معهم في نواحٍ عدة.

[1] ينظر الأسطة، عادل، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=11da54e6y299521254Y11da54e6

تحوّلات المدينة في الرواية الفلسطينية[1]

يتدرج المقال من حضور المدينة الفلسطينية في روايات أدباء كثر أمثال مريد البرغوثي، وإيناس عبد الله، وصولاً لتجربة عباد يحيى الروائية في رام الله الشقراء، إذ يعتبرها الناقد الرصاصة التي اخترقت جميع التابوهات المحرمة (الدين، السياسة، الجنس).

فالمدينة المقاومة (رام الله) أخذت تتحول للغزو الناعم، بمعنى أنها وبعد أوسلو قد تخلت عن طابعها المقاوم لتصبح البيئة الحاضنة لما هو دخيل وغريب عن تاريخها، فأصبحت العلاقات الجنسية مثلاً أمراً متاحاً في بيئة عرفت بعادتها وتقاليدها الصارمة، بل تجاوز الأمر ذلك للعلاقات المثلية التي باتت متاحة أيضاً، فهل أصبحت رام الله الجديدة الوادعة جسماً دخيلاً مختلف الفكر والتقاليد عن بيئته المحيطة؟

(الجريمة في رام الله)[2]

يعقد المقال مقاربة بين محاولات قمع الكتاب في الدول العربية، وعلى وجه التحديد ما حصل في رواية الكاتب المصري أحمد ناجي "استخدام الحياة" التي صودرت وزج بكاتبها في السجن، والمقال في مجمله ضد قرار المنع أكثر من كونه نقداً للعمل الروائي. وإن كان خوري قد اكتفى بإيراد مثال واحد على المنع في العالم العربي، فإن القائمة بذلك تطول، ومنها (فئران أمي حصة لسعود السنعوسي) (مدن الملح بادية الظلمات لعبد الرحمن منيف) وقد منعت رواية نجيب محفوظ (أولاد حارتنا) من الدخول لمصر أيضاً.

(عباد يحيى في ثاني خطواته..القسم 14)[3]

يقدم أسامة قفاف مقارنة بين رواية عباد يحيى ورواية ماريو بارخاس يوسا "بانتاليون والزائرات" ثم يعطي تصوره عن حيادية المكان وحيادية العمل بمجمله إذ ليست هناك أسماء محددة، وكأنّ العمل أشبه ببحث اجتماعي خالٍ من اللغة الوصفية أو الروائية.

---

[1] ينظر هيبي، فياض، ضفة ثالثة، العربي: https://www.alaraby.co.uk/diffah/opinions/2017/6/14

[2] ينظر خوري، إلياس، القدس العربي: http://www.alquds.co.uk/?p=674334

[3] ينظر قفاف، أسامة، عباد يحيى في ثاني خطواته (القسم 14)، اكتاب: http://inkitab.me

(رواية عباد يحيى الصاخبة رام الله الشقراء)[1]

يبحث المقال في هوية العمل الروائي، هل هو رواية أم ريبورتاج ذكي؟ فالرواية التي تقوم على أسلوب الرسائل المتبادلة جاءت لتعبر عن أفكار كاتبها الصحفي، ولتنبه بطريقة أو بأخرى من الآخر\ الأجنبي، الذي نظر له عباد يحيى على أنه بذور الاستعمار الجديدة، ولتسلط الضوء على ما تخفيه رام الله من قضايا حساسة قلما يلتفت لها الكتاب.

(أرعبتني رام الله الشقراء)[2]

يأتي المقال على مسألة جماليات السرد، فيعتبر خداش الرواية مجموعة تأملات ورسائل ساقها صاحبها بدقة صحفيّ وحنكة عالم اجتماع، وكان وحده الصوت الذي يصول ويجول ويطلق الأحكام، إلا أنه بذلك حرم عمله الروائي من جماله وسحره الدرامي وقطع الطريق على تعدد الأصوات بل ربما أخذ العمل باتجاه المقال الصحفيّ الذي يتفرد فيه الكاتب برأيه وحسب.

(قراءة في رواية رام الله الشقراء لعباد يحيى)[3]

والمقال بمثابة بحث مختصر في معظم القضايا المتعلقة في بنية الرواية من سيمياء العنوان والنص الموازي وكل من المكان والزمان، والثنائيات الواردة في الرواية مثل الأنا والآخر، بالإضافة إلى طريقة السرد وبقية القضايا الهامة التي تلفت دارس الرواية، وإن كان المقال يقدم عرضاً سريعاً لأهم القضايا في الرواية، إلا أنه يلفت النظر إلى محور الرواية المرتكز على أكثر من موضوع وأكثر من شخصية، فرام الله التي تجسد الحاضنة الفعلية لدولة أوسلو قد صارت سيركاً ثقافياً مختلط الألوان بلا فكرة أو وجهة محددة، بل صارت ملعباً للدول المانحة تحركها حيث شاءت، وكأن يحيى يضع صورة للمدينة الفاضلة التي أرادتها تلك الدول المانحة.

---

[1] ينظر دحبور، أحمد، رواية عباد يحيى الصاخبة، الحياة الجديدة: http://www.alhaya.ps/arch_page.php?nid

[2] ينظر خداش، زياد، أرعبتني رام الله الشقراء، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page

[3] ينظر جرادات، محمد، دنيا الوطن: https://pulpit.alwatanvoice.com

(القسم 14:آخر مهمات العقيد)[1]

يتخذ المقال من شخصية العقيد بطلاً ومداراً للحديث، كونها الشخصية التي تحرك الرواية وتتحكم بأحداثها، بحيث يتفرد في البطولة، فنجد صوته وحده في الرواية يصول ويجول، ويعبر عن الأحداث أو بالأحرى يعبر عن فكرة الروائي، الذي أراد أن يصف ذلك الامتثال المطلق للأوامر، فكيف يرفض العساكر الذين تربوا على الطاعة المطلقة والتنفيذ من دون الاعتراض على أي أمر؟ إنهم لا يعرفون شيئاً إلا الامتثال.

(جريمة في رام الله هزائم الجيل الفلسطيني الجديد)[2]

ويقدم المقال ملخصاً لأحداث الرواية ولشخصياتها الرئيسة الثلاث "رؤوف، نور، وسام" التي تتماهى مع أبناء الجيل الفلسطيني الجديد، أولئك الذين جاؤوا ليجدوا أمامهم عالماً مليئاً بالتناقضات التي تطرح تساؤلاً هاماً حول أي هوية ينتمي لها هؤلاء، وإن كانت الرواية تشير للعلاقات المثلية بين فئة من الشباب، فهي تسلط الضوء على الانحدار الأخلاقي الذي وصله أبناء الثقافة الهجينة، والسيرك الثقافي المتناقض في رام الله.

والدفاع عن المثليين واضح في رؤية عباد يحيى وتصوره للأحداث، إذ يرد على لسان نور أنه في الحبس لتهمة أخرى غير القتل، إنه هناك لاختلافه عن البقية؟! وكأنّ كاتب المقال إنما أراد الدفاع عن الرواية بأي شكل؟ سيجد المطلع على جملة المقالات التي تناولت عمل يحيى الأخير أنه الدفاع –في معظم الأحيان– ضد فكرة المنع بحد ذاتها، وهنا يحق لنا أن نطرح السؤال الآتي هل كتب يحيى روايته تلك وعينه على الترجمات الغربية؟.

طرح عادل الأسطة تساؤلاً هاماً في تغريدة على الفيسبوك:"هل كانت عينُ الكاتب على الترجمات حين كتب جريمة في رام الله؟" ترجم عددٌ من مقاطع الرواية في أكثر من موقع على الانترنت، للغة الانجليزية ومن ضمنها مقطعاً عنونه المترجم بـــ (crime in Ramallah:

[1] ينظر شيخو، حازم، العربي الجديد: https://www.alaraby.co.uk/books

[2] ينظر علام، فايز، رصيف22: https://raseef22.com/culture

(noors story)[1] ويبدو المقطع انتقائياً لم ترد فيه إلا صورة البيت الملتزم الذي لا يتقبل الاختلاف، ونسوة الحركات الإسلامية المنشغلات بتدبير الزيجات لأبناء حماس مثلاً، فهل حقاً كانت أنظار الكاتب تتطلع إلى تلك الترجمات، وهل سنجد ترجمة لأعماله كاملة فيما بعد؟

2.1 تأثر روايات عباد يحيى بغيرها من الأعمال العربية والعالمية

1.2.1 تأثير رواية رأيت رام الله في رواية (رام الله الشقراء)

إن الصلة بين الروايتين ليست خفية على القارئ، فمن النظرة الأولى نلاحظ أثر رواية (رأيت رام الله لمريد البرغوثي) البارز برواية (رام الله الشقراء لعباد يحيى) وليس شرطاً أن يكون يحيى قد أنتج نصاً مماثلاً لنص البرغوثي، إلا أنه قد تأثر به ربما من باب الإعجاب والمحاكاة، ذلك التأثر الذي تنبه له عدد من النقاد.

ولعل ذلك التشابه بين كلتا الروايتين، ينبع من أن كلا الكاتبين قد غرف من مصدر واحد، فقد نبش كلاهما في أعماق المدينة بقصد أو بغير قصد سعياً لتعرية الحقيقة وابتغاء رصد التحولات التي قلبت المكان (رام الله) رأساً على عقب، ومن هنا فإننا نجد مجموعة غير قليلة من نقاط الالتقاء والتشابه بين الروايتين بالإضافة لبعض الاختلافات أيضاً على النحو الآتي:

نقاط الالتقاء والافتراق بين الروايتين

- **العنوان**

يعتبر العنوان لكل موضوع العتبة الأولى والأهم، إذ يعطي للكتاب هويته وسمته الخاصة وربما شهرته أحياناً، وعادة ما يكون العنصر الذي يجذب القارئ للعمل أو ينفره منه فيشكل الفكرة الأولى لدى القارئ إما أن يدفعه للقراءة أو يبعده عنها.

وقد التقى يحيى والبرغوثي في العنوان والموضوع الروائي، إذ إنّ كلا العنوانين مكون من كلمتين، فقد جعل البرغوثي عنوانه مركباً من فعل (رأيت) واسم المدينة (رام الله) في إشارة

[1] Kemb, Ruth, words without borders: https://www.wordswithoutborders.org

إلى أهمية المكان في الرواية وأولويته في العمل الروائي، ولكن أي رام الله تلك التي رآها البرغوثي؟ إنّ المدينة التي واكبت التطور واتجهت نحو التمدن، ليست تلك التي انتظر البرغوثي رؤيتها.

أما عنوان يحيى، فقد جاء مركباً من مكونين اسميين (رام الله) وأضاف لها صفة (الشقراء) دالاً بجزئه الأول على أهمية المكان ومحوريته في العمل الروائي، ودالاً بجزئه الأخير على الصفة المفروضة على المدينة حيث اكتست باللون الأشقر الدخيل، لكثرة الأجانب فيها أولئك الذين صاروا يشكلون خطراً حقيقياً على ثقافة المدينة وتقاليدها التي بدأت تتبدل شيئاً فشيئاً.

تقسيم الرواية

تشابه أسلوب يحيى بأسلوب البرغوثي في التقسيم، أما يحيى، فقد تعددت فصوله وتنوعت أسماؤها لتصل إلى (13 فصل) إلا أنها في جملتها قصيرة موجزة، امتدت على عرض الرواية، وتناوبت في التعبير عن مضامينها، بحيث حمل بعضها دلالة عن شخوص الرواية (عمر وأوليفيا..) وبعضها الآخر جاء ليعبر عن أحداث وتفاصيل قام عليها العمل الروائي(مقتل جوليانو..).

أما البقية فقد جاءت في معظمها مبهمة يفسرها محتوى الرسالة المعنونة بها (سذاجة متوارثة، سلت فتسلت، الولادة من جديد..) وإن كانت هذه الفصول قد أخذت قالباً يميل للرسائل الشخصية، إلا أن رواية البرغوثي لم تمل لذلك الأسلوب بل كانت أشبه بسيرة ذاتية، ولعل لذلك علاقة بطبيعة روايته السياسية الجادة بينما أخذت رواية يحيى (رام الله الشقراء) طابعاً اجتماعياً قبل أن يكون سياسياً ما جعل من أسلوب الرسائل أسلوباً ملائماً لها.

وإن كانت فصول رام الله الشقراء قد اتخذت من أسماء الشخوص مادة محورية في التسمية، إلا أن ذلك يغيب تماماً في رأيت رام الله إذ تبرز الأماكن فيها نحو (دير غسانة، الساحة، هنا رام الله، الجسر..)

الشخصيات

إنّ شخصيات البرغوثي حقيقية تقوم على سيرة حياته وتطابق مجريات أحداثها بشكل مباشر، فشخوص رأيت رام الله أبطالٌ حقيقيون عرفهم البرغوثي والتقى بهم، أما أبطال رام الله الشقراء فهم شاب وفتاة تعمد يحيى تغييب اسميهما لاعتبارات معينة، لعله أراد من خلالها أن يجعل رسائلهما قابلة للتعميم على الوسط الفلسطيني بأكمله، وتأتي تلك الرسائل على ذكر أحداث حقيقية بأشخاص حقيقيين أيضاً، منهم "جوليانو خميس، محمود درويش، راشيل كوري، فيتوريو أريغوني"

فإن تلك المراسلات التي قامت بين مجهولين جاءت لتعري المدينة التي أخذت تتحول إلى حاضنة للمشروع الغربي في الضفة، والتي أصبحت مع الوقت حملاً وديعاً وبيئة هجينة ملأى بالشقراوات والأجانب الذين يديرون اقتصاد المدينة برمته بأموالهم، يعبر يحيى عن حالة الاستسلام تلك بقوله:"رام الله مدينة الفلسطينيين الصالحين من وجهة نظرٍ إسرائيلية"[1]

هل كتب عباد يحيى سيرته الذاتية أيضاً كما فعل البرغوثي؟ إن التشابه بين حياة بطل الرواية وبين صاحبها جليٌ على القارئ، كلاهما عاش في نفس المكان ودرس كلاهما في جامعة واحدة، وعاشا أيضاً في فترة زمنية متقاربة فهل يحيى هو نفسه بطل روايته؟

لغة السرد

اتخذ عباد يحيى ومن قبله مريد البرغوثي من اللغة السهلة القريبة للقارئ قالبا لصياغة روايتيهما، فلا غريب فيها ولا شيء يبدو عصياً على الفهم والتفسير، بل إنّ لغة السرد في كلتا الروايتين مالت للبساطة واليسر، من دون أن تتخلى عن رمزيتها وإشاراتها الموحية والمعبرة عن فكر الروائي، وذلك إما باستخدام عبارة أو باستخدام شخصية يحملها الكاتب من الدلالات ما يريد، إلا أننا نلاحظ أن لغة يحيى مالت إلى البساطة بشكل أكبر وذلك تبعاً لطبيعتها التي تشابه

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، القدس: دار الفيل، 2013، ص81.

نوعاً من الرسائل الشخصية وهو ما عبر عنه يحيى في أول صفحة من الرواية حيث قال: "أحياناً يكفي أن تضغط Print Out على أرشيف مراسلاتك لتكون لديك رواية ما"[1]

وبطبيعة الحال فإنّ لغة يحيى ليست على ذلك القدر من الجزالة الذي نجده عند مريد، حيث إن المقارنة ستكون جائرة بين لغة كاتب متمرس وآخر في أولى خطواته الروائية، فنجد عند مريد لغة شعرية ممزوجة بلغته الأدبية، إذ ضمن روايته بعدد من المقاطع الشعرية التي تتسق تماماً مع نصه الروائي وتخدم فكرته، في حين تخلو رواية يحيى من اللغة الشعرية تلك، بل إنّ لغته تلك على بساطتها جعلت نصه لا يتجاوز كونه "تأملات على شكل رسائل"[2] من دون أن يرتقي إلى مستوى العمل الروائي، وسنأتي على هذه المسألة بشيء من التفصيل في المباحث التي تلي هذا الفصل.

الأسلوب وطريقة القص

إنّ أسلوب البرغوثي القائم على تجربة ذاتية، أقرب لمحاكاة الواقع من أن يكون تخيلياً، فهو يتكلم عن واقع عايشه وعرف تفاصيله، ما جعل ضمير الأنا بارزاً في سرده للأحداث، موظفاً للحوار أيضاً والذي في معظمه كان أقرب للفصيح منه إلى العامي وإن استخدم في بعض الأحيان العامية فكان ذلك لخدمة الموقف الذي يحدثنا عنه.

وبالتالي فإنّ طريقة قص البرغوثي التي تجسد ترجمة ذاتيه لحياته، لم تغفل مرجعية الكاتب وثقافته الشعرية، فكان يضع بين السطور كما ذكرنا سابقاً مقاطع شعرية عدة، خاصة عندما يسوقه حنينه إلى الماضي، وتراوحت لغته بين الجزالة والبساطة، فهو في حديثه عن الأماكن والماضي يطلق العنان للغته الشعرية، وفي حديثه عن الحاضر والواقع الفلسطيني يميل للبساطة.

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص6

[2] خداش، زياد: أرعبتني رام الله الشقراء، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=b88ceb2y193515186Yb88ceb2

وبالنظر لأسلوب يحيى وطريقته في القص نجده قد استخدم أسلوب الرسائل بشكله البسيط، وقد جعل تلك الرسائل تسرد الأحداث وقسمها مناصفةً بين راوٍ وراوية يتبادلان أطراف الحديث بطريقة الرسائل، ولا نلمح فيها أي أثر للغة شعرية أو أي تعقيد، لقد كُتبت تلك الرسائل بعفوية تامة وتكاد تشبه كثيراً تلك الرسائل المستخدمة يومياً على موقع "فيسبوك".

وبالنظر لطبيعة الضمائر في كلتا الروايتين يلاحظ الدارس أنّها قد اعتمدت على ضمير المتكلم، في رأيت رام الله هو صوت الراوي وحده لا يشاطره في السرد أحد، وفي رام الله الشقراء نجد صوت الراوي وصديقته مناصفة مستخدمين ضمير المتكلم أيضاً، ولعلّ سمة السخرية من الواقع المرير سمة طغت على كلتا الروايتين.

الفضاء المكاني

إنّ المكان عنصر بارز في كلتا الروايتين، ومن العتبة الأولى تجدُ اسم رام الله مكوناً مكانياً يعطي العمل طابعاً خاصاً وفضاءً معيناً، إلا أنّ رام الله التي رآها مريد غير تلك التي رآها يحيى، لكلٍّ نظرته، ولكلٍّ فهمه الخاص للمكان الذي يصفه ويسعى لإيصاله للقارئ، لقد رأى مريد رام الله بعين المحروم منها وكان وصفه لها نابعاً من شعوره بالفقد والحرمان، المكان الذي وصفه مريد هو الزمان الذي عاش فيه صباه وأيام شبابه، قيمة المكان تتجسد في ذاكرته، في فردوسه المفقود، ونستطيع أن نقسم المكان لدى مريد لاثنين: أحدهما في المنفى والآخر في بلاده وعلى وجه التحديد رام الله.

والبلاد التي رآها البرغوثي وتحديدا (رام الله) تنقسم لاثنتين واحدة عاش فيها في مخيلته متحسراً على أيامها ومتذكراً لأبسط تفاصيلها، وأخرى وجدها بعد أن عاد من سنين المنفى الطويلة ليراها بعين الغائب الغريب، فبقي عالقاً بين مدينة الصبا والذكريات ومدينة الحاضر التي وجد فيها كل شيء إلا نفسه، فقد تبدلت أحوالها وتغيرت معالمها برحيل معظم من عرفهم في صغره.

فرام الله الجديدة بعد أوسلو تلك التي تخلت عن طابعها القروي واتجهت نحو التمدن، لتصبح حاضنة للسلطة الجديدة، لم تعد المدينة التي عاش فيها مريد أيام صباه ولا حتى تلك التي

تخيلها ووصفها لكل من عرفهم، إلا أنّ الوطن كما تصوره مريد ليس تلك الصورة الأولى "ففلسطين ليست الخريطة الذهبية المعلقة بسلسال ذهبي"[1] وليست تلك البقعة المقدسة وإنما هي على سوء واقعها الوطن الذي لا يرغب في الافتراق عنه، ولا يجد الدفء إلا فيه، وقد تكررت تلك الفكرة عند يحيى أيضاً حيث يقول على لسان الرواية الأنثى: "ولكننا سنظل نحبها –رام الله– لأننا لم نعرف سواها وربما لن نعرف سواها"[2]

ولعلّ رام الله الثانية المتمدنة تلك التي حضرت في رأيت رام الله، هي رام الله التي جاء يحيى ليصفها وليفضح حداثتها ويكشف تحولها نحو الغزو الناعم، فيصف تحول أبناء الانتفاضة وأطفال الحجارة لممثلين يتعلمون المسرح والثقافة الأخرى الجديدة على يد الأجانب "عرابي الهم الفلسطيني"[3]!

الموقف من اتفاقية أوسلو

لقد تبنى البرغوثي ومن بعده يحيى، مسؤولية فضح أوسلو ومخرجاتها المأساوية على أرض الوقع، بأسلوب لا يخلو من السخرية، تلك الاتفاقية التي وضعت رقاب الفلسطينيين تحت مقصلة الجلاد، فسلبت البلاد هويتها وبدلت حقائقها، لتتحول رام الله من مدينة مقاومة لمشروع ناجح للمفاوضات.

2.2.1 تأثير رواية موسم الهجرة إلى الشمال في رام الله الشقراء

تحضر رواية الكاتب السوداني الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) في ذهن قارئ (رام الله الشقراء) بشكل مباشر وبتوجيه من كاتبها الذي يحيلنا رأساً إليها عبر مجريات أحداثه وخاصة في حديثه عن أحد أبطال روايته الشاب الفلسطيني عمر.

---

[1] البرغوثي، مريد: **رأيت رام الله**، ط4، بيروت، لبنان،: المركز الثقافي العربي، 2011، ص29

[2] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص126

[3] السابق، ص52

حيث إن عمر ذاك أراد كبطل الطيب صالح (مصطفى سعيد) أن ينتقم من الغزو الأجنبي بفحولته الجنسية وعلاقته مع الشقراوات، ليجسد نموذجا من فئة الشباب في رام الله الذين نظروا للأجنبيات فيها على أنهن –غنيمة حرب– لم تحدث بعد.

نقاط الالتقاء والافتراق بين الروايتين (رام الله الشقراء وموسم الهجرة إلى الشمال)

العنوان

للوهلة الأولى نجد ظاهر العنوانين السابقين التنافر والاختلاف، إلا أنهما في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة، في كليهما يحضر أثر العنصر الآخر الأجنبي، أما يحيى فقد وصف رام الله بالشقراء دالاً على الأثر الأجنبي البارز فيها والذي طمس هويتها وأعطاها صفة "التشقر"، وأما الطيب صالح فقد كان الشمال سمة الهجرة التي جعل لها موسماً مدللاً بذلك على استمراريتها وحدوثها المتكرر.

إنّ الأمر معكوسٌ إذاً، الهجرة عند يحيى تحصل إلى رام الله بلده الأصيل، وعند الطيب صالح هي من السودان بلده إلى مناطق الشمال، فيما تتفق الروايتان على الأثر الأجنبي الذي لا يمكن تجاهله، ونجد يحيى يستخدم مصطلح الطيب في روايته أيضاً فيقول على لسان رشدي:"أكم أسبوع وببدا الموسم وبتتعبا البلد أجانب"[1]

الشخصيات

لقد تأثر يحيى في روايته (رام الله الشقراء) بفكر الطيب الصالح وبجرأته في الطرح، وبفكر شخوصه حتى، وتحديداً شخصية (مصطفى سعيد) ومن هنا نستطيع أن نقيم المقارنة على أساس شخصيتين هما (عمر في رام الله الشقراء) و(مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال)، إلا أنَ هاتين الشخصيتين تتباعدان وتتقاربان في أمور عدة.

فالجامع بينهما هو فكرة الغزو الجنسي للآخر، أحب عمر (أوليفيا) وأحب سعيد (جين موريس) وكانت له علاقات حميمة كثيرة مع غيرها، انتهت قصتا الحب تلك بالفشل، فهربت

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص57

(أوليفيا) وقتل سعيد (جين موريس) في إشارة إلى فشل التـــزاوج بـــين الحضـــارات الشـــرقية والأخرى الغربية، إذ لم تنجح محاولات عمر بإبقاء (أوليفيا) ولم يستطع سعيد أن يكسب احترام (موريس).

الفكرة أو الموضوع

إنّ كلّاً من يحيى والطيب صالح أراد أن يعبر عن أثر الآخر المستعمر فـــي الشـــعوب المستعمرة، ففي الوقت الذي أراد فيه الطيب أن يعبر عن تلك العقدة من المحتل، أراد يحيى أن يعبر عن العقدة من الفرنجة أو كما أسماها (الفرنجة فوبيا)[1] لنصل في كلتا الروايتين إلى فكـــرة مفادها أنّ ذلك التزاوج بين الشرق والغرب لن ينجح أبداً مهما حاولنا إقناع أنفسنا بخلاف ذلك.

فإن علاقة الغرب بالشرق في كلتا الروايتين علاقة تحكمها المصلحة بالدرجة الأولـــى، وبانتهاء تلك المصالح تنتهي العلاقة مهما بلغت قوتها أو طالت مدتها، إلا أن انتهاء تلك العلاقة لا يعني التخلص من تبعاتها، فالأثر الأجنبي في رام الله لا يمكن تجاهلـــه أو إخفـــاؤه برحيـــل أصحابه، والأثر الذي خلفته الهجرة في بطل الطيب صالح سيلازمه طيلة حياته وسيكون ســـبباً في انتحاره لاحقاً من دون أن يستطيع التخلص منه.

3.2.1 تأثير رواية "بنتاليون والزائرات: لماريو بارغاس يوسا" برواية عباد يحيى (القسم 14)

يصدرُ يحيى روايته بعبارة بطل رواية يوسا (النقيب بنتاليون بانتوخا) ما يجعلنا نستشف من اللحظة الأولى ذلك الأثر البالغ الذي تركه يوسا في نفس عباد يحيى، بل إن روايته (القســـم 14) قد جاءت في شكلها ومضمونها قريبة كل القرب لرواية يوسا، لتعبر أيضاً عن تلك الصلة بين الجنس والسياسة، ولتضع أمامنا صورة لتقلب المبادئ وتبدلها، تلك المبادئ التـــي تحركهـــا السياسة كيف تشاء، فتتبدل منظومة الأخلاق وتتحول الرذائل إلى فضائل، بحسب مـــا تقتضـــيه المصالح.

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص24

نقاط الالتقاء والافتراق بين الروايتين

العنوان

يحمل عنوان يوسا اسم بطل روايته "بنتاليون" في شقه الأول ودالة "الزائرات" في شقه الثاني في إشارة واضحة إلى تلك الصلة بين السياسة والجنس، "فبنتاليون" النقيب في جيش البيرو، كان مجبراً على التعامل مع قسم الزائرات ذاك رغم تنافيه مع كل القيم والمبادئ التي تربى عليها، وبالتالي أراد "يوسا" ومنذ العتبة السيميائية الأولى أن يدلل على تلك الصلة التي تجمع الشيء بالشيء.

وأما يحيى فقد جعل لعنوانه اسم (القسم 14) ليتركه على عجمته وغموضه، أي قسم؟ ولماذا يحمل رقم (14) لن نعرف ذلك ما لم نقرأ الرواية، وهو بذلك يبتعد قليلاً عن الأسلوب الذي تبناه "يوسا" في روايته، ليتفق معه في المعنى العام، فإن لم يصرح يحيى بلفظة "الزائرات" إلا أنه دلل (بالقسم 14) على تلك العملية المعقدة التي تصل السياسة بالجنس، وبشكل منظم ومقنن لا غبار عليه.

الشخصيات

إن تأثر الرواي بغيره لا بد أن يظهر في فكرة عمله أو حتى في الشخوص التي يُبنى عليها العمل، ويمكننا أن نوازن بين بطلي الروايتين (النقيب بانتا في بنتاليون والزائرات) وشخصية العقيد في (القسم 14).

العقيد الذي يقع عليه الاختيار لإدارة المعسكر، يذكرنا بالنقيب "بانتا" فكلاهما حسن السمعة والسلوك، بسجلٍّ جعلهما موضع اهتمام بإدارة مثل ذلك القسم، يرضخ العقيد و"بانتا" للأوامر، إذ لم يعرف كلاهما شيئاً طيلة حياتهما سوى الامتثال للأوامر، تسير مجريات الأحداث في الروايتين سيراً متشابهاً، نفس الهواجس التي تخطر للعقيد خطرت قبله ل"بانتا"، نفس الصراعات الداخلية، ونفس المخاوف والهموم، فهل أعجب يحيى برواية يوسا للحد الذي يجعله يحاول إنتاج عمل مماثل لعمل الأخير؟

إن التشابه بين بطلي الروايتين لا يقف عند حد، إلا أن يحيى صنع مفارقة تفصل بين عقيده و"بانتا" نقيب يوسا، إذ يُجبر الأخير على ترك الخدمة العسكرية، بعد أن خسر سمعته الحسنة، وبعد فشل القسم الذي أوكل إليه (الزائرات)، ولكنه مع ذلك بقي متمسكاً بأي عمل عسكري مهما كانت رتبته ومهما كان مستوى ذلك العمل، بينما وفي (القسم 14) يحدث عكس ذلك فالعقيد هو الذي يسعى للتخلص من عمله، ويطلب التقاعد بإلحاح بالغ، يحصل العقيد على تقاعده، ويسافر بإرادته بعد أن يسلم كل ما لديه للجهات المختصة، بينما يجبر "بانتا" على السفر للعمل في مكان لا يعرفه فيه أحد.

مصير بطلي الروايتين ينتهي بالسفر، في حين يفشل قسم الزائرات في تحقيق أهدافه، وينتهي به الأمر إلى التعفن والموت في مقبرة التاريخ، ينجحُ القسم 14 في تحقيق مراده الأمر الذي يتضح في رغبة الجهات المعنية بتوسيع المكان وتحويله من محطة عابرة إلى مكان دائم.

يصرح "يوسا" باسم بطله "بانتاليون" وبمكان المعسكر الذي يديره أيضاً، بينما يتحفظ يحيى على ذكر أي معلومة أو تفصيل يشي باسم بطله أو مكان معسكره، ويكتفي بذكر الرتبة العسكرية للعقيد والضابط والمقدم، لا أسماء واضحة ولا هويات محددة، يبقي يحيى على الغموض الذي يلف روايته من أولها حتى آخرها.

الفكرة أو الموضوع

إنّ فكرة العمل الذي جاء به "يوسا" تتكرر في تجربة يحيى الروائية (القسم 14) بحذافيرها وكأنها جاءت لتماهي عمل "يوسا" وتحاكيه في كل شيء، أراد كل من يحيى و"يوسا" تسليط الضوء على تلك المزاوجة بين السياسة والجنس، بحيث تخضع فكرة الدعارة للقبول إذا اتصلت بالسياسة، كيف أصبحت هناك أماكن مقننة لتفريغ طاقات الجنود الجنسية؟ يعطي "يوسا" تقديماً مقنعاً لفكرة المزاوجة تلك، فبعد أن يصبح الاغتصاب ظاهرة متفشية في غابات البيرو حيث يعسكر الجنود، يضطر القادة إلى إيجاد حل لتفريغ طاقات الجنود الجنسية والتخلص من مشاكلهم، بينما يكتفي يحيى في البدء من أوامر الضابط الأمريكي للعقيد بإنشاء قسم للتفريغ عن الجنود من دون التوسع في حيثيات ودوافع تلك الأوامر.

العقيد ذاك سيذكرنا ب"بانتا" في كل مرة نقرأ (القسم 14)، ففكرة الامتثال للأوامر التي لم يعرف هؤلاء شيئاً سواها، تجعل من إدارة الدعارة أمراً مقبولا لعقيدٍ ونقيب بتاريخ جيد وسمعة حسنة، إذ يصبح الثبات على المبدأ مقترنا بالأوامر العليا ومتقلباً بمقتضى تلك الأوامر.

الأسلوب وطريقة القص

لقد لعب يحيى لعبة روائية ذكية تماماً مثلما فعل "يوسا" إذ سعى كلاهما لإيهام القارئ باستناد النص على تقارير ورسائل عسكرية، بأرقام حقيقة وتعليمات عسكرية النسق واللغة، بحيث يقنعان القارئ بجدية العمل الروائي وقيامه على أسس حقيقية، وبهذا يضفيان على العمل الروائي صبغة واقعية، وكأننا نقرأ تحقيقاً صحفياً محكم الحبكة ومترابط الأحداث.

أقام يحيى عمله على لعبة الخداع الروائي تلك بحيث يذكر في فصل أسماه "أول الأمر"[1] طريقة حصوله على الرسائل من العقيد مجهول الاسم، ويرفق روايته بهوامش قام بتعديلها كما يدعي لتلاءم النص الروائي، في محاولة لإقناع القارئ بصحة هذه المعلومات، وهو ما فعلة "يوسا" أيضاً حيث أرفق روايته بتقارير ورسائل عسكرية بتواريخ حقيقة وبتواقيع رسمية تقنع القارئ بمصدر هذه التقارير.

4.2.1 تأثير رواية (ترمي بشرر لعبده خال) بروايتي عباد يحيى (القسم 14 | جريمة في رام الله)

واحدٌ من النقاد الذين التفتوا إلى التشابه بين كلتا الروايتين عادل الأسطة حيث عرج في إحدى مقالاته[2] على تلك الصلة بين رواية عبد خال و(القسم 14)، ولم يلتفت أحد إلى صلتها في روايته الأخيرة (جريمة في رام الله) أيضاً.

وقد درس الأسطة الصلة بين الروايتين، فوجد تشابهاً في البناء العام بينهما بحيث يحضر القسم 14 في مقابل القصر، بما فيهما من حفلات ترفيهية، وتشديدات صارمة على سرية

[1] يحيى، عباد: **القسم 14**، ط1، بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، 2014، ص155

[2] ينظر الأسطة، عادل: عباد يحيى "القسم 14"، انطباعات أولى من المكان المحدد: رام الله، إلى المكان المجرد: صحراء http://www.al-ayyam.com/ar_page.php?id=e7d7214y243102228Ye7d7214

المكان، وطريقة الوصول إلى المعلومات التي بُني عليها النصان، بحيث يلتقي بطلا الروايتين بالكاتبين ويعطيانهما القصة ليبدأ الأخيران بكتابة الأحداث وكأن دورهما لا يتعدى النقل الأمين للأحداث.

وفي حقيقة الأمر إنّ الروايتين تحاولان كشف المستور وتسليط الضوء على القضايا التي لم يلتفت لها أحد، فمثلما يلتقي الجنس والعسكر وتتبدل المبادئ ليصبح المحظور مباحاً ومقنناً في (القسم 14) يصبح الجنس مقبولاً ومدروساً في قصر السيد (ترمي بشرر) ومثلما يضع العقيد قاعدة من الملفات لدراسة كل النساء في (القسم 14) وجمع كل التفاصيل يجمع (طارق) في (ترمي بشرر) معلومات عن الفتيات الوافدات إلى القصر[1] فيدون في سجله أسماءهن وأرقام هواتفهن.

نقاط الالتقاء والافتراق بين الروايات

يذهب أثر عبده خال في عباد يحيى بعيداً للحد الذي يجعله يعيد تجسيد أفكاره مع اختلاف التفاصيل، فإنّ سلطة السيد (ترمي بشرر) تماثل سلطة العسكر (القسم 14)، ومن هنا تحضرُ قدرة هؤلاء على إخضاع غيرهم للأوامر وإجبارهم على الامتثال، لتكون لدينا سلطة المال والسيادة في مقابل حكم العسكر، وكأن كلا الكاتبين سعى لرصد فكرة العبودية التي ما زالت قائمة ليومنا هذا وإن اختلفت المسميات.

(الشخصيات: ترمي بشرر| القسم 14)

سيذكرنا امتثال (طارق: ترمي بشرر) لأوامر السيد، بامتثال العقيد (القسم 14) لأوامر اللجنة المشتركة والضابط الأمريكي، فمثلما كان على الأخير الالتزام برعاية معسكر يفيض بالدعارة والجنس والانحلال، كان على طارق الالتزام بكل أوامر السيد من دون اعتراض، إذ انتهى به الأمر معذباً لصديقه (عيسى) من دون أن يستطيع الرفض، ودون أن يتمكن من تنفيذ مخططه بقتل السيد.

[1] ينظر: خال، عبده: **ترمي بشرر**، ط5، بيروت–لبنان: منشورات الجمل، 2011، ص182

إنّ طارق ذاك أيضاً بطريقته في تدوين المعلومات عن النساء في القصر، يذكرنا بطريقة العقيد(القسم 14) في تدوين وجمع الملفات للنساء في معسكره، حيث يحفظ كلاهما تلك المعلومات بسرية تامة ويؤرشفان كل شيء.

الفكرة: (القسم 14| ترمي بشرر)

إنّ فكرة الصلة بين (السياسة، الجنس) الرصانة والخلاعة، و(القصر، الجنس) التزمت والانفلات، تحضر في كلتا الروايتين ليصبح المعسكر في (القسم 14) معادلاً موضوعياً للقصر (ترمي بشرر)، في الروايتين سعيٌ دائم لفضح المستور ولإزالة ثوب العفة المزيف الذي يدعيه هؤلاء، فالأمور ليست كما تظهر للعيان، فتكشف رواية عبده خال عن فساد مجتمع بأكمله وتزيل قشور ذلك المجتمع المدعي الذي لا يظهر من حقيقته شيء، وتكشف رواية يحيى عن فساد السياسة وما يرتكب من رذائل باسم العسكر والقانون.

تجتمع الروايتان عند نقطة سقوط معينة، يلتقي فيها ثالوث الجنس والسياسة والمال، ليصبح (المعسكر|القصر) وجهين لعملة واحدة يلفها الغموض والاستتار، فلا تقل سرية ما يحدث داخل القصر عن سرية القسم 14، ولا يقل ادعاء السيد الطهر والعفاف أمام العامة، عن محاولات العقيد لإقناع نفسه بصحة وأهمية العمل الذي يقوم به في القسم 14.

الأسلوب وطريقة القص (القسم 14|ترمي بشرر)

إن فكرة الإيهام أو الخداع الروائي، هي أسلوب الكاتبين (عبده خال، عباد يحيى) حيث يدعي كلاهما الحصول على المعلومات من شخص آخر، فيحصل الاثنان على قصتيهما من غريب في المطار(القسم 14) أو المنتزه (ترمي بشرر).

ويرفق عباد يحيى نصوصاً وتقارير عسكرية على لسان العقيد تحت عنوان (هوامش) بينما يضع عبده خال في نهاية روايته مجموعة من الأخبار والتقارير الصحفية في محاولة لإقناع القارئ بحقيقة وجود صاحب القصة التي يسردها الكاتب، وحقيقة الأحداث التي تناولها في عمله.

وعوداً على بدء فإن الصلة بين (ترمي بشرر) ورواية يحيى الأخيرة (جريمة في رام الله) ليست عصية على القارئ أيضاً، إذ نلاحظ تشابهاً واضحاً في شخصيات الروايتين على النحو الآتي:

(ترمي بشرر| جريمة في رام الله)

إنّ شخصية الأبطال الثلاثة (طارق، عيسى، أسامة) في رواية عبده خال ستذكرنا بأبطال يحيى في روايته (جريمة في رام الله) حيث يكون مصير الأبطال السقوط في هاوية الانحلال الأخلاقي، والانجراف في العلاقات المثليّة، مع غياب دور الأهل في احتواء الأبناء ومتابعتهم يصبح أبطال الروايتين فريسة سهلة للانحراف.

ويطرح الكاتبان تساؤلاً حول أبطالهما: هل المثليون هم المشكلة أم المجتمع؟ في جريمة في رام الله لم يعترض الكاتب أبداً على العلاقات المثلية بل ربما كان متعاطفاً معهم للحد الذي جعله يكتب مشاعر العاشق (نور) برحيل معشوقه (رؤوف) وكأنها قصة حب حقيقية بين عاشقين فعليين، ولم نجده يحاكم أبطاله أو يقسو عليهم فانتهى الأمر باختفاء (رؤوف) والتزامه للمسجد، وبرحيل (نور مع آرنو) لإكمال مسيرته المثلية في فرنسا.

بينما جلد عبده خال أبطاله بسقوطهم الأخلاقيّ وانحدارهم إلى امتهان ذلك السقوط في عملهم الدنيء بالقصر، حيث تحول أبطاله إلى أدوات تأديبية اتخذها السيد عقوبة لأعدائه، يكسر فيها رجولة معارضيه ويمتهن كرامتهم ثم يحتفظ بمقطع فيديو مسجل يستخدمه متى شاء لإذلال خصومه.

في (ترمي بشرر) أضحى الأصدقاء الثلاثة أعداء متناحرين بعد أن أضاعوا عمرهم في اللهث وراء السراب، لينتهي الأمر بمواجهة بين الصديقين (عيسى وطارق)، من دون أن يستطيع الأخير رفض الأوامر بل يقوم بعمله الذي اعتاد عليه على أكمل وجه، وكأنه مجرد أداة بيد السيد يحركها كيف شاء.

يذهب أثر خال بعيداً في عباد يحيى للحد الذي يجعله يعيد تجسيد فكره في روايته (جريمة في رام الله) فالمجتمع المحافظ (جدة| رام الله) يحتفظ بقشوره الملتزمة –ظاهرها– بالأخلاق والقيم الدينية بينما قد تآكل جوفه، ونخرته ويلات الانحلال والفتن، ليقول كلاهما إن تلك المجتمعات التي تحولت للحداثة وتخلت عن تاريخها أصبحت فريسة سهلة لأطماع الدخلاء.

فمثلما سلخت رواية خال عن جدة صبغتها الدينية، جاءت رواية يحيى (جريمة في رام الله) لتسلخ عن رام الله صبغتها المقاومة والملتزمة، ولتفضح خباياها، فالمدينة المقاومة تلك قد تحولت بعد أوسلو لمدينة أخرى وادعة لا تحمل هوية واضحة، وليس فيها بيئة متجانسة بل كأنها أصبحت خليطاً ثقافياً متعدد الأجناس، حالها في ذلك حال مدينة جدة التي بفعل المستثمرين الجدد تحولت إلى مدينة أخرى لا تشبه سابقتها بأي شيء.

5.2.1 تأثير رواية إيناس عبد الله (لا ملائكة في رام الله) برواية عباد يحيى (رام الله الشقراء)

إنّ الكتابة بعين الفلسطيني المقيم في البلاد لا في المنفى، تتسم بواقعية نكاد نلمحها في معظم أعمالهم، ولا سيما تلك التي جاءت بعد أوسلو، هؤلاء الكتاب الذين نظروا للبلاد من داخلها فلم تكن مشاعرهم تجاهها مثل أولئك الذين عادوا إليها بعد سنين من الحرمان، فوصفوها بصورتها الأسطورية وكأنها الفاكهة المحرمة التي تطلعت لها أعينهم.

وإيناس عبد الله أحد هؤلاء الكتاب المقيمين الذين أغوتهم رام الله تحديداً للكتابة عن تحولاتها وأزمتها الثقافية والاجتماعية بعد أن أصبحت مشروعاً (أمريكياً–إسرائيلياً) ناجحاً لتدجين الفلسطيني وتضييق الخناق عليه، فالمدينة التي تضج بالشقراوات ومؤسسات ال(NGOs) شهدت تحولاً واسعاً بقدوم السلطة الفلسطينية، لتصبح مشروعاً لعاصمة بديلة عن القدس، وقد ألهمت الكتاب خاصة فئة الشباب الذين عايشوا تلك التطورات وعاصروا كل تلك التحولات الواسعة.

صدرت رواية إيناس (لا ملائكة في رام الله) عن دار فضاءات للنشر والتوزيع، في العام 2010، أي قبل صدور (رام الله الشقراء) بثلاثة أعوام، إلا أنها لم تحظ باهتمام واسع مثل الذي وجدته الأخيرة، وفي الروايتين سنجد خيطاً رفيعاً يربط كلا النصين ببعضهما بعضاً.

نقاط الالتقاء والافتراق بين الروايتين

العنوان

إن كلا العنوانين (لا ملائكة في رام الله) (رام الله الشقراء) يلتقيان معاً بدال المكان (رام الله) فالمكان طاغٍ في العملين، وإن كان الأول قد جاء ليدل على انعدام الرحمة من رام الله فالملائكة المقصودون هنا هم البشر الطيبون، وليس الملائكة بالمعنى الحقيقي إذ إنّ " ملائكة الله، وفق الرواية الدينية، موجودون في كل مكان"[1] فإنَ الأخير (رام الله الشقراء) جاء ليدل على العنصر الأجنبي وتأثيره الذي أصبح طاغياً على المجتمع الفلسطيني.

الشخصيات

إنّ رواية (لا ملائكة في رام الله) تضج بالشخصيات النسائية منها والأخرى الذكورية، وتلك الشخصيات على تنوعها(هبة، لينا، فارس..) جاءت لتصف صورة أخرى لخيبة الشاب الفلسطيني وضياعه، بين الحب والنار، إذ تنشأ قصة حبٍ بين بطلة الرواية (هبة) والشاب المقاوم (فارس) وتنشأ تلك العلاقة تحت وابل من النار وقنابل الغاز، ونجد صورة المنقذ أو المقاوم ملخصة في فارس، على حين تكون هبة موظفة البنك فتاة عادية جداً، تقع في الحيرة بين إرضاء عقلها وقلبها، وتختار الزواج من أمريكي فلسطيني الأصل (سيف|ستيف) ذلك الزواج الذي ينتهي بالفشل وبعودتها إلى رام الله باحثة عن فارس، ولا تجده إذ تنتهي الرواية بسفره وبحثها المحموم عنه.

[1] الأسطة، عادل: لا ملائكة.. في رام الله، جريدة الأيام، http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=8e803aey149423022Y8e803ae

بينما جاء أبطال (رام الله الشقراء) في جملتهم من الذكور (عمر، رشدي..) وفي الرواية إشارة لشخصيات معروفة كما ذكرنا سابقاً نحو: (جوليانو خميس، محمود درويش، راشيل كوري).

ونلاحظ أنّ الشخصيات في كلتا الروايتين جاءت لتصف واقع الشباب الفلسطيني بعد أوسلو، فأصبح موظفو المؤسسات الحكومية ومؤسسات السلطة اليوم مقاومو الأمس، نموذجاً لتحول البلاد من مقاومة الاحتلال للتعايش معه، وللعمل في مؤسساته أحياناً، فالشقراوات والسياح في (رام الله الشقراء) الذين يحملون جوازات سفر أوروبية، قد يكون معظمهم إسرائيليون يخفون حقيقة هويتهم تجنباً للمشاكل.

وشخصيات يحيى في معظمها قد تعايشت مع وجود الاحتلال فلم تقاومه أو تتمرد عليه، بل أخذ هؤلاء يستفيدون من وفرة النساء الأجنبيات في رام الله فيتعرفون عليهن ويبدع واحدهم في اختراع بطولات المقاومة لجذب انتباههن، في حين نجد في رواية إيناس(لا ملائكة في رام الله) صورة للشاب المقاوم (فارس) الذي تطارده قوات الاحتلال وتسعى إليه، وفارس ذاك يقع في حب (هبة) من دون أن تكتمل قصتهما أو تتوج بالنجاح، في إشارة إلى قصص الحب الكثيرة التي لم تكتمل بفعل الاحتلال.

الفكرة أو الموضوع

لقد التفتت الروايتان إلى فكرة هامة يشي بها النص الروائي، بشخوصه وعباراته الدالة، إذ أبرز كلاهما صورة للمدينة الفاضلة –بنظر المحتل طبعا– تلك التي تحول أبناؤها من صورة المقاومة "إلى فزاعات مكبوتة جنسياً في حقول رام الله العامرة بالأنوثة!"[1] وتحول أشد مطالوبي إسرائيل خطورة (نبيل في رام الله الشقراء مثلا) إلى ممثل في مسرح الحرية، وقد اختصرت جملته كل شيء: "جول أخذ مني الإم سكستين <M-16> وحكالي إنت رح تكون مقاوم حريّة، بالفن"[2]

[1] عبد الله، إيناس، **لا ملائكة في رام الله**، ط1، عمان–الأردن: فضاءات للنشر والتوزيع، 2010، ص134

[2] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص111

الأسلوب وطريقة القص

اتخذت إيناس عبد الله لنفسها طريقة المذكرات أو السيرة الذاتية، وهو ما أشـــارات لـــه بشكل مباشر:"حين بدأت بكتابة مذكراتي، اكتشفت أن لا شيء مهم لأدونه، أو لأن أختلي بنفسي حتى أنسج من خيوط أسراري حبل مشنقة...إلخ"[1]

في حين استخدم يحيى أسلوب الرسائل المتبادلة بين شاب وفتاة مجهولي الاسم طريقـــة للسرد، وهي رسائل إلكترونية عبر فيسبوك وقد أشار لذلك منذ الصفحة الأولى فـــي روايتـــه: "أحيانا يكفي أن تضغط Print out على أرشيف مراسلاتك في فيسبوك لتكون لديك <روايـــة> ما"[2]

تعددت أصوات السرد في كلتا الروايتين، ففي حين نجد رواية يحيى (رام الله الشـــقراء) تسرد مناصفة على لسان سارد وساردة يتبادلان الرسائل، نجد رواية عبد الله (لا ملائكة في رام الله) بتعدد الساردين فيها وتنوعهم على اتساع الرواية، إذ يأخذ السرد أحياناً شـــخوص الروايـــة نحو الفصول التي حملت عنوان "فارس، لينا، قاسم" وقد قام كل منهم بسرد الأحداث من منظوره الشخصي ووجهة نظره.

[1] عبد الله، إيناس: **لا ملائكة في رام الله**، ص11

[2] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص6

الفصل الثاني

روايات عباد يحيى قضايا وفن

1.2 الأنا والآخر

2.2 سؤال الهوية والانتماء

3.2 الموضوع السياسي

4.2 الدين

5.2 المرأة

6.2 العتبات النصيّة

7.2 بناء الزمن

8.2 المكان

9.2 السرد والسارد

10.2 الشخصيات

الفصل الثاني

روايات عباد يحيى قضايا وفن

1.2 الأنا والآخر

تظهر جدلية الأنا والآخر في معظم الأعمال الروائية، ولا سيما تلك التي تطرح تساؤلاً فلسفياً حول الذات في ظل ما يلاحقها من محاولة طمس وتغيير، وكأن الوعي بالذات يتشكل لدى معظم هؤلاء الكتاب عبر فهمهم للنقيض أو الآخر، فاختلاف الإنسان عن غيره يجعله يدرك من يكون، وعلى وجه التحديد ظهرت تلك الموازنة بين الأنا والآخر لدى معظم الكتاب الفلسطينيين الذين نشؤوا في بيئة قائمة على صراع أزلي بين الأنا والآخر، فجاء أدبهم صادقاً في التعبير عن ذلك الصراع أيما تعبير.

وقد التفت بعض النقاد لدراسة تلك العلاقة بين الأنا والآخر فبحسب بعضهم "إن الرواية الحضارية هي تلك التي تعالج موضوع الأنا والآخر، الشرق والغرب أو الشمال والجنوب، وذلك لكونها رواية أجيال عربيّة يمم مثقفوها شطر العواصم الغربيّة للنهل من مورد الحضارة والعلم، أو للبحث عن فضاء مفتوح يجد فيه القلب متعته والعقل راحته في التعبير عن تجليات الفكر والروح"[1] وهو رأي مبالغ فيه إذ إن اتجاه الكتاب العرب نحو الغرب لم يكن دوماً بهذه الصورة الورديّة، فإننا نجد رفض هؤلاء الكتاب لذلك الأثر الناجم عن الغرب في معظم الأعمال الروائيّة، إذ تنبه هؤلاء لخطر حقيقي يلحق هويتهم وتاريخهم بفعل ذلك التأثير.

وعباد يحيى أحد أولئك الكتاب الذين استوعبوا ذلك التهديد الحقيقي الذي يتعرض له وجودهم، إذ أصبحت مدنهم تسعى للحداثة وتتجرد من تاريخها، بدعم من الدول المانحة التي سهّلت ذلك التحول ودعمت أركانه. فقد تحول أبناء تلك المدن إلى دمىً متحركة بيد أصحاب المشاريع ورؤوس الأموال.

---

[1] مباركي، جمال: **الغرب في الرواية العربيّة الحديثة**، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، الجزائر، 2008، ص200

إن الهوية ظاهرة بارزة في حياة أي امرئٍ تخلق معه وتتأثر ببيئته المحيطة أيما تأثر، والاسم مكون الهوية الأول الذي سيلازم صاحبه طيلة حياته من دون أن يتبدل أو يتغير، ويتسع نطاق هذه الهوية مع مرور الزمن واتساع المكونات التي تحكم هوية أي شخص، فإنّ الاسم وحده لن يكون كافياً للتعريف بالشخص خارج حدود أسرته، ومع صعود كل خطوة نحو المستقبل تصبح الهوية أكثر تعقيداً وعمقاً، حتى إذا وجد أول عقبة تهدد هويته تلك أصبحت الهوية أكثر التصاقاً بصاحبها وازداد تشبثه بها مع كل خطر يهددها.

من المرؤ دون أن يملك هوية واضحة ومحددة؟ وما الذي يحكم هذه هويته تلك ويحدد مكوناتها؟ إنّ كلّ الأسئلة التي تطرح نفسها في هذا المقام، تلمح لإجابة واحدة تأخذنا نحو النقيض، فبالأضداد تمتاز الأشياء وتظهر بوضوح أكبر. ولذا نستطيع القول إنّ مفهوم الأنا يتصل بطريقة أو بأخرى بنقيض تلك الأنا الذي يشكل صورة تعكس الآخر المختلف تماماً، وكأنها مرآة تريك النقيض لا الأنا.

إن محاولة فهم الأنا نفسها ستحيلنا مجدداً إلى عالم النفس الشهير "سيجموند فرويد" الذي رأى أن الشخصية بمفهومها العام ليست إلا حصيلةً لأنظمةٍ ثلاث: "1.الهو-الشيطان-: وهنا يعلي قيمة اللذة وتجنب الألم ولا يراعي المنطق والأخلاق، 2.الأنا: وهي حلقة الوصل بين الهو و الأنا الأعلى بحيث يشبع غرائز الهو مراعياً الأخلاق والمبادئ، 3.الأنا الأعلى -الملاك-: أي الشخصية في أكثر حالاتها مثالية واعتدالاً"[1].

ولعلنا إن نظرنا إلى الشخصيات الروائية من منظورٍ نفسي كما فعل فرويد، فإننا حتماً سنجد مبرراً للانحدار الأخلاقي لبعض أبطال الروايات العربية، ومن ضمنها روايات عباد يحيى، بحيث نجد نموذجاً للفلسطيني السيء المنحدر أخلاقياً، ونجد أيضاً نموذجاً للمثالي الذي يسمو ويترفع عن كل زلة.

ولعل دراسة الآخر تشكل حجر الأساس الأول لدراسة الأنا والهوية، وإن كانت جماعة النقاد قد تباينت في نظرتها للآخر إلا أنّ جملة ما خلصوا إليه يشير إلى العلاقة التكاملية بين

[1] ينظر فرويد، سيجموند: **الأنا والهو**. ت. نجاتي، محمد.ط4. بيروت: دار الشروق، 1982م، ص33-46

الأنا والآخر، فلا وجود لأحدهما بمعزلٍ عن نقيضه، وبعبارة أخرى فإن هناك تلازماً واضحاً بين مفهوم الذات (الأنا) ومفهوم غيرها (الآخر)، على النحو الآتي:

- **الأنا:** إنّ مفهوم الأنا من حيث هو مصطلح يشير إلى الذات والهوية في مقابلها (الآخر) شكل سؤالاً هاماً في شتى العلوم سواء النفسية أم الاجتماعية أم تلك التي تسعى لدراسة النقد الأدبي وتجلي الأنا وحضورها فيه، إلا أنه ورغم التداخل الكبير بين مصطلح الأنا والذات فإننا نجد من يفصل بين المصطلحين، "فالكلام عن الذات ليس الكلام عن الأنا"[1] عند بعضهم، ويرتبط مصطلح الأنا مباشرة بالنفس البشرية كما يقول ابن سينا: "أما المراد بالنفس فهو ما يشير إليه أي شخص بقوله أنا"[2]ويمكننا أن نقول إنّ الأنا "تدل على جوهر حقيقي وثابت، يحمل الأعراض التي يتألف منها الشعور الواقعي، بشكل مفارق للأفكار والعواطف أي من دون أن يتبدل بتبدلها أو يتغير بتغيرها"[3]

- **الآخر:** أما مفهوم الآخر "فمتعلقٌ بالذات تعلقاً لا مفر منه شأنه في ذلك شأن الحياة والموت"[4] فكل ما هو ليس (الأنا) يجسد نموذجاً للآخر، "وليس شرطاً أن يكون الآخر هو البعيد جغرافياً أو صاحب العداء التاريخي أو التنافس الدائم إذ يمكن للذات أن تنقسم على نفسها ويحارب بعضها الآخر"[5] ومن هنا فيمكننا دراسة الذات والآخر في روايات عباد يحيى انطلاقاً من تلك الصلة التي لا تتجزأ بين كل منهما، ولعل تلك الصلة تشكل ظاهرة في أعمال يحيى لا تحتاج للتمحيص والتدقيق طويلاً فمنذ العتبة الأولى "العنوان" نجد هذا الطرح قائماً في رواياته الأربع، ويمكننا تقسيم الذات والآخر في روايات يحيى على النحو الآتي:

---

[1] ريكور، بول: **الذات عينها الآخر**، ت: جورج زيناتي، مركز المنظمة العربية، ط1، بيروت، 2005، ص361

[2] صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي**، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، د.ط، د.ت، ص193-140

[3] السابق، ص 140

[4] الرويلي، ميغان، والبازغي، سعد: **دليل الناقد الأدبي، (إضاءة لأكثر تسعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)** المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط5، بيروت، 2007، ص22

[2] علي، حيدر إبراهيم: **صورة الآخر المختلف فكرياً، سوسيولوجية الاختلاف والتعصيب**، في الطاهر لبيب وآخرون، **صورة الآخر: العربي ناظراً ومنظور إليه**، ص111

1.1.2 الفلسطيني المقاوم (البطل) والفلسطيني العادي (اللابطل)

يقرع يحيى بأعماله جدران الخزان مجدداً، ليقول إنّ أخطر ما يواجه القضية الفلسطينية هو من أبنائها أنفسهم، أولئك الذي تحولوا من المقاومة إلى التخاذل، لينحدروا إلى القاع، فقد أصبح أبناء الوطن الواحد أعداءً لبعضهم البعض، وفقدوا ترابطهم ووحدتهم، وانشغلوا بخلافاتهم الداخلية عن القضايا الأهم، وهؤلاء أبناء الجيل الجديد هم أبطال روايات يحيى جميعها، والتي إنما جاءت لتعبر عن هم جمعي لتلك الفئة التي تعاني أزمة في البحث عن هويتها.

هل قسا يحيى على أبطال رواياته؟ وهل كان حقاً يمعن في اختيار أسوأ انحدارٍ ليلقي أبطاله فيه؟ إن تلك الأجيال التي نشأت على ثقافة مختلطة دخيلة بعيدة كل البعد عن كل ما هو أصيل، نشأت لتجد نفسها في دوامة من الأسئلة التي تبحث عن إجابة، من الفلسطيني اليوم؟ المقاوم والآخر المستسلم؟ ما قيمة كل شيء دون أن يحمل الإنسان هوية واضحة ومحددة؟

إن أبطال (جريمة في رام الله) الثلاثة: "نور، وسام، رؤوف" على وجه الخصوص، يشكلون نموذجاً للجيل الشاب الذي نشأ ليواجه سؤال الهوية الأصعب والأكثر تعقيداً، هم أبناء الدولة الجديدة التي جاءت بها أوسلو، وأبناء رام الله حاضنة تلك الدولة، التي جاءت أيضاً بثقافة جديدة وواقع مختلف عن الواقع الفلسطيني نفسه لتصبح مدينة أخرى لا شأن لها بماضي المكان وتاريخه المقاوم، لتنشئ جيلاً منفصلاً عن واقعه أيضاً.

وفي جريمة يحيى يحضر الفلسطيني المقاوم مجسداً بشخص "صلاح" زميل "نور" في السكن، الذي يُتهم بقيادة خلية أمنيّة خططت لعمليات كبيرة في إسرائيل، يحضر صلاح ذاك في ذاكرة نور على أنه موظفُ اتصالاتٍ عادي، يضج حاسوبه بالأفلام الإباحية فيسأل نور نفسه: " **هل سيجد الاحتلال في حاسوب صلاح شيئاً سوى الأفلام الجنسية التي يحب مشاهدتها بصوتٍ مرتفع جدا؟**"[1] فيحاول يحيى أن يصنع صورة جديدة للمقاوم الفلسطيني –المنزّه المترفع عن كل

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ط1، إيطاليا: منشورات المتوسط، 2017، ص54

زلة–، ليقول إن ذلك المقاوم هو إنسان في نهاية المطاف فيقول متحدثاً عن صلاح:"**شابٌ ككل شباب هذه البلد... شاب مثلي أنا**"[1]

يطرح نور (سارد جريمة في رام الله) تساؤلات هامة في حديثه عن صلاح|المقاوم: "**لماذا يقدم صلاح على فعل كهذا؟ لماذا أسأل هذا السؤال كأن كل ما يجري حولي لا يعنيني؟..لماذا يضحي بكل شيء؟ ومن أجل ماذا؟ ثم ما هو الكل شيء هذا الذي يضحي به صلاح؟**"[2]

ستعيدنا تساؤلات نور تلك إلى حلقة مفرغة من الأسئلة التي لا تنتهي، وإلى مسألة وجودية نشأت بنشأة القضية الفلسطينية كلها، "الإنسان لحم ودم أم قضية؟" لماذا ينتمي واحدنا ومن أجل ماذا يتوجب عليه أن يقاوم ويقاتل ويضحي؟ إن شعور الذات الفلسطينية بالخطر الذي يهدد هويتها يفرض عليها الدفاع عن ذاتها بكل السبل، ويشكل صلاح نموذجاً للشباب الفلسطيني الذي شعر بخطر حقيقي على هويته ووجوده، ولذا فإنه اختار طريق المقاومة ليذود بها عن نفسه، وليحمي ذاته ويحفظ لها البقاء.

و(نور) في جريمة في رام الله يشكل نموذجاً للفئة الأخرى من الشباب الفلسطيني تلك التي عزلت نفسها عن الواقع وكونت مع الزمن آليات دفاع ذاتية ضد واقعها، دون أن تدرك حقيقةً ماهية هذا الواقع، ودون أن تسعى للاندماج في صفوف المقاومة، أو تجد حتى سبباً تقاوم لأجله، ونجد في نور مثالاً واضحاً على تلك الفئة، يتساءل نور عما يدفع شاباً مثل صلاح للمقاومة، ويعاتب نفسه: " **لماذا أسأل هذا السؤال كأن كل ما يجري من حولي لا يعنيني؟**"[3]

وعودٌ على بدء فإن فرويد –كما أشرنا سابقاً– صنف الشخصية بناءً على اعتبارات ثلاث: الهو (الشيطان)، والأنا، والأنا الأعلى (الملاك)"[4] ولذا يمكننا أن نلمح تجسيداً واضحاً

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص54

[2] السابق، ص55

[3] السابق، ص55

[4] ينظر فرويد، سيجموند: **الأنا والهو**، ص33–46

لل"هو" الذي يتصرف وفق أهوائه من دون أي اعتبار لتحكيم العقل والمنطق، بحيث يكون الهدف الأول هو إشباع الغريزة والانصراف نحو اللذات، في "نور" الذي يجسد فكرة فرويد تلك بحذافيرها، إذ يدخل في علاقة مثلية مع زميله في السكن "رؤوف" وبهجران الأخير له يسقط في هاوية الانحلال الأخلاقي باحثاً عن التعويض.

ولعل ذلك التحول الكبير في الفكر الفلسطيني لم يغب عن ذهن الكتّاب الذين سبقوا يحيى، فإن ذلك التغير في بنية المجتمع بأكمله كان أمراً حتمياً مرتبطاً بقدوم السلطة الفلسطينية ومنظمة التحرير، فنجد مريد البرغوثي مثلاً يصف تلك المرحلة الانتقالية في روايته (رأيت رام الله): "فإن كانت الصورة قبل عودة منظمة التحرير، هي صورة الفدائيّ البطل، الضحية التي تستحق التعاطف والتمجيد، فإن ذلك الفدائيّ نفسه قد أصبح –مكبلاً باشتراطات أعدائه– يمارس سلطته المباشرة على المواطن العاديّ، على الأعمام والأخوال والدكاكين..هذه الصورة هي صورة جديدة تماماً على أهلنا"[1] وفي موضعٍ آخر يقول مريد: "لا أحد يقاوم إلى الأبد!"[2]

وفي رواية إيناس عبد الله (لا ملائكة في رام الله) أيضاً تحضر فكرة التحول تلك:"فإن مدينة مثل رام الله أصبحت تضم رجالا قد يصل بهم الأمر إلى مضاجعة كل المارة من دون أي استثناء–على حد قولها– وكأنهم قطاع طرق الأرصفة، هؤلاء الذين حولتهم البطالة القاسية، واللا حب، والاستقالات الجماعية، من صورة المقاومة بعد موت عرفات إلى فزاعات مكبوتة جنسياً"[3]

وفي المدينة المليئة بالمتناقضات(رام الله) يصبح الانتماء السياسي مجرد تقليد عائلي، فإننا نجد شابا مثل (نور–في جريمة في رام الله) يلبس كوفية التنظيم مع أنه لا يملك أي انتماء حقيقي للتنظيم بل إنه في الحقيقة لا يعدّه إلا مصدر دخل لوالده، الذي أورثه الانتماء القسري للحزب، وكأن ذلك الانتماء قابل للتوريث، "بل إن التنظيم مهم مثل العائلة"[4] هذا إن لم يتجاوزها.

---

[1] البرغوثي، مريد: **رأيت رام الله**، 150

[2] السابق، ص150

[3] عبد الله، إيناس: **لا ملائكة في رام الله**، ص134

[4] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص21

إن التحول في طريقة المقاومة أنشأ فئة أخرى من المقاومين أولئك الذين آثروا القتال بالفن بدلاً من السلاح، فتحولوا بذلك إلى ممثلي مسرح، مثل (نبيل في رام الله الشقراء) ولذا فإننا نجد تغييراً جذرياً في تاريخ المقاوم الفلسطيني، (فمثلاً ماهر–في رام الله الشقراء) "**الأسير اليساري المحرر في صفقة التبادل الشهيرة بين الجبهة الشعبيّة وإسرائيل**"[1] سيتحول إلى صاحب مطعم يقيم علاقة مع امرأة أجنبية، وستتحول النظرة لذلك الرجل صاحب التاريخ النضالي، إلى صاحب مطعم ومنزل فخم في إحدى ضواحي رام الله نتيجة "تحويشة ثمن الأسر"[2]

2.1.2 الفلسطيني في عيون الأنا الفلسطينية

لقد جاء الاحتلال بتقسيمات جديدة للمجتمع الفلسطيني كله، على أسس جغرافية وأخرى سياسية واجتماعية، فأصبح أبناء الداخل المحتل هم (عرب إسرائيل) وظهرت مصطلحات مستجدة في الوسط الفلسطيني مثل: ابن المخيم، وابن الضفة وابن القطاع وابن القدس، كلٌ على اختلاف منطقته واختلاف تسميته حمل فكراً مختلفاً عن غيره، ذلك الفكر الذي زرعه المحتل في أوساطهم ليضمن بقاءه ببقاء تلك الخلافات والضغائن في صفوفهم، والذي قد جعل الفلسطيني لا يتقبل الآخر من أبناء جلدته ذاك الذي لا يشاطره بقعته الجغرافية، أو انتماءه السياسيّ.

ولذا فقد ظهرت أحكام عنصرية محضرة مسبقاً في قوالب جاهزة، لتقييم الآخر الفلسطيني، تلك العنصرية التي تحكم علاقة المجتمع بأسره والتي تظهر جليةً في الروايات التي تصف الواقع الفلسطيني، وفي (جريمة في رام الله)، نجد تجسيداً لتلك العنصرية في الحكم على أبناء المخيم، فيصبح (محمود) موضع اتهام وشك لكونه ابن مخيم لا أكثر فإن تلك الصفة وحدها كانت كافية لجعله متهماً بأي جريمة تُرتكب، يقول نور:"**لقد صار مشكوكاً فيه ببساطة ومن دون تفسير..ها أنا أتهمه لأنه مجروح في جبهته، ولأنه ابن مخيم!**"[3]

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص72

[2] السابق، ص75

[3] يحيى، عباد: **جريمة في رام** الله، ص203–204

فقد أصبحت تلك المخيمات التي سكنوا فيها وصمة على جبين ساكنيها، تشكل السمة الأولى التي تحكم علاقتهم بالمجتمع المحيط، وفي (رام الله الشقراء) يحضر المخيم مجدداً فمخيم جنين بمقاوميه وأبطاله الذين عُرفوا باسم (المطاليب) يشكل صورة ل "**عش الدبابير**"[1] الذي قامت على عاتقه معظم المعارك الطاحنة مع المحتل، والذي أخذ يتحول تدريجياً بعد إعادة إعماره إلى منطقة أكثر هدوءاً ووداعة من ذي قبل، فالعدو الذي فشل في تطويع الإنسان لجأ لتغيير المكان وطمس تاريخه." **وهذا ما نلمحه بعد العناية الفائقة بتوسيع شوارعه وإلغاء أيّ وجود للأزقة المستترة والتي شكلت ملاذ المقاومين الأول وعنصر قوتهم الأهم، فالإسرائيلي الذي لم ينجح في تطويع الإنسان لجأ إلى تطويع المكان، في محاولة لتطويع الإنسان بطريقة أو بأخرى**"[2]

3.1.2 الأنا الفلسطينية المعجبة بالآخر الغربي

إنّ الذات العربية بشكل عام، والأخرى الفلسطينية على وجه الخصوص تأثرت وما زالت تتأثر بالنموذج الغربيّ المستعمر لها تاريخياً، وذلك الذي واكب التطور العلمي والاقتصادي–في وقتنا الحاضر–، فأصبح يفوقها قوة وتقدماً، ولم تنفصل تلك الذات العربية عمّا خلفه الاستعمار فيها من التأثير فقد وجدت في الغربي الذي يفوقها قوة وتحضراً نموذجاً يستحق الإعجاب والتقليد.

وفي (جريمة في رام الله)، نجد نموذجاً للأنا الفلسطينية المعجبة بالآخر في (أبي وليم) الذي تطبع بطباع (الأمريكان) وتعلم منهم كلّ شيء، فبعد ولادته وعيشه كل حياته في أمريكا، عاد ليفتتح مطعم أحلامه الذي يعتبر نسخة عربية عن إحدى المطاعم الأمريكية التي عرفها أبو وليم هناك، ورغم البيئة التي لا يُعدّ الشرب فيها سمة عامة، إلا أنّ أبا وليم لم يكترث لذلك.

وبقي أبو وليم ذاك عالقاً بين ثقافته الأمريكية ومحاولته أن يكون عربياً " **تلك المحاولة في تقليد العرب في مخيلة الأمريكيين والتي جعلته يفتعل اللطافة ويبيح لنفسه التدخل بكل**

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص112

[2] السابق، ص81

كبيرة وصغيرة في المطعم"[1] من دون أن يفلح في إيجاد هوية ثابتة لنفسه، هو الأمريكي-الفلسطيني الذي يبحث لنفسه عن هوية عربية ويحاول إثبات ذلك بأي شكل.

وفي الرواية نفسها، يظهر الآخر الغربي في شخص "آرنو" الشاب الفرنسي الذي يعمل على مشروع حول دور الثقافة في فض النزاعات، واصفا ذلك المشروع "**بالتافه**"[2] والذي يجد فيه نور صديقاً مريحاً يتقبل أي حديث من دون اعتراض، فيصفه قائلاً:"**شيء فيه يدفعك للحديث بأريحيّة، ربما لأنه أجنبيّ**"[3] ونور ذاك لم يخف إعجابه بترتيب آرنو وتنظيمه لكل شيء و"**كأنه آلة عمل**"،[4] وقد ظهر آرنو دائماً بصورة المنقذ الذي ينتشل نور من الضياع، ففي كل مرة يختفي فيها رؤوف يكون آرنو بانتظاره، تلك العلاقة التي تجاوزت مجرد الإعجاب لتنحدر إلى علاقة مثلية بين كليهما.

ينهي يحيى روايته بمقطع من مجلة "Miroirs" الفرنسيّة، حيث تعرض المجلة توثيقاً لقصة (نور ورؤوف) بعد أن انتهى الأمر بالأخير معتقلاً في السجون الإسرائيلية بتهمة التخطيط لاعتداءات إرهابية في المنطقة، تلك القصة التي تستند على شهادات نور بالدرجة الأولى، ستجعلنا نفهم سبب اهتمام آرنو البالغ بنور بل وأخذه معه عند عودته لبلاده.

يظهر العنصر الأجنبي في معظم روايات يحيى، فرام الله التي كتب عنها في معظم رواياته تضج بالأجانب أولئك الذين جاؤوا ليحملوا أنفسهم لواء الدفاع عن حقوق الشعب الفلسطيني وكأنهم "**عرابو الهم الفلسطيني**"[5] والذين أنشؤوا علاقات مع المجتمع المحيط على اختلاف فئاته. إلا أنهم "**ليسوا جميعاً راشيل كوري**"[6] فوجودهم ذاك وإن كان لارتباطهم بعلاقات

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص 42

[2] السابق، ص102

[3] السابق، ص 101

[4] السابق، ص 102

[5] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص52

[6] راشيل كوري: هى أمريكية عضوة في حركة التضامن العالمية (ISM) سافرت لقطاع غزه بفلسطين المحتلة أثناء الانتفاضة الثانية حيث قتلت بطريقة وحشية من قبل جيش الاحتلال الإسرائيلي عند محاولتها إيقاف جرافة عسكرية تابعة للقوات الإسرائيلية كانت تقوم بهدم مباني مدنية لفلسطينيين في مدينةترفح في قطاع غزّة، لتفاصيل أكثر: https://ar.wikipedia.org

وديّة مع أبناء المجتمع الفلسطيني مثل "علاقة عمر بأوليف" وعلاقة "ماهر بصوفيا" لا يضمن بقاءهم الدائم في البلاد، وإنما يعطيهم سبباً مؤقتاً للبقاء لا أكثر، حالهم حال أصحاب المؤسسات الأجنبية وعقود العمل، فبانتهاء تلك العقود ينتهي بقاؤهم.

ولذا فإن يحيى يختار مصطلح الوجود وليس التواجد:"**هو تواجد الفرد، ووجود الحالة حالة الأجنبي في فلسطين، وتواصل المؤقت واتصاله الذي يخلق حالة دائمة مستمرة**"[1] بمعنى أن وجود العنصر الأجنبي هو الظاهرة، التي تجسد حالة عامة دائمة الحدوث، إلا أنّ كل ذلك لا يعني بقاء الأفراد أنفسهم، فهم يتبدلون ويتغيرون والذي يبقى هو ظاهرة التواجد الأجنبي في البلاد مهما اختلفت أسبابها ومسمياتها.

إنّ العلاقة بين العربي والآخر الأجنبي عادة ما تنتهي بالفشل، ذلك الفشل الذي ألمح إليه الطيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال، فإن "مصطفى سعيد" لم يفلح رغم تفوقه الأكاديمي وتحصيله العلمي المميز، في الإبقاء على علاقته بزوجته الأجنبيّة، بل انتهى ذلك الزواج باحتقار زوجته له، وبارتكابه جريمةً بشعةً بحقها نتيجة حتمية لفشل التزاوج بين الحضارتين.

يذكرنا أبطال يحيى في رام الله الشقراء، على اختلافهم وتنوعهم، بمصطفى سعيد ذاك، بحيث نجد تلك الفحولة الجنسية في مقابل عقدة تفوق الآخر الأجنبي، ذلك التفوق الذي يدفع بأبطال يحيى كما بطل الطيب صالح من قبلهم، إلى محاولة غزو المستعمر من خلال نسائه، بل إنّ يحيى يحيلنا مباشرةً في روايته إلى أبطال الطيب صالح فيقول:" **ذكرني رشدي بأصدقاء في الجامعة قرروا بعد قراءة <موسم الهجرة إلى الشمال> أن ينتقموا كبطل الطيب صالح من المستعمر الأبيض من خلال الشقراوات!**"[2]

إن التزاوج بين الشرق والغرب لم ينجح في الاستمرار، حيث انتهت علاقة "عمر بأوليف" و "ماهر بصوفيا" في رام الله الشقراء بالفشل أيضاً، بل إنه تجاوز مجرد الفشل لينتهي

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص35

[2] السابق، ص26

بهرب كل من "أوليف وصوفيا" من دون أن يتحدد مصير أولئك الأبطال العرب الـذين ظلـوا بانتظار عودتهن من دون جدوى.

4.1.2 الأنا الفلسطيني الناقمة على الآخر الغربي

في مقابل النموذج الذي أعجب بالثقافة الغربية وأخذ يقلدها، ظهر نموذج آخـر علـى النقيض تماماً من سابقه، ذلك النموذج الذي نظر للآخر الأجنبي على أنهم أحفاد الفرنجة، ليتحول بذلك عرابو الهم الفلسطيني من "الفرنجة" إلى غزاة يديرون مؤسسات ال" أن جي أوز" ويغيرون هوية بلد بأكمله "**وكأنها بلدهم ونحن الدخلاء**"[1]، ويظهر النص الآتي حقيقة هؤلاء الأجانب الذين دائما ما حكمت المصلحة بقدومهم للبلاد:

"**تأتي إلينا اليوم في المعهد متطوعة أجنبيّة، ستعمل حرفياً في ترتيب المكتبـة، هـذه المتطوعة حاصلة على اللقب الثاني في الدراسات الشرق أوسطية، وتعمـل علـى أطروحـة الدكتوراه في جامعة بلجيكية، وتبحث في شيء على صلة بدور المرأة في حركـات الإسـلام السياسيّ.. كيف لي أن أفهم وجودها هنا؟ نحن على السذاجة نفسها ولم يتغير شيء أبداً**"[2]

إن يحيى يعبر عن تصوره لأولئك الذين جاؤوا على هيئة متضامنين و لكنهم في حقيقة الأمر ليسوا إلا الغزاة الجدد الذين يسعون لإكمال مسيرة أجدادهم في نهـب خيـرات الشـرق واستنزاف موارده، أولئك الغزاة الذين جلبوا مشاريع عدة في ظاهرها جاءت لتخـدم الشـعب الفلسطيني وفي باطنها أخفت أحقادا دفينة ومصالح استعمارية تخدم الاحتلال الإسرائيلي قبل كل شيء.

فإن المانحين الذين شجعوا المزارع الفلسطيني على زراعة أصناف جديدة مختلفة كـل الاختلاف عما اعتاد ذلك المزارع عليه، إنما "**لأغراض تتعلق بتسويق وتصـدير المزروعـات الإسرائيلية، دون الاكتراث بأثر ذلك على السلة الغذائية الفلسـطينية**".[3] وحتـى فـي جانـب

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص 113

[2] السابق، ص114

[3] السابق، ص85

الخدمات الصحية التي يقدمها هؤلاء الأجانب، فإنها تلتفتُ إلى هدف واحد يقوم على تحديد النسل، "**لخدمة التوازن الديموغرافي هاجس إسرائيل الدائم،**"[1] فلا شيء يقدم من دون مقابل ولا يحكم تلك الخدمات إلا المصلحة بالدرجة الأولى.

إن هؤلاء الأجانب دائمو الحضور في روايات يحيى، على اختلاف المسميات التي وظفها للتعبير عنهم: "المارينز، الفرنجة، الخواجات.. عرابو الهم الفلسطيني" للحد الذي جعله يصف ذلك الحضور الدائم "**بالفرنجة فوبيا**" [2] رغم وجود كل الأسباب التي تستدعي فضول الكاتب وقلقه الدائم حيال هؤلاء الأجانب وتواجدهم في البلاد. إن نظرة الفلسطيني للآخر الأجنبي تتراوح بين الإيجابية حيناً والسلبية في أحيان كثيرة "**ما بيجي من الغرب، شي يسر القلب**"[3]، فقد ارتبط هؤلاء الفرنجة "**بالجنس والاحتلال**"[4] في مخيلة الكاتب، والذي شأنه شأن سائر أفراد المجتمع العربي لم ينفصل عن الذاكرة الجمعية التي ارتبط هؤلاء الفرنجة لديها تاريخياً بالاستعمار.

إن عقدة الآخر المستعمر في الذاكرة العربيّة تلك عادة ما قابلها أبناء الشعوب المستعمَرة بالفحولة الجنسية لا العقلية تعويضاً عن النقص الذي استشعرته تلك الشعوب في الفارق الكبير في القدرات والإمكانات، فنجد في رشدي وعمر وغيرهم من أبطال "رام الله الشقراء" نموذجاً لشريحة كبيرة من المجتمع، التي قررت الانتقام من المستعمر الأجنبي من خلال نسائه، كما فعل بطل الطيب صالح في (موسم الهجرة إلى الشمال).

ستذكرنا (رام الله الشقراء) أيضاً بالقصة القصيرة (النمل الأشقر) لليلى عثمان، حيث يبدأ النمل الأشقر في الانتشار في القرية بينما يمثل أهل تلك القرية نموذجاً للمجتمع العربي البسيط الذي فتح أبوابه وبيوته للآخر (المستعمر) دون أن يعي أن تلك السذاجة ستجعل منه ضحية في النهاية، مثلما انتشر الأجانب "الشقر" في (رام الله الشقراء) عند عباد يحيى ، انتشرت أفواج

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص43

[2] السابق، ص24

[3] السابق، ص11

[4] السابق، ص22

النمل في قصة (النمل الأشقر) ليدرك أهل القرية في النهاية أنّ مجموعات النمل الضعيفة تشكل خطراً حقيقياً على وجودهم وأمانهم واستقرارهم حتى، مثلما شكل الأجانب خطراً علـــى ثقافـــة المجتمع الفلسطيني وتقاليده الذين يجدهم يحيى قد انتشروا في رام الله حتى تبدو "**وكأنها بلـــدهم ونحن الدخلاء**".[1]

5.1.2 أثر الآخر الأجنبي في الأنا العربية والفلسطينية

إن وجود العنصر الأجنبي يعني بطبيعة الحال، وجود أثر لا يمكن إنكاره مرتبط بوجود ذلك العنصر الغريب عن ثقافة المجتمع الشرقي المحافظ، فبالتقاء ثقافة غريبة مع نقيضها تماماً، نشأت ثقافة أخرى جديدة على المجتمع كله، و"**كأن الاقتراب المفرط من هؤلاء الفرنجة والتعامل معهم بشكل مستمر يعني خروج أحدنا من محيطه المعتاد ونمط حياته –العامة– هنا، وبالتالي كسر حواجز الخوف حول قضايا مثل: الموساد والجنس والمثليين**"[2]

فإنّ مدينة مثل رام الله ما تبدو في روايات يحيى تعج بالبارات ومراكز الدعارة المقننة، مثل "**بيت أنيسة وأرجوان**"[3] تلك المراكز التي جاءت لترضي وجود الفرنجة، الذين يملأون رام الله عن آخرها، والتي أصبحت وسيلة للغزو الفكري والثقافي عبر ما يسمى "**بـــالغزو النـــاعم**"[4] ذلك الغزو الذي يهدم تقاليد مجتمع بأكمله ويصنع دوراً للبغاء في وسط المجتمع الشرقي المحافظ من دون أي اكتراث لتقاليد ذاك المجتمع وتاريخه المحافظ والملتزم دينياً. ولعـــل ذلـــك الغـــزو الناعم، يعيدنا "**إلى أشهر أساليب تجنيد العملاء وإفساد الشباب الفلسطيني، على مر التـــاريخ، وهو الإسقاط الجنسي**"[5] والحقيقة إن الصورة تلك لرام الله تبدو جائرة فلا يصـــح أن نقـــول إن المدينة قد نزعت كل تقاليدها ومبادئها إذ إن وجود مثل تلك الظواهر لا يعني التعريف برام الله على أنها مدينة تستحق أن تلقى في الجحيم.

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص 113

[2] السابق، ص27

[3] السابق، ص10

[4] السابق، ص 11

[5] السابق، ص22

وفي (القسم 14) يحضر ذلك الأجنبي مجسداً بأوامر الضابط الأمريكي، الذي يفـرض على العقيد (العربي) إدارة معسكر للجنود الأمريكان في إحدى الدول العربية، ليصبح ذلك العقيد الملتزم مجرد مدير لمركز من مراكز البغاء والترفيه عن أولئـك الجنـود، ذلـك المركـز أو المعسكر البعيد كل البعد عن ثقافة العقيد ومبادئه التي تربى عليها.

ولعلّ وجود العنصر الأمريكي في (القسم 14) ليس بعيداً عن ذلك الوجود فـي (رام الله الشقراء) حيث يشير يحيى في أكثر من موضع إلى ذلك الوجود الذي يقوم على أطماع عسكرية بالدرجة الأولى وقبل كل شيء، فإنّ الأطماع الأمريكية في المنطقة لدعم مصالح إسرائيلية تحيلنا إلى أن تلك المشاريع الضخمة التي تمولها ليست إلا لتحقيق مصالح أخرى أكثر تعقيداً مما تبدو عليه الأمور.

وبالتالي يصبح "**افتتاح فرع KFC في رام الله**"[1] أكثر من مجرد افتتاح لمطعم عـادي، وإنما هو ملمح من ملامح طمس هوية بأكملها، وتبديل وجه المدينة لتشبه أخرى شقراء الملامح، أمريكية الطباع، فالمدينة الشقراء تلك صارت تشبه الأجانب في كل شيء.

ويحيلنا عباد يحيى في رام الله الشقراء مباشرة إلى (القسم 14) فإن كان في الأخيرة قد آثر الاحتفاظ باسم المنطقة التي تحتضن معسكراً أمريكياً لنفسه، إلى أنه قد صرح به في روايته الأولى (رام الله الشقراء) حيث " **إن أريحا هي الحاضنة لإحدى القواعد الأمريكية العسـكرية**"[2] وسنأتي فيما بعد على قضية المكان في روايات يحيى بشيء من التفصيل، حيث إن ما يهمنا في هذا الإطار هو ذلك الوجود الأمريكي الذي ارتبط في مخيلـة الكاتـب بالقواعـد العسـكرية، والمشاريع التي تحمل في باطنها مصالح أمريكية– إسرائيلية مثل تحديد النسل، ومحاولة تغييـر طبيعة المزروعات الفلسطينية لصالح المزروعات الإسرائيلية، والقائمة في ذلك تطول.

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص115

[2] السابق، ص115

6.1.2 الفلسطيني والآخر المحتل (الإسرائيلي)

إن الآخر المحتل في روايات يحيى يظهر عبر حديث الآخرين عنه لا من خلاله هو، إذ ليس هناك شخصيات إسرائيلية تتحدث أو حتى تشكل جزءاً محورياً من الروايات، إلا أن الحديث الكثير عن الإسرائيليين وصلتهم الخفية بالأجانب لا ينفك يراود قارئ أعمال يحيى الروائية، "**فإنك تجد بين كل ثلاثة أجانب في رام الله مثلا، أربعة إسرائيليين**"[1] ولذلك أصبح هؤلاء الأجانب موضع شك وريبة، إذ بإمكان المواطن الإسرائيلي أن يحمل أكثر من جنسية في آن معاً.

يكشف لنا أحد أبطال عباد يحيى ذلك الالتباس في التفرقة بين الأجنبي الإسرائيلي والآخر غير الإسرائيلي: "**فرشدي الشاب الفلسطيني.. لا يذكر بالضبط عدد الرجال والنساء الذين رافقهم إلى ليالٍ في مطعم أو مسكن ثم اكتشف متأخراً أنهم إسرائيليون بجنسيات غربيّة**"[2]

7.1.2 الضحية والجلاد

إنّ أولئك اليهود الذين جاؤوا بأسلحتهم وعتادهم لاحتلال أرض لا يملكونها، مستخدمين كل الأساليب الوحشية التي لا تراعي أي حق من حقوق الإنسان والقانون الدولي، هم أنفسهم ضحايا "الهلوكوسوت وأبناء الغيتو" الذين تحولوا من وصف الضحايا إلى قتلة يصنعون الحرب ويقهرون الشعوب، ليتحول أولئك الضحايا إلى جلادين، وهنا نستذكر فهم عادل الأسطة لقضية (الجلاد والضحية) فبحسب الأسطة "إن اليهودي الضحية قد تحول إلى قاتل، فيما غدا الفلسطيني هو اليهودي قبل أن يتحول الأخير إلى جلاد "[3] هذه الفكرة التي نلمحها أيضاً لدى أدباء كثر أمثال: إدوارد سعيد وإلياس خوري، فقد جاء سعيد بمقولته الشهيرة:"إننا نحن الفلسطينيين ضحية

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص51

[2] السابق، ص51

[3] الأسطة، عادل:الفلسطيني اليهودي، http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=17596a7y24483495Y17596a7

الضحية"[1] تلك الضحية التي تحولت إلى جلاد بكل ما تحمله الكلمة من معنى، وبقيت تتمسك بصورتها الأولى (الضحية) من دون أن تتجاوزها في محاولة لجعل اليهودي دائماً مثار شفقة ومدعاة استعطاف. أتى إلياس خوري أيضاً على فكرة الجلاد والضحية تلك، بحيث يتعجب من قدرة الضحية على أن تكون جلاداً بهذه الصورة من الوحشية بل إنه ذهب أبعد من ذلك حيث جعل الفلسطينيين هم أبناء الغيتو، وبذلك تحول هؤلاء الفلسطينيون إلى ضحية الضحية أو بمعنى آخر أصبحوا يهود اليهود، ويطرح خوري فكرته تلك في (أولاد الغيتو) على لسان دالية اليهودية فيقول:" "إنّ الفلسطينيّين هم ضحيّة الضحيّة، ولا يحق للضحيّة اليهودية أن تتصرّف كجلّاديها[2]"

سيقودنا ذلك النقاش حول الجلاد والضحية، إلى جوليانو خميس[3] (الفلسطيني– اليهودي) الذي خلق تحولاً في وسط المقاومين الفلسطينيين وأبناء المخيم، أولئك الذين سعى خميس لتحويلهم إلى ممثلي مسرح ومقاومي حرية بالفن، يلخص نبيل أحد أبطال (رام الله الشقراء) ذلك بقوله: "**جول أخذ مني الإم سكستين – M16– وحكالي إنت رح تكون مقاتل حرية بالفن**"[4]

إنّ محاولات جوليانو ووالدته لتحويل أبناء المخيم إلى مقاومين بالفن، لم تكن كافية لتشفع لهما، فإن والدة جوليانو التي شاركت بنفسها في تهجير أولئك اللاجئين "**حين كانت عضوة في البالماخ**"[5] وعادت لتعلمهم المقاومة بالفن لم تستطع أن تحول دون مقتل جوليانو.

وبموت جوليانو انتهى ذلك المشروع المفترض في خلق بيئة من المقاومة بالفن والمسرح، وانتقل أولئك الذين تتلمذوا على يديه " **إلى رام الله لتتحول الحرية لديهم من المسرح إلى مجرد جولات طويلة مع أجانب نصفهم إسرائيليون، في رام الله الأليفة، تلك المدينة التي صاروا ينتمون إليها أكثر من انتمائهم للمخيم وصفورية**"[6]

---

[1] اليعربي، أحمد، إدوارد سعيد يبحث عن إجابة: http://www.alfalq.com/?p=9568

[2] خوري، إلياس، **أولاد الغيتو**، ط1، بيروت، لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2016، ص166

[3] جوليانو خميس: ولد في الناصرة، وهو ابن المناضلة الراحلة آرنا مير، الناشطة اليهودية التي ناضلت من أجل حقوق الفلسطينيين، وابن الراحل صليبا خميس، المناضل والصحفي والكاتب الفلسطيني، أحد قادة الحزب الشيوعي الإسرائيلي في الخمسينيات .يقول عن نفسه: "أنا فلسطيني مئة بالمئة ويهودي مئة بالمئة"

[4] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص111

[5] السابق، ص8

[6] السابق، ص113

"يمكننا القول إن تلك العلاقة بين الجلاد والضحية، القاهر والمقهور، تقوم على مجموعة من المشاعر المتناقضة، والتي عادة ما تقوم على محاولة نفي الآخر وإلغائه، لكنها في الوقت نفسه، لا تخلو من المواقف المتشابهة التي يتماثل فيها طرفا الصراع، بل إن الأمر قد يصل أحياناً من التشابك والغموض للحد الذي يصعب فيه التمييز بين الجلاد والضحية."[1]

ولذا فإن مقتل جوليانو سيقودنا إلى فكرة الالتباس بين الجلاد والضحية، وسيعيدنا مجدداً إلى إلياس خوري، الذي كتب لخميس بعد مقتله: "لم يقتلوك لأن أمك يهودية، بل قتلوك لأنك فلسطيني، أرادوا أن يقتلوا فيك هذه الفلسطين الجديدة الحرة والمتحررة، أرادوا أن يقتلوا خيارك الفلسطيني لأن لا شيء يشبه الاحتلال الإسرائيلي أكثر من التزمت والانغلاق والتقوقع[2]"

ومثلما تعرض جوليانو خميس للقتل على أيدي مجهولين في مخيم جنين، واجه الإيطالي "فيتوريو أريغوني"[3] ذات المصير في غزة، وهذا ما أتت عليه رام الله الشقراء، ولذا فإننا نجد عمر أحد أبطال الرواية يعطي (أوليف) مبرراً لهربها بتساؤله: "**ممكن يكون قتل فيتوريو إله دخل؟**"[4] إنّ يحيى يأتي على ضحايا العنف على اختلاف جنسياتهم وانتماءاتهم فأولئك الأجانب الذين ظهروا في معظم مقاطع رام الله الشقراء على أنهم امتداد آخر للاحتلال، وللغزو الثقافي والفكري في كل شيء، وقعوا أيضاً ضحايا للعنف في أحيان أخرى، و(جوليانو وأريغوني) نموذجان على ذلك.

ونلمح في رواية يحيى (هاتف عمومي) نوعاً آخر من الضحايا، وهم ضحايا العنف الاجتماعي والفقر والبطالة، فإنّ هيفاء بطلة الرواية التي يصفها يحيى بأنها "مقطوعة من

---

[1] ينظر: نشوان، حسين: العلاقة الملتبسة بين الجلاد والضحية، http://alrai.com/article/91710.html

[2] خوري، إلياس، جوليانو مير خميس شهيداً وشاهداً: http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=data\2011\2011\05\05-09\09qpt998.htm

[3] مراسل صحفي وكاتب وناشط.[1] عمل مع حركة التضامن العالميةالداعمة للفلسطينين في قطاع غزة ابتداء من عام 2008 وحتى وفاته. كان أريغوني يمتلك مدونة باسم Guerrilla Radio) إذاعة حرب العصابات). وقد قام بنشر كتاب تكلم فيه عن تجربته في غزة أثناء أحداث حرب غزة بين حماس وإسرائيل. تم اغتياله على أيدي مجهولين في غزة . وتلقت جريمة اغتياله إدانة واسعة على مستوى العالم، كما أدان هذه الجريمة عدد كبير من الفصائل الفلسطينية: https://ar.wikipedia.org/wiki

[4] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص55

شجرة"[1] قبيحة المنظر، تقع ضحية للمرأة التي ربتها (الخالة)، والتي أخذت تسعى لاستغلالها مقابل إخبارها بقصة نسبها الحقيقي:" **فوالد هيفاء –على حد قول الخالة– رجل عجوز مقعد قبيح الخلق والخلقة تبرم منه أولاده ورتبوا زواجه من صبية خرساء ضاق بها أهلها، وأما إخوة هيفاء غير الأشقاء، فقد ألقوا بالأم الخرساء وبأبيهم المقعد في بيت متهالك مع قليل من النقود..**"[2]

وهيفاء تلك الضحية التي ضاقت بها عائلتها، والتي وقعت ضحية لنظرات المجتمع وازدرائه لها وللحكم المسبق عليها بناء على مظهرها فقط، ستتحول إلى جلاد أيضاً، من دون وعي أو إدراك منها، ويطرح يحيى تساؤلاً فلسفياً بحنكة عالم اجتماع وتحليل صحفي فيقول: "**هيفاء كما وردت في كل ما سبق كيف يكون لها ضحايا؟..يمكن اللعب على دلالات كلمة ضحايا واستخدامها استعارياً أو التعامل معها بمنطق التورية أو الترميز، ثم القول: نعم حتى الفراشات لهن ضحايا، حتى الأطفال الوادعون في مهودهم لهم ضحايا..**"[3]

وضحايا هيفاء ليسوا إلا ضحايا صوتها، فإن تفرد ذلك الصوت وتميزه من سواه، جعلها تشكل خطراً حقيقياً على وظيفة زملائها ممن عملوا معها في المصرف أو في الإذاعة، حيث أصبحت هيفاء تستقطب كل الزبائن والمستمعين من دون استثناء، فتؤثر بذلك سلباً على فرص زملائها في الاحتفاظ بوظيفتهم.

2.2 سؤال الهوية والانتماء

إن موضوع الهوية من الموضوعات الشائكة التي اهتم بها الروائيون والباحثون العرب والفلسطينيون في الآونة الأخيرة، لا سيما في ظل التغيرات السياسية والاجتماعية التي خلقتها نكبة عام 1948، وما جاء بعدها من تطورات، وقد تركت كل تلك التغيرات أسئلة عدة بحاجة

---

[1] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ط1، فلسطين، الأهليّة للنشر والتوزيع، 2015، ص51

[2] السابق، ص53

[3] السابق، ص39

لمن يجيب عنها، فكان على الأدب بطبيعة الحال أن يستجيب لذلك النداء وينطلق من التباس حقيقي ليضعه أمام القارئ بين دفتي كتاب.

وبالتالي فإن سؤال الهوية قد صار بطريقة أو بأخرى أمراً ملحاً، لا في الواقع الذي نعيشه وحسب، بل وفي الأدب الذي نقرأه أيضاً ذلك الأدب الذي اختلفت مصادره باختلاف المرجعيات الثقافية التي غرف منها المثقفون، فصار لزاماً علينا أن نفكر في هوية هذا الأدب قلباً وقالباً..من المثقف اليوم ومن الإنسان العادي؟ ما الذي يحكم هوية هذا الأدب ويحدد معالمه؟

وفي روايات عباد يحيى سيشغلنا سؤال الهوية والتشويش ذاته، لا لشيء وإنما لأنه شغل الراوي(عباد يحيى) وأبطال رواياته الشباب –غالباً– في بحثهم الحثيث عن الهوية، تلك الهوية التي شكلت تساؤلاً أزلياً مرتبطاً كل الارتباط بالقضية الفلسطينية كلها، والذي عادة ما انتهى في دوامة أخرى من الأسئلة الجذرية تلك التي تواجه كل ما هو فلسطيني، فحتى المدن قد تغيرت وأخذت طابعاً غريباً عن هويتها وتاريخها.

سيكون علينا أن ننظر جيداً إلى أبطال (رام الله الشقراء) الشباب الذين وجدوا أنفسهم أبناءً لدولة أوسلو تلك التي قامت على أنقاض حرب لم تنته، والذين جاؤوا بلا هوية واضحة تعبيراً عن هوية الدولة التي لم تتضح بعد.

ولعل التباس الاسم سيكون مدخلاً هاماً إلى تفكيك التباس الهوية برمتها، إذ إن أهم ملمح يحكم هوية المرء طيلة حياته هو الاسم الذي يحمله من دون أن يختاره، وفي "جريمة في رام الله" نجد نور الشاب المثلي يتخلى عن اسمه (صهيب) ويفضل الاسم الآخر الذي اختاره له شريكه (رؤوف) وكأن تخلي نور عن اسمه الذي اختارته العائلة يشكل بداية تشرح لنا تمرده على عائلته وتخليه عنها لاحقاً.

وإن كان الاسم هو الملمح الأول في تحديد الهوية، فإن فهم صومائيل –ب– هنتكتون للهوية يحيلنا إلى ملمح آخر حيث إنها بحسب هنتكتون: "ليست إلا إحساس الفرد أو الجماعة بالذات، بحيث تتشكل تلك الهوية نتيجة لوعي تلك الذات بأنها تمتلك خصائص مميزة تميزها من

غيرها، فالطفل الصغير قد يمتلك عناصر هوية ما عند ولادته بعلاقته مع اسمه وجنسه وأبوته وأمومته، إلا أن هذه الأشياء لا تصبح جزءاً من هويته حتى يدركها ويتسطيع أن يعرف نفسه بها"[1]

وبالتالي فإنّ الإدراك هو الملمح الأهم في تحديد هوية أي فرد، وهو ما عبر عنه يحيى بحذافيره فيقول:"**بدأت هيفاء تدرك الحقيقة، فهي ككل الأطفال يدركون بعد حين حقيقة ما عايشوه في طفولتهم، كأنّ الطفولة خالية من المعنى، وما يسميه الناس مراهقة هي تلك الفترة التي تبدأ فيها الأشياء بأخذ معان محدد وجديدة، فيعيد الأطفال قراءة ماضيهم ويدركون معاني الكلمات واللمسات والأنفاس والنظرات**"[2]

إذن، فإن الهوية تتخذ شكلها بإدراك الذات لخصائص تميزها من غيرها، ولذا فإن المجتمع الذي يضم خليطاً من الأجانب والعرب والإسرائيليين (رام الله) سيقوم حتماً على هوية ملتبسة أيضاً نتيجة لخلل حقيقي في إدراك الذات، وفي روايات يحيى الثلاثة (رام الله الشقراء، هاتف عمومي، جريمة في رام الله) سنجد تلك الهوية الملتبسة مجسدة بشخوص يحيى وأبطاله.

إن الإنسان دائم البحث " عن مرآة يمكن أن يجد فيها صورة هويته المشتتة، فليس ثَمّ ما يصعب أن نحزره أكثر من وجهنا حين لا تكون هناك المرآة التي نحتاجها لنتعرف إليه"[3] وأما المرآة التي يحتاجها الفلسطيني ليدرك ذاته فقد باتت بعيدة كل البعد عن متناوله، إذ إنّ الذات الفلسطينية تلك التي تعيش صراع البقاء، تواجه التحدي الأصعب بين التمسك بهويتها الأصيلة المرتبطة بالأرض وبين الهوية الشقراء الجديدة التي يمهد طرقها الأجانب المتواجدون في رام الله، بتغيير مبادئ الجيل الشاب وسحق ملامح المدينة القديمة، لصالح مدينة أخرى لا تشبه سابقتها بشيء.

---

[1] ينظر: هنتكتون، صومائيل، **من نحن؟ التحديات التي تواجه الهوية الأمريكية**، ترجمة: حسام الدين خضور، دار الحصاد، دمشق، 2005، ص37

[2] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص53

[3] أنظر: ماركيه، فرنسوا، **مرايا الهوية: الأدب المسكون بالفلسفة**، ترجمة: كميل داغر، دار المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005، ص13-15

وفي جريمة في رام الله يحضر ذلك البحث الحثيث عن مرآة تعكس الأنا لا الآخر، من خلال (نور|صهيب) البطل المثلي الذي يتهم بجريمة قتل بسبب ميوله تلك، حيث يرد على لسانه النص الآتي: "**كيف يمكن أن أحسم إن كنت في حال طبيعية أم لا؟ وأنا لا أرى نفسي...ومن هم حولي ومن كانوا حولي لم يكونوا يصلحون ليكونوا مرايا..**"[1]

وثمة فكرة يطرحها سارد عباد يحيى في "رام الله الشقراء" تقول: "**إذا لم تفلح في تطويع الإنسان وتحويله إلى مستسلم خانع فعليك بتطويع المكان أو الفضاء ليغدو مستسلماً خانعاً**"[2] تلك الفكرة التي ستجعلنا ندرك حتما أن تحول مدن كاملة إلى طابع أجنبي بعيد كل البعد عن تاريخها الشرقي، ليس خبط عشواء إنما هو أمر مدروس وله من يقيم أسسه ويرفع دعائمه، ولعل خلق مدن جديدة داخل رام الله مثل (روابي) نموذج واضح على فكرة يحيى تلك.

"ونص (رام الله الشقراء) بفوضويته يشبه المدينة ذاتها، التي تعيش حالة تشظٍ للأمكنة وللأفراد فلا رابط بينهم سوى رابط غير مرئي"[3]، حاله حال المدينة التي تعج بوهم الثقافات: "**فالإسبان يرقصون، والإيرلنديون يغنون، والهولنديون يرسمون، والأمريكيون يعزفون، والفرنسيون يديرون هذا الحراك!**"[4] وبطبيعة الحال كان النص يصدح بذلك السيرك الثقافي مع اعتماده على العنصر الأشقر رابطاً يتحكم في سير أحداث الرواية.

ثم نجد يحيى مجدداً يؤكد على محاولات طمس الهوية تلك بطريقة أخرى تشبه طرق الاستعمار التبشيرية قديماً، فنقرأ في رام الله الشقراء: "**كانت المحاضرة إنجليزية دون ترجمة وكأنه يحاضر في لندن، وكان الإعلان عنها باللغة الإنجليزية فقط، وكأن حضور أبناء البلد غير مطلوب ولا وارد**"[5]

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص205

[2] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص81

[3] العزة، علاء: رام الله الشقراء، عباد يحيى جسد الاستعمار، الأخبار: https://al-akhbar.com/Literature_Arts/80606

[4] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص 83

[5] السابق، ص44

3.2 الموضوع السياسي

شهد الموضوع السياسي حضوراً كبيراً في الأعمال الروائيّة الفلسطينيّة منذ وجود الاحتلال الإسرائيلي الذي فرض واقعاً مغايراً على تاريخ الرواية الفلسطينية وشكل جزءاً لا يمكن انتزاعه من واقع تلك الرواية الفلسطينية ومكوناتها، وإن كانت الصورة في البداية هي صور الفلسطيني البطل يدافع عن فردوسه المفقود، إلا أن تلك الصورة قد واكبت تحولات القضية الفلسطينية وخيبات الأمل المتكررة، لتحل مكان الصورة المثالية الأولى صورة أخرى تعبر تعبيراً صادقاً عن تحولات جذرية في المكان والأشخاص، وقد تعرض يحيى لواقع القضية الفلسطينية الملتبس حيث جاءت مواضيعه السياسيّة على النحو الآتي:

1.3.2 الانتفاضة

إن الانتفاضة الفلسطينيّة شكلت مرحلة لا يستهان بها من مراحل النضال الفلسطيني ومحطة هامة من محطات المقاومة بعد عام 1967م، حيث أدت سياسة الاحتلال الجائرة وسوء الأوضاع الاقتصادية للشعب الفلسطيني وغياب حقه في ممارسة أبسط حقوقه مثل التنقل والعمل بحرية إلى تفجير الأوضاع السياسية مجدداً وتصاعد المواجهات مع العدو الإسرائيليّ "لتبرهن بذلك حركة الانتفاضة على سقوط الأساطير التي كانت تراهن على توقف حركة النضال الشعبيّ الفلسطينيّ أو إغراقها في انقسامات باليّة"[1] إلا أنّ توقيع اتفاقية أوسلو 1993م، قد شكل صدمة حقيقة ونقلة نوعية في تاريخ القضية الفلسطينية والرواية التي واكبت ذلك التاريخ، حيث تحول هؤلاء المقاومون إلى ساسة وأصحاب مواقع قيادية، وأخذت المدن التي تعج بالأزقة ورائحة الشهداء، تتحول إلى مواقع استثمارية وشوارع فسيحة في محاولة لإلهاء الشعب وتغيير أولوياته، إلى أنّ ذلك لم يحل دون اندلاع الانتفاضة الثانية في عام 2000م.

وهذا الالتباس هو ما ألهم الروائيين الفلسطينيين الذين تمكنوا "وصولاً إلى الانتفاضة من تحقيق ما يلي: 1- الخلاص من عقدة الذنب. 2-ممارسة النقد الذاتي عبر مستويات متقدمة. 3- ممارسة النضال المسلح داخل النص وخارجه"[2] حيث اختلفت زاوية الرؤية وطريقة النقد في

---

[1] عبد الغني، مصطفى: **نقد الذات في الرواية الفلسطينيّة**، ط1. القاهرة، سينا للنشر، 1994، ص122

[2] السابق، ص122

الأعمال الروائية الفلسطينية على تنوعها، وعباد يحيى واحد من الروائيين الذين عايشوا هذا التغير، فشهدوا بذلك مرحلة انتقالية من المقاومة إلى التعايش.

تجري معظم أحداث روايات يحيى في مدينة رام الله، فتظهر في رواياته أزقة المدينة ومطاعمها وبناياتها وشوارعها ومشاريعها الكثيرة الممولة –غالباً– بأموال الأمريكيين وخاصة في الشق الصحي كما تقول ساردة يحيى في (رام الله الشقراء):"**الولايات المتحدة الأمريكية لم تنفق على منطقة في العالم في الشق الصحي، كما تفعل في الضفة الغربيّة**"[1] فالعناية الخاصة التي تتلقاها رام الله ليست إلا جزءاً من المخطط الأمريكي– الإسرائيلي: "**لجعل المدينة نموذجا للفلسطينيين الصالحين**"[2]

ويؤرخ يحيى لحياة الجيل الفلسطيني الجديد الذي عايش خيبات أمل متكررة، فالجيل الذي نشأ بعد الانتفاضة الثانية وعايش طفولة غير عادية بين الرصاص والحواجز والمظاهرات سيجسد نموذجاً متناقضاً بتناقض الواقع الذي نشأ عليه.

وفي (جريمة في رام الله) يأتي يحيى على ذلك التناقض حيث يعقد مقارنة بين أحد أبطاله (نور) وبقية أبناء جيله والذي على عكس أقرانه لا يخرج من البيت ولا يرشق الحجارة على الجنود الإسرائيليين، بل يكتفي بمتابعة الأحداث على شاشة التلفاز. ثم يستعرض يحيى تأثير الانتفاضة على أبناء جيل (نور) فهؤلاء الذين كبروا ليجدوا أنفسهم أمام انفصام حقيقي في الهوية والانتماء، هم حصيلة تناقضات مجتمع بأكمله، ولذا فقد تباينت صورتهم في الرواية بين الانغماس في اللذات والانحراف الأخلاقي حيناً والمقاومة والصلابة حيناً آخر، حيث يأتي يحيى على دور هؤلاء الشباب إبان الانتفاضة الثانية من **تعليق دوام ومظاهرات احتجاجاً على اقتحام المستوطنين للأقصى** [3] **ومن تنفيذ عمليات تهدد أمن إسرائيل كما فعل صلاح**[4].

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص72

[2] السابق، ص81

[3] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص90

[4] السابق، ص53

2.3.2 اتفاقيّة أوسلو

"اتضح للقاصي والداني أنّ أوسلو لم تأتِ بخطوات عملية لتغيير الواقع المرير أو محاصرة الاستيطان، أو حتى تحسين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، إلا أنّ المفاجأة في الحقيقة كانت ظهور شرائح اجتماعية جديدة تتسم بأنها حديثة العهد بالثروة والغنى، وقد سيطرت تلك الطبقة على مواقع السيادة وصنع القرار، فبرزت بالتالي قضية الطبقية في المجتمع الفلسطيني بحيث انقسم أبناء الشعب الواحد لقسمين: قسمٌ يعيش حياة الرفاهية والدلال وآخر يجترع مرارة البؤس والحرمان"[1] وبالتالي فإن الرؤية الفلسطينية بعد أوسلو باتت تعبر عن مرحلة جديدة من مراحل الأدب الفلسطيني، بل عن نقلة نوعية في طابع الأدب القائم على تقديس المقاومة ورفع أصحابها إلى مكانة علية، فإن الأبطال المقاومين الذين برزوا في روايات غسان كنفاني وغيره ممن عاصروه قد أصبحوا يتخذون تدريجياً نمطاً مغايراً من البطولة، فتحول هؤلاء من المقاومة بالسلاح إلى المقاومة الناعمة مثلاً وهي تلك المقاومة التي جاء عليها يحيى في رواياته بحيث أصبح أبطاله مقاومو حرية بالفن!.

"فبعد اتفاق أوسلو شهدت الساحة الفلسطينية كماً كبيراً من الروايات، وهي روايات تراوحت ما بين السيرة الذاتية والنقدية والتاريخية وغيرها، ولكنها تميزت جميعا بسمة واحدة هي الفردانية العالية والرغبة في الجدل وطرح قضايا لم تطرح فيما مضى، كما أن القضية الفلسطينية لم تعد فيها هي القضية المركزية، كانت هذه الروايات، بمعنى من المعاني، روايات ما بعد الدولة."[2]

وعوداً على بدء فقد تحول الوطن في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو من صورة الفردوس المفقود إلى صورة البلد العادي الذي يحاصر أبناءه بواقعه المرير، فالوطن الذي اعتدنا القراءة عنه بوصف أقرب للخيال صار عادياً بل ربما ظهرت نزعة سوداوية لدى هؤلاء الأدباء الذين

---

[1] ينظر الصليبي، حسين: **الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو 1992**، د.ط، الجامعة الإسلامية، غزة، 2008، ص5

[2] عوض، أحمد: الأوهام التي تصنع الوجدان من أهم محركات التاريخ https://www.albayan.ae/five-senses/2006-09-16-1.869386

كتبوا عن الوطن من منظور من يعايش الواقع كل يوم، لا بمنظور ابن المنفى الذي لم يعش في الوطن طويلاً.

فالوطن ليس مجرد بيارات برتقال سليبة، ولا مجرد أرض مليئة بالخيرات، ولم يعد أهله أولئك الأبطال المقاومون الشجعان، بل صار الوطن كأي بلد آخر، يعج بالمؤسسات والسياح والفساد والبطالة، وكأن صورة الوطن قد تحولت كلياً بعد أوسلو بتحول البلد نفسه، ذلك التحول الذي بدأنا نلمس أثره في أولى الروايات بعد أوسلو. وهذا ما نلمحه في روايات سحر خليفة بعد أوسلو، إذا نجدها تستنطق الواقع بحثاً عن إجابة لكل ما يحدث: "قالوا أوسلو، قلنا آمين، فلماذا إذن ما زالوا هناك..فوق الهضبة في أعلى التل وحول السهل ويزحفون على الوادي وقرى الجيران؟ أهذا هو الحكم أهذا ما بشرت به الثورة؟.....أين السلطة وكيف يكون الوطن؟"[1]

وخليفة التي حاولت قراءة الواقع الجديد الذي فرضته أوسلو، تضعنا أمام تساؤل هام، فما الوطن الذي تحكمه قيود أوسلو؟ وما الذي يحكم هوية الفلسطيني ووجوده في هذا الوطن الذي ليس له سيادة فعلية على حدوده، ففي مقابل تلك القيود التي تحكم حياة الفلسطيني هناك تلك التسهيلات الواسعة التي أعطيت للآخر اليهودي والتي ضيقت الخناق على شتى عناصر الحياة الفلسطينية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية أيضاً.

وقد حدث تصدع في طبقات المثقفين الفلسطينيين، إذ أوجدت أوسلو فئة من المثقفين الذين تماهوا مع السلطة الجديدة بحثاً عن المناصب أو الشهرة، وفئة أخرى رفضت قبول الأمر فبقيت تقاوم الطوفان، وقد عبر مريد البرغوثي عن هذا الأمر خير تعبير فنجده يصفهم في (رأيت رام الله) بقوله:"إن الجسم الأعظم من المثقفين الفلسطينيين قد تماهى مع السلطة، فاقترب منها أكثر مما ينبغي له، وارتاح على مقاعدها، ولذ له أن يقلدها ويتماثل مع صفاتها، كثير من المؤيدين والمعارضين تشابهوا عند هذه النقطة"[2]

إلا أنّ تلك العلاقة بين المثقف والسياسية لم تدم طويلاً فسرعان ما "اكتشف المثقف الفلسطيني في الداخل حجم الخديعة، أو حجم الفشل ثم اكتشف أن الفلسطيني هو شخص عادي

---

[1] خليفة، سحر: **الميراث**، ط1، بيروت، 1997 دار الآداب، ص24

[2] البرغوثي، مريد: **رأيت رام الله**، ص148

وليس مقدساً"[1] ولعل عباد يحيى واحد من الأدباء الذين شغلتهم تلك العلاقة بين المثقف والسياسة، "حيث إنه يفضح وبشجاعة نادرة حقارة بعض المثقفين الذين سقطوا في فخاخ التمويل الأجنبي ومارسوا به أشد أنواع السقوط الأخلاقي والإنساني والوطني"[2]

ويأتي عباد يحيى في أولى أعماله الروائية (رام الله الشقراء) على تناقضات سلطة أوسلو، ويرصد تلك التحولات القائمة في كل طبقات المجتمع الفلسطيني، ذلك الرصد الذي يقوم على الواقعية وتعرية المستور في أعماق رام الله، المدينة التي جسدت نموذجاً حقيقاً للسلطة الجديدة بكل مقوماتها، وهنا يحق لنا أن نطرح التساؤل الآتي: هل وصل الأمر بعباد إلى حد التعريض بالسلطة وكل ما يمد لها بصلة؟

يدير يحيى حواراً بين بطلي روايته، فيكتب المرسل المجهول لصديقته واصفاً فرقة "العاشقين" تلك الفرقة التي اعتدنا سماع أغاني الثورة بأصوات أصحابها، فيقول: "**بماذا تشعرين حين تغني فرقة العاشقين أغاني الثورة من قلب رام الله، عاصمة مشروع المفاوضات؟**"[3]

ثم يتابع طرحه للتحول حتى في فرق أغاني الثورة فيقول:"–**اشهد يا عالم علينا وع بيروت، اشهد عالحرب الشعبية– كيف يشعرون وهم يغنونها كجزء من مشروع السلام حتى الموت ألا يختنقون بالكلمات أو أي شيء باق من الذكرى؟ ها هم تحولوا إلى موطنين في دولة أوسلو ويتقاضون راتباً لقاء استجداء حنين ما لأيام ماضية**"[4]

ذهب بعض النقاد إلى أن "التعريض بالفرقة ليس إلا للنيل من السلطة الفلسطينية حيث تجاهل يحيى أن هؤلاء الشباب ليسوا متفرغين للعمل في السلطة ولا يتلقون مرتبات منها، بل هم يعيشون في سورية، ولم يصبح أي منهم مواطناً في أوسلو" [5]

---

[1] عوض، أحمد: الرواية الفلسطينية بعد أوسلو تميزت بالفردانية العالية https://www.albayan.ae/five-senses/2006-09-16-1.869386

[2] خداش، زياد: أرعبتني رام الله الشقراء، الأيام: www.al-ayyam.ps

[3] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء** ص109

[4] السابق، ص109

[5] دحبور، أحمد: "رواية عباد يحيى الصاخبة رام الله الشقراء": https://nawa.ps/ar/post/3556/%D8%B1

وفي حقيقة الأمر إن يحيى كان ناقماً على السلطة وسياستها حقاً، إذ يقول في موضع من روايته على لسان راوٍ ما أظنه هو: "**هل العمل في مؤسسات السلطة أفضل وطنيا ومهنيا؟! هل العمل في إسرائيل أسوأ وطنياً ومهنياً**"[1] فيساوي يحيى بين مؤسسات السلطة والعمل في إسرائيل.

وأعمال يحيى التي عرفت بجرأتها تنتهك "التابوهات" الفلسطينية برمتها وتنقض صورة الفلسطيني النمطية المقدسة، فيأتي على التخاذل الفلسطيني والخنوع للاحتلال والسعي للحصول على تصاريح عمل: "**قيل لي إن مكتب الارتباط الفلسطيني-الإسرائيلي في العمارة حيث الزحمة، والناس جاؤوا لتقديم طلبات تصاريح الدخول إلى >إسرائيل<...ولا أدري لماذا تذكرت لحظتها وأنا أرى طوابير التصاريح الأحاديث التي كانت تسري بين الناس بداية الانتفاضة عن طوابير الاستشهاديين الجاهزين لدى الفصائل العسكرية لتفجير أنفسهم في <الداخل>**"[2]

لقد قسا يحيى على أبطاله، فحملهم عبء كل ما حدث، وانحدر بهم إلى القاع، فأبطال جريمة في رام الله الذين يشكلون نموذجاً مصغراً عن شريحة هامة من شرائح المجتمع الفلسطيني، ينحدرون في علاقات مثلية ويشربون الخمر ويمارسون كل الرذائل، تعبيراً عن الضياع الذي يعيشه هؤلاء، وكأنها حالة تدمير واعية للذات تحيلنا مباشرة إلى حالة الضياع الملازمة للمكان.

إن أسلوب يحيى الساخر يحيلنا إلى تبعات أوسلو بطريقة هزلية من دون أن يثقل على القارئ أو يشعره بجدية الموضوع المطروح، فيتساءل: "**كيف سنذهب نحن أبناء أوسلو والمسار المشوّه والنكبات المتواصلة والخيانات الأقدح والعجز المطبق منذ سقوط آخر حجر على دورية الاحتلال، كيف سنذهب لنعلم أبناء الثورة في تونس كيف يشاركون سياسياً!**"[3]

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص82

[2] السابق، ص96

[3] السابق، ص99

ويحيى حاله حال بقية الأدباء الذين انبروا يهاجمون أوسلو وتبعاته لم يستوعب ذلك التحول الجذري في بنية المجتمع الفلسطيني بأكمله ولا ذلك التحول في"أبناء الثورة التي آلت إلى مكتب وراتب وربطة عنق"[1] وكأنّ أوسلو عملت على ترويض تلك الثورة وتدجين أصحابها، وأخذتهم إلى أبعد ما يكون عن قضيتهم الأساسيّة.

4.2 الدين

لعلّ الدين واحد من أهم الموضوعات التي ناقشتها الرواية عامة والفلسطينية خاصة، فالدين الذي جاء لينظم قوانين البشرية ويسد فراغها الروحي وبحثها الدائم عن العقيدة الصحيحة، أصبح يشكل مرجعاً هاماً في تشكيل المجتمعات كلها، حيث إنّ النصوص الدينيّة كلها –وإن كانت واحدة– إلا أنّ فهمها وتطبيقها قد لاقى اختلافاً باختلاف مفسريها ومتلقيها.

ويحضر الدين موضوعاً جدلياً في رواية يحيى (جريمة في رام الله) حيث نجده يوظف الدين بأكثر من طريقة وأسلوب من دون أن يصبح الدين موضعه الرئيس أو يطغى على بقية المواضيع الأخرى، ولا تكاد تلك الصلة بين الدين والسياسة تغيب عن ذهن قارئ نص يحيى (جريمة في رام الله) على النحو الآتي:

1.4.2 الدين والسياسة

ويظهر ذلك من خلال تلك الصلة الواضحة بين بعض الفصائل والأحزاب السياسية والالتزام الديني، فأسرة نور الملتزمة دينياً والمنحازة لكل ما هو إسلاميّ في انتمائها السياسي، أو بعبارة أخرى المنتمية لحركة (حماس)، تجسد نموذجاً لتلك الصلة بين الدين والسياسة سواء أكان ذلك أفرادها الذكور الذين يأتي يحيى على ذكرهم، وهما بشكل خاص (والده وأخوه) اللذان يرتبطان بحركة حماس بطريقة ما.

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص99

فوالد نور يعمل في متجر للمواد التموينيّة ويبيع حماس البضائع التي توزعها على الفقراء، والذي يجده نور:"**مستفيداً من حماس دون أن يظهر ذلك**"[1]. والأسرة الفخورة بنسائها تستند في نشاطها السياسيّ والدينيّ بشكل رئيس على امرأتين هما:

- والدة نور: وتشكل والدة نور الشخصية المتمسكة بالدين من حيث هو وسيلة للتباهي والتفاخر على بقية النساء، حيث يستغل يحيى هذه الشخصية ليجسد ثالوثاً أركانه: (المرأة والدين والسياسة) فأم نور المرأة الملتزمة دينياً تجسد ناشطة من ناشطات (حماس) يتجلى أهم أدوارها بتدبير "**لقاءات لنساء الحي ووجاهات المدينة في منزلها للحديث بأمور الدين**"[2]

- زوجة أخيه: تشكل هذه المرأة واحدة من نساء حماس اللواتي ينظمن تجمعات نسوية للناشطات سياسياً في حماس، وتصب جل اهتمامها على تدبير الزيجات بين شباب الحركة وبناتها: "**وكأنها تضمن بذلك مستقبلاً للحركة، وتضمن استمرارها**"[3]

وتظهر صورة المرأة المتدينة من خلال هذا المرأة على صلتها الكبيرة بالسياسة وارتباطها العميق بضمان مستقبل الحركة السياسيّ، حيث إن تدبير الزيجات يعني بالنسبة لها استمرار الحركة وبقائها.

2.4.2 الدين والتدين

إن الالتزام بالدين من حيث هو عادة، لا يعني تدين أصحابه، هذا ما سعى يحيى لإبرازه في روايته حيث يعرض من خلال شخصية رؤوف فكرة مفادها أن الالتزام بالصلاة لا يعني في كل الأحوال تدين صاحبها، فيقول يحيى على لسان رؤوف:"**لم أكن أصلي لأنني لم أنشأ في بيتٍ يصلي أهله**"[4] فالصلاة لا تتعدى كونها مجرد عادة عند البعض، ومنهم زملاء رؤوف في الشكل الذين التزموا بالصلاة من حيث هي –عادة– لا غير.

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص120

[2] السابق، ص121

[3] السابق، ص122

[4] السابق، ص18

ويبدو نص يحيى متصاعداً في جرأته حيث يتذكر (نور) نفسه في مراهقته يدخل المسجد لقضاء حاجته لا غير، "**ذاكرتي لا تزال تحتفظ بخطوات الوضوء، كما حفّظوني إياها في المدرسة الابتدائيّة، وكما كررتها كل يوم عدّة مرات** "[1].

ويطرح يحيى مفارقة بين الموازنة في العمل في بار والالتزام بالصلاة: "**ليس غريباً علينا من يتركون العمل في لوتس، لأنهم قرروا الالتزام دينيّاً، هناك من يعملون معنا ويؤدون الصلاة بشكل عاديّ**"[2] في حين تجسد الصلاة بالنسبة لرؤوف وسيلة الخلاص من العمل في البار، ومن العلاقة المثليّة التي جمعته بنور حيث يرتبط اختفاؤه بما قاله أحد العاملين في البار لزملائه:"**بتصدقوني كان يصلي العشا بمسجد المصايف**"[3].

5.2 المرأة

ارتبطت صورة المرأة الفلسطينية –في الروايات التي تناولتها– بالتضحيّة والفداء، فهي أم الشهيد، وهي المقاومة والمسعفة والمضحية، وهي في تماهيها مع الأرض دائمة الحضور في الحديث عن التمسك بالوطن، ولا يمكننا أن نغفل خصوصيّة المرأة الفلسطينيّة التي واجهت التحدي الأصعب "**فإلى جانب معتقل الاحتلال السياسيّ الذي زجت به المرأة الفلسطينيّة، وقاست فيه بشرف وبطولة آلام الروح والجسد، هناك معتقلٌ آخر تقاسي فيه المرأة الفلسطينيّة، هو معتقل السلطة الذكوريّة**"[4]

وللمرأة نصيبٌ دائمٌ في أعمال يحيى الروائيّة، إلا أنّ تلك الصورة قد اختلفت من رواية إلى أخرى وذلك على النحو الآتي:

1.5.2 المرأة المثقفة–العاملة

تتجسد شخصية هذه المرأة بشكل جلي في رواية (رام الله الشقراء) حيث يقسم يحيى السرد مناصفة بين سارد ذكر وساردة أنثى، تجسد تلك الساردة نموذجاً لفئة الشابات الفلسطينيات

---

[1] يحيى: عباد، **جريمة في رام الله**، ص117

[2] السابق، ص158

[3] السابق، ص158

[4] خداش، زياد: ***صورة المرأة الفلسطينيّة في أدب الانتفاضة***، **مجلة الغربال** –أيلول–1994 رام الله، ص50

اللواتي تلقين تعليماً عالياً وشغلن مكانة ثقافية هامة في المجتمع حيث تشي لغة الساردة وطريقة طرحها وتحليلها للأمور بمستواها الثقافيّ الجيد حيث يصفها سارد يحيى:"**بالوطنيّة الملتزمة المثقفة**"[1]. وأما هيفاء بطلة (هاتف عمومي) فلم تحظ بالفرصة للحصول على تعليم عالٍ وإنما يمكننا أن نجد فيها الصبر والتفاني في سبيل النجاح في العمل لتغيير واقعها المرير فهيفاء منذ بدأت العمل في مأوى العجزة: "**قررت أن خلاصها لا بد أن يكون قريباً، وأن مرورها في المأوى هو مسار اضطراري تتخلص خلاله من كل الرواسب الطفولة لتمضي إلى مرحلة لاحقة، مرحلة النضج والرشد**"[2]

2.5.2 المرأة البغي

تحضر صورة المرأة البغيّ في (القسم 14) ولا نسمع صوتها ولا يشركها يحيى في الحديث أو السرد، فتظهر مسلوبة الإرادة تنفذ الأوامر بحذافيرها من دون التعمق في مكنونات نفسها أو تفاصيل حياتها، فالسارد يكتفي بالتعامل مع ما يحصل للنساء في (القسم14) على أنه عمل يتقاضين أجوراً لقاءه.

وكل ما يحكيه السارد عن معاناة العاملات في (القسم 14) حيث تقضي مهمتهن بالتفريغ الجنسي عن العساكر، لا يتجاوز الحديث عن أيّ متاعب في أي عمل روتيني آخر، حيث يقول: "**يظهر عدد من العناصر سلوكاً عنيفاً خلال تلقيهم لخدمات العاملات داخل غرف القسم 14..**"[3]

3.5.2 المرأة الجاذبة

ونقصد بالمرأة الجاذبة تلك التي تستطيع الحصول على انتباه واهتمام الجميع لتميزها من سواها "بفضل صفة أو ميزة تنفرد بها عن عموم الشخصيّات الأخرى، وقد تكون تلك الصفة مزاجيّة أو سلوكية أو مظهرية كالجمال"[4] وتظهر شخصيّة المرأة الجاذبة في (هاتف عمومي)

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص43

[2] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص64

[3] يحيى، عباد: **القسم 14**، ص93

[4] بحراوي، حسن: **بنيّة الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 ص370

من خلال هيفاء، البطلة التي بُنيت أحداث الرواية على قصة حياتها، والذي يجعل هيفاء شخصية جاذبة ليس جمالها وإنما صوتها، فصوت هيفاء يفتح لها أبواب الحياة ويجعل لها نصيباً دائماً في قلوب الآخرين.

يختار يحيى لهيفاء جمالاً آخر فمع قبح مظهرها وافتقارها لكل الصفات الشكلية التي تؤهلها لأن تكون جميلة، إلا أنها تستطيع بأخلاقها العالية وسلوكها الجيد وصوتها المذهل من التغلب على مظهرها القبيح.

ولتعميق الفكرة تلك يبرز يحيى في الرواية شخصية أخرى وهي الساردة في (هاتف عمومي) أو لنقل هي صديقة هيفاء والتي تجسد النقيض تماماً من هيفاء، حيث تلقت تعليماً عالياً –على العكس من هيفاء– وتتمتع بصفات شكلية تختلف كل الاختلاف عن هيفاء، وحضور هذه الشخصية المناقضة تماماً لشخصية هيفاء هو حضور مدروس وضروري لتغذية التناقض والصراع في الرواية.

وتحضر المرأة الجاذبة أيضاً في (جريمة في رام الله) من خلال شخصية دنيا التي تشابه الملائكة بوصف سارد يحيى فيقول:" **أول ما فكرت فيه أن دنيا يجب أن تأتي من مكان بعيد، بعيد جداً. كأنها نقطة ظهرت من العدم، مقبلة الأفق، وتظل تكبر مع اقترابها وتبين معالمها شيئاً فشيئاً. تمشي بهدوء مع إضاءة مناسبة، وتبلغني على دفعات مع فسحة وافية من الوقت للتعامل مع كومة الأشياء القادمة نحوي**"[1] وفي موضع آخر يصفها بقوله:"**تنبهت إلى أن يدها شفافة، ليست بيضاء أو صافية، بقدر ما هي شفافة**"[2]

6.2 العتبات النصيّة

إن العتبات النصيّة واحدة من أهم قضايا النقد المعاصر التي أثارت اهتمام النقاد والدارسين، إذ أصبحت علماً مستقلاً ومنهجاً قائماً بذاته، فهي تدرس شتى مظاهر الأدب ولا

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص15

[2] السابق، ص13

تغفل أي عنصر من عناصره، ولعل المقصود بالعتبات النصية هو ما يحيط بالنص بمعنى "تلك المرفقات المحيطة بالنص، والتي يحتاجها أي ناقد أو دارس لسبر أغوار النصوص التي بين يديه، قصد استنطاقها وتأويلها، ولنقل إن العتبات النصية بمثابة عناصر موجهة إلى متلقي النص وقارئه، لتجعل فهم النص أمراً يسيراً"[1]

وبما أن العتبات النصية تعتبر أبرز ما يلفت النظر، فمن الطبيعي أن تترك الانطباع الأول والأهم في ذهن القارئ، وكأنها وسيلة الحكم على النص إما بالجودة أو الرداءة، فيعطي العنوان الجيد مثلاً انطباعاً حسناً لدى المتلقي، ويعطي الغلاف بإيحاءاته وألوانه صورة مصغرة عن النص، فهذه العناصر الهامة قد تغير مصير أي كتاب مهما بلغت جودته فتعطي انطباعاً يحرم ذلك النص حقه ويقلل من قدرته على إقناع القارئ باقتنائه والعكس صحيح.

ولذا فإنه من الضرورة بمكان دراسة تلك المفاتيح التي يقدمها الروائي ولعل أهمها: العنوان الرئيس والأخرى الفرعية، والغلاف والاقتباس والمقدمة.. إلخ، حيث تشكل جميعها خريطة الوصول إلى مسعى الكاتب وجوهر النص، بحيث تتصل كل تلك المضامين برابط خفي يجعل النص قابلاً للتأويل بناءً على تتبع تلك الإشارات وربطها معاً.

1.6.2 العنوان

تنبع أهمية العناوين من حيث هي "علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية هامة"[2] وتتعالى قيمة العنوان "من حيث هو مكون داخلي يشكل وسيلة هامة للكشف عن غموض النص ايضاح معالمه"[3]"والعنوان للنص كالرأس للجسد"[4] وهو بمثابة العتبة الأولى التي تصل السارد بالمتلقي، حيث يعدّ العنوان المفتاح الفعلي الذي يمكن

---

[1] هياس، خليل شكري: **فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السيري، السيرة الأدبية للربيعي أنموذجاً**، مؤلف جماعي ب "أسرار الكتابة الإبداعية عند عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد"، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2008، ص99

[2] حمداوي، جميل: ***السيموطوقيا والعنونة***، **مجلة عالم الفكر**، م25، ع3، 1997، ص98

[3] حليفي، شعيب: ***النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)***، فلسطين: **مجلة الكرمل**، ع46، 1992، ص83

[4] هياس، خليل شكري: **فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السيري، السيرة الأدبية للربيعي نموذجا**، ص100

واحدنا من الولوج إلى العالم الروائي، والتبصر بمحتواه، وبتطور النظريات التي تدرس النص زاد الاهتمام بالعنوان وبأبعاده الدلالية والرمزية التي تجعل منه فضاءً يستحق البحث والتمحيص.

ووسط الاهتمام المتزايد بالعتبات النصية بدأت تظهر مفاهيم عدة تنوعت بتنوع المدارس النقدية التي درستها، والعنوان من حيث هو جزء هام من العتبات حظي باهتمام شتى المناهج النقدية تلك، فهو كما يعرفه (لوي هوك): "مجموعة من العلامات اللسانية سواء كانت جمل أم كلمات أم نصوص، وقد تظهر تلك المجموعة على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه وتقربه للجمهور المستهدف"[1]

"ولا بد لأي عنوان كي يحقق مهمته في جذب القارئ أن يكون مختصراً بالدرجة الأولى ومؤثراً بالدرجة الثانية"[2] بمعنى أن يستطيع العنوان ترك أثرٍ طيبٍ في نفس المتلقي، من دون أن يحتاج إلى وقتٍ طويلٍ لقراءته، بحيث يثير انتباه القارئ ويشغل اهتمامه بشكل مباشر ولا يشتته.

وبحسب جيرار جينيت فإن العنوان الأدبي يحمل عدة وظائف هامة لا يمكن تجاهلها، ولعل أهم هذه الوظائف ما يلي:

"**الوظيفة الأولى:** تعيين وتحديد هوية النص.

الوظيفة الثانية: وهي الوظيفة الوصفية، بمعنى إعطاء السمة العامة للنص من حيث خصائصه الموضوعية والشكلية مثلاً. **الوظيفة الثالثة:** الوظيفة الإغرائية، والتي تتعلق بجذب اهتمام القارئ وإغرائه بقراءة النص "[3]

---

[1] ينظر بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**،ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص67

[2] الجزار، محمد فكري: **العنوان وسيموطوقيا الاتصال–دراسات أدبية–**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص17

[3] ينظر بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص88–89

"إن وظائف العنوان عصية على الحصر أو الاختصار، وهي على تنوعها واختلافها سواء كانت تأسيسية أم إغرائية أم انفعالية أم اختزالية..إلخ، تعد عاملاً هاماً لإنجاح أي عنوان"[1]

وبالنظر إلى الوظائف السابق ذكرها، فإن ما يحكم اعتبار العنوان ناجحاً أو غير ناجح يرتبط بقدرة ذلك العنوان على تحقيق تلك الوظائف والالتزام بقوانين معينة تضبط هيكله وترسخه في ذهن المتلقي، ومن هذه القوانين: "أن يعبر العنوان عن النص وأن يكون مختصراً ومميزاً يختلف عن أي عنوان آخر وأن يكون واضحاً دون أن يتخلى عن وظيفته الموحية القابلة للتأويل "[2]

ولعل العنوان بطبيعته الرمزية تلك "يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن"[3] فالعبرة بالعنوان تكمن بالقدرة على اختزال مجموع المعاني المرجوة في مقابل أقل عدد ممكن من الكلمات، بحيث يحمل العنوان على عاتقه مسؤولية التعريف بالنص والتعبير عن محتواه بأكبر قدر ممكن من الإيجاز والوضوح.

"تبدو مواجهة سؤال العنوان من الصعوبة بمكان لا تقل عن مواجهة سؤال الإبداع نفسه أو الإبداعيّة ذاتها، كيف يتلقى القارئ العنوان؟ وما العلاقة بين العنوان والنص الذي يليه في الخطاب الأدبي، وكيف يمكن تأويل العنوان؟"[4]

ونظراً لأهمية العنوان للنص، وإدراك دوره التسويقي الهام للنص، التفت النقاد لدراسته وبحثوا في أبعاده الرمزية والدلالية، سواء على الجانب البصري أو اللغوي، وبالنظر إلى عناوين عباد يحيى الروائيّة، يتضح أنها جميعاً قد اعتمدت على الاختصار في إيصال فكرة النص وجذب القراء إليه، ولعله لم يكتف بالعناوين الرئيسة إذ ضمت رواياته الأربع عدداً لا يستهان به من العناوين الفرعية، وسنأتي عليها بشيء من التفصيل، في محاولة لفهم علاقتها

---

[1] قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ط1، عمان: طبع بدعم من وزارة الثقافة، 2001، ص52

[2] ينظر حليفي، شعيب: ***النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)***، **مجلة الكرمل**، ع46، 1992، ص95-96

[3] قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**. ص6

[4] السابق، ص53

بالعنوان الرئيس وبالنص الذي تعبر عنه، إذ تخدم عناوينه الفرعية كلها فكرة العنوان الرئيسي وتتبع من بؤرة واحد ترتكز على فكرة النص الرئيسية، فما العناوين التي اختارها يحيى؟ وما صلتها بالعنوان الرئيسي وبموضوع الرواية؟ وكيف وظفها يحيى لخدمة أفكاره وإيصالها للقارئ؟ وما الذي يربط تلك العناوين ببعضها بعضًا؟

العنوان الرئيسي

- **رام الله الشقراء**

عنون عباد يحيى روايته الأولى بعنوان "رام الله الشقراء"، وهو عنوان قصير يجمع بين دال المكان (رام الله) وصفة إنسانية (الشقار) حيث ينسب صفة اللون الأشقر الذي اعتدنا على سماعه في وصف البشر إلى مكان، جامعاً بذلك بين جماد وصفة تلحق الإنسان، ليعبر عن الأثر الأجنبي البارز في المكان.

فقد عمد يحيى إلى أنسنة المكان وإعطائه صفات بشرية، ذلك الجمع المستجد سيجعل القارئ يتساءل حتماً حول السبب الذي يجعل من مدينة عربية مثل رام الله تكتسي (بالشقار) فكما نعلم جميعاً إن صفة الشقار تلحق الأجانب عادة، ولذا فإن العنوان يترك أسئلة عدة تلح في بحثها عن إجابة، فلماذا رام الله من دون بقية المدن الأخرى؟ ولماذا تلازمها صفة الشقار؟

لقد أثارت رام الله في الآونة الأخيرة اهتمام عدد لا بأس به من الكتاب الشباب، الذين عايشوا واقعها وتحولاتها، ولعل يحيى ليس أول من اتخذ من رام الله مكوناً سردياً في روايته، حيث نجد روايات عدة تحمل اسماً مشابهاً، فكتب مريد البرغوثي (رأيت رام الله) وكتبت إيناس عبد الله روايتها بعنوان (لا ملائكة في رام الله) وهي روايات قد سبقت عمل يحيى الأول (رام الله الشقراء) بسنوات عدة.

منذ اللحظة الأولى ومنذ العتبة السيميائية الأولى، يجعل يحيى المكان بطلاً محورياً في روايته، ليشكل مدخلاً مناسباً إلى قراءة النص من منظاره الذي شاء أن يتشكل فهم نصه من خلاله، وقد تجلى ذلك في ارتباط العنوان مباشرة بالوطن، وباتصاله بطريقة أو بأخرى بحال هذا

الوطن خلال زمنين، الأول سبق أوسلو ويرد بشكل مقتضب، والآخر جاء بعد أوسلو وهو الأكثر عمقاً ووضوحاً في العمل الروائي.

وبصراحة تامة يحيلنا يحيى إلى تخلي المدينة عن ماضيها، فالشقراء هنا ليست صفة لامرأة ولا صفة حميدة تتصل بالمكان، إنما هي صفةٌ للأجانب الذين غيروا معالمها وجعلوا منها مكاناً آخر لا علاقة له بتاريخ البلد المقاوم الذي ناهض الاحتلال سنين عدة، ولا شأن له بتقاليد ذلك البلد المحافظ، فرام الله يحيى "**هي مدينة مبتورة وكل ما فيها مبتور، لا شيء يكتمل فيها..**"[1] والعنوان مثل النص جاء ليعبر عن تناقضات المدينة التي عايشها يحيى وليسجل تجربة الشباب الفلسطيني المتناقضة أيضاً.

إن يحيى يدق ناقوس الخطر فيلفت الأنظار إلى أنّ ما يحصل في رام الله من توافد أجنبي ومن محاولات تهويد وطمس للتراث ليس حدثاً عابراً وإنما هو ظاهرة متفشية تنخر عظام الوجود الفلسطيني بأكمله، إذ أصبحت المدينة خليطاً غير متجانس من وهم الثقافات. ويحيى الذي يلحق اسم رام الله بصفة (الشقراء) لا يكتفي باستخدام تلك الصفة للمدينة وحدها، حيث نجده يصف لوحة بيكاسو التي دخلت إلى رام الله بالشقراء فيقول: " **اللوحة الشقراء تلك مشوهة، حرفياً مشوهة**"[2] فاللوحة الدخيلة تلك تضع الكاتب أمام تساؤل جدلي:" **كيف سيشعر الفلسطينيّ المعدوم عندما يعلم أنّ دخول اللوحة إلى المدينة كلف قرابة الثلاثة ملايين دولار؟**"[3] ولعل انتقاء يحيى للفظة (الشقراء) ليس عبثاً فاللوحة تلك تختصر الغزو الأجنبي لكل شيء حتى لفن المدينة وطابعها الثقافي البسيط.

يحيلنا العنوان (رام الله الشقراء) إلى تلك العلاقة الأزلية بين المرأة والمكان، ولعل يحيى تنبه إلى ذلك، فنجده يشير إليه مباشرة على لسان سارد رام الله الشقراء:"**هذا التأنيث مرتبطٌ بالأرض..ماذا ستكون المدينة إن لم تكن قبل كل شيء أنثى!**"[4] وإن كانت رام الله أنثى فأي أنثى

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص126

[2] السابق، ص91

[3] السابق، ص89

[4] السابق، ص40

ستكون؟ يعطي يحيى خيارين لأنوثة رام الله فهي إما أنثى لعوب وإما عاهرة! فيقول: "**الفـــرق بين لعوب تنتقل بين العشاق والعاهرة، أن الأولى تتذكرهم، والثانية تنسى، لم يبقَ لرام الله إلا الذاكرة وها هي تتسرب** "[1]

أي مدينة هي رام الله يحيى؟ سيتابع عباد بجرأة صحفي وحنكة عالم اجتماع نقد رام الله من منظور الرافض للوجود الأجنبي وللحالة الشقراء الطاغية، وبعين المكبل بالحواجز والمحاصـــر باشتراطات أوسلو، حيث يرفض يحيى انسياق المدينة وراء سيل التغيرات الجارف ذاك ويسلط الضوء على فشل المفاوضات في إيقاف الاحتلال عند حد.

- **القسم 14**

يختار يحيى هذه المرة عنواناً لا يشي بمحتوى نصه، حيث لا يفهم القارئ شيئاً بمجرد الاطلاع عليه، فكلمة (القسم) تحتمل الكثير، هل هو قسمٌ في مشفى؟ أم قسمٌ عسكري؟ أم قســم مبيعات؟ أم أي قسم عادي آخر؟ ولا بد لفهم المعنى المقصود من قراءة النص والاطلاع عليــه، والعنوان هذه المرة يتكون من مفردة واحدة (القسم) يلحقها يحيى بالعدد (14).

وتسمية (القسم 14) القسم المتخصص بتفريغ طاقات الجنود الجنسية، تأتي بشكل مباشر من أوامر الضابط الأمريكيّ للعقيد العربي، والضابط ذاك ليس إلا نموذجاً مصغراً عن سياســة أمريكا تجاه دول العالم العربي في إملاء الأوامر وفرضها وادعاء الديمقراطية في الوقت نفسه، يدير يحيى الحوار الآتي بين الضابط الأمريكي والعقيد العربي:

"**قال العقيد للضابط:**

- سؤال أخير ماذا ستسمون القسم؟

- لا مشكلة اختر اسماً ما رأيك بالقسم 14؟

ودون أن يسمع إجابة أردف:

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص36

– ممتاز. القسم 14 اسمٌ فخم"[1]

فالضابط الذي يجسد سياسة بلده لم يكترث لرأي العقيد في نهاية الأمر وإنما فرض عليه الاسم فرضاً، كما فرض وجود ذلك القسم في بيئة محافظة تتمسك في ظاهرها بالمبادئ والأخلاق، ويحتفظ يحيى لنفسه باسم المكان ليترك النص مفتوحاً على فضاء واسع من التأويلات.

ويبقى لنا أن نطرح التساؤل الآتي: إن كان اختيار يحيى لفظ (القسم) ينبع من كونه قسماً عسكرياً بغض النظر عن أهدافه الترفيهية بالدرجة الأولى فلماذا رقم 14؟ لن نعرف سبب اختياره للرقم، إذ لم يصرح بذلك وأبقاه لنفسه، فلا تشي الرواية بأي دافع لاختيار الرقم ذاك الذي جاء بتعليمات الضابط الأمريكية وبلا أي توضيح أو مبررات.

ويحيى يحيلنا مباشرة عبر هوامش العقيد إلى موقع إلكتروني يدعى " Armed Forces Entertainment" التابع لوزارة الدفاع الأمريكية، والمسؤول بالدرجة الأولى عن رفاهية العساكر الأمريكان وتفريغ طاقاتهم الجنسية، ومن الواضح اعتماد يحيى على ذلك الموقع مصدراً لمعلوماته عن القسم 14، ومن هنا فإنّ اختيار العنوان جاء على عجمته دالًا على سريّة القسم والغموض الذي يلفه.

يكتفي يحيى بحيادية المكان منذ العتبة الأولى، فعنوانه الذي جاء حاملاً لواء المكان حيث جرت كل أحداث الرواية لم يعط أي فكرة عن الدولة التي احتضنته، وبهذا يبدأ يحيى نصه بدايةً تدل على طبيعة العمل الذي يحوي من الغموض الشيء الكثير، فالأسماء كلها بلا استثناء مجهولة ولا شيء يدل عليها أو يفضح أمرها.

- **هاتف عمومي**

يختار يحيى هذه المرة عنواناً قصيراً أيضاً كعادته، حيث يتألف عنوانه من كلمتين "هاتف" و"عمومي" وقد ارتبطت هاتان الكلمتان بالذهن بالجهاز الذي يستخدم للاتصال من أي

[1] يحيى، عباد: **القسم 14**، ص17

مكان عام، وهذه الفكرة الأولية التي ستتشكل في بال قارئ عنوان يحيى، إلا أنها ليست ما قصد الروائي حقاً، فما الهاتف العمومي المقصود في النص الروائي موضع الدراسة؟

في روايته الثالثة (هاتف عمومي) يخلق يحيى عالماً روائيا فضاؤه الصوت وحده، فهيفاء التي يجعلها بطلة لنصه تتمكن بفضل صوتها الإذاعي الفريد من الحصول على فرص عمل عدة، ومن تغيير واقعها إلى الأفضل، بل ومن فتح الأبواب المغلقة ولفت الانتباه لها من دون أي مجهود.

وهاتف عمومي هنا ليس جهاز الاتصال المعروف، وإنما هو اسم البرنامج الذي تقترحه هيفاء عنواناً لتطل منه عبر أثير الإذاعة، ويأتي يحيى بتحليل لوقع ذلك العنوان على المستمعين فيقول على لسان أحد سارديه: "**هاتف عمومي، لفظٌ مألوف دلالته الحسية نعرفها جميعاً ولمسناها واستعملناها لسنوات، ولكن فيض الدلالات المعنوية كان كموج عات يضرب مركب أفكاري المتهالك....هاتف عمومي، مع كل مرة نطقت هيفاء بهاتين المفردتين ومض فيّ حنين إلى ماض قريب سحقته الهواتف المحمولة**"[1]

إنّ ما يجعل عنوان البرنامج الإذاعي مميزاً، هو ما دفع يحيى لاختياره عنواناً لنصه أيضاً، فنقرأ في الرواية: "**لا يزال الهاتف العمومي موجوداً، عند كل ناصية جاثماً يراقب عبورنا المتخفف حوله، ويشهد على نسياننا. حاضرٌ ولكنه حزين متروك غير ملاحظ ولا مرئي، من ذا ينتبه اليوم لهاتف عمومي! هنا يتبدى أول عناصر روعة اختيار اسم البرنامج**"[2]

يتجلى في ضوء ذلك كله، تلك العلاقة التي تربط بين هيفاء وعنوان الرواية والبرنامج الإذاعي معاً(هاتف عمومي) فهيفاء تلك التي بقيت متروكة للنسيان والصدأ في معترك الحياة، لم يسعفها شيء في الصمود إلا صوتها، حيث احتملت نظرات الازدراء بسبب قبح منظرها، إلا أنّ ذلك لم يلغ قدرتها على إدارة اتصال مذهل مع مستمعيها، حالها في ذلك حال الهاتف الصدئ الذي يرتبط بماضٍ جميل لا يدرك قيمته أحد.

---

[1] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص28

[2] السابق، ص28

- **جريمة في رام الله**

تحضر رام الله مجددا عنواناً لعمل يحيى الروائي الأخير، وهذه المرة يسبق اسم المكان (رام الله) لفظ (جريمة) بحيث يشكلان عنواناً مختزلاً يصل بينهما حرف الجر (في) والذي أفاد معنى الوجود في المكان والولوج إليه، بمعنى دخول الجريمة إلى رام الله، والعنوان يتكون من مكونين اثنين الأول (جريمة) وهو مكون حدثي و(رام الله) وهو مكون مكاني يدل على مكان محدد وواضح.

وعنوان الرواية الذي يوحي بكونها رواية بوليسية لا يعطي انطباعاً حقيقياً، فما إن تقرأ الرواية حتى تجدها رواية اجتماعية بالدرجة الأولى، إذ تطرح قضية المثليين الدخيلة على المجتمع الفلسطيني من منظار كاتب محلل وباحث اجتماع.

ولا يبدأ الحديث عن الجريمة إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية وتحديداً في الفصل الذي حمل عنوان (وسام)، وقد صرح يحيى في إحدى المقابلات:"إن ذلك التأخير في الإتيان على أحداث الجريمة مقصودٌ تماماً"[1] فأي جريمة أراد يحيى إذن؟

نلاحظ أن لفظ (جريمة) هنا ليس معرفاً فلم يقل (الجريمة) ولعلّ ذلك إن دل على شيء فإنما يدل على أن يحيى لم يقصد الجريمة الفعلية التي حصلت في الرواية، وإنما ترك النص مفتوحاً على مصراعيه لأكثر من تحليل وتأويل، والكاتب الذي بدا متعاطفاً مع قضية المثليين منذ روايته الأولى (رام الله الشقراء) لم يكتف بذلك وإنما جاء برواية تسجل حياة هؤلاء بتعاطف تام، فهل قصد بالجريمة ما يتعرض له هؤلاء من اضطهاد واحتقار؟

العناوين الفرعية

تلعب العناوين الفرعية دوراً هاماً في تنظيم العمل الروائي وتسهيل عملية تلقي النص وفهم معانيه حيث تعطي كل جزء تحل فيه مفتاحاً أولياً يختزل مضمونه ويعطي لمحة عن

[1] شرف، لميء: مقابلة مع عباد يحيى، موقع إضاءات: https://www.ida2at.com/interview-with-abbad-yahya-the-author-of-crime-in-ramallah/

محتواه، والعناوين الفرعية: "هي تلك العناوين التي تصاحب العنوان الرئيس وتشاركه في مهامه فتعمل على تكثيف النصوص أو تفسيرها، إلا أنها أكثر خصوصية من العنوان الرئيس وأكثر تحديداً منه إذ تعبر عن جزء واحد فقط ولا تنطبق على النص كله"[1]

ولذا فإنه من الضرورة بمكان، دراسة العناوين الفرعية في أعمال عباد يحيى الروائيّة وصلة تلك العناوين بالعنوان الرئيس باعتبارها واحدة من أهم العتبات النصيّة التي يلجأ لها الكاتب بهدف إيصال مضامينه للقراء.

1. العناوين الفرعيّة في رام الله الشقراء

يرتب يحيى فصول روايته التي جاءت على شكل رسائل "فيسبوكية" بطريقة ذكية، حيث يحمل كل فصل من تلك الفصول مجموعة من الرسائل التي تراوحت بين رسالتين –على الأقل– إلى خمس رسائل –على الأكثر– في كل فصل من الفصول على النحو الآتي:

- **تأبين جوليانو**

هو العنوان الفرعيّ الأول الذي يتكون في جزئيه من مكونين اسميين، ويحيلنا مباشرة إلى حدث حقيقي وشخصية حقيقة أيضاً، فجوليانو ليس بطلاً مخترعاً من خيال الكاتب وإنما هو بطل حقيقي الوجود عرفه الكاتب والتقى به واتخذ من قصته مدخلاً إلى الحديث عن تناقضات المجتمع الفلسطيني برمته، فالرواية تبدأ من قصة جوليانو الذي يجسد نموذجاً مختلفاً عن صورة اليهودي التي اعتدنا عليها، إلا أنّ اختلاف جوليانو ذاك لم يحل دون مقتله.

يرفق يحيى هذا الفصل المعنون (بتأبين جوليانو) برسالتين اثنتين كلاهما من السارد المذكر الذي يسرد على صديقته تفاصيل عادية من حياته اليومية: عمله، أصدقائه، آرائه السياسية..، ولا يأخذ الحديث عن جوليانو أكثر من صفحتين اثنتين، ويختتم فصله القصير بالحديث عن الغزو الأجنبي الناعم وهو ما يصله بشكل مباشر بعنوان الفصل الذي يليه.

[1] ينظر بلعابد، عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص124–126

- **غزوات ناعمة**

والعنوان بمكونيّه الاسميين يجمع بين صفتين متناقضتين إذ كيف للغــزوات أن تكــون ناعمة؟ يبدأ هذا الفصل من الرواية بجملة تشبه عنوانه، حيث يفتتح السارد رسالته بقوله "علــى سيرة غزو الفرنجة"[1] وهذه الجملة هي الفكرة الأهم لدى يحيى والتي ستتكرر في معظم فصــول الرواية، بحيث يؤرخ للأثر الأجنبي في الأراضي المحتلة، فيأتي على انتشــار مراكــز تعلــيم اللغات الأجنبية مثل " المركز الثقافي الألماني الفرنسي" الذي ترتاده الساردة الأنثى، والتحول في ثقافة الشباب الفلسطيني بدءاً من الأطباق التي يتناولها والثياب التي يلبسها وانتهاءً بالفكر الجديد الذي يحمله هؤلاء.

يحضر في الرواية مشهد الفتاة العشرينية ترتدي "الحذاء الأمريكي All Star" وتقــف قبالة شاب أجنبي أشقر يخط في يدها شيئاً فتعلو ضحكاتها، في مقابل مشــهد معلمــة الفرنســيّة المتدينة التي يبدو عليها الوقار، يحضر المشهدان المتناقضان في مكان واحد، حيــث المركــز الثقافيّ الذي يصفه يحيى "بأنه أحد معاقل الفرنجة الثقافية"[2] في إشارة لقبول تلك المراكز من كل الأوساط المتدينة والأخرى المتحررة.

إن الغزو الأجنبي الناعم الذي يبدأ بالملابس والطعام والثقافة والجــنس يقتــرن بشــكل مباشر بالاحتلال، إلا أنّ يحيى يحاول أن يوازن في رؤيته للأجانب بين صورتين، حيث يــأتي في هذا الفصل على وجود هؤلاء الأول على شكل متضامنين مع الشعب الفلسطيني في بــواكير الانتفاضة، ويرد اسم "فيتوريو أريغوني" المتضامن الأجنبي الذي تحيلنا قصة مقتله إلى قصــة جوليانو في الفصل السابق.

والعنوان الفرعي (غزوات ناعمة) يصب في لب العنوان الرئيس (رام الله الشقراء) فرام الله تلك اكتسبت صفتها "الشقراء" بالغزو الناعم الذي غير فيها وبدل في معالمها وعاداتها الشيء الكثير، ويضم هذا العنوان الفرعي ثلاث رسائل فقط.

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص12

[2] السابق، ص17

- **انكشاف**

عنون يحيى فصله الثالث بالمكون الاسمي (انكشاف) ليعبر عن مفارقات عدة تتجلى أمام القارئ، فيعقد مقارنة بين قدرة الأجنبي على التصوير بحرية كاملة في شوارع رام الله بينما يعجز الفلسطيني عن فعل ذلك حتى لو كان لغرض صحفي، وحالِ مجتمع رام الله الذي يتقبل علاقة شبابه بالأجنبيات بينما يرفض فكرة احتسائه للخمر. وفي الوقت الذي لا تجد كاميرات مراقبة في محلات الذهب في نابلس ستجد شوارع رام الله متروسة بتلك الكاميرات "**فيمكنك عمل مشهد متواصل لسير أحدهم في قلب رام الله وشوارعها اعتماداً على كاميرات المراقبة المفروضة على الجميع..من يصدق أنّ هذا يجري في شوارع كانت تعطل فيها الإنارة ليلاً حتى يتحرك أفراد الفصائل دون أي رقابة؟...آه يا زمن الانكشاف!**"[1]

يحمل هذا العنوان (انكشاف) رسالتين تشكلان تحليلاً ونقداً اجتماعياً لمجتمع رام الله، وتتشابهان في اللغة والأفكار والأسلوب، ولعلّ طرح يحيى لقضية المثليين في رام الله يأخذ حيزاً في روايتيه الأولى والأخيرة (رام الله الشقراء وجريمة في رام الله) والمستهجن هنا أنّ ساردة يحيى الأنثى تكتب لصديقها عن رأيها بالمثليين بجرأة غير مألوفة فتتساءل: "**كيف يهرب المثليون إلى تل أبيب؟ كيف يهربون إلى دولة يصنف فيها المواطنون في عشر مراتب !**"[2]

- **سلت فتسلت**

يأتي العنوان الفرعي بجزأيه الفعليين، ليعبر عن فكرة العنوان الرئيسي، ويجسد معه فكرة تخلي رام الله عن تاريخها وماضيها بحثاً عن التسلية والمتعة، فيأتي يحيى على تحول أقدم أستوديو تصوير في رام الله إلى محمص لبيع المكسرات (التسالي) فيقول على لسان سارده:"**الجميع هنا يتسلى، يتسلى بكل شيء حتى بالذاكرة**"[3]

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص25

[2] السابق، ص28

[3] السابق، ص36

- **في استغلال الغياب**

إن عنوانا مثل هذا يعيدنا فوراً إلى أحد أعمال محمود درويش (في حضرة الغياب) سيما أن النص الذي تلا هذا العنوان أتى صراحة على ذكر درويش، والتحوير في مبنى جملة درويش مقصود تماماً، ذلك أن كلمات الشاعر صارت تستغل لمصالح ومقاصد أخرى، فيجعل صاحب أحد بارات رام الله "لوين" من قصيدة درويش "درس من كاماسوطرا" ستارة لواجهة باره، وتحولت عبارته "على هذه الأرض ما يستحق الحياة" لوغو لرام الله ومشاريع السلطة[1] واستخدمت عبارته "كزهر اللوز أو أبعد" شعاراً لأحد مؤتمرات الأمراض التناسلية والجنسية[2]

"إن الاهتمام بطاقة العنوان السيميائية يدفعنا شئنا أم أبينا إلى قراءة مستوى العنوان في تناصاته مع الموروث: الكتب المقدسة أو الموروث الفكري والأدبي والعربي والعالمي"[3] والعنوان "في استغلال الغياب" يعدّ عنواناً متناصاً يتكئ على نص آخر لدرويش.

ولعل يحيى واحدٌ من أدباء كثر كتبوا وتناصوا مع درويش إلا أنّ ما يميزه من غيره هو طرحه الجديد للموضوع وجرأته في تسليط الضوء على استغلال الشاعر وتحويله إلى إعلان ترويجي لأتفه الأمور، ولعلنا نجد في عنوانه الفرعيّ الذي اشتمل على أربع رسائل، اتصالاً مباشراً مع فكرة العنوان الرئيس والعناوين الفرعية الأخرى.

- **عمر وأوليفيا**

مع أنّ الحديث عن عمر و"أوليفيا" يبدأ من أول الرواية إلى أنّ التوسع في تفاصيل قصتهما لا يبدأ إلا في هذا الفصل، تأتي قصة عمر و"أوليفيا" لتُؤكد فشل التزاوج بين الشرق والغرب، تنتهي علاقتهما برحيل أوليفيا هرباً مع أنها كانت تستطيع ببساطة إنهاء العلاقة والرحيل بسلام، لماذا الهرب إذن؟

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص42

[2] السابق، ص44

[3] قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، ص162

يرتبط هرب "أوليفيا" زمنياً بمقتل "فيتيوريو" وبالتالي فإن لذلك الهرب ما يبرره منطقياً، يطرح عمر على نفسه التساؤل الأصعب:"**ربما أكون جزءاً من دراستها، ربما كل حياتي معها محض وسيلة للتعرف على عالمي أنا –الشاب الشرقي– أترى ستعتبرها دراسة ميدانية؟**"[1]

- **الولادة من جديد**

كعادته يعطي يحيى عنواناً فرعياً متصلا كل الاتصال بالنص الذي يليه ودالًا عليه بشكل مباشر، "الولادة من جديد" اسم تمرين الرقص الذي تطلقه المدربة الإيطالية "ماريا" على الدرس الأول لمجموعة من الشباب الفلسطينيين ومن ضمنهم صديق السارد: يوسف، حيث تدعوهم المدربة للتخلي عن مخاوفهم وتفكيرهم المكبل بالجنس والدين والتعرف على أجسادهم وكأنهم يولدون من جديد.

إنّ جرأة الرسالة التي يكتبها السارد في هذا الفصل ستشكل تناقضاً يفضحه النص، فساردة يحيى الأنثى الملتزمة التي خاطبت السارد **بقولها** "**هذه آخر بذاءة تصدر منك في مراسلاتنا، لا تكررها**"[2] ستتقبل حديثه عن تفاصيل جنسية لتمارين الرقص تلك بصدر رحب!

- **على يسار المارينز**

عنون يحيى فصله الثامن بهذا العنوان الذي ينزاح في علاقته بالمرجعية الذهنية للمتلقي ليعبر بالدرجة الأولى على تلك الصلة بين اليساريين وأموال المانحين، ويختار يحيى لفظ "مارينز" من دون بقية الألفاظ الكثيرة التي استعملها في روايته (الفرنجة، الخواجات، الأجانب..) وكلمة "مارينز" تدل في الأصل على أحد فروع القوات المسلحة الأمريكية، إلا أن اللفظة قد أخذت معنىً شعبوياً وأصبحت تعمم على الأجانب بشكل عام.

يأتي يحيى في فصله هذا على أحد المطاعم الفلسطينية التي يديرها "ماهر" اليساريّ، ويطرح يحيى قصة ماهر وزوجته الأجنبية خبيرة الزراعة العضوية "صوفيا" في مقابل قصة "عمر وأوليفيا" ليؤكد مجددا فشل التزاوج بين الغرب والشرق.

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص56

[2] السابق، ص42

- **سيرك ثقافي**

يتكون هذا العنوان من مفردتين اثنتين جاءت الثانية وصفاً للأولى، وكلمة سيرك تدل في أساسها على وسيلة ترفيهية تضم خليطاً غير متجانس من الفنانين والحيوانات والألوان الذين لا يربطهم معاً إلى المكان الذي تقام فيه عروضهم.

وواضح أنّ العنوان الفرعي هذا يصلنا مباشرة بالعنوان الرئيس وبالنص الروائي كلـــه، حيث رام الله الشقراء ليست إلا خليطاً غير متجانس من الثقافات الأجنبية والأخرى العربية التي لا شيء يربط بينها سوى وجودها في بؤرة مكانيّة واحدة لتتشكل ثقافة المدينة الجديدة من أنقاض ثقافات عدة وبقايا ثقافتها القديمة.

والمدينة في أكثر صورها تشوهاً لم يبق لها من تاريخها وثقافتها إلا اســمها الكنعــانيّ القديم، أما ثقافتها المعاصرة فقد باتت –عدا عن كونها سيركاً مشــوهاً– جــزءاً مــن طقــوس المناسبات الاجتماعية حيث تلتقي "النخبة" ولعلّ ذلك التشوه الثقافي ينتقل إلى كل معالم المدينـــة الشقراء، تلك المدينة التي حولت أهم قادتها ورموز ثورتها إلى مجرد مسميات حيث يطلق اسم جورج حبش ويحيى عياش وخليل الوزير وإدوارد سعيد على أحياء المدينة الفخمـــة وشــوارع وزارات السلطة، تلك التسمية التي تطرح تناقضاً رهيباً بين تاريخ نضالي وثقافي عريق وبــين حاضر خانع مستسلم.

- **شاورما**

يأتي هذا العنوان على صلته الواضحة بنوع الأطعمة التي تملأ رام الله في رام الله، إلا أنّ يحيى يضع تصوراً على لسان سارده بحيث "**يبدو شارع ركب مثل سيخ شاورما كبير يدور ويدور وحوله النيران، وحين يحاول الناس التقاط نصيبهم تحرقهم النار أو على الأقل يمسهم منها ضرر**"[1]

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص94

إذن فاستخدام مفردة "شاورما" يعبر عن حال المدينة المليئة بالمغريات إلا أنها مغريات خادعة تلفها النيران فمحاولة الناس للانغماس في ملذاتها ستكون كافية لحرقهم أو على الأقل سيطالهم حتماً تشوهاً وأذىً.

- **ملاحظات أوليّة**

قد يبدو في بداية الأمر أنّ العنوان المكون من مفردتين، الأولى (ملاحظات) بلفظ الجمع والثانية وصف لها وهي كلمة (أوليّة) يعبر عن تلك الملاحظات المتبادلة بين المرسلين، حيث يأتي كلاهما على تحليل لأمور عدة تدور حولهم، إلا أنّ القارئ ما إن يكمل القراءة حتى يكشف مقصد العنوان ويعرف سبب اختياره، ففي المركز الثقافي الذي ترتاده السارد الفتاة يُطلب من العاملين فيه تدوين كل ملاحظة مهما كانت أهميتها، فالمركز الذي –في ظاهره– يسعى لخلق بيئة ثقافيّة رحبة، يجسد في الحقيقة نمطاً تجسسياً في غاية الذكاء، فالمعلومات العادية تلك تسجل ما يصعب التقاطه بأي طريقة أخرى.

- **سذاجة متوارثة**

والعنوان الفرعيّ هذا يأتي ليعبر عن سذاجةٍ متوارثة في استقبال الآخر ببساطة وكرم واسعين، ذلك الاستقبال الذي لم يحل دون استيلاء الآخر على بيوتنا وحضارتنا بلا رحمة، حيث إن أطماع الغرب بالشرق ليست وليدة اللحظة فلها جذورها التاريخيّة وماضيها الذي يكشف عن صراعٍ قديم بين القطبين.

ونحن مثل أجدادنا نقبل بسذاجة ذلك التواجد الأجنبي في بلادنا والذي ليس له أي مبررات حقيقية أو دوافع واضحة، حيث يأتي يحيى على متطوعة أجنبيّة تحضر للدكتوراه في موضوع يتصل بدور المرأة في حركات الإسلام السياسي إلا أنها في الوقت نفسه تقبل العمل في أرشفة الكتب!

- **حيث نكتفي من الأشياء بأسمائها**

يختار يحيى هذا العنوان لفصله الأخير ليكون متمماً لما بدأه وخاتماً لتحليله ونقده وهو أكثر عناوينه الفرعية طولاً، وتشير أولى مفرداته (حيث) إلى المكان(رام الله) حيث تكثر التناقضات وتزدحم الأضداد، ففي حين تطلق أسماء الشهداء والمثقفين على الشوارع والأزقة، لا يعطى هؤلاء حقهم في الاهتمام والتكريم، لم يبق للمدينة منها إلا اسمها "ففي رام الله نكتفي من الأشياء بأسمائها، وهذا قدرٌ محتوم يفتك بكل من يدخلها"[1]

يسجل يحيى ذلك كله بعين الشاب العشريني ابن رام الله "الشقراء"، وبعين الصحفي والناقد المحلل للواقع بجرأة تامة، ويحيى الذي يدرك حجم التمزق والتشرذم في المجتمع الفلسطيني، يدرك أن ذلك التمزق سيطال حتماً كل شيء ولذا فإننا نجد سارده الشاب الذي اعتدنا سماع صوته مناهضاً للانصهار مع الأجانب ورافضاً للعمل معهم واتخاذهم أخلاء يرافق فتاة أجنبيّة شقراء، وبمجرد دخول الفتاة الشقراء إلى حياة السارد يسكت يحيى صوت سارده فتنقطع رسائله تماماً.

2. العناوين الفرعيّة في القسم 14

في القسم 14 يأخذ يحيى منحًى آخر في عناوينه الفرعيّة حيث يكتفي بعنوانين اثنين يشير كلاهما إلى مصدر المعلومات التي بُنيت عليها الرواية في محاولة لإيهام القارئ بوجود شخصية حقيقيّة تسلم الكاتب تقارير وهوامش حقيقيّة يحاك حولها القسم 14 وذلك على النحو الآتي:

- **شهادة العقيد وهوامشه**

وتندرج تحت هذا العنوان فصول الرواية جميعها عدا الفصل الأخير الذي عنونه بـ "أول الأمر" والفصول الكثيرة تلك تحمل أرقاماً باللغة الإنجليزيّة من (15-1) تم تذييلها بعبارة

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص126

من التعليمات الموجهة للعقيد، وحمل كل فصل من تلك الفصول في نهايته هامشاً من هــوامش العقيد، بمعنى أن الفصل يبدأ بالتعليمات المفروضة على العقيد والعاملين في القسم 14 وينتهــي بتعقيبات العقيد وملاحظاته على سير القسم ومشكلاته.

والعنوان الفرعي بكلماته الثلاث يحيلنا إلى شخصية العقيد الذي يتسلم القسم 14 ويصبح مسؤولاً عن كل ما يدور فيه، وقد عقب يحيى أسفل العنوان وكأنه يوثق بحثاً أو دراسة ما حيث وضع في الحاشية: "الشهادة طورت لتناسب السرد وانتظامه، والهوامش فصّحت وحذف منها ما يسبب الإرباك وعدم الفهم، لاتصاله بأجزاء غير متوافرة منها"[1] والعقيد صاحب الشــهادة تلــك يدير أحداث الرواية بصراعاته الداخليّة وأفكاره المختلطة بــين الانســياق للأوامــر والتمســك بالمبادئ.

- **أول الأمر**

يسجل يحيى تحت هذا العنوان قصة وصوله إلى العقيد وتلقي الهــوامش التــي ســبق ذكرها، ويضع تحت الفصل الذي سبقه أي الفصل الذي حمل رقم (15) واحدة مــن التعليمــات الصارمة الموجهة للعقيد والتي توحي بأنّ "الإدلاء بأي معلومات عن القسم يعتبر جرماً يستحق العقاب بتهمة التخابر وإذاعة المعلومات السرية"[2] ليشير إلى خطورة ما يقدم عليه العقيد.

والعقيد ذاك الذي لا نعرف عنه الكثير يلتقي بالسارد الذي يبدو باحثاً أو صحفياً لقاءً لا يتجاوز الأربع ساعات ليضع خلاصة تربته بين يدي الشارد ويرحل في زحام المطــار حيــث رتب اللقاء نحو أثينا دون أن يستطيع السارد العثور عليه مجدداً.

ومع أنّ القارئ سيلاحظ أنّ هذا الفصل (أول الأمر) يحتمل أن يكون بداية الراوية إلا أنّ يحيى يؤخره إلى نهاية القصة في محاولة لإثارة اهتمام القارئ وإعطــاء القصــة نوعــاً مــن التشويق.

---

[1] يحيى، عباد: **القسم 14**، ص9

[2] السابق، ص137

3. العناوين الفرعيّة في جريمة في رام الله

يندرج تحت عنوان يحيى الرئيس (جريمة في رام الله) ثلاثة عناوين تتعاون في تقسيم أحداث الرواية وتحمل بالدرجة الأولى اسم السارد الذي يتولى مهمة تفصيل الأحداث فيها، وهي على النحو الآتي:

- **رؤوف**

قسم يحيى النصوص داخل هذا العنوان إلى أرقام عدة (1–12) وقد كتبت هذه الأرقام بالإنجليزية، والعنوان المكون من مفردة واحدة يشير إلى أحد ساردي الرواية وأبطالها الرئيسين، ورؤوف الذي يتولى مهمة سرد الفصل الأول يشير إلى حياة فئة من الشباب بعد الانتفاضة الفلسطينية الثانية، تلك الفئة التي جاءت لتعبر عن تناقض حقيقي وانهيار في مبادئ وأسس المجتمع الفلسطيني المقاوم. ذلك الانهيار المدروس والمدعوم بأموال المانحين الأجانب وتأثير الاحتلال، والذي تنبه له يحيى منذ روايته الأولى (رام الله الشقراء). ورؤوف الذي يجسد انسلاخاً عن الأسرة وبحثاً عن الحرية والمساحة الخاصة يعيش حياة تجعلك تظن أنّ يحيى يتحدث عن بطل يعيش في باريس لا في رام الله.

- **نور**

قسم يحيى نصوصه المدرجة تحت هذا العنوان إلى أرقام بالإنجليزية أيضاً من (1–8) أرقام وزاد على أسلوبه في الفصل السابق بإرفاق خبر صحفي أسفل كل رقم، والعلاقة بين الخبر والنص غير واضحة تماماً، و يشير هذا العنوان إلى أحد أبطال الرواية والذي "يتشارك مع رؤوف ووسام والسارد غير المحدد"[1] في سرد أحداث الرواية، وأبطال الرواية الثلاثة يشيرون إلى حالة تشتت في الأفكار والحياة تلك الحالة التي تنحدر بنور ورؤوف إلى علاقة مثلية يحاول يحيى بحث أسبابها ومبرراتها وهو ذلك الطرح الجديد الذي لم تقبله عقلية معظم قراء العمل الأمر الذي انتهى بروايته ممنوعة من التداول وانتهى بصحابها مستدعى للتحقيق.

[1] الأسطة، عادل: جريمة في رام الله زوبعة في رام الله، الأيام: http://www.alayyam.ps/ar_page.php?id=11da54e6y299521254Y11da54e6

- **وسام**

عنون يحيى فصله الأخير باسم "وسام" الذي تقع صديقته الغزيّة "ربا" ضحية لجريمة غامضة ويقع هو ضحية لهواجسه وأفكاره ووخز ضميره بأنه كان يستطيع –ربما– أن يغير شيئاً أو ينقذها، ذلك الصراع النفسي الذي انتهى به منتحراً لينهي رحلة العذاب تلك.

في هذا الفصل تبدأ أحداث الرواية التي "يصعب الإجابة حقاً على سؤال متى وكيف بدأت أحداثها"[1] فالجريمة الغامضة التي تجسد نقطة التقاء وافتراق لأبطال الرواية الثلاثة ستشكل محوراً هاماً في حياتهم جميعاً، والفصل المعنون باسم (وسام) يحمل بين طياته تكراراً للعنوانين السابقين (نور ورؤوف) في إشارة إلى تولي هؤلاء السرد فيما جاء تحت اسميهما.

2.6.2 الغلاف

يأخذ الغلاف وظيفته البصريّة الهامة من حيث هو عتبة أوليّة واسعة الدلالات، فهو كالعنوان عالم سيميائيٌ يحتمل من التأويلات والتأملات ما يجعله يلعب دوراً رمزياً هاماً في تقريب النص إلى المتلقي، والغلاف بألوانه ورسومه وطريقة تنسيق مكوناته يصبح مدخلاً لتفكيك النص الروائي برمته، فالعلاقة التكاملية بين العنوان والغلاف تختزل النص بطريقة ذكية.

لعلّ دراسة الغلاف تشكل محطة هامة في تحليل الأعمال الروائيّة وسبر أغوارها، فقد التفت عدد من الدارسين إلى طبيعة الغلاف وحللوا مفرداته وتعمقوا في دلالات الألوان وإشاراتها الموحية فلن يكون لأي عنصر مكانه العشوائيّ العفويّ ولن يكون بعيداً عن تأويلات الدارسين وتحليلاتهم.

"والغلاف يتكون من واجهتين: أماميّة وخلفية، بحيث تضم الأولى غالباً، اسم الكاتب وجنس عمله الأدبي ودار النشر بالإضافة إلى رسوم وصور تشكيليّة تعبر عن فحوى العمل

[1] **جريمة في رام الله**، صفحة الغلاف

الروائي وتشبهه بطريقة ما، وأما الثانية فعادة ما تضم صورة المؤلف أو مقاطع من نصه أو شهادات نقدية، وتتعاون هذه العناصر جميعها في بناء الشكل الخارجي للرواية"[1]

وقبل البدء بتحليل أغلفة يحيى الروائيّة فلا بدّ من الإشارة إلى أنّ اختيار الغلاف ليس مهمة الكاتب وحده بل يشاركه فيها مصمم الغلاف ودار النشر أحياناً، لذا فلا بد من مراعاة ذلك في دراسة الغلاف وتحليل أبعاده، وفيما يأتي تفصيل للأغلفة في روايات يحيى الأربع:

يظهر غلاف رواية (رام الله الشقراء) كما يبينه الشكل (1)، في الطبعة الثانية من الرواية بإطار بني يميل إلى اللون "الأشقر" بحيث يشكل فضاءً محيطاً بالعنوان الذي كتب باللون الأبيض وكتب أسفله جنس العمل الأدبي (باللون الأسود) واسم المؤلف (باللون البنيّ) على التوالي.

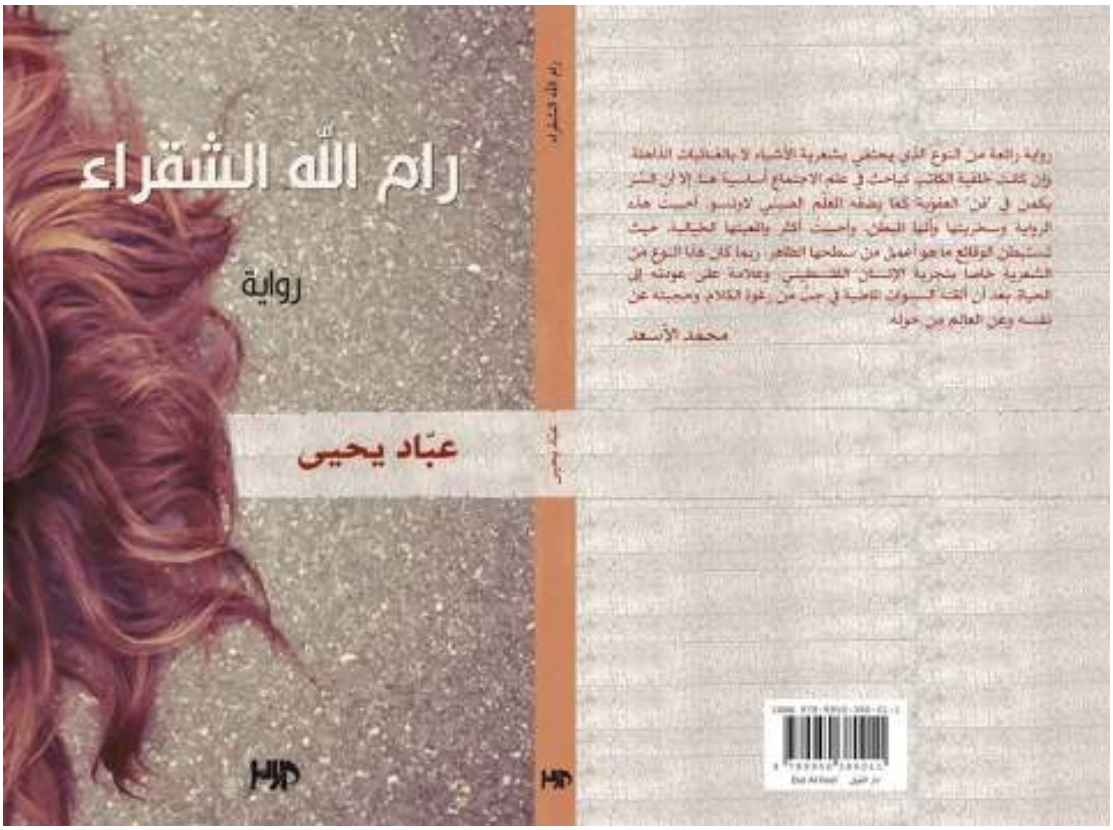
وقد اختير للعنوان أن يحتل الزاوية العليا من الغلاف بحيث يعلو فوق المحيط البنيّ المائل إلى "الشقار" ومن المعروف أنّ الأبيض لون يرتبط ذهنياً بالأمل والتفاؤل والسلام، فلماذا يجعله يحيى عنوانا لرام الله المدينة المحتلة التي يصف يحيى تحولاتها؟ إنّ رام الله التي أصبحت مدينة مسالمة ترفع رايتها البيضاء وتنغمس في ملذات الحياة وتتحالف مع المستجدات التي تقوم أصلا على أموال المانحين، تجعل استخدام اللون الأبيض أمراً محتملاً ودالاً على التحولات الجذرية في المدينة.

وأما اسم المؤلف فيتوسط الصفحة وقد وضع في شكل مستطيل مائلٍ إلى الأبيض، وعلى يساره شعر فتاة تراوح بين "الأحمر والأشقر" على أرضية تبدو وكأنها شارع معبد، وقد وضع رقم الطبعة في دائرة صغيرة على الجانب السفلي من يسار الصفحة، بينما وُضع اسم دار النشر بخط مائل أسفل الصفحة وبلون أسود.

بينما صُمم الغلاف الخلفي للرواية بالاعتماد على كلمة نقدية لمحمد الأسعد والتي كتبت باللون البني أيضاً، "ومعلوم أن الروائي ودار النشر حينما تقدم العمل إلى القارئ فلن تعرض إلا

[1] ينظر: حمداوي، جميل: دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، ديوان العرب: www.diwanlarab.com

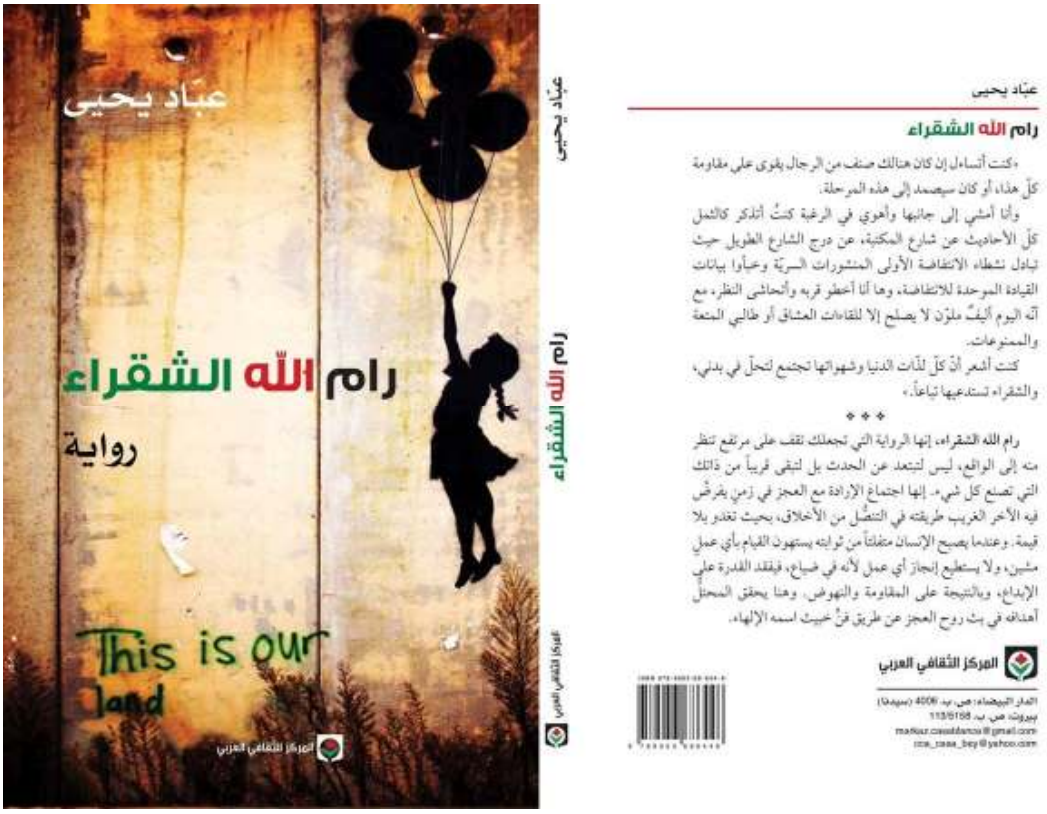
الرأي المبجّل والمادح للنص وكاتبه، سواء أكان الروائي حاصلًا على جائزة دولية أو محلية، أو كان النص أول خطواته"[1]



الشكل (1)

وتعكس صورة الغلاف الفكرة الرئيسة للنص وهي تعرية المدينة وفضح أسرارها وتحولاتها، وتسليط الضوء على الغزو الأجنبي في كل تفاصيلها، فالشعر الأشقر يرمز إلى تلك الصبغة الجديدة التي طغت على لون المدينة الأصيل وحلت مكانه. أما الطبعة الثالثة لرواية "رام الله الشقراء" فقد حملت غلافاً مغايراً للطبعتين الأولى والثانية، على النحو الآتي:

[1] سمّور، سري: رام الله الشقراء لعباد يحيى فن روائي جديد أم تحقيق صحافي يتنكر بالزي الأدبي: http://sarisammour.blogspot.com/2013/06/blog-post.html



الشكل (2)

حيث يقوم الغلاف على خلفية تظهر "جدار الفصل العنصري" وقد كُتب اسم الرواية هذه المرة (بالأحمر والأخضر والأسود) أسفل اسم الكاتب الذي كتب باللون (الأبيض) لتجسد معاً ألوان العلم الفلسطيني، في إشارة إلى أن هذه الأرض ستبقى عربية مهما بدلت فيها الأيادي الدخيلة، وقد كُتب على أسفل الجدار باللون الأخضر (لون الخصب والنماء) و باللغة الإنجليزية "this is our land" أي "هذه أرضنا" والتي تعلو فوق مجموعة من الأشجار الشائكة، وعلى يمين الواجهة الأولى للغلاف صورة لطفلة ترتفع ممسكة بمجموعة من "البالونات"، وهي الصورة التي تتكرر كثيراً على جدار الفصل العنصري كما نلاحظ في الشكل (3).

الشكل (3)

وتصميم الغلاف الذي يقوم على صورة واقعية من معاناة الشعب الفلسطيني يشي بطبيعة المخطط الصهيوني الذي يرمي إلى تحويل الأراضي الفلسطينيّة لمجموعة (غيتوهات) ورام الله هي حقل التجارب و(الشقراوات) هن الوسيلة الأهم لجعل المكان خانعاً مستسلماً، وفي هذه الطبعة لم يتغير الغلاف الأمامي وحسب بل أيضاً تغيرت خلفية الكتاب حيث نجدها هذه المرة تحمل مقطعاً من الرواية في جزئها الأعلى، وتوصيفاً نقدياً لطبيعة العمل الروائي في جزءها الأسفل.

سيميائية الغلاف في القسم 14

في الواجهة الأماميّة للغلاف يظهر زوجان من الأحذية الأول حذاءٌ عسكري باللون الأسود **والثاني** حذاءٌ أحمر اللون لامرأة، ويقع الحذاءان بين جدارين يفصلهما عن بعضهما بعضًا بصيص ضوء، والغلاف بخلفيته القاتمة المائلة للون الأسود، فيقدم اسم الكاتب على عنوان العمل الروائيّ، حيث نجد في رأس الصفحة اسم عباد يحيى باللون الأبيض، وأسفله كتب اسم الرواية بخط كبير وبلون أبيض أيضاً، ولعل اختيار اللون الأبيض مع الخلفية السوداء يبرز الخط المكتوب ويعطيه قيمة بصرية تبرز أبعاده وتزيده وضوحاً. إن واجهة الغلاف لا تشي بالكثير، إلا أننا بعد قراءة الرواية نتوصل إلى دلالته الرمزية التي تؤكد على تلك الصلة الدائمة

بين السياسة والجنس أو لنقل بين (الخشونة والنعومة) (الرزانة والخلاعة)، أما خلفية الكتاب فهي تكرر اسم الكاتب وعنوان النص مع تضمين مقطع من الرواية والقليل من المعلومات عن الكاتب.

الشكل (4)

إنّ اللون الأسود الذي يشكل عنصراً طاغياً في غلاف العمل الروائي هذا يرتبط بالليل والظلم والتشاؤم فيستخدم الأسود عادة توصيفاً للمراحل القاتمة التي تعيش فيها الشعوب مراحل انحطاط وانحدار وظلمات، وما يحصل في (القسم 14) هو تعبير عن ذلك الانحطاط الذي يعايشه المجتمع العربي، وخضوعه لسيطرة أمريكا على كل أموره بدءاً من لباسه وطعامه وانتهاءً بأدائه العسكري الذي بات محكوماً برغبات أمريكا وأطماعها.

سيميائية الغلاف في هاتف عمومي

يظهر الغلاف هذه المرة بألوان كثيرة وعناصر عدة وكأنه لوحة تشكيلية مكتملة الملامح، فواجهة الغلاف التي تحمل تلك الرسوم المتنوعة تبدو وكأنها قصة موجهة للأطفال،

حيث تظهر في الصورة قدما فتاة بحذاء أحمر يعلو أحد زوجيه عصفور أخضر اللون، ويتجـــه نظره مباشرة إلى طاولة تحمل مفتاحاً وكوباً أخضر اللون، بجانبه هاتف قديم وأحمر شفاه وباقة ورد.

الشكل (5)

ومن اللافت أن باقة الورد على طرف الطاولة لم تأتِ في وجه واحد، فالغلاف الأماميّ يضم نصف الصورة، والغلاف الخلفي يضم نصفها الآخر، والحقيقة إنّ الغلاف الذي يقوم على سيرك مختلط الألوان لا يكشف من مضمون العمل الروائي الشيء الكثير، إلا أننا يمكننا الالتفات إلى واحد من أهم الإشارات الموحية، حيث يظهر المفتاح مع الهاتف ويظهر خلف الطاولة التي تحملها معاً باب موصد، في إشارة إلى صوت هيفاء الذي كان دائماً مفتاحها الأهم في فتح كـــل الأبواب المغلقة أمامها.

أما اسم الرواية فقد كتب باللون الأبيض وبخط كبير في أسفل الصفحة، حيث تأتي كلمة هاتف متقدمة على المفردة الثانية (عمومي) وفي أسفل العنوان وضـــع اســـم الكاتـــب بـــاللون الأصفر.

سيميائية الغلاف في رواية جريمة في رام الله

يعرض غلاف رواية (جريمة في رام الله) صورة مختلفة عن بقية أعمال يحيى الروائيّة، حيث لا يحمل أي صورة أو رسوم، فتكتفي واجهة الغلاف بلونها الأسود القاتم بعنوان الرواية وتستعيض به عن بالرسوم أو الأشكال الأخرى، فالعنوان هو العنصر البارز الذي يجسد أهم بؤرة بصرية لواجهة الغلاف، وقد كتب العنوان باللون الأخضر تعلوه "خربشات" باللون الأبيض كما يظهر في الشكل (6)

الشكل (6)

وأما الصورة الخلفيّة للغلاف فهي باللون الأخضر وقد ضمت تقديماً لطبيعة العمل الروائي وشخصياته الرئيسة، وقد كتب في أسفل الصفحة عبارة "الأدب أقوى..نسخة خاصة بفلسطين" حيث تعرضت الرواية للمصادرة والمنع بقرار النائب الفلسطيني العام، وتنبثق عن الخلاف الخلفي صفحة أخرى تضم صورة الكاتب والتعريف به وبأعماله.

3.6.2 التصدير

يلجأ الكاتب للتصدير في أحيان كثيرة للتمهيد إلى نصه الأدبيّ، فالعنوان والغلاف يعطيان انطباعاً أولياً قد لا يكون كافياً للتعبير عن فحوى النص، وهنا يأتي دور التصدير من

حيث هو: "اقتباس يتموضع في رأس الكتاب أو في جزء منه، قد يكون فكرة أو حكمة تخدم محتوى الكتاب وتلخص مضامينه، وليس شرطاً أن يكون التصدير كلاماً مكتوباً حيث يمكن أن يعتمد الكاتب على النقوش والرسوم تصديراً لنصه بما يتلاءم مع فكره وطريقته في التعبير عن محتواه"[1]

ويلعب التصدير دوراً هاماً في فك عجمة العنوان حيث يقوم بالتعليق عليه، والتعليق على النص أيضاً ليكون أكثر وضوحاً وجلاءً في ذهن القارئ، ويضمن التصديرُ المقتبس أحياناً للكاتب –كما يرى (جينيت)– نجاحَ النص ليس لما يقوله الاقتباس بحد ذاته وإنما لشهرة صاحبه وكأنّ تلك الشهرة تنزلق من الاقتباس إلى العمل الروائيّ، ولا نغفل أنه وفي أحيان كثيرة قد يأتي الكاتب بالتصدير لاستعراض ثقافته دون أن يكون التصدير هدفاً بذاته.[2]

يصدر يحيى روايته الأولى (رام الله الشقراء) تصديراً أولياً بدائياً، حيث جاء تصديره في صفحة منفردة بعد العنوان ليعبر عن طبيعة العمل الروائي القائم على طريقة المراسلات بين شاب وفتاة عبر موقع "فيسبوك" وليوهم القارئ بغياب القصدية أثناء كتابة الرواية فيقول:

"**أحياناً يكفي أن تضغط print out على أرشيف**

مراسلاتك في فيسبوك لتكون لديك < رواية> ما "[3]

ويستهل يحيى روايته (القسم 14) باقتباس من رواية "بنتاليون والزائرات" للأديب البيروفي|الإسباني "ماريو بارغاس يوسا" ويضع يحيى تصديره ذاك في بداية الرواية في صفحة منفردة على الجانب الأيسر، والاقتباس على لسان "بنتاليون بانتوخا" أحد أبطال "يوسا" وهو:

"**إنني بحاجة لمن يوجهون لي الأوامر،**

فمن دونهم لا أدري ماذا على أن أفعل، وينهار العالم من حولي"

---

[1] ينظر: بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص107.

[2] السابق، ص112

[3] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص5

وبهذا يحيلنا يحيى مباشراً إلى تأثره برواية "يوسا" وإلى التشابه الكبير بين شخصية بطله العقيد في (القسم 14) وشخصية بطل "يوسا" في "بنتاليون والزائرات"، ويشير اختياره لهذا النص من دون غيره إلى فكرة العمل الروائي برمته فإنّ اعتياد المنظومة العسكرية على الامتثال وراء الأوامر سيدفعها إلى الخضوع والاستسلام لأي أوامر عليا مهما كانت النتيجة.

ويصدر يحيى روايته (جريمة في رام الله) بخبرٍ صحفي يدفع سير الأحداث قدماً ويمهد لها، فالرواية تقوم أساساً على جريمة تنهي حياة الفتاة الغزيّة (ربا)، فلا نستبعد أن يختار التقديم التالي لها:

"**20 تشرين الثاني 2012**

أعلنت الشرطة مقتل المواطنة ر.س البالغة من العمر 29 سنة إثر طعنها في ساعة مبكرة من فجر اليوم في شارع فرعي في حي الماسيون في مدينة رام الله، ولا تزال التحقيقات جارية لكشف ملابسات الحادث، ولم تعلن الشرطة اعتقال أي مشتبه بهم."

والتصدير السابق يعطي انطباعاً أولياً عن طبيعة العمل الروائي "فمن يقرأ عنوان الرواية ثم يقرأ هذه الافتتاحية يظن أننا أمام رواية بوليسية تقليدية لن تخرج أحداثها عن محاولة كشف غموض جريمة القتل"[1] مع أنّ الرواية في الحقيقة تقوم على نقدٍ اجتماعي لحياة الجيل الفلسطيني الجديد، ولا يبدأ الحديث عن الجريمة إلا في الفصل الأخير.

وقد تكرر استخدام يحيى لمثل هذا التصدير الإخباريّ حيث ورد في معظم صفحات العمل الروائي والصلة بين التصديرات هذه والنص الذي تعبر عنه وإن كانت غير واضحة، إلا أنها تتولى مهمة التأريخ لأحداث الرواية وتدفع مضي الأحداث قدماً، وأحيانا فالأخبار تسلط الضوء على تناقض كبير تعيشه رام الله ففي حين تأتي الأخبار المحلية والعالمية على قصص قتل وحروب وشهداء، تأتي الرواية على انغماس رام الله في الملذات وتوسعها في إنشاء البارات والمراكز الترفيهية الكبيرة.

[1] سعد، مصطفى: جريمة في رام الله قصة جيل تعانده الحياة، https://almanassa.com/ar/story

7.2 بناء الزمن

يعتبر الزمن من أهم العناصر التي تساهم في تشكيل العمل الروائيّ وتدفع أحداثه قُدماً، فكل مجريات العمل تدور في فضاء زمكانيّ لا وجود لها إلا في حدوده، "والزمن عنصر هام شغل دارسي الرواية وأثار اهتمام النقاد،" فالرواية تعد من الفنون الزمنيّة حيث إنّ أساليبها وطرق بنائها تشكل نمطاً متشابكاً من قيم الزمن وعوامله" [1] وتتجلى إشكاليّة الزمن بوصفه "شيء أقل جزءٍ منه يحتوي على جميع المدركات"[2] بحيث يرتبط بشكل مباشر بأهم المكنونات البشرية منذ الأزل: (الإدراك)، ولذا فإن ما يقاس به الزمن يعتمد على الأحداث الحاصلة فيه والمرتبطة في أساسها بالإدراك، إذ كيف يكون شكل الزمن الخالي من الأحداث؟ إن الاهتمام بالزمن الحقيقي يقودنا حتماً إلى الاهتمام بالزمن الروائي، فما العلاقة التي تربط الزمنين معاً؟ إن العلاقة بينهما تقوم على ازدواجية ما "فإن للشيء الذي نقص عنه زمنه، ولفعل القص نفسه زمنه الآخر المختلف.. والزمن اللازم لقراءة النص أو لعبوره واجتيازه هو زمن آخر تماماً"[3]

وبطبيعة الحال فإن العمل الأدبي بتقنياته وأساليبه المتنوعة يمكن الأديب من "ممارسة أكبر قدر ممكن من الألاعيب والحيل، و هذا اللعب يشمل التحكم بالزمن حيث يستخدم الراوي تقنيات خاصة، كأن يجعل الشخصيّة التي تعيش حاضراً ما تتذكر حادثا في الماضي فتحكي عنه، أو كأن يضمن حكايته قصة من الماضي بحيث يصبح نصه حكاية في حكاية.."[4]

"والسرد عرض لحدث أو مجموعة متوالية من الأحداث، حقيقيّة أو خياليّة، بواسطة اللغة وبخاصة اللغة المكتوبة"[5] وبالتالي فإن السرد من حيث هو لغة مكتوبة، يقوم بالأساس على سيل متتابع من الأحداث التي يختلط فيها الحقيقي بالخياليّ. والزمن الروائيّ وإن تقاطع مع الزمن

---

[1] ينظر، أ.مندولا: **الزمن والرواية**، ت: بكر عباس، ط1، بيروت: دار صادر، 1997، ص38

[2] العاتي، إبراهيم: **الزمن في الفكر الإسلامي**، دار المنتخب العربي للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص147

[3] العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، ط2، بيروت، 1999، ص109

[4] ينظر: السابق، ص113

[5] جينيت، جيرار: **حدود السرد**، ت: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، ط1، الرباط، 1992، ص75

الحقيقيّ إلا أنه في الحقيقة يختلف في أحيان كثيرة ويتسع عن الزمن العادي ليشـــمل الأزمنـــة المختلفة الآتية كما صنفها جيرار جينيت:

"– زمن القصة: وهو زمنٌ قبليّ (سابق) على عملية الكتابة، ويشير إلى زمن المادة الحكائيّة في شكل ما قبل الخطابي.

–زمن الخطاب: وهو بعبارة أخرى (الزمن النحوي) حيث تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال العلاقة بين الراوي والمروي له.

–زمن النص: وهو الزمن الذي يتجسد أولاً من خلال الكتابة ويتقاطع ثانياً مع زمن تلقي النص لدى القارئ، بحيث يتشكل هذا الزمن من تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة"[1]

1.7.2 زمن القصة

ويمكننا القول إن زمن القصة يشكل المادة الخام للرواية قبل سردها بالطرق المختلفـــة، لذلك فهو يسمى أيضاً بالزمن الخطّي،[2] أي إنّ زمن القصة يسير بتتابع منطقي يشـــابه الـــزمن الحقيقي الذي نعرفه، وبالتالي فإنّ زمن القصة الذي تجري فيه أحداث الرواية يحضر من حيث هو "زمن مرتبط بعملية الكتابة، ويستطيع بذلك أن يثير في ذهن القارئ شخصيات وأحداثاً قـــد تكون وقعت في زمن الحياة الفعليّ"[3]

وزمن القصة في رواية يحيى "رام الله الشقراء" يحكي عن زمـــن مـــا بعـــد انتفاضـــة الأقصى، ويسير في تتابع وتناسق شأنه شأن الزمن الفعليّ حيث يجعل يحيى من الزمن عنصراً هاماً في بناء العمل الروائي، إذ يراوح في سرده بين زمنين اثنين، في محاولة لرسم صورة حية لما آلت إليه المدينة (رام الله) من التطورات والتغيرات بمرور الزمن وبتداول الأحـــداث التـــي عايشتها، فالماضي ليس إلا المرآة التي تجعلنا نرى الحاضر بوصفه النقيض، والحـــديث عـــن

[1] يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)**، المركز الثقافي العربي، ط2. بيروت، 2001، ص50

[2] ينظر، السابق، ص46

[3] ينظر، تودورف، تزفيتان: **مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي**، ت.عبد الحميد عقـــار، ط.1، المغـــرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص41

الزمن سيقودنا إلى تلك النقلة النوعية في المدينة بين ماضٍ مقاوم وحاضرٍ خانع مستسلم، إذ يقدم يحيى في فصله الأول "تأبين جوليانو" حدثاً محورياً واحداً وهو مقتل جوليانو، إلا أنه عبر ذلك الحدث يشير إلى فترة زمنية محددة وهي 2011، أي الفترة التي قتل فيها خميس، وهي نفس الفترة التي نلمحها في الفصل الثاني "غزوات ناعمة" حيث يأتي يحيى على مقتل "فيتوريو أريغوني":"**الكل يتحدث عن مقتل فيتوريو أريغوني، لا يبدو أنهم خائفون من شيء هنا في رام الله، ولكن هذا حديث الساعة**"[1] ويعود الحديث عن فيتوريو في الفصل السادس"عمر وأوليفيا": "**كان ألبرت يسألني عن أوليف فأخبرته أنّها خرجت لا أدري إلى أين، فرد بعبارة واحدة: قتل فيتوريو**"[2] بمعنى أن الفترة الزمنية التي يكتب عنها يحيى هي نفس العام 2011.

ويستخدم يحيى التتابع المنطقي للأحداث في معظم رواياته، ففي "القسم 14" يبدأ زمن القصة بتلقي العقيد لأوامر اللجنة المشتركة الأمريكية بتولي إدارة المعسكر، وتتصاعد الأحداث بتأزم العقيد وصراعه مع ذاته من دون أن نستدل على عام محدد تدور فيه الأحداث، ولعلّ إخفاء الزمان والمكان في الرواية مدروسٌ قصده المؤلف إما خوفاً من التصريح بهما أو ليضفي عنصر الغموض ويعطي عمله مصداقية ما، بحيث لا يستطيع تكذيبه أحد.

إن من يتأمل بداية "هاتف عمومي" ونهايتها يلاحظ سير الزمن بشكل دائريّ فالرواية التي تبدأ من انهيار بطل الرواية "عباس" في المصرف "**لا يمكن لأي حظ تعس أن يصلح لتفسير ما جرى مع عباس في ذلك المساء، ولا يمكن لأي لعنة سماوية أن تصمم بهذه الدقة لتضرب الموظف الملتزم...**"[3] تنتهي عنده أيضاً "**همست هيفاء بصوتها الذي سمعه عباس لأول مرة موجها إليه، إنها تريد أن يتزوجها**"[4]

أما في "جريمة في رام الله" فإنّ يحيى يعتمدُ على مقاطع إخبارية في بداية كل فصل، تشير تلك المقاطع إلى تواريخ محددة فتبدأ الرواية بخبر مقتل شابة في رام الله ويحمل التاريخ

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص17

[2] السابق، ص48

[3] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص5

[4] السابق، ص205

الآتي "20/تشرين ثاني/ 2012" ويشغل الخبر الصفحة الأولى من الرواية، ثم في بداية الفصل الأول المعنون باسم "رؤوف" يعود يحيى ليعطي خبراً آخر بتاريخ جديد "13/شباط/2009" ويستمر تتتابع الأخبار في رؤوس الصفحات بتواريخ أخرى بمعدل خبر لكل شهر جديد، فالخبر الأول في شباط 2009، ثم توالت الأخبار للعام نفسه (آذار، تموز، آب، تشرين أول، كانون أول) ثم ينتقل للعام الذي يليه 2010 بنفس الطريقة السابقة مقتصراً هذه المرة على شهرين اثنين (شباط/ آذار) بمعدل خبرين لكل شهر، ثم يقفز عن العام 2011، ليضع في الفصل المعنون باسم (نور) خبراً في العام 2012 ثم تتابع الأخبار بمرور الأشهر (شباط، نيسان، حزيران، آب، تشرين ثاني، كانون أول) ثم ينقلنا إلى (كانون ثاني/2013) ويضع في نهاية الرواية مقطعاً إخبارياً في صفحة منفردة بتاريخ (11/أيار/2014).

والرابط بين تلك المقاطع الإخبارية ونص الرواية –في معظم الأحيان– لا يتعدى التأريخ لأحداث الرواية، فمعظم تلك المقاطع الإخبارية تخلو من أي صلة مع النص، باستثناء تلك التي وضعت في بداية ونهاية الرواية في صفحات منفردة فالأول يشير إلى مقتل ربا الغزيّة "**أعلنت الشرطة عن مقتل المواطنة ر.س البالغة من العمر 29 سنة..**"[1] والمقطع الأخير يشير مباشرة إلى أبطال العمل الروائي "**في العدد القادم، نستعرض الكتاب والفيلم التوثيقيين للكاتب آرنو بيير العائد من الشرق الأوسط، وهذه المرة الحكاية من الأراضي الفلسطينية، كيف ترك الشاب رؤوف الخطيب صديقه وانتهى به الأمر معتقلاً عند الأمن الإسرائيليّ...**"[2]

وإن صاحب العمل الروائي لم يحسم الهدف من تلك المقاطع الإخبارية، فقد أشار في إحدى المقابلات التي أجريت معه " إلى أنه لا يفضل الإجابات التي تفسر شيئاً من حبكة النص وتقنياته، واكتفى بالإشارة إلى التفسيرات التي قرأها في المقالات النقدية: فمنها أن هناك زمناً يجري ولا يعترف بالتقويمات النفسية لدى الشخصيات، ومنها أنها تفيد في تصعيد الحبكة والمسارات الشخصيّة، ومنها ما يحيل القارئ إلى ذكرياته هو عما حصل في تلك المراحل"[3]

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله** ص9

[2] السابق، ص237

[3] شرف، لمياء: حوار خاص مع عباد يحيى، موقع إضاءات: https://www.ida2at.com/interview-with-abbad-yahya-the-author-of-crime-in-ramallah/

2.7.2 زمن الخطاب

وهذا الزمن على نقيض سابقه لا يلتزم بتتابع منطقيّ، حيث يتحكم فيه الكاتب بالزمن كيف شاء فيعيد بناءه ويبرمجه بما يتناسب مع النص، إذ إنه يمثل التشكيل الفني لزمن القصة، بطريقة تنقله من التجربة الواقعية إلى التجربة الذاتية.[1]

إنّ تقنيات التحكم بالزمن كثيرة متنوعة، يختار الأديب منها ما يناسب عمله ويستقيم عليه نصه الروائيّ، وفي بعض الأحيان قد تتداخل أزمنة العمل الروائيّ معاً لتجسد بذلك مفارقة تتمحور في شكلين رئيسين هما: الاسترجاع (الداخلي والخارجي) والاستباق، وذلك على النحو الآتي:

3.7.2 الاسترجاع

يشكل الاسترجاع مفارقة زمنيّة تعيدنا إلى الماضي في اللحظة الراهنة، لاستعادة واقعة أو وقائع، بحيث يتوقف القص في الوقت الحالي ويعطي المجال لاسترجاع زمن أقدم وحادثة أقدم[2] ولذا فإنّ الاسترجاع يرسخ لفكرة تقطع الزمن السردي في مقابل استمرارية الزمن الطبيعي، حيث لا يمكن استرجاع الماضي في الحياة الحقيقيّة بينما يمكننا ذلك في القصة، حيث يتحكم الراوي بترتيب الأحداث زمنياً.[3]

الاسترجاع الخارجي

يقوم الاسترجاع الخارجيّ بالأساس على جلب أحداث خارجية للرواية وكأنه حكاية أخرى تدخل في نطاق العمل الروائيّ الأصلي، "وهو ذلك الاسترجاع الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"[4] حيث يقوم على: "إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ

---

[1] ينظر، يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**، ص47

[2] برنس، جيرالد: **المصطلح السردي**، ت: عابد خازندار– مراجعة وتقديم: محمد بريري– المشروع القومي للترجمة (368) –المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة 2003، ص25

[3] الحاج علي، هيثم: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2008

[4] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص20

بخصوص هذه السابقة أو تلك"[1] ويتعدى هذه الوظيفة ليشمل وظائف هامة أخرى يمكن اختصارها فيما يلي:

"1- تحويل مجرى الحدث منذ نقطة الاسترجاع.

2- حشد التفاصيل المتعددة في لحظة قصصيّة وإنارة مناطقها المظلمة.

3- الاسترجاع يمثل حكاية أولى أخرى موازية للحكاية الأولى الأصليّة.

4- التعريف بالشخصيات عن ظهورها لأول مرة. "[2]

يعتمد يحيى "على بنية استرجاعية تقوم على التذكر والاسترجاع منذ بداية المشهد الأولى في الكتاب"[3] في معظم رواياته ففي رام الله الشقراء، تبدأ الرواية من الماضي باسترجاع لتجربة الصحفي أو الراوي الضمني في مخيم جنين ولقائه بجوليانو خميس:

"كانت أفضل طريقة للتعرف على الرجل هي مراقبة أبناء المخيم وبناته في مسرح الحريّة...كان التساؤل حول المغزى من قدومه للعيش في <عش الدبابير> كفيلاً وحده بجعل الرجل مثار جدل"[4]

والرواية التي تبدأ بوصف جوليانو ولقاء السارد الضمني الوحيد معه، تشي سطورها بفشل مشروع الاندماج مع الآخر، وتنتهي بالحديث عن الخليط الثقافي في رام الله حيث تبقى كل الثقافات تلك على كثرتها عصية على الاندماج أو الاكتمال "**فرام الله مبتورة وكلّ ما فيها مبتور..**"[5]

ويبدو يحيى واعياً لاسترجاعاته الزمنيّة فهي تظهر لتبرز لنا الحاضر لا الماضي، ويحضر الزمن عنده ليجسد صورة المكان المستعاد، فالعودة إلى زمن المقاومة تحضر لتصف

---

[1] ينظر جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حسني- المشروع القومي للترجمة (10) المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة- ط2- 2000، ص61

[2] ينظر الحاج علي، هيثم: **الزمن النوعي وإشكاليات السرد**، ص65-73

[3] الشحات، محمد: **سرديات المنفى (الرواية العربية بعد عام 1997)** ط1.الأردن: أزمنة للنشر والتوزيع 2006، ص179

[4] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص7

[5] السابق، ص126

حجم الهزيمة الذي جاءت به أوسلو "**نحن أبناء الثورة التي آلت إلى مكتب وراتب وربطة عنق..**"[1] والحديث عن إعمار المخيم يحضر ليجسد سبب الاهتمام الزائد في رام الله "**حين أفكر في إعادة إعمار مخيم جنين بعد المعركة الطاحنة، والعناية الفائقة بتوسيع الشوارع...**"[2] ويستخدم يحيى طريقة الاسترجاع الخارجي في رواياته بالشكل الذي يخدم سير الأحداث ويسلط الضوء على وقائع وأحداث مرت بها شخصياته، بطريقة تربط الحاضر بالماضي وتخرج بالزمن عن المألوف، ومن أمثلة استخدامه لهذه الطريقة:

1. رام الله الشقراء:

مؤشرات الاسترجاع	موضوعه	وظيفته
"**أتذكر جيداً كيف ذهبتُ لإنجاز مادة صحفية..**"[3]	تذكر السارد الضمني لتجربته في مخيم جنين، ولقاءه الوحيد بجوليانو خميس.	إعطاء معلومات عن ماضي "جوليانو خميس"، وتسليط الضوء على فشل الاندماج بين الحضارتين.
"**أذكر ملامح أخي وهو يقرأ: الاسقاط الجنسي أشهر أساليب تجنيد العملاء..**"[4]	استرجاع السارد لفترة زمنية سابقة وهي فترة الانتفاضة، وأثر المنشورات التي كانت توزع حينها.	إضاءة زاوية من زاويا الماضي للشخصيّة والتي تجعلنا نفهم سبب مواقفها التي اتخذتها لاحقاً.

2. القسم 14:

"**وعند هذا الحد من القلق باغتته الذكريات..**"[5]	**استرجاع العقيد لعلاقته بإحدى النساء في فترة عمله العسكريّ من دون أن يعرف اسمها أو أي تفاصيل عنها.**	**إضاءة جانب لا نعرفه من شخصية العقيد**

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص99

[2] السابق، ص81

[3] السابق، ص7

[4] السابق، ص22

[5] يحيى، عباد: **القسم 14**، ص20

3. هاتف عمومي:

"يمكن القول إنّ هيفاء كانت مقطوعة من شجرة..هذا ما تؤكده خالتها، أو تلك المرأة التي ربّتها"[1]	**استرجاع الساردة (صديقة هيفاء) لتفاصيل تخص عائلة البطلة وتكوينها الاجتماعي والنفسي.**	**-إعطاء معلومات عن ماضي بطلة الرواية، والكشف عن جوانب حياتها الاجتماعيّة.**

4. جريمة في رام الله:

مؤشرات الاسترجاع	موضوعه	وظيفته
"كنت مع ذلك التنظيم بحكم الانتماء العائليّ.."[2]	**استرجاع ماضي رؤوف -أحد أبطال الرواية- السياسي.**	**إضاءة جانب من جوانب شخصية البطل.**

الاسترجاع الداخلي

وهو استرجاع يتم من داخل الحكاية إلى داخلها[3]، "ويستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية بعد بدايتها" [4]بحيث يتناول خط العمل ذاته الذي تتناوله الحكاية الأولى، إما ليكمل النقص فيها من خلال سرد أحداث لم تذكر من قبل فيما يسمى -بالاسترجاعات التكميلية- أو لتكرر بعض الأحداث من وجهات نظر مغايرة لإبراز مشاعر الشخصيات المختلفة فيما يسمى- بالاسترجاعات التكرارية-.[5] وذلك نحو ما نجده على لسان رؤوف في جريمة في رام الله فيسرد القصة من وجهة نظره هو:"**حين حصلت جريمة القتل أمام مطعم أبي وليم، لم يكن لي أي اتصال بالبار حينها، ولم أعر أي انتباه لخبر قضيّة القتل التي عصفت برام الله غير المتعودة على جرائم من النوع ذاك.."**[6]

---

[1] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص51

[2] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص21

[3] ينظر الحاج علي، هيثم: **الزمن النوعي وإشكاليات السرد**، ص73

[4] زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص20

[5] ينظر جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ص62

[6] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص197

وبالنظر إلى العلاقة التكاملية بين الزمن الكتابي والزمن الروائيّ، فإنّ عباد يحيى يكتب في معظم رواياته أعمالاً يتطابق فيها الزمنان، حيث يكتب عن زمنٍ عايشه وشهد تحولاته، ويختار فئة عمريّة قريبة لعمره وزمانه ولخلفيته الثقافية والاجتماعيّة حتى، باستثناء ((القسم 14)) التي تشكل نموذجاً مختلفاً عن أعماله الأخرى.

ففي رواياته الثلاث (رام الله الشقراء، هاتف عمومي، جريمة في رام الله)، كتب يحيى عن مرحلة ما بعد أوسلو ورصد تحولات المدينة التي عاصرها هو نفسه وعاش تفاصيلها، ورصد في (جريمة في رام الله) مرحلة الانتقال من الانتفاضة إلى ما بعد أوسلو، بحيث أرخ بذلك لحياة الجيل الشاب وما عاشته الجامعات من تعليق دوام ومظاهرات، وانضمام الأطر الطلابيّة للفصائل والأحزاب السياسيّة وباستخدام تقنية الاسترجاع تمكن يحيى من العودة إلى الوراء في كل مرة، لتسليط الضوء على ماضي شخوصه وتجاربهم الخاصة، فمرة يعود إلى الوراء ليذكرنا بطفولة أبطاله (رؤوف ونور) ومرة يعود إلى الماضي ليؤرخ لمرحلة الانتفاضة بمنظار طفل سيكبر ليدخل في متاهة التناقضات والتحولات من الماضي المقاوم إلى الحاضر المستسلم والمنساق خلف مغريات الحضارة الجديدة في رام الله.

4.7.2 الاستباق

يشير الاستباق بمفهومه البسيط إلى استشراف الأحداث واستباق الأمور، فإذا كان الاسترجاع يضيء جانباً من الماضي، فإن الاستشراف يقفز إلى المستقبل، بحيث يعرض النتيجة قبل المسبب، ممهداً للأحداث التي ستلي وقائعه ومعلناً عن توقع مستبق لمجريات الأمور، فيمكن تعريفه بأنه:"تصوير مستقبلي لحدث سرديّ سيأتي مفصلاً فيما بعد، بحيث يستبق السارد الحدث الرئيسي للسرد بأحداث أوليّة تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ بما يمكن حدوثه، وكأنّه حالة توقع"[1] ولذا فإن الاستباق من حيث هو حالة توقع يجعلنا نطرح التساؤل الآتي: هل يتفق ذلك

[1] القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربيّة**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004، ص211

التوقع دوماً مع الأحداث الفعليّة في الرواية؟ قد يأتي الاستباق تمهيدياً:"وأهم ما يميزه في هـذه الحالة هو عدم يقينه"[1]

ونقرأ في جريمة في رام الله على لسان رؤوف: "**طوال حياتي كنت أظن أنّ المصـائب والمآسي، أشياء تقع للآخرين، وليس لي، حتى عرفت دنيا..**"[2] حيث يحضر النص السابق في بداية الحديث عن دنيا ويستبق الأحداث فيدفع القارئ على توقع فشل العلاقة بين رؤوف ودنيا، ويمكننا رصد بعض مؤشرات الاستباق في روايات يحيى الأربع وذلك على النحو الآتي:

جريمة في رام الله < على لسان نور>: "**سأقول كل ما يحلو لي، مخاطرة أخرى ككـل حياتي، وسأترك لآرنو أن يفعل ما يريد في ما أقول ونكتب، فليعدّل كما يشاء..سيخلصني من كل عذاب**"[3]

- القسم 14: "**سيبقى المعسكر على حاله، وسنقيم عدة معسكرات أخرى شبيهة لاسـتيعاب العناصر العائدين من التدريب، ولن يكون هناك أي إخلال بالمعايير الصارمة**"[4]

- هاتف عمومي: "**يمكن الـتأريخ للتغير الفارق في مسار هيفاء باللحظة التـي أدرك فيهـا مدير إذاعة محليّة كان يتصل بالمصرف مستفسراً عن تأخر حوالة يترقبهـا، أن هيفـاء موهوبة....وأنه سيفعل أي شيء للتعاقد معها للعمل في إذاعته**"[5]

5.7.2 تقنيات الزمن

إن اللعب في الزمن وتشكيله بطرائق عدة، هو ما يميّز العمل الروائي مـن غيـره، إذ يستطيع السارد أن يسرع الزمن تارة وأن يبطِئه تارة أخرى، بحيث يتحكم فـي طـول السـرد وإيجازه بحسب ما يقتضيه الحال وما يتناسب مع رؤى المؤلف وأفكاره، "ففي حالـة السـرعة

---

[1] ينظر القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربيّة**، ص213

[2] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص12

[3] السابق، ص225

[4] يحيى، عباد: **القسم 14**، ص146

[5] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص10

يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمناً طويلاً في أسطر قليلة، وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيره ووقف السرد"[1] ويمكننا تتبعها على النحو الآتي:

6.7.2 تسريع السرد

أولاً: الخلاصة

وهي في مفهومها البسيط "المرور السريع على فترات زمنيّة ارتأى المؤلف أنها ليست جديرة باهتمام القارئ، بحيث يتم السرد في بضع فقرات أو صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنين دون التفصيل في عرض الأحداث"[2] وبالتالي فإن الكاتب يستطيع –باستخدامه لهذه التقنية– اختزال فترة من حياة شخوصه وتقليص السرد إلى حد كبير.

أما أهمية تلك الخلاصة بشكل رئيس فتتجسد في كونها "تمكن السارد من العرض السريع لفترة من الماضي، إذ بعد أن يعرض الكاتب شخصياته ويعرفنا بها، يعود إلى الوراء ليعطينا لمحة موجزة عن ماضي تلك الشخوص، وكأنه يعرض ملخصاً استرجاعياً عن حياتها"[3]

والخلاصة بمفهومها الذي سبق ذكره تحضر في رواية (جريمة في رام الله) حيث يقص السارد سريعاً علاقة البطل (رؤوف) بفتاة يلتقيها (دنيا) لتقلب حياته رأساً على عقب، فنقرأ على لسان رؤوف: "**هكذا عشت معها لعدة أشهر، ونسيتُ الدنيا...فوجئت بأحد زملاء الجامعة أمامي في المطعم، يسلم علي، ويهنئني بالعام الجديد، ويسأل عن أخباري بلهفة، حين رأيته وعرفت أنه تخرج، أدركتُ أن ثمة سنة تطوى بكل سهولة وأن الزمن لا زال يمشي..**"[4]

ونجد يحيى يلخص لحكاية نور، ويؤرخ لتفاصيل حياته سريعاً، إذ يضيء لنا لمحة من ماضيه، حيث نجده يسرد سنوات من عمر نور في بضع صفحات، بدءاً من طفولته وصولاً إلى

---

[1] بو عزة، محمد: **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص76

[2] ينظر جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ت: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997 ص109

[3] ينظر: السابق، ص109

[4] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص49

سنوات دراسته في الجامعة:"**حسب أمي كنت أوحي بعمر أصغر من عمري، بشرة صافية وشعر بني فاتح وناعم وصوت رقيق...في المدرسة مازحني أحد المعلمين وقال:"لازم تصير تـــدخن" حتى يرخم صوتي قليلاً**""[1] ويبدو يحيى واعياً لاختصاراته تلك، فإن الهدف من التفاصيل البسيطة التي يذكرها يحيى عن ماضي شخوصه هو فهم تركيبتها النفسية، وتحديداً عندما يتحدث عن نور وكأنه يبرر مسبقاً سبب انحرافه وانحداره في علاقة مثليّة مع رؤوف.

ثانياً: الحذف

إذا كانت الخلاصة تقوم على العرض السريع للأحداث، فإن الحذف يقوم على تجاهـــل ذلك العرض السريع حتى، حيث لا يذكر أي معلومة صغيرة كانت أو كبيرة عن تلك الفترة التي يريد تسريع السرد فيها، حيث يجسد " أقصى سرعة ممكنة لتخطي الأحداث، بحيـــث يتجـــاوز لحظات حكائية كاملة، ولا يشير إليها وكأنّها ليست جزءاً من المتن الحكائيّ حتى"[2] ويحق للقارئ أن يسأل نفسه هنا: ألا يضعف ذلك القدرة على فهم العمل الروائيّ؟ في الحقيقة لقد تنبه النقـــاد لتلك المسألة "حيث يشترط في الحذف ألا يضعف قدرة القارئ على فهـــم القـــول (الجملـــة أو الخطاب) بمعنى أن يتمكن القارئ من تأويل ما حذفه الكاتب من خلال ما تم ذكره"[3]

أنواع الحذف

- **الحذف المعلن:** وفيه يعلن الكاتب صراحة عن استخدامه لتقنيـــة الحـــذف "كـــأن يســـتخدم عبارات مثل: مضت بضع سنين، بعد ذلك بسنين.."[4] وبذلك يستدل القارئ علـــى الحـــذف "فكل ما عليه هو خصم هذه الفترة من القصة، ومتابعة القراءة كأنّ شيئاً لم يقع"[5]

ونجد في رواية يحيى (القسم 14) نموذجاً على هذا النوع الصريح مـــن الحـــذف إذ إنّ هناك فترة زمنية بين البريد الإلكتروني الذي يرسله العقيد بطل الرواية للصحفي السارد، مـــن

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص102

[2] بوطيب، عبد العالي: ***إشكاليّة الزمن في النص السرديّ*، مجلة فصول**، م12، ع2، 1993، ص138

[3] زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص74

[4] ينظر جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص118

[5] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص157

دون أن نعرف أي تفاصيل عن تلك الفترة فيقول السارد: "**بعد شهر ونصف تقريباً كنت في المطار إياه..**"[1] ويحضر هذا النوع من الحذف أيضاً في رواية (جريمة في رام الله) إذ ينبهنا السارد غير المحدد لمضي فترة من الزمن لا نعرف أي شيء عنها:"**نظر إلى هاتفه ليتأكد فعلاً من التاريخ. 3 أشهر بالضبط..**"[2]

- **الحذف الضمني:** وعلى نقيض سابقه، فلا يظهر الحذف مباشرة هنا رغم وقوعه، "وإنما تقع مسؤولية تتبعه على القارئ من خلال اقتفاء الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الذي ينظم القصة"[3] ويحضر هذا النوع بشكل جلي في رواية (جريمة في رام الله) حيث نجده يقفز في الأحداث تاركاً المجال للقارئ لملء تلك الفجوات والانقطاعات المتكررة، فإنّ اختفاء رؤوف (أحد أبطال الرواية) يقطع تسلسل القص حتى يحيلنا أحد العاملين في (بار لوتس) إلى مصير رؤوف ذاك حيث يقول:"**بتصدقوني؟ كان يصلي العشا بمسجد المصايف. شفتو قبل فترة..**"[4] كما ينقطع الحديث عن (نور/صهيب) بعد خروجه من السجن حتى يعود السارد ليقص علينا رحيل نور مع الفرنسيّ آرنو:"**في الطائرة.. أبكي على كل شيء خلفته ورائي، أبكي على الأشياء التي أتذكرها، والتي لا أتذكرها..**"[5] من دون أن نعرف أي تفاصيل عن المرحلة التي تلت خروج نور من السجن ووصوله إلى قرار الرحيل.

- **الحذف الافتراضي:** ويشبه سابقه في غياب الإشارة المباشرة الدالة على حصول الحذف، "وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية، نستدل عليه عبر الاسترجاعات التي ترجع بالماضي إلى زمن تم حذفه سابقاً، من دون أن يدرك القارئ هذا التجاوز في أي وقت أو موضع من الرواية"[6] وكأننا نفترض زمناً سكت عنه الكاتب، والبحث عن هذا النوع من الحذف هو من

---

[1] يحيى، عباد: **القسم 14**، ص156

[2] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص235

[3] السابق، ص162

[4] السابق، ص158

[5] السابق، ص222

[6] ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص119

الصعوبة بمكان يجعل الكشف عنه مهمة مضنية إلا أنه يمكننا أن نتمثله في وجود عدد من الاسترجاعات التي تقطع الحاضر وتحيلنا إلى الماضي وذلك مثل وصفه لمرحلة من عمر هيفاء في (جريمة في رام الله) على النحو الآتي:"**كبرت هيفاء، ويؤرخ للمرحلة التي بدأ الناس فيها يقولون لهيفاء إنها كبرت، بتلك النظرات التي كانت تتحول سريعاً من وجهها إلى أسفل قليلاً...**"[1] حيث يقطع السارد الحاضر ليحيلنا إلى ماضي هيفاء من دون أي تفاصيل تشير إلى ذلك الزمن المحذوف.

7.7.2 تعطيل السرد

أولاً: المشهد

"على العكس من الخلاصة، تظهر الأحداث في المشهد بكل تفاصيلها وأبعادها"[2]وتشير تقنية المشهد "إلى المقطع الحواري حيث يتوقف السرد، ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها، من دون تدخل السارد أو وساطته، بحيث يسمى السرد في هذه الحالة بالسرد المشهديّ"[3] أو لنقل بعبارة أخرى: "إنّ المشهد هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوارٍ مباشر"[4] ومثال هذه التقنية المشهد الآتي من رواية جريمة في رام الله:

"**–سيد وسام هل يمكنك مساعدتنا في الحصول على تفاصيل ما جرى قبل ساعات؟ هل يمكننا بدء الحديث؟**

–نعم..

–أخبرنا أولاً ما علاقتك بها؟

---

[1] يحيى، عياد: **هاتف عمومي**، ص52

[2] ينظر: أبو ناضر، موريس، **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، بيروت: دار النهارللنشر، 1979، ص103

[3] بو عزة، محمد: **تحليل النص السردي**، ص95

[4] زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص154

-نحن معاً..

-حسب المعلومات المتوافرة لدينا، فإنّ عائلتها خارج البلاد، وليس لدينا طريقة للاتصال بأقارب لها، هل يمكنك مساعدتنا في هذا الجانب؟"[1]

يقدم هذا المشهد حواراً بين (وسام) أحد أبطال جريمة في رام الله، والضابط الذي يحقق في قضية مقتل صديقة وسام الغزيّة (ربا)، حيث يختفي السارد تماماً ويعطي المجال للشخصيات بأن تخوض حواراً يستمر لأكثر من صفحتين، ثم يعود صوت السارد -غير المحدد- للظهور مجدداً وكأنه ينظم الحوار ويعلق عليه لا أكثر:" **-لدي سؤال أخير، سيدي، هل تستطيع تقدير الوقت بين طعنها واختفاء الجاني؟..لم يجب على هذا السؤال بسلاسة إجابته على الأسئلة السابقة، كان يحاول التماسك وإظهار قليل من الحزم والثقة.."**[2]

بينما يدير المشهد السابق حواراً بين شخصيتين، فإنّ السارد قد يلجأ أحياناً لخلق حوار داخليّ يعكس صراعات شخوصه وتأزم نفسياتها، كما يظهر في (المنولوج) الذي نلمحه في شخص (نور/صهيب) في جريمة في رام الله:

"لو كانت قلقة علي لاتصلت في الأيام الماضية!

تعكّر مزاجي، أغلقت الهاتف، وهي تتمتم بأدعيتها الطويلة المكررة، سئمت هذا كله، يظهر رؤوف!

يظهر بعد ظني أن ساعات الدموع قد جرفته، لماذا يخطر رؤوف ببالي الآن تحديداً؟ أنا أعرف.."[3]

يوضح لنا الراوي الحالة النفسية التي عاشها بطله (نور) وكأنه يوقف السرد ويعطل سير الأحداث لتعطلها في عقل بطله ذاك، حيث يستطيع القارئ أن يشعر بذلك

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص173

[2] السابق، ص176

[3] السابق، ص116

التعطيل المقصود، فإنّ العالم الروائي يتوقف برهة لإعطاء تفاصيل يسعى الكاتب لإيصالها بوعي تام.

ثانياً: الوقفة

وهي تقنية سردية تجسد أداة هامة لتعطيل السرد "حيث إنّ طريقتها في إبطاء السرد تُشعر القارئ أن السرد قد توقف عن التنامي"[1] حيث إن الوقفة تعتمدُ الوصف أداة لها لسرد تفاصيل عدة وجزئياتها "إذ إن الوصف يتضمن عادة انقطاعاً وتوقفاً للسرد لفترة من الزمن"[2] ونجد من المقاطع الوصفية في روايات يحيى الشيء الكثير فمثلاً نسمع وصف الساردة في (هاتف عمومي) لصديقتها هيفاء على النحو الآتي:

"تبدو أوصاف من قبيل قبيحة وبشعة ودميمة غير كافية إن أطلقت على محور الحديث كله هنا، أي هيفاء.."[3]

وقد يأتي الكاتب بالوقفة" للتأمل في موقف ما في الرواية" [4] كأن يتفكر السارد في حدث ما كما يظهر في النص الآتي: "**رغم مروري شبه اليومي من ذاك الشارع إلا أنني لم أنتبه لوجود هذا الاستوديو! اعتياد المكان يحجب ما به من تفاصيل، أحيانا أمشي في رام الله وأعلو ببصري صوب العمارات، فأكتشف تفاصيل قديمة أظن أكثر المارين في –ركب– مثلا لم ينتبهوا لها، كأن الناس هنا منكسرون فلا يفكرون في رفع أعناقهم قليلا**"[5]

8.2 المكان

والمكان هو الفضاء الفسيح الذي تتشكل فيه بنية السرد، "فالمكان على اتساعه وضيقه يعد جزءاً متصلاً ببنية الرواية الرئيسيّة، "إذا لا وجود للأحداث خارجه، فلكل حدث حدوده التي

---

[1] بوطيب، عبد العالي: ***إشكالية الزمن في النص السردي***، **مجلة فصول**، م12، ع2، 1993، ص140

[2] بو عزة، محمد: **تحليل النص السردي**، ص96

[3] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص31

[4] ناضر، موريس: **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص99

[5] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص38

تتعيّن بالمكان والزمان"[1] " والمكان في الرواية ليس عنصراً زائداً بل هو عنصر أساسي وضروري لتحرك بقية العناصر"[2]وفي معظم أعمال يحيى الروائيّة يكاد المكان ينحصر في مدينة رام الله، حيث تدور معظم الأحداث في أزقتها ومطاعمها ومراكزها الثقافيّة، والمكان بشكل عام يقسم إلى: مفتوح ومغلق على النحو الآتي:

1.8.2 الأماكن المغلقة

"وهي الفضاءات التي ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسيّ الذي يروقه، ويناسب تطور عصره، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وقد جعل الروائيون من هذه الأمكنة إطاراً لأحداث قصصهم ولحركة شخصياتهم"[3]

والمكان المغلق أيضاً:"هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان أو تكون مصدراً للخوف"[4] والأماكن المغلقة بمفهومها السابق تحضر بشكل واسع في أعمال يحيى الروائية جميعها حيث يمكن حصرها فيما يلي:

- **البيت**

يشكل البيت العالم الصغير الأول الذي ينطلق منه المرؤ على عالمٍ أوسع، وهو كما وصفه باشلار:"يعد جسداً وروحاً وهو عالم الإنسان الأول"[5] ولذا فإنّ البيت قد يكون في عين أبنائه جنةً حيث الراحة والأمان وقد يتحول إلى جحيم، وللبيت مكانة خاصة في تنشئة الأبناء

---

[1] ينظر بو عزة، محمد: **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، ص99

[2] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ط1،بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990، ص33

[3] حبيلة، الشريف: **بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، ط1، إربد، الأردن. عالم الكتب الحديث، 2010، ص204

[4] عبيدي، مهدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا**، ط1، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011، ص43

[5] باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، بيروت، 1984، ص38

خاصة في مرحلة الشباب التي يبحث فيها هؤلاء عن السكينة والاستقلالية ويرفضون أي تدخل مهما بدا لذويهم بسيطاً وصغيراً، والحديث عن البيت يشكل مدخلاً لفهم تطورات الشخصيّة وتشكل مفاهيمها، والمتتبع للبيت باعتباره مكاناً حاضراً في روايات يحيى فيلاحظ حضوره الواضح في (جريمة في رام الله) التي تدخل إلى عوالم هؤلاء الشباب وترصد بحثهم الدائم عن التحرر واكتشاف الذات، فالبيت الفلسطيني شأنه شأن غيره من البيوت العربيّة، يضم أفراداً كثيرين لا يحصل فيها معظمهم على مساحة خاصة، ويمكن رصد حضور البيت في روايات يحيى على النحو الآتي:

البيت القروي: والرواية التي تقوم أصلاً على تحول في المجتمع الفلسطينيّ كله بعد أوسلو، تحيلنا إلى التحول الأكبر في الأسرة الفلسطينيّة يقول يحيى على لسان رؤوف: "**أبي لم يبق له أرض استولت المستوطنات على جزءٍ منها، وباع الباقي، ليعلمنا....حين دخل أبي التنظيم توقف عن الفلاحة، كان النضال للدفاع عن الأرض وانتزاع الحق فيها، في إحدى محصلاته ابتعاداً عن العلاقة اليوميّة معها، ومن ثم تحويلها من مصدر حياة إلى رصيد مجمد**"[1] فأولئك الفلاحون الذين خسروا أهم ما يملكون (الأرض) باتوا يعيشون مرحلة من الضياع، حيث خسروا الرابط القوي الذي قاوموا لأجله سنين الانتفاضة وما قبلها، والالتباس الحقيقيّ يظهر في انفصال هؤلاء عن الأرض التي ما زالت بحوزتهم حتى، حيث تخلى معظمهم عن عادة قطف الزيتون، كما يقول رؤوف في الرواية: "**زيتوننا تقطفه عائلات من قرى أخرى**"[2]

وأما الوصف الماديّ للبيت فيظهر كما يصفه رؤوف بشكل سريع على النحو الآتي: "**في صالة بيتنا لوحة زيتية كبيرة لعائلة ممتدة عائدة من أرضها بثلاثة حمير تئن تحت شوالات منتفخة، وأطفال يتعربشون السلاسل، يمكن أن تكون هذه اللوحة الزيتية آخر صورة لعائلة أبي، لم يبق لنا من الفلاحين إلا اسمهم**"[3]

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص60-61

[2] السابق، ص61

[3] السابق، ص61

- البيت المتدين: يظهر البيت المتمسك بالدين عبر الحديث المقتضب عن أسرة (نور)، إلا أنّه يظهر على هامش حياة الشاب المليئة بما يتنافى مع مبادئ الأسرة المتدينة، لتظهر الرواية انفصاماً حقيقياً في البيت الفلسطيني الذي لا يعرف أهله الكثير عن حياة أبنائهم الحافلة – ربما– بما يتناقض مع كل شيء يسعون إلى تنشئة أولادهم عليه، كما يظهر في حديث نور عن أسرته: "**لم أكن أشعر فعليا أنني معني بأحاديث العائلة وهمومها، كنت بعيدا تماما، في عالم آخر مختلف كليا**"[1] إن البعد عن الأسرة يعني بطريقة أو بأخرى البعد عن البيت وفقدان الصلة الروحية معه، فيتحول البيت بذلك إلى مكان مجرد، خال من الروابط والتفاصيل التي تصله بسكانه.

- **السجن**

"يشكل السجن نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل، بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في العادات والتقاليد، وإثقال لكاهله بالإلزامات والمحظورات"[2] ويحضر السجن مكاناً مغلقاً مادياً ومعنوياً، من حيث هو مساحة تضيق جغرافياً ونفسياً، في رواية يحيى (جريمة في رام الله) والسجن هنا ليس لدى سلطات الاحتلال وإنما هو في معتقلات السلطة الفلسطينيّة، ويبدأ الحديث عن السجن في الفصل الثامن حيث يقول نور: "**هذه الزنزانة كأنها تحبس أفكاري، كلها متصلة بما جرى، كيف جعلني أفكر وأشعر وكأن لي علاقة بما حدث! هذه الغرفة تفرض الأفكار علي**"[3] إن (نور) يصبح المتهم الوحيد بقضية قتل (ربا الغزيّة) بسبب ميوله المثليّ فقط، حيث يقول يقول أحد المحققين معه:"**أمثالك سبب كل شيء، خربتوا البلد.. عبيتوها قرف**"[4]

ويجسد السجن بالنسبة لنور وقفة مع الذات ومرحلة تحول في حياته، حيث يقول: "**مع الوقت صرت أتبدل ويتبدل ما حولي دون أسئلة وتفكير، كأنها الحياة، كأنه ما يحدث**

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص120

[2] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص55.

[3] يحيى، عباد: **جريمة في رام** الله، ص199

[4] السابق، ص201

للجميع"[1] إلا أنّ التحول في شخصيّة نور ليس تحولاً إيجابياً وإنما هو التحول الذي قضى على وجود رؤوف في حياته ورحيله مع الفرنسي "آرنو".

- **(القسم 14)**

والمكان هنا يشير إلى أحد المعسكرات التي تؤدي وظيفة ترفيهيّة عن الجنود وتفرغ طاقاتهم الجنسية والجسديّة، إلا أنّ القسم في الحقيقة يشكل معادلاً موضوعياً للسجن بطريقة ما، حيث تشكل القوانين الصارمة والسرية التامة والمراقبة الدائمة لكلّ تفاصيل المعسكر، رابطاً يصلنا مباشرة بالسجون وما يدور فيها من أحداث كثيرة تشبه في تعنتها (القسم 14) في كل شيء.

يترك يحيى المكان الذي يضم (القسم 14) من دون أن يشير إليه صراحةً، كل ما نعرفه أنّ العقيد في دولة عربية ما يشرف على قسم الترفيه ذاك، إلا أننا في الحقيقة إذا درسنا أعمال يحيى الروائية باعتبارها جسداً واحداً فلا بد أن نتنبه إلى إشاراته الأولية عن (القسم 14) في أولى أعماله الروائية (رام الله الشقراء) حيث ورد النص التالي على لسان سارده المجهول: "**أريحا–أول المدن المحررة– تحتضن قاعدة عسكرية للجيش الأمريكي لا يعلم عنها الفلسطينيون أي شيء**"[2] والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، إن كانت أريحا هي المكان المقصود فلماذا لم يذكره يحيى مباشرةً في الوقت الذي ذكر فيه اسم رام الله في عملين من أعماله وبجرأة وشجاعة واضحة، وإن لم يقصد أريحا فأي دولة عربيّة أراد؟ أشار عادل الأسطة في إحدى مقالاته إلى احتمالية أن يكون (القسم 14)، في إحدى الدول الخليجيّة حيث يقيم يحيى: "أتراك تخاف الترحيل من الدولة النفطية؟"[3]

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص205

[2] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص115

[3] الأسطة، عادل: (القسم 14) انبطاعات أولى من المكان المحدد: رام الله، إلى المكان المجرد: صحراء، الأيام: http://www.al-ayyam.com/ar_page.php?id=e7d7214y243102228Ye7d7214

- **المطار**

أما المطار فيشكل المحطة الانتقاليّة من مكان إلى آخر وهو يربط عالمين معــاً، لــذلك فاعتباره واحداً من الأماكن المغلقة يستند إلى كونه وسيلة الانطلاق إلى عالم مفتوح وليس مكاناً مفتوحاً بذاته إن صح القول، ويحضر المطار في روايتي يحيى (جريمة فــي رام الله، و(القســم 14)) ليجسد محطة النهاية في كلتا الروايتين.

تنتهي جريمة في رام الله بسفر نور ليكمل حياته المثليّة في فرنسا ولقاء صديقه (آرنو) في المطار، حيث أفضى الخروج من المطار عن الانطلاق إلى فضاء مفتوح مليء بالحرية كما يصف نور: "**مع خروجنا من المطار الضخم...بنصف عين أراقب ما يجري، نحن نسير باتجاه الشمس**"،[1] "**أتمنى أن لا تتوقف السيارة الوجهة غير مهمة، أريد أن لا نتوقف، أن نمضي في أراض وتضاريس بعيدة، لا يوقفنا فيها أحد**"[2]

وتنتهي ((القسم 14)) بفصل أسماه يحيى (أول الأمر) وقد وضع فيه قصة لقاء العقيد مع السارد الضمني –مجهول الهوية–، الذي يبدو وكأنه يعمل صحفياً أو كاتباً روائياً، حيث يقضي مع العقيد أربع ساعات في مطار ما، ليشكل المطار محطة النهاية في ترتيب العمــل المكتــوب ومحطة البداية في ترتيب الأحداث زمنياً.

- **دار العجزة**

إنّ مهمة الكاتب في تعبيره عن مشاكل المجتمع وافتقاره إلى الرحمة في مرحلــة مــن المراحل المظلمة، ستحتم عليه أن يقدم وصفاً دقيقاً لتلك المرحلة ونقلاً أميناً عن الواقــع بكــل أبعاده، ولذا يدخل مأوى العجزة، موضوعاً جدلياً يشي بتفكك العلاقات الأسرية، وتشتت الروابط الاجتماعيّة.

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص223

[2] السابق، ص226

وفي رواية (هاتف عمومي) يحضر مأوى العجزة في رام الله ليعبر عن ازدواجيّة في التعامل حتى في مثل ذلك المكان، فالنزلاء في الطابق الرابع (الذين ينحدرون من عوائل ميسورة) يتمتعون بمزايا ترفيهيّة مقارنةً مع نزلاء الطابق الأول (الفقراء) الذي يعيشون في الفوضى العارمة. ودار العجزة بشكل عام، تحضر في التأسيس لحياة (هيفاء) ولتحديد ملامح شخصيتها وأبعادها النفسيّة.

- **الشقة|السكن**

يشكل المكان المغلق هذا مداراً لمعظم أحداث (جريمة في رام الله)، حيث تشكل الشقة عالماً مغلقاً وسرياً يضم حياة شابين مثليين، والتي يصفها نور بقوله:"هذه الشقة الصغيرة التي أصرّ كطلاب الجامعة على تسميتها (السكن) رغم كونها شقة عادية كأي شقة أخرى"[1] حيث تشكل الشقة بأبوابها المغلقة عالماً منفصلاً عن محيطها، وتتحول إلى مكان يسلط يحيى الضوء من خلاله على الفساد في رام الله، فبعد انتهاء العلاقة المثلية بين رؤوف ونور، يدخل الأخير في دوامة من الانحراف الأخلاقيّ ويستغل من حوله ذلك لكونه فريسة سهلة المنال، حيث تفضح تلك الشقة طبقات الفساد الكثيرة في المجتمع فيقول نور: "لا أذكر أسماء من دخلوا معي الشقة.."[2] في إشارة إلى مستوى الانحدار الأخلاقي الذي وصلت له المدينة بسرية تامة يفضح خباياها يحيى.

- **المصرف والإذاعة**

تدور معظم أحداث هاتف عمومي في المصرف حيث تحظى هيفاء بفرصة للعمل في قسم الاستعلامات بفضل تفرد صوتها وقدرتها على الإقناع، والمصرف من حيث هو مكان مغلق يفتح أفقاً أوسع أمام هيفاء، فالعمل في المصرف شكل فرصة أمام هيفاء للتخلص من عملها في دار العجزة وفتح أمامها المجال لتعمل في الإذاعة حيث حققت نجاحاً فريداً.

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص83

[2] ص145

- **المطاعم والبارات**

للبارات والمطاعم حضورٌ كبير في أعمال يحيى الروائيّة سيما في روايتيه: (رام الله الشقراء وجريمة في رام الله)، للحد الذي فاجأ معظم القراء الذين وجدوا هذا الكم الهائل من البارات ولأول مرة حاضراً في عمل روائيّ كل هذا الحضور، ويمكن رصدها على النحو الآتي:

اسم المطعم|البار	رقم الصفحة
بار "لوين"	رام الله الشقراء، ص26، ص39، ص40
مقهى أو مطعم أو بار la vie	رام الله الشقراء، ص61
مطعم فلسطيني في قلب البلدة القديمة جفنا	رام الله الشقراء، ص70
مطعم pronto، Café da la paix	رام الله الشقراء، ص87
بار أرجوان	رام الله الشقراء، ص119، ص10
بار اللوتس	حيث دارت معظم أحداث جريمة في رام الله، وتحديداً ص130

بالاستناد إلى ما سبق نلاحظ أنّ حضور البارات –تحديداً– ليس حضوراً عابراً بل هو حضور دائم بحضور الظاهرة تلك، حيث اتكأت كلتا الروايتين في أمكنتهما على البارات والمطاعم واتخذت منها سبيلاً لرصد التحولات في المكان وفي البيئة المحافظة برمتها، ويحيى يلاحظ هذا الحضور البارز لها في أعماله ويبرر ذلك على لسان سارده حيث يقول: "**يا لهذه البلد، كلّ ما فيها يحاك في المقاهي والبارات، والمطاعم الجديدة، ودائماً مع أجانب**"[1]

2.8.2 الأماكن المفتوحة

بعد الانتهاء من دراسة الأماكن المغلقة سنعكف على دراسة الأماكن المفتوحة، والتي شكلت محيطاً هاماً لأعمال يحيى الروائيّة، حيث شكل المكان منذ البداية عتبة أولية طاغية على العمل الروائي كله، "والأماكن المفتوحة تشكل امتدادا للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيرٍ تفرضه حاجة

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص87

الإنسان المرتبطة بعصره، كما هو إطار انتقال الشخصيات وتحركها"[1] لذا فقد توجبت دراسة ذلك الفضاء الواسع وتتبع دلالاته في الروايات الأربع على النحو الآتي:

- **المدينة**

من بين المدن الفلسطينيّة يقع خيار يحيى على مدينة (رام الله) لتشكل فضاءً لكل أعماله الروائيّة التي صرح باسم المكان فيها، فتحضر رام الله عنواناً لروايتيه (رام الله الشقراء، وجريمة في رام الله) ولا يخفى على القارئ حضورها أيضاً في (هاتف عمومي) وإن لم تحضر في العنوان الرئيس، لماذا رام الله؟

إنّ رام الله هي البيئة التي عرفها الكاتب وعاش فيها فترة شبابه فمن الطبيعي أن يقع خياره عليها عندما يكتب نصوصه الأدبيّة، ولكن أي رام الله تلك التي رآها يحيى؟

بعد صدور جريمة في رام الله غرد الأسطة على الفيسبوك قائلاً: "لن أتفاجأ إذا رفعت رام الله دعوى بحق عباد يحيى.. إن قارئ الرواية يخرج بعد قراءتها بأن المدينة هي شقة مثليين وبار ليس أكثر"[2] والحقيقة إن يحيى قصد رصد هذه التحولات في المكان منذ عمله الروائي الأول حيث يُظهر فكرة مفادها أنّ الاحتلال إن لم يستطع تطويع البشر يسعى لتطويع الأمكنة وسلخها عن جلدتها الأصليّة التي تحفظ لها طابعها القديم وتمنعها من الضياع.

الجامعة

"كانت الجامعة ولا تزال تحتل مكانة رائدة في المجتمع، بل في مختلف بلدان العالم المتطورة والنامية، فهي تمثل قمة الطموح للأجيال القادمة"[3] ولذا فإنّ الجامعة هي المكان المفتوح على العالم والذي يتيح لطبقات المجتمع كلها الانصهار في بوتقة واحدة، حيث الفلاح والمدنيّ وأبناء الفصائل المتمايزة والمتناقضة يلتقون في فضاء واحد.

---

[1] حبيلة، الشريف: **بنية الخطاب الروائي**، ص204

[2] الأسطة، عادل : https://www.facebook.com/adel.alosta.9

[3] ينظر: شعباني، مالك: ***الجامعة والتنمية تأثير أم تأثر..؟***، **مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعية**، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع4، 2009م، ص210-211

وتحضر الجامعة في رواية (جريمة في رام الله) بوصفها ذلك المكان المنفتح على عوالم جديدة، حيث تشكل مرحلة انتقالية في حياة الشباب القادمين من أماكن بعيدة إليها، من الحيز الضيق (البيت) إلى الحيز الأكثر اتساعاً (الجامعة) وحجم الحرية المتناسب مع اتساع المكان أيضاً، ويشير يحيى إلى تعلق هؤلاء الشباب في الجامعة وعلى وجه التحديد (بيرزيت) حيث تقول ساردة يحيى في رام الله الشقراء: " جامعة بيرزيت.. هذه نقطة مضيئة في واقع مظلم..أتخيل أنني مكبلة وآتي إليها كل صباح لأفك قيودي"[1]

- **الشوارع والأحياء**

والشوارع من حيث هي: "أمكنة عامة، تنفتح على العالم الخارجي وتعيش دوماً حركة مستمرة حيث تؤدي وظيفة مهمة وتشكل طريق الناس وسبيلهم إلى قضاء حوائجهم"[2] وتحضر هذه الأمكنة العامة في الأعمال الروائيّة لتعبر عن حال المدينة وتشكل تصوراً عن طبيعتها الاجتماعيّة والاقتصاديّة، ولتعطي انطباعاً عن طبيعة الحياة كلها.

وأما حضور الشوارع في روايات يحيى فيأتي ليعبر عن تناقض بين الأماكن المغلقة (الشقة) والأماكن المفتوحة (المدينة)، فنقرأ النص الآتي على لسان نور: "خارج السكن، كان رؤوف يشكلني..يجعلني "زلمة"..كنت بمجرد دخول السكن أعود إلي"[3] حيث يبدو التناقض جلياً بين كل ما هو مكشوف وما هو مخبأ.

9.2 السرد والسارد

جاء في لسان العرب مادة (س، ر، د) بأنّه: "تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، سرد: الحديث ونحوه يسرده سرداً، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه"[4] وأما السرد اصطلاحاً فيشير إلى:"المحكي من

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص85

[2] النابلسي، شاكر: **جماليات المكان في الرواية العربيّة**، عن المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص65

[3] يحيى، عباد: جريمة في رام الله، ص109-110

[4] ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1999، المجلد 7، ص165

حيث هو خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية ما، والسرد هو الفعل الناتج عن هذا المحكي"[1] وإذا نظرنا إلى السرد باعتباره خطاباً أو قولاً "فهو أيضاً حكاية، بمعنى أنه يثير واقعة، ثم يفترض أشخاصاً يفعلون تلك الحادثة أو الواقعة"[2] والحديث عن الصلة بين الحكاية والأشخاص يحملنا على النظر إلى تلك العلاقة المتبادلة بين أشكال السرد والشخصيات، فقد تنوعت طرائق السرد انطلاقاً من علاقتها المترابطة بالشخصية على النحو الآتي:

- "إما أن تقدم الشخصيّة نفسها
- أو أن يقدم الشخصية سواها من الشخصيات
- أو أن يقدم الشخصيّة سارد آخر
- وإما أن تقدم الشخصيّة نفسها بنفسها والسارد والشخصيات الأخرى معاً"[3]

وإن عملية السرد تلك تستند على استخدام "ضمير الغائب (هو)، الذي يعتبر أكثر الضمائر تداولاً بين السُراد وأيسرها استقبالاً لدى المتلقي، وذلك لأنّه وسيلة يتوارى وراءها السارد، فيسرد ما يشاء، دون السقوط في –الأنا– الذي يجر إلى سوء فهم العمل السردي، وقد نشأ استخدام الضمائر الأخرى (أنا|أنت) مع التطور المذهل الذي عرفته السردانيّة "[4]

حيث إنّ ما يهمنا في موضوع السرد، هو طريقة القص، بمعنى كيف يقول الراوي حكايته؟ إذ ما الذي يميّز لغةً عن أخرى ونصاً عن آخر؟ وما الذي يحكم نظرتنا إلى العمل الأدبي وصاحبه نظرة اهتمام أو ازدراء؟ إن الموازنة بين المضمون والشكل ستقودنا إلى فهم العملية السرديّة والحكم عليها من حيث هي:"حكاية لا تتحدد بمضمونها فقط، بل أيضاً بالشكل

---

[1] جينيت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من وجهة نظر التبئير**، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعة، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص97

[2] العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيوي**، ص40–41

[3] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، ط، الكويت، 1998، ص153

[4] السابق، ص151–154

والطريقة التي يقدم فيها المضمون"[1]. وقد يلجأ الكاتب لتقوية العملية السرديّة تلك إلى مؤلف ثانٍ أو لنقل إلى توظيف مؤلفٍ ضمني يتقاسم معه السرد ويتوارى وراءه لعرض أفكاره بطريقة ما، "فإن كان دور الشخصيّات هو صناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العالم المتخيل، فإنّ دور الراوي هو عرض تلك الأقوال والأفعال من زاوية معيّنة ثم وضعه في إطار محكيّ"[2] والتوحيد بين المؤلف والراوي هو منهج مقبولٌ حيناً ومرفوض حينا آخر باختلاف المناهج النقديّة التي تناولته.

- **أساليب السرد في أعمال عباد يحيى الروائيّة**

وتكشف صياغة النصوص الروائية الأربع عن قدرة الكاتب على الإفادة من تقنيات زمنيّة ومكانيّة وسردية متنوعة، فباستخدامه لتقنيتي الاسترجاع والاستباق تمكن من العودة الآنية إلى الماضي واستشراف المستقبل في نص واحد، واستطاع أن ينقل تجارب واقعية ويسلط الضوء على شخصيات رواياته ويدير تحركاتها من المكان المفتوح إلى المغلق وبالعكس، وقد نوّع يحيى في الأساليب السرديّة فتنوعت بتنوع العمل الروائيّ لتبدو على النحو الآتي:

- **أسلوب الرسائل المتبادلة في (رام الله الشقراء)**

حيث يدير يحيى حواراً بين ساردٍ وساردة من مدينة رام الله، من دون أن يذكر اسميهما، بحيث يدير حواره ذاك منوعاً باستخدامه للضمائر بين ضمير المتكلم نحو قوله: "أنا لا أشعر تجاه نشيد –فدائي– المسمى النشيد الوطني الفلسطيني، بأي شعور مميز"[3] وضمير المخاطب نحو قوله: "أكتب لكِ والنعاس يغشى كلّ شيء"[4] وضمير الغائب مثل قوله: "كان شعر رأسه مقسماً بالعدل بين السواد والشيب، ومصففاً بطريقة أنيقة"[5] من دون أن يطغى أحد الضمائر على

---

[1] الحميداني، حميد: **بنيّة النص السردي من منظور النقد الأدبيّ**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1991، ص46

[2] فوتو، برنارد: **عالم القصة**، ت: محمد مصطفة هدارة، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 1969، ص204

[3] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص9

[4] السابق، ص11

[5] السابق، ص13

الآخر، بحيث يوظف يحيى بطريقة الرسائل المتبادلة تلك –على لغتها البسيطة– مجموعة من الشخصيّات الواقعيّة والأخرى المتخيلة، حيث يحضر "جوليانو خميس، وفيتوريو أريغوني، وراشيل كوري.." في مقابل الشخصيات المتخيلة:"رجدي وعمر وماهر.." وتلك الشخصيات التي تزدحم بها الرواية من دون أن يأخذ أحدها دور البطولة تشكل خليطاً متنوعاً من الشخصيات والأفكار التي تخدم هدف الكاتب في الحديث عن تحولات المدينة بعد أوسلو.

- **أسلوب المذكرات أو الهوامش في (القسم 14)**

إنّ أسلوب يحيى في القسم 14، يقوم على افتعال لعبة روائيّة تقوم في الأساس على لقاء بين (العقيد والمؤلف الضمني)، يحيلنا إلى أسلوب دائم الحضور في الرواية العربيّة، حيث وظفه يوسف زيدان في روايته (عزازيل) وإلياس خوري في (أولاد الغيتو)، وقد تعرّض عادل الأسطة لعمليّة اللعب الروائي تلك في روايات إلياس خوري في إحدى مقالاته النقديّة.[1]

والمذكرات التي يسلمها العقيد (القسم 14) للمؤلف الضمنيّ تشكل بؤرة مركزية تُبنى عليها الحكاية الروائي كلها، حيث يوظف يحيى أسلوب المذكرات مستخدماً ضمير الغائب (الهو) بشكل رئيس، ما عدا تلك النصوص التي وضعها بين علامتي تنصيص في إشارة منه إلى الحوار الذي يديره بين العقيد والإدارة الأمريكيّة أو بين العقيد والضباط أو بينه وبين المؤلف الضمني والتي جاءت بضميري المخاطب والمتكلم، ولغة السرد هنا لغة جادة بجدة العمل الروائيّ وجدة العمل العسكري وجموده، والهوامش التي يضعها يحيى في خواتيم فصوله تشكل ملاحظات أولية غير مترابطة، تلك الملاحظات التي سجلها العقيد والتي أعاد يحيى أو لنقل المؤلف الضمني صياغتها بلغته وعمل على تنقيحها وتعديلها لتتلائم مع العمل الروائيّ كما يقرر المؤلف الضمني الذي يتولى مهمة السرد عن العقيد:"الشهادة طوّرت لتناسب السرد وانتظامه، والهوامش فصّحت وحذف منها ما يسبب الإرباك وعدم الفهم، لاتصاله بأجزاء غير متوافرة منها"[2]

---

[1] الأسطة، عادل: إلياس خوري يواصل اللعب الروائي، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=10b34e69y280186473Y10b34e69

[2] يحيى، عباد: **القسم 14**، ص9

- **أسلوب السيرة الغيريّة في (هاتف عمومي)**

لا يتضح سارد النص إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية، حيث تظهر صديقة هيفاء ولأول مرّة لتقول لنا إن النص السابق كله، ليس إلا وجهة نظر الصديقة عن البطلة (هيفاء) وزميلها (عباس) بحيث تشير المؤلفة الضمنية إلى ذلك بشكل مباشر بقولها: "**هل يمكنني إنكار أنني فكرت طويلا برد فعل هيفاء حين تقرأ كل هذا الكلام؟ هل كنت غير عابئة بها وبرأيها؟..**"[1] ويختم يحيى نصه الروائيّ بجملة على لسان المؤلفة الضمنية:"**أمهلني الشيء ذاك قليلاً حتى أترك لهيفاء تذكاراً لا ينسى، وها أنا وبهذه الجملة أنتهي من كتابته**" [2]وبتتبع الإشارات السابقة لظهور الساردة تلك بشكل واضح، نجد إحالة إلى اسم الكتاب أو (السيرة الغيريّة) التي دونتها الصديقة عن هيفاء: "**إذا كان عنوان من قبيل –مذكرات العزلة يليق بسيرتك الذاتية أو كنت شعرت وأنت تقرئين نبذة عن –رهاب الجموع– أن مفردة –المصاب– الموجودة بالكتاب تعود عليك أنت تحديدا، فهذا يعني أنك ستشعرين بأعراض شبيهة لتلك التي انتابت هيفاء..**"[3] ونلاحظ أن الرواية تقوم بالأساس على استعمال ضمير الغائب عدا تلك المرات التي بدأت الساردة الضمنية تخاطب فيها قراء النص المكتوب، وبالاتكاء على الساردة الأنثى تمكن يحيى من الدخول إلى عالم النساء والتغلغل في أفكارهن وعلاقتهن معاً، فمثلاً تقول الساردة:"**كنت أنظر لهيفاء كما تنظر النساء للنساء..كأن لعيني عشرات الأيدي ومئات السبابات التي تشير بكل سفور إلى ما أرى أنه نقص هيفاء الأهم** "[4]

- **تعدد الأصوات السرديّة في (جريمة في رام الله):**

يتعاون أبطال جريمة في رام الله على سرد الأحداث التي تجسد تجارب ذاتية لكل واحد منهم:"بحيث يسرد الفصل الأول رؤوف ويتولى السرد في الفصل الثاني نوراصهيب فيما يتعاون هذان والسارد غير المحدد على سرد الجزء الأخير.. وقد يترك السارد غير المحدد لبعض

---

[1] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص207

[2] السابق، ص212

[3] السابق، ص185

[4] السابق، ص209

الشخصيات المجال لتسرد، كما هو حال الطبيب النفسي الذي يبدو كلامه حشواً زائداً لو حذفناه لما تأثرت الرواية سلباً.."[1] وبتعدد الأصوات السرديّة تتنوع الضمائر المستخدمة بين المتكلم والغائب، لتشكل النص الروائيّ في صورته النهائيّة، وينزل يحيى بلغته إلى العامية عندما يدير حواراً مع أحد العساكر الذين حققوا مع نور حيث يقول: "**ما بتستحي من حالك..هاي أرض شهدا وانتو معبينها نجاسة..احكيلي اسم واحد من الجواسيس اللي بيجوا عندكم**"[2]

السارد

تعد لغة السرد في الرواية " أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصيّة تستعمل اللغة، إذ توصف وتصف بها، ولا تقل أهميتها عن الزمان والمكان والحدث.. بل إنّ هذه الأشياء جميعها ما كانت لتكون لولا وجود اللغة"[3] ولعلّ تنظيرات باحثين حول لغة السرد تعد مرجعاً هاماً في النقد الأدبي، حيث يصنف أشكال اللغة في العمل الروائي إلى: متعدد اللغات "وفيه تعرض اللغة لمختلف الأصوات والأساليب بفعل الحياد الكامل الذي يلتزمه السارد"[4] وآخر أحادي اللغة" يقوم على علاقة تبادلية بين الكاتب والشخصيّة الروائية، وهذه العلاقة عادة هي علاقة تحكم وسيطرة، بحيث يكون البطل منغلقاً يتحرك ويتطور وفق إرادة الكاتب"[5] "ولغة السرد بمفهومها العام هي اللغة التي يستخدمها الراوي لقص الحدث الروائيّ"[6]

ولا بدّ لكل نص من سارد يتولى مهمة السرد ويسهم في مضي الأحداث قدماً، ويتلاعب بالألفاظ بطريقة تعطي النص معناه المراد، فمن السارد إذن؟ إن السارد "يشكل وسيطاً فنياً بين الأحداث ومتلقيها، وليس هو المؤلف بالضرورة"[7] وهو أيضاً "وسيط يوجد في الحاضر لنقل

---

[1] الأسطة، عادل: جريمة في رام الله زوبعة في رام الله، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=11da54e6y299521254Y11da54e6

[2] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص201

[3] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. بحث في تقنيات السرد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص108

[4] الحميد، عبد المجيد: **الرواية العربيّة الجديدة وإشكالية** اللغة، ط1،إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2014، ص55

[55] السابق، ص55

[6] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، ص116

[7] ينظر، علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، دار الكاتب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1985، ص111

الأحداث الماضية"[1] ولا يمكن لأي عنصر آخر أن يسد مسد السارد فهو "الذي يمسك بكل لعبة القص"[2]

السارد الضمني

من السارد؟ وهل هو نفسه المؤلف الحقيقي للنص؟ إن المؤلف كيان منفصل عن السارد، فالمؤلف "كائن غير نصي يقيم خارج الكتابة التي كتبها"[3] وسارده الضمني ليس إلا شخصية متخيلة يخترعها لتنوب عنه في عملية السرد، وإنّ التطابق بين كليهما يبقى عصياً على القارئ.

إن السارد باعتبار تأثيره في الأحداث يقسم إلى: "غائب وحاضر أما الأول فيسر الأحداث التي انتهت من دون أن يكون له أي دخل في مجراها، وأما الثاني فيتعلق بأحداث الحاضر أو تلك التي لم تحدث بعد، أي المستقبلية، وله أثره في مجرى الأحداث إذ ليس حيادياً كسابقه"[4] وهناك نوع ثالث نسميه (الحاضر– الغائب) إذ ليس بعيداً مثل الغائب ولا قريباً مثل الحاضر:"لا يمكن الحكم عليه بالحياد أو التدخل"[5]

وأما السارد باعتبار معرفته واطلاعه على الأحداث فهو إما جزئي المعرفة "لا يعلم أكثر مما تسرده الشخصيات"[6] وإما كلي المعرفة:"لا يقف عند ظاهر ما تبديه الشخصيات بل يحللها ويتعمق في دواخلها"[7]

---

[1] ينظر، جينيت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من وجهة نظر التبئير**، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص23

[2] العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط2، 1999، ص1114

[3] الخبو، محمد: **الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (1976–1986)**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ودار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس–تونس، ط1،2003، ص249

[4] ينظر، مبروك، مراد: **جيوبوليتكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً**. الإسكندرية: دار الوفاء.2002، ص13

[5] السابق، ص13

[6] ينظر، يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي، (الزمن السرد التبئير)**. ط3، بيروت: المركز الثقافيالعربي للطباعة والنشر والتوزيع.1997، 286

[7] السابق، ص286

ويحيى الذي يحسم الجنس الأدبي لرواياته الأربع بوضعه لكلمة "رواية" على صفحة الغلاف، ينوع في ساردیه بين رواية وأخرى، أما في رام الله الشقراء، فإن مهمة السرد يتقاسمها سارد وساردة حيث يجسدان نموذج السارد الحاضر تماماً في العمل الأدبي فهما شخصان بارزان في الراوية ويحكيان ما يدور حولهما من أحداث بأسلوب الرسائل المتبادلة، وما يعرفه الساردان عن بقية الشخصيات لا يتجاوز ما سمعا به من الناس أو ما أخبرته الشخصيات أنفسها، بمعنى أنّ كليهما جزئيّ المعرفة.

وأما في القسم 14، فإنّ السارد هو شاب صحافي نلاحظ تشابه عمله مع عمل المؤلف الفعليّ الأمر الذي قد يدفع البعض للمزج بين السارد والمؤلف، يلتقي ذلك الشاب بالعقيد صاحب القصة في المطار ويحصل على المعلومات منه وكأنّ مهمته لا تتعدى التنقيح والتهذيب لتلك النصوص، ويستخدم السارد ضمير الغائب في حديثه عن العقيد وبقية الشخوص، والسارد هذه المرة سارد غائب لا يد له في الأشياء التي تحصل ومهمته هي النقل الأمين للأحداث لا أكثر.

وفي هاتف عمومي، يستخدم يحيى أسلوباً مغايراً لما اعتدنا عليه، فإنه لا يصرح بطبيعة السارد حتى الصفحات الأخيرة من العمل ليتفاجأ القارئ بأن السارد أنثى وهي صديقة هيفاء، تكتب تلك الساردة قصة هيفاء وتكون جزءاً غير هام منها لذلك نستطيع القول إن دورها تراوح بين الحضور والغياب، وهي تبدو لنا كلية المعرفة بأحوال هيفاء ونفسيتها وتفاصيل حياتها حتى تقول صراحة:"**كنت الصديقة الوحيدة التي تعرف كل شيء أو تظن أنها تعرف كل شيء**"[1] وبالتالي نستطيع اعتبارها سارداً جزئي المعرفة.

وفي روايته الأخيرة (جريمة في رام الله) نلاحظ تعدد الساردين وتعدد الأصوات التي تتولى مهمة السرد في العمل الأدبي، ففي الفصل الأول هو صوت رؤوف وحده، وفي الفصل الثاني يتولي نور مهمة السرد، يستخدم كلاهما ضمير المتكلم ويشاركهما في الحديث عن وسام السارد مجهول الاسم والتفاصيل الذي يمكننا اعتباره سارداً غائباً لا دخل له في الأحداث إلا أنه في الوقت نفسه ليس كلي المعرفة فلا يعرف عن وسام وربا إلا ما تبديه الشخصيات تلك، أما

[1] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص208

رؤوف ونور فهما ساردان كليا المعرفة نظراً لأن كل واحد منهما يكتب قصة حياتــه، وهمــا ساردان حاضران في العمل الأدبي، حيث يغيران الأحداث ويسهمان في دفعها قدماً.

10.2 الشخصيات

من الصعوبة بمكان إيجادُ مصطلحٍ شامل للشخصيّة الروائيّة إذ تباينت مفاهيمها بتبــاين المناهج والرؤى النقدية التي تعاطت معها، فباعتبارها "كائنات من ورق"[1] تشكل جزءاً هامــاً لا يمكن أن تقوم للعمل الروائيّ قائمة إلا به "ويمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة واحدة في العــالم بدون شخصيات"[2]، وتلعب تلك الشخصيات دوراً هاماً في بنية العمل الروائي، وفي التعبير عن هموم الروائيّ ومجتمعه أيما تعبير، "وقد حاول سابقاً بلزاك أن يجعل من رواياته مرآة تعكــس كل طبائع الناس في المجتمع الذي يكتب له وعنه في الوقت ذاته، ليجسد بذلك نموذجاً للروائــيّ التقليديّ الذي سعى لمحاكاة الواقع بطريقة يتماهى فيها مع المؤرخين"[3] إلا أنّ ذلك الخلط له مــا يبرره فالشخصيات الروائية "تشكل أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"[4] إذ يمكن للروائي أن يختار شخصياته من واقعه المعيش ويلعب بذلك دور الروائي والمؤرخ معاً.

وقد تنوعت المناهجُ التي تناولت الشخصيات الروائيّة فمنها ما يعتمد على بعدٍ اجتماعي وآخر نفسي ومنها ما يدرس تلك الصلة بين الكاتب وشخوصه ويحاول دمج كلا الطرفين معــاً، "والشخصية –بلا شك– تلعب دوراً كبيراً في نقل آراء الكاتب ومعتقداته، الذي يختبــئُ خلفهــا ليعبر عن ذاته بطريقة غير مباشرة"[5]

---

[1] ينظر تودوروف، تزفيطان: **مفاهيم سردية**، ت: عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، 2005، ص71

[2] ينظر، بارت، رولان: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة**، ت:منذر عياشي، ط1، مركز الإنمــاء الحضــاري للترجمــة والنشر، 1993م، ص64

[3] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، ص73

[4] وهبة، مجدي وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1984، ص208

[5] ينظر، غنيمي، محمد هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ط6، القاهرة: شركة نهضة مصر، 2005، ص516

ويمكننا إجمال الأبعاد التي تتناول الشخصيات الروائيّة في ثلاثة أبعاد شهيرة: البعد المادي ويتعلق بدراسة الملامح الجسديّة للشخصيّة، كطولها وعمرها.. ويعد هذا البعد الخارجي ملمحاً هاماً لاكتمال البناء الروائي"[1] والبعد النفسي الذي يجد أن الشخصيات "تشكل تنظيماً ديناميكياً داخل الفرد يتكون من أجهزةٍ نفسجسمية تحدد سلوكه وتفكيره المتميزين"[2]، والبعد الاجتماعي الذي يصور الشخصيّة، من حيث مركزها الاجتماعيّ "إذا لا بد للروائيّ أن يوضح مدى الاختلاف في الأبعاد الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي تتمتع بها الشخصيات في عمله الروائيّ"[3] وتسهم هذه الأبعاد جميعها في تأويل العالم الروائيّ وتجعله شبيها بالعالم الفعليّ، حيث يتحول الشخوص من كائنات ورقية إلى عالم مكتمل الملامح، وكأنّ لتلك الشخوص روح وجسد وملامح حقيقية الوجود.

أنواع الشخصيات الروائيّة

- **الشخصية الرئيسة والثانوية:** أما الرئيسة فهي "الشخصية التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام"[4] وفي حقيقة الأمر فإنّ الشخصيّة توصف بأنها رئيسية "عندما تؤدي وظائف مهمة في تطوير الحدث، وتتأثر بالتغيرات في مجتمعها المحيط على العكس من الأخرى الثانوية التي تبقى على ثباتها"[5] والشخصيات الثانوية بدورها المكمل للأخرى الرئيسة تسهم في مضي الأحداث قدماً وتعطي القصة شكلها العام.

- **الشخصية المدورة والمسطحة:** "والشخصية المدورة تعد معادلاً مفهوماتياً للشخصية – النامية– بينما تعد المسطحة مرادفاً للأخرى الثابتة"[6] ونلمح اختلافاً واضحاً بين كلا الصنفين، "فالأولى تمتاز بتعقيدها وتفاعلها مع الأحداث والمتغيرات، والأخيرة على

---

[1] أبو شريفة، عبد القادر: **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر العربي، ط4، 2008، ص24

[2] عبد القادر، فرج وغيره، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، ص238

[3] خليل، إبراهيم: **بنية النص الروائيّ**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،لبنان، 2010، ص146

[4] فتحي، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبيّة**، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986، ص211

[5] أندرسون، أنريكي: **القصة القصيرة (النظرية والتقنية)**، ت: علي إبراهيم علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص339–340

[6] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، ص90

نقيض سابقتها تماماً، بعيدة كل البعد عن التحولات والتغيرات، فهي صورة ثابتة تتكرر وتتكرر"[1] ويعد الناقد الإنجليزي فورستر "أول من وصف الشخصيات المعقدة تلك باسم المدورة"[2]

1.10.2 الشخصيات في رواية رام الله الشقراء

السارد والساردة الوهميان

ويجسدان فئة الشباب التي عايشت تحولات المكان في زمن ما بعد الانتفاضة، والفئة المثقفة التي تبدو واعية لمحاولات السيطرة الأجنبيّة في شتى النواحي الاقتصاديّة والثقافية، وكأنها الوجه الآخر للاستعمار، والرسائل المتبادلة بين كلا الساردين تشي بجرأة الكاتب في نقد الواقع السياسيّ والاجتماعي، ولا نسمع عن البعد الماديّ أو النفسي للساردين في الرواية إلا القليل، فلا يحدد ملامحهما ولا يخوض في تفاصيلهما النفسية، واستعاض عن ذلك بوصف الشخصيات التي يناقشها المرسلان، ولا نعرف عن الساردين سوى طبيعة عملهما وحياتهما الاجتماعيّة حيث يكتب السارد في رسالته الأولى "**أتذكر جيداً كيف ذهبت لإنجاز مادة صحفيّة عن مسرح الحرية..**"[3] والذي ترد عليه الساردة بتذكيره بطبيعة عملها أيضاً "**وأذكرك أنني متخصصة بالصحة العامة**"[4] ونلاحظ تحولاً في شخصية السارد الشاب الذي اعتاد على سرد القصص التي تدعم رأيه بفشل التزاوج بين الشرق والغرب، فلقاؤه بالفتاة الشقراء استطاع أن يجره نحو تقبل تلك العلاقة:" **وأنا أمشي إلى جانبها وأهوي في الرغبة كنتُ أتذكر كالثمل كلّ الأحاديث عن شارع المكتبة، عن درج الشارع الطويل حيث تبادل نشطاء الانتفاضة الأولى المنشورات السريّة وخبؤوا بيانات القيادة الموحدة للانتفاضة، وها أنا أخطو قربه وأتحاشى النظر، مع أنه اليوم أليفٌ ملون لا يصلح إلا للقاءات العشاق**"[5] وتوقف السارد مجهول الاسم

---

[1] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، ص101

[2] السابق، ص87

[3] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص7

[4] السابق، ص28

[5] السابق، ص123

بعدها عن إرسال الرسائل إلى صديقته:"**منذ أيام لم تكتب شيئاً، أنت لا تنتظر ردي، ولا أظنك تنوي الاستمرار في المراسلة..حتى صوتك اختلف**"[1] وكأنّ التغير في المكان يفرض تغيراً حتمياً في الشخصيات.

في حين نلمح وصفاً مادياً بحتاً عند حديث السارد عن صديقته الشقراء حيث يصفها بتمعن وتأنٍ "**عقدها يحمل مضرب تنس، ملابسها عادية ولكنها تسفر عن كل بهائها دون أي ابتذال..شعرها ذهبي يهتز وهي تتحدث، أصابعها دقيقة..**"[2]

تتضح أبعاد الشخصيات الأخرى الثانوية عبر الحديث عنها في الرسائل تلك، حيث نجدها تتطرق لشخصيات حقيقية وأخرى متخيلة من صنع الكاتب، أما الحقيقيّة منها فلا يتعدى الحديث عنها سوى بضع سطور، حيث تأتي الرواية على بعض الشخصيات المعروفة مثل "جوليانو خميس، فيتوريو أريغوني، راشيل كوري.." ويأتي الحديث عن الشخصيات تلك في سياق سرد الأمثلة على تجربة الأجانب في المجتمعات العربية ومنها فلسطين، تلك التجربة التي انتهت نهاية مأساوية في الأمثلة جميعها، إذ أصبح هؤلاء جميعاً ضحية للعنف وخسروا حياتهم في سبيل ما آمنوا به من القضايا، وكأنّ يحيّى يصنع بذلك موازنة ما، فبقية الرواية تتحدث عن التواجد الأجنبي السيء الذي يشكل دوماً أطماعاً دفينة، ويلعب دوراً سلبياً في طمس ملامح المكان وسكانه، ففي تلك الشخصيات يُبرِئ يحيى نفسه من تهمة التحيز أو التغافل عن الجانب الإيجابيّ في ذلك الشأن.

- **عمر:** وهي الشخصية الأكثر حضوراً في الرواية، وتجسدُ فكرة ألمح إليها كتاب عدة سابقاً، ومنهم كما ذكرنا في موضع سابق الطيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال، حيث إنّ هؤلاء الشباب الذين وجدوا أنفسهم بوعي أو من دون وعي على صلة بالغرب، حاولوا تعويضَ النقص الذي اعتراهم بفحولتهم الجنسيّة، وبإقامة علاقات عدة مع النساء الأجنبيات، انتهت كل العلاقات تلك بفشل ذريع، والحديثُ عن عمر على صلة لا يمكن تجاهلها

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص125

[2] السابق، ص123

بصديقته الأجنبية "أوليفيا":"**منذ أيام هربت أوليف، وعمر في دوامة، كانا يخططان للزواج بعد ما يزيد على سنة ونصف من بدء علاقتهما..**"[1] وشخصية عمر تعدّ واحدة من شخصيات عدة وظفها يحيى ليقنعنا بقصة واحدة تشي بفشل التزاوج بين الحضارتين، حيث ارتبطت علاقة أوليفيا بعمر بالتواجد الأجنبي للتضامن مع الفلسطينيين إبان الانتفاضة، وقد انتهى ذلك التواجد بانتهاء الانتفاضة:"**في الطريق تذكر الأيام الأولى من انضمامه لحركة التضامن الدولي مع الشعب الفلسطيني، وأول لقاءاته مع الأجانب، حين كانوا لا يريدون إلا الانسجام مع إنسانيّتهم كما يقول رشدي دائماً، وأوليف واحدة منهم، في تلك الأيام كان وجودهم مرتبطاً بكل تفاصيل الانتفاضة وكأنهم سفراؤها إلى دولهم إلا أنّ الحال اختلف اليوم.**"[2]

- **رشدي:** إنّ الحديث عن رشدي يتصل مباشرة بالحديث عن عمر، إذ يلتقي كلاهما في نقاط عدة، يلتقي بهما السارد ويعرّف عنهما معاً ويصفهما بوصف واحد: "**كما تعلمين هما قِبلة كل أجنبيّة وأجنبيّ يأتون إلى هذا البلد**"[3] ولا نجدُ في الرواية أي تفاصيل مادية أو نفسية تتعلق برشدي.

- **ماهر:** وتحضر "**قصة ماهر في مقابل قصة عمر**"[4] كما توضح الساردة، وشخصيةُ ماهر شأنها شأن بقية الشخصيات التي وظفها يحيى تحضر بشكل سريع لتخدم فكرته وتدعم آراءه، حيث تنتهي علاقة ماهر ذاك بصديقته صوفيا نهاية تقر بحتمية فشل الاندماج مع الآخر، فإنّ ماهر مثلاً لم يستوعب فكرة تعلق صديقته بالكلب:"**لم يكن شيء يثير حفيظة ماهر أكثر من جولات اللعب الطويل بين صوفيا وكلبها، كان يرى تعلقها بالكلب مرضياً ولا يجد له تفسيراً..**"[5] ويجسدُ ماهر نموذجاً يعبر عن التحول من المقاومة إلى الاستسلام

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص26

[2] السابق، ص50

[3] السابق، ص18

[4] السابق، ص74

[5] السابق، ص76

فقد أصبحت سنوات الأسر مجرد منزل فخم يمتلكه ماهر حيث إنّ "**منزل ماهر الفخم في ضاحية قريبة من رام الله هو نتاج تحويشة –ثمن– سنوات الأسر**"[1]

- **أبو عفيف:** وهو كما يصفه السارد وصفاً مادياً:"**رجلٌ طاعن في السن بالغ الأناقة، رحّب وعرّف عن نفسه بأبي عفيف..قال إنه أقدم مصور في المدينة، وأن هذا الأستوديو هو الأعرق في المدينة**"[2] وأبو عفيف يرتبط في الرواية بالمكان أو لنقل بالأستوديو خاصته، والذي يعبر بطريقة ما عن تخلي المدينة (رام الله) عن تاريخها وتبرئها من ماضيها العريق "**سيتحول أقدم أستوديو تصوير فوتغرافي في رام الله إلى محمص لبيع المكسرات، عفواً – التسالي–..الجميع هنا يتسلى**"[3]

- **يوسف:** ويعرّف عنه السارد بوصفه "**شاب مسرحيٌ موهوب**"[4] وتظهر شخصية يوسف معجبة بالغرب، مستسلمة لتأثيره عليها، حيث إنه عبر تمارين الرقص مع الأجنبية ماريا يقتنع بضرورة التخلي عن تقاليده ومبادئه:"**ظل مغمض العينين يفكر في القادم ويتناسى هواجسه عن الجنس والدين كما حذّرت ماريا..**"[5]

- **جين:** ليست سوى وسيلة لنقل قصة ماهر للساردة:"**يبدو أنّ ماهر أدرك أهمية الضيف وقرر خدمته بنفسه.. طبعاً كل المعلومات الواردة هي من حديث جين.**"[6] وهي مثل ماهر تعبر عن تحول اليسار إلى العمل مع الأجانب وترتبط في الرواية –مثله– بأموال المانحين، فهي على حد وصف الساردة:"**يسارية نشطة، وتعمل مع –مارينز– في القطاع الصحيّ**"[7]

---

[1] يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، ص75

[2] السابق، ص31

[3] السابق، ص36

[4] السابق، ص64

[5] السابق، ص66

[6] السابق، ص72

[7] السابق، ص77

2.10.2 الشخصيات في رواية القسم 14

- **العقيد:** وهي الشخصية المحورية التي تنهض بالعمل الروائيّ كله، حيث تتشكل الأحداث من صراعاته النفسية وتأنيبه لذاته، ونجد البعد النفسي طاغياً في النص:"**وعلى صعيد نفسي فإن العقيد ككل جندي أفنى عمره في تلقي الأوامر وتنفيذها يفكر في نهاية المطاف بانسحاب هادئ وتكريم يحفظ ذكره بين الناس..**"[1] وللعقيد ذاك مكانته الاجتماعية التي يرفض أن يخسرها، فإن طبيعة العمل في القسم 14 تجعل من انكشاف أمره مشكلة حقيقة تؤرق العقيد، وتتطور شخصية العقيد في الرواية حيث لا تبقى على وتيرة واحدة فهي شخصية نامية تتأثر بالأحداث وتتغير بتغيرها، حيث إن العقيد في نهاية الأمر يتخلى عن عمله في القسم 14، ويحاول نشر القصة بطريقة غير مباشرة عن طريق إعطاء التفاصيل لصحفي يلتقي به في المطار ولكن من دون ذكر أسماء محددة أو تحديد مكان بعينه، وعلى الصعيد الماديّ فالعقيد كما يصفه الصحافي ذاك:"**رجل متوسط الطول أبيض الشعر عريض الكتفين كأنه معلق منهما، يتجه نحوي حاملاً حقيبة رسمية ويلبس ملابس عادية، بنطال واسع كحليّ اللون وقميص أبيض فضفاض تفلّت زراه العلويان من عروتيهما**"[2] وتشكل شخصية العقيد تناقضاً يجمع بين التمسك بالرزانة وتقبل الإشراف على قسم دعارة مقنن مثل القسم 14.

- **الضابط الأمريكي:** ويحضر في الرواية ليعبر عن السيطرة الأمريكية على القيادات العسكرية في الدول العربية، حيث إنه يملي على العقيد التعليمات من دون أن ينتظر رده أو موافقته فيقول مخاطباً العقيد: " **لقد حسمنا أموراً أهم من هذا بكثير، فلا داعي لإشغال الجميع، وهنالك بنود كثيرة نتولاها نحن دون حاجة إلى كثير من المشاورات**"[3]

- **المقدم:** وأما شخصية المقدم فهي التي تصنع فارقاً كبيراً في العمل الروائي، فهو صوت الضمير الحي الذي يضع العقيد أمام حقيقة تشي بسوء العمل الذي يرأسه، حيث إن امتناع

---

[1] يحيى، عباد: **القسم 14**، ص13

[2] السابق، ص156

[3] السابق، ص17

المقدم عن الدخول إلى القسم والامتثال للأوامر، يجعل العقيد ينفجر بعد محاولاته الطويلة لتقبل القسم 14 وجعله عملاً عسكريا بحت.

- **الصحفي:** ليس في الرواية تفاصيل كثيرة تتعلق بالصحفي الذي يحضر في نهاية الرواية تحت عنوان "أول الأمر" والذي يتولى مهمة النقل الأمين للأحداث وسرد التفاصيل التي سمعها من العقيد، يلتقي الاثنان في أحد المطارات ولا يتجاوز ذلك اللقاء أربع ساعات، يحصل فيها ذلك الصحافي أو السارد الوهمي على الحكاية فينقحها وينشرها إلى القراء.

3.10.2 الشخصيات في رواية هاتف عمومي

- **هيفاء:** وهي بطلة الرواية وشخصيتها الرئيسة الأهم، والتي يمعن يحيى في وصفها مادياً ونفسياً واجتماعياً، حيث تظهر الرواية وكأنها دراسة اجتماعية ونفسية تتناول شخصية هيفاء بالنقد والتحليل، ونختار من الرواية المقاطع التالية التي تصف الجانب الماديّ لهيفاء وتصوره تصويراً دقيقاً:

- **"لم يكن لهيفاء من اسمها أي نصيب، بل تصلح للدلالة على بطلان المقولة، وحده صوتها كان يليق باسمها وينسجم معه"[1]**

- **"تبدو أوصاف من قبيل قبيحة وبشعة ودميمة غير كافية إن أطلقت على محور الحديث كله هنا، أي هيفاء...مع التأكيد على أن عدم كفاية الصفات تلك لوصف هيفاء، لا يعني أنها خاطئة"[2]**

وهيفاء على قبحها الذي وُصفت به في الرواية لم تكن على مكانة اجتماعية عالية أيضاً فقد "**كانت مقطوعة من شجرة**"[3] ولم تحظ بتعليم عالٍ، إلا أنها استطاعت بصوتها وحده أن تضمن عملاً في المصرف وفي الإذاعة أيضاً، وأن تحظى بمكانة في قلوب مستمعيها.

---

[1] يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ص9

[2] السابق، ص31

[3] السابق، ص51

- **عباس:** "**دون مؤهل مهني ولا جامعي ولا حتى مدرسي** "[1] يعمل عباس في المصرف بتدبير من أمه التي كدت واجتهدت في البحث عن عمل لأجله، وشخصية عباس شخصية مسطحة ثابتة لا تتطور، وهو كما يصف يحيى: "**ابن الاعتياد، بل هو التجسيد الأمثل لفكرة أن الانسان كائن اعتيادي، يخاف التغيير ويعتاش على الألفة، ويحتاج حاجة ملحة لشيء ما، ثابت متكرر وبانتظام..**"[2] حيث إن عباس يبدو مستسلماً خاضعاً لما يجري حوله من تغيرات، من دون أن يجري هو تغيراً واحداً، حتى يصل ذلك الكبت كله بعباس إلى الانفجار:"**كان الصوت صوت عباس، كان هو المتكلم من الغرفة الصغيرة، وكانت نوبة غضب وانفعال مكتومة منذ أشهر خرجت في اللحظة الخاطئة**"[3]

- **صديقة هيفاء:** ولا نقرأ عن هذه الشخصية إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية، ليتضح أن السارد هو تلك الصديقة التي اختفت طيلة الرواية وراء تحليلها المادي والنفسي لشخصية هيفاء، "**كنت الصديقة الوحيدة التي تعرف كل شيء أو تظن أنها تعرف كل شيء**"[4] والتي على العكس من هيفاء تتمتع بمظهر خلاب "**كنت الأجمل بين كل من مررن بي..كنت الأجمل والأكثر حياة واندفاعاً**"[5] يمكننا القول إن تلك الصديقة هي عكس هيفاء ونقيضها في كل شيء،" **كنت ما لم تكنه وكانت ما لم أكنه**"[6] **فقد حظيت بأسرة تدللها وبمكانة اجتماعية مرموقة، وحصلت على تعليم عالٍ.**

4.10.2 الشخصيات في رواية جريمة في رام الله

- **رؤوف:** ويسرد رؤوف حكايته بضمير المتكلم، ويعرف عن نفسه بنفسه، ويشكل رؤوف أحد الشخصيات المركزية التي تتشكل حولها الرواية، يلتقي رؤوف بفتاة في التكسي

---

[1] يحيى، عباد: **هاتف عمومي** ، ص16

[2] السابق، ص16

[3] السابق، ص197

[4] السابق، ص208

[5] السابق، ص208

[6] السابق، ص209

ويفترض أن اسمها دنيا والتي يصفها بقوله "**كأنها نقطة ظهرت من العدم، مقبلة من الأفق، وتظل تكبر مع اقترابها وتبيّن معالمها..**"[1] يجعل رؤوف حياته حكراً على البحث عن دنيا وتقفي أثرها للحد الذي ينسى معه أن يعيش حياته ويعرف ما يدور حوله فيقول: "**كم مضى عليّ وأنا ألاحق دنيا!**"[2]يفشل رؤوف في الدراسة ويحتدم صراعه مع ذاته ومع أسرته ومجتمعه أيضاً، وشخصية رؤوف شخصية نامية تطورت وتفاعلت مع الأحداث وتبدلت بتبدل الأيام، فرؤوف الذي انحدر إلى علاقة مثلية مع زميله في السكن (**نور**) وإلى العمل في أحد البارات في رام الله، تخلص في النهاية من تلك العلاقة ومن عمله بعودته إلى القرية، وتخلص من عقدته الكبرى (دنيا) إذ ظهرت على التلفاز "**بملامح جدية ومكياج مبالغ به وصوت حاد.. خاتمة التقرير التلفزيوني ذلك كانت خاتمة لحضور دنيا التي في خياله**"[3] إنّنا لا نسمع عن العلاقة المثلية تلك إلا بلسان نور وأما رؤوف فيكتفي بالحديث المقتضب عن دنيا والعمل في البار.

- **نور:** وهو الشخصية الأكثر جدلاً في الرواية، حيث يتحدث عن تفاصيل جنسية وعن علاقته المثلية مع رؤوف بتفاصيل عدة، ويشير إلى انفصام حقيقي في الشباب الفلسطيني حيث يقول صراحة:"**رؤوف أقنعني بالانفصام حتّى أستطيع العيش في الجامعة وفي رام الله**"[4] والعبد الماديّ لشخصية نور يجعلنا ندرك تركيبته النفسية تلك: "**تعودت على مفردات مثل –حلو– يصفني بها الناس.. حسب أمي كنت أوحي بعمر أصغر من عمري، بشرة صافية، وشعر بني فاتح وناعم، شفتان رقيقتان، ووجه يخلو من أي خدش..**"[5] وكأنّ بنيته الجسدية والنفسية تلك التي تجعله يبدو مثل الفتيات شكلت ميوله الجنسية المثلية لاحقاً، وتبدو شخصية نور بائسة مستسلمةً للأحداث لا يتغير فيها أي شيء، فهو برحيل رؤوف

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص15
[2] السابق، ص55
[3] السابق، ص198
[4] السابق، ص110
[5] السابق، ص102–103

عنه ينحدر في علاقات مثلية مع أشخاص لم يعرفهم ولم يلتق بهم سابقاً وقد انتهت تلك المسيرة المثلية بالرحيل مع الفرنسي "آرنو" ليكمل مسيرته معه في فرنسا.

عندما سُئل يحيى عن شخصية نور فلم يحسم الخلاف حول تلك الشخصية المثيرة للجدل واكتفى بالقول: "لماذا نور هكذا أو لماذا يفعل هذا؟ إن تلك الشخصية تعيش ظروفاً وواقعاً ومسارات محددة، تعبر عملياً ورمزياً عن الكثير مما يجب أن لا أخوض فيه كصاحب نص"[1]

وسام: الحديثُ عن وسام لا يتجزأ عن صديقته الغزيّة (ربا) التي قُتلت على مقربة منه من دون أن يتمكن من مساعدتها أو من معرفة الجاني حتى، الأمر الذي شكل عقدة تأنيب الذات لدى وسام، حيث لم يستوعب الموقف ولم يستطع تجاوزه حتى قضى منتحراً لينهي بذلك رحلة العذاب النفسي التي عاش بها: "**صحيح أن الغصن انكسر، ولكنّ الوقت كان كافياً ليموت شنقاً، وانكسار الغصن جاء بعد مفارقته الحياة**"[2] ويتعاون السارد غير المحدد الذي لا نعرف هويته أو اسمه ونور على سرد تفاصيل الجريمة، ويصبح نور المتهم الأول في الجريمة لا لشيء وإنما لميوله الجنسيّة.

- **أبو وليم:** وهو من الشخصيات الثانوية التي لا غنى عنها لدفع سير الأحداث قدماً، فهو صاحب البار حيث يعمل نور ورؤوف وحيث وقعت الجريمة وتمركزت بقية الأحداث.

- **نائل وصلاح:** زملاء رؤوف في الشقة وهما يتشابهان مع رؤوف كما يقرر: "**شباب يحاولون الوقوف في هذه المدينة. مشغولون بالشواغل نفسها، وتملؤنا الهواجس نفسها، ونحلم بالأِياء نفسها. كنا –إخوة– من نواح عدة..**"[3] يتحول الشاب العاديّ المسالم صلاح إلى مقاوم مطلوب لقوات الاحتلال، فيتذكره رؤوف "**عبرت ذهني صورة صلاح متلذذاً بمشهد جنسي..**"[4] ليقول إنه شاب عادي مثله مثل أي شاب آخر والصدمة أن هذا الشاب

---

[1] شرف، لميساء: مقابلة مع عباد يحيى، إضاءات تحاور: https://www.ida2at.com/interview-with-abbad-yahya-the-author-of-crime-in-ramallah/

[2] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص236

[3] السابق، ص18

[4] السابق، ص53

نفسه قد صار "**متهما بقيادة خلية أمنية، تنسق مع تنظيم في الخارج، ومنذ سنوات، يدخلون الأموال، ويشترون الذخيرة والسلاح، ويؤمنون مواقع في مناطق مختلفة من ريف الضفة**"[1]

الكاتب وشخوصه

إنّ الربط بين الشخصيات والكاتب ليس أمراً مستجداً فقد اعتدنا على استنباط حياة الشعراء من شعرهم، إلا أنّه في أحيان كثيرة قد يكتب المؤلف قصة عن غيره أو من خياله وليس شرطاً أن يعد عمله سيرة ذاتيه له، إلا أننا وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نتجاهل أن الكاتب بوعي أو من دون وعي يصنع شخوصه وفق تجاربه هو، ولذلك قد نلمح تشابهاً كبيراً بينه وبين تلك الشخوص، إلا أنّ تقييد الروائي بقيود إسقاط كل ما يكتب على حياته، سيحرمه من مساحة الحرية التي يريد ويحرم النص من جمال التأويل والتخيل، لذا فإن يحيى عندما سُئل عن الربط بينه وبين شخصيات جريمة في رام الله أجاب ببساطة "لا يمكنك منع أي كان من إقامة هذه الروابط، أنا أكتب عن جيل يقاربني عمراً ويشاركني نفس الحيز المكاني"[2] حيث يكتب يحيى عن فئة الجيل الشاب وعن بقعة جغرافية عاش فيها وعرف تفاصيلها، وعن زمن يعرف أحداثه ويختبرها بنفسه، ولذا فإن التشابه أمر محتوم، إلا أنه كما يراه يحيى "قد يصبح تضليلاً يحمل الروائيّ مسؤولية كل كلمة تنطق بها الشخصيات"[3] في الحقيقة إن المرجعية الثقافية لشخصيات يحيى تتحدُ بطريقة ما مع مرجعيته هو، ونلاحظ طبيعة عمل معظم الشخصيات (الصحافة، الإذاعة في رام الله الشقراء وهاتف عمومي) إلا أنّ ذلك لا يعني بالضرورة أن يكون يحيى قد كتب نفسه في رواياته تلك.

---

[1] يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ص53

[2] [2] شرف، لمياء: مقابلة مع عباد يحيى، إضاءات تحاور: https://www.ida2at.com/interview-with-abbad-yahya-the-author-of-crime-in-ramallah/

[3] السابق

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الوقوف على البنية الروائية في روايات (عباد يحيى)، مبرزةً أهم جوانبها الفنيّة والموضوعيّة، من خلال القياس على المناهج النقدية المعروفة، وقد خلصت إلى النتائج التالية:

- شكلت روايات عباد يحيى بلغتها البسيطة وأسلوبها الجديد، إضافة نوعية إلى الأعمال الروائية الفلسطينية، فهي من الروايات الجريئة التي مثلت تحولاً من الناحية الشكلية، والتي حاولت طرح مواضيع جديدة، لم يأتِ عليها كثير من الكتاب فقد جمع عباد يحيى بين الجرأة التي اكتسبها من عمله في مهنة الصحافة وبين الحكمة والحنكة لدراسته واطلاعه على علم الاجتماع.

- استطاعت بعض روايات عباد يحيى أن تحاكي ببنيتها الفريدة روايات عالمية على نحو ما نجد في روايته "القسم 14"إذ تحاكي رواية (ماريو بارغاس يوسا)"بنتاليون والزائرات" وكما استطاعت أن تحاكي روايات عربية هامة نحو(رأيت رام الله لمريد البرغوثي).

- استوحى الكاتب بعض الشخصيات الروائية من شخصيات حقيقة، ولكنه أعطاها طابعاً يتناسب مع عمله الأدبي بما يحقق أهدافه الفنية والموضوعية.

- اعتمد الكاتب على تقنيات متنوعة للزمن في بناء رواياته، فنلاحظ استخدامه للاسترجاع والاستباق، ما أضاف إليها عنصر التشويق، في حين انحصر الفضاء الذي تدور فيه الأحداث على أماكن محددة، فالمكان عادة هو (رام الله) باستثناء (القسم 14) ففيه ترك يحيى الفضاء المكاني على عجمته وغموضه دون أن يحدد موقع المعسكر.

- شكلت العناوين برمزيتها الدالة، والعتبات النصية على اختلافها وتنوعها، دافعاً قوياً يعطي القارئ فكرة عامة عن النص الروائي ويشده إليه.

- تعددت الشخصيات الرئيسية في معظم روايات يحيى، وقد اعتمدت معظمها على شريحة جيل الشباب، لتعبر عن تشتت هذا الجيل وضياعه في دوامة من الاختلافات والأحزاب.

- تنوعت الأساليب السردية، وتعدد الساردون، ففي جريمة في رام الله أصوات سردية عدة، وفي هاتف عمومي السارد ليس رجلاً بل امرأة، وفي القسم 14 السارد هو ساردٌ وهمي افتعله الكاتب ليقوم بمهمة السرد، وفي رام الله الشقراء تعاون الساردان الشاب والفتاة على سرد الأحداث.

- جاءت لغة السرد بسيطة سهلة وفصيحة –في معظمها–، دون أن تلجأ للغة الشعرية أو الاستعارات الكثيرة، فجملة النصوص تتكِئ على اللغة التقريرية المباشرة، عدا (هاتف عمومي) التي تختلف لغتها عن بقية روايته، ففيها اعتمد يحيى على دمج اللغة التقريرية بالأخرى الشعرية.

- جاءت روايتا (رام الله الشقراء –جريمة في رام الله) للحديث عن قضيتين، أولهما اجتماعية تتمثل في تسليط الضوء على مشاكل مجتمعية عدة، والأخرى وطنية سياسية تحاول تسليط الضوء على تحولات المقاومة بعد أوسلو، وأما (هاتف عمومي) فإنّها تقوم على دراسة اجتماعية لأمور عدة مثل (مأوى العجزة، اللقطاء..) في حين تشكل القسم 14 تحقيقاً صحافياً ينبش في خفايا القطاع العسكري بحثاً عن حقائق الأمور.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1999، المجلد 7

يحيى، عباد: **القسم 14**، ط1، بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، 2014.

يحيى، عباد: **جريمة في رام الله**، ط1، إيطاليا: منشورات المتوسط، 2017.

يحيى، عباد: **رام الله الشقراء**، القدس: دار الفيل، 2013.

يحيى، عباد: **هاتف عمومي**، ط1، فلسطين، الأهليّة للنشر والتوزيع، 2015.

المراجع العربية

أبو شريفة، عبد القادر: **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر العربي، ط4، 2008

أبو ناضر، موريس، **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، بيروت: دار النهار للنشر، 1979.

بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ط1،بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990.

البرغوثي، مريد: **رأيت رام الله**، ط4، بيروت، لبنان،: المركز الثقافي العربي، 2011.

بلعابد، عبد الحق: **عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**،ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008

بو عزة، محمد: **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010

الجزار، محمد فكري: **العنوان وسيموطوقيا الاتصال–دراسات أدبية–**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998

الحاج علي، هيثم: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2008

حبيلة، الشريف: **بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، ط1، إربد، الأردن. عالم الكتب الحديث، 2010

الحميد، عبد المجيد: **الرواية العربيّة الجديدة وإشكالية اللغة**، ط1،إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2014

الحميداني، حميد: **بنيّة النص السردي من منظور النقد الأدبيّ**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1991.

خال، عبده: **ترمي بشرر**، ط5، بيروت–لبنان: منشورات الجمل، 2011.

الخبو، محمد: **الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (1976–1986)**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ودار صامد للنشر والنتوزيع، صفاقس–تونس، ط1،2003.

خليفة، سحر: **الميراث**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1997

خليل، إبراهيم: **بنية النص الروائيّ**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010

الرويلي، ميغان، والبازغي، سعد: **دليل الناقد الأدبي، (إضاءة لأكثر تسعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)** المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط5، بيروت، 2007

زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002

الشحات، محمد: **سرديات المنفى (الرواية العربية بعد عام 1997)** ط1.الأردن: أزمنة للنشر والتوزيع 2006

صالح، الطيب: **موسم الهجرة إلى الشمال**، ط14، دار العودة، بيروت، 1987

صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي**، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، د.ط، د.ت

الصليبي، حسين: **الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو 1992**، د.ط، الجامعة الإسلامية، غزة، 2008

العاتي، إبراهيم: **الزمن في الفكر الإسلامي**، دار المنتخب العربي للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1993

عبد الغني، مصطفى: **نقد الذات في الرواية الفلسطينيّة**، ط1. القاهرة، سينا للنشر، 1994

عبد القادر، فرج وغيره، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، دار النهضة العربية، ط1، بيروت

عبد الله، إيناس، **لا ملائكة في رام الله**، ط1، عمان–الأردن: فضاءات للنشر والتوزيع، 2010.

عبيدي، مهدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا**، ط1، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011

علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، دار الكاتب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1985

علي، حيدر إبراهيم: **صورة الآخر المختلف فكرياً، سوسيولوجية الاختلاف والتعصيب، في الطاهر لبيب وآخرون، صورة الآخر: العربي ناظراً ومنظور إليه**

العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط2، 1999.

غنيمي، محمد هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ط6، القاهرة: شركة نهضة مصر، 2005

فتحي، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبيّة**، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986.

القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربيّة**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004

قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ط1، عمان: طبع بدعم من وزارة الثقافة، 2001.

مبروك، مراد: **جيوبوليتكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً**. الإسكندرية: دار الوفاء.2002.

مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، **1998**

النابلسي، شاكر: **جماليات المكان في الرواية العربيّة**، عن المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، **1994**.

هياس، خليل شكري: **فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السيري، السيرة الأدبية للربيعي أنموذجاً**، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2008

وادي، فاروق: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية "غسان كنفاني- إيميل حبيبي- جبرا إبراهيم جبرا"**، ط1، القاهرة: دار الفضيلة للنشر والتوزيع، 1981.

وهبة، مجدي وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1984

يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)**، المركز الثقافي العربي، ط2. بيروت، 2001

يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي، (الزمن السرد التبئير)**. ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.1997

المجلات

بوطيب، عبد العالي: ***إشكاليّة الزمن في النص السرديّ***، **مجلة فصول**، م12، ع2، 1993

حليفي، شعيب: ***النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)***، فلسطين: **مجلة الكرمل**، ع46، 1992

حمداوي، جميل: ***السيموطوقيا والعنونة***، **مجلة عالم الفكر**، م25، ع3، 1997

خداش، زياد: ***صورة المرأة الفلسطينيّة في أدب الانتفاضة***، رام الله، **مجلة الغربال** –أيلول– 1994

شعباني، مالك: ***الجامعة والتنمية تأثير أم تأثر..؟***، **مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعية**، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع4، 2009م

المراجع المترجمة

أ. مندولا: **الزمن والرواية**، ت: بكر عباس، ط1، بيروت: دار صادر، 1997

أندرسون، أنريكي: **القصة القصيرة (النظرية والتقنية)**، ت: علي إبراهيم علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

بارت، رولان: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة**، ت:منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري للترجمة والنشر، 1993م.

باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، بيروت، 1984.

برنس، جيرالد: **المصطلح السردي**، ت: عابد خازندار– مراجعة وتقديم: محمد بريري– المشروع القومي للترجمة (368) –المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة 2003.

تودورف، تزفيتان: **مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي**، ت. عبد الحميد عقار، ط1، المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992

تودوروف، تزفيطان: **مفاهيم سردية**، ت: عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، 2005

جينيت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من وجهة نظر التبئير**، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989

جينيت، جيرار: **حدود السرد**، ت: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، ط1، الرباط، 1992.

جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حسني- المشروع القومي للترجمة (10) المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة- ط2- 2000 الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

ريكور، بول: **الذات عينها الآخر**، ت: جورج زيناتي، مركز المنظمة العربية، ط1، بيروت، 2005م.

فرويد، سيجموند: **الأنا والهو**. ت. نجاتي، محمد.ط4. بيروت: دار الشروق، 1982م.

فوتو، برنارد: **عالم القصة**، ت: محمد مصطفة هدارة، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، 1969.

ماركيه، فرنسوا، **مرايا الهوية: الأدب المسكون بالفلسفة**، ترجمة: كميل داغر، دار المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005

هنتكتون، صومائيل: **من نحن؟ التحديات التي تواجه الهوية الأمريكية**، ترجمة: حسام الدين خضور، دار الحصاد، دمشق، 2005

يوسا، ماريو بارغاس: "**بنتاليون والزائرات**، ت: صالح عماني، ط1، دار المدى، بيروت، 2009

مقالات الشبكة العنكبوتيّة (مواقع الإنترنت)

الأسطة، عادل: إلياس خوي يواصل اللعب الروائي، الأيام: http://www.alayyam.ps/ar_page.php?id=10b34e69y280186473Y10b34e69

الأسطة، عادل: جريمة في رام الله زوبعة في رام الله، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=11da54e6y299521254Y11da54e6

الأسطة، عادل: رام الله الشقراء، النص في سياقه التاريخي، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=bcb9dd6y197893590Ybcb9dd6

الأسطة، عادل: عباد يحيى "القسم 14"، انطباعات أولى من المكان المحدد: رام الله، إلى المكان المجرد: صحراء http://www.alayyam.com/ar_page.php?id=e7d7214y243102228Ye7d7214

الأسطة، عادل: لا ملائكة.. في رام الله، جريدة الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=8e803aey149423022Y8e803ae

الأسطة، عادل:الفلسطيني اليهودي، جريدة الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=17596a7y24483495Y17596a7

جرادات، محمد، قراء في رام الله الشقراء، دنيا الوطن: https://pulpit.alwatanvoice.com

حمداوي، جميل: دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، ديوان العرب: www.diwanlarab.com

خداش، زياد: أرعبتني رام الله الشقراء، الأيام: http://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=b88ceb2y193515186Yb88ceb2

خـــــوري، إليـــــاس، الجريمـــــة فـــــي رام الله، القـــــدس العربـــــي:
http://www.alquds.co.uk/?p=674334

خـــوري، إليـــاس، جوليـــانو ميـــر خمـــيس شـــهيداً وشـــاهدا، القـــدس العربـــي:
http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=data\2011\2011\05\0
5-09\09qpt998.htm

دحبـــور، أحمـــد، روايـــة عبـــاد يحيـــى الصـــاخبة، الحيـــاة الجديـــدة:
http://www.alhaya.ps/arch_page.php?nid

ســـعد، مصـــطفى: جريمـــة فـــي رام الله قصـــة جيـــل تعانـــده الحيـــاة، المنصـــة:
https://almanassa.com/ar/story/4586

سمّور، سري: رام الله الشقراء لعباد يحيى فن روائي جديد أم تحقيق صـــحافي يتنكـــر بـــالزي
الأدبي: http://sarisammour.blogspot.com/2013/06/blog-post.html

شـــــرف، لميـــــاء: حـــــوار مـــــع عبـــــاد يحيـــــى، موقـــــع إضـــــاءات:
https://www.ida2at.com/interview-with-abbad-yahya-the-author-of-
/crime-in-ramallah

شيخو، حازم، العربي الجديد: https://www.alaraby.co.uk/books

عبـــد اللطيـــف، خلـــدون: رام الله "شـــقراء" ولكـــن "فالصـــو"،القـــدس العربـــي:
http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=data%5C2013%5C03
%5C03-11%5C11m16.htm

العزة، عـــلاء: رام الله الشـــقراء، عبـــاد يحيـــى جســـد الاســـتعمار، الأخبـــار: https://al-
akhbar.com/Literature_Arts/80606

علام، فايز، هزائم الجيل الفلسطيني الجديد، رصيف22: https://raseef22.com/culture

عوض، أحمد: الأوهام التي تصنع الوجدان من أهم محركات التاريخ، البيان: https://www.albayan.ae/five-senses/2006-09-16-1.869386

عوض، أحمد: الرواية الفلسطينية بعد أوسلو تميزت بالفردانية العالية، البيان: https://www.albayan.ae/five-senses/2006-09-16-1.869386

قفاف، أسامة، عباد يحيى في ثاني خطواته (القسم 14)، اكتاب: http://inkitab.me

موقع أبجد: https://www.abjjad.com/author/2181464064/%D8%

موقع ألترا:https://www.ultrasawt.com

نشوان، حسين: العلاقة الملتبسة بين الجلاد والضحية: http://alrai.com/article/91710.html

هيبي، فياض، ضفة ثالثة، العربي: https://www.alaraby.co.uk/diffah/opinions/2017/6/14

اليعربي، أحمد، إدوارد سعيد يبحث عن إجابة: http://www.alfalq.com/?p=9568

Kemb, Ruth, words without borders: https://www.wordswithoutborders.org

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

The Narrative Experience Of "Abbad Yahya"-Analytical and Critical Study

By
Asma'a Mohammad Aboalrob

Supervisor
Dr. Nader Qassem

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

The Narrative Experience Of "Abbad Yahya"
-Analytical and Critical Study

By
Asma'a Mohammad Aboalrob
Supervisor
Dr. Nader Qassem

Abstract

This study shed lights into the novels of the Palestinian writer(Abbad Yahya) with criticism and analysis. In a literary form that includes many topics such as politics, religion, conflict with the other and other things that indicate the writer's awareness and direct contact with his society.

This study is based on an introduction, two chapters, and a conclusion.

The introduction addresses the reason behind the researcher's choice (Abbad Yahya)'s novels, it also explains the importance of novelist works, and its place among other literary works, as well as the major studies that tackled Yahya's works, and the methodology that the researcher used in the study.

The first chapter discusses the critical reception of Yahya's novel that includes opponents and proponents. The researcher discusses also the sourses of Yahya's influnces where the researcher concluded that Yahya inslunced by some Arab and Forign novels.

In the second chapter, on the other hand, the researcher addresses two important aspects, such as politics, religion, women,etc, the other topic

is about the base that judges novels addressing the novel aspects including: narrator, time, place, and characters.

Finally, the researcher concluded the study with these key outcomes: The lack of the studies that addressed Yahya's novels−

- The uniqueness of Yahya's works and the fact that he highlighted sensitive topics, resulted in his literary works fame.
- The simplicity of the used language was an addition to the Palestinian fiction