جامعة النَّجاح الوطنيَّة

كليَّة الدّراسات العليا

روايتا الحاجز وحب في منطقة الظل لعزمي بشارة
دراسة تحليلية في المضمون والفن

إعداد

رجاء رشيد محمود الحلبي

إشراف

د. نادر قاسم

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها،
من كلية الدراسات العليا، في جامعة النجاح الوطنية، نابلس – فلسطين.

2025

روايتا الحاجز وحب في منطقة الظل لعزمي بشارة
دراسة تحليلية في المضمون والفن

إِعداد

رجاء رشيد محمود الحلبي

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2025/11/20م، وأجيزت:

د. نادر قاسم	
المشرف الرئيسي	**التوقيع**
د. زاهر حنني	
الممتحن الخارجي	**التوقيع**
د. غانم مزعل	
الممتحن الداخلي	**التوقيع**

الإهداء

إلى من يتقن فن الاختيار على خيط من وهمٍ و بصيرة

بين فكرة تُغرق وأخرى تُنقذ

إلى من لا يعلو صهيل الخيل في رأسه... لكن عزيمته تكسر سكون الهاوية

لك كل النصر، فاحتفِ به.

الشكر والتقدير

الحمد لله القيوم الذي أحصى كل شيء عددا وعلما، ولا يحيط خلقُه بشيء من علمه إلا بما شاء، والصلاة والسلام على سيد الأنبياء.

أتقدّم بخالص الشكر والعرفان إلى المشرف على هذه الرسالة الدكتور نادر قاسم الذي جاد عليّ بوقته وجهده ونصائحه القيّمة. وقد كانت توجيهاته السديدة وإرشاداته الدقيقة خير عون لي في تجاوز الصعوبات، وإثراء هذا البحث بالرؤى العميقة.

كما أتوجه بجزيل الامتنان والتقدير إلى لجنة المناقشة الكريمة الأستاذ الدكتور زاهر حنني والدكتور غانم مزعل لتفضلهما بقراءة هذه الرسالة، وإثرائها بالملحوظات القيّمة التي ستساهم في تجويدها.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

روايتا الحاجز وحب في منطقة الظل لعزمي بشارة
دراسة تحليلية في المضمون والفن

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

اسم الطالبة: رجاء رشيد محمود الحلبي

التوقيع: رجاء

التاريخ: 2025.11.20

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ج

الشكر والتقدير..... د

الإقرار ..... ه

فهرس المحتويات..... و

فهرس الجداول ..... ط

الملخص..... ي

المقدمة 1

أهمية الدراسة 2

أهداف الدراسة 3

مشكلة الدراسة وأسئلتها..... 3

أنموذج الدراسة..... 4

حدود الدراسة ومحدداتها 5

الدراسات السابقة 5

منهج الدراسة..... 9

خطة الدراسة وفصولها..... 9

التمهيد..... 11

أولاً: علاقة الرواية بقضايا التحرر الوطني– الرواية المقاومة..... 11

ثانياً: السيرة الذاتية والرواية..... 15

ثالثاً: جانب من سيرة عزمي بشارة..... 18

الفصل الأول: التحليل الموضوعي للروايتين..... 25

1.1 التحليل الموضوعي لرواية الحاجز 26

1.1.1 معاناة الناس اليوميّة..... 29

1.1.2 تعامل الجنود على الحواجز 34

1.1.3 انتقاد بعض تصرفات الفلسطينيين 36
1.1.4 الطرق الالتفافية والممرات الفرعية 38
1.1.5 أفكار سياسيّة أخرى 39
1.2 التحليل الموضوعي لرواية حب في منطقة الظل 41
1.2.1 الحب 43
1.2.2 المرأة وعالم الجمال 44
1.2.3 مسألة الهوية 46
1.2.4 الديمقراطية 47
1.2.5 الصحافة والإعلام 48
1.2.6 السجن وأوضاع السجناء 52
1.2.7 نقد بنية المجتمع العربي وتفكيره 55
1.2.8 الآخر في الرواية 56
الفصل الثاني: مظاهر الإبداع الأدبي وجماليات التشكيل في الروايتين 58
2.1 جماليات التشكيل 58
2.2 جماليات التشكيل في رواية الحاجز 60
2.2.1 تجنيس الرواية 60
2.2.2 المشهديات السردية 62
2.3 جماليات التشكيل في رواية حب في منطقة الظل 64
2.3.1 تجنيس الرواية 65
2.3.2 المونولوج الذاتي 66
2.3.3 الاستعارات السردية الكبرى 68
2.4 ارتباط الروايتين بالسيرة الذاتية لعزمي بشارة 71
2.4.1 حضور المؤلف في رواية الحاجز 73
2.4.2 حضور المؤلف في رواية حب في منطقة الظل 76
الفصل الثالث: العناصر الفنية في الروايتين 79

3.1 العناصر الفنية في رواية الحاجز 79
3.1.1 العتبات 79
3.1.1.1 العنوان في رواية الحاجز 81
3.1.1.2 الاقتباس الاستهلالي 87
3.1.2 اللغة 95
3.1.2.1 اللغة في رواية الحاجز 97
3.1.3 السرد 102
3.1.4 الأحداث والحبكة 104
3.1.5 الشخصيات 106
3.1.6 الفضاء الروائي 111
3.2 العناصر الفنية في رواية حب في منطقة الظل 114
3.2.1 العنوان في الرواية 114
3.2.2 اللغة 119
3.2.3 السرد 121
3.2.4 الحدث والحبكة 124
3.2.5 الشخصيات 124
3.2.6 الفضاء الروائي 126
الخاتمة 128
النتائج 128
التوصيات 131
المراجع العلمية 132
Abstract ..... b

فهرس الجداول

جدول (1): الاقتباسات الاستهلالية..... 89

جدول (2): عبارات السارد العليم..... 122

روايتا الحاجز وحب في منطقة الظل لعزمي بشارة دراسة تحليلية في المضمون والفن

إعداد

رجاء رشيد محمود الحلبي

إشراف

د. نادر قاسم

الملخص

تناولت هذه الدراسة التجربة الروائية عند عزمي بشارة، فدرست روايتيه اللتين صدرتا تباعاً في (2004) و(2005) الحاجز، وحب في منطقة الظل. واتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، فتم تحليل الروايتين موضوعيا وفنيا.

لقد خرجت الدراسة في منجزها الأخير لتكون في تمهيد وثلاثة فصول، فضلاً عن خاتمة تجمل ما توصلت إليه الباحثة من نتائج وتوصيات. يعالج التمهيد المسائل الآتية: علاقة الرواية بقضايا التحرر الوطني– الرواية المقاومة، والسيرة الذاتية والرواية، وجانب من سيرة عزمي بشارة.

وتوقف الفصل الأول عند التحليل الموضوعي للروايتين وما اشتملتا عليه من أفكار سياسية واجتماعية، ورصدهما المعاناة اليومية التي يعانيها الإنسان الفلسطيني نتيجة سياسة الحواجز التي تتعدى الأثر السياسي لتصبح جزءا من الحرب على مفردات الشعب الفلسطيني ومجريات حياته.

في حين بحث الفصل الثاني مظاهر الإبداع الأدبي وجماليات التشكيل في هاتين الروايتين، فدرس التجنيس ودلالاته في كلتا الروايتين، والمشهديات السردية في رواية الحاجز، والاستعارات الكبرى في رواية حب في منطقة الظل، وبناءها على تقنية "المونولوج الذاتي".

حلّلت الباحثة العناصر الفنية للروايتين في الفصل الثالث، وتناولت فيه: العتبات، واللغة، والسرد، والأحداث والحبكة، والشخصيات، والفضاء الروائي، وتبيّن من خلال التحليل افتراق فني بين الروايتين في توظيف هذه العناصر.

انتهى البحث إلى مجموعة من النتائج تتعلق بدراسة الشكل الروائي، وكيفية التعبير عن الأفكار الروائية، وخدمة الفن الروائي لقضايا التحرر والمقاومة، كما اقترحت الباحثة بعض التوصيات التي تنطلق من البحث ومساربه وأهدافه العامة غير المرتبطة بروايتي عزمي بشارة. كما ألحقت الباحثة هذه الدراسة بمجموعة من المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها خلال إنجاز هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الاحتلال، التحليل الروائي، السرد، الرواية، الحاجز، مناطق 48، مناطق 67، العناصر الفنية.

المقدمة

غدا الفن الروائي من أهم الفنون الأدبية في التعبير عن القضايا الإنسانية والمجتمعية، وحتى الموضوعات الذاتية؛ فالرواية تحتل مكانة متميزة عند الأدباء والنقاد على حد سواء، لما تتمتع به من مقروئية عالية، جعلتها ذات تأثير كبير، وقد كتبها كثيرون، رغبة منهم في التعبير عن آرائهم بطريقة مؤثرة، حتى عُدت "ديوان العرب الجديد"، لأنها "الشكل الأدبي الأكثر حيوية في اتصالها بالأنماط المعاصرة من الخطاب مع الصحافة والإعلانات والتاريخ وعلم الاجتماع ومع السينما أساسا" (صبرة، 2021).

ولأن الفن الروائي يحمل كل مدلولات الخطاب الفكري وأدواته كتبها كثيرون وأبدعوا فيها، كما هو الحال عند المفكرين والسياسيين، من أمثال الكاتب العالمي (ماريو فارغاس يوسا)، الذي كان سياسيا وترشح لانتخابات الرئاسة في بلده، وأما في فلسطين فإن عالمي الاجتماع الفلسطينيين هشام شرابي، وعزمي بشارة من أهمّ من كتب الرواية وهما يشتغلان في حقول معرفية أكاديمية.

وتختار هذه الدراسة روايتي عزمي بشارة (الحاجز) و(حب في منطقة الظل) للدراسة والتحليل لما تتمتعان به من فنية عالية وإشادة لما تضمنتهما الروايتان من أفكار، وكيفية التعبير عنها؛ بتوظيف الفن الروائي وعناصره، ولذلك فإن الدراسة ستقوم بتحليل النصين موضوعيا وفنيا، وتنطلق الدراسة من هذا الإطار النظري الذي يضع النصين في نطاق التحليل الأدبي الموضوعي وإخضاعهما للمساءلة الفنية ضمن سياق مفهوم الرواية العام، وسياق الرواية الفلسطينية ومقاربتها للوضع السياسي في فلسطين، بمناطقها الثلاثة (القدس، والضفة الغربية، ومنطقة 1948)

تشكل رواية الحاجز إضافة مهمة للمعمار الروائي الفلسطيني، نظرا لمقاربتها موضوعا حيويا مفتوحا يعيشه الفلسطينيون يوميا، فالرواية جعلت من الحاجز ثيمة أساسية توازي ما عليه الحاجز على أرض الواقع، إذ شكلت الحواجز الدائمة والطيارة في حياة الفلسطيني موضوعا رئيسيا مرتبطا بحياتهم، ومع

عملهم، وتعليمهم، وسفرهم، وزواجهم، وولادتهم، فلا يمكن أن يعيش الفلسطيني في فلسطين دون أن يكون هناك حاجز في ذهنه ناتج عن تلك الحواجز التي يمكث عليها ساعات طويلة، ويهدر عمره وهو في انتظار وقلق، ليمر بين نقطتين متجاورتين، "يلعب الحاجز دور الشخصية الرئيسة، ويجب ألا نستهين بها على الإطلاق، الحاجز يبتكر الأحداث والمآسي معا، ويقوم بما يعجز عنه الخيال، فيحجز الحركة ويقسم الفضاء، إلى ما قبل الحاجز وما بعد الحاجز" (حداد، 2010).

ويكمل الروائي رواية الحاجز في الرواية الثانية، (حب في منطقة الظل) التي تتحدث على لسان البطل عمر الذي يصف لحبيبته دنيا التي (يدردش) معها من خلال الإنترنت الوضع الفلسطيني في دولة الحاجز والتناقضات التي يمر بها الفلسطينيون، ويتحدث عن الإجراءات والسياسات التي تتبعها الدولة وتطبقها على السكان العرب داخل مناطق الاحتلال الأولى (1948).

وتكمن أهمية الروايتين في أنهما تبتعدان عن الشعارات الدارجة في الأدب الفلسطيني بتبجيل الصمود لتتحدثا عن أبجديات الحياة اليومية المعاصرة تحت الاحتلال أو ما يمكن تسميته (دولة الحاجز).

تجترح الروايتان معا خطابا روائيا ذا مدلول سياسي وفكري بطرق فنية روائية، في بنائهما المفتّت إلى عناوين فرعية متعددة، أو من خلال طبيعة السرد وطبيعة الشخصيات، ما جعل الروايتين تنحوان منحى آخر غير تقليدي في البنية الروائية، وعلاقة الشخصيات بالحدث علاقة تجسيد؛ إذ تصنف الروايتان على أنهما روايتا فكرة وليستا روايتي حدث أو شخصيات.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في أنها تدرس التجربة الروائية لشخصية سياسية وأكاديمية، للكشف عن الجانب الوجداني للمفكر الذي يحاول الابتعاد عنه في دراساته السياسية والاجتماعية التي تنطلق من نظريات وفلسفات عامة، أما الجانب الأدبي الذي تمثله الروايات فهو الأقدر على كشف الجانب العاطفي للكاتب،

إضافة إلى أن التجربة الروائية لعزمي بشارة لم تدرس من قبل بمنهجية واضحة كالتي قدمتها هذه الدراسة.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى:

- التعريف بالعالم الروائي لعزمي بشارة، على المستوى الفني ومدى التزام البنية السردية بمحددات الفن الروائي.
- الكشف عن تلك الازدواجية في التفكير بين الكاتب كونه مفكرا سياسيا وروائيا في الوقت نفسه، ومدى حضور السياسي في المتن الروائي.
- بيان العناصر الروائية الفنية وأثرها في توجيه أفكار الكاتب الروائية، أو أثر تلك الأفكار في فنية الرواية.
- بيان موقع الروايتين في الإنتاج الروائي الفلسطيني في الداخل، وأهميتهما التاريخية في سياق دراسة الفن الروائي الفلسطيني وتطوره.

مشكلة الدراسة وأسئلتها

لا يوجد دراسات مستقلة سابقة للروايتين تدرسهما بطريقة منهجية، كما أن هاتين الروايتين كتبهما مفكر عربي ينتمي إلى حقل الدراسات الاجتماعية والفلسفية والسياسية، وقد حازتا اهتماما وإشادة لدى كتّاب كثر على مستوى البنية السردية، وثمة انتباه إلى التجنيس المربك "شظايا رواية" كما هو تجنيس رواية الحاجز أولت له الباحثة اهتمامها داخل البحث، وإشادة لما تطرحه من موضوعات على مستوى البنى الاجتماعية التحتية والفوقية، فكانت الروايتان تهتمان بالكشف عما يفكر به الناس العاديون ممن ينتمون إلى البنية التحية، وهم في مواجهة إجراءات الدولة المحتلة الداخلة في مفهوم (البنية الفوقية).

لأجل هذا تبرز أهمية دراسة الروايتين دراسة علمية للكشف عن شبكة العلاقات التي تحكم الشخصيات باعتبارها تنتمي إلى طبقات اجتماعية، ضمن ظروف خاصة موصوفة في الرواية وتهيمن عليها، وتتمثل في إجراءات تعسفية استعمارية كولنيالية تطبق بعنصرية على أبناء الطبقة التحتية (الشعب).

وعلى الرغم من كل ذلك فإن الروايتين لم تدرسا دراسة مفصلة في رسالة جامعية ولا في بحث محكم، حتى غاية العمل على هذا البحث وإنجازه، وعليه فإن الباحثة تسعى إلى الكشف عن جماليات تينك الروايتين ومقولاتهما، لما لهما من أهمية في الدلالة على معاناة الفلسطيني وتحكم قوى الاستعمار به.

وتطمح هذه الدراسة أن تجيب عن الأسئلة الآتية:

1. كيف صورت الروايتان الحياة الاجتماعية والاقتصادية للفلسطينيين تحت الاحتلال في فلسطين التاريخية؟ وما أثر تلك المقولات على البناء الروائي وتوجيه الحدث السردي؟ وما مدى ارتباط الروايتين بالأيديولوجيا السياسية لكاتبهما؟
2. كيف ساهمت العناصر الروائية في التعبير عن القضايا المطروحة في الروايتين؟
3. ما الجديد الذي أضافته الروايتان في التقنيات السردية (الشكل الروائي)؟ وما الرابط بين هذه التقنيات وبين موضوع الروايتين وأفكارهما؟
4. هل يوجد إسقاط نفسي في الروايتين؟ وهل يوجد تقاطع بين ملامح المؤلف وملامح البطل؟

أنموذج الدراسة

1. بشارة، عزمي، الحاجز– شظايا رواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، علما أن الرواية صدرت عام (2004) عن دار ميتافورا، حيفا. وتتألف هذه الطبعة من (255) صفحة من القطع الكبير، وتشتمل على (59) عنواناً، وكانت تتخذ عنوان (الحاجز: الكتاب الأول وَجْد في بلاد الحواجز) في واحدة من طبعاتها، وأثبت ذلك في الصفحة الخاصة بدار النشر.

(منشورات ميتافورا، حيفا، 2004)، واكتفى باسم (الحاجز)على الغلاف، ثم صار الاسم (الحـــاجز) واكتفي به في صفحة النشر وعلى الغلاف الأول في الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة.

2. بشارة، عزمي، حب في منطقة الظل– شظايا مكان، ميتافورا، حيفا، 2005. تتألف هذه الطبعة من (395) صفحة، من القطع الكبير، وتشتمل على (17) عنوانا.

حدود الدراسة ومحدداتها

تنحصر الدراسة في تقنيات التحليلين الموضوعي والفني للروايتين محل الدراسة، وهما قد كتبتـــا فـــي عامي (2004)، و(2005)، وتتحدثان عن فلسطين، وما أنتجته سياسة الحواجز من أثر على الجغرافيـــا والإنسان الفلسطيني، ولم تحدد الروايتان زمنا معينا للأحداث، لكنّ ثمة إشـــارات مبثوثـــة فـــي ثنايـــا الروايتين تحمل إشارة للزمن، كالانتفاضة الأولى، وفترة ما بعد أوسلو، والانتفاضة الثانية، ليرتدّ الزمان أحيانا إلى ما قبل ذلك، أيام الاحتلال الأولى عام (1948) ، أو أيام الاحتلال الثاني عام (1967).

الدراسات السابقة

لم يتناول أي باحث الروايتين بشكل مفصل بالطريقة التي تطرحها هذه الدراســـة، علمـــا أن للـــروايتين حضورا صحفيا لافتا، ليس لأن كاتبهما منظر سياسي ومفكر، بل لأن الروايتين تعالجان مسألة لافتة في حياة الشعب الفلسطيني، وتتمثل في معاناته المستمرة جراء سياسة الحواجز التي يقيمها الاحتلال.

إلا أن العديد من الكتاب تناولوا الروايتين، إما بمقالات رأي، أو بمقالات نقد انطباعية، وأشاروا إليها في سياق مقالات تتحدث عن الرواية الفلسطينية أو تتحدث عن إنجازات عزمي بشارة أو مـــا أجـــراه مـــن حوارات صحفية منشورة في الصحف والمجلات، ومن بين هؤلاء الكتاب يمكن الإشارة إلى:

1. مقال أنطوان شلحت (2005) بعنوان (حب في منطقة الظل والحياة كرواية) (صحيفة السفير، عـــدد 10261: 2005/12/2) ويرى في هذا المقال الذي وصفه بالرائع أن الكاتب "قفز إلى الأمام وإلى العلو

قفزة كبيرة في المعلوم، وهذه خصيصة تسجل له لا عليه. ويصعب عليّ القول إن هذه القفزة مهدّت لها لغة القصّ فقط، فلقد أثبت بشارة في إهاب الروائي قدرة مخصوصة على تطويع اللغة وعلى استثمار جماليتها الأخاذة منذ عمله السابق. إنما مهدّت لهذه القفزة، ضمن أمور أخرى، فنيّة القصّ، ولا أقول تقنيته، وهو ماض قدما على يد صاحبه في سرد الحياة بعد تجريدها كرواية من لحم ودم، من حبر وحروف ومفردات".

2. مقال فيصل دراج (2005) بعنوان (عزمي بشارة وحب في منطقة الظل) (صحيفة فصل المقال، عدد 428: 2005/10/21)، ويرى فيه أن بشارة يبني "روايته على مرجع خارجي هو الاحتلال الإسرائيلي الذي يتكثف ويتضخم ويتمدد اعتمادا على واقع مجاز هو الحاجز الذي يقنن حركة الفلسطينيين ووجودهم، كما لو كان الحاجز هو المحرك الأول لحياة البشر ورغباتهم. تدفع مأساوية الحاجز، أو كابوسيته الروائي الى اشتقاقات حاجزية، تتاخم الفنتازيا المرعبة. فهو يتحدث عن: بلاد الحواجز، والحب المحجوز خلف الحواجز، وظل الحاجز، ودولة الحاجز، واللغة الحاجزية... أما المرجع الداخلي فيتعين بمقولة "الظل"، التي تحيل إلى مواضيع فقدت جواهرها واستحالت ظلالا؛ فالأرض في زمن الاحتلال هي ظل الأرض، والإنسان هو ظله، والحب المنشود هو ظل الحب، بل إن الظل يتمرد على القامة التي يلازمها ويصبح مستقلا، كما لو كان هو الإنسان الحقيقي، بعد أن تحوّل الأخير إلى قامة فارغة أو كالفارغة. إنه الاغتراب المتراكم الذي يأخذ بيد الذكريات الجميلة إلى المقبرة، أو إنه الانفصام أو الانشطار أو التفكك، الذي يعلن في زمن الجدار الإسرائيلي، إن أشياء كثيرة من فلسطين القديمة صارت ظلالا، تشتق فنتازيا الظل من فنتازيا الحاجز، تتوازيان وتتقاطعان ويظل الحاجز خالقا لكل الظلال".

3. مقال إلياس عطا الله (2005) بعنوان (حاجز عزمي بشارة) (مجلة العربي، عدد 555، فبراير، 2005)، ويرى فيه الكاتب "أن حاجز عزمي بشارة رواية متضامّة، لا شظايا رواية، تحكي عن تشظّي الحالة، القضيّةِ، الإنسانِ، الأمّةِ، الزّمانِ، المكانِ، يشظّيها الحاجز، ثمّ يبئّرها لتشظّينا من جديد. والحاجز

هو البطل عند بعضهم، ولست أدري كيف نمارس مصطلحيّة حجزها حــدٌّ الرّوايــة الجــامع المــانع، والحاجز مانع غير جامع، وإن جمع، فإنّه فاعل ذلك بعد أن نكون قد تشــظّينا ورغبنــا عــن الجمــع والاجتماع".

4. مقال إلياس عطا الله (2007) بعنوان (حواجز عزمي بشارة) (مجلة الكتب وجهات نظــر، العــدد 100، مايو، 2007) ويتناول فيه كاتبه رواية حب في منطقة الظلّ، ويرى أن المؤلف "لم يقــف عنــد حدود الوصف والتصوير للنكبة وما أفرزت من مقابح، إذ إنّه ما حلّل الأمور وهي في منأى عن الذات، بل حلّل الذات نفسها بعد أن صارت في وعيه، والكاتب وفقا للفينومينولجي (الظاهراتيّــة) الهوســرليّ (نسبة إلى الألمانيّ)، لا يكفيه أنّه واعٍ، إذ عليه أن يكون واعيا بالشيء الذي عنــه يكتــب. واســتبطان النكبة ووجعها وظلالها على رحب الزمان والمكان الحاضنين للرواية، شأنٌ جلل".

5. مقال أنطوان شلحت (2010) بعنوان (تجربة إبداعية غير مسبوقة). ويرى فيه أن "بشارة يتصــدى لأول مرة في هذا الكتاب لمهمة واحدة وحيدة وشديدة التعقيد، تتمثل في رفع الكتابة عن المعاناة في أشدّ وجوهها تحديدا، تلك النازفة تحت وطأة الحاجز، إلى مصاف الأثر الأدبــي المجــرّد، الــذي يخاطــب الوجدان ولا يقفز عن العقل، بقدر ما يخاطب الروح والمخيلة". (موقع عرب 48، 2010/10/31).

6. مقال عادل الأسطة (2015) بعنوان (أدب العائدين وأدب المقيمين وتشابه التجربة: الحاجز، صحيفة الأيام الفلسطينية،2015/6/14)، ومما جاء فيه: "سيحضر الحاجز، في انتفاضة الأقصى، في الأدبيــات، حضورا لافتا، وستكتب الصحف عن معاناة سكان الضفة الكثير، بل وسترصد النكت والــدعابات إلــى جانب الكتابة عن معاناة المسافرين، وسيخصص السياسي عزمي بشارة كتابا أدبيا عنوانه، كما ذكــرت، الحاجز ليكتب مصوّرا معاناة الفلسطينيين تحت الحكم الإسرائيلي".

وعدا تلك المقالات، عثرت الباحثة على بحثين يشير فيهما كاتباهما إلى رواية الحاجز، وهما:

1. مليطات، حسني (2024) (مدلولات الحاجز والجدار والحدود في السردية الفلسطينية، مجلة تبين، العدد 49، المجلد 13، صيف، 2024). ويدخل الباحث رواية الحاجز ضمن مجموعة روايات يدرسها في هذا البحث، ولم يفصل الباحث في القضايا الفنية والموضوعية كما هو الحال في هذه الدراسة.
2. عباد، عبد الرحمن(2011) (الحاجز شظايا المكان والإيقاع في أعمال عزمي الأدبية، مادة صادرة عن موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث،2011)، وقد قاربت هذه الدراسة لبعض الخطوط العامة لرواية الحاجز، ولم تفصل فيها كما تطمح هذه الدراسة في إنجازه.

فضلاً عن هذين البحثين، قدّمت الباحثة هديل كيال دراستها لنيل درجة الدكتوراه بعنوان: (الحواجز العسكرية في الرواية الفلسطينية: نماذج مختارة عام 2023 في جامعة النجاح الوطنية)، ودرست حضور الحاجز في ثلاث روايات فلسطينية، وهي: رواية مريد البرغوثي (ولدت هناك، ولدت هنا)، ورواية أحمد رفيق عوض (الحياة كما ينبغي)، ورواية وليد الشرفا (أرجوحة من عظام)، واستشهدت بما جاء في رواية الحاجز من أسماء للحاجز: "ووصف الباحث عزمي بشارة هذا الحاجز، بأن له أسماء عبرية غريبة عجيبة من مختصرات عسكرية وغيرها تسمع بالأذن، كما تبدو الحواجز جدرانا إسمنتية على خيش وشوادر على غرف حديد وإسمنت جاهزة على صخور وأكوام تراب حالة رثة"، وما يلفت النظر في دراسة كيال أنها تعاملت مع نص الحاجز على أنه منجز بحثي عندما وصفت عزمي بشارة بالباحث.

وعلى الرغم من أن الباحثة تحدثت عن الحواجز إلا أنها لم تشر إلى الروايتين اللتين تتقاطعان مع موضوع بحثها إلا في هذا الموضع اليتيم، لكنّ بحثها يكتسب أهمية– من وجهة نظر الباحثة– أنه تتبع كل أشكال الحواجز في فلسطين، هذه الأشكال التي تحدث عنها بشارة في رواية الحاجز، وستقوم هذه الدراسة بتتبعها وبحثها من ضمن ما ستدرسه.

منهج الدراسة

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتطبيق نظريات التحليل السردي الروائي للكشف عن جماليات الرواية الفنية وأفكارها.

خطة الدراسة وفصولها

تتكون الدراسة من التمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، وقد ناقش التمهيد المسائل الآتية:

1. علاقة الرواية بقضايا التحرر الوطني- الرواية المقاومة.
2. السيرة الذاتية والرواية.
3. جانب من سيرة عزمي بشارة.

وتناول الفصل الأول التحليل الموضوعي للروايتين، وتمت فيه مناقشة القضايا المطروحة في الروايتين، ومن أبرزها في رواية الحاجز: معاناة الناس اليومية، وتعامل الجنود على الحواجز، وانتقاد بعض تصرفات الفلسطينيين، والطرق الالتفافية والممرات الفرعية، وأفكار سياسية أخرى، مثل: مسألة التضامن مع القضية الفلسطينية، والصحافة والإعلام الغربي وصناعة الرأي العام العالمي، والتعايش بين اليهود والعرب في فلسطين، وغيرها. أما في رواية حب في منطقة الظل فظهرت مسائل الحب والجمال عند المرأة ومسألة الهوية والديمقراطية، والسجن وأوضاع السجناء، أمنيين وجنائيين والعلاقة بينهما، وبنية المجتمع العربي وتفكيره.

في حين توقف الفصل الثاني عند مظاهر الإبداع الأدبي وجماليات التشكيل الفني للروايتين، وكانت فيه مناقشة:

1. جماليات التشكيل الفني لرواية الحاجز، ومناقشة العنوان الفرعي (شظايا رواية)، وعلاقة الشكل بالمضمون، وانعكاس ذلك على الشكل الفني للرواية.

2. جماليات التشكيل الفني لرواية حب في منطقة الظل ومناقشة العنوان الفرعي (شظايا مكان)، وعلاقة الشكل بالمضمون، وتحليل ما اشتملت عليه الرواية من استعارات سردية كبرى.
3. ارتباط الروايتين بالسيرة الذاتية لعزمي بشارة.

أما الفصل الثالث المخصص لدراسة العناصر الفنية للروايتين، فكانت فيه مناقشة العناصر الفنية الآتية: العتبات، واللغة، وأسلوب السرد، والأحداث والحبكة، والشخصيات، والفضاء الروائي: المكاني والزماني.

وفي الخاتمة إجمال لأهم نتائج البحث، ومجموعة من التوصيات المستقبلية المستقاة من البحث.

التمهيد

أولاً: علاقة الرواية بقضايا التحرر الوطني- الرواية المقاومة

إذا ما سلّمت الباحثة بالمنهج الاجتماعي في قراءة الأدب، فحينئذٍ يكتسب هذا الأدب بفنونه كافة مهمة التعبير عن المجتمع الذي ينشأ فيه، فهو السجل النفسي والعاطفي والفكري لشعب من الشعوب، يُقرأ من خلال ما أنتجه كتّابه ومفكروه، ولطبيعة شيوع الرواية كتابة وقراءة بين أفراد المجتمعات كافة، ومنها العربية، فقد أصبح "الروائي العربي المعاصر اليوم هو المؤرخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمة وقضاياها، من خلال شخصيات مأزومة فكريا، ومهمشة اجتماعيا، ومغتربة إنسانيا" (وادي ط.، 2002).

وتؤكد الباحثة ناهد حبيب الأهمية التي تجسدها الرواية في حياة الشعوب بقولها: "للرواية دور اجتماعي وسياسي تؤديه، فهي تتيح وضع رواية كبرى يتشكل فيها الخيال الاجتماعي لشعب من الشعوب. وتتبدى الطرق المحورية التي يجري فيها تشكيل المخيال الاجتماعي في جماعة من الجماعات، وتبرز في ثقافة هذه الجماعة" (حبيب، 2023).

لقد رسخت الرواية عبر مسيرتها الطويلة، ومسائلها التي تطرحها أهميتها المركزية في الحركة الثقافية في المجتمع، ولم تكن كتابة الروايات وقراءتها- بناء على ذلك- أمرا عاديا، بل إنه يحمل في طياته خطرا كبيرا تنبه له بعض الكتاب، إذ يرى الكاتب (ماريو فارغاس يوسا) أن: "لعبة الأدب ليست من النوع غير المؤذي، فالخيال الذي هو نتاج عدم رضى حميم ضد الحياة، كما هي عليه، هو أيضاً مصدر استياء وعدم رضى، لأن من يعيش من خلال القراءة وهما كبيرا، يعود إلى الحياة الواقعية بحساسية أكثر تيقظا بكثير حيال محدوديتها ونقائصها، عارفا من خلال تلك الروايات التخيلية العظيمة أن العالم الواقعي والحياة المعيشة، هما أقل مصداقية بكثير من الحياة التي اختلقها الروائيون، هذا القلق في مواجهة العالم الواقعي الذي يثيره الأدب الجيد في النفوس يمكن له، في ظروف معينة، أن يترجم أيضا

إلى موقف تمرد في مواجهة السلطة أو المؤسسات أو المعتقدات السائدة. ولهذا السبب ارتابت محاكم التفتيش الإسبانية بالروايات التخيلية وأخضعتها لرقابة صارمة، بلغت حد حظرها في كل المستعمرات الأمريكية، طوال ثلاثمئة سنة" (يوسا، 2013).

وليست محاكم التفتيش الأوروبية وحدها التي حاربت الأدب المقاوم، "فقد قام الاحتلال الصهيوني بمحاربة الزجالين الشعبين بعد أحداث النكبة عام (1948)، ووضعت رقابة صارمة على تحركاتهم، لئلا يشاركوا في حفلات الأعراس التي كان يقيمها الفلسطينيون في الجليل" (كنفاني، 2015)، بل إنها عمدت إلى اغتيال العديد من الأدباء الفلسطينيين، منهم: غسان كنفاني نفسه الذي شكل اغتياله حدثا مهما لدى الاحتلال، إذ قالت (جولدا مائير) في حينه: "اليوم تخلصنا من لواء فكري مسلح، فغسان بقلمه كان يشكل خطرا على إسرائيل أكثر مما يشكله ألف فدائي مسلح" (أمزيان، 2024).

لقد ناضل الأدب الفلسطيني على جبهات متعددة، فاشتركت الرواية منذ بداياتها مع فنون الأدب الأخرى في معركة النضال الفلسطيني، واتخذت من الواقع مجالا لها، كما في رواية مذكرات دجاجة على سبيل المثال، ومع روايات الجيل الثاني وخاصة روايات غسان كنفاني وما بعده صارت الرواية الفلسطينية رواية مقاومة، بمعنى أنها منحازة للقضية الفلسطينية، ولم تكن لتوثق المسائل السياسية فقط، بل يقدم الروائي وجهة نظره، ويعلن عن مواقفه السياسية بطريقته، لذلك لم تكن الرواية لتتأى بنفسها عن المجتمع وحركته وما يدور فيه، فقد انبثقت من لحم الواقع وأنشبت جذورها في تربته.

لقد حملت الرواية الفلسطينية مهمة الرد على الأدب الصهيوني، فجاءت كثير من الروايات لتنقض الروايات الصهيونية، وخاصة تلك المقولة التي قامت عليها الحركة الصهيونية "أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض"، وتفضح مقولات الصهيونية الأخرى من مثل ادعاء المحتلين أنهم: "عاملوا العرب بتهذيب لا مثيل له، أو أن العرب أناس بدائيون متوحشون لا أخلاقيون، أو أن الحروب الصليبية مثلاً، كانت موجهة ضد اليهود لا ضد العرب، أو أن العرب لم يكونوا يملكون شيئاً في فلسطين منذ (500) سنة

على الأقل، أو أن الجندي الإسرائيلي هو أفضل مقاتل عسكريا وأخلاقيا في العالم أجمع، أو أن المواطن العربي العادي يعتبر اليهود إنقاذا له، وأنه لولا الإقطاعيون لتعاون معهم" (كنفاني، 2015).

ولا تقف المقاومة عند مفهومها الضيّق في محاربة الاحتلال والنيل منه ورفض وجوده، بل إن الرواية- عموماً- والفلسطينية على وجه خاص، كانت مجالا لطرح مفاهيم عالمية تمس الحرية، بوصفها قيمة عليا إنسانية، إذ يعد "الأدب المقاوم في طليعة أنماط المقاومة العليا بوصفه باحثا عن الحرية والكرامة والجمال والسعادة، وبوصفه جزءا لا يتجزأ من ثقافة المقاومة عند الشعوب، وهي ثقافة تؤكد صفة الروح الإنسانية الخلقية لمفهوم المقاومة" (حسين ع.، 1988)، ولذلك فالرواية الفلسطينية المقاومة ناقشت مسائل تهم المجتمع وقضاياه، كالتحريض على التخلف والجهل ومقاومتهما، ودافعت عن حقوق المرأة والمهمشين والطبقات الضعيفة، وقضايا الهجرة غير الشرعية، ومسائل العلم والفلسفة، وطرحت أسئلة الوجود وجدوى الحياة، وبذلك كانت الرواية- بصفتها مدونة فكرية- عاملا من عوامل بث الوعي المجتمعي والسياسي؛ فالرواية "تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة" (زيتوني، 2002).

إن انخراط الرواية في إحداث مهمتها هذه تحمل في طياتها رسائل إنسانية كبرى؛ إذ تقف إلى جانب القيم العليا بطريقة فنية، ولإحداث الأثر المطلوب كان لا بد من أن تكون وسائلها الأدبية ذات تأثير كبير، ولعلّ الإقناع أهم هذه الأساليب تأثيرا في المتلقين، وتكتسب الروايات العظيمة أهميتها "بفضل ما تمتلكه من قوة الإقناع" (يوسا، 2013). ومع الإقناع لا بد من أن تتوفر في الرواية عناصر فنية تجعل الرواية ذات أثر وتستحق أن تقرأ، وهذا ما تنبه له من نظّر للأدب المقاوم؛ فالرواية الجيدة ليست هي الرواية ذات المضمون السامي والجليل إن خلت من الناحية الفنية، إذ لا تصنع الفكرة وحدها عملا فنيا جيدا، فالوطنية- كما يقرر غسان كنفاني- "ليست جواز مرور إلى عالم الفنّ، إن لم تكن تعتلي صهوة موهبة أصيلة" (كنفاني، 1996).

لم تكن الرواية الفلسطينية كذلك بمعزل عن التحولات السياسية التي شهدها المجتمع الفلسطيني بعد اتفاق أوسلو، بل إنها رصدت تلك الحالة، وعبرت عنها بمجموعة من الروايات التي أخذت تحلل وتستكشف مآلات الاتفاق السياسي على القضية الفلسطينية والإنسان الفلسطيني، ولا بد للروائي من الدخول في السياق لأن "الرواية لا تنفصل عن الواقع، بل تصوّره، وتخلق حوله تداعيات تثير تساؤلات واندهاشات تشد القارئ" (البطاط و التميمي ، 2011).

لقد أوجدت الاتفاقية واقعا جديدا انعكس على الرواية بشكل واضح، وخلخلت السؤال الكبير الذي كان متجها دائما نحو العودة، بعد أن عاين الروائي مشهد العودة المنقوصة الذي لم يسمح للعائدين بعد عام (1994) أن يعودوا إلى مدنهم وقراهم، وإنما عادوا إلى ذلك الجزء المتاح من الوطن، لذلك كان هذا الاستنتاج "بشكل عام كان الحلم كبيرا، وكان المنجز صغيرا" (الأسطة، 2015). بمعنى آخر لقد انكسرت أحلام العائدين، وبدأوا يتجرعون مذاق الخيبة وطعم هزيمة من نوع آخر، هذا سبب كافٍ أدبيا مع التحولات الكبرى السياسية في معالجة الرواية هذه الخيبة، من ذلك ما كتبه الروائيون العائدون، ومنهم: يحيى يخلف في روايته (نهر يستحمّ في البحيرة)، تلك الرواية التي وصفت بأنها رواية خيبة، لقد كانت هذه الخيبة عامة، وعبر عنها الأدب عامة، بما في ذلك الشعر والشعراء، فقد قال أحمد دحبور، وقد عاد أيضا مع العائدين: "وصلت حيفا ولم أعد إليها" (الأسطة، 2008).

وتبعا لذلك، فقد اختلفت المضامين التي تتناولها الرواية الفلسطينية، وانتبه الروائيون إلى هذه التحولات على الفرد وعلى المجتمع، وأعيد طرح إشكالية العلاقة مع الآخر في وطن غير محتل بالشكل القديم، ولا هو محرر تحررا كاملا. شكّل هذا الالتباس مادة روائية عند الروائيين؛ فلم تكن العودة ناقصة، بل إنها أيضا طالت المفاهيم الأساسية الإنسانية الكبرى مثل الحرية والتحرر، وحق تقرير المصير، وحق بناء الذات الجمعية ومؤسساتها الوطنية، والعدالة والنمو الاقتصادي، والانتخابات والحياة الديمقراطية، والمقاومة السلمية، وغيرها الكثير مما تحفل به روايات هذه الفترة.

كما اختلف الأسلوب الروائي بفعل هذه الخيبة وهذه التحولات التي يشهدها الفلسطيني لأول مرة في حياته، هذا الأسلوب الذي سيلاحظه دارسون ونقاد تتبعوا الرواية الفلسطينية بعد أوسلو، ومن الأساليب الروائية التي تحدث عنها النقاد واتسم بها النص الروائي في مرحلة ما بعد أوسلو: "أسلوب التوثيق التاريخي التسجيلي لوقائع الأحداث على الأرض الفلسطينية في زمن أوسلو وما بعده، وأسلوب الموازنة بين الثنائيات الضدية في سياق المفارقة والسخرية، وأسلوب المفارقة الصارخة بين الأنا والآخر، وأسلوب السخرية السوداء والتندر مما يجري على أرض الواقع الفلسطيني، وأسلوب سرد الحكاية، وأسلوب سرد الرحلة" (البطاط و التميمي ، 2011).

وهذا ما لاحظته الباحثة في روايتي عزمي بشارة اللتين اختار لهما طريقة بناء سردي مغايرة لما هو سائد، وأساليب سردية مشابهة لما طرح في الفقرة السابقة، وسيكون له موقعه من التحليل في هذه الدراسة.

ثانياً: السيرة الذاتية والرواية

ثمة أدباء كانوا مقاومين، فكتبوا الرواية لتكون نوعا من التوثيق لمسيرتهم النضالية، ويمكن أن تذكر الباحثة مثالا على ذلك– فلسطينيا– رواية الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، إذ تشكّل الرواية نوعا من سيرة كاتبها إميل حبيبي، كما جاء في أحد حواراته: "لقد كنت أتحدث في المتشائل إلى حد كبير عن نفسي. أتحدث عن نفسي بمعنى العقلانية، وعقلانيته هي عقلانيتي إلى حد ما" (محمد، 2001).

تعزز هذا الربط بين الرواية وصاحبها في روايات تحمل ملامح كاتبها في شخصياته الرئيسية مثلا، كما هو الحال في روايات جبرا إبراهيم جبرا، فقد لاحظت الباحثة فاطمة بدر "أن شخصية المثقف الفلسطيني، الوطني، المسيحي، المتفوق، هي الشخصية المركزية في معظم روايات جبرا: صيادون في شارع ضيق، والسفينة، والبحث عن وليد مسعود، كذلك رواية يوميات سراب عفان" (بدر، 2013)، بل

ربما وصلت الشخصية الرئيسية (جميل فرّان) في رواية صيادون في شارع ضيق إلى حد التطابق مع شخصية جبرا نفسه، الأمر "الذي جعل أغلب النقاد يكادون يجمعون على أن بطل هذا العمل جميل فران " ليس سوى قناع رئيسي من بين أقنعة أخرى فرعية لذات الكاتب الذي رغم أنه كان مقيما حينها في مدينة بغداد، يدرّس في معاهدها وجامعتها، فإنّه لم يتنصل أبدا من هويته الفلسطينية، وقدّم لنا نموذجا روائيا فذا ومميزا يختصر كثيرا من سيرة شباب الكاتب نفسه وتفاصيلها" (بن–نوار، 2015).

ويذهب محمود شقير إلى الاعتراف بأن تجربته الكتابية القصصية والروائية مستندة إلى انتمائه العائلي، "أنتمي إلى عشيرة بدويّة ما زالت تتداخل في حياتها اليومية أنماط العيش البدويّة والفلاحيّة والمدنيّة. ولعلّ جذوري البدويّة هذه هي التي ألهمتني ما يمكن أن أرويه عبر الكتابة. وما أرويه يستمدّ نسغه من معايشتي لما تعانيه عشيرتي وغيرها من العشائر البدوية الفلسطينية، من قلق الانتقال من طور حضاري إلى طور حضاري آخر، ومن الصراع الناشئ عن ذلك على صعيد الفرد وعلى صعيد الجماعة". (عناية، 2013).

ومن يتتبع حوارات الروائيين سيجد مثل هذا الاعتراف، فمثلا إبراهيم نصر الله، قد استفاد في روايته أرواح كليمنجارو من رحلة قام بها بصحبة أطفال فلسطينيين فقدوا بعض أطرافهم، ويروي جانبا من هذه التفاصيل بقوله: "أحسست أن من صميم إنسانيتي وصميم كتابتي ألا أتركهم يصعدون الجبل وحدهم. في تجربة كهذه، لا يمكن أن تنتظرهم في السفوح أو عند قاعدة الجبل، مسؤوليتك ككاتب أكبر من هذا، بل إنني رأيت في الأمر امتحانا لكل ما كتبت، ولذلك، بسرعة اتخذت قرار الصعود معهم ودعمهم" (نصرالله، 2016).

إذاً، ثمة شرعية ما للحديث عن الذات وإدخالها في السرد الروائي، "ففي كل أثر أدبي سردي ثمة درجة من حضور العنصر الذاتي، سواء تم الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أم جرى على مستوى الصيغة والأسلوب، أم وقع على مستوى مكونات المتن السردي" (إبراهيم، 2016).

وربما ارتأى الكاتب أن يكتب سيرته على شكل روائي، فتعرف كتابته حينها بأنها سيرة روائية، أي أن السيرة ذات الوقائع الحقيقية مكتوبة بشكل روائي، إذ تتدخل في بنائها عناصر الرواية من تخييل وسرد وأحداث، وبناء على ذلك يصح وصفها بأنها: "كتابة مهجنة من نوعين سرديين معروفين، هما: السيرة والرواية، ولا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما يقصد به التركيب الذي يستعير عناصره من أنواع لها شرعية معروفة في تاريخ الأدب" (إبراهيم، 2016).

وقد لا يلتزم الكاتب في هذا النوع من الكتابة إيراد كل ما وقع له، فيختار حقبة من حياته، فيبني عليها سيرة روائية، كما فعل مثلا محمد شكري في روايته الشطّار التي جاءت مكملة للجزء الأول من سيرته الذاتية الخبز الحافي، وفي هذه الازدواجية في التجنيس في النص السردي "بعض سمات حداثته عندما يؤكد أنه سيرة ذاتية روائية، وهذا ما يميّزه عن السيرة الذاتية بمعناها التقليدي" (شكري، 1997).

لقد بدأ هذا الأسلوب في الكتابة قبل محمد شكري، بطبيعة الحال، "حيث وجد في رواية سارة للعقاد التي تناول فيها علاقته العاطفية بامرأة واقعية، هي نفسها التي كان يكتب فيها أشعاره" (كريم، 2004). و"كتابات توفيق الحكيم السردية، وعلى سبيل المثال لا الحصر، كتابه يوميات كاتب في الأرياف" (موسى، 2010).

وللحكم على عمل سردي ما أنه سيرة روائية لا بد من أن يحيل السرد على وقائع حقيقية لها صلة بحياة الكاتب، وأن تكون هناك إشارة تعين على ذلك أيضا، كتصريح الكاتب نفسه في النصوص المحيطة بالعمل السردي، أو إفصاح العمل السردي عن ذلك بصورة أو بأخرى، بحيث لا يمكن اعتبار النص السردي عندئذ رواية قائمة على التخييل الروائي الخالص، إذ لا يجوز في هذه الحالة- كون العمل رواية- التطابق بين الكاتب والراوي، سارد الأحداث في هذا العمل.

ويشرح عبد الله إبراهيم العلاقة بين النوعين على مستوى الأحداث والسارد؛ بأنه "يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الإشارة إلى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصوغة صوغا أدبيا مخصوصا يناسب

متطلبات السرد والتخييل ومقتضياتهما؛ ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية لا يمكن أن تحتفظ بمقوماتها، فما أن تصبح موضوعا للسرد، حتى يُعاد إنتاجها حسب شروط تختلف عن شروط تكوّنها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث عن مطابقة كاملة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص، هنالك تداخلات كثيرة، فالوسيط السردي يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم المتخيل، وهو يختلف عن العالم الواقعي" (إبراهيم، 2016).

ما وظيفة بحث هاتين المسألتين: الرواية المقاومة والسيرة الروائية في مناقشة الروايتين اللتين هما محل الدراسة لعزمي بشارة؟ لا شك في أن بشارة كتب روايتيه ليعبّر أولا عن واقع يعيشه يوميّا قبل أن يخرج من فلسطين عام (2007)، وثمة إشارات وردت في الروايتين تتقاطع وحياة الكاتب، وسوف يتم شرحها بالتفصيل في موقعها من هذا البحث، لما لها من علاقة وثيقة بأفكار بشارة السياسية والفكرية التي ظهرت في مجمل إنتاجه الفكري والأدبي، وحواراته المتلفزة والمكتوبة، وتلتقي الروايتان في هذين الجانبين مع روايات فلسطينية كثيرة، بعضها ورد ذكره في هذا التمهيد. كما أن الروايتين تمثلان تنويعا سرديا يعالج إفرازات اتفاقية أوسلو، وشملت فلسطين بمناطقها الثلاثة (فلسطين 1948، والضفة الغربية، والقدس).

ثالثاً: جانب من سيرة عزمي بشارة

1. مصادر السيرة

اعتمدت الباحثة على عدة مصادر في بناء هذه السيرة المختصرة لعزمي بشارة، وأهم تلك المصادر الحلقات التلفازية الثلاث مع تلفزيون العربي، ونشرت على موقع العربي في اليوتيوب: الحلقة الأولى: https://www.youtube.com/watch?v=PXcOgqnY3lk والحلقة الثانية: https://www.youtube.com/watch?v=1tM1l71pkWU&t=2892s والحلقة الثالثة:

https://youtu.be/F3RCcGlo344 وتمت مشاهدة الحلقات بتاريخ: (2025/4/18). فضلاً عن كتاب (نفي المنفى) الحوار الذي أجراه صقر أبو فخر مع الكاتب، وكان حوارا مطولا، وموقع الكنيست الإسرائيلي، وكتاب سلسلة النخبة الفلسطينية (4) الذي قام بتحريره عبد الله عدوي وعوني فارس، وصفحة عزمي بشارة في موقع الكنيست: https://main.knesset.gov.il/mk/Apps/mk/mk-positions/29 تاريخ زيارة الموقع: (2025/4/18).

2. محطات من السيرة

ولد عزمي بشارة في مدينة الناصرة بتاريخ: (1956/7/22)، وتعود أصول أسرته إلى قرية ترشيحا في الجليل الأعلى، وبقي يعيش في فلسطين حتى عام (2007)، خلال هذه الفترة درس وعمل وألّف، ومارس الحياة السياسية، وخبر شؤونها، وقد انعكس جزء من تجربته في كتاباته، لا سيما روايتيه (الحاجز) و (حب في منطقة الظل)، عدا أن جزءا من كتاباته البحثية كانت ترصد هذا الجانب، من ذلك كتابه: (الخطاب السياسي المبتور ودراسات أخرى) الصادر عام (2002).

تدرج في التحصيل العلمي الجامعي، فحصل أولا على البكالوريوس في علم النفس من جامعة حيفا عام (1977)، ثم درجة الماجستير في الحقوق من الجامعة العبرية في القدس عام (1980). أما درجة الدكتوراه في الفلسفة والعلوم السياسية فحصل عليها من جامعة (هومبولت) في برلين عام (1986).

في فترة عيشه في فلسطين عمل عزمي بشارة في المجال الأكاديمي، فكان محاضرا في الفلسفة والدراسات الثقافية في جامعة بيرزيت، وتخلل عمله في الجامعة العمل في معهد (فان لير) في القدس، وكان آخر مهمة بحثية عمل فيها في فلسطين استلامه إدارة المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية (مواطن). بالإضافة إلى ذلك فقد امتدّ نشاطه ليشمل المؤسسات الثقافية، فشارك في تأسيس جمعية الثقافة العربية في الناصرة، ومركز مدى الكرمل للبحوث الاجتماعية التطبيقية، فضلاً عن عضويته في مجلس أمناء المؤسسة العربية للديمقراطية، وبذلك يكون عزمي بشارة قد مارس العمل الجماهيري ببعديه

السياسي والثقافي، فكان قريبا من أفكار الناس وأحلامهم وطموحاتهم، ولم يكن ينظر إليهم من علٍ وهو بعيد عنهم، بل كان مشاركا معهم يخوض النضال اليومي من أجل تحسين ظروف حياتهم.

وبعد اختياره الخروج طوعا من فلسطين عام (2007)، استقر في دولة قطر، ليؤسس المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، وما زال يشغل منصب مديره العام منذ عام (2010) وحتى الآن، بالإضافة إلى عمله باحثا ومؤلفا ومحللا سياسيا، يقدّم وجهة نظره السياسية القائمة على الليبرالية والعلمانية في ما يجري في فلسطين والعالم العربي والعالم.

أما الجانب السياسي في حياة عزمي بشارة فقد بدأ مبكرا عام (1974)، فكان في ذلك الوقت عضوا في منظمة الشبيبة الشيوعية، ثم تسلم رئاسة اللجنة القطرية للطلاب الثانويين العرب في الداخل المحتل التي شارك في تأسيسها، وفي الفترة الجامعية كان من مؤسسي اتحاد الطلاب الجامعيين العرب، واختير ليكون ممثلا عن هذا الاتحاد في لجنة الدفاع عن الأراضي العربية.

وفي عام (1995) أسس حزب التجمع الوطني الديمقراطي، وظل عضوا فيه حتى خروجه عام (2007). وعندما قرر البقاء خارج فلسطين انفصل عن الحزب ولم يعد له أية صلة تنظيمية فيه، لأن الحزب- كما قال- لا يقوم على فكرة أن له أعضاء في الداخل وفي الخارج، لكنه بقي محتفظا بأفكار هذا التجمع ومؤمنا ببرنامجه السياسي الذي يقوم على حق المواطنة والمساواة، ورفض فكرة الأقلية العربية التي تعيش في إسرائيل.

ويبين موقع الكنيست على الإنترنت أن عزمي بشارة كان عضوا في الكنيست الإسرائيلي (البرلمان) بين عامي (1999) الكنيست الرابع عشر، وحتى الكنيست السابع عشر (2007)، وكان عضوا في كثير من لجانه؛ ففي الدورة الرابعة عشرة للكنيست كان عزمي عضو اللجنة الخاصة للعمال الأجانب، وعضو لجنة الدستور والقانون والعدالة، وعضو لجنة الاقتصاد. وفي الدورة الخامسة عشرة كان عضو لجنة التحقيق البرلمانية في الاتجار بالنساء، وعضو لجنة التعليم والثقافة، وعضو لجنة الدستور والقانون

والعدالة، وعضو لجنة التدقيق في الدولة. ثم في الكنيست السادس عشر كان عضو لجنة التحقيق البرلمانية حول موضوع الكشف عن الفساد في حكومة دولة إسرائيل، وعضو لجنة الدستور والقانون والعدالة، وعضو اللجنة الخاصة لحقوق الطفل، وفي آخر عضوية له في الكنيست السابع عشر كان عضو لجنة التحقيق البرلمانية في التنصت على المكالمات الهاتفية، وعضو لجنة الدستور والقانون والعدالة، وعضوا في جماعة الضغط من أجل تقليص الفجوات الاجتماعية.

يظهر هذا النشاط البرلماني أن عزمي كان منخرطا في الحياة السياسية ضمن القوانين الديمقراطية التي تسمح بها دولة الاحتلال للنائب العربي في الكنيست، كما كان رئيس حزب سياسي ينادي بالمساواة بين جميع سكان الدولة، مع ضرورة المحافظة على الهوية القومية للسكان، ولذلك جاء شعار حزب التجمع ملخصا لهذين الهدفين الكبيرين: (هوية قومية، مواطنة كاملة).

وفي عام (1999) أعلن عزمي بشارة ترشحه لمنصب رئيس الوزراء، كما جاء في المقابلة الحلقة الثانية مع تلفزيون العربي، التي نشرت بتاريخ (2017/3/11): https://www.youtube.com/watch?v=1tM1l71pkWU، في خطوة وصفها بأنها كانت لتحدي الديمقراطية في إسرائيل، لكنه انسحب ولم يكمل هذه الخطوة؛ لأن وراء ترشحه أهدافا سياسية تتعلق بفلسطينيي الداخل، وكان انسحابه بناء على اتفاق مع (إيهود باراك) رئيس حركة إسرائيل واحدة المرشح لمنصب رئاسة الوزراء في حينه، وقد حصل على وعود منه لتحسين وضع العرب في الداخل، كتخصيص وظائف حكومية للمواطنين العرب، والاعتراف بالقرى الفلسطينية غير المعترف بها، وإلغاء منطقة التدريب العسكري في أراضي منطقة الروحة، وغيرها، مع أنه لم يحققها جميعا إلا أن هذه الخطوة أثارت الانتباه إلى وجود الفلسطينيين في الداخل، على مستويين عربي وعالمي، عدا أنها- كما قال- لاقت نجاحا كبيرا بين فلسطينيي الداخل، واستطاع أن يجمع التواقيع اللازمة في فترة قياسية.

خرج عزمي بشارة من فلسطين عام (2007)، على إثر اتهامه بالتجسس لصالح حزب الله بعد أن التقى بحسن نصر الله، وعندما وجهت له لائحة الاتهام لم يكن موجودا في الداخل، وبتقديراته الشخصية أيقن أنهم سيحاكمونه، وقد يسجن ويتجرد من حصانته البرلمانية، ففضل عدم العودة، وقرر الاستقرار في دولة قطر ليبدأ مرحلة جديدة في حياته، مارس خلالها أدوارا ثقافية وأكاديمية وبحثية، وابتعد عن السياسة إلا كونه محللا سياسيا، فشغل كرسي جمال عبد الناصر في مركز دراسات الوحدة العربية بين عامي (2007– 2009)، وأنشأ صحيفة العربي الجديد عام (2014)، وشبكة تلفزيون العربي. وترأس مجلس أمناء معهد الدوحة للدراسات العليا في العلوم الاجتماعية والإنسانية والإدارة العامة منذ عام (2015)،

لقد أعلن عزمي بشارة تفاؤله بالثورات العربية، أو ما عرف بثورات الربيع العربي، وعدّ ذلك بداية للتخلص من الأنظمة الرجعية الدكتاتورية المنحازة للمصالح الغربية، وتتساوق مع ما تريد تحقيقه من مخططات استعمارية في البلاد العربية، ومنذ الثورة التونسية التي وصفها بالمجيدة: "لقد أعلنت الثورة الشعبية في تونس دخول هذه الخاتمة البائسة مرحلة الاحتضار عربيا، والأهم أنها بشرت بالإمكانيات الكامنة في المرحلة المقبلة. لقد انفتح المدى مجددا، وبانت ملامح الأفق" (بشارة، 2012).

أصدر عزمي بشارة الكثير من المؤلفات وكتبًا بثلاث لغات: العربية والإنجليزية والعبرية، وله في هذه اللغة كتابان: "التنوير مشروع لم يكتمل بعد" (1995)، و"الهوية وصناعة الهوية في المجتمع الإسرائيلي" (1999) (أبوفخر، 2017)، وبحث في تلك الكتب قضايا المصير العربي في ظل التطورات الحاصلة في المنطقة متخذا منهجا تحليليا شاملا، ولكنه ضد أن يكون عبدا للمنهج، مقدّما أولوية الفهم عليه، فالمناهج لديه "هي مقاربات تحليلية مختلفة وتفسيرات مختلفة للظواهر الاجتماعية تقدّمها نظريات مختلفة" (بشارة، 2019).

ويمكن للباحثة أن تقسم كتب بشارة إلى أربعة أصناف؛ الأول ما استجاب لمشاكل الداخل الفلسطيني، منها على سبيل المثال كتابه (قراءة في الخطاب السياسي المبتور ودراسات أخرى)، وكتاب (العرب في إسرائيل– رؤية من الداخل).

وأما الصنف الثاني فإنه الذي يتناول فيها الواقع العربي برمته، ويندرج تحت هذا كتب من مثل: كتاب (طروحات عن النهضة المعاقة)، وكتاب (أن تكون عربيا في أيامنا)، وكتاب (الثورة التونسية المجيدة: تحليل بنية وصيرورة الثورة من خلال يومياتها)، وكتاب (المسألة العربيّة: مقدّمة لبيان ديمقراطيّ عربيّ).

أما الثالث فهو ذلك الجهد البحثي المخصص لبحث المجتمع اليهودي، فأصدر في هذا الشأن كتابه (من يهودية الدولة حتى شارون)، وكتاب (الانتفاضة الفلسطينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي). والصنف الأخير في دراساته هو المصنف بالدراسات الفكرية العامة، من مثل كتاب: (مقالة في الحرية).

ويضاف إلى هذا الجهد المتنوع في مساراته كتب عزمي بشارة في الأدب، فصدر له غير روايتيه اللتين تخصص لهما الباحثة هذه الدراسة، كتابا نصوص أدبية: الأول بعنوان (نشيد الإنشاد الذي لنا)، والآخر بعنوان (فصول)، ولم تكن هذه المؤلفات مفصولة عن الفكر السياسي للمؤلف، إنما لها طريقتها الأدبية التي تقول فيها أفكارها، وسيكشف عنها هذا البحث في موقعه. وبذلك يكون عزمي بشارة قد مارس كل أنواع الكتابة: السياسية، والفكرية، والأدبية، كما أنه كتب المقال والدراسة إلى جانب هذه المؤلفات.

لقد وضعت الكتب الأدبية الأربعة عزمي بشارة في دائرة جديدة من الاهتمام، وغير معهودة لدارسيه ومتابعيه، وطرحت سؤال العلاقة بين السياسي والأديب. ويتطرق لهذه العلاقة صقر أبو فخر في حواره مع عزمي بشارة في كتابه نفي المنفى، فيحاوره حول لجوئه إلى الأدب ليكتب فيه، فيجيبه قائلا: "الفكر السياسي يتضمن تسويات مع الواقع، بينما الأدب يتيح لي كسر التسويات... وكانت كتابة الحاجز وحب في منطقة الظل نوعا من العلاج الذاتي" (أبوفخر، 2017). وعلى الرغم من أن عزمي بشارة لا يحبّذ

أن يوصف بالشاعر أو الروائي– حسب ما جاء في هذا الحوار المطوّل إلا أنــه اســتطاع أن يجــذب الانتباه إلى ما كتبه من أدب، ولعلّ حضور تلك المؤلفات، لا سيما الروايتــان، فــي الصــحافة والنقــد الصحفي مؤشرٌ على هذا الاهتمام، وإن لم يقم كاتب أو دارس بدراستها بالتفصيل. لكنّ ما كُتب فيها من آراء منشورة في الصحف والمجلات بأقلام كتاب ونقاد وصحفيين يمتــدحون طريقتــه وموضــوعاته الأدبية، يجعلها جديرة بالقراءة والدراسة، وقد أشارت الباحثة إلى جزء من هذا الحضور الصحفي خلال إشارتها للدراسات السابقة التي تناولت رواية الحاجز ورواية حب في منطقة الظل.

وبهذا العرض المكثّف لمسيرة عزمي بشارة السياسية والفكرية والأدبية، تكون الباحثة قد حاولت رســم الخطوط العامة المشكّلة لتجربته الإبداعية التي تتوقع أن تجد لها صدى في الــروايتين، وجوانــب مــن شخصيته التي حاول الباحث صقر أبو فخر أن يكثفها على هذا النحو: "عزمــي بشــارة باحــث منــتج للأفكار، درس الفلسفة، وهو مطلع على علوم اجتماعية أخرى عديدة مثل القانون وعلم النفس وتــاريخ الفكر السياسي وعلم الاجتماع، ومناضل وسياسي ويساري عروبي ديمقراطي، ومقارع شجاع للاحتلال الإسرائيلي، ومنهمك في مهمات متفاعلة، فكان يكتب المقالات ويؤلف الكتب ويعلــم الطــلاب وينشــئ الصحف ويناضل بين الناس، ويؤسس حزب التجمع الوطني الديمقراطي ويقود التظــاهرات، ويعــالج مشكلات الناس وشؤونهم وشجونهم، وهكذا جعل الفكر والثقافة والأدب والنضال تويجات جميلــة فــي زهرة فواحة واحدة، كأنه واحد من مفكري عصر النهضة الأوروبية وعصر التنــوير الــذين تصــدوا لتغيير مجتمعاتهم تغييرا جذريا، متوسلين إلى ذلك العلم والفكر والموقــف والنضــال السياســي معــا" (أبوفخر، 2017).

الفصل الأول

التحليل الموضوعي للروايتين

يقوم الأدب على عناصر أربعة: "العاطفة، والمعنى، والأسلوب، والخيال" (أمين، 2017). ويبحث التحليل الموضوعي في مكوّنات المعنى والأفكار، وأما الثلاثة الأخرى فهي داخلة في التحليل الفني للعمل الأدبي، ويتجه التحليل الموضوعي للأدب إلى الكشف عما يحتويه من مضامين وثيمات يدور حولها العمل الأدبيّ، فلا يتناول الأديب في عمله الإبداعي عادة كل الموضوعات، إنما يختار أن يكون عمله متمركزا حول موضوع معين تتصل به مجموعة من الموضوعات الفرعية تربط بينها جوامع فكرية أو معنوية، وذلك حسب الهدف من عمله الأدبي، والرسالة التي يحملها.

وينقاد الكتّاب إلى واقع مجتمعاتهم وما تعانيه تلك المجتمعات، فيتناولونها في أعمالهم الأدبية، ليكونوا جزءا من رصد هذا الواقع لتوثيقه، أو لمحاولة طرح الأسئلة حوله، والمشاركة في إيجاد حل لبعض مشاكله، وتعدّ الرواية "أهم أشكال النثر التي عرفتها آداب العالم لتعبّر عن روح الشعب وطبيعته" (خورشيد، 1982).

إن أكثر الموضوعات حضورا في المجتمعات الواقعة تحت الاحتلال هي موضوعات المقاومة والتحرر، ومفردات الصراع الأخرى المتشعبة التي تشكّل معجمه العام في مدونة هذا الأدب شعره ونثره، ويتجلى في أعمال الأدباء كل من وجهة نظره، ولذلك فقد حملت الرواية هذه المسؤولية في التعبير عن هذه الحركة الموّارة داخل المجتمع المحتل الساعي بكل جهده لأن يتحرر، فكانت الرواية مجالا خصبا للتعبير عن آرائه وتطلعاته في هذا، كما بينته الباحثة في موقعه من التمهيد.

وقد برزت في روايتي عزمي بشارة (الحاجز وحب في منطقة الظل) مجموعة من الأفكار التي ترتبط بالواقع والقضية الفلسطينية، في الفترة التي كتبت فيها الروايتان بعد اندلاع الانتفاضة الثانية عام (2000)، وحتى عام (2005)، ولم تغفل الحديث أيضا عن تاريخ الصراع مع الاحتلال منذ وجد عام

(1948)، بل إنّ الروايتين معا، كونهما تنتميان إلى مشروع روائي مخطط له مسبقا لدى الكاتب، إنهما تبحثان في مسائل سياسية لها أبعاد محلية وإقليمية ودولية، ولها ارتباط بالفكر الإنساني الأعم، مثل: مسائل الحرية والتمييز العنصري وحقوق الإنسان، كما أنهما لا تغفلان عن أمراض المجتمع الناشئة فيه بفعل ما هو عليه من تركيبة اجتماعية أو بسبب الاحتلال، ما يجعل الروايتين مثالين مهمين على علاقة الرواية بعلم الاجتماع، فقد "ارتبط النقد السوسيولوجي للرواية بفرضيات، منها: "أن الأدب يماثل المجتمع والثقافة السائدة فيه، وأن الأدب وسيلة عالمية مرتبطة بالرأي العام؛ من حيث تأثيره في القيم والاتجاهات العامة في سلوك الأفراد والمجتمعات، وأن الأدب وسيلة للضبط الاجتماعي داخل المجتمع". (الموسى، 2011).

وقد تناولت الباحثة كل رواية على حدة لعرض الأفكار التي تمت مناقشتها.

1.1 التحليل الموضوعي لرواية الحاجز

تتناول رواية الحاجز بشكل أساسي موضوع الحاجز، وقد وردت فيها الحواجز التي عرفتها فلسطين، منذ احتلالها عام (1948)، وحتى عام* (2004)، ومن خلال فصول الرواية التسعة والخمسين استطاعت هذه الرواية أن تبيّن معاناة المواطن الفلسطيني بفئاته العمرية والجنسية، عدا ما تعنيه الحواجز من معانٍ سياسية، لقد شكلت الرواية منبعا ثريا لكل ما يتعلق بالحاجز، ليس فقط بما يدور بين جنباته، بل أيضا في تفكيك البنية الاستعمارية التي أنتجت هذه الحواجز، عدا أن الرواية تمنح للحواجز مفردات أخرى، فهو السد والجدار والحائط والحيط والسياج والمحسوم، والمخصوم والسور وقاطع الطريق، وقد يكون الحاجز ماديا وقد يكون معنوياً، فكل ما حجزك عن القيام بفعل ما فهو حاجز، لذلك كانت سياسة منع التجول والمنع من السفر، والجسور والمعابر والمطارات كلها حواجز موضوعة في وجه الفلسطيني للحد من حريته ومنعه من القيام بشؤون حياته كبقية البشر في العالم، وفي حقيقة الأمر

* صدرت الطبعة الأولى من الرواية عام 2004، واعتمدت الباحثة على طبعة الدار البيضاء التي صدرت عام 2006.

فإن الواقع يفوق التخيل، ويتغلب على اللغة في وصف الحواجز والكيفية التي يدار بهـا فكـر الحـاجز والمحتجزين.

بهذه البنية الذهنية وبكثافتها الواقعية تتحكم الحواجز بحياة الفلسـطيني، فتفقـده الشـعور بالحيـاة، لأن الاحتلال يضعه دائما في سياقات غير إنسانية لجبره ليفكر بناء عليها، فينصرف كل الذهن وطاقته إلـى شيء واحد وهو الحاجز، وبالتالي كان للحواجز الأثر السلبي جدا على تدفق الفلسطيني وصيرورته على أرضه.

ومن خلال أحداث الرواية وفصولها يتبين كم للحواجز من أثر اقتصادي سيئ على الفلسطيني، عدا أنها كانت سببا مباشرا وغير مباشر في تآكل الأرض الفلسطينية، فكان لها الأثر السـيئ علـى الزراعـة، وتضرب الرواية مثلا لذلك بموسم قطف الزيتون الذي "أصبح مهمة تحتاج إلى وحدات خاصة" (بشارة، 2006).

لقد امتدّ أثر الحاجز المقام على الأرض الفلسطينية ليكون الناس في معازل كبرى أو في سـجن كبيـر، فكما أرادت سياسة الحاجز الداخلي تفكيك تواصل الجغرافيا الفلسطينية فإن الحدود الخارجية والمعـابر عملت على إدخال "المجتمع الفلسطيني في سجن كبير، وعزله عن امتداده العربي والإسلامي والعالمي، وعدم احتكاك الفلسطينيين بغيرهم كما كان عليه الحال قبل النكبة والنكسة، وأنشأ بدلا من ذلك مجتمعـا فلسطينيا تقليديا متجانسا يغيب فيه التنوع والتعدد" (حنيطي، 2022). وليس فقـط المسـتهدف تنوعـه وتعدده، إنما يستهدفون تطوّره العقلي والاجتماعي وتحديث بناه الرئيسية في حياته، لتظل صورته التـي يسوّقها أن الفلسطيني أو العربي في هذه البلاد ما هو إلا بدويّ بدائي، لا يعرف الحضـارة ولا العلـوم ولا الثقافة.

وبناء على ذلك فإن أثر الحاجز ممتد أبعد من الجغرافيا الفلسطينية والذهنية الفلسطينية، ليجده الفلسطيني خلال سفره؛ إذ ثمة حواجز ومعابر أخرى تنتظره فيقسمونه ويصنفونه على الجسر– مثلاً– حسـب ردة

فعله على ما يجري هناك، كما لا يختلف المسافر العادي عن اللاجئ السياسي، فكل فلسطيني هو متهم ويوضع ضمن إجراءات من المراقبة والتفتيش في كل بقاع العالم. وترسم الرواية مشهدا للفلسطيني المجبر على الخضوع للتفتيش في المطارات وإفراغ الحقائب، وليس فقط في المطارات العربية أو على جسر العرب، كما يسمى، بل إن الفلسطيني يخضع للنظام نفسه من التفتيش في المطارات العالمية كذلك، فمثلاً "الألمان يتصرفون كأن هدفهم إرضاء المسافر الذي يفتشونه بالمزيد من التفتيش" (بشارة، 2006).

وعلى الرغم من ثقل سياسة الحاجز على الفلسطينيين وأثرها الكبير في حياتهم، وخاصة في الفترة التي تتحدث عنها الرواية (انتفاضة الأقصى)، إلا أن إصرار الفلسطيني على المرور عن الحواجز يوميّا، وإصراره على أن يظلّ موجودا يرهق المحتل بوجوده، تنظر الرواية إلى هذه المسألة على أنها مسألة تتدرج في مقاومة سياسة الحواجز، والحد من وجود الفلسطيني على أرضه، "لا يتشاور الناس قبل أن يأتوا الحاجز يوميا حول المجازفة ولا يتلقون أمرا من أحد، وإنما الجماعة دافع ووازع قائم فيهم، والجماعة ليست دائما تحديا، وبل قد تكون ترديا ولكن استمراريتها إزاء الحاجز قاطع الطريق تشكل في وعي الناس وفي لاوعيهم شكلا من أشكال مقاومة الحاجز" (بشارة، 2006).

ولأن الفلسطينيين يتعاملون مع المجيء إلى الحاجز أنه شكل من أشكال التحدي، وجدت ظواهر تحدٍ كثيرة عليه، منها على سبيل المثال الغناء والعزف على الربابة، كما تصوره الرواية: "ولكن مشهد الربابة وصوتها على الحاجز بمحاذاة صفوف المارّة المنتظرة للعبور كان منسجما مع المشهد العام، وفقط شمس الربيع الصغير صنع خلفية من البهجة أبرز نواح الربابة: يعني زي ما تقول كونتراست" (بشارة، 2006).

ومن خلال هذا الإطار العام الذي يحكم الفلسطيني، ترصد الرواية عذابات الفلسطيني، وتناقش خلال ذلك العديد من الأفكار والموضوعات، ومنها:

1.1.1 معاناة الناس اليوميّة

لم يكن الحاجز هو تلك النقطة الفاصلة بين مكانين فقط، وإنما أخذ يشكّل مشهدية في حضوره على أرض الواقع وفي ذهنيّة الفلسطيني، فكان له شكل خاص يبدو عليه ومرّ بتطور أيضا، وترسم الرواية هذا التطور لمشهدية الحاجز بهذه الكيفية: "قام الحاجز في البداية بمعونة علب معدنية فارغة كبيرة لحفظ الأطعمة للبيع بالجملة وضعت فيها حجارة، وفي بعضها أشعل في الليل فتيل مبلول بالمحروقات. وبمرور الزمن حلت البراميل الفارغة المملوءة بالإسمنت محل معلبات الحجارة، ثم ما لبثت البراميل أن استبدلت بقواطع بيضاء وحمراء من البلاستيك المقوى الذي تستخدمه عادة دائرة الأشغال العامة في تلك البلاد، لتغيير مسار السيارات للابتعاد عن ورشة تصليح الشارع، وما لبثت أن أصبحت إسمنتية مضافا إليها صخور من كافة الأحجام. مكعبات إسمنتية وقواطع حديدية تقطع الشارع إلى مسارين للتفتيش" (بشارة، 2006).

وضمن هذه المشهديّة التي لا تبرح المكان، تبدأ علاقة الناس مع الحاجز منذ الصباح الباكر، وهم يتهيؤون للذهاب إلى أعمالهم، فأول ما يفكرون به هو الاستفسار عن الحاجز، وكيف يمر الناس من خلاله، وكم يمكثون، "ما تسبب في تعطيل الحركة وتأخيرها، بالإضافة إلى تأثير غير المتوقع على مسار الحياة اليومية للفلسطينيين" (Davenport، 2023). وسواء في ذلك الحواجز الثابتة أو المتحركة المعروفة باسم الحواجز الطيارة.

ولذلك شكل الانتظار على الحاجز موضوعا لافتا للانتباه، ويحيل هذا الانتظار إلى الإحساس بالزمن وقيمته، بمعنى أن للزمن على الحاجز قيمة أخرى غير تلك التي تكون خارجه؛ ففي الوقت الذي يكون الزمن عاملا حيويا في حياة الفلسطيني لقضاء أعماله وهو بعيد عن الحاجز، يفقد الزمن اعتباره على الحاجز، لأنه لا معنى للوقت، "لأن المكان قد امتصه تماماً" (بشارة، 2006).

ومسألة امتصاص الحاجز للزمن تخلق مفهوما آخر له، يُعرف بالزمن النفسي أو الزمن الذاتي أو غير الموضوعي الذي لا يقاس بأدوات ضبط الزمن الطبيعي المعروفة بآلات ضبط الوقت، وإذا ما كانت "الرابطة بين المكان والزمان هي الحركة أو السرعة" (توفيق، 1982)، فإن الحاجز قد كسر هذه القاعدة الفلسفية، لأنه من خلال هذا الانتظار لم يعد فهم الزمن ممكنا من خلال السرعة، بل "يعكس الزمن النفسي معاناة الشخصية أو سعادتها، ومختلف المشاعر التي تعتريها من قلق أو اطمئنان أو خوف أو تفاؤل أو تشاؤم أو شوق أو استياء أو استمتاع أو كره أو ندم" (شكري، 1997).

لقد عمّق الحاجز وانتظار الناس عليه ومعاناتهم متعددة الأشكال والألوان مفهوم الزمن النفسي في حياة الفلسطينيين، فما يكونون عليه من حالات نفسية صعبة كلها تساهم في "التأثير في الحس الزمني، وكلنا يدرك أن الوقت يمرّ سريعا عندما تدفعنا اللذة أو الاشتياق، وأن الوقت يمر بطيئا عندما نكون مرهقين مثقلين بالأعباء" (توفيق، 1982).

والعامل النفسي المرتبط بالحواجز ومكوث الناس عليها أمر بالغ الخطورة؛ لأنه يدمّر حياة الناس ويربك حساباتهم، وكما جاء في الرواية فإن الحاجز الثابت أقل خطورة من الحاجز الطيار الذي "بحكم تعريفه كحاجز طيّار يستفز الحاجز المفاجئ ردود الفعل عفوية وغاضبة ومفاجئة بدورها حتى لأصحابها وغير مقررة سلفا، لأن الإنسان لا يدخله وهو مستعد نفسيا حاسبا تصرفاته خطوتين إلى الأمام" (بشارة، 2006).

وتُدخل الرواية سياسة منع التجول ضمن فكرة الحاجز؛ فهما تلتقيان عند هدف واحد وهو التضييق على الفلسطيني والحد من "حرية الحركة في المكان" (بشارة، 2006)، ولهذه أيضا مشاكلها أو طقوسها المتبعة، فكما أن الحاجز هدفه الذي يسعى إليه الاحتلال عرقلة حياة الفلسطينيين، فقد دفعت سياسة منع التجول أن يبرمج الفلسطينيّ أعماله وأجنداته حسب هذه الإمكانية، مواعيد الفتح والإغلاق، فكانت

مواعيد الأعراس تتم بناء على ضبط مواعيد السماح والمنع، فصارت "تعقد السهرة الساعة الواحدة بعد الظهر، وتستمر حتى الخامسة بعد منتصف النهار" (بشارة، 2006).

وما يقال عن حفلات العرس يقال عن تنقل العروس من مكان إلى آخر، والإجراءات المتبعة لكي تعبر منطقة الحاجز إلى الجهة المقابلة، والشيء نفسه يقال عن الجنازات وعرقلة الاحتلال لها ولمرورها، وقد "أعادت الحواجز عددا لا يحصى من الجنازات، وأحبطت عددا لا يحصى من محاولات الناس تشييع جثامين موتاهم" (بشارة، 2006). وبذلك تكون هذه السياسة الاحتلالية عبر تقنية الحواجز قد حطمت ما استقر في الثقافة الشعبية الفلسطينية والثقافة الدينية من ضرورة الإسراع في تشييع الأموات، لأن إكرام الميّت دفنه، عدا محدودية التشييع بأفراد معينين خاصة مع الشهداء أو من يموت خلال فترات منع التجول، وليس هذا وحسب، بل إن دولة الاحتلال تمنع أقارب الفلسطيني من حضور جنازته والمشاركة في مراسيم دفنه، كما منع زوجة ماجد المقيمة في الأردن، وتحمل الجنسية الأردنية ولا تملك تصريح دخول منعها من أن ترى زوجها أو تودعه، ليموت وحيدا في قريته ويدفن فيها، ولم يشفع لماجد أنه واحد من العرب الذين ولدوا في ظل هذه الدولة ويحمل جنسيتها، ومعروف بعلمه الحاسوبيّ وإنجازاته، "ولم تنفع الأنظمة المعلوماتية في تمريرها" (بشارة، 2006).

ومن مظاهر معاناة الناس على الحواجز معاناة الأطفال الذين يتأثرون أكثر من غيرهم وهم محصورون في سيارات ذويهم لساعات طويلة، ومن خلال الإضاءة على معاناة هذه الفئة، بدأت الرواية بمشهد الطفلة (وجد) على الحاجز حيث يقطع الحاجز الطريق بين الحضانة والبيت، تقضي وجد الطفلة أربع ساعات على الحاجز. تبدلت حالتها في تلك الساعات من فرح وغناء إلى بكاء وصراخ، إنه مشهد يلخص كل تلك المعاناة التي يلقاها الأطفال على الحواجز.

وليس فقط الأطفال، إنما أيضا المرضى؛ المريض المفاجئ والمزمن، وكل نوع له معاناة خاصة، والولادات كذلك على الحواجز، ولأنها حواجز تستهلك وقت الفلسطيني فإنه لا يستطيع أن يعمل ويذهب

في اليوم ذاته إلى الطبيب أو مراجعة المستشفى، إذاً سيضطر إلى ترك العمل ذلك اليوم، "إنها مضطرة للتوقف عن العمل أيام العلاج" (بشارة، 2006).

ولا تختلف معاناة الناس على الحواجز صيفا أو شتاء، فالمعاناة هي المعاناة إنما ما يختلف هو شكلها، فما يعانيه الناس أيام الصيف يختلف في شكله عما يعانيه أيام الشتاء، فحرارة الصيف اللاهبة والشعور بالعطش والتعب والإعياء في الصيف تجد نظيرها في الشتاء، المكوث تحت المطر والبرد والوحل واتساخ الملابس، والتزحلق والتورط والسقوط في طين منطقة الحاجز، "وبين الطين والطين برك ماء يتناسب حجمها مع بركة المطر السماوية لهذا العام، وهذه قد تقطع الطريق فعلا، وتزيد من الازدحام على الطين المحيط بها، وكلما اشتد الازدحام على الطين ازداد لزوجة وملوسة وزلقاً" (بشارة، 2006).

وعدا هذا، فإنّ اختلاف الفصول صيفا وشتاء يجلب معه للفلسطيني قلقاً آخر مرتبطا بالحواجز؛ فالفلسطيني يتبع أنظمة السلطة الفلسطينية وقراراتها الإدارية، ومنها على سبيل المثال التوقيت الصيفي والشتوي، ولعدم توحيد التاريخ الذي يتحول فيه الجانبان إلى التوقيت الصيفي أو الشتوي يظل هناك فترة يختلف فيها، وذلك مرتبط بمواعيد فتح الحاجز وإغلاقه وما قد تسببه هذه القضية من إرباك لحياة الإنسان الفلسطيني، إما إن تأخر عن موعده يجد الحاجز قد أغلق، وإما أن ينتظر أكثر ليفتح الحاجز حسب التوقيت المعتمد، وفي كلتا الحالتين معاناة وقلق، "سارع الخاضعون للحاجز إلى تقديم الساعة قبل أصحاب الحاجز الذين يتأخرون في تأخيرها تجنبا لغضب المتدينين على التدخل في سنة الخالق في كونه. هكذا تظاهر ضحايا الحاجز بقوتهم على التحكم بالساعة، وإن عجزوا عن التحكم بساعة فتح الحاجز وإغلاقه" (بشارة، 2006).

ويصر الناس أن يعبروا عن معاناتهم تلك، بل إنهم يزاودون على بعض في أن أحدهم قد مكث على الحاجز أكثر من الآخر، وأن معاناته هي الأشد والأطول، ومع أن الرواية تسوق الموضوع بشكل قريب من السخرية إلا أنه يشير في الحقيقة إلى أن الناس ترى في موضوع الحاجز موضوعا طاغيا ينالها في

عمق حياتها وتفكيرها، حتى وكأن الوقوف على الحاجز والمرور من خلاله إنجاز فردي يستحق المارّ أن يحتفي به بعد عناء طويل. وليس هذا وحسب، بل إن الحاجز يدفع الناس أن يتصرفوا تصرفات لم يكونوا ليتصرفوها خارج (عصر الحاجز). بل إنهم يقبلون من الجنود تصرفات لم يكونوا ليقبلوها لولا هذه الفكرة من تطويع الفلسطيني، فتعمل الحواجز على أن تُفقد الناس هيبتهم ووقارهم، ولا يهمّ الجندي إذا ما تعامل مع شابّ أو عجوز، أو امرأة أو طفل. إن كل تلك الإجراءات كانت تستهدف الكرامة الإنسانية.

لقد اضطرت سياسة الحواجز الفلسطينيين خلال انتفاضة الأقصى وما بعدها إلى أن يعود بهم الزمن ليستخدموا الدواب للتنقل ونقل البضائع، "وهكذا عاد الحمار صديقنا القديم ليحتل موقعه الطبيعي المتصارع بين الحاجة إليه واحتقاره والشفقة عليه بعد ضربه في آن" (بشارة، 2006).

لقد كان للحواجز سلبيتها على حياة الفلسطيني، وأثرت في نظرته العملية في موضوع البناء والتعمير، وكان يحرص أن يبني بيته في منطقة لا تقطعها الحواجز، لكن أصحاب الحاجز التفوا عليه وأقاموا المزيد من الحواجز لتقطع "تواصل الأحياء الجديدة مع المدينة"، ليخلق الاحتلال واقعا جديدا "لم يكن معروفا في السابق هو الحيّ الواقع بين حاجزين" (بشارة، 2006). إن كل هذه الإجراءات تستهدف الفلسطيني في وجوده، وتعمل على نزع صفة التمدّن عنه، وإرجاعه إلى ما قبل عصور التطور، لتعمق الفرق بينه في أساليب عيشه وبين سكان المستوطنات الذين يتمتعون بالماء والكهرباء والطرق المعبدة ووسائل متطورة من المواصلات. إنهم يحاولون دائما أن يجبروا الفلسطيني أن يعود بدائيا في عيشه وفي تقنياته التي يستخدمها، وهذه ليست إحدى وسائل الاستعمار والعنصرية فقط، بل إحدى الوسائل التي تستهدف السيطرة عليه وإخضاعه.

1.1.2 تعامل الجنود على الحواجز

لم توجد الحواجز إلا من أجل التضييق على الفلسطينيين، فإضافة إلى القانون العام الذي يحكم الحواجز، وتعمد قتل الوقت عند الفلسطينيين، يزداد بؤس الحاجز وثقله النفسي نتيجة ما يمارسه جنـــود الاحـــتلال من إجراءات على الحواجز، ولأجل ذلك وربما لا يعدو أن يكون أمرا ساخرا، تبتكر الرواية فرعا لعلم النفس تسميه (علم نفس الحواجز)، يختص بمعالجة الناس من تلك الآثار النفسية التي تلحق بهم، وتفـــرد الرواية لهذه الفكرة الفصل الثالث والخمسين بعنوان صمت، ويوظف خلاله مصطلحات مجلوبة من علم النفس من مثل: (سندروم الحواجز) أي متلازمة الحواجز، و(سيكزوفرينيا)، أي الفصام، و(باريفوبيـــا)، أي رهاب النار، وغيرها.

تبدأ إجراءات الحاجز بتقدم الناس ببطء نحو الجندي الواقف في موقعه على طرف الحاجز، فيشير بيـــده لأحد الواقفين في الدور، فيبدأ بفحص البطاقة الشخصية، وربما طلب أن يخلع أحـــد الشـــباب قميصـــه، وربما تعرض للشتم أو للإهانة أو للضرب. كما أنه يوجد ملاذ آمن للجنود على الحواجز إذا ما قـــرروا ضرب أحد الأشخاص، فيلوذون به بعيدا عن أعين الناس.

هذه المعاملة هي التي تحكم الجنود مع المحتلين، وليست شرطا أن تكون نابعة من مخاوف أمنية لـــدى الواقف على الحاجز، إنما ينفذون سياسة استعمارية عصبها الإذلال والتمييز العنصري، والحط من قدر الناس، كالتعري وكالجثو على الركب، أو كوقوف الشباب في الشمس لساعات طويلة.

وكثيراً ما نصبت الحواجز لتكون فخّا لاعتقال بعض المطلوبين، وربما لم يكونوا مطلوبين إنما لمجـــرد شكوك أو نتيجة فحص البطاقة الشخصية ليتبين أنه أسير سابق أو أي سبب من الأسباب، فيتمّ الاعتقـــال والضرب معاً، وأصبحت هذه الثنائية قانونا خاصا بدولة الاحتلال، كما تقول الرواية: "الاعتقـــال دون ضرب هذه قضية قانون، والبلاد خلف الحواجز وبين الحواجز هي بلاد من دون قانون، أو أن قانونهـــا يخضع لاجتهادات الجنود الإبداعية بين البيوت وفي ساحاتها الخلفية المعتمة" (بشارة، 2006).

هذا السلوك العدواني الممارس ضد الفلسطينيين على الحواجز لا يقف عند التعامل الفظّ، وإنما قد يصل الأمر إلى القتل، وكثيرا ما فعلها الجنود وقتلوا فلسطينيين على الحواجز، "ويذكر طلبة الجامعة كيف ترك الحاجز الطيار وراءه شهيدين من الطلبة وستة أشهر من الإغلاق" (بشارة، 2006).

لا يتحكم بنصب الحاجز وتعامل الجنود أي قانون سوى القانون العام النابع من السياسة العامة لدولة الاحتلال، أما التعامل اليوميّ للجندي على الحاجز فراجع ذلك إلى الجنديّ نفسه، فتبرز في الرواية مزاجية الجندي، وترصد الرواية عددا من الأسباب غير الموضوعية التي تتحكم به وتوجّهه في تعامله اليوميّ مع الناس، " ومضافاً إلى السياسات هنالك طبعا مزاج الجنود الذي تتحكم به حرارة الشمس والملل، لا أقلّ مما تتحكم به التربية المنزلية التي تلقاها، والعنصرية والآراء المسبقة، وآخر مكالمة تلقاها جندي من صديقته على البيلفون أو ببساطة القوة الهائلة الممنوحة لشاب أخرق معتد بذاته، أو مجرد مراهق عيّن على الحاجز يسمح لمزاجه أو غضبه أو آرائه المسبقة أن يتحكم بحياة الناس" (بشارة، 2006). لقد أصبحت "حياة الفلسطينيين مرهونة بمزاجية جندي على حاجز يريد أن يرى دما مسالا وجثة ملقاة" (عايدي، 2017).

وتبرز على الحواجز ثنائية القامع والمقموع والصراع على الهوية، كواحدة من تجليات العلاقة بين دولة الاحتلال والفلسطينيين، ولذلك دائما ما يشير الصراع بين الطرفين إلى هذه العلاقة التي تشكلت ضمن سياق من التاريخ الاستعماري الذي يرى في المحتلين أقل شأنا ممن احتلوهم.

ولا يفرّق الجنود بين الفلسطينيين أينما كانوا في الضفة الغربية أو القدس أو الداخل أو غزة، فيعاملونهم جميعا المعاملة نفسها، وتقدّم الرواية مثالا على ذلك كيفية معاملة الاحتلال للفلسطيني حامل الجنسية الأمريكية، إنه لا يختلف عن الآخرين في نظر الجنود، فأصله فلسطيني إذاً لا بد من أن تسري عليه قوانين الحاجز، "على كل حال شيء من داخله يحذره أنه على الحاجز يصبح عربيا وليس مواطنا أمريكيا، وإذا اعتقلوه، لا سمح الله، لن تفزع له القنصلية الأمريكية" (بشارة، 2006).

1.1.3 انتقاد بعض تصرفات الفلسطينيين

في ظلّ هذه الأجواء التي تستهدف الفلسطينيين بعمومهم كشعب يرزح تحت الاحتلال، توجّه الرواية أنظارها إلى قسم من الشعب الفلسطيني تدنى لديه منسوب الحياء مما يجري، فأخذ يبحث لنفسه ولعياله عن متنفس ترفيهي، فاستغل أية وسيلة ممكنة، ومن ذلك استغلاله سيارات الإسعاف ليحتال على تلك الحواجز ليوفر لأولاده جوّاً من الترفيه، فيستخدم سيارات الإسعاف لهذا الغرض، "وقسم آخر صغير، أو ما نعرف إذا صغير أم كبير لأنه مش أي واحد يستطيع أن ينضم إليه، مش فارق عنده إلى درجة استخدام الأمبولنس للترفيه في هذه الفترة"، أو "طلب سيارة إسعاف ليسافروا بها إلى الفندق في الجهة الثانية من البلد للسباحة في بركة السباحة" (بشارة، 2006)، وقد وصفت الرواية كل هذه الإجراءات بأنها "وقاحة" ولم تعدّها سبيلا من سبل المقاومة؛ لأنه عزلت نفسها عن المجموع وأرادت أن تستمتع وحدها في سياق كثيف من عدم المتعة، فالناس محاصرون ومفتتون، وهؤلاء يبحثون عن سيارة إسعاف لتقلهم حيث بركة السباحة. هذا سلوك فلسطيني تدينه الرواية، وهو سلوك من أفراد المجتمع نفسه الخاضع للسياسة العامة الاحتلالية، ومع ذلك فصلوا أنفسهم شعوريا عن الشعب، وراحوا يسبحون وحدهم في الجانب الآخر من المدينة كأن لا شيء يعنيهم.

وقريب من هذا ما ناقشته الرواية حول شرعية قيام الفلسطيني بالعمل في المستوطنات، بحجة أنه إن لم يقم به فإن غيره سيقوم بذلك الفعل، ويربطها مع مسألة النجاح الشخصي، تقول إحدى الشخصيات المتحدثة: "هنا المشكلة لأنك بدأت تبني حياتك بموجب هذا النموذج الذي يجعل النجاح الشخصي هو الهدف. ليست المشكلة في النجاح الشخصي بل بإعجابك به" (بشارة، 2006).

لقد أسهم الحاجز في إيجاد ظواهر سلبية في حياة الفلسطيني، وتضيء الرواية على كثير من المشاكل بين الناس وبين السائقين، والفوضى، وعدم الالتزام بالنظام، والسرقات على الجسر، كما تشير إلى ظاهرة البيع المنتشرة على جانبي الحاجز، وما يقوم به بعض الأطفال من بيع علب الورق الصحي أو

القهوة أو العلكة. إن الرواية ترصد كل تلك المخرجات التي أفرزها الحاجز، وتومئ إلى ما هو خطير بالفعل، ألا وهو التكيف مع وضع الحواجز، وترى الرواية أن "كل تكيف فيه دفع ثمن نفسي" وأن "التكيف ليس مقولة بريئة" (بشارة، 2006).

ومن وجوه الانتقاد الموجهة للفلسطينيين في الرواية، إقامة بعض المسلحين الحواجز المماثلة لحواجز الاحتلال، وتعاملهم مع الفلسطينيين كما يتعامل المحتلّ: "اترك سيارتك ويلا ارجع مشي من وين جيت! شتمتهم وهددتهم مش عارف من وين أجتني الشجاعة، يمكن من الزعل، فأشبعوني ضرباً ولكماً" (بشارة، 2006).

وعدا هذه الظواهر السلبية، فإن الرواية تعرّج على المشهد الفصائلي الفلسطيني في جنازة الشهيدة أم محمد تلك المرأة المناضلة التي "حفيت رجلاها من زيارة المعتقلات والسجون، ومرة كان ستة من أبنائها في سجون مختلفة في وقت واحد" (بشارة، 2006). وحضر جنازتها ممثلو الفصائل، وكان كل واحد منهم يريد أن يخطب على المقبرة، لينتهي المشهد بهذه الصورة: "وهكذا تتابع الخطباء على سور المقبرة المنهار، وعندما انتصف النهار بدأت جموع المعزين تتفرق قبل نهاية الخطابات، وكانت الحاجة المناضلة قد دفنت قبل الخطابات، والناس قد قاموا بواجبهم" (بشارة، 2006).

إضافة إلى أنها لا تبرئ الساسة الفلسطينيين، وتتعرض لهم إجمالاً، فـ "السياسيون ما بهمهم غير حالهم وكراسيهم" (بشارة، 2006)، وبرز خلال هذه الفترة التي تتحدث عنها الرواية أن هؤلاء الساسة خلال فترة ازدهار أوسلو التي تطلق عليها السنوات السمان، وهي ثماني سنوات، "ما بنوا مستشفى واحد زي البشر، وهلا بعد الحاجز ما في أمل،...، بس هم بعالجوا ولادهم في بلاد برا" (بشارة، 2006).

وأحياناً لا يلوم الفلسطينيّ الآخر على عنصريته، بل إنه يلوم نفسه كذلك، وهذا ما حدث عندما أخذ السارد يلوم نفسه لأنه " لعن في سره الجندي الأثيوبي أو العربي أكثر من غيره من جنود الحاجز في

ذلك اليوم"، ليسأل نفسه: "هل هذه عنصرية؟ هل الغضب على هؤلاء أكثر من غيرهم على الحاجز هو تعبير مكبوت عن عنصرية دفينة عليه أن يواجهها فورا" (بشارة، 2006).

ويتقدم السارد خطوة إلى الأمام في مناقشة أمر المساواة التي هي نقيض العنصرية، ويربطها بسلوك الجنود على الحاجز، هؤلاء الجنود المختلطين بين عربي وأثيوبي وأوروبي، ليتوصل إلى هذه الفكرة الساخرة التي يصفها بالسخيفة، حول المساواة: "المساواة تعني أنه يحق لهم جميعا إهانته بنفس الدرجة، وغضبه على هذا أكثر من ذاك هو نوع من التمييز العنصري" (بشارة، 2006).

1.1.4 الطرق الالتفافية والممرات الفرعية

بوجود الحواجز وانتشارها، ومع تحدي الفلسطينيين لهذه السياسة، نشأت الطرق الالتفافية التي احتال فيها الفلسطينيون على هذه الأوضاع، رغبة منهم في عدم الانصياع لسياسة الانتظار والإغلاق، وتشير الرواية في معرض حديثها عن هذه الطرق إلى نوعين من الطرق الالتفافية: طرق التفافية رسمية شقتها دولة الاحتلال " ضمن خارطة لمواطنيها للالتفاف على قرى ومدن بلاد الحواجز المأهولة" أما الأخرى "فتتمثل بطرق التفافية بائسة شقت طريقها عشوائيا وعفويا دون خرائط، إنها تلتف على الحاجز" (بشارة، 2006).

ومع هذه الطرق وجدت ممرات فرعية تخترق عادة الأحياء وأماكن سكن الناس القريبين من منطقة الحاجز، وكان لهذه الطرق أثر سلبي على الأراضي الزراعية وحدائق البيوت، فأدت إلى تخريبها، فلجأ أصحابها إلى إغلاقها: "وما يبقى في تلك المنطقة متصلا ببعضه البعض هو حدائق بيوت وفيلات، ولذلك ليس أمام من يسرع إلى فرع البنك قبل أن يغلق إلا تسلق سياج والمرور بحديقة بيت خاص ثم سياج آخر وحديقة أخرى،...، ولا يستطيع أصحاب البيوت الصمود طويلا أمام تحويل حدائقها إلى ممرات تنتهي إلى التطفل عبر نوافذ بيوتهم من مارة غرباء لا تربطهم بهم أي علاقة، ولذلك بدأ هؤلاء

أيضا ببناء جدران أعلى لحدائقهم، ولتختفِ الفيلات الاستعراضية خلف الأسوار. لا يهم، المهم هو الحفاظ عليها كبيت والسور يمنع أن تتحول إلى شارع" (بشارة، 2006).

1.1.5 أفكار سياسيّة أخرى

مع هذه الأفكار ذات الاتصال بالمعاناة اليومية للفلسطيني، ضمّن الكاتب روايته مجموعة من الأفكار السياسية الأخرى، مثل: رصد الرواية لحالات المتضامنين مع الفلسطينيين، وتنتقد الرواية سلوك هؤلاء المتضامنين، ويفرق الكاتب بين المتضامن الأجنبي وابن البلد، فابن البلد الفلسطيني لا يعد متضامناً، "كيف بدك تتضامن والقضية قضيتك، أنت صاحب القضية، وصحاب القضية غير ضحاياها، المفروض يربحوا مش يتضامنوا" (بشارة، 2006).

وتتناول الرواية في موضع آخر أهمية الرأي العام في العالم، "وتأثيره على عملية صنع القرار لدى دولة الحاجز"، لكن هذا الأمر يحتاج إلى إعلام و "لا يوجد في عصرنا سياسة دون إعلام، ولا يوجد إعلام دون مشهد استعراضي" (بشارة، 2006) وهذه مسألة مهمة يمنحها السرد مجالا للظهور، وخاصة في رصد تحركات الصحفيين على الحواجز، وتصرفات أولئك الصحفيين الذين لا يقدمون الحقيقة كاملة، وإنما يصف الكاميرا بهذه الحالة بأنها "عين الشيطان"، لأنها "تعيد إنتاج الواقع تصممه من جديد، إنها في الواقع تخلق واقعا جديدا، الكاميرا تحول كل شيء إلى كليشيه، لأنها انتقائية ولأنها أصلا تقدم الصورة لتقدم تمثيلا أو شرحا لمعنى اللقطة، الـ «شوت»، الصورة هي استعارة مما يجري لتقديم معنى، الفن الواقع المشاهد لا يشهد ما يجري ويحدث وإنما الصور المقدمة كواقع. وعندما يرى الصور فإنه لا يعتقد أنه يشاهد صورا عن الواقع من زاوية نظر الكاميرا وإنما يشعر، من دون أن يعتقد أنه يشاهد الواقع من زاوية مريحة في بيته" (بشارة، 2006).

إن ما تقوم به عمليّا عين الكاميرا هو تضليل إعلامي وليس نقلا للحقيقة، ومن هنا تصبح خطيرة، ولا تساهم في نقل الواقع ومشاكله، وإنما تبدي وجهات نظر أخرى ذات أهداف تابعة لمن يلتقطها، وفي

أحسن الأحوال سيكون "فيها تجسيد لمعاناة الشعب كقضية إنسانية من دون سياسية، ومن دون منغصات للصحافي أو للصحافية" (بشارة، 2006).

ويفرق الخطاب الروائي بين المهمة السياسية والإغاثة الإنسانية، فالمهمة السياسية "هي التي تبقى أساس العمل السياسي، وتتشعب عنها مهمات إنسانية عبر الحاجة إليها وليس عبر نفسية الأفراد، أي حاجتهم إليها لغسل الضمائر والأيدي والعودة ممزقي الثياب في المدافعة المؤقتة مع الجنود الذين يبقون في النهاية مع الناس هناك على الحاجز"، ويعلق المتحدث على هذا المشهد التضامني بقوله: "هذه ليست توجهات عملية ولا ممارسة، هذه لعبة أمام الكاميرات" (بشارة، 2006).

وفي ذات السياق العامل على صناعة الرأي العام العالمي، تنتقد الرواية مغامرة الغرب المتوحش الذي يفتش "عن حل لأزمة هويته في ربوع بلاد الحواجز وعلى ظهور أصحابها" (بشارة، 2006).

كما تطرح الرواية مسألة التعايش بين العرب واليهود داخل حدود الدولة، فتطرح مسألة المشاركة الثنائية بين فنانين عرب ويهود في فرقة مسرحية، وترى الرواية أن كل مشاريع التعايش الفنية والأدبية ما هي إلا موجة سرعان ما تنتهي، وسرعان ما يحطمها الواقع، وبهذه الطريقة تنتقد الفكرة: "في بلاد الحواجز والعجائب يصنع الواقعون تحت الاحتلال مع الاحتلال مسرحا مشتركا، وذلك ليس بموجب حاجة جانبي الحاجز لإنتاج التعايش في إنتاج وإخراج مسرحية مشتركة، وإنما بموجب حاجة جانب واحد من الحاجز لتمثيل التعايش في غيابه، ولإخراج عادية الحياة إخراجا وتمثيلاً" (بشارة، 2006).

وفي تبرير قضية الحاجز عند من يقيمه، لم تغفل الرواية عن التطرق إليه على اعتبار أن "احتكار دور الضحية هو أيديولوجية رسمية عند أصحاب الحواجز"، ولذا فإن إقامة الحواجز ستفسر على أنها "ضرورة للدفاع عن النفس" (بشارة، 2006).

كما تعرج الرواية على هامش فكرة الحاجز ومضامينه المتشعبة على فترة حرب الخليج الأولى وضرب الصواريخ على دولة الاحتلال، وشيوع الأقنعة الكيماوية، والتفرقة بين عربي ويهودي في توزيعها،

أضف إلى ذلك مناقشة الرواية ظاهرة العمالة الفلسطينية غير المرخصة في الداخل المحتل، وكيف تنظر إليها الدولة وتعدها نوعا من الاستغلال؛ إذ إن العامل غير المرخص الذي تطلق عليه الشبح أقل تكلفة من العامل الأجنبي، كما أنه أكثر أمانا على اختلاطهم مع الفتيات اليهوديات، فالعامل غالبا له أسرة خلف الحاجز ولا يلتفت إلى فتياتهم، عكس العامل الأجنبي الذي قد يتزوج وقد يقيم في البلاد، ويتجنس فيؤثر في نقاء العرق اليهودي، " فمنذ متى يتزوج الأشباح أو يتزاوجون؟ وهم لا يتزوجون من بنات شعب الله المختار خلافا للعمال الأجانب الذين حلوا مكانهم والذين يحولون الإقامة إلى عائلة وهجرة تشكل خطرا على الهوية الدينية" (بشارة، 2006).

ولا يفوت الرواية أن تلتفت إلى أزمة الهوية في المجتمع العربي داخل دولة الاحتلال، ويعبر أحد الشخوص عن امتعاضه من وصف أول عربي وأول عربية، ويعدّها بالفعل مظهرا من مظاهر أزمة الهوية، ويصف ذلك في حوار آخر في موضع آخر من الرواية بأن مثل هذه الأوليات "لعبة كنا نلعبها احنا وزغار" (بشارة، 2006).

1.2 التحليل الموضوعي لرواية حب في منطقة الظل

تغوص الرواية الثانية لعزمي بشارة كثيرا في قضايا المجتمع العربي وعلاقته بدولة الاحتلال، والمحيطين العربي والدولي، وبالتالي فإن الرواية تظهر مؤلفها "وهو مثقف متورط في قضايا المجتمع والعصر، مثل جميع المثقفين الكبار" (أبوفخر، 2017)، ولأنه أعطى أهمية لمفاهيم اجتماعية وفلسفية عن طريق التمثيل الروائي تتراجع ثيمة الحاجز ليصبح ظلا، فيُلاحظ سيطرة الظل والظلية على أجواء الرواية وأحداثها وأفكارها، بل أصبحت ثيمة مركزية مهمة، ولا يحضر الحاجز إلا في ثنايا الحديث عن علاقة منطقة الاحتلال الأولى عام (1948) بمناطق الضفة الغربية التي يطلق عليها بلد الحواجز.

تقسم الرواية فضاءها العام الروائي والمكاني إلى ثلاثة أقسام، وهي: بلاد الحواجز التي تحدث عنها في رواية الحاجز، وتشمل المناطق الفلسطينية المحتلة عام (1967)، وهي الضفة الغربية والقدس وغزة،

وبلد الحاجز، والمقصود بها دولة الاحتلال وما يشمله ذلك من بلاد ومدن ذات طابع مُعَبْرَن، إسرائيلي ويهودي، والثالثة هي منطقة ظل الحاجز ويقصد بها البلدات العربية الفلسطينية، أي أماكن وجود الفلسطينيين داخل حدود عام (1948) الواقعين تحت سيطرة دولة الحاجز، وبناء على هذه التقسيمات فإن سكان منطقة الظل يسمون في الرواية الباقين، وأما المحتلون من اليهود والإسرائيليين فتسميهم الرواية القادمين، وأما سكان بلاد الحواجز فهم أبناء بلاد الحواجز.

وتبرز في هذا السياق مناقشة مفاهيم كثيرة ومتداولة في حياة الفلسطينيين عند عامتهم وخاصتهم، اللاجئ والمواطن، وكذلك مفاهيم القرية والوطن والبلد أو البلاد، ولكل كلمة مفهوم خاص وسياق خاص تستخدم فيه، فالمواطن هو غير اللاجئ، على الرغم من أن اللاجئين قد يعيشون في فيلات وقصور. تطرح الرواية هذا التعدد في المفاهيم نوعا من الإشكال السياسي، وليس مجرد تنويع في الألفاظ، يتبعه مناقشة التبدل الأيديولوجي للّاجئين الذين يصبحون إسلاميين بعد أن كانوا يساريين، فيغيرون انتماءاتهم حسب البلد الذي يحلون فيها، فـ "بعدما كانوا ماركسيين في لبنان أصبحوا إسلاميين في الدانمارك" (بشارة، 2005).

لا تظهر العلاقة قوية بين منطقة ظل الحاجز وبلاد الحواجز من جهة، ولا بين دولة الحاجز وبين منطقة الظل من جهة أخرى، وبالأحرى بين دولة الحاجز وبلاد الحاجز. تبدو العلاقات الثلاثة منفصلة مع أنها متشابكة، ولا بد من نوع معين من الترابط بفعل المنطق السياسي، إلا أنّ ما يحكم هذه العلاقات هو التوتر الدائم والتوجس، فسكان بلاد الحواجز ومنطقة الظل مع أنهم شعب واحد إلا أن الطبيعة السياسية التي تحكم الطرفين بشكلين مختلفين أثرت في طبيعة تلك العلاقة، تظهر مثلا في تلك اللقاءات التي تتم بين أناس من الطرفين، كما حدث مع عمر عندما توجه إلى مدينة في بلاد الحواجز ليقابل عم دنيا، أو عندما ينفذ أحد أبناء بلاد الحواجز عملية استشهادية أو انتحارية في دولة الحاجز، لتكون ردة فعل الباقين عنيفة وغير بريئة، وتنحاز إلى ما يقوله سياسيو دولة الحاجز.

وتتحدث الرواية عن الحواجز من خلال الكتابة عبر الإنترنت التي تصنع نوعا آخر من الحواجز، ليصبح هناك مفهومان للحواجز، الحواجز الواقعية التي فُصّل القول فيها في رواية الحاجز، والحواجز الإنترنتية– الافتراضية التي تفصل بين الفلسطينيين، أحدهما في منطقة ظل الحاجز، منطقة (1948)، والآخر خارج البلاد، أي خارج حدود فلسطين التاريخية، كما تبين أن "غياب الوازع الأخلاقي أو الضميري يمنح الإنسان قوة خارقة للاستمرار والمثابرة، ووجود الحاجز بين لغتين وعالمين يسمح أيضا للكاذب والانتهازي بلعب دورين، ويوسع هامش تحركه بين عالمين" (بشارة، 2005).

هذا هو الإطار العام الذي تولد فيه أفكار الرواية التي ناقشتها، وهذه أهمها:

1.2.1 الحب

تتجه الرواية بحكم أنها تقوم على حكاية حب بين شخصين إلى مناقشة هذا المفهوم، لقد أخذ الحديث عن الحب طابعا تجريديا فلسفيا أكثر منه واقعيا، إذ إن العلاقة التي نشأ فيها هذا الحب كانت محكومة بالافتراضية، أي أنه حب عن بعد، يسيل في الإنترنت عبر المحادثات الإلكترونية، في هذا الظرف لا بد أن يتجه الحديث عن الحب إلى هذه المنطقة الذهنية البحتة: "كان التوتر بين العاطفة غير المنصوصة وغير القابلة للصياغة في كلام مكتوب" (بشارة، 2005).

ويمتدّ الحديث عن الحب لتتناول الرواية الحب في حياة السجناء، فتفرّق بين نوعين من السجناء، السجناء الجنائيين ومنحهم عطلة بيتية مرة في العام، والسجناء السياسيين وكيفية التعامل معهم في هذا السياق، لتتوصل الرواية إلى هذه النتيجة: "وهذا يفنّد النظريات السيكولوجية التي غالبا لا تأخذ الأخلاق أو القيم بعين الاعتبار" (بشارة، 2005).

1.2.2 المرأة وعالم الجمال

لا يرتبط الحديث عن المرأة في الرواية بالحديث عن الحب، بمعنى أنّ لكل منهما سياقا مختلفا ووجهة نظر تختلف عن الأخرى، فعندما تتعرض الرواية للمرأة فإنها تناقش موضوعات كالتجميل واستخدام المساحيق للتجميل، وينظر إليها عمر على أنها مسألة ذوق، وأنه لا يقترح منع أي منها، إنما هناك أمور أهم تشغله والمرأة حرة، "وجميل غير جميل لا تعني إطلاقا خيرا وشراً" (بشارة، 2005).

ويتصل بفكرة التجميل فكرة العمل على المظهر، فالإنسان في هذه الحالة يحاول أن يحسّن من مظهره، لذلك يعدّ "التجميل تغريبا" (بشارة، 2005). وعدا التجميل، فإن الرواية تتوقف أيضا عند الملابس وارتداء النساء لها، ويناقش هذه المسألة عندما يذهب عمر إلى أحد دول الخليج ويلاحظ الملابس التي ترتديها النساء، وتأثير الوافدين الهنود على الذوق العام في اللباس، فقد "كانت هذه الموضة انتصارا للهند في تلك الأيام، انتصار الخادمات على مشغلاتهنّ" (بشارة، 2005). وتعطي الرواية هذا الأمر اهتماما في موقعه لتبرز العادات الجديدة في اللباس، وتطور ملابس الرجال والنساء، وينتقد بشكل أو بآخر هذا التطور الحادث.

وتقدّم الرواية نماذج نسائية متعددة، وتشير هذه النماذج إلى سلوكات معينة، وأهم تلك النماذج السيدة جميلة التي كانت "تتحدث عن السياسة، وهو أمر غير معهود في أوساط النساء الجميلات في هذه الأصقاع" (بشارة، 2005). تسترسل الرواية في الحديث عنها وفي مواقف مختلفة، وتقدمها أنموذجاً لامرأة واقعية من سيدات المجتمع المؤثرات.

ومع هذه الصورة الواقعية التي تقدمها الرواية، ثمة صورة أخرى متخيلة للمرأة أو الفتاة تأخذ بالتشكل في ذهن بعض الرجال بمجرد التعرف على فتاة ما، لأنها " قد تكون غبية، أو قد تكون غير محتملة، وكيف تبدو صباحا" (بشارة، 2005). مع أن هذه الصورة تتشكل في ذهن عمر، لكنها يمكن أن تكون عند غيره، ولهذا فالرواية عندما تعرض هذا التصور الذهني للمرأة تراه واقعيا في أذهان الرجال أو

بعضهم على الأقل، وهي نظرة، كما جاءت في سياقها الروائي، مرتبطة بالمرأة عامة غير المحبوبة، فإذا كانت محبوبة فالأمر يختلف.

وعن مشاركة المرأة في المؤتمرات يتناول الحديث طبيعة تمثيل المرأة في تلك المؤتمرات الدولية التي تقوم بعقدها جهات ومؤسسات دولية، وعندها "سيكون عليها ألا تكون امرأة فحسب،...، بل عليها أيضاً أن تمثل دور المرأة العربية في إطار منظمة ممولة تعمل على نشر الديمقراطية في ذلك الجزء من العالم" (بشارة، 2005).

ثمة نقد لتلك المؤسسات التي تعمل على توظيف تجارب النساء الشرقيات، فتستغلّ معاناتهن من أجل ترسيخ أفكار مسبّقة، فتلاحظ دنيا "كثرة الكاتبات العربيات والفارسيات والتركيات اللواتي يكتبن للغرب عن تجاربهنّ الشخصيّة بشكل يؤكد آراء الغرب المسبقة عن الرجل العربي أو عن مجاهل وظلمات المجتمع الشرقي" (بشارة، 2005). وترى الرواية أن هذه الطريقة من الكتابة "لا تخدم لا المرأة ولا الرجل في هذه المجتمعات، وليس لأعمالهنّ قيمة أدبية خاصة" (بشارة، 2005).

أما عن المرأة الجميلة التي تشارك في المؤتمرات، فتطرح الرواية هذا السؤال: "فماذا تفعل امرأة عربية جميلة في مؤتمر كهذا؟" (بشارة، 2005)، ويوضح الحوار بين دنيا وعمر حقيقة ذلك من وجهة نظر الرواية والمتحدثين، وتؤكد دنيا أنها تحرص على أن تبدو كمن تعرض نفسها، لتتوصل إلى هذا الرأي المختلط بين المحافظة على المظهر الجميل ودورها الحقيقي من وجودها في المؤتمر: "هو موقف جمالي، يرفض استخدامه كأداة للبروز أو للظهور، لأن وعي استخدامه كأداة يؤدي إلى ذوق جمالي سيئ، وبالتالي إلى قباحة" (بشارة، 2005).

كما تتعرض الرواية إلى موضوع مسابقات الجمال التي تشارك فيها الفتيات، ومعايير المسابقات ومراحل إجرائها، وفي كل ذلك تركز الرواية على استغلال النساء في تلك المسابقات التي تشارك فيها "بنات صغار السن لا يفترض أن يجذبن أحدا، ولا حتى رغما عن أنفه" (بشارة، 2005).

1.2.3 مسألة الهوية

تقف الرواية عند الهوية ومفهومها والتباسها عند الفلسطيني وعند الآخر، على الرغم من أن مكونات الهوية للفلسطيني واضحة وثابتة وتاريخية، فالهوية القومية تحتاج إلى ثلاثة عناصر أساسية هي: اللغة والأرض والتاريخ المشترك، فهي بهذا المعنى هوية ناجزة مكتملة، وليس الحال عند الآخر، "فإن الهوية الإسرائيلية هوية في طور التكوين، لم تكتمل ملامحها بعد" (خضر، 1995)، ومع ذلك تبدو الهوية الفلسطينية قلقة لما تتعرض له من محاولات تغريب وقتل وتشويه، ولذلك فالرواية تركز أكثر على الفلسطيني المهدد بضياع هويته في ظل دولة الحاجز التي تتعمد أن تجعله أقلية دون هوية سياسية أو حقوق سياسية، فكأن الدولة لا ترى هؤلاء العرب الفلسطينيين، وتسعى إلى تغيير معالم الجغرافيا الفلسطينية، "وأصبحت للأرض هوية" (بشارة، 2005)، مغايرة عن هويتها الأصلية عبر إجراءات كثيرة، منها العمران ونوع الشجر المزروع، وتجفيف المستنقعات، وتغيير معالم أخرى، وإقامة الشوارع والحدائق العامة ذات الطابع الغربي، "طبعت أزياء دولة القادمين الرسمية الطبيعة بطابعها فباتت طبيعة رسمية موحدة، وارتدت الطبيعة زيا رسميا مؤلفا من أحراش الصنوبر السريعة الاشتعال وشجرة الإيكاليبتوس لتجفيف المستنقعات، والمحمية الطبيعية، والأسيجة والمقاعد الخشبية، وحدائق الصندوق القومي" (بشارة، 2005).

وتلتفت الرواية إلى سلوك القادمين من المحتلين في تعاملهم مع الطبيعة، حيث "طوابير المتنزهين من القادمين تجول بلاد الحواجز طولا وعرضا من أجل تثبيت العلاقة أو إثباتها" (بشارة، 2005).

وتلجئ الهوية وهاجسها والمحافظة على الحق في فلسطين والعودة إليها الفلسطيني إلى رفض التوطين في أي بلد يحلّ فيه، على الرغم من أنه قد يكون يساريا وقومياً، ولا يتعارض التوطين مع أن تظل تدافع عن فلسطين وتطالب بها وتنتمي إليها كما يطرحه الفكر القومي اليساري.

ولكنّ الفلسطينيين ليسوا سواء، إذ إن بعضهم مغرم بتقليد المحتلين في سلوكاتهم غير السوية، وهذا أيضا ينمّ عن عقدة ما، أو مأزق في الهوية والتباساتها، "هكذا أصبح سمك الجلد وقلة الأدب والوقاحة لدى ظلال الباقين نوعا من التحبب بتقليد القادمين" (بشارة، 2005).

ويتبع الحديث عن الهوية ما يرتبط بإجراءات أو قوانين تعرف بأنها عنصرية، ومن مظاهرها البادية في الرواية الفرق في كتابة اليافطات الدالة على القرى العربية، وتصورها الرواية على النحو: " تشق الحيز العام شوارع، طرق تصل الأماكن ببعضها، وتصنع المجال، وتعلّم اليافطات الخضراء الكبيرة في شمال البلاد للمسافر مكانه، تؤشر إلى موقعه بين صفد و(شلومي) و(كرمئيل) وعكا ونهارية أو (كريات شمونا) وطبريا. مدن قادمة جديدة ومدن قديمة تم الاستيلاء عليها. أما قرى الباقين فغير قائمة في الحيز العام في المجال الذي ترمز وتؤشر إليه اليافطات الكبيرة الخضراء على الشوارع الرئيسة لتوضح للمسافر وجهته، فالقرى والبلدات الباقية تحظى بيافطة بيضاء صغيرة قبل الدخول إليها مباشرة. إنها تذكر القادم إليها حال وصولها فقط أنه وصل" (بشارة، 2005).

1.2.4 الديمقراطية

يختلف الحديث عن الديمقراطية بين الفلسطينيين داخل منطقة الظل؛ فمنهم من يرى "أننا متخلفون، وأن الديمقراطية لا تناسبنا، لأننا لا نفهم إلا لغة القوة، ثم يقال إن الديمقراطية تناسبنا ولكن المصيبة أن الغرب لا يريدنا ديمقراطيين" (بشارة، 2005).

"ومع كل حديث عن الديمقراطية لا بد من أن يتم ربطها بالإسلاميين، وقد ساد هذا الربط منذ أن وصلت كثير من الحركات الإسلامية إلى سدة الحكم عن طريق الديمقراطية في الجزائر والأردن" (أبو عمرو، 1982). "ومن ثم فلسطين، ولاحقاً تونس ومصر بعد الثورات العربية التي انطلقت عام (2011)" (فول وآخرون، 2019).

وتتناول الرواية كذلك هذا الربط بين الديمقراطية والإسلام، وانقسام الناس حيال ذلك إلى فريقين، فريق يدافع عن ديمقراطية الإسلام، والآخر يرى أنه "لا دخل للإسلام في الديمقراطية" (بشارة، 2005). وثمة فريق ثالث يدعو إلى عدم ربط الديمقراطية بالإسلام، فيرى أنها صحيحة دون حاجة لربطها بالدين، "مش ضروري تكون إسلامية، معك حق، بس مش معناه أنها تتعارض مع الدين" (بشارة، 2005).

يتحول هذا الحديث الفكري عن الديمقراطية إلى حديث عمليّ مشخص من خلال انتخابات السلطات المحلية (البلديات)، ليسخر الخطاب الروائي من الشكل الذي تبدو عليه الديمقراطية في الوسط العربي في منطقة الظل: "وكان ظل الديمقراطية يطول مثل كل ظل عندما تغرب الشمس، ويكثر الحديث عنها في هذه الأيام مثل الحديث عن أنواع الطعام وهو متوفر كموضوع للمضغ، وكموضوع للاجترار للحديث في كافة الزيارات والجلسات الاجتماعية" (بشارة، 2005).

1.2.5 الصحافة والإعلام

يعود عزمي بشارة إلى مناقشة موضوع الصحافة والإعلام، لكنه يتناولها في هذه الرواية من وجهة نظر أشمل، ليرى القارئ أن موضوع الإعلام يتجاوز ما يبدو منه في الظاهر، ويكتشف أن الإعلام صناعة لأهداف كبيرة، فهذا الإعلام هو الذي يشكل الرأي العام، وهو الذي يسوّق أي بلد من البلدان على نحو خاص، تحكمه أجندات الممول. عندما توجه عمر إلى مدينة الصحافة والتقى بإعلاميين أو من يشتغل بالإعلام، نقل عنهم قولهم: "نحن نقول للناس كيف يفهمون بلدهم، في بعض الحالات نتحمس مع الناس، نسوق لهم البضاعة الحماسية التي يرغبون في رؤيتها وفي سماعها، ولكن ما نلبث أن نستعيد توازننا بعد الهدوء ونعود لنصمم مزاج الناس" (بشارة، 2005).

وأما ما يخص الصحافة في بلادنا العربية فيرى أنها لا تعدو أن تكون منتديات طحن كلام لا ينتهي، ويتحول الصحفيون في ظل هذه الفلسفة من إدارة الشأن الإعلامي إلى مراسلين للشؤون الخارجية من المكان الذي لا توجد فيه شؤون داخلية.

هذا بالمجمل كان توصيفا خاصا بالإعلام الفضائي في مدينة الصحافة في بعض دول الخليج، وهذه، كما يظهر، استراتيجية كبرى لتلك القنوات، ولا تختلف المجلات عن هذا؛ فمن خلال ما عرضته الرواية من نموذج السيدة جميلة التي تملك مجلة نسائية مع شريكة من بلاد الملح، كما تسميها الرواية، فهذه المجلة ما هي إلا صورة زائفة من صور الثقافة، فالمجلة " تعنى بالموضة، كما تدير شركة متفرعة عن عمل زوجها، تنظم ديكور حفلات الاستقبال وترغب كثيرا في التحول إلى تنظيم المعارض الفنية" (بشارة، 2005).

ويرتبط بالإعلام والفضائيات مفهوم الكاميرا بوصفها أداة نقل للواقع، لكنها في الحقيقة غير ذلك، فثمة دور لهذه الأداة الموصوفة في الرواية بأنها "عين الميدوزا" بما تغيّره من حقائق، فهي ذات قدرة على تحويل الواقعي إلى افتراضي، و"الواقعي الوحيد هو أداة تشويه الواقع، تصويره، إعادة إنتاجه وتقديمه كصورة، تحويله إلى واقع افتراضي" (بشارة، 2005)، ولا يقتصر خطر الكاميرا على هذا فقط، بل إنها أداة من أدوات صناعة الجماهير، وتستغلها الفضائيات والمواقع الافتراضية لتكاثر الجمهور، وتسوق الرواية حادثة المرأة التي كانت تضرب ابنتها في السيارة أمام السوبر ماركت والتقطتها عين الكاميرا، فتحول "هذا الحدث العادي إلى دراما تبث في شبكات تلفاز الولايات المتحدة كل نصف ساعة، طيلة يوم كامل" (بشارة، 2005). وتخلص الرواية إلى استنتاج من هذه الحادثة مفاده: "هنالك حقيقتان، أو حقيقة وظلها الإعلامي. وظل الظل الإعلامي هو حقيقة جديدة، ظل لواقع جديد، هو غير الواقع الذي كان بدون إعلام. ظل لواقع ساهم الإعلام نفسه في تصميمه" (بشارة، 2005). وبالتالي فإن من يشاهد التلفاز لا يشاهد الحدث وإنما يشاهد جانبه الآخر.

ومن هذه الناحية، تدخل الرواية في مناقشات أخرى تخص الإعلام الجديد الافتراضي على مواقع التواصل الاجتماعي، واهتمام الناس بعرض كل شيء، بل وحرصهم على ذلك حتى اهتموا بتصوير أحزانهم، وبذلك يشير المؤلف إلى طبيعة التغيير الذي أصاب بنية التفكير عند الناس وأحدث فيهم هذا التغيير، ويصف ذلك بأنه يتضمن "هستيريا جماعية أو عصابا جماعيا" (بشارة، 2005).

ويربط بين الدين بوصفه ظاهرة منتشرة إلكترونيا وافتراضيا وتحولاتها مع الإعلام الجديد، ويرى عمر أن "وجه العلمنة الحالي هو تعميم الدين في عالم الإعلام، وتوليد حالة جديدة من صور الخير المطلق والشر المطلق، والجنة والنار، وإنتاج عالم آخر جديد، هو عالم النجوم، وحياة بشرية منفصمة جديدة تحمل دينا جديدا" (بشارة، 2005).

أما في المناطق المحتلة عام (1948)، وعام (1967) فالأمر له خصوصية ما، وتركز الرواية على كيفية صنع الرأي العام في مناطق الاحتلال الأولى، بحيث يتم استبعاد السكان العرب الفلسطينيين من استطلاعات الرأي، "وقد عمل سكان ظل الحاجز طويلا في استغلال أصول اللياقة السياسية للاحتجاج والشكوى من كونهم خارج الرأي العام" (بشارة، 2005). وحتى عندما أخذت استطلاعات الرأي تشملهم، وتقسم الأمر من وجهة نظر الباقين والقادمين، فإن النتيجة واحدة هي الإقصاء، لأنه كان يتم إشراكهم رسميا لكن يتم تجاهلهم شعبياً، أو كما تقول الرواية: "تركت للرأي العام مهمة إقصائهم من الرأي العام" (بشارة، 2005).

ومن جهة أخرى، فإن المسألة تزداد تعقيدا في الصحافة المكتوبة عندما يدعى أحد مثقفي القرية لكتابة مقال، فيكون المقال حول موضوعات مريبة موجهة لخدمة الرأي العام الذي يريد القادمون صناعته عن الباقين، بحيث يظهر سكان القرى أنهم متطرفون، وأن العلاقة بينهم وبين الدولة ليست على ما يرام، وهكذا، ما يعزز من هامشية سكان القرى العربية وسلبيتهم.

وأما في بلاد الحاجز، مناطق الاحتلال الثانية، فيعود الروائي إلى توظيف تعبير "عين الشيطان" في وصفه للكاميرا التي تغيّر المشهد على الحاجز، يقول عن صحفيي دولة الاحتلال الذين يزورون الحواجز مع وزير الداخلية: "يبدون سعداء كأنهم يسمعون مديحا يشعرهم بالاكتفاء وهم يسمعونه يقول: ألا تقولون إنكم ديمقراطيون؟ ألا تدعون أنكم ديمقراطيون؟ وإذا ما التقطته الكاميرا، عين الشيطان، فسوف يحسبه شعبه خارج دولة الحاجز بطلا أو يحسبون دولة الحاجز ديمقراطية" (بشارة، 2005).

وتؤكد الرواية أنه هو لا هذا ولا ذاك، إمعانا في التغريب والتشويه والبعد عن المشهد الحقيقي الـواقعي الكائن في المناطق المحتلة.

هاتان مسألتان متعلقتان بصحف الاحتلال وإعلامه، ولكن ماذا عن الصحف العربية المحلية التي تطبـع وتوزع في الداخل الفلسطيني؟ توجه الرواية أيضا انتقادها لهذه الصحافة التـي أخـذت تنتشـر مثـل الفطريات بعد أن أشاعت دولة الاحتلال شيئاً من الحرية للناس، ويظهر من خلال الروايـة أن انتشـار الصحف العربية ناشئ عن مجموعة من العوامل السياسية والمادية الاقتصادية، وكانت صحفا لا علاقة لها بالسياسة، أو كما تقول الرواية "نوع من تجارة الورق المطبوع الذي لا يجد علاقة ملزمة بـين مـا يكتب وما يجري، أو ما يكتب عنه، إلا عندما تتطلب الإثارة أو مصلحة البيع" (بشارة، 2005).

تقدّم الرواية واقعاً بائسا للصحف العربية التي اختلطت فيها المواد بعضها ببعض، ولم تعد تحترم قوانين العمل الصحفي كما ينبغي لها أن تكون، ولذلك فإن في تلك الصحف "لم يعد أحـد يميـز بـين المقـال والتعليق والإعلان والخبر، وبين المالك والمحرر، وبين الموقف والرأي والواقعة، كأن قسمة الشخوص وظلالها انتقلت إلى كل شيء، فالواقع ظل الموقف، والإعلان ظل الخبر، وجهاز الفاكس ظـل رئـيس التحرير، ورئيس التحرير ظل المالك، والمالك هو أيضا صاحب مكتب الدعاية، وهـو وظلـه يملكـان الجريدة" (بشارة، 2005).

هذه الأمراض تجرّ معها أمراضا أخرى، من قبيل عدم الموضوعية، وتسخير الصحيفة لرغبات المالك، وتضخيم شخصيات، وإقصاء آخرين، ومهاجمة قوى وطنية معينة إرضـاء لـبعض مؤسسـات دولـة الاحتلال؛ فبعد أن كانت "وظيفة الصحافة أن تكشف الكذب وتؤكد الحقيقة" غدت "لا تنشر الحقيقة إذا لم تكن مريحة حتى لو اكتشفها تحقيق صحفي" (بشارة، 2005). وربما تعدى الأمر هـذا كلـه لتصـبح الصحافة بلا أهداف فقد " ينشر التحقيق الصحفي الجريء أكان صحيحا أم مختلقـا للانتقـام وتصـفية الحسابات أو لمجرد أنه يبدو جريئا" (بشارة، 2005).

كما تقدّم الرواية مأساة الصحفي العربي الفلسطيني الذي هو من سكان الداخل الفلسطيني، العامل في مؤسسات تابعة لدولة الاحتلال، وخاصة عندما يكون عضوا في وفد إعلامي رسمي، فيتم التعامل على أنه "آخر" عربي، ويخضع للتفتيش المذل، وتزداد العنصرية بروزا عندما يحتج صحفيون ليس على معاملته بهذه الطريقة، و"ليس لأنه نبش وأهين، بل لأن ذلك تم وهو في معيتهم، ولأنه من الجماعة الحاشية المسافرة مع رئيس حكومة دولة الحاجز" (بشارة، 2005). وتجد من الصحفيين العرب والصحف العربية من يريد أن يتاجر بهذه المسألة ويستغلها، عملا بقاعدة أنه عمل مربح بتحويله إلى "موضوع من أجل ابتزاز المزيد من الإعلانات من الوزارات التي عليها الآن أن ترضي الصحيفة" (بشارة، 2005).

1.2.6 السجن وأوضاع السجناء

الحديث عن السجون في دولة الاحتلال متشعب وله دائما جانبان: أمني سياسي، وجنائي اجتماعي، وقد ناقشت رواية حب في منطقة الظلّ هذين الجانبين من خلال عرض تجربة عمر في السجن، وتكشف الرواية عن كيفية تعامل السجانين مع السجناء، والقوانين المطبقة عليهم، وأوضاع السجن نفسه، وكل ما يتصل بهذا العالم المغلق.

ولعلّ أهمّ ثيمة مرتبطة بالسجون فكرة الحرية، ولذلك فهي تعدّ أداة عقاب؛ فقد جاء في البروتوكول الاختياري لاتفاقية مناهضة التعذيب الصادر عن الجمعية العامة للأمم المتحدة في المادة الرابعة من الجزء الأول في البند الثاني ما نصّه: "يعني الحرمان من الحرية، لأغراض هذا البروتوكول، أي شكل من أشكال احتجاز شخص أو سجنه أو إيداعه في مكان عام أو خاص للتوقيف لا يسمح لهذا الشخص فيه بمغادرته كما يشاء، بأمر من أي سلطة قضائية أو إدارية أو غيرها من السلطات الأخرى" (الأمم المتحدة، 2002).

يعيد عمر هذه الفكرة مخاطبا دنيا عندما سألته: "لماذا السجن؟" فأجابها: "ربما لأن الحرية أصبحت قيمة والحرمان من الحرية أصبح عقابا بنظر السجين والسجان" (بشارة، 2005). وتتفق هذه الفكرة بفحواها العام مع ما جاء في كتاب (ميشيل فوكو) المراقبة والمعاقبة الذي يؤكد من حيث المبدأ "أن السجن مهمته محصورة في أمرين مراقبة السجين ومعاقبته" (فوكو، 1990).

لا يختلف المفكرون حول كون السجن أداة من أدوات العقاب، لكنهم أيضا ينظرون إليه على أنه أداة تهذيب وتقويم سلوك، وهذا ما يقرّره ميشيل فوكو في قوله: "العقوبة تغير وتبدل، وتضع علامات، وتقيم عقبات. ما هو إذاً نفعها إذا توجب أن تكون نهائية؟ إن العقوبة التي ليس لها حد تكون متناقضة: وكل الضغوطات التي تفرضها على المحكوم، والتي بعد عودته إلى الفضيلة لا تفيده، لن تكون إلا تعذيبا، والجهد المبذول من أجل إصلاحه يصبح عقوبة وكلفة مهدورتين من جانب المجتمع" (فوكو، 1990).

هذه هي الخطوط العامة في التعامل مع السجناء في العالم، وربما هي مطبقة في جزء منها على السجناء الجنائيين من سكان دولة الاحتلال، لكنها غير مطبقة في حالة السجناء الأمنيين الذين يعاملون معاملة سيئة، كما أنهم يحاكمون بأحكام لا تتناسب وما اتهموا به من أعمال، وهذه المسألة أشار إليها فوكو أيضا: "فلتكن العقوبات معتدلة ومتناسبة مع الجرائم، وألا يحكم بعقوبة الموت إلا على المجرمين القتلة" (فوكو، 1990)، ولا يقف الأمر عند معاملة السجناء الأمنيين معاملة سيئة بل إن إدارة مصلحة السجون تعامل محاميهم معاملة سيئة (بشارة، 2005).

أما أوضاع السجن ذاته الذي يحبس فيه الجنائيون فجاء وصفه في الرواية: "الغرفة مكتظة تماما، ثمانية عشر سجينا ينامون على أسرة من طابقين في مساحة لا تتجاوز العشرين مترا مربعا. وفي الغرفة حاجيات كثيرة؛ أباريق وزجاجات بلاستيك نصف فارغة، وعلب بلاستيك ومعدات لأشغال يدوية خرز وخيطان وورق مقوى للأشغال اليدوية، وكاسيتات وبعض كتب الدراسة التي سمح بها، وبطانيات وأغطية وملابس ومناشف مكومة دون خزائن" (بشارة، 2005).

وتبين الرواية أيضاً تجنيد بعض السجناء الأمنيين الذين "سقطوا" وأصبحوا عملاء لها، وتجمعهم في غرفة تسمى "غرفة العصافير"، فتستخدمهم من أجل الإيقاع ببعض السجناء الأمنيين الذين لم يقدموا اعترافات تحت التعذيب، "وكان المعتقل الذي يستعصي على التحقيق ينقل إلى زنزانتهم فيتهمونه أنه عميل، وأنهم سوف يقتلونه إلا إذا أثبت أنه وطني، فيقوم السجين الذي استعصى على المحققين بتغريد كل ما فعله وفكر أن يفعله" (بشارة، 2005).

وتعرّج الرواية كذلك على التحوّل في قضايا السجناء قديما وحديثا في ما يخصّ السجناء الفلسطينيين ومحاميهم، لقد "كان السجناء في الماضي غير البعيد لا يعترفون بصلاحية المحكمة الإسرائيلية لمحاكمتهم، كما كانوا يعتبرون عدم الاعتراف تحت التعذيب بطولة. وانقضت هذه الظاهرة، اندثرت. وحلت محلها الصفقات بين محامين مختصين بالمساومة والادعاء العام، ومحاسبة المحامي على الرأس من قبل منظمات مختصة بتوكيل محامين للدفاع عن السجناء في إطار قانون دولة الحاجز" (بشارة، 2005).

لقد اختلف كل شيء في عالم السجن وتبدل لصالح دولة الاحتلال، وهذه العملية قبل أن تجري بين المحامي والادعاء، فإنها لا بد من أن يسبقها حديث أو اتفاق بين المحامي وموكليه، وهذا بالطبع يفقد السجين الأمني فاعليته النضالية، وهو اعتراف حقيقي بأهلية المحكمة للحكم ضده، وبالتصنيفات وبالأوصاف التي يمكن أن تسبغها عليه، ومن ثمّ شرعية الأحكام الصادرة، وبالتالي الإضرار بالقضية السياسية للسجين الفلسطيني الأمني.

وتقرر ذلك وزارة العدل في دولة الاحتلال؛ فقد جاء في مادة منشورة على الموقع الإلكتروني للوزارة– النيابة العامة للدولة تعريف بهذه الصفقات ومشروعيتها: "صفقة الادعاء هي اتفاق بين المدعي والمتهم، حيث يتعهد الادعاء بالتنازل عن قسم من التهم المنسوبة للمتهم، تحويل تهمة خطيرة إلى تهمة بسيطة أو التنازل للمتهم تنازلا آخر يمنحه تسهيلا بما يخص نتائج المحكمة، وذلك مقابل اعتراف المتهم بالوقائع

التي يكون من شأنها إدانته" (النيابة العامة للدولة، 2018). وعلى الرغم من أنها غير مرتبطة بأي نوع من أنواع السجناء؛ أمنيين أو جنائيين إلا إنه كما هو واضح إجراء شرعيّ وقانوني.

1.2.7 نقد بنية المجتمع العربي وتفكيره

اشتملت بعض المسائل السابقة على نقد لبنية المجتمع العربي في الداخل المحتل عام (1948)، وبرز ذلك في مسائل التعامل مع الاحتلال ومؤسساته، أو في اعتماد شكل من أشكال الديمقراطية الشكلية وتحكم العائلية في القرار الانتخابي، والصراع على الزعامة وتقاسمها بين العائلات المتنفذة الكبيرة. أو الاتجاه نحو الشعاراتية في طرح المسائل الوطنية، والنزعة الاستهلاكية التي تسيطر على أفراد المجتمع، والتساوق مع مقولات دولة الاحتلال، لا سيما في ما يخص النظرة والموقف من العمليات العسكرية التي ينفذها مقاومون من المناطق المحتلة عام (1967)، والاعتداء على الأملاك العامة، وتخريب الفضاء العام، واستغلال من بقي في الأرض ولم يصبح لاجئا إلى الاستيلاء بالشراء على أملاك من هجروا، أو سرقة العرب المتبقين بيوت اللاجئين، والنشاطات الفنية والموسيقية التي تقام من أجل دعم سياسة التعايش بين العرب واليهود في دولة الاحتلال، وترعاها جهات أوروبية، كما تطرح قضية الاندماج في الدولة ومؤسساتها.

كما تحدّث عن قضايا العلاقة مع الدولة ومؤسساتها، والسماح للناس لتأدية فريضة الحج بعد أربعين عاما من الاحتلال، وبروز ظاهرة التدين الشكلي وطرح السؤال المنطقي التالي: "لماذا يزداد المتدينون عددا دون أن تزداد مخافة الله كما كان معنى الدين زمان أول؟" (بشارة، 2005) ومع هذه القضايا كلها لا ينسى أن ثمة تجمعات سكانية عربية في الداخل غير معترف بها، بل وأيضا يطرح مسألة تطور القرى العربية لتصبح مدنا، وإجراءات ذلك، وترصد الرواية كذلك توجهات أبناء العرب النابهين إلى دراسة الطب، بينما يتوجه نظراؤهم المتفوقون من القادمين المحتلين إلى سلاح الطيران.

كما أن الرواية ترصد معاناة الناس المتصلة بالقطاع الصحي، وتصف حالتهم وهم ينتظرون في العيادات الخارجية، ومعاناة النساء المرافقات للمرضى، والبحث عن متبرعين بالأعضاء لحل مشاكل طبية وصحية معقدة، واستغلال حالة الفقر التي يعيشها الناس في مناطق الضفة للحصول على تلك الأعضاء بمقابل مادي مجزٍ.

وكل تلك القضايا أو أغلبها تُطرح بناء على مفهوم سياسي تأسيسي، وهو أن العرب تحت الاحتلال أقلية تبحث عن حقوقها، وتعاني من النظرة الدونية لنفسها أو من الآخر، وبالتالي فهي تعاني من التمييز العنصري والاستعلاء العرقي، وهذا يجعلها دائما تعيش وضعا هامشيا، ليس في السياسة والتمثيل الحزبي والنيابي، بل أيضا هامشية في المجتمع نفسه وفي قضاياه الأخرى، كما سبق وبينته الباحثة في الإعلام والصحافة والعمل والسفر.

إن ما طرحته الرواية من مشكلات سياسية واجتماعية ينطبق عليه مفهوم "اللاشعور السياسي" إذ إن "المؤسسات والتصورات السياسية لا تؤسس جوهر الحياة السياسية للمجموعات البشرية، فليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم السياسي، بل إن وجودهم الاجتماعي الذي يحدد وعيهم ذاك، خاضع هو نفسه لمنظومة منطقية من العلاقات المادية القاهرة" (الجابري، 2000).

1.2.8 الآخر في الرواية

ويتعدى مفهوم الآخر، كما تطرح الرواية، المعهود في التقابلات الفكرية بين شخصين مختلفين دينيا وعرقيا إلى ما هو غير ذلك، وأصبح الآخر غير اليهودي يشمل العربي الباقي المقيم والعامل الأجنبي والمتماثل جنسيا، هؤلاء كلهم "ملة واحدة" آخر يقابل "اليهودي" الذي هو بالضرورة التي يفترضها متوهما، أنه ليس عربيا ولا عاملا أجنبيا ولا هو متماثل جنسيا، بمعنى أنه يحمل أفكارا مغايرة تجعله أفضل من هؤلاء جميعا، ومن هذه اللحظة من الاعتقاد يتصرف هذا الآخر تصرفات عدائية عنصرية، عدا ذلك فإن مآل كل ذلك هو "أن تضيع خصوصية من سرقت بلاده" لأنه اختلط مع كل هؤلاء. ولأجل

كل ذلك أصبحت هذه الكلمة "محببة على نفوس يسار القادمين، وما لبث أن تبناها يمينهم أيضا" (بشارة، 2005).

ومع كل هذه الأفكار الواقعية التي تحيل إلى مفردات علم الاجتماع والفلسفة، ناقشت الرواية كذلك مفاهيم مجرّدة داخلة في صلب النقاش الفكري الفلسفي، مثل: الخير والشر والقبح والحسن، والأخلاق ونسبيتها، ومع هذه الأفكار وجدت أفكار أخرى سياسية كاللياقة السياسية، ومفهوم الدولة التي هي (State)، وبجانبها أيضا مفاهيم ثقافية كالنسبية الثقافية.

وبذلك تكون رواية حب في منطقة الظل مدونة سردية اجتماعية فلسفية سياسية، تنهل من مفردات علم الاجتماع وتوظفها في سياق سردي طويل وهادئ من المناقشة، وقد تناول المؤلف عزمي بشارة بعضا من هذه القضايا في مؤلفاته الأخرى، ولا سيما كتاب (الخطاب السياسي المبتور ودراسات أخرى)، حيث طرح بلغة البحث الأكاديمي مشاكل المجتمع العربي تحت الاحتلال، فناقش مسائل "التحديث والأقلية والمساواة والحقوق الجماعية والهوية القومية والطائفية، والعائلية ودورها في الانتخابات المحلية، والأخوة العربية اليهودية والإسلام السياسي، والمجتمع الاستهلاكي" (بشارة، 2002). وعليه فإن "مشكلة الرواية [أية رواية] هي أن تجعل ما هو مجرّد وأخلاقي في وعي الروائي العنصر الجوهري من عناصر العمل"، بمعنى أن " تصبح فيه أخلاقيات الرواية مشكلة جمالية في العمل الأدبي" (جولدمان، 1993)، وكما يقرّر (جورج لوكاتش) فإن "الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي، ....، [و] صارت الشكل الذي يعبر عن المجتمع البورجوازي، وفضلا عن ذلك ففي الرواية نرى أن التناقضات التي يتميز بها المجتمع البورجوازي توجد مصورة بطريقة أكثر ملاءمة وإفصاحا" (لوكاش، 1987). ولهذا فمن السطحية اعتبار "الرواية مجرد حكاية، بل تتضمن رؤية للعالم، فهي تطرح الأسئلة وتدفع نحو التفكير، وبالتالي تؤثر على الكائن البشري وتحثه على السؤال" (السالمي، 2021).

الفصل الثاني

مظاهر الإبداع الأدبي وجماليات التشكيل في الروايتين

2.1 جماليات التشكيل

يستدعي الحديث عن جماليات التشكيل للرواية قضايا تتصل بالشكل الروائي الذي انتهت إليه رواية ما، وعليه فإن جماليات التشكيل تتصل بترتيب العناصر الفنية الروائية على هيئة مخصوصة ليدل على هذه الرواية أو تلك، وباستخدام التقنيات السردية أو الأساليب الروائية الموظفة في الرواية، وشكل السرد في خطوطه العامة، وحجم البناء اللغوي للرواية، وتقطيعها إلى عناوين فرعية وفصول، والاستفادة من الفنون الأدبية الأخرى. كل ذلك يمكن اعتباره العناوين الرئيسية للبناء الروائي المتصل بالشكل الفني للرواية الذي يمنح الرواية شكلها النهائي وهي كتاب مطبوع بين يدي القارئ.

لا توجد طريقة واحدة لمظاهر الإبداع وجماليات التشكيل، فثمة روايات بوليسية تختلف عن الروايات الكلاسيكية، وبدورهما تختلفان عن الرواية العاطفية أو السياسية أو التاريخية، ويتدخل في الصياغة العامة للتشكيل الجمالي للرواية وعيُ الكاتب نفسه على قضية الشكل الروائي الذي أراده ليعبر عن مضمونه، وهذا الانفتاح في الأشكال الروائية أمر طبيعيّ وضروري، على اعتبار أن "الرواية هي النوع الوحيد الذي لم يكتمل" (باختين، 1982)، فهذا الفن ما زال يعيش حاضره، ومع كل رواية جديدة سيتوقع القارئ شكلا جديدا، فهي على خلاف الفنون الأدبية الأخرى الناجزة التي انتهت في الماضي، واكتسبت ملامحها الفنية عبر مسيرة طويلة، "فبنية هذا النوع الأدبي لا تزال بحاجة إلى زمن طويل لتستقر بشكل نهائي" (باختين، 1982).

ومعنى ذلك أن الرواية ما زالت في مرحلة التشكل والصياغة، وعصية على أن يكون لها قوانين صارمة تحكم بناءها الفنيّ كالقصيدة الشعرية الكلاسيكية أو المسرحية الكوميدية أو الملحمة على سبيل المثال، فلا تخضع لمعايير ما يطلق عليه النمط أو الشكل الدال الذي "هو المثال أو النموذج الشكلي الذي

يمثل في ذهن الفنان الأديب ويحتذيه في التأليف. ومن جهة أخرى يمكن اعتباره الشكل الإجمالي الـذي يستنبطه القارئ أو المستمع أو المشاهد للأثر الذي يقدم إليه. وكثيرا ما يخلط بين البنية والشكل النمطي للأثر الأدبي أو الفني، فلكل أثر أدبي بنية خاصة به، أما الشكل النمطي فهو مخطط عـام يتفـق فـي التزامه أو محاكاته مع كثير من الآثار الفنية أو الأدبية" (وهبة، 1974).

إن ارتباط الفن الروائي بالحياة المعاصرة جعل كل رواية، نبتة انبثقت مـن هـذه الحيـاة ومشـاكلها، واقتراح بنائها الفني متجدد ومتطور بناء على تطور الحياة نفسها، و "إن المسائل التي تعالجها الروايـة جديدة وخاصة، وما تتميز به هو إعادة النظر المستقرة في المعاني والقيم" (باختين، 1982)، ولـذلك لا يوجد بنية فنية واحدة للرواية.

إضافة إلى ذلك، فإن الشكل الفني أو ذلك الاقتراح الجمالي للصياغة الروائية له ارتبـاط بالمضـمون، ويرى (ميخائيل باختين) في كتابه (الخطاب الروائي) أن: "الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية: هو اجتماعي في مجموع مجالات وجـوده وعناصـره، ابتـداء مـن الصورة السمعية، ووصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا". (باختين، 1987). وهذا يتفق تمامـا مع مفهوم "الشكل العضوي" الذي يرى "وحدة الأثر الأدبي، فأجزاؤه ومكوناته لا يمكن بحثهـا منفـردة لأنها مرتبطة بعضها ببعض" (وهبة، 1974).

ويشير الباحث حكمت النوايسة في أطروحته لنيل درجة الدكتوراه إلى "تعدد الأشـكال الروائيـة فـي الرواية الأردنية"، (النوايسة، 1994)، واستعرض مجموعة من الروايات ذات مظاهر الإبـداع الأدبـي وجماليات التشكيل المختلف في كل رواية، وتشير هذه الروايات إلى تعدد الأشكال الفنية للروايـة، مـا يؤكد أن لكل رواية اتصالا بتجربة كاتبها وأهدافه ومضامينه التي يريد أن يبثها في هذه الرواية.

وتتوقع الباحثة أن تجد هذا واضحا في روايتي عزمي بشارة؛ فالشكل الروائي في رواية الحـاجز كـان مختلفا عن الشكل الفني لرواية حب في منطقة الظل. وستناقش الباحثة هـذه المسـألة فـي خطوطهـا

العريضة التي تميّز الروايتين قبل الانتقال إلى مناقشة العناصر الفنية المشكّلة لهذا البناء في كل منهما، لدراسة المكون الفني، ومدى التمايز الفني بين شكل الروايتين، وربما تشير هذه الموازنة إلى وعي نقدي وإبداعي عند الكاتب نفسه، بمعنى أنه يكتب رواية ذات شكل معيّن مغاير ومختلف.

2.2 جماليات التشكيل في رواية الحاجز

يتمحور الحديث عن مظاهر الإبداع الأدبي وجماليات التشكيل لرواية الحاجز حول مسألتين متداخلتين تماما؛ إذ إن الحديث عن أحدهما لا يسلم من الحديث عن الأخرى، ما يعطي هذه البنية اللغوية أهمية في التفسير الفني لها، هذه البنية التي تترجم إلى مجموعة من الأحكام النقدية المتصلة بإجادة العمل وفنيته، وأنه لم يكن عملا ارتجاليا، فجاء التشكيل الجمالي متوافقا مع المضمون، "فإذا كان هناك أكثر من عشرة أنواع من الحواجز على الطرق الفلسطينية" (كيال، 2023)، فإن ذلك قد أثّر في المخرج النهائي للبنية الروائية لتكون على هذا الشكل؛ فكأنّ تعدد الحواجز وكثرتها وتنوعها انعكس على البنية الروائية كما سيظهر فيما يأتي:

2.2.1 تجنيس الرواية

يتخذ المؤلف من تعبير "شظايا رواية" تجنيسا لكتاب الحاجز، وبهذا التجنيس يضع اللبنة الأولى لبناء فني لا يحيل على الرواية تماما ولا ابتعد عنها نهائيا، إنما يجعله بين بين، لكنّ هذا التعبير يشير إلى وعي نقدي متعلق بالشكل الذي ستكون عليه البنية النصية. فما المعنى المقصود من هذا التجنيس؟

يحيل المعنى اللغوي لكلمة شظايا إلى مظاهر الإبداع الأدبي وجماليات التشكيل بشكل واضح؛ فالمفردة جمع شظيّة، وأما الشظى فواحدته شظاة، من الأصل اللغوي "شظي"، ومن معانيها المعجمية: شَظِيَ العُودُ ونحوُه شَظِيَ شظَى: انْشقّ فِلَقًا. وشَظِيَ القومُ: تفرقُوا. والشَّظَى أتباع القومِ الدُّخلاءُ عليهم. وتشظَّى العُودُ: تطاير قطعًا، وقالوا: تشظَّى الصَّدَفُ عن اللؤلؤ: تشقَّق عنه. وتشظَّى القومُ: تفرقوا، وشَظَّى الشيءَ: شقَّقهُ فِلَقًا، وشَظَّى القومَ: فرَّقهم.

ومن معاني الشَّظِيَّةُ: الفِلقة تتناثر من جسم صُلب. قالوا: شظيّةٌ من خشبٍ أو عَظمٍ أو فضةٍ أو نحوهـــا. وأكثر ما يستعمل الآن في فِلق المتفجرات. والجمع: شظايا، والشظايا: رؤوس الأضلاع السُّفلى، وهـــي شبيهة بالغضاريف (ابن–منظور، 1988).

وعند العودة إلى رواية الحاجز يتبيّن أن الكاتب جعلها في تسعة وخمسين عنوانا أو فصـــلا أو مشـــهدا روائيا متناثرا، لا يجمعها سوى الناس ومعاناتهم وتلك الحواجز، فقد تشظى الناس وتفرّقوا وهـــم علـــى الحواجز المتناثرة، فتناثُر الحواجز استدعى أن يتناثر النـــاس عليهـــا، وأن يتشـــظّوا علـــى المســـتوى الاجتماعي ليشعروا بفرديتهم أكثر، أي تشظيهم، وتفرقهم عن المجموع الكلي للناس، فصحيح أن الناس كثيرون على أي حاجز منها، إلا أنهم يتشظون أمام تلك الحواجز، وتصبح قضية كل واحـــد مـــنهم أن ينجو بنفسه من أثر الحاجز وجنود الحاجز، وحتى من يتعرض من الفلسطينيين للمهانة أو للضـــرب أو للاعتقال أو للاحتجاز أو للتفتيش فإنه يصبح "شظية" وحده، لا علاقة للآخرين به، تفرقوا عنه وتفـــرّق عنهم، فلم يكن هدف الحاجز المنع من الوصول إلى الغاية أو عرقلة هذا الوصـــول وحســـب، "وإنمـــا تستعمل الحواجز أداة ووسيلة للعقاب الجماعي متمثلا بالدور أو الوظيفة المنوطـــة بالحـــاجز" (كيـــال، 2023).

كما أن عمق معنى الشظية المتناثرة المبتعدة عن أصلها يتجلى في تقطيع الجغرافيا الفلسطينية بفعل هذه الحواجز، فصارت كل قطعة محجوزة بالحاجز شظية مفصولة عن عموم ما حولها، ليكتشف القارئ أن هناك شظايا جغرافية بعدد تلك الحواجز.

أضف إلى ذينك المعنيين معنى ثالثا مهمّا مكتسبا من معنى الشظية نفسها لا يتمحور حول الألم والمعاناة فقط، بل وإلى معنى سياقي عام داخل في الصراع على الأرض مع الفلسطينيين؛ وهو افتقـــاد مجمـــوع هذه الشظايا الجغرافية أهميتها السياسية والجيوسياسية، كونها تحولت إلى مجموعة مناطق متشظية، كل واحدة منها تتشغل بنفسها، إذ "تنطوي الجيوسياسية على ثلاث سمات، أولا: تهتم الجيوسياسية بمســـائل

متعلقة بفرض النفوذ والسلطة على حيز جغرافي وأرض إقليمية. وثانيا: تستعين بأُطر جغرافيـــة لفهـــم الشؤون العامة، وتشمل القوالب الجغرافية الشائعة مصطلحات مثل: "مجال النفوذ"، و"التكتلات"، و"الفناء الخلفي"، "والمنطقة المجاورة/ الجوار" و"الخارج القريب". ثالثا: تتسم الجيوسياســية بأنهـــا ذات وجهـــة مستقبلية. فهي تُقدم رؤى متعمقة حول السلوك المحتمل للدول لأن مصالحها لا تشهد أي تغيير جوهري" (دودز، 2017).

إن هذا المعنى الجيوسياسي المختزن في البنية الروائية المعبّر عنه في التجنيس (شظايا) وفي العنـــوان (الحاجز)، يجعل مظاهر الإبداع الأدبي وجماليات التشكيل للرواية على مستوى الشكل العام متوافقا مع هذه الفكرة التي لم يكن المؤلف بشارة ليغفل عنها أساسا، بحكم اشتغاله بالسياسة وبـــالعلوم الاجتماعيـــة وبالفلسفة، وستعود الباحثة إلى هذه المسألة في ما بعد.

نتيجة هذه الفكرة المركزية في ذهن المؤلف لا يوجد حكاية واحدة منتظمة في الرواية، بل إن الحكايـــة التقليدية التي تتوفر في الرواية في العادة في إطارها الفني التقليدي قد انتفت كليا، ليحل محـــل الحكايـــة الواحدة حكايات متناثرة، تشكل في مجملها "شظايا" الرواية الفلسطينية في معاناتهم على تلك الحواجز.

إن هذه البنية المعتمدة على مفهوم الشظايا المنقول من المفهوم اللغوي البحـــت ليكـــون مفهومـــا فنيـــا وسياسيا، لها معنى روائي يجعل هذه الرواية لا تسير مع الواقع جنبا إلى جنب، ولا أن تعبر عنه تعبيرا أمينا فقط، بل أثبتت هذه البنية أن الرواية انبثقت من تربة الواقع، فكانته هو نفسه، لا صورة عنه.

2.2.2 المشهديات السردية

تتكون رواية الحاجز– كما سبق للباحثة أن أشارت– من تسعة وخمسين مشهداً سرديا، ولا يبدو بين تلك المشاهد روابط روائية وثيقة كإحالتها إلى "حكاية واحدة"، لكنها تشكل بمجموعها حالة المشهد الفلسطيني الواقعي المتشظي المعبّر عنه غير التجنيس بتقنيات "المشهدية السردية"، وما يميز تلك المشهديات أنهـــا تتوافق في النظرة العامة مع كونها شظايا منفصلة، لكن القارئ يعود ليكتشف أن ما بـــدأ بـــه المؤلـــف

روايته مع وجد وعمر في المشهد الأول، يعود إليه في المشهد الأخير، ليربط بين المشـــاهد المنفصـــلة تلك، ليعطيها المعنى الروائي أي البنية الروائية المشكلة لهذه الرواية.

والمقصود بالمشهد "مجموعة من الصور، والصورة هي جزء لا يتجزأ من المشهد، كما أنهـــا القاعـــدة الأساسية التي يقوم عليها، والجامع بين الصور لتحقيق معالم المشهد هو توفر الصـــلة بينهـــا كعنصـــر أساس" (بوبكري، 2016)، فداخل كل مشهد من تلك المشاهد مجموعة من صور المعاناة الشخصية التي يسببها الحاجز، وقد تختلط بالمشهد الواحد عدة صـــور: للنـــاس، وللســـيارات، وللطبيعـــة المشـــوّهة، وللبنايات، ولبنية الحاجز نفسه، وللجنود وتصرفاتهم، كل تلك الصور في كل مشهد من المشاهد تســـاهم في إضافة لبنة فنية؛ شكلية وموضوعية في معمار الرواية، ما يجعل هذه المشهديات الســـردية علامـــة فارقة في بناء رواية الحاجز.

من خلال ما سبق، فإن مشهدية الحاجز نفسه المتشظية إلى عدة مشاهد سردية، في كل منها تقريبا يبدو الحاجز عنصرا جامعا، ما يؤكد مفهوم المشهد نفسه الذي يفترض إحالته على "المشهد المسرحي" الـــذي يتطلب مكانا، ويتطلب ممثلين، ويتطلب حكاية أو قصة قصيرة تحكى من خلال هـــؤلاء النـــاس، كمـــا يفترض زمنا مشتتا مقطعا غير منتظم، يتعاضد مفهومه مع معنى الشظية التي أشارت إليه الباحثة آنفا.

وبما أن هذه المشهديات السردية هي المكوّن البنيوي لرواية الحاجز، فإنّه يصح أن توصف بأنها "رواية مشهدية" (بوبكري، 2016). وهذه المشهدية كذلك خلقت منطقا سرديا يقـــوم علـــى الوصـــف، وعلـــى عمومية الشخوص وعدم تحديدهم، فالقارئ يجد متحدثين في المشهد السردي لكنه لا يركز على أسمائهم وصفاتهم، وهذا ستتحدث عنه الباحثة بالتفصيل في الفصل الثالث عند مناقشة العناصر الفنية للروايـــة، ولكن أشارت إليه كونه مكوّنا من مكونات المشهد الروائي في هذه الرواية.

وبذلك تكون بنية الحاجز الفنية قد حققت ما عُرف عند البنيويين بالضبط الذاتي؛ فمن خلال هذا القـــانون تتمكن عناصر البنية اللغوية من تنظـــيم نفسها داخل النص نفسه، وتصبح البنيـــة الروائيـــة ذات قـــوام

سردي متماسك يؤدي دلالته الفنية والموضوعية. "ويؤدي إلى الحفاظ عليها، وإلى نوع من الانغلاق" (بياجيه، 1985).

بهذه المنطقية ترسم البنية اللغوية لنفسها معمارا فنيّا له محدداته، لتحمل هذه البنية في ذاتها– كونها شكلا سرديا مقترحا للرواية– تحمل دلالتها المضمونية المحايثة لما يريد أن يقوله السرد من معانٍ، وما يتغيا أن يناقشه من أفكار اجتماعية وسياسية، كما تثبت هذه البنية العلاقة الجدلية بين هذا الشكل الفني وبين تلك الأفكار، وبذلك تعزّز مقولات النقد الأدبي التي ترفض الفصل بين شكل العمل الأدبي ومضمونه، بل أبعد من ذلك، فإن الشكل الفنيّ هنا حمل جزءا كبيرا من المضمون، بل لقد كان هو المضمون نفسه، بحيث لا يمكن مناقشة أحدهما بمعزل عن الآخر.

2.3 جماليات التشكيل في رواية حب في منطقة الظل

تعدّ رواية حب في منطقة الظلّ الجزء الثاني من مشروع الرواية عند عزمي بشارة، وبين الروايتين صلة موضوعية كبيرة كونهما تتحدثان عن فلسطين؛ فكانت رواية الحاجز تتناول في الأعم الأغلب الأوضاع المعيشية السياسية والاجتماعية لمناطق الاحتلال الثانية عام (1967)، الضفة الغربية والقدس وغزة، وقليلا ما تحدثت عن فلسطين المحتلة عام (1948)، لتأتي روايته حب في منطقة الظل مخصصة لتتحدث عن المناطق المحتلة من فلسطين عام (1948) التي قام عليها الكيان المحتل، لكنه لم ينسَ الحديث عن مناطق الاحتلال الثانية، بتناظر لافت جدير بالملاحظة.

وهذه المسألة تضع الروايتين في بناء فني واحد، في الإطار العام للمشروع الروائي، على الرغم من أن هذا المشروع مكون من وحدتين سرديتين متمايزتين على المستوى الشكلي في مظاهر الإبداع الأدبي وجماليات التشكيل، يصل هذا التمايز الشكلي إلى درجة أن إحداهما لا تشبه الأخرى في بنائها السردي العام، ولكن هذا لا ينفي أنهما تنتميان إلى مشروع سردي روائي توحده النظرة الكلية، والمضامين، واستمرار حضور الشخصيتين عمر ووجد، ولكنهما أصبحا بالغين، وأشياء أخرى، ستتحدث عنهما الباحثة بالتفصيل في الفصل الثالث.

وعدا ذلك، فإن البنية السردية في رواية حب في منطقة الظل تنطلق من محددات كبرى واضحة، تؤكد التمايز الشكلي الواضح لهذه البنية، وبأن "الرواية على خلاف الأنواع الأخرى لا تمتلك قوانين خاصة، وما هو فعال تاريخيا يتشكل من عدة نماذج روائية، وليس من القواعد الروائية بحد ذاتها" (باختين، 1982).

لقد استند الشكل الفني للرواية على مجموعة من العوامل أسهم تضافرها معا في إعطاء الرواية هذا الشكل، ويعطي هذا الشكل مؤشّرا على أن الرواية " تعكس بشكل أساسي وبعمق دقة وسرعة تطور الواقع نفسه، وما هو قيد التشكل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة" (باختين، 1982). هذه الصيرورة التي أبان عنها الشكل في هذه العوامل التي ستتحدث عنها الباحثة في ما يأتي:

2.3.1 تجنيس الرواية

تظهر على الغلاف الأول هذه العبارة "رواية شظايا مكان"، وبهذا التجنيس غير المألوف، كما كان في تجنيس الحاجز، يربط المؤلف الروايتين معا في إطار واحد من التجنيس المتمركز حول مفهوم "شظايا"، لكنّ يتجه هذا التجنيس في هذه البنية إلى المكان وليس إلى الرواية ذاتها، فخرج النص الروائي نفسه من مفهوم التشظي ليكون التشظي من نصيب المكان.

هذا ينبئ عن أن البنية الروائية غير متشظية إلى وحدات سردية قصيرة على هيئة "مشاهد سردية"، وسيختار لها المؤلف شكلا بنيويا مختلفا تبعا لذلك، وهذا ما كان فعلا؛ فالمشاهد السردية التسعة والخمسون مشهدا في رواية الحاجز ممتدة على مساحة مائتين وخمس وخمسين صفحة من القطع الكبير، وبحجم خط متوسط، لكن هنا الفصول سبعة عشر فصلا روائيا ممتدا على مساحة بلغت ثلاثمائة وخمسا وتسعين صفحة وبخط أصغر من حجم خط الرواية الأولى.

ماذا يعني ذلك؟ يعني أن الرواية التي تشظت عاد الروائي ولملمها بشكل جديد، لأنها ذات رسالة جديدة وهدف جديد، "فلم يعد ينفع فيها أن تظلّ شظايا رواية"، وأشار عادل الأسطة إلى هذه المسألة (الأسطة، 2021).

يبرز المكان في العنوان متشظيا، وعبّرت الرواية عن هذا التشظي بهذه الفقرة: "جعلوا الفضاء ملكا لهم، ونزحت غالبية الناس من المكان الذي تشظى وتشتت في أمكنة أخرى، بلدان أخرى لم تعد مجرد أمكنة وبلدان، بل صارت شتاتا، "دياسبورا"، من شظايا إلى شتات" (بشارة، 2005). لم يكن هـذا فقـط هـو الدليل على تشظي المكان الفلسطيني، بل إنه انقسم إلى ثلاثة أماكن متجاورة، كل منطقة لها طابع خاص ومميزات خاصة، وتحكمها علاقات معينة، كما سبق للباحثة أن أشارت إلى ذلـك فـي الفصـل الأول، وهي: بلاد الحواجز وتشمل المناطق الفلسطينية المحتلة عام (1967)؛ الضفة الغربية والقدس وغـزة، وبلد الحاجز، والمقصود بها دولة الاحتلال، وكل ما يشير إلى هذه الدولة من طابع إسرائيلي ويهـودي، والثالثة هي منطقة ظل الحاجز ويقصد بها البلدات العربية الفلسطينية؛ أماكن وجود الفلسطينيين داخـل حدود عام (1948)، وكل تلك المناطق خاضعة لسيطرة دولة الاحتلال، وتنشأ بينها علاقـات خاضـعة لقوانين تفرضها تلك الدولة، فإذا ما تجلت في الضفة الغربية والقدس وغزة سياسة الحواجز، فإن منطقة الظل؛ ظل الحاجز لها قوانين خاصة فيها، تطرقت الباحثة إلى جانب منها فـي الفصـل الأول أيضـا، وتعيد التذكير به مضطرة هنا لبيان ما فيه من فكرة التشظي المرتبطة بالبنية الروائية.

وبالمجمل، فإن ثمة فوارق واضحة في التجنيس بين الروايتين، فـ رواية الحاجز تقـوم علـى تقطيـع أوصال النص السردي الروائي فأطلق عليها "شظايا رواية"، أما حب في منطقة الظـل فكـان المكـان متشظيا، مع تماسك البنية السردية، فأطلق عليها "رواية شظايا مكان"، وهذا التجنيس بهذه الكيفية انعكس على مجمل العناصر الفنية لكلتيهما، وهذا ما ستوضحه الباحثة في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

2.3.2 المونولوج الذاتي

على العكس من رواية الحاجز، يختار المؤلف في هذه الرواية أن يحكي حكاية متصلة، حكاية عاطفيـة بين شخصين، أحدهما يسكن في منطقة الظل وهو عمر علي الجنابي، والآخر هو دنيا ابنة عمـه التـي تسكن لندن، ويعبر عن هذا المونولوج من خلال العالم الافتراضي بدردشة بينهما على الفيسبوك، إنمـا

ما يبدو غالبا أن عمر صاحب هذا المونولوج، فهو الذي يكتب ودنيا ترد عليه، وخلال ذلك يتحدثان ويتحاوران.

هذه الدردشة لم تكن تقنية روائية كما هو الحال- على سبيل المثال- في رواية واسيني الأعرج مملكة الفراشة، فقد "حصر الكاتب الحضور الرقمي في روايته من زاوية وسيلة من وسائل التواصل الاجتماعي الكثيرة والمتشعبة ألا وهي 'الفيسبوك' بحكم أنه الوسيلة الأكثر انتشارا من بين تطبيقات التواصل العمومية الأخرى" (بوكرت، 2021)، فقد كانت إحدى وسائله الفنية في الرواية، أما رواية حب في منطقة الظل فإن البناء السردي في خمسة عشر فصلا من السبعة عشر فصلا كان مونولوجا ذاتيا عبر الفيسبوك أو دردشة من خلاله، وعندما خرج من هذا العالم في الفصلين الأخيرين ظل محكوما بذهنيته إلى هذه البنية التي شكلت تصرفات الشخصية خارج الفضاء الرقمي، فعنونه في المرتين: "حياة بدون تشات" (بشارة، 2005).

هذه البنية الروائية التي جاءت خلال الفضاء الرقمي لم تكن تعيش فيه، بل إنها نقلت الأوضاع السياسية والاجتماعية للفلسطينيين إليه لتناقشها ولتداولها بين هذين الشخصين، فظلت البنية الروائية يتقاسمها عالمان: افتراضي وواقعي، لكنه ليس خياليا، وبما أن الافتراضي عادة متحرر من المكان أكثر من تحرره من الزمان، كانت وسيلة من وسائل المؤلف للتخلص من سيطرة التشظي عليه في الواقع، ليس من باب الهروب منه، بدليل أنه لم يناقش إلا هو، وإنما ليبين من خلال هذه البنية مدى سيطرة دولة الاحتلال على السكان ومحاصرتهم، فجاء هذا العالم نوعا من التمرد المبطن على تلك الإجراءات الاحتلالية التي أذاقت فيها سكان منطقة الظل الأمرين، ليس داخل المكان المتشظي بل أيضا عندما كانوا يخرجون منه، فإذا خرجوا من جزء إلى جزء من هذه الجغرافيا المفتتة أو المتشظية وجدوا الحواجز، وإذا خرجوا خارج فلسطين وجدوا الحواجز، وهذا رابط بنيوي مهم يربط عالم رواية حب في منطقة الظل برواية الحاجز، فكأنها بصورة أو بأخرى أظهرت إحدى تجليات الحاجز، ولكن هذه المرة من زاويا عرض مختلفة.

لا تشكل الحكاية العاطفية في رواية حب في منطقة الظل سوى سبب منطقي وإقناعي لانحياز الروائي إلى هذه البنية النصية، ولجعلها سببا سرديا لمناقشة ما يريد مناقشته من أفكار، عدا أن هذه البنية بهذه الكيفية المفتوحة على المونولوج الذاتي أعطت لصاحب الحديث، عمر الجنابي حرية في الحديث المفتوح على كثير من القضايا، ثقافية، وسياسية واجتماعية، وحتى عاطفية، فبدا كل شيء يتم في هذا المونولوج مبررا فنيا ومقنعا لأنه غير محكوم بأي قانون يوجه السرد إلى دفة معينة أو جهة معينة، ولذلك فإن تفكيك مقولات تلك البنية السردية يكشف عن تنوع الموضوع السردي واتفاق البنية والمحافظة على إيقاعها بشكل عام، كما أن هذه البنية المحكومة بالمونولوج هي السبب المنطقي المقنع الذي جعل الرواية تمتد إلى هذا الكم الكبير المكثف والمكتنز من السرد الذي قارب الأربعمائة صفحة، كما سبق للباحثة أن أشارت.

2.3.3 الاستعارات السردية الكبرى

حلت الاستعارات السردية الكبرى محل المشهديات السردية في هذه الرواية، والمقصود بالاستعارة السردية: "نقل شيء للاسم الذي يعني شيئا آخر، أي مثل تغير في معنى كلمة. لكن التقليد البلاغي قد استبدل خلسة لهذه العلاقة كلمة بأخرى بين كلمتين لهما المعنى نفسه" (تدوروف، 2005)، بمعنى أن في الاستعارة السردية انزياحا لغويا لبعض المفردات تظل تتكرر في النص السردي ويصبح لها مفهوم داخله، وهذا ما حدث بطريقة لافتة في هذه الرواية، وأكثر الاستعارات السردية حضورا فيها أسماء المناطق الثلاثة، بلاد الحواجز، ودولة الحاجز أو الحواجز، ومنطقة الظل؛ ظل الحاجز.

ومن هذه الاستعارة الأخيرة نشأت استعارة طغت على البنية السردية وهي الظل والظلية، فكان هناك الرجل الظل، وظل القرية، وظل المدينة. ومع هذه الاستعارات اللافتة وظف المؤلف استعارات أقل حضورا، الأولى: الباقون، وقصد بهم الفلسطينيين الذين بقوا في بلادهم بعد النكبة عام (1948)، والقادمون أو الوافدون، وهم المحتلون بشتى صورهم ومواقعهم، مع أنه يركز أكثر على توظيف وصف القادمين أكثر من الوافدين، وأظن أن لهذا بعدا مرتبطا بالدلالة السياسية المختزنة في وصف القادمين.

لم تكن هذه الألفاظ مجرد انزياح لغوي، بل كانت تحمل معنى ودلالة أكبر من المفهوم البلاغي القديم "ما يمكن أن يقود إلى ربطها بالعمل السردي في شموليته؛ ولهذا سيتجاوز فهم الاستعارة حدود الكلمة والجملة معاً" (وهابي، 2019). ولذلك تجد حضورها في كل البنية الروائية، بل إن البنية الروائية أقامت معمارها الفني على هذه الاستعارات الكبرى التي حملت وجهة نظر السرد السياسية، فعدا فكرة التشظي الواردة في هذه الاستعارات أيضا، وهذا مهم في بيان سرديتها التفاعلية خلال البنية، عدا ذلك فإنها تحمل فكرا رافضا لهذا التشظي في المكان، ورافضا فكرة التشظي في السكان المنقسمين إلى ثلاث جغرافيات متجاورة، لكنها عدائية، لذلك تحمل هذه الاستعارات فكرة السرد الكلية، ومن هنا يصحّ اعتبارها استعارات سردية كبرى؛ إذ إنها لم تنفكّ بأي حال من الأحوال عن البنية السردية ومقولاتها التي انبنت عليها.

وقد كان لهذه الاستعارات أهمية أخرى؛ إذ كانت قادرة على حمل أسلوب السرد والتجاوب معه في مسألتين: الأسلوب السردي الساخر، والتوصيف السياسي الحاضر بقوة على مستوى اللغة، كما ستبينه الباحثة في موضعه من الفصل الثالث.

وبالنظر إلى هذه الاستعارات السردية التي ستكون واضحة الدلالة وخاصة الثلاثة الأولى المتصلة بالجغرافيا الفلسطينية، تبرز استعارة الظل كأنها استعارة موازية لتلك الاستعارات الجغرافية الثلاث، على الرغم من أنها حاضرة في واحدة من استعاراتها وهي منطقة ظل الحاجز، فما هي دلالتها السردية في الرواية؟

ارتبطت استعارة الظلّ في منطقة الاحتلال الأولى عام (1948) بدءا من ارتباطها بالمكان، فكانت منطقة ظل الحاجز، وهذه الظليّة مكتسبة من ظلم تاريخي واقع على هؤلاء الباقين الذين تحولوا إلى ظل في دولة الحاجز، بمعنى لقد أصبحوا ثانويين كالظلّ لا يرون وليس لهم تأثير، وهذه الدلالة واضحة عبّر عنها في الانتخابات البرلمانية لدولة الحاجز، وعبر عنها في استطلاعات الرأي، فهم ظلال، والظل ليس حقيقة، ومن معانيه في اللغة (الخيال أو الشبح)، بمعنى أن وجوده متخايل به، يُرى ولا يرى، أي أنه

وجود متوهم، وهذه هي نظرة الوافدين القادمين لأولئك الباقين الأصليين الذين تحولوا إلى ظـــل، كلهـــم أصبح ظلا أي يدمغون بدمغة واحدة، لا ملامح لهم، وإن تحركوا فإنهم يتحركون كظلال.

تحمل هذه الاستعارة طغيانا حقيقيا في البنية السردية، وعندما يتم النظر فيها بعمق يُكتشف أنها استعارة مخيفة تحمل الكثير من الدلالات السياسية، وأظن أن كل تلك المعاني والدلات الحاضـــرة فيهـــا كانـــت مشخصة في السرد بشكل جيد أيضا، ما يعني أنها استعارة قوية من ناحية سردية، لأنها ذات طابع عام ومتجذر، وتشكل عصب البنية السردية برمتها.

وأسوق لحضور هذه الاستعارة مثلا؛ فقد جاء في الرواية هذا المقطع في الحديث عن انتخابات البلديـــة: "وعندما طلعت شمس الحاجز في اليوم التالي من شرقه ووقع ظله على غربه، حضرت السياســـة إلـــى البلدة ومعها ظلها، ومع ظل السياسة عادت الانتخابات التمهيدية (البرايمرز)، وذلك من أجـــل تحقيـــق الازدواجية بين الديمقراطية وظلها الذي كان الحاجز يظللهم به كلما أشـــرقت الشـــمس. وكـــان ظـــل الديموقراطية يطول مثل كل ظل عندما تغرب الشمس" (بشارة، 2005).

ففي هذا المقطع، وهو قصير، شكّل الظل معنى أساسيا فيه، وصار لكل شيء ظل، أولا ظـــل الحـــاجز الذي وقع ظله على غربه، ثم السياسة وظلها، والديمقراطية وظلها، والحاجز الذي يظلل الجميع المعبـــر عنهم بضمير "هم". وهذا بالضبط ما يصنع استعارة الظل في أنه قرين ونقيض كـــل شـــيء حقيقـــي أو واقعي، فنحن الفلسطينيين ليس لنا إلا الظل، ومحكومون بفكرة الظلال التي تريد دولة الحاجز أن تزيحنا بها من مشهد الحياة الواقعية، لذلك تكتسب هذه الاستعارة السردية معنى سياسيا يشـــير إلـــى التهمـــيش والعنصرية وعدم الاعتراف بنا.

وتتطور هذه الاستعارة ليصبح كل شخص منقسما إلى نفسه وظله، وإلى أن توجد هذه الاســـتعارة فـــي المجال الإعلامي كما في هذا المقطع السردي: "لم يعد أحد يميز بين المقال والتعليق والإعلان والخبـــر، وبين المالك والمحرر وبين الموقف والرأي والواقعة، كأن قسمة الشخوص وظلالها انتقلـــت إلـــى كـــل

شيء، فالواقع ظل الموقف، والإعلان ظل الخبر، وجهاز الفاكس ظل رئيس التحرير، ورئيس التحرير ظل المالك، والمالك هو أيضا صاحب مكتب الدعاية، وهو وظله يملكان الجريدة" (بشارة، 2005).

وغير هذين الموضعين الكثير من المواضع التي تبدو فيها استعارة الظل استعارة سردية كبرى، لها الكثير من الوظائف السردية على مستوى البنية الروائية بشكل عام.

2.4 ارتباط الروايتين بالسيرة الذاتية لعزمي بشارة

سبق للباحثة أن وقفت عند هذه المسألة في الفصل الأول، وعرضت أمثلة لحضور الروائيين في رواياتهم، وستعمل في هذا البند على تتبع حضور شخصية عزمي بشارة في روايتيه موضع الدراسة؛ للربط بين أفكاره وبين الأفكار الروائية، وإن كان يختفي وراء شخصية من الشخصيات أو أنه وزع أفكاره على شخصيات معينة.

لقد انتبه بعض الدارسين إلى تعدد حضور الكاتب في روايته، بدءا بتدخل الكاتب نفسه "ليقطع سرد الأحداث معلقا على السرد أو سلوك بعض الشخصيات" (زيتوني، 2002)، وأحيانا بإشارات تحيل القارئ على المؤلف نفسه، كما في بعض روايات الكاتب التونسي كمال الرياحي، أو" يذكر عمله أو مستواه الفكري أو ما شابه ذلك، كما في رواية صيادون في شارع ضيق لجبرا إبراهيم جبرا" (حج-محمد، 2017).

في حالات معيّنة لا يمكن أن ينأى المؤلف بنفسه عن روايته، لا سيما إذا كان يكتب رواية للمرة الأولى، فإنه سيمتح من تجربته الشخصية. هذه المسألة مختلفة عن رواية السيرة الذاتية، ومختلفة كذلك عن رواية التخييل الذاتي، فإن هذين النوعين من الرواية يُعترف للمؤلف بحضوره في سياق روايته ضمن شروط معينة؛ فرواية السيرة الذاتية "رواية تدفع قارئها إلى أن يتلقى النص تلقيا مزدوجا يلتبس فيه التخييلي والروائي بالمرجعي الواقعي" (بواصبع و منصوري، 2021). وأما رواية التخييل الذاتي

فهي "نص روائي قائم على ميثاق تخييلي صريح يحمل فيه البطل اسم المؤلف، ولقبه"، وذلك من أجل "إثبات أنه يمكن أن يتطابق البطل والروائي في الاسم، ومع ذلك يظل النص تخييليا" (القاضي، 2010).

أما الرواية فإنها: "في الصورة العامة نص نثري تخيلي، واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة، والتجربة، واكتساب المعرفة، فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقاتها فيما بينها، وسعيها إلى غايتها" (زيتوني، 2002).

وهذا التعريف يسقط من الاعتبار حضور الروائي في عمله الروائي تماما، كأن الكاتب يكتب وهو في مأمن وفي وجود مسافة بينه وبين الأحداث والشخصيات والأفكار، وحسب هذا التعريف غير النهائي للرواية، حسب ما أفاد صاحبه نفسه، لا يصح أن يفترض أحد من الدارسين حضور المؤلف في روايته.

وافتراض حضور الكاتب في روايته له وجاهته من زاوية أخرى، تخص صنعة الكتابة ذاتها؛ إذ إن كل كتابة لا تخلو من نفْس صاحبها، فالروائي الذي يكتب رواية يريد أن يناقش أفكارا ما، وجزء من هذه الأفكار هي أفكاره، لكن لا يتيح له الفن الروائي أن يظهر بوضوح في الرواية، فيختفي وراء شخصيات معينة تمثل فكره، وقد يوزع أفكاره على عدة شخصيات ليستطيع المحافظة على أفكاره في مستواها التمثيلي الروائي، "فالرواية تمنح للكاتب مجالا واسعا من الحرية والتخفي في نفس الوقت، ليعبر عن ذاته وراء شخصية روائية يظنها القارئ في كثير من الأحيان مستلهمة من مخيلة الكاتب" (بواصبع و منصوري، 2021).

هذا التأسيس لحضور الروائي في روايته إذاً له وجاهته المعتمدة في الدراسات والأبحاث، وأشار إليه كثير من الروائيين في حواراتهم المتلفزة، من أمثال الكاتب المصري محمد سمير ندا، ففي لقاء مع الإعلامي عمرو عبد الحميد سئل الروائي: هل يوجد تقاطع بين أحد شخصياتك وبين تجربتك الشخصية، ليجيبه: " شخصية حكيم تتقاطع مع بعض أفكاره، في النظر إلى الكتابة أنها نوع من الاستشفاء، وكذلك الأفكار التي ينتقد فيها الإسلام السياسي عبر عنها من خلال أفكار الشيخ أيوب، ونقد

الحكم الشمولي من خلال شخصية خليل خوجا هذا هو رأيي الشخصي (نـــدا، 2025)، لقـــد ورد فـــي الروايتين بعض الأمارات النصية التي تشير إلى حضور المؤلف في البنيـــة النصـــية، وســـبق لكتـــاب ودارسين أن أشاروا إلى بعضها، ستبين الباحثة هذه الإشارات في موضعها.

2.4.1 حضور المؤلف في رواية الحاجز

1. بدأ المؤلف روايته بالحديث عن الطفلة وجد في الفصل الأول، وهذا اســـم لابنـــة عزمـــي بشـــارة، وذكرها عدا ذلك في الفصل السابع والأربعين وفي الفصل الأخير، التاسع والخمسين، وعـــن حضـــور الابنة أشار الكاتب إلياس عطا الله في قوله: " قد ننشغل في (وَجْد) الكاتب أثناء القراءة وبعدها، صحيح أن ابنته ملائكية الطلعة تحمل هذا الاسم، وصحيح أنّ الوجد له في معاجمنـــا دلالات مـــن الأحاســـيس تستوطنّ النّص، ولكنّني- إن كنت أقرأ الكاتب جيّدا- أرى أنّ ملهمه الأوّل في التّســـمية هـــو ملاكـــه البيتيّ، بتأثير من متانة العلاقة بين الطّفل و(أليس في بلاد العجائب)، وبإثراء من ثقافته اللّغويّة وثقافتـــه الإسلاميّة الرّحبة الشّاملة للصّوفيّةِ ومعجمها، فالوجد والفقد عندهم رديفان للمحو والإثبـــات" (عطـــاالله، 2005). فالكاتب لا يكتفي بحضورها الواقعي المتصل بحياة الكاتب، وإنما يحمّل الاسم دلالات أخـــرى، ويبرر هذا التفسير بثقافة الكاتب.

وفي دراسة أعدّها الباحث عبد الرحمن عيّاد ونشرها فـــي موســـوعة أبحـــاث ودراســـات فـــي الأدب الفلسطيني الحديث وردت هذه الفقرة: " أما حضور شخصية الكاتب الواضحة فتتمثل في الفصل الســـابع والأربعين الذي حمل عنوان (هوية)، حيث تطلب (وجد) من أبيها أن يعود قائلة: بابا تعال. فيقول لهـــا: إنت عارفة أنا لازم أبقى عشان الهوية، فترد الفتاة ابنة التسع سنوات: بابا خلص تعال ما بدنا هوية بدنا إياك إنت" (كتاني، 2011).

وفي الفصل الأخير ورد (عمر ووَجْد) واستفتح الكاتب الفصل بقوله: "بعد سنة مـــن عمرهـــا وعمـــر الحاجز بدأت وجد تحاور أخاها عمر"، وظل الفصل يدور حولهما لينتهي على هذه الشـــاكلة: "فأجابـــت

وجد بسؤال إلى والدها كأنها تغيّر الموضوع بعدم اكتراث: "بابا حرب، آلوا في الحضانة، بدو يصير حرب" (بشارة، 2006).

2. التحدث بالإنكليزية والألمانية: يعلن السارد في بداية الفصل الثالث عشر قائلا: "بعد أن ذهبت لزيارة الجماعة قلت أستغل وجودي في القدس قبل لقائنا لكي أذهب وأرى الحائط في حي جيلو عن قرب، خاطبته بالإنكليزية" (بشارة، 2006). ومعروف أن بشارة يتحدث الإنجليزية إلى جانب العبرية والألمانية، كما مرّ في الحديث عن سيرته الذاتية. وقد ورد أيضا إشارة إلى معرفته باللغة الألمانية في بداية الفصل الثاني والأربعين، عدا عن أن هذا المقطع السردي فيه ملمحان من سيرة المؤلف وهو ذهابه إلى القدس من أجل لقاء عمل، فهو لا يسكن في المدينة، فضلاً عن اللغة.

3. الحديث في التلفزيون: ورد في الفصل الخامس عشر من خلال حوار مع السارد قول أحدهم له: "شفناك عالتلفزيون، حكيت منيح والله، بيّضت وجهنا، مش بطّال" (بشارة، 2006). ومعروف أن عزمي بشارة يتحدث إلى الإعلام، وكثير من الفلسطينيين يعرفونه؛ فهو شخصية عامة.

4. الحديث عن جامعة بير زيت: في الفصل نفسه يتحدث السارد عن طلاب جامعة بيرزيت، حديث من يعرفهم ويعرف سلوكهم، وذلك في قوله: "بموجب نهضة أنا أشك إذاً أنا أفكر إذاً أنا موجود، وقبل أن يختصرها طلاب جامعة بيرزيت إلى أنا أشك إذاً أنا دبوس" (بشارة، 2006). فقد كان بشارة محاضرا في جامعة بير زيت مدة عشر سنوات بين عامي (1986) و(1996).

5. الحديث بالفصحى كأنه أستاذ: ورد في ثنايا الفصل التاسع عشر حوار بين السارد وشخص ما، جاء فيه: "خلينا نفترض هيك، مع أن الموضوع أعقد من هيك. ليش صرت تحكي معي فصحى؟ عشان...؟ ليرد عليه السارد: أعقدها؟ هيك بدك تقول؟ قول! الفصحى علشان تفهم، وكأني رجعت أستاذ، أو انجرفت وارجعت أستاذ" (بشارة، 2006).

6. نائب في البرلمان: ورد في الفصل السادس والعشرين وجود برلماني على الحاجز، ولكن السارد يتحدث بضمير هو، وليس بضمير المتكلم ليخبر بأنه: "لقد طلب منه السائق أن يبلغهم بوجود نائب علهم يحركون له الدور، إذ لا يحق لهم تفتيشه على أية حال" (بشارة، 2006). فقوله: "لا يحق لهم تفتيشه" بمعنى أنه ذو حصانة برلمانية تابعة لدولة الحاجز، دولة الاحتلال، فقد كان عزمي بشارة ، أيام الانتفاضة الثانية نائبا في برلمان دولة الاحتلال، ومكث فيه من عام (1996) حتى استقال منه عام (2007) (أبوفخر، 2017).

7. عضو لجنة شؤون متابعة التعليم العربي: ورد في الفصل الواحد والأربعين أن السارد قد تلقى اتصالا هاتفيا من صديق له مغترب يدعى ماجد، ويذكر أنه اصطحبه معه إلى الكنيست ليحضر معه "جلسة لجنة شؤون متابعة التعليم العربي، وجلس صامتا إلى جانبه، لم يعرفه أحد. وقد تفاجأ، وخاب أملهما عندما شاهدا بأم أعينهما تحضيرا حزبيا لانتخابات داخلية فيها، كأنهما في لجنة طلاب عرب قبل خمسة وعشرين عاما" (بشارة، 2006). ففي هذا المقطع يشير المؤلف إلى نفسه وقد كان عضوا في هذه اللجنة في الدورة الخامسة عشرة للكنيست حيث كان عضوا في لجنة التعليم والثقافة.

8. الإشارة إلى أنه مسيحي: وذلك في بداية الفصل الثاني والأربعين ويذكر: "عملية التعلق لمدة شهر بخروف العيد، قبل ذبحه في عيد الفصح" (بشارة، 2006)، وقد أشار من كتب عن سيرة بشارة الذاتية أنه كان مسيحيا، فقد "ولد في (1956/7/22) في مدينة الناصرة لعائلة مسيحية" (كتاني، 2011).

9. التفكير بالخروج من فلسطين: تحدث السارد في الفصل السابع والأربعين عن اللجوء السياسي، وكيف يعامل اللاجئ السياسي، ويأتي الحديث في سياق أسرته، ويقول: "في العصر الذي ينتظر هو فيه فرج الغربة لعائلته، ولا ينتظر العودة لنفسه، بل الغربة لنفسه ولأولاده. ولا يبدو أن هذا الفرج سوف يسعده، ولكنه يأمل ويراهن أن يسعدها، هذه الآن أمنيته الصغيرة التعبة" (بشارة، 2006).

10. اللغة والمصطلحات التي تنم عن المستوى الفكري للسارد، فإضافة إلى الإشارة السابقة التي توحي بحضور عزمي بشارة في روايته، وأنه يكتب عن الشعب ومعاناته وهو معهم وواحد منهم، تزخر الرواية بمصطلحات الدراسات الاجتماعية والسياسية والفكرية الفلسفية المبثوثة في البنية النصية كلها، هذه المصطلحات وهذه اللغة هي لغة عزمي بشارة التي يستخدمها في أبحاثه ولقاءاته وحواراته، وتنم عن مواقفه السياسية كذلك، ومن بينها مصطلحات الهوية، والقامع، والمقموع، واللياقة السياسية، والعنصرية، والغرب المتوحش، وأزمة الهوية، وغيرها الكثير الذي يصعب حصره. وستعود الباحثة إلى هذه المسألة عند مناقشة الرواية في الفصل الثالث.

11. سبق وأشارت الباحثة إلى أن مجموعة الأفكار التي ناقشها عزمي بشارة، وهذه الأفكار الواردة في الرواية هي أفكار عزمي نفسه البحثية التي تطرق إليها في كتبه، وذلك حسب اختصاص كل كتاب من تلك الكتب، وقد أشارت الباحثة إلى هذا التصادي بين عالمي المؤلف الروائي والبحثي في الفصل الأول.

2.4.2 حضور المؤلف في رواية حب في منطقة الظل

أشار عادل الأسطة في مقال كتبه حول الرواية إلى الرابط بين شخصية عمر وبين عزمي بشارة، فقال: "بطل رواية عزمي بشارة هو عمر، ولا أظنه يختلف عن مؤلفه، إن لم يكن عمر هو عزمي بشارة نفسه، عزمي الذي قال لي في مؤتمر جامعة البتراء في تشرين الثاني من العام (2009): إن ما خلصت إليه في مقالي عن رحيل عمر تحت عنوان عزمي بشارة وهاجس الرحيل يعبر عن قراءة ذكية واستنتاج ذكي". ويضيف الأسطة: "وإذا كان عمر هو عزمي فإننا أمام شخص يجيد العربية والعبرية والإنجليزية والألمانية، وإذا كانت العربية هي لغة الرواية، فإن الرواية نفسها لا تخلو من عشرات، إن لم يكن مئات، المفردات التي تعود إلى اللغات الثلاث، ولا ننسى اللهجة الفلسطينية التي تجري على لسان عمر والفتاة التي يراسلها" (الأسطة، 2011).

يكتسب الاقتباس السابق أهمية في دلالته على هذه الجزئية من البحث، فالأسطة يوحّد بين الشخصية الروائية والمؤلف، ويذهب إلى النقل عن بشارة نفسه اعترافا ضمنيا بما ينوي القيام به، وهو هاجس الرحيل عن فلسطين، فقد ورد في الرواية في فصل مفاجآت سارة حوارٌ بين دنيا وعمر موضوعه الرحيل، تقول له دنيا: "لا، تعال انت حبيبي. وجيب مصايبك معك. رح تقول لي كمان لاجئ؟ إيه كمان لاجئ، شو انت أحسن من أبي؟ ويرد قائلا: لا طبعا لا، لا سمح الله". وينتهي هذا الحوار عندما تترك له أن يقرر: "انت قرر. لكن ما تتركني" (بشارة، 2005).

وينتهي المونولوج الذاتي من الرواية بخروج عمر من فلسطين ليذهب إلى أحد دول الملح، مع أنه عاد إلى فلسطين ليشارك في جنازة "عمو صلاح"، وانتهت الرواية وعمر في فلسطين، لكنه بقي شارد الذهن حزينا، يتطلع إلى حيث دنيا تعيش.

ويؤكد الأسطة في مقاله: (عزمي بشارة وهاجس الرحيل) مسألة الرحيل، فينهي مقاله بهذه الفقرة: "سيرحل بطل حب في منطقة الظل إلى بلاد الملح، وسيعود، وسيرحل عزمي بشارة أيضا إلى بلاد الملح، النفط، فهل سيعود؟ وبلاد الملح تذكرنا برواية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) وهي مدن النفط، وعزمي رحل إليها، ونرى صورته وحضوره غالبا من خلال تلفازاتها، كم يتشابه بطل الرواية ومؤلفها؟ كم؟" (الأسطة، 2007).

لم تظهر إشارات متعددة كما هو الحال في رواية الحاجز، وذلك لطبيعة السارد والبنية الروائية المختلفة، فالمونولوج المسيطر على رواية حب في منطقة الظل جعل السرد يأخذ طابعا مختلفا دون الحاجة إلى أن تظهر شخصية المؤلف على عكس الرواية الأولى، ومع ذلك يمكن الإشارة إلى ثلاثة مواضع في الرواية يمكن أن تشير إلى المؤلف، الأولى: وهي حضور عمر ووجد مرة أخرى في الرواية، والثانية الإشارة إلى والد عمر أنه كان "عقلانيا وعلمانيا وعاطفيا في الوقت ذاته" (بشارة،

2005). وقد ينطبق هذا الوصف على عزمي نفسه أو على والده الذي كان أيضا عضوا في الحزب الشيوعي الإسرائيلي.

أما الإشارة الثالثة فما جاء على لسان عمر في الفصل المعنون بـ "بلدة": "ويل لمن شد حبل الديمقراطية أكثر مما ينبغي" (بشارة، 2005). ولعله يقصد ما فعله بشارة عندما ترشّح لانتخابات رئيس الحكومة عام (1999)، فقد أثار ترشحه بوصفه عربيا، جدلا كبيرا وعاصفة سياسية، جعلت دولة الاحتلال تلغي "قانون الانتخاب المباشر بعد تلك الحادثة" (أبوفخر، 2017).

مع هذه المواضع السابقة، تحفل الرواية كثيرا بالتنظير السياسي والفكري، ما دفع الأسطة إلى القول: إن ما "سيؤرق عمر/ عزمي أسئلة كثيرة جداً"، لكنه يعود ليتساءل: هل تحتمل بنية الرواية هذا التنظير "باعتبارها فنا أدبيا" (الأسطة، 2007)، إذ يلمّح الأسطة إلى سيطرة شخصية بشارة على السرد وموضوعاته بطريقة لافتة، وهذا– ربما– من وجهة نظر الأسطة يجعل الرواية بوصفها فنا، لمصلحة التنظير الفكري والسياسي وهذا ما يتفق وشخصية بشارة، كونه باحثا وأكاديميا، ولا يحب أن يوصف بأنه "شاعر أو روائي" (أبوفخر، 2017).

وهكذا يظهر من عموم هذه الإشارات المستقاة من الروايتين أن شخصية عزمي بشارة كانت حاضرة في الروايتين، ويمكن اعتبار هذا الحضور البنيوي للمؤلف جزءا أصيلا من البنية الروائية كذلك، ليكون هذا أيضا محددا من محددات هذه البنية.

الفصل الثالث

العناصر الفنية في الروايتين

تناقش الباحثة في هذا الفصل العناصر الفنية لروايتي عزمي بشارة الحاجز وحب في منطقة الظل، وسيتركز البحث في العناصر الفنية الآتية: العتبات، واللغة، والسرد، والأحداث والحبكة، والشخصيات، والفضاء الروائي.

تعدّ هذه العناصر مكونا أساسيا لفن الرواية، ومنها تصنع جماليات التشكيل ومظاهره الأدبية في الإبداع الأدبي الذي سبق للباحثة أن ناقشته بشكل عام في معماره الخارجي في الفصل الثاني، لتكمل في هذا الفصل توضيح هذه العناصر داخل العمل الأدبي، وقد ساهمت في تحقيق أدبيته المقصودة، "أي جعل النص المكتوب نصّا أدبيا" (زيتوني، 2002).

3.1 العناصر الفنية في رواية الحاجز

3.1.1 العتبات

يشمل مفهوم العتبات كل ما له علاقة بالبنية السردية ويمهّد لها، وتشبه إلى حد بعيد عتبة البيت التي تكون أول ما تواجه الداخل إليه، وأول ما يوطأ، فقد جاء في لسان العرب: "العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ البابِ التي تُوطأُ؛ وقيل: العَتَبَةُ العُلْيا. والخَشَبَةُ التي فوق الأَعلى: الحاجِبُ؛ والأُسْكُفَّةُ: السُّفْلى؛ والعارِضَتانِ: العُضادَتانِ، والجمع: عَتَبٌ وعَتَباتٌ، والعَتَبُ: الدَّرَج، وعَتَّبَ عَتَبةً: اتخذها، وعَتَبُ الدَّرَجِ: مَراقِيها إِذا كانت من خَشَب؛ وكلُّ مِرْقاةٍ منها عَتَبةٌ" (ابن–منظور، 1988).

وقد أولى كثير من الدارسين اهتمامهم لهذه النصوص التمهيدية، فقد خصص لها (جيرار جنيت) كتابه العتبات ويطلق عليها كذلك مصطلح "المناص" وهو عنده على أنواع، ويصفه بقوله: "هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرّائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود

متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع، وهو البهو الذي نلج إليه لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل، لنتجنب هذه العتبات والمصاحبات من هذا المنجم الذي لا يخلق عن طور حفر وقراءة" (بلعابد، 2008).

ويشمل مصطلح العتبات أو المناص: "مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب" (بلعابد، 2008). وهي على نوعين، المناص النشريّ الذي يخص دار النشر، ويشمل: الغلاف، وصفحة العنوان، والجلادة، وكلمة الناشر. في حين يشمل مناص المؤلف: "اسم الكاتب، والعنوان الرئيسي والفرعي، والعناوين الداخلية، والاستهلال، والمقدمة، والإهداء، والتصدير، والملاحظات، والحواشي والهوامش" (بلعابد، 2008).

وأما ما هو خارج البنية المادية المطبوعة للعمل الأدبي، فإنه يدخل كذلك في العتبات، ويطلق عليه النص الفوقي، وكذلك يشمل الفريقين: الناشر، والمؤلف، وأما ما يخص الناشر فمنها: "الإشهار، والفهارس، والملحق الصحفي لدار النشر، وما يخص المؤلف يقسم إلى قسمين: عام ويشمل: اللقاءات الصحفية والإذاعية التلفزيونية، والحوارات، والمناقشات، والندوات، والمؤتمرات، والقراءات النقدية، وأما الخاص فيشمل: المراسلات العامة والخاصة، والمسارات، والمذكرات الحميمية، والنص القبلي والتعليقات الذاتية" (بلعابد، 2008).

وستركز الباحثة مناقشتها على أبرز العتبات التي جاءت في رواية الحاجز، وهي: العنوان وسيميائيته، والعناوين الداخلية، وما صحبها من اقتباسات استهلالية بداية كل فصل.

3.1.1.1 العنوان في رواية الحاجز

أ. العنوان الرئيسي

ويعد أهم العتبات النصية للعمل الأدبي إذ؛ "يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي، ويسمى العنوان الحقيقي، أو الأساسي، أو الأصلي، ويعتبر بحق بطاقة تعريف تمنح النص هويته، فتميزه عن غيره" (رحيم، 2010).

لا شك في أن عنوان العمل الأدبي له أهمية خاصة، فبه يعرف العمل الأدبي، وأهم وظائفه هو إكساب النص اسما، أو ما يعرف "بالوظيفة التعيينية" (بلعابد، 2008)، لكنّ لاسم الحاجز وظائف أخرى، لا سيما إذا ارتبط بالاحتلال وإجراءاته التعسفية ما يعني أنه التقى في العنوان كل " الوظائف الأخرى من وصفية، وإيحائية، وإغرائية إغوائية" (بلعابد، 2008)، فضلاً عن وظيفته الأيدولوجية، "وهذه الوظيفة تخرج عن التفاعلات الخارجية للعنوان مع النص، وتنطلق نحو السياق، بكل ما يعني ذلك السياق من مؤثرات خارجية" (غنايم، 2015)، وبالتالي فإن دال الحاجز يشير إلى قضية سياسية وقضية إنسانية، وتعمق الرواية حضوره السيميائي في النص إلى درجة أن أحد الباحثين اعتبره "بطلاً" (عطاالله، 2005)، فهو في هذه البطولة يؤدي " دور الشخصية الرئيسة، ويجب ألا نستهين بها على الإطلاق، الحاجز يبتكر الأحداث والمآسي معا، ويقوم بما يعجز عنه الخيال، فيحجز الحركة ويقسم الفضاء، إلى ما قبل الحاجز وما بعد الحاجز" (حداد، 2010).

ولا غرابة إذاً أن يأخذ هذا الدال دلالة أبعد من كونه اسما لرواية، أو أن تقف الدراسات عند معناه اللغوي فقط، "ومما لا شك فيه أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية" (الحجمري، 1996).

وتلحظ الباحثة ذلك في تردد بشارة في التسمية، ففي حين أن الطبعة الأولى الصادرة عام (2004) كان الاسم على هذه الشاكلة (الحاجز) وفي السطر الثاني "الكتاب الأول: وجد في بلاد الحواجز" (بشارة،

2005)، وعلى ما يبدو أن هذه التسمية كانت نابعة من التخطيط أن يكون العمل من ثلاثة أجزاء، كله اسمه "الحاجز" ويكون الجزء الأول منه، أو الكتاب الأول منه بعنوان "وجد في بلاد الحواجز"، وحسب ذلك، فإن الرواية ذات عنوان رئيسي هو "الحاجز"، وهو عنوان "الثلاثية المفترضة"، والعنوان الفرعي هو عنوان الكتاب الأول "وجد في بلاد الحواجز". كما يذكر من اطلع على المخطوط قبل الطباعة (عطاالله، 2005)، ثم أصبح هذا العنوان عنوانا فرعيا، ويبقى الحاجز عنوانا للرواية دون أن يصحبه أي عنوان فرعي.

على أية حال، لم ينجز عزمي بشارة سوى جزأين من الرواية، الحاجز، وحب في منطقة الظل، حسب ما جاء في تعريف رواية حب في منطقة الظل المنشور في موقع عزمي بشارة الإلكتروني (بشارة، 2007)، وعوضا عن ذلك أصدر كتابين أقرب إلى النصوص الشعرية، وهما: كتاب (نشيد الإنشاد الذي لنا) (2008)، و(فصول) (2009)، ولم يصدر الجزء الثالث بعد.

جاء عنوان الرواية الحاجز مكونا من كلمة واحدة؛ اسما مشتقا على وزن فاعل، معرفا بأل التعريف، فأل هذه تسمى عند النحويين " لاستغراق الجنس"، وجاءت هنا للاستغراق "لتعريف الماهية" (الأنصاري، 1994)، فهذه الصيغة التعريفية جعلت اللفظ استغراقيا، بمعنى أنه يشمل كل أنواع الحواجز في فلسطين، وهذا ما تبينه الرواية بفصولها، وأكدته الدراسات التي تناولت الحاجز في الرواية الفلسطينية (كيال، 2023)، فكل ما يتصف أنه يفصل بين مكانين تجد أن الحاجز حاضر، بل كل ما يفصل بين أي شيئين معنويين، تجد كلمة الحاجز حاضرة.

كما أن هذا الاسم المشتق تحول إلى العلمية، فلم يعمل عمل فعله، بمعنى أنه انتقل من الاسم المشتق ليكون بمثابة الاسم الجامد العلم الذي يدل على الشيء والحالة أو الماهية، ويسمى في لغة النحاة "الاسم المنقول" (حسن، 1966)، لكنه ظل محتفظا بدلالته الأصلية مع التوسع في إطلاقها على كل أنواع الحواجز: من سواتر ترابية وأسوار، وحواجز دائمة وطيارة، ومعابر، وما إلى ذلك، فكلها تلتقي عند أصل دلالة الفعل "حَجَزَ".

وللحاجز أيضا دلالة مكانية فقط، فلا دلالة للحدث في هذا الاسم، وإنما أصبح فضاء أو مسرحا للأحداث، وتمر من خلاله كل الأحداث في الرواية، لذلك تستطيع الباحثة أن تقرر أن تسمية الرواية بهذا الاسم كانت متطابقة تماما مع وظيفة الحاجز السردية والحدثية، وكان هذا المكان ملتقى أو مصدر أحداث الرواية جميعها، بمشاهدها التسعة والخمسين.

ب. العنوان الفرعي

يطلق على العنوان الفرعي العنوان الثاني أو الثانوي، و"يستشف من العنوان الحقيقي، ويأتي بعده لتكملة المعنى، وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب" (رحيم، 2010)، ولم يأت هذا العنوان على الغلاف الخارجي لرواية الحاجز تحت العنوان الرئيسي ليكمل معناه ويبينه، كما هو في العادة، لكنه جاء عنوانا متصدرا البنية الروائية في الصفحة الرابعة في منتصف الصفحة، في سطرين متتاليين، وجاء على هذه الشاكلة: (الكتاب الأول: وَجْد في بلاد الحواجز.)

على ما يبدو أن التفكير الإبداعي قد اختلف لدى المؤلف؛ إذ يفترض كما سبق للباحثة أن بينت أن يكون الحاجز عنوان العمل الرئيسي بأجزائه كلها، والكتاب الأول عنوانه وجْد في بلاد الحواجز، والكتاب الثاني حب في منطقة الظل، فلم يلتزم المؤلف بذلك، وظل هذا العنوان الفرعي منفردا على رواية الحاجز وليس له ما يكمل خطه الإبداعي. فلم يكن هناك في الرواية الثانية حب في منطقة الظل عنوان فرعي.

ربما يؤشر ذلك إلى أن استقرار بنية العمل الإبداعية في ذهن المؤلف لم تكن واضحة من البداية، وإنما أخذت تتخلق شيئا فشيئا، بدليل أن المؤلف كان ينوي إصدار ثلاثة أجزاء، فاكتفى برواياتين، عدا اختلاف البناء بين الروايتين الذي يؤشر إلى أنهما لا تتأطران ضمن عملية إبداعية مقننة بشروط واضحة تحكم كل أجزائه.

ج. العناوين الداخلية

تؤدي عناوين العمل الأدبي الداخلية وظيفة دلالية مهمة، عدا أنها ذات مهمة تركيبيـــة؛ فهـــي "عنـــاوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وتكون داخله كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجـــزاء والروايـــات" (بلعابد، 2008).

ولا تقتصر أهميتها على تعميق دلالة العنوان الرئيسي، بل إنها تساهم في توضيحه وشرحه، واكتشـــاف ما فيه من دلالات فرعية، فإذا نُظر إلى العنوان الرئيسي "كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي لتتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخليـــة والعنـــوان الرئيســـي" (بلعابـــد، 2008)، وعليه فإن الاهتمام النقدي بها يفتح " مغاليق الدلالة النصية والكشف عن البنى الجمالية وربـــط كل فصل" (بلقرون و فتيحة، 2024). اشتملت الرواية على تسعة وخمسين عنوانا داخليا ومع العنوان رقم تسلسلي، وعكست هذه العناوين مشاهد الحياة الفلسطينية على الحواجز التي يقيمها الاحتلال داخـــل الجغرافيا الفلسطينية، وجاءت هذه العناوين على النحو الآتي:

1. عناوين ورد فيها دال الحاجز أو ما في معناه: وهي أحد عشر عنوانا، وهذا الحضور لدال الحـــاجز في العناوين الفرعية، كما هو حاضر بكثافة في البنية النصية، يدلّ على أن لهـــذه العنـــاوين دلالـــة بنيوية لفظية ومعنوية مع العنوان الرئيسي ومع البنية السردية، وبذلك تكون بالفعل إشارات نصـــية على ما يدل عليه السرد.

2. عناوين تدلّ على المعاناة: يرتبط بدال الحاجز دوال أخرى لها علاقة بما يجري على الحـــاجز مـــن معاناة، سواء أكانت معاناة الانتظار أم معاناة المرور، وسواء كذلك أكانت بين أفراد الشعب أم مـــع المحتل، فكل تلك العناوين لها هذه الدلالة التي ترتبط بموضوع السرد، ويمكن للباحثة أن تقـــرر أن جميع عناوين الرواية الداخلية بهذه المهمة في دلالتها السردية داخل كل فصل من فصول الروايـــة، فكلها جاءت عناوين لتدل بالإيماء والتكثيف على ألوان معاناة الإنسان الفلسطيني.

3. عناوين مجازية وأخرى حقيقية: لا تعتمد الرواية كثيرا على العناوين الفرعية المجازيـــة، وغلبـــت عليها الواقعية، ما خلا بعض العناوين، مثل: عنوان الفصل الثالث "ألوان الليـــل" (بشـــارة، 2006)، الذي يشير إلى تغير ليل مدينة القدس عبر الحقب التاريخية وانتشار البارات فيها، بعد أن كانت تخلو منها. وكذلك عنوان الفصل الثلاثين "نجوم الظهر" (بشارة، 2006)، الذي اتخذ دلالته المجازية بعيدا عن المعنى الشعبي لهذا التركيب إلى معنى سياقيّ مجازي في النص، يدل على الفنادق التي كانـــت تقوم فيها سهرات الأفراح ظهراً بعد تعتيم القاعات، ليشعر الناس أنهم يقيمون تلك الأفراح في الليل، " فمنذ تلك الأيام لم تعد الفنادق التي تعقد فيها هذه الحفلات تدعى على عادة أهل تلك الديار فنـــادق أربع نجوم أو خمسة عشر ألف نجمة، وأصبحت تسمى فنادق نجوم الظهر" (بشارة، 2006)، ومـــن ذلك أيضاً عنوان الفصل الواحد والثلاثين "أفرست" (بشارة، 2006). الذي يشير فـــي دلالتـــه إلـــى منطقة (أ) بدعوى أنهما يتشابهان في الحرف الأول.

العناوين الداخلية من ناحية تركيبية

أ. عناوين الكلمة الواحدة: ورد في الرواية ستة وعشرون عنوانا يتكون كل منها مـــن كلمـــة واحـــدة، وجاءت في الغالب أسماء عربية ما عدا:

- عنوان الفصل الأول "محثوم"، وهو لفظ عبري بمعنى الحاجز، وكتب كما يلفظه الطفـــل الصـــغير الذي يلدغ بحرف السين، فالأصل محسوم (بشارة، 2006).
- عنوان الفصل الخامس "فوردات" وهي جمع لسيارات من طراز (FORD) جمعت جمـــع مؤنـــث سالما، وتطلق على سيارات النقل العمومي وتقلّ سبعة ركّاب (بشارة، 2006).
- عنوان الفصل العاشر "أخورا"، وهو لفظ عبري بمعنى ابتعد أو تأخر (بشارة، 2006).
- عنوان الفصل السادس عشر "أريتيريا"، علم لبلد غير عربي، ومثله عنوان الفصل الواحد والثلاثين "أفرست" وهي قمة جبل في سلسلة جبال الهملايا (بشارة، 2006).

- عنوان الفصل الأربعين "شبح"، وهو ليس لفظا عربيا، وإنما " اختصار للكلمات العبرية الثلاث (شوهيه بلتي حوكي)، وتعني متواجد بشكل غير قانوني" (بشارة، 2006). وتعامل معها الروائي كلفظ عربي، وجمعها على أشباح.
- عنوان الفصل التاسع والخمسين "شالونات"، وتفسره الرواية على هذا النحو "وشارونات جمع شارون، والمقصود هو جنود الحاجز. الجنود هم الشارونات" (بشارة، 2006)، ولأن هذا من لغة وجد الطفلة فإنها لم تحسن لفظ الراء وتحولها إلى لام، ليصبح "شالونات".

ب. عناوين تتكون من كلمتين، وجاء هذا التركيب على النحو الآتي:

- التركيب الإضافي: وهي العناوين المكونة من مضاف ومضاف إليه، وجاء منها ثمانية عناوين، سواء أكان المضاف إليه معرفة أو نكرة، من ذلك: "حارة الحاجز"، "تشييع جثمان" (بشارة، 2006).
- التركيب الوصفي: وهي العناوين المكونة من موصوف وصفة، وبلغت تسعة عناوين، ومنها: " شي مشبوه، زفة 3، جنازة 4"، ويلاحظ في صياغة هذه الأمثلة من العناوين الميل إلى اللغة العامية (بشارة، 2006).
- الجار والمجرور: لم يستخدم المؤلف إلا شبه الجملة "عالجسر" وهو عنوان الفصل الخمسين، وصاغها باللهجة العامية (بشارة، 2006).
- وجاء عنوان آخر بتركيب بدل ومبدل منه وهو عنوان الفصل الثامن عشر "أوسطا واصل" (بشارة، 2006).

ج. عناوين تتكون من ثلاث كلمات: ورد تسعة عناوين يتكون كل منها من ثلاث كلمات، وتنوعت في تركيبتها على النحو الآتي:

- أسلوب العطف: وذلك في صياغة عنوان الفصل السادس "متجولون ومحجوزون"، وعنوان الفصل الخامس والأربعين "حاجز وجسر" (بشارة، 2006).

- أسلوب استفهام: وذلك في عنوان الفصل العشرين "وين كنا؟"، وعنوان الفصل الثالث والعشرين "طبيعي هذا هيك؟"، وكلا العنوانين صيغ بلغة عامية (بشارة، 2006).
- جملة اسمية: وذلك في العناوين الآتية: الفصل الثاني والثلاثون "درس في السلوك"، والفصل الثالث والثلاثون "بين الحواجز حاجز"، وعنوان الفصل الثامن والخمسين "عودة من المطر" (بشارة، 2006).
- إضافة بعد إضافة: ويمثله عنوان واحد، وهو عنوان الفصل التاسع عشر "مدبر حالو"، وصيغ صياغة عامية، فانقلبت الهاء التي هي مضاف إليه للمضاف إليه السابق عليها إلى واو مد كما تلفظ بالعامية الفلسطينية (بشارة، 2006).
- تركيب ترادف بالترجمة: في عنوان الفصل الواحد والخمسين "أمبولنس، سيارة إسعاف"، فالكلمة الأجنبية "أمبولنس" تعني سيارة إسعاف باللغة العربية (بشارة، 2006).

د. عناوين فوق ثلاث كلمات: وهي خمسة عناوين، وجاءت كلها جملا اسمية عدا عنوان الفصل الحادي عشر "الجندي المنيح والجندي اللئيم" فقد جمع هذا العنوان التركيب الوصفي مع أسلوب العطف، والفصل الخامس عشر "طورا بورا وكآبة المنظر" أسلوب عطف مع الإضافة. وأما الثلاثة المتبقية فقد جاءت جملا اسمية جمعت الإضافة والجار والمجرور والصفة والموصوف (بشارة، 2006).

3.1.1.2 الاقتباس الاستهلالي

يطلق عليه مجدي وهبة مصطلح (epigraph) (الإبيغراف)، ويعرّفه بقوله: ""اقتباس أو شعار قصير في صدر كتاب أو فصل له صلة بموضوعه". (وهبة، 1974)، وكما جاء في معجم اللغة الإنجليزية فإن (الإبيغراف) يعني "كتابة منقوشة على مبنى أو تمثال" (البعلبكي، 1970).

فهو على ذلك مقطع نصيّ يستعيره الكاتب من نصوص سابقة، يثبته في بداية كتابه أو بداية فصول الكتاب، ويمكن أن يكون شعرا أو نثرا، ويمكن أن يكون دينيا أو تاريخيا، أو فكرة أو حكمة أو مثلا.

وعلى العموم فإن تلك العبارات المقتبسة تتوفر فيها الصفات الآتية: "موجزة، وذكية، وساخرة، وتعبر عن فكرة واحدة" (Davenport، 2023).

لا توضع تلك الاقتباسات اعتباطا أو استعراضا لثقافة المؤلف، وإن كانت تشير إليها حتما، وتكشف عن مصادر ثقافته وتوجهاته الفكرية والفلسفية، إنما يمكن استدعاؤها في بداية الكتاب أو الفصل لعدة أهداف، فيمكن أن تكون "ملخصة معناه، فهو ذو وظيفة تلخيصية، بالإضافة إلى الوظيفة التداولية، التي تحث القارئ على إنشاء حوار بين المقتبس والنص الأصلي" (بلعابد، 2008).

وتدخل هذه الاقتباسات ضمن المفهوم العام للتناص، لأنها تكشف عن علاقة الكاتب بالكتّاب الآخرين؛ إذ "إن اختيار العبارة بشكل جيد يجعلك، كمؤلف تبدو ليس فقط شخصا مطّلعا، بل وواعيا أيضا بالارتباطات بين كتابك والكتب السابقة ذات الصلة به" (Davenport، 2023). كما أنها تكشف في بعض الأحيان عن تقدير المؤلف لمن يقتبس من كتاباتهم، فهؤلاء بالنسبة له موضع تقدير ثقافي، ويحتلون موقعا متقدما في ذاكرته وفي مفكرته الثقافية، لذلك كله فإن تلك الاقتباسات لا تخلو من الذاتية أو التحيّز عدا عن قيمتها الثقافية الموضوعية المرتبطة بالكتاب.

الاقتباسات الاستهلالية في رواية الحاجز

لم يصدّر المؤلف روايته هذه باقتباس استهلالي عام، وإنما وظف هذه الاقتباسات لتكون في بداية بعض الفصول وليس كلها، فمن بين فصول الرواية التسعة والخمسين كان هناك اثنا عشر اقتباسا استهلاليا مصاحبا لاثني عشر فصلا، وكانت من مصادر مختلفة. يبين الجدول الآتي توزيعها في الرواية ومصدرها:

جدول (1)

الاقتباسات الاستهلالية

رقم الفصل	عنوانه	مصدر الاقتباس
4	الحاجز	مادة لغوية، مقتبسة من لسان العرب لابن منظور
7	شي... مشبوه	مادة لغوية، سقط منها المصدر
9	نظرية المراحل	من أقوال زياد الرحباني
14	طرق التفافية	حديث نبوي شريف، رواه مسلم
26	زفة	مقطع شعري، للشاعرة هالا محمد
33	بين الحواجز حاجز	حديث نبوي شريف، رواه البخاري
38	"قناع ملائم يضمن دفاعا كاملا"	توضيح للعنوان، ومصدره
44	جسر	بيت شعر، للشاعر بديع الزمان الهمذاني
47	هوية	مقتبس عبري مكتوب بحروف عربية، ومترجم إلى اللغة العربية من أغنية حسيدية
52	شاطئ	مقطع شعري لأمل دنقل
53	صمت	بيتان من الشعر نسبهما لعلي بن أبي طالب
56	شتاء	مقطع شعري لأمل دنقل

ترتبط هذه الاقتباسات بموضوع فصولها ارتباطا بنيويا لكنها لا تلخص الفصول، وإنما تدل على ما في تلك الفصول من أفكار؛ ففي الفصلين الرابع والسابع اهتمّ المؤلف بإبراز الناحية اللغوية لمعنى الحاجز، وتوجه إلى لسان العرب يستعير منه المعنى الذي أسس عليه معنى الفصل (الحاجز)، ويصلح هذا الاستهلال أن يكون عاما؛ لأنه في مقدمة فصل له العنوان نفسه الذي هو عنوان الرواية، كما أنه يوضح الامتداد اللغوي والمعنوي للفظ الحاجز. ولم يقتصر المعنى المقتبس على الحاجز المادي بين شيئين بل شمل تطورات معنوية له، وصولا إلى الحجزة وهم مجموعة الناس الذين يفصلون الإنسان حقه. وهذا الامتداد في معنى الحاجز تضمنه الفصل نفسه، فلم يكن المعنى مقصورا على الحاجز الذي ينصبه

الجنود، وإنما "امتد الحاجز وهيمن على كل شيء، الحاجز في قلوبهم، والحاجز في عيونهم، الحاجز يفصلهم ويقسمهم على جنباته" (بشارة، 2006).

أما الفصل التاسع المعنون بنظرية المراحل، وما تعنيه تلك المراحل من تطور القضية الفلسطينية على الأرض، وهو تطور من سيئ إلى أسوأ، فاستهله المؤلف بقول زياد الرحباني: "مبارح كنا ع الحديد وهلا صرنا عالحديد"، وهي جملة من أغنية "اسمع يا رضا" التي يستعرض فيها الوضع الاقتصادي المتردي، فلم نعد نملك تلك الحديدة، وإنما فقدنا كل شيء حتى أصبحنا ع الحديد، كناية عن الفقر المدقع والخسران العامّ. هذا المعنى المتطور في سوئه يعبر عنه الفصل التاسع بما ورد فيه: "وإن كانت الحياة حقا مراحل، فلم ير منها الناس في بلاد الحواجز حتى لحظة الوجد إلا مراحل تبكي على سابقاتها كلما تطور الحاجز وتمأسس" (بشارة، 2006).

ويستهل بالحديث الشريف في الفصل الرابع عشر المعنون بالطرق الالتفافية، والفصل الثالث والثلاثين المعنون بين الحواجز حاجز، ففي الفصل الرابع عشر يوظف حديثا شريفا رواه مسلم يقول: "وعن ابن عمر رضي الله عنهما: أَنَّ رسول الله – صلى الله عليه وسلم – كَانَ إِذَا اسْتَوَى عَلَى بَعِيرِهِ خَارِجًا إِلَى سَفَرٍ، كَبَّرَ ثَلاثًا، ثُمَّ قَالَ: "سُبْحَانَ الَّذِي سَخَّرَ لَنَا هَذَا وَمَا كُنَّا لَهُ مُقْرِنِينَ وَإِنَّا إِلَى رَبِّنَا لَمُنْقَلِبُونَ. اللَّهُمَّ إِنَّا نَسْأَلُكَ فِي سَفَرِنَا هَذَا الْبِرَّ وَالتَّقْوَى، وَمِنَ الْعَمَلِ مَا تَرْضَى، اللَّهُمَّ هَوِّنْ عَلَيْنَا سَفَرَنَا هَذَا وَاطْوِ عَنَّا بُعْدَهُ. اللَّهُمَّ أَنْتَ الصَّاحِبُ فِي السَّفَرِ، وَالْخَلِيفَةُ فِي الأَهْلِ. اللَّهُمَّ إِنِّي أَعُوذُ بِكَ مِنْ وَعْثَاءِ السَّفَرِ وَكَآبَةِ الْمَنْظَرِ وَسُوءِ الْمُنْقَلَبِ فِي الْمَالِ وَالأَهْلِ وَالوَلَدِ" (النووي، 1991)، (بشارة، 2006).

ويومئ هذا الحديث إلى ما قد يواجه المسافر من مشاقّ بشكل عام، ما علم منها وما لم يعلم، وثمة مشاق صعبة تنتظر الفلسطيني وهو يتنقل من مكان إلى آخر عبر هذه الطرق الالتفافية، ويصور هذا الفصل في الرواية جزءا من وعثاء السفر وكآبة المنظر وسوء المنقلب التي يعيش طقوسها الفلسطيني كل يوم.

وصفت الرواية في هذا الفصل طبيعة الطرق الالتفافية التي شقها الفلسطينيون لتلافي أمر الحاجز: "أما الاستراتيجية الثانية فتتمثل بطرق التفافية بائسة شقت طريقها عشوائيا وعفويا دون خرائط، إنها تلتف على الحاجز" (بشارة، 2006).

وأما الحديث الثاني فرواه البخاري، يقول: "عن ابن عمرَ رضي اللهُ عنهما، قَالَ: قَالَ رسولُ الله – صلى الله عليه وسلم: "لَوْ أنَّ النّاسَ يَعْلَمُونَ مِنَ الوَحدَةِ مَا أَعْلَمُ، مَا سَارَ رَاكبٌ بِلَيْلٍ وَحْدَهُ!" (النووي، 1991)، ويحث الحديث على الصحبة خلال السفر والتنقل ليلا، ويتحدث الفصل الذي استهل به عن الحواجز الليلية التي يقيمها الفلسطينيون محاكاة لحواجز الاحتلال، وما يتعرض له الفلسطينيون من أذى على تلك الحواجز من أولئك الذين تطلق عليهم الرواية في هذا الفصل "الزعران"، ويشكلون عصابة "تابعة لفلان أو علّان" (بشارة، 2006).

وشكلت المقاطع الشعرية نصيبا وافرا في هذه الاقتباسات كما يظهر في الجدول السابق، ففي فصل "زفة" يوظف المؤلف مقطعا شعريا للشاعرة السورية هالا محمد من ديوانها قليل من الحياة، ويقول هذا المقطع: "هذا الصباح/ رنّ الضوء/ ليرة الفضة/ التي أضعتها في الصغر" (محمد، 2001)، وبما أن الفصل يتحدث عن بعض طقوس الأعراس الفلسطينية وأثر الحاجز على تلك الطقوس وتخريبها، يأتي هذا المقطع مكثفا جزءا من المعاناة، وخاصة معاناة النساء اللواتي يخسرن كثيرا من الفرح بسبب هذه الإجراءات التعسفية، وبذلك يكون هذا الاقتباس الاستهلالي ممتدا في أثره إلى الفصول الأخرى المتتابعة التي تتحدث عن الزفة والأعراس الفلسطينية، في "زفاف آخر"، الفصل الثامن والعشرين، وفي "زفة 3" الفصل التاسع والعشرين.

أما الفصل الرابع والأربعون المعنون بعنوان "جسر" فتصدره بيت بديع الزمان الهمذاني: "إذا الدنيا تأملها حكيم، تبيّن أن معناها عبور" (الهمذاني، 2003)، والبيت رأس مقطوعة شعرية من أربعة أبيات تتجه نحو الحكمة، ويتصل المعنى بمعنى الفصل المخصص بالحديث عن الجسر والعبور والسفر من

فلسطين إلى خارجها، قاصدا العبور نحو الأردنّ، والحديث عن معاناة الناس على الجسر (بشارة، 2006).

لكن بيت الهمذاني يتصل بفلسفة أكبر؛ إذ ينظر إلى الدنيا كأنها جسر عابر ليس أكثر، ولا تقول الرواية ذلك، إلا إذا اعتبر نوعا من التعزية أو السخرية، فعبور المسافرين الجسر إلى الضفة الأخرى قد يكون أيضا مجازا، ينتقل فيه الفلسطيني من دنيا العذاب إلى عالم مختلف، لكنّ الرواية في هذا الفصل لا تتحدث عن ذلك العالم المختلف. من ناحية أخرى يمتد أثر هذا الاقتباس إلى الفصل الذي يليه، فهو أيضا بعنوان "حاجز وجسر"، ويتابع فيه طقوس المعاناة على الجسر.

ويستحضر الروائي بشارة الشاعر المصري في فصلين، فيوظف في الأول مقطعا شعريا من ديوانه "أوراق الغرفة 8"، وهو حوار بين امرأة ورجل:

"– هل تريد قليلا من البحر؟

– إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدي:

البحر والمرأة الكاذبة". (دنقل، 1987)

ومما لا شك فيه أن ثمة علاقة بين الاقتباس الاستهلالي وبين موضوع هذا الفصل المعنون بـ"شاطئ" ويتحدث فيه عن البحر، وعلاقة الفلسطينيين بهذا البحر بعد النكبة حيث حرموا من البحر، وبعد النكسة (1967) حيث توحدت فلسطين تحت الاحتلال فعاد الناس إلى شواطئهم، ثم في الانتفاضة الثانية حيث انتشرت الحواجز وتم التضييق على الفلسطينيين، فحرموا مرة أخرى من البحر وشواطئه، فكان هذا "الجنوبي" هذا الفلسطيني الذي لم يطمئن إلى البحر، وعلاقتهم الشائكة معه، ومع المرأة الكاذبة التي يمكن أن تكون استعارة مجتلبة سياقية في النص الروائي لتدل على دولة الحاجز ليكتسب المقطع معنى جديدا، وتصبح دلالته موجهة بفعل السرد الروائي وليس العكس كما هو معهود.

ويعود الروائي إلى القصيدة ذاتها في الديوان ذاته ليستعير منها اقتباسا استهلاليا للفصل السادس والخمسين المعنون بـ"شتاء"، وهو على غرار المقطع الأول حوارية بين طرفين:

هل تريدين قليلاً من الصبر؟

لا

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنتين:

الحقيقة والأوجه الغائبة (دنقل، 1987)

يتخذ هذا الفصل طابعا رومانسيا، إذ "تسمح لحظات الشتاء في بلاد الحواجز برومانسية طبيعية هادئة، بلا أوهام" (بشارة، 2006)، وهو ما يلتقي مع الاقتباس الاستهلالي في الموضوع العام رومانسي الطابع، وتسمح هذه الأجواء بسيولة الذاكرة؛ فيذكرون الطفولة، والأوجه الغائبة، وربما سمح لهم هذا الجو أن يواجهوا أنفسهم بالحقيقة، وهذا أمر آخر يلتقي فيه المقطع الشعري مع موضوع هذا الفصل.

وأما الفصل الثالث والخمسون، فيستهله الروائي ببيتين نسبهما لعليّ بن أبي طالب– رضي الله عنه– وهما:

دواؤك فيك وما تشعرُ وداؤك منك وما تبصرُ

وتحسب أنك جرم صغيرٌ وفيك انطوى العالم الأكبرُ

بداية تشير الباحثة أن البيتين لا يوجدان في ديوان عليّ بن أبي طالب، ويردان في كتب الأدب والتفسير كبيتي حكمة غير منسوبين، ووردا عند الزبيدي مجهولي القائل (الزبيدي، 2001). ومدار البيتين في تعامل الإنسان مع نفسه، فهو من يداوي نفسه من عللها وهو السبب في إمراضها أيضا، وجاء استفتاحا لفصل يتحدث عن فتح عيادة نفسية تختص بعلم نفس الحواجز، وعلى الرغم مما في هذا المشهد من سخرية إلا أنه لا شك في أن للحواجز أثرا سلبيا في صحة الناس النفسية، فكأن الروائي أراد تحقيق

هدفين معاً: الأول إبراز أثر الحواجز في صحة الفلسطينيين، والآخر لفت الانتباه إلى ضرورة أن يتجاوزوا هذه المآزق النفسية، ولم ينسَ الروائي أن يشير إلى بعض العلاج خلال الرواية في الفصل، حيث يورد أهمية التنكيت على النفس، ليقرر: "كمان التنكيت والضحك على حالهم هو نوع من الديسونانس المعرفي، يعني التنافر المعرفي، ويتضمن كذبا على الذات، وعدم رغبة في رؤية الواقع" (بشارة، 2006).

وعلى الرغم من أن عدم انحياز المتحدث في النص السابق إلى أهمية التنكيت والضحك في مواجهة الأزمات الفردية والجماعية، إلا أن التحليل النفسي يعترف بأهمية ذلك، فقد عدّ (فرويد) الفكاهة "واحدة من أرقى الإنجازات النفسية للإنسان، وتصدر الفكاهة في ضوء التصور الفرويدي عن آلية (ميكانيزم) نفسية دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدد للذات، وتقوم هذه الآلية الدفاعية على أساس تحويل حالة الضيق أو عدم الشعور بالمتعة إلى حالة من الشعور الخاص بالمتعة أو اللذة" (عبد الحميد، 2003). وربما استشعر الروائي ذلك في توظيفه كثير من المقاطع والأساليب الساخرة في هذه الرواية، مع ما يتفق تماما مع رؤية (فرويد) السابقة.

هذه الاقتباسات الاستهلالية كانت من المدونة الثقافية العربية القديمة والحديثة، لكنّ الروائي لم يكتف بذلك فوظف مقطعا من أغنية عبرية للحاخام (نحمان)، ويكتبها الروائي بطريقتين: عبرية بحروف عربية، ثم يترجمها إلى العربية، وهي من الأغاني الحسيدية، وهي نوع من الأغاني الدينية اليهودية، وقد اشترك في تأليفها "العديد من الحاخامات الحسيديين" (Gluckin, 2020).

جاء هذا المقطع الغنائي مستهلا الفصل السابع والأربعين المعنون بـ "هوية"، ويقول المقطع: "كل العالم، العالم كله، جسر ضيق جدا، جسر ضيق جداً" (بشارة، 2006). وهي أغنية أداها عدة فنانين يهود، ووظفها الروائي في فصل يتحدث عن العلاقة مع الآخر المحتل اليهودي الصهيوني الإسرائيلي، وجاء في هذا الفصل تفكير السارد بالخروج من فلسطين: "ولا ينتظر العودة لنفسه، بل الغربة لنفسه

ولأولاده. ولا يبدو أن هذا فرج سوف يسعده ولكنه يأمل ويراهن أن يسعدها، هذه الآن أمنيته الصغيرة التعبة، وليس لديه حديقة أخرى ليزرعها مثل كنديد. وهو على أية حال لن يلبسها في الغربة لباسا شرعيا حفاظا عليها في مدارسهم، بل يريدها أن تكون مرة واحدة غير لاجئة" (بشارة، 2006)، ولا يعبر المقطع الغنائي عن محنة كاتبه أو من ينتمي إليهم وحسب، بل إن الروائي يرى أن العالم ضيق جدا عليه وعلى عائلته، وبذلك يكون هذا المقطع قد عبّر بشكل مزدوج عن أزمة هوية لدى الطرفين، ما يمنحه أهمية خاصة. وربما من أجل ذلك كتبه باللغتين العبرية والعربية، وإن اختار العربية في اللفظ العبري، وكأنه يريد أن يطرح وجهة نظر الآخر من زاويته وبلغته، لكن بتجرد وموضوعية ومساواة.

ويخالف الروائي في الاقتباس الاستهلالي للفصل الثامن والثلاثين كل ما سبق؛ حيث يجعل عنوان الفصل جملة مقتبسة من دعاية الجيش الإسرائيلي في التلفاز لتجديد وملاءمة الأقنعة الواقية للغاز. ففي هذه الحالة لم يكن الاقتباس حكمة أو مثلا أو نصا مقتبسا من نصوص سابقة لكاتب أو ما شابه من الأمثلة التي عرضت سابقا، ولا لتلك التي ينص عليها كل من كتب عن الاقتباس الاستهلالي، وبذلك ينقلب الروائي على تلك القواعد المقررة، عدا أنه لا فاصل بين العنوان المقتبس وشرحه الذي جاء بعده على هيئة اقتباس استهلالي؛ فقد جاء امتدادا توضيحيا للعنوان وليس للفصل السردي الذي يليه، وإن كان موضوع الفصل هو "القناع الواقي" الذي كان يوزع على المواطنين خلال حرب الخليج الأولى في التسعينيات، حيث تعرضت إسرائيل إلى ضرب بالصواريخ من العراق في تلك الفترة.

3.1.2 اللغة

أثار موضوع اللغة نقاشا بين النقاد، خاصة لغة الرواية ولغة سردها ولغة الوصف، "ولا يمكن للروائي أو الكاتب أن يقدم أفكاره وأحلامه في صورة محسوسة إلا من خلال اللغة" (حسين م.، 2018) وعليه، فلا بد من أن يكون في الرواية تعدد في المستويات اللغوية التي تتفق ومستوى الشخصيات الثقافي والتعليمي، وحالتها ولهجتها، وإتقانها للغة، وهل تتحدث باللغة المكتوبة بها الرواية أم بلغتها التي تمثلها

إن كانت شخصية أجنبية، وبهذه الكيفية ونظرا لواقعية الفن الروائي لا بد من أن تختلف لغتها عن لغة الشعر، فـ "الناثر وبصفة عامة، كل ناثر تقريبا، فإنه يسلك طريقا مختلفة تماما. إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك. بل إنه يصير أكثر عمقا لأن ذلك يُسهم في توعيته وتفريده" (باختين، 1987).

بل إن المسألة مشار إليها قبل فن الرواية، فيما كتبه (أرسطو) في كتابه فن الشعر خلال تناوله لغة المسرحية الشعرية، فيقول: "إن استعمال الكلمات العادية أو الدارجة يكسبها الوضوح المستهدف (أرسطو، 1983) ويربط (أرسطو) اللغة بالشخصية وبأفكارها كذلك من باب المحاكاة، "فإن الأقوال التي لا تجعل هذا الاختيار واضحا [الذي هو القول المناسب في الظرف المتاح]، أو تلك التي لا يختار فيها المتكلم، أو لا ينبذ أي شيء على الإطلاق، فإنها لا تعبّر عن الشخصية" (أرسطو، 1983).

إذاً للغة ارتباطات بأمرين في الرواية: بالشخصية وبالحدث الروائي، وكلاهما لا بد من أن يساهم في بناء لغة روائية منسجمة مع الأفكار وموقع الشخصيات، وتمثيلها لأفكارها، فتكون اللغة بذلك عاملا من عوامل الإقناع في الرواية، إذاً "لا بد أن تتعدّد مستويات اللغة في الرواية، وألا تظل أسيرة السّارد/ الكاتب الذي أنطق كل شيء بصفته المتحكم والعقل الأكبر الذي يحكم حياة ما تخيّلها على شكل رواية، تحاول أن تصوّر واقعا ما أو تتشبه به في أدنى الأحوال، فلا يجوز أن يسلب السارد من الشخصيات لغاتها، عليه أن يتركها تمارس حريتها في الحديث كما تشتهي" (حج-محمد، 2017)، ولعل ذلك "من أهم سمات اللغة الروائية أنها تقترب من الواقع على الرغم من أنها تعالج عوالم خيالية، لكنها عوالم تحاول الإيهام بالواقع المعيش، ولذلك فإن الروائي يستخدم اللغة البسيطة الواضحة سردا ووصفا أو حوارا" (تاورتة، 2004).

وبناء على ما تقدم فإن لغة الرواية مزيج بين لغة الروائي الكاتب ولغة شخصياته، وتظهر لغته في السرد والوصف الذي يختار له اللغة الفصيحة التي يجب أن تبتعد عن اللغة الشعرية المجازية، بل

يختار لغة نثرية سردية واقعية، كما يرى (باختين) وغيره من النقاد، وأن تكون لغة شخصياته متعددة ما بين العامية والفصيحة والأجنبية والمطعمة بلغات أخرى، لتشكل هذه اللغة ملامح الواقعية الروائية التي لا بد من أن تظهر في الرواية.

ويرى الباحث محمد رحمت حسين أن اللغة في الرواية ذات مستويات ثلاثة، وهي: "الفصحى البالغة، والعامية الكاملة، واللغة الوسطى بين الفصحى البالغة والعامية الركيكة" (حسين م.، 2018)، ولم ينتبه الباحث إلى توظيف اللغة الأجنبية في الرواية إذا ما كانت الشخصية غير عربية في رواية عربية ليصبح في الرواية أربعة مستويات لغوية، وتظهر هذه المستويات من خلال الحوار، والوصف، والسرد، كما ستبينه الباحثة في مناقشة اللغة في روايتي عزمي بشارة الحاجز وحب في منطقة الظل.

3.1.2.1 اللغة في رواية الحاجز

لقد لاحظت الباحثة أن لغة رواية الحاجز تتضمن التصنيفات الأربعة المشار إليها أعلاه، وهي: اللغة الفصيحة، واللغة العامية، والازدواج بين اللغتين، واللغة الفسيفسائية التي تجمع هاتين اللغتين مع اللغات والمفردات الأجنبية، العبرية والانجليزية والألمانية؛ إذ كانت اللغة في الرواية خليطا من كل هذه المستويات، كما لاحظت صعوبة فصل واحد من هذه المستويات عن الآخر، فجاءت كلها معا، لتكون ملمحا لغويا خاصا امتزجت فيه هذه المستويات بطريقة تخدم تشابك الموضوع اجتماعيا وسياسيا، نظرا لتعدد الأشخاص ولغاتهم وهم على الحواجز، فهذه اللغة هي لغة الناس على أية حال، وحرص الروائي على نقلها كما هي.

1. اللغة الفصيحة

وظفت الرواية هذا المستوى من اللغة في السرد والوصف، لكنه لم يسلم من العامية والعبرية؛ ففي مفتتح الرواية، الفصل الأول، جعل العنوان خليطا بين العامية والعبرية بلغة طفل "المحشوم"، وهذه

اللفظة هي اللفظة الشائعة عند الفلسطينيين في التعبير عن الحاجز. لـــذلك يصـــعب أحيانـــا أن تفصـــل الفصيح عن العامي عن العبري عن الأجنبي في لغة الرواية.

كما أن الرواية اشتملت على حوار طويل مصوغ باللغة الفصيحة، بين شخصين مجهـــولين الأول (س)، والآخر (ص)، جاء هذا الحوار مستوليا على الفصل الثاني والعشرين بعنوان "مصارحة" الذي بدأ بفقرة سرد فصيحة، ثم استمر الحوار بهذه اللغة، ما بين الصفحة (98) والصفحة (107)، لينتهـــي بالعاميـــة بجملتين قصيرتين:

"– هذا الكراس وين بلاقوه؟ بدي أشوفه

– ما بعرف" (بشارة، 2006).

وثمة حوار آخر غلبت عليه اللغة الفصيحة، لينتبه أحدهما أن محاوره يتحدث معه بالفصيحة، ليقول له: "خلينا نفترض هيك مع أن الموضوع أعقد من هيك. ليش صرت تحكي معي فصـــحى؟ عشـــان....؟" (بشارة، 2006).

ويُلاحظ أن الحوارين السابقين كان طرفاهما يتحدثان عن قضايا سياسية وفكرية ذات اتصال بالجانـــب الأكاديمي لعزمي بشارة، ربما لأجل ذلك جاء الحواران بالفصيحة.

2. اللغة العامية

لاحظت الباحثة كثافة حضور اللغة العامية في الرواية، وهناك كثير من الحوارات التي لم يتحدث فيهـــا الطرفان إلا باللغة العامية الخالصة، من ذلك هذا المشهد:

"– يا أخي انتو قدس وللا رام الله؟

– لا إحنا قدس وبالعلامة نمرة السيارة صفرا" (بشارة، 2006).

يستمر هذا الحوار بهذه الكيفية على مدى صفحتين تقريبا، ومثله كثير في هذه الرواية، ولا يكاد يخلو حوار من حوارات الفصول التسعة والخمسين من العامية، وفي هذا المشهد اللغوي من الرواية من آخر الفصل الثامن يوضح تجاور لغة السرد الفصيحة مع لغة الحوار العامية، بما يشي بأهمية هذه اللغة الواقعية التي تعزز من قدرة الرواية على وصف الواقع بلغة تنتمي إليه بالكلية:

"إنه يقوم بواجبه ولا يتلهى، لا يضرب ولا يشتم، إنه يفتش بهدوء وبصرامة ومن دون صوت أو شتيمة، علامات ضرب تقدم كدليل ضده، الشارع رئيسي، وموضوع التفتيش سيارة إسعاف، والإزعاج الوحيد المتاح والممكن هو إنه يفتش بشكل مستمر ومثابر واستحواذي وتفصيلي وقانوني للغاية، امرأة تئن خارج إسعاف.

– طيب ما انتوا شايفينها سيارة إسعاف ومريضة.

– ليه شو ما سمعت إنه نقلوا سلاح بسيارات إسعاف.

– شو يعني احنا ما عدنا ننقل بسيارات الإسعاف إلا سلاح، طيب هاي مريضة وانت شايفها وأنا جوزها.

– مش شايف شي لازم افتش عشان اشوف. لو سمحت وقف عجنب.

– كيف أوقف عجنب هاي مرتي زوجتي يعني.

– وقف عجنب يا رجال خليه يفتش! منكون بمشكلة منصير بتتين... خلينا بس نخلص" (بشارة، 2006).

في هذا الحوار يبدو ثلاثة أشخاص كلهم يتحدثون العامية، وقدّم لهم السارد المشهد باللغة الفصيحة الواقعية ذات المستوى البسيط التي لا تنحو منحى اللغة الشعرية، وتفتقر إلى البلاغة والاستعارة والانزياح، وهي بالمجمل لغة السرد الروائي التي تعبر عن الرواية وموضوعها بواقعية وتلقائية.

وهذه الظاهرة اللغوية في الرواية طبيعية، بل لا بد منها؛ لأنها تنسجم مع الفن الروائي أولا، ومع الواقع الذي تتحدث عنه وتصفه، فلا بد إذاً من نقل الواقع بلغته، وعليه فإنه "إذا ما تأملنا الواقع اللغوي في ميدان الفنون القصصية والمسرحية وجدنا ظاهرة لافتة للنظر فيما يتصل باستخدام اللغة العامية. ففي مجال الفنون القصصية وجدنا الكتاب يتجهون يستخدمون العامية في الحوار" (السعافين ، 1996).

3. اللغة العبرية

لقد وظفت الرواية كثيرا من الألفاظ العبرية، سواء أكان هذا الاستخدام في السرد والوصف أم في الحوار، وتعداه لأن يكون في عناوين الفصول، كما وضحت الباحثة ذلك في موقعه، مثل: "المحثوم، وآخورا"، كما وجدت العبرية بحروف عربية وبترجمة عربية، كما مرّ في الاقتباس الاستهلالي للفصل السابع والأربعين. كما أن الروائي أحيانا كان يفسر اللفظ العبري ويشرحه، كما فعل في مصطلح الشبح المأخوذ من ثلاث كلمات عبرية.

وربما أثار هذا التوظيف إشكالية ما لها علاقة بالاحتلال، فهل يعني هذا الكم الكبير من المفردات العبرية نوعا من التطبيع اللغوي أو التهويد اللغوي، بحيث يخشى على لغة الفلسطيني من الضياع؟ وبالتالي يتساوق مع "حرص الكيان الصهيوني وسعيه لاستعمار الذاكرة الفلسطينية من خلال اختلاق مصطلحات ومسميات يسعى لغرسها في عقل المتلقي؛ لتكون جزءا من المكونات الأساسية لوعيه، في محاولة منه لاستلاب الهوية العربية ومسخها من الوعي" (البطش، 2021).

على أية حال، لا تظنّ الباحثة أن لهذه القضية إجابة واحدة قاطعة؛ فالمشهد الروائي هو رجع للمشهد الواقعي بكل ما فيه من اختلاط في اللغة والعلاقة مع المحتل، وكثيرا ما تثار هذه المسألة بعيدا عن العالم الروائي، لأن الرواية تنطلق من الواقع لتجسده وتضيء عليه، مع الاعتراف بأهمية الالتفات إلى خطورة مثل هذه الظواهر اللغوية في الحياة الواقعية قبل الروائية، التي عادة ما تناقش في باب الأمن اللغوي.

4. الألفاظ الأجنبية

تخلل لغة الرواية– عدا اللغة العبرية– في السرد والوصف والحوار بعض الألفاظ الأجنبية، إنجليزية، وألمانية، ولا شك في أن ثقافة المؤلف لها دور في ذلك، وبدا توظيف هذه الألفاظ في السياق الروائي طبيعيّا، تبعا لما يتحدث عنه السارد أو المتحاورون.

جاء بعض هذه الألفاظ نابعا من التأثر العام باللغات الأجنبية وببعض مفرداتها الشائعة لدى الفلسطينيين بغض النظر عن مستواهم الثقافي التعليمي، مثل ألفاظ: التلفزيون والكمبيوتر والتلفون والفرندا، والأمبولنس والسوبرماركت، والصالون، والكفتيريا، والبرستيج، وأسماء الأعلام للأشخاص والدول والأماكن والمدن، فهذه عندما توظف لا شيء يخرجها من سياقها الطبيعي إلى آخر نافر أو غير طبيعي، ومثل هذه الألفاظ التي درجت في تخصصات علمية معينة، كما ورد في الرواية في الفصل الثالث والخمسين المعنون بـ"صمت"، وفيه يتحدث عن "علم نفس الحواجز"، فجاءت في هذا الفصل ألفاظ، مثل: (الديسونانس، ودينابل، ومانيا، ودبريسيا، وسكيزوفرينيا، وأغورافوبيا، وكلاستروفوبيا، وباريفوبيا).

ومن اللغة الألمانية يستعير بعض الألفاظ، مثل (مندلباوم)، ويفسرها بناء على القاموس الألماني بأنها تعني شجر اللوز، ويقيس عليها من اللغة الألمانية مجموعة من الألفاظ تنتهي بالمقطع اللفظي نفسه: (باوم، وروزنباوم، ونوسباوم، وكيرشينباوم). ويفسر هذه الألفاظ بقوله: "وقد يكون (مندلباوم) اسم عائلة، كما تطلق على أنواع الأشجار تطلق على عائلات" (بشارة، 2006).

كما استعار بعض التراكيب من اللغات الأجنبية وكتبها بالحروف العربية، كما في قوله: "تشيك بونيت تشارلي"، مشتقا من الكلمة الأولى كلمة شيك بمعنى أنيق، ليكتب: "لا شك في أنه اسم شيك وأنيق وخفيف بالنسبة لحاجز حدودي" (بشارة، 2006).

3.1.3 السرد

يعرّف النص السردي بأنه "نص يتضمن السرد؛ باعتباره منتجا ومتغيرا، موضوعاً وفعلا، بنية وبنـــاء، لواحد أو أكثر من الأحداث الحقيقية أو المتخيلة، مقدمة بطريقة صريحة أو متخفية، عن طريق سارد أو أكثر، موجهة بطريقة صريحة أو متخفية إلى مخاطب سردي أو أكثر" (العجمي، 2014).

ويفترض السرد إذاً ثلاثة أمور أساسية حسب التعريف السابق: السارد، والمسرود، والمسرود لـــه، ولا بد من وجود السارد في الرواية، وهو على نوعين أساسيين كما يقول (رولان بارت): السارد بضـــمير أنا والسارد بضمير هو، ويفرّق بينهما بقوله: "من المعتاد أن يكون ضمير المتكلم (أنـــا) فـــي الروايـــة شاهدا، وأن يكون ضمير الغائب (هو) الفاعل. لماذا؟ لأن ضمير الغائب (هو) مواضعة نمطية خاصـــة بالرواية على مستوى واحد من الزمن السردي، وهو يشير إلى الحدث السردي ويستكمله. ولولا ضمير الغائب لعجزنا عن إقامة الرواية أو تسببنا في تدميرها. فضمير الغائب هو التجلي الشكلي للأســـطورة". ويضيف (بارت) أن ضمير الغائب: "الوسيلة الأولى لحيازة الكون على الوجه الذي يرتضـــيه، إنـــه إذاً أكثر من تجربة أدبية، إنه فعل إنساني يربط الإبداع بالتاريخ أو الوجود". وهو كذلك "مادة الإبداع وليس ثمرته"، أي أنه ليس ضميرا متحولا عن أنا الكاتب، "بل عنصر أصلي وخام مـــن عناصـــر الروايـــة"، ويرى (بارت) أن مهمة السارد مهمة جدا للقارئ؛ "إذ يزوّد مستهلكي هذا الفنّ بطمأنينة التخييل القابـــل للتصديق على الرغم من أن زيفه ظاهر على الدوام" (بارت، 2002).

ومن المؤكد أن (بارت) يتحدث عن الروايات التخييلية، لا عن الروايات المنبثقة عن الواقـــع أو التـــي تجسد حوادث واقعية، كروايتي عزمي بشارة موضوع هذه الدراسة، لتكون قابلية التصديق أكثر إقناعـــا في هذه الحالة، لوجود السارد الذي ينطلق من الواقع ويجسده، ويدعو الآخرين إلى المشـــاركة فيـــه أو التعرف عليه على الأقل.

السرد في رواية الحاجز

يلخّص الحديث السابق عن السارد ودوره مهمة السارد والسرد في رواية الحاجز والتقنيات السردية فيها بشكل كبير، فمشاهدها التسعة والخمسون يرويها سارد معيّن مشارك بالأحداث، وحاضر في تلك المشاهد كلها، يقصّ أحداث الحاجز اليومية، ويدخل في مناقشة الناس على الحواجز، ويروي مناقشاتهم وحواراتهم، ويلتقط كل شيء سردي، ليرويه لمخاطبين سرديين، سواء ممن يستمعون إلى سرده، المشاركين له في الرواية، أو لمن يقرأ هذا السرد، وهو أصلا جزء منه، وإن كان خارج فضاء الرواية وحكايتها إلا أنه جزء من المشاهد الحقيقية التي تروى عن الآخرين لتعبر عنهم. بهذه الكيفية يتشكل السرد سواء أكان بضمير هو، أم بضمير أنا.

يختلط السرد في رواية الحاجز بالحوار، وبالوصف، وبالتعليقات على المشاهد، فلم يستقل فصل من الفصول ليكون سرديا وحسب، أو وصفيا بالكامل، أو حواريا تماما عدا الفصل السادس والأربعين بعنوان "جديد"، إنما تشابكت هذه الأدوات الروائية كلها معا لتقدم حكاية الحاجز بطريقة واقعية، لا تجد فيها غير مفردات الحياة الفلسطينية اليومية؛ فقد ابتعد المؤلف عن التخييل الروائي الذي ينأى بالرواية عن أن تنطق بأحداث الواقع المشخّص، بل إنه اختار عن عمد ألا يكتفي بالواقعية وإنما أن يكون حقيقيا.

لم تسرد الرواية بضمير واحد فقط، بل وظف الروائي الضميرين اللذين أشار إليهما (بارت): ضمير الأنا وضمير الـــ هو، وافتتح الرواية ساردا بضمير أنا متحدثا عن ابنته، ابنة السارد المسمّاة وجد وابنه عمر، ومضى الفصل كاملا متحدثا بضمير أنا، وختم الرواية في فصلها التاسع والخمسين بالسرد بضمير نحن الذي هو قرين ضمير أنا السردي، وفيه أيضا يتحدث عن وجد وعمر أيضا اللذين بدأ بهما السرد، أما بقية الفصول فكانت سردية بضمير هو.

ومع أن السارد استخدم لغة وصفية في مفتتح بعض الفصول (26، 27، 31، 32، 33، 35، 55، 56)، فقد وظف الأفعال غير السردية، وهي الأفعال التي لا تشير إلى حدث وإنما تؤدي معنى وصفيا.

كما أنه استخدم الفعل الماضي المبني للمجهول في اثنين منها؛ فقد بدأ الفصل الثلاثين بالفعل المبني للمجهول (فُرض) والفصل الثاني والخمسين بالفعل المبني للمجهول (حُرم)، مبتعدا عن الفعل الماضي البسيط الذي يرى (بارت) أنه لا بد من أن يكون هو المستخدم في السرد: "إن الفعل الماضي البسيط (Passé Simple) المشتق من الفرنسية الدارجة وحجر الزاوية في السرد – لهو الإشارة الدائمة إلى الفن، وكان جزءا من شعائر الفنون الأدبية. ولم تعد مهمته التعبير عن الزمن، بل إن دوره إيصال الحقيقة إلى نقطة ما، وأن ينتزع من الأزمان المعيشة المتعددة والمتراكبة، حدثا لفظيا صرفا يجتث التجربة الوجودية من جذورها، ويتوجه نحو رابطة منطقية مع أحداث أخرى وقضايا أخرى ليؤلف حركة العالم العامة، وهدفه الإبقاء على التراتبية في إمبراطورية الوقائع. إن الفعل بماضيه البسيط هو جزء ملحوظ (مضمر) من سلسلة العِلِّية. وهو يشترك في مجموعة من الأحداث المتعاضدة والموجهة. ويشتغل اشتغال العلامة الجبرية لغاية ما، وحالته المترجحة بين الزمني والعلية تستدعي سيرورة الأحداث" (بشارة، 2006).

3.1.4 الأحداث والحبكة

جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية أن الحدث: "كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات" (زيتوني، 2002).

فثمة علاقة إذاً بين الحدث والشخصيات، فهذه هي التي تقود الحدث وتطوره حسب ما هو مرسوم لها من خط سير روائي، وهي تؤدي خلال الرواية "مجموعة من الأفعال والوقائع، مرتبة ترتيبا سببيا، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية، وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى، كما

تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساس الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطاً وثيقاً" (المحاسنة، 2012).

وكل ذلك يأتي من خلال أفعال السرد تحديدا، تلك التي أشارت إليها الباحثة آنفاً، فمجموع الأفعال السردية وتشابكها معا أو تعارضها أو تصادمها يؤدي إلى ولادة الحدث الروائي والحبكة معا، فهذان الأمران غير مفصولين عن مفهوم الصراع في الرواية.

أما الحبكة فإنها: "بنية النص، أي النظام الذي يجعل من الرواية بناء متكاملا. فتسلسل الأحداث البسيط لا يصنع رواية، بل يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج. فالحبكة حركة حيوية تحول مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية، وهي واحدة متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي، لا تتكون من ترتيب الظروف، بل من تقدمها وتراجعها وتطورها وتحولها من حال إلى حال جديدة" (زيتوني، 2002).

هذا مخطط عام وأساسي حول الحدث الروائي والحبكة، يمكن له أن يظهر في الروايات بأشكال متعددة، ولأهداف معينة، كما ستوضحه الباحثة في البند الآتي من الدراسة:

الحدث الروائي والحبكة في رواية الحاجز

بنيت رواية الحاجز على أساس تعدد المشهديات السردية التي تبدو مستقلة، فلا يوجد رابط بنيوي بينها، ولا يوجد حدث واحد يشدها من أولها حتى آخرها، وما ربط هذه المشهديات التسعة والخمسين هو أنها كلها سرود تتحدث عن الحاجز في فضاء زماني ومكاني واحد تقريبا أو متقارب؛ فطريقة السرد، وطبيعة الأشخاص المتحركين في الفضاء الروائي، واللغة، والمعاناة المرسومة، كل ذلك رسم ما يصح أن يطلق عليه حكاية الحاجز في بلاد الحواجز، ما دفع إلى تشكيل حدث روائي غير تقليدي، فلا يوجد حكاية واحدة يمكن تتبعها، وكل ما يحدث للمسرود له بعد قراءة الرواية أنه سيخرج بوحدة انطباع حول معاناة الناس على الحواجز، وأشكال الحواجز، والسياسة التي تتحكم في تلك الحواجز.

لذلك فإن رواية الحاجز ليست رواية حدث ولا رواية أشخاص، لكنها رواية فكرة تم التعبير عنها من خلال الرسم السردي لما يحدث على تلك الحواجز، وهذا أنتج نوعا معينا من الحبكة أيضا، بحيث بدت حبكة مشاعر من خلال تصنيف حبكات الأفكار، حيث "تعرض حال بطل تتغير مواقفه ومشاعره دون فلسفته"._(زيتوني، 2002) وحبكة نضال من خلال تصنيف حبكات المصير، فيبدو فيها "حال بطل قوي ومسؤول عن أفعاله، يمر بسلسلة من المخاطر، وينتصر في النهاية". (زيتوني، 2002) وإن لم يكن هذا واضحا تماما، لكن الرواية لم تنته نهاية مأساوية لبطلها. وأما التصنيف الثالث من الحبكة، فالحبكة المسماة حبكة تجربة من خلال تصنيف حبكات الشخصية، وفيها "تعرض حال بطل ودود يتعرض للتجربة في ظروف بالغة الصعوبة، من دون أن يعرف القارئ إن كان سيتمكن من المقاومة أو سيضطر للتخلي عن مبدئه. ما يحصل عموما هو الخيار الأول" (زيتوني، 2002).

وإذا ما طبقت الباحثة هذه التصنيفات على الحبكة في رواية الحاجز، فإن السارد المشارك والأبطال المتحدث عنهم قد خضعوا لحبكة التجربة، وحبكة المصير المشاعري، وكانوا كونهم شخصيات عابرة دون ملامح في الغالب يجسدون الفكرة التي أراد لها المؤلف أن تكون موجودة، وهذا ما ستتحدث عنه خلال مناقشة الشخصيات في الرواية.

3.1.5 الشخصيات

يمكن أن يطلق على الشخصيات الروائية مصطلح "الناس"، كما هو في تلك الخطاطة التي رسمها الباحث مرسل فالح العجمي، وهؤلاء الناس هم مكون من مكونات النص السردي، مرتبط بالحكاية (العجمي، 2014)، أي أنه مرتبط بالحدث الروائي والحبكة الروائية كما ألمحت إليه الباحثة في البند السابق.

ولا يوجد رواية دون ناس أي دون شخصيات، فهم صانعو الأحداث ومطوروها، وهم من يتحكم بالصراع بنوعيه الخارجي والداخلي، وهم أطراف الحوار، وهم من تتجسد فيهم الفكرة، فالشخصيات

بهذا التوصيف يمكن اعتبارهم ضرورة سردية لا غنى عنها، ولذلك اعتنت السرديات بهذا العنصر الحيوي، فأفاضت في الحديث عنه وبتوصيفه، ومهماته الروائية والفكرية، لأن الشخصية "كائن مصنوع من صفات بشرية وأعمال بشرية، لهذا تتشابه الشخصية الروائية والكائن البشري، ولهذا أيضا تختلف الشخصيات الروائية الواحدة عن الأخرى في الصفات والأعمال والأدوار والأهمية كما يختلف أفراد البشر. وتجنبا لحصر معنى الشخصية في الدائرة البشرية أحلت سيمياء السرد محلها مصطلحين هما: العامل والممثل، الأول يدل على الدور، والآخر يدل على من يقوم بهذا الدور" (زيتوني، 2002).

ومع أن الشخصية الروائية تتشابه والبشر، إلا أن الشخصية ليست هي الشخص، "فالشخصية نتاج اللغة، ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النص" (زيتوني، 2002)، ربما يصحّ ذلك- من وجهة نظر الباحثة- على روايات التخييل الروائي لكن تلك الشخصيات قد تلتبس بالشخوص الحقيقيين في رواية السيرة، وروايات التخييل الذاتي، وفي الروايات التي يتحدث فيها الروائي عن نفسه بطريقة مواربة، كما هو الحال في روايتي الحاجز وحب في منطقة الظل.

لا يوجد في رواية الحاجز شخصية رئيسية يتمحور حولها السرد، لأنه لا يوجد حكاية واحدة لشخصية تتمحور حولها الأحداث الروائية والسرد، إنما يوجد نوع من الشخصيات أقرب إلى التوصيف الذي بدأت به الباحثة الحديث، وهو أن هؤلاء هم ناس بمعنى أنهم مجموعة من البشر الذين يظهرون في الرواية يؤدون أدوارا روائية، تتماهى هذه الأدوار مع الأدوار الواقعية الحقيقية، لذلك يلتبس مفهوم الناس بوصفهم شخصيات روائية مع الشخوص على أرض الواقع، بحيث تتعدم المسافة بين المصطلحين في رواية الحاجز.

وبسبب طبيعة هؤلاء الناس الروائية فإنهم غير ثابتين في الرواية، يتبدلون مع كل فصل، وهم يحيلون إلى كتلة بشرية عامة تتحرك في الفضاء العام للرواية، على الرغم من أن فيهم كل أشكال الناس ويعدون نماذج بشرية، ففيهم كل شرائح المجتمع الفلسطيني وفئاته العمرية، من الطفل إلى الشيخ، ومن

المرأة إلى الرجل، ومن المعلم إلى الطالب، وإلى الموظف والعامل، ومن الفقير إلى الغني، ومن اللاجئ إلى المقيم، ومن القروي إلى المدني، كل تلك النماذج مرت في الرواية لكنها لم تبئر عليها السرد، وإنما كل ما قامت به أنها كانت تركز فكرة الحاجز ومعاناة الناس على الحواجز.

هذا جانب من ناس الرواية، ومن الجانب الآخر يظهر الجندي الصهيوني، والصحفي الأجنبي، والمتضامنون الأجانب، وموظفو الحدود والجسور والمطارات، أيضا هؤلاء كانوا يمرون ليؤكدوا فكرة الحاجز بشتى أشكاله سواء أكانت مقامة على الأرض الفلسطينية أم أنها تفصل الأرض الفلسطينية عن العالم العربي أو العالم، فكل الفكرة كانت هي الحاجز، و"الحاجز هو المسيطر، ذلك كان هو البطل أو الشخصية الحقيقية في هذه الرواية" (عطا الله، 2005؛ كتاني، 2011).

هذا جعل طبيعة الشخصيات في الرواية غير رئيسية وغير ثانوية وغير مضاءة، وليست أيضا شخصيات شبحية حسب المفهوم الفنتازي السينمائي (محمود، 2024)، إنما شخصيات لها أدوار محددة، فقد خالفت المنظور النقدي المتعارف عليه في كون "الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء، واختلاف تحليلاتهم" (لحميداني، 1991).

عدا ذلك، فإن ما يؤكد ناسية الشخصيات، أي جعلهم ناسا دون ملامح محددة روائية، أن هناك أصواتا في الرواية تتحدث دون أن تفصح الرواية عنها وعن طبيعتها، فثمة حوارات مجهولة الطرفين في الرواية، كما في الفصل الثاني بعنوان "حارة الحاجز"، فيبدأ الحوار وينتهي دون أن يعرف القارئ من هما طرفا الحوار، ومثل هذا الحوار كثير في الرواية.

وسواء أكانت هذه الحوارات قصيرة أم طويلة فإنها تمضي دون أن تفصح الرواية عن شخصية المتحدث، لكن القارئ يدرك أن المتحدث في تلك الحوارات هم الناس الذين على الحاجز.

وجاء في الرواية حوار طويل بين شخصيتين رمزيتين هما (س)، و(ص)، وهذان الحرفان لا يعدوان ترميزا على الشخصيتين المجهولتين تناظران العدد س والعدد ص في لغة الرياضيات التجريدية، جاء هذا الحوار في الفصل الثاني والعشرين، ويمتد من صفحة (98) وحتى (107).

طبيعة هذه الحوارات ولغتها وما يدور فيها تكشف عن أن شخصيات الرواية كانوا ناسا أكثر منهم شخصيات روائية محددة ولها حياة روائية متطورة، فلا يتعلق بها شيء، وكل مهمتها المرور عن الحاجز، وتقديم ما يعمق مشكلة الحاجز الإنسانية في حياة الشعب الفلسطيني، لأنّ هذا هو ما يهمّ الروائي: تسليط الضوء على سياسة الحواجز ومخاطرها السياسية والإنسانية.

أشارت بعض الفصول إلى بعض الشخصيات بعينها، كالفصل الثامن عشر الذي يتحدث عن "أسطا واصل"، وتبين له الرواية وصفا خارجيا لشكله وصفات جسمه، وحضوره في البلدة، دون أن يسميها، ودوره وسماته المعنوية وملامحه النفسية، فالسرد يضيء عليه كثيرا، شخصية ما بين العاقل والمجنون. لهذه الشخصية اسم، ودور اجتماعي، ومهمة روائية، ويسير معها السرد حتى تختفي من البلدة في نهاية السرد.

ومثل شخصية "أسطا واصل" شخصية ماجد في الفصل الواحد والأربعين، ويبين السرد سمات هذه الشخصية، بدءا بالاسم، والبلدة التي تنتمي إليها، بلدة معاوية، ووضعها الاجتماعي والأكاديمي، ودورها السردي في الرواية، ومن خلال هذه الشخصية استطاعت الرواية أن تناقش فكرة منح الإنسان الفلسطيني المغترب هوية إقامة، ومنح الزوجة حق لم الشمل لتكون مع زوجها، ولتعميق الفكرة روائيا جعلها الروائي في أعلى قمة التوتر السردي عندما حرمها الاحتلال من أن ترى زوجها ماجد لتودعه عندما توفي، "لم تعبر زوجته الحاجز، ولم تنفع الأنظمة المعلوماتية في تمريرها لتحضر تشييع جثمانه في بلدة معاوية القائمة على أرض الروحة المطلة على وادي عارة الواصل بين شمال البلاد وجنوبها" (بشارة، 2006).

ومن الشخصيات الأقل إضاءة في الرواية، لكنها الأكثر دلالة على أفكار الكاتب في كتابته عن البـــاقين، شخصية منصور في الفصل السابع والعشرين، وهو نموذج للفلسطيني الذي بقي في أرضه بعـــد عـــام (1948) ولم يهاجر، ولم يندمج في الحياة الجديدة، فقد "توفي منصور دون أن يغـــادر البلـــدة ودون أن يزور تل أبيب ليلا أو نهارا، ولم يتعلم منصور العبرية، ولم يصادف حـــاجزا فـــي حياتـــه" (بشـــارة، 2006).

وأما النوع الثالث من الشخصيات فتمثله الشخصيات المنتمية إلى الاحتلال ودولته من جنـــود محتلـــين يقفون على الحواجز، ولا يظهر منهم سوى أنهم يطبقون سياسة التقطيع والحجز بين الفلسطينيين، ومـــن خلالهم تتجسد هذه السياسة. بدت هذه الشخصية في كل الفصول تقريبا ضدا للفلسطيني وتشكل آخر له، وأوضح ما ظهرت في الفصول: العاشر بعنوان "آخورا"، و السابع عشر بعنوان "مجنـــون"، والفصـــل الأربعين بعنوان "شبح"، والفصل الأخير "شالونات".

وبالمجمل فإن شخصيات رواية الحاجز، كما بدت من خلال التحليل السابق، ينطبق عليها ما تحدثت بـــه الباحثة يمنى العيد في توصيفها للشخصية الروائية في روايات الحرب اللبنانية، فتلك الشخصية "ليســـت مجرد صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكونها تحيل عليه، وهي بهذا المعنى ليست إعـــادة تركيـــب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخيرا لموقف جاهز يعنيه المؤلف، بل هي عمليـــة بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة عند القراءة، على عـــالم الواقـــع المرجعـــي". (العيد، 2011) ذلك أن كل الفلسطينيين الموجودين عاشوا تلك التفاصـــيل، فهـــم أبطـــال مجهولـــون، وواحدهم يمثل الكل، وهذا ما يتفق والتحليل السابق.

3.1.6 الفضاء الروائي

تنحاز الباحثة لمصطلح الفضاء الروائي لمناقشة الزمان والمكان نظرا لتداخلهما معا، ولأنهما يؤديان وظائف سردية متداخلة مع ما سبق من العناصر الروائية، فالزمان والمكان هما ظرفا ولادة الأحداث وتطورها، ولا يوجد حدث دون سرد ودون زمان ومكان، فهذا التعاضد الحاصل في البنية السردية يضطر الباحثون إلى تفكيكه وهم يدرسون النص الروائي لمناقشته وبيانه، لكنه غير مفصول عن الشخصيات وأحداثها والسرد المتعلق بكل ذلك، و"يرى (جيرار جينيت) أن من الممكن أن نقصّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي ترويها منه، بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن السرد، لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر، وإما الماضي وإما المستقبل، وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانها" (زيتوني، 2002).

يعرّف المكان في الرواية بأنه "الفضاء الذي تجري عليه الأحداث"، وتتحرك فيه الشخصيات، "لتؤدي وظيفتها لذلك أصبح يشغل حيزا هاما في النثر" (نورية، 2024)، ومن خلال تتبع المكان في رواية الحاجز يتبين أن عموم الجغرافيا الفلسطينية كانت حاضرة في فصول السرد التسعة والخمسين مجتمعة؛ ففيها القدس، ومناطقها العربية المحيطة، ويوجد رام الله، ونابلس، والطرق الخارجية، والطرق الرئيسية، والطرق الالتفافية، والجبال والتلال والسهول، ومناطق الحواجز، والداخل الفلسطيني ومناطق الضفة، والجسور والمعابر، كل هذه الأمكنة العامة المطلقة أو تلك الخاصة المعرّفة كانت فضاءات للسرد.

لقد تعدد المكان في الأحداث نظرا لتعدد حكايات الحواجز، ولكن كلها مضبوطة بثيمة واحدة هي العلاقة مع الحاجز، سواء أكان الحاجز داخليا أم خارجيا، جسرا للعبور أو للمرور داخل فلسطين وخارجها.

وتبعا لذلك فإن الزمن كان واضحا وهو يتعاضد لصنع السرد مع الفضاء المكاني، لكنّ هذا الفضاء- خلافا لقول (جيرار جنيت) جاء أقل حضورا، مع أنه لم يغب، بمعنى أن السرد وأفعاله كانت تمنح

أهمية للمكان ليكون الزمان تابعا، فلم يشكل الزمن عاملا حاسما في السرد، إنما كانت السيطرة للمكان تبعا لترسيخ مفهوم الحاجز، وتأثيره البليغ المتعدد الأوجه في المكان وناس المكان، وتمثل تلك الأمكنة كل أنواع الأمكنة سواء أكانت أمكنة مغلقة محددة أم أمكنة مفتوحة ذات فضاء أوسع وأشمل.

ولأن البنية السردية للحاجز تقوم على المشهدية النصية، من خلال رسمها تسعة وخمسين مشهدا حاجزيا، فإنه من المفترض أن يكون الزمن متعددا بناء على هذه المشاهد، وعلى ذلك يمكن تتبع الزمن في الرواية كما يأتي:

زمن السرد: يحدد الزمن السردي للرواية بالمدة التي استغرقتها الأحداث، وبالرجوع إلى الفصل الأول والفصل الأخير من الرواية يتبين أن المدة التي استغرقتها الأحداث سنة، يقول في مفتتح الفصل الأول: "في تلك الأيام" (بشارة، 2006)، تفترض هذه الجملة إعادة القص عن زمن سابق، ويتبين أنه زمن طفولة وجد عندما كانت صغيرة تذهب إلى الحضانة، ويفتتح الفصل الأخير بقوله: "بعد سنة من عمرها وعمر الحاجز بدأت وجد تحاور أخاها عمر في نقاشات لا يعرف لها أول ولا آخر" (بشارة، 2006).

الزمن الروائي: ويقصد به الزمن الذي وقعت فيه أحداث الرواية، إنه زمن متشظٍّ ومبعثر وممتد على طول الزمن الفلسطيني الحديث، ففيه الزمن الحاضر ذلك الزمن الذي كتبت فيه الرواية، ويتنقل بين أزمنة القضية الفلسطينية تنقلا عشوائيا غير منتظم، تبعا لما يسرد من مشاهد، فمرة يسرد عن الانتفاضة الأولى، ومرة عن الانتفاضة الثانية، وأخرى عن فترة حرب الخليج الأولى، وأخرى عن النكبة، والحكم العسكري وسقوط فلسطين، فقد شمل زمن الأحداث كل الزمن الفلسطيني الحديث لكن دون ترتيب أو منطق سردي واضح، فكأن هذا المنطق غير المنتظم دليل على لا منطقية الحواجز وتدميرها للبنية المكانية، وبالتالي انعكس ذلك على البنية السردية في تشظيها الواضح الذي تماهى مع التشظي المكاني وتشظي الأحداث، وكل ذلك من منطلق أن البنية السردية كما وضحت الباحثة سابقا تقوم على فكرة الشظايا الموجودة في تجنيس العمل "شظايا رواية".

حركات السرد الإيقاعية المرتبطة بالزمن في الرواية

يطلق هذا المفهوم على مجموعة من التقنيات السردية الفنية، كما جاءت عند (جيـرار جنيـت) وهـي: "المجمل، والوقفة، والحذف، والمشهد" (جنيت، 1997)، وفيما يلي بيان لهذه الحركات السردية وتعريفها كما عرّفها (جنيت)، ومن ثَم تطبيقها في الروايتين موضع الدراسة: رواية الحاجز، وحب فـي منطقـة الظل.

المجمل: والمقصود به الخلاصة ويشير إلى تكثيف الزمن الطويل، والحديث عما فيه من أحداث بـزمن أقل مما هو في الواقع، فالخطاب الروائي أقل من الزمن الحكائي، وأي رواية في حقيقـة أمرهـا هـي خلاصة؛ فرواية الحاجز ببنيتها التي هي عليها تقدم خلاصة سردية للقضية الفلسـطينية التـي تجـاوز عمرها زمن كتابة النص (2005) أكثر من سبعة وخمسين عاما، فإنها تلخيص وخلاصة، وتقدم مجملا للفكرة التي شغلت بال المؤلف، وهذا المجمل واضح في مجمل البنية السردية.

الوقفة: ويقصد بها توقف الزمن السردي خلال السرد عند لحظة ما ليأخـذ السـارد بالوصـف، إمـا لشخصياته، وإما لمنظر يشاهده، ولعلّ فصل "أسطا واصل" من أكثر الفصول دلالة على توقف الـزمن السردي؛ ففيه اختلط القص عن واصل والوصف له، دون أن يتحدد أي نوع من الزمن، وكأن السـارد توقف عنده ليلغي التدفق السردي الذي يتحدث فيه عن الحاجز وأناس الحاجز.

الحذف: تجاوز فترات زمنية لم يتعرض الكاتب لأحداثها، وذلك حسب ما تقتضيه الضـرورة الفنيـة؛ فالفن الروائي أساسا يقوم على فن الاختيار والترتيب، وقد جاء الحذف فـي الروايـة نـوعين: الحـذف المحدد، منه ما جاء في الفصل الأول من تعبيرات تشير إلى تجاوز الزمن: "وبعد أربعة أشهر متساوية الطول ومتفاوتة العرض من عمرنا لم يعد الحاجز متوقعا أو مألوفا" (بشارة، 2006)، وأمـا الحذف غير المحدد، فقوله في الفصل نفسه: "طال الانتظار على الحاجز، ولكن في الوقت ذاتـه قلّـت شكوى المنتظرين" (بشارة، 2006).

المشهد: ويعني أن يتساوى الخطاب الروائي مع المتن الحكائي في المدة الزمنية للسرد، وهـذا يتحقـق أكثر ما يتحقق في الفن الحكائي بشكل عام في الحوار الذي يدور بين شخصيات الرواية، والأمثلة على هذه الحركة الإيقاعية واضحة في كل حوار دار بين شخصيات الرواية، وتعميقا للمشهدية السردية فـإن الفصل السادس والأربعين مبنيّ على الحوار، وثمة فصول أخرى كان الحوار فيها ممتدا، ويشكل أغلب البنية السردية لتلك الفصول، كما وضحته الباحثة آنفا.

3.2 العناصر الفنية في رواية حب في منطقة الظل

3.2.1 العنوان في الرواية

لا توجد أية إشارة إلى أن هذه الرواية هي الجزء الثاني لرواية الحاجز، لولا تلك الإشارة التي تحـدث بها بعض من كتب عن رواية الحاجز، إذاً يتحدد ربطها برواية الحاجز بـرابط خـارجي، بالاسـتعانة ببعض النصوص الفوقية التي سبق للباحثة أن أشارت إليها. إلا أن موضوع الرواية ولغتها وما تناقشـه من قضايا، وما يتخللها من حديث حول الحواجز وفلسطين، وذكرها شخصيتي عمر ووجد، فضلاً عـن تلك المعلومة الواردة في النص الفوقي، جعل الرواية جزءا ثانيا لرواية الحاجز.

لكنّ هذه الرواية خالفت رواية الحاجز في أمور كثيرة أولها العنوان الذي يبدأ بمفهوم وجداني؛ عاطفي، جاء نكرة ينشأ في منطقة معرفة بالإضافة، بأنها منطقة الظل، ليكشف السرد عن المقصود بهذه المنطقة ألا وهو مجموع المناطق العربية المحتلة عام (1948) التي يعيش فيها الفلسـطينيون تحـت الاحـتلال والقهر الصهيوني والاستعماري، ولا يوجد لها عنوان فرعي أيضا.

ويتحدد مفهوم هذه المناطق في الواقع اللغوي بشيء غير واضح عند إضافتها إلى الظل، على الرغم من أنها نحويا معرفة، إلا أنها في المعنى تحيل على معنى غامض أو هامشي بعكس منطقة الوجود الأخرى التي تستدعي وصفها بالضوء أو بالنور، وتعكس هذه التسمية سيميائية دلالية مرتبطة بالواقع السياسـي

لهؤلاء الفلسطينيين الذين يمارس عليهم الاضطهاد السياسي والقانوني والتمييز العنصري ليكونوا بالفعل سكان ظلّ.

وتحل هذه التسمية محل الخطاب السياسي المنتشر في أواسط الفلسطينيين والآخرين من المحتلين باعتبار هؤلاء الفلسطينيين مواطنين من الدرجة الثانية، وتبين الرواية ذلك في كثير من القضايا، من مثل: الانتخابات والتمثيل النيابي والتمثيل في استطلاعات الرأي، وسبق للباحثة أن ناقشت كل هذه المسائل الفكرية في الفصل الأول، لكنها هنا ستتناولها من وجهة نظر التحليل السردي للرواية ومكوناتها الفنية.

أما العناوين الداخلية للرواية فقد جاءت على النحو الآتي:

العناوين التي وردت فيها كلمة حب أو ظل في الرواية، وهي أربعة عناوين: "حب في زمن الحب"، عنوان الفصل الأول، و"كيف فارق عمر ظله"، عنوان الفصل الحادي عشر، و"عودة الظل إلى مسقط رأسه"، عنوان الفصل الثاني عشر، و "ظل الظل"، عنوان الفصل الرابع عشر.

لقد اختفت مفردة الحاجز تماما من العناوين السبعة عشر، وحلت محلها عناوين أخرى لها علاقة بالعنوان الرئيسي وقضاياه التي يناقشها؛ فقد ظهرت العناوين تبعا لتصنيف الرواية "شظايا مكان" لتتجلى هذه الثيمة في كثير من الفصول، فحضرت العناوين الآتية: مكان، وبلدة، وتمثال ونصب وما بينهما من أصدقاء، وعموم الناس في الحيّز العام، وبلدية، ورينوار في الأغوار، وفي الطريق إلى الطيور، وفي بلاد الطيور.

أما ما تبقى من العناوين، فمنها ما يشير إلى بطلة الرواية دنيا التي تقاسمت السرد مع عمر، وحضرت في عنوان الفصل السابع "دنيا دنيا"، ليستفيد المؤلف من المعنى، ويوظف اللفظ في لعبة لغوية منبثقة من البلاغة العربية، لما في هاتين الكلمتين من جناس تام، تعني إحداهما الدنيا أو الحياة، والثانية الفتاة التي تحب عمر في منطقة الظل، وهي ابنة عمه، وهذا العنوان يقول أشياء كثيرة ذات ارتباط دلالي عام

بمفهوم الحب؛ بمعنى أن الحب، وهنا محدد بالحب مع دنيا، يفتح دنيا جديدة لعمر، وهذا ما تحقق في آخر فصلين من فصول الرواية اللذين عنونهما بعنوان واحد "حياة بدون تشات"، ليخرج عمر من شرنقته الافتراضية المحصورة في الفيسبوك إلى فضاء الطيور العام، حيث الدنيا هناك غير الدنيا هنا، في منطقة الظلّ.

وأما عنوان الفصل الثامن فكان "صحافة"، ويناقش من خلاله مسائل تهم الصحافة في بلاد الحواجز، وفي منطقة الظل تحديدا، أما عنوان الفصل العاشر "بطن عمر" فثمة ما يشير إلى بعض الخيال الذي وظفه السارد في هذا الفصل، ويقترب هذا الفصل من ملامح فنتازيّة عبر سرد حول انتفاخ بطن عمر، ودلالة تلك السردية التي تحيل إلى الوهم أو الحضور الزائف أو التباس المفاهيم.

ويعود عمر ودنيا في عنوان الفصل الثالث عشر "حوار عمر مع دنيا حول الجهور"، ويرتبط هذا الفصل تقنيا بتقنيات السرد الروائي القائمة على المحادثة عبر الفيسبوك بين طرفي الحب، ومن خلال هذا الحوار يناقشان مسائل تتعلق بالظل والظليّة والكذب الذي يمارسه الصحفيون وتسوقه الصحافة، وأما في الفصل الخامس عشر، وهو آخر فصل للسرد الافتراضي عبر الإنترنت، فيعنونه الكاتب بهذا العنوان الدالّ "مفاجآت سارّة"، وجاء العنوان بالجمع، وفيه العديد من القضايا التي تمهد لعمر ليقرر الخروج من البلاد، لتضعه دنيا أمام مواجهة ذاته بقولها في نهاية الفصل: ""أنت قرر، لكن ما تتركني، بموت إذا بتتركني، فاهم شو يعني بموت؟ بموت" (بشارة، 2005).

وأما من ناحية بنيوية فقد جاء ستة عشر عنوانا منها إما اسما وإما في سياق جملة اسمية، وعنوان واحد فقط جاء جملة فعلية مبدوءة بأداة استفهام، وهو الفصل الحادي عشر "كيف فارق عمر ظله". وتذهب الجملة إلى الخبر وليس إلى الإنشاء الطلبي، بمعنى أن العنوان يوضح الكيفية التي كان فيها التخلص من انتفاخ بطن عمر، ولا يسأل عن الكيفية، وبهذه الحالة تكون الجملة الإنشائية في الصياغة جملة خبرية في الواقع، تتوافق وإمكانيات السرد الروائي الذي جاءت ضمنه، لتحوله من جملة ثابتة إلى جملة

ديناميكية متحركة سرديا، وهي واحدة من أشكال الجمل السردية وتمثل "الصيغة الإخبارية" التي تقدم الأحداث التي وقعت بالفعل (رزق، 1998).

كما أن هناك أربعة فصول، يتكون كل منها من كلمة واحدة (الثاني: مكان، والثالث: بلدة، والخامس: بلدية، والثامن: صحافة) وقد جاءت كلها أسماء، وأربعة فصول أخرى يتكون فيها العنوان من كلمتين (السابع: دنيا دنيا، والعاشر: بطن عمر، والرابع عشر: ظل الظل، والخامس عشر: مفاجآت سارة)، وتنوعت هذه الثنائيات الاسمية ما بين المسند والمسند إليه في دنيا دنيا، على اعتبار أنهما اسمان علمان مبتدأ وخبر، كما وضحت الباحثة دلالته آنفاً، ويمكن أن يكون اسما مكررا، على قاعدة التوكيد اللفظي، وفي هذه الحالة ينتفي الإسناد من العنوان، ويمكن أن يمثل العنوان جملة نداء فعلية، وكأنه ينادي: دنيا، دنيا، مع أن الباحثة ترى أن السياق السردي يحسم هذا التعدد في تفسير بنية العنوان ودلالته بالكيفية التي وضحتها آنفا، ولذلك تميل الباحثة إلى اعتبار العنوان جملة اسمية.

وجاء عنوانان من العناوين الأربعة مضافا ومضافا إليه، في "بطن عمر"، و"ظل الظل"، ويحمل العنوانان تعريفا لأن كلا المضافين لحق بمضاف إليه معرفة، مع ملاحظة أن تركيب "ظل الظل" فيه إضافة الشيء إلى نفسه ليحقق نوعا من التوكيد؛ ليؤكد مفهوم الظل والظلية المنتشر بشكل كبير ولافت للنظر في البنية السردية، والمضاف والمضاف إليه في هذا العنوان كلمتان لم تختلفا لفظا، ولا تحتمل إحداهما أن يكون المعنى فيها مجازيا والآخر حقيقيا؛ لأن كلمة ظل في أصل التوظيف السردي استخدمت مجازيا، وأشارت إلى ذلك الباحثة في استعارات الكاتب السردية، مع أن إضافة الشيء إلى نفسه أشغلت علماء النحو كثيرا، ولهم فيها أقوال كثيرة (حسن، 1966).

وأما العنوان الرابع ثنائي التركيب، فجاء صفة وموصوفا؛ كلمتين متلازمتين حسب الاعتبار النحوي، وجاءتا نكرتين، ولذلك أفادت الصفة في هذا التركيب نوعا من التحديد والبعد عن إطلاق الدلالة؛ لتنحصر المفاجآت بكونها سارة.

أما العنوان المكون من ثلاث كلمات فجاء في فصل واحد: التاسع: "رينوار في الأغوار"، وهو العنوان الوحيد الذي يشتمل على لفظ غير عربي، و(رينوار) هذا فنان فرنسي ورد ذكره في هذا الفصل الذي يتحدث عن ترحيل عمر في البوسطة إلى سجن في الأغوار، وهناك وجد لوحة لهذا الفنان اسمها (La Moulin de La Galette)، ويشرحها السارد بقوله: " لوحة انطباعية واقعية في حيّز عام، حديقة، ومقهى ورجال ونساء بكامل زيهم الأنيق من الطبقة الوسطى والوسطى الدنيا، والقبعات من نهاية القرن التاسع عشر" (بشارة، 2005).

ويسترسل السارد في تقديم انطباعاته عن اللوحة ودلالتها في هذا الفصل، ليصل إلى مبتغاه: "لوحة هي نقيض موقعها الحالي في الأغوار المنخفضة عن مستوى البحر الميت، على جدار أبيض متسخ في غرفة محكمة في سجن في الأغوار، حيث لا طبقة وسطى، ولا حرية، ولا فردية" (بشارة، 2005). من خلال هذا التوضيح السردي يستبين عنوان الفصل ودلالته لتصبح دلالته مفارقة ساخرة تعكس تينك الحالتين المتناقضتين.

أما العناوين الطويلة التي يزيد عدد كلماتها عن الثلاث، فجاءت ثمانية عناوين، وتشترك كلها في كونها تشير إلى السرد بطريقة أو بأخرى، أو تشير إلى العنوان الرئيسي أو تشير إلى ثيمة أو أكثر من ثيمات الرواية، كما أنها استوعبت طرفي الحوار الرئيسيين عمر ودنيا، ورسمت مسارات السرد خارج نطاق الافتراضية، لا سيما وقد انتهت الرواية بفصلين لهما هذا النمط من العنونة، وإمعانا في الخروج من ذلك النمط المحدد في الفصول السابقة، كان لهذين الفصلين أيضا عنوان فرعي، تكرر مع الفصل السادس عشر والفصل السابع عشر "حياة بدون تشات"، فيأخذ الفصل السادس عشر رقم "أولا" والسابع عشر رقم "ثانيا"، وكأنهما فصل واحد لا فصلان.

وربما أشارت هذه الاستراتيجية في هذه العنونة إلى معنى سردي أيضا، أشارت إليه الباحثة وتعيده لتؤكده، وهو أن هذين الفصلين مختلفان عن بقية الرواية؛ فهما يُسردان خارج نطاق الفيسبوك، وتحول

فيهما عمر ودنيا من الافتراضية إلى الواقعية الحقيقية، فتوازى هذا التغيير السردي مع التغير في استراتيجية العنونة.

3.2.2 اللغة

تبدو لغة رواية حب في منطقة الظل مختلفة عن لغة رواية الحاجز، فهي تميل إلى الفصيحة أكثر من الذهاب نحو اللغة العامية، لكن العامية لا تنعدم فيها، وإنما تتراجع بشكل لافت، ويعود هذا الأمر– في ظن الباحثة– إلى أن استراتيجية السرد قائمة على الكتابة خلال حوار عمر ودنيا، وهما شخصان مثقفان ويمتلكان قدرا من التعليم والوعي، فمن الطبيعي أن تستولي على كلامهما اللغة الفصيحة، كما أن كلام الشخصيات الأخرى هو كلام منقول على لسانهما، ما يعني عمليا أنهما تصرفا فيه ولم ينقلاه بحرفيّة، ويمكن أن يكونا قد أعادا كلام هؤلاء العامي إلى اللغة الفصيحة.

عدا أن الكتابة في مثل هذا الظرف، حوار التشات، تميل إلى الفصيحة أكثر مما تميل إلى العامية، كما أن موضوع الحديث أو الكتابة له دور كبير في استعمال اللغة المناسبة، وأحيانا تختلط العامية بالفصيحة بشكل تلقائي عفوي كما في هذا المقطع المأخوذ من فصل بعنوان "تمثال ونَصْب"، وهو الفصل السادس:

"– طيب يا سيدي هاي خرافة فهمنا كل القرى خرافات، ليه ملقيش السيد عمر غير بلدنا تيحكي عنها هالحكي؟ بلده هاي دايما احنا شاطرين نحكي على بلدنا.

أو قد يشيعها بشكل مختلف:

– سمعت يا سيدي عمر ينكر إنه عندنا شهداء.

أو عكسها:

– يا سيدي عمر بقول إنه عندنا شهداء يريد أن يورطنا.

يتوقف القول بنفس الدرجة على طبيعة القائل وعلى طبيعة جمهور المستمعين.

يرى المتأمل بالتمثال سلاسل مكسورة انقطعت ولحمت أطرافها عند قاعدة التمثال بين الأرجل، وما زالت تقيد معصمي اليدين وإيديّ بقيود وسلاسل مكسورة ممتدة نحو الأعلى، موتيف شرق أوروبي لانعتاق وتحرر البروليتاريا، أو لتحرر الأسرى من معسكرات الإبادة النازية. لا يعرف من يراه أهو مقبل أم مدبر، ولا يعرف له وجها من قفا. ولا يعود ذلك لتعقيد فني أو لرموز كما حاول الصانع أن يشرح، فهذه تتناقض مع طابعه المستمد من الواقعية الاشتراكية، وإنما لقبح ولعدم اتقان فقط. واقعية غير متقنة وليست رمزية من أي نوع. واتفق الناس دون أن يبوحوا بما اضمرت النفوس أن التمثال قبيح. ولكن خليها مستورة!".

والناس يعرفون أنه لم يسقط شهداء في هذه القرية بل في القرية المجاورة، وما لبث أن أثار أحدهم في إحدى جلسات المجلس البلدي السؤال التالي:

– مش معقول يا ناس نسميه نَصْب الشهداء، وإحنا ما سقط عنا شهدا. هذا نصب على الشهدا نصب واحتيال" (بشارة، 2005).

في هذا المقطع الذي يمتزج فيه السرد بالحوار، تختلط فيه العامية بالفصيحة، ما يشير إلى واقعية اللغة الروائية وتناسبها مع المشهد الذي جاءت فيه، ومناسبتها لطبيعة السرد وتقنياته القائمة على الحديث الافتراضي خلال التشات، وقد اختار السارد في هذا المقطع أن يميز كلام السارد الذي جاء فصيحا من حوار الشخصيات الذي كان خليطا من اللغتين. وتسير الرواية كلها على هذا النمط اللغوي، فما وجد فيها من ألفاظ عبرية أو أجنبية كان ورودها نتيجة طبيعية لحاجة السرد وثقافة السارد أو المتحاورين.

لم تكن العامية هي الوحيدة التي تراجعت في هذه الرواية، بل أيضا اللغة العبرية، وهذا– غالبا– يتفق مع طرفي الحوار عمر ودنيا؛ فعمر كما يبدو في موضع آخر من الرواية، لا يتقن العبرية إتقانا تاما، كما ظهر في فصل "رينوار في الأغوار"، ودنيا تعيش خارج فلسطين، فمن الطبيعي ألا يحفل المتن

السردي بإيراد مفردات باللغة العبرية كما هو الحال في رواية الحاجز التي يتحرك السرد فيها في فضاء مكاني يفرض على السارد وشخصياته التعامل مع الآخر، عبريّ اللغة، المتمترس على الحاجز، ويجبر الفلسطينيين على استعمال اللغة أو إعادتها كما هي في العمل السردي، فاختفاء العبرية من العنونة يناظر اختفاء العبرية أو تقلصها إلى الحد الذي تصبح فيه غير فاعلة على مستوى النص السردي داخليا كما هي في العناوين.

أما الألفاظ الأجنبية غير العبرية فوردت بالكيفية نفسها التي وردت فيها في رواية الحاجز، حيث تطعم السرد بالألفاظ التي لم تخرج عن الاستراتيجية نفسها المشار إليها في لغة رواية الحاجز، مع ملاحظة زيادة الألفاظ الإنجليزية المنتمية إلى معجم الإنترنت والفيسبوك، وبهذه الكيفية أيضا تعزز اللغة من هذا الجانب واقعية هذه اللغة، وتماهيها مع موضوعها وأفكارها.

3.2.3 السرد

تبدأ الرواية في فصلها الأول بسارد محايد يقص الأحداث بضمير الغائب، ويؤطر للحكاية التي ستتشكل منها الرواية، وجاء هذا الفصل أقصر الفصول، يشبه إلى حد ما- مع تجاوز مسألة الطول السردي- المقدمات المسرحية التي تضع القارئ أو المشاهد في أجواء الأحداث وتؤطر لها، ثم يتابع هذا السرد في بداية الفصل الثاني المعنون بـ "مكان"، لينتهي السرد التقليدي وتبدأ عملية (التشات) الافتراضي على الماسنجر ويقدم لها بهذه الكيفية:

"وإذا هَجرت البلاد المهاجرين في بلدهم، وإذا غادرتهم في تجويف حيزهم الخاص نحو الداخل ونحو الخارج، اختفى الحيز العام واختفت المدينة، اختفت الأمكنة العامة وبقيت الأماكن بشكل عام. وبات أبناء المكان نزلاء في المكان بوجه عام، طلول الراحلين اللاجئين وظل القادمين الوافدين". وبعدها مباشرة يبدأ الحوار بهذه الجملة:

- تقصد طلول أبى؟" (بشارة، 2005)

لكن السارد العليم لم يختف تماما من الفصل الثاني فيعود إلى الظهور مرات متعددة، ليكون هذا الفصل بالفعل مكونا من السرد والحوار معا. وكذلك فعل في الفصل الثالث الذي بدأ بأكثر من صفحتين سرديتين قبل الدخول في الحوار الافتراضي، وظل يغيب ويظهر في الفصول الأخرى، وإن بحضور أقل، ليقتصر وجوده أحيانا على جملة عابرة، يفهم منها القارئ أنه كلام السارد لأنه يتحدث عن عمر أو دنيا بصيغة الغائب.

هذه الازدواجية بين السرد والحوار ربما هي السبب التي جعلت بعض النقاد يفسرون هذا السرد بأنه نوع من أنواع المونولوج، لكن إن صحّ هذا التوقع في مواطن في الرواية، فإنه لا يصح في أخرى يذكر فيها السارد عمر ودنيا، ويقص عنهما وعن الأحداث ويذكرهما بالاسم، فإذا كان مونولوجا من عمر، فكيف له أن يذكر اسمه في حواره مع ذاته؟ وفيما يلي بعض هذه العبارات مقتبسة من مواطن متعددة من الفصلين الثالث والرابع فقط:

جدول (2)

عبارات السارد العليم

الرقم	من عبارات السارد العليم	الصفحة
1	ويسرد عمر لدنيا كيف استمر الحوار	59
2	ومع ذلك فضل علي الجنابي والد عمر أن يبقى مستأجرا	63
3	وافقته دنيا، ولم يدر أوافقته لكي تعجبه لأنها تحبه أم لا؟	78
4	وبعد أن انتهى من وصف الحوار قال عمر لدنيا	83
5	لاحظ عمر خلال كتابته فجأة بريق جمال في مظهر البيوت المكومة	92
6	ولم يرتح عمر إطلاقا من أن الكاتب الزائر ينظر في عينيه مباشرة	98
7	كما ينصح هو عمر دائما	100
8	توجّس عمر شرّا	101

هذه المواطن وغيرها المبثوثة في نصوص الرواية لا تفسد ما جاءت عليه الرواية من غلبة الحوار والحديث عبر الكتابة الفيسبوكية، لتكون تجسيدا جديدا وحيّا لنوع آخر من أنواع المونولوج في الرواية المعاصرة، وتقدّم عليه هذه الرواية اقتراحها بهذه الكيفية، ليصح والحالة هذه أن تقرر الباحثة أنه يغلب على الرواية في سردها تقنية "مونولوج طويل يقطعه حوار يدور بين عمر ودنيا" (الأسطة، 2021)، وإضافة لعبارة الأسطة، يمكن أن يُضاف عبارة يقطع السرد الخارجي في بعض الجمل.

على أية حال تفترض تلك التقنية المتكونة من اتحاد الحوار والمونولوج أن السرد حر ومتدفق نشأ في (ماسنجر الفيسبوك)، ليكتب عمر لدنيا ودنيا تبادله الحوار، ويناقشان مسائل متعددة، كما أن هذه التقنية السردية افترضت طول الحوار بين الطرفين وامتداده بطريقة غير معهودة في الأعمال الأدبية؛ "تدخل فيه استطرادات تبعده عن مفهوم الحوار المعروف في المسرحية أو الرواية، إذ لا تطوير فيه، وجل ما أدخله الكاتب عليه بعض الجمل القصيرة التي تتحدث عن الحب والغرام، وأحيانا بالسباب والشتائم اللطيفة (إن جاز هذا التعبير)، إذ سادت الرواية بعض المواقف الساخرة التي اتكأ الكاتب عليها ليستأنف شرحه الفلسفي الطويل المسهب الذي يتعرض فيه لكل ما يخطر له على بال دون أن يلتزم بقاعدة واحدة يسير عليها" (كتاني، 2011).

أتاحت هذه التقنية السردية للكاتب أن يعرض أفكاره السياسية والفكرية بطريقة أكثر تنظيما من رواية الحاجز، ودون أن يخلّ بشرط روائية العمل الأدبي وشخصيته السردية، وبذلك يكون عزمي بشارة قد وظف السرد الروائي بتوجيه مدروس ليعيد طرح أفكاره وليعبر عن آماله وطموحاته الحالية والمستقبلية آنذاك.

وأغلب الظنّ أن هذه التقنية لإنشاء نص روائي على هذه الشاكلة جعل الروائي يتخلص من فرضية حصر نفسه في موضوع معين، بل أتاحت له الاستطراد والتنوع في طرح الموضوعات.

إذاً، يتراوح السرد بين تقنيتين رئيسيتين، وهما: المونولوج، والديالوج، وبهذا تكون الراوية قد خرجت من أسر السرد الكلاسيكي المتعارف عليه، وجعلت الحوار الذي هو عمدة الفن المسرحي عمدة للسرد الروائي، ويبدو ذلك نوعا من العمل السردي الذي يلعب على تطوير الأدوات الفنية السابقة لإعادة توظيفها واستخدامها ضمن شكل جديد، له من القديم اسمه وشكله الخارجي، لكنه في الحقيقة يتجاوز وظيفته الفنية التقليدية إلى وظيفة سردية روائية جديدة، لتساهم في تشكيل العمل الفني كاملا.

3.2.4 الحدث والحبكة

يقوم الحدث الروائي في رواية حب في منطقة الظل على حكاية حب عمر ودنيا، وهما ابنا عم، تعرف عليها أولا في لندن، وعندما عاد إلى فلسطين ظلا يتواصلان معا، وبقيت قصة العشق هذه هي الإطار الموضوعي الذي يبرر تواصلهما عبر الإنترنت ليتناقشا في قضايا كثيرة.

وبدا الحدث الروائي وحبكته أكثر تماسكا في هذه الرواية، على الرغم من أنه متشظّ في ثلاث جغرافيات كبرى: لندن، وفلسطين (1948)، وبلاد الملح، وعلى الرغم من هذا التعدد المكاني إلا أن الحكاية السردية ظلت محافظة على هذا التماسك، وبهذين الأمرين تختلف رواية حب في منطقة الظل عن رواية الحاجز.

3.2.5 الشخصيات

ولا بد أن هذا التماسك في الحدث والحبكة يعود في جزء منه إلى أن الشخصيات الروائية في رواية حب في منطقة الظل أكثر وضوحا وأقل عددا وأكثر حضورا، واختفت إلى حد كبير ظاهرة الناس التي كانت تخيّم على رواية الحاجز.

ولذلك وجد في هذه الرواية شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية، وهي كما يأتي:

الشخصيات الرئيسية والثانوية

تعرّف الشخصية الرئيسية بأنها الشخصية التي " تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والروايـــة أو أي أعمال أدبية أخرى". "وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنهـــا دائما هي الشخصية المحورية، وقد يكون منافس أو خصم لهذه الشخصـــية" (فتحـــي، 1988)، وقـــد لا يوجد لها أي منافس لتدخل معه في صراع فكري على مستوى الرواية، ولكنها في كل الحالات هي ليّ لباب الحدث الروائي، وهي التي تعمل على تطوره، والسارد يكون منذورا لخدمتها ومتابعا لها ويوظف كل شيء ليبرز فاعليتها. وهي الشخصية التي تترك أثرها أكثر في القارئ وتعيش معه، وربما أصبحت رمزا أو أيقونة كما هو الحال مثلا في شخصية سي السيد المحفوظية، أو شخصية مصطفى سعيد فـــي رواية موسم الهجرة إلى الشمال.

في رواية حب في منطقة الظل كان عمر شخصية رئيسية بهذا التحديد وبهذا التأثير، فبناء علـــى ذلـــك المونولوج الذي يتحكم فيه على طول الرواية كان عمر يجمع بيده كل خيوط العمل الروائـــي والحبكـــة وتطور السرد، وبمنطقه هو كان يبرز الشخصيات الفرعية الثانوية التي ساعدته على أن يقول أفكـــاره، ومن بين هؤلاء دنيا نفسها التي أعطاها دور الحبيبة ليكون قادرا على أن يناقش أفكاره، وظلت تابعة له في السرد، فلم تستقلّ عنه، بل ظل القارئ يجدها داخلة في هذا المونولوج الطويل لتخدم أفكاره.

لقد كان عمر بهذا الفعل الروائي " شخصية تامة ممتلئة"، والشخصيات الأخرى شخصيات مسطحة وهي الشخصية أو الشخص الذي " يظهر في العمل الأدبي، ولا يزيد عن كونه اسما، أو لا تعرضه أمامنا إلا سمة مفردة"، "والشخصية المسطحة لا تتطور مكتملة، وتفتقد التركيب ولا تدهش القارئ أبدا بما تقولـــه أو تفعله، ويمكن الإشارة إليها كنمط ثابت أو كاريكاتير" (فتحي، 1988).

بهذا التوصيف كان العم صلاح والصحفي عصام وكل الشخصيات التي كانت تمر خلال مناقشته لبعض الأفكار، وكل الشخصيات التي مرت في الفصل الأخير، السيدة جميلة ومن معها ممن قابلهم عمر فـــي

الفندق، كلهم شخصيات مسطحة وثانوية، وُجدت لتعمّق حضور الشخصية الرئيسية وتكشف عن أفكارها ومعتقداتها وسلوكها.

3.2.6 الفضاء الروائي

أشارت الباحثة فيما سبق أن رواية حب في منطقة الظل كانت تدور في ثلاث جغرافيات كبرى: وهي لندن كما هو في الفصل الأول "حب في زمن الحب"، ثم ينتقل المكان في الفصول من الثاني إلى الخامس عشر ليكون في فلسطين المحتلة عام (1948) دون أن يحدد المكان بالضبط، مع اتحاد كامل مع المكان الافتراضي الذي يصح أن يكون جزءا من الفضاء المكاني في الرواية، ويتفق مفهومه مع مفهوم منطقة الظل ليصبح لها معنيان في الرواية مجدولان معا، مناطق عيش الفلسطينيين في قراهم العربية في الداخل المحتل، والمكان الافتراضي في تشات الفيسبوك.

وأما الفصلان الأخيران فإن فيهما تحررا من الافتراضية الفيسبوكية ليصبح المكان واقعيا في فلسطين حيث استديو النجارة، ثم ليذهب إلى لندن ويمضي فيها أسبوعا كاملا، وبعد هذه الزيارة انتهت مرحلة التشات في حياة عمر.

لا يظهر المكان في الرواية وصفا كاملا أو مشبعا بالتفصيل، إنما يظهر كونه ظرفا للأحداث التي يسردها عمر في مونولوجه أو في حواراته، لذلك يبدو المكان في الرواية وخاصة المكان في فلسطين مكانا سياسيا واجتماعيا أكثر منه مكانا روائيا مضاء بالسرد والوصف.

أما ما يخص الزمن في الفضاء الروائي فإن السارد يحدد زمن السرد بعامين، لكن الزمن الروائي الذي يشير إلى تحديد زمن الأحداث هو أن بعضها يرتد إلى زمن النكبة، وبعضها يشير إلى التوافق مع زمن السرد، بمعنى أن يسرد عن أحداث معاصرة، ومما لا شك فيه أن الزمن السردي والزمن الروائي في الإطار العام لا يخرجان عن زمن نشر الرواية أي في حدود سنة (2005)، وما قبلها.

ولأن الرواية تقوم على تقنية التشات في الفضاء الإلكتروني، فإنه انعكس على الحركات السردية الأربعة في المتن الحكائي، وهي: الوقفة، والحذف، والمشهد، والخلاصة أو التكثيف، فقد جاءت الرواية حافلة بهذه الحركات الإيقاعية، ولكن الرواية منحت الحوار مساحة كبيرة أيضا، هذا الحوار الذي يجسد المشهدية السردية، بمعنى أن يكون زمن القص مساويا لزمن الحدث المسرود نفسه، وإن جاء في جزء منه مستعيدا حكاية عن الأشخاص الذين تناول عمر قصصهم وسرد عنهم، والجزء الآخر يجسد الحوار المتزامن مع دنيا، وفي هذا لا بد أن يكون زمن السرد مساويا لزمن الحدث.

الخاتمة

النتائج

تكشف هذه الدراسة بمسارها الوصفي التحليلي أن المنجز الروائي للكاتب عزمي بشارة لا يقلّ أهمية عن منجز الروائيين الفلسطينيين والعرب لعدة اعتبارات ظهرت خلال هذا التحليل، ولعلّ أول ما يلفت النظر هو البنية الشكلية التي جاءت عليها كلتا الروايتين، سيما أن الرواية شكل غير منجز، فتقاليده لم تستقر حتى الآن، ولا يمكن لأحد أن يفرض شكلا ثابتا. بل إن المسألة أبعد من ذلك؛ فالرواية عرضة لمخاطر جمة، وهذا يفتح شهية المغامرين باستمرار؛ لأنها الجنس الأدبي الأضعف، ولذلك وجدت الباحثة أن العملين الروائيين للكاتب عزمي بشارة يندرجان ضمن هذه المغامرة التي اقترحت شكلين للروايتين مختلفا أحدهما عن الآخر، مبتعدا فيهما المؤلف عن كلاسيكيات الرواية الفلسطينية والعربية، وهما بهذه الرؤيا يشكلان إضافة في الشكل الفني للرواية العربية عامة.

بنيت رواية الحاجز دون أن تعتمد على الحدث الروائي التقليدي الذي يفرض حكاية ما يتم تتبعها خلال السرد، لذلك اختفت الحبكة التقليدية والشخصيات الروائية المضاءة اجتماعيا، وقلّ الوصف الخارجي. أما حب في منطقة الظل فاختلفت عن الحاجز في وجود هذا الحدث وهذه الحبكة وتمثيل الشخصيات الواقعية في بنية روائية اعتمدت شكل المونولوج الذاتي بشكل أساسي مع بعض التدخلات السردية من سارد عليم، لكنه لم يكن ليستولي على كلام الشخصيات وآرائها، فمنحها حق الكلام والتعبير بحرية، وبهاتين الكيفيتين المختلفتين من جماليات التشكيل الفني ولدت روايتان تستطيع الباحثة أن تقرر أنهما يقعان في باب التجريب الروائي المغامر.

بدت لغة الروايتين لغة ممثلة للواقع الفلسطيني اللغوي الذي تظهر فيه العاميات المتعددة، وامتزاج اللغة العامية بالفصيحة في لغة المثقف والسارد، كما تمتزج باللغات الأجنبية، ولغة المحتل، ما يمنح هذه المدونة الروائية بعدا واقعيا ونفسيا ينطلق من مقولات علم النفس اللغوي التي تقرر أن الإنسان هو

لغته، ولغته هي معبرة عنه، ليس فقط في المضمون بل في شكل الكلام وما يستخدمه من ألفاظ وطريقة التحدث.

لقد استطاعت الدراسة أن تجيب عن أسئلتها وفرضياتها، فالروايتان قدمتا الحياة الاجتماعية والاقتصادية للفلسطينيين تحت الاحتلال في فلسطين التاريخية، وما يتعرض له الإنسان الفلسطيني من تدمير في بنيته الاجتماعية والاقتصادية عبر سياسات استعمارية، كان أبرزها سياسة الحواجز، والروايتان بينتا ما خلف هذه السياسة الممنهجة من تمييز عنصري، وإجراءات احتلال بشعة، تتعارض مع القوانين الإنسانية والدولية.

لقد أسهمت عناصر البناء الفني للروايتين في التعبير عن القضايا المطروحة، وكان ثمة ارتباط وثيق بين البناء المشهدي المقطع في رواية الحاجز ومضمون الرواية نفسها التي تقوم على تقطيع أوصال الجغرافيا الفلسطينية، كما جاء المونولوج الذاتي في رواية حب في منطقة الظل حاملا هواجس المؤلف وتمنياته وأمنياته، وأتاح له هذا الشكل أن يكون حرّا في مناقشة قضايا سياسية وفكرية واجتماعية، بشكل بدا مقنعا روائيا وفنيّا.

إن ثمة مقولات سياسية وفكرية متضمنة في الروايتين تتفق ووجهة نظر الكاتب السياسية التي جاءت في كتبه البحثية والأكاديمية، وخاصة في تفكيك بنية المجتمع العربي في فلسطين، فكشفت الروايتان عن ذلك بطريقة تفصيلية تميل أحيانا إلى الكتابة الفكرية المحضة، ما يعني أن الرؤية الفكرية والسياسية والأيديولوجية للكاتب كانت حاضرة بشكل كبير جدا، ولا يعد انتقاصا من الرواية، بل يمنحها خصوصية في قدرتها على تطويع الشكل الروائي لمناقشة قضايا معقدة كقضايا ومفردات الصراع العربي الإسرائيلي الممتد لأكثر من خمسة وخمسين عاما؛ بدءا من النكبة عام (1948) وحتى تاريخ كتابة الرواية الثانية (2006)، وهذا جعل الروايتين تقعان ضمن تصنيف الرواية السياسية أكثر من كونهما من روايات الأدب المقاوم بمفهومه التحريضي على العمل المباشر ضد الاحتلال.

ونتيجة لهذه القضية المرتبطة بأفكار المؤلف الشخصية، فقد أولت الباحثة اهتماما للكشف عن تمثيل الروايتين لها ولحضوره الشخصي فيها، بمعنى عدم غياب عزمي بشارة نفسه عن الروايتين؛ فقد كان هو السارد المشارك والشاهد على الأحداث في رواية الحاجز، وتقنّع وراء شخصية عمر في رواية حب في منطقة الظل، وفي ظن الباحثة ينسجم هذا مع الفن الروائي عموما، حيث يوظفه الكتاب السياسيون والمفكرون والفلاسفة للتعبير عن شخصياتهم خارج نطاق البحث الأكاديمي الذي يفترض من الباحث موضوعية صارمة يتحلل منها عند كتابته للرواية أو للأدب بشكل عام، وهذا ما أكده بشارة نفسه من خلال حواره الطويل الممتد مع صقر أبو فخر. وبذلك تستطيع الباحثة أن تقرر أنّ ثمة إسقاطا شخصيا في الروايتين تدعمه كثير من الإشارات النصية التي أولتها الباحثة اهتماما خلال تتبع مواضعها في الروايتين، وعلى ذلك فإن تقاطعا بدا واضحا بين ملامح المؤلف وملامح البطل الروائي، خاصة في رواية حب في منطقة الظل.

وبذلك تكون روايتا عزمي بشارة سردية تفكك الواقع وتعيد تركيب الوعي به، وفي مواجهة التشظّي تكمن العودة كفعل وعي مقاوم، وليس كوهم جغرافي تحت شروط القهر، ما يركز المعادلة الجوهرية: المنفى هو شرط الوجود، والعودة هي مشروع الكتابة.

التوصيات

وبعد؛ فإن هذه الدراسة بما قدمته من أفكار وتحليل تأمل أن *يفتح باب الدراسات المماثلة، خاصة في دراسة المنجز الأدبي للمؤلف في كتابيه (فصول) و(نشيد الإنشاد الذي لنا)، لأن ثمة لغة أدبية أبانت عنها الروايتان، وأغلب الظن أن هذه اللغة تتابع حضورها في هذين الكتابين اعتمادا على فرضيات علم اللغة وعلم الأسلوب التي ترى أن ملامح لغة الكاتب تظل حاضرة في كل ما كتب، وهذا الافتراض يلزمه دراسة مفصلة تكشف عنه دراسة لغوية تحليلية بنيوية.

إضافة إلى ذلك، فإن الباحثة ترى أنه من الممكن *دراسة الرواية الفلسطينية لمؤلفين آخرين كتبوا الرواية وهم غير روائيين، أو من كتبوا الأدب وهم غير مشهورين به، كرواية هشام شرابي (الرحلة الأخيرة) على سبيل المثال، لما لهذه الدراسات من أهمية في الكشف عن مدى ارتباط الأفكار الشخصية لمؤلفها بالعمل الروائي الذي يسمح للمؤلف أن يتوارى خلف هذا الفن، ويتقنع بشخصياته ليقول ما يريد قوله بطريقة روائية استعارية، ليس خوفا أو هروبا من القول المباشر البحثي، بل لأن الكاتب يريد أن يعبّر عن أفكاره بطريقة أكثر حريّة، وأن يظهر ملكاته اللغوية ومواهبه في الإبداع الأدبي، وهذه مسألة في غاية الأهمية لمثل هؤلاء المؤلفين؛ لأنهم يمتلكون لغة ثرية ومعبأة بالأفكار وذات تاريخ ثقافي ممتد ومكتنز، ما يجعل هذا النوع من الأدب لا يقف عند التحليل الأدبي الصرف، وإنما يجعل البحث متنوعا وعميقا. كما توصي الباحثة أن *يتجه الدرس الروائي ببحث تطورات البنية الروائية السردية ورحلتها من البناء التقليدي إلى عوالم التجريب الروائي، للكشف عن مدى تطور الفن الروائي الفلسطيني، وللكشف عن مواكبة الروائيين للحداثة الشكلية التي تتجه نحو العناصر الفنية أكثر مما تتجه نحو المضمون.

المراجع العلمية

أولاً: المراجع العربية

إبراهيم، عبد الله. (2016). *موسوعة السرد العربي*. الإمارات: مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم.

أرسطو. (1983). *فن الشعر*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

اسبوزتيو، جون، تمارا سون، جون فول. (2019). *الإسلام والديمقراطية بعد الربيع العربي*. بيروت: مركز نهوض للدراسات والنشر.

الأسطة، عادل. (12 12، 2021). *https://alantologia.com/blogs/48754/*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من الأنطولوجيا.

الأسطة، عادل. (19 5، 2008). *https://2u.pw/TcQqB*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من ديوان العرب.

الأسطة، عادل. (2007). بشارة، عزمي: هاجس الرحيل. *الأيام*.

الأسطة، عادل. (2011). الاحتكاك اللغوي وانعكاسه في الرواية. *العرب*.

الأسطة، عادل. (2015). أدب العائدين وأدب المقيمين وتشابه التجربة. *الأيام*.

الأمم المتحدة. (18 12، 2002). *https://www.ohchr.org/ar/instruments-mechanisms/instruments/optional-protocol-convention-against-torture-and-other-cruel*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من الأمم المتحدة.

أمين، أحمد. (2017). *النقد الأدبي*. القاهرة: مؤسسى هنداوي للتعليم والثقافة.

الأنصاري، جمال الدين عبد الله بن هشام. (1994). *أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

باختين، ميخائيل. (1982). *الملحمة والرواية- دراسة الرواية مسائل في المنهجية*. بيروت: مجلة الفكر العربي ومعهد الإنماء العربي.

باختين، ميخائيل. (1987). *الخطاب الروائي*. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

بارت، رولان. (2002). *الكتابة في درجة الصفر*. الرياض: مركز الإنماء الحضاري.

بدر، فاطمة. (1 1، 2013). *https://2u.pw/mj3jH*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من نزوى.

بشارة، عزمي. (2007/7/16)، https://2u.pw/VrBuTy حب في منطقة الظل، تاريخ الاسترداد 2025/4/15

بشارة، عزمي. (2002). *الخطاب السياسي المبتور ودراسات أخرى*. رام الله: مواطن- المؤسسة لدراسة الديمقراطية.

بشارة، عزمي. (2005). *حب في منطقة الظل*. حيفا: منشورات ميتافورا.

بشارة، عزمي. (2006). *الحاجز*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

بشارة، عزمي. (2012). *الثورة التونسية المجيدة: بنية ثورة وصيرورتها من خلال يومياتها*. الدوحة: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

بشارة، عزمي. (خريف، 2019). في أولوية الفهم على المنهج. *تبين*.

البطش، يوسف محمد. (15 12، 2021). توظيف اللغة ومدلولاتها في تثبيت الحقوق العربية الفلسطينية. *مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية*.

البعلبكي، منير. (1970). *المورد- قاموس إنجليزي عربي*. بيروت: دون دار نشر.

بلعابد، عبد الحق. (2008). *عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)*. بيروت: الدار العربية للعلوم – ناشرون.

بلقرون، فاطمة زهرة والعزوني فتيحة. (9، 2024). الصوغ الجمالي في تشكيل بنية العتبات النصية لرواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوجي. *مجلة سيميائيات*.

بن النوار، بهاء. (6، 2015). الهاجس الفلسطيني في روايات جبرا إبراهيم جبرا. *مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات*.

بو بكري، أسماء. (ديسمبر، 2016). المشهد في المعجم والمصطلح- دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية. *الممارسات اللغوية*.

بواصبع، شهناز وونجوى منصوري. (12، 2021). الذاتية بين فن السيرة والرواية السيرذاتية. *مجلة الآداب والعلوم الإنسانية*.

بوكرت، آمال. (جوان، 2021). الفضاء الرقمي في المتن السردي قراءة في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج ورواية شات لمحمد سناجلة. *مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية*.

بياجيه، جان. (1985). *البنيوية*. بيروت: منشورات عويدات.

تاورتة، محمد العيد. (جوان، 2004). تقنيات اللغة في مجال الكتابة الأدبية. *مجلة العلوم الإنسانية*.

تدوروف، تزفيطان. (2005). *مفاهيم سردية*. الدار البيضاء: دار الاختلاف.

تلفزيون العربي (المخرج). (2017). *t=2892s&https://www.youtube.com/watch?v=1tM1l71pkWU* [فيلم سينمائي].

تلفزيون العربي (المخرج). (2017). *https://www.youtube.com/watch?v=F3RCcGlo344* [فيلم سينمائي].

تلفزيون العربي (المخرج). (2017). *https://www.youtube.com/watch?v=PXcOgqnY3lk* [فيلم سينمائي].

التميمي، حسام وهاني البطاط. (2011). *الأدب الفلسطيني بعد أوسلو*. الخليل: جامعة الخليل ومؤسسة القطان.

توفيق، إميل. (1982). *الزمن بين العلم والفلسفة والأدب*. القاهرة: دار الشروق.

الجابري، علي عابد. (2000). *العقل السياسي العربي- محدداته وتجلياته*. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

جمعة، حسين. (2009). *ملامح في الأدب المقاوم: فلسطين نموذجاً*. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

جنيت، جيرار. (1997). *خطاب الحكاية – بحث في المنهج*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

جولدمان، لوسيان. (صيف، 1993). مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية. *فصول*.

حبيب، ناهدة. (صيف، 2023). قدس فلسطينية واحدة: رواية وطنية في طور التشكيل. *قضايا إسرائيلية*.

حبيبي، إميل. (حزيران- يونيو، 1996). الحوار الأخير: أنا مانعة الصواعق الفلسطينية. (أحمد رفيق عوض، منذر عامر، ليانة بدر، زكريا محمد، المحاور)، مشارف.

حج محمد، فراس. (2017). *ملامح من السرد المعاصر– قراءات في الرواية*. حيفا: مكتبة كل شيء.

الحجمري، عبد الفتاح. (1996). *عتبات النص: البنية والدلالة*. الدار البيضاء: شركة الرابطة.

حداد، فواز. (26 12، 2010). *https://2u.pw/L7PGt*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من عرب 48.

حسن، عباس. (1966). *النحو الوافي*. القاهرة: دار المعارف.

حسين، علي حداد. (فبراير، 1988). البناء الفني في رواية الحرب– دراسة نقدية أكاديمية. *أقلام*.

حسين، محمد رحمت. (يونيو، 2018). *https://www.aqlamalhind.com/?p=976*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من مجلة أقلام الهند الإلكترونية.

حنيطي، أحمد. (29 11، 2022). *https://www.palestine-studies.org/ar/node/1653427*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

خضر، حسن. (1995). *هوية الآخر*. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية.

خورشيد، فاروق. (1982). *في الرواية العربية عصر التجميع*. القاهرة: دار الشروق.

دراج، فيصل. (2005). بشارة، عزمي وحب في منطقة الظل. *فصل المقال*.

دنقل، أمل. (1987). *الأعمال الشعرية الكاملة*. القاهرة: مكتبة مدبولي.

دودز، كلاوس. (2017). *الجيوسياسية*. القاهرة: مؤسسة هنداوي.

رحيم، عبد القادر. (2010). *علم العنونة*. دمشق: دار تكوين للتأليف والترجمة والنشر.

الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني. (2001)، تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

الزرقطوني، وليد، وعلياء نجمي، وعسو أمزيان. (2024). *القضية الفلسطينية بين المسألة اليهودية والحركة الصهيونية*. موقع 30 غشت.

زيتوني، لطيف. (2002). *معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي، إنجليزي، فرنسي*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

السالمي، الحبيب. (11 11، 2021). *https://2u.pw/el0MS*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من أنباء تونس.

السامرائي، ماجد. (فبراير، 2017). إبراهيم نصرالله: تقدم الروائي ولم يتخلف الشاعر. *العربي*.

السعافين، إبراهيم. (1996). *تحولات السرد- دراسات في الرواية العربية*، عمّان: دار الشروق.

شرقي، منيرة. (10، 2014). دلالات الزمن النفسي في رواية اللاز للطاهر وطار. *المدونة*.

شكري، محمد. (1997). *الشطار*. بيروت: دار الساقي.

شلحت، أنطوان. (2005). حب في منطقة الظل والحياة كراوية. *السفير*.

شلحت، أنطوان. (31 10، 2015). *https://2u.pw/9yWtE*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من عرب 48.

الصالح، نبيل. (2014). *عنف المستوطنين وأثره على الفلسطينيين*. رام الله: مدار- المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية.

صبرة، أحمد. (11 3، 2021). *https://2u.pw/6AEUz*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من ميدل إيست أون لاين.

عايدي، نمر. (4 4، 2017). *https://madar.news/?p=36481*. تاريخ الاسترداد 15 4، 2025، من مدار نيوز.

عبد الحميد، شاكر. (2003). الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة (289)، الكويت، ط1، 2003

العجمي، مرسل فالح. (2014). *الواقع والتخييل- أبحاث في السرد: تنظيرا وتطبيقاً*. الكويت: سلسلة نوافذ المعرفة.

عدوي، عبد الله وعوني فارس. (2021). *سلسلة النخبة الفلسطينية (4)*. استنابول: Vision.

عطا الله، إلياس. (أيار، 2007). حواجز بشارة، عزمي. *الكتب وجهات نظر*.

عطا الله، إلياس. (فبراير، 2005). حاجز بشارة، عزمي. *العربي*.

عناية، جابر. (2013). محمود شقير: جذوري البدوية ألهمتني فرس العائلة. *السفير*.

أبو عمرو، زياد. (خريف، 1992). الإسلاميون الفلسطينيون والتعددية والديمقراطية. *الدراسات الفلسطينية*.

العيد، يمنى. (2011). *الرواية العربية- المتخيل وبنيته الفنية*. بيروت: دار الفارابي.

غنايم، محمود. (2015). *غواية العنوان- النص والسياق في القصة الفلسطينية*. الناصرة: مجمع اللغة العربية.

فتحي، إبراهيم. (1988). *معجم المصطلحات الأدبية*. تونس: التعاضدية العمالية للطباعة والنشر.

أبو فخر، صقر. (2017). *في نفي المنفى- حوار مع بشارة، عزمي*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

فوكو، ميشيل. (1990). *المراقبة والمعاقبة- ولادة السجن*. بيروت: مركز الإنماء القومي.

القاضي، محمد. (2010). *معجم السرديات*. تونس: دار محمد علي للنشر.

كتاني، ياسين. (2011). *موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث (1) الأدب المحلي*. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية.

كريم، سامح. (2004). *عباس محمود العقاد الحاضر الغائب*. القاهرة: دار شادو.

كنفاني، غسان. (1996). *فارس فارس*. بيروت: دار الأداب.

كنفاني، غسان. (2015). *أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948- 1966*. قبرص: منشورات الرمال.

كنفاني، غسان. (2015). *في الأدب الصهيوني*. قبرص: منشورات الرمال.

كيال، هديل محمد. (2023). *الحواجز العسكرية في الرواية الفلسطينية: نماذج مختارة*. نابلس: جامعة النجاح الوطنية.

لحميداني، حميد. (1991). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

لوكاش، جورج. (1987). *نظرية الرواية وتطورها*. دمشق.

المحاسنة، شرحبيل إبراهيم. (فبراير، 2012). بنية الشخصية والحدث الروائي. *المجلة العربية*.

محمد، هلا. (2001). *قليل من الحياة*. بيروت: دار الريس للنشر.

محمود، إسماعيل. (أكتوبر، 2024). تاسمات الشكلية لبنية الصورة في أفلام الأشباح. *مجلة الأكاديمي*.

مخول، منار. (2019). *سيموغرافيا الهوايات والانعكاسات الأدبية لتطور الهوية الفلسطينية في إسرائيل (1948- 2010)*. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

مليطات، حسني. (صيف، 2024). مدلولات الحاجز والجدار والحدود في الرواية الفلسطينية. *تبيّن*.

ابن منظور. (1988). *لسان العرب*. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الموسى، أنور عبد الحميد. (2011). *علم الاجتماع الأدبي- منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد*. بيروت: دار النهضة العربية.

موسى، سامر صدقي محمد. (2010). *رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم*. نابلس: جامعة النجاح الوطنية.

ندا، محمد سمير. (18 6، 2025). صلاة القلق – الفائز بجائزة البوكر سنة 2025 الروائي محمد سمير ندا ضيف بودكاست جدليات. (عمرو عبد الحميد، المحاور)- قناة تكوين.

نصر الله، إبراهيم. (24 5، 2016). "أرواح كليمنجارو"الرواية التي تمنيت دائمًا كتابتها". (إسلام سمحان، المحاور)

النوايسة، حكمت. (1994). *البناء الفني في الرواية العربية في الأردن*. عمان: الجامعة الأردنية.

نورية، شرفاوي. (مارس، 2024). سيميائية الفضاء الروائي في رواية براري الموت لمرزاق بقطاش. *مجلة سيميائيات*.

النووي، أبو بكر يحيى بن شرف. (1991). *رياض الصالحين*. الرياض: مكتبة دار السلام.

النيابة العامة للدولة، (2018/10/29). https://www.gov.il/ar/pages/plea-bargaining. تاريخ الاسترداد 2025 /4/15.

الهمذاني، بديع الزمان. (2003). *الديوان*. بيروت: منشورات دار الكتب العلمية.

وادي، طـــه. (2002). *الرواية السياسية*. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.

وهابي، عبد الرحيم. (2019). *الاستعارة في الرواية- مقاربة في الأنساق والوظائف- روايات أحـــلام مستغانمي نموذجاً*. الدوحة: دار كتارا للنشر.

وهبة، مجدي. (1974). معجم *مصطلحات الأدب: إنجليزي، فرنسي، عربي*. بيروت: مكتبة لبنان.

يوسا، ماريو فارغاس. (2013). *رسائل إلى روائي شابّ*. بيروت: دار المدى.

ثانياً: المراجع الأجنبية

Gluckin, Tzvi (2. Jul, 2020) *https://theingathering.substack.com/p/everything-you-ever-wanted-to-know* من ،2025 4 15 الاسترداد تاريخ .The Ingathering

Davenport, Barrue (30.MAY, 2023) .(*https://authority.pub/write-book-epigraph* تاريخ ./ الاسترداد15 4 ،2025، من Authority Pub.

An-Najah National University

Faculty of Graduate Studies

THE TWO NOVELS OF AZMI BISHARA, THE BARRIER AND LOVE IN THE SHADOW AREA: A NARRATIVE AND ANALYTICAL STUDY OF CONTENT AND ART

By
Rajaa Rasheed Mahmod Halabi

Supervisor
Dr. Nader Qasem

This Thesis is submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arabic Language & Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2025

THE TWO NOVELS OF AZMI BISHARA, THE BARRIER AND LOVE IN THE SHADOW AREA: A NARRATIVE AND ANALYTICAL STUDY OF CONTENT AND ART

By
Rajaa Rasheed Mahmod Halabi
Supervisor
Dr. Nader Qasem

Abstract

This study investigates the narrative experience of Azmi Bishara by conducting an analytical examination of his two novels: Al-Hajiz (The Barrier) (2005) and Love in the Shadow Zone (2006). The researcher utilizes a descriptive-analytical methodology to analyze both the thematic and artistic aspects of these works.

The study is organized into an introduction, three chapters, and a conclusion that synthesizes the principal findings and offers recommendations. The introduction addresses the relationship between the novel and issues of national liberation, explores the concept of resistance literature, examines the intersection of autobiography and fiction, and provides a concise overview of Azmi Bishara's intellectual and political biography.

Chapter One primarily undertakes a thematic analysis of the two novels, emphasizing the political and social issues they explore, with particular attention to the daily hardships experienced by Palestinians under the Israeli checkpoint system. These checkpoints are depicted not only as political instruments but also as mechanisms that profoundly permeate linguistic expression and disrupt the everyday life and identity of the Palestinian population.

Chapter Two, in contrast, explores the literary creativity and aesthetic structure present in both works. It analyzes elements such as genre classification and its implications, the depiction of secretive scenes in The Barrier, and the employment of major metaphors in Love in the Shadow Zone, particularly as shaped through the technique of internal monologue.

In Chapter Three, the researcher examines the technical components of the two novels, encompassing paratexts, language, narration, plot structure, characters, and narrative

space. The analysis uncovers notable artistic distinctions in the utilization of these elements between the two works.

The study concludes by presenting a series of findings concerning narrative form, the methods of articulating political ideas through fiction, and the role of literature in advancing resistance and national liberation movements. Additionally, the researcher provides several recommendations informed by the overall aims and scope of the study, which extend beyond the specific works of Azmi Bishara. The study is further supported by a comprehensive compilation of sources and references utilized throughout the research.

Keywords: Azmi Bishara, Narrative Analysis, Resistance Literature, Thematic Study, Israeli Checkpoints, Palestinian Identity