دائرة اللغة العربية وآدابها

برنامج ماجستير اللغة العربية

الشّخصيّة في الرّواية الفلسطينية

"روايات أنور حامد أنموذجًا"

Characters in the Palestinian literature
A studying of "Anwar Hamed Novels"

مقدم من الطالبة

مسك مصطفى مرّار

(1135186)

إشراف

د. موسى خوري

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات ..... أ

شُكر وامتنان ..... ه

ملخصّ الدّراسة بالعربية ..... و

Abstract ..... ح

الفصل الأول: هيكلية عامة 1

1.1 مقدمة 1

1.2 مشكلة الدراسة 2

1.3 أسئلة الدراسة 3

1.4 منهج الدراسة 3

1.5 أهمية الدراسة 4

1.6 الدراسات السابقة 4

1.7 بنية البحث 7

الفصل الثاني: الشّخصية، والشّخصية في الرواية الفلسطينية 9

2.1 تمهيد 9

2.2 الشّخصية في الأعمال الرّوائية 11

2.3 الشّخصية، ورواية الترفيه والتسلية 15

2.2.1 الشّخصية، والرّواية التّعليمية 18
2.2.2 الشّخصية، والرّواية الفنية 22
2.2.3 خلاصة 28
2.3 الشّخصية في الرّواية الفلسطينية 29
2.3.1 مقدمة 29
2.3.2 البداية الأولى للرواية الفلسطينية 30
2.3.3 تأثير النّكبة على الشّخصية في الرّواية الفلسطينية 35
2.3.4 تأثير النّكسة على الشّخصية في الرّواية الفلسطينية 39
2.3.5 التّطور في مفهوم البطولة، ومدى انعكاسها على روايات ما بعد أوسلو 43
2.3.6 أوسلو، والشّخصية الرّوائية 45
2.4 خلاصة 50

الفصل الثالث: الشّخصية الرّوائية عند أنور حامد 52
3.1 مقدمة 52
3.2 شخصية البطل اللابطل 55
3.2.1 شخصية برهان 57
3.2.2 شخصية يوسف 65
3.2.3 خلاصة 67
3.3.2 الشّخصيات الملونة (متعددة الظلال)عند أنور حامد 69
3.3.3 شخصية أبو سليم الوطنية 73

3.3.4 شخصية أبو سليم المستبّدة.....74
3.3.5 خلاصة.....78
3.4 الآخر اليهودي/الإسرائيلي (جنين 2002) 78
3.4.1 مقدمة.....78
3.4.2 صورة الآخر عند أنور حامد 81
3.5 خلاصة.....91

الفصل الرابع: صورة المرأة عند أنور حامد. 93
4.1 صورة المرأة في الرّواية الفلسطينيّة 94
4.1.2 المرأة المثقفة 96
4.1.3 صُور للمرأة المتعلمة (غير الواعية) 97
4.1.4 المرأة بين تقليديتها ووعيها بالواقع 98
4.1.5 المرأة وتفوقها على الواقع وظروفه.....101
4.1.6 وعي المرأة النّضالي.....102
4.1.7 خلاصة.....104
4.2 الشّخصية النّمطية 105
4.2.1 المرأة النّمطية في يافا تعد قهوة الصباح 106
4.2.2 المرأة الرّمادية في شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا.....111
4.3 الأنثى المتمردة (الخارجة عن التّقاليد).....115
4.3.1 المرأة المتحررة عند أنور حامد 116

4.3.2 الأنثى المنسجمة مع الواقع في رواية التيه والزيتون 121

4.4 خلاصة 122

خاتمة 125

قائمة المصادر والمراجع 126

شُكر وامتنان

لوالديّ، وعائلتي الكبيرة العظيمة... حبًا وتقديرًا، ولكل العطاء الذي يقدمونه إليّ.... رسالتي كلّها.

لِـ د. موسى خوري، إنسانًا يجعلك تسير في الدّروب الطّويلة البّعيدة لاهثًا، رافضًا منك احتمالية الوقوف، بعمق كلّ المودة والقرب.

لِـ د. إبراهيم أبو هشهش، النّاقد العميق، وافر الشّكر.

لِـ د. محمود العطشان، لنوره فينا، كل الامتنان.

لـِ الرّوائي أنور حامد، الذي لم يوفر إرشاداته في تكثيف الفكرة، وجعلها أكثر مرونة، كل العرفان.

لـِ الخالة إنعام داغر، لقلبها الكبير، كل المحبة.

لِـ الصديقات الرفيقات، متكئي في كل ضيق، كل المحبة.

الشّخصية في الرّواية الفلسطينية

"روايات أنور حامد أنموذجًا"

ملخصّ الدّراسة بالعربية

تسعى هذه الدّراسة إلى البحث عن الدوّر الذي قام به أنور حامد في عرض الواقع الفلسطيني والتّعبير عن الإنسان العادي، إذ قدّم من خلال شخصياته المتنوعة والمختلفة الدّور الذي يقوم به الإنسان العادي (اللابطل) مواصلة دورة الحياة تحت شرط استعماري. وتفترض المقولة الكلية للدّراسة، أن بطولة الإنسان العادي اللابطل، تكمن في تحقيق الأمور البسيطة التي تدعمه من أجل البقاء على قيد الحياة.

تعتمد الدّراسة في منهجيتها على تحليل شخصيات أنور حامد في رواياته (شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا، يافا تعد قهوة الصّباح، جنين 2002، والتيه والزيتون) في محاولة للكشف عن الشّخصيات البعيدة عن النّمط البطولي الذي غلب على الرّواية الفلسطينية، لتتبع هذا النّمط رصدت الدّراسة مجموعة من الشّخصيات في الرّواية الفلسطينية بشكل عام، مقابل تحليل شخصيات أنور حامد بشكل خاص.

تكمن أهمية الدّراسة في التّركيز على الشّخصيات اللامرئية _الشّخصيات المهمشة_ عند أنور حامد، وخروجه بتصوره ونظرته الخاصة إلى نمط الإنسان العادي "اللابطل" في الحياة العامة والظروف اليومية المعيشة، مفككًا مفهوم البطل بمعناه المألوف، مستهدفًا بطلا آخر.

أما محتوياتها فتشتمل على أربعة فصول إضافة إلى تمهيد وخاتمة. جاء الفصل الأول هيكلية عامة للدراسة، وتضمّن (مقدمة، مشكلة الدّراسة، أسئلة الدّراسة، منهج الدراسة، أهمية الدراسة، والدراسات السابقة)، وبحث الفصل الثاني في مبحثه الأول عن البداية الأولى للرواية في الوطن العربي، وتدرجها من كونها رواية للترفيه والتسلية، إلى تطورها الفني وقدرتها على التّعبير عن الواقع، وفي المبحث الثاني تم عرض البداية الأولى للرواية الفلسطينية، والتطور الحاصل عليها في فترات زمنية مختلفة (النّكبة، النّكسة، أوسلو).

أمّا الفصل الثالث فكان دراسة تطبيقية تحليلية حول الشّخصيات في روايات أنور حامد، وقدرتها على تصوير الواقع الفلسطيني، والتّعبير عن الإنسان العادي، البعيد عن أي انتماء

حزبي أو ديني. وبحث الفصل الرّابع في المرأة في الرّواية بشكل عام، وروايات أنور حامد بشكل خاص، إذ جاء العرض ليوضح اختلاف صورة المرأة وتطورها تبعًا لتطور الواقع.

Abstract

This study seeks to explore the role played by Anwar Hamid in presenting the Palestinian reality and characterizing the ordinary man. He presented through his various and different characters the role of ordinary man, the (the anti-hero), who tries to continue his life cycle under colonial conditions. The overall idea of the study assumes that heroism of the (the anti-hero) lies in his simple practices and efforts that enable him to survive.

The methodology of this study is based on analyzing the characters of Anwar Hamid's novels (Shehrazad collects the wild thyme in Anabta, Jaffa prepares morning coffee, Jenin 2002, Getting lost in an olive grove). It attempts to uncover the characters that are far from the heroic style that dominated the Palestinian novels. For that purpose the study identifies a group of characters in Palestinian novels in general, and comparing them with Anwar Hamid's characters in particular.

The importance of the study lies in focusing on the invisible characters of Anwar Hamid, and on his perception of the normal style of life of the "ordinary" man's, and his daily living conditions. Through that process Hamid illuminates the concept of the hero, in its usual sense, to target another type of heroes.

The content of the study includes four chapters in addition to the preface and conclusion. The first chapter presents the general structure of the study and includes: (the introduction, the problem of study, the study questions, the methodology of study, the importance of study, the previous studies, and the preface). The second chapter discusses,

in the first part, the birth of novels art in the Arab world, from the stage of the entertaining novel, to its artistic development and ability to express reality.

In the second chapter, the starting stage of the Palestinian novel was presented, and covers the developments occurred on the novel in different periods of time (The Catastrophe “An-Nakba”, “ An-Naksah”, and the “Oslo Agreements”).

The third chapter contains an applied analytical study of the Anwar Hamid's characters: and their ability to portray the Palestinian reality, and to express the ordinary man who is not committed to any political party or religious affiliation. The fourth chapter discusses the woman in novels in general, and in Anwar Hamid’s novels in particular. The study shows the change in the image of woman and her development according to developments of reality.

هيكلية عامة

1. الفصل الأول: هيكلية عامة

1.1 مقدمة

1.2 مشكلة الدّراسة

1.3 أسئلة الدراسة

1.4 منهج الدراسة

1.5 أهمية الدّراسة

1.6 الدراسات السابقة

1.7 بنية البحث

الفصل الأول

هيكلية عامة

1.1 مقدمة

حظيت دراسة الشّخصية في الرّواية الفلسطينية باهتمام الكثير من الكتّاب، فاستطاعوا بدراساتهم الكشف عن قدرة الرّوائي على رسم الشّخصية، وصوغها في قوالب فكريّة/ فنيّة تتناسب مع الأحداث التي تواجهها. ومن خلال دراسة الشّخصية الرّوائية الفلسطينية وقف الدّارسون على أنوع متعددة من الشّخصيات، منها: شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، ومنهم من قسّمها على اعتبار الشّخصية من حيث الثّبات والتّطور، أو قسّمها حسب الدّور الذي تؤديه: طفل، امرأة، أب، أم، عامل، عميل، مثقف،.....

لكن ضمن هذه الدّراسات لم يحظَ البطل اللابطل (الإنسان العادي)، بدراسة كاملة تكشف عنه، فالبطل العادي جاء ضمن دراسة لأحلام بشارات، تحت عنوان"البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين 1993–2000"، في نصف صفحة أو أقل، ولم يكن هناك دراسة كاملة تحدثت عن البطل متعدد الظّلال، إنّما جاء الحديث عنه في بحث محمد أيوب "الشّخصية في الرّواية الفلسطينية المعاصرة"، إذ تطرق إلى هذا النّوع من الشخصيات من خلال شخصية فهيم وزوجته في رواية الطوق، فالتحول في الشّخصية كان في شخصية زوجة الأستاذ فهيم التي كانت تحلم برؤية ابنها حسام رجلا عملاقًا، يناضل من أجل الوطن، لكن بعد فترة، ودون مقدمات منطقيّة، تحاول منع ابنها من الخروج والنّضال على عكس زوجها الأستاذ فهيم. إضافة إلى ذلك لم أعثر على أي دراسة كاملة لرويات أنور حامد، فكانت أكثر الدّراسات مقالات تسرد بشكل عام أحداث رواياته، ودون تركيز مفصل على الشّخصيات بوجه خاص.

وقد قسّمتُ هذه الدّراسة إلى تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، والتمهيد كان حول الشّخصية بشكل عام، وكيفية خضوعها لصرامة الكاتب واختلاف فكره، وتم توضيح التّباين في أهمية الشّخصيات حسب الدّور الذي تؤديه والقضية التي تعرضها.

أما الفصل الأول فيحتوي على هيكلية عامة حول الدّراسة، يتضمن مشكلة الدراسة، أسئلتها، ومنهجها، وأهميتها، والدراسات السابقة، وبنيتها.

أما الفصل الثاني: تناول الحديث عن الشّخصية في الأعمال الرّوائية، وفصل في مبحثه الأول الشّخصية في روايات التّرفيه والتّسلية والرّوايات التّعليمية خاصة في مصر، من ثم انتقلت للحديث عن الرّواية الفنيّة وطبيعة الشّخصية في هذا النّوع من الرّوايات، وفي نهاية المبحث تم التّطرق إلى الرّواية الواقعية والأسباب وراء ظهورها، وجاء الحديث في المبحث الثاني عن البداية الأولى للرواية الفلسطينية، والتطورات التي طرأت على رواية النّكبة وما بعدها وصولا إلى روايات ما بعد أوسلو.

أما الفصل الثالث فركز الحديث على البطل في روايات أنور حامد، وقسّم إلى ثلاثة مباحث. في تناول المبحث الأول تحدثت عن شخصية البطل اللابطل في رواية "شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا"، وتناول المبحث الثاني الشّخصية الملونة (متعددة الظّلال) في رواية "يافا تعد قهوة الصباح"، وتناول المبحث الثالث الآخر اليهودي/الإسرائيلي في رواية "جنين 2002".

أما الفصل الرّابع فدرس المرأة في الرّواية الفلسطينية، وقسم إلى ثلاثة مباحث. ففي المبحث الأول تمت مقارنة صورة المرأة في الرواية الفلسطينية، وفي المبحث الثاني صار الحديث عن الشّخصية الأنثوية النّمطية عند أنور حامد، وفي المبحث الثالث تم التطرق إلى المرأة الخارجة عن النمط.

أما الخاتمة فقد عرضت خلاصة ما تم التّوصل إليه في هذه الدراسة، والاختلاف الذي جاء به أنور حامد في الرّواية الفلسطينية عن غيره من الرّوائيين.

وقد تناولت هذه الدراسة أربع روايات لأنور حامد هي: "شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا"، "يافا تعد قهوة الصباح"، جنين2002"، "التيه والزيتون".

1.2 مشكلة الدراسة

ستتناول هذه الدراسة الشّخصية في روايات أنور حامد: شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا(2008)، يافا تُعد قهوة الصباح (2012)، جنين2002 (2014)، التيه والزيتون

(2016) محاولة الكشف عن الشّخصيات اللامرئية وغير الاعتيادية في رواياته، انطلاقًا من مفهومه المختلف للبطولة. وستحدد الدراسة الحديث عن: شخصية البطل اللابطل، والشّخصيات الملونة (متعددة الظّلال) مثل شخصية أبو سليم في رواية يافا تعد قهوة الصباح، بالإضافة إلى الآخر اليهودي/الإسرائيلي، والشّخصية النّسائية ومحمولاتها الثقافية في رواية والتيه والزيتون، وغير ذلك.

1.3 أسئلة الدراسة

الدراسة في مشكلتها تتمحور حول السؤال الآتي؛ كيف أسهمت الشّخصيات اللامرئية عند أنور حامد في التأريخ للواقع الفلسطيني بعد أوسلو، ثم ما دلالات هذا النّمط في عكس شخصيات مجتمعية باعتبارها نتاجًا لواقعها المختلف؟ ويندرج ضمن هذه المشكلة أسئلة فرعية:

- ما المقصود بمفهوم "اللابطل" في الأدب الرّوائي بشكل عام، وعند أنور حامد بشكل خاص؟
- ما الصّفات الفارقة لشخصية البطل اللابطل في روايات أنور حامد؟
- إذا كان تمثيل اللابطل أسلوبًا جديدًا في التّعبير عن الواقع، فإلى أي حد نجح الكاتب في عرض قضيته بشكل يقنع القارئ؟
- هل يعد إقحام الآخر اليهودي في روايات أنور حامد خروجًا عن المألوف، أم أنه منحى آخر في التّعبير عن الواقع والأرضية الفكرية لدى الروائي؟
- كيف اختلفت صورة اليهود عند أنور حامد عن الصّورة التي جاءت عند غيره من الرّوائيين أمثال: غسان كنفاني، جبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم؟

1.4 منهج الدراسة

منهج الدّراسة وصفي تحليلي، يقوم على استقصاء الشّخصيات في روايات أنور حامد (شهرزاد تقطف الزّعتر في عنبتا، يافا تعد قهوة الصباح، وجنين 2002، التيه والزيتون)، ووصف هذه الشّخصيات من حيث: الموقف المسيطر عليها، والمكان الذي يؤثر فيها،

وانحرافها عن النمط الشائع. من ثّم تحلل الباحثة الشخصيات بما يتوافق مع الهدف العام للدراسة؛ أي الوقوف على الشّخصيات وتحليلها على خلفية السائد في الروايات الفلسطينية، وإظهار اختلافها، من خلال فحصها واستخراج ما يستبطنها من علاقات، للإجابة عن الأسئلة.

1.5 أهمية الدراسة

تنبع أهميّة هذه الدّراسة من كونها الدّراسة الأولى المركزة على الشّخصية الرّوائية عند أنور حامد، إذْ ركزّت على الشّخصيات اللامرئية عند أنور حامد، وخروجه بتصوره ونظرته الخاصة إلى نمط الإنسان العادي "اللابطل" في الحياة العامة والظروف اليومية المعيشة، مفككًا مفهوم البطل بمعناه المألوف، مستهدفًا بطلا آخر، وهذا ناتج عن الأرضية الفكرية عنده.

1.6 الدراسات السابقة

لم أعثر على دراسات في الأدب الفلسطيني بحثت اللابطل في الرّواية بشكل عام وفي روايات أنور حامد بشكل خاص، فمعظم الدّراسات السابقة في الرّواية الفلسطينية ركزت على تطور البطل في الرّواية الفلسطينية تبعًا لتطور الأحداث التّاريخية والسّياسية والاجتماعية، فالبطل قبل النّكبة يختلف عمّا بعد النكبة، لذلك ستقوم الباحثة بمعالجة روايات أنور حامد انطلاقًا من المفهوم العام للبطل وصولا إلى اللابطل.

فمن الدراسات التي تناولت البطل في الرواية رسالة جامعية بعنوان "**البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين من عام 1993-2002** لـ أحلام محمد بشارات، نشرت عام 2005، في جامعة النجاح الوطنية. تناولت الكاتبة في هذه الدّراسة صور البطل في الرواية الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة والأرض المحتلة عام 48، وتتبعت صورة البطل في روايات فلسطينية متعددة، مقدمة صورة واضحة للمجتمع الفلسطيني بأفراده ومبدعيه، وكيفية معايشتهم لهذه المرحلة، من أوسلو حتى عام 2002، وردود أفعالهم على تأثيراتها، ومدى استجابتهم لمتغيراتها.

كما أن هنالك رسالة بعنوان "**الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو (1992)**، لـ حسين محمد الصليبي، نشرت عام 2008، في الجامعة الإسلامية/غزة. خصص الباحث فصول هذه الدراسة للحديث عن: السمات الفنية والموضوعية قبل أوسلو، وقضايا المضمون في الرواية بعد أوسلو، إضافة للحديث عن الاتجاهات الفنية للرواية الفلسطينية، وبنية الرواية الفلسطينية وما اعتراها من تجديد، وفي النهاية تحدث عن انفتاح النص والتفاعلات النصية وما ينتج عن النص من تأثير في المتلقي لما يحتويه من خصائص فنية وموضوعية تتفاعل فيما بينها.

ثمة دراسة بعنوان "**الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967-1993" لـ محمد أيوب، نشرت عام 1996**، وتشتمل على استعراض للروايات الفلسطينية في الفترة من 1967-1993، وقد حصرت هذا الدراسة في الضفة الغربية وقطاع غزة مكانيًا، وتناول فيها الباحث العلاقة بين العامل النفسي وتشكيل الشّخصية الروائية، وفحص أنواع الشّخصيات كما هي معروفة في الرّواية الفلسطينية (الرجل المناضل، العميل، العامل، المعلم، الطالب، السجين، المطارد، وغيرها من الشخصيات)، إضافة إلى ذلك أشار إلى شخصية الآخر (اليهودي، العربي، الأجنبي) في الرواية الفلسطينية مُركزًا على اليهودي قبل 1967 وبعدها، وأخيرًا تحدث عن مدى نجاح الرّوائيين في استخدام المناهج النّقدية في رسم شخصياتهم من خلال أمثلة تطبيقية على بعض الرّوايات.

ومن الدّراسات النّقدية في الرّواية الفلسطينية، دراسة بعنوان "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية" لـ فاروق وادي نشرت عام 1981، وتعتبر دراسة نقدية تسجيلية، إذْ اختار فاروق وادي ثلاث علامات روائية متميزة في الرّواية الفلسطينية: غسان كنفاني، وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا"، وهذا الاختيار يعود لنضجهم الفني، وتفردهم في اختيار الأداة التي تعيد بناء الواقع، وبدأها الكاتب بمدخل حول تطور الكتابة

الروائية الفلسطينية، وخصص الحديث عن كل روائي منهم بفصل عارضًا فيها ملاحظات تتعلق بهم كروائيين، وبعض أعمالهم الروائية.

ويورد عادل الأسطة في مؤلفه "اليهود في الرّواية العربية "جدل الذّات والآخر"، صورة اليهود في أعمال روائية لبعض الأدباء. أمثال: ممدوح عدوان، عبد الرحمن منيف، غسان كنفاني، والياس خوري، إضافة إلى دراسته لظاهرة "الديوث اليهودي"، ومناقشة مسلسل الشتات لـ "نذير عواد"، مُسلطًا الضوء على التّاريخ الرّوائي والتّاريخ الزّمني للروايات، والحديث عن نظرة بعض الكتاب . العرب وغيرهم . المُسبقة لليهود عند وقوع الأحداث الرّوائية، مُغلبين رؤاهم السّياسية بعيدًا عن الواقع التّاريخي.

ويلاحظ من خلال تتبع فصول الكتاب إلقاء عادل الأسطة بوصلته في اختياره للأعمال الروائية على تعدد صور الآخر في الأعمال الروائية بسماتها المتعددة من "خير وشر، ايجابية وسلبية"، بعيدًا عن الإحاطة بظاهرة اللابطل، أو الآخر اللامرئي.

وفي كتاب **الذاكرة القومية في الرّواية العربية لفيصل دراج** تحدث عن **الرواية الفلسطينية: من بطولة الحق إلى بطولة الخيبة**، وكان حديثه في هذا الجزء عن البطل الذي ينظر إلى حق مفقود ويتمسّك بأمل استعادته، مُقسمًا البطل حسب نظرة الرّوائي، فجبرا إبراهيم جبرا جعل من بطله بطلا منتصرًا، متمسكًا بوطنه، إذ ركز على البطل الواجب وجوده، وجعل منه بطلا نوعيًا، نخبويًا، مثقفًا. مقابل جبرا إبراهيم جبرا عرض فيصل دراج البطولة عند غسان كنفاني الذي استبدل البطولة النخبوية بالنّضال السّياسي الشّعبي. وعرض فيصل دراج رواية الفلسطيني الذي يقتل فلسطينيًا آخر، والذي يسعى إلى مسح الذّاكرة الفلسطينية، كي يصبح زمن اتفاق أوسلو مبتدأ للتاريخ الفلسطيني.

ومن الدّراسات التي تناولت الحديث عن المرأة دراسة **لفيحاء عبد الهادي نماذج المرأة/ البطل في الرّواية الفلسطينية**، ففي هذه الدراسة تصدت الكاتبة للحديث عن دور البطولة من زاوية المرأة، والبطولة التي تقصدها الكاتبة هنا البطولة بالمعنى الفني؛ أي الشّخصية الرئيسية في الرواية، وركزت الباحثة دراستها على الروايات التي صدرت ما

بين 1973–1985، وتحدثت فيها عن نماذج المرأة الشّريك الفاعل، والمرأة التابع المساند، ونموذج المرأة الجسد، والمرأة الأم/المثال.

الدّراسات السابقة التي تستخدمها هذه الأطروحة تناولت البطل والشّخصية والآخر في الرواية الفلسطينية من ناحية نظرية وأخرى تطبيقية، واتجهت أغلبها نحو تجميع هذه الشخصيات، واقتصر تحليلها على البطل داخل النّمط في النّص الأدبي، ولم تكشف ما تسعى هذه الأطروحة إلى تبيانه وهو الكشف عن الشخصيات اللامرئية _الشّخصيات المهمشة_ في روايات أنور حامد، انطلاقًا من مفهومه المختلف والمغاير للبطولة.

1.7 بنية البحث

تتكون بنية البحث من مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة على النحو الآتي:

الفصل الأول: الشخصية، والشخصية في الرواية الفلسطينية

_ المبحث الأول: الشخصية في الأعمال الروائية.

_ المبحث الثاني: الشخصية في الرواية الفلسطينية.

الفصل الثاني: الشخصية الروائية عند أنور حامد (الذكرية)

_ المبحث الأول: شخصية البطل اللابطل.

_المبحث الثاني: الشخصيات الملونة (متعددة الظلال)عند أنور حامد.

_ المبحث الثالث: الآخر اليهودي/الإسرائيلي.

الفصل الثالث: صورة المرأة عند أنور حامد.

_ المبحث الأول: صورة المرأة التقليدية في الرواية الفلسطينية.

_ المبحث الثاني: الشخصية الأنثوية النمطية عند أنور حامد.

_ المبحث الثالث: الأنثى المتمردة (الخارجة عن التقاليد)عند أنور حامد.

النتائج والتوصيات

خلاصة

الشّخصية الروائية

2.1 الشخصية في الأعمال الرّوائية

2.2 الشّخصية، ورواية الترفيه والتسلية

2.2.1 الشّخصية، والرواية التعليمية

2.2.2 الشّخصية، والرواية الفنية

2.2.3 خلاصة

2.3 الشّخصية في الرّواية الفلسطينية

2.3.1 مقدمة

2.3.2 البداية الأولى للرواية الفلسطينية

2.3.3 تأثير النّكبة على الشّخصية في الرّواية الفلسطينية

2.3.4 تأثير النّكسة على الشّخصية في الرّواية الفلسطينية

2.3.5 التّطور في مفهوم البطولة، ومدى انعكاسها على روايات ما بعد أوسلو

2.3.6 أوسلو والشخصية الرّوائية

2.4 خلاصة

الفصل الثاني

الشّخصية، والشّخصية في الرواية الفلسطينية

2.1 تمهيد

الشّخصية، بشكل عام، لا تستمر على الوتيرة نفسها فهي متحركة متغيرة، بعيدة عن الجمود والثّبات، وهذه الميّزة تنطبق على العمل الرّوائي بشكل عام، إذ تنمو الرّواية وما تتضمنه من شخصيات وعناصر سردية بما يتناسب مع حركة المجتمع والواقع، في جوانبه السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والفكريّة، إضافة إلى تأثير رؤية الرّوائي وفكره على أحداثها وشخصياتها.

وتطور الشّخصية لا يتم النّظر إليه باعتبار تأثير الواقع عليها فقط، إنّما إلى ما يسعى الرّوائي إليه، لذلك فهي "تخضع لصرامة الكاتب، وتقنيات إجراءاته، وتصوراته وأيديولوجيته"[1]، فالرّوائي ينظر إلى الشّخصية على أنّها شخص له قيمته، وقدرته على حمل فكرة معينة وعكسها، وهذه النّظرة تنسجم مع كون مفردة "الشّخصية" اشتقت في اللغة العربية من شخَصَ يشخَصُ " بفتحتين" شخوصًا، أي خرج من موضع إلى غيره، والشّخص سواد الإنسان تراه من بعيد، ثم استعمل في ذاته، والشّخص كل جسمٍ له ارتفاع وظهور، والشّخوص: السّير من بلدٍ إلى بلد، وشخص بمعنى ارتفع[2]، "وشخَص الشّيء عينه وميزه عما سواه، والشّخصية صفات تميز الشّخص من غيره"[3]. ونظرًا لكون الشّخصية ممثلة للإنسان في كل حالاته، فهي إذًا عنصر يُمثل جزءًا من الواقع، فلا يمكن أن تسير في اتجاه واحد، دون أن تمثله بكل تناقضاته؛ أي لا يمكن أن تكون الشّخصية ممثلة لعنصر البياض في المجتمع فقط، أو عنصر السّواد فيه، إنّما تأخذ على عاتقها تمثيل كل تناقضات الواقع، مصورة له تصويرًا حقيقيًا، بعيدًا عن الأحكام المطلقة والمثالية المحددة مسبقًا.

---

[1] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص76.

[2] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ج7، ص45.

[3] مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق، مصر، 2004، ج1، ص475.

يُلاحظ أن "الشّخصية: كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، والشّخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية وفقًا لأهمية النّص"[4]، وللقضية التي تعرضها. لكن لو وقفنا بشكل عام عند نص روائي معين سنلاحظ أن "الشّخصية لا تشكل داخل النّص السّردي سوى عنصر من العناصر التي يعج بها الكون النّصي، فإن إدراكها لا يمكن أن يتم بشكل منعزل عن باقي العناصر الأخرى"[5]، فهي "عنصر مصنوع ككل عناصر الرّواية، فتتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[6]، أي أن أهمية الشّخصية ووجودها لا يُنظر إليهما على أنهما عنصر من عناصر النّص الرّوائي، إلاّ من خلال تسلسل قضيتها داخل النّص السّردي.

إضافة إلى كون الشّخصية كائن موهوب بصفات بشرية، إلا أن هناك قيودًا تطبق عليها حتى يتم اعتبارها شخصية، لذلك هي "كلّ مشارك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشّخصيات بل يكون جزءًا من الوصف"[7].

يظهر أن الشّخصية الرّوائية تتبنى أفكارًا وقيمًا تعبر عنها، "فهي عنصر مدمج داخل العمل الرّوائي على شكل قيم ومواصفات، وهذه القيم الخالقة للشخصيات تنفجر في بنية تصويرية على شكل مجموعة من العناصر هي ما يشكل خصائص الشّخصية ضمن وضعية إنسانية تتميز بعمقها المحلي؛ أي سياقها الثقافي الخاص"[8]، لذلك "الشّخصية باعتبارها بناء وليس معطى جاهزًا محددًا سلفًا، لا تكشف عن مجموع دلالاتها إلا مع نهاية الزّمن الإبداعي ونهاية الزمن التأويلي"[9].

استنادًا على مفهوم الشّخصية، يظهر "أنها تُعتبر العمود الفقري للجسم الرّوائي في أكبر الأعمال الرّوائية"[10]، وأحد أهم العناصر الفنيّة في الرّواية، وهي أكثر ما يثير القارئ ويشده، خاصة عندما تكون قريبة منه، ويشعر أن واقعية شخصيات الرّواية تفوقت على التّقنيات

---

[4] برنس، جيرالد، ترجمة عابد خزندار، **المصطلح السردي**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص42.

[5] بنكراد، سعيد، الشخصية بين الحدث والمبنى، http://www.saidbengrad.net، آخر دخول:2017/9/19.

[6] زيتون، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرّواية**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2002، ص114.

[7] المصدر السابق، ص113-114.

[8] بنكراد، سعيد، من العامل إلى الشخصية، http://saidbengrad.free. ، آخر دخول 2017/9/19.

[9] المصدر نفسه.

[10] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ص37.

الأخرى فيها، "وذلك لكون الشّخصية قادرة على تعرية أجزاء منّا كانت مجهولة، فيمكنها تعرية أي نقص، وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع"[11]، فأحيانًا يجد القارئ نفسُه وجهًا لوجه مع شخصية تحاوره وتماثله في نفس الوقت.

2.2 الشّخصية في الأعمال الرّوائية

الشّخصية الرّوائية عالمٌ مبنيّ وفق فكر الرّوائي وأيديولوجيته، وتعدد الشّخصيات ناتجٌ عن اختلاف التّكوين الفكري للروائيين، وتباين اختياراتهم، وما يخدم نصوصهم ورؤاهم الفنيّة أيضًا، لذلك تظل الشّخصية عنصرًا غير ثابت ويتحرك مع القارئ بأقنعة متعددة ومختلفة.

والقول في تعدد الشّخصيات واختلافها في الرّواية، ناتجٌ عن كون الأخيرة نوعًا أدبيًّا متطورًا ومتغيرًا بشكل مستمر، بعيدًا عن الجمود والثّبات، إذ تنمو وتتغير حسب حركة المجتمع، وتستجيب للواقع وظروفه، ولتغيرات الوعي الفني عند الرّوائي.

لم تكن الرواية العربيّة بمنأى عن هذا التّطور فقد تأثر الأدب العربي الحديث في بداياته بالأدب العربي القديم والأدب الأوروبي، فلجأ الرّوائيون إلى البحث عن وسيلة تحول بين الخضوع للأدب الغربي، وبين إحياء التّراث العربي والعودة به إلى مراحل ازدهاره الأولى.

وعند هذا التّأثر وقف النّقاد في أصل الرّواية العربية بين آراء متقاربة؛ إذ اعتبر إبراهيم السّعافين الرّواية العربية وليدًا غير شرعيّ في المجتمع العربي، لكنه يعود ويفنّد رأيه بقوله: "إن الرّواية العربيّة وإن كانت وليدًا غير شرعيّ في المجتمع العربيّ، إلاّ أنّها متصلة بالتّراث الرّوائيّ والقصصيّ فيه"[12]، وما يؤكد ذلك ترجمة الكتّاب بعض الرّوايات وتحويرها بما يتناسب مع الذّوق العام في المجتمع العربي، وبما يتناسب مع البيئة فيه، فالأدب وإن كان وليدًا غربيًا، إلاّ أنه يطبع بملامح الواقع العربي.

---

[11] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ص79.

[12] السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870–1967)**، ط2، دار المناهل، بيروت ، 1987.

يرى فيصل دراج، في سياق الحديث عن الأصول، أن الرّواية العربية "مزودّة بإعاقة مزدوجة، فهي أثر متأخر للأدب العالمي، الذي هو صورة أخرى عن الزّمن الأوروبي"[13]. ويؤكد رأيه بقوله: "إن الإنسان العربي وصل إلى ذاته عن طريق الآخر الأوروبي، الذي وضع أمامه عالمًا مختلفًا من القيم والمفاهيم والإمكانيات، ووضعه في منطقة المساءلة الذّاتية عن أسباب تراجعه وتخلفه"[14]، لتكون هذه التساؤلات كاشفة عن قدرة المثقف العربي على التّعبير عن واقعه وعصره لاحقًا، وبما يتلاءم مع أدواته المتاحة. هكذا استطاع الرّوائي العربي أن يتجاوز، إلى حدود ملحوظة، تأثره بالغرب، وأن يخلق أدبًا جديدًا يتناسب مع واقعه، وآماله وتطلعاته.

وقف بسام خليل إلى جانب إبراهيم السّعافين وفيصل دراج في كون الرّواية العربية وليدة الغرب، وأنّها لم تكن موجودة في تراثنا العربي[15]، لذلك لا نستطيع الجزم الكامل بكون الرّواية العربية ناتجة عن التّأثر بالأدب الشّعبي والمقامة بشكل كامل، لكن من الممكن إرجاع تأثرها بالرّواية الغربية وما ترجم منها، وبالحكاية الشّعبية والمقامة.

مع هذا التّأثر المزدوج، وقبل أن يصل الإنسان العربي إلى ذاته، ويكتب عن واقعه، اتخذ من الثّقافة الغربية مثلًا أعلى يُحتذى به، إذ أثرت على تفكيره بشّكل كبير، ووقع على أدب غربي متخيل، لا أساس له في الواقع العربي، وأصبح مُركزًا في أعماله الأدبية على "تصوير مجتمع مثاليّ، لا يستمد قيمَه من الواقع، ولكن من الحضّارة الغربية"[16]. فزمن ولادة الرّواية العربية على حد قول فيصل دراج هو "زمن غياب شروط الكتابة الرّوائية"[17]، ويقصد شروط الكتابة الرّوائية في الوطن العربي. هذا إنما يؤكد على ولادة الرّواية في زمن الضّعف الأدبي والإبداعي في الوطن العربي، وقصور النّظرة الكلية عند الرّوائيين، مما أدى إلى قصور في قدرة وإمكانات الرّواية في التّعبير عن الواقع، لينتج عن هذا القصور الفنّي تّأثرٌ بالأدب

---

[13] دراج فيصل، **الرّواية العربية: الولادة المعوقة في التاريخ المقيد**، مجلة الكرمل عدد 74-75/شتاء وربيع 2003، ص100.

[14] دراج، فيصل، **بداية الرواية العربية/رواية التّقدم والفوز عن طريق الآخر**، المجلة الثقافية، ع75، 2009، ص12.

[15] فرنجية، بسام خليل، **الاغتراب في الرواية الفلسطينية**، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ص22.

[16] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ط5، دار المعارف، مصر، ص291.

[17] دراج فيصل، **الرواية العربية: الولادة المعوقة في التاريخ المقيد**، ص100.

القصصي الشّعبي والمقامات، وفي الأدب الغربي، بعيدًا عن إنتاج أدبي متأثر بواقع المجتمع.

ولو التفتنا قليلًا إلى نشأة الرّواية الأوروبية سنلاحظ أن ظهورها كان عندما "تحطم التّكامل بين الإنسان وعالمه"[18]، وذلك يعود إلى التّطور والتّغير في الواقع، فشعر الفرد بالاغتراب عن ذاته وواقعه، وحاجته إلى أدب يعبر عن اغترابه ورغباته في زمن صعود البرجوازيات.

لكن الواقع العربي مخالفٌ جدًا للأوروبي، فالعربي اختار أدبًا جديدًا ليبحث عن هويته، وما يميزه كإنسان عربي متفرد، له ذاتيته وواقعه المختلف عن الآخر الغربي، لكنه لم يستطع التّصدي لتقاليده القديمة، فأصبح النّوع الأدبي الوليد مزيجًا من الرّواية والمقامة[19]. لذلك حاولت الرّواية العربية في نشأتها "تجسيد عقلانية الاستنارة التي انبنى عليها مشروع النّهضة، في محاولته تأصيل الوعي، وإشاعته بين أبناء الأمة"[20]. فالوعي بالواقع من أكثر المؤثرات التي تدعم الفرد في ظل مجتمعه، إذ يكشف له عما ينقصه ويحتاج إليه؛ ليرتقي بذاته أولًا ومجتمعه ثانيًا، فلا قيمة لعمل أدبي استمدت ملامحه من الخيال أو بعيدًا عن الواقع.

اختلاف نظرة المفكرين في أصل الرّواية العربية، إضافة إلى تأثرها بالأدب الغربي، جعل من الشّخصية الرّوائية في البداية عنصرًا مقيدًا، يفتقر إلى الحرية، إذ وُضعت ضمن إطار محدد مسبقًا لها، فالإعاقة لم تكن مقتصرة على الرّواية كنوع أدبي، إنّما استطاعت أن تتحكم بعناصرها؛ لقلة وعي الرّوائي بالظّروف المحيطة به، وعدم تمكنه من هذا النّوع الأدبي.

على عتبة هذا التّأثر المزدوج في الثّقافة الغربية من جهة، والتّراث الشّعبي والمقامة من جهة أخرى، ظهرت الرّواية العربية المتمسكة بشخصياتها الملتبسة فنيًا، فكانت الشّخصية، في بداية نشأة الرّواية، أقرب لأن تكون وجهين متناقضين للمجتمع (الخير والشّر)، واكتفى الرّوائي بهاتين المقولتين، راسمًا حدود أحداث روايته بينهما. ولو وقفنا سائلين أنفسنا عن

---

[18] عصفور، جابر، **زمن الرواية**، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط2، 1992، ص37.

[19] المصدر السابق، ص38.

[20] عصفور، جابر، **زمن الرواية**، ص13.

دلالات الشّخصية في الرّاوية، باعتبارها عنصرًا مركزيًا للعمل الروائي، سيلاحظ أنها أول عنصر يجده القارئ في النّص الرّوائي وآخر ما يودعه، ويعتبر تودوروف أن الشّخصية: "ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها"[21]، ولو وقفنا على مفردة "مقولات" سنلاحظ أن المعنى المقصود هو تطور الشّخصية مع تطور الرّواية، فكما أن الرّواية بشكل عام فن يتطور حسب مستجدات الواقع، كذلك الشّخصيات، فلم تبق على ولادتها الأولى، حاملة صفات الخير والشّر، أو مجرد وسيلة لايصال غاية وهدف معين، إنّما تطورت ليقع على عاتقها تمثيل الواقع وقضاياه.

في هذا الإطار، ووقوفًا عند قدرة الرّوائي على الإحاطة بتناقضات الواقع، علينا ألا نسلم بالتّطابق التّام بين الشّخصية وواقعها، "لكون الأشخاص الذين يختارهم الكاتب ما إن يدخلوا العمل الرّوائي، حتى ينفصلوا عن ماضيهم، وتتحقق لهم حياة جديدة يرسمها النص"[22]. فالشخصية بمجرد دخولها العمل الرّوائي، يسيّرها الرّوائي مع أحداث الرّواية، وبما يتطلبه النّص، متجاوزة ماضيها، ومستقبلها، راسمة لنفسها حدود شخصيتها المستقلة.

استنادًا على تعدد المقولات في الكشف عن مفهوم الشّخصية، ومدى اختلاف النّظرة الكلية إليها من قبل النّقاد والكتّاب، سيتبع البحث الآن محطات تطور الشّخصية منذ البدايات الأولى للرواية العربيّة حتى الوقت الحاضر. فعلى الرّغم من محدودية النّظرة الكلية للروائي في بداية تكوّن الرّواية، ووقوف الشّخصية عند حد مُعين لا تتجاوزه، إلاّ أنّها استطاعت تخطي ضبابيتها الأولى مع التّطور في الوطن العربي، وإدراك الواقع، وتجاوز الماضي، فلم تبقَ على ولادتها الأولى، إذْ تغيرت باختلاف الأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة للمجتمع، وباختلاف الرّوائي الذي يسيّرها في عمله، وباختلاف الفهم الفني وتطوّره. فالرّواية التي تعرض قضيّة تعليميّة تختلف فيها الشّخصيات عن روايات التّرفيه والتّسلية، والرّواية التي تعرض قضيّة اجتماعيّة، تختلف فيها الشّخصيات عن الرّوايات السّابقة، وهذا يعود أولًا إلى

---

[21] نقلاً عن بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009، ص207.

[22] عبد العالي، بو طيب، **الشّخصية الروائية بين الأمس واليوم**، علامات في النقد الأدبي، جدة، السعودية، مج14، ج54، 2004، ص365.

العصر الذي أُنتجت فيه الرّواية، وإلى القضايا البارزة في ذلك العصر، إذ لكل عصر اتجاهاته وقضاياه الأدبية الكاشفة عنه.

فعند تتبعنا تطور الرّواية العربية وشخصياتها منذ أواخر القرن السابع عشر، يظهر أن الطابع البارز في ظهورها كان التّرفيه والتّسلية من جهة، والتّعليم والتّربية من جهة أخرى، ونتج عن هذه الأنواع روايات متأثرة بالأدب الشّعبي أكثر من غيره، وذلك ناتجٌ عن عدم قدرة الرّوائي على الخلاص الكُلي من ديناميات التأليف الشّفاهية[23] السابقة لتلك المرحلة، هذه الرّوايات الشفاهية التي انتقلت على ألسنة الناس قرونًا طويلة واستطاعت أن تحافظ على وجودها، نظرًا لتناسبها مع الواقع الثقافي في ذلك الوقت، وما يقابله من أوضاع تعليمية واجتماعية.

ولولا المسافة الزّمانية بين ثقافة العصر وبين التّراث الثّقافي العربي في شتى مجالاته الفكرية والأدبية، وقصور النّظرة الكلية عند الرّوائي لأهمية الأدب في التّعبير عن الواقع، لما لجأ الرّوائي العربي إلى التّأثر الشّكلي البعيد عن الواقع بالثّقافة الغربية، والذي انعكس على الرّواية ونوعية شخصياتها. فعند تتبع الرّوايات العربية نلاحظ أن الرّوائي تدرج في كتاباته الرّوائية بما يتناسب مع واقعه وثقافته، فالواقع في تلك المرحلة كان واقعًا مبنيًا ضمن تركيبات فكرية وثقافية بسيطة، وانعكست هذه البساطة على الشّخصيات الرّوائية، وعليه اعتمد أكثر الرّوائيين على ترجمات للقصص القصيرة من الأدب الأوروبي، التي جعلت الشّخصية الرّوائية محاصرة بين الخّير والشّر من جانب، وبين الاتجاه التّعليمي من جانب آخر. لذلك علينا التّركيز على كون الاختلاف في التّطور الرّوائي من بداياته حتى الآن يعتمد على اختلاف الأزمنة والأمكنة والواقع المسيطر في تلك المرحلة، لكن مع ذلك يلاحظ تشابه في العلامات الفارقة في الرّواية العربية بشكل عام.

2.3 الشّخصية، ورواية الترفيه والتسلية

[23] والتر، أونغ، **الشفاهية والكتابة**، ترجمة حسن البنا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.

في رواية التّرفيه والتّسلية حكم الرّوائي العربي على شخصياته بالمثالية المطلقة، وبهذا يتم الحكم عليها حكمًا نهائيًا، يبتعد عن احتمالية التّأويل، وينتج شخصيّات غير ناميّة، وبموجبه لا تترك الشخصية لتمارس عملَها وتنمو وتتطور. وبهذا الحكم لم يكن المؤلف مدركًا "أن الشّخصية الإنسانية أكثر تنوعًا ومرونة من أن توضع في قوالب جامدة محاطة بمجموعة من الصفات"[24]، يُحكم عليها من البداية بالجمود، فصفة الخير والشّر الذي في الإنسان ليس إلا نتيجة للظروف، فطبيعة ما يمر به الإنسان هو الذي يحكم على طبيعة شخصيته، في الوقت نفسه، هذه الصّفات غير طاغية بشكل نهائي على الشّخصية.

رغم اعتماد الرّوائي في شخصياته على المثالية المطلقة، إلا أنّ الواقع والظّروف المحيطة يبقيان هما المحدد الأول لمدى تغير وتطور الشّخصية، إذ إن الواقع هو الذي يفرض عليها خصلة الخير، وهو الذي يفرض الشّر أيضًا، وعلى الرّوائي أن ينظر إلى مهمته على أنها سردٌ للواقع كما هو، بعيدًا عن وضعه في قوالب جاهزة، ومحددة مسبقًا. فالخير المطلق في بعض شخصيات روايات التّسلية والترفيه هو انعكاس لما يتصوره الرّوائي، إذ للشخصية صورة واحدة، أو وجه واحد، ونتج عن هذه الصّورة جمود في نفسية الشّخصية وموقفها[25]، وهذا راجعٌ لقصور النّظرة الكلية إلى الإنسان والواقع، وقدرة الرّواية على تمثيل هذه النّظرة، فلم يكن الرّوائي يمتلك القدرة الفنيّة التّامة على الإحاطة بالواقع بشكل كامل.

إصدار الأحكام المطلقة من قبل الرّوائي على شخصياته، قيّد من حركة الشّخصية في روايات المرحلة الأولى، مرحلة التّرفيه والتّسلية. "فالشخصيات الخيرة تمثل قيم المجتمع وتقاليده، مقابل الشّخصيّات الشّريرة التي تجمع الرّذائل المرفوضة من قبل الإنسان"[26]. وفي هذا النّوع من الرّوايات قلّما يجد القارئ تحولًا في نفسيّة الشّخصية، أو موقفها، فالخيّر يبقى خيّرًا، والشّرير كذلك، "وإن حدث تحول يسير في مواقف إحدى الشّخصيات، فيكون بسبب تجاوز دور الشّر، إذ تبدو حتمية الهزيمة سواء بدت في المصالحة مع المجتمع أو في البعد

---

[24] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص165-166.

[25] السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870-1967)**، ص112.

[26] المصدر السابق، ص107-108.

عنه"[27]، فالشّخصية الخيرة هي انعكاسٌ للروائي، أو وسيلة لايصال أفكاره وآرائه، والشّخصية الشّريرة هي رغبة الرّوائي في الكشف عن الوجه الآخر للمجتمع، بعيدًا عن التّغيير فيه، إنما سرده كما هو والكشف عنه.

وهذا التّقسيم لشخصيات روايات هذه المرحلة، يدل على اقتصار عقل الرّوائي وأدواته على قوالب روائية موجودة مسبقًا، أي متأثرة بشكل ما بالنوع الأدبي القصصي الغربي، وعلى مقاسها كتبت روايات التّرفيه والتّسلية. فلو نظرنا إلى هذا التّقليد سنلاحظ تأثرًا بنوع أدبي غربي بعيد عن الواقع الذي يعايشه الرّوائي، بالإضافة إلى تأثر شبه واضح في ثقافة غربية، وعصر ماض له قضاياه البعيدة كل البُعد عن الواقع الأوروبي الذي كتبت فيه روايات التّرفيه والتّسلية.

وهذا النّوع من الشّخصيات المعتمد في روايات التّرفيه والتّسلية "يعتمد على الحدث والشّخصية، أو أحداث وشخصيات تنمو وتتفاعل من البداية إلى الوسط حتى النّهاية، وصولا إلى الذّروة، وعليه "يكرس فيها الرّوائي الامتياز لشخصياته، فيجعل منها كل شيء"[28]، ثم يرسم الحدث لتكون الشّخصيات أساس العمل الرّوائي، وحملة وظائفه، وغالبًا ما تكون اللغة والحبكة بسيطة، دون الوصول إلى البعد النّفسي والدّاخلي للشخصية، على الرغم من كون المونولوج الدّاخلي أحيانًا هو المحدد والموضّح الأول للشخصية، واتجاهاتها الفكرية، على اعتبار ما يظهر من ردات فعل خارجية تختلف عمّا يحرك الشّخصية داخليًا.

والرّوائي الذي يستدعي وجود إنسان أو شخصية تمثل ثنائيات متناقضة داخل المجتمع (الخير والشّر)، لا تقود مساعيه إلى تقدم الإنسانية[29]، وهذا ما يظهر في روايات التّرفيه والتّسلية، لكونه يسعى إلى عرض قضيّة معينة في أدبه، الغرض منها إبانة ما في الواقع، واستعراض لتناقضات الفرد، وللمواقف السلبية والإيجابية التي يتعرض لها، والتي تحكم على

---

[27] السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870–1967)**، ص112.

[28] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ص81.

[29] الشيخ، عبد الرحيم، **تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني 2**، مجلة الدراسات الفلسطينية، عدد97، شتاء2014.ص105.

شخصيته بعيدًا عن الرغبة في حلها. عند هذه النّقطة يظهر أن الشّخصية الرّوائية في روايات التّرفيه والتّسلية تُعد وسيلة أو حاضنة يسعى الرّوائي من خلالها إلى ايصال غاية معينة. فمن الرّوايات الفلسطينية التي اضطلعت بتمثيل هذه الثنائيات "على سكة الحجاز لجمال الحسيني"[30]، إذ انتصر فيها الرّوائي لمرويات التّأليف الشّفاهي _ الحكاية الشّعبية _ وأدرج تناقضات الواقع (الخير والشر) لتكون ركيزته منطلقًا منها، فبدأت الرّواية بخلخلة واضّحة بين قوى الخير والشّر، وعادت أحداث الرّواية لثباتها بانتصار (البطل الخيّر)، أو ضحية المرابي، على (البطل الشرير)، الذي باع قرية "سته" علنًا لليهود.

2.2.1 الشّخصية، والرّواية التّعليمية

بعد فترة من ظهور روايات التّرفيه والتّسلية ظهرت الرّواية التّعليمية، ويركز الرّوائي فيها على "مهمة تعليم التّاريخ، والمبادئ والقيم، بعيدًا عن طبيعة الشّخصية، إذ لا تحظى بأي عناية من الكاتب"[31]، لذلك لا تعبر الشّخصية عن نفسها، بالقدر الذي توّجه أحداث الرّواية إلى المسار التّاريخي أو الأخلاقي؛ أي أن الشّخصيات عبارة عن وسيلة لحفظ التّاريخ وسرده وتوضّيحه.

وكون الشّخصية في الرّواية التّعليمية لا تعبر عن نفسها إنّما تعدُّ "أداةٌ لتّوضيح أهداف الرّوائي، خاصة في الرّوايات التي تسعى إلى إصلاح المجتمع"[32] ولكونها أداة من أدوات الرّوائي في تقديم غايته، حكم عليها بأن تكون جامدة، على نفس الهيئة من أول الرّواية حتى نهايتها، لكون الرّوائي فرض عليها من البداية حكمًا مطلقًا لا يتغير. لذلك، الشّخصية في الرّواية التّعليمية تمثل "نماذج بشرية يعكس من خلالها الرّوائي حياة شخصيات بارزة أثرت في مجريات التّاريخ، ومن الرّوائيين الذي انشغلوا بتعليم التّاريخ جورجي زيدان، "فجعل التّاريخ هو المتحكم في نهايات الرّوايات، مع التحكم في تطور عقدة القصة وبنائها"[33]،

---

[30] الحسيني، جمال، **على سكة الحجاز**، مطبعة منصور، فلسطين، 2000.

[31] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص110.

[32] المصدر السابق، ص79–82.

[33] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص103–105.

فامتلكت الرّواية عنده مواصفات الرّواية التّاريخية، فجاءت الشّخصية واضحة المعالم من بداية الرّواية، لها اسمها وأفعالها، ونقاط التّأثير والقوة في المجتمع.

ولو وقفنا عند رواية "العباسة أخت الرشيد"[34] لجورجي زيدان لظهر أن التّاريخ لم يتحكم فقط في تطور عقدة القصة الغرامية وبنائها، ولكنه تحكم أيضًا في نهاية روايته، وغالبًا ما يطمح القارئ إلى النّهاية السّعيدة التي تتوج بانتصار الأبطال الأخيار، "لكن النهاية في رواية "العباسة" كان التّاريخ هو المتحكم فيها، إذ انتهى الحدث التاريخي بنكبة أصابت الأبطال الخيرين، حيث قتلت العباسة وحبيبها"[35].

فمن خلال روايات جورجي زيدان يلاحظ أن الرّواية "متزاوجة مع التّاريخ زواج وفاء، تنشدُ العلاقة الحميمية بينها وبينه، لكن يظهر أنها كانت مجرد مرحلة، عوّلت كثيرًا على أحداث التّاريخ"[36]، وتم الانتهاء منها تبعًا لتطور الحياة الاجتماعية والسّياسية والاقتصادية في الوطن العربي. لكن علينا "ألا ننسى أن الأعمال الرّوائية والسّردية بشكل عام، لا تتناقض مع الحقيقة التّاريخية، والخوف في الكتابة التّاريخية أن تُعد الرّواية "وثيقة من وثائق التّاريخ"[37]، وإذا تم ذلك فسيكون تناقضًا بين مخرجين مختلفين، واحد يعتمد على الخيال واللاواقع إلى جانب الحقيقة، والثاني يعتمد على الحقيقة بشكل كامل. وأكبر مثال على ذلك الرّواية الفنية المرتكزة على التّاريخ، فعلى القدر الكبير من الأحداث التّاريخية الصّحيحة فيها، إلاّ أنّ الرّوائي لم يعتمد على التّاريخ الخالص دون أي إضافات منه.

جاء ازدهار الرّواية التّعليمية وخاصة الجانب التّاريخي منها؛ "لأنها عَمدت إلى تحليل الأحداث التّاريخيّة والاجتماعيّة، ولكونها ظهرت في زمنٍ يحتاج فيه القارئ إلى مرتكز يُعتمد فيه على ما حصل في الماضي، ليتتبع من خلاله تطورات الواقع، من هنا أُدرجت الرّوايات التّاريخية شخصيات جديرة بتمثيل الوطن وروح العصر"[38]، مما أدى إلى استناد الرّوائي فيها

---

[34] زيدان، جورجي، **العباسة أخت الرشيد**، ط1، دار المعارف، تونس، 1993.

[35] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص105.

[36] مرتاض، **عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد**، ص 28.

[37] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص29.

[38] مرتاض، **عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد**، ص31.

على الواقع، ولكن دون أن ترتكز عليه ارتكازًا كليًا، لكونها تعلل الوقائع ولا ترصدها، "وهي لا تقف موقف المحلل للشخصيات، ولا تكشف عن الدّوافع الإنسانية والاجتماعية التي دفعتها إلى فعل الواقع التّاريخي"[39]، فارتكازها على التّاريخ بشكل كامل يعني تغليبًا لعنصر التاريخ على الفن، "وهنا يحوّل الرّوائي إلى مؤرخ من الدرجة الثانية أو الثالثة، لكون التاريخ في حد ذاته، كعلم، ليس ميدان تخصصه"[40]، وهي إن اعتمدت على الحقيقة التّاريخية والمصادر الموثوق بها، لكن لا يمكن اعتبارها الحقيقة كاملة، فأي عمل روائي لا بُد أن يكون فيه نوعٌ من الخيال.

من الرّوائيين الذين استطاعوا أن يمثلوا الوطن وروح العصر اسحق موسى الحسيني في روايته مذكرات دجاجة (1943) إذ عكس دور الخير والشّر من خلال شخصيات روايته "فجاء رسمه لحدود شخصياته في الإطار الذي يخدم فكرته وموقفه"[41]، موزعًا شخصياته في إطار الخير والشّر، أو الرّذائل والفضائل، جاعلًا من الدّجاجة الحكيمة منطلقًا لإصدار أفكاره الأخلاقية والحكيمة.

يلاحظ أن دور الشّخصيات في روايات التّرفيه والتّسلية والّروايات التّعليمية ضعيفٌ؛ لأن الكاتب ينظر إليها على اعتبار أنها أداةٌ لتقديم الأحداث، فالشخصيات التي يقدمها الكاتب متشابهة، تستمد ملامحها من المثل الأعلى للفضائل، أو الرّذائل المتفق عليها في البيئة، لذلك يلاحظ "أن الشّخصية لا ينظر إليها على أنها نموذجٌ فرديٌّ متفردٌ"[42]، أو عنصر روائي متطور، له أفكاره ومعتقداته، وقضيته المختلفة من مرحلة إلى أخرى، إذ لا يمكن أن تبقى على نفس الهيئة.

اعتبار روايات التّرفيه والتّسلية والرّوايات التّعليمية وسيلة يستخدمها الرّوائي لإيصال غاية معينة، جعل الحدث فيها هو العنصر الرّئيسي، واستجابة الشّخصيات شيء عرضّي، "فبداية

---

[39] حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص52-53.

[40] أبـو مطـر، أحمـد، **الروايـة فـي الأدب الفلسـطيني (1950-1975)**، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، لبنـان، 1980.ص349.

[41] الفاعوري، عوني، **قراءة في رواية مذكرات دجاجة**، مجلة جامعة دمشق، م18، ع 3-4، 2002، ص92.

[42] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص201.

الشّخصية الرّوائية مجردة من الأهمية، وخاضعة للحدث المحكوم عليه بالتّطور، وفق رؤية الكاتب، لا وفق رؤية الشّخصيات"[43]، فلم يعنَ الرّوائيون في تلك المرحلة عناية واضحة بشّخصيات هذه الرّوايات، والانطباع الذي يخرج به القارئ، "غالبًا ما يكون انطباعًا عامًا مثل: "خيرة، شريرة، حاقدة، ذكية"، وتتحرك الشّخصيات وفقًا لرغبة المؤلف وبما يتلاءم مع الأحداث"[44]، وهذا ما يحكم عليها بأن تكون "مسطحة لا تتطور ولا تتغيّر، فمن البداية تكون مكتملة"[45]، وهذا الاكتمال هدفُه التّركيز على الحدث وغاية الرّوائي. لذلك، الشّخصية أو البطل لا يبرر وجودهما إلا الحدث الذي تقوم به، أو جزء منه، والحدث لا يمكن أن يُقام إلا ليّطور شخصية تتأثر به، "لذلك لا تتقدم الشّخصية دفعة واحدة، إنما يقوم الرّوائي بتقديمها على مدى الرّواية"[46]، بما يتناسب مع تطور الأحداث. فطبيعة العلاقات السائدة بين مختلف شخصيات الرّواية، من حب وحقد، ورغبة وصراع، وخير وشر، تولد في مجموعها أحداث الرّواية، النّاتجة عن تصاعد وتيرة السرد.

يُلحق كتّابُ روايات التّرفيه والتّسلية، والرّوايات التّعليمية والتاريخية ملامح الشّخصية الرّوائية بملامح الشّخص أو الإنسان العادي؛ لإيهام القرّاء بأنها ترتقي إلى مستوى التّمثيل الواقعي للحياة، فجعلوا الشّخصية جزءًا له مكانته في العمل الرّوائي، وهذه النّظرة من الممكن أن لا تتناسب مع الواقع حاليًا، لكن علينا ألا ننظر إلى هذه الرّوايات على أنها "أمرٌ عفا عنه الزّمن، لكونها مثل أي اتجاه تستمد قوتّها من طبيعة علاقتها بالواقع"[47]، حتى لو كان الواقع حاليًا لا تتناسب معه الرّوايات الأولى، لكنها مع ذلك "مهمة بدلالاتها وإن كانت فقيرة بمحتواها وبنائها"[48]، فكثير من الرّوايات لا يرتقي مستواها البنائي إلى الحد المطلوب، لكنها استطاعت أن تعبر عن قضيّة واقعيّة لم تُطرح من قبل، وعالجت قضيّة قائمة.

---

[43] حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، ص13.

[44] السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870–1967)**، ص143–155.

[45] المرجع السابق، ص182.

[46] حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، ص13–14.

[47] الموسيري، محمد جاسم، **حول مفهومي الشّخصية والبطولة في الرواية العربية المعاصرة**، ص195.

[48] الماضي، شكري عزيز، **الرّواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين**، ط1، دار الشروق، فلسطين، ط1، 2003، ص21.

2.2.2 الشّخصية، والرّواية الفنية

لم تقتصر الرّواية العربية على التّسلية والتّرفيه والتّعليم، إنّما تطورت من كونها مجرد عمل يهدف إلى التّسلية والتّرفيه أو التّعليم المباشر، إلى محاولة الارتباط بواقع الحياة، والتّخلص من التّقليد المباشر للروايات الغربية خاصة التي تتلاءم مع الذّوق الشّعبي، إلى التّأثر بالرّوايات الأوروبية الواقعية، مما نتج عن ذلك ظهور روايات فنية.

ويرجع الباحثون السبب الرّئيس لظهور الرّوايات الفنية إلى "تغير صورة البناء الاجتماعي في أوروبا، وما نتج عنه من تغير في الفكر انعكس بشكل مباشر على الأدب"[49]، وكانت البدايات الأولى لها في القرن العشرين، إذ ارتقى الرّوائي فيها بالشّخصيات لتكون انعكاسًا لأفكاره وقيمه ومعتقداته[50]، فلم تعد الرّواية وشخصياتها مجرد عمل فنّي يحتوي على غايات الرّوائي، إذ اختلف أسلوبها عن روايات التّرفيه والتّسلية، والتّعليم، والرّوايات التّاريخية، وذلك يعود إلى خوض الرّوائي العربي مرحلة التّجريب، بالإضافة إلى تغير الواقع وتطوره، وقدرة الرّوائي على الاختلاط به، ومحاورته بطريقة فنية.

ظهرت الرّواية الفنية في الوّطن العربي بعد أن قطعت علاقاتها بالرّواية المتأثرة بالأدب الشّعبي والأوروبي[51]، إذ اتجهت نحو الفرديّة والحريّة الشّخصيّة، التي ارتفعت قيمتها نتيجة الأوضاع السّياسية والثّقافية السائدة في تلك الفترة، "في الوقت الذي بدأت تنمو فيه الطبقة الوسطى، وازداد شعورها بقوميتها، وضرورة الاستقلال بالشّخصية والثّورة على كل ما هو قديم"[52]. وعندما يذكر اسم رواية فنية أول ما يخطر على فكر القارئ رواية زينب للكاتب المصري محمد حسنين هيكل، فعلى الرغم من صدورها في مرحلة مبكرة عن البداية الفعلية للرواية الفنيّة، إلا أنها اعتبرت البداية الفنية الأولى للرواية في الوطن العربي، ففي هذا النّوع

---

[49] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص194.

[50] السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870–1967)**، ص256.

[51] ملحق بعض الروايات المترجمة عن الإنجليزية والفرنسية: تخليص الإبريز و وقائع تليماك لرفاعة الطهطاوي. ومن روايات الترفيه والتسلية المترجمة:قصة زوجين لـ كونان دويل، والبؤساء لفكتور هيجو ترجمها حافظ إبراهيم. رواية ماتيلدا للكاتب زوجين سو ترجمها سامي قصيرى. رواية القادة الإنجليزية ترجمة لبيبة هاشم. بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص128–132.

[52] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص205.

من الرّوايات "يهتم الكاتب بشخصيّة رئيسيّة، يُسقط عليها كل همومِه ومشكلاتِه"[53]، لتكون نافذته التي يتحرر من خلالها من ثقل الواقع.

بالإضافة إلى ذلك تتجه الرّوايات الفّنية إلى الواقع ومحاكاته ومحاورته، على عكس روايات التّرفيه والتّسلية والرّوايات التّعليمية، "التي تتجه إلى خلق عالم قائم على الوهم والإسراف في الخيال"[54]، وهذا الاتجاه نحو الواقعية في الفن يعتمد على الوعي بأهمية المشاركة في خلق وتجديد الإنسان باستمرار، وفهم واقع الإنسان وتفسيره[55]، لذلك استطاعت الرّواية الفنية تخطي اقتصار الشّخصية على اتجاه واحد، وهو التّسلية والتّرفيه، أو التّعليم، إلى الاحتكاك بالواقع والتّعبير عنه. "فالشّخصيات في الرّوايات الفنية وقفت في موقف مناقض للشخصية في الرّوايات الأخرى، لكونها لا تنبع من المطلق والمثالية، إنّما من الخاص والفردي، وإحساس الرّوائي بالواقع الذي يحتضنه"[56]، فبعد أن كانت الشّخصيات نموذجيّة أقرب لأن تكون أسطورية، تحولت لتكون شخصيات عادية.

فلو نظرنا إلى شخصية زينب في رواية محمد حسنين هيكل[57]، على اعتبار أنّها "البداية الأولى والأصيلة للرواية الفنية"[58]، ومدى اختلافها عن روايات المرحلة الأولى، سنلاحظ أن الكاتب استمد أحداثها من الرّيف المصري، وما يكتنزه من أحداث ومظاهر للحياة، حاول فيها سرد قضيتين مختلفتين، واحدة تتعلق بطبيعة البيئة المصرية الرّيفية، والقضية الثانية تتعلق بالجانب العاطفي في الرّيف المصري، وتأثير الطّبيعة على الشّخصيات، فلم يقف الرّوائي في الصّفحات الأولى للرواية واصفًا شخصية زينب بشكل كامل، إنّما قدمها للقارئ

---

[53] السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870–1967)**، ص199.

[54] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص198.

[55] الفهم عملية تقتصر على النّص الأدبي معزولًا عن المؤشرات الخارجية التي لا شك أنّها تلعب دورًا تأثيريًا فيه، وتتوجه أساسًا إلى الكشف عن توضيح بنائه الداخلي أو بنيته الدّالة، أما التّفسير فمسألة تتعلق بالبحث في الذّات الفردية أو الجماعية التي تمتلك البنية الذّهنية المنتظمة للنتاج الأدبي بالنسبة إليها طابعًا وظيفيًا، وما يمكن أن نشير إليه هنا، أن العلاقة التي تربط الفهم بالتفسير هي علاقة تكامل وترابط، فالفهم أضيق من التفسير، والتفسير يتضمن الفهم بل ويتعداه. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article40422، آخر زيارة 2017/4/22.

[56] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص202.

[57] هيكل، محمد حسنين، **زينب**، دار الحرف العربي، بيروت، 2006.

[58] بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ص323.

على مدى صفحات الرّواية، متتبعًا شخصيتها مع تطور الأحداث، إذ لم يحكم عليها حكمًا نهائيًا من البداية، كما في روايات التّرفيه والتّسلية.

بالمقارنة مع روايات التّرفيه والتّسلية والرّوايات التّعليمية، يلاحظ أن الرّوايات الفنية عُنيت بالشّخصية بشكل أكبر، فلم يجعلها الرّوائي مجرد وسيلة لتحقيق غايته، أو سرد قضيته أو حاملة لوظيفة محددة مسبقًا، إنّما جعل منها كائنًا حيًّا له قضيته، وفكرته، لذلك ما يميز هذه الرّوايات التّفاعل بين الشّخصيات والأحداث، فكلاهما يسير في نفس الاتجاه، يتفاعلان فيما بينهما من أجل اكتمال فنيّة الرّواية.

لكن لو نظرنا بشكل عام إلى روايات التّسلية والتّرفيه والرّوايات التّعليمية والتّاريخية يُلاحظ أن كلًا منهما ركز على قضيّة واضحة المعالم، إما القضية المعالجة وكيفية تطويع الشّخصيات للتّعبير عن هذه الفكرة، وإمّا التّركيز على الحدث، ومشاركة الشّخصيات في تطور الأحداث ونموها، وصولًا إلى نقطة الارتكاز الأولى (ثنائية الخير والشّر) في العمل الأدبي الرّوائي، والقضيّة المراد بلورتها.

أما أصحاب الرّواية الفنية، فيرون أن الشّخصية "لا تُعد عنصرًا من مشكلات السّرد، ولا ينبغي منحها كل الأهمية"[59]، وذلك لكون الحدث أو الأحداث هو من يقدم لنا معلومات حول الشّخصية، فإذا ما كان الحدث والتّسلسل السّردي متقنًا بشكل كامل، فذلك سيؤثر على الشّخصيات بما يتناسب مع الشّكل العام للرواية، لكن إذا لم يستطع الرّوائي دمج الشّخصية مع الأحداث بطريقة مرنة فهنا تصبح الشّخصية مُشكلة، وغير قادرة على التّفاعل داخل النّص الرّوائي.

التّطور في الرّواية نتيجة اختلاف الواقع، هو ما أنتج البطل الواقعي، فلولا الشعور بضرورة تعبير البطل عن واقعه، وتجاوز ما كان عليه، وتلبية احتياجاته، لما تطور. وهذا ما أكده فيصل دراج "في إدراجه مرجع الرّواية داخليًا أو خارجيًا إلى علاقات اجتماعية أنتجتها برجوازية منتصرة"[60] على الواقع، تحاول السّيطرة عليه وتخطيه، بخُطى فكريّة منطقيّة جديدة،

---

[59] مرتاض، **عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد**، ص85.

[60] دراج فيصل، **الرواية العربية: الولادة المعوقة في التاريخ المقيد**، ص99.

تتناسب مع التّطور الحاصل فيه والعلاقات الاجتماعية، فلو تتبعنا بداية نشأة الرّواية ومدى تتطورها، سنلاحظ أنها لم تستطع من البداية تخطي الماضي، ومجاراة الحاضر، فالمعيقات والتّحديات في وجه الرّوائي لم تكن سهلة، أو من الممكن تخطيها بسهولة، لكن مع ذلك وصل المثقف العربي إلى ذاته، وكتابة ما يعبر عنه، وعكس رغباته في عمل أدبي.

بعد الحرب العالمية الثانية، في أواخر الخمسينيات وأول الستينيات، لجأ كتّاب الرّواية الفنية إلى التّعبير عن الذّات، بسبب وعي الرّاوئيين لحاجة الذّات لما يعبر عنها، "إذ حبس الرّوائي نفسه في جحيم ذاتيته وفرديته، متناسيًا الفصل بين ذاتيته والواقع الذي يحياه، وفي هذه الرّوايات يجد القارئ صعوبة في الفصل بين المؤلف والشّخصية الرّئيسية، نظرًا لطغيان الفردية عليها"[61]. في المقابل بدأت مرحلة جديدة، وهي مرحلة النّضج، فقد طوّر الرّوائيون أعمالهم وعوالمهم، وبرز روائيون وقضايا جديدة، استطاعوا تخطي البداية الأولى للرواية، البعيدة عن الفردية والذّاتية، أو الرّوايات البعيدة عن الواقع، ومن أكثر الرّوايات الواقعية المعبرة عنه هي: الرّواية الفلسطينية[62]، والسبب يعود إلى الظّروف السّياسية والاجتماعية والاحتلال، وما أعقبه من قتل وتشريد، فلم يستطع الرّوائي كتم أنفاسه عن قلمه، إنما عبّر عن رأيه ومشّكلات مجتمعه، وأفرد العديد من الرّوايات التي وضعت الفلسطيني أمام الخطوات والطّرق الواجب على الفلسطيني أن يسلكها.

مع تطور الأحداث السّياسيّة والاقتصادية والفكرية في الوطن العربي، وخاصة القضيّة الفلسطينية، التي أحدثت خلخلة في القيّم الاجتماعية والسياسيّة السائدة، نتجت الرّواية الواقعية التي "تهتم بالواقع وقضاياه، إذ عالجت الواقع الاجتماعي والسّياسي والقومي، مع تغليب إحدى الصّور على غيرها"[63]. فلم تعد الرّوايات السابقة قادرة على التّعبير عن الواقع وتحليله، والتّفاعل معه وتفسيره، نظرًا لتبدل العلاقات داخل المجتمع الواحد، وبينه وبين غيره، فلم تعد الفضائل والرّذائل ركيزة العمل الرّوائي، إنما تعدى ذلك إلى الفردية، والسّيطرة

---

[61] السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870–1967)**، ص443.

[62] فرنجية، بسام خليل، **الاغتراب في الرواية الفلسطينية**، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ص25.

[63] السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870–1967)**، ص317.

الخارجية، والانشقاق الدّاخلي بين أفراد المجتمع الواحد، فضلًا عن الأوضاع الاجتماعية، من فقر وبطالة وفساد، وغيرها من الأمور التي تصور أزمة الإنسان في ظل الواقع المعيش.

ولو وقفنا عند رواية "ستة أيام" لحليم بركات، سنلاحظ أنه عالج الواقع السياسي والاجتماعي والقومي من خلال القضية الفلسطينية، إذ تحدث من خلال شخصياته عن وطن وشعب وأعداء ومشاكل، ومناضليين، وخونة وانتهازيين، ومستهترين يشكلون وجودًا واقعيًا يعرفه القارئ[64].

والمتتبع لهذا النّوع من الرّوايات، وخاصة بعد الحرب العالمية الثّانية، يلاحظ أن الرّوائي اهتم بالشّخصيات، ووصلت العناية إلى الاهتمام بها من الداخل، محاولة للاستبطان والتحليل النّفسي، فاهتم الرّوائي برسم الشّخصية، أو صورة البطل من النّاحية الفكرية، ولا يقتصر الاهتمام بهذه الشّخصيات على صفة الواقعية فيها، إنما تجمع إلى جانب ذلك صفة الإنسانيّة؛ أي تتصف بما يتصف به الإنسان من نزوع إلى الخير والشّر معًا، "وهنا تقع الشّخصية على نقطة معينة من اللون الرمادي"[65]، فأن يكون الإنسان أو الرّوائي واقعيًا لا يعني على الإطلاق "نقل صورة الواقع كما هو، بل محاكاة نشاطه، والمشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التّكوين"[66]، فشخصيات هذا النّوع من الرّوايات تحمل ميزات المجتمع، التي تتشابه معه، واقفة في نقطة التّعبير عن هموم الأفراد العاديين ومشاكلهم واحتياجاتهم، أو تطلعات المستنيرين من المثقفين وطموحاتهم، وهذه النّقطة من النّقاط التي ستدرس في روايات أنور حامد وخاصة في روايته "يافا تعد قهوة الصباح".

قدرة الشّخصيات على حمل رسالة الإنسان العادي وهمومه، جعلت منها الممثل الأصلب والأقوى والأوسع والأعمق للحدث الرّوائي[67]، لذالك استطاع الرّوائي في الرّوايات الواقعية القيام بطرح مشكلات المجتمع وما يحتاجه أفراده، من خلال الاعتماد على أكثر من بطل

---

[64] المصدر السابق، ص319.

[65] السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870–1967)**، ص347–358.

[66] مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، القاهرة ، ص85.

[67] عبيد، محمد صابر، **المغامرة الجمالية للنص الروائي**، ص19.

في السّرد، يقومون بأدوارٍ على نفس القدر من الأهمية، على الرّغم من اختلاف قضية كل واحد منهما، وأحيانًا أخرى لا يستطيع القارئ أن يفصل أهمية بطل عن غيره من الأبطال، والسبب يعود لكونهم مكملين لبعضيهما، متوازيين في العمل الرّوائي، إذ يمثلان ثنائيات وإن كانت أحيانًا ضدية، إلاّ أنها في الوقت نفسه تعتبر كل واحدة منهما الوجه الآخر للأخرى.

يلاحظ سيطرة الإنسان العادي على العمل الأدبي في الرّواية الواقعية، الإنسان المتواضع، المرتبط ببيئته ومجتمعه والقريب منهما، فالبطل هو إنسان يعيش في مجتمع يشعر بمشاكله ويكتشفها ويحاول حلها، بفضل علاقة الارتباط الوثيقة به، فهو "إنسان يتألم ويفرح، لا شخصية خيرة تعيش دون خطايا"[68]، لذلك لم يعد شرطًا أن يتفوق البطل وينجح في كل مغامراته، "بل أصبح التّمسك بمفهومه الفكري، والتزامه بالتصدي لمشاكل مجتمعه هدفه الأساسي"[69]، لقدرة الفكر على خلق شخصية لها أهميتها وتفردها، في ظل يحتاج إلى من يدعمه؛ لإعادة بنائه بما يتناسب مع الواقع.

فخلال قراءة أي عمل روائي، يجب ألا يغيب عن فكرنا "أن الشّخصية تتمظهر في السياق الفردي، داخل حاضنة اجتماعية ونفسية تعكس قلقها ومعاناتها، وتكشف عن ثقافتها ورؤيتها، وحساسية عاطفتها تجاه الأشياء"[70]، فلا قيمة لعمل أدبي دون أن يكون العالم الدّاخلي للمجتمع والإنسان والواقع مُرتكزًا له في بلورة أحداثه، ولا قيمة لشخصية تعتبر حجرًا زائدًا، في نص روائي متكامل الأحداث، فقيمة النّص الرّوائي تكون عند تكامل عناصره الرّوائية فيما بينها.

يلاحظ مما سبق أن فن الرّواية في الوطن العربي "نشأ تلبية لحاجات اجتماعية مستجدة في الواقع"[71]، فلم يستطع بعض المثقفين الاكتفاء بالقراءة وتعلم اللغات الأخرى والترجمة عنها، إنما احتاجوا إلى تصوير واقعهم وبثه في عمل روائي يعبر عن احتياجاتهم، وتطلعاتهم،

---

[68] أبو الشباب، واصف كمال، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة (1948-1973)**، ط1، دار الطليعة، لبنان، 1977 ، ص20.

[69] المصدر السابق، ص21.

[70] عبيد، محمد صابر، **المغامرة الجمالية للنص الروائي**، ط1، عالم الكتب، الأردن، 2010، ص57.

[71] الماضي، شكري عزيز، **الرّواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين**، ص8.

وتطوراتهم، وظروفهم، متجاوزين البداية الأولى للرواية البعيدة كل البعد عن واقع المجتمع العربي، إلى الاهتمام بالقضايا الواقعية.

لذلك الواقع المعيش لا يعكس بشكل كامل في الرّوايات الواقعية دون تدخل من الرّوائي، إنما ينعكس في العمل الأدبي بعد أن "يخضع لنمط إبداع محدد يتناسب مع موقع الكاتب الاجتماعي ورؤياه للعالم"[72]. ففي كل عمل أدبي ينظر الأديب إلى إنتاجه من زاوية التّغير، والبعد عن الوقوف عند حد الكمال، دون تغير في الواقع والبناء عليه.

2.2.3 خلاصة

عودة إلى البداية، ومن خلال تطور الرّواية العربية، يلاحظ أن البداية الأولى لها في منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، تضمنت تعرفًا مربكًا على الآخر الأوروبي والأمريكي، بالإضافة إلى تعرفها على ذاتها من خلال هذا الآخر[73]، فانعكس هذا التّعرف على نوعية الشّخصية، فجاءت بسيطة، خالية من كونها إنسانًا حيًا، يستطيع القارئ الإحساس به، والسبب يعود لاصطدام الرّوائي بأدب بعيد عن واقعه، فقلده، دون أن يختبر قدرته على عكس واقع المجتمع العربي، لكن مع هذا التّأثر ومع كون البداية الأولى للرواية العربية ضعيفة، تحاكي فيها مشكلات وقضايا بعيدة كل البُعد عن الواقع العربي، وتعكس بعض القيم الغربية المستوردة البعيدة عن الواقع العربي، إلاّ أنها استطاعت مع قدرة المثقف على الإحساس بواقعه، وتأثير القضايا السّياسية والاجتماعية عليه الارتفاع بنفسها، لتُعبر عن الواقع العربي وقضاياه، وتجاوز ما كانت عليه، ولم يقتصر هذا التّجاوز على التّطور في الأحداث أو الموضوع العام للرواية، إنّما صحبه تغير نوعية البطل أو الشّخصية، فلم تعد الشّخصية مجرد وسيلة، أو حاضنة لفكر الرّوائي وقضيته، إنّما تطورت لتصبح قضية واقعية يريد الرّوائي التّعبير عنها وطرحها، لتعبر عن ذاتها.

---

[72] دراج، فيصل، **الشعب البطل في التاريخ**، شؤون فلسطينية، ع49، 1975، ص121.

[73] دراج فيصل، **بدايات الرواية العربية. رواية التقدم والفوز عن طريق الآخر**، ص12.

خلال هذا التدرج في اكتمال النّوع الروائي على ما هو عليه، يلاحظ أن بداية الأشياء لا يمكن أن تكون عبثية، ودون محاولات سابقة لأمور أقل شأنًا من الظاهر، فكل عمل فني أو روائي، يخفي تحته تجارب كثيرة لم تظهر للقارئ أبدًا. كل عمل روائي مُميز هو تجربة جديدة، ونوع آخر من الأعمال الرّوائية الإبداعية، التي استطاعت أن تعبر عن الإنسان والواقع، بغض النّظر عن العصر. فعلى الرغم من ضبابية البداية الأولى للرواية العربية إلى حد ما، لكن ذلك لا يعني ضعف وقصور في تشكل الأعمال الروائية العربية إلى درجة التّشكيك في تأثر الرّواية العربية بأنواع أدبية عربية سابقة لها، فقصور الوعي عند الرّوائي العربي لم يبق على ما هو عليه، إنّما استطاع تجاوز تأثره بالأدب الغربي، ويقيم لنفسه أدبه الخاص، وشخصياته التي تعبر عنه.

فمن خلال تتبع تطور الشّخصية في الوطن العربي يلاحظ أن الشّخصية الرّوائية في الوطن العربي مرت بمراحل متعددة من التّطور والتّقدم والرّكود أحيانًا، حتى باتت على ما هي عليه الآن، فكانت مجرد وسيلة وغاية لدى الرّوائي في نقل أفكاره، ثم تطورت لتعبر عن الإنسان العربي، وتعلي من قيمته.

2.3 الشّخصية في الرّواية الفلسطينية

2.3.1 مقدمة

الشّخصية الرّوائية تتحرك وتتطور بما يتناسب مع القضية التي تعرضها، وهذا التّحرك أو التّطور يعود لتأثر الشّخصيات بالبيئة المحيطة والواقع، إذ تكون الشّخصية وردات فعلها مختلفة باختلاف منطقها وتفكيرها، وباختلاف بيئتها. إضافة إلى التّأثر بالبيئة المحيطة والواقع، يلاحظ انعكاس فكر الرّوائيين على الشّخصيات؛ لتكون المؤثر الأول لقضية الرّوائي في عمله الأدبي، فاليوم المحرك الأول للعمل الرّوائي قضية معينة، تتأثر بها شخصية أو شخصيات، تتفاعل فيما بينها في نقطة معينة ليتبلور الحدث.

فالمهمة التي تقع على عاتق الرّواية عند بلورتها لقضية معينة على حد قول أمينة رشيد: "صدم القارئ لتخرجه من أفكاره المسبقة في الحياة"[74]. وصدم القارئ غالبًا ما يكون من خلال الشّخصيات وصراعها على قضية معينة، فانطلاقًا من العمل الأدبي وتطوره، نرى أن الرّواية تنصرف فيها جهود الرّوائي في شخصياته الرّوائية إلى تصوير صراع الإنسان ومعاناته، ومواقفه من الظّروف التي مرت بها قضيته، ولو وقفنا عند التّجربة الرّوائية الفلسطينية نظرًا لخصوصيتها، وعليه ربطت الإنسان بقضيته من أجل التّحرر، وما نتج عن هذه الخصوصية من تغليبٍ لصراع قومي في مساره على ما عداه، كان الأفضل رصد تّطور الشّخصية في الرّواية الفلسطينية من خلال تطور القضية الفلسطينية في نقاط معينة على مدى فترات زمنية متعددة، وهذا الارتكاز في دراسة الشّخصية على تطور القضية في محطات مختلفة يدل على أن الشّخصية الروائيّة تتقاطع مع الواقع الاجتماعي والسياسي.

لذلك سيتم الحديث عن البطل في الرّواية الفلسطينية من خلال اتجاهين: الأول موقف الإنسان الفلسطيني من واقعه سواء موقفه من النّكبة، واللجوء والفقر والتّمرد، وما تبعه من أحداث النّكسة وأوسلو. وفي الاتجاه الثاني سيتم الحديث عن مدى استمرار الإنسان الفلسطيني على موقفه من الاحتلال وقضيته، أو تطور مواقفه إلى مواقف جديدة، وهل استطاع الروائيون الفلسطينيون تقديم هذه المواقف في عمل فني روائي، وتوضيحها من خلال شخصياتهم الرّوائية؟

استطاع الرّوائي الفلسطيني أن يعكس موقف الإنسان الفلسطيني من قضيته، ومدى تطور هذا الموقف إلى مواقف جديدة، من خلال شخصيات رواياته، وعلى فترات مختلفة باختلاف الحدث المسيطر في تلك الفترة، ومن الجدير بالذكر أن البداية الحقيقية للرواية الفلسطينية كانت في القرن العشرين، وعندما نسمع حقيقة هذه البداية، أول ما سيخطر على فكر القارئ لماذا تأخر ظهور الرّواية الفلسطينية، وهل بدايتها كانت مثل بداية باقي روايات الوطن العربي؟

2.3.2 البداية الأولى للرواية الفلسطينية

[74] رشيد، أمينة، **حول بعض قضايا نشأة الرواية**، مجلة فصول،م6، ع4، سبتمبر 1986، ص114–115.

عند التساؤل عن البداية الحقيقية للرواية الفلسطينية، يجب ألا نغفل أن أي فن ومهما تأخر تكون له بدايات قريبة إلى التجريب، فكانت بداية الفن الرّوائي والقصصي الفلسطيني تهدف إلى التّرفيه والتّسلية عن طريق "الترجمة والصّحافة"، إلاّ أنه بعد فترة "بدأ بعض الرّوائيين ينحون بطريقهم نحو محاولة تقليد القصص الغربي، لكن دون أن تفلح هذه المحاولات من قبل الرّوائيين في التّخلص من الموضوعات العامة والمقيدة لها"[75]. ومن خلال هذه البداية للأدب الفلسطيني لم يُعثر في روايات التّرفيه والتّسلية على صورة واضحة للإنسان الفلسطيني الذي يعيش أحداث بيئته، إذ تُعد صورة مُغلفة بالضباب، لكونه عاجزًا عن الوصول إلى واقعه[76]، وهذا بالضبط ما نراه في الرّوايات الفلسطينية الأولى، فعلى الرغم من بعض الإشارات والتلميحات للواقع الفلسطيني، إلا أنها لم تستطيع صياغته للقارئ بطريقة تعبر عنه، لكون الكاتب لم يكن على وعي فنّي كافٍ في تعامله مع الواقع، ومع الفن ذاته.

فرواية الوراث لخليل بيدس (1920) هي أول رواية فلسطينية، وما قبلها عبارة عن ترجمات من أعمال قصصية متعددة سواء روسية أو ألمانية أو إنجليزية أو تركية. كان المترجمون في البداية يترجمون الرّواية الغربيّة معدّلين على أحداثها سواء بالحذف أو الإضافة أو التّحوير، بما يتناسب مع العادات والتّقاليد العربيّة بشّكل عام والفلسطينية بشّكل خاص[77]. وعلى الرغم من كون هذه الرّوايات مترجمة، والهدف منها الامتاع والتّسلية والتّرفيه، إلاّ أنها استطاعت أن تجذب القرّاء إليها، رغبة منهم في الخروج عن المألوف من القصص الشّعبية، والشّعر المسيطر في تلك المرحلة، وفي هذا دليل على بداية التّفتح الثّقافي والفكري في البيئة الفلسطينية نحو الرّواية والنّثر الأدبي الفنّي. واستطاعت هذه التّرجمات المساهمة في نشر عادة الإقبال على قراءة هذا النّوع الجديد من الأدب، بل ودفعت بعض الرّوائيين إلى تقليده، ومنهم خليل بيدس نفسه الذي نشر مجموعة قصصية مؤلفة ومترجمة سنة 1924م بعنوان "

---

[75] أبو الشباب، واصف كمال، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة (1948–1973)**، ص25.

[76] أبو الشباب، واصف كمال، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة (1948–1973)**، ص34.

[77] الأسد، ناصر الدين، **الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة 1950**، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، ط1، 2000، ص21.

مسارح الأذهان " تضم 32 قصة، التي أكد في مقدمتها على أهمية الرّواية (القصة القصيرة) وعناصرها، إذ قال: "الرّواية أعظم أركان الدّنيا، وأشدها رسوخاً في النّفوس والقلوب، وأثبتها أثراً في الأخلاق والعادات، وأعظمها عاملاً في البناء والهدم، لأن بينها تمثيلاً لمظاهر الحياة وصورها من خير وشر، وفضيلة ورذيلة، وعدل وجور، وصدق وكذب، ووفاء وغدر، وإخلاص ورياء، وفيها وصف أحوال الأمم عبر الزمن وحوادث الحب والغرام والحرب والسلام، وما يتخلل ذلك كله من عفة وأمانة وغدر وخيانة"[78].

ففي هذه المقدمة يظهر إيمان خليل بيدس بالدّور الذي تقوم به الرّواية وشخصياتها في عكس الواقع، "فالفن وكل فن، ظاهرة اجتماعية نتجت لتراكم عوامل متعددة هيأت لاستكمالها على الوضع الحالي"[79]، فالذي هيأ الظّروف للقصة والرّواية الفلسطينية للتطور ومسايرة العصر في الوضع الحالي، التّغير في الواقع، وقدرة الرّوائي على مسايرة التّطور الفنّي للرواية، إذ أضحت القصص الشّعبية عاجزة عن مسايرة الواقع، وعرض مشاكله، في نفس الوقت عجزت عن الولوج إلى النّفس البشرية والتّعبير عنها.

والدّارس لتطور الرّواية الفلسطينية لا يلاحظ فرقًا كبيرًا بينها وبين غيرها من روايات الوطن العربيّ في البدايات، "فاقتصرت في معظمها على المضامين الأخلاقية والتّعليمية"[80]، ومرت بنفس الظّروف التي مرت بها الرّوايات الأخرى، وإن اختلف التّوقيت الزّمني لكل منهما، فالبدايات الأولى للأدب القصصي الرّوائي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في فلسطين، تتوزع الشّخصيات في هذه الفترة ما بين الخير والشّر، وبما يتناسب مع القضايا الاجتماعية والقيم التي يسعى الرّوائي للمحافظة عليها في ظل مجتمعٍ تقليدي، القيم من أهم مرتكزاته، وقد تم الحديث في المبحث الأول من الفصل الأول عن طبيعة الشّخصيات في روايات التّرفيه والتّسلية.

---

[78] بيدس، خليل، **مسارح الأذهان**، مصر، 1929، ص9.

[79] الأسد، ناصر الدين، **محاضرات عن خليل بيدس**، وزارة الثقافة الفلسطينية، فلسطين، ط2، 2001، ص5.

[80] الخطيب، جهينة **عمر**، **تطور الرواية العربيّة في فلسطين 48 (1948–2012)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2012، ص44.

ويلاحظ في رواية الوراث لخليل بيدس التي نشرت في القدس في عام 1920 ثنائية الخير والشّر، حيث اختار الكاتب البيئة المصرية لتكون مكانًا لسرد أحداثها، وركز في شخصيات روايته على بلورة جشع اليهود وبخلهم، واستعدادهم لارتكاب أي عمل من أعمال القسوة والرّشوة في سبيل الحصول على المال، بالإضافة إلى استخدامهم أسلوب التّحايل والاستغلال والإغراء للوصول إلى مطامعهم ورغباتهم، فلجأ الكاتب إلى تسليط الضّوء على بعض الصّفات الخلقية وما يكتنفها من شر في شخصيّة اليهود في تلك الفترة. لذا يلاحظ من خلال قراءة الرّواية استخدام الكاتب لأسلوب السّرد البسيط القريب من اللغة الواقعية في ذلك الوقت، لما يتناسب مع الفترة التي ظهرت فيها الرّواية، وعليه لم يكن يملك الرّوائي في تلك الفترة المقدرة على كتابة رواية فنية متكاملة.

فشخصيات الوارث بين ثنائيات واضحة على أكثر من مستوى، فشخصية إستير اليهودية الغانية، الشّريرة الاستغلالية، تحاول بكل الطّرق استغلال عزيز، بمكرها وخداعها، مستغلة شخصيات يهودية أخرى مساندة لها في الوصول إلى مطامعها وأهدافها، بغض النظر عن الوسيلة، وانعكاساتها على الشّخصيات الأخرى في الرّواية.

في المقابل تختلف شخصية عزيز عن شخصية إستير حيث كان في البداية متأرجحًا بين الخير والشّر، متأثرًا في إستير مُلبيًا لها كل رغباتها، متخليًا عن مبادئه، راكضًا وراء الحب والشّهوة، لكن المفارقة تكمن في تراجع عزيز، وعودته إلى ما كان عليه متمسكًا بمبادئه وعائلته؛ أي إلى صفة الخير فيه .

يلاحظ أن الشّخصيات اليهودية عند خليل بيدس كانت ممثلة للرذائل في المجتمع، بعيدًا عن بلورتها بصفتها تمثيلًا لاحتلال له مطامعه المدروسة في السيطرة على فلسطين.

لذلك أضافت سلمى الخضرا الجيوسي بعد فترة على صدور رواية الوارث، وزيادة الهجرات اليهودية الصّهيونية في فلسطين، على أن "وجود اليهود في البلاد أقلق وأشغل بال العرب، لشعورهم أن الحرية الاجتماعية والفردية التي أظهرها اليهود الأوروبيون الذين يعيشون في المدن الفلسطينية كانت تشكل تهديدًا للقيم الفلسطينية الموروثة، ولنظام السلوك الأخلاقي

التقليدي الصّارم"[81]، لكن الخطر الصهيوني القادم لم يشغل بالهم بالقدر الواجب، من هنا ترجم الرّوائيون الفلسطينيون هذا القلق إلى أبطال في روايات، حيث تم الاتجاه إلى الأدب لتعريف القراء بهذا العدو القادم، وما جلب معه من عادات بعيدة عن المجتمع الفلسطيني.

وسنلاحظ إلى جانب خليل بيدس تطرق الرّوائي إسحق موسى الحسيني لثنائية الخير والشّر في روايته مذكرات دجاجة (1943)، حيث بث في روايته تعاليمه الأخلاقية والاجتماعية، "إذ يهدف إلى الخير والمحبة، في وقت ساد فيه الظلم"[82]، فمزج فيها بين الخير والشّر. وعلى الرغم من ظهورها في عام (1943)، في الوقت الذي كان فيه الانتداب البريطاني يُهيئ الظّروف للاحتلال الإسرائيلي من أجل السّيطرة على فلسطين. وفي الوقت الذي كان الانتداب البريطاني يتبع كل الوسائل من أجل الوصول إلى هدفه، وخططه المستقبلية في السّيطرة على فلسطين، إلا أن الكتّاب الفلسطينين لم يستطيعوا التّعبير عن الواقع السياسي والاجتماعي كما هو، إنّما استخدموا شخصيات بعيدة عن الواقع الفلسطيني ليتستروا خلفها بأفكارهم، ولجؤوا إلى أسلوب التّعميم لتكون صالحة لكل زمان ومكان.

يلاحظ من خلال روايتي الوارث لخليل بيدس ومذكرات دجاجة لإسحق موسى الحسيني القصور والضّعف في التّجربة الرّوائية الفلسطنية قبل عام 1948، إذ اقتصرت على جانب الخير والشّر، والرّذائل والفضائل، في عرض شخصياتها، فكانت أقرب إلى التّسلية والترفيه والتّعليم، مثل غيرها من روايات الوطن العربي. إضافة إلى ذلك كان الحديث عن صورة اليهودي، لكن على اعتبار أنهم فئة بشرية، لا على كونه تمثيلًا للاحتلال يحاول السّيطرة بكل الوسائل والطرق على فلسطين، لكن مع ذلك استطاعت أن توجه وعظًا أخلاقيًّا من خلال شخصياتها، تصور مجتمعًا ما زال تقليديًا بشكل ملحوظ، يقاوم بقوة الهجوم الشّرس لثقافة أجنبية تتناقض مع مبادئه الأساسية؛ وهي الثّقافة الأوروبية التي يحملها اليهود المهاجرون إلى فلسطين.

---

[81] الجيوسي، سلمى الخضرا، **مقدمة أنثولوجيا الأدب الفلسطيني الحديث**، نيويورك، مطبعة جامعة كولومبيا، 1992، ص8.

[82] أبو الشباب، واصف كمال، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة (1948–1973)**، ص25.

ويلاحظ انعكاس تأثير القضايا التي بلورها الأدب الفلسطيني في تلك الفترة على الشّخصية الرّوائية، حيث هيمنة القضايا الاجتماعية على السّياسيّة، فلم يبلغ الوعي السّياسي أن يكون جزءًا من الهم الفنّي لكاتب الأدب القصصي، "فجاءت الشّخصية الرّوائية جامدة تفتقر إلى التّطور والنّمو، ويغلب عليها طابع الهيكل الجاهز، الأمر الذي يجعل هذه الصّورة بعيدة عن الواقع[83]، وربما لم يكن الوضع السّياسي واضحًا بشكل لافت للكتاب والرّوائيين ليجعلوا منه قضية يكتب عنها، ويتم مناقشتها مثلها مثل أي قضية لها من الأهمية ما لغيرها.

فأي عمل جديد يحتاج إلى التّدرج والمحاولة للوصول إلى مرحلة شبه متوازية مع الواقع ومتطلباته، والسبب وراء اقتصار الرّواية الفلسطينية على القضايا الاجتماعيّة دون غيرها من قضايا المجتمع الفلسطيني، أولًا: لبساطة الواقع الفلسطيني في تلك الفترة. ثانيًا: لعدم امتلاك الرّوائي الفلسطيني تقنيات السّرد التي تساعده على تطوير عمله الأدبي، وتخطي البداية له. ثالثًا: لكون الأخلاق والفضائل هي الأساس الذي يقوم عليه المجتمع في ذلك الوقت.

2.3.3 تأثير النّكبة على الشّخصية في الرّواية الفلسطينية

مع النّكبة الفلسطينية عام 1948 تغيرت اتجاهات الأدب الفلسطيني، فلم تبق الرّواية الفلسطينية على ولادتها الأولى، حيث الارتكاز على شخصيات تمثل دور الخير والشّر، فجاء "الاتجاه الأول (رواية الترفيه والتسلية)، فاصلًا بين زمن هدوء نسبي وآمال، وزمن يأس وخسارة وقلق"[84]، فقبل النّكبة الفلسطينية كانت أغلال كثيرة تقيّد الرّواية الفلسطينية، مثل: اتباع الرّوائي النّمط التّقليدي في السّرد، ولم يكن الرّوائي ملمًا بكيفية السّرد الفني، "ولم يكن على دراية بحجم الكارثة التي يحيكها الاحتلال، فلم ينتبه الرّوائي قبل عام 1948 إلى حجم كارثة ضياع فلسطين، مما أدى إلى نقص معرفة العقل العربي"[85] بما يحدث حوله، "فنتج عنه نقص في طبيعة المواضيع التي تشغلها الرّواية الفلسطينية اتجاه الأوضاع

---

[83] أبو الشباب، واصف كمال، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة (1948–1973)**، ص42.

[84] الجيوسي، سلمى الخضرا، **مقدمة أنثولوجيا الأدب الفلسطيني الحديث**، ص25.

[85] عبد الغني، مصطفى، **في نقد الذات "الرواية الفلسطينية"**، سيما للنشر، ص20.

السّياسية في فلسطين، لكن مع النّكبة وقدرة الرّوائي على كتابة حاضره، وتطور الرّواية الحديثة تم التّخلص من أكثر هذه الأغلال"[86]، وعليه أصبحت الرّواية تعبر عن الواقع الفلسطيني بكل ما فيه، من خلال شخصيات تمثل شرائح المجتمع، لها ما لها من آمال وأحلام وطموحات.

فمع النّكبة تطورت الشّخصية الرّوائية من كونها شخصية تحمل رسالة أخلاقية أو تعليمية، إلى كونها شخصية تعبر عن الواقع السياسي والاجتماعي الجديد الناتج عن النكبة، فلو نظرنا إلى الشّخصية في الأعمال الرّوائية لكل من: غسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، فسنلاحظ التّغير الواضح في ملامحها الرّوائية، فأصبحت الشّخصية تحمل قضية وفكرًا وأيديولوجية تدافع عنها، وذلك لقدرة الرّوائيين على عكس الواقع، ومحاكاته من خلال عمل أدبي يوصل قضيتهم، ومن خلال شخصيات هي أقرب إلى الحقيقة، "وهذا التّطور ساعد في الإسهام بشّكل جوهري في تشكيل الأدب الفلسطيني بصوره المختلفة وسماته الخاصة"[87]. فكل فن عليه أن ينمو ويستمر مع الحياة وديمومتها، يعلو ويهبط حسب عملية التتابع والنّتاج الإبداعيين، فكلما شعرنا بالرّقي الفكري والثّقافي في المجتمع نشعر بمسايرة الفن لذلك[88]، وما يؤكد ذلك التّطور في الشّخصية إذ تحولت وظيفتها من الاقتصار على تقديم الخير والشّر، إلى عكس الواقع ومحاكاته.

في رواية ما بعد النّكبة عند غسان كنفاني، بدأ الفلسطيني حياته لاجئًا مشردًا، يعيش كل أنواع الفقر والظّلم والذّل، يبحث عن لقمة عيشه بين حدود الوطن[89]، فالبطل إن اختار النّضال فيختاره ليُعيد إلى وطنه ونفسه كرامتهما، وإن اختار أن يكون عميلًا رغبة منه في التّمرد على الفقر والظّلم، حتى على الاحتلال نفسه الذي لم يجلب إليه إلاّ الذّل، وإن اختار أن يكون مثقفًا، فلذاته ومن أجل أن يتحرر من عباءة العادات والتّقاليد وليرتقي بوطنه، وليسند اتحاده مع قضيته على قوى فكرية واضحة الحدود، بعيدًا عن آراء لا تقرب إلى

---

[86] حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، ص10.

[87] النجار، سليم، **قراءات في الرواية الفلسطينية الحديثة**، دار الكرمل، عمان، ط1، 1998، ص8.

[88] أبو اصبع، صالح وآخرون، **نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة**، ص129.

[89] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008، ص373.

المنطقية والواقع بصلة، واتجاه غسان كنفاني إلى هذا النّوع من أبطال الرّوايات رغبة في تغيير الواقع، ورفض لما هو عليه، وفي أحيان أخرى تمردًا عليه، وهذا ما سيظهر في الحديث عن "رجال في الشمس" و"ما تبقى لكم".

عكس لنا غسان كنفاني في بداية مسيرته الرّوائية، "البطل الضّحية"[90]، في روايته رجال في الشّمس التي صدرت عام 1963، إذ صوّرت الحالة التي وصل إليها الفلسطيني بعد نكبة عام 1948، والذي أصبح ضحية الأوضاع السّياسية والّتشرد والمنفى والفقر، وما يقابله من تخاذل الأنظمة العربية، ساعيًا إلى البحث عن خلاصه الذّاتي، دون أي احتكاك بمن حوله، فالخلاص الفردي هو الحل النّهائي في مرحلة المقاومة الفرديّة والذّاتيّة. ومن الممكن أن نعتبره البطل العاجز عن الخلاص الجماعي والفردي، فلو استطاع الفلسطيني على هذا الخلاص لما أدى به هربه إلى موت مجاني. ففي الوقت الذي كانت أسر الأبطال الثلاثة (أبو قيس، أسعد، مروان) بحاجة لمن يخلصها من الفقر والتّهجير والدّمار استطاع الأبطال الثلاثة الهروب بذواتهم من واقعهم. وفي الوقت الذي يحتاج كل بطل منهم الهرب بذاته، كان الخزان أقوى منه، وأكثر ظلمًا من الاحتلال، فالعجز الفردي والجماعي هو المسيطر في تلك المرحلة، فمن حاول الهروب بذاته كان له الموت بالمرصاد، ومن بقي في الوطن كان الفقر والظلم والدّمار والتّشرد والمنفى حليفًا له على واقعه.

غسان كنفاني في هذه الرّواية يؤكد على استحالة الخلاص إذا كان فرديًا وذاتيًا، فحتى يتحرر الفلسطيني من الظّلم والاحتلال الواقع عليه يحتاج إلى مقاومة جماعيّة، فهنا أطلق غسان كنفاني "صرخة احتجاج ورفض حول البحث عن الخلاص الفردي"[91].

موت البطل الضّحية في رجال في الشّمس "إعلانٌ عن موت أفكار مرحلة ورموزها"[92]، سواء خارج الوطن أو داخله، لكل فئات المجتمع دون تحيز لواحدة على حساب الثانية، وبداية لمرحلة جديدة، فيلاحظ أن هذا البطل بحث عن بقائه الفردي أو خلاصه الذّاتي، تاركًا خلفه

---

[90] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص 373.

[91] عاشور، رضوى، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، دار الآداب، بيروت، 198، ص73.

[92] أبو مطر، أحمد، **البطل في أدب غسان كنفاني الروائي**، ص181.

مجتمعًا بأكمله[93]، يُنتظر منه عمل جماعيّ يخلص كل المجتمع من بؤسه وشقائه، لذلك قام غسان كنفاني بقتل هذا النّوع من الأبطال الذين يسعون إلى خلاصهم الذّاتي، دون اعتبار لمن حولهم، أو للوطن الذي يحتويهم ويعيشون فيه.

والذي مهد لظهور البطل الضّحية بعد النّكبة، "مقابلة الواقع بالصمت والخنوع، وموقف الفلسطيني من العلاقات التي تؤثر في طبيعة سلوكه الإنساني، وهو على الأغلب ضحية الواقع السّياسي والاجتماعي"[94]، فلولا الواقع المضاد له، والمغاير لتفكيره لما اختار الطريق التي تجعل منه ضحية. ففي الوقت الذي نظر غسان إلى الفلسطيني على أنه قاصرٌ وغير مدرك لأهمية وخطورة المرحلة التي يمر بها هو والوطن بأكمله، جعل من شخصياته شخصيات غير واعية للمرحلة التي تخوضها، فجاءت شخصياته عاجزة، لا تنظر لأكثر من حماية نفسها والهروب بذاتها بعيدًا عن المجموع.

فأن يكون البطل ضحية يعني أن الواقع أقوى من الإرادة، وأن الوعي الناقص هو الذي أنتج صورة مشوهة ناقصة للفلسطيني، فاختيار المكوث في الوطن أو الهرب إلى خارجه ستنعكس بشكل سلبي على الفلسطيني ليكون ضحية لقصور وعيه وإدراكه بما يجب عليه فعله، والسير نحوه، وعلى حد قول فيصل دراج في شخصية أبو الخيزران "أنه لم يكن سوى صورة عن الوعي البائس الذي يحوّل القتال، كما الفرار، إلى مسألة فردية، بعيدة عن قضايا الوطن والجماعة"[95].

هذا الوعي النّاقص في العقل الفلسطيني هو الذي أدى به أن يسلك رحلة العذاب، "التي تعتبر بداية تفتح الوعي الفلسطيني نحو تجسيد الرّؤية والهم الجماعي، وانبعاث الثورة من أرضها وعالمها وشخوصها الحقيقيين"[96]. فرحلة العذاب التي مرّ بها الشّعب الفلسطيني خارج وطنه هي التي أيقظته، ليتحول من فلسطيني ضحية، إلى فلسطيني مقاوم.

---

[93] الأسد، ناصر الدين، **محاضرات عن خليل بيدس**، ص44.

[94] أبو مطر، أحمد، **البطل في أدب غسان كنفاني الروائي**، ص178.

[95] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص212.

[96] صالح، فخري، **في الرواية الفلسطينية**، ط1، مؤسسة دار الكتاب الحديث، لبنان، 1985، ص20.

أرى أننا نستطيع أن ننظر إلى أبطال غسان كنفاني في رجال في الشّمس على أنهم ضحايا الاحتلال دون تتويجهم بلقب البطولة، لكون البطولة تحتاج إلى تغيير وثورة، وعلى حد قول الدّكتور عبد الرحيم الشيخ "لا جدوى للبطولة إذا أدت بصاحبها إلى الهلاك"[97]؛ أي لا قيمة لأبطال غسان كنفاني في رجال في الشّمس ما دام اختاروا لأنفسهم خلاصًا ذاتيًا فرديًا، دون أي اعتبار للغير، فالبطل يكون بطلًا عندما يستطيع فعل شيء يغير من الواقع، وهنا اعتبر فيصل دراج هذا البطل "مقاتلًا زائفًا لكونه هجس بالفرار قبل بدء المعركة"[98]، ومع فراره اختار الصّمت خضوعًا للهزيمة.

فتطور الشّخصية في الرّواية الفلسطينية نتيجة لتطور القضية نفسها، ولاختلاف فكر الرّوائي من مرحلة إلى أخرى، فاستطاع الرّوائيون في مرحلة النّكبة تخطي ما كانت عليه الرّواية الفلسطينية قبل عام 1948 إلى حد ما، وذلك لاختلاف النّظرة الكلية إلى دور الرّواية، وشخصياتها في تجسيد الواقع، ولاختلاف الظّروف التي مرت بها القضية الفلسطينية نفسها.

2.3.4 تأثير النّكسة على الشّخصية في الرّواية الفلسطينية

مع ظهور منظمة التّحرير الفلسطينية عام 1965 وبعد نكسة عام 1967 "بدأ الزحف الحقيقي للرواية الفلسطينية، وصار بوسعها أن تعيش تطورًا حقيقيًا، سواء أكان في المضامين، أم في الشّكل الفني"[99]، واستطاع الرّوائيون أن يعبروا عن الإنسان الواجب وجوده في النّصوص الأدبية، فظهر نوعٌ جديدٌ من الأبطال وهو البطل المقاوم، "الذي خلخل البناء الطبقي للمجتمع الفلسطيني"[100]، فلم تقتصر مهمة الدّفاع عن الوطن على فئة معينة دون غيرها، إنّما أصبحت كل طبقات المجتمع واحدة، ولكل طبقة دورها في الدّفاع عن قضيتها

---

[97] الشيخ، عبد الرحيم، **تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني1**، ص77.

[98] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص212.

[99] الخطيب، جهينة **عمر، تطور الرواية العربيّة في فلسطين 48 (1948–2012)**، ص34.

[100] أبو مطر، أحمد، **البطل في أدب غسان كنفاني الروائي**، ص182.

المشتركة، إذ من غير المعقول أن يبقى الفلسطيني مشردًا خائفًا، يبحث عن خلاصه الذّاتي، بل لا بُد أن يعي واقعه ويحسن ظروفه، ويبدأ مسيرة البحث عن خلاصه[101] الجماعي.

يظهر البطل المقاوم في رواية غسان كنفاني (ما تبقى لكم 1968)، ردًّا على قول أبي الخيزران في نهاية الرّواية "لماذا لم تدقوا جدران الخزان"، حيثُ تغير الاتجاه الفلسطيني من حالة الهرب والخلاص الفردي خارج الوطن، إلى الهرب نحو الأم والوطن، بالمقاومة والتّصدي، والرّفض والتّمرد، فبداية الفعل الثوري في "ما تبقى لكم" كان بمجرد قرار حامد الهروب نحو أمه، والتّمرد على الظّلم والفساد داخل بيته، وعندما رفع السكين بوجه الجندي، بغض النظر عن إصابته وقتله أم لا، فمجرد الرّغبة في المقاومة والثّورة يعني رغبة في التّمرد على الواقع وتخطيه، من أجل الذّات أولًا ورد الاعتبار لها، ومن أجل الوطن والقضية ثانيًا.

فهزيمة عام 1967 كانت بمثابة الحد الفاصل بين مرحلتين في حياة الرّواية في الوطن العربي، "فالهزيمة أسقطت مجموعة من القيم والأخلاق، إذ أحدثت خلخلة كاملة على جميع المستويات"[102]، فتقدم الإنسان العربي بثقافته، ليكون ملمًا بما عليه الواقع، وبهزيمة 1967 نتج تمردٌ على كل ما هو متوارث وتقليدي، وولادة رواية جديدة إلى جانب روايات النّكبة، دالة على الواقع ومتماشيه معه، عاكسة ظروفه ومشكلاته وما يحتاج إليه من أبطال وشخصيات على أرض الواقع، فنكبة عام 1948 لم تنتج سوى بطل ناقص رضي بخلاصه الذّاتي، بعيدًا عن الوطن، فجاءت روايات 1967 بأبطال يؤكدون على أهمية الدّور الجماعي في الخلاص من ظروف الواقع.

في هذه المرحلة لم يقتصر التغيّر على الطّبقة الكادحة واختيارها طريق المقاومة، إنّما تغيرت مع ذلك الحركة الرّوائية في فلسطين، فظهر بطلٌ جديد يعبر عن طبقته وفئته الاجتماعية بما يتلاءم مع الواقع، متجاوزًا ما سبقه من أبطال، فلم يعبر البّطل في هذه المرحلة عن ذاتيته كما في رجال في الشّمس، "إنما يعبر عن الجماعة وعن حالة اجتماعية يعيشها شعب

---

[101] أبو الشباب، واصف كمال، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة (1948–1973)**، ص233.

[102] الماضي، شكري عزيز، **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين**، ص93.

بأكمله، محاولًا الثّورة على الأوضاع القائمة لإعادة بناء مجتمع جديد"[103]. ولا يعني ذلك الاقتصار على طرح أبطال جُدد، إنّما أنتجت هذه الرّوايات أبطالًا استطاعوا التّعبير عن فكرهم، "فالفن الرّوائي ليس مجرد أداة تعكس الواقع وتنطق به، لاغية العلاقة التفاعلية بين الواقع والفكر، وتهميش دور المبدع، واعتباره مجرد تسجيل للواقع"[104]، فالعمل الرّوائي الإبداعي هو الذي يستطيع أن يجعل من مكونات عمله حلقة تماسكية تساندية بدءا من الواقع إلى الأحداث والشّخصيات؛ أي قادرة على عكس الواقع بصورته الصّحيحة، وعكس أيديولوجية وفكر الرّوائي والبطل.

من خلال تتبعنا لشخصيات غسان كنفاني يلاحظ أن هم غسان كنفاني الأول الوصول إلى الطريق الأمثل للنّضال والمقاومة من أجل حل قضيته، بغض النّظر عن الفئة المدافعة عنه، فالشخصيات عنده جاءت متنوعة ومتعددة، استطاع من خلالها بلورة فكره. لكن عند الوقوف على روايات جبرا إبراهيم جبرا نراه في أغلب الأحيان ينظر إلى الفلسطيني على أنه منتصرٌ، فلم نرَ في أبطاله الفلسطيني المهزوم، إنما كان دائمًا ممزوجًا بالانتصار الأكيد، فوجود هذا البطل خارج الوطن أو داخله إنما من أجل الوطن، فأبطاله يتسمون بصفة التمسك بالوطن، رافضين مبدأ الخروج منه، إنّما الخروج لأجله. ففي كل روايات جبرا "يعود الفلسطيني إلى وطنه، اعتمادًا على يقينه الدّاخلي بالعودة الأكيدة، لم يقتصر الأمر على العودة إنما استطاع الفلسطيني النّوعي أن ينتصر على منفاه"[105]، وهذا الرجوع والانتصار فيه تأكيدٌ على أهمية الإيمان بالوطن، والرجوع الحتّمي إليه، والإيمان بمدى أهمية القضيّة التي يحملها الفلسطيني على عاتقه، وعدالتها، وعلى أهمية الإيمان بالوجود الحقيقي لفلسطين على أرض الواقع، وعدم اعتبارها شيئًا بعيدًا عن التّحقق.

ولو وقفنا عند أبطال جبرا إبراهيم جبرا سنلاحظ أن الفلسطيني واعٍ بالواجب الذي عليه القيام به اتجاه الوجود الفلسطيني، فاستطاع جبرا إبراهيم جبرا من خلال شخصية وديع عساف في

---

[103] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص384.

[104] النجار، سليم، **قراءات في الرواية الفلسطينية الحديثة**، ص9.

[105] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص209.

رواية السفينة أن يعكس فكره على شخصياته، فوديع عساف "شخصية مثقفة، خارج وطنه، لكن لا يهمس إلا به، فاستطاع بإيمانه بقضيته، ومن خلال فكره وثقافته، أن يتوجه بكامل ذاته إلى وطنه، وإن كان خارجه"[106].

على الرغم من أهمية الشّخصيات المثقفة ودورها في الدّفاع عن الوطن، لكن لا يكفي أن تحمل على عاتقها وحدها مسؤولية القضية والدّفاع عنها، فهناك فئات أخرى من الشّعب لها دورٌ فاعلٌ في المقاومة الفلسطينية، لذلك الفعل الثوري يجب أن يكون بين جميع طبقات وفئات المجتمع، بشكل متكامل، بعيدًا عن اقتصارها على فئة معينة دون غيرها، فكل فئة وطبقة تخوض ما تتطلب منها القضية أن تخوضه، وبما ترضاه مبادؤها.

بعد نكسة عام 1967، تغيرت موازين المقاومة في السّاحة الفلسطينية، فالنسيج الفكري للمجتمع الفلسطيني اختلف، حيث استبدل الفلسطيني موقعه النّضالي، وتقدمت الطّبقة الكادحة لتُلقي على نفسها مسؤوليّة حل المسألة الوّطنية، فاختارت الطبقة الكادحة من رجال وفتيات البندقية لتغير القهر والاستغلال، إلى كرامة وحرية[107]، بعد أن تراجعت طبقات سابقة لها في المقاومة عن خط النّضال، فهذه الطّبقة وصلت إلى مرحلة المقاومة من أجل العيش بكرامة وحرية، بعيدًا عن الظّلم والذّل، فبعد كل الخضوع والذّل والفقر لم يعدْ هناك ما تخسره أو تتخلى عنه، "فالثورة التي حمل الفلسطيني على عاتقه السّير بها، دفعت به إلى نمط حضاري وثوري جديد"[108]، فغسان كنفاني يكشف قدرة الطّبقة الكادحة على التّغيير، ومدى الوعي بين أفرادها، فاستطاعت هذه الفئة المساهمة في التّغيير، بعيدًا عن الوقوف مستسلمة للواقع وخاضعة له.

من أهم الرّوايات التي تُمثل هذه المرحلة رواية أم سعد[109]، إذ اتخذ غسان كنفاني المخيم مكانًا ليكون المرتكز الأول لأبطاله وأحداث روايته، "فالجماهير هم أبطال أحداث هذه

---

[106] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص210.

[107] المصدر السابق، ص383.

[108] عاشور، رضوى، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، ص128.

[109] انظر: كنفاني، غسان، **أم سعد**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت. يخلف، يحيى، **تفاح المجانين**، الوكالة الفلسطينية للصحافة والنشر، القدس، 1982. عسقلاني، غريب، **الطوق**، دار الكاتب، القدس، 1979.

الرّواية"[110]، وشخصية سعد هي الممثلة لهذه الفئة. وفيها يعكس الرّوائي الواقع الفلسطيني، إذ أصبح الدّفاع عن الوطن يقتصر على فئة معينة، وهي الفئة الواقعة تحت الظّلم والفقر، في المقابل تراجعت فئات أخرى ورجعت بالمقاومة إلى الخلف مستسلمة لما هي فيه، راضية بمكانتها وعملها.

فهذا التنوع في طبيعة الشّخصيات عند الروائيين يعود لتعدد أجوبتهم الرّوائية، الناتجة عن تعدد المواقف الفلسفية والسياسية وخصوصية التكوين المزاجي عند الروائي[111]، وبسبب نظرتهم لقضيتهم ورأيهم اتجاهها، إذ عكس من خلالها تغير موقف الفلسطيني من قضيته من خلال شخصيات رواياته، وهذا التنوع في طبيعة الشّخصيات من الممكن أن نلمحه عند أي كاتب روائي عايش أكثر من مرحلة من مراحل قضيته الوطنيّة.

2.3.5 التّطور في مفهوم البطولة، ومدى انعكاسها على روايات ما بعد أوسلو

عند استعراض مفهوم البطولة في المعاجم اللغوية العربية، يظهر أنّها: "رجل بطل بين البطالة والبطولة، شجاع تبطل جراحته، فلا يكترث لها، ولا تبطل نجادته، وسمي البطل بطلًا لأنه يبطل العظائم بسيفه، وقيل سُمي بطلًا لأن الأشداء يبطلون عنده، وقيل هو الذي تبطل عنده دماء الأقران، فلا يدرك عنده الثأر"[112]، وجاء عند مجدي وهبة أنّه: "المحارب الشّهير الذي يعجب الناس به؛ لما له من مآثر ومكرمات"[113].

من خلال مفهوم البطل يلاحظ أن البطولة تقتصر على العظماء الذين يمتلكون الشّجاعة في تغيير الواقع، بما ينسجم مع رؤيتهم وتطلعاتهم وقيمهم، وفي هذه النّظرة تخصيص البطولة لفئة معينة ونفيها عن فئة أخرى، فالبطل بهذا المعنى يناضل من أجل مجتمعه، يسعى إلى

---

[110] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص385.

[111] عاشور، رضوى، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أو النحس المتشائل والبحث عن وليد مسعود**، مجلة الكرمل، العدد الأول/شتاء 1981، لبنان، ص151.

[112] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، ج11، ص35.

[113] وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، لبنان، 1979، ص 76.

إحلال العدل ورفع الظّلم ونشر الفضائل، لكن في الأدب المعاصر يلاحظ في الأنواع الأدبية المختلفة تحولًا في المصطّلحات العامة، وهذا التّحول جاء استجابة للواقع، فملَّ البطل من دوره، رافضًا ما كان عليه، خارجًا من تسلسل ونمطية الصّورة المنعكسة بشّكل متكرر على المستوى الأدبي الشّعري والنّثري، فلم تقتصر البطولة على العظماء فقط، فكل شخص في موقع معين من الممكن أن يكون بطلًا، ولو خصصنا التحوّل في مفهوم البطولة في الأدب الرّوائي الفلسطيني سنلاحظ فرقًا ملحوظًا بين البطل الرّوائي قبل أوسلو وبعدها، وهذا التّغير في نوعية البطل يعود إلى التّغير في الأوضاع السّياسية والاجتماعية والثّقافية في المجتمع الفلسطيني، إضافة إلى تغير موقف الفلسطيني من قضيته كما قلنا سابقًا. فالتغير لا يقتصر على الإنسان فقط، إنّما أيضًا يتأثر به الفن الأدبي، لكون الأخير انعكاسًا للواقع المُتبدل.

والتّغير في مفهوم البطولة ناتجٌ عن التّطور الذي حصل في الأدب الرّوائي بشكل عام، فقد تحررت الرّواية من اقتصارها على جانب معين من المجتمع والإنسان (الخير والشّر)، وأصبحت من أكثر الأجناس الأدبية التي تدعو إلى الحرية والفرار من القواعد المقيدة والجاهزة التي فُرضت على الرّوائي في مرحلة ما، "إذ سُمح بالتجديد الشّكلي والموضوعي، وفُتح الباب على مصراعيه لنقض كل أنواع القيود التي فُرضت على الرّواية، وتقديم نماذج لشّخصيات تتولى أفعال النّقض بوصفها أبطال الزمن الآتي بما لا نهاية له من الأشكال والصّياغات الرّوائية"[114].

فالتجديد في الأشكال الأدبية، أو التّجديد داخل العمل الأدبي الواحد لا يأتي بضربة واحدة من أديب متميز استطاع بأدبه الانحراف عن السائد، بقدر ما هي محصلة لتراكمات فنية فتحت الطّريق أمام هذا التجديد[115]، وهذا بالفعل ما حصل مع غسان كنفاني وغيره من الرّوائيين، فانعكس تأثر غسان كنفاني بهذه التّراكمات الفنية على أعماله الأدبية.

يظهر أن أي كاتب أو روائي عندما يتبع نفس الأسلوب في التّعامل مع أبطاله أو أعماله الأدبية، يعني ذلك معايشة الواقع المتغير والممتد كما هو، بعيدًا عن النّظرة المختلفة

---

[114] عصفور، جابر، **زمن الرواية**، ص64.

[115] النجار، سليم، **قراءات في الرواية الفلسطينية الحديثة**، ص31.

والعاكسة لهذا التّطور، ونحن عندما نقول كاتب، نقصد من يظهر الواقع ويكشفه، فالروائي عليه مع أبطاله التأقلم مع تبدل الواقع ومسايرته، باتجاه يسير به نحو إظهار خفاياه، ومحاولة طرحها بطريقة أيديولوجية مغايرة، "فالبطل ليس بمعزل عنّا، فمن الممكن أن يمر بتجارب يمكن أن نمر نحن بمثلها، أو بصورة مخففة عنها"[116]، وذلك يعود لكون أي إنسان من الممكن أن يكون بطلًا في عمل أدبي ما، فلا يوجد محددات ومزايا على الرّوائي أن يعتمد عليها لينسج بطلَه.

2.3.6 أوسلو، والشّخصية الرّوائية

عند الوقوف على روايات ما بعد أوسلو وما عكسه هذا التّاريخ على الوضع الفلسطيني، واستنادًا إلى مفهوم البطولة، نلاحظ تغيرًا جذريًا في أحداث الرّوايات وأبطالها، فلم يعد البطل ضحية، أو مناضلًا، أو مثقفًا، وذلك بسبب انعكاس نتائج أوسلو على فئات المجتمع الفلسطيني. فما أكده غسان كنفاني على ضرورة التّلاحم مع القضية الوطنية، واللجوء إلى أي عمل من أجل الوجود الفلسطيني، مقابل ما دعا إليه جبرا إبراهيم جبرا في رواياته على ضرورة المزج بين الفضيلة والالتزام الوطني لم يعد موجودًا، إذ تلاشى على أول عتبات توقيع اتفاق أوسلو، فالهم الوطني أصبح مقتصرًا على فئات معينة.

فأوسلو غيرت موازين الوجود الفلسطيني وشروطه، وكان الانتصار فيها انتصارًا للمصالح الذّاتية على حساب الشّعب، ومعاناته، وعلى حساب ما حل به من ظلم وفقر وتشريد ودمار، "فبعد اتفاق أوسلو تداعت الكثير من القيّم الأخلاقية والمعنوية داخل المؤسسة المفترض أن يقوم على عاتقها تحمل مسؤولية تحرير الوطن والدّفاع عنه"[117]، ونستطيع أن نرى هذه التّحولات في الواقع، وفي الكثير من الروايات الفلسطينية العاكسة له كما هو، دون ارتكاب أي تحسينات فيه. مثل: رواية باب الساحة لسحر خليفة، وحليب التّين لساميّة عيسى، وتحت شمس الضّحى لإبراهيم نصرالله، وغيرها الكثير.

---

[116] عياد، شكري، **البطل في الادب والأساطير**، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971، ص17.

[117] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص217.

في رواية "تحت شمس الضّحى"[118] استطاعَ إبراهيم نصر الله أن يُصورَ لنا الواقع بكل تجلياته، وما عكسته بعض الشّخصيات السّياسية عليه، متناسيًا القضيّة والوطن وما مرّ به في السّنوات السابقة، فشخصية سليم نصري (عنصر من عناصر السلطة) تُمثل: الحكومة الانتهازية، المُقلدة، السّلطة التي تتبع الاحتلال، صاحبة التّنسيق الأمني، والانحطاط الأخلاقي، والرّأسمالية، والاستغلال، وصورة المواطن الذي يُهمل شؤون مجتمعه، ومصالحها ساعيًا وراء مصلحته ونفوذه، وهو الممثل للحياة بعد "أوسلو". فشخصية سليم هي صورة (الواقع المرير بفعل الإنسان)، فعلى الرغم من أهمية وجود هذه السّلطة، وشخصيتها المتفردة، إلاّ أنّ حقيقتها المنكسرة والانتهازية، وفقدان القوة والنزاهة كان السبب الأول لفشل التّحرر على مستوى الوطن بكامله، وعلى مستوى الذّات، فمنذ البداية كان لسليم قضيةٌ يُريد نقلها للعالم، لكن عندما اندمج في شخصية بطله وأصبح جزءًا منها، أصبح ينظر إلى شخصية مسرحيته على أنها معطلةٌ ومهددةٌ لمسيرة عمله.

يلاحظ أن إبراهيم نصرالله في روايته عكس لنا نوعين من الشّخصيات: الشّخصية المتماشية مع اتفاق أوسلو ومتفقه معه، راضية به، وأما النّوع الثاني من الشّخصيات هي الرّافضة له غير المتقبلة له، تحمل على عاتقها حماية قضيتها والدّفاع عنها، وإن كانت ضعيفة.

ما أحدثه أوسلو من خلخلة، وتبدل في أدوار بعض الشّخصيات جاء في الوقت الذي يجب على السّلطة وأفرادها الدّفاع عن الوطن، وإيجاد حل لكل ما تعرض له من خلخلات، والبحث عن حل لمرحلة فقر وظلم واضطهاد أثرت على أفراد عاشوا خارج الوطن، فبدلًا من فك الانتهازية بحق الشّعب، مارسوا قيودًا في لحظة ما، أثقل وأعنف من قيود المُحتل.

مع أوسلو ازدات الثنائيات الضّدية إلى حدّ ما[119]، وتغيرت الشّخصية بما يتناسب معها، فنستطيع أن نقرأ من خلال روايات ما بعد أوسلو أن الرّذائل تتنامى بشكل واضح، والرّواية الفلسطينية استطاعت أن توضح هذه الصورة من خلال شخصياتها. فمثلًا بعض الشّخصيات أصبحت تنظر إلى المال على أنّه الهدف الأول في الحياة، والنفوذ هو الغاية،

---

[118] نصرالله، إبراهيم، **تحت شمس الضّحى**، ط4، الدار العربية للنشر، لبنان، 2010.

[119] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص221.

"وهذه الشّخصيات أصبحت تفقد إنسانيتها وتتحول إلى مصدر للنساء والمال على حد سواء"[120]، مقابل فقدان المبادئ والإنسانية. والسبب يعود إلى صعود فئات من المجتمع الفلسطيني إلى مناصب غير مؤهلة لها، لا على المستوى التّعليمي والثّقافي، ولا على المستوى الأخلاقي[121]، وهذه بالضّبط سياسة المحتل، التي جعلت من بعض المسؤولين أداة تستخدمها متى أرادت، وتنقلها من مكانها صعودًا أو هبوطًا تلبية لرغباتها، فأكثر المسؤولين يصعدون بالمال، متناسين شعبًا فُرضت عليه الخيمة حلًا مؤقتًا من أجل العودة إلى الوطن، ومتغافلين عن حق واجبِ الوجود، يفرض على كل فلسطيني أيًا كان مكانه الدّفاع عنه والسّعي من أجل الحصول عليه.

مع اتفاق أوسلو ظهرت شخصية مهزومة يتخللها الفساد، تسعى إلى تحقيق مصالحها الذّاتية مع إهمالها للمصالح الوّطنية، حتى وإن كانت مصالحها تتماشى مع مبادئ الاحتلال، "فهذا الفساد ترجمة لأولوية ذاتية على المصلحة الوطنية"[122]، لذا نلاحظ لجوء بعض الكتاب إلى بلورة هذا الفساد السياسي والاجتماعي في روايات هذه الفترة، لتوضيح المستور والمتغافل عنه.

ففي رواية "حليب التين(2010)"[123] لسامية عيسى نلاحظ من خلال الشّخصيات الانحلال الأخلاقي للسياسيين الكبار في مخيمات اللاجئين في لبنان، وهذا يعود إلى زيف الواقع، وسيطرة الهم الذّاتي والمصلحة الشّخصية على المصلحة العامة، فلم يعد الفلسطينيون يدًا واحدة بمجرد خروجهم من وطنهم، إذ أصبح في حالة لا يفرق فيها بين ابن وطنه وغيره من الأشخاص، فالمال في حالة الفقر والّتشرد والغربة يعمي الإنسان عن رؤية الحقيقة كما يجب، فالإنسان يفقد إنسانيته بمجرد فقدانه لمبادئه. فمثلًا عندما ذهبت صديقة بطلة الرواية إلى أبي طارق _ مسؤول حركة فتح في المخيم _ لتسأل عن مُخصص زوجها الشّهيد الذي لم يعد يصلها بانتظام، حاول إغواءها، فأبو طارق كانت أموال الثّورة كلها تحت تصرفه

---

[120] الماضي، شكري عزيز، **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين**، ص84.

[121] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص221.

[122] المصدر السابق، ص220.

[123] عيسى، سامية، **حليب التين**، دار الآداب، لبنان، 2010.

ليمارس فيها نزواته وأفعاله اللاأخلاقية، بدلًا من أن يُنفقها على أسر الشّهداء واللاجئين الفلسطينين في مخيمات لبنان، فهذه الأفعال لا تقتصر على أفراد السّلطة في الوطن، فكل فرد يسمى باسم السّلطة سواء داخل الوطن أو خارجه يحق له باسم موقعه أن يتمادى في لا أخلاقياته، ويحق له التّصرف في حقوق الفلسطينين باسم السلطة.

استطاعت سامية عيسى في روايتها الديستوبية[124] الحديث عن بطل من أبطال ما بعد أوسلو، البطل السلطوي، الذّي همه نفسه، بمكانته ومنصبه فتح لنفسه الحق في استغلال شعبه، متناسيًا وطنه، فمل البطل من دوره في الدّفاع عن أبناء وطنه، وفي احترام قدسية المكانة والمهمة التي وضع ووكل بها، ليبحث عن ذاته ونزواته متغافلًا عن صفوف تنتظر منه حقها، فراوية حليب التّين كشفت عن المنظمة السّياسية، وسياستها.

ولو وقفنا عند مخيم غسان كنفاني في رواية أم سعد بعد النّكبة وعند مخيم سامية عيسى بعد اتفاق أوسلو وقارنا بينهما، سنلاحظ أن المخيم في رواية أم سعد (قبل أوسلو)، يختلف عن المخيم في رواية حليب التين (بعد أوسلو)، وتظهر المفارقة الشاسعة بينهما، فالمخيم في رواية أم سعد يرمز للمقاومة، فمنه خرجت فئة المقاومين والكادحين ليحملوا على عاتقهم تحرير الوطن، وإبدال حاله من الظّلم والذّل والفقر إلى العدل والكرامة، لكن المخيم في رواية حليب التّين كان فضاء تمارس فيه الرّذيلة باسم الوطن، وباسم الشّهداء، وعائلات الشّهداء، منه تم التّنازل عن وطن كان الأولى أن يُجرد الإنسان ذاته لها، لذلك اختلفت نوعية الشّخصيات في كلا المخيمين، وذلك لاختلاف الفترة التي تبلورت فيها أحداث الرّواية، ولاختلاف الظّروف في كل مرحلة.

فعندما قال غسان كنفاني على لسان أم سعد خيمة عن خيمة بتفرق، كذلك نستطيع القول في هذه المرحلة مخيم عن مخيم بفرق، وليس كل المخيمات واحدة، وذلك لاختلاف نوعية الشّخصيات في كل مخيم، فشخصية أم سعد التي وقفت تحت سقف البؤس الواطئ، والتي

---

[124] الدستوبيا: (المكان الكريه) هي: المجتمع الذي يسوده القمع والمشاكل من حروب وفقر وأمراض، المكان السّيّئ الذي تنهار فيه الحضارة، وتُمسي الحياةُ كابوسًا؛ بمعنى أنّها تُعبر عن الواقع المرير، من خلال سيناريو يُصور أسوأ الحالات، فهو محاولة يصّور فيها المُبدع الواقع الموضوعي والاجتماعيّ في إطاره العام، محاولًا من خلاله الكشف عن الحاضر والتّحذير منه، حفاظًا على المستقبل (أخر دخول 20\7\2017، 8:20. /http://aljsad.com/forum29/thread3712892)

ظلت تدافع أكثر من الجميع، تختلف عن شخصية صديقة، التي تاجرت بجسدها من أجل الخروج من بؤسها وفقرها، صديقة التي تحاول أن تكون في حالة سلام مع الجميع. لذلك لا يستطيع الفلسطيني الاستمرار في ظل انتهازية أخلاقية مالية سلطوية في التّعامل مع الوجود المخيمي، وفي الوقت نفسه يطالب في وجوده، لذلك عليه قبل أن يقاتل عدوَه أن يُعدل من سلطته الانتهازية ويُعيد كرامته لنفسه؛ ليستطيع الدفاع عن قضيته ووطنه.

مع أوسلو، نلاحظ أن الدّور الذي تقوم به الشّخصية اختلف اختلافًا كليًا عن المراحل السابقة، فما يبرر اختلاف الشّخصيات ونوعيتها، تبدل في المرحلة التي عكسها الرّوائي، فيلاحظ الاختلاف في نوعية البطل قبل وبعد أوسلو، فقبل أوسلو كان البطل أكثر التصاقًا بوطنه، يحمل على عاتقه همومه ومشكلاته، وكيفية الخروج من المأزق الذي وضعه فيه الاحتلال بكرامته. أما بعد أوسلو فالبطل في الغالب لا يرى أمامه سوى نفسه ومصالحه، لا ينظر لأكثر من المأزق الذي هو فيه، وكيفية الوصول إلى حل لمشكلته.

مع أوسلو اهتم الروائيون بتصوير الشّخصية، إذ كان فيها شيء من الحيدة والتجرد، والخلو من الأحكام المسبقة[125]، وبدأ الأدب الفلسطيني ينتصر للبطل العادي، بعيدًا عن البطل "الأسطوري".

أوسلو استطاعت أن تنتج بطلًا عاديًا متشبثًا بذاته أكثر من الوطن، يبحث عن خلاصه الذّاتي بعيدًا عن المجموع، بطلًا أكثر ما يطمح إليه أن ينجو بذاته سواء من الاحتلال أو السلطة الفلسطينية، واستطاعت أن تنتج حوارًا بين: الجميل والقبيح، النّظيف والقذر، المقاوم والجاسوس، الصدق والكذب، الخيانة والوطنية، فلم يقف الروائيون عند الخير فقط، أو الشر، إنما عند كليهما، لمعرفتهم الدّاخلية بتغير المبادئ التي كانت، فدائمًا كان هناك ما يزعزع الواقع؛ ليسير الرّوائي في اتجاه آخر مغاير لما يريد.

وإذا تساءلنا ما سبب هذه النّقلة في الرّواية بعد أوسلو بشّكل عام، وفي البطل أو الشّخصية بشّكل خاص، سنلاحظ أن السبب يعود إلى مراحل انتقالية مرت بها القضية الفلسطينية، سواء على مستوى الأحداث ككل، أو على مستوى الأفراد، أو المسؤولين، أو الظّروف

[125] دراج، فيصل، **أفق التّحولات في الرواية العربية**، ص138.

السّياسة، فأكثر تناقضات الواقع الفلسطيني بدأت بدخول السّلطة، وهذه التّناقضات الفعلية والموجودة على أرض الواقع أثرت على نوعيّة الشخصيات، لتنتج شخصيات تتناسب مع الواقع وتعكسه ممثلة لكل ظروفه.

2.4 خلاصة

البطل في الرّواية الفلسطينية لم يبقَ على ما كان عليه في البداية، إنّما تطور حسب الواقع، وحسب التّكوينة الثّقافية للرّوائي، فجاء على صور متعددة تختلف باختلاف المرحلة، والزّمن الذي يحتويه، فاستطاع الرّوائي أن يخلق أبطالًا جددًا بما يتناسب مع فكره ورسالته، فتطور البطل ليتحول من كونه بطلًا جماعيًا، إلى بطل أقرب إلى هموم الأفراد العاديين.

وهذا التّحول في الرّواية وطبيعة الشّخصيات جاء مع التغير في منحنى الرّواية على مستوى فلسطين مع النكبة الفلسطينية عام 1948، وهذا التّحول كان واضحًا بعد نكسة عام 1967، إذ تعددت آراء الرّوائيين وأجوبتهم تبعًا لتعدد المواقف من القضية الفلسطينية، فبعض التّواريخ تشير إلى أحداث كبرى كانت بمثابة المحرك الأول للوطن العربي على كافة الأصعدة السّياسيّة والاجتماعية والأدبيّة.

والواقع الفلسطيني انعكس وبشكل واضح في الرّواية الفلسطينية، فيظهر الفرق واضحًا، على سبيل المثال، بين روايات ما قبل أوسلو وما بعدها، فالأولى صوّرت الواقع الفلسطيني وما يحتويه من ظلم وتشرد، إذْ عكست الواقع التّاريخي الفلسطيني، وصراع الإنسان ومعاناته وموقفه من مختلف الظّروف التي مرت بها القضية الفلسطينية، وقدرة الفلسطيني المنفي، أو عدمها على الإقامة خارج وطنه.

أما روايات ما بعد أوسلو فقد قامت على فضح الواقع، وكشفت المستور. لم يقتصر الأمر على ذلك، إذ كشفت هذه الرّوايات عن اختلال موازين القيم لفئة معينة، وظهرت أشكال مغايرة للبطل خصوصًا، فلم يعد البطل ضحية أو فدائيًا، إنّما أنتجت أوسلو بطًلا هامشيّا

بسيطًا. إضافة إلى ذلك " نتجت روايات تنتهي نهايات مأساوية، تعكس وبشكل كبير نفسيّة المثقفين وأصحاب النفوذ وتأثيرهم على الواقع"[126].

الشّخصية الروائية عند أنور حامد

3.1 مقدمة

[126] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008، ص207-226.

3.2 شخصية البطل اللابطل (شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا)

3.2.1 شخصية برهان

3.2.2 شخصية يوسف

3.3 الشخصيات الملونة عند أنور حامد

3.3.1 مقدمة

3.3.2 الشخصيات الملونة (متعددة الظلال) عند أنور حامد

3.3.3 شخصية أبو سليم الوطنية

3.3.4 شخصية أبو سليم الدّكتاتورية

3.3.5 خلاصة

3.4 الآخر اليهودي/الإسرائيلي جنين 2002

3.4.1 مقدمة

3.4.2 صورة الآخر عند أنور حامد

3.5 خلاصة

الفصل الثالث

الشّخصية الرّوائية عند أنور حامد

3.1 مقدمة

تجاهلت نصوص فلسطينية غير قليلة منذ بداية الأدب الفلسطيني حتى العصر الحديث، الإنسان العادي بتفاصيله اليوميّة وقضاياه المختلفة، وجعلت السّيطرة للمقولات التي تهتم بشؤون الوطن، وللبطولة فوق العادية (غير قابلة للهزيمة) على مستوى الفرد أو الجماعة، هذه البطولة التي جعلت من الوطن أرض مشتهاة ولا يستطيع الوصول إليها إلا من يستحقها، والوصول إليها يحتاج إلى خوارق. في ظل هذا الثبات الذي سيطر على السّردية[127] الفلسطينية، تم تجاهل الإنسان العادي إلى حدود ملحوظة، الإنسان الواقف في نقطة بين الأبيض والأسود، والخير والشّر.

فمثلًا في رواية السّفينة، جعل جبرا إبراهيم جبرا الفلسطيني "المتميّز بالثقافة والإرادة، والمتحرر من الاغتراب في ظل وجوده خارج الوطن، والهاجس دومًا بالعودة إلى الوطن"[128] شرطًا للفلسطيني الواجب وجوده. فوديع عساف الفلسطيني المنفي خارج الوطن جعل جبرا منه "فلسطينيًا يتحرك من المنفى إلى الوطن، محتضنًا الحب والثقافة، وجعل من صورته رمزًا للصخرة، دليلًا على الصّمود، وعلى كونه إنسانًا كاملًا"[129].

مقابل جبرا إبراهيم جبرا "آمن يحيى يخلف في روايته "تفاح المجانين" بالبطل الإيجابي، الذي يترجم انتصاره الحتمي انتصارًا للقضيّة التي يدافع عنها، فتولدت صفات شخصياته من صفات القضيّة التي يدافع عنها وعدالتها"[130].

---

[127] السردية الكبرى: هو مفهوم ذو طبيعة أيديولوجية تاريخية تشير دلالاته الى محصلة التصورات والمفاهيم والأنماط المعرفية التي تتشكل داخل الوعي الثقافي لمجتمع ما أو أمة من الأمم والتي تعكس تصور ذلك المجتمع أو الأمة لواقع معين بمظهريه المادي و التاريخي، أي على مستوى المكان أو الزمان أو كليهما معا. وتتسلل المرويات الكبرى إلى الوعي الثقافي الجمعي لتصبح عبر سلسلة من التراكمات أشبه بالمعرفة القبلية التي توجه وتقود الوعي الثقافي والحضاري لأمة ما. السرديات الكبرى. الطائي، معن، **المرويات الكبرى وجماليات تزييف الواقع في الثقافة الكولونيالية**، الحوار المتمدن، http://www.ahewar.org/ 6، آخر دخول (2017/7/23).

[128] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص209–210.

[129] المصدر السابق، ص210.

[130] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص215.

الرواية الفلسطينية بشخصياتها انتصرت لعدالة القضية التي تدافع عنها، فجعل الرّوائي شخصياته كاملة، فالبطل صاحب بطولة كاملة، بطل نوعي، واع للمهمة التي تقع على عاتقه.

مع هذه النظرة التي غيّبت الإنسان العادي والتي استمرت لسنين انتصر جيلٌ من الرّوائيين لحياة عادية، واعترفوا بالإنسان العادي، الذي يعبث بفراغه، أو يعبث فراغه به. فجاء أنور حامد ليعيد بناء رواياته وشخصياته بعيدًا عن النّمط المتعارف عليها في الأدب الفلسطيني.

جاءت الشّخصية الرّوائية عند أنور حامد مغايرة للشخصيات الرّوائية التّي تم ذكرها سابقًا، فلم يعد البطل صاحب بطولة خارقة، يقوم بكل المستحيلات من أجل تحقيق وجوده وغايته، في الوقت نفسه لم يقم أنور حامد مثل غسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا على رسم المشهد الفلسطيني الواسع في اختياره لشخصياته، إنّما ركز على مشاهد معيّنة غير واضحة في الرّواية الفلسطينية، لذلك استطاع أن يرسم القلق والتّحولات والطموحات على مستوى الفرد، لكونه يستخدم الشّخصيات بوصفها أداة سردية لها دورها في التّعبير عن فكرة معينة.

وهذه التّحولات في رسم الشّخصيّة الرّوائيّة تتفق مع مفهوم التّطور في النّاحية الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة التي انعكست على شروط فنيّة الرّواية بوصفها تعبيرًا عن قوانين محددة. فدور الأفراد ومدى تأثيرهم في الواقع يتحدد بشكل النّظام الاجتماعي والسياسي والاقتصادي السائد في المجتمع. "فالأفراد ذوو التّأثير بوسعهم تغيير شكل الملامح التي تتسم بها الأحداث وكذلك نتائجها الخاصة "[131]، وذلك حسب الواقع وظروفه، وهذا ما سنلاحظه في شخصيات أنور حامد.

فبعد أوسلو وبعد التّحولات في الواقع بشكل عام، والقضيّة الفلسطينيّة بشكل خاص، يلاحظ تزعزع المروية الفلسطينية، وأصبح الرّوائي في عمله يهدف إلى توضيح قضيّة معينة، بعيدًا عن الاعتماد على نمط روائي محددة. فأبطال أنور حامد جاؤوا مغايرين لأبطال الرّوايات

[131] الهواري، أحمد إبراهيم، **البطل المعاصر في الرواية المصرية**، دار المعارف، القاهرة، 1979، ص21.

السابقة الذّكر، فجاءت البطولة عنده لأشخاص عاديين، يمارسون الحياة كما هي، أكثر ما يسعون إليه الاستمرار في الحياة.

فالبطل عند أنور حامد في روايته "شهرزاد تقطف الزعتّر في عنبتا" بطل لا بطل، أي؛ إنسان عادي، بعيد عن اتصافه بصفة البطولة، فبطولته في تحقيق الأشياء الصّغيرة التي تخصه، والتي تعتبر أمورًا لا تستحق أن توسم بصفة البطولة، لا تقف البطولة عند هذا الحد في روايات أنور حامد، ففي رواية "يافا تعد قهوة الصّباح" البطل هو الذي لا يقتصر على وجه واحد، ولا يسير في اتجاه واحد، إنّما نراه بأكثر من وجه، حيث تتناسب هذه الوجوه مع مصالحه. وفي رواية جنين 2002 البطل هو بطل مأزوم، يعيش في مرحلة صراع مع الذّات ووجوده أولًا، وصراع مع حقيقة دولته التي يعمل لأجلها.

3.2 شخصية البطل اللابطل

(شهرزاد تقطف الزّعتر في عنبتا)

البطل اللابطل هو الإنسان العادي، بطولته محدودة، إذ لا تتجاوز المكان الموجود فيه، ففي ظل ظروفه وواقعه أكثر ما يسعى إليه إيجاد طريقٍ تتوجّه بهذه البطولة، بطولة غير مرئية، لما تخفيه تحتها من أمور لا تظهر للجميع، ولا يراها الجميع. فالبطل هنا اكتسب بطولته من "الوعي بالمهمات التّاريخية والاجتماعية من طرف الإنسان العادي، البسيط، ودون البطولة، والذّهاب بها إلى طورها الأعلى، طور ممارستها في الواقع، مما سيضفي على هذا الإنسان العادي البسيط، ودون البطولة، الصفة البطولية، والتي هي صفة اجتماعيّة مكتسبة، لها انعكاسات الواقع الثّوري الجديد، وليست أبدًا ما فوق الواقع"[132]، فالبطل اللابطل هو الإنسان العادي الذّي لم يعد يتمتع بما يتمتع به البطل المعهود من اهتمام الرّوائي بتصوير أبعاده وتسخير شخوص النّص لإبرازه باعتباره محور النّص الرئيس، أي لم تعدْ له الفضائل التي

[132] القاسم، أفنان، **عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة**، بيروت، عالم الكتب، 1984، ص22.

ينفرد بها دون الجميع[133]، بمعنى آخر "هو شخصية من المفترض أن يكون بطلا لكنه يفتقد سمات البطولة، إذ يحمل بعضًا من صفات القسوة والوحشية والسّخرية، لكن مع روح ودوافع البطل[134]، أي يتسم بسمات سلبية أو لا تثير الإعجاب[135]، ففي لحظة معينة نشعر أنه لا يُلقي بالا لفضائل ورذائل المجتمع، فهو يعمل ما يتحتم عليه فعله، بعيدًا عمّا يدور حوله.

فالإنسان العادي بطل بالمعنى العام للبطولة، أي؛ "قدرته لا تفوق قدرة بقية النّاس أو قوة بيئته"[136]، فبطولته بمقدار ما يحقق لنفسه وعائلته على نطاق المكان، وعند مقارنته بالبطل الذي يسعى لأن يعمل ما هو خارق للمألوف فنتجه لتسميته لابطل، فهو لا يقوم بعمل خارق للمألوف بالنسبة للمجتمع، إنّما يقوم بعمل مختلف بالنسبة له، فيتحدى من خلاله ذاته وظروفه والواقع المحيط به.

استطاع أنور حامد أن يطرح من خلال شخصيات رواياته الإنسان الذي يتحدى ذاته وظروفه، والذي يحمل صفة اللابطولة. ففي روايته "شهرزاد تقطف الزّعتر في عنبتا"[137]، والتي تُعد واحدة من الرّوايات التي تصور الحياة النّمطية في القرية الفلسطينية، وطريقة معايشتها، وكيفية السّعي من أجل البقاء، وسد احتياجات العائلة في ظل الاحتلال الإسرائيلي، ومرحلة أوسلو، استطاع أنور حامد من خلال شخصياته التّعبير عن شرائح مختلفة من المجتمع الفلسطيني القروي التي تتصف باللابطولة، والتي تقوم بأعمال خارقة بالنسبة لوضعها وظروفها.

وعلى الرّغم من دوران الأحداث في رواية "شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا" داخل عائلة محددة، وضمن حدود القرية، إلاّ أنّ هذه العائلة تمثل شرائح المجتمع الفلسطيني القروي المتعددة والمختلفة، فاستطاع الكاتب أن يسرد حياة هذه الشّرائح بلغة سهلة عادية، وأحداث بسيطة، لكن السّؤال هنا هل حياة هذه الأسرة العادية، وطريقة سرد الرّوائي لتفصيلاتها

---

[133] الهواري، **البطل في الرواية المصرية المعاصرة**، ص44.

[134] Define anti hero, http://www.urbandictionary.com (accessed in 9l5l2017)

[135] برنس، جيرالد، ترجمة عابد خزندار، **المصطلح السردي**، ط1، ص27.

[136] فراي، نورثرب، ترجمة محمد عصفور، **تشريح النقد**، منشورات الجامعة الأردنية، عمّان، 1991، ص40.

[137] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.

العادية واليومية والمعروفة مسبقًا نستطيع اعتبارها عادية، في ظل احتلال يفرض قيوده ورغباته بشكل مستمر[138].

فعند أنور حامد اختلفت ملامح البطولة عما هو متعارف عليه، فسعى أنور حامد كما بعض الرّوائيين إلى قتل مفهوم البطولة على حد تعبير يمنى العيد، إذ "ليس من بطل متفرد في حضوره ومكانته، وليس من بطل يستأثر بفعل القص، وبانتباه القارئ، أو بوعيه، ليس من بطل هو محور الأفعال وبؤرة الأحداث والدّلالات"[139]. إنّما "البطل هنا يصارع من أجل تحقيق ذاته، والعيش مع المجتمع وليس في المجتمع"[140].

لذلك قتل مفهوم البطولة، والتّحول في الأدب بشكل عام واختلاف المشروع الرّوائي عند أنور حامد بشكل خاص أنتج مصطلح اللابطل، وهو الخارج من إطار الصّورة النّمطيّة بعد أن ملّ من دوره، بصفته لابطل، كشخصية تتوسط شخصيتي البطل والوغد، لا يتحلى بصفات البطولة التقليدية من شجاعة وإيثار، إنّما له سمات إنسانيّة عاديّة تختلط فيها الفضائل والرّذائل على نحو طبيعي، فالبطل المعاصر هو الإنسان العادي[141]، ويُظن بأن هناك مبالغة في عاديته إلى حدّ الهامشية، الهامشية على مستوى وجوده في المكان، وتأثيره في المجتمع، وليس على مستوى ذاته.

وهذا النّمط في التّجاوز عمن ينتظر لقب البطولة، والاتجاه إلى الإنسان العادي الذي لم ينحز للبطولة، إنّما أراد التّقدم في الحياة كما هي، دون ألقاب، ومفاخرات، سنراه في شخصية برهان، ويوسف.

3.2.1 شخصية برهان

---

[138] جحا، جورج، **أنور حامد نسج اليومي المؤلم بسخرية ومرارة**، مجلة الرياض، العدد 14778، 2008.

[139] عيد، يمنى، **الراوي الموقع والشّكل**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص86.

[140] الهواري، **البطل في الرواية المصرية المعاصرة**، ص19.

[141] الشيخ، عبد الرحيم، **تحولات البطولة في الخطاب الشعبي الفلسطيني2**، ص104.

يسرد لنا أنور حامد في روايته الوضع الاقتصادي للعائلات الفلسطينية وأفرادها الذين لا يملكون شهادة علميّة يعملون بها، وعملا ثابتًا يضمنون من خلاله راتبًا شهريًا ينفقون به على العائلة، ويتحدث خصوصًا عن عائلة برهان، لتمثل صورة دالة لأكثر العائلات الفلسطينية التي تعاني من المشهد اليومي نفسه. فبرهان "أبو يوسف" عامل بسيط في إسرائيل، أينما يشم رائحة عمل يذهب إليه جريًا، سواء في نتانيا أو تل أبيب، متحملا الخطر الذي يحيط به عندما يدخل "إسرائيل" شخصيًا "دون تصريح"، فالمهم عند برهان أن ينجز مهمته بغض النّظر عن الطّريقة أو الوسيلة، لذلك بطولته الوحيدة أن يبقى على قيد الحياة، فهو يعيش حياة بسيطة تتناسب مع مستواه وظروفه، وهذا يعود لتصوره الضّيق عن الحياة، إذْ إنّه منسابٌ باتجاه النّجاة والبقاء، بعيدًا عن التّفكير في خطورة الطّريق الذي يسلكه.

برهان الشّخصية البطولية اللابطولية يظهر أحيانًا بصورة الإنسان العاجز، غير القادر على توفير ما هو أكثر من لقمة العيش لأولاده، ومع ذلك نراه أحيانًا يتمرد على قسوة الزّمان، وإن كان على حساب مصروف عائلته، جالبًا معه أحلام أولاده، رغبة منه في إنزال الفرحة إلى قلوبهم، لكن هذا العجز لا يخرج عن كون تفكيره وقلقه داخليًا لا يشاركه مع أحد، فنراه دائمًا بمعنويات عالية، قويّا، يطرق كل أبواب الرّزق ولا يُهزم، على الرّغم من كل محاولات الاحتلال في عرقلة الطّريق أمامه.

في ظل قلقه، يبرهن برهان لأفراد عائلته أنّهم مثل العائلات الأخرى في عنبتا لا فرق هناك، فكما للطبقات الأخرى الحق في أن تمتلك ثانويات الحياة والاستمتاع بها، أيضًا للأفراد العاديين الحق في ذلك، فعندما وقفت زوجة برهان "فوزية" في وجه زوجها في الوقت الذي حاول فيه للمرة الأولى أن يُفرح أولادَه ويجلب لهم جهاز كمبيوترمستعملا، وقفت تصيح رافضة أن يقتطع من راتبه مبلغًا صغيرًا لإسعاد أطفاله. كانت ردة فعل برهان تثبت على أنه مثل كل الآباء، وأنّ من حق أولاده الاستمتاع في ثانويات الحياة بعيدًا عن رعي البقر وبيع الحليب. فقال: "**أنا مش أبو يا عالم، إحنا مش بشر؟ ولادي بحقّلهمش يفرحو؟ هذا الولد ما شافلو يوم زي الناس.....الله يلعن هيك أب اللي ما بقدر يفرح ولادو بلعبة زي الناس**

في العمر مرة"[142]. فما كان صراخ فوزية إلا خوفًا من المستقبل القريب، وخوفًا من عدم قدرة برهان على تأمين أدنى حاجات الأسرة، وما كان صراخ برهان إلاّ لإحساسه بكونه مقصرًا مع أولاده، في الوقت ذاته كان يعلم أن زوجته على حق. يلاحظ هنا أن برهان يصطاد من خلال عمله فرصًا من الفرح رغم قسوة الحياة وقسوته الظّاهرة.

برهان صورة الإنسان العادي الذي يتحدى كل ما حوله من صعوبات ومعيقات من أجل الاستمرار، وما يؤكد ذلك في يوم ما وأثناء عودته من عمله، لكونه لا يملك تصريحًا للدخول إلى الأراضي المحتلة، تم اعتقاله من قبل جنود الاحتلال وركله على أيدي حرس الحدود عقب دفعه لغرامة فرضت عليه، في تلك الأثناء رآه دونالد ماكنتاير مراسل صحيفة الاندبندنت البريطانية فسأله: **"أراك تضحك. لا بد أن اعتقالك كان تجربة ممتعة. فتابع برهان الضّحك بصوت عال، وقال: قول الله سترها، اعتقلونا العصر، كنا خلصنا شغل. لو اعتقلونا الصبح كان راح علينا شغل اليوم، وفقع ضحك مرة أخرى قبل أن يوجه له ماكنتاير المذهول سؤالا آخر: هل ستكررها: هل ستتجاوز الحدود من دون تصريح مرة أخرى؟**

_شو بتقول؟ بكره راجع. لسه ما خلصنا شغل عند الخواجة شلومو"[143] .

فهذا الموقف يؤكد على قدرة برهان على تخطي كل العوائق التّي يمر بها، فالعوائق الموجودة في طريق الفلسطيني لا يمكن أن تحد من إرادته واستمراره في الطريق الذي أراده، فلو نسبة الإمساك به وتعرضه للاعتقال كانت كبيرة، سيغامر في هذه النسبة من أجل تحقيق بطولته لذلك اليوم. لذلك يرى برهان بأنه لا قيمة لما يتعرض له الإنسان من آلام وهموم إذا جاءت في وقت متأخر عن حساباته، وخارج حدود التزاماته المفترض أن يؤديها.

ولو استكملنا الحديث عن برهان ولاحظنا ردات فعله سنرى إيمانه بكون البطولة في توفير متطلبات أسرته، وتأمين الحياة الكريمة لهم، فهو يثبت لعائلته وللاحتلال أنّه أقوى من

---

[142] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص14.

[143] المصدر السابق، ص19.

الواقع، وأنّه لا يستطيع أن يقف عاجزًا أمام كل ما يتعرض له من مضايقات وتهديدات تحد من قدرته على الاستمرار والحصول على لقمة العيش.

لابطولة برهان لا تقف عند حد معين أو جانب واحد، فهو يؤكد ويبرهن أن الإنسان العادي البعيد عن أي حزب وتنظيم يستطيع الاستمرار في الحياة دون أن يتوقف، ودون أن يحتاج لمن يساعده ويسانده، فهو يرفض رفضًا تامًا الانضمام لأي تنظيم، لمعرفته الدّاخلية أنه لا فائدة من هذه التّنظيمات أو من شعاراتها في زمن سقوط الشّعارات الكبرى، فبدلا من أن تعطي الفلسطيني حقه، تزيد من قيوده، وتكبل حركته. في الوقت ذاته أصبح تحمل المسؤولية والإرادة والتّصميم وعدم الاكتراث للعواقب يسمى باسم التّخاذل مع الاحتلال برأي بعض التّنظيمات والأحزاب السياسية. فعندما دخل يوسف ابن برهان إلى الصف حاملا جهاز الكمبيوتر وتجمهر الطلاب حوله، توجه المدرس إلى مقعد يوسف لمعاينة الجهاز:

_"منين هذا يا يوسف؟

_أبوي جابلي اياه

وصرخ صوت من آخر الصف: أبوه العميل جابلو اياه من إسرائيل.

احمر وجه يوسف وصرخ: انت وأبوك العميل وله، أنا أبوي بيشتغل وبيوكل من عرق جبينه.

_وكيف بدخل على إسرائيل بدون تصريح؟ لولا أنه عميل"[144].

فما كان من يوسف إلا أن يغلي الدّم في عروقه، ويتساءل بينه وبين ذاته "لماذا الإنسان لا يستطيع أن يفرح دون أن ينكد عليه هؤلاء الأوغاد"[145].

وعندما قال يوسف لأبيه عن اتهامهم له بالعمالة كانت ردة فعل برهان: "**طز. بتفكرني بهتم فيهم؟ خليهم ايقولوا اللي بدهم اياه، انت متورطش حالك بمشاكل"[146].**

---

[144] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص37.

[145] المصدر السابق، ص38.

[146] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص45.

فالإنسان العادي اللامنتمي سياسيًا إلى أي حزب فلسطيني، أصبح في نظر المنتمين عميلا تابعًا لإسرائيل، أو متهم بشيء مضاد لوطنيته، وأي حركة أو تصرف أو تطور ولو بسيط في مستوى معيشته يؤكد للبعض على انتمائه لإسرائيل، فهذا الفلسطيني الذي لا يجد من يقف بجانبه، ويتخلى عنه الجميع، عليه بنفسه تحمل مسؤولية حل مشاكله. لكن المفارقة تظهر عند قرار نفس الشّخص الانتماء والانضمام لأي حزب فيصبح في تلك اللحظة وطنيًا وتسقط عنه أي تهمة تم الإقرار بها، ويصل الحد كي يضمن القوة والمساندة والدعم من قبل الحزب المنضم إليه.

على الرّغم من انتماء عائلة برهان إلى الطّبقة الفقيرة والمحدودة الدّخل، إلاّ أنها لم تسعَ إلى تحسين وضعها لدرجة التّعامل مع السّلطة أو الأحزاب الدّينية أو العدو، فلم تقف هذه العائلة عاجزة عن تحقيق متطلباتها بل سلكت كل الطّرق بعيدًا عن الخيانة، أو الاتحاد مع حزب من الأحزاب الفلسطينية المتناثرة، فلم تُرد أن تتوكأعلى مصيبة تعبث بها الرّيح.

إيمان برهان بكون الرّزق بيد الله لم يحد من قلقه المستمر، فهو كأي إنسان عادي يسعى من أجل الحصول على عمل يومي دون أن يفقد الأمل في العثور عليه، لكن مع صعوبة الحياة، والإغلاقات المستمرة، وصعوبة الدّخول إلى إسرائيل، نلاحظ عدم رضى برهان عن الواقع، فعلى الرّغم من رفضه لكل المساعدات وهو يعمل في إسرائيل، وحتى التّوجه إلى طلب هذه المساعدات، إلاّ أنه بعد فترة وبسبب حرصه على عائلته وبسبب انغلاق كل الطّرق أمامه اضطر للتوجه إلى دار البلدية من أجل الحصول على معونة، مع يقينه الدّاخلي أنه لن يحصل على شيء، إلاّ أنه حاول إقناع نفسه بضرورة طرق كل الأبواب لأجل عائلته. فعندما كسر الضّابط الإسرائيلي العسل الذي كان ينوي أن يبيعه في طولكرم اضطر إلى طلب المساعدة من دار البلدية من أجل الحصول على معونة، وعندما دخل إلى مكتب الرّئيس سأله:

_"خير يا أبو يوسف؟

_يدنا معونة. اسمعنا بيجي تبرعات من السعودية، واحنا أولى ناس، ما انت عارف.

_أنا عارف يا أبو يوسف، بس هاي التبرعات بتجيش عن طريق البلدية.

_ولاّ عن أي طريق؟

_جمعيات. كل جهة بتبعث لجمعية شكل. شفت لجنة الزّكاة؟ احكي معهم يمكن بوصلهم"[147].

ففي مرحلة معينة وخاصة عند انغلاق كل الطّرق في وجه برهان، قرر أن يطلب المعونة من البلدية، فالنتيجة كما كان يعلمها برهان مسبقًا، أنه لا فائدة من هذه الطّريق لكونه يعرف الإجابة مسبقًا، بأن الحصول على المعونة يحتاج إلى واسطة.

نرى برهان بشخصيات متعددة، فهو شخصية الفلسطيني الأب، والفلسطيني العامل في إسرائيل، ويظهر من خلال الرّواية أن الشّخصيتين مترابطتان، فكما أن برهان الأب يشعر بعجزه عن توفير كل ما تطلبه أسرته، كذلك في مرحلة معينة يظهر هذا العجز في شخصية برهان العامل، والسبب يعود لكون العامل "عانى من اضطهاد مزدوج، الاضطهاد القومي (العرقي) أثناء عمله في (إسرائيل)، ومن الاضطهاد الطّبقي أثناء عمله في بلده وفي إسرائيل على حدٍ سواء"[148].

لكن مع ذلك، ورغم كل الصّعوبات والتّحديات والمخاطر التي يمر بها العامل الفلسطيني من أجل الحصول على عمل، إلا أنه يشعر أن وضعه في (إسرائيل) أفضل من عمله عند صاحب العمل العربي. ففي يوم من الأيام وأثناء حديث برهان مع زوجته فوزية عندما قالت له أن يطرق أبواب الرّزق في الضفة. قال: "**فال الله ولا فالك يا مرة، الشغل في البلد بيطعمش خبز"**[149]. فنرى برهان في صراعه مع لقمة العيش والحاجات الإنسانية، ينظر إلى العمل في إسرائيل على أنه الطّريق لسد حاجاته وقدرته على الاستمرار، في الوقت ذاته لو كان هناك حل آخر يوفر له حاجاته اليومية لسلكه، فكل الطّرق التّي تؤدي به إلى الاستمرار طُرق ممكنة بغض النّظر عن مكانها، وما سيواجهه للحصول عليها.

---

[147] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص109.

[148] أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية في الضفة وقطاع غزة 1967_1993**، ص71.

[149] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص84.

فعلى الرغم من انعكاس عمله في إسرائيل على عائلته على شكل توتر يومي وقلق دائم، إلا أنه مستمر في هذه الطّريق، إذ لا يقوم بأعمال "نضالية" خارقة بالمفهوم الشّائع، فنضاله منصب في الإصرار على البقاء على قيد الحياة في ظروف تشده إلى الموت في كل لحظة[150]، يلاحظ هنا أن أوسلو عمقت التّحول والانقسام الذي أصاب حياة برهان بشكل خاص والإنسان الفلسطيني بشكل عام.

يلاحظ من خلال شخصية برهان أن "غريزة الحياة تشكل الإمكانية الأساسية في الإنسان، وتتطور هذه الإمكانية في حال توافر شروط الحياة المناسبة"[151]، فبرهان يحاول خلق هذه الشّروط لتمسكه بغريزته الأساسية من أجل البقاء، فلا يفقد الأمل بكون شروط الحياة موجودة وما عليه سوى البحث عنها، لذلك يمارس برهان قناعاته الفكرية البسيطة على أرض الواقع، ويعيش حياة بسيطة، دون استجابة منه لآراء وضغوطات أحد، فيعمل بما يمليه عليه فكره.

أفعال برهان هي أفعال عادية، ولكن ما يشدُ القارئ إليه قدرته على التّحدي ومواصلة الطّريق، دون الخضوع للظروف، فهذه الصّفة فيه جعلت منه بطلًا في نظر عائلته ونظر القارئ، وربما يكون لابطلًا في لحظة معينة، أي؛ لم يكن برهان بطلًا بالمعنى الدّارج للبطولة، ولم يكن متفوقًا جسديًا ولا فكريًا، إنّما الوضع الذي كان فيه دفعه ليكون بطلًا حقيقيًا.

ففي اللحظة التي اختار فيها برهان أن يبحث عن سبل العيش في الضفة كان الاحتلال عائقًا له، ففي يوم من الأيام وعندما أراد إيصال ما أنتجه من العسل إلى طولكرم، تم إيقاف السيارة من قبل جنود الاحتلال، وعندما عرف الجندي بوجود عسل مع برهان سأله: **"لوين رايح انتا؟**

_على طولكرم.

_ليش بروح على طولكرم.

---

[150] صالح، فخري، "**شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا" رواية لأنور حامد ترصد تحولات الزمن الفلسطيني**، جريدة الغد، أكتوبر 2008.

[151] فروم، إريك، **جوهر الإنسان**، دار الحوار، سوريا، 2011، ص53.

_يدي أبيع عسل.....

_وزّيني.

فتح السائق صندوق السيارة، نظر الضابط إلى قوارير العسل وفتح أحداهما وغمس إصبعه ثم لحسه، وصرخ ببرهان قائلًا:

_هذا عسل مغشوش.

فوجئ برهان وقال مدافعًا عن بضاعته: لع مش مغشوش.

وفجأة انتزع الضابط قارورة من الصندوق وألقى بها بعيدًا"[152].

فالاحتلال كان عنصرًا أساسيًا يواجه برهان في ظل الواقع، إلا أنه لم يقدر على الحد من إصرار برهان على مواصلة الحياة والبحث عن طرق بقائه الأرضية.

فالبطولة في مثل هذه الظّروف تخلق من التّفاعل الجاد مع الواقع، ونتيجة لذلك حين يضع إنسان ما كل قلبه وروحه في عمله دون التّفكير بنفسه، فإن حتّى المهمات الرّتيبة تتخذ صفة بطوليّة[153]، وهذا الصّفة لا تؤخذ مجانًا، إنّما هناك ضريبة شبه يومية يدفعها الإنسان للحصول عليها.

فجاء على لسان الرّاوي عن ظروف عمل برهان في إسرائيل: "**فهو يتعطل أكثر مما يعمل، ويتعرض لخطر الاعتقال حيث يقطع الحدود إلى إسرائيل بطريقة غير قانونية.....، لكن ما العمل؟ الجميع يساهم في أعباء المعيشة. هي تقوم بأعباء المنزل من تنظيف وطبخ وخبيز..."[154]**. رغم ذلك لا نشعر أن احتمالية التّغير وانعكاس الواقع بشكل مغاير يؤثر على شخصية برهان أو قلقه الدّاخلي، إنما نراه دائمًا مقتنعًا بما سيأتي، فهذا هو البطل الذي أنتجه الواقع، البطل اللابطولي، الإنسان العادي الذي يثير في الآخرين أو القارئ مشاعر متباينة من إعجاب أو شفقة[155]، فعند قراءة رواية "شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا"، هذه المشاعر المتباينة هي التي ستسيطر على القارئ عند متابعة برهان، فالاختلاف في

---

[152] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص108.

[153] بشارات، أحلام محمد سليمان، **البطل في الرّواية الفلسطينية من عام 1993–2002**، ص22.

[154] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص57.

[155] بشارات، أحلام محمد سليمان، **البطل في الرّواية الفلسطينية من عام 1993–2002**، ص21.

مواقفه وردات فعله سوف يتبعهما مشاعر متباينة من قبل القارئ، فلا نستطيع الوقوف في نقطة معينة يتم من خلالها الحكم على شخصية برهان.

فبرهان أقرب إلى "البطولة الأرضية"[156]، فكل الأمكنة تتسع له إذا تقبل حياته كما هي، فلا يسعى إلى أكثر من ذلك، فبطولته الأرضية أنتجت منه بطلًا مكافحًا من أجل أسرته أكثر من كونه إنسانًا له تأثيره في مجتمعه.

وهذه البطولة الأرضيّة ناتجة عن إيمان برهان في كون الإنسان لا يملك إلا اللحظة التي يعيش فيها، لذلك يعمل من أجلها، إذ يلح على أهمية العمل كقيمة أخلاقيّة تعود عليه وعلى أسرته، فهو خلاص يومي للأسرة، لذلك يرفض مساعدات الجيران، ويعتبر هذه المساعدات إهانه بحقه وخاصة أنه إنسان عامل.

3.2.2 شخصية يوسف

لابطولة يوسف لا تختلف عن لابطولة برهان إذ إنه منساب باتجاه البقاء كما والده، فصفة الاستمرار والاصرار لم تقتصر على برهان كأب في العائلة، إنّما هنالك يوسف الشّخصية الواعية الذي يعتبر صورة أخرى من صور الإنسان العادي، كوالده، يقوم بعمله المكلف به، **"فعليه القيام بواجبه في العناية بالبقرة اليتيمة التي تعتمد عليها العائلة كمصدر دخل إضافي، فهو الذي يأخذها كل يوم بعد عودته من المدرسة إلى المرعى القريب، ويحلبها، ويطوف شوارع البلدة لبيع الحليب"**[157]. فيوسف مسؤولياته اليوميّة لا تقل عن مسؤوليات وأعمال برهان، فكلاهما يسعيان إلى تحقيق بطولتهما الأرضية.

فضمن الأعمال اليوميّة التي يقوم بها يوسف، يؤمن بكون الانضمام للتنظيمات الحزبية لا يعود بالنفع عليه بشيء كما الأحزاب الدّينية، فكل تنظيم له مصالحه الخاصة بعيدًا عن الشّعب وحتى الوطن، ففي البداية رفض رفضًا تامًا الانضمام إلى أي تنظيم حزبي، مقابل ذلك اتهم أصدقاؤه أباه بأنه عميل، لكن بمجرد أن وافق يوسف على الانضمام إلى حزب "أيمن" **تأسف أيمن ليوسف ووصف أباه بكونه "مناضلا، وأن النضال من أجل تأمين الحياة**

---

[156] الديك، نادي ساري، **علامات متجددة في الرواية الفلسطينية**، ص27.

[157] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص21.

الكريمة لعائلته في هذه الظّروف ليس أقل من النّضال السياسي، لا، بل وحتى العسكري"[158].

لكن يوسف كان على وعي تام بهذا التّبدل والتّحول في الموقف السياسي باتجاه جماعة أيمن، فكانت ردة فعله: "**هسه صار مناضل، لحد امبارح كان عميل كل يوم بلون يا منافقين. بس معلش، بوس النذل من فمّو تتوخذ حاجتك منّو. أنا بوريكم على مين راح يمشي نفاقكم"[159].**

فيوسف له ما يقال حول ممارسة التّنظيمات، لكنه اضطر للانضمام إلى جماعة أيمن، بسبب اشتداد الحصار عليه من قبل جماعة علاء وأيمن، فاقتنع أن الانضمام إلى هذه التنظيمات لن يؤثر على حياته ومهماته اليومية، وستكون منفذًا يدافع عن نفسه وعن عائلته من خلاله.

ولو وقفنا عند موقف يوسف من مقابلة أخته فدوى لسامي، سنلاحظ خوفه على أخته وسمعتها، وخوفه من خاله إبراهيم على أخته. فعندما جاء أعضاء الحزب المنتمي إليه يوسف يخبرونه بتمادي سامي، "**قال حسام: سامي بدا يقل حياه.**

فوجئ يوسف وسأل: سامي أخو معاذ؟

قال علي بسخرية: سامي صاحب أختك.

صرخ يوسف به: اخرس، اتجبيش سيرة أختي"[160].

ففي البداية حاول يوسف إيهام أعضاء الحزب بعدم معرفته لسامي، لكن عندما قال علي بأنه صاحب أختك، هنا بالضبط لم يستطع يوسف إمساك نفسه فصرخ دفاعًا عن أخته وسمعتها، فشخصية يوسف شخصية الأخ المُدرك لما يواجهه من صعوبات وتحديات، لكنه يحاول أن يتحمل المسؤولية بعيدًا عن أي تدخل عائلي أو حزبي.

---

[158] المصدر السابق، ص71.

[159] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص71.

[160] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص123.

عندما وقعت الفأس بالرأس، وعلم الخال إبراهيم، كان يوسف بالمرصاد له، وكان ضحية انضمامه لحزب أيمن، وخروجه من السجن محكوم بأربعاء أخرى. فالخال صورة الإنسان السّلطوي، المحكوم بتنظيرات دينية يمارسها على الآخرين، فخطابه الدّيني يفرضه على مَنْ حوله، وآرائه تنطلق ضمن حزبه الدّيني المنتمي إليه.

ورغم محاولة الخال إبراهيم تضييق بعض الأمور على عائلة برهان، بسبب اتجاهه الدّيني إلاّ أن يوسف رغم هذا الخطر الذي يهدده وأخته من خاله يعتبر شخصية الإنسان الذي يقف إلى جانب المرأة في تجاوز أخطائها، لتستمر كما كانت، مستوعبًا ما مرت به، متقبلا ذلك على مضض، فأخذت العلاقة الأخوية بين يوسف وفدوى طابعًا تحرريًا، فيوسف يتفهم العلاقة بين فدوى وحبيبها، لكن مشاعر الخوف على أخته هي المسيطرة. وهذا الخوف أكبر ما يكون بسبب الخال إبراهيم الذي يُمثل صورة الإنسان المتمسك بالدّين بشكل سليقي (أرضي)، وبسبب العادات والتّقاليد التي تحكم، لكن هذا الخوف استطاع يوسف تخطيه بقتل خاله السّلطوي.

يلاحظ مما سبق أن الإنسان العادي حياته عبارة عن محاولات ومغامرات متكررة من أجل العيش بغض النّظر عن نجاح هذه المغامرات أو فشلها، فكأن برهان ويوسف يقومان على مبدأ الفشل بداية لمحاولة ناجحة.

وصف الحياة البسيطة لعائلة برهان، وما تعانيه في سبيل الحصول على لقمة العيش، فيه تساؤل إلى ماذا سوف توصل اتفاقية أوسلو فئة معينة ومحددة من الشّعب الفلسطيني، وهل ستبقى دائمًا بين الاحتمالات، وعبثية الإجابات الدقيقة التي تبقى مفتوحة دون جواب؟

فخلال محاولة العثور على إجابة عن هذه الاحتمالات يلاحظ أن برهان ويوسف لم ينحازا للبطولة، إنّما أرادا التّقدم في الحياة كما هي، دون ألقاب، فلم يطمحوا إلى العلو بأسمائهم، إنّما كانوا مقتنعين بحالهم راضين بالواقع.

3.2.3 خلاصة

استنادًا إلى فلسفة البطولة التي يسعى من خلالها البطل للبقاء على قيد الحياة، يلاحظ أن أنور حامد سلط الضّوء على شريحة من شرائح المجتمع الفلسطيني المتأثرة بأوسلو ووجود السّلطة الفلسطينية، فالكاتب وضع بين يدي القارئ صورة من صور الإنسان العادي، فبرهان إنسان بسيط بعيد عن كل ما يتعلق بالسّياسة والثّقافة والدّين، همه الأول توفير المال الكافي لتلبية احتياجات أسرته المعيشيّة، مع ضمان عمل للأسبوع القادم.

خلال هذه المعاناة يلاحظ أن عائلة برهان تتسارع مع الزّمن من أجل لقمة العيش والبقاء، فأي تأثير على عمل برهان من الممكن أن يغير من توازن الأسرة، فكأن عائلة برهان شبكة متواصلة إذا حدث خلل في سير مهمة من مهمات أحد أفراد العائلة فسيؤثر على الجميع، دون أن يكون هناك فرصة لتدارك الأمر وتخطيه بشكل كليّ.

خلال تتبع حياة الإنسان العادي اللابطولي في "شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا"، يلاحظ أن أنور حامد قام على إعادة أصوات الأشخاص العاديين، وأخرجهم من صمتهم، فالنتيجة كانت عائلة برهان التي تعتبر نتاج الحد الفاصل بين الفلسطيني والاحتلال، وهي صورة الإنسان العادي بإمكاناته اللانهائية، وقوته واستعداده لعمل أي شي، فأكثر ما يتطلع إليه الإنسان العادي هنا إلى استمرار الحياة، والسُبل للعيش النبيل بعيدًا عن الحاجة.

لكن رغم محاولات الإنسان العادي الاستمرار، إلا أنه سيبقى على هامش الحياة، وأكثر ما سيتصارع معه هو لقمة عيشه، فسيكون الصّراع بين احتمالية الحصول عليها وبين الطريقة التي ستمنحه هذه الاحتمالية.

3.3 الشّخصيات الملونة عند أنور حامد

3.3.1 مقدمة

تعددت صور الشّخصية عند أنور تبعًا لاختلاف الموضوع الذي تطرحه الرّوايات، فمن الصّور التي جاءت عليها الشّخصية عنده، هي الشّخصية الملونة: وهي الإنسان متعدد الظلال الذي يجمع بين أكثر من موقف وردة فعل، إذ تختلف ردات فعله ومواقفه باختلاف الحدث الذي يتعرض له، وفكره اتجاه هذا الحدث.

فمثلا يلاحظ من خلال تتبع شخصية "أبو سليم" في رواية "يافا تعد قهوة الصباح" أنها شخصية مركبة، ثلاثية متناقضة، لا يرتكز على مبدأ واحد، ففي اللحظة التي يكون فيها متعاونًا مع الإنجليز يسايرهم من أجل مصالحه الذّاتية، نراه في موقف آخر بطلا وطنيًا يحمي الثوار في منزله، ويُؤمن لهم المكان المناسب من أجل حمايتهم. وفي موقف آخر نراه يسهر مع النّساء، ويمارس اللهو والمجون، وفي لوحة أخرى يظهر دكتاتوريًا يفرض على نساء بيته قيودًا وتقاليد تُحتم عليهن نمط معيشة تقليدية. وفي الوقت الذي نراه يعامل أهل بيته كالعبيد نراه يقف إلى جانب بهية ابنة الناطور عندما تتعرض للاغتصاب من قبل ابنه "سليم"، وهنا يظهر جانب الدّهشة في شخصية أبو سليم.

الحقيقة أن أنور حامد لم يقصدْ إبراز الجوانب السّلبية عند "أبو سليم" وطغيانها على الجوانب الإيجابية، إنّما أراد من هذه الشّخصية نقل تنوع الطّبائع الإنسانيّة داخل الشّخصية الواحدة، واختلافها، فركز على ردات فعلها المختلفة باختلاف الموقف، وعلى اختلاف فكرها من موقف إلى آخر.

فكل هذه التّناقضات في شخصية "أبو سليم" على مستوى الرّواية ككل رغبة من الرّوائي في الكشف عن الإنسان العادي الذي تختلط فيه سمات البطولة والنذالة، القوة والضّعف في الوقت ذاته.

يظهر أن الشّخصية الملونة هي الإنسان البسيط أو الشّخصية الملونة باختلاف الموقف، ففي وقت ما يكون ذلك الشخص الصّارم الحازم في كلامه وتصرفاته، وأحيانًا أخرى نراه بوجهه الإنساني الوطني. من هنا نتج نمط الشّخصية الملونة؛ أي الشّخصية التي تقع ما بين اللون الأبيض والأسود، أي بين الخير والشّر.

3.3.2 الشّخصيات الملونة (متعددة الظلال)عند أنور حامد

(يافا تُعد قهوة الصّباح)

عاد أنور حامد إلى الوراء في روايته "يافا تُعد قهوة الصّباح"، فأراد لنفسه، ولقرائه عملا يبني صرح الماضي في الذّاكرة، عملا يكون مرجعًا يمكن العودة إليه بما يخص الحياة الاجتماعية

والثّقافية في فلسطين "مدنها وقراها"، فأراد للجيل الجديد حامل الهم الوطني والسّياسي، أرضية معلوماتية تاريخية توثق الماضي، بعيدًا عن الحرب واللجوء والنّكبات والمجازر المعروفة، التي جرّها علينا الاحتلال، فقدم لنا رؤية وقضيّة بلوحات فنيّة متعددة، إذ أن كل لوحة تشمل على قضيّة اجتماعيّة أو ثقافيّة تخص الحياة الفلسطينيّة في العشرينات بعيدًا عن المعتاد في الرّوايات والقصص الفلسطينيّة.

فقام أنور حامد على تصوير الحياة اليوميّة بتفاصيلها، فجعل الماضي الاجتماعي الضّبابي لمدينة يافا في العشرينيات واقعًا، فالوطن المفقود والسليب موجود، والإمكانية لتأريخه وإعادة كتابته فكرة قابلة للتطبيق، لكن القضية عند أنور حامد ليست قضية وطن مكتوب ومؤرخ له من قبل الآخرين دون انقطاع، إنّما القضيّة إعادة كتابة الماضي باعتماده في روايته على الذّاكرة الاستعادية لبعض الأشخاص الذين عاشوا في يافا، وعايشوا مناسباتها الاجتماعية وحياتها اليّومية، إذ كانوا على معرفة بنسيجها الاجتماعي، وطبقاتها الإقطاعية.

جاءت رواية "يافا تعد قهوة الصباح" لتحمي التاريخ الفلسطيني، حيث تدور أحداثها في العشرينيات من القرن الماضي، إذ قدم أنور حامد في روايته "صورة المجتمع الفلسطيني قبل هبوب العاصفة؛ أي أنه يحرص على تجنب ذكر علامات الصّراع التي كانت واضّحة في المرحلة الزّمنية التي تتحرك في إطارها شخصيات الرّواية وتقع فيها أحداثها. ولم يشر إلى مظاهر الخوف الفلسطيني مما كان يدور في الخفاء لتسليم فلسطين لليهود من قبل الانتداب البريطاني إلا لمامًا"[161].

استطاع أنور حامد في روايته "يافا تُعد قهوة الصباح" أن يُلامس تاريخ يافا وماضيها، فأعطيت القيم والعادات والتّقاليد مساحة ليست بالقليلة، فالجميل والقبيح، والخير والشّر تلاقيا وتصادما في نفس المكان، في الوقت نفسه ابتعد الرّوائي هنا عن "أسطورة الفلسطيني الخيّر المتجانس، ووزع الفلسطيني على الخير والشّر"[162]. فأنور حامد في سرده لأحداث روايته

---

[161] صالح، فخري، **فلسطين في مرايا أخرى: أصوات جديدة في الرواية والقصة في فلسطين**، مجلة الدّراسات الفلسطينية، م96، خريف2013، ص44.

[162] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرّواية العربية**، ص224.

يُعيد ليافا حياتها بعيدًا عن خطابات الفردوس المفقود. لو ركزّنا على التّكوينة النّوعية لسكان يافا للاحظنا أنّها تحتوي على الفلسطينين المدنيين، والفلسطينين الفلاحين الذين جاؤوا من الرّيف، وفئة أخرى من اليهود والبريطانيين، وهذه التّكوينة المختلفة أدت إلى اختلاف العادات والتّقاليد في يافا، واختلاف في التّفكير وأسلوب الحياة.

ضمن حرص أنور حامد على تقديم الصّورة العامة للحياة الثقافيّة والاجتماعيّة لمدينة يافا في العشرينيات من القرن الماضي، حرص على تقديم نوعيّة جديدة من الشّخصيات، وهي الشّخصية الملونة (متعددة الظّلال) التي كثيرًا ما غُيبت قبل أوسلو؛ لانشغال الرّوائيين في البطولات الخارقة الحاملة على عاتقها هم تحرير الوطن.

لذلك الشّخصيات الملونة هي ما تعنينا في هذا المبحث، والتي يختلف موقفها من فترة إلى أخرى، فعند تحليلنا للشخصيات الملونة في رواية "يافا تُعد قهوة الصباح"، سنلاحظ لجوء أنور حامد إلى الكشف عن شخصيات واقعة في منحنيات الحياة، تحتاج لمن يكشف عنها، شخصيات بعيدة عن النّمط المألوف في الرّواية الفلسطينيّة.

شخصية أبو سليم، وهي شخصية محورية في الرّواية، (إقطاعي، ديكتاتوري، وطني، صاحب نفوذ وعلاقات باليهود والأمريكان والانتداب الإنجليزي)، فهو شخصية متعددة الوجوه، ومتناقض في أكثر الأحيان، عرض الكاتب لتغير هذه الوجوه بشّكل بعيد عن المألوف، ووضع فيه متناقضات الإنسان العادي الذي يسير في أكثر من اتجاه.

أبو سليم صورة الرّجل الإقطاعي الذي يضطهد المرأة ويلهو ما شاء له من اللهو، ويحافظ على العلاقات الهرميّة بينه وبين الفلاحين الذين يعملون في أرضه[163]، وفي أحيان أخرى نراه الإنسان الوطني الذي يحمي وطنه من الهجرات اليهوديّة، وهو الشّخصية القاسيّة والمتصلبة داخل منزله، في الوقت نفسه هو الإنسان الذي يكوّن صداقات مع الإنجليز واليهود، من أجل مصالحه الشّخصيّة. فالبطل هنا شخص عادي، تختلط في شخصيته سمات البطولة والنذالة، القوة والضّعف.

[163] صالح، فخري، فلسطين في مرايا أخرى: **أصوات جديدة في الرواية والقصة في فلسطين**، ص44.

يلاحظ من خلال تتبع أحداث الرّواية شخصية أبو سليم "المعقدة"، والمحيرة أحيانًا، إذ تندمج مع أكثر من خيط، فالكاتب لم يجعل منها بطلا كليًّا يحمل صفة أو صفتين على مدار الرّواية، إنّما جعل من أبو سليم شخصيّة لها ردات فعلها المتعددة، حيث تختلف أفكارها ومواقفها باختلاف الشّخص المواجه لها، وباختلاف المكان الذي يحتويه، فهو شخصية محيرة بالنسبة للقارئ، غير مريحة، ويتوقع منها أي شيء، فتصدمه أحيانًا كثيرة، فلا يتقبلها القارئ بشكل كليّ، وأحيانًا أخرى يأخذ منها موقفًا.

أبو سليم "شخصيّة متحولة تتغير من حال إلى حال دون مبررات مقنعة بالنسبة للقارئ، حيث يحدث التّحول فجأة، فتتحول الشّخصية من موقف إلى آخر نقيض له دون أن تمر بظروف أو بأحداث موضوعية تقود إلى هذا التّحول حتى يبدو منطقياً"[164]، وهذا التّحول ناتجٌ عن تكوينته وتفكيره الخاص، فيسير على أكثر من اتجاه في تعامله مع المواقف، وهذا التحول في شخصية "أبو سليم" خدمة لمصالحه ونزواته وحضوره المجتمعي وإقطاعيته.

وهذه الشّخصية المتحولة عبارة عن مجموعة من المتناقضات المتفاعلة[165]، ففي لحظة معيّنة نشعر أن "أبو سليم" يقف ضد حركة التّغير في المجتمع، خوفًا على مصالحه الشّخصية.

من خلال الغوص في شخصية "أبو سليم" يلاحظ أنّه شخصية ملونة بين الأبيض والأسود، يُمثل شريحة معينة من شرائح المجتمع، فلا نستطيع القول إنه البطل المثالي الايجابي والمحرك الأول لبيئته، ففي كل موقف نراه بشخصية جديدة. فمثلا تظهر شخصية أبو سليم القوادة عندما استضاف مجموعة من السّيدات القادمات من بيروت، وجاء على لسان الرّاوي "**لا يستطيع "جيفري" أن يفهم كيف يستضيف أبو سليم نساء في بيت العائلة، وكيف تقوم زوجته وبناته على خدمة "الصحبة الماجنة"، وتأمين ما يلزمها من أطعمة شهية ومازات لم يذق مثلها في أفخم مطاعم يافا، ولا حتى بيروت**"[166].

---

[164] أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967– 1993**، 1996، ص143.

[165] أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967– 1993**، ص42.

[166] حامد، نور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2012، ص72.

فأبو سليم بصفته رجلا معروفًا، يمارس ما يحلو له، ومتى يشاء، فبقسوته اختار لنفسه أن يكون ديكتاتوريًا، في الوقت نفسه وبحكم موقعه يستبيح لنفسه ما يشاء، فيمارس مجونه وعربدته من خلال استقباله لسيدات عربيات ويهوديات وأجنبيات من فترة إلى أخرى، من يافا وبيروت والقاهرة في منزله أو في مكان ما في يافا.

3.3.3 شخصية أبو سليم الوطنية

الشّخصية الملونة في كلّ حدث لها موقف معيّن، فتبدو الشّخصية من بعيد متعددة الظّلال، لها أكثر من موقف، فشخصية أبو سليم لا يتوقع منها ردة فعل واحدة. فمثلا يظهر في مواقف معينة الجانب الوطني في شخصيته، إذ أورد الكاتب على لسان "الميجور جيفري" وهو ضابط بريطاني يتولى تمويل جلسات "أبو سليم" بالويسكي. يقول: **"لا تظن بأننا لا نعرف بعلاقاتك المشبوهة، نحن نعرف أن مخربين يترددون على بيتك"[167]، وما يؤكد قول الضّابط البريطاني استضافة "أبو سليم" للثوار في بيته.**

أيضًا يظهر الجانب الوطنّي عند "أبو سليم" من خلال الحوار الذي تم بينه وبين "أبو الفوز"، عندما جاء أبو الفوز إلى بيت "أبو سليم"، طالبًا الاختباء في المنزل: **"خير يا شباب شو في؟ إحنا مطاردين يا أبو سليم، محتاجين تخفينا عندكم أكم من يوم. طيب بسيطة. رضا خذهم...."[168]**. ففي الوقت الذي يستقبل فيه أبو سليم أصدقاءه من اليهود، كان يخفي في منزله مجموعة من الثّوار لحمايتهم، وهنا تظهر شخصيته متعددة الظّلال.

الجانب الوطني في شخصيّة "أبو سليم" لم يكن مؤقتًا، ففي أي ظرف وفي أي وقت من الممكن أن يستشعر القارئ وطنيته وحرصه على يافا والثّوار فيها، ويظهر هذا الجانب في وطنيته عندما علم من سارة ابنة اليهودي اسحق أن والدها يهرب اليهود من قبرص واليونان إلى فلسطين عبر السفن التي تنقل البرتقال إلى بريطانيا، عند هذا الخبر **"استدعى أبو سليم "فزاع" وأرسله في مهمة للقاء "أبو الفوز"[169].**

---

[167] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصّباح** ، ص64.

[168] المصدر السابق، ص124–125.

[169] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصّباح** ، ص184.

3.3.4 شخصية أبو سليم المستبّدة

أما شخصية "أبو سليم" الديكتاتورية والقاسية المتسلطة فتظهر مع أهل بيته، إذ لا يقبل لأفراد عائلته (النّساء) بالحرية، سواء على المستوى الاجتماعي والعلاقات التي تسمح بالخروج للتنزه والرّحلات، وحضور الحفلات أو حتى مقابلة الضّيوف الوافدين إلى المنزل بغض النّظر عن نوعيّة الزّائرين، فكانت الصّورة العامة لنساء منزل البيك، البقاء في المنزل والارتباط الوثيق بالمطبخ، حتى إن الأم "أم سليم" أصبحت شبه راضية وخاضعة لزوجها، ويظهر ذلك عندما تحتج ابنتها هالة، رافضة طريقة معيشتهم، متمردة، غير قابلة لديكتاتورية والدها. مثال ذلك:

_هالة قومي يما، الله يرضى عليكِ، قومي، تأخرنا بالفطور. الخبز وصل الفطور بعده مش جاهز. ضيوف أبوكي رح يوصلوا في أي لحظة.

فتحت هالة عينيها وتلفتت حولها. سددت نظرة باتجاه النافذة، ثم قالت متذمرة:

_يما الوقت بكير. الضّيوف بوصلوش قبل التسعة وبفطروش قبل العشرة. سم اللي يهريهم إن شاء الله!

_لا يا حبيبتي، لو سمعك أبوك بذبحنا، الجّدران إلها ذنين"[170].

وما يدل على تذمر هالة المستمر وعدم تقبلها لدكتاتورية والدها، وعلاقاته، "**ففي يوم من الأيام أوصى الخواجة إسحق على كبة بدون حشوة من أم سليم.**

_الله يسحقه إن شاء الله.

_ردت هالة متذمرة.

_يما يما، وبعدين فيكِ.

نهرتها أم سليم[171]".

---

[170] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصّباح** ، ص61.

[171] المصدر السابق، ص69.

وكانت سيطرة "أبو سليم" على أفراد عائلته على المستوى التّعليمي والثقافي، وعدم السّماح لبناته بإكمال تعليمهن، فجاء الحديث على لسان الراوي عن هالة، "**فهي أكبر بنات أبو سليم، أنهت دراستها الثانوية في مدرسة المنشية، ثم لزمت البيت بعد أن رفض والدها وأخوها سليم رفضًا قاطعًا فكرة سفرها إلى بيروت أو القاهرة للدراسة في إحدى جامعاتها، رغم تفوقها**"[172].

فأبو سليم صورة الرّجل التّقليدي في أغلب المواقف، الذي يصدر عن ذهنية ماضوية تركز على ما صاغه الأجداد من إذلال للمرأة وسلب لحقوقها. "فيظهر في كل لحظة بصورة مختلفة عن اللحظات الأخرى، وبذلك تكتسب اللحظة خصوصيتها"[173]، بشكل منفرد.

ففي العائلة التّقليدية، أو في ظل وجود أب متسلط وقاس، الأب هو الذي يقرر مستقبل أبنائه حسب مصالحه، فأبو سليم مثلما قرر خروج بناته من المدرسة، أيضًا يحاول أن يأخذ القرار عن ابنه بسام في الدّراسة، فهو غير مكترث برغبات أبنائه وطموحاتهم. فأثناء حوار بين أبو إلياس وأبو سليم عن ابنة أبو إلياس تيريز التي تدرس في أمريكا. قال أبو سليم: "**أنا ابني الثاني بسام بدي أبعثه على أمريكا السنة الجاي.**

_على خير.

_قال أبو إلياس"[174].

رغم أن بسام يرغب في الدّراسة في بيروت عند أخيه فؤاد، ولا يطمح للدراسة في أمريكا، لكن شخصية "أبو سليم" هي التي تفرض رأيها في النّهاية.

يظهر هنا أن سلطوية "أبو سليم" ودكتاتوريته لا تقتصر فقط على نساء العائلة، إنّما أيضًا على أولاده، فهو الذي يقرر عنّهم، ويعتبر أن الأحقية له في اختيار مستقبل أبنائه. فشخصيّة الأب في رواية "يافا تعد قهوة الصّباح" شخصية متجبرة، طاغية لا تقيم وزنًا

---

[172] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصّباح**، ص65.

[173] أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية في الضفة وقطاع غزة 1967_1993**، ص41.

[174] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ص160.

لمشاعر الأبناء، فالعلاقة بين "أبو سليم" وأبنائه بشكل عام علاقة تنافرية لا يسودها الانسجام.

وتظهر شخصية "أبو سليم" أحيانًا بصورة الإنسان الفلسطيني المتمسك بتراثه وعاداته وتقاليده صغيرها وكبيرها. فيظهر تمسكه بالعادات عندما قال له أبو إلياس أن ابنته ذهبت إلى سينما الحمرا مع شاب فلاح فكانت ردة فعله:

"**انتفض البيك: مع فلاح؟ هذا شيء فظيع. وماذا فعلت؟**

_ماذا بيدي يا أبو سليم؟ أعطيتها نصيحة. وهي لم تسمع.

_نصيحة؟ والله لو حصل هذ في عائلتي لهدمت البيت على رؤوسهم"[175].

وما يدل على ازدواجية أبو سليم وتعصبه لعاداته وتقاليده، القبول لنفسه بحضور حفلات موسيقية ومنع بناته من الذّهاب إلى السينما.

_"إنت عارف يا أبو إلياس تذكرتين إلى ولسليم.

قال أبو إلياس ضاحكًا: قلت يمكن هالمرة تفكر تجيب إم سليم أو واحدة من البنات.

_هاهاها لا هذا صعب. لا هذا صعب آخذ إم سليم على سينما الحمرا؟"[176].

فعلى الرّغم من سهرات الأنس التي كان أبو سليم وابنه سليم وأصدقاؤه يسهرونها مع نساء من كلّ الأنواع، إلاّ أن "أبو سليم" في كل فترة يظهر قسوته وعقليته المتحجرة، ففي إحدى السّهرات مع نساء من لبنان، بعد حفلة عبد الوهاب، علقت فوزية إحدى السّيدات القادمات من بيروت على كون سيدات يافا جريئات. "**سأل أبو سليم كيف؟**

حسيت كإنهم بدهم يهجموا عالمسرح ويوكلوه للزلمي، وجوازهن ما اعترضوا.

_مين بيقدر يعترض على حب شاب وسيم؟

قال أبو إلياس.

_شو هالحكي الفاضي؟

رد أبو سليم محتدًا

_والله لو عيالي عملو هيك كنت موتهم"[177].

أبو سليم شخصيّة ذات وجوه متعددة، تؤمن بمصالحها الشّخصية، ومن أجل ذلك تسعى في اتجاهها بكل الطرق. فالمكانة التي وضع فيها أبو سليم بصفته بيك أولًا، وإقطاعي ثانيًا، وصاحب مكانة بين الفلاحين وأهل يافا، جعلت منه "**حريصًا على أداء صلاة العيد في المسجد، على الرغم من عدم تدينه، حيث تعتبر نوعًا من المراسم الاجتماعية المرتبطة بمركزه"[178].**

---

[175] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ص63.

[176] المصدر السابق، ص70.

[177] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصباح** ، ص82.

[178] المصدر السابق، ص120.

ويُعلل الرّاوي شخصيّة أبو سليم المتناقضة بقوله: "**البيك يحرص على إقامة علاقات جيدة مع الجميع، فهو يخفي الثّوار ويدعو كبار الضّباط الإنجليز إلى ولائم باذخة، كما يقيم علاقات طيبة مع أثرياء اليهود في المدينة. إذ مصالحه تقتضي ذلك، لذلك فهو مقبول من الجميع**"[179].

من خلال تتبع شخصية "أبو سليم" نلاحظ أن الشّخصية الملونة لا تقف عند حد الخير المطلق أو الشّر المطلق، فهي في الوسط، تقع بين الحد الفاصل للفضائل والرذائل، حيث لا يتوقع منها ردة فعل معينة، إنّما تدهش القارئ في اختلاف ردة فعلها.

3.3.5 خلاصة

أبو سليم صورة الإنسان العادي المتناقض، الواقع بين الخير والشّر، بين الفضائل والرّذائل، فهو الإنسان الذي تتغير ردات فعله دون عامل منطقي، أو حتى لحظة استعداد للتغير، وهذ التّحول ناتج عن تفكيره الخاص، وارتباطاته المتعددة، وسيره في أكثر من اتجاه، ولكونه لا يقتصر على نغمة ركوز واحدة.

لذلك الشّخصية الملونة هي ما تكشف عن الطبائع الإنسانية، دون محاولة لتجميل المواقف، أو حتى إظهار الخير المطلق، فهي تكوينة مختلطة متشابكة متناقضة، لكنّها تقع ضمن حدود الواقع، دون محاولة لتجاوزه وتخطيه.

3.4 الآخر اليهودي/الإسرائيلي (جنين 2002)

3.4.1 مقدمة

عرض الرّوائي الفلسطيني لشخصيّة الآخر اليهودي منذ بداية الرّواية الفلسطينيّة، فكان النّمط اليهودي الأول في الرّواية الفلسطينية في العشرينات هو "النمط الشّايلوكي الذي يحترف أعمال الرّبا والسّمسرة والغش في التّجارة، ونصب الأفخاخ"[180]. وكان هذا الظّهور للشخصية

---

[179] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ص132.

[180] أبو مطر، أحمد، **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950–1975)**، ص363.

اليّهودية بداية في رواية الوارث لخليل بيدس، حيث عرضت اليهودي الذي يحترف الغش والمكر والخداع والسّرقة من خلال شخصية إستير اليهودية.

عند مرحلة معينة استقر الوعي التّقليدي عند البعض على الاكتفاء بمقولة الشّر ومقولة الكراهيّة، فرأوا في اليهودي شرًا خالصًا ينتج عنه يقين إلى نصر الخير، وهذه النّظرة التّقليدية فيها فقر في الوعي ومحدودية ثقافية[181]، لكن بعد فترة تطور هذا الوعي التّقليدي، وأصبح الرّوائي أكثر إدراكًا لصورة الآخر، والسبب يعود لكون "النّظرة إلى الذّات والآخر غالبًا ما تتأثر بالظّروف السائدة بين الطّرفين، وغالبًا ما تكون سلبية، وذلك لكون الآخر على حد قول سارتر ليس خيرًا، بل ينطوي على عداء يدمر الإنسانية، فالآخر في أبسط صوره هو مثيل أو نقيض "الذات" أو "الأنا"[182]، ومثال ذلك الظروف التي مر بها العرب واليهود[183]، وهذه الظّروف تغيرت بتغير الواقع، فأصبح الفلسطيني مع النّكبة أكثر معرفة باليهودي وأكثر مقدرة على الحديث عنه، لكونه أصبح أكثر التصاقًا به، ومعرفة لطباعه.

فالآخر اليهودي هو "تجسد لكل ما هو غريب وغير مألوف، بل أيضًا كل ما يهدد الوحدة والصّفاء"[184]، وتأتي أهمية الآخر هنا من جوهريته في تكوين الذّات وتحديد الهوية[185]، فالآخر يسهم في تكوين وتوجيه الذات فكريًا وثقافيًا وسياسيًا.

ظهرت الشّخصية اليهودية المستبدة في رواية المتشائل لإميل حبيبي، من خلال شخصية الحاكم العسكري الأدون سفسارشك، فأثناء حوار بينه وبين امرأة قروية "صاح: من أية قرية؟ فبعد صراخه وتوجيه السّلاح إلى ابنها الذي في حضنها أجابت: نعم من البروة. فصرخ: أعائدة أنت إليها؟ فأجابته: نعم عائدة. فصرخ: ألم أنذركم أن من يعود إليها يُقتل؟ ألا تفهمون

---

[181] دراج، فيصل، **صور اليهودي القائمة في مرايا غسان كنفاني**، ع53، خريف 1997، ص21.

[182] الرويلي، ميجان وآخر، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص21.

[183] الأسطة، عادل، **اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913–1987**، ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينين، 1992، ص15.

[184] الرويلي، ميجان وآخر، **دليل الناقد الأدبي**، ص21.

[185] المصدر السابق، ص21.

النظام؟ أتحسبونها فوضى"[186]. فالأدون سفسارشك يمثل صورة اليهودي الذي يقتل، ويدمر ويهجر، فهو اليهودي المستبد والمستعد لعمل أي شيء من أجل مصالحه.

في البداية "قُدم الإسرائيلي في الأدب العربي كعدو وبالتالي لم تتم أي محاولة جادة لمواجهة إنسانيته"[187] من قبل الكتّاب والرّوائيين في أعمالهم، لكن بعد فترة وخاصة عند روائيي الأراضي المحتلة ال48، ظهر أن "الاهتمام بالشّخصية اليهودية لم يقف عند الشّخصيّة العنصريّة فحسب، بل شمل اليهودي المتعاون المؤيد للسلام"[188]، مثال ذلك شخصية روتي في رواية "الصّورة الأخيرة من الألبوم" لسميح القاسم، حيث تمثل الإنسانة اليهودية المتفهمة، التي ترغب في العيش بسلام إلى جانب الشّعب الفلسطيني، بعيدًا عن العنصرية والقتل والتّدمير"[189].

وقدم غسان كنفاني في روايته عائد إلى حيفا صورة إنسان يهودي كشخصية روائية، من خلال شخصيتي ايفرات كوشن وزوجته ميريام، فعرض من خلالهما "عذاب المضطهدين في كل مكان، عذاب الإنسان الفلسطيني على يد الصّهاينة وعذاب الإنسان اليهودي على يد النازية"[190]، حيث برر قدومهما إلى فلسطين وقبول فكرة الاستيطان على اعتبار أنهم مرّوا بظروف من الاضطهاد أجبرتهم على المجيء، حتى شخصية دوف قدمها غسان كنفاني على أنها فكرة ولم يثقلها بأفكار ومواقف سلبية.

وفي الفترة الآخيرة شاع ظهور صورة الآخر عند الرّوائي الفلسطيني، فمثلا في رواية "مصائر: كونشيرتو الهولوكوست والنكبة" قدّم ربعي المدهون المستعمر الصّهيوني إنسانًا كامل الأوصاف، فربعي المدهون أعاد القارئ إلى ظاهرة لافتة في الأدب الفلسطينيّ بدت خافتة، ثمّ أخذت تظهر إلى السّطح أكثر وأكثر، بخاصّة في أدبيّات ما بعد أوسلو، وهي

---

[186] حبيبي، اميل، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، ط1، ص23-24.

[187] عاشور، رضوى، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، دار الآداب، بيروت، ص145.

[188] عمر الخطيب، جهينة، **تطور الرواية العربية في فلسطين (1948-201)**، ص114.

[189] **المصدر السابق**، ص119-120.

[190] عاشور، رضوى، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، دار الآداب، بيروت، ص145-146.

الكتابة عن المجازر الّتي تعرّض لها اليهود في أوروبا، وتحديدًا في ألمانيا النّازيّة"[191]، ليقدم المستعمر الصّهيوني بصورة إيجابية، من الممكن معايشته بسلام، لكن رغم تقديم هذه الصّورة حول الآخر اليهودي إلا أنه ما زال هناك بعض النّقاد يرفضون أَنْسنة اليهودي مثل وليد أبو بكر في تعليقه على رواية مصائر والذي يرى أن "الفكر الذي يدور حوله ربعي المدهون هو "التعايش" مع المحتلّ، واعتباره ممكنًا، ويرى أن التعايش المقترح في الرواية لا ينتهي إلا عند أبواب التطبيع"[192].

3.4.2 صورة الآخر عند أنور حامد

الصّراع في الرّوايّة الفلسطينيّة لا يقف عند صراع الفلسطيني مع ذاته وعدوه، إنّما هنالك الصّراع الإسرائيلي بين ذات الإسرائيلي وصوت الضّمير فيه، بين قوى الخير فيه والشّر، بين إنسانيته ولا إنسانيته، وهنا بالضبط استطاع أنور حامد أن يكشف عن صراع ديفيد اليهودي في رواية "جنين2002"[193]، حيث كشّف عن قناعاته والواقع المناقض لهذه القناعات.

لم يقدم لنا أنور حامد شخصيّة نمطيّة متعارف عليها حول الإنسان الإسرائيلي، أو الجندي الإسرائيلي، إنّما قدّم لنا في رواية جنين 2002 الجانب الإيجابي والسّلبي للجندي الإسرائيلي في الوقت نفسه، الإسرائيلي الذي يعيش بين صراعه الوجودي وما يُفرض عليه، وبين ما يريد وما يجب أن يفعل، ليكون ما يُفرض عليه المخلص الأول له من أزمته الوجودية.

استطاع أنور حامد بأفكاره وثقافته أن يحوّل شخصياته من نموذج البطل النّمطي المتعارف عليه في كثير من الرّوايات الفلسطينيّة، إلى شخصيّة جديدة خارجة عن النّمط، فلم يكن الجندي هنا القوي والمستبد الذي يمارس عمله دون ضمير، أو الذي يتصف بالشّر دون أن يكون فيه مجالٌ لبذرة خير، فديفيد هنا هو صورة اليهودي الإنساني، الذي يبحث عن حلّ

---

[191]. **ما قالوه عن مصائر ربعي المدهون**، .http://www.arab48.com/ آخر دخول 2017/7/25

[192]. أبـو بكـر، وليـد، **الطريـق سـالك نحـو التطبيـع فـي كونشـرتو ربعـي المـدهون**، صـحيفة الحـدث، 2017، آخـر دخـول 2017/5/24.

[193] حامد، أنور، **جنين2002**، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2014.

ومخرج لصراعه مع ذاته، وليس مثل دوف غسان كنفاني الذي اعتبر الإنسان قضيّة بغض النّظر عن جذوره.

لم يقتصر أنور حامد على ديفيد الإسرائيلي في سرديته، إنّما يوجد داخل هذه السّردية سردية أخرى فككت سردية ديفيد وهي أريج الشّايب الفلسطينية، أريج التي تتصارع مع المكان والذّكريات والماضي، في ظل الرّصاص والقتل والجثث، فاستطاع أنور حامد أن يفاقم من صراع ديفيد من خلال يوميات أريج الشّايب.

ديفيد وأريج شخصيات في مأزق وصراع وجودي، وكلتا الشّخصيتين على وعي بأبعاد هذا المأزق المأساوي، لكن المختلف أن لكل شخصيّة صراعها الخاص.

فالواقع الاستعماري الذي حول العربي إلى عدو بنظر الآخر اليهودي هو ما أثمر هذا الصّراع داخل ديفيد، فصورة ديفيد هي ذنب الصّهيونية، وهي التي أنتجت عنده عدم التسليم بما يدور حوله، فالبداية كانت عندما كان طالبًا، إذ يتم تدريس الطّلاب اليهود بأن الفلسطينين هم من تخلوا عن أرضهم ومنازلهم بمحض إرادتهم، لمجرد أنهم لا يريدون العيش مع اليهود في نفس المكان، فاقتنع ديفيد إلى حد ما بهذا الكلام، لكن بعد فترة وفي إحدى زياراته مع طلاب المدرسة إلى قرية تدعى "عين هود" أي؛ عين حوض الفلسطينية، بدأ الشّك يتسرب إليه، وخاصة عندما رأى امرأة عربية تبيع المرطبات للسياح، فتظاهر أنه يريد شراء المرطبات منها، ربما لمعرفته الدّاخلية أنها ستكون المخلص الأول له من أسئلته التي كرر طرحها على أهله، ويقابلونه بالصّد والسّكوت عن الإجابة، فعلم من تلك المرأة أن أهل قرية "عين هود" قد فروا منها أثناء الحرب، واستوطن معظمهم مخيم جنين[194]، فمن هنا بدأ مأزق ديفيد، ومن هنا سوف يبحث عن إجابات لتساؤلاته.

لحظة شك ديفيد وأسئلته الوجودية نراه يتجه نحو الماضي، حتى عندما ذهب إلى قرية "عين هود" كان يبحث عن تاريخ وماضي المكان الذي جاء إليه ويعيش فيه، وهذا المسار الذي اتبعه كان المحدد الأول والإشارة الأولى للمواجهة مع الحقيقة، وهذا ناتجٌ عن تعطشه لليقين والرغبة في معرفة كل ما يخص ماضيه.

---

[194] حامد، أنور، **جنين 2002**، ص18.

رغم اهتزاز مسلمات ديفيد، إلا أنّ الحقيقة التي وصل إليها لم تكن من الصّلابة والرّسوخ بحيث تدفعه لأخذ موقف ورفض الخدمة العسكرية على حد قوله، فكان إيمانه بالوطن وحقه بالوجود بديهيًا[195]، فعندما دخل الخدمة العسكرية كان واثقًا من قراره، وأنه سيدخلها من أجل الدّفاع عن ما يعتبره وطنه، وحتى عندما ذهب إلى المهمة العسكرية في مخيم جنين كان حاملًا لأفكار مسبقة بأن المخيم بؤرة إرهابيين، وأن أكثر العمليات الاستشهادية تخرج منه.

لكن ما لم يكن يعلم به ديفيد أن ذهابه إلى مخيم جنين سوف يضعه في مأزق أكبر من مأزق مَنْ بنى المنزل الذي يعيش فيه، وأنه في لحظات معينة سيكون خارجًا عن ذاته خاضعًا لغيره. فأزمة ديفيد موجودة قبل أن يدخل مخيم جنين، لكن الذي عزز وفاقم هذه الأزمة دخوله للمخيم ومعايشة الواقع عن قرب.

يلاحظ أثناء تواجد ديفيد داخل المخيم وجود وجهين له، وهذا جزء من صورته الكليّة الظّاهرة والواضحة للقارئ، والأخرى العصية على الفهم، المتشابكة مع نفسها.

فالوجه الأول هو وجه ديفيد الجندي الإسرائيلي، الذي جاء من إسرائيل إلى مخيم جنين كي يقضي على الإرهابيين فيه، ديفيد الذي جاء ليحمي وطنه، ويقضي على بؤرة الإرهاب في الضّفة، ويظهر هذا الوجه عنده عندما تحدث مع إحدى النّشطاء، وعندما قالت له إحدى الفتيات الإسرائيليات: "**هذه جريمة حرب، هل تعرف ذلك؟**

استفزني التّعبير.

_وتفجير فندق بارك في نتانيا، هل كان جريمة حرب؟"[196]. فهنا يحاول ديفيد أن يجد مبررًا لما يقوم به، محاولًا أن يُبيح الفعل الذي يقوم به في مخيم جنين، لكن هذه المبررات لم تدم طويلًا.

أما الوجه الثاني فهو وجه ديفيد الإنسان قبل أن يكون جنديًا إسرائيليًا، فأثناء وجوده في المهمة التي أوكل إليها في مخيم جنين، وأثناء حديثه عن تجربته قال: "**تقدمنا بحذر متسترين بالظلام. لم تطلق علينا رصاصة واحدة.....، فجأة لمحت طفلين ينسلان من**

---

[195] حامد، أنور، **جنين 2002**، ص19.

[196] المصدر السابق، ص41.

أحد الأزقة. أطلق زملائي وابلًا من النّيران، أما أنا فصرخت: إنهم أطفال"[197]. أنور حامد هنا يهاجم ديفيد بإنسانيته، إذ يشهر سيف إنسانية الآخر بوجه الآخر، فكون ديفيد جنديًا في مهمة لا يعني أنّه فقد حسه الإنساني، ووعيه الذّاتي أمام ما يحصل، فهو في أكثر الأحيان متردد ورافض لما يحصل، وهذا التّردد ناتجٌ عن ملامسة الواقع كما هو، بعيدًا عن التعبئة المسبقة للأفكار، وكأنه في لحظات معينة يشعر بواقعية صراعه لكونه في مخيم جنين، وكأنه وجد ضالته التي يبحث عنها، يظهر أن ديفيد في سلام داخلي أثناء خوضه للحرب، "اليهودي غالبًا تمزقه التناقضات الداخلية التي تدفع فئات منه إلى ممارسة كافة أشكال النضال ضده"[198]، وهذا ما حدث مع ديفيد أثناء وجوده في مخيم جنين إلى حد ما، فهو يشعر بالذنب حيال ما يقوم به من أفعال شنيعة، ولكنه رغم ذلك يتستر بها، وهنا يظهر صراع الإنساني في اللإنساني.

لم يقتصر رفض ديفيد الإسرائيلي على قتل المدنيين والأطفال، فهو يرفض القصف بشكل عام، فيقول: **"القصف يعني القتل دون تمييز بين المدني والمسلح، الطفل والشاب والمرأة والعجوز. ليس هذا ما تعلمناه عن أخلاقيات جيش الدّفاع"**[199]. لكن ما لم يكن يعلمه ديفيد أنه بمجرد دخوله إلى حرب ما، سينسى كل "أخلاقيات" جيش الدّفاع، وكل القوانين والأنظمة التي تُفرض عليه لينجو بذاته، بعيدًا عمن يقابله، فالحرب التّي دخلها هو فيها أداة وليس إنسانًا له أفكاره وأخلاقه، فكان ديفيد على يقين من هذا الكلام وما يدل على ذلك قوله: "**وأنا، كنت قطعة عديمة الأهمية في ماكنة الحرب المقيتة: اضرب، فأضرب، اهجم فأهجم، أقتل فأقتل! يحركونني بالريموت كونترول"**[200].

لذلك "اليهودي الإنسان هو الذي لم يقع تحت تأثير أفكار الحركة الصّهيونية المضللة، وظل محتفظًا بشخصيته ومفاهيمه المستقلة، التي ينطلق فيها من قناعاته الخاصة كإنسان"[201]، فديفيد لم يبق على مفاهيمه السابقة، ولم يرض بالأوامر التي تصدر إليه، لذلك في لحظات

---

[197] حامد، أنور، **جنين 2002**، ص38.

[198] الذربعي، عابد عبيد، **العلاقة بين الشخصية اليهودية والفلسطينية في الرّواية الفلسطينية**، دار حنين للنشر والتوزيع، ص134.

[199] حامد، أنور، **جنين 2002**، ص40.

[200] المصدر السابق، ص172.

[201] أبو مطر، أحمد، **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950–1975)**، ص367.

معينة حاول بكل الطّرق أن يختلي وحده في بعض المنازل التي كانت واحدة ممن شارك في هدمها، محاولًا العثور على شيء محدد، أو ربما شيء مفقود منه.

ضمن ما تعلم من "أخلاقيات" الجيش لم يستطع ديفيد الإنسان والجندي الاستمرار في إقناع نفسه بأنه يدافع عن دولته وذاته، والمدنيين في إسرائيل، فعندما جاءت الأوامر بتجريف المخيم، قال ديفيد "**تمنيت في تلك اللحظة أن تكون لدي الشّجاعة الكافية للوقوف في وجه قادتي والصّراخ: لن أشارك في جنونكم! لا أظن أن الشّجاعة هي ما كان ينقصني، بل اليقين. لم أكن أعرف بالضبط أين أقف**"[202]، فديفيد ربما هنا كان يحتاج لمن يدعمه، أو ربما كان بحاجة لإشارة بسيطة تدله على الصّواب.

بمقدار ما تغلل ديفيد في مخيم جنين انعكس ذلك على تزعزع المسلمات عنده، وارتفاع وتيرة أسئلته الوجودية المشككة في مدى صدق الواقع الذي يحياه، فكان غير مقتنع بالمهمة التي أوكل إليها، أثناء وجوده داخل المخيم، تطورت نظرته وأصبح أكثر قربًا من الحقيقة، وظهرت عليه الرّغبة في الهروب أو الانسحاب، أو حتى الحصول على إشارات تدله على الحقيقة، فهنا صحت إنسانية ديفيد في وقت متأخر، وهذه الصّحوة ليست رأفة بالضحية، بل رغبه في أن يعيش بسلام.

ضمن هذه الرّغبة، لم يسلم ديفيد بالواقع كما هو، فلم تكن مهمته في مخيم جنين خلاصًا له من أسئلته وصراعه مع ذاته، إنما فتحت عليه منافذ أخرى، من خلال هذه المنافذ استطاع ديفيد التّغلب على الإيمان المطلق بدولته والمهمة التي يقوم بها، في الوقت ذاته لم يستطع التّعايش مع الواقع الجديد، ففي اللحظات التي وصل فيها إلى اليقين الدّاخلي لم يستطع الاستمرار حسب رغباته العقلانية والتّسليم بالواقع كما هو، واعتبار دخوله إلى مخيم جنين مجرد مهمة قام بها وسيكون مصيرها النسيان.

عندما بدأ ديفيد التّسلسل إلى بيوت المخيم، وتفتيشها، في تلك اللحظات استعاد شيئًا من وعيه الإنساني، خصوصًا عندما ذهب إلى البيت الذي بدا له في الوهلة الأولى مسرحًا، وهو مسرح اليسارية اليهودية آنا فرانك، وخاصة عندما رأى الصّور والأقنعة والملابس. فيقول

---

[202] حامد، أنور، **جنين 2002**، ص51.

ديفيد هنا: "**بدأت أنظر إلى المكان بشكل مختلف. فيه حياة عادية، تشبه حياتنا. فيه ناس يتناولون وجباتهم ويتبادلون الأحاديث، يزورون الجيران ويحتسون القهوة عندهم. بل هم يرتادون المسرح**"[203]. من هنا وإلى حد ما بدأ ديفيد يدخل البيوت الفلسطينيّة بنظرات مختلفة، حيث تخلى ولو بشكل جزئي عن أفكاره المسبقة بالنسبة لمخيم جنين والناس فيه والحياة العادية التي يحيونها، حيث يقول: "**منذ تلك اللحظة، بدأت أدخل البيوت بوعي مختلف وأرى محتوياتها بعيون أخرى، فجأة بدأت ألاحظ الأطباق والمواعين،.....، فجأة، وكأن هذه التفاصيل كانت غائبة عن المكان وبدأت تبزغ من العدم. أبدا، هي كانت موجودة طوال الوقت، لكنها بدأت تنبت في وعي الآن، وبعد أن اكتشفت ذاك المسرح البدائي في المكان**"[204].

يلاحظ مما سبق أن شخصية ديفيد تتصرف في تناغم حسب الموقف التي هي فيه، فكل موقف تعرض له في مخيم جنين كان يقابله بشخصية مختلفة، وبفكر مختلف، وبوعي مختلف، فهو يتصادم مع خطاب إنساني يتحدى من خلاله خطاب المقضي لإنسانية الآخر، وهذا ناتج عن تطور أسئلته وصراعه داخل المكان ورغبته في الوصول إلى اليقين.

ففي اللحظات الأولى لعودة ديفيد للمخيم، حاول بكل الطّرق أن يخفف من حدة ما فعله، وربما حاول إعادة الحياة إلى المخيم من جديد، فكأنه وجد نفسه شخصًا آخر، وهذا ما قاله عندما انتهى من محاولة إعادة الحياة من جديد للمسرح الذي هدمه، عندما جاءت امرأة تحمل الغداء فقال: "**لا أدري إن كان الطعام بهذه اللذة أم أنني بدأت أجد نفسي**"[205].

عودة ديفيد ودخوله المخيم مرة أخرى، ومعايشة الواقع كما هو دون أفكار مسبقة، لم يستطع التخلص من أزمته، وذلك لكون ديفيد الجندي المأزوم "يؤمن بشيء لكن لا يستطيع التّصرف بما يريد، يبحث عن الخلاص ولا يختار الطّريق الصحيح"[206]، إنّما ازدادت أزمته برجوعه إلى مخيم جنين مرة أخرى، وفي هذه الحالة كان لزامًا عليه أن يختار موقفًا محددًا، إما

---

[203] حامد، أنور، **جنين 2002**، ص55.

[204] المصدر نفسه.

[205] حامد، أنور، **جنين 2002**، ص186.

[206] القاسم، نبيه، **في الرواية الفلسطينية**، ص61.

الاستمرار في المواجهة وتخطي ضعفه وأزمته، أو اختيار طريق آخر وهو الهرب، والقضاء على أزمته بالفشل والموت.

وهذا الفشل واضحٌ من البداية، فعودة ديفيد إلى مخيم جنين مرة أخرى عودة ناقصة لا معنى لها، إذ أثبتت فشله في تحقيق وجوده، وضياعه الإنساني الكامل، ففي لحظة معينة يشعرنا ديفيد أنه اختار طريق الصّواب في عودته إلى مخيم جنين كإنسان يهودي بعيدًا عن كونه جنديًا قاتل فيه، لكن ما لم يكن يحسب ديفيد له حسابًا أن المكان هنا بما يحتويه سيصارعه وسيذكره بوجوده المسبق فيه، فمخيم جنين يعتبر شخصية من شخصيات الرّواية، إذْ فاقم من حدة الصّراع عند ديفيد، وسبب له صّدمة ومفاجاة في الوقت نفسه؛ لاختلافه عن الصّورة التي كانت مزروعة في ذهنه من قبل.

فديفيد حاول التّأقلم مع جو المخيم، لكن لم يستطع أن يتقبل فكرة أن يكون فردًا من أهل المخيم، خاصة وأن أهل المخيم يقابلونه على هذا الأساس، في الوقت الذي كان فيه قبل فترة يقتل ويدمر، فيقول ديفيد: **"لم تكن بي رغبة للحديث مع أولئك الفتيّة، مع إني ما جئت هنا إلا لأقيم علاقة معهم وأتحدث إليهم. كنت أحس بارتباك حيالهم. من هم بالنسبة لي؟.....ماذا لو عرفوا من أكون؟"**[207].

يظهر أن حوار ديفيد مع الفلسطيني في مخيم جنين جرده من أحلامه ورغبته في التّعايش مع أهله، ليعود إلى الواقع محملا بالحقيقة، يحاول العثور على خلاصه، لكنه لم يستطع، فكل مكان وكل كلمة في المخيم ستذكره بذاته، وستزيد من حدة صراعه مع أفكاره.

ولكون ديفيد بطلًا إشكاليًا نتج عن معايشته للمخيم صّراعٌ وقلق وجودي، فالبطل الإشكالي هو: "البطل الذي يكتفي بالرّغبة دون الفعل، ويؤثر الصّمت والعزلة أو الانتحار والجنون، أو الهرب من الواقع العادي"[208]، ففي ظل صراع ديفيد، وتفاقم أزمته، لم يستطع تقبل الحقيقة على ما هي عليه رغم محاولته، ولم يستطع التّخلي عن ماضيه، إنّما اختار الرّجوع إلى

---

[207] حامد، أنور، **جنين2002**، ص189.

[208] عزام، محمد، **البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة**، الأهالي للطباعة، دمشق، 1992، ص12.

حياته الماضية حاملًا معه الحقيقة التي لا يرغب أن يواجه أحد بها، لكن ما لم يكن يعلمه أن هذه الحقيقة والصّراع الذي مرّ به لن يتقبله من حوله، وسترفضه عائلته.

لذلك الحقيقة التي وصل إليها ديفيد أفقدته الكثير من ماضيه، فالإنسان أي إنسان "إذا فقد ما يمتلكه فقد اتصاله بالعالم"[209]، وهذا بالفعل ما حصل مع ديفيد، حيث فقد كل إحساس واتصال يقربه من العالم حوله، وهذا الفقد هو الذي أدى به إلى فقدان نفسه، فالقوة التي بداخله تلاشت من نفسه بعد رؤيته للحقيقة بمنظار الصّواب، وهو ما أدى به إلى خسارة حياته، فالقضيّة بالنسبة لديفيد هي الخوف من الحقيقة، والخوف من أن تتعارض هذه الحقيقة مع الواقع الذي يعيشه ومع فكره ومسلماته، لذلك تجاوز صراعه الوجودي بالموت، إذ بتجاوزه أصبح الموت بالنسبه له عالم خلاص.

الذي قتل ديفيد عدم قدرته على مواجهة إنسانيته، وخسرانه لكل شيء، فالحقيقة التي وصل إليها انعكست عليه بشّكل مُضاد، فلم يستطع الاستمرار وتقبل هذه الحقيقة، فالبداية كانت بدخول ديفيد التجنيد العسكري الذي سلبَ منه براءته الأولى وتردده، فتكفيره عن ذنبه لم يعد يجدي نفعًا. فديفيد فقد ذاته بسبب اختلاف أفكاره وما وصل إليه من خلال مواجهة سردية أريج، إذ تعتبر سردية أريج صورة عن الصورة الغائبة للواقع الفلسطيني والحياة العادية عند ديفيد، فهي التي فككت سرديته.

لذلك الرغبات البعيدة عن استخدام المنطق العقلي هي التي تسيطر على الإنسان وتجبره على السّلوك بما يخالف اهتماماته الحقيقية، الأمر الذي يضعف ويُدمر طاقات الإنسان ويسبب له المعاناة، فديفيد كان في مواجهة عنيفة مع رغباته، وهذه المواجهة زاد من حدتها كون ديفيد أداة من أدوات الحرب، ولم يتم التّعامل معه كإنسان، فقيمة إنسانيته هو من وجدها ودافع عنها.

إلى جانب شخصية ديفيد الإسرائيلي تم استحضار شخصية أريج الشايب بشكل مواز لديفيد المأزوم، "فصورة الآخر لا توجد إلاّ مقابل صورة الذّات"[210]، لكون الآخر هو مثيل أو نقيض

---

[209] فروم، إيريك، **جوهر الإنسان**، ص50.

[210] دراوشة، أمين، **الأنا والآخر في الرّواية الفلسطينية**، ص9.

الذّات، وما ينتج عن هذا النقيض من تهديد للوحدة والصفاء[211]، لذلك الصّراع الدّاخلي لكل شخصية لا يتحقق دون الأخرى، ففي هذه الثّنائية استحضار للحقيقة والقوة الموازية لها، فالذي خلق شخصية أريج الشايب هو الوجود الصّهيوني، والذي أثر على صراع ديفيد، لتكون الصّدمة بالنسبة له العثور على مذكرات أريج الشّايب.

ولو سألنا أنفسنا كيف استطاعت سردية أريج الشايب صدم ديفيد، الصّدمة كانت بمجرد دخول ديفيد مخيم جنين، فدخوله وضعه في مواجهة حادة مع شخصية أريج الشايب والمكان نفسه. فأريج تختلف عن ديفيد في كون صراعها ناتجًا عن حصارها في المكان، فصارعها ناتجٌ عن أزمة الواقع، والوسيلة لقتل الوقت في ظل حصار للمخيم لا يُعرف متى سينتهي، مقابل ما يشعر به ديفيد من وحدة تخلو من كل وسيلة للقضاء على الوقت، وهذا الصّراع وكتابته كان العامل الأول في مواجهة الحياة العادية لأهل المخيم من قبل ديفيد، الذي يملك نظرة مغايرة عما رأى، فانهيار ديفيد وتلاشيه ناتج عن اصطدامه بعذاب أريج المضطهدة من قبله. إضافة إلى كون المكان "المخيم" عاملًا من العوامل التي أثرت على ديفيد وأفكاره، فمن خلال المكان استطاع ديفيد أن يكشف الظّلم الذي يواجهه الفلسطيني من أجل البقاء، ومن خلال المخيم استطاع ديفيد أن يجد إجابة لتساؤلاته حول التاريخ الفلسطيني، فربما استطاع من خلاله كشف الظلم الواقع على الفلسطيني، أو ربما المكان أثار شفقة ديفيد على المستعمَر.

لذلك يمثل وجود شخصية ديفيد وجودًا لفئة معينة من الإسرائيليين، وهذه الفئة غير ظاهرة بشكل واضح، إذ تمثل الفئة الرّافضة داخليًا للوحشية والقتل والتّدمير الإسرائيلي، "فثمة نماذج إنسانية بين اليهود ترفض ما يجري"[212]، مثلما يوجد نماذج من الفلسطينين ترفض قتل الأطفال الإسرائيلين والمدنين، والعمليات التّفجيرية.

---

[211] الرويلي، ميجان وآخر، **دليل الناقد الأدبي**، ص21.

[212] الأسطة، عادل، **اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913–1987**، ص75.

وهذه الفئة من الفلسطينين عرضها أنور حامد في شخصية عارف، فجاءت شخصية عارف الفلسطيني هنا محملة بفكر يرفض قتل المدنيين والأطفال والنسّاء، ويرفض القصف العشوائي، فأثناء حوار بين أريج وعارف قال لها: "**لم أكن مقتنعًا بالعمليات الانتحارية.**

_سألته: طيب شو مشكلتك مع هاي العمليات؟ مش شايف شو بعملو فينا؟

_نظر إليها وتساءل بعتاب: إذن إحنا لازم نصير مجرمين زيهم؟ إذا هم بيقتلو مدنيين عنا واحنا بنقتل مدنيين عندهم، شو بيصير الفرق بينا وبينهم"[213].

مع التشابه في الرأي بين ديفيد وعارف حول العمليات الاستشهادية يلاحظ أن "اليهودي يمكن أن تدفع به أفكاره المنبثقة عن تجربته الخاصة إلى رفض مبادئ الحركة الصهيونية ومعارضتها والعمل ضدها، ومشاركة الفلسطيني كفاحه من أجل نيل حقوقه الوطنية"[214]، والفلسطيني من الممكن أن يتقبل هذا اليهودي الرّافض لمبادئ دولته، ومن الممكن أن يكون في نفس درجة اليهودي المضطهد.

لذلك القضيّة هنا ليست قضيّة صراع وجودي، إنّما قضية الإنسان ذاته ومبادؤه، فكما أن نسبة من الإسرائيلين أُتيحت لهم الفرصة للقتل والقصف والتّدمير، كذلك الفلسطيني لو أتيحت له فرصة كهذه سيقتل الوحش الذي جعل منه ضحية حتى يعيش، فصفة الإنسانية هي من تتحكم في المُجرم والضّحية، فهناك نسبة من تبحث عن "قيم أصيلة في عالم يرفض هذه القيم"[215]، ونسبة أخرى رافضة لكل هذه القيم، فالصّراع ليس فقط داخل شخصية ديفيد الإسرائيلي وأريج الفلسطينية، إنّما الصّراع داخل كل مجرم وضّحية.

يلاحظ أن شخصيّة الجندي اليهودي هنا جاءت خارجة عن النّمط، فالرّوائي والكاتب الفلسطيني بشكل عام استطاع أن يقدم صورة واضحة عن اليهودي إلى حدّ ما، لكنه لم يقدم صورة واحدة مصورًا أبعادها باتجاه واحد، إنّما قدّم للقارئ الخير والشّر في اليهودي، وقدم الصّورة الإنسانيّة فيه، والسبب يعود لكون اليّهودي "لم يعد شرًا خالصًا، لكن في الوقت نفسه

---

[213] حامد، أنور، **جنين 2002**، ص112.

[214] الزربعي، عابد عبيد، **العلاقة بين الشخصية اليهودية والفلسطينية في الرواية الفلسطينية**، ص134–135.

[215] عبد الهادي، فيحاء قاسم، **نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية**، الهيئة المصرية العامة للكتابة، 1997، ص67.

لم يصبح خيرًا خالصًا"[216]، فأنور حامد استطاع بشخصية ديفيد أن يقدم صورة عن الجندي الإسرائيلي (مشروع استعماري) الإستثنائي بأبعاد إنسانية ولا إنسانية، لذلك المستعمِر يصبح إنسانًا بمقدار ما يحققه من عمل لتحرير ذاته[217].

فاستخدام شخصيّة الجندي اليّهودي الإنساني كنمط جديد في الرّوايّة الفلسطينيّة لا يعتبر خارجًا عن المألوف أو حتى بعيدًا عن الواقع، إنّما هذه الصّورة وهذا النّمط تعد ضمن الواقع الذي يحياه الفلسطيني، إذ استطاع أنور حامد أن يحاكي الواقع بصورته الحقيقيّة.

3.5 خلاصة

من خلال استعراض الشّخصية الخارجة عن النّمط المتعارف عليه عند أنور حامد، يلاحظ وجود شخصيات واقعية تمثل الإنسان في قوته وضعفه، إرادته وعجزه، إنسان يعيش في صراع دائم مع ذاته ومع الآخرين، فالشخصيات عند أنور حامد تتصارع مع ذاتها قبل أن تتصارع مع الواقع، فهي شخصيات هامشية بعيدة عن سمة البطولة، وهي صورة الإنسان العادي.

فابتعد أنور حامد في شخصياته عن سمات الشّخصيّة التّقليديّة التي ترتكز في نقطة الأبيض أو الأسود، إما بطل تام في جوانب سلوكه وشخصيته وأفكاره، أو بطل ضحية أو عميل.

إنّما اتجه أنور حامد إلى الإنسان العادي، ففي رواية "شهرزاد تقطف الزّعتر في عنبتا" ومن خلال شخصية برهان أبرز أنور حامد الجوانب الإيجابية والسلبية فيه، وعوامل القوة والضّعف، ووضع الشّخصية في موقف واضح تنبع منه عوامل إنسانيّة، فلم يثقلها فوق طاقتها، إنّما تحركت في المساحة المحددة لها، فهذا البطل يبث الأمل دائمًا في مَنْ حوله، حتى ولو أصيب بهزائم أحيانًا، فبرهان هنا شخصيّة هامشيّة وهذه الصّفة فيه بسبب هامشية وجوده وتأثيره في المجتمع.

---

[216] الأسطة، عادل، **اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913–1987**، ص95.

[217] فانون، فرانز، **معذبو الأرض**، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الطليعة، بيروت، 1963، ص20.

إلى جانب الإنسان العادي كشف أنور حامد عن الشّخصية الملونة والمتناقضة في رواية "يافا تعد قهوة الصّباح"، فأبو سليم يمثل شريحة من شرائح المجتمع الواقعة ما بين اللون الأبيض والأسود، فيمكن أن يكون مقاومًا في لحظة ما، ويبكي ويتألم في لحظات أخرى، قويًا وهشًا في آن، ويمكن أن يكون بطلًا في مواجهة الاحتلال وسلوكه كريهًا داخل أسرته.

ولم يقع أنور حامد في شرك النظرة المسبقة حول الجندي اليهودي، ففي رواية "جنين 2002"، لم يقدم الصّورة الاعتيادية حول الجندي الذي يقتل ويدمر، إنّما قدم أنور حامد صورة الجندي الإنساني، فكشف هنا عن الصّورة غير الاعتيادية للجندي المأزوم، المسكون بالأسئلة والتّشكك منذ صغره، والذي يتلاشى بفعل سردية من اضطهده.

صورة المرأة عند أنور حامد

4.1 صورة المرأة في الرّواية الفلسطينية

4.1.2 المرأة المثقفة

4.1.3 صُور للمرأة المتعلمة (غير الواعية)

4.1.4 المرأة بين تقليديتها ووعيها بالواقع

4.1.5 المرأة وتفوقها على الواقع وظروفه

4.1.6 وعي المرأة النّضالي

4.1.7 خلاصة

4.2 الشّخصية النّمطية عند أنور حامد

4.2.1 المرأة النّمطية في يافا تعد قهوة الصباح

4.2.2 المرأة الرمادية في شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا

4.3 الأنثى المتمردة (الخارجة عن التّقاليد)عند أنور حامد

4.3.1 المرأة المتحررة عند أنور حامد

4.3.2 الأنثى المنسجمة مع الواقع في رواية التيه والزيتون

4.4 خلاصة

الفصل الرابع

صورة المرأة عند أنور حامد.

4.1 صورة المرأة في الرّواية الفلسطينيّة

نشأت المرأة الفلسطينية في ظروف استثنائية، حتّمت عليها تجاوز القيود والعادات والتّقاليد التي تفرض عليها، فجاءت صورة المرأة قريبة من صور الرّجل، إذ تقوم بمهامه قريبة منه، وتسانده في الوقت ذاته، فهذا التّحول والتّطور في شخصية المرأة الفلسطينية بشكل خاص انعكاس لحركة الواقع.

في الثمانينات عرضتْ فدوى طوقان في سيرتها الذّاتية، بكثير من الصّدق والوضوح، القمع الذي تتعرض له المرأة الفلسطينية في ظل الجهل والفقر وعدم الوعي بمتطلبات الواقع، وما تفرضه العادات والتّقاليد، فما كتبته فدوى وما عكسته من خلال سيرتها، فيه إسقاط لمفاهيم المجتمع وفكره وطريقة تعامله مع المرأة في تلك الفترة، إذ صورت هيمنة الرّجل ضمن الحيز المكاني والزّماني "**الجو العائلي يسيطر عليه الرجل كما في كل بيت. وعلى المرأة أن تنسى وجود لفظة (لا)، أما نعم فهي اللفظة الببغاوية التي تلقّنها منذ الرّضاعة. وحق التّعبير عن النّفس محظور عليها، الضّحك والغناء من المحرمات، والاستقلال الشّخصي مفهوم غائب لا حضور له إطلاقًا**"[218]. وحتّى الآن يوجد بعض العائلات التي تفرض قيودها على المرأة، لكن المختلف أن المرأة أصبحت أكثر وعيًا لذاتها، وبما يتطلب منّها، وأكثر إدراكًا لمسؤولياتها.

بدأت ظروف الواقع الفلسطيني تتغير، وهذا التّغير انعكس على ظروف المرأة "فبدأ مفهوم تعليمها يكتسب قيمة اجتماعية منذ بدايات القرن العشرين، إذ اعتبر المدخل الطبيعي لإسهامها في تنمية مجتمعها"[219]. وهذا التّغير في مكانة المرأة الفلسطينية، وتحررها من العادات والتّقاليد التي كانت تمارس في حقها كان إثر نكبة عام 1948، فالقتل والتّشريد والهجرة القسرية نتج عنها ترديًا في الوضع الاقتصادي لأكثر العائلات الفلسطينية، فالفتاة التي حرمتّها العادات والتّقاليد من الخروج، أصبح لزامًا عليها المشاركة في توفير متطلبات الحياة، وإنقاذ عائلتها من الجوع والفقر.

---

[218] طوقان، فدوى، **رحلة جبلية رحلة صعبة (سيرة ذاتية)**، دار الشروق، رام الله، ص40.

[219] العيلة، زكي، **المرأة في الرواية الفلسطينية**، ص49.

ومع التّطور في الأوضاع السّياسية في فلسطين تغير وضع المرأة، وتغيرت النّظرة إليها، فأصبح لها دورها ومكانتها، إذ بدأت تخرج عن قيود مجتمعها تبعًا لما يحتاجه الواقع ولاختلاف النّظرة إليها، واعتبارها جزءًا له الحق في المشاركة لبناء قواعد المجتمع الفلسطيني والمساهمة في النّضال السّياسي، لكن لا نستطيع إطلاق هذا التّغير على حال المرأة الفلسطينية بشكل كليّ، فبقي جزء ملحوظ من الشّعب الفلسطيني مُقيدًا في العادات والتّقاليد رافضًا تجاوزها.

اختلاف النّظرة إلى المرأة والتطور في مكانتها وفي الدّور الذي تقوم به، لا يكون إلا في النّضال ضد ما يقيدّ حريتها، وما يُفرض عليها، لذلك تغير النّظرة إلى المرأة الفلسطينية جاء إلى حدّ ما ضمن التّغير في الأوضاع السياسية والاقتصادية واقعيًا، حيث "أصبحت تشارك بأدوار لا تُحصى متجاوزة العادات والتّقاليد التي كانت تُفرض عليها"[220]، إضافة إلى ذلك قلّ تواجد المرأة التّقليدية المُقيدة بالعادات والتّقاليد، والمحكومة بفكر الرّجل في الرّواية، وهذا ما سنلاحظه عند غسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وسحر خليفة، وغيرهم من الرّوائيين، إذ أصبح لها دورها في القيام بمهام قريبة من مهام الرّجل، سواء في النّضال ضد الاحتلال، أو المشاركة في المظاهرات، وإغاثة الجرحى، وحماية بعض المطلوبين، إضافة إلى مشاركتها في العمل، لتكون هي بديلًا عن الرّجل، وتسد ما كان يقوم به، وما يتطلب منها القيام به.

رغم التّطور الملحوظ في الدّور الذي تقوم به المرأة في الواقع، إلا أنّ هناك فئة ما زالت محكومة بالعادات والتّقاليد السّلبية، فرُسمت شخصية المرأة على أنّها غير مُدركة للواقع، وما يتطلبه التّغير منها. فضمن سيطرة العادات والتّقاليد وعدم قدرة بعض الرّوائيين على تجاوزها، يظهر في بعض الكتب والدّراسات التي تتحدث عن المرأة الفلسطينية، تصنيف الأخيرة في قوالب جامدة ومقيّدة، فزكي العيلة وحسّان الشّامي قيّدا المرأة في قوالب محدودة تتحرك ضمنها، فقسمّاها كما التالي: المرأة التّقليدية، المرأة العاملة، المرأة المثقفة، المرأة المناضلة.....، فالخلل كان في أنّهما رسما صورة للمرأة التّقليدية وفصلاها عن المرأة

[220] المصدر السابق، ص36.

العاملة، أو حتى عن المرأة المثقفة، على الرغم من احتمالية كون المرأة التّقليدية امرأة عاملة وصاحبة فكر ومبدأ في الوقت ذاته.

4.1.2 المرأة المثقفة

جعل زكي العيلة من شخصية "نوار الكرمي" في رواية عباد الشّمس نموذج المرأة المثقفة، لكن فعليًا وبصورة أكثر وضوحًا، يلاحظ أنه على الرّغم من السّمات الإيجابية التي تمثلت في مواقفها بداية وتحديها لعائلتها وللواقع، ما جعلها تبدو مشروعًا للمرأة الانتقالية الإيجابية الرّافضة للقيود والرواسب الطبقية، وضغوط الواقع، لكن بحكم تكوينها النّفسي والفكري، باتت تعاني صراعًا داخليًا من جراء التّناقض الحاصل بين ما تُريد وما ناضلت من أجله، وبين الواقع والطّموح ورغباتها الأنثوية، فكان ينقصها التوجيه والرّعاية، والقدرة على مواجهة المجتمع بأفكارها.

فالمختلف في شخصية نوار المثقفة أنها حاولت أن تأخذ موقفًا تلبي من خلاله رغباتها "فكانت مدفوعة بنزعة فردية عمياء جعلتها تخرج عن المجتمع وتخالفه"[221]، لكن بعد فترة وضمن فكر منطقي اقتنعت أن ما تحدت به عائلتها لن يتناسب مع مستقبلها، وأن مواقفها التي تتسم أحيانًا بالإيجابية، وأحيانًا أخرى بالسلبية،كانت نتيجة لعلاقة جديدة تمّر بها. وهذه العلاقة جعلت منها شخصية عاطفية لا تسير على فكر واضح حين أعطت وعدًا لصالح بالانتظار. لكن بعد فترة وعندما أصبحت في السّادسة والعشرين من عمرها أصبحت أكثر علمًا في الواقع وإدراكًا لتغيراته وبمتطلبات ذاتها، إذ أصبحت تفكر بذاتها بمنطقية بعيدًا عن عاطفتها، تبحث عن الاستقرار، وبناء المستقبل. ففي لحظة انفعال، يؤججها واقع الاحتلال، ومنع التّجول... والشّعور بالوحدة. **"رآها أخوها "عادل" تمسح الدمع خلسة...**

–نوار، أختي.

وبدأت تنشج. "آه، الآن يفيض الدمع، وتندلع الحسرات. لا يقوى القلب على الوحدة. أبداً يرتد إلى الغربة.

---

[221] عبده، سمير، **المرأة العربية بين التخلف والتحرر**، ص17.

– وقالت من خلال دموعها:
– هؤلاء الأطفال.
– أهم الأطفال حقاً؟
– ماعدت أحتمل هذا الجو، أريد الهرب، وعد قطعته على نفسي أن أنتظر. كان للانتظار معنى، وكان صالح أمنية، أصبح الانتظار سجناً، والسجين قيدًا، فقدت القدرة على المكابرة، مللت الانتظار، ماعدت فتاة حالمة كالسابق، سبعة أعوام سبقتها أخرى وتتبعها أخر، وما جدوى الانتظار؟"[222].

فالنّوار الكرمي لا نستطيع اعتبارها المرأة المثقفة الواعية والمُدركة لردات فعلها بشكل كامل، لكن من الممكن النّظر إليها على أنّها المرأة التي تتأرجح فكريًا بين أكثر من اتجاه، فلم تكن في البداية شخصية كاملة متكاملة وواعية، لكن المواقف والتغير في نمط تفكيرها جعلا منها شخصية المرأة الواعية والمدركة لاحتياجاتها ومتطلباتها.

4.1.3 صُور للمرأة المتعلمة (غير الواعية)

ظهرت شخصية المرأة المتعلمة الساذجة في رواية "ما تبقى لكم" لغسان كنفاني، فشخصية مريم تسير على أكثر من اتجاه فهي ظاهريًا امرأة متعلمة، لكن في مرحلة معينة يلاحظ أنّها لا تسير على فكر واع، ويظهر ذلك عندما دفعها الخوف من عنوستها إلى الاستجابة لإغراءات "زكريا"، فأودت بحياتها، بعد أنْ حملت من زكريا، فجعلت من حياتها دائرة مُحاطة بالخوف والعار وفقدان كل شيء، "**أيتها المسكينة يا مريم! أي بؤس أمضيت حياتك فيه جعلك تقبلين بهذه النهاية! أنت الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل، أي حياة تعيسة جعلتك تقبلين زكريا بأعوامه كلها وزوجته وأولاده زوجًا**"[223]، على الرّغم من ضعف مريم واستسلامها في لحظات معينة، إذ خضعت لزكريا، لكنها لم تبق على استسلامها، إذ انتصرت بعد ذلك لذاتها ورفضت أن تخضع له ولعاراها فقتلته.

---

[222] خليفة، سحر، **عباد الشمس**، ص39.

[223] كنفاني، غسان، **ما تبقى لكم**، ط5، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 2001، ص40.

4.1.4 المرأة بين تقليديتها ووعيها بالواقع

يظهر في الرواية الفلسطينية صورة المرأة غير المتعلمة، لكن في الوقت ذاته تحمل الوعي لمجابهة الواقع وعدم الاستسلام له، ففي رواية "**بوصلة من أجل عباد الشمس**" تطالعنا شخصية سليمة الحاجة، والتي من الممكن اعتبارها صورة المرأة التقليدية، لكن بقدرتها على تحدي الواقع وظروفه استطاعت أن تجعل من شخصيتها صورة المرأة الواعية للواقع ومتطلباته.

سليمة الحاجة التي فقدت زوجها والتحق ابنها في العمل الفدائي، بقيت وحيدة بلا أنيس أو جليس، أمراضها تكاثرت عليها بفعل قلقها المستمر، والمعاناة المرة، والهموم المتزاحمة في دهاليز دماغها وزوايا نفسها، إلاّ أنها بقيت صامدة تجابه الحياة، وتناضل من أجل الاستمرار، من خلال عملها استطاعت أن تحد من قساوة الواقع، نراها تقوم بأعمالها اليومية، "**وكأنها مازالت تتمتع بالعافية. تشتغل بالإبرة، وتبيع قطعها البسيطة، وتواصل أهازيجها وأغانيها القديمة، مستنكفة عن قبول المساعدة من أحد**"[224]، رافضة الخضوع والاستسلام للواقع.

تظهر صورة أخرى للمرأة غير المتعلمة، وصاحبة الفكر المستقل والواعي في رواية "**أم سعد**" حيث تطالعنا شخصية المرأة الفقيرة الكادحة "أم سعد"، التي تسعى كغيرها من نساء المخيم إلى سد حاجة أسرتها، في ظل رجل عاطل عن العمل، ومعيشة في المخيم بين الوحل، فتذهب لتغسل وتنظف وتمسح مقابل قروش قليلة "**نهارها صحراء قاحلة من التعب المضني، منذ أبكر الصبح وهي تعتصر الملابس، والمماسح، تنظف الشبابيك وتجلو الأرض وتنفض السجاجيد في بيوت الآخرين طبعًا**"[225]. لم تقتصر أم سعد على النّضال من أجل لقمة العيش، إنّما كانت تحمل فكرًا ثوريًا تحث ابنها سعد على النّضال والاستمرار في مهمته الثّورية.

---

[224] بدر، ليانة، **بوصلة من أجل عباد الشّمس**، مكتبة الوحدة، نابلس، 1980، ص29–30.

[225] كنفاني، غسان، **أم سعد**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص56.

لم تقتصر مهمة أم سعد على السّعي من أجل سد حاجات أسرتها، إذ عكس غسان كنفاني من خلال شخصية "أم سعد" صورة المرأة الفلسطينية المقاومة والمأزومة، والتي لم ترَ في قضيتها همًّا، بل على العكس وجدت في أطفالها وارتباطها في المنزل، وعدم قدرتها على الانضمام إلى خيمة الفدائي همًا يُكبلها. فعلى الرّغم مما تكابده من ثقل الهموم، وقساوة الظّروف المعيشية في المخيم، بما فيها من فقر وجوع، وعمل، وسوء المأوى، وذل الانتظار أمام أبواب وكالة الغوث، وبطالة الزّوج، وسوء تصرفاته، بالإضافة إلى ما تتحمله من قهر المعيشة في المخيم، إلى جانب ما أغرقتهم به نتائج الهزيمة، إلا أنّها صامدة على رجليها ومتحدية للواقع. ويظهر ذلك عندما علمت أن ابنها سعد قد سُجن، فلم تصرخ، ولم تتألم وجعًا، أو حتى تلعن همومها، بل أخذت تسخر من المختار عندما وعدها أنه سيخرجه من الحبس "**الأهبل يعتقد أن هذا ما أريده، الأهبل، يعتقد أن هذا ما يريده سعد**"[226].

فأم سعد بوعيها وإدراكها للأمور، وما عايشته بعد الهزيمة "أيقنت أنّ النّضال لتحرير الأرض مرتبط بتحرير الإنسان من عجزه، ومن بعض الآفات الاجتماعية والمفاهيم البالية التي تكبّل المرء، وتعيق حركة تطوره ونهوضه"[227]، فنراها تواجه المختار الذي يحاول منع ابنها "سعد" ورفاقه من الالتحاق بالفدائيين، وأخذ تعهدًا منهم بأنْ يكونوا أوادم.

فأم سعد في شخصيتها المناضلة "لا تُعبّر عن ذاتيّة فردية متمردة، إنّما هي تعبيرٌ جماعي عن حالة اجتماعيّة يعيشها شعب بكامله"[228]، فجعل غسان كنفاني من أم سعد كل أم فلسطينية، فهي رمز للشعب الفلسطيني بكامله، رمز للمخيم الفلسطيني، الذي يُقدم كل ما تحتاجه الثّورة. فأم سعد المناضلة، في ظل إدراكها للواقع، وقدرتها على الارتباط بقضيتها كانت على وعي بالفرق بين خيمة اللاجئ وخيمة المناضل والثوري، فبوعيها البسيط أدركت "أن الاختيار الإنساني الحر خلاص وحيد من مذلة تُفرض على الإنسان"[229].

---

[226] المصدر السابق، ص21.

[227] الشّامي، حسان رشاد، **المرأة في الرواية الفلسطينية 1965–1985**، ص262.

[228] دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، ص384.

[229] عاشور، رضوى، **الطّريق إلى الخيمة الأخرى**، ص122.

"استطاع كنفاني أن يرتقي بالبطولة النّسائية إلى مرتبة رفيعة، إذ لم يقصر النّضال، أو البطولة على الرجل دون المرأة"[230]، أو على الفئة المثقفة دون غيرها، إنّما جعل للمرأة بطولة كاملة، بطولة إيجابية، تقف جنبًا إلى جنب في حمل الهم الوطني، والدّفاع عن قضيتها، فجعل غسان كنفاني من أم سعد المرأة الفلسطينية المُدركة للبؤس الواقع عليها وعلى غيرها، فوقفت إلى جانب المرأة اللبنانية في أزمتها، عندما طرد صاحب العمارة عاملة النظافة، لكونها تتقاضى سبع ليرات، ووظف أم سعد مكانها بخمس ليرات، فعندما علمت تركت العمل، لأنها لا تريد للبرجوازية أن تنتصر على الطبقة الفقيرة، ولكونها في الوقت ذاته مُدركة وواعية لنوايا فئة معينة: "يريدون ضربنا ببعضنا، نحن" المشحّرين" كي يربحوا ليرتين"، فهنا يظهر إدراك أم سعد بوعيها البسيط لسياسة بعض الفئات ضد المسحوقين والفقراء من أبناء الشّعب.

مقابل صورة أم سعد نلاحظ في رواية "**حليب التّين**" صورة المرأة الفلسطينية التي عاشت في المخيم، لكن لم تستطع أن تستمر وتناضل من أجل البقاء، إنّما تخلت عن جسدها مقابل المال، فهي المرأة الفلسطينية التي خلطت بين التّحرر بمعناه الإيجابي الرّامي إلى صقل الذّات بالإرادة والمعرفة والممارسة الاجتماعية الواعية، والتّحرر بمعناه السّلبي والذي يعني السّقوط والانحلال وتجاوز أخلاقيات المجتمع[231]. فصديقة في رواية "حليب التّين" ترى ذاتها، "**مثل الحيوانة كنت وسأبقى، كنت لا آكل ولا أنام ولا أعمل. الآن آكل وأنام وأعمل لكنّي لا أصل إلى مكان. ما الذي يحدث لي؟ هل لأني بعيدة عن أولادي؟ هل لأنّه لا يوجد رجل يكترث ألاّ لجسدي**"[232]. فصديقة تُمثل المرأة الفلسطينية المُدركة لواقع المخيم، لكنها في الوقت ذاته تُريد الخروج منه، متخلية عن كل شيء، إذ سئمت الفقر والوحل، لتختار بإرادتها الخروج من المكان، وتسافر، متخلية عن كل شيء حتى جسدها بوعي تام.

---

[230] المصدر السابق، ص263.

[231] العيلة، زكي، **المرأة في الرواية الفلسطينية**، ص59.

[232] عيسى، سامية، **حليب التّين**، دار الآداب، بيروت، 2010، ص120.

4.1.5 المرأة وتفوقها على الواقع وظروفه

يلاحظ أن عمل المرأة لم يقتصر على فئة معينة، أو حتى فئة المرأة المتعلمة، إنّما اشتمل على كل امرأة تحتاج إلى لقمة العيش، سواء كانت متعلمة أو غير متعلمة، كبيرة في العمر أو صغيرة، زوجها على قيد الحياة أو فقدته، وهذا التّغير في خروج المرأة للعمل ناتج عن الواقع الذي فرض هذا التّطور، إضافة إلى إيمان فئة معينة بكون "العمل يمنح المرأة الفلسطنية التوازن النفسي الذي تفقده"[233]، كما يشعرها بالتّفوق والرّغبة في الاستمرار، ويعتبر وجهًا من وجوه النّضال يسهم في تحقيق الانتصار، فعمل المرأة "تحول إلى نضال يقرر مكانتها ويصحح المفاهيم المتعلقة بها"[234]، خاصة ضد من يقلل من قيمتها وقدرتها على تحقيق ذاتها، والمشاركة في الوقوف جنبًا إلى جنب مع الرّجل.

فشهد الصّمدي في رواية "**بوصلة من أجل عباد الشّمس**" والتي قضت سنوات طويلة في مدرسة اليتامى الدّاخلية، إلا أنها في الوقت ذاته صاحبة فكر تحرري، وعمل ثوري، ومهام سرية تتمثل بتوزيع المنشورات السّياسية الممنوعة، ولصقها على جدران المعهد، والتّحريض على المظاهرات ضد سياسية القمع والاضطهاد، والثورة على المحتل، وعرفت موقعها في صفوف الثورة، من خلال اشتراكها في المعسكرات الطلابية، وقيامها بالكثير من المهمات النّضالية التي كُلفت بها.....

شهد الصّمدي بوعيها السّياسي، وذكائها وثقافتها المتنّوعة، وتحديها للفئات الضاغطة عليها، ومشاركاتها النّضالية، استطاعت أن تضع كل المهام التي قامت بها في خدمة قضايا وطنها وشعبها، فتقوم بتنوير عقول الآخرين، وبث الوعي في نفوسهم وعقولهم، بهذه الصّورة استطاعت أن تكون شهد الصّمدي شجاعة في تبني أفكاراها وأفعالها، فتُفصل من عملها، ويتكرر الفصل، فخلال عملها "**كمعلمة للغة الإنجليزية في مخيم الوحدات وخلال سماعها من قبل إحدى المعلمات وهي تسأل الطالبات عن معنى جيش كانت ورقة الفصل من**

---

[233] العيلة، زكي، **المرأة في الرواية الفلسطينية**، ص84.

[234] طوطح، غدير رضوان، **المرأة في روايات سحر خليفة**، كانون ثاني 2006، ص35.

العمل موقعة من إحدى المخبرين الّذين يتعقبونها"[235]. إلا أنها مع كل الضّغوطات التي تمارس ضدها، لم تتراجع أو تضعف، إنّما تحدت سياسية التّرغيب والتّرهيب، وترفض المساومة على مبادئها، وأهدافها النّبيلة، أو التّخلي عن مبدئها الثّوري والخضوع، ويظهر التصاق شهد بمبدئها وقضيتها عندما أرسلت رسالة لصديقتها جنان، "**يريدون تدمير عالمي بالفصل المستمر من جميع الأمكنة، حسناً ليفعلوا... لو تفتّت العالم. فسوف أعيد تجميع أركانه، ولربما خلقته من جديد، كي أغيظَهم**"[236].

فشهد الصمدي الفتاة الفلسطينية المثقفة "والمؤمنة بأنّ العلم والعمل، والإرادة الصلبة، والشجاعة مشفوعة بالصّبر والصّدق والحكمة، هم العدة التي تصنع الإنسان الثّوري المنسجم مع ذاته قولاً وفعلاً"[237]، فمن خلال الرّواية حاولت شهد تجسيد إرادتها من أجل الاستمرار، وإيمانها بالمستقبل، ويظهر ذلك عندما أرسلت لصديقتها جنان رسالة تخبرها عن حصار السّجانين لها "**إحساسنا بالفجر هو جزء من الحب العظيم الّذي يشدّنا إلى الوطن**"[238].

فالذي يحكم حركة المرأة، سيطرة بعض العادات والتّقاليد السّلبية التي تضغط عليها وتزيد الحصار حولها، وعدم قدرتها على تدارك الواقع، فتمسي عاجزة عن القيام بأي مشروع ذي نفع أو حتى التّمرد، على صعيد تحقيق الذّات، وإثبات الوجود، في المقابل تستطيع المرأة أن تتحرر من قيود العادات والتقاليد إذا ناضلت من أجل ذاتها "فالمرأة حينما تستسلم للعادات والتقاليد وللسلطة الأبوية، تساهم بدورها في استمرار استلابها الثقافي"[239]، وتحد من مسيرة تحررها.

4.1.6 وعي المرأة النّضالي

---

[235] بدر، ليانة، **بوصلة من أجل عباد الشّمس**، ص21.

[236] المصدر السابق، ص104.

[237] الشّامي، حسان رشاد، **المرأة في الرواية الفلسطينية 1965–1985**، ص194.

[238] بدر، ليانة، **بوصلة من أجل عباد الشّمس**، ص107.

[239] خليل، أحمد خليل، **المرأة العربية وقضايا التغيير**، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985، ص138.

لم يقتصر دور المرأة الفلسطينية على العمل في ظل تردي الأوضاع الاقتصادية، إنّما ساهمت في الدّفاع عن قضيتها، فحملت على عاتقها مسؤولية النّضال إلى جانب الرّجل، "فلم تكن المرأة الفلسطينية فقط المُقدمة لأبنائها من أجل النّضال، إنّما كانت المرأة الثّورية بذاتها التي تمارس العمل السّياسي والإعلامي والعسكري، وليس هذا تطلّعًا من الرّوائي إلى ما ينبغي أنْ تكون عليه، لكنّه الواقع الذي تعيشه حالة الثورة والتّغيير فعلاً"[240].

من صور المرأة المناضلة المتشبثة بالأرض، صورة يعاد الأولى والثانية في رواية اميل حبيبي "**المتشائل**"، يُعاد صورة المرأة الفلسطينية التي خرجت من وطنها عام 1948، لتتاح لها فرصة الرّجوع بعد عشرين سنة لمدة أسبوعين، فالصّمود والرّغبة في البقاء والحس الثّوري هما مَنْ دفعا يعاد لتعود متسللة إلى منزل سعيد، لكن كان رجوعها إلى الوطن بشكل مؤقت، "**إذ داهم الجنود المنزل واكتشفوا أمرها، وظلوا يدفعونها وهي وتصرخ وتركل بقدميها.. وعضّت كتف أحدهم فصاح من الألم وولّى بعيداً، وظلّوا يدفعونها، وهي تقاومهم وتركلهم حتى ألقوا بها في فناء الدرج، فهبطت على قدميها منتصبة القامة ورأسها في السماء، فتكاثروا عليها، ودفعوها أمامهم إلى سيارة.. وهي تنادي بأعلى صوتها: سعيد، يا سعيد، لا يهمّك، فإنني عائدة**"[241]، وما يدل على وفاء يعاد الأولى لسعيد والعودة، من خلال عودة ابنتها يعاد الثانية، حيث جاءت محملة بأفكار جديدة ومبادئ ثابتة، تدعو إلى الصّمود والبقاء، ففي اللحظة التي خاف فيها سعيد أن تتركه يعاد الثانية، أكدت له أنها باقية عندما قالت: "**الماء لا يترك البحر يا عمّاه. يتبخّر ثم يعود في الشّتاء. ويعود أنهارًا وجداول. ولكنه يعود**"[242].

رغم مساهمة المرأة في حيز العمل الثّوري، إلا أن هنالك من يرفض هذه المشاركة ويحاول الحد منها، وهذا الرّفض والحد من عمل المرأة وثوريتها "إسقاط لمفاهيم المجتمع وطريقة تعامله مع المرأة"[243] والذي ينظر إليها كعنصر غير مرغوب فيه، ففي رواية "**باب السّاحة**"

---

[240] أبو مطر، أحمد، **الرواية في الأدب الفلسطيني**، ص376.

[241] حبيبي، اميل، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، ص85-88.

[242] المصدر السابق، ص216.

[243] بشارات، أحلام محمد سليمان، **البطل في الرّواية الفلسطينية في فلسطين من عام 1993-2002**، ص115.

تظهر شخصية "سمر" خريجة جامعة النّجاح التي تدخل حيز الفعل الثوري، وتتنامى تجربتها وانصهارها مع الواقع الذي يفرض تغيراته، لكن المشكلة في محاولة أخوتها تقليص عملها الثوري، ويظهر ذلك عندما تأخرت بشكل غير مقصود في بيت نزهة. "**أفاقت على يد تهزّها وأصوات صياح ثم اللطم:**

–وين كنت؟

وأمها تشدّه للخلف وتصيح:

–كانت في مهمّة، اتركها.

_أي مهمّة؟ 9 أيام؟!

وأخذ يلطمها دون وعي، على وجهها. وعلى رأسها، على ظهرها"[244].

مساهمة المرأة في الفعل الثّوري لم يكن مساهمة شكلية، إنّما كان لها دورها ومكانتها، فاستطاعت أن تتجاوز الكثير من تراكمات العادات والتّقاليد والمرغوب به، فاستطاع الكتّاب الفلسطينيون تصوير هذه البطولة من خلال أعمالهم الأدبية. فقال أحمد أبو مطر: "**يوجد هناك العديد من الأعمال الرّوائية التي كانت بطولتها أنثوية، تمارس المرأة فيها كافة أنواع النضال، وهي بطولات أنثوية لم تعرفها بهذا الحجم . فيما أعلم ـ سوى الرواية الفلسطينية**"[245].

4.1.7 خلاصة

حرص الرّوائي الفلسطيني على تقديم الأم والمرأة الفلسطينية بشكل عام، في إطار إنساني وفنّي مميز، إذْ قدّمها إنسانة مكافحة، تعمل من أجل المستقبل ومتفائلة به، محبّة للحياة ومقبلة عليها. فلم تستسلم للواقع الذي فرضه عليها الاحتلال من جهة، وفقد الزّوج والأولاد والبيت من جهة ثانية، بل عملت وكافحت وناضلت، بكل ما امتلكت من قدرة على مواجهة

[244] خليفة، سحر، **باب الساحة**، دار الآداب، بيروت،2008، ص136.

[245] أبو مطر، أحمد، **الرواية في الأدب الفلسطيني**، ص175.

الشّدائد والتّغلب عليها، والصّمود أمام جبروت الاحتلال وما أنتجه من دمار، فلم ترَ في شخصيتها وقدرتها أي نقص.

الظّروف التي مرت بها المرأة الفلسطنية، من قبل النّكبة حتى الآن هي ما أنتجت شخصيتها، ولا نستطيع القول إن التأثيرات كانت بنفس النسبة، فالتباين واضح بين شخصية مريم المتعلمة في رواية ما تبقى لكم، وشهد في رواية بوصلة من أجل عباد الشّمس، وشخصية أم سعد في رواية أم سعد وصديقة في رواية حليب التّين فهما جزء من مشروع الرّوائي الفلسطيني في تقديم المرأة، لكن الاختلاف واضح في شخصية أم سعد والتي كانت إثر النّكبة الفلسطينية، وشخصية صديقة في رواية حليب التّين والتي ظهرت بعد أوسلو، وذلك ناتج عن التّغيرات السياسية والاجتماعية في الواقع الفلسطيني، وما عكسته هذه المرحلة في السّاحة الفلسطينية من توتر وتغير وتطور في تقديم صورة الشّخصية الرّوائية.

فيلاحظ أن الظّروف السّياسية والاجتماعية هي التي أثرت في تطور دور المرأة الفلسطينية، فاستطاع الرّوائي الفلسطيني أن يصور أبعاد هذا التّطور من خلال المرأة الفلسطينية بكل صورها، فجعل الأم الفاقدة للزوج والابن صورة المرأة غير مستسلمة للواقع وظروفها، وظهر التّطور في صورة المرأة الفلسطينية العاملة فلم تبق أسيرة المنزل والعادات والتّقاليد، وأدرج الرّوائي الفلسطيني صورة المرأة الفلسطينية المثقفة والثورية الواعية والمُدركة للواقع، إذ ظهر دورها البارز اجتماعيًا وسياسيًا، فالمرأة بشكل عام من الممكن أن تمثل كل هذه الصّور.

4.2 الشّخصية النّمطية

الشّخصية النّمطية لا يكون الاهتمام فيها مُتوقفًا على الشّخصية ذاتها على اعتبار أنّها غاية أو هدف، إنّما يتخذها الرّوائي مُبررًا للكشف أو لإظهار صفة معينة أو قضية ظاهرة ومنتشرة، أي أنّ الشخصية عنده تصبح عبارة عن رمز يرمز من خلاله إلى صفة من الصّفات، فلا تكون شخصياته رجالا أو نساء، إنّما تكون صفات لشخصيات في صور رجال

أو نساء، بحيث لا يشعر القارئ بالشخصية ذاتها، إنّما بالصّفة أو السّمة التي يريد الكاتب إظهارها[246].

الشخصية النمطية ثابتة التكوين بطبعها، لا تسمح للرّوائي بإعادة تكوينها، فمصيرها معلوم مسبقًا، وحضورها اعتباطي غير مؤثر[247]، في سير الأحداث، فيلاحظ أنّها راضية بما تُكلف به، وبالواقع، فلا تطمح إلى تغييره أو التّمرد عليه.

ضمن الشّخصية النّمطية سيدور الحديث باتجاه صورتين مختلفتين من صور المرأة في روايات أنور حامد، فالأولى المرأة التّقليدية، المنسجمة غالباً مع واقعها، وراضية به، والمستسلمة لظروفها، فوعيها محدود وعفوي، ويغلب أن تكون غير متعلمة، اهتماماتها بسيطة، تبدو قدريّة إلى حدٍ بعيد، وخاضعة بصورة شبه كليّة للعادات والتقاليد، ولحكم الرّجل عليها[248]، وبخضوعها واستسلامها للعادات والتقاليد وهيمنة الرّجل يلاحظ أنّها ساعدت في استلاب قوتها وقدرتها. والصّورة الأخرى هي المرأة التي لا يوجد لها ملمح واحد، أو صفة واحدة، والتي تتعامل كندٍ مع الرجل، تُسيطر على أسرتها وزوجها، من أجل الاستمرار والبقاء، فهي صورة المرأة الصّارمة، المتخذة للقرارات جنبًا إلى جنب مع الرّجل.

4.2.1 المرأة النّمطية في يافا تعد قهوة الصباح

في رواية "**يافا تُعد قهوة الصّباح**" تظهر شخصية المرأة النّمطية المستكينة بصور متعددة في شخصية "أم سليم"، هي زوجة رجل إقطاعي، دكتاتوري، تسكن هي وبناتها في بيت العائلة الكبير، تابعة لفضائها الاجتماعي ولاستحواذ الرّجل عليها، تكاد تكون علاقتها بأبي سليم معدومة، حيث لم يظهر في الرّواية أي علاقة اتصال بينهما. وفي اللحظات التي تتحدث فيها "أم سليم" عن أبي سليم تتحدث بنوع من الخوف والرّهبة والتّبعية، لكون "أبو سليم" في

---

[246] أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1976–1993**، ص40.

[247] النّعمي، حسن، **شخصية المرأة بين تكوين الصورة ونمطيتها**، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2001، 187.

[248] الشّامي، حسان رشاد، **المرأة في الرواية الفلسطينية 1965–1985**، ص133.

منزله يُمثل صورة الرّجل التّقليدي المتحكم في مصير المرأة، والذي يُعتبر إحدى العقبات والمُعيقات في طريق تحررها بسبب سلطتها الأبوية، فبالنسبة لها كل ما يأمر به حاصل بعيدٌ عن محاولة التّفكير به، إذ تُعتبر المرأة الخاضعة للعادات والتّقاليد والرجل.

ضمن الصّورة التّقليدية لأم سليم يلاحظ اتصاف شخصيتها وردة فعلها بالحياد، تراقب الأحداث دون أن تشارك في صنعها أو حتّى التّعليق عليها، فهي شخصية ضعيفة، تتلقى الأحداث كما هي، ولا تحاول تغييرها أو حتى إصدار رأي أو موقف معين، وتبرر فشلها وضعفها بسوء الحظ، وهذه الشّخصية تخضع للعادات والتّقاليد ولحُكم أبي سليم، فيظهر استسلامها لإرادته، سهلة الانقياد للآخرين، وتعاني من القهر والعزلة على مستوى علاقتها بزوجها، لكن دون أن تصدر صوتًا.

ترتسم ملامح "أم سليم" من خلال تصرفاتها وسلوكها وكلماتها وحنوها على أولادها، فتبدو امرأة طيبة بسيطة، تعاني مشاق الحياة ومتاعبها، ولا سيّما في ظل حُكم زوجها وطلباته، وتظهر بساطتها وطيبتها على أبنائها والأشخاص من حولها، وتظهر هذه السّمة في قول إبراهيم ابن النّاطور: "**أم سليم هذه طيبة، لا أدري لماذا أرى فيها ملامح من والدتي، طريقة حديثها، ابتسامتها المستكينة والتي ألمحُ فيها شيئًا من الحزن**"[249].

فحياة أم سليم كانت نتاجًا للظلم والقهر الذي يُمارس بحقها، والسُّلطة الأبوية التي تفرض آراءها ومتطلباتها على نساء البيت، فعلى الرّغم من معرفة أم سليم للبيك قبل الارتباط به، وأنه متغير الوجوه، إلا أن زواجها منه كان محتمًا عليها، لا تستطيع الاعتراض أو حتى النّقاش، "**فوالدي ربطني بحبال لا سبيل إلى قطعها، كان زواجي تسوية لخلاف على أملاك للعائلتين**"[250]، فالمرأة في مرحلة معينة مستقبلها مرتبط بمصالح أبويّة، أو تسويّة وتعديل لمشكلات معينة.

---

[249] حامد، أنور، **يافا تُعد قهوة الصّباح**، ص58.

[250] المصدر السابق، 163.

يظهر أن "أم سليم" صورة البطل المغلوب على أمره، وهي ضحية لشيء خارج عن ذاتها، ويرجع هذا الشّيء إلى طبيعة البيئة حولها"[251]، فالأب والزوج هما مَنْ أنتجا شخصيتها، وجعلا منها نموذجًا للمرأة المظلومة، والمغلوبة، إذ تتلقى الأوامر والأحكام دون إصدار أي اعتراض أو رأي تُنصف من خلاله ذاتّها.

في ظل الظّلم والقهر الذي فُرض على "أم سليم"، إلا أنّها استطاعت أن تكسب حب أبنائها واحترامهم، إذْ استطاع أنور حامد أن يصور العلاقة بين "أم سليم" وأبنائها، تلك العلاقة التي تقوم على الحب والاحترام والعطاء، في جو يسوده الاضطهاد والظّلم. ففي الوقت الذي حاول فؤاد فيه أن يعمل شيئًا يغيّر من خلاله الظّلم والقيود التي تمت ممارستها على أمه من قبل والدها أو زوجها، وفي الوقت الذي سيطلب فيه فؤاد من والده أن يسمح لأمه ولأخواته بالمجيء كل فترة إلى طبريا كان رد "أم سليم" رافضًا للتغير من نمط معيشتها، أو حتى السير خطوة واحدة اتجاه ما تُريد: "**لا يما بلاش الله يرضى عليك.**

تضرعت الوالدة بذعر.

صدم فؤاد: ليش يما؟ شو فيها؟

-بلاش خلي أبوك برا الموضوع. البركة فيك"[252].

رغم صورة أم سليم التّابعة للرجل والمُقيدة بالعادات والتّقاليد التي تفرض عليها، إلا أنها استطاعت من خلال علاقتها بأبنائها أن تكون صورة الأم المثال والتي تُحاط بهالة من الحب والعطاء والاحترام تصل حد التّقديس من قبل أولادها.

ومما يدل على الخضوع والاستسلام في شخصيّة أم سليم، وقبول الواقع كما هو دون محاولة التّمرد عليه أو تغييره، عندما تبدأ سهرات الأنس عند أبو سليم مع نساء عربيات وأجنبيات، ففي تلك اللحظات، "**أم سليم تتجنب الاقتراب من الدار الجديدة أثناء وجودهن، وترسل الأطباق الشّهية التي تعدها، والعصائر الطازجة، وكلما خلت إلى نفسها تبكي بحرقة**"[253]،

---

[251] أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967-1993**، ص45.

[252] حامد أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ص139.

[253] المصدر السابق، ص69.

فردة الفعل هذه جزء من شخصيتها الخاضعة، القابلة للواقع دون أي محاولة للتمرد عليه، أو حتى رفضه.

في لحظات معينة تكون أم سليم أشبه بزوجها الدّكتاتوري "أبو سليم" تستبطن القمع وتمارسه، ففي ظل الظّلم الذي يمارسه أبو سليم على نساء عائلته، تفرض أم سليم أيضًا على بناتها الصّمت وعدم التّمرد والرّفض، فكأن الخضوع والاستسلام للأمر الواقع أصبح نظام حياة في منزل "أبو سليم" "**فحين يتذمرن بناتها تحرص الوالدة على إسكاتهن في الحال؛ لأن "للجدران أذنين" فهي تخشى غضب أبو سليم الذي يجلجل صوته في أنحاء البيت الكبير إذا غضب، ولا يتورع عن ضرب أي منهن**"[254].

فأم سليم هي صورة المرأة التابعة المقموعة والتي لا قيمة لها مقابل وجود الرّجل، إذ لا تظهر أمام الرّجل، الذي يبدو ظاهريًا شخصية لها قيمتها في المجتمع، في حين أنه دكتاتوريّ يمارس نزواته دون أي قيد.

تظهر صورة أخرى من صور الأنثى المرتبطة بالعادات والتّقاليد والواقع اليافاوي، وبالنّظام الإقطاعي السائد في يافا، في رواية "**يافا تُعد قهوة الصّباح**" فبهية ابنة النّاطور، والمتفوقة تعليميًا، والتي تعطي لنفسها مساحة في التّعبير عن ذاتها، والبوح عمّا في نفسها، وترفض ما تتعرض له من أوامر من قبل عائلتها، لكن دون الجهر بما تُريد، إذ تظهر مُقيدة بالنّظام المفروض عليها، فبهية شخصية الأنثى الجريئة والواثقة من ذاتها ضمن حدود نفسها، لكن بالنسبة لعائلتها تعتبر "**نمرودة وكسلانة**"[255]، وما يدل على شخصيّة بهية الواعية والمتمردة، رفضها للتمييز بينها وبين الرّجل، فأثناء انضمام أخيها إبراهيم إلى الفطور معهم، اعترضت على أمها وطريقة معاملتها لها مقابل أخيها: "**صح النّوم. صحي سيدنا "البيك"**".

قالت بهية ساخرة.

- **اسكتي انتي.**

جلس إلى جوار والدته التي سكبت الشّاي في كوبه ووضعت أمامه "القدح".

---

[254] حامد أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ص69.

[255] حامد أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ص51.

- **صحتين.**
- **هذا الدّلال منك ومن أبوي رح يتلفه.**

قالت بهية.

- **ما هو زلمة البيت يا حبيبتي.**
- **معلش يا حبيبتي، كل واحد إله واجباته، أخوك عليه واجبات في المدرسة.**
- **وانا علي واجبات، ولا أنا مش محسوبة؟"**[256].

فيظهر من خلال شخصية بهية أنّ تمردها ورفضها للواقع لا يخرج عن كونه مجرد كلام، فاعتراضها على التّفريق بينها وبين أخيها إبراهيم لا يتجاوز بعض كلمات تخرج من فمها، وأن موافقة والدها على تعليمها مجرد قبول مؤقت، ففي "**كل يوم يذكروننني أن دراستي شيء لا قيمة له**"[257].

ضمن هذه المحدودية في تصرفات بهية، وردة فعلها، يظهر التّطور في شخصيتها، وسلوكها المفاجئ في علاقتها مع فؤاد ابن البيك، فأثناء زيارة لفؤاد وصديقيه الأمريكيين لبيت الناطور أبو إبراهيم (والد بهية) ظهرت شخصية بهية الجريئة أثناء ردة فعلها على كلام فؤاد:"**مش رايحين نطول بس بدنا نشرب كاسة شاي ونمشي. أصحابي أميركان وحبوا يتعرفوا على حياة الفلاحين في بلادنا.**

فجأة نظرت الفتاة إلي وقالت بغضب: إحنا حياتنا مش فرجة، وبيتنا مش سيرك"[258].

فيظهر من خلال ردة فعل بهية السّريعة، رفضها للنظام الإقطاعي الذي يسيطر على طبيعة معيشتهم، ولسيطرة القوي على الضّعيف. وكانت المفاجأة الثانية في شخصية بهية بالنسبة لفؤاد من خلال حديثها مع أصدقائه باللغة الانجليزية، إذ حاولت أن تُعبر عن ذاتها وقدرتها على الحديث معهم دون أي فارق طبقي أو مستوى تعليمي، إذ أظهرت المساواة التّامة بينها وبينهم، دون أن تُعير أي أهمية لمن حولها.

---

[256] المصدر السابق، ص53.

[257] حامد أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ص56.

[258] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ص114.

فبهية صورة الأنثى التي تحاول التّمرد على الواقع الإقطاعي، والفروق الطبقية التي تُسيطر على المجتمع اليافاوي في تلك الفترة، لكن بسبب القيود التي تُفرض عليها لم تستطع التّعبير عن ذاتها كما يجب، ففي ظل وجود السّلطة الإقطاعية المتحكمة بها وبعائلتها، حدود تمردها لا تتعدى عتبة المنزل، فبهية على دراية تامة بالتناقض التام بين شخصيتها ورغباتها والواقع من حولها، فأثناء بوحها للبحر يظهر وعيها التام بالواقع، "**لا أفهم حياتي التعيسة، لماذا خُلقت بوعي يرفض واقعي، وماذا بيدي لأفعله؟ المرارة لا تفعل سوى أن تؤزمني، والفجوة بيني وبين حياتي تتسع يومًا عن يوم**"[259].

فنهاية بهية كانت مثلها مثل أي فلاحة تعمل عند البيك، من حق سليم أو "أبو سليم" انتزاعها من منزلها، فكانت أسيرة العادات والتقاليد والنّظام الإقطاعي المُسيطر في تلك المرحلة، وجبروت سليم وقوته، "**فكانت في النهاية عملية انتزاع من يدي فزاع، ووجه الوالد حديثه إلى أم سليم: خذوا البنت عندكم، طيبوا خاطرها، ونادوا إمها توخدها**[260]".

بهية صورة المرأة الفلسطينية الرافضة للواقع وللعادات والتّقاليد، محاولة التّمرد عليهما، لكن خلال محاولتها للتّمرد والرفض كانت ضحيّة نظام إقطاعي، وعقلية مرتبطة بالعادات والتّقاليد، ضمن مساحة حدودية وفكر قروي يرفض التّطور والتغيّر.

4.2.2 المرأة الرّمادية في شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا

تظهر صورة المرأة الرّمادية في رواية "**شهرزاد تقطف الزّعتر في عنبتا**" فضمن عائلة برهان توجد فوزية زوجة برهان، فهي مثال المرأة الفلسطينية التي تحمل همّ عائلة بكاملها، باعتقادها أن التّبذير في صرف الأموال يُعتبر ثمنًا ستدفعه العائلة في يوم من الأيام، ففوزية تختلف اختلافًا كبيرًا عن أم سليم، إذ لها كلماتها وتصرفاتها ورأيها، ولها الحق في التعبير عن احتياجاتها، فنراها في نفس المنزلة مع برهان، ويظهر أن العلاقات بينها وبين أسرتها

---

[259] المصدر السابق، ص175-176.

[260] حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ص199.

أكثر تحررًا من عائلة أم سليم، ولكون مساحة الحرية في العائلات القروية أكثر من العائلات الأرستقراطية.

تظهر ملامح شخصية فوزية الواعية والمُدركة للواقع من خلال حرصها على مستقبل أبنائها، فأثناء تفكيرها في متطلبات بيتها والمشقة التي تعانيها أسرتها، وكيف أنّها فضلت الزّواج على الدّراسة يظهر تفكيرها بمستقبل أبنائها، والطّريقة لرسم حياتهم، "**فيوسف وفدوى كلاهما سيدخل الجامعة إن شاء الله**"[261]، ففوزية تريد لأولادها مستقبلًا مختلفًا، يخفف من قسوة ماضيهم، فيظهر أن لها موقفًا تسعى إليه وتُريد تحقيقه.

ففوزية تطمح هنا إلى التّغير من خلال أبنائها ومستقبلهم، فالرضا المغلف بالقلق، يقابله طموحات تسعى إليها العائلة بأكملها، وما يدل على ذلك عدم اكتفاء فوزية وبرهان ببقرة واحدة يتيمة تكون لهم دخلًا إضافيًا، إنّما أصبح لديه ثلاث بقرات، ويظهر الرغبة في التّطور في الوقت الذي تحث فدوى فيه على الدّراسة، فعلى حد قولها "**خليه يطلع من دار المطبلين مزمر**"[262].

فالمرأة الفلسطينية (غير المتعلمة) أصبحت تنظر إلى التّعليم على أنه سلاحٌ بين يدي أبنائها، فلم تعد مقيدة بالعادات والتقاليد التي تمنعها من إكمال تعليمها. ففي هذه النّظرة عند فوزية تحدّ للواقع أو وعي بمتطلباته، وخروج عن النّمط المعروف الناتج عن سيطرة العادات والتّقاليد وعقلية الرّجل الماضوية، إذ ازداد النّاس وعيًا ونضوجًا وتفكيرًا في أمور الحياة، وتحرروا من الأفكار المتصلبة حول المرأة وتعليمها.

في ظل هذا الواقع المشوش لا تعتبر فوزية الأم الواقفة على حدّ واحد، فأحيانًا تكون الأم والزّوجة الهادئة، وأحيانًا أخرى تصرخ بأعلى صوتها وتندب حظّها لزواجها من برهان، فهي بين راضية بحياتها وغير راضية، ففي لحظات معينة تلعن حظها وفي لحظات أخرى نراها الأم المدبرة الرّاضية. إضافة إلى ذلك يظهر أن فوزية مثلها مثل برهان لا تسير على مبدأ أو فكر ديني أو سياسي، فهي "**متدينة بشكل سليقي، ولكن هذا التّدين لا يتجاوز الصّلاة**

---

[261] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص57.

[262] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص58.

والصّيام، ولا يتعداه إلى مظاهر التزمت وفرض تدينها على أفراد العائلة"[263]، فيلاحظ هنا أن فوزية صورة الإنسان العادي الذي لا يثقل نفسه بتحيز لأي مذهب.

يبدو قلق فوزية في قدرة برهان على تلبية احتياجات المنزل، "**دخلت فوزية البيت وصرخت باتجاه زوجها برهان: إن شاء الله قبضت؟ مظلش في البيت ولا حبة طحين، مشان تروح تشتريلنا كيس ولا كيسين"**[264]، لكن المفاجأة عند فوزية عندما علمت أن برهان اختار أن يشتري جهاز كمبيوتر لابنه يوسف، ففي هذه اللحظة خرجت فوزية عن سيطرتها:

- **"تعال ولك، شوف شو جبت لك.**
- **شو هاد**
- **كمبيوتر صغير.**

وصلت كلماته إلى أسماع فوزية في الوقت الذي تركزت نظراتها على حجر زوجها، حيث كان مشغولا بمحاولة إدارة جهاز الكمبيوتر الصغير.

- **شو هاذ يالله يرمل مرتك؟ احنا شبعنا الخبز تا نشتري كمبيوتر؟ قديش حقو هاذ يالله يعدمني اياك؟**[265].

فالشّعور بالنّقص بالنسبة لفوزية والخوف من انقطاع عمل برهان هو ما يجعلها تحسب حسابًا للأموال التّي تدخل البيت وتحرص على طريقة صرفها، فحفلة النّكد التي تقوم بها في كل مرة يُدخل برهان على البيت غرضًا ثانويًا هي خوف من أيام قادمة، فلولا علمها ويقينها من عمل زوجها المؤقت، وأن عمله ليس عليه رباط على حد قولها لما اعترضت على هذه الهدية ليوسف، وما يدل على ذلك اهتمامها بأولادها ورغبتها في توفير مصاريفهم الإضافية، فعندما علمت من فدوى أن يوسف يريد الذّهاب معها إلى جامعة بيرزيت:

- **"شو يا حبيبي؟ لليش بدك فلوس؟**

---

[263] المصدر السابق، ص72.

[264] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص12–13.

[265] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص13.

- **ولا شي يّما.**

قالت فدوى: قلت لو ييجي معي على بيرزيت بكرة أقدم طلبات للجامعة.

- **روح مع أختك يّما، بعطيك مصاري.**

قال يوسف بحسرة: منين يّما؟ ما إحنا عارفين البير وغطاه.

- **ولا يهمك يا حبيبي، الله بيسّر"[266].**

فشخصية فوزية فيها دلالات واضحة للمرأة الفلسطينية "الأم"، والتي تحمل ملامح الإنسان العادي المُدرك للهم اليومي، ففوزية المرأة الفلسطينية الواقفة بين حدود القدرة على توفير متطلبات أسرتها وأولادها، وعدم القدرة في ظل واقع يفرض ذاته، وعمل متقطع، واحتلال يحاول الحد من كل خطوة يحاول الفلسطيني التّقدم من خلالها نحو مستقبله، فهي شخصية المرأة القادرة على الرّفض ومواجهة الواقع والتّعبير عن رأيها، من هنا يلاحظ أن شخصية فوزية أكثر تحررًا من شخصية أم سليم وبهية.

استطاع أنور حامد في ظل استعراض شخصياته المختلفة عمّا جاء في الرّواية الفلسطينة، أن يعرض صورة المرأة الفلسطينية، بكثير من الواقعية، فعلى الرّغم من التبدل في الواقع الفلسطيني وتطوره إلا أن هناك صورة نمطية ما زالت موجودة حتى الآن، وهي صورة المرأة الفلسطينية الخاضعة، غير المدركة للواقع ومتطلباته، وهذه الصّورة تعد مثالًا على الواقع المتناقض الذي يعيشه الشّعب الفلسطيني، المؤمن أحيانًا بالمرأة وقدراتها في الوقوف جنبًا إلى جنب في مساندة الرّجل من أجل قضيته، والرّافض أحيانًا أخرى لقدرة المرأة على مساندته.

لذلك الشّخصية النّمطية، أقرب لأن تكون شخصية تابعة، وهذا النّوع من الشّخصيات أكثر ما تنتمي إلى الجيل التّقليدي، الذي تتحكم فيه العادات والتقاليد، جيل غير واعٍ ومدرك للواقع إلى حد ما. لذلك حين يقدم أنور حامد للشخصيات النّمطية، يلاحظ أنّها شخصيات هامشية

[266] المصدر السابق، ص 127.

إلى حدّ ما، لا تُقدم ولا تُأخر في العمل الرّوائي، حيث تكون أكثر تصورًا للبطل واتصالًا به وبتصرفاته، ولا تؤثر في سواها من الشّخصيات.

مقابل صورة المرأة النّمطية التّقليدية، عرض أنور حامد صورة المرأة التي تُعد ندًا للرجل، وتصرفاتها من تصرفاته، غير خاضعة له، إنّما صورة عنه ومكملة له، ففوزية في رواية شهرزاد تقطف الزعتر من عنبتا، هي صورة الإنسان العادي الرّمادي في الوقت ذاته، يظهر منها أكثر من ردة فعل، وهذا ناتج عن الواقع وتأثره النّفسي على الشّخصية.

4.3 الأنثى المتمردة (الخارجة عن التّقاليد)

مع خروج المرأة الفلسطينية للعمل والحياة العامة، وممارسة حريتها وحقوقها، نتج تغيّر في شخصيتها وطريقة تفكيرها، إذْ تجاوزت الكثير من العادات والتّقاليد التي كانت تُقيدها وتُحكم الطّوق عليها، لتبني لنفسها عالمًا آخر، ضمن فكر تحرري، تعتمد فيه على مبدأ وأيديولوجية تتناسب ونمط معيشتها وتفكيرها.

فالمرأة الفلسطينية إلى حدّ ما لم تَعُدْ مقيدة بالعادات والتقاليد، وما يُفرض عليها، إذْ أصبح لها شخصيتها الذّاتية "فأصبح بإمكانها أن تدافعَ عن نفسها، وأن تحملَ السّيف، وليس هناك ما يمنع ذلك"[267]، معتمدة على رؤية فكرية ثابتة وواضحة.

ضمن التّطور في شخصيّة المرأة، استطاع أنور حامد أن يُقدّم الأنثى المتمردة بصورة تدريجية من "شهرزاد تقطف الزّعتر في عنبتا إلى التّيه والزيتون"، فيلاحظ أن الأنثى أصبحت تُقدم بصورة أكثر تحررًا، جادة، نقية، لها شخصيتها المستقلة، مقبلة على الحياة، يُميزها الوعي الذّاتي، وطموحها نحو التّغيير، والإخلاص لمبادئها وفكرها، ومحاولتها التّحرر من قيود العادات والتّقاليد والسّلطة الأبوية.

[267] بركات، حليم، **الهوية أزمة الحداثة والوعي التقليدي**، رياض الريس، 2004، ص263.

4.3.1 المرأة المتحررة عند أنور حامد

ظهرت صورة المرأة المتحررة عند أنور حامد في رواية "**شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**"، فسماء دكتورة للأدب الإنجليزي في جامعة بيرزيت في الأربعين من عمرها، وهي غير متزوجة، وتُعتبر شخصية المرأة المستنيرة، الواقفة على مبدأ العلاقات دون عادات وتقاليد تُقيدها، أو حتى أي سلطة خارجيّة تحد من حريتها، فسماء تُعد صورة المرأة المتصالحة مع ذاتها، والرّافضة لنمط الحياة في القريّة، والمُترفعة عن أسلوب الحياة فيها، بالنسبة لها حرية الاختيار هي التي تولد انتماء حقيقيًا، فانتماء سماء هو انتماء للرغبة بالتّحرر، بعيدًا عن السّير بطريقين متناقضين، فهي صورة المرأة الفلسطينية المثقفة، المدعمة بالفكر التّحرري.

سماء صورة المرأة المثقفة، والخارجة عن نمط الحياة في القرية، فمن خلال علاقتها مع فدوى يلاحظ تشجيعها لفدوى على المطالعة والاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية، وتدعو فدوى إلى البُعد عن سماع الأغاني السّخيفة، ففي هذه النظرة عند سماء دعوة إلى الاهتمام بالجانب الرّوحي والفكري والسّمو به، فسماء من خلال تعاملها مع فدوى وطريقة حديثها يلاحظ بأنها صورة المرأة "الواثقة بنفسها في كل خطوة تخطوها"[268]، لكن السّؤال هل هذه الثّقة والقوة ستكون ملازمة لها بشكل دائم؟

ففي يوم من الأيام وأثناء زيارة فدوى لسماء لاحظت فدوى شيئًا غريبًا عند بيت سماء، وعندما دخلت رأتْ سماء تبكي،

- **"شو صار؟ عمري ما شفتك بتبكي. أنا فكرتك أقوى من هيك.**
- **تعبت يا فدوى تعبت**
- **طيب شو صار؟ قوليلي؟ شو ريحة العطبة هاي؟**

قالت سماء وهي تمسح دموعها: ولّعت النار بكتبي"[269].

بالنسبة لسماء هذه الكتب تأخذها إلى عالم آخر بعيدًا عن الواقع وتناقضاته، إذ من خلال قراءاتها تتخيل عالمًا يتناسب مع فكرها، لكن هذا العالم ما تلبث أن تتصوره وتتخيله وتعيشه

---

[268] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص112.

[269] المصدر السابق، ص115.

لفترة محدودة، حتى تعود إلى الواقع محملة بتناقضاته واختلافاته، وعاداته وتقاليده المحملة في ألسنة والدتها ووالدها، فهذا الاغتراب الذي تعيشه جعل منها إنسانًا ساخطًا على الواقع ورافضًا له، تحاول الهروب عنه، لكن "هذا الهروب لم يكن حلًا لاغترابها، إنّما وضع حدًا لاغتراب الفرد نفسه"[270]، ويظهر التّطور الذي حصل في شخصية سماء عندما كانت تشجع فدوى لكي تكون قوية وتتأقلم مع الواقع، "**أكون قوية؟ إذا كان انتي استسلمتي، أنا بدّي أكون أقوى منك؟**

نهرتها سماء: أنا ما استسلمتش. كانت لحظة ضعف وراحت. أنا هسّة حاسة إني أقوى من قبل"[271].

ويظهر اختلاف فكر سماء في رفضها للازدواجية الذّاتية، وعدم قدرتها على التأقلم مع تناقضات الأشخاص من حولها، خلال موقف حصل معها ومع أحد زملائها في نابلس، إذ التقيا بالصدفة وكان معه أحد أصدقائه فرفض أن يسلم عليها عندما مدت يدها عليه، وعندما جاء يعتذر لها، كان عذره أن صاحبه متدين ولا يرغب في إحراجه[272]. فسماء لا تستطيع أن تستوعب التّناقض في الرّأي أو الفكر، فترفض قوانين الإنسان المتناقضة من موقف إلى آخر، وتحكم العادات والتّقاليد في الإنسان، والشّخصيات التي لا تسير على تيار فكري مستقل، أو مسار فكري محدد، فتحاول من خلال هذه الشّخصيات تعرية زيف الإنسان وتناقضاته، لا سيّما الطبقة المثقفة التي تتواصل معها باستمرار.

تظهر صورة أخرى من صور المرأة في رواية "**شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**" وهي صورة فدوى ابنة برهان، والتي طبعت بملامح من شخصية سماء، فدوى التي تحضر نفسها لامتحانات الثانوية العامة، وبلغت السّن الذي يطبع سلوكها بشيء من الرّصانة المبكرة، وتظهر هذه الرّصانة في علاقتها مع سماء، ورفضها لأوامر خالها إبراهيم سواء في لبس

---

[270] فرنجية، بسام خليل، **الاغتراب في الرواية الفلسطينية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص9.

[271] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص132.

[272] حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ص68

الحجاب أو عدم سماع الأغاني، فتحاول دائمًا أن تذكر خالها أنه غير وصي عليها وغير مسؤول عنها.

وعلى الرّغم من التّشابه بين سماء وإبراهيم في منع فدوى من سماع الأغاني السخيفة، إلاّ أن فدوى لم تستطع تقبل رأي خالها، والسبب يعود لاختلاف منطقه وتفكيره، فهو يمنعها من سماع الأغاني من باب الحرام، على عكس سماء التي تنظر إلى الأغاني بطريقة فكرية تدعم الإنسان وتوجهه إلى عوالم ترفع من قيمة العقل، لذلك تعتبر سماء بالنسبة لفدوى الإنسانة التي تحول واقعها إلى صورة أخرى، تشعر من خلالها بذاتها، وقدرتها على الاستمرار في ظل واقع تُعاني فيه من النّقص، فبفضل الدكتورة سماء تشعر فدوى أنها" **جزء من عالم يميزها عن صديقاتها الأخريات، إذ تشعر بقيمة خاصة لكل ما تمنحه إياها الدكتورة سماء، إذ تنقلها إلى عوالم غريبة**"[273].

ويظهر الوعي في شخصية فدوى في محاولتها وإصرارها على تجاوز واقعها، والبحث عن منحة في جامعة بيرزيت، إذ تعتبر الجامعة بالنسبة لها المكان الذي سيجعل منها شخصية أخرى، من خلاله ستتجاوز قصتها مع سامي، وستمنحها الحياة الجامعية فرصة لبناء حياة جديدة، تعتمد على ركائز فكريّة ثابتة.

وتظهر الأنثى المتمردة عند أنور حامد في روايته "**التيه والزيتون**"، فسمر هنا صورة الأنثى التي تتقبل وتتعايش وتتكيف مع الواقع الفلسطيني الإسرائيلي، والعمل في الشّركات الإسرائيلية، وإقامة علاقات صداقة مع الإسرائيليين، إذ تمثل التداخل الحيادي مع الآخر في ظل تهديد للهوية، محاولة التمرد على واقعها الاجتماعي المهزوم. "سمر" فتاة فلسطينية متعلمة مثقفة، من حيفا، متخرجة من إحدى جامعات إسرائيل، وتعمل في شركة إسرائيلية، متصالحة مع مبادئها وشخصيتها، تُمثل عائلتها الفئة التي تأقلمت على التّعايش الفلسطيني الإسرائيلي إلى حدّ ما، لتصطدم في النّهاية بالصّراع مع العادات والتّقاليد، والفكر الأبوي

[273] المصدر السابق، ص34.

المُسيطر. فمن البداية قدّم أنور حامد سمر بشّكل غير عادي، مختلفة، وغير متوقعة، ويظهر تميزها عندما قال لها منير حمدان: "**حدثيني عن نفسك!**

-هوايتي السباحة عارية في ساعات الفجر الأولى على شاطئ حيفا"[274].

فهذه الكلمات تكشف عن شخصية أنثى قوية، ذات فكر تحرري، متمردة على المكان والعادات والأسرة، والسبب وراء هذه الشّخصية التّمرد على الضّغط السياسي والاجتماعي الذي يُفرض عليها، والتيه بسبب ضياع الهوية، وسلطة الأعراف والتّقاليد. فالقوة في كلماتها ووثوقها من ذاتّها لم يستمر كما البداية، فسمر نراها أحيانًا الشّخصية القوية المتمردة والتي تتجاوز حدود المكان الموجودة فيه، رافضة الخضوع لقوانين المجتمع، وأحيانًا آخرى نراها الأنثى الضّعيفة التي لا تستطيع أخذ قرار، "كل هذا الضغط السياسي والاجتماعي المزدوج جعلها مندفعة، متهورة السلوك والتصرفات، مضطربة"[275]، ويظهر هذا التباين في شخصيتها في كل مرة تظهر في حياة منير حمدان أو تختفي. "**ها أنت تصمتين مرة أخرى. أي لغز هذا؟ تأتينني كتلة من شغف، ثم في لمحة تتبخترت كأنها لم تكن. أهاتفها فأجد هاتفها مغلقًا دوني، أبحث عنها في كل الفضاءات الممكنة، ولا أعثر لها على أثر!**"[276]، مقابل هذه النظرة من قبل منير حمدان تكشف سمر عن تناقضها، فأثناء حديث سمر مع ذاتها تقول "**أنا فتاة حرة. هم يلقنونني صباح مساء أنني أسيرة قوانينهم، لكن روحي ترفض الانصياع، ما الذي يلزمني بقوانين لا أنتمي إليها ولم يأخذ أحد يومًا رأيي فيها؟**"[277].

سمر لم تستطع أن تكون في الواقع كما هي فكريًا، إذ لم تستطع أن تتخلص وتتحرر من سلطة أبوية تسير معها في كل الاتجاهات، فرغم محاولاتها المستمرة للتحرر، إلا أنها في النهاية استسلمت للسلطة الأبوية وللعادات والتقاليد، بنفسها حدت من مسيرة تحررها، وذلك لكون الطّريقة التي أرادت أن تخرج بها عن عادات المجتمع خارج الحد الممكن.

---

[274] حامد، أنور، **التيه والزيتون**، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2016، ص24.

[275] شبلاق، رئيفة، **أنور حامد يرصد حلم العودة إلى فلسطين: "والتيه والزيتون" رحلة البحث عن الأرض والانتماء**، جريدة القدس، آخر دخول 13\4\2017.

[276] حامد، أنور، **التيه والزيتون**، ص172.

[277] المصدر السابق، ص179.

وتظهر صورة المرأة المتمردة على العادات والتقاليد، والتي تسعى لتجاوزها في صورة سلوى، سلوى من مدينة قلنسوة في منطقة المثلث، ومعروف أن هذه المنطقة هي المنطقة الأكثر تمسكًا بالعادات والتقاليد، واللّغة الفلسطينيّة الأصليّة بين كل مناطق الداخل المحتل، على اعتبار أن كل سكانها من المسلمين، على عكس القرى الأخرى التي تحتوي على تعدد طائفي، فاعتبار كل سكانها مسلمون يشكل تهديدًا أوروبيًا ويهوديًا على هويتهم القومية والدّينية، فسلوى ابنة عائلة متدينة، ترتدي الجلباب، في الوقت ذاته متحررة ذهنيًا، عندما جاءت إلى الفندق للقاء منير حمدان لم يخطر على باله أن تكون هذه الفتاة هي سلوى فهي "**الفتاة العربية الوحيدة التي رأيتها جالسة تقرأ صحيفة عبرية كانت محجبة، ترتدي جلبابًا أسود يصل إلى قدميها**"[278]، فمن خلال اتصالاتها المتكررة مع منير حمدان، واعتبارها ضمن الحركة النّسوية كان بعيدًا بالنسبة له أن تكون بهذه الهيئة، إذْ تخيلها أكثر تحررًا.

الاختلاف في شخصية سلوى كان خلال حديثها مع منير حمدان، فظهر أنّها غير مقتنعة بالجلباب، لكن ترتديه، فهي شخصية متناقضة ممزقة، تعتبره نوعًا من أنواع العادات التي تجبر المرأة في منطقة قلنسوة على التّمسك بها، ولو على نفسها تخلعه في أي وقت، لكن المجتمع بعاداته لا يسمحُ لها بخلعه، سلوى بعقليتها المتحررة لم تستطع أن تدرك أن حصولها على الحرية الاجتماعية في الوقت الذي تلتزم فيه بقيم المجتمع ومظاهره التقليدية لا يمكن أن يتفقا أو يتعايشا[279]، فسلوى في تناقضها تحاول أن تؤكد لنفسها ولمنير حمدان أنها تستطيع أن تشكل هويتها الفكرية دون أن تتقيد بالسائد اجتماعيًا، لكن خارج حدود المكان وسلطة العادات والتقاليد.

تظهر المفاجأة في شخصية سلوى عندما أراد منير حمدان مصافحتها، رفضت على اعتبار أنها لا تسلم على رجال، لكن الصّدمة كانت بالنسبة لمنير حمدان عندما طلبت بيرة[280]، وفي المرة الأخرى عندما قالت: "**إنها غير محجبة فكريًا**"[281]، ففي هذا المشهد تؤكد على رغبتها

---

[278] حامد، أنور، **التيه والزيتون**، ص207.

[279] عبده، سمير، **المرأة العربية بين التخلف والتحرر**، ص62.

[280] حامد، أنور، **التيه والزيتون**، ص207–209.

[281] المصدر السابق، ص212.

في تجاوز العادات والتّقاليد والمجتمع، واعتبار الحجاب جزء من القيود الاجتماعية التي تمارس على المرأة في مجتمع يسعى إلى المحافظة على هويته في ظل تهديد مستمر.
ضمن الرّغبة في التّحرر عند سلوى يلاحظ أن حيز الحرية الذي تحاول أن تتحرك في نطاقه ضيق، وأصغر من نطاق العادات والتّقاليد والقيود وكل وسائل القمع التي تمارس بحقها وضدها، وذلك لكون سلوى متحررة ظاهريًا، لكن في أعماقها تعاني من عقدة النّقص

4.3.2 الأنثى المنسجمة مع الواقع في رواية التيه والزيتون

وتظهر الصّورة الأخرى للمرأة الفلسطينية الخارجة عن التّقاليد في شخصية "أمل"، أمل فتاة فلسطينية مسلمة سُنية، متخصصة في الأدب العربي، وتعمل في جامعة تل أبيب، متزوجة من "جمال" وهو فلسطيني درزي من دالية الكرمل، يعمل ضابط أمن في مطار تل أبيب، تمرد على عادات طائفته وتزوج من أمل المسلمة السنية بعد علاقة حب في الجامعة. يظهر من خلال علاقة أمل بجمال أن الصّراع الذي تعاني منه أمل هو صراع اجتماعي، فيه رفض مذهبي وطائفي.

تظهر الصورة واضحة عن شخصية أمل في اللقاء الأول الذي تم بينها وبين منير حمدان في منزلها، فظهرت على أنّها "**غير مرتاحة لخدمة جمال في جهاز الأمن**"[282]، فالتناقض في شخصية أمل واضح، ففي الوقت الذي اختارت فيه أن تتزوج من جمال رغم رفض أهلها وأهله، نلاحظ أنّها على موقف من عمل زوجها، فهي تنظر إلى الموضوع كما والدها ينظر إليه بالرفض وعدم الارتياح.

فعدم تقبل أمل لجمال يظهر من خلال الغموض في علاقتها به، خاصة عندما أرادت مساعدة منير حمدان في الدّخول إلى الضفة: **اسمع، أنا اتصلت بجمال بعد ما حكيت معك، طلبت منه يوصلك لطولكرم بسيارته. قال لي مش رح ينفع، والسبب لوجود ختم على جوازه يمنع دخوله إلى الضفة، واقترحت أمل على منير أن تدخله هي على الضفة بسيارتها**[283].

---

[282] حامد، أنور، **التيه والزيتون**، ص64.

[283] المصدر السابق، ص 103-104.

فالذي يشفع لأمل تمسكها بماضيها، هويتها، طائفتها، فكرها، وعدم تقبلها لجمال بشكل كامل رغم الارتباط به، ويظهر هذا التّمسك عندما أخذت منير حمدان إلى منزل أهلها في حيفا، وكأن أمل في هذا المشهد تقول لمنير أن حياتها زيفٌ ووهمٌ كبير، وأن الحقيقة هي ما كانت عليها قبل الارتباط بجمال، فلم تستطع أن تتعايش مع حكايات جديدة، "**أحيانًا بحس باغتراب عن بيتي، كمان زواجي كمل الخيوط ورح أنقل الاغتراب لأطفالي**"[284]. فالاغتراب عند أمل إشارة إلى حالة اللانتماء، والقلق واليأس، وخلل في العلاقة مع الذّات[285]، وما يؤكد الاغتراب عند أمل العلاقة بينها وبين جمال ومراقبته لها، ومنعها هي ومنير من الدّخول إلى الضّفة، ووصل الحد إلى الانفصال التام بينهما عندما ضربها أثناء محاولتها توصيل منير إلى الضّفة. فشخصية أمل تمثل شخصية المرأة الحرة التي تحاول التأقلم بكثير من الثّقة والاقتناع مع متاهة انعدام الهوية.

4.4 خلاصة

في الفصل الأخير ألقت الدّراسة الضّوء على مواقف بعض الكتاب والرّوائيين الفلسطينيين من المرأة، فمنهم مَنْ صنفها ضمن قوالب جاهزة ومحددة، فمثلًا زكي العيلة حدد سمات المرأة ضمن حدود التقليدية، المرأة المثقفة، المتعلمة، أو الثورية وفي هذه النّظرة لا نعدم وجود النّظرة السلبية والمحدودة للمرأة. لكن عند الوقوف على بعض الرّوايات يلاحظ أن بعض الروائيين اتسمت مواقفهم بالإكبار والتقدير، انطلاقاً من رؤيتهم التحررية، والثورية. ولذا نجد أنّهم وضعوها بصورة مساوية للرجل إلى حد ما، وهذه الصّورة كانت في وعي المرأة وسلوكها وفكرها وقدراتها، فدورها مساو ومكمل لدور الرّجل على كل المستويات، الاجتماعية والاقتصادية والسياسية– النّضالية والثقافية، فهي تقف إلى جانبه، تؤازره وتسانده.

---

[284] حامد، أنور، **التيه والزيتون**، ص113.

[285] بركات، حليم، **الهويّة أزمة الحداثة والوعي التقليدي**، ص93.

وكان الحديث في هذا الفصل عن صورة المرأة المتمردة في روايات أنور حامد، إذ جاءت لتمثل رمزًا دالا على الواقع والمجتمع، فلم تقتصر الشخصية الأنثوية لتعبير عن وجودها الذّاتي، إنّما كانت رمزًا لشريحة اجتماعية خاصة بمكان وزمان معين، فكانت صورة المرأة إلى حد ما خاضعة في تصرفاتها للنظام الإقطاعي، وللعادات والتّقاليد والسّلطة الأبوية، فهي وإن حاولت التّمرد على الواقع محاولة تجاوزه، إلا أنها ستصطدم بجدار فكري مُسيطر على المكان المحيط بها.

ففي رواية **يافا تعد قهوة الصّباح** لم تكن محاولات بهية في التّمرد على الواقع الإقطاعي إلا مجرد محاولة للبوح، فلم تستطع الخروج عن سيطرة العادات والتّقاليد والنّظام الإقطاعي، وكذلك أمل وسلوى في رواية **التيه والزيتون**، ففي علاقاتهما قيدتا بالعادات والتّقاليد وسيطرة السّلطة الأبوية والضّغوطات الاجتماعية، إلا أن الاختلاف في شخصية أمل أنها استطاعت التّحرر من الضّغوطات الاجتماعية، والسّير ضمن أيديولوجية فكريّة تحرريّة مقتنعة بها.

والاختلاف في صورة المرأة المتمردة كان في شخصية سماء في رواية **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، إذ كانت تابعة لنظام فكري بعيد عن تحكم العادات والتّقاليد، فسماء شخصية المرأة الفلسطينية صاحبة نظرة فكرية بعيدة عن التّناقض.

خاتمة

تؤدي الرّواية الجديدة دورًا عميقًا في تصوير واقع المجتمع، إذ من خلال تصورات الرّوائيين وإلمامهم بالواقع، ومن خلال بحثهم عمّا هو مخفي للكتابة عنه، استطاع الرّوائي بفنه أن يكون أقرب إلى القارئ، وأكثر التصاقًا به، إلى حدِّ قدرة الرّوائي الفلسطيني بكتابته أن يقدم تاريخًا لشعبه، فالذي يميز الفن الرّوائي إلى حدّ ما القدرة على اعتباره تأريخًا لمرحلة معينة من مراحل الشّعوب.

الرّواية الفلسطينية كما تم الحديث عنها عالجت أكثر من ملمح من ملامح الإنسان الفلسطيني، وكان التّركيز في هذه الدّراسة على الشّخصية في روايات أنور حامد. فيلاحظ أن أنور حامد أعاد كتابة بطله على أكثر من صورة، فهو في مرحلة ما بطل قريب من القارئ، هو البطل اللابطل، الإنسان العادي الذي يسعى إلى تلبية احتياجات ذاته، ضاربًا عرض الحائط بكل ما سوى ذلك، أكبر همه الحصول على لقمة عيشه وقوت بيته، يُغامر في حياته، متحديًا الواقع، وهو على يقين أنه سيحصل ولو على القليل مما يحتاج ويسعى إليه، فإن كان مناضلا أو مقاومًا فمن أجل توفير الحياة الكريمة لأسرته. فمثلا شخصية برهان في رواية شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا توضح هذه النّوعية من الأبطال، إذ برهن فيها قدرته على تحدي الواقع، وتجاوزه للاحتلال وحواجزه، وإن عرّض حياته للخطر.

وهناك البطل الرّمادي؛ أي لا أسود ولا أبيض، لا خير كله ولا شر، إنّما ما بين الخير والشّر، لا غلبة لواحدة على أخرى، نراه في موقف ما متقيدًا بعاداته وتقاليده، وفي موقفٍ آخر حريصًا أكثر الحرص على مصلحته الشّخصية، بعيدًا عن المصلحة العامة، وفي موقف آخر نراه المناضل، المتمسك بالوطن وبمن يدافعون عنه.

إضافة إلى ذلك لجأ أنور حامد إلى إقحام الآخر في رواياته، الآخر الذي يحاول السّيطرة على صراعه، محاورًا نفسه من زيف ما هو عليه، رافضًا البقاء على ما كان عليه، محاولًا التّغير والتّمرد على الواقع، الآخر الذي يبحث عن ذاته بغض النظر عن النتيجة، هو الآخر الإنساني الذي يرفض استغلاله كحيوان، رافضًا المتاجرة بإنسانيته ومبادئه، وإن كان هذا الرّفض يؤدي به إلى خسران كل ما يملك حتى حياته.

فأنور حامد من خلال أبطاله وخلط نوعيتها في أكثر من جنسية كان يسعى إلى إبراز ما هو غير ظاهر، وما لم يتطرق إليه الرّوائيون، فكان هدفه البروز بشخصياته الإنسانية وعدم الاقتصار على الأبطال الفلسطينيين، فالرّواية الأكثر واقعية هي التي تستطيع التّغلغل في حياة الأفراد العاديين، أو المخفيين في ثنايا متطلبات حياتهم، ففكرة أنور حامد أن الإنسانية لا تعرف جنسيّة أو فئة، فكل فرد فينا فيه الخير، بعيدًا عن المكان والزمان الذي يحتويه.

وهنا يظهر الاختلاف عنده، فهو يصور صراع الآخر اتجاه القضية الفلسطينية، وما يعانيه، فأي شخصية من شخصيات الرّواية بنظر الكاتب لا تختلف عمّا لو كانت الشّخصية فلسطينية، فالذي يجمع شخصيات أنور حامد الإنسانية، وهذه الصفة اكتسبتها شخصياته من خلال إيمانها بمبادئها. لذلك قراءة أنور حامد تتطلب من القارئ ألا ينظر إلى شخصيات الرّواية ضمن إطار ونمطية واحدة، بل علينا أن نشاركه تحركاته الأخرى، ونخرجه من دائرة الجمود.

أنور حامد في مشروعه الأدبي الرّوائي اختار لنفسه طريقًا مختلفًا عمّا عرفه الأدب الفلسطيني، استطاع من خلاله الوصول بالقارئ إلى فئة غير مرئية، وربما القارئ نفسه كان منها. فاكتفى في النّظر إلى الأشخاص العاديين ومعايشتهم، بعيدًا عن انتمائهم الوطني أو الديني أو السياسي، فمن خلالهم وبهم استطاع الوصول إلى شخصيات مغيبة في الأعمال الرّوائية إلى حدّ ما، لذلك انطلق أنور حامد من مبدأ التزام إنساني أننا لا نستطيع الحكم على طائفة معينة بشكل كامل، فكل قاعدة أو مجتمع يوجد فيه أشخاص يعارضونه أو يتنافون معه، فأنور يقوم على ثقافة مغايرة ومختلفة في استيعابه لحركة شخصياته داخل المجتمع.

قائمة المصادر والمراجع

الروايات

- بدر، ليانة، **بوصلة من أجل عباد الشّمس**، ط1، دار ابن رشد، بيروت، 1979.
- بيدس، خليل، **الوارث (رواية اجتماعية غرامية تاريخية)**، المكتبة الرقمية، رام الله، 2011.
- حامد، أنور، **جنين 2002**، ط1، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 2014.
- حامد، أنور، **شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
- حامد، أنور، **والتيه والزيتون**، ط1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2016.
- حامد، أنور، **يافا تعد قهوة الصباح**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2012.
- حبيبي، إميل، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، ط1، دار عربسك للنشر، حيفا، 1974.
- خليفة، سحر، **باب الساحة**، دار الآداب، بيروت،2008.
- طوقان، فدوى، **رحلة جبلية رحلة صعبة (سيرة ذاتية)**، دار الشروق، رام الله.
- عسقلاني، غريب، **الطوق**، دار الكاتب، القدس، 1979.
- عيسى، سامية، **حليب التين**، دار الآداب، بيروت، .2010
- كنفاني، غسان، **أم سعد**، ط1، دار العودة، بيروت، 1969.
- كنفاني، غسان، **ما تبقى لكم**، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1966.
- نصرالله، إبراهيم، **تحت شمس الضّحى**، ط4، الدار العربية للنشر، بيروت، 2010.
- يخلف، يحيى، **تفاح المجانين**، الوكالة الفلسطينية للصحافة والنشر، القدس، 1982.

الكتب

- أبو أصبع، صالح وآخرون، **نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة**، ط1، اوغاريت للنشر.

- الأسد، ناصر الدين، **الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة 1950**، ط1 ، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، 2000.
- الأسد، ناصر الدين، **محاضرات عن خليل بيدس**، وزارة الثقافة الفلسطينية، فلسطين، ط2، 2001.
- الأسطة، عادل، **اليهود في الرواية العربية "جدل الذات والآخر"**، ط1، الرقمية للنشر، رام الله، 2012.
- بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الروائي**، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2009.
- بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرّواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)**، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1976.
- بركات، حليم، **الهوية أزمة الحداثة والوعي التقليدي**، رياض الريس، 2004.
- برنس، جيرالد، ترجمة عابد خزندار، **المصطلح السردي**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- الجيوسي، سلمى الخضرا، **مقدمة أنثولوجيا الأدب الفلسطيني الحديث**، نيويورك، مطبعة جامعة كولومبيا، 1992.
- حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- خليل، أحمد خليل، **المرأة العربية وقضايا التغيير**، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1985.
- د.الرويلي، ميجان وآخر، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
- دراج، فيصل وآخرون، **أفق التحولات في الرواية العربيّة (دراسات وشهادات)**، ط1، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، 1999.
- دراج، فيصل، **الذاكرة القومية في الرواية العربية**، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2008.
- الديك، نادي ساري، **علامات متجددة في الرواية الفلسطينية**، ط1، مؤسسة الأسوار، عكا، 2001.

- الذربعي، عابد عبيد، **العلاقة بين الشخصية اليهودية والفلسطينية في الرّواية الفلسطينية**، دار حنين للنشر والتوزيع.
- زيتون، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرّواية**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2002.
- السعافين، إبراهيم، **تطوّر الرّواية العربيّة الحديثة في بلاد الشام (1870-1967)**، ط2، دار المناهل، لبنان، 1987.
- سعيد، رضا، **الشّحصيّة في الرواية الفلسطينية" الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي نموذجًا"**، ط1، مكتبة قرطاج، صفاقس، 2011.
- الشامي، حسان رشاد، **المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985)**، اتحاد الكتاب العرب، 1998.
- أبو الشباب، واصف كمال، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة (1948-1973)**، ط1، دار الطليعة، لبنان، 1977.
- صالح، فخري، **في الرواية الفلسطينية**، ط1، مؤسسة دار الكتاب الحديث، لبنان، 1985.
- عاشور، رضوى، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، دار الآداب، لبنان.
- عبد الغني، مصطفى، **نقد الذات في الرواية الفلسطينية**، سينا للنشر.
- عبد الهادي، فيحاء قاسم، **نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية**، الهيئة المصرية العامة للكتابة، 1997
- عبده، سمير، **المرأة العربية بيت التخلف والتحرر**، دار الآفاق الجديدة، لبنان، 1980.
- عزام، محمد، **البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، الأهالي، سوريا، 1992.
- عمر الخطيب، جهينة، **تطور الرواية العربية في فلسطين (1948-2012)**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2012.
- عياد، شكري محمد، **البطل في الأدب والأساطير**، ط2، دار المعرفة، مصر، 1971.
- عيد، يمنى، **الراوي الموقع والشّكل**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986.

- العيلة، زكي، **المرأة في الرواية الفلسطينية**، ط1، منشورات مركز أوغاريت، رام الله،2003.
- الفاعوري، عوني، **قراءة في رواية مذكرات دجاجة**، مجلة جامعة دمشق، م18، ع 3-4، 2002.
- فانون، فرانز، **معذبو الأرض**، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الطليعة، لبنان، 1963.
- فراي، نورثرب، **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمّان، 1991.
- فرنجية، بسام خليل، **الاغتراب في الرواية الفلسطينية**، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان.
- فروم، إريك، **جوهر الإنسان**، دار الحوار، سوريا، 2011.
- القاسم، أفنان، **عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة**، عالم الكتب، لبنان، 1984.
- القاسم، نبيه، **في الرواية الفلسطينية**، دار الهدى، فلسطين، 1991.
- كنفاني، غسان، **الأدب الفلسطيني المقاوم**، ط1، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، لبنان، 1968.
- الماضي، شكري عزيز، **الرّواية العربيّة في فلسطين والأردن في القرن العشرين**، ط1، دار الشروق، فلسطين، 2003.
- مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- أبو مطر، أحمد، **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950-1975)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1980
- مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، مصر.
- النجار، سليم، **قراءات في الرواية الفلسطينية الحديثة**، ط1، دار الكرمل، عمان، 1998.

- النّعمي، حسن، **شخصية المرأة بين تكوين الصورة ونمطيتها**، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2001.
- الهواري، أحمد إبراهيم، **البطل المعاصر في الرواية المصرية**، دار المعارف، القاهرة، 1979
- وادي، فاروق، **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1993.
- والتر، أونغ، **الشفاهية والكتابة**، ترجمة حسن البنا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.
- ولسن، كولن، **فن الرواية**، الدار العربية للعلوم، لبنان، 2008.
- وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، 1979.
- ياغي، عبد الرحمن، **الأدب الفلسطيني الحديث**، دار الكتاب العربي، 1969.

البحوث والدوريات

- أحمد، أبو مطر، **البطل في أدب غسان كنفاني الروائي**، كلية الآداب، جامعة البصرة.
- بسيسو، عبد الرحمن، **دلالة الشخصية الناقصة في الرواية الفلسطينية**، مجلة الكاتب للثقافة الإنسانية والتقدم.
- جحا، جورج، **أنور حامد نسج اليومي المؤلم بسخرية ومرارة**، مجلة الرياض، العدد 14778، 2008.
- دراج، فيصل، **الرواية العربية: الولادة المعوقة في التاريخ المقيد**، مجلة الكرمل، العدد 74–75، شتاء وربيع، 2003.
- دراج، فيصل، **الشعب البطل في التاريخ**، شؤون فلسطينية، ع49، 1975.
- دراج، فيصل، **صور اليهودي القائمة في مرايا غسان كنفاني**، ع53، خريف 1997.
- رشيد، أمينة، **حول بعض قضايا نشأة الرواية**، مجلة فصول، العدد 4، أيلول 1986.

- الشيخ، عبد الرحيم، **تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني**، مجلة الدراسات الفلسطينية، عدد97، شتاء 2014.
- صالح، فخري، "**شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا" رواية لأنور حامد ترصد تحولات الزمن الفلسطيني**، جريدة الغد، أكتوبر 2008.
- صالح، فخري، **فلسطين في مرايا أخرى: أصوات جديدة في الرواية والقصة في فلسطين**، مجلة الدّراسات الفلسطينية، م96، خريف 2013.
- عاشور، رضوى، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل والبحث عن وليد مسعود**، مجلة الكرمل، بيروت، العدد1، شتاء 1981.
- الموسوي، محمد جاسم، **حول مفهومي الشخصية والبطولة في الرواية العربية المعاصرة**، مجلة قضايا عربية، عدد8، كانون الثاني 1980.

الرسائل الجامعية

- أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967- 1993**، 1996.
- بشارات، أحلام محمد سليمان، **البطل في الرواية الفلسطينية في فلسطين من عام 1993-2002**، (رسالة ماحستير في اللغة العربية)، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2005.
- الصليبي، حسين محمد حسين، **الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو (1992)**، (رسالة ماجستير في اللغة العربية)، الجامعة الإسلامية، غزة، 2008.
- طوطح، غدير رضوان، **المرأة في روايات سحر خليفة**، جامعة بيرزيت، كانون ثاني 2006.

الروابط الإلكترونية

- أبو بكر، وليد، **الطريق سالك نحو التطبيع في كونشرتو ربعي المدهون**، صحيفة الحدث، 2017، آخر دخول 2017/5/24.
- بنكراد، سعيد، الشخصية بين الحدث والمبنى، http://www.saidbengrad.net/ouv/spn/spn3.htm ، آخر دخول (2017/9/13).
- بنكراد، سعيد، من العامل إلى الشّخصية، **http://saidbengrad.free** ، آخر دخول (2017/9/19).
- شبلاق، رئيفة، **أنور حامد يرصد حلم العودة إلى فلسطين: "والتيه والزيتون" رحلة البحث عن الأرض والانتماء**، جريدة القدس، آخر دخول 13\4\2017.
- الطائي، معن، **المرويات الكبرى وجماليات تزييف الواقع في الثقافة الكولونيالية**، الحوار المتمدن، http://www.ahewar.org/6، آخر دخول (2017/7/23).

- **ما قالوه عن مصائر ربعي المدهون**،http://www.arab48.com/ ، آخر دخول (2017/7/25).
- المحجوبي، المحجوب، **البنيوية التكوينية وقراءة النص الأدبي**، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article40422 آخر دخول (2017/7/20).
- **موقع جسد الثقافة**، http://aljsad.com/forum29/thread3712892/ آخر دخول (2017/7/20).