ماجستير الدراسات العربية المعاصرة

المرأة في روايات سحر خليفة

Woman in Sahar Kalefah's Novels

رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة:
غدير رضوان طوطح

اشراف الدكتور: محمود العطشان

كانون الثاني 2006

المرأة في روايات سحر خليفة

Woman in Sahar Kalefah's Novels

اعـــــــــــــداد:

غدير رضوان طوطح

اشراف الدكتور: محمود العطشان

عضو لجنة المناقشة: د. عبد الكريم أبو خشان

عضو لجنة مناقشة: د. إبراهيم نمر موسى

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجـــة الماجســـتير فـــي برنامـــج الدراسات العربية المعاصرة من كلية الآداب في جامعة بيرزيت.

كانون الثاني 2006

المرأة في روايات سحر خليفة

Woman in Sahar Kalefah's Novels

اعـــــــــــــداد:

غدير رضوان طوطح

رئيس لجنة المناقشة:

د. محمود العطشـــــان_____

عضو لجنة المناقشة:

د. عبد الكريم أبو خشان_____

عضو لجنة المناقشة:

د. إبراهيم نمر موســـى_____

تمت المناقشة بتاريخ

الإهـــداء

إلى معلمنا الكبير .. وقدوتنا ... وهادينا إلى طريق النور والهداية ... سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى النبع الكبير .... والصفاء ... والنقاء ... والعطاء والقلب الذي يشع نوراً ... إلى أغلى وأعذب وأجمل قلبين ... أمي وأبي.

إلى النور ... الهادئ ... الدافئ .... المعطاء .... المخلص ... الحنون ... إلى حبيبي وزوجي الغالي مازن.

إلى رفاقي في حياتي ... وسندي في هذه الدنيا ... إخوتي ... أخواتي .... صديقاتي.

إلى طاهر القلب ... المعطاء .... المتسامح ... المعلم الكبير ... استاذي الفاضل ... الدكتور محمود العطشان

إلى كل انسان ... مشعله في هذه الحياة ... التفاني في العلم والعمل لأجله.

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين، والشكر دائماً وأبداً لله عز وجل، الذي أنار طريقي ومنحني القدرة على مواصلة تعليمي.

الشكر الكبير لأُمي وأبي ... فالشكر لا يكون وافياً لهما، لأن افضالهما كثيرة.

كما أنني أشكر زوجي الغالي الذي ساعدني في اكمال هذه الرسالة.

والشكر الكبير والتقدير العظيم للأُستاذ الرائع " الدكتور محمود العطشان" الذي تعب كثيراً معي ووجهني في كتابة الرسالة.

كما أنني لا أنسى أن أشكر كل من ساعدني، وقدم لي ما عنده من مراجع ومصادر وخاصة العاملين في مكتبة البيرة، فالشكر لهم.

والشكر والتقدير لكل انسان ساعدني في اخراج هذه الرسالة بالصورة اللائقة.

والشكر دائماً لله

فهرس المحتويات:

الموضوع	الصفحة
الإهداء	
شكر وعرفان	
المقدمة	أ – ذ
مدخل	1 – 10
An Introduction	11 – 15
الباب الأول: صورة المرأة في الرواية المعاصرة	16
الفصل الأول: صورة المرأة في الرواية الحديثة	18 – 29
أولاً: صورة المرأة في الرواية العربية	30 – 46
ثانياً: صورة المرأة في الرواية الفلسطينية	47 – 67
هوامش الباب الأول	68 – 74
الباب الثاني: صورة المرأة في روايات سحر خليفة	75
الفصل الأول: المرأة البطل في الرواية	78 – 96
الفصل الثاني: المرأة بين إرادة التحرر وسلبية التفاعل مع الرجل.	97 – 138
هوامش الباب الثاني	138 – 147
الباب الثالث : البنية الفنية في روايات سحر خليفة	148
الفصل الأول: اللغة والرمز	149 – 188
الفصل الثاني: الزمان والمكان	189 – 221
هوامش الباب الثالث	222 – 231
الخاتمة	232 – 237
قائمة المصادر والمراجع	238 – 249

المقدمـــــــــة:

حققت النساء العربيات في الأدب، وخاصة في مجال الرواية والقصـــة، هويـــة وصـــوتاً متميزاً وتاريخاً طويلاً.

ولعل المتتبع للإبداع الأدبي، قد لاحظ ولمس صعود ظاهرة شاعت في إبداعاتنا العربية، وهي ظاهرة تتمثل في تصدي المرأة لمعالجة فن القصة والرواية.

وربما كان انتشار تعليم المرأة في مختلف أنحاء العالم العربي، مع التحرر من الاستعمار القديم، الذي كان يسيطر على معظم البلاد العربية من ناحية، وخروج المرأة للعمل مـــن ناحيـــة ثانية، هو ما أدى إلى اتساع تجربتها الحياتية التي حاذت تجربة الرجل.

إذاً، فلقد فرض إبداع المرأة نفسه على الساحة الأدبية والثقافية بلا جـــدال، مـــع وجـــود مجموعة من الكاتبات البارزات في كل الأجيال، تجاورت بجوار بعضها، مـــن غـــادة الســـمان، ولطيفة الزيات، ورضوى عاشور.... وغيرهن.

وتميزت هؤلاء بتوالي نتاجهن، فقد ذهبت كل واحدة منهن إلى منحى خاص في التعـــبير عن تجربتها الأدبية، حتى ظهرت عبارة الأدب النسائي باعتباره مصطلحاً، أو الرواية النسائية.

وقد تكون تلك التسمية، هي السبب الذي جعلني أتتبع أعمال الكاتبات، وأتلمس مميزاتهـــا وخصوصياتها، ولكنني لم أتتبع الجميع وقد وقفت عند واحدة فقط من النســـاء المبـــدعات وهـــي الكاتبة الفلسطينية "سحر خليفة".

وقد بدأت أتساءل عن عبارة "الأدب النسائي" وهل يوجد فعلاً أدب وينسب إلى المرأة فقط.

وإن مثل هذا المصطلح فضفاض في معانيه ومضامينه فثمة من يميلون إلى التعامل معه كشكل فني قائم تكتبه النساء ويتناول قضايا ومشكلات خاصة، وثمة من يميلون إلى اعتبار هذا اللون (النسوي) أدباً ككل أدب، محوره الإنسان وكاتبه أيضاً هو الإنسان لا فرق فيه بين رجل وامرأة.

فعندما تعبر المرأة عن هذه الظروف في عمل أدبي، فإنها لا تعمل من أجل توظيف خصوصيتها النوعية بوصفها امرأة، بل هي تحاكي الإنسان بداخلها، وما يتخذ من مواقف بحكم ثقافته وموهبته ورؤيته الفكرية.

لذلك فإن غياب المرأة وتأخرها عن الرجل في الإبداع القصصي والروائي، في العقود السابقة، يرجع إلى ظروف اجتماعية وثقافية. بحيث لم تتح لها هذه الظروف القدرة على الظهور والتعبير عن ذاتها فنياً وأدبياً.

أما من ناحية المضامين، فلم تكن ثمة موضوعات معينة يخوض فيها الرجل فقط، أو تخوض فيها المرأة فقط، ففي القضايا الوطنية على سبيل المثال خاضت المرأة بصدق وتعمق شديدين لا يختلفان عما وردت في كتابات الرجال، ويظهر هذا كما سيتبين معنا لاحقاً في أعمال سحر خليفة التي شغلتها قضية الوطن، مثلها مثل غسان كنفاني، ومحمود درويش، وأميل حبيبي ... وغيرهم.

فلقد اشتغلت بالقضية نفسها، وإن كان همها الأكبر هو التشابك مع المجتمع المتخلف الذي ينظر للمرأة نظرة دونيَّة

بالإضافة إلى ذلك، فإنني أرى أن الكاتبات العربيات لم يقفزن على تجـــارب بعضـــهن، بحيث تكون إحداهن تمثل امتداداً لأُخرى، لأنه لم تكن هناك مدرسة خاصة للمبدعات، ولم تكـــنْ هناك أيضاً مساحات مخصصة للإبداع الأُنثوي. فمثلاً هموم سحر خليفة الخاصة، بوصفها امـــرأة في مجتمع – على حد تصورها – ذكوري، لم تهمل، قضية الوطن. بل مزجت بين قضية المرأة وقضية الوطن وفكرة الحرية، على اعتبار أن حركة المرأة، داخل الأرض الفلســطينية المحتلـــة، مثل حركة الرجل.

إلا أنها كانت تنادي بالحرية للمرأة، وترغب في تخليص المرأة من القيـــود الاجتماعيـــة المتوارثة.

لذلك فالموضوعات واحدة عند الجميع، ولكنّ كلا منهما يعبر عنها بطريقتـــه الخاصـــة، وبمدى تأثره بالقضية نفسها.

كما أنّ الكاتب قد يلجأ في الكتابة إلى الانكباب على ذاته، ويقف تحت أسر تجربته الذاتية والشخصية، وهذا وارد في أعمال الكثير من الكتاب، وأيضاً الكاتبات اللائي انشـــغلن بـــذواتهن، وبتصوير مشاعرهن الخاصة، فلا عجب من ذلك، فقد تصور الكاتبة بطلاتها بصدق شديد، وكذلك أيضاً الكاتب حيث لا يوجد فرق بين إبداعهن وإبداع الرجل، وتحلل ذاتها على أنهـــا نـــوع مـــن ممارسة الحرية، التي تتماشى مع الإبداع في أحلى صورها.

كما أن الكاتبات العربيات لم يتوقفن عند قضايا معينة، بل كانت هناك دائماً الرغبة في ارتياد الجديد، بحيث لم تقتصر المرأة في كتاباتها على القضايا الرومانسية، أو القضايا الخفيفة فمثلاً على سبيل المثال: ارتياد "غادة السمان" لأسلوب القصة الغرائبية، أو القصة التي تقوم على تصوير الخوارق، وكل ما يتجاوز المنطق والمتوقع.

وكانت مجموعة غادة السمان بعنوان"القمر المربع" تمثل ذلك النوع في القصة العربية، وهي غير قصص الخيال العلمي، مما يؤكد أن كتابات المرأة لم تتوقف عند القضايا الرومانسية أو الموضوعات الخفيفة.

بل ذهبت إلى كل السبل التي تنمي إبداعها، دون إحساس بالنقص أو التفرقة. فالكاتبة العربية، حاولت أن تبرز كل ما يرتبط بالصراع السياسي والاجتماعي وفكرة الحرية، والمعاناة من الصوت الواحد لسنوات طويلة.

فالهموم العامة طفحت بشكل كبير على الكاتبات العربيات، مما يدل على اشتباك المرأة الكاتبة، مع القضايا المعاصرة، فبطلاتها وأبطالها عانوا جميعاً من الهموم نفسها التي عانى منها الجميع، ولم تتخذ أية مواقف سلبية أو حيادية.

وبذلك نتوصل إلى أن إحساس المرأة المبدعة بتفردها ووجودها، يمثل نوعاً من الضمير العام، الذي تجاوز فكرة التحرر من قيد الرجل، إلى التحرر مع الحياة كلها: الواقع والوطن والنفس والمشاعر قبل كل شيء.

ولقد أدت المبدعات ذلك خير أداء، عندما أطلقن لقرائهن العنان، ووصلت أعمالهن إلى مستويات عالية، تثري الروح، وتعمق الرؤية، حتى لو حُملت ببعض النظرات الغاضبة على الرجل، والتأكيد على ضرورة تحرر المرأة من قيده.

ومهما اختلفت بواعث الكتابة والإبداع بين كل واحدة وأخرى، إلا أنهن جميعاً تعاملن مع قضية الإبداع بطريقة جادة للغاية، أغنت الأدب، وملأت أحد الفضاءات التي كانت موجودة في فن القصة والرواية.

لذلك تنبع أهمية الرسالة من كونها تجربة جريئة في عالم الإبداع الفلسطيني، حيث تنفي عنه احتكاريته لأدب الرجال، وتخرج على تقليديته السابقة في هذا المجال، وتختار الرواية هدفاً للبحث، لأن أغلب النقد مسلط على الشعر، ثم من خلال طرح إشكالية خاصة وفرضيات خاصة تتعلق بنقد الأدب الذي يربط وجود المرأة، وصراعها مع الرجل، وصراعها مع الاحتلال، وفي طرحها من قبل ناقدة فلسطينية عاشت ظروفاً مأساوية، أدوات خاصة تتعامل مع أدب المرأة من داخله دون الوثوق اليه لمجرد كونه يعبّر عن قضية المرأة.

أما بالنسبة إلى الصعوبات التي واجهت الباحثة فهي ما يلي:

(1) لم تتح لي الظروف مقابلة الروائية "سحر خليفة"، مع أنني كنت أرغب في مقابلتها والتحدث معها.

(2) رفض الكاتبة مقابلتي بعد وصولها إلى رام الله في شهر تشرين الثاني 2005م، بسبب انشغالها، وعدم قدرتها على التفرغ لمقابلتي.

(3) بسبب الحصار، لم أتمكن من الذهاب إلى جميع المكتبات الفلسطينية، مما اضطرني للسفر إلى عمان، وهناك استعنت بمكتبة الجامعة الأُردنية وغيرها من المكتبات.

(4) عدم وجود دراسات كافية تتحدث عن إبداعات الروائيات الفلسطينيات.

أما بالنسبة للمنهج الذي اتبعته في هذه الرسالة، فهو المنهج التكاملي التحليلي لكل الروايات.

حيث قمت بتحليل الروايات واستعراضها بأحداثها المختلفة من بداية الاحتلال وحتى الاتفاقيات السياسية.

محتوى الرسالة:

جاءت الرسالة موزعة في ثلاثة أبواب:

الباب الأول: صورة المرأة في الرواية المعاصرة.

الفصل الأول: صورة المرأة في الرواية الحديثة.

أولاً: صورة المرأة في الرواية العربية.

ثانياً: صورة المرأة في الرواية الفلسطينية.

بالنسبة إلى صورة المرأة في الرواية العربية، ناقشت الصور التالية:

1. قضية الحب كتجسيد لأزمة الحرية الذاتية.

2. صورة المتمردة في الرواية التحليلية.

3. صورة المتمردة على التفاوت الطبقي.

4. الصورة الرمزية للمرأة في الرواية.

كما تناولت الحديث عن صورة المرأة عند حنا مينة وعبد الرحمن منيف.

أما صورة المرأة في الرواية الفلسطينية ركزت على صورة المرأة عند غسان كنفاني مع التركيز على رواية "أم سعد".

وأيضاً عند إميل حبيبي واستعرضت رواياته

الباب الثاني:

صورة المرأة في روايات سحر خليفة

ويشتمل على فصلين:

الفصل الأول: المرأة البطل في الرواية.

وفي هذا الفصل ناقشت جميع روايات سحر خليفة والتركيز على البطلة في كل رواية.

وكانت أول رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" وبطلتها عفاف.

أما الفصل الثاني وهو بعنوان: المرأة بين إرادة التحرر وسلبية التفاعل مع المجتمع.

وهنا تتبعت الروايات تمشياً مع الفترة الزمنية من 1976 وحتى ما بعد أوسلو أي من رواية "الصبار" و "عباد الشمس"، حتى رواية ربيع حار.

الباب الثالث:

البنية الفنية في روايات سحر خليفة ويشتمل على فصلين:

الفصل الأول: اللغة والرمز

ناقشت هنا لغة سحر في رواياتها، حيث كانت مليئة بالقلق والتمزق الإنساني.

فاللغة تعتبر المصدر الأساسي في بناء العمل الإبداعي وهي القالب الـــذي يصـــب فيـــه الروائي أفكاره، وباللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث. وركزت في هـــذا الفصـــل علـــى المستوى اللغوي للشخصيات. وعلى لغة السرد وطريقة القص.

أما الفصل الثاني وهو بعنوان: الزمان والمكان

فتم الحديث عن الزمن الطبيعي، أو الزمن الخارجي التاريخي. والزمن النفسي، أو الزمن الداخلي.

ثم الخاتمة

والمصادر والمراجع

أما بعد:

فإنني قد سعيتُ سعياً جاداً، لتناول هذا الموضوع، ولم يبخل عليَّ أُستاذي الفاضل "الدكتور محمود العطشان" لا بنصحه ولا بوقته، فله مني كل الشكر والتقدير، كما أتقدم بخـــالص شـــكري للأستاذين الفاضلين "الدكتور إبراهيم نمر موسى" و "الدكتور عبد الكريم أبو خشان" اللذين تفضلا مشكورين بقبول مناقشة هذه الرسالة، وكلي ثقة بأنني سأُفيد من ملاحظاتهما، كما أتقـــدم بجزيـــل

شكري إلى كل الذين تعاونوا معي في إتمام هذا البحث، ولا أملك في نهاية الأمـــر، إلا أن أقـــول (وقل ربِّ أدخلني مدخل صدق، وأخرجني مخرج صدق، واجعل لي من لدنك سلطاناً نصيراً).

مدخل:

بدأت المرأة العربية الكتابة الفعلية، ومارست كافة مستويات الإبداع، مع بداية النهضة في أواخر القرن التاسع عشر، حيث برزت أسماء نسوية رائدة، دعت إلى تعليم المرأة، ورفض واقعها الحريمي، ومطالبة بالحرية، والخروج إلى العمل، وتولي الوظائف العامة، والمشاركة في السياسة.

وقد تطورت الكتابة النسوية العربية، لتبدو كتابة متنوعة ذات قيمة فنية متقدمة، ووعي متمرد على الوعي الذكوري. وقد ساهم النقد النسوي في التمهيد لنشوء نظرية متميزة في الكتابة النسوية المختلفة عن الكتابة الذكورية، بعد أن وجد هذا النقد خصوصياته في الكتابة النسوية الإبداعية. حيث أصبح بالإمكان الحديث عن وجود كتابة إبداعية نسوية – منذ مطلع القرن العشرين إلى اليوم – وأيضاً التفاعل مع الخطاب النسوي من خلال الرؤية النسوية للعالم في سياقات حواراتها المختلفة مع الآخر الرجل كشريك في الهموم الحياتية من جهة، وكسلطة ذكورية قامعة للمرأة الباحثة عن التحرر من جهة ثانية.

وقد اهتمت الكتابة النسوية بمسائل جوهرية في حياة المرأة، أهمها نقد الظلم الاجتماعي الموجه من قبل الرجال، والحث على التمرد النسوي ضد مجتمع الرجال والمطالبة بالحرية. والصراع من أجل التخلص من القيود الاجتماعية التقليدية ضد المرأة.

وقد تميزت الكتابة النسوية بإصرار بعض الكاتبات على أن تكـــون الكتابـــة معركـــة جنسوية تكتب المواجهة بين المرأة والرجل، وأن المرأة لم تعد تكرس حياتهـــا للبكـــاء علـــى الرجل الغائب، وإنما سعت إلى تهميش الرجل الحاضر، وإعلان الحرب ضد مؤسساته الـــتي أنتجتها لقهر المرأة، وخنق إمكانياتها.

وبذلك تغدو الكتابة النسوية حاملة لبذور ثورة كبيرة من أجل تغيير المرســـوم الـــذي وضع للمرأة في كتابة الذكور أو في الكتابة النسوية نفسها التي تتوافق مع الكتابة الذكورية.

وعلى هذا الأساس تعد كتابة المرأة متميزة بموقف التمرد والمطالبة بالحقوق داخـــل البنية الاجتماعية.

لذلك اخترت من بين الكاتبات الروائيات المبدعات "الكاتبة سحر خليفة" التي عُرفـــت في فلسطين واشتهرت اشتهاراً كبيراً بسبب موقفها من موضوع تحرير المرأة، ودفاعها عـــن حريتها المستلبة.

وقبل الحديث والخوض في رواياتها، لابدّ من الوقوف على حياتها والتعـــرف إلـــى مسيرتها الأدبية.

الاســـــــم: سحر عدنان خليفة

النوع الأدبي: روائية

ولادتهـــــــا: 1941م في نابلس، فلسطين

ثقافتها: تعلمت في ابتدائية الخنساء، نـــابلس، 1949–1953، فمتوســـطة صـــهيون، القدس، 1954–1955، فكلية راهبات الوردية للتـــأمين، عمـــان، 1955–1959، فجامعـــة بيرزيت، فلسطين، 1972–1977. عضو في برنامج الكتاب العالمي، جامعة أيوا ((IOWA 1978-1979 ،.

حياتها في سطور:

- روائية.
- إجازة في اللغة الإنكليزية وآدابها. ودكتوراه من جامعات الولايات المتحـــــدة الأميركية.
- تعمل في مركز الدراسات النسوية في عمان، وأستاذة جامعية.
- صدر لها:

روايات: لم نعد جواري لكم (1975)، الصبار (1978)، عباد الشمس (1980)، مذكرات امرأة غير واقعية (1988)، باب الساحة (1991)، الميـــراث (1998)، صورة وأيقونة وعهد قديم (2002)، ربيع حار (2004).

زارت كلاً من مصر وسورية ولبنان وفرنسا. سجلت في الجامعة الأميركية، متزوجة (ومطلقة) ولها ابنتان.[1]

السيرة: ولدت في نيسان 1941م في مدينة نابلس من عائلة محافظة. كانت إحدى ثماني بنات وولد واحد. ماتت اثنتان منهما وهما ما زالتا طفلتين، وبدأت تسمع نسوة العائلة يتبادلن تعليقات كثيرة حول البنات وبأن العبء نقص اثنتين.

أحست وهي صغيرة بأنهن العبء الكبير على الأسرة، بينما الأخ عومل منذ البداية كما لو كان سرّ استمرار العائلة وسعادتها. وهكذا وعيت سحر منذ طفولتها التمييز ما بين الرجل والمرأة.[2]

كانت طفولتها مليئة باللعب والحركات الصاخبة. الضجيج كان متنفسها، لكنها حين تعود إلى البيت تخلد إلى السكون لأنها تحس بوحشة خانقة، الأب منشغل بعمله، والأم مشغولة بهموم الحمل والميلاد، والأخوات كلّ في عالمها الصغير،[3] لذلك حاولت أن تستبدل برودة الجو بعالم مليء بالخيالات والهوايات المتنوعة: رقص وغناء وموسيقى ورسم، وقراءة القصص المليئة بالأحداث المختلفة، تقصها على أقران الطفولة على أنها حقائق فيصدقونها كما تصدقها هي.[4]

وتنقلت بين المدارس المتعددة، فترة الابتدائية قضت معظمها في مدرسة الخنساء الابتدائية في نابلس، وفترة الثانوية قضت معظمها في كلية راهبات الوردية في عمان.

كانت مراهقتها صعبة لأبعد حدّ. وعانت أُمها منها كما عانت هي من أحاسيسها المتطرفة. وفي تلك الفترة قرأت كثيراً ورسمت كثيراً ورقصت وغنت وملأت الدنيا ضجيجاً وأزعجت الآخرين، فأبكوها وأحبت وكرهت فعاقبوها فتمادت حتى كادت أُمها تفقد عقلها

خوفاً منها وخوفاً عليها، فوضعتها في مدارس داخلية لراهبات وتعمدت أن يكنّ صـــــارمات، ولكنهن فشلن فيما لم تفلح أُمها فيه، ولهذا توجب عليهم أن يقحموها في زواج تعسفي متسرع كسر قلبها، لكنه لم يكسر رأسها.

زواجها كان كابوساً، أفاقت يوماً، وكانت في الثامنة عشرة، فوجدت نفسها مقيدة إلـــى رجل هو أبعد الناس عنها. وبالإضافة إلى بعده النفسي والعاطفي والفكري فقد كـــان مقـــامراً مدمناً مما جعل حياتها الزوجية حطاماً لا أمل فيه.

رغم الآلام، تمخض زواجها عن إنجازين:[5]

فمن ناحية فقد مُنحت طفلتان جميلتان أشبعتا عواطفها وحاجتها للدفء وحنان الأمومة. ومن الناحية الثانية، أتيحت لها فرصة تركيز طاقاتها على القراءة ورسم الوجوه.

فأثناء غيابه المتواصل، ما كان باستطاعتها سوى إنقاذ نفسها من ضيق المكان بعـــالم الألوان والكلمة. وقد عاشت هذين العالمين بكل أشواق قلبها المحروم.

ومنهما تعلمت عن الحياة والناس، ووثقت بما جاء في الكتب، وأصبحت حـــرة فـــي اختيار موقفها من أية فكرة أو شخصية، دون وجود أحد يأمرها أو ينهاها عن الإحســـاس أو التفكير في أي تجاه.

كما أنها اكتشفت أنها قادرة على تغيير ملامح وجهها مع كل كتاب وكل مؤلف.

وقد عانت سحر وجاهدت السنة تلو السنة حتى يستمر الزواج ويظل البيت قائماً من أجل البنتين ومن أجلها، ولكنها لم توفق، وانتهى الزواج بعد ثلاث عشرة سنة وكانت في الحادية والثلاثين.

خلال زواجها وقعت ثلاثة أحداث، غيرت علاقتها بأمها ودنيا الناس. الأول كان حادث سيارة وقع لأخيها الوحيد وهو في السادسة عشرة، فقطع نخاعه الشوكي وتركه مقعداً مشلولاً طوال حياته. تلك الفاجعة أدت إلى تفكك عائلة وتدمير روابطها المتينة. إذ على إثرها فقدت أُمها رغبتها في الحياة، أما أبوها فبعد بكاء استمر لأيام وأسابيع، استفاق فجأة، واستعاد نشاطه وحيويته، وبدأ بالبحث عن عروس صغيرة شقراء جميلة، وتوسلت إليه سحر كي يرحمهم، ولكنه رفض وصمم على الزواج.[6]

توفي الأب بعد ذلك، فكانت المأساة الثانية على الأم التي ازدادت يأساً وقنوطاً، وأصبحت كالدار المهجورة من غير حياة.

فاكتشفت سحر، أن أُمها، مثلها، ومثل كل النساء، وأخواتها، وكل الأخوات، محض ضحية. وفي مأساة أُمها ومأساتها شاهدت مآسي كل النساء، وعبر القيم، وعبر القانون، والحضارة وهكذا باتت سحر كأي امرأة تطمح للتغيير.

أما المأساة الثالثة التي وقعت خلال زواجها، فهي هزيمة 1967م. ومنها اكتشفت أن الهزيمة السياسية ما هي إلا انعكاس للهزيمة الحضارية.

كما أنه خلال السنوات الثلاثة الأخيرة من زواجها، بدأت تهيـــ ٔ نفســـها للمســـتقبل الأدبي، فقامت بعدة محاولات شعرية، ثم باشرت بكتابة الرواية، وكـــانت روايتهـــا الأولـــى بعنوان "بعد الهزيمة" ولكن صودرت منها على الجسر أثناء محاولة إدخالها لتطبع في الداخل.

روايتها الثانية "لم نعد جواري لكم" كان لها أثرٌ كبير على حياتهـــا، إذ كـــانت الحـــد الفاصل ما بين الزواج والأدب. وكان زواجها قد وصل إلى مرحلة من اليأس، كادت تـــودي بها إلى الانتحار، فكان قبول الرواية للنشر في "دار المعارف" مؤشراً على وجود أمـــل فـــي النجاة. فتعلّقت بهذا الأمل، وحلمت به وجعلت منه ملجأ وقصراً. واتخـــذت القـــرار النهـــائي بالانفصال بعد أن فشلت في ذلك مرات عدة من قبل.

وفي شهر أيار عام 1972 غادرت سحر زوجها وليبيا إلى غير رجعـــة، ووجـــدت نفسها تعود إلى البداية ولكن بمسؤوليات وهموم وطموح أكبر من إمكانياتها بكثير.

وكانت لا تملك إلا ألف دينار هي حصيلة عملها في ليبيا، وشـــهادة ثانويـــة، وأحلام كبيرة، وطفلتين.

وكانت عائلتها التي قمعتها قد أضحت شتاتاً، الأب تزوج امرأة أُخرى ثم توفي، والأم أهدت ابنتها هموم الدنيا، والأخ مصاب بالشلل أثر إصابته بحادث سيارة. وأخواتها بعضـــهن متزوجات وبعضهن يخططن للزواج، وسحر وحدها ضد العالم وفي رقبتها مسؤولية طفلـــتين وحلم كبير.

منذ البداية كانت سحر تعرف ما تريد، تريد أن تصبح أديبة وذات دخل ثابت، فهذا ما تريده باختصار، لذلك سعت نحوه مباشرة ودون تردد، فانتظمت في جامعة بيرزيت كطالبة في دائرة اللغة الإنجليزية وآدابها.

بعد تخرجها عام 1977م عملت مسؤولة إعلامية في جامعة بيرزيت، وبدأت مباشرة بجمع المعلومات للرواية الجديدة عباد الشمس، وهي مكملة للصبار.

وخلال عام 1978م، تلقت دعوة من برنامج الكتاب العالمي في جامعة أيوا، وبقيت هناك أربعة أشهر، أنهت خلالها كتابة القسم الأكبر من عباد الشمس. وهذه الرواية ترجمت إلى لغات عدة.

وتابعت سحر خليفة مشروعها الروائي، في كتابة المزيد من الروايات، وسنطلع عليها في هذه الرسالة.

إذاً من خلال هذه الصفحات تابعنا مسيرة سحر خليفة، ولاحظنا أنها عاشت ظروفاً سيئة في حياتها الأُسرية والزوجية، فهي كما أسلفنا نشأت في أسرة تضم ثماني بنات وأخاً عاجزاً، تلا ذلك زواج مبكر فاشل، تجرعت مرارته ثلاث عشرة سنة. ثم تداخلت مآسيها الخاصة مع مأساة هزيمة حزيران وما تلاها من أحداث.

فكل ذلك جعل عذابها المكثف جوهر كتابتها، وتعاملت سحر بفكر خاص مع الهزيمتين السياسية والاجتماعية، وعدتهما نابعتين من وضع عربي مأساوي.

ومن خلال رواياتها سنلاحظ أن سحر تركز على إشكالية المرأة، وأن المرأة تشـــكل محور رواياتها، فهي حتى عندما تقدم حركية الشعب الفلسطيني منذ هزيمة حزيران 1967م إلى ما بعد "أوسلو"، تبرز أيضاً قضايا المرأة على أساس "أن تحرير الشعب لا يتـــم إلا مـــن خلال تحرير المرأة".

وسنلاحظ كذلك أن جميع العلاقات القائمة بين المرأة والرجل في رواياتها تكون غير مثمرة، بسبب الرجل الذي يتخذ سلطته وسيلة للهيمنة على الأنثى. وأن المرأة دائماً في نظرها هي مضطهدة، لذلك ركزت سحر على المرأة بشكل كبير.

سنرى في أبواب هذه الرسالة كيف عالجت سحر خليفة وضع المرأة بين ذاتها وبيـــن المجتمع من الناحية الاجتماعية والسياسية؟ وكيف تحصل المرأة على حريتها عندما ترفـــض دور الجارية في حياة الرجل؟ وما ابرز الصفات التي تجعل المرأة غيـــر واقعيـــة بالنســـبة للرجل؟

إذاً سأحاول أن أُبين في هذه الرسالة، دور سحر خليفة في دفاعها عن المرأة بشـــكل كبير، وموقفها الحيادي من الرجل الذي يظلم المرأة دائماً، ولا يريد أن تصل إلى مستواه وأن يكون لها دورٌ بارزٌ في الحياة.

كما أُريد أن أنوه أن الروائية سحر خليفة حاصلة على الدكتوراة في الأدب الأمريكي والإنجليزي، ولها ثماني روايات هي "لم نعد جواري لكم"، و"الصـــبار"، و"عبـــاد الشـــمس"،

و"مذكرات امرأة غير واقعية"، و"باب الساحة"، و"الميراث"، و"صورة وأيقونة وعهد قديم"، و"ربيع حار".

وكل رواية من روايتها الثماني أثارت جدلاً ونقاشاً على الساحتين الثقافية والفكرية العربية، ولها العشرات من الدراسات الميدانية، وترأس ثلاثة مراكز لشؤون المرأة والأُسرة في الأرض المحتلة، وتعمل ضمن الحركة النسائية العربية والعالمية.

أتمنى أن أعرض الموضوع بشكل متكامل، وأن أُبرز هدف سحر خليفة في دفاعها عن المرأة بشكل كبير، والوقوف معها حتى تصل إلى تحررها من القيود المحيطة بها.

الهوامش:

(1) روبرت ب كامبل اليسوعي. أعلام الأدب العربي المعاصر. (سير وسير ذاتية). بيروت: لبنان، المجلد الأول، 1996، ص 563.

(2) كمال قاسم فرهود. موسوعة أعلام الأدب العربي في العصر الحديث. حيفا، المجلد الأول، 1998، ص 568.

(3) فيصل دراج وآخرون. أفق التحولات في الرواية العربية. مؤسسة عبد الحميد شومان، ط 1، 1999، ص 160.

(4) المصدر السابق. ص 162-164.

(5) المصدر السابق. ص 165.

(6) أعلام الأدب العربي المعاصر. مصدر سابق. 565-566.

An Introduction:

The Arabian woman has started the actual writing by achieving all the level of creation and development.

During the 19th.century, many feminism characters called for many things. Such as: woman's teaching, calling for freedom, participating in policy and having jobs.

The Arabian feminism writing was translated and developed. It was a rebellion against the masculine mind and thoughts.

So, the feminism writing concentrated on the necessary issues in woman's life like, prodding her to rebel against man, criticizing the masculine society and trying to get rid of all the traditional restricted society against woman.

Many writers insist that their writing is a struggle between man and woman, and the women is more crying the abscent man.

However, it focused on ignoring the present man declaring war against all the institutions which were produced to destroy woman.

I have chosen "Sahar Khalifeh", the talented novelist to talk about.

Sahar has a point of view in liberty woman and defense her rapped freedom.

Let's introduce Sahar's cirriculum vate:

- Her name is Saher Adnan Khalifeh.
- She is a novolist.
- She was born in Nablus, Palestine.

- **Her Education**:

- She had learnt in "Al-Khansa' elementary school, Nablus, 1949-1953".
- She had been in the Rosary faculty for insurance – Amman, 1955-1959.
- Birzeit University, Palestine, 1972-1977.
- She was a member in the Universal Book, Iowa University 1978-1979.
- She got married in 1959-1972.
- She was a translator in North African Cooperation Company.
- Sahar was in charge of media in Birzeit University, 1977-1979.
- Also, she visited Egypt, Syria, Lebanon, France and Libia.
- She continued her education in the American University.
- She is a mother and she has two lovely daughters.

- We have to mention that she was born in April, 1941, Nablus.

Sahar's family is traditional – She has eight sisters and one brother. Her parents were pleased to have male in the family between all these females. So, he became the source of the family pleasure.

Since that moment, the idea of the discrimination between male and female has developed.

Her Childhood:

Her house looked like a nightmare, he father was always busy in his work – Her mother was busy in pregnancy and dilivery.

Her world was full of dreams, imagination, hobbies, dancing, singing, music and reading stories.

Sahar was moved among several schools like, "Al-Khansa' School" and Secondary Rosary School in Amman.

Her teenager period was tough and difficult at that period, she danced and read a lot of stories. Also, she was stubborn which made her mother loosing her mind.

Her parents put her in brooding School, they forced her to get married. That marriage broke her heart and it was a nightmare for her.

She got married when she was eighteen. Her husband was too far in his mind and emotion – He was gambler.

Sahar struggled a lot to save her marriage but it was over after 13 years.

Two important events happened during the eighteen years:

The first one: Her brother made terrible accident and the result that he has become paralyzed.

Then, her father decided to get married from a blond young girl then he was died.

After all these events, Sahar has realized that the woman is the victim of every society, civilization…ete.

She worked hard to charge her life, she started to write novels. The first novel is “After the defeat” and “We are not your maids”.

The last novel put an end to her marriage she became desperate, angry. So, she decided to return home.

When she returned back, she became responsible for two daughters. She got a little money so she decided to continue her education in Birzeit University (Faculty of Art – English Literature).

After that, she worked as in charge of media part in the same university and she started to write a new novel “The sun flower”. It was a continuation for the “Cactus” novel.

Since the defeat of “1967” till Oslo agreement, there were many important issues have been declared. One of them was “The freedom of any nation can be found through woman’s liberty”.

According to her novels, she introduced the following: Man represents power and strength and woman will always presents weakness and fear.

Through my research paper, I’ll present the struggle between man and woman’s reject to play the role of servant in man’s life.

I want to mention that Sahar has got B.H.D in American literature.

Also she has got eight novels such as:

1. “We are not servants any more”.
2. “The Cactus”. الصبّار
3. “The inheritance”.
4. “The unrealistic autobiography”.

5. “Hot spring”.
6. “The Sun Flower”
7. “The door field”
8. "صورة وايقونة وعهد قديم".

All these novels have been discussed the cultural and the Arabian thoughts.

Sahar is working in the Arabian woman movement.

Finally: I would like to introduce this subject in a comprehensive way discussing the objectives of Sahar which were clear in her supporting and standing by woman until she has her freedom from man and occupation.

البـــاب الأول

صورة المرأة في الرواية المعاصرة

الفصل الأول: صورة المرأة في الرواية الحديثة

صورة المرأة في الرواية العربية

صورة المرأة في الرواية الفلسطينية

الباب الأول:

صورة المرأة في الرواية العربية

صورة المرأة في الرواية الحديثة:

للمرأة دور كبير في المجتمع، حيث إنها تسهم في عملية التقدم والتحرر، فـــاهتم بهـــا الشعراء في أشعارهم والروائيون في رواياتهم، وعبر عدد من الروائيين عن المرأة وأبـــرزوا

صورتها في رواياتهم، حيث إن حركة المرأة ترتبط بحركة المجتمع من جهة، وهي من جهة أخرى تمثل دلالةً ورمزاً ثرياً موحياً عن الوطن.

بالإضافة إلى أن صورة المرأة في الرواية كانت تتعدى وجودها الفردي لتعبر عن حقائق أبعد من هذا الوجود، كأن تكون رمزاً للنوع الأنثوي، أو لشريحة اجتماعية خاصة، ويلاحظ من التطور الفني لصورة المرأة في الرواية، أن الروائي يسعى إلى إظهار المرأة كإنسان حر يسهم في بناء الوطن على قدم المساواة مع الرجل.

وفي هذا الفصل سأقوم بعرض بعض الروايات التي تحمل صورة المرأة وتبين مدى فاعليتها في الحياة، وأوجه تميزها في الإسهام في صنعها، وكذلك ملامح النقوص والتراخي عن لعب هذا الدور، حيث إن المجتمع يتغير نحو النضج، وهذا ما يجعل تجربة المرأة أخصب التجارب في المجتمع، لأن سمات التغيير تنعكس عليها، وتخوض تجارب عديدة لإثبات الوجود وتكشف مواطن التغيير التي يمر بها المجتمع، بحيث نقول إنها تصلح من الناحية الفنية أن تكون رمزاً له.

أولاً: قضية الحب كتجسيد لأزمة الحرية الذاتية للمرأة

أكد الروائيون في الرواية على حرية المرأة واستقلالها العاطفي – كبطل فرد يحقق بحريته السعادة لنفسه وللآخرين، كما يحقق بها رقي المجتمع وصلاحه اللذين يؤديان في النهاية إلى تحرر الوطن وسعادته.[1]

وأول رواية نلقاها تمثل هذا الاتجاه هي: "زينب" (1912) لمحمد حسين هيكل (1888 – 1956) وقد حظيت صورة المرأة وأزمتها في المجتمع بعناية فائقة من المؤلف واستنفد فيها كثيراً من جهده.

وقد كانت زينب في الرواية الشخصية النامية، بنت الطبيعة العذبة، الجميلة بدرجة تصبح معها معشوقة لكل من يراها، وقد أحبت عاملاً زراعياً مثلها هو إبراهيم، ولكنَّ الأقدار لا تهادنها، إذ تخطب لغير من أحبت ويرحل الحبيب، وتساق زينب إلى بيت الزوجية كشاة ضالة، فهذه الصورة التقليدية للزواج توحي بأن المرأة ما زالت كالجارية فها هو الأب قد تصرف في يد ابنته برأيه – وباعها مساومة، وبقي أن تجيز هي عمل شخص أعطته الطبيعة من السلطان أنه أبوها، فهل الفتاة تقدر من بعد ذلك على رد ما عمل"؟[2]

وهنا يتصارع في زينب عاملان: أولهما الوفاء للحبيب، وثانيهما الإخلاص للزوج، وتنمو شخصية زينب بنمو الأحداث في الرواية، ونرى مع كل موقف جديد بُعداً من أبعاد شخصيتها، ولكنَّ كثافة الأحزان أيضاً كانت تنمو معها.

ومع كل هذا تموت زينب بالسل، وتموت وهي مدركة لمحور أزمتها وشقائها بوعي، ولذلك توصي أَمها، بعدم إجبار أو إكراه أخواتها على الزواج من أي شخص دون حب واقتناع.

وعلى هذا فإن زينب في الرواية تستقطب تلك القضية الاجتماعية، وقد استطاع المؤلف أن يضمن لها كثيراً من عناصر النجاح الفني المطلوب للشخصية النامية ومن رؤاه

الرومانسية الحالمة الحزينة في آن واحد. وأيضاً أوضح هيكل الحركة الديناميكية الإيجابية لشخصية زينب وسط محيطها الاجتماعي، فهي فلاحة تعمل في الحقل والبيت ولا تهدأ حركتها المادية نهاراً والفكرية ليلاً، فهي دائماً متحركة لا يستقل جسدها أو روحها حتى تنتهي الرواية بانتهاء حياتها.

وعلى هذا؛ فزينب جديرة بأن تحمل القضية الاجتماعية التي كانت تفرض نفسها على الواقع كما أحسه المؤلف، ولعل هذا الإحساس هو الذي جعل المؤلف يسمي الرواية باسمها. وبذلك نلاحظ أن هذه الرواية تبلور أزمة الحب كتعبير عن أزمة الحرية الذاتية والظلم الاجتماعي الذي يسلب المرأة سعادتها.

وإذا كان هيكل من خلال عرض هذه الشخصية قد شُغل بقضايا الريف وتشعبت موضوعاته تشعب هذا الريف وهمومه؛ فإنه لم يستطع إلا أن يطلق في نهاية روايته صرخة على لسان بطلته وهي على فراش الموت: "بدي أموت قريب وكله من ايدكوا، فضلت أعيط وأقولك يا أمة ما بديش أجوز، تقولي لي كل الناس أبوهم بيجوزهم على غير كيفهم وبعدين يصبحوا ويا جيزانهم زي العسل. أنا ويا جوزي زي العسل ما قلتش حاجة. لكن أديني حاموت وتخلص العيشة اللي بينا وبين بعض. وبكره ولا بعده حاموت يامة، وصيتكوا أخواتي لما تيجوا تجوزوا حد منهم ما تجوزهمش غصب عنهم لحسن دا حرام".[3]

صورة المتمردة في الرواية التحليلية:

تطور الوضع الاجتماعي للمرأة، إذ دخلت المدارس والجامعات، وتحركت بدرجة تستوجب تنظيماً جديداً لعلاقة الرجل بها، يقوم على الفهم والحب والمساواة، ولكن المجتمع لم يتغير بالدرجة المطلوبة، مع أن الشخصيات المعبرة عن هذه الصورة كلهن زوجات، وبذلك نعتبر الثورة موجهة من المرأة – كجنس – لا إلى الرجل – كزوج – وإنما كجنس أيضاً، باعتباره مستلب حريتها لا يتعامل معها ككائن بشري له إرادة يجب أن تحترم وعواطف ينبغي أن تقدر. وسأحاول توضيح هذه الصورة في رواية "إبراهيم الثاني" للمازني (1943).

وقد كانت "تحية" بطلة "إبراهيم الثاني" وقد عبرت عن هذه القضية، لذلك لم يكن غريباً أن يُهدي الكاتب الرواية "إلى كل تحية يشقى صبرها ببعلها أحياناً"، ومع أنها قد تزوجت عن حب واختيار ونالت قسطاً من التعليم وعلى قدر من الذكاء والجمال فإن الزوج يفقد فيها ما جذبه إليها حين رآها مخطوبة لغيره أول مرة.

ومع أن شخصيتها تبدو في الرواية حية نشطة فإن حركتها الدرامية تبهت بفتور عاطفتها نحو زوجها.

لقد تزوجت بداية من رجل يحلم بزوجة مثل "أمه" ومن ثم اتسع الفراغ بفقد الأم – بالإضافة إلى انعدام الولد وكثرة وساوس الزوج، وكانت الأم على وعي تام بما ستخلفه من فراغ في حياته، لذلك أوصت تحية أن تكون له "صديقة قبل أن تكون له زوجة"، ولا تقولي إنه زوجي ويعرفني معرفتي نفسي فما داعي التكلف؟ ينبغي أن تكوني له كل يوم امرأة جديدة تتصدى له وتغريه وتفتنه.[4]

وبذلك يبلغ إفلاس تحية العاطفي منتهاه عندما لا تتمثل نصيحة الأم. ومن هنا نلمس سر سلبية المرأة في الرواية، لأنَّ الواقع لم يحرر المرأة تحريراً كاملاً يكفل لها أن تكون على درجة مساوية مع الرجل، وبذلك فإن عدم التحرر الكامل للمرأة جعلها لا تحس الأزمة بينما أحسها الرجل، لذا تنشأ الأزمة في نفس الرجل لا في نفس المرأة.

وبناءً على هذا تكون شخصية تحية أقرب إلى البساطة والتسطح، وثورتها أدنى إلى الإحساس المبهم بالجفاء والملل، دون أي محاولة للتعبير أو محاولة لرد الزوج الناشز الذي ما استطاعت في حياتها الطويلة معه أن تعمل شيئاً يخالف رأيه ولا نازعتها نفسها أن تخالفه.

إذاً؛ نلاحظ أن المجتمع مجتمع رجال، لذلك كان الوعي عميقاً في الشخصية النامية الإيجابية للزوج.

وهذه الرواية كغيرها من الروايات التحليلية، يجمعها بصفة عامة الطريقة التحليلية النفسية في المعالجة الفنية للأحداث، حيث يمزج فيها الفنان – مع نبرة "الاعتراف" تصوير الأهواء وفن الحياة الأُسرية والحوار والاستحضار الخفي للحياة البرجوازية والسرد المتقن، وهي إذ تصرفنا عن مختلف مظاهر الواقع، إنما تدعونا إلى أن نعيش في عالم العواصف.[5]

ومع وحدة الموضوع وتقارب المنهج فإن تجربة كل أديب تحمل (خصوصية معينة) تبلور رؤيته للواقع وطريقته الفنية في معالجته، كما أن تطور الصورة في مثل هذه الروايات يعتبر تطوراً طبيعياً للجرأة في تناول الصورة الفنية المنعكسة عن واقع أكثر تطوراً.

وقد لاحظنا في رواية "إبراهيم الثاني" تمرد المرأة الســـلبي، ثـــم ازدادت الصـــورة وضوحاً إلى أن تمردت بالقول والفعل.

ثانياً: صورة المتمردة على التفاوت الطبقي

استخدم الروائيون الرواد صورة المرأة أداة فنية للتعبير عن الأزمات التي يتعـــرض لها البشر نتيجة سوء توزيع الثروة الاقتصادية، وأول محاولة لرسم إطار هذه القضية – مـــن خلال صورة المتمردة على سوء الوضع المادي والمتطلعة إلى مستوى اجتماعي أحسن، وإن ضحت في سبيل ذلك بالمحبوب، هي "ثريا" بطلة رواية عيسى عبيد التي ترفض الزواج مـــن حبيبها "وديع نعوم" وتنطلق عابثة لتتعلق بثريّ تركي مسلم، تضحي بكل شيء من أجل الظفر به وتضحي بحبيبها غير مبالية بجراحه العاطفية، لتحقيق حلمها في زوج غني.

ولا شك أن الضياع الذي احتوى البطل والاغتراب الذي أصاب البطلة نتيجـــة ســـوء الأوضاع الطبقية، هو الذي أعجز المؤلف عن أن يجد نهاية مقنعة لروايته، وصورة المـــرأة في هذه الرواية (باهتة)، ولعل ذلك راجع إلى انشغال المؤلف بمشكلة البطل وليـــس بضـــياع البطلة التي جعلها الفقر تفقد كل قدرة على الاستمرار السوي بفقد الحب والوطن والدين – أي كل المقدسات التي تجعل من الكائن الحي إنساناً.

ولكنَّ قضية التفاوت بين الطبقات وما تؤدي إليه من تمزق وصراع تنمو بنمو الرواية فنياً، لتعكس شراسة التخمة الاقتصادية وتمركز أسباب الوجاهة الاجتماعية في يـــد القطـــاع الأرستقراطي من البرجوازية.

أما حواء في رواية "حواء بلا آدم" لمحمود طاهر لا شين (1934)؛ فهي تعبر عن أزمة البرجوازية الصغيرة التي تتعالى على بيئتها المليئة بالبؤس وتتطلع إلى الطبقة الأرستقراطية لتبحث في كنفها عن الحب والسعادة.

فـ "حواء" هي فتاة مقطوعة من الأهل إلا من جدة عجوز، وقد استطاعت بذكائها – رغم الفقر – أن تصبح مدرسة، وأن ترشح لبعثة إلى الخارج، لكن بسبب فقرها فضلوا عليها زميلة غنية دونها ذكاء.

وهنا تُحدث البطلة ما حصل معها إلى صديقتها بطريقة مباشرة "إنهم فضلوها يا عزيزتي لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا، طبقة لها الحول والطول والأمر النافذ أيضاً، أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحتفظ بمستوانا، فإذا رفعنا رؤوسنا خفضوها وكلما تقدمنا أخرونا...."[6].

فأزمة حواء ليست أزمة فرد وإنما هي أزمة طبقة بأسرها، وقد أوضح المؤلف في الرواية أنه لا جدوى من الثورة على هذه الطبقة، التي تخنق مَنْ دونها وتسلبها حقوقها: "عزيزتي: قد نذبح وتسلخ جلودنا في مجزرة هذا العصر المتقلب غير الثابت على مبدأ أو فكرة، ولكن لن نكون معصبي الأعين كالبهائم، بل نسمع ونرى وفي هذا تسلية لنا".[7]

فإحساس البطلة بالظلم، كان هو الشجاعة السلبية في نظرها، وكانت على وعي بأن الإحساس بالظلم بداية الثورة عليه، وهذا يتفق مع حسن محمود في تقديمه للرواية من أن

"الشقاء الاجتماعي لم يبلغ في هذا البلد حداً يدفع إلى اليأس والتمرد، أو هو بلغ هذا الحد ولكن البركان لا يزال ساكناً".[8]

وكما أن الفقر وقف حائلاً دون مواصلة تعليمها، وقف أيضاً دون تحقيق السعادة العاطفية، حيث أحبت رمزي – خريج الجامعة، وتعلقت به ولكنه يزف إلى سعاد الثرية ابنة طبقته. وهنا فقدت حواء همزة الوصل التي كانت تريد أن تتعلق بها لترتفع عن طبقتها، فقدت كل مبرر لاستمرار الحياة ولم يكن أمامها إلا أن "تحترق كالشمعة" وتنتحر رمزاً للنهاية المأساوية لحواء.

وهكذا تسقط البطلة المأزومة لتثبت (استحالة اختراق الحاجز الطبقي) وبموت البطلة مادياً تكون قد استنفدت من المؤلف كل ما كان يبغي أن يقوله ويعبر عنه فنياً من خلال صورتها، حيث إن "الفرصة أفلتت والحب خاب والقلب شاب وهرم. إن اثنتين وثلاثين سنة قضيتها في رجولة زائفة أقامت بيني وبين الحياة مثل سور الصين، لا حول لي الآن على القفز منه حيث الجميع يمرحن".[9]

ثالثاً: الصورة الرمزية للمرأة في الرواية:

استخدم الرمز كأداة فنية لإثراء العمل الأدبي، وعلى قدر ذكاء الأديب في إيجاد العلاقة التي تربط الرمز بموضعه من التجربة يكون نجاحه.

وقد استخدمت الرواية الرمز، لتعبر عن فكرة أبعد مما توحي به الحكاية في الرواية، فتكشف عودة الروح لتوفيق الحكيم (1933) استغلال الرمز بأكثر من وسيلة ورواية "يوميات نائب في الأرياف" للحكيم أيضاً (1937) ثم "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي (1941)، تحمل الحكاية في هذه الروايات رمزاً لحقيقة أعمق، وترمز الشخصيات فيها إلى حقائق أبعد من وجودها كشخصيات روائية.

وقد استخدمت صورة المرأة في هذه الروايات الثلاث رمزاً للوطن لإبراز حقيقة فكرية يراد خلعها عليه.

فقد كانت عودة الروح تطويراً للرواية، حيث إنّ سنية الشخصية النسائية الكبيرة في الرواية لها دوران:

الأول: (ظاهري) ينبع من اشتراكها كإحدى الشخصيات النامية المشاركة في تشكيل أحداث الرواية. وهي نبع الحب لكل أفراد الشعب.

الثاني: (رمزي) أقرب إلى التجريد، يبدو فيه رمزاً للوطن المعبود، والكاتب يقدم سنية في الرواية على أنها فتاة برجوازية جميلة نالت قدراً من التعليم وحجبت في البيت تقرأ

بعض الروايات وتعزف على البيانو، وكان محسن أول غاز لحياتها العاطفية وإن كان تأثيرها العاطفي في نفسه أقوى كثيراً من تأثيره في نفسها، هل هذه الشاعرية في طبعه، لأنه هوى الغناء والشعر والأدب منذ صغره، أم لأنه كان ينظر إليها (كمعبود) يجب أن يقدس.

ثم تتاح الفرصة لكل أفراد الشعب ليظهروا عواطفهم نحوها، وهكذا تكون مصدر (الحب والخلاف) في آن واحد – فكلٌّ يتصور نفسه مالكاً قلبها، ويحس بالغيرة إذا ما نافسه آخر في حبها، ولكن الجميع يفاجأون بغاز جديد لقلبها، ينتزع منهم معبودتهم، فتزول أسباب الغيرة والخلاف ويتوحدون من جديد، وهم في تجمعهم الجديد زال حقدهم حتى على سنية ومصطفى، حتى سليم "نسي فيها المرأة المادية ذات الجسم المغري والثديين البرتقاليين الواقفين فهو لا يذكر منها الآن اسماً معنوياً لا يدل إلا على معبود يتألمون كلهم من أجله".[10]

لقد أبدع الحكيم في رسم شخصية سنية واتكأ على إبراز الجانب الإنساني العام فيها وقدمها متحركة نامية مثقفة تبرز خصوصية الزمان والمكان اللذين عاشت فيهما، ولكنه عجز عن أن يحملها أي بعد وطني أو وجهة نظر في الأفكار الوطنية العديدة.

وإذا كانت سنية كشخصية بشرية تعيش في الرواية، لم يقدم المؤلف أي رؤية سياسية لها، كأنما هي حقاً المعبود لا يسأل عما يفعل وهم يسألون، يعبده الجميع ولا يعبد أحداً.

إذاً نلاحظ أنَّ صورة المرأة التي تمثلها سنية في "عودة الروح"، تعبر في الظاهر عن سمات فتاة الطبقة الوسطى لعصرها من ناحية، ومن ناحية أُخرى للوطن المعبود الذي يحرك الشعب ويدفعه إلى النضال.

بعد هذا العرض، لصورة المرأة، نلاحظ أن قضية الحب التي شغلت بها الرواية الرومانسية كانت تعبيراً عن أزمة الحرية الذاتية وفساد الأوضاع الاجتماعية المنظمة لعلاقة المرأة بالرجل، فالكاتب وهو يقدم صورة المرأة المأزومة لم يرسل نظره بعيداً ليربط أزمتها بأزمة المجتمع ككل، حيث إنه قصر رسمه لصورة المرأة ومناقشة قضاياها على ناحية واحدة.

فزينب عند هيكل تنسيها أزمة الحب بؤس واقعها المادي، وما به من مآس تفوق أزمة الحب، خاصة إذا كان زوجها أغنى من حبيبها ويكاد يفوقه قوة وشجاعة.

وحين يقدم الروائي الرومانسي المرأة ثائرة ضد تقاليد المجتمع ومتمردة ضد الرجل الذي سلبها حريتها، يكتفي أيضاً بزاوية واحدة للأزمة، وجانب واحد للقضية، ولا تتسم بشمولية الوصف أو التقديم، بحيث تبرز الرواية جميع أزماتها الاجتماعية والعاطفية وكل العوامل المسببة لهذه الأزمات. وإنما كانت الصورة مقصورة على زاوية خاصة وقضية جزئية من قضايا الواقع المادي.

من هنا كانت صورة المرأة في الرواية (فردية) تعبر عن أزمة الفرد في علاقاته بمجتمعه، وكان هذا الفهم في فترة عظمة الرومانسية من حيث إعلاؤها شأن الفرد، والتأكيد

على حريته، ولكنه سرعان ما انقلب إلى عيب واضح يعزل الفرد عـــن مجتمعـــه، وتشـــعر القارئ أن الصورة المقدمة للمرأة في الرواية، لا تعبر إلا عن زاوية خاصـــة نظـــر منهـــا المؤلف، بحيث تبدو القضية وكأنها قضية المؤلف (الفرد) أكثر من كونهـــا قضـــية مجتمـــع بأسره.[11]

صورة المرأة في الرواية العربية:

تمثل (المرأة) في الرواية العربية المعاصرة محوراً هاماً. وتكاد لا تخلو رواية عربية منه، وذلك انطلاقاً من معطيات اجتماعية وأخلاقية ودينية وسياســـية، فـــالمرأة كمـــا ينـــادي التقدميون تبقى نصف المجتمع، لذلك فإن أي رواية عربية تخلو من محور المرأة وما تلعبـــه من دور كبير في الحياة الإنسانية تعتبر رواية مستهجنة.

سنرى الآن نظرة كل من حنا مينة وعبد الرحمن منيف إلى المرأة، وهل أعطيت لها صور معينة عند كل منهما.

لنبدأ بحنا مينة حيث إنه ينظر إلى الإنسان من خلال نضاله، وسعيه دائماً نحو التحرر من الأوضاع السلبية التي تحاصره، من أجل تحقيق السعادة والحياة الكريمة.

ومينة يدرك مدى أهمية النضال، لأنّ الإنسان لا يصل إلى حريته وكرامته في العيش إلا بالنضال عبر العلم والعمل، فيؤكد أيضاً على المرأة التي لا يمكن أن تتحـــرر إلا بـــالعلم والعمل.

وسوف أقوم بتوضيح كيف تكون التضحية شكلاً نضالياً راقياً عند المـــرأة فـــي عملهـــا ووعيها السياسي.

(1) المرأة العاملة:

تتفاعل المرأة في البيئة التي تعيش فيها، مثل الرجل، وتسعى من أجل تحسين أوضاعها، فالمرأة في نظر مينة لا تكتفي بالإيمان بالغد بل تدعم إيمانها العملي بما "... يتمثل فيها من إرادة خلق الواقع الايجابي".[12]

فإصرار المرأة – غالباً الأم – على العمل فيه تأكيد على رغبتها في المشاركة العملية وتحملها المسؤولية، لتؤكد ذاتها، ومن أجل مساعدة الرجل الذي يتكفل وحده بالمسؤولية لبقاء الأُسرة التي تعيش في ظروف قاهرة.

تقدم "المصابيح" أم صقر، وهي امرأة تناضل في عملها من أجل إعاشة نفسها وابنها، فهي تخرج من الفجر لتخدم في البيوت، فنشاطها هذا يعد إيثاراً تقدر عليه الأُم المناضلة، فهي رغم شكلها المتهدم لا تستسلم للسكون، بل تكافح لتضمن استمراريتها في الحياة. فأم صقر: "هيكل متهدم عينان مرمدتان ترشح حدقتاهما بالدمع، فيظل الجفنان في حالة جريان دائمة".[13] فهذه صورة المرأة المناضلة، التي تكافح من أجل البقاء، واستمرار الحياة.

ومن النماذج التي تصور المقاومة نضالاً يستحق الإكبار شخصية أم بشير "الرائعة في حيويتها وفي أبعادها الإنسانية والنضالية".[14]

فهي امرأة تعبر عن اقتحامها للحياة متحدية جميع الظروف الصعبة، وهي من أكثر الشخصيات النسائية التي تعي أهمية العمل والنضال السياسي، وتعتز بقدرتها على العمل الذي يؤمن الحياة لها ولغيرها، وتعلن تمردها على الحياة: "الحياة لا تقتل إلا الذي يخافها، وأنا بحمد الله، لا أخاف الحياة... أنا امرأة ورجل ... ربيت أولادي وزوجتهم، ربيت نفسي وعملت الخير واشتركت في المظاهرة".[15]

فأم بشير يتضح لنا من خلال هذا النص أنها تقبل على الحياة باندفاع شديد، وتنطلق في نضالها من مبدأ الفداء.

فالكاتب يؤكد أهمية نضال الإنسان بالعمل، وهذا واضح من شخصية أم بشير، كما لاحظنا فهي امرأة فاعلة في عملها ونضالها السياسي، وهذا يكمن في قدرتها على العمل واكتسابها للوعي السياسي المحدود.

وإذا كان العمل يحمل أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية تعود بالنفع على الفرد والجماعة في حالة السلم، فإن الحاجة لعمل المرأة تبدو بالغة الأهمية في وقت الحرب، ويتبنى النص الروائي "المرصد" من خلال شخصية رباب – وهي من أهم الشخصيات النسائية في الرواية وأكثرها حضوراً – أهمية عمل المرأة باعتباره شكلاً نضالياً يسهم في تحقيق الانتصار.

ومينة وهو يبحث عن رسم داخلي لرباب استطاع أن يلامس في شخصيتها عناصر "... وبذور الكفاح والمقاومة"،[16] فهنا نلاحظ أن رباب تمتلك رغبة قوية

وإصراراً كبيراً على التطوع للعمل لأنها تؤمن بأهمية العمل في عالم المـــرأة نفســـياً واجتماعياً يصل حد النضال.

وخاصة أن الرواية تطرح الصراع العربي الإسرائيلي مركزاً على الجبهـــــة السورية في حرب رمضان 1973، كانت رباب تبحث عن عمل إضافي مـــن خلال الالتحاق بأحد المشافي، وهذا يعد قمة النضال، فهي تؤكد وجودها وتستشعر سعادتها وهي تثبت قدرتها على العمل.

وأثناء محاولة تقديمها المساعدة للجندي الجريح تطلب منه أن يســتند إليهـــا: "حدق فيها الجريح ولم يفعل.. كان عملاقاً، وكانت رقيقة لطيفة، فحاول أن يسير دون مساعدتها لكنها رفعت يده ووضعتها على كتفها: أنا قوية بما يكفـــي، اســـتند علـــيّ، وسارت به إلى السرير، شاعرة بغبطة داخلية عميقة لأنها بدأت تؤدي عملاً نافعاً".[17]

فنجاح رباب في عملها التطوعي يؤكد قدرة المرأة على ممارسة العديد مـــن الأنشطة، خارج البيت من جهة، ويؤكد شعورها بأهمية عملها في مرحلة دقيقة يحتاج فيها المجتمع إلى كل عنصر حتى يصل إلى الانتصار من جهة أخرى.

يدافع حنا مينة عن عمل المرأة، إدراكاً منه لأهمية العمل، وتحوله إلى نضال يعزز مكانتها ويصحح المفاهيم المتعلقة بها، ويعتبره أيضاً حقاً مشروعاً تتساوى فيـــه مع الرجل.

ويدرك مينة أهمية الكتابة في التغيير، وينظر إلى نضال المرأة وتضحيتها من خلال مبدأ التغيير نفسه، ولهذا فإن الكتابة لديه "تسعى إلى إزالة ما هو قائم، وصولاً إلى ما يجب أن يقوم".[18]

أما بالنسبة للمرأة الأم، فإن حنا مينة يركز على معاناتها، ويعود ذلك إلى تأثره بتفصيلات الحياة التي عاشها، فهو لم يستطيع أن يمحو من ذاكرته صورة أُمه وهي تناضل في سبيل الأُسرة، وإذا اضطر إلى الموازنة بين صورة أُمه وصورة والده يجد نفسه منحازاً لأُمه التي تحملت أعباء الأُسرة مقارنة بوالده الذي كان أنانياً وغائباً معظم وقته عن أُسرته.

فشخصية المرأة (الأم) عند حنا مينة شخصية قوية، مناضلة، تتحول إلى لبؤة تدافع عن أولادها عند تعرضهم إلى أي خطر، وتضحي بكل سعادتها من أجل سعادتهم.

فهي "الصورة المركزية المضيئة... وهي لا تظهر إلا لترد ذلك الأذى، فتستنفر جميع قواها الجسدية وجميع طاقاتها الروحية في كل صراع جزئي تخوضه".[19]

وهي تصارع كل القوى التي تعترض سبيل بقاء أُسرتها ممثلة بصراعها "... ضد المختار والطبيعة والجوع والظلم والمرض والعري والموت".[20]

ويمكن عرض وجهة نظر جورج طرابيشي في الأمومة باعتبارها: "... المهرب من الأنوثة لا تتويجها، وهي الملجأ الطبيعي للمرأة عندما تنسد في وجهها كل الملاجئ الأخرى، ولا شك في أن الأمومة هي مصدر تعويض لها، ولكن الإنسان المستلب هو وحده الذي بحاجة إلى تعويض، وبهذا المعنى تكون الأمومة توكيداً للاستلاب لا تحرراً منه".[21]

فالمعنى الحقيقي لوجود الأم في أمومتها ولا سيما في مجتمع سمته الأساسية الذكورية، الذي ما زال يغلق الأبواب في وجهها تحت ذرائع ومفاهيم تؤكد اعتزازه بذكوريته، لذلك فإن أكثر شيء يشعر المرأة بوجودها إنسانياً هو الأمومة، فالأمومة "هي وحدها التي تشعر المرأة بأنها إنسان، هي وحدها التي تلقي على منكبيها ثوب الكرامة الذي طالما ضن به عليها مجتمعنا الاضطهادي".[22]

لذلك نجد أن هناك سببان يدفعان المرأة للنضال والتضحية هما:

(1)سبب غريزي يعبر عن حمايتها لأطفالها.

(2) وسبب نفسي يدفعها لتأكيد حضورها الإنساني والاجتماعي.

من خلال ذلك نرى أن حنا في طرحه لصورة المرأة التي تناضل من خلال خروجها للعمل أو التي تكافح في سبيل أُسرتها إلى حد التضحية، أراد وضع صورة طبيعية لها تنفي عنها عجزاً أو قصوراً يكمن في الثقافة الاجتماعية.

ب. **المرأة والوعي السياسي:**

لا يعمد حنا مينة إلى رسم صورة المرأة وهي تناضل سياسياً واعية وعياً تاماً، لأنه لا يستطيع فرض نماذج متعددة من النساء اللواتي ينخرطن في العمل السياسي من جهة ولا يستطيع من جهة أُخرى رسم دور المرأة المنخرطة بما يتعدى دائرة وعيها المحدود سياسياً.

ويتجلى وعي المرأة السياسي في رواية "المرصد"، حيث تبرز شخصية رباب كأهم امرأة يظهر في شخصيتها الوعي السياسي معززاً بروح وطنية صادقة، فهي من خلال حوارها الهادئ مع زوجها حول هزيمة 1967 تبحث عن المعرفة التي تشكل هنا أساس الوعي السياسي: "وكانت رباب تسأله: ماذا نفعل إذن؟ ويجيبها: "علينا أن نفتح عيوننا جيداً، أن نرى كل شيء في ضوء جديد، أن ندع الغرور، ونعرف من نحن، ومن هو عدونا...."."[23]

فالبحث في أسباب الهزيمة، يعد طريقاً للمعرفة المؤدية إلى الوعي، ويتأكد وعي رباب السياسي في اندلاع حرب 1973 من خلال التفاؤل والإيمان والانتماء.

فهي عندما تسمع بخبر تحرير (مرصد جبل الشيخ) تصدق الخبر لأن زوجها في المعركة.

وتعبر عن انتمائها بعد سماعها خبر التحرير بأنها: " أنزلت الصورة عن الجدار وقبلتها، احتضنتها بحنان وشوق وفرحة غامرة، لم تكن تعرف أن زوجها أنزل العلم بيده عن السارية، غير أنها كانت واثقة أنه قام بكثرة، وأنه قاتل بشجاعة وأن ذلك يليق به هو الذي بكى إثر هزيمة حزيران، الآن انتقم لنفسه، انتقم لوطنه، لشعبه، وأصبح حراً أن ينظر في المرآة، وأن يحبها من كل قلبه، وألا يخجل من شيء في الوجود".[24]

وتشير الرواية إلى دور العلم والعمل والتجربة في نضج المرأة السياسي ووعيها انسجاماً مع المرحلة الزمنية التي أصبح فيها بالإمكان فتح المدارس والجامعات، وأيضاً أن تعمل المرأة تأكيداً لحضورها الاجتماعي بما يوسع مداركها ويكسبها خبرات عديدة مثل الوعي السياسي، فرباب: "ولدت في دمشق... ثم ذهبت إلى المدرسة... وتابعت دراستها الإعدادية والثانوية، ثم انتسبت إلى الجامعة، واعتبرت ذلك جرأة كبيرة، وتحدياً شجاعاً لفروع العائلة التي ما تزال تسكن حي العمارة".[25]

كما يُبين الكاتب أثر المكان في تحرير الإنسان، حيث إن الأماكن الشعبية أقل حظاً من غيرها تحرراً، وتحتاج إلى وقت كبير من أجل النهوض والتحرر.

ويتحمس الكاتب للتقدم الذي وصلت اليه المرأة من خلال الإمكانات الجديدة ويعلن عن فرحه العميق:

"وإنها لتضحك الآن من ذلك التحدي كله حين ترى إلى الطالبات في لباس الفتوة، الصبايا في التنانير القصيرة صيفاً، والبنطلونات شتاء، تقول في نفسها: "المرأة حققت

تقدماً هائلاً. خرجت من الحريم وانطلقت في مجالات العلم والعمل"، وقد عملت هي في التعليم بعد تخرجها من كلية الآداب".[26]

يؤكد حنا مينة على ضرورة خروج المرأة إلى واقع التجربة في الحياة للحصول على حقها في التعليم والعمل، لكي تتساوى مع الرجل وتشترك معه في النضال.

وفي رواية "الرحيل عند الغروب" أراد حنا مينة أن يكشف عن عشق المرأة بشكل عام لسجايا الرجل أكثر من عشقها لفحولته. وكأنه يريد أن يلصق بالمرأة فعل القوة من الداخل، أكثر من الرجل.

حيث يبرز موقف سلافة حبيبة فاطر اللجاوي بطل الرواية أثناء اعتقاله على أنه نوع من النضال، وهو نضال يعكس ثقافة سلافة ووعيها السياسي من خلال تماسكها وبث القوة في نفس اللجاوي بمداراتها دموعها أثناء انفعالها، وهذا دليل على مدى حبها له ووقوفها إلى جانبه وارتباطها به خلال الموقف: "...وأما سلافة التي أنقذتها من الموت انتحاراً قد بعثت في ذاتي امرأة أُخرى، أحلى وأبهى، وأشد تماسكاً وهي تشهد دون وجل، وضع القيد في يدي، رغم قسوتي عليها وأنا أقول لها: "كوني لجاسم! إنه يريدك!" وهي تبكي وتقول: "سامحك الله، ثم تدير وجهها كي لا أرى دموعها".[27]

وفي حوار بين سلافة واللجاوي، تتكشف شخصيته اللجاوي في أعماقها حيث تبرز عشقها للسجايا في الرجل أكثر من عشقها واعتزازها بفحولته.

والكاتب يركز على هذه المسألة في ارتباطها بالمرأة ليؤكد نبلها الداخلي، ويؤكد أيضاً حضورها الكفاحي.

"قالت: – أنا أحبك أنت ريسي ومنقذي!

– لكني يا سلافة لست ريساً، ولم أنل هذا الشرف يوماً.

– الرياسة سجايا، أنت ريس بسجاياك، كما قال عناتر".[28]

فالحوار هذا يثبت عجز النظرة الرجولية إلى عالم المرأة من خلال نفيه لمعاني الإنسانية في داخلها بما يشوه حركية المجتمع ويجعله يدفع الثمن.

فالكاتب يريد من خلال تسليط الأضواء – في بعض نصوصه الروائية – على المرأة المناضلة، من خلال العمل اليومي أو من خلال نضالها السياسي المحدود، أن ينبه إلى أهمية إعادة النظر في فلسفة المجتمع تجاه المرأة، ليرى حجم القدرات القابعة في عالمها.

أما بالنسبة لعبد الرحمن منيف، فإنه يرى أن المرأة لا تزال في مجتمعاتنا "كمّاً مهملاً لا تشارك في الحياة العامة إلا قليلاً....".[29]

وحتى المواقف المتقدمة منها خاضعة للشك، وإن كان هناك فعلاً من يتحدثون عن المساواة والمشاركة، زاعمين الإيمان بهما، والعمل في سبيلهما.

فموقع المرأة في المجتمع العربي موقع دونيّ، والنظرة إليها نظرة غير سليمة، نابعة من موقف مسبق يستضعفها ويقلل من قدراتها بشكل عام. ولقد تعاملت الرواية العربية منذ نشأتها تقريباً مع المرأة من زوايا متعددة.

فعلى سبيل المثال، صور "نجيب محفوظ" و "فتحي غانم" و "الطيب الصالح" و "زكريا تامر"، العذاب القاسي الذي تعانيه المرأة في المجتمع العربي، في رواياتهم بداية ونهاية وزينب والعرش وموسم الهجرة إلى الشمال والعرس الشرقي.[30]

أما "عبد الرحمن منيف" فقد عالج شؤون المرأة العربية، في رواياته، "متصلة" ببقية الظواهر الاجتماعية. فلم يعمد إلى استخلاص قضاياها من النسيج الاجتماعي والحضاري العام في سبيل "دراستها" مستقلة، بل قدمها في مجمل تشابكاتها وتعقيداتها. وبذلك رأى بعض النقاد، لهذا السبب ربما، "أن دور المرأة في روايات منيف لم يكن دوراً رئيسياً".[31]

كانت المرأة في رواياته بدءاً بـ (الأشجار واغتيال مرزوق) وانتهاء بـ (بادية الظلمات) وهي الجزء الخامس من روايته الكبيرة (مدن الملح) هي الأم، وهي الأخت، وهي الابنة، ضمن حدود البيت العربي، فلم تخرج المرأة العربية من بيتها في روايات منيف، ولم تمارس الحب والجنس، ففي رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) تحتل المرأة مساحة لا بأس بها من تفكير بطلي الرواية الياس نخلة ومنصور عبد السلام، فكل منهما كان له معاناته الخاصة مع المرأة.

ومن جهة أُخرى فإن المرأة في هذه الرواية كانت تتأرجح بين الواقع والرمز، فمن ناحية واقعية تبقى المرأة في هذه الرواية تمثل صورة واحدة، إنها تمثل الطمأنينة للرجل.. الطمأنينة الاجتماعية.

يقول الياس نخلة: الحياة هي المرأة، ولا يمكن للرجل أن ينسى المرأة إلا وهو يغادر هذه الحياة.[32]

إذاً المرأة حاضرة دائماً في كل تحول من تحولات الياس نخلة، فالياس ينتقل من عمل لآخر، ويتحول من حال إلى حال، وهو في تحولاته الحياتية يتحول أيضاً من امرأة إلى أُخرى. فالمرأة في حياته تعتبر عاملاً مساعداً على تخطي الصعاب، وتساعده على التجدد وإذابة أملاحه، وإزالة صدئه.

فهذه المرأة واقعية، ولكنها من ناحية أخرى تعتبر رمزاً من الرموز، فالمرأة تبدأ بالصعود من الواقع إلى الرمز، تبدأ من كونها امتحاناً صعباً للرجل على مواجهة الحياة مواجهة صحيحة، وتنتهي إلى أن تتحول إلى رمز، حين يوحد منيف بينها وبين الأشجار على لسان الياس نخلة.

يقول نخلة: أنا لا أفهم أشياء كثيرة في هذه الحياة، ومع ذلك تبدو لي أقل غموضاً من المرأة! إن النساء والأشجار لهن طبيعة واحدة.[33]

فكما أن الأشجار تمثل رمز النماء والثبات والعطاء الذي لا حدود له، فإن المرأة تمثل كذلك رمز السعادة، ورمز المرأة، الحياة هو رمز اجتماعي في إطاره العام.

وإذا انتقلنا إلى رواية أُخرى من رواياته وهي (قصة حب مجوسية) نرى أن المرأة تمثل شخصية رئيسية في هذه الرواية بالذات، ونلمس أيضاً ذلك من خلال موضوع الرواية.

فنساء هذه الرواية: ليليان، ميرا، باولا، ورادميلا، وكلهن نساء أجنبيات – كما يبدو – لا يقمن بأي دور حياتي – من خلال الرواية – غير ممارسة الجنس، وهذا ما أراده الكاتب لهن، حيث إن منيف لم يخرج عن طوره في ابقاء نسائه سجينات، إما داخل واجباتهن الزوجية، أو داخل شهوات الرجال الجنسية، وهذه النظرة للمرأة لم تكن قاصرة على المرأة العربية فحسب، وذلك واضح من خلال نساء هذه الرواية. وإنما حصر منيف المرأة داخل واحد من سجونها وهو الجنس، حيث أراد لها أن تكون داخل هذه الحلية، من خلال اختياره لموضوع الرواية.

أما في روايته الثالثة (شرق المتوسط) فللمرأة هنا قيمتان اجتماعيتان: فهي الخير والشر داخل أسوار بيتها، وليس من خلال ممارستها العملية في الحياة العامة، فهي مرة أُخرى الأم، والابنة، والزوجة فقط.

فالمرأة حيناً تكون رمزاً للشر واللعنة. عندما تكون عائقاً في وجه طموحات الرجل.

فها هي "أنيسة" أُخت بطل الرواية "رجب" تكون سبباً في سقوط أخيها المناضل. فدموعها هي التي تضطره للركوع، يقول رجب: لو لم تكوني أُختي يا أنيسة وأنت يا هدى لو كنت امرأة أُخرى... لو أن ذلك حصل لما سقطت... ويضيف البكاء يهد أكبر الرجال، وأقسى ضربة توجه للرجل أن يرى أُمه أو أخته تبكي أمامه.[34]

ويدفع منيف انيسة إلى الاعتراف بأنها كانت الأُخت الحنونة المخلصة ولكنها الشريرة في نفس الوقت، وشرها هنا يتمثل بأنها كانت تبكي أخاهـــا ليـــس إلا، إذن نلاحـــظ أن المســـألة واضحة: المرأة هي الخير والشر من خلال دورها التقليدي الحياتي كأم وأُخت وزوجة.[35]

أما روايته (سباق المسافات الطويلة) وموضوعها هو بوليسي بحت فتتحدث عن مجموعة من رجال المخابرات والأجانب جاءوا إلى بيروت لجمع المعلومـــات وإطاحـــة الحكومـــات المتداعية اصلاً.

فأي نوع من النساء سيكون في هذا الجو البوليسي في مدينة كبيروت؟

انهن نساء على شاكلة "شيرين" المرأة الجميلة التي كانت تغري "بيتر ماكدونالـــد" رجـــل المخابرات الإنجليزي، وشيرين هي الشخصية النسائية الرئيسية التي تبحث عن الحب دائمـــاً، وتشارك في عمليات التجسس وتلهو كثيراً، كما أن هذه الرواية، تظل الرواية الوحيـــدة الـــتي أفصح فيها منيف عن موقفه من المرأة العربية، حيث يقول: إن المرأة الشرقية لهـــا عالمهـــا الخاص، وبمقدورها أن تظهر مفاتنها ولكنها تخاف نفسها وتخاف الآخريـــن كـــثيراً، وحيـــن تتحدث إليها، عن أي أمر من الأمور، تصاب بحالة الارتباك، وتتلفت حواليهـــا باســـتمرار، وكأنها تحس أنها تقوم بعمل فاضح، وأن الآخرين يراقبون كل كلمة وكل تصرف.

وتظل المرأة في هذه الرواية تنتقل من رجل إلى آخر، وكأنها خلقت من أجل هذا الـــدور فقط، هذا الدور الذي يتم بالشر وتفوح منه الرذيلة التي تؤدي إلى سقوط ماكدونالد في نهايـــة

الأمر، فكانت النتيجة في النهاية أن المرأة سبب في سقوط الرجل وطموحاته أياً كانت هذه الطموحات.

وبذلك نلاحظ أن دموع أنيسة في (شرق المتوسط) كانت سبباً في سقوط رجب، وجسد شيرين في هذه الرواية سبب في سقوط ماكدونالد.

وإذا انتقلنا إلى خماسية منيف (مدن الملح) والتي يوجد فيها أكبر حشد من النساء من أَمهات، وأخوات، وزوجات، ونساء عبيد، وخادمات، ومنجمات، سنلاحظ أيضاً كما قدمنا في السابق أن منيف قد أبقى المرأة العربية داخل بيتها ولم يستطع أن يخرجها منه. وأنها كانت في هذه الرواية على ضفافها ولم تكن في وسطها، كانت عاملاً مساعداً وشخصية جانبية، وأنها كانت أيضاً تقوم بواجباتها البيتية كأُم وزوجة وخطيبة.

إذاً، فالمرأة في هذه الرواية موجودة، وغير موجودة، وهي كذلك في المجتمع العربي.

وهذه الرواية تعتبر رواية ذكورية، مثلها مثل معظم روايات منيف، إذ إنها تصور بالدرجة الأولى مجتمعاً ذكورياً ينعدم فيه دور المرأة في الحياة العامة إلى حد كبير.

أما بالنسبة إلى نظرته إلى وضع المرأة العربية، فقد لاحظت من خلال رواياته، أنه وضع يده على الرفض الاجتماعي للمرأة وعدم الرغبة في إنجاب البنات. ويجسد هذا الموقف السلطان نفسه في مدن الملح: إذا بشرته القابلة بغلام فلها "كسوة وحشوة وقريشات...، الكسوة ثياب والحشوة ذبيحتان أو ثلاث، والقريشات خمس مجيديات أو ليرة ذهبية عصمليّة، أما إذا كان المولود بنتاً فإنها في أغلب الأحيان تتوارى. وإذا سُئلت لا تجيب".[36]

وفي رواية "الآن" أيضاً إشارات إلى رفض البنت وتفضيل الصبي عليها.

ويلعب السجناء في هذه الرواية، على نقطة ضعفٍ أو ما شابه عقدة النقص لدى "المساعد خليل"، الذي كان موضع سخرية لعدم إنجابه إلا البنات. يغنون له: "ديك رومي مات مات، ما خلف إلاّ البنات". هو حينها يشتعل غضباً ويهدّد ويتوعد.[37]

فمن خلال روايات منيف، لاحظت أن هناك عمل دؤوب على إبراز هذه النظرة الخاطئة، التي يتمسك بها المجتمع نحو المرأة. لكنه لا يستطيع إلغاءها، أو صنع ثورة لقلب المقاييس المختصة بالمرأة، فهو يقدم موقع المرأة في المجتمع العربي، في مراحل محددة، بصدق وأمانة.

ومع أن منيف يرفض تلك المواقف، ولكنه لم يطور دور امرأة ما في رواياته لتصبح فاعلة على المستوى الاجتماعي العام.

صورة المرأة في الرواية الفلسطينية:

إن القارئ والمتتبع لشخصية المرأة في الرواية الفلسطينية يجد صورها لا تتجـــاوز أربعة نماذج:

أولاً: المرأة المستغلة المطحونة اجتماعياً.

ثـــانياً: المرأة الأنثى المستقبلة لمغامرات الآخر.

ثـــالثاً: المرأة العبء في الواقع الفلسطيني المشبع بالضياع.

رابعاً: المرأة الرمز للخصب والوطن، أو الصورة المثالية للتعبير عن جمالية الحيـــاة الفلسطينية قبل زمن الاحتلال.

ولا تعني هذه النماذج أنها الصيغ الكلية لحركية المرأة في الرواية الفلسطينية، إذ نجد نماذج أخرى تطرح فيها المرأة من خلال الرموز والأقنعة والخرافات والقضايا الاجتماعيـــة والثقافية. كما أن هناك صوراً أخرى للمرأة الأم، والزوجة، والأخت، والحبيبـــة، والعاملـــة، والطالبة، والمثقفة، والمناضلة، والمريضة، والرامزة، والخرافية.... إلى آخر ذلك.

وسأقوم بتوضيح نماذج صور المرأة عند غسان كنفاني وعند إميل حبيبي.

صورة المرأة عند غسان كنفاني

يعرض كنفاني في روايته "رجال في الشمس" لشخصية المرأة الأم فيعرض لمشاعرها وما تعانيه من أجل أُسرتها.

تتجلى المرأة عند كنفاني في أربع صور:

أولاً: صورة المرأة الأم وهي "أم قيس" التي كانت تعيش حياة عادية قبل النكبة، وكانت تحلم بولادة الصبي الثاني بعد "قيس"، ثم بعد ذلك تغدو مع زوجها لاجئة مشردة فقيرة بعد النكبة تلد بنتاً، تموت بعد شهرين ثم بعد عشر سنوات من النكبة لم يشغل بال هذه الأم التي فقدت الأمل في العودة إلا أن يسافر "أبو قيس" إلى الكويت ليعمل، ويحقق احلامهما التي تختزلها بقولها" "سيكون بوسعنا أن نعلم "قيس"... وقد نشتري عرق زيتون أو اثنين... وربما نبني غرفة في مكان ما..."."[35] وكأنها تريد أن توضح أن الواقع الفلسطيني المشرد غير قادر على صياغة الأحلام المحدودة جداً متشككة في إمكانيات المستقبل الآمن بعد ضياع الوطن فهي تطمح إلى تغيير المستقبل اليائس إلى الأفضل.

وهناك أيضاً "أم زكريا" (في نفس الرواية السابقة) التي تحنو على أولادها، في الوقت الذي يتخلى زوجها العجوز عن مسؤولياته تجاه أولاده الخمسة، ليتزوج من امرأة أخرى. وفي نفس الوقت يقطع ابنها زكريا العامل في الكويت معونته المالية عن إخوته إثر زواجه.

ومع ذلك فهي لا تسمح لأحد أن يهين الأب أو الابن على ما فعلاه، فقد كـــانت الأم تشعر بواقع المصير الفردي بعد النكبة وما حصل مع الأب وابنه، وكيف ستتحمل هي المسؤولية الكبيرة في تحمل العبء الكبير والصبر الطويل.

فقد آمنت الأم الحكيمة بأنّ النكبة فرقت الناس وجعلتهم يبحثون عـــن حلـــول فردية، ولكنها تحرص على تماسك أُسرتها، والتضحية أيضاً، فقد ضحت بأحد أبنائهـــا وهو (مروان) الذي يبلغ السادسة عشرة من عمره، فقد أخرجته أُمـــه مـــن المدرســـة، ودفعته إلى الصحراء ليخوض تجربة العمل، ليعيل الأُسرة ويساعد في تعليـــم الأولاد، فنلاحظ أن المرأة الأم هي الحافز إلى دفع الرجل/الابن إلى المغامرة من أجـــل العمـــل بعيداً عن الوطن ومواجهة ظروف الحياة القاسية.

يتبين لنا أن الأم هنا هي المرأة التي تضحي من أجل أُسرتها فهي رمز كبير.

ثانياً: العانس: البنت العذراء المعاقة:

يتعرض كنفاني في روايته "رجال في الشمس" لشخصية المرأة العـــذراء، ويعـــرض وضعها المعذب في الحياة.

البنت العذراء المعاقة هي التي تشكل عبئاً ثقيلاً على أهلها الذين يريدون تزويجها بأي طريقة، حتى يتخلصوا من عبئها.[39]

هكذا ظهرت "شفيقة" الكسحاء حملاً ثقيلاً فوق كاهل والدها، فعرضها علـــى صديقه العجوز "أبي زكريا" "قال له إنها تملك بيتاً من ثلاث غرف في طرف البلد، وأبو شفيقة يريد شيئاً واحداً: أن يلقي حمل ابنته – التي فقدت ساقها اليمنى أثناء قصف يافا – على كاهل زوج! إنه على عتبة قبره، ويريد أن يزوجها مطمئناً على مصير ابنته.[40]

وكذلك نجد صورة "ندى" (في نفس الرواية السابقة)، التي يعتبرها والدها عبئاً ثقيلاً عليه، فيتفق مع أخيه والد أسعد على تزويجهما، ويساعد والدها أسعد ليسافر إلى الكويت ليستقر، ثم يتزوج وبذلك يتمكن من إزاحة همها عن كاهله، فينتهز أسعد هذه الفرصة، ويقرر في نفسه عدم الزواج بهذه الطريقة ويصبح بذلك انتهازياً صامتاً، لم يهمـــه أي شـــيء ســـوى الحصول على مصاريف السفر.

وبذلك نلاحظ كيف أنّ الأب الذي يربي ابنته، يصبح فيما بعد ينظر اليها على أنها عبئاً ثقيلاً ويريد أن يتخلص منها بأي طريقة كانت، أي يريد بيعها والتخلص منها.

ثالثاً: المرأة الزوجة

لقد بدت الزوجة هامشية بين شخصيات كنفاني، فهو لم يبد اهتماماً لمعاناتها النفسية وأوضاعها الاجتماعية، فعندما يعرض لها في رواياته وقصصه يعرضها بصفات عامة لا خصوصية، فهو مثلاً عندما يصف أم الحسن في قصة "أبو الحسن يقوّص على سيارة إنكليزية"،[41] إنما يصور الملامح العامة لمعظم الزوجات الفلاحات، ليس في فلسطين فحسب وإنما في معظم أنحاء العالم، فهي امرأة شاخت قبل الأوان ولكنَّ عزيمتها قوية، فهي تقوم بأعمال المنزل العادية، وتعد طعام أُسرتها وتشتري حاجاتها من السوق وتزاول بعض أعمال الخياطة، وإن فشلت فهي لا تعترف بفشلها،[42] وهي امرأة مستسلمة لإرادة زوجها، لا تسأله عندما يغادر البيت بل تقنع بما يمليه عليها، وإن لم تقتنع به، وإن اعترضت في بعض الأحيان على تصرفات زوجها، فهي لا تواجه بالكلام، بل تكتفي بالتعبير عن امتعاضها بنظرة قاسية، وينوه الكاتب إلى أن هذه النظرة تحمل معانيَ كثيرة إلا أنها لا تصل إلى مستوى المواجهة ".... وحدجته في مكانها بنظرة قاسية، أحياناً يتخيل، حين تنظر إليه مؤنبة، أنها على وشك أن تقفز وتوسعه ضرباً، وهو يحمد الله دائماً أنه لم يتح لها هذه الفرصة في العشرين سنة الماضية.[43]

رابعاً: الراقصة

الراقصة "كوكب" وهي تظهر في الرواية من خلال إشعال شـــبقية الرجـــال ضـــمن مسارات السلطة والتجار والموظفين، حيث إن مأساة النكبة الجنسية تغلغلت في روح السلطات السياسية والعسكرية والاقتصادية قبل النكبة، كما أنّ الكبت الجنسي يعد أبرز الأسباب التي أدت إلى النكبة واستمرارية الضياع.

خامساً: الأم/الرمز

أما بالنسبة إلى رواية "أم سعد" فهي روايـــة "المـــرأة الكادحـــة فـــي مخيـــم اللاجئين"، وهي تقتصر على بلورة شخصية نسوية وحيدة رئيسة هـــي شخصـــية "أم سعد" التي تتجلى بصورتيها: الأم الإنسان، والأم الرمز الشامل لطبقـــة المخيـــم فـــي المنفى.

وهي في مدخل الرواية: "امرأة حقيقية"،[44] وهي "ليست امرأة واحدة" وإنمـــا هي "صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غالياً ثمن الهزيمة".[45]

وهي أيضاً المرأة المسحوقة، والطبقة الفلسطينية المســـحوقة فـــي المخيـــم، وبالتالي فهي الرمز الشامل للكفاح غير اليائس، وللثقافة الوطنية المتأصلة في التحمل والصبر.

وبذلك تعد "أم سعد" في الرواية الفلسطينية المحور الرمزي؛ في كونها "مجاز الزمن الفلسطيني الناهض. وهي ليست مجازاً للمرأة فحسب، بل مجازاً تتكشف في شبكته الرمزية كل القيم الروحية والأخلاقية للشعب الفلسطيني".[46]

وهي في الرواية امرأة كهلة مليئة بالخصائص الإنسانية التي عمقت صلتها بالأرض المستلبَ منها عنوة في نكبة 1948، فعاشت لاجئة في المخيم بلبنان، لكنها لم تفقد صبرها، خاصة بعد هزيمة حزيران 1967 التي أوجدت شريحة ثقافية يائسة.

فهي تأمل دوماً أن ترجع إلى وطنها وأرضها، معلقة أملها على الفدائيين، ومشككة بالأنظمة العربية وجيوشها.

وبين "أم سعد" والأرض علاقة حميمة، فهي: "قوية كما لا يستطيع الصخر"، صبورة "كما لا يطيق الصبر"[47] وأنها دوماً "مثل شيء ينبثق من رحم الأرض".

تتفجر دموعها "مثلما تتفجر الأرض بالنبع المنتظر منذ أول الأبد"،[48] "وساعدها الأسمر القوي... يشبه لون الأرض"،[49] ولها جبين لونه التراب يكشف قصة الهزيمة كلها التي لخصتها بقولها "بدأت الحرب بالراديو وانتهت بالراديو"،[50] ونهارها "صحراء قاحلة من التعب المضني"[51] تشغله في خدمة البيوت من أجل لقمة العيش المعجونة بالذل.

تُحمل أُم سعد مسؤولية الهزيمة للواقع العربي كله، ابتداء من المختار الذي يريد من الفدائيين أن يوقعوا إقراراً يكونون بموجبه "أوادم"، ومروراً بالأنظمة

العسكرية التي فشلت في المعركة، وانتهاء بالراوي المثقف اليائس الذي تصفه أم سعد بأنه محبوس، في ظل غياب المقاومة التي تعني التوقيع على إقـــرار "أوادم": "كلكـــم وقعتم هذه الأوراق بطريقة أو بأُخرى، ومع ذلك فأنتم محبوسون".[52]

فالمخيم والمنفى وأية حياة خارج الوطن هي حياة ذل وحبس في تصور هذه البطلة، والخروج من هذا الحبس هو فقط التمرد على خيمة الذل عن طريق الانتمـــاء إلى خيمة الثورة.

يلتحق سعد في نهاية المطاف بالفدائيين، فتعيش أم سعد حميميـــة المشـــاعر الإنسانية والوطنية الصادقة، المتعبة في الهزيمة والمنفى التي جعلت عمرها "عشـــر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة ولقم أولادها.[53]

فهي لم تعد تؤمن إلا بالكفاح من أجل العيش بشرف، تفرح بسعد فدائياً، وقـــد ربّته "مثلما تتعهد الأرض ساق العشبة الطرية"،[54] وقدمته للثورة مقاتلاً آملة أن تعود من خلاله إلى فلسطين: "أريد أن أعيش حتى أراها، لا أُريد أن أموت هنا، في الوحل ووسخ المطابخ".[55]

فالشيء الذي يخفف بؤسها هو آمالها المتعلقة بالفدائيين، ومـــا تزرعـــه فـــي الحياة من أفكار الأمل والصمود.

تتعمق شخصية أم سعد من خلال تفاعلها مع ثلاث حكايات، تعتبرها أنماطـــاً ذكورية مضادة للثورة والطبقة الكادحة، وهي: نمط الثوري الانتهازي الخائن (عبـــد

الولي) ونمط الجهاز الأمني العربي (الأفندي) ونمط البرجوازية المستغلة (صـــاحب العمارة) كما أنها أدانت المثقفين في كثير من المواقع، كما أدانت زوجها أبـــا ســـعد، لنجد الرواية احتفالية بالأم/الثورة (الأم/سعد).

فعبد الولي خان الناس في عهد الإنجليز، وهو المسؤول عن قتـــل المناضـــل "فضل" لأنه قال ساخراً أمام الناس الذين صفقوا لعبد الولي: "أنا الذي تمزقت قـــدماه، وهذا الذي تصفقون له؟".[56]

أما صاحب العمارة، فقد طرد عاملة النظافة، لأنها تتقاضى ســـبع ليـــرات، ووظف أم سعد مكانها بخمس ليرات، فعندما علمت تركت العمـــل، لأنهـــا لا تريـــد للبرجوازية أن تنتصر على الطبقة الفقيرة: "يريدون ضربنا ببعضنا، نحن "المشحّرين" كي يربحوا ليرتين".[57]

أما مخبر السلطة فتدينه أم سعد لتعقبه سعدا، ولكثرة تعليقاته على التغيـــرات التي تحدث في حياتها، مثل تغير حجابها من حزمة قماش إلى رصاصة مدفع رشاش، بعد أن اختبرت حجاب القماش عشرات السنين بلا جدوى: "ظللنـــا فقـــراء، وظللنـــا نهترئ بالشغل"،[58] فهي تريد أن توصلنا إلى أن الحجاب الحقيقي هو الكفاح المسلح لا غير.

ويقدم غسان كنفاني في نهاية الرواية التحول الإيجابي في حياة أم سعد والمخيم بسبب الانتماء إلى الكفاح المسلح "الاختيار النهائي من أجل المستقبل والوطن".[59]

كما نتعرف في نهاية الرواية على شخصية أبي سعد التي أُغفلت، فاللغة السلبية التي رُسمت له كانت بسبب معاناته من الفقر والقهر الذي تصفه أم سعد بقولها: "كان أبو سعد مدعوساً بالفقر، ومدعوساً بالمقاهرة، ومدعوساً بكرت الإعاشة، ومدعوساً تحت سقف الزينكو، ومدعوساً تحت بسطار الدولة".[60]

إذاً بسبب كل هذا "الدعس" في حياته، نجد أنه يدعس أم سعد بوصفها الأُنثى/الضحية. ولكنّ أباً سعد تغير كلياً بعد أن التحق ابناه سعد وسعيد بالفدائيين، فأصبح مرحاً ليناً، يشد أُم سعد إليه بحنان قائلاً: "هذه المرأة تلد الأولاد فيصيرون فدائيين، هي تخلف وفلسطين تأخذ".[61]

وصار يمشي في المخيم "مثل الديك، لا يترك بارودة على كتف شاب يمرق من جانبه إلا ويطبطب عليها، كأن بارودته القديمة كانت مسروقة ولاقاها".[62]

نلاحظ أن هناك تغيرات ثورية إيجابية توردها الرواية، حتى إن أُم سعد نفسها تتحول إلى أُم أُخرى داخل فلسطين، تنقذ سعدا ورفاقه من حصار صهيوني كاد ان يقتلهم جوعاً وعطشاً.

نتوصل إلى أن غسان كنفاني لم يخلق هذه الشخصية النسوية، لأنها موجودة فعلاً في الواقع، لكنه استطاع" أن يرتقي بالبطولة النسوية في هذه الرواية إلى مرتبة رفيعة"،[63] وهي مرتبة المرأة الأم الرمز الشامل للثورة، والأم المثالية في تفانيها وقدرتها على الإنتاج.

وبذلك تعد "أم سعد" النموذج المثالي الذي رسمه كنفاني، والأم كما أوضحنا هي النموذج الأكثر فاعلية واقعاً ورمزاً، ومن هذا النموذج تكتسب المرأة قدسيتها واقعاً ورمزاً، ومن هذا النموذج تكتسب المرأة قدسيتها في الوعي الذكوري.

صورة المرأة عند إميل حبيبي

أولاً: المرأة وذاكرة النسيان

قدمت رواية "سداسية الأيام الستة" مجموعة من النساء في العلاقات التالية: فتاة نوار اللوز/الأستاذ "م"، وأم الروبابيكا/اللاجئون، والفتاة المقدسية/حبيبها الحيفاوي، والبنت الضائعة/الأم المتعبة، والفتاة المقدسية اللاجئة/الفتاة الحيفاوية، وهي علاقات تكشف دور الاحتلال في هدم الحب.[64]

فالحب ثمرة من ثمرات النضال ووحدة الشعب، لذلك فإن رواية "سداسية الأيام الستة" تتأكد عن طريق الحب الذي يكاد "في صورته البدائية يكون هو الرمز الشامل للحركات الست،[65] ما يعني أن الفلسطيني سيبقى متمسكاً بماضيه ومرتبطاً به مهما كانت هناك عوامل خارجية،[66] لأن هذا الارتباط هو الذي يحدد إن كنت فلسطينياً عربياً أم لا في ظل ظروف الاحتلال.

لذلك فقد كانت صور المرأة وعلاقاتها في هذه الرواية غير مبنية لذاتها لأنها وظفت رمزياً، فكانت هذه الصور قادرة على توصيل أفكار عن التفاؤل في واقع الهزيمة على المكان والأشخاص الذين عاشوا تحت حوافرها.

كما أن السداسية قدمت "صوراً للمرأة المنتمية التي تعرف طريق قهر غربتها، وهو طريق الوحدة، لا طريق الانفصال".[67]

وعن طريق هذه القدرة الرمزية، يغدو الرجل أكثر قبولاً للعمل ضد الصهيونية، وخاصة أنه يرى أمه وأخته وحبيبته يمارسن هذه الثورة بروح قوية ترفض الهزيمة، فكانت ولادة متفائلة في تأكيد الصمود والتحدي والاستمرار.

ثانياً: المرأة وذاكرة البطل المهزوم

من المعروف دائماً أنَّ المرأة تغرم بالبطل المنتصر، ولكن في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل نجد أن المرأة تغرم بالبطل المهزوم في ظل الاحتلال الصهيوني لفلسطين بعد نكبة عام 1948.

والسبب أن هذا البطل الفلسطيني، لا بديل عنه لكونه رمزاً منتظراً لبناء المستقبل، لكنه مكبل بقيود الاحتلال، فعاش مهزوماً في ذاته، حريصاً على أن يبقى على أرضه المغتصبة بأية طريقة.

ففي هذه الرواية نجد تعلق الفتيات الثلاث: "يعاد الأولى" و "باقية" و "يعاد الثانية" –رموز الضياع الفلسطيني في الوطن المغتصب – بسعيد أبي النحس المتشائل رمز الهزيمة والاغتراب.

حيث تمثل "يعاد" الأولى فلسطينيي الشتات، وما يحملونه من ضياع وآمال بالعودة، وتمثل "باقية" فلسطينيي الداخل وما تحمله حياتها من قهر وأسرار تحلم بالتحرر وترمز يعاد الثانية وهي ابنة يعاد الأولى لجيل فلسطيني ولد في الشتات.

إذا، رمزية المرأة قائمة على الوعي بأبعاد القضية الفلسطينية، التي يصفها إميل توما صديق إميل حبيبي بقوله: "فيعاد تصبح طموح الشعب العربي الفلسطيني في العودة إلى وطنه، وباقية تصبح رمز إصرار بقية هذا الشعب على الصمود على تربة الآباء والأجداد، ويعاد الثانية تعرب عن رفض التشاؤم والأمل في تحقيق الأماني".[68]

إن الفتاة "يعاد" رمز "انتظار الأرض والوطن والعودة"[69] هي بطلة الكتاب الأول في الرواية، تعرف إليها سعيد قبل احتلال فلسطين، إذ كانت الحب الأول في حياته، حيث تعرف عليها وهي طالبة في الثانوية، وعندما عرف أهلها بحكايتها مع سعيد، منعوها من الدراسة، وضربوه.

وكل ما أنجزه "سعيد المتشائل" بعد ذلك طوال عشرين عاماً اختفت فيها يعاد في الشتات، أن عاش في ذل ومهانة، واحتفظ بالرسالة التي بعثتها إليه من الحدود لكي يقنع نفسه بأنه قادر على تحدي الجهاز الأمني الإسرائيلي،[70] وبأنه اعتبر هذه الرسالة عقد زواج، تقول فيها: "سعيد، يا زوجي! الوداع يا حبيبي، إنني أنتظر الموت عبر الحدود، ولكنني أموت وأنا مطمئنة على أنك ستنقذ والدي من السجن، سلم على أختي، واعتن بأولادها، الوداع، الوداع يا حبيبي، زوجتك يعاد".[71]

وهنا تغدو يعاد رمزاً لفلسطينيي الشتات وآمالهم بالعودة، أما باقية فصمدت في الوطن، وعندما رآها سعيد المتشائل وقعت في قلبه ووقع في قلبها منذ اللقاء الأول، وطلبت منه أن يغير حاله، وأن يحفظ أسرارهما وتكون البداية أن تطلعه على سرها الكبير: "ظللتُ

أحبك حتى أحببتني، وها أنا أصبحت عروسك، شريكة حياتك، ها نحن نعمر بيتاً واحداً، أصبحت أملي يا ابن عمي، وأنا أريد العودة إلى خرائب قريتي الطنطورة، إلى شاطئ بحرها الساكن، ففي كهف في صخرة تحت سطحه يسكن صندوق حديدي، مليء بذهب كثير، مصوغات جدتي ووالدتي وإخواني ومصوغاتي، وضعه والدنا هناك، وأعلمنا بأمره حتى يلتجئ إليه كل محتاج منا، أريدك يا ابن عمي أن تتدبر أمرنا حتى نعود إلى شاطئ الطنطورة، خلسة، أو أن تعود وحدك، فتنشل الصندوق من مخبئه، فيغنينا ما فيه عما أنت فيه، وأنا لا أريد لأولادي أن يولدوا محدودين، لقد تعودت ألا أتنفس إلا بحرية يا ابن عمي".(72)

لا يوجد إلا سعيد البطل المهزوم من وجهة نظر هؤلاء النسوة، كذلك كان أمل يعاد المنفية في الشتات، وأمل باقية الباقية في الوطن، وهو نفسه يدرك الحقيقة التي تجعله غير قادر على خيانة وطنه.

يسمع سعيد أسرار باقية، وهي تتكلم بجرأة وكأنه ليس عميلاً، وعندما تنتهي، يطمئنها بأنه أفضل من يحفظ السر، فوالده لم يورثه إلا الحذر: "إن الناس يأكلون الناس، فحاشا أن تثق بمن حولك من الناس، إنما عليك أن تسيء الظن بكل الناس"[73] فكانت علاقته بوطنه غير مشكوك بها.

بعد ذلك ينجب سعيد وباقية أملهما "فتحي" المسمى على اسم جده، ولكن الجهاز يحتج على اسمه المأخوذ من "فتح" فيسميه سعيد "ولاء" على اعتبار أن معناه الولاء للوطن والمقاومة.

ثم يغدو "ولاء" فدائياً مع اثنين من زملائه عام 1966، من غير علم سعيد الذي يتفاجأ بالأمر، غير مصدق بتحول ابنه الضعيف إلى فدائي: "ولاء، ابني وحيدي، هذا الشاب الحيي الضئيل، الذي يأكل القط عشاءه أصبح فدائياً، وأعلن العصيان على الدولة!"[74]

وبعد ذلك يعتقل الجهاز والده، لكي يسلم نفسه، ولكنه يصر على ثورته، وتلتحق به أمه لتقاتل معه، وهذا يبين التحول الوطني الإيجابي الذي خرج من ذل سعيد المهزوم، فيكون التنفس بحرية في كهف مظلم ولو مرة واحدة هو حياة حقيقية عند الجيل الفلسطيني الجديد.

ويكون الكهف في ظروف الاحتلال حرية في رؤية ولاء: "أتيت على هذا الكهف كي أتنفس بحرية مرة واحدة أن أتنفس بحرية!"[75]

ومع ذلك فليس بإمكان هذا الفلسطيني إلا الصبر والولاء والبقاء والأمل بالعودة.

ثم بعد (هزيمة حزيران ذلك) يلتقي سعيد بيعاد الثانية بنت يعاد الأولى خارج السجن، وما إن يراها حتى يظنها يعاد الأولى فيعود إلى ماضيه دفعة واحدة، فيطير فرحاً بهذا اللقاء، وكأن مهزلة العشرين عاماً التي عاشها كانت بسبب غياب الحبيبة "واستحوذتني رغبة جامحة في أن أصفق، في أن أغني، في أن أزغرد، في أن أصرخ حتى تنهار عن صدري طبقات

الخنوع والمذلة والحاجة، والصمت."[76] فهذا هو عمق الحلم الذي تقدمه هذه الرواية في العودة إلى الماضي، حتى وإن كانت هذه العودة وهماً.

وتطرد يعاد الثانية من الوطن كما طردت أمها، إذ حضرت العساكر إلى بيته لإخراجها، فتصرخ في وجوههم: "هذه بلدي، داري، وهذا عمي"[77] فكانت مثل أمها في الانتماء، لكنّ سعيداً مهزوم، رغم أنه يتوجب عليه أن يخلص المرأة/الوطن من الهزيمة، لذلك يبقى سلباً في لغة المرأة. ولأنه سلبي ينتهي عارياً من الوجود النسوي، لتغدو حياته وهمية كانت نتيجتها الهروب والجنون والعجز في ظل الاحتلال الصهيوني.

في هذه الرواية نلاحظ علاقة البطل الفلسطيني المهزوم بمجموعة من النساء الرامزات إلى أبعاد القضية الفلسطينية، حيث ظهرت صور المرأة القوية في حياة الرجل المهزوم، حيث يعاد الأولى، ويعاد الثانية، ويعاد الثالثة المنتظرة، وأية يعاد أخرى في أجيال قادمة، هي تأكيد على أن آمال العودة في لغة الشتات الفلسطيني لا تموت، فقبل أن تموت يعاد تلد ابنتها يعاد، وذلك إصرار على عدم الفناء لهذه المرأة الرمز للعودة إلى الوطن.

أما باقية فهي الصمود والإصرار على البقاء داخل الأرض المحتلة وتحقيق الحلم، فالمرأة هي البطل الإيجابي، والقضية/الوطن هي المرأة بحضورها الفاعل، وسعيد المتشائل هو جيل النكبة الذي ضيعه التشاؤل الواقع بين التشاؤم والتفاؤل، حيث إنه لم يدرك أنه يجب أن يكون دائماً متفائلاً وأن يتخلص من الاتكالية والخنوع والعجز، أن يبعد كل ما يعوق مسيرته نحو الحرية السياسية والاجتماعية.

ثالثاً: المرأة وذاكرة الخطيئة

تعبر رواية "إخطية" عن مأساة الهجمة الصهيونية الشرسة التي مارسها الاحتلال على الأرض الفلسطينية من أجل تغيير معالمها واضطهاد أهلها وتحريم "حرية الحنين إلى هذه البلاد في هذه البلاد".[78]

تبدأ الرواية بفوضى داخل إسرائيل وذلك بسبب خوفهم ورعبهم من رؤيتهم رجلاً عربياً كـ "السيف الضوئي المسلول يخترق صدورهم"،[79] ويمشي مسرعاً بين السيارات على أرض فلسطين التي كانت ملتقى العشاق فأمست بعد الاحتلال تئن تحت الاضطهاد والتعذيب.

يعود "عبد الكريم أبو العباس" الفلسطيني الذي طرد من فلسطين إلى فلسطين بعد أن تجنس بالجنسية الأمريكية وتزوج امرأة أمريكية، ولكنه هرب من زوجته لأنها كانت تصر على تعليم ابنتهما كلمة "إزرائيل" بدل فلسطين، فعاد ليبحث عن حبيبته "إخطية" التي هي رمز لماضيه كله، وما فيه من خطيئة ارتكبها في حق وطنه.

فالماضي يحاصر المغترب الفلسطيني حصاراً عنيفاً، وهو يبحث عن إخطية التي هي بالنسبة له "امرأة، وأرض، وأحلام"،[80] اغتصبها الغول الصهيوني ولكل فلسطين "إخطية" التي تركها ضائعة في فلسطين بعد النكبة، وإخطية هذه عاشت قبل الاحتلال مسجونة في بيت أهلها، لا يرى الشباب إلا وجهها من الشرفة، وعندما تريهم وجهها يتجلى لهم جمالها الأخاذ،

ثم أصبحت بعد ذلك رمزاً للأرض التي وقعت في الأسر،[81] اغتصبها الإنجليز أولاً، ثم بعد ذلك اليهود.

اختفت إخطية سنة قبل النكبة، ثم عادت وظهرت في شرفتها وهي حزينة تحمل طفلة، فيهربون منها ويظنون بها، فكان تخيلهم عنها خطيئة ما بعدها خطيئة، ولم يدافع عنها أي أحد، فإخطية هنا هي رمز الماضي الفلسطيني والأرض الفلسطينية التي لم يدافعوا عنها كما يجب فسقطت بأيدي أعدائها.

من خلال الوصف لعلاقة الفلسطيني بإخطية تبين أن إخطية لم تكن امرأة حقيقية، مع كونها حاملة لبعض خصائص المرأة – من خلال حبسها واختفائها... فهذه علامات تؤكد أن إخطية هي الرمز للأرض، وللخطيئة المتمثلة في عدم حماية هذه الأرض، فكانت النتيجة سقوطها وأيضاً في استمرار هذا الفلسطيني في الخطأ تجاه أرضه، حيث إنه فرط بها منذ البداية، مع أنه يعلم أنه مهما لف ودار فلا بد أن يعود إلى ماضيه، إلى خطيئته الأولى التي تركها في موطنه.

فالرواية هي عبارة عن خطاب ترميزي، فيه سؤال توجهه إخطية إلى كل الفلسطينيين في الشتات، والسؤال هو: هل استطعتم أن تحبوا سواي؟ فالكل يبحث عن إخطية الأولى/وطنه، حتى وإن لف العالم وتزوج وأنجب، فلا بد في النهاية أن يعود ليبحث عن إخطية، لأنه أدرك أنه لا يستطيع أن يعيش بعيداً عن "إخطية"/أي بعيداً عن وطنه.

من خلال استعراض صور المرأة عند كل من غسان كنفاني وإميل حبيبي لاحظنا أن كنفاني استمد شخصية المرأة من الواقع الفلسطيني، فأعطاها الانبثاق من الواقع الفلسطيني المقهور في المخيم بعد النكبة، وهذا الانبثاق جعل للمرأة شخصية ذات أبعاد إنسانية.

كما أن كنفاني لم يتوقف عند المرأة كامرأة عادية، وإنما نقلها إلى دائرة الرمز، بل والأسطورة أحياناً.

أما بالنسبة إلى إميل حبيبي فإن النموذج النسوي في رواياته هو نموذج الأنثى المعشوقة التي ضاعت بضياع فلسطين، وبذلك كانت صور المرأة عميقة التعبير عن الارتباط بالمكان الفلسطيني وقضاياه، وقد جاء الرجل تعبيراً واضحاً عن اختزال الإنسان الفلسطيني ذكراً وأنثى، بسلبياته وإيجابياته، لذلك لم تكن المرأة سلبية في ذاتها، وإن كانت صفاتها العجز كالأرض، فهي بحاجة إلى من يحميها ويدافع عنها، وقد لاحظنا على سبيل المثال الفارق بين صمود إخطية الإيجابي الذي حافظ على ذكريات الماضي برفض التكيف مع الاحتلال الصهيوني، وبين صمود المتشائل السلبي الذي ضيع هذه الذكرى نتيجة تكيفه مع الاحتلال نفسه، هكذا جاءت صور المرأة في رواياته نمطية، حيث هيمن اختفاء المرأة وضياعها بوصفها الرمز الإيجابي للأرض/الوطن الصمود، مقابل حضور البطل الفلسطيني السلبي عموماً في تفاعله مع المرأة التي اختفت من الواقع، ولم تختف من الذاكرة التي غفلت عنها زمناً.

فقد كان اختفاء نوار اللوز، ويعاد، وباقية، وإخطية، هو عمق التفاعل رمزيـــاً بيـــن المرأة والأرض، وبالتالي تشكيل أزمة البطل الفلسطيني العاشق للمرأة، والراوي لمأســـــاتها، وليس أمام هذا البطل الذي أصبح مشغولاً بالبحث عن المرأة إلا أن يعاني من عقـــدة الـــذنب تجاه تضييع المرأة/الأرض.

وبالتالي كانت الذكرى هي حال التوهج بين الفلسطيني وماضيه ومن خلالها بنى إميل حبيبي ضرورة الترابط بين الفلسطيني وأرضه.

هوامش الباب الأول

(1) د. طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مركز كتب الشرق الأوسط، 1973، ص 62.

(2) محمد حسين هيكل، رواية زينب، 1914، ص 105.

(3) زينب، ص 239.

(4) إبراهيم عبد القادر المازني، إبراهيم الثاني، 1943، ص 52.

(5) البيريس. ترجمة جورج سالم. تاريخ الرواية الحديثة. بيروت: الفكر، ص 91.

(6) محمود طاهر لاشين، حواء بلا آدم، القاهرة: مطبعة الاعتماد بالقاهرة، 1934، ص 47.

(7) حواء بلا ادم. ص 45.

(8) نفسه، ص 10.

(9) نفسه، ص 129.

(10) توفيق الحكيم، عودة الروح، مصر: مكتبة الآداب، ج 1، 1993، ص 191.

(11) سيد حامد نساج. بانوراما الرواية العربية الحديثة. القاهرة: مكتبة غريب، ط 1، 1985، ص 128.

(12) صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. القـــاهرة: الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، 1978، ص 57.

(13) حنّا مينة، "المصابيح الزرق" ط 5، بيروت، الآداب: 1986، ص 31.

(14) رضوان ظاظا، التجربة التاريخية أو تاريخ التجربة في "الثلج يأتي من النافذة" لحنا مينة، مجلة فكر، العددان 47–48 بيروت، 1981، ص 40.

(15) حنّا مينة، "الثلج يأتي من النافذة" ط 5، بيروت: الآداب، 1985، ص 117.

(16) محمد دكروب، شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة، ط 1، بيـــروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص 91.

(17) حنّا مينة، "المرصد" ط 2، بيروت: دار الآداب، 1983، ص 306.

(18) حنّا مينة، الكتابة والاستئناف ضد ما هو قائم، مجلة فصول، المجلد الحـــادي عشر، العدد الثالث، 1992، ص 103.

(19) صياح الجهيم، ملامح من حنّا مينة، دمشق: ايبلا للنشر والتوزيـــع، 1989، ص 12.

(20) انظر: ملامح من حنّا مينة، ص 12.

(21) جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ط 2، بيروت: دار الطليعـــة، 1981، ص 96.

(22) المرجع نفسه، ص 95.

(23) انظر: "المرصد"، ص 107، 108.

(24) انظر: "المرصد"، ص 114.

(25) انظر: "المرصد"، ص 116، 117.

(26) انظر: "المرصد"، ص 117.

(27) حنّا مينة، "الرحيل"، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 121–122.

(28) انظر: "الرحيل"، ص 293.

(29) عبد الرحمن منيف. الديمقراطية أولاً..... الديمقراطية دائماً. بيروت: المؤسسة العربية، ط 3، 1995، ص 210.

(30) شاكر النابلسي. مدار الصحراء. بيروت: المؤسسة العربية. ط 1، 1991، ص 445.

(31) نفسه، ص 444.

(32) عبد الرحمن منيف. "الأشجار واغتيال مرزوق". بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1971، ص 104.

(33) نفسه، ص 75.

(34) عبد الرحمن منيف. شرق المتوسط. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 12، 1999، ص 63.

(35) للمزيد راجع حسنين الواد – مقدمة شرق المتوسط – دار الجنوب – تونس – 1983. كذلك راجع ما كتبه نجاح حبيب وجوزيف كروز – مجلة الفكـــر العربـــي المعاصر – عدد 25 – بيروت – 1983.

(36) عبد الرحمن منيف. "بادية الظلمات". بيـــروت: المؤسســـة العربيـــة، ط 4، 1992، ص 11.

(37) عبد الرحمن منيف. "الآن ....هنا". بيروت: المؤسسة العربية، ط 1، 1991، ص 409.

(38) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الروايات، رجال فـــي الشـــمس، ص 48.

(39) نجمة خليل حبيب، النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني. بيروت: لبنـــان، 1999، ص 105.

(40) غسان كنفاني. الآثار الكاملة. المجلد الأول. الروايات، رجال فـــي الشـــمس، ص 80.

(41) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، القصص القصيرة. ص 671–683.

(42) المرجع نفسه، ص 676–677.

(43) نفسه. ص 678.

(44) هي أم حسين الحقيقية، انظر: إبراهيم السعافين، تحولات الســـرد، ط 1، دار الشروق، عمان، 1996، ص 271.

(45) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الروايات، أم ســـعد، ص 241–242.

(46) عبد الرازق عيد، دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية، مجلة الكرمـــل، العـــدد 59، ربيع 1999، ص 41–42.

(47) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الروايات، أم سعد، ص 259.

(48) نفسه، ص 270.

(49) نفسه، ص 277–278.

(50) نفسه، ص 250.

(51) نفسه، ص 294.

(52) نفسه، ص 255.

(53) نفسه، ص 259.

(54) نفسه، ص 260.

(55) نفسه، ص 171.

(56) نفسه، ص 308.

(57) نفسه، ص 319.

(58) نفسه، ص 326.

(59) عمر المراكشي، أم سعد والجسر المفتوح، مجلة دراسات، العـــدد 5، شـــتاء 1991، ص 77.

(60) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الروايات، أم سعد، ص 335.

(61) نفسه، ص 334.

(62) نفسه، ص 336.

(63) حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية. دمشق: اتحـــاد الكتـــاب العرب، 1998، ص 199.

(64) شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978، ص 242.

(65) غالي شكري، العنقاء الجديدة، ص 255–256.

(66) صالح أبو أصبع، فلسطين في الرواية العربية. بيـــروت: مركـــز الأبحـــاث، 1975، ص 218.

(67) فيحاء عبد الهادي، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 96.

(68) إميل توما، الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشـــائل، بانوراما نكبة شعب: نبيه القاسم (جمع وتقديم ومشاركة)، دراســـات فـــي الأدب الفلســـطيني المحلي، عكا: منشورات دار الأسوار، ص 56.

(69) نصر عباس، الفن القصصي في فلسطين، دراسة نقدية تحليلية، الرياض: دار العلوم، 1982 ص 652.

(70) إميل حبيبي، سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، وقصص أخرى، ص 109.

(71) نفسه، ص 110.

(72) نفسه، ص 132–133.

(73) نفسه، ص 135.

(74) نفسه، ص 146.

(75) نفسه، ص 150.

(76) نفسه، ص 177.

(77) نفسه، ص 193.

(78) إميل حبيبي، إخطية، ص 7.

(79) نفسه، ص 16.

(80) عزت الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، دراسات لعدد من الأعمـــال الأدبيـــة الفلسطينية. القدس: إتحاد الكتاب الفلسطيني، ط 1، 1989، ص 75.

(81) نفسه، ص 75.

الـــــبـــــاب الثاني

صورة المرأة في روايات سحر خليفة

الفصل الأول:

المرأة البطل في الرواية

الفصل الثاني:

المرأة بين إرادة التحرر وسلبية التفاعل مع المجتمع

صورة المرأة في روايات سحر خليفة:

مع تطور الأدب الفلسطيني وانتشاره، وخاصة الرواية، لمعت أسماء كثيرة، ومن تلك الأسماء الكاتبة الروائية سحر خليفة، ابنة نابلس بالضفة الغربية، التي أطلت على القراء بعملها الأول عام 1974 تحت عنوان "لم نعد جواري لكم" وهي الرواية التي كتبتها قبل نكسة 1967، وجاءت محملة بهموم وضع المرأة المتعلمة المثقفة، فصورت معاناة بطلتها التي التزمت بقضية المرأة على وجه الإطلاق، وسلبيات الرجل الشرقي في التعامل معها، مع المحاولة الدائمة لتأكيد فكرة الحرية.

وتعد سحر خليفة واحدة من الروائيات العربيات اللائي عرفت أعمالهن في كل العواصم العربية، بسبب الجدية الشديدة التي تميزت بها رواياتها، والتزامها بقضايا الواقع الفلسطيني، وخاصة القضايا الاجتماعية، التي نالت منها أكبر اهتمام، وبرز خلالها تحامل الكاتبة على الرجل بشكل عام: فهي في حالة هجوم دائم على الرجل، تحاول بطلاتها دوماً انتزاع حريتهن منه، مع القضاء على عنفوانه، وربما كان للإحساس بقوة الفتاة الفلسطينية ومشاركتها الدائمة في أعمال المقاومة اليومية، أبرز الأثر على ذلك التوجه في أعمال "سحر خليفة".

كانت قضية المرأة قد استغرقت مساحة ملحوظة من أعمال الكاتبة، ويمكن ترتيب أعمال سحر خليفة على الوجه التالي:

لم نعد جواري لكم	1974
الصبار	1976
عباد الشمس	1980
مذكرات امرأة غير واقعية	1986
باب الساحة	1990
الميراث	1997
صورة وأيقونة وعهد قديم	2002
ربيع حار	2004

الفصل الأول

المرأة البطل في الرواية

في هذا الفصل سأُركز على المرأة البطل في الرواية وبذلك فلن أتعامل مع الروايات حسب الفترة الزمنية وإنما حسب دور البطولة المحوري الذي احتلته المرأة حيث كان متفاوتاً في هذه الروايات، وبذلك سوف أُركز على الدور الأبرز في البطولة، وسأبدأ برواية مذكرات امرأة غير واقعية وبطلتها "عفاف" ثم رواية "لم نعد جواري لكم"، حيث إنّ هاتين الروايتين تعالجان العلاقة بين المرأة والرجل في أشد حالاتها تناقضاً، كما أن عنواني الروايتين يكشفان لنا صراع المرأة مع الرجل، وما ينتج عن ذلك من سلطات ذكورية ضد رغبات الأنثى، حيث كانت هذه العلاقات غير مثمرة بسبب هذه السلطة.

ففي رواية (مذكرات امرأة غير واقعية) نجد نموذج المرأة المغتربة نفسياً واجتماعياً "عفاف"، التي تندفع في حركتها تارة، وتنغلق على نفسها تارة أخرى، تتمرد حيناً، وتحاول أن تصارع، لكنها تستسلم لقدرها، وتتراجع عن الصراع، لتبقي تمردها حبيس جدران عزلتها.

تطرح الكاتبة قضية المرأة في الصفحة الأولى، وتبعيتها للرجل، من خلال ظلم المجتمع لها، مما يشكل عزلتها الأولى عنه.

كما أنها تتحدث من خلال مذكراتها، وتؤكد من خلال العنوان الذي ارتضته لكتابها، واستخدامها الجمل القصيرة، والإيجاز والتكرار الموظف فنياً، حتى تكشف الصورة، وتواصل أفكارها ببساطة وسلاسة، كما أنها تكثر من الأفعال المختصرة الوصف، فنحس بالأثر والمؤثر دون مقدمات "أصابني الذعر فانثنيت حتى أثنى علي، ثم سئمت فأطلقت هبة، وحين تنفست اختنق الجميع".[1]

تعبر الكاتبة في هذه الجملة عن واقع اغترابها حين تصطدم بقيم الأهل التي تتعارض مع قيمها، فينعتها والدها بالهوائية، فتتشرح، لكن الوالد يؤكد لها أن الكلمة نقيض للاحترام فتصاب بالذعر، وتدخل في عالمها الخاص مغتربة عن والدها وعن جميع من يحمل قيماً تعجز عن فهمها.

ومن ثم تختصر عفاف الزمن لتوضح الصورة وتشرح نفسها منذ البداية. "وهكذا بت مراوحة واقفة عن العمل، رِجْلٌ في الأرض، ورجل في الهواء، ونمت، وأنا على هذي الحال سنين واستيقظت يوماً فوجدتني زوجة التاجر، فتعست، وتذكرت العزَّ الذي نشأت عليه في بيت المفتش فيئست وبت واثقة أن التعاسة قدري فلم أحاول تجاوزها بالتغيير".[2] فهي تصف نفسها بوضوح من خلال هذا النص، كما أنّ لها اعترافات تدرج موقعها بوضوح منذ الطفولة، محترمة وقحة أو وقحة محترمة، مشوشة الهوية "فأنا بنت، لكني لخوفي من تخوفاتهم تصببنت وصرت ما بين البنين"،[3] "لا أنا منفذة صالحة لأوامرهم، ولا أنا متمردة فالحة"،[4] "لم أحاول تجاوز قدري بالتغيير"،[5] "وضعت بين ماضي وحاضري ومعالم المستقبل".[6]

تعاني عفاف اغتراباً مزدوجاً، بينها وبين نفسها، ثم بينها وبين الناس، تعيش عفاف حياتها مع زوج لا تحبه في بلد غريب فتتضاعف غربتها ولا تجد وسيلة للتخلص من هذا الاغتراب إلا بالتشبث بالماضي/الطفولة/الحلم، ما يجعلها دائماً تبدأ بالحاضر متنقلة إلى

الماضي، عاجزة عن اتخاذ قرار مصيري تجاه وضع لا ترضاه، فهي تحن إلى التمرد أيـــام طفولتها.

مارست الرسم لتعبر عن مواهبها وتؤكد ذاتها، كما أنها تعلقت بالقصة والأغنية، مـــا ساعدها على الهروب المستمر نحو ذاتها، أما الرسم فقد انقطعت عنه بعد أن صدمت في حبها له، "وبدل أن يساهم الرسم في تحقيق ما طلبت حرمني راحة البـــال والصـــداقة، وحرمنـــي مشاركة ابنة المفتش".[7]

كما أن عفاف كانت لها علاقة حميمة بالأشياء منذ صغرها، فالتفاحة لم تكن تفاحـــة، كانت شيئاً حياً، ولو لم يكن اسمها تفاحة لأسميتها سميرة أو أميـــرة أو تفاحـــة.[8] وتفاحتهـــا تختلف عن كل التفاح في الأرض، فهي "غير شكل"،[9] فالكاتبة تؤكد دائماً اختلافها واختلاف أشيائها عن كل ما في العالم.

ولم تعش عفاف طفولتها، حيث حكم أهلها عليها بالزواج من رجل لم يسألوا عنه، ولم يهمهم سوى أنه رجل غني والبطلة هنا ذات ملامح رومانسية، وتعتبر مفتاح حل قضية المرأة هو مفتاح تحررها أولاً، فهي تعمم مشكلتها الخاصة لتجعل منها قضية عامة ويصبح أبوهـــا وزوجها وأهلها نموذجاً لكل المجتمع وكل الناس.

تؤكد عفاف أنها تكون وحيدة أكثر حين تكـــون مـــع الآخريـــن "الأهـــل والأقـــارب والمعارف والجيران والزوج" وهذا يجعلها تتقوقع وتبحث عن صلة مع الأشياء بدل بحثها عن صلة مع البشر، وينحصر عالم عفاف في البيت، في المطبخ وغسل الثياب، ما يجعل حياتهـــا

رتيبة ويزيد من اعتمادها على الزوج خارج البيت، وبسبب اعتمادها واتكالها فهي عاجزة عن التصرف بمفردها، تخاف من أن تخطو خطوة من دونه، ما يجعل تمردها عاجزاً مشلولاً.

فالحياة الزوجية مستمرة رغم أنه زواج فاشل، ولكنَّ كلاً منهما يوفر منافع للآخر، ما يبقي الأمور على ما هي عليه، ويلغي حل الحسم الذي يفكر فيه كل منهما فيما بينه وبين نفسه، "حيث يسأل الزوج نفسه: لماذا لم أطلقها منذ البداية؟ لماذا لم أطلقها يا رب؟ تدمدم في إيطها: لأن طبيخي أزكى طبيخ واسمي أحلى اسم وبيتي مثل اسمي، كالفل".[10]

وحين تفكر عفاف في زوجها تتساءل في خوف: "إذا فقدته فمن ينتظرني ومن يوصلني ومن يستقبلني؟ ومن يهيئ لي التذكرة والجواز وإذن الخروج، من يحول لي العملة ومن يعطيني العملة؟".[11]

تسلم الزوجة ذاتها وتبيعها من أجل بقائها وهذا الاغتراب السلبي، كما يدعوه روسو.. "إن الاغتراب معناه التسليم أو البيع، فالإنسان الذي يجعل من نفسه عبد الآخر إنسان لا يسلم نفسه، وإنما هو، بالأحرى، يبيع نفسه من أجل بقائه على الأقل".[12]

وحين ينحصر عالم عفاف في البيت يزداد عالمها فراغاً.[13] "وكلما اشتد الفراغ، ازددتُ فراغاً على فراغ، ما عاد رأسي يدور إلا داخل ثقب إبرة".[14]

وتشتاق عفاف للعودة إلى حضن بلدها وحضن أُمها، فيطلب منها زوجها أن تسافر بمفردها، ويسافر هو إلى أوروبا. ورغم خوفها من السفر بمفردها، إلا أن شوقها لأُمها يجعلها تمضي في قرارها "أي شرط في الدنيا أقبله في سبيل أن أصل البلد وأرتمي على التراب

وأقول إني منه وفيه، وأشم رائحة الطين، وأغرق وجهي في حضن ربوة، وحلمت في النوم، بلدي أُمي وأُمي البلد، وإن جراحي جراح البلد".[15]

وتبدأ رحلة عفاف للبحث عن حل، منذ أن استقرت في الطائرة بعيداً عن زوجها، حيث تبدل حزنها وخوفها إلى ثقة بالنفس ورغبة بالانطلاق، وقد التقت بامرأة ايرلندية، تحدثت معها طويلاً حيث قالت لها: "أنت يا عفاف شعلة فأين النور؟ هذا ما قالته، فأحسستُ بالعالم ينشقّ"[16] وقالت لها الايرلندية: يجب أن تقرأي قراءات موجهة فتذكرت المناشير وأطلت نوال، الشخصية الإيجابية التي تقابل شخصية عفاف.

تلتقي عفاف مع نوال في مخيلتها أولاً، حين تفكر بإيجاد حل، ثم تلتقي بها في عمان قبل أن تذهب إلى أُمها. ونوال تمثل المرأة الواقعية الإيجابية، مقابل المرأة الرومانسية المحبطة التي تمثلها عفاف، صديقتها منذ الطفولة، حيث كانت أواصر التفاهم بين نوال وعفاف في الماضي مقطوعة، لأنّ نوال كانت تدعو عفاف لقراءة المنشورات وتوزيعها، ولكنّ هذه الأواصر تمتد مرة أخرى ويعود خيط التفاهم ليجمعها بسبب الهم النسوي المشترك، إذ إن نوال تعترف لعفاف بأنها أحبت رجلاً وأحبها، لكنه تزوج من ابنة عمه الصغيرة التي لا تفقه شيئاً، أما حبيبها القديم، فحين التقت به أحست أنها التقت صديقاً وأخاً وأكثر من ذلك، وتسبح عفاف بالخيال، وتحاول أن تلملم نفسها، وتحيا اللحظات المسروقة من عمرها وعمره من جديد، وتصمم أن يبقيا معاً، ولكن الحقيقة المرة تقف – مرة أخرى – أمامها، إنه رجل شرقي، يحرص على حياته العلنية، مثل حرصه على حياته السرية الزوجة والعشيقة وهذا ما

ترفضه عفاف، ترفض الازدواجية، وتستقر الطعنة في القلب، وتتواصل ضربات الرجل أباً وأخاً وزوجاً وحبيباً، الرجعي والثائر والإنسان البسيط كلهم يشاركون في قمع المرأة بطريقة أو بأخرى.

وتستمر عفاف في البحث عن حل لمشكلتها الخاصة، بعيداً عن الرجل، فتنصحها نوال: "ابدأي من جديد" حيث إن نوال تريد أن تفتح الطريق أمام عفاف، ولكن عفاف تخاف المغامرة، ولا ترى طريقاً أمامها، ما يجعلها تصر على الحصول على إجابة قاطعة محددة، حيث تدرك نوال أن تحرير المرأة يحتاج مرحلة طويلة من النضال، وأنه على المرأة أن تنخرط ضمن هذا النضال وأن تكون جزءا من عملية التحرير،[17] وحين تستشهد نوال بقصص الشعوب التي ناضلت وثارت حتى الاستقلال، تسألها عفاف "ومتى يجيء دور عفاف. قالت: عفاف جزء من ثورة المرأة الفلسطينية وثورة المرأة الفلسطينية هي جزء من الثورة العالمية، ثم أحسست بالشوق العظيم لزوجي حتى بكيت حنيناً إليه".[18]

تحس عفاف بالغربة عن أفكار نوال، وبسبب عدم إيجاد حل سريع لمشكلتها فتسخر من أفكار نوال بدلاً من أن تحاول التفكير فيها، وما بكاؤها إلا دليل على عجزها عن التواصل مع ما تدعوها إليه نوال.

وحين تقتنع عفاف أنّ الذي يسد طريقها هو إيجاد عمل، تصل أول الطريق، ويبقى الطريق مفتوحاً للاحتمالات كافة، أن تبقى مشردة تبحث وتبحث، وترفض الوصول إلى حل،

ناقمة على الرجل أساس البلاء، وبالتالي يزداد اغترابها، أو أن تقهر اغترابها بعودتها إلى الصلة بالآخرين وبهموم الجماعة، من خلال كونها جزءا من كل، فتنتمي وتتواصل!!!

إذاً تموج هذه الرواية بإشكاليات المرأة "المثقفة الضائعة" [19] الضحية الباحثة عن هويتها في الواقع الاجتماعي وقد كانت هذه الرواية خالصة لقضية المرأة، وقد أنتجت صوراً سلبية للرجل، والمرأة المشبعة بوعي الذكورة وانهزاميتها، ليصبح الأب والأم والإخوة والزوج والحبيب أدوات تقمع النساء غير الواقعيات الباحثات عن حريتهن، لتجعلهن واقعيات مستسلمات، وبالتالي تظهر شخصية المرأة/عفاف قلقة ازدواجية، تندفع في حركتها تارة وتنغلق على نفسها تارة أخرى، تتمرد حيناً وتحاول أن تصارع، ولكنها تستسلم لقدرها، وتتراجع عن الصراع معظم الأحيان.

وقد كانت سحر خليفة في هذه الرواية أفضل كاتبة لرواياتها، من وجهة نظر سلمى الجيوسي، في التعبير عن تموج المرأة للتخلص من القيود المفروضة عليها، ومن القيم المتغلغلة في أعماقها.[20] وسحر خليفة هنا تؤكد على "أن النضال الاجتماعي لا يقل أهمية عن النضال السياسي وكلاهما يجب أن يسير مع الآخر لتحقيق التحرر الشامل للأرض والإنسان". [21]

وقد نبهت سحر خليفة إلى أن هوية المرأة الحقيقية تعني ثقافة إنسانية حرة، فإن هذه الهوية تبقى غير متحققة بفعل المجتمع الغول المترصد للمرأة من جهة، وبفعل محدودية المرأة في الإنتاج والعمل المستقل من جهة أخرى، وبالتالي فإن هوية المرأة مستلبة في كل

أحوالها. فكيف يمكن التحرر من هذا الاستلاب؟ هل يكون بفتح الحوار مع الآخر كما في رواية "لم نعد جواري لكم"؟

سنحاول التأمل، وسنبحث في آفاق هذه الرواية وفضاءاتها، ونرى ماذا كتبت فيها سحر خليفة، ولكن في البداية لا بد من الوقوف أمام عنوان الرواية، حيث إن هذا العنوان هو من وضع حلمي مراد رئيس تحرير سلسلة اقرأ في دار المعارف، اختاره ليكون عنواناً مثيراً، علماً بأن عنوان الرواية الأصلي كما وضعته الكاتبة هو "فلنغرد معاً".[22]

تبدأ سحر خليفة رواية "لم نعد جواري لكم" بعرض تفصيلي لجزئيات المكان. "من خلال أشجار السرو الداكنة الخضراء الممشوقة القدود، ظهرت البناية الكبيرة بقرميدها الهرمي الأحمر مذكرة بالكنائس العتيقة الضخمة التي ترصع جبال القدس وهضابها، لم تكن البناية كنيسة، ولم تكن المدينة بيت المقدس، ولم يكن الزوار ممن منَّ الله عليهم بسكينة الإيمان وخشوعه، فقد كانت البناية مكتبة عتيقة البنيان، حديثة المحتويات.

وكانت المدينة رام الله، وكان الزوار هم علية القوم – أو من نسميهم كذلك – المثقفون .... وأشباه المثقفين .... وأدعياء الثقافة .... وهلم جرا".

"القاعة واسعة فسيحة، وبعض أعمدة رخامية تتناثر هنا وهناك، وفي الركن مدفأة أمريكية ضخمة، وفي مقابلها منصة عريضة يجلس خلفها شاب وإلى جواره صندوق النقود وخلفه تقبع رفوف من الكتب المتنوعة. في طرف القاعة إلى أقصى اليمين ركن محاط بالزجاج الأصفر من جوانبه الثلاثة ويوصل بينه وبين القاعة باب زجاجي وآخر خشبي يؤدي

إلى المطبخ الصغير وملحقاته، أما الواجهة المقابلة للمدخل فقد جعلت على شكل قاطع خشبي مزخرف، وفي الركن الزجاجي وخلف مكتب لامع من الخشب المصقول جلست صاحبة المكان".[23]

جمعت الكاتبة فيضاً من التفصيلات الدقيقة حول المكان وذلك بقصد الوضوح في تصوير الواقع المحيط بالشخصية، لقد أرادت الكاتبة أن تقدم مشهداً عاماً مسجلاً من الخارج من عين موضوعية تبسط أمامها جزئيات المشهد، حتى إنها لم تغفل الوقت والجو، الذي كان خليطاً متحركاً بعدد متنوع من الأصوات "نقر المطر حبات السرو الكروية فاهتزت الفروع برعشات تذكر بالحب والحياة، وغطت أعالي الأشجار الخضراء غلالات شاحبة من البخار المتصاعد من الأرض الحمراء المرتوية، ونبح كلب في سفح الجبل البعيد، ومرت سيارة على الشارع اللامع كجدول رقراق، وإذ غاصت العجلات في الماء، انطلق الرشاش متسابقاً في كل اتجاه".[24]

ويمثل هذا الخليط الكثيف بالتفصيلات الخاصة بالمشهد الجو الذي تتحرك في إطاره الأحداث والشخصيات حيث كانت الشخصيات في هذه الرواية متعددة تنتمي إلى عوالم ثقافية واجتماعية وفكرية واقتصادية، تتقابل في طبقتين متناقضتين، الطبقة البرجوازية التي ولدت فيها شخصيات سامية وإيفيت ونسرين وفاروق وشكري وبشار والطبقة الكادحة التي انتمت إليها شخصيات عبد الرحمن وسميرة وسهى وربيع.

ومن خلال تداخل العلاقات بين هذه الشخصيات تبرز قضية حرية المرأة وعلاقاتها الجنسية والعاطفية بالآخر.

وقد لجأت الكاتبة إلى حبس شخصياتها النسوية جميعها في "ظروف ومآزق لا حلول لها".[25]

وأهم العلاقات المميزة للشخصيات المكتملة في الرواية – من أجل معرفة الدوافع وراء إنتاج الرؤى التي تتبناها هذه الشخصيات في السرد، انطلاقا من رؤية الكاتبة إلى واقع المثقفين – من أربع علاقات مشوهة هي: هروب سامية البرجوازية من حبيبها الكادح عبد الرحمن الميثلوني بعد سجنه، ثم زواجها من آخر ثري لا تحبه، ثم عودتها إلى حبيبها بعد موت زوجها، ثم تهرب منه بعد أن يسجن للمرة الثانية، ما يدل على سلبية الموقف البرجوازي الساكن داخلها وإن كانت مثقفة، وهروب إيفيت من حياتها الزوجية لغياب الحب من حياتها مع زوجها التاجر لتتعلق بفاروق البرجوازي، ثم تفشل علاقتها به، ثم تعود إلى زوجها بعد أن تخسر طفلتها غرقاً، ما يدل على سذاجة تحرر المرأة البرجوازية السطحية في الحب، وانفصال المعلمة سميرة عن خطيبها الذي صرفت عليه كي يتخصص في طب الأطفال بإنجلترا، ولكنه تخلى عنها لصالح امرأة إنجليزية شقراء، ورفض الفنانة سهى الزواج من الصيدلي بشار الذي أقامت معه علاقة جنسية، لاعتقادها بالتنافر بين الفن والزواج.

فنلاحظ من خلال ذلك عبثية المرأة عندما تقرر التحرر بطريقتها الفردية دون أن تراعي ظروف الحياة الاجتماعية من حولها لتظهر في النهاية صور المرأة الضحية غير

المستقرة. فسامية، صاحبة المكتبة، وهي أرملة جميلة غنيـــة، فـــي أوائل الأربعينيـــات مـــن عمرها، مثقفة، مكتئبة، تخلت عن حبيبها الرسام عبد الرحمـــن الميثلـــوني بعـــد أن سُـــجن، وتزوجت ثرياً فلسطينياً مغترباً بأميركا، أورثها أمواله، ثم عادت إلى مدينة "رام الله" بفلسطين عام 1966، لتستثمر أموالها في إنشاء مكتبة "الفكر الحديث" ومع هذه العـــودة تعـــود إلـــى ذكريات حبها حيث تلتقي بعبد الرحمن خلال المعرض الفني الذي أقيم للوحاته في مكتبتهـــا، حيث تتولد حياة جديدة بينهما قائمة على التصارع بين الماضي الجميـــل والحاضـــر البـــائس الخالي من الحب، بحثاً عن علاقة جديدة، وبعد موجات مـــن المواجهـــة يشـــعران بالحنـــان والدفء، فتعود العلاقة إلى مجاريها، ولكنَّ هذه العلاقة لا تكتمل بسبب ســـوء فهـــم ســـامية بوجود علاقة بين سهى وعبد الرحمن، فتعود إلى أميركا مرة ثانية، ويُسجن عبـــد الرحمـــن، مكررة الخطأ نفسه.

ومع سامية كانت تعيش أختها الصغرى نسرين، الجميلة التي تعيش حياة هامشية غير مرغوبة في الوطن بعد أن عاشت حياة متحررة في أميركا، إذ أصبح من الصعب عليهـــا أن تعيش في بيئة، تصفها بقولها: "تعيسة وكئيبة، الناس هنا سلبيون وكـــثيرو التـــأفف، ووضـــع المرأة هنا مضحك ومقرف".[26] لذلك فهي تنتظر أية فرصة للعودة إلى أميركا، وهـــذا مـــا يتحقق لها في نهاية الرواية.

أما إيفيت، الجميلة، ابنة التاجر الكبير، المتزوجة من التاجر شكري، فهي شخصـــية اتصفت بالسذاجة، تهتم بشكلها بطريقة كبيرة، وتشعر أنها مظلومة مع زوجها الذي لا يقـــدر

جمالها، كما قدره "فاروق" الذي استغلها جنسياً، ودفعها إلى أن تثقف نفسها بثقافة جنسية مشوهة، تدعوها إلى التمرد السلبي على القيم الأسرية، فتصير ضحية ساذجة لفاروق.

أما سميرة فهي في السادسة والعشرين من عمرها، فتاة مثقفة، ذكية، من أسرة فقيرة، وحاصلة على شهادة اللغة الإنجليزية من الجامعة الأمريكية ببيروت، وتعمل معلمة في إحدى مدارس "رام الله". وهي ترى أنها لن تتزوج إلا رجلاً يناسبها قلباً وقالباً، وألا تنجب أكثر من طفلين، وفي نهاية الرواية تتوثق علاقتها بعبد الرحمن السجين كأستاذ لها بعد أن تخلى عنه الآخرون.

بينما سهى بركات، الرسامة الموهوبة، الجميلة، التي نشأت في أسرة فقيرة، مشوهة بأب سكير يضرب أمها، وأم قضت أيامها في خدمة الأغنياء، فقد تعلمت الفن لتشق الحياة بحرية، وكانت تتعاطى المخدرات، وقد شكلت حكايتها مع "بشار" مثاراً لتصدع العلاقات بين المثقفين في الرواية، خاصة أنها تعترف بكونها تتمتع مع بشار جنسياً، وتعده مسخاً من القاع البشري، مدعية أن البيئة العربية " لا تحتوي إلا رجالا يحلمون بإناث يحبلن ويلدن، ويحشين ورق العنب".[27] وهنا تعلن أنها ترفض عبودية الرجل، وتريد أن تعبد الفن، لأنّ الفن يقودها إلى الحرية، بينما الرجل يقودها إلى الذل والانكسار.

يتبين من خلال ذلك أنّ المرأة كانت هي الأقوى وإن كانت قوتها مدمرة لها، حيث كانت سامية أقوى من عبد الرحمن لأنها تركته مرتين هاربة منه بحجج واهية، ورفضت سهى أن تكون زوجة جارية في حياة بشار، و رفضت سميرة أن تكون ضعيفة أمام ربيع

الذي تخلى عنها، وإيفيت تترك علاقتها مع فاروق وتعود إلى رشدها، ونسرين تبقى حذرة فلا تقيم أية علاقة مع الرجل رغم محاولات فاروق وبشار اصطيادها.

ومع هذه القوة، فإن النساء اللواتي تخلصن من هيمنة الآخر، خسرن أشياء كثيرة رغم أنهن حاولن أن يمارسن حريتهن واستقلالهن بطرقهن الخاصة.

فسامية خسرت حبها وماضيها ومستقبلها العاطفي، وسهى خسرت قيمة الزوجة المثالية في المجتمع، وسميرة خسرت تضحيتها من أجل خطيبها، وإيفيت خسرت ذاتها وابنتها.

ومن خلال استعراض هذه الشخصيات نلاحظ أن الشخصية النسوية الوحيدة الحافظة لواقعيتها وأحلامها هي "سميرة" حيث استطاعت بفعل شهادتها الجامعية أن تكون معلمة مستقلة مادياً، وأن تفرض احترامها على الآخرين ثقافياً واجتماعياً، كما أنها حققت وعياً ثقافياً متقدماً لخدمة قضايا المرأة، حيث تؤمن بحرية المرأة وفاعلية وجودها في الحياة مساوية لدور الرجل، لتكون في التصور النسوي، صورة من صور المرأة الجديدة، أي أنها "فتاة جديدة، فهمت واقعها كأنثى وواقع بلادها السياسي والاجتماعي، واختارت طريقها، وأخذت تغذ السير عليها دون أن تخشى الفشل".[28]

فقد عانت سميرة وضعاً اجتماعياً وعاطفياً، حيث تركها ابن عمها ربيع، بعد أن استغلها مادياً ليكمل تخصصه في طب الأطفال، فقد خانها بعلاقته مع "دوروثي" الإنجليزية،

وأراد الزواج منها بعد أن فك ارتباطه مع سميرة وما إن عاد إلى الوطن وكان مريضاً جداً، حتى كان بودها أن تقول له من أعماقها: سلامتك.... ليت المرض أصابني أنا بدلاً منك.[29]

وهنا تكمن السخرية واضحة بين حب المرأة الواعية وبين غدر الرجل السلبي. مع كل هذا لم تضعف سميرة بعد أن تركها ربيع، بل استمرت صامدة قوية في مواجهة مصيرها، رافضة الهروب من واقعها، مؤكدة على توازنها، ومصرة على أن الآخرين هم السلبيون، وأنها هي واعية ومثقفة. وأنها ليست مراهقة لتتعلق برجل لم تبق منه إلا صورته وتنتهي من ذلك بالصراخ شاتمة أحوال المثقفين: "ما هذا؟ ما هذا الجو المقرف؟ أهكذا يعيش المثقفون في هذه البلاد؟ أهذه هي أجواء الثقافة؟ ماذا يفعل بقية الشعب؟"[30]

إذاً نلاحظ أن هذه الرواية قدمت المرأة التي عانت من الضياع في كل نماذجها، فهي عانت في وضع ربة البيت (إيفيت)، وفي وضع المعلمة المثقفة (سميرة)، وفي وضع الحرية المطلقة (سهى)، وفي وضع البرجوازية (سامية)، وفي وضع الفتاة الصغيرة (نسرين) وقد لعب الرجل دوراً كبيراً في ضياع المرأة، كما لعبت المرأة نفسها من خلال تخبطها دوراً كبيراً في ضياعها إلى حد أنها أصبحت ضحية سلبية في علاقاتها.

نلاحظ من خلال الروايتين السابقتين أن سحر خليفة أنجزت إشكالية صراع المرأة داخل بنية المجتمع الذكوري، مع التركيز على علاقاتها المستلبة من الرجل، حيث إنها طرحت في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" نموذجاً متكاملاً لمعاناة المرأة، وقد كانت

بطلتها عفاف، فقد أوضحت أن الواقع الاجتماعي واقعٌ جائرٌ على المرأة، التي تعاني من الأب، والأم، والأخ، والزوج.

كما أوضحت في رواية "لم نعد جواري لكم" أيضاً معاناة المرأة ثقافياً حيث بدا المثقفون أكثر سلبية من الرجال التقليديين في استغلالهم للنساء.

نخلص من ذلك إلى أن سحر خليفة أوصلتنا إلى فكرة معاناة المرأة اجتماعياً في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية"، وإلى فكرة معاناة المرأة ثقافياً في رواية "لم نعد جواري لكم".

وسأقوم الآن بعرض بسيط لكل رواية وما فيها من بطلات رئيسيات، لأنني سأعرض كل رواية وما فيها من أحداث بشكل مفصل في الفصل الثاني من هذا الباب، سأبدأ بثنائية الصبار وعباد الشمس، ففي رواية الصبار المرأة محدودة الفاعلية، لأنها ستأخذ في الجزء الثاني (عباد الشمس) أهمية خاصة.

البطلة الرئيسية هي "نوار الكرمي" (وهي تمثل نموذج المرأة المثقفة المحافظة على جسدها من الابتذال)، التي تحب الفدائي السجين صالح الصفدي، ولكنها تبقى صامتةً ولا تعلن حبها أمام والدها الذي يريد أن يزوجها من طبيب غني، فيثور أخوها باسل ويحثها على أن تصرح بحبها لصالح أمام والدها، وأن تعلن موقفها دون خوف، فتعترف نوار بحبها بعد موقف أخيها باسل الذي أعلن أمام الأُسرة أن "نوار الكرمي تحب صالح الصفدي"، فتقول إنها لن تتزوج إلا من صالح ولو انتظرته مئة سنة، هكذا نجد أن الثورة الوطنية ضد الاحتلال

تساهم في دفع المرأة إلى مواجهة القيم التقليدية، وإلى بناء ذاتها وعلاقتها الاجتماعية وتكوين شخصية متحررة ثقافياً واجتماعياً.

أما رواية "عباد الشمس" فتتنوع فيها الشخصيات النسوية، وأبرزها "رفيف" (وهي تمثل نموذج المرأة المثقفة)، التي تخط طريق تحررها بالنظريات الثقافية عن تحرر المرأة، و"سعدية" التي أصبحت أرملة تخط طريق الكفاح المعيشي، (وهي تمثل نموذج المرأة شبه الحرمة الواعية التي تكد وتتعب وتضحي من أجل غيرها)، و"خضرة" الجريئة في نقد الواقع الاجتماعي للكشف عن عمق مأساة اضطهاد المرأة (وهي تمثل نموذج المرأة السهلة التي تتحول ببساطة).

وسنلاحظ فيما بعد أن هذه الرواية تكشف عن ضياع المرأة في عالم الضياع الفلسطيني، بمعنى أن الضياع الذي يعيشه الفلسطيني في مواجهة الاحتلال، كرس في الوقت نفسه ضياعاً آخر للمرأة نتيجة صراعها مع الرجل.

أما رواية "باب الساحة" فقد قدمت سحر خليفة فيها المرأة في زمن الانتفاضة الفلسطينية، حيث تنقسم الشخصيات النسوية إلى ثلاث هويات رئيسية تعاني من القمع الذكوري، الأولى: تمثل أهم شخصية نسوية في الرواية، وهي المرأة المنفتحة على الجنس غير الشرعي، وتمثلها "سكينة" وابنتها "نزهة".

الثانية: هوية الحريم، وفي هذا الجانب تظهر شخصية الست زكية "قابلة الحارة"، سيدة نفسها منذ أن تركها زوجها قبل عشرين عاماً مع ست بنات.

والثالثة: هوية المرأة المثقفة، المتعلمة، "سمر"، وهي غير قادرة على إنتـــاج الواقـــع الأفضل، وتتعرض المرأة هنا إلى عقاب أشد مما تلاقيه المرأة الحرمة، فهي تجد نفسها مثاراً للسخرية والاضطهاد بسبب ثقافتها.

وسنلاحظ أن هذه الرواية وبواسطة تعددية أصوات النساء، تكشف عن عذاب المـــرأة الضحية التي تعمقت في زمن الانتفاضة.

فكل النساء يعانين، وبذلك تتعقد حياة المرأة في ظل قيود التخلف الاجتماعي، مقابـــل حياة الرجل الذي يسمح له كل شيء، ويحرم على المرأة كل شيء.

وما دامت الكاتبة تحمل هم المرأة تحديداً، فإنها في رواية "الميراث" تقدم مجموعة من النساء اللواتي يعانين أضعاف ما يعانيه الرجال.

الأولى: زينة (زينب) حمدان، في الثلاثين من عمرها.

والثانية: نهلة حمدان، ابنة عم زينة، وهي معلمة عانس في الخمسين من عمرها.

والثالثة: فيوليت، نصرانية، تعيش مع أمها، وتمتلك صالوناً نسائياً.

والرابعة: فتنة، جميلة، تهتم بمظهرها كثيراً، طلقها زوجها الأول لأنها لم تنجب، ثـــم تزوجت العجوز محمد حمدان والد زينة لتعيش عاقراً سنوات عدة.

تحركت النساء في محيط ذكوري، وتشكلت علاقـــة بيـــن المـــرأة والرجـــل تحـــت الاضطهاد، وممارسة الجنس غير الشرعي، واستمتاع الرجل الثري بنساء عـــدة، ومحاولـــة خروج المرأة من عنوستها بطريقة مشوهة.

وإذا انتقلنا إلى روايتها "صورة وأيقونة وعهد قديم" سنلاحظ أنها تحكي قصة حب جنوني وعلاقات إنسانية وارتباطات هي أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع، ولن تكون المرأة من هذه الرواية ومعاناتها من الرجل ما يُشغل الشخصيات ويُحرّك الأحداث كما أسلفنا في الروايات السابقة وأحداث قصة سحر خليفة بطلها إبراهيم وبطلتها مريم، والابن ميشيل، والمحور الكبير هو الحب والرغبة في التمتع بكل لحظة تُتاح.

وفي هذه الرواية تؤكد سحر قدرتها على الخروج من عالم الواقع، عالم الظلم والاحتلال للوطن والذل العربي، لتعيّشنا قصة حبّ غريبة، بطلتها تشعر أنها غريبة في أرض الوطن، وحيدة بين الإخوة، رفضت أن تكون مجرد صورة أرادها الناس لها.

فهذه الرواية التي تتحدث عن حب عاجز وعن ولد مجهول الأب، هي رواية عن القدس العربية، عن المدينة المقدسة التي لا يتنازل عنها المسلمون، والتي تتهود يوماً بعد يوم، رغم قتال فلسطينيّ، مجيد وشريف.

وتتبع سحر خليفة رواياتها هذه برواية جديدة بعنوان "ربيع حار"، حيث تدور أحداثها في الفترة اللاحقة لانهيار اتفاقية أوسلو في فلسطين المحتلة، وما تبع ذلك من حصار واجتياح لمدن وقرى فلسطين، والمذبحة الدموية في نابلس القديمة وحصار الرئيس ياسر عرفات.

هذه الرواية بالذات تسلط الضوء على الخلفية التي تنطلق منها العمليات الاستشهادية، وتجيب على الأسئلة المطروحة في الساحة الدولية حول المقاومة والاستشهاد وما يسميه الغرب بالإرهاب.

الفصـــــــــــــل الثاني

المرأة بين إرادة التحرر وسلبية التفاعل مع المجتمع

تُعدّ سحر خليفة من الروائيات العربيات اللواتي أسسن لرواية نسائية تحررية سياسية، ومتقنة فناً وموضوعاً، حيث بدأت مباشرة كروائية منذ أن نشرت روايتها التي تحدثنا عنها في الفصل السابق وهي "لم نعد جواري لكم"، تصدر الرواية تلو الأخرى وترتقي بفنها الـــروائي وتعزز من مكانتها في الوطن العربي والعالم.

وقد شغلت سحر في روايتها التي كتبتها بقضية المرأة الفلسطينية، وقد تناولت المرأة البسيطة التي تتعرض لضغوط كثيرة وخطيرة نجمت عن عدوان سنة 1967م، تكشف عـــن واقع سياسي واجتماعي واقتصادي في الأرض المحتلة.

وإذا تتبعنا روايات الكاتبة التي تصف حياة الناس تحت الاحتلال، فسنجد أن ترتيبهـــا بناء على الزمن الروائي يتطابق وتاريخ نشرها بالتوالي، فرواية "الصبار" (1976) لحياة أهل الضفة بعد حرب 1967م، وواصلت "عباد الشمس" (1980)، ثم تناولت "بـــاب الســـاحة" (1990) فترة الانتفاضة، وتواصل "الميراث" حتى ما بعد أوسلو.

ولذلك سنتتبع سوياً الروايات تمشياً مع الفترة الزمنية، وسنرى ثنائية "الصبار وعبـــاد الشمس" التي تركز فيها سحر خليفة على واقع المرأة العربية في الأرض المحتلـــة، حيـــث تُعتقل الفتاة وتدرك خليتها أنها أقوى من الرجال في المقاومة، كما أن ثـــورة الأهليـــن فـــي الأرض المحتلة تؤدي إلى تقوية العلاقات الاجتماعية، فباسل يتقبـــل علاقـــة أختـــه نـــوار بالمناضل صالح ويطالبها بمصارحة والدها بهذه العلاقة، لئلا يطلب منها الزواج من غيره.

فمن خلال قراءة رواية "الصبار" لاحظت أن الكاتبة تسلط الضوء على واقع البـــؤس والفقر الذي تعيشه الأُسرة الفلسطينية، حيث إن المرأة الفلسطينية تحاول بكل ما تســـتطيع أن تتكيف مع الوضع الاقتصادي البسيط في الضفة الغربية، في ظل الغلاء الكـــبير، وانخفـــاض مستوى المعيشة.[31]

فهذه "سعدية" تتابع برنامجها المفضل وتستمع إلى نصائح ركن الأُسرة، حول فـــوائد العدس، فتنوع في طهيه، لئلا يسأمه صغارها، فهذا دليل على الفقر الـــذي تعـــانيه الأُســـرة الفلسطينية.[32] وكذلك "أم صابر"، فهي تصرخ في وجه طفلها، حين مد يده نحـــو صـــندوق الاسكدنيا "اترك من إيدك، هذه الفاكهة ليست لنا"[33] فقام البائع بكل شـــهامة وكـــرم، ونـــاول الطفل بضع حبات من هذه الفاكهة، وقد طلبت أُمه منه أن لا يحكي لإخوته خوفاً من أن يثير شهيتهم، ويزيد من شعورهم بالحرمان.[34] ولا شك أن الأم تخلّف في نفسها جروحـــاً كـــبيرة لأنها لا تستطيع أن تلبي لأولادها أصغر رغباتهم وتزرع في قلبها الحقد والكراهية، وترســـم في عينيها نار الغضب على كل من أسهم في صنع الدولة العبرية: "يا ريتها فانية أُمة محمـــد اللي خلت الأنذال، يسرحوا ويمرحوا ببلدنا وحاراتنا".[35]

تنطلق الكاتبة في "الصبار وعباد الشمس" إلى معالجة الكثير من القضايا الاجتماعيـــة من مقولة أساسية هي "أن الثورة كل لا يتجزأ: ثورة ضد المحتل، وضد السلبي من الموروث والعادات والتقاليد".[36] وهذه المقولة تتفرع عنها مقولات أُخرى أهمها: إن مســـؤولية تحـــرر

المرأة وإثبات وجودها، تقع على عاتقها بالدرجة الأولى، لتتمكن من القيام بدور فاعل في وسطها الاجتماعي، وتكسب ثقة الآخرين.

وقد قدّمت سحر خليفة، شخصيات نسائية، استطاعت بذكائها ووعيها ومثابرتها، أن تغير بعض المفاهيم التقليدية السائدة حول المرأة، ورفضت أن تكون تابعة للرجل لما تميزت به من قوة إرادة وعناد صلب،[37] مثل رفيف التي رفضت أن تكون تابعة لعادل، حبيب الأمس، بل تتعامل معه من موقع الند، وكذلك سعدية الأرملة، التي رفضت الاستسلام لرغبة شحادة في الهيمنة عليها، وتوجيهها تبعاً لإرادته، على الرغم من حاجتها إليه في تأمين العمل، وكذلك نجدها تتحدى أهل الحارة وتواجه افتراءاتهم وتواصل عملها بصبر وجد، وتستطيع أن تحقق لأُسرتها ما لم يستطع زوجها تحقيقه في حياته.[38]

وبذلك نستطيع القول إن سحر خليفة عملت على تغيير أحد المفاهيم الخاطئة عن المرأة، وهو "ضعفها وعدم قدرتها على الإنتاج والحياة، وإعالة الأولاد بعد اختفاء الرجل من حياتها".[39]

وكذلك، عملت سحر على تغيير المفهوم المتوارث للشرف – العرض،[40] في ظل الاحتلال البغيض، الذي لا بد أن يقاومه أبناء فلسطين كافة من كلا الجنسين، فتتعرض الفتاة، كما يتعرض الفتى، للاعتقال والتعذيب، وممارسة كل أساليب القهر والتعذيب والإذلال عليهما.

نقف هنا لنرى هل من المعقول أن تكون المرأة أقوى من الرجل في مقاومة ومواجهة الاحتلال، حيث تورد لنا الكاتبة بأن المرأة هي التي تقف في وجه الاحتلال، فأين الرجل وأين دوره في المقاومة.

فأنا أرى أن الرجال هم الذين يدافعون ويقاتلون ويقاومون الأعداء. بينما المرأة تقاوم الاحتلال بصبرها وقدرتها على تقوية عزيمة زوجها، والتخفيف عن أولادها الذين يشـــتهون كل شيء.

كما إنّ سحر تثير في رواية "عباد الشمس" قضية مهمة، وهي أنّ الرجل المثقف يقبل عطاء المرأة الجديد دون أن يتقبل أي تغيير جوهري بمكانتها ومسؤوليتها، فهو يريدها رجلاً وامرأة وخادمة في الوقت نفسه، أن تعي ولا تعي، أن ترى ولا ترى، أن تتكلـــم ولا تتكلـــم، حسب المقام الذي تكون فيه، أن تكون الثورية الصلبة التي تشد أزر الرجـــل فـــي معركـــة التحرير ثم تعود إلى قاعدة الحريم بعد انتهاء الثورة، وتترك للرجـــل الحريـــة والاســـتقلال والمستقبل والسلطة.[41]

ونلاحظ في هذه الرواية كذلك أنّ الكاتبة ترصد لنا العلاقة العاطفية أحادية الجانب بين "رفيف وعادل"، فرفيف شابة فلسطينية في الثلاثين من عمرها، تعمل صحفية في مجلة البلـــد في الضفة الغربية، أحبت صديقها في المجلة "عادل الكرمي" وهو شاب مثقف، أُعجب بهـــا، ولكن إعجابه بها لا يصل إلى حد الحب، أو التفكير بالزواج منها، لأنه يراها "فتاة عربية تريد الحب، وهذا ما لا يقدر عليه".[42]

وتحتدم مشاعر الرغبة لديه حين تعيش معه لحظات جميلة، وقتها فقط يحس أنها قريبة جداً، ويشعر بأن "العالم دافئ، له طعم النبيذ"،[43] فيتمنى لو يحتويها، ويقول لها أشياء حميمة، ويستمر معها في الطيش والنسيان،[44] لكن هذه الرغبات تبقى أسيرة التمني لديه، فهو لم يحاول خداعها، كما أن "رفيف" ليست من ذلك النوع المنفلت الذي يسعى وراء اللذة، ولكنها من النوع الذي يسعى لإقامة علاقة متكافئة مع من تحب، تحافظ من خلالها على إنسانيتها وكرامتها، علاقة تمنحها الحب الحقيقي، وتمهد أمامها الطريق للزواج، وإنشاء الأُسرة، وتحقيق الاستقرار.

فحين "شدها إلى صدره" محاولاً امتصاص حزنه وحزنها، اختبأت لحظات، ثم انسحبت بعنف، فهي تعرف أنه لا يُحبها، وأنه لا يحتاجها، وأن حاجته إليها لفترة مؤقتة، وهي ترفض هذا، ترفض أن تبني علاقات عابرة سطحية.[45]

فرفيف تجد في ارتباطها العاطفي بمن تحب دفئاً وحرية، ويرى عادل في ذلك الارتباط عبئاً ثقيلاً، يزيد من أعبائه، وليس باستطاعته احتماله.

فهذا الموقف المتناقض الذي يقفه "عادل" من المرأة، يكشف عجزه من فهم واقعها وتكوينها النفسي والاجتماعي والعاطفي، ما يستفز "رفيف" ويغضبها ويدفعها إلى صب كل غضبها على كل شيء، فتعبر عن مشاعر الخيبة، بعد تجربتها العميقة مع "عادل": "أكره تجربتي معك... لأنك كرهتني بنفسي، أفقدتني احترامي لها، جعلت مني واحدة من المعذبات الساذجات.. مذ رأيتك، وقلبي في وجع دائم، وماذا نلت من كل هذا؟ لا المتعة، ولا ضبط

النفس، وتحقيق نظام يساعدني على الإنتاج أكثر، ولا الحصول على المزيد مـــن الاســـتنارة والارتقاء.."[46]

ولكنها، على الرغم من إدانتها له، ورفضها لمواقفه المتناقضة تجاه المرأة، تلتمس له الأعذار، فتراه "مجرد رجل.. مشوه، مقموع مثلها تماماً، ومثل الآخرين، مهشم، هشمته الدنيا، وبلدته التجارب، دون عواطف؟ لا، العلة تكمن فيما هو أعمق، ولماذا لم تستطع الوصـــــول إلى علته لتعرف؟ الشرق؟ والده؟ الاحتلال؟ العروبة؟ الخذلان والإحباط وتعقيد الحياة؟".[47]

ومع كل ذلك، ونتيجة موقف "عادل" المتأجج، فإن رفيف ترفض أن تصبح تابعةً لـــه، وأن تستسلم لعواطفها، بفضل قوة شخصيتها وتسلحها بالقيم الأخلاقية والاجتماعية والفكريـــة وهكذا تستجمع قواها، فتغلب عقلها على عواطفها، معلنة: أن الموت أرحم من رؤيته لها وهي تنهار، وبذلك تستطيع التغلب على مشاعرها تجاه من تحب، وتتمكن من التحرر من هيمنتـــه عليها، فتشعر أنها ملكت حريتها وكبرياءها وأصبحت سيدة نفسها.[48]

لقد آمن عادل أخيراً بـــ "أن العواطف ليست شوائب تضعف الإنسان، إنها إنســـانية الإنسان، فحين يستجيب لها لن يفقد حريته، وإنما سيزداد قوة وفاعلية... إذاً، بفضل الإحساس يكف المثقف عن التيه في علاقاته الإنسانية، ليصبح أكثر حرارة وصدقاً وإبداعاً، فيتسع أفقـــه ويحس بالواقع، ويبتعد عن الأفكار التي تعرقل مسيرة المرأة وتدفعها إلى الأمام".[49]

هكذا تعلي سحر خليفة من شأن العاطفة، فلا تعدها نقطة ضعف، كما أنها في الـــوقت نفسه تؤكد دور العقل الواعي في توجيهها والسمو بها بعيداً عن الانسياق وراءها، والانزلاق في مهاوي الخطأ والفساد.

كما نلاحظ أن الكاتبة سحر خليفة تُتابع في ثنائية الصبار وعبـــاد الشـــمس (1976-1980) التطورات الطارئة على البنية الاجتماعية والاقتصادية في الضفة الغربية، وما واكب ذلك من تطور في بعض المفاهيم الاجتماعية والمواقف الفكرية السياسية للجيل الجديد، وخير مثال على ذلك ما آلت إليه الطبقة البرجوازية، من تهتك وانهيار وجمود وعزلة، متمثلة بأبي عادل الكرمي الذي يحيا على أمجاد الماضي، إنه بقية البرجوازية الفلسطينية الـــتي تتشـــبث بموقعها غير متنبهة للزمن الذي تغير ونبذها.[50]

يصف عادل الكرمي دار العائلة بقوله "هذه الدار الهرمة لا تنتج إلا المرض والجبن".[51] ويضمر الابن الأصغر "باسل" الكراهية والتحدي لهذا الأب، ولكل صور الخنوع والعجز. أما نوار فتصف مؤتمرات أبيها الصحفية بأنه "يتسلى"،[52] وتصف دارها بأنهـــا "لا تجـــاري روح العصر".[53]

هذا التطور الذي طرأ على المفاهيم الاجتماعية في الأرض المحتلة، يتجلى بصـــورة واضحة حيث يحاول "أبو عادل" ممارسة سلطته ليفرض الزواج على ابنته "نوار" من الدكتور عزت، فيتصدى له كل من عادل وباسل، ويقفان إلى جانب أختهما، فيقول عادل لأبيـــه: "دع الفتاة تدافع عن حقها في الحياة، دعها تتعلم كيف تجابه الأُمور بحزم"،[54] فهـــو يعـــبر عـــن

احترامه لأخته – وللمرأة – ولرأيها واختيارها" أرجو أن تدافع الفتاة عن كرامتهـــا، وإذا لـــم تفعل؛ فهي لا تستحق الكرامة، ولتدخل عالم الحريم غير مأسوف عليها".[55]

ويقف "باسل" الشاب الثوري الذي انضم إلى صفوف المقاومة داخل الأرض المحتلة، موقفاً جريئاً، حيث يبارك العلاقة العاطفية القائمة بين أخته "نوار" وصديقه صالح، فيقول لها: "أتظنين أني لا أعرف قصتكما، الجميع يعرفون، فكيف لا أعرف أنا؟ ولا تنسي بأنه لا أسرار في مدينتنا... طأطأت ولم تعلق.. قال مشجعاً: صالح رجل لا كأي رجل، وهو جـــدير بكـــل التضحيات ولكن هل ستواظبين على الكتابة إليه، وزيارته بالرغم من كل الاحتمالات"،[56] فهو يتفهم طبيعة العلاقة التي تربط أخته نوار بصديقه "صالح" فيشجعها، ويعبر عن ثقتـــه بهمـــا، ويحثها على مصارحة والدها، والدفاع عن اختيارها والتشبث برأيها مهما كانت النتائج.

وها هو يحاول استفزازها بعدما رأى ضعفها، ويعلن الحقيقة أمام والده بكل جـــرأة: "وفجأة بدون مقدمات سمع نفسه يقول بصوت تقريري: نوار الكرمي تحب صـــالح الصـــفدي لكنها لا تعترف بهذا وقد وعدته بانتظاره طوال مدة سجنه، إذا استمر الاحتلال، أمـــا إذا لـــم يستمر الاحتلال فستتزوجه بالرغم من كل واحد فيكم، وبالرغم مـــن والـــدها قبـــل الجميـــع. وواصل بنفس اللهجة التقريرية: نوار الكرمي تحب صالح الصفدي وتكتب له الرسائل، ولـــن تتزوج من أي رجل سواه.. وصاحت نوار وهي تهب واقفة: بلى سأتزوج منه، أنا لن أتزوج إلا من صالح حتى ولو انتظرته مئة سنة".[57]

قبل أن نكمل، أريد أن أُعقب على هذا الكلام، وهو إصرار الفتاة على الزواج بالرغم من والدها.

هنا تخلط سحر بين الحرية في الاختيار والحرية في الإصرار على الزواج فالفتاة لها حق اختيار الزوج، ولكن لا يكون بعدم موافقة والدها. الذي يعتبر نفسه مسؤولاً عنها ويريد ان يزوجها بطريقته فهنا تبين سحر مدى إصرار نوار على الزواج من صالح، حتى ولو لم يوافق أي أحد في البيت، فهذه ليست حرية المرأة التي تنادي بها سحر.

هكذا تؤدي ثورة الأهلين في الأرض المحتلة إلى تثوير العلاقات الاجتماعية،[58] وكذلك إبراز دور الرجل الثوري بمصداقية، فهو إما أن يعيش موقفه الثوري، وكذلك موقفه من المرأة، وإما أن يعلن انسحابه من المعركة ككل، وبذلك يعتبر خزياً وطنياً واجتماعياً.[59]

فالفتاة، هنا، كأخيها، إنسانة حرة، واعية، محبة للوطن، وفية للأسرة، تمارس حقها في التعبير عن رأيها تجاه القضايا التي تهمها، كما أنها تستنهض الهمم، وتستعمل السلاح حين يتطلب الموقف الوطني ذلك، فإذا ما بدرت منها ذلة، سارع أخوها إلى توعيتها، بأسلوب مفعم بعبق الأخوة الحقيقية الأصيلة.

وهكذا نلاحظ أن القضية النسائية، ومعاناة المرأة العربية من بعض التقاليد الاجتماعية قد حظيت بالنصيب الأكبر في روايات سحر خليفة.

وسنتابع رواياتها بالتدريج، حيث سننتقل إلى رواية "باب الساحة" (1990) فترة الانتفاضة، فقدمت سحر خليفة المرأة في هذه الرواية في زمن الانتفاضة الفلسطينية التي

تنتمي فيها الشخصيات النسوية إلى ثلاث هويات رئيسية تعاني من القمع الـــذكوري، ليغـــدو وراء "عذاب كل أُنثى يقف ذكر أو مجموعة من الذكور، أو المجتمع الذكوري كله".[60]

تقدم سحر خليفة في هذه الرواية مكاشفة عن دور المرأة في الانتفاضة والمقاومة في الأرض المحتلة، فتعتبر المرأة هي العمود الفقري للمواجهة الحقيقية مع العدو، بينما يضـــطر الرجال إلى الهروب أو الاختباء وتبقى النساء في مواجهة الاحتلال.

قبل إكمال الحديث أُريد أن أُنوه إلى أن كلام سحر خليفة هذا هو ضد الرجال، عندما تعتبر أن النساء يقاومن الاحتلال، فنحن نعلم أن الرجال هم الأساس، وهـــم الـــذين يقـــاتلون ويواجهون الأعداء منذ احتلال الأراضي الفلسطينية، والمرأة تساعد فقد ولكن لا تقاتـــل كمـــا تدعي سحر خليفة.

فهل يعقل أن يهرب الرجال وتقاتل النساء، هذا امر غريب!

وتناقش ضمن هذا الإطار المفهوم الاجتماعي للشرف والخيانة والحـــب والصـــمود، فالست زكية القابلة التي تدور من بيت إلى بيت تعرف أسرار البيوت والمناضـــلين، ولكنهـــا صامتة لا تنقل كلاماً ولا تبوح بسر، لأنها أمست سيدة نفسها بعد أن تركهـــا زوجهـــا قبـــل عشرين عاماً مع ست بنات، فهي تحافظ على أسرار البيوت لئلا تفقد مصـــدر رزقهـــا، وإن كانت معذبة كالنساء "تتمنى أن تقوم بما يقمن به، تفتح فمها ولا تغلقه على الإطلاق، تفضفض وتصيح وتتنفس، وتلعن زوجها، وتلعن حظها".[61]

ولم تكن الست زكية تجيب تحية الصباح على نزهة التي قتلت أُمها على أيدي المقاومين لأنها متهمة بالتعامل مع العدو، ولكن بعد أن قدمت نزهة مأوى لحسام بعد جرحه، غيّرت الست زكية موقفها من نزهة، وأخذت تزورها في منزلها لتشرف على ابن أخيها الجريح.

وتثير سمر، الباحثة الاجتماعية، ابتسامة ساخرة وهي تحاول سؤال الست زكية وأخريات عن المواقف الاجتماعية من المرأة، والموقع التعليمي الذي وصلت إليه بغية الخروج بنسب وإحصائيات، ولكن يبرهن السرد أن كل الدراسات الإحصائية لا قيمة لها ضمن واقع متغير ومتقلب لا يخضع لنسب أو معدلات.

ويتخلل السرد نقاش جريء حول علاقة المرأة بالرجل، حيث تعيش المرأة في الخوف، والخوف هو أن تلد البنات بدلاً من الصبيان ولكن حين توضع هؤلاء النسوة في مواجهة العدو يظهرن شجاعة وتضحية وصموداً، بالإضافة إلى تحمل أعباء المنزل وتدبير شؤون الكبير والصغير، وترفض أن تستقر داخل التصنيفات التي يتداولها المجتمع عنها "كأم" وأرض ورمز، وتصرخ أنا "لست الأم ولست الأرض ولست الرمز، أنا إنسانة. آكل أشرب أحلم أُخطئ وأتعذب وأناجي الريح، أنا لست الرمز، أنا المرأة".[62]

يدعو السرد والحوار إلى صياغة صورة جديدة للمرأة العربية تنبثق من الواقع، وتدعو النساء إلى التضامن وقبول مفهوم التغيير من أجل التجدد والتجديد، "حتى المواقف تتغير، حتى الوجوه، حتى التاريخ، حتى الإحساس، حتى المواعيد، هيك الدنيا بتضلّ تدور،

معقول نوقف؟ معقول نقاتل ونصارع لأجل التغيير ونصارع أرواحنا ونكابر ونتحدى ســـنن التغيير؟".[63]

ولكن الرسالة الكبرى تظل في نهاية الرواية، حين يريد المناضلون الوصول إلى باب الساحة، ويحاولون النحت في الحجر ويسقط شهيد تلو الآخر، فحين سقط أحمد، أخـــو نزهـــة اقترحت النساء الأُخريات زفّ الشهيد لأنه عريس فلسطين، تقول نزهة: " أنا بـــدي أخـــوي ومش فلسطين"،[64] ذلك لأنها رأت فلسطين "زي الغولة، بتاكل وبتبلع وما بتشبع"،[65] فنزهة تعتبر الكثير من التضحيات غير ضرورية، فبينما كان الشهداء يتساقطون الواحد تلو الآخـــر "سألت نزهة: "ليش الضجة؟" صرخت سمر: "بدهم العلم والنقطة، شو مش شايفة؟، "طب وشو يعني؟ ليش الضجة؟ لازم من هون؟ لازم تموتوا زيّ الخرفان؟ تعالي أفرجيك كيف نوصل"، وشدّت الشابة من يدها، ودفعت أُخرى وأخرى واخرى "تعالوا الحقوني أفرجيكم، بدكم النقطة؟ تعوا شوفوا، بدكم العلم؟ تعوا تحت الأرض"، مشت إلى المطبخ فغرفة الخزين فالدرج السري فالباب السحري للساحة، وخلال دقائق كانت جموع النسوة تتدفّق من تحت الأرض".[66]

إذاً لم تكن نزهة تعترض على تقديم الشهداء، بل كانت تعترض على طريقة تقـــديمهم "زي الخرفان" دون ضرورة، حيث إن هناك أساليب أكثر فاعلية توصل المناضلين إلى نتائج أفضل وبخسائر أقل.

هذه هي رؤية المرأة للمقاومة، المقاومة بذكاء، بحيث يتم التخفيف من حجم الخسائر وبلوغ الهدف المنشود، فالمرأة لها دور كبير في الرؤية السياسية لاختيار أسلوب المقاومة واختيار الطريقة الأفضل والأنجع.

فهذه الرواية تكشف بعمق عن دور المرأة في الانتفاضة وعن تداخل العلاقات بين المرأة والرجل مع قيم موروثة تنتقص من حق المرأة، وتتناقص تماماً مع الدور الكبير الذي تلعبه المرأة في الحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع الصغير والكبير على حد سواء.

كما أنّ هذه الرواية تقدم مجموعة من الصراعات الداخلية بين المرأة والرجل داخل المجتمع الفلسطيني، ففي الوقت الذي نجد فيه ضربات الجيش موجعة الناس، نجد أن المرأة تعاني من اضطهاد المجتمع لها، مثل اضطهاد سكينة ونزهة في الحارة واضطهاد الست زكية من زوجها وأخيها، واضطهاد سمر من أخيها واضطهاد أم عزام من زوجها، وبذلك نرى أن حياة المرأة كانت مشبعة بالألم والاضطهاد.

أما سكينة فقد أقامت في حارة "باب الساحة" قبل الانتفاضة بزمن، حيث تزوجت وهي في العشرينيات من عمرها برجل في آخر الخمسينيات، اشتراها بماله من أُسرة فقيرة بعد عودته من الخليج، وبذلك نرى أن التفاوت في العمر بين الاثنين كان كبيراً "الرجل كبير والمرأة صغيرة، وهو مريض وهي قوية، وحلوة"،[67] وبعد فترة زمنية توفي زوجها، فبدأت بالعمل على آلة الخياطة، ثم تورطت بعد ذلك بعلاقات جنسية، مع يهود وعرب، فأصبح بيتها "الدار المشبوهة، والعري، والمخدرات، وأعمال التجسس".[68] فأدى ذلك إلى فضح تصرفاتها،

والتسبب بقتلها "عميلة وبطرونة، وفاتحة دارها ياخور لليهود"،[69] وبذلك جلبت لابنتها "نزهة" الكلام، فوصِفت بـــ "طب الجرة ع تمها تطلع البنت لأمها" و "معقول بنت صـــغيرة وحلـــوة ومتعودة على قلة الحيا تنضب".[70] فهذا يعتبر اضطهاداً كبيراً تعاني منه المرأة، ولا يعـــاني منه الرجل حسب مقولة المرأة: "هم رجال ولا حرج عليهم".[71]

فهنا نعتبر "نزهة" بطلة الرواية، لأنها شخصية "بالغة التعقيد والتوتر والغنى، تضيء في قاع مجتمع الرواية ذلك الركن الأكثر التباساً، والأحلك ظلمة، والأكبر تناقضاً.[72]

وبذلك نرى أن الكاتبة تعري الواقع الذي اضطهدها، على نحـــو نســـي فيـــه النـــاس أخطاءهم وفواحشهم، ولم ينظروا إلا إلى فواحش دار سكينة.

وقد كان سقوط "نزهة" الفعلي بعد أن أُجبرت على الخروج من المدرسة وهـــي فـــي الخامسة عشرة من عمرها، ثم تزوجت برجل تجاوز الأربعين، مكثت معه عامين، ثم هربت مع حلاق شاب ومكثت معه شهرين فاستغلها جنسياً، ثم تخلى عنها، ثم تدخل في علاقة حـــب مع السياسي "عاصم المربوط" الذي دفعها بدوره أيضاً إلى إقامة علاقات جنسية مـــع عـــرب ويهود، فهنا نلاحظ أنها أصبحت مثل أُمها، وبدأت تدين سياسة الانتفاضة التي قتلـــت أُمهـــا، وفرقت بين الناس فكيف يكون عاصم مثلها ولكن لا يتكلم عليه أحد من الناس، ولـــم يقتلـــوه" لماذا ضربوها ولم يضربوه؟ وقتلوا أُمها ولم يقتلوه"؟[73] وهنا نلاحظ أن سحر خليفة تضـــعنا في مواجهة مع البيئة الذكورية الظالمة في تفريقها بين المرأة والرجل في المحاكمة الخُلقية.

مهما حاولت "نزهة" الكشف عن أوراق رجال الحارة الذين تورطوا بعلاقات جنسية معها ومع أُمها، فلا أحد يفضحهم أو يقتلهم، ولكنّ المرأة هي التي تفضح وتقتل، وهكذا نجد في لغة نزهة ما يدل على المعاناة الفعلية في حياة المرأة المعراة من حماية الرجل.

بعد ذلك يتوجه حب نزهة بعد الانتفاضة إلى أخيها أحمد الذي يصغرها بعشر سنوات، حيث هجر البيت وشارك في قتل أُمه، وترصد قتل أُخته، ليثبت للآخرين أنه غسل عاره بيده، فلا تملك نزهة إلا أن تحبه حباً كبيراً، وهذا الحب دفعها لتعيش في الحارة التي وضعت دارهم "تحت المكبر والناضور"،[74] فتنفصل العلاقة بين هذه الدار والآخر ولكنّ اقتراب حسام (رمز الانتفاضة)، والست زكية عمته (رمز حكمة الناس)، وسمر (رمز الثقافة النسوية) من نزهة (رمز العار)، يحقق الإدانة للواقع الذي يضطهد هذه المرأة، متناسياً الظروف التي أجبرتها على ذلك وجعلتها ضحية اجتماعية وسياسية، فلم تملك الست زكية إلا أن تتعاطف مع نزهة، ساخرة من الواقع غير الحيادي: "سبحان الله كيف لم يخطر ببالها أن هذه البنت وحيدة، وأنها في وحدتها تبكي وتخاف وتتألم! أليست من لحم ودم؟ ألأنها بنت سكينة؟ ألأنها ابنة الدار المشؤومة؟ وحتى سكينة، ماذا عملت؟"[75] وكذلك تعاطفت أيضاً سمر بثقافتها مع نزهة، حيث دخلت بيتها باختيارها، أما بالنسبة لحسام فبدأ بالتعاطف تدريجياً مع نزهة، بعد أن رأى حبها الكبير لأخيها، وبدأ يفهم رؤيتها حيث إنها كانت تعاني من ألم الواقع، وليست امرأة عميلة كما اعتقد هو وغيره، بناء على ما تناقلته الألسنة السوداء من

أجل تعميق غربة الدار في حارة "باب الساحة" المليئة بالعصبيات القبلية والأُسرية، ما يعني تردي الواقع الفلسطيني زمن الانتفاضة من هذه الناحية.

تعتبر نزهة قيمة إنسانية، تجعل إنسانية الإنسان أهم من الوطن، تقول لحسام: " لا تقول لي الوطن ولا التاريخ، يعني مين الوطن غير إنت وأنا؟ إحنا يا هالناس؟".[76] ومن هذا الوعي الإنساني، تبدو نزهة مثقفة ومتطورة، حيث نفهم منها أن المرأة – على الأقل من وجهة نظر الكاتبة – أكثر حكمة من الرجل في الحياة، لأن الرجل عندما يفكر بالانتقام، ينتقم من المرأة لأنها الأضعف، ولكن هي عندما تحب لا تجد سواه، حبيباً، وأخاً، وابناً.

يقتل الجنود أحمد، وبعد موته تصبح دار سكينة/نزهة داراً وطنية لأنها غسلت بدم احمد العار، فصارت تجمعاً وطنياً: "الدار المشبوهة ما عادت تنأى عن الحي، انفتحت مصاريع الأبواب والشبابيك، وامتلأت الحاكورة بالفتيات عن آخرها"،[77] وبذلك تحولت الأسرة من خلال موت أحمد، تحولاً حاداً يشعرنا بأن البيئة هي التي صنعت المصير السلبي للإنسان كما صنعت مصيره الايجابي.

وقد تطورت نزهة، فهي في ظل مأساتها الأسرية كرهت فلسطين ولعنتها لأنها ابتلعت أُسرتها: "يلعن ترابك، وأرضك وسماك، ويلعن كل من قال أنا من فلسطين، أخذت الأم، وأخذت الأب وأخذت الأخ والأرض والعرض".[78]

وقبل أن نكمل، أعقب على كلام نزهة، فكيف تلعن وطنها فلسطين، فالوطن "كلمة جميلة المعنى" فهل يحق لنا أن نلعن وطننا، أو أن نكره وطننا!!!

فالوطن غالي وواجبنا حمايته والدفاع عنه، مهما كانت ظروفنا صعبة وقاسية.

وبعد أن خرجت من أزمتها، بدأت تقود النسوة لمواجهة الاحتلال من أجل أخيها وليس من أجل فلسطين، فهي تريد أن تكون ثائرة بطريقتها الخاصة.

وبذلك يتأكد لنا أن نزهة كما تقول لا ينطبق اسمها عليها في عالم الرجل، وأنها هي "رحلة شقا وضياع العمر".[79] فهي وإن انتمت إلى الحارة تدافع عن وجودها، إلا أنها تدرك في داخل نفسها أنها تصير رمزاً إيجابياً لأن الرمز محجوز للرجل.

أما "سمر" فهي فتاة مثقفة مغامرة، تبحث عن الحقيقة وراء قتل "سكينة" وصحة التهم المنسوبة إلى "نزهة"، فهي تعتبر مصيرها مرتبطاً بإيمانها بالحارة والبلد ونزهة، وتدرك أنها تعيش في عالم القمع المركب الثلاثي، قمع الاحتلال، والقمع الطبقي الاجتماعي لكونها ابنة فران، والقمع الأسري من إخوتها الذين لا يمدون أيديهم في البيت إلا للأكل ولعب الورق وضربها، فتحس أنها عبارة عن "حشرة في عش عنكبوت لا أكثر".[80] كما أنها تقف عاجزة عن المقاومة بين يدي أخيها "الصادق" الذي يضربها بشراسة، فيجعلها تحس "بالخجل العارم والانسحاق التام، والتفاهة والذل وعدم القيمة".[81]

وتظهر سمر واعية أيضاً، وهي ترفض حب حسام لها، بعد أن أحب رفيقتها سحاب، لأنها لا تريد أن تكون مضطهدة من الرجال ومن النساء المتحالفات مع الرجال، تقول له: "القمع مش رجل وبس، وكمان نسوان باكلوا لحومهم وبرموا العضام لكلاب الشارع والساحات".[82] ولكنها بعد أن تقتنع أنه لم يحب سحاب حباً واقعياً، تقبل حبه، خاصة بعد أن

يعترف بفضل نزهة في تغيير أفكاره عن المرأة والأرض والوطن، فهو يفهم أن المرأة مهما كانت فهي إنسان بقلب وروح، وليست رمزاً لشيء، كما كان يتصورها خلال علاقته به "سحاب"، فأدرك حسام متأخراً أنه بحاجة إلى الارتباط بواقعه، وبحاجة إلى أن يحب سمر لأنها واقعه الذي عاشه في "باب الساحة" فيقول لها: "أنا من بلدك، أنا من أرضك، أنا من الساحة اللي جمعتنا بطفولتنا لما كنا نلعب بالمنشور، ونكتب أسامينا على الحيطان".[83]

فهذا التحول في حياة حسام، جاء بعد تأثره بأفكار نزهة، وبعد فشله في حبه لسحاب، فتحول عنها ليبني حبه الواقعي مع "سمر" معترفاً لها أنه اختارها لأنها ابنة الأرض التي عاش معها في الحارة، متخلياً عن سحاب الرمز المثالي المقابل لنزهة العار، ومن كلتيهما تعلم أن المرأة ليست رمزاً للمثالية أو العار، وإنما هي إنسان، عليه أن يتعامل مع المرأة على أنها المرأة الإنسان.

تكشف هذه الرواية عن عذاب المرأة الضحية التي تعمقت في زمن الانتفاضة، فكأن الرواية تقول: "إن مأساة الفلسطيني تقوم في وعيه التقليدي قبل أن تصدر عن تاريخ الاحتلال".[84] فكل النساء يعانين، ويجدن أنفسهن في أوضاع مأساوية، لذلك تتعقد حياة المرأة في ظل قيود التخلف الاجتماعي، مقابل حياة "الذكر الذي يسمح لنفسه بكل شيء، ويحرم على الأنثى كل شيء".[85]

فسحر خليفة لا تزال مسكونة بالهاجس المتصل بعلاقة الرجل بالمرأة، وتريد إن تقول أن الانتفاضة لم تبدّل نظرة المجتمع إلى المرأة، فهي الضحية غالباً، على حين يختفي الرجل

داخل الثوب الذي يرتديه فلا يبدو منه سوى وجهه الذي يرغب في أن يراه الناس كما يحب أن يروه.

إذا عُدنا إلى روايات الكاتبة التي تناولناها، وتم الحديث فيها عن حياة الناس تحت الاحتلال، فسنجد أننا تتبعناها بناء على الزمن الروائي وتاريخ نشرها بالتوالي، حيث كانت (الصبار) (1976) لحياة أهل الضفة بعد حرب 1967، ثم عباد الشمس (1980)، ثم باب الساحة (1990) فترة الانتفاضة، وسنواصل الآن مع الميراث (1997) حتى ما بعد (أوسلو).

ففي رواية "الميراث" استطاعت سحر خليفة أن تُحمَّل العنوان دلالات وإيحاءات اجتماعية وسياسية وعائلية وحضارية، وبما أنها الكاتبة تركز دائماً على هم المرأة، فإنها في هذه الرواية قدمت مجموعة من النساء اللواتي يعانين أضعاف ما يعانيه الرجال في أية أُسرة، إضافة إلى تحول فلسطين بعد "أوسلو" 1993، إلى "كعكة" يسعى الجميع إلى نهشها، وتحكم عصابات المنحرفين بأرواح البشر وأقدار الناس، فكانت "أوسلو" خدعة كبرى "بتنا بلا حل ولا ثورة، صرنا كالغنم بلا راع، من غير هدف".[86]

تقدم الرواية أربع شخصيات نسوية فلسطينية شغلت الحيز الأكبر في بنية السرد، وهي: زنية (زينة) حمدان، الفتاة الفلسطينية التي هاجر والدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث كانت تملك ميراثاً كبيراً، وعندما عادت إلى الضفة وجدت أن الميراث لا يحق لها أن تأخذ منه إلا القليل، وذلك لأنها فتاة والفتاة لا تحجب الميراث عن الأعمام والأجداد، فمع أنها قدمت لترث

إلا أنها وزوجة أبيها لن ترثا إلا القليل، ما شجع امرأة أبيها على الحمل بالتلقيح لتلد صبياً يحجب الميراث عن بقية أفراد الأُسرة.

والميراث أيضاً هو ذلك الموقف الاجتماعي الذي دفع بنهلة أن تعمل في الكويت، وتضحي بشبابها كي يتزوج أخ لها ويكمل دراسته، وواقع نهلة هو واقع أخت وامرأة في الخمسين: "كانت حلوة نضرة، صغيرة، مليئة بالحب والعواطف، أفاقت فجأة ووجدت نفسها ابنة خمسين، بلا مأوى وبلا جدوى وبلا إشباع فعادت تلملم دنياها وما بقي لها من واقعها وتحاول عبثاً أن تحيا".[87] فقد عاشت طوال حياتها معطاءة للجميع، الوالدين، الإخوة، الأهل، "فالتضحية من أجل الناس شيء عظيم والأنانية شيء قذر، وحب الوطن أسمى، وأعظم ما في الوجود، وحبّ الخير من حب الله، وحبُّ الله من حبّ الأهل...أعطت للأهل بدون تردد وبدون انتظار وتوقع لأن تستردَّ أيَّ مردود".[88] ولكنها بعد أن أصبحت عاجزة عن دفع الأموال الهائلة لهذا وذاك، بدأت تشعر بالوحدة والذل، كما أنها تشعر أنها لاجئة رغم امتلاكها لرصيد وأرض. "ورغم ما تملك تحس بذلّ لم تعهده لأنها هنا عند أخيها في غرفة الضيوف، فرغم ترحيبه أحسّت بالذل، ورغم سخائه وغرفه للأكل ليملأ طبقها بأنواع الزفر أحست بالذل".[89]

وهكذا فإن معاناة نهلة تمثل مأساة الأخت العربية التي تضحي وتعمل وتربي الإخوة والأخوات، وفي النهاية يتركها الجميع بعد أن تكون قد أمضت العمر في خدمتهم.

وهذا الموقف من "الأخت" هو ميراث اجتماعي، يؤكد على واجبات الأخت تجاه العائلة، ولكن لا يشير إلى واجبات الجميع تجاهها، أو إلى حقوقها في العائلة والمجتمع، الأخوات في الكويت يعملن من أجل تأمين الحياة الكريمة لغيرهن من أفراد العائلة "تمتلئ المرآة بصور الغير، وتظل عايدة بلا صورة، وتظل مريم بلا صورة، وتظل نهلة بلا صورة، ماذا نالت؟ نالت الفرحة بالأخ العريس، بالأخ المهندس، بالأخ العالم، بالأخ البطل، وهي نهلة، مجرّد معلمة في الكويت... بلا أولاد وطبعاً بلا زوج أو بيت، ولهذا طبعاً من الأولى أن نهلة هي من يصرف على تعليم الثاني ثم الثالث ثم الأخير، ماذا نالت؟".[90]

حينما توصلت نهلة إلى قرار الزواج من أجل أن تخرج من دائرة الذل، وتزوجت من سمسار فجأة أصبحت قضية عائلية يتحدث فيها الكبير والصغير، ما عدا نهلة صاحبة المشكلة أصلاً، فقد أصبح زواج نهلة من أبي سالم سمسار قضية شرف وقتل وصراع، وتساءلوا لماذا تريد أن تتزوج الآن وهي في الخمسين، ولا تنجب أطفالاً، فقط من أجل الجنس، وهل يحق لها ذلك؟

فهذه الرواية تجعل من معاناة "الأخت" محور اهتمامها فالمرأة تتعرض دائما لشتى أشكال الاضطهاد، ويعتبر الاضطهاد أقسى أنواع القمع للمرأة، والميراث أيضاً هو نفسه الواقع العربي الذي يقنع نفسه بالكلام والأحلام بأن الأمور بخير، ولكنه لا يناضل من أجل تغيير واقع أو استعادة حقوق.

فالجميع يسأل عن نفسه، وحريص على أُسرته، أما الشارع والوطن والمؤسسة فكلها مستباحة، وهذا دليل على ضعف الشعور بالانتماء، حيث تعلق زينة على هذه الظاهرة فور وصولها إلى الضفة: "وهالني الفارق الجسيم ما بين الداخل والخارج، فطول الطريق ما رأيت إلا الزبالة والحيطان الملطّخة بالأسود والأبيض وألوان الطراشة المبعثرة فوق الكتابة على الجدران والشوارع المملوءة بالخردة ومياه المجاري ووسخ كثير، أما هنا، فهذا الماء وهذا الزهر وفيض النظافة! وفيما بعد عرفت أن هذا نظام البلد، أو نظام البلاد".[91] وفي وسط الانتفاضة وأعباء النضال والخيانة وأجواء السلم وقرف الناس من فقر الحرب والفوضى، أصبح "الربح السريع هو المسألة، فالكل سريع ومستعجل، وتسمعهم في كل مكان يعيدون عليك القصة نفسها: "شبعنا كلام اليوم القرش هو اللي بيحكي".[92]

وهم يركزون على القرش والربح السريع، استطاع الآخرون أن يفصلوا القدس عن الضفة: "باتت القدس دولة أخرى لها حدود ومعابر ونقطة تفتيش وهويات ولا تنقصها إلا الفيزا، وحتى هذه وفروها لها وأسموها تصريحاً".[93]

أما الدعايات فكانت تقول إن المشاريع ستحول البلاد إلى جنة والسلام قادم، لقد نشروا كلاماً جميلاً في كل مكان يصاحبه قمع وتدمير بيوت واستيلاء على أراضٍ، كل هذا باسم الحرية والسلام والأمن. "هم ما زالوا في كل مكان، ويتمترسون في كل مكان، ويتوسعون في كل مكان، فأين السلطة؟ أية سلطة؟ أبدون السلطة يكون وطن؟".[94]

كما ناقشت رواية الميراث الاتفاقات المنهارة التي لا تسترد أرضـــاً ولا حقوقـــاً، ولا تحقق عدلاً أو مساواة، وتكشف أيضاً عن الصور البرّاقة التي يحرص العدو على نشرها في الوقت الذي يحكم العدو قبضته على الأراضي ومصادر العيش ولا يعلم الناس من يصدقون، أو في أي اتجاه يسيرون، ولكن المستقبل سيكشف لهم ما كشفته سحر خليفة أن ما هم بصـــدد تحقيقه هو مجرد وهم ولن يتحقق شيء، وأنهم قد صادروا مستقبل شعبهم من أجـــل مكاســـب صغيرة آنية.

وهنا نلاحظ أن معاناة المرأة تشكل في علاقتها مع كل أنواع الميراث عصب الرواية الحساس، وأن النساء يلعبن دوراً أساسياً في المجتمع والسياسة والحياة، كما تنـــاولت الكاتبـــة شخصيات نسائية أُخرى بالإضافة إلى زينة (زينب) ونهلة حمدان، فقد تحدثت عـــن فيـــوليت التي تعيش مع أُمها، وتمتلك صالوناً نسائياً، ومشكلتها أنها قدمت جسدها على ســـبيل الحـــب لمجموعة من الرجال، الذين كانوا يستغلونها، فقد كانت علاقتها بعشاقها فاشلة على الـــــدوام. لأنهم يريدون جسداً بلا ثمن، لذلك تقرر الرحيل إلى أمريكا، من أجل أن تتخلص من العقـــــد الذكورية في حياتها.

أما الشخصية الرابعة فهي فتنة، وهي تهتم بمظهرها كثيراً مطلقـــة، طلقهـــا زوجهـــا الأول لأنها لم تنجب، ثم تزوجت الثري العجوز محمد حمدان والد زينة، لتعيش عاقراً معـــــه عدة سنوات، ولكن عندما أصبح على فراش الموت خافت على ثروته، فزرعت في أحشـــائها جنيناً من يهودي، لتنجب ذكراً يحجب ثلثي الإرث لنفسه، ولكنها ماتت خلال ولادتـــه بســـبب

الانتظار طويلاً على الحاجز الإسرائيلي، محققة بذلك رمزية الرواية في الوراثة الصهيونية لأغلب فلسطين، حيث إن فلسطين ضاعت في التسوية.

وبذلك نلاحظ أن الرواية تطرح قضايا كثيرة تخص المرأة، فقد تعرفنا على الشخصيات النسائية السابقة الذكر، وأدركنا من خلال ذلك مدى هيمنة الرجل ونظرته للمرأة، التي تكون – في العادة – غير قادرة على التصرف بمفردها، بل هي دوماً بحاجة إليه، فتتحول هذه الحاجة إلى اضطهاد واستغلال لتفريغ العقد الذكورية، وبذلك كان ميراث زينة الباحثة عن جذورها محجوباً للصبي المشوه، وميراث نهلة المعلمة وسنوات شقائها في الكويت وعمرها الذي ضاع مع العجوز الجاهل. وميراث فيوليت الرحيل إلى أميركا، وميراث فتنة الجميلة الموت لأجل الطفل المشوه الذي سيحجب الميراث كله، ما يعني ضياع الجذور والوطن.

إذن فنحن نرى أن مآسي المرأة المتعددة كما اتضحت في رواية "الميراث" تعد تلخيصاً لرؤية سحر خليفة لعالم الأسرة العربية المشوهة، وخصوصاً ما يفرضه العالم من تشوه على النساء، مثقفات كن أم حريماً، متزوجات أم عوانس، سواء عشن في بيئة عربية أم في بيئة أمريكية، فكلهن يعانين اضطهاداً، فالكاتبة تصرّ على إظهار معاناة النساء في كل أحوالهن، والتأكيد على أنهن ضحايا إلى درجة كبيرة.

بعد أن تتبعنا سوياً الروايات الثلاث "عباد الشمس"، و"باب الساحة"، و"الميراث" نلاحظ أن نهايات هذه الروايات هي نهايات تبحث على التشاؤم وتعبر عن خسارة مستمرة،

فرواية "الميراث" تحفل بعبارات تمتلئ مرارة وخيبة مما يجري وإن كانت صادرة عن اشخاص يمثلون ذاتهم الفردية، فبالنسبة إلى اتفاقية (أوسلو) هناك من الفلسطينيين من يرفض هذه الاتفاقية ومنهم من يدافع عنها، وبذلك فإن النص الروائي يعكس أصواتاً متعددة، والمهم أن نقف عند النهايات، لأنها تعبر عن مقصد الكاتبة ورؤيتها.

ففي رواية "عباد الشمس" يقف الزمن الروائي عند عام 1979 تقريباً، وتظهر الرواية رفض الفلسطينيين اقتراح الحكم الذاتي، كما تبين شكل العلاقات الفلسطينية الفلسطينية في الضفة الغربية، وكذلك تبرز مواقف الفصائل من الحوار مع اليسار الإسرائيلي.

تنتهي الرواية برفض الفلسطينيين مشروع الحكم الذاتي، وبمصادرة سلطات الاحتلال المزيد من الأراضي، ومن هنا يحدث الاشتباك بين الطرفين، وقد كانت المقاومة جماعية وبدافع وطني، وقد اشتركت سعدية في مقاومة الاحتلال لسبب واحد هو مصادرة أرضها التي اشترتها بعد تعب، وهنا تبرز سحر نموذج المرأة المقاومة، حيث تنتهي الرواية بالنص التالي: "اختبأ بعض الجند، حوصر آخرون، وهم فوق الأسوار، حجر أصاب أحدهم فهوى، رصاص، حجارة، صياح، هتافات بعيدة، والنسوة يضربن ويتلقين الضرب، شباب خارج الأسوار، حجارة فوق الأسوار، اضرب اضرب، صاح أبو العز اضرب، واندلع حريق.

"جموع، أصوات، رصاص، أفواه مفتوحة، فتيان، فتيات تقفز كالجن، اشتعل الدم في الجبهة، اجتاح النسوة حماس عنيد".[95]

وأيضاً في رواية "باب الساحة" تبرز سحر خليفة نموذج المرأة المقاومة، حيث تشارك نزهة التي عانت من ظلم مجتمعها لها، في مهاجمة الاحتلال مع الفلسطينيين، وتنتهي الرواية بالمقطع التالي: "ومش تترنح نحو الفتاة، وكانت النسوة حواليها والحجة وشنطتها المفتوحـــة، كانت الزجاجة ملقاة بجوار الجدار تحت العلم، حملت الزجاجة وفتحتها ببطء شديد، ورشـــت السائل على اللونين، ومدت يدها، وحملقت في وجه سمر، همست سمر: "أخيراً عملتيهـــا يـــا نزهة؟" هزت رأسها بدون تأثر وهمست بفحيح: "– مش عشان الغولة – (أي فلسطين) عشان أحمد" وتناولت عود الكبريت".[96]

إذاً نلاحظ أن مشاركة نزهة في مقاومة المحتل لا تعود إلى قناعة وطنية، وإنما الثأر لمقتل أخيها، فهي تلعن فلسطين وكانت تفكر في الهجرة منها، وخاصة بعد أن قتلت أُمها التي اتهمت بالعمالة.

فمقاومة نزهة تتشابه ومقاومة سعدية، كلتاهما قاومت لأنها خسرت خســـارة ذاتيـــة: الأرض أو الأخ.

إذاً؛ تنهي سحر خليفة روايتها بالتركيز على دور المرأة في مقاومة المحتل، وكـــذلك نهاية رواية " الميراث" كانت نهاية مؤلمة وهي الموت، موت فتنة الحامل، حيث ماتت وهـــي تنزف ليعيش ابنها الوحيد عله يرث ما خلّفه له أبوه المتوفى، كأن هذا هو قدر أهل فلسطين، أن يظلوا ينزفون حرباً حيث تقول سحر إن نزيف هؤلاء لا يترك الآخرين يحيـــون بأمـــان، فشعورهم بأنهم مظلومون يدفعهم، باستمرار، إلى الرفض والمقاومة.[97]

ولكي نستكمل صورة المرأة كما تقدمها سحر خليفة لا بد لنا من الوقوف أمام روايـــة "صورة وأيقونة وعهد قديم" التي صدرت عن دار الآداب – بيروت في 264 صفحة متوسطة القطع وكتب مقدمتها الباحث والناقد فيصل دراج.

وفيها تتابع سحر خليفة التعبير عن معاناة الفلسطينيين في الداخل، فتتناول موضـــوع القدس من خلال عملية مدروسة بدقة نسجت بخيطين أحدهما من القصص الديني والآخر من الأيام الحاضرة.

تتخذ سحر خليفة في روايتها "صورة وأيقونة وعهد قديم" موقعاً مغايراً في الـــتركيز على رصد الواقع الفلسطيني الفاجع حيث ترى الأحداث وترويها بعين الرجل وتجعـــل مـــن المرأة نموذجاً للحب والوطن الضائعين. وتركز على المكـــان ويتجلـــى ذلـــك فـــي القـــدس المغتصبة، وتستثير في العقل والوجدان أبرز رموز الدين والثقافة عبر منظومة الأسماء التي توظفها في الرواية فالبطل هو "إبراهيم"، والملاك الآثم بعشقه هو "مريم"، والابن الضال هـــو "ميشيل"، والقصة موزعة على ثلاث حلقات متوالية "الصورة" و "الأيقونة" و "عهد قديم".

صورة مريم وأسرار الأُنثى:

كان الراوي شاباً، بدأ حياته بالتمرد على منطق الأُسرة، حيث رفض الاقتران بابنـــة العم البلهاء، بدأ بالعمل قبل انتهاء الدراسة في قرية مجاورة للقدس وهناك كما يحكي "بـــدأت القصة يوم أحد، جلست كالعادة على الهضبة أرصد طقوس المصلين، فبعـــد مرورهـــم فـــي

شعاب القرية وتجمعهم في باحة الكنيسة ودخولهم لأداء الصلاة، ثم هدير موعظة القسيس والترتيل وعبق الربيع وظلال الصنوبر، وعند خروجهم لمحت طيفاً ينفصل عن الجماعة ويسير إلى المقبرة وحيداً، ثم الوقوف أمام قبر ما، كانت كالنقطة في نظري، نقطة سوداء تتحرك بصمت مطبق، اختفت الأصوات والأشكال وبقيت هي تتحرك في احمرار الشفق، أحسست بنوع من الفوضى في أعماقي، أهو الإحساس بأنِّي على حافة هاوية ما؟ أهو الغموض وسحر الجوّ وشجن الوحدة وأشواق الشباب؟ أهو خيالي؟ لم تكن تبكي كانت تقرأ في كتاب صغير ومسبحة دقيقة تنسدل من معصمها، ورأيت الصليب، صليب صغير بحجم فراشة، وطرحتها السوداء من الدانتيل المشغول بتخريم الإبرة، ابنة راهبات، هذا ما ظننت، أو ربما راهبة لم تكمل نذرها بعد وما زالت في أول الطريق، أردت أن أقطع عليها الطريق، أن أقفز إليها من الهضبة وأواسيها وأقول لها: "أنت صورة، أنت قصيدة، أنت ملاك وقصة حب تستحق الحياة".(98)

ومع أن الرواية مكتوبة بلسان الرجل فإن القارئ لا يُخطئ في التعرف فيها على منظور الأُنثى المدربة على اقتناص المشاهد المعبرة عن دواخلها وحماقاتها الشيقة والإمساك بأسرار الروح المعذبة المعطرة في حركاتها، فبعد أن يتعرف الراوي على من كانت مجرد نقطة سوداء، ويمضي بصحبتها في شوارع قدس الستينيات ويعرف عنها أنها تنتمي لأُسرة هاجرت للبرازيل، وبعد أن مرت بمحنة عاطفية هناك مع راهب شاب، عادت للقرية

الفلسطينية مع أُمها العجوز يندبان أخاها الأصغر الذي فقداه في ظروف غامضة، وهي مع كل ذلك تطفح بالجمال والقدرة على اجتراح المخاطر.

وقفا يتأملان ثوباً في محل بجوار الأقصى "التفتت إلي" وهي تمسك بثوب نبيذي مطرَّز بألوان النار، "شوف يا إبراهيم، لايق عليّ؟".[99]

وقفت في الزاوية أمام المرآة وهي تتمايل بالثوب وترفعه حتى كتفيها وتميل برأسها لهذا الجانب ولذاك الجانب وتسترق النظر إلى وجهها فتقوّس حاجبيها وتضمّ شفتيها وترفع ذقنها كما لو كانت تتخيَّل أنها تمشي في موكب أميرات وملكات جمال.[100]

كانت مشدوهة بذلك الثوب ومشدوهة أيضاً بصورتها. فصاح البائع مبهوراً "مثل الصورة!" وأشار لصورة امرأة تلبس ثوباً فلاحياً مطرزاً وتضع على رأسها الغطرة والمجيديّات. فضحكت بغنج وكشفت أسنانها الجارحة وسألت بدلال "زي الصورة؟" والتفت إليّ.

وكنت أراقب ما تفعل ولم أجبها، فقد كنت أقارن وأراجع كل ما رأيت وما سمعت وأتساءل: "أية صور؟ صورتك الباكية أمام القبر؟ أم صورتك الشاردة عند القسيس؟ صورتك المختلطة عند الناس؟ أم صورتك هنا في هذا الثوب ومخيلتي؟[101]

وستكون تلك اللحظة المليئة بالغنج والدلال مدخلهما إلى تلك الليلة التي سيقضيانها في أحد فنادق القدس الصغيرة والتي ستسفر بعد ذلك عن حملها، وحضور إخوتها من البرازيل لمواجهة الفضيحة وغسل عارها بالدم، لكنها ستنجح في تحذير عاشقها حتى يهرب من

الرصاص وستهرب هي من دونه، بعد أن فشلت في إقناعه بتجاوز حواجز الـــدين والعـــرف للارتباط بها.

ذاكرة المرأة وخروج الرجل:

لا يستطيع مبدع من جيل سحر خليفة أن يمزج قطرات من الستينيات دون أن يشرق بتيار وعيه المعذب بأحداث 67 ترسمها سحر من القدس في سطور: "امتلأ الشارع بالشـــباب والقهاوي تضع سمّاعاتها في الشارع حتى يسمع كل المارة صوت ناصـــر وأغـــاني الثـــورة والتحرير، امتلأت القدس بأقواس النصر وصور ناصر وقصص وحكايات عـــن يافـــا حيـــن تحرّر ونصل الساحل، ماذا نفعل بهؤلاء اليهود ومن سرقوا بيوت العـــرب وشـــردوا شـــعب فلسطين؟ ماذا نفعل بشواطئنا حين تصبح في أيدينا؟ واجتاح الهياج كل شارع وركب الشباب والسيارات والشاحنات وهم يلوحون بقمصانهم ويرددون "يا فلسطين جينالك".[(102)]

وغنَّى كبار المطربين أُغنيات النصر والحرية ووحدة العرب المنبثقة من قلب القدس، وانضوت النساء في مجموعات يتدرَّبن فيها على الإسعاف والقتال، جمعوا الصبايا والشـــباب في المدارس وبدأوا التدريب قبل أيام من اشتعال الحرب.[(103)]

فهذا المشهد لم يكن خاصاً بالقدس وحدها من بين العواصم العربية، فهناك ملابســـات خاصة تجعل له في القدس مذاقاً مميزاً مفعماً ببشرى الخلاص ما جعل مرارة النكسة أشد من أن تحتملها نفوس الرجال.

هرب إبراهيم إلى دنيا اللّه الواسعة في الخليج وأوروبا وما وراء المحيط بعد انجلاء الموقف. مارس التجارة الرابحة والزواج المجدب، أقام مشروعاته الضخمة في مملكة الأعمال والمقاولات حتى أصبح ثرياً يكفر عن ذنوبه بافتتاح مؤسسة باسمه ترعى الأرامل والأيتام في فلسطين.[104]

بات علماً اقتصادياً ومحسناً كريماً للمحتاجين وراعياً للأدب والثقافة، مع أنه لم ينشر إلا مقالات سياسية وبضع أقاصيص، دخل البلد مع العائدين في التسعينيات ووطىء القدس بعد المنفى وغربة استمرت مليون سنة، أُمه ماتت بعد رجوعه بعدة أشهر، ومات أبوه منذ سنين، اشترى داراً في رام الله سكن فيها مع خادمة فلبينية وطباخة ممتازة من المغرب، لكن لا حب ولا زوجة ولا ولد ولا بنت ولا أصدقاء.[105]

بدأ إبراهيم رحلة البحث المضنية عن مريم التي فقد كل أثر لها، وعن ابنها الذي تركه في بطنها منذ ثلاثين عاماً، وهي في الحقيقة رحلة البحث عن الذات الفلسطينية المضيعة في الشتات، وعن الرموز الدينية التي تجمع الأب بالابن ومريم وروح "القدس"، وهي التي تشغل الجزأين الأخيرين من الرواية.

أيقونة عهد قديم:

ترق قشرة الخيال الروائي كثيراً حتى تشف عما وراءها من دلالات، يعود إبراهيم ليبحث عن مريم وابنه، يطرق الأديرة: "نقرت الباب بوجل وحذر، فسمعت صوتاً قويّاً يقول

"ادخل" فدخلت بخوف، رأيت راهبة طويلة في مثل طولي أو أطول، كانت ما زالت مشـــدودة رغم الكبر وخطوط السنّ، والأخرى كانت بنظارة وإطار ضخم، لكنَّ عينيها شاسعتان ونظر حازم، قالت: من أنت، والاسم الكريم وما طلبك؟ قلت: الضفَّة وجبال القدس وحنين القلب إلى القبلة، "أنا من ضيَّعت أحلامي وحبِّي الكبير والمستقبل، أنا من جاب بقاع الأرض بحثاً عـــن هدف وقضية، أنا من حمل اسم جده وصفات أبيه وما وجد ابناً يرضاه أو يرث اسمه، كـــانت غلطة، وأنا نادم، هل يرضى يسوع أن أتعذّب وأظلَّ متَّهماً أبديّاً لا أجد قاضياً ينصفني ويزيل الحكم؟ إن كان يسوع يرضى بهذا، إذن ما الفرق؟ وأظلّ أدور الدوائر بحثاً عن ماضٍ كـــان هنا وامرأة حلوة كانت لي وابنٍ لا يعرف سرّ أبيه؟ ابني ضائع وأمه مريم وأنا هنا أبحث عن خيط، فدلّيني".[106]

وبصرف النظر عما تنتهي إليه الأحداث المباشرة من العثور على ماري، هكذا عـــاد اسمها بعد أن لجأت للدين، وكيف انكرت بلطف حاجتها لمن جاء يمد لها يده بعد ثلاثين عاماً من الهجر، كما أنكرت حاجتها لخارج الدين أصلاً واكتفت بترديد اسمه في ذهـــول والعثـــور على الابن "ميشيل" وقد ترهب بدوره واحترف الروحانيات في قريته بزعم تفجيـــر الطاقـــات الكامنة في الإنسان.

بالإضافة إلى ذلك كله فإن سياق الهذيان الأخير في أنشودة الضياع التي يختـــم بهـــا إبراهيم روايته غارقاً في الأسى إذ يقول: "البحث هدَّ كياني والشعر شاب والقلب ذاب وخيال الكاتب يسحبني ويناديني.[107] ويقول: "السماء بدأت تصحو في عزّ الخريف وأوراق النرجس

والنعنع بدأت تخضرَّ وشعاع أزرق يتلألأ في غيمة برد، هل صادروا ابني أم اعتقلـــوه أم أنَّ الأم المعتكفة في أعلى الدير سحبته لفوق؟ وإن سحبته ونسي الدنيا وسكان الأرض فلماذا إذن جاء إليهم وجاء بهم لرحاب القدس؟ لماذا إذن تنكر لدمي وأنا أبوه وهم أهله وما حلَّ بنا ليس جريمة، بل جهنم وعذاب القبر. أهذا هو الابن؟ ما نفع الابن! ابني أنا، ابنك مريـــم وصـــليب الحبّ".[108]

إذا كانت الرواية تذوب في نهر الأسئلة الوجودية والدينيـــة اللافحـــة عـــن الـــوطن والمعنى، فإن قطراتها تتبلور في أنساق شعرية بالغة العذوبة وهـــي تطـــرح أســـئلتها علـــى المستقبل المجهول.

يعتبر مشروع سحر خليفة هذا، مختلفاً عن مشروعاتها السابقة الـــتي ســـجلتها فـــي الصبار، وعباد الشمس، وباب الساحة، والميراث، التي تناولت فيها أحوال الفلسطيني المقاتل، وما تلاها من انتفاضة متجددة و"اتفاق سلام" بائس، فهذه الرواية الجديدة تقف أمام موضـــوع جديد هو القدس، بالإضافة إلى الموضوع القديم الذي تركز عليه دائماً في رواياتها وهو وضع "المرأة المقيّدة" حيث إن الفلسطيني يكتفي بـــ "تحرير الوطن"، دون أن يلتفت إلى العلاقة بين "تحرير الأرض" وتحرير الإنسان، ويعتبر كلمة الإنسان مقتصرة على الرجل دون المرأة، بل عليه أن يوزع كلمة الإنسان على الرجل والمرأة معاً دون تمييز بينهما.

فهذه الرواية تتحدث بشكل كبير عن القدس (المدينة المقدس) التي لا يتنـــازل عنهـــا المسلمون، مهما واجهوا من مخاطر وحروب، فهي تبدأ بعشق "مستحيل" بين رجـــل وأمـــرأة

ينتميان إلى دينين مختلفين. ومع أن العشق حق إنساني حيث أوردت سحر خليفة اسم "ابراهيم" في روايتها لأنه اسم نبي من الأنبياء، والاسم الثاني "مريم" التي يُردّ اسمها إلى سيدة مقدسة حملت من غير جماع وأنجبت نبيّاً، فهذا الاسم مليء بالإيحاءات الدينية المألوفة، وتنتهي باسم "ماري أيوب". وتدور الرواية في حواري القدس وكنائسها ومساجدها.[109]

وقد استخدمت الكاتبة الرموز الدينية، من أجل إبراز الوقائع التاريخية، حيث إن "مريم" ليست هي "مريم الفلسطينية" التي تسير إلى النسيان والموت.

إنها القدس، التي خذلها عاشق قديم، وليس العاشق الذي خذل مدينته إلا الفلسطيني، الذي هرب بعد حرب 1967، ذلك العاشق الذي هاجر وكافح وناضل واعتقد أن الذكريات تحمي الأماكن المقدسة، وأنّ النوايا الطيبة تنجب الأنبياء، ولهذا ينتهي وحيداً بلا وريث، يذهب إلى الموت عاجزاً، مشاركاً "مريم" يتمها وانحدارها إلى النهاية، فسحر خليفة في روايتها تحكي عن روح فلسطين المتغيّرة وعن شعب بسيط يصمد راضياً، وتتأمل ما تبقى من القدس.

وقبل أن ننتقل إلى رواية "ربيع حار"، لابد من التعقيب على هذه الرواية التي وردت فيها اسم "مريم العذراء" فكيف تشبه سحر خليفة "مريم العذراء عليها السلام" بمريم في هذه الرواية، التي أقامت علاقة غير شرعية مع "إبراهيم".

وأيضاً "إبراهيم" هو نبي من الأنبياء. فهل يعقل هذا الكلام، وهل يجـــوز لســـحر أن تتحدث عن النبي إبراهيم، وعن مريم التي اصطفاها الله سبحانه وتعالى وفضلها على نســـاء العالمين.

فنحن نعلم أن مريم عذراء، عابدة، طاهرة، منذورة لنصرة الدين وخدمة بيت المقدس.

فلا يجوز لنا أن نتحدث عنها، وأن نصفها هذا الوصف الذي لا يتناسب مع مكانتهـــا العظيمة.

فالكاتبة بالغت في كلامها وفي سردها بالحديث عن العلاقة غير الشرعية بين إبراهيم ومريم، وما تبع هذه العلاقة من مولود ذكر.

فالكاتبة إذا ارادت الحديث عن مكانة القدس، فهي تتحدث عن مكانتها دينيـــاً وعـــن مسرى النبي (صلى الله عليه وسلم)، وتطالب بالدفاع عنها وعدم التنازل عنها لأنهـــا مدينـــة مقدسة.

لم تتوقف الكاتبة عند هذه الرواية بل طالعتنا برواية جديدة بعنـــوان (ربيـــع حـــار) وسنحاول النظر في هذه الرواية لنرى في ما إذا كانت الكاتبة تركز فيها علـــى موضـــوعاتها القديمة وتقدم المرأة كما قدمتها في الروايات السابقة، أم أنها حاولت أن تخط لنفسها منهاجـــاً آخر أو رؤية جديدة.

تثير خليفة في روايتها الجديدة (ربيع حار) تساؤلات بعيدة عن الإنسان وأحلامه التي تنزفها روحه في عالم العنف، وكيف يحوله الظلم والقسوة المتتابعان إلى مظلوم وظالم وإلى كائن لا يكاد يتذكر ذاته السابقة.

تتناول الكاتبة في روايتها أحداثاً وصفحات عديدة من حياة الفلسطينيين وأحلامهم وعذاباتهم وموتهم اليومي، وكيف يتحول مجرى حياة ألوف منهم وتقتلع أحلامهم أو تيبس فتموت. كما تتناول الرواية شخصيات متفاوتة الأعمار بينها من عاش سنوات التشرد الأولى بعد الأيام الحلوة التي سبقتها، ومنها من ولد في مخيمات بعد طرد أهله من بيتهم وأرضهم.

الصبي أحمد ابن بائع الكتب والصحف الذي عمل حتى صار مراسلاً صحافياً، ولد حساس وخجول حالم وفنان بطبعه،[110] وأخوه مجيد الأكبر منه طالب جامعة لعوب ذو صوت جميل يحلم بأن يصبح نجماً فنياً.[111] أحمد الخجول، يشعر بحب للبنت اليهودية الصغيرة ميرا ابنة المستوطن اليهودي المتدين في المستوطنة القريبة منهم. يتسلل إلى مقربة من منزلها فيتحدثان ويضحكان حين لا يكون الأب موجوداً.[112]

أُمه تقول إن اليهود "ليسوا أوادم، وطبعاً ميرا هي بنت يهود ... ولاحظ أيضاً أنه لا يخاف من كلبها بوبو الذي لحس أصابع أحمد، ونظر نظرة غريبة مثل الإنسان، هل الكلاب مثل الإنسان؟ وهل هذا الكلب ليس منا بل منهم هم؟ وهل هذا الكلب إذا رأى كلباً منا سيهجم عليه ويعضه؟ لكن الكلب في الكاميرا عند المزبلة كان مخيفاً مع أنه كلب عربي، أما هذا، هذا البوبو، مثل ميرا، أحلى مخلوق في الدنيا".[113]

في حديث أحمد مع سعاد رفيقة أخيه في فرقة الغناء الجامعية قالت له إن "كل الأحياء لها أرواح، ولما تموت تحل بأجسام جديدة. زهرة، شجرة، قطة، عصفور. يعني الزهرة حرام نقطفها والأشجار حرام نخلعها والقطة لازم نعاملها كالنبي آدم لأن فيها روح الأحياء".[114]

سألها "طب واليهود؟ ليش نخلعهم؟

سألت بسرعة وبصوت حاد: "احنا خلعناهم يا أحمد؟! "أنت قل لي: مين خلع مين؟".[115]

واقتنى أحمد قطة تعلق بها، حيث أصبحت القطة لها ذاتها داخل ذاته، ومرآة لأفكاره، تهجم على الحشرة تداعبها حتى تتعب، ثم تضربها وتأكلها، في البداية أحس أنها "متوحشة ومثيرة للقرف والاشمئزاز، لكنه فهم القصة، قصة الحيوان والطبيعة، وقصة الإنسان والطبيعة وقصة الدفاع عن الحياة باقتناص الحياة".[116] وهذا يؤكد ما قالته سعاد إن الإنسان يموت ليعيش، يقتل ليعيش ويموت ليعيش، أي أن الموت والحياة لا ينفصلان حين نفكر بالحرية.

سُجن أحمد عندما تسلل إلى المستوطنة، ويخرج قاسياً ناقماً، أما أخوه مجيد فاتهم زوراً بقتل أحد وجهاء المنطقة وكان من العملاء، فهرب والتجأ إلى المقاومين وصار واحداً منهم. أما ابنة القتيل "لورا" فبقيت على حبها لمجيد. حين دعته سعاد لتسليم نفسه لأنه بريء، وإلى الرأفة بأهله فلا يبقى سائراً إلى الموت وحثته على التوقف عن "القسوة"، قال إن ذلك لن

ينفع وإن "القسوة وسيلة حماية. هذا العدو مثل الآلة. جرافة تجرف وما تخلي ولا عود أخضر والناس قدامها زي النمل".[117]

نظرت إليه سعاد وهمست متسائلة بحزن "هذا العدو مثل الآلة، وها نحن نصير مثل الآلة. أهناك أمل؟"[118]

أُصيب مجيد بجروح بليغة وجرى تهريبه إلى مقر الرئيس الفلسطيني ياسر عرفات الذي ما لبث أن حوصر ودمر وعايش الموت طويلاً. أما أحمد الهادىٔ الفنان فقد تغير أيضاً وصار شخصاً آخر، فمع الوقت، ومع التكرار ومع سماع كلمات الحقد من الجانبين بات حقوداً "تذكر أخاه شبه الميت"،[119] ووجد في الشباب من كل الاتجاهات والفصائل ما يعوضه عن ضعفه وكونه أعزل، ودخل مسجداً وصلى لله "أن ينصرنا لأنّا مع الحق ضد الباطل".[120] كما تتحدث الكاتبة عن عرفات الصامد وسط الحصار والموت والعطش والجوع، والذي لم يطلب شيئاً لنفسه.

تقول سعاد "أمثال مجيد أكلوا الساحة، فالمعضلة أيضاً في البنية ونظام الحكم والفصائل وعادات الناس، فوضى في الحكم، كبت في البيت، سوء في التربية، والتوزيع والعدالة وحقوق الناس وقمع وتجبر، كيف نبني دولة ذكية من هذا الجهل؟

أما أحمد فقد فوجىء بخطأ أفكاره السابقة، فألقى بنفسه في تهلكة أكيدة أمام جرافة إسرائيلية وكانت "ميرا" حبيبة طفولته وصديقتها البريطانية التي سخر منها ووصفها بأنها ابنة

مارجريت تاتشر، ناشطتين من أجل السلام. حيث كانت البريطانية تقف بعناد وقوة في وجـــه جرافة تهدم البيوت، إلى أن قضي عليها.

هل سيكون الحل حسب هذه الرواية وكما أوردته سحر خليفة على لســـان "خـــوري اللاتين" في قوله لأحمد "إنه بدعاة السلام، بالحب ممكن نخرج من هذا العنف لكـــن بالقتـــل، بالعمليات، مش ممكن نخلص ونخلّص. عن طريق العنف ما فيه خلاص، هيك قال المســـيح، وحتى الإسلام، وحتى بدينهم الحب هو هدف الكون.[121]

وفي الوقت نفسه رصدت الكاتبة كعادتها أحاسيس المرأة الداخلية بصدق وحرارة من خلال قناعتها بتكامل وتشابك قضايا الوطن العربي والسياسة والعدالة الاجتماعية وبين قضايا المرأة، إنها ليست مجرد ربيع حار، بل هي بالفعل رحلة الصبر والصبار فـــي ظـــل احتلال غاشم وفي ظل أوضاع مأساوية صعبة رصدها قلم كاتبة مبدعة متميـــزة عاشـــت لقضـــيتها القومية والإنسانية.

من خلال قراءتي لهذه الرواية، لاحظتُ أن أحداثها تدور في الفترة اللاحقة لانهيـــار اتفاقية أوسلو في فلسطين المحتلة، وما تبع ذلك من حصار واجتياح لمدن وقـــرى فلســـطين التابعة للسلطة الوطنية الفلسطينية، والمذبحة الدموية في نابلس القديمـــة وحصـــار الرئيـــس عرفات في رام الله.

وكعادتها، ترصد سحر خليفة الأحداث التاريخية بمراحلها المتعـــددة فـــي فلســـطين المحتلة من خلال شخصيات تجسد الواقع الفلسطيني بضعفه وقوته ونضاله اليائس من أجـــل الحرية وكرامة الإنسان.

هذه الرواية تسلط الضوء على الخلفية التي تنطلق منها العمليات الاستشهادية، وتجيب على الأسئلة المطروحة في الساحة الدولية حول المقاومة والعمليات الاستشهادية وما يســـميه الغرب بالإرهاب.

تعتبر سحر خليفة من خلال رواياتها رائدة الكتابة النسوية الفلســـطينية فـــي تعريـــة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية الذكورية المستغلة للمرأة، كما أوضحت الكثير من المآسي التي عاشتها المرأة بسبب سلبياتها الذاتية.

والميزة المهمة التي تميز كتابة سحر خليفة أنها عالجت وضع المرأة المأساوي ضمن الوضع الفلسطيني العام الأكثر مأساوية.

ومن خلال تتبعنا لرواياتها، لم تظهر في أية رواية تجربة حب أو عشق ناجحـــة، إذ كل العلاقات العاطفية مكسورة. وغالباً ما يكون الرجل هو السبب المباشر في كسر المـــرأة، لأنه يريدها إذا كانت مثقفة أن تكون جسداً لا حبيبة، ويرفضها زوجة في علاقـــة شـــرعية، فغالباً ما تكون المرأة مستغلة، لذلك فضحت الكاتبة تصرفات الرجال وأساليبهم في اســـتغلال المرأة وتعذيبها، كما أن المرأة لم تسلم من النقد في رؤية سحر خليفة سواء أكـــانت المـــرأة منسجمة مع الرجل، أم ثائرة عليه، حيث أدانت الكاتبة المرأة في سياقات كثيرة، بالرغم مـــن

أنها تعاطفت مع عفاف ضد أهلها وزوجها، لكنها رسمت صورة سلبية لسامية التي تخلت عن حبيبها مرتين دون مبرر منطقي.

وبشكل عام يمكن تحديد مجموعة النساء في روايات سحر خليفة على النحو التالي:

- المرأة المثقفة ثقافة يسارية، وهي امرأة ضحية، لكنها من أكثر النساء توازناً، حيث تحاول ان ترسم مصيرها المتمرد باعتدال.
- المرأة المثقفة ثقافة برجوازية، وهذه الفئة تتصرف تصرفات سلبية، حيث تلعب أجسادهن دوراً محورياً في صياغة علاقاتهن بمن حولهن.
- المرأة الحرمة التقليدية المتوافقة مع الرجل، أو التي حلت مكانه في اتخاذ القرارات، وهي امرأة سلبية، تكون تابعة للرجل.
- النساء المومسات، ويغدو الجسد المركز المهم في حياتهن وذلك بسبب توافر عناصر الجمال، أو الظروف الخاصة التي جعلتهن يخضن هذه التجربة الجنسية المريرة.

ففي كل الروايات معارك اجتماعية ثقافية بين المرأة والآخر، حيث تبدأ معظم الروايات بإشكالية كبيرة تعيشها المرأة، وتنتهي بوجود المرأة في غربة مؤكدة، أو أن تبقى مأساة المرأة مفتوحة على عالم الضحية المركبة في عقدها على أيدي رجال قساة ونساء آكلات لحوم جنسهن.

هوامش الباب الثاني:

(1) سحر خليفة: مذكرات امرأة غير واقعية. بيـــروت: دار الآداب، 1986، ص 6.

(2) نفسه، ص 7.

(3) نفسه، ص 7.

(4) نفسه، ص 7.

(5) نفسه، ص 7.

(6) نفسه، ص 7.

(7) نفسه، ص 149.

(8) نفسه، ص 10.

(9) نفسه، ص 11.

(10)نفسه، ص 80-82.

(11) نفسه، ص 80-82.

(12) محمود رجب: الاغتراب. "سيرة مصطلح". القـــاهرة: دار المعـــارف، ط 2، 1986، ص 58.

(13) د. سلمى الخضراء الجيوسي: موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997، ص 229.

(14) سحر خليفة: مذكرات امرأة غير واقعية. ص 62.

(15) نفسه، ص 74.

(16) نفسه، ص 83.

(17) شمس الدين موسى: تأملات في إبداعات الكاتبة العربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة. 1997، ص 30.

(18) سحر خليفة: مذكرات امرأة غير واقعية. ص 96.

(19) حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985. دراسة – من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 164-167.

(20) سلمى الجيوسي: موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. ج 2، ص 69.

(21) عفاف أبو غضب: مذكرات امرأة غير واقعية. كتاب شؤون المرأة، نابلس، ج 6، كانون أول 1993، ص 111.

(22) تقول سحر خليفة بخصوص العنوان: "العنوان لا يمت للرواية بصلة، كما أنه وضعني في قفص الاتهام أكثر من مرة، وقد أعطى فكرة سلبية عن أسلوبي في الحياة". انظر: يوسف ضمرة: حوار مع سحر خليفة، مجلة أفكار، ع 27، نيسان 1975، ص 181.

(23) سحر خليفة: لم نعد جواري لكم. بيروت: منشورات دار الآداب، 1988، ص 5.

(24) نفسه، ص 5.

(25) فيصل دراج وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية. (دراسات وشهادات)، مؤسسة عبد الحميد شومان، 1999، ص 158.

(26) سحر خليفة: لم نعد جواري لكم. ص 49.

(27) نفسه، ص 23.

(28) إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام. دمشق: الأهالي، ط 1، 1992، ص 139.

(29) سحر خليفة: لم نعد جواري لكم. ص 128.

(30) نفسه، ص 161.

(31) محمود فوزي: أدب الأظافر الطويلة. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1987، ص 238.

(32) سحر خليفة: الصبار. بيروت: دار الآداب، ج 1، ص 53-147.

(33) نفسه، ص 169.

(34) للمزيد انظر: الصبار ص 64-90.

(35) نفسه، ص 170.

(36) بثينة شعبان: "سحر خليفة وامرأة غير واقعية". الموقف الأدبي. عـــدد 212–213، ص 34.

(37) نفسه، ص 34–35.

(38) نفسه، ص 34.

(39) نفسه، ص 34.

(40) نفسه، ص 34.

(41) نفسه، ص 35.

(42) سحر خليفة: عباد الشمس. ط 3، دمشق: دار الجليل، 1984، ص 16.

(43) نفسه، ص 16.

(44) نفسه، ص 16.

(45) نفسه، ص 18–19.

(46) نفسه، ص 112.

(47) نفسه، ص 114.

(48) نفسه، ص 250.

(49) د. ماجدة حمود. "المرأة في روايات سحر خليفة". المعرفة. العدد 373، ص 204.

(50) د. علي الراعي: الرواية في الوطن العربي. القاهرة: دار المستقبل العربـــي، ص 245.

(51) سحر خليفة: الصبار. بيروت: دار الآداب، ص 207.

(52) عبد الله محمد حسن: الريف في الرواية العربيـــة. الكـــويت: سلســـلة عـــالم المعرفة، ع 143، 1989، ص 286.

(53) الصبار، ص 41.

(54) نفسه، ص 207.

(55) نفسه، ص 208.

(56) نفسه، ص 200.

(57) نفسه، ص 214–216.

(58) بثينة شعبان. "سحر خليفة وامرأة غير واقعية". الموقف الأدبي. 212–213، ص 33.

(59) المرجع نفسه، ص 34.

(60) فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر، 1992، ص 240.

(61) سحر خليفة: باب الساحة. ط 1، بيروت: دار الآداب، 1990، ص 26.

(62) نفسه، ص 176.

(63) نفسه، ص 193.

(64) نفسه، ص 210.

(65) نفسه، ص 219.

(66) نفسه، ص 221–222.

(67) نفسه، ص 37.

(68) نفسه، ص 68.

(69) نفسه، ص 27.

(70) نفسه، ص 28–29.

(71) نفسه، ص 159–160.

(72) نبيل سليمان: بمثابة البيان الروائي (فتنة النقد والسرد). اللاذقية: دار الحوار، 1998، ص 201.

(73) باب الساحة، ص 149.

(74) نفسه، ص 121.

(75) نفسه، ص 138.

(76) نفسه، ص 173–174.

(77) نفسه، ص 215.

(78) نفسه، ص 211.

(79) نفسه، ص 205.

(80) نفسه، ص 133.

(81) نفسه، ص 137.

(82) نفسه، ص 191–192.

(83) نفسه، ص 189.

(84) فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، ص 247.

(85) نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد. ص 204.

(86) فيصل دراج وآخرون: أُفق التحولات في الرواية العربية (شهادة سحر خليفة) ص 177.

(87) سحر خليفة: الميراث. ط 1، بيروت: دار الآداب، 1997، ص 95.

(88) نفسه، ص 115.

(89) نفسه، ص 113.

(90) نفسه، ص 161.

(91) نفسه، ص 45.

(92) نفسه، ص 129.

(93) نفسه، ص 138.

(94) نفسه، ص 243.

(95) سحر خليفة. عباد الشمس. ص 353.

(96) سحر خليفة: باب الساحة. ص 222.

(97) د. عادل الأسطة: "سحر خليفة وخسارة الفلسطيني الدائمة" من: www.najah.edu/arabic/articles/18.htm

(98) سحر خليفة: صورة وأيقونة وعهد قديم. ط 1، بيروت: دار الآداب، 2002، ص 15.

(99) نفسه، ص 46.

(100) نفسه، ص 46.

(101) نفسه، ص 46.

(102) نفسه، ص 90.

(103) نفسه، ص 90.

(104) نفسه، ص 98.

(105) نفسه، ص 98.

(106) نفسه، ص 198.

(107) نفسه، ص 262.

(108) نفسه، ص 263.

(109)في رواية (صورة وأيقونة وعهد قديم) سحر خليفة تمزج الواقع الفلسطيني بالرمز. من http://www.alwatan.com\graphics\2002

(110)سحر خليفة: ربيع حار. دار الهلال، 2004، ص 6.

(111)نفسه، ص 12.

(112)نفسه، ص 32-33.

(113)نفسه، ص 36.

(114)نفسه، ص 77.

(115)نفسه، ص 78.

(116)نفسه، ص 81-82.

(117)نفسه، ص 121.

(118)نفسه، ص 121.

(119)نفسه، ص 146.

(120)نفسه، ص 146.

(121)نفسه، ص 248-249.

الباب الثالث

البنية الفنية في روايات سحر خليفة

الفصل الأول:

اللغة والرمز

الفصل الثاني:

الزمان والمكان

اللغة والرمز:

تعتبر اللغة المصدر الأساسي في بناء العمل الإبداعي، وهي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، وباللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب.[1]

لقد أشار دارسو الرواية إلى أهمية اللغة في السيطرة على الشكل الخارجي للعمل الفني، وأنها العنصر الأساسي الذي يكشف عالمه الداخلي، ويوحد بينه وبين العالم الخارجي، كما أن اللغة تختلف عن بقية العناصر الفنية بأنها الوعاء الحامل لفكر الإنسان، وهي القادرة على جعل الماضي واقعاً معيشياً، كما أنها تمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات.[2]

فلغة الرواية هي التي تجعل منها فناً متميزاً، وتجعل قراءتها عملاً عميقاً على صعيد الفكر والروح معاً، فتسهم بذلك في بناء الإنسان، فالرواية لا تجذب القارئ بعناصر فلسفية أو اجتماعية فحسب، وإنما هناك شيء آخر هو عبقرية اللغة التي تجعل من العمل قائماً بحد ذاته، تنظر إليه وتتعلق به.[3]

لقد خاض النقاد جدلاً حول طبيعة اللغة التي يستخدمها الأديب، فمنهم من يرى أن تكتب القصة باللغة الفصحى، بينما يكتب الحوار بالعامية، ومنهم من دعا إلى أن يبني المؤلف قصته، ويجري حواره باللغة الفصحى.[4]

إن الدعوة إلى استخدام اللغة العامية في الحوار على أساس محاكاة الواقع ومطـــابقته، يمكن أن تشكل مع مرور الزمن بديلاً خطيراً للغة العربية الفصحى، خاصة في ظل اختلاف اللهجات العامية في القطر الواحد، وفي الأقطار العربية عامة، سيما وأنـــه يمكـــن التعـــبير بالفصحى دون الإخلال بمنطق الواقعية، مما يجعل من الصعب التسليم بمثل هـــذه الـــدعوات "فالفن ليس نقلاً حرفياً للواقع، بل هو تجاوز للواقع وتكميل له، والواقعية الفنية شيء يختلـــف عن الواقعية الحرفية، لذلك فاستنطاق الكاتب لشخصيات رواياته باللغة العربية الفصـــــحى – حتى لو كانوا من العامة – أمر لا يناقض الفن، لأن قدرة الروائي الفنية تتمثـــل فـــي مـــدى براعته في خلق نماذج فنية تشاكل النماذج الموجودة في واقع الحياة".[5]

وهذا ما يؤكده الدكتور "حسن البنداري" حين يقول: "إن العمل الفني لا يمكن أن يقوم على صدق المحاكاة أو تمام المطابقة فحسب، كما أنه لا يمكن أن يوصف بالجمال إذا كـــانت كل ميزته هي تمام المحاكاة للطبيعة. إن العمل الأدبي في الواقع تركيب فني معادل للمشـــكلة الاجتماعية أو المشكلة السياسية أو غيرهما من المشكلات التي يعالجهـــا، أو هـــو – بعبـــارة أخرى – إعادة تشكيل لمادته الأولى التي يعالجها، وهذا التشكيل المعاد يوازي – ولا يعكـــس – المادة الأولى التي يعالجها، والموازاة تقتضي المغايرة بطبيعة الحال، ويترتب على هذا أن الأدب كيان جديد مستقل عن موضوعه، وهذا الكيان الجديد هـــو رؤيـــة الأديـــب الخاصـــة للموضوع الذي يعالجه، ولا يتم تشكيل هذا الكيان الجديد إلا بوسائل فنية معينة تـــأتي اللغـــة على رأسها".[6]

وقد ذهب الاتجاه الثالث إلى تبني لغة وسط بين العامية والفصحى، أما بالنسبة للروائيين والروائيات، فلكل منهم أُسلوبه الخاص به، وإن التقى مع غيره في استخدام اللغة المرنة البعيدة عن المبالغة، وهي لغة على بساطتها تظل قادرة على معالجة الموضوعات اليومية بتشابكاتها المتعددة، مع إظهار السمات المكونة للشخوص.

لقد جاءت لغة بعض الروائيين الفلسطينيين مليئة بالقلق والتمزق الإنساني، وهذا ما أوضحته لنا الكاتبة الفلسطينية سحر خليفة في رواياتها.

حيث تبينت لنا من خلال قراءة رواية "الصبار" الصيغة الأساسية التي تحكم البناء الروائي وتكون لحمته، فهي رواية تقوم على لغة الوقائع والأحداث، وتجسد في مسارها وبنيتها لغة الواقع في تحولها إلى لغة روائية" تستعيد الحياة "كما هي" وتعيدنا إلى هذه الحياة الواقعية، أي أن النص الروائي يحاول أن يوهمنا أنه يشبه الحياة ويطابقها.

إذن، ممَّ، تتركب "الصبار" وما هي الوحدات الأساسية التي تكونها؟

لغة الوقائع:

تكون لغة الوقائع والتفاصيل الصغيرة جسم النص الأساسي، ومن هذه الوقائع الصغيرة يتمدد النص الروائي، ويجري في سياق بحثه عن تجسيد صورة الزمان والمكان. فمن الصفحات الأولى تبدو لعبة السرد والحوار هي المكون الأساسي للبنية الروائية، رغم ما

يتخلل البنية الأساسية من قطع للمشاهد واستعادة متكررة لمشاهد وحوارات ترتكز عليها البنية الذهنية أو النظرية للرواية.

لكن السرد والحوار الواقعي، بما هو محاكاة "حرفية" للواقع المتحرك، يشكلان بنيـــة النص.

في مشهد عودة "أُسامة الكرمي" إلى الأرض المحتلة بعد رحيله عنها فـــي حزيـــران 1967، كتابة "حرفية" للأحداث، كتابة تكرر الواقع وتستعيد لحظاته التفصيلية كمـــا تتخيلهـــا الروائية، فهي تقوم بـــ "توثيق" الواقع "وتسجيله" دون أن تعيد صياغته في معرض كتابتها.

ولكن من المفروض أن تهتم الكتابة بإعادة الصياغة كما تراها هي، وليـــس تســـجيل الشيء كما هو، فكأنها توثق المعلومات فقط دون تغيير أو زيادة أو نقصان.

"قف!

قال الجندي الجالس على الكرسي أمام الممر الخشبي.

فوقف، وبدأ قلبه ينقر ببطء.

افتح الشنطة.

ومد الجندي يده وأخذ يعبث بمحتوياتها.

ما هذا؟

ليبريوم آه، أنتم مغرمون بهذا"[7]

في هذا المشهد حوار تتخلله لغة وصفية، تسرد ما يتخلل الحوار من حركة وحـــدث، مع وجود بعض الجمل التي تصف الذات الداخلية عند أُسامة الكرمي، فهي لغة شبيهة بلغـــة المسرح.

"تململ القلب بكآبة، وابتدأ صفير الآلة الكهربائية، اشتدت عضلات جســـمه تلقائيـــاً، وابتدأت أولى عمليات الدفاع عن النفس".[8]

هذه اللغة "النفسية" التي تحاول أن تكسر من حدة "الجفاف" الذي تتميـــز بـــه الكتابـــة الواقعية، ولكن لا تنجح هذه اللغة في إقامة بناء مواز داخل الرواية، حيث يجـــب أن يكـــون هناك بنية واحدة تروي الحدث، وانعكاسه على الوسط الاجتماعي – السياسي الذي ترصـــــده الرواية، وهذه الجمل المتناثرة في ثنايا الرواية لا تقيم بنية داخل بنية، ولكنها تقـــوم بالشـــرح والتفسير، وهي ككل "لغة الكتابة" أي كتابة صوت الراوي الذي هو الصوت الحقيقي للروائي نفسه.

ولهذا يعود السرد والحوار ليتسيدا البنية الروائية ويصنعاها "قف هنا، اجلس هنا، قف أمام شباك لم الشمل، من لم شملك؟ أُمك؟ حسناً، اقترب، ادخل هنا، اخلع ثيابك اشلح، اشـــلح كله، كله، والحذاء".[9]

هذا الحوار اللاهث غير المتقطع والذي تتراكم فيه الصور هو حوار اللغة القامعـــة، لغة الضد ولغة الصراع، التي تؤسس عليها سحر خليفة مشهدها الـــروائي، فحيـــث يتقابـــل

العربي والصهيوني هناك صراع ينعكس على البنية الروائية يميت الوصف ويجعله هامشـــياً، ليصبح الحوار سيد النص.

"وامتد سيخ طويل داخل الكعب فانفلق اتسعت العينان وتسارع التنفس لكنه عاد فهمد، ما هذا الدفتر، هاته سنرى إن كان فارغاً حقاً، الاحماض ستكشف هذا، أجلس هنا على البنك، أُسامة الكرمي، أُسامة الكرمي، من أُسامة الكرمي؟ آه أنا أُسامة، أنت أُسامة؟ ولِمَ لا تجيب؟".[10] هنا يلهث الحوار المختزل في السؤال والإجابة، تتخلله لغة الاعتراض النفســـية، والـــتي تصور ردة الفعل الآنية على عدوانية الآخر وقمعه.

"وتلاحقت الصفعات ودوي فرقعات جلدية متتالية، أعماقه تنـــزف، وشـــعر جســـده المتوثب ينخز كالإبر".[11] هذا المشهد الواقعي يختم بـــ "لغة الكتابة" التي تنهي وتختم، أي أنها تسدل الستار على المشهد وتنهيه، بلغة قريبة من لغة المسرح.

وإذا تتبعنا كافة فصول الرواية وجدنا "لغة الكتابة" تتناوب اسدال الســـتار مـــع لغـــة الوصف، حيث تنتهي معظم الفصول نهاية يختتمها الوصف، أو أنها تنتهي بلغة الكاتب الـــذي يتذكر ويحلل، أو أنه يفسر ويشرح.

ولكن هذه اللغة تظل عاجزة عن نقل حيوية الصورة كما هي كائنة، ولا تستطيع بهذه اللغة المختزلة أن تقيم بنية موازية لبنية السرد والحوار لضعفها وترددها بين لغـــة واصـــفة تكتفي من المشهد بوصفه و "لغة كتابة" تردد حوارها الداخلي دون أن تسقط رؤيتها وفهمهـــا على المشهد الواقعي الذي تختتمه.

"ولم يبق في ذاكرته إلا هلوسات وكلمات تتردد بإطناب ورتابة.. البترول، ســـــوريا، ماجستير، الوالد مات، لم الشمل، بقالة الوفاء، لشبونة، المسامح كريم، يا كلاب، يا كلاب، يـــا كلاب، وتلفت حواليه وهو يمتطي السيارة، كانت الجنة تحت أقدامه وأمام عينيه، لكنـــه بـــات سجين القمقم".[12]

لغة الوصف، تتخلل ثنايا لغة الكتابة، تسندها وتقرب رؤيتها، ولكنها تظل مجرد لغـــة واصفة لا تقوم بما يقوم به السرد أو الحوار في هذه الرواية.

أُريد أن أُنوه إلى أن هناك فرق كبير بين لغة الحكي ولغة الكتابة.

وسحر خليفة وهي تؤلف تحكي أكثر مما تكتب، ولعلها تريد ألا تفقد القصة عنصـــــر التشويق، وهذا ما يسجل لها، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فلعلها تريـــد أن تكتـــب قصـــة لقطاع عريض من القراء، لا لنخبة القراء الذين يزعجهم هذا المستوى اللغوي الذي يؤثر سلباً على لغتهم.

لغة الحوار – لغة الدلالة:

في معظم صفحات الرواية، تبدو لنا الحوارات حوارات قائمة على لغة الكلام العادي التي تقصد الإيصال والإفهام، هذه اللغة هي ما يتسيد النص الروائي، لغة فيها بعد دلالي واحد، هو بعد الإيصال والإفهام، الكلمة هنا لا تستطيع أن تعطي إلا معناها القاموسي، حابسة ما فيها من شحنة انفعالية.

وإذا كنا نريد تصنيف هذا الحوار في خانة ما، فإننا نقول بأنه توثيق لحوار واقعي مجرد، وليس حواراً واقعياً بالفعل، لأن لغة التخاطب العادية مليئة بالإرشادات والدلالات، فكيف تكون لغة النص الفني، التي لا تكون نصاً فنياً إلا في تشابك الدلالات وتعددها داخل النص.

ضمن هذا الإطار، تنتشر حوارات في جسم النص لتعطي دلالات تختلف عن طبيعة لغة الكلام وتنتشر في جسم النص بُعداً دلالياً يفيض بشحنته الانفعالية.

لنر إلى هذا الحوار كيف يبدأ وكيف ينتهي.

"قالت بنبرة تقريرية لا أثر فيها للانفعال،

أترى هذه الأرض الجديبة؟

ونظر في النافذة. ورآها جديبة بالفعل، قالت:

كانت بياراتها تمتد حتى الجبل، وأحرقوها

أحرقوها؟

حاولوا انتزاع البصمات.

أية بصمات؟

بصمات أقدام تمشي، وكانت الأشجار تمشي، أتعرف زرقاء اليمامة؟".[13]

فهذا الحوار الثنائي الذي تقيمه سحر خليفة بين أُسامة الكرمي والسيدة المناضلة، يضفي على لغة الحوار بعداً ايحائياً، أن يرمز بالكلمة ويركب داخل النص الروائي التسجيلي لغة تحرفه عن صفته التسجيلية، وتجعل للقراءة الداخلية لحركة الحياة هامشاً أكبر داخل النص، ولكنها رغم ذلك، تكسر الإيقاع الداخلي وتصيره نقيضاً لذاته، بمعنى أن الرمز يتحول من صفته الايحائية إلى غموض داخل النص كما تعتقد الشخصية الروائية لا كما يظن القارئ: فهي في حقيقتها، محملة بالدلالات ومكثفة لهذه الدلالات، ولكن المونولوج الداخلي لأُسامة الكرمي يقلب المعادلة البسيطة ويمحو شحنتها وكثافتها. "ما عادت الأشجار تمشي لكن البصمات بقيت، فالأرض الجديبة ليست جديبة، افهم أو لا تفهم أنت حر، ولكن دع فمك مغلقاً واترك بصمة مكان وقوفك.. أو قعودك".[14]

خلا هذه العبارات التي تثري النص وتغنيه من حوارات الرواية إنشائية مصنوعة لا تعكس صورة الوجدان ولا ترسم عالماً حقيقياً موازياً للعالم الواقعي، وهو ما تهدف الرواية إلى خلقه فتراكم الحوارات والأحداث لا يخدم النص ولا يجعله نصاً واقعياً بالمعنى الفني لهذا التعبير، لكن الحوارات البسيطة التي تزخر بها الرواية بين أفراد من شرائح شعبية مختلفة

هي ما تقيم عليها الرواية بنيتها، لأن صيغة التخاطب الشعبية زاخرة بالدلالات، وليست مجرد لغة ايصال، بل لغة دلالة كثيفة كثافة الذهنية الشعبية نفسها، لغة بعيدة عن الواقع ومتغلغلة فيه، بعيدة عنه ببساطتها الزائدة، ومتغلغلة فيه لأنها تعيشه بكيانها ومشاعرها المتدفقة والبسيطة.

في حوار أُسامة الكرمي مع أُمه، حول الوضع بعد الاحتلال، نرى أن لغة أُسامة "ايصالية" ولغة أُمه دلالية كثيفة لأنها لغة اختزال الأشياء لا تفسيرها وشرحها.

"تزوج بها وبعدين يحلها الحلال.

دائماً يحلها الحلال يا أُمي؟ ألا تفكرين بحل إلا عن طريق الحلال؟

لا تفكر يا أُسامة الله يرضى عليك، ألا تؤمن بقدرة الله جل وعلا؟

والبلد يا أُمي؟

قلت لك البلد بخير، وبكرة يحلها الحلال، ويمكن للصحفيين الأجانب الذين يزورون خالك يؤثرون على أميركا، وأميركا تقول لإسرائيل انسحبي فتنسحب، أرأيت كيف أن الأمور ليست صعبة كما تتصور؟ ألم أقل لك بكرة يحلها الحلال؟".[15]

لغة الكتابة:

هناك مستوى ثالث يبنى داخل الصبار وهو لغة الكتابة التي تشكل جـــزءاً كـــبيراً مـــن النص، إنها لغة الراوي أو لغة الكاتبة، بمعنى أنها لغة منتج العمل الروائي أو صوته الذي يختفي خلفه.

لغة الكتابة لغة مفسرة تشرح الفكر الذي يكمن في العمل الروائي، فحين يعجـــز الســـرد الروائي عن تجسيد هدفه من داخله يلجأ الكاتب إلى التفسير مختفياً وراء صوت الراوي يـــوجهه وينطقه بما يريده.

لذلك تحاول سحر خليفة أن تحرف العمل الروائي عن الانـــزلاق إلـــى حرفيـــة اللغـــة الوقائعية. فالترجيع الشعري بنية مقامة داخل البنية الروائية، استعارة للغة جنس أدبي آخر لتطعيم العمل الروائي به، ومستوى من مستويات تداخل الأجناس الأدبية.

وتتبين لنا هذه الميزة التي تكتسبها اللغة الروائية اصطدامها بالمشهد الواقعي وســـقوطها أمام حاجز الفعل، فحيث تعجز الشخصية يتدفق الترجيع الشعري وتلجأ الشخصية إلى المتخيـــل تستعيض به عن المشهد الواقعي، فتنفي اللغة الشعرية نفسها لينتصب الفعل الواقعي مكانها.

فاللغة "الشعرية" في الصبار لا تنجح في تحويل اللغة الوقائعية عن مسارها، بـــل تبـــدو بعيدة عن السرد ملصقة عليه من الخارج مما يجعل السرد اللاهث، في المشاهد الواقعية، يتقطـــع لصالح لغة غير روائية تنشغل بوصف الفكر الماثل داخل الشخصية الروائية، إنها لغة لا تضيف إلى الرواية الواقعية وإن كانت تحرفها عن مسارها.

في مستوى الدلالة:

ولكن هذا الإضمار لما هو سياسي أو اجتماعي، يجعل الرواية تقول السياسة والمجتمع في تفاصيلهما ولحظتهما الواقعية المعاشة... بمعنى أن الانغماس فيما هو واقعي – بحرفيته الواقعية – هو ما يبرز في ثنايا الرواية، ويثير العديد من أسئلة الدلالة التي تكون مضمرات الرواية ومعانيها الظاهرة.

في مستوى الدلالة يبرز السياسي والاجتماعي كمضمرات تحملها الرواية، حيث إن المسألة الأساسية التي تقوم الرواية على تحليلها في مداها المعاش، تنبثق من الخلفية السياسية الاجتماعية التي تكونت بعد هزيمة 1967، واختيار هذا المدى المعيش محاولة للاستنطاق بالواقع ومكنوناته، واستيضاح صورة المجتمع الفلسطيني في الأرض المحتلة.

في مسار الرواية تبدو شخصية أُسامة غير قادرة على فهم التغيرات الاجتماعية – الاقتصادية التي أحدثها الاحتلال، وهي تغيرات أخذت تفعل في المجتمع الفلسطيني بصورة استطاعت الرواية أن تكتنزها وتضعها في دائرة الضوء... ولكن لغة الرواية الوقائعية، التي تحدثنا عنها في السابق، لا تستطيع ان تنقل المشهد الواقعي دون اللجوء إلى لغة الإنشاء، وتقطيع اللغة الحوارية.

من خلال هذه اللغة الروائية – الإنشائية تتضح لنا بؤرة المشهد الواقعي وجملة العلاقات التي تتضافر لتصنع شبكة الواقع ونسيجه الفعلي.

إلحاق الاقتصاد إلحاق الأرض:

في الرواية تشرح علاقة الاقتصاد بالتغيرات الاجتماعيـــة الحاصـــلة، إذ إن إلحـــاق الاقتصاد الفلسطيني في الأرض المحتلة بالاقتصاد الصهيوني، هو إلحـــاق الأرض وتغييـــر البنى الاجتماعية – الاقتصادية السائدة قبل الهزيمة، ما ينعكس على روح النضال الجماهيرية ويحاول محوها.

في هذه التفاصيل تتمرأى صورتان للواقع من خلال وجهتي نظر مختلفتين:

صورة الواقع كما يراها أُسامة الكرمي في سلبيتها وانغماسها في الاستسلام، وصورة الواقع كما يراها عادل الكرمي خاضعة لنمو الزمن التاريخي وتبلور صورته.

أُسامة في رؤيته للواقع ثوري ينطلق من مفاهيمه هو دون النظر إلى الخلفية التاريخية – الاجتماعية، وبالتالي الاقتصادية، حيث إنه يسقط مفاهيمه على الواقع ويصب لـــومه علـــى الجماهير، "ماذا حدث لهؤلاء الناس؟ أهذا ما فعله بهم الاحتلال؟"[16] "أنتـــم مصـــابون بعـــدم وضوح في الرؤية".[17]

"سبعون ألف يد تصفق داخل المصانع الإسرائيلية".[18] "ماذا حدث للبلـــد؟ أبطروكـــم، استوعبوكم. ولا أرى في عيونكم ومضة خجل".[19]

وهكذا تحدد سحر خليفة طبيعة الرؤية التي يحملها أُسامة الكرمي، إذ يعيــش أســيراً لحواراته الداخلية، أسير وهمه البعيد عن التحليل الصحيح للصورة الواقعية في لغة الكتابة أو صوت الروائية الذي يكسر وحدة العمل الروائي وايقاعه الداخلي.

إن لغة الكتابة المفسرة الشارحة تقوم بدور المصحح للصورة الداخلية التي يرســمها أُسامة الكرمي لنفسه، ولذلك تبدو الصورة الجديدة حيادية مصوغة في لغة "بحثية إحصــائية" مقحمة على لغة الرواية.

"وكان واحد ممن يتربعون في أعلى درجات السلم الطبقي يقول:

– العمل في اسرائيل فرض على عمالنا فرضاً، نحن لســنا ملــومين، ولا الــتركيب الاجتماعي ملوم، الاحتلال هو الملوم".[20]

يقدم أُسامة الكرمي برؤيته المنغلقة على نفسها الصورة الايجابية، صورة الواقع كمــا يجب أن تكون، أي الصورة المثالية لا الصورة الجدلية الواقعية، فكان يجب على الكاتبــة أن تجد لها موازيها الدقيق، لأن عادل الكرمي لا يمثلها، حيث يقدم هذا الحوار بين أُسامة وعادل الدلالة القاطعة على هذه الرؤية الناقصة عند كليهما.

فأُسامة القادم من خارج الأرض المحتلة، والمكلف بمنع العمال العرب مــن العمــل داخل المؤسسات الصهيونية، يتفاجأ بالواقع وتذهله التغيرات، ويعجز عن فهمها، فهو قادم إلى الأرض المحتلة حاملاً تصوره عن الثورة والجماهير، ولكن الجمــاهير تهزمــه لانشــغالها

بالتغيرات عن واقع الاحتلال، فهو يتهم الجماهير والناس والثوريين، ليؤكد وعيه الذاتي للاحتلال دون أن ينظر إلى تحولات الواقع وجدله الداخلي.

بالمقابل فإن "عادل الكرمي" ابن الاقطاعي، الذي ينهار عالمه وتتفكك مكونات حياته الاقتصادية، يضطر إلى العمل في المؤسسات الصهيونية تاركاً أرضه.

يشكل الوجه الآخر للرؤية التي تقدمها الرواية. الرؤية التي تتصارع مع رؤية أُسامة وتتناقض معها من موقع التكون والنشوء، رؤية تحاول فهم الواقع دون أن تمتلك أدوات تحليلها الواقعي. فعادل الكرمي رغم انسلاخه عن طبقته بسبب ظرفه الحياتي الخاص، يظل يراوح في مكانه أرض الواقع، إذ يحمل في داخله جدل المثال لا جدل الواقع النامي والمضطرب.

ومن هذه الطبقة الإقطاعية المتفسخة يولد "باسل الكرمي" الذي يخرج على طبقته أيضاً ويتربى في أحضان التغيرات الجديدة، يخبئ لأُسامة السلاح وعندما يستشهد أُسامة ويكتشف باسل ويسجن، تنتهي الرواية أو جزؤها الأول مع تطاير بقايا الإقطاع ونسفه، إذ ينسف الاحتلال بيت آل الكرمي الذي اكتشفوا فيه السلاح.

لعل في هذه الصورة "الواقعية" التي ترسمها الرؤية خللاً ما يجعل دلالتها تنحرف عن مسارها، فالرواية ترسم الثورة، كما لو أنها تنبثق من هذه الطبقة الاجتماعية التي تموت في الرواية وتلد البديل من رحمها، وان كان هذا البديل هو الذي حطمها وقضى عليها.

وبذلك تحرف الرؤية عن واقعها وتتناسى البرجوازية الوطنية والشرائح الاجتماعية المختلفة، فلا تصبح شخصيات: زهدي، أبو صابر، وسعدية...الخ، إلا عوامل تزيينية في الرواية، حتى ولو شاركت في النضال واستشهد "زهدي".

عباد الشمس:

"عباد الشمس" هي الجزء الثاني لـ "الصبار" فيها يجري استكمال نقاش الواقع وطرحه في العلاقات الروائية المتواشجة، حيث نلحظ في "عباد الشمس" تركيزاً على علاقة نامية تأخذ المجال الروائي كله وتسيطر على البنية الروائية وتحكمها.

فإذا كان الهدف الأساسي من "الصبار" هو تقديم صورة تفصيلية للواقع من وجهة نظر الكاتبة، فإن الهدف الأساسي في ثنايا "عباد الشمس" هو مناقشة مشكلة المرأة في الأرض المحتلة وتحديد مكانها في جملة العلاقات المتنامية في المسار الروائي.

تعتبر مشكلة المرأة تحت الاحتلال، وعلاقتها بالواقع، وعلاقتها بالرجل، هي التيار العام الذي تتدفق الكتابة الروائية في مجراه، وتتحدد كافة العلاقات في ترابطها مع هذه المشكلة التي تنسج الكاتبة حولها شبكة علاقاتها الروائية.

من خلال الحوار والوصف تنتصب المشكلة الأساسية التي تقوم عليها الرواية: المرأة في مرحلة تحرر وطني وفي مجتمع شرقي حيث تعاني المرأة قمعاً وسلطة مزدوجين، قمع الاحتلال وسلطته، وقمع الرجل وسلطته.

تحاول سحر خليفة من خلال شخصية "رفيف" أن تشير إلى الواقع في خصوصية صورته، الواقع في تجربة المرأة ووجهة نظرها تجاه تعقد الواقع واشتباك خيوطه، فتطلق "رفيف" صرختها في وجه عادل الكرمي "سَيْري معك لا يمنحك الحق في فرض القيود عليَّ... أسير معك كند لا كتابع".[21]

فمن خلال خطاب "رفيف" يتبين لنا انبثاق التجربة من خصوصيتها، من وضع المرأة تحت الاحتلال وتوترها تجاه سلطة المجتمع الرجولية، ما ينتج في الرواية مساراً خاصاً تسلكه العلاقات التي تتشابك في بنية الرواية.

تنشغل رفيف في الرواية بتحليل علاقتها بعادل دون أن تنظر إلى الظرف الخاص الذي يكتنفهما، ودون أن تعي دورها الحقيقي والفاعل في تغيير الايديولوجيا المسيطرة التي يختلط فيها القمع السلطوي بالقمع الجنسي.

فإذا كان الخطاب الروائي يوضح خصوصية العلاقة الماثلة في هذا القمع المزدوج، فإن الخطاب الإيديولوجي وجحيم الممارسة الذاتية يتصارعان داخل "رفيف" الفتاة "الثورية" من خلال حمى العاطفة.

"هل يحبها؟ لم يقل هذا أبداً، ولم يقل عكسه، لم يجلس معها جلسة حميمة كجلسة هذين الاثنين، لم يحتضن يدها وينظر في عينيها نظرة تقول ما لم يقله لسانه، لكنه يمسك بيدها حين يعبران الطريق وحين تصيبها نوبات الجنون وتركض وتضحك وتصرخ في الشوارع الخالية، لم يفعل ذلك إلا بدافع الحماية والمجاراة، لو تركته لمزاجه لما قام بذلك وحده، عليها أن تقوم

بمجهود بطولي كي تسحبه لأجواء أقل فتوراً ووقاراً، لماذا لا يحب؟ أليس إنساناً له قلب وعواطف؟ يشتهيها، نعم، اعترف بذلك، لكنها تريد قلبه، تريد علاقة متكافئة ليست من طرف واحد".[22]

فرفيف في صراعها مع ذاتها تندب هذا الواقع وتعيد نقد ذاتها، فهي تصف نفسها بـ "الفتاة الشرقية"، أحلام مراهقة في حب كبير يغير وجه الدنيا والتاريخ، وما جدوى كل المفاهيم المكتسبة التي ترددها ويرددها آخرون: "العقل في واد والعواطف في واد آخر".[23]

نلاحظ أن اللغة في رواية "عباد الشمس" تحاول أن تواكب الشخصيات، وتجعلها تعبر عن نفسها، حيث كانت هناك لغة المثقفين (رفيف، وعادل، وباسل، وسالم) ولغة النساء البسيطات (سعدية، وخضرة)، فلغة المثقفين قد نراها شاعرية حيناً، وقد نراها خطابية حيناً آخر، حسبما تتيح الكاتبة للشخصية أن تنطلق بعيدة عنها وعن آرائها، بينما نحسها طبيعية منسابة حينما تترك على حريتها، أو قد نحس أنها مثقلة بالخطابية وذلك حين تتدخل الكاتبة وتعلن آراءها صريحة.

حين تركض رفيف مع عادل وينقلبان طفلين، نلاحظ أن أفكار رفيف تنساب بشاعرية طبيعية: "يصبح العالم قمة، وأنت على حافته فرخ نسر يطير، وتنسى كل شيء إلا قهقهاتك، وإحساساً بالحرقة يشتد مع كل صيحة، وحين تطفر معركة الركض من عيون جرحتها نسمة آذار، تنهمر الدموع فتصل عنقك، وتبكي عند حافة الدنيا على الناس ونفسك وتذكر أين أنت وعلى أي رصيف".[24]

وحين تفكر بعقلها وتتدخل الكاتبة تختفي الشاعرية ونسمع صوتاً مباشراً حاداً: "قضية الوطن قضية مختلفة عن قضية المرأة؟ بل هذه من تلك ولا مجال للفصل، قضية المرأة جزء أساسي من قضية الوطن يحلون عقدهم على حسابي فأتعقد وأعقدهم معي والحلقة اللانهائيـــة تدور وتدور وندور معها".[25]

وحين تصف المؤلفة أحياء البلدة القديمة في نابلس نحس أن اللغة حيـــة، انســـيابية، فتصف البلدة وصفاً دقيقاً، يصعب على من لا يعرفها أن يصفها: "ودخل الزقاق الحجري نحو باب الساحة ومر بالمسمكة والخضرجي وبائع العفش المستعمل، وضحكت الوجوه الســـمحة وحيت وعزمت على فنجان قينر.[26] بالجوز والصنوبر.

تفضلوا، بالله عليكم، أنت فين يا رجل؟ أمانة الله، عليك الجيرة، فنجان قينـــر، طـــب نفس... وصاح بائع السحلب مسهلاً أمام عربته المزوقة بأوراق الشجر وزهـــور بلاســـتيك كعكبانية. سحلب سوخون... هاي السحلب بالجوز والجنزبيل... أهلان أبـــو الشـــباب علـــيّ الطرباش إلاّ تميل... فنجان على الواقف يا ابن الأجاويد".[27]

باب الساحة. المسمكة. الخضرجي بائع العفش المســـتعمل. فنجـــان قينـــر بـــالجوز والصنوبر. بائع السحلب. أوراق الشجر. زهور بلاستيكية كعكبانية. مشهد حي تصفه المؤلفة مستخدمة المزيج من اللهجة العامية والفصحى وذلك لأنها تتحدث عن أهل البلد البسطاء، أما اللغة الفصحى فقد كانت واضحة عند انتقال المنظور إلى باسل: " ما زال يـــذكر أننـــي ابـــن أجاويد... عجيبة أنت أيتها المدينة، عجيبة كصندوق عجب، الصورة تلو الصـــورة، ونحـــن

أطفال صغار، نجلس على حافة مقعد خشبي، ننظر من خلال فتحة الصندوق والدنيا، أبو زيد الهلالي والبطل الذي يركب حصاناً ويحمل رمحاً يغرسه في قلب التنين، لكن التنين مـــا زال جاثماً على الصدر وفوق العنق وفي مجرى التنفس، عجيبة أنت أيتها المدينة، الصبر والصبار والصابون وطيبة القلب والسخام والخام وتناقضات العالم كله".[28]

فمن خلال لغة باسل نرى أنها لغة تمتلئ بهموم الجماعة، إذ إن الصورة الـــتي تملأ عقله هي سيرة البطل أبي زيد الهلالي، تلك الصورة الموازية لصورة البطل الفلسطيني الذي يحمل السلاح لمواجهة الاحتلال كما فعل أبو زيد الهلالي.

بالإضافة إلى صور البطل الشعبي تمتلئ رواية سحر خليفة بالأُغنيـــات، والأمثـــال الشعبية، وبعض النكت والحكايات، فهذه النصوص تساهم في رسم صورة الواقع بتفصـــيلاته كافة.

فالمؤلفة حين تورد شخصية أبي زيد الهلالي من خلال حوار عادل الكرمي مع نفسه، تريد من ذلك إعطاء صورة مشرقة، تأمل أن تتجسد في الحاضر.

وكذلك حين تورد حكايات يتناقلها الناس بينهم داخل الرواية فهي من أجل أن تنـــوع صور المقاومة الفلسطينية للمحتل وتوحي بواقعيتها.

وأيضاً من أجل رصد الواقع تستخدم الكاتبة ضمن لغة الكتابة مطلع أُغنية: (يا حلـــو صبح يا حلو طل، يا حلو صبح نهارنا فل)[29] أو جزءاً من أغنية: "وحملت رشاشي آآآ لتحمل بعدنا الأجيال منجل".[30]

كما تستخدم الكاتبة النكتة لتدعم أُسلوبها ولكي تربط هذه النكتة بالشخصية التي عرفت بحسها المرح (باسل، وأبو العز) وبذلك نرى الفرق بين القول الخفي من خلال النكتة والـــذي تتوارى خلفه الكاتبة وبين القول المباشر الذي تقف أمامه الكاتبة.

سنقارن بين قولين: قول خفي وقول مباشر، القول الخفي: قال صالح أثناء الـــدرس: من هي المرأة؟ قال ملتح: هي نصف الدين. صالح: لكنهن ناقصات عقل ودين. قـــال ملتـــح: وهو كذلك.

قال صالح: لكن المرأة نصف الدين ونصف البلد، إذن سنحرر نصف البلد، قال ملتح: إذا قمنا قامت فنحن القوامون.

وقعت بعد ذلك طوشة وسب وضرب، وكشر صالح فسكت الجميع. قال: نعود إلـــى الجد.

والقول المباشر الصارخ، حين تضرب رفيف الطاولة بقبضتها وتقول: هـــذا صـــميم الانفصام. تحيون غضبة العامل والفلاح والشعوب المقهورة، وحين تغضب المرأة تجـــأرون في وجهها "معقدة" محبطة قصيرة الباع، قصيرة النظر، الوقت ليس وقتك، وقـــت مـــن إذن؟ وقت العامل والفلاح والشعوب المقهورة؟ وأنا؟ ألست "بروليتارية" الرجل؟ ألم يقـــل مـــاركس وانجلز هذا؟ فلماذا قدستم كل ما جاء به وأغفلتم هذه النقطة؟ ألأنها تنتهي بتاء التأنيث؟.[31]

فهنا نلحظ فرقاً كبيراً بين اللغة الساخرة التي تحمل موقف الكاتبة بشكل غير مباشر، وتبتعد هنا عن التفاصيل والخطابة وبين لغة التوضيح والتفسير، اللغة الوقائعية التي تغرق في التفاصيل.[32]

وإذا انتقلنا إلى رواية "باب الساحة" للوقوف على موضوع اللغة عند الكاتبة نرى أننا سنتتبع أولاً المستوى اللغوي للشخصيات، ثم المستوى اللغوي للسارد.

المستوى اللغوي للشخصيات:

يميز المرء الذي يتتبع المستوى اللغوي في "باب الساحة" بين مستويات عديدة، فالرواية – عدا السارد – تحفل بالعديد من الشخصيات: اليهودية والعربية، والأخيرة هذه عديدة المستوى ثقافة فمنها المتعلم ومنها غير المتعلم.

الشخصيات اليهودية:

لم يكن للشخصيات اليهودية حضور ظاهر في النص عدا الجنود، فنحن نسمع صوت جندي يخاطب الآخرين والعبارات التي يتفوه بها هؤلاء كانت عربية ركيكة، وكانت قليلة في النص، من ذلك مثلاً النص التالي:

"إفتخ شنطة.

وتفتح الشنطة ويرون أدواتها البسيطة: قطن، شاش، سرنجات، مطهرات، وتحاميل.

- دكتورة؟
- لا، قابلة.
- قابلة، ما كابلة؟
- داية.
- داية؟ ما داية؟"[33]

الشخصيات العربية غير المتعلمة جيداً:

أمثال الحاجة زكية ونزهة وآخرين. وكان حديث هؤلاء روائياً كما يتكلمون في واقع الحياة، والنص التالي يوضح ذلك:

"– شو كل هذا؟

مدت يدها بذعر:

- دَخيلك وطي صوتك؟ الناس
- استحوا أهل الشهدا!

وضعت يدها على ذقنها مسترحمة:

- دخيلك خلينا مستورين

ونظرت من الشباك بقلق:

- حدا شافك؟

ابتسم وهزَّ رأسه:

- خايفة على الدار واللا علي؟".[34]

وقد تتحدث هذه الشخصيات بلغة شبه فصيحة ولكن هذه اللغة لا تتناسب مع مستواها العلمي. فقد تكون هذه اللغة لغة الكاتبة نفسها، فهذه الازدواجية تشكل خلخلة في البنية الروائية.

وهذا نص يوضح ذلك، وهو حديث على لسان زكية، فهي تنطق على مدى الرواية باللهجة العامية، ولكننا أحياناً نقرأ عبارات فصيحة ترد على لسانها، مثلاً: "التفت اليها ورآها تتأمله. ابتسم ابتسامته الناعمة فسأل قلبها وتساءلت: أمن المعقول أن يكون واحداً منهم؟ هذا الوجه الناعم كوجوه البنات، والعيون الناعسة والصوت الهادئ، أمن المعقول أن يكون كما يُقال؟ لكنه مؤمن ويخاف الله...".[35]

الشخصية المتعلمة تعليماً جامعياً:

وتتمثل في الرواية في كل من سمر وسحاب وحسام، وهذه الشخصية درست وما زالت تدرس في الجامعة، فهي تثقف نفسها باستمرار، والدليل على ذلك ذهابها إلى المكتبة، وهذا النص ورد على لسان حسام: "انتبه لنفسه: ماذا فعلت بنا الانتفاضة؟ أهي الانتفاضة أم التوتر والتشرد والتخبط؟ هي الحرب. والأدهى من ذلك أن الناس لا يعتبرونها حرباً، وما نحن فيه ماذا يُسمى؟

لأننا لا نوجع الطرف الآخر بدأنا نوجع أنفسنا، أرفع يدى على امـــرأة؟ ومـــاذا لـــو تطاولت على الوالد؟ ألا يستحق؟ بلى يستحق...."[36]

فهنا لغة حسام، لغة فصيحة لأنه طالب جامعي غير أنه قد ينطـــق باللهجـــة العاميـــة أحياناً.

إذن نلاحظ أن اللغة في هذه الرواية، تنهض بمهمات متعددة، فهي المادة التي يتشكل منها البناء الروائي، ومن خلالها يتم رسم الصور السردية والحواريـــة ورســـم الشخصـــيات وأبعادها وحركتها.

وتتعدد المستويات اللغوية فهناك اللغة التصويرية وهي المهيمنة على معظم الصـــور السردية والوصفية والحوارية، وهناك اللهجة المحكية إلى جانب الفصيحة، وهناك لغة شعرية مليئة بالظلال والألوان الرامزة الموحية.

فتعدد المستويات اللغوية وتداخل هذه المستويات يهدف إلى تجسيد قيمة من القيم التي تصبو الرواية إلى تجسيدها، فاللغة كالحقيقة الاجتماعية لا يمكن بلوغها أو الوصول إليها من خلال بُعد واحد، بل هي ذات وجوه متعددة وجوانب متنوعة.

فهذا التعدد في المستويات اللغوية والأصوات والشخصيات والأســـاليب والضـــمائر، ينسجم مع جوهر الحياة القائم على التعدد والتنوع.

لغة السرد:

ليس هناك في النص ما يوضح لنا فيما إذا كان السارد شخصاً آخر غير الكاتب. حقاً إن النص الروائي لا يعطينا أدلة تثبت لنا أن السارد هو الكاتب نفسه، ولكنه، في الوقت نفسه، لا يعطينا أدلة تثبت عكس ذلك. ولذلك فسنفترض هنا أن السارد والكاتب هما شخص واحد.

يبدو السارد في النص شخصاً لا يمتلك ناصية اللغة، إنه راوٍ أكثر منه كاتباً، وذلك لأن الراوي يهتم فقط برواية الحديث ونقله دون التركيز على فصاحة اللغة التي لا يمتلكها الجمهور المستمع، وبالتالي فإن الراوي، حتى يخلق ثمة تواصلاً بينه وبين مستمعيه، فهو يخاطب الناس على قدر لغتهم، بينما الكاتب يحاول أن يفرغ ما عنده على الورق ويكون قارئاً جيداً ومتعلماً نال حظاً من التعليم.

ومن خلال النص يبدو لنا أن السارد راوٍ أكثر منه كاتباً، ففي النص التالي سنلاحظ ضعف المستوى اللغوي السردي: "اختفى الجندي فسدّوا مداخل الزاروب وبدأت حملات التفتيش، الشباب يعرفون المسالك والمسارب والدهاليز والأقبية وفتحات المجاري، وبدأت عملية الصيد الشرسة، افتعل الشباب معركة في الزقاق المجاور فامتلأ سطح الست زكية بالبنانير والحجارة والفشك الفارغ، ثم الغازات والبصل والليمون وخراطيش القنابل، أغلق الناس النوافذ وسدوا أُنوفهم بمحارم الكولونيا حتى دخلوا، والشباب اتفقوا على الانسحاب آخذين معهم كل الشبيبة، ولم يبق في الحي إلا النسوة والأطفال وشيوخ الرجال".[37]

ولو تتبعنا بقية النص لوجدنا أمثلة كثيرة تبين ركاكة لغة السارد وهي لمن يجيد العربية واضحة غاية الوضوح، فقد نلاحظ أن السارد يبدأ بجملة فعلية ثم سرعان ما نقرأ

جملة اسمية، ثم تنقطع الجملة لتبدأ جملة أُخرى تبدأ بحرف عطف، ومن ذلك: "فامتلأ سطح زكية بالبنانير والحجارة والفشك الفارغ. ثم الغازات والبصل والليمون....".

فلا شك أن هذا يؤثر على استمرارية حالة التوتر التي تخلقها الجملة لدى القارئ، فلا يكون هناك تناسق في الإيقاع السردي.

ومن خلال نصوص أُخرى يتبين لنا أن السارد أحياناً ينسى نفسه وينفعل بالحدث، فتكون لغته متناسبة مع شخصية متوترة متأزمة، بل ربما تتجاوز ذلك إلى أن تبلغ مستوى رائقاً من الشعرية، ومن ذلك: "أيام ذهبية كالميلاد، يولد المرء في الثورة مئة مرَّة ويموت أُلوفاً لا تحصى، والثورة ليست كالصاروخ، بل نهر سيال يتدفق، أحياناً ينخسف الإمداد ويشح المطر ولا يهطل، ويمر النهر بوقت عصيب.... يا فيض الرب يا غضب الأرض، يا غضباً موقوتاً كالإعصار، ثم الدوران ثم الدورة، ويعود كخيط يتأرجح، وتعود الثورة للواقع، وتعود الصخرة تتدحرج لمهاوي الواد".[38]

وكما سنرى بعد قليل فإن السارد لا يبدو شخصية روائية ولا قليلاً، وتحوله في هذه الرواية، إلى شخصية مشاركة، عامل ضعف في بنية الرواية لا عامل قوة.

طريقة القص:

تبدأ رواية "باب الساحة" بالفقرة التالية: "لكأن حشد النسوة هذا اكتظاظ، استقبال من استقبالات المرحومة الخوالي. كانت المرحومة ما زالت في ريعان الشباب، رغم رعيل الخلفة الممتد طولاً وعرضاً، كانت بيضاء ميالة إلى البدانة، لكن الخصر مكسم والساقان ممشوقتان". (39)

من خلال هذه الفقرة نلاحظ أن الأُسلوب المستخدم هو أُسلوب السرد التقليدي، وكذلك بالنسبة للحوار الذي يشكل الجزء الأكبر في الرواية، نلحظ السارد يتحدث عن آخرين ثم يتوقف ليترك لنا الآخرين يتحاورون ويعبرون عن ذواتهم بأصواتهم، وكذلك من خلال النصوص الباقية نستوضح أن السارد يتدخل ويعقب على ما يجري بطريقة غير مستساغة، فهو لا يلتزم الحياد دائماً، وإنما يتحول إلى شخصية من شخصيات الرواية، وعلى سبيل المثال، ننظرُ في النصين التاليين:

"تساعدها، هي ليست الصغيرة سمر لتحمل الأفكار ونوايا السذج، فهذه أيام نحس، ويا دوب الواحد يساعد حالهُ"، "كل شيء إلا هذا، تطلع لهذا البيت جلاب الفضائح والمصائب لا والله ولو وضعوا العالم في يمينها والشمس في شمالها".[40] هنا نلحظ عدم وجود الفصل، الأول (أم الشباب) والثاني (سكان الدار المشبوهة)، فالكاتبة تلجأ إلى أُسلوب آخر من أساليب السرد،

يتمثل في استخدام الأُسلوب السردي عبر ضمير المتكلم، وهذا ما يجعلنا نشعر بـــأن الســـارد يصبح شخصية من شخصيات الرواية.

وهناك نصوص أُخرى تثبت لنا أنّ السارد هو الذي يتكلم، وليست أي شخصية مـــن شخصيات الرواية "أمّا الليل فيا سبحان الله! سبحان الخالق فـــي عرشـــه! ضـــباب المدينـــة كالتخريم يهبط من قمة عيبال، وأحياناً يمن الله علينا بليلـــة حنونـــة دون قلـــق، فلا تنطلـــق السماعات والنداءات وهتافات الله أكبر، ولا يقتحم الجند حارة قريبة أو بعيدة".

فالقرب والبعد في مدينتنا مختلفان، نرى الأشياء من بُعد فنظنها قريبة، فـــإذا حاولنـــا الوصول اليها وجدناها أبعد من قلة سبحان الله!".[41]

كما أننا من خلال بقية النصوص نرى أن السارد يتحول من مراقب إلـــى مُشـــارك، بحيث نلمحه في مواطن ينفعل ويعبر عما يجري بعواطفه وكأنه إحدى شخصـــيات الروايـــة، وبذلك لا نستطيع تحديد حالة واحدة للسارد فنراه أحياناً محايداً حياداً كلياً، وأحياناً مشـــاركاً، وعندما يكون محايداً، يبدو لنا أنه عارف بما يجري وذلك واضح في النص التالي:

"شربتا القهوة في المطبخ، وكانت عربية، شمَّ رائحتها على البعد فأُصـــيب بـــاكتئاب مضاعف، قبل أن تخاصمه نزهة كان يجرؤ على طلب فنجان قهوة، أمَّـــا الآن، ومنـــذ أيـــام طويلة، لم يذق طعم الشاي أو القهوة".[42]

وفي مواطن أُخرى يتبين لنا أن السارد يكون عارفاً بالضبط وغير عـــارف، يظهـــر متردداً، وهذا النص يكشف لنا حالة السارد: "ووجيه يفاخر بالصبيان، ما كان يحب أبناءه، أو ربّما، هذا اما يتوهمه حسام، كان يجمعهم كما يجمع البخيل قطع الذهب".[43]

ويلاحظ قارئ هذه الرواية كذلك وجود تداخل عدة مســـتويات ســـردية، بحيـــث لا يستطيع تحديد مصدر الكلام بالضبط.

نحن نعلم – وعلى يقين تام – بأن المرء يستطيع أن يميز بين صوتين، والدليل علـــى ذلك الازدواجية اللغوية بحيث يستمع إلى صوت يتحدث باللغة الفصـــيحة، وتـــارة يتحـــدث باللهجة العامية، ودليل آخر هو استخدام ضميرين في الخطاب، فنحن نصغي إلـــى صـــوت يتحدث عن نزهة، ثم نستمع إلى عبارات وكأنها تصدر عن نزهة نفسها.

قبل أن أنتقل إلى الرمز، أُريد أن أُوضح أنماط السرد في الرواية.

أنماط السرد في الرواية:

السرد يعني الكيفية التي تروى بها الرواية، أو هو عرض مـــوجه بوســـاطة اللغـــة المكتوبة لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيلة، بحيث تبدو مقنعة للمروي له.

والسرد يتصف بإمكانات زمانية ومكانية هائلة، إذ لا تقيده قيود من حيـــث مســـاحة الزمن أو امتداد المكان، اللذين يدور فيهما الخطاب أو حولهما، ولا من حيث الانتقال داخلهما إلى الماضي أو المستقبل من مكان لمكان.[44]

وإذا كانت الرواية لا تسرد نفسها، فإن ذلك يتطلب راوٍ أو سارد قد يكون ظاهراً في النص الروائي، وقد يكون شخصية من الشخصيات تأخذ على عاتقها سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها.

وبسبب العلاقة الدينامية المعقدة بين الشخصية والراوي، قد ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة، من هنا تأتي المستويات المختلفة في المنظور التعبيري.[45]

لقد تعددت الأنماط السردية في الرواية ولعل من أبرزها:

(1) **السارد الموضوعي (العليم):**

ويتمثل في هيمنة السارد العليم المطلع على المعلوم والمجهول من تاريخ الحدث الروائي، كما أنه يعرف أكثر من الشخصية، ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته،[46] ويكثر في هذا النوع من السرد اللجوء إلى الأفعال الماضية أو المضارع المنفي، واستخدام الضمير الغائب.

ففي رواية (الميراث) يطالعنا ذلك السارد العارف بكل شيء، وهو يجول في ذهن (فيوليت) التي تعاني الإحباط، نتيجة فشل تجاربها العاطفية المتكررة، "جلست فيوليت في طرف التراس، وتركتنا ومدت نظرها عبر الأفق، كان الجميع يناقشون برنامج المهرجان، وكانت تحس بأن العالم يخط خطوات ويتركها خلف الموكب، أحياناً

تتحمس، وأحياناً تصف مع كمال الذي ازداد يأساً وإحباطاً، أحياناً تقول: أنـــا عنـــدي أمل، وأحياناً تقول بلا حكي فاضي".[47]

والسارد الموضوعي الذي يمتلك المعرفة الكلية يتلبس في روايـــة (بـــاب الســـاحة) شخصية (زكية) قابلة الحارة، المعروفة بقلة الكلام حفاظاً على أسرار البيوت الـــتي تدخلها، لكنها في قرارة نفسها تتمنى لو شاركت النسوة في الـــثرثرة والنميمـــة، وأن تظهر الأشياء الحبيسة التي تحرص على إخفائها في أعماقها، "تأملتهن وهن يقرقرن، ويبربرن، وهزت رأسها وابتسمت بحسرة، كانت تتمنى أن تقوم بما يقمن به، تفتـــح فمها ولا تغلقه على الإطلاق، تفضفض وتصيح ووتتنفس وتلعن زوجها وتلعن حظها، لكنها لم تفعل، لأنها لم تعتد ذلك أو بالأحرى، عملت على ألا تعتـــاد هـــذا الـــترف، ورضيت بقسمتها كمستمعة فقط".[48]

(2) **السارد الذاتي (المتكلم):**

وهذا النمط يقدم ساردا شاهداً متتبعاً لمسار الأحداث تتطابق معرفتـــه مـــع معرفـــة الشخصيات الأخرى، ولكنه لا يقدم تفسيراً للأحداث قبـــل وقوعهـــا، وإنمـــا ينتظـــر الشخصيات، لتقود الأحداث إلى منتهاها، والسارد في هذه الحالـــة يـــروي الأحـــداث بالترتيب الذي وقعت فيه، ويتأثر بما يجري حوله،[49] ويغلب علـــى هـــذه الطريقـــة الاستعانة بصيغة ضمير المتكلم التي تستعين أحياناً بضمير الشخص الثالث (الغائب)

"فتكون له وظيفة مغايرة عن وظيفته في نمط السرد الموضوعي من حيث احتفاظ هذا الضمير بمظهر الذاتية".[50]

إضافة إلى استخدام ضمير الشخص الثاني (المخاطب)، وذلك عندما يجعل الـــروائي شخصيته تحاور نفسها وتخاطبها في مونولوج داخلي، أو تناجيها بصوت مسموع.

ففي رواية (الميراث) ينتقل السرد من تقنية السارد الموضوعي الذي يسرد الأحـــداث بضمير الغائب إلى السارد الذاتي، ليجسد بصورة دقيقة ما يموج في أعماق (رفيـــف) المفجوعة في حبها لعادل الكرمي: "نظرتْ إليه من خلال الظلمة وعيناها تنضـــــحان وأنفاسها تتقطع، وأنَّت، أخاف أن أظل وحيدة، أنا بحاجة إليه، بحاجة إلى حبه، وهـــو لا يعرف كيف يحب، وأحست بالثورة والمرارة فهي تعطيه أكثر مما يعطيها".[51]

وفي رواية (باب الساحة) يتبين لنا العلاقة القائمة بين طريقة تيار الـــوعي وحـــالات التأزم والتمزق التي تعيشها الشخصيات النسوية حين ترتد إلـــى نفســـها، تحاورهـــا وتناجيها بطريقتها الخاصة، ويكشف لنا تيار وعي (سمر) الكـــثير مـــن الهـــواجس الداخلية لتلك الفتاة التي يجتاحها القلق من تبعات العهد الذي قطعه حسام الجريح على نفسه حينما صارحها بحبه لها، وأنه قد تخلص من حبه لسحاب: "ماذا لـــو أعطـــاني عهداً أو كسر العهد باسم التغيير؟ ماذا لو أعطاني حباً وذاب الحب باسم التغيير؟ ماذا لو ذبتُ بتفاصيله ونسيت أسمي باسم التغيير؟ ماذا لو هبت عاصفة وانتزعت قلبه من

قلبي؟ ماذا يبقى؟ أبقى للموت؟ أبقى للخوف، أم لا أبقى؟ موتي حية، كفي عن العيش، سيري عمياء، عيشي خرابك، والتفي بعباءات الموت".(52)

وفي رواية (عباد الشمس) تنطلق حركة السرد من لحظة حاضرة متأزمة، متجهة إلى الخلف إلى الأمام وهي ترصد أدق خلجات (سعدية) وموقفها من نفسها ومن الآخرين، بعد أن اكتسفت الحياة صعبة وقاسية خاصة مع امرأة شابة جميلة، أرملة أضحت مطمعاً للكثيرين، خاصة (شحادة) الذي لا يقارن بزوجها الشهيد: "أحست بالغضب ينشب إظفاره في حلقها، لماذا، لماذا يتوجب عليها أن تفكر في شحادة؟ تأملته وهو يتكلم مع عادل، يؤشر ويشبرّ ويتذلل، أهذا هو الملجأ الأخير؟ أهذا هو الحل الوحيد؟ إخص، إخص على الدنيا والناس، أنا أفكر بهذا السخل حتى أتقي شرهم؟ وبعدما أتقي شرهم كيف أتقي شره؟!(53)

الرمز:

أما فيما يتعلق بالرمز في روايات سحر خليفة وخاصة المرأة الرمز، فإن رواية (الميراث) تلفتُ انتباهنا(54) الى موت (فتنة) على الحاجز الإسرائيلي وتؤكد استحالة وجود اتفاقيات سلام ما دام الاحتلال موجوداً، وما دام الإغلاق والحصار والمصادرة هي السائدة.

وفي رواية (باب الساحة) تطالعنا شخصية (سحاب) التي تراوح بين الواقع والرمز في مجيئها كحلم نستشعره من خلال (حسام) الذي تعلق بها منذ صباه، رغم تقدمها في السن،

وتميزها بالرؤية الواقعية التي تحاول أن تخلخل رومانسيته، "في حبها يختلط الحنـــان بقـــدح الرأس ورعش البدن، الشمس أصفى مما هي، والأرض أغنـــى ممـــا هـــي والبلـــد القديمـــة كالأحلام.. تلال (زواتا) وقمة (روبين) وانحدار البطاح لقرص الشمس وحب فتـــاة عيناهـــا أجنحة الشفق وريش السنونو وذهب السنابل، كانت المرأة صورة وما زالت كرمـــز الأرض، أو أن الأرض هي المرأة".[55]

وعندما يلاحقها بقصائده، تصحح له كثيراً من المفاهيم رافضة الرموز التي لا تتعامل مع المرأة كواقع واحساس، بحيث تبدو رؤيتها وكأنها "نموذج للحوار المفكَّر فيه الذي يريد أن يظهر جزءاً من الأيديولوجيا المضمرة".[56]

"أنا لست الأم، ولست الأرض، ولست الرمز، أنا إنسانة آكل، أشرب، أحلم، أخطىء، أتعذب، وأناجي الريح، أنا لست الرمز، أنا المرأة، حتى تكبر؟"[57]

غير أن حبه لسمر، واكتشافه وهو جريح محموم للجانب الإنساني في شخصية "نزهة" الفتـــاة المشبوهة، المنبوذة، يعيده إلى الأرض ثانية، ويدفعه إلى قراءة جديدة لواقع الحياة اليومية في ظل الانتفاضة، ليكتشف أن ما جمعه بسحاب لم يكن قصة حب، وإنما هي أحلام، فهـــو لـــم يلمسها ولم تلمسه ولم يأخذها يوماً بذراعيه يتحدى بمعيتها ضربات الرعد.[58]

كما تظهر لنا قلة الاتكاء على الرمز في استحضار صور المرأة، حيث دفعت القراءة الجديدة لواقع الانتفاضة – بكل ما حملته من اطلاق لطاقات المرأة وابـــداعاتها – الـــروائي

الفلسطيني إلى المزيد من الوضوح والجرأة، إذ تجاوزت رؤيته للمـــرأة الرمـــوز المتوارثـــة (الأرض، والحكمة، والمثال) إلى التعامل معها كواقع وإحساس، ما أسهم في إبراز العديد من النماذج النسائية التي بدت مفعمة بالثقة، مسلحة، رغم إحباطات الواقع وتلون البعض، بـــأبهى ما في الماضي من مبادئ وقيم.

ولوعدنا إلى روايتها الأولى "لم نعد جواري لكم" ومن خلال الشخصيات التي وردت فيها، وتعرفنا عليها عن طريق الوصف، والسرد، والحوار المتقابل، والمناقشة، والأفعال التي تقوم بها الشخصيات، وعن طريق الحوار الذي هو عبارة عن احتجاجات مفاجئة للشخصـــية التي تجسد عجز الشخصيات أمام الواقع، ويستخدم الحوار اللغة المحكية أو لغة الحياة اليومية، والعبارات الجاهزة، والاتهامات الاستفزازية المتوترة، والمناقشات الطويلة.

بالنسبة إلى الشخصية، اخضع وصفها لمزاج وأهواء المؤلفة ونظرتها إلى الإنســـان، فقد وفقت في تصوير الشخصيات التي تخضع في تصرفاتها لمزاجها، كما اجادت اجادة فائقة في تصوير الشخصيات على حقيقتها وكما هم البشر في الحياة، كما برعت في تصوير طبيعة العلاقة بين الشخصيات.

وقد تم وصف جانب واحد من الشخصية، هو عالم الأهواء علـــى حســـاب تجاهـــل الجانب الآخر، وهو مدى التزام الشخصيات بالواقع السياسي حيث لم يصـــور ويـــذكر هـــذا الالتزام بفعل أو حوار من الشخصيات، إلا اشارة إلى أن عبد الرحمن خرج من الســـجن وأن

المخابرات تراقبه وتراقب سميرة، فالحوارات التي قيلت حوارات عن الرجال والنساء والفن، وأفعال الشخصيات عبارة عن مواعيد ولقاءات.

وكما أن تصوير جانب واحد من الشخصية جعل تطور الأحداث ونهايتها مفتعلين وغير متوقعين، كما أن عرض تطور الأحداث وتغير الشخصيات بطريقة تقريرية فصل بين الشخصيات والأحداث وأعطى للشخصية وجوداً ثابتاً غير متطور، وكأن الأحداث التي جرت للشخصيات عبارة عن مصادفة اعترضت طريقها ثم عادت إلى حياتها السابقة "عودة ايفيت إلى الزوج، وعودة عبد الرحمن إلى السجن، وتكرار سفر سامية ثانية".

بالإضافة إلى ذلك فإن كثرة المناقشات في الرواية عن مساواة المرأة بالرجل التي تحولت إلى دروس أخلاقية ومقالات أدبية، وضعت على حساب البناء الروائي، حيث إن هذه المناقشات لم تساعد على تطوير الأحداث ونمو الشخصيات، إلا أنها في النهاية تطرح في بعض المواقع في الرواية قضايا اجتماعية مرتبطة بالزمن الآني والواقع الذي تشاهده الشخصيات.

وإذا توقفنا أيضاً عند رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" نرى أولاً أن سحر خليفة اختارت أن تكتب روايتها على شكل مذكرات ترويها "عفاف" بطلة الرواية.

ونلمس أيضاً كيفية السرد بضمير المتكلم المفرد، حيث وفّر ذلك على بطلتها القدرة على اختيار المواقف والأحداث التي تريد التركيز عليها، وجعل صوت عفاف، هو الصوت الوحيد المقدّم للقارىء يحمل وجهة النظر الوحيدة، وإذا قُدّمت وجهات نظر أحد أفراد أسرتها

أو صديقتها نوال، فترتد إلى داخل ذاتها مستحضرة الماضي عبر شريط تستعرضه لحوار لها مع ذلك الشخص، ومن خلال هذا السرد، تبين لنا أن السرد بضمير الأنا أعطى للقـــص دفئاً خاصاً وقرّب عفاف من المتلقي ليتعاطف معها ويتفهم أناها المعذبة ويؤيد رغبتها في الانعتاق من الظلم وإثبات وجودها كأنثى لها مكانتها.

ومن خلال هذه الرواية لاحظتُ أن سحر خليفة تألقت باستعمال مختلف أساليب السرد والحوار، والمرونة باستخدام اللغة ما بين الفصحى والعامية، وحافظت علـــى عفويتهـــا فـــي اختيار الكلمات والعبارات، وتميّزت كعادتها بجملها القصيرة وكلماتها القليلة الحادّة في دلالتها وإيقاعها، كما اعتمدت أُسلوب الوعي خاصة في مشاهد حياتها مع زوجها وعلاقاتها مع عنبر قطتها في الغربة.

وقبل الوصول إلى روايتها الأخيرة "ربيع حار" وددتُ الوقوف أيضاً عنـــد روايتهـــا "صورة وأيقونة وعهد قديم"، فنلمس التكامل المتناسق بين كل أجـــزاء الروايـــة، والانســـياب الأخّاذ في استمراريّة الأحداث، والرسم الرائع لشخصية مريم المتكشفة للقارئ مع كل حدث ونقلة وحوار، يلتقي مع اللغة الهادئة السلسة الجميلة التي تدخل القارئ في أجـــواء الخيـــال والحب بعيداً عن هموم الحياة، كما نلمس أيضاً أن سحر خليفة في روايتها هذه تغافل القارئ وتعود إلى زمن بعيد وأيام خوال وعهد قديم لا يزال يتفاعل في داخلها، يدفعها إليه، بعد هـــذه السنين من الجفاء والهجر، زمن كانت فيه تنطلقُ من ذاتها لذاتها، فتسمو وتحلق وتضيع مـــع ذاتها في ذاتها.

سحر خليفة في روايتها هذه "صورة وأيقونة وعهد قديم" ترتدّ إلى ذاتها الجميلة رغم أنها لا تنسى أن الواقع الذي يحيط بها واقع ظلم وقهر وظلام، أما بالنسبة إلى روايتها الأخيرة "ربيع حار" فقد لاحظنا أن المؤلفة تعرف كيف تمزج العام بالخاص من خلال لغة روائية صافية مع شفافية في التعبير وقدرة كبيرة على رصد الحدث من خلال الصور الجمالية.

فهي تصف البطلة – وهي متجهة إلى رام الله – بأن قلبها كان يخفق لنداء الحب، في ذلك الوقت حين أحبته وهي صغيرة كانت تحس بأنها زهرة وهو فراشة والدنيا ربيع، وكانت تحس أن مفاصلها ذابت، ويصير لها بدل الرجلين جناحان أبيضان يحملانها.

وبنفس الشفافية تصدر المأساة في آخر الرواية عندما داس البطل البنزين وميرا تصرخ ارجع، فالجرافة تقترب من الرصاص لكن الرصاص كان يتطاير من حوله، فطار صوابه والأحداث كأحداث السينما داخل عقله، ثم تأرجح والروح تطير، فصاح الوالد ابني استشهد... في اليوم التالي سمعنا الخبر، قالوا إرهاب.

إذاً نلاحظ أن لغة السرد تتميز عند سحر خليفة بالعذوبة واقتناص المشاهد المعبرة عن أعماق النفس الإنسانية، سواء من خلال أبطالها الرئيسيين أم الثانويين، ترصد من خلال ذلك كله البعد الإنساني في المقاومة الفلسطينية، ووقع المأساة على النفوس التي تصل إلى حد اليأس والإحباط، وتصوير لحظات الضعف الإنساني عند البعض الذي يصل إلى حد التمرد، وفي نفس الوقت رصدت الكاتبة كعادتها أحاسيس المرأة الداخلية بصدق وحرارة، من خلال قناعتها بتكامل وتشابك قضايا الوطن والسياسة والعدالة الاجتماعية مع قضايا المرأة.

إنها ليست مجرد ربيع حار بل هي بالفعل رحلة الصبر والصبار، فـــي ظـــل احتلال غاشم وفي ظل أوضاع مأساوية صعبة، رصدها قلم كاتبة مبدعة متميزة عاشـــت لقضـــيتها القومية والإنسانية.

مما تقدم يُلاحظ أن الروائية الفلسطينية "سحر خليفة"، مالت إلى استخدام اللغة المرنة البعيدة عن الابتذال والمبالغة في معالجتها للموضوعات الحياتية المتشابكة، حيث جاءت لغتها مليئة بالقلق والتوتر، ناقلة الواقع المأساوي الذي تعيشه بعض النماذج النسائية.

وأود أن أُنبه هنا إلى وجود بعض الألفاظ المناقضة للحياء على ألسنة بعض النســـاء في روايتها، بحيث بدت تلك الألفاظ مقحمة وكأنها خارجة من صوت الكاتبة لا شخوصـــها، وخاصة في روايات عباد الشمس، وباب الساحة، والميراث.

الفصـــــــــــــل الثاني

الزمان والمكان

الزمان والمكان مكونان أساسيان في بناء الرواية، فكل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أي يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معاً، فالرواية القائمة على المحاكاة لا بد لها من حدث، وهذا يتطلب زماناً ومكاناً.[59]

يمثل الزمن الخط الذي تسير عليه الأحداث، كما أن المكان يظهر على هـذا الخـط ويصاحبه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث.

ولابدّ من التأكيد أولاً أن الزمن الروائي ذو طبيعة تخيّلية، إذ أن الماضي الروائي في القصّ له حقيقة الحضور، فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى، ويعلم القاص نهاية القصة. إذاً: فثلاثية الزمن (الماضي – الحاضر – المستقبل) تمثـل كلهـا ماضـياً بالنسـبة للروائي.

فهذه العناصر لا تساوي التاريخ، ولكنها تمثل حضورها في الصيغة السردية بما يعنيه الماضي من اجتذاب صورة الوطن في الرواية الفلسطينية، وبما يرصده الحاضـر مـن ألـم وأمل، وبما يتوقعه المستقبل وفقاً للظرف الواقعي أو بعيداً عنه.

وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكـان، فـالزمن يرتبـط بالإدراك النفسي والمكان يرتبط بالإدراك الحسي، ومن هنا ندرك ترابط الزمـان والمكـان، وصعوبة الفصل بينهما لما يوجد بينهما من تداخل وتشابك.

فالمكان ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، بينما يرتبط الزمن بالأحداث وطريقة عرض هذه الأحداث هي السرد.[60]

المكان:

للمكان دور هام في بناء العمل الروائي، إذ يعد العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض، كما يعد الأرضية التي تتحرك عليها الأحداث، لأن الصراع في العمل الفني بين الشخصيات لا يحدث في الفراغ، بل يضمه زمان ومكان محددين.

لقد ظهر المكان في الأعمال الروائية من خلال وجهة نظر شخصية معينة أو من خلال وجهة نظر الراوي، إذ يبدو المكان – سواء أكان واقعياً أم خيالياً – مرتبطاً بالشخصيات كارتباطه بالحدث أو بجريان الزمن.[61]

فيتجاوز قيمته كإطار جغرافي صرف ليدخل في جدلية مع الأشخاص ونفسياتهم والأحداث ودلالاتها فيكون وصف الطبيعة والمنازل والأثاث، وسيلة لرسم الشخصيات وحالاتها النفسية، بذلك يصبح المكان عنصراً بنائياً ودلالياً، مساهماً في تحديد طباع الشخصيات وأمزجتهم.[62]

"إن العلاقة بين الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكـــان والحريـــة، ومما لا شك فيه أن الحرية في أكثر صورها بدائية هي حرية الحركة، فالمكان يصبح إشكالية إنسانية إذا ما اغتصب، أو إذا حرمت منه الجماعة".[63]

لذلك يكتسب تصوير المكان خصوصية بالنسبة للرواية الفلسطينية التي تتحدث عـــن مكان مغتصب وعن نضال الشعب لاسترداده، وإشكاليات هذا النضال ســـواء فـــي المكـــان المغتصب، أو في أمكنة اللجوء.

لقد حرص الروائي الفلسطيني أثناء تشكيله للمكان الذي تجري فيه الأحداث أن يكون بناؤه له منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته، لأنه يجب أن يكون هناك تأثير متبـــادل بيـــن الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضـــاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وتساهم في التحـــولات الداخلية التي تطرأ عليها،[64] ففي المقتبس التالي في رواية (الميراث) يكشف المكان الحالـــة النفسية لشخصية (زينة)، التي ينتابها إحساس بعدم الانتماء للمكان الذي ولدت وعاشت فيـــه (نيويورك – واشنطن)، في الوقت الذي يظل فيه المكان الفلسطيني البعيد (بلدة وادي الريحان) القريبة من نابلس، حاضراً بقوة وكثافة استمدتها من خلال ذاكرة الأب: "مسافة طويلـــة بيـــن نيويورك وواشنطن ووادي الريحان، وادي الريحان كانت أبداً في ذاكرتي عكس نيويـــورك، بلدة صغيرة، نقية، أهلها بسطاء يحبون الخير والطبيعة بعكس نيويورك، حين سمعته في ذاك

المساء يذكر ذلك، ركضت على الدرجات وأنا أصرخ راجعين للبلاد، راجعين، لكنا أبداً لـــم نرجع".[65]

وعندما ترجع (زينة) بعد سنوات طويلة إلى بلدتها بحثاً عن الملجأ الذي يعيـــد إلـــى نفسها الطمأنينة، ويبعد عنها الإحساس بالضياع يصدمها اللقاء الأول بالمكان، فأرض الواقـــع تناقض الأحلام الرومانسية التي اختزنتها ذاكرتها وعششت فيها، مما يصيب علاقتهـــا بـــذلك المكان بنوع من الشرخ: "حملت حقيبتي، ومشيت في طريق إسفلتي مهجور ضـــيق، مليـــء بالحفر والتعاريج والنباتات الخشنة، ولفت نظري ذلك الفراغ وذلك السكون، فكل شيء جامد هامد، حتى الكلاب أمام الدور لا تنبح، والقطط تمشي تحت أشعة الشـــمس الســـاطعة ببطـــء وبلادة، وروائح الزبالة والزبل وعبير أشجار الكينا تشكل مزيجـــاً غريبـــاً ملأنـــي بـــالحزن والاكتئاب، وغابت عيناي في أطراف الشارع المكتظ بمبانيه المتراكمة من غيـــر انســـجام، تبحث عن سحر البلد الذي طالما حلمت برؤيته، ولم أجد إلا ذلك الفراغ وذلك الصمت وذاك التراكم، وعلى حين غرة انقطع الصمت وانفتح باب ذو صرير وعوارض خشـــبية متهـــرئة، وأطلت من خلفه وجوه مشاكسة لأطفال مستنفرين، وحين وصلت آخر الشارع صاحت بنـــت بصوت حاد: "شالوم يا مرة" وصاح الأطفال "شالوم، شالوم"فأحست بحزن وغربة".[66]

كما تسلط رواية (باب الساحة) التي تدور أحداثها في إحدى حارات نـــابلس القديمـــة الضوء على دار تسهم العزلة المفروضة عليها في تشكيل الأبعاد النفسية لصاحبتها (نزهـــة)، التي قتلت أمها بتهمة العمالة، فالشكل الخارجي للمكان "النوافذ والأباجورات المغلقـــة دومـــاً

والدرجات المعتمة الضيقة الملتوية التي تقود إليها"،[67] تضفي حالة متصلة من العجز وافتقاد الامان والكآبة التي تسحق ساكنته المهددة بالقتل.

وعندما تضطر الأحداث (السيدة زكية) الملقبة بأم الجميع أن تدخل ذلك المكان الـــذي كانت تعتبره "جلاب الفضائح والمصائب"،[68] لمداواة (حسام) ابن أخيها الـــذي أصـــيب فـــي إحدى المواجهات، تكتشف الجوانب الإنسانية المخفية في أعماق الفتاة (نزهة) الـــتي تعـــاني وحيدة في ذلك المكان الموحش، مما يبدل نظرتها إلى المكان وصاحبته.

ويأتي التحول الأكبر في التعامل مع تلك الدار عندما يستشهد (أحمد) شـــقيق نزهـــة، حيث تتحول الدار "الكئيبة التي يلفها الشؤم والماضـــي المقيـــت"،[69] إلـــى مـــزار للمعزيـــن والمتظاهرين الذين احتضنوا المكان الذي طهره أحمد بدمه، فانزاحت حالة العداء والعزلة، فلم تعد النوافذ مغلقة ولم تعد الدرجات معتمة، ولم يعد المكان منفراً، بل أضحى أكـــثر حميميـــة وألفة: "اتجهت نحو الدار حشود، الدار المشبوهة ما عادت تنأى عن الحي، انفتحت مصـــاريع الأبواب والشبابيك، وامتلأت الحاكورة بالفتيات عن آخرها، وعلى داير ما يدور الدار وقـــف الشبيبة على حفف السور، وصور الشهيد انزرعت على كل الجدران، واصطف الشباب على الصفين بالكوفيات يشيرون لطريق المنزل بالإيماء ... وكانت النسوة يحطن بنزهة وقد غطى قامتها السواد".[70]

ومن خلال روايات سحر خليفة جميعها لاحظنا أنها كرست رواياتها كلهـــا لأحـــداث الصراع العربي الصهيوني مقرونة بنقد صريح للحياة الاجتماعية والسياسية فـــي رواياتهـــا،

حيث بدأت سحر خليفة الكتابة مهمومة بقضية المرأة وحدها بمعزل عن قضايا وطنها، وهـذا واضح في روايتها "لم نعد جواري لكم"(1974م).

ثم غابت المرأة عن روايتها الثانية "الصـبار" (1978م) غيـر أن وطـأة الاحتلال صهرت المرأة في النضال ضد المحتل، وضد الرجل في الجزء الثاني من الرواية نفسها، في "عباد الشمس" (1980م).

تنشغل نسوة سحر خليفة بتحرير فلسطين، والأهم بتحريرهن، لتنتهي الرواية بهـؤلاء النسوة جميعاً في مشهد مقاومة ضد المحتلين: "اختبأ بعض الجند، حوصر آخرون، وهم فوق الأسوار، حجر أصاب أحدهم فهوى، رصاص، حجارة، صياح، هتافـات بعيـدة، والنسـوة ضربن وتلقين الضرب، شاب خارج الأسوار، حجارة فوق الأسوار، اضرب، صاح أبو العز، اضرب، واندلع حريق....".[71]

وعالجت سحر خليفة موضوعها الأثير: هجاء الرجل في روايتها "مذكرات امرأة غير واقعية" (1986م)، وهي مذكرات شخصية لعفاف التي تعيش مع زوجهـا معركـة كراهيـة مستمرة، ولا ملاذ لها إلا الأم:

"أنت الطريق، وكيف أبدأ؟ أنا يا أُمي وحيدة ضد العالم. لا شيء معي، لا أحد معـي، حسبوني عليكم يا أُمي، ماذا أفعل؟"[72]

أما روايتها "باب الساحة" (1990م) المكتوبة في زمن الانتفاضة، فهي ذروة هجـاء الرجل وذروة مديح المرأة معاً، فالرجال أنذال دائماً، والنساء مناضلات دائماً يـواجهن قهـر

الاحتلال وقهر الرجل، وهذه الرواية تقدم المأزق العربي نحو قضية فلسطين فالانتفاضة هي ليست ما تنقله وسائل الإعلام، وما تفرزه من طغيان وحقد بين الفلسطينيين أنفسهم في الانتقام والتصفية، تقول نزهة المرفوضة من مجتمع باب الساحة لاتهام بيتها بالعمالة: "إذا كانت الانتفاضة هيك بدناش انتفاضة".[73]

وأيضاً في رواية "الميراث" التي دارت أحداثها في زمن الانتفاضة، فقد رفض السائق أن يدخل وادي الريحان خشية من الانتفاضة، مثلما كانت المرأة الفلسطينية زينب العائدة من المغترب الأميركي تتعامل مع أطفال الانتفاضة وكأنها غريبة عنهم: "وعلى حين غرة انقطع الصمت وانفتح باب ذو صرير وعوارض خشبية مهترئة، وأطلت من خلفه وجوه مشاكسة لأطفال مشعثين مستنفرين، وأخذت عيون الأطفال تحدق إليَّ بصمت وبرود وجسارة، وحين وصلت آخر الشارع صاحت بنت بصوت حاد: "شالوم يا مرة" وصاح الأطفال " شالوم، شالوم" فأحسست بحزن وبغربة"[74] وتختتم الرواية بتوكيد غربة المرأة الفلسطينية عن وطنها فتقرر العودة إلى أميركا.

لو عُدنا سوياً إلى رواية "باب الساحة" لوجدناها رواية رمزية إلى حد كبير، فباب الساحة هو حي، تغلقه اسرائيل على سكانه الفلسطينيين وتطارد المناضلين، وفي هذا الحي نرى فلسطين كلها.

تعرض سحر خليفة للفعل الانتفاضي من خلال قضية المرأة، وتنحاز كلياً لجنسها، وتعلي من بطولتهن عندما يواصلن تحدي جنود الاحتلال.

ولكن بطولة المرأة الفلسطينية في مواجهة الاحتلال تـــواجه الســـحق مـــن الرجـــل الفلسطيني، أباً أو أخاً أو زوجاً...الخ، ومن العدو الصهيوني، ومن الظروف الـــتي رافقـــت الانتفاضة، وخاصة تدني المستوى المعاشي والاقتصادي.

ولعل الإشارة إلى الضرب الذي تعرضت له سمر من أخيها بسبب تأخرها في العودة إلى البيت، كافٍ لتبيان حجم المعاناة المخيف: "وحين تركها كانت حطامـــاً: شـــعر منفـــوش، صدغ متورم، علامات زرقاء ودوامات، ونجوم تنطفئ وتتساقط في عينيها، وانطلـــق الأذان فجأة فأحست بالموت، فلا الاحتلال ولا الجيش، ولا كل عفاريت الأرض، أقدر على ســـحقها أكثر مما سحقت".[75]

وتشرح "باب الساحة" الخلفية الاجتماعية والاقتصادية للانتفاضة، والذي يقوي فعـــل هذه الانتفاضة هو قمع الاحتلال الذي يتضاعف ويزداد شراسة، فحين قالت الست زكية لسمر إن الذي غير المرأة خلال الانتفاضة هو الهمُّ، ردت الشابة سمر محتجة: "يا خـــالتي زكيـــة معقول ها الكلام؟ شو هالتشاؤم؟"[76] فاكتفت الست زكية بالقول: "هذي حياتنا، حرقة بحرقـــة وعذاب بعذاب"،[77] "همي زاد وقلبي انحرق وشفت شوفات ما حلمت فيهـــا ولا بـــالحلم".[78] لذلك كانت حالة الجنون التي انغمرت فيها نزهة إثر استشهاد أخيها أحمد، وهي تشتم: "يلعـــن ترابك وأرضك وسماك ويلعن كل من قال أنا من فلسطين، أخذت الأم وأخذت الأب وأخـــذت الأخ والأرض والعرض وما خليت حاجة يا فلسطين. إيش اللي باقي يا فلسطين؟ لا باقي حي

ولا باقي حبيب، ولا باقي صاحب ولا باقي قريب، كله رايح، كله مـــدعوس، كلـــه شـــقيان ومتشولِح، كله مشلح".[79]

فهي عندما تحرق علم الاحتلال، تحرقه بسبب صدمتها باستشهاد أخيها، وليس مـــن أجل فلسطين، فهناك استطاعت سحر خليفة أن تصوغ لغة الهجاء الموجودة عند الناس الـــذين يكفرون بفلسطين، حيث تتابع نزهة تحدي الانتفاضة وسط النهار، وحيدة عزلاء مثل شعبها: "كان الجنون قد انتابهم وبات العلم هو قبلتهم وما عاد مجال للتفكير أو حتى المسير إلا قـــدماً. "هي هالمرة، اليوم يا بتعمر يا بتخرب" صاحت فتاة تقف على السور وفي يدها علـــم كـــبير تلوّح به. "مش وقت الحساب أو التفكير، يا لله عليهم، على العلم الأبيض والأزرق، يا لله يـــا شباب".[80]

لذلك فإن فعل الانتفاضة بدأ ضد الخوف الفلسطيني أساســـاً وتصـــاعد لأن الشـــعب الفلسطيني وعى مصيره في ملحمة الكفاح، ولا سبيل إلى العودة عن الحرية والاستقلال مـــا داموا لن يخسروا إلا خوفهم وذلهم، فقد صار فعل الانتفاضة إلى إرادة تضامنية تضخ الـــدم الغالي لفلسطين لأن هذا قدرهم.

تنطلق رواية "باب الساحة" من أوضاع المرأة الاقتصادية في زمن الانتفاضـــة فـــي نقدها للاحتلال ولواقع المرأة معاً، حيث تجيب نزهة عن أسئلة سمر الباحثة الاجتماعية: "قبل الانتفاضة عملنا قرشين حلوين، بس هلقيت مع هبوط الدينار وارتفاع الأسعار وانقطاع الشغل صارت الحالة صعبة، مش كتير، شوي، يعني حالتي أحسن من غيري بكتير بس ما تنســـيش

إني لحالي، لا روحة ولا جية ودارنا ملكنا وما فيش مصاريف غير اللقمة، بس برضه الوضع مش زي الأول، أول كان عندي سيارة، سيارة حمرا بي أم بتجنن، وكنت أروح وأجي فيها لحدّ ما حرقوها، ما انت عارفة! وبعدين دبحوا أُمي وصار اللي صار".[81]

انخرطت المرأة في الانتفاضة والعمل الوطني لتحرير فلسطين بعفوية، وغالباً ما كان حب الرجل سبيلاً لحبَّ فلسطين، ولكن حال المرأة دائماً هو السخرية من الرجل ومن وضعها ومن تعلقها المريض بالرجل، ولعل هذا التعلق باعث الأذى النفسي والروحي لها.

"تعتبر "باب الساحة" شهادة فنية على الواقع الفلسطيني الجديد الذي آل مع الانتفاضة إلى أرض جديدة للحرية داخل القمع والمحاصرة، والموت لشعب فقير وبائس، فمتى تتفتح البوابة؟ إن الرواية لا تجد طريقاً آخر إلا الانتفاضة.

وعلى الرغم من أن الرواية مبنية بناء تقليدياً: التمهيد الذي يضمن التعريف بالشخصيات والأحداث، والحوافز التي توفر لتنامي فعل الانتفاضة، فإن مقدرة الروائية على تثمير الطابع الترميزي ثرية وشديدة الدلالة في توصيف المأزق.[82]

إذاً من خلال هذه الرواية نلاحظ أن سحر خليفة النابلسية أصلاً وإقامة، وفي أجواء عاداتها وتقاليدها، وأمثالها وحكاياتها، وحاراتها وأزقتها وبيوتها، اختارت مدينتها عبر روايتها "باب الساحة"، وهي تسمية في الأساس، لأحد أشهر الأماكن الشعبية في البلدة القديمة (القصبة) لنابلس.

وإذا تتبعنا أيضاً الزمان والمكان في رواية "عباد الشمس" تبين لنا أن الزمن زمن الاحتلال، وبالتحديد الفترة التي تلت حرب تشرين 1973، والمكان المغتصب فلسطين المحتلة، ومن خلال الزمان والمكان تنطلق سحر لتنتج معرفة جديدة وبحثاً جديداً عن الواقع المكتوب بحيث لا يغيب الزمان أو المكان طيلة الرواية.

يتسع المكان المحدد في رواية سحر، تخرجنا من ضيق الغرفة إلى اتساع الشارع أو الحارة، لنشهد إشكالية البطلة زمن الاحتلال، حيث تخرج سعدية من ضيق البيت إلى العالم باختيارها. بسبب ظروف الحياة القاسية وظروف الاحتلال، "حين كان زهدي كانت الدنيا محصورة داخل جدران بيتها، وكانت أعباؤها محصورة في الطبخ والكنس والمسح، والقلق على زهدي من البطالة واليهود، وحين غاب زهدي وخرجت إلى الدنيا الواسعة، اكتشفت كم هي صعبة حياة الرجال، والصعب أن تحاول امرأة أن تعيش هذه الحياة، دعك من مسائل الرزقة التي تسحبها من بين أسنان وحش، فهناك المشاكل الأخرى وهي أمرّ وأقسى، امرأة شابة وجميلة وأرملة".[83]

فهذه كانت بداية خروج سعدية إلى العمل، ذلك الخروج الذي يخلق إشكالية، تلك الإشكالية التي تتعلق بمواجهة واقع يرفض خروج المرأة إلى العمل وخاصة إذا كان العمل في مصانع إسرائيلية، لكن سعدية تبدأ خطوة واثقة وتحاول مواجهة مشكلاتها، تصفها سحر خليفة وصفاً موحياً: "كانت تلبس تنورة سوداء وبلوزة بيضاء بأكمام طويلة، كانت قد هزلت كثيراً،

واختفت النتوءات من جسمها، واستبدلت بانحناءات انسيابية لطيفة، اختفى الشـــعر الطويـــل وحلت بدلاً منه قصة مستديرة أعطتها مظهراً أكثر حيوية وشباباً".[84]

تربط الكاتبة الزمن النفسي للشخصية بالمكان المحدد: حمام البلد، هذا المكـــان الـــذي تصفه وصفاً بديعاً من خلال الصورة السردية: "وترحمت على الحمام وزمانه وعهوده، كانت للحمام أيام وليال أين منها أيام قبل الاحتلال، كان الناس يأمونه من كل الطبقات والعـــائلات، وكانت السيدات المترفات يجعلن من الحمام مشهداً يذكر بقصص ألف ليلـــة وليلـــة، عطـــور وحناء ومناشف مقصبة يفوح منها المسك والطيب والبخور، زفات عـــرائس يتـــأهبن لليلـــة الدخلة، ونفسات يحتفلن بمواليد ذكور أو نسوة يتسبعن يوم الأربعين ويقمن الاستعدادات لليلة الحمل الجديد، وهي نفسها تذكر تلك التجربة التي مرت منذ أكثر من عشرين عاماً.....[85]

نحن أمام مشهد حي متحرك، حيث يشارك القارئ الكاتبة في انتاج المشـــهد، حـــتى نتخيل أننا امام مشهد سينمائي، يهتم بالتفصيلات الدقيقة وهو ما يســـمى "عيـــن الكـــاميرا" أو "المشهد المضاعف" وهي أسماء توحي بإمكان اجتماع مجموعة صور في نقطة زمنية واحدة.[86]

والكاتبة – هنا – تستخدم أُسلوب الاسترجاع عن طريق الذاكرة، سعدية تذهب إلـــى الحمام في زمن الاحتلال وقبل أن ندخل معها إلى الحمام في اللحظة الحاضرة نشاهد لوحـــة غنية للحمام قبل الاحتلال، وتتابع الصور: عرائس، نفسات، نسوة يتسبعن يـــوم الأربعيـــن،

والأدوات التي تستخدمها النسوة في الحمام عطور، حناء، مناشف مقصبة، المسك الطيب، البخور.

فنحن أمام صورة سردية تنبئنا بالكثير من عادات البلد، حيث توثق علاقتنا بالمكان، وتصل الكاتبة الماضي بالحاضر في وصفها للحمام، وكل شيء كان سخياً، آما الآن، فعن جيوش الصراصير التي تحتل حيطان الحمام فحدث وعن الرطوبة والعفونة وشتى الآفات فاحك ولا تتحرج وتلك الآرائك حيث كانت ترتاح النسوة المعطرات بعد معركة التدليك، أصبحت أثراً، أكياس عفنة تسطحت أركانها وانساب من خلالها القش والتبن، والبهو الذي كان محاطاً بأصص الياسمين والريحان، أصبح مرتعاً للجراذين،....."[87].

فمن خلال المكان الحاضر ينبثق الزمن ولا يغيب عن أعيننا حين نرى صورة الحاضر بعد الاحتلال، جيوش الصراصير، رطوبة، عفونة، أكياس عفنة، جراذين، كل هذا ينبئ عن اللحظة الحاضرة ويصورها أبلغ تصوير، وحين تروي لنا سحر عن سعدية وعن بيتها، لا تحصرنا داخل غرفة واحدة، ولا داخل الزمن الذاتي للشخصيات في علاقتها بالمكان فقط، بل هو المكان المرتبط بحركة شخصياته في الواقع المحدد والزمان الذي يسم المكان بسماته.

في الفصل الخامس نتابع سعدية في بيتها منذ الصباح الباكر، حيث تقف بملابس النوم الشتوية، وفي يدها علبة سمن مملوءة ماء، وحين "تستنشق رائحة الصبر الندية، وهي تتأمل

المئذنة المرتفعة، حيث يقف المؤذن في العادة وراء سماعات، ترسل هديرها في كل اتجـــاه، مصطدمة بهدير بقية المكبرات من بقية المآذن".[88]

يرتبط بيتها بالمدينة، إذ إنه ليس معزولاً في مكان وزمان لا نعرفه، هو البيت الـــذي يتأثر بكل ما حوله، هو جزء من الواقع الاجتماعي في زمن الاحتلال "في المنزل غرفتان تنام في الصغيرة مع أصغر الأولاد، منذ رحيل زهدي وتستعملها للخياطة نهاراً، والكبيرة حيـــث ينام بقية الربع، تستعمل كغرفة للجلوس والأكل ولعب الأولاد ودراستهم ومشاهدة التليفزيون، وكم شهدت هذه الغرفة من معارك حامية الوطيس بين الأبناء حين يفتح أحـــدهم التليفزيـــون لمشاهدة الأخبار، بينما يصر آخر على مشاهدة علاء الدين. وتريد هذه أو ذاك اقفال التلفزيون كلياً، لتتمكن من دراسة امتحان الغد، ويشتبك الجميع في معركة جنونية تهـــب علـــى أثرهـــا سعدية، ومن خلفها كل فتيات الخياطة تاركاتٍ القمصان على جـــوانب الماكينـــات، أو علـــى الأرض تحت الأرجل، وتحمل سعدية مسطرة الخياطة الطويلة، والمتر يتدلى من عنقها وتنزل في الأولاد سلخاً، وأحياناً تفقد عقلها بين الصياح والضرب فتبدأ بأحدهم ركلاً ولكمـــاً، حـــتى يكاد الصبي يفقد وعيه وتهب فتيات الخياطة لتخليص الولد من بين يديها، بينما يكون صراخ بقية الأولاد وذعرهم، قد جعل الحادث مشهداً من أفلام الرعب".[89]

هذه هي الصورة السردية الواقعية للحياة اليومية بقسوتها. فصراع سعدية في الحيـــاة من أجل التغلب على مرارة وضعها ومن أجل التغلب على القسوة والصراع من أجل التغيير

الإيجابي. فسعدية تصارع الزمن وتصارع ظروفها الخاصة رافضة الخضوع، مشمرة عن ساعديها من أجل أن تصل إلى هدفها.

من خلال رواية "عباد الشمس"، نصل إلى الاستنتاجات الآتية:

1. يكثر في هذه الرواية استخدام الحاضر، ويقل استخدام الاسترجاع، وهذا دليل على أهمية الحاضر بالنسبة للكاتبة.
2. تبدأ الكاتبة من خلال منظور موضوعي داخلي، وليس من خلال منظور موضوعي خارجي، إنه المنظور الذي يتيح للراوي أن يقدم الشخصية من الداخل، من خلال معرفته بكل ما تعرفه الشخصية من باطن الأمور وظاهرها.

ثم تنتقل إلى المنظور الذاتي لإحدى الشخصيات، ثم تستخدم المنظور الموضوعي والذاتي على التوالي والتداخل في الرواية، وهذا الاستخدام يتيح للراوي أن يلج إلى أعماق الشخصية، وهذا الاستخدام يشبه السينما.[90] فبالمنظور الموضوعي، الكاميرا خارج الشخصيات، تنفتح العدسة ونرى المنظر الكلي، وهو منظر شامل مفتوح، وقد تركز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب، حيث نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل، وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها، بينما الكاميرا المركبة على عين شخصية من الشخصيات تنظر من منظورها، وبذلك نرى فقط ما يدخل إلى هذه العين ويخفى عنا رؤية هذا الشخص بعينه.

3. تتجه الكاتبة إلى تعدد الأصوات في الرواية، وهذا التعدد يتيح المعرفة الحيوية لأكثر من شخصية في الرواية.

وفي رواية "سحر خليفة" لا نحس ببعد الراوي عن الشخصيات بل يكون منصهراً في الشخصية، حيث ينفتح النص على تعدد الأصوات، فلا يروي الراوي موقعاً له، وإن كان يرى العالم في هذا الموقع، "بل يروي عن الناس في المجتمع، عن الأشخاص الذين لهم مواقعهم المختلفة، وأصواتهم المتنوعة وعلاقاتهم المتصارعة، لذا؛ لا يمكن للقول الأدبي، وخاصة الروائي، أن يتأطر في الموقع الذي منه يرى، وإلا غدا كتلة وعظية".[91]

ومن خلال معالجة المرأة عند سحر خليفة، ينفتح النص على تعدد الأصوات، حيث تقدمها لنا الكاتبة بأصواتها المختلفة، فبينما يأتينا صوت سعدية منفرداً يحاور الشخصيات ويخلق دلالاته، يأتي صوت رفيف مقترباً من صوت الكاتبة، وكأنه صوتها الخاص وليس صوت الشخصية الخاص.

ولو أردنا أن نقارن بين صوت سعدية وصوت رفيف من خلال البناء الفني للشخصيتين، فإننا نلاحظ الحوار القائم على الخطابة عند رفيف، والحوار الداخلي المنسجم مع الشخصية عند سعدية.

وأيضاً لو أردنا أن نقارن بين صوت سعدية وصوت خضرة من خلال البناء الفني للشخصيتين، يأتي صوت خضرة خارجياً مليئاً بالصراخ، بينما يأتي صوت سعدية الداخل مليئاً بالحركة الحيوية والنفاذ إلى أعماق النفس.

فمن خلال الحوار الخارجي نتعرف على خضرة ووجهة نظرها في الأشياء ورؤيتها الخاصة للرجل والمرأة والاحتلال، ومن خلال الحوار الداخلي نتعرف على سعدية ووجهة نظرها في نفس القضية، من خلال استخدام ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ثم من خلال المزج بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ومن خلال علامات الاستفهام الكثيرة، بالإضافة إلى تكرار الكلمات وورود المفردات الخاصة بالشخصية، وبعض الآراء التي هي أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي مثل: فضيحة بجلاجل/ يا مسخمة/ وقعتك سودا، ونهارك كحلي.

قدمت الرواية الفلسطينية الأمكنة الممكنة كلها، وتحديداً المكان الفلسطيني المغتصب، فلسطين المحتلة، والمكان الفلسطيني المستعار المخيم والشتات.

وقد أخذت المرأة حركة بارزة في المكان، وعلاقة مهمة في تطور الزمن، وهي بالتالي قد تغدو أحياناً رمزاً للمكان وما يجري فيه من أحداث.

زمن حارة المدينة:

عودتنا سحر خليفة على أن تلتصق رواياتها بالحارة داخل المدينة الفلسطينية أو داخل نابلس تحديداً، وتظهر ملامح هذه الحارة في روايات "الصبار" و "عباد الشمس" و "باب الساحة" ثم تغدو هذه الحارة مدينة وادي الريحان في "الميراث".

والحارة تعد بالنسبة للمرأة المكان المناسب لتحركها الحقيقي في شوارعها، من بيتها إلى بيوت الجيران، وبذلك تصبح معرفة المرأة للحارة أكثر من معرفة الرجل الذي لا يعرف إلا بيته والشارع المؤدي إليه.

والدليل على ذلك قيادة نزهة في "باب الساحة" لنساء الحارة في الهجوم على مركز الجيش قيادة موفقة أنتجت هجوماً موفقاً، مقارنة مع المجزرة التي تعرض لها الشباب في مواجهة الاحتلال لعدم معرفتهم بأسوار الحارة المكانية.[92]

ولكن أصبح زمن الحارة الذي تعيشه المرأة بعد الاحتلال، زمناً موبوءاً، لذلك يغدو المكان بالنسبة للمرأة مكاناً مليئاً بالإشاعات والخوف، إضافة إلى المعاناة التي يعيشها الناس بسبب القهر الصهيوني، من أجل ذلك تسعى المرأة إلى الهروب من هذه الحارة إلى الضواحي، ويعد هذا الهروب من الأفكار الرئيسة في روايات سحر خليفة.[93]

ارتبطت الحارة في "مذكرات امرأة غير واقعية" بخوف المرأة من الشارع الذي يتواقح فيه الرجال مع النساء، ما يلحق العار بهن، وقد يدفع ذلك الأهالي إلى قتل بناتها، لذلك تمشي المرأة في الشارع مشية عسكرية، تمنع الرجل من الالتفات اليها.

وقد اهتمت سحر خليفة بتحولات الناس في الحارة، فقد خفت حدة الصراعات الاجتماعية داخل الحارة، ولكن لم تخفْ ثرثرات النساء في الأعراض، وتعد رواية "عباد الشمس" من أبرز رواياتها في بيان اضطهاد الحارة لسعدية الأرملة التي حاولت أن تكون مختلفة عن النساء بالعمل، ولكن شوهت نساء الحارة سمعتها، فأصبحت هذه الحارة علامة سوداء في حياة هذه المرأة التي عانت في الحارة أكثر من معاناتها من الاحتلال الصهيوني.(94)

وقد كانت المرأة الضعيفة هي التي تضطهد في الحارة، لأنها غير محمية من الذكور أو الأُسر القبلية، فقد كانت سعدية مثالاً للاضطهاد وذلك بسبب غياب حماية الذكور لها، ولأنها من أسرة غير قبلية.

وتتحول حارة "باب الساحة" إلى حيز زمكاني في وعي نزهة بطلة "باب الساحة"، فالحارة هي فلسطين، وفلسطين هي زمن الانتفاضة.

فباب الساحة – من وجهة نظر نزهة – "قبر وبس.... مثل الغولة بتاكل عالطالع والنازل، وبتحبس الناس والهوا والضو.. حيطان وقبب ومتوضى وأرقيلة وبياع حمص، وكلهم، كلهم عيون بعيون، وعيونهم سودا ومفتوحة".(95)

وأيضاً بالنسبة إلى نظرة زينة إلى الحارة في رواية "الميراث" فقد اعتبرت أجواء الحارة الفلسطينية التي عاشت بعض قيمها في أميركا لا تختلف كثيراً عن أجواء الحارة في "وادي الريحان" في فلسطين، إذ يتفاخر الرجال بمغامرات الجنس، والنساء يتفاخرن أيضاً بالحب والجنس، ولا يحق لهن أن يقلن كلمة واحدة لأن مصيرهن سيكون القتل والعار.

نتوصل سوياً إلى أن مدينة نابلس، بوصفها مدينة إقليمية صغيرة ذات طبيعة ريفية، قد اكتسبت قيمة مركزية في كتابات سحر خليفة، وقد جعلتها محور كل التلاقيات والمنظورات، حتى لو استحضرت مدناً أُخرى.

ومن خلال تتبعنا لجميع الروايات، لفت انتباهنا عدم خلو رواية من رواياتها من مظاهر التفتيش والمداهمة والمراقبة "افتح هاديلت! (تعني بالعربية افتح الباب)/اليهود! رحمتك يا رب ماذا يريدون؟"[96] "تتصرفين كما لو كنتِ قد اعتدتِ وجودنا في دارك؟/ اعتدتُ وجودكم في منازل الجيران، لا أُفارق النافذة إلا للنوم...."[97]

وفي "عباد الشمس" تتواصل مشاهد النسف[98] والتفتيش[99]، ومنع التجول[100]، والحضور العسكري (الجيش) في الشارع[101]، والدوريات والتضييق[102]، وحصار المدن[103]، والرقابة ومشكلة الماء[104]، والمستوطنات الجديدة[105]، والحواجز الأمنية[106].

ويعود هاجس المداهمة واقتحام البيوت وإجراءات التفتيش إلى "باب الساحة" ليشكل المشهد المهيمن على طول امتداد الرواية، "والجنود يفترشون باب الساحة ولا يدعون مارّاً يفلت دون تحرش، ضرب، صيحات، لكمات..."،[107] والكشافات تُضاءُ فيتوهج الليل ويبدأ

الاقتحام، ويبدأ الطَّرْقُ على الأبواب بالهراوات وأعقاب البنادق "افْتَخ، افتخ، يالله افتخْ بـــاب، وافتخْ سبَّاك، افتخْ كلُّه...".[108]

وتنزل السلطة بكل ثقلها لتثبت الحضور وتحكم القبضة أكثر: "سدوا فوهـــة الزقـــاق المؤدي إلى باب الساحة ببوابة مسلَّحة بالحديد والإسمنت. فرضوا منع التجول، وخلال المنع نصبوا البوابة المعهودة، براميل ملأوها بقطع الحديد والإسمنت المسلح. صفُّوها فوق بعضها حتى سدت فوهة الزقاق، وفي الفوهة الأُخرى وضعوا نقطة يتدلى منها عَلَمٌ كبير يغطي نوافذ الدار السفلى ويحجب الضوء عن السكان، لا أحد يخرج أو يعـــبر بـــدون تـــدقيق بالهويـــات وتفتيش".[109]

ولما تتهدم البوابة، تعود السلطة من جديد لبنائها، "وهذه المرة ما كانت بوابـــة، بـــل كانت جداراً يمتد من دار الست زكية حتى حاكورة نزهة، أحضروا خلاطة ضخمة أضـــاءت الزقاق والمناطق المجاورة بأنوار ساطعة كغزو الفضاء، فبدت من بعيد كطبق طائر..".[110]

إن رصداً دقيقاً للمشاهدات التي ترسمها سحر خليفة للاحتلال دون تشـــويه صـــورة اليهودي تشويهاً حاقداً، بل تقدم الصورة كما هي في الواقع، يدل على أنها تقدمها كمتناقضات اجتماعية أو ثقافية أو سياسية، حيث إنها لا تهتم بوصف بنية الجسم، أو تقـــاطيع الـــوجه، أو لون الشعر والبشرة، بل إنها تقدم عناصر لفهم طبيعة الاحتلال الإسرائيلي، عناصر لإقنـــاع القارئ بشرعية مقاومته.

إن الاحتلال كما تقدمه مختلف الروايات، لا يظهر كأفراد، بـــل يظهـــر كمؤسســـة، كسلطة عسكرية أمنية. سلطة تطبع الجسد الفلسطيني بمعالم جسدية (التعذيب)، ذلك لأن الجسد المحكوم يمكنه أن يكون مادة للفاعلية السياسية للحاكم المستبد، خصوصاً إذا علمنا أن الجســـد "يعتبر بمثابة مجال متنقل يستطيع نشر المعالم السياسية في كل مكان حل به مما يوسع مـــــن حدود المجال السياسي لكل فاعل ويقوي بذلك قوته ووزنه أمام باقي الفاعلين السياسيين".[111] وهو سلطة توسعية النزعة: "سنوات قليلة ونكون هناك وتدخلون الكعبة بتصريح"،[112] سلطة تضع اليد على أرض فتسيجها وترمي العين إلى الأراضي الأخرى خارج السياج. لا حـــدود. لأن الرغبة أكبر مما هو تحت القبضة الحديدية.

ومن خلال تراكم مشاهد التفتيش والمداهمة ونسف البيوت تحاول ســـحر خليفـــة أن تبرز كيف تسعى الدولة الصهيونية إلى أن بلورة معالمها السياسية في الفكر والذاكرة، بمعنى أن يصبح شكل الدولة مقبولاً كواقع في أذهان الفلسطينيين، وذلك من خلال ترســـيخ صـــورة الجندي في الشارع، صورة الشرطي يفتش ويراقب، صور الجرافة وهي تنسف بيتـــاً تحـــت أعين ساكنيه، حيث يوجد من وراء عملية النسف هدف سياسي واضـــح يســـتهدف الـــذاكرة الفلسطينية بالأساس وليس العقاب فقط، ففي "الصبار" تُنسف الدار بعد صدور أمر بإخلائهـــا، بعد ثبوت أنها كانت مكاناً للأغراض الثورية، لكن ما يُنسف في الواقع هو شيء آخر: "وتأمل الدار من خلال ضباب للمرة الأخيرة، ولن ترى مسقط رأسك بعـــد الآن، هـــذه الأدراج كـــم

قطعتها حبواً، زحفاً، قفزاً، والساحة السماوية أعلاها والبركة وأصص الرخـــام، والأمســـيات الجميلة تحت الليمونة مع القارب والأصدقاء، أمسيات، ذكريات".[113]

وما دامت هذه السلطة قائمة على أساس عسكري فإن خطابها "يرى في كـــل غيريـــة عدواً له، مثلما يرى رجل الشرطة في كل فرد شخصاً مشبوهاً "كما أن زمنه هو، زمن ثابت: "طالما هناك عدو، هناك خطر"، وبالتالي، لا ينتهي التفتيش والمباحث والدوريات والمداهمـــة والتضييق والرقابة وحظر التجول والمنع والتعذيب والعقاب، بالإضافة إلى الاحتلال وكيفيـــة كتابة سحر خليفة عنه.

لفت انتباهنا طريقة الكاتبة في تقديم الأشياء والأمكنة، ففي تقـــديمها لأمكنتهـــا روحٌ مختلفة، لا يتعلق الأمر بعملية وصف، بل يصل إلى جعل المكان أكثر قرباً من القارئ كمـــا لو كان يسكنه.

فيتبين لنا في رواية "لم نعد جواري لكم" وصف التفاصيل المعمارية، كأن كل تفصيل لا يقول إلا ذاته: "البناية الكبيرة بقرميدها الهرمي الأحمر"،[114] "...بعـــض أعمـــدة رخاميـــة تتناثر هنا وهناك"،[115] "فالتقوا بهم أمام بواباتهم الحجرية القديمة"،[116] "وصـــعدت الجماعـــة الدرجات الحجرية المتآكلة.."،[117] ".. أعمدة رخامية، سقوف معقودة، ساحة سماوية مبلطـــة بالحجارة الضخمة، بركة تحيط بها أشجار الليمون وأصص الفل والجميل، وزخارف عربيـــة على الجدران"،[118] "ورأيت دارنا، دار العائلة بقرميدها الأحمر المنصوب على الأيام.."[119]

هذا معناه أن الوقوف عند التفاصيل والتقاطها، الواحد تلو الآخر، يشكلان أداة أساسية لتركيب المشاهد المرئية والإمساك بفاعليتها الجمالية والشعرية في الكتابة الروائية. وتركز سحر خليفة أيضاً على الأشياء الصغيرة حيث تعتبرها عوالم، تضيء ما لا يُضاء عادة في قراءاتنا العربية المشبعة بالجاهز، الأشياء التي يفتح الانتباه اليها أعين القراءة النقدية على ما يشكل بعضاً من شعرية الكتابة الروائية، ففي رواية "باب الساحة" يصبح الجدار كالمرآة، جداراً يوقظ الذكرى ويوقد النظر أيضاً: "نظر إلى الحائط وشعاع الضوء يتأرجح، وتذكر أياماً أولى..."،[120] "وارتسم الضوء على الحائط والتقط تفاصيل الأشياء...."،[121] "نظر إلى الحائط وشعاع الضوء، وأوراق الظل، وخيوط الشمس تتراجع".[122]

كأن المكان شخص آخر يُحيي في الشخصية الروائية (حسام) فتنة التذكر.

كما أن المكان يصبح بمعنى ما، شريكاً حقيقياً للشخصية في الفعل الروائي.[123]

وأيضاً لو توقفنا عند روايتها "لم نعد جواري لكم" و"مذكرات امرأة غير واقعية" فإننا نلمس ان سحر خليفة تستحضر الحكاية في الأولى عن طريق الصدفة والمفاجأة، وتستحضر الأمكنة أو الخلفية التي تدور فيها الأحداث عن طريق الوصف، الذي يعتمد على التفصيلات والجزئيات "وصف دقائق البيئة" جزئيات الطبيعة والمكان.

والوصف الذي يعتمد على التخصيص والتفرد في انتقاء بيئة متميزة "انتقاء الأماكن والأسماء المحلية مثل أريحا، والبحر الميت، والقدس، ورام الله مسرحاً لأحداث الرواية.

بينما في الرواية الثانية – وبطلتها عفاف كما أسلفنا – هناك ساردة وحيدة (البطلـــة)، ما جعل الكاتبة تعتمد تيار الوعي، حيث تتنقل الساردة عبر الأزمنة، تخلط ما بين الحاضـــر والماضي والمستقبل، وإن كان الزمن الماضي هو المستأثر بالقسط الكبير، لأن ما تسرده هو مذكرات لأحداث جرت تستعيدها من الذاكرة، حتى غدت حياتها الحاضرة مقتصرة على مـــا كان في الماضي لدرجة أنها تعترف قائلة: "أحسست أنـــي قطعـــة مـــن ذاك الماضـــي، وأنّ الماضي لا زال حولي وأني ما زلت بانتظاره كي يمرَّ في إحدى الطرقات ويراني أمامه".[124]

فعفاف لا تحلم بمستقبل أجمل تعمل للوصول إليه، بل تحلم بالماضي وبعودته، حيـــث فيه تجد حبيبها وسعادتها.

وعندما يتحقق ذلك وتلتقي بصديقتها نوال وحبيبها الولد وأمها وأهل بيتها والجيـــران، تصدم بالماضي الجميل الذي توهمته، فترتدّ إلى نفسها وتختار حاضرها مع كل قسوته مفضلة إياه على الوهم الكبير الذي عاشته كل السنوات الماضية في الغربة.

وكما لاحظنا طغى الزمن الماضي على فكر عفاف، وكذلك الأمكنة القائمة في الوطن فقد كانت عفاف تستعيدها بكل عواطفها وشوقها في بلاد الغربة، رافضة مكانها الذي تقيم فيه حيث الوحدة والجو الخانق فَـــ "ربيع بلدي شيء آخر".[125]

ومع أن علاقة عفاف مع الأمكنة بدت سطحية، مجرد ذكر اسمها أو وصف خارجي لها، فلا نجد هذا الاحتضان للمكان ووصف جزئياته، حتى البيت الذي أقامت فيه وحيدة فـــي

الغربة، وكانت تقضي فيه ساعات كثيرة، فلم تهتم بوصفه بل اكتفت بـــذكر الغســـالة وحبـــل الغسيل والصحون والخزانة بكلمات عابرة.

حتى البيت الذي ولدت فيه لم تتوقف عند جزئياته، بل اكتفت بذكر ما شـــدَّ انتباههـــا ورغباتها مثل البركة والأوراق التي كانت تسقط فيها من شجرة الخشخاش.

بالإضافة إلى ذلك فإن علاقتها بمدينة عمان بأنها تتمثل لديها بسجن للفقراء، أما مدينة القدس فتنحصر رؤيتها لها في كونها مدينة سياحية مفتوحة للجميع ولأديان مختلفة.

وإذا نظرنا أيضاً إلى روايتها "ربيع حار" نلمس فيها أن مكان الحدث في الرواية في نابلس، وهي تسرد الأحداث بعذوبة مع التعبير عن أعماق النفس وهي ترصد البعد الإنســـاني في المقاومة الفلسطينية.

والرواية كما أسلفنا تعد رحلة الصبر والصبار في ظل احتلال غاشم.

وتعترف سحر في روايتها بامتنان لرشيد هلال المرافق الصحفي للرئيـــس عرفـــات، الذي صور حصار مقر الرئيس الفلسطيني في ربيع عام 2002م.

وبذلك نتوصل إلى أن سحر خليفة اتكأت على أسلوب التنويع في تجربتها الروائيـــة، من خلال اعادة صياغة الأحداث المتنامية، بالرغم من أن الجزء الأساسي من التجربة، مرتبط بالوطن كمكان، وكتاريخ.

لقد بدأت (الصبار) مع تشكل حركة المقاومة بعد الاحتلال، واستمرّ ذلك زمنياً في (عباد الشمس)، ثم التقطت أحداث الانتفاضة في (باب الساحة)، لينتهي الزمن في (الميراث) عند العودة الجزئية بعد اتفاقات أوسلو.

وإذا كانت نابلس هي المكان الذي اختارته سحر خليفة للروايات المرتبطة بالمقاومة، فإن قدرتها، على استثمار المكان لصالح الأحداث كانت كبيرة، وهي لم تحصر مكانها في زقاق واحد – رغم الأهمية القصوى لباب الساحة مثلاً – ولكنها تنقلت في مساحة المدينة، باعتبارها موقعاً للأحداث، كما خرجت من المدينة، في الأحداث التي تستحق ذلك، إلى ضواحيها والمخيمات المحيطة بها، وإلى مدن فلسطينية أُخرى أيضاً، وبذلك لم تكن المدينة – المكان هاجسها الأساسي، بقدر ما كان الفن الروائي هو الهاجس.

أما في (الميراث) فإن المكان أصبح رمزاً للوطن، حتى وإن كانت القدس جزءاً منه.

وفي هذه الرواية أيضاً، ربطت الكاتبة المكان بما يجري فيه من أحداث، ولأنه مكان متخيّل في الأساس، فإن الوصف لم يأخذ من الكاتبة جهداً كبيراً، إلا بالقدر الذي يشير إلى وطن فلسطيني خرّبه الاحتلال، وهو يحتاج إلى جهد حقيقي لاستعادة صورته.

وبذلك نحن نعتبر النجاح الذي حققته سحر خليفة، مرتبطاً بشكل كبير بهذه القدرة على التنويع.

وكما لاحظنا أن للمكان دوراً هاماً في بناء العمل الروائي فكذلك الزمن يعتبر أيضاً عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها بناء الرواية، فعليه تترتب عناصر التشويق

والاستمرار وصيرورة الأحداث الروائية المتتابعة، ومن منظومة لغوية معينة تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع المعيش.[126]

ومن خلال روايات سحر خليفة لفت انتباهنا أن هناك مفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني:

الأول: الزمن الطبيعي، أو الزمن الخارجي وهو يمثل الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية، ولهذا الزمن ارتباط وثيق بالتاريخ، حيث أن التاريخ يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي.[127]

الثاني: الزمن النفسي، أو الزمن الداخلي وهذا الزمن الأكثر أهمية في الأدب عموماً وفي الرواية خصوصاً، وهو يبدو في الخبرة الإنسانية كما تحسه وتراه الشخصيات.[128]

1. الزمن الخارجي التاريخي:

لقد غطت الرواية الفلسطينية الكثير من المساحات الزمنية التي واكبتها القضية الفلسطينية قبل نكبة 1948 وحتى الزمن الحاضر، حيث استفاد الروائيون من الزمن التاريخي "الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخييلي،[129] في استثمار فيض الذاكرة الجمعية لتوثيق ما أغفل التاريخ توثيقه، البطولات الفردية والجماهيرية، وتصوير المجازر التي تعرض لها أبناء الشعب الفلسطيني في

مراحل زمنية متعددة، وكيف ترك الزمن بصماته على الشخوص،[130] حيث كـــانت المهمة الأساسية للروائي تأريخ الأحداث التي تتصل بشخوصه النسائية في مرحلة تود الرواية رصدها.

ترصد رواية (باب الساحة) تأثيرات اندلاع الانتفاضة – التي شملت الضـــفة والقطاع منذ عام 1987 – على المرأة التي زاد همها وتضاعف قلقها وخوفها.

كذلك نتعرف من خلال اصطدام الفتاة (زينة) بحقائق الواقع حجم التبـــدلات والتغيرات التي أصابت الناس في بداية مجيء السلطة الوطنية الفلسطينية حيث أصبح شاغل الكثيرين البحث عن المشاريع ذات الربح السريع. "كيف تنتهز الفرصة في هذا الوقت، وقت البناء وأجواء السلم وقرف الناس، من فقر الحرب والانتفاضة والفوضى وتكسير العظام، وتقيم مشروعاً مضمون الربح، الربح السريع هو المســألة، فالكـــل سريع ومستعجل، وتسمعهم في كل مكان يقولون: شبعنا كلام اليوم القرش هو اللـــي بيحكي، وانهال الناس على المشاريع ذات الخدمات والسياحة والأكل والشـــرب مـــن غير هدف إلا الربح، أما حلم التصنيع وتايوان الشرق فقد بات جزءاً من ماضٍ مليء بالأحلام المندثرة، كلها أحلام، كلها أوهام فكوابيس".[131]

2. الزمن النفسي الداخلي:

يمتد الزمن الروائي في رواية (الميراث) أعواماً طويلة تشمل الطفولة البعيدة لشخصية (زينة) التي يساورها القلق من المجتمع الذي تعيش فيه، ويفزعها تقدم العمر: "أنا الآن في الثلاثينات وبعد عشرة أصبح في الأربعينات وبعدها في الخمسينات فالستينات ثم أتقاعد وأموت، وما بعد الموت؟ وماذا حتى قبل الموت؟ ماذا سيبقى في جعبتي للستينات وكيف أكون؟"[132] لذا نجدها ترتد إلى الماضي تحتمي به.

إن رؤية (زينة) للزمن تقوم على النظرة الخارجية، وهي ليست نظرة ممتدة ذات أبعاد، فالزمن في نظرها سنوات تمضي، وينحصر تأثيرها في التغير الظاهري للوجه والجسد.

وأيضاً في رواية (الميراث) نتتبع (نهلة) المرأة التي أفاقت فجأة فوجدت نفسها ابنة خمسين، فراحت تحاول النجاة من محنتها وهموم الكبت والوحدة، ما يحولها إلى شخصية عنيدة، قاسية، لا تأبه بمطالب إخوتها الذين صرفت عليهم شقاء عمرها وأضاعت شبابها، ولا تتورع في الوقت نفسه عن إقامة علاقة حتى لو كانت مع السمسار ذي السبعين عاماً.

"هذا اللي نلته من عمري، كلهم، كلهم عصروني مثل الليمونة وراحوا لحالهم وداروا الدنيا، وداروا ظهورهم، طول عمري أسدد شيكات وأُربي، وأقول: آمين،

وأقول: يا لله بكره ألاقيهم لما احتاج، وهايني لا بكبري ولا بصغري ألاقـــي واحـــد يسندني، أو يسأل عني ولو مرة، السنة ضاعت وكمان سنتين، وسنة ورا سنة والعمر مر وسنين ضاعت، وصحيت لقيتني ختياره بلا جوز ولا بيت ولا مين ينـــاديني يـــا ماما".[133]

مما تقدم يمكن استخلاص ما يلي:

(1) لقد اكتسب تصوير المكان في الرواية الفلسطينية خصوصية معينة، حيث يدور الحديث عن مكان مغتصب وعن نضال الشعب لاسترداده، ما عزز الشعور المؤلم بفقدان الأمان عند كثير من الشخصيات النسائية.

(2) سعي الرواية الفلسطينية إلى كشف الحالة النفسية التي تعيشها شخصياتها النسائية.

(3) اهتمام الروائية الفلسطينية بتشكيل الأمكنة المنسجمة مع طبيعة تلك الشخصيات ولكثرة تنقل بعض النماذج النسائية من مكان لآخر داخل الوطن المحتل، أو في أماكن اللجوء والشتات، – بسبب الظرف الفلسطيني الخاص – اتاح لنا التعرف على كثير من الجوانب الدالة على طبيعة تلك النماذج.

(4) تعاملت الرواية الفلسطينية مع الزمن من خلال عنصرين:

الأول: الزمن الخارجي (التاريخي).

الثاني: الزمن الداخلي (النفسي).

هوامش الباب الثالث

(1) د. عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية – دراسة في الرواية المصرية. القـــاهرة: مكتبة الشباب، 1982. ص 199.

(2) د. إبراهيم السعافين. الأقنعة والمرايا. عمـــان: دار الشـــروق للنشـــر. ط 1، 1996، ص 67–68.

(3) د. ماجدة حمّود. النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات. نيقوسيا: مؤسسة عيبـــال للدراسات والنشر، 1992، ص 91.

(4) أنظر: د. محمد زغلول سلام. دراســـات فـــي القصـــة العربيـــة الحديثـــة. الإسكندرية: منشأة المعارف، 1983، ص 109–110.

(5) د. عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية. ص 260.

(6) د. حسن البنداري. فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. القـــاهرة: مكتبـــة الأنجلو المصرية، ط 2، 1988، ص 254.

(7) سحر خليفة: الصبار. ط 2، بيروت دار ابن رشد. الطبعة الثانيـــة، 1978، ص 12.

(8) نفسه، ص 12.

(9) نفسه، ص 12.

(10) نفسه، ص 12.

(11) نفسه، ص 13.

(12) نفسه، ص 23.

(13) نفسه، ص 29.

(14) نفسه، ص 29.

(15) نفسه، ص 37.

(16) نفسه، ص 26.

(17) نفسه، ص 27.

(18) نفسه، ص 28.

(19) نفسه، ص 32.

(20) نفسه، ص 38.

(21) سحر خليفة: عباد الشمس، بيروت: دار الفارابي بالاشتراك مع دائرة الإعلام والثقافة، م.ت.ف، 1980، ص 11.

(22) نفسه، ص 105.

(23) نفسه، ص 109.

(24) نفسه، ص 16.

(25) نفسه، ص 17.

(26) مشروب شعبي فلسطيني.

(27) سحر خليفة، عباد الشمس، ص 21.

(28) نفسه، ص 21.

(29) نفسه، ص 68.

(30) نفسه، ص 38.

(31) نفسه، ص 205.

(32) فخري صالح، في الرواية الفلسطينية، ط 1، بيـــروت: لبنـــان، مؤسســـة دار الكتاب الحديث، 1985، ص 98.

(33) سحر خليفة، باب الساحة، بيروت: دار الآداب، 1990. ص 12.

(34) نفسه، ص 10.

(35) نفسه، ص 40.

(36) نفسه، ص 67.

(37) نفسه، ص 135.

(38) نفسه، ص 136.

(39) نفسه، ص 9.

(40) نفسه، ص 30.

(41) نفسه، ص 16.

(42) نفسه، ص 102.

(43) نفسه، ص 51.

(44) وليد الخشاب. دراسات في تعدي النص. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1994، ص 176.

(45) سيزا قاسم. بناء الرواية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984، ص 158.

(46) ت. توردوروف. الأدب والدلالة. ترجمة د. محمد نديم خشفة. حلب: مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1996، ص 78.

(47) سحر خليفة، الميراث، مصدر سابق، ص 221.

(48) سحر خليفة، باب الساحة، مصدر سابق، ص 26.

(49) يوسف حطيني. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية. ص 226.

(50) حفيظة محمد سعيد احمد. الفن القصصي في أدب المرأة الفلسطينية المعاصرة. ص 216-217.

(51) رواية الميراث، مصدر سابق، ص 18.

(52) رواية باب الساحة، مصدر سابق، ص 193.

(53) سحر خليفة، عباد الشمس، مصدر سابق، ص 35.

(54) سحر خليفة، الميراث، مصدر سابق.

(55) سحر خليفة، باب الساحة. مصدر سابق، ص 56.

(56) محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ط 1، الـــدار البيضـــاء منشـــورات الرابطة، 1996، ص 163.

(57) سحر خليفة، باب الساحة، مصدر سابق، ص 176.

(58) نفسه، ص 191.

(59) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. بيروت: المركز الثقافي العربـــي، ط 1، 1990، ص 29.

(60) سيزا قاسم. مصدر سابق. ص 76.

(61) رولان بورنوف. عالم الرواية. ترجمة نهار التكرلي. بغـــداد: دار الشـــؤون الثقافية، ط 1، 1991.

(62) امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة. عمـــان: المؤسســـة العربية للدراسات، 1995، ص 171.

(63) فيحاء عبد الهادي. نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 196.

(64) حسن بحراوي. مصدر سابق. ص 30.

(65) سحر خليفة. الميراث مصدر سابق. ص 11.

(66) المصدر السابق. ص 43-44.

(67) سحر خليفة. باب الساحة. ص 22.

(68) نفسه، ص 30.

(69) نفسه، ص 102.

(70) نفسه، ص 215.

(71) سحر خليفة، عباد الشمس. مصدر سابق، ص 279.

(72) سحر خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، مصدر سابق، ص 140.

(73) سحر خليفة، باب الساحة، ص 73.

(74) سحر خليفة، الميراث، مصدر سابق، ص 44.

(75) سحر خليفة، باب الساحة، ص 136-137.

(76) نفسه، ص 20.

(77) نفسه، ص 21.

(78) نفسه، ص 22.

(79) نفسه، ص 211.

(80) نفسه، ص 221.

(81) نفسه، ص 87.

(82) عبد الله أبو هيف، الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية. بيـــروت: لبنان، ط 1، 2003، ص 301.

(83) سحر خليفة، عباد الشمس، ص 30.

(84) نفسه، ص 23.

(85) نفسه، ص 155.

(86) روبرت همفري، تيار الـوعي فـي الروايـة الحديثـة، ط 2، مصـر: دار المعارف، 1974م، ص 72-73.

(87) سحر خليفة، عباد الشمس، ص 155.

(88) نفسه، ص 33.

(89) نفسه، ص 33.

(90) سيزا قاسم دراز، بناء الرواية، القاهرة: الهيئة المصـرية العامـة للكتـاب، 1984م، ص 151.

(91) يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، ط 1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986م، ص 32.

(92) سحر خليفة، باب الساحة، انظر ص 206-222.

(93) اتضح هذا الهروب عند سعدية في "عباد الشمس"، ونزهة وفيوليت في "بـاب الساحة"، وسامية ونسرين في "لم نعد جواري لكم"، وزينة في "الميراث".

(94) انظر عن معاناة سعدية في اضطهاد الحارة. سحر خليفة، عباد الشمس، ص 227-233.

(95) سحر خليفة، باب الساحة، ص 304.

(96) سحر خليفة، الصبار، ص 138.

(97) نفسه، ص 140.

(98) سحر خليفة، عباد الشمس، ص 20.

(99) نفسه، ص 23.

(100) نفسه، ص 38.

(101) نفسه، ص 52.

(102) نفسه، ص 55.

(103) نفسه، ص 93.

(104) نفسه، ص 154.

(105) نفسه، ص 220–258.

(106) نفسه، ص 248.

(107) سحر خليفة، باب الساحة، ص 17.

(108) نفسه، ص 59.

(109) نفسه، ص 69.

(110) نفسه، ص 124.

(111) انظر دراسة محمد شقير، "مقارنة في المجـــال السياســـي"، ضـــمن المجلـــة المغربية لعلم الاجتماع السياسي، محور المجال والسلطة، السنة الثانيـــة، صـــيف – خريف 1988، ص 7.

(112) سحر خليفة، الصبار، ص 11–12.

(113) سحر خليفة، الصبار، ص 174.

(114) سحر خليفة، لم نعد جواري لكم، ص 5.

(115) نفسه، ص 5.

(116) نفسه، ص 164.

(117) نفسه، ص 165.

(118) سحر خليفة، الصبار، ص 31.

(119) سحر خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص 120.

(120) سحر خليفة، باب الساحة، ص 175.

(121) نفسه، ص 191.

(122) نفسه، ص 192.

(123) حسن، نجمي، "سحر خليفة وأمكنتها" من:

http://aslimnet.free.fr/ress/najmi/es/espace7.htm

(124) رواية مذكرات امرأة غير واقعية، مصدر سابق، ص 28.

(125) نفسه، ص 73.

(126) د. مراد عبد الرحمن مبروك. بناء الزمن في الرواية المعاصرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 10.

(127) د. سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. مصدر سابق، ص 45.

(128) شجاع مسلم العاني. البناء الفني في الرواية العربية في العراق. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1994، ص 69.

(129) د. سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. مصدر سابق، ص 46.

(130) د. نبيل خالد أبو علي. في نقد الأدب الفلسطيني. رام الله: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2001، ص 260.

(131) رواية الميراث. مصدر سابق. ص 129.

(132) نفسه، ص 30 – 31.

(133) نفسه، ص 70–71.

الخـــــــــــاتمة

نجحت سحر خليفة منذ روايتها الأولى "لم نعد جواري لكم" في أن تشد إليها اهتمـــام القراء والنقاد، وأن تُرسخ وجودها على الساحة الأدبية.

وبصدور روايتيها "الصبار وعباد الشمس" وتصويرها لمعاناة الإنسان الفلسطيني تحت قهر الاحتلال الحاقد في الضفة الغربية منذ حزيران 1967م، فرضت ســحر علــى نفســها تصوير حياة شعبها اليومية، وما فيها من هموم وتشابكات خاصة بكل ما يتعلق بوضع المرأة وعلاقتها بالرجل، ووضع الناس في مواجهتهم لاحتلال الأرض، حتى باتت سحر خليفة تدافع عن قضيتين مهمتين هما: المرأة في مواجهة الرجل، والإنســان الفلســطيني فــي مواجهــة الاحتلال.

هاتان هما القضيتان المترافقتان في معظم رواياتها، حتى أصبح من الصعب الفصــل بين النضال ضد المحتل والنضال ضد ظلم الرجل والمجتمع للمــرأة، والاقتنــاع أن تحــرر الوطن من الاحتلال لا يكون كاملاً، إذا لم يرافقه تحرر المرأة من قيود الرجل والمجتمع.

لقد عايشت سحر خليفة الناس، وعانت مــا عــانوا وآمنــت أن ظــروف الاحتلال والمقاومة لا بدَّ أن تصقل المجتمع الفلسطيني، وتمحو الفوارق بين فئاته، وتغير مــن وضــع المرأة، بحيث تصبح في مكانة واحدة مع الرجل لأنها كانت مرافقتــه دائمــاً فــي مواجهــة الاحتلال.

هكذا رسمت سحر هدفها في روايتيها "الصبار وعباد الشمس" وهذا ما عملت علــى تحقيقه، حيث كانت صاحبة الصوت القوي والحضور الملموس.

لكنَّ خيبة أمل سحر خليفة كانت كبيرة، وهي ترى أن سنوات الاحتلال الطويلة لم تحقق الذي أملته، وظل المجتمع الفلسطيني محتفظاً بكل موروثاته القديمة، فالرجل الذي أملت أن يتغير ويتبدل ويتفهم أهمية دور المرأة بعد مرافقتها له في الحياة النضالية والمعيشية، ظلّ هو الرجل كما هو فلم يتغير ولم يغيره الاحتلال، فزاد ذلك من حزن وثورة سحر على ما ألمّ بالإنسان الفلسطيني وبالتحديد بالمرأة الفلسطينية.

انطلقت سحر خليفة في تعبيرها عن قضية المرأة التي شغلت رواياتها من حافزين:

الأول: حافز القضية النسوية وما تعانيه المرأة من اضطهاد داخل بنية المجتمع الفلسطيني، فأنتجت تحت هذا الحافز "مذكرات امرأة غير واقعية" التي عالجت فيها سيرة حياة عفاف المعذبة نفسياً، و"لم نعد جواري لكم" التي تكشف معاناة المرأة في ظل الثقافة السائدة في المجتمع.

والثاني: حافز القضية النسوية المختلطة بالعالم الفلسطيني في ظروف الاحتلال، حيث عبرت عن حياة الفلسطيني بعد هزيمة حزيران، وخلال الانتفاضة، وبعد اتفاقيات "أوسلو"، فتولدت بذلك "الصبار" و"عباد الشمس" و"باب الساحة" و"الميراث" و"صورة وأيقونة وعهد قديم" و"ربيع حار".

وقد أخذ الوضع الفلسطيني مساحة مهمة في بنية السرد في هذه الروايات، إلا أنها مع ذلك فعَّلت قضية المرأة في الدرجة الأولى، باستثناء "الصبار" التي انشغلت بالوضع الفلسطيني خلال خمس سنوات بعد حزيران، فيما عدا ذلك امتلأت "عباد الشمس" بحركية رفيف

وسعدية، ثم كانت "باب الساحة" تعبيراً عن حركية نزهة الضحية، حيث عالجت هذه الرواية وضع المرأة الذي زاد تردياً في زمن الانتفاضة، أما رواية "الميراث" فقد خصصت لحركية نساء عديدات أبرزهن زينة التي تروي لنا وضعاً فلسطينياً مبتذلاً بعد "أوسلو"، وخاصة وضع المرأة الأسوأ من أي وضع آخر. وفي رواية "صورة وأيقونة وعهد قديم" لم تكن الانتفاضة محور الأحداث رغم أن الرواية كتبت في خضم أحداثها، وكذلك لم تكن المرأة ومعاناتها من الرجل ما يُشغل الشخصيات ويحرك الأحداث، بل إنّ الرواية كانت قريبة من الخيال أكثر من الواقع، ليس في الزمن الفلسطيني المعيش، وإنما في كل زمن من أزمنتنا الحاضرة.

وكذلك في روايتها الأخيرة "ربيع حار" حيث اعتبرتها رحلة الصبر والصبار في ظل احتلال حاقد وفي ظل أوضاع مأساوية صعبة.

وكعادتها أيضاً رصدت أحاسيس المرأة الداخلية بصدق، ومن خلال قناعتها بتشابك قضايا الوطن بقضايا المرأة.

إن سحر خليفة، تعد بحق الكاتبة النسوية المبدعة التي تغلغلت إلى داخل المرأة، فأخرجت ملفوظها الذي يعني رؤية للذات وللعالم من خلال الشخصيات النسوية، فكانت "مذكرات غير واقعية" ملفوظاً نسوياً ورؤية نسوية تكتب العالم الموضوعي من المنظور النسوي المتناقض مع هذا العالم في بحثه عن حرية خاصة، كما قدمت القدرة الجمالية الحوارية الثقافية للصراع بين ثقافتي الأنوثة والذكورة في "لم نعد جواري لكم"، فكان الملفوظ الذكوري انتهازياً، مقابل الملفوظ النسوي المتردد، والباحث عن الاستقرار في عالم لم يعد فيه

للاستقرار مكان يختار فيه بحرية، لذلك تتحول الشخصيات إلى حـــالات مرضـــية، وأحيانـــاً حالات إصرار على التوازن، بحيث تعد هذه الرواية صراعاً بين الأنوثة والذكورة في أحيان كثيرة، ثم تخرج لنا الكاتبة في النهاية التوازن في الملفوظ الثقافي الاشتراكي المعـــذب مـــن خلال شخصيتي سميرة وعبد الرحمن.

ونوعت سحر خليفة في بقية رواياتها الملفوظ النسوي، حيث نجـــد ملفـــوظ الحرمـــة المستسلمة إلى الواقع (أم أسامة، وأم عادل، وأم حسام)، وملفوظ الحرمة التي تغـــوض فـــي أعراض النساء (أم صابر، وأم صادق)، وملفوظ الحرمة التي تصمت كثيراً لانشغالها بالعمل، مع كونها تعاني من أوضاع مأساوية صعبة (سعدية، والست زكية)، وملفـــوظ المـــرأة الـــتي سقطت جنسياً، وكانت لغتها جريئة في تجريح الواقع (نزهة، وخضرة)، وملفوظ المرأة المثقفة الواعية لحقيقة ما يدور حولها (رفيف، وسمر، وسميرة، وزينة، ونوال، وسحاب)، وملفـــوظ المرأة المثقفة "البرجوازية" (عفاف، ونوار، وسامية، ونهلة)، وملفوظ المرأة المتحررة بسذاجة حيث تكمن سلبيتها في عدم قدرتها على تحديد وعيها الثقافي الصـــحيح، (إيفيـــت، وســـهى، وفيوليت) وبهذه التعددية في الملفوظ النسوي تمسي الرواية عند سحر خليفـــة علـــى علاقـــة حميمة مع الواقع النسوي داخل الشرائح الاجتماعية النسوية المنتمية إلى الحارة في المدينة.

وبذلك نرى أن سحر خليفة تنتج رواياتها من خلال الوعي الواقعي بقضاياها الذاتيـــة والاجتماعية والثقافية والسياسية، وأنها لا تتجاوز هذا الواقعي إلى الترميز لغير المرأة، أو إلى إحالة المرأة إلى أقنعة غير ذاتها، بل هي تصر على أن تؤكد لنا أنها تكتب عن واقع قد يغدو

– أحياناً كثيرة – أكثر خيالية من الخيال، أو غير الواقعي كما لاحظنا في "مـــذكرات امـــرأة غير واقعية"، وهي لا تلتفت إلى طبقة دون أُخرى، بل تستحضر الطبقـــات كافـــة، وتنشـــئ الصراعات الثقافية والسياسية بينها، وتحديداً الصراعات الجنسوية بين الأنوثة والذكورة، لذلك مثل لها الواقع رافداً عميق الإشكاليات، فاختارت من نســـائه الحريـــم الخانعـــات، والحريـــم المترددات، والمثقفات المتمردات، وفي أية رواية من رواياتها لا بدَّ من المواجهة مـــع هـــذه النماذج النسوية التي تعني التصاق الكاتبة بالواقع، يضاف إلى ذلك أن الكاتبة دمجت تجربتها الذاتية مع تجربة هذا الواقع، فكانت تجربة الذات تجربة نسوية جماعية، كمـــا مثلـــت هـــذه التجربة الجماعية تجربة ذاتية، إذ لا فرق بين ذاتية "مذكرات امرأة غير واقعيـــة" وجماعيـــة "الميراث" أو غيرها، فالمحصلة النهائية معاناة المرأة بوصفها ضحية تبحـــث عـــن طريـــق تحررها داخل مجتمع متحيز ومتعصب.

وعلى هذا، نجد أن الروائية سحر خليفة التي آلت على نفسها إلا أن تصـــور واقـــع الحياة في الأرض المحتلة، والعوامل التي أدت إلى انفجار الانتفاضة لم تنس قضيتها الخاصة في الدفاع عن المرأة، حتى أثناء الدفاع والكفاح، فالتجربة الجديدة مدتها بزخم جديد، وضخت في عقلها أبعاداً جديدة من الوعي، وبذلك وجدنا أن المحاور التي سارت عليها أعمال "ســـحر خليفة" منذ عملها الأول، لم تتغير، وإنما شكلت بحسب التجربة والظرف التاريخي الذي يمـــر به المجتمع، مؤكدة بذلك على حيوية فن الرواية – الذي أجـــادته – فـــي اســـتيعاب جميـــع

المنجزات والتطورات الحضارية من وعي، وتاريخ، وكفاح، وفلسفة، ما جعل لأعمالها مذاقاً خاصاً بين الأعمال الروائية الفلسطينية.

كما أننا لمسنا من خلال عملها الروائي أنها تعبر عن إيمانها العميق بأن وعي المرأة النسوي هو جزء لا يتجزأ من وعيها السياسي، وهي ترينا في رواياتها، وبأسلوب فني مقنع، أن نضال المرأة الفلسطينية والمحن التي تمر بها هي جزء من النضال السياسي الفلسطيني من أجل التحرر.

أسلوبها الروائي حساس وشفاف، ورغم أنها تكتب بالعربية الفصيحة، فإن لها قدرة عجيبة على استعارة العامية الفلسطينية وتعبيراتها الدارجة عندما يقتضي حال الحوار في الرواية.

الروايات:

(1) خليفة، سحر. ربيع حار. (رحلة الصبر والصبار).دار الهلال، 2004.

(2) _____. صورة وأيقونة وعهد قديم. بيروت: دار الآداب، 2002.

(3) _____. الميراث. بيروت: دار الآداب، 1997.

(4) _____. باب الساحة. بيروت: دار الآداب، 1990.

(5) _____. لم نعد جواري لكم. بيروت: دار الآداب، 1988.

(6) _____. مذكرات امرأة غير واقعية. بيروت: دار الآداب، 1986.

(7) _____. الصبار. ج 1. بيروت: دار الآداب.

(8) _____. عباد الشمس. ط 1، ط 3. بيروت: دار الآداب، 1980، 1983.

قائمة المصادر والمراجع والدوريات:

المصادر

(1) حبيبي، إميل. سداسية الأيام الستة. بيروت: دار العودة، 1969.

(2) _____. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل. بيروت: دار ابن خلدون، 1974.

(3) الحكيم، توفيق. عودة الروح. مصر: مكتبة الآداب، 1933.

(4) عبيد، عيسى. ثريا. ط 1، 1922.

(5) كنفاني، غسان. أم سعد. ط 2، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1981.

(6) . الآثار الكاملة. المجلد الأول، الروايات، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني، ط 3، 1986.

(7) . رجال في الشمس. بيروت: دار الطليعة، 1963.

(8) لاشين، محمود طاهر. حواء بلا آدم. مطبعة الاعتماد بالقاهرة، ط 1، 1934.

(9) المازني، إبراهيم عبد القادر. إبراهيم الثاني. القاهرة: دار الشعب 1943.

(10) منيف، عبد الرحمن. بادية الظلمات. بيروت: المؤسسة العربية، ط 4، 1992.

(11) . الآن....هنا. بيروت: المؤسسة العربية، ط 1، 1991.

(12) . الأشجار واغتيال مرزوق. بيروت: المؤسسة العربية، 1971.

(13) مينة، حنّا. الرحيل. بيروت: دار الآداب، 1992.

(14) . المصابيح الزرق. ط 5، بيروت: دار الآداب، 1986.

(15) . الثلج يأتي من النافذة. ط 5، بيروت: دار الآداب، 1985.

(16) . المرصد. ط 2، بيروت: دار الآداب، 1983.

(17) هيكل، محمد حسين. زينب. القاهرة: دار المعارف، ط 1، 1914.

المراجع:

(1) ابراهيم، صالح. أزمة الحضارة العربية في أدب عبد الرحمن منيف. الـــدار البيضاء: المغرب،2004.

(2) أبو أصبع، صالح. فلسطين في الرواية العربية. بيروت: مركز الأبحاث فـــي م.ت.ف، 1975.

(3) أبو أصبع، صالح وآخرون. نحـــو دراســـة تأصـــيلية الروايـــة الفلســـطينية المعاصرة. منشورات مركز اوغاريت للنشر والترجمة. 2000.

(4) أبو غضب، عفاف. مذكرات امرأة غير واقعية. كتاب شؤون المرأة، نابلس: ج 6، 1993.

(5) أبو هيف، عبد الله. الجنس الحائر: أزمة الذات في الرواية العربية. بيـــروت: لبنان 2003.

(6) برادة، محمد. اسئلة الرواية: اسئلة النقد. ط 1، الدار البيضـــاء: منشـــورات الرابطة. 1996.

(7) البيتجالي، أسكندر الخوري. ديوان العنقود. مطبعة بيت المقدس. 1946.

(8) البرغوثي، عبد اللطيف (مترجم) وسلمى خضر الجيوسي (مقدم). الأدب الفلسطيني الحديث. نيويورك. 1992.

(9) توما، إميل. الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائل: بانورما نكبة شعب. ونبيه القاسم مقدم ومشارك دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي، منشورات دار الأسوار. عكا.

(10) الجهيم، صياح. ملامح من حنا مينة. دمشق: إيبلا للنشر والتوزيع. 1989.

(11) الجيوسي، سلمى الخضراء. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.

(12) حبيب، نجمة خليل. النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني. بيروت: 1999.

(13) حسن، عبد الله محمد. الريف في الرواية العربية. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 143، نوفمبر 1989.

(14) الخليلي، علي. الورثة الرواة في النكبة إلى الدولة. عكا: مؤسسة الأسوار، 2001.

(15) دراج، فيصل وآخرون. أفق التحولات في الرواية العربية: دراسات أدبية. مؤسسة عبد الحميد شومان. 1999.

(16) دراج، فيصل. دلالات العلاقة الروائية. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر، 1992.

(17) دراز، سيزا قاسم. بناء الرواية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1948.

(18) درويش، محمود. ديوان محمود درويش. بيروت: دار العودة، 1994.

(19) دكروب، محمد. شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة. بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية، 1987.

(20) الراعي، علي. الرواية في الوطن العربي. القاهرة: دار المستقبل العربي، 1991.

(21) رجب، محمود. الاغتراب "سيرة مصطلح". القاهرة: دار المعارف، ط 2، 1986.

(22) رشيد، هارون هاشم. مع الغرباء. القاهرة: رابطة الأدب الحديث، 1954.

(23) الراوي، يمني العيد. الموقع والشكل، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. 1986.

(24) زقوت، ناهض خميس. إنعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية: دراسة نقدية. ط 1، منشورات إتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2002.

(25) السعافين، إبراهيم. تحولات السرد. عمان: دار الشروق. 1996.

(26) سلميان، نبيل. بمثابة البيان الروائي فتنة النقد والسرد. اللاذقية: دار الحوار. 1998.

(27) الشامي، حسان رشاد. المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985، دراسة في منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998.

(28) شبلاق، رئيفة. تحولات المجتمع في الرواية الفلسطينية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

(29) شعبان، بثينة. مئة عام في الرواية النسائية العربية 1899-1999، بيروت: دار الآداب، 1999.

(30) صالح، فخري. في الرواية الفلسطينية. بيروت – لبنان: مؤسسة دار الكتاب الحديث، 1985.

(31) طرابيشي، جورج. الأدب في الداخل. ط 5، بيروت: دار الطليعة، 1981.

(32) طوقان، فدوى. ديوان فدوى طوقان: الأعمال الكاملة. بيروت: دار العودة، 1978.

(33) طوقان، فدوى. وحدي مع الأيام، بيروت: دار العودة. 1978.

(34) عباس، إحسان. ديوان ابراهيم طوقان. بيروت: دار القدس، 1975.

(35) عباس، نصر. الفن القصصي في فلسطين: دراسة نقدية تحليلية. الرياض: دار العلوم. 1982.

(36) عبد الغني، مصطفى. الإتجاه القومي العربي في الرواية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

(37) عبد الغني، مصطفى. نقد الذات في الرواية الفلسطينية. القاهرة: سينا للنشر، 1994.

(38) عبد القادر، فاروق. في الرواية العربية المعاصرة. كتاب الهلال، 2003.

(39) عبد الهادي، فيحاء. نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية. دراسات ادبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

(40) العدوان، امينة. الأعمال النقدية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1995.

(41) العدوان، أمينة. مقالات في الرواية العربية المعاصرة. 1976.

(42) العلم، ابراهيم. الأدب المعاصر في فلسطين: دراسة تطبيقية. مركز الدراسات والتطبيقات التربوية.

(43) علي، ناصر. بنية القصيدة في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.

(44) عليان، محمد شحادة. الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1987.

(45) العودات، يعقوب. من أعلام الفكر والأدب في فلسطين. ط 3. القدس الشريف: دار الإسراء، 1992.

(46) الغزاوي، عزت، دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1993.

(47) فضل، صلاح. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.

(48) فرهود، كمال قاسم. موسوعة أعلام الأدب العربي في العصر الحديث. ج 4. حيفا: دار المشرق. 1994.

(49) فوزي، محمود. أدب الأظافر الطويلة. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1987.

(50) الفيصل، سمر روحي. معجم القاصات والروائيات العرب. طرابلس. 1996.

(51) القاضي، ايمان. الرواية النسوية في بلاد الشام. دمشق: الأهالي، ط 1، 1992.

(52) كنفاني، غسان. الآثار الكاملة. مج 1، الروايات. بيروت: دمشق: مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني، ط 3، 1986.

(53) كنفاني، غسان. الآثار الكاملة. مج 2. ط 3، بيروت: مؤسسة الابحاث العربية. 1973.

(54) ماضي، شكري عزيز. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978.

(55) ماضي، شكري عزيز. الرواية والانتفاضة نحو أفق أدبي ونقدي جديد. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2005.

(56) منيف، عبد الرحمن. الديمقراطية أولاً... الديمقراطية دائماً. بيروت: المؤسسة العربية، ط 3، 1995.

(57) موسى، شمس الدين. تأملات في إبداعات الكاتبة العربية. دراسات أدبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

(58) موسى، شمس الدين. مراجعات ومتابعات في الرواية والقصة الفلسطينية. مطبوعات وزارة الثقافة، 1999.

(59) النابلسي، شاكر. مدار الصحراء. بيروت: المؤسسة العربية، ط 1، 1991.

(60) النابلسي، شاكر. مجنون التراب (دراسة في شعر وفكر محمود درويش) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

(61) النجار، سليم. قراءات في الرواية الفلسطينية الحديثة (مراجعة حسين نشوان). دار الكرمل.

(62) نجمي، حسن. شعرية الفضاء السَّردي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء: ط 1، 2000.

(63) همغري، روبرت. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ط 2، دار المعارف بمصر، 1974.

(64) وادي، طه. صورة المرأة في الرواية المعاصرة. مركز كتب الشرق الأوسط. 1973.

(65) الورقي، السعيد. اتجاهات الرواية العربية المعاصرة. الاسكندرية. 1982.

(66) ياغي، عبد الرحمن. البحث عن ايقاع جديد في الرواية العربية. بيروت: دار الفارابي، 1999.

(67) ياغي، عبد الرحمن. حياة الأدب الفلسطيني الحديث. بيروت: منشورات المكتب التجاري، 1968.

(68) ياغي، عبد الرحمن. في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية. عمان: دار الشروق، 1999.

(69) اليسوعي، ب كامبل روبرت. أعلام الأدب العربي المعاصر. سير وسير ذاتية. بيروت: لبنان، 1996.

المقالات والدوريات:

(1) الأسطة، عادل. "قراءة نقدية لرواية سحر خليفة/باب الساحة". مجلة الكلمة. ع 3. 1996.

(2)بيدس، رياض. "حوار مع سحر خليفة/ سيمتلىء البلد بشخصيات هجينة". مجلة الدراسات الفلسطينية. ع 33. 1988.

(3)حمود، ماجدة. "المرأة في روايات سحر خليفة". مجلة المعرفة. ع 373.

(4)خليفة، سحر. "الأدب الفلسطيني والانتفاضة". مجلة الدراسات الفلسطينية. ع 3. 1990.

(5)خليفة، سحر "للتغيير، عليّ أن اخترق الجدران". مجلة الفكر الديمقراطي. ع 5. 1989.

(6)شعبان، بثينة. "سحر خليفة وامرأة غير واقعية". الموقف الأدبـــي. ع 212 – 213.

(7)شقير، محمد. "مقاربة في المجال السياسي". المجلة المغربيـــة لعلـــم الاجتمـــاع السياسي. محور المجال والسلطة. السنة الثانية، صيف – خريف، 1988.

(8) ضمرة، يوسف. "حوار مع سحر خليفة". مجلة أفكار. ع 27. نيسان 1975.

(9)ظاظا، رضوان. التجربة التاريخية أو تاريخ التجربة في "الثلج يأتي من النافـــذة" لحنا مينة. مجلة فكر، عددان 47–48. 1981

(10) عيد، عبد الرازق. "دلالة الرمز في الرواية الفلسطينية". مجلـــة الكرمـــل. ع 59. ربيع 1999.

(11) المراكشي، عمر. "أم سعد والجسر المفتوح". مجلة دراســـات. ع 5. شـــتاء 1991.

(12) موافي، عبد العزيز. "ثنائية الأرض والمرأة وانتهاك المقدس". مجلة القاهرة. يونيو، 1995.

(13) مينة، حنا. "الكتابة والاستئناف ضد ما هو قائم". مجلة فصول. ع 3. المجلـــد 11. 1992.

الانترنت:

(1) الأسطة، عادل. "سحر خليفة وخسارة الفلسطيني الدائمة". من:
www.najah.edu/arabic/articles/18.htm

(2) خليفة، سحر. في رواية "صورة وأيقونة وعهد قديم) سحر خليفة تمزج الواقع الفلسطيني بالرمز. من:
www.alwatan.com/graphics/2002

(3) خليفة، سحر. "الأدب أن تجعل القارئ يدخل ويتوهم كأنه يعيش أجواء الرواية". من:
www.alwatan.com/graphics/2002

(4) عبد الهادي، مها. "انتاج المرأة الفكري له طابع خاص". من:
www.lahaonline.com/feature/dialogues/a5-08-04-1424.doc-cvt.htm

(5) عبد الهادي، حكم. "دور المرأة الفلسطينية في الانتفاضة ضئيل/ الأديبة سحر خليفة: صراعنا مع إسرائيل "صراع بين المحتل وضحاياه". من:

www.amin.org/news/uncat/2002

(6) نجمي، حسن. "سحر خليفة وأمكنتها" من:

Aslimnet.free.fr/ress/najmi/es/espace7.htr