

الرواية الفلسطينية والكتابة

تكتب الروائية واعية أن الكتابة في حد ذاتها فعل تحرر وانطلاق، ومحاولة نسج ذاكرة جديدة وتثبيت لكيونة المرأة/ الكاتبة. وهذه إيجابية تحسب للروائية الكاتبة، لكنّها تكتب وهي تحمل على كاهلها أعباء كثيرة، تكتب وهي تعي خطورة الكتابة وخطورة كسر المحظور.

لقد منعت المرأة من الكتابة طويلاً، وطويلاً وئدت كتابات نساء موهوبات في مهدها، ومنعت كتابات إبداعية لنساء من الوصول إلى دور النشر!! مما يجعل الكتابة فعل تحدّ للكثير من القيم المجتمعية. تنطلق المرأة الكاتبة من التحدي الذي تواجهه، والذي تتوقّعه، مما يجعلها مضطربة ومشوشة حيناً، تزدحم أفكارها وتدافع، فتنتقل دون هدى، على حساب الأدوات الفنية، ويحل نقل الواقع بحذافيره مكان الصدق الفني للواقع، ويغطي المونولوج الداخلي على الحوار، في السرد، مما يجعل السيادة للفكر الواحد والقول الواحد، مما يخنق الشخصيات، ولا يتيح لها المجال لأن تعبر عن وجهة نظرها في سير الأحداث، كما نرى في رواية فاطمة ذياب: الخيط والطريز، وفي رواية وداد البرغوثي: ذاكرة لا تخون

وتتصالح الروائية مع نفسها، حيناً آخر، تنضح أدواتها الفنية بصبر وأناة، تجعل الواقع مرجعها، وتعيد صياغته مرة أخرى، لتكشف وتنبه وتقتحم، تقتحم الموضوعات التي كانت -طويلاً- حكرًا على الرجل، وتستخدم الأساليب الفنية التي تناسب الموضوع، تخرج إلى العالم الواسع فتشبتك معه، تتحرك في عالم واسع وفضاء رحب، تملأ رئيتها بالهواء، فتطلق العنان لشخصياتها كي تنمو وتتحرك، وتدفع الحدث في الاتجاه الذي يناسب هذه الشخصيات، مما يجعل النهايات طبيعية غير مقحمة أو مفروضة عنوة، كما نرى في رواية ليلي الأطرش: سهيل المسافات، وفي رواية سحر خليفة: الميراث.

تؤكد فاطمة ذباب في بداية روايتها دخولها عالم محرم شاق وصعب: عالم الكتابة، وتربط بين الكتابة وعالم الأوثنة، حيث تجرّد شخصية من نفسها تخاطبها بقولها: «أيتها الأنثى أيتها الشبح الأصفر... المعلق بخيط رفيع، المشدودة إلى قدمين ملتويتين... تتحركين نحوه، وأتحرك نحوه... ترتعش أصابع الزمن، تختنق... تعلن للأيام العارية الوحشية بداية اللعبة... لعبة العيب القاتل بالحروف والكلمات... يدور من حولك وتدورين، يلتف حول عنقك وتراوغين».

تربط الكاتبة هنا بين الكتابة والاختناق من خلال الخيط الملتف حول العنق، وتدعو الكاتبة الأنثى أن تمضي في كتابتها وأن تكتب كل شيء مما يجعلها تمضي في سرد طويل من خلال أسلوب المونولوج الداخلي، المختلط بمناجاة النفس مرّات، ومن خلال السرد وحده مرّات أخرى، وكأنها تريد أن تخبرنا بكل ما لديها مرّة واحدة، خوفاً من نسيان حدث واحد مما أرادت أن تقصّ، مع تأكدها أن القصة هي محض افتراض من خلال مخاطبتها الأنثى: «الحياة افتراض والأحداث افتراض... والعمر افتراض... والقصة كل القصة افتراض... وأنا مع عبثية القصة... أسعى إلى حل الافتراض وأحاول أن أدخلك وأدخلني إلى فرضية الافتراض».

وتمضي الراوية في الحديث عن تصميمها على الكتابة، غير مهتمة بمن يقرأ لها بقدر اهتمامها أن تحقّق ذاتها من خلال الكتابة: «ما زلت أكتب لك... للتاريخ... لنفسي... وسأظل أكتب حتى لو لم يقرأني قارئ واحد... هو قدر رضيت به... وهم تملكني وتملكته... وليس بالإمكان أن أنزعه وأنزعي...». وتعتقد الراوية بأن كتابتها سوف تحصد النصر بالنهاية: «ولست أدخل معك في جدلية أعرف أنني الراجحة بها جدلية الأوراق والأوراق فقط... ومع هذا لدي إحساس غريب يقول لي إن جدلية الأوراق هي التي ستنصر، هكذا يخيل إلي».

تعلي الراوية من شأن الكتابة ودافعها لدى المرأة، بينما تحصر دافع الكتابة لدى الرجل وتضيقه، مما يجعلها تقلب المعادلة القديمة التي تربط إنجاز المرأة بالرجل، وإنجاز الرجل بالحياة!! «الرجل يكتب عندما تهزه المرأة... والمرأة تكتب عندما يهزها قدرها».

وعلى طول وامتداد الرواية تحكي لنا الراوية حكايتها: حكاية المرأة/ الضحية، من خلال اللعبة الفنية التي تستحضر فيها الراوية شخصية أخرى من داخلها، تخاطبها وكأنها شخصية مستقلة بذاتها، ثم من خلال مخاطبة الطبيب، ومن خلال المخاطبين تحكي الراوية حكايتها المطوّلة التي تتخللها حكايات أخرى، ممّا يذكرنا بشهرزاد وفن الحكيم؛ ذلك الفن الذي أتقنته شهرزاد إلى الحد الذي جعلها تساهم ليس فقط في إنقاذ حياتها، بل في إنقاذ بنات جنسها جميعاً!!

ونتساءل: إلى أي مدى نجحت الكاتبة في لعبتها الفنية؟ وإلى أي مدى استطاعت أن تفلت من إسار التشكي والأنين، وأن تقتحم موضوعات جديدة، تخرجها من دائرة التكرار، وتدفعها نحو العالم الرّحب، بأفائه الممتدة!!

تبشرنا اللعبة الفنية بإمكانية التجديد والتغيير، لكننا لانبث أن نحسن من خلال تتابع السرد أن الكاتبة لم تستفد من هذه الإمكانية الفنية إلى مداها، لقد استخدمت شخصية الطبيب، وشخصية الأنثى، بما يفيد قول الراوية الواحد، ممّا أوقعها في سقطة فنية لم تدرك خطورتها!! لقد نجّبت الحوار، الذي كان يمكن أن يتيح إمكانيات لا محدودة لتطور الحدث، والاستفادة من

وجود الشخصيتين الفئتين بما يغني شخصية الراوية، ويكشف عن جوانب أخرى بصوت غير صوتها الخاص!! ولجأت إلى المونولوج المتقاطع مع مناجاة النفس، مما جعلها أسيرة الصوت الواحد، والنبيرة الواحدة، دون أن نسمعنا صوت أي من الشخصيات الأخرى!!
وبينما يضعنا المونولوج الداخلي في أجواء الشخصية الرئيسة، يكون الحوار وسيلة الكاتب/ة لكسر لغته/ها الخاصة وحرفها حتى لا تبدو مباشرة أو أحادية .

يأتي صوت الطبيب كوسيلة مساعدة وكحث للراوية أن تمضي في سرد حكايتها، مما كان يمكن أن يسهم في كسر عزلة الراوية وتفرد صوتها!! لكن صوت الراوية يعلو ليصادر أصوات الشخصيات جميعاً؛ إنها الصوت الذي يحكي، ويخاطب الأنتى، ثم يخاطب الطبيب، ثم الحبيب، وبعدها القارئ/ة، مما كان يمكن أن يضيف نوعياً، لو أتاحت الكاتبة لشخصياتها حرية التعبير، وأسعدتنا صوتها، إلى جانب صوت الراوية!!

لكنها أثرت الفرار وتجنبت المواجهة مع الصوت المختلف، وانسحبت إلى حدود ذاتها، وإلى حدود قولها ورؤيتها، مما خنق الشخصيات، ومنع نموها!!

وعندما تتساءل الراوية، مخاطبة الأنتى، هل حقاً حاورنا الطبيب كما حاورناه على هذه الصفحات، أم إنها كلمات حبيسة، نعتقد إنها مصيبة في شكها بجديّة الحوار، إذ إن ما اعتقدته حواراً كان أقرب إلى الكلمات المحبوسة التي تنفس بواسطتها عن أفكارها وعن قولها المدفون، وليس عن قول الشخصية المدفون!!

وتلجأ الكاتبة إلى الأجناس الأخرى التي تتخلل نصّها، مما يكسر قليلاً صوتها الواحد، تورد بعض أجزاء من أغنيات، حكايات شعبية، أمثال شعبية، أقوال المأثورة، لكنها تركز على الحكاية الشعبية. وتتمحور حكاياتها حول المرأة/ الضحية، وما حكاية الطاسة ورتة الرتين التي توردتها إلا مثال على قيم المجتمع الظالمة التي لا ترى في المرأة سوى أنثى، وأنه محكوم عليها بالموت، حتى لو كانت بريئة، وتورد استثناء واحداً في النص: حكاية واحدة تكون المرأة فيها ضحية الاحتلال البغيض، وليست ضحية الزوج والمجتمع، لكن الحكاية الرئيسة في الرواية، تبقى حكاية المرأة/ الضحية، التي لا يرحمها المجتمع، ولا ترحمها العائلة، حتى وإن كانت مناضلة سياسية!!

وهكذا نجد أن الأجناس التي استعانت بها الكاتبة لتتخلل العمل الأدبي، في معظمها، تؤكد وجهة نظرها، وهي تحاورها لتؤكد قولها، لا لتدمرها وتنفيها، من خلال كشف الأصوات الأخرى، التي تختلف معها، مما يجعل الهيمنة المطلقة لحضورها ورأيها، كما نجد في الحكايات التي أوردتها، والتي كانت أساس هذه الأجناس، ونجد نفس الأسلوب في استخدامها للأغنيات، وللأقوال المأثورة، مما لا يجعلها تستفيد بصورة كبيرة من هذه الإمكانيّة التي تسمح بإدخال التعدّد اللغوي، وتنوع الملفوظات إلى الرواية.

وحيث تكتب وداد برغوثي روايتها: ذاكرة لا تخون، فهي تحدّد سبب كتابتها هذا النوع الأدبي منذ اللحظة الأولى، وفي مدخل الرواية: هذه الرواية تطرح مجموعة من الأسئلة وتبحث لها عن إجابات. فكل شخص من شخصها سؤال، وكل سؤال قضية. وحين تصبح الأسئلة ملحة تصبح الكتابة أكثر إلحاحاً. وتصبح الرواية الوعاء الذي يتسع لها حين تضيق بها صفحات الرقيب، ويضيق بها صدر المراقب

الذي يتحوّل إلى راو. عند ذلك تولد الرواية». ثمّ بعد ذلك تحدّد موضوع الكتابة وهدفها على لسان الراوية: «ما من أحد في هذه الدّنيا يستطيع أن يستمع لأحزاني سوى ذلك الدّقتر. هو نفس الدّقتر الذي أدوّن فيه تاريخ حزني وتاريخ فرحي، فدوّنت فيه تاريخ وجودي على هذه الأرض ولم أعرف لون وجه أمي، أرّخت فيه لحزني حين سقطت عين صافية كما سقطت غيرها من القرى والمدائن، دوّنت فيها كل أيلولآتنا الحزينة، ١٩٧٠، ١٩٨٢، ١٩٩٦، كما أرّخت لموت أبي».

لا تذهب الكاتبة إلى أبعد من هذا في تحديد هدف الكتابة، كما مضت فاطمة ذياب، لم تر فيها تحرراً وانتصاراً، لقد رأت في الكتابة تأريخاً للأحداث، وتنفيساً عن النفس، وخلصاً من مقص الرقيب، ممّا ينسجم مع الكتابة الصحفية التي تمارسها الكاتبة، والتي تتطلب أول ما تتطلب الإخلاص للواقع المرئي وتسجيله، فكتبت رواية واقعية.

ونتساءل: هل يعيب الرواية أن تكون واقعية؟

هل يفترض في الرواية الجديدة أن تكون بعيدة عن الواقعية؟ وأن تفلت من الواقع الاجتماعي؟ ثمّ ماذا نعني بكلمة واقع؟ هل يسجل الروائيّ واقعا حيا كما هو؟ وهل الواقع الذي تسجّله الرواية هو الواقع الفعليّ؟ أم إنّه/ها يخلق/تخلق واقعه/ها المتخيّل، الذي يكون مرجعه الواقع، ولكن لا يكون الواقع وهو؟ وكيف يسجّل هذا الواقع؟ هل يسجّل بأدوات فنيّة تكسبه فنيته، ممّا يعطي للجنس الأدبيّ حقّه؟

هل تعتبر المبدعة/ المبدع أن العالم ثابت لا يتغيّر، وأنّ هناك قيماً واحدة تبقى على مرّ العصور، وأنّه ما على الكاتب سوى أن يلتقطها!! أم أنّ العالم متغيّر ديناميكيّ، وأنّ الإنسان يشارك في هذا التغيّر؟ هل واقع اليوم هو واقع الأمس؟ وهل يمكن وصف واقع اليوم بأدوات الأمس؟ أم إنّ لكل واقع فنّه ولكل مرحلة تعبيرها ولكل فنّ أدواته؟ كيف يقبض الفنّان/ة الروائيّ على الواقع الإنسانيّ؟ هل يكون ذلك بتكرار ذلك الواقع وإنتاجه مرّة أخرى بأدوات فنيّة؟ أم إنّّه/ها يلتقط/تلتقط المجهول واللامرئيّ من هذا الواقع، ويتنجه/ تنتجه أو ينتجه/ تنتجه بأدوات فنيّة!!

كيف جسّدت الروائية رؤيتها للعالم وكيف تبدّى قولها؟ من أيّ منظور انطلقت؟ وهل أبدعت أم كرّرت؟

وهل تختلف الروائية عن الروائيّ في التعامل مع الواقع؟

وهل هناك خصوصية للمرأة الروائية الفلسطينية؟

حين نرصد أصوات الشخصيات، في رواية ذاكرة لا تخون، نجد وجوداً مستقلاً للراوية، إذ تسيطر الراوية على شخصياتها بشكل كامل، ومع حيوية العالم الذي تقدمه الراوية، ذلك العالم الفلسطينيّ الموار بالحرّة والصراع والأحداث الساخنة، إلّا أنّه يقدّم من وجهة نظرها هي، صحيح أنها تعنون الفصول الخاصة بالشخصيات بأسماء هذه الشخصيات، لكنها تروي بلسانها، مستخدمة ضمير الغائب غالباً، ومقدّمة بعض العبارات التي تعبّر الشخصيات بها عن نفسها، واضعة إياها بين مزدوجين حيناً وبعد القول أحياناً، ممّا يجعلنا دائماً على إحاطة بوجهة نظر الراوية، وما تريد أن تكشف عن الشخصية المعنيّة، دون أن تتيح لنا الغوص في أعماق هذه الشخصيات والتعرّف عليها من الدّاخل، ممّا لا يمكن الشخصيات من التعبير بديموقراطية عن آرائها.

استخدمت الكاتبة المنظور الموضوعي الداخلي (الرؤية من وراء) كي تقدم لنا الشخصيات ، لا تحايد الكاتبة من خلال الرواية إذ تتعاطف الرواية مع بعض الشخصيات ولا تتيح للشخصية الضدية أن تقدم وجهة نظرها .

لا تبحث الرواية/ ظل الكاتبة عن الحقيقة بل هي تعرف الحقيقة (للحقيقة وجه واحد) وتريد أن تخبر القارئة/ يء بها ، وتذكر في مدخل الرواية أنها تفعل ذلك حين تعجز عن قول رأيها الصريح عبر الصحافة وبسبب مقص الرقيب ، مما يجعل الرواية أقرب إلى المباشرة والخطابية رغم نبل أهدافها .

تبدأ الكاتبة روايتها باستخدام ضمير (الأنا) من خلال الرواية التي تروي في زمن حاضر محدثة عن بطلة هي الرواية التي قد وقعت أفعالها في زمن ماض فتستحضر مسافة تنهض عليها الذاكرة . وحتى تكسر الرواية الحاضر تعمد إلى أسلوب فني هو الاسترجاع ، حيث نعود إلى نقطة البداية ، تلك البداية التي تنشر الحدث التي استهلكت بها روايتها (فاطمة قتلت أباهما) .

تعود بنا الكاتبة إلى المرأة/ الضحية ، تلك التي رأيناها عند فاطمة ذياب ، حيث تؤكد الكاتبة انحيازها للمظلومات/ المظلومين ، وتهديهم كتابها : إلى كلي المظلومين باسم القانون ، باسم المجتمع ، إلى أم رياض ، إلى رياض وإلى فاطمة وسهام وميس وجميع الذين ظلت حياتهم جرساً يدق في ذاكرتي»

تنتقل في فصول عشرة إلى ضمير الغائب ، حيث تروي الرواية بضمير الغائب «هو» «هي» مما يجعل الرواية ، التي هي ظل فني للكاتبة ، تتخلف ، والكاتبة باستخدام ضمير الغائب ، تتقدم مما يجعل العمل السردى مجرد إخبار ، أو نقل حوادث ، وتكون المصدقية لتبني الرأي المتفق مع الكاتبة أو المختلف معها ، بناء على معرفة الحدث المحكي ، مما يرجع المعرفة إلى ما يستقل عن العمل الأدبي ، أي خارج العمل الأدبي ، وحين يوازي القول مستوى الوقائع ، فترد الأحداث في القص في توال يطابق تواليها الوقائعي ويتماهي فيه ، إذ ذاك يبدو القص أشبه بالسرد الأمين للتاريخ» .

تدخل الكاتبة أجناساً أدبية متنوعة إلى الرواية ، تدخل النصوص الشعرية الموجودة على الغلاف الخلفي ، والنصوص الشعرية داخل النص ، إلى متن النص ليتخلله ليصبح جزءاً من نسيجه ، ونجد بالإضافة إلى الشعر أمثالا شعبية ، أغنية أو جزءاً من أغنية ، بعض العبارات المأخوذة من كتب ، أقوالاً دراجة ، زغاريد وأغاني ، حكمة ، قصة ، هذه النصوص أصبحت هي نفسها مواضع للبحث والتقديم ، بعد أن جاءت أساسا لتقدم الرواية كما يقول باختين .

ويطرح وجود هذه الأجناس التي لا تنتمي إلى الجنس الروائي قضية التناص .
تعرف جوليا كريستيفا التناص : «هو جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى ، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمداً على النصوص التي نستوعبها وتمثلها فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص»

والجانب الحوارية جزء أساسي من آليات التناص ، حيث يحاور النص النص الآخر فيستوعبه حيناً ويدمره أحياناً ، مما يساهم بعض الشيء في كسر أحادية الصوت للكاتبة .

و حين نحاور نص الكاتبة نجده يحتوي نصوصاً كثيرة ، تحاورها هي ونحن نحاور بدورنا نصها .
أكثر ما تحاور الكاتبة الأمثال الشعبية والأشعار (ولا عجب فالروائية شاعرة) فهي تستخدمها على

طول الرواية وامتدادها .

أما بالنسبة للأمثال الشعبية فهي تستخدم الكثير منها ، منها ما يكرّس قيم الماضي ويستخدمه الناس لمدارة عجزهم وإحباطهم ، وتستخدم القليل من الأمثلة التي تكرّس الإيجابية .
أما الأشعار ، فالكتابة تورد جزءاً من شعر أو عبارة شعرية ، تلك الأشعار التي تحاور بعضها لتعطيه معنى آخر ، ويؤكد معظمها أفكارها وآراءها مثل : أجزاء من أشعار مظفر النواب ونزار قباني وفدوى طوقان وعبارات شعرية لمحمود درويش مثل : وطني ليس حقيبة

تحاور شعر محمود درويش : بين ريتا وعميوني بندقيّة ، لتستبدل بندقيّة المحتلّين بسيف القرار الذي يفعل فعل البندقيّة ، سيف القرار يقرّر مصير فاطمة ، التي ظلمت وقتلت معنوياً ثم قتلت نفسها مادياً ، فانتحرت من ظلم الرّجل وظلم المجتمع .

ثمّ تحاور قول الشاعر : وخير جليس في الزّمان كتاب ، لا لتنفّي المفهوم بل تستعين بالشعر لتضيف إليه ، جاعلة للعلاقة الحميمة بين الإنسان والإنسان أفضلية تفوق العلاقة بين الإنسان ودفتي الكتاب فتقول : وخير جليس في الزّمان حماتي .

ترسّخ الكتابة هذا المفهوم على طول الرواية ، مختلفة مع المنطق السائد والثّقافة السائدة ، التي لا تفتأ ترسّخها أجهزة الإعلام حول الكره الطبيعي بين الكنّة والحماة ، مما يجعل المرأة عدوة المرأة قبل أن تولد ، لأنّ الثّقافة السائدة تهبّ المرأة لدور يرسم لها ، مما يجعله يبدو طبيعياً غير قابل للتغيير ، بينما هو موضوع ثقافي قابل للتغيير .

وتبالغ الكتابة في تأكيد هذا المعنى ، حين تأتي بأغنيتين لفيروز من كلمات جبران ، وأغنية لأمّ كلثوم لتضيف إلى معنى العشق المألوف ، المعنى الإنساني ، حيث الصّدّاقة التي جمعتها بحماتها أنت لم تعودي أم رياض التي أفتقدها فحسب . وتجاوزت أم رياض التي أرهبها . ولست مجرد أم زياد الذي أحببته منذ سني طفولتي المبكرة ، ولست تلك التي يعذبني النظر إلى التشقّقات في كفيها وقدميها . لم تعودي بالنسبة لي تلك الأمّ التي أتبعها كظلمها ومجرد صديقة أستأنس لوجودها أنت لم تعودي واحدة من هؤلاء بل أنت كل هؤلاء مجتمعين» .

أما الزّغاريد والأغاني الشعبيّة التي توردها ، فقد عبّرت بعضها عن مفاهيم مجتمعيّة تحاورها الكتابة لتنفيها ضمن نقد لمحتواها ، حيث التأكيد كل التأكيد على قيم الرجولة وعلى إعلاء شأن الرجل ووضع المرأة في الصورة الخلفيّة .

أما الحكمة فهي تستخدمها لتؤكد ما أرادت قوله منذ عنوان الرواية على الغلاف الأمامي : الذّاكرة لا تخون أصحابها ولكن هم الذين يخونونها .

وبعد ، تعاني شخصيات الروايتين : ذاكرة لا تخون ، الخيط والطّيز ، الرئيّسة القلق والإحباط ، ذلك القلق وذاك الإحباط الذي يصاحب المجتمع الحديث بشكل عام والمجتمع الفلسطيني بشكل خاصّ ، والمرأة الفلسطينية بشكل أكثر خصوصيّة ، لقد حول المجتمع الحديث البشر إلى أشياء ، وهمش الإنسان ، فكان الواقع العام المحبط الذي تداخل مع واقع الاحتلال الإسرائيليّ لأراضي فلسطين ، وواقع الحكم الذاتي على الضفة الغربيّة وقطاع غزّة ، ولم تحاول أيّ من الكاتبتين إعادة إنتاجه ، لقد نقلنا هذا الواقع من وجهة نظرهما ، فكان لهما شرف المحاولة ، وكان لنا حق الاختلاف والحوار .

في سهيل المسافات، تختار كاتبة الرواية رجلاً ليكون الشخصية الرئيسية في الرواية، مختلفة بشكل جذري عن الروايتين السابقتين، ومختلفة عن روايتها السابقة: ليلتان وظل امرأة، من حيث اختيار الشخصية الرئيسية، ومن حيث التمكّن من الأدوات الفنية، مما يدعونا للتساؤل: هل تعطي شخصية الرجل آفاقاً أوسع للحركة؟ كما رأت أحلام مستغامي؟ أم إنها لا ترى في المرأة بطلاً من أبطال التشكيل الاجتماعي كما عبرت هدى بركات؟ ثم ألا تستطيع المرأة أن تقول قولها من خلال شخصية المرأة؟ ألا تستطيع أن تفتح الأبواب على مصراعيها أمام حركة شخصها إلا إذا كانت الشخصية الرئيسية رجلاً؟ لقد أجابت ليلى الأطرش عملياً على هذا السؤال، من خلال اختيارها رجلاً ليكون الشخصية الرئيسية في روايتها: سهيل المسافات، بعد أن كانت قد اختارت امرأتين بطولتين رئيسيتين في روايتها: ليلتان وظل امرأة.

تخرج الكاتبة في هذه الرواية من العالم الداخلي للمرأة، إلى عالم الرجل الداخلي، حيث نراها تتحرك بشكل أوسع، من خلال الإمكانيات التي تتيحها الشخصية. وبينما تحكي المرأة في ليلتان وظل امرأة، مستخدمة الليل ستاراً لحديثها- كما شهرزاد- حيث يكون الليل معيناً للشخصيات على لحظات البوح والكشف والصدق، يحكي الرجل «صالح أيوب»، ودون أن يستتر بالليل، يروي حكايته في وضوح النهار، منذ الطفولة حتى الكهولة. يحكي الراوي من خلال أسلوب المونولوج الداخلي ومناجاة النفس، متقاطعاً مع السرد، فيكشف ذاته ويعربها، يبدأ من الحاضر ويعود إلى الماضي في توالٍ على امتداد الرواية، ومن خلال «صالح أيوب» نتعرف على نموذج من الرجال المبدئين، الذين يصارعون المجتمع من أجل أفكارهم، فيطردون من وظائفهم، ويقاسون من أجل الكلمة الصادقة الجريئة، وبسبب كشفهم للانتهازيين الذين يتحلّقون حول السلطات والحاكم، والذين يصلون إلى أعلى المناصب الحكومية. وتلجأ الكاتبة إلى كسر الصوت الواحد للشخصية، من خلال استخدام تقنية الحوار، حيث يتحدث الراوي عن نفسه في لغة الآخرين حيناً، ويتحدّث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة أحياناً، ممّا يبعد الرواية عن المباشرة والأحادية، رغم غلبة الصوت الواحد للراوي الذي يتحدث منذ البداية حتى النهاية.

أما عن المرأة من خلال الشخصية الرئيسية، فهناك شخصية نسائية رئيسية تتخلّل الرواية كلها: المرأة/ الضحية، التي يتصدّها حمود الواشلي، تلك الشخصية الانتهازية، التي لم يتمكن الراوي من فضحها وتعريتها أمام الناس، كما لم يتمكن من إنقاذ المرأة المعتدى عليها، ممّا جعل صورة حمود الواشلي، وصورة المرأة/ الضحية تطارده وتقتض مضجعه، وتساهم في إحساسه بالعجز في بداية حياته العاطفية مع سونيا الإيطالية، التي تركه من أجل الشخصية الضدية، ممّا اقتضى ضرورة العلاج لاجتياز هذه الحالة، ونلاحظ أنه لم يعط اسماً لهذه الشخصية على الرغم من أهميتها بالنسبة له، ممّا يوحي بنموذجيتها، ويعطي سمة نسوية للرواية.

أما النساء اللواتي أحبهنّ فكنّ اثنتين: أولهما «سونياء الإيطالية، والثانية الحلبية» سوسن صابم الدهر، وكانت كلتاها تحملان سمة إيجابية قوية، كانتا شخصيتين ضديتين لشخصية المرأة/ الضحية، التي أقضت مضجع الراوي وعذبته طويلاً، وهذه أيضاً سمة من سمات الأدب النسوي، الذي يتخلّل

الرواية: الكشف والجرأة، والصورة الإيجابية عن المرأة واقتحامها العديد من المجالات دون مساعدة الرجل، وتبين هذه الخاصية لدى المرأة من خلال شخصية «زهرة»، زوجة الراوي الصغيرة، الشخصية السلبية، والتي تبدو معتمدة على شخصية زوجها في بداية حياتهما، لكنها تكبر وتنضج بفعل إرادتها ودون مساعدة زوجها، وتتحول إلى شخصية إيجابية، وعلى غفلة منه على حد تعبيره: «علي أن أعترف أنها حققت ذاتها في غفلة مني» ٢٦

و حين تصف النساء على لسان الراوي، نجد صورة جميلة تمثلها المرأة غالباً، فهي المرأة الجميلة الضحية، وهي المرأة العارفة الملمة بدقائق الأمور، والتي لا يخجل الراوي من الاعتراف بأنه قد تعلم منها: «وحدها سونيا بين النساء لم يقتلني خجلي معها. . ولم يقيدني جهلي عن التعلم منها» سونيا كانت مخزن عاطفة. . رحيمة ومتفهمة. . ولكنها ترفض الارتباط بي، ٢٧، وهي الحنان والحذب والحب والتفهم، كما وجد لدى زهرة، ولدى أمه «غريب حذب النساء وحبهن في أزمت الرجال» الصداقة والحب يولدان من مصدر واحد. . من تفاعل روحين في كيمياء عجيبة، تربط بين اثنين من النظرة الأولى. . يتوهج الشعور فينقلب حباً أو صداقة» ٢٨، «ظلت يد أمي خشنة وقادرة على أن تمسح الحزن. تجلوه وتحتويني».

وهي المرأة/ الجميلة/ الحيلة، أحياناً، التي تصرع لب الرجال، وتوهمهم بالقرب إلى أن تنال هدفها: «و حين صعقتني وجود سوسن صايم الدهر. أدركت الشهوة والحب والعشق والصبابة والهوى وسيلان اللعاب وارتعاش الشفاه أنا صالح أيوب من غابرة. . إن الحب عندي هو أن أملكها، وأن تصير بجانبني، فكيف أقبض المستحيل؟» راقبت سوسن وحلمت بها، أتعذب بحرمانني من ضحكات وجلسات لها في شلة صغيرة وصديقة لا تفارقها، فمتى عرفت اسمي أو انتهت لوجودي ولم تلقت ناحيتي قط؟. . كيدهن عظيم!

لقد عمدت الكاتبة إلى كسر الصورة الإيجابية التي رسمتها للمرأة حتى لا تبدو أحادية النظرة تجاه المرأة، من خلال الصورة الوحيدة التي جاءت بها الكاتبة لنموذج سوسن صايم الدهر، المتفقة مع الصورة التقليدية التي يكرسها المجتمع للمرأة، حيث المكر والخديعة وسيلة للحصول على الهدف المطلوب، وحيث استخدام الجسد وسيلة لإغواء الرجل وكسب وده.

ونتساءل: هل ساهمت شخصية الرجل الرئيسة، صالح أيوب، في فتح الآفاق أمام الكاتبة، مما لم تكن لتتيحه شخصية المرأة لو كانت هي الشخصية الرئيسة؟

أظن أن الكاتبة قد اختارت الأسهل والأقرب إلى الواقع، واختارت أن تتحدى الرجل، فتكتب كما يكتب، دون أن تسعى إلى حفر ذاكرة أنثوية من خلال شخصية رئيسة فاعلة، أرادت أن تخرج من الإسار الداخلي للمرأة، ومن حدود وعيها المرتبط بالمجتمع، وأن تفتح جسوراً على عالم أوسع.

كان يمكن أن تعطى مساحة أكبر للشخصية النسائية في الرواية، وأن لا تقدم إلينا من خلال الشخصية الرئيسة فقط، حتى يتاح لنا أن نسمع صوتها على لسانها، ومن خلال تيار وعيها، لا نقلاً عنها، ومن خلال الرجل فقط، مما يجسد حضورها، ويساعدنا على فهمها من الداخل والخارج.

في الميراث تخرج سحر خليفة من ستار الليل إلى وضوح النهار، تخرج إلى عالم واسع، لا تحصرنا داخل وعي الشخصيات، بل يكون أمامنا نص حوار، تقتحم المرأة عالم الرجل بنفس الجرأة التي

تقتحم بها عالم المرأة، تكشف الواقع بجرأة وجسارة.

لا تقيّد الكاتبة بناءها أو لغتها، تطلق العنان لشخصياتها كي تنمو وتتطورً مشتبكة مع الواقع بقسوته وملاساته، بجماله وقبحه، تحاول أن تتعد وتحايد قدر الإمكان.

تقول قولها من خلال صور متعدّدة للمرأة، مستعينة بلغة جريئة، مشحونة بالدلالات معرفية الواقع، مظهرة اضطرهاد المرأة بصور متعدّدة، من خلال الدخول إلى عالم المرأة وعالم الرجل، من خلال تفاصيل عديدة من حياة المرأة ومعاناتها تعرفها المرأة جيّداً.

لا تقدّم إلينا نماذج إيجابية كما رأينا في «عباد الشمس»، نموذج سعيّة، هي إيجابية في صوتها وفي جرأتها، في كشفها لعيوب المجتمع.

تطالعنا صورة المرأة «عزينة» في بداية الرواية من خلال منظور ذاتي وليس من خلال منظور موضوعي خارجي أو داخلي، إنه المنظور الذي أتاح للراوية أن تتقدّم إلينا بنفسها، الفتاة الصغيرة التي كانت «عزينة» ذات الأب الفلسطيني والأم الأمريكية التي هي بين البيّنين واللغتين والمفعلين، ومن خلال «عزينة» الضحية تظهر صور لنساء/ فتيات كن ضحايا لهذا المجتمع الذي هو بين البيّنين.

وتفتتح عين الكاميرا من خلال الراوية/ «عزينة» على صور لنساء عدّة تلتقيهن «عزينة» بعد رجوعها من أمريكا إلى وادي الريحان ناشدة الانتماء والأمان، فتنة، فيوليت، نهلة».

نحس من خلال عرض النماذج النسائية فهم المرأة للمرأة، يفتح عالم المرأة بكل أحاسيسها أمام القارئ من خلال تقنية أتاح ابتعاد الراوية عن المسرح وإتاحتها للقارئ الدخول إلى عالم الشخصيات الداخلي. صحيح أن الراوية تبدو عالمة بكل دقائق الشخصيات، عارفة بظروفها المحيطة إلا أنها تنسحب دون تحكم ودون أن تقرر نيابة عن شخصياتها، فتوالي المؤلفة بناءها من خلال المنظور الذاتي لإحدى الشخصيات والمنظور الموضوعي الداخلي.

ومن خلال السرد تتضح صورة «عزينة» المرأة المغتربة نفسياً والتي تتقارب أحياناً مع عائلة أبيها وتغرب أحياناً كثيرة أخرى عنهم. قبل ضياعي، هويتي ضاعت، وكذلك اسمي وعنواني، كان اسمي بالأصل زينب حمدان، ثم مع الوقت أصبح «عزينة».

يتقدّم الاسم على الفعل في الفقرة السابقة ليدل على تأكيد فقدان الهوية والضياع، تهرب «عزينة» من والدها بعد حملها خوفاً من القتل وتلجأ إلى جدتها (الأمريكية) والوالد هرب مني، أو بالأحرى، أنا من هربت»، ولا تجد الأمان عند جدتها وتعود للبحث عن والدها فلا تجده لكنها تهرع للقاءه حين تأتيها رسالة من عمها يذكر فيها أن أباهما حي يرزق وأنه في البلاد. ووصلتني رسالة من رجل يذكر فيها أن الوالد في مكان ما، أي أنه حي يرزق، وأن الرجل هو عم لي، وأن المكان وادي الريحان»

تؤكد الراوية اغترابها عن أهلها منذ الفترة الأولى، فالرجل هو عمها وهي لا تعرفه ولا تعرف عن أهلها شيئاً. ورغم أن «عزينة» تذكر فحوى رسالة عمها التي جاءت على أثرها «عجّلني قبل أن يتقطع الخيط ويسقط حقل في الميراث». إلا أنها تعود لتقهر اغترابها وتحاول الانتماء «أحسست ساعتها أنني أقف أمام نافذة خلف ستائرها تكمن ملامح البلد الذي طالما حلمت برؤيته، وحنان الأهل الذين فقدتهم منذ الطفولة، ودفع الانتماء إلى جذور بحث عنها بلا طائل».

تعود «عزينة» إلى وادي ريحان ولا تنجح أبداً في أن تنتمي إلى واقع هي غريبة عنه. حين تقترب من

الواقع وتعيش في البلاد، تبدد الرومانسية وتجاهبه الواقع المعقد ويكون عليها أن تفكر: «وجلست وحدي أراقبهم وأراجع نفسي والمشروع، أي مشروع؟ أأكون هنا مثل نهلة؟ أأكون هنا مثل فيوليت؟ أتكون العيلة مقبرتي؟ أأكون هذا ثمن الميراث؟ وعدت أدون في أوراقي أن الأفراد في عائلتي مجرد زردات مفروطة في سلسلة أصدأها القهر».

اكتشفت «زينة» أن الواقع شيء والتطبيق شيء آخر، جاءت تبحث عن العلاقات القويّة بين الأهل وبين أبناء البلد فوجدت أن العلاقات مجرد رموز أو تقليد، كل يعيش في فلكه وله دنياه. وجدت صورة المرأة المكبّلة بقيود العائلة والمجتمع وأحسّت بالظلم الذي يصيب المرأة في كافة مراحل عمرها وأينما كانت.

أمامها صورة «نهلة» التي تتقدم إلى القارئ من خلال منظورها ومن خلال لغتها الخاصة حيناً، وهذا اللي نلت من عمري، هذا اللي ضيّعت شبابي في الغربة عlishان أناله هذا الذي صرفت عليه من شقا عمري وعرق الكويت عشان ألقاه؟ هذا وهدول، كلهم، كلهم، عصروني مثل الليمونة وراحوا لحالهم وداروا الدنيا وداروا ظهورهم»، ومن خلال لغة الآخرين حيناً آخر:

لغة الراوية مرّة: «معلمة بدأت نضرة وباتت عانساً»، ولغة مازن «نهلة ما كانت فوق الكلّ، لا فوق النساء ولا فوق الرجال ولا فوق الجنس، وربما هي في الواقع، مجرد جنس، وإلا ما سرّ علاقتها بهذا السّمسار المسخّ؟». ولغة كمال: «يذكر أمسية شتائية والأم تعاني عذاب المرض، جاء الطبيب ودخل الغرفة ولم يأخذ معه إلا نهلة، حتّى أبوه بقي في الصالة معهم، يقرأ قرآناً ويستغفر، ونهلة تروح وتجيّ بسرعة دون توقّف، كانت ما تزال مراهقة وصغيرة، لكنها تتصرّف كامرأة ذات مشاغل تطبخ، تغسل، تنظف البيت وترعي الأم، كانت بالفعل هي أمّ الدار».

نلاحظ التعدد اللغوي والشكلي الذي حقق انكسار نوايا المؤلّفة، هذا التعدد يضمن ثنائية الصورة للنصّ الروائي كما يؤكّد باختين. ويبعده عن الأحادية والمباشرة ويعلي إمكاناته الفنية. وعند تقديم «فيوليت» نسمع صوت الشخصية من خلال الراوية «زينة» ومن خلال منظور الشخصية ذاتها ومن خلال منظور البيك.

من خلال الراوية: «لكن فيوليت ليست للعشق ولا عشيق، وإن كانت تحبّ فلأنّ الحبّ شيء بعدها بالطيران عبر المدى والموسيقى وشذى نيسان، لكن الرجل لا يفهم». ومن خلال منظور الشخصية ذاتها: «لكن الواقع ليس قمراً أو وجه البدر، وهي كذلك ليست فيروز ذات المربول المترنح تحت الزخات ودروب الورد، فرجال دروب وادي الرّيح ليسوا أمراء، بل هم عمّال وفلاحون سرقتهم مصانع إسرائيل من مزارع مقفرة مهجورة ما كانت لهم، وهم أيضاً حفظوا الثورة عن ظهر قلب حين تغنوا بمجد القائد ودم الشهيد، ها هم أمراء وادي الريحان، هذا هو النصر في زمن غزاة التلفزيون وإحالة الخزي إلى تحرير وشبه انتصار». ومن خلال شخصية البيك: «فيوليت هذه بنت الرّاهبات ذات المواهب والإحساس والشعر القصير والفن الطويل وعظام الفك المربوعة كأودري هيبورن».

تكشف المرأة/ فيوليت واقع الفساد على جميع الأصعدة، فساد الثوّار الذين وصلوا إلى السّلطة ولم يعودوا ثوّاراً، وتعمّم الفساد إلى أن يصل إلى الرجال جميعاً وورأت الرجال بلا هالات ولا عظمة من خلال العمل ودعك السوق. المرأة لديهم مجرد جنس». أما القادة فتكشف فسادهم وإفسادهم ريفياتهم

وصديقاتهم ءتسع فتيات تعرفهن مررن بهذا وسقطن سقوط البغايا . الواضح أن البغي تقبض ثمناً، أما الفتيات فرحن ببلاش وقيضن الثورة والتحرير» .

نحسّ هنا بصوت المؤلفة يعلو على صوت شخصياتها، تكسر حيادها الذي حاولت اتّباعه في بناء شخصياتها، وتبالغ وتعمّم وتلقي أحكاماً أحادية الجانب دون أن تقدّم إلينا شخصية نسائية واحدة تحاور هذا الواقع من خلال موقع مغاير، خاصة وأنّ الرواية قد انطلقت وأخذت قوتها من نصّها الحواريّ، إذ تكتسب رواية الميراث أهمّيّتها من تعدّد الأصوات فيها، هذا التعدّد الذي جعل القارئ على معرفة عميقة بأكثر من شخصيّة في الرواية .

ءوفي الرواية المتعدّدة الأصوات لم يعد لدينا الرأوي العارف بكل شيء، بل لم تعد هناك هيمنة لصوت واحد، بل لمجموعة من الأصوات وتيار وعي شخصيات متساوية، والرأوي يكون واحداً من هذا الأصوات فقط» .

فيحاء عبد الهادي

رام الله

مصادر ومراجع الدراسة :-

- ١ . الأطرش، ليلي . سهيل المسافات . القاهرة: دار شريقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٩ م .
- ٢ . الأطرش، ليلي . ليلتان وظل امرأة . عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ١٩٩٨ م
- ٣ . الأعرجي، نازك . صوت الأنثى (دراسات في الكتابة النسوية العربية) . دمشق : الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٧ م
- ٤ . باختين، ميخائيل . الخطاب الروائي . ترجمة (محمد برادة) . القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٨٧ م .
- ٥ . البرغوثي، وداد . ذاكرة لا تخون . البيرة: (د.ن.)، ١٩٩٩ م .
- ٦ . تودوروف، تزفتيان، باختين: المبدأ الحوارى، ترجمة (فخري صالح) . القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦ م .
- ٧ . حافظ، صبري . التناص وإشارات العمل الادبي، مجلة ألف، ع٤، ربيع ١٩٨٤ م .
- ٨ . خليفة، سحر . الميراث . بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧ م .
- ٩ . دراز، سيزا قاسم . بناء الرواية . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ م .
- ١٠ . ذياب، فاطمة . الخيط والطرز . شفا عمرو: بلدية طمرة، ١٩٩٦ م .
- ١١ . عبد الهادي، فيحاء . نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية المعاصرة . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ م .
- ١٢ . العيد يمينى . تقنيات السرد الروائي . بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٠ م .
- ١٣ . العيد، يمينى . الراوي (الموقع والشكل) . بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٩٢ م .
- ١٤ . الغدامي ، عبد الله محمد . المرأة واللغة . ط٢ . الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧ م .
- ١٥ . غولدمان، ساروت، روب جرييه، مويلو . الرواية والواقع . ترجمة (رشيد بنحدو) . الدار البيضاء: عيون المقالات، ١٩٨٨ م .

16. Bakhtin ,Mikhail.The word in the novel .comparative criticism,V.2, Cambridge University Press,1980