الجامعة الأردنية

كلية الدراسات العليا

روايات سحر خليفة

إعداد

نسرين محمد عطا الشنابلة

إشراف

الأستاذ الدكتور عبد الرحمن ياغي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بكلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية

كانون الأول / ١٩٩٣

ب

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٠ كانون الأول ١٩٩٣ واجيزت...

أعضاء اللجنة	التوقيع
١- الأستاذ الدكتور عبد الرحمن ياغي (**مشرفاً**)	.....
٢- دكتور سمير قطامي (عضواً)	.....
٣- دكتور صلاح جرّار (عضواً)	.....

الإهداء

إلى والديّ، وإخوتي، الذين تحملوا نزقي،
إلى اخي احمد لدعمه وعطائه

وإلى من تعجز الكلمات ان تفيه حقه
الأستاذ الناقد محمد البطراوي، عرفاناً مني بالجميل
وتقديراً ووفاء.

شكر وعرفان

إلى أستاذي الدكتور عبد الرحمن ياغي، الذي علمني الصبر بصبره عليّ، ومنحني الكثير من وقته وجهده وتشجيعه.

واتقدم بجزيل الشكر لأستاذيّ الفاضلين، عضوي لجنة المناقشة، الدكتور سمير قطامي، والدكتور صلاح جرّار، على تفضلهما بالمشاركة في قراءة هذا البحث ومناقشته.

المحتويات

المحتوى	رقم الصفحة
١- قرار لجنة المناقشة	ب
٢- الاهداء	جـ
٣- شكر وعرفان	د
٤- المحتويات	هـ
٥- فهرس الملاحق .	و
٦- الملخص	ز
٧- الفصل الأول :	٢
١- مدخل	
٢- مسيرة سحر خليفة الحياتية ، وتكوينها الثقافي في ضوء الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتغيرة .	١٨
٨- الفصل الثاني : قراءة نقدية في نتاجها الروائي	
١- لم نعد جواري لكم .	٣٥
٢- الصبّار .	٤٨
٣- عبّاد الشمس .	٦٩
٤- مذكرات امرأة غير واقعية .	٩٢
٥- نساء الأرض الحرام .	١٢١
٦- باب الساحة .	١٥٦
٩- الفصل الثالث : تقويم شامل لتبيين تطور سحر في جدلها مع :	
١- زمان واقعها واحداثها .	١٧٦
٢- مكان واقعها .	١٨٥
٣- إنسان واقعها .	١٩٥
٤- لغة واقعها .	٢٠٨
٥- شبكة العلاقات وتشكلها فنياً من هذه الابعاد .	٢٢٢
١٠- خاتمة	٢٤٧
١١-المصادر والمراجع .	٢٣٢
١٢- الملاحق :	٢٤٢
١٣- ملخص باللغة الانجليزية .	٢٧٢

فهرس الملاحق

المحتوى	رقم الصفحة
١- الملحق رقم (١) : الطبعات العربية المتعددة لكتب سحر خليفة العربية .	٢٤٢
٢- الملحق رقم (٢) : قصتي : سيرة ذاتية (باللغة الانجليزية) .	٢٤٣
٣- الملحق رقم (٣) : قاموس سحر خليفة اللغوي ، نماذج من مفرداتها .	٢٦٢
٤- الملحق رقم (٤) : قاموس سحر خليفة اللغوي ، نماذج من تعابيرها .	٢٦٧
٥- الملحق رقم (٥) : قاموس سحر خليفة اللغوي ، نماذج من صورها .	٢٦٩
٦- الملحق رقم (٦) : قاموس سحر خليفة اللغوي ، نماذج من الامثال الشعبية .	٢٧١

ملخص
روايات سحر خليفة

اعداد : نسرين محمد عطا الشنابلة

اشراف : الدكتور عبدالرحمن ياغي

قرأت رواية سحر خليفة ، وتابعت ما كتب عنها ، وشدني كثرة المؤيدين لها ، وما يقابلها من كثرة الرافضين .وأحببت أن أقف على الحقيقة .وعرضت ذلك على أستاذي الدكتور عبدالرحمن ياغي ، الذي شجعني على المضيّ والتنقيب والبحث ، والقراءة النقدية لبنية الرواية لدى سحر خليفة ، ومدى امتداد الرؤيا في شبكة العلاقات الفنية بين الزمان والمكان والإنسان واللغة .

وبحثت فلم أجد دراسة أكاديمية كاملة تختص بالكاتبة وأعمالها ، وهذه أول رسالة جامعية تكتب عن روايات سحر خليفة – فيما أعلم – وما يميّز الكتابة عنها ، أن صاحبتها تكتب من داخل الأرض المحتلة ، وأنها استمرت في الكتابة حين انقطعت الكثيرات عنها ، وأنها تحتل مكانة مرموقة بين الروائيين العرب تحتاج إلى التتبع والتقصي .

ودرست مسيرة سحر الروائية غير منقطة عن الرواية في العالم العربي ، وعن الرواية الفلسطينية ، لأرى موقعها في هذه المسيرة ، وبينت ظاهرة المرأة كاتبة مكتوبة في الأعمال الروائية.

علماً بانني لم أجد كتاباً منفرداً يكتب عن أعمال سحر خليفة الروائية .وكانت الصعوبة في جمع المعلومات من المجلات والصحف والكتب المتناثرة ، كما وجدت صعوبة في العثور على رسالة الكاتبة للدكتوراة ، التي تتضمن عملاً روائياً لم ينشر ، فحرصت على قراءته والتعريف بالرواية.

وقد التزمت القراءة النقدية للنصّ الروائي من الداخل إلى حدّ كبير ، دون أن أحصر ذاتي فيه ، بل انتفعت بالمنهج التاريخي في الترتيب والتقديم لحياة الكاتبة ، وفي عرض رواياتها وقراءاتها .

ملخص
روايات سحر خليفة

اعداد : نسرين محمد عطا الشنابلة

اشراف : الدكتور عبدالرحمن ياغي

قرأت روايت سحر خليفة ،وتابعت ما كتب عنها ، وشدني كثرة المؤيدين لها ، وما يقابلها من كثرة الرافضين .وأحببت أن أقف على الحقيقة .وعرضت ذلك على أستاذي الدكتور عبدالرحمن ياغي ، الذي شجعني على المضيّ والتنقيب والبحث ، والقراءة النقدية لبنية الرواية لدى سحر خليفة ، ومدى امتداد الرؤيا في شبكة العلاقات الفنية بين الزمان والمكان والإنسان واللغة .

وبحثت فلم أجد دراسة أكاديمية كاملة تختص بالكاتبة وأعمالها ، وهذه أول رسالة جامعية تكتب عن روايات سحر خليفة – فيما أعلم – وما يميّز الكتابة عنها ، أن صاحبتها تكتب من داخل الأرض المحتلة ، وأنها استمرت في الكتابة حين انقطعت الكثيرات عنها ، وأنها تحتل مكانة مرموقة بين الروائيين العرب تحتاج إلى التتبع والتقصي .

ودرست مسيرة سحر الروائية غير منقطة عن الرواية في العالم العربي ، وعن الرواية الفلسطينية ، لأرى موقعها في هذه المسيرة ، وبينت ظاهرة المرأة كاتبة مكتوبة في الأعمال الروائية.

علماً بأنني لم أجد كتاباً منفرداً يكتب عن أعمال سحر خليفة الروائية .وكانت الصعوبة في جمع المعلومات من المجلات والصحف والكتب المتناثرة ، كما وجدت صعوبة في العثور على رسالة الكاتبة للدكتوراة ، التي تتضمن عملاً روائياً لم ينشر ، فحرصت على قراءته والتعريف بالرواية.

وقد التزمت القراءة النقدية للنصّ الروائي من الداخل إلى حدّ كبير ، دون أن أحصر ذاتي فيه ، بل انتفعت بالمنهج التاريخي في الترتيب والتقديم لحياة الكاتبة ، وفي عرض رواياتها وقراءاتها .

يقوم هذا المنهج الداخلي على محاور أبعاد العمل الروائي ، وبنيته الفنية ، ومدى صنيع الكتابة في التحول بالواقع ، من واقع معرفي إلى واقع فني ، معتمدة اكتشاف مدى جدلية العلاقة بين الزمان والمكان والإنسان واللغة ، في شبكة علاقات فنية .

وجاءت الرسالة في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة ، أتبعتها بالمصادر والمراجع والملاحق ، الفصل الأول يقسم إلى قسمين : مدخل ، ثم مسيرة سحر خليفة الحياتية وتكوينها الثقافي في ضوء الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتغيرة . وقد أفدت مما كتبته الكاتبة من سيرة ذاتية كجزء من رسالتها لنيل درجة الدكتوراة ، وأفردت الفصل الثاني للقراءة النقدية التي تقوم على المحاورة ، وجاء مقسماً إلى ستة أقسام : الأول بعنوان " لم نعد جواري لكم " ، والثاني " الصبّار " والثالث " عباد الشمس " والرابع " مذكرات امرأة غير واقعية " والخامس " نساء الأرض الحرام " والسادس " باب الساحة . وقد اعتمدت في هذا الفصل محاورة الأبعاد الفنية الروائية (الزمان ، المكان ، اللغة ، الأشخاص) بحيث عرضت للقضايا والمحاور في كل رواية ، راصدة مدى امتداد القضايا ، وتطور وعي الكاتبة بها أو تراجعها إلى الخلف ، وأفضت في دراسة " مذكرات امرأة غير واقعية " لكونها تزخر بالقضايا ، وليس لبنيتها الفنية . كما أنني لم أعتمد ترتيباً محدّداً لتناول الرواية ، وإنما فرضت الأهمية مدخلاً لدراسة بنيتها ، فبدأت أحياناً باللغة ، وأحياناً بالشخوص أو المكان أو الزمان . أما الفصل الثالث فقد جاء تقويماً شاملاً ، لتبيين تطورها في جدلها مع شبكة العلاقات الفنية ، وتوزع تحت عناوين متتالية : زمان واقعها وأحداثه ، مكان واقعها ، إنسان واقعها ، لغة واقعها ، وأخيراً شبكة العلاقات وتشكلها فنياً من هذه الأبعاد . ثم وصلت إلى الخاتمة لأكثف النتائج التي توصلت إليها وألحقت بها ملاحق .

وأخيراً ، حاولت في هذا البحث ، أن أخرج بما يفيد ، وعذري – إن لم أوفق – أنها الخطوة الأولى .

الفصل الأول

١- مدخل

٢- مسيرة سحر خليفة الحياتية وتكوينها الثقافي في ضوء الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتغيرة.

* مـدخـل *

* مـدخـل :

للرواية الفلسطينية تحت الاحتلال طابعها الخاص، وصفاتها الذاتية، بل وذائقتها الجمالية المميزة. وتعدّ سحر خليفة أول روائية فلسطينية ظهرت في ظل الاحتلال الصهيوني وواصلت الكتابة. من هنا كان اختياري دراسة رواياتها. فهي امرأة، أولاً، ونموذج طليعي للمرأة الكاتبة، ثانياً، بالإضافة إلى كونها تعيش حياة الناس تحت الاحتلال. وبهذا تصبح الكتابة عن سحر خليفة لها طعم مختلف، فرواياتها نتاج جدل مع واقع ليس كمثله واقع، شديد التعقيد، تتلاقى وتتشابك في نسيجه خيوط السياسة والقومية والوطنية والعلائق الاجتماعية والاقتصادية، لتكون شبكة علاقات مشتعلة.

وتجيء مسألة المرأة في روايات سحر خليفة قضيّة بالغة الأهمية والخصوصية للمرأة الفلسطينية، هذه المسألة التي أهملها بعض الباحثين وأعرض عنها آخرون. فالمرأة في روايات سحر هي المحور الأساسي: واقعها الاجتماعي والأسري، وعلاقتها بالرجل المثقف وغير المثقف، ومشاركتها في المقاومة، وعملها أو اقتعادها في البيت. كما تحتّل مسألة الحرية للمرأة والرجل معاً، مساحة واسعة من عالم رواياتها في حمى الصراع الاجتماعي والطبقي ومقاومة المحتل.

وحيث إن الكثير من الاعمال الإبداعية لادباء وكتّاب فلسطين المحتلة تمّ تناولها بكثير من العاطفة والبعد عن الموضوعية، حتى جعلت شاعراً فلسطينياً كبيراً هو محمود درويش يصيح بأعلى صوته قائلاً: «أنقذونا من هذا الحب القاسي» (٢:١) مخاطباً أولئك الذين تناولوا تلك الأعمال بحب زائد، فاض عن حدّه من الموضوعية والجدية؛ لذا، سأحاول أن أتناول أعمال سحر، ما أمكنني، بشيء من الموضوعية، مبتعدة عن العاطفة التي لا تخدم الأدب والحقيقة، بل تهبط بهما، لتخلق ذائقة جمالية زائفة.

تعيش سحر واقعاً ابتلي بأبشع عدوان في تاريخ الإنسان المعاصر، أحدث هزة عنيفة في تراكيبه، وزلزل بناءه، وغيّر نمط الحياة كثيراً من المفاهيم والقيم فيه، فاختلت توازنات كانت قائمة، وحلت أخرى محلها، منها الصالح ومنها المدمر، أصبح الفلاح عاملاً بعد أن غيّب الاحتلال عطاء الأرض، واللاجىء واللاجئة يعملان في المصانع الإسرائيلية، ويدفع العوز المرأة للعمل، ويصادر السوق والتجارة بعد مصادرة الأرض. وتبرز أنماط جديدة من العلاقات في فترة قصيرة من الزمن، لم يكن لها أن تكون لو لم يكن ذلك البلاء.

وبلاء الاحتلال خلق معه ضرورة مقاومته، واستنفار طاقات أبناء الشعب كلها ضده، فنبذوا ما لا يلائم المرحلة، واستنهضوا القيم الأكثر أصالة، وقاموا بتحديد أدوات كفاحهم الاجتماعية والسياسية، وشحذ ما ثلم منها، فالهزات الخطيرة في حياة الشعوب تعمق وعيها بالمأساة، فتجيء انعكاساتها الدفاعية من أجل البقاء، وتخلق روح المواجهة والتضحية، فتخلق من كل ذلك أشكالاً من العلاقات والقيم، ربما لم يألفها الناس من قبل. ويحاول الدارسون، في العادة، تتبعها وتمحيصها واستقراء دلالاتها.

ولعل أعمال الأدباء والمفكرين والفنانين في مثل تلك الهزات، هي الأكثر صدقاً وتجسيداً للتاريخ الاجتماعي والنفسي لكل حقبة، فالأدب والفن هما ثمرة رؤية ممتدة لواقع حياتي، ينتج عنهما واقع فني معادل للواقع الحياتي.

وأي إبداع أكثر اقتراباً وجرأة في سبره لأعماق الواقع الخارجي والداخلي للإنسان أكثر من الرواية؟ إنها الأكثر إفاضة في التفاصيل، ورصد المشاعر، متأججة أو هابطة أو متلجلجة، إنها الحياة تمور وقد دُبّجت على الورق، أحداثاً وصوراً ونبض قلوب ومشاعر تتنفس، وتحولت إلى فن الحياة.

تحتلّ سحر مكانة مرموقة في فضاء عالم الإبداع الروائي العربي، أكده ذلك الاستفتاء الذي قام به الناقد «جميل حتمل»، ليعطي مؤشراً لهذه المكانة، فقد

حصلت على إحدى عشرة نقطة من ستة أصوات، أي بنسبة (٩,٦٪)، وكان ترتيبها السابعة عشرة بين الروائيين العرب الأوائل (١٢:٢) وقد تكون هذه المكانة أعظم شأناً بين الروائيين الفلسطينيين، والأكثر تقدماً بين الفلسطينيات.

ولعل سائلاً يتساءل: كيف استطاعت ذلك في مجتمع عربي لا يعطي المرأة مكانة تقارب مكانة الرجل، بل ربما لا يفسح لها مكاناً أبداً؟! إن الجواب عن هذا التساؤل ينبع أساساً من شخصية سحر، المرأة الشجاعة المقاتلة المثابرة على إشعال الحرائق في هشيم غابة البالي من التقاليد، تطلق سهمها الناري فيه غير هيابة ولا وجلة، كثيرة التحديق في الأشياء وإثارة الزوابع.

يعج عالم الأدب بالكتّاب الذين عرفوا بانهم لم يتجاوزوا الكتاب الواحد، يفرغون فيه ما لديهم وينتهي أمرهم بتجربة إبداعية منطفئة، كسراج استنفد كلّ زيته. ولعلّ تحديق سحر الدائم في الأشياء يعطيها الطاقة الدائمة للاستمرار. وتنكفيء الكثيرات ويهجرن الكتابة أمام سطوة الرجل الناقد أو الكاتب أو السياسي. ولكن سحر تساجلهم وتقرع حججهم بحجتها الواثقة(٣)، بل وتكابد مماطلاتهم في نشر أعمالها ومحاولة تقييدها، لتصل غايتها في النهاية، وتأخذ مكانتها، ويحفل بها النقاد.

وفي محاضرة لها في الجامعة الأردنية بعمّان، في حزيران ١٩٨٨، تحدثت سحر عن تجربتها الروائية، وموقف دور النشر العربية والأوساط الأدبية الفلسطينية منها، وكيف أن دور النشر ماطلت في النشر أو اعتذرت، كما أن بعض النقاد والسياسيين وقفوا منها موقفاً معارضاً، وخصت بالحديث ناقداً لبنانياً وصفته بالمثقف والسياسي (ولم تعلن اسمه في المحاضرة) وكذلك أشارت إلى (كاتب كبير في اتحاد الكتاب الفلسطيني) ناصبها العداء، وحاول إيقاف نشر روايتها الثانية، مما اضطرها إلى نشرها بالعربية في دار نشر إسرائيلية- فرنسية مشتركة هي دار جاليليو للنشر في القدس، عام ١٩٧٦.

(٣٧:٤).

إن تجربة سحر التي صاغتها في أعمالها الروائية تتمركز حول نقد القيم البالية للمجتمعات العربية، التي لم تستطع، بذهنيتها المتخلفة، أن تصمد أمام طوفان الاحتلال، وتصرّ سحر على أن «التغيير» هو الأساس الذي يمكن أن يبني مجتمعاً جديداً يقدر على الخلاص: تغييراً لا يستثني شيئاً في المجتمع، ويكون أمر تحرير المرأة وإطلاق قدراتها واحداً من دعائم ذلك التغيير.

ولعلّ الحديث عن العلاقة بين الرجل والمرأة، هو الهّم الأول الذي يشغل الكاتبات، خاصة في مراحلهن الأولى، يعبّرن به عن تجربة ذاتية امتلات، أو حلم طموح مجنح. وسحر ليست استثناءً، فهي كغيرها من الكاتبات في روايتها الاولى، ولكنها كثيرة التحديق، فبلاء الاحتلال يدفعها إلى مواقع أبعد من الذات الفردية، لتجد نفسها واحدة في جماعة، مصيرها يرتبط بمصيرهم، رجالاً ونساءً، لا فرق.

كتبت أديبات عن علاقة الرجل بالمرأة، كما كتب الادباء، وعنيت هؤلاء بشبكة العلاقات الاجتماعية التي تضمّ المرأة والرجل، فكان -الأدب النسوي- الذي لا تكتبه المرأة فحسب، وإنما تحتلّ فيه مساحة تتعامل فيها مع شبكة العلاقات تلك كما يتعامل الرجل معها. فقضايا الرجل مرتبطة بقضايا المرأة، ولا نستطيع الفصل بينهما. ترى سحر هذا الرأي بعد أن أنضجتها التجربة، فتقول في حوار معها: «مسألة الرجل لا تخصني وحدي، بل تخصّ المجتمع ككل، تخصّ الرجل الذي يطمح إلى التنمية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ويطمح إلى الوصول إلى علاقة أكثر إشباعاً ورقة على المستوى العاطفي والجنسي»(٤٨:٥).

إن مسألة علاقة المرأة بالرجل في شبكة العلاقات الاجتماعية وتجلياتها في الأدب والفن، تثير مسألة أخرى هي موقع المرأة الكاتبة في مجتمع الأدب ذاته.

هل تلقى الترحيب والفرح، أم الرفض والإزدراء ومعاودة الوأد؟

منذ تقسيم العمل في فجر التاريخ والمرأة تسير على أعقاب الرجل مجبرة، ولكن أملاً جديداً أخذ في البزوغ لمساواة المرأة اجتماعياً مع عصر الصناعة في أوروبا حمل معه أيضاً ظهور المرأة الكاتبة، فهل كان أمرها سهلاً ميسراً؟ وهل أتاح لها العصر الجديد ما أعطاه للرجل الكاتب؟

عانت المرأة الاوروبية قديماً من قضية الأدب والكتابة، بل وحددت لها مواضيع تكتب فيها ولا تتجاوزها، وعدّت أقل شأناً من الرجل الكاتب، حتى إن النقاد كانوا يصرّحون علانية بهذا التفاوت بين أدب المرأة وأدب الرجل، و «كثيراً ما كان النقاد في منتصف القرن التاسع عشر يلجأون إلى المقياس الثنائي (Double standard) في عملية النقد الادبي، وكان على المرأة أن لا تتجاوز الحدود التي فرضت عليها من ناحية الموضوع والأسلوب. وقد تحاسب المرأة أحياناً على شيء قد يكون مقبولاً لو كانت رجلاً»(٧:٦).

وقد لجأت بعض الكاتبات في أوروبا للكتابة تحت أسماء مستعارة في «محاولة يائسة للتخلص من المواقف المنحازة التي اتخذها النقاد وسيلة للقدح والذم والرفض، كما أن بعض النقاد وجد المتعة والتسلية في لعبة اكتشاف صاحبة «الأنامل الرقيقة»، و «النغمة الموسيقية العذبة» التي تستتر وراء هذه الأسماء»(٦:٦). ونرى الأخوات برونتي ينشرن تحت أسماء مستعارة لتجنب النقد الموجه لأدب المرأة: «لم نحبّ الاعلان عن أنفسنا كنساء، لأن طريقتنا في الكتابة والتفكير، في ذلك الوقت، لم تكن تتفق مع الأعراف ومع ما يسمى أنثوياً (Feminine)، كان لدينا انطباع واضح أن النقاد سينظرون لأعمالنا بنوع من التحيز»(٣١:٧).

ولعلّ الروائي انتوني ترولوب (Anthony Trollope) يحرص بدوره على تأكيد هذا الخلل الاجتماعي الذي يعطي حقاً للرجل ويحرم المرأة منه، في

قوله المثير للغثيان: «إذا تحتم على الكتاب أن ينشروا بأسمائهم الحقيقية، فإن النساء مستثنيات من ذلك، لأن طبيعة المرأة لا تسمح لها بالنشر باسمها الحقيقي، ونحن معجبون بجبنها وضعفها، كما نحن معجبون برقتها»(٦:٦).

ومع هذا لم تستسلم المرأة أو تضعف، واستمرت في الكتابة. وفي سنة ١٨٥٠ جاء في مقالة نشرتها مجلة «القائد» (The Leader) الأسبوعية التي يرأس تحريرها (جي.اتش.لويس) تحت عنوان «إشارة رقيقة إلى النساء الكاتبات»، «إنها لحقيقة مؤلمة وضدّ السياسة الاقتصادية أن يتضاعف عدد الكاتبات بهذا الشكل، ويكسبن النجاح والشهرة، فالمرأة تكتب أحسن الروايات وقصص الأسفار والنقد الأدبي، وكذلك كتب الطبخ والتدبير المنزلي»(٦:١٧-١٨).

هكذا تنتقل المسألة، من الإزدراء والتحقير عند ترولوب، إلى الخوف من المنافسة الاقتصادية والمزاحمة في سوق الأدب.

ولكن المرأة وجدت مساندة من بعض النقاد المنصفين، مثل الشاعر ولتر سكوت (Walter Scott) وهو يرى أن جين اوستن (Jane Austen) في روايتها (Emma)، نموذج جديد ورائع للرواية وأن كاتبتها استطاعت بقدرة فائقة أن تصور حياة الطبقة الوسطى بشكل واقعي ممتع(٦:١٧).

في الوقت الذي انتفضت فيه أوروبا مخلفة عصر الإقطاع ومتجهة نحو الصناعة، التي غيرت بدورها وشائج العلاقات، فأتاحت للمرأة بعض الحقوق، كان العالم العربي يغط في غيابة الإقطاع وثقافته القائمة على نمط الانتاج الزراعي البدائي، حيث كان الفرد، رجلاً أو امرأة، لا يتمتع بحريته أو حتى مجرد حق وجوده، وكانت المعايير السائدة تدخل التحريم في كل شيء قبل التحليل والإجازة، إلى أن جاءت كتابات الكواكبي والأفغاني والنديم ومحمد

عبده ثم قاسم أمين، التي حاولت أن تنهض بالإنسان والفكر، وترددت في العالم العربي صيحة قاسم أمين الداعية إلى حرية المرأة، ولكن الدعوة إلى الإصلاح التي قد تنير بعض الأفكار، لا تغيّر النسيج الاجتماعي ذاته، ذلك أن سيطرة القديم تظل لها السيادة والسطوة، ولا تغيّرها إلاّ الهزات الاجتماعية.

ومنذ الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث، أي منذ سنة ١٨٧٠، ونحن نجد حضور المرأة في الرواية كحضورها في الواقع الاجتماعي، ولم يقتصر أمر صورة المرأة في الرواية، في مماثلته للواقع الاجتماعي، على الرجل، بل نجد المرأة أيضاً تقيم بناءها الروائي كما يقيمه الرجل، وتجعل المرأة في وسط نسيجها، كما فعل الرجل.

ففي وقت مبكر، في سنة ١٨٧٠ كتب سليم البستاني روايته الأولى «الهيام في جنان الشام»(٨) حلقات متتابعة في مجلة الجنان اللبنانية، وتدور الرواية حول فتى وفتاة، يربطهما حبّ ساذج مثالي، تخدمه المصادفات وتتأرجحان بين لقاء وفراق، وفراق ولقاء، ثم ينتهي الحبّ بالزواج.

وفي بواكير عام ١٨٩١ كتبت أليس بطرس البستاني روايتها الأولى «صانبة»(٩) تناولت فيها مشاكل الزواج. فقد كان الزواج هو الشغل الشاغل للكتاب والكاتبات في القرن الماضي، ولم يكن هناك كبير اختلاف في رؤية المرأة الكاتبة أو الرجل الكاتب، للمرأة المكتوبة/ الشخصية في الرواية.

٤٣٢٤٦٩

ثم تجاوزت المسيرة الروائية العربية القرن التاسع عشر بقليل ودخلت زمن السلطان عبد الحميد وإعلان الدستور (١٩٠٨)، واستمر حضور المرأة في روايات الأديبات والأدباء. فكتبت لبيبة صوايا سنة ١٩٠٩ روايتها «حسناء سالونيك»(١٠) وكتبت فريدة عطية روايتها «بين عرشين»(١١) عام ١٩١٩، وتحمل هاتان الروايتان سمات المرحلة التي أنتجتهما «فهي تتراوح بين رواية التسلية والترفيه والرواية التاريخية، والرواية ذات الطابع الاجتماعي»(١٢:١٢).

وتظلّ المرأة محوراً رئيسياً في القصص والروايات في أعمال الفريقين؛ الكتّاب والكاتبات، طوال المسيرة الروائية، وتتقدم صورة المرأة، وصورة استكمالها دورها في المجتمع، مواكبة التطورات في عالمها العربي، الذي انطلق بخطى وئابة بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥)، وحصول بلدان عربية على استقلالها وسيادتها الوطنية، وبعد الثورات والتغيرات الاجتماعية في بلدان عربية أخرى، ومرحلة التحرر الوطني العربية، وما أشاعته من توجه نحو الحرية، ثم مرحلة الثورة الفلسطينية التي جعلت من الأدب سلاح مقاومة حمله بإخلاص وتضحية فريدة كل من المرأة والرجل.

مضت مسيرة الرواية منذ أن كانت علاقات الأسرة هي المحور في أدب الكتاب والكاتبات، إلى أن أصبح المحور يتمثل في «قضية الحرية». منذ ذلك الحين استمرت المرأة الكاتبة تشارك الرجل الكاتب هذه القضية، ولم يعد التفوق في الأعمال الأدبية يقاس بمعيار جنس الكاتب، رجلاً كان أم امرأة.

إن مسألة «الحرية» لكل من الرجل والمرأة نجدها حاضرة وواضحة كل الوضوح في أعمال جبران خليل جبران ، ويستمر حضورها في قصص لبيبة هاشم، ثم في أعمال ميخائيل نعيمة. وتتبري كاتبات للكتابة جعلن همّهن قضايا المرأة مثل: ليلى بعلبكي، وكوليت خوري، وليلى عسيران، وإميلي نصر الله، ونور سليمان، وسلمى الحفار الكزبري، وغادة السمّان، وديزي الأمير، وسميرة عزام، وبلقيس حوماني، ووصال خالد، وحنان الشيخ، ونهى سمارة، ورجاء نعمة، وحميدة نعنع، وليانا بدر، ورضوى عاشور، وفادية الفقيه، ونوال السعداوي، ولطيفة الزيات، وهند أبو الشعر، وغيرهن، وقد شكلت قضية (حرية المرأة) المحور الرئيس في أعمالهن.

ولم تقتصر قضية (حرية المرأة) على كتابة الكاتبات، فالرجل الكاتب يشارك أيضاً، فالحرية لا تتجزأ، وهي الهدف المنشود اليوم لكل الناس، رجالاً ونساءً،

على اختلاف النوازع والمشارب، ومهما كانت الدوافع، سياسية أو اجتماعية، وحتى دينيّة.

تتبع عفيف فراج قضية «الحرية في أدب المرأة»(١٣)، كما تتبع غالب هلسا في قراءاته النقدية قضية «المومس الفاضلة، ومشكلة الحرية»(١٤) وانتقد هلسا صورة المرأة الأم، فهي تجسيد للرؤية الاجتماعية المتخلفة للأم، كما اعترض على شيوع نمط المومس الفاضلة، «لكون هذا النمط في أدبنا وفننا العربي حلم يقظة وليس فناً، إنه الفن الذي يهدف إلى جعل الانسان ينسى واقعة، وبهذا يتناقض مع وظيفة الفن الأساسية التي تهدف إلى تعميق فهمنا للحياة»(١٤:١٨٦).

وكتبت غادة السمّان حول الموضوع وكتبت د. نوال السعداوي الكثير الكثير في هذا الصدد.

وكتب الدكتور أحمد جاسم الحميدي: «المرأة في كتاباتها أنثى برجوازية في عالم الرجل»(١٥) تناول فيه عدداً من الكاتبات مثل: غادة السمان وسحر خليفة وديزي الأمير ونوال السعداوي وغيرهن. وهو يرى أن المرأة «وإن كانت مضطهدة من قبل الرجل، إلاّ أن الصراع الاجتماعي لا يميز صراعاً بين رجل وامرأة، بل صراع طبقة مستغِلّة لطبقة أخرى، ولم نعرف في تاريخ العلاقات الاجتماعية مثالاً واحداً كان قطباه المرأة والرجل، ذلك أن المرأة الفقيرة هي مضطهدة بانتمائها لطبقتها، وليس مع الرجل لأنه رجل»(١٥:١٠) لكنه يعود ليستدرك «ولكن هذا لا يلغي أن الرجل يستغل المرأة في المجتمع المتخلف»(١٥:١٠) وهو يرى أن الرجل والمرأة ضحية لأوضاع اجتماعية وتاريخية، وصراع المرأة الحقيقي يكون بمساندة الرجل ومساعدته، لا بالوقوف ضدّه في صراع.

كذلك كتب جورج طرابيشي دراسة في أدب نوال السعداوي «أنثى ضدّ

الانوثة»(١٦) كما كتب «شرق وغرب» رجولة وأنوثة».

أما جهود المرأة الفلسطينية في الرواية فقد جاءت متأخرة، لأن الرواية الفلسطينية ولدت متأخرة بسبب الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، التي كانت تمتاز بالجمود والانغلاق، واتجهت المرأة إلى كتابة القصة القصيرة التي لا تحتاج إلى التفرغ والاستقرار والهدوء، والتجربة الحياتية الغنية التي تتطلبها الرواية. فظهرت أديبات كتبن مجموعات قصصية، مثل: نجوى فرح قعوار، وسميرة عزام، وباسمة حلاوة، وسلوى البنا، وغيرهن.

وظهرت أول رواية للكاتبة مريم مشعل «فتاة النكبة»(١٧) عام ١٩٥٧، حول فتاة لاجئة تحلم بالعودة إلى فلسطين، ولم تصدر الرواية الثانية إلاّ في السبعينيات، فكتبت الشاعرة هيام رمزي الاردنجي روايتها «إلى اللقاء في يافا»(١٨) عام ١٩٧٠، تتحدث فيها عن الثورة، فثمة سجينة مناضلة فلسطينية حكم عليها بالاعدام. وينفذ الحكم، وتصدر روايتها الثانية «وداعاً يا أمس»(١٩) عام ١٩٧٢، تصور فيها الرجل تائهاً، حيث حوّل الحب إلى إنسان خيالي شارد، يرى نفسه عاجزاً عن امتلاك المرأة التي يحبّ، وتظهر روايتها الثالثة «الإنسان والإعصار»(٢٠) عام ١٩٧٤.

وتطل سلوى البنّا في روايتها «عروس خلف النهر»(٢١) عام ١٩٧٢، وروايتها الثانية «الآتي من المسافات»(٢٢) عام ١٩٧٨، والتي قدّم لها الأمين العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وروايتها «مطر في صباح دافىء»(٢٣) عام ١٩٧٩، تتعامل فيها مع بطلة مثقفة وصحفية، ممزقة بين الهم الوطني وممارسات القادة الخاطئة. وتريد تحقيق ذاتها كامرأة بالمشاركة في القضية الفلسطينية، لكنها تفشل وتتمنى أن تعود صاغرة لزوج وبيت، وتصدر رواية أخرى «العامورة، عروس الليل»(٢٤) ١٩٨٦.

وامتثال جويدي تكتب «شجرة الصنّبّير»(٢٥) عام ١٩٧٢، كما تكتب فاطمة

دياب روايتها «رحلة في قطار الماضي»(٢٦) عام ١٩٧٣، وتصدر رواية سحر خليفة «لم نعد جواري لكم»(٢٧) عام ١٩٧٤، ويقدم لها الناشر حلمي مراد بإعجاب، وتصدر روايتها الثانية «الصبّار»(٢٨) عام ١٩٧٦، و «عبّاد الشمس»(٢٩) عام ١٩٨٠، ثم «مذكرات امرأة غير واقعية»(٣٠) عام ١٩٨٦، وتكتب بالإنجليزية «نساء الأرض الحرام»(٣١) عام ١٩٨٨، وتكتب روايتها «باب الساحة»(٣٢) عام ١٩٩٠. تعرض في كتاباتها لقضايا المرأة، في جوّ كانت الكاتبات الفلسطينيات فيه معنيات بالكتابة عن الكفاح المسلح، أما سحر فقد اختارت موضوعاً آخر، لا يقل أهمية عن الكفاح المسلح، بل يرتبط به، هو تحرر المرأة وقضاياها.

وتصدر انجلينا صنبر روايتها «بنفسجة للعائد»(٣٣) عام ١٩٧٧، وتكتب ليانة بدر «بوصلة من أجل عباد الشمس»(٣٤) عام ١٩٧٩، تلقي فيها الضوء على فتاة جريئة، ملتزمة بقضية شعبها ووطنها، تعمل في التمريض خلال فترة حوادث أيلول، لأنها لا تجيد استخدام السلاح، وعندما خشيت موت المقاتل الذي تحبّ فكرت في قتل نفسها.

ومنيرة قهوجي تكتب «أطفال القدس»(٣٥) عام ١٩٨٤، ثم ليلى الاطرش وروايتها «وتشرق غرباً»(٣٦) عام ١٩٨٨، وهي رحلة البحث عن الذات، عن الأنثى داخل البطلة (هند النجار).

بهذا الاستعراض المقتضب، نرى أن سحر خليفة تحتل مساحة مهمة في العمل الروائي الذي كتبته المرأة في فلسطين، وأعتقد أن عملها كان فتحاً جديداً، حيث ربطت حرية المرأة بحرية أوسع هي حرية المجتمع، ونبشت هموم المرأة في وقت كان الجميع يخشون الاقتراب من أمور المرأة، لأنها تمسّ القيم والعادات الاجتماعية والدين، ظانين أنه وقت الكفاح، ومتناسين أو ناسين أن الارض هي الناس، وأن الكفاح من أجل حرية الإنسان لا ينفصل عن الكفاح من أجل حرية الارض.

ونلاحظ على الروايات الفلسطينية السابقة، أن المرأة فيها بقيت في محور الرجل، تحاول أن تبحث عن ذاتها، فتتعب لتعود إلى حظيرة الرجل صاغرة، لا تستطيع أن تدور إلاّ في فلكه. لكن المرأة عند سحر، بدأت مرحلة جديدة، مرحلة الوعي والنضج، وأدركت أنها والرجل ضحيتان في معركة واحدة، وعلى كلّ منهما أن يسند ويساند الآخر.

وتمضي الحياة، ليكون عصرنا هذا، وهذه الحقبة منه بالذات، أكثر عصر ظهرت فيه نساء كاتبات، تحتلّ الكثيرات منهن مراكز الصدارة في عالم الإبداع الأدبي العربي، ويشرف بعضهن على مناصب عليا في بلادهن، فمنهن من تحتل منصب وزيرة للثقافة أو الفنون أو تشغل مراكز إشراف عليا في الوزارات أو الإدارات المختلفة.

أمام هذا التعاظم لدور المرأة الكاتبة في المجتمع، وأمام تزايد الشعور بحرية المرأة، اخذت تقام اللقاءات ليحث قضايا الإبداع النسوي، ففي نيسان من عام ١٩٩٢ عقد ملتقى للإبداع النسائي في مدينة فاس بالمغرب العربي، وهو الملتقى الرابع من نوعه، كما عقد في القاهرة ملتقى للنساء المثقفات في العام نفسه، وكانت سحر خليفة واحدة من المشاركات النشيطات في ندواته الست، وعقد في بيروت عام ١٩٩٣ ملتقى المرأة للإبداع، شاركت فيه الكثيرات، وستعقد في الأعوام القادمة ملتقيات أخرى، من المتوقع أن تثري الحياة الأدبية العربية بعامة، وأدب المرأة ذاتها بخاصة أكبر.

أمام هذا التقدم في إبداع المرأة، ومواكبتها إبداع الرجل، والوقوف معه في صفّ واحد، إبداعاً ونضالاً من أجل الحرية، يبرز تساؤل يفرض نفسه: هل المرأة أقدر على فهم مشكلات المرأة من الرجل؟!

ليس من السهل الحكم في ذلك!

فها هي الكاتبة الإفريقية الحائزة على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩١ (نادين

غورديمير) تقول حول مناجاة مولي بلوم في رواية عوليس لجميس جويس(*:٧): «فهنا نجد رجلاً وصف أدق المشاعر عند المرأة، وبرأيي لن تتمكن امرأة على الاطلاق من مقاربة ما وصفه جويس، إذن يجب أن نسلّم أن هذه قدرة استثنائية غير قابلة للتفسير، يتحلى بها الكتّاب الجيدون»(٤١:٣٧).

إذن يبقى المعيار الوحيد هو تميز المبدع، بغض النظر عن جنسه، كما تقول د. يمنى العيد: «برأيي، الأدب لا يقوم إلاّ على الفروقات والتمايزات، الإبداع لا يكون إبداعاً إلاّ بالتمايز، وهو قائم بين نتاج امرأة أو رجل، أشك شخصياً في إمكانية الوصول إلى مجموعة خصائص تميز ما تكتبه المرأة عمّا يكتبه الرجل»(٣٨).

ويؤكد جميل حتمل في ملتقى الإبداع النسائي الرابع ١٩٩٢، «أن نصّ المرأة شرطه الأساسي مثل نصّ الرجل، هو قدرته الفنية وليس جنس صاحبه، ومن هنا يصبح الحديث عن إبداع نسوي حديثاً مقترناً بإنحياز اجتماعي في الغالب، وليس إنحيازاً إبداعياً محضاً»(٦:٣٩).

وتلفت الدكتورة يمنى العيد النظر إلى بعض قضايا التمايز الاجتماعي التي تجعل الرجل يمتلك خصوصية عالم المرأة بشكل أفضل أحياناً، «وخصوصاً أن شروط الرجل التاريخية أفضل من شروط المرأة. وعندما يتاح للمرأة إمكانية الإدراك والوعي ذاتها، تستطيع أن تنظر في المرآة، وأن تعبّر بشكل مميّز عن هذا العالم الداخلي بكل خصوصياته»(٣٨).

لقد أمسكت الدكتورة العيد بواحدة من إحدى أهم حلقات السلسلة التي تربط الإبداع بالحرية، وبهذا فإنها تشير إلى أن تخلّف المرأة الكاتبة عن مستوى الرجل الكاتب، إن وجد، ناجم عن عوامل أخرى خارجية، لا تتعلق بطبيعة المرأة الابداعية التي لا تختلف عنها عند الرجل، ولا تنكر على المرأة قدرتها على امتداد الرؤية، فهي حين تمتلك هذه القدرة، فإنها دون أدنى ريب لا تقلّ تفوقاً

عن الرجل الكاتب في الإبداع الأدبي الذي تصوره المرأة الكاتبة عن المرأة المكتوبة.

يتأكد بهذا أن ما يميز عملاً أدبياً حول المرأة، هو مدى عمق الصلة بالواقع الاجتماعي، ومدى الوعي، ومدى امتداد الرؤية، ومدى القدرة على اتقان البنية الفنية، والتمرس بالأصول الجمالية للإبداع الأدبي، وهذه كلها تخضع للظروف المتاحة سواءً أتيحت سبلها للرجل الكاتب أم المرأة الكاتبة.

فهل تهيأت هذه الأسباب، كلها أو بعضها، للروائية سحر خليفة؟ ذلك ما سأحاول الإجابة عليه في الشق الثاني من هذا الفصل، وهو «مسيرتها الحياتية، وتكوينها الثقافي في ضوء الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتغيرة».

غير أنني أودّ أن أنبه إلى ظاهرة اختصت بها سحر، حدثني بها أكثر من واحد وواحدة من أصدقائها، ولعلّ هذه الظاهرة هي واحداً من المداخل إلى شخصيتها ذاتها وإلى عالمها الروائي في الوقت نفسه. يقول أصدقاؤها أنها تمتلك خاصيّة التساؤل الدائم والتحديق في الأشياء بعمق وبلا مواربة، وهي ما أن تجد إجابة عن واحد من الأسئلة، حتى يتخلق لها سؤال جديد من الإجابة نفسها. كما أنها في تحديقها في الأشياء ترى فيها ما لا يراه الآخرون، أو قبل أن ينتبهوا لرؤيته، فتضجّ ساخطة تنعى على الآخرين ما أصابهم من عشى في عزّ الظهيرة.

وهي مشغولة أبداً بهواجس الاحتلال وانعكاساته على النسيج الاجتماعي والاقتصادي والسيكولوجي. كما يشغلها التحرر الاجتماعي وهموم المثقفين والطلاب والكسبة والعمال، رجالاً ونساءً. وهي تتغلغل في المصنع والبيت والشارع والسجن وساحات الصراع مع العدو، مشعلة أسئلتها. والأسئلة كما يقول الروائي عبد الرحمن منيف: «... أن الأعمال الأدبية والفنية عموماً تكتسب

أهميتها من خلال الأسئلة التي تطرحها... وحين يستطيع الكاتب أو الفنان أن يترك في ذهن أو بصيرة المتلقي كمّاً من الأسئلة، يكون قد حقق الجزء الأهمّ مما يريد إيصاله كرسالة. ومهمة الكاتب والرواية هي إثارة القلق والتساؤلات وعدم الشعور بالرضا واكتشاف الحقائق المغيبة»(٣٨:٤٠) والأسئلة التي تمتلىء بها سحر، تمتلىء بها رواياتها، وتجعلها تتعامل مع واقع تعيشه ويشغلها بأبعد مما يتعامل معه الناس، لتصبح بعيدة عن هذا الواقع وفاقدة له.

وكان الدكتور جابر عصفور كان يعني سحر، فهو يرى أن السبب الكامن وراء هذه الأسئلة هو كارثة ١٩٦٧، فهي «مرحلة طرح أسئلة أكثر من الأجوبة، بحيث إننا إذا استطعنا أن نلخص هاجس الكتابة العربية من بعد ٦٧ إلى الآن سوف نلخصه في هاجس السؤال الذي يبحث عن هوية، والذي يبحث عن أفق، والذي يبحث عن خلاص، والذي يقرع بالشك كل الأنساق الفكرية القائمة، والأنظمة الأدبية والثقافية القائمة»(٣٤:٤١).

وهو يرى أن السؤال هو مفتاح الحداثة والتجديد كذلك، فالحداثة، «تتلخص جذرياً في فلسفة سؤال، فلسفة سؤال يبدأ من منطقة الرفض للمسلّمات القائمة، ويبحث عن أفق جديد فيه نوع من الانعتاق الذي ينقل الإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية»(٣٤:٤١).

في ضوء هذه المنطلقات التي تضيء من حول سحر خليفة، نتصدى لقراءة رواياتها، قراءة نقدية، تقوم على محاورة هذه الروايات، ورصد مدى ارتباطها بالواقع، وقدرتها على خلق واقع فني معادل، يحمل جماليات التشكيل الفني الذي يحمل الأبعاد التي يتشكل منها العمل الفني (المكان- الزمان- اللغة- الإنسان) مترابطة متشابكة.

ولكن، وقبل أن نشرع في قراءة أعمال سحر الروائية، لا بدّ لنا من إلقاء الضوء على الدائرة الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تتحرك فيها، كذلك لا بد لنا أن نعرض لمحاور ثقافتها ومصادرها، وتجاربها في الحياة، وشخصيتها التي تكرّر وصفها بـ «الحدّة» في كل حديث عنها سمعته من معارفها المقربين.

* مسيرة سحر خليفة الحياتية *

وتكوينها الثقافي

فـــي ضـــــوء

الظروف السياسية والاقتصادية

والاجتماعية والثقافية المتغيرة

أكتب عن سحر المرأة، سحر الإنسانة التي تعيش واقعاً عربياً ممزقاً، وواقعاً فلسطينياً اكثر تمزيقاً، سحر الجالسة على بركان يكاد، في كل لحظة، أن ينفجر ويفجّر ما حوله من زيف اجتماعي وتقاليد بالية وعادات مقيّدة، عفا عليها الزمن. سحر الشابة المتمردة الواعية لتمردها، التي تعيش الحياة بقناعاتها، لا تهادن ولا تناور، سحر المرأة/ الكاتبة التي أشهرت قلمها سلاحاً تناضل به من أجل التغيير. سحر الواقع والحقيقة.

حذرني الكثيرون، عندما أبديت رغبتي في مقابلتها، تحدثوا عن حدّتها ونفورها من أسئلة السائلين، لم أقتنع، انتهزت فرصة وجودها في عمان وهاتفتها، وطلبت موعداً للقاء. قالت بحزم: «لن تجدي لديّ شيئاً جديداً. كتبي كلها في السوق، وحياتي لم يبق فيها شاردة ولا واردة إلاّ نبشتها الصحف والمجلات». وأضافت: «لماذا تحاولون- وهي تعنينا نحن طلاب الجامعة- أن تحصلوا على المعرفة دون جهد؟ تقّبوا في الكتب والمجلات واعتصروا النصوص، وستجدون حتماً فيها أكثر مما يوفره لكم لقاء سريع معي». وأخذت تكرر: «اتعبوا... اتعبوا!».

للوهلة الأولى صدمتني المكالمة، وكدت أن أقع في فخّ من حذروني منها. ولكنني أنكرت شيئاً في نفسي، وأخذت أتساءل: «أيمكن لكاتبة تكتب بكل تلك الرقة، وذلك التدفق الإنساني الواضح في رواياتها أن تكون قاسية؟». وأخذت أفكر في ردّها الهاتفي، وشيئاً فشيئاً أخذت أكبر فيها هذه الروح، إنها تريدني أن أتعب وأكدّ لأصل الغاية بجهدي. وتحولت نظرتي المتسرعة المحبطة إلى إعجاب وتقدير.

ذهبت أنقّب وأنقّب، وأنا أضع في اعتباري أن حياتها الخاصة قد لا تعني الدارس أو الناقد لأعمالها، بمثل ما تعنيه لكاتب السيرة أو المحقق، ولكن حياتها، بالإضافة إلى عوامل أخرى، تسهم، بلا ريب، في الكشف عن سمات

خاصة بإبداعاتها.

هنا لملمت مصادري وحصرتها في أربعة:

اولها: ما يتراءى في أعمالها من تجارب ذاتية، وخصوصاً روايتها «مذكرات امرأة غير واقعية»، التي تسجّل، بصدق حقيقي، حياتها السابقة ومشاعرها المنعكسة عن تلك الحياة.

وثانيها: مجموعة من المعلومات حولها، وعنها، حدّثني بها أصدقاؤها وصديقاتها المقربون، وأكدتها إشارات واضحة لها في رواياتها.

وثالثها: ذلك الكم الهائل من المقابلات الصحفية واللقاءات معها، والدراسات لأعمالها.

ورابعها: وهو أهمها، قصة حياتها، كما كتبتها هي بنفسها، بصدق وإخلاص وجرأة، جعلتها جزءاً من رسالتها لنيل درجة الدكتوراة.

شكرت لأستاذي المشرف على دراستي هذه الأستاذ الدكتور عبد الرحمن ياغي حُسن صنيعه وثاقب تفكيره، عندما أصرّ على أن أستكمل دراستي بحيث تتضمن رسالة سحر لنيل درجة الدكتوراة، ولم يغفر لي تذرعي بأن الرسالة غير منشورة، وعندما وصلتني الرسالة مصوّرة من جامعة أيوا الأمريكية، وجدت أن سحر قد ضمّنت رسالتها جزءاً أسمته «قصة حياتي». فلولا إصرار أستاذي لما عثرت على مثل هذا المصدر القيّم عن حياتها، ولفقدت دراستي هذه، أموراً في غاية الاهمية، ولما كان لي أن أكتشف عالم سحر الحقيقي.

يتكون عالم سحر الحقيقي من ثلاثة أقانيم، تضافرت جميعها، لتجعل منها المراة الثائرة اجتماعياً وسياسياً والمرأة الكاتبة. فالإنسان ابن بيئته، عقلاً ومسلكاً، تطحنه في دوامتها، نسياً منسياً، إن هو استسلم، او ترفعه، علماً

مرفوعاً، إن ثار وجدّد، وسحر لم تستلم بالطبع.

أول أقانيم سحر الثلاثة هو: **حرية المرأة والإنسان**. دفعتها إليه منذ ولادتها، مكانة المرأة الاجتماعية، في مجتمع يقدس الذكر وينفي الأنثى، فجعلت من نفسها مثالاً متمرداً على «لعنة الأنثى» و «دونية المرأة».

وثانيها: **حرية الوطن**، فقد ولدت سحر قبل هزيمة عام ١٩٤٨، (والتي تسمى اصطلاحاً دارجاً بالنكبة) بسبع سنوات، فكان تفتحها على واقع سياسي مهزوم، يتجلى، حقيقة ملموسة، في بؤس اللاجئين المشردين من ديارهم المحتلة وعجزهم وجوعهم، وما تبع ذلك من تطورات وتغيرات عصفت بالعالم العربي كله، ثم الاحتلال الجديد لوطنها عام ١٩٦٧ وما آل إليه من انتفاضة هذا الوطن.

وكان ثالث أقانيمها هو **عالم الإبداع** الذي كان تعويضاً لها عن زواج فاشل لم تكن هي السبب فيه، ومع ذلك حُمّلت وزره، فكانت الكتابة وتحصيل المعرفة، هي الطريق الذي تشقه المرأة للمساواة مع الرجل، بل ربما التفوق عليه.

منذ الشهقة الأولى لسحر على هذه الارض يوم مولدها في ١٥ كانون الثاني عام ١٩٤١، ووجِهَت بقضية المرأة الأنثى: «استقبلت الطفلة (أي سحر ذاتها) بالكثير من خيبة الأمل، وصلت حدّ نشيج الأهل وبكائهم، فهي الرابعة بعد ثلاث بنات سبقنها في المولد... وكان الوالد يتوقع ولداً ذكراً، ليحمل اسمه ويرث ثروته وممتلكاته من بعده»(٣١:٣٧).

وتتوالى خيبات الأمل، ليصل قطيع البنات إلى ثمانٍ، تكون سحر أوسطهن، فهي الرابعة، تحمل ضياع وسطيتها، فهي ليست من الكبريات اللواتي يقتربن من الأم، ويساعدنها في شؤون البيت، ولا هي من الصغريات اللواتي قد تعطف

عليهن الام أحياناً. وجوّ الأسرة مشحون ب «لعنة الأنثى» وترقب الولد الذكر المأمول، فالأب (رغم العزّ والجاه) كئيب حزين لانتقاص رجولته، فهو أبتر لا عقب له من الذكور، والأم تشعر بالذنب لأنها لم تنجب له ذلك الذكر (٣١:٣٩)، والأخوات ينتظرن الأخ الذي قد يرمم مجيئه أركان الأسرة، وترتفع عن البيت «لعنة الأنثى».

وتشاهد سحر ولادة شقيقها الذكر الوحيد، الذي استقبل بكثير من الحفاوة والفرح، لدرجة أن القابلة طلبت منهن أن يمسدن شعورهن ببوله، صائحة: «كولونيا يا بنات»(٣٠:٢٠) ويعمّق مجيء الأخ الذكر شعور سحر بالخلل الاجتماعي، الذي يجعل ذكراً واحداً أفضل وأبهج عند الأهل من ثماني بنات. « في ذلك الجوّ الكئيب المعادي عرفت قدري ومكانتي في هذه الحياة. عرفت أنني واحدة من جنس عاجز لا قيمة له، وقيل لي أن عليّ أن أتعلم كيف أكون امرأة، أطيع الأوامر، وأخضع للقوانين التي كانت تغطي أدق تفاصيل حياتي»(٣١:٣٧).

وأسرة خليفة من أعرق عائلات نابلس بفلسطين، فهي فخذ من عائلة طوقان الارستقراطية العريقة. ووالد سحر واحد من أغنى أغنياء المدينة، عمل وكدّ فامتلك ثروة واسعة مكنته من أن يحتّل مكاناً مرموقاً بين الناس. وابتنى قصراً منيفاً جميلاً أقامه في حيّ بليبوس في الجبل الشمالي من نابلس، وأحاطه بحديقة فسيحة وجدت فيها سحر عالمها التأملي، فأحبت الطبيعة والزهور وتغريد الطيور، وكان الأب على ولع بالموسيقى وغناء الموشحات وأغاني عبد الوهاب القديمة، فانتقل حبّ الغناء إلى البنات، فكنّ يهربن إليه عندما يجثم الأسى، واشتهرت سحر بينهن بالصوت الجميل والحس المرهف بإيقاعات الموسيقى الشرقية، وحبّ أغاني عبد الوهاب وفيروز.

وسحر الصغيرة تنمو وتكبر، لتصبح مع الأيام صبية جميلة مليئة بالنشاط والحيوية والحركة. وتختلف عن بقية الأخوات، فهي بينهن «الأكثر فظاظة rud-

est والأكثر جنوناً في العائلة»(٣٩:٢١) وهي إما أن تكون ساخطة مشاحنة، أو مرحة إلى أبعد الحدود، ترقص وتغني وتضحك من قلبها على كل شيء، وقد تجفل مستنفرة يتملكها الشك، أو تنصرف عن كل شيء هادئة وادعة لا تحسّ بشيء حولها مستغرقة في القراءة بنهم وتعطش.

بدأت الفتاة تثير قلق العائلة، فعلى الفتاة في المجتمع الارستقراطي العربي أن تبدو رصينة لا تتكلم ولا تتحرك ولا تبتسم إلاّ بمقدار، وإن حدث وتجاوزت هذه المعايير فإنها تغدو «وقحة» في نظر الناس، وسحر تخاف هذه الكلمة، لكنها تكتشف مع الوقت، أنها «محترمة وقحة، أو وقحة محترمة... لكنني لخوفي من تخوفاتهم تُصُبْيَنْتُ، وصرت ما بين البينين»(٦:٣٠).

لم تستطع الأم أن تغيّر من تصرفات سحر، سحر الفتاة الذكية التي أوصلها تأملها الدائم إلى فهم واستكناه ضعف أمها الناجم عن خوفها من أن تسيء هذه المتمردة إلى العائلة، وخوفها من أن يتزوج زوجها واحدة أخرى تنجب له الذكور. «بطريقة ما، كرهتني لاكتشافي أسرارها، وأنا في المقابل كرهتها لعدم تقبلها لي، إتهمتها بالنفاق والقسوة، مباشرة في وجهها ألقيت بكل ما شهرت به، «أنت بدون قلب» كنت أصرخ «أنت لست أماً حقيقية»»(٣٩:٣١) وقررت العائلة أن تبعدها عن نابلس، فنقلت دراستها إلى مدرسة داخلية في القدس، تديرها راهبات مسيحيات بشكل صارم، عساهن ينجحن في إصلاحها، «ولكن حتى الراهبات فشلن...»(٣٩:٣١).

وتدخل سحر في حب مراهق- ابن الجيران- لتكتشف أن الحب غير ما يسميه الأهل والناس... وأن الفتاة إن هي أحبت لا تغدو وقحة كما أفهموها(٢٥:٢٠) وهذه نقطة تحول في حياتها، فما تكتشفه بنفسها يختلف تماماً وجذرياً عما تتعلمه من العائلة ومن المجتمع. ولعل هذا الحب وهذه الطبيعة النازعة دوماً للتجريب والاكتشاف ورفض ما لا قناعة فيه، قد عمقت من خوف الأهل من ابنتهم وعليها.

وكان لا بدّ للأهل، بعد أن انهت دراستها الثانوية، من الزجّ بها إلى «ما بين جدران الزواج»، فبدأت الرشاوي المعتادة: حليّ وأساور وملابس وخاتم الزواج البرّاق والبيت والحفلات، تنهال عليها، لتصحو على نفسها في «ليبيا»، ولتكتشف أن قناع المصرفي (البانكير) الجميل المهذب الذي ظهر به الزوج أمام الأهل، يخفي خلفه مقامراً سكّيراً يكبرها بسنوات، يشك في كل ما يصدر عنها، لكنه لا يملك دليلاً واحداً ضدّها، ويغار حتى من الكتب ويمزقها، ويمنعها من القراءة والكتابة، وفوق هذا كله يسيء معاملتها ضرباً كل ليلة عندما يعود مخموراً خسر أمواله على مائدة القمار، هذا الزواج، كما ترى سحر، حطم قلبها وليس رأسها.(٣٩:٣١)

ورغم هذا الزواج التعيس، ترى سحر أن له نتائج إيجابية، فقد أعطاها ابنتين رائعتين (لينا ونوار) تحبهما وتهتمّ بهما، كما سمح لها بالاستفادة من طاقاتها واستغلالها في القراءة والرسم(٤٠:٣١)، وهذه هي أيضاً نقطة تحوّل مفصلية في حياتها، جعلتها تستغل طاقاتها، وصقل موهبتها والتعرف إليها، ودفعتها إلى التعلم، وإلى مزيد من الرفض والتمرد. فأخذت تفكر في الاستقلال الشخصي، والاعتماد الكامل على نفسها فقط، فدرست الطباعة والسكرتارية، وعملت سكرتيرة في إحدى الشركات رغم معارضة زوجها، واستطاعت أن تجمع مبلغاً من المال لتغطي به نفقات عودتها نهائياً إلى نابلس.

في تلك الأثناء وجدت روايتها الأولى استقبالاً من القراء، فقد نشرتها دار المعارف بمصر، في سلسلة «اقرأ» التي يرأس إدارتها في ذلك الحين الكاتب حلمي مراد. «ذلك الحدث أكدّ لي أخيراً أنني وجدت طريقي، وأنني أستطيع النجاح، لذا تركت زوجي»(٤٢:٣١).

عادت سحر إلى نابلس بصحبة ابنتيها، بعد ثلاث عشرة سنة من الصراع المتواصل مع زوجها. كانت تملك حق الطلاق حسبما نصّ عليه عقد زواجها

(عصمتها بيدها). وفي طريق عودتها، وعلى نقطة العبور إلى الضفة الغربية على جسر نهر الأردن، يصادر الصهاينة المخطوط الوحيد لرواية كتبتها، وينتهي بذلك أمر هذه الرواية. ويقابلها الأهل بالرفض، فالطلاق للمرأة في المجتمع العربي في تلك الأوقات بالذات عار عليها، وخروج عن المألوف وإساءة إلى سمعة العائلة. ولكن سحر كانت قد أعدّت نفسها للأمر، وتوقعت النتائج، معتمدة على نفسها وحدها، فاتخذت من قبو في منزل والدها سكناً لها ولبناتها، وتبدأ مشروعها لإعالة نفسها وطفلتيها بإنشاء حضانة للأطفال، وينجح المشروع، ويتحول إلى روضة أطفال(٤٢) فتكسب بذلك عيشها لا تمدّ يدها إلى أحد، وتضمن تعليم بناتها.

وترى سحر أن ثلاثة أحداث مرّت بها، غيّرت نظرتها للحياة، وجعلتها تتفهم موقف أمها بشكل صحيح. الأول: حادث السيارة الذي تعرّض له شقيقها الوحيد بحيث أصبح مقعداً وهو في سنّ السادسة عشر، مما أدى إلى قنوط الأم وعدم اكتراثها بالحياة وإهمالها لنفسها. والثاني مرتبط بالأول، وهو ترك الأب المنزل مع فتاة شقراء صغيرة، اتخذها زوجة له، كذلك هزيمة حزيران عام ١٩٦٧، واحتلال العدو الصهيوني لما تبقّى من أرض فلسطين.(٤١:٣١).

تعدّ سحر ظاهرة متفردة في الثقافة الفلسطينية المعاصرة، فهي تكتب من قلب الحدث الفلسطيني، وعن هموم الفلسطينيين وقضاياهم، وهي قريبة من دوائر اليسار، تكتب في صحفهم، ولكنها لم تنخرط في صفوفهم، وهي «كل متفجّر لا تستطيع أن تهادنه هنا لتقف معه هناك، ولن تفلت من مواجهة هذا الكل دفعة واحدة»(٤٧:٥) ولعلّ هذا التفسير يوضح موقفها من اليسار الفلسطيني، «فهي تتفق معه فكراً ومنهجاً، وترفضه تنظيماً، فهي ترى تناقضاً بين رحابة فكر اليسار، وبين أساليبه التنظيمية التي تحدّ من قدرات الفرد المبدع، ولا تمكنه من إطلاق طاقته كلها، وتأخذ عليه عدم الجرأة في طرح قضايا المرأة بشكل منهجي واضح»(٤٢).

نضجت سحر خليفة إبان مرحلة التحرر الوطني العربية، فقرأت الكتب الوجودية، ويبدو تأثرها واضحاً بالفكر الوجودي في روايتها الأولى «لم نعد جواري لكم» وكذلك في روايتها الثانية «الصبّار»، وهي تعترف بهذا التأثر قائلة: «من الممكن أنني تأثرت في ذلك الوقت بالأدب الوجودي الذي كنت ألتهمه التهاماً، وانجرفت إليه تماماً، لأنني رأيت فيه تعبيراً صادقاً عن مشاعري ومعتقداتي، في قصة كافكا «المحاكمة» وجدت تصويراً صادقاً لحياتي أنا...»(٢٨:٣١).

ولكن أمر التأثر بالأدب الوجودي لم يكن غير مرحلة عابرة استمدت منها شدّة التحديق في الأشياء، وسحر الذكية المتمردة يقلقها، كثيراً، واقع الوطن السياسي والاجتماعي، وما أصابه من هزائم ونكبات ونكسات، ولا ترضى بالتبريرات والتفسيرات العاجزة، فتتجه إلى خضم الحياة اليومية وهموم الناس، فقد كان مولدها قبل النكبة بثلاث سنوات، حيث كان الشعب الفلسطيني «ككل شعب عربي آخر يعيش تحت وطأة الانتداب... وكان المدّ الصهيوني يتسع وينمو شيئاً فشيئاً، لينمو أكثر وأكثر الشعور القومي؛ الارتباط بالأرض».(١٥٧:٤٣)

ويخيب مشروع حركة التحرر الوطني العربية بهزيمة حزيران ١٩٦٧، وتحتلّ إسرائيل أجزاء من الأراضي العربية المجاورة وما تبقى من فلسطين، وتواجه سحر الهزيمة فتضعها في خضم الحياة اليومية المنكسرة، وهموم الناس المتزايدة «ومن قبيل الصدفة أن جعلتني الحرب أخوض، وجارة لي، مغامرات لم تخطر على بال، بحثاً عن طعام لعشرات الآلاف من الفلاحين المهجرين من قلقيلية وكفر جمال وزيتا وارتاح، وبقية قرى الحدود الإسرائيلية الأردنية. وكان هؤلاء قد استقر بهم المطاف في كروم الزيتون المترامية حول منزلنا»(٣٠:٤٤) والهزيمة لها طعم مرّ، «أيّ رعب ذقناه في تلك الأيام! أيّ كابوس، أيّ خجل! والهزيمة على كل المستويات. المستوى العربي عسكرياً، المستوى الاجتماعي محلياً، مستوى الفئات الموسرة النتنة في بخلها وأنانيتها، ومستوى الجموع

البائسة في جوعها وجهلها»(٤٤:٣٠) وكان من الطبيعي لسحر بعد إحساسها بوقع الهزيمة، أن تنشغل بهموم الناس العاديين ومشاكلهم، حتى إننا نراها فيما بعد، وهي تعمل في جامعة بير زيت ترأس نقابة العاملين في الجامعة، وبذا أخذت تتخطى الهمّ الذاتي إلى الهمّ الجماعي الأوسع.

وترى سحر أن «الهزيمة السياسية كانت انعكاساً ونتيجة طبيعية لهزيمتنا الثقافية/ الحضارية، وحتى نكسب الحرب، يجب أن نبدأ بمرضنا الداخلي، وهذا يعني أن علينا أن نعيد تقييم قيمنا الاجتماعية، وبناءنا الاجتماعي، ونظام العائلة، ونظام التعليم»(٤٢:٣١) وهي تتعلم وتتعلم... وتناقش كل شيء في الحياة، فهي ترى أن ليس ثمة «مسلّمات هناك، وأن كل شيء مهما بلغت قدسيته، قابل للمراجعة والنقاش»(٤٧:٥)، وترى أن «الاستناد إلى مقولات ومعادلات فكرية وسياسية جاهزة، دوّنت هنا أو دوّنت هناك، ما عادت مقبولة الآن... حتى ماركس أعدنا نبش قبره، وبدأنا بمراجعة ومقارنة ما أتى به من قرارات واستشراقات»(٤٧:٥).

ولا تستنيم سحر لما حققته روايتها «لم نعد جواري لكم» من انتشار وشهرة محلياً وعربياً، فهي تواقة للمعرفة والتحصيل العلمي، ذلك أن التجارب، وحدها، ليست المنهل الوحيد الذي يقصده الكاتب، فتنضم إلى جامعة بير زيت في قسم الأدب الإنجليزي الأمريكي (English American Literature)، وفي بير زيت تعود سحر طالبة من جديد منطلقة تغني في المسارح، وترقص في الحفلات، وتصرخ في الأماكن العامة(٤٢:٣١). ثم تنقل مكان اقامتها الى رام الله قريباً من بير زيت، وتنتقل ابنتاها معها. وتوفر لها الجامعة عملاً فيها يعينها على الحياة. فتندفع بكل قوتها تمارس نشاطاً واسعاً، فتشرف على نشرة الطلبة «الغدير»، وتكتب الأغاني وتلحنها، والمسرحيات والأشعار، وتهتم بالمسرح والتمثيل وتشجع الفنون، وعن نشاطها في بير زيت تقول: «أثناء عملي في كلية بير زيت شكلنا عدداً من الفرق الفنية أفرزت عازفين وملحنين لم يكن بإمكانهم أن يصلوا إلى ما وصلوا إليه بدون دعمنا... وقد بذلت جهداً كبيراً لإقناع جامعة بير زيت، كي تتبنى فرقة فنية ضمن نشاطاتها

الفنية»(٤٥:٨٩).

وفي بير زيت تعيش سحر قصة حبّ تستمر معها طوال دراستها، أربع سنوات، عندما وجَدَتْهُ قالت: «هذا هو، إنه بطلي». «ظننت أنني أعرفه، كان إلهي، وأنا عبدته». شجعني على العطاء، وأعطيت بدون حساب، لكني صحوت في يوم واكتشفت أنني كنت غبية، إلهي كان رجلاً عادياً، وأنانياً أيضاً»(٣١:٤٣).

وفي هذه المرحلة من حياة سحر، مرحلة الدراسة الجامعية والعمل والاندماج مع الواقع والإحساس بالعبء والمسؤولية، تندفع سحر إلى عملها الثاني «الصبّار» وفيه يظهر الوعي السياسي والاجتماعي. والعلاقات الطبقية فيه أهم محاوره، وفيه ينضم العامل إلى الفدائي في تلاحم قومي طبقي.

تجاوزت سحر في روايتها الثانية «الصبّار» الكثير مما كانت تفتقر إليه روايتها الأولى؛ «لم نعد جواري لكم»، التي تعتبرها محاولة أولى للطيران وجسّ النبض، «ومعرفة فيما إذا كانت تستحق أن تدخل الميدان الأدبي، بعد أن تجاوزت الثانية والثلاثين من العمر»(٤:٣٧) فالرواية الأولى تتعامل مع شريحة واحدة من المجتمع هي شريحة المتعلمين التي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة، حيث إن النخبة المتعلمة في فلسطين في ذلك الوقت كانت «ذات انحدار برجوازي ارستقراطي في الغالب، أي الفئات الاجتماعية الميسورة الحال، والتي مكنّها وضعها الاجتماعي والطبقي المتمايز من تعليم أبنائها في الجامعات خارج الوطن»(٤٦:٤١) لكن سحر، لم توفق، في روايتها الأولى تلك، في دمج هذه الشريحة بالنضال الوطني وبالشعب الفلسطيني عامة. فجاءت شريحة بلا جذور.

ومع هذا فإن الرواية لا تخلو من إشارات لعلاقة الرجل والمرأة، وإلى نضال المرأة، حيث إن المرأة في تلك الفترة انضمت إلى «الأحزاب السياسية

والقومية العربية مثل حزب البعث العربي الاشتراكي، وحركة القوميين العرب، حيث وجهت جهودها إلى النضال القومي العربي العام في سبيل التحرر من النفوذ الإمبريالي»(٨:٤٧).

ولكن سحر، في روايتها الثانية «الصبّار» تجمع المعلومات عن قرب، فهي تلتقط القضايا الاجتماعية وتجمع معلومات حولها... «لن أنسى أفواج الخادمات اللواتي أجريت معهن مقابلات في أثناء تجميع المعلومات للصبّار»(٣٢:٤٤) وكانت تترك منزلها مع خيوط الفجر الأولى في الصباح لترافق العمال العاملين في المصانع الإسرائيلية، مدعية أمامهم أنها تعمل موظفة في دائرة شؤون العمال الاجتماعية، ولكن أصحاب العمل الإسرائيليين يكتشفون أمرها ويطردونها. «وقد فعلت ذلك لتكون أمينة في تصويرها لواقع وأحاسيس هؤلاء العمال»(٢٠٥:٤٨).

ويتبلور اهتمامها بقضايا المرأة وهمومها، ولعلّ المرحلة التي مرت بها في بير زيت، والحب الذي أخفق قد ساهم في ذلك.

وتحصل سحر على درجة البكالوريوس في الأدب الانجليزي، ثم تصدر عملها الثالث «عبّاد الشمس» الذي يجسّد بشكل واضح تجربتها في جامعة بير زيت والمناخ الفكري الثقافي الاجتماعي الذي كانت تعيشه.

وتلتقي سحر بحبها المراهق الأول- ابن الجيران- فيجرفها الحبّ مرة أخرى «كان متزوجاً. وطبعاً لم يكن سعيداً، وطبعاً بحث عني العالم كله، وطبعاً صدقته، ولم يأخذني طويلاً اكتشاف الحقيقة: كان يشعر بالملل من زواجه، ويحتاج إلى قليل من المتعة وكنت أنا المتعة»(٤٨:٢١).

ثم تقوم سحر بتقويم لأعمالها، ومراجعة لها، بعد أن حققت نجاحاً، وأصبحت كاتبة معروفة، نراها تقف قليلاً، تتأمل ثم تكتب روايتها «مذكرات

امرأة غير واقعية»، ولعلها كانت هاجسها الأول لكتابة الرواية، فهي بشكل أو بآخر مذكراتها الشخصية، وتصوير إبداعي لحياتها.

وتحصل سحر على منحة للماجستير، وتسافر إلى ولاية كارولينا الشمالية الامريكية (North Carolina) وتنضم عام ١٩٨١ إلى الجامعة (The Uni-versity of North Carolina at Chapel Hill)، وتحصل على درجة الماجستير في الأدب الانجليزي والأمريكي (English & American Liter-ature). ثم تلتحق بجامعة «أيوا» في «ايواسيتي» (Iowa City) وتشارك في برنامجها «برنامج الكتابة الدولي» (International Writing Program) الذي يختصر اسمه (I.W.P) وهو برنامج يتلقي فيه ما يقارب الثلاثين من الكتّاب من كافة أرجاء العالم، وتهيء لهم الجامعة كافة التسهيلات للإفادة من وجودهم في الكتابة والتحاور وتبادل الخبرات وزيارة الأماكن.

وفي أيوا تحبّ سحر كاتباً ألمانياً، لكنه يغادر «أيوا» عائداً إلى وطنه، بعد أن تعرف أنه كان متزوجاً.

وتعمل سحر في الجامعة، وتقوم بالتحضير للدكتوراة بكل ما لديها من طاقة، ويكون تخصصها في الجامعة مزدوجاً: في العلوم الاجتماعية، وفي الإبداع.(٣١:٥٠) وقد غطت الجزء الأول ببحث اجتماعي بعنوان: (The Quest for Global Sisterhood) أضافت اليه قصة حياتها والتي حملت عنوان (My Story: Biographical Account)، أما الجزء الثاني من البحث والذي شغل الصفحات (٩٣-٣٤٤) فهو العمل الإبداعي، وحمل عنوان : (Women of Noman's Land)، نساء الأرض الحرام.

وتقول سحر أنها غطّت الجزء الأول بانجاز «بحث اجتماعي عن مشاكل نساء الأقليات في الولايات المتحدة، ثم غطيت التخصص الثاني بنصّ روائي مستقى من البحث الاجتماعي المشار إليه»(٥:٥٠).

يتمحور العمل الإبداعي حول «ثلاث نساء من الأقليات في الولايات المتحدة، سوداء ويهودية، وفلسطينية، كنت قد درستهن في بحثي»(٥٠:٥).

ولعل سفر سحر وإقامتها في أميركا قد أدّى، أو ساعد على اتساع معرفتها، واطلاعها على الحركات النسائية هناك واحتكاكها بها، مما نبهها إلى ضرورة استناد العمل الأدبي إلى المنطق المجرد من العاطفة والانفعال، وأفادها اطلاعها على منجزات المرأة الغربية، ولقاءاتها مع مناضلات في الحركة النسوية (Feminest Movement) في إثراء تجربتها وكتاباتها... وأبعدتها عن تشنجاتها في علاقتها بالرجل ونظرتها إليه، وتقول: «مررنا بالامتحان الصعب، وأثبتنا أننا مع الرجل وليس ضده، مع تنمية المرأة التي بدونها يصعب الحديث عن تحرير الوطن بمفهومه الشامل»(٢:٤٩)

وبعد أميركا، عادت سحر إلى عمّان، وحاولت العمل في الجامعات الأردنية، كما صرّحت بذلك في حديث لها عن تجربتها الروائية، في محاضرة في الجامعة الأردنية (عام ١٩٨٨)،(٢٧:٤) لكنها لم توفق، فعادت إلى نابلس.

وفي نابلس تقيم سحر مع بعض صديقاتها ذوات الاهتمام المشترك مركزاً للدراسات «مركز الدراسات النسوية» الذي أسسنه في شهر أيار (مايو) ١٩٨٩، ويُعنى المركز بدراسة الأوضاع السياسية والاجتماعية(٨٩:٤٥)، ويصدر مجلة فصلية تحمل اسم «شؤون المرأة» صدر عددها الأول في أيار (مايو) ١٩٩١، وقوامه الدراسات الميدانية.

بدأت سحر ترجمة عملها الروائي، «نساء الأرض الحرام»، «ما أن بدأت حتى اتجهت إلى كتابته من جديد»(٥٠:٥) وقد قامت بنشر جزء منه في مجلة شؤون المرأة في عددها الثاني، ثم عدلت عن رأيها لعدم قناعتها بما كتبت. وأعادت النصّ مرة ثالثة لتنشره في العدد الثالث من المجلة ذاتها، وقد أكدت لي خلال حديث هاتفي أن من الصعب على الكاتب الذي يلغي ويمزق بسهولة أن ينشر

عملاً قبل أن ينتهي من انجازه.

نشرت الأجزاء المنشورة من العمل في مجلة شؤون المرأة تحت عنوان نساء الظل، وترى سحر أن أهمية هذه الرواية «تكمن في الأسئلة التي تثيرها حول ازدواجية المفاهيم العربية تجاه المرأة في الشتات والمهجر، وفي التمزق الحضاري الذي تعيشه نساء الأقليات الملونة في أميركا بشكل عام، والمرأة العربية بشكل خاص».(١١١:٥٠)

ورغم انشغالها في إدارة شؤون مركز الدراسات النسوية، وتدريبها للباحثات الميدانيات ومراجعة أعمالهن وتنسيقها، فإنها تعكف على كتابة عمل جديد، حمل اسم «باب الساحة» رواية جديدة صدرت عام ١٩٩٠، من قلب الانتفاضة ومن قلب الحدث. وهي وليدة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي فرضتها الانتفاضة، حيث تتناول سحر فيها دور المرأة وواقعها في الانتفاضة، وهي تقول: إن روايتها «تدور حول شابة، جرفها التيار الذي كان منتشراً قبل الانتفاضة، وهو الذي أدىّ إلى التفجير السياسي والاجتماعي (الانتفاضة)»(٨٧:٤٥) إلاّ أنّ ناقداً أدبياً يرى فيها أنها تصور الانتفاضة، ولكن «من خلال عيون هامشية أيضاً، امرأة تقليدية، وفتاة جامعية، وفتاة هوى»(٦:٥١).

على أيّ حال، فان أسلوب سحر في هذه الرواية اتخذ مساراً جديداً، فنراها تتجه نحو «الاستبانة» ونحو البحث والعمل الميداني، وهو المسار الذي قررت الاستمرار فيه، ويتفق مع النهج الذي يقوم عليه مركز الدراسات النسوية، ودراسات مجلة شؤون المرأة، مما يؤكد ما سبق بيانه في هذه الدراسة حول استفادتها، واطلاعها على التجارب العملية المجردة عن العاطفة والانفعال كما عرفتها في أثناء دراستها في الغرب.

شاركت سحر في لقاءات ومؤتمرات نسوية متعددة، كان آخرها المؤتمر الذي

عقد في القاهرة في مطلع هذا العام ١٩٩٣.

تقول سحر: «ثمة مسألة مهمة وعملية أقوم بها، بعد أن أصبحت أحتل موقعاً في الحركة الأدبية، وهي مهمة إعطاء (كورسات) لنقل الأداة الفنية التي أمتلكها لمن هم في سنّ الشباب من أصحاب المواهب. أي أساعدهم في تنمية مواهبهم».(٩٢:٤٥)

ويترجم د. جوزيف زيدان لسحر خليفة في كتابه «مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث» ما نصه:

«١٢٦ سحر خليفة،

نبذة عن حياتها:

قاصة فلسطينية، ولدت في نابلس، حيث تلقت دراستها الابتدائية والثانوية، تابعت دراستها الجامعية في جامعة بير زيت بالضفة الغربية، متخصصة بالأدب الإنجليزي، حصلت مؤخراً على شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزي من واحدة من جامعات الولايات المتحدة الأميركية.

المؤلفات:

١- الصبّار- القدس، جاليليو ١٩٧٦، رواية.

٢- عبّاد الشمس- بيروت م.ت.ف، ١٩٨٠، رواية.

٣- لم نعد جواري لكم، القاهرة دار المعارف ١٩٧٤

(اقرأ) ٣٧٨، رواية»(٩٢:٥٢)

ولا يخفى على الباحث أن ترجمة الدكتور زيدان هذه تعوزها الدقة في إيراد المعلومات واستكمال الأعمال.

والحديث عن نصوص سحر، يتطلب من الباحث إيفاءً للحقيقة، التنويه بأنها فقدت الكثير من نصوصها، ففضلاً عن الرواية التي فقدتها في أثناء عودتها من

ليبيا إلى نابلس في نقطة العبور على جسر الأردن، فانها لم تُعْنَ بجمع العديد من أعمالها الشعرية والمسرحية والأغاني ومقالاتها في الصحف، أما نصوصها الباقية، والتي تقدم مادة كافية للدرس والتحليل فهي:

- لم نعد جواري لكم ١٩٧٤
- الصبار ١٩٧٦
- عباد الشمس ١٩٨٠
- مذكرات امرأة غير واقعية ١٩٨٦
- (غير منشورة) Women of Noman's Land.1988
- باب الساحة ١٩٩٠

ومن أعمالها أيضاً:

- مساجلات مع اميل حبيبي - مجلة الجديد الحيفاوية- ١٩٧٧

- حلفاء لا خلفاء، مراجعة لواقع المرأة الفلسطينية من خلال التجربة و «عباد الشمس» - مجلة الكاتب الفلسطيني- ١٩٨١

- شهادات نساء الانتفاضة - مجلة المصير الديمقراطي- ١٩٩٠

- نساء الظل- رواية تنشرها مسلسلة في مجلة شؤون المرأة (العدد ١٩٩١/٢، والعدد ٩٢/٣ والعدد ١٩٩٣/٤...)

الفصل الثاني

قراءة نقدية في نتاجها الروائي

١- - لـم نعـد جـواري لكـم

٢- - الـصـبّـار

٣- - عـبّـاد الـشـمـس

٤- - مذكرات امرأة غير واقعية

٥- - نـسـاء الأرض الحـرام

٦- - بـاب السـاحـة

* لَـمْ نَـعُـدْ جَـواري لَـكُـمْ *

اعتمدت طبعة دار الآداب، بيروت ١٩٨٨،
أســـاساً ومـرجـعـاً لـهـذه الدراســة

لم نعد جواري لكم

رواية «لم نعد جواري لكم»(٥٣) هي رواية سحر خليفة الأولى، مع أن مجلة البيادر الأدبي المقدسية تصفها بأنها روايتها الثالثة، فقد ذكرت المجلة في تعريفها بالكاتبة تحت عنوان هوية كاتب: «بدأت الإنتاج منذ هزيمة ١٩٦٧، بالشعر ونشرته في الصحف والمجلات المحلية والعربية، ولم تقتنع بأن الشعر يناسب استعداداتها الفنية، فتحولت إلى الانتاج الروائي، وكتبت أول رواياتها «أوراق الخريف»، ثم «بعد الهزيمة»، ولم تنشرا حتى الآن، وقد صادرت السلطات الإسرائيلية «بعد الهزيمة» على جسر دامية»(٥٤:٢٠)، وعلى هذا الأساس اعتبرت مجلة البيادر أن «لم نعد جواري لكم» هي روايتها الثالثة.

لكننا سنذهب إلى اعتبار «لم نعد جواري لكم» هي الأولى، لأن سابقتيها، إن صحّت المعلومات، لم تنشرا.

لقد أثار عنوان الرواية «لم نعد جواري لكم» كثيراً من التساؤل حول هذه التسمية وصحتها. فيشير إبراهيم خليل إلى أن العنوان هو من وضع ناشر الرواية الأول السيد حلمي مراد، وأن العنوان الأصلي للرواية «فلنغن معاً(٥٥:١٥١)، وفي هذا التصحيح الذي يقدمه إبراهيم خليل يقع هو نفسه في الخطأ؛ إذ إن العنوان الأصلي الذي وضعته الكاتبة هو «فلنغرد معاً»(٤٨:١٩٦)، والعنوان يحمل دلالة لعلاقة ثنائية بين الرجل والمرأة، المرأة فيها الجارية والرجل سيدها، وأن هذه العلاقة الثنائية لم تعد قائمة معلنة، انتهاء عصر الجواري، وبداية عهد التمرد والثورة عليه ورفضه.

وقد مضيت أنقب وأبحث في ثنايا الرواية عن هذا الرفض لعبودية المرأة للرجل، فلم أجده، وهذا ما يؤكد دور الناشر في العنوان، للفت الانتباه والترويج. فالعنوان لا يتوافق مع ما جاء في الرواية من مضمون(٥٦:١٨١).

تستخدم الكاتبة/الراوي/ الشاهد تقنية سردية، ومثل هذا الاستخدام يفقد العمل الروائي، عادة، الكثير من قدرته على النطق، ويفقده الكثير من فنيته وجماليته.

تبدأ الكاتبة روايتها برصد التفاصيل وكأنها تحمل كاميرا متحركة، تنتقل بها من مكان لآخر، في نمط السرد الذاتي، الذي يقدم الأحداث من زاوية نظر الراوي «فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارىء ويدعوه إلى الاعتقاد به»(٤٧:٥٧) ومع هذا، فإنّ الكاتبة لم تكتفِ بالراوي المجرد الذي يترك للشخصيات أن تقول أو تتصرف كما تريد، بل تتدخل هي نفسها مقتحمة النصّ وفارضة وجودها، بإقحام بعض التعليقات أو الآراء، كما تراها ككاتبة، غير مكتفية بالراوي لقصور النصّ فنياً عن التعبير، فنراها تقول: «وكان صادقاً هنا»(٥٨:٥٣) ، «وهو هنا محقّ»(٥٨:٥٢)، «وكان هنا أكثر كذباً من مسيلمة الكذّاب نفسه»(٥٨:٥٣).

وتلجأ الكاتبة إلى استخدام الارتجاع (Flashback)، فنرى سامية مثلاً، ترتد في ومضات، تسلط فيها الضوء على لحظات من الماضي- علاقتها بعبد الرحمن- ذات تأثير في الحاضر، تومض في داخلها كالحلم، وتنقل لنا بعض تفاصيل العلاقة، مما يضفي شاعرية على النصّ، وهذا الارتجاع من شأنه أن يكثف الحاضر، ويثري النصّ ويضفي على السرد حيوية وحركة.

ونتفق مع إيمان القاضي على أن الكاتبة استطاعت «أن تربط بين الأحداث المختلفة بمهارة، وأن تنتقل من حدث إلى آخر دون صعوبة، ودون أن يشعر القارىء بهذا الانتقال، إلاّ أن رغبة الكاتبة في طرح أفكارها، وعرض معلوماتها في عملها الأول قادها إلى افتعال كثير من مشاهد المناقشة دون مسوغ كاف، مما أدّى إلى إعاقة السرد، وعدم شعور القارىء بالارتياح، رغم محاولتها إظهار النقاش على أنه ابن الحبكة»(١٢:٢٦٧).

تدور أحداث الرواية في المكتبة، التي تمتدّ ليصبح جزء منها نادياً ثقافياً، تجتمع فيه مجموعة من المثقفين بشكل غير علني، وتقع المكتبة في مدينة رام الله. وينتقل الأشخاص في أماكن متعددة من فلسطين، لكن المكان لا يحمل أية خصوصية، ولا يوجد ما يميزه إلاّ الاسم الذي يحمله كمكان معرّف، فلو جرى تعريفه بأي اسم آخر لما تغير أمره، وهو لم يلعب دوراً وظيفياً مؤثراً في أي جانب من الأحداث أو الشخصيات، ولم تدقق الكاتبة في محتوياته، وانما كان إطاراً عشوائياً للأحداث.

وعلاقة الشخصيات بهذا المكان علاقة عابرة، تقول نسرين «فالمكان الذي يوفر لي سعادة أكثر، هو الذي يشدّني أكثر»(٤٩:٥٣)، فالمكان بالنسبة لها يتحدد بما يوفره لها من سعادة فقط، أي أنه ليس إلاّ وعاءً لتحقيق الرغبات، والعلاقة به نفعية تماماً.

والمكان/ المكتبة يصبح موحشاً، خالياً من رواده، عند الامتحان الأول أو المحنة الأولى. والمكتبة بصفتها مجمع الثقافة والمعرفة والحكمة لم تستطع تقديم الحلول الايجابية، لأن المجموعة تعاملت معها كترف ومظهر اجتماعي، حتى وإن كان اللقاء فيها غير علني، أما المكان/ السجن فإنه يبدو حاسماً، فعبد الرحمن يكتشف فيه روعة سميرة، ويقرران البداية من جديد. فالسجن نقطة البداية لحياة جديدة متفائلة. يشدّ عبد الرحمن على يد سميرة مصافحاً: «فلنغرد معاً»(١٨١:٥٣).

من المؤكد أن سحر كتبت روايتها «قبل وقوع الضفة والقطاع تحت الاحتلال»(٥٨)، وهي تشير بوضوح إلى زمن الرواية حيث تقول: «وفي العامين المنصرمين ١٩٦٤، ١٩٦٥، كانت السياحة قد وصلت إلى قمة مجدها»(٢٤:٥٣)، أي أن زمن الرواية كان عام ١٩٦٦.

وتغيّب الكاتبة جزءاً هاماً من الزمن اليومي للشخوص، فهم يتحركون في أوقات الفراغ فقط، ولا ندري كيف يتحركون في أوقات العمل، وأين يتحركون، وماذا يفعلون، تقتطع الكاتبة الزمن ليظهر زمن الفراغ فقط، فما هي علاقة زمن الفراغ هذا- إذا جاز لنا التعبير- بالناس الآخرين والزمن الخارجي المفتوح؟ وهذا يقودنا إلى أن الإيقاع النفسي للشخصيات مبتور، لبتر الكاتبة لزمانهم، حيث أن هذا الإيقاع يرصد العلاقة الجدلية بين واقع الإنسان الداخلي والخارجي(٩:٥٩)، وهو في هذه الرواية يرينا جانباً واحداً ومعزولاً من جوانب الحياة والشخصية، مهملاً الجزء الهام من الحياة، والعلاقة الجدلية بين الإنسان والواقع الذي يتحرك فيه، مؤثراً ومتأثراً، وبهذا يحق لنا أن نستنتج أن العلاقة بين زمان الإيقاع وزمان الإبداع منقطعة تماماً، وليس ثمة من تواصل بينهما.

شخوص الرواية (مثقفون) على الصعيد النظري الذي لا يفرّق بين المثقف والمتعلّم، لكن هؤلاء الشخوص مأزومون ضعفاء، يتصرفون بردة الفعل وحدها، وهي تتواصل وتتقاطع وتتفصل، تنطوي على الكثير من العجز عن الفعل، وتحمل تناقضاً بين النظرية والتطبيق، بين الممارسة والاعتقاد، وعند أي محكّ حقيقي تنهزم وتتكسر.

بعض هذه الشخصيات حاضر ولكنه غير فاعل، مثل نزار ونسرين، ولا يتغير. وبعضها ينحصر فعلها كرد فعل لما يصيبها أو يعترضها مثل عبد الرحمن وفاروق وسامية، أما سهى وايفيت وبشار وسميرة، فإنها شخصيات تتنامى وتتغيّر، إلاّ أنها تمثل الخيانة الزوجية، والعجز عن الفعل والهرب وعدم القدرة على المواجهة.

إن إظهار الشخوص في أوقات فراغها فقط، يستتبع بالتالي وصف جانب واحد من عالمها، هو عالم الأهواء، تملأ بها وقت الفراغ هذا، «على حساب تجاهل الجانب الآخر، وهو مدى التزام الشخصيات بالواقع السياسي، حيث لم

يصوّر أو يذكر هذا الالتزام بفعل أو حوار من الشخصيات»(١٤٦:٦٠).

ويتحدث أحمد عمر شاهين عن هذه الشخصيات، فهي شخصيات تبتعد عن المشاكل لتدور تطحنها مشاكلها الخاصة، بل تطحن نفسها في مشاكلها الخاصة(٧٤:٦١)، وبهذا فإن الكاتبة لم تنجح كثيراً في اختيارها لشخوصها، فالعلاقات التي تربطها هشة، وليس ثمة ما يجمع بينهم سوى هذه المكتبة، وهي غير كافية لخلق عالم روائي فاعل، ذلك أن الانغلاق في مكان واحد، والانقطاع عن العالم الخارجي، يمثل العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي والآخرين.

سامية، إحدى الشخصيات المحورية في الرواية، تعرف أنها بحاجة إلى رجل، وليس إلى «ذكر» فالرجل في نظرها إنسان كبير، له ذراعان تحتضنان الكرة الأرضية بأكملها، ويحمل شفافية إله، وهي في أعماقها لا تزال تنظر إلى الرجل الخارق، القويّ، الحنون- الرجل الإله- وكان عبد الرحمن معبودها، لكنها تركته وتزوجت من آخر، ثم عادت بعد وفاة زوجها، وقد حاولت قبل العودة أن تبحث عن الحياة من خلال الجنس، لكن كل مرة انتهت بهزيمة: فما كان الجنس يثير في نفسها سوى حاجة ملحة للتقيؤ، وكل هؤلاء الرجال الذين عرفتهم في أميركا بعد وفاة زوجها كانوا سحالي باردة رخوة(٢١:٥٣).

إن سامية شخصية نمطية لا تتغيّر، لم تستطع، في بداية علاقتها بعبد الرحمن انتظاره لينهي فترة سجنه، فتركت المكان وتزوجت، ثم عادت بعد سنوات وكررت الموقف نفسه وتخلت عن المكان وسافرت إلى أميركا.

وهي تحنّ للوطن، وتؤمن برابطة تشدّ الإنسان إلى الأرض، ولكن إيمانها نظري، ينكشف ضعفه، عند أول أزمة، فتتخلى عن المكان، وهي تتعامل معه برومانسية مفرطة، تتلوّن رؤيتها له حسب حالتها النفسية، تراه موحشاً وكئيباً، ومظلماً في عزّ الظهيرة، ولكن عندما تلتقي بحبيبها عبد الرحمن، فهو

«شيء آخر»(٥٢:٨٥).

إن نظرتها وبحثها عن الرجل الخارق يدلّ على شخصية غير سوية. فعبد الرحمن في نظرها ليس إنساناً عادياً، بل هو إله، وينطوي على الكثير من الحرارة، وقد جربت عوالم غريبة، فوجدتها خالية من الحرارة، لتظهر، من جديد، حاجتها إلى حرارة عبد الرحمن. ولكن... لماذا بحثت عن بدائل عنه في الجنس؟

لماذا بحثت عن الدفء ما دامت تجده عند عبد الرحمن؟

ولماذا لم تبحث عن عبد الرحمن ذاته؟

إنها الشخصية المهزوزة عاطفياً، لا تدري أهي فعلاً تبحث عن الرجل/ الإله، أم الرجل/ الجنس، أم الجنس/ الجنس فقط.

ورغم كل ما مرّت به فإن الأحداث لم تبدلها، وعند أول هزة تنهزم، أي أن إيمانها بعبد الرحمن/ الإله لم يكن على درجة كافية من القوّة، فسقط.

وعبد الرحمن الذي أخفق في تجربة حبّ، يعتقد بأن لحبّ شكل من الاستعباد، نوع من الذلّ هو في غنى عنه، وليس هناك امرأة تستحق أن تنال قلبه، ولكنه يعود إلى علاقته السابقة بسامية، حيث تظهر ردود فعله.

أما سميرة الفتاة الفقيرة، التي تخرجت من الجامعة الأميركية في بيروت، والتي تعمل مدرّسة في مدرسة ثانوية، المثقفة التي تؤمن بحرية المرأة، وتؤمن بالاشتراكية، وبالطبقة العاملة والشعب الكادح، وتشعر بعدم الألفة تجاه أبناء الطبقة الموسرة وتحقد عليهم. ولكن، كيف لمثقفة ثورية أن تنظر إلى الأمور بمثل تلك النظرة الانفعالية، وأن تحمل في قلبها كل ذلك الحقد؟ لم توفق الكاتبة كثيراً في محاولتها تخليص سميرة من حقدها وصرفها عنه، قالت: «وعندما كبرت وقرأت وفهمت، أصبحت إنساناً أكثر ميلاً للاعتدال، ولأخذ الأمور بعين

العقل والمنطق، ولكن في فترات كهذه يستثار الحقد الدفين، وبالكثير من الصبر يتحول الحقد إلى عدم استلطاف ليس إلاّ»(٤١:٥٣).

ويرى نبيه القاسم أن سميرة هي العنصر الأكثر إيجابية في القصة، «وهي تمثل شخصية الجيل المتعلم الذي إذا ملك الشجاعة اكثر وتسلّم القيادة وملك المبادرة، يستطيع أن يفعل الكثير... لكنه طالما ظلّ منخرطاً بالمحيط العفن المكوّن من السلبيين والانتهازيين فلن يحقق شيئاً»(١٩٤:٤٨).

وتبقى سميرة محتفظة بتوازنها النفسي، وثقتها بمبادئها الفكرية التي ستصنع المستقبل الأفضل، رغم فجيعتها في خطيبها (ابن عمها)، الذي تخلى عنها، وعن مبادئه الثورية، وتخلى عن نقمته على البورجوازية المدللة ليصبح هو نفسه مدللاً، «ومائعاً» يرتدي آخر صيحات الموضة، ويغازل النساء، ورؤيتها «للثوريين يتساقطون واحداً إثر آخر، فاخوها يبتعد عن مبادئه، ويسافر إلى السعودية ليجمع المال، وأصدقاؤها بشار ونسرين وسامية يسافرون أيضاً ويتركون بلدهم»(١٣٧،١٣٧:٢).

وتدين سميرة الواقع الراهن وترفضه، لكنها تتعايش معه. فعدم التوافق بينها وبينه لا يفصلها عنه - رغم تمردها عليه - فالعلاقة قائمة بينها وبين الواقع، وهي علاقة تقوم على الاختلاف، لكن هذا الاختلاف لا يعني الانفصال، فهي تعرف كيف توجه طاقاتها، وتجعلها منسجمة مع واقعها. وهي عندما أحست بحاجة الجسد انصرفت إلى التفكير بجوع المعدة والطبقة الكادحة.

أما سهى الفنانة السورية، صديقة عبد الرحمن، فتقول: «لو أنه دخل غرفتي؟ أتمنى أن أعرف كيف يمارس الحبّ، وبأية نفسية! يعجبني شكله، وأظنني سأشتهيه بعنف أكثر إذا واصلت التحديق في وجهه وتتبع حركاته، والاهتمام بخصوصياته»(٢٢:٥٣).

إذن فإن ما يدور في خاطرها تجاه عبد الرحمن هو محض اشتهاء، ليس إلا!! ثم تتعرف إلى بشار وتحبه، وبشار صيدلاني شاب، ينحدر من عائلة مرموقة، وهي ترفض الزواج منه. لأنها لا تؤمن بالزواج، ويعود عدم الإيمان هذا إلى طفولة بائسة، عايشت خلالها علاقة أمها بأبيها، وكانت علاقة فاشلة، ثم بررت رفضها الزواج من بشار بأنه «تافه وسخيف»(٥٣:١١٨)؛ وقد رأت أن من حقها أن تقيم معه علاقة تقوم على الاشتهاء «فما وجه العيب في أن أتمنى رجلاً؟ أليست هذه سنة الطبيعة؟ ولماذا يحق للرجل أن يشتهيني، ولا يحق لي أن أشتهيه؟ لأنهم قالوا إن ذلك عيب؟ أنا لا أعترف بصواب أحكامهم، ولا بأصالة تصرفاتهم، ولذا أتمنى وأحبّ كما يحلو لي»(٥٣:١٨١).

وسهى تثور على المجتمع الذي يحلل الفعل للرجل ويحرمه على المرأة، لكنها لا تقوى على المواجهة، فتهرب إلى المخدرات والإدمان. ثم تعترف لعبد الرحمن بحبها له، وقد جاء الاعتراف مقحماً، حيث أن علاقتها به بداية كانت محض اشتهاء، ثم أحبت بشاراً الصيدلاني.

وفاروق سليل العائلة البورجوازية، خريج أكسفورد، الذي يتشدق ببعض الكلمات الإنجليزية، ويجيد التعامل مع النساء بادعائه التحرر ومناصرة المرأة ومناداته بالمساواة التامة بين الرجل والمرأة، نراه يغرر بايفيت زوجة صديقه الجميلة الساذجة، فتحبه، ويدّعي أنه سيصنع منها مثقفة، فيرشدها إلى قراءة(د.هـ. لورنس) و (البرتومورافيا) وهو يمثل الرجل المستغلّ، الذي لا يتوانى عن فعل أي شيء بالمرأة، كأنها أداة، متخذاً تحرر المرأة ستاراً يصل من خلاله إلى نزواته، لكنه، في أعماقه، يؤمن أن المرأة جسد جميل لا يصلح إلاّ للمتعة.

تستخدم الكاتبة اللغة الفصحى في الحوار الذي يشغل حيزاً في الرواية، لكن هذا الحوار يختل أحياناً بسبب طرح الكاتبة لأفكارها في ثناياه، مما يجعل الآراء التي تزج بها في الحوار غير مبررة منطقياً، فيصاب الحوار بالضعف،

فها هي سميرة عندما تحاول التدليل على أن المرأة ليست مقعدة، تستشهد بأمها التي ما زالت ترتدي الزيّ الوطني، لكنها تقحم الاشتراكية إقحاماً، فتقول: «إن من تناقش الاشتراكية لا تتوقع مقابلاً فورياً، الاشتراكية صبر»(١٤:٥٣).

واللغة في السرد جميلة تنساب بيسر وسهولة، ولغة الشخوص في تحاورها لغة مثقفة، تتناسب مع طبيعة الشخوص.

ولكن الكاتبة تقيم بنية داخل البنية الروائية، ألا وهي اللغة الشاعرية، التي تحرفها عن مسارها الواقعي، وتتجلى هذه اللغة الشاعرية في الوصف.

تحفل الرواية بالحوار الذي يدور حول قضايا تشغل الكاتبة وهذه القضايا هي:

- قضية المرأة والحب والحرية
- الواقع الطبقي (البورجوازية والفقر)
- هموم المثقفين

والرواية سلسلة من الحوارات القائمة على لغة الكلام، كلام المجموعة (المثقفة) بقصد عرض القضايا التي تشغل المتحاورين، تقحم فيها الكاتبة أحياناً بعض المقولات الفلسفية، وتبدو الوجودية واضحة في «المونولوج»، الذي تبوح به سهى، مُظهراً عذاب القلق الوجودي الذي يسيطر على وعيها، مجسداً معاناتها النفسية، وتمزقها الداخلي، مما يعكّر رؤيتها للناس والأشياء: «كل ما أقوم به ليس سوى عبث أطفال، فأنا سخيفة، مغرورة، تائهة، ولست سوى واحدة منهم، واحدة من قطيع الخراف، والسكين بانتظاري! أكاد أحسّ بنصلها فوق عنقي، ومهما تحديت القدر، فسأظل واحدة منهم، واحدة من قطيع الخراف! ومهما ارتفعت فستظل دنيويتي الزائلة تذكرني بعبثية وجودي، وبأن كل شيء زائل... إلا الموت! حتى الفن زائل، حتى الكرة الأرضية بأكملها،

فمن يبقى؟ وماذا يبقى؟».(٥٣:١١٤)

وهنا تكمن المفارقة، فهذا المونولوج الذي يسلط الضوء على داخل سهى يتكشف عنه البوح بحبها لعبد الرحمن، ويوضح معالم من مفاصل حياتها، في الوقت الذي يؤكد لها فكرها الوجودي أن كل شيء زائل، كل شيء يموت، ولكن الزوال نفسه والموت نفسه باقيان لا يزولان ولا يموتان، إنها عبثية الحياة والوجود، وكل القيم الأخرى الممتدة والمستمدة منهما. فما جدوى الحبّ إذا كان إلى زوال؟ والموت هو الخلاص الوحيد.

«والمونولوج» المناجاة النفسية في العمل الروائي يسهم في «النفاذ داخل السرد، والحلم، والصلاة، والتأمل، والمناقشة الذاتية في لحظة حاسمة، وبصورة عامة تقود المناجاة النفسية إلى التوغل في زوايا النفس التي تجعل التحليل الكلاسيكي غير قادر على تسليط الضوء عليها بسهولة، إنها تتطرق إلى الحياة مباشرة بدلاً من تأويلها بطريقة استدلالية، إنها تقدم معلومات مباشرة إلى الوعي»(٦٢:٦٦).

ومثلما رأينا الكاتبة تفرض وجودها على الراوي، يعلو صوتها فوق صوته أحياناً، تقدم التعليقات مؤكدة أو نافية لمسلك بعض الشخصيات أو قولها، فإنها تمارس الدور نفسه، بأن تقدم للحوار بطريقة تبعده عن التلقائية: «وهزت رأسها وقالت بصوت فيه شيء من الرعب... فابتسم بسخرية وقال... قالت باندفاع... ابتسم وتساءل»(٥٣:٦) إن وجود السارد المتواصل حتى في الحوار، يفقد ذلك الحوار استقلاله وتلقائيته، وبالتالي يفقده إحدى مبررات وجوده.

وهي تقدم الشخوص بالطريقة نفسها، وكأنها حاجب على باب الدخول تصيح معرّفة بالشخصية عند مقدمها، «وقال بشار، وهو صيدلي شاب مثقف يكثر من التردد على المكتبة بقصد شراء الكتب الحديثة، وبقصد آخر هو أن في المكتبة شابة حسناء تدعى نسرين،.....»(٥٣:١١) إنها تحرم الشخصية من التكشف

التدريجي أمامنا، فهي تطلق عليها الأحكام، تسبقها بطاقتها الشخصية، بدلاً من أن تجعلها تتحرك وتكشف نفسها من داخلها، ومن خلال تصرفاتها وحركتها الذاتية. كان الحري بالكاتبة أن تترك للقارىء اكتشاف شخصية بشار، وتريح نفسها، ودون أن تقول لنا إنه مثقف، وهو وصف عام ومريح، إذ كان من الواجب أن نكتشف ذلك بأنفسنا، وأن نعرف، عن طريق الكشف المستمر وغير المباشر، نوع ثقافته، ومدى عمقها ونوعيتها... الخ. أي أن نعرف، من خلال الأحداث والحوادث، كل ما من شأنه أن يخدم الرواية ويدفع بها إلى الأمام.

تتسارع الأحداث قبيل نهاية الرواية، وكأني بالكاتبة أرادت التخلص منها، وإنهاء أحداثها بسرعة، فتموت طفلة ايفيت ويلقى القبض على عبد الرحمن وتتوالى الأحداث وردود الفعل، تسرع بها الكاتبة ولا تعطيها الإيقاع السردي السابق نفسه الذي كان يضبط حركة العناصر الروائية.

على غلاف الرواية ما يفيد بأنها «رواية من أدب فلسطين المحتلة»، وفلسطين المحتلة تقفز رأساً في ذهن القارىء على أنها أرض الرصاص والقنابل والمعتقلات والسجون، وراياات البطولة ولواعج الاستشهاد، فهل كانت جرأة من الكاتبة ابتعادها عن ذلك كله، كما يقول أحمد عمر شاهين؟(٦١:٧٤) أم أنها كانت أعجز من أن تلتصق بالواقع، فجاءت الرواية منقطعة الصلة، لا جذور لها؟ أم أنها، كما يذهب إبراهيم خليل في افتراضه، بأننا «لا نستطيع أن نقرر ما إذا كانت الكاتبة تنوي من وراء روايتها هذه أن تدين الواقع العربي القائم قبل عام ١٩٦٧، لأن الكاتبة لم تربط أحداث الرواية بإيحاءاتها المختلفة وهذه الدلالة؟»(٥:١٤٩).

أولاً، إن ذكر أدب فلسطين المحتلة ورد على غلاف طبعة سلسلة «اقرأ» بصفتها الطبعة الأولى. واستهدف ترويج بيع الرواية بذكره ذلك النصّ لأن اسم الكاتبة لم يكن معروفاً، فجرى التعريف على هذا الشكل للترويج، كما أنني

أعتقد أن زمن كتابة الكاتبة للرواية كان عام ١٩٦٦، كما ورد في موقع سابق من هذه القراءة.

ولا أعتقد، ثانياً، أن الرواية كانت ترمي إلى هدف سياسي مباشر، كنقد للواقع العربي أو ادانة له، ولم تكن تجاوزاً لما يجري على أرض فلسطين المحتلة؛ لأن الكتابة تمت قبل الاحتلال، إن هواجس الكاتبة، في تلك المرحلة، كانت تدور حول غربة (المثقف) عن مجتمعه المتخلف، سواء كان هذا المثقف رجلاً او امرأة، كانت سحر، عند كتابة روايتها، في الخامسة والعشرين من عمرها، وكانت لا تزال (على ذمة) الزوج، تعيش مأساة زواجها الفاشل، ورغم أن دراستها لم تتجاوز التوجيهي فإنها، حسب المفاهيم السائدة، كانت واحدة من (المثقفين) الذين يحسون أن قواعد المجتمع تكبل أرواحهم، والمجتمع أقسى على المرأة، فكانت قضية المرأة المثقفة والمجتمع هي الهم الأول المطروح في الرواية.

كانت المرأة المثقفة تأمل أن يكون الرجل المثقف نصيرها، إلا أنها تكتشف أنه أكثر إيغالاً في استغلالها مستفيداً من قدراته الثقافية التي تمكنه من ذلك، متفوقاً بها على الرجل العادي غير المثقف.

تطلق الكاتبة صرختها، التي تلخص أهداف روايتها ومعانيها كلها، على لسان سميرة: **ما هذاالجوّ المقرف؟ أهكذا يعيش المثقفون في هذه البلاد؟ أهذه هي الثقافة؟ إن كان هذا ما يفعله هؤلاء، فماذا يفعل الجهلة، ماذا يفعل بقية الشعب؟**»(٥٣:١٦١).

ولكن...

هل استطاعت الرواية أن تبرز محنة المثقف من ناحية، وقضية المرأة وحريتها، من ناحية ثانية؟

* الصبّار*

ط١ ، دار جاليليو، مطبعة الشرق التعاونية، القدس، ١٩٧٦

ط٢ ، دار ابن رشد ، بيروت، ١٩٧٨

ط٣ ، دار الجليل (م.ت.ف) ، دمشق، ١٩٨٤

طبعة غير مؤرخة، دار الآداب ، بيروت، ؟

اعتمدت الطبعة الثالثة، الصادرة عن دار الجليل، دمشق، مرجعاً لهذه الدراسة

الصبّار

تترك سحر مجموعتها المعزولة والمنعزلة، لتطلّ بعينين محدقتين مدققتين تخترق بهما الواقع. ففي روايتها الأولى «لم نعد جواري لكم» لم تتمكن من تحقيق الوعي الذاتي لأنها، بكل بساطة، لم تستطع أن تقترب من الوعي الجماعي، ولا يمكن تحقيق الوعي الذاتي إلاّ من خلال الوعي الجماعي.(١٧:٦٣) فما بين «لم نعد جواري لكم» وبين «الصبار» نلحظ انفراجاً في زاوية الرؤية، إذ تدخل الكاتبة إلى الواقع، فتنقلنا إلى عالم أوسع، أكثر حميمية وأكثر صدقاً: عالم ينبض بالحياة، وتتخطى الكاتبة همّ تحرر المرأة النظري، وهموم المثقفين البورجوازيين، لتدخل في الهمّ العام، همّ الشعب والناس العاديين البسطاء.

محور «الصبّار» هو الاحتلال، وما أحدثه من خلل في المجتمع، وتغيّر في تركيبه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وانعكاس ذلك كله على الأفراد. فالنكسة أوجدت «عالماً جديداً خلق رؤية جديدة وإنساناً جديداً، فالثورة قادرة على خلق إنسان جديد يختلف في مفاهيمه وفي نظرته إلى الحياة عن الإنسان القديم... فالهزيمة غيرت علاقات الناس، وبدّلت نفوسهم من خلال تعاملهم مع المقاومة المسلحة بشكل مباشر»(١٤٥:٦٤)

وتلتقط الكاتبة القضايا المختلفة، وتشعل الأسئلة، «فالرواية الهامة، كما يراها الروائي عبد الرحمن منيف، هي التي تطرح على القارىء، بعد أن يطويها، مجموعة من التساؤلات والأسئلة الحارقة، وتدفعه للبحث عن إجابات جديدة، وقناعات جديدة مضافة»(٣٨:٤٠) وهي في التقاطها لهذه القضايا «تعيد انتاجها فنياً بما يليق بالشكل الذي تتوسله، متكئة على الغنى الكامن في الشارع والحارة، غنى الشخصيات والمفردات والتفاصيل.(١٨٢:٥٦)

وهي في حالة جدل دائم مع واقعها، إنسان هذا الواقع وأحداثه ولغته وشبكة

العلاقات الفنية التي تتشكل من هذا الواقع، وتفاعل شخصيات روايتها في واقع فني، تؤمن الكاتبة أنه التوق الحارّ والمؤمل لمستقبل آخر، تتعدم فيه تعاسات الماضي، وآلام الحاضر.

تبدأ سحر روايتها بالمكان، كما بدأت روايتها الأولى، تكتب عن اليومي والتاريخي والإنساني مرحلة من حياة شعب. شعب جماله في بساطته، في تمرده، وفي علاقاته الحميمة. وينتشر في المكان عبق الفل والياسمين، ورائحة القهوة، ونشتم رائحة نابلس/ المكان- المدينة القديمة- بكل ما فيها من عراقة وحضارة، وبكل طيبة أهلها وحميميتهم تبدأ من بسطاء الناس، نقرأ ملامحهم الصادقة المتعبة، ولغتهم البسيطة المعبرة المرتبطة جذرياً بالمكان/ نابلس.

إنها تلقي الضوء على المدينة الفلسطينية، في كل الأرض المحتلة، من خلال نابلس مدينتها «في مواجهتها للاحتلال، إذ تجسد البعد السياسي والثوري للمكان وتأثيره على الإنسان»(١٤٤:٦٥).

وشخوص روايتها يمثلون أبناء شعب الأرض المحتلة، ورؤيتها الفنية تتغلغل في حياة البيت والمصنع والشارع والسجن وساحات الصراع مع العدو، تلتقط وتسجل وتشعل الأسئلة وتحاور، ونرى الشخوص في مواجهات دائمة ومتعددة الجبهات. يواجهون الاحتلال على جبهة الوجود أو الزوال، ويواجهون شعبهم المرتبط بظروف الاحتلال على جبهة المصالحة بين طبقات وفئات هذا الشعب، ويواجهون ذواتهم كأفراد من خلال علاقة واحدهم بالمجموعة وبالمصير الجماعي المحتم، ويواجهون نكد اليوم لتحصيل خبز العائلة. ومن هنا تتعقد الحياة، لتتعقد العلاقات بين الأفراد والجماعات.

ولكن الشخوص في الرواية لا يتغيرون كثيراً بفعل الزمن والأحداث. فالواقع (الاحتلال) لم يتغير، لتتغير الشخوص وتتغير أهدافها، فأسامة الثوري المنظم، الذي كتب قصيدة خروف العيد في صغره، وبكاه عندما ذبح، لم يتغير كثيراً

عندما كبر، وبقي رومانسياً يؤمن بالبطولة الفردية، «يريد أسامة تحرير الوطن بشكل من الوعي يقود إلى الموت المجاني أو ما يشبهه»(١١٦:٦٦)، حين يطلق النار على الحافلات التي تنقل العمال العرب للعمل في مصانع ومزارع المؤسسة الصهيونية، ويموت هو وزهدي، لكنه يقرّ ويرضى بهذا الموت معلناً: « فدا القضية، فدا الارض»(١٩٨:٦٧).

وهكذا نرى الشخوص «باستثناء عادل، شخصيات جاهزة لم تتغيّر تغيّراً كبيراً، وإنما الأحداث التي ألمّت بها هي التي تغيّرت، وفرضت عليها سلوكاً ينسجم مع تكوينها الذي ظهر في بداية الرواية»(٢٨٣:١٢) والأحداث، تحت الاحتلال، ليست عادية أبداً، والمعاناة أكبر من أن تحتمل، لذا يتجنبها الناس في شيء من مشاعر الإحباط والعجز، ولكنهم ما إن يواجهونها، حين يفرض عليهم الالتقاء بها، حتى تظهر قيمهم ومثلهم المتمردة الغاضبة. «شخصيات هذه الرواية في معظمها كادحة، معذبة، محبطة، غير أنها سرعان ما كانت تنهض من هذه جميعاً، لكي تردّ اعتبارها وترقى إلى مرتبة البطولة التي قد تدخلها السجن أو القبر، وهنا تكمن معاني التضحية والفداء في هذا العمل».(١٣:٦٨)

وتحاكم الكاتبة الرومانسية الثورية وعجزها عن رؤية الواقع الاحتلالي وبالتالي عجزها عن الفعل النضالي المؤثر، فأسامة العائد من دول الخليج حاملاً مبادىء الرفض وروح المقاومة الرومانسية، وأحلامه بتغيير وجه العالم، يصطدم بالصورة الأولى التي تطرق مسمعه عند نقطة التفتيش على معبر الجسر، الفتاة الصبية تبكي وتصيح: «ياكلاب!» معلنة لكل القادمين العابرين الجسر انتهاك شرفها، دون أن يتحرك أحد، والمرأة التي تبكي أمام شباك التصاريح، والأصوات المتخاذلة المداهنة تعلو من حولها مخاطبة الجندي الإسرائيلي: «المسامح كريم، أفندينا»(٢٢:٦٧)، فيُصدم أسامة المقاوم بما يراه ويسمعه، ولكنه لا يملك إلاّ أن يتجلد، فكل شيء قد اختلف، والاختلاف يتحول إلى ممارسة يومية، ففي الطريق إلى نابلس يرى أسامة الركاب الذين يشاركهم

السيارة يدخنون السجائر الإسرائيلية، وأبو محمد (أحد الركاب) يدخن «العال»، ويأكل الأرز والطحين والسكر الإسرائيلي، فيحتد أسامة ويتساءل: «ماذا حدث لهؤلاء الناس؟! أهذا ما فعله بهم الاحتلال؟ أين روح المقاومة؟ أين الصمود؟».(٢٦:٦٧)

ويصل أسامة إلى نابلس، ويستقبله الدوّار القائم في الساحة الرئيسية للبلد، لا شيء في هذه المدينة تغيّر. لكن العادات الاجتماعية تغيّرت، والناس تغيّروا، أما المكان، فقد بقي ثابتاً على حاله لا يتغير. ويرى أسامة أن هذا واقع احتلال وهزيمة، ويلوم الجماهير المستسلمة، ويعلن: «هذا الشعب يهزمني أكثر من إسرائيل»(٧٨:٦٧) وتهتز الصورة في داخله ويعجز عن استيعاب ما يرى، فهو يعلق الآمال على الناس في داخل الأرض المحتلة، ولكنه يصطدم بتخاذلهم فيتهمهم بالهزيمة «ليؤكد وعيه الذاتي للاحتلال دون أن يرى إلى [كذا] تحولات الواقع وجدله الداخلي»(٩٥:٦٩)، فتكون بداية للبطولة اليائسة التي ترسم بها الكاتبة مصيره، وتكون بداية لمشروع المزاودة ولوم الضحية دون تحسس واقعها المأساوي.

الناس تغيروا، «فقد استطالت السوالف وقصرت التنانير، وامتلأت أرداف الخادمات اللواتي أصبحن عاملات وموظفات، شيء ما قد تغير»(٣١:٦٧) «حتى الصبية يدخنون في الشوارع، ودعايات الأفلام الفاضحة تلطخ الشوارع»(٣٢:٦٧) هذه هي مظاهر الهزيمة والتدمير الداخلي الذاتي، تظهرها الكاتبة بوضوح، في دعوة لمواجهتها بوعي ثوري يأخذ بوقائع الواقع، وتصرخ في الناس منبهة: «ماذا حدث لكم؟ ماذا حدث للبلد؟ أبطروكم.... »(٣٢:٦٧)

ويتضح حال الناس في الداخل على لسان زهدي في حديثه الموجه إلى عادل طالباً منه إقناع أسامة: « قل له يا عادل بحياة والدك، قل له بأن الناس اللي جوّة التعن دينهم، قل له بأن إسرائيل نسفت (٢٠) ألف دار، وأربع قرى، قل له بأن المعتقلات طافحة والشباب فيها مثل الصراصير في حمّام

الريشة»(٩٣:٦٧).

وأسامة يرفض أن يستمع، ويهفو إلى سماع قصة «أبو زيد الهلالي» فهو ما يزال يحلم بالبطولات الرومانسية البعيدة عن أرض الواقع، والشعب في الداخل يلوم أبناءه في الخارج. لماذا يتقاعسون عن تصنيع الضفة، موفرين للداخل العمل والكرامة وروح المقاومة؟، يريدوننا أن نتحمل عبء المجازفات والتضحيات وحدنا.

وترسم الكاتبة معادلتها الصعبة العصية على الحل:

- هل يهون الوطن في سبيل الحياة؟ أم هل تهون الحياة في سبيل الوطن؟
- هل الجوع يفجر الثورة؟ أم هل الجوع يحبط الثورة؟
- هل هناك من تناقض بين الضرورة والثورة والحرية؟

وتحاول الكاتبة الإجابة، فتجسد عدداً من الشخصيات/ الأصوات في روايتها، تملأ بكل واحد منهم مساحة اجتماعية معينة، فنرى عادل، صديق أسامة وابن خاله نقيضاً لأسامة، فهو يرى التغيرات في الواقع، ويعتقد أن للصورة أكثر من بعد، وهو يؤمن بالشعب وقدراته الكامنة أو المعطلة، هذا الشعب الذي يستقبل الألم بزغرودة، وهو يشعر بثقل الواقع ويتمثله، فينفض عن نفسه غبار أمجاد العائلة الماضي، الذي لا يطعم خبزاً، ويندمج في الواقع، العائلة في حاجة إلى الطعام، وآلة غسيل الكلى (الكلية الصناعية) في حاجة إلى الاستمرار ليبقى والده حياً. ومن هنا تبرز قضية الجوع والثورة، فالجوع يدفع عادل للعمل في المصنع الإسرائيلي، رغم رفضه له، فهو «موزع بين الناس البسطاء وهموم عائلته العريقة المهيأة للانهيار، مفتتاً بين الماضي والحاضر والمستقبل. مهدوداً يتحمل العبء، بصمت، نستشعر فيه مذاق المرارة، يعيش زمن الاحتلال، لكن يحمل أحلاماً «إنسانية» عريضة، بأفق عالم رحب ينتهي فيه الصراع!»(١٨٣:٥٦) ولا يستطيع البوح لعائلته بأنه يعمل في المصانع الإسرائيلية، رغم شعوره بالضجر من أسرته واستعلاء والده المريض، «هذه

الدار الهرمة لا تنتج إلاّ المرض والجبن»(٢١٤:٥٧) «رغم انسلاخه عن طبقته بسبب ظرفه الحياتي وفكره البروليتاري الذي يحمله، يظل يراوح في مكانه من الفعل على أرض الواقع، إذ يحمل في داخله جدل المثال لا جدل الواقع النامي والمضطرب»(٩٥:٦٩)

وتحاول الكاتبة أن تجعل من باسل، شقيق عادل الصغير، ممثلاً لجيل الشباب/ الأمل. فهو متمرد على الجيل القديم/الفشل، الجيل المستسلم، الذي يدعو غيره إلى الإستسلام، وبالتالي يحاول قمع الشباب ومنعه من الكلام أو الممارسة الثورية. ويرى أحمد حرب أن «شخصية باسل يمكن إعتبارها امتداداً لشخصية أسامة ومكملة لشخصية عادل، أي أن باسل يجمع بين النظرية والعملية، بين البندقية والتكتيك، بالرغم من سجنه ونسف بيته نتيجة علاقته مع أسامة، لم يبدِ باسل أي مظهر من مظاهر الندم لحصول تلك العلاقة».(١٠:٧٠) ويعلن باسل: «هذا الاب أكرهه لانه يجسّد المرض، هذه الأم أكرهها لأنها تجسّد الخنوع، هذه العجوز أكرهها لانها تجسّد تداعي الإنسان أمام الزمن، ونوار (أخته) هذه أكرهها لأنها مائعة، ولا تصلح للقيام بالدور المطلوب، وعادل هذا أكرهه لانه ليس كصالح وأسامة، أنا غريب عن هذه الدار».(٢١٤:٦٧)

لا يغيب عنا أن الكاتبة اختارت «بيت عائلة الكرمي» تعبيراً عن القديم وعلاقاته الشائهة، وجعلت التمرد ينطلق من هذا البيت، فالأبناء يرفضون القديم ويحاولون الانطلاق نحو آفاق جديدة، كما لا يغيب عنا أن شخوص عائلة الكرمي هم وحدهم، في الرواية، الذين يحملون لقباً عائلياً يرجعهم إلى أصولهم الطبقية السابقة، في حين ان الشخوص الأخرى تحمل اسماً منفرداً، يستدل به على أنهم من الناس العاديين.

من بين هؤلاء العاديين نرى شخصية شحادة، الذي تربطه صلة سابقة بهذا البيت، فترسم الكاتبة له صورة كاريكاتورية، لتشير إلى التغيرات الجديدة التي حصلت فـ«واقع شحادة لا يشير إلى «جمال» الحاضر، بل إلى بؤس الماضي، لأنه في وضعه الجديد لا يستعيد إلاّ اضطهاد أبيه، ولا يحاول إلاّ تحقيق ذاته

في وضع هجين، فلا يجيء التحقيق إلاّ هجيناً»(٦٦:١١٤)

يظهر شحادة مرتدياً معطفاً من الجلد، وشعره يحيط برأسه «بينما تكوّم إلى جانبي خديه سالفان غليظان كشجرتي تتش صغيرتين، وكان يمسك غليونه بيده المزوقة بخاتم ذهبي ثمين ويتكلم من جانبي فمه، كما يفعل كبار الممثلين الأجانب»(٦٧:٩٩) وتأتي صلة شحادة بالأسرة الكرمية عن طريق والده الذي كان يعمل أجيراً في بيارة يملكها والد عادل.

والآن، وقبل أن نغادر مع الكاتبة أسرة الكرمي، فلنلق نظرة أخيرة عليها، الوالد يعيش أمجاد الماضي مستعلياً رغم مرضه واعتماده على آلة الكلية الصناعية، والأم خانعة لا تدري من أمر الحياة شيئاً، وعادل يظل مراوحاً بين الفعل واللافعل، يتكيف مع الواقع ويخضع لتغيّراته، وأسامة لا يستطيع أن يستوعب الواقع وأن يفهمه، وقضية الوطن عنده «إشكالية مجردة ومقولات نظرية باردة، بل قد تجاوز حدودها، فتصبح حساً أخلاقياً – يمجّد النضال دون أن يعرف الواقع»(٦٦:١١٥)، وأم أسامة تركن إلى الدعوات والابتهالات والأماني الطيبة، ونوار شقيقة عادل ترى أن الدنيا «ملخبطة جداً»(٦٧:٣٩)، وهي ترفض مبدأ الغيب والقوى الغيبية التي تستند إليها أم أسامة، وأبو شحادة الأجير، رغم كهولته، وضعف بصره يرفض ويلعن الماضي، وشحادة ابنه يحاول أن يصنع شيئاً ينتقم به من الماضي، فلا ينجح إلاّ في أن يجعل من نفسه أضحوكة.

تغادر الكاتبة بيت الكرمي إلى عالم أوسع، فتسلط الضوء على العمال العرب الذين يذهبون فجر كل يوم للعمل في المصانع الإسرائيلية، وهي تحرص على تصوير حياتهم بكل أمانة، حيث «تركت منزلها وأسرتها وانخرطت في سلك العمال، حيث كانت تستيقظ مع شروق الشمس، وتشارك العمال في رحلتهم الطويلة الشاقة، إلى داخل إسرائيل لتعمل معهم في المصانع والورش، حتى اكتشفوا أمرها وفصلت من العمل».(٤٨:٢٠٥)

ولكن ما الذي دفع العمال العرب إلى العمل في إسرائيل؟ يقول الأجير أبو شحادة: «أنا يا سيدي أجير، طول عمري كنت أجير لا أرض لي ولا ما يحزنون، وابني كان أجيراً ولم يزل، وما دامت الأرض مش أرضي، ولا أرض شحادة نموت فيها ليش؟ لما متنا من الجوع ما حدّش سأل عنا»(٦٧:٥٠) رغم أن هذا ليس مبرراً... فمن لا أرض له، له وطن، وأبو صابر كان قبل الاحتلال يتقاضى (١٢٥) قرشاً أردنياً في اليوم، أما بعد الإحتلال فإن صاحب العمل يعرض عليه للعمل نفسه «ثمانين قرشاً»، «وإذا مش عاجبك اتفضل من غير مطرود، فتفضلت»(٦٧:٥٤)، لا تنسى الكاتبة أن تدين استغلال أرباب العمل العرب لعمالهم العرب، قبل الاحتلال وبعده، وتجسده بصورة أبشع بعد الاحتلال، لتقول لنا إن هذا الاستغلال كان واحداً من الأسباب التي أجبرت العمال العرب على العمل في إسرائيل، وتكون النتيجة المحزنة أن عمل العمال في إسرائيل أدى إلى احتراق المزارع ظماً، إضافة إلى حرق المزارع بفعل العدو.

العمال العرب في المصانع الإسرائيلية يواجهون ظروفاً قاسية تكمن في معاناتهم مما يستقطع من أجورهم للضرائب والتأمين إن هم اشتغلوا (ليشكا) أي عن طريق مكاتب العمل الحكومية، ومعاناتهم من عدم الاعتراف بحقوقهم، إن هم اشتغلوا بدون ترخيص، وعلى أي حال من الحالين فهم عمال من الدرجة الثانية، يعانون اضطهاداً قومياً فوق اضطهادهم الطبقي، والعمل الأسهل والأعلى راتباً لليهود، والعمل الأدنى لهم.

ونحسّ بمعاناة العمال في المصانع الإسرائيلية، عندما تقطع الآلة أصابع يد أبي صابر في أثناء العمل، ويرفض أصحاب العمل اسعافه أو نقله إلى المستشفى لأنه لا يملك إذن عمل. ولعل هذا الموقف هو واحد من أكثر صور الرواية درامية، وهو يؤكد، بلا شك، انحياز الكاتبة إلى المسحوقين الفقراء الذين هم ضحية الاستغلال في كل الأوقات.

وتعرج الكاتبة في مسيرة روايتها إلى السجن، فترصد حياة السجناء

بتفصيل واضح؛ معاناتهم وشجونهم وأشواقهم، نقاشاتهم وقضاياهم، أحلامهم وآمالهم بالمستقبل وزوال الاحتلال، وصالح الذي يرتبط مع نوار الكرمي بعاطفة حب مجنحة، هو المثال الذي تجسده الكاتبة للمناضل السجين، فهو اشتراكي قولاً وعملاً: يوزع الطعام والهدايا على الجميع بالتساوي، ويثقفهم، ويمنعهم من الانحرافات الخلقية ويثير التساؤلات، من المسؤول عن عدم تصنيع البلد؟ ومن المسؤول عن التخلف وعدم الانتماء للوطن؟ ثمّ يقرّ بأنه مسؤول وأنتم مسؤولون. هو وهي والجميع. ولكن لا بدّ من العمل والقراءة والتخطيط.

الاحتلال كالطوفان يجتاح الأرض، يجرف في اندفاعه الأهوج ما كان يظن أنه ثابت وراسخ، ويقتلع من الأرض كل ما لا جذر قوي له، ويطمر ما كان بارزاً للعيان، ويكشف أشياء مخبوءة قد تكون عروق الذهب الخالص الوهاج. وطوفان الاحتلال زلزل النفوس، فهذا بيت الكرمي تتخلخل علاقاته الأسرية، فيقوم باسل بتحدٍ صارخ، مفجراً الموقف في البيت، ويعلن حب نوار لصالح على الملأ. وصالح رغم سجنه يؤمن بالمستقبل؛ لأن الاحتلال لن يدوم، وعلينا أن نفكر ماذا سنصنع بعد أن يزول، ماذا نفعل بالعمال؟ والعمال أصبحوا أكثر جرأة يشتكي منها الحاج عبد الله صاحب دكان البقالة، فالعمال قبل الاحتلال، حسب قوله، «كانوا ماشيين مثل الساعة»(٦٧:٨٠) أما بعد الاحتلال «صار للواحد فيهم لسان»(٦٧:٨٠).

تقول الكاتبة (على غلاف الرواية الأخير)، إن الهزات التي تصيب الشعوب تطيح بالأبنية الاجتماعية المهترئة، لتنهض من بعدها أفكار وعلاقات جديدة، تحملها أجيال وطبقات جديدة(٢٨)، وينهار بيت الكرمي، يهرب باسل من وجه الشرطة عندما تأتي لاعتقاله، لينضم إلى جموع المقاومة السرية، ويتسلم آل الكرمي أمراً باخلاء الدار، وفي أثناء ذلك يفكر عادل بالآلة/ الوالد، هل ينقذها أم يتركها للدمار تحت الانقاض. لكنه يصمم أن يتركها، إشارة إلى اقترابه من ساحة الفعل، فعندما يكون وجود هذا الوالد المرتبط بالآلة مهدداً لوجوده، فإنه لا يقف صامتاً، بل يدافع عن وجوده.

إن نسف دار الكرمي هو النتيجة المنطقية للدمار الذاتي الذي بدأه أفراد البيت، عندما لم تستطع قيمهم أن تواجه الواقع، وقد عجّل فيه باسل بنسف أسرار نوار وعادل. إن نسف السلطات الاحتلالية للبيت يعني القضاء على هذه الطبقة، ذلك أن «عائلة الكرمي هي ركن من أركان البناء الاجتماعي الذي اهتز بفعل التغيرات التي حدثت بعد الاحتلال، إنها الطبقة المهزومة، المتداعية، التي تلفظ رمقها الأخير، يكافح كبيرها من أجل البقاء، مستنداً على كليته الصناعية، وبقايا الإرث الاجتماعي الضئيل والوهمي للوجاهات التقليدية».(١٨٣:٥٦)

في خضم هذا الصراع الحاد المتعدد الأطراف، لا تنتفي من الرواية بعض المواقف الإنسانية المجردة، فرغم كل شيء، تنطلق المشاعر الإنسانية في لحظات ترتفع فوق العداء، لتؤكد حقيقة الانسان الفرد الذي يكربه أن يرى مصيبة تحل بالآخر حتى ولو كان من الطرف الآخر. يتساءل زهدي: «هل صحيح أنهم مظلومون مثلنا؟ وأنهم مغرّرون ومضللون! هل هم كما يقول عادل ضحايا مصالح اقتصادية، وأدوات تستغلّ لأطماع فئة صغيرة»(١١٧:٦٧) والمرأة الإسرائيلية تتعاطف مع ابن أم صابر عندما تحاول أمه ردعه بالصفع كي يتوقف عن طلب الفاكهة المعروضة لدى البائع، «هزّت الإسرائيلية رأسها ومدت يدها تدفع بها الصفعات»(١٧٠:٦٧) وتنسى أم صابر حقدها على العائلة اليهودية، عندما رأت عيني المرأة اليهودية الجزعتين «تستغيثان، تصرخان، وشيء ما يزعزع أبواب القلب المغلقة بدون استئذان»(١٧٢:٦٧) وتخلع أم صابر المنديل عن رأسها «دون وعي وجللت به الفخذين العاريين، وتمتمت وهي تنحني فوق الصبية المغشى عليها... يا حسرتي عليك يا ابنتي»(١٧٢:٦٧)، والجنديان السجّانات يبكيان للقاء أب وابنه الطفل في السجن: «وتأمل زهدي الجنديين الواقفين على الباب بحيرة. تبكيان! أنتما تبكيان! كل ما ترونه من وحشية وتعذيب داخل جدران الزنزانات لا يبكيكما، ويبكيكما طفل لا يتجاوز الخامسة»(١٦٠:٦٧).

تعيد الكاتبة صياغة الأحداث اليومية الدارجة النمطية الى صياغة فنية تهفو إلى واقع فني متخيّل أكثر أملاً وأمناً وجمالاً، ونابلس حاضرة في هذه الأحداث، ولغة المدينة «نابلسية» بكل أبعادها المحكية، فاللغة جزء من المكان، والمكان مرتبط بها، وبالشخوص والأحداث، تتداخل كلها لتشكل واقعاً فنياً يستمدّ مرجعيته من الواقع الحياتي، فكأنه هو. وترى الكاتبة «كان واضحاً أن «الصبّار» تعبّر عن المجتمع الفلسطيني في الأرض المحتلة، أكثر من الإعلام المطرز في الخارج»(٤٨:٥).

وعلى الرغم من صدق الرواية الفني في مرجعيته الواقعية، إلاّ أن المرجعية الفنية فيها خلخلة واضحة في بعض مداميك البناء، فقد اختلقت الكاتبة مصادفات في الرواية لا يحتملها الصدق الفني، كلقاء أسامة وزهدي فوق أرض معركة واحدة، تعبّر منطقياً عن موقفين متمايزين متوازيين من قضية الوطن. كما أنها ترى السلبي والايجابي وتعاملهما «كما لو كانا متوازيين أبداً، ولكن الواقع هو غير ذلك، وهنا تكمن «هفوات» الرواية: لا يرى الوعي الموضوعي الواقع كجملة عناصر متوازية، بعضها سلبي وبعضها ايجابي، لكنه يرى هذا الواقع في وحدته المتناقضة، إذ إن السلبي المطلق في شرط معيّن لا وجود له، كما أن الإيجابي المطلق لا وجود له»(١٢١:٦٦).

ووقعت الكاتبة في اختلال ذاكرة الرواية عندما تحدثت عن زهدي وجعلته يحصل على شهادة الدراسة الإعدادية في السجن «خاصة وأن مدة سجنه لم تدم كثيراً على ما يفهم من الرواية(٢٨٦:١٢) ووقعت في خطأ سردي آخر عندما تحدثت عن عادل الكرمي والضابط الإسرائيلي، إذ تقول أن الضابط قُتل: «اتجه نحو القتيل»(١٧٣:٦٧) والقتيل في الحدث هنا هو الضابط، ولكن الضابط نفسه يأتي مع المجموعة العسكرية التي قامت بنسف بيت الكرمي «واندفع نحو الضابط وهزّ كتفه بيده... هذا الوجه! هذا الرجل! أتذكر يا أبو الشباب حين حملته على كتفك؟ نزعت نجومه وحملته»(٢٢٠:٦٧) ولكن عادلاً لم يحمله، كما ورد

في الحدث، وإنما مدّ يده نحو النجوم، «انتزعها عن كتفه وألقى بها على الأرض، حمل الصبية على كتفه ومشى في عرض الشارع الخالي، والمرأة الباكية تتبعه بصمت»(١٢٧:٦٧) ولم يحمل الضابط.

ولعل نقطة الخلاف الجوهرية التي أثارت الكثير من الجدل هي تقييم دور الشرائح والطبقات، التي حملت عبء المواجهة والتصدي والصدام مع الاحتلال. فنحن نرى الرواية تبرز كلاً من عادل وأسامة وباسل؛ أبناء البورجوازية الارستقراطية، يحملون الثورة على أكتافهم ويلعبون دوراً أساسياً في تهشيم بقايا طبقتهم، فباسل ينسف أسرار الأسرة وعنجهيتها الارستقراطية، ثم يتسبب في هدم المنزل أي هدم كيان ودعائم الطبقة، وعادل يتخلى عن الآلة الصناعية التي ترمز إلى أسباب بقاء هذه الطبقة على قيد الحياة، بقاءً لا يستمد قوّته من الواقع الطبيعي، بل من واقع مصطنع هو تلك الآلة التي يتركها لتتدمر تحت الأنقاض، ويذهب فخري صالح إلى «أن الواقع السياسي الاجتماعي يقول غير ذلك، لأن الثورة الحقيقية كانت ثورة الشرائح الفقيرة، والشرائح البورجوازية الصغيرة... وهذا ما يجعل رواية وقائعية تقول بالتفاصيل رؤيتها، تتنكب الواقع لترسم نقيضه، وتتخيل الواقع ولا تصفه، والمتخيل هنا هو الوهم لا تشرب المعنى الداخلي للحياة»(٩٧:٦٩)

تجنح لغة «الصبّار» إلى الشعرية الموحية، فتشارك في صنع الحدث وتخلق إيحاءاته المناسبة، وتستخدم الكاتبة اللغة الوظيفية القصيرة الجمل والمتوترة أحياناً لتكثيف الإيحاء، يقول عادل: «نحن ننمغص وأنتم تتمخضون، وتعيروننا بعدم الولادة! ماذا نلد! هل لقحنا النهر المقدس ولم نلد! غوصي يا بلدي في الأوحال، ولتطف على السطح آلاف الطحالب، ولتقل على الأرض السلام»(٧٥:٦٧) ويرجع فخري صالح هذا التدفق الشعري إلى عجز الشخصية التي تلجأ إلى «الترجيع الشعري، والمتخيل تستعيض به عن المشهد الواقعي»(٩٠:٦٩)

تستخدم الكاتبة اللهجة المحكية النابلسية، بكل ما فيها من عمق اليومي

المعاش وارتباط بالأرض والإنسان، تستخدمها على السنة العمال والنساء، ولكنها تجنح إلى لهجة اكثر ثقافة ووعياً على ألسنة الشخوص المثقفة، ولم تسلم من الوقوع في بعض الزلل، فتخلط بين اللهجات لتضع اللغة المثقفة الواعية على لسان شخص، لا يملك أن ينطق بها، ففي حديث أبي صابر عن زوجته: «هذه المرأة جوهرة، تحاول أن تشد من أزري بالدعوات واليسملات، لا بأس، مورفين مستحبّ، لكنني بحاجة للمجديات»(٦٦:٦٧) نرى في هذه اللهجة ونوعية المعرفة الواردة في الحديث شخصاً غير أبي صابر الذي عرفناه. ويندرج تحت هذا السياق حديث باسل، الذي لا يمكن أن يصدر عن مداركه التي عرفناه عليها «عندما تزيل الكريم وتلمس الوجه الضاحك تصاب برعشة جنسية لذيذة»(١٢٦:٦٧) ويرى عادل الراوي «اخفاق سحر في المزج بين العامية والفصحى بطريقة فنية أصيلة»(٢٩:٧١) ويشاركه هذا الرأي عادل الأسطة: «نرى أبطالها تارة يتحدثون بالعامية، وتارة بالفصحى، وتارة تمزج الفصحى بالعامية في نفس الموقف على لسان شخصياتها»(٥٢:٧٢) ومرة أخرى نجدها في «الصبّار» كما في روايتها «لم نعد جواري لكم» تضع الكاتبة آراءها على ألسنة الشخوص وتنطقها بها، «لقد اختلطت في جنبات الرواية تعليقات الكاتبة بأقوال وأحاديث الشخصيات ومحاوراتهم الداخلية الذاتية، حتى أن القارىء لا يعرف بعض الكلام على لسان من قيل، أو إذا ما كان هذا الكلام من تأملات الشخصية أم تعليقات الكاتبة نفسها»(٥٠:٧٣) ويرى عفيف فراج أن سحر «تنطق العامل زهدي بما لا يعرفه، تحيل الشخصية إلى أداة صوتية تؤدي أفكارها، والأفكار لا يستطيع نقلها سوى الشخصية الحية وليس الأداة»(٢٥٨:١٣) واللهجة الشعبية التي تستخدمها الكاتبة تخضعها «للصقل وبعض التعديل. يتحدث أشخاص الرواية في طواعية وتلقائية، وهي تشكل مستوى لغوياً قائماً بذاته، ومع ذلك تخلق الكاتبة مستوى لغوياً آخر في الحوار، حين تنطق بعض الشخصيات بالفصحى وتجري به مناقشة طويلة».(٢٧٣:٧٤)

وتتداخل أصوات الشخوص، فلا نكاد نميز صوت عادل من صوت أسامة،

يقول عادل: «هل لقحنا النهر المقدس ولم نلد؟ غوصي يا بلدي في الأوحال، ولتطف على السطح آلاف الطحالب، ولنقل على الوطن السلام، ولنقل على الأرض السلام»(٧٥:٦٧)، وهو تماماً صوت أسامة إذ يقول: «وغوصي يا بلدي في الأوحال، وعان يا شعب مرارة العين البصيرة واليد القصيرة... واليد تنزف... والدار الكبيرة يعلوها الغبار، وأمجاد العائلة تنهار وتنفضح الكذبة، فنحن في الهمّ سواء»(٧٠:٦٧)

ويكثر عادل من مناجاة نفسه ومحاورتها في الرواية، وتتكشف هذه المناجاة «عن معاناته وقلقه وصراعه مع نفسه»(٢٦٩،٢٦٨:١٢) لكن هذه المناجاة يغلب عليها صوت الكاتبة ذاتها، وتداخلت أصوات الآخرين مع صوت عادل.

هذا التداخل في الأصوات يكسر العلاقات الفنية، و «تدخّل سحر خليفة في حركة شخصياتها الروائية يجعل هذه الشخصيات «ملتبسة» ومتعارضة الدلالة أحياناً، لأنها لا تتقدم كعلاقات روائية موضوعية، بل كعلاقات ذاتية- موضوعية، تحمل أثر الواقع من ناحية، وأيديولوجيا الكاتبة من ناحية ثانية»(١١٧:٦٦)

وتحفل «الصبّار» – على غير المألوف في الرواية العربية – بالمفردات الموغلة في الجرأة والفظاظة وتهشيم المقدسات، بحيث تصدم شعور القارىء، الذي لم يعتد على مثلها، ورغم هذا، فإن هذه المفردات «تظل في النهاية تعبيراً صادقاً عن الإخلاص للمصدر»(١٨٢:٥٦) وهو الشارع العريض الذي يعجّ بمثل هذه التعابير.

يمتد الحوار في الرواية طويلاً في أماكن متعددة، فقد طال إلى حدّ بلغ ست صفحات متوالية في حوار أسامة وعادل، و «بعض الحوار كان يسقطه في شيء من التكرار والجمل المطولة التي كان يمكن اختصارها وتكثيفها»(٢٥٧:١٣) ورغم أن لغة التخاطب الشعبية تزخر بالدلالات والإيحاءات إلاّ أن أغلب حوارات الرواية جاءت مباشرة تخلو من البعد الإيحائي:

«– قف!

قال الجندي الجالس على الكرسي أمام الممر الخشبي

فوقف، وبدأ قلبه ينقر ببطء.

– افتح الشنطة

ومدّ الإسرائيلي يده وأخذ يعبث بمحتوياتها.

– ما هذا؟

– ليبريوم

– آه، انتم مغرمون بهذا»(١٢:٦٧)

والحوار في مجموعه ساذج، لا يتصف بذلك الرواء والذكاء الذي تحمله اللغة المحكية بالتلميح دون التصريح، والتكثيف الخاطف الذي يغني عن الإطالة موحياً بفطنة المتحاورين، وعندما تحاول الكاتبة تأكيد فكرة أو قيمة معينة فإن الحوار يدور ويتثنى متسكعاً بين المفردات ذات الدلالة القاموسية الجامدة، ولا تركن إلى فتنة الإيحاء وفطنة المتحاورين. فهي عندما تؤكد الصمود، وتكشف تزييف الإسرائيليين لأسماء المدن والمواقع ومحاولة طمسها وخلق مسميات جديدة لإثبات حقائق زائفة، تلجأ إلى مثل هذا الحوار:

«– لماذا انتقلت أمك إلى شخيم؟

– تعجبها نابلس.

– ولماذا تعجبها شخيم؟

– نابلس تعجبها لأنها مليئة بالأقارب.

– ولماذا عدت من دول البترول إلى شخيم؟

– عدت إلى نابلس لأن الوالد مات»(١٥:٦٧)

نلحظ ترديد كلمة «شخيم» على لسان المحقق الإسرائيلي، وفي مقابلها «نابلس» على لسان أسامة في شكل من التوظيف المباشر للحوار لاظهار للتزييف الإسرائيلي للحقائق لعربية ومحاولة طمسها.

وبهذا، فإن الحوارات اتسمت ببعد دلالي واحد هو الإيصال والإعلام،

باستثناء حوار أسامة مع المرأة المناضلة، ذات اليد الجبيرة في الجبس، عندما استخدمت زرقاء اليمامة رمزاً، ليضفي على الحوار بعداً إيحائياً «بصمات أقدام تمشي، وكانت الأشجار تمشي، أتعرف زرقاء اليمامة؟»(٢٩:٦٧) «افهم أو لا تفهم أنت حرّ، لكن دع فمك مغلقاً واترك بصمة مكان وقوفك... أو قعودك»(٢٩:٦٧) ويرى فخري صالح أن «صيغة التخاطب الشعبية ليست مجرد لغة إيصال، بل لغة دلالة كثيفة كثافة الذهنية الشعبية نفسها، لغة بعيدة عن الواقع ومتغلغلة فيه، بعيدة عنه ببساطتها الزائدة وتصورها الأسطوري الغيبي، ومتغلغلة فيه لأنها تعيشه بكيانها ومشاعرها المتدفقة والبسيطة»(٨٦:٦٩)

تشكل زمن «الصبّار» الروائي عبر مراحل القصّ، وهو من المكونات الجمالية للسرد. ويمكننا تتبع زمن الرواية من قول زهدي: «خمس سنين يا عالم التعن أبو دينّا»(٩٢:٦٧) وهذا يعني أننا في عام ١٩٧٢، وتحديداً في فصل الربيع، فقد «تكدست أوراق الخبيزة على الأرصفة الرملية... كانت الأيدي الخبيرة قد جردتها من أغطية الربيع»(٢٤:٦٧) ويمتدّ زمن الأحداث مروراً ب «نوّار أيار»(١٨٦:٦٧)، وتؤكد إيمان القاضي تحديدنا للزمان قائلة: «بدأت أحداثها عام ١٩٧٢، واستمرت عدة أشهر»(٢٩٩:١٢) ويقول غلاف الرواية الأخير، طبعة الأرض المحتلة، «تصوّر هذه الرواية فترة حرجة من حياة شعبنا في الضفة الغربية، هي الفترة التي سبقت حرب تشرين ١٩٧٣»(٢٨).

ويتشكل الزمن في الرواية بالسرد مسنداً الأفعال إلى ضمير الغائب «غمرته غمامات الصنوبر... ما زال يذكر... والغمامات الخضر تتلاحق أمام ناظريه»، فيقدم السرد الأحداث حيناً، ويرجع بها إلى الوراء مستعيداً أجزاء من الماضي حيناً آخر «كان ذلك بعد الاحتلال ببضعة أشهر»(٧:٦٧) ويكثر في الرواية مثل هذا الاسترجاع، والاسترجاع ذو وظيفة تفسيرية لتوضيح ماضي الشخصية وعلاقتها بالزمن والمكان والأحداث، وتوضيح مسلكها أو تفسيره عندما تجد أحداث جديدة. ويتسع الزمن التاريخي للرواية، فيمتد بالعودة إلى القديم، إلى الزمن الأسطوري، وأمجاد البطولات القديمة، «أبو زيد الهلالي»، وصلاح الدين

الأيوبي، واتساع الزمن هذا يمثل البحث عن البطولة المفقودة، ويعطي متكأ نفسياً تتبرر به رومانسية بعض الشخصيات أو المواقف، ونجد الكاتبة تعمد في بعض المواضع إلى تحديد مسار الزمن بعبارة تقليدية «مرت أسابيع»(٩٥:٦٧).

زمن «الصبّار» مشحون بالكثير من المتناقضات، يبدو مثقلاً بالضياع والسلبية، مؤثراً في الشخوص، ومغيراً للقيم والعادات، قالباً النظام رأساً على عقب، ومحدثاً تغييراً جذرياً في الطبقات الاجتماعية، يلغي طبقة ويوجد أخرى، وهو في الوقت نفسه زمن الاحتلال؛ زمن المقاومة والتصدي، زمن التحول، يحمل معه الأمل بزمن قادم أكثر إشراقاً وأملاً بالجيل القادم/ الشباب، يدين الجيل القديم المتخاذل، ويرسم للجيل الحاضر- الذي يمثله عادل وأسامة- طرقاً جديدة. ونرى عمق التحولات التي أحدثها الزمن على الناس والأمكنة فالدوّار لا يزال مكانه، ولا شيء في المدينة تغيّر «باعتبارها مكاناً يتسم بالديمومة على الرغم من استمرارية الزمن وفعله، لكن روح المدينة قد تغير بفعل الاحتلال»(١٤٢:٦٥). تغيّر الناس «لا تبدو عليهم شقاوة العيش، يلبسون على الموضة... ويشترون بدون مساومة، كثرت النقود، كثرت الأعمال»(٣١:٦٧) إنها إشارات زمنية تتداخل في السرد والحوار معاً لتؤكد التغيّر ولتبرز الهزيمة على النفوس وعلى الأمكنة وعلى الطبقات «فالسلّم الطبقي مال، وشبع الناس كل الناس»(٣٢:٦٧) وتكدست البضائع الإسرائيلية أمام المحلات.

ونلحظ التخطيط للزمن الآتي، فجيل الشباب/ المستقبل يتشظى قطعاً، منهم- كما ترى الكاتبة- من بدأ يفهم الواقع، ويحاول أن يعيد صياغة حياته على إعتبار أن للصورة أكثر من بعد، ومنهم من يفهم الواقع من منظور رومانسي، وبالتالي يقع في إشكالية الواقع والمثال، والنظرية والتطبيق، لأنه بعيد عن الواقع ينظر إليه من خارجه. ويمثل عادل الاتجاه الأول، بينما يمثل أسامة الاتجاه الثاني. وتترك الكاتبة للزمن الأمل في الخلاص، بنهوض جيل جديد، تصهره التجربة، فالجيل الجديد هو الأفق الجديد الذي قد يكون البديل

عن الوضع المتأزم، ونرى التخطيط واستشراف الزمن الآتي بعد الخلاص من المحتل، حيث يتساءل صالح: «وبعد الاحتلال ماذا نفعل بالعمال»(١٣٤:٦٧) وهو سؤال كبير تطرحه الكاتبة لا على نزلاء السجن الذين يخاطبهم صالح وحدهم، ولكنه مطروح على الأمة بأسرها، كيف نكون بعد زوال الاحتلال؟

تسير الرواية في خطٍّ فكري/ سياسي واضح، فهي ترى في الطروحات اليسارية السائدة في الأرض المحتلة طريق الخلاص، لا على المستوى الآني فقط، بل تتعداه إلى رؤية مستقبلية، وبطبيعة الحال، فإن الرواية تصوّر الاتجاهات الفكرية السائدة: الشيوعية واليسارية والقومية والدينية، وقد كانت الكاتبة «واعية لكل هذه المفاهيم... وفي الوقت نفسه غير قادرة على تبني أحدها، للتغير السريع في الظروف والمفاهيم، فهي تبدو في القسم الكبير من «الصبّار» معتنقة رأي اليساريين، رافضة المغامرة اللامنطقية والانتحارية عند أسامة، متفهمة لمشاكل الناس اليومية ومتعاطفة معهم»(٢١٨:٤٨) لكنها في نهاية الرواية تتردد في موقفها وتتماوج رؤيتها، ولعل صراعاً كان يدور في داخلها قادها إلى نوع من العجز، «فالاحتلال الشرس لم يدع الكاتبة متمسكة بموقفها... وقد تمثل هذا الانعطاف الحاد في موقف الكاتبة في تغيير عادل لموقفه»(٢١٩:٤٨) «وأنت يا أبو الشباب إله الصبر والنقمة، وما أسوأ أن تعي بأنك إله عاجز»(٢٢٢:٦٧)

وقد يكون من الطبيعي أن يقود هذا المناخ الفكري السياسي إلى تبني أنماط المعيشة للكادحين وبسطاء الناس وابرازها. وتجلّى جو الحارة النابلسية واضحاً في المسار العام للرواية؛ إذ تكثر الكاتبة من استخدام الأغاني والأهازيج وضرب الأمثال وتصوير الحياة الشعبية اليومية. وترى فيحاء القاسم «أن سحر من خلال وصفها لبعض التقاليد الفلسطينية المعروفة، ومن خلال الأمثال الشعبية تساهم في الحفاظ على الوجه الإيجابي للتراث»(١١٦:٧٥) لكنها في الصبار جاءت ببعض «الأغاني السياسية الطويلة والقصائد الوطنية المحشورة حشراً، وما رافقها من وصف يسقط في خانة التسجيل المباشر

والافتعال»(٢٥٧:١٢) فالروائي لا يحمل كاميرا أو مسجلاً لعمله الروائي، وإلاّ فقد فنيته ودخل خانة الباحث الاجتماعي أو المصور.

وتستخدم الكاتبة الرمز في صورته البسيطة الساذجة، في محاولة البحث عن البطولة العربية « كأبي زيد الهلالي»، وفي محاولة تقييم العلاقات للثورة الفلسطينية بالرمز بالعجل الذي ينجب أطفالاً كالبدور، وما أن ترضعهم الأم حتى تسوء صحتهم ثم يموتون.

إيقاع «الصبّار» سريع متتابع، يمثل الحياة تحت الاحتلال، في سرعة أحداثها وتنوعها وشمولها لكل شرائح المجتمع وأفراده، رجالاً ونساء وشيباً وأطفالاً، تتفجر الأحداث في الحارات في كل حين من اليوم، لتلتحم البطولة بلواعج الحزن والتجلّد، يدوّي الرصاص فترتجف القلوب في توجس، وتزعق سيارات الشرطة، فيملأ عويلها الأسماع والنفوس بالمأساة القادمة. من تراه التحق بركب الشهداء؟ ومن تراه يساق إلى أهوال التعذيب في السجن؟ والكلّ قريب أو جار عزيز، فالمأساة في عقر الدار، ويتعالى الغضب، غضب على الاحتلال، وغضب على من فرّطوا، وغضب على العجز والقعود.

ويتحدد الإيقاع السردي «للصبّار» من خلال التقنيات الحكائية التي تصف هذا الواقع، تقتطع أجزاء منه، فصلتها الكاتبة في أربعة وثلاثين مقطعاً، أغلبها لا يتجاوز الثلاث صفحات، مما يزيد بالشعور في سرعة وتتابع الأحداث والزمن أثناء القراءة. وتلجأ الكاتبة إلى الارتداد إلى الماضي، وهو الأسلوب الذي استخدمته في روايتها، لتكثف به الحاضر وتنشط الإيقاع لملاحقة الأحداث أو الكشف، لإثراء لحظة معينة في حياة الشخصية. ولكننا نرى أن مواقع الوصف في الرواية- والتي احتلت جزءاً كبيراً منها- وظهرت كاستراحات زمنية، جاءت طويلة لتجعل الإيقاع بطيئاً، على خلاف إيقاع الرواية السريع.

كلمة أخيرة أنهي بها هذه القراءة للرواية، إن اعتماد الكاتبة على التوثيق الميداني للأحداث، جعل الرواية أقرب إلى الدراسة الاجتماعية منها إلى العمل الفني الروائي، ذلك أن الحكاية تتراجع كثيراً، بل تكاد تنعدم في الرواية، ليحل محلها ذلك الجهد البحثي الذي اختارته الكاتبة لتعبّر عن رؤية أيديولوجية ركبّت من أجلها الأحداث، ورغم كل شيء، فإن الرواية عمل متميز، استطاعت به الكاتبة أن تشعل العديد من الأسئلة على الورق لتشتعل في العقول الحرائق.

* عبّـاد الـشـمـس *

الطبعة الأولى، دار الكاتب، القدس، أيار ١٩٨٠

الطبعة الثانية، دار الفارابي، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، بيروت، ١٩٨٥

اعتمدت الطبعة الثانية الصادرة عن دار الفارابي،
بيروت، مرجعاً لهذه الدراسة

عبّاد الشمس

كانت «الصبّار» هي السّاغة (Saga) الوطنية الحافلة بالبطولة والتضحية، وقد تركناها مع تطلع الكاتبة إلى تحقيق الأمل تعقده بجيل الشباب، وتضع فيه الرجاء والخلاص والمستقبل المشرق، بين «الصبّار» (١٩٧٦) وبين «عبّاد الشمس» (١٩٨٠) فترة زمنية جعلت هذا الأمل، أو هذا التطلع، يتلاشى، ذلك أنّ كلاً من الروايتين تمثل فترة زمنية لها صفاتها المميزة، وطابعها المميز، وظروفها الخاصة، فهؤلاء الذين كانوا صباراً يتخلون عن صبرهم، ليصبحوا عباد شمس.

وعلى الرغم من أن سحر خليفة تعتبر «عباد الشمس» الجزء الثاني المكمل للجزء الأول: «الصبّار»، إلاّ أن كل واحدة منهما تنفرد بزمنها الذي يحمل خصوصية، رغم امتداد بعض الأبطال وضياع بعضهم الآخر، وظهور غيرهم على الساحة، فعباد الشمس «استكمال ونهاية بداية، وبداية لبدايات أخرى، وهي حلم وتنزّله، والحلم يألف الزمن التاريخي المفتوح، والوعي يتعامل مع الحاضر، مع جزء من التاريخ»(١١٥:٦٦)، وبهذا فإن «الصبّار» هي لحظة الحلم الرحب، و «عبّاد الشمس» هي لحظة انهيار الحلم أمام قول الواقع، أو لنقل إن المسافة بينهما هي المسافة القائمة بين الحلم والوعي»(١٢٨:٦٦) فالصبّار أمل متخيل يستند على كثير من الواقع والأحداث، في حين أن عبّاد الشمس تغلغل في هذا الواقع وتعرية له، ووعي احتلالي طال أمده، وفعل فعله القاسي في الناس ونفوسهم ومعاشهم.

ونستطيع الإمساك بالخيوط الممتدة من الرواية الأولى «لم نعد جواري لكم» مروراً بالثانية «الصبّار» وحتى «عبّاد الشمس» فالكاتبة «تطمح إلى المزاوجة بين هموم الوطن تحت الاحتلال وهموم المرأة تحت ذات الشرط... مثلما تطمح إلى تعرية الموقف الانفصامي للمثقفين بين القناعة السياسية والأيديولوجية

بعمـوميتهـا، وبين الموقف والممارسة من قضية محددة هي قضية المرأة»(٥٦:٨٤)

وتختار الكاتبة مجلة «البلد» إطاراً تجمع فيه بين هموم المثقفين وقضية المرأة، حيث ينشغل المثقفون في المشاكل التافهة والجانبية، في حين أن البلد كلها تمور وتموج من حولهم، وقضايا البلد مع الاحتلال تتبعها الكاتبة، كامتداد للصبار، في حياة أفراد عرفناهم هناك، أبطالاً يائسين، يضحّون انتظاراً للفرج، ولكننا نراهم الآن أفراداً يسعون للخلاص الفردي، وبقايا من إيمان بإرادة الخلاص القائمة على التحمّل والصبر. ولكن الخلاص الفردي مستحيل في ظل الاحتلال.

تقتحم الكاتبة أجواء المثقفين في مجلة «البلد» وهم يناقشون قضية المرأة بكثير من السطحية، كما يناقشون الاحتلال وشروطه، ويناقشون مسألة الوصول إلى الشارع الإسرائيلي، ببناء علاقات مع الرموز والقوى التقدمية التي تؤمن بعدالة القضية الفلسطينية، وتعرض لحياة هؤلاء المثقفين وهمومهم وموقعهم من التغير الاجتماعي في العملية الاجتماعية، كما تناقش الاحتلال مبينة شروطه، وانعكاسه على التركيب الاقتصادي والاجتماعي والنفسي، وتعرض لمشكلة المرأة تحت الاحتلال؛ علاقتها بالواقع، وعلاقتها بالرجل، وتظهر القمع المزدوج الذي تعانيه؛ قمع الاحتلال، وقمع الرجل.

يتوزع مكان الرواية بين نابلس والقدس، وكعادتها تنجح سحر في رسم صورة حية ونابضة لمدينتها نابلس ورسم شبكة علاقات جدلية ممتدة، فنرى نابلس الجبال، والبيوت المتجاورة، والناس البسطاء في كدّهم اليومي وتكاتفهم في درء غائلة الاحتلال، ونرى نابلس العادات والتقاليد، واللهجة المحلية، لكنها- وكعادتها أيضاً- عندما تترك نابلس إلى القدس، يصبح المكان وعاءً لاحتضان الأحداث، ومكاناً محايداً تجري فوقه الأحداث، فالمكتبة في «لم نعد جواري لكم» هي تماماً «المجلة» في «عباد الشمس» لا تؤثر في الشخوص ولا

يتاثرون بها، وقدرتها على رسم علاقة جدلية بالمكان «غابت حين تناولت مدينة القدس إطاراً روائياً».(١٤٧:٦٥)

وتغير الأمكنة يؤدي بالشخوص إلى نقاط حاسمة في الحبكة والمنحنى الدرامي. فنرى سعدية على علاقة جدلية بالمكان، كأجمل ما تكون العلاقة «من زمان اقعد في الشباك نور وفرح، أتصبح وأتمسّى بوجوه مبتسمة وكلمات حلوة ترد الروح. وكنت أشوف عتمة الحارة فضا ورطوبتها دفا، كنت استنى المغرب لما المؤذن يقول الله أكبر، ويهلّ زهدي ويخلّي ليلي نهار»(٢٣٢:٧٦) فالمكان/ الموقع بالنسبة لسعدية هو الناس والذكريات وارتباطات جميلة قامت في الحارة في نابلس، تعبق بدفء العلاقات. لكن علاقتها بالمكان ذاته تتغيّر، «والشباك اللي كان يفتح على الناس صار غمّ وسواد»(٢٣٢:٧٦) وتفكر في الرحيل إلى مكان آخر، «أنا بدي أطير مع الطايرين واقعد في بيت ما تغيب عنه الشمس. زهقت العتمة والرطوبة زهقت الأذان اللي ما بذكرني الا بفراق الحبايب»(٢٣٢:٧٦).

هنا تظهر جدلية المكان/ الأحداث، فالمكان يتغير فتتغير العلاقات وتجدّ أحداث. والأحداث تتوالى ليظهر المكان على غير ما كان عليه. فالمكان/ البيت بالنسبة لسعدية يؤدي، بعد فقدانها لزوجها، إلى إحساسها بالغربة، وبالتالي غيّر من شخصيتها فتحولت من الحلم الفردي إلى العمل الجماعي، وأدركت استحالة تحقيق الحلم الفردي في زمن الاحتلال.

وتغيّر المكان/ السجن بالنسبة لباسل، أدّى إلى تغيّر في شخصيته، وفقدانه القدرة على الضحك، «لكني الآن لا أضحك»(٢٣٤:٧٦) كذلك غيّر السجن وعيه وأنضجه.

والمكان نفسه يتغيّر، وتتغيّر علاقة الناس به، فالمكان/ الحمّام ترسمه الكاتبة في وقته الحاضر، على صورة تختلف عما كان عليه في الماضي، فهو

الآن يظهر بدرجة «العتيق والزواريب التي تنفث وتتنفس برائحة الزمن المهترىء»(٧٦:١٥٥)، وتسترجع سعدية صورته القديمة أيام العزّ والهناء، أيام كانت العائلات والطبقات الموسرة تؤم الحمّام بالمسك والطيب والبخور، وزفات العرائس والاحتفالات بالمواليد، أما الآن فالناس يؤمونه لشحّ المياه وانقطاعها، وهو ينطق بتغيّر الأحوال الاقتصادية والاجتماعية وحتى النفسية للناس تحت الاحتلال، فقد كان «البهو محاطاً بأصص الياسمين والريحان، أصبح مرتعاً للجراذين والبزاق، والكوات الزجاجية التي تزين السقف بشعاع فضائي أين منها قناديل الجنة، أضحت الآن مزارع أعشاب الرطوبة وخيوط العناكب، وجحافل هوام لا تنفك تذكر بسمات الوضع الحاضر»(٧٦:١٥٥).

تتناول الرواية الفترة الزمنية التي تلت حرب تشرين عام ١٩٧٣، كما جاء على الصفحة الأخيرة من غلاف الرواية. وتبدأ أحداثها شتاءً «والضوء والليل ويرد آذار»(٧٦:١٦)، ونستدل أن آذار هنا هو نهاية شتاء عام ١٩٧٤، ولكننا سرعان ما نكتشف أن آذار هو أبعد من ذلك «السنين تمرّ أيام غفلة. ستة أعوام أو أكثر؟ وكم شهدت البلد يا أبو العزّ، حرب كبيرة، وحرب أهلية، وحرب في الداخل والخارج»(٧٦:٤١). فقد سبق وأن توصلنا إلى تحديد زمن الصبار بأن «أحداثها بدأت عام ١٩٧٢ واستمرت عدة أشهر»(١٢:٢٩٩) فان ستة أعوام أو أكثر بعد ذلك تعني أننا في عام ١٩٧٨. ونجد تحديداً آخر لهذا الزمن على لسان خضرة، عندما تحدث سعدية عن أبنائها: «أبوهم في الزرقا وهم معه، وما شفتهم من عشر سنين، سنة ٦٧ هاجرنا مع اللي هاجروا للضفة الشرقية، وشفنا أيام ما شفنا مثلها إلاّ أيام ال ٤٨»(٧٦:٨٣).

هذه السنوات الست المفقودة، لم تغطها الكاتبة، ولم تذكر أحداثها وتأثيرها على الأشخاص، لكنها تنقلنا إلى حاضر جديد وتضعنا «أمام زمن جديد ينهض بعلاقاته الخاصة، لكنه يظل زمناً يتنامى تحت شرط الاحتلال، ويشكل امتداداً لزمن «الصبار»»(٥٦:١٨٤)، والزمن تحت شرط الاحتلال يعني المزيد من المعاناة من ناحية، ويعني المزيد من التضامن من ناحية أخرى، زمن يشعر

فيه أهل الأرض المحتلة بالحنق والحصار المتزايد وسلب الأرض وتردي القيم، وانشغال العروبة ومهاتراتها، وصمتها وقعودها عن ما يجري في الأرض المحتلة، زمن يجد فيه الفرد أن خلاصه مرتبط بشرط الفعل الجماعي، فدائرة الحصار تضيق وتشتد، في الأرض، وفي السجن، وفي البيت، ومن منع تجول، وعقوبات جماعية، إلى سجن فعلي وغرامات باهظة هي السرقة الواضحة باسم محاكم الاحتلال، و «في الزمن الفلسطيني المحاصر، يكتشف الإنسان حدود فرديته، ويدرك أن تحقيق مشروعه الفردي مستحيل، وأن هذا المشروع، في حقيقته ووهمه، هو جزء من مشروع جماعي يتحرك في التاريخ».(١٢٣:٧٧)

وزمن الرواية لا يدوم كثيراً، لكنه يدخل بالتقطعات والارتداد والأحلام، فالشخوص «يدخلون من خلال الحوارات، وما بينها من هواجس واسترجاع وذكريات وأحلام، هذه التركيبة تفترض أن الزمن العام للرواية، وإن كان يتحرك وفق منحى واحد، إلاّ أنه غير مستقيم، غني بالتقطعات والانكسارات التي تأتي لتشكل إضاءة أو فكرة، ولكشف حدث او هوية».(٥٩:٧٨)

لم تغيّر السنوات التي مرّت بين كتابة «الصبّار» وكتابة «عبّاد الشمس» كثيراً من أسلوب الكاتبة ومعمارها الفني، بل إن «عباد الشمس» جاءت لتؤكد ذلك الأسلوب الذي اختطته الكاتبة في «الصبار»، في السرد واللغة والتعامل مع الشخصيات والمناجاة الطويلة، واللغة النابلسية المحكية، واستعمال المفردات الجريئة والإيقاع، بل لعلها اوغلت في ذلك كله، بفعل الزمن الذي أخذ يضيق قبضته الخانقة على الأمل بالخلاص واستشراء سطوة الاحتلال.

يبدأ الراوي السرد بمراقبته للأحداث، فهو يحمل كاميرا متحركة ترصد المجريات وتنقلها كما هي. ويلعب الراوي السارد دور العارف بمجريات الأمور ونفسيات الشخوص، «ورآها قادمة من بعيد، معطفها الواقي من المطر، شال صوفيّ يطير خلف ظهرها، ويدها تحمل كتباً، مشيا بصمت، إلى جانبها يحسّ أن العالم أغنى وأقلّ برودة»(٩:٧٦) ولكن السرد لا يثبت على حال، فالراوي

يضيع أحياناً، ليتولى غيره دوره، كما أن الكاتبة تلجأ إلى «السرد المباشر بضمير المتكلم، لكنه ضمير متعدد الهويات، وغير ثابت»(٧٨:٩د)؛ إذ نجد إلى جانب سرد الراوي، سرداً آخر على ألسنة شخوص الرواية، كل واحد منهم يتكلم برؤيته وأحاسيسه وما مرّ أو يمرّ به من أحداث.

والرواية، كسابقتها، تنحو إلى التكرار أيضاً، بل إنها تكرر مقاطع من «الصبّار». ولعل الكاتبة تريد بذلك التأكيد على بعض الأفكار أو الدلالات، فهي مثلاً تكرر فكرة عدم الثبات، وأن كل شيء خاضع للنقاش والتغيير، باسترجاع مقطع كامل أوردته في الصبّار: «وبدأت الأرض تميد، وعندما تميد الارض من تحتك فكل شيء على ظهر الكرة يموج، وتحاول التشبث بالثوابت، ولكن، حتى الثبات نفسه يتطوح»(١٠١:٦٧).

والمونولوج الداخلي هو أحد السمات التي تظهر في «الصبّار» و «عباد الشمس» معاً، فيه كثير من الإطالة والخلط، فهو يتردد بين العديد من الشخصيات، وكأنها تفكر بعقل واحد، وهو يعبّر في أغلب الأحيان، عن كوامن الكاتبة ذاتها، وهي تستعين به لإضاءة جانب من جوانب الشخصية، أو كشف لماضٍ لا يجد له مكاناً في السرد وكذلك نرى امتداد تأثر الرواية- مثل سابقتيها- بالوجودية، وسارتر، والبير كامي، وقد رأينا- تأثرها بأرغوان في «لم نعد جواري لكم»؛ «لا خلق إلاّ عبر الألم»(١٢:٥٣) وهي تكرر الصيغة ذاتها في عباد الشمس: «لا ثورة عظيمة دون ألم عظيم»(٦٤:٧٦)، وفضلاً عن هذا، فإن هنالك إيحاءات أخرى بتأثر الكاتبة بمقاطع من نيرودا ولوركا.

ولغة سحر جميلة جداً في وصفها للأشياء، فهي لغة فنية قريبة من عالم الشعر: «كان النوم عالقاً في طرفي جفنيها، وزرقة النهار الرائق تأخذ طريقها نحو المدينة النائمة، وفوق قمتي عيبال وجرزيم، استنشقت رائحة الصبح الندية...»(٣٢:٧٦)، وكذلك خواطر نوار والشجن يملأ قلبها «آه، الآن يفيض الدمع وتندلع الحسرات، لا يقوى القلب على الوحدة، مطبوع مرهون مشدود،

أبداً يرتد إلى الغربة»(٢٩:٧٦). ويقابل هذه اللغة الفنية الرائقة، لغة شعبية زاخرة بالدلالات والإيحاءات، فنسمع خضرة البسيطة: «أيام أمي الله يرحمها كانت الدنيا دنيا، شمس وهوا وبرتقان وخير كتير»(٨٦:٧٦) هذه اللغة الشعرية الفنية تذكرنا بأعمال سحر الشعرية، التي لا تحبّ نشرها أو الحديث عنها، وأما اللغة الشعبية فإنها تطلعنا على مدى تشرب سحر للحياة الشعبية، ومعايشتها الطويلة لها. ولعل استخدامها للكلمات الكثيرة التي تخدش الحياء، وكلمات التجديف والإمعان في البذاءة اللفظية، هو احتجاج صارخ على المداراة اللفظية المقنعة، في الوقت الذي لا يدارى فيه الفعل السافر، واقتصار مفهوم الشرف على ألفاظ تتعلق بجسد المرأة، في حين تمرغ كرامة الوطن وشرفه عملاً لا قولاً، «كأنها تريد تجريح الخفر العربي وحياء الصمت والانتظار»(٥٦:٧٨)

والحوار، بطبيعته من حيث هو تقنية روائية، يجري توظيفه بشكل حيوي يزيد من واقعية الرواية وصميمية الشخوص، ولكن الحوار يطول كثيراً في النقاشات التي تدور داخل مكتب المجلة، لتغييب «الممارسة لتحلّ محلها الأيديولوجيا»(١٠٥:٦٩) وكأن الكاتبة تنحو إلى عرض مختلف الأيديولوجيات في قضية المرأة، وشروط مواجهة الاحتلال، هذا العرض الذي جاء على حساب فنية الرواية، ولكن علوية صبح ترى أن «النقاشات المطولة التي تستخدم في الصحيفة ليست مجانية، بل موظفة في إطار يتخطى العلاقات التحريرية الصحفية، ولها دلالاتها خاضعة أولاً للأهداف العامة التي تعقدها سحر في روايتها: زاوية المرأة، زاوية العامل، رئيس التحرير... الخ، ما هي مشاكل هذه الزوايا، وبالتالي الشخصيات؟ وكيف ترى هذه إلى التعامل مع الواقع»(١٢٣:٦٦) ونحن لا نختلف، بأي حال، مع هذا الرأي، إذا ما نظرنا إلى الرواية في مرجعيتها الواقعية، ولكن اختلافنا يجيء في نظرنا إلى مرجعية الرواية الفنية، فالرواية ليست، في التحليل الأخير، تحليلاً سياسياً جامداً، بل هي حياة تنبض بالأحاسيس والحركة وردود الفعل تستوجب قالبها الفني الذي لا يخرج عن المسار الروائي.

أما الحوارات الأخرى، خارج المجلة، فإنها تزخر بالدلالات والحياة. ولعل الحوار الذي جرى في الحمّام بين سعدية والمشرفة على الحمّام (الحممجيّة) خير دليل على هذه الحيوية، ويحمل من الدلالات أكثر بكثير من حوارات محرري المجلة الواضحة الصناعة والغرض، تسأل المشرفة على الحمام؛ سعدية: «انتو من ها البلد والاّ يهود؟»(١٥٦:٧٦) سؤال بسيط يبدو ساذجاً ولكنه يحمل أكثر من دلالة، فمظاهر النعمة والرخاء البادية على سعدية لا تجدها اليوم في البلد، «ونساء البلد لا يتمتعن بالمميزات التي كن يتمتعن بها قبل الاحتلال، فالحمام اليوم ليس حمام الأمس، ولهذا فالويل لكل من تظهر عليها مظاهر النعمة»(٦:٧٧). كما أن السؤال، رغم مظهره البريء، يحمل سخرية واضحة، تحسها سعدية، وتشعر بالغربة في المكان الذي كانت النساء سابقاً يحتفلن بها فيه؛ «وتزايد إحساسها بالغربة وأحست بجذورها تتقطع»(١٥٦:٧٦) وتدافع عن نفسها: «أنا من هالبلد، من لبّ البلد، أنا بنت أبو شمّر بياع الطمرية، وتشهد عليّ تنكات العين وكل العيون»(١٥٧:٧٦) إنها تنتسب إلى بياع التمرية وتعتد الآن بهذا النسب لتأكيد انتمائها إلى البلد.

وتستخدم الكاتبة اللغة العبرية على ألسنة الجنود اليهود «افتاخ بكاج، افتاخ موتور، افتاخ هوية»(٢٠:٧٦) لتوحي بالجوّ الطبيعي الذي يعيشه الناس، وبداية غزو اللغة العبرية التي اخذت مفرداتها تتخلل الكلام العربي ويتطعم بها، وها هي خضرة تستخدم اللغة العبرية في حديثها مع حراس السجن: «افتاخ هاديلت، افتاخ هاديلت ممزيريم، أني روتسا لليخت».(٨٠:٧٦)

تستحضر سحر شخوصاً كثيرين من روايتها السابقة «الصبار» ليواصل بعضهم دوراً رئيسياً في «عباد الشمس»، ومنهم عادل وياسل الكرمي وسعدية، زوجة زهدي الشهيد، ويتوارى بعضهم ليصبح ظلاً للأحداث كأبي صابر ورشاد ونوار والجارات والجيران، ولكن موضوع الرواية وزمانها وطبيعة أحداثها تفرض على الكاتبة استحداث شخصيات جديدة أهمها رفيف المحررة في مجلة

«البلد» والمسؤولة عن صفحة المرأة فيها، وخضرة المرأة السليطة اللسان والفعل.

تظهر رفيف «بمعطفها الواقي من المطر، شال صوفي طويل يطير خلف ظهرها، ويدها تحمل كتباً»(٧٦:٩)، تريد أن تقطع الشارع رغم السيارات المسرعة ، تريد أن تقطعه في الوقت الذي تشاء، فهي ترى «الضوء الأخضر رشوة ومؤامرة»(٧٦:١٠). ولا تخشى أن تدوسها السيارات وسط الشارع، وإن داستها، تكون قد أعطت للمشاة مثالاً.

هكذا تظهر رفيف في الصفحة الأولى من الرواية، تمرّد أهوج، المتمرد فيه هو أول ضحاياه وآخرها، ولكنها فتاة شرقية بأحلام «مراهقة في حبّ كبير يغيّر وجه الدنيا»(٧٦:١٠٩) ونلاحظ هنا تواصل والتقاء شخصيتها بشخصية سامية في «لم نعد جواري لكم»، كل واحدة منهما تعيش هذا الحلم. ورفيف تحب عادل الكرمي المحرر في المجلة ذاتها. وهي في بحثها عن الرجل والحب والعواطف المتأججة «نجدها لا تبحث عن الدفء والصدق والحرارة، بل عن الرجل- المثال، المتسق أيديولوجياً، أي الرجل القادر على تحقيق المصالحة في ذاته، بين ممارساته وقناعاته السياسية من جهة، وممارساته وقناعاته الأيديولوجية مع المرأة بالتحديد»(٥٦:١٨٥) وترى أن الرجل العربي «ما زال مريضاً، منفصماً منقسماً يرغب في شيء ويطبق آخر... هو ضحية كالمرأة تماماً، لكن مرضه أخطر لأنه الأقوى والمتجبر»(٧٦:١٩)

رفيف محررة لزاوية المرأة في مجلة «البلد» تقدم النصح للنساء في مشاكلهن التي يعرضنها عليها، ويسألنها النصح فيها، وتسخر من ضعفهن، لكنها لا تتجاوز دائرة التنظير، فالواقع أن همومها الذاتية تطحنها، وتغدو تصرفاتها ردّة فعل لتصرفات عادل الذي لا يبادلها الشعور ذاته، فتصبح «قراراتها كلها مرهونة به: وتصرفاتها أصبحت ردات فعل لعلاقتها به»(٧٦:١٠٨) فتحاول أن تستمد القوة من المنطق، ومن صديقتها سلوى عالمة

الاجتماع، لكنها تعود محبطة عندما تقول لها سلوى «الأكاديميات علمتني النظرية لكن دموعي تشهد».(٧٦:١٤٨)

وحب رفيف هو نقطة ضعفها، ومحور حياتها، تحاول أن تعادل واقعها مع آرائها فتغرق في التناقض، نراها منفعلة دوماً، متمردة ترفض أن تعامل كامرأة وإنما كندّ للرجل، «سيري معك لا يمنحك الحق في فرض القيود علي، أسير معك كندّ لا كتابع»(٧٦:١١) ولكنها تتبع تصرفات عادل، لتكون تصرفاتها ردّ فعل أهوج أحياناً وطفولياً مشاكساً في أكثر الأحيان.

تطرح رفيف قضية المرأة بكثير من الانفعال والتشنج، وترى أن الرجل العربي قد استمدّ قوامته على المرأة من الدين والسلطة، وتستند في ذلك إلى مأثورات من الدين تدعم بها رأيها: «الرجال قوّامون على النساء- للرجل مثل حظ الأنثيين- النساء ناقصات عقل ودين»(٧٦:٢١١) وتناقش الجنس، وتراه مرتبطاً في الوعي العربي بالعهر والزنى والسقوط، لارتباطه بالنظام الاقتصادي، الذي يفرز علاقاته الاجتماعية ومفاهيمه الأخلاقية التي تجعل من المرأة ملكية خاصة للرجل «حريماً» أو سلعة يمتلكها، لا إنساناً يشارك في الحياة معه.

وتغرق رفيف في سلبيتها، عندما ترفض العمل في مجلة «يقطف ثمار مغانمها الرجل»(٧٦:٢٠٦) فتسحب حقدها على جميع الرجال، وترى أن الرجل عاجز عن فهم واقع المرأة، و «كان عليها أن تعرف من البداية أن عادل الرجل عاجز عن فهم واقع رفيف المرأة، ولن تثق، لا عادل ولا سالم ولا حافظ ولا باسل، كلهم رجال»(٧٦:٢٠٢)، وتتفاقم أزمتها القائمة على علاقة غير متكافئة مع عادل، التي «مصدرها الفكرة، فكرتها عن ذاتها كامرأة في مجتمع متخلف، وطموحها للتجاوز والتحرر ضمن شروط تكبلها وتحاصرها، وفكرة الرجل- المثقف تحديداً- عنها كامرأة»(٥٦:١٨٤) «أتعامل مع العالم من خلال عقدتي كامرأة؟ ماذا تريد إذن؟ أنال ما نلت واضطهد كما اضطهدت واستنزف كما

استنزفت ولا أتعقد؟ وأتجاوز؟... منذ بداية عصركم، وأنا أعيش لغيري ولا أعيش لنفسي، طبخت فأكلتم، زرعت فقطفتم، حملت بذوركم في بطني وسقيتها غذاء عيني وأسناني واشتداد عضلي، وحين تتلقف أيديكم المولود يحمل اسمكم بدل اسمي، والأب نفسه يحمل اسم مولوده الذكر ولا يحمل اسمي، وأنا نفسي أسلخ عن اسمي واسمّى باسمكم، وافقد هويتي وشخصيتي في مطابخكم ومعابدكم، وتاجرتم بي شرعاً وبدون شرع»(٢٠٦:٧٦) إنها حالة تمرّد فردية في غير مناخها، ودون تحديد مقوماتها وأدواتها.

ويرى جمال بنورة أنها «تبالغ في تمردها ونقمتها على الرجل لدرجة اعتبار المرأة طبقة»(٨١:٧٩) فهي تقول في حوارها مع هيئة تحرير المجلة «الجنس طبقة... بل لها (للمرأة) وضع مختلف من حيث الاستلاب، فاستلابها مضاعف؛ لأنه استلاب قومي وطبقي وجنسي».(٢١٠:٧٦) وتذهب إلى ربط قضية المرأة بالتمييز العنصري: «لم يصرخ أحدهم في وجهك أنت أسود لتعرف مرارة الغضب الأسود، ولم يصرخ أحدهم في وجهك أنت امرأة؛ لتعرف الحقد الذي يستحيل أمامه الحقد الطبقي مسخاً»(٢٠٧:٧٦)

ويخلص فاروق وادي إلى أن رفيف الحادّة النزقة المتأزمة «ظلت عاجزة عن تحقيق إثارة التفاعل الإنساني والوجداني معها كشخصية، رغم قناعاتنا المسبقة والجاهزة للتعاطف مع قضيتها، بما تمثله وتطرحه أيديولوجياً»(١٨٤:٥٦)

ويبرز هنا سؤال بالغ الأهمية، لماذا رسمت سحر رفيف على هذه الصورة؟ إن سحر معروفة في أوساط الحركة النسوية العربية كواحدة من أشدّ المدافعات عن حقوق المرأة، تشارك في المؤتمرات النسوية بحماس، وتدير مركزاً لشؤون المرأة في مدينتها نابلس، فكيف تظهر بطلتها رفيف بمثل هذه الحدة والنزق والتأزم؟ والجواب، فيما أعتقد واضح تماماً، ذلك أن سحر تؤمن أن قضية المرأة وحريتها لا تنفصل عن قضية الوطن والتغيّر الاجتماعي، وأن

فصل المرأة والنظر إليها من منظور ضيّق، يضرّ بهذه القضية أكثر مما يكسبها، ويوقع القائلات بها في مثالية رفيف وانعزاليتها.

إذن، فإن شخصية رفيف منسوجة بشكل حاذق أجادته الكاتبة، وطرحت على لسانها العديد من القضايا الخاصة بالمرأة، ولكنها تعمدت أن تجعل شخصيتها هذه عاجزة عن إدراك جدلية القضية مع البناء الاجتماعي.

وبنفس الحذق تضع سحر رؤيتها الخاصة في نهاية الرواية عندما أرادوا- نساء ورجالاً- تخطي أحد الحواجز، فيقول عادل: «مسموح للنسوة بتخطي الحاجز، تستطيعين العبور، ولاحت في عينيها (أي رفيف) لمعة سريعة وقالت بطيبة:- لن أتخطاه وحدي، سأنتظر... وما فائدة أن أتخطاه وحدي»(٢٥١:٧٦)

رفيف تبدأ في الرواية بمحاولة عبور الشارع بنزق، ودون تروٍ، وفي نهاية الرواية تنتظر مع الآخرين ليعبروا جميعهم. «الموقفان يرمزان إلى قرارات ثورية، أما الفرق بين هذا وذاك، فالأول «ثورة طفلة» لم تدعكها التجربة، ولم تعرف بعد موقعها الحقيقي من الثورة والتناقضات التي تقع فيها الثورة نتيجة كل الظروف الاجتماعية الاقتصادية الدينية الأخلاقية المعقدة»(٦:٨٠) ونراها في الموقف الثاني وقد عرفت.

نموذج آخر للمرأة ترسمه الكاتبة بعناية فائقة وصدق فني، هذا النموذج هو سعدية زوجة الشهيد زهدي. جاءت صورتها مشرقة وجميلة، هي سعدية/ الأم، التي باعت أساورها في «الصبّار» عندما سجن زوجها، لتستعين بثمنها على إعالة أطفالها. تأتي بها الكاتبة من «الصبّار» لنجدها في «عبّاد الشمس» شخصية جديدة ومختلفة، استشهاد زوجها يشكل نقطة تحول مفصلية في حياتها، فتنبري إلى العمل لتعيل أطفالها، تنقص من وزنها، وتقصّ شعرها، وتغدو رشيقة أنيقة، لكنها لم تغيّر من مظهرها الخارجي فقط. وإنما دخلت عالم الرجل، وابتدأت من الضرورة والحاجة، وكانت عندما تقبض أجر عملها من

خياطة الملابس «تحسّ بأنها باتت رجلاً أو نصف رجل»(٧٦:٣٥).

تمضي بنا الكاتبة مع سعدية في رحلة الحياة، حياة الكدّ والشقاء للمرأة المكافحة بدون رجل، لتصل بنا، في النهاية، إلى ما وصلت إليه رفيف بأن الكفاح مشترك، وأن الخلاص الفردي مستحيل في ظل ظروف ومناخ اجتماعي محكوم بقواعد وقوانين وتقاليد تكرّس ما هو قائم.

استقلال سعدية المادي يعرضها للحسد والاضطهاد من جيرانها الأقربين، ومن بنات جنسها. وتبدأ الأقاويل والأحاديث: «تعمل العمايل، وترخي الشمايل، واحد طالع وواحد نازل، وتقول من خير الله والماكينة، الله الله يا ماكينة سعدية، الله الله»(٧٦:٢٢) واضطهاد الجيران يؤدي إلى أن تفكر بالهرب، بالخلاص الفردي، في حلم يراودها بشراء أرض بعيدة عن الحارة، وبناء بيت بعيد، تنعم فيه بالراحة والاستقلال.

تقودها الأحداث إلى التعرف بخضرة، وتصحبها في السجن، وفي السجن تضيع فرصة الهرب التي وفرتها لها خضرة. وعندما يضربها الجنود لا تستطيع الدفاع عن نفسها سوى بالعويل واستجداء الشفقة، مرددة «من شان الله»(٧٦:٩١) هي امرأة عادية، وهي كما وصفتها خضرة: «خام عالسكين» تؤمن بمثلها وقيمها، وتستعطف الجنود «من شان الله» كي لا يضربوها، وقيم الاحتلال وجنوده مغايرة، فلا يكفون عن الضرب.

وتشتري سعدية الأرض/ الحلم، لكن العدو يصادرها، ويصادر الحلم، لتدرك أن خلاصها أصبح مستحيلاً، وتتخلى عن إيمانها الساذج وتصطدم مع جيش الاحتلال، مدركة أخيراً أن النضال هو السبيل الوحيد للخلاص، وتصرخ عالياً «لا أحد يفهم، ولا الله فاهم»(٧٦:٢١٩)، وتشتبك مع الجنود وترفس أحدهم ما بين الرجلين، متفوهة بكلام كاد يهتز كيانها، وترتعش عند سماعه من خضرة، وتصيح: «عليهم يا رشاد، عليهم يا ولدي»(٧٦:٢٧٩).

هذه سعدية التي كانت تحلم أن يصطاد ابنها العصافير بدلاً من الجنود اليهود، تصرخ به: «عليهم يا رشاد، عليهم يا ولدي»، إنها هي سعدية نفسها التي دفعت الغرامة الباهظة بآلاف الليرات لتخرج رشاد من السجن، نراها الآن تدخل بنفسها وتدعو ابنها للصدام المباشر مع العدو، وتصحو من الحلم، لتصل النضال بالنضال، لتصل زهدي الشهيد برشاد الذي «يضرب من فتحة مقليعته، من أعمق الأعماق صاحت: عليهم يا رشاد، عليهم يا ولدي. عليهم يا حبيبي يا زهدي!»(٧٦:٢٧٩)

يتكثف الزمان ليتمركز في بؤرة واحدة، بؤرة المواجهة، يلتقي فيها الأمس ليصبح الآن، وزهدي الذي استشهد منذ أكثر من ست سنوات يتجسد الآن حاضراً في رشاد. وتدرك بعد انهيار الحلم أن «ليس بالخبز وحده يحيا الانسان»، وهي «عندما فقدت الحلم أعادت صياغته، ومضت علاقة فاعلة واعية في مسار شعب يحلم ويقاوم ويجمع باستمرار نثار أحلامه»(٦٦:١٢)

سعدية تكاد تكون رمزاً للمرأة الفلسطينية التي نذرت نفسها لتنشئة أولادها، ثم تقدم نفسها وتقدمهم للوطن، وهي بذلك تتجاوز حجمها المألوف، «لا بل تتجاوز حجم الرجل ومقدراته، فتصبح قدرة مطلقة حين تتحول إلى رمز، يكسر كل المعادلات الحسابية، ويتجاوز الثقافة لأنه يتجاوز البدهيات، فعدا عن كونها أمّاً، مما يضفي عليها احتراماً مستمداً من المفاهيم الدينية، التي تمجد الأم... فإن المرأة حين تقارن بالأرض تحمل نفحة من الكونية، تخرج بها عن العادي، فتحمل في ذاتها موضوعاً ولا يعود باستطاعتها أن تعود إلى ذاتيتها، بل تتغير كل المعادلات، فيصبح موت ابنها الذي هو أعز ما عندها جزءاً من خسارة أكبر، وهي الأرض»(٤٣:١٤٤-١٤٥)

«تنتقل سعدية إلى موقع متقدم في نهاية القصة، وتشرف شخصيتها على التبلور التام بوقوفها إلى جانب أصحاب الأرض المصادرة، بعد أن تكون

أرضها قد صودرت أيضاً»(٨٢:٧٩) وهي تحثّ ابنها على الهجوم على الجنود منادية إياه باسم أبيه «عليهم يا حبيبي يا زهدي»، وزهدي استشهد من أجل الارض، هكذا يراها باسل الثوري في النهاية، فهو يرى أن سعدية حاضرة «في الحارة من يوم ما خلقها الله وخلق الحارة»(٧٦:٢٣٠) و «أنت الحادة يا سعدية»(٧٦:٢٣٠) فسعدية هي الأرض وهي الحارة وهي نابلس، هي الأم وهو لا يتصورها بعيدة عن الأرض بطيبها الإنساني الذي يضمخ الأرض فيجعلها ناساً، يتحركون ويتلاقون ويتقاسمون الفرح أو الشقاء، وترنو أنظارهم إلى مطلع شمس يوم جديد.

قدمت سعدية زوجها «ليصبح نموذجاً، تقدم على أساسه أطفالها إلى مذبح الشهادة، لأنّ ولادة سعدية وولادة شعبها تأتي من رحم الموت»(١٥:٣٩) فقدت الأرض فانزاح عنها الخوف، وانزاح حرصها الخاص على ابنها رشاد، فهو مثل كل الأولاد الآخرين، عليه أن يواجه ليحيا من جديد، أو يهب حياته لتحيا من بعده أجيال أخرى، «وامتلكت ذاتها، وهذا يشير إلى موضوعية مهمة أيضاً، فالاحتلال الذي سلب الأرض الفلسطينية كلها لم يدفع سعدية إلى حدود المقاومة، أما سلب أرضها هي، فيشكل صاعق يستطيع أن يفجّر كل ثورات نفسها المكبوتة ضد القهر»(٧٨:٥٧.٥٨) كانت تركن إلى القدر، بالخلاص من الاحتلال، وألقت باللائمة على القدر عند فقدانها زوجها، واتهمت القدر في ترملها، ولكنها تجاوزت القدر وأحست بأنها ستكون الملومة إن لم تدافع عن أرضها، وهكذا تصل بنا الكاتبة من خلال صورة سعدية، المرأة العادية المنكسرة القلب المدارية المحايدة، التي تصبح، بعد أن أخرجها الاحتلال من جحرها، «كياناً ينبض بالعفوية، ويرتسم من خلال إدراك أن التناقض في الشخصية الإنسانية لا يلغيها، بل يؤكد حضورها وصدقها»(٥٦:١٨٥)

امرأة ثالثة تسللّت إلى «عبّاد الشمس» ولم تظهر من قبل في «الصبّار» تبدع سحر في رسم صورتها، هي خضرة التي عرفتها سعدية في رحلة الطريق إلى تل أبيب، وفي عملية الهرب بالباص ثم السجن، واللقاء أخيراً في كوخ أبي

حسن مع الفدائيين، خضرة التي تمثل الجهل وفقدان الوعي، سحقها المجتمع فصارت إلى ما صارت إليه، لا تعرف الحياء، كما لا تعرف الخوف، تسألها سعدية مستغربة:

«- وانتي يا خضرة ما بتخافي؟

- ولا من الله.

- ولا من اليهود؟

- ولا من القرود، ولا من العبيد السود»(٧٦:٧٦)

ومع أن خضرة جاءت شخصية عابرة، واختفت بسرعة، إلاّ أن الكاتبة بحذقها المعهود، جعلت منها دلالة خاصة لنمط ثالث من النساء، بعد رفيف المثقفة، وسعدية الأرملة، التي تعيش لأبنائها، وتكافح من أجل الخلاص من الفقر، محايدة للواقع، نمط ثالث اختارت له خضرة، التي سحقتها قيم المجتمع الجائرة، فقدت كل شيء، لتتحول إلى شراسة ضارية تحاول تفجير كل قيم هذا المجتمع، بعد أن قامت بسحق نفسها أولاً.

حديث خضرة مثقل بالدلالات، تهزأ بكل ما يدور حولها: «طز على المقسوم ويلحقه التقسيم، ومين اللي قسّم»(٧٦:٩١) فحديثها عن القسمة والنصيب فيه إدانة للتفسير القدري، وتراه من صنع الناس، ويمتد ليحمل تهكماً على قرار تقسيم فلسطين وعلى من قسّم. وتصنع خضرة فلسفتها في الحياة بنفسها، ومن خلال قيم استمدتها من تجاربها القاسية: «مين أحسن يموت الواحد من الجوع والا يسرق ويأكل؟... مين أحسن أعرّص والاّ أخلّي الرجّال يموت؟(٧٦:٨٩) فهي لا ترى في سرقة الأغنياء حراماً، ولا ترى في بيع جسدها من أجل دراهم تشتري بها طعاماً وعلاجاً لزوجها المريض أمراً شائناً، فالمرأة في ظل غياب الوعي تسقط في الخطيئة؛ لتنتشل نفسها من الفقر والجوع، بتدمير نفسها.

تتنكر سعدية لخضرة عندما تلتقيان في حمّام البلد، تخاف سعدية على

سمعتها وسمعة ابنتها، وتخشى أن تربط النساء الموجودات في الحمام بينهما، وتنطلق خضرة في اللوم المبطن الموجه لسعدية. وتنفث خضرة غضبها على مجتمع نابلس «نابلس يا قليلة الخير يا قليلة الأصل يا نصابة يا كذابة يا قليلة الدين، قال بلد قال! طردوني على شوية رز وشوية سكر، مثل الكلبة طردوني ودرت من شارع لشارع ومن مخيم لمخيم اشتهي اللقمة وما ألاقيها وأشتهي الدوا وما ألاقيه. قال بلد قال! طز على البلد وأهل البلد»(١٧١:٧٦)

إن نقمة خضرة على مجتمع نابلس هو الهدف الذي سعت إليه الكاتبة من إيجاد شخصية خضرة، ودورها التصير في الرواية. ومجتمع نابلس، لا يختلف، بالطبع، عن غيره من مجتمعات المدن، لقد أرادت الكاتبة أن تؤكد أن المجتمع هو الذي يدفع الفقير إلى اليأس والانحراف، وهي تصبُّ جام غضبها على هذا المجتمع على لسان خضرة: «يا شيخة بلا شرف بلا قرف، ما ظل إلنا شيء نخاف عليه، يعني تقولي الناس الأغنيا أشراف؟ عجيبة هذه انت يا سعدية بعدك خام! بتعرفي لمّا الواحد يشوف الناس الأكابر ويشوف عمايلهم شو يقول؟»(٨٩:٧٦)

وترى فيحاء عبد الهادي أن تنكر سعدية لخضرة في الحمّام «ليس تخلياً عن إيجابيتها وامعاناً في السلبية، إنما هو رفض للقيم التي تمثلها خضرة، ورفض لما يمكن أن يسببه وجودها معها من زيادة اغتراب بينها وبين النسوة اللواتي تواصلن معها، واللواتي تحبهن وتخاف ألسنتهن في نفس الوقت»(٦:٧٧)

تسللت خضرة بسلاسة مدهشة إلى الرواية «وظلّ حضورها مدهشاً»(١٨٥:٥٦) ولعبت دوراً أساسياً في إعادة تشكيل شخصية سعدية، وإكسابها خبرات جديدة، بل وصقل شخصيتها، ولكن يبدو أن وظيفة شخصية خضرة قد انتهت، لذا اختفت من الرواية، وأنا لا أتفق مع فاروق وادي في قوله «إن غيابها المفاجيء قضى على الكثير من مبررات وجودها»(٨٥:٥٦)، ذلك أن هذا الوجود كان ضرورياً، ولو أنه كان عابراً، لرسم الصورة الثالثة للمرأة في مجتمع

الفقراء، ولكن غناهم يستر عوراتهم الموسرة، وكان ضرورياً لتهيئة النقلة الشخصية في شخصية سعدية التي استعملت ألفاظ خضرة الفاحشة، وتوحشها وهي تواجه جند الاحتلال، كذلك فإنني لا أتفق مع «عمر أبو عقاب» فيما ذهب إليه بأن اختفاء خضرة أضعف البناء الدرامي للرواية،(٤٧:٨١) واختلافي معه يعود لسبب بسيط هو انتهاء أغراض هذه الشخصية؛ خضرة في إعادة تشكيل شخصية سعدية، فسعدية هي الشخصية الايجابية الأكثر تطوراً ونمواً في الرواية، وما خضرة إلاّ عامل عابر في نموّ هذه الشخصية، كان لا بدّ له أن ينتهي باستنفاذ أغراضه، ذلك أن الشخصية/ العامل، قد تبدو أحياناً وكأنها شخصية/ أساس، لما تحمله من عظم التأثير، وقد تختلط الرؤية على البعض فيحسبها شخصية/ أساس. ولكننا لو تتبعنا الخط الدرامي لوجدناه يسير مع سعدية وبها، وما خضرة إلاّ هامش، رغم قوّته، جاء ليعمق خط سعدية الدرامي/ الأساس.

ولعل قائلاً يقول: إن اختفاء خضرة هو خوف سحر من انتصار هذه الشخصية المرفوضة اجتماعياً واخلاقياً، والخوف مما قد يسببه انتصارها من جدل ونقاش، لقد كانت سحر على وعي تام بشخصية خضرة ودورها وأخلاقها، وقد أبرزتها كلها بشجاعة ودون مواربة، بل ربما كانت أجرأ كاتبة عربية ذهبت هذه الطريق، وكانت تدرك ما سيدور من نقاش واستنكار لألفاظ ومسلك خضرة، ولم تجبن، يقول جمال بنورة في تفسيره لاختفاء خضرة بأن سحر «تريد أن تقول بأن الطريق الذي اختارته أو فرض عليها (أي على خضرة) لا يقود إلى هدف في الحياة... أو أنه لا مستقبل له... مع أنني اختلفت معها في ذلك إن كان هذا رأيها فعلاً»(٧٩:٨٢) ولا يقول لنا بنّورة كيف يمكن أن يقود طريق التدمير الذاتي الذي تمارسه خضرة إلى هدف في الحياة ومستقبل لها.

يستمر حضور نوار الكرمي من «الصبّار» ولكنها في «عبّاد الشمس» أقلّ حضوراً، استخدمتها الكاتبة لا كنموذج نسائي رابع، بل كانت شخصية وظيفية لإظهار فعل الزمن الذي طال ست سنوات أو أكثر وأثره على المرأة، لقد

استشعرت نوار السنين طويلة عليها، وملّت انتظار خروج صالح من السجن، لم تعد حالمة كما كانت، وبدأت تدرك عبثية الانتظار، إنها تنسحب في النهاية، وتتخلى عن صالح، نراها محزونة دائماً، زهرة تذبل شيئاً فشيئاً، يقودها تخليها عن صالح إلى السلبية العاجزة «وعد قطعته على نفسي أن انتظر، كان للانتظار معنى، وكان صالح أميلة، أصبح الانتظار سجناً، والسجين قيداً، وبتّ أحلم بالهرب»(٣٩:٧٦) فبعد أن كان الانتظار أملاً في تحقق الحلم، أصبح الهرب هو الحلم، والتخلي عن الوعد. ويرى احمد جاسم الحميدي أن المرأة البورجوازية التي تبدأ من موقع عاطفي تكتشف تذبذبها عندما توضع في قلب التجربة الحقة(١٥:٤٠)

ومن «الصبّار» يأتينا عادل الكرمي، ليؤدي دوراً جديداً في «عبّاد الشمس» فهو يطل علينا شخصية مختلفة عمّا ألفناه سابقاً، هو الآن مثقف سياسي يتخذ من الصحافة السياسية منبراً يخاطب الناس من خلاله، وهو الذي عرفناه عاملاً في مصنع إسرائيلي، يؤمن بدور الطبقة العاملة ويعمل من أجل العمال وحقوقهم، هو اليوم محرر في مجلة «البلد» في مدينة القدس، ذو ذهن بارد، يخضع علاقته بالمرأة إلى التفكير والمنطق الصارم.

ما الذي جعل عادل الكرمي يمارس العمل الذهني بعد العمل اليدوي؟ تخبرنا الكاتبة عن التغيرات والتحولات في مسار حياة عادل في الفترة التي شكلت انقطاعاً بين «الصبّار» و«عبّاد الشمس»، أهو تحوّل فردي خالص ساقته الظروف؟ أم هو نتيجة انتماء إلى تنظيم أو حزب سياسي أوكل إليه هذه المهمة، بعد أن رأى فيه التنظيم قدرة على ذلك؟ أم هو النماء الطبيعي للبذرة التي ألقيت في الصبار مع نسف بيت العائلة وتخليه عن الآلة (الكلية الصناعية)، مما غيّر من سلوكه ومن طريقة حياته كلها؟ «إلاّ أن مثل هذا التحول نحو العقلانية الساطعة، ساهم بدوره في تصحيح مسار هذه الشخصية وتعبيراتها الأيديولوجية الخفية، بحيث استبدلت تورطها في النزعة الإنسانية العائمة التي تحول الجلاد إلى ضحية «إنسانية»، بمشروع عقلاني ومدروس

يطمح إلى تحقيق فكرة الوصول إلى الشارع الإسرائيلي»(٥٦:١٨٧)

وفي الزمن ما بين الروايتين يكبر باسل، وهو الوحيد الذي نعرف كيف عبر هذا الزمن، لقد أمضاه في السجن، ولكن هل يعقل أن تنضجه ست سنوات، بهذه الطريقة التي ظهر عليها في «عبّاد الشمس»، قد يحدث ذلك صدفة في الواقع، ولكن حدوثه في عمل روائي لا ينسجم والمرجعية الفنية، فإن تغيّره الجذري من الرومانسية الطفولية إلى الواقعية الحادة فيه كثير من المبالغة.

باسل غيّره السجن، وتغيّر أيضاً بعده، ففي السجن كان يضحك، أما خارجه فإنه فقد القدرة على الضحك، وهو يرى أن قضيته هي قضية العالم أجمع، وكأن نبوءة عادل له عندما خرج من السجن: «ستكتشف يا أبو العزّ غير ما تتوقع»(٧٦:١٠١) قد أصبحت حقيقة، ويظل السجن أكثر رحمة من العالم الخارجي.

يطرأ تحول في قناعات باسل السياسية، فقد كان قبل دخوله السجن رومانسياً يؤمن بالحل الفردي، بل لعله كان أقرب إلى المغامرة يقنع بها نفسه بالبطولة والشجاعة، ولا يرى في الاحتلال إلاّ وجهه الوحيد- وجه الاحتلال فقط، منكراً رأي عادل الذي كان يكرر «للصورة أكثر من بعد»(٦٧:٩١)، لكنه بعد أن خرج من السجن يفصح «ببساطة عن قناعات تختلف وتتصادم مع قناعات سالم- فكرة الرفض المطلق والطفولة اليسارية- التي عبّر عنها من قبله أسامة الذي انشدّ إليه باسل في ممارسته النضالية»(٥٦:١٨٨)

شخصيتان أخريتان رغم عدم حضورهما في الرواية إلاّ أنهما تستحضران عن طريق الذكريات، هما صالح وعادل السجن إذ نراهما ماثلين أمامنا وحاضرين في كثير من المواقف والشحنات العاطفية.

ويرى أنور بدر أن «الشخصية عند سحر خليفة تنمو في زمنها الروائي

الخاص، وتكبر في جدل الإشكالات المطروحة بين الواقع والمعرفة، وتصير إلى نمذجة الموقف بعيداً عن النماذج الجاهزة»(٧٨:٥٩)

يرى فاروق وادي أن البناء الروائي لعباد الشمس «يشهد تهاوياً ملحوظاً لا تشفع له صحة الطروحات السياسية والفكرية الناضجة، والعاجزة في نفس الوقت عن، إيجاد معادلها وشكلها الفني، الانتقال إلى أجواء المثقفين وهمومهم ساهم في خلق ازدواجية بادية في الرواية»(٥٦:١٨٦) أما «عمر أبو عقاب» فيرى أنها «لم تقدم أية رؤية سياسية ناضجة، واكتفت بطرح تقرير لبعض الاتجاهات السياسية السائدة محلياً»(٨١:٤٨)

ولعل سحر تحمل قصب السبق في طرحها قضية المرأة في الرواية الفلسطينية، فقد «طرقت باباً لم يطرقه أحد في أدبنا المحلي (أي أدب الأرض المحتلة) وتمكنت بذكاء من افساح المجال لهذه القضية رغم حساسيتها، ورغم الظروف غير المواتية لطرحها، لكنها برأيي لم تقدم رؤيا اجتماعية ناضجة لحل القضية التي حملت راياتها»(٨١:٤٨) ونرى جور أحكام «عمر أبو عقاب» على سحر وتناقضه مع نفسه فهو يقرّ بحساسية القضية وعدم مواتاة الظروف لطرحها، ويطالب سحر بحلول لها. وقد سبق أن استشهدنا برأي آخر مماثل له، يطالبها بتقديم رؤية سياسية ناضجة، إن الروائي أو الأديب عموماً ليس مصلحاً سياسياً أو منظراً حزبياً أو داعية لانتخابات برلمانية ليقدم البرامج والحلول. إنه يطرح المعادل الفني للواقع الموضعي القائم، أو المحتمل صدق حدوثه. إن مجرد التقاط سحر لخيوط هذه القضية يعدّ شرفاً لها، وهي غير مطالبة بتقديم الحلول، فالحل ليس بهذه السهولة، فالأمر مرهون بثورة اجتماعية وتغيّر في معايير التنشئة والبنية العقلية، ثورة وتغيّر، تعطي شبكة العلاقات فيهما للمرأة دورها السياسي والاجتماعي دون تمييز جنسي.

من المأخذ البينة على رواية «عباد الشمس» طول الحوارات وتشعبها وعرضها المسهب للنظريات الفكرية والسياسية المتعددة حول المرأة، بحيث

بدت هذه الحوارات وكأنها محاكمة لهذه الآراء، كذلك كثرة التضمين إذ نرى حشداً من الأغاني الشعبية والأهازيج والنواح في مشهد الحمام، وتعمّد الكاتبة إلى إقحام ألفاظ نابية أو تمسّ بالمقدسات وكان الإقحام مقصود لذاته، كما أن التضمين كان في أغلب الحالات غير متسق مع السياق العام للنصّ، بل هو أيضاً مقحم عليه.

أما الرمز، فقد استخدمته الكاتبة باقتدار في اسم مجلة «البلد» لتعني به البلد كلها ووضع المرأة فيها، وليتضمن في اتساعه كل التجمعات والمؤسسات ابتداءً بالاسرة والبيت ومروراً بالمؤسسات الأهلية والجامعات وانتهاءً بحركة الثورة الفلسطينية، سواء في تنظيماتها أو تجمعها في منظمة التحرير الفلسطينية ومؤسساتها ومكاتبها، وفي كل مكان لا تحتل فيه المرأة مكاناً متعادلاً.

رمز آخر قد يمرّ به القاريء دون تفكير هو اسم كل واحدة من الروايتين وما يحمله كل اسم من دلالات. فالصبّار نبات شوكي حادّ الأشواك قادر على الحياة في كل الظروف رغم قسوتها، وعبّاد الشمس زهرة تتفتح مع ظهور الشمس وتستدير لتبقى مواجهة لها، وتنقبض إذا ما غابت الشمس، والواقع الفلسطيني في الأرض المحتلة كان «صبّاراً» قادراً على مواجهة الاحتلال، يغرز أشواكه الحادة في جسمه، ولكنه بعد سنوات من الضنك والعزلة والجوع والمعاناة والقصور العربي وعسف الاحتلال، اتجه نحو الواقع «شمس النهار» يدور مع هذا الواقع متفتحاً إذا ما بزغت شمسه وينقبض على ذاته إذا ما أفلت، ولم يعد صبّاراً كما كان من قبل.

هذا، ويجب أن أذكّر هنا أن سحر كانت تنوي تسمية روايتها الصبّار باسم «لأجمل ضفة أمشي»(٢٠:٥٤)، ولكنها عدلت عن ذلك بعد مراجعة نفسها، لتستقر على «الصبّار» تسمية نهائية للرواية لما تحمله من دلالة على الصمود والمقاومة.

وكان إيقاع «عبّاد الشمس» هادئاً على عكس «الصبّار» ولكننا أحسسنا بتسارعه في المقاطع الأخيرة من الرواية، وهو أمر طبيعي، فرضته الأحداث المتسارعة، المشحونة بالتوتر عند الاقتراب من النهاية. وقد قسمت الكاتبة الرواية إلى خمسة وثلاثين مقطعاً، معدل صفحات المقطع ما بين ست إلى ثماني صفحات، إلاّ أن بعض المقاطع حوت حوارات طويلة جعلت إيقاعها بطيئاً للغاية إلى حدّ يُشعِر بالضجر والملل.

وفي ختام هذه القراءة لعبّاد الشمس التي تراها الكاتبة جزءاً ثانياً مكملاً للصبّار، فإنه يصدق عليها أيضاً ما اختتمت به قراءتي للصبّار، إلاّ أنني أضيف أن «عبّاد الشمس» هي أقرب إلى الرواية المستقلة عن سابقتها، فنحن لو غيّرنا الأسماء المستجلبة من «الصبّار» إلى أسماء جديدة وأعطيناها قليلاً من خلفية تاريخية، مشابهة أو مقاربة، لزال ذلك الارتباط الواهي بالصبّار، ولأصبحت عبّاد الشمس رواية مستقلة لها كل الخصائص الروائية المتكاملة.

* مذكرات امرأة غير واقعية *

اعتمدت الطبعة الأولى، دار الآداب-
بيروت، أساساً ومرجعاً لهذه الدراسة

مذكرات امرأة غير واقعية

سحر خليفة كاتبة مسكونة بهموم المرأة، كيف لا وهي تمتلك الوعي وذكاء القلب وجرأة الحق تتميز بها، بل تكاد تتفرد بها على الكثيرات ممن يعشن أوضاع المرأة في مناحيها التقليدية الموروثة في مجتمع ذكوري، وهي تلتقط قضايا المرأة في حالاتها المتعددة، تقلّب جوانبها، وتطرح الأسئلة، تسأل وتتساءل، تطوّر نفسها، وتتطور رؤيتها لقضيتها. وهي تعي ما تفعل، وتعي أنها تحتار وتغيم بها الدنيا، وتعي أن القضية صعبة وشائكة، ولكنها تحمل إصراراً في داخلها يجعلها تستمر وتزداد مضاءً، سلاحها قلمها تغمسه في حبر الواقع، لترسم واقعاً أفصح بياناً، مرارته أشدّ مرارة، وفرحه أكثر بهجة.

وفي روايتها «مذكرات امرأة غير واقعية» تغمس قلمها في حبر قلبها وتجربتها وحياتها الخاصة، تنتقي ما يلائم رسالتها وقضيتها لتبسطه أمامنا عملاً فنياً مؤثراً.

تقوم تقنية السرد الروائي في «مذكرات امرأة غير واقعية» على ضمير المتكلم الراوي، «ولي مع الأشياء حكاية... أتعامل مع الأشياء... فهمت أن...»(٩:٣٠) وهذا السرد يعتمد على الذاكرة ليحقق وظائف دلالية أبرزها إعطاء معلومات عن الماضي تقوم على تلك الحقائق الواقعية، أو المتخيلة التي أرادت الكاتبة الدفاع عنها، أو الهجوم عليها.

وباعتماد الكاتبة ضمير المتكلم في السرد، فإنها تدخل دائرة السيرة الذاتية، رغم أن يمنى العيد ترى أن الراوي الذي يروي هو من يخلق من شخصه الذي كان، والذي يعيد فيه النظر عند الكتابة، بطلاً بهذا المعنى، ليست الكتابة، كما يتوهم البعض، سيرة ذاتية «بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير ال «أنا»، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور، وتسمح

له، بالتالي، التدخل والتحليل بشكل يولّد وهم الاقناع»(٨٢:٩٥،٩٦)

وفي السرد الذاتي «لا تقدم الأحداث إلاّ من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيّناً يفرضه على القارىء، ويدعوه إلى الاعتقاد به»(٥٧:٤٧)

تبدأ الرواية السرد منذ بداية الأحداث «كان أبي يمسك بيدي وكنا نسير في الشارع»(٣٠:٩) وتتابع سردها للأحداث مع مجرى تسلسلها الزمني التصاعدي، لكن هذا التسلسل لا يعفيها من أن تقطع الزمن الماضي لتدخله في الحاضر، أو أن تقطع الحاضر لتستعيد الماضي، تكشف ما جرى لتضوي به ما يجري، معتمدة على التذكر وكنز مخزون الذاكرة، «شددت عنبر إلى صدري، تذكرت كتلة لحمية في وعاء صغير في مستشفى بعيد، حَمْل ودموع وكينا وحبوب ممنوعة ونزيف»(٣٠:٣٢) «لا أريد أن أذكر، بلى أذكر، لا أريد. بلى أذكر. وهل نسيت يوماً؟ بلى نسيت ثم تذكرت ثم نسيت وأظلّ أذكر»(٣٠:١٥) فالذكريات تفرض نفسها، بل هي لم تنس ولم تصبح ذكريات لحضورها الدائم المستمر.

تسرد الرواية قصة الفتاة عفاف (الهوائية)، ابنة المفتش في جهاز التربية والتعليم، التي تعيش الآن في إحدى دول الخليج، مع زوج سكّير يكبرها بسنوات، ويشكّ في كل ما يصدر عنها من تصرفات، فهي بالتالي تعيش معاناة الازدواج والاغتراب، تريد بيتاً ونوجاً، وترفض البيت والزوج. وهي غريبة عن البيت الذي تقيم فيه وعن المكان وهي موجودة فيهما، وهي غريبة عن الزوج وعن مؤسسة الزواج؛ بحالها وهي تعيشهما، تؤمن أن كل شيء يتداعى ويتهدم، وتعلل النفس بآمال غائمة بأن كل شيء سيجبر.

وتترك الزوج، وتعود إلى بيت العائلة، لتقيم مع أمها التي بقيت وحيدة في البيت. بلا هدف ولا مستقبل ولا أمل. لكنها في طريق العودة تلتقي في الطائرة بامرأة إيرلندية، تتبادلان الحديث وتدخلان في همّ المرأة المشترك، تقول

الإيرلندية: «لشعبينا قصتان متشابهتان، وأنا وأنت متشابهتان»(٨٢:٣٠) لكن الإيرلندية أكثر تجربة، فهي عازفة بيانو، وأكبر عمراً، تعيش عمر وإحساس الشباب ولكلماتها مفعول السحر، «كانت قد شحنتني بالنار فأحسست أني بتّ جهنم. منحتني ثقة بالعالم والعيش... أهدتني أحلى النعوت وأحلى الكلام... وقد كنت مغرمة بالكلام منذ الطفولة فرجعت إليها»(٨٣:٣٠)

تتعدد تقنيات الرواية، تلجأ الكاتبة إلى الإسقاط، والحديث بضمير المتكلم والارتداد، والقطع الزماني والمكاني، مستفيدة من التقنيات السينمائية، لكن الرواية جاءت خالية من النتيجة (Resolution)، مما أفقدها أي شكل من أشكال البناء الحكائي، الدرامي، لنخرج مع نهايتها بمجموعة من الأفكار، المبثوثة في ثناياها على شكل خواطر لفتاة بورجوازية، تحتاج خواطرها إلى كثير من المراجعة والمحاكمة، وتقييم مدى فاعليتها في التغيير الاجتماعي والثقافي، والسؤال الذي يطرح نفسه بالحاح، هل يشكل نموذج السرد في «مذكرات امرأة غير واقعية» نصّاً روائياً؟ إنني أميل إلى اعتباره غير ذلك، خصوصاً، أن المذكرات جاءت مطابقة إلى حدّ بعيد مع قصة حياتها التي كتبتها بالإنجليزية (My Story) التي وردت كجزء من رسالتها لنيل درجة الدكتوراة(٣١)، وخلوها من التنامي الدرامي القائم على الصراع (Conflict) وتشوش نقطة المواجهة (Point of attack) فهي تبدأ حيناً من دهشة الطفولة، وحيناً آخر من الحياة الزوجية، وأخيراً عدم ارتكازها على نتيجة محددة واضحة تمثل هدفاً بالمفهوم الروائي.

بدأت الكاتبة مذكراتها بمدخل تتحدث فيه عن صباها، وتلقي فيه أضواء هازلة على حياتها، ومن الواضح أن هذا المدخل لا يشكل دخولاً روائياً (Set up) جنينياً ينمو مع الأحداث، ولكنّه تقرير لغوي تتلاعب فيه الكاتبة بالألفاظ، مما يذكرنا بمتشائل إميل حبيبي: «فخفت وليت الأدبار، ولكن دبري كان عالقاً فجمدت في مكاني وساقاي ترتطمان بالأرض والهواء على السواء، وهكذا بتّ مراوحة واقفة عن العمل، رجل في الأرض ورجل في الهواء»(١٠:٣٠) وتمشياً مع

نحت وتركيب «المتشائل» فكأن الكاتبة أرادت أن تنعت بطلتها ب «هورضية» من الهواء والأرض، أو «تحتفوقية» من التحت والفوق، ومن الواضح أيضاً أن كتابة هذا المدخل جاءت لاحقة على كتابة المذكرات، وجاءت بقصد التوضيح، وفكرة التوضيح قد تكون مأخذاً على الكتابة. ولعله شعور الكاتبة؛ أنها لم تكن واضحة بما فيه الكفاية في مذكراتها، فجاءت بالمدخل لجلاء الغموض وكشفه.

تتوزع أحداث المذكرات ما بين نابلس مدينة الكاتبة، والقدس، وبلد خليجي هبّ من سباته الصحراوي على نفط يتدفق، (البلد النفطي في My Story هو ليبيا) ثم عمّان، وأخيراً نابلس مرة أخرى.

والمكان/ بيت العائلة في نابلس متسع الأرجاء، تحيط به الأشجار والساحات له شرفات فسيحة فسيحة، وأبواب زجاجية ونوافذ شرقية وغربية(٢٧:٣٠) ونستدل على اتساعه وثرائه بوجود بستاني يعمل فيه.(١٤٤:٣٠) هذا البيت هو مركز مخزون الذكريات لطفولة سعيدة، لطفلة مفتوحة العينين كثيرة الدهشة والتساؤل، وذكريات عن الوالد الرصين المهاب، الذي «يدندن» أحياناً ويحبّ أغاني عبد الوهاب وسيد درويش، والوالدة الرضية الراضية، والجدة و «حواديت» ما قبل النوم شتاءً.

والمكان/ نابلس المدينة، ثابتة لا تتغير، هي مركز الجذب والطرد في وقت واحد، فهي التوق والشوق الدائمين، تجذب الروح دائماً، وتطرد أي مكان آخر لأنه الغربة دائماً، ولأنه ليس نابلس، فكل مكان هو غربة.

والمكان/ الغربة في البلد الخليجي تعيش فيه اغتراباً وحنيناً طاغياً يسحبها دائماً إلى المكان/ الألفة/ نابلس. «لا ربيع في هذي البلد، لو أنك تعرفين يا عنبر ربيع بلدي. شيء آخر. هناك الحنون والدحنون والبنفسج البرّي وقرن الغزال. أشياء بسيطة. لكنها عوالم»(٧٣:٣٠) وعندما يضنيها الحنين إلى الوطن، وتطلب من زوجها أن تذهب لزيارة أهلها يضع شرطاً للسفر، وكانت

على استعداد لقبول أي شرط في المقابل: «أي شرط في الدنيا أقبله في سبيل أن أصل البلد وارتمي على التراب وأقول إني منه وفيه، وأشمّ رائحة الطين، وأغرق وجهي في حضن ربوة»(٣٠:٧٤) وحتى الأشياء التي كانت تكرهها في الوطن تصبح حبيبة تشتاق إليها، «وقلت أحنّ إلى أمي وأشياء أمي، ومنها تصير الصفعة قبلة، وأضع الكفّ على رأسي، أحفره في الوجدان والأحزان مزمور رحمة. وهتفت من شرش الإحساس ونخاعي الشوكي: الرحمة يا أمي الرحمة»(٣٠:٧٤) وحتى الجارات ومجالسهن وثرثراتهن وحلقات الاستتابة، حيث كنّ يسلقنها بألسنة حداد تحسّ تجاههن بالألفة، وتزداد شوقاً إلى مجالسهن، وعندما تلتقي بهنّ في نابلس لم تستطع منع نفسها من البكاء، «يبكيني الشوق إليكم وإلى هذه الجَمْعة»(٣٠:١٢٤).

أما المكان/ بيت الزوجية في ذلك البلد الخليجي، فإنه كريه في نظرها: «استيقظ صبحاً فترتطم عيناي بخزانة صممت بذوق سقيم، مرآة وحواشي وحفر، والستارة الكثيفة تخفي عني نخلة السفارة، ومبنى السفارة يخفي عني شمس الشرق، كل شيء في هذا البيت كأنما صنع خصيصاً ليحجب عني شيئاً آخر»(٣٠:٤٥) وهذا البيت فراغ حسي وفراغ روحي « وها أنذا أسمع صوت الموت من خلال فراغ البيت وفراغ الكون وفراغ العمر»(٣٠:٢٥) غربة ووحشة وقتل للمشاعر «لا أهل لا أصدقاء لا معارف ولا أبناء. لا ملامح ألفها، أو ألف لهجة أهليها، كل شيء غريب وكل شيء بعيد»(٣٠:٤٤)

إذن، فإن عفاف تتوزع بين مكانين، مكان الذكريات السعيدة، ومكان الواقع الذي تعيشه وترفضه. ولكن المكان المرفوض لا يحمل في ذاته عوامل رفضه، ذلك أن الرفض للبيت يجيء من عوامل أخرى مكروهة، هي الزوج السكّير الذي يشك في كل تصرفات عفاف، وهي الحياة الزوجية والزواج الذي أرغمت عليه، فكان الهرب وجدانياً، إلى عالم ما قبل الزواج والزوج، عالم الصبا وأحلام المراهقة ومكانها بيت الأسرة في نابلس وأجوائه، حتى تلك الأجواء التي كرهتها ورفضتها في صباها.

مكان آخـر نجـده في الرواية، هـو مـدينة عـمّان، ولكن هـذا المكان لا يشكل تأثيراً أساسياً في حياة عفاف. إنه مكان يصل الماضي عابراً إلى المستقبل، تلتقي فيه بـ «نوال» الثورية، لتكتشف أنها أيضاً تعاني، وتلتقي فيه بفتى الأحلام السابق، لتكتشف وهم الأحلام. لقد أقبلت على عمّان في طريق عودتها إلى نابلس وهي تفتح قلبها وروحها «سأملأ قلبي بكل الصور، وأرى الناس دون حبل غسيل»(٨٦:٣٠) إنها تتوق إلى الالتقاء بالناس ينبضون بالحياة والحركة، لا مجرد تصورات لاناس كانت تخلقهم تخيلاتها من خلال رصدها لملابس منشورة في الشمس على حبال غسيل في العمارات المجاورة تستعين بهذه التخيلات على ملء المكان/ الفراغ.

ومن الأمكنة الأخرى مدينة القدس، التي ينتقل إليها الوالد عندما يرقّى إلى درجة مفتش، بعد أن كان أستاذاً(١٤٤:٣٠) ولكن الكاتبة لا تتعمق المدينة، فهي في وصفها العام لها، لا تخرج عن اللمحة العابرة التي قد يخرج بها من زار المدينة لساعات قلائل: سائحون وسائحات ونواد وفتيات يلبسن «الشورت» ويحملن مضارب التنس ويتكلمن الإنجليزية، ويحادثن الشباب دون حرج، وطوائف وأديان وأقوام من أصول أجنبية مختلفة.(١٤٥:٣٠) ونحن لا نحسّ بأي اثر حقيقي للمدينة في حياة عفاف سوى ما تدّعيه المذكرات: «وهناك انفتح المجتمع أمامي بصورة مخالفة للصورة التي اعتدتها في مدينتي المحافظة»(١٤٤:٣٠) لم نر هذا المجتمع ولم نحسّ بتأثيره، فقد اقتصرت علاقات المفتش بزيارة بيت مفتش آخر، وتوقفت هذه الزيارات القليلة بعد ثالث او رابع زيارة لخلاف نشأ بين عفاف وابنة المفتش الآخر.

إذن، لماذا القدس؟ في اعتقادي أن القدس جاءت في الرواية لتبرير حصول الوالد على درجة المفتش، حيث أن مركز أعمال مفتشي التربية كان في القدس عادة، لا في المدن الصغيرة.

ولكن، هل يكفي تفسير القدس/ المكان بمثل هذا التبرير ؟ إن الكاتبة تستخدم المكان (كل الأمكنة)، لتعثر فيها البطلة على حقيقة وضع المرأة، ساعية بذلك إلى تأكيد مقولاتها حول المرأة، حقوقها ومشاعرها في مجتمع لا يرى فيها إلاّ وسيلة للرجل، وتبعية كاملة له. فبيت الأسرة تنشأ فيه الطفلة على القبول المجحف بأفضلية الطفل الذكر، وبيت الاسرة يكبت عواطفها وأحاسيس صباها، وينقلها في «زفّة وطبل وزمر ورقص» إلى قبر الزوجية، وبيت الزوجية قبر حقيقي ترفضه الكاتبة للوصول إلى تفضيل كبت بيت الأسرة على قبر بيت الزوجية. وتوظف الكاتبة مدينة عمان لتلتقي فيها ب «نوال» الثورية الاشتراكية، لتقول لنا إن الفكر الثوري عاجز عن فهم المرأة وبالتالي رؤية حقوقها، ولتقول لنا، من خلال نوال، أيضاً، إن الرجل الثوري العربي لا يختلف في علاقته مع المرأة عن غير الثوري، وفي عمان أيضاً تلتقي بفتى الأحلام لتصبح الأحلام كوابيس مزعجة. أما توظيف مدينة القدس، فإنه، فضلاً عن تسويغ وظيفة المفتش للوالد، فإن الهدف الرئيس كان إظهار غيرة المرأة من المرأة(١٤٩:٣٠)

إذن، فالمكان في المذكرات وظيفة وليس حياة، يستمد وجوده من دوره الهامشي، ولا يختلف هذا الدور الهامشي فيما لو غيّرنا أسماء الأمكنة ومواقعها، لأنها ببساطة لا تؤثر في الأحداث أو الشخصيات، بل هي إطار هش لها.

ولعل أطرف مكان في الرواية هو (الحمّام)، تهرب إليه عفاف كلما حزبها أمر، تكون فيه وحدها مع نفسها، وهو مكان يشكّل مهرباً وموقعاً للاحتفال: «فدخلت إلى أقرب حمّام، وهناك هنأت نفسي»(٨٦:٣٠)، «ووضعتها في جيبي وتوجهت بها إلى الحمام»(٥٣:٣٠) لكنه احتفال من نوع مختلف، وكأني بالكاتبة تريد ان تقول لنا: إن جوّ المرحاض الخانق، افضل من جوّ هذا المجتمع. وخلوته، أهون من علاقات زائفة مشوهة يكرسها هذا المجتمع. «وتبدأ دموعي تسيل بصمت، وتشرئب أذنا القطة، وأحمل قطتي وأتجه إلى الحمام»(١٢:٣٠)

تعيش عفاف زمانين، زمن الرواية/ القصّ، وزمناً مضى، يشدها دوماً إلى الذكريات في طفولتها وصباها، ويشدها إلى مدينتها التي ترعرعت فيها، فيتداخل الزمان مع المكان، ويتمازج الماضي بالحاضر، يذكرها الحاضر بأماكن وأحداث سابقة، ويبعدها الماضي عن أماكن وأحداث جارية.

تخلو عملية السرد أو تكاد من الحوادث، فقوامها الذكريات والأفكار، تتداعى في غير ما اتساق أو تواصل. ومع هذا، فسنحاول تتبع الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية المستخدمة في الرواية.

يمتد زمان الرواية إلى ما يقارب خمسة وعشرين عاماً، من الطفولة البريئة إلى الطلاق. نراها في طفولتها: «كنت ما أزال أصغر من النطق بالكلمات. أشرت إلى الخزانة، فَتَحَتْهَا، فمدت يداً صغيرة وأخذت تفاحة حمراء لامعة وجميلة. ضحكت أمي وقبلتني، وجعلتني أعيد وأكرر نطق الكلمة وتقول: «قولي تفاحة»».(١٤٩:٣٠) «كان أبي يمسك بيدي وكنا نسير في الشارع... وأنا طفلة بحجم القطة».(٩:٣٠) ولا تحدد الكاتبة زمن الطفولة هذا. فالطفولة ليست أكثر من محطة للذاكرة.

أما محطات الزمان الأخرى فهي الصبا وعهد المدرسة الابتدائية والثانوية، وأحلام المراهقة وحبّ عبد الناصر وعبد الحليم والولد الأمبل،(٥:٣٠) ونكتشف في هذه المحطة واقع الفتاة الاجتماعي. ثم تدخل محطة الزواج الفاشل، ولعل هذه المحطة هي أبرز مرحلة في حياتها، فيها تنساب ذكرياتها وتتعمق تساؤلاتها، وتتعرف، بالتجربة المريرة، والمعاناة الحقيقية، قيمة المرأة/ الزوجة في المجتمع، وسيادة الرجل/ الزوج سيادة مطلقة، حتى لو كان هذا الزوج سكيراً فاسداً. وتقرر، بإصرار، دخول المرحلة النهائية وما فيها من عناء، مرحلة الطلاق التي يدينها المجتمع باستمرار.

الزمن في المذكرات لا يخدمها كعمل روائي، فهو غير محدد، أو واضح

المعالم، وتزيد الكاتبة أمر الزمان غموضاً باستخدامها تعابير غير محددة: «في يوم من الأيام، وبعد سنوات من الزواج»،(٢٩:٣٠) «وبعد سنتين من الزواج» «في ليلة ليلاء».(٢٩:٣٠)

وتحدد الكاتبة فصلين من فصول السنة، ولكننا لا ندري أي سنة، لانعزالها عن الأحداث الأخرى، وتكريسها السرد لرصد ما يتعلق بعفاف وحدها، دون الالتفات إلى هموم الناس الآخرين أو أحداث المنطقة. يتحدد الفصل السنوي الأول في بداية الفصل الرابع من المذكرات «شباط وقطتي.... في أول فجر من شباط، استيقظت على صوتها».(٢٦:٣٠) ويتحدد الصيف في الفصل التاسع: «بدأت ملامح الصيف تعلن. وشجرة الجيران تلبلب. وستكبر فجأة»(٧٢:٣٠، ٧٣) والصيف هنا، كما يورده النص المكتوب هو أشبه بالربيع، وهذا مخالف لطبيعة الصيف، الشديد الحرارة في دول الخليج. ولكن للكاتبة أسبابها، فهي توظف الزمن للوصول إلى أغراض أخرى، فشباط والقطة، مدخلها إلى مشاعر المرأة الجنسية التي يقتلها، ويحد من اتساعها الزواج. والصيف مدخلها إلى طلب عفاف زيارة أهلها، وزيارات العاملين في الخليج تكون صيفاً، في العادة.

وبهذا فإن زمن «مذكرات امرأة غير واقعية» غير واقعي في ذاته، اختارت منه الكاتبة ما يناسب الأطار الفكري، تماماً مثلما فعلت بالمكان/ المحطات، ليصبح الزمان معبراً مجرداً من عناصره الفعالة، وليفقد، بالتالي، تأثيره الفاعل في السرد، وفي تشكيل الأحداث.

تبدأ المذكرات بتقديم «عفاف» لنفسها: «أنا ابنة المفتش، وبقيت كذلك حتى تزوجت، وأصبحت زوجة تاجر، وأحياناً أكون الاثنتين معاً(٥:٢٠) عفاف هي الراوية، نرى الأحداث والشخصيات بمنظارها، وهي تختار من الشخصيات ما يناسب مذكراتها.

ترسم لنا نفسها امرأة في مجتمع شرقي، تحمل على كاهلها وزر أنوثتها

وتاريخاً طويلاً من التمييز والتفرقة بين الذكر والأنثى. فهي ابنة المفتش -رمز العلم والوجاهة- وهي ابنة العائلة النابلسية العريقة المحافظة التي ترى «الولد صبح، وأنا بنت، والبنت غلط»(٢٠:١٩) وتشهد ولادة أخيها الذكر بحفاوة مبالغ فيها «وانتظرت أنا رؤية الطلعة البهية بشوق... ووقفنا نتدافع حتى نرى، ونفهم التفسير، فكانت زبيبة، عابثتها القابلة وأطلقت زغرودة فصاحت قطعة اللحم وأطلقت نافورة ماء كالنشاب. وهللت القابلة «كولونيا يا بنات»، وفتحنا أكفنا الصغيرة نتلقى الكولونيا، ونمسح بها الرؤوس والجباه»(٢٠:٢٠) كان لهذا الحادث أثره في نفسية عفاف، فقد وجدت أن هذا الطفل الذكر، ليس إلاّ كتلة لحم ملونة، زرقاء وحمراء، لا تختلف كثيراً، كما توهمت وكما هيء لها.

ومنذ صغرها، سمعت عن قصص الحب،وأفهمت أن الفتاة إذا أحبت تصبح «وقحة»، وارتبطت الوقاحة في ذهنها بالقتل. فالفتاة الوقحة تقتل. «منذ الطفولة وأنا أعرف هذه الحقيقة، وربما كانت أضخم وأرهب حقيقة عرفتها: أن الفتاة الوقحة تقتل»(٢٠:٢٤)

وخلافاً لمسلك أخواتها الأخريات، تظهر لنا عفاف، متمردة كثيرة التساؤل، تعمل على كشف الأشياء بنفسها، فيطلق عليها والدها لقب «هوائية»، وتكتشف، بعد أن تحب ابن الجيران أنها ليست وقحة «أو ربما وقحة من نوع آخر. نوع لا يخيفني بل يخيفهم، فقتلوني»(٢٠:٢٥) وكان قتل عفاف هو تزويجها، بعد أن «اكتشفوا رسالة بين يدي -رسالة غرام- وقاحة، خلال شهرين كانت الدنيا قد انقلبت عاليها سافلاً، حبست في الدار، قدمت امتحان التوجيهي كدراسة خاصة... تزوجت»(٢٠:٣٩،٤٠)

وتنتقل إلى موقع جديد هو بيت الزوجية، في بلد خليجي، حيث يعمل الزوج التاجر، وتحمل انتماءً جديداً: زوجة التاجر، ولكنها لا تتخلى عن التمرد، وترفض أحاسيسها التلائم مع هذا الزواج الذي أقسرت عليه، وتتبدى لها حقيقة الزوج التاجر الوسيم المظهر، المهذب السلوك، الكريم النفس أمام

الناس، لتجد كل هذه المظاهر ليست إلاّ قناعاً لرجل سكّير قاسي القلب؛ لا يتورع عن ضربها والشك في كل تصرفاتها، ويعمل على إهانتها وتعذيبها.

وتكتشف أنها حامل فتلجأ إلى وسائل شتى لإسقاط الجنين، فيؤدي ذلك إلى مضاعفات تدخل بسببها المستشفى، حيث تدرك أنها أصبحت عاقراً.

وتلتصق عفاف بقطتها عنبر، تناجيها وتحدثها، تشكي همومها، وتتذكر صباها، وتبثها ما يعتمل في داخلها من لواعج الشوق والحنين للوطن.

واخيراً يوافق الزوج على سفرها لزيارة الأهل، وتنتهي الزيارة بالطلاق.

عفاف، في مذكراتها، امرأة تحاول أن تشرح لنا بجرأة نادرة أحاسيس المرأة كإنسانة، لا تختلف عن الذكر اجتماعياً ونفسياً وجسداً وروحاً، وتؤكد مذكراتها ذلك الارتطام الاجتماعي الذي تلقاه المرأة في مجتمع للذكر فيه السيادة.

توظف الكاتبة شخصيات أخرى غير عفاف، ولكنها شخصيات ترتبط، بشكل أو بآخر بحياة وتجارب وأفكار عفاف، بل هي مصنوعة لغرض نقل هذه الافكار.

فالأب المفتش شخصية تلقي بظلها فقط على عفاف، ظل الأب المحترم الذي يحرص على مظاهر الاحترام لنفسه ولأفراد أسرته، ونكاد لا نعرف شيئاً عن حياته الخاصة، نراه في البيت فقط يؤدي دوره، لا تكاد الأيام تغيره كثيراً، كان يحبّ «الطرب والكيف»، ويحبّ أن يردد أغاني عبد الوهاب، ولكنه بعد سنوات «كان ما زال يدندن رغم أنه ما عاد يبتسم، كنّا قد بدأنا نكبر فيه، رحمه الله، كان رجلاً طيباً محباً للكيف والطرب وعبد الوهاب. أذكره في صورة مكبرة، معلقة في واجهة الصالون يليس بدلة بيضاء على الموضة في ذلك الوقت، شعره مقلوب للخلف مسبسب بكريم الشعر. وكان يهوى أغاني الحب

والغزل، حتى كبرنا فتوقف عن ترديدها وأضحى يكتفي بالدندنة، فالتقطها منه وأجهر بها بصوت رفيع، فيخرج من الحمام ويتجه نحو غرفة النوم ويفتح القرآن ويبدأ التلاوة بصوت جهور، فأقطع أنفاسي وأحس بخجل شديد»(٣٠:١٢٦،١٢٧) وتتغيّر الصورة المعلقة على الجدار بصورة جديدة تبيّن ما أصبح عليه الأب بعد حين «الصورة الجديدة كانت بدون ابتسام، مفتش متجهم بنظارات طبيّة وشعر ناشف. وهكذا اختفت الصورة، صورة الرجل الأنيس»(٣٠:١٢٧)

وترسم صورة الأم «وأمي، لا شيء سوى الذكرى، ونباتات زرعتها حول الدار هي الباقية. والعائلة؟ ذهب الجميع وبقيت مثل السيف فرداً... زمنها، كانت البنت تتعلم كيف تفك الخط، ثم تقعد في البيت بانتظار العريس، كانت محظوظة أمي، تعلمت كيف تقرأ القرآن وتتساجل بأبيات شعر حفظتها عن إخوتها. وأنا كذلك محظوظة بالنسبة لها، توجيهي أفضل من لا شيء، لكنه لا يساوي بشلكاً. ماذا أفعل به»(٣٠:١٢٤) وعندما تلتقي عفاف بأمها بعد عودتها إلى نابلس، فإنها تجدها قد تغيرت «وأطلت أمي، تحمل بيدها إبريقاً نحاسياً من مخلفات الجدة. هي الأخرى، ما زالت تعيش على الماضي»(٢٠:١٢١) «كانت قد كبرت، ما عادت أمي ما كانت، صارت نفساً من ماضي حميم مألوف».(٣٠:١٢٢)

وكنا قد تعرفنا على الصورة التي استقبل بها مولد شقيقها الذكر، ولكننا لم نره بعد ذلك، ولم نسمع شيئاً عن طفولته. فإذا كان مولده قد ترك فيها ذلك الإحساس الذي شعرت به عند مولده، فإنه من المؤكد أن تكون ذكرياتها عن طفولته، وتدليله وامتيازاته لأنه ذكر، أكثر تأثيراً. ولكنها تتركه عند مولده لا تدخله حياتها، لا تتأثر به ولا يتأثر بها، لأن دوره المرسوم، كما أرادته الكاتبة، وقف عند ذلك الحد. ولكننا نفاجأ، بعد موت الأب، بإخوة ذكور يستولون على الميراث، ونرى أخوات أخريات، يتنازلن للأخوة عن الميراث. (وكان لي أخوة أشاوس يعرفون من أين وكيف تفرى مرارة المرأة. لكنهم للحق والحقيقة رجال محترمون، ولو أنهم حين مات الوالد تخاطفوا ميراثه قبل أن يبرد حمام دفنه.

ولم يبـقـوا لنا نحن البنات من المـيـراث إلاّ اسم العـيلة ووجـاهـة الأصل الطيب»(٦٦:٣٠) ونرى فجاة أنهم متزوجون لكل منهم بيته وحياته، «وزوجة أخي امرأة حادة الطبع عصبية المزاج بفضل مزاج أخي. وأمزجة بقية إخوتي لم تكن أفضل حالاً، وكذلك أمزجة زوجاتهم، وباختصار، كان لكل واحد منهم مسؤولياته وأعباؤه، كما كانت لكل واحد منهم نظرته الثاقبة الحصيفة في أمور كنت اعتبرها سخيفة»(٧٠:٣٠)، أين كان هؤلاء الأخوة المحترمون أصحاب الأمزجة الحادة والأمور السخيفة؟ لم نرهم في البيت مع الأب والأم صغاراً، ثم رجالاً، قبل الزواج وبعده. ولم نرها تشاركهم الحياة، أو تحتفل بزواجهم أو تذكره. وهم ثلاثة: طبيب ومهندس ومحام،(٦٧:٣٠) لكنهم أشاوس، هازئة بهم بشكل واضح. أما الأخوات فإن الكاتبة تذكرهن أحياناً، ولكننا لم نرها في علاقة حياتية مع أيّ منهن، وهن متزوجات، وأزواجهن وكيل وزارة ومدير بنك وسفير.(٦٧:٣٠)

إن إغفال العلاقات الأسرية في العمل الروائي، وأثر شبكة العلاقات الممتدة داخل البيت الواحد، يعزل الرواية عن الحياة ويوقعها في الجمود، لتصبح أحادية الصوت والنبرة، أشبه ما تكون بغرف اختبار الصوت المعزولة عن باقي الغرف الأخرى في البيت، وكأني بصاحبة المذكرات تجلس وحدها في تلك الغرفة، تصرخ لتستمع وحدها إلى شدّة صوتها وحده، لا تحفل بأصوات من يجاورونها ويعيشون معها أو بحركتهم.

ونوال زميلة الدراسة في المدرسة الثانوية، ذات العينين الواسعتين الجريئتين الخضراوتين، التي توزع المنشورات السرية للحزب الشيوعي، تثور عليها عفاف يوماً، لأن مناشيرها لا تعالج وضع المرأة «تحكي عن المعسكر الشرقي والمعسكر الغربي والشمالي والجنوبي لكنها لا تحكي عن معسكري أنا»(٥١:٣٠) وعندما تلتقي بها في عمان وهي في طريق عودتها إلى نابلس، تبدو نوال «قطة تبحث عن نار الشتاء. بكت نوال على نفسها لأول مرة، كانت ما زالت تحنّ إليه. أحبها وتزوج أخرى،... ابنة عمّه، فتاة صغيرة لا تفقه

شيئاً».(١١٧:٣٠) رجل ثوري يسلك هذا السلوك ينسى حبه ورفيقته ويقبل بتقاليد الزواج من ابنة العمّ، حتى لو كانت جاهلة.

تعرف عفاف المشاعر الحارة للحب الصادق في مرحلة سن المراهقة، كان ابن الجيران، الفتى الحالم، الذي تسميه أحياناً الفتى الأهبل، «رأيته من وراء باب زجاجي لشرفة فسيحة فسيحة. كان يجلس على الأرض وينظر إلى البعد بعينين يمتد فيهما فضاء ضبابي حزين، الأزرق كان رمادياً، وكنت صغيرة وعاطفية وأعشق المشاهد الرومانسية، ورأيته بعيني فنانة صغيرة وحواس مراهقة فجة وشباط الإنسان»(٢٧:٣٠) «كل ما أدريه أني أحببته بعنف، ورقة وشفافية واصطخاب. اجتمعت في أحاسيسي نحوه كل المحرمات وكل رهافات الفن وقدسية الروح».(٢٨:٣٠) وعندما تلتقي به في عمان تجد أنه «هو ما عاد فناناً. فنان القلب والإحساس»،(١٠٢:٣٠) كان يريدها عشيقة دون أن يترك زوجته «واحدة معلنة وأخرى سرية».(١١٦:٣٠) صنف آخر من الرجال، كان حلماً صادقاً، فتحول بعد سنوات إلى منافق اجتماعي كاذب.

وتفرد الكاتبة مساحة واسعة في «المذكرات»، وهي ترى في الزوج كل العيوب التي تعطيه (حق الولاية) على الزوجة. وزوج عفاف «كان قد نشأ على الدلع والدلال لأنه ذكر بين طابور إناث. وكان كل ما يطلبه يعطى له ويباح، بما في ذلك شعر أخواته الذي كان يشدّه، حتى تتكوم الخصل في قبضته. وكانت له رفسة شلّوت مميزة يمارسها مع أخواته الصغيرات. وكان يتباهى ويتعمد ذكرها أمامي ليثبت لي أنه كان حمشاً، منذ الطفولة، وأن العائلة كلها ممثلة في أمه وأبيه وأخواته وعماته وخالاته وزوجات الأعمام وزوجات الأخوال والجارات وأزواج الجارات وأولاد الحارة والعالم كله قد أخذوا هذا الأمر بشكل مسلّم به، والأمر هو أنه جوهرة البيت وزينة أخواته وقرّة العين ومحروس العيلة»(٤٨:٣٠)

إن هذا الوصف الذي تقدّم به الزوج، يحمل الكثير من السخرية والاستنكار،

والكثير من المبالغة، بحشدها لكل هؤلاء الذين يرون فيه «جوهرة البيت» إلى حد تسليم العالم بذلك. وتمضي المذكرات لتقول: «وهذه الظاهرة لم تكن جديدة عليّ، فأنا، أيضاً، تخرجت من بيت يتعطر ببول الذكر»(٤٨:٣٠) ويفتح هذا النصّ أمامنا أفقاً جديداً. فهي لم تتحدث عن تصرفات إخوتها الذكور معها ومع أخواتها، لأن واقع «الكاتبة سحر» كما ورد في بحثها (My Story) يتحدث عن ولد ذكر يجيء بعد انتظار طويل لمولده بعد رتل طويل من البنات.(٣٠:٣١.٣٩)، وهي هنا تصف حياتها ذاتها، بين أخواتها الثماني، والأخ الذكر الوحيد بينهم، لذلك، فانها عندما تفترض أن لعفاف ثلاثة أخوة، يعيشون مع ثلاث أخوات، فإنها تتجاهل وصف علاقة الأخوة بالأخوات، لأنها لم تجربها، وتنقل مسلك أخيها الوحيد معها ومع أخواتها، لتصف به زوجها مع أخواته، محيلة ما كرهته في تصرفات أخيها إلى زوجها. ومع هذا فإنني لا استغرب أن تتكرر مسألة الولد الذكر الوحيد، بعد حشد طويل من البنات، في أكثر من بيت. لكن المؤكد أن سحر مرّت شخصياً بهذه التجربة، ويظهر زوج عفاف مخموراً دائماً، عائداً إلى البيت يتلصص، يدخلان في مشاحنات حامية، يضربها ويرفس قطتها بقسوة ووحشية «يضربها شلوتاً فتطير وترتطم بجدار الحمام. أسمع صوتاً مكبوتاً لفرو وعظم، أبكي سراً، ثم أغافله وأحضنها. وأهمس «ضربك؟» فتقول «ناو». «الحيوان ضربك» فتقول «ناو». «وأنا يضربني». وأغرس وجهي في فروتها وأبكي أكثر».(١٢:٣٠) تنقلب الحقائق، فتصبح القطة إنسانة ذات أحاسيس، ويصبح الزوج هو الحيوان.

ومع هذا، فإننا لا نعرف عن الزوج إلا وحشيته وسكره، وأنه تاجر. لا نعرف طبيعة التجارة، ولا نراه يمارسها، ولا نعرف ما يدور في رأسه من أفكار عن زوجته، وما الذي يرجوه للبيت، وهل سكره ناجم عن محاولة للهرب من البيت أم عادة متأصلة فيه. لا نرى أصدقاءه ولا نرى الأماكن التي يرتادها. لا نرى شيئاً غير ما تريد لنا عفاف أن نراه.

وتتعالى عليه عفاف «كان زوجي يحسّ بالنقص لدى ذكر أبي وخصوصاً حين

يجيء ذكر أبيه. فقد كان أبوه شبه أمي، ومتزوج من اثنتين وله دستة أولاد معظمهم إناث تزوجن من رجال لا مال ولا جاه لهم. بعكس أخواتي المتزوجات من موظفين محترمين ولهم في المجتمع باع وذراع. فهذا وكيل وزارة وهذا مدير بنك وذلك سفير».(٣٠:٦٦.٦٧)

وبالطبع لا تذكر الراوية كيف أصبح تاجراً مرموقاً، بحيث استطاع أن يتزوج ابنة أصل وفصل وحسب ونسب، كما تصف أهلها، لكنها تظهره كأكثر ما يكون الشيء كريهاً ومذموماً مرفوضاً. حتى اسمه مجهول ولا يرد في المذكرات إلا مرة واحدة، «محمود».(٣٠:٦٣)

وتعرض المذكرات لشخصيات أخرى أقلّ أهمية، ولكنها «شهادات حية» لتأكيد صحة أفكار عفاف، وهذه الشخصيات تفقد كل مقومات البناء الروائي المتنامي لأي منها، كأرملة الشهيد التي اضطرت لترك الحارة، لأن الحارة لم ترحمها، واصبحت في نظر نساء الحارة «فاجرة ودايرة»، يستنكرون ما يقال عنها بأنها تنوي الزواج « والأولاد من يربيهم؟»، لم يغفرن لها جمالها وشبابها، وهي ذات قصة مثل قصة «حنان وعصام الأسمر، كلاهما جميلة وكلاهما وقحة وكلاهما ذات قصة مع المغارة».(٣٠:١٤٣)

كما تستخدم الكاتبة تجمع الجارات وحديثهن وثرثرتهن، في الكشف عن مساوىء المجتمع، وهموم الزواج، وغلظة الأزواج، ولا يرحمن بنات جنسهن من النساء الضحايا.

وهنالك شخصيات أخرى غير إنسانية، مثل الثياب المعلقة على حبال الغسيل، التي يعطيها خيال عفاف حضوراً متخيلاً لأناس حقيقيين تستعيض بهم عن الناس الأحياء، لتؤكد أن المرأة السجينة داخل بيت الزوج، يمكنها أن تسرح بخيالها لتقيم ما تشاء من العلاقات مع أناس تتوهمهم. «وأصبح رصد الغسيل ومراقبته عادة مستفحلة بدأت لتعويضي عن حاجتي للناس ثم أصبحت

إدماناً مرضياً... أدخل منها إلى تلك البيوت وأحصيها وأعد أفرادها وأرصد أوضاعها وحتى حالات المرض، وتذكرت ما قرأته عن مرضى يسرقون الملابس ليرضوا حاجات دفينة في نفوسهم المريضة... فاستعضت عن الأحياء بأقمشة ميتة فارغة تملؤها مخيلتي بالآدميين»(٢٠:٦٠) وتتهم نفسها بمرض الفَتَشِيَّة (Fitishism)، ولكن هذا المرض لا يعود لخلل كامن فيها، بل لأن حياة الزوجية تحرمها من لقاء الناس، «وأصبحت مقتنعة بأني مصابة بمرض نفسي... وأن المسبب هو زوجي فزادت نقمتي عليه»(٢٠:٦٠)

وشخصية أخرى غير إنسانية هي قطة عفاف. والقطة دائمة الحضور طيلة فترة الغربة في بيت الزوجية، ولكنها تتوارى وتختفي نهائياً بعد ذلك. تستخدمها الراوية كتقنية بديلة للمونولج، تتحدث إليها بذكرياتها وآلامها، وتسقط عليها أحاسيسها الجنسية. واسم القطة عنبر، و «عنبر في الطبيعة امرأة. أتعلم منها كيف يكون الحب بلا مأساة».(٢٠:١٠٠) وعندما تستيقظ غريزة الجنس في القطة، في شهر شباط، فإن عفاف تتذكر، «حين تذكرت شباط، أحسست بحفنة من مزيج ماء ورد ونبيذ ترش في وجهي وتنساب إلى قلبي فعظامي»(٢٠:٢٦) وينتقل بها هذا الإحساس إلى عهد المراهقة، وصورة ابن الجيران الرومانسي الحالم.

وإذا كانت القطة كائناً حياً يتحرك ويحس ويعبر عن غريزته الجنسية، ويمارسها بحرية، فإن التفاحة تجيء كشخصية معنوية لتعبر بها الراوية عن العلاقة الجنسية ذاتها. والتفاحة تظهر في بداية المذكرات تفاحة عادية، رغم أنها «غير شكل»، لكن المذكرات تذهب بها، فيما بعد، إلى إسقاطات تعبر عن علاقات الجسد بصورة واضحة مباشرة.

وعلى غرار التفاحة، فإن المغارة/ المكان، تتحول إلى شخصية معنوية يعبر بابها المغلق عن مأساة الحب والقبر المنتظر دائماً لكل من تغلبها دعوة الجسد. «تأملت باب المغارة، ما زال مسدوداً بالأشواك والحجارة، وأعشاب

الزمن»(١٥٠:٣٠) من تفتح الباب تجرحها الأشواك وترجم بالحجارة، فأعشاب زمن التقاليد ما زالت تنمو بوحشية. «مضت السنون مذ مررت بتلك الحكاية أرملة الشهيد أم الأطفال... لم تحمها الدنيا... كانت صغيرة وجميلة، وبدون رجل ولا وظيفة، كانت مثلي، تقف أمام باب المغارة».(١٥٠:٣٠)

إن الشخوص في «مذكرات امرأة غير واقعية» ليسوا سوى أدوات تعمل الكاتبة على ايصال أيديولوجيا معينة تؤمن بها لقارئها من خلالها، والمذكرات تحمل هذه الأيديولوجيا بشكل واضح، وهي أيديولوجيا ثورة المرأة على التقاليد الاجتماعية التي تميز الذكر على الأنثى، وعلى مؤسسة الزواج التي يسيطر عليها الرجل، وتدعو إلى المساواة الجنسية، بل حرية الاختيار الجنسي للمرأة مثلما هي متاحة للرجل. ولهذا، فقد ظهرت الشخصيات محددة الهوية والدور، يتحركون في تلك الأفكار. وبذا تفقد الشخوص واقعيتها وصدقها، تتحرك على رقعة الصفحات كما تديرها الكاتبة، لا كما يدورون.

يرى ابراهيم السعافين أن «الرواية النسائية بصورة خاصة قد تميزت بالصراحة الجنسية المتسمة بطباع الصراخ والتشنج معاً. مما جعل الرواية تقريراً مباشراً عن الأحداث».(٤٩٤:٨٣)

لقد سبق لنا، عندما استعرضنا المكان في «المذكرات» أن وجدناه ينقسم إلى محطات. وعندما استعرضنا الزمان وجدناه معابر وانفاق تؤدي إلى هذه المحطات، ونجد الآن أن شخوص «المذكرات» ليسوا أكثر من عربات حملتها الكاتبة بالأفكار تنزل بها في هذه المحطة أو تلك. ولعل المقولة الذائعة «الثورات قاطرات التاريخ»، تصدق هنا على قطار ثورة المرأة الذي تصوره عفاف -أو الكاتبة سحر خليفة نفسها، لتوافق أحداث ووقائع حياتيهما في محاورهما الرئيسية- فما الذي تحمله هذه الشخصيات/ العربات الحاملة للأفكار؟

لو تأملنا الاسم «عفاف» فإننا سنجد أنه منسوب إلى العفّة، وهي فضيلة يطلبها المجتمع، ظاهرياً، من المرأة دون أن يعنى بما يدور في عقلها من أفكار، قد تتمشى أو تتناقض مع هذه العفة المرغوبة. «التفتّ بدهشة، وكان رجلاً غريباً وسيماً. وبقيت عيناي مفتوحتين وعوامل شتى تعبث بي وكانت عيناه زرقاوين ومعجبتين، فهربت فوراً... إلى أقرب حمام، وهناك هنأت نفسي لأني عفاف. وجلست في الطائرة الثانية وربطت الحزام، ونمت... وسمعته يقول: سيدتي الجميلة، ففتحت عيني، وكان المقعدان فارغين فهنأت نفسي للمرة الثانية»(٨٦:٣٠). إن سخرية الكاتبة من العفة الظاهرية، وربط حزام العفة واضحة تماماً. فأين العفة إذا كانت «عوامل شتى تعبث بها» وإذا كانت تحلم بصوته يناديها في إغفاءتها؟ ورغم عدم العفة في باطنها، فإنها تهنىء نفسها؛ لأنها عفاف في ظاهرها، وهو ما يطلبه المجتمع منها. «وتذكرت أن اسمي عفاف وأني أنزل في غرفة في الفندق وأني أجلس في الصالون أمام الأغراب وأشرب بيرة»(٨٦:٣٠)

تسخر الكاتبة من كل قيم المجتمع المتعلقة بالمرأة: «فاحتفظت بتساؤلاتي وانطباعاتي والتواءات شفتّي داخل فمي، حتى ثقلت خطوتي وأصبحت رصينة».(٥:٣٠) «ولرغبتي في الحصول على المزيد من الاحترام رفضت سمتي الأصلية وبتّ «خُنْثَة» لا هي ذكر ولا أنثى»(٦:٣٠) وترى أنها رفضت سرّ استمرارها في الحياة «في بيئة تعتبر النسل أهم مبرر من مبررات وجود المرأة»(٤٠:٣٠) عندما أصبحت عاقراً. «قضي عليّ، من سيتزوجني بعد الآن»، وتهزأ من مقاييس المجتمع للفتاة «النافقة» «وطرت كما يطير كعك العيد، وهذا هو النعت الذي توصف به الفتيات النافقات، وصف النافقة يطلق على البضاعة الرائجة، وهذا بالعربي الفصيح يعني أنني كنت بضاعة رائجة، وبالأفصح: بضاعة»(٤٠:٣٠)

وتتساءل «أهم الصحّ أم أنا؟ كذبهم الصحّ أم صدقي الغلط؟ قسوتهم الصحّ أم دموعي الغلط؟.... حلال أم حرام؟ عيب أم شرف؟(١٩:٣٠) وتمضي في

التساؤل: «أهو الزواج؟» فتجيبها مرآتها بسؤال: «أهي الطفولة؟ سألتها: أهو المجتمع؟ أجابتني بسؤال أهي الطبيعة؟ سألتها: أهو جنون الخيال؟ أجابتني بسؤال: أهو جنون الواقع؟».(٣٦:٣٠)

وتدين المجتمع الذي يهتم «لشرف البنت» أكثر من اهتمامه لشرف الوطن، فتحكي قصة والد قالوا عن ابنته المتعلمة الجريئة إنها تدور مع الشبان في الجبال وتقوم بما لا يرضي الله وشرع الناس، ويكتشف الأب أنها فدائية تعمل مع الفدائيين في صنع القنابل. «وفهم الرجل واستوعب وأحسّ أن الدنيا بطولة، لكن العيلة وشرف البنت! ودار من حي إلى حي ومن مقهى لآخر يقول لهم: بنتي شريفة بنتي نظيفة»(١٢٧:٣٠) ويعلن أنها تعمل مع الفدائيين، فانكشف السرّ وكانت النتيجة أن أكثر من خمسين مقاوماً ذهبوا فداءً لشرف البنت وشرف العيلة. ثم تطرح تساؤلها: «الأرض والا العرض؟»(١٢٨:٣٠)

ولا يرحم المجتمع المرأة التي تطالب بنصيبها في تركة والدها «فقلت لأخواتي استحثهن ونصيبنا؟ فرددن معاً بصوت واحد: «نصيبنا» وهكذا كان لهذه الكلمة أكثر من معنى وأكثر من نغمة وأكثر من ثواب»(٦٦:٣٠) فهي النصيب بمعنى الحصة، وهي النصيب بمعنى ما كُتِب علينا، فالمجتمع يمنع عن المرأة المتزوجة حصتها من تركة والدها المتوفى، ليستولي عليها الأخوة الذكور. ويرث الأخ الأكبر سلطة الأب المتوفى. وفي بيت العائلة ترى صورة الأخ التي حلّت محلّ صورة الأب: «أخي أسقط أبي عن الجدار، وحل محله»(١٢٨:٣٠) وتقول أمها: أنا وأنت بدون صور. حرقة قلبي، زماني انتهى، أما أنت فما زلت صغيرة».(١٢٨:٣٠) فالمرأة لا سلطة لها، بل ولا وجود لها، لا في حياتها، ولا حتى بعد موتها. وتمضي في سخريتها، فهي تتذكر والدها قائلة: «وهذا ما ورثته عنه، الطرب والصوت الحسن، ولو كان في عداد المنقولات لتقاسمها الأخوة، أيضاً. حمداً لله، فأنا ما زلت أغني»(١٢٧:٣٠)

وتنعى الكاتبة على المرأة التي تنتمي إلى الجيل القديم جهلها واستكانتها،

فهي ترى أن المرأة مسؤولة عن الجانب الكبير من تخلفها، إذ لا يقع كل اللوم على الرجل، وهي في رأيها هذا تنحو نحو الموضوعية، فالمسألة مشتركة بين الرجل والمرأة. ويصيبها الغثيان وهي تسمع إحدى الجارات تهمس في أذن أمها: «أطفال... يتزوج عليها... خذيها عند السامري... حجاب».(١٣٦:٣٠) فتقول بنقمة «منّ السبب في الكثير مما نحن عليه».(١٣٦:٣٠)

ولكنها تحاول أن تجعل الجيل الجديد أكثر وعياً وإدراكاً، إذ تقول ابنة جارة متعلمة قضت في الجامعات سنوات: «إن الرجل العربي مهما تعلّم يظلّ يحتفظ بنفس الصورة. المرأة فريسة وهو الصياد».(١٣٥:٣٠) وتحسّ عفاف بالتجاوب، فتهدأ.

لقد رأينا سحر في «عباد الشمس» تجعل من المرأة طبقة،(٩٦:٣٠)، ونراها في المذكرات أكثر من ذلك، فهي تعادل قضيتها بقضايا الشعوب. تحدثها نوال «بكل قصص الشعوب التي ثارت على أوضاعها... فيتنام وكوبا والهند والسند واليمن السعيد، واليوم دور فلسطين. فسألتها بعد لأي: ومتى يجيء دور عفاف؟»(٩٦:٣٠) ونراها تغلّب همها الذاتي على هموم الوطن، «حتى همّ فلسطين زهقته»(٩٦:٣٠)

تفرش الكاتبة مسألة الجنس على أغلب صفحات المذكرات. تبدأها بمشاعر فتاة مراهقة لابن الجيران تجتمع في أحاسيسها نحوه «كل المحرّمات وكل رهافات الفن وقدسية الروح... كان حبنا ضحكات عالية مني وابتسامات خجولة بلهاء منه،... ونظرات حارة تنتهي بضحكات صبيانية ومسكة يده».(٢٧:٣٠) تذكر عفاف هذه المشاعر، عندما دعا داعي شباط قطتها لمغامرتها الأولى في عالم الجنس. كان صوت مواء القطة «صوت حمامة أكثر منه صوت قطة، كان هديلاً لا مواءً. وكانت تقفز من هذه النافذة إلى تلك، ومن السرير إلى أعلى الخزانة. كانت كمن أضاع شيئاً فطار صوابه».(٢٦:٣٠) وتقارن تجربتها بتجربة قطتها «بحثت عنه بين كل اللوحات وكل الألوان وكل الوجوه وكل النوافذ. ربما كان في

البستان بين أشجار الصنوبر. وركضت نحو النافذة الشرقية، ولم يكن. ربما كان في الساحة الغربية، وركضت نحو النافذة الغربية، ولم يكن، ربما في ممرّ الصور.(!) وركضت نحو الباب. ولم يكن يئست واكتأبت».(٢٧:٣٠) نلاحظ التصرفات والحركات والبحث متماثلة لديهما، فالقطة عنبر هي عفاف، «قلت لها: يا قطتي يا قصتي، إني اسميك عنبر»(١١:٣٠) كانت عنبر «تحملق في ما وراء الزجاج... وهناك رأيته قط أسود [كذا] الجسم أبيض الوجه أخضر العينين ممشوق القوام».(٢٦:٣٠) ومثلما وجدت عنبر قطها، فإن عفاف وجدت فتاها «رأيته من وراء باب زجاجي لشرفة فسيحة فسيحة.... ورأيته بعيني فنانة صغيرة وحواس مراهقة فجّة وشباط الإنسان».(٢٧:٣٠)

وتقارن عفاف بين فشل القطة في إرضاء غريزتها، وبين فشلها في ممارسة الجنس، «فقد كنت أعرف بم تحسّ. كنت قد عايشت هذا الإحساس منذ تبرعمت فيّ لباليب الأنوثة»(٣١:٣٠) ولا تتحرج عفاف في مقارناتها، فتذكر معاناة الجسد، وعذابات الروح التي يخلفها بركان الجسد. وتتمنى أن تكون لها حرية القطة الجنسية نفسها «سأنتقل من قط إلى قط، أغيظ هذا وأغيظ ذاك. يتقاتل القطط علي فأنسلّ من بينهم وأدعهم في شأنهم يتخامشون، وأتهادى وأنا أفتل شاربي بانشراح».(٣٥:٣٠)

وعفاف في محاولتها أن تكون منطقية في عرضها لآلام المرأة ومشاكلها، تغرق في لجة السلبية، فتحاول تقليد الرجل -رغم قناعتها بأنه على خطأ- وتريد أن تكون امرأة ترغب وتشتهي وتحسّ، تستخدم الزوج كما يستخدم الزوج امرأته. تستعمله كما يستعمل الرجل المومس».(٢٩:٣٠) فتدخل نفسها في التجربة وما تؤول إليه من ردة فعل، لتحسّ أن تصرفاتها تنبع من ردّ الفعل لتصرفات الرجل، الذي هو، في رأيها، بلا عواطف، فتزداد احباطاً، تماماً مثل سامية التي كان الجنس يثير في نفسها حاجة ملحّة للتقيؤ، وتنتهي كل مرة إلى هزيمة «أهي عقدة المرأة الشرقية التي ما فتحت أذنيها إلاّ لتسمع بأن الجنس خطيئة محرمة؟».(٢١:٥٣) أم أنها كما تقول رفيف في «عباد الشمس»، «الجنس

في الوعي العربي مرتبط مقترن بالعهر والزنى والسقوط».(٧٦:٢١١)

والتفاحة هي العلاقة الجسدية بين الجنسين «وكانت التفاحة شيئاً لم أر مثله حتى في الحلم... الإحساس فيها مشحون ومعجون بالأسرار والشجن وموسيقى خافتة تنساب من خلال إبر صنوبر وعبير سرو وأطياف قطن».(٣٠:١١١) «تفاحة كبيرة بحجم الرّب، حمراء تلمع كالياقوت. بتّ غلافاً آدمياً لها، أحميها من سكين أمي ومن سكين أبي وأقدمها كما فعلت حواء ويبتلعها فتسمى تفاحة آدم. كفى كذباً، تفاحتي منذ أن كانت حواء وكان آدم، فكيف استقرت في عنقه! سرية وعلنية وأنا أراها في عنقك... فاذكر أن لي في عنقك دَيْناً قديماً وأن الدّين تفاحة. وأن التفاحة هي وادٍ يخصب في كل ربيع، يسمونه وادي التفاح».(٣٠:١١٨) ولكنها تندب حظّها «وأنا بقيت بلا آدم رغم التفاح».(٣٠:١٤٠)

هذا العجز يقود عفاف إلى الانسحاب، ويكون الإنسحاب إلى الرسم، وفي رسوماتها تسقط جزءاً مما تعانيه، فترسم فتيات «شاحبات تمتلىء وجوههن بالندبات والظلال السوداء، وأعناقهن محاطة بحبال مشانق مدلاّة من سقوف شديدة الانخفاض».(٣٠:٥٢) تنسحب من الواقع إلى الخيال والحلم بعد أن تعجز عن المصالحة مع الواقع.

إن مسألة الجنس/ القطة، وعلاقة الجسد/ التفاحة هما من القضايا الرئيسية المطروحة في المذكرات بكل حدّة وجرأة، والموضوع يتكرر بالحاح في روايات سحر خليفة، فقد حاولت سامية في «لم نعد جواري لكم» أن تجد نفسها في الجنس، وترى عفاف أن «الحبّ والجنس مختلطان ملتحمان في مخيلة الإنسان، بل المرأة، وبما أن من أحببته ضاع، فقد أضعت الحبّ أيضاً، وبقيت بلا حبّ ولا جنس».(٣٠:٢٩)

وترى عفاف في الزواج من الأخطاء ما يدعوها إلى اعتبار مؤسسة الزواج

مؤسسة فاشلة لطغيان سلطة الذكر، الذي سخّر الشرائع والقوانين وأجرى العادات لاستمرار هذه السلطة، وكان لديه إحساس راسخ بأني الأقوى رغم الضعف... رغم اعتمادي عليه. رغم احتياجي لكل لقمة آكلها من خيره»(٣٠:٧٣)، هكذا ترى عفاف نفسها في علاقتها مع زوجها من حيث المكانة في بيت الزوجية. دورها أن «تنظف بيته، تطيخ له، تستسلم لنزعاته البهيمية والسادية، ولا تلوم أو تعاتب بعد أن اعتادت ويئست».(٣٠:٤٥) وعندما أخذت تلحّ في طلب الطلاق كانت تحسّ أنه غير قادر على الحياة بدون خادمة، ذلك أن دورها في البيت اقتصر على دور الخادمة، «لكنه أضعف من أن يفعل، كان يخاف من الوحدة، وكنت أنظف البيت وأغسل الملابس في كل صباح، وكان بيتي مثل الفلّ».(٣٠:٥٩)

والزواج مهنة تعتاش منها المرأة: «فما عدت أفكر بالطلاق كحلّ لمشكلتي، أصبح يتهددني بخوف لا يجاريه إلاّ خوفي من الزواج نفسه. فماذا أفعل بدون زواج؟ سنوات عمري مرّت ولا مهنة لي إلا هذه المهنة».(٣٠:٧٠)

وترى في الزواج الحالي «خدعة، والعائلة حلقة تمتص الذات»(٣٠:١١٤) والرجل، الذي يدعي أنه يحافظ على زوجته، أناني كاذب «قلت: يحافظ عليها أم يحتفظ بها... لو أراد المحافظة عليها لأفسح المجال لها للوصول إلى الدنيا، لكن الرجل لا يفعل، يبقيها له بحجة المحافظة عليها. كذب، كذب، لا تقل لي عمّا جربت».(٣٠:١١٤)

والزواج يشلّ الفتاة ويطوقها ويعلقها مشنوقة، تقول عفاف عن حياتها قبل الزواج «وكان يطيب لي آنذاك أن أستعرض جبروتي وشجاعتي وعدم خوفي من كل مصادر الخوف والرهبة التي طالما هددونا بها: الوقاحة وبنت الناس المحترمين وحظ البنت وبخت البنت وشرف البنت، إذ كانت النتيجة أن طوّقوني وعلّقوني. والآن ما عادت بي حشاشة على الرفض، كل ما بقي لديّ دموع وأسى وإحساس بالشلل الكامل».(٣٠:٣٨)

ورغم قسوة التجربة، ورغم ما تقوله كل النساء عن الظلم الذي يلقينه من الرجل في بيت الزوجية، فإن أمل الفتاة دائماً، هو الحصول على عريس، «وواحدة تبصّر في الفنجان وتقول لشابة تقترب من الثلاثين: «خاتم خطبة في قاع فنجانك، العريس إلك والحلوان النا. وقرقرت الشابة بضحكة كسحبة الأرجيلة وقالت: ايدي بزنارك».(١٢٥:٣٠) وتستمر المرأة في تحملها لظلم الزوج، تلعن الزوج والزواج، ولكنها تخشى الطلاق، تفكر دوماً أن لعنة الطلاق أفدح من ذلّ الزواج. تتساءل: «والأولاد من يربيهم؟ أنا أم هو؟ وأدور وراه في المحاكم أطالبه بالنفقة وأرجوه أن يترك لي هذا الولد أو ذلك سنة أخرى أو أشهر أخرى؟ [كذا] وإذا نسينا فهل ينساه الأولاد؟ وإذا أخذهم وحرق قلبي فلمن أعيش وأين؟ عند الأخوة وتحت أرجل نسوان الأخوة؟».(٦٦،٦٥:٣٠) ظلم في البيت، ولعنة في المجتمع، وقوانين المحاكم في صف الذكر. فهل من مفرّ؟ «وفي النهاية اعترفنا معاً أن المسألة بسيطة لكنها مسدودة بقشة، وأن القشة هي ايجاد عمل».(٩٦:٣٠) إن (مهنة الزوجة) التي تربط الزوجة برب العمل الزوج، هي السبب في هذا الشقاء كله، ذلك ما تقوله عفاف، وأن إيجاد عمل (وظيفة) يمكن أن يجعل للمرأة موقعاً متقدماً في شبكة نسيج المجتمع، وأن يرفعها درجة أو درجات في سلّم التركيب الاجتماعي. «وأنا وقد عدت كما ولدت وحيدة، بتّ أعرف أني -بكل صفاقة-لا أساوي شيئاً بدون وظيفة».(١٣٨:٣٠)

تتميز لغة «مذكرات امرأة غير واقعية» بأن الراوي فيها يتحدث بضمير ال «أنا»، فاستمدت حرارتها وتدفقها من هذا الشكل من الرواية، فكانت حارة عفوية سلسة، غير معقدة التراكيب. واستفادت كثيراً من استخدام اللغة المحكية أو القريبة عليها في إضفاء صدق لغوي تميزت به الشخصيات النسوية المكتوبة في المذكرات. وهذه اللغة رغم انسيابيتها وعفويتها، ترتقي في كثير من المواقع إلى مستوى الشعر. «حلقات نيليّة ونجوم حمراء وأقمار فضية تتوالد من قمر راحل. قمر بحجم طبق كبير ينبثق من الشرق في مدينة بعيدة. كنا اثنين وثالثنا القمر. هكذا بدأ الحب وانتهى. ضاع مع كل الأحلام الصبية

الرهيفة. آخر النهار وأول الليل وقمر باهر البياض في سماء ما زالت تعوم وتحلم بالنهار الراحل، وفي الغرب حمرة الشمس انسحبت للتوّ».(٢٢،٢١:٣٠) «ماذا تعرف عن دنيانا! وسفاح الأيام على جثة صبري، والأيدي الممدودة من أكمام بيضاء تناديني أن أعبر مدخنة المطبخ وأطير مع الطير الزاجل نحو القبلة. نحو القمّات الزرق المرفوعة في شاشات الذاكرة القصوى تأمر بالصمت، صمت وخشوع، إني أنتظر الإفراج».(٩١:٣٠)

وإذا كانت ميزة اللغة الشعرية تكثيف الشعور وإضاءة مخزون الذاكرة، فإن استخدام اللغة التصويرية السريعة من شأنها أن تحرك النص «فأرى خيالات الظل الأخضر والمساحات الزيتونية فوق هضاب البلد. وأذكر شمس الربيع، ومشاوير الصيف على الطرقات المنسوجة من شعاع الحلم».(٧٢:٣٠) وكذلك فإن الوصف يسجل تفاصيل صغيرة، للتدليل على حقائق معينة «كانت رغدة صبية نحيفة كالريشة ونظيفة كالحمامة. وكان لكميّها وصلات من لون احمر. وكان لها صوت مختنق بفعل التهاب اللوز المزمن».(٥٦:٣٠) فالوصف هنا يكشف لنا عن فقر رغدة الشديد الواضح على مظهرها الخارجي، وعن بيئتها الصحية المرتبطة بهذا الفقر.

وتتلاعب الكاتبة بالكلمات لتعمق لغتها الساخرة، «أصابني الذعر فانثنيت حتى أثني عليّ ثم سئمت فأطلقت هبّة. وحين تنفست اختنق لجميع».(٦:٣٠) «وصرت لا أملك من أمري إلا ما يختارونه لي، ولا أملك من أمرهم إلا أوامرهم».(٧:٣٠) «فخفت ووليت الأدبار، ولكن دبري كان عالقاً».(٧:٣٠) هذا التلاعب الساخر بالكلمات يحاول، بالإضافة إلى دلالته الساخرة، تهشيم محفوظات اللغة (أثني عليّ، أملك من أمري، وليت الأدبار) التي أصبحت، مع كثرة الاستعمال، لغواً لا يحمل دلالة. وعلى العكس من ذلك فإنها تعمد إلى إضفاء دلالات جديدة على الألفاظ لتعيد إليها قوّتها الإيحائية، «يبدأ الخوف مع أول النهار ولا يتوقف إلا على خرير صوت الجدّة».(٣١:٣٠) وتقول المعاجم إن الخرير صوت جريان الماء، فكيف يشبّه صوت الجدة بالخرير؟ إنه فعل الزمن

في الرئتين وحبال الصوت الذي يجعل الصوت خريراً متواصلاً، ولكنه يحمل الأمان لما يجود به من قصص، تجعل الأطفال ينسون الخوف ويسبحون في عالم مجنّح من الخيالات السعيدة.

استوقفني قول سحر: «وأخيراً استقر الرأي على أن ما أصابني كان بفعل السماء» قالت أمي:

– ولماذا البكاء إذن؟»(١٣٩:٣٠)

وتراءى لي أن هذا القول يشبه إلى حد بعيد قول الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي:

«لا غالب إلا الله

فلماذا يبكي عبد الله؟»(١٩:٨٤)

وتدخل سحر العاديّ والمألوف من الكلمات والمصطلحات الدارجة في اللغة المحكية، في سياق لغتها النثرية الفنية، عندما تجد أن هذا العادي والمألوف أقدر على تثوير الحال: «الانزجاج في عجقة السير... علام الزحام والتدافع والتدافش»(٤١:٣٠)، «تذرف الدموع وتحشش السجائر وتعفّر الدخّان»(٦٤:٣٠) «لكن مالنا ومال الكلام».(١٣٣:٣٠)

أما الحوار فقد كان قليلاً في «المذكرات»، بسبب أسلوب السرد القائم على استرجاع ما حفظته الذاكرة، ومثل هذا السرد، تصبح فيه لغة الراوي هي لغة الحوار، بالطريقة التي يتذكرها، لا كما كانت أو ما كان يجب أن تكون عليه، فنحن نرى الشخوص من خلال الراوي، ونسمع حواراتهم وأقوالهم بالطريقة التي يتذكرها. من هنا تراجع دور الحوار البنائي، وارتفعت لغة المونولوج والتصورات والوصف.

وقد رأينا كيف وظفت الكاتبة الرمز، كالقطة والتفاحة والملابس على حبال الغسيل، وصورة الأخ الأكبر مكان صورة الأب، ورأينا رمز استخدام عفاف

الاسم، ورأينا رمز المغارة والحمّام.

وإيقاع «المذكرات» يميل إلى السرعة، لكثرة عمليات القطع والانتقال من الحاضر إلى الماضي، ومقارنة الأحداث والمواقف والمشاعر، وكأننا في عملية مونتاج سينمائية تتحقق فيها درجة عالية من الارتجاع الفني (Flashback)

لقد أطلت الوقوف والتأني في قراءة «مذكرات امرأة غير واقعية»، ذلك أن هذا العمل شكّل النواة الأولى لأفكار الكاتبة سحر خليفة، ولأنه يعتمد، إلى حد بعيد على تجربة شخصية عاشتها. وربما كانت «المذكرات» هي هاجسها المبكر والأكثر إلحاحاً على مواصلة الكتابة الروائية المستوحاة من الواقع، بل إنها ربما كتبتها قبل الصبّار وعباد الشمس، أي في مرحلة ما بعد طلاقها من زوجها، ولكنها أحجمت عن نشرها تحسباً وخشية. إلا أن نجاح الصبار وعباد الشمس، وما حملتاه من أفكار عن المرأة ودورها النضالي وواقعها الاجتماعي، جعل التحسب والخشية يتراجعان، فقامت بنشر المذكرات كتجربة سابقة. ويؤكد لنا صحة هذا الاستنتاج ما تورده الكاتبة من أفكار ونماذج للمرأة في الصبار وعباد الشمس، هي أكثر نضجاً وأقوم سبيلاً من الأفكار والنماذج الواردة في «المذكرات» التي ظهرت بعد تلكما الروايتين.

إن سحر لا تنكر أن «المذكرات» تحمل هدفاً تعليمياً (Didactic) وتجعل منها عقيدة (Doctrine) وبرنامجاً (Manifesto) لمن تجيء من بعدها من النساء، فهي تقول: «وضربت في جنبات الحديقة. استعدت أفكاراً قد مررت بها، حول صخرة ننقش عليها الدموع ليكتشفها آخرون فلا يذرفوا نفس الألم... ولكننا فيما نبقيه على الصخرة، نعزز بوصلة الحيارى، كما عززت كلمات أمي حقيقة قد تعجز عنها نوال».(١٢٥:٣٠) وتؤكد هذا الرأي «قد يأتي يوم للغير يقفون حيث وقفنا نحن، حيث خلّفنا البصمات على صخرة ونقشنا الدموع، حيث تعبّدنا إحساساً يجعل منا آلهة النهر».(١٢٠:٣٠)

إلا أن تجربة سحر اللاحقة، التي تبلورت في واقع النضال المشترك في فلسطين المحتلة ضد الاحتلال، وما أدركته في أثناء دراستها في الجامعات الأميركية واحتكاكها بالمشتغلات بقضايا المرأة عربياً وعالمياً، جعلها تغيّر كثيراً من رؤيتها الفكرية حول المرأة. لقد وجدت أن طريق النضال لا يقوم على معاداة الرجل كما أظهرته في عملها التعليمي «مذكرات امرأة غير واقعية» ولكنه يقوم على النضال المشترك، من أجل حقوق الإنسان، وهو المدخل الحقيقي لنضال المرأة، مع الأخذ بعين الاعتبار أن قوانين الأحوال الشخصية تحتاج إلى نضال متميز تقوم به المرأة.

إن قضية المرأة لا تزال في المقام الأول من اهتمامات الكاتبة سحر خليفة، ولكنها أصبحت تسير وفق مناهج البحث العلمي والدراسة التي توفرها النظريات والمناهج الأكاديمية لعلم الاجتماع.

أخيراً، يدرك المرء تجربة سحر الناضجة ووعيها الواضح في قولها: «مررنا بالامتحان الصعب، وأثبتنا أننا مع الرجل وليس ضده، مع تنمية المرأة التي بدونها يصعب الحديث عن تحرير الوطن بمفهومه الشامل».(٢:٥٠)

Women of Noman's Land

* نســاء الأرض الحــرام *

اعتمــدت الطبــعــة الوحيــدة الصــــادرة عــن:
جامعة أيوا، مدينة أيوا، الولايات المتحدة الأميركية
رســالة دكــتــوراه (غيــر منــشــورة)، ١٩٨٨
مرجعاً لهذه الدراسة

نساء الأرض الحرام

«نســاء الأرض الحــرام» Women of Noman's Land، هــي الروايـة الخامسة للكاتبة سحر خليفة، تكتبها هذه المرة بالإنجليزية، كجزء من دراسة تقدمت بها إلى جامعة أيوا (Iowa) الأميركية في أيار (مايو) ١٩٨٨، لتنال بها درجة الدكتوراة.

قسمت الكاتبة رسالتها إلى قسمين:

الأول: دراسة نظرية، قامت على بحث اجتماعي وحمل عنوان:(The Quest for Global Sisterhood) «نحو أُخْتِيَّةٍ عالميّة شاملة»،والحقته بسيرة حياتها التي حملت عنوان: (قصتي: سيرة ذاتية)، (My story: Biographical Account)

والثاني: عمل إبداعي هو هذه الرواية التي سأقدم قراءة لها، وهي تحمل عنوان: (Women of Noman's Land)، وقد جرى تداول ترجمتها، (نساء الأرض الحــرام»، وقـد شـغل العـمل الروائي الصـفـحـات (٩٣-٣٤٤) من الدراسة.(٣١)

وقد حاولت الكاتبة ترجمة روايتها هذه إلى العربية، تحت عنوان «نساء الظل» ونشرت بعض هذه الترجمة في مجلة «شؤون المرأة» التي تشرف عليها، وتصدر في مدينة نابلس في فلسطين المحتلة، فاتجهت إلى كتابتها من جديد، ولكن باللغة العربية دونما تقيّد بالنصّ الإنجليزي.

إن ترجمة عنوان الرواية إلى «نساء الظلّ»، تجعله يحمل دلالات مغايرة للعنوان الذي ورد في الإنجليزية، كما أن ترجمته إلى «نساء الأرض الحرام» لا يفي بالدلالات المقصودة، ذلك أن ظنّ القارىء العربي يذهب مذاهب شتى في الظن لما تحت كلمة «الحرام» من دلالات متباينة. إن مصطلح (Noman's

Land) مصطلح عسكري سياسي، يعني منطقة منزوعة السلاح، تفصل بين بلدين يتنازعان عليها، وهي، في ظروف هذا النزاع، لا سلطة لأيّ منهما عليها، وهي أرض فاقدة الهوية محيّرة الانتماء، لا تمتّ إلى أي من الفريقين بانتماء واضح. وهذا ما أرادته الكاتبة عندما أطلقته على نساء لا ينتمين إلى هذه الثقافة أو تلك. تتشابك لديهن الرؤى والطموحات والتاريخ، موزعات بين الحاضر (حاضرهن) وبين الماضي (ماضي الأعراق التي تحدّرن منها)، هن من نساء الأقليات في الولايات المتحدة، يعشن الحياة الأميركية، غير منفصلات عن تقاليد وقضايا بلادهن الأصلية.

وربما كانت ترجمة العنوان إلى «اللامنتميات» أو «نساء بلا هوية» أقرب إلى ما أوردته الكاتبة معبّراً عنه باللغة العربية.

تدور الرواية حول «ثلاث نساء من الأقليات في الولايات المتحدة، سوداء ، ويهودية، وفلسطينية، كنت قد درستهن في بحثي».(٥٠:٥)

وقد قام البحث الذي شكل القاعدة المعلوماتية للرواية على دراسة شخصيات حقيقية: فشخصية سارة بُنيت من شخصية لأميركية سوداء اسمها كيشو (Kesho) وشخصية إليانا تقوم على شخصية المحامية ليئاتسيمل (Lea Tzaimel) (وهي محامية إسرائيلية يسارية كرست جهودها للدفاع عن المعتقلين والسجناء من أبناء فلسطين المحتلة) وشخصية زينة هي شخصية جاكي لوبيك (Jacky Lubec)، (وهي يهودية أميركية تعمل ممثلة مسرحية مع فرقة الحكواتي العربية في مدينة القدس».(٨٤:٢١) وبُنيت شخصيةزينة العربية من شخصيةاليهودية .

قسمت الكاتبة روايتها إلى أربعة فصول، حمل كل واحد منها اسماً، وهي: زينة، سارة، إيلانا، المؤتمر، من الاول حتى الرابع على التوالي. وقسمت الفصول إلى أجزاء متساوية، فالفصلين الأول والثاني يتكون كل واحد منهما من عشرة أجزاء، ويتكون كل من الثالث والرابع من أحد عشر جزءاً.

استفادت الكاتبة من الإمكانيات الطباعية المتعددة للحرف اللاتيني وتقنيات الطباعة لهذا الحرف فاستخدمتها (التشكيل التيبوغرافي Typogra-phy)(٥٧:٥٧) وهذا التشكيل يمكّن الكاتب من إبراز جملة أو كلمة بمظهر مغاير للطباعة الجارية للنص، كأن تكون بأحرف كبيرة أو مائلة أو أكثر سواداً، للتركيز على أهميتها ولفت الانتباه إليها، فعبارة الرئيس تحمل تهديداً مؤكداً لا يمكن تجاهله، فترد بأحرف كبيرة مميزة:

«YOU CAN RUN, BUT YOU CAN'T HIDE »(٣١:٣٢٠)

«يمكنك ان تهرب، لكنك لن تستطيع الاختباء»

وجاءت برقية سارة تخبرها بموت جدتها مارثا، فكانت كتابتها في النصّ على الصورة التي وردت بها. لتجعل القارىء وكأنه يرى البرقية ويقرأها بنفسه.

Condolences, Grandmother Passed Away (٣١:٢٠١)

«تعازينا، توفيت الجدة»

واستخدمت الكاتبة تقنية طباعية أخرى هي التأطير، ويأتي التأطير بأن تكون «الصفحة داخل الصفحة، ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع، وكثيراً ما يدل على شدّ انتباه القارىء إلى قضية محددة في الزمان والمكان»(٥٧:٥٧)

DANGER	خطر
No Trespassing	ممنوع الدخول
By order of	بأمر من

POWERHOUSE - ADMENSTRATION(٣١:٣١٢)

إدارةمحطةتوليدالكهرباء

يقوم السرد في الرواية على تقنية «الحكي داخل الحكي»(٥٧:٤٩)، فيتعدد الرواة، وتعدد الرواة يؤدي إلى تعدد وجهات النظر. تبدأ زينة سرد قصة حياتها، ثم تتحول دفة الرواية من زينة إلى جمال الذي يروي لنا حقائق تجهلها

الراوية: «كانت حبي الأول، كنت في بداية العشرينيات وكانت أكبر مني...»(١٣٤:٣١) ثم تمسك راحيل والدة ايلانا دفة الرواية، لتأتي بعدها الطفلة اللبنانية التي تروي قصتها لسارة.

وعندما تجهل الساردة/ الراوية/ زينة الأحداث، تسأل ويتولى المجيب الرواية/ السرد لكنه ينقطع عند نقطة حاسمة يتركها السارد للراوية لتعرف بنفسها، فينقطع السرد عند هذه النقطة -رغم معرفة السارد بالأحداث-، «قالت (ايلانا): رجل آخر، ممثل عربي، كانت هذه بداية القصة الطويلة الطويلة».

«- ماهي القصة؟ أخبريني أرجوك!»

«- لماذا لا تسأليها؟

«- انت تعرفين أنني لا أستطيع»

«- ولماذا أفعل لك ما لا تفعلينه لنفسك؟»(٢٣٧:٣١)

وتتخذ الكاتبة الصورة تقنية للسرد، فالصورة تذكر الراوي بأحداث معينة، فيبدأ السرد: «أعرف قصة واحدة عن هذه الصور، أذكر مرة، عندما كنّا في المدرسة...»(٧٣:٢١) فالصورة أداة لاستحضار الماضي وعامل مساعد لسير السرد.

ومن المآخذ على السرد تدخل الراوية في التعليق على النصوص، «واضح أنه كان يكذب»،(١٨٨:٣١) و «كانت ايضاً محقة بطريقة ما».(١٨٩:٣١) وقد كان من الأفضل لو أنها تركت للقارىء اكتشاف صدقه أو كذبه. وقد مرّ بنا في «لم نعد جواري لكم» مثل هذا التدخل، وإقحام الكاتبة نفسها في ذلك.(٥٨:٥٣) ولا تكتفي الكاتبة بهذا، بل تلجأ إلى تبرير بعض تصرفات شخوصها، لتعطيهم الشرعية والحق في الحركة والتعبير عن أنفسهم: «في مثل هذا الموقف، عندما يبدو كل شيء بلا أمل، وبلا هدف، فإنك تفزع إلى الغضب لتستعيد ذاتك You resort to anger to redeem yourself، تنثر غضبك في كل مكان حولك. وهذا بالضبط ما حدث لسارة».(١٨٩:٣١) وقد رأينا من قبل أيضاً في «لم نعد جواري لكم» تقديمها الشخوص بما يشبه هذا التدخل.(١١:٥٣)

وقد جاءت تقنية السرد بشكل عام متماسكة، لأن الكاتبة، في اعتقادي، كانت أكثر عناية واهتماماً بروايتها هذه، فهي تكتب بغير العربية، والكتابة بغير اللغة الأم تتطلب من الكاتب عناية خاصة للدخول إلى عالم اللغة الأخرى ومصطلحاتها ذات التعبير النفسي الخاص. وهي تكتب الرواية لتكون اطروحتها لنيل درجة الدكتوراة، والعناية هنا أمر مصيري به يتقرر مستقبلها، فضلا عن إشراف أساتذتها المرشدين الذين قدموا لها بلا شك، نصائح أفادت منها الكاتبة، وظهر أثرها في البناء السردي العام للرواية.

أميركا (الولايات المتحدة الأميركية) هي مسرح أحداث الرواية، لكن رؤية الشخوص لها تختلف من شخص إلى آخر. فجمال يرى أن أميركا «غول يأكل البشر الصغار. لا شيء في أميركا حسن أو إنساني، ولا حتى البشر أنفسهم»(١٤٧:٣١) إنه ينفي بشرية البشر الأميركان وإنسانيتهم. لكنه يرى أن بيروت هي الحبّ والحياة. وجدة ايلانا ترى أميركا أيضاً استلاباً لروح الإنسان «الحياة في أميركا سيئة، هذا مكان متعفن لا يصلح للعيش، لا معتقدات، لا حبّ، لا قيم، لا صداقات، فقط لا شيء، آلات ودولارات، آلات ودولارات، هذا هو ما يملكون، هذا هو إلههم. هذا هو مثالهم»(٢٤٧:٣١) فهي لا ترى في أميركا إلا وجهها البشع، وجهها المادي المزيّف، وجهها القائم على المادية الخالصة المجردة من الحياة والمشاعر والقيم.

وبيرل (Pearl) لا تحسّ بأي ارتباط مع أميركا، بل إنها تستنكر أن توصف بذلك: «أنا؟ جزء من هذه الطبيعة؟ لا، أبداً، جزء من هذه الأرض؟ آه، ابداً، جزء من هذه الثقافة؟ أبداً، أبداً. حاولت أن أصل إليهم، لم يسمحوا لي. لا أصدقاء لي، ولا استطيع أن أجد أصدقاء، إنهم مختلفون جداً ويعيدون، وغير إنسانيين».(٢٠٧:٣١) إنها ترى أميركا الناس، تحاول أن تكون واحدة بينهم، مثلهم، فيرفضونها. فتستيقن أنها ليست جزءاً من هذه الحضارة، أو هذه البلاد.

أما زينة، فإن علاقتها بالمكان/ أميركا، متذبذة، تراوح بين المحبة والكره، بين الانتماء وعدمه، فهي تحب أميركا بطريقة سطحية «أحب التربة، وأحب الأشجار، وأحب أميركا، أميركا التي تسبب لي التعب، هي نفسها أميركا التي أحب وأعبد... اميركا هي عاطفة أشعرها»(١٤٧،١٤٦:٣١) ولكن هذه العاطفة، التي تصل العبادة أحياناً، تتغيّر، تترك زينة السطح لتغوص في الأعماق، أعماق نفسها، لتجد أنها «غريبة في أرض غريبة، لا شيء اتشبث به، لا أحد أومن به، ولا شيء لديّ لأخسره»(٣١٤:٣١)، وهي تعتقد أنها تحبّ أميركا، كما قالت ليبرل «نعم، أعتقد ذلك، لم أذهب إلى أي مكان آخر، ولا حتى بلاد العرب»(٣٠٧:٣١) وهكذا فإنها تفتش عن نفسها بحثاً عن الجذور، فتعترف ضمناً أن جذورها في بلاد العرب،وهي لم تذهب إلى بلاد العرب هذه، فلتحاول تنمية جذور جديدة في الوطن الجديد.

إن مسألة الجذور، هي مسألة الأقليات في أميركا، فالعرب فيها يحملون معهم البلد الحلم، قدم الواحد منهم إلى أميركا حالماً بالعودة إلى الوطن موسراً، ليحقق حلماً على أرض الوطن. فالبلد بقيت في أذهانهم على حالها لم تتغيّر، هي الجذور والانتماء، هي الصبا والشباب الدائم. أما أميركا فهي المكان العابر، بل والزمان الذي لا يدخل عداد الزمان. ينتفعون في أميركا ويقيمون فيها، لا تربطهم بها رابطة مكانية أو زمانية، يورثون أحلامهم وصورة بلدهم لأبنائهم، فترتبط زينة بالبلد من خلال سماعها أحاديثهم عنها، فتراءت لها البلد «كالحلم معجزة، قصة تفرّ من مصباح علاء الدين محاطة بالدخان، فراشات وبخور».(٩٩:٣١) فالبلد الحلم، ليس واقعاً، ولكنه خيال صنعته من أحاديث سمعتها فاختلط بما قرأته عن غموض الشرق وسحره، لتلتقي في داخلها الرؤية الغربية للشرق - مصباح علاء الدين، الدخان، البخور-، ورؤية الأهل للوطن الجميل، الصبح الدائم الإصباح، الهنيء كل الهناءة.

والعرب في أميركا يحملون معهم البلد بعاداته وتقاليده، لا يسمحون للمجتمع

الجديد وحضارته بالنفاذ إليهم، فكأنهم في «غيتو» صنعوه لأنفسهم بأنفسهم ليزداد الحنين ويكبر الحلم. ولكنهم لا يعودون، ووالد زينة بدل أن يعود «فتح بقالة جديدة في نيوجرسي، واشترى بيتاً جديداً، وتزوج امرأة جديدة»(١٠٢:٣١) أي أن ارتباطه الماديّ بالمكان زاد كثيراً عمّا كان عليه من قبل.

وجمال خير مثال على التعلق بـ«البلد»، إن بيروت هي حبه المفقود، فهي «بيروت الرؤيا والأشباح، بيروت الحبّ، بيروت الحرب. بيروت الملح والياسمين... أغاني الباعة المتجولين... عبير التمر الهندي والقرفة»(١٢٤:٣١) ان بيروت جمال حنان طاغ، تجمع المتناقضات، فهي الحب/الحرب، الرؤيا/ الأشباح، وهي الملح/ الياسمين، وهو قادر على رؤية وجهيها. ورغم قسوتها فهي حانية. والحديث عنها يثير شجوناً، لكنها تستحضر في الذاكرة فقط، ليس لها وجود حقيقي في النصّ، وليس لها أي فعل، وكان من الممكن ان تكون أي بلد عربي آخر، دمشق أو القدس أو نابلس، جمال يراها كياناً نابضاً، وليست مكاناً مجرداً، هي الحياة بكل الحبّ وكلّ الألم والحرب والجراح، وهو يحمل جرحها جرحاً في داخله.

ولكن، عندما تموت الجذور أو تكاد بفعل الزمن والمزيد من الانخراط في المجتمع الجديد، فإن المجتمع الجديد يفرض نفسه ليصبح الإحساس مقبولاً. ترى سارة أن أميركا هي «البيت والجدة، ذكرياتها وطفولتها، الناس والأحلام، الأغاني والتسوّق وانتظار احتفالات عيد الميلاد (الكريسماس). أميركا كانت جزءاً منها، كما كانت هي دائماً جزءاً من أميركا».(٢٠٩:٣١) نمت جذور جديدة، -البيت، الجدة، ذكريات الطفولة- وانمحت جذور اقدم منها، لقد طال العهد، فكان لا بد من علاقة جديدة، علاقة ايجابية تختلف عن علاقة الأقليات الأخرى التي لا تزال على رابطة وجدانية بالبلد. إن سارة تجد أن مكان انتمائها هو أميركا فقط «هنا ساعيش أنا أيضاً وأموت»(١٦٧:٣١)

ولكن الوجه البشع لاميركا، الذي يقوم على إلغاء العواطف وتقنين الحياة

والتعامل مع الأشياء بدون حسّ أو عاطفة، هذا الوجه البشع، يطلّ علينا من صورة المكان/ مطبخ ديبورا. هو كالصيدلية، يكشف عن صاحبته، فهو مرتب منظم بكل دقة،لكل شيء فيه مكانه المحدد، ووعائه المحدد، ألصقت عليه بطاقة تحمل اسمه بحروف لاتينية كبيرة. فالمطبخ يعكس لنا شخصية صاحبته، وطريقة تفكيرها. فهي شخصية فردية تماماً، هي نتاج هذا المجتمع، فاقدة الجذور والهوية، مجرد شيء طفيلي ينمو بلا جذور على جسم المجتمع. دقيقة بعيدة عن الفوضى، بدون هذه الدقة تموت تماماً، فالحياة الأميركية أحالت كل شيء إلى مادية مجردة تتعامل بالأرقام والحساب، وغير ذلك هو الموت.

لقد استطاعت الكاتبة أن تسقط المكان/ الجذور على الشخصيات وكوامن دواخلها، وجعلت هذه الجذور فاعلة في حياة المجتمع الجديد للأقليات الوافدة، تتأثر به على قدر، فهي عميقة قوية تنبض بذكرى التربة السابقة، لمن غادروا أرضهم حديثاً، وهي موات أو شبه موات لمن طال بهم العهد، وهي مفقودة تماماً لمن طحنهم المجتمع المادي. فالمكان هنا يلعب دوراً أساسياً في تحديد الهوية والطموحات، ومدى الانتماء أو الانتفاء لهذه الأقليات في المكان الجديد والقيم الجديدة.

يمتد الزمن الروائي في «نساء الارض الحرام» أعواماً، تشمل طفولة الشخوص البعيدة، فتبدأ الرواية من الماضي، منذ «خمسين سنة مضت»(٩٥:٢١) ويتذبذب ترتيب الأحداث في النص بين الحاضر والماضي. وتعدّ الكاتبة الزمن وتوسعه بالعودة إلى جذور الشخوص والتنقيب فيها، كرجوعها الى جدة سارة، وحديثها عن العبودية وعهد الرقيق، وبهذا يكتسي الزمن التاريخي بعداً حضارياً وإنسانياً.

وبما أن الفترة الزمنية التي تغطيها الرواية طويلة، فقد جاء السرد مجملاً، بحيث تغطي الكاتبة فترات من الوقت، شهوراً وأياماً، بل وسنوات دون تفصيل أو تتبع لما جرى فيها من أحداث، مهملة ذلك كله لإبراز قضية عابرة، «أمضى

شهرين يشرح لها خدعة الاقتصاد والعلاقات الدولية»(١٩٤:٣١) وكأنه لم يحدث في هذين الشهرين سوى الشرح. فالكاتبة ببساطة تنتقى من الزمان ما يخدم فكرتها الروائية، وتهمل ما غير ذلك، فالزمان، كما مرّ في قراءتنا ل «مذكرات امرأة غير واقعية» ليس إلا معابر يجتازها الشخوص خطفاً للوصول إلى المحطة/ الفكرة.

ولكن الكاتبة تحدد الزمن أحياناً بالساعة: «بدأ المعرض في تمام الساعة الرابعة بعد الظهر»(٣١٦:٣١) وأحياناً أخرى بفصول السنة «وكانت نهاية الخريف»(١١٢:٣١) وقد تحيل الزمن إلى الأشهر «كانت بدايات ابريل (نيسان)» (١٤٦:٣١) ،أوترجع إلى عقود ماضية، فهي تعود بنا إلى الستينات، الى أيام الحرب الفيتنامية، واثرها على حياة الناس، وآثارها السلبية، وما خلفته من جراح نفسية عميقة، يحاول المجتمع نسيانها والتغلب عليها بالمخدرات «كانت فترة حرب فيتنام، وأحداث وودستوك، Woodstock والهبيين، والمخدرات وحبوب الهلوسة(LSD). كانت الموضة، كنا كلنا متورطين. الكل جرّب ال(LSD) أو أراد أن يجرب، المخدرات كانت منتشرة رخيصة ومتوفرة. كانت فترة الستينات»(٢٣٦:٣١)

ترتد زينة إلى الزمن البعيد، الماضي البعيد، أيام طفولتها. وهي تروي عارفة بالأحداث السابقة، وتعطي معلومات عن طفولتها لتدخلنا في الزمن الروائي، زمن الرواية التخييلي بكل أبعاده. تعرض علينا خلفية للشخصيات، في الماضي، وفي الحاضر، ثم تتركها تتحرك أمامنا في المؤتمر. وكل هذه الخلفيات والمعلومات المعطاة لنا ليست إلا غاية نتمكن بها ومن خلالها، ربط خيوط الأحداث وفهم العلاقات.

نرى عائلة زينة تجتمع يومياً، في فصل الشتاء، مع «بابا الحاج علي»، كان معتاداً أن يجمعنا حول الموقد الكبير، ويحكي لنا قصصاً»(١٠٥:٣١-١٠٦) وعادة التجمع حول الموقد وقصّ القصص تعطي إحساساً بالاستمرار

والديمومة، اي احساساً بالثبات، وكأن الحياة تسير على نسق ونظام ثابتين لا يتغيران ولا يتطوران، فيهما الروابط والعلاقات ثابتة لا تتغير. إنه الحلم، ولكي يبقى الحلم مستمراً، فعليك أن لا تستيقظ، عليك ان تبقى نائماً، لا تحسّ بما يدور حولك ولا تشارك فيه الا بالنوم، ونفي الزمان، وتجميد مسار الوقت. تؤكد زينة هذا الإحساس «جلست هناك لقرون فقدت إحساسي بالوقت وعندما نزلت سمعت أبي يبكي».(١١٢:٣١) الزمن لم يتعد الدقائق، ولكنها جلست هناك قروناً. يطول الزمن قروناً في دقائق، الزمن المتخيل المبهم الذي يمتد قروناً، نعيشه في دقائق.

ولكنها تستيقظ، فيجري الزمن كقطار سريع، فهي عندما تغرق كلياً في عملها ترى «السنوات عند الجدة ديبوراء تمر مثل قطار سريع. الأشياء حدثت بسرعة حتى أنني لا استطيع تذكر التفاصيل»(١١:٣١) فالنجاح المتتابع والمستمر جعلها لا تجد وقتاً لمراجعة امورها والنظر فيها، فمرت بسرعة أنستها التفاصيل. بل لعلها لم تعر تلك التفاصيل اهتماماً في غمرة انشغالها، ونجد أنها لم تنس التفاصيل فقط، وإنما «نسيت أمي ونسيت طفلي»(١١٣:٣١) شيء واحد لم تنسه، منظر والدها وهو خارج من بيت الجدة والضماد على ذراعه. كانت قد التجات الى بيت جدتها خوفاً من ان يقتلها والدها، عملاً بالتقاليد في (البلد)، فجاء الى بيت الجدة غاضباً يشهر سكيناً وينوي القتل، فاطلقت عليه الجدة النار من مسدسها، فأصابت ذراعه. لم تنس زينة هذا المنظر لأنه المفصل الزماني الحاد في حياتها، الخروج من زمن التقاليد الى زمن الواقع. من زمن (البلد) إلى الزمن الاميركي. لم تنس ان الجدة اطلقت النار على مفاهيم (البلد)، لم تنس منظر والدها يخرج عاجزاً بذراع ملفوفة بالضماد، لم تنس ان هذه الحادثة ادخلتها الزمن الجديد الذي استغرقها فلم تعد تذكر فيه التفاصيل.

والزمن/ السنوات، الزمن المجرد هو ما كان يقلق زينة، فهي تحسب العمر بالسنين المجردة من الأحداث، ويساورها القلق: «أنا الآن في الثلاثينات، وبعد عشر سنوات ساكون في الأربعينات، ثم في الخمسينات، ثم بعد ذلك الستينات،

ومن ثم أتقاعد، ماذا سيكون لدي آنذاك؟ وماذا سأتذكر؟ وما الذي سأشعر به؟».(١٢٤:٣١) إنها لا تزال على خوف من هذا المجتمع الجديد، يكشف لنا هذا المونولوج خوفها من السنين/ العمر، في مجتمع يدير ظهره لمن يتقاعد، إنها تخشى الوحدة عندما يتقدم بها العمر فتصبح وحيدة مثل جدتها.

إن رؤية زينة الجديدة للزمن تقوم على النظرة الخارجية، وهي ليست نظرة ممتدة ذات أبعاد. فعندما تلتقي زينة بسارة، ترى أن سارة لم تتغير كثيراً، «وما زالت الجمال الأسود ذاته»(١٥٢:٣١) فالزمن في نظرها سنوات تمضي، وينحصر تأثيرها في التغير الظاهري للوجه والجسد، ولا ترى تأثيره على الشخوص. فلماذا إذن يمر كقطار سريع مخلفاً وراءه آثاره الموحشة؟ بل لماذا لا يتوقف كما كان متوقفاً من قبل، حتى لا نصل محطة الكهولة الباردة المعزولة؟

أما زمن سارة فهو بطيء في نظرها، ولا يمكن ملاحظة آثارة لحظة وقوع الفعل، وإنما بعد انقضاء فترة زمنية منطقية تسمح لنا برصد التغير، فهي بعد أن تنقلت وسافرت من بلد إلى آخر، وجدت أن التغيّر لا يأتي به السفر والهرب، وإنما المواجهة في الزمان والمكان وما يختزن المرء من تجارب.

وكذلك فإن ايلانا تتخلى عن رومانسيتها ومثاليتها، بفضل الزمن والتجارب، وتؤمن بأن عليها ان تكون هي نفسها فقط.

إن كلاً من سارة وايلانا تعاملت مع الزمن بشكل أعمق مما تعاملت به زينة معه، لهذا نرى زينة تغبطهما وتتمنى ان تكون مثلهما: «ايلانا وسارة فعلتا ما عليهما فعله، لتصبحا ما هما عليه الآن، فلماذا لا أستطيع أنا فعل شيء مشابه».(٢٥٠:٣١)

إن اعتماد الكاتبة أسلوب السرد من الذاكرة، يجعل الزمن ينقطع في مكان

من الرواية، أو يختلط الحاضر بالماضي في أماكن أخرى، فتتنوع الأزمنة، وتتعدد دلالاتها، ويصبح الزمن جزءاً من الشخصية، هويته نابعة من رؤيتها وهويتها، وبما أن الشخصيات في أسلوب السرد من الذاكرة، لا يمكن تقديمها دفعة واحدة، فقد يرتدّ الراوي من الحاضر إلى الماضي، ليعود إلى حاضر آخر لشخصية أخرى وماضٍ آخر لها أو لغيرها، فإن الزمان لم يظهر في خط مستقيم، ولكن إيقاعه كان يجيء ليؤكد مسار الخط المستقيم، رغم ما قد يظهر من رجوع للخلف، فالرجوع إلى الخلف يشحن الزمان بطاقة من الحركة تدفع زمن/ الرواية كله إلى الأمام، محدثاً التغيّر على الشخوص.

شخوص الرواية أفراد يعيشون الضياع والغربة، لأن الزمان/ الكلي يتبدى ضياعاً حضارياً يطحن المجتمعات نفسها، ويكبر إلى زمان/ عالمي ضائع، فيه العالم كله مطحون بالتناقضات، مشحون بالقلق والغضب والضياع والاغتراب.

إن رواية «نساء الارض الحرام» رواية أخرى لسحر خليفة، تحمل الهمّ العام الذي يؤرقها، وهو قضية المرأة، ولكنها تنتقل بهذه الرواية إلى غير المكان، فتذهب بعيداً إلى أميركا، لتلقي رؤيتها على المرأة من بنات الاقليات التي تستوطن أميركا، مستفيدة من وجودها هناك للدراسة.

الرواية إذن رواية اجتماعية، إذا جاز التصنيف، تتحرك فيها الشخوص وتتراتب الأحداث لتخدم الطرح الفكري للكاتبة. فتظهر شخوصها موزعة بين ماضٍ يريد الآباء الحفاظ عليه،وحاضر تعيشه الشخوص نفسها، ولا تجد في الماضي الإ ذكريات تسمعها ولا تشارك فيها.

تتقدم زينة، في الفصل الأول، معلنة أنها المرأة العربية الجديدة في المجتمع الجديد، ثم تتقدم بعدها سارة المرأة السوداء، ثم ايلانا اليهودية.

وتحرص الكاتبة على إظهار فجوة الأجيال، بين الآباء والأبناء، وبين

الأجناس، وبين العرق الواحد والأعراق الاخرى. فجوة كبيرة هي عدم التواصل. فوالد زينة يعجز عن التوفيق بين (البلد) وأميركا، ولم يستوعب ما تعانيه ابنته، فيحمل السكين مندفعاً لقتلها، وسارة لم تستطع فهم ما يجري بين والديها من مشاجرات، وما تراه من تصرفات النساء السود، وما تسمعه من جدتها «هؤلاء النسوة غير مهذبات، وهؤلاء الأطفال سوقيون يعيشون كالحيوانات، عقلية شوارع»،(٣١:١٩٠) فتفكر بقتل والدها، لكنها تعدل عن ذلك، وتجد في السفر حلاً لمأساتها. أما ايلانا اليهودية، فإن أهلها عجزوا عن فهمها، وفهم دوافعها في الذهاب إلى إسرائيل، وهي تحسّ، بل تعبّر بوضوح عن فجوة الأجيال هذه (Generation Gap) (٣١:٢٣٧).

تعيش زينة في هذا الجوّ، طفلة بعيدة عن أمها التي حلت مكانها زوجة الأب، كانت تنتظر دائماً العودة إلى البلد، فالبلد في ذهنها هي الحلم الأكثر بهاءً وجمالاً، وحلم آخر كان يؤرقها وتتوق اليه «الحلم بمكالمة من والدتي في لوس انجلوس، أو رؤية جدتي».(٣١:١٠٤) وهي ترى أن طفولتها لم تكن سيئة جداً «في الحقيقة كانت مليئة بالاثارة والطعام والمرح».(٣١:١٠٤) فقد كانت تستمتع بالقصص والاجتماع حول الموقد، و «بابا الحاج علي» يروي القصص، وهو رجل طيب. وكانت تستمع إلى والدها وأصدقائه يتحدثون عن الأيام الخوالي الجميلة في البلد.

وزينة الطفلة ترى وتسمع والدها يكذب، ولكنها تعجب وتتساءل، ففي الوقت الذي تسمع والدها يكذب تقول لها زوجة أبيها: «إذا كذبت ستذهبين إلى جهنم، وستذوبين هناك كالشمع»(٣١:٩٩-١٠٠) لكنها رغم ذلك كانت تكذب، وكانت لديها عادة سيئة اخرى هي التنصت واستراق السمع، سمعت مرة والدها يقول لزوجته: «أخشى أن تفعل شيئاً مشابهاً لما فعلته هدى».(٣١:٩٨) وهدى ابنة الجيران عربية الأب اميركية الأم، حملت هدى وهي لا تزال في الخامسة عشرة من عمرها، وقد رأت زينة يوماً والد هدى يركض خلفها حاملاً سكيناً ليقتلها.

ويترسب الخوف من القتل في أعماق زينة، فهي عربية، والعربي يقتل ابنته من أجل ما يسميه الشرف. وهي تخاف أن ينتهي بها الأمر مثلما انتهى بهدى، وهي تخاف أيضاً من عقاب جهنم. وهي محاصرة بالرعب من الجنس الآخر، فكل ما يمت الى عالم الصبيان بصلة محرّم عليها كطفلة، لما سيجرّ عليها حتماً من مصائب. أهدتها الجدة ديبورا يوماً دميتين، وكانت واحدة منهما دبّاً جميلاً. لكن والدها أبدى عدم ارتياحه للدب الهدية، بدعوى انه صبياني (Boyish) «انتزعه مني ورماه بعيداً»(١٠٢:٣١) لكنها تكتشف الدبّ في العلية حيث توجد أشياء أمها وأغراضها. فتحتضنه كلما هربت إلى العلية.

وزينة الفتاة الصغيرة التي كانت تعرف أن والدها يكذب، بدأت هي نفسها، أيضاً، بنسج كذبها الخاص. فقد اكتشفت أن والدها لم يلق الدبّ بعيداً كما أوهمها، كذلك كل احاديثه ووعوده بالعودة إلى البلد كانت هباءً، فها هو يشتري بيتاً جديداً ويتزوج امرأة جديدة.

وتحمل زينة، وهي ما زالت في الرابعة عشرة، فتهرب إلى جدتها خوفاً من القتل. فيلحق بها والدها، إلا أن الجدة تنقذها بإطلاق النار عليه، فيصاب في ذراعه، وتترك الحادثة أثراً بالغاً في نفسها، فصورة والدها بقيت عالقة في ذهنها، «لم أنس منظر أبي يمشي عبر الممرّ وذراعه مضمّدة».(١١٣:٣١)

وتتغير زينة في بيت الجدة ديبورا، تفقد المتعة في الاستماع إلى القصص أو روايتها، ولم تعد تلتذّ بالطعام الجيد، فقد بدأت تأكل (ساندويتش) خلال فترة لحاقها بالباص، وتعلمت كيف تُبقي على صمتها طويلاً»(٥٦:٣١) إنها بداية التحول إلى الإنسان/ الآلة.

بدأت في التعلم تدريجياً، وبدأت تتأقلم، فعليها -كما تقول جدتها- أن تنجح، لتتمكن من الاحتفاظ بطفلها... وتعلمت عند الجدة أن الحبّ والنجاح المادي يدعمان بعضهما، وهي لكي تحتفظ بطفلها فإن عليها أن تنجح مادياً. لكن

مأساة مثل هذا النجاح انه لا يتوقف عند حدٍ، «كلما نجحت كلما استمتعت بالنجاح اكثر، كلما حسّنت من قدرتي على اثبات وجودي، كلما فقدت القدرة على الإحساس بالآخرين»(١١٥:٣١)، وما أن تبدأ جرثومة جمع المال بالدخول إلى حياة الإنسان حتى تصبغه بصبغتها، ليبقى أسيراً لها. وقد نجحت زينة، لكنها فقدت قدرتها على الإحساس بطفلها، فتخلت عنه للتبني، ونسيت أمر أمها وجدتها.

وتحاول زينة أن تعمل في المسرح العربي، لكنها تفشل في إدراك وفهم حاجات الآخرين، اتهموها بأنها مبرمجة «آلة لا تعرف شيئاً عن العالم الثالث».(١٢٦:٣١) لقد فقدت التواصل مع مجتمعها الاول، المجتمع العربي الذي بدأت منه حياتها، وهي الآن غريبة عنه، وغريبة أيضاً عن المجتمع الاميركي.

يستطيع الانسان أن يكسب الثروة، ولكنه يفقد الروح. فعلى الرغم من أن زينة تملك شقتين، إحداهما في نيويورك والثانية في العاصمة واشنطن، كما أنها تملك سيارتين، وهي عضو في ثلاثة نواد، وتمارس الرياضة، ألا أنها تحسّ بالإحباط والاكتئاب، الناجمين عن الغربة والوحدة. فتنصحها الجدة بالأيمان، «أنت في حاجة الى العقيدة، في حاجة إلى الإيمان»(١٢٤:٣١)، ولكنها لم تذهب من قبل إلى كنيسة أبداً، فهي كما تقول:«أنا لست مسيحية، وأنا لست مسلمة»(١٢٤:٣١).

وتتعرف زينة إلى جمال اللبناني القادم من مصر «شعرت بشيء من التحدي أو الانجذاب، لم أكن متأكدة»(١٣:٣١) وتحبه، ولكنه مشغول بأخرى، مشغول بالمرأة المارونية. وتتكشف جوانب من شخصية زينة من خلال علاقتها بجمال. فهي ترى الرجل طموحها وغايتها، «لشخص مثل جمال، أفعل أي شيء، أبقى في البيت، وأنتظر عودته من العمل... وأحضر له حذاءه... وأجلس إلى جانبه وأراقبه وهو يأكل»(٢١٤:٣١) وتتمنى في أعماق قلبها أن تتمكن يوماً، من أن تقوم بذلك لرجل تحبه، وتعيش من أجله، وكأني بها لا تجد الراحة والخروج من

الوحدة والاحباط إلا في حب رجل تعيش من اجله. وترى سارة أن زينة عربية حتى النخاع «أحياناً أشعر أن في أعماقك تسكن امرأة عربية، انت حقاً تشعرين مثلهم».(١٦٨:٣١)

أهي عقدة الخوف في الطفولة من الأولاد، خوّفوها بها صغيرة، ليصبح الرجل توقاً يملأ روحها كبيرة؟... إنها تفرح لرؤية العرائس والعرسان وحفلات الزواج. ولعل في هذا ما يؤكد وجهة نظر سارة.

ونراها في نهاية الرواية ،عندما تلتقي بالمرأة المارونية في المؤتمر، وتشعر بالعجز، وبفقدانها جمال ،تحاول الانتحار، إلا أن ايلانا تنقذها قائلة: «أيتها المرأة الغبية، هل هناك رجل يستحق حياتك؟ هل هناك؟»(١٢٥:٣١) وهنا يحدث تغيير آخر في شخصية وموقف زينة. إنها لم تعد تتحاشى الظهور مع ايلانا، إنها تمشي معها الآن علناً أمام الجميع.

تختلف سارة عن زينة اختلافاً أساسياً في موروث العادات والتقاليد، فهي تنحدر من العرق الأسود المختلف ثقافياً وتاريخياً عن العرق الأبيض.

عندما كانت سارة طفلة، كانت تستمع إلى أحاديث النساء العجائز، وتتعلم منهن، ومنهن تعرفت إلى حقائق الحياة، وتعلمت أن الحرب حرب أجناس، على الأقل في محيطها، وهي أيضاً حرب اقتصاد.

وعلاقتها بوالدها لم تكن عادية أو سوية، فهي علاقة قائمة على الخوف. «لم تتذكر ذلك الرجل (والدها) دون أن ترتجف»(٢٠٥:٣١)، كان يضرب أمها دوماً، وأمها كانت تعاني بصمت «كرهت معاناة والدتها الصامتة، لأنها جعلتها تشعر بالذنب، عاجزة ومذنبة»(٢٠٥:٣١) وكلما كانت الأم تمعن في إخفاء الكدمات عن وجهها وجسدها، كلما ازدادت معاناة سارة. فقد كانت تخشى أن تكون هي السبب الكامن خلف تحمل والدتها لقسوة أبيها. كل هذه المعاناة التي تحسّ

بها الطفلة دفعت بها الى البحث عن مهربٍ وملجأ تختبيء فيه بعيداً، بدأت تختبيء خلف الخزانة او داخلها، وتختبيء في طابق التسوية الواقع تحت البيت، وأصبحت «مختصة بالخزائن والتسويات والأماكن المغلقة»(٢٠٥:٣١)، وفي محاولة للخلاص من والدها، واحتدام صراخه المرتفع، «استعارت سكيناً لقتل والدها»(٢٠٩:٣١).

وترتسم صورة الرجل في ذهنها وهي طفلة بإنه الشيطان، ذلك ما تقوله النساء وتسمعه منهن. فالرجال «كالشيطان، كالشيطان، لا تثقي بهم أبداً،... لا تثقي برجل جيبه فارغ، ولا بآخر جيبه ممتلىء، يشرب حتى الشبق، ويشرب لينسى، ويتركك مع أطفال»(٢١٠:٣١) والفرص المتاحة للرجل الأسود في العمل والنمو والتطور أقل بكثير مما هي متاحة للرجل الأبيض، فعليه يقع عبء العرق. ولهذا يترتب على المرأة السوداء أن تكون مسؤولة كلياً عن البيت مادياً ومعنوياً. وهي ضحية العرق أيضاً، كما أنها ضحية الرجل، تتحمل أعباءه، هي ضحية بذاتها، وضحية لضحية أخرى هي الرجل، فماذا تفعل وما هو الحل؟

وتتعرف سارة إلى التمييز العنصري، ليس عن طريق أحاديث النساء المجربات، بل ومن تجربتها الشخصية، فها هي ، وهي طفلة في المدرسة تتعرض للاضطهاد ، لأنها سوداء على أيدي زميلاتها في الدراسة من الفتيات البيضاوات. كانت تحلم أن تكون طبيبة عندما تكبر، وتبدي رغبتها وأمنيتها أمام زميلاتها، فيهزأن منها ويضعن رأسها داخل مقعد الحمام، صارخات «تريدين أن تكوني طبيبة، هذه هي عيادتك».(١٣٥:٣١) وتتخاذل صديقتها زينة، فلم تستطع، بل لم تحاول منعهن أو مساعدتها، كانت زينة سلبية جداً، لأنها خشيت هؤلاء الفتيات، حتى إنها ابتسمت في وجوههن. فما كان من ساره إلا أن اهملتها ثم بصقت في وجهها.

وتتعرف سارة إلى ما مرّ بأجدادها من اضطهاد، تستمع إلى قصص النساء وقصة جدتها التي كانت عبدة تعمل مسخّرة في حقل قطن. وتسمع جدتها

تتحدث عما مرت به من معاناة ، لأنها سوداء، بيع أبناء الجدة لعشر في مزاد علني أمام عينيها. وعندما تكون حاملاً كان «يحفر لها حفرة تستطيع أن تريح بطنها فيها، لتواصل انجاز عملها وهي مستلقية هناك»(١٧٤:٣١)

لم تغادر هذه القصص ذاكرتها، ولم تبرح صور المعاناة مخيلتها، عندما كبرت، فأخذت تبحث عن حل. أخذت في لتجريب. جربت الأفيون والحشيش، واعتنقت الاسلام، وعندما لم ينجح أي منها، انضمت إلى حركة حقوق المدنيين ثم تحولت إلى الماركسية.

ولكنها لم تجد حلاً. ولكن تراءى لها ذلك عبر جدتها التي يراودها حلم بالسفر. وفي إحدى المرات، وكانت سارة واقعة في نشوة غيبوبة الحشيش، شعرت بيد قوية تعصر عنقها حتى ماتت «أنا متّ حقاً»(١٧٨:٣١) وتدخل في موتها طقوساً غريبة، تخرج منها على صوت جدتها تقول:

«- سارة، إنه الوقت»

«- وقت ماذا؟»

«- «انه وقت معرفتك اي طريق تسلكين، انظري إلى هذه اليد، انتظري، سأريك».(١٧٩:٣١)

وتعرض عليها صوراً لأحد عشر شخصاً لا تعرفهم، «ستعرفينهم عندما ترينهم، وعندما ترينهم فانهم سيعطونك الجواب»(١٨٠:٣١) وتسافر سارة، لتكتشف أن قتل والدها لن يغيّر من الأمر شيئاً. وتلحّ عليها تساؤلات حول جدتها: «هل حاولت انقاذي، أم حاولت أن تعيش من خلالي»(٢٠٦:٣١)

ويمنحها السفر تجربة غنية، فقد أحبت رجلاً مختلفاً «حبه كان مختلفاً، عقله كان مختلفاً، خططه أحلامه، مهمته»(٢٠٤:٣١) وأكثر ما يميزه اختلافه عن والدها.

شخصية سارة، كما نراها في الرواية، مندفعة حادة، تقاتل كالمجنونة، وهي تؤمن بالتغيير والحركة، وتعتقد «أننا نعيش في أكثر من عالم».(١٩٤:٢١) وتدرك سارة في النهاية أن عليها أن تكف عن الأسفار، وأن تعود، فالسفر/ الهرب ليس حلاً، وإنما الحلّ في التغيير، تغيير سلوكها وقيمها، والعمل على التغيير الجماعي. لقد ادركت أن الصراع صراع ثقافي (Cultural Conflict).

وايلانا اليهودية ابنة العائلة الغنية التي كانت تسكن بروكلين (Brooklyn) وانتقلت إلى واشنطن العاصمة. والدها اشتراكي ، ويعتقد أنه «Wasp، أو هذا ما يجب أن يكونه، إنه عرقي»(٢٤٤:٣١). وعلاقتها بجدتها قوية. تحبها وتعتني بها، فهي مصابة بسرطان العظام، وكانت ايلانا تذهب إليها لتقرأ لها كتباً مترجمة ؛ مثل أعمال تولتسوي وديستوفسكي وتشيخوف وبوشكين، وعندما بلغت السادسة عشرة من عمرها، كانت على معرفة بالحياة ، استمدتها من قراءاتها المبكرة هذه، «كنت أعرف، تقريباً، عن ظهر قلب، كل مشهد وشخصية»، وبدأت تعي الخلل الاجتماعي وخلل الواقع، وأخذت تبحث عن العدل والمساواة.

لم تشعر في طفولتها في بيت والديها بالرعاية، وكانت تشعر بالغيرة من شقيقها روجر (Roger) لأنه كان يحظى باهتمام والدتها ومحبتها وعنايتها. وترى أمها أنها (ايلانة) «لم تفعل الأشياء الصحيحة، على العكس من اخيها روجر. كان ولداً طيباً حقاً، ولم يسبب لي المشاكل. غير أن مراهقة ايلانا، يا إلهي، كانت شيطانة صغيرة، لكن عندما غادر روجر والتحق بالكلية، أصبحت ملاكاً حلواً صغيراً. أصبحنا أصدقاء جيدين»(٢٣١:٣١) وأخذت الأم تقوم مع ايلانا باشياء مشتركة، تذهبان معاً للسوق أو دار السينما.

لقد كان تأثير الجدة واضحاً في شخصيتي كل من زينة وسارة، وها هي ايلانا أيضاً تدفع بها جدتها إلى ضرورة الاقتداء بعمها، وأنها تشبهه؛ شكلاً

ووحاً «وكانت دائماً تقول، عمك بطل، وأنت يجب أن تعديني بأنك ستنضمين اليه يوماً، وتتبعين طريقه في الحياة»(٢٤٦:٣١-٢٤٧) إنها التربية اليهودية، والحلم بأرض الميعاد والعودة إليها، وعقدة التفوق اليهودي. الأم كانت تطالبها بأن تصبح آلة. وتريدها متفوقة على غيرها من الطالبات، وأن تكون دائماً في المرتبة الأولى. ترى ايلانا دوماً مطالبة بأن تكون نسخة عن اخرين هم النموذج، فتقاس بروجر النموذج، ويعمها الجنرال الياهو البطل النموذج، ويطلب إليها أن تكون على غرارهما، لا أن تكون هي ذاتها.

وفي سن المراهقة، تأخذ ايلانا في بيع المخدرات «وكانت تعتبر سيئة»(٢٣٦:٣١)، وعاشت حياة مضطربة صاخبة نظمت فيها المظاهرات، وحاضرت في المخيمات، بعد أن «انضمت إلى جماعة سياسية، ثم أخرى، ثم أخرى»(٢٤٦:٣١) وعاشت حياة المشردين والهيبيين «كانت تظنّ أنها تستطيع أن تغيّر كل شيء؛ نفسها، والديها، أميركا، كل العالم»(٢٣٧:٣١) وعندما لم تستطع أن تغيّر شيئاً ذهبت إلى إسرائيل.

كانت قد التقت بشاب اعتقدت أنه المناسب، وذهبت معه إلى إسرائيل. وعاشت في أحد الكيبوتسات، ثم على الحدود اللبنانية «حتى هجرها من أجل امرأة أخرى»،(٢٤٧:٣١) فتلجأ إلى عمها الجنرال الياهو في القدس.

قرأت ايلانا إيما غولدمان (Emma Goldman) فتأثرت بها وغيرت آراءها، وأصبحت إيما غولدمان «مثالي، بطلتي، أردت أن أكون مثلها»(٢٤٦:٣١) وبهذا نرى أن ايلانا لم تكن لتستقر على فكر أو أيديولوجيا خاصة، إذ سرعان ما تنتقل من فكر أو حركة إلى أخرى، تنتقل وتجرب.

وفي القدس يقنعها عمها أن تفعل شيئاً تساهم به في صنع التاريخ في إسرائيل، لكنها تكتشف زيف الادعاءات الصهيونية، وترى أنهم لا يسرقون الأرض وحدها،ولكنهم يسرقون الحضارة والتراث والفولكلور العربي الذي

يعيدون صياغته لاثبات حقهم في فلسطين. وتتعرف إلى الممثل العربي (سليمان) وتحبه. فتلاحقها الجرائد بالفضائح «ابنة أخ الجنرال الياهو، وعلاقة عاطفية مع عربي»(٣١:٢٦٠)، ويأخذ الجنرال الياهو في تكرار دور جدتها، بتذكيرها بإنها تنتمي إلى عائلة لفني (Levni)، وشقيقة روجر، وابنة أخ الجنرال، إنها تجد نفسها مرة أخرى في حصار الفكر اليهودي، لقد كانت جدتها تملأ رأسها بهذه الكلمات، وها هو عمها يرددها ليذكّرها،من جديد، بيهوديتها التي تحتم عليها أن تتصرف مثلهم.

ويقابلها دفورا (Dvorah) لكنها لم تعد تتأثر أو تهتم ، كما كانت في الماضي. كانت في الماضي تشعر بالضيق، لكنها الآن لا تحسّ بشيء، وهي الآن لا تريد أن تكون أي شيء إلا نفسها، حتى ولا إيما غولدمان، تريد فقط أن تكون ايلانا «لا تريد أن تكون أحداً،إلا ذاتها»(٣١:٢٦٢).

وترى الحل في الأجيال القادمة، فتتجه إلى الأطفال، «فلنبدأ من الأطفال»(٣١:٢٧٢) فالتغيير، كما تستنتج، لن يجدي مع الكبار، فعليها، إذن، أن تبدأ من الأطفال، «فتختار هي وسليمان مجموعتين من الأطفال، واحدة من أطفال العرب، والثانية من أطفال اليهود، لكن مشروعهما يفشل، لتدخّل الكبار، الذين يرفضون عمل الأطفال المشترك. فتخفي هويتها اليهودية وتعمل مع أطفال العرب بهوية أميركية، وترى أنه «لا وقت للحبّ ولا مكان للسلام»(٣١:٢٧٣)، فتعود إلى أميركا.

أما شخوص الرواية الآخرين فسنعرض لهم باختصار، ولنبدأ بالرجل،والد زينة العربي دخل اميركا بالتزوير، وروّج لسلع مزيفة كاذبة، كان يحمل الماء من أي مكان، ويضعه في قوارير يبيعها للسذج من الناس، على أن ما فيها هو ماء مقدس جلبه من نهر الأردن المقدس. وكان يبيع منتجات هونغ كونغ على أنها مقدسة، انتجتها الأرض المقدسة. وكان يعرض على زبائنه الأميركان صورة الحسين الأول «الشريف حسين» مدّعياً أنه والده.(٣١:٩٦) واستطاع،

بالكذب والاستجداء، أن يتزوج امرأة اميركية ليتمكن من الحصول على حق الإقامة الشرعية في البلاد. نسمعه يتحدث باستمرار عن (البلد) ويحلم بالعودة إليها، لكنه لا يعود، بل يشتري منزلاً آخر جديداً، ويتزوج من امرأة أخرى جديدة ليصبح عدد نسائه أربعاً.

وجمال ،المخرج في المسرح العربي، يحمل معه حبه الضائع، حبه لبيروت، وحبه لجانيت المارونية التي تركها خلفه في بيروت. هو من الجنوب اللبناني، وهي من بيروت، التقيا صدفة واحبها «علمتني كيف يكون الحب»(١٣٥:٣١) رغم أنها متزوجة وأم لطفلين. وقد رأى فيها «سلمى» جبران خيل جبران في الأجنحة المتكسرة، «نسخة محدثة من سلمى»(١٣٥:٣١)، ولكنه يحمل في داخله قيماً، تجعل علاقته بها، تؤجج صراعاً بين هذه القيم وهذه العلاقة الآسرة. مارس الحب معها، فانفجر الصراع النفسي: «ماذا حلّ لعقلي؟ أنام مع زوجة رجل آخر؟ أنام مع امرأة؟»(١٣٦:٣١) وياخذه الشعور بالإثم والخطيئة، فهو مسلم وهي مارونية، وهي متزوجة، وكذلك فهي امرأة، تشابكت في ذهنه خيوط هذه المسألة ليغدو نهباً للصراع: فهو يستنكر علاقته مع المرأة، «أنام مع امرأة؟» فكرهها «كرهتها لأيام، وشعرت أنها ساحرة، نوع مخيف من المخلوقات، كلما كرهتها أكثر، كلما أردتها أكثر. كنت مريضاً بالرغبة»(١٣٦:٣١) فهو موزع بين الشعور بالخطيئة وبين الغربة التي لا تقاوم.

وتسفي، أفريقي من غانا، كان راعياً. قامت جدته بتربيته منذ كان في الرابعة من العمر، فقد ماتت أمه صغيرة، «وكان ذكياً جداً، ومؤدباً»(١٩٣:٣١) تعلّم فحاز درجة الدكتوراة في العلاقات الدولية، لكنه تعلم على يد سارة «كيف يمارس الحب»(١٩٥:٣١) فقد كان بلا تجربة سابقة قبل ذلك. وهو يهتم بقضايا بلده إفريقيا، ويرى أنها تموت من الجوع والمرض، ويرى أن «الرجل الأبيض في قلب كل شر»(١٩٤:٣١)

وهناك شخصيات ذكورية أخرى ، شكلت معابر للأحداث، فكانت ثانوية بعيدة

عن المركز، مثل والد سارة، ووالد ايلانا، وأخوها وعمها، وأسماء أخرى وردت في سياق رواية الأحداث.

نلاحظ أن الجيل السابق من الذكور، يظهر في الرواية مضطهداً ظالماً للمرأة ، وأن الجيل الحالي أقرب إلى فهمها ، وأكثر اهتماماً بقضيتها.

أما الشخصيات الأخرى النسوية ممن هن أقرب علاقة بالشخصيات المركزية فهنّ الجدات: جدة زينة، وجدة سارة، وجدة ايلانا.

إن هؤلاء الجدات يمثلن التقاليد المحافظة، ويدعون إليها بإصرار وعناد، رغم ا قاسين منّ أنفسهن من هذه التقاليد، ولكن الماضي، رغم بؤسه الذي سمعه في أحاديث ذكرياتهن، هو الأفضل والأجمل، وهو القيم ، التي يطلبن من فيداتهن التمسك بها.

فالجدة ديبورا، جدة زينة. والتي تمثل النقيض لوالد زينة، دقيقة ومنظمة «لا تحلم ولا تسكر»(١٠٨:٣١) كل شيء عندها محسوب ومبرمج سلفاً، هي «رمز للمادية والحسابات الرقمية، التي تصبح قاتلة»(٥٦:٣١)، فقدت القدرة على التواصل مع الآخرين، فأصبحت كالآلة، لا أصدقاء ولا جيران، هي نظام وحسابات فقط. والجدة هنا تعبر عن الهوية الأميركية، تجسد روح الأميركي الذي يتشبث ، حتى الآن ، بقيم وأخلاق مستوطني اميركا الأوائل من التجار والمرتزقة الذين لم تردعهم كل القوانين عن التجرد من الإنسانية، تلك الإنسانية التي لا تتوافق مع القيمة الوحيدة التي جاءوا إلى اميركا من أجل تحقيها، وهي الثروة، التي أخذت مصطلحاً جديداً هو «النجاح» أي النجاح في جمع الثروة بكل السبل.

الجدة ديبورا تدعو زينة لتحقيق النجاح أولاً، لتتمكن من تحقيق أي شيء آخر بعد ذلك، أن تتحول إلى آلة أيضاً، تعمل بنظام محدد، بلا علاقات أو

أصدقاء وبلا دفء وعاطفة.

وجدة سارة لم تتمكن بعلمها وثقافتها وكتابتها الشعر، من المصالحة مع الواقع، فتحاول الهروب إلى عالم الأرواح «وتؤمن بالأرواح والأشياء الأخرى القوية التي تزورك في الليل»(١٧٦:٣١)، ولعلها الروح الإفريقية الكامنة في داخل الذاكرة الموروثة، فكانت تحاول أن تعيش من خلال سارة، فمنذ طفولتها وهي تحاول إقناعها بأنها هي الجدة نفسها. أي أنها إفريقيا القديمة الغنية بالعاطفة والتقاليد وروح الجماعة، وتدفعها إلى السفر عبر حلم يراودها. وتذهب سارة إلى الاعتقاد بأنها حاولت أن تعيش وتستمر من خلالها، بينما يرى "تسفي" أنها حاولت أن تساعدها.

وجدة ايلانا، التي تمثل التربية اليهودية، مصابة بسرطان العظام، ورغم انفتاحها على ثقافات العالم المختلفة، وقراءتها للكتب المترجمة، إلا أنها ظلت رمزاً للفكرة اليهودية «العودة إلى أورشليم»، وهي تحسّ أن الحلم القديم قد تحقق على يد «الجنرال»، القوة العسكرية، وما على الجيل الجديد إلا أن يسارع للإسهام في صنع تاريخ إسرائيل. و"ما الثقافة والمعرفة، فإنهما وسيلتان لتحقيق التفوق الذاتي ، الذي يجب على كل يهودي أن يحققه، لإثبات عقيدة تفوق ، وتميز اليهود ، جميعاً، على غيرهم من شعوب الأرض.

إذن، فالجدات هن المرأة القديمة، التي جنت على نفسها، وتحاول الآن أن تجني على المرأة الجديدة. والكاتبة هنا تكرر ما ذهبت إليه في «مذكرات امرأة غير واقعية» عندما تقول: «هن السبب في الكثير مما نحن عليه»(١٣٦:٣٠) متهمة جيل المرأة السابق.

شخصيات الرواية الرئيسية ، الحاملة لأفكارها هي من النساء المتعلمات، يلتقين على أرض واحدة، إلا أن كل واحدة منهن تتحدر من ثقافة أخرى مختلفة. وقد استطاعت الكاتبة رسم الشخصيات بشكل جيد، ولكنها كانت

تتوقف مفصّلة أحداثاً معينة، وتمرّ مسرعة ، أو تتجاوز أحداثاً أخرى، مما أضعف بناء الشخصيات المتكامل، الذي لم تر فيه الكاتبة هدفاً في حدّ ذاته.

وقد يكون من المصادفة غير المتعمدة، أو القصد المتعمد، أن تجيء أسماء أغلب الشخوص يهودية أو توراتية: (زينة، سارة، ايلانا، ديبورا، دفورا، الياهو، راحيل، تسفي) مما يجعل القارىء يتساءل عن السبب. ولعل اسم تسفي الإفريقي هو الذي يلفت النظر، فهو اسم عبري صميم ومعناه (ظبي). فإن كان الأمر مصادفة غير متعمدة، فان تفسيره يدل على أن الكاتبة، كانت في أثناء وجودها في أمريكا، أكثر اختلاطاً بوسط اجتماعي يحمل مثل هذه الأسماء، وأن الاختيار جاء عفو الخاطر وإن كان القصد متعمداً ، فإنني عجزت عن إيجاد دلالات خاصة لذلك .

مما لا شك فيه أن الكتابة ، هي من الجسارة بمكان، ذلك أن الكاتب يستعير أدوات تعبيرية تختلف عن البناء الوجداني للغة التي نشأ عليها، ويفكر بها، وتتشكل مخيلته وآفاقه الأدبية بناء على الصور العقلية للمفردات ودلالاتها وايحاءاتها. فهل استطاعت الكاتبة امتلاك اللغة الأنجليزية التي كتبت بها الرواية؟ إن اللغة المكتوبة لم تقع في أخطاء الصياغة وقواعد اللغة، كما يبدو لي، وقد حاولت الكاتبة ان تصل بها الى لغة الايحاء وما تلقيه المفردات من دلالات، فلجأت إلى اللغة المحكية فاستقدمت مفردات كثيرة منها، لتجعل الحوار أكثر إيحاءً ودلالة.

ولعله من الصعب دراسة اللغة في هذه الرواية، لأن للإنجليزية خصوصيتها وقوانينها وقواعدها الذاتية. وليس من السهل ترجمة جمالياتها إلى لغة أخرى. وقد وجدت أن بعض الألفاظ والتراكيب يصعب فهم الحديث عنها إذا ما اثبتت مترجمة، ووجدت أن الأمانة العلمية تقتضي إبقاءها كما هي، لتعالج معالجة أكثر دقة. ولهذا فقد أوردتها في نصها الإنجليزي، جنباً إلى جنب مع ما رأيت أنه الترجمة الأقرب إلى روح النص.

يحتل الوصف مساحة كبيرة من الرواية، ويهمنا أن نفرق بين نوعين من الوصف، أولهما «الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره، بعيداً عن المتلقى أو إحساسه بهذا الشيء، والثاني هو الوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس من يتلقاه»(٨٤:٨٥)، ويراوح النص الروائي هذا بين الوصف الذي يتميز بالسكون وبين السرد الذي يشعر بالحركة.

فنرى زينة تصف البلد/ الحلم «تقطر وتذوب كالعسل، وتنتشر كالفراش، وتملأني كالحناء، والقهوة والخبز والكستناء»(١١٧:٣١) ونرى أن هذا الوصف، الذي يميل إلى الشاعرية ، يضفي جمالاً على النص، ويطلعنا على الصورة التي ترى زينة (البلد) عليها.

ويظهر وصف تسفي لسارة رومانسية علاقته بها، وعمقها فهي ليست علاقة عادية بين رجل وامرأة. بل هي علاقة تمتد لتصبح فيها المرأة هي الحياة، بل هي الجمال والعرق وإفريقيا السوداء، هي الجذور «كل شيء يذكرني بك، النسيم، الرذاذ، المطر، النهر، الطيور، وأغانيك، عودي إلي يا جمالي الأسود. عودي إلي، يا بلدي افريقيا السوداء»(١٩٥:٣١) فالوصف هنا يبين لنا مدى هذه العلاقة ، التي تسع الكون والحياة، وتحمل المفردات وإيقاعاتها الصوتية، وهذا الزفير والحنين كل الإيحاءات الرومانسية ، في تراتب هذه الألفاظ وتكرار الصيغة اللفظية «عودي إليّ» التي تجعل النص ناطقاً بكل المعاني والدلالات.

ويعطينا جمال وصفاً لبيروت من ناحية، كما يخبرنا بمقدرته على رؤية الشيء ونقيضه، فبيروت هي الحب والحرب، هي الملح والياسمين، وهي الرؤيا والأشباح، وهو قادر على رؤيتها متكاملة «بيروت في الليل، وبيروت في النهار، وبيروت الرؤيا والأشباح، بيروت الحب، بيروت الحرب، بيروت الملح والياسمين»(١٣٤:٣١) والتناقض في الأشياء وعناصر الوصف لا يفقد بيروت

قيمتها، بل على العكس من ذلك، فإنه يثريها ويجعلها تعج بالحياة والحركة، فيمنحها سحراً ومذاقاً مختلفاً.

وحديث جمال واصفاً المرأة المارونية (جانيت) بالياسمين، يؤكد لنا رقته، فهو يكرر استخدام الياسمين في وصفه لجانيت ، وهو الوصف الذي خلعه على بيروت من قبل. ويرى أنها «نسخة محدثة من سلمى جبران في الأجنحة المتكسرة»(١٢٥:٣١) وهي التي علمته الحب، وهي تملأ كيانه، وهي «الياسمين في الخارج، والياسمين في الداخل، جلدها وأغانيها ياسمين»(١٢٥:٣١) مرة اخرى نرى إلحاح الياسمين على ذهنه. بيروت ياسمين، وجانيت ياسمين، ثم هي في الخارج وفي الداخل ياسمين، كل ما فيها وما يصدر عنها ياسمين.

لقد استطاعت اللغة الوصفية، لما يدور في حس الشخصية، أن تساعدنا على تعرف أعمق إليها، يعجز عنه الوصف التقريري/ التصويري.

ومن هنا، فإن الكاتبة، بما لديها من قدرة على التغلغل في أعماق الشخصية، استطاعت ان توظف الوصف، في إطار اللغة الإيحائية، في تدعيم بناء الشخصية الجوّاني، بالإلحاح على مفردات معينة، جعلتها مفاتيح لمغالق النفس، وأضواء كاشفة دواخلها.

وإذا كان الوصف قد إحتل مساحة واسعة من صفحات الرواية فإن الحوار كان على العكس من ذلك، فقد كان قليلاً جداً . إن طبيعة الرواية السردية ، التي تعتمد على الذاكرة والاسترجاع، كانت سبباً في انحسار مساحة الحوار.

والحوار، من حيث هو وظيفة روائية، يحاول أن يكشف عن داخل الشخصية، ويكشف عن افكارها. فلنستمع إلى هذا الحوار الذي دار بين زينة وأمها:

«- (زينة) أنت لا تلومينني؟»

«- ولماذا ألومك؟»

«- أنت لا تحبينني؟»

«- أنا لا أكرهك»

«- ماذا عن الحب؟»

«- ماذا عن الحب؟»(٢١:١١٩)

حوار يحمل ويدل بوضوح على الجفاف والجفوة في علاقة الأم بابنتها، يفقد فيه المتحاورون القدرة على مواصلته ، والقدرة على التواصل. فكل يطرح سؤاله، وهو لا ينتظر إجابة عنه، لكنه يسعى إلى معرفة إن كان ما في نفسه تجاه الآخر صحيحاً، أي أنه يريد تعميق حس الجفوة، ويخشى في الوقت نفسه أن لا يكون محقاً في جفوته. إنه يريد أن يحتفظ بهذا الابتعاد في العلاقة، وأن يكون موقفه هذا صحيحاً. إنه يريد أن يرتاح، في النهاية، من وخز الضمير ، الذي يشعر فيه أنه متهم بالتقصير، ليجد التبرير من موقف الطرف الآخر. تطرح زينة سؤالها بشكل تقريري يطالب بالتأكيد على الطرح: «أنت لا تحبينني»، وكأنها تقرّ حقيقة، لكن الأم لا تريد أن يكون الوزر في مسألة جفاف العلاقة عليها، فتجيب مقرّة حقيقة أخرى مناقضة «أنا لا أكرهك»، إن عدم الكره لا يعني الحب ، ولا يعني العداوة، وهذه الإجابة لا تُحمّل قائلها وزر الشعور بالذنب، ولكنها لا تحمل ايضاً راحة الضمير الكاملة.

ونلحظ السخرية واضحة في حوار ايلانا وزينة:

«-ألَستِ اشتراكية أيضاً؟»

«- أنا، آه، لا، أنا لا أدري من أنا. أنا عربية، عربية أميركية»

«- هل هذه أيديولوجية؟»(٢١:٢٤٤)

فالسخرية واضحة في حديث ايلانا «هل هذه أيديولوجية؟». ثمة موقف غير واضح وضبابية فكرية تلفّ زينة. أو ربما هو عجز عن التعبير، في مقابل دقة شديدة من ايلانا، جعلتها تتكلم ساخرة. ولعل الكاتبة تريد تأكيد فكرة أن كلاً

من الشخصيتين تفكر في اتجاه مختلف، وبالتالي، كيف لهما أن تلتقيا؟

ولا بد لنا أن نعرض للحوار المثقل بالدلالات بين الطفلة المشاركة في المؤتمر وبين مندوبة الإذاعة، الذي جاء طويلاً ، واشغل صفحتين ونصف الصفحة.

«– هل تحبين اللعب مع الأطفال الأميركان؟»

«– لا، يا سيدتي»

«– لماذا لا؟»

«– اتيت هنا لأغني»

«– أنت لا تحبين الأميركان؟»

«– لا، يا سيدتي»

«– لماذا لا؟»

«– لأنهم لا يحبوننا»

«– من أخبرك بهذا؟»

«– الجميع»

«– ربما كانوا مخطئين»

«– لا يا سيدتي، ليسو كذلك»(٣١:٢٨٧–٢٨٨)

وتستمر المذيعة في البحث عن النقاط السلبية، لتقول لجماهيرها المستمعة، حتى أطفالهم إرهابيون، يوجههم الكبار، ويملأون عقولهم بكراهية الشعب الاميركي، رغم أنهم قادمون تحت ستار تقديم الأغاني الجميلة. وبهذا، فإن الأطفال أيضاً منافقون.

ربما أرادت الكاتبة أن تؤكد نقيض المقولة، لتثبت للقارىء أن الإعلام الأميركي مفطور على كره العرب، بهذا الشكل من الغباء الإعلامي، الذي يجوزعلى جماهير المستمعين الاميركان.

وتحوي الرواية تضميناً لأغنيات منتقاة بعناية، ومناسبة لشخوصها ولمواطن حضورها، وهي تثري النص وتمنحه جمالاً. فها هي سارة بلاك تغني، وكلمات الأغنية تتوافق مع ما تؤمن به وتعتقد، وتمثل فلسفتها في الحياة:

«قررت منذ زمن بعيد»
أن لا أمشي في ظلّ أحد»
«إذا فشلت، إذا نجحت»
«على الأقل، أحيا كما أعتقد»(٣١:١٦٥-١٦٦)

ومثل هذا التضمين الموحي نسمعه على شكل أغنية للأطفال في المؤتمر تعبيراً عن طموحاتهم واوضاعهم، فكانت جزءاً من النص الروائي:

«أنا طفل لديّ ما أقول»
«أرجوكم، استمعوا لي»
«أنا طفل يريد أن يلعب»
«لماذا لا تدعوني أفعل!»(٣١:٢٩٨)

وتستخدم الكاتبة اللهجة العامية على ألسنة بعض الشخوص، كقول المرأ
التي التقت بها زينة في المؤتمر «I wana lose weight»(٣١:١٣)

وتستخدم الكاتبة، كما عودّتنا، الألفاظ النابية على ألسنة الشخوص، وبشك
غير مسوغ فنياً، وهو مأخذ صارخ على الرواية. وقد رأيت أن أورد نصه
بالانجليزية لأن الترجمة تفقدها، الدلالات، التي قد تعني الكثير في لغته
الاصل، ولا تعني شيئاً إذا ما ترجمت إلى لغة أخرى بنفس الألفاظ. على أي
حال، فإن الرواية لم تكتب للقارىء العربي، وبهذا فإن دلالات النص الإنجليز
تبقى داخلة جزءاً منه.

فهذه زينة تقول "pain in the ass"(٣١:١٨٩)
وسارة تقول: "This is bullshit" (٣١:١٩٧)

وايلانا تقول: "He is a fucked up racist" (٢٤٤:٣١)

ووالد زينة "a stupid ass hole wrapped in a turban"(٩٩:٣١)

ويتفاخر رجل عربي بقوله: "I screw their bitches" (١٠١:٣١)

ورغم أن الرواية مكتوبة بالإنجليزية، إلا أن الكاتبة تفكر بالعربية، وقد نجد للكاتبة عذراً إذا ما قلنا ان السادرة هي عربية أميركية (زينة)، وبالتالي فإن الصور والتشبيهات العربية يمكن أن ترد إلى خاطرها.

لكن بعض الكلمات التي استخدمتها الكاتبة، وخصوصاً في وصفها لبعض الأحاسيس اسقطتها من الفنية وأبعدتها عن الحس الجمالي الذي يحمله الوصف أو ايضاح المعنى أو التعريف، فهي عندما تصوّر الحب تفقده بعده الشعوري وبهجته، بإعطائه صورة تصفه، فما هو جمال الحب إذا كان ناعماً مثل حلوى ال (Marshmellow)؟ فالحب صورة ذهنية للشعور، وليس صورة مادية لمجرد حلوى تؤكل ناعمة ولذيذة. وما هو عالم الحب إذا قلنا عنه إنه عالم دزني؟ (Disny World). أعتقد أن الكاتبة لم توفق في هذه التشبيهات لخلطها بين الصور المادية والصور الذهنية للوصف، سواء كانت هذه الصور نابعة من ثقافة وجمالية عربية أو أجنبية أو حتى مجينة: «حبها مثل وجود سانتا كلوز، مثل مخدة تريح رأسها عليها وتحلم وتحلم. ناعم مثل حلوى ال (Marshmellow)، وقشدي مثل الفدج (Fudge)، يلمع ويومض مثل النجوم في الشتاء، عالم من الخيال، عالم ديزني»(٢٠٦:٣١)

وتستخدم الكاتبة بعض التراكيب العربية لمعنى والمنبع، والأجنبية الاحرف واللفظ، مثل «قمر أربعة عشر»(٢٧١:٣١) و «يقف كالسيف»(٢٧١:٣١). ونراها تنحت تركيباً جديداً وصورة جديدة، للمرة الأولى «عملنا كلانا كجنديين عنيدين يقاومان الموت من أجل الحياة»(١٣٢:٣١) بالاستماتة في التشبث بالحياة، وجدية العمل من أجل النجاح، الذي عبّرت عنه بالحياة.

والموت من أجل الحياة، أو الموت في الحب يحمل دلالة الاستيعاب الكامل للشيء والاستغراق الكلي فيه «وقعت في الحب حتى الموت». فالحب/ الحياة تصل شدة الاستغراق فيه إلى الموت. وهنا تصبح الحياة والموت وجهين لعملة واحدة. ولعل هذه الصورة تذكرنا، بتراث الصوفية ، والفناء في الذات الالهية.

وتتكرر عند الكاتبة عبارة «لا تستطيع تتبع الجينات»(٢٥٥:٣١) تقصد بها الجينات الوراثية التي يصعب على الإنسان أن يعرف من أين ورثها وعن أي عرق من الأعراق، وتعني بها أيضاً جينات التاريخ والثقافة والحقوق الإنسانية، وتكرار العبارة يدل على الحاحها وأهميتها في فكر الشخوص الذين يعبّرون عن فكر الكاتبة ذاتها.

وجاء الرمز في توظيف جميل، فالكابتن مثلاً يمثل النظام، والنظام يقف عائقاً أمام الحركة النسوية وأمام العدالة والمساواة الكونية، ويمنع تخطي الحدود التي يرسمها. فالكابتن يتعمد إحداث خلل في نظامي الصوت والضوء، ويظهر على المسرح معتذراً عن هذا الخلل الطارىء عفواً، ويعد بالإصلاح اللازم. ونراه في بعده الرمزي أكثر سطوة وتأثيراً من مدير المؤتمر. وإذا ما توغلنا في الشخصيات ؛ سبراً لأغوارها النفسية فإننا نراها جميعاً ترمز إلى واقع أو فكرة. فالجدة «ديبورا» هي الحضارة المادية التي تقوم على الحسابات والنظام، ولا تعير العواطف والمشاعر الإنسانية أي اعتبار، وتسقطها كلياً من قاموسها.

وكعادة الكاتبة، تتداخل عندها أصوات الشخوص، فنرى زينة تقول عن سارة «أصبحت سارة مثالاً لي» (١٤٥:٣١) وتقول ايلانا «أصبحت (ايما غولدمان) مثالاً لي»(١٤٦:٣١) كما أن سارة علمت تسفي كيف يحب، كذلك جانيت علمت "جمال" كيف يحب، فيتداخل صوت تسفي بصوت جمال، فيتحدثان بجملة واحدة،

هذا التداخل يجعلنا لا نفرق بين الشخوص، وبالتالي يفقد الشخصية استقلاليتها وتميّزها.

وبما أن الرواية تروى من الذاكرة، فإن الاسترجاع فيها يبرز بشكل واسع، فهي تقدم حدثاً في الحاضر، يستدعي مثيلاً، او يومض بفكرة، من الماضي، فزينة عندما ترى صورة جدة سارة، تنقلها رأساً إلى صورة اخرى: «أعرف قصة واحدة من هذه الصور. اذكر مرة، عندما كنا في المدرسة...»(٣١:١٧٣) وبالاضافة إلى الاسترجاع فإن المونولوج الموظف في الرواية يكشف جوانب من الشخصية للقارىء، ما كان للسرد العادي أن يصل إليها. تقول زينة: «لشخص مثل جمال، أفعل أي شيء، أبقى في البيت، وأنتظر عودته من العمل في نهاية النهار، وأساعده على الاسترخاء والراحة»(٣١:٢١٤) فهي في أعماقها، كما يكشف لنا هذا المونولوج، لا تزال المرأة الشرقية التي تحب خضوعها للرجل، وتنذر نفسها لراحته وخدمته.

تؤكد الرواية أن ثمة صراعاً "ثقافياً"/ حضارياً"، قائماً" في كل مكان من العالم، وأن البحث عن حل فردي، كالسفر والانتقال من مجتمع إلى آخر، لن يصل إلى غاية ولن يؤدي إلى حلّ، بل يؤدي إلى صراع جديد ناجم عن اختلاف الثقافة. فايلانا عندما قدمت إلى إسرائيل ، اصطدمت بزيف الحضارة والتاريخ هناك، وكان عمها يردد أمامها: «هؤلاء العرب، هؤلاء البدو، لا حقوق لهم»(٣١:٢٥٢)، لكنها عندما ترى بيته في القدس، ترى أن البيت شرقي الهندسة والمعمار: «يبدو إسلامياً»(٣١:٢٥٣) فقد درست فن العمارة الإسلامي، فيقمعها عمها: «انس أمر الدراسة، وتذكري فقط درس التاريخ، لقد كنا تاريخ هذه الارض، وها نحن نعود الآن إليها»(٣١:٢٥٣)

وفي مصر تصطدم سارة بحضارة لم تستطع معايشتها، فتهرب إلى إفريقيا، لتجد أنها لا تستطيع فهم الثقافة والعادات فيها. فتترك تسفي، الرجل الذي أحبت. فتتساءل زينة: «كيف لامرأة أن تترك رجلاً أحبته كثيراً، لمجرد أنها لم

تستطع فهم حضارته»(٢١٤:٣١)، مغفلة أثر التباين الثقافي المدمر أحياناً. وهذا التباين يخلّف الضحايا دائماً. فدفورا زوجة الياهو هي ضحية الثقافة الإسرائيلية الزائفة. وكذلك الأطفال هم ضحاياها.

لكن هذا التباين الثقافي كان له فعله في تعميق إحساس الشخوص بعدم المساواة والتفرقة، وبالتالي ساهم في تشكيل الوعي والنضج. فوعي كل من سارة وايلانا كان محصلة للخبرات التي اكتسبنها في مجتمعهن الأول، أولاً، ثم من خلال مرورهن وتعرفهن على مجتمعات وثقافات جديدة، ثانياً. والمعرفة تؤدي إلى تعميق الوعي، وبالتالي إلى جَسْر وهدة التباين.

لقد امتلكت كلّ من سارة وايلانا الشجاعة والقوة، وقبل أن يصلن إلى النسوية (Feminism) وإلى النضج والوعي، كان عليهن أن يعانين من الاغتراب، ومن إساءة فهم المجتمع و'لأهل لافكارهن وتصرفاتهن.

إن مفهوم (النسوية) الذي يسبقه الوعي والنضج، مفهوم يؤدي إلى الانزلاق بسرعة نحو مفهوم (الكوسموبوليتية Cosmopolitan) التي تمحو الفوارق والخصائص القومية والعرقية والثقافية والتاريخية، وحتى اللغوية، في تعبيراتها النفسية الخاصة بالجماعة، لتجعل من الناس جميعاً يحملون ثقافة واحدة، ويؤمنون بمرجعية واحدة. وهذه المرجعية والثقافة هنا، وحسب الرواية، هي «عالم نسوي واحد» قدمت له الكاتبة ببحثها الذي حمل عنوان نحو أختيّة عالمية شاملة». وقيم هذه الأختية الكوسمويوليتية، ستفرضها ، في النهاية، تلك الثقافة الأشدّ سطوة وقدرة على الانتشار. وسواء أرادت الكاتبة، أم لم ترد، فإن روايتها لا تدلّ إلا على علامة الطريق هذه.

والآن لنلق نظرة فاحصة على الرواية، لنتأكد من صدق تحليلنا لهذا المنطلق الذي انزلقت إليه الكاتبة. فلقد تعلمت سارة من مجتمعها الأول/ الأسود كيف تدافع عن نفسها جسدياً، لكنها بعد ذلك (بعد الوعي والنضج) عندما رمى

عليها الحضور في المؤتمر التفاح، استطاعت أن توقف وتمنع الشجار العربي الإسرائيلي، وأنقذت المؤتمر. أما زينة التي كانت تتجنب الظهور علناً مع ايلانا، تظهر معها أمام آلاف الحاضرين دون خوف أو وَجَل. وتتعامل مع جانيت بعد أن أخذت تنظر إليها بروح جديدة، فتراها جميلة وطيبة القلب، وزينة التي استغرقتها كلياً حياتها وأفكارها ونظرتها المادية، تلحق بسارة وايلانا، وتساعد ايلانا في وصل الأسلاك المقطوعة، وإعادة الضوء إلى المؤتمر.

إذن، فالنساء، حسب ما تقوله الرواية، هنّ القادرات على إحداث التغيير في المجتمع. فالنسوة الثلاث يلتقين على هدف واحد، هو إنجاح المؤتمر. مؤتمر المرأة، فزينة تعيد النور والضوء إلى الليل الاميركي، وإلى المؤتمر. فتستمر سارة في الغناء.

* باب الساحة *

اعتمدت الطبعة الأولى الصادرة عن
دار الآداب - بيروت، ١٩٩٠، أساساً
ومرجعاً لهذه الدراسة

باب الساحة

ليس سهلاً أن تكتب رواية الانتفاضة من داخل الحدث المستمر، وبعد مضي ثلاث سنوات عليه. فالكتابة تحتاج إلى رؤية الحدث من جميع زواياه. وهذه الرؤية غير متاحة لمن يعيش الحدث، إذ ليس من مسافة تفصله عنه، وعن الانفعالات المصاحبة له.

فالكتابة من قلب الحدث، وعنه، قد لا تحمل النضوج الذي تحمله كما لو كانت تقيّم الحدث وتنظر إليه من بعد. لكن كاتبتنا حازت شرف الريادة والسبق في الكتابة عن حدث مستمر من داخله، «وتكمن أهمية انتاج سحر خليفة الروائي في اللحظة التاريخية التي ينطلق منها، وفي طبيعة الأسئلة التي يطرحها هذا الانتاج على المجتمع والشكل الروائي».(٦:٥١)

تحمل فصول الرواية التسعة أسماء، وهذه الأسماء تمهد للدخول في عالم الفصول. ويتشكل زمن الرواية عبر مراحل السرد، والزمن التاريخي (الانتفاضة) يشكل إطاراً زمنياً للرواية، لكن الانتفاضة تأتي بعد أن جرى التمهيد لها، فقد جرت تغيرات في باب الساحة؛ (المكان) أدت إلى تفجير الحدث؛ الانتفاضة من قلب المكان، بعد أن استشرت كل من مؤسستي الجاسوسية والدعارة. فالجو مهيأ للانتفضة، يؤججها الغاضبون، بعد أن طفحت البلد بكل الروائح إلاّ الطيبة منها.

تختار الكاتبة شخصياتها من المدينة؛ نابلس، رغم ظهور بعض القرويات، اقتضى وجود نزهة (احدى الشخصيات الرئيسية) خارج المدينة، وجودهن وإظهار علاقتها بهن. وبما أن المكان هو المدينة، فمن الطبيعي أن تأتي الشخوص من رحم هذه المدينة، متجذرة في عروقها، متصلة بلغتها وأحداثها.

والشخوص التي تتحرك في الرواية هي شخصيات نسائية، وجاء وجود الرجل معطلاً، فحسام الشاب المناضل جريح في بيت نزهة، وهو غير فاعل بسبب جرحه الذي أقعده في البيت. وحسام الشاب الرومانسي ينتمي «إلى صنف حساس من البشر يؤمنون... أنهم مسؤولون عن إحداث تغيير في الظرف العام»،(٤٧:٣٢) وهو من عائلة متوسطة الغنى والعلم والنسب، وهو آخر العنقود، «يحب النقاش ويهوى الكتب».(٤٨:٣٢) درس الفلسفة والتاريخ في جامعة النجاح.

وحسام الصبي يقع في حب معلمته (سحاب)، «كانت كبيرة وهو صغير».(٥٢:٣٢) ويدفعه هذا الحب إلى التعلم، والنهم في القراءة. ثم يعتقل وهو في سنته الدراسية للتوجيهي، ويدخل السجن، وفي السجن ينكسر خوفه، «ما عاد يخاف من سلطة والده... ما عاد يخجل من النظر مباشرة في عيون البنات»،(٥٤:٣٢) والأهم من هذا كله، أنه لم يعد يؤمن بالحب من طرف واحد.

وفي الجامعة ينتمي لتنظيمات مختلفة، ويعتقل أشهراً وسنوات، ويخرج من تجربة السجن، وقد اشتد عوده. لينخرط في المقاومة مع شباب الانتفاضة. وعندما يصاب بجراح فإنه يلجأ إلى بيت نزهة وهناك تتغير رؤيته لنزهة. وفي البيت نفسه يلتقي بالباحثة سمر، ويقع في حبها.

وهو بحاجة إلى المرأة، فهي، بالنسبة إليه، المعلمة، متمثلة في سحاب التي دفعته إلى القراءة. والتي كانت الأرض والرمز والحلم والأم، ونراه في آخر الرواية يسير بعرج واضح، لم يشف تماماً من إصابته وجرح ساقه.

الرجل الثاني (أبو عزّام)، والد حسام. هو رجل بخيل، نموذج للرجل التقليدي الذي يعيش حالة الوسط، يضرب زوجته ويحاسبها، وينتهب حقوق شقيقته (الست زكية) الأرملة من إرثهما المشترك. ويمثل والدا حسام نموذج العلاقة الزوجية التقليدية القائمة على القمع، قمع المرأة، وازدواجية مسلك الرجل.

فوالد حسام البخيل في بيته، هو في غاية الكرم في بيت نزهة، يهديها الأساور الذهبية والثريات. ووالدة حسام نموذج للمرأة التقليدية التي تخشى الحياة دون زوج، فعندما يعاقبها زوجها «لا ينام معها تلك الليلة، وأحياناً... يكون القصاص مفتوحاً، يوماً ويومين، وشهراً وشهرين»(٣٢:٥٠) أما ردة فعلها فتكون ممعنة في الذل، حيث «تصير كالكلبة الهرمة وتتبعه حتى إلى الحمّام. وتقوم بكل حوائجه...، فتقلم أظفار قدميه، وتقص الشعر في اذنيه وتنتف ما تحت إبطه وتخرج الزوان من أنفه وتضحك من أبيخ نهفاته» (٣٢:٥٠) إنها صورة مقرفة للمرأة التابع التي تقبل الذل والمهانة خوفاً من الطلاق. وتمعن في امتهان نفسها عندما يلقي بها خارج البيت ويطردها منه، فتحاول البحث عن مأوى عند الست زكية، لكنها سرعان ما تعود إليه صاغرة.

أما أحمد، شقيق نزهة، فهو غائب، يختبىء في الجبال حتى لا تظفر به يد سلطة الاحتلال، وشقيقها الآخر هاجر إلى أميركا، وكأن مجتمع الرجل «غائب وذو حضور هامشي في الرواية».(٨٦:٧٣) و «عصام المربوط» الرجل الثوري الذي أحبته نزهة، نموذج للرجل السياسي المستغل، يحضر في الرواية من خلال الاسترجاع، «قاللي روحي على نتانيا، رحت، روحي على تل ابيب رحت، سايري الضابط سايرت، اشتري سلاح، اشتريت، خبّي السلاح، خبيت»(٣٢:١٠٤)، فهو يستغل المرأة/ نزهة، للوصول إلى غاياته، مستغلاً عواطفها ومشاعرها، غير عابىء بها، معرضاً إياها للمخاطر.

والداية زكية هي أم الجميع، وهي عين الانتفاضة التي تراقب، وهي شاهد على الأحداث. وبما أنها تدخل بيوت الجميع وتطّلع على أسرارهم، فهي تعرف متى تتكلم ومتى تصمت، ذلك أن زلة لسان واحدة قد تقضي على مهنتها. والست زكية تلعب دوراً مهماً وإيجابياً في الانتفاضة، فهي تمد يد المساعدة للمطاردين والجرحى، وتحذر الشباب من كمائن العدو. إنها نموذج للمرأة التقليدية التي ترى في الغيبيات قدرة على حل جميع المشاكل، وتستمد قوتها من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة.

الشخصية النسوية الثانية هي نزهة. ونزهة هذه هي محور الرواية. هي صبية جميلة، مات والدها، فعملت أمها على تزويجها صغيرة، وهي في الخامسة عشرة من العمر، إلى رجل يكبرها بثلاثين عاماً. تكرهه نزهة وتراه «دابّة! الله وكيلك دابة ما ناقصه غير الذّنب»(٨٩:٣٢) وتهرب نزهة من هذا الزوج مع حلاّق «طلع هو الثاني حيوان، ورماني بعد شهرين»،(٩٠:٣٢) ثم وجدت نفسها وحيدة في عمّان، فرجعت إلى نابلس. وفي نابلس حاولت العمل، فعملت في تكسير اللوز، ثم في فرن، ثم في استوديو عند مصور. وهنا يبدأ تحول نزهة نحو احتراف البغاء. لقد حاولت أن تكسب عيشها بشرف من عمل شريف، لكن أصحاب العمل كانوا يستغلون حاجتها للعمل فيسخّرون جسدها وجمالها لمآربهم؛ «قلت لحالي: إذا ولا بد اشتغل هداك الشغل، ليش أشتغله بالفرن ومع فرانين؟ ليش ما أشتغله على مستوى؟»،(٩٨:٣٢) فالمجتمع يعاملها بجريرة أمها، ويحملها وزر خيانتها وسقوطها، بينما شقيق نزهة، أحمد الشقيق الذكر، لا تلحقه التبعة «وليش قيّدتوني على حسابها وما قيّدتوني على حسابه؟»(٧٥:٣٢) والرجل الثوري يستغلها أيضاً. وترى الكاتبة أن الفرد «لا يملك كل الحرية في التصرف، ولأنه يخضع للنمط العلائقي الذي تفرضه الجماعة، وما دامت الجماعة هي التي تفرض على الفرد طرائق حياته، فهي إذن المسؤولة ، والذي ينبغي ان يحاكم هو الجماعة لا الفرد، أي أهل باب الساحة لا نزهة».(٦:٨٧)

وتجيء سمر، كنموذج ثالث للمرأة. هي باحثة اجتماعية، تحاول أن تجمع معلومات حول التغييرات التي أحدثتها الانتفاضة على وضع المرأة. وتحاول أن توفق بين المنطق والتمرد. وهي تشكل النقيض للداية زكية التي تؤمن بالغيبيات. إلا أن سمر تظل امرأة في مجتمع شرقي، وتعاني قمعاً مزدوجاً. نشأت ابنة لفرّان فقير، واخوتها الذكور يعاملونها بقسوة. وهي تعاني من قمع وغلظة هؤلاء الاخوة في البيت، وقمع وفظاظة السلطات الإسرائيلية خارج البيت. وهي عندما تحشر بسبب منع التجول في بيت نزهة، ولا تتمكن من

مغادرته إلا بعد أن ينتهي المنع، بعد تسعة أيام، تشعر أنها حشرة في البيت وشقيقها يضربها « وأخذ يلطمها دون وعي... لم تصرخ، لم تبك، لم تفتح فمها بكلمة، ولم تقاوم، حين ضربها الجند قاومت، ورفعت يدها بالخشبة وبأي شيء يصلح للقذف».(٣٦:٣٢) إنها قادرة على مقاومة السلطة الخارجية، أما في البيت، فإنها لا تستطيع أن تقف أمام السلطة الداخلية لتجذرها في الوعي والأخلاق والتقاليد، ولأنها تستمد قوتها من الجماعة والدين. وهي عندما سمعت صوت المؤذن يرفع الأذان أحست بالموت، فالسلطة الداخلية لها دعائمها الثابتة الدائمة، أما الخارجية فهي طارئة ومصيرها الزوال. ونراها في بيت نزهة تبكي غير قادرة على التفكير. ولكنها تستعيد ثقتها بنفسها وتدخل دائرة الفعل بتشجيع من الداية زكية. ثم تتغير سمر فتصبح أكثر نضجاً ووعياً. وتتبدى ثقتها بنفسها المستمدة من الوعي بقدراتها في الحوار الذي دار بينها وبين الست زكية عندما تتعرض نزهة للخطر. تقول الست زكية:

«-شو بطلع بأيدنا يا بنيتي؟

حدقت فيها سمر:

- لازم يطلع».(١٨٠:٣٢)

تفجر الكاتبة قضايا كثيرة على ألسنة الشخوص في الرواية منذ بدايتها. ففي بيت العزاء الذي تبدأ به الرواية تثار القضية الأولى يطرحها حسام: عزاء الشهيد ثلاثة أيام، وعزاء المرأة التسعينية سبعة أيام.(١١:٣٢) إنه يحتج على إطالة فترة العزاء لامرأة هرمة بلغت التسعين رغم أنها جدته، في حين لا تطول فترة العزاء للشهيد أكثر من ثلاثة أيام. إنه يطرح قضية الإشهار التي يقول بها المثل الدارج والتي تزلزل البلد (موت الغني وهتك عرض الفقير). فالغني يعلن عن غناه حتى في تعظيم وإطالة طقوس دفنه وعزائه، والفقير تعلن مصيبته في شرفه مهولة مكبرة، لأنه فقير لا يخشى المجتمع جانبه. إنها مسألة تميّز ذوي الجاه، حتى في الموت، هي القضية الأولى التي تطرحها الرواية، ويعدها تتوالد القضايا وتزدحم. ويأتي لجوء حسام إلى البيت المشبوه (بيت نزهة) ليخدم غرض الكاتبة في عرض هاجسها المتعلق دائماً بقضايا المرأة، إذ نجد أن كل

شخصية من شخصيات الرواية موظفة بعناية لتؤدي إلى تأكيد فكرة معينة، تدفع بقضية المرأة إلى الأمام.

من هنا ندرك سبب اختيار الكاتبة للشخوص الفاعلة وجعلها من النساء فقط، لأن كل شيء في الرواية موظف لخدمة غرض، وهذا ينسحب أيضاً على مسألة اختفاء الذكور عن ساحة الفعل. حتى أن مجيء الذكر الوحيد، جريحاً تعتني به النسوة، هو أيضاً موظف للغرض الذي يخدم الخط الفكري الذي تقول به الرواية. ويرى فخري صالح أن «باب الساحة»، هي «أطروحة أيديولوجية بالأساس، وقد توسلت الكاتبة ثلاث شخصيات نسوية وشخصية ذكورية واحدة لتثبت رؤيتها الأيديولوجية لواقع المرأة في الأرض المحتلة»(٦:٥١)

وتفجر الكاتبة العديد من القضايا من خلال الأسئلة التي تطرحها استبانة سمر؛ الباحثة الاجتماعية: «ما هي التغيرات الاجتماعية التي طرأت على المرأة خلال الانتفاضة؟».(٢٠:٣٢)

ويأتي الجواب على لسان الداية الست زكية: «بصراحة ما تغيّر عليها إلا الهم، همها زاد وقلبها انحرق... صارت ترشق حجار وتخلص الأولاد وتخبي الشباب وتتظاهر... همومها القديمة بقيت على حالها، وهمومها الجديدة ما بتنعدّ. حبل وميلاد ونفاس ورضاعة وغسيل وقشّ ومسح وطبيخ ونفيخ ونكد الجوز وهمّ الأولاد، وهم الشباب المشردين بين الصخر والوعر وحمّ الشمس وزمهرير الشتاء وشوك البراري ووايات الجبال. وهمّ القريب وهمّ البعيد وهمّ الصغير وهمّ الكبير والمقمط بالسرير. إن كان بحضنك خايفة ياخذوه، وإن أخذوه خايفة يضيعوه. من ساعة ما يفوت السجن لحد ما يخرج منه وانت دايرة وراه من محكمة لمحكمة ومن باب لباب. وإن كان مش بالسجن دايرة وراه من مغارة لمغارة، ومن زقاق لزقاق، إذا شفتيه بتنحرقي معه، وإن ما شفتيه بتنحرقي عليه».(٢٠:٣٢-٢١)

إن الكاتبة تحاول إيصال فكرة أن الانتفاضة لم تغير شيئاً في واقع المرأة، مفندة بذلك أقوال بعض الدارسين أو الكتاب الذين يمجدون الانتفاضة ويدّعون أنها غيّرت المرأة الفلسطينية تحت الاحتلال. إن الكاتبة تقول هنا، إن القاعدة الاجتماعية وعلاقاتها لم تتغير، وإن ألم المرأة ومعاناتها زادت، فأين هو التغيير المزعوم؟ فالمجتمع يجبر أم الشهيد أن ترقص وتغني وتزغرد وتعتبر أن موت ابنها هو عرسه، وأنها فَرِحَة بذلك. ولكن أحداً لم يدخل فعلاً إلى قلبها، حيث يمتلىء بالألم المضاعف، ألم فراق الولد، وألم تمثيل دور الأم الفرحة.

ثم تنتقل الكاتبة لمناقشة النظرة التقليدية ومنهجها الذي يؤمن بالمسلّمات، في مقابل النظرة العلمية ومنهجها الذي لا يأخذ إلاّ بالحقائق المؤكدة، والذي تدعو إليه باحثة الاجتماع سمر. «في البحث العلمي لازم نحدّد ونتأكد»(٢٣:٣٢)، فتتساءل الداية زكية: «كيف بدنا نحدد ونتأكد، وكل اللي نقدر عليه إنّا نحزر بس».(٢٣:٣٢) إنه صدام بين المنطق والإيمان الساذج بالمسلّمات القدرية. ولكن هذا الصدام يترك أثره، إذ نجد أن الست زكية تسترجعه، وتردد رأي سمر، قائلة به في جلستها مع النساء الأخريات.

وتصل الكاتبة إلى غايتها المنشودة فتطرح القضية المحورية في الرواية، تطرحها في نزهة، لتصبح صراعاً بين الست زكية وبين نزهة، بين المرأة العفيفة، والمرأة البغي. فتلتقي سمر الباحثة بنزهة البغي في الدار المشبوهة. وتأخذ سمر في طرح أسئلتها التي تكشف عن ماضي نزهة، في محاولة لتسويغ سلوكها، ويتعاطف معها حسام، كما تتعاطف معها كل من الست زكية وسمر، ويتيح لهم الحوار رؤية داخلها، فتنجذب هي بدورها إليهم، «لأول مرة تحسّ نزهة بأحد يهتمّ بنزهة بدون غرض، نزهة الإنسانة لا المومس، نزهة المقطوعة من شجرة»(١١٧:٣٢) وهكذا تتكشف شخصية المومس/ الإنسانة، وهو ما تريد أن تقوله الكاتبة: المومس أيضاً إنسانة، ولكنها انحرفت لأننا أردناها أن تنحرف، ولمّا حاولت أن تتماسك أجبرناها على الانحراف.

ويلتقط حسام الخيوط، فيطرح أسئلته في محاولة أولى للسير على درب الوعي: «من المسؤول عن البيئة؟ من المسؤول عن التعهير؟ سكينة الشقراء المغلوبة، أم الحاج إسكندر والمربوط؟ من منهم لم يدلِ بدلوه؟».(١٧١:٣٢)

وعندما يأخذ حسام في طرح هذه الأسئلة، فإن ذلك يعني أنه بدأ في القاء اللوم على المجتمع الذي ساهم في دفع مؤسسات العهر والتعهير إلى الأمام، وغذاها سراً. ونزهة ليست المسؤولة عن ذلك، بل هي الضحية التي جنى عليها هذا المجتمع. وتتغير مفاهيم نزهة، فقد دفع بها ظلم المجتمع إلى الحقد وكره جميع الناس، وأدت بها علاقتها بالمربوط إلى رؤية الرجل السياسي في أبشع صورة للاستغلال المخبوء تحت قناع المثل والمبادىء. ولكن إحساس حسام بنزهة، وهو المناضل السياسي، يجعلها تؤمن أنه من الممكن أن يكون هنالك سياسيون آخرون يتعاملون مع المرأة بشرف.

وتظهر سحاب المرأة من خلال أقوالها، وهي «بشكل ما نموذج للحوار المفكر فيه الذي يريد أن يظهر جزءاً من الأيديولوجيا المضمرة»(١٠١:٨٨) فهي تحضر بهدف تعليم حسام، وتهزّ رومانسيته لتقوده إلى النضوج والواقعية.

في هذا البيت المشبوه الذي تتعرى فيه الوجوه والحقائق، وتتغير العلاقات، وتحظى فيه نزهة بالتعاطف والاعتراف من حسام الثوري، ومن سمر الباحثة الاجتماعية، والأهم من ذلك الداية وما تمثله، يجري أيضاً تغيّر فاعل آخر، فيصبح، البيت المشبوه مفتوحاً للجميع بعد استشهاد أحمد، (القربان)، ويتحول من العزلة والانغلاق إلى الانفتاح على الحياة والناس. بل يصبح مركزاً للفعل الثوري، منه تقود نزهة الثائرات لتفجير باب الساحة.

و «باب الساحة» عنوان مثقل بالدلالات وهو اسم حقيقي لمكان شعبي في مدينة نابلس، يتوسط البلد تماماً، ليصبح مركز بؤرة الأحداث. ومنه يبدأ التغيير وينفتح الزمان، وفيه ينضج وعي الناس وينمو.

وتطل نابلس المدينة/ المكان بلياليها الصيفية «أنسام بليلة مضمخة برائحة الياسمين والندى وهبات المجاري... ومع الصبح تبدو الأسواق كالفلّ المقطوف. وما أن يجيء الظهر، وتموت الحركة، وتغلق الدكاكين، وتختفي البسطات والعربات ونداءات الباعة حتى تصبح ساحات زبالة... لكنها ما رأت مثل هذه المدينة، وهي في القاع، تراها من جميع الزوايا، وهي في الوسط وحولها الناس مسارح، وقمم تمتد إلى الخالق، والجبل درجات درجات، والناس طبقات طبقات، وهي مع الحارة التحتا في زاروب من زواريب باب الساحة».(١٦:٣٢)

والداية زكية، من فوق سطح بيتها، ذلك المكان «الذي تختلط فيه المسافات وتضيع... المكان الذي يُلغي الحواجز، والمكان الذي يختفي بين زحمة الأمكنة وتفصيلات الأبنية الشعبية»،(٢٠:٨٩) ترى الحياة متكشفة أمامها، فهي في القاع أي من الطبقة الشعبية التي تسكن قاع المدينة، لكن ارتباطها بهذا القاع يجعلها تحسّ أنها «تضامي المآذن في الارتفاع»(١٦:٣٢) فترصد الوضع الاجتماعي للناس، وتشير إلى النظام الطبقي، منهم من يسكن القمة وآخرون يسكنون القاع، وحياة نابلس حافلة بالتناقضات: قمم وقيعان، ياسمين وهبات مجاري، نظافة كالفلّ وساحات مزابل، والناس طبقات.

وتصور الكاتبة دار نزهة، البيت المشبوه، دار عتيقة عريقة، هجرها أصحابها، فتصدعت، ثم اشتراها والد نزهة، وهو رجل موسر كبير بالسن، فرممها، وأصبحت نظيفة، زجاج نوافذها يلمع كالألماس، لشدّة عناية الزوجة/ الصغيرة به. وهذه الدار مرآة تعكس وضع ساكنيها، فعندما كانت مهجورة تصدعت وتشققت، ثم رممها السكان الجدد، فأصبحت كالألماس، وعندما يموت الزوج العجوز، يتبدل الحال «طالت أغصان الحاكورة وهاشت الأعشاب البرية، وانكسرت مرايات (مرايا) الحمّام».(٣٨:٣٢) فالبيت اذن مرآة للواقع الاجتماعي لسكانه، فيعود، مرة أخرى إلى حال من الاهمال بعد أن يموت الزوج، ولا تجد الزوجة

معيناً يحميها من غائلة الجوع إلاّ العمل في الخياطة والتطريز.

وتغيّر الزوجة الأرملة من طريقة معاشها، فالخياطة والتطريز لا يكادان يسدّان الحاجة. فتترك الخياطة والتطريز لتحترف العزف على العود، «وعادت الدار تتلألأ والزجاج يبرق، والدرجات تضوي، لكن رائحة الصابون اختلفت، وتضاعفت مراءات (مرايا) الحمام، وكثر تعليق المناشف»،(٣٢:٣٨-٣٩) إن مؤسسة الدعارة تبدأ من واقع اجتماعي، لتنتهي إلى تقويض أركان المجتمع، وفقدان القيم، لتطل مؤسسة العمالة والتجسس.

ويتغير البيت بعد الانتفاضة، ليعود مهجوراً من رواده وزواره، وتبقى نزهة وحيدة فيه، يقاطعها الجيران وأهل الحيّ. فتحس بالبيت أسوأ من القبر مقاماً. «ويا ريته قبر، اسخم من قبر».(٣٢:١٠٥)

ويغيّر لجوء حسام إلى هذا البيت مختفياً بعد إصابته بالرصاص – يغيّر من دوره. ويدخله الآخرون؛ سمر والداية زكية، ويصبح «فاعلاً في الرواية ملتحماً بالشخوص وكاشفاً عن وجههم الآخر، فعندما دخل حسام بيت نزهة اكتشف الوجه الإنساني لها، كذلك الحاجة زكية وسمر، وكان دخول بيت نزهة هو بداية لتصحيح بعض الحقائق»(٨٨:١٠٢) ويقرب استشهاد أحمد بين الناس والدار، وهذه الدار «ما عادت تنأى عن الحي»(٣٢:٢١٥)، ويتغير وجودها فتتفتح مصاريع الأبواب والشبابيك فيها، فبعد العزلة والعتمة، يدخلها الناس والضوء. وهاهي الدار نفسها، التي كانت مرفوضة منبوذة بالأمس القريب، تعجّ بالمعزّين الذين نسوا بسرعة موقفهم منها، ومن هذه الدار تنطلق نزهة «تقود النساء من سرداب في بيتها، نحو العلم الإسرائيلي الذي يرفرف في باب الساحة».(٨٩:٢٥)

أما المكان/ السجن، فلم نره إلاّ من خلال الاسترجاع والذكريات، فنزهة تدخل سجن الرملة، وبما أننا لا نعرف كيف تعاملت مع المكان، وكيف شعرت به

وفيه، فقد ظل اسماً مجرداً لا اكثر. والسجن مكان يتشابه رغم اختلاف الموقع، ولكنه يختلف من سجين إلى آخر، شعوراً وتعاملاً وعلاقة، وآثاره تختلف أيضاً بين فرد وآخر، فهذا حسام يتحسس رجله المخدرة «فيتذكر الخزانة في السجن»(٦٢:٣٢)، فالسجن بالنسبة إليه تابوت، أو هو الموت. فهو قد دخل سجن الفارعة، لكنه عندما دخل سجن جنين كان قد تعلم أن يضبط نفسه، ويفكر في كل شيء إلاّ جسده. وتظل علاقته بالسجن غير واضحة تماماً، إلاّ من إشارة عابرة تشير إلى أنه قد تعلّم في السجن دروساً غيرت من وعيه قليلاً. فالسجن هنا، لم يعط «حسام» الشيء الكثير، تعلّم منه قليلاً، رغم أن السجن يساهم في بلورة الوعي، كما رأينا في قراءتنا «للصبّار».

ويشار إلى مكان آخر في الرواية، مكان/ حلم، تحلم به نزهة، تحلم بالسفر إلى أميركا للخلاص من هذا المكان الذي أذلّها واضطهدها، وأميركا مرتبطة في ذهنها بما تشاهده في التلفاز مثل (اللف بوت Love Boat) ومسلسل دالاس، وترى أن أميركا حلوة ويتجنن، بالنسبة لهون مثل الجنة».(١٤٨:٣٢)

أما المكان الأوسع/ الوطن، فإنهاتراه الناس، ولا قيمة له بدونهم، وترى أن الوطن (فلسطين) هو «غولة»، «أخذت الأم وأخذت الأب، وأخذت الأخ والأرض والعرض وما خليت حاجة يا فلسطين. ايش اللي باقي يا فلسطين؟»(٢١١:٣٢) ويرى محمد برادة أن إحساس نزهة بالعزلة وظلم أهل الحي لها ولأمها هو ما جعل علاقتها بفلسطين تتغيّر فرأتها غولة.(١٠٤:٨٨) وتنظر نزهة إلى الساحة والدار «هذي مش ساحة، هذه حيطان وقبب ومتوضى وأرجيلة وبياع حمّص. وكلهم، كلهم عيون بعيون، وعيونهم سودا ومفتوحة ما تشوف غير بختي المايل».(٢٠٤:٣٢)، فهذا الوطن قد وقف لها بالمرصاد، وحاسبهاعندما تعثرت، وأخطأ بحقها، ولم يحاسب من غرّر بها. فكان طبيعياً أن تراه كومة حجار، وبياع حمص، وقباب، وعيون سوداء. إنها تجرد الوطن الموجع وتفككه إلى عناصر غير متجانسة.

لقد استطاعت الكاتبة أن تعطي المكان بعداً حقيقياً ساهم إيقاعه في تبلور الأحداث والشخصيات روائياً، إذ مما لا شك فيه أن للكاتبة قدرة عالية في وصف المكان، وخصوصاً تلك الأماكن التي تضمها مدينتها نابلس.

غيّر مجيء الانتفاضة، وبشكل فاعل، علاقات الناس، وغيّر من نمط الحياة في باب الساحة. وزمن الانتفاضة لا تحدده الكاتبة بالسنين، ولا تحدد للرواية سنة معينة، وكأنها تريد أن تبرز الانتفاضة «كحقيقة مطلقة لا يمكن قياس عمرها، مثلما لا يمكن قياس علاقة الفلسطيني زمنياً بفلسطين».(١٠٢:٨٨)

تبدأ الأحداث الروائية في فصل الخريف «ومن خلال الزجاج تتسلل شمس الخريف حاملة دفء العالم».(٥٥:٣٢) ثم تنقلنا الرواية بسرعة إلى نهاية الشتاء «فقد كان الشتاء في آخره، ورشات المطر بدأت تنذر بانتهاء الشتاء».(٨١:٣٢)

والرواية تبدأ أيضاً بالزمن/ الحزن/ الموت بمشهد العزاء، وتنتهي أيضاً بالزمن/ الموت، وكأن الكاتبة تشير إلى أن زمن الانتفاضة هو زمن الموت. زمن التضحية بالنفس من أجل الشهداء، نموت لنحقق ما حلموا بتحقيقه.

وبما أن الزمن الروائي ضيّق، فقد شغلته الكاتبة بالاسترجاع الخارجي، الذي أدى إلى امتداده. واستخدمت الكاتبة تقنية السرد الاستذكاري لتوظيف الزمن الماضي بنائياً عن طريق الاستذكارات لملء الفجوات التي تركها السارد، فتعطينا معلومات عن الشخصيات وماضيها:

- «نظر إلى الحائط وشعاع الضوء يتأرجح، وتذكر أياماً أولى، كان ما زال...»(٧٦:٣٢)
- «يذكر حين باع أبوه أرض زواتا ليكمل الدار...»(٧٧:٣٢)
- «وتذكرت الأيام البعيدة حين كانت الكهارب تتدلى من الأعمدة..»(١٤٣:٣٢)

والاستبانة التي تحملها سمر هي عامل مساند في حركة الزمن الروائي، ذلك

أنها تدفعه إلى الأمام عبر تحريكها إياه إلى الماضي.

وتحدد الرواية الزمن أحياناً بالأيام «٩ أيام! يا ويلك من الله»،(١٣٢:٣٢) وتتركه ينساب أحياناً أخرى «مرّت أيام وأسابيع، ثلاثة، أربعة، عشرة، أشهر، ما عاد يعرف أو يذكر»(١٧١:٣٢)، تشير بذلك إلى أن «حسام» فقد إحساسه بالزمن، فلم يعد يعرف كم أمضى، في بيت نزهة، من الزمان. ولأن الزمن يمرّ بطيئاً جداً، وهو في عزلته ومرضه، فإنه يراه متضخماً.

وزمن الانتفاضة هو زمن الطهر، «ما عاد للتحشيش سوق، ونزل التجسس تحت الأرض فالتقطته سكاكين الشباب»(٣٩:٣٢)، مقارنة بالزمن السابق لزمن الانتفاضة، حيث طفحت البلد بكل الروائح العفنة.

ويهيمن على الأحداث السرد المجمل، فتمر أيام وأسابيع وشهور وسنين من حياة الشخصية دون تفصيل لأحداثها أو أفعالها أو أقوالها الشخصية «مرت سنة أو سنتان»(٥٤:٣٢) و «مرت أيام»(٨١:٣٢) و «هكذا مرّ اليوم الثاني»(٧٢:٣٢)، وتترك الزمن عائماً دون تحديد «ذات يوم»(٨١:٣٢) وتلجأ إلى التلخيص واختزال الحدث القصصي، «وانتمى لأول تنظيم ثم اعتقل. ثلاثة أشهر، ثم «النجاح». ثم التنظيم الثاني، ثم سنة ونصف خرج بعدها وقد اشتد عوداً، يفهم ويعرف ماذا يريد»(٥٤:٣٢)، فالسجن مكان للتعلم ومصنع للرجال، فيه يتعلمون الصمود عند المواجهة. ويخرجون وهم على معرفة ووعي بما يريدون، وهم يريدون دوماً أن يعرفوا.

ويقوم النص على ثنائية الزمن الحاضر والماضي، لجأت إليهما لتمد من الزمن الروائي القائم على الذكريات والاسترجاعات، لأن جو الحصار في المكان لا يتيح مساحة للحركة. فتكسر الرواية الزمن بفتح الحاضر على الماضي لتوحي بالحركة. والرجوع إلى الماضي كان يستحضر رجوعاً آخر، والاستذكار يستدعي استذكاراً غيره. فعندما تقصّ نزهة قصة طفولتها لسمر، وكان حسام

يستمع اليها، يتذكر نزهة الصغيرة، فتتداعى الصور في ذهنه، وينتقل الزمن الحاضر إلى الماضي. نزهة تتحدث وسمر تستمع وحسام يتذكر الصور، ويعلّق «إذن فأنت الكاسرة! وذاك المشهد يذكره الآن كما لو كان الآن. وقف يتدافع..»(٣٢:٩٢)، والزمن الحاضر يتلاشى ولا يعاش في هذه الاستذكارات. ولعل منع التجول والبقاء في المكان الواحد لعدة أيام، يفضي بالاشخاص إلى نبش الماضي في محاولة لإزجاء الوقت.

وزمن الرواية يتجه إلى الأمام، فيغيّر من العلاقات، ويغيّر من نظرة الشخوص إلى أنفسهم وإلى واقعهم، وبالتالي إلى بعضهم بعضاً. فنرى «حسام» يتحول من الرومانسية إلى الواقعية. كذلك نزهة تتحول من بغي منبوذة إلى إنسانة مناضلة. وهذا التحول السريع في نمط الحياة والعلاقات تعزوه الكاتبة إلى تأثير الانتفاضة، فالواقع في الانتفاضة «يقفز قفزاً»(٣٢:١٣٥)، ويبدو لي هذا التفسير مقبولاً. لأن التغيرات الاجتماعية، في الظروف العادية للمجتمعات تستغرق أجيالاً من الزمان.

وتصوغ الرواية المستقبل بنهاية متفائلة مفتوحة بطريقة رمزية، فيكون تفجير البوابة على يد نزهة، ويُحرق العلم الإسرائيلي. وبهذه النهاية تتجاوز الكاتبة المكان/ نابلس وسكانها، لتشمل فلسطين المحتلة كلها، وهو فعل جماعي يرمز إلى عبور الانتفاضة مرحلة جديدة، يكون الموت البطولي فيها سبيلاً إلى الحياة.

كان السرد في الرواية باللغة المحكية، وجاء السارد/ الراوي محايداً، غير فاعل، وليس له دور، واقتصرت مهمته على نقل الأحداث «ويكتفي بالربط بين السرد والكلام وخاصة فيما يتعلق بالحوار المباشر المنسوب إلى شخوصه»(٨٨:٩٩،١٠٠) وتتولى الشخوص أحياناً دور الراوي. يجيء على شكل حوار داخلي، فنسمع الداية تقول: «وأحياناً يمنّ الله علينا بليلة حنونة دون قلق، فلا تنطلق السماعات والنداءات وهتافات «الله أكبر»، ولا يقتحم الجند

حارة قريبة أو بعيدة».(١٦:٣٢)

وتلعب استبانة سمر دوراً مهماً في عملية السرد، حيث تصبح جزءاً من تنظيم السرد. فنتعرف إلى نزهة، وإلى التغيرات التي طرأت على المرأة بتأثير الانتفاضة من خلال هذه الاستبانة.

ونلمح تغييراً في أسلوب الكاتبة، إذ إنها لم تقحم رأيها على الأحداث في هذه الرواية، وهو نقيض ما جرت عليه عادتها في رواياتها السابقة، مما ساهم في تماسك البناء الروائي، وجعل حرية حركة وتصرف الشخوص مقنعاً ومقبولاً.

واللغة الشعبية المحكية النابلسية النكهة، هي اللغة التي كتبت بها الرواية. فالرواية تصدر عن حي شعبي، وشخوص الرواية يعيشون في هذا الوسط، مما دفع الكاتبة إلى اعتماد لغتهم، ليس في الحوار وحده، بل وفي السرد أيضاً. وتكثر الكاتبة، كعادتها، من استخدام المونولوج، فتتدفق اللغة بحرارة تحمل الدلالات الواسعة. واللغة الشعبية، بصفتها لغة تواصل إنساني يومي، زاخرة باعمق الدلالات. إلاّ أننا نجد أن سمر تتحدث بلغة تختلف قليلاً، فلغتها مثقفة تنحو إلى الفصيحة «ماذا لو أعطاني عهداً، وكسر العهد باسم التغيير؟ ماذا لو أعطاني حبّاً وذاب الحبّ باسم التغيير؟»(١٩٣:٣٢) ويتضح لنا من خلال هذا المونولوج أن الكاتبة أعطت اللغة اهتماماً خاصاً في هذه الرواية، فجعلت لغة كل شخصية تناسب درجة وعيها وثقافتها.

ونحن لو تتبعنا تركيب الجمل في هذه الرواية لوجدناها جملاً شعبية التركيب

- «حلاق وعيوق ومزنطر ويحكي لبناني ويلبس إسوارة»(٩٠:٣٢)
- «أمي لا متعلمة ولا مسخمة ولا بتعرف بتخيط منيح»(٩٥:٣٢)
- «ويقولوا انها عميلة وبطالة وطالعة لأمها»(٢٣:٣٢)
- «سبعين عين! شو بقولوا الناس؟ السبع شدايد»(١٣٢:٣٢)

وتلجأ الكاتبة إلى استخدام التضمينات، التي قد لا يناسب بعضها الموقف أو لا يتفق مع ثقافة الشخصية. فنرى الداية تتحدث بكلمات لا تتناسب مع شخصيتها وثقافتها من ناحية، ولا تتناسب مع الموقف من ناحية ثانية. فعندما تطلب نزهة منها أن تدخل إلى بيتها أجابت «لا والله ولو وضعوا العالم في يمينها والشمس في شمالها»(٣٢:٢٠)، كما تتلاعب الكاتبة بالألفاظ، مفرطة في اللفظية الزائدة التي لا تضيف إلى الرواية شيئاً، «دالاس تدليس يتدلس، والشابة تشيخ وتتعنّس»(٣٢:١٩٨)، «إما الحلول، إما الحلال والاحتلال، فقل هذا زمن الإعجاز، بل زمن العجز، بل المعجزات».(٣٢:١٩٨)

ولغة الرواية موظفة، فهي ترى الشيء ونقيضه، «وأقول بلدي وهي مش بلدي، أقول أرضي ، وهي مش أرضي، أقول النور وهي النار... أنا المهجور وأنا الهاجر، أنا المعشوق وأنا العاشق»(٣٢:١٨٨)، «وهي الممرضة والداية، وهي البشيرة والنذيرة، هي الحمامة والبومة»(٣٢:٢٢) وإيقاع هذه اللغة الثنائية التي ترى الشيء ونقيضه، هو ذاته إيقاع الرواية، الذي يرى جوانب الحدث الايجابية والسلبية، المرأة العفيفة والمرأة المومس، الموت والحياة، الحاضر والماضي.

تستفيد الرواية من القرآن على لسان الداية زكية لتؤكد أنها تتعامل بتقليدية، وهذه اللغة التي توظفها الست زكية تساعدها في دعم رأيها. كما تستفيد الرواية أيضاً من الموروث فتستعين بالأمثال الشعبية الزاخرة بالدلالات والايحاءات لدعم حجج الشخوص، «طب الجرّة ع تمها. تطلع البنت لأمها»(٣٢:٢٩)، «همّ البنات للممات».(٣٢:١٤) وتتسلل اللغة الفصيحة إلى صفحات الرواية على لسان سمر، وأحياناً على لسان الراوي، موظفة النحت «وجلست تأخذ أنفاسها وهي تبسمل»(٣٢:١٤)، «وتحوقل: لا حول ولا قوّة»(٣٢:١٣).

جاءت جمل الحوار قصيرة ومعبّرة، ولا مجال فيها للإطالة والملل. والحوار

من المميزات الأساسية لحضور الشخوص، وجاء دالاً على طبيعة الشخصيات فنرى حدة نزهة تظهر من خلال أحاديثها:

« – مالها ها الدار؟ من يوم الانتفاضة ولا طير غريب.

– وقبل الانتفاضة كل يوم غريب.

– ومن الجملة أبوك».(٣٢:٧٤)

والداية تؤمن بالغيبيات، «يمكن الدنيا آخر وقت، وقربت القيامة تقوم»(٣٢:٢٤) وحديثها يتطابق مع شخصيتها وتفكيرها، وسمر المتعلمة ترتقي بلغتها وطرائق تفكيرها «في البحث العلمي لازم نحدد ونتأكد»(٣٢:٢٣) ولكن الكاتبة تقع في الخلط بين توافق لغة الشخصية مع طرائق حياتها ومرجعيتها العقلية، وبين الاسفاف وجعل لغة الشخصية مثاراً للهزء بها. فالكاتبة عندما تستحضر اللهجة القروية على لسان بعض القرويات، تجعل من اللغة ومن القرويات أنفسهن مجالاً للسخرية «قشلي يا قشلي قتلوا الثاني. عليهن عليهن يا ولايا»(٣٢:٢٠٧)

وأسماء الشخوص تحمل دلالاتها، كما ظهر معنا عند قراءتنا لأعمالها السابقة، فنزهة في باب الساحة، هي رحلة خارج البيت، ومتعة آنية. وترى نزهة أن اسمها لا يناسبها «أنا مش نزهة، أنا رحلة شقا وعار بهالعمر... أنا رحلة شقا وضياع العمر»(٣٢:٢٠٥) وأمها سكينة «لا تعيش في السكينة أبداً»(٨٦:٧٢)

وقد نجحت الكاتبة في توظيف الأمثال الشعبية والتواصل مع التراث، فهما، فضلاً عما يضفيان على النص من تغلغل إلى أعماق الحياة في إيقاعها اليومي، فإنهما في الوقت نفسه، يومضان في ذهن المتلقي/ القارىء للنص، ويحركان مخزون الذاكرة. والتواصل مع التراث، يتجاوز عند الكاتبة المحلية، ليصل إلى التراث الإنساني. فهي لا تكتفي بالأمثال الفلسطينية ولابقصص ست الحسن ودردبيسة اليتيمة والغول، فتغرف من التراث العالمي الشائع. توظف

أسطورة سيزيف مشبهة الثورة الفلسطينية بصخرة سيزيف، «وتعود الثورة للواقع، وتعود الصخرة تتدحرج لمهاوي الوادي، ويعود سيزيف الى حمله».(١٣٥:٣٢)

والتقنيات الروائية الأخرى التي جرى استخدامها كالمونولوج والحوار والاستبانة، والاسترجاع، كلها أضفت حيوية على الزمن الروائي، كما أن استخدام الكاتبة لأفعال الأمر المتتالية أعطت النص منتهى الإحساس بالحركة المتسعة «أركض، أهرب، حذّر نادِ، صفّر، خطط، إبعث مرسالاً، ادفن، انبش، احمل، اصبر، اضحك»(٥٧:٣٢) واللغة الشعرية التي اعتدناها في أسلوب الكاتبة تزيد النص حيوية، كما أن استخدامها للمفردات والتراكيب المشحونة بالدلالات يعطي النص أبعاداً جميلة «الكل قعيد لا يبرح»(١٢٥:٣٢) إنها لم تستخدم كلمة قاعد بمعنى فاعل، ولكنه مجبر على القعود، أي أنه خاضع لسلطة جعلته قعيداً. وترى أم عزام «أن الزواج هو الوحدة»(١٦٣:٣٢) مع أن الزواج في معناه وعلاقاته هو انعدام الوحدة، لكن دلالته امتدت وطبعها الوضع الاجتماعي، فأصبح وحدة.

في الثلث الأخير من الرواية تتسارع الأحداث، ويختلف مستوى البناء الروائي، من الإسترجاع إلى الزمن الحاضر، فتدخل الرواية الزمن الحاضر، يتحرك شخوصها فيه ويتغيرون ويغيّرون. ويبدأ إيقاع السيمفونية في التسارع ويعلو الصوت، وتتغير نظرة حسام. وتنحو سهر نحو الفعل. ويرى محمود الريماوي «لكان الكاتبة كانت عازمة على تقرير مصير كل شيء وهي على عجلة من أمرها، رغم أن حياة وآفاق الانتفاضة وأهلها ومجتمعها ما زالت مفتوحة ولم تكتمل فصولها»(٧٤:٨٦)

جاءت رواية الانتفاضة لتقول لنا إن الانتفاضة غيّرت الوعي الفردي والجماعي، وها هي تفتح الأبواب المغلقة، وتغيّر النظرة للناس وتطلّ على الكثير من الخلل. لكن الرواية، من ناحية ثانية، تفتح أعيننا على ما في

الانتفاضة من الأوهام التي علقت بها، والنواقص الكامنة فيها، والتجاوزات الحادة التي قد تصاحب فعلها أحياناً، ونفت عنها القدسية المطلقة. فالانتفاضة، كأي فعل آخر، يحتمل الصواب ونقيضه، وليس كل فعل فيها خالص من الشوائب الفردية وكوامن الشخوص ودوافعها، فنزهة تقود النساء إلى فعل ثوري، ولكنها تعلن: «مش عشان الفولة، عشان أحمد»(٢٢٢:٣٢)، ولكن أحمد في المحصلة النهائية كان فلسطين، فالشهيد هو فلسطين «على قميصه ارتسمت صورة، زيتونة وخريطة فلسطين، وفي قلب فلسطين رصاصة».(٢٠٨:٣٢)

ويرى يحيى يخلف أن «ما يشفع لهذا العمل المكتوب بلغة حارّة، أنه كتب كتابة ميدانية، وأن مؤلفته لم تنتظر ولم تتقاعس ولم تتذرع بمرور فترة زمنية مناسبة، وإنما انخرطت في الكتابة الصعبة»(٨٤:٩٠)

هذه قراءة موسعة لروايات سحر خليفة الست، حاولت فيها أن أدخل عالمها الروائي؛ هواجس ورؤى ودعوة، وحاولت أن أتحسس فنية كتابتها، أسلوباً وبناء، مؤكدة في النهاية أن هذه القراءة لم تأت على كل ما يمكن أن نعتصره من النص الروائي. ذلك أن عالم الكاتبة وحرارة لغتها، وصدقها الذاتي والفني، تجعل من نصوص رواياتها نصوصاً مفتوحة دائماً تدعو النقاد والدارسين إلى مزيد من القراءة والكشف، آملة أن تكون دراستي هذه واحدة من الخطوات الأولى على الطريق.

الفصل الثالث

تقويم شامل لتبيين تطورها

في جدلها مع:

١- - زمان واقعها

٢- - مكان واقعها

٣- - إنسان واقعها

٤- - لغة واقعها

٥- - شبكة العلاقات وتشكلها فنياً

من هذه الأبعاد

* زمان واقعها *

موضوع الأدب، ومنه الرواية، يرجع إلى الواقع. والأديب إما أن يتخيل هذا الواقع على حقيقته القائمة خارج فكره وتمثله، وإما أن يتخيله كما يشاء. ولكن الأدب الذي يقدم الواقع كما هو، يبتعد كلياً عن الإبداع، ليسقط في الشكلية اللفظية، لتتقدم وظيفة اللغة، ويصبح المنتج حرفة، خارجة بالكامل عن الإبداع، والحكم فيها يكون لمدى الإجادة والمهارة. أما الواقع المتخيل، فإن ذهن المبدع له حرية التخيّل، يرى القلم عصاً أو مشعلاً، والفيل جبلاً أو نملة، ولكن حرية التخيل هذه لا يمكن أن تكون مطلقة لا حدود لها؛ لأنها إن كانت كذلك تسقط في متاهة الهلوسة والجنون، وتفقد الوظيفة. وبهذا فإن حرية التخيل تبقى على وشيجة بالواقع، تفجره على نحو معين، ليصبح المنتج إبداعاً، يرود تخوم جديدة، ويصبح وظيفة من أجل التغيير.

إذن، فالواقع هو المصدر، وهو المجرى والمصب، يحكم التخيل لينتج واقعاً آخر ممكناً وقابلاً للتحقق. وبهذا يكون الواقع الفعلي القائم خارج الفكر، هو مرجعية معرفية، والواقع المتخيل هو مرجعية فنية تقوم على تلك المرجعية المعرفية، تستمد مادتها منها وتجادلها وتصوّرها بألوان غير ألوانها، وتخلع عليها صفات غير صفاتها، وتعطيها من القدرة أو العجز أو الحركة أو الثبات، مقادير قد ترتفع أو تهبط بها.

والأدب، أصبحت صورته في أيامنا هذه، هي الكتابة، بالكتابة نرسم ما نشاء من قول، كل واحد له طرائقه. فالكتابة لغة مصورة ينطق بها الكتاب. واللغة محكومة بقوانينها الذاتية ولها سماتها الخاصة، لا نستطيع أن نكتب بدونها، ونحن بدورنا، لكل واحد منا سماته اللغوية الخاصة، تميّز طريقة اتصاله، لغوياً، بالآخرين. وبهذا فإن اللغة، في حالة الأدب، هي الوسيلة/ الأداة التي تحيل المرجعية المعرفية إلى مرجعية فنية، هي ذلك البرزخ الذي يعبره الكاتب من شط إلى شط، كلّ بأسلوبه الخاص الذي هو هويته الإبداعية، لها مرجعيتها المعرفية ومرجعيتها الفنية.

ومن هنا، فإن دراسة العمل الأدبي تدعونا إلى النظر إليه بمنظار معرفي وفني كموضوع، ومنظار لغوي بنائي وتوصيلي كأسلوب جمالي فني. وقد حددت منهجي في تقويم أعمال الكاتبة

سحر خليفة على هذا الأساس.

تنطلق روايات سحر خليفة، كما مرّ في الفصل السابق، من الواقع الاجتماعي، تنسل منه خيطاً واحداً هو واقع المرأة الاجتماعي. وهي مسكونة بهذا الهمّ، ظهرت بداياته في «لم نعد جواري لكم» وتكاملت رؤيتها اليه في رواياتها الأخيرة.

ونحن إذا ما حاولنا إعطاء عناوين لرواياتها، تتعلق بمضامينها العامة، فيمكننا أن نحددها على الوجه التالي:

١- لم نعد جواري لكم — المرأة المثقفة والمجتمع التقليدي.
٢- الصبّار — المرأة وواقع الاحتلال.
٣- عبّاد الشمس — المرأة والرجل المثقف.
٤- مذكرات امرأة غير واقعية — المرأة والزواج.
٥- نساء الأرض الحرام — المرأة المغتربة والارث العرقي.
٦- باب الساحة — المرأة والانتفاضة.

إن سحر خليفة تطرح قضايا المرأة كهمّ أساسي، في واقع اجتماعي، لا بد من تغييره وإيجاد البديل الأفضل. تتطرق إلى علاقة المرأة بالرجل، واضطهاده لها في مجتمع شرقي ذكوري، لا يختلف فيه الرجل المثقف عن غير المثقف.

وهي في تغلغلها لرصد حياة المرأة في المجتمع تحدد أماكن هذا الواقع، وتغلب مدينة نابلس على المكان، وتحدد أزمان الأحداث، فنراها أزمان الاحتلال والانتفاضة، وبهذا نصل إلى أن المرأة في هذه الأعمال هي المرأة الفلسطينية المقيمة في الضفة الغربية بالتحديد.

وكما يجري همّ المرأة في عروق أعمال سحر خليفة، فإن هذا الهم يصبح هاجسها الشخصي أيضاً، فتكتب عملها الروائي لنيل درجة الدكتوراة تطبيقاً لبحث اجتماعي قامت به حول نساء الأقليات في الولايات المتحدة، ويقودها هذا الهم إلى تكريس جهدها كله من أجله، فنراها تشارك في المؤتمرات النسوية العربية والعالمية، وتصدر مجلة لشؤون المرأة عن مركز

دراسات المرأة الذي أقامته في مدينتها نابلس.

تكمن أهمية هذا الفصل من الدراسة، في معالجته لفنية أعمال سحر خليفة الروائية، ومدى تشكل الواقع الفني فيها، بأبعاده الزمانية والمكانية والإنسانية واللغوية، ومدى استطاعة الكاتبة في إقامة علاقات جدلية مع هذه الأبعاد.

ولمّا كانت الدراسة في هذا الفصل تقويمية، فانني سأفرد لكل بعد من أبعاد واقعها الفني مساحة وعنواناً، تسهيلاً للتناول، رغم صعوبة هذه التجزئة، إذ إنه ليس من السهل تفتيت العمل الروائي ونسل خيوطه خيطاً خيطاً، لكنني فعلت، لأعيد نسجها وتشكيلها بعد أن نتعرف عليها مجزأة، من أجل تتبع مدى التحقق الفني.

وفي نهاية الفصل، سأجمل هذه الخيوط، وأعيد للنسيج لحمته، لنرى مدى تداخل هذه الأبعاد الفنية وتشكلها وتآزرها، لنقوّم تطور الكاتبة الروائي الفني ورؤيتها الاجتماعية.

وباختصار، فإن هذا الفصل يحاول الإجابة عن السؤال الذي طرحته القراءة النقدية في الفصل السابق، وهذا السؤال هو:

هل استطاعت سحر خليفة خلق واقع فني جمالي يعادل الواقع اليومي؟

وهل جاءت علاقتها، بأبعاد العمل الفنية متواشجة أم متناثرة؟

وبمعنى آخر، هل استطاعت أن تقيم علاقة جدلية بين الزمان/ المكان/ الإنسان/ اللغة؟

زمان واقعها

يأخذ انسياب الزمان معنى جديداً بالغ الأهمية في الرواية المعاصرة، فإلى حد قريب، كان الكتاب ومؤلفو الدراما والشعراء يأخذون بوجهة النظر النيوتونية السابقة على نسبية اينشتاين،

والتي كانت تقول بأن الزمان مادة قائمة بشكل مستقل عن الأشياء والظاهرة، وانسياب الزمان هو حركة هذه المادة الزمنية. فكانت الأعمال الإبداعية تتوخى تراتب هذه السيولة. إلاّ أن النسبية جعلت من الزمان والمكان وحدة متصلة، وقالت بإمكان وجود أزمنة متعددة في مكان واحد. فالهبت خيال المبدعين، وظهرت روايات الخيال العلمي، التي ترجع بالأحداث إلى أزمنة وأمكنة سابقة أو تتقدم إلى أزمنة وأمكنة مستقبلية، يعيشها ويدخل فيها إنسان اليوم في الماضي أو المستقبل.

هذا على المستوى العلمي الفيزيائي، وعلى مستوى الأعمال الإبداعية التي تستهدف الإثارة أو الفانتازيا. ولكننا في المدرك المحسوس لا بد لنا من الرؤية القائلة بعدم تمازج الزمان، خصوصاً أننا أمام أعمال روائية تعالج قضايا اجتماعية لها زمانها القائم المحدد. فالروايات الاجتماعية المعاصرة، ومنها روايات سحر خليفة، لا تزال ترى أن الزمان ظاهرة مستقلة، وأن حركته مستقلة، أيضاً. وأن تأثيره خارجي غير مرتبط بغيره. الزمان في حركته حاضر عديم الثبات، يصبح ماضياً ما إن يحدث، والمستقبل قادم للحاضر ليصبح ماضياً آخر.

وبهذا فإن الزمن عنصر أساسي في بناء الرواية، وأي خلل أو تخلخل فيه يؤدي إلى خلخلة في بناء الرواية وانسيابها «وتأتي أهمية الزمان الروائي من حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الاخرى. الزمن هو القصة تتشكل، وهو الإيقاع»(٨٥:٢٧) فالشخصيات والأحداث لا يمكن أن تتبلور أو تتحرك خارجة عنه في فراغ لازماني، ويستحيل السرد دون سيولة الزمان لأنه اذا فقد حركة الزمن تجمد عند نقطة لا يبرحها أبداً.

إن سريان الزمن الروائي ينساب كالحلم، حرّ الحركة يمشي إلى الأمام أو يعود إلى الخلف، أو يستطلع المستقبل. يحركه الكاتب كيف يشاء، يعرض لحياة شعوب وقرون ممتدة، فيغطي مساحات حياتية بحركة سريعة وأخرى بطيئة، حسب ما يستدعيه العمل الروائي، والأهمية.

لا يستغرق زمن الرواية عند سحر خليفة أكثر من عدة أشهر. ويرجع مردّ ذلك إلى أنها تضع شخوصها أمام أزمة حادة تتطلب حلاً سريعاً. فهي لا ترسم حياة متكاملة يمتد إيقاعها

طويلاً، ولكنها ترسم عقيدة وتكتب بياناً لتلك العقيدة، فتتناول من حياة الشخوص تلك اللحظات الأشدّ قتامة لتعلن الثورة عليها وتدعو إلى تغييرها.

وفي تحديد الكاتبة للزمن نجدها تشير إليه باستخدام تقنيات سردية مختلفة، تدل على مرور، وفعله، تجلعنا قادرين على استخلاص زمن الرواية، وامتدادها. ففي روايتها الأولى «لم نعد جواري لكم» تحدد الزمان بأنه عام ١٩٦٦، وامتدت ما يقارب سبعة اشهر. ورواية «الصبّار» تبدأ عام ١٩٧٢ لتستمر عدة أشهر. و«عبّاد الشمس» نجد أنها بدأت عام ١٩٧٨. أما «مذكرات امرأة غير واقعية» فإن زمانها غير محدد بتاريخ، وكذلك رواية «نساء الأرض الحرام». أما رواية «باب الساحة» فزمانها هو زمن الانتفاضة، الذي لم يحدد بسنة معينة من سنوات الانتفاضة. وجاء عدم التحديد، لأن الرواية كتبت من قلب الحدث وفي أثناء انثيال زمانه. وبهذا يكون الزمان مطلقاً، ليظهر الحدث «الانتفاضة» بالتالي وكأنه حقيقة مطلقة، رغم أن الزمن الداخلي للرواية لم يستمر إلاّ أشهراً قليلة.

وعلى الرغم من هذا الضيق في زمن الرواية، إلاّ أن الكاتبة استطاعت أن توسعه وتمد فيه باستخدامها المنولوج والذكريات والإرتداد (Flashback)، لأنه «كلما ضاقت الفترة الزمنية، وقف الكاتب على التفاصيل» (٨٥:٥٢) وتسهب الكاتبة في التفاصيل في الوصف التصويري والوصف الانطباعي، ويطول مونولوج الشخوص، المعتمد على الذاكرة في الاسترجاع، وتطول الحوارات التي لا تبرح قضية صغيرة تكرر ظلالها وأبعادها لتأكيد أهميتها، مما يجعلنا ننتقل بين الماضي والحاضر في حركة طبيعية تجعلهما وحدة واحدة.

وتشير الكاتبة إلى انسياب الزمن بعبارات القصّ التقليدي الموجز، كقولها: «بعد سنتين من الزواج». (٣٩:٢٠) وتزيد الزمن غموضاً بعرض سريانه على وجه غير محدد «في صباح أحد الأيام» (١١:٥٢)، و«في ليلة ليلاء» (٤٥:٢٠) و«مرت أسابيع» (١٥:٦٧) وهي إشارات عابرة للزمن، لا تؤدي إلاّ وظيفة إعلامية تخبّر بمرور مدة زمنية، لكنها لا تدخل فيها لإظهار أثر هذا الزمن وفعله، لأن الزمن هنا هو زمن الشخصية ذاتها وأحداثه تتعلق بها وحدها، وآثاره لا تؤثر في أحد غيرها. فيظهر الزمن العام محايداً لا يترك بصماته على أي شيء آخر.

ولما كان الزمن الروائي عند سحر خليفة هو زمن الحدث الشخصي لأبطالها، فإنها تلجأ إلى التلخيص، بالمرور السريع على فترات زمنية طويلة بكلمات قليلة، مما يجرد الزمان من أثره وفعله من ناحية، ويعزل الشخصية عما حولها من ناحية ثانية. «وانتمى لأول تنظيم ثم اعتقل. ثلاثة أشهر ثم «النجاح»، ثم التنظيم الثاني، ثم سنة ونصف»(٣٢:٥٤)، «السنين تمر أيام غفلة، ستة أعوام أو أكثر»(٧٦:٤٢) تمر الأيام أيام غفلة، لأن الشخصية تمر فيها أيام غفلة، مع أن الزمن ممتلىء بفعل الاحتلال وأثره على الحياة والناس. ولكن الكاتبة تهملها؛ لأنها لا تتصل بشيء من حياة أو فعل الشخصية. والتلخيص من التقنيات الحكائية، التي تختزل الزمن، بمرورها عليه سريعاً، دون توضيح لعلاقة الزمن بالأحداث والشخوص.

ونجد الكاتبة تلجأ إلى التكرار لتجسيد ثقل العادة والإحساس بالديمومة وعدم التغيير، فالجد قديور ادوما تجلس على مقعدها «أقوم عادة أدعها تجلس على مقعدها المعتاد»(٣١:١١٧) فكلمات عادة والمعتاد توحي بالتكرار وعدم التغيير في الحياة والزمن. وترى يمنى العيد أن التكرار «يؤدي إلى وظيفة التأكيد والإلحاح على ما وقع، وكأن الراوي مسكون بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة. وبأكثر من صياغة».(٨٢:٨٧)

جاءت كلّ من روايتي «لم نعد جواري لكم» و«مذكرات امرأة غير واقعية» في زمن خاص بالشخوص وحدهم لا علاقة له بالزمن الخارجي، بل منقطع عنه لا يؤثر فيه ولا يتأثر به، رغم بعض الإشارات العابرة، وبهذا نجد أن الزمن الروائي في هاتين الروايتين لم يدخل في علاقة جدلية مع الشخوص والمكان واللغة، بل ظل حيادياً.

وزمن كلّ من «الصبّار» و«عبّاد الشمس» هو زمن الاحتلال الذي يظهر أثره واضحاً على الشخوص، ويقع أثره أيضاً على المكان. إنه زمن المرحلة التاريخية، بحيث يصبح الزمان فاعلاً ومؤشراً على تقدم الانسان وبداية تغيّر وعيه. وقد تكون «الصبّار» أكثر دلالة على واقع الاحتلال وبعض التغيرات الاجتماعية والمعاشية التي أفرزتها ضرورات مقاومته. فبيت الكرمي ينهار قبل أن تنسفه قوات الاحتلال، لأن قيم هذا البيت تقف عثرة في مواجهة الاحتلال. ولكن زمن الاحتلال أو زمن مرحلته يتراجع في «عبّاد الشمس» ليصبح وعاءً للأحداث التي تؤكد، رغم الاحتلال الذي يتساوى في تحمل آثامه الجميع، وضع المرأة المثقفة التي تعاني استئثار

الرجل بكل شيء.

وزمن «نساء الأرض الحرام» هو الزمن الخاص بالمرأة المغتربة، التي تحاول أن تتخلص من إرث التقاليد العرقية والقومية، لتنطلق إلى زمن جديد مجاور، هو الزمن الأميركي للمجتمع الاميركي، ولكن الماضي يقف سياجاً مانعاً يصعب اجتيازه. فالزمن هنا هو محاولة للبحث عن الأمان الذاتي بالدرجة الأولى. تهرب سارة إلى زمن هيولي، إلى لا زمن، إلى عالم الموت والأرواح والأحلام والهلوسة، ثم تهرب إلى أزمان أخرى بالسفر والابتعاد، وتقصي عالم الآثار والأزمنة الغابرة. وكذلك إيلانا التي تسافر إلى إسرائيل، لتكتشف زيف زمن الأحلام... لكنهن يدركن في النهاية عبثية التغيير بالهرب، فيرجعن الى اميركا، ويواجهن الحياة بخلق زمن التضامن والارتفاع فوق الفوارق الشخصية والأحقاد، ويعملن على صنع زمن قادم بالتضامن والتحدي وامتلاك القوة.

أما زمن «مذكرات امرأة غير واقعية» فهو زمن خيبة مؤسسة الزواج والأسرة وما يحيط بها من تقاليد وعادات، ودعوة إلى الحب الطبيعي الحر، كلما دعا داعي شباط الإنسان. الزمن في هذه الرواية خيبة الزوجة عفاف التي آلت بها إلى المكوث في البيت والانتظار. والزمن عدوّ المرأة يشعرها، بمروره، تجاعيد على الوجه، وزيادة العمر، وشعرات بيضاء في مفرق الرأس. وذلك يعني انخفاض درجة فرص الزواج من جديد. وهو مجرد من عناصره الفعالة، فاقد تأثيره الفاعل على تشكيل الأحداث والشخوص.

وزمن «باب الساحة» الذي غطي بالاسترجاع والذكريات، لعب فيه المونولوج دوراً، ولكن الزمن «فقد معناه الموضعي، وأصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية» (٨٥:٥٢)، ولكننا في هذه الرواية نرى تشابك الزمن مع المكان، حيث يظهر أثر سريان الزمن على بيت نزهة، يتغير من حال إلى حال بتغير الأشخاص في المكان. بل ونجد تشابكه مع الوعي أيضاً، فحسام الثوري الذي يحارب الدعارة والتجسس كظاهرتين يستخدمهما الاحتلال لتوطيد أركانه، حسام نفسه يرى في البغي نزهة إنسانة تحب وتعرف المشاعر، وهي ضحية المجتمع. ويمثل هذه الرؤية تراها الست زكية الداية التي تستمد شخصيتها القادرة من أطراف أحكام الدين. ورغم استخدام الرواية للانتفاضة كزمن خارجي، إلاّ أنها لم تحدد في أي من سنوات الانتفاضة كان

زمن الرواية.

نجمل ما سبق، بالاستنتاج أن الزمن في روايات سحر خليفة هو زمن خاص، أي زمن داخلي خاص بالشخوص، رغم اتكائه أحياناً على الزمن العام الخارجي الذي يمثل الذاكرة البشرية، وما تختزنه من خبرات معرفية.

ويجيء الزمن الضمني مستخلصاً من النص بإشارة الكاتبة إلى فصول السنة أو تحديدها لسنة معينة أو شهر من الشهور، حيث تمكنّا من استخراج الفترة الزمنية بين الصبّار وعبّاد الشمس. حيث تبدأ عبّاد الشمس «الضوء والليل وبرد آذار»(١٦:٧٦) إذن نحن في شهر آذار. ويقول باسل «السنين تمر أيام غفلة، سنة أعوام أو أكثر»(٤١:٧٦)، وبما أن الصبار جرت أحداثها عام ١٩٧٢، فنحن إذن في عام ١٩٧٨، وفي شهر آذار بالذات.

والزمن الضمني يناسب الرواية النفسية الحديثة، على خلاف الرواية الواقعية الاجتماعية التي تعتمد الإشارة المباشرة. وبهذا نجد أننا نتعامل مع روايات سحر خليفة الاجتماعية، على أنها خيط المرأة المنسول من النسيج الاجتماعي في بعده النفسي.

* مكان واقعها *

مكان واقعها

في القسم الأول من هذا الفصل، تحدثت عن علاقة الزمان بالمكان، وتناولت النظرة الحدية المتمثلة بنسبية آينشتاين في ارتباط كل واحد منهما بالآخر، وامكانية وجود أزمان مختلفة في مكان واحد. فالعمر زمان يجري استنفاده في مكان ما، تتواجد فيه كائنات حية تعبر زمانها، أي عمرها. فالقطة التي هي أقصر عمراً من الإنسان، تقطع الشارع في زمن أطول (قياساً إلى عمرها القصير) مما يقطعه به الإنسان (الأطول عمراً) فالمكان واحد، والمسافة واحدة، ووحدات قياس الزمن بالدقائق والثواني واحدة، ولكن قياسه بوحدة الزمن/ العمر اختلفت، وأمكن وجود زمانين في مكان واحد، ولكن الزمان لا يسيل بدون المكان.

يمثل المكان الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، فهو إطارها. أما الزمان فهو نسيج هذه الأحداث في نموها وتطورها. والمكان مرتبط بالإدراك الحسي، لكننا نلحظ فعل الزمن وتأثيره عليه. وبذلك يصبح الزمان والمكان وجهين لعملة واحدة. بحيث تغدو العلاقة بينهما جدلية. «فالمكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه. فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم، فكان، وكان: واقعاً ورمزاً تاريخياً قديماً معاصراً، شرائح وقطاعات، مدناً أو قرى: حقيقية، وأخرى مبنية في الخيال، كياناً تتلمسه وتراه، وكوناً مهجوراً أغرقته سديمات لا نهاية لها».(٥:٩١)

ولم يعد المكان مجرد نقطة لانطلاق الأحداث، أو وعاءً لاحتوائها، وإنما هو جزء من العمل الروائي، وخيط في نسيجه، بحيث أن أي خلل فيه يؤدي إلى الخلل في هذا النسيج المتشابك. والمكان ضروري لوجود السرد، فالسرد لا بد له من مكان ينمو ويتطور فيه. ولا بد لهما من زمن . وتتقاطع خيوط الزمان

والمكان واللغة لتشكل مجتمعة العمل الروائي. لذلك فإن المكان لا يكون هو ذلك المكان المعتاد الذي نعيش فيه، وإنما هو عنصر من عناصر العمل الروائي، ومن العناصر الضرورية المكونة للحدث.

تتبعت الأمكنة التي دارت فيها روايات سحر خليفة فوجدتها موزعة بين فئات متعددة من الوظيفة والدلالة. تتراوح بين البيت والمدينة والسجن والحي الشعبي. وتبدو علاقة الكاتبة بالمكان في روايتها الأولى «لم نعد جواري لكم» علاقة خارجية لم تتجاوز المكان/ الإطار، لاحتضان الأحداث والشخوص.

فالمكان، لدى الكاتبة، في مظهره الأعمّ، لا علاقة له بالشخوص، أو الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية. بمعنى أن المكان لم يدخل في القضية، ولم تدخل معه الشخوص في علاقة جدلية، وإنما كان التعامل معه تعاملاً خارجياً فقط. «وبذا يكون المكان في الرواية الأولى مكاناً محايداً يجري فوقه الحدث الروائي».(١٠٩:٦٦)

وتكرر مثل هذا المكان المحايد في رواية «عبّاد الشمس» فعندما انتقل الشخوص إلى القدس للعمل في المجلة، بقيت المدينة اسماً مجرداً يحتضن هذه المجلة ولا علاقة له بالأفراد، ولا علاقة للأفراد به. وهو مكان «تجري تحت سقفه الأحداث، ولا يدخل في تفاصيل الفعل فيغني أبعاده ومستوياته».(٧٣:٩١)

والمكان غير المحدّد في إحدى دول الخليج، حيث عاشت عفاف، في «مذكرات امرأة غير واقعية»، هو أيضاً إطار لا يتفاعل معها ولا تتفاعل معه. ولا نرى فيه سوى نخلة تحجب مبنى، ومبنى يحجب الشمس، وهي حبيسة غرفتها التي تجعلها تحسّ بالحصار والغربة.

أما مكان الغربة/ أميركا في «نساء الأرض الحرام»، فلا يتعدى كونه ارضية تجتمع عليها الشخوص التي لا تشعر بأي علاقة أو رابط معها. تعبر عن ذلك

بيرل (Pearl) بقولها: إنها لا تمت إلى أميركا بصلة، وأنها جزء من هذه الطبيعة.(٢٠٧:٢١)

يساهم المكان «في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائماً تابعاً أو سلبياً، بل إنه أحياناً يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»(٧٠:٥٧) فالمكان/ السجن الذي يمثل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم باتساعه إلى حيّز الذات الأضيق، هذا الانتقال يحمل تغيّراً في المفاهيم والقيم والعادات وحياة الشخوص. فيه تتفتح الأنظار والعقول تحاكم ما مضى، وتتضح الرؤية فتبدو الأشياء على حقيقتها وينزاح الزيف عنها. فعبد الرحمن في «لم نعد جواري لكم» يكتشف روعة سميرة، ويقرران البداية من جديد، «فلنغرد معاً»(١٨١:٥٢) والسجناء أسرى اعتقلهم المحتل لمواقفهم البطولية، فتعطيهم الكاتبة القاب الشرف والبطولة: مثل لقب «أبو العز» رغم أن السجين في الواقع يحمل رقماً، ويلغى اسمه.

ويصبح السجن بؤرة للعمل الثوري، مع أنه مكان تستلب فيه الحرية وحق العمل. يصبح قاعدة للدراسة والعمل والتنظيم السياسي والحزبي. (١٣٣:٧٦) ويصبح المكان/ السجن قادراً على التغيير في نفسية وسلوك السجناء، فها هو باسل يتعلم كيف يضحك في السجن، ولكنه يفقد القدرة على الضحك عندما يصبح خارجه.

والسجن لا يمثل العزلة والقيد، وإنما هو الحرية، فالحرية، كما تراها الكاتبة، إحساس ينبع من داخل الذات: «دخلت السجن التقيت بصالح وعلمني معنى الحب»(٦٢:٦٧) والسجن في زمن الانتفاضة مكان يتغير فيه السجناء أيضاً، فحسام في «باب الساحة» دخل السجن «سنة ونصف، خرج بعدها وقد اشتد عوداً، يفهم ويعرف ماذا يريد، ويريد أيداً أن يعرف».(٥٤:٣٢)

يأتي المكان العام ملتقى يتواصل فيه الأفراد، او يهربون من الحياة. فالمكان/ المقهى، هو مكان انتقالي يصور لحظة الفراغ والهامشية والضياع،

وقد يصور مركز النشاط والإعداد للعمل، تتكشف فيه النفوس في حمّى جوّه المشحون «كان ضجيج الرجال يصمّ الآذان، وطرقعة الزهر والحجارة تزيد أعصابه المتوترة انهياراً»(٩٦:٦٧-٩٧) والمقهى بوصلة للتغيرات اليومية التي يعيشها الناس، وتعيشها الشخوص، وهو مكان لبثّ معاناتها الذاتية وإخراجها خارج الذات، بحيث تنتقل للآخرين. يتحدثون عن قصص البلد وفضائحها، وفي الوقت نفسه عن المعتقلين والأحداث(٤٨:٧٦) وينفث العمال حقدهم على الطبقات المستغلة.(٩٨:٦٧) والمقهى ملتقى للأصدقاء ومؤشر على تناقض المدينة وازدواجيتها. فنوال تلتقي مع الأصدقاء في مقهى معزول في شارع فخم، حيث اعتاد الوجه الآخر من عمان أن يقبل العلاقات المشبوهة.(٩٨:٣٠-٩٩)

يمثل المكان/ البيت، علاقات الأفراد بعضهم بالبعض الآخر، ويمثل علاقتهم الجدلية بالبيت. فهو يؤثر في سلوكهم، وهم يصنعون مادياته التي تؤثر في سلوكهم وفي داخلهم. والغرض من وصف البيوت، موظف للكشف عن الدلالات النفسية والاجتماعية والأيديولوجية، فبيت نوال يحوي «الصوفا الوحيدة في الغرفة الوحيدة، وبقيت صامتة أتأمل بيتها وجوّها وكتبها وتمثالاً صغيراً لرجل كبير بصلعة ولحية. وهذا الباب يفضي إلى المطبخ، وهذا باب إلى الحمام، وهذا إلى مساحة فيها سرير وخزانة»(٩٧:٢٠) فالتمثال هو تمثال ماركس أو لينين، وهو يدلّ على انتمائها السياسي. كما أن ضيق مساحة البيت واقتصاره على الضروريات من الأثاث يؤكد وضعها الاجتماعي، هي من الفقراء، وبيت الكرمي، ذو الدرج الطويل، الذي كان يعج بالخدم، يصبح مغبراً لعدم وجود خدم فيه. هو بيت غنى وثروة، وقد انتهت هذه الثروة، فلا خدم فيه ينفضون الغبار المتراكم. ولكن هذا البيت، رمز الثراء والارستقراطية، ينسف في النهاية ليتغير مجرى حياة قاطنيه. فالبيت يعكس الواقع الطبقي لقاطنيه، والبنية المعمارية وهندسة المكان تلعب دورها الواضح في طبيعة السكان وعلاقاتهم، فقرب البيوت النابلسية من بعضها يجعل العلاقات بين الناس قريبة وحميمة، ويعني ان عاداتهم وتقاليدهم متشابهة.

وعدم انسجام الشخوص مع المكان يدفع بهم إلى الشعور بالاغتراب، فإذا كانت العلاقة متنافرة يصبح المكان سلبياً، ويكون الافتراق عنه أملاً في التحوّل نحو الفعل. فعفاف عندما تترك البلدة (في الخليج) وتأتي إلى عمان تشعر بشيء من الراحة والأمل، «سافتح عينيّ وأرى الأشياء بعين جديدة».(٨٦:٣٠)

ويكون البيت أحياناً هو القبر. هكذا ترى عفاف بيتها في نابلس، وهكذا تراه نزهة «ويا ريته قبر، اسخم من قبر... وأنا هون مقبورة مش أكثر»(١٠٥:٣٢) لكن هذا البيت/ القبر يتحول، بعد أن يستوعب الناس نزهة، إلى بؤرة لانطلاق العمل الثوري ومقاومة الاحتلال، فتنفتح شبابيكه المغلقة عن الضوء والنور، بعد أن كان مغلقاً مشبوهاً.

وبيت جو أنجل (Joe Angel) في نساء الأرض الحرام، بتحفه الشرقية، واقنعته الصينية، يشكل تناقضاً مع المكان الذي يتواجد فيه (أميركا) فالبيت وروحه الشرقية وبخوره وطقوسه الروحية المختلفة، يتناقض مع المكان المادي الاميركي، فيدل على التنافر مع الواقع، والاغتراب كلياً عن المكان، فصاحبه ذو ثقافة مغايرة.

والمدينة هي المكان البارز في المجتمع المدني الحديث. يرتبط الإنسان بها بعلاقة حياتية، لاجئاً إليها للعيش فيها. وللمدينة وجهان: وجه مادي، وآخر روحي. والوجه المادي للمدينة يطرحها أمامنا مكاناً سلبياً يستهلك الفرد، ويصبغه بصبغته المادية، فيغدو المكان ساقية تدور، والفرد عجلة فيها. وقد حدث هذا لزينة في نساء الأرض الحرام، تسعى للنجاح إثر كل نجاح فتنسى الناس جميعاً، حتى أمها وطفلها. وتجد نفسها بلا أصدقاء، ولا معارف، رغم أنها عضو في ثلاثة أندية.

أما وجه المدينة الروحي فإنه يجعل منها زماناً ومكاناً. فها هي مدينة نابلس تظهر بلونها ورائحتها ولغتها وشخوصها، والكاتبة تسترجعها دائماً، في أغلب رواياتها، بتفاصيلها؛ أوديتها وجبالها، ولوزها وزيتونها وتفاحها، والناس وقصصهم. عراقتها تجعل لها مكاناً يمسك بالزمن ويجسده. والمدينة تتأثر وتؤثر بساكنيها، لها سلطتها الواضحة على تركيب المجتمع والإنسان. والمدينة/ نابلس تؤكد الدور الحضاري الثوري الذي تقوم به في مقاومة الاحتلال. وهي الإطار المكاني المتكرر لأحداث روايات الكاتبة. مما يؤكد جدلية العلاقة بالمكان نابلس.

ويظهر، من خلال رسم المدينة، ذلك التناقض بين الأحياء القديمة، التي تمتلىء بالقذارة والضيق والاكتظاظ، والمستعمرات الاستيطانية التي تتسم بالجمال والاتساع والخضرة. ولكن الحي الشعبي، بطابعه المميز دائم الحركة، يعجّ بالأولاد، وتحمل نوافذه أصص نباتات الزينة البيتية، مما يجعل الحي أكثر تعبيراً عن الحياة والاستمرار من ناحية، وفتح آفاق جديدة للمستقبل من ناحية ثانية. ويشدنا مركز المدينة، دوّار نابلس الذي يتوسطها حوله الأسواق ومواقف السيارات والمقاهي والمطاعم،وحركة الناس المتواصلة، وهو محافظ على هويته لا يفقدها، هو رمز نابلس المدينة العريقة التي لا تتغير(٣١:٦٧) والحي الشعبي يمثل العلاقات الحميمة، وتكاتف أبناء المدينة أمام خطر الاحتلال المشترك. فطبيعة المكان ببيوته المتقاربة المتراصة وعاداته وتقاليده الواحدة تجعل من أمر التواصل بين الناس واتحادهم في مواجهة الخطر، أمراً سهل التحقق. وترى الباحثة مها عوض الله أن سحر أبدعت في «تصوير مدينة نابلس وتفاصيلها»(١٤٦:٦٥) في «الصبّار» و «عبّاد الشمس».

وتستخدم سحر خليفة الأنفاق الأرضية، للإفلات من اللحظات الروائية الحرجة التي تتطلب التدرج البنائي في إظهار الأماكن وصنع الأحداث. فعندما يحاصر الجند بيت آل الكرمي، يلجأ باسل إلى نفق أرضي يفضي به إلى ساحة الجامع، فيخرج سالماً مع المصلين.(١٧٥:٦٧) وكذلك نزهة تقود النساء إلى نفق سريّ،

فتتدفق النسوة من تحت الأرض(٢٢٢:٣٢) وتقوم نزهة بحرق العلم الإسرائيلي المركوز على باب الساحة.

إن لجوء الكاتبة إلى استخدام الأنفاق الأرضية فجأة وبلا مقدمات للخلاص من اللحظة الحرجة، يذكرنا بقصص السحر والجان في «ألف ليلة وليلة»، حيث تلعب الصدفة دوراً في حلّ الأزمات. ولكن هذه الأنفاق تشير بشكل أو آخر إلى عراقة المدينة نابلس، رغم أن هذه الإشارة لم توظف روائياً.

والمكان لدى الكاتبة إطار اجتماعي تتحرك فيه العلاقات بوعي وبصيرة، وتنتقي منه الشخوص ببراعة. لكنها عندما تترك المكان/ نابلس، إلى أي مكان آخر، يتسطح المكان ولايظهر منه غير بعد واحد، هو دوره كوعاء حامل للأحداث. وتقطع العلاقة بين التاريخ وطموح الشخوص، وتجرده من واقعيته ورمزه التاريخي، ومردّ ذلك كما يقول ياسين النصيّر «أن بعض الروايات كتبت في زمن خاص، زمن سيطرت عليه صراعات أيديولوجية، فكانت بمثابة السباق لإثبات صحة أو خطأ هذه الأيديولوجيات، واختارت لها أبطالاً ممن يعطونك بأحاديثهم وتصرفاتهم، لا بقناعاتهم مثل هذا الانطباع، ويمثل هذه الحالة يختفي المكان رغم أهميته خلف هذا الركام من الأقوال والأقوال المضادة.(٧٥:٩١) مثل هذه الأمكنة، كانت المكتبة في «لم نعد جواري لكم»، والمجلة في «عبّاد الشمس» وبيت عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية»، فقد جاءت الأمكنة في بعد واحد لا يدخل تفاصيل الفعل.

وتنجح الكاتبة في رسم العلاقة بين المكان والشخوص، فسعدية التي كرهت المكان/ الحارة، تكشف في لحظة الحنين عمق علاقتها به، وعدم انفصالها عنه، حيث أصبحت جزءاً منه، وأصبح هو جزءاً منها «من زمان، اقعد في الشباك الاقي الشباك نور وفرج وأتمسّى بوجوه مبتسمة وكلمات حلوة تردّ الروح، وكنت أشوف عتمة الحارة فضا ورطوبتها دفا. كنت أستنى المغرب لما المؤذن يقول الله أكبر. ويهلّ زهدي ويخلّي ليلي نهار»(٢٣٢:٧٦) وسعدية بعد أن أصبح

حلمها الابتعاد عن الحارة ومغادرتها، نراها تحنّ إلى المكان، ويصبح المكان الذي كرهته هو المكان ذاته الذي ما زالت تحبه. كذلك نجد علاقة عفاف بمدينتها نابلس على أشد ما تكون العلاقة، رغم أن مأساتها الشخصية بدأت في هذه المدينة. ونحسّ الشوق العارم الذي يعتمل في صدر أسامة العائد للوطن، ويحلم أن كل شيء في نابلس باق على نفس الحال التي كان عليها من قبل.

والمكان المتخيل في ذهن الشخوص يأخذ عدة أشكال، فهو في متخيل زينة في «نساء الأرض الحرام»، جنة شرقية، وحلم شرقي، هو سحر الشرق وتوابله وعطوره وغموضه، ويقي المكان حلماً، ولم يتعدّ المتخيل إلى الواقع. وجاءت صورة الوطن فلسطين في متخيل نزهة على صورة «غولة»، «فلسطينك زي الغولة، بتاكل وبتبلع وما بتشبع»(٢١٩:٣٢)، فهي ترى فلسطين الوجه المجرد، فلسطين الشهداء والدم النازف. فلسطين «الغول» الذي يتخطف الأحباء، واحداً بعد واحد، ولا يصنع الفرح، وتتهرب من مجرد الانتساب لهذا الغول، فتقول «فلسطينك» وكأنها لا تعنيها بشيء. مثل هذه العلاقة فرضها الواقع الاجتماعي، وسوء المعاملة فكرهت المكان/ الوطن لارتباطه في وعيها بساكنيه. «يعني مين الوطن غير أنا وأنت. إحنا يا هالناس؟»(١٧٤:٣٢). ويرى جمال في «نساء الأرض الحرام» أن أميركا غولة تبتلع الناس.

وتتشابك الشخصيات مع المكان، فالأرض هي الأم، وهي المرأة، وهي الحارة، يقول باسل في «عبّاد الشمس» مخاطباً سعدية «أمي يا سعدية أنتِ أنت الحارة، والحارة بدونك ما تنداس».(٢٣٠:٧٦)

نجد المكان عند سحر خليفة في صورته الواردة في رواياتها، مكاناً محايداً، على الأعمّ، لا يؤثر في الأشخاص ولا يتأثرون به. ولكن المكان يتحول إلى فاعل تماماً، له علاقة حميمة عندما يكون نابلس المدينة، أو يكون حاراتها أو أزقتها أو معالم أخرى منها. ويأخذ المكان صفة الزمان، فالسجن هو زمان السجن

وليس مكانه، وهو يتجاوز علاقته العادية ومعناه الحصاري، ليصبح مكاناً يتعلم فيه السجناء الحب والضحك ويشحذون أدواتهم النضالية، فيتعلمون ويخططون طريقهم القادم، وتتكشف لهم الحقائق التي لم يتمكنوا، خارج السجن، من كشفها.

واستطاعت سحر خليفة في وصفها للبيوت أن تصل بنا إلى دلالات متعددة، منها عراقة البيوت والمدينة وثباتهما، والتحديد أو الدلالة على الهوية الطبقية لساكني البيوت الموصوفة.

إن علاقة المكان تبدو أكثر وضوحاً في الروايات من علاقة الزمان، رغم تخلخل هذه العلاقة في بعض الروايات، وحاجتها إلى التماسك والتغلغل في الشخصيات والأحداث. وعموماً فإن المكان، عند الكاتبة، مسطح ذو بعد واحد، يتمثل في دوره كوعاء حامل للأحداث.

* إنسان واقعها *

انسان واقعها

تكتب سحر خليفة أعمالها الروائية، لتخلق عالماً من الحركة والواقع تسند به أيديولوجيتها النسوية، فتخلق الشخوص المناسبة للتحرك في ذلك الواقع. وقد خلصنا من قبل إلى تشبيه شخوصها بأنهم عربات ناقلة لأفكارها، غير مستقلين بذاتهم، ولا يتنفسون غير ما تشاء لهم من هواء.

ولكن سحر تجيد لعبة المواقع، فشخصياتها، تكتسي لحماً ودماً وتحمل هموماً، وتحس وتنفعل وتتشابك، وتخوض صراعاً مع الذات وتواجه الآخرين على أسس ومسوغات ذات طابع واقعي. وتواجه مشاكل وتصرفات تنتمي إلى قاعدة الواقع الاجتماعي. إنها تنسل من الواقع بعض أجزائه، لتبقى على ارتباط بالواقع، وترسم من الشخوص، وتدفع بالقضايا والتحديات، ما يناسب تلك الشخوص المبثوثة، ويتلامم مع ذلك الواقع المنسول وحده، دون التغلغل بعيداً في أعماق الواقع الاجتماعي، في اتساعه وتشابكه. وبهذا لا يستطيع أحد أن يشكك في واقعيتها، كما أنها لا تدّعي شموليتها.

تقوم أعمالها الروائية ، على ساحة مقتطعة من الواقع الاجتماعي، حيث تدور على تلك الساحة معركة حامية الوطيس قطباها الرجل والمرأة. الرجل فيها هو الأقوى يتسلح بارث طويل من القوة، أصبحت تقاليد المجتمع وعاداته، ولتصبح هذه التقاليد هي الموازين والأحكام، وليصبح المجتمع والتقاليد مجتمع الرجل وتقاليده.

وتختار الكاتبة لمعاركها ساحات من المدينة، وشخوصاً من أبنائها، ومن طبقتها الوسطى في الغالب، وأكثرهم على درجة مقبولة من الثقافة، منهم الفنانون التشكيليون والصحفيون والكتاب والممثلون، ونتيجة لثقافتهم هذه، فهم واعون وعياً حاداً لما يجري من حولهم، وهم أيضاً على درجة من الوعي

الحاد بما يدور في دواخلهم، يعبرون عنه بكثير من التوتر والتمرد.

وشخصيات الكاتبة، كانت، في معظمها، مسطحة لا تتغير، فهي تظهر مكتملة حيثما تظهر في الرواية: «أنا ابنة المفتش وزوجة التاجر»(٥:٣٠)، ولا يطرأ تغيير كبير على هذه الشخصيات، ولكن تتغير الظروف المحيطة بها وبعلاقتها مع الآخرين. ففي «لم نعد جواري لكم» نستطيع تمييز أصوات الشخوص، لكننا لا نرى تغيراً في سلوكها. فسامية لم تغيرها السنين، فقد مرت بها أحداث متغيرة وكان ردّ فعلها واحداً، رغم هذه الأحداث والسنين. وأسامة الرومانسي في «الصبار» بقي رومانسياً، واختار الموت المجاني غير المسوغ. إلاّ أن «عادل الكرمي» هو الوحيد الذي بدأ يتغير في نهاية «الصبار» ليتغير كلياً في «عباد الشمس».

وبما أن الأدب هو «أكثر الوسائل وضوحاً في الكشف عن الوضع الاجتماعي للمرأة، ففي مجال الفكر المجرد يمكن للإنسان أن يتبنى آراء لا تعبّر عن الحقيقة العميقة لرؤيته، وإنما في مجال الأدب فإن الفنان يصور علاقات اجتماعية حقيقية، ويرسم صورة للعالم كما يراه بوعيه ولا وعيه معاً. وبهذا فلا بد للكاتب أن يكشف أعماق موقفه حين يكتب أدباً».(١٣٢:١٤) فكيف صوّرت سحر خليفةمعسكري الأعداء المتواجهين، معسكر الرجل، ومعسكر المرأة؟

يظهر الرجل، في الروايات، في حالاته المتعددة، كما في الواقع، فهو أب وزوج وصديق، وهو مثقف وموظف وتاجر وعامل، وهو ثوري أو متخاذل، وهو شاب وطفل. كل رجل نمط معين، مرسوم ليؤدي دوراً، هو من الواقع، ولكنه ليس كل الواقع، ذلك أن الكاتبة تركض وراء الشخصية الحالة، وتهمل ما عداها من الشخصيات الأخرى التي تتعارض مع حكمها المسبق على الرجل.

فالأب، رمز السلطة الداخلية، يدفع أبناءه إلى ما لا يحبون من السلوك. مرضياً نزعته التسلطية، كما رأينا ذلك في حالة والد عادل في «الصبّار» ووالد

عفاف في «مذكرات امرأة غير واقعية» ووالد زينة في «نساء الأرض الحرام» ووالد حسام في «باب الساحة». والأب رمز الأسرة، وبهذا تكون الأسرة أداة تسلط، لا ترى فيها الكاتبة غير هذا الوجه. والأب يجسد الازدواجية، فوالد عادل يتحدث عن الوطن أمام الصحفيين ويمنع أبناءه عن الانخراط في المقاومة، وهو يمثل الاحترام والرزانة بين الناس، فوالد عفاف المفتش المحترم «يدندن» بالأغاني والموشحات، ولكنه يكره أن يسمع ابنته تغني. ووالد حسام بخيل جداً في بيته، محترم بين الناس، ولكنه كريم جداً مع المومس نزهة يغدق عليها الهدايا، يرسم العفة إطاراً لمظهره الخارجي، ويتعرى منها عند نزهة. ووالد زينة يحلم بالعودة للوطن، ولكنه يوسع تجارته ويشتري بيتاً، ويتزوج امرأة أخرى مما يؤكد زيادة ارتباطه بالخارج.

والأخ جزء من الأسرة. نرى استقبال مولده بطقوس مخالفة لمولد الأنثى، ونراه يركل أخواته ويشد شعورهن، كل شيء أمامه مباح لأنه رجل. وهو يستولي على حصة أخواته من الميراث، فضلاً عن استئثاره بميراث مجد العائلة واسمها. وعلى العكس من ذلك نرى أحمد في «باب الساحة» نظيفاً من سمعة أمه المومس المتعاونة مع الاحتلال في حين أن أخته نزهة ترث السمعة السيئة، ويدفع بها المجتمع إلى الهاوية نفسها.

والزوج كما في (مذكرات امرأة غير واقعية) هو أبشع صورة يمكن أن يكون عليها الانسان/ الزوج. فرغم أنه جميل وسيم يملك من المال ما يوازي «مال قارون» وهو تاجر ناجح محترم بين الناس، إلاّ أن هذا كله قناع يحجب حقيقته التي تظهر في بيت الزوجية، عندما يعود في آخر الليل مخموراً، فقد أمواله على مائدة القمار، فيضرب الزوجة، ويركل القطة، ليظهر حيواناً -كما تسميه الكاتبة- والقطة أكثر إنسانية منه.

إذن فإن مؤسسة الأسرة، ومؤسسة الزواج هما مؤسستان فاشلتان تظهران اجتماعياً بمظهر رائق، في حين أنهما في غاية الكدر في حقيقتهما الداخلية.

وإذا ما استعرضنا صورة المثقف، الذي عليه، بحكم ثقافته، أن يكون نصيراً للمرأة، فإننا نجده، كما في شخصية عبد الرحمن الفنان التشكيلي في (لم نعد جواري لكم) يكفر بالعلاقة مع المرأة، ويرى فيها جسداً، ويرى الحبَ استعباداً. وفي الرواية نفسها نرى «فاروق» خريج جامعة اكسفورد، مثالاً للرجل الانتهازي الاستغلالي الذي يستغل ثقافته للتغرير بزوجة صديقه، ولا يتوانى عن فعل أي شيء ليصل إلى جسد المرأة. لأنها في رأيه جسد جميل ليس إلاّ. ونجد «عادل» المثقف الطبقي المتوازن، في (عبّاد الشمس) يعمل في مجلة وطنية ويتحدث عن هموم المرأة والوطن، لا يستطيع ان يقيم علاقة حقيقية مع المرأة، لأنه، كغيره من الرجال، يتكشف على حقيقته وهو ثمل فيقول: «أريد امرأة. امرأة في مكان ما ستفتح الباب يوماً، وتجعلني انفث شهوتي ومرارتي»(٧٢:٦٧)

تأخذ الكاتبة بعض شخوصها للعمل في مصانع العدوّ، مثل عادل وزهدي وأبي صابر وشحادة في (الصبّار)، فعادل مضطر لهجر العمل والعناية ببيارة العائلة والتوجه نحو العمل في المصانع الإسرائيلية من أجل إعالة العائلة وتوفير النقود لتشغيل الآلة (كلية الوالد الصناعية) لكنه يخشى أن تكتشف العائلة سرّ عمله الجديد. ولكنه لا يتورع في النهاية، وقد انفضحت قيم الأسرة، عن ترك الآلة تلقى مصيرها المحتوم تحت أنقاض البيت المنسوف.

إن شخصية عادل شخصية مستحضرة لغرض واضح، فهو يؤمن بالتعايش السلمي بين العرب واليهود، من منطلق الأخوّة البروليتارية التي تجعل من العمال العرب ضحايا نظام واحد. ولكنه ينسى معتقداته هذه عندما تدور فجأة في المصنع معركة (بالأيدي والمفكات والشواكيش) بين العمال العرب واليهود، ويشارك فيها باندفاع من مشاعره القومية. إن الكاتبة تريد أن تؤكد أن كل أشكال النظريات الثورية، لن تصل إلى حلّ أبداً وخصوصاً هذه النظرية، لسبب بسيط أنها لا ترى فيها معسكرها (معسكر المرأة)، فعندما تتحدث نوال عن

المعسكر الشرقي والمعسكر الغربي تتساءل عفاف: «وأين معسكري أنا؟». فعادل، إذن، هو رمز للنظرية الماركسية التي ترى الكاتبة أنها أعجز من أن تصل الى قضايا المرأة.

وتطوّر الكاتبة من شخصية عادل، فبعد أن يفشل في العمل في أوساط العمال يتجه إلى موقع جديد هو العمل في الصحافة الثورية، أي يتحول الى العمل الثقافي الثوري من خلال مجلة «البلد»، ويحاول أن يجنّد الجانب الآخر (المثقف الإسرائيلي) ليعمل من أجل القضية الفلسطينية، ولكن نظرية أخوّة الشعوب تفشل كذلك، وينصرف خضرون المثقف الإسرائيلي ليمضي في طريق أخرى غير طريق عادل.

إذن، التوجه الماركسي لا يحلّ مشكلة المرأة، وأخوّة الشعوب الماركسية لا يمكن أن تنهض أمام ضراوة الواقع.

ولكن ماذا عن الثورة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة ذاتها وكيف تواجه جيش الاحتلال؟ هذه الثورة يحملها جيل من الشباب (باسل، حسام، أحمد) هم أعضاء في تنظيمات، وهم مفعمون بروح البطولة والاستشهاد والأحلام الرومانسية. يجيء أسامة من الخارج، ليحقق رومانسيته في الداخل، في الأرض المحتلة، ويصدمه الواقع، ولكنه لا يعترف به، مما يجعله في النهاية، بطلاً يائساً، يحمل رشاشه ليصوبه على الحافلات التي تقل العمال العرب إلى المصانع الإسرائيلية، مناقضاً بذلك موقفه من الناس الذين تكون الثورة من أجلهم، ويكون زهدي في واحدة من هذه الحافلات، ويعرف أن أسامة هو الذي يطلق النار، فيستشيط غضباً لهذا العمى السياسي، فينعته ب «القوّاد»، ولكنه عندما يرى أن أسامة في مأزق ينضم إليه ويستشهدان معاً. ويستشهد كذلك أحمد شقيق نزهة (باب الساحة) ونرى «حسام» يسير في النهاية وهو يعرج.

إن الكاتبة، تعلي من شأن المقاومة في الأرض المحتلة، ولكنها في لاوعيها،

وكما يظهر من نهايات أبطال المقاومة، لا تصل إلى شيء. لقد تغيّر أبطالها فعلاً، وأثر في كل واحد منهم واقع معيّن كان الاحتلال مفجراً له. وتأتي نقطة تغيّر كل من حسام وياسل في السجن، ويكبران فيه، ويتعلمان فيه معنى أن يكون الواحد واقعياً. إن الكاتبة تدفع بنا إلى موقف في غاية التناقض: كيف يمكن للسجين المعزول عن العالم أن يغدو واقعياً؟ إن السجن مليء بالحلم الفردي وأبعد ما يكون عن الواقع. قد يكتسب السجين معارف جديدة، وقد يتحول إلى ثوري مغرق في التحليل النظري المجرد، كما هو حال صالح، ولكنه ما أن يخرج من السجن حتى يصطدم بالواقع المعاش، والذي يحتاج منه إلى فترة من الزمن ليعتاده، ويخرج من واقع السجن.

أما معسكر المرأة في ساحة الصراع مع الرجل، فإن الكاتبة تبدأ بها طفلة لاهية، تعدها الأسرة لتكون زوجة، ثم مرامقة يقبر الزواج أحلامها، ثم زوجة، وقد تكون أماً او أختاً او صديقة، وقد تكون جدة متعلقة بالماضي وذكريات الصبا، أو موسماً جنى عليها المجتمع.

نلحظ في روايات سحر خليفة كثرة عدد النساء، وتظهر المرأة في صور متعددة، المرأة المتعلمة وغير المتعلمة، الثورية والمستكينة. العاملة وربة البيت، وتظهر البنت والعبء الأكبر يصاحبها منذ ولادتها، تستقبل بالحزن والعويل، على العكس من استقبال المولود الذكر، وهي مرتبطة في الأذهان بالعورة وشرفها، وهي همّ على الأهل حتى بعد تزاجها، «هم البنات للممات». وتكون تربيتها موزعة على محوري «العيب» و «الحرام»، على النقيض أيضاً من الولد الذي يباح له كل شيء، وتربى على الطاعة والاحترام وخدمة الذكر من أب أو أخ وصولاً إلى الزوج. وتتعلم كيف تتقن عمل البيت من طبخ وتنظيف، وتتعلم تجميل نفسها لتروق في عين الزوج، وتستعد دائماً لاسعاده.

هذه الهموم هي فاتحة لنا للدخول إلى عالم المرأة، ورؤية صورتها في روايات سحر خليفة. إذ تتعمق الكاتبة هذه الجوانب المعتمة من حياة المرأة،

فحضور المرأة لديها ليس حضوراً برجوازياً «قطعة للديكور» كما يقول أحمد جاسم الحميدي، ولكنه حضور يومي وتاريخي يتجسد حيث هي كيان اجتماعي (٣٨:١٥) إنها مستحضرة من هذا الكيان الاجتماعي حقاً، ولكنها مستقطعة منه، تجري شخوصها النسوية لتخدم فكر الكاتبة.

فالمرأة، عموماً، كما تظهر في الروايات، هي من المدينة، وفي المدينة أنماط متعددة من النساء، ولكن الكاتبة تختار بنات الطبقة الوسطى من المتعلمات لتجعلهن ناطقات بهموم المرأة ككل، وجسراً لتمرير مقولاتها النظرية حول حرية المرأة وقضاياها.

جاءت صورة المرأة/ الأم ميالة إلى الإيجابية، فهي عطوف على أبنائها، مساندة لزوجها في أزماته المادية ومواسية له في أزماته النفسية. ولكنها جاهلة مغرقة في السلبية وعدم القدرة على الوقوف كفرد مستقل له شخصيته الخاصة. فنرى الأمهات مثل أم صابر وسعدية وأم أسامة وأم عزام يمثلن الجيل القديم من النساء ممن لا يمتلكن المعرفة والوعي، فيؤمنّ بفوقية الرجل، ويزرعن هذا التصور في رؤوس الأبناء والبنات.

والمرأة الأم الكبرى/ الجدة تعيش القديم من العادات والتقاليد وتدعو إليها تصوغها على شكل قصص ترددها في المساء على مسامع الصغار من الأحفاد المتحلّقين حولها.

هؤلاء النسوة هنّ أية أم فلسطينية من الجيل القديم، ترضى بالواقع وتؤمن بالغيب حلاً لمشاكلها، وترى الرجل محوراً تدور حوله حياتها، ورضاه عنها أقصى أمانيها.

هؤلاء الجدات والأمهات، كما ترى الكاتبة هنّ واحد من الأسباب في شقاء المرأة، «هن السبب في الكثير مما نحن فيه»(١٣٦:٣٠)

والأم الوحيدة التي جاءت صورتها مشرقة هي سعدية في (عبّاد الشمس)، فهي حين تفقد الحلم، تدرك أن تحقيق الحلم الفردي مستحيل في زمن الاحتلال، وتدرك أن النضال هو سبيلها الوحيد للخلاص، فتدفع أولادها وتندفع معهم للنضال. وسعدية هي رمز للمرأة الفلسطينية المناضلة التي تنذر نفسها لأبنائها، ثم تقدم حياتها وتقدمهم للوطن. ولعل الكاتبة تعبّر هنا بصدق عن موقفها من ضرورة مشاركة المرأة في النضال ضد عسف الاحتلال. فسعدية في موقفها من الاحتلال، بعد أن استشهد زوجها، ثم سجن ابنها، ثم فقدت الأرض الحلم، تتجاوز حجمها المألوف، «بل تتجاوز حجم الرجل ومقدراته، فتصبح قدرة مطلقة حين تتحول إلى رمز».(١٤٤:٤٣-١٤٥)

أما الأم الجميلة ايفيت، في «لم نعد جواري لكم» فان صورتها جاءت مشوهة للغاية، لافتقارها إلى الوعي والثقافة، فتقع في حبائل الغواية، وتفقد ابنتها.

وبهذا، فإن الكاتبة تحكم على جيل الأمهات بالتخلف والانسحاق أمام سطوة الرجل، وهذا التخلف والانسحاق هو بعض ما أوصل المرأة إلى ما هي عليه. وبهذا فإن الكاتبة تدين الضحية أيضاً، متهمة إياها بأنها لم تستطع دفع الأذى عن نفسها، متجاهلة بذلك كل ظروف المرأة في الجيل الذي سبق جيلها.

أما الشخصيات النسوية المتعلمة، فإننا نراها مأزومة، متصدعة، تحيا الصراع الحاد مع النفس، ومع كل ما يحيط بها. ونكاد نرى سحر الكاتبة تمتد وتختفي خلف أكثر من شخصية اسماً، وتكاد، جميعها، تكون تواصلاً لشخصية واحدة، ابتداء من شخصية «سامية» في «لم نعد جواري لكم»، مروراً بشخصية «رفيف» في «عبّاد الشمس» إلى «عفاف» في «مذكرات امرأة غير واقعية» ثم «زينة» في «نساء الأرض الحرام» وسمر في «باب الساحة».

وهنالك شخصيات نسوية أخرى من المتعلمات، لكن أغلبهن يأتي على هامش

الشخصيات النسوية الرئيسية، لاستكمال بعض الأفكار وتأكيدها. مثل شخصية «نوال» في «مذكرات امرأة غير واقعية» التي لم يحمها انتماؤها السياسي من المعاناة، فرفيقها الحزبي الثوري يخضع للتقاليد ويتزوج ابنة عمه الصغيرة الجاهلة. وسهى الفنانة التشكيلية التي تؤمن بتفوقها على الآخرين لمجرد أنها فنانة، سهى تهرب إلى المخدرات والأدمان. والهرب من مواجهة الحياة يكاد يكون طابع هذه الشخصيات المتعلمة، فسامية تهرب إلى أميركا، وعفاف تهرب إلى نابلس، وإيلانا تهرب إلى إسرائيل ثم تهرب منها إلى المخدرات، وسارة تجرب المخدرات والماركسية والإسلام. فالمرأة المتعلمة تعي واقعها بحدة وتعيش انفعالات حادة نتيجة هذا الوعي، ولكنها لا تعرف الطريق لتحقيق ذاتها والخلاص من القيود التي تكبلها.

والمرأة الثورية في روايات الكاتبة، تتراوح بين القوة والضعف. والثورية الفقيرة هي الأقدر على الصمود والبقاء، أما الثورية الغنية التي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة فانها سرعان ما تتراجع وتنسحب، وخير مثال على كل منهما نوار في «عباد الشمس»، وهي ابنة العائلة العريقة الغنية، ونوال الفقيرة في «مذكرات امرأة غير واقعية» هي النقيض الأقدر.

نجد مما سبق استعراضه من صور للمرأة في روايات سحر خليفة أن صورة المرأة/ الأم قد اتسمت بالجهل وعدم الثقافة، وانعدام الاستقلال المادي المعيشي، مما أدى بها إلى أن ترى في الرجل السند والمعين، فتقبلت بروز أهميته وتهميش دورها ومكانتها، وانحسار هذا الدور، ليصبح «النسل أهمّ مبرر لوجود المرأة».(٤٠:٣٠)

أما الشخصيات المستقلة اقتصادياً والعاملة، فإنها تعيش مأزومة منفعلة، تزجي النظريات حول المرأة وتحررها من عبودية الرجل، ولكنها على الصعيد العملي تعجز عن الفعل. وجاءت المرأة البورجوازية المتعلمة متمثلة في رفيف ونوار وعفاف، أكثرهن تأزماً وتنظيراً، وأعجزهن عن الفعل.

أما المرأة التي تنحدر من أسرة فقيرة، فقد كانت أكثر قدرة على التحمل والاستمرار، وأكثر إيجابية في الطرح النظري وعلى صعيد الفعل أيضاً، مثل سميرة في «لم نعد جواري لكم» ونوال في «مذكرات امرأة غير واقعية». وكذلك وجدنا المرأة البسيطة غير المثقفة، التي تقوم بعمل عادي، أكثر قدرة على المواجهة من الفتاة المتعلمة، مثل سعدية التي تقابلها صورة سمر في «باب الساحة».

ان الشخصيات المركزية، من رجال أو نساء، في روايات سحر خليفة، يمثلون افكاراً، فرواياتها تجسيد لهذه الأفكار، وعلينا أن ننظر إليها من حيث هي تفاصيل تكمل واحدتها الأخرى في تساند وتساوق، وتدعو لفكرة واحدة، تسقطها الكاتبة على شخوصها من النساء والرجال (سعدية، نوار، ايفيت، عبد الرحمن، عفاف، باسل،...) ممن يشكلون نماذجها المقربة إليها، والذين قد تختلف تفاصيل أحداث حياتهم، ولكنهم يحتفظون دائماً بنفس المواقف الحادة. إنهم هم أنفسهم، تتغير الأسماء والأحداث وتبقى القضايا والمواقف.

والأعداء أيضاً هم أنفسهم تتغير الأسماء ويبقى العداء، هم الرجل والمجتمع وجهل الأمهات.

ويتصف أبطالها، في معظم رواياتها، بأنهم متوحدون مع ذواتهم، رغم كونهم يعيشون مع غيرهم، وعلاقاتهم يشوبها التوتر والانفعال، لا يستطيعون الدخول في علاقات إنسانية حميمة، يتبادلون فيها الأخذ والعطاء. كل ما حولهم يرونه معادياً، ويحسون بالعجز عن التأثير فيه، فيلجأون إلى صنوف من التمرد العاجز، والثورة المجهضة. ويكتفون بادانة الحياة والمجتمع بأقوالهم البليغة الساخطة ويلقون بأنفسهم نحو استشهاد مجاني (فشل) غير مسوغ.

الشخوص، كما قلنا، هم حملة الأفكار، أدخلتهم الكاتبة كأناس من لحم ودم

في واقع معوه، شبه واقعي، ولعبت اللغة دوراً هاماً في هذا التمويه، حتى جاز على الكثيرين، ممن لم يربطوا واقع الروايات بالواقع المتكامل، فنرى الباحثة إيمان القاضي، تصف شخصيات الكاتبة بأنها «حية تمثل كل منها بنجاح نموذجاً خاصاً، له حضوره الخاص، ونكهته المميزة، وإطاره الاجتماعي الواضح المعالم»(٢٨٣:١٢)، ولكن بعضاً آخر من النقاد، منهم الناقد فيصل درّاج رأى هذا التمويه وأعلن عنه(٦٦).

ولم تقف الشخوص عند الإنسان وحده، فقد أنْسَنَت الكاتبة الثياب والقطة والتفاحة في «مذكرات امرأة غير واقعية».

والآن، يلحّ السؤال علينا، هل استطاعت الكاتبة إبراز قضية المرأة من خلال الشخصيات الروائية؟

والجواب ببساطة هو أنها استطاعت عرض هموم المرأة، وعندما فتشت عن الحل لم تجده، لأنها أدانت من قبل كلّ النظريات الاجتماعية، فانجرفت نحو نظرة كوسموبوليتانية خطرة، تدعو إلى أخوّية نسوية عالمية شاملة. (نساء الأرض الحرام).

ويظهر من روايتها (باب الساحة) أنها عوّلت كثيراً على الانتفاضة في تغيير واقع المرأة، فاستبانة سمر تسأل السؤال المغرق في المثالية عن مدى تغيّر واقع المرأة في ظل الانتفاضة فيكون جواب الداية زكية في عرض لغوي جميل بأن المرأة ازدادت هموماً. وتنسى الكاتبة أن الهموم المضافة يتحملها الرجل أيضاً، فهو أيضاً يعاني تشرد الأبناء المطاردين في الجبال ويحسّ بمعاناتهم في السجون ويتنقل من محكمة إلى محكمة ومن سجن لسجن متابعاً لهم.

ما من شك في أن الكثير من التغير قد طرأ على وضع المرأة الفلسطينية في الانتفاضة، سواء على سلوكها أو أسلوب حياتها، بما اكتسبته من منزلة ودور في المقاومة. ولكن الانتفاضة كانت ثورة على الاحتلال استنهضت طاقات جميع

أفراد الشعب ، رجالاً ونساءً وأطفالاً، ومن البدهي أنها لم تأت لتغيير أبنية الواقع الاجتماعي، بل بقي النظام الاجتماعي كما هو وظلت علاقات الانتاج كما هي، فلا يمكن، والحالة هذه، أن يتغير وضع المرأة اجتماعياً. تقول الكاتبة إن الواقع الفلسطيني في ضوء الانتفاضة قد تغيّر بسرعة، كان «يقفز قفزاً كالقطة. والانتفاضة نفضت عنا الغبار، وهزت الارض بلا انذار: «لا للمظاهرة» وفوجيء الأخوة بالمظاهرات تأتي للنسوة في قعر الدار. «لا للخروج والبهدلة» وجاءت البهدلة إليهن في غرف النوم»(١٣٣:٣٢) ولعله واضح تماماً، من خلال هذا النص الذي تورده الكاتبة أن الانتفاضة دفعت المرأة للمقاومة، ولم تغير من واقعها الاجتماعي في مبناه العام شيئاً.

وتلقي الكاتبة خطاباتها البليغة محللة ومبشرة وداعية، ولكنها لم تسأل نفسها سؤالاً هو: كيف يمكن أن يتم ذلك؟

* لغة واقعها *

لغة واقعها

اللغة هي وسيلة التعبير للكاتب، ينقل بها ما يشاء قوله إلى الآخرين، والكتابة صورة اللغة، فهي لغة مرسومة نحتفظ بها لنعود إليها كلما أردنا. وللغة قوانينها الذاتية، وهي نحو وصرف وتركيب مفردات واشتقاق وبلاغة، وهذه القوانين تشكل المرجعية المعرفية للغة، نستخدمها من أجل أن يكون كلامنا مفهوماً.

ومن أجل العبور باللغة إلى مرجعية فنية، فإن الكاتب يلجأ إلى أدواته الخاصة، ليصنع نسيجه الداخلي ويسبغ عليه الجمال الذي قد يصل إليه مباشرة، أو إيحاء ودلالة متخيلة.

مثل هذه المرجعية المعرفية والمرجعية الفنية تنطبق، أيضاً، على الأصناف الادبية من شعر ونثر وما يتفرع عنهما، كالقصة والرواية وغيرها.

فالرواية لها قوانينها الذاتية، ومرجعيتها المعرفية، ولها تجليها الفني، ويرى باختين أن «الرواية هي شكل من أشكال اللغة، شأنها شأن الشعر. ولا تشكل اللغة شيئاً خارجاً على الكلام الذي يدفع فيها زخمه بواسطة مقاصده. وليس الكلام سوى الحوار... ذلك أنه يصبح جامداً ويموت في المونولوج».(١٥:٦٢)

إن طرق بناء الرواية وخط سيرها وظهور الشخوص ونموهم وتغيرهم، واختفاءهم وتحقيق أهدافهم أو فشلهم دونها وصراعهم من أجلها هي القوانين الذاتية للرواية، التي ما أن يتخلخل أحدها حتى يصيب التخلخل كل بناء الرواية. واللغة هي القادرة على إيصال الرواية في شكل جميل، أو إيصالها على شكل إخباري محض. ولهذا فإن الكاتب يستعين بكل الوسائل التي تحرك

خيال القارىء المتلقي واستخدام مخزون ذاكرته، فيحاول أن يحلّق بعيداً بلغته السردية، حتى لا يقع في لغة الإخبار، ويوظف الحوار والوصف، ويلجأ إلى المونولج والتضمين والموروث، من الدين واللغة والأسطورة والأمثال والأغاني، وغيرها من التقنيات، التي تجعل الرواية عالماً حقيقياً ينبض بالحسّ والحركة.

إن النسيج الروائي في أعمال سحر خليفة يكاد يصل إلى المستوى الأدنى، فالشخوص تظهر مكتملة جاهزة، ونكاد لا نرى تشكلها أو طموحها، ولا نعرف شيئاً عن كيانها الجسماني، وكيانها الاجتماعي، وكيانها النفسي، ونراها تتغير أحياناً بسرعة غير منطقية. فالسجناء من أبطال رواياتها يتغيرون بسرعة في السجن ويكبرون (حسام وباسل) فالتغير في الشخوص يتطلب استعداداً مبكراً في الشخصية. مما يؤكد أن الكاتبة أرادت أن تؤكد أثر السجن في تغيير الأشخاص.

وقد تظهر شخوص فجأة، وتختفي فجأة مثل أخوة عفاف وأخواتها في «مذكرات امرأة غير واقعية» وقد تدخل وتقيم في أماكن لا تتميز إلاّ بالاسم وليست لها جدليتها أو أثرها في الأحداث، كالمكتبة في «لم نعد جواري لكم» وكذلك مدينة رام الله في الرواية نفسها، ومدينة القدس في «مذكرات امرأة غير واقعية».

وتفتقر أغلب الروايات إلى «نقطة المواجهة» لأن الكاتبة تجعل شخوصها في حالة ارتطام حامية مع أزماتها، وفقدان نقطة المواجهة يجعل «الصراع»، إن وجد، باهتاً لا حميّة فيه. وقد لا ينتهي إلى غاية. وقد رأينا ذلك واضحاً في «مذكرات امرأة غير واقعية».

لا يختلف بناء روايات سحر خليفة في كل رواية عنه في الأخرى. وتلعب الصدفة غير المسوغة أحياناً دوراً أساسياً في منحى الرواية. فماذا كان مصير رواية «الصبّار» لو لم يكن بالصدفة نفق في بيت آل الكرمي تمكن أسامة

من عبوره عندما حاصره الجند، ليقوم بعدها بمهاجمة الحافلات التي كان زهدي، بالمصادفة، في واحدة منها، والذي عرف بالمصادفة أيضاً أن المهاجم هو أسامة، فتمكن زهدي، رغم إطلاق النار الكثيف من الوصول إلى أسامة ومشاركته في الهجوم والاستشهاد؟ وماذا يمكن أن يحدث لرواية «باب الساحة» لو لم يصب حسام بطلق ناري ويلجأ إلى بيت نزهة المشبوه؟ ولماذا لم يلجأ الى اي بيت آخر اكثر طمأنينة خصوصاً أن بيت نزهة كان معروفاً بالعمالة للعدو؟ وماذا كان يمكن أن يحدث لمصير نزهة التي أصبحت بطلة لأن في بيتها نفق أرضي (أيضاً) يقود إلى باب الساحة؟

إن اهتمام الكاتبة بطرح الشخصية/ الفكرة/ الأزمة جعلها لا تدقق كثيراً في بنائها، وبناء الشخوص من حولها، وترابط الأحداث وتسلسلها فيها. إن ما يمكن أن يكون مقبولاً في الواقع الحي قد يكون غير مقبول أبداً في الواقع الفني.

تنقسم اللغة في أي عمل إلى لغة سرد وحوار. ولغة السرد إما أن تكون قصاً يقوم به الراوي أو وصفاً يقوم به الكاتب. وتختلف اللغة وتختلف استخداماتها حسب مقتضى الحال، وقد تكون فصيحة أو محكية أو ما بينهما أو مزج لكل واحدة منها أو تداخل وافتراق بينها. وتكون لكل شخصية مفرداتها وقاموسها ولهجتها وطرق حديثها، بما يتوامم وطبيعة تلك الشخصية، بل إنلغة الشخصية تدخل كيانها الاجتماعي وكيانها النفسي.

يراوح أسلوب السرد عند الروائية سحر خليفة بين نقل الطابع المحلي للبيئة النابلسية، ولهجتها النابلسية، وبين الأسلوب الفني الجميل الذي يجنح إلى الشعرية، فهي تنقل لنا اللهجة المحكية على لسان الشخوص، وهي مرنة لا تستعصي على التكيف مع النسيج الروائي. إلى جانب اللغة الفصحى، أو ما يطلق عليه تجوّزاً «اللغة الوسطى» وهي لغة المثقفين المحكية، التي تقع بين العامية والفصحى.

والوصف في روايات الكاتبة يسير على نمط تقريري يشبه صور «الكاميرا المتنقلة»، فهي تستخدم الوصف المباشر لا الوصف الانطباعي، فهو وصف محايد، نرى فيه الأشياء وقد احتلت المشهد وكأنها لبّ الموضوع وتهمّش الفرد مقابل الأشياء. وهنا نلحظ اختفاء السارد اختفاء شكلياً فقط: «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 المنوعة. وفي طرف القاعة إلى أقصى اليمين ركن محاط بالزجاج الأصفر من جوانبه الثلاثة، ولا يوصل بينه وبين القاعة إلاّ باب زجاجي»(٥:٥٣) ورغم أن هذا الوصف لا يشير إلى وقعه على الشخصية، لمجيئه خارجياً مستقلاً بذاته، إلاّ أنه يبين، بشكل لا يقبل الجدل، قدرة الكاتبة على الوصف، وشهادة لقدرتها على تخيل الأشياء، وصفاء وصدق لغتها.

وتوظف الكاتبة الوصف لتأكيد معنى أو فكرة، ففي وصفها لبيت الكرمي بادراجه العالية، وغرفه الكثيرة، وقدمه وعراقته، فإن الوصف يؤكد هوية سكان البيت الطبقية. وكذلك فإن وصفها لبيت سعدية ومحتوياته البسيطة، يؤكد بساطة ساكنيه وواقعهم الاجتماعي.

ولكنها نادراً ما تصف الشخوص، لأنها تعرضهم كأفكار أو مجرد أفراد يحملون هذه الأفكار، ولكنها وصفت شحادة في «الصبّار» لتجعل منه مسخاً يتحرك ويتطلع إلى الارتقاء إلى مستوى أبناء البورجوازية الأرستقراطية بشكل ممجوج مستهجن، واكتفت بوصف خارجي للأفراد، كوصف عادل بأنه طويل ووصف نوال بأنها خضراء العينين، ويكون الوصف للأشخاص ضمنياً يحمل صفة واسعة غير محددة فايفيت توصف بالجميلة وفاروق بالمثقف، وجمال بالممثل العربي اللبناني الأصل القادم من مصر، والفتاة أم العلم.

وعندما تصف الكاتبة الأماكن الشعبية والحارات، فإنها ترتقي بها إلى مستوى اللوحات السينمائية المتحركة، تنبض بالحركة والصوت، وتتميز بالحوار الجميل، ونداءات الباعة والحرفيين وحركة الناس. فعندما تصف دوّار مدينة نابلس، لتؤكد التغيّر الذي أصاب حياة الناس «الناس لا تبدو عليهم شقاوة العيش. يلبسون على الموضة. يمشون بخطوات أسرع، ويشترون بدون مساومة. كثرت النقود، كثرت الأعمال، وارتفعت الأجور...»(٣١:٦٧) وتبدع الكاتبة في وصفها لحمّام النساء وما فيه من حركة وحوار، كما تبدع في وصفها «لبيت العزاء» في بداية «باب الساحة» و «بيت العزاء» وما صاحبه من أحداث في نهاية الرواية. إن قدرة الكاتبة على وصف الأماكن العامة وحركة الناس فيها وحواراتهم الموحية الموصلة هي ما يجعل لرواياتها ذلك الزخم والحميمية النفاذة إلى قلب وعقل القارىء ينسيانه كل ما يمكن أن يعتري البناء الروائي من وهن.

ويتداخل الوصف مع اللغة الشعرية، التي تجندها الكاتبة لحث إيقاع الوصف، لكن اللغة الشعرية في الأعمال الروائية لا تخدم البناء الروائي، مثلما تخدمه اللغة الوقائعية، وهذه اللغة الشعرية «تبدو بعيدة عن السرد، ملصقة عليه من الخارج، مما يجعل السرد اللاهث الذي نراه في المشاهد الوقائعية، يتقطع لصالح لغة غير روائية تنشغل بوصف الفكر الماثل داخل الشخصية الروائية، إنها لغة لا تضيف إلى الرواية الوقائعية، وإن كانت تحرفها عن مسارها»(٩٠:٦٩)، وتغرق الكاتبة في اللغة الشعرية، التي، رغم جمالها، تحوّل الوصف الى «ضرب من الحشو والاطناب، أو على أحسن الفروض يصير مجرد زينة وزخرف»(١٨:٩٢) فهي في حشدها للكثير من الوصف الشعري، إنما تعرض مهارات قد لا تكون الرواية مجالاً مناسباً لها.

لا يحتل الحوار مساحة كبيرة في روايات سحر خليفة، فالسرد هو المسيطر فيها، يرجع إلى الذكريات حيناً أو يغرق في المنولوج الطويل، حيناً آخر. ولما كانت وظيفة الحوار هي نقل القارىء إلى العالم الداخلي الرحب للشخصيات،

ليجسد أحلامها وطموحاتها وأفراحها وإحباطاتها، ومواجهة أفكار الشخصية مع أفكار الآخرين ومقارعتها، فالحوار بهذا يكون وسيلة فنية مساعدة، ليس أساسياً. ولكنه بالغ الاهمية في اللغة الروائية. وهو يسهم في الكشف عن المتغير في الشخصية ويدفع الأحداث إلى الأمام، فهو «من المميزات الأساسية للحضور. حيث أن الشخصيات تظهر وتتحرك بنفسها أمام القارىء، وتتبادل الكلمات الحية».(٣٣:٨٥)

ولكن الكاتبة توظف الحوار ليخدم القضايا الفكرية والثقافية والسياسية ليتخذ شكلاً من الجدال حول القضية المطروحة، مبتعداً عن حقله الروائي، وفي مثل هذه الحالات تطيل الجدل، وقد رأينا صفحات متتالية تصل إلى حد الملل في كل من «لم نعد جواري لكم» و «عبّاد الشمس» و «نساء الأرض الحرام»، ويمكننا أن نستغني عن جزء كبير من هذا الجدال دون أن تختل الرواية.

واستخدمت الكاتبة الحوار الفصيح في «لم نعد جواري لكم» لأن شخوصها من المثقفين، واستخدمته بالمحكية الدارجة على ألسنة الشخوص الشعبية، أمثال زهدي وأبي صابر وسعدية والست زكية ونزهة وغيرهم، وهم يتحدثون بهذه اللهجة بعفوية وتلقائية صادقة، والكاتبة تجيد هذه اللهجة بشكل غير عادي، مما يدلنا على معرفتها الواسعة بالناس العاديين من أبناء المدن، ومعرفتها لمشاكلهم وطبيعة حياتهم، وقد رأينا قدرتها الفائقة على وصف الأماكن الشعبية العامة والحارات والأسواق، مما يؤكد هذا الإطلاع الواسع، إلى حد التغلغل في هذه اللهجة.

لكن الكاتبة لا تلتزم اللغة المحكية دائماً لشخوصها الشعبيين، فكانت أحياناً تضع كلاماً فصيحاً لا يرقى إلى مستوى مداركهم كما أظهرتهم الرواية، ف «أبو صابر» شبه الأميّ يقول: «هذه المرأة جوهرة. تحاول أن تشد أزري بالدعوات والبسملات. لا بأس، مورفين مستحب، لكنني بحاجة للمجديات»(٦٦:٦٧) وأكثر من هذا نجد الشخصية الواحدة تنطق بمستويين

لغويين، أحدهما فصيح، والثاني بالمحكية. فها هو زهدي يقول: «ايمتى؟ يا ناس ايمتى؟ خمس سنين يا عالم التعن أبو دينًا. عليّ الطلاق بالثلاثة إنه طوز الكويت أرحم»(٩٢:٦٧) وهو نفسه الذي يقول: «وكيف يتقد القلب بدفء الحنان إذا لم يحتك بحرارة الحياة! عادل لم يكن يتكلم كثيراً. لكنه كان ثرثاراً حتى في صمته، والآخرون لا يتكلمون إلاّ حين يفتحون أفواههم»(١٤٦:٦٧-١٤٧) يبدو واضحاً من هذين المقطعين للشخصية الواحدة مدى التناقض الذي أوقعت الكاتبة نفسها فيه.

جاء الحوار في رواية الكاتبة الأولى «لم نعد جواري لكم» بالفصحى أو ما يمكن تسميته بلغة المثقفين وهي تناسب الشريحة التي تتكلمها. لكن الحوار لم يكن موظفاً بشكل حوار روائي، فكانت الكاتبة تضع الكلمات على ألسنة الشخوص، وتتدخل فيه بالتفسير والتوضيح، وكانت تستغله لايصال فكرة معينة أو أيديولوجية ما. وقد يأتي مقحماً على النص، مما أدى في بعض الأحايين إلى الإخلال بالنسيج الروائي، ووحدة العمل الروائي.

والحوار في «الصبار» و «عباد الشمس» جاء باللهجة المحكية النابلسية، على لسان شخوص ينتمون إلى شرائح شعبية، مما جعل «صيغة التخاطب الشعبية زاخرة بالدلالات، وليست مجرد لغة إيصال، بل لغة دلالة كثيفة كثافة الذهنية الشعبية نفسها»(٨٦:٦٩) ويرى فاروق وادي أن سحر تصل الى اللغة الشعبية بلغة خضرة في «عباد الشمس»، «فتطور وتتجاوز غنى اللغة الشعبية التي استطاعت تمثلها وإعادة صياغتها بمقدرة عالية في الصبار»(١٨٦:٥٦) تقول خضرة «السرقة حرام، أنا باقول مش حرام. كل الناس بتسرق، وكل الناس بتعرص، الفقير المسخم مثلنا بنفضح، على سرقة صغيرة، والغني والقوي يسرق الدنيا وما حدّ يحسّ فيه ويفضحه... ليش ناس تاكل كباب وناس تاكل....»(٩٠:٧٦) هذه اللغة بمفرادتها هي حقيقة ما تتكلم به خضرة، فهي لغة ترجع إلى ثقافة خضرة، وإلى بيئتها وعفويتها، وطريقة فهمها للأمور. ورغم بساطتها إلاّ أنها قادرة على صنع مفاهيم خاصة بها، وخلق قناعاتها الخاصة،

متجاوزة الثالوث المحرم (الدين، الجنس والسياسة) صانعة البدائل لنفسها عن قيم المجتمع الزائفة. وكلماتها تحمل دلالات اجتماعية مشيرة إلى خلل في العلاقات، وازدواجية في التعامل والحساب، ويتردد الكلام بصيغة أخرى على لسان نزهة في «باب الساحة» ، «أمرين ما حدا دريان فيهم: موت الفقر وتعريص الغني».(٣٢:٧٤)

إن تداخل الوصف واللغة النفسية التي تصور رد الفعل مع الحوار، كما يظهر جلياً في روايات سحر خليفة، يشكل نقلاً للواقع كما هو دون تفسير أو إضافة. ومثل هذا النوع من الكتابة ينحرف عن الكتابة الروائية.

إن روايات سحر خليفة تقوم على أرضية واحدة، هي الاحتلال الإسرائيلي وأثره وتأثيره في الناس، والاحتلال «من أخطر الأحداث التي تؤدي غالباً إلى خلق واقع لغوي جديد في المناطق المحتلة، ويتضح ذلك في البلدان التي خضعت للاستعمار القديم، حيث أخلت لغاتها المحلية -في كثير من الأحوال- الطريق أمام لغة القوة التي تستعمر أرضها»(٩٢:٣٣) ونرى استخدام اللغة العبرية في بعض المفردات، التي تعكس الواقع الجديد في أمور لم تكن سائدة من قبل «سألت أبو النوف: اشتغل تهريب واللا (ليشكا)»(٦٧:٨٧) أي عن طريق مكتب العمل. وخضرة تستخدم تعابير ومفردات عبرية في حديثها مع اليهود. والاحتلال يسعى إلى طمس الحقائق العربية واستبدال أسماء الأماكن العربية بأسماء عبرية، فنابلس تصبح في التحوير الاحتلالي (شخيم).(٦٧:١٥) ولكن اللغة «تزداد صموداً في وجه أندادها كلما ازداد ارتباطها بتراثها، تماماً كالشجرة وجذورها، إذا اشتدت بها الريح في يوم عاصف، وكالبنيان وقواعده وأساساته إذا اهتزت من تحته الأرض»(٩٢:٣٤)

بعد أن عرضنا للغة الكاتبة السردية، وبنائها الروائي، سنتناول أسلوبها ولغة التوصيل للمتلقي (القارىء).

تلجأ الكاتبة إلى التضمين، فتضمن رواياتها العديد من الأمثال الشعبية والشعر والأهازيج والآيات القرآنية، وبعض الأغاني الحديثة الشائعة. أما الشعر الذي، هو من نظم الكاتبة فقد كان ركيكاً، ولا يسهم في إثراء العمل الروائي أو إضاءة جوانبه:

«ومشيئتي قدر على أقدامه تتفتت الأيام والأقدار»(٣٢:٥٣) و «سينتهي العمر القليل

ما بين طبخ وغسيل

دم تك دم تك

دم دم دم»(٢١:٣٠)

وتحشد الأمثال الشعبية على ألسنة شخوصها، خاصة ما يتعلق بالمرأة وعلاقتها بالرجل، تؤكد بها فكرة أو قيمة معينة، أو تكشف خللاً في العلاقات الاجتماعية. فالأمثال هي قوانين المجتمع تعبر عن قيمة وطرائق تفكيره، وتحدد أماكن الخلل فيه، فضلاً عن أن استخدام الأمثال يستدعي ذاكرة المتلقي مضيفاً إلى النص حرارة وحيوية.

واستخدمت الكاتبة الأغاني والأهازيج، بنصها الكامل أحياناً، فجاءت مقحمة على النص الروائي بشكل غير سليم، ومهجوج أيضاً. وأشارت إلى بعض الأغاني الحديثة كأغاني فريد الأطرش «عدت يا يوم مولدي، عدت يا أيها الشقي»(٣١:٦٧) لتؤكد رومانسية هذا الشعب الذي توجعه الأغاني الحزينة. وفي روايتها المكتوبة باللغة الإنجليزية «نساء الأرض الحرام» تستعير بعض الأغاني (الإنجليزية) الشائعة، لايصال أفكار معينة، كحرية الفرد. «قررت منذ فترة طويلة

أن لا أمشي في ظل أحد

إذا نجحت، إذا فشلت

على الأقل، عشت كما أعتقد».(٣١:١٦٥-١٦٦)

وجاءت بنصوص من الدين كالآيات والأحاديث النبوية، لتدل على تدّين شخصية ما، فالداية زكية في باب الساحة، تتشبث بالموروث الديني لتدعم رأيها، مستمدة بذلك القوة والسطوة «يمكن الدنيا آخر وقت وقربت القيامة تقوم. يوم يفرّ المرء من أخيه وصاحبته وبنيه».(٢٤:٣٢)

وتوظف الكاتبة الأسطورة المستمدة من التراث، مثل (الغولة)، التي رمزت بها نزهة إلى فلسطين، وأوردت اشارات عابرة إلى أساطير «ألف ليلة وليلة» و «الشاطر حسن» و «دردبيسة» في محاولة الشخوص لإستعادة روح الماضي الجميل الماضي/ الدفء والألفة حيث الجدة تطوّف بهم في عالم من الخيال والمغامرة. ونراها تعود إلى «أبي زيد الهلالي» في محاولة للبحث عن البطولة المفقودة.

ويظهر الرمز/ التفاحة في «مذكرات امرأة غير واقعية» ليشير إلى العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة، والرمز/ القطة ليشير إلى الدافع الجنسي، ولكن الكاتبة تختار الرمز المجسد المطروق كثيراً، بحيث أدت كثرة استخدامه في اللغة إلى اقترابه من الصفة التي تحمل معنى الشبق والعلاقة، فضلاً عن ان الكاتبة تكررهما في أكثر صفحات الرواية، لتهبط بهما إلى التقرير وتبعدهما عن الإيحاء. فالرمز «بحد ذاته عملية جدلية ممتلئة زخماً وخصباً في كونه معبراً في هذا التحول الذي يؤديه عن رؤية ووضع خصوصيين ومحددين، وهنا تكمن قيمته... والرمز إيحاء مكثف نوعاً وكماً. يشكل اختزالاً لرؤية تدعي التعميم والاطلاق لظاهرة ما، ليس على المستوى الاجتماعي (المكاني) فقط، بل أيضاً على المستوى التاريخي (الزمني)».(٧١:٩٤)

وتلجأ الكاتبة إلى تكرار المفردات وبعض الجمل، مثل استخدامها كلمة «البصمة»، وتعني بها الأثر الباقي، «دع فمك مغلقاً واترك بصمة مكان وقوفك»(٢٩:٦٧) ونرى الكلمة ذاتها في رواية أخرى، وبالمعنى نفسه «قد يأتي يوم للغير، يقفون حيث وقفنا نحن، حيث خلفنا البصمات»(١٢٠:٣٢) مشيرة الى

الحاح الفكرة بضرورة أن يترك الإنسان خلفه أثراً يكون امتداداً له، كي لا يصير إلى زوال. وتكرر عبارات بذاتها لتؤكد أنه ليس ثمة من ثوابت، وكل الأشياء قابلة للنقاش والتغير، فتكرر العبارة من «الصبار» إلى «عباد الشمس» بالكلمات ذاتها «وبدأت الأرض تميد وعندما تميد الأرض من تحتك فكل شيء على ظهر الكرة يموج. وتحاول التشبث بالثوابت، ولكن، حتى الثبات نفسه يتطوح»(٧٠:٦٧ و١٠١:٧٦) ومما يؤكد ما نذهب إليه قول يمنى العيد «يؤدي التكرار إلى وظيفة التأكيد والإلحاح على ما وقع. وكأن الراوي مسكون بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة، وبأكثر من صياغة»(٨٧:٨٢)

وكما تتكرر الكلمات والعبارات، تتكرر أشكال السرد، فهي تستعمل الأفعال المتتالية، لتشير إلى سرعة الحركة في أداء المهام، وتستخدم فعل الأمر الموجه من الشخص إلى ذاته نفسها، يأمرها بالعمل: «اركض، اهرب، اضرب، حذر، نادِ، صفّر، ارسم، خطط، ابعث مرسالاً، ادفن، انبش، احمل، اصبر، اضحك، اضحك في عزّ الحزن»(٥٧:٣٢) وتتكرر الصورة «ياالله، ياالله، هدّوا. لكن الصخر كطود الرب وجبل الطور والأهرامات. اضرب، انشر، اقدح، كسّر، يلعن أمك ملاً صخرة! أمّا علقة! ما هذا الهمّ؟ ما هذي الوقعة والحبسة؟ يوم اضراب ويوم حداد وعشرة على البيعة لمنع التجول. والمحاسيم على الكوربات والشوارع وأعلام غريبة بترفرف على جبهتنا، يا كسرتنا، والنقطة السودا مزروعة مثل الخنجر فوق الرقبة، واحنا الاغنام المذبوحة تنطح وتناطح وتباطح، وتنزف الدم. اضرب، انشر، اقدح، كسّر، أما حبسة! أما علقة!»(٢٢٠:٣٢)

ومن الجدير بالملاحظة هنا، ذلك التداعي الذي يبرز من خلال اندفاع وحرارة اللغة، تداعي الصور -لكن الصخر كطود الرب وجبل الطور والأهرامات- وتداعي اللفظ -الخنجر فوق الرقبة واحنا الاغنام المذبوحة تنطح وتناطح وتباطح- وتداعي الواقع -ما هذي الوقعة والحبسة؟ يوم اضراب ويوم حداد، وعشرة على البيعة لمنع التجول، والمحاسيم على الكوربات والشوارع- إن هذا التداعي الذي يرد كثيراً في روايات الكاتبة، قد يحرك الذهن، ولكن إلى خارج الاطار

الروائي. فهو شكل من المونولوج، والمونولوج حالة فردية، ولكن الكاتبة تورده، في السياق الروائي -كحالة جماعية. إذن هو حالة الكاتبة ذاتها أثناء الكتابة في تصورها لحالة الشخوص، وهو أمر يفسد النسيج الروائي. إن النص يصبح ماسوراً للفظ والصورة، فيندفعان داخله ليفتكا به. والكاتبة مغرمة بهذا التلاعب/ التداعي، تتجاهل أثره المدمر للنص، كما أننا نجد هذا التداعي يقفز بالنص إلى مكان آخر، في حالة تداعي الواقع، ما هذي الوقعة والحبسة يوم اضراب ويوم حداد، وعشرة على البيعة والمحاسيم، فالمناضلون الذين يعملون في كسر صخور البوابة يحسون أنهم محبوسون، فالجنود الإسرائيليون يحاصرونهم وهم ماضون في العمل رغم ذلك، ولكنهم يدركون (الحبسة). هؤلاء المناضلون هم من يفرض الاضراب ويدعو إلى أيام الحداد، لا يمكن أن يفكروا باتجاه اعتبار أيام الاضراب والحداد (حبسة ووقعة) إنه احساس التجار والناس الاخرين الذين يهتمون بمعاشهم، المرتبط بسريان أيام عملهم. وتشعر الكاتبة -في هذا النص- أنها قفزت إلى موقع اخر، فتعود إلى القول: اضرب، انشر... الخ.

وتحمل لغة الكاتبة سمة أخرى هي سمة صورة الشيء ونقيضه «أنا المهجور وأنا الهاجر، أنا المعشوق، وأنا العاشق»(١٨٨:٣٢)، «فيها مزيج من الوحشية واللطف، مزيج من العنف والرقة، من السعادة والألم»(٢٣:٥٣) إنه شكل آخر من التداعي يأتي على صورة التناقض.

لغة الكاتبة جميلة للغاية، تسير بسهولة وسلاسة، قريبة إلى النفس، مفعمة بالرومانسية والشعرية والحلم، تمتلىء بالصور والحركة، وفيها عفوية وصدق واندفاع وحرارة، تتلاءم اقوال الشخوص فيها مع وعيهم وواقعهم وانتمائهم الاجتماعي. انها لغة تعلق بالذهن كما علق النوم الهادىء بجفني سعدية «كان النوم ما زال عالقاً في طرفي جفنيها وزرقة النهار الرائق تأخذ طريقها نحو المدينة النائمة، وفوق قمتي عيبال وجرزيم».(٣٢:٧٦)

ولكن هذه اللغة لا تخلو من سقطات قواعدية (نحواً وتركيباً) هنا وهناك، ولم يعقها أبداً أو يحول دون وصولها إلى المتلقي حواجز أو موانع، رغم بعض الصدمات الموغلة في استخدام كلمات ممجوجة لم يجر العرف باستخدامها في الكتابة العربية.

إن روايات سحر خليفة تستمد من لغتها طاقة قادرة على الاتصال بالقارىء، وقد تكون اللغة، وما تطرحه الروايات من أفكار حول قضية المرأة، هما الركنان اللذان تقوم عليهما رواياتها وأديا إلى انتشارها. وقد يكونا هما أيضاً السبب في سخط الساخطين عليها، وانتصار المعجبين لها.

* شبكة العلاقات وتشكلها
فنـياً مـن هذه الأبعاد *

شبكة العلاقات وتشكلها فنياً من هذه الأبعاد

إن أية دراسة لشبكة العلاقات القائمة بين العناصر الروائية لأعمال الكاتبة سحر خليفة، لا يمكن عزلها عن مضامينها الاجتماعية الواردة فيها. ذلك أن الكاتبة تبدأ رواياتها عادة بخلق الشخصية/ الفكرة/ الأزمة، لتجعلها ترتطم بحدة مع واقع معين، فتتكون بذلك شبكة من العلاقات تنحدر من تلك الشخصية/ الأزمة.

من هنا، فإن فاتحتنا للدخول إلى هذه الشبكة تبدأ من الشخوص ذاتها، في تشابكها مع زمانها ومكانها وغيرها من الشخوص الأخرى المعايشة لها، وطرائق النسج اللغوي لهذا التشابك.

فالأفكار اذن، هي عماد هذه الروايات، تفصّل من أجلها شخوص تمثلها، فالشخوص محكومة سلفاً بالمسار الذي ستسيره عملية عرض الأفكار، فنحن بهذا نجد الشخصيات لا تستطيع الحركة الا في إطار الفكرة المقيدة لها.

وهذه الشخوص جاهزة التكوين، لأنها لا تمثل حياة متنامية للشخصية. وهي متوحدة، ترى الكمال في ذاتها، فلا تدخل في علاقة مع الاخرين، رغم أنها تعيش بينهم، لأن شرط العلاقة الإنسانية هو التواصل بالأخذ والعطاء السمح المتبادل، على العكس تماماً من موقف الشخصية/ الأزمة التي لا ترى غير ذاتها ولا تتعامل إلا مع هذه الذات. وهي في حالة دائمة من الاحباط والعجز؛ تنكر الآخرين وتتنكر للحياة، رغم أنها تعلن تمردها متذرعة باسم الحياة.

إن شخوص الكاتبة سحر خليفة هم أقرب ما يكون إلى هذا الشكل من الشخوص؛ذلك أنها لم تهمل الواقع تماماً بل اجتزأت منه شيئاً، ولم تدخل به تماماً مع الزمان والمكان والآخرين، بل اكتفت منه بما يدفع برواياتها إلى طرح مقولاتها

الفكرية.

والرواية الفكرية لا تلجأ إلى الحوار الحي؛ لأنه يحمل عالماً من المواجهة بين الأفراد، ولما كان الاشخاص/ الأفكار متوحدين، لهم عالمهم الخاص، فإن حوارهم يكون مع ذواتهم بالمناجاة، وهي سبيلهم للكشف عن النوازع والعواطف، مما يعيق حركة الرواية ويوقعها في الجمود.

ولكن الكاتبة سحر خليفة استطاعت أن تنفي عن رواياتها الجمود، فلجأت إلى حياتها الخاصة وتجاربها تغرف منها وقائع حقيقية وأحاسيس صادقة، فاتخذت من الزمان أزمنتها، ومن المكان مدينتها، ومن اللغة لغة حارات مدينتها وشخوصاً حقيقيين عرفتهم، وتعاملت مع هذه كلها بلغة سردية رائقة، فيها صدق العاطفة والشعور، وحرارة القول، وجرأة الفعل. فكان الوصف الجميل للمواقع، واللوحات المتحركة للحياة. فالوصف الدقيق الباهر، واللغة الشعرية المجنحة بالرؤى والأحلام، واللوحات الملأى بالحركة، جعلت أعمال سحر خليفة تنبض بالحياة، رغم كل المآخذ على بنائها الروائي الهش، فتمكنت الكاتبة من إخراج رواياتها من الجمود، وفوق ذلك اقناع القارىء بواقعيتها.

زمن شخوص رواياتها لا تحده، في كثير من الأحيان، أزمان الروايات الخارجية، التي هي في معظمها لم تتجاوز الشهور القليلة، ولكن الأزمان الداخلية للروايات امتدت داخلها بالتقنيات السردية المختلفة، إلى أزمان بعيدة أحياناً، ودخلت في أزمان أخرى، لم تحن بعد.

وتغمض الكاتبة العين عن الزمن الخارجي، فالأحداث الخارجية مهملة، وكأنها تمر بمعزل عن الشخوص إلى حد أننا نعجز أحياناً عن تحديد زمن الرواية باستقراء آثار الأحداث الخارجية على زمن الرواية الداخلي وشخوصها. وأبرز مثال على ذلك هو روايتي «مذكرات امرأة غير واقعية» و «نساء الأرض الحرام» حيث أن الزمن الخارجي لم يدخلهما على الاطلاق.

ويظهر عنصر الزمان في روايات الكاتبة أكثر تماسكاً، لأن الشخوص يمكنها أن تتحدث عن أزماتها في زمن ممتد، أو غير محدد، ولكنها لا تستطيع ذلك بدون مكان تجري عليه الأحداث.

والمكان عند الكاتبة ليس أكثر من وعاء للأحداث، لا تتأثر ولا تؤثر فيه عناصر الرواية الأخرى، من زمن وشخوص، إلا أن الكاتبة عندما تختار نابلس مكاناً لأحداث روايتها، فإن الرواية تغتني بالوصف، ليبرز المكان كقيمة مستقلة، بحيث إنه يمكننا أن نلغي هذا الوصف، دون أن يتأثر مسار الرواية من هذا الإلغاء. ولكن المكان جاء في أغلب الروايات محايداً ومستقلاً، لا يزيد فيه أو يقلل منه تغيير اسمه إلى اسم آخر.

إن جدل المكان مع العناصر الأخرى في الروايات معدوم تقريباً، ولكن تأتي نابلس/ المكان لتنقذ بعض هذه العلاقة، فتظهر الحارة والساحة والدوّار والسوق وصوت المؤذن والأغاني التي تعلن عن نفسها عند باعة الأشرطة وروائح الزهور، لتدخل في علاقة حميمة مع الشخوص، وترتبط بها، وبالأحداث الجارية والناس والزمان.

وشخوص الروايات، كما قدمنا، متوحدون، متفردون، تقتصر علاقاتهم مع غيرهم من الناس على تلك الشخوص الروائية الثانوية التي تستخدم لتعميق الشخصية/ الفكرة، فهذه الشخوص الثانوية هي شهادات حية توظفها الكاتبة لتدعيم فكرتها.

أما المجتمع الأوسع، فلا يظهر إلاّ في حالات معينة، كظهور إخوة عفاف واخواتها عند اقتسام إرث والدهم المتوفي.

وبما أن الشخصية لا تخرج عن كونها تمثل فكرة، فإن الكاتبة لا تعرض

علينا إلاّ ما يخدم هذا الغرض. فنحن نجهل الكثير عن الشخوص الرئيسة ذاتها أحياناً، فنحن لم نعرف عن زوج عفاف إلاّ أنه تاجر، ولم نتعرف عليه في أبعد من ذلك إلاّ بما يمهّد أو يؤكد اضطهاده للمرأة في شخصية الزوج القاسي.

وهكذا تمضي الشخوص الرئيسة بعيدة عما حولها من شخوص أخرى، وتقيم في مكان محدود معزول عن الأحداث والناس، وفي زمان خاص لا علاقة له بحركة الأيام الخارجية.

إن شبكة العلاقات بين العناصر الروائية في روايات سحر خليفة تخدم شخصياتها المنعزلة المتوحدة، لتنعزل وتتوحد كل واحدة من هذه العلاقات في غير اتساق مع غيرها.

* خـــاتمـــة *

خاتمة

نجمل ما قلنا في الصفحات السابقة، إن سحر خليفة تعدّ من الروائيات الفلسطينيات الأوائل، اللواتي كتبن في الأرض المحتلة، واستمرت في الكتابة وما زالت. شغلتها هموم المرأة والهموم الاجتماعية والسياسية والثقافية، حتى استقرت، أخيراً، في العمل الاجتماعي في مجلة «شؤون المرأة» القائمة على البحث الاجتماعي.

عالجت روايات سحر خليفة هموم المرأة ومشاكلها، لكنها بدأت من موقع انفعالي متشنج متخذة العداء للرجل سلاحاً تدافع به الشخصية/ المرأة عن ذاتها، ومشجباً تعلق عليه هزائمها. لكن شخصية المرأة في رواياتها المتقدمة بدت اكثر نضجاً ووعياً بمشاكلها، فبدأت تعي أن الرجل ليس هو وحده المسؤول عن مشاكل المرأة وهمومها، فالمرأة تساهم في صنع وضعها المتدني في المجتمع الذكوري، وتساهم في دفع عجلة المجتمع نحو الذكورية، ونحو تهميش المرأة.

وتبيّن لنا أن نسبة الشخصيات النسوية كانت غالبة في رواياتها، وأن حضور الرجل جاء هامشياً، والنموذج السائد في الروايات هو نموذج المرأة النمطية من بنات الطبقة الوسطى، وريثات المجتمع الذكوري القائم على تبجيل الذكور، وهذه المرأة ترى الرجل محوراً لحياتها. فظهرت المرأة الزوجة الجاهلة غير المتعلمة، وغير المستقلة مادياً، ضحية يدفعها الرجل وتقاليد المجتمع إلى السقوط.

وجاءت صورة الفتاة المتعلمة ضعيفة مأزومة، لم تستطع أن تتجاوز المفاهيم التقليدية وترسباتها، ففهمت حريتها على أنها حرية الجنس والحب، دون الخضوع لأية مقاييس اجتماعية وأخلاقية. إلاّ أن هؤلاء الفتيات لم يستطعن

الاستمرار في تمردهن فتراجعن لإحساسهن بالحاجة إلى الرجل المختلف، الرجل القوي الحنون، الرجل الإله.

وظهرت المرأة البسيطة التي تدفعها الحاجة والضرورة إلى العمل والتعلم، فكانت نموذجاً للمرأة الايجابية، وأكثر قدرة على التحمل والاستمرار. فتضع قدميها على بداية الطريق الصحيح، لإدراكها أن الحلم الفردي لا يتحقق في زمن الاحتلال، فتتجه إلى العمل الجماعي، دافعة أبناءها للعمل والنضال من أجل الوطن.

والرجل المثقف جاء متناقضاً، يعاني ازدواجية في تصرفاته وفي معتقداته، يتحدث عن حرية المرأة، لكنه يتعامل معها كجسد جميل يصلح للمتعة. وجاء الرجل الزوج نموذجاً للاضطهاد، فهو يتعامل مع المرأة من موقع السيد، والمرأة لديه جارية ومملوكة وظيفتها إنجاب الأطفال وخدمة الزوج. أما الرجل المناضل فقد جاء رومانسياً، يقدم روحه مجاناً في استشهاد غير مسوغ. وكان أحياناً مستغلاً، يستغل المرأة في العمل الثوري ولمصالحه الخاصة باسم الحب والولاء للوطن، لكنه يتركها ويتخلى عنها بعد أن يحقق مآربه.

استخدمت سحر خليفة تقنيات سردية حديثة، تخدم بها العناصر الروائية وهي تبذل عناية كبيرة في بناء هذه العناصر.

وساد السرد في الروايات في مقابل قلة الحوار الذي لم يسهم كثيراً في تطور الأحداث، وغلبت عليه اللهجة المحكية، كما أن الحوار ينطق الشخصية بما لا يلائم طبيعتها ودرجة وعيها، فتحدثت الشخصية الأمية بلغة المثقفين أحياناً، كما أن الراوي تدخل، في بعض الأحيان، في التعليق على الأحداث أو تفسيرها مما أحدث ثغرة في البنية الروائية. وثمة مشاهد مقحمة على النص نستطيع حذفها دون الاخلال بالبناء الروائي، وتكثر المصادفات غير المسوّغة فنياً.

وجاء عنصر المكان محايداً على الأعمّ لا يؤثر في الشخوص ولا يتأثر بها، لكنه عندما ينتقل إلى نابلس يصبح فاعلاً ومؤثراً ودالاً على هوية ساكنيه، وعلى هوية الحي كله. وهو أوضح من عنصر الزمان في روايات الكاتبة، فالزمان جاء متخلخلاً غير متماسك، فهو زمن خاص بالشخصية، لا علاقة له بالزمن الخارجي.

إن روايات سحر خليفة هي روايات أفكار، وشخوصها هم أدوات نقل تحمل هذه الأفكار.

وهي في سعيها لإثبات هذه الأفكار لا تهتم كثيراً للبناء الروائي: كسلامة الشخوص ونموها، وحركة الأحداث من حولها. ولكنها تهتم كثيراً بالوصف المشهدي، واللغة المحلية المحكية، لتتخذ أفكارها/ الشخوص شكل الواقع الحي المتحرك.

لا أنكر على سحر لغتها الجميلة السلسة المليئة بالحركة والصدق والعفوية، لكنها لا تخلو من السقطات اللغوية، واستخدامها الألفاظ المكشوفة التي لم يجر العرف باستخدامها في الكتابة العربية.

وهكذا تمضي الشخوص الرئيسة بعيدة عن ما حولها من شخوص أخرى وتقيم في مكان محدود معزول عن الأحداث والناس، وفي زمان خاص لا علاقة به بحركة الأيام الخارجية.

إن شبكة العلاقات الفنية بين العناصر الروائية في روايات سحر خليفة تخدم شخصياتها المنعزلة المتوحدة، لتنعزل وتتوحد كل واحدة من هذه العلاقات في غير اتساق مع غيرها.

قد تكون هذه الدراسة، هي الدراسة الأكاديمية الأولى، فيما أعلم، التي

تتناول الأعمال الروائية للكاتبة الفلسطينية سحر خليفة. وأنا لا أدعي أنني أحطت بكل دقائق أعمالها الروائية، لأن مثل هذه الإحاطة، أكبر من أن تتسع لها دراسة محدودة الصفحات، لذا، فقد اقتصرت دراستي على الملامح الأكثر أهمية في هذه الروايات، آملة أن أكون قد مهدت السبيل لغيري من الدارسين الذين سيلقون أضواء أخرى عليها بدون شك.

المصادر والمراجع

١- محمود درويش ، " أنقذونا من هذا الحب القاسي" ، مجلة الجديد عدد٦ حزيران ١٩٦٩ ،ص(٢-٤) .

٢- جميل حتمل ، استفتاء حول الرواية العربية المعاصرة ، من هم الروائيون العرب الأوائل اليوم ؟" ، جريدة الرأي الأردنية ، عدد (٨٢١٥) ، ١٩٩٣/٢/١٢ ، ص ١٢٠) .

٣- إميل حبيبي ، " من " المتشائل " حتى " الصبار " شعب واحد " ، مجلة الجديد الحيفاوية ، عدد (٩، ١٠) ١٩٧٧ ،ص(٣٥-٤٠) .

٤- منية سمارة ، " تعرية لتجربة روائية فاضت عن حجمها " مجلة اليوم السابع ، عدد ، ١٩٨٨ ،ص(٧٣) .

٥- ناهض حتر ، " سحر خليفة : أكتب عن الهنا والآن ومن داخلها " حوار ، مجلة الافق ، عدد (٣) ١٢-١٩/٥/١٩٩٢ . ص(٤٨).

٦- د. سهيلة أسعد نيازي ، المرأة والتأليف : دراسات في الأدب الانجليزي (مترجم) ، ط١ ،دار الجاحظ ، بغداد .

٧- Emily Bronte , Wuthering Heights Penguin classics Britain , 1987 p(31)

٨- سليم البستاني ، الهيام في جنان الشام ، مجلة الجنان ١٨٧٠ .

٩- أليس البستاني ، صائبة ،ط١، المطبعة الأدبية ، بيروت ١٨٩١ .

١٠- لبيبة صوايا ، حسناء سالونيك ،ط١، المطبعة البطريركية الارثوذكسية دمشق ،١٩٠٩ .

١١- فريدة عطية ، بين عرشين ،ط١ ، مطبعة النجاح ، طرابلس الشام ، ١٩١٢.

١٢- ايمان القاضي ، الرواية النسوية في بلاد الشام ، السمات النفسية والفنية (١٩٥٠-١٩٨٥) ،ط١، دار الاهالي ، دمشق ، ١٩٩٢.

١٣- عفيف فراج ، الحرية في أدب المرأة ، ص١ ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ،١٩٨٠.

١٤- غالب هلسا ، قراءة نقدية في أعمال يوسف الصايغ واخرين ، المومس الفاضلية ،ومشكلة الحرية ، ط١،دار ابن رشد ، عمان /الاردن.

١٥- د. أحمد جاسم الحميدي ، المرأة في كتاباتها : أنثى برجوازية في عالم الرجل ،ط١ دار المقيد دمشق ، ١٩٨٦ .

١٦- جورج طرابيشي ، أنثى ضد الأنوثة ، ط١، دار الطليعة ،بيروت ،١٩٨٤.

١٧. مريم مشعل ، **فتاة النكبة** ، ط١ ، مطبعة الشعب ، عمان / الأردن، ١٩٥٧.

١٨. هيام رمزي الدردنجي، **الى اللقاء في يافا** ، ط١ ، المطبعة الليبية، طرابلس . ١٩٧٠.

١٩. هيام رمزي الدردنجي،**وداعا" يا أمس** ، ط١ ، المطبعة الليبية ، طرابلس . ١٩٧٢.

٢٠. هيام رمزي الدردنجي ، **النخلة والاعصار** ، ط١ المطبعة الليبية ، طرابلس . ١٩٧٤.

٢١. سلوى البنا ، **عروس خلف النهر** ، ط١ ، الاتحاد للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢.

٢٢. سلوى البنا ، **الآتي من المسافات** ، ط١ ، الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينين بيروت ، ١٩٧٨.

٢٣. سلوى البنا ، **مطر في صباح دافىء** ، ط١ ، دار الحقائق ، بيروت ١٩٧٩.

٢٤. سلوى البنا ، **العاصورة عروس الليل** ،ط١ ، منار برس للصحافة والنشر نيقوسيا / قبرص ، ١٩٨٦.

٢٥. امتثال جويدي ، **شجرة الصبير** ، ط١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٢.

٢٦. فاطمة دياب ، **رحلة في قطار الماضي** ، ط١ ، دار القبس العربية، عكا، ١٩٧٣.

٢٧. سحر خليفة ، **لم نعد جواري لكم**، ط١، دار المعارف، مصر ١٩٧٤.

٢٨. سحر خليفة ، **الصبار** ، ط١ ، دار جاليليو ، مطبعة الشرق التعاونية ، القدس ، ١٩٧٦.

٢٩. سحر خليفة ، **عباد الشمس** ، ط١ ، دار الكاتب ، القدس ، ١٩٨٠ .

٣٠. سحر خليفة ، **مذكرات امرأة غير واقعية** ، ط١ ، دار الآداب ،

بيروت ، ١٩٨٦.

٣١. Sahar Khaleefeh, Women Of No Man's Land ph.D. Thesis, University Of Iowa, Iowa City,1988

٣٢. سحر خليفة، **باب الساحة**، ط١ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٠.

٣٣. انجلينا صنبر، **بنفسجة للعائد**، ط١، الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٧.

٣٤. ليانة بدر ، **بوصلة من أجل عباد الشمس** ، ط١ ، دار ابن رشد ، بيروت، ١٩٧٩.

٣٥. منيرة متهوجي، **أطفال القدس** ، ط١ ، دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٤.

٣٦. ليلى الأطرش ، **وتشرق غرباً"** ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٨.

٣٧. أمل الشهابي ، نادين غورديمير تفوز بجائزة نوبل "، (مترجم) ، **مجلة الهدف**، ١٩٩١/١٠/٢٧ ص(٤١).

٣٨. د. يمنى العيد ،" الكتابة هي نفاذ إلى الجوهري والانساني "، **جريدة الرأي** ، عدد (٨١١٩)، ١٩٩٢/١١/٦.

٣٩. جميل حتمل، "الرواية والمرأة في ملتقى الابداع النسائي الرابع : (الكتابة النسائية) تطرح اسئلتها" **القدس العربي** ، السنة(٤) ، العدد (٩٢٥) ، ٢-١٩٩٢/٥/٣ ، ص (٦).

٤٠. حسن .م. يوسف،" ثمة ثموم مشتقة من النفط وحوله تقتضي رواية من نمط آخر ، حوار مع عبد الرحمن منيف "، **مجلة الهدف** ، عدد (١٠٨٥) ،١٩٩٢/١/١٩.

٤١. ناصر ونوس ،"حوار مع د. جابر عصفور ، النقد ، الحداثة ، التراث والعالم، **مجلة الهدف** ، العدد (١٠٧٥) ، ٩١/١١/٢٧.

٤٢. محمد البطراوي ، مقابلة مسجلة على شريط كاسيت بتاريخ

.١٩٩٣/١/٢٨

٤٣. أمل زين الدين ، جـوزيف باسـيل ، **تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية** ، ط١ ، دار الحداثة، بيروت ، ١٩٨٠.

٤٤. سحر خليفة ، " بل أمر وأقسى"، **مجلة الجديد الحيفاوية** ، عدد (١٢،١١) ، ١٩٧٧.

٤٥. عمر شبانه ، " سحر خليفة : الأدب الفلسطيني والانتفاضة " مقابلة ، **مجلة دراسات فلسطينية**، عدد (٣) ، ١٩٩٠.

٤٦. د. سميرة السقا ، **دور الانتلجنسيا الفلسطينية في الحركة الوطنية الفلسطينية** ، ط١ ، عمان ١٩٨٨.

٤٧. مركز الابحاث الفلسطينية ، **نضال المرأة الفلسطينية** ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٥.

٤٨. نبيه القاسم ، **دراسات في القصة المحلية** ، ط١ ، دار الاسوار ، عكا، ١٩٧٧.

٤٩. د. سحر خليفة ، مقدمة المجلة ، **مجلة شؤون المرأة** ، عدد (١) ، السنة (١) ، ١٩٩١، ص (٢).

٥٠. د. سحر خليفة ،" نساء الظل"، **شؤون المرأة** ، عدد (٤)، ج (٤) ، ١٩٩٢..

٥١. فخري صالح ،" الانتفاضة بعيون هامشية " ، **جريدة القدس العربي** عدد (١٢١٢) ، السنة (٤) ٩ نيسان ١٩٩٢.

٥٢. د. جوزيف زيدان ، **مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث** ، ط١ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة / السعودية ، ١٩٨٦.

٥٣. سحر خليفة، **لم نعد جواري لكم**، ط١، دار الآداب، بيروت ، ١٩٨٨.

٥٤. مجلة البيادر، " هوية كاتب "، **مجلة البيادر**، العدد (١)، السنة (١) ١٩٧٦.

٥٥. ابراهيم خليل ،" لم نعد جواري لكم " نقد وتحليل ، **مجلة افكار**، عدد

(٢٣) ، حزيران ، ١٩٧٤.

٥٦. فاروق وادي ، " سحر خليفة وثلاثة هموم للكتابة الروائية"، **مجلة الطريق**، عدد (٣-٤) ، آب ١٩٨١.

٥٧. د. حميد لحمداني ، **بنية النص السردي ، من منظور النقد الادبـــي** ، ط١، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/ المغرب ، ١٩٩١.

٥٨. داعس أبو كشك ، " خليل السواحري في محاور الصراع في الرواية الفلسطينية"، **جريدة القدس**، ١٩٩١/١٢/٢٢.

٥٩. د. أحمد الزعبي ، **في الايقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية** ، ط١ ، دار الامل ، عمان / الاردن ، ١٩٨٦.

٦٠. أمينة العدوان ، " لم نعد جواري لكم ، نقد وتحليل"، **مجلة افكار** ، عدد (٢٣) ، حزيران ١٩٧٤.

٦١. أحمد عمر شاهين ، " ثلاث روايات في أدب المرأة الفلسطينية" ،مجلة**الأقلام** ، عدد (٥) ، سنة (١٠) ، شباط ، ١٩٧٥.

٦٢. د. نزار صبري (مترجم)، التقنيات الروائية الجديدة ، ظهور المناجاة النفسية (المونولوج) ، **مجلة الأديب المعاصر**،عدد (٤٢)،صيف ١٩٩٠ ، ص (٦٤-٦٧).

٦٣. د. جمال شحيد ، **باختين ، الملحمة والرواية: دراسة الرواية ، مسائل في المهجية** ، ط١ ، معهد الانماء العربي ، بيروت ١٩٨٢.

٦٤. د. سيد حامد النساج ، **بانوراما الرواية العربية الحديثة** ، ط١، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، ١٩٨٢.

٦٥. مهاحسن عوض الله ، **المكان في الرواية الفلسطينية (١٩٤٨-١٩٨٨)** ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، اربد/ الاردن ، ١٩٩١.

٦٦. فيصل دراج ، " دراسة في رواية سحر خليفة ، قول الرواية وأقوال الواقع"، **مجلة شؤون فلسطينية** ، عدد (١٢٢) ، ١٩٨١.

٦٧. سحر خليفة ، **الصبار** ، ط٢ ، دار الجليل (م.ت.ف.) ، دمشق ، ١٩٨٤.

٦٨. محمد المشايخ ، " قراءة في رواية (الصبار وعباد الشمس) للروائية الفلسطينية سحر خليفة"، **مجلة البيادر** ، سنة (٨) ، عدد (٨) ، ١٩٨٤.

٦٩. فخري صالح ، **في الرواية الفلسطينية** ، ط١ ، دار الكتاب الحديث ، بيروت ، ١٩٨٥.

٧٠. أحمد حرب ، " الرؤية السياسية في رواية سحر خليفة "، **الفجر الأدبي** ، العدد (١١) ، ١٩٩٨١/٧/٢١.

٧١. عادل الراوي ،"حول الرسائل المتبادلة بين إميل حبيبي وسحر خليفة "، **مجلة الجديد** ، عدد (٣) ، ١٩٧٨.

٧٢. عادل الأسطة ، " محاولة لقراءة الصبار" **مجلة البيادر** ، عدد ١٢، السنة (١) ، ١٩٧٧.

٧٣. عطا القيمري ، " قراءة للصبار"، **مجلة الكاتب** ، العددان (٢١،٢٢)، تشرين الثاني ، كانون الأول ١٩٨١.

٧٤. على شلش ، " الصبار" ، **مجلة فصول** ، عدد (٢) ، المجلد الثاني ، ١٩٨٢.

٧٥. د. فيحاء عبد الهادي ، " الأرض في الرواية الفلسطينية" ، **مجلة بلسم** ، عدد (١٤٧) ، السنة (١٤) ، ١٩٨٧.

٧٦. سحر خليفة ، **عباد الشمس** ، ط٢ ، دار الفارابي (م.ت.ف.) ، بيروت، ١٩٨٥.

٧٧. د. فيحاء عبد الهادي ، " قراءة في رواية المرأة الفلسطينية ، تجربة

سحر خليفة في رواية عباد الشمس "، **القدس العربي** ، عدد (٩٤٨) ، ١٩٩٢.

٧٨. أنور بدر ، " سحر خليفة والبناء الروائي لعباد الشمس " ، **مجلة الكاتب** ، عدد (٣٥) ، ١٩٨٣.

٧٩. جمال بنورة ، " ثلاثة نماذج للمرأة في رواية سحر خليفة " عباد الشمس "، **مجلة الكاتب** ، عدد (١٢) ، ١٩٨٠.

٨٠. عادل الأسطة ، " لقاء الشهر مع سحر خليفة في عباد الشمس "، **مجلة الكاتب** ، عدد (١٨) ، ١٩٨٠ .

٨١. عمر أبو عقاب ،" متابعة نقدية : سحر خليفة في عباد الشمس ، التسطيح في الشخصية ذات الابعاد الثلاثة "، **مجلة الكاتب** ، العدد (١١) ، ١٩٨٠.

٨٢. د. يمنى العيد ، **تقنيات السرد الروائي** ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠.

٨٣. د. ابراهيم السعافين ، **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (١٨٧٠-١٩٦٧)** ، ط١ وزارة الثقافة والاعلام / دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠.

٨٤. عبد الوهاب البياتي ، **مملكة السنبلة** ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ١٩٨٤.

٨٥. د. سيزا أحمد قاسم ، **بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر١٩٨٤

٨٦. محمود الريماوي ، نقد مرير للمسلمّات **صوت الوطن** ، عدد (٣٢) ، سنة (٣) ، ١٩٩٢.

٨٧. محمد معتصم ،" من التركيب إلى البساطة : بين الرواية الاولى والأخيرة لسحر خليفة"، **القدس العربي** ، السنة (٤) ، عدد (١٠٠٣) ، ٣ آب ١٩٩٢.

٨٨. د. محمد برادة ،" باب الساحة": مساءلة الانتفاضة والايديولوجيا"، **مجلة البيادر**. عدد (٤،٥) ١٩٩١.

٨٩. زليخة ابو ريشه،" **باب الساحة ، في الميزان ، رؤية نسوية**" ، غير منشور ، عمان / الاردن . ١٩٩٠.

٩٠. يحيى يخلف ، التجربة الفنية في الابداع النسائي الفلسطيني ، **راية الاستقلال** ، عدد (١٥) ، ١٩٩٢ .

٩١. ياسين النصير ، **الرواية والمكان** ، ط١ ، وزارة الثقافة والاعلام ، العراق الموسوعة الصغيرة (٥٧) ، ١٩٨٠.

٩٢. نعيم عطيه ، وظيفة الوصف في العمل الروائي ، **مجلة ابداع** ، عدد ١٢، السنة ٩ ، ديسمبر ١٩٩٢ ، ص ١٨.

٩٣. د. يحيى جبر ، الواقع اللغوي في فلسطين ، **مجلة البيادر** ، عدد ٣ خريف ١٩٩٠.

٩٤. د. سامي سويدان ، **ابحاث في النص الروائي العربي** ، ط١ ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦.

الملاحق

الطبعات العربية المتعددة لكتب سحر خليفة العربية

اسم الكتاب	الناشر	تاريخ الصدور	الطبعة	مكان النشر	عدد الصفحات
لم نعد جواري لكم	دار المعارف	١٩٧٤	الأولى	القاهرة	٢٥٢
لم نعد جواري لكم	دار الآداب	١٩٨٨	الثانية	بيروت	١٨١
الصبّار	دار جاليليو	١٩٧٦	الأولى	القدس	٢٢٤
الصبار	دار ابن رشد	١٩٧٨	الثانية	بيروت	٢٢٣
الصبار	دار الجليل(م.ت.ف)	١٩٨٤	الثالثة	دمشق	٢٢٣
الصبار	دار الآداب	(ب.ت)	(ب.ط)	بيروت	١٧٦
عباد الشمس	دار الكاتب	١٩٨٠	الأولى	القدس	٣٥٣
عباد الشمس	دار الفارابي(م.ت.ف)	١٩٨٥	الثانية	بيروت	٢٧٩
	دائرة الاعلام والثقافة				
عباد الشمس	دار الآداب	١٩٨٧	الثالثة	بيروت	٢٧٩
مذكرات امرأة غير واقعية	دار الآداب	١٩٨٦	الأولى	بيروت	١٥٠
باب الساحة	دار الآداب	١٩٩٠	الأولى	بيروت	٢٢٣

ملحق رقم (٢)

My Story
Biographical Account

قصتي: سرد ذاتي، كما وردت في رسالة سحر خليفة
لنيل درجة الدكتوراه من جامعة (أيوا) Iowa، في مدينة (أيوا) –
١٩٨٨

The story began with the birth of a baby girl in a middle-class Arab family in Palestine. The baby was received with disappointment that reached sobs and tears, for she was the fourth girl in a row. The father, who was eager to have a son to carry on his name and inherit his property, was deeply affected by the unhappy event. Besides the fact that girls, according to Arab tradition, cannot be heirs, the father felt that his image as a "producer of girls" (which implied sexual deficiency) was confirmed forever by the arrival of another girl. The mother's reaction was even worse. She cried for days and considered herself one of the unblessed, doomed mothers. Her sadness was accompanied by horror: she was afraid that her husband might use the event to excuse a second marriage.

In that gloomy and unfriendly atmosphere I learned my worth in this world. I learned that I was a member of the useless, helpless, unredeemable sex. I was told from childhood on to prepare myself for the consequences of being a woman. I was told that I had to learn how to obey orders and submit to rules which covered every detail of my life.

As a means of escape, I resorted to reading, writing, and painting. One painting in particular exemplified my outlook and my attitude toward life. It was titled "Behind the Walls," and in fact that described my whole life before the breakout. It represented a girl in her teens lying on the ground inside a garden surrounded by walls. On the other

side of one wall stood a huge tree which extended a willow-like branch into the inside. The girl was looking at the branch with an expression of frustration, fear, and helplessness.

All through the period of "Behind the Walls," I never thought of myself as a part of a community, but as the outsider, the alienated, the victim, and the lost soul. Even in my first published novel, in which I experimented with different and varied characters, my characters were all trapped in situations which had no solutions. Perhaps I was at that time influenced by the existential literature I was devouring. I was drawn to that kind of literature because it reflected what I felt and believed. In Kafka's trial I found a reflection of my own world. The Trial seemed to fit into my frame of thought and to echo what my paintings and writings expressed. After all, what is The Trial but the experience of the helpless Mr. K., who is trapped in a hopeless situation? Wherever he goes, whatever he does, Mr. K. faces the same defeat, humiliation, and torture. The end exemplifies an absurd mentality which accepts "fate" without trying to fight back, ask for help, or attempt to escape.

The one who led the campaign against my rebellion, was my own mother. She was a very strong-willed woman, very proud and intelligent. At that time I interpreted her arrogance as natural cruelty; now I understand it to be self-defense and bitterness. She was simply afraid I might do

something shameful or harmful. Besides, she felt responsible for bearing a whole series of creatures of the inferior sex, among them the rudest and craziest girl in the family. So she herself was under sevère pressure. But her pride wouldn't let her feelings come out in the open. With her intelligence and her natural ability to act out stories while telling them, she could camouflage her insecurities and pretend to be solid as rock. But beneath that halo of pride and power, she hid a heart full of resentment and self-pity. She thought that she deserved better than she got: eight girls and just one boy. She was the most beautiful, the most intelligent, and the strongest personality in our area. Everybody treated her like a queen, and she behaved like one. Yet, with that flock of girls who taunted her glory, she felt hopelessly guilty.

I sensed her feelings. No matter what she did, I could somehow sense her resentment. In a way, she hated me for discovering her secrets, and I in turn hated her for not accepting me. I accused her of hypocrisy and cruelty. Right to her face I poured out all I felt. "You are heartless," I used to shout. "You are not a real mother." I made her cry and added to her pain. She vowed to break my head again and again. She sincerely tried. When she failed, she sent me to a boarding school in Jerusalem run by the strictest nuns. They too failed. So I had to be pushed into a marriage which broke my heart, but not my head.

My husband turned out to be an compulsive gambler. Under the handsome image of the educated gentleman and successful banker lay a crook. His lust for gambling and collecting unearned money was the force that gave direction to his life, and later on to mine and my two little daughters'. He was willing to do anything to continue gambling. My parents felt guilty for arranging such a horrible marriage. They tried to help. It was a hopeless case. So I left him, but not without bruises.

My marriage had two positive results, though. It gave me two lovely daughters to love and care for. And, it also allowed me to concentrate all my energies on reading and painting. During his continuous absence, nothing could rescue me from the torment of reality except the world of words and colors. I lived in those worlds with all the intensity of my deprived heart. From them I learned more about life and people than I could have learned from anyone or anything else. I trusted my books; I trusted my judgement about them. The fact that I was free to choose my stance toward every idea, scene, or character - without being told how to feel and think - gave me the feeling of being a windmill turning in the distance, surrounded by daffodils and gorgeous, orange sky. I could travel to places, walk in foreign streets, meet exciting people, all without leaving my home or spending a dime. I discovered my ability to live other lives by living through characters. I could change my face

and features with every new book and every writer. I could be others while I was still me. I earned my happiness by making believe. No one could take it away from me. No one could accuse me of betraying my husband or breaking the rules. I was doing all that without being caught, criticized, or punished. I drove him crazy. He suspected me, but couldn't prove anything. He started drinking heavily. He became a real beast. I left him after thirteen years of continuous struggle.

Three big events took place during those years that changed my attitude toward life and towards my mother. The first was a car accident in which the spinal cord of my brother was severed. It left him crippled at the age of sixteen. Due to that tragedy, the structure of our tightly-knit family was completely demolished. My mother lost interest in life, she neglected herself; my father deserted the family and found a new, blond, very young wife. I never hated my sex more than at that time. I wanted to be a strong, muscular man to give my father a good, satisfactory beating and bring him back home. My wish was inspired by stories I heard about sons who, by force, had stopped their fathers from committing similar crimes. But since I was a woman, and my sisters were all women, we all felt as helpless as my paralyzed brother. Still I tried to do something. I followed my father from place to place begging him to spare us the additional pain. He wouldn't listen. At last he told me, "I don't want to die

without a son to carry my name." Not until his death could I forgive him for saying those words. For years and years I kept them inside me like a bleeding ulcer. Twenty years later, when I had become a famous writer, he asked me why I never print my middle name on my books. I never answered.

My mother's bitterness increased her apathy. By then I could understand her and identify with her. My readings and developing ability to empathize with people allowed me to understand her present pain, and her previous one, too. I realized then that she was as much a victim as I was, as my sisters were, as all Arab sisters were. In her humiliated pride and degenerating beauty I saw my ultimate fate, I saw every Arab woman's fate. A new insight was gained, and a new driving force.

The third tragedy that occurred during those thirteen years was the renewed Arab defeat in 1967. The defeat made me realize that our political defeat was a reflection and a natural result of our cultural one. It made me see clearly the final fruits of our sick values. Defeated individuals cannot win a war against external forces. To win the war, we would have to start with our internal sicknesses. This means that we would have to re-evaluate our social values, our social structure, family system, educational system, and the impact of all of those on the citizen from birth until death.

I started writing systematically in 1967, just after the Israeli occupation. After several secret attempts I finally

produced a novel that was accepted by the biggest publishing house in the Arab world: Dar El Maaref in Cairo. That event assured me that at last I had found my way, and that I could make it. So I left my husband.

I started life again at the age of thirty-two. I enrolled at Birzeit University and became a student in the English-American literature department. My physical appearance, my attitude, and my extreme enthusiasm made me look ten years younger. I could fool anyone, including myself. I was certain that I'd pick up my youth where I had left it off. I became a teenager again, and felt like one. Nothing could stop me from doing what other teenage students did. I sang on stages, danced at wild parties, quarrelled in public places, and fancied my teacher. For four years, I exhausted my heart with a hopeless love story. He was the sweetest, the most human, and the most talented person I have ever known. He reminded me of Mr. K. I immediately concluded, "This is he, this is my hero." I thought I knew him, he was my God -- and I adored him. He encouraged me to give, and I gave without counting. But I woke up one day and discovered that I was a fool; my God was merely a man, and a selfish one, too. He enjoyed my adoration, of course, it bolstered his ego, but he never really cared for me or my feelings. "You make me think." That's what he finally told me, after four years.

My failure in love intensified my need for self-asser-

tion and for finding a meaning to my disarrayed life. I skipped 2 semesters and finished writing Wild Thorns. It became a bestseller for the next three years. Its success, I believe, was due to its challenge to the prevailing political thought. In a recent article in The Middle East, Sarah Brown's comment on the novel was: "Its originality lies in its attempt to tackle issues not often confronted in the literature of occupation. The most important of these are the ambiguities and contradictions to be found in the moral and political positions of most of the protagonists. This and the attempt to examine the class division within the Palestinian society give the book continued relevance." [35]

While working on that book I met a young leftist. He was intelligent, intense, and ambitious. He tried to impress me with his "revolution" and his charming logic. I was impressed. I read everything he gave me, listened to every discussion, and studied all the alternatives. He wanted to change society, and that was exactly what I wanted. But how to begin? He said, "By changing the system, breaking the rules, and giving examples for others to follow." I thought, "I have been breaking the rules all my life, and neither society nor I has I really changed. Can a woman change society just by breaking the rules and inviting ridicule? How can a woman be taken seriously and become an example for others to follow if all she offers is evidence against herself?"

Being cheated for so long gave me the heart to examine

his genuineness. I observed him intensely; he failed every test. I finally decided to face him directly, apart from theories and the charm of rhetoric. I sat down with a list of things on a piece of paper and flatly said, "These are my sacrifices for changing our lives, what would be yours?" The young man was stunned; he was counting on me to give, not take. "So this is how we are going to change the world," I said, "I do the work and you get the glory." It was a pathetic scene from which I drew elements of fiction which shook up the "progressives" in later years.

Obviously, my discovery of what the men's world was like was very disturbing. For I never expected to find men so mean and greedy. My experiences with the men I had contact with, my father and my husband, never seemed to really be examples of what I would find in the world. In the first place, I never thought of my father as a bad man, because he was not. I just thought he was weak and could not resist temptation. My husband was an unusual case. In the conservative middle-class society, alcoholism and gambling are rare problems, or at least that is what we, the young girls and women, were told. We were also told that we were the most honest people on earth: our sexuality was the purest, our religion was the holiest, and our ethics were just the best; we didn't lie, we didn't cheat, and we never betrayed a friend.

Despite the discoveries I made here and there about our

his genuineness. I observed him intensely; he failed every test. I finally decided to face him directly, apart from theories and the charm of rhetoric. I sat down with a list of things on a piece of paper and flatly said, "These are my sacrifices for changing our lives, what would be yours?" The young man was stunned; he was counting on me to give, not take. "So this is how we are going to change the world," I said, "I do the work and you get the glory." It was a pathetic scene from which I drew elements of fiction which shook up the "progressives" in later years.

Obviously, my discovery of what the men's world was like was very disturbing. For I never expected to find men so mean and greedy. My experiences with the men I had contact with, my father and my husband, never seemed to really be examples of what I would find in the world. In the first place, I never thought of my father as a bad man, because he was not. I just thought he was weak and could not resist temptation. My husband was an unusual case. In the conservative middle-class society, alcoholism and gambling are rare problems, or at least that is what we, the young girls and women, were told. We were also told that we were the most honest people on earth: our sexuality was the purest, our religion was the holiest, and our ethics were just the best; we didn't lie, we didn't cheat, and we never betrayed a friend.

Despite the discoveries I made here and there about our

contradictions, I still believed that in the final analysis we were good people. To my grief, what I experienced in the men's world was utterly shocking. Sometimes my shocks were so severe that I ended up blaming myself for being overly suspicious and over-reacting. Others used to watch my jaw drop and my eyes bulge and they would tell me that I looked funny, in a way - childish. Probably that was, to a certain extent, true. For I was what my adored teacher used to describe as "innocent." I was like a child who opened a window and suddenly discovered that there was a world outside, a strange and unique one. Everything seemed new, everything was fascinating, puzzling and scary, and full of secrets. Little by little, year after year, I started to understand things and their intricacies. Interrelations were always my favorite subject: interrelations between men and women, men and their work, men and society, and men and politics. In all those relations, I found men, in general, to be selfish and cruel, weak and corrupt. They were ready to do anything, the unexpected, to protect their egos, to win some profit, social prestige, or even a game. At the beginning I used to think, "This is the Arab man, this is our culture." To my surprise -- and relief -- I found out later, while reading about and studying other cultures, that there were women in other parts of the world who share my opinion.

With all those discoveries and burdens, I decided to engage in a new battle and write about the Palestinian male

leadership. I intended to give the book a bombastic title that reveals the core of the argument: The Modern Arab Man Between El Rasheed and Marx. I started collecting information. After interviewing more than fifty of the most educated and "liberated" men, I decided to interview their wives, girlfriends, and other socially active women. To my dismay, I found out that the theme of exploitation that dominated my life, my mother's life, and other female relatives' lives was running through every new story I heard, though in a different version. What made things uglier was that those women, despite their education, still had the feeling , deep inside them, that they were inferior to men and that their sacrifices were not important.

It was a frustrating experience. I discovered that those I used to think were the bearers of change were merely repetitions of the older generation -- with a modernized surface. I could see then that our leading men were pathetically spoiled, our leading women were pitifully unconscious, and our revolution was sterile and empty because it lacked social content. My disillusionment shattered my spirit and paralyzed my hands. Everything I saw or discovered added to my fears: we had no hope, we were doomed, we'd be defeated again and again. All we were doing was just losing time, and blood. We were bad students; we didn't do our homework.

To depict the intricacies and all the dimensions, I had to create a multitude of characters, use more than one tone,

employ different techniques, and manipulate language to its utmost ability. My work was killing, I got sick more than once. I tried to escape my task and its burdens. I locked myself up. I became fat. I tried to lose weight. I lost my balance and was on the verge of a mental breakdown. All of a sudden I fell in love and lost consciousness.

Another disaster. He was married, and of course he was unhappy, and of course he had searched the world over for me, and of course I believed him. It didn't take me long to discover the truth: he was bored with his marriage and needed some fun. I was the fun. I almost died: Beside the emotional wound and the fading dream, I discovered what was more painful than all the insults: I discovered that my mind didn't help me much when I was under the influence of intense emotions. Despite my studies, my findings, and my intellect, I was emotionally underdeveloped. So when I loved I forgot myself, my work, my ambitions, and even my daughters. I merged into him and became his shadow. Where were my promises to an independent life and meaningful achievements? Where were my discoveries about love, sex, and politics? Everything I talked about or believed in was pushed into a dark, forgotten corner on a dusty back shelf.

One thing I did gain from this episode: a deeper insight into the complexity of the psychological structure of Arab women. I started to realize that emotions which are usually molded in the first few years of life, have only a limited

capacity to change in later stages. What does that mean where women's liberation is concerned? Does it mean that women, who are mostly deprived and deformed during childhood, have little or no chance at all to develop, mature, and change? How relevant was that notion to the idea of change and revolution? I was in deep trouble. But again, literature came to my rescue. At that time, it came in the form of a literary invitation to the International Writing Program at the University of Iowa. It was a great experience. It helped me heal and go back to work at full speed.

The work was done. It was a great success. It was acknowledged and adoped by the Palestinian leadership and other Arab progressives as a work that marked social awakening within the political context. The book has since been translated into several languages and is now being produced as a TV series in Egypt.

Two years later, in Memoirs of An Unrealistic Woman, I concentrated on just one character and traced her mental and emotional development since childhood until she grew into a paranoid, shaky, and frustrated housewife. I meant to show the impact of childhood and early training on the woman's character in her adult life.

In 1981, I received a scholarship from the University of North Carolina at Chapel Hill and a grant from the Fulbright Institute, which enabled me to get my M.A. in English and American literature.

Spending two years studying subjects that had little or no bearing on my community's needs was a very frustrating experience. I felt I was betraying my beliefs and goals by losing two precious years of my life in dealing with luxurious intellectual questions and ignoring what was basic for the development of my society. I was tempted to quit several times; but my practical need for the degree kept me going. My patience proved to be rewarding; I discovered what I had been searching for.

Through the conferences I attended and the lectures I was invited to deliver at the several universities in the U.S.A. and Europe, I developed the idea of specializing in women's studies and women's literature. To be able to defend the women's cause better, I thought that I needed to study alternatives experimented by other women in other parts of the world. So I decided to change my major.

When I reached Iowa, I started to inquire about women's studies and other cultural programs that would enrich my academic experience and help me acquire the skills needed for my future plans. The only program that allowed me to cover all the areas I wanted was the American Studies program. I also learned that in the program a creative writing dissertation, instead of a traditional one, was possible. So I moved from the English department to the American Studies program; and there I selected American literature as my first major, women's studies as my second major, and anthropology--

with focus on Third World women--as my minor.

The reason that made the American Studies Program accept a creative writing dissertation instead of a traditional one, is that American cultural historians treat literature as a reflective reference of American life. For example, H.N. Smith in Virgin Land treats the novel as a major source of cultural, social, and ideological information on American values, beliefs, and attitudes. More recent scholars like Gordon Kelly in "Literature and the Historian," challenge the privileged status of novels as cultural criticism. They argue that novels are always embedded in special historical moments and social settings embracing author, publisher, readers and critics. They should, therefore, be read as imaginative communications from specific groups to other groups.

Smith's myth-symbol use of novels and Kelly's historical-sociological use of fiction both need to be qualified when it comes to novels by and about women. Ideologically speaking, both critics, implicitly or explicitly, favor male novelists and male views of American cultural values. Nina Baym, a feminist culture critic, makes this point most eloquently in "Melodramas of Beset Manhood." She mentions that theories controlling our reading of American literature have led to exclusion of women authors from the canon. For the period between 1865 and 1977, Baym assesses, there have been almost no major women writers cited at all. This argument brings to our minds distinguished women writers such as Toni Mor-

rison, Alice Walker and Maya Angelou and others who do not only offer in their works information on American values, beliefs and attitudes, they also present a new vision of social reality of the American culture. In this respect, they share with other Third World feminist writers the search for new means of communication with other groups and cultures. Since my novels have been going in the same direction, I decided to write a novel.

The reasons that made me choose to write a creative dissertation instead of an academic one were that the novel, with its multi-dimensional nature, has the capacity to reach a wider and more varied audience--especially if it was produced for the TV or the movies. Since my previous works have succeeded in reaching these two mediums, I was hoping that the new novel will receive the same treatment. Besides, having the opportunity to write about different cultures within one work can help me form a bridge between my culture and other cultures. So, a novel to me is not just a means of expression, it is a means of communication.

In a novel, I capture people forming relations, I select from them, condense them, and send them back to the reality from which they came. The whole process implies a recreation of life. This means that the novel is not mere photography of what is: it also includes what is not and what should be. It is a laboratory for alternatives, a test of difficult choices.

The novel is also a school, a beautiful one, which aims to teach people how to enjoy life, or how to make it enjoyable by changing its order. The writer is a teacher and yet a student. Through literature, I study people and learn from them and give back what I have learned from them with some variation. Styles and techniques are colors and spices that turn an idea into a piece of music, a lesson into a play. The novel is a game, and yet a prayer. It is my means of breaking through my limitations and achieving freedom. Even when freedom is just a dream that lives in the memory of a crippled child, this child in a novel can sing and dance and be a bird that breaks through the bars. With my ability to challenge the rules, I might be able to find my liberty and that of others.

When I made the decision to write a novel, I started preparing myself for the complex needs of the project. I took courses, attended activities, made interviews, read books and articles that dealt with the theme of my novel and the background of my characters. I also enrolled at the Writing Lab of the English department for four consecutive semesters. I was hoping to develop proficiency that will allow me to express myself, for the first time in my life, in a creative work in English. My English, though improved immensely, remained inadequate. But with the help I received from my two advisors: Professors Albert Stone and Florence Boos, Women of No Man's Land could come to life.

Now here I am. In the process of developing my abilities as a woman and a writer, I became a feminist in the political sense. I am no longer a socialist who believes that class revolution is the only solution to social problems. Nor do I believe that sexual equality is the only answer to patriarchal crimes. I am a Third World feminist who believes in justice and equal opportunities for all people despite differences of class, sex, or color. I believe in love, but I know that love is not a romance or a flirtation: it is an act of giving, and taking, and mutual trust. And I learned from life and experience that love is not ready-made or stored in boxes. To gain it and regain it I have to fight, manuever, and seek. Between those forces, one might easily lose sight and soul. How can you tell, while inside the whirlpool, that what you see is not paradise, but hell, or purgatory? It is a trial in the Kafkaian sense. After all, the man had a point, but not the truth. The truth is that in the inferno, I am not alone. I share the trial with the children of Lebanon, with the victims of hunger in Sudan and Africa. I am still in line with all those women wha are raped daily, who are never mentioned except in a whisper. I am also a member of an old, bleeding nation that faces the threat of disintegration. Mr. K. accepted being slaughtered like a dog, and died like a dog. It serves him right; he didn't fight back.

قاموس سحر خليفة اللغوي، نماذج من مفرداتها

المفردة	لم نعد جواري لكم رقم الصفحات	الصبّار رقم الصفحات	عبّاد الشمس رقم الصفحات	مذكرات امرأة غير واقعية	باب الساحة
أكابر		١٠٥،١٧٠	٨٩		١٥
أنسام بليلة				١٠٦،٩٣،٨٨	
برجوازي	١٦٠،١١١	١٤٩	٢٣٥،٨٤،١٢٦،١٢		١٤
بسمل	١٢٢	١٧٧،٦٦،٤٣،١٠	١٧٣،١٦٤،١٥٦		
بصمة		٤٥		٨١،٥٣	
بطون مشتقة		٨			
بطن مشدود		٧			
بول - يبول	١٤٦	٧٤		٤٠	٢٤،١٩٣
بطر	١٤٠	١٠٥،٣٢		١١٠،١٠٨	
تغيّر، تغيير			٤٠،١١٨،١٠١		
ثبات		٧٠	٦٦،٥٦،٥٢		٢٠٥،١٧٩،٣٧،١٢
حارة					١٣٥
حرير	٥٩				
حلقة		٤٥			
حمّام		٦٣	٢٢٠،١٧٥،٤٤	٥٠،٣٨	
حوقل					١٣،١٧،١٤

خصي		١٧٠	١٥،١١٥	
رائحة البن				
رائحة الياسمين			٤٤	١٠٢،٤٠
رائحة الفل				
رائحة الصابون			٤٤	
رائحة				
رسم	١٤١			١٤٩،١٤٧،١١٠،١٥٠
رطوبة	١٢٨	٣١،٧١	٢٣٢،٥١	١٣٠،١٢٩
رقص	١٤٧،١٣٧،٣٤	١١،٧		١٩٠،٢٧
رومانسي				
زعتر		٤٦	٩٥،٩	
سجادة صلاة	١٢٢	٨٠		
سرو	٥		٢٠	
شرش الاحساس				٧٤
شروش الحارة				
شروش الحيا			٧١،٤٩	
شروش الصحراء			١٢٤	
صابون	٩٠		١٨٦،٤٣	٦٢
صبّار			٣٢،٢١	
صنوبر	١٧٥،٧،٣٢٣		٢٠	١٣٠،١١١

	٢١٨
٣٨	
١٩٦،١١	
١٤١	

– طبيخ	١٤٦،٨٧	١٠	٢٢٨،٢٠٦،١١٨،٦٢	٦٣،٩٥،٥٧،٥٢	٢٠
– طحالب		٧٥،٧٠	١٧٣		١٤٣
عبّاد الشمس	٢٢		٢٣٣،٢٣١،٤٦،٤١		
عبير الشمس والصابون			٤٥،٤٣		١٢١
عقم – عقيم			٢٠	٧٢	٢٠٢
عيون زرقاء			١٥٦،٥٢،٣٩،٢٧	١٢٧،١٢٣	١٢٩
غربة		١٣٦،٨٦	١٦٣،١٦٠،٩٣،٦٠		
غناء – أغنية	١٣٨	١٩٢،١٧٦،١١،٧		٣١،٢٧	
فضاء أزرق				١٢١،٥٩	١٤٢
فلّ		٦٧،٣٧			
قاع	٧١،٦٩		٧١،٢٣٣،١٦٤		١٩٦،١٠٥
قبر	١١٦		٤٥،١٣٥،١٢٢	١٤٧	١٩٢،١٢٥
قسـة			٦٣،٩١،٩٠		
قمّة	٦٩			١١٩	١٠٥
ماضٍ آزرق		٣٤،١٠،٨	٢٤٢،١٢٦		٣٩
مخمل	٣٤،١٣٨			١٤٦،٦٣،٥٩،٣٤	
مرآة	١٣٦،٣٤،٥٨			٥٥،٤٨	
مسلّمات		١٥١،١٤٨،١٤٧		٥٣،٤٥	١٧٣،١٠٦
مغص		٦٠	١٧٣،١٠١،٣٨		
نزيف					

الكلمة العبرية	لم نعد جواري لكم	الصبّار	عبّاد الشمس	مذكرات امرأة غير واقعية
بسيدر (لا بأس)		٧٣		
افتاخ (افتح)		١٧٧	٨٠	
هديلت (الباب)		١٧٧	٨٠	
عرافيم (عرب)		١٢١	٢٧٧	
ملوخلاخيم (قذرون)		١٢١		
أدون (سيّد)		١٣	٦٣	
ليشكا (بواسطة مكتب العمل)		٨٧،٨٨		
جيفيرت		٨٨		
اسلخلي		٨٨		
شلوم		٨٨		
أسور (ممنوع)		١١١		

الرقم	المفردات الانجليزية	لم نعد جواري لكم	الصبّار	مذكرات امرأة غير واقعية	باب الساحة
١-	بلوفر	١٠١			
٢-	سوبرمان	١٢١،٦٩			
٣-	موتور	٩٥			
٤-	رومانتيك	٨٩،٨٢			
٥-	كلينكس	٥٧			
٦-	اوكازيون			٦٣	
٧-	فلاش			٦٤	
٨-	شوفينست				١٣٤
٩-	اللف بوت				١٤٩،١٤٥
١٠-	Well	١١			
١١-	Wonder full	١٢			
١٢-	Great	١٢			

الرقم	التعبير	اسم الكتاب	الرقم
١-	مزيج من العنف والرقة	لم نعد جواري لكم	٢٣
٢-	حنان الملائكة وشفافية الاله	لم نعد جواري لكم	٢١
٣-	اعذب من نقرات الحسون على زجاج نافذة في	لم نعد جواري لكم	٢١
٤-	الصباح	لم نعد جواري لكم	٧
٥-	واشجار متألقة الخضرة	لم نعد جواري لكم	٣٦
٦-	تبدأ الذكريات: أطياف حالمة شفافة	لم نعد جواري لكم	٤٧
٧-	طراوة عيون النرجس البري	لم نعد جواري لكم	١٠١
٨-	ونظراتها غائمة غامضة	لم نعد جواري لكم	٤٧
٩-	فتور الاوراق الخريفية المتساقطة	لم نعد جواري لكم	٥
١٠-	فاهتزت الفروع برعشات تذكر بالحب والحياة	لم نعد جواري لكم	٢٣
١١-	زهرة عباد الشمس الفجرية الألوان المتعالية الرأس	الصبّار	١٨٦
١٢-	الشوارع المتوترة بالحياة والحركة	الصبّار	٥٦
١٣-	نوافير دموية تتدفق من أصابعه الاربعة	الصبّار	٤٥
١٤-	الوجه المتلالىء بالرضى	الصبّار	٦٠
١٥-	تشبث الأسبقية بالمجرم	الصبّار	١٧٤
١٦-	أحس بالانظار تنهش وجهه	الصبّار	٧٠
١٧-	القلب مفعم بالآف الحسرات	الصبّار	٥٩
١٨-	العلم جراح الارض وجراح نفسي	الصبّار	٤٥
١٩-	اصبح الانسان حلقة من سلسلة القضية	الصبّار	٧٥
٢٠-	هل لحقنا النهر المقدس ولم نلد؟	عبّاد الشمس	١١٧
٢١-	امتدت الغصة في حلقها فوصلت لباليب الشجر	عبّاد الشمس	٤٣
٢٢-	الصوت عميق ويمر نسيماً فوق اعشاب النيروز	عبّاد الشمس	١٤
٢٣-	ما زال يتسكع، مع تلك القطة المشحونة بالتوتر	عبّاد الشمس	٢١٧
٢٤-	رقصت عيناه ورقص الضحك في جوف ابو العز	عبّاد الشمس	٤٣
٢٥-	بحة النوم تسري في صوته	عبّاد الشمس	٢٣١
٢٦-	تجترح الآفاق، وتعلق الاجراس بعنق الرب	عبّاد الشمس	٢٠٢
٢٧-	أحست بدبيب النمل يسري في شراييها تبتهل للمرض أن يرميها كي تنسيها السخونة أوجاع عادل.	عبّاد الشمس	١٢١
٢٨-	لوعة واحساس بالعطش حتى التلظي	عبّاد الشمس	١١١
٢٩-	تصبح بليدة الاعضاء والمشاعر	عبّاد الشمس	١٤
٣٠-	اصابعي باردة كالثلج، وحمراء كالشمندر	مذكرات امرأة غير واقعية	١٦
٣١-	كانت ذبالتي قد انطفأت	مذكرات امرأة غير واقعية	١٠١

٣٢-	تخاطفوا ميراثه قبل أن يبرد حمام دفنه	مذكرات امرأة غير واقعية	٦٦
٣٣-	صهاريج في جانبي رأسي، صهريج غاز أنا	مذكرات امرأة غير واقعية	٢٥
٣٤-	كانت ذابلة كعرق أصفر	مذكرات امرأة غير واقعية	٤٦
٣٥-	ما عاد رأسي يدور	مذكرات امرأة غير واقعية	٦٢
٣٦-	أحببته بعنف ورقة وشفافية واصطخاب	مذكرات امرأة غير واقعية	٢٧
٣٧-	آه كم يفسدنا الدهر يا أمي	مذكرات امرأة غير واقعية	١٢١
٣٨-	صرخة طويلة شقّت السماء	مذكرات امرأة غير واقعية	١٤٢
٣٩-	أنسام بليلة مضمخة برائحة الياسمين والندى	باب الساحة	١٥
٤٠-	فتحت عينيها فبرق البياض	باب الساحة	٥٢
٤١-	غصت سمر بنظرها وبلعت السكين بحديه	باب الساحة	١٢٦
٤٢-	طاطات بانكسار فانكسر قلب الست..	باب الساحة	٣١
٤٣-	هذا زمن الإعجاز، بل زمن العجز، بل المعجزات	باب الساحة	١٩٨
٤٤-	طفرت دمعتان دقيقتان دعكتهما براحتيها	باب الساحة	٤٠
٤٥-	يولد المرء في الثورة مئة مرة	باب الساحة	١٣٥
٤٦-	في زمن الحرب ينتصر الموت على الإحساس	باب الساحة	١٧٧
٤٧-	وتغلغلت رائحة البن والهال معجونة بالياسمين في رأسها، وأصابها دوار حزين	باب الساحة	٤٠

الرقم	الصورة	اسم الكتاب	رقم الصفحة
١-	في عينيها بكاء لم ينضج بعد، وفي شفتيها كلام فج	لم نعد جواري لكم	٣٧
٢-	اسمر الجبهة كالخمرة	لم نعد جواري لكم	٣٦
٣-	تصبح المرأة قبرة بنفسجية تطلق جناحيها للريح	لم نعد جواري لكم	١٦٦
٤-	في رأسك عقل يتألق كالذهب	لم نعد جواري لكم	١٨٠
٥-	نفس نظيفة كعيون النرجس	لم نعد جواري لكم	١٨٠
٦-	له سماء زهرية السحب	لم نعد جواري لكم	٧
٧-	تمتص مرارتها حتى الثمالة	لم نعد جواري لكم	٣٧
٨-	وسيقان النرجس اكثر رشاقة	لم نعد جواري لكم	١٢٧
٩-	أخذ عادل يقدح زناد فكره	الصبّار	٦١
١٠-	كانت الحياة قد بدأت تغادر وجه الرجل	الصبّار	٦٢
١١-	النكسة تومىء لي من خلف الجسر	الصبّار	١٠٨
١٢-	الممرات الجبلية تتلوى بحركات ثعبانية	الصبّار	٨
١٣-	طوابير محنطة يخنق الجوع عويلها	الصبّار	١٠٩
١٤-	واللسان جاف كقطعة من خشب	الصبّار	١٩٧
١٥-	طارت أصابعه، كانت تلعيط قدام المنشار مثل سمك السريدة	الصبّار	٨٧
١٦-	كانت أشعة الشمس تنتشر على بطون الجبال، بطون زنجيات شققتها أشهر الحمل الأخيرة.	الصبّار الصبّار	٠ ٨
١٧-	ارتعش فؤاده ونخره الحنين	الصبّار	١٤١
١٨-	السيارة تسيل على المنحنى	الصبّار	٨
١٩-	متشبث بالحياة... تشبث الفيروس بالخلية الحية	الصبّار	٦٠
٢٠-	تغمرك الأيام بتفاهات كالطحالب المائية	الصبّار	٧٠
٢١-	كان النوم ما زال عالقاً في طرفي جفنيها	عبّاد الشمس	٣٢
٢٢-	صخور بيضاء كالغمام	عبّاد الشمس	٤٣
٢٣-	وينتحب القلب طفلاً ضائعاً في سوق المدينة	عبّاد الشمس	١١
٢٤-	صدفة أن تورق العائلة الذابلة برعماً شديد الاخضرار كهذا	عبّاد الشمس	٤٠
٢٥-	لمّها دفء تنفس الريح حولها فناداها الحنين	عبّاد الشمس	٢٢٧
٢٦-	نظل في الداخل ذبابة في عش عنكب	عبّاد الشمس	١١١
٢٧-	الموسيقى تموج انيناً وتحيباً	عبّاد الشمس	١٠٩
٢٨-	اناء مضغوط عليه بالكلام والسفسطات	عبّاد الشمس	١١٣
٢٩-	ما عادت للموت اجنحة سوداء ولا لسعات نار	عبّاد الشمس	٢٢٧

٣٠-	أعشاب وطحالب تهتز كاجنحة الفراش	عبّاد الشمس	١٧٣
٣١-	أزهار اللوز تنطفىء فتشتعل ازهار التفاح واشواقه	مذكرات امرأة ...	٥٠
٣٢-	ثم أقوم بترميم نفسي	مذكرات امرأة ...	٦٣
٣٣-	مرت المضيفة بابتسامتها الملصقة كإعلان ناجح	مذكرات امرأة...	٨١
٣٤-	فانخسف اشراقي وأفلت شمسي وجرجرت اقدامي	مذكرات امرأة...	٨٤
٣٥-	وسفاح الأيام على جثة صبري	مذكرات امرأة...	٩١
٣٦-	في قلبي حب محبوس كالغاز	مذكرات امرأة...	٩٩
٣٧-	انفتح وانفرش (عبد الرحمن) أمامي كبساط ممدود، فمشيت	مذكرات امرأة...	١٠١
٣٨-	يتمثل لي العمر رحيل قافلة تعبر صحراء الغروب	مذكرات امرأة...	١١١
٣٩-	أرصفة القلب المشدود على الوجه الآخر	مذكرات امرأة...	٩٧
٤٠-	أحسست بكريات دمي تكرج كرجاً ففقدت الوزن	مذكرات امرأة...	٨٤
٤١-	بدأ القلق يغزو الست زكية	باب الساحة	٣٢
٤٢-	بناتها كفلقات الأقمار	باب الساحة	٣٨
٤٣-	والعصابيح تائلق كحبّات الدقّ	باب الساحة	١٤
٤٤-	وطارت تنورتها كشراع مسافر	باب الساحة	٥٢
٤٥-	وفوجئت بسرعة انقلاب المواسم في وجه نزهة	باب الساحة	٣٣
٤٦-	يبيت كالحيوان الجريح	باب الساحة	٥٧
٤٧-	احست سمر بلسع الإهانة	باب الساحة	١٢٦
٤٨-	وتصير كالكلبة الهرمة	باب الساحة	٥٠
٤٩-	تبدو نابلس كانون نار	باب الساحة	١٤
٥٠-	يده المرفوعة في الهواء شاروخ نار يعلو ويرتد الى قلبه.	باب الساحة	٧٧

اسم الرواية	المثل الشعبي	الصفحة
لم نعد جواري لكم	جوهرة في يد فحّام	٢٦
لم نعد جواري لكم	شيئان لا نسمع بهما: موت الفقير وزنا الغني	١٥٦
لم نعد جواري لكم	شبعان يعظ الجائعين	١٧١
الصبّار	بالع السكين بحدين	٨٠
الصبّار	الخلف الطيب يسند الظهر	٨٠
الصبّار	حط رأسك بين الروس وقول يا قطاعين الروس	٨٦
الصبّار	كلمة الرجل اقطع من حد السيف	١٥٨
الصبّار	الرجل يرتبط من لسانه	١٥٨
الصبّار	المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين	١٦٤
الصبّار	ان كان غريمك القاضي تشكي همك لمين	١٦٤
عبّاد الشمس	ذنب الكلب أعوج ولو حطوه بميت قالب	٢٨
عبّاد الشمس	اكثر من هالقرد ما سخط الله	٢٦٦
عبّاد الشمس	جمل مطرح جمل برك	٢٣٠
عبّاد الشمس	الجنة بدون ناس ما تتداس	٢٣٠
عبّاد الشمس	احرث وادرس لبطرس	١٨٧
عبّاد الشمس	تكون في فمك وتصير لغيرك	١٨٧
عبّاد الشمس	مسبة الدين في وقتها تسبيح	١٦٨
عبّاد الشمس	في القلب يسطح ولا بين الناس يفضح	١٧٤
عبّاد الشمس	صار للقشل لسان وصار اللسان يحكي	١٧٧
مذكرات امرأة غير واقعية	الديك يكبس كل الدجاجات ويعود الى بيته خفيفاً نظيفاً	٣٧
مذكرات امرأة غير واقعية	طرت كما يطير كمك العيد	٤٠
مذكرات امرأة غير واقعية	طب الجرة ع ثمها تطلع البنت لأمها	٢٩
باب الساحة	الشوكة تخلّف وردة	٢٩
باب الساحة	هم البنات للمات	٤٣-٤٤
باب الساحة	اكثر من هالقرد ما سخط الله	٧٤
باب الساحة	أمرين ما حدا دريان فيهم: موت الفقير وتعريص الغني	٧٤

ABSTRACT

THE NOVELS OF SAHAR KHALEEFEH

BY: NESREEN SHANABLEH

SUPERVISOR : ABDUL - RAHMAN YAGHY

The Palestinian novelist Sahar Khaleefeh writes her novels from whithin the occupied territories. Her novels have provoked tremendous controversies.

This Dissertation is decided to study her works from a new perspective in the hope to show that critics outside the occupied territories have treated her works with a lot of sentimentality that is not in line with proper literary criticism.

This dissertation is divided into three chapters, a conclusion, and indices. The first chapter deals with the cultural, political, and social changes relevant to the development of the Palestinian novel. The second chapter is a literary study of her novels dealt with in chronological order. It is a textual study that concentrates on artistic elements of time, space, language, and characters with particular emphasis on the artistic outcome against a realistic background. I have devoted more room to Memories Of an Unrealistic Woman because of the multitudinous issues the novel raises.

The third chapter is a study of the artistic evolution of Sahar Khaleefeh, studying the interconnection of time, space, language, characters, and the interrelationships among these elements. In the conclusion the study shows that women characters are predominant in the novels of Sahar Khaleefeh. Men characters are tangential. Also, the conclusion shows tha novels in question include characters that occupy the space of the novels with thought and ideas rather than evolve in action throughout the space of the novels. The methods of characterization in Khaleefeh's novels do heed the artistic propriety and growth along the narrative, rather the novelist concentrates more on validating the ideas the characters transmit rather than the artistic portrayal of these characters.

٤٣٢٤٦٩

The novels are shown to be descriptive and the language used sometimes tends to be colloquial and slang. The writer has used quite a number of obscene vocabulary never popular in modern Arabic writing. The study has attached a number of appendices:

A:- A literature of the various editions of the novels of Sahar Khaleefeh.

B:- My story: Bibliographical Account.

C:- A Dictionary of Sahar Khaleefeh: Samples of vocabulary.

D:- A Dictionary of Sahar Khaleefeh: Samples of Expression.

E:- A Dictionary of Sahar Khaleefeh: Samples of Images.

F:- A Dictionary of Sahar Khaleefeh: Samples of the proverbs in her works.