المجمع 13 (1439/2018)، 255-272

العلاقة بين الشّكل والمضمون في رواية "على شواطئ التّرحال"

هيا دفراوي

الملخَّص:

تحاول هذه الدّراسة تسليط الضّوء على العلاقة بين الشّكل والمضمون في رواية "**على شواطئ الترحال**" للكاتبة راوية بربارة[1]. تمّ اختيار هذه الرّواية؛ لأنّها ذات فضاءات فكريّة متنوّعة، تقوم على فلسفة وجوديّة وعتبات مستقبليّة، بقوّة أسلوبيّة لغويّة تجسّد في مضمونها المعاناة، الفكر، والغموض في فهم الملحمة الواقعيّة، فمهما اختلفت شخصيّاتها العربيّة اليهوديّة نجدها تبثّ رسائل متنوّعة من منظار الكاتبة الضّمنيّة الّتي عاشت وعايشت قضاياها، متطرّقة إلى التّحديات الّتي ما زال هذان الشّعبان يواجهانها.

تهدف هذه الدّراسة إلى تقصّي تقنيّات الأسلوب وتبعات المضمون؛ لإيجاد العلاقة بين الشّكل والمضمون محاولةً عمل النّظَر في مواضع الشّكل، والمضمون بما يحويان من إيماءات التّرميز المختلفة متحقّقةً من العنوان، اللّغة، الشّخصيّات وعناصر أخرى بمنوال سرديّ تحليليّ. تكمن أهميّة هذه الدّراسة في سعيها لاستشفاف الأمور الخفيّة والرّسالة الملقاة خلف أسطر الكلمات، وتسليط الضّوء على الكمّ الثّقافيّ المكنون من خلال علاقة الشّكل والمضمون في الرّواية.

1. العنوان ورسمة الغلاف:

يقف القارئ عند العتبة الأولى من النّصّ وهي العنوان، على الرّغم من أنّ العنوان نصّ مُقلَّص إلّا أنّه شديد الثّراء مثله مثل النّصّ. ولهذا الثّراء الّذي يحمله العنوان أهمّيّة بالغة لكونه "نظامًا

[1] الكاتبة من مواليد الناصرة 27.11.1969 تسكن مع عائلتها في "أبو سنان" في الجليل الغربيّ، عملت مفتّشة مركّزة للأدب العربيّ ومفتّشة مضامين ومناهج الأدب العربيّ للمرحلة فوق الابتدائيّة، واليوم هي المفتّشة المركّزة للّغة العربيّة في وزارة التّربية والتّعليم.

عملت محاضِرة للّغة العربيّة في جامعة حيفا، كلّيّة أورانيم، وكليّة الجليل الغربيّ، ومرشدة للّغة العربيّة في المدارس الثّانويّة في الوسط الدّرزي ومعلّمة للّغة العربيّة في المدرسة الشّاملة المرحلة الثّانويّة في قريتها أبو سنان ومحاضرة في دورات استكمال المعلّمين. مركّزة الإرشاد للّغة العربيّة في المرحلة الابتدائيّة والإعداديّة (لواء الشّمال).

سيميائيًّا[1] ذا أبعاد دلاليّة، وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبّع دلالاته، ومحاولة فكّ شفرته الرّامزة[2]" اعتبره حليفي كالنّواة الّتي يركّز فيها الكاتب مجمل نصّه، ولكن تبقى ناقصة كأنّها تساؤل؛ فيكون النّصّ إجابةً لهذا التّساؤل[3]. وتكون الإجابة مختلفة باختلاف النّصّ، ممّا يخلف توظيف العنوان من نصّ إلى آخر. فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصليّة، له وجود ماديّ وهو أوّل لقاء ماديّ محسوس يتمّ بين المرسل (النّص)، والمتلقّي[4]. وهذا اللّقاء طوّر العلاقة بين تشكّل العنوان والمفاهيم الأدبيّة، وهي علاقة تشرّبت من مجمل العناصر، الّتي تتفاعل في النّصّ الحداثيّ[5]، وقبل الخوض في دلالة العنوان أتوقّف عند بُنيته. على شواطئ التّرحال، ليس جملة اسميّة ولا فعليّة تامّة، بل شبه جملة[6]. لا تعطي معنى مفيدا وكاملا، بل يظلّ القارئ يبحث عن النّقص في هذا العنوان؛ إلى أن يغوص في تفاصيل الرّواية. فكون العنوان شبه جملة كان كافيا ليكون إغوائيًّا. ما الّذي قد يكون على شواطئ التّرحال، هل يخصّ الشّخصيّة، أم الرّاوي، أم الحدث بأكمله على شواطئ التّرحال؟ هل هناك علاقة بين ما ترمي إليه الرّواية وبين ما على شواطئ التّرحال؟ لحلّ هذا النّقص نلجأ لدلالة العنوان، شبه الجملة تشير إلى غلبة المكان في العنوان، واستنباط معنى "التّرحال" في المعجم يشير إلى أنّه مصدر الفعل "رحل"، وهو بمعنى التّنقّل من مكان لآخر[7] ومن خلال بنية العنوان ودلالته نجد أنّ

[1] السِّيمَاءُ في معاجم اللغة: هي العلامة، أو الرّمز الدّال على معنى مقصود؛ لربط تواصلٍ ما. فهي إرساليّة إشاريّة للتّخاطب بين جهتين أو أكثر، معنى السّيميائيّة اصطلاحًا: "كشف واستكشاف لعلاقات دلاليّة غير مرئيّة من خلال التّجلّي المباشر للواقعة، إنّها تدريب للعين على التقاط الضّمنيّ والمتواري والمتمنّع، لا مجرّد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التّعبير عن مكنونات المتن" (بنكراد 2003، ص 70).

[2] قطوس 2001، ص 33.

[3] راجع: حليفي 1992، ص 84.

[4] قطّوس 2001، ص 36.

[5] غنايم 2015، ص 21-20؛ حليفي 1992، ص 90؛ Taha 2009, pp. 43-62.

[6] أهمّية بُنية العنوان لا تقلّ أهمّيّة عن المضمون الّذي يحمله (Genette 1988, pp. 709-710).

[7] انظر: http://www.almaany.com

الكاتبة راوية لم تختره عبثا لروايتها، فشواطئ التّرحال هي الّتي شكّلت جميع الأبعاد في الرّواية، ترحال سارة من تل أبيب، ترحال سارة وإبراهيم إلى حيفا، ثمّ إلى القرية، ترحال أمّ إبراهيم من الضّفّة إلى إسرائيل، ترحال والد إبراهيم وتهجيره من "عمقة" إلى القرية الفسيفسائيّة، ترحال والدة سارة من العراق، ترحال والد سارة وجدّها من المغرب، التّرحال بين مجتمعيْن عربيّ ويهوديّ، والتّرحال هو الّذي جعل الاختلاف بين كلّ الأنواع على هذه الشّواطئ. وكأنّ الكاتبة تقول أنّ شواطئ التّرحال هي مصير اللّاجئين، ومصير القاطنين في دولةٍ وهم لا يشعرون بالاستقرار والأمان، وهي نقطة التقاء المختلفين والعاشقين، وهي نقطة تعانق الفلسفة المثاليّة والواقعيّة، وهي شواطئ التّرحال لجغرافيا المكان وسياسة الزّمان. فالتّرحال يحمل دلالة حسّيّة ومعنويّة تتجاوز دلالة الشّواطئ الفيزيائيّة. كما أنّنا إذا تعمّقنا أكثر في العنوان نجد أنّ هناك تخبّطا معيّنا، تشوّشا، وحالة من الاضّطراب، لأنّ الشّاطئ ليس مكانًا للاستقرار. إذن هو عنوان جامع ومانع، فيه الكثير من العمق، وفيه المعنى الخفيّ من الرّواية، وهنا يقوم العنوان بتقنيّة وظيفيّة تحفّز القارئ للتّفاعل مع مضامين الرّواية المختلفة. ويأتي العنوان على خلفيّة شاطئ رمليّ عليه آثار أقدام، وفي الأعلى صورة رجل وامرأة، ونحيل هذه الآثار لإبراهيم وسارة، وهذه هي آثار مسيرتهما، إبراهيم العربيّ وسارة اليهوديّة، وكأنّ الغلاف يقول إنّ مسيرة الشّعبين العربيّ واليهوديّ، تفاعلهما، صدامهما، والآثار هذه ستبقى واضحة إلى الأبد، فلا أثر لسواهما واضح كأثرهما في رمال الشّاطئ. نجد من العتبة تعالقًا واضحًا بين الشكل والمضمون؛ شكل العنوان في مبناه النحويّ ودلالاته، وشكل الغلاف بألوانه الصفراء التي تحتلّ فيها الرمال مساحةً أكثر من مساحة البحر، لأنّ الشّاطئ مرسى، لكن لا مرسى للشّخصيّات في الرّواية لأنّ الرّسوّ على رمال متحرّكة أمرٌ صعب، ومحو الآثار يذكّرنا بالرّسم الدّارس في المعلّقات القديمة، حين بكى الشعراء على الأطلال، أطلال المحبوبة وأطلال الحضارات القديمة، وهذا يعيدنا إلى التّرحال الحاليّ الّذي يعيشه الشّعب الفلسطينيّ، وإلى بكائه على الأطلال.

2. الاقتباس في مدخل وختام الرّواية:

تبدأ الرّواية مباشرة بعد العنوان باقتباس لمحمود درويش (2008) "لا أريد من الحبّ غير البداية"، وتُلحِق ذلك بتعليق منها وتقول: لا أريد من الحبّ غيرَ أن تستمرّ البداية... ونتساءل هل هو نحت الكاتبة أم الرّاوية؟ وتنتهي الرّواية باقتباس لمحمود درويش: وقليل من الأرضِ يكفي لكي نلتقي، ويحلّ السّلام، ويأتي الاقتباس دون تعليق منها عليه. من خلال الغرق في مكنونات الرّواية نجد صدى لهاتين العبارتين على امتداد كلّ الرّواية. فالاقتباسان هما من نفس القصيدة الموجودة في ديوان "أحد عشر كوكبًا" لمحمود درويش، لكنّ فعل الاتّصال بين القصيدة والرّواية ليس الحبّ، وليست الرّومنسيّة؛ وهذا هو الفخّ الّذي قد يسقط فيه القارئ الهشّ، إنّما هو إشارة مرجعيّة إبداعيّة وانسجام لخطاب خفيّ لتعالق المشهدين، فالرّواية تتناول قضيّة يهوديّة عربيّة فلسطينيّة والمشهد في القصيدة يتناول سقوط غرناطة، وهي إسقاط لتجربة الماضي في الحاضر، وهو اقتباس لا يأتي إلّا من كاتبة ذات ثقافة خصبة، تقتبس وتنحت ما هو مشحون بدلالات رمزيّة تحتاج إلى الاستدعاء التّاريخيّ الّذي خرج عن التّقريريّة وتجاوز إلى استخدام لمحات تاريخيّة استخدامًا فنيًّا رابطةً بين جميع الأجزاء التّعبيريّة بتوظيف منسجم؛ حتّى تعبّر بشكلٍ عصريّ ومغاير عن هموم مختلفة للإنسان العربيّ، اليهوديّ، اللاجئ، الدّرزيّ، الخادم في الجيش وغير ذلك. وتستخلص ما يشكّل خطابًا يبحث عن وجود، وذلك تجنّبا لاجترار الماضي، وتسخير النّصّ الرّوائيّ لخدمة التّجربة الحاضرة، الآنية؛ لتشكيل رؤيا مستقبليّة مغايرة. إنّ الاقتباسات الّتي تفتح الرّواية وتغلقها أتت من شاعر فلسطينيّ هو بنفسه عشق يهوديّة وتغزّل بها، لكنّ علاقتهما لم تستمرّ، محمود درويش الّذي أحبّ تمار بن عمي، والعلاقات المشتركة المبنيّة على الإنسان المجرّد من كلّ تفاصيله الّتي تشكّل هويّته، لذلك لم ترد الكاتبة الضّمنيّة من الحبّ إلّا أن تستمرّ البداية، أن تستمرّ الهُويّة الإنسانيّة في تشكيلنا، وليست الهُويّة الّتي تفرّقنا على أساس انتماءات قوميّة، جغرافيّة، سياسيّة، تاريخيّة، لذلك تقفل الرّواية بخاتمة للأحداث Closer، ولكن بنهاية Ending في الجملة المقتبسة بأنّه في الأرض

متّسع للجميع، في المنطق وليس في الواقع، وهذا هو التّعالق بين ما تقوله الرّواية وما وظّفت الاقتباسين لأجله.

3. عَنْوَنة الفصول وعلامة الانفعال:

إذا تفحصّنا عناوين الفصول؛ نجدها تعجّ بعلامات الانفعال: يا ليته ما ترجمَ! كم كان مرًّا طعم الهزيمة الأولى! أنا..نيّة! وإذا بحثنا في استخدام علامة الانفعال؛ فإنّها توضع بعد الجمل المعبّرة عن الانفعالات النّفسيّة في حالات التّعجّب، الفرح والحزن، الدّعاء، الاستغاثة، التّحذير، الإغراء، النّدبة، في نهاية جملة تمنّ أو ترجّ[1] وهذا ما تعكسه أحداث الفصول. إذن فاستخدامها ليس سهوًا، نجدها تخدم المضمون مباشرةً، وقد خصّصت صفحة كاملة مرسومة عليها علامة الانفعال ونجد بداخلها وجه سارة. والفصل الأوّل في الرّواية عنوانه "إغراء"؛ وهذا العنوان يحمل توريةً، فالإغراء في معناه القريب، هو الوضعيّة التي كانت فيها سارة حين لبست فستانها الأسود بدل الحجاب وتذكّرت ذكرياتها الجميلة الّتي كانت مع إبراهيم حين راقصها ووعدها بالحبّ الدائم، وبين الإغراء كأسلوبٍ نحويّ نحثّ ونغري فيه على شيءٍ ما، وقد أغرت الكاتبة في نهاية الفصل: "الكتابةَ الكتابةَ"، وعادةً ما نستعمل علامة التّعجّب مع الإغراء "الكتابة، الكتابة!"، وهكذا على امتداد الرّواية يبقى التّعجّب قائمًا في الشّكل/العناوين وفي المضامين المطروحة.

4. الشّخوص في الرّواية:

4.1 سارة:

"بعد تجربتي معك صرت أشكّ في كلّ الحقائق والثّوابت" ص9

"لم يدرِ حينها بأنّ حروفه وكلماته كانت تخفق في شراييني" ص15

"جمرةُ حبّي ما زالت النّار تشبّ فيها" ص29

[1] انظر: https://old.uqu.edu.sa/ntferjani/ar/18387

"لا أنا عربيّة لتقبلني قريتك الفسيفسائيّة، ولا أنا يهوديّة لتقبلني أمّي في بيتها التّل أبيبيّ" ص 113

"كنتَ تقرأ شراييني وأوردتي الّتي تماوج تحت الجلد، كنتَ ترى فرحي واشتهائي وحبّي ونزفي..." ص115

"تقيّأت تأرجحَها بين هُويّتين وبين خيارين" ص 127

"من سيمحو آثار النّدب الّتي التهبت في الجسد الغضّ الّذي وجد أنوثته يومًا عند مرافئ رجولتك؟" ص149

سارة فتاة يهوديّة، أحبّت إبراهيم العربيّ، أمميّة المبدأ، وكان إبراهيم يبادلها النّظرة الإنسانيّة، وجمعت بينهما علاقة حبّ ناريّة، تخالف التّقاليد والمجتمع، والعادات العائليّة، تحدّت عائلتها، خاصّةً آفنر ابن خالتها. وتزوّجت من إبراهيم زواجًا مدنيًّا، وأنجبت منه لنا وفؤاد. لكنّها سرعان ما أفاضت بالفراق والألم.

بداية حبّها لإبراهيم ونظرتها اليساريّة، وكسرها لكلّ الثّوابت، احتراقها في هذا الحبّ، ثمّ الزّواج من إبراهيم، والّتي تطلق عليه بأنّه مقبرة الحبّ، إلى أن يصل حالها للفراق، ومرورها بالكثير من التّخبّطات مع نفسها، ومع إبراهيم، والمجتمع "ما أصعب الحبّ حين يحوّل واقعك اغترابًا"، نجد أنفسنا بعد كلّ هذه المواجهات، لا نزال نقرأ سارة الأولى، الّتي تفتح باب الحبّ لإبراهيم وتقدّم طلبها في استعادة هذا الماضي، ومجابهة العالم من أجله "هل سأقلب اليوم ساعة رمليّة ثانية وأبقى في الانتظار؟ قلبتها.. عساك تقرّر قبل أن ينهمر رمل النّدم وينفطر قلبي!" ولا يتفاجأ القارئ من إيجابيّة الموقف، ففي قراءة دلاليّة الاسم، سنلاحظ أنّ الاسم المُطلق على الشّخصيّة لم يأتِ عبثًا، فيه إشارة وإيحاء تناصّيّ معجميّ، ففي معنى سارة بالعبريّة فهو (שָׂרָה) الأميرة أو السّيّدة النّبيلة. ويعني بالعربيّة "البهجة والسّرور"[1] وهذا ليس بمعزل عن شخصيّة سارة النّبيلة بإنسانيّتها. {وَامْرَأَتُهُ قَائِمَةٌ فَضَحِكَتْ فَبَشَّرْنَاهَا بِإِسْحَاقَ وَمِنْ وَرَاءِ إِسْحَاقَ يَعْقُوبَ (71) قَالَتْ يَا

[1] أنظر: wikipedia.org

وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ (72) قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ رَحْمَةُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ عَلَيْكُمْ أَهْلَ الْبَيْتِ إِنَّهُ حَمِيدٌ مَجِيدٌ (73)}[1] والنّظر في التّوراة يشي أنّ زوجة إبراهيم تُدعى "ساراي" وعندما أصبحت عجوزا من دون أولاد، وعدها الله بولدٍ؛ فتغيّر اسمها إلى "سارة" كدلالة للوعد. وشخصيّة سارة تعدنا بالتّغير، أيّ تغيّر يتساءل القارئ، هل تعدنا أن تتغيّر وتغيّر نظرتها الإنسانيّة وتحيا بعالم العنصريّة والتّفرقة؟ إنّما تعدنا أن إيمانها بعالمها الأفلاطونيّ سيتحقّق، رغم كلّ معاناتها من قِبل المجتمَعَيْن، ومن كونها أنثى قد عُنِّفت، ستنتظر؛ لأنّ مثاليّتها ليست بعيدة، بما أنّها تحقّقت سابقًا فيمكن للمستقبل أن يحتويها، وتصبح هذه الإنسانيّة المنشودة واقعًا، والنّظر لجوهر الإنسان وكونه مخلوقا في أحسن تقويم أمرًا مألوفًا. والقدرة على التّغير جاءت تأكيدًا لما قاله أدونيس "ليس للقصيدة، للرّواية، للمسرحيّة، للّوحة، فعل مباشر يُشارك في تغيير التّاريخ مشاركة مُباشرة، لكن لهذه جميعًا قدرة التّغيير بشكل آخر، إنّها تُقدّم صورة أفضل للعالم - أيّ أنّها تُعيدُ خلقه؛ وإذ تُعيد خلقه، تُغيّره"[2]؛ لذا اختارت الكاتبة أن تُعنوِن الفصل الأخير باسم "بداية"، فالبداية في النّهاية هي وعد لبداية عالم جديد، وفقا لرؤيا سارة الأمميّة. وهذا الوعد أتاها بعد حالة تخبّط بين هُويّتين، بين خيارين وضعها آفنر بينهما، ممّا جعلها تحيا حالة من الضّياع والتّخبّط وعدم الاستقرار، وهذا ما لمسناه من خلال عنوان الرّواية "**على شواطئ الترحال**".

إنّ علاقة الحبّ الكبيرة المثيرة احتلّت مساحة كبيرة من بداية الرّواية، وهذه المساحة الكبيرة إنّما تعالقٌ هي بين الشّكل والمضمون، لأنّها أتت لتؤكّد مدى اتّساع هذا الحبّ، مدى قوّته، مدى تمسّك الواحد منهما بالآخر رغم كلّ المفارقات الاجتماعيّة والسّياسيّة والقوميّة، ممّا يجعل المفارقة تتّسع في تقبّل القارئ للتّطوّرات اللّاحقة، ويبقى متسائلًا: هل يمكن لعلاقة بهذا الشّكل أن تكون في مهبّ عواصف الواقع؟

[1] القران الكريم، انظر سورة هود.

[2] علي أحمد سعيد إسبر المعروف بأدونيس، شاعر سوريّ، ولد في 1930 بقرية قصابين بمحافظة اللاذقيّة في سوريا.

4.2 إبراهيم:

"نحن أمميّان، وأنتِ دولتي، أريد أن أصبحَ فيكِ مواطنًا لا يحتاج إلى جواز سفر ليدخل دولته الحبيبة! ...

عيونُكِ هوّيتي وانتمائي وعبادتي" ص 38

"لستِ امرأة ... ولستِ يهوديّة ... أنتِ كياني الضّائع، لستِ نزوة عابرة، بل أبدي الدّائم، أنتِ كلّ نساء الأرض بكلّ هُويّاتهم" ص 39

إبراهيم الشّخصيّة المتّسمة بروحها الإنسانيّة، المُحبّة لكون الإنسان إنسانًا، بعيدًا عن كلّ الطّوائف واختلاف الأديان. إبراهيم شابّ عربيّ، جميل ووسيم يتميّز بفحولته الذّكوريّة الفذّة الّتي أوقعت سارة في حبّه. وجذبتها عيناه الزّرقاوان "عربيّ مسلم وفلسطينيّ مهجّر وأمّه من الضّفّة الغربيّة". يُصوَّر إبراهيم بأنّه سبب انهيار العلاقة، وهذا بفعل تبعيّته للفكر الجماعيّ، للقبيلة والمجتمع في كلّ المجالات الاجتماعيّة والسّياسيّة والدّينيّة. لكنّ الشّخصيّات الأخرى الثّانويّة تشارك الرّئيسيّة وتساهم في إيصال الفكرة المطلوبة، فكلُّ بدلالته ورمزيّته يمثّل ما آل بإبراهيم، فإذا تناولنا الشّخصيّة بنظرة عميقة وناقدة فسنرى أنّ إبراهيم يمثّل شخصيّة العربيّ المشوّش والمتخبّط، فإبراهيم نادى بالأمميّة وسرعان ما انهال على سارة حبيبته وزوجته بالضّرب وانحرف عن مساره المتّزن، فأدمن الكحول، وتنازل عن عشقه؛ لأنّه وجد نفسه في واقع صادم وقاسٍ لم يتح له مواصلة بناء لغته وهويّته الّتي أرادها وأقنع معشوقته بها. ومن هنا نفهم أنّ الكاتبة أشارت إلى الواقع القاسي ووجود إبراهيم في واقع أقوى منه، فاختياره لهذا المسار كان تخلّصًا من الظّلم الاجتماعيّ وهروبا من الواقع. لكنّنا نقف كثيرًا عند صحوة إبراهيم حين ثمل، فاليقظة من خلال ما يذهب العقل، جاء كمفارقة، ومفاجئ وهذا ما يستدعي يقظة القارئ، فهذه سخرية ودعوة خفيّة، تسخر الكاتبة من الواقع الّذي يعيشه إبراهيم، وتدعو القارئ الثّمِل في شاعريّة الرّواية بأن يصحو ليغيّر هذا الواقع. ونتساءل لماذا جاءت هذه الصّحوة- صحوة إبراهيم- دون تمهيد مسبق، ونرجّح تفسير ذلك بأنّها صفعة قاسية للقارئ

لتوقظه وتقول له إنّ ما يقرأه ليس رومانسيًّا، فلا يغرق في الشّعريّة والحبّ وينسى الواقع الأليم، غير الخصب بعد للتّغير.

إنّ التّغييرات الّتي آل إليها إبراهيم إنّما تدلّ مضمونيًّا على التّخبّطات النّفسيّة والاجتماعيّة الّتي زُجَّ بها دون إرادته، فقد وقف آفنر في طريقه ومنعه من العمل بشهادته، وحاول إعاقته عن أيّ تطوّر مهنيّ ليصل إلى اليأس ويترك سارة، فاتّجه إلى المشروب والسّكر ليهرب من واقعه بالأوهام، وهذا أدّى إلى تعنيف سارة في سكرته والاعتذار منها في صحوته، وهذا تعالقٌ جميل بين الشّكل والمضمون، ففي الشّكل نجد الشّخصيّة تتحرّك بتخبّطات ما بين صحوتها وثمالتها، ومضمونيًّا تتخبّط بين واجب الزّوج بإعالة أسرته وعدم تمكّنه الماديّ ممّا أدّى إلى فقدان السّيطرة، فبحث عن الدّين ملجأً آخر لستر خيباته، تعالق بين تصرّفات الشّخصيّة ومضمون ما تؤدّيه يعطي الرّواية بُعد الدّهشة والاستفزاز ليشارك القارئ فيما لا يريده، وفيما لا يتوقّعه، وهذا يوصل رسالةً هامّة أرادها الكاتب الضّمنيّ ومفادها أنّ الأوضاع الاجتماعيّة السّياسيّة تفرض نفسها على تصرّفاتنا.

4.3 آفنر:

"وعلى كتفه نياشين حروبٍ خاضها، وفي عقله كان يحمل رصاصا للحروب القادمة" ص125

"يريدها جنديّة على خطّ النّار" ص125

الصّورة الّتي رُسم بها آفنر وهو ابن خالتها لسارة، هي صورة زخمة بالحروب، ومستوحاة من الجنود، فإذا ما عاودنا النّظر في الجملتين المقتبستين من الرّواية، نجد اللّفظات مأخوذة من عالم الحرب، حروب، رصاص، جنديّة، نار. إذن لم يكن آفنر مجرّد شخصيّة ثانويّة في الرّواية، بل شخصيّة لها تأثير كبير في حياة سارة، وقد خصّته بفصل من فصول الرّواية وأطلقت عليه اسم باب آفنر- يا للرّيح! واستهلت هذا الفصل بوصف دقيق وبلغة عميقة، إضافةً إلى أنّها شبّهت دخول آفنر على حياتها، بريح صرصر، والرّيح الصّرصر هي الرّيح الّتي أهلكت قوم عاد. الرّيح

الصّرصر هي باردة تحرق ببردها كإحراق النّار[1] وجاء هذا التّشبيه ليدلّ على تأثيره في حياتها، فآفنر لم يحارب سارة ويطلب منها ما يريد بقسوة وشدّة بل كان كالرّيح الصّرصر. كان يريد من سارة أن تكون له عينا في القرية على إبراهيم وأهله، أرادها أن تكون جنديّة، وأدخلها في حالة ارتباك، وتخبّط وزعزعة، جعلها تتأرجح بين الهُويّتين، بين خيارين، بين أن تكون لإبراهيم وبين أن تكون على إبراهيم، وفي كلا الخيارين ستخسر إبراهيم. إذن الصّورة التّشبيهيّة هي مقصودة عمدًا، لأنّها تعكس الشّخصيّة بقالبها وجوهرها. ومن خلال هذه المواقف الّتي كشفت عن آفنر، نرى أنّ آفنر يمثّل السّلطة. السّلطة اليهوديّة الّتي لم ولن تقبل بهذا الاتّفاق العربيّ اليهوديّ، بل وتعمل بكامل جهدها على هدمه. فنجد آفنر يكرّر طلبه من سارة في محاولة تخليص سارة من إبراهيم.

4.4 لنا وفؤاد:

هما ولدا سارة وإبراهيم، هما الضّائعان في تحديد الهُويّة، وتحديد الملامح وتضاريس المواطنة. وتبيّن ذلك من خلال درس الموطن.

"هل تُعرَف هُويّة الإنسان بمسقط رأسه؟ إذًا أغلبُنا سقطت رؤوسُنا من الأرحام في المشافي، فهل بلاد المشافي هي مسقط رأسنا؟ أم تُعرَف هُويّتنا بمكان إقامتنا؟ وهل غير قلّة من عرب هذه البلاد تُقيم حيث وُلدت؟ وهل تُعرَف هُويّتنا بانتماء أجدادنا إلى قراهم؟ إذًا أغلبُ عرب البلاد لاجئون في غير قراهم وفي غير مُدنهم."

"أصبحت قضيّتُنا أصعبَ ممّنْ تشتّتوا، على الأقلّ هم ينتسبون إلى البيوت التي ما زالوا يملكون مفاتيحَها في البروة وعَمْقة والشّجرة والمَجدل وبرعم وإقرث وسعسع "ص 137

"لا أدري إذا كنّا أصليّين أم مزيّفين، فأمّي يهوديّة وأبي مسلم، وجدّتي من الضّفّة، وجدّي من عَمْقة، وجدّتي العراقيّة من تل أبيب، وجدّي المغربيّ من جنوب تل أبيب، هذا ما أعرفه عن أهلي، فهل نحن عائلة مزيّفة". ص136

[1] http://library.islamweb.net

"المهم أنْ يُعفى فؤاد من التّجنيد الإلزاميّ حتّى لا تقوم قائمة والدي وجدّي وجدّتي." ص161

الاقتباسات أعلاه تمثّل جملا من الحوار، ونقرأ معاناة الأولاد وسط هذا الصّخب من الأجواء الكارهة والمهينة. ويجدون أنفسهم بدون هويّة وبدون انتماء، كالغرباء في الوطن وغير مقبولين من جميع الأطراف في المجتمع. لذا تختار الكاتبة أسماء الشّخصيّة بعناية تامّة: "والبلاد ليست ملكا للبشر، إنّها هبة الرّبّ لنا لنسكن ونحيا، لا لنتقاتل ونموت!" ففي هذه المواقف الّتي عاشتها لنا ابنة سارة وإبراهيم، نجد دعوة خفيّة من قِبَلها، فتنادي بالجمع، لعدم التّفرقة، وعدم تقسيم البشر، لا حسب جنسيّاتهم، ولا حسب دياناتهم، ولا حسب بلادهم، فلنا هي الأرض جميعا، ولنا فؤاد فلنعش بسلام.

4.5 الشّخصيّات الأخرى في الرّواية:

من الشّخصيّات الثّانويّة في الرّواية هي ماري وخولة وأمّ إبراهيم وأمّ سارة، هي شخصيّات رسمتها الكاتبة لتكمل بها أفكارها حول القضايا المطروحة، لتثير الجدل الّذي تطمح إليه الرّواية، الجدل النّفسيّ، الوجدانيّ. الّذي يصل القارئ يثيره ويستفزّه؛ حتّى يفكر في عمق هذه القضايا. هذه الشّخصيّات تمثّل قضيّة من قضايا هذا المجتمع، خدمة الشّباب الدروز في الجيش ومعاناة المجتمع الدّرزيّ، قضيّة اللّجوء في الوطن والعيش تحت سلطة الاحتلال والخضوع لها.

5. الزّمكانيّة:

الزّمن هو زمن نفسيّ، مخالف للزّمن الواقعيّ، هو الزّمن الّذي تتذكّره الرّاوية وتسترجع ماضيها، وتسكب أوجاعها

"أنْ أرتديكَ يعني أنْ أتنازلَ عن خمسةٍ وعشرينَ عامًا وبعض الكيلوغرامات" ص 12

خمسة وعشرون عامًا، ليس بزمن قصير تعود في ذكرياتها إليه، فأحداث الرّواية تمتدّ على امتدادهما، نتساءل كقرّاء لماذا؟ هل اختيار الزّمان جاء عفوًا؟ لكنّنا ما إن دقّقنا الحسابات سنجد أنّه على مدى خمسة وعشرين عاما لم يتغيّر شيء فحرب الخليج، حرب عام 2006 على لبنان، إذن الصّراعات ما زالت، فحتّى عام 2014 حين أنهت الكتابة، لازالت الاعتداءات

الإسرائيليّة وحملة الرّصاص المصبوب تحدث. وهذه إيماءة خفيّة من الكاتبة للتّفكير، هل ستستمرّ البشريّة على هذا المنوال. إذن الزّمن في الرّواية هو زمن وظيفيّ يخدم الفكرة والمضمون الّذي تتحرّر الرّواية من خلاله من قالبها المألوف.

أمّا المكان فهو بين تل أبيب وكريات شمونه، وتذكر أماكن مثل عكّا، حيفا، القرية الفسيفساء في الجليل وغيرها من القرى الباقية والمهجّرة، لكنّ المكان لم يكن موصوفا بشكل عميق، فالمكان جغرافيّ، لم يؤثّر في عمق الشّخصيّات بقدر ما جاء المكان متأثّرا بنفسيّة الشّخصيات، جاء المكان ليعبّر عن بواطن الشّخصيّة، وهو تفاعل الشّخصيّة مع المكان؛ لأنّ الشّخصيّة تعيش في نفسيّتها، فقد تمّ ربط الأماكن بعالم الفكر والثّقافة من جهة وبأغوار النّفس من جهة أخرى، فسمات المكان مشحونة بإيحاءات وأبعاد متباينة[1]. أمثلة مختلفة في وصف المكان:

"في حيفا كان الغضب صوت الشّارع، واختلفت الألوان..." ص11

"كانت مدافع عكّا المصوّبة نحو البحر من الأعالي تُنذر بحربٍ قريبةٍ، لكنّها مدافع اهترأت وصدئ حديدها، أمّا حبّنا فقد رفع أسواره بوجه المدّ وبنى كاسرًا عند حدود هجمات أمواج الجميع." ص33

6. اللّغة:

اللّغة إشارة وإثارة، قد تخون اللّغة قارئها حين يكون القارئ بسيطا سهلا وهشّا. فاللّغة ليست أداة تواصل فقط، إنّما برقيّات دلاليّة عظيمة. لغة الرّواية ليست بلغة عابرة بل محطّة توقّف مهمّة عند دارسها، تحيط لافظها بتساؤلات كثيرة. فنجدها تميّزت بالشّعريّة والتّصويريّة، فجاءت لغة حسّيّة مليئة بالصّور البلاغيّة، ولم تكن اللّغة مغايرة لما تطمح إليه الكاتبة، وكلّ تقنيّة لُغويّة لها وظيفتها. تتجلّى لغة القصّ في انفتاح السّرد والحوار على فضاء دلاليّ انزياحيّ يُظهر الجمال بقوّة انزياحه المهيّج للتّخيّل فتساهم في تهويج روح الفعل الرّوائيّ[2].

[1] قسّومة 2000، ص 194.

[2] http://www.althakafaaljadeda.com

6.1 الشّعريّة:

"وسكتنا عن الكلام المباح، وتركنا للغة العيون أن ترتاح..."

"...بين اللّقاء واللّقاء كنتُ أستبق أشواقي إليكَ، فلا تخلو منكَ أحلامي ولا تخلو منك أيّامي.."

"- أشتهيكِ

- مجنون.

- مجنون فيكِ

- وهل نسيتَ أنّني يهوديّة؟

- نحن أمميّان، وأنتِ دولتي، أريد أن أصبح فيكِ مواطنا لا يحتاج إلى جواز سفر ليدخل دولته الحبيبة!

- لكنّك ستحتاج إلى هُويّة مواطنة.

- عيونُكِ هُويّتي وانتمائي وعبادتي..."

6.1.1 لغة تصويريّة:

تصوير لمشهدٍ بشكلٍ حسّيّ دقيق:

"كانت تلك المرّة الأولى الّتي أجلسُ فيها قربك، وبين الرّاكب قربك، حفّ جسدي بجسدك..."

"وكأنّ شيئًا ما في داخلي يحترق، وكأنّ الدّنيا تختصر كلّ مسافاتها لتقترب منّي أكثر، كان ثقل جسدك يُلهبُ جسدي عندما انعطفت السّيّارة فينا نحو اليسار، فانحنى رأسك وأصبحت شفتاك قرب أذني هامسةً: وعيناك بحر المتوسّط، أغوص فيهما"

6.1.2 صورة بلاغيّة:

تلعب الصّور البلاغيّة في لغة الرّواية دورًا مهمّا، ومنها ما كان بارزا كالاستعارة، وهي ضرب من المجاز، والمراد بمعناه: ما عني به أيّ ما استعمل فيه، فلم يتناول ما استعمل فيما وضع له وإن

تضمّن التّشبيه به، وهي أفضل المجاز إن نزلت موضعها[1]، وجاءت الاستعارات في الرّواية دقيقة من عالم الحبّ والعشق، ووظّفت بشكلٍ مدروس، فعملت على تمويه القارئ بين تشعّبات مختلفة من التّأويل والدّلالات.

"فالتهبت أفكاري بدفء أنفاسك، حوّلتُ نظري إلى عينيك"

"استراح التّناقض الّذي لاحقني بعدها شبحًا"

أمّا الاستفهام الّذي ورد على لسان سارة، لم يكن استفهامًا عن أمر مبهم، وإنّما نلاحظ أنّ فيه نوعا من الإخبار، جاء تأكيدًا على الأفكار الّتي تؤمن بها، وقد ذكر النّحويّون أنّ أصل الاستفهام الخبر، والتّعجّب ضرب من الخبر، فكأنّ التّعجّب لما طرأ على الاستفهام أعاده إلى أصله من الخبريّة[2].

"لماذا شممتني؟ وضممتني؟ وحضنتني؟ أنانيّ؟ نزوة أنا في حياتك، ستتخلّى عنّي أمام أوّل أخرى تحرّك مشاعرك!

من ستكون الأخرى يا ترى؟"

"أأقول لك ارحل؟"

[1] القزوينيّ (د.ت)، ص 409؛ وأنظر أيضًا عتيق 1970، ص 172؛ صبّاغ 1998، ص 246- 248؛ ابن رشيق 1981، ج1، ص268.

[2] ابن جنّي (د.ت)، ج3، ص 269.

6.2 مبنى الجُمل:

جمل قصيرة: توالي الجمل القصيرة يخلق إحساسًا بالسّرعة والقلق واللّاستمراريّة، ويُحدِث نوعًا من الدّوار يوافق ما في الرّواية من أجواء توتّر[1]؛ إذن المبنى الشّكليّ للجمل يتلاءم مع الحالة النّفسيّة، وورد ذلك في عدّة مقاطع في الرّواية. خذ مثلا هذه: "طرنا وقلبي يخفق، تشرع نبضاته، يضرب بقسوة حتّى ظننتني سيغمى عليّ، يشدّ على جلد الصّدر، يريد أن يندفع خارجًا، وعيوني ترى ولا ترى، أذني تسمع ولا تسمع.."

وبعكس ذلك نجد جملا طويلة، كان فيها الزّمن بطيئًا، نلاحظ الأوصاف الكثيرة، والتّفصيل الدّقيق للمشاعر في هذا الشّكل من الجُمل ممّا يُشعِرنا بالبُطء، وذلك موافقةً للحالة النّفسيّة الحزينة الّتي عاشتها سارة.

> "كنتَ رجلا، فالرّجولة عندي اتّساع القلب والفكر واتّساع القبول، وأنتَ رجلي وحبّي وسرّ فرحي وبهجة روحي، لن أتنازل عن مشاعر راقية وهّاجة أشعرها اتّجاهك، أعرف أنّي حبّك، بل حبّ حياتك، وأنّي سرّك وأنّي أنثاك..."

7. الرّاوي:

الرّاوي في الرّواية هو الشّخصيّة نفسها سارة، راوٍ عليم بكلّ شيء. "كان لا بدّ لي أن أكتب قصّتنا" تقوم بكتابة تجربتها العاطفيّة والاجتماعيّة، "لكن لم أدرِ بأيّ لغةٍ أكتبها" لماذا؟ لأنّ عمليّة السّرد عندها تمسي بين تداعيات وتذكّر، تحليل حسرة، وبوح، تمنحها فاعليّة فتجعلها عمليّة الكتابة قادرة على تجاوز المحظورات والكشف عمّا هو مخفيّ من بواطن تسكن ذاتها لدرجة تصل فيها حدّ التّعب. "تعبت من ذكرياتي ومن أناي". ففعل الكتابة عندها اختيار بإرادة، والكتابة عند المرأة هو تحرّر وانعتاق من ضغوط البيئة، وأحكام القيم والأعراف وضوابط الأخلاق والكتابة عندها مخاض وولادة ونقاء[2] "لن أكتبكَ إلّا عندما ألبس ذاك الفستان، لأتحرّر من حبّكَ ومن

[1] سوميخ 1976، ص 27.

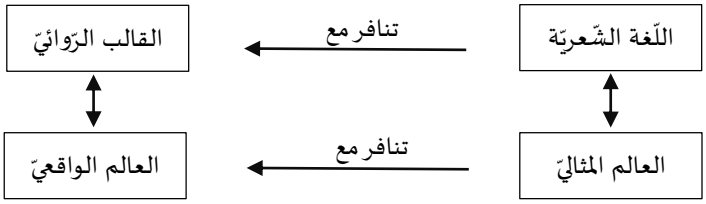
[2] ابن السايح 2011، ص 16.

احتلالك". تتنازل سارة عن السّرد بعد أن تعبت وتقول: "سأتنازل عن الأنا وأترك للرّاوي حقّ السّرد، ليفتح الأبواب ويُشرّعها" ثمّ سرعان ما يعيد السّرد إلى سارة: "لقد تعبت من السّرد، أنهكتني قصّة سارة وإبراهيم، وجلدت صبري قصّة خولة وصادق، وأرّقتني قصّة ماري ... سأعيد السّرد لسارة، هي حكايتها، فلتنقلها هي لكم ... كما تعيشها وتشعرها" عمليّة التّعب في السّرد هدفها أن تعكس رؤيتها بلسان سارد آخر وهذا يبيّن مصداقيّة أقوالها. إذن تبدأ سارة السّرد، تحيله لآخر، ويعيد إليها السّرد، نلمس حركة سرديّة تستنهض الصّدام والتّفاعل، تولّده من رؤية امرأة تردّ وتتفاعل مع محيطها الّذي يُلزمها بالمقاومة، فسارة لا تعاني كونها يهوديّة فقط إنّما كونها امرأة أيضا. ونلحظ ذلك من خلال فعل الكتابة الّذي أرادته لذاتها، فقد وجدت سارة حاجةً إلى تثوير القالب السّرديّ والشّكل الرّوائيّ واللّغة النّثريّة الرّوائيّة، فعزّزت فعلها لتؤكّد على فاعليّتها. وتعكس السّاردة مؤشّرا دلاليًّا على نوعيّة الوعي عند كاتبة هذا النّصّ الرّوائيّ، من خلال ما قرأناه من تفعيل حركة السّرد وحيويّته.

فمن خلال العمل على تقصّي تقنيّات الشّكل والمضمون، نلاحظ تنافرًا بين الأبعاد الشّكليّة والمضمونيّة، أبرزها اللّغة الشّعريّة، وهذه اللّغة تميّز الجنس الشّعريّ لكنّنا نجدها في قالب روائيّ، تختلف عن لغة النّثر العاديّة والمعياريّة، فنجدها تكسر الأوتوماتيكيّة من خلال تراكيبها اللّغويّة وصورها الشّعريّة. تهيمن على النّصّ بالخيال والعاطفة، وكلّ فهم لبواطن الشّخصيّة على مدى الرّواية نجده منعكِسًا بلغة شعريّة، تعكس فيها الشّخصيّات انفعالاتها وذكرياتها في الماضي؛ فتتفجّر في اللّحظة الرّاهنة.

هذه المفارقة والتّنافر بين اللّغة الشّعريّة والجنس الأدبيّ الرّوائيّ هو تنافر وظيفيّ، تريد الكاتبة من خلاله أن توظّف الدّور التّقنيّ في ترسيخ النّصّ الغائب والقائم على التّضادّ. التّنافر بين اللّغة والقالب يمثّل تنافرًا بين عالمَيْن تناولهما المضمون. اللّغة الّتي تمثّل الأنا الرّاوية والسّاردة، فهي تمثّلها وتمثّل بواطنها، وبين القالب الآخر الرّوائيّ، الّذي يلزمها على سكب لغتها به، فهو يمثّل الواقع. إذن التّنافر القائم بين اللّغة والقالب يمثّل العلاقة بينها (عالمها المثاليّ) وبين الواقع. وقد جاءت العناصر الشّكليّة والمضمونيّة الأخرى تمثّل العلاقة الرّئيسيّة الّتي تناولناها.

وإذا حاولنا أن نمثّل للعلاقات السّائدة، ستكون على النّحو التّالي:



إذًا، التّنافر ليس شكليّا ولا عبثيّا بل وظيفيّا يعكس المضمون، ونجد العمل على تقصّي تقنيّات الشّكل والمضمون أفضى إلى الكشف عن الصّدق الفنّيّ عند الكاتبة.

قائمة المراجع:

القرآن الكريم.

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. **الخصائص**. بيروت: دار الكتاب العربيّ، (د.ت).

الأزدي، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني. **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه**. بيروت: دار الجيل، 1981.

بربارة، راوية. **على شواطئ التّرحال**، حيفا: مكتبة كلّ شيء. 2015

ابن السّايح، الأخضر. **سرد الجسد وغواية اللّغة**، إربد: عالم الكتب الحديث. 2011

بنكراد، سعيد. **سميولوجية الشخصيات الروائية**. الأردن: عمان. 2003

حليفي، شعيب. "النّصّ الموازي في الرّواية (استراتيجيّة العنوان)". **مجلّة الكرمل** (قبرص: بيسان للصّحافة والنّشر) 1992ع 46، ص 102-82.

صبّاغ، محمّد علي زكي. **البلاغة الشّعريّة في كتاب البيان والتّبيين للجاحظ**. بيروت: المكتبة العصريّة. 1998

سوميخ، ساسون. **دنيا يوسف إدريس**، تل أبيب: دار النّشر العربيّ. 1976

عتيق، عبد العزيز. **علم البيان**. ط3. بيروت: دار النّهضة العربيّة. 1970

غنايم، محمود. **غواية العنوان**. الناصرة: مجمع اللّغة العربيّة. 2015

القزوينيّ، الخطيب. **الإيضاح في علوم البلاغة**. ط4، بيروت: دار الكتاب العربيّ. (د.ت)

قطّوس، بسّام. **سيمياء العنوان**، إربد: وزارة الثّقافة. 2002

1. http://www.althakafaaljadeda.com تاريخ الدّخول 16- 4- 3

2. http://www.almaany.com قاموس المعاني تاريخ الدّخول 5-3-16

3. http://library.islamweb.net تفسير القرطبيّ تاريخ الدّخول 8-3-16

4. https://old.uqu.edu.sa/ntferjani/ar/18387 جامعة أم القرى تاريخ الدّخول 16-4-26

Taha, Ibrahim. "Semiotics of Literary Titling: Three Categories of Referencs.", *Applied Semiotics/ Semiotique Appliquee (AS/SA)*, 2009, 9:22: 43-62.

Genette, Gerard. "Structure and Function of the Title in literature.", translated by Bernard Crampe, *Critical Inquiry* 1988, vol. 14: 692-720.