أنمَاطُ السَّردِ وَتَقنِيَّاتُهُ في رِوَايَةِ الطَّنْطُورِيَّةِ لرَضوَى عَاشُور

إعداد الباحثة: ما شيو ينغ

(بَاحِثَةُ مَاجِستِيرِ في الأدَبِ العَرَبِيِّ)

ملخص البحث

تتناول الباحثة موضوع أنمَاطِ السَّردِ وَتَقنِيَّاتِهِ في رِوَايَةِ الطَّنْطُورِيَّةِ لرَضوَى عَاشُور، حيث قدمت الباحثة لبحثها بمقدمة عامة عن مفهوم السرد، والتعريف بالكاتبة، وقرية الطَّنْطُورِيَّةِ، واشتمل البحث على أربعة عناصر: الأول: السرد الواقعي، الثاني: السرد التاريخي، الثالث: السرد السير ذاتي، والأخير: السرد النفسي

انتقلت بعد ذلك الباحثة للدراسة التطبيقية، وقامت برصد نماذج من أنواع السرد، وهل استطاعت رضوى عاشور في رِوَايَةِ الطَّنْطُورِيَّةِ أن تنوع في تلك الأنواع السردية أم لا؟ وخلصت الباحث إلى نتائج اختتمت بها بحثها.

كلمات مفتاحية: أنماط، السرد، التقنية الفنية، السرد الواقعي، السرد التاريخي، السرد السير ذاتي، السرد النفسي، الطنطورية.

Summary of the research in English

Narrative patterns and techniques in Radwa Ashour's Novel Al-Tantouria

Preparation:

Prepared by researcher: **Ma Xueying**

(**Master Researcher in Arabic Literature**)

The researcher deals with the topic of narration patterns and techniques in Radwa Ashour's novel Al- Tantouria. Where the researcher presented for her research a general introduction about the concept of narration, the definition of the writer, and the village of Al-Tantouria, the research included four elements: the first: the realistic narrative, the second: the historical narrative, the third: the

autobiographical narrative, and the last: the psychological narrative

After that, the researcher moved to the applied study, and monitored examples of types of narration, and was Radwa Ashour able in the narration of Al- Tantouria to diversify in those narrative types or not? The researcher concluded the conclusions of her research.

Keywords: patterns, narration, artistic technique, realistic narration, historical narration, autobiographical narration, psychological narration, tantourism.

المقدمة

رضوى عاشور كاتبة مصرية مشهورة في الوسط الأدبي العربي، وهي روائية وناقدة وأديبة وأستاذة جامعية. نالت رضوى عاشور عددا كبيرا من الجوائز العربية والعالمية بفضل أعمالها المميزة التي لا تتسم بقيمة أدبية عالية فحسب، بل تتميّز بروح التحرر الوطني والإنساني، كما حظيت إبداعاتها الأدبية باهتمام بالغ من النقاد والأدباء. لا نبالغ فيه إذ قلنا إنّ رضوى عاشور صوت قوي بين الكتّاب المصريين في جيل ما بعد الحرب.

وُلدت رضوى عاشور يوم ٢٦ مايو عام ١٩٤٦م بالقاهرة، ونشأت في عائلة أدبية وعلمية، والدها مصطفى عاشور وهو محام، وكان له اهتمام كبير بالأدب مما أثر على نشأة رضوى. ووالدتها، مي عزام.[١] وجدّها لأمها عبد الوهاب عزام، وهو دبلوماسي وأستاذ للدراسات والآداب الشرقية في جامعة القاهرة.[٢] كانت تشير رضوى عاشور في كتاباتها، أنها ترعرعت على تلاوة النصوص الشعرية للأدب العربي من قِ بل جدّها وهو يترجم لها كثيرا من الكلاسيكيات الشرقية من اللغة الفارسية والتركية والأوردية إلى اللغة العربية، وهو الذي أسس جامعة الملك سعود بالرياض وكان أول مدير لها.[٣] كل ذلك أثر في تكوين شخصية رضوى الأدبية والثقافية وغرس ملكتها اللغوية التي قامت هي بنفسها بتنميتها.

اهتمت رضوى عاشور بالقضية الفلسطينية لأنها تزوجت من مريد البرغوثي (٨ يوليو ١٩٤٤ – ١٤ فبراير ٢٠٢١) وهو شاعرٌ فلسطيني بارز، ولد في قرية دير غسانة قرب رام الله في الضفة الغربية،[٤] وكان زميل رضوى عاشور في نفس القسم بجامعة القاهرة وتخرج عام ١٩٦٧م. وعندما سافر أنور السادات رئيس مصر آنذاك في ١٩ نوفمبر ١٩٧٧م إلى إسرائيل لعقد اتفاقية سلام معها اضطر مريد البرغوثي إلى الترحيل من مصر بسبب معارضته لزيارة رئيس مصر لإسرائيل، الأمر الذي أدّى إلى تشتّت أسرته لمدة سبعة عشر عاما.[٥] إن رضوى عاشور مع ابنها تميم البرغوثي تعيش في مصر، أما زوجها مريد البرغوثي فتشرد في خارج مصر. لأنها عانت شخصيا من التفرّق والتشرّد، فيمكنها تقدير من عمق قلبها ما يتحمّله الشعب الفلسطيني على كتفيهم من المعاناة بشكل أفضل.

لرضوى عاشور مؤلفات كثيرة ومتنوعة منها: رواية حَجَر دافئ، دار المستقبل، القاهرة عام ١٩٨٥م، ورواية خديجة وسوسن، دار الهلال، القاهرة عام ١٩٨٧م، ومجموعة قصصية رأيت

النخل، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عام ١٩٨٧م، ورواية الطنطورية، دار الشروق، القاهرة، عام ٢٠١٠م....

نالت رضوى عاشور بعض الجوائز التقديرية منها: جائزة أفضل كتاب لعام ١٩٩٤ عن الجزء الأول من ثلاثية غرناطة، على هامش معرض القاهرة الدولي للكتاب في عام ١٩٩٥م، والجائزة الأولى من المعرض الأول لكتاب المرأة العربية عن ثلاثية غرناطة عام ١٩٩٥م، وجائزة بسكارا بروزو عن الترجمة الإيطالية لرواية أطياف في إيطاليا عام ٢٠١١م.

ورحلت رضوى عاشور في يوم ٣٠ نوفمبر ٢٠١٤م بعد صراع طويل من السرطان أنها تركت خلفها تاريخا حافلا من النضال وأعمالًا كثيرة تخلد ذكراها.

قرية الطنطورية:

إن رِوَايَةَ الطَّنْطُورِيَّةِ وفكرتها تكمن في إبراز صورة مما شاهدته وعانت منه بطلة هذه الرواية رقيّة من المجازر العديدة منذ اقتحام الجيش الإسرائيلي لبلدها الطنطورة وقتل أهلها وتشريدهم إلى الضفة الغربية والأردن وسوريا والعراق ولبنان. وكان ذلك في التاريخ الموافق ١٩٤٨.٥.٢٣. والطنطورة قرية فلسطينية صغيرة مطلة على بحر الأبيض المتوسط وتقع إلى الجنوب من مدينة حيفا والشمال من مدينة يافا التي أصبحت تل أبيب–يافا الإسرائيلية اليوم. وتحيط بها قرى عين غزال وصفّورية وقيسارية واللّد والفريديس، اختار جيش الاحتلال الطنطورة بالذات لا لسهولة مهاجمتها فحسب بل لكونها مرفأ كان يصل منه السلاح للفلسطينيين.

أنمَاطُ السَّردِ:

السرد هو تتبع الأحداث ضمن ترتيب منطقي أو زمني في الرواية أو القصة، ويكون له علاقة بالواقع –أحيانا–، ومن خلاله تتطور الوقائع وتتغير بحيث تبدأ على حال حتى تصل إلى الأفضل وتكون مختلفة، وهذا ما بُنيت عليه رواية الطنطورية، ويظهر ذلك من خلال عرض الزمن والشخصيات والأحداث المتتابعة في الرواية.

تزخر رِوَايَةُ الطَّنْطُورِيَّةِ بأنماطٍ عديدةٍ في طريقة الكتابة والأسلوب، منها التقنيات السردية القديمة والمعروفة منذ بداية تدوين النصوص النثرية، وأخرى كيفيات مستحدثة وجديدة في الكتابة السردية، وحاولت رضوى عاشور تطوير أدواتها الفنية والاستفادة من تقنية الرواية التقليدية والحديثة، فكانت حصيلة هذه الإفادة مجموعة من ألوان التكنيك الفني، تجلى أهمها في بنية السرد المتعدد وتكنيكات تيار الوعي على اعتبار أن الوقائع المختلفة التي تعالجها الروايات يجب أن

تتوافق معها أشكال مختلفة من السرد الروائي. التعبيرات البسيطة لم تعد تحيط بعالمنا الجديد، ولم تعد تكفيه لوصفه وإدراكه إدراكا واعيا، وأصبح "فقر رواية ما بالتنوع الكلامي يعني نقصا في روائيتها، أو التقليل من فرض اقترابها من الأنموذج الافتراضي للرواية المثالي أو الرواية المطلقة –إن جاز التعبير– والتنوع الكلامي مضطر موضوعيا لاحتضان كل أشكال التماس بين الأنا والآخر، بين الأنا والأنا حين يصبح الأنا عدد من الأنواع التي يشكل كل منها مستوى من مستويات الآخرية، وبين الآخر والآخر في تحولاته المستمرة التي يمكن أن يصبح في إحداها تجليا صارخا للأنا أو مرآة من مراياه"[٦]، وقد أصبحت مهمة الرواية معقدة كونها أصبحت تتعامل مع حالات مركبة، ولم تعد الأساليب التي سادت في فترات سابقة كافية الآن، مما دفعت الروائية للبحث عن أساليب وصيغ جديدة للتعبير والكتابة السردية.

هناك أربعةُ أساليب سردية بارزة استحوذت على رِوَايَةِ الطَّنْطُورِيَّةِ، هي السرد الواقعي، والسرد التاريخي، والسرد السير ذاتي، والسرد النفسي. وكلها مجتمعة لغرض واحد هو خدمة الهدف الأساسي من الرواية، وقد تبدو هذه الطرق السردية متباينة عن بعضها للوهلة الأولى، وإلا أنها في الحقيقة نوع سردي واحد تمثله السرد بضمير المتكلم، فالسرد الذاتي قادر على الجمع بينها كلها.

ذلك أن السيرة الذاتية "هي حكي استيعادي نثري بأشكال سردية متنوعة، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص والعام، وذلك عندما يركز على حياته الفردية والجماعية، وعلى تاريخ شخصيته الجزئي والكلي"[٧]، فهذا التعريف يجمع بين السرد السير ذاتي، والتاريخي، والواقعي، والنفسي لأن موضوعه الإنسان أو الشخصية سواء أكانت أنا أم آخر.

أولًا: السرد الواقعي:

يتأسّس الخطاب السردي على أرضية واقعية، هذه الواقعية تجعل القارئ يمنح مصداقيته وثقته للكاتبة مهما كان، كما أن الكتابة الواقعية تفسح المجال للتعرف على خلفية ومحيط المبدع، وكذا انشغالاته واهتماماته الاجتماعية والثقافية والحياتية عامة، ولأن العمل الواقعي يعتمد على استعمال القيم الحقيقية الموجودة في العالم الواقعي، فإن السرد الواقعي "...يأتي بهدف الإيهام بالصدق والواقعية، ويكون ذلك عن طريق إدراج مواد غير أدبية في نسيج العمل الأدبي مثل أسماء الشخصيات، أو المدن والدول والأماكن الحقيقية، أو ربط أحداث الرواية بأحداث تاريخية عامة مثل تحديد السنوات أو ذكر الثورات والانقلابات أو غير ذلك"[٨]، بهذا يعكس الواقع بصورته الإيجابية والسلبية، ويهدف إلى إدانة الواقع لتجاوزه والتحسين من حالته.

والواقعية في الرواية تقتضي الصحة في الأحداث، والدقة في ذكر التفاصيل والجزئيات الخاصة بالزمان والمكان، والتجسيد الصادق للشخصيات، الأمر الذي تسعى الرواية الحديثة إلى تحقيقه للتأثير في القارئ عن طريق تقديم الحقائق النوعية في قالب فني وبصورة مقنعة، ويتم في الغالب التركيز والسعي لتجسيد مبدأ مهم من مبادئ جماليات التلقي يتمثل في الإيهام بالواقعية؛ أي الإيهام بواقعية عالمها الفني. وهذا يفرض على الرواية الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات أو تصوير نثريات الحياة التي تبدو دالة داخل الإطار الفني للرواية، ولكن مبدأ الإيهام بواقعية العالم الروائي يعني فيما يعني مشابهته للعالم المعيش، وهذا مدخل عسير وصعب للحديث عن العلاقة النوعية بين الرواية والواقع[٩]، فالعالم المتخيل الذي أبدعته الكاتبة ينبغي أن يكون قريبا مما يحدث في الواقع المعيش، بمعنى أن ما يحدث في عالم الرواية يجب أن يكون ممكن الحدوث في واقع الكاتبة. ثم إن: تصوير الواقع ليس مقصودا لذاته بتصوير مشاهد الحياة الحقيقية، وقد يكون الواقع لدى الروائية هو ما تراه بمفردها وما يبدو لها أنها أول من يستطيع رصده، الواقع لديه ما تعجز الأشياء التعبيرية المألوفة والمستهلكة التعبير عن التقاطه ملتزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه"[١٠]، ذلك أن الروايات الواقعية تركز المظاهر الواقعية المدركة لدى الناس عامة، وتثير انتباه الفنان المبدع بطريقة منفردة عن غيره، ليجعل من عالم الرواية يبدو جزءا من العالم الحقيقي، أي قدرته على الإيهام بالواقع.

يتطلب في الخطاب الواقعي تخيل العالم الحقيقي، وليس محاكاته ولا تقليده في كل ما هو وارد فيه، إذ يصبح العالم الروائي وإن بدا حقيقيا خاضعا لعملية التخييل السردي، ومن هنا "تركز إيهامية السرد الواقعي على استدعاء العالم التخيلي الحقيقي ظاهريا، الذي يتضمن كل الصور التي تسكنه. يستثار هذا دائما في النصوص الأدبية، لكنها يمكن أن تكون مؤكدة كذلك عبر توظيف استراتيجيات ما وراء السرد"[١١]، فالروائية تعمل على خلق عالم متخيل مستقل رغم استناده على مبدأ الإيهام بالواقع، فإن عناصر هذا العالم تستمد مقوماتها من العالم الواقعي، فينشأ سرد الواقع ويتطور على مستوى الوجود الفني الروائي. تحتفي المدرسة الواقعية بحياة الإنسان، فموضوعها هو الإنسان بخصوصياته واختلافاته، تشابهاته واشتباكاته مع نفسه ومع الآخرين، ثم إن "الواقعية تحث الفنان على أن يبرهن على موضوعية مطلقة، وأن يحجب آراءه وأحاسيسه، بحيث لا يدع شيئا منها يبرز من خلال وصفه الموضوعي للحياة، وأن يتجاهل مفاهيم الجميل والقبيح والخير والشر، وأن يصف ما هو كائن في حياد رجل العلم..."[١٢]، ولكني تبلغ الروائية مرحلة الواقعية عليها أن

تنقل صورة موضوعية عن الحياة بأفراحها وهمومها إلى عالم الأدب، بواسطة لغة بسيطة تمثل لغة الحياة التي يفهمها الناس كلهم، لتصل إلى كل درجات المجتمع الثقافية. فاللغة السردية نظام قادر على أن ينقل لنا تجارب واقعية حية، وأن يجعلنا نلامس من خلالها أحاسيس وذكريات ما كان لنا أن نلامسها، ولا حتى أن نتعرف إلى إمكانية بناء الأنا النفسي الواقعي، وجعل الخطاب السردي كفيلا بأن يشف عنه، وجديرا بالإحالة عليه، وكيف السبيل إلى إدراك وجود الذات وحمل الآخر لولا شفافية اللغة السردية الواقعية.

يجعل السرد الواقعي القارئ في منزلة الشخصية الروائية، فيدخل عالمها ويعيش ما تعيشه، بفضل تقنية السرد التصويري التي "تساعد القارئ في تصور الأحداث وأعمال الشخصيات وحركتها، لذا فإن كثافتها تؤدي مشهدية عالية، وتخلق حيوية وحياة في النص. وهذا ما يصل بالقارئ إلى الإحساس بحضوره في موقع الأحداث، ومعايشته لما يقرأ لحظة بلحظة، وتدعم ذلك كله كثرة الأفعال التي تصور الحركة بدقة والصفات والأحوال وتفاصيل الزمان والمكان بما يتعلق به من مواقع –مواجهة، إحاطة، قرب– ووضعيات مختلفة"[١٣]، فهذه التقنية الحديثة هدفها إثبات واقعية الحدث، عن طريق التركيز على التفاصيل الجزئية والدقيقة في المشهد السردي، والإحالة إليه في الواقع المعاش.

إن "الأديب يتناول الواقع ليعيد إنتاجه كامتداد لرؤيته لأن الرؤيا بالألف هي الحلم وما يراه النائم الفنية، وطموحه السياسي والأخلاقي يحاول إعادة إنتاجه الأدبي فيه فمرحلة الأدبية بحث في خصوصيته كفنان وبحث عن عالم جديد رحلة ثنائية البعد، يبحث عبرهما عن شكل جديد وعالم مفقود، ويجاهد لتملك العالم فنيا كي يمتلكه فيما بعد سياسيا واجتماعيا، أي يبحث عن عالمه المثال في لحظة بحثه عن مثله الفني"[١٤]، فالروائي لا يعيش في ملكوت خاص به وحده، ولا يستمد إبداعها من خيالها فقط، بل لابد أن تجمع مادته الروائية من واقع وظروف الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية، ولابد لها من أن تعكس صورة لواقعه يبحث عبرها عن الحقيقة، وتجسد فيها مشكلات الذات الفردية ومعاناة الذات الجماعية أي المجتمع. الأمر الذي يحاول الأدب الفلسطيني الواقعي أن يصوّر واقعه، ويتجاوز مشكلات ومعاناة الشعب الفلسطيني، وإثبات تميز هويته العربية ورفضها لوجود الآخر الإسرائيلي في واقعها، حيث ربط الأدب الفلسطيني بين الدور النضالي للأدب في تغيير الواقع، ومواجهة سلبياته، وبين الأشكال الجديدة للأدب، والتي لابد لها من التعبير عن المضمون الجديد لهذا الواقع، لذلك شجع الجديد

من الأشكال الأدبية، لأنها قد تعني بتغيير الواقع بطريقة غير مباشرة...[١٥]، وهذه الرواية لرضوى عاشور تكشف عن خصوصيتها التأملية العقلانية للواقع، وتبرز التزامها الفكري والسياسي تجاهها، واتخاذها موقفا حاسما من قضايا فلسطين، متخلصة من مظاهر العجز والإحباط والقهر متجاوزة إياها برؤية إيديولوجية فنية متميزة.

وفي رِوَايَةِ الطَّنْطُورِيَّةِ تتخذ الروائية الحقائق التاريخية كخلفية الرواية وتبدع شخصية خيالية رقيّة الفلسطينية كشخصية رئيسية، ومن خلال حكاياتها وذكرياتها، تعرض الكاتبة الأحداث التاريخية الحقيقية للقراء واحدة تلو الأخرى. مثلا تصف المؤلفة وصفا دقيقا احتلال الجيش اليهود للقرى الفلسطينية عن طريق رؤية رقيّة "كنت أقف في الطرف الأقرب من الرجال. لا تتوقف عيناي عن التطلّع أملا في رؤية أبي أو أي من أخويّ. لم أرهم. قدّرت أنهم شردوا في الجبال أو اختفوا في مغارة من المغارات. رأيت ﴿كيس الخيش﴾ : رجل يقف بجوار عسكر اليهود ورأسه مغطّى بكيس من الخيش به ثقبان يسمحان لعينيه بالرؤية. كان الضابط يتطلع في ورقة في يده وينادي أسماء الرجال فيجيب صاحب الاسم أو لا يجيب. عندما لا يجيب يتقدم كيس الخيش ويشير إليه. أحيانا يشير بدون نداء. ما إن يشير ﴿كيس الخيش﴾ إلى شخص حتى يُطلعوه. يأخذون مجموعة من الرجال، خمسة أو ستة أو سبعة ويختفون."[١٦]

ثم تسرد الروائية مشهد الحرب الأهلية اللبنانية "كانت الطرق مقطوعة بين بيروت وصيدا. توقفت حركة السير، عمّت الإضرابات والمظاهرات والحرائق شوارع بيروت وطرابلس وصور وغيرها. في صيدا سقط العشرات في الاشتباكات بين الأهالي والجيش. ولم تتوقف المعارك التي استمرت خمسة أيام إلا بعد انسحاب الجيش من المدينة. هدنة قصيرة أتاحت للأهالي تشييع شهدائهم وإحصاء جرحاهم وتفقّد ما أصاب بيوتهم من دمار وتسقّط الأخبار من جهة المستشفى في بيروت."[١٧]

تضفي الروائية حرب لبنان ١٩٨٢م "وكانت الحرب تسلمنا إلى حرب. ومن حرب إلى حرب...ماذا؟ هنا تتعثر الجملة ويرتبك الكلام لأنني لا أعرف كيف يمكن تلخيص ما عشناه في تلك السنوات. لا أعرف طريقة لنقل المعنى وأتساءل عن جدوى الدخول في التفاصيل. وليست التفاصيل تفاصيل. كل تفصيله حكاية تخص مئات البشر وربما الآلاف. خذ مثلا السبت الأسود في ختام العام٧٥. اختطفت الكتائب ٣٠٠ مسلم وقتلت سبعين آخرين وردّت الحركة الوطنية بالاستيلاء على منطقة الفنادق وبعدها انفلتت الفوضى وعمليات النهب في قلب بيروت. حكاية

كبيرة أم تفصيله من مئات التفاصيل؟ وقبلها قُتل ٦٣ من العمال السوريين وأُجبر الآلاف منهم على الفرار. يا إلهي، مجرد خيط واحد في النسيج، أو شرر واحد من لهب الحريق. وبعدها حصار تل الزعتر وجسر الباشا وضبيّة وأحياء الصفيح في المسلخ والكارنتينا وحيّ النبعة، تفاصيل؟ ثم الاجتياح الإسرائيلي في ٧٨ ومئات الآلاف من الجنوب الذين توافدوا على بيروت الغربية. ثم الاجتياح الأكبر في ٨٢."[١٨]

ويستمر السرد الواقعي في الرواية إلى مشهد حقيقي آخر على جانب سلك شائك قد وضعه الإسرائيليون في أرض فلسطين لحجزهم دخول بلدهم "بعد أقل من نصف ساعة، وصلت سبعة باصات أخرى قادمة من صور. ثم ظهرت الباصات والسيارات في الجانب الآخر. رأيناها تصفّ وينزل منها ركابها. كانوا يحملون لافتات وأعلاما. وكأنها في غمضة عين، غاب السلك الشائك عن النظر. غمرته أجسام الأهالي على الجانبين. يتبادلون التحية على استحياء في الأول ثم ينطلق الكلام. يتعرّف الناس على الناس:

– نحن من حيفا...

– جئنا من عين الحلوة. في الأصل نحن من صفّورية. من الزيب. من عمقا. من الصفصاف. من الطيرة. من...

– والست من؟

– من الطنطورة.

– صاح الشاب بأعلى صوته:

– هنا ست من الطنطورة. فيه حدا من الطنطورة؟

قفزت صبيّة في العاشرة ربما زرقت بين الصفوف صعدت على حجر ومدّت لي يدها عبر السلك الشائك: أنا من الطنطورة.

تسكنين فيها؟

– لا، غير مسموح. أسكن مع أهلي في الفريديس. اسمي مريم. لما احتلّوا بلدنا كان جدي عمره خمس سنين. شردوا على لبنان ثم تسللوا وعادوا...."[١٩]

ثانيًا: السرد التاريخي:

كيفية حديثة في الكتابة السردية العربية، تزاوج بين السرد والتاريخ يطلق عليها اسم الرواية التاريخية، وهي: "ذلك الجنس الأدبي الذي يستلهم من التاريخ مادة له تصاغ في شكل فني

يكشف عن رؤية الفنان لذلك الجانب الذي التفت إليه من التاريخ، ويصور وظيفته لتلك الرؤية للتعبير عن تجاربه أو لمعالجة قضية ما من قضايا مجتمعه متخذا من التاريخ ذريعة للتعبير عن موقفه منها"[٢٠]، فالكاتبة تطوع مادة التاريخ لخدمة مسار قصتها وتسلسل أحداثها، فتصنع للقارئ حبكة يصدقها العقل ويقبلها المنطق، تكون مواكبة لظروف الحكاية. "كل تاريخ يمكن أن يغزى إلى منظور معين. إنه يكشف عن نظرة المؤلف وقوميته، ومكان نشأته، والعصر الذي يكتب فيه أو كتب فيه، وما قدمه للقراء الذين لهم أهواء معينة وتوقعات واقتناعات تاريخية. التاريخ باعتباره دراسة كتابة التاريخ ليس موضوعيا أبدا، لكن التزامه الكبير هو أن يقول الحقيقة"[٢١]، إذن مهمة الرواية التاريخية تقديم صورة فنية شاملة عن فترة زمنية معينة، وتضيف البعد العاطفي الجمالي، الذي يكسر من جمود وجفاء المنهجية التاريخية ويجذب جمهور القراء لها.

إن "السرد التاريخي الذي يأخذ الأحداث التي تخلقها الأفعال الإنسانية باعتبارها موضوعه المباشر لا يكتفي بمجرد وصف هذه الأحداث، فهو يحاكيها أيضا، أي أنه يقوم بنفس الأفعال الخالقة التي يؤديها الفاعلون الإنسانيون، وللتاريخ معنى لأن الأفعال الإنسانية تنتج المعنى. وتستمر هذه المعاني على مدى أجيال زمنية متعاقبة، وبالتالي يتم الشعور بهذا الاستمرار في تجربة الإنسان للزمن منظما كمستقبل وحاضر وماضي، أكثر مما هو مجرد تتابع مستمر"[٢٢]، فالتاريخ يحمل في أحداثه قيما وحكما تبقى دوما راسخة في هوية الأمم، وهو مقوم هام من مقومات ثقافتها، تستفيد منه وتعود إليه حتى لا يعيد التاريخ نفسه.

نستنتج من كل ذلك أن "خلق السرد التاريخي إذن فعل مشابه تماما للفعل الذي تخلق به الأحداث التاريخية...وبتمييز الحبكات التي يعيد الفاعلون الذين أنتجوها تصويرها في أفعال تاريخية، وبتصويرها كمتواليات من الأحداث التي تمتلك تماسك القصص ذات البداية والوسط والنهاية. يصرح المؤرخون بالمعنى الضمني في الأحداث التاريخية نفسها، وفي حين يتم تصور هذا المعنى في أفعال الفاعلين التاريخين، لا يستطيع الفاعلون أنفسهم استبصاره، لأن الأفعال الإنسانية نتائج تتخطى مدى رؤية أولئك الذين يؤدونها"[٢٣]، فالقصة هي الطريقة لتمثيل الأحداث والعمليات التاريخية في الخطاب، بما أن التاريخ عالم من الحرية الإنسانية، حيث يتحرك الشخص ضمنه ويعبر عن وجهة نظره من الأحداث حوله، ولكون الرواية التاريخية تسرد الحدث من أعماقه البعيدة الماضية عبر الشخصيات التي تبني صور ذلك الماضي في إطاره الحداثي، وعن طريقها تبرز ملامح العصر التاريخي للقارئ بصورة مقنعة. يحفل السرد التاريخي بمعاني "البحث عن الذات

الضائعة، واكتشاف معنى الاستمرار، والانتماء إلى شيء قد ضاع إلى الأبد ومسح الغبار عن الصور القديمة وإعادة بناء الماضي. كلها معان نستذكرها عندما يكون الحديث عن الرواية التاريخية"[٢٤]، وذلك لأن الخطاب التاريخي تمثيل لقدرة الإنسان على استحضار الماضي، وضخ معاني الهوية والانتساب عبر تجربة الزمن الضائع، وابتكار الأحداث التي تنطوي عليها القصة بمفهومها الحاضر والجديد.

تستثمر رضوى عاشور في هذه الرواية التاريخ وتخدم به مسار السرد في القصة، "سقطت حيفا، وبعدها بأسبوعين استشهد عبد القادر الحسيني فبدا البلد–لا المضافة وحدها– بيتا مفتوحا للعزاء. عزاء ممتد لأن جنازة عبد القادر الذي لن أتخيّله ولن أرى صورته إلا بعد سنين، ستشيّع في القدس وقد وصلت المشيعين تفاصيل مجزرة دير ياسين. سقطت القسطل واستشهد عبد القادر وهو يدافع عنها، وفي فجر اليوم التالي هاجموا دير ياسين المجاورة للقسطل وذبحوا من ذبحوا من أهلها. بعد ثلاثة أيام سقطت صفد. وثلاثة أيام أخرى وسقطت يافا. وبعد سقوط يافا بثلاثة أيام سقطت عكا."[٢٥] ، والروائية ربطت هذا التاريخ بما حدث لشخصية رقيّة، كما تمتد أحداثها إلى الحرب الأهلية اللبنانية ١٩٧٥م تاريخيا وحرب لبنان ١٩٨٢م.

تسترجع رقيّة أياما مضت من عمرها وتواريخ كثيرة تجهل أحداثها وماهيتها، "تعلّمك الحرب أشياء كثيرة. أولها أن ترهف السمع وتنتبه لتقدّر الجهة التي يأتي منها إطلاق النيران، كأنما صار جسمك أذنا كبيرة فيها بوصلة تحدد الجهة المعيّنة بين الجهات الأربع، أو الخمس، لأن السماء غدت جهة يأتيك منها أيضا الهلاك. ثانيها أن تسلّم قليلا وألا تخاف إلا بمقدار. القدر الضروري فقط. لو زاد خوفك مقدار ذرة، غادرت بيتك بلا داع لأن القصف في الناحية الأخرى من المدينة، يتحوّل خوفك إلى مرض خبيث يأكل من جسمك كل يوم حتى يأتي عليه. فتوفّرك القذيفة ويقتلك الخوف. ولو قلّ خوفك مقدار ذرة، ولم تسارع إلى هبوط الدرج إلى الملجأ أو الجلوس على السلّم بعيدا عن النوافذ والشرفات، تقتلك القذيفة هكذا في غمضة عين، لأن القصف يقصد الشارع الذي تسكنه، وربما البناية التي تقيم فيها. وتعلّمك الحرب ثالثا أن تنتبه حين تضطر لمغادرة البيت أن تأخذ الأهم فالمهم. مثلا زجاجة ماء أو السيدة العجوز التي قد تضيع منك وأنت تُتمّم على صغيرتك وأعضاء جسمك. والمؤكد أن هناك رابعا وخامسا وسادسا تتعلمه من الحرب، لكن دائما تتعلم وإن ورد هذا في الأول أو في الختام، أن تتحمّل. تنتظر وتتحمّل لأن البديل أن يختلّ توازنك، باختصار تجنّ."[٢٦]

كان يقول دكتور كرمة سامي إن "في رِوَايَةِ الطَّنْطُورِيَّةِ لا تحكي رضوى عاشور سيرة رقيّة فحسب بل تحقق بالسرد نصرا مبينا فتحسم صراعا على أرض النص وفضائه. رواية تساعدنا على الاكتشاف، تعرفنا تاريخنا ومن نحن، وماذا نريد، لأننا عندما نعرف نستطيع". فهذه الرواية عامرة بالأحداث التاريخية، والروائية حريصة فيها على سرد شيء يخص البطلة رقيّة باليوم والشهر والسنة، وكأنها تكتب سيرة ذاتية أو تاريخية شخصية هامة فقد قرأت لغسان كنفاني "قصة قصيرة وقعت في يدي مصادفة ونحن نقيم في صيدا. أذكر منها العنوان: ﴿أرض البرتقال الحزين﴾ . لم أكن أذكر من القصة سوى سطر واحد يقول: ﴿وعندما وصلنا صيدا، في العصر، صرنا لاجئين﴾ . من قالها وفي أي سياق؟ لا أذكر. بقيت العبارة تتردد في سمعي لأيام وليال كأنها بيت من الشعر....أذكر اليوم بوضوح. يوم من أيام شهر تموز. بيروت نار. الرطوبة خانقة. الأولاد ذهبوا إلى شاتيلا للمشاركة في برنامج صيفي. ودّعتهم في الصباح وأنا أكرر: اليوم شديد الحرارة. أمشوا في الظل. اشربوا ماء كلما أمكن وإلا أصبتم بضربة شمس.

بعد ساعة أو أقل دق عبد الصغير جرس الباب كالمجنون. دقّه بشكل متواصل كأنه لا يطيق الانتظار. ولما فتحت اندفع إلى داخل البيت، قال:

– اغتالوا غسان كنفاني. غادر بيته وركب سيارته، أدار المفتاح فانفجرت السيارة فيه وفي ابنة أخته."[٢٧]

تستمرّ الروائية في سرد السيرة التاريخية "بعد ١١ يوما جاءني خبر محاولة اغتيال أنيس صايغ الذي لم أره أبدا إلا بعين الخيال لأن عبد الكبير كان وهو يتحدث عن عمله في المركز يصفه لي فأعرف أنه مقتدر في علمه صارم في عمله، دقيق ينشد الإتقان من كل من يعمل معه من الباحثين. رجل صغير الحجم، قصير وبه امتلاء، أصلع وله عينان نافذتان، تمتزج فيهما الطيبة والذكاء، هكذا وصفه لي عبد.

حين سمعت بخبر الانفجار في مركز الأبحاث وجدت نفسي أركض في الطريق. أوقفت تاكسي وقلت شارع السادات. بدت لي حركة السيارة بطيئة بسبب الزحام. طلبت من السائق أن يتوقف. نزلت. بدأت أركض. كنت أصبت بخلل مؤقت في عقلي لأنني وأنا أركض كنت أتحدث مع أخويّ، أقول لهما اتركاه. لماذا تريدان أن يلحق بكما؟ اذهبا بعيدا الآن، أتوسّل إليكما. أقولها في الأول بهدوء ثم بصوت موتور ثم أصيح فيهما بالصوت العالي. عندما وصلت المركز قيل لي إن الشباب حملوا الدكتور أنيس إلى قسم الطوارئ بمستشفى الجامعة الأمريكية. سألت: والآخرون؟

أكّدوا أن أحدا غيره لم يصب. كررت السؤال. أكّدوا الجواب. نزلت ركضا إلى الشارع. سيارة أجرة أخرى. في المستشفى التقيت عبد. وكان وجهه أزرق والنظرة في عينيه مبعثرة. قال: ما زال على قيد الحياة، الأطباء يجرون له جراحات. أصيب في وجهه، وفي عينيه وأذنيه وفي يده اليسرى. اذهبي إلى البيت سأطمئنك بالتلفون. بقيت جالسة.

في المساء أعلن أحد الأطباء الثلاثة أنه اضطر لبتر ثلاثة من أصابع اليد اليسرى. وقال الطبيبان الآخران إنهما فعلا كل ما يمكنهما للعينين والأذنين. قد نستطيع الحفاظ على شيء من قدرته على السمع والإبصار."[٢٨]

تتعامل الروائية في هذه الرواية مع أحداث محددة وهي مجزرة صبرا وشاتيلا نفذت في مخيمي صبرا وشاتيلا للاجئين الفلسطينيين في ١٦ سبتمبر ١٩٨٢م، واستمرت لمدة ثلاثة أيام على يد مجموعات اللبنانية المتمثلة بحزب الكتائب اللبناني وجيش لبنان الجنوبي والجيش الإسرائيلي. عدد القتلى في المذبحة لا يعرف بوضوح وتتراوح التقديرات بين ٧٥٠ و٣٥٠٠ قتيل من الرجال والأطفال والنساء والشيوخ المدنيين، أغلبيتهم من الفلسطينيين ولكن من بينهم لبنانيين أيضا، في ذلك الوقت كان المخيم مطوّقا بالكامل من قبل جيش لبنان الجنوبي والجيش الإسرائيلي، قامت القوات اللبنانية بالدخول إلى المخيم وبدأت تنفيذ المجزرة التي هزت العالم وكانت قد استخدمت الأسلحة البيضاء وغيرها في عمليات قتل سكان المخيم، وكانت مهمة الجيش الإسرائيلي محاصرة المخيم وإنارته ليلا بالقنابل المضيئة، ومنع هروب أي شخص وعزل المخيمين عن العالم، وبهذا سهّلت إسرائيل المهمة على القوات اللبنانية، وأتاحت قتل الفلسطينيين دون خسارة رصاصة واحدة. "يوم الأربعاء أيقظنا قصف شديد. لم تكن الساعة تجاوزت السادسة صباحا. حملت مريم وهي نصف نائمة وأيقظت خالتي وأنزلتهما إلى الملجأ. ثم صعدت مرة أخرى وأنزلت الحقيبة والكيسين. تواصل القصف كأننا بعد في ذروة الحرب. من راديو ترانزستور كان بإمكاننا متابعة وصف جنازة بشير الجميّل في بكفيا. من محطات أخرى علمنا أن القوات الإسرائيلية تتقدم لاحتلال بيروت الغربية وأنها حاصرت مخيمي صبرا وشاتيلا والأحياء المتاخمة لهما. في المساء عاد أمين. قال إن القوات الإسرائيلية أقامت حواجز بالقرب من دوّار السفارة الكويتية وأمام المستشفى. دخل عدد من جنودهم إلى المستشفى. سألوا عن ﴿المخرّبين﴾ قلنا لهم لا يوجد سوى مرضى وأطباء وممرضين وعمال."[٢٩]

"...بعد العصر وكان القصف يحيل إلى الجنون نزلت أم علي تحمل غلّتها. وزّعت الأرغفة وأعطت لكل من الأطفال التسعة الموجودين بالملجأ فطيرة بحجم الكف مرشوشة بالسكر.

قبل المغرب بقليل توقّف القصف فغادرنا الملجأ. بعدها جاءت القنابل الضوئية. تضيء سماء المنطقة فجأة، تضيؤه بشكل ساطع كأننا في ذروة النهار. ما الذي يحدث؟ لم يكن أي منا يحتاج للاقتراب من الشرفة أو من النافذة ليرى السماء. كانت الحجرة التي نجلس فيها وهي شبه المعتمة بسبب انقطاع الكهرباء وظلال شمعتين صغيرتين، تضيء فجأة كأننا في عزّ النهار. اقتربت من النافذة. كان إطلاق هذه القنابل المضيئة من جهة الجنوب، نواحي الحرش وبئر حسن. ربما فوق شاتيلا. أسلحة جديدة؟ لم أر دخانا كثيفا ولا حرائق، كالمعتاد بعد القصف. كانت أم علي تتمتم بالدعاء وخالتي صارت فجأة تقول ربما هو يوم القيامة. يوم الحساب في صالحنا. ربنا سيعاقبهم الآن على كل ما فعلوه فينا. ومريم تبدو مستثارة بإمكانية أن تضيء الأنوار الليل بهذا الشكل، تقول ماما الكهرباء مقطوعة يمكن هذه طريقة جديدة ينيرون بها كل البيوت. وأنا لا أفهم ما يجري. أحاول جاهدة أن أدفع بعيدا شعورا بأن كارثة جديدة في الطريق. كان الشعور غالبا كاليقين، نوع الكارثة؟ طبيعتها؟ لا أعرف؛ فأزداد اضطرابا."[٣٠]

ثالثًا: السرد السير ذاتي:

السرد السير ذاتي تقنية مستحدثة في الرواية العربية ونمط جديد فيها، من حيث أن السرد الذاتي يجمع بين جنسين نثريين هما الرواية والسيرة الذاتية في عمل واحد لتسمى رواية السيرة الذاتية، أو السيرة الذاتية الروائية، ويقصد بالسرد الذاتي "القالب الفني الذي يزاوج فيه الكاتب في عرض أحداث حياته الواقعية في شكل روائي، ويعتمد على السرد والتصوير، وإيجاد الترابط والاتساق بين الأحداث الفنية، واستخدام الخيال استخداما محدودا في تجسيد هذه الأحداث الواقعية، واللجوء إلى الحوار في تجسيم المواقف والكشف عن أبعاد شخصيته وتحقيق المتعة الجمالية في عمله الأدبي"[٣١]، ففي هذا الجنس الأدبي يختلط الفن الروائي والسيرة الذاتية، التي تعرض حياة صاحبها، وتتجاوز حدود السرد عن صاحبها إلى السرد الواقع المحيط به، كما أنها تتجاوز حدود الواقع إلى المتخيل، وذلك عندما تدخل عالم الكتابة السردية.

إذا كانت السيرة الروائية في مجملها تعبير عن الذات، فإن اللجوء إليها يعد محاولة لإثبات الذات وتحقيقا لكينونتها، فهي في حقيقة الأمر إنما تعكس انشغال الذات بذاتها ورغبتها في الرقي على المستوى الواقعي والميتافيزيقي، فعلى المستوى الواقعي حيث توثق الذات تفردها وتميزها عن

الآخر، لتضمن عدم الذوبان والتلاشي في المجموع الخارجي، أما على المستوى الميتافيزيقي فيتم تجذير هذه الذات بعيدا عن الفناء الوجودي بفعل الكتابة الخالدة، فمن هنا تصبح الكتابة عن الذات أداة بحث وإثبات وجودي، وليست مجرد كتابة لأحداث حياة كما وقعت، وإنما عنصر مهم في رحلة البحث عن معنى وعن وحدة الأنا[٣٢]، إذن هي تهدف لتحقيق مسعيين: الخصوصية والتميز عن الآخر، والوصول إلى الأدب الخالد.

وفي هذا النوع من الكتابة نلاحظ تطابقا بين المؤلف والشخصية وتساويا في صوتهما، أي أن المؤلف هو الشخصية، ولا شك أن "نمط السرد السير ذاتي وفق المصطلح الذي يقترحه آلان ربتال*، ويعني السرد بضمير المتكلم حيث تبدو الرؤية محدودة لا تخرج عن الحدود المفروضة على السارد، وبالتالي لا يظهر العالم الروائي للقارئ إلا من خلال عين السارد ورؤيته للأشياء وتحليله للمسائل وقراءته لها والمواقف التي يتخذها منها..."[٣٣]، فبصبح الراوي هو البطل، والسارد مطابقا للشخصية.

في هذه الرواية تعتمد الروائية على ضمير الأنا في السرد السير ذاتي، لأنه الضمير الأكثر التصاقا بالذات، و"لدى استعمال ضمير الأنا في سرد رواية السيرة الذاتية، فالأنا الذي يسرد الأنا في مراحل سابقة من الطبيعي أن يتحول بكل الأنوات المسرودة إلى هو أو آخر، وهذا ما نستشعره موضوعيا بصورة واضحة عبر التجربة الشخصية المعاشة أي خارج الإطار الفني...لا يغيب عن الذهن في سرد رواية السيرة الذاتية أو سواها من السرود بواسطة ضمير الأنا اكتظاظها بعدد يصعب حصرهم من الآخرين الذين سردتهم الأنا"[٣٤]، حيث تحدث زلزلة للمتلقي حين يجد أن السرد الذاتي انتقل به إلى شخصية أخرى، فيجهد للتعرف عليها، وهكذا يصادر الأنا ويستحوذ على دور الآخرين في السرد. وبذلك يكون "السرد بضمير المتكلم First person narrative situation مبنيا على حقيقة أن واحدة من الشخصيات في القصة تعمل بوصفها راويا كذلك. في هذه الناحية يحاكي هذا الوضع السيرة الذاتية، معظم روايات ضمير المتكلم هي سير ذاتية زائفة"[٣٥] وهذا مرده أن هدف السرد الذاتي تخفيف العبء على كاهل الكاتبة بنقل تجربتها إلى الناس الآخرين للمشاركة فيها، فيكثر من استعمال الشخصيات في قصته.

ينفصل النص السير ذاتي عن الخطابات السردية الأخرى كونه يضطلع ب: "...أنا أصلي واقعي وهو الراوي السير ذاتي، الذي يحيل هويته في النص على هوية الكاتب خارجه، متجسدة

في اسم العلم المنبث على الغلاف باعتباره نائبا عن شخصية المؤلف الواقعية. وبما أن الراوي هو في نفس الوقت الفاعل المتحدث عنه فيه، أي أن الشخصية السير ذاتية ليست شيئا منفصلا عن هذا الراوي"[٣٦]، فمنذ البداية يعلن النص الروائي عن وجود ضمير الأنا المتكلم في السرد متصلا أو منفصلا، وكاشفا عن حقيقة الأنا باعتبارها ساردا ذاتيا، عالما بمجريات الذات السردية وعلاقتها مع حياة الآخرين.

إن الكاتبة التي تستعمل ضمير المتكلم يكفيها أن تتقمص شخصية بطلها، هكذا يصبح من اليسير عليها سرد حياة ثنائية الأنا والآخر، والتي تصبح في غاية الوضوح، فعندما يكون الأنا هو السارد، فالأنا أنا وجميع ما يقع خارجها ينتمي إلى خانة الآخر، حيث "يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي، ويتعلق به أكثر متوهما أن المؤلف فعلا هو أحد الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، فكأن السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي لا يحمل الإحساس نفسه حين كان الأمر متمحضا للسرد بضمير الغائب الذي يمكن المؤلف من الظهور والبروز وأنه يعرف كل شيء عن شريط السرد المكتوب"[٣٧]، لأن ضمير الغائب لا يملك قدرة التحكم في مجاهل النفس وغيابات الروح، في حين أن ضمير المتكلم ضمير السرد المناجاتي يتوغل في أعماق النفس البشرية، ويكشف عن نواياها.

طرحت قضية الهوية في رِوَايَةِ الطَّنْطُورِيَّةِ على خلفيتين متداخلتين، الأولى خاصة بالراوي والثاني بالشخصية، وأول ما يلفت الانتباه درجة التماهي بين الراوي والشخصية، وعندما تلجأ رضوى عاشور لضمير أنا، ما هو إلا لتوحيد البطلة الجماعة، وتفصح عن علاقة الذات بالشخصيات الأخرى، بدءا في الرواية بحوار أبو الصادق مع أبي الأمين، تتولى الساردة على لسان أبي الصادق الذي يبقى في القرية للدفاع عنها ويغضب من رحيل أبي الأمين: "يا عيب الشوم، ترحل والبلد مهدّد والشباب يحرسونه ويستعدون بالسلاح. لو لا أنني أعرفك كما أعرف نفسي لقلت أخي تملّكه الخوف كالنسوان....معنا ربنا لأننا أصحاب حق....أعرف أنها سقطت في يومين، لكن المجاهدين ما زالوا يقاومون في السهل والجبل من الجليل إلى غزة، فلا يمر يوم واحد دون أن يحققوا انتصارات. والجيوش العربية ستتدخل، حتما ستتدخل."[٣٨]

تتناوب عدة أصوات على سرد الأحداث بضمير المتكلم، ولكن هناك صوت غالب على السرد الذاتي وهو صوت رقيّة بطلة الرواية، "في المستقبل سأتأمل الأمر طويلا. أتساءل لم لم أرحل؟! هل كنت ورثت عن عمي أبو الأمين الشعور بأنني لست غريبة، أم كنت تمثّلت تدريجيا

وعلى مهل، وقد تربيت في المكان، أن غربتي من غربة أهله، بعض أهله الذين يشبهوننا؟! ربما كنت غير راغبة في الابتعاد أكثر. كأن شاطئ بيروت، يقودني إلى شاطئ بلدنا. كأن شاتيلا عند طرف شارع إن سلكته وسرت في خط مستقيم أصل الطنطورة. مجرد شارع ممتد. خط واحد كالخط بين الطنطورة وحيفا أو الطنطورة وقيسارية، بلد وصال. وربما كان الأمر أبسط من ذلك: كرهت أن أترك حياتي وأرحل كما رحل الشباب. رحلوا اضطرارا. أمرتهم قيادتهم فغادروا. لم يأمرني أحد، فلماذا أرحل؟"[٣٩]

ثم يستبدل السرد ويمتلك زمامه عبد الرحمن الصغير، فيسرد بضمير الأنا ما حدث على الفلسطيني في لبنان "كنت غادرت شاتيلا. فإذا بثلاثة شباب ينادون عليّ. كانوا شبابا في ثياب مدنية. تصوّرت أنهم يريدون السؤال عن الساعة أو أنهم ليسوا من أبناء المنطقة ويريدون أن أدلّهم على شارع أو مكان. حين اقتربت منهم، سألني أحدهم إن كنت لبنانيّا أم فلسطينيّا. توجّست. ولكنني أجبت: فلسطيني. لماذا تسألون؟ فإذا بأحدهم يوجه سلاحه إلى رأسي. لا أدري أين كان يخفي السلاح. رفعه عليّ وأمسك بي الاثنان الآخران وجروني جرّا إلى بناية. دخلنا شقة في الطابق الأول منها. راحوا يحقّقون معي. يسألون عن التنظيم الذي أنتمي إليه. عن مسؤول التنظيم. عن المخيّم، أسماء القادة فيه وكم السلاح والأنفاق التي تربطين مبانيه. قلت لا أعرف. فبدأوا الضرب. كررت أنني لا أنتمي لأي تنظيم وأنني طالب حقوق في الجامعة اللبنانية ولا أعيش في المخيّم. وليست لديّ أية معلومات ولا إجابات عن أسئلتهم. اشتد الضرب. ثم ربطوا عينيّ ونقلوني إلى مكان آخر وخلعوا ملابسي وضربوني مرة أخرى. حتى سالت الدماء من وجهي وصدري وظهري. قالوا سنقتلك إن لم تتكلم. ألصقوا المسدس برأسي. قلت ليس لديّ ما أقوله. قيّدوا يديّ ورجليّ بحبل وألقوا بي مع ثلاثة شباب آخرين. كل يوم يأتون إلينا ويقولون سنقتلكم ثم يذهبون. بعد ثلاثة أيام نقلوني في صندوق سيارة، وأنا مقيّد وعيناي مربوطتان. وصلنا إلى مكان في بير حسن. رفعوا الرباط عن عينيّ وفكّوا القيد. وضعوني في زنزانة مفردة."[٤٠]

ليظهر صوت ثالث في الرواية يتولى السرد الذاتي، إنه حسن ابن رقيّة الثاني الذي يعمل على تسجيل كل ما يحصل على الفلسطينيين، وذكر انفجار مركز الأبحاث الفلسطيني "بدأت علاقتي بمركز الأبحاث الفلسطيني في بيروت بكذبة كذبتها على أبي. قلت له إنني بحاجة لبدلة لأنني مدعو لحضور عرس شقيق صديق لي: لا بد لي من بدلة وقميص أبيض جديد وربطة عنق. كنت في الخامسة عشرة....في يوم من أيام صيف ١٩٧٢م، أول أيام عطلة نهاية العام الدراسي،

تحممت وارتديت القميص الجديد والبدلة وربطة العنق، ولمعت حذائي بعناية حتى بدا كأنني اشتريته قبل لحظات. التقيت بعبد الرحمن عند تقاطع شارع الحمرا بشارع السادات واتجهنا معا إلى شارع كولومباني. دخلنا المبنى. عرّفني عبد الرحمن على المركز وبعض العاملين فيه وعلى التسهيلات التي تُقدّم للباحثين.

فجأة وجدت الدكتور أنيس أمامي، كأنه خرج من إحدى صوره: الوجه المدور والنظارة والشارب الكث. في لمحة أدركت أنه أصغر مما تصورت وأكثر امتلاء. قدّمني له عبد الرحمن. صافحني الدكتور أنيس وسألني عن الكلية التي أدرس فيها. قلت إنني انتهيت من الصف الأول الثانوي فابتسم وحيّاني وذهب. ولكن اللسعة في أذنيّ لم تذهب، كنت أعي احمرارهما واحمرار وجهي وأتساءل إن كان الدكتور أنيس لاحظ ذلك. ...بعد أسبوع واحد من زيارتي. انفجرت الرسالة الملغومة في وجه الدكتور أنيس وأصابت وجهه وكتفه ويده اليسرى. يومها كنت في المخيّم في معسكر للأشبال. ما إن سمعت بالخبر حتى طرت إلى المركز لأعرف التفاصيل....حين دخل الإسرائيليون بيروت في الخامس عشر من سبتمبر عام١٩٨٢ قام الجنود الإسرائيليون باقتحام المركز..."[٤١].

عندما تلجأ رضوى عاشور إلى السرد السير ذاتي، فإنها لا تلغي صوت شخصياتها، بل تمنحها الحرية الكاملة في التعبير عن ذاتها، كما لا تهمش أيا منها؛ حيث تسمح لها بسرد ذاتها في مقابل أن تسرد الآخر أو العكس؛ أي يتيح للآخر الإفصاح عن نفسه عن طريق تقديمها للأنا أو الذات، "وفي إجليل استطاع ٢٥ شابا من شباب الطنطورة الهرب. اكتشفوا الأمر في الصباح فهاجوا هياجا شديدا. ضرب وسب وإهانات. بعدها أعادونا إلى أم خالد ومنها نقلونا إلى صرفند، بالقرب من الرملة. معسكر كبير فيه ما يقرب من ١٥٠٠ معتقل. وكان في صرفند أسرى آخرون من الجيش المصري. ضباط وجنود. فصلونا عنهم ولكننا كنا نجد طرقا للاتصال بهم. كنا نهوّن عليهم وهم يشدّون أزرنا. في الأسر يحنّ الأسير على الأسير.

وفي صرفند وصل ممثلون للجنة الدولية للصليب الأحمر. سجّلوا أسماءنا. أخبرونا أننا أسرى حرب تنطبق علينا اتفاقيات جنيف. أطلعونا على حقوقنا. سمحوا لنا بكتابة رسائل إلى ذوينا. لا تزيد الرسالة على ٢٥ كلمة. بعدها تحسّنت المعاملة قليلا. شغّلونا عمالا زراعيين نقطف لهم الثمار من الأراضي العربية التي استولوا عليها. وفي مقابل العمل، أعطوا كلا منا بطاقة تمكنه من الحصول على بعض المأكولات من الكانتين لأن طعام المعتقل كان قليلا جدا لا يسدّ الجوع.

جرجت من المعتقل بعد عام ونصف. كنت محظوظا. بعد شهرين من خروجي من المعتقل وجدت أهلي وكانوا في دمشق..."[٤٢]

رابعًا: السرد النفسي:

السرد النفسي أسلوب في الكتابة الغربية، اعتمده الروائيون العرب لاهتمامهم المتزايد بالموضوع الداخلي للشخصية، للكشف عن ذلك الجانب المظلم والغامض منها، الذي يعيش في منطقة الوعي، "...فتيار الوعي يقصد به الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، واعتمدها النقاد بعد ذلك لوصف نمط من السرد الحديث يعتمد على الشكل الانسيابي، وهذا النوع من التكنيك ساعد على إبراز تجربة الفرد الداخلية"[٤٣]. تيار الوعي إذن طريقة تتيح للكاتبة تصوير حياة الأنا والآخر الداخلية، فترسم لنا معالم الشخصيات من خلال عالمها الشعوري واللاشعوري، "وذلك للولوج إلى عالم النفس، وما يمور في أعماقها من اضطرابات ومشاعر، وتعرية الداخل. اقتضى ذلك تكسير الحدث في صورته المنطقية المحكمة، فلا تراتب للأحداث ولا محدودية للمكان ولا تأطير للزمن، بل انسياب زماني وتنقل مكاني وموت للحدث بمفهومه الكلاسيكي"[٤٤] أي أنها تقنية توغل في الأعماق النفسية للشخصيات، لتكشف عما يعتل داخلها من رغبات وأشجان وعواطف وطموحات وآمال وأفكار وهواجس ذهنية.

تيار الوعي كذلك منهج سردي مستحدث، تعرض المؤلفة من خلاله المحتوى الذهني للشخصية الصامتة عرضا فوريا مباشرا من الذهن نفسه ومن كافة مستويات الوعي، بدءا من مستوى ما قبل الكلام، وهبوطا إلى أدنى درجات اللاوعي ملتزما في ذلك حيادية نسبية، إذ يقتصر تدخله على تقديم التعليقات الإرشادية والتفسيرية والوصفية لكنه يحرص في هذه الحالات على الإيهام بأن المادة الذهنية تنبع من ذهن الشخصية مباشرة وفورا[٤٥]، فرواية التيار لا تهتم إلا بالزمن النفسي للشخصية الروائية في صراعاتها ومناجاتها ومنولوجاتها الداخلية.

أسلوب "السرد النفسي مرن جدا، ومستقل بشكل كلي عن المحتوى الشفاهي للذهن الذي يكون ممثلا: إنه يعبر نفسه بشكل جيد جدا لتصوير مشاعر الشخصيات ومخاوفها ورغباتها وحوافزها من جهة أخرى يميل المنولوج الداخلي والخطاب غير المباشر الحر إلى امتياز التركيبات الشفاهية"[٤٦]، إنه يعتمد على تكسير حدود الزمان والمكان، ولا يعترف بالمنطق والعقل في مسلك الأحداث، بل ينشغل بالأشياء الصغير والظواهر الهامشية التي تغوص في أعماق ذاتية الإنسان، من هنا لا تلتفت رواية التيار للأحداث، بل إلى الشخصيات. وتيار الوعي في أصله

مصطلح يفيد علماء النفس، "قد ابتدعه وليم جيمس*، ومن الواضح أن هذا التعبير أكثر ما يكون فائدة عندما يطبق على العمليات الذهنية، وذلك لأنه باعتباره مصطلحا بلاغيا-يصبح مجازيا من وجهين، أي أن كلمة الوعي مثلها مثل كلمة تيار مجازية، ومن ثم فإنها كأختها تتسم بقدر من الدقة والاستقرار"[٤٧] فهذه التقنية تمثل محاولة جادة لتقديم الشخصية والاقتراب منها قدر المستطاع لمحاكاة ما يدور في نفسها اعتمادا على اكتشافات علم النفس الحديث، والتي تظهر الذات في اشتباكاتها وخصوماتها الداخلية.

يعتمد تيار الوعي على تكنيكات متعددة في سرد الأنا والآخر، إذ "ينفرد هذا النمط من السرود بما يمكن أن نسميه تنويعا على وتر الأنا، بحيث يجري تقليب الأنا أو تقلبها بين عدد يصعب حصره من اللبوسات التي يمكن لكل منها أن يتخذ لبوس الآخر، ثم يعود للأنا السابقة نفسها، أو لأنا خاصة بالآخر، خلال برهة سردية واحدة"[٤٨]، فالأنا الواحدة قادرة على سرد أحداث نفسها وغيرها، كما يمكن للآخر أن يسرد ذاته، وأن يسرد الآخرين من حوله، فتتعقد المسألة، ويصبح من العسير التقاط أي منها هو الأنا وأي منها هو كان سردا للآخر.

لا يسمح السرد النفسي للشخصية بالبوح بمعاناتها أمام شخصية أخرى بل تبقى مأساتها داخل نفسها حتى تكاد تنفجر، وأسرع ما يعرف به هو مضمونها الجوهري المرتكز على وعي الشخصية، إذ يثبت بتحليل الرواية أنها تستعمل تقنيات تيار الوعي بدرجة كبيرة، ومن أبرز هذه التكنيكات نجد:

١- المنولوج الداخلي المباشر:

وهو من أهم ألوان التكنيك الفني لتيار الوعي، وهو "الحديث الفردي الذي يدور بين الشخصية وذاتها، ويدخل القارئ مباشرة إلى وعي الشخصية الروائية المقدمة للوقوف على محتواها النفسي، وما يدور داخلها من صراعات وأفكار دون أن يشير الكاتب صراحة أو إنحاء إلى أنه يقدم وعي الشخصية، ويفرغ محتواها النفسي، وإنما يحدث ذلك تلقائيا ودون تدخل من الكاتب"[٤٩]، إذن هو أسلوب سردي يختفي فيه صوت السارد وتظهر أفكار الشخصية مباشرة لتعلن عما يدور في ذهنها صراحة أمام القارئ.

كذلك يعرف بأنه "التعبير الذي لا يسمع ولا يقال وتترجم به الشخصية مكنون أفكارها دون تقييد بالترتيب والنظام، وسبيلها في هذا التعبير: هو الكلام المباشر الذي يكتفي فيه بالحد الأدنى من قواعد اللغة على نحو يدل على أن الخواطر التي سجلت كما ترد في الذهن تماما"[٥٠]،

ومنه نستنتج أن المنولوج الداخلي المباشر غالبا ما يتم باستخدام ضمير المتكلم، فإذا استخدم المنولوج ضميري الغائب أو المخاطب أطلق عليه الحوار الداخلي غير المباشر، وهو النوع الثاني من المنولوج الداخلي.

في رِوَايَةِ الطَّنْطُورِيَّةِ بعد أن أصبحت أمّا لثلاثة الأولاد، وسمّتهم بأسماء أخويها المستشهدين في المعركة، ذكرت رقيّة أمّها الرحيل "لم تحضر أمي ولادة أيّ من أحفادها الثلاثة. هل كان يفرحها الاسم أم يحزنها، هل كانت تباركه أم تقترح اسما آخر يكون له بديل؟ توقف التفكير في تلك الليلة على السؤال الذي مر كالخاطرة سريعا في البال، ليستقر ربما في زاوية ما ويعود لاحقا بعد أسبوع وأسبوعين وثلاثة، ثم يختفي تماما ولا يعود."[٥١]

ثم عبرت رقيّة عن رؤيتها ومشاعرها للانتظار "ثم ما موقع الخوف من وقفة الانتظار؟ الخوف المضمر كمياه جوفية مقيمة في الصحو والمنام، والخوف الصريح لحظة ترتج المدينة فجأة. دقائق ثم تنتبه أن البناية التي تحوّلت إلى ركام يتصاعد منه اللهب والدخان، بصدفة غير مفهومة، هي بناية الجيران لا البناية التي تسكن أنت فيها....كان الانتظار قائما بذاته، صحيح، أشبه بالأرض التي نقف عليها. ولكن ذلك الشيء الآخر أيضا، كان دائما هناك. يراكم نوايا تعلن عن نفسها فجأة، وإلا كيف أفسر سلوك عمي أبو الأمين وما حدث بعد عام السبعة وستين، وذلك التغيير المفاجئ، في المخيّمات (هل كان مفاجئا حقّا أم كان انتقالا طبيعيا إلى النتائج بعد المقدمات؟) التغيير الواضح في وجوه الصبايا والشباب، في نظرة العينين، في الوقفة والمشية واللفتة ومعنى المكان. ليت مريم هنا لأطلب منها أن تفصّل لي أكثر حكاية تلك المرأة التي انتظرت عشرين عاما. بنيلوب. قالت إن اسمها بنيلوب. لا أحد ينكث غزله وإن بدا غير ذلك. لا أحد يتجمّد في فعل الانتظار."[٥٢]

عندما التقت رقيّة صاحبتها وصال منذ صغارها بعد عقود من الانفصال، تفاجأت واندهشت بالتغييرات التي طرأت على بعضها البعض واسترجعت الوقت الماضي الذي كانتا معًا، "أنقل عينيّ بين الصورتين، أتساءل. ليست النحافة هنا والامتلاء هناك، بل الثياب ربما أو الهيئة أو الفارق بين اليدين أو الوجه أو الجبين. بالصدفة أم لأسباب أخرى؟ هل هو الفرق بين بيروت وجنين أم لأنها زوجة فلاح وابن مخيّم وزوجي تعلّم في الجامعة الأمريكية في بيروت فغدا طبيبا فانتقلنا بلا انتباه من مكان إلى مكان؟ هل اختلفت طريقتي في الكلام؟ كيف كنت أتكلم؟ كيف أتكلم الآن؟

أحدّق في الصورتين. أستغرب. أرتبك أمام أسئلة ليست واضحة تماما ولا أجد سهولة في الحصول لها على جواب. شيء واحد كان واضحا، لا شك عندي فيه، أن وصال التي عرفتها صبية هناك في البلد والمقيمة الآن بعيدا في جنين، وفي لقاء واحد بعد ثلاثين عاما من الفرقة، فتحت ذراعيها واسعا واحتضنتني فبدا كأن شيئا لم يكن، وشعرت أنني أريد أن أتعلّق بأذيالها وأن أتبعها حيثما تذهب أو أينما تكون."[٥٣]

٢– المناجاة النفسية:

تعد من أبرز تقنيات السرد النفسي، "ويمكن أن يعرف تكنيك مناجاة النفس في رواية تيار الوعي بأنه تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا"[٥٤]، ولأن تيار الوعي تهتم أساسا بما يرقد تحت السطح، فعلى الأديب أن يلجأ لتقنية مناجاة النفس.

تعتمد المناجاة على ضمير الأنا مثل المنولوج الداخلي المباشر، ولكن مناجاة النفس "...التي تختلف عن المنولوج الداخلي في أن المناجاة، وإن كانت تتشابه مع المنولوج الداخلي في فكرة التحدث على انفراد، إلا أنها تقوم على التسليم بوجود جمهور خاص ومحدد، مما يجعل الحديث أكثر ترابطا، وذلك لأن غرضه هو تأصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالعمل الفني، في حين أن غرض المنولوج الداخلي هو تأصيل الهوية الفنية"[٥٥]، إذن أسلوب مناجاة النفس يساوي إلى درجة ما المنولوج الداخلي من حيث الحوار الباطني النفسي، لكنها تفترق عنها في أنها أقل عشوائية وأكثر تحديدا لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه المنولوج الداخلي.

نعثر على المناجاة النفسية في رواية الطنطورية، حيث فتحت زيارة عبد الرحمن الكبير المفاجأة باب ذاكرة رقيّة لأبيها وأخويها " تعقدت علاقتي بالسماء، تعقّدت إلى حد الفساد منذ تلك اللحظة التي رأيتهم فيها على الكوم. ولم تكن ﴿لماذا؟﴾ مهما علت وصعدت وألحّت لتجد ردا مقبولا ولا معقولا. لم أقل ﴿لماذا؟﴾ أقصد لم أنطق بها وربما لم أع أنها هناك تتردد في صدري صباح مساء ولى مدار الليل والنهار. لم أقل شيئا. تحصّنت بالصمت. والآن يأتيني هذا الشاب الوسيم الضاحك الذي يفرط في الأكل ليقول هكذا ببساطة ﴿عبد من قيسارية﴾ فيفتح عليّ باب جهنم الذي أوصدته منذ زمان. يُطلق عليّ كلاب الذاكرة. لم لا تذهب عني بعيدا يا ولد؟ لم لا تتركني وحالي. تناسيت حتى بدا أنني نسيب. ثم إن هناك صادق وحسن

وعبد، آخرين أتشاغل بالتحديق فيهم كأنهم الأصل، كأنني نسيت الأصل. ما الذي تريده مني يا ولد؟ "[٥٦]

علّمت رقيّة النساء والأطفال في المخيّم وفي المقابل تعلّمت فيه أيضا، كما تقول في نفسها "صارت لي عائلة أخرى. ممتدة. أطفال. صبايا. نساء في مثل سني. ختاير كل ختيارة منهن مثل أمي تعلّق مفتاح دارها بحبل حول رقبتها. في شاتيلا تعلّمت أن عالم النساء أرحم من عالم الرجال. الرجال منخرطون في الفصائل، لكل فصيل مكتبه ومنطقته وشبابه المسلّح. يختلفون فيشتبكون كالديوك. يا إلهي ديوك مسلّحة! وديوك في البيت أيضا. يعودون لنسائهم يأمرون وينهون. والمرأة غارقة في مهام يومها. تنقّي العدس والأرز. تعدّ مجدرة لسبعة أو عشرة أو خمسة عشر شخصا. تلفّ ورق وتحشو كوسا. تخبز على الصاج. تصنع لبنة من الحليب. تكبس الزيتون. تردّ شالتها وتذهب للعزاء أو التهنئة. تردّ شالتها وتأخذ طفلا من الأحفاد إلى المركز الطبي أو إلى المستشفى لأن أمه نُفسا لم ينقض على ولادتها سوى ثلاثة أيام. تعود مهرولة لكي تُطبّق الطبخة للغداء. تغسل أكواما من الملابس. ملابس لا تنتهي. تشكو من ابنتها الصغرى العنيدة التي تصر على مواصلة تعلمها والعمل مع الفدائيّة." عبرت رقيّة من خلال هذه المناجاة النفسية عن أن تحيّز المجتمع إلى الرجال وشفقها على النساء التي تتحمل مسؤوليات أسرية واجتماعية ضخمة وثقيلة، لكن وضعهن أدنى من وضع الرجال، والنساء في مخيمات اللاجئين لا يتحملن هذا فحسب، بل يتحملن أيضًا عبئًا روحيًا أكبر.

٣– اللازمة:

اللازمة هي تعبير مأخوذ عن المصطلح الموسيقى، يدل على عبارة إيقاعية معينة تعبر عن فكرة خاصة وتتميز بالقصر، تستخدم أدبيا للدلالة على هيئة صور متكررة أو كلمة أو عبارة تحمل فكرة معينة وترتبط بموضوع معين، وفائدة اللوازم تحريك الموضوعات الثانوية، وشرح ما يدور في ذهن الشخصية، ثم الربط بين ما يدور في ذهنها من توتر واضطراب وبين ترجمته في العمل الروائي، بحيث يبدو النص مترابطا.

نعثر على هذا التكنيك في رِوَايَةِ الطَّنْطُورِيَّةِ، حيث تكرر رقيّة الذباب في نفسها لتمثله في الغزاة والقتال، " كيف احتملت؟ كيف احتملنا وعشنا وانزلقت شربة الماء من الحلق دون أن نشرق بها ونختنق؟ وما جدوى استحضار ما تحمّلناه وإعادته بالكلام؟ عند موت من نحب نكفّنه. نلفّه برحمة ونحفر في الأرض عميقا. نبكي. نعرف أننا ندفنه لنمضي إلى مواصلة الحياة. أي عاقل

ينبش قبور أحبابه؟ ما المنطق في أن أركض وراء الذاكرة وهي شاردة تسعى إلى الهروب من نفسها، شعثاء معفّرة مروّعة مسكونة بهول ما رأت؟ لماذا أركض وراءها، هل أريد قتلها لأعيش، أم أسعى لإحيائها وإن مت بعدها لأنه... لأن ماذا؟ أصيح فجأة: ملعون أبو الذاكرة. يلعن أمها وسماءها ويوم كانت ويوم تكون. ملعون أبو الذباب. أنا رأيت بأم عينيّ الذباب. عند حفرة عميقة وتتسع. ورجال إسعاف بقفازات وكمامات واقية، ينثرون مسحوقا أبيض، يأتون بالجثث على نقالات، يضعونها جثة بجوار جثة. يبسطون عليها مجتمعة ملاءة- غطاء من البلاستيك الذي تُصنع منه أكياس القمامة. يعودون بنقالاتهم إلى الأزقة ليأتوا بجثث أخرى. يذهبون ويجيئون. من طلعة النهار إلى غروب الشمس. رائحة وسحب من ذباب. اتركيها شاردة. لتذهب. ليتها لا تعود. ابسطي كما رأيتهم يفعلون، ملاءة تغطى ما رأيت طوال سنوات، ويوم الرائحة والذباب."[٥٧]

وفي هذه الرواية تكرر المفتاح الحديدي الذي تركته أمّ الصادق لرقيّة، بالنسبة إليهما يمثل المفتاح توقعاتهما للعودة إلى البلد، " وضعته على راحة كفي اليسرى وتأملته. مفتاح حديدي قديم، داكن اللون صقيل. يملأ الكف وله ثقل. تحسسته بأصابع يدي اليمنى فتعرّفت عليه لمسا بعد أن عرفته بالنظر. فجأة ابتسمت وقررت أنني غبية، أبحث عن البعيد والبسيط الواضح أمام عينيّ. أمسكت بالحبل الدقيق بكلتا يديّ ورفعته ثم أدخلت رأسي فيه. صار المفتاح معلّقا في رقبتي. أمسكت به ورحت أتأمله من جديد. ثم أدخلته تحت الثوب. شعرت بملمسه الحديدي على لحم الصدر. مثل أمي سيبقى المفتاح معلّقا في عنقي. في الصحو والمنام. لا أخلعه حتى في الحمام. وكلما تهرأ الحبل استبدلت به حبلا جديدا."[٥٨] وعند سلك الشائكة عندما رأت رقيّة ابنها حسن وزوجته وتحمل بين يديها الوليدة، قررت رقيّة أن تهديها المفتاح: مفتاح دارنا يا حسن. هديتي إلى رقيّة الصغير. [٥٩] من حيث تم توريث المفتاح بين ثلاثة أجيال، وهي يمرز الأمل للفلسطينيين لم يختف ويُفقد أبدا.

الخاتمة.

نتائج البحث:

وقد توصلت في نهاية البحث إلى النتائج الآتية:

١- سجل البحث أن حالة الاغتراب في رواية الطنطورية أخذت أشكالا متعددة أهمها الغربة الروحية، والنفسية، والمكانية.

٢- لم تكن سمة الاغتراب مقتصرة على أنا فردي بعينه، بل كانت مشتركة بين جميع النماذج الروائية.

٣- من خصوصية التجربة الفلسطينية بأن شعبا بأكمله يعيش مغتربا خارج أرض الوطن في المنفى.

٤- تعبير الآثار الكاملة للروائية عن تشتت الشعب الفلسطيني في التشرد، مثلما كان الشعب اليهودي مبعثرا في بقاع العالم.

٥- إن استعمال التاريخ في النصوص السردية الروائية، قد انعكس على آثار القضية الفلسطينية على نفسيتها وموقفها من الوجود.

٦- أخذ السرد السير ذاتي نصيبا وافرا من الفن الروائي في الطنطورية، في الحديث عن الذات وكشف جوانب مختلفة منها.

٧- استأثر ضمير الأنا المتكلم الدال على الذاتية على السرد، واستطاع أن يتحمل عبء سرد نفسه، وتكفل كذلك بسرد.

هوامش البحث:

[١] يُنظر: رضوى عاشور، أطياف:٧٣، دار الهلال، 1999م.

[٢] يُنظر: نفس المصدر:٧٢.

[٣] يُنظر: عبد الوهاب عزام: رائدا مفكرا:٣٥-١٠٨، السباعي مُحَمَّد السباعي، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٥م.

[٤] يُنظر: رضوى عاشور، أطياف:١٨٥.

[٥] يُنظر: نفس المصدر:١٦٨-١٨٥.

[٦] صلاح صالح، سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية:٥٠.

[٧] بهيجة مصري، السيرة الذاتية في الخطاب الروائي العربي:٣٩، إدلبي وعامر الدبك الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١١م.

[٨] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا: ٢٢، دار الثقافة والطباعة والنشر، ١٩٩٢م.

[٩] ينظر: شكري عزيز الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين مع ببليوجرافيا:٥١، دار الشروق، ٢٠٠٣م.

[١٠] أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث:٧١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٩م.

[١١] مونيكا فلودرنك، مدخل إلى عالم السرد:١١٦، ترجمة باسم صالح حميد.

[١٢] نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني: دراسة موضوعية وفنية:٣٦.

[١٣] عبير حسن العلام، شعرية السرد وسيميائيه في مجاز العشق:٢١٨.

[١٤] ماجدة حمود، النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات:٥٢.

[١٥] نفس المرجع:٣٤.

[١٦] رضوى عاشور، الطنطورية:٦١.

[١٧] نفس المصدر:١٦٤.

[١٨] نفس المصدر:١٨٤.

[١٩] نفس المصدر:٤٤٨-٤٥١.

[٢٠] نضال مُحَمَّد الشمالي، الرواية والتاريخ: بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية:١١٦، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٦م.

[٢١] مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، ترجمة: باسم صالح حميد:١٦.

[٢٢] بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي:٢٠١.

[٢٣] ينظر: نفس المرجع:١٩٣.

[٢٤] نضال مُحَمَّد الشمالي، الرواية والتاريخ: بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية:٢٣٦.

[٢٥] رضوى عاشور، الطنطورية:٣٨.

[٢٦] نفس المصدر:١٨٣.

[٢٧] نفس المصدر:١٣٩-١٤٠.

[٢٨] نفس المصدر:١٤١-١٤٢.

[٢٩] نفس المصدر:٢١٨.

[٣٠] نفس المصدر:٢٢٢.

[٣١] شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث:٧٢، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.

[٣٢] ينظر: صفاء عبد الفتاح المهداوي، الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيو ثقافية في دواوينه من ١٩٩٥-٢٠٠٨م:١٢١.

*آلان ربتالAlen Rabatel: في كتابه الإنسان المتكلم يرى أن السرد السير ذاتي يعتمد على ضمير المتكلم.

[٣٣] مُحَمَّد البارودي، الرواية والإيديولوجيا: قراءة في رواية عزازيل ليوسف زيدان:٤٧، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، ٢٠١١م.

[٣٤] صلاح صالح، سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية:٦٥-٦٦.

[٣٥] مونيك فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، ترجمة: باسم صالح حميد:١٧٨.

[٣٦] جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث:٢١٦.

[٣٧] بهيجة مصري: السيرة الذاتية في الخطاب الروائي العربي:٤٥.

[٣٨] رضوى عاشور، الطنطورية:٤٢-٤٤.

[٣٩] نفس المصدر:٢٦٠.

[٤٠] نفس المصدر:٢٧٣-٢٧٤.

[٤١] نفس المصدر:٣٦٦-٣٦٨.

[٤٢] نفس المصدر:٣٠٤-٣٠٥.

[٤٣] شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، الرواية العربية الجديدة: دراسة مقارنة في آليات السرد وقراءات نصية:٩٧، الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م.

[٤٤] نفس المرجع:٩٦.

[٤٥] ينظر: أحلام عبد اللطيف حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة:١٠، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م.

[٤٦] مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، ترجمة: باسم صالح حميد:١٦١.

*وليم جيمس: فيلسوف أمريكي وعالم من علماء النفس، ولد سنة ١٨٤٢م، وتوفي١٩١٠م، ومن أهم أعماله: أسس علم النفس ١٩٨٠م، أحاديث إلى المدرسين حول علم النفس١٨٩٩م.

[٤٧] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي:٢١-٢٢، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠٠م.

[٤٨] صلاح صالح، سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية:٧١.

[٤٩] صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي:١٥٧.

[٥٠] نفسه المرجع:١٧٥.

[٥١] رضوى عاشور، الطنطورية:٩٥.

[٥٢] نفس المصدر:١١٥-١١٦.

[٥٣] نفس المصدر: ٢٠٢.

[٥٤] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي:٧٤.

[٥٥] رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة:١٢٧.

[٥٦] رضوى عاشور، الطنطورية:١٢٦.

[٥٧] نفس المصدر: ١٨٨-١٨٩.

[٥٨] نفس المصدر: ٩٢.

[٥٩] نفس المصدر:٤٠٣.

مصادر البحث ومراجعه:

أولًا: المصادر:

١. رضوى عاشور: - رواية الطنطورية، دار الشروق، القاهرة، عام ٢٠١٠م.

ثانيًا: المراجع:

١. إبراهيم السعافين، الرواة على بيدر الحكمة: القصة القصيرة في فلسطين والأردن ١٩٥٠م\٢٠٠٠م، دار الشروق، عمان الأردن، ٢٠٠٨م.

٢. أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع هجري (دراسة اجتماعية نفسية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١٣م.

٣. أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٩م.

٤. أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمن، دمشق، ٢٠٠٩م.

٥. إسماعيل زروخي، حوارات إنسانية في الثقافة العربية، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ٢٠٠٤م.

٦. برهان غليون وسمير أمين، ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق وبيروت، ١٩٩٩م.

٧. البشير العربي، المثقف العربي الإسلامي بين ثقافة السلم وثقافة الحرب، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ٢٠٠٦م.

٨. بهيجة مصري، السيرة الذاتية في الخطاب الروائي العربي، إدلبي وعامر الدبك الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١١م.

- بول ريكور: الهوية والسرد، تر: حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت، ط، ٢٠٠٩م.

-الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م.

٩. جان نعوم طنوس، صورة الغرب في الأدب العربي المعاصر، دار المنهل اللبناني، بيروت، ٢٠٠٩م.

١٠. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.

١١. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٩م.

١٢. حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية دراسة نقدية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠٠٠م.

١٣. حسني محمود، الضفة الأخرى (دراسات في الثقافة والأدب والنقد)، دار وائل للنشر، عمان الأردن، ٢٠٠٨م.

١٤. حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، ٢٠٠٢م.

١٥. رضا شريف، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة عند الجابري، مؤسسة كنوز الحكمة، الأبيار الجزائر، ٢٠١١م.

١٦. زايد مُحَمَّد إرحيمة الخوالد، صورة المكان في شعر عز الدين مناصرة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١٢م.

١٧. سعد البازعي، مقاربة الأخر مقارنات أدبية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٨. سعد فهد الذويخ، صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ٢٠٠٩م.

١٩. سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدا البيضاء، ١٩٩٧م.

٢٠. صشعبان عبد الحكيم مُحَمَّد: الرواية العربية الجديدة (دراسة مقارنة في آليات السرد وقراءات نصية)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١٤م.

٢١. شكري عزيز الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين مع ببليوجرافيا، دار الشروق، الأردن،٢٠٠٣م.

٢٢. صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠٠٦م.

٢٣. صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠٣م.

٢٤. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.

٢٥. طراد حمادة، خطاب الآخر، دار الهادي، بيروت، ٢٠٠٦م.

٢٦. عبد الرحمن أبو عوف، دراسات في القصة القصيرة المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م.

٢٧. عبد الرحيم الكردي :

– السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٢م.

– تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

– السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

– الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٦م.

٢٨. عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠١٠م.

٢٩. عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١١م.

٣٠. عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية، دار رياض الريس للكتب والنش، بيروت،٢٠٠٣م.

٣١. عبد الملك مرتاض، الإسلام والقضايا المعاصرة، دار هومة للنشر والتوزيع، بوزريعة الجزائر، د.ط، ٢٠٠٩م.

٣٢. عبير حسن علام، شعرية السرد وسيميائيته في مجاز العشق، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١٢م.

٣٣. غريغوار منصور مرشو وسيد مُحَمَّد الصادق الحسيني، نحن والآخر (حوارات لقرن جديد)، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق وبيروت، ٢٠٠١م.

٣٤. فائزة عبد الأمير نايف الهديب، الاتجاهات الصهيونية في الأدب العبري الحديث (دراسة وتحليل)، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ٢٠٠٧م.

٣٥. فاضل أحمد القعود، جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي (دراسة نصية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١٢م.

٣٦. ماجدة حمود: النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، دار عيبال للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢م.

٣٧. ماجد شدود، حوار الحضارات، هيئة المعلومات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٢م.

٣٨. مُحَمَّد أحمد بيومي، القيم وموجهات السلوك الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، ٢٠٠٦م.

٣٩. نضال مُحَمَّد الشمالي، الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.