المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية

المجلد السادس، العدد الثاني، 81:64
حزيران (2024)

بحث رقم 2

مقاربة سيميائية
بين عائد إلى حيفا لغسان كنفاني والطنطورية لرضوى عاشور
Semiotic Approach
Between Ghassan Kanafani & Radwa Ashour

غادة مطر

Gada Mattar

كلية العلوم الإنسانية- جامعة تل-أبيب- فلسطين (الداخل)
Faculty of Human Sciences, Tel Aviv University, Palestine
mattar.gada@gmail.com

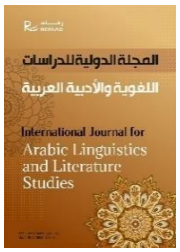
Received استلام البحث	Revised مراجعة البحث	Accepted قبول البحث
2024/1/10	2024/6/8	2024/6/28

DOI: https://doi.org/10.31559/JALLS2024.6.2.2

This file is licensed under a *Creative Commons Attribution 4.0 International*

رفـــاد REFAAD
www.refaad.com

International Journal for Arabic Linguistics and Literature Studies (JALLS)
المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
Journal Homepage: https://www.refaad.com/Journal/Index/6
E-ISSN 2663-5860 | P-ISSN 2663-5852



مقاربة سيميائية
بين عائد إلى حيفا لغسان كنفاني والطنطورية لرضوى عاشور

Semiotic Approach
Between Ghassan Kanafani & Radwa Ashour

الملخص:

الأهداف: هدفت الدراسة إلى متابعة ورصد التغييرات الحاصلة على الرواية في السياق الفلسطيني، من خلال المقاربة بين روايتين من فترات متفاوتة، لأديبين عاشا في فترات مختلفة، وتناولا مسألة القضية الفلسطينية وتهجير الشعب الفلسطيني كلٌ بلغته وأسلوبه ومخيلته، وهي رواية عائد إلى حيفا (1969كنفاني) ورواية الطنطورية (2010 عاشور).

المنهجية: سعت الباحثة إلى إجراء المقاربة بين الروايتيْن حسب المنهج السيميائي، وذلك من خلال تحليل البنية سيميائيًا ومقارنتها ببنية مماثلة بالحدث ذاته، بالوقوف على الآليات الإجرائية لتحليل الرواية، من حيث سيميائية العتبات النصية، الفضاء الزماني والمكاني، ثم سيميائية الشخصيات واللغة والسرد البارزة في كل منهما.

خلاصة الدرسة: وجد البحث أن هناك العديد من العلامات التي اتصلت بنفس الحدث، كالنكبة وهزيمة 67 واتفاقية أوسلو، قد تكررت في كلتا الروايتين، غير أنّه لوحظ وجود تغيير في دلالتها، وذلك مردّه إلى عاملين: موقف الكاتب نفسه من الموضوع المطروح، وتغيّر سياق الكتابة وتبدّل الأحوال من فترة إلى أخرى.

الكلمات المفتاحية: *الرواية الفلسطينية؛ مناهج النقد الحديثة؛ المنهج السيميولوجي؛ سيميائية السرد.*

Abstract:

Objectives: The study aimed to follow up and monitor the changes taking place in the novel in the Palestinian context, through comparing between two novels from different periods, by two writers who lived in different periods, and dealt with the issue of the Palestinian issue and the displacement of the Palestinian people, each in their own language, style and imagination, which is the novel Return to Haifa (Kanafani 1969) and the novel Al-Tantouriya (2010 Ashour).

Methods: The research sought to compare the two novels according to the semiotic approach, by analyzing the structure semiotically and comparing it to a similar structure in the same event by examining the procedural mechanisms for analyzing the novel in terms of the semiotics of textual thresholds, temporal and spatial space, and then the semiotics of the characters, language, and narration prominent in each of them.

Conclusions: The research found that there were many signs that were connected to the same event, such as the Nakba, the defeat of 1967, and the Oslo Accords, and they were repeated in both novels. However, it was noted that there was a change in their meaning, and this was due to two factors: the writer's own position on the topic at hand, the context of the writing changed, and conditions from time to time.

Keywords: *Palestinian novel; modern criticism methods; Semiological approach; narrative semiotics.*

المقدمة:

تُعدُّ الرواية من أبرز الفنون النثريّة على الساحة الأدبيّة، باعتبارها الفنّ الذي يحاكي الحياة بما تحمله من اضطراباتٍ وصراعاتٍ مختلفةٍ، كونها النوع الأدبيّ الأكثر اتصالًا بالواقع المُعاش. وقد احتلت الرواية الفلسطينيّة مكانةً رفيعةً بين الفنون الأدبيّة، وتُعدُّ أقرب جنسٍ أدبيٍّ إلى حياة الناس، إذ عُنيت عنايةً كبيرةً في قضايا الواقع الفلسطيني، وعايشت ظروف الشعب في محطّات مهمّة ومصيريّة، وباتت بمثابة مرآةٍ عاكسةٍ للمجتمع وللواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، وكان لها خصوصيتها زمانًا ومكانًا وشخوصًا بسبب واقعها التاريخي والسياسي، حيث تتفرّد بتراكيب ومفردات سياسية واجتماعية خاصة تعكس الوضع القائم، ابتداءً من نكبة 1948م وما تلاها، وكلّها نجدها تحمل دلالاتٍ ورموزًا خاصّة تتلاءم مع السياق الذي كُتِبت فيه، وقد عالجت الواقع الفلسطيني من جميع جوانبه الاجتماعية والفكرية والسياسية والثقافية. فالرواية الفلسطينية هي بالأساس رواية زمكانية، أما المكان فلما يمثله بالنسبة للفلسطيني، فهو الأرضية التي تقع عليها الأحداث، وتتحرّك خلالها الشخصيات وتدور فيها الصراعات في أزمنة وأمكنة متعددة ومحدودة، حيث يعكس المكان الحالات النفسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية للشخصيات من جانب، ويتفاعل مع الأحداث من جانب آخر ضمن إطار زمني محدد تقع فيه أحداث الرواية.

ولما كانت الرواية هي المرآة التي يسلطها الأديب على الواقع والمجتمع، فإن النقد هو المرآة العاكسة لهذا الإبداع، أو بعبارة أدق الفنّ المرافق والموازي له، من خلال سعيه الدائم إلى دراسة العمل السردي بوجه خاص وبطريقة علمية وموضوعية. فقد عرف النقد الأدبي الحديث والمعاصر بروز الكثير من الاتجاهات النقدية، التي أظهرت مقاربتها للنصوص الأدبية، حسب منهجها الإجرائي، وخاصة التي ظهرت ما بعد البنيوية، ومن أبرزها المنهج السيميائي (Semiology)، الذي اعتلى مسائل النقد الأدبي المعاصر نظرًا لشموليته وطريقته الموضوعية الواضحة في تحليل النصوص. وهو المنهج الذي تعتمده هذه الدراسة، وتقوم على تبني آلياته الإجرائية في كشف الدلالات والمعاني السردية، كونه يشكّل مدرسة لها قواعدها وعلمًا له أسسه وموضوعه الخاص، وقد تفرّعت عن هذا العلم العام فروع حاولت مقاربة النص الأدبي بإجراءاتها التحليلية وأسسها المعرفية في المقاربة، نحو سيميائية العتبات النصية، سيميائية الفضاء الزماني، سيميائية الفضاء المكاني، سيميائية الشخصية، سيميائية اللغة والسرد، وغيرها..

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها:

تكمن مشكلة الدراسة في الكشف عن المدلولات اللغوية، وتتبع الوسيلة في التعبير الأدبي، وأسلوب توظيف كل أديب للملفوظات بشكل فني، وما تحمله هذه الألفاظ من مدلولات مختلفة، يعبر بها عن فكرته المتأثرة بالظروف الراهنة، وحسب تجربته الإبداعية، وما يريد إيصاله للمتلقي، الذي يستقرئ ويحلل هذه الدلالات وفق ثقافته وبيئته.

ويمكن صياغة مشكلة الدراسة بالتساؤلات التالية:

- كيف تجلّت سيميائية المكان والزمان والشخصيات في عائد إلى حيفا (1969) لغسان كنفاني مقاربةً بالطنطورية (2010) لرضوى عاشور؟
- كيف تجلّت سيميائية اللغة وأسلوب السرد في عائد إلى حيفا (1969) مقاربةً بالطنطورية (2010)؟

أهمية الدراسة:

تكتسب الدراسة أهميتها من مجموعة نقاط، يمكن إيجازها فيما يلي:

- تحليل البنية اللغوية للنص من الداخل، في مستواها الخطي والتركيبي ومقارنته بنص يماثله بالحدث ذاته.
- إدراك نمط العلاقات التي تحكم تشكُّل النص، والكشف عن البنيات الدلالية وتفرعاتها.
- التركيز على دلالة كل من: الشخصيات، الزمان، المكان، الفضاء الروائي، واللغة السردية، وأسلوب السرد.
- إظهار خصوصية كل أديب في تعامله مع النص الروائي، الذي يمثل نفس الحدث لنفس الشخوص، نفس الزمان، ونفس المكان، ولكن باختلاف الراوي وزمن الرواية.
- تبيان الحقل الدلالي (semantic field) الذي التزمه كل أديب منهما، وارتباط هذا الحقل بالمسألة المطروحة.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

- إجراء مقاربة سيميائية بين روايتين من فترتين مختلفتين، ورصد التغييرات الحاصلة في سياق الرواية الفلسطينية وتبدّل الأحوال من فترة كنفاني إلى فترة عاشور، بتتبّع التحوّلات في مدلول العلامات وتأثير السياقات المختلفة على هذا المدلول، وإبراز موقف الكاتب نفسه من الموضوع المطروح.

- الوقوف على الآليات الإجرائية لتحليل الرواية الفلسطينية وتجلّياتها السيميائية، من حيث سيميائية العتبات النصية، وسيميائية العنوان، سيميائية الفضاء الزماني والمكاني، ثم سيميائية الشخصيات واللغة والسرد البارزة في كل منها.

أسئلة الدراسة:

- السؤال الأول: كيف تشكّلت البنية الزمانية في الروايتين، وما هي التقنيات التي مثّلت الخط الزمني في كل منها؟
- السؤال الثاني: كيف تجلّى الفضاء المكاني في كل رواية، وكيف كان حضور المكان في كل منها؟
- السؤال الثالث: ما هي طبيعة الشخصيات التي اختارها كل أديب لروايته؟ وما التغييرات الحاصلة عليها من فترة كنفاني إلى فترة عاشور؟
- السؤال الرابع: كيف تشكّلت البنى السردية في الروايتيْن وما هي تجليّات سيميائية اللغة أسلوب السرد فيها؟

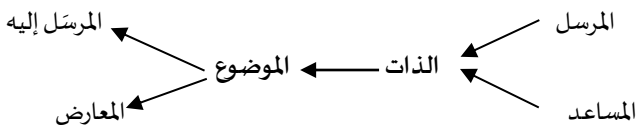
فرضيات الدراسة:

الفرضية الرئيسية الأولى: إنّ سياق الكتابة يتأثر كثيرًا بالواقع الراهن، مما يؤدي إلى تغيير في تجليات الدلالة من فترة إلى أخرى، وذلك مردّه إلى عاملين: موقف الكاتب نفسه من الموضوع المطروح، وتبدّل الأحوال من فترة إلى أخرى. ويشتق منها الفرضيات الفرعية التالية:

- الفرضية الفرعية الأولى: إنّ كلّ رواية من هاتين الروايتين تقدّم صورة تخصّ الشعب الفلسطيني في فترة تاريخية معينة، وجاءت لتعكس الواقع الفلسطيني منذ عام 1948م وما أحاطه من أحداث بالماضي والحاضر والمستقبل إلى ما بعد هزيمة 1967م، ثم ما بعد اتفاقية أوسلو.
- الفرضية الفرعية الثانية: كل رواية منهما تقدّم صورة لواقع الشعب الفلسطيني في مرحلة معينة، وتبيّن مأساته ومعاناته مع التهجير والاغتراب واللجوء، وتعالج القضية الفلسطينية من وجهة نظر فنيّة بعيدة عن مجرّد الوصف التاريخي التقريريّ، فتدمج ما بين الوقائع التاريخية والمشاهد الفنية المتخيلة.
- الفرضية الفرعية الثالثة: ترتبط الدلالة باللغة السردية والتي لها علاقة بالبيئة المحيطة وبثقافة الشعب الذي يتملّكها، بمعنى أن تفسير الدلالة ومكوناتها من دالّ ومدلول تختلف حسب البيئة التي يعيش فيها الأديب والمتلقي على السواء.

مصطلحات الدراسة:

- **المنهج السيميولوجي أو السيميائي أو السيميوطيقي:** هو المنهج الذي يهتم بدراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية في النص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول، إذ يشير سوسير: إن الكيان اللغوي يستمد وجوده من الارتباط بين الدال والمدلول (Saussure ,1983,p.67) .
- **العلامة اللغوية:** والتي تقوم على ثنائية الدال والمدلول، العلامة تتشكّل من علاقة الربط بين الدال (signifier). وهو الصورة السمعية، والمدلول (signified)، وهو الصورة الذهنية، تلك العلاقة ذات الطبيعة الاعتباطية، فالدال يحيل على المدلول وفق علاقة عرفية، حيث تقوم هذه العلاقة من خلال اعتباطيتها تلك، بإنتاج المعاني وتداولها وفق قواعد خاصة. (G. Prince, 2003, p.89)
- **سيميائية السرد:** يعدّ مصطلح علم السرد أو السردية (Narratology) من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية. وتعتبر الرواية حقلًا سرديًا غنيًا ومتنوعًا للغاية، فكل ما يمكنك أن تجده في أنواع السرد الأخرى، مثل: القصة أو الرواية.
- **النموذج العاملي:** لقد اتّخذه السّيميائي غريماس من خلاله تصوّرًا جديدًا يعتمد على الاختلافات المنتجة للمعنى لكشف الدلالة، في عوامل ستة.



تخطيط: العوامل الستة في البرنامج السردي

(Greimas 1987, p. 90)

الإطار النظري والدراسات السابقة:

الإطار النظري:

يُعدّ موضوع الدراسة من الموضوعات المهمة والتي ما زالت بحاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث، من أجل إلقاء الضوء على تطور الدلالة سيميائيًا في سياق الرواية الفلسطينية، والتحولات التي تطرأ على البنية السردية لذات الحدث، بمجرد سرده في فترات متباعدة، لتبين أثر أحداث اللحظة الراهنة على منظور الأديب وتصوّراته.

الدراسات السابقة:

إنّ الدراسة تدور في ثلاثة محاور أساسية: الأول، هو المنهج السيميولوجي، الثاني، أدب غسان كنفاني، الثالث، أدب رضوى عاشور. أما بالنسبة للمحور الأول، وهو المنهج السيميولوجي، فبعد اطلاعنا على مجموعة من الكتب والدراسات والأبحاث التي تختصّ بهذا المجال، لاحظنا أنّ الكثير من الباحثين قد تناولوا إشكالية المصطلح في تسمية المنهج ذاته، ما بين السيمولوجيا، السيميائية، السيميوطيقا. وكان من الملاحظ أنّ المنهج السيميائي تم بحثه بشكل بارز من قبل النقاد المغاربة، فقد نشطت عندهم بشكل ملفت حركة الترجمة والتقديم لمختلف النظريات البنائية والسيميائية.

- يعدّ الباحث **رشيد بن مالك** من أبرز النقاد الجزائريين الذين ساهموا في تقديم الدراسات النقدية السيميائية، من خلال ترجمته للعديد من المؤلفات والبحوث السيميائية، وعمل على تقديم النظرية السيميائية في أصولها، وتبسيط مفاهيمها وقواعدها، وقدّم مؤلفه المشهور **"قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص"** حيث تضمّن القوالب المفهومية للمصطلحات السيميائية.
- كما كان **لعبد الحميد بورايو** إسهامٌ في مجال البحث السيميائي من خلال العديد من المؤلفات التي شرح من خلالها النظرية السيميائية. وكان أيضًا هناك إسهامٌ بارزًا **لعبد الملك مرتاض** محاولًا الإحاطة بالمناهج الجديدة، حيث بدأ الاشتغال على النظرية السيميائية والأسلوبية والتفكيكية. وقد أثمرت تجربته عما يزيد على عشرة مؤلفات.
- كما واختص **سعيد بنكراد** في تقديم أبحاث غريماس وكورتيس وفيليب هامون. حيث لمس بنكراد صعوبة الإلمام بالإنتاج السيميائي الغريماسي نظرًا لتوزعه عبر مؤلفاته الكثيرة.
- وتأثر الناقد **محمد مفتاح** بالحداثة الغربية ومصادرها، لذا جاءت كتاباته مستمدة من ثقافات ومناخات معرفية متعددة.

أما المحور الثاني، وهو أدب غسان كنفاني فقد أحاطت بكنفاني وأدبه العديد من الدراسات، والعديد من الكتب، التي يتعذّر جمعها في هذا الباب المختصر، لذلك سوف نسلط الضوء على الدراسات التي اعتمدناها في بحثنا هذا.

- لقد بحثت رضوى عاشور في **"الطريق إلى الخيمة"** (2016) أعمال كنفاني القصصية والروائية، فقامت بتحليل وتقييم أعمال كنفاني من خلال قراءة نقدية، حيث تناول الفصل الخامس منه رواية **"عائد إلى حيفا"** بالتحليل مبينًا تأثير هزيمة 1967 على الشعب الفلسطيني.
- كما وقدّم كبار الأدباء والنقاد لأعمال كنفاني، فقدّم الناقد **"إحسان عباس"** للمجلد الأول من **"الآثار الكاملة"**، وتحدّث عن الرمزية في أدب كنفاني. وفي تقديم الأديب **"يوسف إدريس"** للمجلد الثاني من الآثار الكاملة، يشير: "إنّ الكتابة قضية، والكاتب إنسان صاحب قضية، وقيمة الكاتب الفنية تستمد كمّها وكيفها من القضية، بمقدار صدقه تكون قيمته". (كنفاني 1987، المجلد 2، صفحة11-14)
- وكذلك يشير الكاتب **"سهيل كيوان" (2003)** أن الأدب الجيد يخدم القضية، وأن غسان قد تمكن من تحويل حياة اللجوء والبؤس والتشرد إلى نصوص فنية، بل كان جزءًا منها ومتفاعلًا معها. (كيوان 2003، صفحة17)

وكذلك أعمال رضوى عاشور وهي المحور الثالث لهذه الدراسة، وأن أعمالها نالت جوائز مرموقة في العمل الروائي. حتى أخذت تجذب انتباه العديد من الباحثين، وجاءت هذه الدراسة لتضيف إلى المكتبة العربية دراسة محورها الكاتبة والروائية رضوى عاشور.

- لقد تناول الباحث **إسماعيل علي (1990)** في مؤلفه **"عتبات النص في الرواية العربية"**، وهو بمثابة دراسة سيميولوجية سردية، يتناول فيها الكاتب رواية "قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور، ليتعرف على مدى ترابطها مع عتبات النص، مع الوضع في الاعتبار الزمان والمكان، حيث تشكل منهما النسيج الروائي، لمعرفة إشارات العتبات في سياق تعالقها مع النص. (إسماعيل، 1990، صفحة161)
- وكذلك **عبد السلام أقلمون (2010)** ناقش في كتابه **"الرواية والتاريخ"** ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، وكانت نموذجًا تطبيقيًا للرواية التاريخية وتناولها في تسع وستين صفحة بعنوان ثلاثية غرناطة تاريخ بطعم الفناء.
- كما وتناول **نبيل حداد (2010)** في كتابه **"بهجة السرد الروائي"** السرد الروائي، وأخذ نماذج تطبيقية على لغة السرد، إذ تناول الكاتبة رضوى عاشور في روايتها "سراج" وناقشها في السرد المتخيل واستحضار الموروث.

منهجية الدراسة وإجراءاتها:

منهج الدراسة:

لقد اعتمدت الدراسة على المنهج السيميائي، وما يقدمه من آليات خاصة في الجانب الإجرائي، وقد سارت الدراسة وفق خطة محددة، وحسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع. مستفيدة من الكتابات النقدية الأم، التي نظرت إلى مصطلح السيميائية، كما استفدت من الدراسات النقدية والتطبيقية حول مفهوم السيميائية.

عينة الدراسة:

تعتمد الدراسة على تحليل روايتين: عائد إلى حيفا (1969) لكنفاني والطنطورية لعاشور (2010)، وقد جاء اختيارنا لهاتين الروايتين، كونها تناولت موضوع الأحداث والوقائع ذاتها فيما يخصّ القضية الفلسطينية، خاصة أنها كُتبت في أزمنة متفاوتة. أما قرار رصد محتواها الدلالي واللغوي بمنظور المنهج السيميائي، فكان بدافع الرغبة في التعمق والبحث فيما حملته مضامين هاتين الروايتين من دلالات ورموز مختلفة، وكونه المنهج الذي يركّز على العلامة كوحدة بناء مرتبطة بسياقها، فقد سعى البحث إلى إجراء مقاربة سيميائية بين أديبين عاشا في فترتين مختلفتين، وتناولا مسألة القضية الفلسطينية وتهجير الشعب الفلسطيني كلٌ بلغته وأسلوبه ومخيلته.

الإطار التطبيقي:

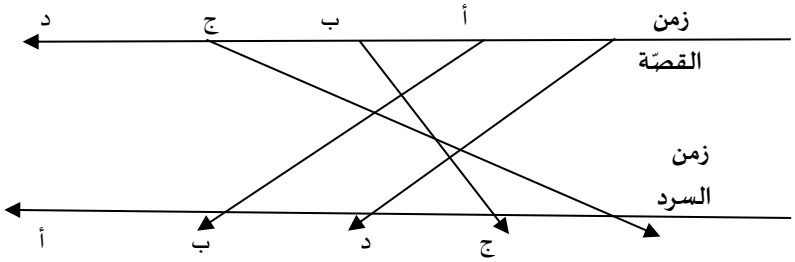
- **سيميائية البنية السردية:**

بعد تتبع البنية السردية للروايتين، نلاحظ أنّ القضيّة الفلسطينيّة بأعقاب النكبة والتهجير تشكّل المحور الأساسي فيهما. فنجد أنّ كلتا الروايتيْن قد ترصّدت لنفس الحدث، وهو نكبة 1948م، تارةً بقلم أديبٍ فلسطيني مغتربٍ، كتبها في ستّينات القرن الماضي، والأخرى بعد هزيمة 1967، وبعد أوسلو بقلم أديبةٍ مصريّة الأصل. وقد تحيل كلُّ روايةٍ على الواقع الفلسطيني المُعاش في المرحلة التي كُتبت فيها، فنجد أنّ محورها حول حالة الضياع في الواقع الفلسطيني في السنوات التي تلت نكبة 1948م، والتي جعلت الشعب الفلسطيني مشرّدًا بلا مأوى، ثمّ انتقاله إلى حالة الخيبة والخذلان بعد هزيمة 1967م، واتّخاذ قرار المقاومة وحقّ العودة كما في عائد إلى حيفا، وصولًا إلى منعطف آخر بعد اتّفاقيّة أوسلو 1993م. ووقوفًا عند العنوان، وهو العتبة الأولى للنص، وأول مثيرٍ سيميائيٍ يقابل القارئ، لذا فقد حظِيَ العنوان بكثير من الاهتمام لدى النقّاد والباحثين، وقد أولت السيميائية له أهمّيّةً كبرى، إذ يشير قطوس: "يعتبر العنوان مصطلحًا إجرائيًّا ناجحًا في مقاربة النص الأدبي، نظرًا لكونه مفتاحًا أساسيًّا بامتياز، يغري الباحث بتتبّع دلالاته"(قطوس، 2001، صفحة 33). فنلاحظ من خلال البنية السردية في رواية عائد إلى حيفا، غياب الفهرسة العنوانية اللغوية، واستبدالها بالأرقام، بالمقابل نجد في رواية الطنطورية أنه تحت العنوان الرئيسي، تندرج مجموعة من العناوين الفرعية، وقد شكّل كل عنوان منها فصلًا، حيث وصل عددها إلى ثمانية وخمسين فصلًا، بعضها تكوّن من مكوّن زماني نحو: السبت 5\15، و1982، وبعضها مكون مكاني، وقد تنوّعت دلالات هذه العناوين بين دلالات حقيقية وأخرى مجازية.

- **مقاربة في سيميائية الفضاء الزماني وتجليّاته**

تُعدّ دراسة الزمان والمكان في الرواية الفلسطينيّة عملًا أساسيًّا، حيث مُيّزت بخصوصيّتها عن غيرها من الأعمال الأدبيّة الأخرى بسبب الظروف السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي تحيط بفلسطين، فدراسة الزمان وما يحمله من دلالاتٍ، يساهم في الكشف عن أبعادٍ مختلفةٍ لتاريخ قضيّةٍ وحياة شعبٍ. وقد فصلت الدراسة بين زمن القصة وزمن السرد.

زمن القصة: إذ لم يتطابق فيها تتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي كما يُفترض أنّها جرت بالفعل، ويمكن تمثيلها من خلال التخطّيط التالي:



ترتيب الأحداث – عائد إلى حيفا 1969م

1. تبدأ العتبة الزمنيّة للرواية من بداية أربعينيّات القرن الماضي، 1940م فقدان ميريام لأخيها على يد النازيين.
2. في أوائل تشرين الثاني 1947م، مغادرة أفرات كوشين وزوجته ميريام وارسو عن طريق الوكالة اليهوديّة. مع بداية أحداث النكبة، بداية كانون أول 1947، بدر اللبدة أوّل من يحمل السلاح في منطقة العجمي.
3. في آذار 1948م حضور أفرات وزوجته إلى حيفا، واستشهاد بدر اللبدة في 6 نيسان 1948م.
4. ثمّ تتصاعد أحداث الرواية بتقدّم عنصر الزمن، لتنقلنا إلى أهمّ حدثٍ في تلك المرحلة، التهجير، ثمّ يوم 21 نيسان 1948م، تهجير أهالي حيفا عبر الميناء، ومن ضمنهم سعيد وصفيّة، تاركين طفلهم خلدون ابن الخمسة شهور، تسمع بكاءه باليوم التالي المرأة التي تسكن فوقهم.
5. 30 نيسان 1948م استلام أفرات كوشين وزوجته بيت سعيد وطفله خلدون.
6. بداية مشوار التهجير في رام الله، ليستمر عشرين سنة، حتّى 1967م العودة إلى حيفا.
7. في حزيران 1967م دخول سعيد وصفيّة حيفا، زيارة البيت.
8. حضور دوف (خلدون)، ورفضه لوالديه.
9. وعي جديد: إنّ الوطن ليس الماضي، إنّما الوطن هو المستقبل.

ترتيب الأحداث – الطنطوريّة 2010م

1. تتمّ العتبة الزمنيّة للرواية من أربعينيّات القرن الماضي، إذ تبدأ الأحداث مع رُقيّة بطلة الرواية، بينما كانت فتاةً صغيرةً في الثالثة عشر من عمرها، تسرد لنا مشاعرها تُجاه الشابّ وقصّة خطّبتها من ابن عين الغزال.
2. ثمّ تتصاعد أحداث الرواية بتقدّم عنصر الزمن، لتنقلنا إلى أهمّ حدثٍ واجه الفلسطيني، وهو قرار التقسيم عام 1948م، لتشهد مرحلةً مفصليّةً في مصير الشعب الفلسطيني، فيها يتمّ تهجير العديد من المدن والقرى الفلسطينيّة، ومن بينها الطنطورة، وفيها تخسر رُقيّة والدها وأخويها.
3. ثمّ تبدأ رُقيّة رحلة التهجير والشتات مع والدتها بين البلدان والدول العربيّة، حتّى تصلا صيدا عند عمّها أبي الأمين، فتحيا رُقيّة في كنف عمّها زمنًا، وتتزوّج من ابن عمّها أمين وتنجب ثلاثة أولاد.
4. يكبر الأولاد ويسافرون خارج البلاد، وتكبر رُقيّة وتفقد زوجها في مذبحة صبرا وشتيلا، فتصبح وحيدةً مع ابنتها بالتّبنّي مريم.
5. تكمل رُقيّة رحلة الاغتراب، فتُصبح مع أولادها خارج حدود الوطن.
6. يفترق الجميع وتعود رُقيّة إلى وحدتها، تراودها أحلام العودة، وذكريات الطنطورة.
7. تكمل رُقيّة مع أولادها رحلة الاغتراب خارج حدود الوطن.
8. يفترق الجميع، تعود رُقيّة إلى وحدتها، وتراودها أحلام العودة وثورة الذكريات.
9. العودة إلى لبنان.

زمن السرد:

تبدو العلاقة بين السرد الروائي وعنصر الزمان وطيدةً، فكلمة السرد في ذاتها تعني التتابع الزمني للوحدات الحكائيّة، وكلّ روايةٍ تفترض نقطة انطلاقٍ زمنيّةٍ معيّنةٍ، سواء أكانت هذه الانطلاقة تشير إلى تاريخٍ محدّدٍ، أم وقتٍ محدّدٍ، أم حدثٍ معيّنٍ في فترةٍ زمنيّةٍ محدّدةٍ. فكلّ روائيٍّ يختار نقطة البداية التي تحدّد حاضر السرد، وكما نلاحظ أنّ نقطة بداية السرد تختلف من روايةٍ لأخرى، على مستوى الزمان والحدث، وإذا تتبّعنا الحدث السردي الأوّل لكلّ روايةٍ، نلاحظ أنّ الزمن يمثّل عنصرًا أساسيًّا في بناء العمل الروائي، إذ لا يمكن أن يتمّ سرد الأحداث بمعزلٍ عنه، فنلاحظ في عائد إلى حيفا عدم التوافق بين بداية زمن القصّة وبداية زمن السرد، بينما توافقهما في رواية الطنطوريّة، والذي سنبيّنه في الجدول التالي:

جدول (1): مقاربة سيميائية في الحدث الأول لكل رو اية

الرواية	بداية زمن القصة	بداية زمن السرد
عائد إلى حيفا	1940 مداهمة النازيين لبيت ميريام أحداث ما قبل النكبة والتهجير	1967 دخول سعيد وصفيّة إلى حيفا
الطنطورية	1947 أحداث ما قبل النكبة والتهجير	1947 مع بداية أحداث النكبة والتهجير

إنّ هذا الوقوف على الزمنَيْن: زمن القصّة وزمن السرد، يوضّح مدى التدخّل والتشعّب بين التسلسل الزمني في الترتيب النصّي، ويظهر أيضًا استحالة تتبّع خطّ زمنيّ دون العودة إلى الماضي أو الإشارة إلى المستقبل، وهذا ما سيتضّح أكثر من خلال الوقوف على نماذج من المفارقات الزمنيّة. فإذا توقفنا على الزمن السردي للروايتين، نلاحظ التداخل بين الأزمنة، بحيث تجعل الأحداث في نظام زمني لا تخضع الأحداث فيه لقوانين الزمن الطبيعي، فقد نرى بعض الأحداث المتأخرة في ترتيبها الزمني تأتي سابقة في الترتيب وبالعكس. إذ يترك المؤلف لذاكرة السارد التداعي، والانتقال بين الأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل، من خلال تقنيات الزمن. وهذا ما سيتضّح أكثر من خلال الوقوف على نماذج من المفارقات الزمنية.

- **تجليات المفارقات الزمنيّة (Anachronies narratives)**

بخصوص المسار الزمني السردي في الروايات، نلاحظ انكسارًا في خطّ الزمن، وأنّ هناك تلاعبًا في المسار الزمني، وعدم تطابق زمن السرد مع زمن القصّة، إذ لم يتمّ الالتزام بالزمن المنطقي والطبيعي، كحال الرواية التقليديّة في سرد الأحداث، بل تمّ اتّباع مسار الثنائيّة في الزمن، ممّا نجم عن ذلك المفارقات الزمنيّة. وقد تنوّعت طريقة تقديم الزمن في الروايات، فمنها ما اعتمدت بالغالب على تقنيتَي الاسترجاع والاستباق، ممّا يؤدّي إلى تكسير زمن السرد، وتداخل الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) فيما بينها.

- **مقاربة في سيميائيّة الاسترجاع (Analepsis)**

بعد الوقوف على ترتيب الأحداث الطبيعي للروايتيْن، صار بالإمكان تعيين حاضر السرد فيها، ومنه سيتم رصد بنية الاسترجاع، ومن الجدير بالذكر أنّه بعد تتبّع الأحداث في كلتا الروايتيْن، وجدنا أنّ الكثير من الاسترجاعات تعود لحدث النكبة والتهجير، فهو الحدث الذي كان له الأثر الكبير بشكلٍ أو بآخر فيها، لذا سنعمل على رصد استرجاع هذا الحدث في كلّ روايةٍ، من خلال مقاربةٍ سيميائيّةٍ لخطّ الزمن. أمّا في رواية عائد إلى حيفا، فبعد تأمّل الانطلاقة السرديّة الأولى، نجد أنّها بدأت من النقطة 7 من ترتيب الأحداث، التي تمثّل الزمن الحاضر، وكانت لحظة دخول سعيد وصفيّة إلى حيفا، في 30 حزيران 1967، والتي جاءت مشحونةً بالمشاعر المبهمة والعائمة، وغير الواضحة، "لقد جاءت الأمور والأحداث فجأة، وأخذت تتساقط فوق بعضها وتملأ جسده.. صفيّة زوجته، تحسّ الشيء ذاته، وإنّها لذلك تبكي"(كنفاني 2006، صفحة 9). فهذا الحاضر جاء مبطّنًا عائمًا، والذي تكشّف لنا فجأةً. حين ينقلنا السرد إلى النقطة 4 مباشرة، من خلال مقطعٍ استرجاعيٍّ تعود أحداثه عشرين سنةً للوراء، فيعود بنا سعيد إلى تاريخ تهجيره من حيفا: "صباح الأربعاء، 21 نيسان، عام 1948م"(كنفاني 2006، صفحة 14). لمّا مُنع الناس من العودة إلى بيوتهم، كان سعيد واحدًا من الفلسطينيين الذين غادروا حيفا على متن زوارق الإنقاذ، مخلّفين وراءهم كلّ ما يملكون حتّى أبناءهم، ولأوّل مرّةٍ: "منذ عشرين سنة، تذكّر ما حدث بالتفصيل، وكأنّه يعيشه مرّةً أخرى"(كنفاني 2006، صفحة 14). إنّ هذا الاستذكار الذي يشغل ما يقارب عشر صفحات، يصوّر كنفاني من خلاله حجم المأساة التي تعرّض لها الحيفاويون الذين أرادوا العودة إلى بيوتهم في ذلك اليوم ليجدوا أنّ جميع الدروب قد سُدَّت، وليس ثمّة طريقٌ واحدٌ، وهو الطريق المؤدي إلى البحر، ومنه إلى المنفى: "وبعد لحظاتٍ شعر سعيد أنّه يندفع دونما اتّجاه، وأنّ الأزقّة المغلقة بالمتاريس أو بالرصاص، أو بالجنود، إنّما تدفعه دون أن يحسّ إلى اتّجاهٍ وحيدٍ... كان قد تزوّج قبل عامٍ وأربعة أشهر من صفيّة"(كنفاني 2006، صفحة 15).

فيصوّر كنفاني خلال هذه البنية السرديّة الحياة المأساويّة التي عاشها الفلسطينيون على أثر نكبة 1948م، التي جعلت منهم شعبًا مشرّدًا بلا مأوى وبدون أرض. وأخيرًا يتّضح بأنّ الكاتب ينتقل من زمانٍ واحد إلى أزمنةٍ ثلاثةٍ متداخلةٍ تكون من الحاضر إلى الماضي، ومن الحاضر إلى المستقبل من خلال الحركة التالية منذ النكبة: حيفا (الحاضر بعد 20 سنة) إلى حيفا (الوطن قبل الهجرة) إلى رام الله (بلد الغربة والتهجير) إلى حيفا (الحاضر بعد العودة) إلى رام الله (الرجوع بعد الإنكار) ثمّ أمل العودة إلى حيفا (الأمل في الرجوع للوطن في المستقبل).

كما تُعدّ رواية الطنطوريّة أيضًا ميدانًا خصبًا للمفارقات الزمنيّة، فالرواية مليئة بالأحداث والتفاصيل التي تمتدّ على أكثر من خمسين عامًا، لتضمّ في داخلها مأساة ثلاثة أجيالٍ متتابعةٍ: جيل الآباء (أبو الصادق وأبو الأمين)، جيل الأبناء (رُقيّة وأمين وعز)، وجيل الأحفاد (حسن وصادق وعبد). الجيل الأوّل، الذي شهد الموجات الأولى للتهجير وعانى صدمة اللجوء والشتات، بعد قرار التقسيم عام 1948م، وقد أحاط السرد ظروف هذا الجيل بالاسترجاع، الذي غلب على أكثر مشاهد السرد. فعند تأمّل العتبة الأولى للسرد في رواية الطنطوريّة، نجد أنّ حركة الزمن فيها تختلف عن حركة السرد في الروايات السابقة، التي تحرّك فيها خطّ الزمن من الحاضر إلى الماضي. إذ نجد أنّ الانطلاقة السرديّة الأولى لرواية الطنطوريّة، كانت أكثر تعقيدًا من أن تُفصِح عن الحاضر السردي، فالانطلاقة الأولى هذه المرّة تشكّل نقطة 1 من ترتيب الأحداث، وهو ما يتناسب مع انطلاقة زمن القصّة، حيث رُقيّة ابنة الثالثة عشر، وقد التقت بابن عين الغزال لأوّل مرّة: "كنت أقف أمامه على الشاطئ.. أتلصّص عليه وهو غافلٌ عني" (عاشور 2010، صفحة 7)، ولكن لم يلبث الخطّ الزمني أن ينحرف عن مساره مباشرةً، وإذا بنا في الحادثة التالية مع نقطة 8، فنفاجأ برُقيّة سيّدة فوق الستين، وقد تتداخل الأحداث، ويكون

الانحراف الزمني بعدها على امتداد خطّ الزمن في الرواية. لكن لو سلّطنا الضوء على حدث النكبة والتهجير في الرواية، نجده يشغل حيّزًا كبيرًا منها، فكانت رُقيّة بمثابة شاهدٍ، يخبرنا كيف دارت الأمور في فلسطين، وكيف سقطت المدن والقرى، ولا سيّما الطنطورة، "سقطت حيفا، وبعدها بأسبوعين استشهد عبد القادر الحسيني.. وفي فجر اليوم التالي هاجموا دير ياسين المجاورة للقسطل، وذبحوا من ذبحوا من أهلها، بعد ثلاثة أيّامٍ سقطت صفد، وثلاثة أيّامٍ أخرى وسقطت يافا"(عاشور 2010، صفحة 38)، وعلى هذا الأساس يظهر الاسترجاع بوصفه الحركة الزمنيّة الأكثر ظهورًا في الرواية، بل يمكن القول إنّ الرواية تنهض على السرد الاستذكاري لأحداث النكبة والتهجير.

- **مقاربة في سيميائيّة الاستباق (Prolepsis)**

يُعدُّ الاستباق تقنيةً أخرى، يتمّ من خلالها تهشيم كرونولوجيّة الزمن، حيث تكون الاستباقات من خلال تنبّؤ الشخصيّة بأحداثٍ تسبق زمن السرد، وهي تحمل القارئ على توقّع حادثٍ ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيّات، كما أنّها قد تأتي إعلانًا عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيّات (بحراوي 1990، صفحة 132). هو بمثابة استباقٍ زمنيّ تمهيديّ للحدث الآتي في السرد، الذي يتعيّن حسب ترتيب الأحداث الطبيعي لكلّ روايةٍ. ويتخّذ الاستباق في رواية عائد إلى حيفا، صيغة تطلّعات وآمال تتوق إليها الشخصيّة، وهذا يتجلّى في عنوان الرواية الذي جاء بصيغة التطلّع إلى العودة للوطن (حيفا)، فالعنوان بمثابة تمهيدٍ استباقيّ لما يسعى إليه سعيد ويتأمّله. كما يظهر الاستباق من خلال قول سعيد إنّه لا فرار من فكرةٍ كانت في باله طوال عشرين سنة قد وُلدت ولا سبيل إلى دفنها من جديد "، وكأنّه يتوقّع أنّه حتمًا سيعود، فكرة العودة تلك التي طالما شغلت تفكيره، فوردت الإجابة عن هذا الاستباق في قوله: "لنذهب غدًا إلى حيفا، نتفرّج عليها على الأقل، وقد نمرّ قرب بيتنا هناك، أنا أعرف أنّهم سيُصدِرون قريبًا قرارًا يمنع ذلك كلّه، فحساباتهم لم تكن صحيحة" ، وكذلك من المقاطع الاستباقيّة في شكل تلك التوقّعات التي وردت بلسان "ميريام" في حوارها مع "سعيد": "منذ زمن طويل وأنا أتوقّعكما... أنتما أصحاب هذا البيت وأنا أعرف ذلك"، فكانت توقّعات ميريام صائبةً، وأدركت حقًّا أنّهما أصحاب البيت الحقيقيين.

ويعمل الاستباق كذلك في رواية الطنطوريّة على كسر خطّ الزمن، إضافةً إلى دعم عنصر الإثارة والتشويق، فوسط رحلة الاغتراب التي كانت تعيشها رُقيّة في الشتات، ووسط حالة الضياع التي عانى منها الشعب الفلسطيني في مخيّمات اللجوء في بيروت وصيدا وغيرها، التي تمثّلت في نقطة 3 من ترتيب الأحداث، يأخذنا الاستباق ليمثّل مشهدًا مليئًا بالآمال لدى النساء الفلسطينيّات: "لاحقًا سوف أعرف أنّ أغلب نساء المخيّم يحملن مفاتيح دورهن تمامًا كما كانت تفعل أمي، البعض كان يريه لي وهو يحكي عن القرية الذي جاء منها"(عاشور 2010، صفحة 93)، الذي يتمثّل في نقطة 8 من ترتيب الأحداث، فمن وظائف هذا الاستباق، أنّه جاء للتأكيد على بعض السلوكيّات أو الظواهر الجديدة التي طرأت وانتشرت حتّى صارت عادةً عند الناس. هي سلوكيّاتٌ نشأت على أمل العودة، لذا حافظت عليها النساء وتوارثتها، كما فعلت رُقيّة نفسها وحملت في رقبتها مفتاح دارهم في الطنطورة.

آليّات تسريع زمن السرد في الرو ايات:

وذلك عن طريق تقنيتي الخلاصة والحذف، فالخلاصة هي سردٌ موجزٌ يكون فيه زمن النصّ أصغر بكثيرٍ من زمن الحكاية، وهي تقنيةٌ متّصلةٌ بالماضي أكثر من اتّصالها بالحاضر والمستقبل، وقد وظّف كنفاني في عائد إلى حيفا هذه التقنية في استرجاعاته، نذكر بعضها، مثل: الخلاصة التي قدّمها سعيد مختصرًا سنواتٍ طويلةٍ دامت عشرين سنة قضاها في رام الله مغتربًا عن بيته في حيفا، فقام بتلخيص تلك المدّة الطويلة في سطورٍ معدودةٍ، فكأنّه يقول بأنّ الزمن قد توقّف، أو لا وجود له خلال تلك السنوات العشرين، مقارنةً بالمدّة وطول النصّ الذي منحه لمكوثه في حيفا قبل التهجير، والتفاصيل الدقيقة التي ما زال يذكرها من خلال المشاعر والذكريات التي انهالت في رأسه، مع دخوله إلى حيفا عام 1967م، والغاية من هذه الخلاصة هي إعداد القارئ لما سيستقبل من أحداث في الرواية، ففيها تختصر معاناة صفيّة وسعيد طيلة عشرين سنة.

أمّا في رواية الطنطوريّة فقد تعمّدت الراوية إلى تسريع حركة الزمن من خلال اختصار بعض الفترات الزمنيّة الطويلة نسبيًّا، وعرضها في مساحةٍ نصّيّةٍ صغيرةٍ، أقلّ بكثيرٍ من مدّتها الزمنيّة في الواقع. ويتمثّل ذلك في الرواية عندما تقوم رُقيّة في عدّة أسطرٍ بتلخيص حكايتها، هي تلخّص قصّتها في مسارٍ سرديّ واحدٍ، يرتبط قديمه بحديثه، كما وتلجأ الكاتبة إلى تقنية التلخيص أثناء رحلة اللجوء والتشرذم، بعد أن ساقوهم في شاحنتيْن تحت تهديد السلاح.

- **مقاربة في سيميائيّة الفضاء المكاني وتجليّاته**

يُعدُّ المكان عنصرًا هامًّا، وأحد المكوّنات الأساسيّة للسرد، إذ يشكّل في بعض الأحيان الهدف الأساسي لوجود الرواية، فهو الخلفيّة التي تقع فيها أحداث الرواية، والمجال الذي تسير فيه الأحداث من تحوّلاتٍ على مستوى الشخصيّات من أفعال وأقوال (قاسم 2004، صفحة 74). والرواية الفلسطينيّة خاصّةً، ترتبط ارتباطًا وثيقًا وحيويًّا بالمكان، وتكمن أهمّيّة المكان فيها، كونه مرتبطًا بالذاكرة. يُسهِمُ المكان في بنية العمل الروائي، وهو أنواعٌ: فمنها الواقعي ومنها المتخيّل، ومنها المُعَدُّ للإقامة ومنها المُعَدُّ للانتقال، ومنها المفتوح ومنها المغلق،

وهي أشكالٌ من الواقع انتقلت إلى الرواية، وصارت عنصرًا من عناصرها. ولهذا تناول البحث الأمكنة سيميائيًّا، ليقف من خلال المنهج السيميائي على حقيقة الأماكن وتجلّياتها المكوّنة لكلّ عملٍ سرديّ، وعلى مجموعة العلامات والدلالات التي تمثّلها، من حيث المكان المفتوح الواقعي، ثمّ المكان المتخيّل والمغلق، وهذا ما سنقاربه في الروايتيْن:

مقاربة في سيميائيّة المكان المفتوح:

إنّ المكان الروائي هو الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، والأرضيّة التي تتحرّك من خلالها الشخصيّات، أو تُقيم فيها، وبذلك تقوم علاقةٌ متبادَلةٌ بينها وبين المكان، فيكتسب المكان خصائصه وميزاته ودلالاته المختلفة داخل العمل الروائي. كما ويتّضح في كثيرٍ من الروايات أنّ الأماكن المفتوحة تتّسم بالواقعيّة، ويشير هامون: "إنّ هذه الأسماء التاريخيّة والجغرافيّة، تدخل ضمن نسق العلاقات الداخليّة التي يقوم العمل الأدبي ببنائها"(هامون 2013، صفحة41؛ Pappe 2011, p.86). فالمكان المفتوح بدايةً هو حيّزٌ مكانيٌّ خارجيٌّ لا تحدّه حدودٌ ضيّقةٌ، كما أنّ له دلالاتٍ عديدةً، هو مكانٌ عامٌّ وليس خاصًّا، وعنصرًا حكائيًّا له دلالته الواقعيّة والرمزيّة التي ينهض بها داخل النصّ، فهو يدلّ على العموميّة والشموليّة أكثر من الخصوصيّة. وبعد تتبّع الفضاء المكاني في الروايات، يلاحظ أنّ كنفاني قد سعى إلى كتابة الرواية الواقعيّة، ونلاحظ أنّ الأماكن المفتوحة قد تعدّدت فيها، وبعد التمعّن بهذه الأماكن وجدناها تتّصف بأماكن الذاكرة، وهي أماكن تخزين ذكريات الشخصيّات، التي تحمل رصيدًا تاريخيًّا دام سنوات وعقود، وبهذا فقد تجلّى المكان الواقعي في الرواية، من خلال مكان الذاكرة، ويُعدُّ مكان الذاكرة (نوستالجيا) مكانًا تستحضره الشخصيّة الروائية بواسطة الذاكرة، فهناك صلةٌ وثيقةٌ بين المكان والذاكرة.

مقاربة في سيميائيّة "الأرض والوطن"

لقد تجلّى المكان في رواية عائد إلى حيفا، الذي يمثّل أرض الوطن في (مدينة حيفا)، وهو مكان الماقبل، ومكان تخزين الذكريات، فقد كان له الأثر الكبير في شخصيّات الرواية (سعيد وصفيّة) قبل التهجير وأثناء العودة، فالوصول إلى حيفا عام 1967م جعل ذاكرة المكان لدى شخصيّة سعيد تعمل على شكل لحظاتٍ استرجاعيّةٍ: "لم تعد إليه الذاكرة شيئًا فشيئًا، بل انهالت في داخل رأسه، كما يتساقط جدار من الحجارة" (كنفاني 2015، صفحة 9)، وذلك يتجلّى أيضًا في الملفوظات التالية: "وأخذت الأسماء تنهال في رأسه كما لو أنها تنفض عنها طبقة كثيفة من الغبار: وادي النسناس، شارع الملك فيصل، ساحة الحناطير، الحليصة، الهادار" (كنفاني 2015، صفحة 13)، خاصّةً أنّ ذاكرة الشخصيّة تحمل رصيدًا تاريخيًّا دام عشرين سنة. ولكن مع ذلك، بدت له حيفا مكانًا غريبًا، بأجوائها وأسماء شوارعها الجديدة. لقد جسّد كنفاني حيفا تجسيدا إنسانيًّا، "إنني أعرفها، حيفا هذه، ولكنها تنكرني"(كنفاني 2015، صفحة 13)، فقد تمثّلت مدينة حيفا في صورتين مختلفتين، تقومان على ثنائيّة الماضي والحاضر: صورةٍ للمدينة القديمة والمألوفة، وصورةٍ راهنةٍ لواقعٍ غريبٍ موحشٍ. ومن هنا يلعب المكان في الرواية الفلسطينيّة دورًا رئيسًا في التعبير عن حالة الاغتراب من جهة، والحنين للعودة من جهة أخرى.

أمّا المكان الذي كان يمثّل الوطن في رواية الطنطوريّة، فقد تجلّى تجلّيًا واسعً وكبيرًا، ولم يقتصر على مكانٍ واحدٍ، كما في الرواية السابقة، بل شغل مساحاتٍ واسعةً أكثر، وكان حاضرًا بقوّة في وجدان الشخصيّات. وقد تمثّل الوطن في الرواية، بكافّة القرى والمدن المهجرة عمومًا، مثل: حيفا، عكّا، صفّورية، عين الغزال، مجد الكروم، الصفصاف، اجزم، البروة، قيسارية، الشجرة والمطلّة وغيرها.. أمّا قرية الطنطوريّة على وجه التحديد فقد مثّلت الوطن بالنسبة لشخصيّة البطل "رُقيّة" وباقي الشخصيّات الثانويّة، فتكشف لنا الرواية كيف كان أبو الأمين يتسلّل إليها: "يقول عدْتُ إلى الطنطورة، هنا تبتدئ الحكاية وهنا أيضًا تنتهي، لم ينقل عمّي شيئًا ممّا رآه في قريتنا عندما تسلّل بعد شهريْن"(عاشور 2010، صفحة 87)، فقد عاش ينتظر العودة إلى الوطن، وذلك تجلّى أيضًا في مفاتيح البيوت التي حملتها النساء في رقابها، ولا تخلعها أبدًا. ونلاحظ أنّ الكاتبة ركّزت اهتمامها على تحوّلات المكان الواقعي جغرافيًّا، حيث كانت تحوّلات المكان نتيجة طرد أهله ليتحوّلوا إلى لاجئين في المخيّمات. فقد وصفت الكاتبة واقع المخيّمات الكئيب، لتكتشف تحوّلات الشتات الفلسطيني في الخارج، لننتقل من صيدا إلى عمان وبيروت، ومن قبرص، إلى أبو ظبي وكندا وغيرها.. فإذا كان جيل رُقيّة قد وُلد في فلسطين، فإنّ جيل أبنائها قد وُلد في لبنان، أمّا الأحفاد فقد وُلد بعضهم في أبو ظبي، والبعض الآخر في كندا، أمّا الحفيدة "رُقيّة" التي تغلق بها الرواية دائرة الأجيال، فقد وُلدت في اللد، في فلسطين. وفي هذا فعلٌ رمزيٌّ لبعث الأمل، ترمي الراوية فيه إلى حتميّة عودة الفلسطينيين من جديدٍ إلى أرضهم.

ولا شكّ أنّ دلالة المكان تحدّد حسب مشاعر الشخصيّة التي تتفاعل فيه، فإذا سلّطنا الضوء على قرية الطنطورة، رغم كونها مكانًا مفتوحًا للإقامة، إلّا أنّها بالنسبة لزينب أم الصادق، كانت مكانًا مغلقًا، فهي لم تغادر قريتها يومًا، ولا تملك حرّيّة الحركة خارجها، حتّى يأتي اليوم الذي تفقد فيه هذا الأمان، فتنطلق اضطرارًا من بلدٍ إلى آخر، من قريةٍ هنا إلى مدينةٍ هناك، سواء داخل فلسطين وخارجها. فسيميائيّة هذا الانتقال قد تكون نقطة تحوّلٍ في حياة أم رُقيّة، حيث أنّ المدينة هي فضاءٌ مفتوح الحدود ومختلفٌ بعاداته

وتقاليده. كذلك فقد تجلّى المكان من خلال ذاكرة نساء مخيّم شاتيلا، فكلّ واحدةٍ تستذكر الوطن، الذي يتمثّل في باحة بيتها والشجرة المزروعة فيه: "غريب، كلّ امرأةٍ شجرةٌ، أقصد كلّ امرأةٍ ولها شجرةٌ، هناك ليمونة أم سمير، برتقالة أم إلياس، خرّوبة أم هنية، لوزة أم العبد، نخلة أم الناهض، توتة أم محمد" (عاشور 2010، صفحة 149)، لأنّ هذه الأشجار تخبّئ وراءها الحنين لذلك المكان المتواري وراء كلّ شجرةٍ وكلّ ثمرةٍ وكلّ مذاقٍ، فتحمل الشجرة في مختلف الثقافات دلالَتَي التغذية والحماية، وهما دلالتان ترتبطان بصورة الأم، كما وكنّ يحملنَ مفاتيح دورهنّ حتّى يذوب الحبل فتبدّله بحبلٍ جديدٍ.

تجليّات المخيم:

أما عن تجليات المخيم نلاحظ أنّ تجلّيات (المخيّم) تتفاوت في الروايتيْن، من حيث الظهور والتفصيل في ظروفها المعيشيّة وأوضاع اللاجئين فيها، فنلاحظ أنّ المخيّم عند كنفاني لم يأخذ حيّزًا كبيرًا، وكان محدودًا من حيث التفصيل بحياة المخيّمات، مقارنةً برواية عاشور ما بعد أوسلو، التي نجد فيها حضورًا أكثر لحياة اللاجئين، وتفصيلًا لأوضاع المخيّم المزرية. فقد حاز المخيّم على مساحةٍ واسعةٍ من البنية السرديّة في رواية الطنطوريّة، كما ويتّضح أيضًا، أنّ صورة المخيّم قد تغيّرت منذ بداية نشأته إلى ما هي عليه اليوم، فقد كانت بدايته خِيامًا صغيرةً تطير من مكانها إن اشتدّت العواصف، وتغرق بالوحل عندما يهطل المطر، حتّى تحوّلت هذه الخيام لاحقًا إلى سقوف من الزينكو ثمّ إلى مبانٍ، وفي ذلك إشارةٌ إلى زوال فكرة كونها مؤقّتة.

- **مقاربة في سيميائيّة الشخصيّة وتجلّياتها**

تُعَدُّ الشخصيّات (Personality) من أبرز العناصر في الرواية، فهي التي تمثّل مركز العمل الروائي، وتؤثّر في البنية السرديّة، كونها العنصر الفعّال الذي ينجز الأحداث ويحرّكها، إمّا بالسلب أو الإيجاب. هي من نسج خيال الأديب، يبثّ فيها الحياة ويصوّرها تصويرًا فنّيًّا دقيقًا، وهي تجسّد فكرته وتعبّر عن مشاعره وعن تجربته في الحياة. لقد اكتسبت الشخصيّة في الرواية مفاهيم متعدّدةً، فهي مُجمَلُ السِّمات والملامح التي تشكّل الواقع الذي تعيش فيه.

وبنظرةٍ عامّةٍ على شخصيّات الرواية الفلسطينيّة، نجد أنّ لها خصوصيّتها في تمثيل الواقع الفلسطيني، الذي اكتسبته من وحي واقع المعاناة والتشرّد والتهجير والنضال والثورة، التي عاش في كنفها الإنسان الفلسطيني، فانعكس ذلك كلّه على فكره وسلوكه، بل على نظرته تُجاه واقعه الراهن، وتطلّعاته الحياتيّة المستقبليّة. لقد نمت الشخصيّة الفلسطينيّة ونشأت في واقعٍ عانى التهجير والاغتراب، وهذا ما عكسته روايات مرحلة النكبة عام 1948م وما بعدها. لقد كانت الشخصيّات صورةً صادقةً عن تلك المرحلة، عكست ملامح المعاناة والتأزّم، وقد ارتبطت الأعمال السرديّة لغسان كنفاني بهذا الواقع الاجتماعيّ ارتباطًا كبيرًا، وكانت الأوضاع الاجتماعيّة والسياسيّة التي سادت المجتمع الفلسطيني منذ عام 1948 وصولًا إلى عام 1967، قد تركت بصمتها بشكلٍ جليّ في أعماله عامّةً، فمعظم شخصيّاته واقعيّة، تمثّل أناسًا قابلهم وتحدّث عنهم وعاش بينهم، وأناسًا قرأ عنهم فاستولوا على خياله الواسع، وأصبح يكتب عنهم في رواياته، والتي نجدها بالغالب تقوم على ثنائيّة الحضور والغياب.

أمّا في رواية عائد إلى حيفا، التي جاءت بعد هزيمة 67، فقد كانت بمثابة الحدّ الفاصل بين مرحلتين في حياة الرواية، وقد تُغَيّبُ فيها البطولة أيضًا، ولا حضور لشخصيّة البطل، لكنّه الغياب الذي لا يعني انتفاءها كليًّا، بل بدأت البطولة فيها تشهد تجلّيها. فهي تشكّل انعطافةً تاريخيّةً جديدةً في حياة الفلسطيني، التي شهدت بداية فكرة المقاومة الفلسطينيّة، فرغم أنّ سعيد لم يظهر فيها بطلًا، إلّا أنّه صار يأمل ببطولة خالد ابنه، وذلك بانضمامه إلى المقاومة. أمّا روايات ما بعد أوسلو، فنلاحظ تغيّرًا جذريًّا في أحداث الروايات وأبطالها، فلم يعد البطل ضحيّةً أو مناضلًا في المقاومة، فمن العمل الجماعي الذي دعا إليه كنفاني وضرورة التلاحم مع القضيّة الوطنيّة وأهمّيّة دور المقاومة فيها، تشهد الشخصيّة الروائيّة ما بعد أوسلو تحوّلًا، غيّرَ موازين الوجود الفلسطيني، فالبطل كان غائبًا، وبات الانتصار فيها انتصارًا للمصالح الذاتيّة على حساب الشعب ومعاناته، وتغاضي ما حلّ به من تشريدٍ وفقرٍ وتشرذمٍ في الشتات. فمع أوسلو تغيّرت الشخصيّة بما يتناسب مع الواقع الجديد، إذ يلاحظ الاختلاف في طبيعة البطل قبل أسلو وبعدها، حيث بدأت تتجلّى شخصيّة البطل العادي، الذي لا ينشغل إلّا بنفسه ومصالحه الشخصيّة، ولا يكترث إلّا لخلاص نفسه من مأزقها. فقد استطاعت أوسلو أن تُنتِجَ بطلًا عاديًّا متشبّثًا بمنفعة ذاته أكثر من منفعة وطنه، ويبحث عن خلاصه الذاتي. فقد وظّفت رضوى عاشور في رواية الطنطوريّة 2010م، في البناء السردي للرواية شخصيّاتٍ عديدةً، منها التاريخيّة، ومنها والمعاصرة الواقعيّة أو المتخيّلة، التي تتفاعل فيما بينها، في حدود الزمان والمكان، وبحضور اللغة السرديّة والحواريّة، لتشكّل المشهد الدرامي. ذلك المشهد الذي ينجم عن حركة الشخوص التي تعدّدت أدوارها وتباينت أبعادها، فالروائية تسلّط الضوء في بنيتها السرديّة على أُسَرٍ تنتمي إلى قرية الطنطورة، التي تمثّل قصّة شعبٍ بأكمله على امتداد سنوات الشتات/ فقد تناولت رواية الطنطوريّة الكثير من القضايا التاريخيّة المتعلّقة بفلسطين، منذ ثلاثينيّات القرن الماضي

حتّى تحرير جنوب لبنان، كما وبيّنت تفاعل الشعب الفلسطيني مع هذه القضايا. كما ونلاحظ أنّ الرواية تزخر بأسماء الشخصيّات الحقيقيّة والتاريخيّة، التي تضيف لها الطابع الواقعي والتاريخي وكذلك الأدبي والاجتماعي.

حضور "البطل المقاوم" في الذاكرة:

رغم غياب شخصيّة البطل التقليدي والفعلي في الروايات، إلّا أنّنا نجد أنّ صورة البطل لم تكن غائبةً غيابًا قطعيًّا، بل كان هناك حضورٌ متكرّرٌ لشخصيّة (البطل المقاوم) في معظم الروايات، ففي رواية عائد إلى حيفا التي غاب فيها البطل بين الشخصيّات المحوريّة، إلّا أنّه لم يكن غائبًا عن البنية السرديّة، فصورة (البطل المقاوم) كانت حاضرةً في ذاكرة الشخصيّات، وقد تجلّت في ذاكرة سعيد، الذي تمثّل في شخصيّة بدر اللبدة، وهو (البطل المقاوم) الذي كان أوّل من حمل السلاح في منطقة العجمي عام 1947م، واستشهد بعد ذلك بعدّة شهور، فظلّت صورته معلّقةً على حائط بيته بعد رحيل أهله، فجاء أخوه فارس اللبدة لاستعادتها، حتّى يقرّر أن يتركها على الحائط، لأنّه اكتشف أنّها الجسر: "الصورة لا تحلّ مشكلتكم، ولكنّها بالنسبة لنا جسركم إلينا، وجسرنا إليكم" (كنفاني 2006، صفحة57)، هي الجسر الذي يربط بين الماضي والحاضر، بين الفلسطيني الذي ظلّ على أرضه، والآخر في منفاه، فعاد بدون الصورة: "ولكنّه يحمل السلاح الآن"(كنفاني 2006، صفحة57)، فهو البطل الغائب الذي يربط جسرًا بين الماضي والمستقبل.

أمّا رواية الطنطوريّة فهي في سرديّتها تشكّل توثيقًا واسعًا لمشاهد التهجير واللجوء الفلسطيني، ففكرتها الأساسيّة تقوم على رصد المأساة والتغريبة الفلسطينيّة، وسرد ذاكرة التهجير واللجوء وظروف اللاجئين في الشتات، من خلال توثيق شهادات الفلسطينيين. فهي تقدّم من خلال ذاكرة رُقيّة حضور (الشعب المقاوم) وصموده على امتداد فتراتٍ وسنين عديدةٍ، في داخل البلاد وخارجها. فالذاكرة رصدت العديد من المشاهد والمآسي، والكثير من الأحداث والمواقف البطوليّة، التي تجلّت منذ أحداث النكبة عام 1948م في القرى والمدن الفلسطينيّة، ثمّ في الشتات.

حضور نموذج "الشخصيّة السلبيّة" وتجلّياتها:

تتعدّد في الروايات الملامح والتصوّرات المختلفة للشخصيّة الفلسطينيّة، وأبرزها تلك الشخصيّات المتهالكة والمسحوقة، التي عانت ظروف النكبة وتفاعلت معها، وكانت مدركةً لما يدور حولها في الواقع ومتعاونةً معه، وتظهر تلاحمها مع أبناء شعبها. إلّا أنّنا نجد في الروايات أيضًا حضورًا للشخصيّات السلبيّة، وهو نموذج الشخصيّة التي تتّصف بسلوكها السلبي، وعدم مراعاتها لغيرها، وعدم اكتراثها بالواقع العام، إضافةً إلى التأثيرات السلبيّة التي تتركها في الشخصيّات وفي الأحداث عامّةً. ظهرت تلك الشخصيّات في صورٍ عديدةٍ، منها: صورة الخائن لوطنه، أو صورة الانتهازي والعميل، هي شخصيّاتٌ ربّما رافقت الشخصيّة الرئيسيّة في الروايات، وتلعب دورًا هامًّا في البناء السردي، فقد ظهرت كشخصيّاتٍ متهاونةٍ بالقضيّة، وقد توصَمُ أحيانًا بالخيانة، ويُعَدُّ حضورها أساسيٌّ لأنّها تكمل جزءًا من الواقع الفلسطيني.

في رواية عائد إلى حيفا 1969م، فقد قدّم كنفاني (الشخصيّة السلبيّة) المدانة، التي تمثّلت في شخصيّة سعيد الأب، بعد أن تمّ ترحيله من حيفا بالقوّة، وقد ترك طفله الرضيع خلدون هناك، فهو مدانٌ لأنّه لم يتّخذ موقفًا حاسمًا خلال عشرين سنة بخصوص مصير ابنه خلدون، ولم يعمل على محاولة العودة إلى بيته في حيفا لاسترجاعه، بل خضع واستسلم حتّى مضت عشرون سنةً ولم يحرّك ساكنًا، فكان مدانًا بهذا بالتخاذل واللامواجهة أمام قضيّته، القضيّة الفلسطينيّة. كما وأُدين سعيد في نظرته إلى حيفا التي تمثّل الوطن، بعين الماضي الذي كان، بالذكريات والحنين، ثمّ منعه لابنه خالد من الالتحاق بالمقاومة، فقد وضع كنفاني شخصيّة سعيد في صراعٍ كبيرٍ، يرمي به إلى إدانة الموقف العربي وتهاونه بالقضيّة الفلسطينيّة، ولكنّنا نجدُ أنّ شخصيّة سعيد قد اتّسعت ونَمَت بعد حواره مع دوف، لترى القضيّة بمنظور الهزيمة والانكسار. أمّا شخصيّة دوف، فقد تجلّت فيها شخصيّةٌ سلبيّةٌ أخرى، حين بدّدت كل آمال العودة التي تعلّق بها سعيد وصفيّة مدّة عشرين سنة، فكانت شخصيّة سعيد في موقف المواجهة مع ابنه دوف، الذي تربى ونشأ عند ميريام وافرات كوشن، فتحوّل بهذا من طفلٍ عربيٍّ مسلمٍ إلى ضابطٍ احتياطيٍّ في الجيش الإسرائيلي. كان دوف ضحيّة ظروف التهجير، وتَركُ والديه له في صغره، فقد نشأ على قناعاتٍ جعلته يرفض العودة لوالديه، مستهترًا ومؤنّبًا لدور الأمومة والأبوّة، وذلك من خلال قوله: "بعد أن عرفت أنّكما عربيّان، كنت أتساءل بيني وبين نفسي، كيف يستطيع الأب والأم أن يتركا ابنهما وهو في شهره الخامس، ويهربان؟ وكيف يستطيع مَن هو ليس أمه وأباه أن يحتضناه ويربّياه عشرين سنة"؟ (كنفاني 2006، صفحة67)، وهكذا كان خلدون ضحيّةً لعوامل عديدةٍ، حوّلته إلى إنسانٍ سلبيٍّ، ويرمز بذلك لجيلٍ غفل قضيّته واستسلم.

أمّا ما بعد أوسلو، فقد أظهر النصّ الروائي التباينات السياسيّة واختلافاتها، التي أثّرت في الواقع تأثيرًا واضحًا، وعكست الإنسان الفلسطيني بكافّة تصوّراته الإيجابيّة والسلبيّة، وإذا وقفنا عند رواية الطنطوريّة 2010م، وجدناها مليئة بمشاهد الاضطهاد والتنكيل الذي تعرّض له الفلسطينيّون، خلال أحداث النكبة والتهجير داخل الوطن، ثمّ ما تعرّض له اللاجئون في الشتات خارج الوطن، ليتجلّى بذلك (نموذجٌ سلبيٌّ) آخر. فقد فرّ الفلسطينيّون من الاضطهاد باحثين عن أمانهم وعن سلامتهم في البلدان المجاورة، إلّا أنّهم تعرّضوا

للاضطهاد في الشتات أيضًا، إذ كان اللبنانيّون يحمّلونهم المسؤولية في سبب احتلال إسرائيل لهم، ويتوجّهون إليهم بالشتائم. وفي موضعٍ آخر يقول عبد ابن رُقيّة: "زميلك في الصف ينقلب عليك فجأة فلا تعرف ما الذي أغضبه، لتكتشف بعد يوم أو يومين أنّه عرف إنّك فلسطيني وأنّ وجودك، مجرّد أنّك موجود، وأنّك أنت لا غيرك أمر مستفزّ يثير الغضب أو الاستياء أو على أقلّ تقدير، القرف. كأنّك حشرة سقطت لسوء حظّه، في صحن الحساء، فتعرف قبل أن تعرف بزمان، معنى الكتائب ومعنى القوّات، وما الذي ينتظرك على أيديهم" (عاشور 2010، صفحة 77). وقد أكّدت الرواية ما واجهه الفلسطينيّون فعليًّا من الكتائب، فقد تعرّض جيل الأبناء للاضطهاد، وكان اللاجئ غير مرحّبٍ بوجوده، يتعرّض للشتم في المدرسة والشارع، وأحيانًا وصل الأمر إلى القتل، كما حدث في مجزرة صبرا وشاتيلا، وقد شاركنا عزّ بما يتعرّض له الفلسطينيّون في صيدا: "الخطف والقتل، والجثث المشوّهة التي يجدونها بالقرب من عين الحلوة... ويلقون منشوراتٍ تطالب الأهالي بطرد الغرباء الإرهابيين الذين قهروا لبنان وتسبّبوا في خرابه، لم نسمح بوجود الفلسطينيّين على أرض لبنان، يسمّوننا في المنشورات قتلةً وجراثيم وقمامة" (عاشور 2010، صفحة 260). وهناك (نموذجٌ سلبيٌّ) آخر ظهر في الرواية، وقد أسمته عاشور بكيسٍ من الخيش: "رأيت رجلًا يقف بجوار عسكر اليهود ورأسه مغطّى بكيسٍ من الخيش به ثقبان يسمحان لعينيه بالرؤية" (عاشور 2010، صفحة61)، "أنتم السبب، لولا الفلسطينيّة لما خربت بيتنا إسرائيل" (عاشور 2010، صفحة 216)، فهذه بعض النماذج السلبيّة التي تعرّض لها الفلسطينيّون في داخل البلاد وخارجها.

حضور نموذج "الجيل الجديد" وتجلّياته:

تُعَدُّ الرواية الفلسطينيّة صورةً عن الواقع بجميع شرائحه، فهي تلخّص مأساة شعبٍ استمرّت لأجيالٍ متتابعةٍ، وإن كان من الممكن حصرها في أجيالٍ ثلاثةٍ، جيل الآباء الذي شهد الموجات الأولى من النكبة، وعانى صدمة التهجير واستلاب الأرض، وجيل الأبناء الذي واجه رحلة الاغتراب في الشتات، أمّا الجيل الجديد فهو جيل الأحفاد، الذي كما يرى القلقيلي وأبو غوش أنّ ما يؤخذ على الجيل الجديد هو فقر ثقافته الوطنيّة، وضعف انتمائه، أو قابليّته المفرطة للاغتراب بمعناه الواسع" (القلقيلي وأبو غوش 2012، صفحة7)، والجيل الجديد هو محور حديثنا في هذا المبحث، الذي سيرصد دور هذا الجيل في روايات البحث، ويقاربها سيميائيًّا في الوقوف عند دلالتها مع كلّ روايةٍ.

لقد برزت في رواياتي البحث شخصيّاتٍ تمثّل (جيلًا جديدًا) نشأ في الشتات، وعانى أزمة الهويّة وعنصريّة اللجوء سواء داخل الوطن أو خارجه. وقد نلاحظ في رواية عائد إلى حيفا، أنّ نموذج (الجيل الجديد) قد تجلّى في شخصيّة خالد، الابن الثاني لسعيد وصفيّة، وهو يعكس الوعي الفكري الجديد الذي كان ينظر إلى القضيّة الفلسطينيّة عامّةً، وقضيّة العودة خاصّةً على أساس الثورة والمقاومة، وليس مجرّد استرداد صورٍ وذكرياتٍ وحنينٍ لبيتٍ من الماضي، وذلك يتمثّل من خلال الملفوظات التالية: "لقد أخطأنا حين اعتبرنا أنّ الوطن هو الماضي فقط، أمّا خالد فالوطن عنده هو المستقبل، وهكذا كان الافتراق، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح...عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع.. إنّما هم ينظرون للمستقبل، لذلك هم يصحّحون أخطاءنا" (كنفاني 2006، صفحة 74)، هي الأوهام التي تشبّث بها سعيد مدّة عشرين سنة، مستندًا على رابطة الدم وحدها، لتثبت خيبتها وفشلها، فيكتشف: "لقد عرف خالد ذلك قبلنا.. أرجو أن يكون خالد قد ذهب"(كنفاني 2006، صفحة 76).

أمّا في رواية الطنطوريّة فقد تمثّل نموذج (الجيل الجديد) في شخصيّة عبد، وهو أصغر أبناء أمين ورُقيّة، الذي أثبت تعلّقه بفلسطين، رغم أنّه لم يولد فيها، فكان مدافعًا عنها متعلّقًا بها، مع أنّه في صغره، كان يتذمّر ويشكو لأمه: "تريدين الحق أم ابن عمّه؟ في طفولتنا كرهنا المخيّم وكرهنا فلسطين، وكرهنا أنّك أمّنا" (عاشور 2010، صفحة 76)، وهو يمثّل (الجيل الجديد) "فيتحوّل فجأةً إلى شخصٍ صاحب انتماءٍ كبيرٍ: تلميذ جزء من الوقت، وكادر في المخيّم له مسؤوليّاته جزء من الوقت الآخر"(عاشور 2010، صفحة 175)، وبهذا فقد مثّل عبد دور المقاومة، فقد حمل السلاح بدايةً ثمّ عدل عن ذلك، حتّى بدأ يدرس الهندسة المعماريّة، وانتقل بعدها لدراسة الحقوق، وقد أصبح محاميًّا، يسعى إلى الدفاع عن الحقوق الضائعة، فحاول العمل على استرجاع حقّ أهل الطنطورة الذين تمّ اغتيالهم وتشريدهم عن أرضهم، ففكّر برفع قضايا أمام المحاكم الدوليّة، في الدول التي تسمح بمثل هذه المحاكمات كدولة بلجيكا.

حضور شخصية المرأة وتجلياتها:

لقد شغلت المرأة الفلسطينيّة حيّزًا بارزًا وملموسًا في إطار قضايا المجتمع بشكلٍ عامٍ والقضيّة الفلسطينيّة بشكلٍ خاصٍ، وكان لها دورٌ كبيرٌ وحيويٌّ على مختلفِ الجوانب والمجالات، وقد لفتت انتباه الروائي الفلسطيني، فكان مدركًا لمسيرتها وموظّفًا لها دلالات عديدة في الرواية الفلسطينيّة، بوصفها قوّة فاعلة شاركت في مسيرة الكفاح والنضال وأثّرت فيها، إضافةً إلى الدلالات والمعاني الثريّة الموحية بها. فعند الوقوف على صورة المرأة في روايات البحث، نجد أنّ المرأة الفلسطينيّة سواء داخل الوطن أو خارجه، قد تميّزت بخصوصيّةٍ معيّنةٍ تبعًا لحركة الواقع الفلسطيني، والتحوّلات الطارئة على مسار القضيّة في اللحظة الراهنة. وقد عرض كنفاني صورًا ودلالات متعدّدةً للمرأة، بما يتناسب مع تلك التحوّلات. ففي رواية عائد إلى حيفا، وظّف كنفاني الشخصيّةٌ التقليديّةٌ، في شخصيّة صفيّة، والتي

تبدو ضعيفةً ونمطيّةً، بسيطةً وعفويّةً في تفكيرها، تؤمن بالمسلّمات، وغير متطوّرةٍ من بداية الرواية إلى نهايتها. بدت امرأةً ضعيفةً مرهفَة الإحساس، كانت تبكي كثيرًا، وتشعر بألم الحسرة والندم، تحمل في قلبها حرقةً وأسى منذ أن تركت طفلها الصغير وحيدًا، فظلّت تُحمّل نفسها المسؤوليّة طوال عشرين سنة، ويظهر ذلك في حديثها مع زوجها: "كما كانت تشعر دائمًا، هي التي ارتكبت تلك الفجيعة.." (كنفاني 2006، صفحة 24). عاشت صفيّة سنين طويلة محتارةً وتحسّ بالذنب، وكانت دائمًا تظهر بصورة المرأة الحزينة البائسة، التي تمسح دموعها بمنديلها الأبيض، وفي بياضه دلالةٌ على الصفاء والنقاء (عبيد 2013، صفحة61)، بدت صفيّة بصورة المرأة المستسلمة لظروفها، فهي إنسانةٌ بسيطةٌ وغير مثقّفةٍ، تبدو قدريّةً إلى أبعد الحدود، وقد بنت حياتها على فكرةٍ واحدةٍ وثابتةٍ، وهي أنّ خلدون "دوف" ابنها وسينتظرها مهما حدث: " واثقةٌ أنّ خلدون سيختار والديه الحقيقيّين.. لا يمكن أن يتنكّر لنداء الدم واللحم"(كنفاني 2006، صفحة 48).

ولا شكّ أنّ منعطف ما بعد أوسلو قد ترك أثرًا على صورة المرأة وتوظيفها في الرواية، فقد وظّفت عاشور (صورة المرأة) في شخصيّة رُقيّة، فكانت الشخصيّة المحوريّة في الرواية، فهي شخصيّةٌ متخيّلة من تأليف الكاتبة؛ وقد مثّلت شخصيّة رُقيّة نموذجًا للمرأة الفلسطينيّة الصابرة، التي عانت صراعاتٍ داخليّةً عديدةً، إلّا أنّها تجاوزتها كلّها صامدةً بكلّ قوةٍ وثباتٍ. كانت رُقيّة شخصيّةً مناضلةً، رغم الأزمات التي مرّت بها، هي ترى نفسها كالنحلة في نشاطاتها داخل البيت وخارجه: "النحلة تشبيه جيد.. نعم صرت نحلة، أعدّ الطبخة، أعدّ الفطور، يستيقظ أمين والأولاد، أفطرهم، يذهبون إلى أشغالهم...أرتب البيت ثمّ أنزل إلى شاتيلا، لا أعود إلى البيت إلّا بعد العصر، لكلّ يومٍ جدوله، دروس محو الأمّيّة للكبار، دروس التقوية لأطفال المرحلة الابتدائيّة، طباعة بيانات على الآلة الكاتبة عندما يقصدني الشباب لطباعة البيانات"(عاشور 2010، صفحة 145)، كانت تمثّل المرأة الفلسطينيّة الأصيلة التي تحافظ على الهويّة الفلسطينيّة، وتحاول أن تكون سندًا لمن حولها من الفلسطينيّين. تواجه رُقيّة صعوبةً في الكتابة، إلّا أنّ إصرارها يدعوها إلى تثقيف نفسها وتطويرها، حتّى أنّها صارت تذهب إلى المخيّم وتعلّم النسوة القراءة والكتابة، وتستمع إلى حكاياتهن حول البلاد وأهلها، كما وبيّنت الرواية مشاركة نساء المخيّم وفتياته في التنظيمات السياسيّة، وعملهن جنبًا إلى جنب مع الرجال (عاشور 2010، صفحة147،242).

ومن الشخصيّات الأنثويّة في الرواية، هي شخصيّة أم الصادق (زينب) أم رُقيّة، هي امرأة امتازت بالبساطة والسذاجة، كانت لا تستطيع الخروج من القرية وحدها، فلا تعرف كيف تركب القطار وتنزل منه، فتقول: "ومن يدريني كيف أركب القطار، وكيف أنزل منه، وكيف أذهب إلى المحطّة إلى دارها؟"(عاشور 2010، صفحة 15)، هي امرأةٌ تقليديّةٌ، كان اهتماكها فقط في أعمال البيت وتجهيز الطعام لعائلتها، ولا تشارك في الأمور السياسيّة، في حين كان الرجال يطيلون السهر إلى ساعاتٍ متأخّرةٍ من الليل بلقاءاتٍ واجتماعاتٍ يناقشون فيها كيفيّة مواجهة ما يجري من قرار التقسيم وغيره من أحداث البلاد. أمّا مريم فقد امتازت بشخصيّتها القويّة والجريئة، فتاةٌ واعيةٌ، صوتها جميل، تعلّقت بالقضيّة الفلسطينيّة، اهتمّت بناجي العلي، انتقلت مع والدتها رُقيّة إلى أبو ظبي، والإسكندريّة، ثمّ إلى باريس لدراسة الطبّ، كما وكان لها حضورًا سياسيًّا واضحًا في الرواية.

- **مقاربة في سيميائيّة أسلوب السرد**

يُعدُّ السرد بنيةً مهمّةً في الرواية، وهو ينبثق من التفاعل بين عالم النصّ وعالم المتلقّي، ويمثّل حوارًا قائمًا بين الراوي والمروي له، والقصّة باعتبارها محكيًّا تمّر عبر القناة التالية: الراوي – القصّة – المروي له. والسرد هو الكيفيّة التي تروى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثّراتٍ، بعضها متعلّق بالراوي، والمروي له، وبعضها الآخر متعلّق بالقصّة ذاتها (لحميداني 1991، صفحة 45). ويتم السرد بتعاقب الحالات والتحوّلات داخل النصّ الروائي، لإنتاج المعنى، والتحليل السردي يهتمّ برصد هذه الحالات والتحوّلات داخل النصّ السردي، ومن أجل تحليل نصٍّ سرديٍّ، لا بدّ من معرفة العناصر التي يتمّ الاعتماد عليها في بنائه، لأنّ القصّة لا تتحدّد فقط بمضمونها، ولكن أيضًا بالشكل أو الطريقة التي يقدّم بها ذلك المضمون.

وقد يكون السرد على مستوى الخطاب الروائي بأشكالٍ عديدةٍ، فإمّا أن يكون سردًا مباشرًا، وفيه يكون المؤلّف هو السارد الأوّل، والعالم بكلّ شيءٍ، فهو من يتولّى عمليّة السرد وحده، ولا يتيح الحوار لأيّ شخصيّةٍ ولا لأيّ سارد، بالتالي يكبح حرّيّات الشخصيّات، ولا يتركها تتحرّك إلّا بإرادة المؤلّف الحقيقي للرواية. ومن جهةٍ أخرى قد يكون السرد غير مباشرٍ، وفيه يتمّ حوار الشخصيّات حول موضوعٍ معيّنٍ، أمّا صوت الكاتب، فلا يظهر إلّا من خلال بعض التعليقات حول ذلك الحوار. إذن، قد نلاحظ من خلال السرد استحواذ الراوي عمليّة السرد وتفرّده بها، أو تعدّد أصوات الرواة، حيث تتمتّع الشخصيّات فيه بحرّيّة التعبير عن مواقفها من العالم، وتتفاعل مع الآخر، وتمثّل صوتًا حرًّا قائمًا بذاته يعبّر عن تيّارٍ معيّنٍ، أو أيديولوجيّةٍ ما. يشير لحميداني: "يكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدًا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختصّ كلّ واحدٍ منهم بسرد قصّته، وهذا ما يُسمّى عادةً بالحكي

داخل الحكي"(لحميداني 1991، صفحة 49). ومن خلال المقاربة السيميائيّة بين الروايات الثمان سوف نتابع عمليّة السرد في المبحث التالي:

بعد تتبّع عمليّة السرد في رواية عائد إلى حيفا 1969م، نجد أنّ كنفاني قد اتّبع أسلوب السرد التقليدي، فقد اختار الكاتب أن يروي الرواية بضمير الغائب في سرده للأحداث: "حين وصل سعيد إلى مشارف حيفا، قادمًا إليها بسيارته"(كنفاني 2006، صفحة 9)، كما ونلاحظ أنّه الراوي العالِم، فهو مصدر السرد في الرواية، دون أن يشارك بها، الذي يمتلك القدرة في الوقوف على الأبعاد الداخليّة والخارجيّة للأشخاص، ويكشف عن العوالم السرّيّة لها: "أحيانًا يقول لنفسه: بلى عرفت ذلك قبل أن يحدث"(كنفاني 2006، صفحة 17)، فهو الذي يتولّى نقل الأحداث من بداية الرواية إلى نهايتها، ويراقب شخصيّاته من الخارج، وهو على اطّلاعٍ تامٍّ على حوار الشخصيّات، يرافقها في أقوالها، ويراقب تحرّكاتها، وهو يعلم ماضيها، وحاضرها، متّخذًا مختلف التقنيات.

وإذا أمعنّا النظر في رواية الطنطوريّة 2010م، نجد أنّ الكاتبة رضوى عاشور قد وظّفت نمط الراوي المشارك بالأحداث، هذا النوع يتداخل فيه دور الراوي مع إحدى الشخصيّات الرئيسيّة، فهو راوٍ متحيّز، يقدّم عالم الرواية التي يرويها من منظوره الخاصّ ورؤيته الذاتيّة، وبهذا فقد تجسّدت رضوى عاشور رؤيتها الفنّيّة والأيديولوجيّة من خلال تلك الطفلة الصغيرة رُقيّة، والمتمثّلة في الشخصيّة المحوريّة في الرواية، وتتحدّث بلسانها وفكرها، وذلك بتوظيف ضمير المتكلم، فجاءت الرواية على شكل سيرةٍ ذاتيّةٍ، تكتبها رُقيّة بطلبٍ من ابنها حسن، فهي تكثر الحديث عن فعل الكتابة: "قد فاجأني ذات مساء بدفتر كبير كتب على غلافه عبارة "الطنطوريّة"، قال: أكتبي أي شيء، أكتبي عن بلدنا، عن البحر، عن الأعراس.. أعيدي بعض ما حكيتِه لنا ونحن صغار، أما الكوارث فاكتبي منها ما تطيقين"(عاشور 2010، صفحة 206)، فالساردة لا يقف دورها عند مجرّد عرض الأحداث والتعليق عليها، إنّما تضفي موقفها السياسي من الأحداث، ما يتيح احتمالاتٍ أكثر لتأويل النصّ، وتشكيل مساحات إنتاجه دلاليًّا. كما ونلاحظ وجود مستوى آخر من أشكال السرد، وهو وجود عددٍ من الرواة، حيث إنّ الشخصيّات نفسها تشارك في عمليّة السرد، ويتناوب مع رُقيّة رواةٌ آخرون في سرد الأحداث، ممّا أعطى لبنية الرواية تميّزًا ومتانةً، فتكون على شكل شهاداتٍ حقيقيّةٍ على الأحداث التي حصلت مع الشعب الفلسطيني داخل فلسطين وخارجها.

- **مقاربة في سيميائيّة اللغة**

إنّ اللغة هي الوسيلة الأولى التي يعبّر بها الأديب عن أفكاره وعواطفه، وليس بإمكانه التفكير إلّا بواسطتها، فمن خلال نشاط هذه اللغة وتفاعلها مع بعضها البعض، ينتج عمله الفنّي مكوّنًا الخطاب الروائي الذي يسعى إليه. إنّ البناء اللغوي الذي تتميّز به كلّ روايةٍ عن الأخرى يحتوي واقعًا ما، وينتج فضاءً يمكننا من خلاله خلق واقعٍ جديدٍ لفضاء متخيّل من ذلك الفضاء الواقعي. وقد تتجلّى اللغة في الخطاب الروائي من خلال مستويين: مستوى السرد، وتكون فيه اللغة بالغالب فصيحةً وسليمةً، ومستوى الحوار، فنجد من الكتّاب من استخدم العاميّة في الحوار، إذ يوظّف الكاتب بعض الكلمات التي تساعده في تصوير الواقع، حيث تكون علاقةٌ بين السياق العامّ والحدث، وذلك حرصًا من الراوي على نقل الواقع بحذافيره، فتكون فيه اللغة عادةً مألوفةً، وأحيانًا عاميّةً باللهجة الدارجة، وذلك لتقريبها من القارئ، وتصويرها الشفّاف للواقع، لأنّها تنقل وجهات نظرٍ مختلفةٍ، تعبّر عن أفكار الشخصيّات ومشاعرها وآرائها، وأحيانًا تناقضاتها في مواقف الحياة. ومن هنا تأتي مستويات اللغة تعبيرًا عن هذه التناقضات المتعدّدة المستويات والأشكال، فقد نجد أنّ الروائي يمزج من خلال هذه المستويات بين اللغة السرديّة واللغة الوصفيّة واللغة الحواريّة واللغة الرمزيّة، ممّا يُكسب النصّ كذلك الصيغة المجازيّة. وبهذا، سنحاول من خلال مقاربة سيميائيّة، أن نتوقّف عند بعض الملامح والخصائص السيميائيّة للّغة في الروايتيْن:

في رواية عائد إلى حيفا 1969م، تعتمد لغة كنفاني على مستوى فنّيّ خاصّ، إذ تحمل بُعدًا واقعيًّا وآخر رمزيًّا، مع ذلك فهي تبدو لغةً يسيرةً تمتزج فيها اللغة السرديّة باللغة الوصفيّة واللغة الحواريّة، وذلك بأسلوب السرد التقليدي، الذي يعتمد ضمير الغائب، بجمل قصيرة، لا تبعث على الإرهاق أو التأمّل العميق في محاولةٍ لفكّ رموزها، أمّا الجمل الطويلة فتوظّف أثناء تحليل الروائي للمواقف: "ودارت زوجته حول السيارة ووقفت إلى جانبه، إلّا أنّها لم تكن بارعةً مثله، أمسك بذراعها وأخذ يقطع الشارع"(كنفاني 2006، صفحة 29)، مستخدمًا الفعل الماضي وكذلك المضارع، وظروف الزمان والمكان.

كما ونلاحظ في الرواية الإنزياحات المختلفة، والأشكال اللغويّة التعبيريّة التي تعتمد على الصور بدرجةٍ كبيرةٍ، التي تكثر فيها التشبيهات: "فجأة جاء الماضي، حادًا مثل السكين"(كنفاني 2006، صفحة 14)، فهنا يشبه الراوي الماضي بالسكّين الجارح المؤلم لشدّة وقعه عليه. ثمّ تشبيه آخر لحال صفيّة: "وأحسّت بشيء يشبه الشلل، يسقطها على كتفه كخرقة بالية لا قيمة لها"(كنفاني 2006، صفحة 21)، فالتشبيه يزيد المعنى وضوحًا، ويكسبه تأكيدًا. وتتمثّل كذلك ظاهرة التكرار في السرد، والمقصود إعادة اللفظ المعجمي نفسه، فيكرّر المتكلّم فعلًا أو اسمًا أو غير ذلك، أو إعادته باستخدام كلمةٍ عامّةٍ أو ترادفٍ ما، وسنعرض بعضًا من صور التكرار التي وردت في الرواية: "ولكن أبدًا أبدًا لم أتصور أنها ستفتح من الناحية الأخرى"(كنفاني 2006، صفحة 11)، وكذلك: "كان يعرفها حجرًا

حجرًا ومفرقًا وراء مفرق"(كنفاني 2006، صفحة 13)، وهناك تكرارٌ من خلال الترادف: "وبدت له الوجوه قاسية وحشية"(كنفاني 2006، صفحة 13)، والهدف توكيد الفكرة.

أمّا في رواية الطنطوريّة 2010م، نجد أنّ لغة الرواية تمتاز بثروتها الدلاليّة، فقد استخدمت عاشور اللغة البسيطة والمتينة، وذلك لتوصيل فكرتها بأسلوبٍ سرديٍّ فنيٍّ بعيدٍ عن التعقيد، إذ استخدمت بالغالب اللغة العربيّة الفصحى ذات الصور البلاغيّة المعبّرة، وكذلك استخدمت اللغة العامّيّة، فجاءت لغة الرواية أيضًا شعبيّةً وسلسةً. وقد عمدت الراوية إلى استخدام مفرداتٍ وعباراتٍ من اللهجة الفلسطينيّة الدارجة، التي من شأنها أن تؤدّي المعنى على أكمل وجه. سنكتفي بعرض بعض النماذج التي تمثّل ذلك، فقد وردت هذه اللهجة غالبًا ضمن الحوارات في الرواية، فجاء على لسان النساء المتحدّثات، مثل حوار أم رُقيّة مع ابنتها يوم خطبتها من ابن عين الغزال: "سيقولون: عروس كسلانة لا تصلح لشيء، هِمّي وفرجيهم شطارتك"(عاشور 2010، صفحة 14). ثمّ ظهر على لسان أم رُقيّة لاحقًا: "يعني أول ما دخلوا دُغْري، والله عَفارِم عليهم"(عاشور 2010، صفحة 50). وكذلك ما جاء على لسان رُقيّة وهي تصف سلوك أمّها في مشهد لأحد أيّام الجمعة في بيتهم: " يوم الجمعة تطبخ وتنفخ وتشيل وتحط، يا رُقيّة هاتي كذا واعملي كذا، "قشريلي هالثومات"، قطعي لي ها البصلات"، وما قالته الجدّة حليمة في وصفها لحفيدها عبد: "هذا بندوق، لحمة فاطّة من قِدر...فنا يُقُشْرُه.. هو وقِلْتُه واحد"(عاشور 2010، صفحة 136). فنجد بهذا الكثير من العبارات باللهجة الفلسطينيّة خلال الحوار بين الشخصيّات، ممّا يساعد في تصوير الواقع الفلسطيني ويقرّب الرواية من القارئ، وذلك حرصًا من الراوية لنقل الواقع الفلسطيني المعاش بحذافيره، وتوثيق معاناته في التهجير اللجوء، وأداء المعنى على أكمل وجه، ممّا يضفي للسرد طابع الواقعيّة.

تُعدُّ الرواية بهذا توثيقًا للواقع الفلسطيني من خلال العادات والتقاليد التي تمثّل التراث الفلسطيني، وهي تضفي إليها الأجواء الشعبيّة على أنواعها، وذلك لترسيخ هذه الألفاظ في الذاكرة، فتقابلنا الأمثال الشعبيّة: "شباط ما عليه رباط، شباط الخباط يشبط ويخبط وريحة الصيف فيه"(عاشور 2010، صفحة 24)، ولا من شاف ولا من دري، "وابن العم يطيح عن ظهر الفرس"، وهذا المثل يعود لعادة تزويج البنت من ابن عمّها، فهو أولى الناس بها. أمّا عن عادات العرس التقليدي الفلسطيني فقد تجلّت في الرواية في ثلاث مراحل: طلبة وخطبة وعرس، يتخلّلها طقوس مختلفة. فالخطبة تكون بتوجُّه مجموعة من الرجال إلى منزل والد العروس فيما يُسمّى بالجاهة، وقراءة الفاتحة، بينما يقوم والد العروس بالذبح للجاهة، وإعداد الولائم (عاشور 2010، صفحة 13-14). أمّا عن طقوس العرس، فتتمثّل من خلال الأغاني الشعبيّة وأغاني الأعراس بعد حمّام العريس التي يردّدها الشباب: "طلع الزين من الحمام.. الله واسم الله عليه"(عاشور 2010، صفحة 10)، وكذلك العتابا والميجانا والأوف المهاهاة التي تتناوب بها النساء: "إيويها... لزينة شباب الحار.. ة إيويها.. إن وصفت بالوصف ما وفّي.. ت، إيويها.. أمير صغير وتلبق له الأمارة، ثمّ زغرودة طويلة.." (عاشور 2010، صفحة 313). وكذلك كان للحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة حضور مثل: طريقًا وعرًا محفوفًا بالمخاطر أقرب لرحلة السندباد في بلاد الواق واق، أو مكمن الغولة المترصّدة بالشاطر حسن"(عاشور 2010، صفحة 16)، وكذلك في موضعٍ آخر، أظهرت الرواية عادات اللباس، ولم تغفل ذكر اللباس الفلسطيني الشعبي المطرّز الذي تمثّل في الملفوظات التالية: "ثلاث قطع من القماش، أولاها كبيرة لجسم الثوب من القبّة إلى القدميْن، طرّزت صدره ودائرة الذيل، والقطعتان الأصغر للكمّين على طرف كلّ منهما نفس وحدة التطريز، لم تختر لي قماشًا أسود كالمعتاد"(عاشور 2010، صفحة 200). فقد امتاز الرجل الفلسطيني بلباسه الخاصّ، والمرأة الفلسطينيّة بهيأتها المميّزة، فالرجال يرتدون القمباز والحطّة والعقال (عاشور 2010، صفحة 53،124)، ومن عاداتهم تركيب أسنان الذهب (عاشور 2010، صفحة 120). "بينما تظفر النساء الشعر على هيئة ظفيرتيْن، وتلبس الثوب المطرّز والشال" (عاشور 2010، صفحة 458)، كما ودقّت النساء الوشم لأهداف جمالية (عاشور 2010، صفحة 18). ومن أمثلة التمسّك بالهويّة والانتماء، نلاحظ أيضًا أنّ الراوية قدّمت مشاهد لعادات الحياة اليوميّة المُعاشة، فقد مثّلت الرواية طقوسًا محدّدةً في يوم الجمعة، تتمثّل في الاستحمام وارتداء الملابس النظيفة استعدادًا لصلاة الجمعة، وتجهيز وجبة غداءٍ مختلفةٍ عن باقي أيام الأسبوع (عاشور 2010، صفحة 47). كذلك استعملت العديد من ملفوظات اللغة المحكيّة الفلسطينيّة، مثل: حطّة (كوفِيّة)، كنزة (سُتْرَة من الصوف المشغول) بَنْدوق (ابن حرام)، الكُبّانية، طوشِة (خناقة)، ناصِح (بدين)، خِتْيار (كبير السن)، نِتْفِة (القليل من الشيء)، طُلْبِة (طقس طلب يد العروس)، زَعْرَنة (بلطجة) وغيرها.. وكذلك أشارت الكاتبة إلى أنواع من المأكولات الفلسطينيّة مثل: مَقْلوبِة (أرز مطبوخ بالزهرة والباذنجان)، مْسَخَّن، وكذلك بعض أدوات الطبخ من المطبخ الفلسطيني، كالطُنْجَرَة (إناء لطهي الطعام) وغيرها.. كما لا تخلو الرواية من الألفاظ الأعجميّة بالحروف الإنجليزيّة، التي جاءت على لسان أنيس حفيد رُقيّة المقيم في كندا، إذ أضاف بالإنجليزيّة: "It's politically incorrect" (عاشور 2010، صفحة 19)، ليعبّر عن رأيه عمّا سمع عن جدّته، فهذا التنوّع اللغوي جعل الرواية غنيّةً بمفرداتها المتنوّعة ولغتها الثريّة والمتفرّدة، ورموزها الثريّة والدالّة على مدى إدراك الراوية

بأهمّيّة العلاقة الوثيقة بين الشخصيّة ولغتها، وهي تعي جيّدًا أهمّيّة تلك المفردات، فتقوم بتزويد القارئ في نهاية الرواية بقائمةٍ من بعض الكلمات والعبارات باللهجة الفلسطينيّة الدارجة.

الخاتمة:

البحث عبارة عن مقاربةٍ سيميائية بين عائد إلى حيفا والطنطورية لكشف الأنظمة والعلامات التي تقوم عليها الروايتين وكشف عناصرها ومدلولاتها ورموزها. وقد بحث دلالة كل من: العتبات النصّيّة، الفضاء الزماني، الفضاء المكاني، الشخصيّات، وسيميائيّة اللغة والسرد. وخلص البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها ما يلي:

أولًا: النتائج:

- أكّد البحث على أنّ الروايتين تتخّذان الاتجاه الواقعي سبيلًا في تصوير النكبة والتهجير للشعب الفلسطينيّ، باستخدام الوسائل الفنّيّة والتقنيات الروائيّة التي بإمكانها نقل تجربة الهجرة واللجوء والضياع في الشتات، وقامت بوصف الفلسطيني المناضل في داخل البلاد وخارجها.
- أكّد البحث عدم التوافق بين **زمن القصّة وزمن السرد** في رواية عائد إلى حيفا، وتوافقه في رواية **الطنطوريّة**، وذلك بعد مقاربة الحدث الأول في الروايات، فقد لوحظ الاختلاف بين الزمنَيْن بشكلٍ بارزٍ.
- كما بيّن البحث حضور تقنية **تشظّي الخطّ الزمني** في الروايتيْن، فقد اتّسمت البنية الزمنيّة في الروايات بالزمن الدينامي، وهو الحركة التردّديّة للزمن ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، وذلك من خلال توظيف تقنيتَيْ: الاسترجاع والاستباق.
- أبرز البحث أنّ حركة السرد في الروايتيْن لم تمضِ على إيقاعٍ زمنيّ واحدٍ، بل ثمّة توتّر فيها ما بين السرعة والإبطاء، وذلك تبعًا للأحوال الوجدانيّة المتباينة، فيتباطأ الزمن أحيانًا في السرد، حيث يتطابق مع الزمن الواقعي تقريبًا، حيث تجلّت آليّات تعمل على إبطاء الزمن.
- أظهرت البحث حضور الأماكن الواقعيّة والأماكن المتخيّلة، التي تقوم على ثنائيّة (قبل/بعد) حيث يكتسب المكان داخل النصّ صورًا وملامح نفسيّة واجتماعيّة وتاريخيّة، ومن هنا فالمكان يتحوّل من مجرّد موقع جغرافي إلى انتماء وجداني. وقد فيها تجلى المكان الواقعي الخالد في الذاكرة.
- بيّن البحث من خلال ثنائية **الحضور والغياب**، بروز أشكال ونماذج مختلفة من الشخصيات، مثل حضور نموذج البطل المقاوم والثوري، ونموذج الفلسطيني السلبي العاجز والمتواطئ، وهناك نموذج الجيل الجديد. وكذلك كان غياب البطل فيها، أو ما يُعرف بالبطل العادي.
- أظهرت البحث تجليّات **صورة المرأة** بأشكال مختلفة، كما وتبيّن من خلال تتبع شخصية المرأة في الروايتين، فتجدها قد نمت وتطورت، وتأثرت بالواقع وصارت مؤثرة فيه، كما وساهمت في الدفاع عن قضيتها، ومارست بنفسها العمل النضالي والسياسي والثوري.
- لقد برز في عائد إلى حيفا **أسلوب السرد** التقليدي، بحيث وجد البحث أنّ مصدر السرد كان الراوي، وذلك باستخدام ضمير الغائب في سرد الأحداث، والراوي يتولّى نقل الأحداث، من بداية الرواية إلى نهايتها. أما في الطنطورية فقد ظهر أسلوب سردي جديد، وكان يتجلى في تعدد الأصوات، حيث قام بسرد الأحداث عدد من الرواة، وتم كذلك الانتقال من ضمير إلى ضمير آخر، فإذا ابتدئ بضمير الغائب، قد يتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير المتكلّم، ثم إلى ضمير المخاطب، مما أعطى لبنية الرواية تميزًا ومتانةً.
- بعد تتبّع **سيميائية اللغة** في الروايات، وجد البحث أنّ هناك توظيفًا لعدة تقنيات لغوية في عملية السرد، مثل تقنية الوصف، كما ووجد أسلوب التشبيه والتكرار، واللغة المجازية والاستعارية في العبارة، وظهر استخدام اللغة العامية الدارجة باللهجة الفلسطينية لتصوير الواقع فيها، وذلك حرصًا من الراوي على نقل الواقع بحذافيره.

ثانيًا: التوصيات:

تجدر الإشارة أن هذه الدراسة قد تكون عبارة عن بداية متواضعة في مجال بحث السيميائية السردية للرواية الفلسطينية، فبالرغم من المجهودات المبذولة للإلمام بجميع جوانب البحث، إلا أنّ الموضوع ما زال بحاجة إلى إيضاحات وإضافات أخرى.

وبناءً على النتائج التي خلصت اليها الدراسة فإننا نوصي بما يلي:

- مثلًا بالإمكان رصد سيميائية الرواية الفلسطينية بعد أوسلو، وتتبع التحولات التي جرت عليها، والأساليب الفنية والتقنية التي تميزها على المستوى التركيبي وعلى المستوى الدلالي، كما وبالإمكان رصد الدلالات الرمزية التي تتمثل فيها، وهو مشروع قد نخوض فيه مستقبلًا.

ثالثًا: المقترحات:

نرى أنه من الضروري الاستفاضة في الدراسات التي تثري الجانب النظري عامة والتطبيقي خاصة للمنهج السيميولوجي، والوقوف على القضايا التي ما زالت بحاجة إلى دراسة جدية متعمّقة، والتي تكشف دراستها عن المفاهيم الأساسية وتزيل الإبهام عن المصطلحات السيميولوجية، والتي من شأنها أن تصبح مرجعًا هامًا للدراسات من هذا النوع، نظرًا لشحّها وندرتها من جهة، وترجمتها شديدة التعقيد من جهة أخرى.

المراجع:

أولًا: المراجع العربية:

إبراهيم وآخرون، عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي. (1996). *معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

أبو زيد، أحمد (1995). *المدخل إلى البنائية*. المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية.

إسماعيل، عزوز علي (1990). *عتبات النص في الرواية العربية*. الهيئة المصرية العامة.

بحراوي، حسن (1990). *بنية الشكل الروائي*. المركز الثقافي العربي.

بن مالك، رشيد (2000). *قاموس مصطلحات التحليل السيميائي*. دار القصبة للنشر.

حبيب، نجمة خليل (2014). *رؤى النفي والعودة*. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عاشور، رضوى (2010). *الطنطورية*. دار الشروق.

عاشور، رضوى (2016). *الطريق إلى الخيمة*. دار الشروق.

عبيد، كلود (2013). *الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)*. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات.

الغذامي، عبد الله (2006). *الخطيئة والتكفير*. المركز الثقافي العربي-دار البيضاء المغرب.

قاسم، سيزا (2004). *بناء الرواية*. مهرجان القراءة للجميع.

قطوس، بسام (2001). *سيمياء العنوان*. جامعة اليرموك.

القلقيلي، عبد الفتاح. وأبو غوش، وأحمد (2012). *الهوية الوطنية الفلسطينية: خصوصية التشكل والإطار الناظم*. مركز بديل. بيت لحم.

كليب، سعدالدين (2005). *النقد العربي الحديث مناهجه وقضاياه*. منشورات جامعة حلب.

كنفاني، غسان (1987). *الآثار الكاملة*. المجلد الثاني. مؤسسة الأبحاث العربية.

كنفاني، غسان (2006). *عائد إلى حيفا*. مؤسسة غسان كنفاني.

كيوان، سهيل (2003). فلسطين: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي.

لحميداني، حميد (1991). *بنية النص السردي*. المركز الثقافي العربي.

هامون، فيليب (2013). *سيميولوجية الشخصيات الروائية*. ترجمة: سعيد بنكراد. دار الحوار للنشر والتوزيع.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

Greimas, A. J. (1987). *On Meaning Selected Writing in Semiotic Theory*. Translation by Paul J. Perron and Frank H. Collins. University of Minnesota. Press, Minneapolis.

Pappe, I. (2011). *The Ethnic Cleansing of Palestine.* One world Publications. England.

Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology.* University of Nebraska. America.

Saussure, F. (1983). *Course in General Linguistics.* Edited by Charls Bally and Albert Sechehaye in Collaboration.

ثالثًا: رومنة المراجع العربية:

Abw Zyd, Ahmd (1995). Almdkhl Ela Albna'eyh. Almrkz Alqwmy Llbhwth Alajtma'eyh Waljna'eyh.

Alghdamy, 'Ebd Allh (2006). Alkhty'eh Waltkfyr. Almrkz Althqafy Al'erby-Dar Albyda' Almghrb.

Alqlqyly, 'Ebd Alftah. Wabw Ghwsh, Wahmd (2012). Alhwyh Alwtnyh Alflstynyh: Khswsyh Altshkl Waletar Alnazm. Mrkz Bdyl. Byt Lhm.

Bhrawy, Hsn (1990). Bnyh Alshkl Alrwa'ey. Almrkz Althqafy Al'erby.

Bn Malk, Rshyd (2000). Qamws Mstlhat Althlyl Alsymya'ey. Dar Alqsbh Llnshr.

'Eashwr, Rdwa (2010). Altntwryh. Dar Alshrwq.

'Eashwr, Rdwa (2016). Altryq Ela Alkhymh. Dar Alshrwq.

Ebrahym Wakhrwn, 'Ebd Allh Ebrahym Ws'eyd Alghanmy W'ewad 'Ely. (1996). M'erfh Alakhr Mdkhl Ela Almnahj Alnqdyh Alhdythh. Byrwt: Almrkz Althqafy Al'erby.

'Ebyd, Klwd (2013). Alalwan (Dwrha, Tsnyfha, Msadrha, Rmzytha, Wdlaltha). Mjd Alm'essh Aljam'eyh Lldrasat.

Esma'eyl, 'Ezwz 'Ely (1990). 'Etbat Alns Fy Alrwayh Al'erbyh. Alhy'eh Almsryh Al'eamh.

Hamwn, Fylyb (2013). Symywlwjyh Alshkhsyat Alrwa'eyh. Trjmh: S'eyd Bnkrad. Dar Alhwar Llnshr Waltwzy'e.

Hbyb, Njmh Khlyl (2014). R'ea Alnfy Wal'ewdh. Alm'essh Al'erbyh Lldrasat Walnshr.

Klyb, S'edaldyn (2005). Alnqd Al'erby Alhdyth Mnahjh Wqdayah. Mnshwrat Jam'eh Hlb.

Knfany, Ghsan (1987). Alathar Alkamlh. Almjld Althany. M'essh Alabhath Al'erbyh.

Knfany, Ghsan (2006). 'Ea'ed Ela Hyfa. M'essh Ghsan Knfany.

Kywan, Shyl (2003). Flstyn: Alm'essh Alflstynyh Llershad Alqwmy.

Lhmydany, Hmyd (1991). Bnyh Alns Alsrdy. Almrkz Althqafy Al'erby.

Qasm, Syza (2004). Bna' Alrwayh. Mhrjan Alqra'h Lljmy'e.

Qtws, Bsam (2001). Symya' Al'enwan. Jam'eh Alyrmwk.