Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 3, Supplement 1, 2024

Deanship of Scientific Research

Radwa A'shour's Exploration of the Novel's Temporal and Spatial Setting and its Impact

Hossein Mohtadi*[*1], Fatima Abdullah Youssef[2], Mofeed Qamaheh[3]

[1]Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

[2]Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lebanese University of Science and Arts (USAL)

[3]Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lebanese University

Received: 5/3/2023
Revised: 14/4/2023
Accepted: 7/8/2023
Published: 30/6/2024

* *Corresponding author:*
mohtadi@pgu.ac.ir

Citation: Mohtadi, H. ., Abdullah Youssef, F. ., & Qamaheh, M. . (2024). Radwa A'shour's Exploration of the Novel's Temporal and Spatial Setting and its Impact. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(3), 496–508. https://doi.org/10.35516/hum.v51i3.3961

© 2024 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: Time, as an integral and distinctive element in narrative texts, plays a crucial role in the work of a novelist. It serves as a pivotal axis, imbuing the narrative with suspense, rhythm, and the seamless progression of events upon which the entire novel relies. Additionally, the setting, both in terms of time and place, exerts a profound influence on the development of characters throughout the novel. This study aims to delve into the temporal structure of the novel "Al-Tantouriya" to illuminate the significance of the literary work in highlighting the interplay between time, space, and historical events that may have shaped the destinies of a substantial portion of the Arab world. Thus, the research endeavors to answer the following question: How does the relationship between time and place manifest in engendering transformative changes within the novel "Al-Tantouriya?"

Methods: These explorations serve to reveal the deep ideological connection of Rokaya, the novel's central character, to these particular locations.

Results: The novel unequivocally awakens the reader's realistic imagination, fostering a shared experience of emotions, anxiety, fear, and a bleak future through a diverse range of internal and external "flashbacks." These flashbacks effectively portray the resolute defense against incessant invasions of our land, a testament to the author's profound cultural understanding interwoven within the narrative fabric. Thus, we observe Ashour's deliberate focus on temporal dimensions, deftly employing them to enhance the fictional discourse, resulting in "Al-Tantouriya" becoming a novel of unparalleled creative and intellectual beauty. Moreover, the intertwining of time and place assumes ideological and religious dimensions.

Conclusions: By employing a minimal plot, this novel embarks the reader on an extensive narrative journey with the Palestinians, intimately exploring the afflictions and catastrophes that forced them to flee their homeland. Radwa A'shour astutely concentrates on the various settings within her novel, immersing the reader in the poignant reality, stained with the blood of Arab martyrs, with remarkable skill. In this regard, she elevates the historical conflict, encompassing all Arab concerns, particularly the Palestinian issue. The Palestinian camps, including Abu Dabi, Egyptian Camps, Ein Alhilwe in Sidon, Sabra and Shatila, Bourj Barajneh, and Albus Camps, emerge as crucial elements of the spatial backdrop, illuminating the Palestinian existence and the hardships endured after their forced displacement.

Keywords: Novel, time, place, Al-Tantoriya, Radwa A'shour.

رؤية "رضوى عاشور" و أثرها في تكوين الفضاء الزّماني والمكاني في رو اية الطّنطوريّة

***حسين مهتدي*[*1]، *فاطمة عبد الله يوسف*[2]، *مفيد قميحة*[3]**

[1]قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران

[2]قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العلوم والآداب اللبنانية (USAL)، بيروت، لبنان

[3]قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة اللبنانية، بيروت، لبنان.

ملخّص

الأهداف: يُعدُّ الزّمان عنصرًا أساسيًّا في النّصوص السّرديّة، وبه تتجلّى استمراريّة الأحداث. ومن ناحية أخرى يشكل الفضاء المكاني الحيّز الّذي تدور فيه الأحداث، ولهذا ستسعى هذه الدراسة إلى تناول بنية الزمكانية في رواية الطنطورية لتسلط الضوء على أهمية العمل الأدبي في إبراز عنصري الزمان والمكان اللذين ولدا من أحداث تاريخية لربما كانت مصير فئة كبيرة من عالمنا العربي. وقد سعى هذا البحث إلى الإجابة عن السؤال الآتي: كيف تجلّت علاقة الزّمان بالمكان في إحداث التّغيُّرات في رواية الطنطوريّة؟

المنهجية: اعتمد البحث على المنهج البنيوي التكويني الذي يُركّز على شكل النّصّ وأنساقه. تمّت دراسة العلاقات بينهما من حيث العلاقة بين الأزمنة والأمكنة في رواية الطنطوريّة.

النتائج: إنّ الأحداث المُسترجعة في "الطّنطوريّة" قد تُحرك خيال القارئ بواقعيّة بحتة من خلال صدق المشاعر والأحاسيس الّتي عشناها مع قلقٍ وخوفٍ مشؤوم من مستقبلٍ لا يُبشّر بالخير. ظلّت الاسترجاعات تتكاثر في الطّنطوريّة بين داخليّة وخارجيّة، مُبرزةً مواجهة العدوّ المستعمر للأرض. وهذا قد برز على نحو جليّ من خلال نتاجات الأديبة التي كشفت عنها ثقافتها المتغلغلة في ثنايا السّرد ولهذا رأينا "عاشور" ركزت على الزمكانيّة ووظفتها في خدمة الخطاب الروائي مما جعل الطنطورية رواية تحمل جمالًا إبداعيًّا وفكريًّا راقٍ.

الخلاصة: تُكثر الروائيّة من تقنيّة القفزة أو الحذف، لتُغطّي مرحلة زمنيّة طويلة من حكايات الشّعب الفلسطيني، سيّما النّكبة الّتي حلّت بهم، فهجّرتهم. وقد ركّزت الأديبة على الأمكنة في رواياتها، فملامح المكان اكتمل نموّه من خلال رؤيتها الإبداعيّة في رفع مستوى الرّاوي للواقع الأليم الّذي لوّنته دماء الأبرياء من العرب، فصار حينها صراعًا تاريخيًّا تمحورت حوله القضايا العربيّة، سيّما القضيّة الفلسطينيّة الّتي شغلت "رضوى عاشور" والقارئ معًا.

الكلمات الدالة: الرواية، الزمان، المكان، الطنطوريّة، رضوى عاشور.

1.المقدمة

من المعروف "أنّ السّرد هو هذا المفهوم الأدبي المتّصل بالنّثر، هو الثمرة التي أنتجت بعناية الكاتب لفكرته من البذرة القيّمة، والرّسالة الانسانيّة ذات الأهمّيّة الكبيرة في الأدب" (إبراهيم، 2005 م: 9). وهنا إشارة إلى أنّ "الرّواية العربية فنّ حديث، لا تقاليد له سابقة، أو موروثة من تراثنا الأدبي، ذلك أنّه لئن كان للعرب تراث سرديّ، وكان بإمكان الرّواية أن تُفيد منه، فإنّ علينا أن نميّز بين الفنون السّرديّة التي منها الفنّ الروائي" (يمنى، 2011: 7) وعليه فإنّ الرواية العربية في مراحلها الأولى من تاريخ نشأتها"مالت إلى محاكاة الرواية الغربية أسلوبا وقواعد بناء.وتتشارك الفنون السردية في التجربة بصفتهاالانسانمية، وفي فنيتها مدى تاريخها،وبالمسارالمهور بزمن الحياة المعاشة وأمكنته واناسه وبتقاليد وهويات وعادات الناس.." (المصدر نفسه، 8). من هنا يمكننا القول، أنّ الرّواية العربيّة، منذ نشأتها في أواخر القرن التّاسع عشر تعدّ فنًّا من أهمّ الفنون الأدبيّة الّتي تستطيع أن تعبّر بصدقٍ عن الواقع، لأنّها أكثر التصاقًا بالحياة الإنسانيّة، وأشدّها تعبيرًا عن الصُّراعات الأيديولوجيّة، والقضايا الاجتماعيّة. إنّها تحمل عمق التّجارب الّتي يمرّ بها الكاتب، فتطرح الخبايا والهموم الّتي تشهدها الأمّة العربيّة، بكُلّ ما فيها من شروخ عميقة بين الوطن وأبنائه، وما يحدث من تغيّرات سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وتاريخيّة. وبهذا يقدّم الرّوائيّ من خلالها الحلول التي يراها مناسبة لإنقاذ المجتمعات من أزماتها الّتي تمرّ بها؛ ولأنّ الرّواية تكشف أسرار المشتغلين فيها رأينا ما تحمله روايات "عاشور" من فكرٍ ووعي وثقافة واضحة، بحيث جعلت من الأزمنة والأمكنة محورًا أساسيًّا، وألبست شخصيّاتها زيًّا واقعيًّا يتخلّله الخيال الّذي يعكس مشاعرها وأحاسيسها الّتي أخذت حيّزًا مهمًّا في الخطاب الرّوائي، فقلّما تقرأ رواية من روايات الأديبة إلاّ وترى فيها الشّخصيّات تؤدّي دورًا بارزًا في المتن الحكائي فنرى الطّيب والخبيث، المناضل والمستسلم، الملتزم بالقضايا الانسانيّة والوطنيّة والمتعلّق بالتّراث الوطني أيضًا؛ وهذا ما جعل "عاشور" سيّدة المواقف إذا صح الكلام سيّما، وأنّها قدّمت للمتلقّين رؤاها الفكريّة بقالب أدبيّ يُجسّد سيرورة المجتمع العربيّ؛ مُتّخذةً من خطابها الرّوائي نهجًا مقاومًا، ومُعتمدةً الأسلوب السّهل المُمتنع؛ لتُظهر رؤاها للقارىء بطريقة انسيابيّة تُعبّر من خلالها أفضل تعبير عن الهمّ العربيّ، ولهذا تجسّدت رُؤى الأديبة بالفكر الواعي والرّزين، فحمل البُعد الثّقافي والحضاري بقالب سرديٍّ حداثي.

"رضوى عاشور روائيّة وناقدة وأستاذة جامعيّة مصريّة، ولدت في القاهرة في العام 1946 ودرست الأدب الإنكليزي في جامعة القاهرة، حصلت على الماجستير في الأدب المقارن العام 1972 وعلى الدُّكتوراه في الأدب الأفريقي والأميركي من جامعة ماساشوستس العام 1975. تُرجمت أعمالها إلى بالإنجليزيّة والأسبانيّة والإيطاليّة والأندونيسيّة. نالت العديد من الجوائز" (موقع أراجيك بايو،www.arageek./com/bio/radwa-ashour) تُعدُّ "رضوى عاشور" واحدة من الرّوائيّين الّذين عبّروا بجرأة نادرة عن الواقع؛ حاملة همًّا ايديولوجيًّا، ومن بين الّذين يعملون على نقد المجتمع العربي عمومًا والخارجي خصوصًا بغية انتشاله من الجهل والضّلالة، وإطلاقه إلى عالم الحياة الحرّة، محاولة التّغيير بالفكر ونشر الثّقافة والوعي كونهما العمود الفقري لبناء مجتمع حضاريّ، منتقدةً كُلّ من لا يقوم بواجب الإرشاد والنّصح. إنّ الرّوائيّة "رضوى عاشور" هي شخصيّة فريدة وإشكاليّة بحدّ ذاتها، كما أنّ نتاجاتها تُسلِّط الضّوء على قضايا العالم العربي المصيريّة ومُعاناته الّتي لا تنضب. بناء على ما تقدّم نتحدث في هذا البحث عن رؤية "رضوى عاشور" وأثرها في تكوين الفضاء المكاني والزماني في رواية الطّنطوريّة ولكي نصل إلى نتيجة ملموسة اكتفينا برواية الطنطوريّة.

1-1الدّراسات السّابقة

لا يوجد دراسات كافية حول نتاج الكاتبة الرّوائيّة "رضوى عاشور"، ومن المراجع النّقديّة حول الرّؤية والبنية في رواياتها نذكر الآتي:

«الزّمن في الرّوايـة العربيّة» القصراوي، مىى حسن. (2004)، الزّمن في الرّواية العربية (ط1)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. يظهر في هذه الدّراسة كيف يتدخّل الزّمن ويترك أثرًا على الأحداث، ويُغيّر في مجرى السّرد، كما يُرخي بظلالِهِ على الشّخصيّات. هذا وقد ظهرت دراسة الزّمن بوصفه ظاهرة فنّيّة روائيّة، وقد عرضت الرّوائيّة فيه نماذج روائيّة مختلفة من أكبر الأقطار العربيّة، مُركّزة فيه على الجدليّة الّتي تربط الرُّؤيا بالتّشكيل، فأشكال الزّمن الرّوائي وما يُنتجه من مُستويات دلاليّة وما للزّمن الرّوائي من علاقة بالشّخصيّة والمكان أيضًا. وهنا إشارة، إلى أنّ الكتاب يقع في خمسة فصول عدا المقدّمة والخاتمة.

«تحليل النّصّ السّردي تقنيّات ومفاهيم» بو عزّة، محمّد، (2010)، تحليل النّصّ السّردي: تقنيّات ومفاهيم (ط1)، بيروت: الدّار العربيّة للعُلوم ناشرون. فيه كيفيّة تحليل النّصّ السّردي بطريقة منهجيّة، وفي الوقت عينه يُقدِّم لنا معرفة جليّة بأهمِّ المفاهيم والتّقنيّات الأساسيّة في تحليل النُّصوص السّرديّة.

امّا بعد بحث عن رضوى عاشور نجد رسالة «**تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات رضوى عاشور**» (2013)، لخلود ابراهيم عبدالله جراد، جامعة شرق الأوسط. فلسطين. تحدّث الكاتب في رسالته عن تطور البناء الدرامي التاريخي في خمس روايات (سراج، وثلاثية غرناطة، وقطعة من أوروبا، والفرج، والطنطورية) لرضوى عاشور ولم يتحدّث عن الزمان وتقنياته. في هذه الدراسات لم يتحدّث أصحابها عن رؤية «رضوى عاشور» وأثرها في تكوين الفضاء المكاني والزماني.

2.نظرة عابرة إلى رو اية الطّنطوريّة:

تسرد الكاتبة رضوى عاشور في هذه الرواية سيرة مُتخيّلة لعائلة فلسطينيّة مُنتسبة إلى قرية الطّنطورة، بين سنتي 1947 و2000، تمّ اقتلاعها من أرضها بعد اجتياح العصابات الصُّهيونيّة للقرية، لتعيش تجارب اللّجوء في لبنان والإمارات ومصر.

تصوّر هذه الرّواية الأحداث والوقائع التّاريخيّة كالنّكبة واللُّجوء الفلسطيني والحرب الأهليّة والاجتياح الإسرائيلي للبنان. وقد حُكيت الرّواية بلسان "رُقيّة الطّنطوريّة"، الشّخصيّة الرّئيسيّة الّتي تكتب قصّة عائلتها منذ مرحلة الطُّفولة الأولى إلى الشّيخوخة، تحت إلحاح ابنها حسن.

هنا لا بُدّ من الإشارة إلى أنّ الرّواية تتخلّل مجموعة من الشّهادات المُوثّقة والمُسجّلة بأسماء أصحابها، لأحداث تاريخيّة حقيقيّة كالمجازر المرتكبة خلال النّكبة أو الحرب الأهليّة اللُّبنانيّة.

صدرت 13 طبعة عن الرّواية عن دار الشُّروق المصريّة؛ أوّلها عام 2010، وآخرها عام 2020. وتقع في حدود أربعمئة وثلاث وستين صفحة.

3.الزّمان لغةً واصطلاحًا:

ذهب أحمد بن فارس إلى أنّ الزمن: «الزّاء والميم والنّون أصلٌ واحدٌ يدلُّ على وقتٍ من الوقت من ذلك الزّمان، وهو الحينُ قليله وكثيره، يُقالُ زمانٌ وزمنٌ والجمع أزمان وأزمنة» (ابن، فارس، 1979 م: 22).

إنّ أوّل ما يتبادر إلى أذهاننا عند الحديث عن أيّ عملٍ روائي هو الزّمن، ولعلّ البحث في هذا المفهوم قد شغل الفكر الإنساني عبر العصور، وقد تعدّدت فيه وجهات النّظر على اختلافها، فمقولة تعريف الزّمن معجميًّا تتجلّى بكونه «اسمًا لقليل الوقت وكثيره، والزّمن والزّمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة» (ابن منظور، 199/13)، وهذا التّعريف غير كافٍ لتقديم المعنى الشّافي الّذي يحسم الدّلالة؛ فالتّصوّر الفعلي والحقيقي للزّمن يتّضح في تحليل اللُّغة، سيّما «في أقسام الفعل الزّمنيّة الّتي نُظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزّمن الفيزيائي إلى أبعادٍ ثلاثة: الماضي، الحاضر والمُستقبل» (يقطين، 1997 م: 61). وممّا لا شكّ فيه أنّ مقولة الزّمن ما تزال تتّخذ أشكالًا مُتشعّبة بحسب اتّجاه الباحث أو المفكّر، فهناك من يَعدّ الزّمن مُجرّد مظهر نفسيّ «يتجسّد به الوعي من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفيّ عبر الظّاهر، لا من خلال مظهره في ذاته» (مرتاض، 1998 م: 173).

الزّمن يلتصق التصاقًا كبيرًا ووثيقًا بالعمل الرّوائي، لأنّه محوريّ وعليه يقع عُنصر التّشويق والإيقاع، وبه تتجلّى استمراريّة الأحداث، وعليه تقوم الرّواية كلّها. ولهذا يُعدُّ عنصرًا بنائيًّا يُؤثّر في العناصر الأخرى، ولا يُمكن تجزئته البتّة، لأنّه «حقيقة مُجرّدة ثابتة، قويّة غامضة مُبهمة، لا تحدُّها حُدود، ولا تعترض سبيلها عقبات، ولا تتأثّرُ بأعمال النّاس وعواطفهم» (نجم، 1955 م: 149).

1-3. بِنية المفارقات الزّمانيّة:

للمفارقات الزّمانيّة أهمّيّة كبيرة في النّصوص السّرديّة، فهي تحدث عندما يحْصُل اختلاف في زمن السّرد، وعليه تترتّب الأحداث، والجميل في هذا التّرتيب تقديم حدثٍ على آخر، وبالفعل يجعلنا هذا الأمر نشعر بلذّة الحكي، ومُتابعة الأحداث على نحو تراتبيّ؛ وعليه فإنّ هذه التّقنيّات والمفارقات السّرديّة تُشكّل ما يُعرف بالزّمن الرّوائي الّذي يختلف عن زمن الأحداث، وهذا ما يُعرف بعالم السّرد بالانزياحات السّرديّة الّتي تتولّد عادة نتيجة اختلاف كما ذكرنا في التّرتيب الزّمني بين الخطاب السّردي والحقائق في الحكاية، وذلك لتتجسّد لنا الرّواية الجماليّة «فالرّاوي يستطيعُ أن يغْبُرَ أجيالًا أو قرونًا بحركة من يده من دون أن يُحطّم الخيال» (القصراوي، 2004 م: 191)، والمفارقتان الزّمانيّتان اللّتان تؤدّيان إلى انحراف زمن السّرد باتّجاه الماضي أو المستقبل هما: الاسترجاع والاستباق، وبهذا يكون هناك إمكانيّة في التّلاعب الزّمني الّذي لا حدود له، ذلك أنّ «الرّاوي قد يبتدئ السّرد في بعض الأحيان على نحو يُطابقُ زمن القصّة، ولكنّه يقطع بعد ذلك السّرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السّرد عن مكانها الطّبيعي في زمن القصّة. وأيضًا هناك إمكانيّة استباق الأحداث في السّرد بحيث يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطّبيعي في زمن القصّة» (لحمداني، 2000 م: 74). وعليه «تفترض كلّ قصّة فنّيّة وُجود مرجعيّة لها، سواء أكانت تلك المرجعيّة مرجعيّة واقعيّة أم كانت من نتاج الخيال. ولكي تكون القصّة فنّيّة يُفترض أن تكون قد أجرت تعديلًا على ترتيب أحداث المرجعيّة، ويخلق هذا التّعديل مسافة واضحة بين ما أسماه الشّكليّون الرّوس المتن الحكائي والمبنى الحكائي» (زيتون، 2005 م: 120).

2-3. البنية الزمانية في الطّنطوريّة

في هذه الرّواية تبدأ الكاتبة بسرد قصّة قرية «الطّنطوريّة» الّتي تجذّرت في عُروق كُلّ فلسطينيٍّ مُحبٍّ لوطنه وأرضه وشعبه، فتُروى الحكاية بلسان رُقيّة البالغة من العمر ثلاثة عشر ربيعًا، تبرز في هذه الرّواية حكاية حُبٍّ كبير، وهذا يتّضح في تفاصيل الحياة اليوميّة؛ فهي تحكي حكايا شجرة اللّوز والزّيتون، وثمار الصّبّار، وحكاية البحر اللاّمتناهي الّذي يتغلغل في نفس كُلّ لاجئٍ فلسطينيٍّ، وقد كان للزّمان الدّور الأكبر، بحيث تمّ التّركيز على بِنية الأحداث الرّئيسة بدقّةٍ بالغة، وهذا نتيجة ما عاناه الشّعب الفلسطينيّ الّذي شُرّد عن أرضه ودياره بقصدٍ وتدبير وتخطيط، بعد سلسلةٍ من المذابح الّتي قامت بها العصابات الصّهيونيّة، محاولة سفك دماء الأبرياء من الفلسطينيّين الأفذاذ، والمقاومين الّذين حرصوا الحرص كُلّه للمحافظة على وطنهم فلسطين، بعد أن عمل الصّهيونيّ بكُلّ ما يملك لإعلان ما يُدعى بقيام دولة إسرائيل عام 1948.

3-2-1.آليّة الاسترجاع:

يُلاحظ القارئ في «الطّنطوريّة» أنّ «رُقيّة» ترفض بعنف وثقة كُلّ من يحاول تدنيس أرضها وتشريد شعبها، ولهذا رأينا ديمومة الزّمن ترتبط بعنوان الإنسان الفلسطينيّ وصيرورته بلا مللٍ أو كللٍ، وإصراره على المقاومة والصّمود في وجه كُلّ مُبغضٍ يحاول تدميره واستلابه، ولهذا جاءت "الطّنطوريّة" مُثقلة الأحداث، سيّما الغنى الاسترجاعي الّذي ينمّ عن ثقافة بارزة لدى الأديبة، مغموسة بكرامة وحفظ الهويّة على نحو غير اعتياديّ، فجاءت بُنية حركة الزّمان ممزوجة بزمنيْن؛ الأوّل خارجيّ وهو الحاضر الرّوائي الّذي تجري فيه الأحداث كافّة برُؤية واضحة، مُشكّلًا إطارًا خارجيًّا للرّواية؛ والآخر داخليّ لربّما خضع لأهواء "رضوى عاشور" ورُؤاها وتطلّعاتها، محاولة إشعار القارئ بهبوط أو زوال الزّمن أحيانًا، وتراكمه بكثافة لا مثيل لها أحيانًا أخرى، فالرّوائيّة حاولت في «الطّنطوريّة» تشويق القارئ، وإثارة الجدل من خلال لعبة الزّمن الّذي يأتي موجزًا بسطرٍ أحيانًا، ومُتّسعًا مُستحضرةً فيه أدقّ التّفاصيل في أحيان أخرى، ويعود الهدف من ذلك إلى مُحاولة الهُروب من التّقليد الزّمني الّذي تُرتّبُ فيه الأحداث ترتيبًا موضوعيًّا مُتتاليًا، ومن المُلاحظ أنّ الزّمان في الطّنطوريّة بشقّيْه الدّاخلي والخارجي لم يظهر على نحو بارز في الفصول الأولى من الرّواية، بل جاء واضحًا في الفصل السّادس منها ليُبيّن الوجع والألم اللّذين عاناهما الفلسطينيّون من لجوء وتهجير وعذاب أليم، وقد وُسِمَ بعنوان عريضٍ «يوم السّبت 15-5».

«**تتشابه أيّام الجمع على اختلافها عن باقي أيّام الأسبوع، تُسخّن ماءً ثلاث مرّات، فيستحم أبي أوّلًا، ثُمّ أخوَاي يرتدون ثيابهم ويذهبون إلى المسجد للصّلاة. وعندما يعودون تكون أمّي قد انتهت من إعداد الغذاء المُختلف عن غذاء كُلّ يوم، "لأنّه يوم جمعة"، ولأنّ الولدين "يا حبّة عيني متغرّبان في حيفا، وعزّ ابيّة لا يأكلان ما يُقوّتهما طوال الأسبوع". وحتّى بعد سقوط حيفا، وانتقال الصّادق وحسن للإقامة معنا استمرّت أمّي فيما تعوّدت عليه. يوم الجمعة تطبخ وتنفخ وتشيل وتحطّ ويا رُقيّة هاتي كذا واعملي كذا، "قشّري الثّومات"، "قطّعي لي ها البصلات"... وعندما أنهيت الصّفّ السّادس ولم أعد قادرة على استخدام تلك الحُجّة كنت أختفي. أذهب إلى البحر، أقول لن تراني أمامها فتدبّر أمرها**» (عاشور، 2011 م: 47).

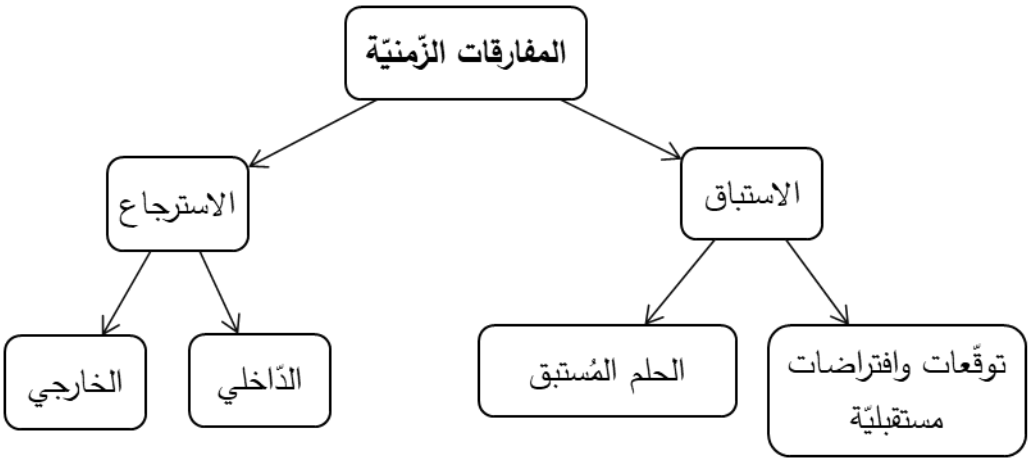
قارئ هذا الفصل من الرّواية يلحظ مساحة الوجع في استرجاع النّكبة، ومُعاناة الإنسان الفلسطينيّ الّذي لا حُدود لوجعه وألمه ونكبته هذه، وقد اعتمدت "رضوى عاشور" بنية متناسقة في الأحداث لتُبرز حقبة مُعيّنة تُظهر من خلالها رُؤى تاريخيّة تُوضّح العوامل النّفسيّة والإنسانيّة للمُعاناة الخفيّة للأحداث الآنفة، لتُعطي التّاريخ حياة حقيقيّة وواقعيّة ما يدلُّ على درايتها بما يحصل وحصل، فصوّرت الحياة في تلك المرحلة تصويرًا يستند إلى رُؤية شاملة وواضحة كعين الشّمس.

فلو نظرنا إلى الفصل الثّاني من الطّنطوريّة الّذي جاء تحت عنوان "عامورة اللّيل"، «**أتخيّل أمّي في تلك الأيّام. أستعيد ما قالته وما لم تقله. أسمعها وهي تُكرّر على جارة من الجارات ما سبق أن قالته لخالتي: قلت له: تُغرّب بنتك في حيفا يا أبو الصّادق! قال: اركبي القطار. سبحان الله، أسافر من بلدٍ لبلدٍ لأرى ابنتي! وماذا لو جاءها المخاض في نصف اللّيل؟ وماذا لو أصابها لا قدّر الله، مرض؟ ثُمّ كيف أركب القطار، ومن يدريني كيف أركب القطار، وكيف أنزل منه، وكيف أذهب من المحطّة إلى دارها؟ ثُمّ كيف أركبُ قطارًا معظم ركّابه من عسكر الإنجليز ومن المستوطنين اليهود؟ حتّى لو تركوني في حالي، ولم يؤذِني أحدٌ منهم، كيف أجرؤ على الاستعلام منهم؟ وقد لا يفهمون كلامي حين أسألهم، وقد يسخرون منّي، وقد يتقصّدون إلاّ يدلّوني فأنزل في المحطّة الخطأ وأضيع بين البلاد؟... لماذا يختار أبو الصّادق الصّعب ويقول اقبلوا ما اخترت؟ لماذا لا تسكن ابنتي بجواري فلا يُكلّفني الذّهاب إليها إلاّ أن انتعل حذائي وأردُّ شالتي على رأسي؟...**» (المصدر نفسه، 15).

رأينا الكاتبة هنا تُضمّن هذا الفصل جملة من المواقف الّتي استرجعت فيها أحداثًا جرت على نحو بسيطٍ اعتياديّ إلاّ أنّها تُحمّل الهمّ للوالدة الّتي واكبتها الأوجاع طيلة حياتها، فنُلاحظ التّساؤلات والاستفهامات المُتكرّرة، التي تدلُّ على نحو أو بآخر على الحيرة والخوف اللّذين تغلغلا في روح والدة رُقيّة، أضف إلى ما قالته عن زواجها من ابن عين غزال، وظلّ هذا الاسترجاع طيلة الفصل حتّى إنّنا نجدها تقول لأحفادها الأطفال عن "نهفات" جدّتهم الّتي ظلّت محتارة في أمر زواجها وتغرُّبها، إلى أنْ برز الاسترجاع مُحدّدًا في نهاية هذا الفصل ليُعطي للأطفال الدّور الأساسي في إبداء آرائهم.

بحضورٍ واضحٍ للاستباقات، وهذا ما ساعد "رضوى عاشور" على إيجاز مراحل زمنيّة من التّاريخ ممزوجة بوقفات بارزة في الرّواية على نحو واضحٍ وبارز.

كُلّ هذه الاسترجاعات على اختلافها ما بين القلق والحيرة والضّحك، تتابعت لتكشف عن عمق الأسى الّذي راود الكاتبة مُذْ بدأ التّهجير، وربّما يكون الاسترجاع هنا مبنيًّا على الوجع الذّاتي للشّخصيّة، فترى العالم الخارجيّ انطلاقًا من ذاتها السّوداويّة، ونظرتها التّشاؤميّة لما تعيشه في ظلّ اللّجوء الفلسطيني، وعدم الاستقرار... من هنا نلحظ أهمّيّة الاسترجاعات في السّرد، فمن خلاله تمّ الكشف عن ثقافة الكاتبة الّتي ترى في فلسطين الحياة الّتي تلوّنت بالحنين، وصُبغت بدماء الشّهداء، فهذا يستثير في نفسها ألق الماضي الفلسطينيّ وحاضره المرسوم باللّجوء هنا وهناك إلى مستقبل لربّما تفقد فيه براءة الحياة لما ينتظر الإنسان الفلسطينيّ من ألم وأسى ترزح شخصيّاته تحت أثقاله... فلا نُبالغ البتّة إن قُلنا: إنّ هذه الرّواية غارقة بالأزمنة الّتي ترى فيها الكاتبة رُؤية جدّيّة وهو موضوع القضيّة الفلسطينيّة منذ عام 1947 حتى 2005. وقد ظهرت بنية علاقات التّرتيب في «الطنطورية» تبعًا للتّرسيمة الآتية:



3-2-2. بِنية سُرعة السّرد:

ليس الزّمن الرّوائيّ تتابعًا خطّيًا لأوقات متعاقبة، فالحقول المعرفيّة المُتعدّدة ترى الزّمن من منظورها الخاصّ بها، وذلك ينطبق على الحقل المعرفيّ الواحد، ومعرفة حركة السّرد الرّوائي بما فيها من سُرعة وبُطء على السّواء، لا بُدّ من معرفتها وإدراكها على نحو تامٍّ لميزة البناء الفنّيّ كُلّه، لأنّ الزّمن الرّوائي لا ينحصرُ بزمنٍ مُحدّد «فهُناك زمن جُغرافيّ علميّ، وزمن نفسيّ، وزمن وُجوديّ، وزمن هيغليّ، وآخر ماركسيّ»(زيتون، 2005 م: 128). و"جان ريكاردو Jean Ricardou" يطرح التّجلّيات الزّمنيّة المُتوقّعة في أيّ عمل روائيّ «من خلال التّسلسل التّاريخي الّذي يسود فيه نوع من الخطّيّة يَصْعُب التّسليم بإمكانيّته في الحفاظ على هذه الخطّيّة» (يقطين، 1997 م: 69).

هذا الامر يحيلنا للتوقف على علاقات الديمومة التي تتراوح من خلال سرعة النص الروائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد تستغرق عددًا كبيرا من الصفحات، او تذكر في أسطر قليلة.وبناء على ذلك سنعالج في تفاوت بنية سرعة السرد وإيقاعاته، الآتي:

3-2-3. تقنيّة التّلخيص:

تقنيّة التّلخيص عبارة عن مجموعة من الأحداث، قد توجز في أسطر أو صفحات قليلة، كي تشُدّ أواصر النّصّ، ويستخدمه الرّوائيّون عادةً ليُقدّموا خلاصة ما جرى من أحداث في الحكي والسّرد. ونماذجه في "الطّنطوريّة" عديدة، بحيث إنّ "رضوى عاشور" لجأت في أحيانٍ كثيرة إلى إيجاز واختصار في عناوين فصول الرّواية، ومن نماذج ذلك نُشير إلى عنوان الفصل الرّابع من الرّواية المُؤلّف من كلمةٍ واحدة **"كيف؟"**، فهذا السُّؤال لخّص مرحلة تاريخيّة يصعُبُ إدراكها، فما حصل في النّكبة ليس بالأمر السّهل، إنّما يحتاج للمزيد من القُوّة والإيمان، فالكاتبة تُلخّص النّكبة مُتسائلة ومُحتارة، وقد جُمعت في هذا الفصل الكثير من الألفاظ والعبارات الّتي شكّلت شبكة مُعجميّة واضحة للحيرة والألم نتيجة الانقسامات الّتي لاحقت الفلسطينيّين على نحو أو بآخر، فكانت رُؤيتها واقعيّة أدركت من خلالها أنّ التّشتّت والضّياع كان من أبرز مراحل الصّراع الفلسطينيّ، فجاءت أحداث هذا الفصل مُلخّصة موجزة انطلاقًا من عنوانه وصولًا إلى المتن الحكائيّ، «**... ولكنّي كنت أسمع أبي يقول لأمّي: سمعتُ من إذاعة القدس كذا، إذاعة القاهرة أعلنت كذا. أو يُعلّق على ما ينقله له أخواي قائلًا: غريب لم يعلنوا ذلك في الرّاديو...**» (عاشور، 2011 م: 37). وفي موضع آخر تقول: «**كيف سقطت حيفا؟ كيف؟ ماذا حدث للحامية؟ ما الّذي جرى ليخرج النّاس جماعيًّا إلى الميناء لمُغادرة المدينة؟ لا يُمكنني الآن أن أنسِل الخيوط من بعضها لأعرف ما الّذي سمعته من أبي أو أخويّ بعد عودتهما، وما الّذي وصلني ممّا تناقلته البنات عن آبائهنّ، ثُمّ ما حصّلته من سنوات عمري اللاّحقة في البلد صاعقة تضرب عاصمة القضاء، كان له وقع الصّاعقة في البلد، صاعقة تضرب الأرض والسّماء فتسري في المكان هزّة تشمل الجميع، كأنّما ينتظرون ليعرفوا إن كانت السّماء تقع على الأرض فتشُقّها شقًّا أم تمرّ الكارثة فيبقى الكون على حاله... سقطت حيفا**» (المصدر نفسه، 38).

لخّصت لنا الرّوائيّة في أسطر معدودة تعجُّ بالتّساؤلات، فلم يتمكّن أهل الطّنطورة الإجابة عنها في حينه، وربّما بقيت الكثير من الاستفهامات من دون إجابات وغير واضحة، بل ظلّت مُعلّقة برسم التّاريخ العربي – الفلسطينيّ، فهذا التّواتر في الأسئلة جاء مُعبّرًا عن عدم قدرة الإنسان الفلسطيني استيعاب ما كان يحصل لهم، فالمصائب تتكاثر وتتوالد بعجلةٍ من غير إنذار مُسبق، وما زال هذا الجرح يتجسّد في نفوس وقلوب الفلسطينيّين، وما زالت آثاره تنزف حتّى يومنا هذا، أضف إلى ذلك خلاصة الأحداث التي ظهرت في عبارة **"سقطت حيفا"**، وكأنّ شيئًا لم يكن، سقطت حيفا وأهل فلسطين لم يستوعبوا الأمر، وكأنّهم في حُلمٍ لم ينته بعد.

يُمكننا أن نعرف أيضًا دور التّلخيص في تسريع السّرد وفي أحداث النّصّ السّردي، وذلك من خلال قصّة "المُخيّم"، فهذا الأخير يُلخّص حياة كُلّ

لاجئ فلسطينيّ وإنْ لم يعيشوا فيه، فهم أبناء المُخيّم وكأنّهم ينتمون إلى جماعة أو طائفة غريبة ومُخيفة في أحيانٍ كثيرة، ففي الفصل السّابع من الرّواية نُلاحظ الواقعيّة في معاناة الطّفل الفلسطيني أضف إلى ذلك ألم الاغتراب عن الوطن، ومعاناة الأسر الفلسطينيّة التي عانت قسوة الواقع، وقسوة الظروف المعيشية، وغياب الحقوق التي حُرم منها اللاجيء والتعب النفسي الذي يثير الغضب والاستياء لمجرد أنه فلسطيني «**... المُخيّم تعيش فيه أو خارجه هو حكايتك لا مهرب لك منها. وزميلك في الصّفّ ينقلب عليك فجأة فلا تعرف ما الّذي أغضبه لتكتشف بعد يوم أو يومين أنّه عرف أنّك فلسطينيّ، وأنّ وُجودك مُجرّد أنّك موجود، و أنّك أنت لا غيرك أمر مُستفزّ يُثير 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 الّذي ينتظرك على أيديهم، و أنّك ابن مُخيّم حتّى لو حالفك الحظّ ولم تسكن فيه!**» (المصدر نفسه، 77).

تقصُّ الكاتبة هنا على لسان رُقيّة ما كان يحصل مع الفلسطينيّين إثر تواجدهم في المُخيّمات أو خارجها بحرقة وحسرة، فهي بطريقة ما تُبيّن الحالة الاجتماعيّة والنّفسيّة الّتي كان يتعايش الفلسطينيّون معها. فالرّوائيّة هنا لا تُسرع بالأحداث كثيرًا، بل أرادت أن تبيّن للمتلقي بطريقة غير مباشرة اهتمامها بهذه القضية متبعة تقنية الاسترجاع الداخلي على أساس أنّ هذا الأخير هو استعادة ذكرى أحداث جرت بعد بدء أحداث الرواية وقد ذكرتها عاشور مستعيدة في ذلك المخيم وما تركه من أثر في نفس كل فلسطيني "فالاسترجاع الداخلي يفيد استعادة ما حدث بعد بدء الزمن الروائي وقبل بدء الحدث الذي يؤدى"(زراقط، 1999 م: 705)، وربّما أرادت من ذلك انتقال الرّواية من زمن إلى آخر سيّما خلال المشاهد التّاريخيّة القائمة على الصّراع الجسدي والنّفسي؛ محاولة أن تكشف الظلم الذي يمارسه البغضاء بحق الفلسطينيين واستهتارهم بالقيم الأخلاقية والإنسانية ، ولهذا قد يكون هذا النوع من الاسترجاع محط اهتمام "رضوى عاشور" وتعلقها بالقضايا الإنسانية سيما الفلسطينية، وهنا إشارة إلى أن "الطنطورية" غنية بالوصف وعلى الرغم من ذلك لحظنا في ثناياه ومضات سردية جاءت لتُكمل الوصف وليحقق هذا الأخير التماسك المطلوب، وهذه سمة من سمات قدرة الاديبة على إيصال الدلالات التي ترمي اليها من غير أن يشعر المتلقي بانقطاع السرد.

ومن نماذج السرد الذي تمثل باسترجاعات مستمرة في فصول الرواية بما فيها الخارجي "الذي يفيد استعادة ما حدث قبل بدء زمن الرواية"(زراقط، 1999 م: 705) والداخلي أيضا، ومن ذلك على سبيل المثال ما ذُيّل بالفصل الثلاثين "**.....لم يطلعني عبد على هذه الرسالة حين كتبها، ولا حين أعطى نسخة منها إلى السّت بيان.قرأتها. استوقفني التاريخ. فهمت بعدما يقرب من عشرين سنة سلوك عبد الغريب يوم وفاة جدته....توفيت خالتي 1982 وشيعناها في اليوم نفسه، التاريخ الذي ذيّل به عبد رسالته إلى صادق وحسن...**" **(عاشور 2001 م: 47)** نلاحظ هنا تركيز الاديبة على التاريخ على نحو لافت وهذا ما يدل على الوقائع الحقيقية للاحداث والاسترجاع الدقيق في نقل الحدث التاريخي 1982 وهذا مؤشر للزمن الخارجي للسرد..وجميعها هذه الاسترجاعات وغيرها جاءت لتبيّن القلق والاسى والحيرة الذي راود الكاتبة مذ بدأ التهجير.

4-2-3. الوقفة / الوصف:

تقنيّة الوقفة / الوصف، تُطلق عادة على عمليّة تعطيل سرد الأحداث واللّجوء إلى الوصف الّذي يوقف حركة الزّمن، فالوصف «هو تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانيًّا لا زمانيًّا. قد يُحدّد الرّاوي الموصوف في بداية الوصف، ليُسهّل على القارئ الفهم والمُتابعة، أو يُؤخّر تحديده إلى نهاية الوصف لخلق الانتظار والتّشويق... يُؤدّي الوصف في الرّواية إلى بُطء الحركة وأحيانًا إلى التّوقّف» (زيتوني، 2002 م: 171-172)، فإذا كان السّرد يُمثّل تتابع الأحداث في الزّمن، فالوصف يُمثّل الأشياء في أحوالها وهيئاتها وهي تُشكّل المكان. «هكذا يقتصد الرّاوي في الوصف فيذكر الضّروريّ منه فحسب، وهذا ما يُسرّع حركة القصّ إذ يجعل الوقفات قليلة وقصيرة» (زارقط، 1999 م: 776).

من نماذج الوصف البارز في الطّنطوريّة نذكر على سبيل المثال وصف البحر: «**... وفي بحرنا بئرٌ سُكّر. بئرٌ من الماء العذب مُسْتَقِرّةٌ بين أمواج المالح. أي والله بئرُ سُكّر، ولصقها تمامًا مجلس العِرسان...**» (عاشور، 2011 م: 10). «**يفترشُ العرشُ شاطئ البحر. يتوسّع. تُنوّره الزّغاريد والأهازيج وحلقات الدّبكة ورائحة الخراف المشويّة والمشاعل. تنْفَلِتُ ردّاتُ "العتابا" و"الأوف" من صدور الرّجال، أي والله، تنْفلِتُ انفلاتًا وتُحلّقُ كأنّها تصلُ إلى ربِّ العرش فوق، أو تطير مُتجاوزةً الجيران في القرى القريبة لتُؤنس سُكّان السّاحل كُلّه من رأس النّاقورة إلى رفح...**» (المصدر نفسه، 11).

تصفُ "رضوى عاشور" البحر على لسان الشّخصيّة بحيث توقِفُ السّرد مُشيرة إلى تعلُّق رُقيّة بالبحر، فقارئ هذا الفصل من الرّواية يُلاحظ الوصف الدّقيق، ولهذا دلالة بحيث يعكس حال الاغتراب الّتي تصفُها رُقيّة في بداية الرّواية «**خرج من البحر. أي والله، كأنّه منه وطرحته الأمواج. لم تحمله كالسّمك أُفقيًّا، انشقّت عنه. تابعتُه وهو يمشي بساقيْن مشدودتيْن باتّجاه الشّاطئ... كان عاريًا لا يسترُهُ سوى سروال أبيض مشدود على خصره بحبلٍ، تلتمع حبّات الماء على وجهه وكتفيْه**» (المصدر نفسه، 7).

فهنا ما يدلُّ أيضًا على الحال الاجتماعيّة الّتي عايشها الفلسطينيّون، وهذا ما يأخذنا إلى المُعاناة التّاريخيّة الّتي رافقت الفلسطينيّين، فلُجوء الرّوائيّة إلى الوقف والوصف وتوقّفها عن السّرد، يُشير في أحيانٍ كثيرة إلى الاضطراب الّتي يشعر به الإنسان العربي – الفلسطينيّ – أمام المحتلّ

المُتغطرس في بلاده، ولهذا لجأت الكاتبة إلى وصف البحر لتُظهر للمُتلقّي حال الحرب الّتي يفرضها المُحتلّ، فالحرب هي المُؤثّر الجدّي على حركة الأشخاص الّذين يتحرّكون في سياق النّصّ، فـ"رضوى عاشور" ترسم مناخًا تطغى عليه المشاعر الذّاتيّة، وقد اختلط فيها الماضي بالحاضر الّذي يدلُّ على الاستمراريّة، "فرُقيّة" تُعاني الوحشة والقلق، وهذا ما انعكس على جمال البحر، وعلى "يحيى" الّذي أراد الزّواج منها بعد أن التقيا بعد غياب طُفوليّ طويل.

3-2-5. المشهد الحواري:

بعد القراءة الجيّدة لرواية "الطّنطوريّة"، رأيناها غنيّة بكثافة المشاهد الحواريّة، وقد أعطت هذه الأخيرة للحكي موقعًا مُتميّزًا ضمن الحركة الزّمنيّة، وهذا يعود إلى «الوظيفة الدّراميّة في السّرد، وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب» (بحراوي، 2009 م: 166)، فالمشهد هو «أسلوب العرض الّذي تلجأ إليه القصّة، حينما تُقدّم الشّخصيّات في وضعيّة الحوار المُباشر، وهو يُخصّص فيها للأحداث المُهمّة. وفي المشهد، يتطابق زمن القصّة وزمن الحكاية، بحيث تُوافق مساحة النّصّ سُرعة الحدث، فتتساوى سُرعة القراءة وسُرعة الحكاية. إذًا، أفضل ما يتحقّق هذا التّطابق في المشاهد الحواريّة. والمقصود بالتّطابق، التّلازم أو المعيّة، أي الجريان معًا» (أيوب، 2011 م: 78).

من هُنا نلحظ الاختلاف بين تقنيّة التّلخيص وتقنيّة المشهد، لجهة الدّخول في التّفاصيل الدّقيقة والتّوقّف عندها، فهذا كُلّه، رسم لنا صورة واضحة للمُتكلّم، وفي أحيانٍ كثيرة يكون المشهد الحواري غرضًا بحدِّ ذاته يخدم هدف الكاتب بطريقة أو بأخرى، ففي "الطّنطوريّة" نجد "رضوى عاشور" تتحدّث في صفحات الرّواية على اختلاف فُصولها عن "الطّنطوريّة" مُوضّحة النّكبة الفلسطينيّة وتهجير الفلسطينيّين، وقد أدْخَلَتْ ضمنها مقاطع حواريّة تعجُّ بالاسترجاعات والاستباقات، محاولةً ذكر أدقّ التّفاصيل الّتي تخدم غرضها في تبيان العذاب الّذي حلّ بالفلسطينيّين، ورافقهم طيلة حياتهم، وكان للحوارات الحيّز الأكبر، رُبّما لأنّها تكشف كوامن النّفس، سيّما لدى الشّخصيّة الرّئيسة "رُقيّة" الّتي ظهرت همومها الذّاتيّة بوضوح تامّ لتُمثّل همّ كُلّ فلسطينيّ أبى الذُّل، وتمرّد بكُلّ قواه على اغتصاب أرضه وعرضه.

من أمثلة فُصول "الطّنطوريّة" نأخذ على سبيل المثال بعض المشاهد من الفصل السّابع الّذي عُنْوِن "حين احتلّوا البلد" «**لم أسمع الأصوات. كنتُ نائمة. وعندما أيقظتني أمّي سمعت فسألت. قالت: صَحّي وِصال وعَبِد. حطّي عَلَف للمواشي يكفّيها أسبوعين أو ثلاثة، وماءً كثيرًا. و انثُري حبًّا للدّجاج، كثِّري. وللحصان، لا تنْسي الحصان. وارْفعي تنكات الزّيت عن الأرض لكي لا تُصيبها الرّطوبة، ضعي مخدّة بين الحائط وكُلّ تنكة زيت... ارتدي ثلاثة أثواب، ووِصال أيضًا، والولد (...) سألت: أين أبي وأخواي؟ لم تُجبني عن السّؤال. كانت مُنهمكة في جمع أشياء على عجل. وأمّ وِصال كانت تفعل مثلها. ثُمّ وجدْنا أنفُسنا نقف أمام الدّار. عاودتُ السُّؤال. قالت: إنّهم في الحراسة، سيلحقون بنا حين تتّضح الأمور. فسألتُها، ما الّذي تعنيه بـ"تتّضح الأمور" لم تُجب. غريب (...) طبقت أمّي البوّابة. أغلقتها بالمفتاح الكبير. كان حديديًّا أدارته سبع مرّات (...) وضعتهُ في صدرها (...)**» (عاشور، 2011 م: 58).

يُشير هذا المشهد الحواري إلى الظّروف المُستعصية الّتي عايشها الفلسطينيّون العُزّل في زمن النّكبة، والقلق الذي رافق الأبناء،وترك الأملاك بلا حسيب أو رقيب حتّى صارت عودتهم مُستعصية، وكأنّها وُسمَت باللاّعودة. فمن هُنا نُلاحظ رُؤية الكاتبة لوضع الفلسطيني من النّواحي كافّة، الاجتماعيّة، السّياسيّة، النّفسيّة والاقتصاديّة، فما فعله اليهود بهم خلال عمليّة التّرحيل، واستيلائهم على ذهب النّساء ومالهنّ، وعلى كُلّ صغيرة وكبيرة، ليس بالأمر السّهل، إنّما يحمل دلالات في بُنية النّصّ، بحيث نُلاحظ مشاهد المُعاناة من الانتقال والتّهجير من بلدٍ إلى آخر، وحال الهلع والخوف بالإضافة إلى الجوع والقلق الّتي انْتابت الفلسطينيّين اللاّجئين كافّة، وهذا ما جعل الحياة كظلٍّ أسود يُخيّم على نُفوسهم وقُلوبهم.

من المُلاحظ أنّ "رضوى عاشور" حاولت برُؤاها وفكرها النّيّر التّركيز على هُويّة الإنسان الفلسطيني وفكره، مُحاولة إعادة بناء فلسطين الوطن، وتعزيز الإنتماء إليه، وزجر مأساة الاحتلال بكُلّ أشكالها.

من هُنا نُلاحظ أنّ جماليّة السّرد جاءت ممزوجة بتقنيّة الحوار الّذي أبعد عنها الرّتابة، وعمل على منح الشّخصيّة مجالًا للتّعبير عن رُؤيتها، من خلال لُغتها المُباشرة، فعكست وجهة نظرها بالحوارات مع الآخرين ومع الذّات أيضًا، فتقليص دور السّرد أحيانًا جاء لخدمة الحوار في تبيان بُنية الشّخصيّة، وتعزيز دورها للتّعبير عن مكنوناتها وأفكارها، وعلاقتها بغيرها من الشّخصيّات، فغدا القارئ أكثر قُدرةً على التّفسير والتّحليل، فخلق جوًّا من الإنسيابيّة والتّوازن، ولأنّ المشهد الحواري ميّالٌ إلى التّفصيل، فإن الحوارات في الرواية قد أخذت حيّزًا كبيرا سيما الموجود منها باللهجة العامية الفلسطينية، وقد أدّى هذا الأمر دوره في رواية "الطّنطوريّة"، إذ كانت تقنيّة الحوار تجسد الجانب الاجتماعي في قرية الطنطورية بلغة بسيطة وقوية بسهلها الممتنع، فتنسج خيوطا إبداعية لتضعنا أمام التاريخ والجغرافيا المجبولة بمشاعر إنسانية.

هُنا لا بُدّ من الإشارة إلى ما يُعرَف (بالمونولوج) الّذي رأيناه كثيفًا في "الطّنطوريّة"، فجاء هذا الحوار الدّاخليّ بين الشّخصيّة وذاتها، وفي هذه الحال يتوقّف زمن الحكاية ليتّسع ويتمدّد زمن الخطاب، ومن تلك النّماذج الدّالّة على حوار الشّخصيّة من خلال تحليل الذّات «**... أرى نفسي في البَيْدر بين أعواد القمح، أتلصّصُ عليه وهو غافلٌ عنّي. أعرف أنّ البيادر كانت في الجهة الشّرقيّة، تفصل بينها وبين البحر بيوت البلد والسّكّة الحديديّة، و أنّني كنتُ أقفُ على الشّاطئ، تُراودني الرّغبةُ في الهرب، ولا أهرب.**

أنا الّتي بادرتُه بالكلام، سألتُه فأجاب (...) قلتُ: ما الّذي يُضحك؟ نهضتُ ونفضتُ الرّمل عن ثوبي وسرتُ باتّجاه البيت (...) تمتمتُ: أعرفُ أنّ اسمه يحيى (...)» (المصدر نفسه، 11-12).

هُنا، استخدمت الكاتبة الحوار الدّاخليّ في تقديم الشّخصيّة المحوريّة، وهذا يُعدُّ انقلابًا في عالم الرّواية الحديث، فقد جعلت "رضوى عاشور" المونولج داخليًّا من خلال سرد "رُقيّة" لسيرتها الذّاتيّة، وهذا ما أعطى المتن الحكائي جماليّة وحيويّة، وفّرت شعورًا عفويًّا لدى المُتلقّي ممّا قلّص المسافة بينها وبين القارئ، ما جعله يعيش النّص بكامله بواقعيّة ومصداقيّة تامّة، أضْفت جوًّا دراميًّا على الشّخصيّة، ممّا جعل الكاتبة بعيدة عن الحكي من جهة ما، وقريبة لشخصيّة "رُقيّة" من جهة أخرى، لتُعبّر هذه الأخيرة عن مكنوناتها الدّاخليّة بمونولوج سرديّ جميل.

أمّا الحوار الخارجيّ "الدّيالوج" فجاءت استخداماته على شكل حوارات مُكثّفة لتُبيّن الكاتبة رُؤيتها من جهة، ورُؤية الشّخصيّات من جهةٍ أخرى، وهذا ما أوضح رُؤيتها في القضايا المختلفة، مُبرّرة الصّراع الدّائم عند الفلسطينيّين. ومن نماذجه المشهد الآتي:

«(...) قلت:

- ما الّذي يُعجبك في الرّسوم؟

قالت: الوضوح

لم أفهم، فطلبتُ إليها أن تُفسّر ما تعنيه. قالت:

- حنظلة واضح من اسمه وشكله ووقفته. ولد صغير يتطلّع. أعداؤه أيضًا واضحون: رجال قصار سمان شكلهم قبيح...» (المصدر نفسه، 330).

إنّ تقديم المشاهد الحواريّة بأنواعها كافّة، جعلنا نعيشُ الهموم الذّاتيّة مع الشّخصيّة الّتي تضجُّ بها "الطّنطوريّة"، فاعتماد "رضوى عاشور" هذه التّقنيّة جعلها تنجح بل تتفوّق في كتابتها الفنّيّة، فتداخُل المشاهد الحواريّة فيما بينها ساعد على كشف خصائص الشّخصيّات، وبيّن موقف الرّوائيّة من القضيّة الفلسطينيّة والقوميّة العربيّة من ناحية، وأظهر عنف الصّهيوني المتغطرس، وتعامل بعض الأجهزة العربيّة معه من ناحية ثانية، وقد اتّضح ذلك من خلال سياق تيّار التّداعي، الّذي تسرده الرّوائيّة في عناصر السّرد، فتارة تأتي بأسلوب مُباشر وتارةً بأسلوب غير مُباشر.

3-2-6سيميائية فصول الطنطورية وتقنية الحذف:

لا تخلو الطّنطوريّة من تقنيّة الحذف بأنواعه، المُعلن وغير المُعلن والضّمني، سيّما هذا الأخير الّذي يعمل على اختزال الزّمن وتسريعه، فتقنيّة الحذف / القفزة «تُعدُّ تقنيّة زمنيّة تشترك مع الخُلاصة في تسريع وتيرة السّرد الرّوائي، والقَفْز به في سُرعة، وتجاوز مسافات زمنيّة يُسقطها الرّاوي من حساب الزّمن الرّوائي. وإذا كانت الخُلاصة تختزل أحداث الحكاية في مقطع سرديٍّ صغيرٍ، فإنّ الحذف هو التّقنيّة الأولى في عمليّة تسريع السّرد، لأنّه قد يُلغي فترات زمنيّة طويلة وينتقل إلى أخرى» (القصراوي، 2004 م: 230). وهذا يعني أنّ القفزة إسقاط حقبة زمنيّة مُحدّدة في سياق الرّواية، لربّما لا أهمّيّة لأحداثها، أو أنّها غاية بحدّ ذاتها، تخدم الاسترجاع «واسترجاع ما حُذف يخدم أحداث القصّة على نحو أفضل» (زيتون، 2005 م: 135).

لهذا رأينا "رضوى عاشور" تلجأ إلى تقنيّة الحذف في روايتها سيّما في الفُصول الأولى من "الطّنطوريّة"، بحيث تلجأ إلى الحذف، أو إلغاء حُقب زمنيّة طويلة، ربّما يعود الأمر إلى عدم وجود الأحداث الّتي تُؤثّر في المُتلقّي «فسُرعة القصّة في حال الحذف تكون في أقصاها، يكون مساحة النّص (القُصّة) = الصفر» (القصراوي، 2004 م: 236)، ففي الفصل الرّابع والعشرين من "الطّنطوريّة" الّذي وُسم تحت عنوان "النّابلسيّة تدخل العائلة"، صرّحت الكاتبة عن هذا الحذف مُعلنةً على لسان الرّاوية "رُقيّة" مُستخدمةً ضمير المُتكلّم الّذي يدلُّ على الشّخصيّة الرّئيسة «**قفزتُ قفزةً تختزلُ من الحكاية خمس سنين. أعود عن قفزتي وأسترجع الشّريط. ما زلنا في نهاية العام 1977**» (عاشور، 2011 م: 191). يستمرُّ القفز «**أرسل صادق صورة العروس ورسالة طويلة يصفُها ويحكي عن ظروف التقائه بها وما عرفه عن أهلها**» (المصدر نفسه، 191).

نُلاحظ هُنا أنّ الأحداث تجري ضمن تقنيّة الاسترجاع والسّرد يجري في حركة سريعة. وفي موضع آخر نجد مجموعة من القفزات البسيطة ومثالها «**... لم أركض في الطّرقات يوم و اقعة شارع فردان، ولا حضر أخواي لأتشاجر معهما، وأجنّ فأهشّمهما كالذّباب... كأنّ مئات الآلاف من البشر تناسخوا بين اللّيل والنّهار في جسد واحد... رأيتُ ذلك بأمّ عيني في جنازة غسّان كنفاني في شهر تمّوز. ثُمّ لاحقًا وبعد تسعة أشهر في جنازة كمال ناصر و أبو يوسف النّجار...**» (المصدر نفسه، 142).

من المُلاحظ هُنا أنّ "رضوى عاشور" تكتفي باسترجاع ما رأته وما تذكره من أحداث، فاكتفت بإعلان سير الأحداث، وهذا يعود إلى النّوع المُعلن من الحذف الّذي من خلاله يُحدّد القارئ المُدّة الزّمنيّة الطّويلة.

قد نجدُ في بعض الأحيان أنّ "رضوى عاشور" قامت بعمليّة الحذف غير المُعلن، وهُنا يصعُب علينا تحديد المُدّة المحذوفة، ولهذا تبقى الرّواية غير واضحة، ومثال ذلك «**... حسن سافر للدّراسة في مصر. لا أعرف إن كان سعيدًا أم تعيسًا (...) أُرسل له بصور مريم وأُحدّثه في الرّسائل مُطوّلًا عنها (...) لا أعرف الحُدود بين الجدّ والهزل، وإن كان لديه صديقات مُتعدّدات، أم أنّه مفردٌ لم تسكن قلبه سوى خيالات البنات**» (المصدر نفسه، 194).

في مكان آخر تلجأ الكاتبة إلى ذكر بعض التّواريخ مُكتفية بالتّلميح عبر سرد الأحداث، الّتي تحمل في طيّاتها دلالات القتل والذّبح والشّر المُطلق؛ وهذا الشُّعور يتلازم مع فكرة القهر والعذاب في حقّ الفلسطينيّين، ولعلّ القفزة هنا ذات دلالة تُوضّح رُؤية "رضوى عاشور" إلى عبث الجرائم الّتي حلّت عام 1982 إلى جانب الاستهانة بدماء شهداء فلسطين وقد ذُكر في ذلك «**... أيّام الخميس والجمعة والسّبت 16 و17 و18 أيلول / سبتمبر 1982، بل أعني التّاريخ الفلسطيني طوال نصف قرن: المذبحة المُمتدّة من العام 1947 حتى مذبحة الخليل قبل أيّام...**» (المصدر نفسه، 375).

مهما يكُن من أمر، فإنّ الرّوائيّة تُكثر من تقنيّة القفزة أو الحذف، لتُغطّي مرحلة زمنيّة طويلة من حكايات الشّعب الفلسطيني، سيّما النّكبة الّتي حلّت بهم، فهجّرتهم وشرّدتهم من ديارهم وأرضهم ليحلّوا ضُيوفًا في البلاد المُجاورة رُغمًا عنهم، فجاءت "الطّنطوريّة" حكاية تاريخٍ لا يُنسى على الصُّعُد الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والنّفسيّة والإنسانيّة كافّة، بل ظلّت راسخة في رواية الكاتبة ومُتجذّرة في عقولنا، ولا يُمكننا فهمها إلاّ في سياق هذه المقاربة البُنيويّة الّتي التصقت بحياة "رضوى عاشور" ورُؤاها للمجتمع من حولها؛ فكانت "الطّنطوريّة" هذه الرّواية الّتي كشفت عن ثقافة الأديبة العميقة من حيث الحداثة في التّقديم وإجادتها في التّعاطي مع تقنيّات السّرد ووظائفه الفنّيّة، وبرزت من خلالها دلالات مبنيّة على تشويق القارئ لمُتابعة سير الأحداث، وجعلتْهُ مُتماشيًا مع الزّمن برويّة؛ مستثمرًا ما فيها بدقّة تامّة. وهذا ما سعت إليه "عاشور" في رُؤيتها إلى القضيّة الفلسطينيّة، وحفظ الإرث والتّراث العربي – الفلسطيني.

4. تعريف المكان لغةً واصطلاحًا:

أشارت المعاجم العربيّة إلى الدّلالة اللُّغويّة للمكان، التي هي الموضوع، وتعني التّوسّع المكاني، كما تعني الاستقرار والوجود والثّبات في مكانٍ ما. ففي لسان العرب نجد أنّ «المكان هو الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع» (ابن منظور، 2005 م: 414/13).

من المعروف أنّ المكان هو المأوى الّذي يحتضن الإنسان فيُؤثّر فيه سلبًا أو إيجابًا، فيحبّه أو يكرهه، يهجره أو يتعلّق به، يحنّ إليه أو يرفضه، «فالكلام عن المكان في الرّواية يحمل ازدواجًا وظيفيًّا من حيث سيميائيّة القصّة وشعريّتها، فهو جزء من عالم الرّواية، ومن تشكّل البناء الرّوائي. ولا يقتصر المكان الرّوائي، أو الحيّز المكاني أو المكان الجغرافي على أبعادٍ هندسيّة وحسب، إنّما يُكثّف الوجود المُتخيّل ولا ينفصل عن دلالته الحضاريّة، أو يحمل دلالات مُلازمة له ولتشكُّله، ومن مظاهر تشكيل الفكر البشريّ، ودور الرّمز في تجسيد تصوّر البشر العامّ لعالمهم» (أيوب، 2011 م: 79). والمكان الرّوائي الّذي نبحث عنه في هذا البحث هو «يشمل أمكنة الرّواية جميعها وأشياءها، كما يُقدّمها الوصف المُنتظم في سياق حركة تشكّل البناء الرّوائي، أي في سياق حركة الفعل الّذي يجري فيها» (زراقط، 1999 م: 997).

إنّ المكان الرّوائي ينسجه خيال الكاتب الرّوائي فيُضمّنه مشاعره وأحاسيسه وتصوّراته الّتي يرسمها بعباراته وكلماته، الّتي تجعل القارئ أسيرًا لها، فيصحّ المكان بالنّسبة إليه الجزء الأكبر من الرّواية الّتي تدور فيه الأحداث، ومن هُنا تكمن أهمّيّة المكان في أي عملٍ روائي، وذلك من خلال علاقته بتحرُّك الشّخصيّات والمكان إن كان واقعيًّا أو خياليًّا، يُضفي عليه الكاتب من خياله ما يجعله يحمل دلالات خاصّة تتناسب مع النّصّ الرّوائي، فيُصبح بذلك ذا بُعدٍ نفسيّ يكشف أغوار النّفس البشريّة، ويعكس ما يُولّده المكان من انفعالات سلبيّة أو إيجابيّة على الشّخصيّة.

1-4. البنية المكانيّة في الخطاب الرّوائي في الطنطوريّة

يُعدُّ المكان من الرّكائز الأساسيّة في العمل الرّوائي، إذ من الاستحالة العُثور على عملٍ روائيّ خالٍ من الأمكنة الّتي تُمثّل فضاء الرّواية، ومن خلالها تتحرّك الشّخصيّات في ثنايا الأحداث، فالمكان يضمن التّماسك البِنيويّ للنّصّ الرّوائي، ومن دونه لا جدوى من الأعمال الرّوائيّة، لأنّه المرآة الّتي تعكس صورة الأحداث والشّخصيّات، ومن خلاله تظهر البِنية النّفسيّة والاجتماعيّة، وتظهر رُؤى الكاتب بطريقة دقيقة، فهو المفتاح الأساسيّ ليلج القارئ إلى النّصّ بعمقٍ. لهذا نتطرّق أوّلًا إلى مفهوم المكان الرّوائي لتسهل علينا معرفته وإدراكه في ثنايا البحث والتّحليل. الآن نستطيع الغوص في دراسة الأمكنة في رواية الكاتبة "الطّنطوريّة" لنُظهر رُؤى الكاتبة بكُلّ تفاصيلها وحيثيّاتها.

1-1-4. الطّنطوريّة:

الطّنطوريّة هذه القرية الهادئة، الواقعة على السّاحل الفلسطيني، تحدُّها شمالًا حيفا وعكّا، وجنوبًا يافا وقيساريّة، وهي تُعدُّ قرية البطلة ومُجتمع أهلها، فهي أيقونة تُعبّر أفضل تعبير عن المجتمع الفلسطيني المُهجّر والمُدمّر على يد الاحتلال، وفيها يتجلّى المكان على نحو عفويّ، وكأنّ الأديبة لا تقصد إظهاره، إنّما جاء من خلال السّرد على أساس أنّ المكان هو العُنصر الّذي تجري عليه الأحداث، وتدورُ فيه على نحو لافتٍ، ولا يُمكن الاستغناء عنه في أيّ عملٍ روائي، وهُنا يستدعي انتباهنا عنوان الرّواية "الطّنطوريّة" سيّما وأنّ هذه الأخيرة تحمل رُؤية مكانيّة، بحيث قدّمت "رضوى عاشور" "الطّنطوريّة" انطلاقًا من حضور الشّخصيّات فيها، وقد صوّرت الأديبة حُضور الطّنطوريّة في النّصّ من خلال "البحر"، «**خرج من البحر، أي والله، خرج من البحر، كأنّه منه وطرحته الأمواج. لم تحمله كالسّمك أُفقيًّا... انشقّت عنه، تابعتْهُ وهو يمشي بساقيْن مشدودتيْن باتّجاه الشّاطئ، ينتزعُ قدميْه من الرّمل، ويُعيد غرسهُما فيه، ويقتربُ...**» (عاشور، 2011 م: 7)، فيكادُ الفصل الأوّل بمُجمله فيه حديثٌ عن البحر، حتّى يرى القارئ نفسه أمام شبكةٍ مُعجميّةٍ واضحةٍ لِقرْية الطّنطوريّة الّتي صوّرتها الكاتبة على نحو جليّ من خلال البحر، أضف إلى ذلك أنّ هذا المكان من الأمكنة المحبوبة الّتي رحّبت بها الكاتبة وقد أخذ حيّزًا بارزًا في صفحات الرّواية بحيث تصفُ "رضوى عاشور" المياه العذبة، وتقاليد النّاس وعاداتهم إلى جانب أعراسهم

القائمة على الشّاطئ وصفًا دقيقًا يخال القارئ نفسه أمام لوحةٍ فنّيّة لا يستطيع تجاهُلها، وتقول في ذلك «**بحرُنا سُكّر... بئرٌ من الماء مُستقرٌّ بين أمواج المالح... ولصقها تمامًا... مجلس العرسان... نُقيم أفراحنا على الشّاطئ... يُظهر الشّاب بعد أن يُحمّمه رفاقه، ويساعدوه على ارتداء ملابسه الجديدة**» (المصدر نفسه، 10).

ومن ثُمّ لجأت إلى وصف القطار كمحطّة مكانيّة إضافة إلى شجرة اللّوز، «**... البحرُ مقيمٌ في البلد، أمّا القطار فلهُ أوقاته، يظهر ثُمّ يختفي كعامورة اللّيل. نضطربُ من هدير مُحرّكاته حين يقترب اهتزازُ الأرض عند مرورِه... يمرُّ القطار بالبلد يوميًّا ولَهُ محطّة شرقيّة في زُمّارين... / وحدها شجرة اللّوز تتسيّد ربيع البلد، ملكة بلا مُنازع... حتى بحرُ البلد يغار من شجر اللّوز في الرّبيع...**» (المصدر نفسه، 11-24).

نُلاحظ أيضًا أنّ "رضوى عاشور" ذكرت العديد من الأمكنة الّتي جعلت من رُقيّة الشّخصيّة الرّئيسة، تمرُّ أو تتوقّف بهذه الأمكنة قبل أن تصل إلى والدتها في صيدا. فذكرت العديد من الأمكنة كبلدة الفريديس ثُمّ الخليل، وكذلك طولكرم وغيرها الّتي ارتبطت جميعها باليأس والألم والحُزن والموت... وعلى الرُّغم من حُضور البحر في الرّواية الّذي كان له الأثر الإيجابيّ الأكبر في شخصيّة السّاردة، بحيث جعلت من رائحة البحر طنطوريّة تحملها في داخلها وتُرافقها أينما حلّت، وكأنّها كانت في حركة دائريّة لتعود إلى ذلك المكان الّذي بدأت منه المنفى، إلى أن تُنهي الكاتبة روايتها "الطّنطوريّة" برُقيّة الّتي تقترب من فلسطين عبر السّلك الشّائك بين لبنان وفلسطين، وما يدلّ على ذلك الأمل بالرُّجوع الّذي لا يتوقّف بل يظلُّ نابضًا بروح تشبّثت فيها هُموم الفلسطينيّين المُتعبين، ولكن، على الرُّغم من كُلّ ذلك نرى أنّ تمازُج الأماكن فيما بينها له دلالة على الارتباط بإيديولوجيّة اجتماعيّة تطرحُها الأديبة فتحملُ أمكنة مُتناقضة، تُراوح بين أمكنة مرغوبة ومحبوبة، وأمكنة مكروهة ومنبوذة، وهذا التّأرجُح انعكس على فُصول الرّواية، سيّما قرية الطّنطوريّة الواقعة على السّاحل الفلسطيني وما عانته هذه القرية من انتكاسات ومصائب وحروب قد جسّدتها الكاتبة في امرأة لا تطلبُ أيّ شيء سوى العودة، فكانت الطّنطوريّة المكان الأكثر أهمّيّة، الذي دارت أحداث الرّواية حوله، مُتّخذة الكاتبة من قرية الطّنطوريّة أبعادًا إنسانيّة برزت من خلالها خلفيّة ثقافيّة ونفسيّة وحياتيّة أيضًا، ممّا جعل المُتلقّي يشعر بما شعرت به الأديبة من ألم وحُزن تجاه المكان المُعادي، وراحة وفرح من خلال المكان الأليف، وهذا ما أوضح رُؤية "رضوى عاشور" وتأثيرها في النّصّ الرّوائي.

هُنا لا بُدّ من القول إنّ "رضوى عاشور" اعتمدت في وصفها لأبعاد البحر على صورة الطّنطوريّة الوصفيّة التّعبيريّة، فظهرت الأماكن الخارجيّة الّتي امتازت بالجمال والاتّساع كالبحر، وأماكن مُغلقة كانت أم مفتوحة كانت للقُرى والمُدُن المُحيطة بالطّنطوريّة الّتي تعرّضت للهدم والاحتلال، وهذا ما أعطى الرّواية صفة الخُصوصيّة المكانيّة بوصفها جزءًا من الوجود الفلسطيني الّذي عبرت من خلاله بالمكان المفتوح وهو الطّنطوريّة، لتوصل للقارئ العذاب الاجتماعي والثّقافي والنّفسي والفكري الّذي حلّ بأهل فلسطين، وليُعبّر بذلك أفضل تعبير عن القضيّة الفلسطينيّة، فبرز واضحًا ارتباط المكان بالزّمان وأيضًا حركة الشّخصيّات، ولهذا تعدّدت الأمكنة في الطّنطوريّة «**كانا وصلا من حيفا مشيًا على الأقدام... /... لتحكوا أخبار حيفا... /... سقطت حيفا... وبعدها بأسبوعين استشهد عبد القادر الحسيني / وصلت المُشيّعين أخبار مجزرة دير ياسين... /... سقطت القسطل... /... بعد ثلاثة أيام سقطت صفد... / وبثلاثة بعدها يافا وبعدها عكّا**» (المصدر نفسه، 37-38). نُلاحظ أنّ "رضوى عاشور" أرادت من خلال رُؤيتها للواقع الفلسطيني أن تُركّز الكلام على قرية الطّنطوريّة بطريقة مُباشرة وغير مُباشرة، وما يُحيط بها من قُرى ومُدُن فلسطينيّة، كان لها الأثر المُهمّ في تكاثر الأحداث الّتي ظهرت باشتباكات بارزة في حيفا بين اليهود والعرب، ووصلت أصداؤها إلى الطّنطوريّة، وليبلغ التّوتّر ذروته مع الهُجوم الفعلي على قرية الطّنطوريّة الّذي امتدّ إلى نهاية الفصل الأخير، لتُشكّل هذه القرية المكان المُهمّ في تبدُّل أحداث السّرد وتفاعلها، مُسترجعةً من خلالها بحر الطّنطوريّة الّذي أخذ الحيّز الأكبر في السّرد.

4-1-2. المُخيّم:

للمُخيّمات الفلسطينيّة دورٌ بارزٌ وحُضورٌ في رواية "الطّنطوريّة"، لما لها من أثرٍ عميق في نفسيّة الإنسان الفلسطيني، وهذا الأثر انساب بغزارةٍ من خلال ثقافة الكاتبة المُنبثقة من إيديولوجيّة واضحة، شكّلت في الرّواية مسرحًا وثائقيًّا للأحداث التّاريخيّة الّتي جاءت على ألسنة الشّخصيّات، فحمّلتها الرّوائيّة رُؤاها، إلى الحياة في المُخيّمات الفلسطينيّة كأمكنة بارزة، وبذلك «لا يكون المكان مُسطّحًا أو مُحايدًا أو عاريًا عن أيّةِ دلالةٍ، إنّما يُساهمُ في خلقِ المعنى داخل الرّواية، ولا يكونُ دائمًا تابعًا أو سلبيًّا، بل إنّه أحيانًا يُمكّن الرّوائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتّعبير عن موقف الأبطال» (لحمداني، 2000 م: 70).

لهذا رأينا "رضوى عاشور" قد جعلت من المُخيّمات الفلسطينيّة (مُخيّمات أبو ظبي ومصر، عين الحُلوة، صيدا، صبرا وشاتيلا، برج البراجنة، مُخيّم البصّ) محورًا مكانيًّا أساسيًّا، لتُشير إلى الوُجود الفلسطيني هُنا وهُناك، ومعاناة الشّعب الفلسطيني بعد تهجيرهم سيّما وأنّ رُقيّة الشّخصيّة المحوريّة ارتبطت بالأماكن ارتباطًا إيديولوجيًّا، ممّا يعكس حال التّرحال والتّنقّل والاغتراب الّتي وصفتها رُقيّة في بداية الرّواية من خلال محطّة القطار، «**... يمرُّ القطار بالبلدِ يوميًّا وله محطّة شرقيّةٌ في زُمّارين. أحيانًا يحملُ أهالي مثلنا، وغالبًا ما يركبه عسكر الإنجليز أو مُستوطنون لهم غرض يقضونه في حيفا أو يافا، فيذهبون بالقطار ثُمّ يعودون...**» (عاشور، 2011 م: 11)، فمحطّة القطار كانت المُحرّك للأحداث، وليست من الأمكنة الأساسيّة، بل كانت بمثابة المكان المُتغيّر والمُتبدّل الّذي لا استقرار فيه، إلاّ أنّ المُخيّمات الفلسطينيّة تُعدُّ من الأماكن الأساسيّة الّتي احتضنت

الإنسان الفلسطيني فأثّرت فيه سلبًا وإيجابًا من خلال الحُبّ والكُره، التي عبّرت عن الواقع الاجتماعي الأليم الّذي عايشه الفلسطينيّون بمرارة مع الكثير من المُعاناة الّتي لا توصف كمُخيّمات صبرا وشاتيلا وأبو ظبي إلخ...، وهذا ما يُؤكّد تشتُّت الشّعب الفلسطيني في جميع أنحاء العالم، وقد كان لمُخيّم "أبو ظبي" الأثر البارز في أحداث الرّواية، فعكس فكر الروائيّة وثقافتها إلى جانب تعلُّقها بهُويّتها العربيّة والقوميّة الفلسطينيّة من الجوانب كافّة، سياسيّة كانت أم ثقافيّة أم نفسيّة... وجميعُها يُظهر سوداويّة الحياة في المُخيّمات، وانتظار الفرج الموعود، وهذا ما يُبرز بوُضوح محور القضيّة الفلسطينيّة والبُعد الفلسطيني عن الأرض بحسب ما أرادته الكاتبة من خلال الوُجود الفعلي للمُخيّمات في السّرد، بحيث تقف الرّوائيّة على بعض الأماكن قبل الهجرة وبعدها، وقبل الحرب وبعدها، وهذا ما يُوضح المُعاناة الفلسطينيّة قبل الغياب وبعده، وكأنّها تستعيد في مُخيّلتها التّحوّل الّذي طرأ على الفلسطينيّين.

المُخيّم من الأمكنة الّتي تمثّلت بالمنفى، وألم الاغتراب عن الوطن، وألم الحياة، ومُعاناة الأُسر الفلسطينيّة الّتي تُعاني قسوة الواقع، وقسوة الظُّروف المعيشيّة، وغياب الحُقوق الّتي حُرم منها اللاّجئ الفلسطيني، والتّعب النّفسي الّذي يُثير الغضب والاستياء لمُجرّد أنّه فلسطيني، «**المُخيّم تعيش فيه أو خارجه هو حكايتك ولا مهرب لك منها، وزميلك في الصّفّ ينقلب عليك فجأة، فلا تعرف ما الّذي أغضبه، لتكتشف بعد يوم أو يومين أنّه عرف أنّك فلسطيني، وأنّ وُجودك مُجرّد أنّك موجود، و أنّك أنت لا غيرك أمر مُستفزّ يُثير الغضب أو الاستياء أو على أقلّ تقدير القرف، كأنّك حشرة سقطت لسوء حظّه في صحن الحساء. فتعرف قبل أن تعرف بزمان أنّك ابن المُخيّم حتّى لو حالفك الحظّ ولم تسكن فيه!**» (المصدر نفسه، 77).

4-1-3. البيت:

البيت هو المكان الآمن لدى الشّخصيّات سيّما الشّخصيّة الرّئيسة "رُقيّة"، ومن خلاله ظهرت رُؤية الكاتبة في تكثيف الأحداث الّتي تختصر الواقع الفلسطينيّ، والرُّؤية الإيديولوجيّة والثّقافة المُجتمعيّة الّتي يتحلّى بها الشّعب الفلسطيني على الرّغم من اللُّجوء والعذاب، ولهذا أعطت "رضوى عاشور" للبيت المكانة البارزة، وكأنّها جعلته يرتبط بالأُمومة، فهو المكان الأساس الّذي يُشبه رَحِم الأُمّ، ففي البيت تمكّنت رُقيّة إلى حدّ ما من خلق مساحة مُعيّنة تُحافظ فيها على عائلتها من الخارج المليء بالتّهديدات، على الرُّغم من التّرحال والتّشرُّد والتّنقُّل المُستمرّ بين البيوت بسبب التّهجير، ولهذا كان للمكان الأثر البارز في الشّخصيّة، فارتبط بالأمّ والطّعام والارتياح النّفسي والشّأن الاجتماعي والثّقافي والتّحاور العائلي، ولهذا قد يُؤكّد وصف المكان للقارئ الواقعيّة الّتي تحلّت بها الأديبة، بحيث تشترك فيه الحواس جميعها.

ذكرت الكاتبة العديد من البيوت الّتي رافقت الشّخصيّة، كالبيت في الطّنطوريّة الّذي جعلت منه لمسة خاصّة، والبيت في "أبو ظبي" الّذي ظلّت فيه غريبة وكئيبة، والبيت في الاسكندريّة الّذي حوّلته إلى حدائق، وغيرها من البيوت، لتصل إلى البيت الأخير في صيدا، وقد أرادت أن تستقرّ في نهاية الرّواية في البيت الواقع عند بوّابة فلسطين مُحاولة الاقتراب قدر الإمكان من بيتها الأوّل، ومُحاولة نسيان الخراب وتعويض التّشرُّد والتّرحال والضّياع، حتّى وإن لم تسمح لها الظّروف القاسية، مُتشبّثة بالمفتاح الّذي تناقل إلى أعناق الأبناء كما تنتقل مُلكيّة البيوت بالعودة إليها حتمًا وحقًّا، «**... يُؤكّد أنّهم ينتظرون وصولي بفارغ الصّبر. أقول: إن شاء الله تُقلقه العبارة أو رُبّما طريقتي في قولها. يُؤكّد أكثر: لن تبقي في الاسكندريّة؟ لا أقول بيتًا وإن كان مُؤقّتًا. أضع السّماعة و أنفجر في مريم كأنّها هي صادق أو تُمثّله: الأولاد أمرهم غريب...**» (المصدر نفسه، 423)، «**... عمّي أبو الأمين في صيدا القديمة. بيتُ الزّوجيّة مع أمين، أيضًا في صيدا. بيت الطّريق الجديدة في بيروت، ثُمّ أبو ظبي فالإسكندريّة. البيت السّابع سيكون هُناك في صيدا. عند الباب أحبّ الرّقم سبعة. لعلّه مُنير، أتحسّس المفتاح المُعلّق في رقبتي...**» (المصدر نفسه، 428).

في هذا المقطع السّردي يتبيّن لنا ما أشارت إليه "رضوى عاشور" من خُصوصيّة بارزة وأهمّيّة واضحة للبيت الّذي يُعدُّ الاستقرار والمأمن، وقد جاء ذلك على لسان الشّخصيّة الرّئيسة "رُقيّة" انطلاقًا من خلفيّة إيديولوجيّة، وذلك من خلال تمثّل المكان الرّوائي، وإظهار الإشارات الدّالّة عليه إذا صحّ التّعبير، من خلال الوصف والسّرد، فرُسِم المكان – البيت – في ذهن القارئ كصورة أساسيّة بجزئيّاته وتفاصيله «كون المكان يُشكّل عُنصرًا أساسيًّا من عناصر الرّواية، لما لَهُ من تأثير قويّ يضمن التّماسُك البنيوي للنّصّ الرّوائي» (خالد، 2000 م: 5).

بناءً على ذلك، ظهرت ثقافة الكاتبة، وتعلُّقها ببيئتها وناسها وشعورها مع اللاّجئ الفلسطيني من خلال ربط صورة البيت بصورة المفتاح، وهُنا لا بُدّ من الإشارة إلى أنّ ذكر الأديبة للرّقم سبعة في السّرد «**... عند الباب أحبّ الرّقم سبعة...**» يحمل دلالة معنويّة ورمزيّة، وقد آمنت به شُعوب الشّرق الأوسط والشُّعوب السّاميّة وشُعوب ما بين النّهرين وغيرهم، فهُناك من نسب الرّقم للشّمس وقوى النّور، ورُبّما يعود إلى خلق السّماوات والأرض في ستّة أيّام ثُمّ استراح في اليوم السّابع، وجاء في القرآن الكريم ﴿**ثُمّ استوى إلى السّماء فسوّاهُنّ سبع سماوات وهو بكُلّ شيءٍ عليم**﴾ (البقرة، 29)، وأيضًا ﴿**ولقد آتيناك سبعًا من المثاني والقرآن العظيم**﴾ (الحجر، 87)، وأيضًا ﴿**ولقد خلقنا فوقكم سبع طرائق**﴾ (المؤمنون، 17)، وإذا ما عُدنا إلى التُّراث لرأينا الرّقم سبعة يأخذ حيّزًا كبيرًا، ومثالها المُعلّقات السّبع وغيرها، من اللالات التي أخذت حيّزًا كبيرًا لأهمية هذا الرقم كدلالات الكون والقرآن الكريم والأحاديث النبوية وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أنّ خالق الكون هو منزّل القرآن الكريم، فعندمت خلق الله الكون اختار الرّقم سبعة ليجعل عدد السماوات سبعة وعدد الأراضين سبعة(**الله الّذي خلق سبع سماوات ومن الأرض مثلهن يتنزل الأمر بينهنّ ليعلموا أنّ الله على كل شيء**

قديروأنّ الله قد أحاط بكلّ شيء علما) (الطلاق:56/12) وكذلك قوله تعالى:(يوسف أيها الصديق أفتنا في سبع بقرات سمان يأكلهنّ سبع عجاف وسبع سنبلات خضر..) (يوسف:12/46) وقد أصبح هذا العدد من أبرز رُموز القصص الدّينيّة في الدّيانات كافّة. وعليه، فإنّ حُضور الرّقم سبعة في الحكي / السّرد يدلّ على تشبُّث الكاتبة بأرضها ووطنها وشعبها، أضف إلى ذلك ثقافتها الواسعة والعميقة الّتي ظهرت في الحكي، وقد برز ذلك على لسان الشّخصيّة الرّئيسة الّتي أدارت المفتاح سبع مرّات في قفل باب البيت الواقع في الطّنطوريّة قُبيل مُغادرتهم من الأذى الصُّهيوني، فأصبح المفتاح رمزًا للتّكامل ولحُقوق الفلسطينيّين في مُلك البُيوت، وهو من الحُقوق المهدورة حتمًا، وهذا أكثر ما يدلُّ على الأمل الموعود الّذي رافق كُلّ فلسطيني، لأنّه يعدُّ حقّ العودة من أبرز حُقوقه المسلوبة منه من غير إرادة، وهذا بالفعل ما يُؤكّد الصّراع الفكري لدى الكاتبة القائم على إيديولوجيّة وثقافة لا تستطيع التّخلّي عنها، بل برزت على نحو جريء وعفوي في السّرد لتُؤكّد أهمّيّة المكان في الواقع وفي النّصّ الرّوائي.

5.النتيجة:

نستنتج ممّا سبق:

إنّ توزيع الزّمن في "الطّنطوريّة" لم يأت عن عبث وليس عشوائيًّا، بل جاء يحمل في بُنيانه تغيُّرات وتبدُّلات كان لها الدّور الأساس في ضبط حركة السّرد وتنظيمه، إن كان لجهة البطء أو التّسريع، وهذا ما يحتاجه كُلّ روائي ليصل إلى ذروة الإبداع.

ظلّت الاسترجاعات تتكاثر في الطّنطوريّة بين داخليّة وخارجيّة، مُبرزةً مواجهة العدوّ المستعمر للأرض، ومن تبعه بغية الاستفادة لمصالح شخصيّة هنا وهناك، ولهذا نرى "رضوى عاشور" في الطّنطوريّة ركّزت على بُنية الاسترجاعات الّتي أدّت دورًا توعويًّا من خلال جملة القضايا وتفاصيلها بصدقٍ وعمقٍ قَصْدَ إظهار ما يحصل في المجتمع العربي سيّما رُؤيتها الشّاملة للفلسطينيّين في المُخيّمات، فجاءت رُؤية فنّيّة للزّمن أعادت الكاتبة صياغته بخبرتها الواضحة الّتي رُسمت بحركة الأفعال الماضية الممزوجة بالمضارعة تحت تأثير التّغيير الزّمني.

إنّ الوقفات المُتعدّدة في "الطّنطوريّة" لم تأتِ عن عبث، إنّما قصدتها الكاتبة لتُؤدّي الدّور المطلوب في تسليط الضّوء على النّكبة الفلسطينيّة واللاّمبالاة من بعض الأطراف العربيّة، ولرُبّما لتُبيّن للقارئ أيضًا أنّ القضيّة الفلسطينيّة من أهم القضايا العربيّة، وليتعرّف إلى وجهٍ مُتسلّط اعتدنا على مواجهته بكُلّ قوّة وعزيمة، أضف إلى ذلك أنّ الاستراحة / الوقفة وجدناها على امتداد صفحات الرّواية بفُصولها كافّة، وقد أدّت دورًا مُهمًّا في تبيان العُمق الإيماني بالقضيّة الفلسطينيّة، المُتأصّل في وجدان "رُقيّة" الشّخصيّة الأساس في الرّواية، فتوالت الوقفات على نحو تكراري، وأعطى للسّرد جماليّة، فبدا كأنّه لوحة فنّيّة تتكاثر في حنايا السّرد، فكانت "رضوى عاشور" شديدة المهارة في إفساح المجال أمام القُرّاء للتّخيُّل وتصوير ما تريده من الأحداث الّتي تعمل على إيصالها إلى الإنسان العربي ولكُلّ من يقرأ حتّى تتجذّر في عروقه نكبة فلسطين وظُلم أهلها.

إنّ رُؤية "رضوى عاشور" واضحة في رفضها الكُلّي للعدوّ الإسرائيليّ، ووقوفها إلى جانب القضيّة الفلسطينيّة بكُلّ جزئيّاتها وتفاصيلها، فأدّت المشاهد الحواريّة في روايتها "الطّنطوريّة" دورًا بارزًا مُشكّلةً جزءًا مُهمًّا من استراتيجيّة الرّوائيّة، في حرصها على تماسك العمل الأدبي ووحدته، إلى جانب مُبتغاها في إيصال الهدف من خلال تقنيّة المشهد الحواري.

إنّ الكاتبة ركّزت على الأمكنة في رواياتها، فملامح المكان اكتمل نموّها من خلال رؤيتها الإبداعيّة في رفع مستوى الرّاوي للواقع الأليم الّذي لوّنته دماء الأبرياء من العرب، فصار حينها صراعًا تاريخيًّا تمحورت حوله القضايا العربيّة، سيّما القضيّة الفلسطينيّة الّتي شغلت "رضوى عاشور" والقارئ معًا، بحيث جعلت من هذه القضيّة قضيّةً شاملةً للأرض والوطن والهُويّة، عاملة بكُلّ جُهدها على تصوير الواقع المأسوي ودراسته دراسةً دلاليّة من خلال الفضاء المكاني الغنيّ بالمعاني والرّموز والدّلالات. وعليه فإنّ الأديبة جعلت من أمكنة الطنطورية ثنائيّة ضديّة تراوحت بين أمكنة محبوبة حيث الأمان والطمأنية، فهي أماكن يجدون فيها إمكانيّة ما لتحقيق الرغبات والأحلام، وأمكنة مكروهة هي تلك التي تحبط مساعيهم وتشكل حاجزًا يقف في طريقهم.وانطلاقا من هذه الثنائية نلحظ الهموم النفسية الذاتية سيما وان شخصيات الروائية تنظر الى المكان من منظور العلاقة مع الاخرين.واذا ما عدنا الى السرد أعلاه للحظنا ان البيت على تضاد بارز مع المخيم لان البيت يعني الامومة والاطمئنان والمخيم يعني القلق والعذاب وغيرها نجد الكثير.و مفاد الكلام ان الأماكن المحبوبة تقابلها المكروهة ولكلاهما التأثير الأكبر على الخلفية الشعورية للشخصيات ان كان بتصرفاتهم او ممارساتهم الحياتية.فالمكان اذًا هوية ملتبسة ولعلها نفسية الا ان الاديبة جعلت من هذا الهم هما وطنيا يتمثل بالقومية العربية والإنسانية.

المصادروالمراجع

القرآن الكريم

إبراهيم، عبدالله. (2005). *موسوعة السرد العربي. (ط1). بيروت:* المؤسسة العربية للدراسات والنّشر.

ابن فارس، أحمد. (1979). *مُعجم مقاييس اللغة* (تحقيق: عبد السلام هارون). بيروت: دار الفكر.

ابن منظور، جمال الدّين محمد بن مكرم. (2005). *لسان العرب*. (ط4). بيروت: دار صادر.

أيوب، نبيل. (2011). *النّقد النّصّي (2) وتحليل الخطاب*. (ط1). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

بحراوي، حسن. (2009). *بُنية الشّكل الرّوائي: الفضاء – الزمن – الشخصية*. (ط2). بيروت: المركز الثّقافي العربي.

خالد، حسين حسين. (2000). *شعريّة المكان في الرّواية الجديدة: الخطاب الرّوائي لإدوار الخرّاط نموذجًا*. الرّياض: مؤسّسة اليمامة الصّحفيّة.

زراقط، عبد المجيد. (1999). *في بناء الرّواية اللّبنانيّة، 1972-1992*. (ط1). بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.

زيتون، علي مهدي. (2005). *النّص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقّي*. (ط1). بعلبك: حركة الرّيف الثّقافيّة.

زيتوني، لطيف. (2002). *معجم مصطلحات نقد الرّواية*. (ط1). بيروت: دار النّهار.

عاشور، رضوى. (2011). *الطّنطوريّة*. (ط2). القاهرة: دار الشّروق.

القصراوي، مهى حسن. (2004). *الزّمن في الرّواية العربية*. (ط1). بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

لحمداني، حميد. (2000). *بُنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي*. (ط3). الدّار البيضاء: المركز الثّقافي العربي.

مرتاض، عبد الملك. (1998). *في نظريّة الرواية، بحث في تقنيّات السّرد*. عالم المعرفة (العدد 240). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

نجم، محمد يوسف. (1955). *فنّ القصّة*. بيروت: دار بيروت للطّباعة والنّشر.

يقطين، سعيد. (1997). *تحليل الخطاب الرّوائي: الزّمن– السّرد– التّبئير*. (ط3). بيروت: المركز الثّقافي العربي.

يمنى، العيد، (2011). *الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنيّة*. (ط1). بيروت: دار الفارابي.

المصدر الإلكتروني

موقع أراجيك بايو، www.arageek./com/bio/radwa-ashou

References

The Holy Quran

Al-Qasrawi, Maha Hassan. (2004). *Time in the Arabic novel*. (Edition 1). Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.

Ashour, Radwa. (2011). *Al-Tanturiya*. (Edition 2). Cairo: Dar Al-Shorouk.

Ayoub, Nabil. (2011). *Textual criticism (2) and discourse analysis*. (Edition 1). Beirut: Lebanon Library Publishers.

Bahrawy, Hassan. (2009). *The elements of Novel telling space time - Characters*. (Edition 2). Beirut: Arab Cultural Center.

Ibn Faris, Ahmed. (1979). *Mojam Magayas al-Laghga* (Research: Abd al-Salam Haroun). Beirut: Dar Al-Fikr.

Ibn Manzoor, Jamal al-Din Muhammad ibn Makram. (2005). *Lasan al arab*. (Edition 4). Beirut: Dar Sader.

Ibrahim, Abdullah. (2005). *The Arabic Novel telling Encyclopedia*. (Edition 1). Beirut: The Arabic Establishment for Studies and Publishing.

Khaled, Hussein Hussein. (2000). The Poetic Reflection of Place in Modern Novel Al-Kharat Novelist Al Riyad AL Yamameh Establishment.

Lahmedani, Hamid. (2000). *The Structure novel texts From the perspective of critical Literature*. (Edition 3). Adar Al-Bayd'a, The Arabic Cultural Institute.

Mortada, Abdel-Malik. (1998). *In theoretical Novel; research in elements of narration* - Allalam Al Ma'arifa (240 Issue), Kuwait The National Counsil for culture Arts and Literature.

Najm, Muhammad Yusuf. (1955). *The Art of Narration Beirut*, Dar Beirut for Printing and Publishing.

Yaqtin, Saeed. (1997). *Arabic Novel - Analyzing the Narration Oracle – time – storytelling Focalization*. (Edition 3). Beirut: Arab cultural Institute.

Yumna, AL- Eid. (2011). *Arabic Novel - The Imaginer and It's Artistic Structure*. (Edition 1). Beirut: Dar Al-Farabi.

Zoraqet, Abdul Majeed. (1999). Abed Al-Majeed 1999 - in the construction of the Lebanese Novel 1992-1972. (Edition 1). Beirut: Lebanese University Publications.

Zaytoun, Ali Mahdi. (2005). *Selections from Society to AlMoutalaky's Authority*. (Edition 1). Baalbek: The Rif Cultural Movement.

Zeitouni, Latif. (2002). *Dictionary of novel criticism terms*. (Edition 1). Beirut: An-Nahar House.

Electronic Resources

www.arageek./com/bio/radwa_ashour