عمادة الدراسات العليا

جامعة القدس

الهوية والاغتراب في روايات حسن حميد

أحمد فائق أبو سالم

رسالة ماجستير

القدس – فلسطين

1434 هـ / 2013م

الهوية والاغتراب في روايات حسن حميد

إعداد

أحمد فائق أبو سالم

بكالوريوس لغة عربية / جامعة القدس المفتوحة – فلسطين

المشرف : الدكتور حسين الصياد

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج اللغة العربية وآدابها من دائرة اللغة العربية/عمادة الدِّراسات العليا/جامعة القدس.

القدس– فلسطين

1434هـ/2013م

جامعة القدس

عمادة الدراسات العليا

برنامج الماجستير/ دائرة اللغة العربية

إجازة الرسالة

الهوية والاغتراب في روايات حسن حميد

اسم الطالب: أحمد فائق أبو سالم

الرقم الجامعي: 20812649

المشرف: الدكتور حسن الصياد

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ 2013/7/3 من لجنة المناقشة المدرجة أسماؤهم وتواقيعهم:

1- الدكتور حسين الصياد: رئيس لجنة المناقشة التوقيع .....

2- الدكتورة بنان صلاح الدين: ممتحناً داخلياً التوقيع .....

3- الدكتور نادر قاسم: ممتحناً خارجياً التوقيع .....

القدس/ فلسطين

1434هـ/2013م

الإهداء

إلى أبي العزيز قدوتي ومثلي الأعلى ..

إلى أمي الغالية التي بسطت علي جناح الحنان منذ نعومة أظافري ..

إلى زوجتي الحبيبة هيا التي ظللتني بصبرها وشاطرتني البذل والتعب..

إلى أزهار حديقتي يزن ولانا وعمّار..

الباحث

أحمد فائق أبو سالم

إقرار

أقر أنا مقدم الرسالة أنها قدمت إلى جامعة القدس لنيل درجة الماجستير، وأنها نتيجة أبحاثي الخاصة باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة أو أي جزء منها لم يقدم لنيل أية درجة عليا لأية جامعة أو معهد.

التوقيع : .....

أحمد فائق أبو سالم

التاريخ : .....

شكر وتقدير

بعد حمد الله أتقدم بجزيل الشكر من الدكتور حسين الصياد لتفضله بالإشراف على هذا البحث

كما أشكرعضوي لجنة النقاش الدكتور نادر قاسم والدكتورة بنـــان صـــلاح الدين.

وأشكر كل من قدم لي يد المساعدة وأسعفني بجهده ووقته مع حفظ أســـمائهم جميعًا.

الباحث

أحمد فائق أبو سالم

الملخص

يهدف هذا البحث إلى التعرُّف إلى الآلية التي وظَّف بها الروائي حسن حميد موضوع الهُوية والاغتراب في رواياته الأدبية.

لذلك قام الباحث بعمل دراسة فنية تحليلية لعدد من نصوصه الروائية تحاول تقديم تصوّر واضح يقارب اهتمام الكاتب بهذا الموضوع وأثره في الواقع الفلسطيني.

وقد بدأ البحث بتناول مفهوم الهُوية لغة واصطلاحًا، وتجلياتهما في أربع من روايات حسن حميد وفق صدورها الزمني وهي: (تعالي نطيِّر أوراق الخريف) و (جسر بنات يعقوب) و(النهر بقمصان الشتاء) و (مدينة الله).

ثم تناول الباحث مفهوم الاغتراب لغة واصطلاحًا، وتجلياته في روايتين للكاتب هما: (تعالي نطيّر أوراق الخريف) و (النهر بقمصان الشتاء).

وفي الدراسة الفنية أبرز البحث العديد من الجوانب الفنية للعناصر الروائية في روايات حسن حميد، وقدمها بلغة واقعية وجمالية.

ومن النتائج التي توصل إليها البحث أن الهُوية الوطنية الفلسطينية ثيمة واضحة في روايات حسن حميد الأدبية، وأن هواجس المنفى والاغتراب تحضر بزخم في هذه الروايات، التي نجح الكاتب في توظيفها.

كما يتميز حسن حميد في رواياته بلغة شاعرية عالية، ويكثر من الوصف وعرف إلى حدّ ما كيف يقيم توازناً بين مضمون الروايات وشكلها الفني.

Identity and Alienation in Hassan Hamid's Novels

Prepared by: Ahmad Fayeq Abu Salem

Supervised by: Dr. Hussein Sayyad

Abstract

This study aims at identifying the method by which the novelist Hassan Hamid addressed the issue of identity and alienation in his literary novels.

The researcher; thus, has carried out an analytical technical study of a number of Hamid's narratives, in an attempt to provide a clear vision similar to his interest in this subject and its impact on the Palestinian situation.

The study has addressed the concept and the manifestation of identity in four novels of Hassan Hamid, in a chorological order, namely: (Come! Lets' Fly Autumn Leaves), (Bridge of Jacob's Girls), (A River in Winter's Shirts) and (Ramallah City).

Then, the researcher has addressed the concept and the manifestation of alienation in two novels of the author Hassan Hamid, namely: (Come! Lets' Fly Autumn Leaves) and (A River in Winter's Shirts).

The technical study has also highlighted several technical aspects of the narrative elements of Hasan Hamid's novels, and has also presented them in a realistic and literary language.

The study found out that the Palestinian national identity is a clear theme in Hamid's novels, and that the presentiments of exile and alienation are clearly manifested in these novels which the author has successfully addressed.

Hassan Hamid's novels are characterized by highly poetic language and rich description, and he also balanced between the content and artistic form of his novels.

المقدمة

الحمدُ لله ربِّ العالمين، حمداً يوافي نعمه ويكافئ مزيده، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين سيدنا محمد، وبعد:

تستمد الهُوية الوطنية الفلسطينية خُصوصيتها من واقع النفي والاغتراب القسري الذي يعانيهِ الشعب الفلسطيني المشرَّد، منذ عمليات التطهير العرقيِّ الشامل، التي اقتلعته من أرضه وعصفت بوجوده، على يد العصابات الصهيونية عام 1948م؛ فانبثق من هذا الواقع أدب فلسطيني مقاوم، يرصد أشكال المعاناة، ويخلّدُ صور التضحية والفداء، عبر مسيرة حاشدة بالكفاح.

ولعبت الرواية الأدبية الفلسطينية دوراً بارزاً في رفد الأدب الفلسطيني بطاقاتٍ فكرية وإبداعية تعمِّقُ الانتماء للهُوية والجذور.

وأسهمت ثلَّة من الروائيين الفلسطينيين في إنارة الوعي بالهُوية الفلسطينية، وفضح المؤامرات الصهيونية لطمسها أو شطبها بالأكاذيب تارةً وتهويد رموزها تارةً أخرى.

ويبرز الكاتب (حسن حميد) حفيَّاً في إبداعه الرِّوائي بالهُوية الفلسطينية، قابضاً على تجربة الاغتراب التي عاشها ويعيشها في مخيمات اللجوء في سوريا.

فأتت رواياته الأدبية استجابة حيَّة لهذه التجربة التي ارتأى الباحث أن تكون محور أطروحته لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها معنونة بـ (الهُويَّةُ والاغتراب في روايات حسن حميد).

وقد دفع الباحث إلى اختيار هذا الموضوع أسباب عديدة يمكن إجمالها وفق الآتي:

1. الأهمية الكبيرة التي تجسدها الهوية الوطنية الفلسطينية، في إثبات حق الشعب الفلسطيني التاريخي في وطنه، في ظل استمرار واقع النفي والاغتراب لملايين الفلسطينيين، لا سيّما أن الصراع بين الشعب الفلسطيني وأعدائه الصهيانة يتمحور حول هوية الأرض.

2. اهتمام الروائي حسن حميد في رواياته الأدبيّة بالهوية والاغتراب اهتمامًا لافتًا، فروايات الكاتب تعكس ملامح بارزة للهوية الوطنيّة الفلسطينية تستحق الدراسة، كما تعكس مظاهر عديدة للاغتراب تحاكي واقع الشعب الفلسطيني المشرّد.
3. لأن الهويّة الوطنيّة الفلسطينية في روايات الكاتب شكل من أشكال النضال، ينسجم مع دوره ورسالته في مواكبة نضال شعبه الفلسطيني بالكلمة الهادفة.
4. لم يجد الباحث – في حدود علمه– أحداً من الدارسين قد تناول هذا الموضوع بالبحث والدراسة المستقلة سوى بعض المقالات التي لا تغطي الموضوع من كافة جوانبه.

وقد أفاد الباحث من عدد من الدراسات التي أسهمت في إضاءة جوانب هذا البحث، منها:

1. الكاتب والمنفى (هموم وآفاق الرواية العربية)، لعبد الرحمن منيف.
2. الاغتراب، لمحمود رجب.
3. الطريق إلى الخيمة الأخرى (دراسة في أعمال غسان كنفاني), لرضوى عاشور.
4. قضايا فلسطينية – السياسة والثقافة والهوية، لفيصل دراج.
5. بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية) لحسن بحراوي.

وقد اعتمد الباحث في هذه الدراسة على المنهج التكاملي، فأفاد من أكثر من منهج، يوضحها الباحث أثناء عرضه للفصول.

قسّم الباحث هذه الدراسة إلى مقدّمة وتوطئة وثلاثة فصول وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع.

ففي التوطئة تناول الباحث الهوية في المفهوم والاصطلاح رابطاً بين المفهوم اللغوي والمصطلح الأدبي.

أما الفصول فكانت على النحو الآتي:

الفصل الأول:

تناول الباحث في بداية هذا الفصل الرواية الأدبية عند حسن حميد وعلاقتها بالهوية الفلسطينية، مقدماً نبذة موجزة عن رواياته الأدبية.

وقد قسم الباحث هذا الفصل إلى مبحثين تناول في المبحث الأول سيرة الروائي حسن حميد، معتمداً المنهج التاريخي في التعرف إلى حياة الكاتب.

وتحدث في المبحث الثاني عن تجليات الهوية في روايات الكاتب، معتمداً المنهج التحليلي.

الفصل الثاني:

قسم الباحث هذا الفصل إلى مبحثين، تناول في المبحث الأول مفهوم الاغتراب في اللغة والاصطلاح، ثم الاغتراب في الأدب العربي، مقدماً نماذج من الشعر والنثر، وقد اعتمد الباحث المنهجين التاريخي والتحليلي.

وتحدث في المبحث الثاني عن تجليات الاغتراب في روايتي الكاتب: (تعالي نطيّر أوراق الخريف) و(النهر بقمصان الشتاء)، واعتمد الباحث المنهجين التاريخي والتحليلي.

الفصل الثالث:

تناول الباحث في هذا الفصل موضوع الهوية والاغتراب بالدراسة الفنية، وقسم الباحث هذا الفصل إلى مبحثين، تحدث في المبحث الأول عن مقومات الرواية الفنية التي تتكون من: السرد والحوار والشخصيات والحدث والحبكة والبيئتين الزمانية والمكانية، معتمداً المنهجين التحليلي والنفسي لسبر أعماق الشخصيات، وقراءة مواقفها.

وفي المبحث الثاني تحدث عن اللغة والأسلوب والخيال الفني والصورة الشعرية، متلمساً المواطن الجمالية التي يبثها الروائي، عبر شاعرية اللغة والخيال والصورة، معتمداً المنهجين التحليلي والجمالي.

أما الصعوبات التي واجهت الباحث فتتلخص في:

1. قلة الأبحاث والدراسات التي تتناول أعمال حسن حميد الروائية، بل عدم وجود بعض روايات الكاتب كرواية (السواد) التي لم يتمكن الباحث من الحصول عليها حتى من خارج فلسطين.
2. صعوبة التواصل مع الكاتب، إلا بعد لأْيٍ ومشقة، وذلك بسبب إقامته في سوريا، التي تمر في محنة قاسية، فحتى السيرة الذاتية التي استقاها الباحث من فم الروائي، جاءت بعد جهود مضنية وصبر طويل.

والله أسأل أن أكون قد وفقت وأصبت مرادي من هذه الدراسة

الفصل الأول

حسن حميد: الرواية الأدبية والهُويَّة الفلسطينيَّة

المبحث الأول: سيرة حسن حميد

1- مولده ونشأته:

2- ثقافته:

3- آثاره:

المبحث الثاني: تجليات الهوية في روايات حسن حميد

توطئة:

الهُويَّة من المفاهيم الأساسة في حياة أيّ شعب من الشعوب، تتيح اكتشاف شخصيته بأبعادها المادية والروحية، وهي محور وجوده وبقائه "تكون جزءاً لا يتجزأ في وجوده وصراعه مع الحياة، تتقدّم بتقدّمه وتتراجع بتراجعه".[1]

والهَويَّة في اللغة: "بِئْرٌ بعيدةُ المَهواة"[2]

يقول الشمَّاخ:[3]

ولَمَّا رَأَيْتُ الأمرَ عَرْشَ هَويَّةٍ تَسلَّيتُ حاجاتِ الفؤادِ بِشَمَّرَا

أي أنه "أراد لما رَأيتُ الأمر مشرفاً بي على هلكة تركته ومضيت، وتسليت عن حاجتي من ذلك الأمر، وشمّر: اسم ناقة، أي ركبْتُهَا ومَضَيْت".[4]

والهُوية هي "الحقيقة المُطلقة، المُشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق".[5]

أما الهُويَّةُ اصطلاحاً فلم يتفق الدارسون أو الباحثون على مفهوم مُحدد وجامع وشامل لها، لكنهم تحدَّثوا عن مفاهيمَ عديدةٍ، تبعاً للعلوم الإنسانيَّة المُختلفة التي ترتبط بها؛ فهي في المفهوم الوطني "السمات والخصائص المشتركة التي تميز جماعة معينة عن غيرها، وتعتز بها وتشكل جوهر وجودها وشخصيتها المتميزة".[6]

وفي المفهوم الفلسفي هي "وحدة المادة والرُّوح أو الذات والموضوع".[7]

---

[1] ابتسام اسكافي، الهوية الوطنية الفلسطينية في ظل العولمة، ص 31 ــ 32.

[2] ابن منظور، اللسان، مادة هوا.

[3] الشماخ بن ضرار، الديوان، ص28.

[4] ابن منظور، اللسان، مادة هوا.

[5] الشريف الجرجاني، التعريفات، ص 257.

[6] حسن الكحلاني، الهوية الثقافية الوطنية (رؤية مستقبلية)، صحيفة 26 سبتمبر، العدد 1231، 2005، ص 6.

[7] إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، ص 140.

وفي المفهوم الاجتماعيِّ هي "الشفرةُ التي يمكن للفرد عن طريقها أن يعرف نفسه في علاقته بالجماعة الاجتماعيَّة التي ينتمي إليها، والتي عن طريقها يتعرَّفُ إليه الآخرون، باعتباره منتمياً إلى تلك الجماعة، وهي مجموعة الرموز والعادات والقيم التي تنتقل داخل الجماعة".[1]

أما في المفهوم الثقافي فهي "الجوهر الناجم عن مجموع الرموز التي هي بدورها عبارة عن تلخيص وتجريد وترميز لحضارة أو ثقافة ذلك الشعب أو تلك الأمة".[2]

يتبين للباحث استناداً إلى المفاهيم السابقة للهوية، أن مفهوم الهُوية مفهوم متغير ومتبدل، إذ يتشكل بتأثير عوامل متباينة، تسهم في توسيع فضائه حيث "تلعب الأحداث والصراعات والانتصارات والتحولات، وعوامل التأثر والتأثير، كما التناقض والاختلاف الفردي والجماعي دوراً في تشكيل الهوية"[3].

وثمة صلة وثيقة بين مفاهيم الهُويّة بأبعادها اللغوية والاصطلاحية محورها الفرد، تتجسّد عبر نزوعه الذاتي أو عبر علاقته بالجماعة التي ينتمي إليها، والمجتمعات الإنسانية الأخرى، وتكوينه الثقافي الذي يستلهم منه اتجاهاته الروحية والفكرية، التي تؤسس بدورها وجوده التاريخي، وعمقه القومي والوطني وتماسكه الحضاري.

---

[1] رشاد الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل ص7.

[2] شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، ص 444.

[3] ابتسام اسكافي، الهوية الوطنية الفلسطينية في ظل العولمة، ص 31.

المبحث الأول: سيرة حسن حميد [1]

تعكس السيرة الذاتيَّة لأيِّ مبدع أو أديب، مزاجه الفكري، وذوقه الفنيَّ والجماليّ، في بناء عالمه التخييلي، وتستشف عوامل التأثير السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ وغيرها، التي كونت نصَّه الإبداعيّ، بظلاله الموحية.

فالاحتفاء بالسِيرةِ الذاتيّة للمبدع – في إطار الدراسة الأكاديمية – عامل مهم في إثراء البحث؛ لما في ذلك من كشف عن مواطن الأثر والتأثير، وانعكاسات ذلك في أعماله الأدبية.

من هنا، يتناول الباحث سيرة الكاتب (حسن حمِيد) على النحو الآتي:

1- مولده ونشأته:

ولد الرِّوائي الفلسطيني (حسن أحمد حميد حميد)، في قرية كراد البقارة عام 1955م، وهي تقع شمال شرقي مدينة صفد في الجليل الأعلى شمال فلسطين المحتلة، بين بحيرتي الحولة وطبريا، إلى الغرب من (جسر بنات يعقوب) على نهر الأردن.

وسميت كراد البقارة بهذا الاسم، نسبة إلى الأكراد والبدو المتجولين الذين نزلوا أرضها وأقاموا فيها في منتصف القرن الثالث بعد الألف الميلادي (1250م) إبّان العصر المملوكي.

وقد تمّ تهجير أهل القرية، في إطار عملية التطهير العرقي الشامل للشعب الفلسطيني عام 1948م، على أيدي العصابات الصهيونية؛ فسكنوا في قرية نعران، إحدى قرى الجولان السوري المحتل على الحدود الفلسطينية ترقّباً للعودة.

وعندما وقعت كراد البقارة في المنطقة منزوعة السلاح، عاد أهلها إليها، ثم أجبروا على الخروج منها مرة ثانية قسراً عام 1956م، في ظلّ العدوان الثلاثي على مصر في

[1] استقى الباحث سيرة الروائي حسن حميد من فم الروائي نفسه، في اتصال هاتفي أجراه الباحث مع الروائي المقيم في سوريا بتاريخ 3/5/ 2012، وكان الروائي أرسل للباحث قبل هذا الاتصال نبذة عن سيرته عبر الايميل لم تف بالغرض، ولم تتكرر المحاولة بسبب تردي الأوضاع الأمنية في سوريا حينها وحجب شبكة الانترنت، فاتصل الباحث شخصياً بالروائي.

10/29/ 1956م، وسريان تيار المدّ القومي في نفوس الناس وعقولهم، فأقام اليهود على أنقاضها مستعمرة "إيليت هشحر"، وانتقل أهل كراد البقارة للعيش في مدينة القنيطرة السورية، التي هدمها الصهاينة عام 1973م.

وبعد سقوط الجولان السوري بيد إسرائيل عام 1967م، عاش حسن حميد في المخيمات الفلسطينية في ضواحي مدينة دمشق وهي: مخيم (ببيلا)، ومخيم (جرمانا)، ومخيم (سبينة).

وحسن حميد هو ابن فلاح بسيط، لم يقرأ ولم يكتب، أصبح والده بعد عام 1967م فدائياً، عاش حياته في المنفى بالأردن داخل القواعد الفدائية والمُغُر بجبال عجلون، ونال شرف الشهادة سنة 1971م.

ولحسن حميد خمسة إخوة وثلاث أخوات، وهو متزوج وله ثلاث بنات وولد واحد.

2 – ثقافته:

درس حسن حميد المرحلة الابتدائية في مدارس مدينة القنيطرة، فالمرحلة الإعدادية في مدارس وكالة الغوث الدولية في مخيم (جرمانا)، فالمرحلة الثانوية في مدارس مدينة القنيطرة.

حاز على شهادتي الثانوية العامة؛ الأولى عام 1973م، ودخل بموجبها إلى دار المعلمين في دمشق، وتخرج فيها معلماً بتخصص ابتدائي عام، فعمل في مهنة التدريس من سنة 1975م وحتى سنة 1980م. والثانية عام 1975م؛ كي تؤهله لدخول الجامعة، فدخل بموجبها إلى جامعة دمشق؛ ليدرس الفلسفة وعلم الاجتماع.

تخرج في جامعة دمشق حاملاً الإجازة "[1]" في الفلسفة وعلم الاجتماع سنة 1980م، ثم درس دبلوم التأهيل التربوي سنة واحدة عام 1981م، فدبلوم دراسات عليا في التربية سنة واحدة أيضاً عام 1982م.

[1] الإجازة: هي مرحلة الليسانس في سوريا.

ودرس مرحلة الماجستير سنة واحدة بكلية التربية في جامعة دمشق 1983م، ولم يناقش رسالة الماجستير، ثم انقطع عن الدراسات العليا مدة عشرين سنة من عام 1983م وحتى عـــام 2003م، تفرغ خلالها للكتابة الأدبية بالإضافة إلى عمله في الصحافة الأدبية.

وقد عاد إلى الدراسات العليا من خلال الجامعة اللبنانية ببيروت سنة 2003م، وحاز على درجة الماجستير بدرجة جيد جداً، ثم حاز على درجة الدكتوراه بدرجة جيد جداً عام 2008م من نفـــس الجامعة، وكانت رسالته بعنوان (الذهنية العربية /الثوابت والمتغيرات).

عمل حسن حميد في الصحافة الأدبية لدى اتحاد الكتاب العرب السوري، وشارك في تأســيس أول جريدة عربية تعنى بشؤون الأدب والإبداع في سوريا باسم (الأسبوع الأدبـــي) –ولا تـــزال تصدر– مع الروائي السوري عبد النبي حجازي، وقد تسلَّم مسؤوليات عدة في هذه الصحيفة منها: المحرر الرئيس، وسكرتير التحرير، ورئيس التحرير.

وعمل كذلك رئيساً لتحرير مجلة (الموقف الأدبي) التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب السوري، وهي مجلة ثقافية شهرية.

وعمل أيضاً رئيساً لفرع اتحاد الكتاب العرب بالقنيطرة سنة 1990م.

كما عمل خبيراً في قراءة المخطوطات في اتحاد الكتاب العـــرب، ووزارة الثقافـــة الســـورية، ومؤسسة السينما السورية، ومديرية الدراما السورية منذ عام 1986م وحتى اليوم.

وعمل في مجلة (الهدف) التي تصدر عن (الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين)، بقيـــادة (جـــورج حبش) في القسم الثقافي من سنة 1987م إلى سنة 1991م.

وهو يكتب مقالات صحافية في بعض الصحف الصادرة في سورية ومنهـــا: جريـــدة البعـــث اليومية، التي يكتب فيها مقالاته في زاوية حديث الصباح.

حكّم حسن حميد عشرات المسابقات الأدبية بين قصة قصيرة، ورواية؛ لمكانته المميّـــزة فـــي حقلي الأدب والثقافة، ونتاجاته الخصبة في الرواية والقصة القصيرة والمقالة الأدبية والصـــحافية،

ولمشاركته الفاعلة في الحركة الأدبية والثقافية بمشاهدها الثلاثة: الفلسطيني والسوري واللبناني، في إطار اتحاد الكتاب العرب بشكل خاص، ثم في إطار وزارة الثقافة السورية، والمؤسسات الثقافية الفلسطينية في سورية التابعة لفصائل المقاومة الفلسطينية، مثل مجلة (الهدف) وغيرها.

فاز الروائي حسن حميد بجوائز أدبية عديدة في مجال القصة القصيرة، والرواية منها:

1. جائزة نجيب محفوظ للإبداع الروائي العربي، عن روايته (جسر بنات يعقوب) عام 1999م.
2. حاز على الجائزة نفسها، عن روايته (تعالي نُطيِّرُ أوراق الخريف) عام 2001م.

تُرْجم بعض أعماله إلى لغات عديدة منها: الفرنسية، والإنجليزية، والفارسية، والإيطالية، والألمانية، والإسبانية، والأرمنية، ومن أعماله المترجمة: (جسر بنات يعقوب)، و(مدينة الله)، و(تعالي نُطيِّرُ أوراق الخريف) وجميعها روايات، والكثير من القصص القصيرة، والموسوعة القصصية الفلسطينية، وهي موسوعة ترجمها الدكتور الراحل عبد الوهاب المسيري وابنته نورا إلى الإنجليزية، طبعت من جهة بريطانية عام 1995م، وتتناول هذه الموسوعة بالتعريف والدراسة أعلام الأدب الفلسطيني منذ خليل السكاكيني وحتى اليوم.

وهو يعمل اليوم رئيساً للقسم الثقافي في مجلة (صوت فلسطين)، وأميناً للسر في فرع اتحاد الكتاب العرب بالقنيطرة، بالإضافة إلى عمله خبيرا في قراءة المخطوطات لدى جهات رسمية وغير رسمية، ولا يقصد بالمخطوطات ما يتم تحقيقه من كتب تراثية قديمة بطريقة علمية ومنهجية، وإنما تتمثل هذه المخطوطات في الأعمال الأدبية المكتوبة حديثاً لكتاب في فنون الرواية والقصة القصيرة والدراسات الأدبية وغيرها، والتي تُقَدَّمُ إلى خبراء في ميدان الأدب والنقد للنظر فيها وتقييمها قبل الموافقة على طباعتها، ومن ثمّ نشرها.

3 – آثاره:

لحسن حميد آثار إبداعية أدبية، تنم عن حسّ أدبي، وتنوّع بين القصص القصيرة والروايات والدراسات النقدية، يوضحها الباحث وفق الآتي:

أ – المجموعات القصصية

كتب حسن حميد ثماني مجموعات قصصية، ضم كل منها عدداً مختلفاً من القصص.

وتعكس قصص حسن حميد، جانباً أصيلا من الشخصية الفلسطينية الإنسانية، الخالية من الأسطرة، والمحكومة بسقف اللجوء، ومعاناة المخيم، الذي شكل بقاطنيه، وأوضاعه الاجتماعية، والسياسية، والنضالية، المادة الأساسة لهذا العمل القصصي، وهي على هذا النحو:

1. (اثنا عشر برجاً لبرج البراجنة)، دمشق: م.ت.ف، 1983م.
2. (زعفران والمداسات المعتمة)، دمشق: دار طلاس، 1986م.
3. (دوي الموتى)، دمشق: وزارة الثقافة، 1986م.
4. (طار الحمام)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1988م.
5. (مطر وأحزان وفراش ملوّن)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1992م.
6. (هناك قرب شجر الصفصاف)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1995م.
7. (حُمّى الكلام)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
8. (في البحث عنها)، عمان: دار نارة للنشر والتوزيع، 2006م.

ب – الروايات:

كتب حسن حميد ست روايات، تحدث فيها عن موضوعات عديدة منها: عادات الشعب الفلسطيني الاجتماعية، وذاكرته الجماعية في أرضه السليبة، وهويته الوطنية، والمنفى والاغتراب، ونضاله ومقاومته للاحتلال الصهيوني، ومقدساته، وأمله في العودة إلى وطنه، وغيرها، يذكرها الباحث وفق التسلسل التاريخي لصدورها، وهي:

1. (السواد)، دمشق: دار الأهالي، 1988م.
2. (تعالي نُطيِّرُ أوراق الخريف)، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1992م.
3. (الونّاس عطية)، دمشق: دار السوسن للطباعة والنشر، 2002م.
4. (جسر بنات يعقوب)، ط 4، رام الله: دار الماجد، 2004م.
5. (النهر بقمصان الشتاء)، ط1، رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية (الهيئة العامة للكتّاب)، 2005م.
6. (مدينة الله)، ط1، رام الله: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2009م.

ج – الدراسات:

كتب حسن حميد ثلاث دراسات نقدية في الأدب العربي واليهودي والغربي (النصراني)، هـــي على النحو الآتي:

1. (ألف ليلة وليلة: شهوة الكلام، شهوة الجسد)، اللاذقية: دار ماجدة، 1996.
2. (البقع الأرجوانية في الرواية الغربية)، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1999.
3. (الأدب العبري: المرجعيات، والمصطلحات، والرؤى)، دمشق: دار السوسن للنشر والطباعة والتوزيع، 2001.

المبحث الثاني: تجليات الهُويَّة في روايات حسن حميد

تشكِّل رواياتُ الكاتب (حسن حميد) امتداداً تاريخياً للرِّواية الأدبيَّة الفلسطينيَّة، في بحثها الدائم عن الهُويَّة الوطنيَّة الفلسطينيَّة، بأبعادها: السياسيَّة والاجتماعيَّة والدينية والإنسانيَّة والجماليَّة، والتي صاغتها أسماء روائية، تركت بصمتها الواضحة على جسد السَّرديتيْن العربيَّة والفلسطينيَّة، كـــ(غسان كنفاني) و (جبرا إبراهيم جبرا) و (إميل حبيبي)، وغيرها.

إذ يعطي الكاتب مساحة كافية للهُويَّة الوطنية الفلسطينية في رواياته الأدبية، بكل مكوناتها التي تتجسد في الجغرافيا والتاريخ والذَّاكرتين الفردية والجماعيَّة، ومحنة اللجوء وتجربة الثورة، وشعاع الأمل الممدود بالعودة إلى ربوع الوطن.

لذا تقترن الأرض في خطابه الروائي، بصراع الشعب الفلسطيني مع لصوص الوطن ومُغتصبيه؛ ذاهباً إلى تفنيد الرِّواية الصُّهيونيَّة الزَّائفة، عن المكان والتاريخ الفلسطينيَّيْن، في سياقها المستلّ من الأساطير.

يفتتح حسن حميد نتاجه الروائي بروايته الأولى (السواد أو الخروج من البقارة)، والتي يتلخص مضمونها الروائي في تصوير علاقة الصِّراع بين الصَّهاينة والشَّعب الفلسطيني، الذي يتعمق بعد احتلال فلسطين عام 1948م.

هذا الصراع الذي ظهرت إرهاصاته الأولى في المؤتمر الصهيوني الأول في مدينة (بازل) بسويسرا عام 1897م، ووجد بدايات ترجمته الفعلية على الأرض إبَّان الاستعمار البريطانيّ لفلسطين، الذي احتضن المشروع الصهيوني الاستعماري وأرسى دعائمه بشتى طرق الدعم المادي والمعنوي.

فيصور لنا الروائي، مواجهة الفلسطينيين في الرِّيف الفلسطيني، لعصابات القتل الصهيونيَّة والجيش البريطانيّ ضمن حكايات ينهلها الروائي من فمِ جدَّته، حكاياتٍ تنشطر بين الحب الإنسانيّ، وجماليَّة الطبيعة الفلسطينيَّة الخلابة، التي تمنح الفلسطينيَّ إكسير الحياة، وبين خطوطِ الحُزْنِ السوداءِ التي حفرتها المعاناة وما زالتْ تحفرُهَا في ذاكرةِ الفلسطينيين ووجدانهم.

وفي روايته الثانية (تعالي نطيِّرُ أوراق الخريف) ، يتحدثُ الروائيُّ عن المخيَّم الفلسطينيِّ في زمن الثورة الفلسطينية المعاصرة، وتصاعد الكفاح المسلَّح بعد سقوط عام 1967م إلى ذرى عالية من الحماسة الوطنية والمراهنة على البندقية في استعادة الحق الفلسطيني الضائع.

فإذا بهذا الكفاح ينتقل "من مجال عملياتٍ محدودة تقوم بها مجموعات أو تنظيمات صغيرة إلى إطار نهضة وطنيّة تؤكّد الهُويَّة الفلسطينية سياسياً وعسكرياً وثقافياً".[1]

وفي تناوله للمخيم يروي الكاتبُ حكايةَ الفلسطينيين الذين طَّهروا المكان وأكسبوه طابعاً إنسانيًّاً، في ظل حياة فلسطينية، يمتزجُ فيها الحبُّ والتآخي بذكرياتِ الماضي، وتتداخلُ فيها المعاناةُ بأعمال البطولة والفداء.

وثمّةَ رؤية نقديَّة في الروايَة تمجِّد المقاومة والتّضحيات، وتسقط القناع عن سارقي الثورة وانتهازيّيها؛ فاضحة فسادهم وانحرافهم، واستبدالهم ربيعَهَا المزهر، بخريف هم أوراقه التي ستطير، عند أول ريحٍ، وهو المعنى ذاته الذي تعكسه دلالة عنوان الرواية، بوصف الفاسدين بـــ (أوراق الخريف).

ويتناول حسن حميد في روايته الثالثة (جسر بنات يعقوب)، الشخصية اليهودية، التي يوحي بها اسم (يعقوب)، الذي جاء وبناته من الشَّمال ليعيشوا قربَ (الجسرِ العتيق) على نهر الأردن، والذي عُرِف فيما بعد بـــ (جسر بنات يعقوب)، بالقربِ من قريةِ (الشماصنة) شمال غربي مدينة (طبريا)، إذ تميطُ أحداث الرواية اللثامَ عن حقيقةِ هذه الشخصيَّة، وملامحها التي تكشفُ تضحيتها بالأخلاق والقيم والمبادئ، من أجل المال، واعتمادها وسائل الخداع ذاتها في كل زمان ومكان فهي شخصيَّة متخيَّلة يبتكرُها الرّوائي، وليست شخصية دينية أو تاريخية محددة، تقبضُ على المال لتصل إلى أهدافها، الذي ترى فيه عصب وجودها.

ثم يكتبُ (حسن حميد)، روايته الرابعة بعنوان (الونّاس عطية)، التي يغلبُ عليها الطابعُ الصوفيّ، فتعكِسُ جانباً من المُناخِ الاجتماعيّ والدينيّ في خمسينيات القرن العشرين، حيثُ تتّصلُ

[1] رضوى عاشور، الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص 95.

مدينةُ (دمشق) بمدينة (القدس)، في علاقة مكانية روحيَّة، تغمُرها الأشواق الدينية، خاصة إذا عرفنا أن مدينة (دمشق) كانت في تلك الفترة، حاضنة أساسة للصوفيَّة، وقبلة للمتصوفين.

أما روايته الخامسة (النهر بقمصان الشتاء) ، فهي رواية تقع أحداثها في أواخر العهد العثماني، وزمن الانتداب البريطاني، وبدايات سقوط فلسطين عام 1948م وبعده.

وقد استند الكاتب فيها إلى الذاكرتين الفردية والجماعية لفلسطينيين في وطنهم قبل سقوطه بيد الصهاينة عام 1948م، وإجبارهم على الرحيل منه قسراً؛ ليحرمهم منطق القوة والغطرسة الصهيونية من العودة إليه، وجزء منهم – ومن بينهم الروائي – يعيش على مرمى النظر منه، محترقين بنار الغربة والمنفى، التي ما زالت أرواحهم تصطلي بحرّها.

وفلسطين في الرواية مهد الديانات السماوية، كما هي في الواقع، بلد متعدد حضارياً؛ لذلك نرى أحداث الرواية تنتسج في الدير والمسجد، والتي تجسد انصهار المسلمين والمسيحيين ممثلين بشخصيات (الشيخ) و(الراهب) و(الراهبة)، في بوتقة الهم الواحد والمصير المشترك، يجمعهم الحب المتبادل والتآخي، وقسوة العيش وشظفه.

أما روايته السادسة (مدينة الله) ، فيجعلها لمدينة (القدس) وما يجاورها من أماكن فلسطينية أخرى، متناولاً عبر سطور الرواية مكانتها التاريخية والدينية والجمالية، والأمل المعشش في نفوس أهلها بزوال الغزاة الصهاينة، والصبر الذي ليس له ساحل.

وقد اتكأ الروائي في هذه الرواية على أسلوب الرسائل، التي بلغت تسعاً وأربعين رسالة، أرسلها الراوي (فلاديمير بودنسكي) المستشرق الروسي إلى أستاذه (جورجي إيفان) الذي حبَّب إليه اللغة العربية، وهيّج شوقه لزيارة القدس والأماكن المقدسة.

وتكون المفاجأة بأن تقع هذه الرسائل بيد الرقابة الإسرائيلية فتصادرها، ثم تحملها (وديعة عميخاي) التي درجت على مراقبتها في مركز البريد بعد انقضاء عشر سنوات إلى بيت الشرق في القدس؛ بهدف إيصالها إلى أصحابها، غير أن الموظف المسؤول ينشرها في كتاب، بعد عجزه عن إيصالها إلى أصحابها.

يصوغُ الروائي (حسن حميد) رواياته الأدبية بتدفق سرديّ، يحاكي واقع الناس قبل الاغتراب القسري من فلسطين عام 1948م، ببساطته وعفويّته من جهة، ومتغيرات هذا الواقع بعد تبدله إلى النقيض في صقيع المنفى من جهة أخرى، إذ يلتقط الروائي بعين نافذة ملامح للهوية الفلسطينية، التي يرصدها بأسلوبه البلاغي المشبع بالتصوير والوصف؛ لتمتزج في لغته قراءاته التاريخية والمرويات الشفوية مع خياله المنتج، خالقاً بذلك عالماً روائياً يواكب نضال شعبه ثقافياً وأدبياً.

وتتجسد مظاهر هذا الوصف في مواطن متفرقة من رواياته الأدبية، مثال ذلك ما جاء في روايته (النهر بقمصان الشتاء)، حيث يستمد صوره من بيئة الريف الفلسطيني، كالعادات والتقاليد التي يستقيها من سوق (الخالصة)، كطقوس إنْزاء الثيران على الأبقار، بمدلولها إلى الخصب الذي يرمز الكاتب بوساطته إلى حياة الفلسطينيين المترعة بالأمل الذي يعلقه الفلسطيني أيقونة على صدره في كل زمان ومكان فيقول: "..فيقفز الثور نحو البقرة، بقائمتيه الأماميتين وسط همهمات الخلق المحتشدين المعجبين بقدرة الثور، واستجابته لتحريض صاحبه!".[1]

ومن مظاهر الوصف كذلك طقوس الوشم التي تتقنها عجائز بلغن من الاحتراف كلّ غاية، بتزيين أكفّ العرائس بالحنّاء، وهذا ملمح تراثي بارز من ملامح الهوية الوطنية الفلسطينية، يجسد جماليات الحياة الفلسطينية في مواسم الزواج والأفراح، فيقول: "..لحظتئذٍ تشرع المرأة السمينة بتخطيط الأصابع، وظاهر الكفين بالرسوم، ترسم نباتات وأزهاراً وطيوراً محوّمة، وبعض النجوم، ومن حولها النساء يهزجن".[2]

فالوشم عبر التاريخ علامة ثابتة تخترق حدود الزمن ولا تمّحي، ويأتي توظيف الروائي لطقوس الوشم، بغرض الايحاء بتجذر الهوية الفلسطينية وتعمقها رغم المؤامرات التي همى ويهمي سيل واديها لشطب هذه الهوية أو تفتيتها، والتي اصطدمت مراراً بصخرة الشعب الفلسطيني الصلدة، خاصة بعد هدم كيانه الوطني والاجتماعي في عاصفة الاغتراب القسري عام 1948م، فلا يستطيع أي مستعر أو محتل محو هوية الشعب الفلسطيني أو إلغاءها؛ لأنها محفورة كالوشم في وعيه وذاكرته.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 14 - 15.

ويتكئ الكاتب في تجسيد مظاهر الهوية الفلسطينية على أسلوب الرواية الشفوية، التي تنسل خيوطها من نسيج الذاكرة الجماعية للفلسطينيين في قراهم ومدنهم، وتنهل مادتها من معين الناس البسطاء.

ويجسد التاريخ الشفوي بوتقة الذاكرة الجماعية، فيرصد لنا صورة الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات في مرحلة تاريخية معينة.

وهو يستدرك، ما فات التاريخ المدون عن قصد أو عن غير قصد، بصفته الآلية الأنسب للشعب الفلسطيني، لجسر الفجوة الناجمة عن اغتراب مئات آلاف الفلسطينيين قسراً، وقابلية الطعن في الرواية الصهيونية الزائفة التي عملت وما فتئت تعمل على تغييب الرواية الفلسطينية، وتفريغ الذاكرة الجماعية التي يشحنها الكاتب بالمزيد من مظاهر وصور العادات والتقاليد الاجتماعية الفلسطينية التي تعكس جانباً صميماً للهوية الفلسطينية، يولد من رحم التراث الشعبي الفلسطيني كظاهرة الختان الجماعي للمواليد، المتوارثة من مئات السنين، والتي ترافقها طقوس معينة تتجسد في انتظار وصول عدد الذكور إلى أربعين مولوداً لبدء عملية الختان.

إذ يضعنا الروائي في صورة هذه الطقوس في روايته (النهر بقمصان الشتاء)، حيث ينصب أهالي قرية (الشماصنة) في جو احتفالي تسوده الألفة والعلاقات الاجتماعية المنفتحة بعد عملية الختان "الخيام على البيادر، ويوقدون النار ويذبحون الذبائح والنساء يغنين ويهزجن، والرجال يستقبلون ضيوفهم القادمين من القرى والمدن القريبة! وأصوات أجران القهوة تتعالى منذ الصباح، وكأنها الغذاء الأزلي الذي يدعو الناس لكي يجتمعوا على المحبة والفرح والسرور"[1].

يقع في ثنايا هذا الوصف، توظيف واضح لرسالة الروائي بمعطياتها الوطنية والإنسانية، وانعكاساتها التاريخية، في الكشف عن جذور الهوية الفلسطينية، بمراياها الجغرافية والتاريخية والمجتمعية، والتي تتوارى تحت طبقات الاغتراب.

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 246.

ولا غرابة في القول إن الرواية الشفوية للاجئين الفلسطينيين حول ماضيهم المغيّب والمصادر، حريّة بتوضيح مفهوم الفلسطيني الضحية، ونفي الرواية الصهيونية حول اليهودي الضحية، في ظل عجز التاريخ الرسمي عن ملء الثغرة بين الروايتين: الفلسطينية والصهيونية، وذلك عائد إلى أن التاريخ الرسمي "بات يكتب ضمن سياق تسوية لا تتضمن الذاكرة التاريخية، أي لا تتضمن الاعتراف بذاكرة الظلم والغبن الذي لحق بسكان البلاد الأصليين، تحول إلى منقلب عليها، فالذاكرة تتعارض مع حساباته البراغماتية الحاضرة، وسياسته اليقظة تتعارض مع شاعريتها".[1]

فإذا كان الإبداع الروائيّ ذا بعد حضاريّ، يتصدى لمسؤولية حضارية؛ فإن (حسن حميد) يسعى حضارياً إلى مصداقية الرواية الفلسطينية، ودحض الرواية الصهيونية.

وإذ يلتزم الروائي (حسن حميد) بقضية شعبه المهجّر، فليس ذلك بمعنى الالتزام كمذهب أدبي يقيد حرية أتباعه، بل بمفهوم خاص للالتزام، هو ذاك الذي يفجر طاقات المبدع ولا يحبسها، في جمع السياسيّ والتاريخيّ بالفني والجمالي، والتقاط الجوهري في القضية الفلسطينية المتمثل في بعديها الإنساني والكفاحي، وما يشتملان عليه من قيم نبيلة تتجاوز زمانها ومكانها، وتدفع بالقضية الفلسطينية إلى الواجهة، كأهم قضية تحررية.

فتمسي الكتابة الروائية الإبداعية لديه، عملية تأسيس للواقع، بعد أن يميط اللثام عن الدعاية الصهيونية المضللة، التي تصنع من أكذوبة (الشعب المختار)، دافعاً قوياً؛ لخلق واقع سياسي صهيوني يطمس الهوية الفلسطينية ويمحوها.

وقد أسهمت في خلق هذا الواقع وإنضاجه دول استعمارية كبرى، بدءًا من بريطانا وانتهاءً بالولايات المتحدة الأميركية.

وفي حين تدور رحى الصراع بين الشعب الفلسطيني والصهاينة على الأرض وتاريخها وهويتها، فإن الروائي يتجه إلى التاريخ وحقائقه في دحض الطرح الصهيوني القائل بالمعنى القومي ليهودية فلسطين.

[1] عزمي بشارة، في الذاكرة والتاريخ، مجلة الكرمل، عدد 50، ص 47.

فالهوية الفلسطينية تسترفد أبعادها ومكوناتها من ينابيع الحضارات الإنسانية، وقبس الرسالات السماوية قبل الوجود اليهودي الطارئ في فلسطين وبعده.

فالشيخ (عبد الكريم الأسود) في رواية (النهر بقمصان الشتاء) يحاجج الإنجليز في مقرّ قيادتهم في (طبريا)، وقد طلبوا منه تخفيف لهجة العداء ضدهم، التي تتميز بالتحريض على الانتداب، الذي لم يعترفوا بأنه احتلال صرف، فيقول بما يوحي بهوية أرض فلسطين، ورفض الوصاية عليها: "إن الحضارة ظهرت أول ما ظهرت فوق هذه الأرض، وإن الأديان عرفت فيها، وإن الرسالات انطلقت منها ... فالناس والبلاد بلغوا سن الرشد منذ أزمان بعيدة!"[1].

وتجسد رواية (جسر بنات يعقوب) فضح التضليل الصهيوني، عبر سؤال ابنة (يعقوب) المستنكر، بقولها: "وكيف لا تعرف أسماء الأمكنة والنباتات والأشجار يا أبي وهي لنا؟! وكيف تكون لنا ونحن لا نعرفها؟".[2]

فلا شك بأن هذا السؤال يحيل إلى أسئلة أعمق، منها: لماذا جاء يعقوب وبناته الثلاث إلى قرية (الشماصنة)؛ ليقيموا قرب الجسر العتيق، الذي سمي بعد ذلك (جسر بنات يعقوب). ومن أين جاؤوا؟.

ويأتي الجواب عن هذه الأسئلة من قول ابنة يعقوب: "الأمر الذي جعل أبي يهاجر من الشمال بعد ما حقره الآخرون".[3]

وكان تحقير الآخرين ليعقوب نابعاً من موافقته على تقديم زوجته إلى الأرمني لقاء تعليمه مهنة الحلاقة وشيوع هذا الخبر بين الناس.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 240.

[2] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 138 – 139.

[3] المصدر نفسه، ص 125.

ويبرز هنا عنصران مؤثران في المضمون الروائي هما: الجسد والمال، إذ يشكلان مفتاحاً مهماً لمغاليق النفوس الضعيفة في امتحانها الأخلاقي والوطني أمام إغراءات المستعمر، الذي يسعى لإحكام سيطرته بتكوين شبكات من العملاء لتسهيل مهماته الاستعمارية، وتنفيذ مآربه.

والروائي إنما ينشد فكرة مفادها أن فلسطين كانت وما برحت بؤرة أطماع الغرباء عنها والمحتلين لها، وأنهم يلجؤون دائماً إلى حيل وأساليب منافية للأخلاق تارة وشريرة تارة أخرى؛ للاستحواذ على المكان وطرد سكانه الأصليين، وهذا الهدف في الاستيلاء على أرض الآخرين – الذي يذرع صفحات الرواية – دون أدنى انتماء حقيقي لها، نلمح ظلاله وانعكاساته اليوم في واقعنا الحالي الذي يجسده اليهود على أرض فلسطين "فيعقوب وأمثاله، ومنذ أن يخلق الواحد منهم تخلق معه جرثومة حب التنقل وحب العزلة والانطواء؛ لأن الآخرين مثل الضوء يكشفون أعماقه ودواخله، وغاياته الرخيصة".[1]

فهذا التنقل ينفي صفة الهوية الثابتة عنهم، ويسقط أي توظيف تاريخي أو ديني لتبرير الاحتلال الصهيوني لفلسطين وجميع المسوّغات لوجوده الطارئ والدخيل.

إذ نجد يعقوب يبرر وجوده في قرية (الشماصنة) بمسوّغ حراسة الجسر العتيق، الذي يوظف الكاتب دلالته في هذا السياق، للإيحاء ربما بمدينة القدس التي يرى فيها الصهاينة جسراً لتسويق تطلعاتهم الدينية وطموحاتهم السياسية، ودعايتهم الباطلة في ملكيتها واحتكارها وهي التي كانت قبل غزوهم لها مدينة مفتوحة لجميع البشر، شأنها شأن الجسر قبل قدوم يعقوب وبناته، "فالجسر منذ الأزل لم يحتج إلى حراسة، ولم يضمنه أحد". [2]

كان قدوم يعقوب بأطماعه ورؤيته العنصرية والاستعلائية إرهاصاً بمرحلة جديدة تنذر بتغييرات جذرية في سائر المنطقة العربية: "أجابه يعقوب، ودونما شرح طويل، أنه حارس الجسر وضامنه وأنه سيحرس الجسر ويضمنه بموجب صك الحراسة والضمانة الممنوح له من السلطان،

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 76.

[2] المصدر نفسه، ص 89.

وسارع يعقوب وبحركة مضطربة، وأخرج من بين ثيابه لفافة ورق راح يفتحها أمام نظر الرجل، وحرص حرصاً شديداً على أن يريه الخاتم والتوقيع".[1]

ويعتقد الباحث أن مدلول الصك يؤشر على تصريح (بلفور) لليهود بإقامة وطن قومي لهم في فلسطين، وأن مدلول السلطان يوحي بقوة استعمارية كبرى هي بريطانيا.

لقد لحق التغيّر بالقرية منذ وصلها يعقوب، ونبتت (المغتصبات) وتفشت، وكأنها فطريات سامة "بدا بيت يعقوب الحجري الواسع وبيت سليمان عطارة وجوديت الحجري الواسع أيضا، وغرفة عصمان القريبة تماماً من الطرف الشرقي للجسر تجمّعاً سكنياً جديداً تماماً في كل شيء، نسيجاً آخر في المنطقة".[2]

وإحدى جنايات احتلال الصهاينة لفلسطين، إنشاء السجون والمعتقلات للزج بسكان البلاد الأصليين في ظلمتها، بما ترمز إليه من ظلم وحط بالكرامة الإنسانية، وهذا يجسد قول الروائي: "وظلت غرفة عصمان، على سبيل المثال مكاناً للخوف والقسوة والأسرار والوحدة المطلقة، فلا أحد يقترب منها أو ينوي دخولها. إنها مكان للشراسة فقط، أو قل إنها مكان للحجز، مكان الداخل إليه لا يعرف متى يخرج منه".[3]

وفي مفارقة ترشح بالعنصرية السافرة يقول يعقوب: "يكاد قلبي يحترق يا سليمان وأنا أرى هؤلاء يروحون ويجيئون من فوق الجسر دون أن يدفعوا شيئاً". [4]

وقد حظيت هذه العنصرية بتطبيق ينم عن سادية بالغة، تعكس الوجه الحقيقي ليعقوب، حين بدأ يمتلك زمام القوة والنفوذ، ومغادرته تلك الصورة البائسة التي تستر خلفها؛ ليصل إلى مرحلة السطو على المكان، فيقول الروائي: "اقتربوا من الجسر وشرعوا يحفرون حفرة واسعة جدا، من أجل إقامة دعامة كبيرة ثابتة من الحجارة لكي يستند إليها طرف الجسر الشرقي بحيث يصير

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 88.

[2] المصدر نفسه، ص 306.

[3] المصدر نفسه، ص 306 – 307.

[4] المصدر نفسه، ص287.

الجسر ثابتاً من طرفه الغربي، ومتحركاً من طرفه الشرقي، وأن يُربط هذا الطرف الشرقي بحبل ويعلق في الهواء، بحيث لا يمرّ فوقه إلا من يدفع أو من يرضى عنه يعقوب، وحينئذ يشد الحبل فينزل الطرف الشرقي ويثبت فوق الدعامة الكبيرة فيمرّ من يمرّ، وبعدئذ يُرفع طرف الجسر الشرقي مرة أخرى، ويظل معلقا في الهواء لا ينزل مرّة أخرى إلا بالدفع أيضا".[1]

وهذا الموقف السادي ليعقوب تجاه أهالي (الشماصنة) يجد صداه اليوم في سياسات اليهود السادية تجاه الشعب الفلسطيني، عبر فصول الإذلال اليومي لأبنائه على المعابر والجسور التي يحرسونها بخوذهم وعنصريتهم البغيضة.

ولا يتناول الروائي الذاكرة الجماعية من منظور الحنين العاطفي، بل يسلحها بالوعي بالرواية الحقيقية للوجود العربي الفلسطيني ممتد الجذور في بواطن الأرض الفلسطينية المقدسة منذ آلاف السنين، والتي تفجرت من أجل حريتها أنهار من الدماء.

والذاكرة الجماعية في أبسط تعريف لها هي: ما تختزنه مخيلة اللاجئ الفلسطيني، من حكايات وصور ومعلومات، تتصل بحياة الإنسان الفلسطيني الاجتماعية والاقتصادية التي سادت قبل اللجوء، ثم ما تختزله هذه المخيلة من شريط أحداث واكبت التهجير القسري من فلسطين.

وأي نسيان لهذه الذاكرة يعدّ "خطيئة كبرى، ذلك أن احتفاظ المضطهد بذاكرته شرط ضروري لتحطيم قيوده".[2]

ويوظف (حسن حميد) في الدلالة على الذاكرة لغة كثيفة صافية، تتسج خيوط الذاكرة الجماعية وتنسق بين أجزائها، وتعكس الواجهة الثقافية للشعب الفلسطيني؛ للحفاظ على الموروث الثقافي الفلسطيني، كأحد أوجه الحفاظ على الهوية الفلسطينية، فاللغة "هي مستودع الذاكرة الجماعية".[3]

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 301.

[2] قضايا فلسطينية، فيصل دراج، قضايا فلسطينية – السياسة والثقافة والهوية، ص 20.

[3] إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية ص 219.

والذاكرة الجماعية، تجعل الفلسطينيين يعيشون التجارب بطريقة متشابهة، تضفي المعاني نفسها على هذه التجارب. فالفلسطينيون اللاجئون أو غير اللاجئين متصلون بقراهم أو مدنهم الفلسطينية بروابط شعورية، سواء أبصروها بأعينهم، أو سمعوا عنها من حكايات أجدادهم أو أوصاف آبائهم.

فهناك "المصاطب البارزة التي يرمي الأهالي فوقها التعب، والأحاديث والحكايات القديمة والذكريات، والتي يخطبون فوقها لأولادهم وبناتهم، أو يعقدون صفقات البيع والشراء والمبادلة، تلك المصاطب المنارة بالفوانيس، أو ضوء القمر، والتي فوقها يتوارثون تاريخهم وتاريخ أجدادهم من قبل".[1]

يفتح حسن حميد في مدونته السردية، نافذة تطل على المخيم الفلسطيني، باعتباره عاملاً مؤثراً في تطور الهوية الوطنية الفلسطينية، والوجه الأبرز في مرآة الاغتراب القسري عن الوطن، ومفصلاً أساساً في التجربة الفلسطينية النابضة بالوجع والمرارة، وعذابات الشتات.

وتتصدر روايته (تعالي نطيِّر أوراق الخريف)، الحديث عن المخيم، فالرواية المشحونة بالأسى والرغبة المستحيلة في الوجود، وتلامس أوتار الحزن الساخن، تحكي قصة بناء مخيم (جرمانا)، في ضواحي مدينة دمشق، الذي انبثق في عتمة التشرد، والرغبة الجامحة في معانقة الحياة رغم سِفْر التعب والفقر الذي يؤرخ للجرح الفلسطيني الذي يستعصي على الاندمال.

يضع حسن حميد قارئي روايته أمام مرحلة تأسيس المخيم، منذ بدايات اللجوء الفلسطيني إلى الضواحي الجنوبية لمدينة دمشق، والبدء بنصب الخيام، فيقول في الرواية: "قامت خيام أهل الحولة فوق مزبلة مدينة دمشق".[2]

وتتناول الرواية حكايات أسر تكافح من أجل الحياة، سلاحها الألفة والتلاحم، فتعكس في كفاحها وتلاحمها وعياً شعبياً عميقاً بواقعها، وإرادة قوية في رفض الاحتلال الصهيوني، والتشبث بالحب والأمل، والهوية الوطنية الفلسطينية التي يسجل للمخيم إسهامه في حفظها وحمايتها من الطمس أو التذويب، فيقول: "أخذ اسم مخيم جرمانا ... وبدؤوا ببناء الخيام، تساعدوا في بنائها وشد حبالها

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص137.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص9.

ودق أوتادها، وتسوية أرضها، واختار الجار جاره، وتداخلت الحبال فيما بينها وتعانقت، وتقابلت الأبواب وتلاقت".[1]

وفي ظل هذا الإصرار على الحياة، تتسع رقعة المعاناة بين اللاجئين حين "صارعوا الأمطار ومجاري الرياح، وصبروا فترة الشتاء كلها وقد مات بين أيديهم عدد كبير من الأطفال والشيوخ والعجزة... وأسسوا مقبرة المخيم".[2]

ويستمر تذوق المعاناة، من خلال رحلة النساء اليومية لجلب القوت بالبحث عن: "الخبيزة والهندباء واللوف والسبانخ والسلق والملفوف والقرنبيط..".[3]

وفي رحلة البحث هذه يلتقط الروائي الذاكرة الجماعية ويوظفها؛ للربط بين حاضر اللاجئين وماضيهم في أرضهم.

فصلة الهوية بالذاكرة الجماعية صلة بعيدة الغور "ففي الذاكرة تترسب الهوية لتبقى، ولتحافظ على استمرار وجودها من دون أن تذوي تحت وطأتها".[4]

فهذه النباتات هي وشيجة تشد الفلسطينيين إلى أرضهم التي تناءت عنهم، خصوصاً أن التقاط هذه النباتات من الأراضي المجاورة للمخيم، ليس كالتقاطها قبل الرحيل عن الوطن، حيث كان للفلسطيني خصوصيته في أرضه التي تفتح له أكمام الرزق من الفواكه والخضراوات، فيقطفها أو يلتقطها بتصرفه الحرّ.

وتمتد صور المعاناة وتكتمل عندما نرى العوز يجبر "بعض النسوة للعمل في بيوت الشوام ماسحات للأدراج، ومنظفات للبيوت .....".[5]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 19.

[4] نصر الدين لعياضي، الهوية الوطنية والتلفزيون: عشر أطروحات لتطليق المسلمات، مجلة عالم الفكر، مجلد 38. ص 389.

[5] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف ص 20.

أما الذاكرة الجماعية لسكان المخيم فتعج بصور الوطن، بشخوصها وحكاياتها، فتختلط المرارة ولوعة الفقد بالأمل المعلق ببذلة الفدائي، وتحت بريق الانجذاب بالعمل الفدائي يخلع معلم مدرسة المخيم ملابسه المدنية؛ كي يرتدي "بدلة الفوتيك الأخضر"[1] كما يقول حسن حميد.

فالأمل ينبثق في أقاصي النفس الإنسانية، صوتاً موحياً بالجمال والوصل والصبر وبناء الوجود أو استعادته، وهو يجعل من المفقود آية في الجمال، ويثق بأنه راجع إلى أهله ولو بعد حين.

وفي أدبنا العربي: قديمه وحديثه، أثّث سفراء الكلمة ومبدعوها، نتاجهم الأدبي بهذه الطاقة المعنوية الموحية بالتخيل.

فهذا الشاعر الأندلسي ابن زيدون يؤكد عهد الهوى، وينتصر بالأمل على يأسه، فيقول:[2]

لئن قصّر اليأسُ منكِ الأملْ وحال تجنيّك دونَ الحِيَلْ
فإنّ ذمامَ الهوى لم أزلْ أبقيهِ حفــظاً كما لم أزلْ

والأمل للفلسطيني هو عماد حياته، وهو الكوّة التي تضيء للأجيال القادمة الطريق إلى فلسطين المحررة، فعلى الأمل يعيش الفلسطيني لتحرير أرضه، واستعادة ما ضاع من حقوقه التاريخية في وطنه الذي اغتصبه عدوّه الصهيوني.

فنجد الشاعر الفلسطيني محمود درويش، يسمو بالأمل إلى مرتبة الموهبة، فيقول:

ليس الأمل مادة ولا فكرة. إنه موهبة[3].

فبالأمل تقيم فلسطين، في قلب الفلسطيني ومخيلته، "ذلك أن صورة فلسطين من صورة المنتمين إليها، ومن صورة الأمل وأخلاق الأمل التي تحيل على البشر قبل أن تستدعي الأرض. وتجعل فلسطين خالدة، تتجه إليها الأشعار، وتنظر إليها الروايات، وتتبرعم في ذاكرة الصبي الذي بترت

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 65.
[2] ديوان ابن زيدون، ص 181.
[3] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 61.

ساقه، وتتوالد في مخيلة الأم الثكلى، وترتفع مع أعلام الصبية الذين يجوبون الأزقة في يوم الأرض".[1]

فـــ (فضية العطا الله) المرأة الأربعينية التي أودى الثكل بجمالها وأذهبه، تزف بكرها (دحام) شهيداً في مقبرة المخيم، التي صارت تعكس حال التضحية والفداء لأبناء المخيم، خاصة الشباب المندفعين إلى قافلة الثورة، والمأخوذين ببذلة الفدائي وسلاحه، وقيمه النضالية المقدسة، فتتسع بذلك مساحة الحلم الفلسطيني الذي راح يتراءى كالضوء، بداية من الحلم بلقمة الأطفال، وانتهاءً بالعودة ولو بكفن شهيد.

فتقول له بحرقة وأمل: "الله معك يمة، مع السلامة يا حبيبي".[2]

وهذا يشير إلى أن المخيمات وبيوتها استطاعت "أن تقاوم وأن تتحول إلى أمكنة للفداء ومحاولة العودة إلى الوطن، فالمعاناة المكانية التي عاشها الفلسطيني في المخيم وبيوته، كانت عاملاً فعّـــالاً في التحول الإيجابي نحو الحرية، وأصبحت بيوت المخيم وجـــدرانها معقـــلاً لانطـــلاق الثـــورة والمقاومة". [3]

ولأن ذاكرة الفلسطينيين مستهدفة؛ فهم يلجؤون إلى تجديد ذواكرهم لحمايتها من النسيان، فجدران المخيم في رواية (مدينة الله) تمتلئ بالكتابات والشعارات الداعية إلى الصمود، وتمجيد الشهداء ونبذ العملاء، والتوحد في خندق المقاومة، "كي يتذكروا ... لأن هؤلاء البغالة يريدون مسح ذواكرهم".[4]

غير أن المفارقة التي تستحق التوقف والنظر إليها بعمق، هي بدء انحدار الأمل وانطفاؤه لـــدى بعض شخوص رواية تعالي (نطيّر أوراق الخريف)؛ بسبب الخراب الذي بدأ ينخر في المخيم، من تفسخ لمظاهر الحياة فيه، وذلك عندما تتوجه معظم نسائه للعمل في قطاع الخـــدمات الصـــناعية والانتاجية، فتخلع النسوة اللباس الفلسطيني التقليدي، الذي يرمز لجانب مهم من جوانـــب الهويـــة

[1] فيصل دراج، قضايا فلسطينية – السياسة والثقافة والهوية، ص 26– 27.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف ص 88.

[3] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ــ دراسة نقدية، ص 148.

[4] حسن حميد، مدينة الله، ص 249.

الفلسطينية، ويستبدلنه بلباس ينسجم وروح العصر، يقول الروائي: "كان بمقدور المرء أن يرى في الصباحات الباكرة طوابير كثيرة من بنات المخيم، يملأن مواقف المخيم بالأحاديث، والألوان والحركة، والروائح الجميلة، وهن ينتظرن الباصات لنقلهن إلى حيث يعملن".[1]

ثم تخلخل النمو الديمغرافي في المخيم برحيل من حالفهم الحظ بالثراء للسكن في المدن المجاورة.

وربما كان (خنيفس الطلال) أبعد نظرا من غيره، فيقول: "السياسة لا تعيد البلاد .... النار وحدها هي القادرة على ذلك".[2]

ففكرة الكفاح المسلح لتحرير الأرض السليبة واستعادة الحقوق الضائعة ضلت وتاهت في دروب انحراف بعض القادة، وسرقة أمل الثورة والتمتع بالثروة والجاه، أو التفتّت والتصارع ضمن الدم الواحد، صراع (الإخوة الأعداء).

وتجسد شخصية (الشلبي) هذا الانحراف، فهو الذي تحول إلى نموذج للقائد الفاسد، يمارس الرذائل وألوان العهر، والمتاجرة بدماء الشهداء دون وازع من خلق أو رادع من ضمير، ثم الاصطفاف في الخندق المضاد لشعبه لصاً يسرق قوته وماله وتاريخ مناضليه الشرفاء.
فيغدو المخيم "محشوا بالحزن والتنهدات والغصات والمآسي".[3]

وبالرغم من كل هذا فلم يغلق الروائي آخر النفق، بل يقول: "إن أردت الندى حقاً انتظر .... صباحاً آخر".[4]

فالوقوف على مشارف الشمس، وهي تحلّ إزارها الذّهبي إيذانًا بطلوع الفجر، هو موعد الفلسطيني مع حلم الحرية، الذي لا تكتبه الكلمات، ولا يسافر في مرابي الخيال، بل يولد من بيادر

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 128.
[2] المصدر نفسه، ص 32.
[3] المصدر نفسه، ص 198.
[4] المصدر نفسه، ص 248.

جرحه الذي يشبهه، فحين يدهش (فلاديمير بودنسكي) من طاقة الفلسطينيين الهائلة على امتصاص الألم، واستئناف حياة الكبرياء المشرئبّة بالصبر والأمل، بالرغم من أذى (البغالة) يجد فتنة المعنى في قول (جو مكملان): "إنهم يشبهون الجروح ... لهم دورة حياتية تشبه دورة الجروح ... الجرح وما أن يصير جرحاً حتى يشرع في الاستشفاء". [1]

وليس ذلك فقط بل إن الفلسطيني الذي يحاول (البغالة) كسر نفسيته وإرادته ثم إذلاله، يجد متعته في إغاظة هؤلاء البغالة؛ لذلك يواجه أهل فلسطين الحياة المريرة "بالعمل والابتسام والصبر والأسماء الجميلة".[2]

من هنا كان صبر الفلسطيني ولا يزال مفعماً بالأمل الذي يحوله إلى ثقافة يومية، تجد تعبيراتها في الأسماء التي يطلقها الفلسطينيون على أبنائهم كما في رواية (مدينة الله): "فنحن لا أمل لنا إلا في أبنائنا لذلك أسماؤهم متراوحة ما بين صابر، وثابت، وعامل، وناصر وواصل وسعدية وبهيجة وحنين وجنين وانتصار وافتخار ورجاء وأماني ومع ذلك فالأبناء يذهبون طي الاعتقالات والغياب والموت.[3]

وتزدحم الرواية بتجليات الهوية الفلسطينية، التي تربط بين واقع الفلسطيني وأمسه البعيد، والتي تعكس جانباً أصيلاً من ثقافته الاجتماعية المتداخلة بموروثه الشعبي، وبعض عاداته التي تؤكد انتماءه لأرضه وتاريخه وذكرياته فـ "الأثواب الفلسطينية المطرزة ... الباقية شاهد على رحيل البنات الفلسطينيات قبل الأوان، أن أرى الدوالي وأشجار الرمان والبرتقال ومشاتل النعناع والحبق، أرأيت حين زرنا مخيم شعفاط كم هي البيوت الفلسطينية مجنونة بالنعناع والحبق". [4]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 494.

[2] المصدر نفسه، ص 88.

[3] المصدر نفسه، ص 252.

[4] المصدر نفسه، ص 331.

فحسن حميد تملؤه الثقة بأهمية الذاكرة والموروث في تجسيد الهوية الفلسطينية "وحفظ فلسطين ندية في ذاكرة جيل غادرها وأجيال لم تعش فيها، فنساء حميد يلبسن الزي الفلسطيني الأسود المطرز بخيوط ملونة، نساء يمشين بأثوابهن كأنهن ربيع الأرض شذا وألواناً"[1].

من هنا نرى (فلاديمير بودنسكي) يستحوذ عليه الإعجاب بثوب (أم سعد) الفلسطيني المطرّز، حين قدم إلى بيتها ضيفاً في حارة السعدية برفقة الدليل (فرج) والحوذي (جو)، فيقول: "ما أجمل هذا الثوب".[2]

ويجد هذا الإعجاب صداه في قول (أم سعد): "إنه من أمّي، هي التي طرزته، وأنا لا ألبسه إلا في الأعياد، وفي حضرة الضيوف .. روح أمي فيه"[3].

ينم هذا القول عن المثول الشاخص لمعالم الهوية الفلسطينية، على ضفتي الذاكرة والتاريخ، "كامتداد للمستقبل الذي لا يوفر البغّالة وسيلة لمحو الماضي والحاضر المتمثل بجغرافيا المكان ومجمل التراث والموروث الفلسطيني"[4].

أما أشجار فلسطين التي زرعها الفلسطيني في رحم الأرض وارتوت من عرقه المجبول بصبره لهي دليل على التصاقه بأرضه، وروح العطاء لديه، فتؤكد في تجذرها تجذر الهوية الفلسطينية، وأهمها شجرة الزيتون، التي يستمد الفلسطيني منها الصبر والتحمل وهي علامة على بقائه وبقاء هويته، فيقول (أبو العبد) صاحب مقهى قلندية: "ما دام الزيتون باقياً فنحن هنا باقون".[5]

ولأنها تحمل هذه الرمزية الخاصة، يقطعها الصهاينة، فهي كما يقول (أبو غابي) "كانت رفيقة سيدنا في الليل والنهار إنهم لا يعرفون قيمتها... ربما يخافون منها".[6]

---

[1] عبير غسان القتال، ذاكرة ضد النسيان مدينة الله لحسن حميد نموذجًا، مجلة الأسبوع الأدبي، العدد 1335، ص10، 2013.

[2] حسن حميد، مدينة الله، ص 370.

[3] المصدر نفسه، ص 370.

[4] عبير غسان القتال، ذاكرة ضد النسيان مدينة الله لحسن حميد نموذجًا، مجلة الأسبوع الأدبي، العدد 1335، ص10، 2013.

[5] حسن حميد، مدينة الله، ص 38.

[6] المصدر نفسه، ص 384.

ومن رموز الهوية التي تظهر في الرواية تلك البلاطة مختلفة اللون التي سأل (فلاديمير بودنسكي) عنها (أم سعد) حين انتبه إليها في أرض غرفتها فأجابته: "هذه البلاطة احتفظ تحتها بدم زوجي عسّاف... لقد قتلوه هنا في باب البيت...ثم رفعتها وإذا بمربع وسيع محاط بالشمع الشفيف، وتحته بقعة دم محتشدة بالضوء".[1]

أما البلاطة الثانية فتقول (أم أسعد) إنها "بلاطة شبيهة بالأولى ... ثم رفعتها ... إنها قطعة صخرية ذات لون وردي بادية تحت البلاطة تماماً وثقب دائري يتوسطها .. إنهم في الأسفل ... الإسرائيليون لقد حفروا تحت البيوت وبنوا بيوتاً لهم".[2]

ويأتي توظيف الروائي للبلاطة في سياق تأكيد الهوية الفلسطينية، التي تفعّل مكوني الذاكرة والأمل، (فأم سعد) حين تحتفظ بدم زوجها إنما تحصن ذاكرتها من النسيان، فهي وفية لزوجها الشهيد، ولدمه الذي يشعل في روحها الأمل.

في المقابل فإن بلاطة (أم أسعد) علامة على تحدي الخطر الصهيوني ومواجهته الذي تجسده البلاطة الثانية، والتي يحاول الروائي عبرها تسليط الضوء على أعمال الحفر اليهودية التي تتم في الخفاء تحت المكان الفلسطيني، وانعكاساته الخطيرة عليه، خاصة تحت المسجد الأقصى بحثاً عن هيكلهم المزعوم؛ لإثبات الرواية الصهيونية بحق اليهود في الأرض.

وإلى جانب بلاطة (أم أسعد) يمثل مفتاح البيت الذي يحتفظ به اللاجئ الفلسطيني في منفاه تجلياً آخر من تجليات الهوية الفلسطينية، يوحي بالذاكرة الحية والتمسك بالمكان، ولا تكمن أهمية المفتاح في قيمته المادية بل برمزيته تلك، يجسد ذلك قول الفلسطيني السبعيني (فتحي) للحوذي (جو مكملان) الذي أخذه إلى قرية (شعب) قرب مدينة (عكا) وكان يحمل مفتاحا من الحديد الأسود، مفتاحاً طويلاً ينتهي بدائرة واسعة وهو مفتاح بيته: "سأفتح به الباب كي أري سكانه بأنه لي، سأقول لهم من يمتلك المفتاح يمتلك البيت، فالمفتاح اليوم هو هويتي".[3]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 371.

[2] المصدر نفسه، ص 371.

[3] المصدر نفسه، ص 335.

ويواصل القول: "صحيح أنهم أخذوا البيت بالقوة، ولكن المفتاح ظل معنا، صحيح أنهم صـــنعوا مفاتيح جديدة للأبواب، ولكن المفاتيح الأصلية لا تزال بحوزتنا نحن أهلها". [1]

فالمفتاح يربط بين ذاكرة الفلسطيني في منفاه وبين مكانه الأصلي، والاحتفاظ به وتوريثه للأجيال نسف لرهان الصهاينة القائل بموت الكبار ونسيان الصّغار، من هنا وعى الفلسطينيون أهميّة الذّاكرة "فكانوا شهرزاد الليالي القاسية لأبنائهم، يركبونهم الحلم إلى مدنهم ويطعمونهم قمحها وبرتقالها، ولا ينسون آخر المساء أن يغسلوا وجوههم بتراب الزعتر والبرقوق"[2].

ذلك أن الحفاظ على الذاكرة واستنقاذها من قاع النسيان، يعملان على تآكـــل مشـــاريع تصـــفية الشعب الفلسطيني، ويجعلان من احتلال الأرض شرطًا غير لازم لشطب هويّته الوطنيـــة، ومحـــو آثار وجوده التاريخي المتأصل فيها.

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 336.

[2] عبير غسان القتال، ذاكرة ضد النسيان مدينة الله لحسن حميد نموذجًا، مجلة الأسبوع الأدبي، العدد 1335، ص10، 2013.

الفصل الثاني

الاغتراب في روايات حسن حميد

المبحث الأول: في مفهوم الاغتراب:

الاغتراب في الأدب العربي:

المبحث الثاني: تجليات الاغتراب في روايتي:

تعالي نطير أوراق الخريف والنهر بقمصان الشتاء لحسن حميد

المبحث الأول: في مفهوم الاغتراب:

الاغترابُ ظاهرةٌ إنسانيةٌ قديمة، تقترن تاريخياً بنشوء المجتمعات البشرية وتبلورها، وتنطوي على أبعاد عديدة منها: البعد النفسي والبعد الفكري والبعد الاجتماعي والبعد الثقافي والبعد الاقتصادي وغيرها "فمنذ فجر الخليقة والإنسان ينقل خطاه في أرض الله الواسعة؛ سعياً وراء المعاش والأمن".[1]

ويدفع الشعور بالاغتراب الإنسان إلى التساؤل القلق حول وجوده ومصيره، والهروب إلى العزلة سواء أكانت عزلة ذاتيّة أم مجتمعية، أم تتصل بالحياة برمّتها، ما يؤثر تأثيراً سلبياً على تكيّف المرء، ثم ولوجه نفق الانسلاخ التدريجي عن كثيرٍ من العادات والقيم "فيفقد الفرد القدرة على تقرير مصيره، والتأثير في مجرى الأحداث التاريخية بما فيها تلك التي تهمه، وتسهم بتحقيق ذاته وطموحاته". [2]

وإزاء هذا الارتباك والفهم المتشظي للحياة وقيمها ""أصبح من المألوف في الوقت الراهن بصورة متزايدة أن نسمع عن تفسير الحياة في عصرنا الحالي من خلال مفهوم الاغتراب".[3]

لذا يمكن القول في ظل التحولات الحضارية الهائلة، وتبدل النظم السياسية، والانعطاف التكنولوجي النّوعي إن "الإنسان المعاصر أصبح منفصلاً، انفصالاً حاداً لم يسبق له مثيل، سواء عن الطبيعة، أو المجتمع، أو الدولة، أو الله، أو حتى نفسه وأفعاله... فلم يعد قادراً على إقامة الجسور التي تصل بينه وبين هذا الآخر المختلف المظاهر والمتعدد الأسماء، وأصبح بالتالي عاجزاً عن تحقيق ذاته ووجوده على نحو شرعي أصيل". [4]

والاغتراب في اللغة مشتق من "غرب، والغربة والغرب: النزوح عن الوطن والاغتراب".[5]

---

[1] عادل القاضي، الهجرة والاغتراب – تأسيس فقهي لمشكلة اللجوء والهجرة، ص 9.

[2] حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص 37 – 38.

[3] ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص 56.

[4] محمود رجب، الاغتراب، ص8.

[5] ابن منظور، اللسان، مادة غرب.

أما مفهوم الاغتراب في الاصطلاح فلم يتفق الباحثون على تعريف جامع مانع لـــه؛ لاخـــتلاط مفاهيمه الفلسفية والاجتماعية وتداخلها، ولكنهم تحدثوا عن مفاهيم عديدة. فالاغتراب عند (هيجل) هو "حالة اللاقدرة أو العجز التي يعانيها الإنسان عندما يفقد سيطرته علـــى مخلوقاتـــه ومنتجاتـــه وممتلكاته، فتوظف لصالح غيره بدل أن يسطو هو عليها لصالحه الخاص. وبهذا يفقد الفرد القدرة على تقرير مصيره والتأثير في مجرى الأحداث التاريخية بما فيها تلك التي تهمه وتسهم بتحقيـــق ذاته وطموحاته"[1].

أما (ماركس) فيرى أن الاغتراب أكثر شيوعاً في المجتمعات الرأسمالية، التي تتحكم فيها الآلة الحديثة وأدوات الإنتاج على حساب الفرد؛ فيتحول فيها الاغتراب إلـــى ظـــاهرة تكتســـب صـــفة العمومية "حيث تتحكم قوة غير إنسانية بجميع جوانب الحياة بما فيها مختلف المجـــالات الدينيـــة والسياسية والمالية والعلاقات السائدة بين المرأة والرجل، وبقدر ما تزداد الأشياء قيمـــة تـــنخفض قيمة الإنسان ويزداد فقراً وحرماناً في عالمه الداخلي"[2].

يتصل هذان المفهومان للاغتراب بوصول الإنسان إلى مرحلة عميقة من الإخفاق المتراكم، الذي يؤدي به إلى درجة من الإحباط على الصعيد الشخصي، والذي يحتم عليه الشعور بالاغتراب، نتيجة تجارب لم ينجح عبرها في التعبير عن نفسه، أو تحقيق إنجاز يذكر، وإحساسه بالعجز والتضاؤل أمام قوة جارفة تجهض عناصر مقاومته الذاتية.

والاغتراب عند ماكس فيبر هو: "عجز المواطن عن مواجهة الدولة التي تحاول السيطرة عليه، وتقرير مصيره"[3].

إن هذا الشعور بالاغتراب ينتج عندما تقوم السلطة السياسية بتهميش المواطن، وإخضاعه لسياساتها المتسلطة، التي تصادر حقه في الرأي والتعبير، وتحرمه من التفكير خارج مدارها الذي يكون في كثير من الحالات متعلقاً بشخصية الحاكم الفرد.

---

[1] حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] بسام فرنجية، الاغتراب في أدب حليم بركات، مجلة فصول، السنة 4، العدد 1، ص 209، 1983.

وعند (دوركايم) هو: "تفكك القيم والمعايير الاجتماعية التي فقدت السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه"[1].

فكثير من الأفراد يؤمنون بقيم اجتماعية ثابتة، نشأوا عليها، وأن أي مس بها، يترك أثراً سلبياً عليهم، يعبر عن نفسه بشعور الاغتراب عن المجتمع.

وعند (جرودزن): "الحالة التي لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة حيث العلاقات الشخصية غير الثابتة وغير المرضية". [2]

إذ تعكس علاقة الفرد بمحيطه الاجتماعي، دوراً بارزاً في نظرته إلى مجتمعه أو أمته التي ينتمي إليها، فإذا كان الفرد عاجزاً عن التواصل مع غيره، أو لا يمتلك القدرة على التكيف يؤدي به ذلك إلى الشعور بالاغتراب.

الاغتراب في الأدب العربي:

تحتل ظاهرة الاغتراب موقعاً بارزاً في النسيج الثقافي والاجتماعي للحياة العربية، وتأتي أبعاد هذه الظاهرة اجتماعياً وثقافياً "نتاجاً لإكراهات شتى تتمثل في القمع التاريخي والسياسي والأخلاقي والتربوي والاقتصادي، والاغتراب ليس نتيجة وحسب، بل هو نتيجة وسبب في آن واحد، ذلك لأن ممارسة القمع والإرهاب ظاهرة اغترابية في حد ذاتها، وعلى هذه الصورة يكمن الاغتراب في أصل العنف، ويكمن العنف في أصل الاغتراب وتتداخل الظاهرتان في كينونة واحدة يتعانق فيها السبب بالنتيجة، والشكل بالمضمون". [3]

والاغتراب في مفهوم الإنسان العربي أيضاً "تعبير عن الحرمان والضياع، خصوصاً حين يجيء المستعمر فيسرق من الجماعة التي يستعمرها أرضها وحضارتها ولغتها وشخصيتها. ومن هنا فإن الإنسان العربي الذي ذاق مرارة الاستعمار، لم يلبث أن وجد نفسه غائباً عن أرضه

---

[1] بسام فرنجية، الاغتراب في أدب حليم بركات، مجلة فصول، السنة 4، العدد 1، ص 209، 1983.

[2] المرجع نفسه، ص 209.

[3] ينظر: علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، مجلة عالم الفكر، مجلد 27، عدد 2، ص 242، 1998.

وعمله، غريباً في صميم وطنه وفوق تربة بلاده! وهكذا كان الشعور بالاغتراب؟ لدى الإنسان العربي المعاصر بمثابة إحساس أليم بالحرمان المادي والضياع الروحي، وكأن المستعمر قد سلبه شخصيته وثقافته، قبل أن يسلبه أرضه وخيرات بلاده".[1]

ويعكسُ الأدبُ العربيُّ قديماً وحديثاً حالاتٍ عديدةً من الاغتراب، تدفعُ الإنسانَ العربيَّ إلى البحثِ عن أجوبةٍ لأسئلتهِ القلقةِ حولَ وجوده ومصيره، والمخاطر والتحديات الماثلة في كل زمان ومكان على المستوى الشخصي وعلى المستويين الوطني والقومي.

وقد تناول الأدباء العرب، قديمهم ومحدثهم، ظاهرة الاغتراب، بأبعادها النفسية والاجتماعية أو الدينية، التي توضَّح رؤيتهم للاغتراب في أحيان كثيرة ممزوجة بتجارب عاشوها أو كانوا شهودا عليها.

ومن النماذجِ الشعريَّة المعبّرة عن ظاهرةِ الاغترابِ في الشعرِ العربيِّ القديم، قولُ الشنفرى (ثابت بن أوس الأزدي)، الشاعرُ الجاهليُّ الذي اغترب عن أهله، وشقَّ حياته في دروب الصعلكة بعيداً عنهم، فيقول:[2]

وفي الأرضِ منأىً للكريمِ عن الأذى وفيها لِمن خافَ القِلَى مُتعَزَّلُ

فالشنفرى آثر أن يهيم على وجهه في الصحراء الشاسعة، هرباً من أذى قومه الذين اضطروه للخروج مرغماً وخلعوه من بينهم؛ لتمرّده على أعرافهم، فأصبح يعيش اغتراباً نفسياً ووجودياً، يجد صداه في مضمون بيته السابق الذي يعكس هدف الشاعر في البحث عن العزلة الكاملة.

فالاغتراب في مفهوم الشاعر الجاهلي يعبَّرُ عن تجربةٍ حيَّة "كابدها الشاعر القديم إلى حدٍّ التمزق، وكان قوام هذه التجربة ذلك الوعي الشقي بأن حياته إنما هي غريبة عنه، ويبلغ هذا

[1] زكريا إبراهيم، معنى الاغتراب عند الإنسان العربي المعاصر، مجلة العربي، العدد 194، ص 153 – 154.
[2] الشنفرى، لامية العرب، ص 69.

الوعي الشقي مداه عندما يدرك أن الإنسان موجود من أجل الموت، يقضي عمره مغتربـــاً، حتـــى يجيء الموت ويضع النهاية".[1]

وهذا المعنى للاغتراب يجد الباحث ترجمته في قول بشر بن أبي خازم الأسدي:[2]

ثوى في مُلْحَدٍ لا بُدَّ منهُ كفى بالموتِ نأياً واغترابا

ونرى أبا العلاء المعرِّي في العصر العباسي، يترجم إحساسه بالاغتراب عن الوطن اغتراباً مكانياً، وهو في بغداد بعيداً عن مسقط رأسه معرة النعمان، فيقول:[3]

فيا برق! ليس الكرخُ داري، وإنمّا رماني اليهُ الدهرُ منذ ليالي

فهلْ فيكَ، من ماء المعرَّة، قطرةٌ تغيثُ بها ظمآنَ، ليس بسال؟

ويتناول أبو حيان التوحيدي الاغتراب بمعناه النفسي – الاجتماعي من واقع تجربة عاشها مصطلياً بنار الغربة، التي يوظف لفظها في إشارة إلى أن الاغتراب لم يكن له مفهومٌ اصطلاحي في زمنه، أي في القرن العاشر الميلادي، فيقول: "هذا وصف غريب نأى عن وطن بني بالماء والطين، وبعد عن ألاَّف له عهدهم بالخشونة واللين... فأين أنت عن قريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من جيبه وسكنه؟! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟!، قد علاه الشحوب وهو في كِنّ، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شَن، إن نطق نطق حزنان منقطعاً، وإن سكت سكت حيران مرتدعاً ... وإن أصبح أصبح مائل اللون من وساوس الفكر، وإن أمسى أمسى منتهب السر في هواتك الستّر .. وقد قيل: الغريب من جفاه الحبيب، وأنا أقول: بل الغريب من ليس له نسيب، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب. الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، الغريب من إن حضر كان غائبا، وإن غاب كان حاضرا".[4]

---

[1] محمود رجب، الاغتراب، ص 44.

[2] بشر بن أبي خازم الأسدي، الديوان، ص 36.

[3] أبو العلاء المعري، سقط الزند، ص 240.

[4] أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص 113 – 114.

لا شك بأن أفكار التوحيدي عن الاغتراب، التي تتعدى زمان كاتبها، يمكن إسقاطها على زمان الفلسطيني المشرَّد؛ ليجد فيها تعبيراً عن اغترابه، وشعوره بالعزلة في المنافي، كلما اتّسعت دائرة سلب الأرض، وانتهاك المقدسات، والتضييق على الإنسان الفلسطيني بمختلف الطرق، "حيث ينعم المستعمر الصهيوني المحتل بخيرات الوطن ويدعي أحقيته فيه، ويحاول سلبه هويته الوطنية وتجريده من أرضه وحقوقه في هذا الوطن".[1]

وما دام حق العودة إلى الوطن يراود آمال المنفيين وأحلامهم، لذا كان اللجوء إلى الكفاح المسلح "باعتباره أرقى شكل للنضال الوطني الفلسطيني".[2]

وفي أدبنا الحديث، نجد نماذج معبرة عن الاغتراب، مثال ذلك قصيدة الشاعر الفلسطيني (ناجي علوش) عن حكايات الحنين والاغتراب، حيث يقول:[3]

عندما سدَّ هدير الطائرة
فجوة الوادي
وغصنا في الترابْ
روت الأرض حكايات عذابْ
ومحبة
وروينا
ما لدينا
من حكايات حنين واغتراب
وظللنا
بعد أن غاب هدير الطائرة
نعصر الأرض بأيدٍ حائرة
ونغني
آه ما أغلاك يا هذا التراب

[1] فيحاء قاسم عبد الهادي، نماذج المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية، ص 65.
[2] المرجع نفسه، ص 65.
[3] ناجي علوش، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 275.

آه ما أقساك يا هذا التراب.

فالشاعر يدون في قصيدته رحلة الوجع والمعاناة والمطاردة للفلسطينيين في المنفى، وما يرافقها من شعور حاد بالاغتراب المكاني والنفسي، وهو يرصد أحاسيس الانتماء للأرض المغتصبة هـذا الإحساس العالي بالحنين، والاستعداد لحركة الفداء والبذل والشهادة، لتحرير الوطن السليب، التـي يمسي الاغتراب في سياقها أحد روافد الثورة الفلسطينية، التي تكافح لأجل تجسيد الهوية الوطنيـة للفلسطينيين.

فيستمد الفلسطيني شعوره بالهوية من ارتباطه المتجذر في الأرض الذي يكسب حياته قيمتهـا ومعناها.

فالاغتراب يتحول أحياناً إلى شيء إيجابي، عندما تذوب إرادة الإنسان في مصـلحة الجماعـة التي ينتمي إليها، وعندما يضحي بنفسه "في سبيل هدف نبيل، كأن يضحي بنفسه دفاعا عن وطنه، فهذا أمر مقبول ومطلوب".[1]

[1] محمود رجب، الاغتراب، ص 82.

المبحث الثاني: تجليات الاغتراب في روايتي (تعالي نطيِّر أوراق الخريف) و (النهر بقمصان الشتاء) لحسن حميد

يستوحي الكاتب حسن حميد مفهوم الاغتراب في رواياته الأدبية من واقع النفي والتشريد الذي لحق بالشعب الفلسطيني إثر الخروج القسري من فلسطين على يد العصابات الصهيونية عام 1948م.

وقد استلهم حسن حميد من هذا الخروج عنوان إحدى رواياته، فسمّاها (الخروج من البقارة) أو (السواد)، وهذه الرواية تعذّر على الباحث الحصول عليها لعدم توفرها في المكتبات أو مواقع الانترنت، ما يمنع بالتالي من إدراجها في هذا المبحث، الذي يتناول تجليات الاغتراب في روايات حسن حميد والتي تظهر في روايتين هما: (تعالي نطيّر أوراق الخريف) و(النهر بقمصان الشتاء).

أولاً: تعالي نطير أوراق الخريف

يقدِّم حسن حميد مخيم (جرمانا) في روايته على أنه شاهد حيّ على اغتراب شعبه القسريّ، وما من شيء في المخيم إلا وألقى الضوء عليه، منذ وصول اللاجئين الفلسطينيين الذين حطوا رحالهم من قرى "سهل الحولة .. الصالحية، والناعمة، ودفنة، والملاحة، والخصاص، والخالصة، والدوارة، والزوق التحتا".[1]

فقد نشأ هذا المخيم على مزبلة تقع جنوب مدينة دمشق، إذ أزال اللاجئون القمامة من موضعها "في ساعاتهم الأولى، وتحت لهيب الشمس الكاوي، تعاون الأهالي، وحفروا خندقاً عميقاً، ورموا القمامة فيه، وطووه عليها، وعلى رائحتها العفنة، وبدؤوا ببناء الخيام". [2]

وتحت لفح الرياح في ليالي الشتاء القاسية، يبدأ فصل جديد من البؤس والمعاناة ذاق اللاجئون في ثناياه "ويلات البرد، ومرارة طقوس الخيام: شدّ الحبال، ورخي الحبال، وسقوط الخيام، وقطع الحبال، وقلع الأوتاد، ودق الأوتاد، والانتباه للرياح، وجهات هبوبها، وبناء الخيام في الاتجاه

[1] حسن حميد، تعالي نطيّر أوراق الخريف، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

المعاكس لنشاطها، وكسر الأعمدة، وسقوط الخيام، أو طيرانها، ودخول المياه الآسنة من تحت أروقة الخيام إلى داخلها!".[1]

ثم لاحت وسط غشاوة المرارة والبؤس بارقة أمل تحميهم من آثار الرياح والبرد ببناء بيوت من طين، استوحى اللاجئون فكرتها من رؤية الدبوسي وأولاده "يبنون سوراً من الطين والتبن حول البستان؛ تفادياً لعبث أطفال المخيم وأولاده، ومنعاً لإدامة سرقاتهم للجوز، والمشمش، والرمان، والفول، والنعناع، والفجل، والبصل ..". [2]

وبدأت الفكرة تشق طريقها على أرض الواقع حين "بدأت البيوت الطينية تنهض في المخيم وترتفع .. واطمأن الناس، قليلاً، على حياتهم القادمة بعدما رفعوا الخيم، وسقفوا بها أسطحة البيوت الجديدة، وبعدها ثبتوها بالحجارة، وبذلك تساهروا، وتحادثوا، وتندروا على الشتاء!!".[3]

لكنّ هذا الاطمئنان ممزوج بالوجع والمرارة؛ فهو اطمئنان سرابيّ أكثر منه اطمئناناً حقيقياً؛ ذلك أنّ ظروف الاغتراب تدفع اللاجئ المطرود من بلده وأرضه للبحث عن سقف يستظله اضطرارياً ومؤقتاً، لا يشبه الاطمئنان فيه ذاك الاطمئنان الذي ينعم به المرء في وطنه، وهذا مرده إلى الشعور بالغربة الذي لا يكتمل معه أي إحساس بالاطمئنان.

وتحتضن بيوت المخيم صوراً شتّى من المعاناة الإنسانية التي يتلمسها الكاتب في لباس الناس المتواضع وطعامهم البسيط الذي يكاد يقتصر على الشوربة والبرغل.

ولم تكن هذه المعاناة لتطال الإنسان وحده في المخيم رغم أنه هدفها الأول، بل تمتد لتشمل القطط في المخيم، "حيث لا يخلو بيت من بيوته .. من قطة، أو أكثر". [4]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 17-18 .

[3] المصدر نفسه، ص 18.

[4] المصدر نفسه، ص 185.

إذ يعي حسن حميد واقع حال القطط الحزين "وهي طي طقسها اللطيف للظفر بشيء من اللحم".[1]

فيأخذ صورة نادرة لهذه القطط الأليفة التي "كادت تتحول من حيوانات رقيقة، عذبة آكلة للحوم .. إلى حيوانات رقيقة عذبة، منكسرة في حركاتها، ولفتاتها، وخطاها، باهتة في قفزها ونطها، تعيش على بواقي البرغل، والخبز اليابس، وشوربة اللبن المطبوخ، وفضلات الطعام الأخرى". [2]

وقطط المخيم تختلف في أحوالها اختلافاً كلياً عن مثيلاتها من قطط المدينة التي ترفل في النعيم ويأتيها لحمها الخاص كل يوم كقطة ناجي درويش "البيضاء، الناعمة، (رام الله) فهو وإلهام النوفي، يأتيان لها بلحمها الخاص يومياً، بل إن توفيق، صاحب الملحمة الواقعة في أسفل البناية التي يسكن فيها، يرسل أجيره إليه حاملاً اللحم لـ (رام الله) إن تأخر هو أو إلهام النوفي بجلبه". [3]

وحسن حميد إذ يعمد إلى المقارنة بين حال القطط في المخيم التي تتذوق مرارة الحرمان، وبين قطة ناجي درويش المترفة فإنما يسعى إلى المقارنة بين بيوت اللاجئين الفلسطينيين التي انتقلت من مرحلة الخيمة إلى مرحلة الطين، وبين بيوت المدينة التي تختلف عن بيوت المخيم بحجارتها وبنائها.

فـ (ناجي درويش) قال لـ (إلهام النوفي) أكثر من مرة: "إن كل شيء في دمشق يختلف عن ما هو موجود في المخيم .. حتى القطط مختلفة في عاداتها، وتصرفاتها، وطعامها، ومغامراتها وتضحك المخلوقة، وتصارحه أنه يبالغ أحياناً!". [4]

وتأتي تسمية قطة ناجي درويش (رام الله) ذات مغزى رمزي، أراد منه الكاتب الإيحاء بالفرق بين المخيم والمدينة الفلسطينية، التي تجسدها مدينة رام الله، في ظل الاحتلال الصهيوني.

---

[1] حسن حميد، تعالي نطيّر أوراق الخريف، ص 187.

[2] المصدر نفسه، ص 186.

[3] المصدر نفسه، ص 189.

[4] المصدر نفسه، ص 193.

فبيوت المخيم بسيطة في بنائها وشكلها، توحي بالبؤس والمعاناة، لكن رام الله تتميز بجماليات بيوتها المسقوفة (بالقرميد)، ومظاهر الخضرة الوارفة حول هذه البيوت، التي تعكس حال الرّخاء المادي لسكانها قياساً إلى سكان المخيم.

ينقلنا حسن حميد في هذه الرواية من مرحلة العجز واليأس والتيه التي حاصرت اللاجئين الفلسطينيين منذ بدايات الاغتراب القسري عن وطنهم، وامتدت لسنوات طويلة من الشقاء إلى مرحلة انبثاق حركة المقاومة الفلسطينية في عام 1965م، وانطلاق شرارة الثورة الفلسطينية المعاصرة التي أفرزت كوكبة من قادة العمل الفدائي تميز كثير منهم بسلوك ثوري نقي جعلهم مثالاً في التضحية ونكران الذات.

لكن فجع الوعي الشعبي الفلسطيني بنوع آخر من القيادات التي تؤثر مصالحها الذاتية على مصلحة الوطن والقضية، والتي وقع ضحية خطها الانتهازي كثير من المناضلين الشرفاء، هذه القيادات التي استمرأت العيش في الفنادق وتناست خنادق المواجهة فتهافتت لتغدو أوراق الخريف، التي نجد الشاعر (ناجي درويش) يستنجد بإلهام النوفي كي تكون إلى جانبه، وقد ضاق ذرعًا من مسلكية هذه القيادات فيقول: "يعذبني كثيراً يا إلهامي ذلك الطفح أبو حسن الشلبي وأمثاله، وقد اعتلوا صفحة جلدنا، وباتوا صورتنا! لكن مما يثلج الصدر أنهم باتوا كأوراق الخريف، مرميين هنا وهناك على شرفات البيوت وتحت الأشجار والنوافذ وفي الدروب لا تثير الناس خطبهم، ولا استقبالاتهم ولا صورهم الضاحكة، لذلك أدعوك إلى المجيء لتكوني إلى قربي لنطيّر معاً (مع الآخرين) أوراق الخريف الناشفة ولنستقبل الزاهي من أيامنا فحياة المرّ لا تدوم". [1]

وكانت (إلهام النوفي) كما أمل منها (ناجي درويش) قريبة منه تشاطره همومه وتذهب في الاهتمام به مذهباً بعيداً "وأبدت إلهام النوفي حرصاً كبيراً على تأمين كل ما يحتاج إليه، ملأت ثلاجة غرفته بأصناف عديدة من الأطعمة، وملأت خزنة غرفته بالكتب، والأوراق، والأقلام، والثياب، ووفرت له القهوة والشاي، ونسّقت النباتات والزهور التي جلبتها، واقتنت له طيراً صغيراً، لونه أصفر له صوت جميل، ورافقته إلى الأمسيات الأدبية". [2]

[1] حسن حميد، تعالي نطيّر أوراق الخريف، ص 180

[2] المصدر نفسه، ص 180.

ويبدو أثر إلهام النوفي جلياً في حياة (ناجي درويش)، فترتيب غرفته وأثاثها، الذي تركت بصماتها عليه، يعكس نفساً محبة للجمال تمتلكها، وكأنها تترك جزءاً منها يبقى يذكره بسحرها وأناقتها "في غرفته الصغيرة، كل شيء يذكر ناجي درويش بلمسات إلهام النوفي الساحرة، المكتب الخشبي الصغير البني اللون، الذي يكتب عليه، وكرسي الخيزران الأصفر، ومقاعد جلوسه، وجلوس ضيوفه، ونباتات الزينة (..) وأقفاص العصافير، واللوحات الصغيرة، والكبيرة، وصحون رماد السكاير النحاسية، والسجادة الزاهية الألوان المرمية في قاع غرفته، وإبريق الماء وكاسات الشراب، والتلفزيون، والفيديو، والمسجل، وأرفف المكتبة البلاستيكية البيض، والكتب، وسريره الواسع، وشراشفه الملونة، ومخداته البيض، وملابسه النظيفة المكوية ..".[1]

يمضي حسن حميد في روايته في تكريس الذاكرة الفلسطينية؛ ذلك أنّها عامل أساس في صمود الفلسطينيين بمنفاهم القسري، يقاوم النسيان الذي يراهن الصهاينة عليه في تفريغ ذاكرة الأجيال الفلسطينية من ماضيها، عبر استحضار التاريخ والمرويات الشعبية التي تجسد شجاعة أهل فلسطين وتعميرهم فالبلاد "التي ترى عامرة بالخضرة .. بسهولها المنسرحة الضاحكة، وطيورها المبتهجة، وأشجارها الراقصة، وأنهارها وينابيعها الصافية .. سهر عليها، وبنى مجدها أجدادهم العماليق، الذين كانوا على قدر كبير من الشجاعة والعزم والعمل، صدوا عنها الغزوات والجيوش التي طمعت بها، وأذاقوا أعداءهم المرّ والحنظل، وحرموا عليهم التفكير بتعكير صفوهم. أما العمل فكانوا محبين له، حتى باتت البلاد جنة أو تكاد".[2]

ويمثل الكاتب على واحد من هؤلاء الأجداد وكان اسمه (عوج بن عناق) الذي "كان على فرادة في تصرفاته، وأعماله، وبطولاته بينهم، فلقد سمي بـ (عوج) لأن طوله العالي، الممتد لا يثبت على حال، فيتمايل ذات اليمين وذات الشمال، وبسبب ارتفاعه .. كان الناس يظنون أن اعوجاجاً ما يسم طوله، وقد قيل إن اسم (الفارع) الاسم الذي سمي به عند ولادته نسيه الناس، وعلق به اسم عوج، كما علق لقب "عناق" بأبيه، فأبوه كان يعرف بالشيط، لكن لقب عناق محاه أيضاً، وذلك بسبب طوله الشاهق، المتطاول على ذؤابات الأشجار العالية".[3]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطيّر أوراق الخريف، ص 197.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

[3] المصدر نفسه، ص 62.

ونجد الكاتب يرصد أيضاً حركة الأطفال، وألعابهم والتي تنير جزءًا من ذاكرة الزمن المفقود، والتي تواصل النفاذ إلى حقول البداهة وواحات البراءة، التي عاش في كنفها أهل الأطفال في الوطن الضائع، حين كانوا صغارًا؛ ليتوارث أبناؤهم هذه الألعاب، وليأتي توظيفها من الكاتب تأكيدًا للهوية الوطنيّة الفلسطينية، التي تنمو بين مفاصل التراث، كالعشب النّامي بين مفاصل صخرة، فيقول:

"كان الوقت عند الزوال تقريباً، حيث توازع أولاد المخيم الحارات، والأزقّة، وأطراف المخيم .. لعباً، وركضاً، وضجةً، وعراكاً. قسم منهم يلعب لعبة الـ (عيش)، وآخرون يلعبون بالكرة، أما الأولاد الأكثر قرباً من بيت فضية العطا الله، فكانوا يلعبون لعبة الـ (سبعة أحجار) وقد انقسموا إلى فرقتين، في كل واحدة منهما سبعة أولاد. الفرقة الأولى تقف وراء الأحجار السبعة المرتبة فوق بعضها بعضاً، والثانية تقف بعيداً عن الحجارة أمتاراً عدة، ويبدأ الطرفان اللعب بقذف الكرة نحو الحجارة، وهي كرة من الخرق البالية المعبأة في جورب قديم، ومتى وقعت الحجارة، تبدأ المطاردة بين أفراد الفرقتين، الفرقة الأولى ترتب الحجارة، والثانية تضرب بالكرة، وكلما أصابت الكرة واحداً من الأولاد الذين يرتبون الحجارة ينتهي دوره، ويخرج من اللعبة، وهكذا.. حتى تنتصر فرقة من الفرقتين، فتتبادلا الدورين، واحدة يرتب أفرادها الحجارة، والثانية يضربهم أفرادها .. وهكذا".[1]

أما الحادثة التي ترويها بديعة بائعة الفلافل، فإننا نلامس فيها البعد الواقعي للحالة الجنسية في الرواية "وفجأة ارتعشت، واضطرب صدري حين سمعت قحة، كانت القحة لرجل. فارتعبت، تغيّر لوني، احترت، فأنا في الماء، وثيابي منقوعة في الماء، وهرعت إليها، قبضت عليها، عصرتها على عجل .. وتواريت خلف نباتات الحلفا، وحاولت أن ألبس الثوب لكنني لم أستطع، فلففته حول جسمي، واختبأت بين النباتات، وترقبت مرور الرجل. في البداية رأيت فرسه البيضاء، التي عرفتها حالاً، وغصصت. إنها فرس الأفندي! وضاقت الدنيا عليّ، واتّسعت، وتخبطت في حيرتي، وعندما اقترب مني، رآني .. لا أدري كيف رآني؟! توقف .. نزل عن ظهر الفرس .. ربط رسنها بصخرة .. فارتعشت، واضطربت أكثر. التفت إليّ وعرفني، ابتسم وقال: يا شمعة واصلي

[1] حسن حميد، تعالي نطيّر أوراق الخريف، ص 75 ــ 76

الاغتسال، في البداية لم ألب رغبته، تصوّري يا بديعة، أنا شمعة العبد أخالف طلبات الأفندي، فأعاد عليّ قوله. وتحت إلحاحه قلت له: لي ساعة وأنا أغتسل يا أفندي، لقد انتهيت. لكنّه أصرّ! لذلك استجبت إليه باضطراب شديد، وبدأت برشق جسدي بالماء من جديد. وكأن الأفندي أدرك خجلي واضطرابي، لذلك خلع ثيابه، خلع سترته "الكفردين" الخضراء ذات الأزرار النحاسية، وقميصه، ثم جزمته الحمراء الطويلة، وسرواله الكتاني "الكاكي" المنفوخ الفخذين، سروال الخيالة تعرفينه، ونزل إلى الغدير.

"فرحت يا ملعونة
لا والله يا بديعة لقد خفت
في أول الأمر
فعلاً في أول الأمر
ثمّ..

بدأ يرشق جسدي بالماء، ثم قبض عليّ، وراح يفرك جلدي .. ويعصرني، وشيئاً فشيئاً بدأت تزول رهبتي منه، كان طويلاً، نحيلاً، أبيض الجلد، شعر صدره طويل أسود. عصرني، وقبلني، واحتضنني، ثم خرجنا إلى مقربة من الغدير، ارتمينا فوق أعشاب النجيل، تخفينا عن الأعين خلف صخرات الغدير الشمالية. قبلني هناك قبلاً طويلة، طيّبة لذيذة أبداً لم يقبلني أيوب الروبة مثلها في حياته، مضى وقت طويل وأنا بين يديه، ثم قمنا إلى ثيابي عصرناها معاً، ارتديتها، ومضيت معه إلى الخالصة .. تلك الحادثة مع الأفندي، وذلك الغدير ..لا أنساهما أبداً يا بديعة. تلك الأيام .. أيام يا بديعة".[1]

ولا شك في أن عودة بديعة إلى الماضي وحالة التذكر التي تعيشها، تؤكد تحسرها وتحسر أمثالها على تلك الأيام الزاهية التي عكست مظاهر إنسانية جميلة قبل رحلة المنفى والاغتراب القسري.

لقد بين لنا الكاتب تجليات ظاهرة الاغتراب في هذه الرواية، من خلال تجارب الناس في المخيم، فركز على قضايا الذاكرة والثورة والفساد ومشاهد العيش اليومي واللعب والعلاقات الإنسانية التي لا تتوقف رغم الحياة البائسة والمريرة.

[1] حسن حميد، تعالي نطيّر أوراق الخريف، ص 174.

وأظن الكاتب قد نجح في إضاءة جوانب مهمة تضعنا في قلب هذه التجربة الإنسانية التي ما زالت تسترفد المزيد من المعاناة اليومية لنحس بمدى إصرار الفلسطيني على التمسك بهويته الوطنية وأرضه.

ثانياً: النهر بقمصان الشتاء

يحمل الاغتراب في ثناياه كل معاني الإحساس بالوحدة والمرارة وتكثّف الأحزان، وسلب الحياة قيمها الجميلة، واستبدالها برؤىً سوداوية أفقها القبور، تحيل إلى اليأس والتشاؤم.

فشتيوي في الرواية دفع إلى الاغتراب لجمع المال ليعود بمهر (دندي)، وهو مهر كبير طلبه والدها من أجل إبعاد شتيوي عن ابنته كما تقول العجوز نعيمة لشتيوي: "لقد أراد أبوها إبعادك عنها، وأنت تريد أن تكتب الغربة على نفسك. (دندي) هذه ..، يا شتيوي، لا أمل فيها. انفض يدك منها".[1]

كان شتيوي يزاحمه في اغترابه دائماً شعور بالخطر، وأن المسافة التي تفصله عنه تقع بين طرفة عين وانتباهتها، ويمثل على هذا الخطر بأسطوانة الغاز التي قد تنفجر لأي خلل يصيبها.

وهو يتخذ من الأسطوانة والخطر الكامن فيها رمزاً لمعاني الخطر المتربص بالمغترب، الذي يحس بكل ما حوله جسماً قابلاً للانفجار، ما يوحي بالقلق وعدم الاستقرار النفسي من جهة، وعدم الألفة بالمكان الغريب الذي لا يطمئن لحمايته من جهة أخرى، يقول: "دائماً كنت أحس بأنني على بعد خطوة واحدة من الخطر، قد تنفجر بي إحدى هذه الأسطوانات لخلل ما .. فأذهب أنا وغربتي ومالي وأحلامي .. شظايا في الهواء".[2]

لكن حضور المرأة في اغترابه، يضفي على الحياة، مذاقاً عذباً، يستعير لذائذ الروح والجسد للأنثى بمعناها الإنساني النبيل، الذي يزيح الأحزان ويحلق بسؤال التعجب بهذا الكائن الرقيق،

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 136

[2] المصدر نفسه، ص 200.

يقول شتيوي: "يا للمرأة هي التي تحلي الغربة، وهي التي تبعد أحزانها، وهي التي تعطي الحياة معنى. لولا المرأة لكانت الدنيا مقبرة واسعة!". [1]

وقد ترك اغتراب شتيوي وقعا مؤثرا على نفس (دندي)، جعلها تلزم حالة واحدة لا تفارقها من طول التفكير به وبعودته إليها سالماً، فأهملت نفسها ولم تعد تراعي مظهرها وهيئتها، وبدأت النساء تتناقل حكاية انتظارها لشتيوي وتشوقها لرجوعه، وغرقها في السواد، يقول شتيوي: "عرفت من نساء القرية أن دندي لم تغير منديلها وثوبها الأسود في طوال سنوات غيابي". [2]

ووسط هذه المخاوف، كان الإحساس بطعم الحياة الهانئة وقيمتها الجميلة يفيض على نفس شتيوي طمأنينة لم يعهدها في اغترابه الطويل.

بمعنى آخر فإن شتيوي متعلق بوطنه، وإن تهددته أطماع اليهود، ويفرق بينه وبين الغربة التي تكبت النفس وتحبس مشاعر الفرح الصافي، حتى لو فاضت بمتع المادة والرخاء والثروة، فيقول: "لقد أحسست بطعم الحياة الحلو، ورغد العيش الهانئ .. بعد سنوات الغربة الطويلة على الرغم من وجود الإنكليز واليهود". [3]

يشكل رحيل العثمانيين عن فلسطين وبلاد المشرق العربي بعدَ انهيار الامبراطورية العثمانية في الحرب العالمية الأولى 1914 ــ 1918م، انعطافة تاريخية أسدلت الستار على مرحلة شهدت اغتراب هذه البلاد عن هويتها الوطنية، وشخصيتها القومية وصهرها في بوتقة التتريك، بفرض اللغة والثقافة التركيتين.

وما أن بدأ الضوء يثقب جسد العتمة، ويبشر بعودة البلاد من اغترابها حتى تعالت نبضات الفرح في قلوب فطرها الظلم، وضيّق القهر والتسلط شرايين وجودها الحيّ، يقول: "حين رحل

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 201.
[2] المصدر نفسه، ص 211.
[3] المصدر نفسه، ص 230.

العثمانيون، فرح الشيخ المصباحي زين الجامع وخطب في الناس وقال لهم: "اليوم تعود البلاد من غربتها". [1]

لكنها كانت عودة منقوصة، أقرب إلى خيال طيف يراود شخصاً غارقاً في أحلامه، استفاق على فاجعة اغتراب غمرت البلاد بسيول ظلمة أعتى حلكة، نسجت خيوطها بنول الاستعمار الإنجليزي، الذي خط في سفره الأسود جريمة اغتصاب فلسطين وتهويدها بالمال والسلاح.

ولا ينبع موقف الشيخ المصباحي بتأييد رحيل العثمانيين من أنهم مسلمون، بل لأن إجراءات التتريك التي يتخذونها تؤدي إلى ضياع فلسطين في غربة ثقافية، وهو إذ يؤكد ضرورة رحيلهم إلا أنه لا يدعو إلى قتالهم، إنما نراه يدعو إلى قتال الإنجليز واليهود الذين أمسى وجودهم في فلسطين عامل قلق وتوتر، أدخل في نفوس الناس المخاوف من أخطار هذا الوجود على مآل الشعب الفلسطيني المهدد بضياع أرضه وفقدها.

لم تكن تخامر الشيخ المصباحي الشكوك في نوايا الإنجليز واليهود بتهويد فلسطين، وتفريغها من أهلها، كي تمسي خالصة لليهود، وهذه المخاوف أسرّ بها إلى شتيوي الذي استقبله الشيخ المصباحي في بيته فرحاً بعودته من أميركا، التي جسدت اغتراب شتيوي، في انعزاله عن أخبار بلده وشعبه، التي ربما دللت عبارة الشيخ المصباحي عن غرقها في البحر مازحاً، على مدى الاغتراب الذي يعنيه البعد عن الوطن "سألني عن أمريكا، والغربة .. فقصصت عليه بعض أخبارها، وقص علي أخبار ما يحدث من قتل وتدمير، وغطرسة الإنكليز واليهود .. وقال إنه خائف من أن يقوم الإنكليز واليهود بتفريغ القرى، والمدن من أهلها وطردهم إلى خارج البلاد! فأخافتني الأخبار، وأرعبتني، وقلت له:

– إن هذه الأخبار لا تصل إلى أمريكا!

فقال ممازحاً:

– لعلها .. تغرق في مياه المحيطات قبل أن تصل إلى هناك!". [2]

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 230.

[2] المصدر نفسه، ص 207.

لا شك بأن (فتيحة) المرأة التي تعرف إليها شتيوي وأنس إليها وأنست إليه في مرفأ صيدا، هي التي شجعته على الاغتراب والسفر إلى أميركا، وسردت له الأساطير عنها، يقول: "فتيحة هي التي عرفتني الجهات، والبلدان، وهي التي شجعتني على الغربة، قلت لها لا أريد أن أبعد عن (دندي) أكثر، فقالت، ستظل غريباً إن بقيت في هذه البلاد!! اغترب وابتعد .. حدثتني فتيحة عن اليونان، وتركيا، وفرنسا، وإيطاليا .. وتوقفت طويلاً عند أمريكا .. صورت أمريكا كأنها أسطورة الدنيا.. كنت أسمعها مسحوراً".[1]

وهذا الانجذاب إلى أميركا الذي استحوذ على شتيوي سرعان ما أفسح الطريق لأحاسيس الاغتراب ومرارة العيش وقسوته، والذي لم يأبه به شتيوي بل يبدو غير متذمر رغم ما يعانيه من متاعب، ذلك أن هدفه من الاغتراب يتجه إلى جمع المال للزواج من دندي، يقول: "لم أكن أحفل بقسوة العيش، وحياة الغربة الموحشة.. كانت عيني ثابتة على الهدف؛ على جمع المال، والعودة به إلى الشماصنة، والزواج من (دندي) ..تعذبت كثيراً من دون أن أتذمر أو أشكو".[2]

كان استشهاد القائد عبد القادر الحسيني في معركة القسطل على أبواب مدينة القدس بعد دفاع مستميت عنها، شابه نقص الإمدادات العربية باعثاً جديداً على دفع الهجرة القسرية والاغتراب تحت نار الخوف من القتل وفي ظل تلاحم شعبي عمّ الناس، ويتمثل في حالة الاحتضان التي لقيها اللاجئون في معظم الأحيان من أهل المدن والقرى التي لم يطلها التهجير بعد "فما عاد غريباً أن ترى الخلق منتشرين في الدروب والطرق طالبين النجاة بأرواحهم، وأرواح أولادهم .. قرى ومدن احتضنت قرى ومدناً أخرى وواستها، أحزان جديدة أضيفت إلى أحزان عتيقة، فشبّت حرائق القلوب .. وعلت!". [3]

وهذه (دندي) تبكي ويبكي معها شتيوي، وتطلب منه الاستعداد لغربة جديدة، وهو الذي كان يخجل من مخاطبة الناس لجمع ديونه تقديراً لظروفهم الصعبة، يقول: "قالت لي : غربة جديدة سنعيشها يا شتيوي! كانت تبكي الأرض الشاسعة التي اشتريتها، والمحاصيل الوفيرة التي امتلأت

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 147.

[2] المصدر نفسه، ص 199.

[3] المصدر نفسه، ص 251 – 252.

بها الحقول، والمعاصر الثلاث والطاحونة التي صارت من أملاكي بعد أن اشتريتها محروقة، فأعدت بناءها وتجديدها".[1]

يرسم حسن حميد في الرواية مشهداً يصطبغ بالألم لتهجير أهالي قرية الشماصنة، ترغم فيه العصابات الصهيونية الناس على ركوب السيارات التي ستلقيهم خارج الحدود بقوة السلاح، بعد أن رفضوا طلب قادة القوات العربية قبل انسحابها من القرية أن يقطعوا نهر الأردن باتجاه الأراضي السورية، فقاوموا زحف الصهاينة بإمكانيات بسيطة "رشاش وحيد كانت تمتلكه القرية وبضع بنادق، الرشاش وضعه سعيد العيد فوق بيته، وأحاطه بالحجارة البازلتية، كان الرشاش وحده كفيلاً برد أي قوة تريد الدخول إلى القرية .. ومع ذلك دخل اليهود إلى القرية واحتلوها .. حدث ذلك حين قامت إحدى طائرات الإنكليز بقصف بيت سعيد العيد، والرشاش .. فدمر البيت مع البيوت المجاورة له، واستشهد سعيد العيد!".[2]

ففي هذا المشهد ندت عن الأطفال صرخات وهمهمات مفعمة بالحزن، وشعر الناس بمعنى الإذلال الممسك بتلابيب السائرين كرهاً في دروب النفي القسري، فقد "جمع اليهود أفراد القرية في الساحة العامة، أجلسوهم على الأرض، وأحاط بهم المسلحون. لم يكن يسمع سوى صريخ الأطفال، والهمهمات الحزينة. وبعد ساعة أو أكثر جاءت سيارات عسكرية كبيرة، سيارات إنكليزية .. وشرعت بإرغام الناس على الركوب فيها .. ولم يمض الليل إلا وكان أهالي القرية في الطرف الشرقي من جسر بنات يعقوب! .. وفوق الجسر حطوا الرحال .. وهم في حالة كابوس، أو غيبوبة، أو كارثة!". [3]

ويمكن هنا ملاحظة دور الإنكليز في مساعدة العصابات الصهيونية على طرد الشعب الفلسطيني من أرضه عام 1948م، فلم يكتفوا بتسهيل إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين كما نص عليه تصريح بلفور، وقمع المطالبات الفلسطينية بالاستقلال، بل ها هم يشاركون في إجبار الناس على الرحيل.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 252.

[2] المصدر نفسه، 253.

[3] المصدر نفسه، ص 253.

ثم ينتقل حسن حميد إلى وصف المعاناة وتضييع البوصلة الوطنية، التي باتت مرادفاً لحياة الشعب الفلسطيني المنفي، بتيه أهالي قرية (الشماصنة) الفارين إلى المجهول تحت التهديد الذي ترسله الطائرات الصهيونية، عن الطرق الموصلة إلى الشام، وكأن هذا التيه يرمز إلى السمة التي ستغلب على اللاجئ الفلسطيني في اغترابه القسري، وقادم أيامه.

ومع أن حسن حميد لا يقلل من صمود الناس رغم ضعف إمكانياتهم في وجه الحراب الصهيونية المشرعة، إلا أنه ينتقد استسهال كثيرين منهم الهرب والامتثال لأوامر اليهود بالفرار، كما ينتقد تعلّق البعض بحبال الوهم وضيق الرؤية بأن النزوح عن الوطن سيكون مؤقتاً ولا يتعدى أياماً قليلة، يقول:

"بعد أن خرج الأهالي من القرية قسراً! تاهوا في الطريق والدروب المؤدية إلى الشام، وظلت الطائرات تلاحقهم في الأجواء، فتزيدهم رعباً، وهي تنقض عليهم في غارات وهمية، الأمر الذي أطار صواب الأطفال فبكوا، والتصقوا بأمهاتهم وآبائهم، كما أطار صواب الحيوانات فشردت من الأهالي الذين لاحقوها هنا وهناك، ركضوا وراءها ونادوها .. لكنها نفرت منهم، وعادت ركضاً نحو القرى؛ عادت إلى المراعي التي تعرفها؛ وإلى الأماكن التي عاشت فيها بأمان. بعض الشيوخ قالوا إن الأبقار أفهم منهم وأعقل، فهي تتمرد على الخواجات اليهود فتعود إلى القرى، وهم يخافونهم ويمتثلون لأوامرهم، فيتركون القرى وراء ظهورهم، ويمشون نحو المجهول! وبعضهم قال: إنها أيام .. ونعود! وبعضهم علق: قديماً قيل مثل هذا الكلام ولم يتحقق شيء!". [1]

لقد قرأ اللاجئون من قرية (الشماصنة) في سفر الاغتراب القسري كل مفردات الأسى والحزن والتمزق والتشوّف والحنين لأرضهم، ولم يجدوا رفيقاً لهم في رحلة التيه والعتمة إلا "حفيف القصب الذي أحاط بالنهر .. حفيفاً راح يتعالى ويشتد .. كلما اقتربوا من جسر بنات يعقوب ..، وحين تخطوا الجسر .. وأصبحوا في الطرف الشرقي .. صار الحفيف أنيناً لقصب يبكي، في ليل طويل حزين، بشراً أحبهم وأحبوه!". [2]

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 269 – 270.

[2] المصدر نفسه، ص 253 – 254.

في المقابل يوجه حسن حميد القارئ إلى تصفّح موقف مشبع بالتحدي والتشبث بالأرض والحق، والثقة التي تملأ النفس، وتنسف الخرافات، يجسده شتيوي والد كعدي الذي يتبع قلبه، وهذا يعني أن هناك أناساً جابهوا عاصفة الطرد والتهجير حتى آخر قطرة دم أو عرق أو روح، وإن كانت الوحدة قاسية فهو لا يبالي بها ولا بقسوتها عليه، ما دامت أمنيته أن يموت ويدفن في الأرض التي ترعرع وعاش سني عمره فوق ترابها، ويعرفها حق المعرفة لشدة انتمائه لها، فيقول: "كان هادئاً تماماً، غير مكترث بالجلبة التي أحدثوها، حاولوا أن يدفعوه للخروج من القرية فرفض. قال لهم شارحاً، إنه في بيته، ومع حيواناته ولا يريد الخروج! فأفهموه أنه سيموت هنا جوعاً، وبرداً، وغربة .. ستأكله الوحوش في الليل، فهو وحيد في القرية! فيجيبهم إن هذا ليس مهماً، المهم أن يموت فوق الأرض التي عاش فيها، فوق الأرض التي عرفته وعرفها، وأنه لن يصدق خرافة الخروج والرجوع مرة أخرى! لقد غرر به في المرات السابقة، فأخرج من بيته، وأرضه، والبلاد التي ربته هو وآباءه وأجداده. أوهم بخرافة الخروج والعودة! فصدق، وخرج .. بعد أن فقد كل ما يعينه على البقاء فوق أرضه .. والآن لا يريد أن يصدق مثل هذه الخرافات. لأنه بات مقتنعاً، وقد بلغ خريف العمر، أن من حقه أن يصدق قلبه؛ أن يتبعه؛ أن يظل فوق أرضه، وأن يموت عليها، وأن يدفن فيها!".[1]

وينبع تشبثه بهذه الأرض التي حاول اليهود زحزحته عنها، من أنها تطل على أرضه في قرية الشماصنة، التي يراها بعينيه فتتملكه الغصة والحسرة لفراقها، ويتملكه الغضب وهو يرى اليهود يفلحونها ويأكلون من خيرها الوفير، فلا يريد لأشواقه أن تهمد، ولا لنار حقده على غاصبيها أن تنطفئ، لهذا يرفض الابتعاد عن (نعران) وهي القرية السورية التي حط رحاله فيها كما قال له الخواجات اليهود.

فإذا كان الخواجات اليهود لا يدركون عمق العلاقة التاريخية التي تربط هذه القرية السورية بقريته الشماصنة برابط العروبة والتاريخ، لأنهم غرباء عن هذه البلاد ودخلاء على أرضها وحضارتها، فإن شتيوي والد كعدي يؤكد هذه العلاقة المتجذرة في الأشجار والأنهار والروح والحجارة، دلالة على توحد الشام وفلسطين في الهم والمصير والأحلام "فيفاجأ الخواجات اليهود ..

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 267.

به! يقولون له إن هذه الأرض أرض سورية .. ليست أرضه، وعليه ألا يتعلق بها، فيجيبهم إنها الأرض التي أحبها؛ الأرض التي احتضنته وأطعمته بعيداً عن أرضه التي اغتصبوها، إنها الأرض الامتداد لأرضه، فأشجارها، وأنهارها، وهواؤها، وروحها، ونباتاتها، وأزهارها، وشوكها .. وحيواناتها، وحجارتها، وسهولها، وترابها .. جميعها تذكره بأرضه. وإنها هي الأرض المطلة على أرضه، وقريته الشماصنة .. وهو لا يريد الابتعاد أكثر عن أرضه، وقريته، وأنه لا يستطيع العيش بعيداً عن رؤيتها يوماً واحداً، فها هو من هنا .. يطلّ عليها، فيراها ويغص .. يرى الخواجات وهم يفلحونها، ويزرعونها، ويأكلون خيراتها! فيحزن لأن موسماً آخر من مواسم أرضه يسرقه الخواجات! ويحارون به ويحقدون عليه، ويحاولون طرده مرة أخرى، إلا أنه يرفض، يطلب منهم أن يقتلوه .. قبل أن يطردوه! إنه يفضل الموت على الخروج! لقد ملّ من الرحيل، ويريد أن يشفى من مرض الاقتلاع، والطرد، فيتركونه، ويمضون! وقد ظلوا يأتون إليه يومياً، يطلبون منه أن يخرج، فيرفض". [1]

وقد كان يدرك أنهم يتربصون به ويتحينون الفرصة للتخلص منه، لكن عزاءه أنه ممتلئ بالحياة كما أنه صاحب حق وهم ليسوا إلا لصوصًا، "وقد سمعهم في مرات عديدة يقولون: متى يسمن البط لنصطاده! كان يخافهم، ولا شك، لكنه يتجاهل هذا الخوف بإقباله على الحياة، وإحساسه بأنه أقوى منهم، وأكثر ثباتاً فوق الأرض، وأنه صاحب حق وأمل، وهم كما يسميهم – السراق؛ الذين تتوالد مخاوفهم وتتكاثر يوماً بعد يوم!". [2]

وفي حين يقرر اليهود أن الأرض تعود إليهم، وهي ليست لشتيوي وليس لشعبه حق العيش فيها، فالسياسة الإسرائيلية على الأرض تبرهن على الطبيعة العدوانية للشخصية الصهيونية التي تفوح بالجريمة، والتي تستند إلى منطق القوة والغطرسة، ولا تقيم وزناً للأخلاق أو الاعتبارات الإنسانية.

وإذا كان بعض المنفيين قسراً عن وطنهم لم يطيقوا صدمة الاقتلاع، وأسلمهم اغترابهم إلى حافة اليأس وفقدان اليقين، أو الرضوخ لإغراءات يصادفونها أو تصادفهم، فإن شتيوي والد كعدي

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 267 – 268.

[2] المصدر نفسه، ص 273.

يبلغ رسالة لأعدائه اليهود بأن يوفروا إغراءاتهم، وهي الرسالة التي أحسوا منها "بأنه يزداد عناداً وتشبثاً بالمكان .. كلما أغروه أكثر!". [1]

تسترسل دندي في وصف مخاوفها على شتيوي في غربته التي نُذر لها، ولا تجفُّ أسئلتها عن أحواله، كيف يتدبر أمره مع نفسه وحاجاتها، أو مع الخواجات؟.

أسئلة محمولة على البكاء والقلق والتشوّف لعودة شتيوي إليها ولأبنائه، شتيوي رقيق القلب الذي يضم ابنه كعدي إلى صدره بحنان، يوم جاءه متسللا إلى قرية (نعران) مع اثنين من رفاقه الفدائيين، فلا ينسى شتيوي أن يسأله "عن أمه، وإخوته، وزوجته، وأولاده؛ سأله عن شتيوي الصغير الذي أبكاه عند الخروج! وعرف منه الأخبار، قال كعدي إنه يسكن مع أمه، وزوجته وأولاده في قرية (ببيلا)..استأجر بيتاً عند رجل أخرس، مؤقتاً بانتظار هيئة الأمم المتحدة التي ستبني مخيمات لهم، وأن إخوته يستأجرون بيتاً آخر، وأخبره أن العجوز دندي تكاد تجن، فلا حديث لها، ولا سيرة سوى الكلام عنه، عن شتيوي وغربته في القرية وحيداً. تسأل دائماً كيف يأكل، وكيف ينام، وكيف يغسل ثيابه.. وكيف يواجه الخواجات، وكيف يعيش؟ وتبكي!! تقول عنه إنه لرجل منذور للغربة، في (الشماصنة) عاش غريباً، وفي (نعران) كان غريباً، في أمريكا كان غريباً أيضاً". [2]

ودندي كثيراً ما أصرت على البقاء إلى جانب شتيوي دون جدوى، "قالت له دعني قربك. إن قتلك اليهود أمت معك، وإن إبقوك حياً أبق معك". فرفض، قال لها: "إذهبي مع أولادك. كوني بعيدة عن الخطر والأذى والموت. إن عشت سأتذكرك في كل لحظة، وإن مت أموت وحيداً! فتصرخ به : كفاك غربة يا شتيوي.. فيقول: لن أخرج! ولن يضحكوا علي مرة أخرى"!.[3]

أخذت المخاوف تنهش كعدي، حين عرف أن والده بقي وحيداً في قرية (نعران)، فحياته ستكون مهددة من أعداء كثيرين كاليهود أو الوحوش أو الغرباء، وربما تطبق عليه الغربة بأهوالها النفسية وشعور الضيق، مضافاً إليها الحزن الذي لطالما تقاطع هو والغربة في مسيرة حياته، يقول:

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 268.

[2] المصدر نفسه، ص 277.

[3] المصدر نفسه، ص 273.

"وإن نجا من هؤلاء ..ستقتله الغربة، سيقتله الحزن، وهو الذي أمضى عمره غريبا.. وحزيناً في آن معاً!". [1]

وهذا القلق المتسمّر الذي أطار عقل كعدي دفعه للطلب من قائد قاعدته أن يشركه ضمن إحدى المجموعات الفدائية المتوجهة للجولان "لكي يرى والده؛ ولعله يقنعه بالعودة معه كي لا يقتله اليهود، أو تأكله الوحوش هناك، فوافق قائد قاعدته، ووعده بأن اسمه سيكون أول اسم في تنسيق المجموعات الذاهبة إلى الجولان!". [2]

إن تعوّد شتيوي على الاغتراب، وتحوله إلى ثيمة في حياته، جعل (دندي) ترى فيه نوعاً من المرض، ينخر حياته وأيامه التي يبددها بعيداً عنها، فنجدها تخاطبه لعله يشفى منه، وهي أمنية تخالطها الشكوك، فقالت له: "أما آن لك أن تشفى من مرض الغربة يا شتيوي". [3]

ولكن شتيوي لم يشف من غربته، إلى أن أفرغ اليهود رصاصات حقدهم الأسود في رأسه، حين ذهب ليملأ "دلوه وإبريق الوضوء بالماء .. فقتله اليهود بجوار نبعة الماء"[4].

ويعود كعدي بعظام والده ليدفنها في قبر والدته، مرتبة عظمة عظمة إلى جانب عظامها، وسط بكاء أولاده، الذين أوصاهم "أن يدفنوه معهما حين يموت، وأن يأخذوه ووالديه معهم .. إن عادوا إلى الشماصنة"[5].

لقد قصد كعدي في وصيّته كل كلمة قالها؛ في دلالة واضحة على الأمل بانتهاء فصول الاغتراب الفلسطيني الدّامي يومًا ما، والتفكير الدائم بالعودة إلى الوطن المغتصب؛ ليستيقن أولاده هذا الحق الثابت الذي لا يتقادم عبر الزمن. ويجسد البحث عن الهوية الوطنية الضائعة.

ومنذ أن أطلق كعدي وصيته، وهي ترنّ في نفوس أولاده، ليحسّوا "بأن اجراسًا تطوّق أعناقهم، تقرع في آذانهم دومًا، تقول لهم: متى سيكسرون بلاطات القبر .. ليعودوا بالعظام .. إلى الشماصنة!"[6].

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 262.

[2] المصدر نفسه، ص 265.

[3] المصدر نفسه، ص 240.

[4] المصدر نفسه، ص 288.

[5] المصدر نفسه، ص 290.

[6] المصدر نفسه، ص 290.

الفصلُ الثالث

الهُويَّةُ والاغترابُ في روايات حسن حميد – دراسة فنيَّة:

المبحث الأول: العناصرُ الروائيَّةُ في رواياتِ حسن حميد:

1– السَّرد:

السَّرد في روايات (حسن حميد):

أولاً: الاستذكار

ثانياً: الاستباق

ثالثاً – تسريع السرد:

1- الخلاصة:

2- الحذف:

رابعاً– تعطيل السرد:

1- الوقفة:

2 ــ الحوار:

أنواع الحوار

الحوار في روايات حسن حميد

3 ــ الحدث والحبكة:

أنواع الحبكة:

شروط الحبكة:

الحدث والحبكة في روايات حسن حميد:

4 ــ الشخصيات:

الشخصيات في روايات حسن حميد:

1. الشخصية الأسطورية:
2. شخصية القائد الفاسد:
3. الشخصية المدجنة:
4. شخصية الشهيد:

5. الشخصية المتمردة:
6. شخصية العاشق الوفيّ:
7. شخصية الراهب:
8. شخصية التابع:
9. شخصية الشيخ:
10. شخصية المرأة:
أولاً – المرأة الضحية:
ثانياً – المرأة المغوية:
ثالثاً – المرأة الراهبة:
11. الشخصية اليهودية:
أولاً – اليهودي الانتهازي:
ثانياً – اليهودية البغيّ:
ثالثاً – اليهودية السجانة:
12. شخصية المتضامن الأجنبي:
أولاً – فلاديمير بودنسكي:
ثانياً: الحوذي جو مكملان:
5 ــ البيئة الزمانية والمكانية:
أولاً – البيئة المكانية:
المكان في روايات حسن حميد:
1– المخيم:
2 – المقبرة:
3. الجسر
4. السوق:
5. الحمّام:
6. الدّير:
7 . القدس:

8 . السجن:

ــ البيئة الزمانية:

البيئة الزمانية في روايات حسن حميد:

المبحث الثاني: اللغة والأسلوب والخيال الفني في روايات حسن حميد

أولاً : اللغة والأسلوب

أ ــ اللغة:

اللغة والرواية الأدبية:

اللغة الشاعرية:

الشاعرية في روايات حسن حميد:

اللغة المحكيّة:

ب ــ الأسلوب:

الأسلوب في روايات حسن حميد

ثانياً: الخيال الفني والصورة

الدِّراسةُ الفنيّة نافذةٌ مهمَّةٌ في الرِّواية الأدبيَّة، نطلُّ منها على مقوِّمات الرّواية الفنيَّة، التي تنتظمُ بناءَها الروائيُّ، وما ينبثقُ عن هذه المقومات من عناصرَ جماليةٍ تتجسدُ في: السَّردِ والشَّخصـــياتِ والحوارِ والبيئتين الزَّمانيَّة والمكانيَّة واللُّغةِ والأسلوب وغَيْرها.

المبحث الأول: العناصرُ الروائيَّةُ في رواياتِ حسن حميد:

الرِّوائي (حسن حميد) امتدادٌ لجيلٍ فلسطينيٍّ متميزٍ في السَّرد الروائيِّ، بأبعادهِ الفنيّةِ والجماليَّة، وضِفافهِ الوطنيَّةِ والإنسانيَّة، ورموزهِ الإبداعيَّة، التي يجسِّدُها روائيون كـــ (غســان كنفــاني)، و(إميل حبيبي)، و(جبرا إبراهيم جبرا) وغيرُهم.

وربَّما يكونُ حسن حميد قد انفردَ في ابتداعِ أسلوبٍ خاصٍّ بِهِ، تركَ أثرَهُ في المُدوَّنةِ الروائيَّـةِ العربيَّة.

وسيدرسُ الباحثُ أربعاً من روايات حسن حميد دراسةً فنيةً وفْق تسَلْسُلِها الزمني، وهي: روايةُ (تعالي نُطيِّرُ أوراق الخريف) ورواية (جسر بناتِ يعقوب) وروايةُ (النهر بقمصانِ الشتاء) وروايةُ (مدينة الله)، وسيستثني الباحث روايةَ (السَّواد) لعدم توفرها في الأسواق أو المواقع الالكترونيـــة، وروايةَ (الونَّاس عطية) لخلوّها من موضوع الأطروحة، حيث ستكون الدراسة على النحو الآتي:

1- السَّرد:

يُعدُّ السّرد "محوراً يدور حوله وجود الإنسان بتمظهرات متداولة تعبّر عن نظم معرفية وقيميّة، تمنح الذات تأصّلاً في مكانها وتجذراً في أزمنةٍ متخالفةٍ حتى وإن بدت متشظية"[1].

والسرد مفهوم واسع يشملُ "مختلف الخطابات سواءٌ كانت أدبيّةً أو غير أدبيّة، يبدعه الإنســان أينما وجد وحيثما كان"[2].

والروايةُ الأدبيَّةُ في أساسِها تقوم على السَّرد، الذي يحددُ معالمَ بنائِهــا الفنــيِّ ويبرزُهــا إلــى الوجود، لأنّ السرد "عماد الخطاب الرّوائي، فهو في آن واحد: صيغة الخطاب التي يختلف بها عن

[1] بول ريكور، الهوية والسرد، تأليف حاتم الورفلي، ص 78.

[2] سعيد يقطين، الكلام والخبر ــ مقدمة للسرد العربي، ص 19.

غيره من الخطابات من جهة، وهو من جهة أخرى: المكون الأساس الذي ينظم بقيـــة المكونـــات الأخرى التي يتضافر معها لتشكيل العالم الروائي"[1].

ويمكنُ تعريفُ السّردِ بأنه "فعلٌ يقوم به الرّاوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيـــالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسّع، مجمل الظروف المكانية والزمنيـــة، الواقعيـــة والخيالية التي تحيط به. فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنـــتج والمـــروي لـــه دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"[2].

ويتراوح السَّردُ بين الشفويّ والكتابيّ؛ فالسَّرد الشفويُّ هو "الكلامُ الذي يدورُ بين الناسِ خـــلالَ الحديثِ أو الحوار، وهذا النَّوع من السَّرد لا يحتاجُ إلى وساطة؛ فهو يتم مباشرةً بـــين طـــرفين: أحدهما متكلم والآخر مستمع ... أمَّا السَّردُ المكتوبُ فيتمُّ بوساطةٍ هي الكتابُ أو الورقُ من خلال الكلمةِ المطبوعة، ولا يشترطُ فيه حضورُ طرفيِّ السرد، المرسلِ والمستقبل".[3]

ويُعَدُّ الساردُ "وسيلةً يستخدمُها الكاتبُ ليكشفَ بها عالمَ روايتهِ أو ليحكيَ الحكايةَ التي يرويهـــا، وهو الأداةُ التي يستخدمُها الكاتبُ لنقلِ روايته إلى المرويّ إليه".[4]

ويمكنُ الحديثُ عن ثلاثةِ أنواعٍ للسَّارد على النحو الآتي:

1. الساردُ كليُّ المعرفةِ والشاملُ والعليم: وهو من الأنواعِ الشائعةِ والقديمةِ والمعروفةِ في الأدبِ العربيِّ والأوروبيّ.
2. الساردُ المشارك: وهوَ ساردٌ يقومُ بدورِ الساردِ من جهةٍ ودورِ الشخصيَّةِ من جهـــةٍ أخـــرى، وعلى هذا فهُوَ سارد منحاز؛ لأنه يتحدثُ باسمهِ ويتحدثُ أيضاً باسم إحدى الشخصيَّاتِ الروائيَّة وهي الشخصيةُ الرئيسةُ عادة.

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، ص 140.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 105.

[3] محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص 109.

[4] علي خواجة، عين السارد ــ قراءات في أعمال أحمد رفيق عوض، ص 54.

3. السارِدُ المتعدد: تتحدثُ الشخصيَّةُ باسمِها ولغتِها وزاويةِ نظرها، وعندما يتعدَّدُ الساردون وتتعددُ وجهاتُ نظرِهم يصبحُ لدينا قصةً داخلَ القصة، وهذا النوعُ هوَ ما نراهُ في القصةِ الحديثةِ وما بعدها.[1]

وللسردِ الروائيّ بعدان زمنيان: "الأول أفقي، ويمثل التغيّرات الزمنيَّةَ العارضةَ التي تؤدي إلى قيام إحدى مفارقتين: الاستذكار ويدلُّ على العودةِ إلى الوراء لاسترجاعِ فترةٍ ماضية، والاستشراف ويفيدُ التطلُّعَ إلى فترةٍ مقبلةٍ أو أحداثٍ قادمةٍ وسواء كانت هذه الحركةُ الأفقيةُ باتجاهِ الخلف أو إلى الأمام... فإنّها تتمُ دائماً على حسابِ نظامِ السرد الذي تحرفه عن مجراه الطبيعي وتجعلُهُ عُرْضةً للتقلُّباتِ والتداخلات".[2]

أما البعدُ الثاني فهوَ البعدُ العموديُّ و"يتعلقُ بوتيرةِ سردِ الأحداثِ من حيثُ سرعتُها أو بُطْؤها، ففي حالةِ التسريعِ مثلاً يكون الخطابُ اختصاراً لكثافةِ الأحداثِ واختزالاً لموضوعها كما في تقنيَّتي الخلاصةِ والحذف ... بينما في حالةِ الإبطاء يجري تعليقُ زمنِ القصةِ مؤقتاً لتمديدِ الخطابِ في المكانِ عَبْر استعمال المشهد والوِقفة الوصفيَّة".[3]

السَّرد في روايات (حسن حميد):

يُفتتح السَّردُ الروائيّ في رواية (تعالي نطيِّرُ أوراقَ الخريف) بالعبارة الآتية: "على مقربة من بستان الدبوسي، ابن الشاغور، حطَّ رهطٌ من أبناءِ قرى سهلِ الحُولَة .. (الصالحية، والناعمة، ودفنة، والمَلاحة، والخصاص، والخالصة، والدوارة، والزوق التحتا).[4]

وهذا يعني أن السَّردَ يتمُّ بضمير الغائب، من بداية الرِّواية إلى نهايتها؛ إذ يتسلّم دفّة السَّردِ راوٍ عليم، نجده يصفُ ويسردُ ويطلقُ الأحكام.

---

[1] علي خواجة، عين السارد ــ قراءات في أعمال أحمد رفيق عوض، ص 58 ــ 59.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 195 ــ 196.

[3] المرجع نفسه، ص 196.

[4] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 11.

فالأفكار تكون معدَّة سابقاً؛ ليدخلَ القارئ عبر الرَّاوي إلى بواطن الشخصيَّات، ويتعرَّفَ إلى ما حُجِب عنهُ من هواجِسها وانفعالاتِها وأفكارِها وأحلامِها، وما يدورُ بخَلَدِها، وبما أنَّ شخصيَّة الراوي تعمدُ إلى نفسها فإنَّها "تعرفُ ظروف القضية وملابساتها، فإنها تستطيعُ أن تعمم وأن تلقي درساً في الأخلاق وأن تصدرَ أحكاماً".[1]

لذا يبدو الرَّاوي كلّي المعرفة "إنه سارد عالم بكل شيء وحاضرٌ في كل مكان".[2]

ويجدُ الباحثُ صوراً عديدةً في الرواية قُدِّمتْ من خلال الرَّاوي العليم، كخبرَ اللَّيلةِ الأولى لزواجِ شتوة من مصطفى الشلبي، فيرصد الراوي تقديماً لهذه الشخصية قائلاً: "بدا لها، لحظتئذٍ، رجلاً غيرَ عادي، أشبهَ بالمارد .. الحزنُ يفترشُ وجهَه. حاجباه مكتظان، وشعرُ رأسهِ متطاير، وعيناه حمراوان، وبصرُهُ لجوجٌ، لحوح"[3].

ويقحم الرّاوي العليم نفسه في شخصية (أمُّ شتوة) وهي توصي ابنتها بأن تمنحَ جسدَها لزوجها بيسر، وتُسهِّلَ عليه مَهمَّته، فيقول: "دعي جسدك له. انثريه كما تنثر الدنيا ثلجها، وأوقدي ناره". [4]

ويبدو الراوي العليم متعاطفاً مع (نايفة) التي أنهكَها السهرُ وأذبلَها، وهي ترعى شتوة في ولادتها التي امتدتْ لثلاثةِ أيام، واصفاً حالها، قائلاً: "كانت المسكينةُ منهكةً تماماً، فسهرُ الليالي الثلاثِ الماضيات سحبَ قوَّتها، وأخفى وهجَ وجهها، وطوى نشاطها".[5]

ويسرد الرّاوي العليم صفات (الهلالية) التي يخبرها (خنيفس الطلال) نيّته الذهاب إلى الفدائية قائلاً: " .. أنثى، ودَّعتْ أربعينَ سنةً من عمرها أو نحوَ ذلك، بعد زيجاتٍ عدَّة، وبعد إنجابها لأولادٍ عدَّة .. تزوجوا، وتركوها وحيدة ... امرأةٌ طويلةٌ، نحيلةٌ، واسعةُ العينين، طويلةُ الشَّعر والعُنُق".[6].

---

[1] رولان بورنوف وريال اوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، ص 79.

[2] محمد بو عزة، تحليل النص السردي ــ تقنيات ومفاهيم، ص 77.

[3] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 36

[4] المصدر نفسه، ص 37.

[5] المصدر نفسه، ص 52.

[6] المصدر نفسه، ص 71.

ويرصد الرّاوي العليم الهواجس والانفعالات التي كانت تعتري العم (عطية) في بداية عمله في المقبرة قائلاً: "لقد كان يظنُّ أنه سيعيشُ فرداً وحيداً في المقبرة .. مع الأموات، بينما الناسُ ذاهبونَ في أشغالهم، لكنَّ ظنَّهُ خاب، فقد باتت المقبرة بيت الناس جميعاً ... في الليالي الأولى لحراسته المقبرة، كان قلقاً، برماً، مضطرباً، حزيناً ..".[1]

ونجد الرّاوي العليم يصدر أحكاماً في سياق الرِّسالةَ التي بعثَها (ناجي درويش) إلى (إلهام النُّوفي)، قائلاً: "يعذبُني كثيراً، يا إلهامي، ذلك الطفح، أبو حسن الشلبي وأمثالُه، وقد اعتلوا صفحةَ جلدنا .. وباتوا صورتنا!! لكنْ مما يثلجُ الصدر، أنَّهُم باتوا كأوراق الخريف، مرميين –هنا وهناك– على شرفاتِ البيوتِ وتحت الأشجار، وفي الدروب .. لا تثيرُ الناسَ خطبُهم ولا استقبالاتُهم. ولا صورُهمُ الضَّاحكة". [2]

وفي رواية (جسر بنات يعقوب) يفتتح السرد الروائي بعبارة استهلالية (إشارة لا بد منها)، إذ يقول الروائي: "هذا كتاب، فيه مجموعة كتب، وصل إليّ بالتوارث عن ثلاثة عشر جداً من أجدادي، وقد عثروا عليه في خزانة كتب جدّنا الرابع عشر العلاَّمة المَقْدسي المعروف إلياس الشمنذوري؛ الذي عاش في القدس في القرن الثالث عشر الميلادي أيام المماليك"[3].

فهذه العبارة الاستهلالية بمنزلة إطار إيهامي يخلقه الروائي؛ ليوهم القارئ بأن الكتاب الذي توارثه عن أجداده، يوحي بحكاية تاريخية واقعية، تتواشج بالواقع المعيش.

ففي هذا الكتاب "تاريخُ حياةِ المهاجرِ يعقوبَ وبناتهِ وأخبارهم، وقد عاشوا بجوار الجسر العتيق المبنيِّ على نهر الأردن والذي عُرِف فيما بعد بجسر بنات يعقوب".[4]

ويقول الراوي الذي يستخدمه الروائي حسن حميد (قناعاً) يتوارى خلفه، إنه حاول تشذيب الكتاب لكثرة تفصيلاته، بيد أنَّه ينشره بالشكل الذي وصل إليه مقدِّماً فقط ما سمَّاه (جدُّهُ) الملحق "لأنَّهُ تمهيدٌ

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 109.

[2] المصدر نفسه، ص 220.

[3] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 7.

[4] المصدر نفسه، ص 7.

لأحداثٍ ستأتي، ومفاجآتٍ ستحدث، وأحلامٍ ورغباتٍ يسايرُها الناسُ لكي تصير واقعاً ... تمهيدٌ يراوغُ كثيراً ويحاور كثيراً". [1]

ويقومُ السَّردُ الروائيُّ على إيهامِ القارئ بتوظيفِ نصوصٍ مأخوذةٍ من من كتبٍ مخطوطة، سمَّاها الرَّاوي (أخبار يعقوب)، إيحاءً بالتشابه بينها وبين التَّوراة.

ويبدأ فصل الدير والرهبان عبر ضمير الغائب، بوصفٍ تمهيديٍّ؛ ليضعَنا (الرَّاوي) العليمُ في صورة المكانِ وانعكاس الأحداث التي تصنعُها الشخصيات، فيقول: "كانت هامةُ الديرِ العتيق، بلونها القرميديِّ، تُطلُّ مثلَ الشمسِ من بين الأشجار الكثيفةِ التي لفَّتها بحنانٍ ودَعَة، وخضرة، وهفهفاتِ أنسامٍ بليلة. كان الجبلُ غابةً داكنةَ الخضرة .. تآختِ الطيورُ فيها وكثرتِ الأعشاشُ، وتجاورتِ الورودُ والأشواك".[2]

ويضمّ الدير في حناياه ثلاثة رهبان، تنكشف هويتهم بمرور الزمن فإذا بهم نساء، آثرن اعتزال الدنيا، فتستَّرن بلباس الرجال بمحض إرادتهن؛ لئلاّ يبتن محلَّ طمعٍ لمن وثبت شهوته، "في مكان قصيّ، وبعيد، ومنفرد".[3]

وقد جئن للعمل في الدير ليس ترفاً منهن، إنما من وحي ذكريات مريرة، ماثلة في مرايا الذات لكل واحدة بمفردها، عاشت تجربة شاخصة بتفاصيلها في هذه الحياة ومن أجل التقرب من الرب "بعدما حدث لهنَّ ما حدث".[4]

ويضعنا (الرَّواي) في صورة الحياة الداخلية للدير، ويطلعنا على تفاصيل حياة الرَّاهبات قبل قدوم يعقوب وبناته إلى المنطقة، ففي مُناخ العزلة والوحدة داخل الدَّير شاركت الراهبات الثلاث في صنعِ حياةٍ مغدقة بالجمال، وقد غدون "يعملنَ كثيراً، ويتذكَّرن كثيراً، ويبكين كثيراً، والواحدة منهنَّ تعترفُ للأخرى، والثانيةُ تعزِّي الأولى، والثالثةُ تستطيبُ حمَّى المرض لتهد نزوع النفس

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 8.
[2] المصدر نفسه، ص 9.
[3] المصدر نفسه، ص 16.
[4] المصدر نفسه، ص 18.

نحو دنيا لم تقابلها في يوم من الأيام بصباحٍ دافئ جميلٍ مرتجى، وكنَّ يكثرن من الصلوات في ساعات القلق الطويلة".[1]

فـ (الرَّاوي) العليم يستعمل الرؤية من الخلف، بدليل استعماله ضمير الغائب في السَّرد، فهو يعرف كلَّ شيءٍ عن شخصيَّاته، ويعرفُ ما يعتريها من هواجسَ وانفعالاتٍ وأحلام، "فليس لشخصياته الروائية أسرار". [2]

ويوجدُ في الرِّواية أكثرُ من راوٍ، فإذا عدنا إلى مُفتَتَحِ الرِّواية نجد (الرَّاوي)، ينفي عن ذاتهِ أيَّة فضيلةٍ لهُ في نَسْجِ مرويِّه، وأن دوره يقتصر فقط، على الانتقال بهذا المرويِّ من عتمةِ الغيابِ إلى حيِّز النورِ والكشف.

ذلك أن المرويَّ عبارةٌ عن كتاب، يضمُّ مجموعةَ كتب، وصل إليه كما يقول: "بالتوارث عن ثلاثةَ عشرَ جداً من أجدادي".[3]

ويكونُ الهدف من إعادةِ إنتاجِ هذا المرويِّ كما جاء في العبارة الاستهلالية "إشارة لا بدَّ منها" هو سرد ما يتضمَّنه الكتاب من تاريخ حياة المهاجر يعقوب وبناته.

ولا يلبث هذا (الرَّاوي) أن يتوارى؛ ليظهرَ راوٍ آخر، ينهض بعبءِ السَّرد، وهذا الرَّاوي يبتدعُ في حركةِ السَّرد رواةً ثانويِّين مثل: (راهب الدير)، و(ماريًّا)، و(صفيَّة)، و(مرجانة).

وهذه الشخصيَّات تدخلُ في تكوين السَّرد في الرِّواية، وتقوم في اعترافاتها الداخلية باستحضار الغائب أو المنقطع من المادة الحكائيَّة، عبر تقنيَّة الاستذكار التي يوظِّفها الرَّاوي في هذه الاعترافات، والتي تحيلنا إلى "أحداثٍ سابقةٍ عن النقطة التي وصلتها القصَّة".[4]

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 40.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي ــ تقنيات ومفاهيم، ص 77.

[3] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 7.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

فيقوم الرَّاوي باستذكار فترة زمنية مضت من حياة شخصيات سبقت قدومها إلى الدَّير، بتفاصيلها الكثيرة.

وبما أن هذه التقنية (الاستذكار)، يندر حدوثها في المتن الروائي، ذلك أن حركة السرد الروائي تتباطأ وربما تتوقّف عند نقطة بعينها، ثم تستأنف الارتداد إلى الماضي، لاستكناه الجزء المنقضي من حياة ساكني الدير قبل مرحلة الاستقرار النهائي فيه، نجد أن الملحق في الرواية يستحوذ على هذه التقنية، وبالأخص قسمي الملحق: الثاني والثالث، "حنّا ..المُحرَم المرّ" و"الراهبات".

إذ يناط بهذين القسمين، إنارة حياة كلّ من: حنّا، وماريّا، وصفيّة، ومرجانة، قبل إقامتهم في الدير.

وتنهض الاعترافات والتذييلات*، باستذكارات ثانوية تتفرع من الاستذكار الأصل في هذين القسمين؛ فالكاتب يلجأ إلى التذييلات في رواياته الأدبية ليسد الثغرات في المتن الحكائي ويستدرك ما فات الفصول من مواقف أو أحداث تتعلق بالشخصيات كما في "اعتراف أوّلي"، في الجزء الخاص بـ "ماريّا"، الذي يرفع الستار عن حمل ماريّا سفاحاً لطفل من دعّاس "ولدته بالسرّ، وأعطته بعد عامين من رضاعته لامرأة عجوز في إحدى القرى لتربيّه.. لكنّ العجوز لم تهتمّ كثيراً.. فوقع الطفل في قدر للحليب.. ومات ". [1]

ويبدو أن بعض الاعترافات لم ترد على ألسنة الشخصيَّات نفسها، إنما جاءت على لسان غيرها من الشخصيَّات، ما يمنع إدراجها في إطار الاعتراف، لسبب بسيط يتمثل في أن الاعتراف لا بدّ أن يصدر عن الشخصيَّة نفسها.

مثال ذلك ما جاء في "اعتراف أوّلي" في حكاية (ماريّا) الذي يجري استناداً إليه "سرد حياة (ماريّا) على لسان الراهب عبر ضمير المتكلم، ما يسمح بتعدد زوايا النظر، ويخلق حركة

* التذييل: هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ويتوكد عند من فهمه وهو ضد الإشارة والتعريض. ينظر: العسكري أبو هلال، الصناعتين: الكتابة والشعر، ص413.

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص52.

حوارية داخل بناء السرد، ويؤسس لنوع من الحوار الفكري والنفسي يتمظهر في إشكالية الصمت والكلام"[1].

فيقول الراهب: "وأخبرتني باسمها، ومكانها، وبحبِّها لدعَّاس، الذي حملت منه طفلاً ولدته بالسر".[2]

ويشملُ ملء الفراغ في الحكاية كذلك معظمَ التذييلاتِ في الرِّواية، والتي يَصُوغُهَا الرَّاوي بما يحيل إلى المسكوت عنه في أصل الحكاية.

وإلى جانب اهتمامها بالشخصيَّة ذاتِها، تهتمُّ التذييلات أيضاً بشخصياتٍ أخرى، كما يردُ في تذييل (3 من ماريَّا)، والذي يكشفُ جانباً من سلوكِ الرَّاهب حنّا في الدَّير، وإن بدا هذا التذييل معنيَّاً بماريَّا، "كان حنّا، في الأيام القائظة، والشتوية، وحين يطمئن إلى انفراده بالمكان، يخلع ثيابه، قرب الغدير المحاذي للدير، ويغتسل بمتعة وهدوء وحذر، دون أن يدري أن جسده الجميل كان محرقة لنظر ثلاث راهبات رُحْنَ ينظرْنَ إليه نظراتٍ عميقة". [3]

ويلجأ الرّاوي إلى تقسيم أكثر من اعتراف في الجزء الواحد من أجزاء الملحق، كما هي الحال في اعتراف آخر في حكاية صفيَّة، الذي يبدو امتداداً لاعترافٍ أوَّل، والتذييل الثاني من حكاية صفيَّة، وحكاية مرجانة.

ففي اعترافٍ أوَّل في حكايةِ مرجانة تقول: "لكنَّ برهومةَ ظلَّ معي كائناً لروحي وحسب، جمالاً لا يتوارى وروحاً لا غنى لي عنها، على الرَّغم من كلِّ ما حدث له ولي!!".[4]

وفي التذييل الثاني: "صارت الرؤية من أجل أن تتذكَّر ما كان ليس إلاَّ؛ تذكّر لا شهوة فيه ولا رغبة؛ تذكُّر من أجل الذكرى، ومن أجل برهومةَ الذي غاب!".[5]

---

[1] قيس الجنابي، البناء الروائي والنزوع التوراتي في رواية (جسر بنات يعقوب)، صحيفة الاتحاد، د.ع ، 2005م.

[2] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 46.

[3] المصدر نفسه، ص 55.

[4] المصدر نفسه، ص 72.

[5] المصدر نفسه، ص 74.

وربما يدل هذا التقسيم على اتجاه الرّاوي إلى إظهار أهمية الاعترافات بشكل أكثر تفصيلاً، وهو لا يخلّ بالأثر الجمالي، فلا ضير بأن تأتي الاعترافات اللاحقة امتداداً للاعترافات السابقة، وليس بالضرورة أن تأتي بشكل متكامل يأخذ شكل اللوحة المتناسقة، فالاستدراك على الاعتراف السابق باعتراف لاحق أمر مقبول ومنطقي ولا تخلو حياة الناس وتجاربهم من ذلك.

ويجسد قدوم يعقوب إلى المنطقة ــ كما مرّ سابقاً ــ مهاجرًا مع بناته من الشَّمال إلى الجنوب؛ ليقيموا قرب الجسر العتيق جنوب قرية (الشَّماصنة) دخول هذه المنطقة منعطفاً جديداً.

وأوَّل ملامح هذا التغيير قيامُ يعقوبَ وبناتهِ بإقامةِ كوخيْنِ صغيريْن "فلم تمضِ سوى ساعاتٍ قليلةٍ حتَّى ارتفع كوخان صغيران من القصب الأصفر اللامع المضفور بأمراسٍ رفيعة، والمبطَّن بقماشِ الخَيْشِ من الدَّاخل؛ كوخان متلاصقان لا نوافذَ لهما ولا أساسات، يشدُّهما إلى الأرض مجرىً ترابيٌّ صغير، حفره يعقوبُ وبناتُهُ على عجل".[1]

ولعل الرّوائي أراد أنَّ بناءَ الكوخيْنِ يمثِّلُ بدءَ مرحلةِ الاستيطانِ للمنطقة، على يد يعقوبَ والذي يوحي اسمُهُ بالشخصيَّة اليهوديَّة، من موقعٍ ثابتٍ كحال المستعمراتِ اليهوديَّة في فلسطين، في بداياتِ الاستيطان اليهوديِّ في القرن التاسع عشرَ الميلاديّ، التي بدأت متناثرةً ومتواضعةَ البناءِ قبل أن تتزايدَ وتأخذَ في التوسُّع، وتستكملَ مشروعها الاستعماريَّ في احتلال فلسطين والسيطرة عليها.

وإثر الفراغ من بناء الكوخيْنِ تلحُّ على يعقوبَ فكرةُ تقديم أضحية لمباركة المكان، وعقب محاولات يائسة للتضحية بإحدى بناته، يقع الاختيار على حماره "فحشرج الحمار حشرجاتِ الوداع، وتمتم يعقوب، وسكينه الحادَّةُ بيده تمتمات طويلة، ثم هوى فجأة بالسكِّين على رقبة الحمار، فجرحه جرحاً بليغاً، فانتفض الحمار بقوة وعلا على الأرض وقد راح الحمار يرتعش بهدوء وخَدَر حتَّى همد!!".[2]

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 84.

[2] المصدر نفسه، ص 112.

لكن العجوز التي تظهر ليعقوب فجأة في منتصف منعطف تظلله أشجار الزعرور الكبيرة، تنطق بكلمات الاستنكار لذبح الحمار، وتتَّهم يعقوبَ بالضَّعف في أوَّل الدرب، فنجدها تطلب منه أن يغمر دم الحمار بزيت الزيتون المبارك الذي جاء به من معصرة شاهين "الأضحية هي الأضحية يا يعقوب. والرب يمهلك أياماً أخرى، وعليك الآن أن تغمر دم الحمار بالزيت المبارك لا بالتراب". [1]

ولم يلجأ يعقوب وبناته إلى الاهتمام بهواياتهم، والمضيّ قدماً في حياتهم إلى أهدافها المرسومة إلا بعد أن أحسوا بالطمأنينة، وكسبوا ثقة الأهالي.

فتطفئ بنات يعقوب نار الشهوة التي تتقِّدُ في أجسادهنَّ بيْن يدي رحمون تحت شجرة التوت الكبيرة، وعلى مفرش العشب النديِّ الطريِّ بالقرب من النهر، فهن لا يتأخرْنَ في استخدام أجسادهن للايقاع بأول من يصادفهن، وهي هوايتهن التي لا يتنازلن عنها.

من الواضح أن بناتِ يعقوبَ يجسدنَ شخصية الفتاة اليهودية التي تستخدم جسدها وتحترف الجنس قديماً وحديثاً لخدمة أهداف الصهاينة "لم يعدها إلى الحياة إلاّ سرّ رحمون الذي أفضت به إليها أختاها، فتحايلت على أبيها، بمساعدة أختيها، وهبطت الدرب .. إلى حيث رحمون يصلي. وهناك، وتحت شجرة التوت الكبيرة، وعلى مفرش العشب النديِّ الطريّ، حلمت كما حلمت أختاها، وعاشت كما عاشتا، وانتشت نشوتها المعذوذبة. وبذلك تساوت مع أختيها بالتعب، والمسرّة الكاملة!!". [2]

ويزدادُ طمع يعقوبَ في كسب المزيد من المال، وهو الذي ضحَّى بشرفِ زوجته وابنته من أجل هذا المال، فيجدد في وسائله، وهو بذلك يجسِّد نمط الشخصيَّة اليهوديَّة التي تعشق المال، لا سيّما بعد تعرّفه إلى سليمان عطارة الذي يوحي اسمه بأنه شخص يهودي سبق يعقوب إلى الهجرة إلى القرية مخفيًا دينه.

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 143.

[2] المصدر نفسه، ص 134.

فيعقوب يتطلع إلى تعميق وجوده في القرية، ببناء خان للنزلاء قرب الجسر، مع طموح لا يخفى في إغلاق الجسر في وجه العابرين عليه، إلاّ إذا دفعوا ضريبة العبور وأذعنوا للسيد الجديد، ويتوسم في سليمان عطارة أن يكون أداته في تحقيق مراده، ولو كان مطلبه إحدى بنات يعقوب.

ولا يقلُّ سليمان عطارة عن يعقوب في جشعه، فهو يطمح إلى مشاطرة يعقوب في أرباحه، وهذا يجسد المصالح المشتركة التي تجمع المستعمرين اليهود.

ورغم الفجوة العمريَّة بين سليمان عطارة وجوديت الابنة الكبرى ليعقوب، تقبل طلب أبيها بالزواج منه بعد تدخل العجوز قائلة: "ستعيشين معه حياة لن تطول يا بنتي !!". [1]

ولم تسلسْ جوديت قيادها أخيراً إلا وهي تبني حسابها على أن حياتها الجنسية ملك لها، وستعيشها وفق ما ترغب، وقد نال سليمان عطارة "موافقة آسرة مع جوديت التي تسترت بالعتمة، واحتضنته، فارتعش العجوز رعشة العمر المشتهاة، وحسب نفسه أنه المحظي الوحيد في هذه الليلة المباركة!! فوعد جوديت بالكثير وقد سمحت له بملامسة صدرها، وصفحتي خديها وبياض فخذيها، كما وعدها سمعان المعماري بأن يكون لها الوفيَّ مدى الحياة، وأن يساعد أباها ما دام قادراً على ذلك بعدما بعثرته بدفئها العذب، وحنانها البادي اللهوف".[2]

وقد استوفى يعقوب الهدف من سلب المكان واستيطانه والاستحواذ عليه، حين مدَّ له الجميع أكفّ المساعدة، وتجلَّى ذلك في نقل الحجارة من المقلع القريب من القرية، وفي بناء الخان، ومن ثم إرغام الأهالي على إغلاق الجسر وحراسته، مع دفع الضريبة التي قررها يعقوب على عابري الجسر.

ويستعين يعقوب في إرغام عابري الجسر على الدفع بسليمان عطَّارة وأحد الفارين إلى الجبل الذي "ذاق ريق بنات يعقوب، فقيل إنه يعيش عنده حارساً، وآمراً لحركة الجسر، وأصبح شرساً، لا تمرُّ نملة فوق الجسر إلا وتدفع". [3]

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 258.

[2] المصدر نفسه، ص 293.

[3] المصدر نفسه، ص 305.

فالصهاينة مقتنعون بأن الفلسطينيين غرباء وهم محتلون لأرض إسرائيل، لـذلك علـيهم دفـع الضرائب إذا أرادوا العبور على الجسر المبني على نهر الأردن منذ الأزل، يقول يعقوب: "يكـاد قلبي يحترق يا سليمان وأنا أرى هؤلاء يروحون ويجيئون من فوق الجسر دون أن يدفعوا شيئاً". [1]

وتكون نهاية يعقوب "بيد رجل من الأهالي .. لأنه وجده فجأة عارياً قرب زوجته العارية فـي إحدى غرف الخان التي دخل إليها مصادفة". [2]

وبموت عصمان يعود الأهالي ويثبتون طرف الجسر الشرقي فوق الدعامة الكبيرة، ويهـدمون بيته، ويعيدون الجسر إلى ما كان عليه قبل مجيء يعقوب وبناته.

لقد نهض السرد في هذه الرواية على عوالم ما فوق واقعيّة، تثير التعجّب، مثال ذلك ولادة حنا الذي "يولَد لأبوين عجوزين، فتقرّب الرجل من زوجته مرات ومرات، وحاول كثيـراً، وتقربـت المرأة العجوز من زوجها مرّات ومرّات، وحاولت كثيراً، لكـن المحـاولات ظلّـت محـاولات، والرجاءات ظلّت عالقة، والطفل قرّة العين لم يأتِ" [3]

وحين اقترب الحلم من الانطفاء، استيقظا ذات صباح مبكّر على بكاء طفل صغير: "كانت فرحة المرأة العجوز لا تصدّق، وكان رجلها العجوز مذهولاً، يسألها بإلحاح، ويهزّها بفرح: أهو.. لكِ؟ ولا تجيب المرأة العجوز، بل ترفع لحافها المبلول، عن فراشها المبلول.. وترتعش شفتا الرجـل، وتضطرب يداه، ويهيج وقد أخذته نشوة الحلم، فبدلاً من أن يساعد زوجته علـى الخـلاص مـن سوائلها.. يقف ويشرع في رقص جنوني.. وبينما هما كذلك، دُفعَ بابهما الخشبيّ، فصرَّ صـريراً قصيراً ثمّ أُغلِقَ مرّة ثانية، ثمّ اندفع مرّة أخرى وصرَّ، ثمَّ انغلق، وحين تقدّم الرجل العجوز منـه، وفتحه راعه ما وجد، فقد كانت غزالة بيضاء تميل إلى الشقرة واقفة في الباب، وقد تدلّت أثـداؤها وامتلأت، وما إنْ واجهها حتى ركعت الغزالة على الأرض، ومالت بجسدها فوق أثـدائها، فسـالَ

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 287.

[2] المصدر نفسه، ص 321.

[3] المصدر نفسه، ص 22.

الحليب وجرى فوق الأرض. ورأى قربها عدّة دجاجات، وبضعة خراف، وفرساً بيضاء، وعربة، وعدّة أكياس". [1]

وليس بعيدًا من ذلك تلك النهاية الغريبة التي آلت إليها بديعة وزوجها في قاع الغدير: "لم يدر أيّ منهما مَن قاد الآخر نحو الغدير، ومَن ارتمى أولاً في حضن الماء الدافئ الصافي، ومَن منهما بدأ يشدّ الآخر نحو قاع الغدير، نحو الأسفل، نحو الوداع. كما لم يدر أيّ منهما مَن ابتلع الماء أوّلاً، أو مَن غرق أوّلاً، فقد طفا الاثنان بعد وقت قصير فوق وجه الماء بلا أنفاس، وقد تعانقا ذراعاً بذراع، داخل سرير الماء اللدن المسيّج بالخضرة الوارفة!!". [2]

وربما يكون أكثر المواقف عجائبية وخروجاً على الواقع المألوف متجسدًا في شخصيَّة العجوز التي ظهرت لعدد من شخصيَّات الرِّواية كيعقوب وابنته جوديت وسليمان عطَّارة، في أشكال غريبة ومتباينة تثير الخوف والحذر والتساؤلات، فكان أول ظهور لها ليعقوب وابنته الكبرى جوديت من منتصف منعطف تظلِّله الأشجار، وقد أخذت في معاتبته لأنه ضحَّى بحماره من أجل الربّ ومباركة المكان، وكان الأولى له أن يفعل ذلك بعضوٍ من أعضائه: "وقعا حين صرخت بهما امرأة عجوز، طويلة القامة، نحيلة كعود الخيزران، تتوكأ على عصا أطول منها، ثيابها سوداء، ووجهها طويل ناشف، وشعرها الأبيض منفوش كجزَّة صوف.. استدارا نحوها منكمشين كأنّهما ينظران إلى نبت شيطاني خرج إلى الدنيا في التوّ والحال". [3]

فالرواية تجسِّد عبر حركة السّرد جوهر الاستيطان اليهودي وآلياته التي يغتذي منها، وبأن هذا الاستيطان لم ولن يشكل مكوناً أساساً من تاريخ الجغرافيا الفلسطينية، بل هو طارئ عليها، فادعاءات يعقوب تمحو ذاتها حين تسأله ابنته الكبرى، جوديت، عن "أسماء بعض الأشجار والنباتات، والتلال، والينابيع. ورجوم الحجارة، والصخور التي مرّوا بها، وعن أسماء بعض القرى البعيدة البادية لهما، ويعقوب لا يجيب. يتمتم ويبتلع ماء أنفه، ثمّ يهمهم، وكأنّه يهدئ نفسه ويريّثها، وابنته لا تسمع منه إلا قوله المتواصل: سنعرف كلّ شيء مع الأيّام يا ابنتي. انتظري،

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص 141.

ولا ترهقي والدك بالأسئلة. وبدل أن تهدأ ابنته وتكفّ عن الأسئلة، تطارده بقولها الذي كاد يفلقه: وكيف لا تعرف أسماء الأمكنة والنباتات والأشجار يا أبي، وهي لنا؟". [1]

وكأيّ جسم يلفظ أجسامًا غريبة عنه، فإنَّ الأرض تلفظ يعقوب وزمرته وتؤكد هُويّتها العربية والفلسطينية "لاحظ يعقوب أنّ قدميه لا تتركان أثراً في الدرب، كما أنّ قدميّ سليمان عطّارة لا تتركان أثرًا أيضًا، في حين تظهر أقدام أناس آخرين سبق وأن مرّوا في الدرب". [2]

وحسن حميد يحاذر الاقتراب في الرواية من إعلاء شأن (الأنا) في سياق تعرية الآخر الصهيوني، فيضع (الأنا) في إطارها الإنساني العادي، الناظم لنزعات الخير والشرّ والحب والكراهية والأمانة والخيانة والصدق والكذب وغيرها التي تؤلف طبيعة البشر، وتكوّن واقعهم.

فلا يرتفع بالأنا إلى مرتبة القداسة، ولا يقدم أهل الشماصنة في الرواية على أنّهم مثال الطهارة والنبل والنقاء، أو استثناء في واقع الإنسانية، بل هم على صلة وثيقة بالطبيعة الإنسانية، فـ (ماريّا) "تمنح جسدها لدعّاس، وتحمل منه سفاحاً، وعاشت مرجانة حياتها بطولها وعرضها إذ إنّها "عرفت المتع كلّها، والبيوت كلّها". [3]

وفي رواية (النهر بقمصان الشتاء) يُفتتح السرد الروائي بضمير المتكلم، فتتسلَّمُ دفةَ السردِ الشخصيَّةُ الروائيَّةُ ذاتُها، التي تسرد خواطرها ومشاهداتها في سوق "الخالصة"، دون وسيط بينها وبين القارئ "يا إلهي، أهذه .. هي السوق؟! أم أن ما أراه هو مكان للخرافة والسحر!!. هذه أول مرة أذهب فيها إلى السوق من أجل أن أجلب زيت الدير". [4]

فالراوي "غطاس" يعبر عن الدهشة والدوار الذي يعتريه من مشاهدة السوق، الصخَّابة بالحركة؛ فيكشف للقارئ صوراً متخيلة للسوق توهم بالواقعية، وهي تسترفد مكوناتها من مشاهد حسيَّة مفعَّلة الدلالة.

حيث يتم تقديم المادة الحكائية بموضوعية وصدق فني تشعر القارئ بمنطقية الأحداث.

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 160 – 161.

[2] المصدر نفسه، ص 234 – 235.

[3] المصدر نفسه، ص 80.

[4] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 13.

فيستحضرُ عبر الوصف مناظر من السوق، تؤصِّلُ عاداتٍ وتقاليدَ اجتماعيةً، تحملُ الخصب، والبحث عن الذات، والأحلام، والصراع وغيرها .. "اجتذبتني الساحة، تماماً مثلما اجتذبتني الديوك .. وأنا أنظر إلى الديكين اللذين ما إن يتلامسا .. حتى يعود إليهما انتباههما .. فيتشابكان في نقر، وطيران، وتحويم، وجولان، وتربص، وحذر، ومناورة .. إلى أن ترجح كفة أحدهما على الآخر..".[1]

وتواصل الشخصية حديثها إذ تقول: "أخذت من عندها الجوز والزبيب، وعدت إلى الدير مخلفاً ورائي السوق العجيبة، والصخب العميم، واختلاط الرغبات، والأهواء، والأسئلة والأجوبة، والنظرات الحائرة". [2]

ويراوح الكاتب في استخدام الضمائر، حيث يبرز الراوي متحولاً من ضمير المتكلم نحو ضمير الغائب، فحين يسرد الراوي علاقات النزلاء المتماسكة في الدير، وأعمالهم يكون راوياً عليماً "كان الدير قد توسع خلال السنوات الماضية؛ صار فيه رهبان وراهبات، ووكلاء أيضاً .. تخففت من وطأة الغواية في الدير .. ظللت أتعامل معهن بحياد شديد، فأكلفهن بالأعمال دون أي حساب لأنوثتهن".[3]

كما يبدو الراوي شاهداً على الأحداث ومشاركاً في صنعها كما يظهر في سرده لعلاقة ربيحة ودعموش، التي تتخللها محطات إنسانية كثيرة، إذ إن هذا النمط السردي لا يجسده سوى شخص يمتلك وعياً بالحياة ومحضته تجاربها.

كما نجد في الرواية صوت الراوي يتداخل مع صوت الشخصية (شتيوي) "الآن لا كتب بيض ولا سود، الآن مشاريع لقسمة الأرض، والحضارة، والتاريخ، والمدن، والمياه ما بين أهل البلاد، واليهود الذين تقاطروا إلى البلاد بمئات الألوف من بولندا، وهنغاريا، وألمانيا، وأوروبا، وأمريكا

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

[3] المصدر نفسه، ص 85.

تدخل إلى البلاد بقوة غير عادية .. لا حياة الآن سوى حياة الحرب والخوف، ولا هواء سوى هواء البارود، ولا روائح سوى روائح اللحم البشري المحترق!".[1]

يظهر للباحث أن هذه الرواية متعددة الأصوات، إذ إنّها تضم أكثر من صوت سردي.

غير أن هذا الزمن لا يتواتر في البنية السردية، بصورته التتابعية، إنما يتم تجاوزه عبر تقنية الاسترجاع بالمراوحة بين الحاضر والماضي أو الماضي والحاضر.

وهذا التفتيت للزمن يواكب التغير في المكان والأحداث والشخصيات، وهو ما يكسب السرد الحيوية، ويطلق مخيلة القارئ في تشكيل سياق النص وصيرورته.

وفي رواية (مدينة الله) يفتتح السرد الروائي بـ (إشارة لا بد منها)، وهي حيلة سردية يلجأ إليها الروائي للإيهام بأن الراوي الذي يتخفى وراءه الروائي حسن حميد لا يروي، وأن دوره يتمثل في إيصال الرسائل التي كتبها (فلاديمير بودنسكي) إلى أستاذه (جورجي إيفان) بجامعة (بطرسبورغ)، والتي نقلتها للراوي (ناشر الرسائل) الموظفة في دائرة البريد، (وديعة عميخاي) التي احتجزتها عشر سنوات؛ لإعجابها بأسلوبها الأدبي الرفيع؛ ولأنها تحتوي على أخبار تتعارض ومصلحة دولة اليهود، بعد إصابتها بالسرطان؛ لتكفر عن ذنبها كما تقول: "ولهذا أتيت بها إليك كي أكفر عن ذنبي باحتجازي لها وقتاً طويلاً".[2]

فالمتكلم في الرسائل هو (فلاديمير بودنسكي)، وليس المتكلم في الإطار الإيهامي (إشارة لا بد منها)، هذا الإطار الذي يجمع الرسائل في لحمة سردية وبنية روائية فنية منتظمة.

فكل رسالة بمنزلة فصل يقود إلى الفصل الذي يليه، بترتيب سردي متقن، وقد اختار (ناشر الرسائل) عنواناً لكل فصل يوحي بموضوعه، إذا عرفنا أن الراوي (فلاديمير بودنسكي) لم يؤرخ هذه الرسائل.

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 238–239.

[2] حسن حميد، مدينة الله، ص 6.

ومن هذه العناوين: (القدس)، (سلوان)، (في الطريق إلى المغارة)، (الرامة)، (في درب الآلام)، (في سوق الحصر والنحاسين)، (في ساحة مسجد الصخرة)، (جرار اللعنات)، (في بيت أم سعد) وغيرها.

ويتكئ الراوي في رسائله على ثيمتين تتكرران في مفتتح كل رسالة وخاتمتها، ففي المفتتح نجد عبارة محددة تتكون من كلمة واحدة أو كلمات قليلة، تتميز بخط غامق مثل: (ها أنذا)، و(أعذرني)، و(الصديق العزيز)، و(لكأنني جننت)، و(لا أدري كيف أبدد قلقي عليك..) وغيرها.

ويختتم الراوي كل رسالة من رسائله بعبارة (ملحوظة)، وفي أغلبها يطلب من المرسل إليه (جورجي إيفان) الرد على الرسائل لكن دون جدوى.

من الممكن أن امتناع المرسَل إليه عن الكتابة إلى المُرسِل، أراد به الروائي الإيحاء بموت الضمير الإنساني أو غيابه، الذي يتعامى عن معاناة الشعب الفلسطيني تحت نير الاحتلال الصهيوني، بفلسفته العنصرية وثقافته الإجرامية.

وربما كان الهدف من الملحوظات التي ذيل بها فلاديمير بودنسكي رسائله إلى إيفان راجيًا منه الكتابة إليه محاولة لمعرفة الحقيقة والخروج من دوامة الحيرة وإحساسه بالمتاهة التي عبر عنها بقوله: "صدقني إنني في حيرة المغلوب على أمره، فأنا لا أدري ماذا أكتب إليك، أهي الحقيقة أم الخيال، فأنا لا أصدّق بأن ما سمعته قد حدث، وأن ما رأيته أمام عيني قد حدث بالفعل أيضا".[1]
ومن هذه الملحوظات: "أعذرني، أطلت عليك، وربما أحزنتك ... فسامحني، أنتظر رسالتك باللهفة الكاملة".[2]

وكذلك: "أعذرني، فأنا مقهور ومألوم. بحق سيدنا ... أكتب إليّ أرجوك". [3]

أما الملحوظة في رسالته الأخيرة فهي تختلف عن باقي الملحوظات؛ لأن الراوي كان داخل السجن فتقول: "ليتني طائر الآن، كي أمرّ ولو للحظات فقط بـ مقهى (أبو العبد) كي أراه، وإن

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 70.
[2] المصدر نفسه، ص 12.
[3] المصدر نفسه، ص 120.

أكرمني ربّي أكثر.. سأنتظر كي أرى عارف الياسين، لأقول له.. إنني في المكان الـذي عرفـه طويلاً. أرجوك... لا تكتبْ إليَّ... فعناوين السجن.. ليست بعناوين". [1]

يوظف الروائي حسن حميد كلّ فصل من فصول الرواية، لخدمة الفكرة الأساسة التـي يبنـي عليها روايته وهي تأصيل المكان الفلسطيني.

فيتحدث الراوي عن جماليات القدس ومعالمها التاريخية والدينية، ويبدو عليماً بما يروي، وهو مشغوف بها ومنبهر.

فيقول: "هنا لا تدري وفي أي وقت تتعالى التكبيرات، ودقات النواقيس، كما لا تدري مـن أي الجهات تأتي الروائح الطيبة، ومن أين يتوافد الناس والدراويش وأصـحاب العربـات والسـلال، وكيف تجري الأسواق والحارات نحو بعضها بعضاً وتتلاقى مثل السواقي". [2]

ويتابع الراوي العليم قوله: "هنا حياة سرمدية ... نور دائم وضوء متصل، وغيوم لا تفـارق المآذن ... غيوم وادعة تمر بالصلبان والأهلة للتحية والسلام، وحمام حباه الله بالسـهر الطويـل، والتحويم الدائم، والأمان الأبدي ... كيفما تلفت المرء رأه، لا شيء في هذا الصباح سوى عتمـة فضية تلف الأمكنة". [3]

ويحتشد معظم الرسائل بحديث الراوي العليم عن (البغالة) وهم يعكرون صفو حياة الفلسطينيين، بالضرب والقتل، ويترصدونهم في كل زاوية في المدينة وعلى مفترقات الطرق وفـي الأسـواق وغيرها من الأماكن، فيقول: "هنا حواجز منتشرة في كل مكان مثل الفطر المسموم، وهنـا بغـال وبغّالة واقفون على حذرهم، ومشدودون إلى قلقهم لكأنهم اختطفوا شيئاً أو سرقوا شـيئاً فيخـافون عليه، لا مؤنس لهم سوى أصواتهم الناهرة، وصراخهم الضاج، وهراواتهم الطوال". [4]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 419.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 256.

[4] المصدر نفسه، ص 41.

ويتيح الراوي العليم لبعض الشخصيات أن تتحدث مثال ذلك ما يقوله الدليل فرج عن القدس:

"حين أكون وحدي أراها جديدة، وحين أكون مع الناس أراها جديدة، مدينة خرافية لا تريك كل شيء دفعة واحدة، إنها مثل النساء الجميلات كل إمالة لهن جدة".[1]

يمكن القول حين نتتبع الرواية من بدايتها إلى نهايتها إن الراوي العليم هو المهيمن على السرد الروائي.

وينتظم ترتيب الأحداث في روايات حسن حميد وفق نظامِ التداخل بينَ أنساق الـزمن الثلاثـة: الماضي والحاضر والمستقبل، لا وفق نسق زمنيٍّ متصاعد يعكسُ خضوع الأحداث لنظام التعاقب، فيوظِّفُ الرِّوائي تقنيَّات الإيقاع السردي وفق الآتي:

أولاً: الاستذكار

يُعرّف الاستذكار بأنه "توقف تنامي السرد صعوداً من الحاضر إلى المستقبل؛ ليرجع إلى الوراء بقصد ملء الثغرات التي تركها السارد خلفه، دون أن يتجاوز ذلك الرجوع الحدود الزمنية لبداية العمل الأدبي ونهايته".[2]

يستثمر الروائي السرد الاستذكاري بتوظيف تقنية التذكر، بالرجوع إلى الوراء، الذي تقوم به الشخصية، التي تستعيد تجربة ماضية في الزمان، تعمل على إحيائها بوساطة الذاكرة، لتحيل القارئ إلى أحداث تسبق الحدّ الذي وصلت اليه الرواية، وتعيد تشكيل الأحداث.

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 305.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 41 ــ 42.

وترى مها قصراوي أن تقنية الاستذكار تنطوي على محفزات عديدة، هي:

1. اللحظة الحاضرة بما تتضمن من شخوص وأحداث وأمكنة.
2. الحواس كالرؤية البصرية والرائحة والأصوات.
3. اللغة بكافة مكوناتها التي تثير الذاكرة.
4. استخدام المنولوج الداخلي.
5. الاعتماد على الحوار الخارجي.
6. لجوء الراوي إلى أسلوب المذكرات والاعترافات. [1]

ففي رواية (تعالي نطيِّرُ أوراق الخريف) يستذكر الرَّاوي صورة الفدائي الموسومة بالهيبة والأسطرة في الحاشية الرابعة من الفصل الرابع فيقول: "في تلك الفترة بدا الفدائيُّ وكأنه أسطورةٌ من لحم ودم تسير في الشوارع والطرقات، مظهره ولباسه ومشيته وتصرفاته وأخباره في الإذاعات والجرائد والمجلات، كلها أضفت عليه هالة أخرى من المهابة والاحترام". [2]

يحيل هذا الاستذكار على لسان الرَّاوي إلى زمن الثورة الفلسطينية المعاصرة – عندما كان الكفاح المسلَّح في أوجه – مشفوعاً بالحنين إلى صورة الفدائي الزاهية التي استحوذت على اهتمام الناس ومنابر الفكر والسياسة والإعلام، قبل أن تتسلل حالات النخر والفساد إلى جسد الثورة، فتحرفها عن بوصلتها؛ لتتهشَّم معها صورة الفدائي وتفقد مصداقيتها بالتدريج، فقد "نجح أعداء الثورة في ضربها من الداخل عن طريق المنحرفين الذين اندسوا في صفوف الثورة وعاثوا فيها فسادا من داخلها".[3]

وفي موطن آخر من الرواية يستذكرُ الرَّاوي ما دار بين (خنيفس الطلال) و(أبو نعيس) بائع الكازوز على طريق المقبرة أثناء جنازة الشهيد (دحَّام) فيقول: "فقبيل دخول التابوت والناس إلى المقبرة بقليل .. اغتاظ خنيفس، وفار دمه .. فترك الجنازة. وكف عن التكبير والتوحيد، ومضى

[1] مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص202–203.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 70.

[3] محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي، ص 91.

مسرعاً نحو (أبي نعيس) المشغول بألواح ثلجه المكومة قرب براد الكازوز.. يرتبها ويغطيها بأكياس الخيش المبلولة.

حين وصل خنيفس إليه، صرخ به:
اتق الله يا رجل!
الناس مع الجنازة وأنت مع الكازوز!
وعندما لم يهتم أبو نعيس به، وصد عنه، وضاعف من نداءاته ..
نهره، وسبه، ومال على ألواح الثلج فقلبها!!.[1]

يؤشر هذا الاستذكار على القيمة الرمزية العليا للشهادة، التي تتجسد عبر الوفاء لتضحياتهم، وجعله ثقافة إيجابية، تحرّم المسَّ بقيمة الشهادة أو خدش قدسيتها بفعل مقصود أو غير مقصود، كما يظهر في موقف (خنيفس الطلال)، من (أبي نعيس) الذي رأى في بيعه الكازوز أمام المقبرة، تجاوزاً لهذه القيمة، وعبثاً بمهابة المقبرة وطهارتها المستمدة من طهارة الشهداء.

ويستذكرُ (أبو حسن الشلبي) لطلابه في إعدادية الكرمل قصة الغوارنة التي يتناقلها بعض الناس بقوله: "إن الغوارنة الذين سكنوا بالقرب من بحيرتي الحولة وطبرية .. جاؤوا إلى فلسطين مع حملة إبراهيم باشا، حين قام بفتح بلاد الشام، جاؤوا من النوبة المصرية، وقد استخدمهم إبراهيم باشا طباخين، وعبيداً، ورعاة مرافقين لجيشه، وأنهم استقروا في شمال فلسطين، بعد أن فتح إبراهيم باشا بلاد الشام واستقر حكمه فيها".[2]

يعيدنا هذا الاستذكار إلى مرحلة تاريخية تترامى إلى عهد الدولة العربية الحديثة التي أرساها (محمد على باشا) في مصر، في القرن التاسع عشر التي وصل نفوذها إلى فلسطين والشام.

إذ يبدو أثر هذا الاستذكار واضحاً في توظيف البعد التاريخي في بناء الرواية، الذي يكشف جانباً أصيلاً في شخصية الشعب الفلسطيني، المنفتح على الشعوب والأقوام المسالمة التي عاشت

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 90.
[2] المصدر نفسه، ص 118.

بين ظهرانيه، فهو ينتصر لأهل الأرض الأصليين، في انفتاحهم على ثقافات الشعوب وحضـــارتها مقابل ثقافة الانغلاق التي يوصم بها اليهود.

وفي رواية (جسر بنات يعقوب) تستذكر (صفية) صورة الرجل الوحيد في حياتها مجسدة فـــي جدّها، فهي "لا تتذكر من الرجولة والحياة الأخرى البعيدة سوى ذلك الجد النحيل المرتعش النابت الشعر الضيق الوجه الحنون الذي كانت ضمته الواحدة تساوي عندها الدنيا وما فيها".[1]

هذه الصورة المختزنة في ذاكرة (صفية) لجدها الذي رباها وأحضرها إلى الدير وهي طفلـــة، والذي أعطاها من حنانه، لا تعرف غيرها عن عالم الرجال، بطيفها المرسوم في خيالهـــا، هـــي صورة مثالية لا تزاحمها صورة أخرى.

إن تقنية الاستذكار تدخل في صميم النص، ولا تقف عند حافة الإخبار فقط، بمعنـــى آخـــر لا تعمل على سدّ الثغرات في ما يحكى، ولكن تأخذنا إلى اســـتبطان الكاتـــب أعمـــاق شخصـــياته، ومخاطبة وعيها.

وفي موطن آخر من الرواية يقع الباحث على هذا الاستذكار: "صارت الرؤية مـــن أجـــل أن تتذكر ما كان ليس إلا؛ تذكّر لا شهوة فيه ولا رغبة؛ تذكّر من أجل الذكرى، ومن أجل برهومـــة الذي غاب". [2]

فهذا الاستذكار يخدم بناء الرواية، في توكيد رسالة الدير النورانية، فالراهبات في الدير يتعالين على رغبات الجسد، والتطهر من آثام الماضي، فـــ (مرجانة) مـــا أن رأت حنّـــا عاريـــاً حتـــى استحوذت على مخيلتها صورة برهومة، الذي وقعت معه في الغواية.

ولا يعني تذكرها لبرهومة الانجذاب النفسي لأيام الغواية، أو الحنين لشهوة الجسد، إنمـــا هـــو مسامرة لطيوف ذكريات جميلة لماضٍ تولّى.

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 59 ــ 60.

[2] المصدر نفسه، ص 64.

وفي رواية (النهر بقمصان الشتاء) تستذكر (ربيحة) في اعترافها أمام الراهب ذهابها إلى (دعموش) ومكاشفته بما نتج عن التقائهما الجسدي، فتقول: "ذهبت الى دعموش في المناجم، فاجأته بحضوري، فطار جنونا، فرح بي كثيراً وأخذني إلى صدره.. صارحته بآثار تلك الليلة، بالحزن الذي يذوبني. وأخبرته بـ (غطاس)، والميتم، ورشيدة، وقلت له: إنني أموت في النهار ألف مرة".[1]

يكشف هذا الاستذكار العلاقة الحميمية التي تمت بالتراضي بين (ربيحة) و(دعموش) التي أثمرت عن طفل هو (غطاس)، لجأت به (ربيحة) إلى الدير، هرباً من العادات والتقاليد الاجتماعية والدينية التي تحرم مثل هذه العلاقة؛ لتدخل الشخصية (ربيحة) في دوامة من المشاعر المتناقضة، فهي من جهة تداري على فعلها الحميميّ، ومن جهة أخرى تعيش وجع الأم المحرومة من فلذة كبدها.

ويستذكر (شتيوي) ما حدث بينه وبين (جمال الحسيني) الشخصية الفلسطينية السياسية النافذة، وطلب الأخير منه الالتحاق به في القدس؛ كي يمارس نشاطه السياسي منها، واعتذار شتيوي عن الاستجابة له، فيقول: "جمال الحسيني، طلب مني أن التحق به في القدس، أن أنقل أسرتي إلى القدس لكي أنشط في العمل السياسي معه. قال لي بأنه سيرسلني في مهمات إلى مصر، والشام، والسعودية .. فاعتذرت، قلت له إنني لا أستطيع مغادرة الشماصنة. وقد أفيده في منطقة الجليل، أكثر من إفادتي له في القدس! فنعتني بالانغلاق، ووصفني بالسمك الذي ما إن يخرج من حوضه حتى يموت!". [2]

يسقط هذا الاستذكار ضوءاً على الفجوة القائمة بين أفراد الطبقة السياسية المتنفذة والمواطن الفلسطيني البسيط في تعاطي كليهما مع الخطر الصهيوني.

ففي حين ترى الطبقة السياسية الحل في سلوك طريق الدبلوماسية والانفتاح على الآخر، يرى المواطن البسيط أن الحل يتجسد في منطق المواجهة على الأرض.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 239.

تفيد دلالة الانغلاق التي ترد في الاستذكار بتعويل هذه الطبقة على السلطة الإنجليزية، التي لم تجن منها إلا الوعود.

ويستذكر الراوي جانباً من مأساة الفلسطينيين الإنسانية، وجريمة الصهاينة في قرية (العباسية) فيقول: "لم تنج سوى امرأة واحدة من قرية العباسية. كانت محروقة تماماً، شعرها، وأطرافها، ووجهها، وظهرها .. جميعها محروقة! فقط منطقة الصدر سلمت من الحرق .. لأن المرأة كانت تحتضن طفلها". [1]

فيعكس هذا الاستذكار منهجية الصهاينة في تفريغ الأرض الفلسطينية من أهلها الأصليين، عبر الجريمة المنظمة، بأبشع أدوات القتل التي يمارسها (العالم السفلي)، في أكبر عملية تطهير عرقي لشعب يحب الحياة في أرضه ما استطاع إليها سبيلاً، كما يوحي بذلك احتضان المرأة لطفلها وحرصها على نجاته.

وفي موطن آخر من الرواية "يتذكر الناس الشيخ المصباحي، الذي كان خطيباً للقرية، يعلم الأولاد الصغار القراءة، والكتابة، والحساب، وقراءة القرآن. كان يافعاً يدرس علوم الدين في المدرسة الشرعية في مدينة صفد .. الوجيه الذي كان يشارك في فض المنازعات، والمشكلات. [2]

ففي هذا الاستذكار يعود بنا الراوي إلى الدور التربوي والديني والاجتماعي الذي لعبه الشيخ المصباحي في حياة الناس، وتأثيره العميق في صياغة وعيهم، مبرزاً الجوانب الإيجابية في شخصيته، التي تعكس انتماءه للأرض والناس.

وفي رواية (مدينة الله) يرد الاستذكار الآتي على لسان الراوي: "أتذكر ما قالته الاسطورة عن بنات القدس من أن رضابهن الحلو ..حلو لأن أمهاتهن أكلن الكثير من قرون الخروب.[3]

فالراوي يوظف البعد الأسطوري في هذا الاستذكار، موضحاً أثر المكان على القاطنين فيه، والارتباط العميق في المكان، وبذلك يخدم بناء الرواية، التي هي رواية مكان.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 155.

[2] المصدر نفسه، ص 218.

[3] حسن حميد، مدينة الله، ص 10.

وأيضاً :"هنا حين رأيت جمال الصبايا يسيل مثل العسل من أقراص الشمع تذكرت الحكاية التي قصصتها علي حكاية البنت سلوان التي أعطت النبعة اسمها، كما أعطت المكان روحها. [1]

ففي هذا الاستذكار يوضح الراوي أثر الإنسان الفلسطيني على المكان، ذلك أن علاقة التأثر والتأثير متبادلة بينهما، ويتم ذلك أيضاً عبر توظيف أسطورة سلوان التي اكتسبت اسمها من أجمل فتاة مقدسية انتدبت نفسها ــ حين عم الخوف من العطش ــ "كي تبيت كل ليلة قرب حوضة النبع تدعو وترجو السماء لتملأ بيدها الرحيمة حوضة النبع بالماء الزلال"[2].

وحين فاض الماء أرادت هذه الفتاة شكر السماء، فلم تجد بدًا من أن تجوز حوضة الماء، وتسلم للماء جسدها "وما أن طلع الصبح حتى ابتهج الناس، وقد رأوا السواقي ملأى، والطيور تحوّم تحويمات الجذل، والعتبات مغسولة لامعة، ولم تكن غصة سوى افتقاد سلوان التي طفا جسدها فوق صفحة الماء"[3].

ويستذكر الراوي ما دار بينه وبين زوجته من حديث قائلاً: "فقد تذكرت ما قالته لي زوجتي رشيدة قبل سنوات ولم اصدقها آنذاك، ها انذا اصدقها بعد رحيلها موتها وصدقها يدافعان عنها الان". [4]

يأتي هذا الاستذكار ليؤكد فيه الراوي قناعته بما كانت تسر به زوجته عن واقع القدس الأليم والذي يراه مطابقاً لأقوالها.

ويرى الباحث أن تقنية الاستذكار التي وظفها الكاتب في رواياته اكتسبت مديات واسعة، تكشفت معها الخلفية الاجتماعية والدينية التي شكلت سلوك بعض الشخصيات، والرغبات التي تعتريها، منذ مرحلة الطفولة إلى مرحلة الإقامة الدائمة في الدير كما في روايتي (جسر بنات يعقوب) و(النهر بقمصان الشتاء).

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

[4] المصدر نفسه، ص 204.

ثانياً: الاستباق

تُعرَّف تقنية الاستباق بأنها "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية".[1]

ويمكن للاستباق أن يتّخذ في بعض الأحيان "شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعاً ما بشأن المستقبل"[2].

ففي رواية تعالي (نطيِّر أوراق الخريف) يتوقع الناس في المخيّم أثناء تناقلهم سيرة العماليق أن يكون (أبو حسن الشلبي) أحد العماليق القادمين، ذلك أنه كان مخلوقاً غير عادي، يتمتع بقدرات استثنائية بقولهم: "إن زمن العماليق آت بلا ريب".[3]

إنّ هذا الاستباق يستشرف مرحلة جديدة ذات مغزى مهم في بناء الرواية الفني، فربما يوحي عبر هذه الشخصية التي تتمتع بقدرات استثنائية، بمرحلة جديدة من العماليق، وهم الثوار في مرحلة العمل الفدائي التي كان ينتظرها المنفيون في المخيم، بقدراتهم المميزة على البذل واجتراح البطولات في مواجهة الصهاينة.

وفي موطن آخر يتدخل الرَّاوي مفترضاً معرفة الناس بما سيقع من أحداث قائلاً: "في تلك الفترة، لم يكن في المخيم فدائيون، ولا (فوتيك) أخضر، ولا سيارات لاندروفر، ولا شهداء .. كان أهلوه يعدُّون الخطا، والدروب، والحيطان، والمقابر لذلك كله". [4]

يسلط هذا الاستباق الضوء على مرحلة المخاض الفلسطيني التي سبقت انطلاق الثورة الفلسطينية المعاصرة، وحالة الاستعداد لهذه اللحظة التاريخية التي يتلمس الرّاوي إرهاصاتها في كل ركن في المخيم.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 16.

[3] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 63.

[4] المصدر نفسه، ص 25.

وفي رواية (جسر بنات يعقوب) تتوقع الراهبات ما سيقع من أحداث تتعلق بـــ (صفية)، "وأخيرا ومع وصولهما إلى الدير كانت الراهبات باستقبالهما، وقد كنّ على علم بالمفارقة القاسية التي ستحدث بعد قليل أو بعد ساعات أو قبيل الغروب". [1].

فالراهبات عندما وصلت (صفية) برفقة جدّها إلى الدير توقعن أحداثاً ستقع (لصفية)، وستترك انعكاسا سلبياً عليها، فتأتي توقعاتهن في مكانها، إذ يترك الجد (صفية) في الدير ويغادر بعد وقت قليل.

وتستبق ابنة يعقوب الوسطى ما سيقع من أحداث قائلة: "سيأتي أهل القرية ليرحبوا بقدومك".[2]

يدلّ هذا الاستباق على توقع حدث مهم يكون له مردود إيجابي على (يعقوب) وبناته، يسهم في تثبيت وجودهم في (الشماصنة)، بأن يعاملهم أهلها، وفق قواعد الضيافة والاحترام، بناء على ما عرف عنهم، من كرم وبساطة دون أن يعلموا أهداف يعقوب الخبيثة، كما كان حال أهل فلسطين مع اليهود قبل ظهور الحركة الصهيونية.

وفي رواية (النهر بقمصان الشتاء) تستبق والدة (شتيوي) الخطر على ابنها والخوف من فقده حين أخبرها زوجها كعدي والد (شتيوي) أن (سمعان) والد (دندي) وافق على طلبهم بزواج (شتيوي) من (دندي)، وأنهم سيسمعون طلباته عند مجيئهم، "سنفقد الولد!! لأن سمعان سيطلب مهرا غاليا لدندي ...". [3]

فيأتي الواقع مصدقاً لتوقعاتها، إذ يغيب شتيوي غيبة طويلة، وعندما يرجع يكون أبوه وأمه قد غادرا الحياة.

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 58 – 59.

[2] المصدر نفسه، ص91.

[3] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 216.

ويستبق الشيخ المصباحي ما ستحمله الأيام القادمة من مخاطر على أرض فلسطين، وشعبها حين كان يقص على شتيوي أعمال القتل والغطرسة التي يقوم بها الإنجليز واليهود .. "وقال إنه خائف من أن يقوم الإنكليز واليهود بتفريغ القرى، والمدن من أهلها وطردهم إلى خارج البلاد!". [1]

وقد كان توقعه في مكانه، فقد أفرغ اليهود القرى وطردوا أهلها إلى المنافي في عملية التطهير العرقي عام 1948م.

ثالثاً – تسريع السرد:

يتمثل الهدف من تسريع وتيرة السرد في الرواية الأدبية، في تجاوز تفاصيل لا يؤثر وجودها بشكل فاعل في بناء الرواية الفني، و"يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها إلا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد، فلا يذكر ما حدث فيها مطلقاً". [2]

1- الخلاصة

تحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها، والذي يفرض عليها المرور سريعاً على الأحداث وعرضها مركّزة بكامل الإيجاز والتكثيف. [3]

وهي عبارة عن "سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات، أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة ... إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها". [4]

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 206 – 207.

[2] محمد بو عزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 93.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 145.

[4] محمد بو عزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم، ص 93.

ومن الأمثلة على الخلاصة في روايات حسن حميد:

1. "أرجوكم ما حدث خازوق وأكلناه"[1].

يلخص خنيفس الطلال في هذا المثال أحداث النكبة وآثارها الكارثية على الشعب الفلسطيني دون التطرق لتفاصيل هذه الأحداث.

2 . "أصبحت القرية لي يا يعقوب".[2]

يختصر سليمان عطارة في هذه الجملة فترة من الزمن خطط خلالها للاستيلاء على القرية دون ذكر تفاصيل الأحداث التي قادته إلى هذا الإنجاز.

3 . "سألني عن أمريكا، والغربة، فقصصت عليه بعض أخبارها، وقص علي أخبار ما يحدث من قتل وتدمير، وغطرسة الإنجليز واليهود".

يلخص شتيوي في هذا القول أحداثًا مرت عليه في أميركا أثناء حديثه مع الشيخ المصباحي، والذي بدوره يختصر له أحداث القتل والتدمير التي يرتكبها اليهود والإنجليز دون التطرق إلى تفاصيل هذه الأحداث.[3]

4. "العم عارف الياسين مناضل عتيق ..أعطيته فكرة عنك".[4]

يلخص أبو العبد صاحب مقهى قلندية في قوله حياة فلاديمير بودنسكي، لعارف الياسين، وما تخللها من أحداث بعبارات قليلة دون أن يشير إلى تفاصيلها.

2- الحذف:

يُعرف الحذف بأنه "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث".[5]

ويمكن تقسيم الحذف إلى أنواع، منها الحذف الصريح الحذف الضمني، حيث يكتفي الباحث بالحذف الصريح لحضوره أكثر من غيره في روايات الكاتب.

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف. ص 31.

[2] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 159.

[3] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 207.

[4] حسن حميد، مدينة الله، ص 207.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 165.

الحذف الصريح: ويقصد به الحذف الذي "يصرح عن وجوده (مع تحديد مدته أو من غير تحديد) ويأتي الحذف الصريح على صورة تلخيص سريع جداً، أو على شكل توقف يستأنف النص بعده السير بذكر المدة التي انقضت بين زمني الوقوف والاستئناف".[1]

ومن الأمثلة على الحذف الصريح في روايات حسن حميد:

1. "ثلاث سنوات مرت وهو يحوم حولها مثل طائر طريد، وأبوها يلاحقه، إن ظلت حبيسة البيت يرسل إليها إحدى صديقاتها لتسأل عنها، ليعرف أخبارها، كان لا يعرف النوم أو الراحة..".[2].

يختزل السرد فترة طويلة من حياة (شتيوي) مدتها ثلاث سنوات قضاها ملاحقاً وهو يتحين الفرص لرؤية (دندي)، ثلاث سنوات تعج بالأحداث، كابد فيها شتيوي عذابات الشوق، يلخصها السرد في أسطر قليلة.

فالسرد يحدد هنا المدة الزمنية التي استغرقها التلخيص وهي ثلاث سنوات، وهي مدة واضحة للقارئ لا يكتنفها الغموض، ولا تكلفه مشقّة تأويلها.

2 . "ولم تمضِ سوى سنوات قليلة جداً حتى تسلم منصب الرجل الأول في الدائرة". [3]

يختزل السرد في هذه العبارة فترة زمنية دون تحديد مداها من حياة (أبو حسن الشلبي) تمكن خلالها من التسلّق إلى رأس الهرم القيادي في الدائرة التابعة للتنظيم، والاستحواذ على القرارات العليا دون منازَع، من غير أن يتم ذكر التفاصيل المتعلقة بالأحداث التي أوصلت (أبو حسن الشلبي) إلى هذا الموقع الريادي .

3. "بعد مرور شهور عدة على أهل المخيم وهم في خيامهم ذاقوا خلالها ويلات البرد". [4]

لا يحدد الراوي الفترة التي يحذفها من زمنية السرد، التي تخللت واقع المعاناة التي مرّ بها اللاجئون تحت الخيام، يواجهون ألوان المعاناة.

4. "ومرت أيام وسنوات سعيدة على الاثنين لكن الشاب اختفى من حياة مرجانة فجأة دون أن تدري إلى أين ذهب. [5].

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 75.

[2] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 68.

[3] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 152.

[4] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 17.

[5] المصدر نفسه، ص 69.

يختزل السرد علاقة مرجانة وبرهومة التي امتدت أياماً وسنوات، دون تحديد دقيق للمدى الزمني، وما تخلل هذه المدة من تفاصيل دارت حول علاقة الاثنين.

5. "وبعد مرور سنوات علي وأنا في دير الشماصنة، أحس بأهمية العلاقات التي تربطني بالناس".[1]

يختزل السرد علاقة الراهب عطايا بأهل (الشماصنة)، التي تعمقت وتوطدت، دون تحديد دقيق للمدة الزمنية التي استغرقتها هذه العلاقة.

1. "ولم تمض الا لحظات فقط حتى كانت العجوز تبارك الخان".[2]

تدل هذه العبارة على مؤازرة العجوز لـ (يعقوب) والوقوف إلى جانبه في كل خطوة يخطوها، إيحاءً بمواقف الدول الاستعمارية الكبرى الداعمة والمؤيدة لخطوات الحركة الصهيونية ومن ثم دولة اليهود في نهب الأرض الفلسطينية واستيطانها.

رابعاً- تعطيل السرد:

تناول الباحث فيما تقدم مظاهر تسريع السرد عبر تقنيتي الخلاصة والحذف، وسيتناول هنا تقنية مناقضة لهما من الناحية الزمانية هي: الوقفة.

الوقفة:

تُعرف الوقفة بأنها "ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات. فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن".[3]

ويرى صلاح فضل أن النقد القديم كان يعد الوصف "حلية للأسلوب، وكلما كان هذا الوصف دقيقاً ومسهباً عُد هدنة في القصة ومتعة ورواحاً في الأحداث".[4]

من أمثلة الوقفة الزمنية التي يوظفها حسن حميد في رواياته المقاطع الوصفية الآتية:

1. "بدت غرفته، خالية من الحياة، أو تكاد، فرشة واحدة مرمية على الأرض، ومخدة، ولحاف وكيس يقف ممتلئاً بالطحين، وآخر .. حوى شيئاً من البرغل، وتنكة صدئة فيها إلى منتصفها،

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 83.

[2] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 290.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) ص 96.

[4] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد، ص 294.

عدس أحمر، صغير الحجم، وأخرى .. ممتلئة بالماء الساخن، تنتظر انجازهما للمهمة التي قالت عنها أمها..". [1]

تستعرض هذه الوقفة حال غرفة (مصطفى الشلبي) بمكوناتها المادية، وهي توحي بحياته البسيطة، فتحيل إلى واقع البيوت الفلسطينية قبل احتلال فلسطين عام 1948م، التي كانت على قدر واضح من بساطة العيش، وتخلو من مظاهر الترف.

2. "الساحة التي تكون عادة، في صباحات الأيام العادية، مسرحاً لبيع الخضار، وربطات الخبز، والثياب العتيقة، وأحذية البلاستيك والمكانس، وحلويات الهريسة، والعوامة والمشبك، والتمر .. وفي أيام الجمع مسرحاً للأعراس والأفراح، وأربعينيات الشهداء". [2]

تصور هذه الوقفة الوصفية، حال السوق في المخيم التي تعج بالحركة، وتعكس واقع الفلسطينيين المتطلع للحياة رغم شروطها القاسية، التي يحاول الفلسطيني المنفي التغلب عليها، فتأتي هذه الوقفة لخدمة البناء الفني للرواية فيستثمر هذه المساحة الضيقة لإحياء مناسباته الاجتماعية وتأبين شهدائه، وهذا هو واقع المخيم الفلسطيني، الذي يجسد إصرار الفلسطينيين على الحياة.

3. "كأنما الليل امتص بكاءها كله، وغيب قدرتها على النطق، وبدت عيناها محمرتين، متورمتين، وشعرها متناثراً خصلاً لزجة تحت منديلها. اما خطاها، فكانت مقيدة، متعثرة، رخية، واهنة".[3]

فالراوي يصور حال فضية العطا الله، بعد استشهاد ابنها دحّام، فيذكر صفاتها الخارجية التي بدت انعكاساً لنفسيتها الحزينة على فقد ابنها، فقد أهملت نفسها وظهرت غير متماسكة، فهذه الوقفة الوصفة لها أثرها على بناء الرواية في إعطاء صورة لأم الشهيد وهي تعبر عن حزنها على ولدها.

4. "بيوت متوسطة الارتفاع رمادية اللون، زنرت حجارتها خيوط بيضاء من حوار النهر، مسيّجة بسياجات عريضة من أغصان شجيرات السدر الشوكية، أسيجة تحول دون مرور الناس والدواب كيفما أرادوا، بيوت لا تؤتى إلا مواجهة، وقد افترشت بعض جهاتها الحواكير وأشجار الكينا العالية، وأشجار الزيزفون والحوّر .... بيوت شديدة التشابه بالمداخل والأسيجة والأبواب والنوافذ والأسطحة والمصاطب". [4]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص 77.

[3] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 95.

[4] المصدر نفسه، ص 137.

فالروائي يصف بيوت (الشماصنة) من خارجها، وصفاً يوحي بجمالها، وملاءمتها للبيئة المحيطة بها، ويدل على عناية أهلها بتزيينها، وروحهم الجميلة التي تعكس وداعة المكان وتنوع أشجاره قبل تسلل الغزاة إليه.

كما أن في عبارة (بيوت لا تؤتى إلا مواجهة) دلالة رمزية إلى لصوص الوطن، فصاحب البيت الأصلي يدخل إلى بيته من بابه المعروف، بينما اللص يتسلل إلى البيت من نوافذه وأبوابه الخلفية.

5. يصف الراوي الدير من الداخل فيقول: "وثمة كاسات بلون الفضة المائلة إلى السواد أو الخضرة الداكنة، وعلى الحيطان صوانٍ معلقة، نحاسية وفضية، كلها مضاءة في طقس احتفالي دائم الحضور".[1]

يضفي الراوي في هذا الوصف أبعاداً تراثية وروحانية على الدير، تنسجم ووظيفته في الخلوة مع النفس والتأمل والتطهر، وبهذا يخدم البناء الفني للرواية في تقديم الدير مكاناً وادعاً مستقراً يعكس الجمال والنقاء.

6. "في منحدر السوق تصبح أشجار الخروب أكثر كثافة وحجماً وعلوّاً؛ أشجار ملأى بقرون الخروب السود، والطيور الكبيرة والصغيرة، والزقزقات المتداخلة كعرائش العنب، أشجار لها ظلالها الواسعة التي يفترشها الحلاقون، والحجامون، والأطباء الشعبيون، والدراويش، والعابرون، والمجانين، وبائعو الأشربة، والغرباء، وإلى البعيد تقف قطعان من الأغنام والماعز، والحمير، والبغال، والخيول، والأبقار، والجواميس، والجمال. كما تصطف بمحاذاة الجدران صناديق مملوءة بالأرانب، والطيور .. وبالجوار بيادر من الزيتون، والثوم، والبصل، وجرار صغيرة وكبيرة تتآخى وتتعانق مثل عيدان القصب ...".[2]

ينبني الوصف في هذا المقطع على الرؤية البصرية للموصوف، فيبدأ الراوي بوصف الموضع (منحدر السوق)، ثم ينتقل إلى وصف مكوناته وجزئياته (أشجار الخروب بقرونها وطيورها وظلالها، وأناسه بمهنهم المختلفة، وحيواناته، والصناديق وبعض النباتات والجرار).

ثم يرصد خصائص كل مكون بدقة (اللون، والحجم، المادة، الشكل).

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 11.

[2] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 21 – 22.

7. "قصر قديم من أيام الأيوبيين لسيدة أيوبية اسمها عطرة! القصر مواجه لجسر بنات يعقوب .. ويطل عليه مباشرة، حجارته بازلتية ضخمة جداً، وبواباته من الخشب المصفح بالحديد، والمسامير الكبيرة، له نوافذ علوية ضيقة، وحواف غير منتظمة تلف القصر من جهاته كافة .. تحيط به أشجار السرو، والكينا العالية جداً، والحدائق المعشوشبة، وبيارات البرتقال والكريفوت. وتأتي إليه دروب وطرق عديدة ..". [1]

يبدأ الراوي بوصف البعد التاريخي للقصر وسبب التسمية (قديم من أيام الأيوبيين لسيدة أيوبية اسمها عطرة)، ثم ينتقل إلى وصف موقع القصر (مواجه لجسر بنات يعقوب ..)، ثم يصف معالمه الخارجية (حجارته بازلتية ضخمة جداً ...)، ثم ينتقل إلى وصف بيئته المحيطة به (تحيط به أشجار السرو ...).

ويعد وصف البعد التاريخي للقصر ذا دلالة مهمة في إثبات الهوية الفلسطينية توحي بحضارة هذه الأرض وعراقتها، وتفضح ادعاءات الصهاينة بخلوها من الحضارة.

لذا يعمد الصهاينة ومنذ احتلال فلسطين وحتى اليوم إلى طمس أي معلم تاريخي، سواء أكان حجراً أم شجراً، إما بهدمه واقتلاعه، أو بإبقاء بعض المعالم التاريخية، وإضفاء أسماء عبرية عليها للإيهام بيهوديتها.

8. "هنا الصحون، والقدور، هنا مصبات القهوة، وهناك مغمقان الخبز مغطى بقطعة القماش التي أعرفها منذ طفولتي. وإلى الجوار فرشات الصوف، واللحف، والمخدات، هنا منقلة (أبو شتيوي) لعبته المفضلة، وهذه هي علبة الحصى الصغيرة! وعلى الجدار .. ربابته معلقة من دون قوس، أين قوسها .. لعله سقط خلف فرشات الصوف، أو توارى هنا أو هناك! ما فائدة بقائه، وقد ذهبت اليد التي تمسك به!! وهذه مسبحته معلقة فوق عقاله قرب الربابة أيضاً، هي ذي علامة سيد البيت! وهنا إلى الجوار منديل ام شتيوي معلق .. علامة للغياب! وهنا قرب البساط علبة دخان الوالد المعدنية، والقدَّاحة أم زناد، والمبسم المصنوع من غصن زيتون رفيع .. ". [2]

يصف الراوي في هذا المقطع محتويات البيت، وقد رتبت في مكانها، وبعضها يستدعي ذكريات الطفولة (وهناك مغمقان الخبز مغطى بقطعة القماش التي أعرفها منذ طفولتي)، ويصف موضع الربابة (وعلى الجدار .. ربابته معلقة من دون قوس)، كما يصف موضع

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص 209.

المسبحة (وهذه مسبحته معلقة فوق عقاله قرب الربابة أيضاً)، ثم يصف منديل أمه الرامز للغياب (وهنا إلى الجوار منديل ام شتيوي معلق .. علامة للغياب!)، ومبسم أبيه الرامز للهوية الوطنية والتراثية (والمبسم المصنوع من غصن زيتون رفيع).

9. "ساحرة القدس ساحرة بيوتها ونوافذها، وابوابها الخشبية اللامعة، وشوارعها الوسيعة، ودروبها التي تضيق وأقواسها الحجرية المنحنية مثل كف دانية فوق العابرين ....". [1]

يرصد الراوي في هذه الوقفة الوصفية جماليات القدس التي تقتبس ساحريتها من معالمها المكانية، فيصف البيوت والنوافذ والأبواب والشوارع والدروب والأقواس وصفاً خارجياً، إلى حد توظيف التشخيص، الذي يتمثل في تشبيه الأقواس المنحنية بالأكف، في صورة تدل على التفاعل مع هذا الجمال الأخاذ.

10. ها هي ذي الكنيسة تبدو وتبين مثل جبل من الرخام الخالص ... جدران بيض لكانها غسلت للتو بضوء الفجر الشفيف، وبوابة واسعة يحف بها عمودان من الرخام الصقيل، يعلوهما تاجان مشجران تتوسطهما ايقونتان كبيرتان ... وصليب معدني كبير يعتلي القوس الرخامية الموشحة بالرسوم النباتية والطيور.[2]

يكتسب اللون الأبيض في هذا الوصف أهميته من دلالته الواضحة على حال النقاء والإشعاع الروحي الذي ينبثق من الكنيسة كمكان مقدس، كما يدل على طهارة المكان.

ويأتي توظيف العمودين تشبيهاً بالحارسين للدلالة على هيبة المكان.

11. وصف المنبر: " منبر مهيب من خشب الأرز والابنوس اللامع المصقول في مقدمته درجات خشبية تعلو به ثم تعلو نحو القبة الحانية يبدو بكامل جماله وقد رصع بالعاج والذهب والفضة في زخرفة بديعة جداً. [3]

يتميز هذا الوصف بأبعاد جمالية وتاريخية، تعود بنا إلى زمن القائد (نور الدين زنكي) الذي بنى المنبر المعروف باسم منبر (صلاح الدين الأيوبي)، من شجر الأرز بلبنان، إذ تعذر على (نور الدين زنكي) نقله إلى القدس؛ لأن الصليبيين كانوا يحتلونها، إلى أن حررها القائد (صلاح الدين

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 94 – 95.

[3] المصدر نفسه، ص 190.

الأيوبي)، بعد معركة حطين التاريخية؛ ليضعه في المسجد الأقصى المبارك في أبهى صورة، والذي أحرقه الصهاينة في عام 1969م، لأنه يرمز إلى النصر، على الغزاة.

وفي إشارة دالة على وداعة المكان، يسقط الواصف مشاعر الأم الحانية على أبنائها على قبة المسجد.

2 ــ الحوار:

يحتل الحوار مساحة مهمة في الرّواية الأدبية، فهو يساعد القارئ على كشف ملامح الشخصية الروائية، وسبر أعماقها ومواقفها، وقراءة أفكارها عندما تتحدث؛ فيجسد سلوكها وحديثها خصائصها الخارجية والداخلية، وما يعتريها من هواجس وانفعالات، ذلك أن الشخصية الروائية والقصصية "مصنوعة من الجمل التي ترد في وصفها أو التي يجريها الكاتب على لسانها".[1]

ويؤدي الحوار دوراً بارزاً في حركة السرد الروائي، وتتمثل مهمته في "إحداث الأثر الدرامي الذي يسهّل علينا فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصائر الشخصيات"[2].

ويؤثر وجود الحوار في النص الروائي إيجابياً على الشخصية الروائية، عبر إسهامه في كسر رتابة السرد الروائي، بشكل يعكس الارتفاع "في بناء الشخصية والتعبير عن أفكارها، وتحديد علاقتها بغيرها من الشخصيات". [3]

أنواع الحوار:

هناك ثلاث طرق لنقل الحوار هي:

1. **الأسلوب المباشر:** وهو كلام الشخصية المباشر مسبوقاً بفعل يمهِّد له مثل: قالَ، همستْ، شرحَ.
2. **الأسلوب غير المباشر:** حيث يقوم السارد بالتعليق بكلماتٍ موجزة لتقديم مضمون كلام الشخصية بعد تغيير الضمير.

---

[1] أوستن وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 39.

[2] حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص 167.

[3] سمر روحي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، ص 346.

3. **الأسلوب غير المباشر الحرّ:** وفيه يندمج كلام الشخصية مع كلام السرد الذي ينقله بأسلوبه الخاص مثل: (وحكتْ لي عن أحوال أبيها)، ويكون المضمون الدلالي وحده هو وسيلة التمييز بين الخطاب والسرد. [1]

الحوار في روايات حسن حميد:

يهتمُّ الروائي (حسن حميد) بالحوار اهتماماً واضحاً في رواياته الأدبية، حيث يجد القارئ أمثلة كثيرة على الحوار في مختلف رواياته، يرتئي الباحث أن يشير إلى بعضها وفق الآتي:

في رواية تعالي نطيّر أوراق الخريف يدور حوار بين (فضية العطا الله) وبين ابنها (دحام) حين فاتحها برغبته في الالتحاق بالعمل الفدائي، إذ يرصد الراوي هواجس (فضية العطا الله) وانفعالاتها وتخوفها من قرار ابنها، فيقول:

ليلاً، قال لها: إنه سيذهب إلى (الفدائية)، فارتعبت، فهو بكر أولادها الأربعة، قالت له:

بلا تخريف يا ولد، عملت في معمل الزيت، عال العال، وربك ساترها!

بيد أنه احتد، وانتفض بعصبية الصغار، وأجابها:

إذا كنت تخافين علي من الموت، فها هو أبي مات وهو ينتظر قدوم السيارة

... وتصرخ به يا ولد!!

فيضيف بثقة:

الموت في الفدائية غير الموت في الطرقات يا أمي!! [2]

يعكس هذا الحوار عاطفة الأم التي تخاف على ابنها وتحنو عليه، وترى في عمله في معمل الزيت أمراً كافياً ليعيل أسرته، غير أنه يرى تحقيق ذاته في العمل الفدائي الذي يبدو متحمساً له، وأن شرف الموت في الفدائية لا يدانيه شرف، فهو يختلف عن الموت العادي.

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي ص84.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 81 ــ 82.

ويذكر (دحّام) أمّه في هذا الحوار بأبيه الذي تأخر عن الالتحاق بالعمل الفدائي فكان موته موتاً عادياً؛ لأنَّ الموت الذي يخلد الشخص ويعلي اسمه على ذروة المجد، هو الذي يكون على مذبح الفداء والتضحية لفلسطين دفاعاً عن هويتها وكرامة شعبها.

فهذا الحوار يخدم البناء الفني للرواية في إعطاء صورة عن حال الشباب الفلسطيني المندفع بإصرار للالتحاق بالثورة الفلسطينية والكفاح المسلح في مرحلة انطلاقها، وكيف كانت الهاجس المسيطر عليهم.

وينهض حوار بين (محمد الشامان) والست (ماجدة)، يوحي بأحداث يمكن أن تقع، فيستشعر (محمد الشامان) الخطر على ابنته، فنجد الراوي يعلق:

بعد سنوات من محاولاته الأولى أعاد طلبه إلا أن الست ماجدة رفضت طلبه بإصرار وعناد وقالت له: من غير المعقول، يا (أبو هاجر) أن تأخذ البنت، عندما باتت تساعدني، فعلاً في أشغال البيت!! وعندما تأفف، وتذمر وشرح قالت له:
الأجر، نزوده .. تكرم!
وتجاسر (محمد الشامان)، بعد أن تململ وقال:
البنت يا ست (ماجدة) عنست، أخاف عليها من أولاد الحرام، والمدينة كبيرة، وأخاف أن يلعب أحدهم بعقلها فيشرد بها .. وساعتها، أصبح ممسحة للبشر!!".[1]

يستبدُّ القلق في هذا الحوار (بمحمد الشامان) على ابنته (هاجر)، ويتضح تأثير عامل الزمن في تعميق هذا القلق، من جانب انتقال (هاجر) من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الصّبا حين تكون الفتاة بكامل أنوثتها منتجعاً للعيون.

وهذا ما أيقظ قلق (محمد الشامان)، خوفاً على ابنته أن يقصف عقلها، فتتبع عاطفتها، وتنساق خلف متربص ما توثبت شهوته، فلا يقيم وزناً للأخلاق الإنسانية والقيم الاجتماعية في مجتمع أوسع من بيئة المخيم الذي يعرف الناس فيه بعضهم بعضاً.

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 22.

ويصطدم في هذا الحوار موقف يقيس الأمور بنظرة مادية تجسده الست ماجدة بقولهـــا: "الأجـــر، نزوده .. تكرم"...، وهي التي تريد احتجاز (هاجر) لأطول مدة ممكنة دون اكتراث بمخاوف الأب وهواجسه، وموقف أبوي إنساني يمثله (أبو هاجر) ينطوي على سؤال الأخلاق والقيم، ويؤكد أن أهل المخيم الذين دفعتهم الظروف القاسية لإرسال بناتهم إلى هذه البيوت في سن صـــغيرة لقـــاء مساعدتهم مادياً، حريصون على نصاعة شرفهن وقد بدأن يكبرن.

ويدور حوار بين (أبي حسن الشلبي) والعجوز (ربعي)، وقد طلب منه (أبو حسن الشلبي) أن يكتب له أطروحة سيتقدم بها إلى جامعة (وارسو) في (بولندا) لنيل درجة الدكتوراه، فنجد الراوي يغوص إلى كنه الشخصية وما يدور بخلدها من أفكار فيقول:

- " يا ربعي، كله عمل!

أكتب الأطروحة في أوقات فراغك.

واطلعني عليها .. خطوة، خطوة" ..

وعندما سأله ربعي، الذي يمازحه كثيراً:

- "ما حاجتك إليها؟!

إنها لا تؤخر ولا تقدم.

دعها لغيرك"!

أجابه:

- "ومن يضمن الأيام يا ختيار!

فربما تأتي ظروف تجعل القاع سقفاً،

والسقف قاعاً .. ربما"!".[1]

يعكس هذا الحوار مظهراً من مظاهر الفساد في شخصية (أبي حسن الشلبي)، يجسده طلبه مـــن العجوز (ربعي) كتابة أطروحته للدكتوراه؛ استغلالاً لمنصبه القيادي لأسباب شخصية، وطموحات ذاتية، حيث موظفو الدائرة مسخرون لخدمة القائد.

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 224.

ومن جانب آخر يبين الحوار مقدار الخواء الفكري والثقافي لهذا النوع المتهافت من القيـــادات، التي تحفر اسمها على لوحة الشهرة بأصابع غيرها، وتتخذ من الشهادات العلمية مظلة تقيها تقلبات الجو التنظيمي أو السياسي، وهو ما يتبين عبر صيغ الاستفهام والتعجب التي تكثر في هذا الحوار.

ويظهر الراوي العليم في الحوار الداخلي (المنولوج)، أي حوار الشخصية مع ذاتها، والذي يوظفه الكاتب في الرواية، والذي يجعل الراوي أقدر على كشف أعماق الشخصية، وإيضاح خصائصها، وما تنفرد به.

ومن أمثلته في الرواية:

1 ــ حين ماتت (شتوة) أم (الشلبي)، يرصد الراوي الهواجس التي اعترت (خنيفس)، والمخاوف التي لفته، في لحظة يشيع فيها الصدق، فيقول: أما هذا الطفل، فبماذا سيطرد وحدته وحزنه إذا ما التهمه طيف أمه. ويتمتم، وقد شقه الحزن:

"يا إلهي .. إنه وحيد،

أرجوووووك"!!".[1]

إذ تبدو في هذا الحوار نبرة التعاطف الإنساني واضحة في نفس خنيفس، وإدراكه مـــدى الفـــراغ العاطفي الذي يخلفه فقد الأم على طفلها.

فالقيمة العاطفية التي تجسدها الأم لا تدانيها قيمة، وهذا يعبر عن حس إنساني عالٍ يعكس نفوســاً شفافة لفلسطينيين لم تقتلع عاصفة التشرد إنسانيتهم.

2 ــ حين أخذت (إلهام النوفي) تعقد مقارنة في نفسها بين (عبود) رئيس فرع المعلومـــات وبـــين (أبو حسن الشلبي)، فنرى الراوي يغور في أعماق نفسية هذه الشخصية، ويستكشـــف خواطرهـــا فيقول: "لقد أبدى الرجل من حبه لها، ولهفته عليها، وشوقه الدائم إليها، وصـــرفه البـــاذخ علـــى طعامها، وسهرها، وألبستها، وحليّها .. ما جعلها تقول في نفسها:

- "عبود (وين)،

وأبو حسن الشلبي (وين) ..

وداعاً يا أيام زمان

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 58.

أين الثرى من الثريا"!".[1]

فإلهام النوفي التي ربطتها علاقة بـــ (أبي حسن الشلبي) ثم (عبود)، تبنـــي تقييمهـــا للعلاقتـــين وتفاضل بين الرجلين على أساس تفاوت المنفعة المتأتية منهما، لا على أساس عاطفي صادق.

فهي منسجمة في علاقتها مع كل منهما وفق ما يلبي رغباتها الشخصية.

ويعكس تساؤلها في الحوار انغماس هذا النمط من القيادات في العلاقات النسائية المحرمة التـــي تلبس في الظاهر لبوساً وطنياً باسم التنظيم وهي أبعد ما تكون عن ذلك.

وفي رواية (جسر بنات يعقوب) يستمدّ الحوار أهميته في هذه الرواية من كونه يتمُّ في كثير من مشاهده بين شخصيات تتفق في انتمائها الديني أو أفكارها أوخصائصها أو أهدافها؛ فيأتي الحـــوار للدلالة على هذه الخصائص وما يدور في بواطن هذه الشخصيات وأعماقها.

ففي حوار يدور بين يعقوب وسليمان عطارة يشكو يعقوب لسليمان عطارة في هيئة ضـــعيفة يطبعها الانكسار واليأس قلَّة المستقبلين له ولبناته من بشر أو شجر أو مكان، فيبدأ الحوار سليمان عطارة مطمئناً يعقوب ومشجعاً له بقوله: ما بالك يا يعقوب، أراك ضعيفاً، منكسراً قبل أن تهـــبّ ريح الآخرين عليك.

وينشرح يعقوب على صدره مغمغماً:
"ستكون نجاتي وقاربي يا سليمان"!
فيجيبه سليمان عطارة دون تردد:
"أجل يا أخي، أجل
فحين يمتزج دمنا سأكون لك وتكون لي"! [2]

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 206.
[2] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 228 ــ 229.

من الواضح في هذا الحوار أن يعقوب لا يحس بألفة تجاه المكان وساكنيه، وهذا الإحساس ناجم من كونه غريباً عنه، فكل شيء في المكان يلفظه.

فقد وظّف الكاتب هذا الحوار ليدلِّل على أن يعقوب لا يملك هوية وطنية تربطه بالمكان جسدياً أو شعورياً، وأنه يتطلع إلى سليمان عطارة الذي يمثل له خشبة الخلاص، فهما ينتميان إلى اليهوديَّة، واليهودي كما هو معروف تاريخياً لا يثق إلا باليهودي.

ويمهِّد الكاتب لما سيأتي من أحداث بقول سليمان عطارة: حين يمتزج دمنا سأكون لك وتكون لي.

بمعنى آخر فإن التقارب بين يعقوب وسليمان عطارة بالمصاهرة سيفتح الطريق للاثنين للتوحد على نفس الأهداف في استعمار الأرض.

فيعقوبُ مثالٌ لليهوديِّ المستعمر، ويستشعرُ بأن وجوده في المكان مؤقت، فمن المتعذر العيش طويلا في محيط معادٍ، إذ يبقى هاجس الخوف يعشعش في نفسه كأي لصٍ أو سارق لا يهنآن بلحظة أمان، لأن المكان (الأرض) لا تتعرف إلا إلى أهلها الأصليين، أما الغرباء فإن آثارهم في المكان كالرسوم على خد الرمل تمحوها الرياح دون أثرٍ يدلُّ عليها.

وهذا يظهر في سؤال يعقوب لسليمان عطارة، ونظره ساقط على الدرب بأسىً كبير:

"أترى الدرب يا سليمان، إنه يمحو آثار خطانا"!!

فيجيبه سليمان عطارة وهو يقول له:

"هذا أحسن يا يعقوب"!!

فيجيبه يعقوب مستفسراً:

"أحسن لماذا، وهل نحن لصوص يا سليمان"؟!!

وينفي سليمان عطارة ذلك بمرجحة رأسه! ويعود يعقوب ويسأله:

"ما السبب إذن"؟!

وبهدوء يجيب سليمان عطارة:

"لأن الدرب ليس لنا"!! [1]

فلا يهمّ سليمان عطارة إن كان الدرب يمحو خطاهم، إذ يكفي الاستيلاء على المكـــان وقضـــم الأرض، وتبديل معالمها، وتزييف هويتها الوطنية بمنطق القوة أو الحيلة أو الدعاية المضللة، مـــا دامت ستؤول لهؤلاء العابرين الغزاة، ما ينم على أن التفكير في المكان لدى هذه الفئة، لا يتصـــل بأي جذور جغرافية أو تاريخية أو ثقافية، إنما هي لغة المصالح التي تخطّ ســـطورها فـــي ســـفر المطامع اليهودية قديماً وحديثاً.

ويدور حوار بين يعقوب وبناته، على امتداد صفحات من الرواية، حين يقرر يعقوب تـــزويج ابنته الكبرى جوديت من سليمان عطارة، فعبرن عن قلقهن ومخاوفهن من هذا الزواج؛ لأن سليمان عطارة يعاني الضعف الجسدي والجنسي، فيقول لهن، وكأن الحياة عادت إليه فجأة:

"سليمان يا بناتي، هو الدنيا!! من دونه لا نستطيع أن نعيش هنا، إن أعطيناه جوديـــت وهـــي الحياة لنا، والسعادة"!

ويلتفت إلى جوديت، ويقول لها:

"لقد رأيت يا جوديت، كم تعذبنا وكم رجونا واستعطفنا أهالي الشماصنة حتى حصلنا على القليـــل القليل من الطعام، وكم تذللت وانحنيت لهم"!!

وتذكره جوديت، بما كان يقوله لهن، وهم في طريقهم إلى الجسر:

"قلت لنا يا أبي، إننا سنتعب في البداية .. فلماذا لا نتعب معاً قبل أن ترمي بي في أحضـــان هـــذا العجوز الميّت"؟!

وكمن يشعر بأن هذا القول يساعده على جوديت، يقول يعقوب بحماسة:

"أحسنت يا جوديت، يا حبيبتي. نعم لا بد من التعب، وهل تسمي زواجك من سليمان عطـــارة إلا التعب.

البدايات وعرة يا ابنتي، ولا بد من التعب. زواجك منه يعني أنني سأمتطي ظهره إلى الأبد، واننا سننعم بكل ما لديه من مال وأملاك"!!

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، 206.

ويضيف بحرقة، وقد شرب وارتوى، حين تقول ميمونة له:

"لكنه عاجز يا أبي"!!

"أجل يا ميمونة، هذا هو المطلوب، فعمره انتهى، وهو يعرف هذا، وأنا لست ظالماً ولا قاسياً لكي أبقي جوديت معه العمر كله".

وتبكي جوديت وتتنهد، وأختاها حولها تواسيانها، وتقول له، ونظرها ساقط في حضنها:

"لكن يا أبي، وإن رزقت منه بولد"؟!

يقول لها بفرح:

"عندما ترزقين منه بولد يا ابنتي، ستربطين سليمان إلى قدميك طيلة عمره، إن مشيت مشى، وإن وقفت وقف"!!

ليضيف، ولعابه يتطاير رذاذاً:

"كيفما فكرنا بأمر سليمان، وزواجك منهُ، يا ابنتي، سيكون الربح إلى جانبنا، فالولد الذي يأتي منه لنا، لا له"!!. [1]

يرصد الكاتب في هذا الحوار ملامح من فكر وشخصية يعقوب، التي تبني تصوراتها للحياة والوجود في المكان، على أن المال رافد أساس في تكريس وجودها الغريب عنه تاريخياً وجغرافياً، ومن دونه يغدو هذا الوجود بلا أفق.

والمال هو شريان الحياة الذي يغذي مشروع يعقوب الاستيطاني في المنطقة، ويمدّه بالنبض في الزمان والمكان.

فسليمان عطارة الثري، شكل كلمة السر التي تفتح ليعقوب مغاليق الكنوز التي حلم بها، ولو كان الثمن شرف ابنته المراق في أحضان رجل عاجز.

ورغم إلحاح جوديت على أبيها بأن ملازمة التعب تشكل بوصلة ليعقوب وبناته لبلوغ أهدافهم دون الحاجة إلى الزواج من سليمان عطارة، فإنه يقتبس من قولها عاملاً مسانداً لموقفه، الذي لا يخفي سلوكه الانتهازي وخصائص شخصيته، القائمة على استغلال الآخرين.

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 252 ــ 255.

وهي حقيقة اليهود في كل زمان ومكان، التي تحتل مساحة كبيرة في فكرهم وسلوكياتهم.

فمنطق الربح والخسارة هو المتحكم في تفكير يعقوب وتفكير كل يهودي وصهيوني.

ويقرأ الباحث في قول جوديت: "قلت لنا يا أبي إننا سنتعب في البداية" ...، أن الحوار يمتــزج بتقنية التذكر، ما يكسب الحوار استجابة طبيعية لضرورة النقاش والجدل وتقليــب الأفكــار، وإن عطل الحوار السَّرد لحين، فقد اتّسم بالعمق والتركيز في فضح السلوكية اليهودية عبــر التــاريخ، وأن الحق اليهودي في امتلاك المكان (أرض فلسطين)، وسرقة تاريخ الفلسطينيين وزمنهم رهــن بالمصالح الاستعمارية لا سليل هوية وطنية ذات جذور راسخة في بواطن هذه الأرض المقدسة.

وفي حوار بين يعقوب وابنته الكبرى تسأله أسئلة كثيرة ومتلاحقة عن الأمكنة التي مروا بهــا، فيتهرب من إجابتها، ويعجز عن إقناعها:

فتقول: وكيف لا تعرف أسماء الأمكنة والنباتات والأشجار يا أبي وهي لنا؟

وتزيد في إلحاحها كسكينٍ تحفرُ مجرىً لها بهدوء:

وكيف تكون لنا ونحن لا نعرفها؟

وما من إجابة .

ولماذا لم تتزيّن يا أبي فأنت ستواحه أهل القرية؟

فيجيبها وكأنه عثر على مفتاح الكلام أخيراً:

لا أريدهم أن يطمعوا بي يا ابنتي!

وتسأله كيف؟!

فيقول: إنني بمنظري هذا أكسبهم للأبد

وتكرر ابنته سؤالها

كيف؟

فيقول يعقوب:

هم أهل عاطفة يشاهدون فينفعلون".[1]

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 139 ــ 140.

فهذا الحوار له أثر جليّ في بناء الرواية، وتتجسد أهميته في أنه يدلل على غياب أي رابط شعوري حقيقي بين (يعقوب) والمكان، كما يشير إلى الأسلوب الخبيث الذي يتبعه في كسب ثقة الناس حوله، مستغلاً عفويتهم وإنسانيتهم، ما يحيل إلى أساليب الحركة الصهيونية في التسلل إلى فلسطين عبر خداع أهلها، واستدرار عطف العالم على أهدافها.

وفي رواية (النهر بقمصان الشتاء) يجد الباحث في هذه الرواية صوراً متنوعة لضمير المتكلم تجسدها الشخصية الروائية، ومن ذلك الحوار الذي يتم بين الراهب عطايا وبين والد شتيوي القلق على ابنه، فيقول الراهب عطايا: "جاءني في الصباح والد شتيوي. رجل عجوز ضامر بالكاد يدفع قدميه ليمشي. قال لي: "الحقني يا سيدي، الحق شتيوي. لقد قتلوه، ورموه في البئر"!

طار صوابي. كنت أخاف على شتيوي، وأحبه. فهززت الرجل وسألته .. إن كان متأكداً مما يقول، فقال: "شتيوي لم ينم في الدار"!

قلت: "ليلة البارحة فقط"؟!

قال: "له ثلاث ليال .. يا سيدي"!

قلت: "وكيف عرفت أنهم رموه في البئر"؟!

قال: "سمعت أنينه، اقتربت من البئر وأنصتُّ، كان أنينه يصل إليَّ بوضوح"!

عندئذٍ، لم أسأل الرجل من هم الذين رموه في البئر! ولم أقوَ على تكذيبه أو الشك في روايته. لذلك طلبت من غطاس أن يجهز العربة لكي نهبط إلى القرية لنرى، بالضبط، ما حدث!.. ".[1]

نجد الروائي في هذا الحوار يوظف التناص الديني مع قصة سيدنا يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم، الذي وقع عليه ظلم إخوته، حين ألقوه في الجبّ.

وشتيوي في الرواية ضحية ظلم اجتماعي، وكما اختفى سيدنا يوسف (عليه السلام)، بعد كيد إخوته له فواجه شعورًا بالاغتراب، كذلك حال شتيوي أجبره الظلم على الاختفاء والشعور بالاغتراب.

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص76 ــ 77.

ويترجم إحساس والد شتيوي العميق بالحزن والألم النفسي لفقد ابنه، جانباً من هذا التناص مع سيدنا (يعقوب عليه السلام) الذي ابيضت عيناه من الحزن والبكاء على سيدنا (يوسف عليه السلام).

ويتحدث الشيخ المصباحي، عن اجتماعه بالراهب عطايا لحل مشكلة شتيوي ودندي، في حوار يعكس أوجه الترابط الاجتماعي بين المسلمين والمسيحيين، يجسده شيخ المسجد والراهب، فتقول هذه الشخصية: "اجتمعت بالراهب عطايا، وسألته عن حل لمشكلة شتيوي ودندي، فقال:

- "الزواج"!

فقلت له إن سمعان يرفض، ويهدد شتيوي بالويل، والقتل، فقال: "يريد خراب بيته"!

قلت له: "إذن، ما العمل"؟!

فقال إنه يرى ضرورة السعي بين الطرفين لتقريب وجهات النظر". [1]

في اجتماع الشيخ المصباحي بالراهب عطايا دلالات يكشفها هذا الحوار، منها متانة العلاقة بين المسلمين والمسيحيين في المجتمع الفلسطيني، الذين تجمعهم عادات اجتماعية متقاربة، تلخصها عبارة الراهب عطايا (الزواج).

حيث من الطبيعي في ضوء هذه العادات أن تنتهي علاقة حب بين اثنين بالزواج.

وإزاء الموقف المتصلب لـ (سمعان) والد دندي من هذا الزواج، يتضمن الحوار استشرافاً للراهب عطايا بالمخاطر التي يمكن أن يكون لها مردود سلبي على بيت سمعان، إذا أصرت ابنته دندي على الارتباط بشتيوي، فإن لم تتوفق بالزواج منه ربما تتولد لديها مشاعر مضادة لأبيها، وربما تخالف إرادته، فيهتز سمعان نفسياً ويشعر بخلل في بيته.

بمعنى آخر إن الذي يحب حباً شريفاً يصر على مطلبه مهما كلفه الثمن، وإن الخيبة تحالف من يقف في وجه هذا الحب، حتى لو كان أباً، دون اكتراث بالفوارق الطبقية التي يتمسك بها سمعان.

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 130.

ويسرد شتيوي حواراً جرى بينه وبين طبيب كبانية كعوش اليهـــودي، عنـــدما أخـــذ دنـــدي ليعالجها عنده، وقد تناهى إلى الطبيب اليهودي شراء شتيوي للمزيد من الأراضي "أما زلت تشتري الأراضي با شتيوي!

فأجيبه، باستنكار:

وكيف عرفت يا خواجة!

فيقول: الأخبار أرواح .. لا تموت ولا تحبس!

فأقول له: إنني أشتريه بتعبي..!

فيقول ساخراً: كلام!

فأقول له ساخراً أيضاً:

والمكتوب في كتابكم .. كلام أيضاً، يا خواجة!

فيقول لي متوعداً: الأيام بيننا!

وأقول له مقتنعا: الأيام هي التي ستفصل بيننا! [1]

يشير هذا الحوار إلى وجود تداخل في العلاقة بين الفلســطينيين واليهــود داخــل المجتمــع الفلسطيني قبل (النكبة)، كان يأخذ شكل تعامل عاديّ، دون أبعاد تطبيعية بالمعنى السياسي للكلمـــة، لذا ليس غريباً أن يصطحب (شتيوي) زوجته (دندي) ليعالجها عند الطبيب اليهودي.

ويظهر الحوار هشاشة هذه العلاقة، التي تظاهر بعض اليهود بجانبهـــا الإنســـانيّ؛ لتســـويق وجودهم، عبر سؤال الطبيب اليهودي (لشتيوي) حول شرائه المزيد من الأرض التي تشكل بـــؤرة أطماع اليهود.

ويظهر وصفه للأخبار بأنها أرواح، اشتغال اليهود على وسائل الإعلام والاستخبارات لتقصي أحوال الأرض، بهدف الاستحواذ عليها.

وتعلو نبرة الحوار حين نرى الطبيب اليهودي يسخر من شتيوي الذي يشتري الأرض بتعبه بأن أمواله ستذهب هباء؛ لأن مآل الأرض لليهود، إذ في قول الطبيب اليهودي إدانة لليهود بـــأنهم لصوص.

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 249 –251.

ويصل الحوار إلى ذروة من التحدي حين ينفي شتيوي دعاوى اليهود الدينية بالحق في فلسطين؛ لنجد منطق الغطرسة والتهديد يغلب على الطبيب اليهودي حين يتوعد شتيوي بأن القوة هي الحكم تأكيدًا لعقيدة اليهود في التعامل مع غيرهم.

ويدور حوار بين الراهب عطايا وكبير دورية الخيالة الإنجليزية في رواية (النهر بقمصان الشتاء) فيقول: "جاءت إلى الدير دورية خيالة إنكليزية.

طلبوني، فخرجت إليهم. سألني كبيرهم إن كان لديَّ، في الدير، أحد من الغرباء؟!

فقلت له:

- "الدير بيت الله، أيها السيد، وهو مفتوح أمام الجميع"!

قال:

"أقصد .. جماعة العصابات وقطاع الطرق"!

قلت:

- إن جاؤوا للتوبة نادمين .. أهلاً بهم"!

قال بحدة:

- "هل يوجد أحد منهم الآن في الدير"؟!

قلت:

- "لا يوجد أحد"! [1]

يكشف هذا الحوار بين الراهب عطايا وكبير دورية الخيالة الإنجليزية، عن موقف الراهب عطايا المتعاطف والمتناغم مع المقاومين، والذي يعكس موقف الدير في دعم المقاومة وتوفير الملاذ والحماية للثوار، مبيناً الفرق في النظرة إلى الثوار بين الراهب عطايا والإنجليزي، الذي يصورهم أفراد عصابات وقطاع طرق من منظار عنصري، متشككاً في صدق الراهب عطايا والذي يعكس نفسية المستعمر الخائفة دوماً.

يدور حوار بين الشيخ عبد الكريم الأسود وشتيوي حول لقاء شتيوي جدعون اليهودي، حيث يخبر الشيخ عبد الكريم شتيوي بقوله: "أمس أخذت الأسئلة، وذهبت بها إلى الشيخ عبد الكريم

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 95 ــ 96.

الأسود. قلت له، يا شيخ، جدعون، وهذا هو اسم الرجل اليهودي، وهو متقدم في السن، يقول إنه مكتوب في كتابهم بأننا سنخرج من أرضنا، وإن الأرض ستصير لهم، وإنهم هم ورثتها، وقد خصهم الله بها. كما يقول إن عودة السيد المسيح رهينة في اجتماعهم كيهود في أرضنا! وإن سيطرتهم على العالم رهينة بتحقيق علامات منها احتلالهم للقدس، وهدم المسجد الأقصى، وإقامة الهيكل مكانه! فقال لي:

– "أي كتاب هذا الذي يريدوننا أن نصدقه"؟!

قلت:

– "يقول كتابنا"!!

فقال:

– "هذه تفسيرات وشروح كتبها أحبارهم غايتها كتابة أحلامهم"!

قلت:

– "وهل ستتحقق هذه الأحلام"؟!

قال:

– "لا ندريّ ما ندريه هو أن لهذه الأرض أهلاً سيدافعون عنها بأرواحهم"!.[1]

فهذا الحوار بين شتيوي والشيخ عبد الكريم الأسود، يكشف وسائل اليهود والحركة الصهيونية في محاولة الاستيلاء على أرض فلسطين وإخضاع مقدساتها لسيطرتهم، عبر روايات ملفقة يتم ترويجها بأغلفة دينية.

وسواء تحققت أحلام اليهود أم لم تتحقق فإن الحوار يؤكد الهوية الوطنية لهذه الأرض، التي سوف تتجسد بافتداء أبنائها لها بالدماء والأرواح، دون أي تصديق لافتراءات اليهود.

وفي رواية (مدينة الله) يدور حوار بين (سيلفا) و (فلاديمير بودنسكي)، فتقول:
"الأرض مثل قطعة جبنة في كفك، إن تركتها للهواء تعفنت، وإن غفلت عنها خطفها الغراب.
قلت أهل البلاد غربان ... غربان.

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 243 ــ 244.

قالت: هؤلاء ليسوا أهل البلاد، بلادهم هناك في الجزيرة العربية ... فهي أقرب لديانتهم وقبر نبيهم ... ليدعوا الأرض هنا لأهلها، وليدعوا أهلها لأنبيائهم.

قلت: عجيب هذا المنطق، قالت: كيف؟ قلت: وفق هذا المنطق الفرس لهم نصيب في البلاد، وللمقدونيين نصيب أيضاً، وللفراعنة نصيب ثالث.

قالت: الأمر بالنسبة إلينا مختلف، قلت: مختلف بماذا، اقرئي تاريخ الهجرات، كل الهجرات مهما تعاظمت لم تؤسس بلداناً، لم تبن أوطاناً، انظري للعرب في الأندلس، ظلوا ثمانية قرون، ثم خرجوا، لماذا ؟ لأنهم أهل هجرة. نحن في مستهل الألف الثانية الميلادية أتينا إلى هنا، ومكثنا قرنين من الزمن، وبنينا قلاعاً ومدناً ورسخنا الحياة بالحديد والنار والدم ... كنا أشد حراسة منكم، كان أرناط في الكرك، وهو من يتحكم بحركة الحجيج إلى مكة ... ولكن في النهاية خرجنا ... لأننا لم نكن أكثر من هجرة ... وأنتم اليوم كذلك.

قالت: نحن هجرة.

قلت: أنتم أكثر هجرة بادية في التاريخ.[1]

يكشف هذا الحوار عن وجهة نظر الراوي العليم في هزّ منطق الصهاينة حول حقهم التاريخي المزعوم بأرض فلسطين، القائم على ذريعة هجرة اليهود إليها قبل آلاف السنين، مضفياً شكوكه على هذا المنطق الذي يفقد مصداقيته من وجهة نظره من كون فلسطين شهدت عبر تاريخها الطويل عشرات الهجرات والاحتلالات، من فرس ومقدونيين وفراعنة وغيرهم، وأن اليهود كغيرهم هاجروا إليها مؤقتاً وأن أي هجرة لبلد غريب لا يمنح المهاجرين إليه الحق في تملكه، مهما امتلكوا من أدوات القوة، ذلك أن الهجرة محكومة دائماً بسقف زمني محدد.

فيمثل في هذا الحوار نموذجين: أولهما نموذج المسلمين الذين حكموا الأندلس لثمانية قرون، ولم تعد من حقهم، وثانيهما نموذج الصليبيين الذين احتلوا فلسطين وبلاد الشام وشيدوا فيهما القلاع الحصينة لمائتي عام متكئين على عامل القوة المادية، فباتوا اليوم جزءاً من التاريخ، وأن هذا المصير ينتظر الصهاينة استجابة لحركة التاريخ التي تقول بذلك.

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 53 ــ 54.

وأيضًا الحوار بين (أم أهارون) و (فلاديمير بودنسكي):

قالت: كيف وجدت بلادنا.

قلت: رائعة لولا القلق والخوف.

قالت: أي قلق وأي خوف؟ وأنا أراك فرحاً، تخرج ضاحكاً وتعود ضاحكاً، وتسهر مع أجمل بنات إسرائيل.

قلت: المسرات ولدت هنا.

قالت: لا بد من حراستكم لنا.

قلت: مقابل ماذا.

قالت: مقابل الظلم الذي لحق بنا في بلادكم.

قلت باسمًا: وماذا أيضًا؟

قالت: لا تصدقوا أكاذيب الناس هنا، هؤلاء وبسبب طيبتنا لم نطردهم خارج البلاد بعد.

قلت: لكنهم هم أهل البلاد أيضاً.

قالت بغضب: هؤلاء جاؤوا من بعيد، طيبتنا هي التي سمحت لهم بالبقاء هنا.

قلت: والمعايشة والسلام؟

قالت: أكذوبة، أكذوبة كبيرة.[1]

يرصد الراوي العليم في هذا الحوار واقع الخوف والقلق الذي يمسك بزمام المحتلين الصهاينة للقدس، وكيف يتسبب هذا الخوف والقلق في تهشيم جمالية القدس وفلسطين، مسلطاً الضوء على الوجود الصهيوني المقيد إلى عقيدة الأمن والشطط في إجراءاته التي تكسر تدفق الحياة الطبيعية.

ويفضح الراوي العليم العقلية الصهيونية التي ما زالت تمارس دور الضحية تجاه الغرب الأوروبي، بسرد عذابات اليهود في أوروبا، من جهة، وتذكير الأوروبيين بسهر اليهود على مصالحهم ورفاهيتهم في المنطقة العربية، في إشارة إلى تقاطع المصالح بينهم، واستدرار عطف الأوروبيين عليهم.

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 155 ــ 156.

كما يصور هذا الحوار أسلوب الصهاينة في التظاهر بالإنسانية وإخفاء الوجه القبيح الذي يعكس أهداف اليهود الخبيثة تجاه الفلسطينيين، والتي تكشف نواياهم الحقيقية تجاه التعايش أو السلام والذي يظهر من وجهة الراوي العليم محض أكذوبة تؤكدها ممارسات اليهود العنصرية على الأرض.

وكذلك الحوار الذي دار بين فلاديمير بودنسكي والصحافي اليهودي في المقهى الأبيض في القدس:

هل أعجبتك بلادنا؟

فهززت رأسي وتمتمت: إنها جميلة، خصوصاً هذه الأبنية العتيقة.

قال: هذه مدينة داوود وسليمان، بنتها الملائكة بأوامر منهما.

قلت: أهي باقية من ذلك العهد.

قال: نعم، وهل تظن غير هذا؟

قلت: أظن أن الجيوش، وقادة الجيوش مثل نبوخذ نصر الفارسي، وطيطس وهادريانوس الرومانيين... دمّرُوا ما بناه داوود وسليمان[1].

قال: أتظن ذلك؟

قلت: أظن.

قال: هذه خرافة. يا سيد فلاديمير، ما يبنيه الأنبياء لا يهدم.

يذهب الكاتب في هذا الحوار إلى توظيف التاريخ، حيث ينتقل من الماضي إلى الحاضر، ويعيد بناء تضاريس المكان، بمخيلة محلقة فوق الحدود تؤصل هويّة المكان، حيث الأبنية العتيقة تضفي جماليتها على القدس وتشربها روحها.

وتبدو شخصية الرّاوي في الحوار نابضة بحقائق التاريخ، وهي تشتق علمها من علم خالقها في توضيح الملابسات المكانية والزمانية المحاطة بمقولات يهودية تتصل بأنبياء اليهود وعلاقتهم بالمكان.

[1] وقع الكاتب في سهو؛ فنبوخذ نصر عراقي بابلي "ومعنى اسمه الإله نبو يحمي الحدود أو يحمي ذريتي وهو أحد ملوك الدولة البابلية الرابعة، ينظر: صلاح أبو السعود، تاريخ وحضارة أرض الرافدين، ص102-103.

إذ يستعيد الرّاوي أحداثًا تاريخية، تجسد تاريخ الشعب الفلسطيني، وتاريخ المكان، وتفند الرّواية الصهيونية المتصادمة مع التاريخ التي جرفتها أحداثه، مقدمة عبر وعي الشخصية الروائية "فالتاريخ دائمًا مربوط بذات إنسانيّة تعيشه، ثم إن التاريخ ليس شيئًا مطلقًا، لكنه مجموعة من الملابسات المكانية والزمانية التي تقع لمجموعة من البشر"[1].

ويتواصل الحوار:

قلت: كُتب التاريخ تتحدث عن هذا التدمير بالتفصيل.

قال وهو يُقهقه: وهل تُصدق كُتب التاريخ؟ التاريخ يكتبه المنتصرون يا سيد فلاديمير.

قلت: لكنكم عدتم إلى هنا بسند تاريخي؟!

قال الرجل العسكري مندفعاً: عدنا بوعدٍ إلهي، وليس بسندٍ تاريخي. هذه الأرض هبة الله لنا..

قلت: لكنها سكنت قبلكم، وبعدكم، وعمّرت قبلكم وبعدكم.

قال: هذا صحيح، لأن الله سخّر لنا الآخرين من أجل بنائها.. تماماً مثلماً سخّر الله الملائكة والجان لداوود وسليمان كي يبنوها مرة أخرى.

قلت: من أجل بنائها، أم من أجل بناء الهيكل.

قال: الهيكل أساس المدينة، جوهرها.

قلت: وأين هو الآن؟! قال: ألم تقل إن المدينة دمّرت مرّات.

قلت: صحيح.

قال: إذاً الأشرار دمّروه، ولكن الكتاب المقدّس يُحدّد لنا مكانه، وهو هنا، تحت هذه المساجد والكنائس التي لا بدّ من إزالتها كي تبدو أساسات الهيكل.[2]

يقيم الكاتب في هذا الحوار نموذجًا للتناص التاريخي، وهو تناص تصادمي مع التاريخ، حيث يلخص هيكل (سليمان) أساس عقيدة اليهود في السطو على المكان والاستحواذ على القدس.

إذ يلجأ اليهود إلى تسويق روايات موغلة في الخيال عن بناء الهيكل، حيث يعزون بناءه إلى قدرات خارقة تتجسد في الجان والملائكة التي سخّرها الله لداوود وسليمان (عليهما السلام).

---

[1] سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، عدد 2، مجلد 3، 1982، ص 146.

[2] حسن حميد، مدينة الله، ص 307.

ويتجسد التصادم مع التاريخ كذلك في إنكار اليهود لحقيقة زوال الهيكل بعد تدميره في سياق الأحداث التاريخية التي عصفت بكيان اليهود الاستثنائي ودمرت الهيكل، عبر حروب نبوخذ نصر وغيره، وأن الهيكل قائم تحت الأماكن الدينية المقدسة في القدس وفي مقدمتها المسجد الأقصى المبارك.

ويظهر توظيف الكاتب للتاريخ في هذا الحوار مخالفة اليهود لسنن الأمم والشعوب في النهوض، حيث لا نرى انسجامًا واقعيًا مع حركة التاريخ ونواميسه في رواية اليهود حول عودتهم إلى فلسطين بسند ديني وليس بسند تاريخي كما يقولون.

إذ يحيل هذا الادّعاء إلى الخطر الكامن الذي يتهدد المقدسات الإسلامية والمسيحية في القدس، ما دامت هذه الأرض في عقيدة اليهود هبة من الله لهم، وأن شعبها أقل شأنًا منهم.

ومن نماذج الحوار المعبّر عن فكرة العودة إلى فلسطين، ما كان بين (فلاديمير بودنسكي) وأحد الفلسطينيين الذي أتعبه الانتظار قرب حاجز للبغالة، فجاء إلى مقهى (أبي العبد) ينشد الراحة ومرور الوقت.

"قلت: هل يمنعونكم من العبور؟

قال: نعم.

قلت: هل ستعبرون؟

قال: نعم.

قلت: أتأتي يومياً من أجل العبور، وتمنع؟

قال: نعم.

قلت هل تخاف أولئك، وأشرت إلى البغّالة ؟

قال: نعم.

قلت: هل يزداد خوفك منهم ؟ قلت : وحقدك عليهم؟

قال: نعم.

وقلت: هل ستظل تنتظر؟

قال : نعم، وابتسم لي ابتسامة عريضة ثم استدار". [1].

يحاكي منع البغالة في هذا الحوار عبور الفلسطينيين الحاجز العسكري بأدوات القوة والبطش منع الكيان الصهيوني الشعب الفلسطيني الذي هجّر من أرضه عنوةً عام 1948م، من العودة إليها.

ويدل إصرار الفلسطينيين على عبور الحاجز رغم كل المعوقات، على أن هاجس العودة يلازم الفلسطينيين، فكلما طال أمد الاغتراب عن الوطن، يزيد إصرار الفلسطينيين على العودة، رغم عوامل التيئيس.

وكما يظهر في الحوار كيف تسهم سياسة الإذلال في تعميق الكراهية تجاه البغالة والحقد عليهم، فإن الشعب الفلسطيني الذي عانى ويلات التشرد يمتلك مخزوناً من الحقد على مغتصبي أرضه، وسالبي حقه من الصهاينة، دون أن يفقد الأمل بالعودة إلى تراب وطنه، كما نلمس ذلك في الابتسامة العريضة التي يطلقها ذاك الفلسطيني على الحاجز في وجه أبي العبد، تفاؤلاً بعبوره الحاجز مهما أقام منتظراً.

وكذلك الحوار بين (فلاديمير بودنسكي) و (جو مكملان) الذي خطرت في باله (أريحا) لزيارتها فيقول: اليوم يوم جمعة وسوف تكون القدس عرضة للمناوشات والمواجهات ما بين الجنود البغالة والمصلين المسلمين قلت: لماذا؟ قال لأن البغالة سيحدون كعادتهم من تدفق المصلين إلى المسجد الأقصى كي لا يصلوا فيه. قلت: ولماذا يحدث هذا في بلاد سيدنا: لأن البلاد بلاد سيدنا فلا نجاة هنا من الشرير. فلت وهل يحدث هذا في كل أيام الجمعة. قال نعم ففي أيام الجمع يقوم اليهود بالتهيئة ليوم السبت لذلك يسمون يوم الجمعة بيوم التهيئة. [2]

يبين الحوذي (جو مكملان) في هذا الحوار، امتداد الغطرسة الصهيونية إلى المقدسات في القدس، والتي تخص المسلمين بالذات، مجسدة في المسجد الأقصى المبارك، إذ يمنع البغالة في أيام الجمع المسلمين من الوصول إليه، كاشفاً في هذا الحوار زيف الادعاءات الصهيونية عن الحريات الدينية التي يرونها حكراً على اليهود فقط.

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 323

[2] حسن حميد، مدينة الله، ص 108.

ثم الحوار بين (فلاديمير بودنسكي) و (سيلفا) بعد أن جاءت (أم أهارون) بعلبة حلويات فاخرة، فيقول (لسيلفا) مستغرباً: لكن لماذا فعلت ذلك؟ قالت: عصاب الخوف هستيريا القلق كل شيء في هذه البلاد يقوم على عصاب الخوف وهستيريا القلق، قلت لكنها تعرفني وتعرفك، قالت: وتعرف اننا على علاقة عاطفية ايضا، قلت: اذا جنت العجوز: قالت: حالة من حالات.[1]

يكشف هذا الحوار عن عقيدة الخوف والقلق التي تسكن المجتمع الصهيوني، والهوس الأمني الذي يلازم أفراده، وفقدان الثقة التي تعشعش فيهم، على الرغم من وسائل القوة التي يمتلكونها.

وليس هذا غريباً، ذلك أن اليهود لصوص، سرقوا أرض الفلسطينيين، فاللص لا يأمن على نفسه، ويمكث أسير الخوف والقلق الدائم في كل زمان ومكان.

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 258 – 259.

الحدث والحبكة:

يُعد الحدث عنصراً فاعلاً في الرواية الأدبية، وهو "لا يقع إلا مقترناً بالزمان والمكان، وهو اقتران فعل بزمن، فالحدث الذي ما زال يقع هو فعل مستمر في الحاضر، فإن وقع وانتهى أصبح في ذمة الماضي، وإن كان منتظراً وقوعه فإنه يدخل في باب التوقع أو الاحتمال".[1]

فالفعل حدث يناط بالشخصية، فيعبّر عن سماتها وملامحها؛ لذلك يرتبط بها ارتباطاً وثيقاً، في علاقة متلازمة، ذلك أن الفعل بحاجة دائماً إلى فاعل "فالشخصية هي صانعة الفعل، ومع أن الشخصية تقع من الفعل موقع الخالق من المخلوق؛ فإنها تتأثر بتطور هذا الحدث فتتغير ويتبدل سلوكها استناداً إلى العقبات التي قد تواجهها أثناء قيامها بالفعل".[2]

وأيّاً كانت الأعمال الأدبية متنوعة أو متغايرة في موضوعاتها أواتجاهاتها أوطبيعتها؛ فإنّها تتوفر على الحبكة التي تدخل في ثنايا النصوص الأدبية، وتترك عليها تأثيرها الواضح.

ولعل أوضح تحديد لمفهوم الحبكة ما ذكره بعضهم عن والتر سكود من قول يؤكد فيه: "إن ما يميز السرد الواقعي عن القصصي هو أن الأول غامض من جهة الأسباب البعيدة للحوادث التي يقصّها، بينما في الثاني يعد تعليل كل شيء مما يترتب على الكاتب فعله".[3]

والحبكة بمفهومها البسيط تعني "التنظيم الداخلي للنص بحيث يلائم بعضه بعضاً، فالمتأخر منه بسبب من السابق والسابق يمهد للاحق".[4]

وهي بتعبير آخر "حدث يقود إلى حدث آخر".[5]

ولتبيّن المكانة العالية للحبكة في الرواية الأدبية؛ يمكن القول إن الحبكة "أحد ثلاثة أركان رئيسة تقوم عليها الرواية وهي: الحدث والشخصية والحبكة".[6]

---

[1] محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي، ص 39.

[2] المرجع نفسه، ص 39.

[3] رينيه ويللك وأوستن ورن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ص 283.

[4] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي 215 ــ 216.

[5] المرجع نفسه، ص 215 ــ 216.

[6] حسين القباني فن كتابة القصة، ص 57 - 64.

كما أن الحبكة "تجعل من التاريخ محكيّاً لا للوقائع والأحداث بصفة محايدة وإنما مصاغاً تخييلياً في لغة واصفة للذات وجوداً وتموضعاً. إن من يمارس فعل التحبيك ليس من يكتب نصاً أو يسرد قصة تتشكل فيها هوية فحسب، إذ هو لا يمثل سوى عنصر من جملة مكونات ثقافية ماثلة داخل أنظمة وأنساق فكرية تعبر عن الوعي الجماعي"[1].

الحدث والحبكة في روايات حسن حميد:

يحتل الحدث حيزاً مهماً في روايات حسن حميد الأدبية، استجابة إلى واقع الشعب الفلسطيني الذي يعج بالأحداث التاريخية واليومية، التي تلقي بظلالها على جوانب حياته السياسية والاجتماعية وغيرها.

ففي رواية (تعالي نطير أوراق الخريف) تبدأ الرواية بحدث تاريخي مؤسس تجمعت خيوطه وانتظمت عام 1948م، وهو حدث فارق في تاريخ الشعب الفلسطيني، يفصل بين مرحلتين: مرحلة الاستقرار في المكان الأصلي، وهو الأرض، ومرحلة التشرد واللجوء، بوصول أبناء قرى سهل الحولة، إلى إحدى ضواحي مدينة دمشق، فـ "على مقربة من بستان الدبوسي، ابن الشاغور، حط رهطٌ من أبناء قرى سهل الحولة .. (الصالحية، والناعمة، ودفنة، والملاحة، والخصاص، والخالصة، والدوارة، والزوق التحتا)".[2]

إذاً نحن أمام حدث سلبي في نتائجه المدمرة، ومعطياته الكارثية التي حكمت على شعب آمن في أرضه بالتشرد؛ ليتّخذ من الخيام مأوى جديداً، فتعكس الرواية جانباً من هذا الواقع الجديد، إذ فوق مزبلة مدينة دمشق يتأسس المخيم، والذي بات "يعرف باسم .. مخيم جرمانا ..". [3]

وهنا يحدد الرّاوي زمان الحدث ومكانه، وهو تمهيد سردي لما سيحدث في هذا المكان المؤقت من أحداث اجتماعية ووطنية تنمو وتتبلور في فضاء المخيم.

---

[1] بول ريكور، الهوية والسرد، تأليف حاتم الورفلي، ص 81.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 14.

وطالما كان التهجير القسري وتأسيس المخيم يمثل الحدث الرئيس في الرواية، الذي يجسد صورة المعاناة والمكابدة للفلسطينيين المنفيين، فإنّ أحداثاً فرعية أخرى تنبثق من هذا الحدث الرئيس، وتنقلنا إلى داخل المخيم؛ لنرى ملامح الحياة بإيجابياتها وسلبياتها.

ومن الملامح الإيجابية التي يرصدها الراوي للحياة في المخيم، صور التلاحم الاجتماعي والتعاضد بين ساكنيه، حيث ينصهر الجميع في بوتقة المصير المشترك، والهموم نفسها، إذ يركز الراوي على الحدث الجماعي الذي يطمس على خصوصية الفرد، فيقول: "بدؤوا ببناء الخيام. تساعدوا جميعاً في بنائها، وشد حبالها، ودق أوتادها، وتسوية أرضها، واختار الجار جاره، واختارت الجارة جارتها ...".[1]

لكن هذا التلاحم والتعاضد داخل المخيم لا يشكل الصورة الأمثل المسيطرة في الرواية، فثمة صور سلبية في المخيم تفرزها المشاكل الاجتماعية والفكرية ومظاهر الطبقية والمادية والاختلاف في الأصول والعادات، فيجتمع في المخيم خليط متناقض من الناس، يجسد غياب التجانس الذي يعمق الجوانب السلبية.

وتقودنا أحداث الرواية إلى العديد من مظاهر السلبية في المخيم، مثل تسلل الخراب إلى المخيم الذي يواكب خروج بناته إلى العمل خادمات في بيوت الشوام، وعودة بعضهن "ناهدات الصدور معطوبات الأنوثة".[2]

وكلما ازداد عملهن وتوسع ونما أكثر، اتسعت دائرة المشاكل وتضخمت، وطفت على السطح مفاعيلها الاجتماعية "فمنهن من أحبت شاباً غريباً وهربت معه، فجلبت العار والمذلة لأهلها، ومنهن من تورطت مع شاب أو أكثر وأذهبت عفتها، فقتلت، ومنهن من بقين عوانس طوال حياتهن وهكذا"[3].

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص 129.

أما على صعيد الطبقية في المخيم، فيمكن القول إن بعض الناس ممن كانوا مترفين قبل الاغتراب واللجوء، أخذوا يتباكون على أطلالها داخل المخيم، بعد تراجع مظهرها المادي؛ لتظهر في المقابل طبقية متجددة، أسهم في خلقها قيادات متنفذة، يمكن إيراد مثال عليها يتجسد في واقع أسرة (ناجي درويش) قبل تعرفه إلى (إلهام النوفي) "فناجي درويش فقير معدم، وخلفه في البيت أفواه تسعة مفتوحة، وأب وأم عاجزان عن العمل، وهو فلسطيني يعيش في المخيم، في غرفة سقفها من ألواح التوتياء، والخشب المبروم"[1].

وفي المقابل نرى القيادي (عبد الجواد) محاطاً بمظاهر الأبهة والثراء المادي حين تعرف إلى (إلهام النوفي) أثناء عملها في محل (ميشيل العجلوني) للألبسة النسائية، ودعاها لتناول طعام الغداء برفقته "ومالت إليه، عندما أخبرها أنه قيادي في فصائل المقاومة الفلسطينية، وحين أشار إلى سيارته المرسيدس (280 س) السوداء، ارتعشت المخلوقة، وتمنعت عن تلبية رغبته"[2].

ومن الواضح في سير أحداث الرواية، أنّ الربط يبدو جلياً بين مرور الزمن وتطور الأحداث، إذ مع ارتفاع وتيرة المعاناة واشتدادها بعد شهور قاسية على أهل المخيم، كابدوا فيها صنوف التعب، وصارعوا الأمطار، ومات في صفوفهم أعداد كبيرة من الأطفال والشيوخ والعجزة "أسسوا مقبرة المخيم، في جهته الشمالية". [3]

ولا يكتفي الراوي برصد الأحداث أو سرد التفاصيل فقط، بل نراه يعمد للدخول إلى خلفية الصورة، بتناوله أحداثاً اجتماعية وإنسانية في المخيم، تواكب مراحل التغيير فيه، فعلى الصعيد المادي "بدأت البيوت الطينية تنهض في المخيم وترتفع .. واطمأن الناس قليلاً، على حياتهم القادمة بعدما رفعوا الخيم، وسقفوا بها أسطحة البيوت الجديدة، وبعدما ثبتوها بالحجارة".[4]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 175.

[2] المصدر نفسه، ص 201.

[3] المصدر نفسه، ص 17.

[4] المصدر نفسه، ص 18.

وعلى المستوى المعيشي نرى أبواباً جديدة تفتح لأهل المخيم؛ ليعمل جزء منهم في بستان الدبوسي "والكثيرون منهم في معمل الزيت .. وآخرون في معمل النسيج القريب من بلدة المليحة، وعملت بعض النسوة في بيوت الشوام". [1]

وفي سياق ذكريات أهل المخيم، يعود بنا الروائي إلى حدث اختفاء مصطفى الشلبي، حيث زرع بذرته في رحم زوجته شتوة و"فتح الباب وخرج .. وتحت إبطه نصفها السفلي".[2]

إذ تم هذا الحدث في زمن سابق للنكبة، وهذا الاختفاء يدلّ على منفى رمزي، إذ لا يظهر مصطفى الشلبي إلا في آخر الرواية؛ ليستعيد بذرته وهو ابنه أبو حسن الشلبي؛ لينظف المخيم منه، بقوله: بذرتي .. وأخذتها!!".[3]

هذه العودة توحي بفكرة الرجوع إلى الوطن، التي يبشر بها الراوي، وإن طالت سنوات التّشرد، أو استحكمت حلقات المنفى.

فالراوي يستعير الارتداد في الحدث؛ "ليحدث الجمع بين زمنين متباعدين، وتظل المراوحة بين الأزمنة والأمكنة المختلفة تحقق وظيفتها في تركيز الحدث زمانياً ومكانياً حتى لكأنه يمر أمام عيني القارئ طازجاً يتأبى على القيود والحدود". [4]

فهذا النمط البنائي الذي تتداخل فيه الأحداث تتداخل فيه مستويات الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، فالأحداث تبدو مجزأة ومتداخلة ولا تصعد إلى النهاية، على خلاف الحبكة التقليدية القائمة على تسلسل الأحداث وفق الترتيب التقليدي.

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 43.

[3] المصدر نفسه، ص 246.

[4] إبراهيم السعافين، تحولات السرد، 328.

فيمضي الراوي إلى عام 1967م وهو عام السقوط الثاني بعد سقوط 1948م، وهو حدث ذو أثر كبير حفز الكثيرين في المخيم على الالتحاق بالعمل الفدائي، فأبو حسن الشلبي "خلع ثيابه المدنية، ولبس بدلة الفوتيك الأخضر".[1]

فتصبح هذه الشخصية محور الأحداث الروائية؛ ليكشف لنا تطور الأحداث خصائصها، ولترتبط الأحداث بها، فتمسك بخيوط العلاقات الروائية.

ويكون الحدث الأبرز في مسار هذه الشخصية هو انحرافها الثوري، بعد عملية إفساد مدبرة في بولندا، على يد فتاة سلافية حيث "بدت السلافية جذلى وهي تحادثه وترحب به بالانكليزية. وبدا أبو حسن الشلبي مبتسماً وهو يرد عليها". [2]

فيمسي الشلبي نموذجاً للشخصية الفاسدة في الثورة، إلى أن يأتي أبوه فيأخذه، ليترك الروائي الحدث مفتوحاً على فصل لم يكتب من فصول المأساة الفلسطينية يلخصه الحوار الآتي:

"كان فداكم"! ومضى في خطاه إلى خارج المخيم ولحقه خنيفس وصوته يتعالى برتابة وتكرار بادبين: "ندانا، ندانا" لحظتئذ التفت إليه مصطفى الشلبي، وزرع بصره في وجهه تماماً قال:

يا مجنون، صارت الدنيا، ضحى .. وعند الضحى يطير الندى.
وأضاف: إن أردت الندى حقاً .. انتظر صباحاً آخر!!".[3]

وفي رواية (جسر بنات يعقوب) يمثِّلُ (الجسرُ العتيقُ) في الرِّواية القاعدةَ المكانية الأساسةَ لانبثاق أحداثِ الرواية وتشعّبها وتصاعدها في أحيازٍ مكانيةٍ مجاورة كقرية (الشماصنة) والدير.

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 65.
[2] المصدر نفسه، ص 159.
[3] المصدر نفسه، ص 247 – 248.

إذ ينقلنا الرَّاوي إلى الدير؛ فنرى الراهبات يلجأن إليه، وقد تخفين بثياب الرهبان؛ ليكنَّ بعيدات عن أعين الطامعين في مكانٍ منعزل، "فقد جئن إلى الدير ليتعلمْن حيازة رضا الله، ومحبة الناس ومساعدتهم دونما غاية، أو شهوة، أو مآرب ... صغيرة كانت أم كبيرة!". [1]

وفي داخل الدير تنمو الأحداثُ وتتسلسل فقد "نشطت مرجانة كثيراً في الكشف عن فوائد الأعشاب، ودورها في شفاء الكثير من الأمراض".[2]

ونتعرّف عبر اعترافات الشخصيات (الراهبات) إلى حكاياتهن المحتشدة بالذكريات والأحلام والرغبات، المرتبطة بأحداث سابقة، فتكشف الاعترافات في الهوامش والحواشي والتذييلات عن وجوه أخرى للحدث، تقدم تصوراً شاملاً للشخصيات، فتخلو الأحداث بالرجوع إلى الوراء من الحبكة التقليدية.

ويتجسد الحدث الرئيسُ في الرواية بمجيء (يعقوب) وبناته وحماره إلى قرية (الشماصنة) من الشمال، وحطّ رحالهم قرب النهر، فقد "مر يعقوب وبناته وحمارهم الأبيض من طرف القرية الشمالي دونما إثارة أو ضجيج، لا كلاب تنبح لهم، ولا دجاج يتطاير فزعاً من أمامهم، مضوا إلى جنوبي قرية الشماصنة، وعلى مبعدة من بيوتهم القريبة من النهر، وقف الحمار أولاً، ثم يعقوب بصوت أجش كأنه خارج من جرة فخّار: هنا يا بناتي !!".[3]

ثم يبدأ يعقوب بالتأسيس لوجوده في المنطقة، فيشكل بناء الكوخين المرحلة الأولى لهذا الوجود، "كوخان صغيران من القصب الأصفر اللامع المضفور بأمراس رفيعة ... كوخان متلاصقان لا نوافذ لهما ولا أساسات".[4]

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 76 – 77.

[3] المصدر نفسه، ص 83.

[4] المصدر نفسه، ص 84.

واستجابة للشعور الأولي بالاطمئنان تنتحي بناته جانباً ويتخفين وراء شجيرات الحلفا والقصب الكثيفة ليبدأن بالاغتسال "وقد علا صوت تراشقهنّ بالماء".[1]

وينطوي تطور الأحداث على مفاجأة، حين يفكر يعقوب بذبح إحدى بناته لمباركة المكان؛ فيعتريهن الخوف والحذر والترقب، كي لا تكون إحداهن هي الأضحية، ويتوسلن أباهن باكياتٍ، فلا يجد مناصاً من التضحية بحماره فيذبحه "فحشرج الحمار حشرجات الوداع ... ثم هوى فجأة بالسكين على رقبة الحمار ... وحين أيقنّ بأن ذبح الحمار تم، أحْسَسْن بسعادة النجاة".[2]

فيظهر يعقوب لأهالي (الشماصنة) تدينه ومسكنته وأن رضا الرب هدفه الأول، ليستولي بعد ذلك على كل مقدرات المنطقة، وهذا الحدث له دلالته، في الكشف عن أبعاد شخصية يعقوب، التي تدل على طرق اليهود الخبيثة في التسلل إلى أرض فلسطين، حيث أظهروا في بدايات وجودهم المسالمة والضعف.

وتنمو الأحداث باتجاه تثبيت يعقوب وجوده في المكان، فينطلق برفقة سليمان عطارة ومن معه "لتحديد موقع الخان الذي ينوي يعقوب إقامته قرب حرم الدرب، حيث الدرب وحرمه الواسع من الطرفين ملك للسلطان والأهالي". [3]

وفي ارتداد بالحدث إلى الوراء يخبر (يعقوب) (سليمان عطارة) بمعاناته وبناته في طريق الوصول إلى القرية، فيقول: "وحين مررنا بالقرية نبحتنا الكلاب وهرّت علينا بعضها أخذ ذيل الحمار بالأسنان عضّاً فسال دمه وبعضها طارد البنات اللواتي فزعن ولعنّ الساعة التي جئنا بها إلى هنا"[4].

ويقدّم الأهالي ليعقوب كل وسائل المساعدة، "فلم يطل المقام كثيراً بيعقوب وسليمان عطارة وسمعان بعد أن تناولوا معاً طعام الإفطار، فقد مضوا أيضاً نحو المعصرة ليأخذ سليمان عطارة

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 85.
[2] المصدر نفسه، ص 112.
[3] المصدر نفسه، ص 180.
[4] المصدر نفسه، ص 227.

عربته كما اتفق مع يعقوب وسمعان المعماري، وليذهبوا فيها إلى مقلع العبوسي لجلب الحجارة إلى مكان بناء الخان". [1]

وما هي إلا فترة وجيزة حتى ارتفع الخان "وعلا فوق مرتفعه المشرف على الشماصنة والغابة والجسر. لقد وضع سليمان المعماري وعماله كل جهودهم لانجاز بناء الخان بأسرع وقت ممكن". [2]

ويتحول الخان بمرور الوقت إلى مكان نقيض للدير، فالدير مكان طاهر في حين يصبح الخان مكاناً لنشر الرذيلة والإفساد الأخلاقي، الذي تعكف عليه بنات يعقوب بأجسادهن، والهدف الذي يسعى إليه يعقوب من وراء توظيف أجساد بناته هو ضرب البنية الأخلاقية للأهالي وتدميرها ليصبحوا أسرى لشهواتهم؛ فينتزع منهم ممتلكاتهم وأرضهم.

يقدم الروائي صورة الخان للايحاء بأساليب اليهود في إسقاط الشعوب أخلاقياً، وهو الدور الذي ما برحوا يمارسونه إلى اليوم للوصول إلى أهدافهم في السيطرة والنفوذ.

ورغم كثرة الأحداث الجانبية التي تتعدد وتتنوع كظهور العجوز لتبارك بناء الخان، بدلالتها على الدول الاستعمارية الداعمة لمواقف اليهود، ثم اختفائها هي وكوخها وغيرها من أحداث، فإنها جميعها تساند الحدث الرئيس الذي يتجسد في هدف يعقوب في جمع المال والنفوذ وسرقة مكان الآخرين، لتتطور الأحداث إلى موته "بيد رجل من الأهالي رماه بحجر كبير فهرس رأسه دونما شفقة لانه وجده فجأة عارياً قرب زوجته العارية في احدى غرف الخان التي دخل اليها مصادفة. [3]

ولا تتوقف الأحداث بعد موت يعقوب، فالحدث في الرواية امتدادي، فبنات يعقوب يواصلن عملهن في الخان، ويواصلن إفساد الأهالي، ودلالة الحدث واضحة على أن اليهود يجري الإفساد منهم مجرى الدماء في العروق.

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 280.

[2] المصدر نفسه، ص 287.

[3] المصدر نفسه، ص 321.

ثم ينفتح الحدث على تطور آخر، فبعد موت (عصمان) حارس الجسر الذي استخدمه يعقوب أداة من أدواته في تخويف الأهالي ومنعهم من عبور الجسر، تبرز وقائع جديدة في المكان، لتطوي ما أنجزه يعقوب من مخططات فقد "عاد الأهالي وثبتوا طرف الجسر الشرقي فوق الدعامة الكبيرة وهدموا بيت عصمان وأعادوا الجسر إلى ما كان عليه قبل مجيء يعقوب وبناته.[1]

ويعكس هذا الحدث دلالة موحية بأن المشروع الصهيوني الإحلالي في فلسطين، سيكون مفتوحًا على نهاية تحاكي نهاية يعقوب البائسة، فيعتقد الباحث بالنهاية الحتمية لزوال الكيان الصهيوني من فلسطين.

وفي رواية (النهر بقمصان الشتاء) تدور أحداث الرواية في ثلاثة وعشرين فصلاً بحواشيِّها وتذييلاتها، تكوِّنُ المشاهد المختلفة، عبر عدد من اللوحات التي تتخذ عناوين فرعية، تصورُ كلُّ لوحةٍ حكايةً ترتبط بعنوان الفصل؛ لتنتهي الحكاياتُ إلى حكاية كبيرة هي حكاية شعب سرق الصهاينة مكانه.

فيقدم الروائي في بداية الرواية، إطاراً مكانياً يتمثلُ في "سوق الخالصة"، في صورته الجميلة النقية، وهو يعجُّ بالحياة والأحداث المتراكمة – قبل أنْ يلوِّثه الغزاة – التي تجعل القارئ يعيش المكان أو يتخيله.

إذ تأتي الأحداث على شكل صور متناثرة، فلا ينحدر حدث من آخر، ما يفرض حبكة مفككة.

وترد الأحداث محمّلة بالدلالات، فحدث إنزاء الثيران على الأبقار، يوحي لدى الإنسان بالبحث عن الخصوبة، التي تجد صداها في طقوس الحناء والوشم للفتيات "ويبدو الجزء الموشوم على شكل خطوط من نقاط حمر لا تخلو من ورم بسيط".[2]

وهناك حدث سباق الخيل، الذي يتم على أرض رملية مشاطئة للبحر في أجواء من الفرح "ثمة خيول وفرسان يتسابقون في أدوار مصحوبة بالصياح، والزغاريد والحماسة، وآهات الإعجاب،

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 331.

[2] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 18.

وبالقرب منهم تحوم طيور النوارس، تهبط وتعلو، بهدوء، ودعة، وكأن ما يحدث حولها هو جزء أساسي من طقوس البحر وعاداته". [1]

وتختتم الأحداث في السوق بعودة الشخصية الساردة إلى الدير "أخذت من عندها الجوز والزبيب، وعدت إلى الدير، مخلفاً ورائي السوق العجيبة ..". [2]

ثم تتنتقل الأحداث إلى الدير، خارجة منه أو داخلة إليه، فالوكيل حنا الذي خاف الوقوع في الغواية بعد اكتشافه سرَّ الرهبان بأنهن راهبات، يفر من الدير "مضى حنا ليلاً تاركاً كلمتين مكتوبتين في صدر صفحة بيضاء، تقولان: (خفت الغواية)! قرأتها الراهبات .. فبكين بكاءً مرَّاً، وقد أحسسن أن سرهن انكشف".[3]

أما غطاس فقد جاء إلى الدير "وهو لا يعرف أن الرهبان راهبات .. عرف واجباته داخل الدير، فراح يقضي نهاره في العمل .. ينظف الغرف، ويرتب المؤن في المستودع، ويحطب في الغابة، وينتشل المياه .. ثم يصلّي وينام". [4]

وتمضي الأحداث، لتصل إلى قصة حب شتيوي ودندي، التي تتفرع منها أحداث لها جاذبيتها، والتي تنبئ بتوالد حكائي ينتقل من مكان إلى آخر يتخللها العشق والمعاناة والموت والسفر.

فيسافر شتيوي إلى بنت جبيل؛ ليعود بأساور الذهب لدندي، وعندما يطلب سمعان والد دندي أن يملأ شتيوي جرة من الذهب مهراً لابنته، يقرر شتيوي الرحيل مرة ثانية إلى بنت جبيل "استقر شتيوي. عمل في الحدادة، عند رجل من آل بيضون اسمه عباس!". [5]

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 2.

[3] المصدر نفسه، ص 24.

[4] المصدر نفسه، ص 24 – 25.

[5] المصدر نفسه، ص 135.

ويفجع شتيوي في بنت جبيل بموت أناس أحبهم، وسرقة ذهبه الذي جمعه مهراً لدندي "سـرق ذهبي من عند نعيمة! وقتلت نعيمة، وظل الطفل وحيداً".[1]

فينتقل إلى مدينة صيدا، ليتعرف إلى فتيحة التي يسافر برفقتها إلى أميركا عبر البحر "وكي لا أدوخ، أطلقت البصر إلى البعيد، فرأيت الباخرة تخرج من المرفأ ببطء، والطيور تحوِّم حولهـا .. حائرة!!". [2]

وفي غياب شتيوي تقع مجموعة من الأحداث السياسية والاجتماعية، ضمن الحـدث الأشـمل، حدث النكبة الفلسطينية، فيأتي حدث هجرة أهل العباسية بعد أن قويت شوكة اليهود، الذين ارتكبوا فيها مذبحة لإجبار أهلها على الرحيل "فقد خرج الأهالي صغاراً وكباراً، نساءً ورجالاً من البيوت، وكأنهم يغادرونها إلى الأبد".[3]

ثم حدث تفجير الحمّام على يد العصابات الصهيونية، ففي يوم الاثنين وفي وقت الضحى "طار الحمّام! .. فقد نسف الحمّام بالألغام وأصابع الديناميت .. هنا، في الحمّام ماتت جميلات القرى .. اللواتي جئن إلى الحمّام في ذلك النهار .. الحزين!".[4]

وبعد أن طال غياب شتيوي يكره سمعان دندي على الزواج من ذيب الأيوب "جـاءت بعـض النساء من طرف ذيب الأيوب، وأخذنا دندي بنت سمعان إلى ذيب الأيوب!".[5]
ثم يأتي حدث وفاة والد شتيوي.

وإذا كانت هذه الأحداث تمهد للحدث الرئيس، فإنه يبرز متمثلاً في عودة شتيوي من أميركا.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، 143.
[2] المصدر نفسه، ص 149.
[3] المصدر نفسه، ص 151.
[4] المصدر نفسه، ص 163.
[5] المصدر نفسه، ص 176.

وتكمن أهمية الحدث الرئيس في أنه يحمل معه مفاجآت لشتيوي "أبي مات، وأمي ماتت. أصبحا قبرين، البيت مغلق. ودندي تزوجت وطلقت، ولها ابنة عمرها سنوات اسمها زانة. وسمعان تزوج! الإنكليز يستعدون لتسليم البلاد إلى اليهود!".[1]

لقد مثل الحدث الرئيس انعطافة في حياة شتيوي، فقد تزوج من دندي "انتهت الأربعون يوماً التي أعقبت وفاة سمعان. وتزوجت دندي!".[2]

وجرى المال بين يديه "اشتريت معصرة زيتون الدبغي". [3]

وتتابعت حوادث المقاومة والاستشهاد والتصدي لليهود، وكان أبرزها استشهاد الشيخ المصباحي "وجدوه ميتاً داخل وادي الحمام!". [4]

ثم تتطور الأحداث وتنمو باستيلاء اليهود على مزيد من الأراضي وتقوية شوكتهم وتراخي قبضة الإنجليز وقيام اليهود باعتداءات مخططة لترويع الناس "قنابل يدوية انفجرت في أنحاء عدة من سوق الخالصة". [5]

ونرى الأحداث هنا تتسلسل وتمضي بالتدريج بشكل يدلّ على أن الحبكة متماسكة.

فبعد استشهاد المصباحي وموت الراهب عطايا، يأتي حدث استشهاد عبد القادر الحسيني في معركة "القسطل" المتاخمة للقدس "استشهاد الحسيني، واحتلال الجزء الغربي من القدس كان يعني موت النصف الأول من قلب البلاد!.[6]

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 202 ــ 203.

[2] المصدر نفسه، ص 211.

[3] المصدر نفسه، ص 230.

[4] المصدر نفسه، ص 215.

[5] المصدر نفسه، ص 241.

[6] المصدر نفسه، ص 251.

تتصاعد الأحداث السياسية والميدانية يوما إثر آخر، إلى أن يجيء حدث التهجير القسري لشعب بأكمله، وانتزاعه من أرضه، والالقاء به إلى المنفى "وحين تخطوا الجسر .. وأصبحوا في الطرف الشرقي .. صار الحفيف أنيناً لقصب يبكي، في ليل طويل حزين، بشراً أحبهم، وأحبوه!".[1]

يصل شتيوي إلى قرية نعران، المطلة على قرية الشماصنة، التي يأبى مغادرتها رغم احتلال الجولان، وهروب الناس ومنهم زوجته دندي، ورغم تهديدات اليهود له بالقتل، والتي نفذوها حقيقة فيموت شتيوي، ليجسد موته حدث النهاية "يد كعدي هي التي وصلت إليه أولاً! كان ميتاً منذ زمن طويل".[2]

فهذه النهاية مفتوحة على أحداث مستقبلية ربما تقع، تجسدها وصية شتيوي لصغاره بأن يدفنوه مع أمه وأبيه "وأن يأخذوه ووالديه .. معهم .. إن عادوا إلى الشماصنة!".[3]

أي حدث العودة إلى فلسطين بعد تحريرها من اليهود، وهو الأمل الذي يظل يرافق الفلسطيني في منفاه.

وفي رواية (مدينة الله) يبرز المكان بوصفه مؤطراً لأحداث الرواية، فهو سابق للأحداث التي تتجلى فيه وتنبثق منه، ذلك أن الرواية كما يظهر من العنوان رواية مكان بامتياز، حيث يهيمن المكان على الأحداث والشخصيات.

فالحدث الرئيس حدث مكاني، يتجسد بوجود الزائر الروسي (فلاديمير بودنسكي) في مدينة (القدس)، الذي ينقل عبر الرسائل في الرواية، انطباعاته، عن المكان الذي يتداخل فيه تاريخ المدينة العريق وجغرافيتها الجميلة وطبيعتها الساحرة وحياة أهلها الاجتماعية والدينية، مع أعدائهم الصهاينة بسجونهم وحواجزهم التي ترمز إلى القهر والإذلال اليومي والتي يقف عليها (البغالة)، الذين وصمهم بهذا الوصف للدلالة على قوتهم العمياء الباطشة التي لا تستند إلى العقل أو المنطق، وتشكيكاً في أصلهم، الذي لا يمت بصلة للمكان الفلسطيني.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 254.

[2] المصدر نفسه، 284.

[3] المصدر نفسه، ص 290.

فمن المعروف أن (البغل) حيوان هجين، لا يتمتع بنسب أصيل، كما أنه يملك قوة غير واعية، لذلك جاء هذا الإسقاط الذي وظفه الراوي.

فالراوي عاش تجربة غنية تخللتها حوادث متعددة مع الناس ومع (البغالة)، ذرعت فصول الرواية كلّها، فانتظمت هذه الأحداث وتوالت عبر الفصول في خيط واحد يحيل إلى المكان الذي هو محور الصراع الدرامي لهذه الأحداث.

فالراوي يمسك بالأحداث ويضعها بين يدي القارئ، بصورتها الواقعية، ومنها ذلك الحدث الذي أجبر فيه (البغالة) الرجل العجوز على خلع ثيابه أمام زوجته، وهو يرجو ويتوسل "يا ابن الناس، والله صار لي متزوجها، ويشير إلى زوجته، أربعين سنة، ولم تر صدري عاريا.. ولو"[1].

في حين تتقدم زوجته من (البغّال) وتصرخ فيه بجرأة: «عيب، كل هذه البواريد، والحواجز، والخوف يأكل ويشرب معكم. هذا ختيار، وأنتم جيش، الجيش خايف من ختيار؛ استحوا!».[2]

وكذلك حدث إيقاف قافلة الحمير في طريق (أريحا) وتعرية مرافقيها على يد (البغّالة) الذين ربطوا أيديهم خلف ظهورهم بأمراس القنّب الرفيعة، ثم أذابوا الملح داخل الأكياس بماء غزير، فوق ظهور الحمير لتضمر الأكياس وترتعش الحمير و"تنكمش في وقفاتها ثم تركع على الأرض جاثية وكأنها أقفاص من قصب".[3]

وينتهي الحدث نهاية قاسية إذ "اقتيد أصحاب الحمير إلى الحمير فربطوا بذيولها، ثم أغرقت بالماء مرة أخرى، ثم ضربت فنهضت، ثم مشت بتثاقل وهي تجرّ أصحابها خلفها فوق الأشواك والحجارة والصخور، وهم يصرخون ويتألمون".[4]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 50.

[3] المصدر نفسه، ص 112.

[4] المصدر نفسه، ص 112.

ومن الأحداث التي تؤكد بشاعة (البغالة)، وقفهم تقدم التابوت المرفوع على الأيدي لعبور أحد الحواجز، بإطلاق قنابل الدخان والرصاص نحو الناس المتجمهرين، ليقع التابوت وينكشف "فبدا مفتوحاً، مثل فوّهة بئر".[1]

وبانكشاف التابوت تنقض على الجثة التي بداخله غربان سود مثل الفحم فتنهشها وقد "بدت رؤوس الغربان مثل إبر ماكينات الخياطة في أثناء عملها.. إنها تنقر وتنقر وتنقر.. بدا البغالة وكأنهم يحرسون الغربان كي تنتهي من مهمتها. كان الناس في إقدام وإحجام نحو التابوت، والبكاء يتصاعد على شكل نداء خافت للسماء».[2]

فالراوي كما يرى الباحث لم يمنح الأحداث بعدها الواقعي أو الفني فقط، بل قام خلالها باستعراض واقع (القدس) وإضاءته كما هو في الحقيقة.

الشخصيات:

الشخصية لبنة رئيسة في الرواية الأدبية، ومكون مهم من مكوناتها الفنية ذلك أن الشخصية تكتسب أهميتها في الرواية؛ لكونها عنصراً فاعلاً "يساهم في صنع الحدث، يؤثر فيه ويتأثر به، ودون الشخصية العاقلة المدركة يفقد كل من الزمان والمكان معناهما وقيمتهما، فعلى الرغم من وجود الزمان والمكان مستقلين عن الإنسان، فإنهما يظلان بلا قيمة حقيقية خارج وعي الإنسان"[3].

والشخصية تضفي الحياة على الرواية، ومن دونها "تتحول الرواية التاريخية إلى نص تاريخي، والقصة الغامضة إلى تقرير للشرطة، والخيال العلمي إلى دراسة تأملية. أما الخيال الأدبي فلا يقرأه أحد ببساطة". [4]

تتعدد الشخصية الروائية "بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود". [5]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 406.

[2] المصدر نفسه، ص 406.

[3] دراسات نقدية، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، محمد أيوب، ص 25.

[4] نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية، ص 8.

[5] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ــ بحث في تقنيات السرد، ص83.

وتؤدي الشخصية في عالم الروائي الخيالي الذي يبتكره عدة وظائف "فهي يمكن أن تكون بالتناوب أو في الوقت ذاته، عنصراً تزويقياً، أو العنصر القائم بالحدث أو الناطق بلسان المؤلف، أو كائناً بشرياً خيالياً مزوداً بكيفية معينة في الوجود وفي الإحساس، وفي إدراك الآخرين والعالم".[1]

والروائي الذي تنبت في رأسه فكرة الرواية "عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن (حيث إن الزمان لا يوجد مستقلاً عن المكان) يصنع عالماً مكوناً من الكلمات. وهذه الكلمات تشكل عالماً خاصّاً خياليّاً قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه. وإذا شابهه فهذا الشبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية. فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة (صورة مجازية لهذا العالم)". [2]

ويتم التعرف إلى الشخصية الروائية واستكناه خصائصها بوساطة قولها عن نفسها أو قول الآخرين عنها، وبوساطة أفعالها ومواقفها وسلوكها، فالشخصيات تبنى "اطّراداً من خلال الأفعال التي تقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تسند إليها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد". [3]

الشخصيات في روايات حسن حميد:

تتعدد أنماط الشخصية وتتنوع في روايات حسن حميد الأدبية، فتجسد في تعددها وتنوّع مستوياتها شرائح عديدة من المجتمع الفلسطيني، عبر مراحل زمنية مختلفة منها ما يسبق احتلال فلسطين، وما يتلو نكبة شعبها عام 1948م.

فيحدثنا عن شخصيات التصقت بالمكان، أو اتصلت به عبر ذاكرتها، وعن شخصيات ارتبطت بثورته المعاصرة.

---

[1] رولان بورنوف وريال اوئيليه، عالم الرواية، ص 143.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 78.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي ــ تقنيات ومفاهيم، ص 40.

ويقدم في رواياته شخصية الآخر اليهودي، بنمطيتها المعهودة قديماً وحديثاً، إلى جانب شخصية الآخر الأجنبي.

وقد اختار الباحث نماذج على الشخصيات المؤثرة في بنية روايات حسن حميد وفق الآتي:

1. الشخصية المؤسطرة:

الشخصية المؤسطرة في أساسها شخصية واقعية أو تاريخية، تجمع في صفاتها بين الواقع والأسطورة، إذ تمتلك قدرات أو مواقف خارقة غير مألوفة؛ ترفع من شأنها، حيث يبرز تأثيرها "من خلال قدراتها الجسمية والفعلية الخارقة على بقية الشخصيات، كما أنها تلك الشخصية التي حملت بكثافة، دلالة واضحة من خلال هذا (الموقع) الخارق الذي يتجاوز قدرات الإنسان في أحيان كثيرة".[1]

وتجسد شخصية (مصطفى الشلبي) هذا النوع من الشخصيات في رواية (تعالي نطير أوراق الخريف) "فالرجل عالي القامة، ينوف بطوله على أطول رجل في القرية بما يقارب المتر، ضخم الجثة، طويل الذراعين والقدمين والأنف والشعر والشاربين، عيناه كبيرتان، واسعتان، جاحظتان، حمراوان على الدوام، إذا ما جمع أصابع يده الواحدة تشكل لديه ما يشبه قدرية الطبخ الصغيرة". [2]

وقد عرف في قريته (الزوق التحتا) بخلال طيّبة ترقى إلى أخلاق الفرسان، جماعها النبل والشهامة والقوة والجسارة "كما عرف بطقوسه ومبادراته الغريبة".[3]

حيث أكسبت هذه الطقوس والمبادرات شخصيّته أبعادًا أسطورية، بما انطوت عليه من مواقف وأفعال غير عادية، لمس أهالي قريته أثرها بوضوح، تجسدت في ليلة من الليالي أمضاها ساهراً يترقب طنابر المزارعين وعرباتهم، إذ قام باحتجاز "معظم حراس الطنابر، ودوابهم وطنابرهم .. في الجرف، ثم قام بتوزيع الخضار على بيوت الزوق .. قبل أن ينتشر الضوء .. وحين استيقظ

[1] علي عودة، الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص 77.

[2] حسن حميد، تعالي نطيراوراق الخريف، ص 60

[3] المصدر نفسه، ص 60

الناس وجدوا أمام أبوابهم، (سحاحير) البندورة، والخيار والكوسا وأكياس الفاصـــولياء، والباميـــا، والبصل، والبطاطا، والملفوف، والقرنبيط، والكرنب". [1]

يضاف إلى هذه المواقف غير العاديّة لهذه الشخصية، التي تأخذ بعدًا أسطوريًا الطريقـــة التـــي اختفت بها عن الأنظار، فقد غادر بيته وزوجته شتوة "بعد قضاء ليلته الأولى معها". [2]

ليظهر بشكل المفاجئ في آخر الرواية، وهو "يقبض على الدرب من وراء عصاه الغليظة، ذات اللون البني، الكثيرة العقد، يلفه معطف طويل أسود، تقاطيع وجهه غليظة نافرة، حادة، أكثـــر مـــا يميزه هو طوله الفائق، وشعره الطويل الأشيب، ومعطفه الأسود الرث .. ولم يعرفوه". [3]

فقد جاء يأخذ ابنه (أبو حسن الشلبي)، الذي انحرف في سلوكه وصار قائداً فاسداً، ويمضي بـــه بعيداً؛ من أجل المخيم والثورة، ولما ضيّق الناس الدرب عليه وحاصروه نهرهم قائلاً: "بذرتي .. وأخذتها"!!.[4]

فالروائي نجح في رسم أبعاد هذه الشخصية، التي اختفت فترة مديدة منذ ما قبل النكبة، وعادت لتظهر من جديد؛ ليحمل اختفاؤها ثم ظهورها دلالة رمزيّة مهمة، تحاكي في رمزيّتهـــا أســـطورة العنقاء، أو طائر الفينيق الذي ينبعث من الرّماد، في إشارة ضمنيّة إلى الحق الفلسطيني الضـــائع، الذي ينبعث بالثورة ضد المحتل.

وفي رواية (جسر بنات يعقوب) تجسد شخصية (العجوز) هذا النوع من الشخصيات، بملامحها الغريبة وقوتها الخارقة، التي تجمع في بنيتها الروائية بين الواقع والأسطورة، فهي "امرأة عجـــوز طويلة القامة نحيلة كعود الخيزران تتوكأ على عصا أطول منها ثيابها سوداء ووجهها طويل ناشف وشعرها الابيض منفوش كجزة صوف". [5]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 61

[2] المصدر نفسه، ص 59

[3] المصدر نفسه، ص 244

[4] المصدر نفسه، ص 246

[5] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 115.

ويتجسد البعد الأسطوري في مواقف هذه الشخصيّة، بقدرتها على دفع أهداف يعقوب ومطامعه إلى حيّز التطبيق، وتوجيه دفّة الأحداث بشكل مباشر تارة، وعن بعد تارة أخرى؛ لتجري رياحها بما تشتهي سفن يعقوب.

وقد استثمرت قدرتها الخارقة في التأثير على كل شخصية على حدة ترغيبًا أو ترهيبًا، بعد أن ذاع صيتها، للبدء بمساعدة يعقوب في بناء (الخان) الذي يؤسس لمشروعه في الاحتلال والسيطرة؛ لتكون النتيجة أن "كان الخان يقوم قومة الجمل! عندما وصلت العجوز الطويلة الناحلة بشعرها الابيض الكثيف وعصاها الطويلة ذات العقد، وصلت وبين يديها زجاجات الشراب التي أخذتها بنات يعقوب منها بهدوء شديد وقد ذهل سمعان المعماري بمرآها وبهت سليمان عطارة ويعقوب، ولم تمض لحظات فقط حتى كانت العجوز تبارك الخان .. ومثلما جاءت العجوز فجأة غابت فجأة وعاد الحديث المتداخل والصاخب وصوت تكسير الحجارة ونقلها إلى الخان الذي أخذ يستوفي كما شاء يعقوب وأراد".[1]

ويمكن القول إن العجوز بقدرتها الخارقة، وملامحها الجسدية التي تتقدمها صورة المشيب في رأسها، وهي تحتضن يعقوب، ربما توحي بقوة استعمارية كبرى، من الأرجح أن تكون بريطانيا، التي خلقت كياناً سياسيًا لليهود في فلسطين، ووفرت للحركة الصهيونيّة مظلة سياسية وعسكرية؛ لتنجز أهدافها التي تطابق أهداف يعقوب، وقد كانت بريطانيا في مرحلة أفولها الاستعماري، كي نفهم وجه الشبه بينها وبين العجوز التي تعلاها المشيب، وقدرتها الخارقة لمّا تزل قائمة في مفارقة لسنّها المتقدمة.

فبروز (العجوز) لمساعدة يعقوب تجعل الصهيوني يعتقد بأن الله أولاً ثم باقي البشر حتى الجن في عالم الغيب مسخرون لتحقيق أهداف اليهود "لقد فعلت العجوز ليعقوب ما لم يكن يحلم به إطلاقاً ومن دون أن يدري، فمنذ قدومه وهو يقطف هبات يوم رضاها واحدة واحدة".[2]

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 242.

[2] المصدر نفسه، ص 238.

وبمقتل (يعقوب) تواصل (العجوز) تشجيع بناته على البغاء لتحقيق هدفين: ابتزاز العرب مالياً، وتدمير أخلاقهم، وهي الأدوات التي يستخدمها الصهاينة اليوم، إذا اعتبرنا أهل القرى القريبة من خان يعقوب معادلاً موضوعياً للفلسطينيين فـ "في تلك الليلة الطويلة بمتعها، كانت العجوز الطويلة الناحلة، تبارك ما تفعله بنات يعقوب عبر ظهورات مختلفة. وكانت البنات يجعلن من رضاها اندفاعاً جديداً نحو منح المتع والأخذ منها، ونحو جمع الكثير من المال الذي ذهب نصفه إلى العجوز الساهرة على رعايتهن". [1]

2. شخصية القائد الفاسد:

يجسد هذه الشخصية (أبو حسن الشلبي) في رواية (تعالي نطير أوراق الخريف)، إذ تبدو مقاربة الكاتب بداية ظهور (مصطفى الشلبي) واختفاءه مفعّلة في استجلاء شخصية ابنه (أبو حسن الشلبي) الذي انقلب من مشروع ثائر إلى شخصية مفسدة تبذر الفساد في الثورة.

ويلمّح الكاتب إلى هذه النتيجة بعبارة قالتها (شتوة) التي ولدت أبو حسن الشلبي ولادة موسومة بالإثارة، تخللها إفراغ قطعة لحم كبيرة، مولود غيره فقد كثيراً من أجزاء جسده هامسةً "أيّها الشقي، ربي يجازيك! أكلت أخاك، وأنت في بطني. إشبع من دنياك .. لا آخرة لك"!!.[2]

كان أبو حسن الشلبي في طفولته "قليل الكلام، صموتاً في أغلب الأحيان". [3]

وقد ظل على مدى الرواية لائذاً بصمته، يحمل أسراره طيَّ نفسه، يبث الحيرة والأسئلة لدى أهل المخيم دون طائل في إدراك ماهية هذه الشخصية.

لم تتميز هذه الشخصية في صفوفها الأولى من المدرسة الابتدائية، فأبو حسن الشلبي "أظهر إخفاقه الشديد في التحصيل العلمي، فقد أيقن أقرانه أنه غبي، ولا خبز له في المدارس". [4]

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 331.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 55

[3] المصدر نفسه، ص 63

[4] المصدر نفسه، ص 64

إلا أن تميّزه يظهر في تصميمه على إكمال دراسته؛ ليعمل معلماً في مدرسة تابعة لوكالة الغوث الدولية بمخيم اليرموك، فيبدو "رجلاً ممتلئاً، أبيض البشرة، صافي اللون، عريض المنكبين، ضخم الجثة، جميل الطلعة، نظيف الثياب، صموتاً (...) باطشاً بالتلاميذ الكسالى، مخيفاً في عقابه، مخلصاً في تعليمه" [1].

ثم يلتحق أبو حسن الشلبي بالثورة في ظل سقوط حزيران 1967م؛ ليقدم إلى تلاميذه نموذجاً يحتذى في الفدائية، وبأنها أهم من الأستاذية، فيحفّز كثيرين منهم على أن يكونوا "وقود الثورة، نارها، وضوءها". [2]

ولا ينقطع حضور الشلبي إلى مخيم جرمانا "يواسي، وينقل الأخبار، ويحللها".[3]

وتمرُّ هذه الشخصية في مرحلة من التحول، إثر عملية إفساد مبرمجة في "بولندا"، فعندما دخل أبو حسن الشلبي إلى "غرفته في الفندق، مساء، وجد بانتظاره أنثى سلافية جميلة، طويلة، شقراء، بشرتها بيضاء، جالسة على نحو متراخٍ فوق طرف السرير تنتظر قدومه". [4]

ويسوق الشلبي تبريرات ترتدي اللبوس الوطني لتفسير غيابه معللاً ذلك بـ "بعث الحياة في العلاقات الأخوية التي تجمع فصيله والرفاق في بولندا".[5]

لقد خلع الشلبي بذلة الفوتيك وأصبح رجل علاقات خارجية "لا يراه أبناء المخيم إلا صوراً مبثوثة في جرائد الثورة ومجلاتها".[6]

إن هذه الشخصية في انسلاخها عن أهل المخيم، مثال الشخصيّة المنحرفة عن أهدافها، هذا الانحراف الذي يجسد جانب الفساد السياسي في شخصية أبي حسن الشلبي، حيث بدأ يفتّش عن مصالحه الشخصية متنكّرًا لمعاني الهويّة الوطنية ولمشروعه الثوري الذي اعتقد به في بداية

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 69

[3] المصدر نفسه، ص 89

[4] المصدر نفسه، ص 158

[5] المصدر نفسه، ص155

[6] المصدر نفسه، ص 89

التحاقه بالثورة؛ فيظهر تطور الأحداث الوجه الانتهازي لهذه الشخصية، وتهافتها المادي والأخلاقي وهي تمدّ يدها لأموال الثورة، لتضيف إلى فسادها السياسي فسادًا اقتصاديًا يستنزف مقدرات الشعب والثورة "فأبو حسن الشلبي له غير مزرعة، وغير بناية، وغير محل تجاري، وغير سيارة أجرة، وغير سيارة شحن، وغير بيت مؤثث، منها المؤجر، وغير المؤجر .. أيضاً..". [1]

ومن مظاهر الفساد الاقتصادي في شخصية أبي حسن الشلبي أيضًا، تضخّم ثروته بشكل لافت، إذ بات يملك كما تقول إلهام النوفي "عددًا من معامل البلاط والبلوك ومكاسر الرّمل"[2].

وهذه الشخصية مصابة بداء الشهرة، وتمثل بعض الشخصيات التي اتصلت بقيادة الثورة المولعة بالأضواء، فالشلبي يكلف العجوز ربعي أن يكتب له أطروحة حول المياه في فلسطين "سيتقدم بها إلى جامعة وارسو في بولندا لنيل درجة الدكتوراة، بعدما اتفق مع أحد أساتذة الجامعة على ذلك، وبعد أن سجل موضوع الرسالة أيضاً". [3]

إلا أن حلم أبي حسن الشلبي بنيل درجة الدكتوراة يتبدد وتذروه الرّياح؛ لأن المنية توافي العجوز ربعي قبل أن يحقق له تطلعه الذي لم يكن لأبي حسن الشلبي أي بصمة تذكر عليه، في تجسيد واضح لمظهر من مظاهر الفساد الفكري والثقافي في شخصيّته.

تلعب شخصية الشلبي دوراً محورياً في تحريك الأحداث في الرواية، فيلتصق كثير من الأحداث بمراحل عمرها المختلفة، وهي تجذب سائر الشخصيات وعلاقاتها حولها فتكاد تكون ظلاً للشلبي، فهو صاحب الأمر والنهي في دائرته.

وبالرغم من هذا الحضور الطاغي للشخصية، فإن صاحبها يعيش خيبات جنسية تكشفها إلهام النوفي في حديث أسرته لناجي درويش عنه وعن عبّود الذي كان يواري هزيمته بالنوم، قائلة: "إنها تدرك تماماً معنى هزيمة الرجل في فراش الأنثى .. لأنها تذوقت مرارة الهزيمة مرات

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 208

[2] المصدر نفسه، ص 208.

[3] المصدر نفسه، ص 223

كثيرات جداً وشهدتها مع (أبو حسن) الشلبي وعبود .. لقد قال لها أبو حسن الشلبي مرة: هزيمة الرجل في فراش أنثاه، أقسى من الهزيمة في الحرب، بل هي هزيمة لا تعادلها هزيمة على وجه الأرض".[1]

من الواضح أن هذا الرمز الجنسي في الرواية، يوظفه الكاتب لا ترفاً منه؛ بل ليكشف لنا من خلال حالة الشلبي وعبود العاجزين جنسياً والتي تتماهى مع حالة أبي الخيزران العاجز جنسياً في رواية غسان كنفاني رجال في الشمس، عن حالة أخرى عاجزة عن الفعل وتجسيد الهوية الوطنية الفلسطينية، يمثلها كثير من قيادات الشعب الفلسطيني، بشكل يؤكد اغترابها عن شعبها.

لقد نجح الكاتب في رسم أبعاد هذه الشخصية، وبين أن الفساد طارئ عليها، وليس أصيلاً فيها، ولكن ظروف التحول في الساحة الفلسطينية، وتراجع كثير من المفاهيم هي التي قادت هذه الشخصية إلى الانخراط في الفساد، لتجمع في علاقاتها بين فشلين: الجنسي والسياسي.

ومن الشخصيات الفاسدة أيضاً في رواية (تعالي نطّير أوراق الخريف)، شخصية (عبد الجواد)، فهو يعدّ الرجل الثاني في الدائرة بعد (أبو حسن الشلبي)، الذي منحه سلطة الأمر والنهي فيها؛ لتنفيذ أوامره بحذافيرها.

وهو "رجل متوسط الطول، أبيض البشرة، واسع الوجه والعينين، والفم والصدر، مكتمل الشعر في الرأس والشاربين، والساعدين، والصدر. أنفه طويل، حاد، وعيناه زرقاوان، يقظتان على الدوام".[2]

ينفق (عبد الجواد) جلّ وقته مبعوثاً رسميا من الدائرة إلى جهات عديدة في العالم، بتكليف من أبو حسن الشلبي، الذي يستثمر غياباته المتكررة؛ ليزجي أوقاتاً ماتعة مع "أميرة" زوجة عبد الجواد التي بات الشلبي يعشقها، بعد أن دأبت على مجالسته، بهيئة باعثة على الإغراء، مكشوفة الصدر والفخذين، كاشفة بذلك جانباً من شخصية الشلبي الانتهازية السلبية التي تستغل موقعها التنظيمي وتخون إخوة الدرب والسلاح، إذ الغاية عنده تبرر الوسيلة.

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 211

[2] المصدر نفسه، ص 164.

كما تتم هذه المسلكية المنحرفة، عن ماهية الشخصيات التي تعكس ظل الشلبي، وتدور في فلكه، فأميرة ليس مطلوباً منها أي عمل ثوري، بل تلطيف مزاج القادة الثوريين "بسبب حالة العشق تلك بين (أبو حسن) الشلبي وأميرة كانت مهمات عبد الجواد يوسف لا تحصى ولا تعدّ، فهو في طواف مستمر في بلاد العالم، من مكتب إلى مكتب". [1]

3. الشخصية المدجنة:

وتجسد شخصية (ناجي درويش) في رواية (تعالي نطير أوراق الخريف) هذا النوع من الشخصيات؛ فيكتسب استخدام الراوي هذا الاسم المركب (ناجي درويش) دلالة رمزية موحية بالتناقض في الساحة الأدبية والثقافية الفلسطينية بين تيارين متباعدين في الرؤية: الأول تيار الرفض الذي يمثله الشهيد (ناجي العلي) رسام الكاريكاتير الفلسطيني، الذي اغتيل في لندن عام 1987م بـ (كاتم صوت)، والثاني التيار الملتحق بالمؤسسة الرسمية، الذي يمثله الشاعر الراحل (محمود درويش).

ويعتقد الباحث ان الشخصية المدجنة هي الشخصية التي تتحول عن مواقفها المبدئية بفعل ضغوط أو إكراهات مادية أو معنوية أو نتيجة إغراءات معينة تفضي بها إلى تغيير طبيعتها واستبدالها وتبديل أفكارها.

ولا يعني التحاق الشاعر محمود درويش بالمؤسسة الرسمية أنها السبب في شهرته، ذلك أن التقليل من دوره الأدبي والشعري العريض على خارطة الإبداع هضم لتاريخه الحافل بالعطاء والإنجاز، ودوره الوطني والثقافي في تنمية الهوية الوطنية ورفدها بسلاح الكلمة.

لكن يمكن القول إن التقرب من المؤسسة الرسمية فتح للشاعر آفاقًا وأبوابًا أوصدت في وجه غيره، لقناعات معيّنة لديهم تناقض تصورات درويش.

إن شخصيّة ناجي درويش تعكس في جانبها الرافض واقع التهميش والإقصاء لكثير من الأصوات الأدبيّة والثقافيّة في الساحة الفلسطينية، التي نأت بنفسها ومواقفها عن التسليم للتوجهات

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 166.

الجديدة التي أخذت تطفو على سطح هذه الساحة، لتجد نفسها تدفع ثمن هذه المواقف، كما حدث مع ناجي درويش حين كان يدعو إلى محو الحالات المرضية من الواقع الفلسطيني تماماً بطرده من الدائرة، فبات يلعن "الساعة التي جعلت (أبو حسن) الشلبي وأمثاله يتسلَّمون دفة القيادة في فصائل المقاومة".[1]

ثم يتعرف ناجي درويش إلى إلهام النوفي التي أعجبها منذ الوهلة الأولى "فهو شاب أسمر، يميل إلى القصر، نحيف الجسد .. (لسمار) وجهه، وساعديه جاذبية بادية، ولحديثه وقع خاص في النفس .. لقد أعجبها الفتى .. (فرسمت) عليه !". [2]

فكان لظهورها في حياته أثر جليّ في ولوجه مرحلة جديدة في حياته ماديًا وثقافيًا، نقلته من وهدة البؤس والتهميش إلى ذرى من السعادة تناسى معها أفعال الشلبي بحقه؛ لأن إلهام النوفي دعمت موهبته الأدبية بأن "وفرت له المال، والوقت، والمناخ، وهدوء الأعصاب والدفء الروحي". [3]

من هنا بدأ نجم ناجي درويش بالصعود "في عالم الأدب والشعر؛ فأقام الأمسيات الكثيرة في سورية والبلاد العربيّة، وشارك في الأسابيع الثقافية التي أقيمت في مختلف البلدان العربية، وبعض البلاد الأجنبية".[4]

وقد كانت صورة أبي حسن الشلبي وغيره من القيادات ظاهرة في خلفية هذه الإنجازات لناجي درويش، حين نعرف أنّ الهام النوفي كانت "تأخذ المال من (أبو حسن) وعبود وعبد الجواد؛ لتنفقها على طباعة أشعار ناجي، كانت تصارحهم بذلك؛ فيدفعون"[5].

لذا يمكن القول إن الانطباع الذي تتركه هذه الشخصية لدى الباحث، أنّها شخصية مدجنة، غلبت طموحاتها الأدبيّة والثقافية مواقفها الفكرية والمبدئية، واكتفت ظاهريًّا بنقد المسلكيات الخاطئة أو

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 185.
[2] المصدر نفسه، ص 177.
[3] المصدر نفسه، ص 198.
[4] المصدر نفسه، ص 215.
[5] المصدر نفسه، ص 215.

المنحرفة التي تفتك بالثورة وتسيء للهوية الوطنيّة، حيث نرى ناجي درويش كغيره ممن يبايعون كثيرًا من القيادات في العلن وينتقدونهم في السرّ يصف أبا حسن الشلبي وأمثاله بالطفح "وقد اعتلوا صفحة جلدنا .. وباتوا صورتنا !!".[1]

والشخصية الثانية المدجنة في رواية (تعالي نطير أوراق الخريف) هي شخصية (العم عطيــة) التي يصف الروائي ملامحها الخارجية بقوله: "رجل في العقد الخامس من عمره، قصير إلى درجة متناهية في القصر، نحيف كقصبة، وجهه ضامر، متغضن، نابت الشعر، وشعر رأســه القليــل، الأشيب، يضفي عليه مهابة ووقاراً باديين. أنفه طويل حاد، وعيناه صغيرتان، ضــيقتان، يلتــف بالفوتيك الأخضر، على الدوام وينتعل مداساً كتانياً أخضر، أسفله من البلاستيك الطري، وأعــلاه من الكتان الأخضر الناعم".[2]

ومن دلائل تدجين الشخصية أنه بعد الاستغناء عنه في المعسكر، يعمل حارساً لمقبرة الشــهداء "منذ أنشئت في أواخر الستينيات".[3]

فقد "قال القياديون له:

عليك أن تحرس المقبرة، يا عم عطية.

فاستجاب لهم وبات يحرسها، مقابل راتب يأخذه في ذيل كل شهر".[4]

وفي بداية عمله في المقبرة بدا العم عطية متذمراً، "لقد كان يظن أنه سيعيش فرداً وحيداً فــي المقبرة .. مع الأموات، بينما الناس ذاهبون في أشغالهم، لكن ظنه خاب، فقد باتت المقبــرة بيــت الناس جميعاً. يأتون إليها في الأوقات كلها، وهذا، على وجه التحديد، ما أدهش العم عطيــة. فــي الليالي الأولى لحراسته المقبرة، كان قلقاً، برماً، مضطرباً، حزيناً..". [5]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 220.

[2] المصدر نفسه، ص 105.

[3] المصدر نفسه، ص 105.

[4] المصدر نفسه، ص 106.

[5] المصدر نفسه، ص 109.

لكن بمرور الوقت "لم يعد يرى ذلك المتذمر، المتأفف من عمله في المقبرة، فقد أحب المكان والعمل، والناس الذين يحرسهم حتى أنه طلب من زوجته ريمة أن تترك وأولادهما البيت في المخيم، ويأتوا للسكنى معه في كوخه داخل المقبرة". [1]

ويجسد (ربعي الكاتب) الشخصية الثالثة المدجنة في رواية (تعالي نطير أوراق الخريف)، وهي شخصية مثقفة، أخذت تتحول بكل حمولتها الثقافية إلى شخصية مدجنة في المؤسسة الرسمية الفلسطينية المتضخمة؛ توظف قلمها وكتابتها لأغراض شخصية تتصل ببعض القيادات المتنفذة، فـ (ربعي الكاتب) يعمل في دائرة أبو حسن الشلبي على تدبيج "المقالات السياسية، والبيانات، وبرقيات التهاني والتأييد والمعاضدة والتعزية". [2]

ومن ملامح شخصيته أنه "رجل عجوز، يعمل عملا مرهقا، إذ يبدو لمن يراقبه، أن الشؤون الكتابية من مقالات وبيانات ومخاطبات، وبرقيات .. مسندة إليه .. نحيف كقصبة، بادي العظام، أصفر اللون، أشيب الشعر، حاني الظهر، يسعل ويعطس على الدوام، فيهتز جسد كله ويضطرب". [3]

فهو "عجوز ابن الثمانية والستين عاماً، الممصوص، الناشف، الأعمى من غير نظارته الطبية". [4]

وهو ظل من ظلال الشلبي في الدائرة، وله تأثير كبير عليه كما تصفه إلهام النوفي "فإن قال أبو حسن الشلبي إن إلهام مخلصة في عملها، ووجودها ضروري في الدائرة صدقه الرجل، وأمن على كلامه، وإن قال عكس ذلك صدقه أيضاً، وبدأ يتحين الفرص لطردها غير مأسوف عليها". [5]

يكلفه أبو حسن الشلبي بكتابة أطروحة دكتوراة له لكنه يموت قبل أن يتمها.

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 111 ــ 112.

[2] المصدر نفسه، ص 169.

[3] المصدر نفسه، ص 170.

[4] المصدر نفسه، ص 173.

[5] المصدر نفسه، ص 171.

لقد وفق الروائي في تصوير هذه الشخصية المدجنة، والمثقفة منها على وجه الخصوص، ونجح في رسم أبعادها التي تلتقي مع فكرة يريد إيصالها هي تفسخ الحالة الثقافية الفلسطينية، بمفهومها الإبداعي واختزالها بقضايا شخصية.

بمعنى آخر لا يعول الروائي على دور المثقفين، في النهوض بالحالة الوطنية الفلسطينية؛ لأن كثيراً من الأصوات الفلسطينية الثقافية بالمواصفات التي ذكرها الروائي تحولت إلى منابر دعائية تسويقية لرموز قيادية فاسدة، أو آثر بعضها اللجوء إلى الصمت والاكتفاء بالنقد الهامس والخجول لسياسات تضر بالمصلحة الوطنية للشعب الفلسطيني على الصعد كافة.

4. شخصية الشهيد:

تتفرد هذه الشخصية بقيمة إيجابية عليا في المخيم هي قيمة الشهادة، التي جسدها الشهيد "دحام" ابن فضية العطا الله، ورفيقه يونس العلي من مخيم خان دنون، وأكدها دحام سابقاً بقوله لأمّه: "الموت في (الفدائية) غير الموت في الطرقات يا أمي"!!.[1]

وإذا كان في قول دحام ما يدعو إلى تلمس درب التضحية والفداء، فإنه من جهة أخرى يطلق إدانة مدوية لمن تساقط عن هذا الدرب.

ذلك أن الشهادة "نهاية حتمية لمن يسلك درب النضال وبالذات حروب التحرير".[2]

ويعكس تكريم الشهيد "دحام" من أهل المخيم، روحاً ثورية، تتخذ من الشهادة أيقونة على صدر المخيم "فالشهيد حمله جميع الذين استطاعوا الوصول إليه، ولم يصل إلى بيت فضية العطا الله إلا بعد ساعات، طاف خلالها أبناء المخيم بشهيدهم، وساروا به داخل زقاقات المخيم، مروا وهم يحملونه بالجامع والمدرسة وحاذوا بساتين الجوز والمشمش والزيتون (...) ومروا بملعب الأشبال والزهرات، وبمكاتب فصائل المقاومة، ذكروه بالشهداء الذين سبقوه .. ومضوا به إلى بيت أمه".[3]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 82

[2] نادي ساري الديك، علامات متجددة في الرواية الفلسطينية، ص 56.

[3] حسن حميد، تعالي نطير اوراق الخريف، ص 80

ومن صور تفاعل أهل المخيم مع حدث الشهادة وتشربهم لمعانيها السامية أن "الصبايا في البيوت جمعن زهور النباتات وأوراق الحبق والسجادة والمليسة والنعناع والعطرة، وحملنها إلى بيت فضية العطا الله ونثرنها فوق التابوت، الملتف بالألوان الأربعة الزاهية، اللامعة". [1]

ولأن الشهيد حيّ وخالد في نظر الناس، وعلامة رمزية على الهوية الوطنية المتجددة بالفداء والتي لا تفنى في عالم الاغتراب؛ فإن "عجائز المخيم أشعلن غناءهن الحزين، ودعون الشهيد إلى الوقوف والمشي، فقد جاء الربيع، وولدت الأغنام، وتفتحت الزهور".[2]

فالكاتب نجح في رسم شخصية الشهيد وقدمها في الرواية على أنها قدوة في التضحية والبذل، وأن مكانة الشهيد عالية في نظر الناس يستلهمون منها الأمل.

5. الشخصية المتمردة:

يجسد (خنيفس الطلال) هذه الشخصية في رواية (تعالي نطير أوراق الخريف)، إذ تنفرد هذه الشخصية بنكهة مميزة، تنبع من كون الرجل "عازف المجوز الوحيد في المخيم، وصاحب البشرة السوداء الوحيدة – الفرح دوماً .. سواء أخربت الدنيا أم عمرت". [3]

يستند في حياته إلى فلسفة خاصة به تلازمه في قوله : "إفرح كما تشتهي، وإن لم تستطع .. إفرح قدر ما تسمح به الظروف". [4]

لكنْ له في الوقت ذاته "قلب رهيف، حنون، ودمعة سائلة على الدوام، فقد بكى الرجل كما لم يبك من قبل .. حين قضى أول طفل في المخيم نحبه".[5]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 85

[2] المصدر نفسه، ص 86

[3] المصدر نفسه، ص 32

[4] المصدر نفسه، ص 32

[5] المصدر نفسه، ص 33.

يتبنى خنيفس موقفاً نقدياً من السياسة، ينم عن شخصية متمردة على الواقع السياسي في الساحة الفلسطينية وأدواته بقوله: "السياسة كالنفخ تماماً، والسياسة لا تعيد البلاد!".[1]

ويجد الباحث أن هذه الشخصية التي أثارت الجدل حول موقفها من السياسة والسياسيين، ترى في الهوية الوطنية حامية من الضياع في المنفى، يتم استحضارها بتفعيل الذاكرة، فيدعو خنيفس الناس إلى أن يتحدثوا "عن الذرة الصفراء، والكريفوت، ولبن الجاموس، والسمن، والأرض، والبصل، ومستوطنات اليهود". [2]

فهي شخصية تنزع إلى التمرد على الواقع، فلا تستوقفها أحاديث السياسة وضياع الأرض، ولا يغريها التعلل بالآمال والأحلام والغد القادم "يا جماعة، أرجوكم، ما حدث خازوق وأكلناه كفى!!".[3]

فيأخذ على الناس في المخيم انخداعهم بالشعارات البراقة، وتصديقهم كل ما يسمعونه "فلو قيل لهم إن فيلاً تزوج نملة وأنجب منها خيولاً .. لصدقوا ..! بشر عقولهم مغلقة .. ويتهمونه بأنه طار عقله!".[4]

يرى خنيفس أن الحل لرجوع البلاد يكمن في القوة، فيحرض الناس على امتشاق السلاح، ويقول: "بغير الحديد الحامي لا تعود البلاد. حمّوا الحديد .. تروا العجب".[5]
وأن "تحرير البلاد (مو) بتحرير السيقان". [6]

فكان خنيفس يشعر بالعزلة والاغتراب و"يعاني من الوحدة والبرودة والصمت والبيت الفارغ من أنفاس الآخرين". [7]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 32.
[2] المصدر نفسه، ص 46.
[3] المصدر نفسه، ص 31.
[4] المصدر نفسه، ص 46.
[5] المصدر نفسه، ص 33.
[6] المصدر نفسه، ص 33.
[7] المصدر نفسه، ص 58.

ولا يجد مواسياً له سوى قطة سوداء صغيرة هاربة من بيوت المخيم بعد أن تتعرض للضرب والنهر بسبب لونها الأسود، فيقول لها: "سوداء مثلي .. تعالي، تعالي!". [1]

وخنيفس الذي عمل في مهن كثيرة يقرر الالتحاق بالثورة "ودع مهنة العوامة والمشبك وودع معارفه وأصحابه: وقال يا ميسر الأمور يسر". [2]

ثم لا يلبث أن يترك المعسكر ويعود إلى حياة المخيم، ليختفي في نهاية الرواية مع مصطفى الشلبي وابنه أبو حسن الشلبي.

فالروائي نجح في تصوير هذه الشخصية، التي تعكس في أقوالها وسلوكياتها رسالة نقدية لمظاهر الخلل والفساد في الساحة الفلسطينية، التي تستدعي التوقف عندها وإجراء مراجعة شاملة لتصحيح المسار الوطني كما ظلت تنادي هذه الشخصية.

6. شخصية العاشق الوفيّ:

يجعلُ الروائي عنوان الفصل الرابع في روايته (النهر بقمصان الشتاء) موسوماً بـ "شتيوي ودندي"؛ إيحاءً بقصَّة الحب التي تجمع هاتين الشخصيتين، في بيئةٍ اجتماعيَّةٍ محكومةٍ بعاداتٍ وتقاليدَ تدينُ هذا النوع من العلاقة ولو كانت مقاصدها بريئة.

فشتيوي يحبُّ دندي وهي تحبُّه "فيذهب إليها، يقول إن رائحتها شائعة في الأمكنة كلِّها؛ رائحة أشبه برائحة أشجار الغار والطَّيون. ودندي لا تصدُّه .. تقول له اصبر".[3]

فيتقدَّم لخطبتها؛ لكنَّ والدها سمعان يحلف "ألف يمين بأنه على استعداد لأن يزوجها لكلب ولا يزوجها له. وأن يرميها في بئر ولا يرميها له". [4]

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 70.

[3] المصدر نفسه، ص 67.

[4] المصدر نفسه، ص 68.

ويحيلُ السبب إلى خوفه من الفضيحة "إن أعطيتها له .. سيلحقني العـــار .. طـــوال حيـــاتي، وسأورِّثه لأولادي أيضاً". [1]

ليتكشف لاحقاً أن نفور سمعان من شتيوي مردُّه إلى الفارق الطبقي بينهما "فشتيوي لا مال لديه ولا جاه، رجل وحيد لوالديه، بيضة ديك! .. لا شيء لدى شتيوي سوى طيبته وشبابه اللافت، في حين كان سمعان ملاكاً كبيراً له مساحات واسعة من الأراضي .. رجل مقتدر وصـــاحب كلمـــة، وجاه في القرية، وهو معروف في المنطقة!".[2]

ويرى شتيوي في حلمه أن دندي تغني وتخشخش بأساور الفضة، وعندما يسألها تقول: "إنها من بنت جبيل".[3]

فيذهب شتيوي إلى (بنت جبيل) بجنوب لبنان؛ ليشتري لدندي أساور الفضة، وبعد عـــام مـــن التعب يرجع بالأساور ماشياً من بنت جبيل إلى قرية الشماصنة، وبدل أن يرقَّ قلب سمعان علـــى شتيوي يجد فرصته في التخلص منه للأبد "فإذا كانت أساور الفضة احتاجت إلى سنة مـــن عمـــر شتيوي حتى وفَّر ثمنها، فإن جرة مملوءة بالذهب ستحتاج إلى عمره كلِّه، وبذلك لن ينال دندي!". [4]

فيقبل سمعان طلب شتيوي، على أن يملأ جرة الماء ذهباً مهراً لابنته، فيوافق شتيوي ويصـــف سمعان بالحكيم "فهو لم يطلب الذهب مهراً .. لدندي إلا لأنَّها ذهب!".[5]

ويظهر شتيوي تحدياً مشحوناً بالإرادة والمغامرة، فيسافر إلى بنت جبيل مرة ثانية، محبة بدندي التي تمنحه القوة كلما تذكرها، وحين يصادف فتاة شبيهة بدندي، تملأ الصناديق بالبرتقال والليمون "يمحو رؤيتها من خاطره، إذ لا بديل لديه أبداً عن دندي؛ دندي التي تساهره الليل على الرغم من

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 110.
[2] المصدر نفسه، ص 125.
[3] المصدر نفسه، ص 79.
[4] المصدر نفسه، ص 121.
[5] المصدر نفسه، ص 121.

تعبه الشديد، يرى طيفها يباريه، ويجالسه، ويأكل معه، وينام، دندي التي لن يفك طلسم غربته عنها سوى المهر!". [1]

ويفجع شتيوي في بنت جبيل بموت كوكبة من أحبائه: أم رشاد وابنتها نعيمة وزوجها الشهيد أبو عبادة، وبسرقة الذهب الذي تركه عند نعيمة؛ التي يكتشف أن عنقها ووجهها "كانا مليئين بالجروح، وأن نعيمة دافعت عن نفسها، وعن الذهب .. بشراسة قبل أن تموت!".[2]

فيعلن موت نعيمة عن رحيل شتيوي إلى أميركا، برفقة فتيحة، التي تعرف إليها في مقهاها بصيدا، عبر البحر، لعدة سنوات، يعود بعدها من اغترابه ومعه مهر دندي؛ لتتكشف أمامه حقائق جديدة، لم يسمع بها في غيبته.

فوالداه غادرا الحياة، ولحقهما الراهب عطايا، ويد الإنجليز واليهود تحكم قبضتها على البلاد، فيقول: "أمام مدخل القرية، أوقفتني دورية إنكليزية، سألوني عن اسمي، ومكان سكني، ومن أين أتيت .. فأجبتهم! فتشوا الحقائب، وفتشوني، ثم سمحوا لي بالدخول!". [3]

ثم يتزوج شتيوي من دندي، وينجبان ثلاثة أولاد: كعدي ونجمان وجاسر وابنة وحيدة سماها فتيحة تيمناً باسم فتيحة التي أخذته إلى أميركا، فينتصر على الزمان والمكان ويصبح شتيوي من الملاكين المعروفين في المنطقة.

وبعد الهجرة القسرية من فلسطين عام 1948م، يسكن شتيوي قرية نعران السورية المطلة على قريته الشماصنة وحيداً، إلى أن ينال الشهادة على يد اليهود، وقد أمضى ابنه كعدي ورفاقه ثلاثة أيام بحثاً عنه فما وجدوا "سوى هيكله العظمي محشواً داخل ثيابه! ثيابه هي التي عرفته. كانت العظام مرتبة داخل ثيابه".[4]

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 141.

[2] المصدر نفسه، ص 145.

[3] المصدر نفسه، ص 205.

[4] المصدر نفسه، ص 284.

7. شخصية الراهب:

تجسدها شخصية حنا في رواية (جسر بنات يعقوب)، إذ تنفرد هذه الشخصية في قصة ولادتها التي تحيطها الغرابة، إذ يشاء القدر أن يكون حنا سليل إرادة فوق واقعيّة، فهو في الحقيقة ليس له أب أوأمّ، ثم بعد حين يفقد أبويه اللذين اختارتهما هذه الإرادة، ليصير ابناً لهما قبل لجوئه إلى الدير والإقامة فيه.

وفي الدير كان حنا يوقظ أنوثة الراهبات اللائي كان يثيرهن مشهد جسده عارياً.

ويجسد (الراهب عطايا) في رواية (النهر بقمصان الشتاء) هذا النوع من الشخصيات، إذ تنحدر هذه الشخصية من أسرة تتمتع بالثراء النادر؛ فأبوه وأمه "من أكبر الملاَّكين في البلاد! أما الحفلات، والسهرات التي كانت تنعقد في البيت فكانت أشبه بطوق من الخرز .. طويل طويل .. حبات خرزه كثيرة وملونة ..كنت خلال هذه الحفلات أرى ابتسامة أمي، وابتسامة أبي. لم تكن ابتسامة أي منهما للآخر .. كانت ابتسامة للآخرين؛ للآخرين فقط، ومع ذلك كنت أبتهج، فأحس بعالم سحري .. لأنهما، أخيراً، يبتسمان! لم تؤثر في نفسي معرفتي بأن أبي يعشق امرأة أخرى .. كنت سأكرهه بلا شك لو رأيته في المشهد الذي رأيت أمي فيه. كانت مع رجل آخر غير أبي. وحين يمضي الوقت، وتشعر بي أمي، وقد رأت احمرار عينيَّ .. تسألني ما بي: فأقول: "مات أبي"! فتسألني: "ماذا تقول، وكيف عرفت"؟! فأجيب: "لأنه تأخر كثيراً"!".[1]

فيكون لجوء هذه الشخصية إلى الدير ناجماً عن تفكك الأسرة، وانغماس الأب والأم في شهواتهما، على حساب الأمومة والطفولة والبناء السليم للأسرة، فالأبوان لا يجمعهما سوى "رباط المعاشرة والمساكنة، لا رباط الحب". [2]

لأن النتيجة المنطقية لواقع التفتت الأسري، والعلاقة المأزومة بين الزوجين، تدفع بالشخصية للبحث عن آفاق حياة مختلفة شكلاً ومضموناً.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 52 ــ 53.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

فالبيئة الاجتماعية تطبع بصماتها على سلوك الشخصية واختياراتها، فالراهب عطايا تنقسم عواطفه بين البيت والدير، في صورتي الحزن والفرح، وإن كانت الأولى هي الأنصع، والأعمق تأثيراً في روح تعبأ بالقلق النفسي، وعدم الاستقرار في أي من المكانين، إلا أن الاحساس الايجابي تجاه الدير يحظى بالغلبة في عملية المقارنة، على الأقل في نفسية السارد، الذي يعيش داخل الدير حالة من صفاء الروح مع الآخرين.

تراود هذه الشخصية العودة إلى البيت، إيماناً منها بجمالية الحياة، وتأثير هيلانة إحدى الراهبات عليها، فيروي عطايا أنها قالت له: "نخرج فنبني حياتنا، سنتعذب قليلاً أو كثيراً، لكننا سنكون قادرين على بناء حياة سعيدة ..فوافقتها! كانت هيلانة شديدة التأثير علي، امرأة تشبه أمي بوجهها القمحي، وعينيها الضيقتين الراقصتين، وشفتيها المليئتين بالنداءات والأسئلة، وجبهتها العريضة المضيئة .. وجهها لا يخلو من لمعة أبدية، لكأنها تمسحه بزيت الدير فيضيء .. لا أدري لماذا حفظت وجهها الذي رافقني في الليل والنهار؛ ربما لكي يعذبني!".[1]

ولم يكتب لهذه العلاقة النجاح، التي أمل عطايا أن تأخذه إلى حياة جديدة تفارق حياة الدير أو البيت، تبين التحول السلوكي لهذه الشخصية، فبقيت العلاقة حبراً على ورق؛ عندما يكتشف عطايا أن هيلانة كانت تتلاعب بعواطفه، ولم تر فيه غير ممر لبعث علاقتها برجل أحبته اسمه رباح، فيقول: "فقد نسيتني، واستغرقت في ضمه والارتخاء على صدره، فبدوت أمامهما غريباً؛ كائناً لا قيمة له أو دور، بل بدوت وكأنني غير موجود!".[2]

واستجابة لشعوره بالخذلان يقرر العودة إلى الدير ثانية، متبنياً موقفاً سلبياً من الحياة "هيلانة هي التي كرهتني بالحياة بعدما أساءت إلي، كانت أشبه بالغيمة الحائرة التي تبحث عن مستقر لها، ولم أكن مستقرها، كانت تبحث عن رجل آخر أحبته قبل دخولها إلى الدير، اسمه رباح، رجل تذوقت معه حلاوة الدنيا ومباهجها..".[3]

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 55 ــ 56.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

[3] المصدر نفسه، ص 60.

فيعاتبه قيم الدير بمرارة وهجاء ويؤنبه، قائلاً: "أما آن الأوان يا عطايا أن ترتاح روحك وتطمئن! ما الذي وجدته خارج بوابة الدير؟! هل وجدت فرقا بين هيلانة الدير وهيلانة البيت ..؟!". [1]

فيعكس كلام القيّم توصيفاً متناغماً لحالتي هيلانة والأم التي يضمها رجل غريب إلى صدره؛ فتتضح رؤية عطايا للدير، باعتباره مكاناً نقيضاً لبيت الأسرة الأليف.

إن العلاقة بين الجنسين كما يقدمها الراوي تستحوذ على سيرورة الحدث، وتمضي في رسم الصراع بين الذات وما تبحث عنه، يتمثل ذلك في قول عطايا: "أخذت سجل الدير أنظر فيه، قرأت أسماء الرهبان والراهبات الذين مروا به، والوكلاء الذين خدموا فيه، ولم أفاجأ بشيء إلا عندما وصلت إلى الصفحات الأخيرة .. حين قرأت أسماء الرهبان والراهبات الذين ماتوا. فوجئت باسم هيلانة التي جاءت إلى الدير منذ سنوات، وخدمت فيه، ثم توفيت قبل شهور قليلة فقط، ودفنت في مقبرة الدير .. ووقفت طويلاً، أمام قبر هيلانة! يا إلهي إنها هنا، فركعت، وصليت لأجلها، طلبت الراحة لروحها، ثم استدرت قبل أن يلتهمني .. ماضيها!. [2]

8. شخصية التابع:

وتجسدها شخصية رحمون في رواية (جسر بنات يعقوب) التي جاءت من الشمال دون تبيّن مسقط رأسها، وهي تعاني انكساراً نفسياً وعاطفياً، فرحمون أحبّ فتاة اسمها غزالة، هربت مع أحد الصيادين، الذي تصادف وجوده في القرية، عاش بعدها رحمون في عزلة وانطواء على الذات، لحين قدوم يعقوب وبناته اللاتي أقام معهن اتصالات جسدية حميمية، بداية في النهر، وانتهاءً بما سمّينه حمّام بنات يعقوب.

وبعد أن أنجز يعقوب مشروعه الاستيطاني في القرية، لم يتغيّر شيء على رحمون "و حين تجاسر رحمون و اقترب كثيراً من الخان ونادى، خرج إليه يعقوب وعاد به فنظر إلى بنات يعقوب

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

نظرات حائرة قلقة عطشى أيضا ومن دون مقدمات قال رحمون: مبروك يا يعقوب ! ومضى كمن أصيب بحرق لا يلوي على شيء !!". [1]

وقد انتهى المطاف برحمون إلى حال مؤلمة، فقد اشتغل لدى يعقوب "سائساً للنساء الغريبات اللواتي جئن إلى يعقوب من القرى البعيدة واللواتي عدن ومعهن حملهن، أو أجنّة المواليد القادمين بهجة وسمعة وتأييدا لقدرات يعقوب الخارقة". [2]

وحين أخذ التعب والإجهاد ينخر في جسد رحمون، يسارع يعقوب إلى تأجيل المواعيد مع النساء والرجال، بذريعة أن البرج لا يناسب، فيعودون مقتنعين بقوله، وقد بدوا في حال من السذاجة مستسلمين لأكاذيبه، دون أن يشعر يعقوب بأي حاجة إلى الاستعانة بعصمان في غياب رحمون لأسباب ظلت مجهولة "بالمناسبة كان رحمون يغيب من أجل أن يرتاح من شقاوة العمل وقسوته".[3]

فقد نجح الكاتب في رسم أبعاد هذه الشخصية التي كانت تدور في فلك (يعقوب) وتنفذ مآربه، دون اعتراض، وبتسليم كامل، ما يدل على مدى الخواء الفكري والثقافي الذي تتخبط فيه.

9. شخصية الشيخ:

شخصية (الشيخ) شخصية جاذبة في مجتمعها إذ "تستمد جاذبيتها على ما يبدو في المتون الروائية من السلطة الدينية أو الأخلاقية التي تتوفر عليها".[4]

ويعود السبب في ذلك إلى "سنها المتقدمة وسلوكها المشهود له بالاستقامة. وقد تكون هذه السلطة محل ممارسة أو تمظهر عيني. كما قد تأتي متوارية خلف إهاب الوقار الظاهر. وفي جميع الحالات فهي سلطة معنوية تؤكد على قوة الشخصية وتجتذب إليها الشخصيات الأخرى التي ستتعلق بها وتجعل منها مركز الاهتمام". [5]

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 200.

[2] المصدر نفسه، 31.

[3] المصدر نفسه، ص263 ــ 264.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 270.

[5] المرجع نفسه، ص 270.

وتحظى هذه الشخصية في رواية (النهر بقمصان الشتاء) بمكانة عالية، فيقدمها الراوي على أنها نموذج للتضحية والعطاء، ورمز للمواقف الصلبة، ويجسدها (الشيخ المصباحي)، فيصف لنا الراوي ملامح هذه الشخصية الخارجية والتي تعكس نفسيتها، فيقول: "وحين عاد الشيخ المصباحي إلى القرية كانت عودته حدثاً، فقد عاد بمنظر لا أبهى منه ولا أجمل، عاد بالجبة المصرية العريضة الأردان، والعمامة البيضاء، بدا منظره مدهشاً".[1]

فقد حاز (الشيخ المصباحي) مكانة اجتماعية مؤثرة فهو "الوجيه الذي كان يشارك في فض المنازعات، والمشكلات، صاحب الرأي المسموع في القرية بعد موت والده الشيخ المصباحي الكبير، ويتذكرون الأخبار التي شاعت، أن العثمانيين يريدون من الشيخ المصباحي أن يرشح نفسه عضواً في (مجلس المبعوثان) إلا أن المتنفذين في مدينة القدس، ومدينة صفد يوم ذاك، عارضوا، فلم يؤيدوا ترشيحه، علماً بأن عرائض كثيرة رفعها وجهاء المنطقة كلها وأرسلوها إليهم يطالبونهم فيها بترشيح الشيخ المصباحي ليكون عضواً في (مجلس المبعوثان) العثماني! غير أن اللقمة الساخنة، كما يقول الفلاحون، يخطفها أهالي صفد، والقدس، فلا تصل إلى قراهم!". [2]

وقد "ظل (الشيخ المصباحي) في الشماصنة، مديراً وأستاذاً في المدرسة، وإماماً في المسجد، ووجيهاً معروفاً يأتيه أصحاب الحاجات طالبين تدخله لحل مشكلاتهم!". [3]

فلم تجذبه المناصب ولم تخطفه أضواؤها فقد "رفض أن يعمل قاضياً للواء طرابلس الشام، فقد فضل أن يبقى في منطقته يخدم أهالي قريته، والقرى المحيطة بها، على أن يلتحق بهذه الوظيفة".[4]

ولعبت هذه الشخصية دوراً محورياً في تبني أعمال المقاومة ضد الإنجليز، وتوفير المساعدة والملجأ الآمن للثوار وأسلحتهم، فيذكر الشيخ المصباحي أنه "جاء إلي أحد الثوار من طرف الثائر أبو جلدة. قال لي لدينا مجموعة من البنادق، نريد مخبأً لها في القرية، مخبأً لأيام قليلة فقط، فاحترت بماذا أجيب، لكن ومن دون إبطاء قلت له: "هاتوها إلى هنا"!

قال: "إلى بيتكم يا سيدي"؟!

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 218.

[2] المصدر نفسه، ص 218 ــ 219.

[3] المصدر نفسه، ص 218.

[4] المصدر نفسه، ص219.

قلت: "إلى بيتي.."!
فمضى من أمامي، وبعد ساعات، وصلت إلى أمام البيت ثلاثة خيول، تحمل البنادق".[1]

لقد بذل (الشيخ المصباحي) كل ما يستطيع في افتداء بلده، وتقديم القدوة في البذل إلى إن فـــاز بالشهادة،

"مات الشيخ المصباحي!
وجدوه ميتاً داخل وادي الحمام!

"لا أحد يدري، من أهل القرية، لماذا كان الشيخ المصباحي في وادي الحمام. لكـــن جراحـــه، ودمه .. تقول بأن الانجليز أو اليهود هم الذين قتلوه!".[2]

فكان حدث استشهاده مبعث فخر الناس، ومحطة تستدعي تاريخ هذه الشخصية التي أنفقت وقتها في ترسيخ القيم النبيلة، وتثبيت الهوية الوطنية لشعبه وأرضه "فصار الحديث يدور حول المقاومة، والشهادة، والنهاية الكريمة التي أنهى بها الشيخ المصباحي حياته! لقد أجمع الجميع على أنه كـــان مع الثوار يقاتل الانكليز، لعله كان يمد الثوار بالسلاح، وقد بوغت هو وإياهم بكمين إنكليزي قرب المغارة!".[3]

لقد نجح الكاتب في رسم هذه الشخصية التي تمثل إمام المسجد الصادق، فالكاتب يريد عبر هذه الشخصية التركيز على دور المسجد في المجتمع الفلسطيني، ودور الشيخ الناضج والمؤثر في خلق الوعي الوطني، وتجسيد الهوية الوطنية، واحتضان مقاومة الشعب الفلسطيني لقوى الاستعمار في كل زمان ومكان.

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 131.
[2] المصدر نفسه، ص 215.
[3] المصدر نفسه، ص 216.

10. شخصية المرأة:

تتعدد أنماط هذه الشخصية في روايات حسن حميد، ويرتئي الكاتب تقديمها وفق الآتي:

أولاً – المرأة الضحية:

تجسد (هاجر الشامان) هذه الشخصية في رواية (تعالي نطير أوراق الخريف)، فقد نشأت هذه الشخصية في المخيم، ولحاجة أهلها المادية أرسلها والدها إلى أحد بيوت الشوام لتعمل فيه وهو بيت الضابط (أشرف الغبوري)، "كانت البنت في الثامنة من عمرها حين غادرت المخيم إلى بيت الضابط ولم تعد إليه إلا وقد ناهزت العشرين أو كادت".[1]

ورغم ما كانت تتعرض له من ضرب وإهانة على يد الست ماجدة "كانت راضية، صابرة ... تحاول جاهدة، أن تبدو أمام والدها في أحسن حال وقد لبست ثوبها النظيف الجميل". [2]

وخلال فترة وجودها في بيت الغبوري "امتد طولها ونهد صدرها واستدار وجهها، وزهت بعينين سوداوين وابتسامة حلوة لا مثيل لها".[3]

من ملامح شخصيتها أنها "حلبية البشرة، نظيفة الثوب، والجسد، والشعر والأسنان، وقد كشفت قليلاً عن صدرها فلمع، وارتعش، وغارت الصبايا منها".[4]

وبعد وقوعها في الغواية مع فواز ابن الست ماجدة وسفره بعيدا عنها، واتهام الست ماجدة لها تعود ثانية إلى المخيم؛ لتستحوذ على اهتمام الناس وخاصة الرجال فنسمعهم يقولون "عاش محمد الشامان وخلف بنتاً مثل فص الألماس".[5]

تتميز عن أترابها في المخيم في كل شيء "في مشيتها وحديثها ولهجتها ولباسها".[6]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 22.

[4] المصدر نفسه، ص 23.

[5] المصدر نفسه، ص 24.

[6] المصدر نفسه، ص 26.

ثم تتزوج هاجر الشامان من حمو الكردي "وتزوج حمو هاجر بمباركة الشيخ عبد المجيد الشملوني وسط امتعاض شباب المخيم الذين رفضت هاجر الشامان الكثيرين منهم ..". [1]

فالروائي نجح في رسم ملامح هذه الشخصية، التي كانت ضحية ظروف اجتماعية قاهرة، اضطرتها أن تعيش تجربة مريرة قي حياتها؛ ليبين لنا من خلال هذه الشخصية الآثار الاجتماعية السلبية التي لحقت بكثير من اللاجئين الفلسطينيين نتيجة الاغتراب عن الوطن، وانعكاسها على أبنائهم خاصة الفيتات اللاتي اضطررن للتضحية بمستقبلهن مرغمات لإعالة أهلهن، بالعمل أجيرات في بيوت الأثرياء العرب.

ثانياً – المرأة المغوية:

تجسد هذه الشخصية (إلهام النوفي)، وهي فتاة لبنانية من مدينة (طرابلس)، وتسمى أيضاً (إلهام بيروت)، عينها (أبو حسن الشلبي) سكرتيرة في دائرته، فحرصت على كسب محبة الجميع، فساعدتها "ابتسامتها الحلوة الدائمة .. وانكشاف صدرها وساقيها، وثيابها الناعمة الشفيفة، ولهجتها الآسرة". [2].

ويكشف تعيينها جانباً من الفساد في شخصية (أبو حسن الشلبي)، الذي أصر على بقائها قريبة منه "لضبط سجلات الدائرة، وتنظيم الأرشيف.. وحين قالوا له إن ملاك دائرته محدد، وميزانية الفصيل غير قادرة على استيعاب موظفين جدد، قال لهم: أنا شخصياً أستغني عن أحد الكتبة".[3]

فحلت (إلهام النوفي) مكان (ناجي درويش) في الدائرة التي غاب عنها نهائياً، ولم تأت بعمل يذكر إلاّ "تدخينها للمالبورو وشربها للقهوة السادة، ودخولها إلى مكتب (أبو حسن الشلبي) وخروجها منه .. لقد أصبحت لها مهمات غايتها الأولى والأخيرة سعادة الشلبي، بدءاً من تأمين الحبوب المنوعة ... وانتهاء باستقطاب الجميلات، الصديقات".[4]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 169.

[3] المصدر نفسه، ص 170 ــ 171.

[4] المصدر نفسه، ص 175.

انغمست إلهام النوفي في عالم الرجال بكامل صباها وأناقتها وجمالها الأنثوي، وأقامت علاقة خاصة مع (أبو حسن الشلبي)، الذي تنازل عنها؛ لتعمل في دائرة فرع المعلومات (عبود) الذي عينها في قسم التحقيقات، وتتحول إلى جاسوسة للاثنين في الآن ذاته.

ومن ملامح هذه الشخصية أنها لم تكن صادقة في تعاملها مع التنظيم، الذي يعرض عليها الشلبي الانخراط فيه، إذ تجيب إجابة مدهشة "ما دمت أنت تريد لي ذلك فأنا موافقة. فضمها إلى صدره، وعصرها، وشرب رحيقها وقال: أهلاً بابنة التنظيم"!!.[1]

وقد عملت (إلهام النوفي) على إفساد (ناجي درويش)، الذي أعادت توظيفه في الدائرة بموافقة (أبو حسن الشلبي) دون أن يحضر إلى الدائرة؛ لأنها رأت فيه نموذجاً للحب الصافي الخالي من شوائب المصلحة، فأعجبت بشخصيته، وتوقف انتماؤها للمخيم على علاقتها به، وبفضل هذه العلاقة "باتت تتحدث بطرب في مجالسها عن بابلو نيرودا وناظم حكمت، وغارسيا لوركا، ومحمود درويش، وسميح القاسم، ومايكوفسكي، وبوشكين، وغيرهم..". [2]

تنتهي علاقة (إلهام النوفي) بـ (ناجي درويش)، فتقتصر على الرسائل التي بقيت تبعثها إليه من مستقرها الجديد في إحدى دول أوروبا الشرقية موظفة في مكتب الفصل الذي صارت عضواً فيه "بعد أن أمنت لناجي درويش راتباً شهرياً يأخذه من نثريات دائرة (أبو حسن) الشلبي، وبعد أن دفعت إليه مبلغاً من المال .. يساعده على قضاء شؤونه مدة عام أو أكثر". [3]

لقد دلّ التحام (إلهام النوفي) في علاقتها بـ (ناجي درويش) على احتفاظها بشيء من الحس والوعي الوطنيين في شخصيتها، وأن تظاهرها بالغنج والدلال وتناغمها مع (أبي حسن الشلبي) و(عبود) هدفه مراعاة مصالحها الخاصة في بيئة تعج بالفساد والمفسدين مؤقتاً، وعندما لم تحتمل وجدت الحل في الهروب.

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 204.

[2] المصدر نفسه، ص 199.

[3] المصدر نفسه، ص 216.

ثالثاً – المرأة الراهبة:

يتحدث حسن حميد في روايته (جسر بنات يعقوب) عن ثلاث فتيات لجأن إلى دير ناءٍ وتخفين في زي رهبان ذكور؛ ليكنَّ بمنأى عن الطامعين فيهن في مكان معزول.

ولم يكن لجوؤهن إلى الدير هرباً من الحياة، بل جاء ليتطهرن فيه من خطايا ارتكبنها، واعتقدن أن الحل في اللجوء إلى مكان نقي روحياً هو الدير.

والفتيات الثلاث هنَّ: (ماريّا)، و(صفيّة) و(مرجانة)، اللاتي يجمع بينهن انقطاع صلتهن بالعالم الخارجي للدير، دون أي ظلال أو امتداد.

1- **شخصية ماريّا:** تتميز هذه الشخصية بأنها عاشت وحيدة في كنف امرأة عجوز، ما لبثت أن فارقت الحياة.

تتعرف هذه الشخصية إلى دعاس، وتتعلق به جسداً وروحاً، فتثمر العلاقة بينهما ابناً تحمله مارياً سفاحاً من دعاس.
وفي غفلة منها يسقط ابنها في قدر من الحليب المغلي؛ لتفقده إلى الأبد.

فهي شخصية شطرها الحزن نصفين، نصفاً على العجوز التي أحست قربها بالأمان، ونصفاً على ابنها الذي مثل لها أملاً بالحياة وذكرى جميلة من عشيق تلهث وراءه بشهوة جسدها رغم فراره عنها، وعدم وفائه، بعد أن يقضي وطره معها، تاركاً إيّاها نهباً لانتظاره الطويل.

2- **شخصية صفيّة:** ذاقت هذه الشخصية مرارة اليتم منذ نعومة أظافرها، إذ فقدت في بواكير طفولتها أمها وأباها غرقاً في رحلة عبر البحر، كتبت لها النجاة فيها؛ لتعيش في كنف رجل عجوز تبنّى رعايتها، والذي أتى بها إلى الدير قبل أن يفارق الحياة بقليل، وقفل راجعاً وهي تغط في النوم ولم تكن قد تجاوزت الرابعة أو الخامسة من العمر.

والباحث إذ يقلب النظر في حياة هذه الشخصيات، فإنه يرى إضافة إلـــى التجـــارب الحياتيـــة المتقاربة بينها، أن هناك قاسماً مشتركاً آخر يجمعها على الصعيد العاطفي، يتمثل في أنّها ضـــحية علاقات عاطفية صادمة لم تكتمل حلقاتها، رأت في الدير ملاذاً لإعادة صوغ حياتها واستكمالها.

فشخصيات الراهبات غنية بالرموز التي يريد إيصالها الروائي، فهي تشف عن علاقة الألفة بين المكان وأهله الأصليين، بصورته النقية الطاهرة التي يجسدها الـــدير، قبـــل أن يلوثـــه الغربـــاء، وترسمها الراهبات في تناقض تام مع بنات (يعقوب) وممارساتهن الفاضحة في (الخان) الذي بناه (يعقوب) وتحول إلى وكر من أوكار الدعارة والإفساد الأخلاقي، في إيحاء إلـــى أرض فلســـطين الطاهرة ونقيضها (إسرائيل) التي تجسد أهداف الصهاينة ومآربهم الخبيثة.

وفي رواية النهر (بقمصان الشتاء) تجسد (ربيحة) شخصية الراهبة، بشكل أوضح من غيرها؛ لذلك سيتناولها الباحث كنموذج لهذا النوع من الشخصيات.

فيبدأ من صفاتها الخارجية التي تمتلكها، وهي صفات مميزة فـــ (ربيحة) "امرأة جميلـــة، ذات طول فارع، ووجه صافٍ أبيض، وشعرٍ أسود كالكحل، يميل جسدها إلى النّحولة .. ".[1]

وبلغة تنسكبُ شفافية يضيف الراوي في وصفها فيقول: "لها عينان تشعّان سحراً، وغمازة تأخذ من القلب غصةً، وطول أشبه بنباتات الحلفا، تميس مثل عيدان القصب. وجهها دنيا من حبيبـــات الندى، والجسد حفنة من نداءات آسرة". [2]

تفجع هذه الشخصية أثناء إقامتها عند خالتها المريضة رئيفة في قرية (العفيلة) بموت أهلها في طريق عودتهم إلى قرية (المرج)، عندما "انقلبت بهم العربة الخشبية في أحـــد مزالـــق الطريـــق، وسقطت في (وادي الموت)، فمضوا جميعاً مع سائق العربة، وبذلك صارت ربيحة وحيدة". [3]

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

وبعد قليل تغادر حزنها ووحدتها، فالقلب الذي ينبض بالحزن يخفق أيضاً بالحب "كانت ربيحة قد عادت إلى بيت خالتها، وفي قلبها جمرة الحب التي اكتوت بها بعدما انشدَّت روحها وضـــجت بـــ (دعموش) الذي فتن بها، فبصرها بجمالها الأنثوي الساحر، دعموش الذي اكتشفت معه وبسببه جمال أصابعها، وطول عنقها، وسواد شعرها، وحلاوة ابتسامتها، وبحة صوتها، ورشاقة خطوها، ورجفة شفتيها، دعموش الذي أحسته كائناً مشتقاً من الغابة جمالاً، وعذوبة، ولطفـــاً؛ كائنـــاً راح يمشي في دمها، يركض في الهواء الذي تتنفسه؛ كائناً أشبه بالنهر، يجري لكي تصير شجراً يظلله، ودفقاً يعطيها أبدية الحياة، وصفاءها!".[1]

فينتج عن العلاقة الجنسية بين ربيحة ودعموش ولد تختار ربيحة اسمه (غطَّاس)، بعد تبكيرها إلى الميتم، ومقابلة الراهبات في الدير؛ ليكون ملاذاً للطفل غطاس، وقد بـــدت "قويـــة، واضـــحة النبرة، شديدة الثقة بنفسها". [2]

وهي علاقة مؤسسة على التوافق الروحي بين الاثنين، آلت بهما إلى الوقـــوع فـــي الغوايـــة، ويؤكدها اتجاه الراوي إلى توظيف الأفعال المضارعة "ربيحة، الآن، تدري أن تلك الليلة، كانـــت ليلة غيوم، وأمطار، وخدر، لقد تخدر الاثنان، فأصابهما المطر، وتحوّلا إلى غيمة واحدة!".[3]

ويظل فراق غطاس يلح على ربيحة إلى أن تغمض عينيها إغماضة الموت.

11. الشخصية اليهودية:

وتنقسم هذه الشخصية إلى أنواع مختلفة هي:

أولاً – اليهودي الانتهازي:

يقدم لنا الروائي (حسن حميد) نموذجاً منفِّراً للشخصية اليهودية، تجسده شخصية (يعقوب) فـــي رواية (جسر بنات يعقوب)، فيصف ملامحه الخارجية قائلاً: "رجل قصير القامـــة، رث الثيـــاب، أحمر الوجه، بارز الأنف والتجاعيد، في خريف عمره، يعرج من إحدى رجليه (من اليمنى تحديداً) خطواته أشبه بخطوات الكنغر، ذلك لأنه يبدو في مسيره كأنه يقفز قفزاً، كتفه اليمنى أكثر انخفاضاً

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

[3] المصدر نفسه، ص 33.

من كتفه اليسرى، (يتمطق) بشفتيه لكأن شعره أو بقايا طعام لا تزال عالقة في فمه، وهو عبثاً يحاول إخراجها طوال مسيره".[1]

من الواضح عبر هذا السرد المباشر لملامح شخصية (يعقوب)، أن الروائي يقدم سياقاً نمطياً تقليدياً للشخصية اليهودية بصفاتها السلبية والشريرة؛ ناشداً بذلك توضيح البعد الرمزي لهذه الشخصية الموحي بدولة اليهود في وجوها السلبي.

وتتكشف الأبعاد الرمزية لهذه الشخصية المحورية في الرواية حين يغفل الروائي ذكر المكان الذي قدم منه (يعقوب) إلى قرية (الشَّماصنة)، في إشارة ضمنية إلى غياب الهوية الوطنية لهذه الشخصية، التي تتجذر في رأي الباحث بالانتماء إلى مكان محدد، فكأن الروائي يلمح عبر شخصية (يعقوب) إلى أن اليهود لا أصل لهم في فلسطين، وأن مفهومهم للوطن القومي ينبع من لغة المنفعة المادية، فيقول الروائي على لسان الراهبات في الدير اللواتي يصفن (يعقوب) بأنه: "لن يزرع شجرة أو يربي بقرة أو بغلة لأنه لا يحب الارتباط بالأمكنة مهما طال فيها، فيعقوب وأمثاله ومنذ أن يخلق الواحد منهم تخلق معه جرثومة حب التنقل من مكان إلى آخر وحب العزلة والانطواء لأن الآخرين مثل الضوء يكشفون أعماقه ودواخله وغاياته الرخيصة".[2]

ومن سمات هذه الشخصية أنها تسعى لبلوغ مآربها بوسائل خبيثة عمادها الجنس، دون اعتبار للأخلاق أو الكرامة الشخصية، إذ كان (يعقوب) يدفع زوجته (راحيل) إلى الرجال لتأخذ منهم النزر القليل من المال لتسديد ديونه، "لقد عاشت ليالي عديدة مع بعض الرجال من أجل أن تأخذ منهم القليل القليل من المال ليسدد ديونه". [3]

وهو الذي دفع ابنته البكر (نانا) إلى ذلك الرجل الغني الذي هربت معه، وكان يعقوب يتردّد عليها يومياً "ليأخذ ما تصل إليه يداها من أشياء ثمينة، وأموال ظاهرة. كانت (نانا) بالنسبة ليعقوب منجماً".[4]

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 82.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

[3] المصدر نفسه، ص 142.

[4] المصدر نفسه، ص 238.

ويتداخل في هذه الشخصية البعدان الديني والأسطوري، ويمكن تلمس ذلك في الرواية بتقديم (يعقوب) حماره أضحية للرب ليبارك المكان، عوضاً عن إحدى بناته، اللواتي كن حذرات من نوايا أبيهن، مع أن المفهوم الديني لم يكن ناضحاً أيام (يعقوب)، وهذا يحاكي أسطورة تقديم القرابين التي عرفها الإنسان منذ القدم فالروائي وظف هذه الأسطورة الدينية؛ ليسقطها على الحركة الصهيونية التي وظفت الدعاية الدينية في خططها تحت مقولة (الشعب المختار) لتسويق مشروعها الاستعماري لفلسطين والاستئصالي لهويتها الوطنية ولشعبها.

إن هذه الشخصية لا تنتمي إلى المكان، وقد أفقدتها كثرة التنقل الاحساس بالغربة تجاه أي مكان، وقد قرر الراوي هذه الفكرة عل لسان الراهبات في الدير "إنه لن يزرع شجرة أو يربي بقرة أو بغلة لأنه لا يحب الارتباط بالأمكنة مهما طال فيها، وهذه الشخصية تتسم بالدونية واستمراء الرذيلة، ولا تقيم وزناً للعرض أو الكرامة، فالرهبان يصفون يعقوب بأنه "تاجر يصاب بالحمّى وإن أعيته الحيلة وعجز عن الوصول إلى المال لا يتوانى عن بيع شيء يملكه حتى ولو كان كرامته". [1]

وتجتمع في هذه الشخصية الدونية الأخلاقية مع الاستغلالية، يتبدى ذلك في محاولة يعقوب تزويج ابنته جوديت من سليمان عطارة الذي يملك الثروة والعاجز جنسياً.

فيبادله سليمان عطارة الشعور ذاته بقوله: "جئت لتشدّ ظهري يا يعقوب فكيف أقطعك". [2]

والشخصية اليهودية لا تفخر إلا بصنوها، يقول سليمان عطارة ليعقوب: "ارفع رأسك يا يعقوب لأرفع رأسي يا أخي". [3]

وهذه الشخصية تمثل كل ما في اليهود والصهاينة من (سادية)، تجعلهم يتلذذون بآلام الآخرين دون اكتراث، "كان بكاء المرأة أنيناً وشكوى وتوجعاً، بكاء راح يزعج جرو يعقوب وحماره

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 58.
[2] المصدر نفسه، ص137.
[3] المصدر نفسه، ص 152.

وبناته، والرجل ما كفّ عن اتهامها بأنها طفلة.. وبدلاً من أن يمضي يعقوب نحو المرأة الباكية .. يمضي نحو سليمان معتذراً منه لأن ألم المرأة جعله يقصر في إكرامه". [1]

والشخصية اليهودية الثانية في رواية (جسر بنات يعقوب) يجسدها (سليمان عطارة)، الذي سبق (يعقوب) في المجيء إلى قرية (الشماصنة)؛ ليكسب ثقة أهلها في التقرب إليهم والاندماج في حياتهم الاجتماعية، فلم يرحب به الأهالي.

ويرى الباحث أن هذه الشخصية تكتسب بعداً رمزياً يوحي بطلائع المهاجرين اليهود إلى فلسطين في ثمانينيات القرن التاسع عشر قبل نضوج الفكرة الصهيونية، حيث كانوا جزءاً من نسيج الحياة الفلسطينية.

تتمتع هذه الشخصية في الرواية بالتخطيط بعيد المدى؛ فبعد أن كان (سليمان عطارة) حمّالاً بالأجرة في مواسم الزيتون، ينقل لصاحب معصرة الزيت في القرية (عباس الشهواني) لوازمه على عربته، تواتيه الفرصة في مناصفة الشهواني ملكية المعصرة، بعد تراكم أجرته التي عجز الشهواني عن سدادها، ثم لا يلبث سليمان عطارة أن يشتري أرضاً مجاورة للمعصرة، كخطوة تسبق استيلاءه على المعصرة بالكامل، دون اكتراث بالوسائل التي يتبعها إن كانت مشروعة أم لا، فهو شخص استغلالي، وقد اتّخذ من ابنته وردة سبيله إلى تحقيق مآربه، وهي التي ذرف عليها دموعه الغزيرة بعد اختفائها من القرية "لأنها لم تستطع فتح جميع القرى وأخذ مفاتيحها وتسليمها له". [2]

وعندما يأتي (يعقوب) إلى القرية يجد في (سليمان عطارة) سنداً له وعوناً بلا قيد أو شرط، وذلك عائد ليهودية الاثنين، ولتقاطع المصلحة بينهما في استيطان المكان نفسه الذي سبق (سليمان عطارة) (يعقوب) في القدوم إليه.

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، 278.

[2] المصدر نفسه، ص 200.

وحين يملأ الإحساس بالغربة نفس (يعقوب) عن المكان وأهله، وهذا الإحساس نابع كما يرى الباحث من أن يعقوب طارئ على المكان، يأخذ سليمان عطارة في عتابه بقوله: "فكيسك حين يمتلئ بالنقود سيهابك الناس .. كيسك، يا يعقوب، هو الذي سيجوز بك الجدار العالي".[1]

ثانياً – اليهودية البغيّ:

تجسد هذه الشخصية نموذج الفتاة اليهودية التي تقدّم جسدها، على مذبح الجنس والغواية، بوسائل الإغراء المختلفة، لإفساد الآخرين (الأغيار) أخلاقياً، والإيقاع بهم وابتزازهم، وربطهم سياساً واقتصادياً بالمشاريع الصهيونية في النفوذ والسيطرة المالية والاحتلال وكسب التأييد.

فمفهوم يعقوب وأترابه من اليهود للحياة يتأسس على مبدأ العَرْض والطلب، أي الجسد مقابل المال، مصحوباً بقناعة داخلية، تسوّغ السّلوك اليهودي الرذيل، في المتاجرة بالعِرْض.

فـ (نانا) ابنة يعقوب البكر، تنتهز فرصة غياب زوجها؛ لتمارس الجنس واللذة المحرّمة مع وكيل أعماله أيوب، بين العنابر والمستودعات والاصطبلات، دون اكتراث بالروائح النتنة.

ويجرُّ عليها فعلها الذميم بالخيانة مصرعها هي وعشيقها أيوب بين أكوام القشّ؛ ليكشفَ هذا الحدث سلوك يعقوب في المتاجرة بعِرْض ابنته، بأخذه كيساً من المال وبعض الملابس التي صارت لباساً لبناته الأخريات لقاء قتلها.

ويبلغ به السقوط الأخلاقي أن يطلب من زوجته أن تكون زوجة شرعية وعلى مرأى من الناس من ذلك الأرمني الذي يشتهي جسدها مقابل تعليم يعقوب مهنة الحلاقة، فيقول لها: "حاولي إقناعه أن يتم الزواج سراً". [2]

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 236.

[2] المصدر نفسه، ص 144.

ويقوم الراوي بتأكيد هذا الحدث عبر تقنية الاستذكار، بإسناد الكلام إلى إحـــدى الشخصـــيات، فتستذكر واحدة من بنات يعقوب حال أمها بقولها: "مرت أيام كثيرة إلى أن واجهت أمي الأرمنـــي وقد ضاقت بتصرفاته ذرعاً وكأنه زوجها تماماً!". [1]

ولمساعدة أبيهنَّ في تثبيت وجوده في المنطقة، تمنح "الاختان جمالهما وأنوثتهما لرحمون، بعد أن اتفقتا على أن يكون هو وحده لا غير حارساً لهما ولأختهما في هذه المنطقة.".[2]

ومن صور الإغراء الذي تتبعه بنات يعقوب ما تفعله ميمونة حين هم يعقوب بتســـجيل ثمـــن إبريق الزيت في قائمة ديونه فيرد شاهين صاحب المعصرة بأن الإبريق ضيافة يعقوب عنده ولكي تصرف نظر شاهين عن حيرة أبيها وذبوله شكرت شاهين "ودعته إلى زيارتهم في البيت وراحت تسأله عن سبب كثافة اللون الأخضر في الزيت، وهل هذا الزيت من الزيتون الأخضر أو الأسود، ولماذا طعم الزيت جارح بمرارته..". [3]

وبموت يعقوب تواصل بناته السير على مبدئه في العرض والطلب بالاقتيات على الجنس مقابل المال، إذ يغدو "لكل واحدة منهن صندوقها الخاص وكيسها الخاص ومشاريعها الخاصة". [4]

ثالثاً – اليهودية السجانة:

وفي رواية (مدينة الله) تجسد (سيلفا) اليهودية السجانة هذا النوع من الشخصيات، فهي شخصية متناقضة بشكل غريب، فمرة تبدو تلك الأنثى الجميلة الفاتنة، ومرة تبدو السجانة المرعبة.

ويتشكل هذا النوع من الشخصيات "نتاج مشاعر معقـــدة تجعلهـــا تعـــيش ازدواجيـــة أخلاقيـــة واجتماعية تنعكس على سلوكها وتتحكم في المواقف المتعارضة التي تتخذها". [5]

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 145.

[2] المصدر نفسه، ص 132.

[3] المصدر نفسه، ص 146.

[4] المصدر نفسه، ص 359.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 315.

فيذكر لنا (فلاديمير بودنسكي) من صفاتها الجميلة أنها "كلما خطت رف عقدها الأصغر، يرف مثل الطيور على صدرها الممتلئ الرجراج، دنت ثم انحنت كي تأخذ القهوة، فبان بياضها المشوب بالحمرة الآسرة ... يا لهذا الدنو، ويا لهذا الانحناء".[1]

ويصف لهفته للقائها، فيقول: "ها هي ذي خطواتها تعتلي الدرجات الخشبية المفضية إلي، يا لهذه الموسيقى الصاعدة، أقف بالباب منتظرا بدوها، ها هي ذي تتعالى وقد لفتها هالة من الضوء، أندفع نحوها ... آخذها بين ذراعيّ، وأنا أدعو الله أن يجعل من ذراعيّ جناحين للإحاطة بها ... يا لهذا الجمال البهي، رائحة عطرها تلفني، ولدونة جسدها بين ذراعيّ".[2]

لكنها في نظر (عارف الياسين) "سجانة حاقدة، يدي هذه، ورفع كفه التي لا أصابع لها، هي التي أذابتها طي ملزمة حديدية، تطلب إلي أن أعترف بما لم أقم به، فتشد فيتعالى صريخي، ويسيل دمعي حتى يغسل وجهي".[3]

وليس بعيداً من ذلك موقفها من السجينة (سعدية) التي رأتها تذوق ألوان التعذيب حتى الموت؛ فتصف أساليب التعذيب الرهيبة التي جربها السجانون على جسدها، فتبدو متعاطفة معها إلى درجة البكاء، فنجدها متألمة لحال (سعدية)، منحازة إلى إنسانيتها، فنراها أثناء التحامها الحميمي بفلاديمير تعترف قائلة: "أرجوك اقترب، عانقني كي أدعوها أن تحميك وتبقيك لي وحدي، فقد أعادتني أيامي معك إلى إنسانيتي، لا شيء مثل الحب يعيد المرء إلى إنسانيته، وينسى ما اقترفت يداه".[4]

فتكشف سيلفا في اعترافاتها عن حالات تعذيب بشعة للسجينات، وما يدور في كواليس السجن المظلمة من قتل واضطهاد وتعذيب يندى له جبين الإنسانية.

فمن خلال هذه العلاقة الحميمة التي يخلقها الروائي بين (سيلفا) و(فلاديمير) يكشف الروائي كيف تعلن سيلفا عن حقيقتها في ذروة العشق والدلال الأنثوي؛ لنتعرف إلى خفايا التعذيب في

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 78.

[2] المصدر نفسه، ص 108.

[3] المصدر نفسه، ص 232.

[4] المصدر نفسه، ص 211.

السجون بلسان من يمارسه، ولنتعرف أيضاً إلى منطق التفكير الذي يحكم العقلية الأمنية الإسرائيلية.

فـ (سيلفا) التي تتظاهر بالإنسانية، هي رمز للتعذيب، إذ تتعاطف مع (سعدية) تمارس أشكال التعذيب ذاتها مع سجينات أخريات، بسادية لا حدود لها، تصل أحياناً إلى التشفي بهن.

فقد روى الحوذي (جو مكميلان) لـ (فلاديمير) في مطعم الخمريات ما تقترفه من تعذيب بحق السجينات، قائلاً : "فأنت حين تعرف بأنَّها تجرِّد السجينات الفلسطينيات داخل غرفة التحقيق، ربّي كما خلقتني، من أجل أن يتمتع رفاقها بمشاهدة أجسادهن، وأنها تكوي الأعضاء النبيلة بملاقط الحديد.. فما من سجينة داخل السجن الذي تعمل فيه سيلفا، إلاَّ وقد كويت بنارها، لقد شوَّهت صدور السجينات، وأفخاذهن، ومؤخّراتهن.. ولكم حزنتُ وهي تُحدِّثني عن رائحة الكيّ المنعشة الصادرة عن أجساد السجينات الفلسطينيات، تقول إنها رائحة تشبه رائحة شواء طيور الفرّي على النار الهادئة".[1]

لقد بيّن الروائي أن هذه الشخصية تجسد حال الشخصية اليهودية التي تتظاهر بالحضارة والمدنية، في حين ترسو في أعماقها الشرور والعدائية والثقافة العنصرية، فظاهرها يناقض باطنها، فـ (سيلفا) في ظاهرها أنثى جميلة ورقيقة، وفي باطنها قاسية وغليظة وخالية من الرحمة.

12. شخصية المتضامن الأجنبي:

أولاً – فلاديمير بودنسكي:

بدأت علاقة (فلاديمير بودنسكي) بالقدس عبر زوجته الفلسطينية (رشيدة مراد) التي غادرت الحياة قبل وصوله إلى القدس بستة أعوام في حادث سير.

وقد أفاد من رواياتها عن القدس في التعرف إلى تفاصيل الحياة اليومية المليئة بالظلم والمعاناة التي لم يتخيل حجمها، وهو ما اعترف به (بودنسكي) في رسالته الأخيرة لـ (أبي العبد) صاحب

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 180.

مقهى (قلندية) بقوله: "معرفتي برشيدة هي التي عرفتني بفلسطين، معها قرأت التاريخ الفلسطيني، ومعها عرفت الجغرافية الفلسطينية، ومعها وعيت الألم والظلم اللذين وقعا على الشعب الفلسطيني". [1]

فبقي هذا الوعي في متخيل (بودنسكي) مزيجاً من التصديق والشعور بالمبالغة، إلى أن جسدته رؤيته لواقع الظلم والمعاناة محدثة تغييراً جذرياً في علاقته بالمكان يصل إلى درجة العشق، فيقول:" أعترف لك .. أنني وكلما خرجت كي أرى القدس، أشعر بفرط نشاط في جسدي، ورقص في روحي، ولهفة يموج بها قلبي، لكان المدينة سحرتني، فأنا أخرج إليها مثل عاشق يخرج للقاء عشيقته". [2]

ويتمثل هدف الروائي (حسن حميد) في اختيار شخصية روسية؛ لتكون شخصيةً رئيسةً في الرواية، في محاولة إشراك الآخر في فهم قضية الشعب الفلسطيني عن قرب، وتفهم نضاله لتحرير أرضه من مغتصبيه الصهاينة، وفضح إجرامهم وظلمهم وتدنيسهم للمقدسات الإسلامية والمسيحية، وإكساب النضال الفلسطيني أبعاداً إنسانية وفكرية وثقافية نجح الروائي في توظيفها عبر شخصية (فلاديمير بودنسكي) التي رسمها بحيادية؛ لتكون مقنعة في مواقفها ووجهة نظرها وسلوكها المنسجم روحياً وفكرياً.

ثانياً: الحوذي جو مكملان:

هذه الشخصية من أصل إيرلندي، عمل صاحبها كاتباً في واحدة من كنائس (دبلن) الكبيرة، فأتاح له عمله أن ينهل من تاريخ المسيحية ويطّلع على آثار القديسين، ويرتاد الأساطير.

جاء (جو مكملان) إلى القدس؛ لإنجاز تحقيقٍ علمي حول كنائس القدس وبيت لحم، والأماكن التي طوّف بها المسيح (عليه السلام)، فأثمر بحثه عن مادة خصبة جهد في تنقيحها وتوثيقها بالصور التي جمعها، بمساعدة (ليلى) وهي فتاة يهودية تعمل دليلاً سياحياً، فعرفته إلى الأماكن،

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 165.

[2] المصدر نفسه، ص 200.

فمال إليها فأحبها وأحبته، واقترحت عليه أن يضم جهده في كتاب يخلده ولا يبعثره في صحيفة؛ لأن الصحف في رأيها "تموت في يوم صدورها".[1]

حتى إذا اطمأن لرأيها، نراها تودعه السجن وتسرق جهده وتنسب الكتاب إليها ليفاجأ بـــه بعــد خروجه من السجن ذائعاً باسمها في الأسواق مستأثرة بحقوق التأليف، وهو الذي أعياه البحث عنها بلا جدوى.

يجسد موقف (ليلى) الشخصية اليهودية المخادعة والأنانية، ويضع علامة استفهام علـــى تجـــذر العقل الأمني في خلايا الفكر الصهيوني.

يقرر (جو مكملان) البقاء في القدس ويؤول به الحال أخيراً إلى السجن كحال صديقه (فلاديمير بودنسكي).

لقد نجح الكاتب في رسم أبعاد شخصياته، وسبر أغوارها وإعطائها دورها في صناعة الحـــدث الروائي، وكان صادقاً في تصويرها للواقع الذي تمثله، وقيم المجتمع الفلســـطيني الإيجابيـــة التـــي عكستها من حب ووفاء.

كما كشف لنا تطور بعض الشخصيات وتحولها من القيم الإيجابية إلى القيم الســـلبية، خاصـــة بعض شخصيات رواية (تعالي نطير أوراق الخريف)، واستجابتها لواقع الفساد في الثورة.
كما نجح الكاتب في تصوير الشخصية اليهودية بنمطها التقليدي المجبول على الفســـاد الخلقـــي ومبدأ الغاية تبرر الوسيلة.

ونجح أيضاً في رسم ملامح شخصية المتضامن الأجنبي الـــذي يتبنـــى مواقـــف الفلســـطينيين ونضالهم، ويكشف الغطاء عن الدعاية الصهيونية المضللة.

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 90.

البيئة الزمانية والمكانية:

يشكل الزمان والمكان مجتمعيْن بيئة الرواية التي تتحرك عبرها شخصياتها، وتنمو أحداثها وتتجسد قيمها.

والروائي يصوغ الزمان والمكان في روايته كما يصوغ الشخصيات والأحداث، مستلهماً تجاربه وقراءاته ومشاهداته وخياله أحياناً.

أولاً – البيئة المكانية:

تباينتِ الآراءُ وتعدّدتْ حولَ مفهومُ المكانِ؛ لدورهِ الفاعلِ في تشكيل وعيِ الفرد، واتِّصاله المباشر بهُويَّتِه. ذلك أنَّ الذات الإنسانيَّةَ لا يستوي اكتمالُهَا داخلَ حدودِها، بلْ في المكانِ الذي تتفاعلُ مَعَه.

فالمكان عند جاستون باشلار هو "المكان الأليف. وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة. إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا. فالمكانية في الأدب هي الصورة الفتية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة. ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور". [1]

وهو أيضاً "ما عيش فيه لا بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيّز، وهو بشكل خاص، في الغالب مركز اجتذاب دائم". [2]

والمكان بالمفهوم الاجتماعي هو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه". [3]

---

[1] جاستون باشلار، جماليات المكان، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص 165.

[3] ياسين النصر، الرواية والمكان – دراسة المكان الروائي، ص 70.

ويفرق عبد الملك مرتاض بين المكان الحقيقي والمكان الأدبي، فالمكان الأدبي "عالم بلا حـــدود وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتـــوح علـــى جميـــع المتجهات وفي كل الآفاق".[1]

المكان في روايات حسن حميد:

يهتم الرِّوائيُّ حسن حميد بالمكانِ في رواياتِهِ الأدبيَّة اهتماماً خاصاً؛ ذلكَ أنَّهُ يُشَكِّلُ محورَ وجودِ الفلسطينيِّ وهُوَيَّتِهِ الوطنيَّة، إذ يرتبطُ المكانُ عنده بقضيَّةٍ تاريخيةٍ ومصيرية ينغمس فيها الروائيُّ بقلقهِ وحُلُمِه.

يتناول حسن حميد في رواياته أمكنة عديدة، يرتئي الباحث دراسة بعضها وفق الآتي:

1- المخيم:

ثمة فرادة للتجربة الفلسطينية في المنفى، متأتية من اقتلاع شعب آمن من أرضـــه، أي مكانـــه الطبيعي، واستبداله بمكان استثنائي وطارئ اسمه المخيم، الذي يشكل الملمح الأبـــرز فـــي سِـــفر الاغتراب الفلسطيني، وملحمة البحث عن الهوية الفلسطينية الضائعة، واستعادة المكان المفقود؛

فيحظى المخيم بمساحة مناسبة في رواية (تعالي نطيّر أوراق الخريف)، الذي تأسس فوق مزبلة مدينة (دمشق)، حيث بات يعرف "باسم: مخيم جرمانا .."[2].

فيرصد الراوي صوراً من التلاحم الإنساني داخل المخيم، ومغالبة المصاعب من "شد الحبـــال، ورخي الحبال، وسقوط الخيام، وقطع الحبال، وقلع الأوتاد، ودق الأوتاد، والانتباه للرياح وجهات هبوبها".[3]

وقد عرف العرب تاريخيًا الخيام، واتّخذوها مأوىً لهم من الحرّ والقُـــرّ، حـــين كـــانوا قبائـــل متناثرة، وصارت جزءًا من حياتهم الاجتماعية واليومية في إقامتهم وظعنهم "وبحسبنا أن نشير إلى

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السَّرد، ص 157.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 14.

أنّ الشائع المتعارف أن القبيلة كانت في الجاهلية جماعات من الأعراب البدائيين: يسكنون الخيام ويقطنون الصحراء"[1].

ثم يتتبع الكاتب تطور المخيم ونموه من ناحية عمرانية، تجسد التغيّر في شكل البيوت فـ "رويداً رويداً، بدأت البيوت الطينية تنهض في المخيم وترتفع .. واطمأن الناس، قليلاً على حياتهم القادمة".[2]

أما من الناحية الاجتماعية والمعيشية، فانعكس هذا التطور على طبيعة المهن التي بدأ أهل المخيم يزاولونها، من العمل في الزراعة والفلاحة في بستان الدبوسي، أو معمل الزيت أو معمل النسيج أو عمل بعض النسوة "في بيوت (الشوام) ماسحات للأدراج، ومنظفات للبيوت، وغاسلات للملابس، والأواني، وحاضنات للأولاد".[3]

ولم يكن هذا الاستقرار الظاهري إلا استقراراً قلقاً يخبئ قلق اللاجئين المكاني، ذلك أن المخيم ليس بديلاً عن المكان الأصلي، أي الأرض الفلسطينية المحتلة، حتى لو وجدت فئة اجتماعية تنكمش داخل المخيم وترى فيه مكاناً مقدساً، وهي الفئة الأكثر فقراً الباحثة عن قوتها، فهو مكان "قاسٍ وموحش؛ ليس لأنه كذلك في الأصل أو في الواقع، وإنما لأنه مكان غريب، ولأن المنفي غير قادر على التكيف معه، خاصة وأنه يعتبر إقامته فيه مؤقتة".[4]

ولأن المخيم أيضاً خلو "من الحدائق والعصافير، والورود، والموسيقا .. ".[5]

وقد أفرزت أحداث التطور في المخيم حالات من الخراب الاجتماعي، وجدت تعبيرها في انزلاق كثير من بناته في سلوكيات خاطئة حين خرجن من بيئة المخيم القاسية، إلى عالم الصناعة، فبدأت المرأة العاملة "تخرج كما تشاء، تقريبًا، ووقت تشاء، وتلبس كما تشاء، وتخالط من تشاء أيضًا"[6].

---

[1] ناصرالدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 5.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 14.

[4] عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 87.

[5] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 198.

[6] المصدر نفسه، ص 129.

وقد أسهم عامل الفقر في توسيع حالات الخراب في المخيم، حيث لا تنتهي طلبات الأسرة الفقيرة، ما جعل كثيرات من بنات المخيم "يؤمنّ سكوت الوالدين عن أعمالهن المخالفة للسلوك العام، بشراء حذاء للوالد، أو قطعة قماش للوالدة، أو منديل رأس لكليهما"[1].

وفي المخيم يختلط الوجع اليومي بالأحلام والذكريات، ففي "أماسي المخيم الصائفة، تجلس نساء المخيم والعجائز .. أمام البيت، ويبدأن بتناسل الأحاديث، والحكايات. أما الكهول، فيتقاودون إلى الجرف الشمالي والغربي اللذين يحيطان بالمخيم، وهناك يرمون أجسادهم، ويبدؤون بالتعليق على الأخبار، واستعادة حوادث الماضي، وأيام البلاد .. الحلوة والمرة، أيام مقارعة فصول الحياة، والانكليز واليهود".[2]

فالمنفي يبقى مشدوداً إلى مكانه الأصلي "لأن المنفي يعرف الوطن الذي كان، والذي لا يزال حياً في الذاكرة والقلب". [3]

والمخيم رغم ظروف القهر والمعاناة فهو مكان للأمل، إذ يفرز شخصيات نقية تحيا بشرف، كـ (بديعة) التي تبيع الفلافل صباحاً وسندويش الفلافل والكبدة المشوية مساء، والأولاد الذين يبيعون حلاوة السميد وعرانيس الذرة والفول المسلوق والحمص، وتسبب (أبو حسن الشلبي) وهو يعمل مدرساً لمادة التاريخ بمخيم اليرموك بتورم أصابعهم؛ فتنهال لعنات الأمهات "على (أبو حسن الشلبي) وأهله وهن ينظرن بأسى إلى أولادهن العاجزين عن تحريك أصابعهم..".[4]

ويلعب الزمن دوراً أساساً في تغيير النظرة للمكان، يتجلى ذلك في حدث انطلاق الثورة الفلسطينية المعاصرة سنة 1965م، لنرى المخيم يتحول إلى معقل للثورة ورمز للمقاومة، فيستولد القادة، ويزف الشهداء في مواكب الكرامة.

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 129 ــ 130.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

[3] عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 101.

[4] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 117.

ولا تلبث صورة بعض القادة أن تتشوه، لما يقترفونه من ممارسات سلبية، تتجسد في شخصية (أبو حسن الشلبي) ومن يأتمرون بأمره، ويبدؤون بالانسلاخ التدريجي عن أهل المخيم، فيرسلون المندوبين عنهم للمخيم، فأبو حسن الشلبي "بات يأتي إلى المخيم ممثلون له .. يحاورون، ويواسون، وينقلون الأخبار، ويحللونها، ويخطبون .. أيضاً". [1]

2 – المقبرة:

في التشكيل الظاهري لفكرة المقبرة في رواية (تعالي نطيّر أوراق الخريف) تكمن مقولة المفارقة، حيث إنَّها مكان للوحشة والخوف والظلمة والفقد، فهي "أشبه بقطعة من الأرض الجرداء، الباهتة. مقتّرة الوحشة، موجعة .. حالمة بالناس، والخضرة، والماء، والدفء". [2]

في حين يحولها الروائي إلى رمز للبذل والفداء؛ لتوافد الشهداء عليها، فيؤمها الزائرون؛ لأنها "ملأى بأحسن الناس، وأحسن الناس يجب أن يظلوا أحسن الناس". [3]

فتنتقل المقبرة من حال العزلة والهجر إلى الحركة والحيوية "ومع مرور الأيام صارت المقبرة على ما صارت إليه من خضرة وماء. ونظافة، وظلال". [4]

وباتت المقبرة تحمل خصائص جمالية، ويتحدد هذا الجمال في "مشاتل الحبق، والريحان، والبيلسان، والورود، والدودحان .. في جوانبها كافة. وباتت أشجار الكينا الوارفة الظلال، وشجيرات الزيزفون المعطرة، وأشجار الصفصاف الحنونة، المتراخية فوق مياه الساقية .. تسيجها من الناحيتين الجنوبية والشرقية". [5]

لتشكل بذلك معادلاً موضوعياً للواحة، التي تنهل منها المقبرة صور الأنس والطمأنينة والراحة، وتنويعات الجمال فـ "أصبحت المقبرة في أنس وحبور، وسط الخضرة الممتدة، المفروشة قرب

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 89.

[2] المصدر نفسه، ص 106.

[3] المصدر نفسه، ص 110.

[4] المصدر نفسه، ص 109.

[5] المصدر نفسه، ص 106.

كل قبر، حتى أن طيور المخيم وعصافيره، اتخذت منها محطة لقضاء هدآت الظهيرة، أما في الليل فهي لها المكان الأكثر طمأنينة للهجوع والرقاد".[1].

وفي داخل هذه الحركة المتّسعة بالأحداث والشخصيات، بدت المقبرة "قطعة خضراء، لها ظلالها، وعصافيرها، وماؤها، وناسها، وساكنوها، وحارسها، وعمالها..". [2]

لكن التطور الأبرز الذي شهدته المقبرة، يتمثل في تحوّلها إلى شريان اقتصادي للمخيم؛ فانتشرت عربات البيع على جنبات الطريق المؤدي إلى المقبرة؛ لبيع المشيّعين الكازوز والفلافل والمعجنات والحلويات وغيرها، مع تزايد عدد الشهداء، بعد أن كان الأمر مستهجناً في البداية، وهو ما دفع (خنيفس الطلال) في حينها إلى نهر (أبو نعيس) بائع الكازوز وسبه وقلب ألواح الثلج؛ تقديراً للشهداء وتضحيتهم، وأن في عمله خدشاً لأحزان الناس.

وقد تعاطف أهل المخيم مع (خنيفس) ذلك أنهم "لم يعتادوا على ذلك! فهم يعرفون أن الحزن حزن، والجنازة جنازة، وأن أي شيء ينهض خارج هذا الطقس يعد تشويشاً على ما يقومون به، وتقليلاً من قدر شهيدهم وقيمته". [3]

فتحول المقبرة إلى مشيمة اقتصادية يدل على أن حدث الاستشهاد صار حدثاً يومياً عادياً، يتعامل معه أهل المخيم على أنه حدث روتيني، يفقد هالته بالتدريج، وفي ذلك مفارقة مبكية، توحي بأن الكاتب له عين نافذة، تستبطن التحولات الحاصلة على نفسيات الشخصيات؛ التي جعلها الاحتلال تتكيف مع واقع القتل اليومي، فـ "اليوم يترحم أبو نعيس على أيام زمان، فقد بات الكثيرون من أبناء المخيم يأخذون لقمتهم، ولقمة أسرهم من المقبرة، من خلال بيعهم للكازوز، والفلافل، وأقراص العجوة والحلويات .. للمشيعين. فقد باتت المقبرة مشيمة مغذية لنفر غير قليلين من أبناء المخيم! تمدهم بالأحاديث والمخالطة، والأحزان، واللقمة أيضاً". [4]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 106

[2] المصدر نفسه، ص107.

[3] المصدر نفسه، ص 91.

[4] المصدر نفسه، ص 93.

فقد صارت المقبرة أشبه بالحديقة الخلفية التي تنمو في الظلام وتكبر لبيت وحيد اسمه المخيم.

"ولو قيض لواحد من أبناء المخيم، غير العم عطية، أن يأتي إلى المقبرة قبل شـــروق الشـــمس لاستمتع بتغريد الطيور، هي التي توقظ الفجر، وأصحاب القبور معاً .. ولا من يفعل ذلك سواها. تديم تغريدها وزقزقاتها .. حتى تطلع الشمس ضوءها".[1]

فقد "اجتهد العم عطية كثيراً، في زراعة أصناف الأشجار والنباتات، وفـــي تنظيـــف المقبـــرة، تنظيف قبورها، وممراتها".[2]

والراوي يصف المقبرة وكيف صار يراها الناس فقد "بدت المقبرة أمامهم رقعة بيضاء واســـعة .. وسط عتمة لطيفة، خالية من السواد. كانت أغصان شجيرات الزيزفون والكينا، والصفصـــاف والحور تصطفق، وتستجيب لاندفاعات الريح، وكانت الساقية التي تمر في القسم الجنـــوبي مـــن المقبرة، وبالقرب من بابها، ماضية في خطاها، ورشاقة جريانها، وتنامي صوت خريرها".[3]

ويطول الحديث أحياناً حول المقبرة، فيضيف خنيفس:
قدرنا هكذا،
المقبرة معنا، في صورة شهدائنا .. في الأزقة، والشوارع، وحيطان بيوتنا ..
قدرنا .. هكذا!!.[4]

وفي رواية (مدينة الله) تقف المقبرة شاهداً على معاناة الشعب الفلسطيني، فهي تكبـــر وتتســـع باتساع المعاناة، فيعطي (عارف الياسين) لـــ (فلاديمير بودنسكي) فكرة عن المقـــابر الفلســـطينية قائلاً: "اذا لم تزر المقابر في فلسطين، فأنت لم تعرف مأساة شعبنا المقابر يارفيق صـــارت أكبـــر حجماً من قرانا ...وأكبر حجماً من مدننا أيضا".[5]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 107.
[2] المصدر نفسه، ص 107.
[3] المصدر نفسه، ص97.
[4] المصدر نفسه، ص 93.
[5] حسن حميد، مدينة الله، ص 211.

وكما هي المقبرة شاهد على المأساة الفلسطينية، فإنها شاهد حيٌّ على الجريمة والإرهاب الصهيونيين، فكلما تضخم القتل تضخمت المقابر، فـ "المدن قبل هؤلاء الأوباش كان فيها مقبرة أو مقبرتان أو ثلاث مقابر ..اليوم المدينة الواحدة مسيَّجة بالمقابر ...مدننا نحن في وسطها مقابر وفي أطرافها مقابر وحولها مقابر .... لأن هؤلاء البغالة ومنذ نصف قرن وهم يقتلوننا ...جيلاً فجيلاً.. زيارة المقابر يا رفيق أشبه بزيارة المتاحف في بلادكم". [1]

فمن أبرز علامات الجريمة الصهيونية تلك المقبرة التي أقيمت في مكان قرية (دير ياسين) "فالقرية أزيلت تماماً وبقيت المقبرة شاهدة على ما حدث".[2]

ولأن المقبرة تضم أحسن الناس، وهم الشهداء، كما جاء في رواية (تعالي نطيِّرُ أوراق الخريف)، فإن الناس في رواية (مدينة الله)، يرتادون المقبرة، ويطهرونها من الأوساخ ويجعلونها في مقام بيوتهم لقيمتها العالية، "أرى شواهد القبور وشرائط الحرير الخضر والسود والبيض التي تزنرها، أرى الناس وهم يقرؤون الأدعية وآيات الرحمة وهم يسقون النباتات والشجيرات الصغيرة وهم يجمعون الأوراق وأكياس النايلون المتطايرة، تبدو المقبرة وكأنها بيوتهم وهم ينظفونها ويرتبونها وكأنهم على موعد مع ضيوف أعزاء".[3]

3 ــ الجسر

ويجسّد المكان الروائي في رواية (جسر بنات يعقوب) الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، شاملة قرية (الشماصنة) وجسر بنات يعقوب والدير القريبين من القرية. ويعكس عنوان الرواية (العتبة) اسم المكان (جسر بنات يعقوب)، برمزيته إلى التبدّل الجذري الذي يذرع الرواية بين زمنين، الأول قبل قدوم يعقوب وبناته إلى المنطقة، والثاني بعد مجيئهم، "فمع أن وظيفة العنوان الأساسية هي التحديد والتسمية، فإنّ دلالته تؤسس بصفته دالاً يكتمل بمدلوله، أو أفقاً يفتح المجال أمام توقع القارئ، أو علامة ناجزة".[4]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 212.

[2] المصدر نفسه، ص 345.

[3] المصدر نفسه، ص 251.

[4] مرسل العجمي، تجليات الخطاب السردي: الرواية الكويتية نموذجاً ــ الرواية العربية – ممكنات السرد، ص 71.

فالرواية هي رواية مكان، وهو مكوّن أساس من مكوناتها، يضفي عليه الكاتب بعداً أسطورياً وأيديولوجياً، بعد تحوّله إلى ساحة صراع بين فئة تتسلح بالأيديولوجيا وتخلق من الأسطورة واقعاً سياسياً مبنيّاً على الأوهام والأضاليل، بأساليب الكذب والمكر والدهاء وثقافة الخداع التي تحيل إلى مرجعيات قديمة، وبين من يرى في المكان مرتبطاً بذاته، فيدافع عنه دفاعه عن (الأنا).

فدالّ الجسر يوحي بحركة الغزاة في عبورهم إلى المنطقة، خاصة الصهاينة، وإحداثهم صدعاً جذرياً بالمكان تتوالى فصوله اليوم بتهويد هذا المكان، وتشويه ملامحه العربية، بالبلدوزرات التي تشق الجبال فتغيّر معالم المكان، ببيوت المستوطنين التي يقببها القرميد، والتي لا تنسجم في طريقة بنائها المتراصفة مع بيوت الفلسطينيين المتناثرة، وكذلك استحداث أسماء عبرية عوض الأسماء العربية، لتكون النتيجة إصابة الهوية الفلسطينية بالخلل.

"فالمكان في الرواية بناء رمزي تخييلي وليس تسجيلاً للحياة أو صورة (فوتوغرافية لها).[1]

كما يكتسب عنوان رواية (جسر بنات يعقوب) بعداً تاريخيّاً ذا صلة بالحروب والصراعات على أرض فلسطين، التي ترجع إلى فترة الغزو الصليبي لبلاد الشام وفي القلب منها بيت المقدس، إذ كانت "قوافل التجار المتوجهة من الشام الى مصر كلما مرت على جسر بنات يعقوب تخرج عليها عساكر من الافرنج ويستولون عليها بما فيها من مال ورجال". [2]

وأول ملامح هذا التبدل في الرواية ما يقوله الراوي: "بدا بيت يعقوب الحجري الواسع وبيت سليمان عطارة وجوديت الحجري الواسع أيضاً، وغرفة عصمان القريبة تماماً من الطرف الشرقي للجسر تجمعاً سكنياً جديداً تماماً في كل شيء، نسيجاً آخر في المنطقة". [3]

فيعقوب الذي عرف بشخصيته اليهودية يرد على شاهين حين يسأله عن وجهته فيقول: "إنه حارسُ الجسر وضامنُه، واسمه يعقوب... وإنه سيحرس الجسر ويضمنه بموجب صك الحراسة والضمانة الممنوح له من السلطان. وهو الآن يتدبر شؤونه ببيت من القصب مبطن بالخيش ريثما

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 76.

[2] سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص 285.

[3] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 254.

يشتغل، وريثما تصل منحُ السلطان التي ستمكنه من بناء بيت حجري كبير يقيه وبناته وزواره برد الشتاء، وأنه سيعيش في هذا البيت مع بناته بعدما توفيت زوجتـــه. وســـارع يعقـــوب، وبحركـــة مضطربة، وأخرج من بين ثيابه لفافة ورق راح يفتحها أمام نظر الرجل، داعياً إياه أن يقرأ الكلام المخول له بحراسة الجسر وضمانه، وحرص حرصاً شديداً على أن يريه الخاتم والتوقيع". [1]

إنّ قدوم يعقوب إلى القرية شكّل إرهاصاً بمرحلة جديدة، تتميّز بالخطورة على المكان والرؤية الاستعمارية، بكونه مكاناً خالياً، تصادياً مع رؤية الصهاينة لفلسطين، باعتبارها "أرضاً بلا شـــعب لشعب بلا أرض"؛ ليسوّغوا احتلالها، "فالجسر منذ الأزل لم يحتج إلى حراسة، ولم يضمنه أحد".[2]

وما أسعف يعقوب حقيقة في تمهيد الطريق إلى المكان هو مظاهر الحفاوة التي حظي بها هـــو وبناته من أهل (الشماصنة) وإنزالهم منزلة الضيوف، تيمناً بالأخلاق العربية في تكريم الضـــيف: "في الشماصنة، لقي يعقوب وبناته من التكريم والطمأنينة ما جعل بناته يغرقن في نوم عميق". [3]

وفي ظل حاجة يعقوب إلى إضفاء صفة الشرعية على وجوده الدخيل في القرية، يجد من يبارك وجوده واعتباره ضيفاً مرحباً به "مرحباً بك أيها الجار، أنا شاهين وكيل المعصرة، أرسلني سيدي (سليمان عطارة) لأطمئن على وصولك فحق ضيافتك علينا". [4]

وهذا الترحيب من وكيل المعصرة (شاهين) بإيعاز من (سليمان عطارة)، يعكس تواطؤاً مع هذا الغريب، وهو يختلف عن ترحيب أهل (الشماصنة) البسطاء بيعقوب وبناته، الذين انطلت علـــيهم أكاذيب يعقوب.

وقد نتج عن ذلك أن حدث ما أراده يعقوب "اقتربوا من الجسر وشرعوا يحفرون حفرة واســـعة جداً، من أجل إقامة دعامة كبيرة ثابتة من الحجارة لكي يستند إليها طرف الجسر الشرقي بحبـــل ويعلق في الهواء بحيث يصير الجسر ثابتاً من طرفه الغربي ومتحركا من طرفـــه الشـــرقي، وأن

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص88.
[2] المصدر نفسه، ص 71.
[3] المصدر نفسه، ص 103.
[4] المصدر نفسه، ص 70.

يربط هذا الطرف الشرقي بحبل ويعلق في الهواء، بحيث لا يمر فوقه إلا من يدفع أو يرضى عنه يعقوب، وحينئذ يشد الحبل فينزل الطرف الشرقي ويثبت فوق الدعامة الكبيرة فيمر من يمر وبعدئذ يرفع طرف الجسر الشرقي مرة أخرى، ويظل معلقا في الهواء لا ينزل مرة أخــرى إلا بالــدفع أيضاً". [1]

يكتسب المكان في هذ الرواية دوراً فعالاً في تحريك آلية السرد، فيؤثر في سياق الرواية، عبر سلوك الشخصيات وأفعالها في المكان، والتي يغوص الراوي في دواخلها ويستبطن الشعور لديها.

فكثير من هذه الشخصيات لديه انزياح شعوري عن المكان، لا تشدّه إليه أيّة رابطة، ولا يقيّــده أدنى انتماء، وهذا شأن الغريب عن المكان دائماً، خاصة إن كان غازياً له، بالمقابل "يفرض المكان على الشخصية حالة من الاغتراب فتتعرض الشخصية في جوهرها العقلي والثقافي والاجتمــاعي والنفسي إلى حالة من التشويش والخلخلة؛ ويمارس عليها القمع الفكري باستخدام آليــات الإلغــاء المعنوي والخداع والحيل والحبس والعذاب النفسي".[2]

فيعقوب يقول لسليمان عطارة: "بأنه يحس أن الطبيعة من حوله بكل شجرها ونباتاتها ومائهــا ووهادها وسهولها، والأهالي، والدرب الذي يمشي عليه.. كلها يحس بأنها جدار عــالٍ لا يــدري كيف يجتازه ليعرف ما وراءه". [3]

وقد تصل العلاقة بين هذه الشخصيات والمكان حدّ العداء، كقول يعقــوب أيضــاً: "واســتقبلتنا الأشواك بلونها الأصفر، وأطوالها وأحجامها المختلفة، وبدت الصخور بلا هيئات، بلا رونق. لــم نجد أحداً في استقبالنا، يا سليمان، لا البشر، ولا الشجر، ولا المكان. أنا متشائم يا أخي، ومتعب".[4]

وينسحب إحساس الشخصيات بالاغتراب عن المكان على علاقتهم فيما بينهم، فالذي يجمع هذه الشخصيات في المكان ليس حب المكان أو أية رابطة عاطفية إنما هو المنفعة فقط.

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 250 ــ 251.

[2] علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، ص 247 ــ 248.

[3] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص236 .

[4] المصدر نفسه، ص256 .

لذلك نجد كثيراً من هذه الشخصيات تعاني الضياع والانهيار، كحال يعقوب وبناتــه وســليمان عطارة وراهبات الدير ورحمون الذي "كان لائذا بظل جدار واطئ لأحد الكروم، جدار من حجارة بازلتية سوداء بعضها يشدّ بعضها الآخر كي لا تقع أو تميل، بعــدما أعيــاه الــركض الطويــل والطواف المتعب في الأزقة و الزواريب و البراري الواسعة التي يدّعي رحمــون ملكيتهــا لــه وحده..حين مرّ يعقوب و بناته بمحاذاة رحمون، صرخ بهم و أطال التحديق إليهم..فوقف يعقــوب وبناته وحمارهم وكأنهم مخلوق واحد و قد راحوا جميعا ينظرون إلى رحمون. بدت معالم الرعب ولخوف واضحة على وجه يعقوب و بناته، ورحمون ينظر إليهم نظرات طويلة، سائلة، مستغربة!! ويعقوب يفرك بيديه وقد جحظت عيناه و بناته من خلفه كالقنافذ ينتظرون ماذا ســيقول رحمــون وبماذا سيجيب أبوهن!! و دونما كلمة واحدة لا من يعقوب ولا من رحمون ولا من بناته. مشــى موكب يعقوب الصغير مرة ثانية بعدما استدار رحمون، وعاد إلى ظل الجدار في نومه منــذ أمــد بعيد". [1]

يوضح الراوي تأثر الشخصيات بالمكان وتأثيرها فيه، بغض النظر عن العلاقة بين الشخصيات والمكان، فتسقط هذه الشخصيات إحساسها النفسي على المكان، فــ (مرجانة) تقتبس مــن جمــال الطبيعة، شعوراً نفسياً جميلاً تسقطه على المكان، وتجسده بطريقة حميمية من خلال الحب: "حين التقيت برهومة لأول مرة في الظلام. حكت أصابعنا وتكلمت. ألهبني حين لاحم خده الحارق بخدي المتورد. لا أدري بالضبط كيف تعانق كل شيء فينا أنا وإياه. أحسست بتلاحم الأكف والأصــابع والأذرع، والخدود، والأنفاس، والشفاه، والشعر، كان كالحمى، وكنت في هيجان. وشعرت وإيــاه بأن الدنيا وسعادتها مختزلة بهذه الوقفة".[2].

ينقطع السرد بضمير الغائب، ويتواصل بضمير المتكلم، فيكتسب السرد بعداً آخر، ذلك أن تقلّب الضمائر في الرواية، يمنحها خطاً سردياً واحداً وإيقاعاً متعدداً، فتقول: "وفي الليل، مع أول الليل، أُآخي سياج الحاكورة، أواقف حجارتها، وألمّسُ عليها، فأحسها لينــة طيّعــة، وأســمع أصــوات الحشرات التي ابتردت، فأنتشي بموسيقاها، ورتابة جرسها". [3]

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 79- 78.

[2] المصدر نفسه، ص83–85.

[3] المصدر نفسه، ص83–85.

وتتغيّر حال (مرجانة) بعد نأي (برهومة) عنها، فيأخذ القهر والضيق منها كلّ مأخذ، فتزحف بها الأيام إلى حافة اليأس كسيرة النفس مهيضة الجناح مستسلمة لمشيئة القدر "وحين شرعت تعي أن الدنيا نفاق، وكذب، وشهوات، وشراك، وأمزجة، وتبريرات، ونسيان راحت تلح عليها فكرة الخلاص من كل هذا العذاب، والعيش في أحد الأديرة تائبة، راجية، طالبة المغفرة، وساهرة مع الرب الذي لا ينام أو يغفو". [1]

إنّ الراوي في الرواية يصف المكان بدقائقه، فينطق الشجر والحجر والشوك والهواء والملابس، "كان حفيف سراويلهم مسموعاً، وصوت تلاهث زفيرهم واضحاً، ودهس أقدامهم للأشواك ضاجاً وموحشاً، فقد كانت خطواتهم سريعة وواسعة، وكانت الأشواك والنباتات اليابسة تغطي مساحة من الأرض الشاسعة الممتدة حولهم، الأمر الذي جعل سليمان عطارة يقول ليعقوب: بلادنا جميلة ، ستراها في الأيام القادمة". [2]

وفي حديثه عن المكان يفرق الراوي بين مكانين في الرواية مادياً ومعنوياً، واختلافهما في الدلالة، الأول هو الدير الذي يدور فيه جزء من أحداث الرواية، فمادياً ينتمي الدير إلى الجغرافيا والتاريخ الفلسطيني، وهي دلالة أصالة وعراقة، وسط طبيعة بكر، بموقع مطل في أعالي جبل مشجر، ومعنويّاً أن هذا الدير مكان للحظوة بـ "رضا اللّه، ومحبّة الناس ومساعدتهم دونما غاية، أو شهوة، أو مآرب". [3]

أما الثاني فهو الخان، وعلى النقيض من الدير يرمز مادياً إلى زيف الانتماء إلى الجغرافيا والتاريخ الفلسطيني، فهو مكان طارئ يمتلئ بالحيوانات والخيول والبغال والأسنان الخربة وغيرها، أمّا معنوياً فهو مكان للشعوذة ومرتع للبغاء.

بناء على ما تقدّم شكلّ المكان مكوّناً فاعلاً في السرد، وقد أحسن الروائي توظيفه في خطابه القائم على تفنيد مزاعم اليهود في الاستحواذ على المكان الراسخ في المخيلة الفلسطينية صورة للفردوس المفقود، وإلى هذا المعنى ألمح الشاعر محمود درويش: "الفرق بين الفردوس المفقود

---

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص81 – 82.

[2] المصدر نفسه، ص 150.

[3] المصدر نفسه، ص 44.

بالمعنى المطلق، وبين الفردوس المفقود بالمعنى الفلسطيني، هو خلق حالة الحنين والانتماء النفسي والشرعي من الصراع، ما دام الصراع قائماً، فإن الفردوس لا يكون مفقوداً بل يكون محتلاً وقابلاً للاستعادة".[1]

وقد أفرد لخان يعقوب مساحة كافية كي يتمكن حسن حميد من بسط جزئيات الأكذوبة التي نهض الخان على أساسها، والتي قامت عليها دولة الصهاينة.

4. السوق:

ففي محاولة من الكاتب لتأصيل المكان الفلسطيني نجد الراوي ينهلُ من الذاكرة الشفوية، في خلق صورة متخيلة للسوق في رواية (النهر بقمصان الشتاء)، تتكئ على سرد طقوس وعادات اجتماعية واقتصادية، تلقي الضوء على واقع المكان الزاخر بالحياة، والمنتعش بأهله ومرتاديه، قبل أن تمتد له يد العبث الصهيوني، فتهشم صورته النقية الجميلة. وتحيله إلى مكان للخوف والقلق.

ويتخذُ عنصر الوصف للسوق جانباً مفعلاً؛ لغرض سياسي وفكري، غايته تعميق الصلة بالوطن المغتصب، ووجوده الشرعي، سواء كان وصفاً لجغرافية المكان أو طبيعته؛ ذلك أن الوصف لجغرافية المكان، تأكيد على شرعيته وخصوصيته، أو كان وصفاً لشخصياته، التي تتعاطى مع المكان بوجودها وأفعالها "من أين لهذه السوق كل هؤلاء البشر؟! ومن أين لهؤلاء البشر كل هذه الأرزاق، والبضائع، والحيوانات؟! لقد خلفت ورائي مساحات كبيرة واسعة من الطبيعة الهادئة، ودخلت إلى هذه السوق الصخابة".[2]

فـ "خاصية المكان، ليست محدودة بهيئته الجغرافية، وإنما بالأفكار المنبثقة عنه، وبالصورة المتولدة فيه، وبالتاريخ الذي نشأ عبره". [3]

والراوي في سرده لجماليات المكان وطقوسه، يبدو متفاعلاً مع المكان، تفاعلاً يسهم في نمو الحدث، "تنحني الابنة على جبين أمها وتقبلها وسط غناء عذب، وصيحات فرح تعلن عن اختتام

[1] محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ص 33.

[2] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 13.

[3] ياسين النصر، الرواية والمكان ــ دراسة المكان الروائي، ص 172.

طقس الحناء. فتنهض الفتاة، وتنهض أمها أيضاً. مصحوبتين بعدد من النساء، فينحين جانباً، ويشرعن بالرقص والغناء، بينما تشرع المرأة السمينة بغسل كفّي وقدميّ فتاة جديدة من أجل مباشرة طقس الحناء مرة أخرى!".[1]

ويتجلى هذا التفاعل مع المكان بلغة شاعرية، تؤكد تلازم الشخصية مع المكان "أمشي فتمشي معي الدكاكين الخشبية، والتنكية، والحجرية كما تمشي الأشجار أيضاً وتحاذيني".[2]

وفي آخر الرواية ينتقل المكان من حال الطمأنينة ليتحوّل إلى ساحة للخوف والحذر "انفجارات جديدة في سوق الخالصة، قنابل يدوية انفجرت في أنحاء عدة من سوق الخالصة، وشائعات تروّج بأن خلافات التجار وراء هذه التفجيرات، لكن المؤكد أن وراءها الأيدي اليهودية، لأن تجار سوق الخالصة، تضامنوا، وتعهدوا بأن لا يسمحوا لتجار اليهود بالدخول إلى السوق، والعمل فيها!".[3]

ويرى الباحث أن هناك رؤيتين متغايرتين للمكان: رؤية إيجابية تجسدها الشخصية الفلسطينية، وأخرى سلبية توصم بالعدائية للمكان وأهله، تجسدها الشخصية اليهودية الاستعمارية، بطرق لا أخلاقية.

"وكثيراً ما أغلقت السوق، حين صار الإنكليز واليهود معاً، يلجؤون إلى تعليق بعض المجاهدين الذين قتلوهم في المناوشات، والمواجهات معهم، يعلقونهم بالحبال من رقابهم، وصدورهم وأقدامهم، ويتركونهم يتأرجحون في الفضاء في مقدمة السوق! وقد صار مثل هذا المشهد المؤلم عنواناً لإغلاق السوق .. وعدم دخول الناس إليها!".[4]

لقد نجح الكاتب في تصوير المكان، والتصاق الفلسطيني به، وتعويض فقده بذاكرة مكانية، تغذي عاطفة الحنين إليه، على أمل استرداده في زمن ما.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 241.

[4] المصدر نفسه، ص 242.

5 ــ الحمّام:

"يرد الحمّام في الحياة الشعبية مكاناً لانطلاق الذات، حيث تعرِّي الجسد والعودة إلى الطفولة، وحيث النضج عندما تتداخل تعقيدات الأسرة".[1]

ويكتسب الحمّام في رواية (النهر بقمصان الشتاء)، أهمية خاصة، في أنه يقدِّم نموذجاً على هذا البعد الانفتاحي للروح والجسد، والمتناغم مع جمالية المكان، فيصف الراوي موقع المكان، وهندسته، وفضاءه الطبيعي، وقيمته التاريخية التي تعبق بالأصالة وروح التراث، "في الطرف الغربي من قرية الشماصنة، يقع الحمام العتيق! حمام مبني من الحجر الأسود الغامق، عمره يقدر بمئات السنين. تحيط به غابة من الأشجار الكثيفة، أشجار البطم الضخمة العالية، وأشجار الخروب، وأشجار السرو، والسنديان، بدا الحمام وكأنه كتلة منفصلة عن القرية؛ كتلة جانبية، مخبأة بين دغلة الأشجار الكثيفة".[2]

وينتقل الراوي إلى تقديم وصف داخلي للمكان، فيصف مكوناته، وخصائصها، والتي هُيئت وأعدت، لتلبي حاجة الذات المرتادة للحمام، في ممارسة طقوس الانطلاق، بلا قيود، "في داخل الحمام غرف، وأروقة ومصاطب، وقنوات مياه، وبحيرات، وأجران حجرية واسعة.. وفي المداخل تتوازع المكان المناشف البيض، والأغطية البيض، وسلال الصابون، وقفف الليف.. وبقربها أكياس الكتان الملأى بالحناء المتعددة الألوان، حنة النقب الحمراء اللون، وحنة الهند السوداء، وحنة الحبشة الخضراء، وحنة النوبة الرمادية!".[3]

ويبدو المكان عنصراً جاذباً لكلا الجنسين، رجالاً ونساء، بل يتخطى حدود الجذب إلى حال تفاعلية عميقة، تبين الأثر الإيجابي على مرتاديه، جسدياً ونفسياً، وعلى المستوى الاجتماعي، كاشفاً عن ثقافة مجتمعية تتبلور في هذا المكان، إذ يقصده الرجال طيلة أيام الأسبوع، بينما ترتاده النساء يوم الاثنين فقط، "وذلك لأنه مشهور بمياهه الكبريتية، مياه دافئة في الصيف والشتاء، شبيهة بمياه

---

[1] ياسين النصر، الرواية والمكان ــ دراسة المكان الروائي، ص 126 ــ 127.

[2] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 159.

[3] المصدر نفسه، 160 ــ 161.

الحمة .. وهي ينابيع غزيرة .. يجثم الحمام فوقها بهيكله وامتداده الشاسع!.. هنا في الحمام تعقد صفقات الزواج، هنا مملكة النساء التي تعرفها هؤلاء النساء العجائز .. فهن أميرات المكان..".[1]

وتتباين غايات النساء اللاتي يرتدن الحمام بكثافة، وتتمايز ملامحهن، ويرسم الراوي بلغة قشيبة وصفاً جميلاً لهؤلاء النساء، يشي بتفاعله مع الحدث والمكان في نفس الآن، فيثير في القارئ عنصر التشويق فيقول: "في يوم الاثنين المخصص للنساء، يرى المرء حشود النساء الوافدات كأنهن غابات يتقدمن نحو قلعة الحمام العالية، نساء لهن أشكال وألوان، وأحجام وقامات، نساء لهن وجوه تشبه فلق الرمان بألوانها المدهشة المتعددة، ونساء لهن وجوه أشبه بالمرايا كيفما تلفتن زهت وحكت .. وأشرقت، ووجوه أتعبها الحزن وأرهقتها السنون .. يأتين إلى الحمام ليتخلصن من متاعب الأيام الماضية، وليقفن على الأخبار!".[2]

ويشكل الحمام مرجعاً شعبياً لأهل القرية، فهو "أشبه بالبرلمان، فيه تدور الأخبار، فتحوم مثل الفراش أو الطيور، وفيه تجمر الأحلام، وتنمو الرغائب، وتقص الحكايات، والتواريخ، وتستعاد الذكريات.

كما هو مكان للترويح، ونفض الأعباء، وترادف المسميات، التي يوظفها الراوي لبلورة حياة جديدة، تكتسي بثوب الماضي "هنا في الحمام، لا تدور الحكايات، والأخبار، والقصص، فقط، وإنما تدور كاسات الشاي، وماء الزهر، والزعتر، والمليسة، والمريمية، والليمون المغلي، والكمون المغلي أيضاً. كما تدور على من يرغب، كاسات صغيرة فيها مطحون الزنجبيل المغموس بحب الهال، وقد غلى عليه الماء .. فصار أشبه بالعسل المذاب!". [3]

وينتقل الراوي من حال التوهج في الحمام، إلى حال الانطفاء، فقد غدا عنواناً للفجيعة، إذ طبعت يد الغدر الصهيوني بصمة القتل عليه، فقد "احترقت النساء، والمناشف، والأغطية، والثياب، وخلطات الأعشاب، والأصبغة، والزيوت".[4]

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 160 ــ 162.

[2] المصدر نفسه، ص 160.

[3] المصدر نفسه، ص 161.

[4] المصدر نفسه، ص 163.

ويرى الباحث أن هذه الجريمة المرتكبة في الحمام، تجسيد آخر لعلاقة اليهودي السلبية بالمكان، وكشف عن عدائيته السافرة لكل ما هو جميل؛ فالحمام لم يوصد في وجه اليهود، فهو مكان إنسانيّ، يجسد علائق إنسانية أولاً وأخيراً ولم يكن إلا منبراً للجمال دون اعتبارات عنصرية.

6 ــ الدير:

يستحوذ الدير على حيّز معقول في رواية (النهر بقمصان الشتاء)، ويعمل الكاتب على تقديم صورة إيجابية للدير، تبرز دوره المؤثر في حياة الفلسطينيين، من خلال رعايته واحتضانه لأناس يرون فيه ملاذهم من تجارب مريرة قست بها الحياة عليهم.

فيأتي الراوي بداية على وصف موقع الدير ومن ثم ملامحه الخارجية، بلغة تعكس جماليته فهو "دير بعيد عن القرية، يعلو هامة مرتفع اسمه (مجدلون)، دير مسيج بالأشجار الكثيفة العالية؛ أشجار عتيقة كأنها أم المكان؛ أشجار طالعة من الوادي وبترادف عجيب حتى تصل إلى هامة المرتفع! لا ينفذ من بينها، نحو الدير سوى درب ترابي تضيق عليه الأشجار وتنحني حتى تتلاقى ذؤاباتها في الأعالي مثل عرائش الكلخ؛ درب يتلوى ويغيب كي لا يصطدم بجذوع الأشجار الخرافية، وكي لا يباعد بينها! دير تطل عليه السماء والأشجار والغيوم والطيور، ويطل هو على القرية، والبحيرة، والنهر، والجسر، والبساتين الوسيعة!". [1]

فهو مكان يثير الدهشة والإعجاب ""المكان مدهش، كأنه منارة! سترى، إن وقفت أمام الدير، البحيرة، والنهر، ومدينة صفد، ستحس، لو مددت ذراعيك، أنك قادر على أن تغسل يديك في ماء البحيرة، أو أنك تكاد تلامس أبنية صفد، ستشعر، وهذا رأيي، أنك تعيش في مركبة معلقة في الفضاء وليس في دير ثابت على الأرض!".[2]

ثم ينتقل الراوي إلى وصف الدير من داخله، ورصد العلاقات الإنسانية بين شخصياته، وتلمس همومهم وسيرورة حياتهم، مضفياً عليه أبعاداً إنسانية تتجلى في اللحمة والانسجام والتفاني بين الشخصيات، وإفضائها بما تقدم من حياتها عبر البوح والاعتراف "وطلبت منها أن تريح جسدها

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، 45.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

بالكلام، أن تقلد أمنا السماء، أن تفرغ غيومها من المطر .. كي ترتاح. وأخبرتها أنها قامت بالخطوة الأولى؛ بالخطوة المهمة .. وما عليها الآن إلا أن تعترف؛ أن تقول ما تقدر عليه".[1]

ففي الدير تترافد الأحزان والأحلام، وتتجاذب شخصياته المشاعر المنقسمة "الآن أحس بالدير وكأنه كتاب ضخم، فيه أعمارنا المنهوبة، وقصص الناس وأحزانهم؛ فيه الأحلام، والهواجس، والرغائب، والأشواق المطفأة؛ فيه الحياة المتجددة رغم الانكسارات المتعددة. يبدو الدير كنهر .. ماؤه الناس الحيارى، وضفتاه الآمنون بسلام".[2]

وها نحن نرى الراهب عطايا يوضح سبب لجوئه إلى الدير، ويعزو ذلك إلى حال التشتت التي تعيشها أسرته "كانا يحبان، بلا شك، أبي يحب امرأة أخرى غير أمي. وأمي تحب رجلاً آخر غير أبي. كنت أعرف هذا".[3]

فالدير يستمد فاعليته في البناء الروائي من علاقات الشخصيات، وهو كأي مكان يعمر بأهله، ولا قيمة له من دونهم "موحش الدير من دون الناس، ممراته طويلة، وساحاته واسعة، وسقوفه عالية، وأدراجه متعبة، عقول أهله تركض بأجسادهم في الخارج ..لا يلجم ركضها سوى الصلوات، والخواتيم المرة للشهوات! وأنيس هو الدير، بالناس، بضعفهم، بأرواحهم الحائرة التي يتركونها هنا .. في الهيكل؛ وفي حجرات الاعتراف، وقرب الأيقونات، أرواحهم الذائبة كالشموع، والطرية كحبات الزبيب!". [4]

والدير مكان للعزلة والخلوة الروحية والتأمل، وهو محاط بتقاليد صارمة "حدثني عن فضائل العزلة والتأمل، والتفكير ومراقبة الله، وحراسة نعمه، ومحبته أولاً وأخيراً".[5]

ولنشأة الدير قصة تروي سبب وجوده، ومراحل تطوره: فقد "كان فيما سبق أشبه بالمغارة، توارى فيها أحد القسيسين الذين لم تذكر الذواكر أو الكتب اسمه، هرب من مطارديه إلى أعلى

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 36.
[2] المصدر نفسه، ص 84.
[3] المصدر نفسه، ص 52.
[4] المصدر نفسه، ص 51.
[5] المصدر نفسه، ص 45 ــ 46.

جبل (مجدلون) وهناك، اختبأ في المغارة، لكن فرق الفرسان التي طاردته لحقت به وقتلته داخل المغارة. وتركت جثته نهباً للطيور. في مكان هذه المغارة، أقيم الدير، نقلت الحجارة إليه من الوادي المجاور له .. وبني خلال وقت قصير مكرمة لذلك القسيس".[1]

ويتجاوز الدير في الرواية مهماته الإنسانية في توفير الملاذ للهاربين من الغواية، ليكون على اتصال بمحيطه الاجتماعي كمكان له أهمية ودور في العلاقات الاجتماعية "أنت تأتي إلى الدير لكي تكون على اتصال مباشر مع الناس في القرية، تذهب إليهم، فترى أحوالهم وتباركهم، ويأتون إليك من أجل الصلاة، والمغفرة، والمباركة!".[2]

فنرى التواصل الاجتماعي والإنساني يطبع علاقة القرية بالدير والدير بالقرية "فقد غدت القرية بيتاً واسعاً للرهبان، يذهبون إليها، ويخالطون الناس، يعرفون ما يحزنهم فيفرّجون عنهم، ويعرفون ما يفرحهم، فيسعدون بهم، كما صار الدير بيتا للناس، يأتون إليهم في معظم الأوقات لكي يفكوا عزلته وعزلتنا .. أيضاً". [3]

وتتبلور مواقف الدير الوطنية في مساندة الثورة ضد الإنجليز واليهود؛ ليعبر عن هويته الوطنية بأصدق صورة "أحد الثوار الجرحى ظل في الدير شهوراً عديدة، وهو يتعافى من جروحه وكسوره. تناوبت على تمريضه أكثر من راهبة، ولم يغادر الدير إلا بالبكاء امتناناً للأيدي التي ساعدته، ولم تودعه الراهبات إلا بالبكاء وقد اعتدن على وجوده في الدير!". [4]

فيتحول الدير إلى مكان لتخزين السلاح "اقتطعنا جزءاً من المستودعات، وخزنّا الأسلحة بداخله؛ بحيث بات من يدخل إلى المستودعات يشعر أن نهاية المستودعات موجودة عند الحائط الذي يخفي وراءه أسلحة الثوار".[5].

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

[3] المصدر نفسه، ص83.

[4] المصدر نفسه، ص 181.

[5] المصدر نفسه، ص 182.

وهي رسالة نبيلة تخلد مواقفه الثابتة عبر الأجيال: "لامني الرهبان كثيراً لأنني وافقت على تخزين بعض الأسلحة داخل الدير، فشرحت لهم طويلاً، أننا بعملنا هذا لا نمد ألسنة اللهب إلى داخل الدير، وإنما نشق للدير درباً نحو التاريخ كي لا نكون خارج التاريخ، وبعيداً عن الناس. قلت لهم إننا بعملنا هذا نكون داخل الكتب وداخل الكلام .. ولا نكون على الهامش".[1]

وإن شاب الحذر مواقف بعض الرهبان في البداية من تحول الدير إلى حلقة الوصل في إمداد الثوار بالسلاح "لعل بعض الرهبان اتهموني بالجنون، وهم يرون أسلحة الثوار تنقل إليهم بعربة الدير، داخل أكياس القمح، والشعير، والذرة، والتبن، ترمى لهم في مواقع، ونقاط حددوها لي من قبل!". [2]

وذلك عائد إلى إلى ما قد يقدم عليه الإنجليز من تدنيس للدير، فإننا نرى هذه المواقف تتبدل، فيتفاعل الرهبان مع أحداث الثورة "وقد رأيت محبة الثوار شرارة راحت تنمو لتصير ناراً تدفئ قلوب الرهبان".

وتتساوى الراهبات والرهبان ذكوراً وإناثاً في تقديم العون للثوار إلى درجة المخاطرة، ممزوجاً بالرضى الكامل "لم أر رشيدة فرحة من قبل كما رأيتها حين عادت مع غطاس، وقد أوصلا القنابل للمقاتلين".[3]

ينبع موقف الرهبان في دعم الثوار من قناعتهم بأنهم يدافعون عن وطنهم، وهويتهم الوطنية، يتجسد ذلك في قول الراهب عطايا للانجليز المتخوفين على نقطة التفتيش من نفاذ الثوار إلى إكثر الأمكنة أمنا وحراسة: "إنها بلادهم، يعرفونها .. كما يعرفون أولادهم، وهم يحبونها .. كما يحبونهم تماماً!".[4]

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 182.

[2] المصدر نفسه، ص 183.

[3] المصدر نفسه، ص 184.

[4] المصدر نفسه، ص 185.

7 ــ القدس:

تعدّ رواية (مدينة الله) رواية (القدس) بامتياز، هذا المكان المقدس الذي يجسِّد أبعاد الهوية الفلسطينية التاريخية والدينية والجغرافية والطبيعية، والتي تستمدّ صورها البليغة، ودلالاتها الحيّة من معالم المدينة وجمالياتها التي تعكسها شوارعها العتيقة، ومساجدها وكنائسها وقبابها، وبيوتها وأسوارها وأسواقها وخاناتها وسواقيها، وأفياؤها الظليلة.

وثمة صلة وثيقة بين المكان وعنوان الرواية، الذي يوحي بأن (القدس) مكان روحي مقدّس يجمع كل الناس – بتنوّع مشاربهم ومذاهبهم – على قيم التسامح والمحبة، التي نشرها السيد المسيح (عليه السلام) في دروب القدس وساحاتها؛ وبأنّها ليست حكراً على أية طائفة أو فئة، فـ (أبو العبد صاحب المقهى) يقول لـ (فلاديمير بودنسكي) عن اليهود الذين يريدون أن تكون (القدس) لهم وحدهم: "مجانين، والله العظيم مجانين يا خواجة، لو صارت البلاد لليهود وحدهم لقامت القيامة ... فالقدس كما رأيتها، إنها مدينة الله، ليست لدين بعينه، وليست لبشر بعينهم، إنها مدينة ممدودة على كف الله".[1]

لذلك تكتسب أهميتها التي تميِّزها عن غيرها من المدن، وهذا واضح من إضافة الروائي لفظ الجلالة إلى المدينة، الذي تتشرف به.

وهي قداسة عميقة في التاريخ، تحيل إلى زمن السيد المسيح (عيسى عليه السلام)، ويستدل عليها الباحث من قول (فلاديمير بودنسكي): "هنا، فوق هذه المصطبة، هنا بالضبط جلس سيدنا وحوله تحلّق المريدون ". [2]

ويبدو البعد التاريخي لـ (القدس) مفعّلاً في الرواية، للدلالة على هويتها الفلسطينية وعروبتها الأصيلة في قول (صلاح) أستاذ آثار وحفريات، إنها "مدينة قديمة، أنظر إلى أبنيتها، وإلى أشجار زيتونها، وإلى أسوارها ... لقد تهدّم السور مرّات ومرّات، لكن جذوره باقية، إنه يشبه أهله ... ويخبرنا التاريخ أنّ أحد ملوك اليبوسيين واسمه (مليك صادق) هو الذي اختط وبنى المدينة

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 341.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

سنة 3000 ق.م، وقد سميت أيضاً (يبوس) ... ومن هنا جاءت تسمية القدس بـــ أورســالم، أي مدينة سالم أو مدينة السلام".[1]

فمن المعروف تاريخياً أن اليبوسيين فرع من العرب الكنعانيين، وقد "نشأوا في قلــب الجزيــرة العربية، وترعرعوا في أرجائها، ثم نزحوا عنها مع من نزح من القبائل الكنعانية، وإلى هذه القبائل ينتمون". [2]

فالكنعانيون أسبق إلى الوجود على أرض فلسطين من اليهود الذين جاءوها عابرين، وقد اكتسبت تسميتها (أرض كنعان) نسبة إلى الكنعانيين أول من سكنها، وبهذا يسقط ادّعاء اليهــود التــاريخي بتملكها.

وبموازاة البعد التاريخي لــ (القدس) يبرز لها أيضاً بعد أسطوري، تنعكس ملامحه فــي شــكل علاقة جدلية بين الإنسان الفلسطيني والمكان.

فالأسطورة تحكي عن البنات المقدسيات "أنّ رضابهن الحلو ... حلو لأنّ أمهاتهن أكلن الكثيــر من قرون الخروب". [3]

من الواضح أنّ الهدف من هذا التوظيف، هو رصد تأثير المكان على ساكنيه، فشجر الخــروب من معالم المكان الراسية؛ لذلك فإن الربط بينه وبين قاطن المكان يعكس تجذّر الفلسطيني في مكانه.
ويكتسب المكان في الرواية خصوصيته من تعدديته، التي يرصدها (فلاديمير بودنسكي) بثنائياتها المختلفة، التي تضيف إلى تجربته أبعاداً غنية في معرفة المكان فيقول: "هنا، وفي هذه البلاد، وفي هذه الظروف .. ترى الواقعي والعجائبي والسوريالي والملائكي والشيطاني كائنات من لحــم ودم تمشي معك في الشارع، وتجالسك في المقاهي والمطاعم، وهنا أيضــاً .. تــرى الظلــم، والأذى،

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 167.
[2] عارف العارف، المفصل في تاريخ القدس، ص 37.
[3] حسن حميد، مدينة الله، ص 10.

والخوف، والدم، والقتل، والآهات، والصرخات والاستغاثات، وقلة الحيلة، والصبر..كائنات تجول في المكان مثلما يجول الهواء في الفضاء الرحب". [1]

و(القدس) مكانٌ يشعّ بالسحر الأخّاذ؛ فتستحوذ جمالياتها على زائريها، فـ (الحوذي جو مكملان) جاء زائراً إلى القدس لأسبوع أو أسبوعين من (دبلن) في (إيرلندا)، لكن (القدس) أسرته فقرر البقاء فيها، وها هو ذا يقارن بين المدينتين قائلاً:

"وكلَّما فكّرت بـ (دبلن) العزيزة تنهض جمالية القدس العزيزة، روحانيةُ المكان، قدسية الخطا التي مشاها سيّدنا الجليل، روائح البخور، طيبةُ الناس التي يُراد الفتك بها. هنا وفي كلّ صباح ينفتح أمامي كتاب الصلوات والمحبة، وكتاب الصبر الذي يعيش معانيه الناس، وقد صارت المكاره التي أصابتهم أذيَّاتٍ وندوباً ومواجعَ أبدية؛ دائماً، وفي كلّ صباح، أسأل السماء... ذراعاً أو سياجاً أو قميصاً أو سيفاً أو كلمةً تحمي هؤلاء المظلومين أهلَ الأرض كي لا تموت المحبة؛ كي لا يموت السلام. أصارحك بأنَّ وجودي هنا راح يشعرني بقيمتي، بإنسانيتي... كي أناصر أهلَ سيّدنا الناصري". [2]

فـ (الحوذي جو مكملان) أخذته (القدس) من (دبلن)، وشدّته إليها، رغم مصالحه وارتباطاته الكثيرة هناك، فيرى ذاته وقيمته الإنسانية في دروب (القدس) المفعمة بالروحانية، ومعايشة أهلها الصابرين على الأذى والظلم، بل يبدو متعاطفاً مع آلامهم اليومية، ومعاناتهم في الحفاظ على هويتهم التي تستعصي على الطمس، فتستمد ديمومتها من صمودهم في المكان الذي يتجسد في مقارنة (فلاديمير بودنسكي) بين بيوت (القدس) التي تواجه التهويد وبيوت المستوطنين اليهود، في قوله: "أبنية القدس لها جذور مثل الأشجار، وتلك البيوت القرميديّة لاجذور لها، إنّها أشبه بأعشاش الطيور، رياح رخيّة تأخذها". [3]

ويرى الباحث أن تشبيه بيوت اليهود بالأعشاش، له مدلول رمزي واضح، ذلك أن الأعشاش التي تبنيها الطيور على الأشجار لا جذور لها، فوجودها طارئ وليس ثابتاً، فيسقط الروائي معنى

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 227.

[2] المصدر نفسه، ص 19.

[3] المصدر نفسه، ص 58.

الأعشاش على بيوت اليهود، للإيحاء بالوجود اليهودي الطارئ في فلسطين والقدس، مقابل تجذر الفلسطينيين وانتمائهم لأرضهم، وتجذر الهوية الفلسطينية فيها.

ولئن كرر اليهود سيناريو الطرد لفلسطينيين من بيوتهم في (القدس)؛ في سياق عملية التهويد التي تكتسب زخماً في المدينة، واضطرار بعضهم للإقامة في أكواخ تنكية، فلا يقلل ذلك من إصرارهم وعنادهم على التجذر في الأرض، فـ (أبو مثقال) يقدم لـ (فلاديمير بودنسكي) صورة ناضجة للشعور بالانتماء والتجذر الحقيقي والتشبث بالهوية الفلسطينية قائلاً: "تعرف يا خواجة، حتى هذا الصفيح، هذه الأكواخ، صارت غالية علينا ... لأنها على تماس مع الأرض، هذا التنك، وهذا الصفيح له جذر مثل الشجر، مثل النباتات، وفيه حنيّة مثل حنية البيوت".[1]

وتشكل الأماكن الدينية بوجهيها الإسلامي والمسيحي التي طاف بها الراوي ككنيسة القيامة في (القدس) وكنيسة المهد في (بيت لحم) ومسجد الصخرة في (القدس) أو الحرم الإبراهيمي في (الخليل)، انعكاساً لصورة القدس التاريخية والحضارية، كما أنها حلقة من حلقات المخطط الصهيوني للتهويد، والمس بمشاعر الفلسطينيين الدينية، وهذا ما تعترف به (سيلفا) عن أحد المساجد التي حولها اليهود إلى اصطبل للخيل قائلة: "أحد اليهود اشتراه ورفض أن يكون مطعماً أو حانة للشراب، أو ملهى ليلياً ... روي عنه أنه قال: هذا المسجد جميل جداً، ولا يليق به، بسبب جماله إلا أن يكون اصطبلاً لبضعة بغال، فهو مكان هادئ، والبغال تحب الهدوء".[2]

8 ــ السجن:

السجن من الأمكنة التي أفرد لها الروائي مساحة مهمة، والذي يعد مكاناً نقيضاً لفضاء الحرية الواسع، لذلك شكل "مادة خصبة للروائيين في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي معدّ لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة، إقامة جبرية، غبر اختيارية في شروط عقابية صارمة".[3]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 245.

[2] المصدر نفسه، ص 203.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 55.

ولما كانت حياة الفلسطينيين وأرضهم تمتلئ بسجون الاحتلال الصهيوني، فإن الروائي (حسن حميد) يصور واقع هذه السجون بعذاباتها التي ما زالت مستمرة، في روايته (مدينة الله)، حيث آلاف الأسرى الفلسطينيين يعيشون وراء القضبان في شروط لا إنسانية، وحيث يمارس السجان الإسرائيلي أبشع أساليب القمع والتعذيب بحقهم.

فالسجان الإسرائيلي يبتكر لكسر إرادة السجين الفلسطيني، أساليب جهنمية، ترقى إلى الوحشية، تصفها السجانة (سيلفا) قائلة: "رأيت الأدوات الجهنمية، وأحواض الماء، والحبال التي يعلق بها السجناء، وأجهزة الكهرباء، والدواليب الكاوتشوكية، وأكياس الخيش، والشباك، وقطع الحجارة، والسلاسل الحديدية، والأقشطة والأحزمة، والكلاب المخيفة، والقطط المرعبة، والثعابين، والعقارب، والديوك". [1]

وإلى جانب هذه الأساليب يلجأ السجان الإسرائيلي إلى أسلوب الحرب النفسية على السجين الفلسطيني، للنيل من معنوياته وإرغامه على الاعتراف، فـ (سيلفا) السجانة تخاطب (سعدية) السجينة قائلة: "سعدية، كفى! يريدون قتلك. حاولي أن تقولي شيئاً".[2]

وعندما لا تجد استجابة من (سعدية) تواصل القول بأسلوب خبيث: "أنت دمّرت نفسك باختيارك لهذه الطريق، عليك أن تفهمي أنه لا جدوى من هذه الطريق. فالدولة قوية، وقوية جداً. الآن عليك أن تعترفي... الزمن الآن يمرّ بالآخرين، وأنت لا زمن يمرّ بك. عليك أن تعدي الأيام هنا.. وتنتهي من عدّها كي تخرجي إلى الحياة مثلما تفعل الأخريات، هنا لا حياة، هنا جحيم دائم، عليك أن تعرفي هذا.. فمهما طال الوقت عليك هنا.. ستخرجين، ولكن قبل هذا عليك أن تعترفي.. قولي أي شيء، اكذبي". [3]

فـ (سيلفا) لا تريد مصلحة (سعدية) وإن بدت في الظاهر متعاطفة معها، لكنها في الباطن لها هدف محدد، هو الحصول على اعتراف (سعدية).

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، 126.

[2] المصدر نفسه، ص 149.

[3] المصدر نفسه، ص 149 ــ 150.

فهو تعاطف ظاهري، يرمي إلى التقليل من قيمة المعتقل الفلسطيني للتأثير في نفسيته، وجـرّه إلى فخ الاعتراف.

والسجون، كما رأتها (سيلفا) "مقابر حقيقيّة، ظلم وقهر وإماتة ... وبشر رموا إنسـانيتهم علـى أعتابها ودخلوا إليها". [1].

كما أنها تجسد "العالم السفلي، عالم المقابر والسجون، عالم الغيبوبـة الدنيويـة، حيـث البكـاء ...والانطفاء والموت". [2]

لذلك نجدها تفكر بالرحيل مع (فلاديمير بودنسكي) لا بدافع الحب ولكن كما تقول: "بسبب الشقاء الذي أعيشه يومياً".[3]

فـ (سيلفا) كرهت المكان وكرهت مهنتها إذ تقول: بعد أن رأيت ما رأيته مـن أمكنـة كالحـة وأدوات، ودم، ووسخ، وقرف.. عافت نفسي المكان، وغشيني الغثيان.. فصممت أكثـر أن أتـرك المكان إلى غير رجعة مهما كلّفني الثمن!".[4]

وإذا كان موقف (سيلفا) يعكس هول المعاناة للسجناء الفلسطينيين، فإنه يـدلّ أيضـًا علـى أن الصهيوني يضطر إلى فعل أشياء وارتكاب ممارسات غير مقتنع بها لإثبات أحقيّته في فلسطين.

حتى الديوك وهي طيور جميلة يستعملها السجان الإسرائيلي في إيذاء السـجناء الفلسـطينيين، فتروي (سيلفا) لـ (فلاديمير) قائلة: "ديوك جوّعوها، ثم أطعموها اللحوم حتى اعتادتها طعاماً لها، لقد رأيتها فيما بعد مرات ومرات وهي تنقر أجساد السجناء العارية وكأنها النسور، تنشب مناقيرها

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 124.
[2] المصدر نفسه، ص 123.
[3] المصدر نفسه، ص 323.
[4] المصدر نفسه، ص 126.

في أجسادهم كالمخارز، ثم تعود بما ظفرت به من لحومهم، وعندئذ تتعالى الأنّات والصرخات".[1]

فمشهد الديوك الذي يوظفه الروائي وهي تنقر أجساد السجناء، يناقض مشهدها في رواية (النهر بقمصان الشتاء)، كما رأينا، حيث كانت جزءاً من الحالة الشعبية الفلسطينية الأليفة في الأسواق، وهذا دليل واضح على نزع الصهاينة جماليات الحياة والمكان وتشويهها.

ومن مشاهد التعذيب التي تنقلها (سيلفا) لـ (فلاديمير بودنسكي) في حوارية بينهما، ما مرّ به السجين (صالح الأسمر) من تعذيب لا يطاق، قائلة: "وهل تعرف ما حدث: لصالح الأسمر؟ قلت: لا. قالت: قطعوا عضوه التناسلي. لأنه حلف يميناً أنه سيتزوج عشر نسوان كي ينجبن أبناءً يأخذون بثأره من سجّانيه".[2]

فصالح الأسمر يؤكد صلابة السجين الفلسطيني أولاً، وقدرته على استفزاز السجان الإسرائيلي ثانياً الذي يتلبسه الخوف الدائم، وهو إذ يقطع لـ (صالح عضوه) التناسلي فيريد من ذلك واهماً الحدّ من وجود الفلسطينيين التي ربما تشكل الأجيال القادمة خطراً عليه.

وتضيف (سيلفا): "لم يتركوا طريقة جهنمية من طرائق التعذيب إلاّ وجرّبوها عليه، كووه بأسلاك الكهرباء، وأدخلوه في كيش خيش كبير وأدخلوا معه كلباً شرساً قطع له ثلاث أصابع، وانتزع أذنه، علقوه بالحبال شبحاً أياماً وأياماً، أدخلوا عبوات الأقلام الجافة في عضوه التناسلي، اقتلعوا أظفار يديه بوساطة الملازم الحديدية التي يستخدمها الحدادون والنجّارون". [3]

ويتجسد السجن مكاناً واقعياً، حين يقدمه من جرب قسوته، وذاق عذاباته، كـ (عارف الياسين) الذي سجن ثلاثين عاماً، فيروي معاناته (لفلاديمير بودنسكي) قائلاً: "هناك رأينا الجحيم. قلت: كيف؟ قال: عملنا في الأعمال الشاقة، سلخوا جلودنا، وقلعوا أظفارنا، وكوونا بالكهرباء، والنار، والسكائر، أنظر، عيني هذه، وأشار إلى عينه اليسرى، حرقوها بالسكائر حتى ما عدت أرى فيها.

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 126.

[2] المصدر نفسه، ص 129 ــ 130.

[3] المصدر نفسه، ص 129 ــ 130.

قالوا لي أنت ماركسي، طبقي، يكفي أن ترى بعين واحدة. لا أستطيع أن أصف لك قسوة الحرق وآلامه حين يصيب العين. واحدة من خصيتي خصوها مثل العجول، وضعوها بين عصوين، وطقُّوها.. قل ما شئت عن ذلك الألم الرهيب. إن كنت لا تصدقني، أريك أنني بخصية واحدة".[1]

وإذا كان السجن مكاناً للقهر والإذلال، فهو أيضاً مكان للبطولة الإنسانية، التي يصنعها السجين الفلسطيني بصبره وصموده، فأستاذ التاريخ (أبو تحسين) يتحدى سجانيه قائلاً: "أنا أعرفكم، فأنا من يدرّس تاريخكم للطلاب.. افعلوا بي ما شئتم فأنتم، أبناء اليوم، لن تصلوا إلى الأساليب الجهنمية في التعذيب التي اخترعها أجدادكم ضد أجدادنا.. لدي ما أمتلكه من معاني الصمود والمقاومة ما لا تعرفونه قط... ولديّ من الشجاعة والقدرة على التحمّل ما سيذهلكم".[2]

فموقف (أبو تحسين) يعبر عن عمق الإرادة الفلسطينية المعبأة تاريخياً وثقافياً، والقادرة على صنع المعجزات، فالفلسطيني لا يملك غير إرادته في مقابل وسائل القوة التي يمتلكها عدوّه.

كما يكتسب السجن في الرواية دلالاتٍ إضافيةٍ عميقة، تحيلُ إلى مفهومٍ أشملَ للسجنِ من كونهِ مكاناً محدوداً بمنطقةٍ جغرافيَةٍ ضيِّقة، توصد بواباته على آلافِ الأسرى والمعتقلين، وأبعد من صورته السوداوية بوصفه إطاراً للقمع والإذلال والترهيب وإفناء الأعمار وراء القضبان، مفهومٍ يجسِّد واقع السجن في كل جزئية من حياة الشعب الفلسطيني؛ فيصيرُ المكان برمَّته سجناً كبيراً أبرز ملامحه (البغالة) وحواجز الشرطة الصهيونية التي تمتحن إرادة الفلسطينيين وصبرهم.

ولا يتجسَّدُ شخصُ السجَّانِ فقط في زيِّه الرسمي، بل توجد شخصيات يهودية خارج إطار المؤسسة تتقمص دور السجان، كالعجوز اليهودية (أم أهارون) التي تحصي على (فلاديمير بودنسكي) حركاته وسكناته، فتستدعي الشرطة إذا ساورها أدنى شك في هُوية شخص يزوره، والتي ينصرف عناصرها من المكان حين تتمتم لهم (سيلفا) بكلمات تشبه الشيفرا السرية التي يفشل (فلاديمير بودنسكي) في فك رموزها.

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 209.

[2] المصدر نفسه، ص 211.

فالروائي حاول تأصيل المكان الفلسطيني بكل مكوناته، فنجح في تقديم صورة للمكان، المفتوح على المعاناة والصبر والألم والغطرسة الصهيونية والأحلام والرغبات والأمل.

البيئة الزمانية:

في فيزياء أرسطو– كما نقلها مفكرو العصر الوسيط ــ كان مفهوم الزمان أنه مقياس أو وظيفة للحركة. والزمان متعلق بالحركات الجسمية الفعلية، أي متعلق "بالصيرورة". [1]

ولا بدّ لكل رواية أدبيّة أن تصوّر مرور الزمن، لأن الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، وقد أجمع الكثير من الدارسين "أن الرواية هي فن شكل الزمن بامتياز؛ لأنها تستطيع أن تلتقطه وتشخصه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوجرافية والنفسية".[2]

ويعد الزمن "مظهراً من مظاهر السرد وعنصراً مهماً في بناء الخطاب السردي، فهو الذي ينظم العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات والأمكنة، حيث يعمل على بلورتها ومزجها من أجل تحقيق الخطاب الذي يمنحه شكله وصوره النهائية. ومن ثمة، فهو شرط أساسي لتكتمل بنية السرد".[3]

إذ "لا سرد بدون زمن، فمن المتعذر ان نعثر على سرد خالٍ من الزمن، وإذا جاز لنا ان نفكر في زمن خالٍ من السرد فلا يمكن ان نلغي الزمن في السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد الذي يوجد في الزمن، فعندما نحكي قصة لا بد أن تبدأ من زمن معين ماضٍ او حاضر او مستقبل. [4]

[1] ولسون كولن وجرانت جون، فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد كامل، ص 37.

[2] محمد برادة، الرواية أفقا في الشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، العدد الرابع، ص 22.

[3] حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، ص 132.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 117.

و"الخطابات السردية متعددة بتعدد طرائق وقواعد الخطاب الذي تقدم لنا من خلاله تلك المـــادة القابلة للحكي". [1] ويعد الزمن بوجوهه المختلفة عاملا اساسا في تقنية الرواية لذلك يمكن اعتبـــار الرواية من اكثر الفنون الادبية التصاقا بالزمن تلتقي في هذا مع فن الموسيقى عامة. [2]

كما أن "الشخصيات والاحداث تتحرك وتتشكل في فضاء زمني ولا يتم الســـرد دون ســـيولة الزمن، فاذا فقد الحركة تجمد عند نقطة معينة، وللزمن في الرواية اهمية فنية باعتبـــاره عنصـــرا اساسا في تشكيل البنية الروائية وتجسيد رؤيتها. السرد زمن والوصف في بعض حالاتـــه زمـــن والحوار زمن وتشكل الشخصية يتم عبر الزمن، اي ان كل ما يحدث في الروايـــة مـــن داخلهـــا وخارجها يتم عبر الزمن. والرواية تصاغ في داخل الزمن والزمن يصاغ في داخل الرواية. [3]

وهذا يقرر أن "علاقة الرواية بالزمان هي علاقة نصية عضوية وجوهرية؛ لأنها ليست مجرد إطار لحصر التجربة السردية الخاصة بالتجربة الوجودية للذوات، بل هي علاقة كينونة تصل إلى حدّ تفعيل السرد ضمن منطق سيرورة الزمن من جهة وتفعيل الزمن في نسج السرد مـــن جهـــة أخرى". [4]

فلم يعد الزمن "مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، إذ أصبح الروائيون الكبار يعنتون أنفسهم أشدّ الإعنات في اللعب بالزمن، مثـــل إعنات أنفسهم في اللعب بالحّيز، واللغة، والشخصيات ... حذو النعل بالنعل. حتى كأنّ الرواية فن الزمن". [5]

ويمكن القول إنه إذا أحست الشخصية بالزمن، وتعاملت معه بشكل مباشر، فإن الزمن في هذه الحالة يؤثر في صياغة وعيها وتصرفاتها ورؤيتها للحياة، على عكس الشخصية التـــي لا تـــولي اهتماماً للزمن.

---

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة ــ الوجود والحدود، ص 218.

[2] مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، 39.

[3] المرجع نفسه، ص 42 ــ 43.

[4] حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، ص 119 ــ 120.

[5] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ــ بحث في تقنيات السرد، ص 225.

البيئة الزمانية في روايات حسن حميد:

يمتد زمن المتن الحكائي في رواية (تعالي نطيرأوراق الخريف) من الانتداب البريطاني على فلسطين، مروراً بسقوط عام 1948م، وصولاً إلى سقوط عام 1967م، وما بعده من زمن الثورة الفلسطينية في مرحلتي النقاء والإفساد.

ويمكن الاستدلال على زمن المتن الحكائي، من خلال الإشارات الزمنية التي ترد في سياق البنية السردية، مثل: "في البداية رأيت فرسه البيضاء، التي عرفتها حالاً، وغصصت أنها فرس الأفندي!".[1]

استأثرت فئة الأفندية في زمن الاستعمار البريطاني بالقرار السياسي الفلسطيني، والنفوذ الاجتماعي والاقتصادي؛ لتكون قريبة من نظام الانتداب، وهذا أدى إلى خلق فجوة بينها وبين عامة الشعب الفلسطيني، وتفتيت لحمته بدخولها في صراع المصالح الذي انعكس سلبياً على تطور الحركة الوطنية الفلسطينية، وغذى المشروع الصهيوني في تنفيذ التهجير القسري للفلسطينيين، لنصل إلى زمن المنفى الذي ولدته نكبة عام 1948م، وإلقاء الفلسطينيين خارج أرضهم، فيقول الراوي: "على مقربة من بستان الدبوسي، ابن الشاغور، حط رهط من أبناء قرى سهل الحولة .. وكان الناس طي حيراتهم، وقلقهم وتأففهم، وتعبهم، وحزنهم أيضاً.[2]

ليبدأ زمن فلسطيني مختلف في المخيم، المكان المؤقت الذي يخترق الزمن الفلسطيني بالحيرة والتيه وشعور الفقد والمعاناة اليومية.

ونجد الفلسطيني يطوع الزمان والمكان لإرادته، ليرتبط زمنه بالهزائم والخيبات تارة، وبالأحلام تارة أخرى، فيكون زمن الرواية زمناً درامياً يحتوي على أشكال عديدة من الصراع في الداخل والخارج، تنعكس على شخصيات الرواية، وهم يواجهون ظروف حياتهم القاسية، التي ظلت تلقي بأعبائها على كواهلهم، بالهزائم المتجددة التي يذكرها الراوي: "في تلك الفترة كان العرب غرقى

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 126.
[2] المصدر نفسه، ص11.

في ذيول هزيمة حزيران .. الهزيمة التي كرهها التلاميذ لكثرة ما حدثهم عنها الشلبي، وغيره من الأساتذة ..!".[1]

ولا يلبث أن ينبثق من زمن الهزيمة العربية زمن آخر هو زمن الثورة الفلسطينية، التي أطلت بالكفاح المسلح، فجذبت إليها أبناء المخيم "وجعلتهم، بعد التدريب الطويل، والتعب المضني، وقود الثورة، نارها، وضوءها، كان ذلك في أواخر عام 1967".[2]

فهذه الإشارة توحي بزمن صعود المقاومة الفلسطينية المسلحة بعد هزيمة حزيران 1967م، فيتحول المكان (المخيم) عبر هذا الزمن من رمز للبؤس والحرمان والمكابدة إلى رمز للانتصار على زمن الهزائم والضعف.

ويتخلل زمن المقاومة ازدهار الحركة الثقافية الفلسطينية، التي واكبت البندقية في تعميق الهوية الوطنية الفلسطينية، والدفاع عن الحق الفلسطيني، فيقول الرواي: "في الثلث الأخير من السبعينيات، سافر ناجي درويش إلى بلاد كثيرة، حضر مؤتمرات ثقافية وندوات أدبية ومهرجانات شعرية، وتعرف فيها إلى أهم الشعراء العرب، وبات فعلاً من الشعراء الفلسطينيين المعروفين على نطاق واسع".[3]

وبتعرض زمن الثورة للإفساد، وسقوط كثير من القيادات في فخ المصالح الفردية، يختلف تعاطي بعض الشخصيات مع المكان، فالقيادات التي كانت تحضر للمخيم غابت عنه تماماً، فيذكر الراوي عن أهل المخيم حين جاء (أبو حسن الشلبي) برفقة والده "وتمتموا يا إلهي منذ متى لم يأت الرجل إلى المخيم!! رؤيته أعادتهم إلى الأيام الخوالي .. يوم كان يعرف بيوت المخيم وأهلها والأزقة وأطفالها، وأوراقها المتطايرة والمقبرة وسكانها وحراسها والحيطان، وصور الشهداء القابضة عليها، والأرامل والأمهات والأولاد وما فقدوا!! مضى زمن وغطاه زمن!!".[4]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 65.

[2] المصدر نفسه، ص 69.

[3] المصدر نفسه، ص 216.

[4] المصدر نفسه، ص 244.

وفي رواية (جسر بنات يعقوب) يتوزع الزمن في الرواية على ثلاثة محاور: المحـــور الأول زمن كاتبها ومؤلفها وفق ما يذكره العنوان الاستهلالي في الرواية "إشارة لا بدَّ منها"، "وهذا كتاب فيه مجموعة كتب، وصل الي بالتوراث عن ثلاثة عشر جداً من اجدادي، وقد عثروا عليـــه فـــي خزانة كتب جدنا الرابع عشر العلامة المقدسي المعروف الياس الشمنذوري، الذي عاش في مدينة القدس في بداية القرن الثالث عشر الميلادي ايام المماليك". [1]

والمحور الثاني زمن الراوي (الجدّ) إلياس الشمنذوري، وهو يطابق زمن كاتب المخطوط.

والمحور الثالث الزمن الذي يجمع بين زمن الخيال وزمن الواقع أي زمن المحكي، الذي تذرعه حكاية يعقوب وبناته والذي يستشرف أفق الزمن القادم، ذلك أن الرواية تتجاوز ســـرد الحكايـــة؛ فتستوعب واقعنا الحالي، حيث نرى شخصيات الرواية تعيد إنتاج ذاتها، في الشخصية الصهيونية الحاضرة التي تجسم كل الصفات والمسلكيات الاستعمارية في الاحـــتلال والعنصـــرية والدونيـــة الأخلاقية، والتي تتصل بخيط مبرم بالنموذج المرجعي الذي تقدمه شخصيات الرواية.

ويبدأ زمن المحكي بوصول يعقوب وبناته إلى قرية الشماصنة، وفي سياق تقديم الراوي أحـــد نماذج الادعاء الكاذب ليعقوب، يستعمل تقنية الاستباق، وهي صيغة دالة على المستقبل، فقد استلّ يعقوب من صدره وريقات صفراء وأخذ في قراءتها بصوت مرتفع: "يصادفك في حياتك صخور، وأشواك، ودروب ملتوية، وتمضي بلا أخ أو أب، لكن الرب سيساعدك، وقد وصلت النفس إلـــى هجيرها ويأسها. فلا تقنط، فمن بطون الأشواك يخرج لك طعاماً طيباً، والدروب الملتوية تصل بك إلى ما تودُّ وتشتهي، ومن الناس يسخر لك إخوة وآباء، ومن صلبك يعطيك المعونة والأنس، وعلى الصخور تقف لتبدو، وقد فاقت قامتك قامات الناس، فلا تقنط. وحين تضيق بك الجهات هزّ الجبل الذي يربطك بالرب يستجب لك، فيمسح دمعك وجرحك، ويشد جناحك وخطوك، وينجدك بما تود وتشتهي". [2]

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص87.

يستخدم الراوي في نصّ الدير والرهبان ضمير الغائب بكثرة، ثم ينفتح نحو الرؤية الداخلية من خلال استخدام اسلوب (الاعتراف).

ففي اعتراف أولي، يوظف الراوي (الراهب) المونتاج الزمني في سرد الأحداث، باستعمال الحروف المشددة، فيبقى خط الزمن ثابتاً دون حركة، لكن الذي يتحرك هو وعي الشخصية في المكان، منسجماً مع الزمن النفسي وما يعتور الشخصية من حالة شعورية .

وفي اعتراف آخر يستوفي هذه الصورة إذ يسرد الكاتب اعترافا على لسان الراهب، دون استخدام الحرف المشدد، فيجمع بين رؤيتين للراهب، إحداهما داخلية والأخرى خارجية، فيقول: "حين انتقلت ماريا من ديرنا، تقصدت قبل رحيلها بساعة ان تلتقي بي، وان تتحدث لي (..) فقالت: ليس هنا، اريد ان اعترف (....) ذكرتني بيوم اعترافها الاول". [1]

فماريّا تواصل تعداد الأسباب، ولماذا تريد ان تحل ثوبها؟ ولماذا هي تائبة توبة الحقيقة المطلقة؟ ولماذا كانت تتمنى ان يعجّل الرب بموتها؟.

بعد ذلك ينتقل إلى اعترافها الاخير، سارداً كيف كانت تنظر لجسدها بأنه (بؤرة الرذائل، ومحرقة الاحزان؟.[2]

فالرواية تضم أكثر من زمن ما بين زمن قديم يعود إلى آلاف السنين وزمن ممتد إلى الحاضر وزمن مفتوح على احتمالات يتخيلها الكاتب منن واقع تجربة يعقوب وبناته.

وفي رواية (النهر بقمصان الشتاء) يحدد الزمن السردي للرواية بالمدة التي استغرقتها الأحداث، ويظهر أن زمن المتن الحكائي في رواية "النهر بقمصان الشتاء" يمتد من أواخر العهد العثماني، وبدايات الاستعمار البريطاني لفلسطين، مروراً بسقوط عام 1948م، وصولاً إلى سقوط عام 1967م، وما بعده، أي ما يقارب الثمانية عقود، فهو زمن تراجيدي، يرشح بالمأساة التي ما فتئت

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص12.

ظلالها السوداء قائمة، زمن سلب الأرض والاغتراب، وزمن المقاومة والتضحيات الجسام، والأمل والذكريات الحميمة.

ويوظف الكاتب العديد من الإشارات للدلالة على الزمن، فيرد في الرواية "والله لو سلمه لجندرية العصملية لكان هذا أهون".[1]

فهذه الإشارة تفيد بأن الزمن يعود إلى أيام العثمانيين الذين حكموا المشرق العربي وفي قلبه فلسطين قبل الحرب العالمية الأولى.

ومن الإشارات الزمنية التي توحي بفترة الاستعمار الإنكليزي لفلسطين واقتراب حدث النكبة "الانكليز يستعدون لتسليم البلاد إلى اليهود".[2]

فمن المعروف تاريخياً أن بريطانيا لعبت دوراً حاسماً في إنشاء الوطن القومي لليهود في فلسطين، وكانت لها بصمة واضحة في تشريد الشعب الفلسطيني.

فهذا الزمن الذي يرد في الإشارة زمن معبأ بالخوف والقلق والترقب للأحداث الخطيرة التي تنعكس فيه.

وينتقل بنا الكاتب إلى زمن المقاومة في الستينيات، فيذكر جانباً من جرائم اليهود التي لم تتوقف بعد طرد الفلسطينيين من أرضهم، وملاحقتهم في المنافي بالاعتداءات المتكررة، كما يرد في الإشارة الزمنية الآتية: "في شهر نيسان من منتصف الستينيات هاجمنا الطيران الإسرائيلي بضراوة بالغة".[3]

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 173.

[2] المصدر نفسه، ص 203.

[3] المصدر نفسه، ص 258.

وتأتي الأزمنة في رواية الكاتب متداخلة "من خلال الاستذكار على لسان كل شخصية على حدة، فإنه يرينا نسجاً من نوع خاص، حيث تتدفق الأحداث في الذاكرة دون ضوابط أو حسابات خاصة، ما يجعل شخصياته تتمحور حول الزمان والمكان معاً". [1]

فيقول الراهب عطايا: "قبل سنتين جئت إلى دير الشماصنة! دير بعيد عن القرية، يعلو هامة مرتفع اسمه (مجدلون) دير مسيّج بالأشجار الكثيفة العالية، أشجار عتيقة كأنها أم المكان ... دير تطل عليه السماء والأشجار والغيوم والطيور". [2]

إن الزمن في رواية (النهر بقمصان الشتاء) زمن متحرك، لذا "نجد الشعور يتغير تجاه الزمن من لحظة إلى أخرى، ما يدفع الكاتب إلى التعامل مع لغة جديدة، التي تتناسب مع كل مرحلة من مراحل الفكر الإنساني".[3]

فيقول شتيوي: "وجدت البيت مغلقاً، وقد سدت بوابته بجذوع الأشجار ... بدا وكأنه بيت مهجور من آلاف السنين! فبكيت...". [4]

من هنا يمكن القول إن الكاتب في تعامله مع الزمن المتشابك مع المكان لعب دوراً بارزاً في التأثير على الشخصيات، فهو يجسد وعيها بالمكان واستيعابها للأحداث وتطورها، الذي ينعكس على تطور الشخصيات نفسها.

وفي رواية (مدينة الله) يتعذر على الباحث الإمساك بإطار زمني محدد لأحداثها، على الرغم من ورود بعض الإشارات الزمنية التي تنهل من ذاكرة الفلسطينيين كحرق منبر القائد (صلاح الدين الأيوبي) في المسجد الأقصى المبارك عام 1969م، فيقول الراوي في سياق حديثه عن المنبر البديل: "يقول لنا الدليل صلاح إن منبراً يشبه هذا المنبر أحرقه اليهود في عام 1969م، كان قد أهدي لصلاح الدين الأيوبي من الشام".[5]

---

[1] نادي ساري الديك، قراءة في رواية النهر بقمصان الشتاء، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، ص 42.

[2] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 45.

[3] نادي ساري الديك، قراءة في رواية النهر بقمصان الشتاء، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، ص 44.

[4] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 209.

[5] حسن حميد، مدينة الله، ص 190.

ومن الإشارات الزمنية المبهمة إشارة الحوذي الإيرلندي (جو مكملان) الذي يقول: "لقد أتيت إلى هنا منذ أربعين عاماً".[1]

فهذه الإشارة لا تحدد لنا السنة التي أتى فيها إلى القدس، ومثلها إشارة (وديعة عميخاي) التي احتفظت بالرسائل عشر سنوات "قالت عشر سنوات أو أكثر بقليل".[2]

وتأتي إشارة (أبي مثقال) لإضفاء المزيد من الغموض على الإطار الزماني بقوله: "أنا في مخيم شعفاط منذ خمسة وستين عاماً، جئت إلى هنا وعمري خمس سنوات".[3]

فالزمن عبر هذه الإشارات غير محدد، فإذا انتهت مدة احتفاظ (وديعة عميخاي) بالرسائل عام 2009 م، فإن زمن المتن الحكائي يقع في عام 1999م، وإذا بدأت سنوات (أبي مثقال الخمس والستون) في المخيم عام 1948م، عرفنا أن الزمن يرجع إلى عام 2013 م.

وعلى الرغم فلا عدم تحديد الإطار الزمني للرواية، يبدو تأثير الزمن في بنائها الفني، عبر تشكيل وعي الشخصيات بالمكان الذي ينعكس فيه الزمن واضحاً، عبر تناول الكاتب لزمنين مختلفين ومتناقضين في القدس هما الزمن اليهودي والزمن الفلسطيني.

فالزمن الصهيوني في (القدس) يقوم على عامل الخوف المستمر، نلمح ذلك في عبارة دالة يخاطب بها (فلاديمير بودنسكي) مؤجرته اليهودية (أم أهارون) قائلاً: "لكنكم تعيشون والخوف" [4]

فالراوي يكتشف عبر تجربته الطويلة في القدس، واحتكاكه المباشر باليهود، سواء على الحواجز التي يقيمها (البغالة)، أو عبر حواراته مع بعض الشخصيات اليهودية، أن الخوف يحتل مساحة كبيرة في حياتهم، فيلخص لنا الزمن الصهيوني بالخوف والقلق.

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 6.

[3] المصدر نفسه، ص 245.

[4] المصدر نفسه، ص 156.

إن منشأ خوف اليهود نابع من أنهم لصوص، سرقوا أرض الفلسطينيين، والخوف كما هو معروف هاجس يلازم السارق في كل زمان ومكان.

وباعتبار الخوف ثابتاً من ثوابت اليهود، فإنهم يتعاطون معه بطريقة منهجية، تتجسد في جعله عاملاً إيجابياً، كما نقرأ في اعتراف (أم أهارون) "الخوف أوّل الصحو، آخر الطمأنينة".[1]

فالخوف في منظورها ضروري لضمان الحفاظ على الوجود اليهودي، ولا ترى فيه عاملاً سلبياً، فهو وجه من وجوه القوة التي يثق بها اليهود، التي تتضافر مع تفوقهم العسكري.

وفي الجهة المقابلة، يرى (أبو العبد) نادل مقهى (قلندية)، أن الخوف يكتسب مفهوماً أعمق من رؤية (أم أهارون) قائلاً: "إنهم يولدون ويولد الخوف معهم". [2]

فالولادة والخوف يرتبطان بعلاقة جدلية في صوغ الزمن اليهودي، فالخوف أصيل في الشخصية اليهودية، وهو نقطة ضعفها التي تكسب الفلسطيني قوته التي تنعكس إيجابياً على زمنه في مواجهة الزمن اليهودي بمأزقه الحاد في هذه المواجهة، التي محورها المكان، والذي يوظفه اليهود في سياق إفساد زمن الفلسطينيين.

نجد ذلك في قول (فلاديمير بودنسكي): ""تخطّينا الحاجز الحديديّ بعد انتظار وتفحّص للأوراق... يا لوجوه هؤلاء البغالة! إنها مغلقة كالأقفال. وجوه لا تفصح عن شيء سوى الجهامة والاستعلاء".[3]

ويعكس وصف الراوي لوجوه البغالة بأنها مغلقة كالأقفال، انسداد الأفق على هذه الحواجز، التي يتجمد الزمن الفلسطيني عليها، عبر حال الانتظار المرير، التي تمتد لساعات طويلة، قبل أن تفتح هذه الأقفال.

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 156.

[2] المصدر نفسه، ص 159.

[3] المصدر نفسه، ص 90.

فتعطيل مصالح الناس واحتجازهم في صورة مذلة على الحواجز، قتل لزمنهم وحرق له، يفرغه من مضمونه الوظيفي إلى زمن معبأ بالوجع اليومي.

ومن وجوه السطو على زمن الفلسطينيين في الرواية وسرقته، ما يذكره الراوي من حرمان (أبو العبد) نادل المقهى من حقه في التدريس، بعد نيله "شهادة جامعيّة، شهادة بكالوريوس في الرياضيات، وقد حازها صاحبها بدرجة امتياز".[1]

ويعكس سؤال (فلاديمير بودنسكي) لـ (أبي العبد) دهشته وتعجبه فيقول: "أهذه لك؟ قال: نعم. ها هي مؤطَّرة ومرميَّة منذ عشرين سنة، خلالها لم أدخل مدرسة، ولم أقف أمام تلاميذ".[2]

فحلم (أبو العبد) بأن يكون مدرساً للرياضيات تبخّر، وجهده المبذول في تحصيل العلم صار هباء؛ لتمتزج سنواته العشرون بمعاناة نفسية حادّة، ألقت به خارج حدود الزمن الذي علق عليه الآمال العريضة في خدمة أبناء شعبه بتخريج أجيال متعلمة، تصوغ هويتها الوطنية، وتبني شخصيتها الحضارية.

فإحساس اليهود بالخوف وامتلاء زمنهم به، يدفعهم إلى تصدير هذا الخوف إلى زمن الفلسطينيين، ببعديه النفسي والجسدي، فيسرد لنا الراوي اعتداء (البغّالة) جسدياً على سائق فلسطيني عند الحاجز، الذي قال لهم: "مرحبا، فسألوه من أين يعرفهم حتى يسلّم عليهم، وعندما لم يجب انهالوا عليه بالهراوات.. في الصباح فعلوا الأمر ذاته، ولكن لأن السائق تقدّم نحوهم صامتاً ولم يسلم عليهم".[3]

إن هدف اليهود واضح في خلق حال من الخوف والقلق في الزمن الفلسطيني المفتوح على معجزة الصبر التي تقلق اليهود، فيتوسلون أية ذريعة لمحو الطمأنينة من الزمن الفلسطيني، التي يعمق وجودها الخوف في الزمن اليهودي ويجذره، بتحويل حياة الفلسطينيين إلى نمط ثابت من القلق يجبرهم على ترك المكان، ولعل في قول (أبي العبد) ما يوحي بنجاح اليهود في إدخال القلق

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 40.

إلى نفوس الفلسطينيين أحياناً "أموت في اليوم الواحد ألف ميتة، وأنا أرى ما يفعله هؤلاء البغالة هنا على الحاجز".[1].

ولكن ثمة في زمن الفلسطينيين معادلاً لهذا القلق هو الصبر، فيقول (صـــلاح المقدســـي): " إنّ القهر والاغتصاب والهدم، والتجريف والتغيير والخوف والمنع والتهجير والتزوير والقتل والسجن والصبر والبكاء والانتظار ... كائنات تعيش مع الناس". [2]

ويرى الباحث أن هذه الثنائيات تكشف صور التناقض داخل الزمن الفلســطيني، وربمــا جــاء وصفها بالكائنات إيحاءً بتجددها، سواء أكان سلبياً أم إيجابياً.

بمعنى آخر فإن تجدد القهر الصهيوني يقابله تجدد الصبر والصمود الفلسطيني في الزمان وعبر المكان؛ ليجسد الانتماء للأرض ومحبتها والتشبث بهويتها الفلسطينية الأصيلة، فاليهود "ما استطاعوا خلال السنوات الماضية إذابة هذا الخوف... لن يستطيعوا مهما حاولوا؛ لأن الخوف يولــد معهــم مثلما تولد محبّة الوطن مع الفلسطينيين".[3]

ومن علامات مقاومة الزمن الفلسطيني للزمن الإسرائيلي، ما يترجمه الراوي في سؤاله: "مــن أين يأتي هؤلاء السقاة بهذا الحبور؟ من أين تأتي هؤلاء الخبازات بقدرتهن على الكــلام اللطيــف والابتسام الجميل؟... من أين يأتي هؤلاء الناس... بالصبر، وبالقدرة على الانتظار الطويل المــرّ؟ وكيف تتسع صدورهم لكل هذا النهر... والاستهزاء الذي يبديه البغالة على الدوام؟". [4]

فالزمن الفلسطيني مملوء بالأمل والتفاؤل رغم أدوات القهر والتعذيب الصهيونية التي تسعى إلى تحويله إلى زمن ميت.

فالكاتب نجح عبر الراوي في تفعيل الزمن الفلسطيني وإكسابه أبعاداً حيوية، برؤية موضــوعية محايدة تتخفف من آثار الهزيمة والإحباط، التي يحرص اليهود على ضخها في وعي الفلســطينيين من خلال التفوق العسكري، وستكون الرؤية مختلفة لو كان الراوي عربياً أو فلسطينياً، إذ قد يؤخذ عليه تحيّزه لقومه، في حين يريد الكاتب إظهار الحقيقة بموضوعية كما هي في الواقع.

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص 168.

[3] المصدر نفسه، ص 292

[4] المصدر نفسه، ص 182.

المبحث الثاني: اللغة والأسلوب والخيال الفني في روايات حسن حميد

أولاً : اللغة والأسلوب

أ ــ اللغة:

منذ بزوغ شمس المجتمعات الإنسانية وتبلورها، واكبت اللغة تكوين الإنسان عبر مراحل تطوره التاريخي عضويًا وذهنيًا، حيث شكلت اللغة وما فتئت تشكّل أداة فاعلة في نموّه على الصعيدين العقلي والحضاري؛ لذلك "نجد وجود كلمة أو غيابها في لغة أمراً ذا مغزى".[1]

ويمكن التوصّل عبر اللغة إلى إيجاد مقاربة للواقع، بتحديد "الكيفية التي بها ندرك الواقع ونتصوره، ومن ثم نستنتج – إن جاز القول – أن اللغة تحدث وتبدع الصورة التي تكون لنا عن العالم".[2]

وتعدّ اللغة شرطًا قويًا لبقاء الشعوب وصقل شخصيتها وديمومتها، وبناء خصوصيّتها بأبعادها التاريخية والاجتماعية، فهي مستودع "للخبرة التاريخية والاجتماعية للجماعة التي تتحدث بها، لأن الجماعة تبني الكلمات وفقاً لحاجاتها العملية".[3]

اللغة والرواية الأدبية:

اللغة مدخلٌ أساس لفهم العمل الأدبي واستجلائه، يقودنا للتعرف إلى أفكار الأديب واستلهامها، ذلك أن "تفكيرنا حول الأدب يتم بوساطة اللغة، وأن العمل الأدبي لا يدرك إلا من خلال لغته".[4]

واللغة عنصر فاعل في بناء العمل الروائي، تجمع في إهابها طبيعة العلاقة الروائية بين عناصر السرد الروائي كافّة، فالكتابة السردية هي في الأساس "تشكيل لغوي قبل كل شيء والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات اللغة". [5]

---

[1] مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 132.

[2] حاتم الورفلي، بول ريكور الهوية والسرد، ص 168.

[3] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 16.

[4] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 364.

[5] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 128.

فالرواية الأدبية هي "جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات، والروائي هو منظم علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية، بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل". [1]

وتترك العلاقة بين الرّوائي وشريحة إنسانيّة ما أثرًا واضحًا على رؤيته، يتأتى من تعمق الروائي بلغة هذه الشريحة، بحمولتها اللفظيّة وجمالياتها البلاغية ودلالاتها الرّمزيّة؛ لنجد أنّ اللغة "تفرض نفسها في أحيان كثيرة على الموضوعات الرّوائية، بمعنى آخر كثيراً ما يتم اختيار الموضوع من خلال اللغة".[2]

وحين يشرع الكاتبُ المبدع في توظيف اللغة في نصّه الإبداعي، فإنه يعبّر بذلك "عن مشاعره وآماله المستقبلية، كما أنه في نفس الوقت يعبر عن الحياة النفسية للأمة، ودقة إحساسه باللغة تعني دقة إحساسه بتراثه الحضاري على مدى الأجيال". [3]

شاعريَّة اللغة:

طبع نقّادنا العرب القدماء بصمة واضحة على شاعرية اللغة، وكان لـ (عبد القاهر الجرجاني) أحد أساطين البلاغة العربيّة في القرن الخامس الهجري إسهام مهم في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، عبر نظرية النّظم التي تجسّد جوانب الإبداع في اللغة الشعريّة بتوخي النّاقد معاني النحو من معاني الكلام إذ يقول: "فلست بواجد شيئًا يرجع صوابه إن كان صوابًا، وخطؤه إن كان خطأً إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب في موضعه، ووضع في حقّه أو عومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلامًا قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزيّة وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحّة وذلك الفساد وتلك المزيّة، وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه"[4].

ويعزى اهتمام الجرجاني بالنظم، إلى تمتّع اللغة الشاعرية بالمجاز، حيث مواطن الحسن في الكلام، من استعارات وتشبيهات فيقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 44.

[2] عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 141.

[3] علي عودة، الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص 111.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 78.

كلّما كان أشد، كان إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتآلف للنافر من المسرّة، والمؤلّف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين"[1].

وفي سياق تأكيده على الصورة يرى الجرجاني أن "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنّ محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن ينظر إلى الفضة الحاملة تلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل، وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر إلى مجرد مضاه"[2].

يستنتج من ذلك أن الكلمة رمز لصورة قائمة في ذهن من يقولها، فلا يتم استعمال الكلمة لذاتها بل لإقامة نوع من العلاقة بين شيئين.

ويدور مفهوم الشاعرية في العصر الحديث "حول الإجابة على تساؤل ظلَّ يأخذ شكلاً من الجدل بين نقّاد الحداثة على تنوعهم، كان السؤال المطروح: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية – أية رسالة – عملاً فنيًا". [3]

وهنا يتجسد دور الأديب في عملية الخلق والإبداع، بتوظيف خياله الفني في الارتفاع بلغته عن مستوى اللغة العادية فيكسبها صفة الكلام.

ويرى أدونيس أن ثمة فرقاً بين اللغة الشعرية، والأخرى غير الشعرية، من ناحية الإشارة والإيضاح، إذ تبقى اللغة العادية مقيدة إلى المعنى المعجمي، بينما تحلّق اللغة الشعرية إلى معانٍ أخرى أوسع، بقوله: "إن لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله". [4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 98.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 197.

[3] عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 40.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 125 ــ 126.

ومن خلالها يتم التفريق بين النظم والشعر، فهي "التي تغربل الكلام، فيدخل في رحابها كل ما كان فنيًّا، وتضيق بكل ما كان دون ذلك مستوى وتجعله كلاماً عادياً، ولئن انتهى ديوان العرب إلى الرواية فإنَّها تزينت بالشعر وامتازت به، في كل فصولها ومفاصلها: سرداً ووصفاً وحواراً، عنواناً وعتباتٍ، وكانت وسيلة كما كانت هدفاً".[1]

وعندما بدأت الرواية الأدبية تقيم حواراً مع غيرها من الفنون وتلتصق بها، منفتحة على تقنياتها، ناهلة من سماتها، فقد صارت "نصاً محبوكاً، نضَّاحاً بالشعر، وتشظيات السيرة، والحلم والخرافة، والواقع والأسطورة".[2]

فالعمل الأدبي في فكرته الأساسة "انتقاء من لغة ما، تماماً مثل ما أن النحت ما هو إلا جزلة من الرخام شقت عنها بعض الأجزاء".[3]

ويرى البعض أن "عناصر الأصالة والذاتية والغنائية شروط لازمة في كل عمل فني؛ لأن هذا العمل – الخاص – نتاج إنسان له أشواقه ورؤاه ومواقفه وأحلامه".[4]

الشاعرية في روايات حسن حميد:

يمنح حسن حميد لغته الروائية إيقاعاً شعريّاً عالياً، يسمو بها على لغة النثر العادية، محلقاً إلى أفق اللغة الشاعرية والصورة، بأسلوب بهيّ.

ولا تخلو رواية من رواياته من اللغة الشاعرية، بشكل يؤكد اهتمام الكاتب بالكلمة، ودورها في رفد الفكرة والمضمون، ذلك أن شاعرية الرواية "لا تكون بمقاطعها فحسب بل بمجموعها أيضاً". [5]

---

[1] بلال كمال رشيد، اللغة والرواية، ص 246.

[2] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 172.

[3] آوستن وارين، ورنيه وليك، نظرية الأدب، ص 237.

[4] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 117.

[5] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 34.

ويقدم الباحث نماذج من اللغة الشاعرية في روايات الكاتب على النحو الآتي:

1. "وهذه الأزقة التي تلملم ناسها بالدفء، وتضيق عليهم بالحنان والألفة، فما من اثنين يمران فيها معاً إلا واحتكّا ذراعاً بذراع أو جنباً بجنب، وقد استشعر أحدهما أنفاس الآخر".[1]

يرتفع الكاتب عبر اللغة الشاعرية (بالزقاق) المكان الضيّق في المخيم، وهو مكان واقعي مهمّش إلى مكان شاعري دافئ بالمحبة والقرب، فالمكان الضيّق عادةً يقوّي الروابط بين ساكنيه، فيعيشون الهموم ذاتها.

2. "غير أنه وجد أن الصلوات تقرب بديعة إليه أكثر، تنشرها أمامه مخلوقاً من الثلج الذي يتكون ويتشكل ذرة ذرة في سقوط بديع". [2]

يحلّق الكاتب عبر اللغة الشاعرية، إلى معاني الطهر والنقاء، التي تجسدها دلالة الثلج، فاللون الأبيض يرمز عادة للصفاء والطهارة.

وقد صفت نفس حنّا بالصلوات، فتكشفت له بديعة بكامل نقائها على مراحل؛ ليحلقا معاً إلى أماكن بعيدة من السموّ الرّوحي.

3. "تبتسم دندي .. فأرى التجاعيد راحت تزحف إلى وجهها، إلى حواف ابتسامتها الصافية مثل نبعة الماء، ونحو غماز خدها الشبيه ببحيرة طبريا! ونحو عينيها العميقتين مثل البحار، فأشعر أنها الآن أجمل". [3]

يوظف الكاتب لغته الشاعرية هنا في الربط بين الحبيبة والأرض، التي يستلهم منها صفات الحبيبة.

فمدلول (بحيرة طبريا) يوحي بالتماهي بين الحبيبة والبحيرة في صفائهما وجمالهما. وهو صفاء يعكس – كما يرى الباحث– صفاء الأرض الفلسطينية الذي يعكره اليهود.

4. "وأعلنت للحوذي جاهزيتي، فنهض ذابلاً منحنياً مثل شجرة صفصاف طلع عليها الصباح وهي متلبسة في عتابها الطويل المر للنهر الذي ضافته". [4]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 220.

[2] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 36 – 37.

[3] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 235.

[4] حسن حميد، مدينة الله، ص 42.

يقيم الكاتب بلغة شاعرية علاقة تشابهية بين الحوذي وشجرة الصفصاف، فهو يتحامل على تعبه لخدمة صديقه (فلاديمير بودنسكي)، فتوحي حركته الذابلة بعتاب مضمر يشبه عتاب الشجرة للنهر.

ودلالة العتاب إيجابية؛ لأن العتاب يكون بين الأحبة، فالشجرة تتغذى من النهر، وعلاقة الحوذي وبودنسكي تتغذى بالحب بينهما.

فالكاتب ينحو في لغته إلى الإيحاء، ويتوسل المجاز والرموز ليبلغ بها حدود الشاعرية، بعيداً عن وظيفتها الإخبارية؛ لتبدع واقعاً يتجاوز واقعها الروائي المحض؛ ولتحلِّق في ملكوت الشعر.

اللغة المحكيّة:

يلجأ الكاتب حسن حميد إلى الكلمات المحكية أو العامية في مواضع مختلفة من رواياته الأدبية؛ وبشكل خاص في روايته (تعالي نطيّر أوراق الخريف).

ويكمن هدف الكاتب من توظيف اللغة المحكية، في تأكيد خصوصيّة الإنسان الفلسطيني وثقافته الشعبية، التي سادت في فلسطين قبل النكبة وامتدت إلى المنافي، ليعكس كل تجمع فلسطيني لهجة معيّنة.

إذ تشكّل اللغة المحكية جزءًا من الحكاية الفلسطينية، تحيل إلى المكان الأصل الذي انحدر منه الفلسطينيون، خصوصاً في المخيمات.

فالكاتب يضع القارئ عبر اللغة المحكية في صورة المكان الفلسطيني وتأصيل هويّته، وليكون كذلك أقرب إلى نبض الشخصية الفلسطينية بهمومها وتجربتها في تجمعاتها.

ويمثّل الباحث على اللغة المحكية في روايات حسن حميد وفق الآتي:

1 ــ "أما (خراريف العجايز) فدعونا منها ... رجاء".[1]

يأتي توظيف الكاتب للفظ خراريف العجايز للدلالة على مدى البساطة والتلقائية التي تسكن هذه الشريحة من الناس.

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 46.

التي لا تستند أحاديثها إلى تحليل دقيق أو رؤية معمقة، بل هي مجرد أحاديث تروى وتتناقل للتسلية ومبنية في غالبها على قصص متوارثة لا تصلح للاستناد إليها في تحليل المواقف السياسية والاجتماعية وتقديم رؤية منطقية كما يرى خنيفس الطلال.

2 ــ "أصبح ممسحة للبشر"[1]

يفيد استخدام الكاتب للفظ (ممسحة) بمقدار الإهانة والذل، إذ لو استخدم أي كلمة غير محكية من قبيل أصبح ذليلاً لا يمكن أن تعكس صورة الذل التي يعبر عنها لفظ ممسحة.

فالممسحة تستخدم في تنظيف الأرض وإزالة الغبار والاوساخ، وهذا بحد ذاته كافٍ في توصيف حال الشخصية المتحدث عنها.

3 ــ "ودعيني يا بنتي، واشبعي من رؤيتي".[2]

إن هذه العبارة تعكس مشاعر الدفء العاطفي من أم لابنتها، حيث تشعر القارئ بمدى الحب والحنو والقرب والعفوية في التعبير.

4ــ "لن ترى يا حجي إلا ما يرضيك إن شاء الله"[3].

تعكس اللغة المحكية في هذا المثال جانبًا من طيبة الإنسان الفلسطيني، وأخلاقياته في تعامله مع من يكبره سناً، في ثوب من الاحترام، لا يمكن لغير اللغة المحكية أن تعبر عنه بهذه الصورة المثلى.

5 ــ "صباح الخير ياحبيبي اقعد حتى أشوفك"[4].

تدل هذه العبارة المحكية على تبسط الأم مع ابنها الشهيد، وتوحي بمشهد عاطفي نابع من وجع الأم على فقد ابنها.

إذ إن اللغة المحكية هنا أبلغ في التعبير عن هذا الموقف، وأقرب إلى قلب القارئ.

6 ــ "عرفت فيما بعد أنها صرة ثياب وطعام معاً. فيها ثوب لها، وثوب لأمها، وإسوارة من العاج لأمها أوصتها بأن تأخذها حين تموت؛ الإسوارة ذات لون أبيض صافٍ".[5]

ويفترض بها أن تكون إسورة.

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 22.

[2] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 42.

[3] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 27.

[4] المصدر نفسه، ص 97.

[5] المصدر نفسه، ص 43.

7 ــ "شهادة الرياضيات (الفالصو، الستوك) البايرة هي التي قادتني إلى هذا المقهى".[1]

ويفترض بها أن تكون خالية القيمة، وربما أراد الكاتب من توظيف اللغة المحكية هنا لتأكيد فقدان الشهادة قيمتها، خصوصًا عندما يذكر كلمة (البايرة) والتي يستخدمها الناس العاديون في وصف حال الأرض المجدبة.

ويرى الباحث أن هذه الأمثلة تجسد لهجة الريف الفلسطيني قبل نكبة عام 1948م، ما يؤكد تعمق الكاتب في ثقافة شعبه المحلية.

وهو عندما يتيح لشخصياته أن تتحدث بهذه اللغة، فلكي تكون أصدق في في التعبير عن نفسها "حيث تبنى الكلمة في الرواية مع كلمة الحياة".[2]

ب ــ الأسلوب:

يُعرّف الأسلوب بأنه "طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه".[3]

ويرى محمد يوسف نجم أن الأسلوب هو "الطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يصطنع الوسائل التي بين يديه، لتحقيق أهدافه الفنية".[4]

ويختلف كاتب عن آخر في استثمار هذه الوسائل وتوظيفها، في سبيل إكساب عمله الأدبي سماته الفنية، وهذا الاختلاف مرده – كما يرى الباحث – أن لكل كاتب أسلوبه الخاص، من هنا يمكن القول إن الأسلوب هو "دراسة للإبداع الفردي، وتصنيف للظواهر الناجمة عنه، وتتبع للملامح المنبثقة منه".[5]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 37.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 273.

[3] أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، ص 44.

[4] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص 93.

[5] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 165.

والأسلوب عند ميشال بوتور هو "الطريقة التي تتناسق بها الجمل، الواحدة تلو الأخرى، والمقاطع والفصول. وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية".[1]

الأسلوب في روايات حسن حميد

يعتمد حسن حميد أسلوبًا في رواياته الأدبيّة يتمثل في تقسيم الرّوايات إلى فصول تنضوي تحتها هوامش وحواشٍ وتذييلات واعترافات وتفصيلات تتفاوت في عددها وطولها من فصل إلى آخر، ومن رواية إلى أخرى.

وإنما يلجأ الكاتب إلى هذا الأسلوب – كما يرى الباحث – بغرض إثارة التشويق في نفس القارئ، وكسر حال الملل التي يمكن أن يستشعرها.

وهذا الأسلوب يمنح روايات الكاتب تماسكاً فنياً، وينم عن قدرة الكاتب على الابتكار والتخطيط الفنيين.

ويرى الباحث أن تفتيت الكاتب جسد رواياته باستخدام الحواشي والتذييلات وغيرهما أمرٌ مقصود، ولا يعدّ ضعفاً فنياً، فالقارئ لا يبقى أسير المشاهدة المجردة، ولكنه ينتقل إلى مرحلة الجهود التركيبية التي تتوسل ملء الفراغات في المتن الحكائي.

من هنا تكتسب روايات الكاتب مصداقيتها الفنية إذا نظرنا إلى الوظائف التي تنهض بها هذه التقنيات الأسلوبية، فهي تعرفنا بالشخصيات ودورها السابق أو المتوقع بالأحداث، وتتتبع حالات الحذف في البنى السردية، أو استذكار أحداث سابقة لتسلسل السرد، كما تجسدها روايات الكاتب: (تعالي نطّير أوراق الخريف) و (جسر بنات يعقوب) و (النهر بقمصان الشتاء).

أما في رواية (مدينة الله) فالجديد في أسلوب الكاتب أنّ الرواية تقوم بكاملها على نظام الرسائل. وهي رسائل من نوع مختلف عن الرسائل الأدبية التي تكون بين طرفين: مُرسِل ومُرسَل إليه، ذلك أن الرسائل في (مدينة الله) تسير في اتجاه واحد، وهي التي يرسلها من القدس (فلاديمير

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 35.

بودنسكي) إلى أستاذه (جورجي إيفان) في جامعة (سان بطرسبيرغ)، وتبلغ تسعاً وأربعين رسالة، دون أن يصل أي رد عليها.

وينضوي تحت هذه الرسائل ملحوظات تنقل مشاهدات الرّاوي في القدس وأماكن أخرى تجاورها، بأسلوب يتبنى مواقف أهل البلاد الأصليين، في معاناتهم اليومية، وأحوالهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية وغيرها، بطريقة تشعر القارئ بصدق الراوي، والذي أدى به إلى دخول السجن.

ومن ملامح أسلوب الكاتب أنه يلجأ في رواياته إلى تكرار مفرداتٍ تعطي هذه الروايات سمتاً لغوياً خاصّاً، حيث تكتسب دلالاتها في السياقات التي يوظفها فيها، مثل:

1 ــ همهم:

جاء في لسان العرب أن الهمهمة هي "الكلام الخفيّ، وقيل: الهمهمة تردُّد الزئير في الصدر من الهمّ والحَزن. وهمهم الرجل إذا لم يبيّن كلامه".[1]

ومن أمثلتها في روايات الكاتب:

1. "فتطرده الشتائم والهمهمات، وقد عكر صفوهم وطوى حبهم لسماع المزيد من أخبار أم الشلبي وزوجها .. الذي اختفى!".[2]

ففي هذا المثال يعبّر أهالي مخيم جرمانا في رواية (تعالي نطيّر أوراق الخريف) عن ضيقهم من (خنيفس الطلال) لآرائه النقدية الجريئة، التي لا يحبون سماعها.

2. "وهمهمت مرة ثانية، وقد طال صمتها، كانت تشرق بدموعها". [3]

وفي هذا المثال تعبر (مارّيا) في رواية (جسر بنات يعقوب) عن حزنها المكتوم في اعترافها الأولي، وحال الضيق النفسي الذي يعتريها.

---

[1] ابن منظور، اللسان، مادة همم.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 47.

[3] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 44.

3. "كانت الوجوه مطفأة، متعبة، وعلائم الهلع والخوف مرسومة عليها، الأطفال والنساء يبكون، والشيوخ يصبّرون ويهمهمون!". [1]

ينقل لنا الرّاوي في هذا المثال حال الحزن التي رافقت أهالي قرية (العباسية) في حدث الهجرة القسري، وكيف كان الشيوخ يبثون روح الصبر الممزوج بنبرة يشوبها الأسى الذي تعكسه همهماتهم.

فقد جاء توظيف الكاتب لهذه المفردات في الأمثلة السابقة للتعبير عن حال الضيق والحزن، التي تجسد واقع الناس والشخصيات في رواياته، في ظروف وأوضاع قاتمة.

2 ــ بدا:

يوظف الكاتب هذا الفعل للدلالة على ظهور الحدث وتجليه بأوضح صورة، ومن أمثلته في روايات الكاتب:

1 . لقد بدا له الفلسطينيون جمعاً من الناس، تجمعهم التعاسة والهموم، وقلة الحيلة والرغبة في الحياة[2].

يجسد هذا المثال واقع الفلسطينيين الأليم، إبَان الاغتراب القسري، وتجلي هذا الواقع بمأساويته الذي عاينه الدبوسي أبو رشاد عن قرب، فجاء توظيف الكاتب لفظ بدا لتوضيح صورة اللاجئين.

2. "لقد بدا لمن رآه هو وبناته رجلاً يجر خلفه أحزانه"[3]. أثار مشهد يعقوب وبناته للوهلة الأولى اهتمام أهالي الشماصنة بهيئته الرثة التي توحي بالشفقة، فجاء التعبير بلفظ بدا لإظهار هذا المشهد وتقريبه للقارئ.

3. "فقد بدت الشماصنة في واحد من أيام بكائها الحزين الموجع!"[4].

يظهر الكاتب في هذا المثال حال الشماصنة وقد لفتها غلالة الحزن على استشهاد الشيخ المصباحي على يد الإنجليز، باستخدامه لفظ بدت، ليقرب من أذهاننا حجم هذا الحزن، ويوضح مقداره، وانعكاسه على الناس الذين أثر عليهم رحيل المصباحي وفجعهم.

---

[1] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 152.

[2] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 12.

[3] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 81.

[4] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 217.

4. "بدت البيوت المقدسية وكأنها تسيل من فوق الجبال نحو شرق المدينة وغربها"[1]. يرسم الكاتب في هذا المثال صورة لبيوت القدس ــ التي أسرت الراوي ــ متدفقة بالروعة والجمال، موضّحًا لنا جماليات هذه الصورة وجاذبيتها بتوظيف لفظ بدت، لتقريب أبعادها وملامحها كما أحسّ بذلك الرّاوي نفسه.

3 ــ ها أنذا:

يوظّف الكاتب هنا لفظاً مركباً من: ها التنبيه وضمير المتكلم واسم الإشارة، والهدف من ذلك التأكيد على وجوده في المكان والالتصاق بمعالمه عن قرب، وتنبيه المخاطب إلى ما سيقوله ويرويه عن حلم كان يراوده بزيارة القدس وتأمّل تاريخها وجغرافيتها فإذا به يصبح حقيقة واقعة، بشعور عارم بالفرح والمفاجأة.

وتختص روايته (مدينة الله) بهذا الملمح الأسلوبي، ومن أمثلته في الرواية:

1 . "ها أنذا أكتب إليك من القدس". [2]

2 . "فها أنذا وجهاً لوجه مع كنيسة القيامة، أمشي إليها على شوقي".[3]

3 . "ها أنذا، في منحدر بادٍ، يفصل القدس عن بيت لحم"[4].

4 . "ها أنذا أمضي في هذا الصباح الماطر رذاذاً"[5].

5 . "ها أنذا أدور في شوارع القدس وحيداً، وفي صباح باكر جداً"[6].

ومن الملامح الأسلوبية التي تميّز لغة الكاتب، لجوؤه إلى الإيجاز في الجمل والعبارات، على النحو الذي تجسده الأمثلة الآتية:

1 ــ "ضاعت فلسطين، راحت البلاد، ضيعوها". [7]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 165.

[2] حسن حميد، مدينة الله، ص 9.

[3] المصدر نفسه، ص 65.

[4] المصدر نفسه، ص 88.

[5] المصدر نفسه، ص 289.

[6] المصدر نفسه، ص355.

[7] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 15.

يوجز الكاتب في هذا المثال واقع فلسطين التي آلت إلى الضياع وسقطت في قبضة اليهود، وينعى على العرب وربما على بعض القيادات السياسية الفلسطينية المترهّلة تقصيرها أو تخاذلها.

2 ــ "ضاعت المخلوقة، ضاع أولادها". [1]

يختصر الكاتب في هذا المثال حال فضيّة العطا الله، بعد استشهاد ابنها دحّام، هي وأولادها بعبارة موجزة دالة تنبئ بالسوء.

3 ــ "أغلق الأبواب بوجهي، خذ خطوي، أطفئ بصري، وامح إحساسي".[2]

توجز هذه العبارات المختزلة شعورًا غامرًا بالعاطفة الشوق عند ماريّا، وحال الانخطاف المحموم أمام جاذبية دعّاس.

4 ــ"فبكيت طويلاً، ولعنت الحياة". [3]

تختصر هذه العبارات الموجزة حال الحزن التي اعترت شتيوي حين علم بقتل نعيمة غدرًا، وشعوره الخانق بضيق الحياة وسوداويتها.

5 ــ "أخرجنا أوراقنا وتصاريحنا .. فنظر فيها وهز رأسه، ثم أعادها إلينا".[4]

يختصر الكاتب في هذه العبارات الموجزة حال التضييق والمحاصرة التي تكتنف القدس وأهلها، والمعاناة اليومية على الحواجز العسكرية التي نصبت لإذلال الناس وتذكيرهم بواقع الاحتلال البشع.

إن هذا الإيجاز في الجمل والعبارات الذي يلجأ إليه الكاتب، يهدف إلى تعميق الفكرة التي يريد إيصالها، وإدخال القارئ إلى إحساس الشخصيات ومواقفها.

ثانياً: الخيال الفني والصورة

يرى الرومانسيون أن الخيال هو "الملكة الأولى لدى الإنسان، الملكة الخالقة، القادرة على الوصول إلى الحقيقة".[5]

---

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 103.

[2] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 51.

[3] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 144.

[4] حسن حميد، مدينة الله، ص 224.

[5] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 193.

وقد برز من بين الرومانسيين الناقد (صامويل تيلور كولريدج) الذي قدّم رؤية نظرية للخيال الإبداعي "في سياق النزعة الرومانتيكية، خاصّة في المقدمة التي صدّر بها قصيدته البحّار القديم"[1].

وتعتمد هذه النظرية على تقسيم الخيال إلى نوعين: خيال أولي وخيال ثانوي، فالخيال الأولي عند كولريدج "قوة حيّة وعامل أساسي في كل إدراك إنساني .. وهو ينبئ عن تصوّر مؤداه أن الخيال نشاط إنساني وفعالية لا بدّ منها من أجل أن تكون المعرفة الإنسانية ممكنة؛ وذلك لما يتضمن الخيال في المثالية النقديّة المتعالية من قدرة على إيجاد وحدة للمظهر لأنه وسط بين الحاسّة والفهم، بين الحدوس الحسيّة وتصورات الذهن"[2].

وتتجسد الناحية الإبداعيّة في الخيال الثانوي في "أننا نحن أنفسنا تتغيّر حواسنا وقدرتنا الذهنيّة، ولئن ناسب الخيال الأولي مطالب الحياة العملية، لقد ناسب الخيال الثانوي بما ينطوي عليه من إبداع وإعادة تنظيم، مطالب الحياة المتأملة التي يتردد صداها في الإبداع الفني"[3].

والخيال في تصوّر كولريدج "يجانس معرفة العالم المعتادة، وهذا بحدّ ذاته يعني أنّ الخيال ليس غرابة في الأطوار أو إرخاء وهميًّا لعنان الأهواء غايته التوشية والزينة، ولكنّه بالأحرى تطور للعمليات التي يحتويها أبسط فعل من إفعال الإدراك، ما يعني أنّ فعالية الفنان ليست منبتّة عن إدراك العالم وتعقّله، وليست كذلك هبة تحظى بها طائفة متميّزة تختلف عن الجمهور اختلافًا نوعيًّا"[4].

ويرى جاستون باشلار أن الخيال يمكّن الإنسان من نسج "ما يود من الصور الفريدة المبتكرة، وأن يحول – بفضل "كيمياء" لا حاجة فيها إلى حجر فلسفي – أبسط الأشياء إلى عالم مدهش رائع".[5]

---

[1] عاطف جودة نصر، دراسات أدبية ــ الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 239.

[2] عاطف جودة نصر، دراسات أدبية ــ الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 241.

[3] المرجع نفسه، ص 242 ــ 243.

[4] عاطف جودة نصر، دراسات أدبية ــ الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 242.

[5] محمد علي الكردي، نظرية الخيال عند باشلار، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 11، العدد الثاني.

بمعنى آخر يسمو الخيال بالصورة، ويحلق بها بعيداً عن الأنماط التقليديـــة الجامـــدة، فيعطيهـــا روحها، ويضفي عليها ماء الحياة؛ ذلك أن "الشكل والصياغة الفنية أو الأدبية ليست مجرد ملامـــح خارجية وإنما هي عملية داخلية نشطة في قلب العمل الأدبي أو الفني نفسه، عملية إنارة داخليـــة – لو صح التعبير – وهي بغير شك عملية تابعة للموضوع نابعة من المضمون خادمة لهما أساسا".[1]

ومن المهم أن تنبع الصورة من مضمون العمل الأدبي، فتعمل على اكتشافه وتجسيده "وما أكثر الوسائل الصورية والشكلية التي كشفت للإنسان عن أسرار جديدة في تجربته الحية". [2]

فحين يجدد الكاتب في مضامينه وينوع في تجاربه ويطور من صموره ويحلق في خياله، فهـــو بذلك يحقق لأدبه "رؤية أفسح وأشمل للواقع ووسيلة أعمق وأخصب للتعبير عن تجاربه، مما يتـــيح كذلك مزيداً من التجدد للوسائل التشكيلية نفسها، وهكذا إلى غير حد".[3]

إذًا الخيال في أساسه وجوهره هو "سجل لقدرة الإنسان الإبداعية التي تطورت عبـــر التـــاريخ، والخيال حجر الزاوية في النشاط الإنساني، وهو الذي مكن الإنسان من غزو العـــالم واستكشـــافه وفهمه، ومحاولة السيطرة عليه".[4]

وتتجسد هذه القدرة في تكامل قوتي العقل والروح اللتين تشحذان الخيال، فيصبح قـــادراً عبـــر التوحيد بينهما على استكشاف ملامح الأشياء.

ويوظف حسن حميد الخيال في رواياته بكثرة، وتلعب الذاكرة دوراً حيوياً لديه في استحضـــار أنواع المعرفة التي تختزنها تجربته الأدبية والفكرية، فيتحقق لديه الامتداد في الزمـــان والمكـــان، فيأتي الخيال عنده تعبيراً حياً عن الذاكرة ومكنوناتها، بطاقة لغوية تجسد سعة أفقه.

فيجسد في رواياته خيالات مبتكرة، من ذلك مثلاً: "ولم يدر الاثنان، لا بديعة ولا زوجها كيـــف تواعدا أن يتوادعا قرب ذلك الغدير المسيج بنباتات الجرجير وأعواد القصب، وأشجار الصفصاف

[1] محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

[3] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 21.

[4] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص 22.

الحانية، ومشاتل الطرفا الكثيفة، فتسابقا خطوة خطوة، وابتسامة تستولد ابتسامة، وأحاديث تتناوب مع أحاديث إلى أن وصلا إلى الغدير، فارتمى أحدهما قرب الآخر بصخب طفولي جميل على مرج من النجيل الأخضر، وماجا معاً فوق الأعشاب الطرية، فتلامست الأيدي والأقدام وتعانقت الشفاه".[1]

فهو يرسم صورة خيالية بديعة للحظة نادرة من اللقاء الحميم، تتجسد فيها معاني الرقة والعذوبة والعفوية التي تحيل إلى براءة الطفولة في دلالة على صفاء العلاقة الحميمية ونقاوتها وتلقائية المشاعر والدفء.

علاقة جميلة تستمد جماليتها وبهاءها ونضارتها – كما يرى الباحث – من الخضرة الوارفة للأشجار والنباتات والأعشاب التي تستنبت في نفوس المحبين ربيع الحب المزهر.

ويبتكر الكاتب أحداثاً خيالية غريبة، تدفع القارئ إلى تصديق مجرياتها، مع تأكده بأنها وليدة خيال الكاتب، فتقول مرجانة: "أحسست بتلاحم الأكف والأصابع والأذرع والخدود والأنفاس والشفاه والشعر، كان كالحمّى، وكنت في هيجان، وشعرت وإياه بأن الدنيا وسعادتها مختزنة بهذه الوقفة، خلف حاكورة الدار، وقرب السياج، وبعيداً عن الناس والكلام والطعام والشراب، بعيداً حتى عن الهواء". [2]

ونرى الكاتب ينسج جانباً من العلاقة الفريدة بين بنات يعقوب والمكان الذي نزلنه، بمعنى آخر بين الإنسان والمكان، فيتناوب الإنسان والمكان، إضفاء جمالية متبادلة كل باتجاه الآخر؛ ليتوحدا في كلٍّ جمالي، أوفر روعة وبهاءً.

ففي حين جعل المكان من بنات يعقوب ربات جمال، بمائه الذي اغتسلن به، أكسبن المكان الجميل جمالاً إنسانياً، تجسده الأنوثة الطافحة فقد "بدون بوجوههن اللامعة الصافية المحمرة، وخطاهن القصيرة الرشيقة وكأن الاغتسال أتى على آخر مظاهر التعب، والرخاوة واللامبالاة ...

[1] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 34.

[2] المصدر نفسه، ص 55.

بدون له ــ أي لأبيهن ــ وقد رحن يتراكضن، وأنوثتهن طافحة، كأنهن ربات جمال هبطن فجأة من العالم العلوي لمباركة كل شيء يصادفنه أو يلمسنه أو ينظرن إليه". [1]

فيستحضر الكاتب المكان، ويجسده خيالياً؛ ليعلق في وجدان القارئ، بصورته البكر، قبل أن تطاله يد العبث اليهودية.

فيستمد من الذاكرة صورة المكان الناصعة قبل أن تزحف إليه قوى أطماع الأعداء، كما يرسمه خيال الكاتب بقوله: "دنيا أولى عفوية، أرضها بساط من العشب، الدائم الخضرة، وأطرافها أشجار بالغة الطول، متعددة الأشكال زاهية الألوان، وسماء تدلي غيومها بلطف كالستائر الشفيفة". [2]

فالكاتب يملك خيالاً محلقاً، يكشف عن ثقافه العميقة، ومهارته في الخلق والإبداع، مازجاً بين الواقعي والأسطوري، فهو يذكر في روايته مدينة الله حكاية سلوان قائلاً: "إن القدس كانت حوضة ماء بين عديد من الجبال المحيطة بها ... وحين نهضت البيوت، والأشجار، وبدت الدروب والشوارع انحسر الماء وغار، ولم يبق من شاهد على وجوده سوى حوضة النبع الرطيبة التي ساهرها الناس لتعود بمائها ... فكان أن انتدبت أجمل صبايا القدس نفسها، واسمها سلوان، كي تبيت كل ليلة قرب حوضة النبع تدعو وترجو السماء لتملأ بيدها الرحيمة حوضة النبع بالماء الزلال، وكان لها ذلك ... فأرادت أن تشكر السماء، فدخلت الحوضة، وأسلمت جسده للماء، وما أن طلع الصبح حتى ابتهج الناس، وقد رأو السواقي ملأى، والطيور تحوم تحويمات الجذل، والعتبات مغسولة لامعة، ولم تكن غصة سوى افتقاد سلوان، التي طفا جسدها فوق صفحة الماء".[3]

فالكاتب كما يرى الباحث يبني خياله هنا على أرضية أسطورية، تستمد من الأسطورة خياليتها المحلقة. فهو يوظف رمزاً تاريخياً اكتسب أبعاداً أسطورية، فتأتي لغة الخيال عنده ذات دلالات أسطورية مكثفة.

ويتكئ خيال الكاتب على الحكايات الشعبية التي تكونت وتراكمت في خيال الفلسطيني، عن المدن المسحورة التي ضاعت أو فقدت في مجاهل الصحاري، مسقطاً هذا المعنى على مدينة

---

[1] المصدر نفسه، ص 130.

[2] حسن حميد، جسر بنات يعقوب، ص 110.

[3] حسن حميد، مدينة الله، ص 15.

القدس، التي يشبه انبهار الراوي بها، حال من تملكه تأثر السحر، "قلت: فرج صارحني، هل هذه المدينة مسحورة، قال: لا. قلت: هل هي تدور. قال: كيف؟ قلت هل هي موجودة فوق خشبة مسرح وتدور؟ قال. لا. قلت: هل أنت متأكد يا فرج. قال: أرض هذه المدينة صخر يا خواجة. قلت: لماذا إذاً أراها في كل مرة وكأنني أراها للمرة الأولى. قال: لأنها مقدسة... مدينة خرافية لا تريك كل شيء دفعة واحدة". [1]

ويتجسد خيال الكاتب في صورة العودة التي يتحدث عنها شتيوي في رواية (النهر بقمصان الشتاء)، والتي تحاكي عودة الطيور إلى الجنوب، وفي ذلك إيحاء بالعودة المتخيلة للفلسطيني المشرد إلى فلسطين، التي تمر الطريق إليها عبر الجنوب، حيث إن الكاتب يقيم في سوريا، فيقول: "رأيت أسراباً من طيور القطا، تحلق في السماء على شكل عناقيد الخرز، ماضية نحو الجنوب، إلى الأماكن الأكثر دفئاً، فهمهمت لنفسي، لكأننا نشبه هذه الطيور في عودتنا".[2]

فالطيور تتجه دائماً إلى المناطق الدافئة هرباً من الصقيع في مواسم الهجرة الجماعية لها، والفكرة التي يرى الباحث أن خيال الكاتب يستولدها هي أن الفلسطيني لا يشعر بالدفء إلا في وطنه، فالمنفى بالنسبة إليه صقيع، هو بذلك يشبه الطيور.

ونجد خيال الكاتب موظفاً في وصف السوق الفلسطينية في أكثر من رواية، إذ تبدو السوق في رواية (النهر بقمصان الشتاء)، غنية بالحركة والجمال، ونقاء الحياة الفلسطينية، قبل اقتلاع الشعب الفلسطيني من أرضه، فيقول: "إذ من أين لهذه السوق كل هؤلاء البشر؟! ومن لهؤلاء البشر كل هذه الأرزاق، والبضائع، والحيوانات؟! لقد خلفت ورائي مساحات كبيرة واسعة من الطبيعة الهادئة، ودخلت إلى هذه السوق الصخابة! [1]

وفي وصف الكاتب لسوق العطارين في روايته (مدينة الله) يقول بلغة شاعرية تعكس حيوية السوق وأهله، وتنم عن خيال واسع لديه، يقول: "ها هي ذي واجهات المحال تقابلنا بلمعانها الأخاذ، وكأنها صفحات الينابيع، محال في غاية النظافة والقيافة والترتيب، أرصفة ممدودة أمامها مثل

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 305.

[2] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 205.

[1] المصدر نفسه، ص 13.

الأكف المحناة، مبلطة بالأجر القرميدي، ونساء مثل أعواد الخيزران باكرن السوق بأثوابهن السود المطرزة بألوان بديعة يتخيرن المحال والواجهات".[1]

يحمل كلام الكاتب عبارات مجازية، تسمو فوق التعبير العادي لها عطاء رمزي تجسده الاستعارة المكنية التي يوظفها في تشبيه واجهات المحال في لمعانها، بصفحات الينابيع، بجامع الشفافية والصفاء.

والمعنى الرمزي الكامن هنا أن حال المحال من حال أصحابها، فإذا كانت تحمل كل هذا اللمعان، فإنما يعكس صفاء الروح الفلسطينية في القدس ونقاء شعبها، فـ "طاقة اللغة حين يشحذها المجاز فإنها تنتقل بأشياء العالم الداخلي واحتدامات الذهن، بعتمتها وتجريدها، إلى وضع آخر: ليكون لها حضور الضوء وملمس الحجر". [2]

ويبرز خيال الكاتب على مستوى الشخصية الروائية المتخيلة، فكل شخصياته من إبداع مخيلته، وليست حقيقية، خلقها لمقاربة نماذج واقعية في سلوكها وأفعالها، مضفياً عليها شيئاً من الرمزية.

لذلك نرى الخيال موظفاً في روايته (تعالي نطير أوراق الخريف)، وهو يصوغ ملامح الشخصية الفاسدة في الثورة، التي يمثلها (أبو حسن الشلبي)، فيصور لنا الكاتب بخياله عملية الإفساد المدبرة التي تعرض لها الشلبي قائلاً: "بدت السلافية جذلى وهي تحادثه وترحب به بالانكليزية. وبدا أبو حسن الشلبي مبتسماً وهو يرد عليها.

حالاً جردته من معطفه، وجالسته، ثم، وبعد مرور وقت قصير، اقتادته إلى الحمام، إلى حيث الدفء والراحة والروائح الجميلة، ومن هناك، اقتادته إلى عوالم أخرى، لن ينساها أبداً، وإن كان يتمتم على مسمعها، وباللغة العربية: يا إلهي كم يفهم عباس في التصوير.. وكم هو قلق على راحة (أبو حسن) الشلبي، وسعادته!!".[1]

---

[1] حسن حميد، مدينة الله، ص 263.

[2] علي العلاق، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، ص 180.

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 159

ويأخذنا الكاتب في خياله إلى واحة من الصور الاستعارية، التي يربط فيها بين الأشياء والأفكار، مقيماً علاقة تشابه عبر أدوات التشبيه: الكاف وأشبه ومثل، بلغة شفافة توحي بطاقة شعورية مكثفة في أعماقه، وترتفع فيها وتيرة المجاز والرموز.

فيورد قول (ناجي درويش): "أسرتي التي تهدهد كيس الخبز وتلاطفه، كما تهدهد الأمهات وتلاطف أبناءهن".[1]

فمعنى الهدهدة هنا ذو مدلول رمزي عميق، فالأم حين تهدهد طفلها وتلاطفه إنما تفعل ذلك تعبيراً عن حبها له وحنانها عليه، وتشوقها لعاطفة الأمومة، وهو التشوق الذي تبديه أسرة (ناجي درويش) لكيس الخبز، فتعامله كطفل تسقط عليه مشاعر إنسانية خوفاً عليه، في إيحاء من الكاتب بحال الحرمان والعوز التي تعيشها هذه الأسرة، فتحنو على كيس الخبز كأم انتظرت زمناً قدوم طفلها لتغدق عليه مشاعر الأمومة، فتخاف عليه من نسمة الهواء.

ويسمو خيال الكاتب إلى مناطق بعيدة في توظيف المجازات والاستعارات، كالصورة التي يرسمها للغيوم في الجملة الآتية: "وسماء تدلي غيومها بلطف كالستائر الشفيفة". [2]
فهو يشبه لنا الغيوم الناعمة البيضاء بالستائر الرقيقة التي تشف عما وراءها.

ويرى الباحث أن حسن حميد يملك ناصية اللغة، وقد نجح عبر لغته الجميلة الجاذبة في خلق وابتكار صور خيالية راقية ومعبرة عن إحساسه بالكلمة، وبناء عالمه التخييلي بأسلوب يترك في نفس القارئ اللذة والمتعة.

[1] حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف، ص 174.
[2] حسن حميد، النهر بقمصان الشتاء، ص 10.

الخاتمة

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على رسوله الذي اصطفى وبعد:

في نهاية هذا البحث توصل الباحث إلى عديد من النتائج والتوصيات، يسجلها على النحو الآتي:

أولاً: النتائج

حضر موضوعا الهوية والاغتراب بشكل واضح في الرواية الأدبية الفلسطينية الحديثة وعند الروائي حسن حميد خاصة، استجابة لواقع الشعب الفلسطيني المنفي وتطلعاته إلى تحقيق هويته الوطنية، وقد صور الكاتب في روايته (تعالي نطير أوراق الخريف) معاناة الاغتراب والبحث عن الهوية بالتركيز على المخيم، كما تظهر تجليات الاغتراب واضحة في روايته (النهر بقمصان الشتاء).

وأكد حسن حميد في روايته (جسر بنات يعقوب) زيف هوية الآخر الصهيوني التي توظف الأكاذيب، باستناد الكاتب إلى حقائق تاريخية.

وجسدت روايتا (النهر بقمصان الشتاء) و (مدينة الله) تجليات الهوية الوطنية الفلسطينية، عبر المرويات الشفوية والذاكرة الجماعية في الأولى، وعبر المكان بأبعاده الجغرافية والتاريخية في الثانية.

وبدأ حسن حميد رواياته (جسر بنات يعقوب) و(النهر بقمصان الشتاء) و(مدينة الله) بحيلة سردية عبر إشارة لا بد منها توهم بالواقع.

وتوسل حسن حميد في رواياته ضمير المتكلم بشكل يحيل إلى شخصية الكاتب التي تماهت في رواياته بشخصية الرواي، وسمح كذلك في روايتي (جسر بنات يعقوب) و(النهر بقمصان الشتاء) بتعدد الأصوات لينقل وجهة نظر الرواة.

واعتمد حسن حميد في رواياته على تقنيات السرد المختلفة من استذكار واستباق ووقفة ومشهد حواري وخلاصات وغيرها.

وعكس الحوار في رواياته استبطان الكاتب لشخصياته وهواجسها وتوضيح رؤاها الفكرية ومواقفها، وأخذ الحوار حيزا مهما في رواياته، وجاء أغلبه على شكل الحوار الخارجي بين الشخصيات، ولم يفرد مساحة كبيرة للحوارات الداخلية للشخصيات.

ولم تأتِ الأحداث على نسق زمني متصاعد، أو حبكة تقليدية، فالكاتب كسر رتابة الحدث عبر الرجوعات الزمنية، فالأحداث وردت في فصول مختلفة لا ترتبط ببعضها في لحمة سردية واحدة.

كما وظف حسن حميد الوصف بشكل واضح في رواياته، فوصف الشخصيات والأمكنة بل أنطقها أحياناً، فكان وصافاً ماهراً.

واتكأ حسن حميد في رواياته على أسلوب الحواشي والتذييلات والاعترافات والخلاصات والملحوظات على شكل عناوين فرعية تبعد الملل عن القارئ، وتعكس تركيز الكاتب على الموضوعات التي طرحها.

كما لجأ حسن حميد إلى توظيف اللغة الشاعرية في رواياته بكثرة، أوحت للباحث بحس مرهف امتلكه الكاتب، كما حلق في خياله إلى آفاق خدمت النص، وبينت مقدرته على توظيف الصور المعبرة ببلاغتها الواضحة.

وأعطى حسن حميد المكان اهتماماً خاصاً في رواياته، لأنه مثّل ولا يزال يمثل جوهر الهوية الفلسطينية، ولب المطامع الصهيونية.

التوصيات:

يوصي الباحث الدارسين والباحثين بأن يقوموا بدراسة الأبعاد التراثية في روايات حسن حميد، وأن يتناولوا الأبعاد الرمزية التي تحضر بكثافة في رواياته بدراسات مستقلة.

كما يوصي الباحث بضرورة دراسة اللغة عند حسن حميد.

وفي نهاية هذه الدراسة، فهذا الجهد المتواضع لا أدّعي أني قد وفيت الموضوع حقه، واستكملته من جميع جوانبه، ولكن أحسب أن هذه محاولة ولم أدخر في سبيل ذلك وسعاً، فإن أحسنت فبفضل الله سبحانه وتعالى وتوفيقه وكرمه، وإن أخطأت فمني والشيطان، و الله أسأل أن يوفقني لكل خير.

وأقول كما قال الفاروق عمر رضي الله عنه: "رحم الله من أهدى إلي عيــوبي" فــإن الإنســان ضعيف لا يسلم من الخطأ إلا من عصمه الله بتوفيقه.

وأشكر الله عز وجل على إتمام هذا الجهد.

والحمد لله رب العالمين وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وأصحابه وأتباعه إلى يــوم الدين.

قائمة المصادر والمراجع:

أ – المصادر:

1. حميد حسن:

أ. **تعالي نطيِّرُ أوراق الخريف**، مكتبة الأسرة، كتابات شامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، 1996م.

ب. **جسر بنات يعقوب**، ط4، رام الله: دار الماجد 2004م.

ت. **النهر بقمصان الشتاء**، ط1، سلسلة القراءة للجميع، وزارة الثقافة الفلسطينية ــ الهيئة العامة للكتاب 2005م.

ث. **مدينة الله**، ط1، رام الله: منشورات اتحاد كتاب بالتعاون مع منظمة شعراء بلا حدود 2009م.

2. أبي خازم، بشر، **الديوان**، قدم له وشرحه، مجيد طراد، ط 1، بيروت: دار الكتاب العربي، 1415 هـ – 1994م.

3. التوحيدي، أبو حيان، **الإشارات الإلهية**، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، الطبعة الأولى بيروت: دار القلم، 1981م.

4. الجرجاني، عبد القاهر:

أ. **أسرار البلاغة**، ط3، تحقيق محمد الفاضلي، بيروت المكتبة العصرية 2001.

ب . **دلائل الإعجاز**، ط3، شرح وتعليق محمد التنجي، بيروت: دار الكتاب العربي 1999م.

5. الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، بيروت: دار الكتب العلمية 1988م.

6. درويش، محمود:

أ. **أثر الفراشة** –، ط1، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2008م.

ب. **يوميات الحزن العادي**، ط 4، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2007م.

7. ابن زيدون، **الديوان**، بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب، د.ت.

8. الشنفرى، **لامية العرب نشيد الصحراء لشاعر الأزد**، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة 1985م.

9. بن ضرار، الشماخ الصحابي الغطفاني رضي الله عنه، **الديوان**، بشرح الفقير إليه تعالى أحمد بن الأمين الشنقيطي، مصر: مطبعة السعادة، 1327هـ .

10. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، ط2، حققه وضبط نصّه الدكتور مفيد قمحية دكتوراه في الأدب العربي، بيروت: دار الكتب العلمية 1989م.

11. علوش، ناجي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ط1، بيرزيت: لجنة تراث بيرزيت، 1993م.

12. المعري، أبو العلاء، **سقط الزند**، شرحه: أحمد شمس الدين، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية 2007م.

13. ابن منظور، محمد بن مكرم (أبو الفضل جمال الدين)، **لسان العرب**، ط1، بيروت: دار صادر، 1997.

ب ــ المراجع:

1. أحمد، حفيظة، **بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية** – دراسة نقدية، 1950 – 2000، ط 1، رام الله، فلسطين، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، 2007م.

2. اسكافي، ابتسام، **الهوية الوطنية الفلسطينية في ظل العولمة** – بحث في تغّر الأحوال والعلاقات، ط1، القدس، 2013م.

3. أيوب، محمد،

أ. **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة بين 1973 – 1994م**، ط1، دار سندباد للنشر والتوزيع 2001م.

ب. **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة**، القاهرة: مكتبة النيل، 2006.

4. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي 1990م.

5. بركات حليم، **الاغتراب في الثقافة العربية – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع**، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية 2006م.

6. بوعزة محمد، **تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم**، ط1، الرباط: الدار العربية للعلوم ناشرون 1431هـ ـ 2010م.

7. تليمة، عبد المنعم ، **مقدمة في نظرية الأدب**، كلية الآداب – جامعة القاهرة، 1973، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ص 11.

8. خليل إبراهيم، **بنية النص الروائي (دراسة)**، ط 1، الجزائر: منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، 1431 هـ – 2010م.

9. الخواجة علي، **عين السارد (قراءات في أعمال أحمد رفيق عوض)**، ط 1، رام الله: دار الماجد للنشر والتوزيع، 2005م.

10. خوري، إلياس، **الذاكرة المفقودة**، دراسات نقدية، بيروت: دار الآداب 1990م.

11. دراج فيصل: **قضايا فلسطينية: السياسة والثقافة والهوية**، ط1، رام الله: المجلس الأعلى للتربية والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية 2008.

12. الديك، نادي ساري، **علامات متجددة في الرواية الفلسطينية**، دراسة نقدية تحليلية، الجزء الأول، ط1، عكا: مؤسسة الأسوار 2001م.

13. رجب، محمود، **الاغتراب، كلية الآداب – جامعة عين شمس**، الجزء الأول، الاسكندرية: منشأة المعارف جلال حزى وشركاه، د.ت.

14. الرشود، تمام سلامة عسكر، **البناء الفني في روايات ليلى الأطرش**، ط1، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع 2011م.

15. رشيد، بلال كمال، **الرواية واللغة – دراسة في نماذج مختارة من الرواية الأردنية**، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع 2011م.

16. زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي – إنجليزي – فرنسي، ط1، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، 2002.

17. السعافين، إبراهيم، **تحولات السرد – دراسات في الرواية العربية**، الطبعة العربية: الإصدار الأول، رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع 1996م.

18. أبو السعود، صلاح، **تاريخ وحضارة أرض الرافدين**، سومر– أكد– بابل– آشور، ط1، الجيزة: مكتبة النافذة، 2011م.

19. الشامي، رشاد، **إشكالية الهوية في إسرائيل**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: 1418هـ – 1997م.

20. العارف عارف، **المفصل في تاريخ القدس**، ط 4، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007.

21. عاشور رضوى، **الطريق إلى الخيمة الأخرى دراسة في أعمال غسان كنفاني**، بيروت: منشورات دار الآداب د.ت.

22. عبد الحميد، شاكر، **الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة 2009م.

23. عبد الهادي، فيحاء قاسم، **نماذج المرأة/ البطل في الرواية الفلسطينية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997م.

24. العلاق، علي جعفر، **الشعر والتلقي – دراسات نقدية**، ط 1، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1997م.

25. علي أحمد سعيد، **أدونيس، مقدمة للشعر العربي**، ط2، بيروت: دار العودة 1975م.

26. عودة علي، **الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ط1، رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي 2003م.

27. العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، دار الفارابي، 1990م.

28. قاسم، سيزا أحمد، **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

29. القاضي، عادل، **الهجرة والاغتراب – تأسيس فقهي لمشكلة اللجوء والهجرة**، آية الله العظمى فضل الله (دام ظله)، ط 1، بيروت: مؤسسة العارف للمطبوعات، 1419 هـ – 1999م.

30. قصراوي، مها، **الزمن في الرواية العربية**، ط 4، بيروت: الدار العربية للدراسات والنشر، 2004.

31. كناعنة، شريف، **دراسات في الثقافة والتراث والهوية**، حققه ونقحه وأعده للنشر مصلح كناعنة، رام الله: مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، 2011.

32. مدكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، **مجمع اللغة العربية**، القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية 1403 هـ - 1983م.

33. مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة 1419هـ - 1998م.

34. منيف، عبد الرحمن، **الكاتب والمنفى - هموم وآفاق الرواية العربية**، ط1، بيروت: دار الفكر الجديد 1992م.

35. ناصف، مصطفى، **اللغة والتفسير والتواصل**، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، رجب 1415 هـ- كانون ثان 1995م.

36. نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، الجامعة الأميركية - بيروت، ط 1، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر 1996م.

37. نصر، عاطف جودة، **دراسات أدبية - الخيال مفهوماته ووظائفه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

38. النصر، ياسين، **الرواية والمكان - دراسة المكان الروائي**، ط2، سورية: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع 1430هـ 2010م.

39. الورفلي، حاتم، **بول ريكور - الهوية والسرد**، تونس: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع 2009م.

40. يقطين، سعيد:

أ. **قضايا الرواية العربية الجديدة ــ الوجود والحدود**، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع 2010م.

ب. **الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي 1997م.

ج ــ المراجع الأجنبية:

1. أوئيليه ريال، بورنوف رولان، **عالم الرواية**، ترجمة نهاد التكروري، مراجعة فؤاد التكرلي ود. محسن الموسوي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة 1991م.

2. أوستن وارين ورنيه وليك، **نظرية الأدب**، تعريب الدكتور عادل سلامة أستاذ الأدب الإنجليزي – جامعة عين شمس، الرياض: دار المريخ للنشر 1412هـ – 1992م.

3. باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة: د. محمد برادة، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع 2009م.

4. باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بغداد: دار الحرية للطباعة 1980م.

5. شاخت، ريتشار، **الاغتراب**، ترجمة كامل حسين 1980م.

6. كريس، نانسي، **تقنيات كتابة الرواية – تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة**، ترجمة: زينة جابر إدريس، مراجعة وتحرير مركز التعريب والبرمجة، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون 1430هـ 2009م.

7. ولسون كولن وجرانت جون، **فكرة الزمان عبر التاريخ**، ترجمة فؤاد كامل، مرتجعة شوقي جلال.

د- الدوريات

1. برادة، محمد، الرواية أفقاً في الشكل والخطاب المتعددين، **مجلة فصول**، العدد الرابع، شتاء 1994.

2. بشارة، عزمي، **الكرمل**، فصلية ثقافية، العدد 50 رام الله: مؤسسة الكرمل الثقافية، 1997م.

3. الديك، نادي ساري، قراءة في رواية النهر بقمصان الشتاء، **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، مجلة علمية نصف سنوية محكمة تصدر عن جمعية كليات الآداب في الجامعات أعضاء اتحاد الجمعيات العربية، المجلد الرابع، العدد الأول، 1428هـ - 2007م.

4. **الرواية العربية – ممكنات السرد**، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11 – 13 ديسمبر 2004، الجزء الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت 2008.

5. زكريا، إبراهيم، معنى الاغتراب عند الإنسان العربي، **مجلة العربي**، العدد 194 يناير 1975م.

6. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، **فصول**، عدد 2، مجلد 3، 1982.

7. العياضي، نصر الدين، الهوية الوطنية والتلفزيون: عشر أطروحات لتطليق المسلمات، **مجلة عالم الفكر**، المجلد 38، أكتوبر/ ديسمبر، 2009م.

8. فرنجية، بسام، الاغتراب في أدب حليم بركات- ستة أيام لله- **فصول**، القاهرة السنة 4 العدد 1، خريف 1983.

9. قاسم، سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، **مجلة فصول**، عدد 2، مجلد 3، 1982.

10. القتال، عبير غسان، ذاكرة ضد النسيان – مدينة الله نموذجًا، **مجلة الأسبوع الأدبي**، العدد 1335، 2013.

11. الكردي، محمد علي، نظرية الخيال عند جاستون باشلار، **مجلة عالم الفكر**، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، 1980م.

12. وطفة، علي، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، **مجلة عالم الفكر**، مجلد 27، عدد 2، 1998.

فهرس المحتويات

إقرار ..... أ

شكر وتقدير ..... ب

الملخص ..... ج

الملخص باللغة الإنجليزية ..... د

المقدمة ..... ه

الفصل الأول: حسن حميد: الرواية الأدبية والهُويَّة الفلسطينيَّة .....

توطئة: 1

المبحث الأول: سيرة حسن حميد 3

1- مولده ونشأته: 3

2 – ثقافته: 4

3 – آثاره: 6

أ – المجموعات القصصية 7

ب – الروايات: 7

ج – الدراسات: 8

المبحث الثاني: تجليات الهُويَّة في روايات حسن حميد 9

الفصل الثاني: الاغتراب في روايات حسن حميد .....

المبحث الأول: في مفهوم الاغتراب: 29

الاغتراب في الأدب العربي: 31

المبحث الثاني: تجليات الاغتراب في روايتي (تعالي نطيِّر أوراق الخريف) و (النهر بقمصان الشتاء) لحسن حميد 36

أولاً: تعالي نطير أوراق الخريف 36

ثانياً: النهر بقمصان الشتاء 43

الفصلُ الثالث: الهُويَّةُ والاغترابُ في روايات حسن حميد – دراسة فنيَّة: .....

المبحث الأول: العناصرُ الروائيَّةُ في رواياتِ حسن حميد: 56

1- السَّرد: 56

السَّرد في روايات (حسن حميد):..... 58
أولاً: الاستذكار 75
ثانياً: الاستباق..... 82
ثالثاً – تسريع السرد: 84
1- الخلاصة 84
2- الحذف:..... 85
رابعاً- تعطيل السرد:..... 87
الوقفة:..... 87
2 ــ الحوار:..... 92
أنواع الحوار: 92
الحوار في روايات حسن حميد:..... 93
الحدث والحبكة:..... 114
الحدث والحبكة في روايات حسن حميد:..... 115
الشخصيات:..... 129
الشخصيات في روايات حسن حميد: 130
1. الشخصية المؤسطرة:..... 131
2. شخصية القائد الفاسد: 134
3. الشخصية المدجنة:..... 138
4. شخصية الشهيد: 142
5. الشخصية المتمردة:..... 143
6. شخصية العاشق الوفيّ: 145
7. شخصية الراهب: 148
8. شخصية التابع:..... 150
9. شخصية الشيخ: 151
10. شخصية المرأة: 154
أولاً – المرأة الضحية: 154
ثانياً – المرأة المغوية:..... 155

ثالثاً – المرأة الراهبة: 157
11. الشخصية اليهودية: 159
أولاً – اليهودي الانتهازي: 159
ثانياً – اليهودية البغيّ: 163
ثالثاً – اليهودية السجانة: 164
12. شخصية المتضامن الأجنبي: 166
أولاً – فلاديمير بودنسكي: 166
ثانياً: الحوذي جو مكملان: 167
البيئة الزمانية والمكانية: 169
أولاً – البيئة المكانية: 169
المكان في روايات حسن حميد: 170
1– المخيم: 170
2 – المقبرة: 173
3 ــ الجسر 176
4. السوق: 182
5 ــ الحمّام: 184
6 ــ الدير: 186
7 ــ القدس: 190
8 ــ السجن: 193
البيئة الزمانية: 198
البيئة الزمانية في روايات حسن حميد: 200
المبحث الثاني: اللغة والأسلوب والخيال الفني في روايات حسن حميد 210
أولاً : اللغة والأسلوب 210
أ ــ اللغة: 210
اللغة والرواية الأدبية: 210
شاعريَّة اللغة: 211
الشاعرية في روايات حسن حميد: 213

اللغة المحكيّة: 216

ب ــ الأسلوب: 218

الأسلوب في روايات حسن حميد 219

1 ــ همهم: 220

2 ــ بدا: 221

3 ــ ها أنذا: 222

ثانياً: الخيال الفني والصورة 223

الخاتمة 232

أولاً: النتائج 232

التوصيات: 234

قائمة المصادر والمراجع: 235

أ – المصادر: 235

ب ــ المراجع: 236

ج ــ المراجع الأجنبية: 241

د– الدوريات 242

فهرس المحتويات 244