مجلة الآداب، م٢٧، ع٣، ص ص ٣٠١-٣٤١ جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠١٥م/ ١٤٣٦هـ)

الفكر الاجتماعي في الرواية الأردنية
رواية "شرفة العار" لإبراهيم نصر الله نموذجاً

مريم جبر فريحات

أستاذ مشارك، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية إربد الجامعية

(قدم للنشر في ١٥/ ١٢/ ١٤٣٥هـ، وقبل في ١٧/ ٨/ ١٤٣٦هـ)

الكلمات المفتاحية: رواية، نقد، سرد، فكر.

ملخص البحث: ترمي هذه الدراسة إلى معاينة تجليات الفكر الاجتماعي في الرواية الأردنية، من خلال ما عكسته رواية "شرفة العار" لإبراهيم نصر الله، بوصفها الرواية الوحيدة، في الأردن، التي طرحت موضوعة جرائم الشرف، بجرأة ووضوح وبشكل محوري، ولامست آثار هذه القضية في خلخلة بنية المجتمع وقيمه الاجتماعية، وكشفت في الآن نفسه عن بعض العادات والممارسات كالتسلط والعنف ضد المرأة، كما كشفت عن بعض مفاهيم ومكونات النظام الاجتماعي، كمفاهيم الشرف والعفة والأنوثة والذكورة والبطولة، وما اعترى هذه المفاهيم من تشويه أسهم في تشويه صورة المجتمع وزعزعة بنيانه وانهيار منظومة القيم فيه.

وإلى ذلك، تنظر هذه الدراسة في الموقف الفكري لدى الروائي ودور اللغة والتقنيات السردية في إبراز مضامين العمل الفني، وسير الأحداث فيه، والأجواء الاجتماعية والنفسية لشخوص مجتمع الرواية، في إطاريها الزماني والمكاني المحددين.

تمهيد

من شرفاته الثلاث أطل إبراهيم نصر الله[1] على (الهذيان) ٢٠٠٥، وعلى (رجل الثلج) ٢٠٠٩، وعلى (العار) ٢٠١٠، فقدّم من خلالها ما استطلعه بصر

(١) **إبراهيم نصر الله**، كاتب و شاعر و أديب من مواليد عمّان، الأردن، عام ١٩٥٤م من أبوين فلسطينيين، يعدّ واحداً من أكثر الكتاب العرب تأثيراً وانتشاراً، حيث تتوالى الطبعات الجديدة من كتبه سنوياً، كما تحظى أعماله بدراسات أكاديمية كثيرة، وبترجمات إلى لغات مختلفة. درس نصر الله في مدارس وكالة الغوث في مخيم الوحدات، عمل في مجالات التعليم والصحافة، ومستشاراً ثقافياً في مؤسسات ثقافية مختلفة، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، واتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

له من **الأعماله الشعرية**: الخيول على مشارف المدينة عام ١٩٨٠م. ونعمان يسترد لونه عام ١٩٨٤م. وأناشيد الصباح عام ١٩٨٤م. والفتى والنهر والجنرال عام ١٩٨٧م. وعواصف القلب عام ١٩٨٩م. وحطب أخضر عام ١٩٩١م. وفضيحة الثعلب ١٩٩٣م. والأعمال الشعرية (مجلد) عام ١٩٩٤م. وشرفات الخريف عام ١٩٩٦م. وكتاب الموت والموتى عام ١٩٩٧م. وبسم الأم والابن عام ١٩٩٩م. ومرايا الملائكة ٢٠٠١م. حجرة الناي ٢٠٠٧ م. ولو أنني كنت مايسترو ٢٠٠٩م. وعودة الياسمين إلى أهله سالما ٢٠١١م. وأحوال الجنرال: مختارات من قصائده الملحمية الطويلة: ٢٠١١م. وعلى خيط نور.. هنا بين ليلين) ٢٠١٢.

وله من الأعمال الروائية: براري الحمى عام ١٩٨٥م. والأمواج البرية سردية عام ١٩٨٨م. وعو ١٩٩٠م. =

=ومجرد ٢ فقط ١٩٩٢م ترجمت إلى: الإنجليزية، الإيطالية، التركية. وحارس المدينة الضائعة –١٩٩٨م– بيروت.

ومشروع الشرفات ويتضمن: روايات: شرفة الهذيان ٢٠٠٥م. وشرفة رجل الثلج ٢٠٠٩م. وشرفة العار ٢٠١٠م. وشرفة الهاوية ٢٠١٣م.

وفي الملهاة الفلسطينية صدرت له روايات: طيور الحذر ١٩٩٦م. وطفل الممحاة ٢٠٠٠م. وزيتون الشوارع ٢٠٠٢م. وأعراس آمنة ٢٠٠٤م. وتحت شمس الضحى ٢٠٠٤م. وزمن الخيول البيضاء ٢٠٠٧م، (اللائحة القصيرة لجائزة البوكر العربية عام ٢٠٠٩ م) ترجمت إلى الإنجليزية، تترجم إلى الدنماركية. وقناديل ملك الجليل ٢٠١٢م.

وفي مجال كتب الأطفال صدر له: صباح الخير يا أطفال (شعر) ١٩٨٣م. وأشياء طيبة نسميها الوطن (شعر) ١٩٨٤م.

نال ثماني جوائز عن أعماله الشعرية والروائية منها: جائزة القدس للثقافة والإبداع ٢٠١٢م. وجائزة سلطان العويس للشعر العربي ١٩٩٧م. وجائزة تيسير سبول للرواية ١٩٩٤م. وجائزة عرار للشعر ١٩٩١م. و جائزة رابطة الكتاب الأردنيين ثلاث مرات (أفضل ديوان) عن ثلاث من مجموعاته الشعرية.

الراوي، وما أدركته بصيرته من قضايا سياسية واجتماعية تركت آثارها ووشومها في نفوس الناس وأرواحهم، وكشفت عن أشكال من الصراع مع السلطة بمفهومها الواسع الذي يجاوز السلطة السياسية، ليمتدّ سلطة المجتمع بما هو عليه من جمود وتمترس خلف فكر محكوم بعادات وتقاليد تشلّ حركة الفرد، وتحول دون تحقيق رغباته وطموحاته بالتحرر وبناء الذات الخاصة، دون اعتبار لوظيفة أو مكانة أو جنس.

وهو في هذه الشرفة يطلُّ بأسى بالغ على ما ظلّ يلازم المجتمع من عادات وتقاليد بالية، ما لبثت تنظر للمرأة باعتبارها عنصراً ضعيفاً تابعاً للرجل ومكبلاً بمفاهيم تمنعها من تحقيق ذاتها الإنسانية، بدءاً بكينونتها الإنسانية المتفردة داخل الأسرة، مروراً بتحصيلها العلمي وخروجها للعمل ومواكبتها لما يشهده المجتمع العالمي من تطور تكنولوجي بات من بديهيات الاستخدام العام، لكنه ظل محظوراً عليها، ومشروطاً بفكر مجتمع ذكوري متعنت، كاستخدام الهاتف النقال مثلاً.

هي دعوة لإعادة النظر في مفاهيم مجتمعية سائدة، لكن أصبحت تعتورها كثير من المغالطات، على الرغم مما شهده المجتمع من تقدّم وتحضّر، ومنها مفاهيم الشرف والعفة والبطولة والرجولة، ذلك أن بمقدور الفن أن يكون له من فعل التأثير، ومن ثمّ التغيير، ما لا يوازيه أيّ فعل تنظيريّ آخر، وبخاصة الرواية التي باتت بما تقدمه من نقد اجتماعي "أوسع انتشاراً وأكثر تأثيراً من كثير من المجادلات القانونية والحوارات السياسية والدراسات الاجتماعية، على أهمية ذلك كله. فإذا ما وجدت طريقها إلى المعالجات الدرامية والسينمائية تتعاظم قيمتها ويتعمّق تأثيرها" (عبد القادر، ٢٠١٠).

تتناول الرواية واحداً من الموضوعات التي سبق طرحها في عدد من الروايات العربية، وهو موضوع جرائم الشرف، ومنها "دعاء الكروان" لطه حسين، و"بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، و"سمية تخرج من البحر" لليلى العثمان، و"عين الحياة" لنوال السعداوي، و"الميراث" لسحر خليفة، وأما في الأردن فإن الروايات التي تناولت جرائم الشرف، كَتبتْها كاتبات أردنيات، مقيمات خارج الأردن، وأثارت رواياتهن جدلاً في الأوساط الاجتماعية الأردنية، وأشهرها روايات "اسمي سلمى" لفاديا الفقير، وهي روائية أردنية تحمل الجنسية البريطانية، و"خارج الجسد" لعفاف البطاينة، و"الحب المحرم" لنورما خوري، وجميعها تعرض لقضية العار الذي يلحق بالفتاة وأهلها نتيجة علاقة محرّمة، تدفع

بالأهل إلى قتلها، أو محاولة قتلها غسلاً للعار وانتصاراً لشرف العائلة.

وأما داخل الأردن، فتُعدّ رواية "شرفة العار" لإبراهيم نصر الله الأولى في ترسيخ الرواية كاملة لموضوع جرائم الشرف، على أن بعض كتّاب القصة القصيرة كانوا أسبق في تناول هذه القضية، بالقدر الذي تحتمل القصة القصيرة تقديمه، في ضوء خاصية التكثيف فيها، ومن تلك القصص المبكرة قصة "صمت.. صمت"[٢] لمريم جبر، وتتناول الموت الفجائي الغامض المثير للريبة لإحدى الفتيات، وما أحاطه من صمت مريب وتساؤلات عن سر هذا الموت، في حين يشير السرد، والجملة التي ختمت بها صديقة الضحية القصة، موجهة حديثها للراوي، بما يؤكد أن ثمة جريمة شرف تكمن خلف الحدث: "لا فائدة الآن مما تفعل فقد جنيت عليها وانتهى الأمر". ثم في قصة لمفلح العدوان تحمل عنواناً صريحاً هو "جريمة شرف"[٣] يصوّر فيها حالة الموت المجازي الذي حكم به على المرأة بسبب اتهامها بالخيانة، فسكنت تمثالاً ملحياً موشحاً بالسواد ورحلت هاربة ومجللة أيضاً بصمت مريب ظلّ يسكن عيون زوجها وبنيها وأولي القربى، وظلّ رجلٍ كذب كذبته وصُدّق بما قال ثم تخلّى عنها.

أما "شرفة العار" لإبراهيم نصر الله (إبراهيم)، فهي رواية واقعية تروي حكاية فتاة تقع ضحية خلاف مادي بين رجلين، أخيها والسائق الذي كان يعمل على سيارة أبيها، يرفض أخوها سداد دين للسائق عليه، الأمر الذي يدفع الأخير إلى الاعتداء على الفتاة، شقيقة الأول انتقاماً بشعاً تبدأ بعده سلسلة من الحلقات التي تكبل تلك المرأة، وتُحكم عليها الخناق، بدءاً بظهور حملها ثم السجن، والمؤامرة التي اشترك في نسجها أطراف الحكاية جميعهم، لترمي رصاصات غسل العار قلبَ فتاة ظل معلّقاً حتى لحظاته الأخيرة بالبيت والأم والأب العاجز والأخ الأصغر الذي كان صغير السن ضئيل الجسد بما لا يكفي ليصد عنها هجمة رجال العائلة.

لم تملك أسرة منار حريّة اتخاذ قرار بشأن قضية ابنتها، فقد أدرك الأخ الأكبر (أمين) أنه السبب في ما آلت إليه حال أخته، وحاول مساعدتها ومساعدة والدته التي أعادته لصوابه، وذكّرتْه بأنه السبب في ما

---

(٢) نُشرت القصة في مجلة الفيصل السعودية عام ١٩٨٣، وأعيد نشرها ضمن مجموعة قصصية للكاتبة بعنوان "آخر أحاديث العرّافة" عام ١٩٩٥

(٣) نُشرت القصة ضمن مجموعة "شجرة فوق الرأس"، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٩

حصل لأخته، لكنه، رغم ذلك، أذعن في آخر الأمر لرغبة عمه سالم، وانتهى إلى إطلاق الرصاص على شقيقته، مثلما أدركت الأم براءة ابنتها وحاولت بمساعدة زوجة ابنها أن تخلصها مما هي فيه، وتستر أمرها بالتخلص من الجنين، حتى الأخ الصغير كان يقف خلف باب غرفة أخته محاولاً أن يحميها بجسده الصغير، كان يقول: "سأقتل كلّ من يحاول الاقتراب منها"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٧٥)، وحين همّ أخوها الأكبر أمين بقتلها صرخ فيه "عليك أن تقتلني قبل الوصل إليها"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٧٨)، ثم راح يكرر العبارة نفسها بحضور الشرطة لحمايتها: "سأقتل كل من يحاول الاقتراب منها"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٧٩).

لكن ذلك كله لم يشفع لهم أمام سلطة النظام الاجتماعي الأسري الذي أصدر حكمه وقضى برفع الراية السوداء تمهيداً لقتلها، ولم تعد أسرتها تملك حق الدفاع عن ابنتها، فبدت مسلوبة الإرادة خاضعة مثل بقية أفراد المجتمع لسلطة متوارثة ونظام من العادات والتقاليد التي ربطت مفهوم العفة والشرف بجسد المرأة، كما ربطت مفهوم الرجولة والبطولة بغسل ما يُلحقه ذلك الجسد بالكيان الاجتماعي من عار، لم يقتصر أثره على الفتاة وحدها، بل امتدّ ليشمل أفراد عائلتها جميعاً والجيران من ثَمّ، حتى أن "مرور أيّ فرد من أفراد العائلة في الشارع أصبح بمثابة حفلة تعذيب جهنمية له، في الوقت الذي بدأ الجيران يرون في الراية السوداء نذير شؤم مقيم"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢٠٦)، كما أن "مساحة الحرية التي كانت متاحة لفتيات الحارة تقلّصتْ، إذ لم يعُد من السهل عليهن التحرك أو الغياب طويلاً عن منازلهم، وغدا هبوط الليل قبل عودتهن جرساً ينذر بفضيحة أخرى!!" (نصر الله، ٢٠١٠، ٢٠٦).

يشكل حدث الاغتصاب أهم الأحداث التي شهدتها الرواية، فكان نقطة التحول واستشراف المواقف وتعقدها في اتجاه الكشف عن انقسام رؤية المجتمع تجاه المرأة، ما بين عقلية ذكورية تتمحور حول فكرة القتل دفاعاً عن شرف العائلة، وتتمثل بالعم سالم وبعض رجال العائلة، وعقلية واعية لحجم الظلم الذي وقع على الفتاة، وتتمحور حول فكرة الدفاع ومحاولة الخلاص من أثر الجريمة ودفع الظلم عن المرأة، وتمثّل بالأب والأم وبعض نساء الأسرة، كما أن ذلك الحدث –الاغتصاب– كان من جهة أخرى نقطة تحوّل للكشف عن مناطق أخرى، ليست أقلّ بشاعة ولا ألماً مما حدث لهذه الفتاة، وهو ما تمثّل بما انكشف لمنار في السجن من أشكال أخرى للظلم الذي يلحق بالمرأة.

وقد كان دور المرأة في الرواية سلبياً، على الرغم مما

ظهر في محاولة الأم وزوجة ابنها "نبيلة" إنقاذ البنت مما ألمّ بها، غير أنها لم تستطع أن تقوم بفعل حاسم لتغيير هذا المصير المؤلم للبنت، وكذلك بدا موقف زوجة العم التي لم تمتثل لرأي زوجها، فلم تقاطع بيت أبي الأمين، بل حضرت ورقصت لنجاح منار، ولم تحقد، وأبدت تعاطفاً إنسانياً مع الأب الذي كان بأعوامه الستين منهكاً يرقص فرحاً بالنتيجة التي ظل يعمل من أجل تحققها ليل نهار ليوفر لابنته ما تحتاجه لتكمل تعليمها المدرسي ومن ثم الجامعي.

ثمة معايير مزدوجة ومتناقضة في تعامل العقلية القبلية/ الذكورية، تجاه ما يصدر عن الرجل والمرأة من سلوكيات، فما يُقبل من الرجل لا يُقبل من المرأة، وما يتم السكوت عنه من سلوك الرجل، لا يتم السكوت عنه فيما يخص المرأة، وقد كشفت الرواية عن ذلك التواطؤ الاجتماعي الذي غفر لأمين الأخ الأكبر للفتاة الضحية "منار"، ما كان يقوم به من أفعال، سواء كان في خيانته لزوجته، ومن ثم إجبارها وبقية أفراد الأسرة على الرضا بالمرأة الثانية زوجة، حين افتُضح أمره، أو في سلوكه مع السائق وقيامه بالتحايل لسلب المال منه، وهو ما أدّى إلى انتقام الأخير منه باغتصاب شقيقته، وهي الحقيقة التي لم يلتفت إليها أحد بعد وقوع الكارثة، ووجدت الفتاة نفسها ضحية خيانة الأخ وعجز الأب وضعف الأم وقلة حيلتها.

"وهو بهذه الإطلالة يعرّي ممارسات العقلية القبليّة/ الذكورية التي تتحكم بمجريات الأمور في مجتمعات محافظة، وتبرر نفسها بقيم وشعارات كبيرة، فكأننا إزاء طبيعة منفتحة من "وأد البنات"، وكأن الجاهلية مستمرة في مجتمعاتنا بأشكال وصيغ مختلفة"(زين الدين، سلمان، ٢٠١٠)، و"دستور الكون يقول: ستبقى شرفات العار تجللنا جميعاً طاما بقي في شرقنا قانون يجيز ذبح الإناث، ويعلق نيشان بطولة فاجر على صدور المغتصبين والقاتلين" (الحروب، ٢٠١٠).

هذا الفكر الاجتماعي ذي الطابع الذكوري المتسلط الذي لا يحتكم لغير معايير العقلية القبلية المتلفّعة بقناع المحافظة على الشرف، المتمسكة بماضٍ غافل عما وصل إليه حاضر الأمم من حضارة ورقيّ فكريّ واجتماعي، يُنتظر أن لا يقيم تفرقة بين الناس على أساس الجنس، حتى في أبسط الأمور، كاستخدام الهاتف الذي كان يشكل معضلة للفتاة التي تضطر لتركه في وضع الصمت تجنباً للرد على هواتف أخيها الذي لا تعرف أصلاً رقم هاتفه، بل هو يرى أن كل أمر يمكن أن يُحتمل باستثناء انفراد شابة بعمر أخته بهاتف نقّال" (نصر الله، ٢٠١٠، ٣٥) ، فإن هي لم ترد غضب لعدم ردها، وإن هي ردّت استشاط غضباً وصرخ بها:

"العاهرة وحدها التي تجيب على مكالمة لا تعرف رقم صاحبها" (نصر الله، ٢٠١٠، ٦٨).

وستحاول هذه الدراسة رصد تجليات ذلك الفكر من خلال الشكل الفني الذي تخيّرته الرواية لتقديم موضوعها، منذ العتبات الأولى فيها، وحتى نهايتها التي كانت عتبة أخرى تُبقي مسرح الرواية مفتوحاً على استمرار الجريمة واستمرار سقوط الضحايا، مروراً بالتقنيات الفنية التي توسّل بها الروائي لإقامة بناء الرواية وإشهار قضيتها.

عتبات النص

يتكوّن النص الأدبي من مجموعة من البنيات التي تتضافر لتكوين عالمه الكلي، وتسهم في الوقت نفسه في كشف مغاليقه وتأويل دلالاته، وتشكّل تلك البنيات ما يُسمى بالنص الموازي أو المصاحب، ويشمل كلّ ما له صلة بالنص، من عناوين رئيسية وفرعية، ومقدمات وذيول، وصور وتعليقات، وغير ذلك.

فالعتبات في النص الأدبي تمثّل نصّاً موازياً له، هو كل "ما يصنع به النص من نفسه كتاباً ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عموماً، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية" (بنيس، ٢٠٠١، ١٨٨). وعلى الرغم مما يبدو من استقلالية لتلك العتبات عن النص، إلا أنها ترتبط به وظيفياً، وتساعد القارئ في فهم النص وتحديد مقاصده، كما يعمل على توجيه المتلقي نحو قراءة ما للنص ورسم خطوطها الكبرى (الحجمري، ١٩٩٦،٩)، وتعمل في الوقت نفسه على استقطاب القارئ وإغوائه وتوجيهه الوجهة القرائية التي يقصدها الكاتب.

وتستمد عتبات النص أهميتها من طبيعة النص نفسه، ومما يحمل من خصوصية مضمونية وفنية، ومن تصورات للكتابة لدى المؤلف، وقد حدّد جيرار جينيت من تلك العتبات: أسماء المؤلفين، والمقدمات والعناوين والإهداءات والعناوين المتخللة والحوارات والاستجوابات وغيرها (Genette,1987, 21)، مما يحمل من سياقات توظيفية تاريخية ونصية تختزل جانباً مركزياً من منطق الكتابة (الحجمري، ١٩٩٦، ١٦-١٧).

وفي رواية "شرفة العار" وظّف نصر الله عددا من البنيات أو النصوص الموازية/ العتبات التي أسهمت في الكشف عن جملة الدلالات التي يحملها النص الروائي وتحتملها القراءة الناقدة، التي تخيّرت هذه الدراسة جانباً منها، وهو ما يتعلّق بالفكر الاجتماعي الذي تعيد الرواية قراءته، والتأشير على ما يعتوره من خلل وارتباك في المفاهيم والدلالات التي أودت بكثير

من أفراد المجتمع إلى الموت، مجازاً أو حقيقة، ومن تلك العتبات: العناوين، والإهداءات والعبارات التصديرية، والمقدمات المشهدية .

- **عنوان الرواية**

ينظر الدارسون إلى العنوان بوصفه محوراً من محاور العمل، يعمل على إعلان نيّة النص أو قصديته، التي تنفي بذلك اعتباطية التسمية (مفتاح،١٩٨٧، ٧٢) ، وقد جاء عنوان رواية "شرفة العار" لافتاً يَجْبَه القارئ بما ينطوي عليه من دلالات تبدأ بالشرفة وما تحمله من معاني الإطلالة على شيء ما قد لا يكون واضحاً لدى عامة الناس، وإنما يحتاج إلى وقفة من علٍ تكشف خفايا حركة أو قضية ما، وهو ما يتضمنه مفهوم الشرفة ودلالاتها في اللغة، فهي أَعلى الشيء. والشَّرَفُ كل نَشْزٍ من الأَرض قد أَشْرَفَ على ما حوله، قادَ أَو لم يَقُد، سواء كان رَمْلاً أَو جَبَلاً. وجبل مُشْرِفٌ: عالٍ. والشُّرْفةُ ما يوضع على أَعالي القُصور والمدُن، والجمع شُرَفٌ (ابن منظور، ١٤١٤ هـ، باب الفاء، فصل الشين). فالشُّرفَة تتضمن معنى العُلُوُّ، والمكانُ العالي، والمَجْدُ، أو عُلُوُّ الحَسَبِ، وهي من البعيرِ: سَنامُه (الفيروز أبادي، ٢٠٠٥).

ولعل في هذه المعاني بعضاً مما انطوى عليه مشروع الشرفات الذي بدأه نصر الله في العام ٢٠٠٥ برواية "شرفة الهذيان"، ثم "شرفة الثلج" (٢٠٠٩)، ثم "شرفة العار" (٢٠١٠)، وقد عمد في هذه الروايات جميعها إلى إطلالة كشف من خلالها عن جوانب من أحوال الإنسان العربي ومعاناته في واقع يرفض التغيير سياسياً واجتماعياً، بشكل خاص، وهو ما برز بوضوح في هذه الرواية الكاشفة لعقلية الإنسان العربي في انشداده للماضي، على الرغم مما وصل إليه من تطور. وقد أضاف الروائي كلمة (العار) إلى الشرفة ليحدد زاوية الرؤية التي يرمي من خلالها إلى الكشف عما يكمن خلف هذا المفهوم الذي أصبح في المجتمع العربي محملاً بدلالات متعددة الزوايا والاتجاهات، لكنها في آخر الأمر ترتبط بالعنصر الأضعف، وهو المرأة في مجتمع ما زال يتسم بالذكورية، على الرغم مما شهده من قفزات كبيرة في مجال اكتساب المرأة لكثير من حقوقها في التعليم والعمل، وحرية الرأي والموقف، واختيار المؤلف لهذا الجانب في المجتمع يرمي، بلا شك، إلى إلقاء ضوء على ما ظلّ معتماً فيه، من مواقف أفراد المجتمع، رجالاً ونساء، شباباً صغاراً وكباراً في السن، أقرباء وغرباء.

وقد جعل كلمة (العار) معرّفة، في موقف يكشف عن مفارقة تحيل إلى تعميم الحالة، فهو ليس عاراً حقيقياً ترتب على اقتراف المرأة خطيئة ما، لكنه عار فُرض عليها على حين غفلة، ففرض على عائلتها شعوراً بالعار لم يستطيعوا الانفلات من أثره، على الرغم من معرفتهم الأكيدة ببراءة تلك المرأة من مفهوم العار الذي سيطر على تفكيرهم وعلى سلوكهم من ثَمّ، فالعار الذي يلقي عليه الكاتب ضوءاً كاشفاً يكمن في منطقة لا عار فيها هنالك، بقدر ما هو ارتهان لفكر اجتماعي يفرض تبعاته على المرأة وعلى المجتمع، وهنا تكمن المفارقة الكامنة في قصدية تعريف كلمة (العار)، بينما الرواية هنا لا تقصد ذلك العار الذي لحق بالمرأة وعائلتها، إذا ما وقعت الخطيئة، وإنما يخصصها بما يرمي إلى ما يصِمُهم، ولا يستطيعون الخلاص منه، على الرغم من أنه، في حقيقة الأمر، لم يكن هنالك خطيئة ارتكبتها تلك المرأة بإرادتها واختيارها، فهو عار غير محدد، وغير معرّف، هل هو في حقيقته عار المرأة الضحية أم عار الرجل الجاني، أم عار مجتمع لا يفرّق بين الضحية والجاني، كما لا يفرّق بين القاتل والبطل؟!.

إن من يقرأ عنوان الرواية يتولّد في نفسه إحساس بالتوتر الناشئ عن إضافة الشرفة إلى العار، بما يوحي بأن الرواية لا تتحدث عن شرفة حقيقية، تلك التي تعني في اللغة (العلو والارتفاع أو الشَرَف الذي يعني العلو والمجد)، وإنما عن حالة أو موقف أو تقليد راسخ، فالتركيب النحوي –الإضافة– يولد شعوراً أو مفارقة هي مزيج من السخرية والألم (الماضي، ٢٠١٠)، كما هي، إلى ذلك، انتقالة حادة من الكشف إلى الخفاء، ومن الخفاء إلى الكشف، على ما تتضمن تلك الانتقالة من توتر يراوح بين البصريّ المرئيّ واللامرئيّ، في ما يراه المجتمع بوضوح عارياً ومكشوفاً من أفعال كثير من ذكوره، ولامرئيّ يعمد المجتمع نفسُه إلى طمسه وتعميته انتصاراً للذكورة ذاتها، وإلصاقاً للفعل بالطرف الأضعف في الفعل غير الإنساني الذي تتحمل المرأة وحدها وزره، من غير ضرورة في أن تكون شريكة حقيقية في ذلك الفعل.

ارتبط عنوان الرواية بالشرفة، التي تحوّلت داخل المتن الروائي لشرفات كثيرة وشبابيك كانت هي المحور الذي يشدّ عناصر العمل ويجمع حركاته الأساسية التي تكشف ما يمور داخل بنية ذلك المجتمع، وما يمور داخل الشخصيات التي تمثل ذلك المجتمع، بأطيافه المختلفة، الجاهل والمتعلّم، الرجعيّ والمتقدم في فكره، الفقير والغني، العاجز عن الحركة والعمل والعامل، المعلم والطبيب والسائق ورجل

الأمن والسجان وغيرهم، فكانت تلك الشرفات عنصراً موضوعياً وفنياً حقق شكلاً من أشكال التناسق الفني، ربط المؤلف من خلاله عناصر العمل مكاناً وزماناً وإنساناً، فمنها كان الجيران وأهل الحي يطلّون، ليرقبوا حركة الفتاة وهي في البدء تروح وتجيء إلى ومن الجامعة، ثمّ إلى العمل، ثم في ذروة حركة الرواية وهي تخرج يومياً برفقة أمها وأخيها وزوجته إلى عيادة الطبيب، بحثاً عن وسيلة للخلاص من بذرة الخطيئة في أحشائها، ومن أثر العار الذي ألحقه بها السائق، بل ألحقه بها أخوها في حقيقة الأمر: "حين بلغن أول الشارع، كان اليأس يغلق أعينهنّ، وبمجرد أن وصلن لمنتصفه، كان الرعب يشرع أعينهن على ذلك المشهد الرهيب: كل الشبابيك كانت مشرعة؛ مئات العيون تحدّق فيهن، تعريهن و تنشر سرّهن بقسوة لا تحتمل، والشرفات، بمن فيها، متربصة، كما لو أنها على وشك القفز" (نصر الله، ٢٠١٠، ١٦٦).

فقد ظلّت الشرفات حاضرة، بوصفها وسيلة الكشف عن أحداث ومشاهد وتداعيات نفسية، حتى اللحظات الأخيرة من زمن السرد، هنالك حيث أطلّ الجيران وأهل الحيّ من تلك الشرفات نفسها أخيراً لينظروا وليكشفوا المشهد الأخير الحتمي لنهاية الفتاة، في صورة تراجيدية مأساوية، بصمت وتلقائية، وكأنهم كانوا على موعد مع هذا المشهد، حتى لقد بدا هؤلاء جزءاً لا ينفصل عنه، بل أحد عناصره المحرّضة:

"امتلأت الشبابيك والشرفات بمئات الظلال المطلّة على الشارع، وحبس الصمت أنفاس الجميع، ورأى أمين العيون كلها تحدق فيه، فيه هو بالذات. عندها تراجع خطوتين وأطلق النار، وبلحظة، أحس بأنه لم يصبها، فهي لم تسقط، فاندفع ووضع المسدس على جبينها، أغمض عينيه وأطلق النار، وحين سمع ارتطام جسدها بالأرض أشرعها من جديد. نظر حوله فلم يجد هناك سوى الصمت. الظلال تحوّلت إلى تماثيل، والعيون المحدقة فيه إلى بحيرات من جليد، وأما صرخات أمه فقد كانت تذرع الفضاء كطيور بلا أجنحة" (نصر الله، ٢٠١٠، ٢٣٣).

- **العنوانات الفرعية:**

تعرف العنوانات بأنها "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعنيه، تشير لمعناه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف" (بلعابد، ٢٠٠٨، ٦٧)، وتعمل هذه العنوانات على توضيح مسار السرد الروائي، وتشرح بعضاً مما ظلّ خافياً طيّ العنوان الرئيسي.

للعنوانات الفرعية التي وضعها الروائي دلالاتها في إضاءة جوانب مما يعتم على القارئ وهو ينساق خلف الفعل السردي المشدود بخيط من التعاطف السريّ سرعان ما ينكشف في وجوه المطلّين من شرفات منازل الحي على جريمة ما زالت تُرتكب باسم الشرف، وليس فيها منه شيء. وقد جاءت تلك العنوانات بمثابة زوايا الرؤية التي يطل منها السارد في كشف جوانب الحكاية:

- كان عليّ أن لا أتوقف أبدا عن الرقص
- الراية السوداء
- خيط أحمر رفيع
- الليل الطويل

والمتأمل للعنوانات السابقة يلحظ أن كلًّا منها يشكّل مرحلة أو انعطافة في سير الحكاية، التي تبدأ بحركة وتمتد عبر لونين لتنتهي بصمت وامتداد زمني لانهائي يرشح به اللفظ الدّال الموصوف ووصفه: الليل الطويل.

"وربما كانت فكرة موضعة السرد داخل مكامن سردية تمثلت بالعنوانات الداخلية الكثيرة، وهي تحمل إفادات تناصية مع عنوانات في مناطق سردية مجاورة وبعيدة – مكاناً وزماناً– استثمرت تقانات السينما في المونتاج المشهدي ووصف اللقطات من جهة، وتقانات فن الرسائل من جهة أخرى" (عبيد، ٢٠١٠، ٤٩)، فلهذه العناوين الفرعية صلة بأحداث الرواية التي تبدو أشبه بمسرحية يعمل السارد على عرض مشاهدها وفق متوالية، يقوم كل منها بالتمهيد لآخر يتوقع حدوثه، وفق علاقة يقيمها السارد اعتماداً على علاقة تشوقية يؤسسها تدريجياً لدى القارئ، واعتماداً على معرفة بطرائق التفكير التي تحكم سلوك مثل هذه المجتمعات التي ما زالت تتعلّق بحزن بعيد في حين ينبغي فيه أن تعيش زمن فرحها، فلم تأتِ مصادفة تلك المشاهد التي افتتح بها الرواية: مشهد الطفلة الحالمة التي تحاول الطيران، ومشهد الطفلة التي تحاول المشي، وفي كل مرّة تختار أخاها الأكبر لتسقط في حضنه، ومشهد الصبية بثوبها الأبيض تتصدر المكان، بينما أفراد أسرتها يرقصون حولها بصورة أشبه بزار يذهل فيه الراقصون عما حولهم، وكل منهم يحدّث نفسه بما يتراءى له في تلك اللحظات.

فالرواية تبدأ بانبثاق الأمل بأوسع أبوابه، من قدمي الطفلة الصغيرتين، وأحلامها البعيدة، ثم من اجتيازها البوابة الكبيرة للجامعة، هنالك حيث تكبر الآمال وتتجسد الأحلام بلقاء الآخر، وانفتاحها على عوالم الأدب والثقافة والفن.

كل ذلك يجري بقصدية تعمل على بناء علاقة من التعاطف مع بعض شخصيات الرواية، وعلى بناء نسيج من العلاقات يمهّد لبناء مشاعر مضادة تجاه شخصيات أخرى، وفق نسق يتكشف تدريجياً، ويسير موازياً لذلك النسق الذي تنبني عليه مجمل العلاقات في ذلك المجتمع، فبقدر ما يجد القارئ نفسه مندفعاً باتجاه التعاطف مع تلك الفتاة ونساء القرية جميعاً، يجد نفسه منساقاً أيضاً باتجاه علاقة سلبية تجاه أولئك الذين يستبيحون النساء باسم العادات والتقاليد تارة، وباسم الشرف تارة أخرى.

تتمحور الحكاية حول تحوّل الحلم إلى شكل من أشكال العزلة ثم الغياب. فتبدأ الرواية بفتح أبواب الأمل، وفي الوقت ذاته تمرر ما يسد تلك الأبواب شيئاً فشيئاً، بدءاً من مشاعر الغيرة التي بدأت تدب في نفس الأخ/ الذكر، إلى تحذير العم من آخرة دلال البنت وتعليمها ومشاهدتها لمحطات التلفاز الفضائية، واستخدامها للهاتف النقال... فكل تلك التدخلات كانت تمهيداً يقطع سير شعرية السرد الذي كان يجري على لسان الأب الحالم بابنة تعوّضه عن فشل أبنائه الذكور.

فقد عمل نصر الله على تعميق "الإحساس القرائي بحيوية المشهد ومباشرته عبر تحقيق قدر عالٍ من التصويرية التي تأخذ من مشهدية السينما الكثير، إذ تبدو المشاهد وكأنها تحكي قصة قريبة جداً من حساسية التلقي بحيث يكون بوسعها صياغة ردّ الفعل العاطفي بكل قوة وانفعال" (عبيد، ٢٠١٠، ١٦)

- **الإهـداء**

يُعدّ الإهداء واحداً من المداخل التي يمكن من خلالها الولوج إلى عوالم النص الروائي، وقد حظي باهتمام الدارسين والنقاد، لما يؤديه من وظائف وما يتضمن من تعالقات نصية، تكشف عن قصدية الكاتب وما يرمي إليه، ولذلك ميّز الدارسون بين صنفين من المهدى إليهم: الخاصون والعامون، وفقاً لعلاقة الكاتب بالمهد إليه، شخصاً كان أو شخوصاً أو كيانات، تربطه بهم علاقة ما، أو عامّين تربطه بهم علاقة عموم ثقافي أو فني أو سياسي أو إنساني عام، بما يُعدّ إعلاناً لعلاقة بين المؤلف والمهدى إليه، وبما يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها في النص (الحجمري، ١٩٩٦ ٢٦-٢٧).

أهدى نصر الله روايته إلى ضحايا جرائم الشرف في العالم بأسره، وإلى النساء في كل مكان، بأمل أن تفتح روايته أفقاً لتغيير بعض السلوكيات الخاطئة التي ترفضها جميع الأديان السماوية. وهو إهداء ينطوي على مفارقة ترشح بمعاني العبثية أو اللاجدوى، لأنه لن يصل إلى

ضحايا الجرائم، بعد أن صاروا أو صرن ضحايا، ولن ينهضن مرة أخرى ليفدن مما تتضمنه الرواية من رسالة إنسانية تدعو لإنصاف أولئك الضحايا، وحتى لو وصل إلى "النساء في كل مكان"، فإن ما تكشف عنه الرواية لا يبشر الأحياء بأفقٍ لتغيير السلوكيات الخاطئة التي ترفضها جميع الأديان السماوية، ويرفضها المجتمع في ظاهر الأمر، لكنه ما زال يلقي بعبئها كاملاً وثقيلاً على كاهل أولئك النساء اللاتي لم يكنّ بالضرورة من أصحاب تلك السلوكيات الخاطئة.

كما أنه في الوقت ذاته يدين السلطة التي ترعى هذا الفعل وتحميه من خلال القوانين التي تحمي القاتل، فما تقوله الرواية أن الجريمة/ جريمة الشرف ليست فردية، وإنما هي جريمة مجتمع، تتمّ بحماية القانون، وهذا ما أوجزه الحوار القصير الآتي، بين لبنى وأخوتها السبعة وأبوها، ومسدس ثقيل في اليد المهتزة لأخيها الأصغر، الحائط خلفها وأمامها كتيبة الإعدام:

"بصعوبة عثرت على صوتها: "إذا كانت حياتي لا تهمكم خافوا على أنفسكم بعد أن تقتلوني، الحكومة لن تترككم"! وحدّقتْ في وجه أخيها:

- "وأنت سيضيع مستقبلكّ كيف ستعيش بعد أن تقتلني"؟ قالت له باكية.
- "كيف سأعيش إذا لم أقتلك؟؟" أجابها. وقال الأخ الأكبر:
- "اطمئني، الحكومة تخاف علينا أكثر مما تخاف عليك، ولهذا أبقت ذلك القانون الذي يحمينا"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢٠٣-٢٠٤).

وفي ذلك إشارة صريحة إلى شريك آخر في الجريمة، يتمثل بالحماية الرسمية لما يُسمّى بمرتكب جريمة الشرف، وإدانة للموقف الرسمي تجاه المرأة، ذلك الموقف الذي بدا واضحاً في وعي الشخصيات بشكل يبدو مكمّلاً وداعماً للموقف الاجتماعي، الذي لا يحتاج تبريراً لاعتبار الفتاة كائناً غائباً أو منتهياً بمجرّد وقوع الحدث، وقبل انكشافه للعموم، وهو ما يمكن أن يستشفه القارئ في لغة التعبير عن المتوقع بعد انكشاف الأمر، وأوجزته الأمر بفعل محمّل بمعاني التأكيد: "سيذبحونها" تمتمت أمها هاذية وهي تنظر إلى نبيلة "سيذبحونها" قالت وكأن منار لم تكن موجودة"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٤٣). فاستخدام صيغة الغائب في "سيذبحونها" في الوقت الذي كانت فيه الفتاة حاضرة، يحمل دلالة تغييبها وتوكيد فعل الذبح قبل حصوله، وبفاعل جمعي، في إشارة إلى أن مجرد انكشاف هذا العار يُعدّ سبباً كافياً لاعتبارها قد ماتت، وبقرار جماعي، كأنها لم تكن حاضرة في الحياة أصلاً.

- التصدير

صدّر إبراهيم نصر الله روايته بعدد من العبارات التي تتضمن موجزاً لتقرير التنمية البشرية للأمم المتحدة لعام ٢٠٠٩، الذي يشير إل أن عدد ضحايا جرائم الشرف في العالم سنويا هو ٥٠٠٠ امرأة، وفي الأردن حيث كتبت هذه الرواية تقع ١٥ إلى ٢٠ جريمة قتل سنوياً، ومثل هذا العدد ويزيد في دول عربية أخرى. مع التأكيد على أن تلك الجرائم ما زالت مستمرة، وأن هذه الرواية تمثل دفاعاً عن حق أولئك الضحايا في الحب والعيش والحرية والأمل، ومحاولتهن طلب الغفران من أهلهن، لكنّ بريد الدم لن يصل، وهو ما يؤكده في العبارات التصديرية الأخرى:

- "إن الأمر المفزع في كتابة رواية كهذه، هو أن تقوم بكتابتها في الوقت الذي تتساقط فيه الضحايا حولك"(نصر الله، ٢٠١٠، ٥).

- "عشرات الملايين من الشابات والشباب يقعون في الحب سنوياً، يتزوجون ويبنون الحياة العصرية الجديدة التي نتطلّع إليها، وهذه الرواية دفاع عن حق الضحايا في الحب والعيش والحرية والأمل"(نصر الله، ٢٠١٠، ٥).

- "لقد أتيح لي أن أطلع قبل كتابة هذه الرواية على تفاصيل أكثر من خمسين جريمة شرف، وقراءة كثير من اعترافات القتلة، وقراءة كثير من المحاضر والرسائل التي أرسلتها الضحايا إلى أهلهن، يطلبن غفرانهم! لكن الرسائل التي يحملها بريد الدم لا تصل أبدا"(نصر الله، ٢٠١٠، ٥).

إن وجود المعلومات والإحصائيات التي افتتح بها الروائي روايته، تعمل على فتح الطريق الذي يريد لقارئه أن يعبره صوب خطابه، كما يرسم له حدود القراءة التي يمكن للمتلقي أن يتبناها في سبيل التوصل إلى جوهر العمل، والهدف الذي يرمي إلى تمريره سردياً، من خلال الإفادة من تلك المعلومات التي رشحتها هذه العتبة.

فقد جاء التصدير للرواية بعبارات مرتبطة بالواقع، ومستمدة من مصادر استدعاء المعلومة التي تم بناء النص عليها، مثل الإحصائيات، ومعاينة الكاتب نفسه لما استند عليه وانطلق منه في كتابة الرواية من وثائق ومحاضر ورسائل، صار لها في النص الروائي وظيفة مساندة في توجيه القارئ وحفزه على استنطاق النص، واستعاء الدلالات النفسية التي تثير التعاطف لدى القارئ نحو هؤلاء النساء اللاتي وقعن ضحايا لجرائم باسم الشرف، ممن يكشف تصدير المؤلف عددهن، وفي الوقت ذاته يستميل ذهن القارئ إلى أن يبقى متنبهاً إلى ما يتضمنه العدد من خطورة، ما زالت

مستمرة، وتجاوز أمر التعاطف النفسي إلى الأثر الاجتماعي، وهو ما تكشفه مقولة الكاتب بأنه يكتب هذه الرواية في الوقت الذي ما زالت تتساقط فيه الضحايا، ولا يخفى ما في تلك الإشارات من إغواء للقارئ وتوجيه لمسار القراءة، ومن مقاربة بين ما يكمن لدى المؤلف من رؤى تجاه واقع مجتمعه، وما يتوقع تشكله من رؤى موازية للواقع نفسه لدى القارئ المتلقي.

- الرسائل

تشكّل الرسائل نصاً آخر يسهم في توجيه قراءة النص، وكشف مزيد من الدلالات التي يتضمنها، وفي رواية نصر الله تعمل الرسائل على كشف جوانب أخرى، مما لم يقله النص الروائي ذاته، وفي الوقت نفسه تمكّن المتلقي من قراءة النص في ضوء إشارات أخرى يقترحها نص الرسالة ومرسلها، وهي في "شرفة العار" تظل مفتوحة، ومشرعة للعالم الخارجي كله، باستثناء من كان ينبغي أن تصل إليهم الرسالة، في إشارة إل أن القضية التي تطرحها الرواية ما زالت قائمة، وما زالت الأعراف والأفكار الاجتماعية السائدة تشكّل قيوداً أمام كل طموح بالتحرر والانعتاق من سلطة مجتمع يتشبث بياض يشل حركته.

لم تستخدم الرسائل في رواية نصر الله وسائل للتذكر واستعادة ماض، وإنما استُخدمت أداة قراءة وتوجيه للمتلقي نحو بؤرة العمل التي انبثقت منها مادة الرواية، وأنتجت من فعل الجريمة ومفهوم العار المرتبط بها حكاية مفتوحة على الزمان والمكان في قصدية إدانة لأفعال أولئك الذين حال الم دون إصغائهم لصوت الضحية، يطلب الغفران ويقدّم محاولة أخيرة يائسة لإثبات براءتها مما آلت إليه، ولا ذنب لها فيه سوى أنها خُلقت أنثى.

وكان ذلك ما فعلته الضحية منار قيل نصف ساعة من مقتلها، إذ خطّت رسالة لعائلتها تودعهم وتبثهم نجواها، ومحبتها وتأكيدها على براءتها، وهي لا تدري بما تم تدبيره لها، فتقول لهم في رسالتها:

"تعرفون أنني كنت دائماً البنت الوفية الشريفة التي لم تعص لكم أمراً، وكانت مثال الصدق والوفاء لأهلها. لن أنسى يا أبي أنك وقفت إلى جانبي وحميتني من كل سوء. لن أنسى تعبك وشفاءك وعملك الذي يصل الليل بالنهار كي تعلمني وتفتخر بي، أنا ابنتك وحبيبتك وقرة عينك، أنت يا أبي وحبيبي وقرة عيني. وأنت يا أمي، لقد كنتِ دائماً مثالاً للرحمة والحنان والعطف، كم أتمنى أن أقبل أيديكم وأركع تحت أرجلكم وأقول لكم سامحوني.

تعرفون أن كل شيء حدث رغماً عني، وإنني لو خُيّرتُ بين الموت وبين الإساءة لكم لاخترت الموت دون تردد.... كم أنا وحيدة وضائعة في بعدي عنكم.... أحبوني ولو قليلاً، ولو في سركم، فهذا الحب هو وحده الكفيل بمسح هذه الدموع التي ذرفتها في السر والعلن، في الليل والنهار، بسبب غدر الزمان"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢٣٦).

- **المقدمة- المشهد**

ومن عتبات الرواية أيضاً يمكن اعتبار المشهد الأول في الرواية، وهو المشهد الذي يجتاز فيه الأب العاجز عتبة البيت الذي تحوّل إلى بقعة من نور، ليشارك ابنته وعائلته فرحهم بتخرجها من الجامعة، بصورة محملة بالدلالات الراشحة من الجسد الذي استجاب لصاحبه فجأة، فراح يرقص كصبي صغير، غير مصدّق أيّ هبة هذه التي منحه الله إياها بعد هذا العمر الطويل، فبينما كان الكرسي المتحرك يحدّق فيه وينظره باسطاً ذراعيه المعدنيتين الباردتين أمام الباب، إلى جانب الدلالات التي يحملها "اللوج" والفستان الأبيض والزهور البلاستيكية التي امتلأت بالحياة فجأة... تفاصيل تحمل في طياتها من المعاني ما يرتبط بفكر اجتماعي اعتاد أن يستشرف نذر الشر من لحظات الفرح التي يعيشها، فتنكسر اللحظات في داخل أفراده تخوّفاً مما هو قادم. ولعل إبراهيم نصر الله قد اختار هذه البداية، في محاولة لمواكبة هذا الفكر ذاته، ليتحوّل رقص الفراشة إلى احتراق بالنور ذاته الذي تراقصت حوله؛ نور التعليم والدلال ودفء الأب الحاني، فيتحوّل الفستان الأبيض إلى راية بيضاء تُستبدل براية سوداء ترتفع في آخر الأمر احتفاء بغسل العار، وانتصاراً لشرف العائلة الذي بدأ، في واقع الأمر، يتلوث بالدنس منذ خرجت البنت (منار) على عرف القبيلة، فاختارت التعليم والثقافة والعمل، على الخضوع لإرادة ذكور العائلة بضرورة الزواج من ابن العم، الذي كان يرى في كل ذلك مقدّمات لا بدّ أن تتحقق، وتتمثّل بما سيترتب على دلال البنت وخروجها وتعليمها، ولذلك حذّر العم سالم أخاه من عاقبة ذلك، وكثيرا ما كان يخاطبه بلهجة ساخرة:

"سنرى آخرة الدلال هذا، يا أبو أمين... يا مُتعلِّم!" (نصر الله، ٢٠١٠، ٢٥)

وحين تقدّم زميلها السابق في الجامعة لخطبتها، وأراد والدها أن يستشيرها في ذلك، وقف العم الموقف ذاته، فقال له ساخراً: "ما دمت أرسلتها للجامعة، فإن أقل ما يمكن أن تفعله الآن هو أن تستشيرها"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٣١) ، لكنها، وبسبب مما آل إليه حالها، لا تجد أمامها غير الرفض، وعندها يكشف عمها عن

موقف محيطها إزاء هذا الأمر الجلل الذي يتجلّى بانكشاف أن علاقة ما كانت تربطها بأحد زملائها في الجامعة، وهو بحد ذاته جريمة، سيترتب عليها تنكر أبناء عمومتها لها، وهم الأوْلى بها من الغريب كما تقتضي العرف الاجتماعي السائد، ولذلك قال وهو يغادر منزل أخيه منتصراً:

"الحمد لله كانت البنت أكثر عقلانية من الجميع حين رفضت، لأنها تعرف أن أي ولد من أولاد عمها أولى بها من هذا الغريب الذي يشبه جملاً، رغم أنني لا أعرف إن كان أي منهم سيتقدّم لخطبتها بعد الآن، إذا ما علموا بأنها كانت تتكلم مع شاب في الجامعة"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٣٢).

البنية المشهدية في الرواية

المشهد: "أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية، حين تقوم الشخصيات في حالة حوار مباشر" (زيتوني، ٢٠٠٢، ص١٥٤)، وفيه يكون زمن السرد مساوٍ لزمن القص ومطابق له، ومنه المشهد التصويري والدرامي أو الحواري، يقوم من خلاله الروائي بتغطية مساحات من الحياة، واجتزاء مقاطع منها وتسليط ضوء الكاميرا الراوية عليها، كما يقوم بنقل كثير من التجارب التي يعرضها من خلال مواقف وأحداث، توهم القارئ بتوقف حركة السرد، بغرض الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الروائية، فالمشهد هو التقانة الروائية "التي يجري تشغيلها مقطعياً بوساطة عنواناتها المنتزعة من ضمير الحكاية في كل مشهد من مشاهدها، فالمشاهد الروائية المقطعة بعنواناتها الداخلية ذات طابع حكواتي عالي التداولية يتقصد التقرب حدّ التماس من حساسية التلقي" (عبيد، ٢٠١٠، ٢٤)، بحيث يصبح للمتلقي دور فاعل في المواءمة بين تفاصيل المشاهد التي يمررها عبر فصول تحمل عنوانات داخلية فرعية، ومن ثم تشكيل حكاية متكاملة من مجموع الوحدات السردية التي تندرج تحت تلك العنوانات. وقد جعل إبراهيم نصر الله روايته في أربعة أقسام حملت عنوانات فرعية، وانقسم كل عنوان إلى جملة من الوحدات السردية تختلف في طولها وعددها، لتبلغ خمساً وخمسين وحدة تتعاقب في غير تسلسل زمني، يقدّم المؤلف من خلالها فصلاً من حكاية العار الملون بين سجنين، سجن العائلة/ القبيلة، وسجن السلطة التي تتذرع بالحماية لتنسج فصولاً أخرى من الظلم الذي تلقي به على أرواح السجينات وأجسادهن وأرواحهن، وهن يتحوّلن هنالك، مرة أخرى، إلى ضحايا الاستغلال وشبقية الأفراد المناوبين ليلاً، يتندرون ويتسلّون بعذابات الآخرين.

وقد عمل هذا التقطيع السردي على خلخلة الزمن وكسر خطيته، بما يتوافق وحالة الاضطراب النفسي والانفعالي التي شملت كثيراً من شخصيات الرواية، بسبب حادث الاغتصاب، وحالة الانفصام أو الانقسام والتردد الذي اتسمت به ردود الفعل تجاهه، وفي الوقت ذاته عمل هذا الكسر على زج القارئ في أتون حركة الرواية، ويتحتم عليه أن يضع نفسه في موقف أو مكان من ذلك الصراع المجتمعي، وهو ما لا يتحقق بغير قيامه بإعادة تنظيم المقاطع السردية وفق متوالية زمنية، تعيد ترتيب الأحداث في تصاعدها نحو نهايتها المؤسية، التي تترك أثرها فيه، وتدفع باتجاه تحقيق الأمل الذي رمى إليه الكاتب في مقدمة الرواية: أمل التغيير.

من قصة منار تتولد قصص أخرى، وهي في مجملها قصص وحكايات تتلاقى بالقصة المحور، وتعمل على تعميق مأساة المرأة في مجتمع ما زال يمعن في ثباته ورفضه للتغيير الذي ينشده كثير من أفراده، ومن تلك القصص ما واجهته وشهدته منار في المدرسة التي عملت فيها مرشدة اجتماعية، قصص أبرزت الرواية منها قصة الفتاة التي كان أخوها يعتدي عليها، ومن ثمّ يلجأ لقتلها خشية افتضاح أمره. ومن ذلك أيضاً تلك القصص التي سمعتها منار خلال فترة وجودها في السجن، قصص وداد ولبنى وعتاب وشامة وغيرهن، وهي قصص كشفت للقارئ أن تلك الجرائم لم تقتصر على منار وحدها، وأن سلسلة تلك الجرائم ستبقى مستمرة، وسيبقى عدد الضحايا بازدياد ما دام الفكر الاجتماعي السائد لدى أولئك الناس لا يرى في المرأة غير جسد دنس، ومصدر إغواء، وحاضن خطيئة يمكن اقترافها في أي وقت.

بناء الشخصية الروائية

تُعدُّ "الرواية أكثر الأجناس التصاقاً بالشخصية" (صالح،١٠٢،٢٠٠٣)، التي يتم تشكّلها "عبر محمولات، تتمثل من خلال المواصفات والوظائف المسندة إليها في العمل الروائي" (بنكراد، ٢٠٠٣، ٨٩) كما أن من أهم ملامح الرواية الجديدة التي جاءت استجابة لمتغيرات الواقع العربي أن "أصبحت الشخصيات الرئيسة في النص الروائي من أكثر الشرائح هامشية على مستوى الواقع الاجتماعي وعلى مستوى الرؤية على السواء. ولم يعد للنص بطل بأي مفهوم من المفاهيم وإنما أصبحت به شبكة من العلاقات المعقدة التي تجعل لكل الشخصيات القدر نفسه من الأهمية" (حافظ، ٢٠٠٩، ص١٩٢).

وذلك ما نلحظ أن إبراهيم نصر الله يعمد إليه في مجمل أعماله الروائية التي يعنى فيها برسم شخصياته، واستدعائها من واقع خَبِره وألمّ بتفاصيله، وبخاصة تلك التفاصيل التي تشكّل مجموع العلاقات التي تزداد تعقيداً كلما كانت الشخصيات بسيطة وهامشية، ولا يتم إلقاء ضوء الاهتمام عليها، عند النظر في التكوين العام للمجتمع، حيث الاحتفاء هنالك يكون بالرسمي مما يظهر من تلك العلاقات، فيما يظل الناس العاديون غائبي الأثر في ذلك التكوين. ومن هنا تتأتى أهمية الفن الروائي في اجتزاء بعض من نسيج تلك العلاقات، التي تتطلب الغوص في طرائق التفكير وتتبع تفاصيل العلاقات في البيوت والأحياء الفقيرة، والشوارع والمكاتب وعيادات الأطباء وأروقة الجامعات وملفات المحاكم.....الخ..

كذلك الذي تكشفه رواية "شرفة العار" التي يبدو فيها الكاتب وقد رسم "شخصياته وأعد أدوارها مسبقاً، وكأنه تناول موضوع روايته من خزنة المدعي العام، ووضعها بين دفتي كتاب" (الجندي، ٢٠١٠)، في محاولة لتعرية واقع اجتماعي ينبني على منظومة فكرية، لا تنفصل عمّا يسهم في تشكيل المجتمع من منظومات أخرى اجتماعية واقتصادية؛ ذلك أن خصوصية العلاقات الاجتماعية في الرواية تنبني "وفق نسق التطورات الاقتصادية التي تنعكس انعكاساً مباشراً على الوعي، وتصوغ الرؤية إزاء قضايا المحيط" (بو خالقة، ٢٠١٠، ٢٩٠)، فالرواية تكشف عن أزمة كبرى يعيشها المجتمع العربي بعامة، بل هي أزمة وجود حقيقية، تتفرع منها أزمات فرعية تشمل مناحي حياتنا كاملة.

ومن هنا تغدو دراسة الوظائف المسندة للشخصيات مهمة في توضيح أو كشف طبيعة العلاقات التي تتشكّل داخل الشخصية الواحدة، أو بينها وبين الشخصيات الأخرى، وقد وضع غريماس نموذج العوامل، وهو نموذج تجريدي يدرس الشخصيات من خلال مساراتها الوظيفية، ويقوم هذا النموذج على ثلاث علاقات تختصر حركة الشخصيات في أي نص، هي: علاقة الرغبة، وعلاقة التواصل، وعلاقة الصراع (لحمداني، ١٩٩٣، ٣٧).

ومن منظور ذلك النموذج تنتقل الشخصية من حالة إلى أخرى، من حالة التوازن إلى حالة اللاتوازن (الفقد أو الإساءة)، فتندفع باتجاه تحقيق الرغبة، وبين حالتي الفقد والرغبة ثمة صراعات تحدث بين الشخصية وشخصية أو شخصيات أخرى تقف عائقاً في سبيل عدم تحقق الرغبة وإعاقة عملية التواصل.

ففي رسمه للشخصية المحورية في العمل، وهي شخصية الفتاة (منار)، بنى نصر الله جملة العلاقات التي انبنى عليها مجتمع الرواية، ومن خلالها تكشّفت البنى الفكرية التي حكمت طبيعة العلاقات فيه، والبنية النفسية للشخصية، كما شكّلت الرؤى الخاصة بتلك الشخصية والشخصيات الأخرى، في إطار من صراع الرغبات، وتعارض المصالح، وتباين التعلّق بالموروث من العادات والتقاليد، الذي حوّل حالتها وحالة أبيها من النقيض إلى النقيض، بسبب من تدخّل أخيه الذي يمثل الطرف الآخر في الصراع: الماضي والجمود والتخلّف. فمن زمن مبشّر بالتغيير في نموذج البنت وأبيها الذي كان "في ذلك اليوم رقص أمامها كصبي صغير غير مصدّق أي هبة تلك التي منحه الله إياها بعد هذا العمر الطويل، غير مصدّق جسده، جسده الذي استجاب له بصورة لم يكن يتخيلها. وكلما همّ بأن يتوقف استجابة لإلحاح زوجته أم الأمين وزوجة ابنه نبيلة، اندفع في الرقص أكثر وهو يرى ذلك الكرسي المتحرك يحدّق فيه وينتظره باسطاً ذراعيه المعدنيتين الباردتين أمام الباب".

ويؤكد وهو يعلن فرحه وأمله بها:

- "هذه البنت ستتعلّم، وستنجح، وسأرفع رأسي بها"
- "اللي ما له ببنت ما له بخت"
- "من له بنتان حياته سعادة وأمان"

كان يدرك أن الله منحه فتاة جميلة ورقيقة ومؤدبة يمكن أن يفرح ويزهو بها.

وعلى الرغم من تعليمه البسيط الذي يجاوز السادس الابتدائي، إلا أنه يقرأ الجريدة ويتابع الأخبار ويشاهد مع ابنته فيلماً كل ليلة جمعة، وقام بتركيب لاقط على سطح بيته، الأمر الذي أثار حفيظة أخيه وسارع إلى توجيه اللوم والتحذير له:

"ألا تعرف ما الذي سيراه أولادك؟ ما الذي ستراه ابنتك؟!

"تعقل يا أبو الأمين، ولا تقنعنا في هذا الموقف المشين!"

لكن أبا الأمين لم يلتفت لما يقول أخوه مؤكداً أن أبناءه سيرون ما يراه هو عبر التلفاز، وأنهم سيعرفون ما يحدث في هذا العالم!

وحين أوصلها إلى الجامعة، كان كما لو أنه يسلمها مفاتيح الحلم، ويضعها على بوابة المستقبل، قال لها:"بعد قليل سيكون باستطاعتك أن تحلمي كما تريدين!"

وعندما توقفت السيارة أمام بوابة الجامعة قال لها: "لا تسمحي لأحد أن يمنعك من الوصول إلى هنا"

تلك كانت مقدمات استباقية تمهّد لحالة الصراع المحتمل بين رغبات الأب وطموحات البنت من جهة، وقوى الشد العكسي التي تضع عصيّاً في دولاب حركة المجتمع باتجاه التغيير ومواكبة ما يشهده العالم من تطور تقني واجتماعي يتخلّى فيه المجتمع عن كثير من الموروثات السلبية التي تشوّه إنسانية الإنسان وتنال من قيمة وجوده وبخاصة فيما يتعلّق بالمرأة والطفل.

ارتبط رسم الشخصيات في هذه الرواية بتقديم النموذج الاجتماعي بوجهيه الإيجابي والسلبي، فإلى جانب صورة الابن الأكبر أمين، الذي كان نموذجاً في التخاذل والجبن، فلم يستطع الاعتراف بجريمته بحق شقيقته، نجد شخصية الطفل أنور شقيق منار، الذي "كان مدافعاً عنها حتى الرمق الأخير من حياتها، وكأني بالكاتب يبني آمالاً وأحلاماً جديدة على الجيل القادم الذي يمكن التخلص من هذه العادات البالية والجرائم المفزعة" (سلحوت:

(http://www.odabasham.net/show.php?sid=41269

وهو بذلك يؤكد مقولة باشلار أن "فالشخصيات الروائية ما هي إلا نماذج اجتماعية تتحرك وتنفعل بفعل السارد الذي يرسم لها الاتجاه الذي ينبغي أن تسلكه" (باشلار، ١٩٩٣، ٥١).

ولم يقتصر رسم الشخصية عند إبراهيم نصر الله على تقديم النموذج الممثل للشريحة الاجتماعية، ووظيفته ودوره في المستويين الفني والموضوعي، من حيث هو ممثل لشريحة اجتماعية أو مستوى فكري أو حتى جيل يحمل سمات زمنه، أو زمن سابقيه، أو زمن حالم بالتغيير، بل جاوز كل ذلك بعنايته بالتسميات، فيُلحظ توظيفه لأسماء الشخصيات توظيفا يقوم على المفارقة، المفارقة التي تسهم في كشف مزيد من جوانب المأساة التي يلملم السرد أطرافها، لإشهار عمق وحجم الجريمة التي ترتكب بحق إنسانية الإنسان في مجتمع تجتزئ الرواية بعضاً من وجوهها الدامية.

فقد كان الروائيون الأوائل يميلون إلى تسمية شخصياتهم بطريقة توحي بالوسط الاجتماعي الذي ينتمون إليه، وكانوا حريصين على أن تكون الأسماء مناسبة ولها وقع عادي يقترب بها إلى حد الاعتباطية أحياناً (واط،١٩٩١، ١٨- ١٩)، لكن التسمية عند الروائيين الجدد أصبحت نوعاً من أنواع البعث والإحياء وخلق الفرد (ويليك، ١٩٨٥، ٢٢٩).

ولم تكن الرواية الأردنية بمنأى عن تأثرها بالمناخ الروائي العالمي الجديد، وأثر تحولات البنية المجتمعية، وما صاحبه من إرهاصات سياسية واجتماعية، دفعت الروائي الأردني إلى التجريب في بناء شخصياته من

خلال عدد من الانزياحات عن النمط التقليدي للشخصية، وشكل الاسم أحد مقوماتها التشخيصية الأساسية، لكن هذه الميزة تراجعت، وبات يكنى عن الشخصية بحرف أو ضمير، أو اسم رمزي زئبقي، أو نعت أو اسم ذي دلالة وظيفية، وأحياناً اسم يحمل مرجعية تاريخية أو أسطورية أو ثقافية (أبو شهاب، ٢٠٠٨،٨٧).

ولعل في ذلك ما يشير إلى وعي بدور الاسم الذي يتخيّره الروائي لشخصياته، سواء كان اسماً أم كنية أم رمزاً، وفي ضوء ذلك يمكن النظر في أهمية انتقاء الأسماء في رواية إبراهيم نصر الله، لما تحمل من دلالات خرج فيها عن المألوف في اعتباطية الأسماء ودلالتها على المسمى في الواقع، ليكون لها وظيفة سيميائية تسهم في تشكيل بنية الشخصية، والكشف عن سماتها من جهة، كما تسهم في إقامة بنية المكون الروائي للعمل.

فأمين اسم على غير مسمى، اسمه لا يشبه صفاته، فهو ليس أميناً، يسرق الزبائن في محطة الوقود التي يعمل بها، يُطرد من عمله، ويصبح عاطلاً عن العمل، يتردد على بيت امرأة في الحي الذي يسكن فيه، ينجح، بعد كثير من المحاولات الفاشلة، في الحصول على رخصة قيادة سيارة عمومي، لكنه يسرق ما يحصله، ثم يستدين مالاً من السائق الذي كان يعمل على سيارة أبيه، ويرفض إعادة المال، الأمر الذي يدفع السائق للانتقام منه باغتصاب أخته.

ومثل ذلك ما نجده في المفارقة بين اسم العم "سالم" وشخصيته، التي لم يسلم من أذاها مَن هم حوله، وبخاصة أخاه وأبناءه، كما لم تكن مواقفه سليمة أو صائبة تجاه ما وجد عليه أخاه من حب لابنته، وسعيه في تعليمها، ومن رغبته في مواكبة ما يشهده العالم من تطور تكنولوجي، لم يرَ فيه سالم أكثر من وسيلة لإفساد الأخلاق والمجتمع، وتجلّى ذلك في معارضته ووقفته ضدّ استخدام أخيه للصحن اللاقط للمحطات الفضائية التلفازية، وللهاتف النقّال كذلك، وحتى معارضته لالتحاق ابنة أخيه بالجامعة.

والكاتب إذ يقيم هذه العلاقة الضدية بين الاسم والمسمّى، إنما هو يستخدم هذه المفارقة أسلوباً يدعو للتهكم أو الرثاء لمثل تلك الشخصيات التي تظل مشدودة للخلف وللجمود في طرائق تفكيرها، وتعمل في الوقت نفسه على تعطيل حركة المجتمع باتجاه التحرر والتقدم، وهي نماذج ما زالت تعج بها المجتمعات العربية بشكل عام.

غير أن نصر الله يلجأ إلى التنويع في توظيف الأسماء لتحقيق غايته في توصيل المضامين الاجتماعية في

روايته، وبخاصة ما يتعلّق منها برواسب الفكر الاجتماعي التي تحاول هذه الدراسة معاينتها. فهو، إلى ذلك، يقيم شكلاً آخر من العلاقة بين الاسم والمسمّى، الدّال والمدلول، لا تقوم على حضور الدلالة بصورة واضحة للعيان، بل يعمد إلى إبقاء الدلالات غائبة ولو إلى حين، حيث هنالك تتحقق المفارقة مرة أخرى في الوصول إلى حالة من الخيبة في تحقق الدلالة، فثمة علاقات- حسب تودوروف- بين عناصر حاضرة (دوال) وعناصر غائبة (مدلولات)، هي علاقات كامنة بين المعنى والترميز، وبناء على مرجعيتها يمكن تأويل العناصر الحاضرة (تزفيتيان، ١٩٩٠،٣٤).

وفي ضوء ذلك يمكن النظر في اختيار أسماء مثل "منار" و"أنور" و"نبيلة"، تلك الأسماء التي تحمل دلالات ظاهرة، كالنور، والمستقبل، والأمل، والنبل، وغير ذلك مما تجلّى في ما مثلته شخصية منار التي كانت أمل الأب في التغيير، وشخصية أنور الذي كان أمل أخته منار في تحقق الطموح، وشخصية نبيلة التي تصرفت بنبل تجاه مشكلة أخت زوجها، وكانت عوناً للبنت ولوالدتها في محاولة حل مشكلتها. غير أن المفارقة تجلّت فيما انتهت إليه تلك الشخصيات جميعها؛ فمنار التي كان والدها، وهي ما زالت جنيناً ف رحم الأم يتخيلها "تتطاير مضيئة بجناحين صغيرين حول رأسه، في فضاء الغرفة وهي تكرر مثل كروان. من تلك الصورة خرج اسم منار، كما خرجت منار نفسها من رحم أمها: سأسميها منار؛ ما رأيك؟ سأل زوجته"(نصر الله، ٢٠١٠،٣٨).

وكما ظلّ أنور عاجزاً عن إنارة درب شقيقته بعد إحكام الظلمة من حولها، وفشلت نبيلة رغم ما تتسم به من نبل الصفات في مساعدة شقيقة زوجها، مثلما كانت فشلت قبل ذلك في منعه من الزواج بامرأة أخرى، فكانت ترقص أمام زوجها وعروسه مثل أي طائر ذبيح(نصر الله، ٢٠١٠،٨٣).

- التقنيات السردية

ينهض الضمير السارد في "رواية شرفة العار" بمهمة رسم صورة مجتمع الرواية بتفاصيلها الدقيقة، فهو يطل من شرفة السرد على مجريات الأحداث الراهنة والسابقة، مما يأتي بمثابة تمهيد استباقي لما آلت إليه الأحداث، فكان الزمان بأشكاله الثلاثة حاضراً (ماضٍ وحاضر ومستقبل) في حين غاب المكان، لصالح تعميم الحالة وبقاء الحدث مفتوحاً على كل الاحتمالات الممكنة، تماماً كانفتاح الشرفة على استمرارية جرائم الشرف في المكان الذي يشهد أحداث الرواية، وفي كل مكان وأي مكان يشهد مثل

تلك الأحداث. غير أن اللافت في هذه الرواية، هو اتكاء المؤلف بشكل كليّ على راوٍ وحيد عليم بتفاصيل الحدث والشخصيات، بحيث يتتبعها وقت حدوث الحدث، ويعود بها إلى ما قبله من أحداث تبدو بمثابة تمهيد أو تبرير لحدوثها، فهو موجود في كل مكان، وحاضر في أزمنة الرويّ جميعها، ويدير حركة السرد من بدء الرواية إلى نهايتها، ومن خلال قيامه بفعل الرويّ بشكل كامل، لا يتيح للشخصيات أن تتكلم عن نفسها، فباستثناء ما يستنتجه القارئ من حوارات الشخصيات مع بعضها بعضاً من سمات للشخصية وطموحاتها وآمالها، لا يكاد يسمع سوى صوت راوٍ "يصادر حق الشخصيات في الكلام مباشرة ، ولعل هذه التقنية تناسب ضعف الديمقراطية في مجتمع محافظ كثيرا ما يختزل صوت واحد فيه سائر الأصوات، وتناسب النمط القبلي في العلاقات التي يتولّى فيه شيخ القبيلة التعبير عن مجموع أفرادها" (زين الدين، ٢٠١٠).

في هذا اللون من السرد يحتفظ الراوي بأسرار البناء الروائي، ويعمل على تمرير ما يشاء في الوقت الذي يشاء، وفي ذلك قدْر من التشويق وإسهام القارئ في توقع الحدث، ولذلك يعمد إلى بسط الأحداث الصغيرة، وإلقاء ضوء على شخصيات تبدو هامشية، لكن القارئ ما يلبث أن يكتشف تدريجياً أن وراء تلك الأحداث والشخصيات الهامشية تكمن قضية الرواية وعقدتها التي ستتفاقم لتصبح كارثة تحلّ بتلك الأسرة، ومن ذلك نفهم البدء بأحداث عاديّة كالاحتفال بنجاح البنت، أو ظهور السائق يونس في حياة الأسرة بديلاً لعجز الأب عن قيادة السيارة وفشل الابن في الحصول على رخصة القيادة، على ما يخفى وراء الحدثين من كوارث لم يكن القارئ ليتوقعها.

"وهو أسلوب كلاسيكي، حيث يعرف السارد كل شيء عن شخصياته، يحركهم ويدخل في عوالمهم الداخلية ويرسم الأفكار، ويتنقل –كما نرى في الرواية– عبر الأزمنة والأمكنة دون صعوبة، مستعملاً الضمير الشائع في كل هذه الحالات، وهو ضمير الغائب" (كامل، ٢٠١١).

ومن منطلق الاتساق الذي يحرص إبراهيم نصر الله على إقامته في معظم رواياته بين الطرح الموضوعي لمضامين الرواية، والتقنيات السردية التي يضمن من خلالها وصول خطابه الإنساني، بالقوة أو القسوة نفسها التي تسم مضامينه الانتقادية لواقع يقدم المؤلف من خلال الفن الروائي إسهاماً في محاولة تغييره، تشكلت الرواية من فصول أربعة، تشكلت بدورها من سلسلة حلقات قصيرة، لعلها هي ذاتها حلقات

السلسلة التي تشابكت تدريجيا واستطالت لتلتف وتصير قيداً حول عنق امرأة تمتلئ بالأحلام الجميلة: التعليم، الحب، العمل، الزواج، الأمومة، وغيرها من المعاني التي يمكن للقارئ أن يلمسها في ما صوّره الراوي من سلوك الفتاة في كل مرحلة خطتها تقاليد مجتمعها، وبعون لافت من أسرتها الصغيرة، منذ طفولتها التي دفّأها الأب بحنوّه وعطائه، في مرحلة المدرسة، وخاصة في الثانوية العامة التي جعلت الأب يرقص فرحاً رغم عجزه وآلام جسده، إلى مرحلة الجامعة وآمال الحياة والبناء الروحي والثقافي إلى العمل وتحقيق الذات، بروح مفعمة بالآمال والأحلام.

وتوسّل نصر الله في بناء فصول روايته من تقنيات الفن الروائي ما يسهم في إقامة حبكة روائية متماسكة، ومنها تقنيات الاستباق والاسترجاع التي تجعل الرواية "أشبه بفيلم سينمائي جميل، تتلاحق أحداثه بسرعة تتيح له أن يعالج الأسباب ويربطها بالنتائج في إيحاء ذكي بالإدانة للمجتمع الذكوري وأوهامه عن الشرف والعفة" (سلطان، ٢٠١٠). فهو لم يكتف برصد الأحداث أو تصوير الظواهر، بل لجأ إلى تعليلها فنيا (الماضي، ٢٠١٠)، بصورة عمد فيها إلى البساطة في البناء واللغة والتقنيات.

لقد زاوج المؤلف بين استخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ويعرّف الاسترجاع بأنه "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق" (زيتوني،١٨، ٢٠٠٢)، ويأتي في الرواية على مستويات:

- استرجاع خارجي، يعود من خلاله السرد إلى ما قبل بداية الرواية
- استرجاع داخلي، يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية
- استرجاع مزجي، وهو ما يجمع بين النوعين (قاسم، ٤، ١٩٨٤).

والاستباق هو "أحد أشكال المفارقة الزمنية التي تتجه صوب المستقبل انطلاقاً من لحظة الحاضر؛ استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر" (برنس، ٢٠٠٣، ١٨٥)، ويؤدي الاستباق وظيفة تمهيدية للسرد، وعنصراً للتشويق، ويمكن أن يطلق عليه الاستشراف التمهيدي، والغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث (عباس، ٢٠٠١).

وهما التقنيتان اللتان جعلتا من الأحداث المستعادة والمستبقة أو المتوقع حدوثها، حدّين تقع بينهما الأحداث الراهنة للرواية، وبهما يقدم تعليلاً فنياً لما حدث، أو لما يتوقع حدوثه، فقد "نهج نصر الله في التقديم لأقسام روايته، منهج استباق الأحداث، ربما

كان يهدف من خلاله إلى رفع وتيرة عنصر التشويق الذي نجح في إبرازه"(تيم، ٢٠١١) ، ومن ذلك ما نجده في تصويره للمشاهد والحوارات التي ظهر من خلالها موقف العم الذي يعارض تعليم البنت، بل الاهتمام بها والاحتفاء بنجاحها، وفي ذلك ما يُعدّ تمهيداً وتعليلاً لما سيترتب على ذلك الموقف من تحوّل الأحداث باتجاه مأساويّ يتحوّل فيه النجاح إلى مأتم، والاحتفاء إلى وأدٍ حقيقي.

وهو، إلى ذلك، ذلك يعمل على استعادة ما كان عليه أمين منذ صغره، حيث قرر أن يترك المدرسة، وكان يتشاجر مع زملائه ويناكف معلميه، ويرسم على الحائط، ويفعل كل ما من شأنه أن يؤدي إلى طرده من المدرسة(نصر الله،٢٠١٠، ١٤) ، ثم حين أصبح شاباً بدأ يرتاد الحانات، وعمل في محطة وقود، ما لبثت إدارتها أن قررت طرده من العمل بعد أن اشتكى عدد من أصحاب السيارات بأنه يغشهم من خلال التلاعب بعداد تعبئة الوقود، وطلب مبالغ تفوق قيمة الوقود الذي عبأ به خزانات سياراتهم، وفي ذلك ما يتضمن تنبؤاً بما سيؤول إليه سلوكه في سرقة الآخرين حقوقهم، وهو ما فعله مع صديقه السائق الذي استدان منه مبلغاً من المال ثم أنكر ورفض إعادة النقود إليه، فما كان من الأخير إلا أن انتقم منه بالاعتداء على شقيقته.

ومثل ذلك عمد إلى استعادة مولد منار ثم عبد الرؤوف(نصر الله،٢٠١٠،٢٠)، وهو في كل ذلك كان يقدّم تمهيداً أو تبريراً لما ستؤول إليه حال تلك الشخصيات، وبخاصة تلك الحكاية التي تكررت في فصول مختلفة من الرواية، وفيها تصوير لخطوات الطفلة منار، التي كانت تتأرجح وتخونها قدماها الصغيرتان، وما تلبث أن تلقي بنفسها بين يديّ أخيها أمين(نصر الله، ٢٠١٠، ٤٠)، كي يحميها من السقوط، وهو الموقف ذاته الذي صارت فيما بعد تتمنى حدوثه، حين كانت خطواتها تتأرجح وتكاد تسقط أرضاً من هول ما حدث لها، لكنه بدل أن يحميها يطلق عليها رصاصات مسدسه، فينهي حياتها فيها.

إن الوحدات السردية في "شرفة العار" لنصر الله، تتفاعل مع بعضها فيما يشبه المونتاج السينمائي، فالصور السردية والوصفية تجعلنا نرى الواقع وكأنه يتحرك على شاشة سينمائية" (الماضي، ٢٠١٠)، فتتداخل القصص في الرواية، وبخاصة قصص النساء؛ قصة منار التي تقع ضحية اغتصاب السائق، وقصة تغريد طالبة المدرسة التي تغتصب من قبل أخيها، وحين يفتضح أمره يقتلها، أيضاً دفاعاً عن الشرف، ولبنى التي تدفع ثمن حبها بسبب تنكر حبيبها وخذلانه لها، فيتكاتف أخوتها السبعة ووالدها دفاعاً عن الشرف، أما شامة فتسجن ثمانية أعوام

بسبب قيامها بخنق حفيدها لحماية ابنتها من القتل، بينما يتم الحكم على القاتل منفذ جريمة الشرف بستة أشهر فقط، على الرغم من أنه هو من قام بفعل السفاح مع أخته. وقد قدمت "شامة" خلاصة الحكاية، حكاية المرأة في المجتمع الذكوري، بقولها: "سواء، كلهم سواء، تضحي بعمرك من أجلهم، لكنهم يتعاملون معك كأنك الدنس الوحيد في حياتهم الطاهرة"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢٠٠)، ولا يخفى وما تنطوي عليه العبارة من مفارقة ناقدة مشبعة بالألم والسخرية واليأس من إمكاني التغيير في الوقت نفسه.

إن هذا التداخل والتتابع في سرد الحلقات القصصية يخلق إيقاعاً روائياً يتسم بالسرعة والتفاعل مع المتلقي، ويعمل في الوقت ذاته على "اختزال الزمن، وتعدد تقنيات الاسترجاع والاستباق، وفي المزج بين الشعر والسرد، وفي الجمل القصيرة اللاهثة المتدفقة، مع إلغاء أدوات الربط" (الماضي، ٢٠١٠)، وهي جميعها وسائل يتحقق من خلالها تسريع الإيقاع باتجاه تصميم الحدث وارتسام الشخصيات في ذهن القارئ بشكل يكاد فيه يتحوّل إلى شريك في الفعل السردي، بوصفه واحداً من مجتمع الرواية، أو مجتمع الواقع الذي تكشفه. ينضاف إلى ذلك وسائل أخرى كالتكرار في النص، فهو "زيادة على كونه يؤدي وظائف دلالية معينة، فأنَّه يؤدي كذلك إلى تحقيق التَّماسك النصّي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخر (الفقي، ٢٠٠٠، ٢٢)، "ومن خلاله يتحقق تعميق الفكرة ومحاولة ترسيخها في ذهن القارئ، أو إعادته لجوهر المعنى الذي حمله المقطع المكرر، إلى جانب ما يتحقق للرواية من الإيقاع، ومنها التكرار الذي بدا ملحوظاً في الرواية، بأشكال يجاوز فيها تكرار اللفظ والجملة، إلى تكرار بعض المقاطع السردية في مواضع مختلفة في صفحات الرواية مما نجده في الصفحـــات (٩ و ٧٥)، (٢٢-٢٣)، (٣٩ و ١٥١)، (٨٣ و١٠٦)، (١٠٩ و ١٦٧)، (١٧١ و٢٢٨)، (٢٣١-٢٣٤).

فقد كرر مشهد الطفلة منار عدة مرات، وهي تخطو خطواتها الأولى فتتعثر لتسقط بين يدي أخيها أمين، الذي كان قد تجاوز الثانية عشر من عمره، فينظر إليه الأب قائلاً له: "عليك أن تتذكر جيداً في المستقبل، أن هذه الصغيرة اختارتك لتكون سندها، وأنا فرح بهذا، لأنني لن أعيش لها العمر كله، تذكر هذا الأمر جيداً، وإياك أن تكون أقل من هذا"(نصر الله، ٢٠١٠، ٤٠)، لكنه كان أقل من هذا، ولم يكن سنداً لأخته حين تعثرت، بل هو من وضع حجر العثرة في طريقها، ومن ثم أغلق أمامها سبل الحياة برصاصاته الغادرة.

- **الوصـــف**

يُعرّف بأنه الوصف هو عملية "تشخيص للأشياء والشخصيات" (لحمداني، ١٩٩٣، ٨٧)، ولذلك لا تخلو رواية من هذا التشخيص الذي يعمل على تقريب الصورة لذهن القارئ، وفي الوقت نفسه يسهم في توصيل الفكرة أو تدعيمها، ويبدو لافتاً توظيف الوصف في رواية إبراهيم نصر الله "شرفة العار" على الرغم من قلة المواضع التي يعمد فيها للوصف مقابل السرد، ومن ذلك مثلاً وصفه لشخصية سالم "بوجهه النحيف، وجبينه الصغير، وشاربه الدقيق الذي يصر على القول إن الشيب لم يصله، رغم أن الجميع يعرفون أنه يصبغه، عباءته ترف خلفه وصدى كلماته يدور في الهواء"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢٦)، وهو وصف يوازي سلوكه الذي يبدو فيه متشبثاً بالماضي، ويرفض مواكبة الزمن الجديد بما يحمل من تطور حضاري.

يتخلل الوصف السرد ويكون بمثابة استراحة تعمل على تعطيل تنامي خيط زمن القصة واستمراريته، بينما يتحرك زمن السرد أو النص، ويمكن التعبير عن ذلك بالقول: إن زمن مساحة النص متحركة، بينما سرد الحدث صفر (قاسم، ١٩٨٤، ٥٤)، ويتم ذلك بوسائل منها قطع السرد بالجملة الوصفية التشخيصية بأبعادها وحركتها أو لونها. والوصف من أهم التقنيات التي وظفها نصر الله في الرواية، وبخاصة وصف الطبيعة الذي افتتح به الرواية، فاستخدمه تمهيداً للحدثِ الفصلِ في الرواية، فكانت الطبيعة عنصراً مشاركاً وموازياً للحدث، فقد سبق سرد حكاية منار، بما تحمله من آلام ورعب وانكسار، بوصف يقول فيه: "تلبدت السماء بالغيوم فجأة، وهطل المطر، مطر حبيس تدفق غزيراً محولاً الشوارع إلى أنهار، وكل مساحة فارغة من الأرض إلى بحيرة" (نصر الله، ٢٠١٠، ١٣٩).

كما برع نصر الله في استخدام التشخيص، الذي يبعث الحياة في الجامد من الأشياء، ويجعلها شاهداً على الحدث: "اندفع في الرقص أكثر وهو يرى ذلك الكرسيّ المتحرّك يحدّق فيه وينتظره باسطاً ذراعيه المعدنيتين الباردتين أمام الباب"(نصر الله، ٢٠١٠، ٩ و٧٥)، إلى جانب اختيار الصور والتشبيهات التي منحت النص الروائي جمالية مميزة أسهمت إبراز المعنى/المأساة، وتقريبه لذهن القارئ ومشاعره، "التفت لوجه نبيلة، كان شاحباً كالموت، جسدها في مكان وروحها في مكان آخر، جافة كحطبة وساهمة كضياع"(نصر الله، ٢٠١٠، ٨٢). "وامتازت تشبيهاته بقدرتها على التقاط الصور وتقريب المتباعد، فيتداخل المشبه بالمشبه به كأنه وحدة واحدة" (تيم، ٢٠١١):

"عيناه جامدتان كحجرين بركانيين أسودين، أصابعه متصلبة حول يدي كرسيه كما لو أنه ميت منذ أيام" (نصر الله، ٢٠١٠، ١٧٣).

يشكّل اللون في "شرفة العار" مرتكزاً منه يبدأ زمن الفرح، وإليه ينتهي زمن الحزن والألم، فبين ألوان ثلاثة نسج الفكر الاجتماعي السائد في مجتمع الرواية، مأساة واقع كان وما زال رهناً لماضٍ يكبّل المرأة والرجل فيه على السواء، تلك هي ألوان: الأبيض والأسود والأحمر، فقد ابتدأت الرواية بالأبيض/ ثوب الفرح الذي كانت ترتديه منار يوم نجاحها في الثانوية العامة، وهو لون الراية البيضاء التي رُفعت على سطح بيت أبي الأمين بعد أن تم غسل العار بقتل الفتاة، وما بين الثوب الأبيض والراية البيضاء ثمة سواد كثير: العباءة السوداء، والراية السوداء، وعاصفة الجراد، والليلة السوداء، وعتمة الشبابيك، وشحوب الشرفات، والظلمة، والظلام، والظلال.... وثمة دم كثير، دم الضحية ساعة حادث الاغتصاب، ودمها الذي تجمد في عروقها في ساعات وأيام مرّت ثقيلة وبطيئة تحت رعب يقينها باقتراب الموت لا محالة، ودمها الذي صار بحيرة صغيرة تغرق جسدها الصغير مرتين؛ الأولى كانت فوق الغطاء الأبيض لسرير الاغتصاب، والأخرى في شارع محاط بالشرفات والعيون التي صارت أشبه ببحيرات من جليد.

- "ألقى سالم نظرة احتقار على ابن أخيه، بصق على الأرض، وابتعد، عباءته تتطاير كعاصفة من جراد، وخلفه راية سوداء أحالت تلك الظهيرة إلى ليل"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٦٧).
- "تقدّم سالم من بعيد، عباءته السوداء تتطاير خلفه لفرط اندفاعه، عيناه ممتلئتان بالدم، وفي يده راية سوداء، راية العار التي لا يتمنى أحد أن يراها تخفق في أي مكان"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٦٧).
- "وحيدة جلست منار تروي ما حدث لها في تلك الليلة السوداء"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٨١).
- "طرق عصام الباب.... دون جدوى.... فلم يرد غير الراية السوداء التي ضاعفت رذاذ المطر من حلكتها"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٩٣).

ذلك كله جعل من العلاقة اللونية بالأشياء رموزاً ترشح بدلالات تختلط فيها المعاني وتتضارب، بما يزيد المأساة عمقاً، "الراية السوداء رمز للشرف المدنس الذي لا بدّ أن "يُغسل" لترتفع مكانها الراية البيضاء، رمزاً للشرف المستعاد بدم الضحية. ترى أي بياض في الراية البيضاء إن لم تكن أكثر سواداً من الراية السوداء؟ وأية سادية مختلطة بمازوكية مرعبة تلك التي

يحملها منطق الرايات؟ تجتمع الألوان الثلاثة في مشهد واحد، هو مشهد الاغتصاب، وتندمج في لون واحد هو الأسود: "أمرها بأن تتحرك، تحركت، فأبصرت هناك فوق الغطاء الأبيض للسرير بقعة دم كانت أكثر سواداً من أي دم رأته من قبل" (عبد القادر، ٢٠١٠.

- الحوار

على الرغم من تراجع الحوار بسبب اعتماد المؤلف على الراوي الخارجيّ العليم، فإن المشاهد الحوارية القليلة أضافت للشخصية ما يقرّبها من ذهن القارئ، ويمنحها بعضاً من سماتها الخاصة التي تميّزها عن غيرها، وهو ما يخالف ما يذهب إليه بعضهم من أن الحضور المهيمن للراوي الخارجيّ يجعل المضامين معروفة للقارئ، "ولا تقدم لنا تلك المشاهد معرفة جديدة بالشخصيات، لأن كل شيء يقدم من خلال السرد، وكأني بهذه الحوارات تأتي فقط تكميلية: إنها بمنزلة الشواهد التي توظف لاستكمال ما اضطلع السرد به وجاءت هي فقط لتعضيده، لا تضيف شيئاً ذا بال عن عمق الشخصية وفكرها" (يقطين، ٢٠٠٩، ١٤٢).

وعلى الرغم من ضيق المساحة المخصصة للحوار في "شرفة العار" فإن المواقف القليلة التي تبادلت فيها الشخصيات الحوار كانت تشكّل لحظات تنوير كاشفة لما تحمله الشخصية من سمات، أو لما تحمله من بنى فكرية، ومواقف تجاه قضية الرواية، "فالمساحة التي يشغلها الحوار في الرواية أقل من مساحة السرد، ما ينسجم مع تقنية الراوي الوحيد، ويعكس ضآلة هامش الحوار في العالم المرجعي للرواية. على أنه يتم بعبارات قصيرة، وبصيغ كلام مختلفة، وبأشباه جمل أحياناً، وبلغة مباشرة، ويراعي الحالات النفسية للشخصيات المتحاورة، ويبدو مكملاً للسرد، مرتبطاً به بصورة عضوية" (زين الدين، ٢٠١٠).

ففي المشهد الحواري الذي دار بين الأب وابنته، وأفرد له الروائي فصلاً مستقلاً، وكرر استعادته أثناء السرد، كشف لما تحمله البنت من طموحات تطاول السماء (أريد نجمة!)، ولما يمكن أن تلقاه بسبب هذا الطموح الذي يحتاج مساعدة كي تصله، فمن هذا الحوار تنطلق حكاية الرواية وإليه تنتهي، في ما يشير إلى أن ذلك الطموح ظلّ حلماً، كذلك الحلم بالطيران الذي لا يتحقق، لكنه قد ينتهي بسقوطٍ مدوٍ، وذلك ما حصل لتلك الفتاة:

"حين رأت منار النجوم في المساء قالت: "أريد نجمة!"

قال لها أبو الأمين، وقد أجلسها على ركبتيه: "النجمة بعيدة"

قالت له: "نركض إليها بسرعة.. بسرعة!"

فقال لها: لكنها عالية، لن نستطيع"

فقالت: نصعد على الكرسي ونأخذها!"

فقال: "الكرسي لا يكفي"

فالتفتت إلى برميل في زاوية الحوش، وقالت: "نصعد على البرميل"!

فقال: "إنها أعلى"

"إلى السطح!"

"إنها أعلى"

"نضع البرميل فوق السطح!"

"إنها أعلى بكثير"

كان فرحاً بها، ابتسامتها الصغيرة قادرة على أن تمحو شقاء أسبوع بأكمله.

على وشك البكاء كانت، لكن عينيها التمعتا فجأة بفرح عظيم، حدّقت في وجه أبيها، وقالت: "عندي فكرة!"

"وما هي أيتها المفكرة؟"

قالت: "أصنع جناحين وأطير!"

"فكرة معقولة"! قال لها بفرح. وأضاف: "اصنعي جناحين إذن. هل تريدين مساعدة"؟!

"لا" ، قالت له بثقة أدهشته، ثم قفزت عن ركبته، وراحت تحرك ذراعيه بتسارع، إلى أن أحست بأنهما تحوّلا إلى جناحين..

سألها: "مستعدة لأن تطيري"؟!

فأجابت: "نعم، ولكن شلّحني الكندرة!" (نصر الله، ٢٠١٠، ٢٢) .

وإلى ذلك، فإن الحوار في هذه الرواية، من جهة أخرى، يكشف عن تلك البنى الفكرية الاجتماعية التي تحتفظ بها بعض الشخصيات، وبخاصة شخصية العم سالم، الذي كان يظهر في أقواله تمسكّه بعادات وتقاليد بدأت تتلاشى في ذلك المجتمع، يدلّ على ذلك أن هذه الشخصية تكاد تكون الوحيدة التي تتمسك بذلك الفكر، لكنها الغلبة تكون لها في نهاية الأمر، فتنصاع بقية الشخصيات لإرادة التخلف والجمود، ومن ذلك ما نجده في موقف سالم من تردد أخيه وأبنائه وأبناء أخيه تجاه ما حدث لابنتهم:

"كان يمكن أن تضعوا لهذا العار حداً، لو أنكم تصرفتم كرجال، ولكن، فلتعلموا أني لن أشرب ماءكم أو آكل طعامكم أو أدعوكم أهلي قبل أن تغسلوا عاركم بأيديكم"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٨٢).

فهو يربط مفهوم "الرجولة"، كما يربط صلته بهم، بقتل البنت غسلاً للعار، وهو الفعل الذي يمكّن الأب من أن يرفع رأسه بأولاده فيما لو نفّذوا طلب عمّهم،

الذي يرى أن "من لا يرفع رأسه بأولاده لن يستطيع أن يرفعها ببناته"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٠). وهو ذاته الفكر الذ وبخاصة إن كان هؤلاء على قدر من "الرجولة" يكفي للإقدام عل ما يريد هذا العمّ من أجل غسل العار.

ويختم الراوي رواية أحداثه بنصّ الرسالة التي وجهتها الضحية منار إلى عائلتها الصغيرة، وقد أتاح له حضور فن الرسائل التصرف بالأحداث بحرية كاملة، متلاعباً بالزمان والمكان والحدث والشخصية من دون التزام بأي قانون من قوانين النوع الروائي، محققاً بذلك مستوى تجريبياً آخر تمكن من تمريره باعتماد فن الرسائل إطاراً سردياً للحديث الروائي، قد تداخلت فيه الفضاءات وأُخضع الزمن فيه لتحولات كبرى استجابت لمنطق الكشف الروائي في الرواية، و في ذلك ما يحقق للمروي له "حضوراً طاغياً وفاعلاً بحكم قيام العمل على ثقافة فن الرسائل" (عبيد،٢٠١٠، ٤٨)؛ فما كتبته الفتاة منار لوالديها وأخوتها يشكّل حلقة وصل بين الراوي والمروي له وهو المتلقي، الذي يمثّل له فن الرسائل رمزاً ووثيقة لعلاقة بين طرفين، على ما تحمل تلك العلاقة من قرب نفسي وعاطفي، لا بدّ له أن ينتقل للمتلقي الذي يشعر بالتعاطف مع كاتب الرسالة، بوصفه راوياً مباشراً لما حدث، يوحي بقدر من المصداقية التي تعززت في "شرفة العار" بنقل الرسالة كما هي، بلغة الفتاة وبخط يدها، تخاطب والدها معترفة بفضله في رعايتها وتعليمها ومساندتها، ووالدتها مثال الرحمة والحنان والعطف، وأخاها أمين الذي كانت كلماتها إليه موجزة، ويتضح ترددها بين ما في داخلها وما كتبتْه من خلال ما ظل مخفياً خلف الكلمات المشطوبة، ما بين جملتين اكتفتْ بهما، خلافاً للإطالة والتفصيل في نقل مشاعرها وشوقها لبقية أفراد عائلتها: "أمين يا أغلى أخ،.....أيها الحاضر في فكري ووجداني"، وإذ يتساءل القارئ عما في فكرها ووجدانها تجاه أخيها الذي تسبب بكل ما حصل لها من مصائب، فإنه يصطدم في ختام الرسالة بأنها أحالت ما حدث لها للزمان، في الوقت الذي تستجدي فيه بعض الحب:

"أحبوني ولو قليلاً، ولو في سركم، فهذا الحب هو وحده الكفيل بمسح هذه الدموع التي ذرفتها في السر والعلن، في الليل والنهار، بسبب غدر الزمان"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢٣٦)، وهي الخاتمة التي تؤكد ما قالته الرواية عبر صفحاتها المئتين والست بعد الثلاثين، من أن الحال باقٍ على ما هو عليه، تفرقة بين الذكر والأنثى حتى في الحب، وتواطؤ من المرأة ذاتها في قبولها للقليل من الحب ولو السر، بما لا يبشّر بأيّ تغيير، بل يتوافق

تماماً مع ما أشار إليه الروائي من أن ما يُسمّى بجرائم الشرف ما زال في تزايد مستمر، وأن الرسائل التي ترسلها الضحايا إلى أهلهن، يطلبن غفرانهم، ولو كنّ ضحايا وبريئات إلا مما اقترفت أيدي الأهل أنفسهم، تلك الرسائل التي يحملها بريد الدّم لا تصل أبداً، وجرائم الشرف لا تختص بمكان واحد، فضحاياه في العالم بأسره، في كل مكان.

- اللغة الروائية

التفت باختين إلى مسألة التنوع في الخطاب الروائي، وعدّه مظهراً من مظاهر الحوارية الروائية، فالروائي يستقبل داخل عمله الأدبي تعددية لسانية وصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، ويصبح عمله بذلك أكثر عمقاً وقوة، ويزوده بإمكانات أدبية جديدة وجوهرية، وكلما كانت التنافرات والتناقضات الفردية والاجتماعية أكبر، ازدادت الصياغة الحوارية الداخلية قوة وفنية (باختين، ١٩٨٧، ٥٧-٦٧).

وتنبني لغة الرواية من منظومة تقيم "نظام لغات تثير إحداها الآخر حوارياً، ولا يجوز وصفها أو تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة. وعلى هذا، فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية" (فضل، ١٩٩٢، ٢٩٥)، وبذلك يمكن النظر في مكونات ذلك النظام اللغوي العام من خلال النظم المختلفة التي تنظم لغة السرد ولغة الوصف ولغة الحوار، باعتبارها أساليب وتقنيات كاشفة لمستويات لغوية مختلفة. كما أن تسلسل أحداث الرواية، ومهارة اختيار الألفاظ الصائبة والجمل الملائمة والمعاني العميقة، أعانه على إبراز الحركة والصوت والإثارة والانفعال، وبث الحياة في الجماد" (تيم،٢٠١١).

وعلى الرغم مما ذهب إلي رياض كامل من أن لا مكان في رواية "شرفة العار" لتعدد الأحداث ولا لتعدد الرواة وبالتالي لا حاجة لتعدد اللغات، بسبب هيمنة الراوي العليم الناطق الرسمي والوحيد باسم الروائي. ولذلك "لسنا بحاجة للتحدث عن رؤى متعددة، ولسنا بحاجة للحديث عن مستويات اللغة التي تنطق بها الشخصيات، فالروائي موجود في كل موقع موظفاً الرمزية الشفافة بدءاً من الاسم منار وانتهاء بالاسم أنور" (كامل، www.aljabha.org)، فإن الدارس لا يمكنه تجاهل تخلل السرد من أجناس تعبيرية أخرى كالشعر والأغاني والأمثال والحكم، ولكل منها خصوصيته وتنويعاته، ضمن سياق الحكي، "وبذلك يساهم هذا المنظور التركيبي للغة في صياغة طرائق سردية تراهن على علائق التشخيص اللغوي بالتمظهرات الأسلوبية المميزة لكلام

الشخصيات" (المويفن، 2001، ٢٠٩). فثمة اتساق واضح بين مضمون الرواية والشكل الذي خرجت عليه، صياغة ولغة، فمثل هذه المضامين الواقعية لا تحتمل المبالغة ولا الصدف ولا التخييل الذي يعيد صياغة واقع ما زال تغيير المفاهيم فيه ضرباً من الخيال، ومن هنا نجد المؤلف قد تذرع باللغة البسيطة التي تمتح من هذا الواقع مفرداتها ودلالاتها، لغة لصيقة بطبيعة الشخصيات ومستوياتها الثقافية والعلمية، وتجري سلسة يسيرة على لسان الراوي والشخوص، وتتداخل فيها اللغة الفصيحة المبسطة واللغة المحكية والأمثال الدارجة، التي تحضر في مثل هذه المضامين:

- "العب بالمقصقص إلى أن يأتيك الطيّار"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٢٨)..
- "البنات على قفا من يشيل"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٠)..
- "اللي ماله بنت ماله بخت"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢١)..

فالرواية تقدم نموذجاً للمثل الشعبي الذي يعكس المواجهة بين الفئات الاجتماعية المتناقضة طبقياً، ويعكس في الآن ذاته علاقات القوى بين تلك الفئات (بو خالقة، ٢٠١٠، ٢٩٠)، وحالة الصراع الدائم بينها، وتفاوت الأجيال في تقبلها لمحمولات تلك الأمثال من الدلالات، وبخاصة ما يتغيّر منها بفعل ما تشهده المجتمعات من تطور فكري وتكنولوجي، وهو ما بدا واضحاً في سريان كثير من الأمثال الشعبية على لسان العم سالم، ممثل الفئة الرافضة للتغيير في المجتمع، مقابل الأخ الأصغر الذي لم يأخذ بتلك الأمثال، وبخاصة ما يتعلّق منها بالمرأة ووضعها في المجتمع.

وإلى ذلك، فإن للأغنية دوراً يعاضد السرد. ويسهم في خلق ذلك الارتباط الشعوري المأمول بين مجتمع الرواية ومجتمع الواقع، وذلك من خلال "البوح عن مكنونات الشعور الجمعي للذات الشعبية، حيث إنه وتبعاً للسياق الروائي لا يمكن الاعتقاد أن ذلك المقطع ورد من قبل الورود أو الحشو الذي لا لزوم له في ثنايا السرد" (بو خالقة، ٢٠١٠، ٢٩٤)، ولعل ذلك مما يمكن أن يتحقق بأثر ورود بعض المقاطع من الأغاني المتداولة، التي جاءت في سياق ما تحمله الأغنية من دلالات، وبما يتلاءم والموقف السردي في الرواية، واللافت في تضمين الأغاني في الرواية، أنها جاءت في افتتاح الرواية وختامها، وفي مواقف تحفل بمفارقة محملة بالأسى، ففي البدء كان والد منار يردد أغنية الفرح بنجاح ابنته منار في امتحان الثانوية، تلك الفرحة التي لم تكتمل، بل كانت بداية تتالي المصائب على رأس الفتاة:

"وحياة قلبي وأفراحه..
وهناه بمساه وصباحه..
ما لقيت فرحان في الدنيا..
زي الفرحان بنجاحه"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢١٢)

وفي أواخر أحداث الرواية ومن تلك المقاطع التي رددتها السجينات لحظة وضعت منار مولودها في السجن:

"من كم ليلة من كم يوم..
واحنا منستنى ها اليوم..
شمع الفرح علينا منوّر..
نسينا م الفرحة النوم"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢٢٣)

وتلك المقاطع التي رددتها السجينات أيضاً فرحاً بخروج منار من السجن وفي ليلة وداعها:

"اتمختري يا حلوة يا زينة
يا وردة جوا جنينة"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢٢٤)

"ليلة الوداع
طال السّهر وقلّي قلبي: إيه الخبر؟!
قلت الحبايب هجروني"

وكما في البدء أيضاً، وبعد الرقص والغناء، كانت نهاية المصائب في بقعة دم أشبه ببحيرة صغيرة تشكّلت بفعل رصاصات الأخ الأكبر.

فحضور مثل هذه الأغاني، بما جاء عليه التوظيف الروائي لها، يخلق علاقة تواشجية بين المتلقي ومجتمع الرواية، بما تحمله الأغنية من "استلهام حرارة المحلية ودفء الواقع اليومي الذي يكسب شخصياته إثارة تضاعف من إحساس المتلقي بمتابعة درامية الشخصية داخل الحدث، وتجعل من الحدث الروائي حدثاً مصيرياً بالنسبة إلى المتلقي بوصفه طرفاً وشريكاً في الفضاء السردي، إذ يتشكل لديه إحساس بأن الحدث يهمه على نحو ما، وعليه الانخراط في مساره والإسهام في البحث عن حلول لأزماته ومصائر شخصياته" (عبيد، ٢٠١٠، ٥٥).

ينضاف إلى ذلك ما تضفيه تلك المقاطع الغنائية من إيقاع، يسهم في تشكّل الإيقاع الروائي، كما يسهم في تحقق الاتساق الروائي الذي سبق الإشارة إليه في موضع سابق.

- **الفضاء الروائي**

تتبدّى مظاهر السرد المحكم على صعيد الزمن، "فعلى رغم وجود مفارقات زمانية على شكل استرجاعات أو استباقات، تظل العلاقة بين زمان الخطاب والقصة متوازية، بحيث يتطور الخطاب إجمالاً وهو يتابع الحدث في تطوره التصاعدي. كما أن منطق القصة، يملي على الراوي أن يتصرف بالزمن في أغلب

الفترات بالجوانب التي تخدم تصوره للزمان، فيوظف التلخيصات الكثيرة لاختزال الأحداث، وذلك بقصد الذهاب إلى "الأساس" الذي يخدم فكرته، أو يلجأ إلى الحذف وما شاكل ذلك من التقنيات الزمنية ما دامت تؤثر على معمار القصة (يقطين، ٢٠٠٩، ١٤١).

عبر فترة زمنية لا تجاوز أربع سنوات، هي المسافة الزمنية الفاصلة بين نجاح البنت في الثانوية العامة وتخرجها في الجامعة، تتصاعد الأحداث بتسارع يبدو هيناً وطبيعياً بسبب من سلاسة اللغة وبساطة التعبير، وبسبب لجوء الروائي إلى استثمار التقنيات الزمنية وأهمها الاستباق والاسترجاع، وهما التقنيتان اللتان استطاع من خلالهما تقديم تبرير لتسارع الأحداث، بل لحصول الحدث ذاته، وقد سبق تفصيل ذلك في باب (التقنيات السردية) في هذه الدراسة، فمن خلال تلك التقنيات مزج الروائي بين أزمنة الرويّ الثلاث، الماضي والحاضر والمستقبل، بما يقيم عالماً روائياً موازياً لجزء مقتطع من العالم الواقعي، ليشهر قضية باتت شغل كثير من قطاعات المجتمع والمهتمين بقضايا حقوق الإنسان قبل أن تكون قضايا حقوق المرأة.

ولا يمكن الحديث عن الزمان منقطعاً عن المكان، فكلاهما يشكلان فضاء الرواية، الذي تتحرك في جنباته الشخصيات، وتجري الأحداث، فمن خلال التعامل السردي مع المكان تنهض فتنته "بوصفه أفقاً فضائياً يتداخل مع الزمن والحلم والذاكرة تداخلاً جدلياً حميماً، يتمخّض عن عجينة سردية تشتغل فيها أصابع الراوي الماهرة بما يخدم استراتيجيات السرد في الرواية" عبيد، ٢٠١٠، ٣٧.

وبشكل عام، يتخذ الروائي في تعامله مع الفضاء الجغرافي موقفين هما: تعمية المكان عن قصد والاكتفاء بإشارات عابرة، والمبالغة في وصف المكان حتى يطغى على الشخصيات وتفقد أهميتها، فيغدو الوصف للفضاء الجغرافي مفتوحاً وقابلاً للتأويل والحيرة، حيث لا يقصد به التمهيد للحدث أو جعله (ديكوراً)، إنما يتحوّل إلى معنى بحد ذاته، من خلال عملية الإسقاط النفسي والفكري الذي يمارسه على شخصيات العمل (لحمداني، ١٩٩٣، ٧٠-٧١).

وقد عمد الروائي في "شرفة العار" إلى تعمية المكان الروائي، بقصدية تعميم الحدث، أو تعميم الحالة وهو ما يتضح منذ الصفحة الأولى التي أدرج فيها تقارير التنمية البشرية حول ضحايا جرائم الشرف في العالم، ولم يرد في ثنايا السرد أو الوصف ما يشير لمسرح الأحداث، غير أنه من جهة أخرى ربط الموضوع (العار) بالمكان الضيق وهو الشرفة، وبذلك فإنه يلغي تفاصيل المكان بوصفه حاضناً للأحداث، لصالح

المكان الخاص الذي يستشرف الحدث، وقد يخلقه، فمن الشرفة تم كشف الحدث، هنالك منذ كانت العيون ترقب البنت ووالدتها وزوجة أخيها وهن يتعثرن بخطواتهن صباحاً ومساء في رحلات البحث عن طريق للخلاص من أثر الجريمة التي وقعت الفتاة ضحية لها، وحتى اللحظات التي فيها "أطلّت العيون ثانية من خلف الستائر ومن عتمة الشبابيك، ومن شحوب الشرفات، باحثة عن منار بينهم"(نصر الله، ٢٠١٠، ١٨٢) بين الرجال الذين حققوا بطولة رجولتهم في التحايل على الحكومة، لإخراج البنت من السجن، بدعوى اصطحاب أخيها لها للعمل معه في دولة أخرى، ومن ثم إصدار حكم الإعدام.

- رؤية المؤلف

مما شك فيه أن الراوي بصورة أو بأخرى هو ظل الروائي وقناعه الذي يمرر من خلاله رؤاه في الحياة والناس والأحداث، ومن خلاله يقدّم تأييداً أو إدانة لسلوكات البشر، بما هي عليه من تناقضات وما تترك من أثر في التكوين الاجتماعي بشكل خاص، وفي رواية "شرفة العار"، ومنذ عتبات الرواية، يبدأ الكشف عن "تبنّي الرواية من أجل الرؤية، وتبنّي الرؤية من أجل الموقف، وتبنّي الموقف من أجل الإنسان، وتبنّي الإنسان من أجل الحق"(عبيد، ٢٠١٠، ١١)، وتجلّى ذلك فيما تضمنته تلك العتبات من معانٍ، هي في حقيقة الأمر موقف من القضية موضوع الرواية، وهي جرائم الشرف، مما يبدو في جعله للعار شرفة في يتكشف من خلالها، وهي ذاتها الرواية بمجملها، كما يتجلّى في ما صدّر به الرواية من مقتبسات وإهداءات، يتضح منها انحيازه لأولئك الضحايا اللاتي يزداد عددهن سنة بعد أخرى "إن الأمر المفزع في كتابة رواية كهذه، هو أن تقوم بكتابتها في الوقت الذي تتساقط فيه الضحايا حولك!"، وهي –الرواية– مهداة "إلى ضحايا (جرائم الشرف) في العالم بأسره، إلى النساء في كل مكان"(نصر الله، ٢٠١٠، ٥).

وفي ما بعد العتبات، نجد الكاتب مقود برؤية تنويرية، ونلمح بصماته في كل الأحداث، منذ بداية الرواية وحتى نهايتها، ولم يلجأ إلى الوسائل الكتابية الفنية التي يمكنها أن تحجب رؤياه وموقفه الخاص، بل نراه منحازاً بلا هوادة مع الضحية، فيسخّر الراوي في تفعيل الأحداث وتثوير القارئ وتجنيده ضد هذه القضية التي تقض مضجع الروائي والقارئ على السواء، يتجلّى ذلك في عدة مواقف ومواقع من الرواية، لنرى انعكاساً لها في النهاية التي آلت إليها الأحداث(كامل، aljabha.org@gmail.com ، ٣١/ ١/ ٢٠١١)،

ومن ذلك تقديمه لمشهد الاغتصاب، والتمهيد له بما يؤكد تحوّل الفتاة البريئة إلى ضحية تصرفات أخيها، وانتقام صديقه، وما يتبع ذلك من تأليب فئة ما في المجتمع لأهل الفتاة وعائلتها من أجل غسل العار، وهي رؤية تكشف عن إدانة لكل الأصوات التي ارتفعت تنادي بقتل الفتاة غسلاً للعار، كما لا يخفى انحيازها للضحية. وفي تقديمه لمشهد في المحكمة، يتم فيه سقوط ضحية أخرى على يد فتى صغير بين أخوته الكبار، تتكشف الرؤية عن إدانة موقف الحكومة الذي يحمي القاتل، بالحكم المخفف الذي تكشف قصة السجينة "شامة" أيضاً عن التفرقة في هذا الحكم ذاته بين الرجل والمرأة في الجريمة نفسها، ففي حين يحظى الرجل بحكم مخفف تمنى المرأة بالحكم بضعف عدد السنوات التي يحكم بها على الرجل، وهو ما أوجزته السجينة شامة التي دخلت السجن بسبب محاولتها لجم صوت مولود ابنتها- التي غدر بها صديقها وتخلّى عنها- فمات المولود بين يديها، فأُدخلت السجن بتهمة القتل: "تصوّري، لو أن أحد أخوتها دخل وقتلها وهي تلد لخرج من السجن بعد ستة أشهر ربما، ولكن كما ترين، عليّ أن أمضي في هذا السجن سبع سنوات ونصف سنة"(نصر الله، ٢٠١٠، ٢١٦).

ثم إن هذا الحضور القوي للراوي لا يبين لنا فقط صورة عن البناء المحكم كيف يلتقي مع طريقة السرد، ولكنه علاوة عن ذلك، يكشف لنا رؤية سردية ومعرفية يملكها الروائي، وهو "يتماهى" مع الراوي ليجسد لنا طريقة في الكتابة ورؤية خاصة للعالم، يسعى الكاتب إلى تقديمها. وتبعاً لذلك، يتقلص دور المروي له ليصبح موجهاً إلى المقاصد التي يرويها الكاتب(يقطين،٢٠١٠، ١٤٥)، بعد أن كان الراوي قد عمل على استمالته – المتلقي/ المروي له- وقدّم له ما يضمن انحيازه لرؤيته التي هي في نهاية المطاف رؤية المؤلف نفسه.

وعلى صعيد آخر، يشهر المؤلف رؤيته لوجه آخر للعار، تتجلّى في تداخل رايات العار المرفوعة على الشرفات انتظاراً لغسل العار، مع الرايات المنتشرة في الأحياء وعلى أسطح البيوت حدادا على شهداء غزة، وهي مقاربة تكشف عن رؤية الكاتب في مفهومه للعار الحقيقي الذي ينبغي الالتفات إليه، ويتمثل باغتصاب الأرض، واستمرار الاعتداء على أصحابها.

خاتمــة

تخلص هذه الدراسة إلى أن نصر الله استطاع من خلال هذه الرواية أن يكشف عن جملة من البنى الفكرية التي فشلت وسائل الحضارة الحديثة في

خلخلتها، بل إن تلك البنى هي التي تعمل على خلخلة بنية المجتمع، بما تتشبث به من مفاهيم نقيضة للرجولة والبطولة والشرف والعار وغيرها، مما يسوّغ الظلم والقتل، ويجعل الصراع قائماً ومستمراً بين الحياة والموت، وبين الفضيلة والرذيلة، وبين القوة والضعف، بين الفرد (المرأة) والمجتمع، وبين المعنى والمادة، وغير ذلك مما كشفته المشاهد السردية والوصفية والحوارية التي عرضت لها مباحث الدراسة.

وفي سبيل تقديم إدانة لجريمة ما زالت أروقة المحاكم تشهد مزيداً منها بين يوم وآخر، وفي أماكن كثيرة من أنحاء العالم، استثمر نصر الله من تقنيات اللغة والسرد والوصف والحوار ما يكفل التأثير في القارئ، وتوجيهه الوجهة التي يرتئيها المؤلف، من خلال عن جملة الرؤى التي عمل المؤلف على تمريرها وتتمثل في إدانة كثير من أفعال الناس في المجتمع وسلوكياتهم، وتوجيه لمفهوم العار، الذي ينبغي أن يُوجّه لمعناه الحقيقي وهو عار اغتصاب الأرض والاعتداء على أصحابها، لا عار امرأة تُغتصب عُنوة، وتُقتل ظلماً باسم الشرف، إذ لا شرف في الجريمة، وهي الجملة التي كثيراً ما كان يرددها نصر الله في الحوارات واللقاءات الإعلامية التي تلت صدور الرواية.

المصادر والمراجـــع

ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، *لسان العرب*، ط٣، بيروت، دار صادر، ١٤١٤ هـ.

أبو شهاب، رامي، *بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية*، ١٩٦٧- ٢٠٠٣، عمان، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٨.

باختين، ميخائيل، *الخطاب الروائي*، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٨٧.

باشلار، غاستون، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، ط٢، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، ١٩٩٣.

برنس، جيرالد، *قاموس السرديات*، ترجمة السيد إمام، القاهرة، ميريث للنشر، ٢٠٠٣.

بلعابد، عبد الحق، *عتبات جيرار جينيت*، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨.

بلعابد، عبد الحق، *عتبات*، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨.

بنكراد، سعيد، *سيميولوجية الشخصيات السردية*، عمان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٣.

بنيس، محمد، *الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها*، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط٣، ٢٠٠١.

بو خالقة، فتحي، *شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة*، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠.

تزفيتيان، تودوروف، *الشعرية*، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء أبو سلامة، ط٢، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٠.

تيم، منى الشرافي، *شرفة العار*، السوسنة، ١٥/ ٦/ ٢٠١١.

جبر، مريم، آخر *أحاديث العرّافة*، مجموعة قصص، إربد، دار الكندي، ١٩٩٥.

الجندي، سمير، *ندوة اليوم السابع*، القدس arabrnewel.info\2010-06-11-14-12-46\13829 الاثنين ٢٧ ديسمبر ٢٠١٠.

حافظ، صبري، *متغيرات الواقع العربي واستجابة الرواية الجمالية*، فصل من كتاب: الرواية العربية: ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ١١-١٣ ديسمبر ٢٠٠٢، ج٢، الكويت، ٢٠٠٩.

الحجمري، عبد الفتاح، *عتبات النص البنية والدلالة*، الدار البيضاء، شركة الرابطة، ١٩٩٦.

الحروب، خالد، ***دُمهنَّ ... شُرفات عارنا***، جريدة الأيام ١٢/ ٤/ ٢٠١٠ .

لحمداني، حميد، *بنية النص السردي*، من منظور النقد الأدبي، ط٢، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣.

زيتوني، لطيف، *معجم مصطلحات الرواية*، بيروت، مكتبة لبنان، ٢٠٠٢.

زين الدين، سلمان، *رواية عن جريمة الشرف في الأردن* . إبراهيم نصرالله يطل من "شرفة العار"، جريدة الحياة، ع١٧٢٨٤، ٣١/ ٧/ ٢٠١٠.

سلحوت، جميل، *شرفة العار وعار المجتمع*، رابطة أدباء الشام http://www.odabasham.net/show.php?sid=41269

سلطان، جينا، *"شرفة العار" رواية لإبراهيم نصر الله*: متى يغسل الرجال عقولهم من ثقافة العار؟ ملحق السفير الثقافي، ١٠/ ٩/ ٢٠١٠.

صالح، صلاح، *سرد الآخر*، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣

الفقي، صبحي إبراهيم، *علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق*، ج٢، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

عباس، مشتاق، *حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية، قراءة في الخطاب الروائي المغربي الحديث*، الشارقة، دار الثقافة للإعلام، ٢٠٠١.

عبد القادر، محمد، *قراءة في رواية شرفة العار*، مجلة تايكي، ع٤١، عمان، أمانة عمان الكبرى، ٢٠١٠.

عبيد، محمد صابر، *المغامرة الجمالية للنص الروائي*، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠.

فضل، صلاح، *بلاغة الخطاب وعلم النص*، سلسلة عالم المعرفة، ع١٦٤، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢.

قاسم، سيزا، *بناء الرواية*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

الفيروز أبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، *القاموس المحيط*، مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط٨، ٢٠٠٥.

كامل، رياض، *رؤيا شرفة العار*، الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة، حيفا، aljabha.org@gmail.com، ٣١/ ١/ ٢٠١١.

الماضي، شكري عزيز، *ندوة الجمعية الأرثوذكسية واللجنة الثقافية في النادي الأرثوذكسي*، ٩/ ٦/ ٢٠١٠.

مفتاح، محمد، *دينامية النص: تنظير وإنجاز*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧ .

المويفن، مصطفى، *تشكل المكونات الروائية*، اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠١.

نصر الله، إبراهيم، *شرفة العار*، الجزائر، منشورات الاختلاف، ولبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

واط، إيان، *نشوء الرواية*، ترجمة عبد الكريم محفوض، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩١.

ويليك، رينيه، *نظرية الأدب*، ط٣، ترجمة محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥.

يقطين، سعيد، – *أساليب السرد الروائي العربي (مقال في التركيب)*، فصل من كتاب: الرواية العربية– ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ١١–١٣ ديسمبر ٢٠٠٢، ج٢، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠٩.

..... – *قضايا الرواية العربية الجديدة*، (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

Gerard Genette ,seuils, ed seuil,col poétique paris,1987, p21.