

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

بنية الخطاب الروائي عند غسان كنفاني

دراسة بنوية

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في: اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب عربي

إشراف الدكتور:

محمد السعيد عبدلي

إعداد الطالبة:

زوليغة حنطابلي

السنة الجامعية 2018/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 2 لونيبي علي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

بنية الخطاب الروائي عند غسان كنفاني

دراسة بنوية

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في: اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبة: زوليفة حنطابلي

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. خليفة قرطي	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة 2	رئيساً
أ.د. محمد السعيد عبدلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة 2	مشرفاً ومقرراً
د. محمد العماري	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 2	عضواً مناقشاً
د. مسعود ناهلية	أستاذ محاضر أ	جامعة المدية	عضواً مناقشاً
أ.د. عمار بن زايد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضواً مناقشاً
أ.د. وحيد بن بوعزيز	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية 2018/2019

الإهداء

إلى أُمي اعترافاً..

إلى أُمي امتناناً..

إلى أُمي إكراماً..

إلى أبي حباً..

زوليخة..

شكر وتقدير

... إذا كان هناك من يستحقّ أن يُرفع الإهداء من أجلهم،
فإن هناك من يجب أن ننخفض بالشكر لهم..
ولأنهم كُثر لن أحدد أسماءهم.. وسأترك القائمة مفتوحة لمن شاء
أن ينضمّ لهم..
فهم الذين طالما أناروا دربي ومدّوا الأكفّ من أجلي،
وحرصوا على أن تبقى شعلة العلم متقدّة بقلبي..
فشكرا جزيلا لكم..

زوليخة..

الملخص:

تناول البحث موضوع الخطاب الروائي عند غسان كنفاني من خلال مقارنة بنوية حاولت الإلمام بكل النتاج الروائي عند المؤلف متمثلاً في رواياته المكتملة "رجال في الشمس"، "ما تبقى لكم"، "عائد إلى حيفا"، "أم سعد"، والتي جسّدت مع بعضها سيرورة كنفاني الإبداعية ومجمل رؤيته عن القضية الفلسطينية. وذلك عبر دراسة سردية تتبعنا فيها أدق المكونات التي شكّلت الخطاب الكنفاني وصنعت جماليته.

وقد انطلق البحث من مجموعة من الأسئلة التي راحت فيما بعد تتحرّك فينا تلقائياً وتتشعب كلما تعمّقنا في الدرس والتحليل، أسئلة من قبيل: كيف كتب كنفاني رواياته وكيف بنى عناصرها؟ وكيف تعامل مع مكوناتها السردية؟ هل اعتمد ذات التقنية وذات الرؤية الإبداعية؟ أم تراها قد تعدّدت زوايا النظر عنده في تشكيله للمعنى والمبنى؟

وللإجابة عن ذلك جاء البحث في مقدمة وثلاثة فصول زاوجت بين التنظير والتطبيق في كل القضايا المدروسة، تطرقنا في الفصل الأول منها إلى البنية الزمنية بمفارقاتها وحركاتها وتواتر الأحداث فيها، بداية بعملية مسح شامل لاستباقاتها واسترجاعاتها بأنواعها ووظائفها ومحركاتها، ولحركاتها السردية من حذف ووقف وإيجاز ومشهد، لنقف في آخر هذا الفصل على التواتر بأنواعه الثلاثة مفرداً ومكرراً ومؤلفاً. وخصصنا الفصل الثاني للبنية المكانية بشقيها النصي والروائي، فتحدثنا في الأول عن التشكيل الطباعي والفني الذي ميز هذه الروايات، بالإضافة إلى العتبات النصية فيها من عنوان وغلاف وإهداء، وتطرقنا في الثاني إلى مجموع الأماكن التي كوّنت مع بعضها الفضاء الروائي عبر تقسيمها إلى أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، وكذا إلى تقنيات الوصف التي اعتمدها المؤلف لتقديمها. وكان الفصل الثالث عن بنية الشخصيات تقديماً وأسماء وأنواعاً، من خلال دراسة تحليلية لأهم الشخصيات حاولنا من خلالها أن نلج عمق الشخصية الكنفانية في أبعادها المختلفة مادية ومعنوية واجتماعية، وأن نقف على ما انطوت عليه من دلائل ظاهرة وأخرى كامنة وكذا إلى دورها ومدى أهميتها وتأثيرها على السياق العام لكل رواية.

وضمت الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها البحث أين بدت لنا نصوص كنفاني وهي تسيير وفق وثيرة متصاعدة سايرت الواقع الفلسطيني وعكست في الوقت نفسه رؤية المؤلف عنه، ولتحقيق ذلك رأيناه يعتمد كثيراً من الوسائل والتقنيات السردية والتوجهات الأدبية من واقعية وذهنية وحتى تجريبية.. والتي راحت تختلف من نص لآخر في مزوجة بين المعنى والمبنى الروائيين.

فرغم وحدة الموضوع بين الروايات الأربع وتقارب الأحداث والشخصيات والأماكن؛ إلا أن ذلك لم يمنع المؤلف من صوغ نصوصه هذه وفق طرائق متباينة استطاعت أن تحفظ خصوصية كل رواية وأن تعكس مدى ثراء الخطاب الروائي الكنفاني ونضج التجربة السردية لديه.

قائمة المحتويات

3		الإهداء
4		شكر وتقدير
5		الملخص
8		قائمة المحتويات
11		قائمة الأشكال
12		مقدمة
20		<u>الفصل الأول: البنية الزمنية</u>
32		• اتجاه الزمن في روايات كنفاني
82		1- المفارقات الزمنية
84		1-1- الاسترجاع
110		1-2- الاستباق
129		2- الديمومة
133		2-1- الإيجاز
140		2-2- الحذف
152		2-3- المشهد
172		2-4- الوصف
197		3- التواتر
199		3-1- القص المفرد
211		3-2- القص المكرر

221		3-3- القص المؤلف
230		<u>الفصل الثاني: البنية المكانية</u>
244		1- الفضاء النصي
247		1-1- الفضاء النصي الخارجي
247		1-1-1- العنوان
272		1-1-2- الغلاف
291		1-1-3- الإهداء
303		1-2- الفضاء النصي الداخلي
303		1-2-1- الفصول والعنونة الداخلية
322		1-2-2- الرسوم والأشكال
335		1-2-3- الخط والتشكيل الطباعي
352		2- الفضاء الروائي
354		2-1- وصف المكان
377		2-2- أنماط المكان
378		2-2-1- المكان المغلق
405		2-2-2- المكان المفتوح
432		<u>الفصل الثالث: بنية الشخصيات</u>
445		1- تقديم الشخصية
449		1-1- التقديم المباشر

490		1-2- التقديم غير المباشر
513		2- دلالة الأسماء الشخصية
551		3- أنواع الشخصيات
552		3-1- بحسب الأدوار
552		3-1-1- الشخصيات الرئيسية
614		3-1-2- الشخصيات الثانوية
642		3-2- بحسب الحركة والثبات
643		3-2-1- الشخصيات النامية
666		3-2-2- الشخصيات المسطحة
680		الخاتمة
692		قائمة المصادر والمراجع
717		résumé

قائمة الأشكال:

36		شكل رقم (1): زمن الحاضر في "رجال في الشمس"
38		شكل رقم (2): زمن الماضي عند أبي قيس
39		شكل رقم (3): زمن الماضي عند أسعد
40		شكل رقم (4): زمن الماضي عند مروان
42		شكل رقم (5): زمن الماضي عند أبي الخيزران
47		شكل رقم (6): زمن الحاضر في "ما تبقى لكم"
52		شكل رقم (7): زمن الماضي في "ما تبقى لكم"
59		شكل رقم (8): زمن الحاضر في "عائد إلى حيفا"
63		شكل رقم (9): زمن الماضي عند سعيد وصفية
66		شكل رقم (10): زمن الماضي عند إفراة وميريام
68		شكل رقم (11): زمن الماضي عند فارس اللبدة
77		شكل رقم (12): زمن الحاضر في "أم سعد"
79		شكل رقم (13): زمن الماضي في "أم سعد"
86		شكل رقم (14): الاسترجاع في السرد
112		شكل رقم (15): الاستباق في السرد

مقدمة

تنبؤاً الرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الحديثة من حيث الكثرة والازدهار والانتشار، ما يجعلها خير قبلة للدراسات الحديثة التي حاولت بدايةً الاقتراب منها ومن تقنياتها وأسس إبداعها لتتغلغل بعد ذلك شيئاً فشيئاً في مشكلاتها ومفاهيمها وقضاياها... وللإجابة عن أسئلة قد تعترينا كقراء ودارسين ونحن بصدد هذا العالم السحري الجميل بلغتها وشخصياتها وأزمانها وأحيازها وأحداثها وكل ما يتخلل ذلك من خصب الخيال وبداع الجمال.. ما شأنها؟ وما أساليبها؟ وما الغايات التي تتطوي عليها؟ كيف نكتبها إذا كتبناها؟ وكيف نقرأها إذا قرأناها؟ وكيف العمل إذا أردنا تحليلها؟

فالمادة السردية التي يحويها هذا الجنس الإبداعي قد بلغت حدًا من الثراء ما أغرت به أصحاب المذاهب والإيديولوجيات لما تتطوي عليه من عينات إنسانية ومجتمعية وفكر ولغة ومزيج من واقع وخيال... فأنصار الفكر الاجتماعي يرون فيها صورة من البناء الاجتماعي وأنصار المذهب السيكلوجي يرون البنية السردية جزءاً من البناء النفسي للإنسان المبدع وللإنسان عامة، ويرى فيه اللسانيون نموذجاً عن البناء اللساني للجملة والمنشغلون بالنظريات النقدية الحديثة حقلاً خصباً للتطبيق والتجريب.

ومن هنا خضع الخطاب الروائي إلى دراسات نقدية مختلفة حاولت تفسير ماهيته ووجوده وعلاقته بالذات الفاعلة والوجود الإنساني ككل، حيث امتدّت دراساته إلى عمق الماضي الثقافي في محاولة للإجابة عن تساؤلات طالما أحاطت به من وجهات نظر متعددة. إذ أن الدراسة النصية التي تعدّ مظهرًا من مظاهر تشغيل اللغة تتيح لنا أن نعرف كيف وقع نسج الإبداع وكيف ركّب؟

وما الدور الذي يلعبه عبر ذلك النص الروائي؟ وما المظاهر الثابتة أو المتحوّلة التي تقضي إلى تنظيم العمل الروائي؟.. ويسؤال أبسط كيف تبنى الرواية؟

كل هذه الانشغالات وغيرها حاولت الوقوف عليها عبر تحليل داخلي محايث لمجموعة من النصوص الحكائية التي اخترتها من عالم غسان كنفاني الروائي لعدد من الاعتبارات، بعضها موضوعي كمحاولة مسيطرة الحركية النقدية الساعية لتفكيك هذه العوالم الروائية ثم إعادة تركيبها وفق مناهج وطرائق تهدف للوصول إلى حقيقة العملية الإبداعية أو حتى توجيهها بما يتناسب مع ما هو سائد حالياً من رؤى وأفكار ووسائل للتعبير، وبعضها ذاتي يرتبط باشتغالي الشخصي بهذا المجال من خلال بعض القراءات والأبحاث، وإلى وفقات سابقة كانت لي مع هذا الأديب خاصة ومع التحليل الروائي عموماً. بالإضافة إلى كون هذه الأعمال الروائية تدخل كلها ضمن الأدب الملتزم الهادف الذي يعكس واقعاً كان ولا يزال مستمراً، ويحمل قضية منها يولد وفيها يموت مع أنه مازال حياً يثير الرغبة في القراءة والدرس والتحليل. وإلى بعض العوامل المساعدة كقلة الأحداث والحجم المعقول والتوجّه الواحد فهي كلها تنزع نحو الأدب السياسي التحرري؛ ممّا يتناسب مع هذه الدراسات التطبيقية الحديثة ومع ما يتطلبه البحث من وقت وجهد.

وإذا كان لكل روائي عالم ينشأ لديه عبر كتاباته؛ فإنني أحاول في هذا المشروع التأسيس لقراءة مثمرة للفعل الإبداعي من خلال الخطاب الروائي عامة وخطاب غسان كنفاني خاصة. ومنه فإن الإشكالية التي نروم معالجتها عبر موضوع بحثنا هذا الموسوم بـ: ((الخطاب الروائي عند غسان كنفاني - دراسة بنوية)) تتمثل أساساً في الكشف عن التقنيات التي اعتمدها الكاتب في تشكيل عالمه الروائي وأهم الدلالات التي انطوى عليها.

- كيف كتب رواياته وكيف بنى عناصرها؟ وكيف تعامل مع مكوناتها السردية؟

- هل اعتمد ذات التقنية وذات الرؤية الإبداعية؟ أم قد تعددت زوايا النظر عنده في تشكيله

للمعنى والمبنى؟

- ما العلاقة بين الكاتب كمنتج للنص وبين النص كروية له وللواقع والقارئ أيضاً؟

وتحت هذه الإشكاليات العامة اندرجت مجموعة من الأسئلة التي راحت تتوالد كلما حاولنا

التعمق داخل هذه النصوص الروائية:

- كيف تعامل المؤلف مع الزمن وما طرائق استثماره فنيا ودالياً؟
- ما تأثير توجهات المؤلف الفنية من واقعية وذهنية على التشكيل الزمني لديه؟ وهل لذلك علاقة بخطية هذا الأخير أو تكسيروها؟

- إلى أين تمتدّ حدود الفضاء في روايات كنفاني وكيف استطاع الإمساك بها؟

- هل حضر المكان هنا كوسيلة أم غاية في الإبداع الكنفاني؟

- ما طبيعة الشخصيات التي أثث بها المؤلف نصوصه؟ وعلى ماذا اعتمد في

تشكيلها وتقديمها للقارئ؟

- ما الذي يميز الشخصيات الكنفانية وهل لذلك علاقة بالدلالة العامة لكل رواية

وطابعها السردية؟

ومحاولة مني لولوج هذا الخضمّ الإبداعي كان اعتمادي على المنهج البنوي بغية الاقترب

أكثر من كشف أسرار وفك طلاسمه عبر بنياته المختلفة، ولاستكناه عناصره الأكثر تأثيراً وتحريكاً

للتصوير السردية والفنية عبر مختلف السياقات والأبعاد الدلالية؛ إذ أن التحليل البنوي من غاياته

أيضاً الكشف عن العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون.

كما أن اختياري للمنهج البنوي يلتقي أيضا مع حرصي على الموضوعية والابتعاد عن الأفكار المسبقة وإطلاق الأحكام القيمة، كل ذلك من أجل أن أثبتن الكيفية التي تمثل بها **غسان كنفاني** من خلال أعماله شتى التقنيات الروائية والمكونات السردية.

وبناءً على ما سبق فإن تصوّري لإشكالية البحث يقوم على إدراك تلك الأسئلة ومحاولة الإجابة عنها بموضوعية وعلمية، عبر خطة قسمت وفقها البحث إلى ثلاثة فصول يتشعب كلّ واحد منها إلى مباحث وعناصر استعنت بها لتنظيم عملية البحث وتوضيحها، ليكون العمل في الأخير منهجي الخطوات ودقيق النتائج قدر الإمكان.

وتبعاً لذلك خصّصت الفصل الأول للبنية الزمنية والذي رصدت فيه مختلف تجليات الزمن تنظيراً وتطبيقاً، فحددت في البداية اتجاه الزمن في كل رواية ووقفت على تراتبية الأحداث فيها كما هي واقعة روائية وكما يفترض بها أن تكون منطقياً عبر تقسيماته الثلاثة ماضي، حاضر ومستقبل. لألج بعدها عمق البنية الزمنية بمفارقاتها وحركاتها وتواتر الأحداث فيها، بداية بعملية مسح شامل لاستباقاتها واسترجاعاتها بأنواعها ووظائفها ومحركاتها، ولحركاتها السردية من حذف ووقف وإيجاز ومشهد، لأقف في آخر هذا الفصل على التواتر بأنواعه الثلاث مفرداً ومكرراً ومؤلفاً.

وجعلت الفصل الثاني للبنية المكانية، فتحدثت في المبحث الأول عن أهم التشكيلات الطباعية التي ميزت روايات كنفاني من كتابة ورسوم، كما وقفت على بعض العنّبات التي شكّلت مداخل رئيسية لهذه النصوص كالعنوان والغلاف والإهداء. وانصبّ اهتمامي في المبحث الثاني على مجموع الأماكن التي كوّنت مع بعضها فضاء كنفاني الروائي عبر تقسيمها إلى أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة والوقوف من ثم على أكثرها تردداً وأقواها تأثيراً في الأحداث والشخصيات كالببيت

والمخيم والمدينة والصحراء... مع استقصاء لتقنيات الوصف التي اعتمدها كنفاني فيها لصوغها وتقديمها للقارئ أشبه بمعادلات فنية وتخيلية عن الواقع الذي يكتب عنه.

ووقفت في الفصل الثالث والأخير على عنصر الشخصيات بداية بأهم طرائق تقديمها، ثم محاولة رصد معاني أسماء الشخصيات من خلال تتبع درجة مقصدية المؤلف في اختيارها عبر دلالة للمطابقة أو للمفارقة، لأنقل بعدها إلى أهم الأنواع التي تصنف الشخصيات وفقها من رئيسة وثانوية ونامية ومسطحة وذلك حسب أهميتها ودرجة تطورها في دراسة تفصيلية لكل شخصية على حدة.

لأختم كل ذلك في الأخير بأهم النتائج التي توصل إليها البحث محاولين قدر المستطاع الإجابة عما سبق من إشكاليات، في قراءة سردية شاملة لعالم غسان كنفاني الروائي قصدت فيها إلى الإحاطة بأهم بل أدق المكونات التي صنعت جماليته وكثفت دلالاته التي لا زلنا حتى الآن كلما دققنا النظر وعمقنا الرؤية نكشف مزيدا منها، خاصة في ظل تواصل استثنائي لدى هذا المؤلف ما بين الفن والواقع والمبدع والقارئ.

وكان عوننا في ذلك مجموعة من المراجع الغربية والعربية التي اهتمت بالتحليل الروائي تنظيرا وتطبيقا، والتي تأتي في مقدمتها مؤلفات جبرار جينت "كخطاب الحكاية" و"مفاهيم سردية" لتزفيتان تودوروف و"الفن الروائي" لديفيد لودج و"تطور الرواية الحديثة" لجيسي ماتز و"أركان القصة" لفورستر... ومن الجانب العربي نجد كلاً من "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي و"بنية النص الروائي" لإبراهيم خليل و"بناء الرواية" لسيذا قاسم و"في نظرية الرواية لعبد الملك" مرتاض و"شعرية المكان" لحسن نجمي... إضافة لبعض الدراسات السابقة "كجماليات السرد عند غسان

كنفاني " لصباحية عودة زعرب، وعدد من المقالات الأخرى الموزعة عبر عدد من المجالات الأدبية والنقدية كمجلة "فصول" ومجلة "المعرفة" ومجلة "علامات".

وبعد فإنّ دراستي هذه قد سعت إلى تقديم قراءة جديدة لهذه النصوص وفق منهج بنوي يرصد العملية السردية وطريقة تشكّلها محاولة تجاوز ما سبق من دراسات خاصة في ظل عدم اهتمامها - على كثرتها - بكنفاني وأعماله كأديب وروائي بقدر اهتمامها به كمناضل وفلسطيني، عبر تركيزي على خطابه الروائي وفق عملية تحليلية تنطلق من النص وتعود إليه من دون أن أفصل هذا عن ذاك أي الجانب الإنساني لكنفاني عن الروائي فيه، ولا أن أنكر استفادتي من تلك الدراسات خاصة في الجانب الدلالي والنقدي.

ولئلا تكون دراستي إعادة لما سبق حاولت تجاوز الجانب النظري الذي لم يكن في هذا البحث أكثر من مهاد نظري مقتضب مع صبّ الاهتمام كله على الجانب التطبيقي الذي عملت فيه على المزج بين الروايات الأربع في القراءة والتحليل بغية إيجاد منافذ للمقارنة بينها وتبيين مدى تشابهها أو اختلافها عن بعضها وكذا درجة التغير أو التطور التي لحقت بالسرد الكنفاني منذ كتابته "رجال في الشمس" إلى حين كتابته "لأم سعد"، وذلك حتى أصل ببحثي هذا إلى درجة من الشمولية قد تساعد على تحقق دلالة العنوان وبالتالي الوصول إلى بنية الخطاب الروائي فعلا عند غسان كنفاني.

وفي الأخير أوجه شكري الخالص وامتناني العميق للأستاذ المشرف الدكتور "محمد السعيد عبدلي" وإلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على ما تكبدوه من عناء في قراءة هذا البحث وتدقيقه، وللجميع أقول إن هذا جهد المقلّ الذي إن أصاب فمن الله وإن أخطأ فمن نفسه

والذي يقرّ في تواضع وحياء بأن هذا ما هو إلا فضل من الله ونتيجة - على قصورها - لتوجيهات الأستاذ المشرف ولكنّ من كرم أخلاقه وطيب نفسه.

الفصل الأول

البنية الزمنية

أثار الزمن اهتمام الباحثين كأحد أهم العناصر المكوّنة للخطاب الأدبي، غير أننا لا نستطيع وضع تحديد دقيق لمفهومه إلاّ على وجه التقريب، وذلك شأننا مع سائر القضايا التجريدية المقرونة بعلم الميتافيزيقا.

فقبل أن يتحوّل عنصر الزمن إلى إشكالية في الدراسات السردية ظل مفهومه على الدوام بمثابة معضلة فلسفية أثارت الكثير من الجدل الفكري، ولقد كان مبعث هذا الاهتمام به سواء من الفلاسفة أو العلماء أو النقاد والأدباء تلك العلاقة الوطيدة بينه وبين الإنسان والحياة والكون ككل، وهذا راجع إلى قوة خاصة يمارسها على جميع الكائنات في انتقالها من حال إلى حال عبر حركية دائمة من الموت والحياة، الحركة والثبات، الحضور والغياب، الزوال والديمومة،... إلى درجة يماهي فيها الوجود نفسه - كما ذهب **عبد المالك مرتاض** - « فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولاً ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا (...) إن الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني يتقصّى مراحل حياته وينوّلج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، وفي كل حال لا نرى الزمن بالعين المجردة ولا بعين المجهر أيضا، ولكننا نحسّ آثاره تتجلّى فينا وتتجسّد في الكائنات التي تحيط بنا»¹.

إن الزمان مقولة من مقولات الفكر عند بعض الفلاسفة، وهو أيضا مقولة من مقولات الوجود عند البعض الآخر، وباختلاف الميادين والمجالات التي تناولته بالدرس والتحليل والتتظير كان اختلاف الرؤى والدلالات. فالبعض يرى أن الزمن فارغ بطبيعته وهو يملأ فقط بطريقة ثانوية أو إضافية، وفي هذا إشارة إلى نسبته التي تعرف عن طريق الأحداث المتغيرة أو الأشياء الثابتة التي

1 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د.ط)، 1998، ص 171.

تتصل بها في حياتنا اليومية. وهو في النظرية الأفلاطونية ليس أكثر من فعل حركة يشوه الأشياء ويعبث بها ويحيلها إلى فساد وفناء، ويجعل من العالم المتطور خدعة وأوهاما وخيالات¹.

ويعتبره مندولا مطلقا «بمعنى من المعاني، أي أنه لا يمكن تفسيره أو تعريفه بمصطلحات أساسية لأنه هو نفسه أحد الوجوه الأولية التي لا يمكن اختزالها... وبالعكس يمكن اعتباره نسبيا أي إن له قيمة معرفية فقط عندما ينسب إلى ظواهر محسوسة»². إلا أننا نستطيع أن نرى أثره ونحس مروره وثقله وفعله في الإنسان حين يهرم، وفي البناء حين يبلى، وفي الحديد حين يصدأ، وفي الأرض حين تتخدد، وفي الشجر حين تتساقط أوراقه، وفي الزهر حين يذبل، وفي الفاكهة حين تتعفن، وفيما لا يحصى من الأحوال والأطوار والهيئات وهي تحول من حال إلى حال ومن طور إلى طور ومن مظهر إلى مظهر آخر³.

ولعل أكثر ما يدلّ على غموض الزمن وعجز الإنسان عن فهمه تساؤل القديس أغسطين: ماهو الزمن؟ إذا لم يسألني عنه أحد فإنني أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع⁴. والغالب أن مكن الصعوبة في تعريفه كونه على خلاف المكان لا يدرك إدراكا حسيا مباشرا رغم تواجده في جميع مستويات حياة الإنسان، فهو بلا رائحة ولا ملمس ولا يمكن حتى رؤيته، وهو أيضا ذو طبيعة خطية بمضي ولا يعود، عكس المكان الذي يستطيع فيه الإنسان أن يذهب ويعود عبر كل الاتجاهات.

1 - مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية، (د.ط)، الجزائر، موفم للنشر، 2007، ص14-15.

2 - مندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، ط1، بيروت، 1997، ص169.

3 - عبد المالك مرتاض: مرجع سابق، ص173.

4 - مندولا: الزمن والرواية، ص 182-183.

أما إذا حاولنا إحصاء التصنيفات الخاصة به في العصر الحديث فسنجدها متعددة تعدد التخصصات ذاتها التي تناولته، فهناك الزمن الفلكي والزمن الجيولوجي والزمن الفيزيائي والزمن المادي والنفسي والديني والأدبي والروائي الذي سنقف عنده في مقاربتنا هذه.

فبعيدا عن الفكر والفلسفة والوجود نجد أن الزمن لغة هو «اسم لقليل الوقت وكثيره، والزمن والزمان: العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة». و «الزمان: الوقت قليله وكثيره ومدة الدنيا كلها، ويقال السنة أربعة أزمنة: أقسام أو فصول، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا»¹.

وإذا حاولنا ربط الزمن بالخطاب الروائي فإن ذلك يحيلنا إلى قضايا أخرى كثيرة شغلت المهتمين بعالم الرواية والإبداع عموما، من منطلق أن الزمن هو العنصر الأساسي المميز للنصوص الحكائية إلى درجة عرّفت فيها الرواية على أنها فن زمني مثل الإيقاع والموسيقى وعكس فنون أخرى كالنقش والرسم، فإذا كان هذا الأخير ممثلا للتنظيم المكاني فإن أجناس الأدب السردية والموسيقى ممثلة للتنظيم الزمني². ليكون بذلك حضور الزمن في الخطاب الروائي والسردى عموما حضورا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه، فنحن – كما يرى جبرار جنييت – نستطيع سرد قصة دون تحديد المكان الذي تدور فيه أحداثها، ويكاد يكون مستحيلا علينا سردها دون تعيين الإطار الزمني لها³، باعتباره يدخل في توضيح دلالتها وتحديد مساراتها، كما يعطي للحدث صيغة خاصة تكشف عن الحين الذي وقع فيه وتوحي بالكثير من الأبعاد الدلالية وتسمح في الوقت نفسه بتوسيع حدود التأويل.

1 - ينظر ابن منظور: لسان العرب، مادة (ز م ن).

2 - لوتمان، يوري: بنية النص السردى، تر: عبد النبي اصطيف، مجلة فصول، م 11، ع 4، الهيئة المصرية للكتاب، ص 56.

3 - جنييت، جبرار: خطاب الحكاية - بحث في المنهج، تر: محمد عبد المعتمد وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997، ص 47.

فالرواية تجسّد لمجموعة من الأحداث، وهذه الأحداث مهما كانت الدرجة التي تشكلها على مستوى الأهمية أو الهامشية لا بد أن تشغل زمنا معيّنًا تطول مدّته أو تقصر تبعًا لطبيعة الحدث المتناول روائيًا، ومن هنا – ومن أجل تحديد هذا الزمن ودراسته – تعددت المناهج النقدية التي تناولت مفهوم الزمن السردى لتعدّد المذاهب النقدية التي ينتمي إليها النقاد أنفسهم؛ فمنهم من تناول الزمن المادي الذي يقاس بالساعات والأيام والسنوات، ومنهم من اتجه إلى دراسة الزمن النفسي ومدى انعكاسه على طبيعة الشخصيات وردود أفعالها، وهناك من حاول التمييز بين نوعين للزمن: خارجي يدرس البنية خارج النص وداخلي يحكم مسيرة العمل نفسها وهكذا... لنجد أنفسنا في مواجهة علاقات متشابكة بين حركات متعدّدة لأزمة الخطاب، نكتشف من خلالها – ومن جهة أولى – علاقة زمنية الخطاب بزمن التخيل، ومن جهة أخرى نكتشف العلاقة بين الزمنين السابقين وأزمة إنتاج وتلقّي النص عبر السياقات المنتجة والقارئة¹.

وللاقترب من ذلك وتبسيطه أكثر لابد من الوقوف عند بعض التحديدات التي شغلت المنظرين والدارسين للزمن السردى، حيث يعتقد أغلبهم وينفق² على وجود ثلاثة أضرب من الزمن تلتقي وتتقاطع داخل فضاء النص السردى، إذ «عندما نصل إلى حقل الرواية ينبغي لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة»³.

- **زمن الحكاية (أو المغامرة):** هو أول مستوى يشدّ إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية في سيرورتها الدياكرونية من ماضٍ لحاضرٍ ومستقبل، إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية إلّا أن مسألة إدراكه تختلف بين الصعوبة والسهولة تبعاً

1 - جمال الدين خضّور: زمن النص، ط1، سوريا، دار الحصاد، 1995، ص67.

2 - أمثال ميشال بوتور في (بحوث في الرواية) 1964 وجان ريكاردو (قضايا الرواية الجديدة) 1967.

3 - بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط2، باريس، منشورات عويدات، 1982،

لاختلاف أنواع المحكي من محكيات غير مؤرخة لمحكيات مؤرخة سواء بشكل صريح أو ضمني.

- **زمن الكتابة:** ويتعلّق الأمر هنا بالمدة الزمنية التي يتطلّبها فعل سرد الأحداث، وهو ليس بالمعطى السهل. فمسألة إدراكه تزداد صعوبة في غياب الإشارات الدالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل، وهو ما اصطلح عليه بالسرد غير المعلم تمييزاً له عن السرد المعلم الذي يكون متضمناً لإشارات دالة على بداية ونهاية عملية الكتابة.

- **زمن القراءة:** أي المدة الزمنية التي يحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكاوي معين، وهي مدة قد تقصر أو تطول تبعاً لحجم النص المقروء من جهة ونوعية القراءة من جهة ثانية، وكذا الظروف النفسية التي يكون عليها القارئ من جهة ثالثة. غير أن ما يميزه في جميع الحالات كونه زمناً ذا اتجاه واحد يحدّد إدراكنا لمجموع أحداث النص السردية.

هذه الأزمنة الثلاثة تفرض نفسها في كل رواية وتتقاطع بشكل أو بآخر لتكوّن ما يسمى السرد، «فكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب، ونحن نفترض عادة تقدماً في السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة، وهكذا يقدم لنا خلاصة نقرأها بدقيقتين (ربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين)؛ خلاصة لقصة قد يكون شخص ما أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتدّ على مدى سنتين. وهذا ما يمدّنا بنظام للسرعة يختلف تماماً عن القصة»¹.

فإذا كان زمن الحكاية هو المدة التي يستغرقها وقوع الأحداث المروية فإن زمن الخطاب يقاس بحركة القص، فقد يطوي الراوي أحداث سنة كاملة (زمن الأحداث) في فقرة يكتبها في ساعتين (زمن الكتابة) لنقرأ في دقيقتين (زمن القراءة)، كما يمكن أن يسرد في كتاب ما حدث في

ساعة ويقرأ في يوم كامل أو أكثر. ولا يكون التطابق بين زمن الخطاب وزمن الأحداث متساوياً، فزمن الحكاية هو جملة الفترة التي تغطيها أحداث القصة، أما زمن السرد فهو يتماشى مع الموضوع والفاصل هو الذي يتحكم فيه؛ إذ يمرّ عبر سنين في بضع جمل بينما يصف رقصة أو حفل شاي في فصلين طويلين¹.

وهذا ما يؤكد **الاس مارتن** من أن «يد السارد فعالة على نحو واضح وهي تنظم الخط الزمني للقصة (...)» فحين يقدّم أي مشهد غير اعتيادي فإن الكاتب أو السارد لن يذخر أي جهد ولا ورق ليفتحه بإسهاب لقرائه، ولكن إذا وجب أن تمرّ سنوات كاملة من دون إنتاج أي شيء جدير بالملاحظة فإنه لن يتخوّف من إحداث فجوة في التاريخ، بطريقة تتضمن بعض الفصول يوماً واحداً فقط وتتضمن أخرى سنوات بحسب تنوّع تقاليد حذف الوقت ووسائله².

كما لا يمكننا هنا إغفال دور وأهمية زمن القراءة ومدى ارتباطه بالزمينين الآخرين، فهذه العملية هي التي تعيد ترتيب زمن القصة غير المرتّب بعملية تدعى زمن النص الذي يحتوي على زمن الروائي والمتلقي معاً³. وهناك من يعتبر زمن القراءة مستقلاً عن قيم الزمن الأخرى في الرواية وهو ذو تأثير ضئيل نسبياً عليها لأنه يعتبر عنصراً اقتصادياً أكثر منه جمالياً، فالوقت الذي تستغرقه قراءة الرواية عادة هو ذو صلة بطولها لتتدخل هنا المدة الكرونولوجية للقراءة كعامل لتحديد شكل القصة وطبيعتها، جرّاء الإقبال على القصة القصيرة والرواية المبسّطة وكذا عزوف

1 - ويلك رنيه ، وارن أوستن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامه، (د.ط.)، الرياض، دار المريخ للنشر، 1992، ص301.

2 - مارتن، والاس: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، (د.ط.)، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص162.

3 - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، (د.ط.)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص104.

القراء عن الروايات الطويلة بحكم مقتضيات العصر¹. ورغم ذلك إلا أن زمن القراءة يدخل في علاقة حوار مباشرة مع زمن النص والأحداث، فيطول ويقصر تبعاً لما تقدّمه الأزمان السابقة وطريقة صياغتها. فقد يجعل الوصف المفصل زمن القراءة أطول من زمن الحادثة، أما في الخلاصة فيكون زمن القراءة أقصر بكثير من الزمن التاريخي.

وبرغم التّمظهر الواضح للطابع الزمني في الرواية إلا أن ذلك لا يفرض عليها صرامة زمنية محدّدة، فالكاتب باستطاعته أن يتصرّف في الأحداث كما أراد سواء بتمديدّها أو ضغطها أو تكثيفها، وهذا لاعتبارات فنية أو نفسية أو دلالية... لتقف هنا أمام مدى ما تقدّمه الرواية الجديدة من ابتكار في وسائلها وأهدافها، لا من حيث المضمون والدلالة فقط وإنما على مستوى التقنيات وعمليات الكتابة والسرد ووظائفها.

فالرواية خاضعة ومرهونة – كما أسلفنا – بمقياس الزمن الذي يصبح فيها بمثابة قاعدة السرد لأنه يعمل على تجنّب أي تفكّك أو خطأ أو انحراف، كما يصبح أيضاً محورا قياسيا يفرض على بنية الحدث تطوّرها الكرونولوجي. ومن هذا المنظور يصير السرد اشتغالا أو ترصيعا داخل الزمن، حيث أن بياننا مبسّطاً من الإشارات الزمنية يجعلنا نفهم – في المقام الأول – أنه لا يمكن أن يحدث تقريبا ملائمة قياسية بين الزمن الحقيقي وتقسيمات الرواية، كما لا يمكننا أيضا الحديث عن زمن مستمر وإنما عن أحداث تقع تحت طائلة عامل ما يسبب تشويها في النظام، لعلّ مرّدّه مناطق ذات اهتمام من نوع خاص².

1 – ينظر: مندولا: الزمن والرواية، ص 77 – 80.

2 – جاييجو، كانديدو بيرث: الفضاء، الزمن .. اقتراب سوسيولوجي، تر: محمد أبو العطا، مجلة فصول، م12، ع2، الهيئة المصرية للكتاب، 1993، ص65 – 66.

لنقف هنا أمام مشكلة الزمن التي تعود أساسا في القصة إلى الفرق بين زمن الحكاية وزمن القول، فبينما يسير زمن القول في خط طولي في معظم الأحيان نجد أن زمن الحكاية متعدّد الأبعاد. إذ يمكن في الحكاية أن تجري حوادث مختلفة في الوقت نفسه لكن القول القصصي ينبغي أن يضعها واحدة إثر الأخرى بالضرورة، وبهذه الطريقة يعرض شكلا معقدا فوق خط مستقيم، ممّا يقضي بضرورة كسر التابع الطبيعي للأحداث مهما حاول المؤلف أن يكون أمينا في عرضه لها. فالعلاقة بين زمن القول الحاكي وزمن عالم القصة المحكي خصلة متعدّدة الجوانب، إذ إنه لا يمكن - بأي حال - إقامة توازٍ مطلق بين هذين الزمنين، بل لابد من دخول كثير من التنويعات التي قد يعبر عنها بكلمات مثل: قبل، بعد، وغيرها... حيث تؤدي استحالة التوازي بينهما إلى حدوث اضطراب في التسلسل يتمثل إما في عودة الأحداث إلى الماضي وإما في سبق الأحداث نحو المستقبل¹.

وهذا يأخذنا نحو التتظيرات التي جاء بها جبرار جنيث في كتابه "خطاب الحكاية" أثناء تحليله لبنية الزمن السرد في رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، وهو يميز بين ثلاثة أبعاد لكل واقع قصصي²:

- **الحكاية: Histoire** أي جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني وتتعلّق بشخصيات من نسج خيال السارد.

- **الخطاب القصصي أو النص: Discours Narratif** وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها.

1 - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1998، ص 282-283.

2 - جنيث، جبرار: خطاب الحكاية، ص38-39.

- **السرد: Narration** وهو العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ القصصي (أي الخطاب) والحكاية (أي الملفوظ القصصي).

فالحكاية (Histoire) هي المضمون أو الأحداث كما في الواقع بوصفها تسلسلا زمنيا وارتباطا بين الوقائع، والقصة (Récit) هي الملفوظ أو الأحداث في النص، أما السرد (Narration) فهو فعل الحكي الذي يقوم به السارد لإنتاج هذا النص. وبهذا التمييز أوجد جيران جنيت الثنائية الزمنية "زمن الحكاية وزمن القصة" التي تقودنا إلى ثلاثة ضروب من التحليل¹:

- العلاقات بين النظام الزمني لتتابع الأحداث في الحكاية والنظام الزمني لترتيبها في النص.

- العلاقات بين الديمومة النسبية للأحداث في الحكاية وديمومة النص أي طوله.

- علاقات التواتر أو العلاقات بين طاقة التكرار في الحكاية وطاقة التكرار في النص.

ليكون بذلك تحليل الخطاب السردى - حسب جنيت - هو أساسا دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة وبين الحكاية والسرد وبين القصة والسرد عبر ثلاث صلات هي: صلات الترتيب، صلات المدّة، صلات التواتر². ومن هنا قد ينظر للزمن بشكل عام من ثلاثة أوجه: الترتيب، الديمومة، التواتر، حيث قد تجيب القضايا حول الترتيب عن سؤال (متى؟) بمصطلحات ك: أولا، ثانيا، أخيرا، قبل، بعد... وتجيب القضايا حول الديمومة عن سؤال (كم مدّة؟) بمصطلحات ك: ساعة، سنة، طويلة، قصيرة... والقضايا حول التواتر عن سؤال (كم مرّة؟) بمصطلحات ك: ن مرات في الدقيقة، في الشهر، في الصفحة...

1 - المرجع السابق، ص 40.

2 - المرجع نفسه، ص 40.

فتحت "الترتيب" يناقش جنيت العلاقات بين تتابع الأحداث في الحكاية وتنظيمها الخطي في القصة أو النص، وتحت "الديمومة" يفحص العلاقات بين الزمن الذي يُفترض من الأحداث أنها أخذته لحدوثها وحجم النص المكرس لشرحها. أما تحت عنوان "التواتر" فيرى إلى العلاقات بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في الحكاية وعدد المرات التي يسرد فيها في النص¹.

ويمكن إجمال التحريفات الزمنية الناجمة عن العلاقات بين الأحداث أي المتن الحكائي وبين رواية هذه الأحداث أي المبنى الحكائي في ثلاثة أنساق²:

- **نسق التوازن المثالي:** وفيه يتوازي زمن كتابة الأحداث في النص السردى مع زمن وقوعها، فتتابع الأحداث كما تتابع الجمل على الورق في شكل خطوط متوالية ويسمى النسق الزمني الصاعد، وهو يكثر في القصص الكلاسيكي الذي يبدأ بوضع البطل في إطار معين ثم يأخذ بالحديث عنه منذ نشأته فصباة فزواجه...

- **نسق القلب:** وفيه تكتب الأحداث في النص السردى عكس وقوعها في الواقع، فتعرض من نهايتها في رجوع تدريجي هابط إلى بداية الأحداث. ويسمى النسق الزمني الهابط لأن الراوي يعود فيه إلى ذكرياته في الماضي.

- **نسق الزمن المنقطع:** فيه يبدأ السرد من نقطة معينة يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحكية وتتسبب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية صعودا وهبوطا وتوقفاً، ويمكن تسميته بالنسق المتوتر ففيه تنقطع الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل.

1 - كنعان، شلوميت ريمون: التخيل القصصي - الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1995، ص73.

2 - أسامة محمد البصري: تشكيل الزمن السردى في السيرة الذاتية السعودية، مجلة علامات، مج17، ج66، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2008، ص459.

بالإضافة إلى نسق رابع هو النسق المكرّر الذي يعتمد فيه السارد على تكرار القصة الواحدة مرّة بعد مرّة، وذلك باختلاف السارد ووجهات النظر كالذي نجده في الروايات البوليسية، أو كما فعل **نجيب محفوظ** في روايته "ميرا مار". وما يميّز نظام التكرار هذا أن المتن فيه تُعاد روايته ممّا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة التي تشبه عددا من المرايا تعكس الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرّر هنا الوقائع والأحداث والشخصيات. فجميع مكّونات المتن الروائي - باستثناء رؤية السارد - تظل ثابتة، لكن الرؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة بما لا يخلخل تعاقب المتن روائيا¹.

وقبل أن نخوض في قضايا الترتيب والديمومة والتواتر نعد - تفاديا للتكرار - إلى معاينة اتجاه الزمن وأنساقه في روايات **غسان كنفاني** واحدة بعد الأخرى، لنلتفت بعدها إلى علاقات **جنيت** تنظيرا وتطبيقا.

1 - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى - مقاربات نقدية في التناسخ والروى والدلالة، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ص112.

اتجاه الزمن في روايات غسان كنفاني:

إن الرواية عالم معقد من الأحداث لا بدّ أن تسير فيه على نسق خاص ونظام معين يخلقه الروائي خلقاً إرادياً لا يفرضه عليه أحد سواء كانت هذه الأحداث واقعية أم خيالية، وهو أثناء ذلك يعود إلى الحكاية أو المغامرة. إلا أنه ورغم الحرية التي يتمتّع بها في تشكيل زمنه لا يمكنه مطابقة زمن الحكاية (المتن الحكائي) بزمن القصة (المبنى الحكائي)، لأن الحكاية بأحداثها - حقيقة كانت أم خيالا - تسير وفق نظام خطّي يراعي قوانين الحياة والمنطق والزمن والتزامن .. الذي هو ظاهرة بديهية في الحياة تتجلى في وقوع حدثين أو أكثر في زمن واحد، هذا التزامن الذي يكون مستحيلا في الخطاب، حيث إن هذه الاستحالة - استحالة التطابق - تفتح أمام الروائي آفاقاً أخرى من الحرية والحركة درجة العبث، ليأتي الزمن داخل العمل الروائي متحرراً من شروط الحتمية الواقعية ومتحرراً ضمن جدليّة الظهور والتجلي والانضغاط والتمدد، لتصبح العملية السردية رحلة اقتناص للحظات المشوّقة أو المرعبة زمنياً حتى تكتسب بها مظهراً حيويًا وفنيًا من شأنه أن يفتح أمام النص مجال التعددية الدلالية والرؤية الجمالية¹.

ومن هذا المنطلق قد يعمد الروائي إلى ترتيب أحداث الرواية اعتماداً على تصوّر جمالي يلغي تتابع الأحداث الواقعي وتسلسلها التقليدي، مستعيضاً عنه بالتحريف الزمني الذي لا يلتزم بالتتابع الكرونولوجي الطبيعي، بل يتصرّف فيه تبعاً لغايات فنية يقتضيه البناء الروائي، خاصة إذا

1 - مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية - رجال في الشمس أنموذجاً، ص23.

تعلّق الأمر بالرواية المعاصرة التي أضحت تتعامل مع الزمن «تعاملاً غير خاضع لنظام التسلسل أو المنطق التاريخي، أي منطق الزمان التقليدي نفسه»¹.

لتبرز هنا أعسر مشكلة ينبغي على القاص أن يعالجها - كما يقرّ بذلك مندولا - الذي ذهب إلى أن الرواية تركيبة معقّدة من قيم الزمن. فلا غرابة إذا في إبانة معظم الكتاب الذين لعبوا دوراً هاماً في موكب القصة عن انشغال ذهني بالزمن وإطالة بالحديث عنه، ففي معالجته يكمن ذلك الجانب من جهد الروائي؛ الجانب الذي ينطوي على أكبر قدر من الصعوبة ومن ثمّ أكبر قدر من السمو².

وهذا ما نراه ونلمسه في روايات **كنفاني** التي تعدّ من أهمّ الروايات التي «أبدعت في أحداثها ورسم شخصياتها وخلقت القضية الفلسطينية في معمار فني جديد، زوّد الرواية العربية ببناء روائي حديث وأداء فني متقدّم، فتعدّدت مستويات الرؤية واختفى الزمن التقليدي والسرد المسلسل، وظهر بدلا منها تداخل الأزمنة وتقطيع الأحداث والمزج بين الواقعية والرمزية والتعبيرية»³.

1- اتجاه الزمن في "رجال في الشمس":

تأتي هذه الرواية مقسّمة إلى سبعة فصول حيث تجسّد الفصول الثلاثة الأولى منها (أبوقيس)، (أسعد)، (مروان) بداية الرواية التي تتشابه من حيث الزمان والمكان والأحداث وتختلف بحسب الشخصيات، وهي تنطلق من الزمن الحاضر المرتبط أولاً بشخصية **أبي قيس** أثناء

1 - عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، (ط.د)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1983، ص83.

2 - مندولا: الزمن والرواية، ص75-76.

3 - أحمد محمد عطية: الرواية السياسية - دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، (د.ط)، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص187.

مواجهته لشطّ العرب، حيث يرسل الخطاب من قبل سارد خارج حكاية¹ مبينا حال التعب الذي تعيشه هذه الشخصية.. «أراح أبو قيس صدره فوق التراب النديّ فبدأت الأرض تخفق من تحته ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه»² نتيجة رحلته التي دامت «آلفا من الأميال والأيام»³ وهنا تتمّ عملية السرد بالتناوب مع أبي قيس والسارد الشاهد (الخارج حكاية) في تفصيل أسباب هذا الوضع من خلال العودة بالذاكرة إلى الماضي. غير أن تولّي أبا قيس للسرد يتوقف بمجرد انتهاء الفصل الأول ليتولّى ذلك أسعد في الفصل الثاني ومروان في الفصل الثالث متناوبين مع السارد الشاهد، ليصبح لكل شخصية من هؤلاء قصته الخاصة وإن تشابه حاضره. لذا ولكي يتسنى لنا التحكّم في اتجاه الزمن وتحديد هذه القصص المتضمنة سنقسمه إلى حاضر، ماضٍ، ومستقبل.. بداية من الحاضر الذي يكون بمثابة نقطة ارتكاز نرجع منها إلى الماضي ونقفز عبرها إلى المستقبل، بالاعتماد على الرأي الذي يعتبر زمن الحاضر أو ما يسمّى بالزمن الآني للسرد أساسا لتمدّد الزمن، حيث لا يتأتّى تصوّر حركة الزمن باتجاه الماضي أو المستقبل بدون نقطة انطلاق، وهي ما تسمّى بنقطة الصفر.

1-1- زمن الحاضر:

يبدأ منفصلا ومنقسما وفق الفصول الثلاثة الأولى أين يكون لكل من أبي قيس، أسعد، مروان حاضره الخاص لتلتقي نقاط الحاضر هذه بالتقاء الشخصيات الثلاث مع الشخصية الرابعة أبو الخيزران في فصل الصفقة. ويمتدّ زمن الحاضر هنا من نقطة البداية إلى نهاية الرواية، أي

1 - ويسمى أيضا السارد الشاهد وهو الذي لا يعرف عنه أي شيء عمليا سوى أنه موجود، أي الذي يشهد الأحداث ويساهم في روايتها ولكن من دون التدخل فيها أو العيش ضمنها. ينظر برنس، جيرالد: المصطلح السردية، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص160.

2 - غسان كنفاني: رجال في الشمس، مجلد الآثار الكاملة - الروايات، م1، ط1، دار الطليعة، 1972، ص37.

3 - المصدر نفسه، ص 42-43.

من لحظة وصول أبي قيس إلى شط العرب والذي كان تحديداً في شهر آب (أوت) من عام 1958 أي بعد عشر سنوات من نكبة 1948 التي سقطت خلالها قرية أبي قيس في أيدي اليهود، حيث أمكننا الوقوف على هذا التاريخ من خلال توارد بعض الملفوظات السردية مثل: «كلا لم تمطر أمس، نحن في آب الآن»¹ و«لقد مرّت عشر سنوات وأنت تعيش كالحشّاذ»²، ثم التقاؤه صباحاً بالمهرب البصري الذي يعمل على تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، وبعد محاولة أولى فاشلة بسبب المبلغ الكبير الذي طلبه المهرب خرج أبو قيس حاملاً معه ذلّ سنيه وفقره. لينتهي عند هذا الحدّ الحاضر المسنقّل له وليبدأ بعده مباشرة الحاضر الخاص بأسعد في الفصل الثاني من (رجال في الشمس) وتحديداً لحظة وقوفه «أمام الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولّى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت»³، وقد كان حال أسعد أفضل من سابقه مع المهرب نتيجة معرفته للمهربين ووعيه بطرق التعامل معهم، ولهذا كان المهرب أكثر ليناً معه «وضع ذراعه الثقيلة فوق كتفيه: تبدو متعباً أيها الفتى.. ماذا حدث؟ هل أنت مريض؟»⁴. وهنا ينتهي الفصل الثاني ويليه زمن الحاضر عند مروان منطلقاً من لحظة خروجه من مكتب المهرب البصراوي أين كان حظه أسوأ من الجميع، إذ أنه لم يجن شيئاً غير يد ثقيلة تهوي فوق خدّه الأيسر.

والملاحظ هنا هو اعتماد الروائي على تكرار نفس المشهد مع تغيير في الشخصية الفاعلة، ففي كلّ مرّة يبدأ الفصل في نفس المكان (مكتب المهرب). ورغم ذلك فالإعادة لم تكن تامّة، ففي المرة الأولى وقفنا على أبي قيس وهو يصل إلى شط العرب ثم إلى المهرب فالخروج من عنده، وفي المرّة الثانية تجاوز كنفاني الأحداث الأولى إلى حدث وقوف أسعد عند المهرب وفي المرّة

1 - رجال في الشمس، ص 38.

2 - نفسه، ص 47.

3 - نفسه، ص 53.

4 - نفسه، ص 67.

الثالثة انطلق مباشرة من لحظة خروج مروان منه. وبعد خروج هذا الأخير يلتقي بأبي الخيزران الذي سيكون المهرب الجديد لهذه الشخصيات. ولعدم وجود إشارات زمنية دقيقة تعذر علينا تحديد المدة الزمنية التي غطّاها حاضِر كل شخصية، وإن كانت اللقاءات التي شملها قد تَمَّت في يوم واحد أو عدّة أيام، ولكن الأرجح أنه لم يتجاوز شهر آب. غير أنه وبمجرّد النقاء الشخصيات الثلاث بأبي الخيزران في فصل الصّفقة يبدأ الحاضِر المشترك لهم أين تنطلق رحلتهم من البصرة إلى الكويت عبر الصحراء وداخل الخزّان في صباح اليوم الموالي من عقد الصّفقة «سأزمر لكم صباح غد الباكر أمام الفندق»¹، ومع مطلع النهار كان أول دخول لهم للخزان «إننا ما زلنا في مطلع النهار وبعد قليل سيصبح الخزان من الداخل فرنا حقيقيا»² ليخرجوا منه بعد ست دقائق «إنها ست دقائق، كنت طوال الوقت أعدّ»³، وبعد اجتيازهم لأكثر من نصف الطريق وفي حدود الساعة الحادية عشرة والنصف دخلوا الخزان للمرة الثانية والأخيرة، في الوقت الذي توجّه فيه أبو الخيزران لتوقيع الأوراق عند رجال الحدود، وبعد مرور واحد وعشرين دقيقة أي حين «كانت الساعة تشير إلى الثانية عشرة إلّا تسع دقائق»⁴ عاد أبو الخيزران إلى الخزان ليجد جميع من فيه أجسادا باردة صامتة. بعدها تستمر رحلة الجثث إلى غاية وصولها إلى الكويت ولكن في مكبّ القمامة.. أين «كان الظلام كثيفا مطبقا (...) جرّ الجثث واحدة واحدة من أقدامها وألقاها على رأس الطريق حيث تقف سيارات البلدية لإلقاء القمامة»⁵.

1 - رجال في الشمس، ص 102.

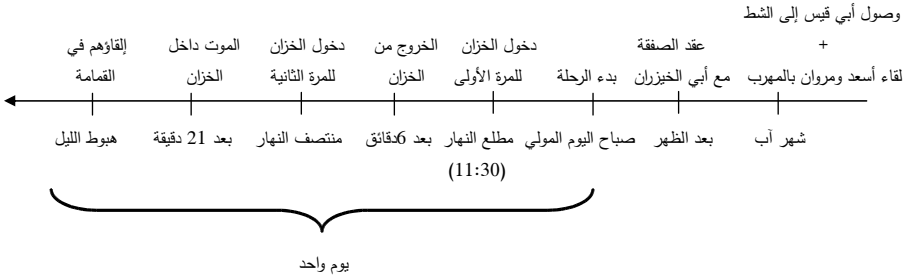
2 - نفسه، ص 115.

3 - نفسه، ص 123.

4 - نفسه، ص 141.

5 - نفسه، ص 151.

ويوضّح المخطط التالي زمن الحاضر وأهم ما فيه من أحداث:



[شكل رقم (1): زمن الحاضر في رواية "رجال في الشمس"]

وقد تميز زمن الحاضر هنا بالانقطاع خصوصا في الفصول الثلاثة الأولى كونه كان مرجعا للحقول الزمنية الأخرى، فمنه ينطلق اتجاه الزمن إلى الماضي والمستقبل. لكنه تميز في الفصول الأربعة المتبقية بالاستمرار والتواصل أين ركزت الرواية هنا على تفاصيل الرحلة التي جاءت معلّمة بإشارات زمنية دقيقة. بالإضافة إلى احتوائه على عناصر معينة فجّرت في الشخصيات صورا من الماضي مسهمة بذلك في تمديد الزمن نحو الوراء والأمام، فأبو قيس كلما رأى الأرض - التي كانت سببا في رحيله وهدفا يجرى الوصول إليه - تذكر زوجته وأبنائه وبيته القديم وحقله وقريته... وأسعد الذي كانت حياته كلها مرتبطة بالهرب نتيجة لمشاكله السياسية؛ راح ماضيه يعود إليه كلما رأى مهربا أو تفاوض معه، أما مروان فقد أعطاه أبو الخيزران جانبا من العطف والاهتمام اللذين فقدهما في ماضيه الأسري ولذا راح يسترجع صورا عن أمه وأبيه، ويبحث فيه عن يد تربّت على كتفه وتمنحه الأمل في مستقبل جديد.

1-2- زمن الماضي:

وقد تشكّل من جميع الاسترجاعات التي قامت بها الشخصيات أثناء عودتها إلى الخلف (الماضي) لتسرد أحداثا قريبة المدى أو بعيدته وصلت إلى عام 1943 أي خمس سنوات قبل النكبة

الفلسطينية، وهو أقدم تاريخ في الرواية جاء مرتبطا بأبي الخيزران الذي كان «سائقا بارعا، فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام 1948 أكثر من خمس سنين»¹، لينطلق زمن الحكاية من هذا التاريخ وصولا إلى آب 1958 نقطة البداية في الحاضر ممتداً بذلك لأكثر من خمسة عشر سنة. ونظرا لتباين ماضي الشخصيات فهي من أجيال مختلفة سنقسمه وفقها كالتالي:

• ماضي أبو قيس:

يبدأ زمن الماضي عند أبي قيس من المشهد أو اليوم الذي رأى فيه الأستاذ سليم في المدرسة مع الصبية في تشرين الثاني (نوفمبر) من عام 1947 أين كانت زوجته حاملا في شهرها الثاني «متى؟ بعد سبعة أشهر. أوف! نريد بنتا هذه المرة»²، ليذكر بعدها حادثة موت الأستاذ سليم بليلة واحدة قبل احتلال القرية «يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم! لا شك أنك ذا حظوة عند الله حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكونة في أيدي اليهود»³ أي ستة أشهر بعد المشهد الأول وبالتحديد في أيار (ماي) 1948 على اعتبار أن قرية أبي قيس تابعة لمدينة يافا التي سقطت في منتصف هذا الشهر من هذه السنة، وذلك من خلال قوله «كان قد أرسل لقريتهم من يافا كي يعلم الصبية»⁴. ومباشرة بعد سقوط القرية كان الرحيل نحو قرية مجاورة بعيدة عن خط القتال، لتولد بعد شهرين من هذا التاريخ الطفلة حسنا أي في حزيران (جوان) 1948 ولتموت بعد شهرين أيضا في آب (أوت) 1948.. «ولكنها أنجبت بنتا سماها حسنا ماتت بعد شهرين من ولادتها (...) كان ذلك بعد شهر من تركه قريته في بيت عتيق في قرية

1 - رجال في الشمس، 94.

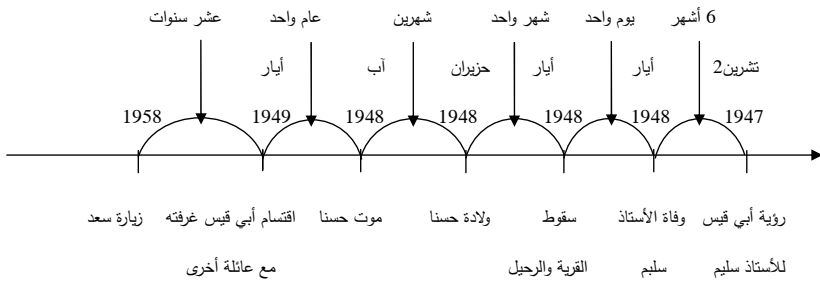
2 - المصدر نفسه، ص44.

3 - نفسه، ص43.

4 - نفسه، ص41.

أخرى بعيدة عن خط القتال»¹. وبعد مرور عام على الرحيل في أيار 1949 جاءت عائلة أخرى لتقاسم غرفة أبي قيس الحقيرة. ليقفز السارد هنا عشر سنوات كاملة من ماضي أبي قيس.. «تعجبك هذه الحياة هنا؟ لقد مرت عشر سنوات وأنت تعيش كالشحاذ»² أي إلى الفترة التي زاره فيها رفيقه سعد من عام 1958 وهي نفس السنة التي قرّر فيها الرحيل إلى الكويت بإلحاح من صديقه وضغط من ظروفه ليبدأ هنا زمن الحاضر.

للإشارة فإن من هذه التواريخ المذكورة سابقا ما ورد في الرواية، ومنها ما تمّ استنباطه عبر عمليات حسابية استند فيها إلى القرائن النصّية الموزعة على كامل النصّ الروائي، وخاصة حمل أم قيس الذي اعتمد كمرجع في تحديد بعض المعالم الزمنية الماضية. ويمكن توضيح سير قصة الماضي عند أبي قيس من خلال المخطط التالي:



[شكل رقم (2): زمن الماضي عند أبي قيس]

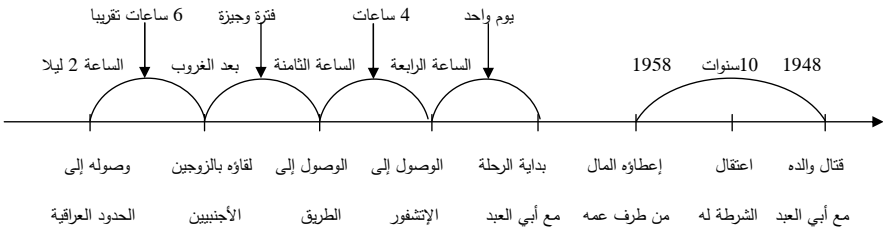
• ماضي أسعد:

من خلال استقراء الملفوظات السردية المتعلقة بماضي أسعد يتضح أن أبعد نقطة وصل إليها باسترجاعاته هي قتال والده مع أبي العبد - الذي صار مهربا فيما بعد - «في الرملة منذ

1 - رجال في الشمس، ص44.

2 - نفسه، ص47.

عشر سنوات»¹، إلا أن ماضي أسعد الذي أفصحت عنه الرواية ينطلق من لحظة اعتقاله من طرف الشرطة الأردنية، أين حاول السارد عبر ذلك أن يمنحنا صورة وإن لم تكن تفصيلية عن الطريقة التي كان يحيا بها أسعد في ماضيه.. مظاهرات واعتقالات ثم إفراج بطريقة أو بأخرى.. «تحسب نفسك بطلا وأنت على أكتاف البغال تتظاهرون في الطريق (...) ثم أطلقه فمضى يركض»². ليقرر بعد ذلك الهرب إلى الكويت عن طريق المهرين معتمدا على صديق والده أبي العبد وعلى عمه ليمنحه المال مقابل الزواج بابنته ندى، وفي شهر آب 1958 انطلقت رحلته من الأردن إلى العراق استغرقت يوما قانظا سارا فيه - هو وأبو العبد - وصولا إلى الإتشفور عند الساعة الرابعة مساءً، وهنا أكمل أسعد الطريق وحده بعد أن تخلّى المهرب عنه ليمضي أربع ساعات في الصحراء قبل أن يلتقي على الطريق في حدود الساعة الثامنة بأجنبي وزوجته «كانا قد التقطاه بعد الغروب بقليل»³ وقاما بإيصاله إلى الحدود العراقية «في الثانية بعد منتصف الليل»⁴. يتشكّل أغلب ماضي أسعد من رحلات هربه وتتوقف أكثر استرجاعاته عند الطريق التي قضى فيها أصعب أوقاته حتى تبدّت له الساعات فيها وكأنها الأبد الأسود ولهذا رأينا السارد يعلم هذه الأحداث بدقة أكبر من التي رأيناها مع أبي قيس (الشهور والسنوات) نظرا لاقترانها بالصحراء، ومن هذا المنطلق ستزيد الرواية من دقّتها الزمنية وصولا إلى معلم الدقائق بعد أن تقرر شخصيات الرواية اقتحام الصحراء على متن خزان.. ويوضح المخطط التالي سيرورة الماضي عند أسعد:

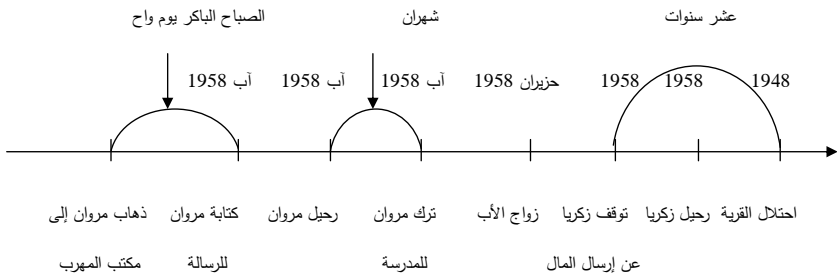


[شكل رقم (3): زمن الماضي عند أسعد]

- 1 - رجال في الشمس، ص 54.
- 2 - المصدر نفسه، ص 131.
- 3 - نفسه، ص 62.
- 4 - نفسه، ص 66.

• ماضي مروان:

يمتدّ زمن الماضي عند مروان هو الآخر إلى عشر سنوات، التاريخ الذي بدأت فيه المدن والقرى الفلسطينية بالسقوط واحدة إثر الأخرى، ممّا أدّى بأخيه زكريا إلى الرحيل عام 1948 إلى الكويت للعمل وإعالة عائلته ولكنه «لم يكن يستطيع أن يفهم قط لم يتوجب عليه أن يصرف على العائلة طوال عشر سنوات (...) لأنه ترك المدرسة حين ترك فلسطين وغاص منذ ذاك في المقلاة»¹. لتختزل السنوات العشر إلى أن يصل السرد إلى عام 1958، وهو التاريخ الذي تزامن فيه توقف زكريا عن إمداد عائلته بالمال وزواج الأب بامرأة أخرى تملك منزلاً من اسمنت؛ ليتترك مروان في شهر حزيران المدرسة.. وبعد شهرين من ذلك أي في آب 1958 يعتزم الرحيل للكويت «لقد كنت في المدرسة قبل شهرين، ولكنني أريد أن اشتغل الآن كي أعيل عائلتي»². أما ماضيه القريب فيبدأ من اليوم الذي كتب فيه رسالة إلى أمه من على سطح الفندق بالبصرة، وهو ذات اليوم الذي قصد فيه مكتب المهرب البصراوي والتقى فيه أبا الخيزران. ونوضح ذلك كالتالي:



[شكل رقم (4): زمن الماضي عند مروان]

1 - رجال في الشمس، ص85.

2 - نفسه، ص83.

• ماضي أبي الخيزران:

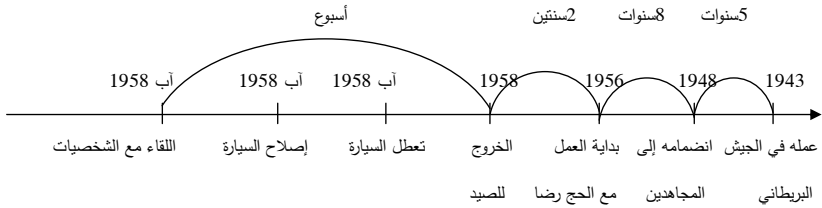
مع هذه الشخصية يتمدد ماضي الرواية إلى خمس سنوات إضافية بعد التاريخ المرجعي 1948 «فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام 1948 أكثر من خمس سنين»¹ أي عام 1943، وهي النقطة الأبعد في زمن الحكاية. ليلتحق عام 1948 «بمجاهدي الطيرة ليقود مصفحة عتيقة»²، وفي نفس السنة يصاب بانفجار قنبلة أفقده أولاً رجلوته وثانياً كل إحساس بالوطنية.. «عشر سنوات وهو يحاول أن يقبل الأمور ولكن أية أمور؟ أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيّع رجلوته في سبيل الوطن؟ وما النفع؟ لقد ضاعت رجلوته وضاع الوطن وتباً لكل شيء في هذا الكون الملعون»³، وبعد ثماني سنوات من هذه الحادثة عام 1956 ينضمّ أبو الخيزران إلى سائقي سيارات الحج رضا الذي يشتغل في الكويت بالتهريب، حيث ساعدتنا بعض المؤشرات الزمنية على ضبط التواريخ منها: «يا ملعون يا أبا خيزرانه! خدعنا أكثر من سنتين»⁴ مما يشير إلى أن فترة عمل أبي الخيزران عند الحج رضا قد جاوزت السنتين. وفي آب 1958 يلتقي بباقي شخصيات الرواية وأولهم مروان في البصرة. حيث كان قد خرج قبل أسبوع من اللقاء في رحلة صيد مع الحج رضا استغرقت يومين ولكنه اضطرّ للبقاء في البصرة ليومين آخرين نتيجة عطل أصاب سيارته، وفي اليوم الموالي (اليوم الخامس) التقى بالرفاق لينطلق بهم صبيحة اليوم السادس عائداً إلى الكويت عبر الصحراء. والمخطط التالي يوضح ذلك:

1 - رجال في الشمس، ص 94.

2 - المصدر نفسه، ص 94.

3 - نفسه، ص 110.

4 - نفسه، ص 139.



[شكل رقم (5): زمن الماضي عند أبي الخيزران]

1-3- زمن المستقبل:

إذا كان الماضي يستنبط من الاسترجاعات وعمليات التذكّر؛ فإن زمن المستقبل يستشفّ من الاستباقات والتطلّعات التي تقوم بها الشخصيات، فنرى السارد يورد أحداثاً لم تقع بعد وكأنه تعبير عن نفاذ صبر سردي في حين أن الاستدكار يأتي بمثابة تصحيح لنسيان السارد¹. حيث تكشف لنا الشخصيات من خلال كلامها أو تفكيرها عن طموحات وتطلّعات وتنبؤات لزمن لم يقع بعد، قد يكون داخل المدى الروائي أو خارجه في شكل تقنية زمنية أخذت تشيع بكثرة في القصة الحديثة.

وقد ارتبط زمن المستقبل هنا بتطلّعات الشخصيات الأربع أبو قيس، أسعد، مروان، أبو الخيزران وبأحلامهم التي يرجون تحقيقها على أرض الكويت هروبا من مآسٍ تركوها على أرض الوطن.. حيث اندرجت ضمنه جميع الاستباقات² التي تعلّقت بهذا الوصول وتعلّجته. ورغم اشتراك هذه الشخصيات في دواعي اختيار الكويت مصدرا للرزق وتحصيل المال إلا أنها قد اختلفت في أوجه صرفه.. فأبو قيس سيكون بوسعه أن «نعلّم قيسا وأن نشترى عرق زيتون أو عرقين..

1 - إيكو، أمبرتو: زهات في غابة السرد، تر: سعيد بن كراد، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005، ص60.

2 - سنعود إليه بكثير من التفصيل مع الاسترجاع في المباحث القادمة.

وربما نبني غرفة نسكنها وتكون لنا»¹ أما أبو الخيزران فقد كان يريد «مزيذا من النقود..مزيذا من النقود..مزيذا من النقود (..) أريد أن أستقر.. أن أستريح.. أتمدّد في الظل وأفكر أو لا أفكر.. لا أريد أن أتحرّك قط»². وأسعد كان يبغي جمع المال لردّ المبلغ الذي استدانته من عمه «سيكون بوسعي أن أرد لعمي المبلغ في أقلّ من شهر»³ و مروان أن يشتغل و«يرسل كل قرش يحصله إلى أمه.. سوف يغرقها ويغرق أخوته بالخير حتى يجعل من كوخ الطين جنة إلهية.. ويجعل أباه يأكل أصابعه ندما»⁴.

2- اتجاه الزمن في "ما تبقى لكم":

في هذه الرواية وقبل بدايتها يعترف كاتبها في كلمة توضيحية منه بالصعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلط ذابت فيه الفوارق بين الأمكنة المتباعدة والأزمنة المتباينة، وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد، وهو يقرّ من البداية أيضا أن أبطال الرواية خمسة: حامد، مريم، زكريا، الساعة، الصحراء⁵.

ليأتي الزمن هذه المرة ليس كتقنية أو استراتيجية فنية فحسب بل كشخصية ساهمت في تجسيد الأحداث وفي صنعها كذلك، حيث تأتي نقطة الانطلاق من زمن الحاضر مرتبطة بحامد مع مغيب الشمس حين «صار بوسعه الآن أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلقا على سطح الأفق يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء، وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها»⁶.

1 - رجال في الشمس، ص130.

2 - المصدر نفسه، ص114.

3 - نفسه، ص100.

4 - نفسه، ص85.

5 - غسان كنفاني: ما تبقى لكم، مجلد الآثار الكاملة - الروايات، م1، ط1، دار الطليعة، 1972، ص159.

6 - المصدر نفسه، ص161.

وبالضبط لحظة وصوله إلى الصحراء «وفجأة جاءت الصحراء، رآها الآن لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر»¹، لتتشكّل البداية من خطيّ الزمان والمكان في نقطة التقاء واحدة. حيث يرسل الخطاب أولاً من سارد خارج حكائي ثم وعبر طريقة التداعي الحرّ تارة والمونولوج تارة أخرى يتناوب كل من حامد، مريم، الصحراء على عملية السرد في تداخل متشابك بين الأزمنة.

إذ تعتمد رواية (ما تبقى لكم) على التوافق الزمني في حبكةها العامة، أي أن الأحداث والشخصيات ترتبط بزمن واحد رغم التباعد المكاني، ليتلاعب القاص في إبراز معنى الزمن بالنسبة لكل منها، وهذا هو الذي حدا به إلى أن يجعل حضور كل شخصية قائماً على التداعي، وكأنّ أحاديثها النفسية وأفعالها متداخلة لارتباطها بعنصر الزمن².

وقد جاءت الرواية كلاً واحداً مترابطاً ومكوّماً على نفسه ككرة من خيوط الصوف، وحتى نفكّك هذه الخيوط - الزمنية خاصة - لآبَدَ من الاستعانة - كما فعلنا مع (رجال في الشمس) - بتقسيم الزمن إلى أنماطه الطبيعية المعروفة ماضي، حاضر، مستقبل.

2-1- زمن الحاضر:

تتطلق الأحداث في الرواية التي صبّها غسان كنفاني في قالب واحد من دون فصول أو فواصل تقليدية من نقطة التقاء حامد مع الزمان (غروب الشمس) والمكان (الصحراء) اللذين جُعلا في هذه الرواية أبطالاً لها، ممثلة لحظة بداية زمن الحاضر الذي يمتدّ حتى شروق شمس اليوم الموالي في فترة لم تتجاوز اثنتي عشرة ساعة، كان أغلبها في الليل.

1 - رجال في الشمس، ص 161.

2 - إحسان عباس: المبنى الرمزي في قصص غسان، مقدمة مجلّد الآثار الكاملة لروايات كنفاني، ص 23.

ومن خلال بعض الملفوظات السردية والمؤشرات الزمنية التي تعلّم عملية السرد هنا أمكننا تحديد تاريخ البداية الذي يرجع إلى عام 1964، أي ستة عشر سنة بعد نكبة 1948 تاريخ سقوط يافا. فطوال «ستة عشر عاما لقوا فوقه خيطان الصوف حتى تحوّل إلى كرة.. وهو الآن بفكّها تاركا نفسه يتدحرج في الليل»¹، في ليل الصحراء الذي يودّ عبوره إلى شمس الأردن في حضن أمه، وتحديدًا عند الساعة السادسة مساءً.. «توقّف العكاز فجأة هنيهة واحدة ثم دقّت الساعة تسع دقائق، مشى ثلاث ساعات إذن»².

وأمام ساعة الحائط هذه جلست مريم الشخصية الثائية وشقيقة حامد ترقب مرور لحظات هذا الحاضر ساعة بساعة، أو الأصح "دقة بدّقة" في حال من الضياع والقلق والانتظار الممضّ، تتصوّر أباها تارة في رحلته المستحيلة وتتأمل زوجها زكريا تارة ثانية في حياته المستكنة واللامبالية.. «وهاهي تدقّ عشر دقائق.. تدقّ.. تدقّ.. كأن العكاز ينتزع نفسه بانسا وهو يدقّ خطوته الأبدية المفردة في نعش صغير مغلق بإحكام.. أربع ساعات يسيرها دون لحظة توقّف، وأنت تتركني معه أتعبّ خطواته على الجدار ملقى إلى جانبي تتنفس نومك»³.

وبينما حامد بحثّ المسير تواصل هي عدّ الدقائق مستسلمة لاضطهاد نفسي وزمني وإن قصرت مدّته الطبيعية، في تواطؤ خفيّ مع الساعة ودقاتها التي «اندفعت من بين دفتي الباب المغلقتين.. الدقات المعدنية الحازمة والجوفاء للساعة، فأخذت أعدّها واحدة وراء الأخرى.. الساعة الحادية عشر»⁴.

1 - ما تبقى لكم، ص162.

2 - المصدر نفسه، ص173.

3 - نفسه، ص 180.

4 - نفسه، ص 193.

ورغم الدور الكبير الذي يلعبه الزمن ممثلاً في ساعة الحائط وساعة يد حامد إلا أننا نراه يمارس سلطته أكثر على مريم، التي استكانت لدقات على الجدار انتقلت شيئاً فشيئاً لتدقّ في رأسها وجبينها وكلّ شيء حولها حتى الصمت، لدرجة خيل إليها أن هذه الدقات هي صوت الصمت.

أما حامد ورغم كون الساعة أكثر التصاقاً به (ساعة يد) فإنه استطاع أن يتخلّص منها لما بدت له من دون جدوى.. «فجأة بدت لي الساعة غير ذات نفع، حيث لا أهمية هنا إلا للعتمة والضوء، وفي هذا العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً مشوباً، وفي اللحظة التالية فككتها واطّرحتها وسمعتها تخبط بصوت مخنوق على الأرض»¹، وذلك لأنه كان يعيش بتوقيت آخر، توقيت المكان عبر جدلية الضوء والظلام، «فما كان يشغله بشكل خاص هو البرد والوحشة ضمن الصحراء المظلمة متزامية الأطراف، حيث يتضخّم حجم كل نور أو صوت آلاف المرات، حتى صوت تكتكة ساعة اليد»².

في مكان آخر تواصل ساعة الجدار دقاتها معلنة منتصف الليل، هذا الوقت الذي تزامن فيه حدثان: تحرّك الجنين لأول مرة في بطن مريم معلناً عن حياته، وتحرّك ظلام الصحراء وسكونها المطبق عن طلقة ضوء قذفها أحد الجنود اليهود، لتكون بمثابة نقطة تحوّل أو تكسر في خطبة ورتابة هذا القسم من الرواية. ومع اقتراب الفجر وفي لحظة دفاع عن الحياة المنبثقة منها تقتل مريم زكريا بطعنة سكين، بعد أن خيرها بين إسقاط الجنين أو الطلاق.. «واحتوتها قبضتاي معا وانسلّ ذراعي فوق كفي المطبقتين على مقبضها حتى أسفل بطني متشنجتين قاسيتين، واندفعنا

1 - ما تبقى لكم، ص190.

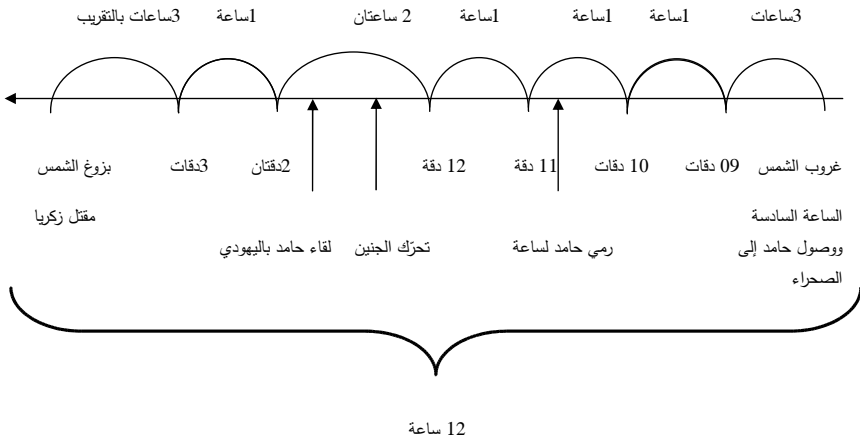
2 - آلن، روجر: الرواية العربية - مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصّة إبراهيم المنيف، (د.ط.)، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص207.

مرة واحدة ونحن ننظر في عيني بعضنا مباشرة، كان النصل مندفعاً بين كفي المحكمتي الإغلاق وأحسست به حين ارتطمنا يغوص فيه، فَأَنَّ أنينا طويلاً...¹.

وفي الأثناء نفسها يقرر حامد نفس الفعل مع اليهودي وإن كان في لحظة استباقية مؤكدة - لأن هذا الفعل لم يحدث في الواقع - «فأدركت أنه سيكون بوسعي ذات لحظة أن أجزّ عنقه دون رجفة واحدة، وأن هذه اللحظة ستأتي لا محالة...»².

ومع صوت نزيز الدم الذي عوض صوت دقات الساعة وإحساس الانتظار «أضاء شعاع الشمس الضيق المتسرب من النافذة خطأ رفيعاً من الدم.. ودوى صوت الصمت فجأة»³.

ويمكننا توضيح زمن الحاضر وأهم المحطات التي توزعت عليه عبر المخطط التالي:



[شكل رقم (6): زمن الحاضر في رواية " ما تبقى لكم"]

1 - ما تبقى لكم، ص230.

2 - نفسه، ص228.

3 - نفسه، ص233.

ولعلّ ما يمكننا تسجيله عن زمن الحاضر في هذه الرواية هو الانقطاع الشديد ممّا صعب من عملية الإمساك به، نتيجة الاعتماد على فن التوافق في تصوير الأحداث والأزمنة، حيث تمكّنت الرواية من نقل تداخل وتقاطع الزمن وكذا الأحداث التي يمكن أن تتمّ في وقت واحد. وهذا ما جعل الكاتب يعمد - في اعتراف منه - إلى تغيير حجم الخط أثناء الكتابة لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال والتي تحدث عادة دون تمهيد¹، إلا أننا وبفضل بعض الإشارات الزمنية استطعنا الإمساك بطرفي البداية والنهاية، ليأتي زمن الحاضر هنا أو الزمن الآتي للسرد قصيرا من حيث المدة، طويلا من حيث الوقع والأهمية. فالزمن القصصي قد يطول أو يقصر تبعا لمدى إحساس الشخصية بوقعه عليها، فالدقيقة الواحدة قد يكون وقعها طويلا وثقيلًا على شخصية ما، بينما قد تمرّ السنة على شخصية أخرى مرّ السحاب². وهذا ما يسمّى بالزمن النفسي أو الذاتي الذي لا يخضع لطبيعة الزمن الفيزيائية والمنطقية، بل لنفسية الشخصيات وإحساساتها. «فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلّا نفسها، ولكن الذات نفسها هي التي حوّلت العادي إلى غير عادي والقصير إلى طويل. كما تعتمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة وفترات الانتصار»³.

وهذا ما حدث مع مريم التي كانت تستشعر حركات عقارب الساعة في اقترابهما وتباعدهما مع تمازج تام بخطوات حامد في الليل والصحراء؛ كنغش تدقّ مساميره واحداً بعد الآخر.. «ودقّت دقّتين وصمت لحظة ثم بدأت خطواته المفردة تفرع من جديد في رأسي وفوق الجدار.. لقد

1 - ما تبقى لكم، ص159.

2 - إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، مجلة فصول، م12، ع2، ص303.

3 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص176.

منحتني هذا النعش، علّفته أمامي كي أدفئك فيه، ولكن خطواتك هي التي سنظلّ إلى الأبد تفرع حوله ولن يدفن فيه إلا أنا»¹.

ومن خلال دقات الساعة على الجدار جاء زمن الحاضر موزّعا على طول الرواية بداية من غروب الشمس وحتى شروقها صباح اليوم التالي، والذي كان في تقديرنا عند الساعة السادسة صباحا بالتقريب.. إذ لمّا يكون الغروب مبكرا (السادسة مساءً) فإن الشروق يكون متأخرا عند الساعة السادسة صباحا وما بعدها.

وللإشارة فإن الرواية توقفت عند الاقتراب من نهايتها من إعطاء إشارات زمنية محدّدة واكتفت ببعض العلامات العامة «مضت الساعة البعيدة المعقّلة أمام السرير تدقّ، فتعبر الممرّ وتدخل إلى المطبخ حيث كنّا نقف وجها لوجه صبيحة عرسنا، وفاتني أن أعدّ دقّاتها المستغيثة»²، والتلميحات التي تستشفّ من ألوان السماء بعد الفجر: «كانت مخالب الليل قد خلّت أسطح المعسكر فأخذت السماء ترتفع ببطء (...) على الأشياء المحيطة بنا والمغسولة بالضوء الرمادي الثقيل»... «وانبثق الضوء فجأة»... «أضاء شعاع الشمس»³...

2-2- زمن الماضي:

ولئن كان زمن الحاضر قصيرا ومحدودا - على شدّة تقطّعه -؛ فإن زمن الماضي الذي شكّلته استرجاعات الشخصيات وغوصها في ماضيها القريب والبعيد قد جاء ممتدا على طول ستة عشر سنة، منذ نكبة 1948 التي ألمّت بفلسطين وأسقطت مدنها وشرّدت سكّانها.. حيث نقطّع الزمن منضغطا تارة وممتدا تارة أخرى كعامل لإثراء المشهد الروائي ومضاعفة عمقه واتساعه، لذا

1 - ما تبقى لكم، ص211.

2 - المصدر نفسه، ص229.

3 - نفسه، على التوالي: ص225، 223، 233.

هو يرتدّ ليغرف من ماضي الشخصيات من أجل ملء خلفية الأحداث من خلال الاستخدام الغزير للقطات الارتجاع الفني (Flash back)، فالمادة الحكائية في حقيقتها تتشكل من تراكب الذكريات وتقوم على تعاقب مستمرّ للرؤية إلى الوراء والرؤية إلى الأمام، والزمن فيها كمية موجّهة متقطّعة يفسح عملها مجالاً لتركيب متقطّع للأحداث. ومن هنا لا يستطيع السرد - لأنه مشبّع بالزمن - أن يتملّص منه بوصفه علامة أساسية من علامات سياقه¹.

حيث يرجع أقدم تاريخ في الرواية إلى يوم واحد قبل سقوط يافا عام 1948، والذي شهد مقتل والد حامد ومريم على يد اليهود «لقد حملوه من طرف الطريق مضرّجاً، وكنت أقف على الباب الخارجي (...) وفي اليوم التالي تماماً اشتعلت يافا كلّها وأضحت المنشية ركاما مسوداً لا تكفّ فيه أصوات الرصاص»².

لتنطلق الأحداث من المأساة الفلسطينية أثناء النكبة وتنطلق معها الشخصيات الأبطال مريم وحامد في رحلة الأسى والمعاناة والتمزّق، أين ينفصلان عن أمهما خلال الهجرة أو التهجير الذي تمّ على عجل «وراء الشاطئ الأسود كانت يافا تحترق تحت شهب مذنبه من الضجيج الملتهب المتساقط في كل مكان، ونحن نطوّف فوق موج داكن من الصراخ والدعاء.. لماذا تركت أمك على الشاطئ؟».. «لم أتركها ولكن الزورق امتلأ وستأتي في زورق آخر» (...) كان عمره عشر سنوات فقط وكنتُ في العشرين»³.

لينتهي بهم المطاف مع خالتهم في مخيم بغزة وأمهم مع خالهم في الأردن، وأثناء إقامتهم في المخيم يتعرّف حامد على سالم حيث أوقفه «ذات يوم بعد أن مضى أسبوع واحد فقط على

1 - جاييجو، كانديدو بيرث: الفضاء - الزمن .. اقتراب سوسيولوجي، ص63.

2 - ما تبقى لكم، ص189- 190.

3 - نفسه، ص186.

دخولهم إلى غزة»¹، وراح يشعل فيه الرغبة في القتال والمقاومة ولكنه يقتل في ظهيرة اليوم التالي بعد أن وشى به زكريا ثالث الأبطال في هذه الرواية للجنود اليهود .

في شهر تموز من سنة ما يحضر حامد ساعة حائط يعلّقها على الجدار المقابل لسريره في البيت، حيث لا تشير القرائن النصية لتاريخ هذا الحدث إلا بكلمة تموز «لقد اشتراها هو وحملها من السوق في تموز ما»² لتدخل كشخصية رئيسة وشاهد على ما يجري من أحداث وانتظار، وليكون أولها موت خالتهم.. «وقد ماتت هناك بعد أن دقّت الساعة دقّة واحدة في الليل»³.

ولمّا دقّت الساعة ثماني دقّات كانت مريم تسلّم نفسها لزكريا بينما كان حامد يصارع في طابور طويل من أجل إعاشة أول الشهر «وكان انهيار صامت يجتاح بدني فيحطّمه من الداخل، وحين صفق الباب فقط سمعت الساعة تدقّ ثماني دقّات»⁴. وبعد أربعة أشهر من حملها تمّ زواجها من زكريا، حيث أمكننا استنباط هذا المؤشّر الزمني من قول زكريا لمريم وهو يحثّها على إسقاط الجنين.. «والناس! الناس ماذا سيقولون؟ هذه فضيحة أخرى، طفل بعد خمسة أشهر من الزواج»⁵، ليقرّر حامد مغادرة غزة إلى الأردن بحثاً عن أمه بعد يوم من عقد هذا القران «سأغادر غدا مساءً»⁶.

ويمكننا توضيح أحداث زمن الماضي بدقة أكبر في المخطط الآتي:

1- ما تبقى لكم، 200.

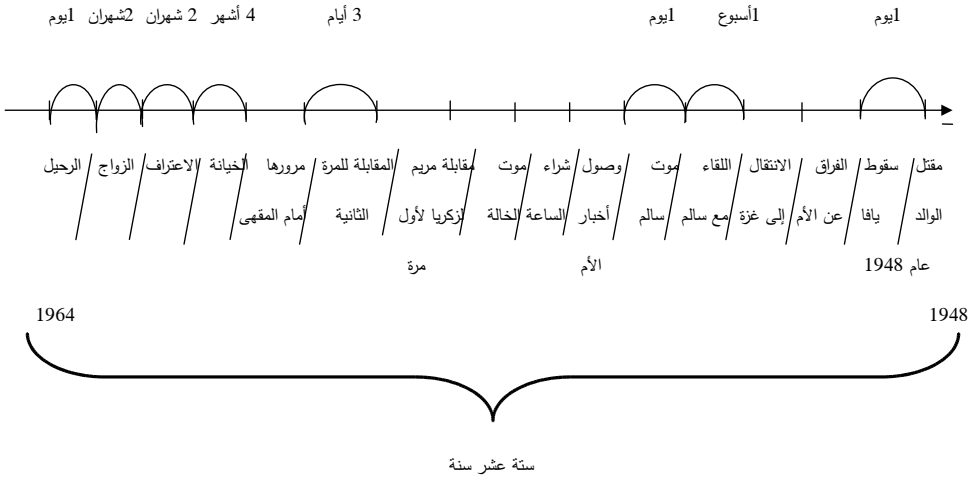
2 - نفسه، ص170.

3 - نفسه، ص174.

4 - نفسه، ص179.

5 - نفسه ، ص223.

6 - نفسه، ص168.



[شكل رقم (7): زمن الماضي في رواية "ما تبقى لكم"]

وهي كلها أحداث ترجع في بدايتها وفق الترتيب الكرونولوجي إلى سقوط يافا عام 1948 وتستمر حتى رحيل حامد مع غروب الشمس من عام 1964 ليبدأ زمن الحاضر، وقد تمّ ذلك عن طريق استرجاعات الشخصيات والمزج بين ذكرياتها القريبة والبعيدة، بالاعتماد على تقنيات حديثة استطاعت - في الوقت نفسه - أن تبعثر وتتظّم فوضى الذكريات.

ولأنّ (ما تبقى لكم) من روايات تيار الوعي¹ نجد هذا التيار «يستهدف أولاً في الرواية الحديثة تنظيم وتخطيط فوضى التداعي والتذكّر، فليس تيار الوعي تصوير فوضى اللاوعي، ولكنه

1 - تيار الوعي "عبارة أطلقها عالم النفس وليم جيمس ليعبر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، واعتمدها نقاد الأدب من بعده لوصف نمط من السرد الحديث يعتمد هذا الشكل الانسيابي". (لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002، ص66). ليصبح بذلك مصطلحاً أدبي يستخدم للدلالة على المنهج المعتمد في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، وأسرع ما تعرّف به رواية تيار الوعي هو مضمونها. أي التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر، ليأتي الوعي المصوّر كشاشة تعرض عليها المادّة الحكائيّة. ينظر: همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، القاهرة، مكتبة الشباب، 1984، ص16.

تنظيم لهذه الفوضى وتوجيه لها بحيث توسّع من آفاق الفن الروائي»¹. ومن خلال هذا المزج الفني بين الذكريات والوقائع والأزمنة المتداخلة والمتشابكة تابعنا تطوّر الأبطال وتحولاتهم - عبر زمن امتدّ لستة عشر سنة - من الخيانة والاستسلام والانتظار إلى أفعال جسّدت مريم في قتلها لـزكريا وحامد في رحيله ثم في مواجهته لمصيره أمام الزمان (الليل) والمكان (الصحراء) والإنسان (الجندي الإسرائيلي).

2-3- زمن المستقبل:

ومن خلال عملية مسح شامل لجميع استباقات (ما تبقى لكم) نجد أن استباقات حامد قد جاءت مرتبطة بالحركة والتغيير بداية بالمغادرة واللقاء مع أمه إلى حلم لمّ شمل العائلة الممزقة.. «سأتزوج حين أجمع العائلة من جديد في بيت أفضل من هذا الجحر القميء»²، إلّا أنّ الاستباقات لديه ما لبثت أن تغيرت بعد مواجهته لليهودي في الصحراء وليصبّ أغلبها في التساؤل عن المصير «وسنبقى جالسين هنا حتى.. حتى ماذا !!!؟»³، ليدرك فيما بعد أنه «سيكون بوسعه ذات لحظة أن يجزّ عنقه دون رجفة واحدة، وأن هذه اللحظة ستأتي لا محالة»⁴.

أما مريم فقد دارت استباقاتها حول محور واحد فقط هو الخوف.. الخوف من حامد «وحامد سيذبحني لو عرف، وأعتقد أنني حامل»⁵، والخوف عليه فـ «بعد أربع ساعات على الأكثر سيولد الضوء عدوًا لدودا وقاسيا للهاربين جميعا»⁶، والخوف من زكريا ومن زوجته الأخرى.. «قد

1 - أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، ص18.

2 - ما تبقى لكم، ص198.

3 - نفسه، ص228.

4 - نفسه، ص229.

5 - نفسه، ص179.

6 - نفسه، ص203.

يمضي الليل كله دون أن تأتي، فتكون إذن في فراشها، وفي طريق عودتك من دارها إلى مدرستك تفرع بابي أو لا تفرعه»¹، ومن الناس أجمع..«وتحت ألسنة الجيران والنساء سأعلك صباح مساء: هذه التي سرقت زوج فتحية (...) وسيقولون: كاد أخوها يجنّ فهرب بعاره.. وسيقولون: لقد تزوجها مجّانا، كانت فتية ومهتاجة»².

لتأتي استباقات زكريا ضمن اتجاه واحد "السلبية"، بداية من الخيانة حين «اندفع خارج الصف المستقيم وقذف بنفسه راكعا (...) أنا أدلكم على سالم»³، وحين قرّر أنّ حامد لن يأتي لتتاح له فرصة الانقضاض على مريم وفي بيتها «فوضعت شفتيك حارتين قاسيتين على عنقي (...) وسمعت صوتك في ثيابي: إذن سيتأخر»⁴.. إلى توقّع أسوأ مصير لحامد لما أعلن أن «الصحراء تبتلع عشرة من أمثاله في ليلة واحدة.. عليه أولا أن يجتاز حدودنا ثم عليه أن يجتاز حدودهم ثم حدودهم ثم حدود الأردن.. وبين هذه الميئات الأربع توجد منات من الميئات الأخرى في الصحراء»⁵، وأيضاً لمريم التي ستصير حياتها جحيما «غدا حين تبيضين ببيضتك الكبيرة ستقلب حياتك إلى جحيم»⁶.. وحتى لا تقع في ذلك رسم لها زكريا جحيما آخر «إذا لم تستطعي تستطعي إسقاطه فأنت طالقة.. طالقة.. طالقة»⁷.

وبالإضافة إلى هذه الشخصيات الثلاث تدخل الصحراء أيضا كشخصية رابعة بل مخلوقا يتنفّس وينبض، تولّت عملية السرد في أكثر من مرة.. سردا يحمل توقعات زمنية مستقبلية

1 - ما تبقى لكم، ص187.

2 - نفسه، ص210.

3 - نفسه، ص176.

4 - نفسه، ص179.

5 - نفسه، ص168.

6 - نفسه، ص184.

7 - نفسه، ص229.

لشخصية مكانية ارتبطت كلها بمصير حامد، بما أنه الوحيد الذي تجرأ - في الرواية - على نبذ كل ما حوله والانطلاق نحو مصير وقدر جديدين عبر طريق لا بدّ أن يمرّ من الصحراء.. صحراء لم تكن تتوّع الكثير من أجله، «ففي نظرها سيظل مغروسا هنا ينبض وحده في العراء إلى أن يموت واقفا» أو «سوف يضحى هيكلا مقدّدا بالشمس والرمل إلى الأبد، كأنه علامة طريق لا ترشد إلا لضياح بلا قرار»¹.

وهي استباقات تراوحت في جميعها بين التحقّق وعدمه وبين الإنباء المغلوط والإنباء المقترح، لتكشف عن بُعد ثالث أو بعد غيبي لهذه الشخصيات بطريقة سرديّة تبعث في المتلقي الرغبة في تتبّع الأحداث، ونشوة انتظار ما ستؤول إليه في النهاية.

3- اتجاه الزمن في "عائد إلى حيفا":

(عائد إلى حيفا) ثالث الروايات التي كتبها كنفاني في صورة واقعية مبسّطة، فلأول وهلة بعد قراءتها نستطيع أن نلمس ذلك الفارق الكبير في الرؤية والتشكيل بينها وبين سابقتها (ما تبقى لكم)، ولا عجب في ذلك خاصة إذا أخذنا برأي صاحبها الذي قرّر فيه ضمنا هذا التغيير حين قال متسائلا بعد صدورها: «هي قفزة من حيث الشكل، لكنها أثارت بنفس الوقت تساؤلات بالنسبة لي. لمن أكتب أنا؟ هذه الرواية (ما تبقى لكم) قلّة يستطيعون من بين قرائنا العرب أن يفهموها.. فهل أكتب أنا من أجل أن يكتب أحد النقاد في مجلّة إنني أكتب رواية جيدة، أم أنا أكتب من أجل أن

أصل إلى الناس»¹. ولهذا لم نر المؤلف يعيد هذه التجربة في أعماله اللاحقة، بل رأيناه أميل إلى البساطة والكلاسيكية مبتعدا تماما عن التعقيد والتداخل الذي شهدناه سابقا في (ما تبقى لكم).

إلا أن روايتنا الثالثة (عائد إلى حيفا) تبقى في رأي النقاد من «أجمل الروايات التي طرحت المأساة الفلسطينية بكل أبعادها التراجيدية، وبعمق أدبي مميز ابتعد عن الخطابة والشعاراتية. حاول فيها الكاتب تجسيد حلمه في العودة إلى بلده لذا فهي تدور بمعظمها في الطريق إلى حيفا»². حيث يمزج فيها **كنفاني** بطريقة سلسلة واضحة بين الماضي والحاضر.. بين الذكريات الماضية ووقائع رحلة الخلاص.. هذا الخلاص الذي لن يتجسد - حسب الرواية - إلا بعد تحقق حلم العودة واسترجاع ما فقد ماديا ومعنويا.

3-1- زمن الحاضر:

تستند رواية (عائد إلى حيفا) إلى حدث رئيس تتفرّع عنه حوادث أخرى موزّعة على خطي الحاضر والماضي، تمثّل في رحلة العودة التي قام بها **سعيد** و**صفية** من رام الله إلى حيفا مدينتهما الأصلية، حيث تنفتح الرواية على زمن الحاضر من لحظة وصولهما إلى مشارف حيفا «ظهر يوم الثلاثين من حزيران 1967، كانت سيارة الفيات الرمادية التي تحمل رقما أردنيا تشقّ طريقها نحو الشمال.. وتتسلّق الطريق الساحلي نحو مدخل حيفا»³. أين تطالعنا الرواية - ومن بدايتها - باحتفاء كبير بالمعالم الزمنية والإشارات التاريخية المحدّدة باليوم والشهر والسنة وحتى بالساعات، في صورة تشير إلى حرص الكاتب على جعل خطابه الروائي يتماشى ويتماهى مع الواقع ولكن من

1 - سعيدة مبرحق، فاطمة عليزاد: دراسة في رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني، مجلة التراث الأدبي، ع6، ص2، المركز الإقليمي للمعلوماتي، شيراز، ص158-159.

2 - أحمد هاشم السامرائي: استنطاق المجهول - قراءة في تراث الأديب غسان كنفاني، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج4، ص245-246.

3 - غسان كنفاني: عائد إلى حيفا، مجلد الآثار الكاملة، ص342.

غير تقليد، بالإضافة إلى ارتكازه على الكثير من الصبغ الزمنية التي تقرأ ضمنا من السياق من أجل تعميق الواقع الدلالي فيه.

إن.. تنطلق الرواية مقترنة بالسرد الآتي وسارد خارجي مع وصول سعيد وزوجته صفية إلى مشارف حيفا من أجل زيارة منزلهم الذي فقد في حرب 1948، وكذا ربما البحث - أو على الأقل السؤال - عن ابنهم الذي ضاع هو الآخر مع من ضاع وما ضاع في تلك النكبة. أين يمتد زمن الحاضر في خطية متسلسلة لم تدم أكثر من نصف يوم، صوّرت مشاهد من الرحلة والطريق بين الماضي والحاضر. ليتضاعف زمن الرحلة مع تفريع اتجاهات حركة الزمن حتى لتبدو كلسعات تتمدد فيها لحظات الألم، وهي توغل في اتجاهات متعكسة أحيانا ومتداخلة أحيانا أخرى، من أجل إحكام بناء النص ومُنطَقة عملية الزمن التي لا تتم إلا بربط الأحداث ربطا منطقيا، وهو ما يفصح في العمق عن إحكام في زمن النص من جانب السارد ومن ورائه المؤلف، لأن تنظيم الزمن يستوجب ربط السابق باللاحق في نوع من السببية، فما سبق ترتّب عليه ما لحق¹. وهو ما نجده في نصنا (عائد إلى حيفا) من خلال ربط صور من الحاضر بأخرى من الماضي كانت سببا وهدفا في الوقت نفسه لهذه الرحلة.

ثاني حدث يتموضع على خط السرد الآتي أو الحاضر هو وصول سعيد وصفية إلى البيت المقصود أو المفقود الذي كان لهما منذ عشرين سنة.. «وفجأة أطلّ المنزل، المنزل ذاته.. ذلك الذي عاش فيه ثم عيشه في ذاكرته طويلا.. وهاهو الآن يطلّ بمقدمة شرفاته المظلية باللون الأصفر»².. لثلتقي الشخصيات الثلاث سعيد وصفية ومiriam العجوز اليهودية صاحبة المنزل حاليا ووالدة الطفل الذي كان ابنهم سابقا، في موقف وضعهم فيه السارد وأجبرهم على الرؤية نحو

1 - صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ط1، اللاتقية، دار الحوار للنشر، 1994، ص38.

2 - عائد إلى حيفا، ص362.

اتجاه واحد: البيت.. «وفجأة بدت محتارة، وأخذت تنظر حوالها إلى الأشياء الموزعة في الغرفة وكأنها تراها لأول مرة.. وأخذ سعيد ينظر إلى حيث تنظر.. وفعلت صفة الشيء ذاته، وقال سعيد لنفسه: يا للغرابة! ثلاثة أزواج من العيون تنظر إلى شيء واحد.. ثم كم تراه مختلفا»¹ ..

بعد ساعتين من الحديث أو الأصح من الأسئلة والأجوبة أمكن لسعيد أن يعيد - في خط استرجاعي - ترتيب ما حدث، وأن يسألها عن موعد عودته.. عن خلدون الذي ترك في هذا البيت طفلا رضيعا، ليتزامن وصوله مع منتصف الليل «رجلا طويل القامة يلبس بزة عسكرية ويحمل قبعته بيده»².. ليس رجلا فحسب بل جنديا إسرائيليا يدعى دوف.

بعد هذا المؤشر الزمني تتوقف الرواية - في عمرها الحاضر - عن ترمين أية لحظة بعد أن غاب الكل الشخصيات والزمان والمكان في لحظة اللقاء/ المفاجأة، وفي حوار المحاسبة والمحاكمة عن معنى الوطن والمواطنة بين أب فلسطيني وابن صهيوني.. استمر فترة غير محددة في غياب ما يشير إليها في النص عدا قول ميريام بعد أن وقف سعيد وصفية معه يريدان المغادرة: «لا تستطيعان أن تغادرا هكذا.. لم نتحدث كفاية عن الموضوع»³، حيث نستطيع أن نفهم أن الحديث السابق لم يدم طويلا بعد منتصف الليل آخر مؤشر زمني.

لتنتهي الرواية إثر عودة الزوجين إلى رام الله، رحلة العودة التي لم تستغرق من زمن الخطاب إلا سطرين مفتوحين على زمن استباقي جسده رجاء سعيد في التحاق ابنه الثاني خالد بصوف المقاومة. وإلى هنا يتوقف زمن الحاضر الذي لم يدم أكثر من ساعات ولم يشهد الكثير من الأحداث، لكن رأيناه بالمقابل نقطة ارتجاع للعديد من الصور والمواقف التي فجرتها بعض

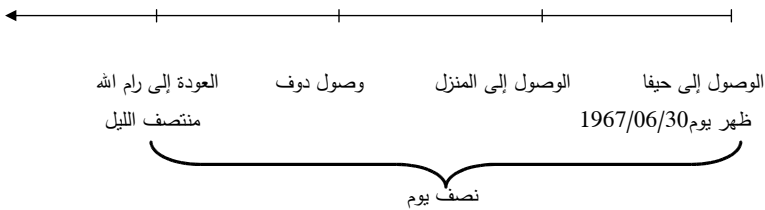
1 - عائد إلى حيفا، ص366.

2 - نفسه، ص396.

3 - نفسه، ص413.

العناصر فيه كمعالم الطريق والمدينة والبيت... لهذا جاء متقطعاً في كثير من الأحيان خاصة لما يكون الارتهان لزمن الاسترجاع والذكريات، ممتصاً السارد بذلك الطابع الكرونومتري للوقت بمفهومه العادي، ومعيداً تنظيم أفقية السرد الآتي ضمن بُعد تاريخي تتشكل من أزمنة الحلم والتخييل والاستحضار، عبر خرق واضح للزمن الحسي. مستعينا في ذلك كله بالذاكرة التي تأتي هنا كبؤرة سردية ومنبع أساسي للزمن سابقاً ولاحقاً.

والمخطط التالي يوضح سير خط زمن الحاضر في (عائد إلى حيفا):



[شكل رقم (8): زمن الحاضر في رواية "عائد إلى حيفا"]

3-2- زمن الماضي:

تقوم رواية (عائد إلى حيفا) أساساً على السرد الاستذكاري، فهي تتطلق من اللحظة الراهنة.. لحظة توجّه سعيد وصفية إلى بيتهما في مدينة حيفا ثم تغوص في الماضي القريب والبعيد، ماضيهما وماضي المدينة ومن كان يعيش فيها ومن جاء إليها.. حيث تأتي البداية في العمل الروائي - ومنه عملنا هذا - «لتجسّد حالة من السكون والاستقرار على مستوى السرد

الروائي، وعن هذا السكوت يتحقق التحول نحو التفصيل وتداخل الأحداث والأزمنة والشخصيات، بغية الامتداد بخيط السرد»¹.

وهذا ما سجلناه في (عائد إلى حيفا) عندما رأينا زمن الماضي يتفرّع ويتمدّ ويتسعّب تبعاً لمعطيات يقدّمها زمن الحاضر في شكل صور ومشاهد ربطت بين ما سبق وما هو واقع الآن، ليأتي الزمن متناوباً بينهما وأحياناً متوازيًا إذا ما أخذنا في الاعتبار تلك القصص المتضمنة في الرواية، بطريقة سردية جعلت زمن الخطاب يتكرّر ويفتح على كلّ شخصية وردت في النص ليسرد رحلة زمنها الماضي. فضمن القصة الرئيسية - قصة سعيد وصفية - بطالعنا السارد بقصص أخرى في إطار ما يسمى بالمتواليات المتناوبة، حين كان يوقف قصة ليسرد أخرى وفق ترتيب معين لا يخضع لأي تعاقب زمني قدر خضوعه لبناء روائي خاص. فنص (عائد إلى حيفا) يعتمد على التضمين الحكائي الذي يتفرّع إلى حكاية متضمنة وأخرى متضمنة والذي غالباً ما يترافق وظهور شخصية جديدة تؤدي إلى توقف السرد الأولي لشرح علّة ظهورها، وبالإضافة لهذا فإنّ بإمكان السارد استغلاله لهدفين آخرين «يتمثّل أولهما في تقديم تبريرات تساهم في تطور الأحداث في الحكاية الأم، أما ثاني الهدفين فيتصل بالناحية الفنية، إذ التوقف عن سرد أولي إلى سرد ثانوي له دوره في تقطيع السرد وتهشيم الزمن»².

حيث وجدنا زمن الماضي - من خلال كلّ ما ورد في النص من استرجاعات - يرتبط بثلاث عائلات: عائلة سعيد وصفية، عائلة إفرات وميريام، عائلة فارس اللبدة. ولأنّ الأزمان

1 - صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ص18.

2 - حسناء بنسليمان: بنية الخطاب السردية، مجلة علامات، ع54، م14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 2004، ص268.

الماضية لهذه العائلات قد جاءت متوازية ولم تتقاطع - نظريا - إلا في لحظة السرد الآتي؛ حسنَ بنا أن نقسمه بحسب هذه الشخصيات ووفق الترتيب الوارد في الرواية.

أ. سعيد وصفية:

يبدأ زمن الماضي عند كل من سعيد وصفية لحظة زواجهما في تشرين الثاني (جانفي) من عام 1947، إلا أن التاريخ المرجعي هنا هو الأربعاء [21 نيسان (أفريل) 1948] اليوم الذي شهد النكبة حين «كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئا.. وفجأة جاء القصف من الشرق وانقلبت الشوارع إلى فوضى واكتسح الرعب المدينة»¹. فللمرة الثالثة على التوالي يستحضر الكاتب كنفاني ومعه السارد والشخصيات في رواياته رجال في الشمس، ما تبقى لكم، عائد إلى حيفا - وحتى أم سعد - عام 1948 كشاهد وحجر أساس في خطابه الروائي ككل، حيث تتماثل في الإشارات الزمنية التي تحيل كلها إلى بعد زمني واحد، لأنه غالبا ما جاء مشكّلا فيه خلفيّة الطرح الدلالي أو على الأقل إطاره التاريخي. ليأتي بذلك عام 1948 - تحديدا - وكأنه يخزن في ذاته خلاصة كلّ الإساءات الأخرى، بقدر ما يشكّل الإساءة الأولى أو الأذى الأول الذي يخلخل أساس العالم القصصي ويشكّل في الوقت نفسه أرضيته الصلبة والمتينة، ومحرّكه الفاعل والدافع في الآن ذاته².

وبناءً عليه سيكون هذا التاريخ أو الأصح [الأربعاء 21 نيسان 1948] مرجعنا في الرواية ومعمدنا لتحديد ما سبقه وما تلاه من أحداث ووقائع وتواريخ. فتاريخ الزواج [تشرين الثاني 1947] ومن بعده ولادة خلدون في [تشرين الأول (ديسمبر) 1948] قد استنبط بالاعتماد عليه وعلى بعض

1 - عائد إلى حيفا، ص 346.

2 - سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، ط1، بيروت، 1991، ص 109.

الملفوظات السردية في النص من قبيل: «كان قد تزوّج قبل عام وأربعة أشهر»¹، «وعندها فقط تذكر خلدون الصغير.. ابنه الذي أتم في ذلك اليوم بالذات شهره الخامس»².. ذلك اليوم الذي ودّع فيه أهالي حيفا مدينتهم وبيوتهم مغادرين أو مطرودين عبر قوارب مضت تقطع بهم البحر نحو مرافئ اللجوء والتشرّد والمجهول.

حيث يمكننا بالاعتماد على السارد ترتيب الأحداث كما يلي: «كان سعيد في قلب المدينة حين بدأت أصوات الرصاص والمتفجّرات تملأ سماء حيفا، وعندها فقط حاول للوهلة الأولى أن يعود إلى البيت بسبارته، إلا أنه ما لبث أن اكتشف استحالة ذلك. فمضى عبر شوارع فرعية محاولاً اجتياز الطريق إلى "الحليصة" حيث يقع منزله»³، وبعد ساعات من الجري في الشوارع محاولاً العودة إلى بيته مدافعاً حشود الناس والجنود الإنجليز التي كانت تزجّ بهم في طريق واحد باتجاه البحر حيث زوارق الرحيل؛ التقى فجأة بزوجه التي تركت المنزل في لحظة فزع وهلع بما فيه ومن فيه (خلدون)، لتدفعها الحشود الهاربة هي الأخرى «وكانت على وشك السقوط وسط الأقدام حين سمعت كمن يحلم صوتاً ينبثق من الأرض ويناديها باسمها.. وحين رأت وجهه وراءها يتفصّد بالعرق والغضب والإرهاق أحسّت هول الفاجعة أكثر (...) وقرّرت أن تعود بأيّ ثمن»⁴. إلا أنه ومع حلول مساء ذلك اليوم كان سعيد يغادر حيفا «على متن زورق بريطاني دفع إليه دفعا مع زوجته وقذفه بعد ساعة على شاطئ عكا»⁵، وقد تركا - قسراً - بيتهم وابنهم خلدون

1 - عائد إلى حيفا، ص 349.

2 - نفسه، ص 351.

3 - نفسه، ص 349.

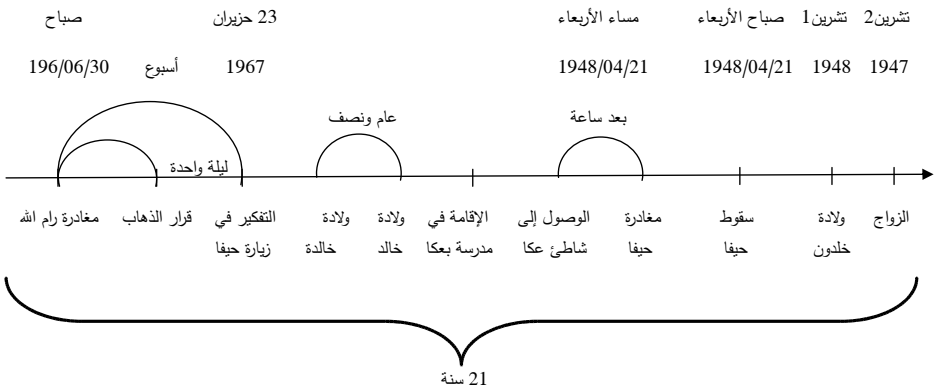
4 - نفسه، ص 355.

5 - نفسه، ص 371.

فيه وليصيروا مهجرين ولاجئين «بالغرفة التي كانت صفاً سادسا بمدرسة المعارف الثانوية، مقابل جدار السور الذي يحمي سجن عكا الشهير على شاطئ البحر الغربي»¹.

بعد فترة لم يحدّدها السارد ومحاولات عديدة فاشلة في العودة؛ استقرّ بهم المقام في رام الله حيث ولد خالد وبعده بعام ونصف خالدة.. لتولد بعد عشرين سنة فكرة العودة في شكل زيارة بعد أن قالت له صفية: «إنهم يذهبون إلى كل مكان، ألا نذهب إلى حيفا»². بعد أسبوع وصباح يوم [30 حزيران (جوان) 1967] كانت سيارتهما تشق الطريق من رام الله عبر القدس نحو حيفا.. نحو البيت والابن الضائع خلدون.

ويمكن توضيح سير قصة الماضي عند كل من سعيد وصفية من خلال المخطط التالي:



[شكل رقم (9): زمن الماضي عند سعيد وصفية]

1 - عائد إلى حيفا، ص 381.

2 - نفسه، ص 357.

ب. إفرات وميريام:

يمتدّ زمن الماضي عند كل من إفرات كوشن وزوجته ميريام إلى ثماني سنوات قبل عام 1948 التاريخ المرجعي لهذه الرواية، إلى فترة الحرب العالمية الثانية، حين يقدّم لنا السارد معلومات تاريخية عن ماضي الشخصيات اليهودية وخاصة ميريام وما شهدته هي وكثير من اليهود في هذه الحرب، لمّا «فقدت والدها في أوشفيتز قبل ذلك بثمانى سنوات، وقبل ذلك حين دهموا المنزل الذي كانت تعيش فيه مع زوجها، ولم يجد الجنود الألمان أحداً إلا أنهم في طريق نزولهم على السلم صادفوا أخاها الصغير قادماً إليها.. كان عمره عشر سنوات (...) ومن هناك شهدت كيف أطلق عليه الرصاص»¹.

لنتقفر عملية السرد بعدها موجزة ثماني سنوات إلى اللحظة التي غادرا فيها مدينة وارسو البولونية باتجاه فلسطين «مع قافلة صغيرة في أوائل تشرين الثاني من عام 1948»² وفي «أوائل آذار نقلا بحرا مع عدد من الرجال والنساء إلى حيفا (...) حين أسكنا في غرفة صغيرة من بناء مزدهم بالسكان»³، وفي نهاية أول أسبوع من آذار (مارس) 1948 انفجرت أحداث حيفا والهجوم الذي «بدأ صباح الأربعاء وظل مستمرا حتى ليل الخميس، وصباح الجمعة فقط 23 نيسان (أفريل) 1948 تأكد تماما أن الأمر في حيفا قد انتهى»⁴.

وقبل ذلك بيوم أي [الخميس 22 نيسان 1948] وبالضبط في المساء كانت تورا زونشتاين المرأة التي سكنت الطابق الثالث فوق بيت سعيد تكتشف الطفل خلدون الذي ترك منذ صباح

1 - عائد إلى حيفا، ص 379.

2 - نفسه، ص 372.

3 - نفسه، ص 372.

4 - نفسه، ص 374.

[الأربعاء 21 نيسان]، ليعرض بعد ذلك بفترة وجيزة على إفرات ومiriam «بيت في حيفا نفسها كامتياز خاص إن هو قبل بتبني الطفل»¹. وقد تمّ ذلك يوم [الخميس 30 نيسان 1948] حينها صار بيت سعيد وابنه امتيازًا خاصًا لزوجين يهوديين لم يتمكّنّا من إنجاب أولاد من قبل، فصار خلدون ابنهما وليتحول في كنفهما إلى دوف الجندي اليهودي بشخصية وتفكير صهيوني.

بعد هذه الأحداث المفصّلة التي قدّمت عبر ملفوظات سردية دقيقة وإشارات زمنية محدّدة وضمن فترة محدودة امتدّت من سفرهم من بولونيا إلى استقرارهم في حيفا مع طفل وبيت سعيد؛ نرى السارد وقد شرع في عملية سرد جديدة تعتمد على الحذف والإيجاز والقفز عبر السنوات، وكأنّ ما حدث بعدها لم يكن ليعني أحدا فهو شأن يهودي محض. منها لقاء اليهودي إفرات بأول عربي في حيفا بعد عام ونصف من احتلالها، ومقتله عام 1956 قبل أحد عشرة سنة من تاريخ الحاضر 1967 حين تحدّث عنه دوف «أنا لا أعرف أما غيرك، أما أبي فقد قتل في سيناء قبل أحد عشرة سنة»²، وهي إشارة تحيل إلى حرب سيناء وتؤكد النزعة الحربية في نفس كل يهودي حتى لمن جاء هاربا من نيران نازية.

أما آخر حدث هنا تعترف به الرواية من زمنها الماضي فهو معرفة دوف أو خلدون لحقيقته وحقيقة أبويه الأصليين حين اعترف في جرأة صادمة: «أنا لم أعرف أن ميريام وإفرات ليسا والدي إلا قبل ثلاث أو أربع سنوات، منذ صغري وأنا يهودي.. أذهب إلى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية وآكل الكوشير وأدرس العبرية.. وحين قالوا لي إنني لست من صلبهما لم يتغير أي شيء»³ أي سنة 1963 أو سنة 1964، حيث لم يكلف السارد ومن ورائه الكاتب نفسه عناء

1 - عائد إلى حيفا، ص 381.

2 - نفسه، ص 397.

3 - نفسه، ص 400.

قصة فارس اللبدة التي تشبه قصّتهم وقصص كثير من العوائل الفلسطينية، ربما في محاولة منه لاستعجال النهاية المحتومة التي طال انتظارها لمُدّة عشرين عاما والتي ما عاد بالإمكان تأجيلها أكثر.

حيث ترجع بنا الأحداث إلى الأسبوع الأول من كانون الأول (أكتوبر) عام 1947 حين كان بدر شقيق فارس «أول من حمل السلاح في منطقة العجمي»¹ ثم استشهاده في السادس من نيسان عام 1948، حين جيء به محمولا على أكتاف رفاقه ومسدسه ما زال في وسطه، ليتحوّل بعدها إلى الشهيد الرمز.. «إنه ما زال يذكر كيف رفعت أمه كل الصور التي كانت معلقة على جدران غرفة الجلوس، وعُلقت صورة بدر على الجدار الذي يقابل الباب.. ومنذ تلك اللحظة فاحت في الغرفة رائحة الحداد الحزين، وظل الناس يأتون فيجلسون في الغرفة وينظرون إلى الصورة ويقدمون التعازي»².

بعد أيام اشتعلت يافا في سيناريو مشابه لمدينة حيفا، وغادر السكان ومعهم عائلة اللبدة و«حملتهم الزوارق من منطقة تقع إلى الشمال من شط الشباب واتجهت نحو غزة»³، وبعد عشرين سنة وبالضبط عصر يوم [23 حزيران (جوان) 1967] - قبل أسبوع واحد من رحلة سعيد وصفية - عاد فارس إلى بيته في يافا ليصادفه الحظ هناك - عكس سعيد - لمّا وجده مأهولا بعائلة فلسطينية يافاوية قاومت التهجير وأصرّت على البقاء عام النكبة.. ولم تغَيّر من البيت شيئا، فقد بقي هو نفسه بأثاثه وترتيبه وألوان جدرانه.. وحتى صورة شقيقه بشريطها الأسود بقيت في مكانها.

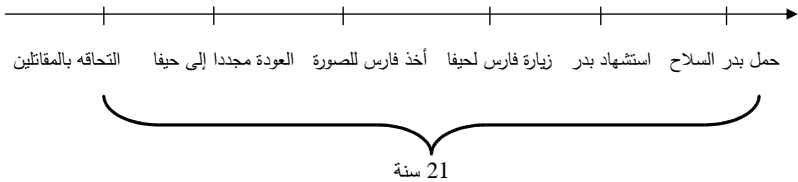
1 - عائد إلى حيفا، ص389.

2 - نفسه، ص389.

3 - نفسه، ص390.

عند منتصف الليل حمل فارس الصورة معه وعاد إلى رام الله لفترة لم تتجاوز مسافة طريق العودة، وفي لحظة يقين بأن الصورة ليست من حقه بل من حق من بقي في المدينة محافظا عليها؛ «طلب من السائق العودة إلى يافا التي وصلها في الصباح»¹، وأعاد الصورة إلى مكانها وراح يبحث عن مكان لنفسه ليس في يافا ولا في رام الله.. «إنه يحمل السلاح الآن»².. أي في التحاقه بصفوف المقاتلين، نفس النتيجة التي سيصل إليها سعيد بعد المفارقة التي سبق إليها بين ابنه خالد وخلدون. ويمكننا أن نوضح كل ذلك كالتالي:

كانون 1 1947 6 نيسان 1948 23 حزيران 1967 منتصف الليل الصباح



[شكل رقم (11): زمن الماضي عند فارس اللبدة]

والذي يمكننا قوله عن زمن الماضي إجمالاً أنه جاء مختلفاً من حيث المدة تبعاً لاختلاف هذه القصص، حيث ترجع أطولها إلى قصة اليهوديين التي امتدت لأربع وعشرين سنة من عام 1940 إلى عام 1964، رصدت رحلة اليهود الاستيطانية في أراضي فلسطين بكثير من الدقة والتفصيل خاصة إذا ما تعلّق الأمر بالتحديد الزمني. ونفس الملاحظة تنطبق على قصة سعيد وصفية وفارس اللبدة اللتين امتدتا على خط الماضي لواحد وعشرين سنة، أين اقترنت البداية في القصة الأساسية بزواج سعيد وصفية في تشرين 2 عام 1947 وفي القصة الفرعية بحمل بدر

1 - عائد إلى حيفا، ص 393.

2 - نفسه، ص 393.

للسلاح وإعلان المقاومة في كانون 1 عام 1947 وتواصلت حتى عام 1967 أين بدأت أولى إرهابات العودة أو المقاومة.

ولعلنا نعزو هذا الحرص الزمني والاحتفاء الدقيق بضبط كل الأحداث مقرونة بوقت وقوعها؛ إلى الخلفية التاريخية الواقعية لأحداث الرواية التخيلية، ولأن الأحداث التاريخية تمتلك هي الأخرى بنية سردية؛ فلنا كل الحق في اعتبار القصص تمثيلات صادقة عن هذه الأحداث ومعاملة هذه التمثيلات بوصفها تفسيرات لها¹.. فالهجوم والتهجير والاستيطان لم تكن من وحي الكاتب ولا خياله، بل هي فصول تراجمية لشخصية حقيقية تدعى إجمالاً فلسطين، وإن اختلفت فيما بعد الشخصيات التي عاشت مرارة الحدث روائياً وعاشت مختلف الإحساسات التي التقت في نقطة مقابلة على خط الزمن بين ما سبق وما لحق.. «إنها رواية تمثل بوضوح كيف يتقابل الماضي والحاضر، وكيف ينهدم الحاضر الذي حاول الفلسطيني الهارب التخفي وراءه طوال عشرين عاماً، لكنه يجيء إليه دفعة واحدة فتسقط قيم وترتفع قيم أخرى»² لا بد أن يجسدها آتي الأيام من زمن المستقبل.

3-2- زمن المستقبل:

ويتمثل في كل سرد متقدم ورد في هذه الرواية ورصد استطلاعات الشخصيات ومكان الحلم والتوقع فيها، إلا أن أول ملحظ يمكن تسجيله هنا هو قلة الاستباقات والتنبؤات والاستشرافات بمقابل

1 - ريكور، بول وآخرون: الوجود الزمان والسرد - فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت المركز الثقافي العربي، 1999، ص 189.

2 - أمل زين الدين، جوزيف باسيل: تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية، ط، 1 دار الحداثة، 1980، ص 229.

الاسترجاعات والذكريات، وذلك راجع إلى انتماء أغلب الأحداث إلى مجال الزمن الماضي أمّا ما هو حاضر الآن فلا يعدو كونه نتيجة لما سبق وقوعه.

لهذا نستطيع أن نقول إن (عائد إلى حيفا) رواية ماضوية بروؤية مستقبلية، ولعلّ هذا يدعم الرأي القائل بظهور «أكثر من ستين رواية فلسطينية في الفترة ما بين [48 - 67] وما يليها يسترجع معظمها الزمن الماضي، من واقع المخيم شوقاً إلى الوطن المسلوب ونفياً للاغتراب وبحثاً عن الذات»¹. ولهذا وجدنا الرؤية إلى وراء - في هذه الرواية - تتجاوز الرؤية إلى الأمام، بل ولقد وجدنا أكثر من نصف الاستباقات مندرجة زمنياً على خط الماضي ومندمجة فيه، أي إنها استباقات متضمنة في الاسترجاعات وبالتالي ستكون سابقة لزمن السرد نفسه أي الماضي، لأن مستقبل الماضي هو بدوره ماضٍ بالنسبة لزمن السرد².

وقد جاءت في أغلبها مرتبطة بتوقعات الشخصيات حول الأحداث في مدينة حيفا وإلى ما ستؤول إليه.. «كانت ثورا تحسب أن الأمور ستعود إلى ما كانت عليه بعد فترة وجيزة»³، وحول العودة إليها بعد عشرين سنة: «لنذهب غداً إلى حيفا، نتفرّج عليها على الأقل، وقد نمرّ قرب بيتنا هناك.. أنا أعرف أنهم سيصدرون قريباً قراراً يمنع ذلك كله، فحساباتهم لم تكن صحيحة»⁴.

أما بقية الاستباقات والتي جاءت متوضّعة على خط السرد الآتي للأحداث فقد ارتبطت أولاً بخلدون؛ متراوحة بين تفاؤل صافية «وأنا واثقة أن خلدون سيختار والديه الحقيقيين.. لا يمكن أن

1 - ناهض زقوت: انعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية، ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2002، ص14.

2 - سمير الرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص102.

3 - عائد إلى حيفا، ص380.

4 - نفسه، ص360.

يبتكر نداء الدم واللحم»¹، وتشاؤم سعيد حين أحسّ بتتكر المدينة وشوارعها والبيت وأثاثه له.. «إنه ينكرنا.. إنني أعلم أن الأمر نفسه سيحدث مع خلدون.. وسترين»².

وثانياً بخالد.. الشخصية التي تمحور حضورها بين استرجاع سعيد واستباقه لما تأزم الوضع بينه وبين خلدون، ليأتي ذكره كحلّ أخير يرضي غرور الأب أمام ابنه العاق.. أو الأصحّ المتتكر لكل ما قد يربطه بأسرته ووطنه الأصليين، فهذا الوضع الشاذ الذي جمع بين الأب الفلسطيني بالابن اليهودي جعله يستجد بابنه الآخر ويستيق نتائج هذا اللقاء/ الصدام بينهما.. «فقد تكون معركتك الأولى مع فدائي اسمه خالد، وخالد هو ابني.. وأرجو أن تلاحظ أنني لم أقل أنه أخوك»³.

وثالثاً بفلسطين ككل وبأن «كل فلسطيني سيدفع ثمننا» من أجل «مهزلة محزنة ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح» ليدرك دوف ومن معه أن «أكبر جريمة يمكن لأي إنسان أن يرتكبها هي أن يعتقد ولو للحظة أن ضعف الآخرين وأخطاءهم هي التي تشكّل حقه في الوجود». ليبقى زمن المستقبل مفتوحاً على أمنية لسعيد علّها تيسر الطريق أمامه ليصير فعلاً عائداً إلى حيفا لا زائراً لها.. «أرجو أن يكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا»⁴.

4- اتجاه الزمن في أم سعد:

بعد تجربة (ما تبقى لكم) والانتقال إلى مرحلة الرواية الواقعية في (عائد إلى حيفا) نرى كنفاني يوغل أكثر في هذا الواقع حدّ التماهي معه، بل لدرجة يتركه فيها يتكلم هو مباشرة ويقوده

1 - عائد إلى حيفا، ص 384.

2 - نفسه، ص 385.

3 - نفسه، ص 402.

4 - نفسه، على التوالي: ص 413 - 387 - 411 - 414.

نحو جموع الجماهير ومدارسها.. «المعلم الحقيقي الدائم، والذي في صفاء رؤياه تكون الثورة جزءا لا ينفصم عن الخبز والماء وأكفّ الكدح ونبض القلب»¹. فكانت رواية (أم سعد) التي تقترب كثيرا من كونها مجموعة من اليوميات لعدد من الشخصيات تعيش بُعدا واحدا وتتطّلع لأفق واحد.

وهي تتطّلق من وضع يمكن اعتباره استمرارا لسياق سابق عليه، يكمل سيرورة مستمرة منذ فترة طويلة. فأم سعد الشخصية الرئيسية التي يقدّمها الراوي تبدو شخصية قائمة في حياته منذ زمن مجهول، عاشت مع أهلها «سنوات لا يحصيها العد»² وهي لا تزال مستمرة في علاقتها به دون انقطاع.. «ما تزال تأتي لدارنا كل يوم ثلاثاء.. تنظر إلى الأشياء شاعرة حتى أعماقها بحصتها فيها»³. وهي التي تحكي له أخبارها وأخبار ابنها سعد وسكان المخيم ككل... اختارها غسان للتعبير عن هذه التجربة في شكل بناء ملحمي لا عضوي، يعطينا لأول وهلة إحساسا بانعدام الحدث الذي تتكلّ حوله الحكمة القصصية عادة، فالمؤلف هنا لا يقدّم حدثا واحدا يتصل بفرد أو جماعة، بل مجموعة من أحداث تخصّ شعبا وواقعه التاريخي، فيما يشبه اليوميات معتمدا في ذلك تقنية السرد التابع الذي «يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها. وهو النمط التقليدي للسرد والنوع الأكثر انتشارا»⁴، أمّا أهمّ ما يميّز هذا النظام هو أن «المتن فيه يترتب في الزمان على نحو متوالٍ، بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد آخر دونما ارتداد أو التواء في الزمان، ولهذا عدّ هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التخيلي»⁵. مما يذهب بنا إلى تأكيد بساطة التجربة الروائية ككل في هذا

1 - أمل زين الدين، جوزيف باسيل: تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية، ص22.

2 - غسان كنفاني: أم سعد، مجلد الآثار الكاملة، ص259.

3 - المصدر نفسه، ص259.

4 - سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص101.

5 - عبد الله إبراهيم: المتخيل السرد، ص108.

النص، إلا أنه ورغم هذه البساطة لم تكن عملية الفصل بين الماضي والحاضر بمثلها، لأنهما في تلاحق وتتابع دائم، فأَم سعد تأتي كل صباح من زمن الحاضر وتروي أحداثًا للسارد من زمن الماضي.. شخصية تأتي بالأخبار وتروي وسارد يستمع ويتأمل ويقيم، وأحيانًا لَمَّا تصعب الأمور وتتعدّد عملية السرد نراه يتولّاها بدلا عنها في لحظة أخذ وردّ بين من يكتب الموقف ومن يعيشه.. «هل تفهم ذلك يا ابن عمي؟ أنت تعرف كيف تكتب الأشياء، أنا لم أذهب إلى مدرسة في عمري ولكننا نحسّ مثل بعضنا»¹.

وبالاعتماد على بداية الرواية - مجيء أم سعد بعد عشرة أيام من بداية الحرب وانتهائها - نقطة الصفر لعملية السرد الآتي ومنطلقا للزمن الحاضر؛ سيكون كل ما يندرج في مداها من أحداث متعلقا بالحاضر وكل ما يتجاوزها - أي قبل نهاية العشرة أيام - محيلا إلى الماضي.

4-1- زمن الحاضر:

أول ما يمكن قوله هنا هو الغياب الكبير للمعالم الزمنية، ف (أم سعد) رواية لا يعينها من الزمن إلا مرور عشرين سنة بعد عام 1948 والوضع على ما هو عليه، فالأيام فيها متشابهة والأحداث التي تقدمها أحداث يومية عرضية تشكّل عينة ممّا يعيشه شعب كامل عبر تسعة فصول معنونة²، وبرغم الرأي القائل بامتلاك «النص الروائي لأكثر من بداية، فثمة البداية الأصل أو الرئيسة وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص، كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول

1 - أم سعد، ص 271.

2 - معنونة كما يلي: أم سعد والحرب التي انتهت، خيمة عن خيمة تفرق، المطر والوجل، في قلب الدرع، الذين هربوا والذين تقدموا، الرسالة التي وصلت بعد 32 سنة، الناطور وليرتان فقط، أم سعد تحصل على حجاب جديد، البنادق في المخيم.

في حقها إنها ثانوية وتتعلق بالفصول المشكّلة للنص الروائي»¹؛ إلا أننا نقول في نصنا هذا بنشأه كل البدايات في كل الفصول سواء كانت أساسية أو فرعية، لينطلق زمن الحاضر هنا مرتبطاً في كل مرة بقدوم أم سعد إلى بيت السارد أو الكاتب - ما دام شخصية حقيقية - كل يوم ثلاثاء لتفتح أمام أذنيه «قصة تعاستها وقصة فرحها وقصة تعبها»²، فتخبره في كل مرة تأتي فيها بما حدث معها وما يحدث لها وفيها..

والبداية كانت بعد عشرة أيام من اندلاع الحرب وإضافة نكبة جديدة هي نكسة 1967 جعلت السارد يهتف «يا إلهي كم تتغير الأمور وكم تنهزم الصروح في عشرة أيام»³. جاءته ومعها عرق دالية يابس لتخبره عن إحساسها وكيف «بدأت الحرب بالراديو وانتهت بالراديو»⁴ وعن اعتقال ابنها سعد وذهاب المختار للتوسط له.. «مرّ عليّ في الصباح وقال لي: لا تخافي يا أم سعد سأعود به»⁵. ولأنها تزور السارد كل ثلاثاء من أجل العمل فهي «تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهاباً.. تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمّتها النظيفة ولقم أولادها»⁶؛ جاءت آخر ثلاثاء وقالت: «لقد ذهب سعد إلى الفدائيين» كما كانت تتوقع وتتمنى بعد أن خاب سعي المختار.

1 - صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ص17.

2 - أم سعد، ص253.

3 - المصدر نفسه، ص246.

4 - نفسه، ص250.

5 - نفسه، ص251.

6 - نفسه، ص259.

وذات اثنين¹ ليلا طافت المياه في المخيم وقضت أم سعد مع الجميع ليلتها في إبعاد المياه وجرف الوحل، فأحسّت بأنها قريبة من النهاية ولكن ابنها سعد الذي أهداها سيارة إسرائيلية - قام بنفسها هو ورفاقه الفدائيين - جعلها تبدو «في مستنقع الوحل مثل شارة الضوء»².

وبعد تسعة أشهر وأسبوعين عاد سعد ليتعافى من إصابة رصاصة في يده، ليروي لها قصة حصارهم والمرأة العجوز التي ظنّها هي وعبر عملية سرد ثلاثية من سعد إلى أم سعد إلى الراوي؛ حين كان الرفاق محاصرين جياعا منذ أيام فمّرت بهم امرأة فلسطينية في «ثوبها الريفي الطويل الأسود.. تحمل على رأسها بقجة وفي يدها رزمة من العروق الخضراء.. فقال سعد ها قد جاءت أمي (...) أنتم لا تعرفون أمي، إنها تلحق بي دائما»³، ممّا يؤكّد النزعة المثلّية في الرواية سواء في الزمن أو الأحداث أو الشخصيات.. فأمر سعد لا تعدو كونها واحدة من مئات الأمهات ورمزا لهن مما جعل سعد يقول في يقين: «لقد رأيتك هناك»..

في الفصل الخامس "الذين هربوا والذين تقدموا" أخبرت أم سعد السارد كيف تحدّثت هي ومجموعة سكان المخيم الطائرات الإسرائيلية حين شنت غارتها ليل الأحد.. «لقد أمضيت أمس الأول ألمّ عن الأرض قطعا حادّة من المعدن»⁴ ملأت بها الطائرات الطرق لتفرّق دواليب السيارات، فتقدمت مع نساء وأولاد المخيم يلمّونها بأيديهم في حين تراجع أصحاب السيارات أو هربوا وقد تركوها في عرض الطريق تسدّ الدرب.. ليضعنا غسان في مواجهة السؤال الكبير: من الأجدر بحماية الوطن؟!

1 - الأيام كلها هكذا لا تحيل إلى أي تاريخ محدّد.

2 - أم سعد، ص273.

3 - نفسه، ص281-282.

4 - نفسه، ص293.

لنتواصل الأيام ومعها المعاناة.. فلمدة شهر وثلاثة أيام عملت أم سعد في إحدى العمارات الكبيرة تنظف الدرج والمدخل على أجر قدره خمس ليرات كانت سبعا مع العاملة السابقة، ومن أجل تخفيض الأجر استبدلت بأم سعد ما جعل هذه الأخيرة تتخلى عن العمل والأجرة معا لما علمت بحقيقة الأمر، وكلما تتذكر ذلك يهتز بدنها وتكاد تبكي.. «يريدون ضربنا ببعضنا نحن المشحّرين كي يربحوا ليرتين»¹.

وفي آخر فصلين تغزو البنادق المخيم ليتغيّر كل شيء فجأة، فأبو سعد كفّ عن «الذهاب للقهوة وصار حديثه لأم سعد أكثر ليونة»² بعد أن رأى ابنه الثاني سعيد يعلم الآخرين كيف تكون المقاومة وكيف يكون الدفاع عن الأرض والعرض، وجعله يقول «يا ريت من الأول هيك»³.. فلما كان الرجال قد احترقوا في الخزان ولما كان حامد ومريم وأمه قد افترقوا ولا كان سعيد قد ضيّع خلدون... فأما سعد الرواية هي «النقطة التي تتقاطع عندها روايات كنفاني السابقة، وهي التي تقف الآن تحت سقف اليأس الواطئ في الصف العالي من المعركة، وتدفع وتظل تدفع أكثر من الجميع»⁴.

إنها رواية الإجابة والتجسيد الفعلي لكل ما قيل طيلة عشرين سنة، لذا لم نر فيها أي أثر للزمن غير ما يتركه من آلام وجروح وندوب، فإذا كان الفلسطيني - عموما - قد قرّر الهرب مرة في (رجال في الشمس) وضاع مرة ثانية في متاهة الزمن (بما تبقى لكم) وراح يعدّ مرة ثالثة كل ما

1 - أم سعد، ص319.

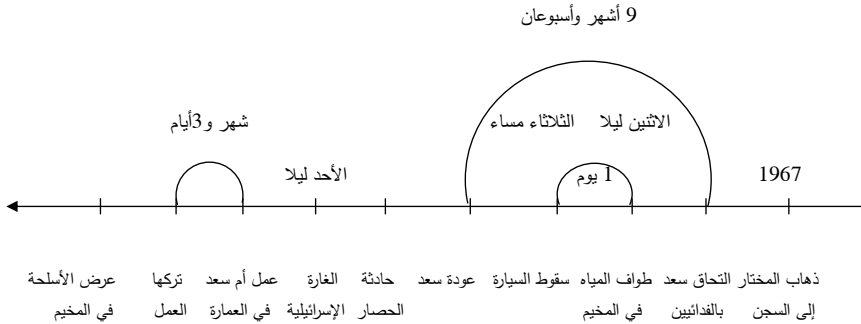
2 - نفسه، ص331.

3 - نفسه، ص333.

4 - أحمد هاشم السامرائي: استنطاق المجهول - قراءة في تراث الأديب غسان كنفاني، ص246.

ضاع منه باليوم والشهر والسنة في (عائد إلى حيفا)؛ فإنه الآن في (أم سعد) يشهد كيف تبرعم الدالية اليابسة وينظر إلى «رأس أخضر كان يشقّ التراب بعنفوان»¹..

وبالمخطط التالي نستطيع توضيح سير أحداث زمن الحاضر:



[شكل رقم (12): زمن الحاضر في رواية "أم سعد"]

4-2- زمن الماضي:

ما قيل عن الحاضر يقال أيضا عن الماضي الذي يردنا في هذا النص إلى أكثر من عشرين سنة إلى الوراء، أين تستعيد أم سعد أحداثا من ثورة 1936 حين «كانت ما تزال صبية آنذاك في مطلع عمرها تسمع عن الأمور ولا تدركها تماما»²، ولكنها تذكر كيف «طلع فضل إلى الجبل، كان حافي القدمين وحمل مرتينة وغاب طويلا»³. ولما عاد قتل في حرب 48 أو في عام 49 أو مات مسلولا في المعصرة لا أحد يعرف ولكن أم سعد تؤكد أن القاتل هو عبد المولى «ليس تماما.. يعني أنه لم يحمل بارودة ويطخه (...) ولكن فضل هذا فلاح من حالاتنا لا أرض ولا مي

1 - أم سعد، ص336.

2 - نفسه، ص307.

3 - نفسه، ص307.

(...) أما عبد المولى فرجل عنده أرزاق ويشغل الفلاحين عنده (...) يشتغل مع الإسرائيليين وقد صار عندهم نائباً في البرلمان»¹.

هذه هي القصة الاسترجاعية الوحيدة المستحضرة من ذكريات أم سعد البعيدة، فهي لا تتذكّر هذا الماضي ولا تشير إليه إلّا بكلمة عشرين سنة وكأنه لا يزال قائماً عندها كحبس مستمر.. فهي لا تتحدث عن نفسها ولا عن أسرتها ولا تاريخها، فكل كلامها عن سعد ورفاقه وأفعاله، إنها امرأة الحاضر التي عكستها سنوات الماضي والتي أوجزها السارد في قوله «أم سعد المرأة التي عاشت مع أهلي في الغبسية سنوات لا يحصيها العدّ، والتي عاشت بعد ذلك في مخيمات التمرق سنوات لا قبل لأحد بحملها على كتفيه (...) حين تدقّ باب البيت تفوح في رأسي رائحة المخيمات بتعاستها وصمودها العريق»².

ثم بعد عشرين سنة جاءت الحرب، وبعد عشرة أيام انكسر كل شيء و«تراكمت دروع الجنود المحطومة فوق الرمل المهجور، وشقّت طوابير النازحين مسافات جديدة»³. ولكن أم سعد امرأة «تجيء دائماً.. تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلماً لا نهاية له»⁴، لأنها تتطلّع إلى بداية أخرى طرفها موصول بزمن آخر..

وهكذا نرى غسان يوجز ماضي الرواية بشخصياتها في استرجاعات قليلة ومحدودة، إذ لم يعد من المجدي تفصيل الحديث عنها ما دامت ظاهرة للعيان بؤساً وشقاءً في مخيم أشبه بحبس عجيب. متجاوزاً إياه في كل مرة بكلمات غير مخصصة مثل عشرين سنة، سنوات لا يحصيها

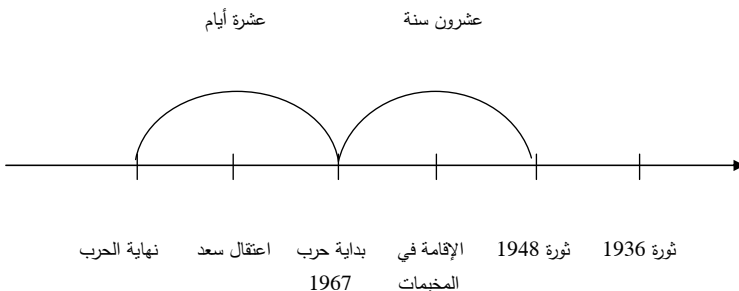
1 - أم سعد، ص306.

2 - نفسه، ص259.

3 - نفسه، ص245-246.

4 - نفسه، ص245.

والمخطط التالي يوضح ذلك ويؤكدده:



[شكل رقم (13): زمن الماضي في رواية "أم سعد"]

4-3- زمن المستقبل:

وقد جاءت تركيبته بنفس بساطة الأزمنة السابقة، ولم يتعدّ في جوهره أمنيّات أم تجاه ابنها ورجاء فلسطينية تجاه وطنها، لأنها موقنة أن ما سيفتح الطريق ويعيد للحياة لونها وطعمها هو سعد... «إذا ما عاد سعد إلى البيت الليلة، إذا عاد فلن أستطيع تناول الطعام»²، ولكنها تعرف أن

1 - أم سعد، ص 278.

2 - نفسه، ص 252.

«سعد سيخرج من الحبس، الحبس كله»¹ حبس الاحتلال والمخيم والبؤس والانتكسار.. إلا أنها رغم ذلك «ستشتاق له»².. وفي انتظار أن يحقق سعد ورفاقه ما عجز عنه الكل في عشرين سنة ستصبر على جروحها التي «ستمحوها الأيام ويملؤها غبار التعب (...) وستضع الأيام الذليلة فوقها قشرة سميكة ويضحى من المستحيل على أي كان أن يراها»³..

فرغم أملها ويقينها بما تفعله أجيال المقاومة الجديدة لم تتعدّ أحلامها وتطلعاتها سقف المخيم، وكأن العشرين سنة الماضية قد حفرت عميقاً في قلبها وقلب من معها، فلم تدع لها مساحة واسعة من أجل رؤية مستقبلية مشرقة، بل إنها أقصى ما تراه لأيامها القادمة جلد سميك علّ له القدرة على تحمّل ما فات وما هو آت.. ولأنها امرأة الأفعال لا الأقوال جمعت كل ما فيها من أمل وقوة وتطلّع ويقين تنبؤ في عرق دالية يابس صادفها في الطريق.. «سأزرعه لك على الباب وفي أعوام قليلة تأكل عنباً»⁴. لتكشف أم سعد ومن ورائها كل الطبقات الكادحة عن حلم خفي في أن تبرعم أيامهم وتخصّر حياتهم، وتثمر أجيالهم القادمة صبرا وصمودا وانتصارا..

1 - أم سعد، ص256.

2 - نفسه، ص264.

3 - نفسه، ص297.

4 - نفسه، ص249.

أولاً- المفارقات الزمنية:

تبدأ هذه العلاقة من ذلك الفرق الحاصل بين زمن الحكاية وزمن القصة أو السرد، وهو ما يعرفه عبد المالك مرتاض بالتناقض القائم بين زمنية الحكاية (الجنس السردية) وزمنية الوحدة الكلامية (الجملة)، فزمن الوحدة الكلامية قد يكون زمناً أحادي الخط بينما يكون زمن الحكاية متعدد الأبعاد، وقد تتزامن هذه الأبعاد بأحداثها ووقائعها فتأتي دفعة واحدة في الحكاية نفسها، وهذا ما لا يستطيع النص السردية استيعابه بنفس الصورة أي جملة واحدة؛ فيضطرّ إلى عرضها متتابعة الواحدة تلو الأخرى تحت شكل صورة معقدة السطح مطروحة على خط مستقيم، ومن هنا تأتي ضرورة بتر التعاقب الطبيعي للأحداث¹، الذي يفترض قبلية الماضي على الحاضر والحاضر على المستقبل.

إلا أن مقتضيات كثيرة للسرد سواء كانت فنية جمالية أو تقنية دلالية تتطلب وقوع انحراف وتبادل فيما بين المواقع الزمنية؛ فإذا الماضي قبل الحاضر والحاضر بعد المستقبل.. مما يخلل درجة ترتيب الأحداث بين زمني الحكاية والقصة، فإذا كان الأول الذي يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي على الشكل التالي: [أ - ب - ج - د] فإن الثاني الذي لا يتقيد بهذا التتابع قد يأتي على الشكل: [ج - د - ب - أ] أو [أ - د - ب - ج]²... وهذا ما يؤدي إلى حدوث المفارقات الزمنية التي

1 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص188.

2 - حميد لحداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991، ص73.

تعني «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»¹.

وعليه فقد يكون ترتيب الأحداث خطيًا يسير حسب متتالية (ماضي، حاضر، مستقبل) وقد يكون مشوشًا تتداخل فيه هذه الأزمنة دون التأثير في الأحداث، فتصير بذلك تصوّرًا جمالياً وظيفياً. ومن هنا يمكن أن تكون الأحداث لاحقة للنقطة التي وصل إليها السرد وتسمى استرجاعاً وقد تكون سابقة لها وتدعى استباقاً.

فمهما تنوّعت أشكال المفارقات الزمنية وتحريفاتها فإنها لن تخرج في مجموعها عن هاتين الصيغتين: الاسترجاع والاستباق، وذلك بحسب إمكانياتها المتاحة في «أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيداً أو كثيراً عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلّي المكان للمفارقة الزمنية»² وهذا ما يسمّى حسب جنيت بالمدى أو السعة.. والمدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي واللحظة التي يبدأ منها الاختلال الزمني، أما السعة فهي المقدار الزمني الذي تغطيه المفارقة لأنها تستطيع هي نفسها أن تشمل مدة قصصية طويلة أو قصيرة، وهو ما نمثل بالمثل الآتي: "قبل عشر سنوات (المدى) كنت قد بدأت سفراً استغرق عدّة شهور (السعة)"³، وكل هذا - من تحريفات واختلالات زمنية - لمّا يسهم في منح الخطاب حيويته وفرادته وجماليته.

1 - Gérard Genette: discours du récit in figure III, Paris, 1972, édition du Seuil, p78-79.

2 - المرجع السابق، ص 59.

3 - جنيت، جبرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الجامعي الأكاديمي، 1989، ص 124.

I. الاسترجاع:

هو حركة سردية تتجه إلى الوراء انطلاقاً من حاضر الرواية وصولاً إلى ماضي الأحداث، حيث تشكّل كل عودة إلى الماضي استذكّاراً يحيلنا على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها عملية الحكّي، وهو بتعبير جنيت «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»¹.

حيث يكتسي هذا المفهوم على اختلاف المصطلحات التي تشير إليه (الارتداد، الاستنكار، اللاحقة،...) طابعاً من التوحّد الدلالي، يعني في أبسط صورهِ إيقاف السارد لعملية السرد الحاضرة والعودة إلى الماضي القريب أو البعيد لأيّ مكوّن روائي (حدث، شخصية، إطار،...) وبحسب قربه أو بعده تنوّعت الاسترجاعات بين داخلية وخارجية.. فإذا سلّمنا ضمناً بوجود «نوع من الدرجة الصفر التي تمثّل حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة»²؛ فإن نوع الاسترجاع يخضع لمدى تجاوزه لهذه النقطة أو لا كما يلي³:

– **الاسترجاع الداخلي:** هو رجعات يتوقف فيها تتامي السرد الطبيعي صعوداً من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء/ الماضي، شريطة ألا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول (نقطة الصفر).

– **الاسترجاع الخارجي:** ويطلق على الاستحضارات التي تبقى في جميع الأحوال وكيفما كان مداها خارج النطاق الزمني للمحكي الأول، خلافاً للاسترجاعات الداخلية التي تظلّ منحصرة داخله.

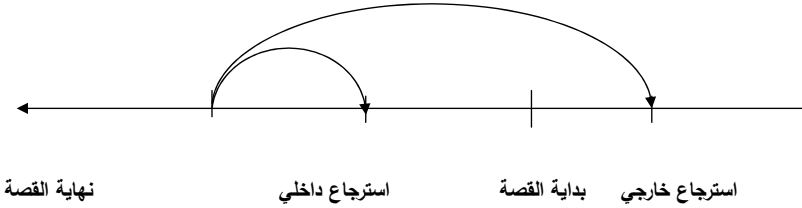
1 – جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص51.

2 – المرجع نفسه، ص47.

3 – ينظر عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردى، مجلة فصول – دراسة الرواية، م12، ع2،

الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص134-135

أي أن كل استرجاع يتجاوز نقطة البداية هو خارجي وكل ما لا يتجاوزها فهو داخلي كما يوضحه المخطط التالي:



[شكل رقم (14): الاسترجاع في السرد]

كما قد تنقسم الاسترجاعات إلى ذاتية وموضوعية بحسب درجة اتصالها بالشخصية أو السارد، فيكون الاسترجاع ذاتيا لما تتولاه الشخصية نفسها بذكر أفكارها وذكرياتها، ويكون موضوعيا في حالة تعلق العملية السردية بالحاكي أو السارد الذي يعود بالقارئ إلى الوراء لإعطائه معلومات إضافية عن تاريخ إطار مكاني أو ماضي شخصية ما¹.

ويقدم الاستنكار وفق رؤية جنيت عددا من المقاصد الحكائية: أهمها ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه بإعطائه معلومات حول سوابق شخصية جديدة داخل عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية غابت عن الأنظار ثم عادت للظهور مما يوجب استعادة ماضيها القريب². وتتمثل إجمالاً وظائفه في³:

- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية.

1- سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ط1، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص81-82.

2 - جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص60.

3 - ينظر جنيت، ص62، وجميل شاكر، ص82-83.

• سدّ ثغرة حصلت في النص القصصي وهي ما يسميها جنيت بنقائص الاستمرار الزمني، فتأتي تلك الاسترجاعات في شكل إسقاطات مؤقتة أو تعويضات متأخرة. وهو ما يعرف باللواحق المتممة.

• التذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد من خلال عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية سبق ورودها من قبل، في إطار ما يسمّى بعملية التذكير أو اللواحق المكزّرة التي تدخل في إبراز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية، كما تساعد على القيام بمقارنة بين وضعيتين أو التذكير بأحداث سابقة بغية تأويلها تأويلاً جديداً حسب ما يجد من معطيات.

بنية الاسترجاعات عند غسان كنفاني:

يدخل الاسترجاع في الخطاب الروائي عامة بوصفه تقنية من تقنيات البناء الزمني ولا غرو في ذلك؛ إذا كان السرد ككل فعالية استرجاع لأحداث سابقة على لحظة الكتابة بحكم أن عملية الحكي أو السرد لا تتمّ - نظرياً - إلا بعد انتهاء الأحداث في زمن سابق على زمن روايتها أو كتابتها، و«لما كانت الحكاية بحكم منطق الأشياء تتمحّض لماضي الزمن - وإلاّ لما كانت حكاية أصلاً - فإن هذا الماضي هو الذي يتحكّم في مسار الأشكال الزمنية»¹.

وإن هذه الفعالية - فعالية الاسترجاع - غالباً ما تتكئ على عمل الذاكرة بطريقة ذاتية وموضوعية، فراها مرة تلتزم بالمدى الزمني المحدّد أي بمستوى القص الأول ومزّت أخرى تتجاوزه، فنعاكس بذلك مجرى الزمن في سيرنا ونغوص في أعماق الماضي أكثر فأكثر كما يفعل علماء

1 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 201.

الآثار أو علماء طبقات الأرض¹، لنكتشف نحن - بدلا منهم - طبقات الشخصيات وسبل تكوينها، وتفاصيل الأحداث وكيفيات وقوعها في الماضي القريب أو البعيد.

1- أنواع الاسترجاع:

تنقسم الاسترجاعات - كما رأينا - وفق مداها الزمني إلى داخلية وخارجية، ووفق ساردها إلى ذاتية وموضوعية.

1-1- مدى الاسترجاع:

جاءت روايات كنفاني في مجملها منطوية على عدد من الاسترجاعات الخارجية الكبرى مثلت الخطوط الرئيسة في حياة الشخصيات ومسار الأحداث، وغالبا ما كانت تشكل فصولا كاملة من المتون الروائية ينفث فيها النص على أبعاد زمنية أخرى، يستدعيها السارد والشخصيات لإضاءة ما غمض فيه.

ففي الرواية الأولى (رجال في الشمس) يعمر الكاتب أول ثلاثة فصول بالاعتماد على استرجاع ماضي الشخصيات الثلاث أبو قيس، أسعد، مروان بطريقة مركزة عملت على تتبع الأحداث التي جرت قبل زمن الحاضر للإجابة - في خطوة أولى - عن سؤال بديهي قد يعترى القارئ عن الأسباب التي أدت بهم إلى الرحيل، وللتعرف في خطوة ثانية عما انطوت عليه حيواتهم السابقة التي وإن اختلفت في تفاصيلها فقد تشابهت في إطارها العام، وحتى في مداها الذي تحدده المسافة الزمنية الفاصلة بين لحظة الحاضر واللحظة التي تصلها أو تتوقف عندها في الماضي.

حيث أوغل بنا الاسترجاع في الفصول الثلاثة الأولى - والتي ميّزها ارتهانها العام للزمن الماضي من تاريخ النكبة الفلسطينية - عشر سنوات كاملة أوصلتنا إلى عام 1948 وما تلاه وحتى ما سبقه.. فيتذكر أبو قيس أشجاره وحقله وبيته وحياته ككل.. «في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئا سوى أن تنتظر.. لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جانعة كي تصدّق أنك فقدت شجراتك وبيتك وشبابك وقريتك كلها.. في هذه السنوات الطويلة شقّ الناس طرقهم وأنت مقع ككلب عجوز في بيت حقير.. ماذا تراك كنت تنتظر؟ أن تثقب الثروة سقف بيتك.. بيتك؟ إنه ليس بيتك.. رجل كريم قال لك: اسكن هنا، وبعد عام قال لك أعطني نصف الغرفة»¹.

ويستعرض أسعد ماضيه بمرارة حين «دفعه شرطي أمام الضابط فقال له: تحسب نفسك بطلا وأنت على أكتاف البغال تتظاهرون في الطريق.. بصق على وجهه.. ثم أطلقه فمضى يركض»².

أما مروان فيلخص ما مضى من حياته في رسالة بعث بها إلى أمه: «لقد مضى كل شيء الآن.. منذ أن انقطعت عنا أخبار زكريا اختلف الوضع نهائيا.. كان زكريا يرسل لنا من الكويت كل شهر حوالي مئتي روبية.. كان هذا المبلغ يحقق لأبي بعض الاستقرار الذي يحلم به.. ولكن حين انقطعت أخبار زكريا ماذا تعتقد أن فكر؟ لقد عرض عليه صديقه القديم والد شقيقة أن يتزوجها، قال له إنها تمتلك بيتا من ثلاث غرف»³.

وعلى هذه الوثيرة تواصل الشخصيات تنكّر ماضيها واستحضاره بما يخدم أفكارها وأحاسيسها واللحظة التي تعيشها، متجاوزة كل الحدود الزمنية للرواية في غياب تام للاسترجاعات الداخلية التي

1 - رجال في الشمس، ص 46-47.

2 - نفسه، ص 131.

3 - نفسه، ص 79-80.

ترتبط أكثر بزمن الحاضر وتتقيّد به، مؤكّدة على ثبات الحال أو فراغه فما فيه ما يستحقّ التذكّر. وهذا يذهب بنا للقول أن حاضر الرواية لم يكن أكثر من طريق تتطلق من بؤس الماضي وتتطلّع إلى إشراق المستقبل حتى لا نقول تصل لأنهم لم يصلوا..

وتعود بنا الاسترجاعات الخارجية في (ما تبقى لكم) إلى مدى أقصاه ستة عشر عاما وفق الرؤية الخلفية حاملة معها الكثير من التفاصيل في حركة متفاوتة بين الماضي القريب والبعيد، فتارة تصل إلى ما قبل سقوط يافا حين يذكر حامد يوم جيء بأبيه ميتا إلى الدار.. «لقد حملوه من طرف الطريق مضرجا، وكنت أفق على الباب الخارجي وسألني أحد الرجال: أنت حامد؟ وفجأة أخذت أبكي.. وفي اليوم التالي تماما اشتعلت يافا كلها وأضحت المنشية ركاما مسودّا لا تكفّ فيه أصوات الرصاص»¹، وتارة تستعيد أحداثا قريبة جدا من لحظة الحاضر كزواج مريم الذي تمّ بيوم واحد قبل رحيل حامد «كرّر ورائي: زوجتك أختي مريم على صداق قدره عشرة جنيهات كله مؤجل. ثم أخذت العيون تأكل ظهره وهو جالس أمام الشيخ، كل الذين كانوا هناك كانوا يعرفون أنه لم يزوجها وأنها حامل.. كله مؤجل. طبعاً. فالمعجل هو جنين يخبط في رحمها»². ولأن هذا الحدث يعتبر مرتكزا رئيسيا لبقية الأحداث الأخرى ودافعا مباشرا لرحيل حامد بحثا عن أمه أو عن قدره بعيدا عن الخيانة والنّئن؛ رأيناه يستحضره في أكثر من موضع وكأنما هو في حالة استجابة لا واعية لطلب الزواج الذي تمّ رغما عنه «كلّه مؤجل.. كلّه مؤجل.. ثم صفق الباب وخلع نعليه وجلس كأن البيت بيته، ولو كنت أملك خشبة وشبر أرض لأعدمته، ولكنها لم تقل شيئا وتركتني

1 - ما تبقى لكم، ص189 - 190.

2 - نفسه، ص162 - 163.

أمضي دون كلمة نداء واحدة»¹.. ممّا يجعل وتيرة السرد تسير على نحو بطيء، فرواية تيار الوعي عكس رواية المغامرات تتمهّل عند كل لحظة مهما كانت عادية².

كما جاءت الاسترجاعات هنا - على كثرتها - مرتبطة كلها بحامد ومريم فقط في إقصاء واضح لشخصية زكريا الذي لا يأتي ذكر ماضيه إلا ضمن استردادات الآخرين، وكأنه يعيش من دون ذاكرة أو من دون قدرة على الغوص في تلك الذاكرة التي لا تحمل غير ذكريات الخيانة: فمرة يتذكره حامد «كنا نحدّق إلى زكريا ملقى تحت قدمي الضابط بانتظار لحظة الموت الرهيبة، وكان سالم يقف معنا في صف مستقيم.. وقبل أن يعرف أحد ماذا سيحدث أخذ زكريا يصيح (أنا أدلّم على سالم)»³.. ومرة تتذكره مريم «ثم استدار فجأة: خائفة مني؟ كلا.. لماذا؟ تقدّمت، فوضعت شفّتيك حارّتين قاسيتين على عنقي وسقطنا معا فوق الكرسي الطويل الذي كان سريري»⁴.

حيث يتمّ كلّ ذلك ضمن وعي الشخصيات دون أي التزام بتوجّه واحد، فسمّة الوعي تستلزم نوعاً من الحركة لا يتقدّم بالتقدّم الآلي للساعة وبذل ذلك يستلزم حركة التنقّل إلى الخلف وإلى الأمام ضمن حرية تمزج الماضي والحاضر والمستقبل المتخيّل، بحيث يمكن للشخص أن يظل ثابتاً في المكان على حين يتحرّك وعيه في الزمان، فيضع صوراً وأفكاراً من زمن معين على صور وأفكار من زمن آخر⁵.

ولأن الاسترجاع يعدّ انزياحاً عن الحاضر السردى رأينا سعيداً في (عائد إلى حيفا) كثيراً ما ينحرف عن المسار التصاعدي للرواية، ليعود بنا إلى أحداث تبلى من العمر والمدى عشرين عاماً.

1 - ما تبقى لكم، ص215-216.

2 - لودج، ديفيد: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص210.

3 - ما تبقى لكم، ص121-213.

4 - نفسه، ص178-179.

5 - همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص72-73.

بصورة تجاوز فيها كلّ ما يشير إلى حياته وماضيه كالطفولة والشباب إلا ما جاء مرتبطا بالحدث مدار كلّ الاسترجاعات في هذه الرواية: سقوط حيفا وطردهم منها وتركهم لابنهم خلدون.. ضمن عملية سرد ثلاثية تعدّدت فيها الأصوات بين سعيد ومiriam وفارس في إطار اختلاف الرؤية لذات الحدث.

فجميعهم يسترجعون أحداث احتلال فلسطين ومدى ارتباطهم بها وانعكاسها عليهم، فيتذكّر سعيد كيف «كان ضائعا تقريبا ولم يكن يعرف على وجه التعيين أين يحدث القتال وكيف.. ليس يدري كم من الساعات أمضى وهو يركض في شوارعها مرتداً عن شارع إلى شارع.. كانت السماء نارا تتدفّق بأصوات رصاص وقنابل وقصف بعيد وقريب، وكأنا هذه الأصوات نفسها كانت تدفعهم نحو الميناء»¹. أما صفية فكانت «كما قالت له أكثر من مرة في السنوات الماضية تفكر به، وحين دوى الرصاص انطلق الناس يقولون إن الإنكليز واليهود أخذوا يكتسحون حيفا... كانت تشعر أنها أكثر أمنا فالتزمت البيت فترة، وحين طال غيابه هرعت إلى الطريق دون أن تدري على وجه التحديد ما الذي كانت تريده»².

وتستحضر Miriam - الشخصية اليهودية - على لسان زوجها ما عاشوه منذ بدء القتال في حيفا.. «كانوا كلهم قد تلقوا تعليمات بالألا يغادروا المكان، ويوم الجمعة بدأ بعضهم يخرجون إلا أنه لم يخرج من المنزل حتى صباح السبت، وأدهشه للوهلة الأولى أنه لم يجد سيارة.. لقد كان سببا يهوديا حقيقيا وابتعث ذلك شيئا من الدموع في عينيه لسبب لا يستطيع تفسيره، وحين رآته زوجته كذلك فوجئ بها تقول له والدموع في عينيها: إنني أبكي لشيء آخر، إنه سبت حقيقي

1 - عائد إلى حيفا، ص 350 - 351.

2 - نفسه، ص 353.

ولكن لم يعد ثمة جمعة حقيقية هنا ولا أحد حقيقي¹. ولأننا حين ندخل ذاكرة الشخصية فإن النظام يمكن أن يغدو أعقد، فقد تنير الذكريات حول فترة سابقة أفكارا وذاكرات أسبق، ولهذا راحت الاسترجاعات الخارجية المتعلقة بالعائلة اليهودية تعود إلى الوراء سنوات أخرى إلى فترة الحرب العالمية الثانية حين دهم الجنود الألمان منزلهم و«في طريق نزولهم صادفوا أخاها الصغير قادما إليها ليخبرها أن والدها قد سيق إلى المعتقل.. إلا أنه حين رأى الجنود الألمان استدار وأخذ يعدو هاربا... ومن هناك شهدت كيف أطلق عليه الرصاص»².

والملاحظ على هذه الروايات الثلاث هو سيطرة النوع الخارجي للاسترجاع فيها مع غياب تام للنوع الداخلي، حيث ترك السارد الحرية لشخصياته في استعادة ماضيها - البعيد خاصة - دون أي التزام بحدود الزمن التي يفرضها هيكل الرواية العام، وكأن ما يحدث في الحاضر لا يستحق الالتفات إليه مرة ثانية سواء من الشخصيات أو الراوي. ولتأكيد ذلك تكفي نظرة سريعة على حاضر النصوص الثلاثة الذي اتسم بدايةً بنوع من النقص في مقابل تمدد الماضي الذي تعدى في كل الاسترجاعات لحظة البداية، وثانياً بعدم تجاوزه مسافة رحلة قطعها الشخصيات أولاً نحو الخلاص والهرب في (رجال في الشمس) وللبحث عن قدر آخر في (ما تبقى لكم) ثم للعودة في (عائد إلى حيفا).

وإذا كان زمن الماضي المستعاد قد قيس هنا بالسنوات (10 سنوات، 16 سنة، 20 سنة) فإنّ الحاضر لم يتعدّ بضع ساعات من نفس اليوم، وبهذا لم تتوفّر مساحة واسعة ولا مسافة كافية للأحداث لحظة وقوعها، وبالتالي انعدام إمكانية استعادتها في شكل استرجاع داخلي سواء كان تكرارياً أو تذكيرياً.

1 - عائد إلى حيفا، ص 377.

2 - نفسه، ص 379.

إلا أن هذا الأمر يختلف تماما مع رواية (أم سعد) التي توازى فيها نوعا الاسترجاع، وهذا راجع أساسا إلى نمط السرد المعتمد - السرد التابع - الذي يتوالى فيه الحاضر والماضي بشكل متلاحق، فمنذ الإعلان عن نقطة الصفر التي تشكّل لحظة استقرار الرواية وانطلاقها - والتي حدّدت بنهاية الحرب - وأم سعد تأتي كل ثلاثاء لتروي في الحاضر أياما ولحظات من الماضي القريب الذي لا يتعدّى غالبا يوما أو بضعة أيام. مثاله: «لقد أمضيت ليلة أمس الأول ألم عن الأرض قطعا حادة من المعدن»¹ و «أمس فقط بعث لي خبرا..»²

وحتى الاسترجاعات الخارجية - على قلّتها - لم تبتعد كثيرا في تجاوزها للحظة الحاضر، ولم تتعدّ في أغلبها الأيام العشرة التي اندلعت فيها الحرب واعتقل فيه ابنها سعد.. «صباح الاثنين سمعنا الراديو فحمل أغراضه وجمع رفاقه وطلعوا من المخيمات كالعفاريت، أقول لك إنني لحقت به، أخذت طريقا مختصرا وقابلته قرب مدخل المخيم وأسمعته كيف أزغرط، وقد ظل يضحك حتى اخفى عن أنظاري.. ولكن يا حسرة! لم يصل حبسوه»³.

أما ما تجاوز ذلك فلم يكن إلا إضاءات من السارد لماضي أم سعد والفترة التي عاشت فيها، ولمعاناة بلغت من العمر عشرين عاما جعلت يديها «جافتين كقطعتي حطب مشقتين، كجذع هرم وعبر الأخاديد التي حفرتها فيهما سنون لا تحصي من العمل الصعب.. رأيت رحلتها الشقية لعشرين عاما..»⁴.

1 - أم سعد، ص 293.

2 - نفسه، ص 304.

3 - نفسه، ص 251.

4 - نفسه، ص 260.

1-2- سارد الاسترجاع:

إنَّ الاستدكارات تغيّر منحى الإخبار السردى، فيعد أن يتعلّق ذهن القارئ بصورة حكاية معينة تسير وفق تراتبية زمنية منظمة؛ يلجأ السارد إلى تحريف المبتغى الإخباري عن طريق الإشارة إلى أحداث سبقت إنجاز الخطاب، ويتم استحضارها إمّا عن طريق السارد فتكون موضوعية أو الشخصية نفسها الواقعة تحت مجهر السرد فتصبح ذاتية.

مثالها حديث مروان في (رجال في الشمس) حين يلتفت خلفه مستدعياً بعض ذكرياته في شكل رسالة بعث بها إلى أمه حملها أحداث الماضي وتساؤلات الحاضر: «أن يترك أربعة أطفال.. أن يطلقك أنت بلا أي سبب ثم يتزوج من تلك المرأة الشوهاء.. هذا أمر لن يغفره لنفسه حين يصحو ذات يوم ويكتشف ما فعل.. إنني لا أريد أن أكره أحداً، ليس بوسعي أن أفعل ذلك حتى لو أردت.. ولكن لماذا فعل ذلك معك أنت؟»¹. وكذلك أبو قيس وهو يتذكّر الأستاذ سليم ويتحسّر على نفسه: «يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم.. لا شك أنك ذا حظوة عند الله حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود.. وفرت على نفسك الذلّ والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار.. ترى لو عشت أكنت تفعل ما أفعل الآن؟»².

إلا أن السارد كثيراً ما كان يتدخّل ليتولّى عملية السرد والاستدكار معاً، خاصة لما تكون سعة الاسترجاع ومداه ممتدّين على خط الزمن حتى ليشكّل كلّ استرجاع - كما يرى جنيت - حكاية ثانية بالقياس إلى الحكاية الأولى التي يندرج فيها وينضاف إليها³، كما في (عائد إلى حيفا) التي اهتمّ فيها السارد بأغلب الاسترجاعات التي جاءت كمصنّات كبرى للذاكرة في شكل قصص

1 - رجال في الشمس، ص79.

2 - نفسه، ص43.

3 - جنيت، جيران: خطاب الحكاية، ص60.

متداخلة، قصة فارس اللبدة التي يتذكرها سعيد ويرويها السارد «كان الوقت وكانت يافا - فيما عدا المنشية - ما زالت على حالها كما كان فارس اللبدة يعرفها منذ عشرين سنة، وشعر أنّ اللحظات القليلة التي مضت بين قرع الباب وبين سماعه لخطوات رجل قادم ليفتحه قد امتدت دهورا من الغضب والحزن العاجز الكسح، وأخيرا انفتح الباب... وقال بالهدوء الذي يحمل كل معنى الغضب: جئت ألقى نظرة على بيتي...»¹

أما الاسترجاعات الذاتية فقد كانت قليلة لا تكاد نلمحها في هذه الرواية إلا وهي تتخلل ثنايا الحوار بين الشخصيات في شكل اعترافات مقتضبة، كقول سعيد: «لقد بدأت الجريمة قبل عشرين سنة.. بدأت يوم تركناه هنا»²، واعتراف دوف: «أنا لم أعرف أن ميريام وإيفرات ليسا والدي إلا قبل ثلاث أو أربع سنوات، منذ صغري وأنا يهودي... وحين قالوا لي إنني لست من صلبهما لم يتغير أي شيء.. وكذلك حين قالوا لي إن والدي هما عربيين لم يتغير أي شيء»³.

أما في (ما تبقى لكم) فكل شيء مختلف ما دامت الرواية كلها تمثل تجربة فريدة في عالم كنفاني الروائي، بحكم انتمائها إلى تيار الوعي الذي يعتمد على الحوار الداخلي والتداعي الحر للأفكار بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية عبر استنباطها هي نفسها لما في وعيها، واستحضارها ما في ذاكرتها بطريقة جزئية. ذلك أن المونولوج الداخلي في هذا النوع من النصوص يقدم الوعي في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام.⁴

1 - عائد إلى حيفا، ص 387.

2 - نفسه، ص 385.

3 - نفسه، ص 400.

4 - همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 44.

حيث تتأوب كل من حامد ومريم في كشف خبايا الماضي وتفاصيله سواء ما تعلّق بهما أو بغيرهما من الشخصيات الأخرى (زكريا، سالم، الأم، الخالة...).. ومثال ذلك استحضار مريم لليوم الذي غادروا فيه يافا.. «أخذ حامد يهزني بكتنا راحته معتصرا كتفي بين كفي الصغيرتين المتشنجتين... كان صغيرا وشجاعا بصورة لا تصف، وقد ظل ينظر بعينيه الحادتين إلى كل الرجال نظرة الند وهو ملتصق في كانه درع صغير.. ووراء الشاطئ الأسود كانت يافا تحترق... ونحن نطوف فوق موج دامن من الصراخ والدعاء»¹.

ومثاله أيضا تذكر حامد لأيامهم الأولى في مخيم غزة كاشفا في الوقت نفسه عن شخصية سالم التي ارتبطت بشخصية زكريا وخيانتة.. «ساقونا في اليوم التالي إلى ما وراء المعسكر وأوقفونا صفا واحدا.. زكريا.. كنت أتوقع ذلك ولم يصدقني أحد... ثم سمعنا الطلقة الأخرى.. وخشّت الأرض، وعاد الضابط وعلى وجهه ابتسامة رضا صغيرة وصاح بنا: انصرفوا إلى بيوتكم...»².

وعلى هذه الوتيرة جاءت كل الاسترجاعات ذاتية من دون أن نلمس أي تدخّل للسارد لا هنا ولا في أي موضع آخر، ممّا يجعلنا مرّة أخرى إلى تيار الوعي الذي «يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة مع عدم الاهتمام بتدخّل المؤلف، في غياب كلي أو جزئي له في القطعة الأدبية»³.

ولأنّ أم سعد شخصية أساسية وسارد من الدرجة الثانية؛ فكثيرا ما تولّت البحث في ذاكرتها بنفسها لتستحضر أحداثا وأحاسيس عاشتها في لحظة سابقة.. «جاءني الناظر ذات يوم وقال لي إنه وجد لي عملا في البناية التي يعمل فيها.. شطف الدرج والمدخل من فوق، وقال لي تأخذين

1 - ما تبقى لكم، ص185 - 186.

2 - نفسه، ص200 - 201.

3 - همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص44.

خمس ليرات كل مرة.. قلت لنفسى أن ذلك شيء جيد وأن الله قد يسرها.. ولكن بعد شهر وثلاثة أيام...¹ ليتدخل السارد هنا مقاطعا أم سعد ومسقطا الصفة الذاتية عن استرجاعها بمقابل الصفة الموضوعية، بما يتناسب مع تركيبة هذه الشخصية التي لا تملك نفس قدرة السارد والكاتب المثقف. ولكن ما نلاحظه هنا هو غياب أي تأثير أو إضافة منه لما تقوله وترويه له مكتفيا في كل مرة بمواصله السرد فقط، وها هو هنا يكمل حكاية عملها التي استرجعتها معه: «كانت أم سعد قد وصلت نازلة إلى الطابق الثالث لاهثة وراء الماء ورغوة الصابون وبرد الشتاء يقرص قدميها الحافيتين... وفجأة أحسّت بامرأة تقف وراءها مكتفة ذراعيها على صدرها ناظرة إليها بإمعان، كأنها كانت تنتظرها هناك منذ دهر...»².

2- محركات الاسترجاع:

كثيرا ما يعتمد السارد الانحراف من مسار السرد الزمني مستعيدا أحداثا وقعت في الماضي بطريقة ذاتية أو موضوعية، مستعينا في ذلك ببعض العناصر التي تعمل كمحركات في أذهان الشخصيات فتجعلها تتذكر هذا الحدث أو ذاك، وتعيد رسم صور عاشتها في لحظات سابقة بالاعتماد على الذاكرة كبؤرة لإنتاج أو مواصلة عملية السرد التي تتوقف لسبب أو لآخر، وحتى يأتي إدماج الماضي في الحاضر بشكل طبيعي وسلس يخلخل طريق الزمن ويُحكم في الوقت ذاته بناء الحكمة القصصية فنيا وجماليا وداليا.

ومن المحركات التي اعتمدها كنفاني في خطابه الروائي نجد:

1 - أم سعد، ص316.

2 - نفسه، ص316-317.

2-1- تشابه الحدث الراهن بحدث سابق:

يبدو هذا المحرّك من أهم السبل التي يتبعها السارد لإثارة استرجاع ما في الحكاية، ونذكر من ذلك في (رجال في الشمس) تذكّر أسعد وهو يفاوض المهربّ البصراوي موقفاً مشابهاً عاشه من قبل مع المهربّ أبي العبد «أعني أنه إذا لم تعجبك شروطنا فبوسعك أن تستدير وتخطو ثلاث خطوات وستجد نفسك في الطريق. الطريق.. أتوجد بعد طرق في هذه الدنيا؟ ألم يمسخها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام وأيام، كلهم يقولون ذلك: ستجد نفسك على الطريق.. قال له أبو العبد الذي هربه من الأردن إلى العراق: ما عليك إلا أن تدور حول الإيتشفور... وستجدي بانتظارك على الطريق»¹، ممّا جعله يفقد الثقة في جميع المهربين بعد أن اكتشف أي شبه يجمع بينهم في الطمع والغدر، فكلهم «يتحدثون عن الطرق.. وهم لا يعرفون من الطريق إلا لونها الأسود وأرصفتها.. وها هو المهربّ البصراوي يكرّر القصة نفسها»².

وبهذه الصورة تطالعنا روايات كنفاني بمجموعة من الاسترجاعات التي يكون فيها تشابه حدث راهن بحدث ماضٍ باعاً لها، مثل تذكّر حامد في (ما تبقى لكم) وهو يحكم قبضته على الجندي الإسرائيلي في الصحراء حدثاً صوّره له وعيه أنه مشابه لما يحدث الآن لما وشى زكريا بسالم لليهود.. «كنت واقفاً وكان مكّوماً تحت قدمي مباشرة، وفجأة خيل إليّ أن كل شيء في هذه الصحراء الصامتة، كل ذرة رمل، كل خفقة هواء، كل نجمة.. تحدّق إلينا معا مثلما كنا نحدّق إلى زكريا ملقى تحت قدمي الضابط بانتظار لحظة الموت الرهيبة»³، مع فارق بسيط بين مجموعة

1 - رجال في الشمس، ص53-54.

2 - نفسه، ص58.

3 - ما تبقى لكم، ص212-213.

من الفلسطينيين المغلوبين على أمرهم وصحراء تتحكّم في زمام المكان والزمان، ولكن في تشابه واضح لنظرة الازدراء للجندي المكوّم أرضاً وزكريا الراكع والملقى خزيًا..

ومثال ذلك أيضاً تذكّر سعيد في (عائد إلى حيفا) لقصة فارس اللبدة بعد أن حشرهم الماضي في زاوية واحدة ضيقة، لم تترك لهم من أمرهم شيئاً إلاّ الاكتفاء بإلقاء نظرة على ما كان لهم في أيام سابقة. ولأنّ هذه النظرة لم تكن كافية لإنقاذ ما فقد راح سعيد يستحضر ما كان مع فارس من أجل تعجّل النهاية التي رآها هذا الأخير قبله.. «وشعر سعيد بأن جميع الجدران التي عيّن نفسه طوال عشرين سنة داخلها قد تكسّرت وصار بوسعه أن يرى الأشياء أكثر وضوحاً، وانتظر لحظات حتى خفّ شبح صافية وسألها: أتعرفين ما حدث لفارس اللبدة.. أجل جارنا في رام الله الذي سافر إلى الكويت، أتعرفين ماذا حدث له حين زار قبل أسبوع واحد منزله في يافا؟... فارس اللبدة لو تعرفين.. وهمس بصوت لا يكاد يسمع: إنه يحمل السلاح الآن»¹.

ومنه أيضاً تذكّر أم سعد لما طاف بهم المخيم مطراً ووحلاً، ما كان يقوله سعد في مثل هذه الأوقات: «أتعرف ماذا كان يفعل سعد حين كان يطوف المخيم؟ كان يقف ويتفرّج على الرجال وهم يجرفون الوحل، ثم يقول لهم: ذات ليلة سيدفنكم هذا الوحل. ومرة قال له أبوه: لماذا تقول ذلك؟ ماذا تريدنا أن نفعل؟ هل تعتقد أنه يوجد مزارب في السماء وأنّ علينا أن نسده؟ وضحكنا كلنا، ولكنني حين نظرت إليه رأيت في وجهه شيئاً أربني، كان منصرفاً إلى التفكير وكأنّ الفكرة راقّت له، كأنّه سيذهب في اليوم التالي ليسدّ ذلك المزارب»².

وبهذه الصورة تستند الأحداث على بعضها في شكل سلسلة مترابطة وإن لم تكن بالضرورة

متوالية، ممّا يؤدّي إلى كسر رتابة السرد والتنويع فيه.

1 - عائد إلى حيفا، ص 393 وما بعدها.

2 - أم سعد، ص 272.

2-2- مثير بصري يرتبط بالماضي بصورة مباشرة أو غير مباشرة:

حيث تعمل بعض الصور أو المشاهد وبعض العناصر المادية كمحفزات تَهزّ الذاكرة، وتكشف في لحظة وعي أو لا وعي عما يختبئ بداخلها من حوادث ووقائع ومواقف تكون على علاقة سطحية أو عميقة بالمشاعر الروبوية.

فنذكر من ذلك نفود أسعد التي كان سيدفعها ثمنا لتهديه إلى الكويت والتي جعلته يعود بذاكرته إلى مصدرها وكيف حصل عليها من عمه مقابل الزواج من ابنته ندى، وكيف «أحسن بالإهانة تجترح حلقة، ورغب في أن يردّ الخمسين ديناراً لعمه يقدفها بوجهه بكل ما في ذراعه من عنف وفي صدره من حقد... من الذي قال إنه يريد أن يتزوج ندى؟ لمجرد أن أباه قرأ معه الفاتحة حين ولد وولدت هي في يوم واحد»¹.

وأيضاً دائرة الضوء الساطع التي كشفت عن جزء مهم من حياة أبي الخيزران وعن نقطة التحول فيه، حين أجبره ضوء الشمس على تذكر ضوء غرفة العمليات لما بتروا أعلى ما فيه كرجل.. «هزّ أبو الخيزران رأسه ثم ضيق جفنيه كي يتلافى ضوء الشمس الذي انصبّ فجأة فوق زجاج الواجهة.. كان الضوء ساطعاً بحدّة حتى أنه لم يستطع بادئ الأمر أن يرى شيئاً.. إلا أنه أحسن بألم فظيع يتلوى بين فخذه، ثم استطاع بعد لأي أن يتبين أنّ ساقبيه مريوطتان إلى حمالتين ترفعنهما إلى فوق، وأن عدداً من الرجال يدور حوله»².

أما في (عائد إلى حيفا) فيبدو هذا النوع من المحرّك الاسترجاعي واضحاً جداً خاصة مع سعيد أثناء رحلة العودة إلى المدينة والبيت القديم، حيث كان من الطبيعي أن تبرز صور الماضي

1 - رجال في الشمس، ص 61.

2 - نفسه، ص 106 - 107.

من خلال الأماكن التي عملت كمهيجات للذاكرة في استحضارها للصور القديمة، وفي مقدمتها صور الهجوم والهزيمة. فرؤيته لشوارع حيفا ومروره عبرها جعل كل ما حدث حينها ينبعث في صورة حية.. «وفجأة جاء الماضي حاداً مثل سكين، كان ينعطف بسيارته عند نهاية شارع الملك فيصل متجهاً نحو التقاطع الذي ينزل بسيارته إلى الميناء، ويتجه يمينا إلى وادي النسناس... وعندها جاء الماضي الزاعب بكل ضجيج، ولأول مرة منذ عشرين سنة تذكر ما حدث بالتفصيل كأنه يعيشه مرة أخرى»¹.

أما البيت فكان كل ما فيه يحيل إلى ما كان فيه من قبل والهيئة التي كان عليها سابقاً، فراح السارد بطريقة الفلاش باك يرجع بنا بعد كل نظرة يلقيها سعيد إلى أركان المنزل وأثاثه عشرين سنة إلى الوراء، فاستطاع أن «يرى مقعدين من أصل خمسة مقاعد هما من الطقم الذي كان له.. وفي الوسط كانت الطاولة المرصعة بالصدف هي نفسها وإن كان لونها قد صار باهتان وفوقها استبدلت المزهريّة الزجاجية بأخرى مصنوعة من الخشب، وفيها تكوّمت أعواد من ريش الطاووس كان يعرف أنها سبعة أعواد...»².

وهكذا تأتي المثيرات البصرية في كل مرة كمفاتيح لمغاليق الذاكرة، لتكشف شيئاً فشيئاً ما فيها بمجرد نظرة واحدة لشيء ما قد لا يثير أياً من هذه الأحاسيس والصور عند البعض ولكنه يستدعي الماضي كاملاً عند البعض الآخر لأنه مرتبط به، وسواء كان ذلك الارتباط واضحاً أم خفياً فإن النتيجة تبقى واحدة هي انبثاق الماضي في ثنايا الحاضر.

1 - عائد إلى حيفا، ص 346.

2 - نفسه، ص 365.

2-3- استرجاع محكوم بمنطق التداعي الحرّ:

تعرّف علاقة التداعي بأنها مجموع الألفاظ والعبارات التي تستدعيها كلمة ما في ذهن الشخص بالاعتماد على ثلاثة عوامل تنظمه، أولها الذاكرة التي هي أساسه وثانيها الحواس التي تقوده وثالثا الخيال الذي يحدّد طواعيته، حيث تكمن أهمية التداعي في تحديد حركة العمليات الذهنية للشخصيات¹، وبناءً عليه قد تلجأ الرواية إلى توظيفه سرديا فتجعل من كلمة أو عبارة مفاتحا يفضي إلى حدث ما ربما سبّب خرقا في تعاقب السرد باتجاه الماضي فيصبح استرجاعا زمنيا.

مثالها كلمة **فتحية** التي نطق بها زكريا بطريقة عفوية جعلت مريم تدرك أنه اسم زوجته الأولى، إلا أنّ وعيها ذهب بها أبعد من ذلك حين أدركت موقعها كزوجة ثانية لرجل له امرأة سابقة بخمسة أطفال؛ فراحت أفكارها تتداعى إلى أن وصلت بها إلى **فتحية** أخرى زميلتها في الثانوية أيام كانت مريم طالبة ترجو إتمام دراستها ويأمل الآخرون وصالها.. لقد كانت «**فتحية زميلة صغيرة في ثانوية الإنكليز ببيافا، لها عينان تغمران دائما كأنما حين تتحدث تتحدث دائما عن الحب...** ترى أين انتهت بك الأيام يا فتحية؟... قالت فتحية: سأزوجك أخي فتحي ذات يوم»².

أما **أسعد** الذي خبر طرق الهرب ومعاناتها حتى أضحت ذاكرته لا تحيل إلا إليها؛ رأيناه يستعيد مرة أخرى رحلة هربه الفاشلة بعد أن ترك وحده في الصحراء يرتجف برذا وخوفا وتعبا.. وذلك بمجرد أن ذكر المهرب البصراوي أمامه كلمة جردان التي ذكّرت به جردان الصحراء التي كانت تنطّ أمامه في الصحراء بعد أن التقطه أحد السائحين الأجانب.. «ما اسم الفندق الذي تنزل فيه؟

1 - همفري، روبرت: تيار الوعي، ص65.

2 - ما تبقى لكم، ص188-189.

- فندق الشط... - آه! فندق الجردان... نطّ جرد الحقل عبر الطريق فلمعت عيناه الصغيرتان في ضوء السيارة، وقالت الفتاة الشقراء لزوجها المنهمك بالسياقة: إنه ثعلب... كانا قد التقطاه بعد الغروب بقليل..¹، حيث ساعدت هذه الكلمة على تحفيز أفكار وصور قديمة تُركت حرة للخروج إلى السطح السردي في شكل استرجاع شغل مساحة نصية واسعة.

و الشيء نفسه يقال عن أم سعد التي استحضرت من ذاكرتها البعيدة حين كانت صبية لا تعي الكثير أياما وأحداثا من ثورة 1936 ثم 1948 لما شاهدت وأدركت - فيما بعد - كيف تسقط المدن وتتهار الأمم لما يكون للعمالة والخذلان يد فيما يجري. فرسالة سعد التي بعث بها بعد أسر صديق له يدعى ليث ليحذر فيها أهله من اللجوء إلى عبد المولى لفك أسره، جعلت أم سعد تحكي للساد ما تعرفه عن عبد المولى هذا الذي صار نائبا في البرلمان اليهودي، وكيف قتل فضلا والمقاومة حينها، وها هي تتذكر فضلا «جالسا على العتبة والدم ينزف ممزوجا بالتراب والغبار من قدميه... وفي نفس الوقت أسمع أصوات التصفيق والتهاني والزغاريد، وعبد المولى مثلما قلت صار مهما هناك، خاين ولذلك مهم عندهم.. في البرلمان كما قلت، يا حيف..².

وغير هذه الأمثلة من الاسترجاع كثير، استفادت كلها من تداعي أفكار الشخصيات الذي غالبا من كان يبدأ بكلمة أو عبارة أو أي مؤشر آخر... وينتهي بحادثة تساعد على كشف الماضي وسير الحاضر.

وأحيانا تأتي العودة إلى الوراء كإجابة لسؤال من الشخصية المحاور عن اسم معين أو واقعة ما، كسؤال السارد لأم سعد عن الجرح الذي رآه في ذراعها رغم أن الحديث كان يدور حول إصابة ابنها سعد، إلا أن السؤال غير منحنى السرد وجعله يعود إلى الوراء سنوات طوال.. «آه... ذلك جرح

1 - رجال في الشمس، ص62.

2 - أم سعد، ص309.

عتيق من أيام فلسطين. سرق الواوي دجاجة فسحبته تحت سلك شائك وطفقت له رقبتة،
فجرحتني السلك يومها»¹.

إلا أننا لم نر هذا المحرّك يتردّد كثيرا في روايات كنفاني فالغالب عليها محركات بصرية ارتبطت بعناصر مادية، خاصة في (رجال في الشمس) و(عائد إلى حيفا) أين شكّلت تفاصيل الرحلة التي قطعها الشخصيات في كلا الروايتين وصلةً بين الحاضر والماضي.. كالأرض والشط والأشجار والسيارة والضوء ومعالم الطريق وأثاث البيت... أما شخصيات (ما تبقى لكم) فقد ارتبطت مثيراتها الاسترجاعية بعناصر معنوية سحبت معها إلى الحاضر كثيرا من الأشياء الماضية، كمرور الزمن ودقائق الساعة وبعض الإحساسات والعواطف مثل الوحدة والحنين والضالة...

وفي آخر الروايات - (أم سعد) - لم يكن غسان بحاجة إلى ما يحفّز ذاكرة الشخصية الرئيسية إلّا فينما ندر، لأن أم سعد لا تفعل شيئا غير تذكّر الماضي بحكم النمط السردى المفروض على الرواية ككل (السرد التابع)، ورغم ذلك نحن لا نراها توغل كثيرا في ماضيها العميق فهي ليست بحاجة لما يذكرها به، لأنه في نظرها لا يزال ماثلا أمامها ببؤسه وهزائمه ومخيماته..

لقد شكّلت المحرّكات السابقة المحرّصات النصية الأكثر ورودا في روايات كنفاني لإثارة الاسترجاع وإعادة الماضي، وقد عملت في الوقت نفسه على جعله ملتصقا بمستوى القصّ الأول بصورة تضمن للقارئ الانتقال بين مستويات الزمن من ماضٍ وحاضر في حركة طبيعية غير مفتعلة، إضافة إلى كونها قد جاءت مرتبطة في معظم الأحيان بعواطف الشخصيات ومشاعرهم

إزاء حالة فقد ما (أم، أرض، بيت، رجولة، وطن...) حدثت في الماضي وبقيت متواصلة بالحاضر بما تثيره في نفوسهم.

3- وظائف الاسترجاع:

لا تأتي تقنية الاسترجاع في البناء السردي بهدف تكسير خطيته وبعثرة أجزائه بين أزمان مختلفة وحسب، وإنما أيضا كلبنة أساسية تحمل الكثير من الفوائد البنائية الدلالية والجمالية، والتي نجد منها:

3-1- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية:

كما فعل السارد مع أبي الخيزران حين استعاد معه بطريقة موضوعية تفاصيل حياته الماضية: «كان أبو الخيزران سائقا بارعا، فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام 1948 أكثر من خمس سنين، وحين ترك الجيش وانضمّ إلى فرق المجاهدين كان معروفا بأنه أحسن سائق للسيارات الكبيرة...»¹، وكذلك مروان حين تذكّر وذكر قيمة المبلغ الذي كان يرسله لهم أخوه زكريا من الكويت كمساعدة، «كان زكريا يرسل لنا من الكويت كل شهر حوالي مئتي روبية»². فمن خلال سياق الكلام ونوعه والمنقفي له - رسالة إلى أمه - نفهم مباشرة أن هذه المعلومة ليس المقصود بها إعلام أم مروان لأننا نفترض معرفتها بذلك مسبقا، بل القارئ هو الهدف من هذا الاسترجاع.

وفي (ما تبقى لكم) تسترجع مريم اليوم الذي أحضر فيه حامد ساعة الحائط التي شكّلت أحد أبطال الرواية، وكذا إطارها الزمني الذي كان يرصد كل خطوة من خطوات الشخصيات في

1 - رجال في الشمس، ص 94.

2 - نفسه، ص 79.

الماضي والحاضر ولحظات موتهم وحياتهم وسقوطهم وارتقائهم، لذا كان لزاما على الكاتب إلقاء بعض الضوء عليها على لسان مريم ما دامت جالسة أغلب الوقت تراقبها وتعدّ دقائقها.. «لقد اشتراها وحملها من السوق في تموز ما... نظر إليها بين ذراعيه: ساعة حائط، ولكنها تشبه نعشا صغيرا أليس كذلك؟..» ودخلنا فاتجه مباشرة إلى الغرفة التي كنا ننام فيها، كان المسمار الكبير مثبتا مباشرة أمام سريره فعلقها وأنا أسند له الكرسي...¹.

ونذكر من ذلك أيضا اعتماد كنفاني على الاسترجاع لإعلامنا بمصير شخصيات اختفت من مسار الأحداث الحاضرة رغم تسجيلنا لحضورها في الماضي كإفراوات اليهودي. حيث لمّا وصل سعيد إلى بيته في (عائد إلى حيفا) لم ير فيه إلا ميريّام، لكن ومن خلال استرجاعات هذه الأخيرة نعلم فيما بعد بوجود زوجها إفراوات عند سفرها إلى فلسطين وأثناء تسلّمها للبيت والطفل في حيفا، لنعلم بعدها وعبر استرجاعات دوف هذه المرة بوفاة هذه الشخصية - إفراوات - كنوع من التبرير لغيابها عن هذه اللحظة.. لحظة اللقاء في الحاضر، «أما أبي فقد قتل في سيناء قبل أحد عشرة سنة»².

3-2- التذكير بأحداث ماضية:

وذلك بغية إبراز قيمتها الدلالية، كتذكّر مروان للرسالة التي كتبها لأمه والتي أعطته نوعا من الارتياح لم يعلم سببه فراح يتقصّاه في ذاكرته، وها هو «ينفتح أمام عينيه بكل اتساعه وصفائه... كان أول شيء فعله ذلك الصباح الباكر هو كتابة رسالة طويلة إلى أمه... لقد كان

1 - ما تبقى لكم، ص170.

2 - عائد إلى حيفا، ص397.

بديعا أن يعيش بعض ساعة مع أمه»¹، كل ذلك من أجل التدليل أكثر على نوعية وأهمية العلاقة التي تجمع بين أم وطفلها الذي غادرها ليحيل كوخ الطين جنة إلهية.

كما قد تأتي هذه الأحداث المسترجعة بهدف تأويلها تأويلا جديدا حسب ما يجد من معطيات متأتية من الأحداث الواردة بعدها، كاستحضار مروان في موضع آخر لزوجة أبيه شقيقة التي اشترت أباهم ببيت من إسمنت مغيرا رأيه فيها بعد رؤيته لحالها، لما راح يستعيد صورتها وقد مضت بهم السيارة فوق الأرض الملتهبة وقد صارت في نظره «امراة بريئة.. كانت صبية يافعة حين طوّحت قبلة مورتير يساقها فبتره الأطباء من أعلى الفخذ»² بعد أن كانت مجرد امرأة شوهاء.

ومن الأغراض التي تؤديها الاسترجاعات التذكيرية أيضا المقارنة بين أوضاع حالية وأخرى سابقة عليها، حيث إن المقارنة بين وضعين متشابهين ومتباينين في آن واحد هي التي تحفز غالبا تذكيرات لا تلعب فيها الذاكرة اللاإرادية أي دور³، ومن ذلك هذا المقطع من (رجال في الشمس): «لي ابن عم يدعى حسنين هرب مرة عبر الحدود ويعد مسيرة أكثر من عشر ساعات حلّ الظلام، عندها أشار المهرب إلى مجموعة من الأضواء البعيدة وقال تلك هي الكويت تصلونها بعد مسيرة نصف ساعة... أتدري ما الذي حدث؟ لم تكن تلك الكويت.. كانت قرية عراقية نائية! أستطيع أن أروي لك آلافا من القصص المشابهة، قصص رجال تحوّلوا إلى كلاب وهم يبحثون عن نقطة ماء واحدة يغسلون بها ألسنتهم المشفّقة»⁴.

1 - رجال في الشمس، ص 75-76.

2 - نفسه، ص 130.

3 - جنيت، جبرار: خطاب الحكاية، ص 65.

4 - رجال في الشمس، ص 111-112.

حيث استذكر أبو الخيزران هذه القصة التي يملك منها عدد شعر رأسه ليقارن حال ابن عمه بحال رفاقه (أبو قيس، أسعد، مروان) الذي رآه أحسن بكثير من حال أشخاص آخرين لم يحالفهم الحظ بشخص أو مهرّب مثله فوقعوا بين براثن مهربين لا يرحمون أحدا، وليؤكد أيضا على صواب قرارهم لما اختاروه دليلا لرحلتهم بدل المهرب البصراوي الذي لن يكون بالضرورة أحسن من أبي الخيزران.

ومثال ذلك أيضا الاسترجاع الذي مرّ بنا من قبل مع مريم حين راحت تذكر صديقتها فتحية وتستعيد معها أيام صباها لما كانت طالبة بالثانوية وتلقّب "بنوّرة المنشية".. ففي ذلك مقارنة بيّنة بين ما كانت عليه حالها وما آلت إليه الآن، حين اضطرّها حكم الزمن والمجتمع إلى الزواج من نتن بخمسة أطفال.

حيث إن من شأن هذه المقارنات التي يقيمها الراوي بين حاضر الشخصية وماضيها أن تمكّن القارئ من التوغّل في نفسية هذه الشخصية والتعرّف على الدوافع التي تحركها، وطبيعة المواقف التي تتخذها إزاء ما يواجهها من ظروف¹.

3-3- سدّ ثغرة في النص:

وهذه الوظيفة حسب جنيت الأكثر بداهة وحضورا في النصوص السردية، إذ لا يأتي الاسترجاع هنا فقط كخلفية لإلقاء الضوء على مضي؛ ولكن أيضا من أجل ضبط حركة السرد ووصل الزمنين معا الحاضر بالماضي..

1 - مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية - رجال في الشمس أنموذجا، ص52.

مثال ذلك أول استرجاع في (ما تبقى لكم) من طرف حامد وهو يحثّ السير في ليل الصحراء تاركاً وراءه مدينته وبيته وأخته لما راح يتذكر تفاصيل قران مريم بـزكريا والظروف التي عُقد فيها، وذلك من أجل وضع القارئ في سياق الأحداث وكذا تحديد أسباب الرحيل الذي انطلقت به الرواية.

وهكذا تنتظم الرواية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلاً أو كثيراً وفق منطق سردي مستقلّ جزئياً عن مضيّ الزمن، ويمكن لهذه الفجوات أن تكون حذفاً مطلقاً، أي نقائص في الاستمرار الزمني¹. ولهذا يأتي استرجاع السارد في (أم سعد) لحياتها السابقة في الغسبية مع أهله ثم رحلة معاناتها في المخيمات لتعويض جزئياً حذف عدّة سنوات من حياتها قبل لحظة الحاضر، ولتوضّح أكثر مدى معرفة الشخصيات ببعضها. حيث لما تفتتح الرواية بقدم أم سعد إلى بيت السارد فإن ذلك يحيل القارئ على وجه محجوب - بتعبير جنيت - من هذا السياق السردى الذي يبدو وكأنه في حالة تواصل.. وحتى لا يتعثر المسار الحكائي بمثل هذه الفجوات الزمنية يلجأ السارد إلى بعض التلميحات الاستيعادية سواء كانت وجيزة أو مديدة للحظات سابقة.

II. الاستباق:

هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً¹ بإحداث تكسير في خطية السرد من خلال القفز إلى الأمام أو بالإخبار القبلي، وليتمثل بذلك في كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها أو متوقع حدوثها.

حيث يقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الوقائع في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محلّ أخرى سابقة عليها في الحدوث، عبر القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية².

ويتنوّع عنصر الاستباق - مثل الاسترجاع - إلى استباقات ذاتية وموضوعية وأخرى داخلية وخارجية يتحكّم فيها تجاؤها «لحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى، والتي يعيّن بها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي»³. فإذا كانت بداية القصة أو النقطة الصفر هي التي تتحكم في مدى الاسترجاع ونوعه؛ فإن نهاية القصة هي التي تفعل ذلك مع الاستباق.

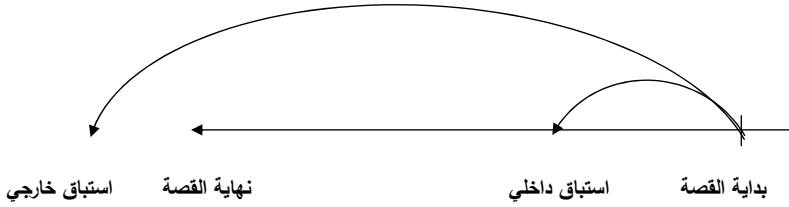
- **الاستباق الخارجي:** وهو عبارة عن استشرافات مستقبلية تقع خارج الحدّ الزمني للمحكي، بحيث يتجاوز مداها الزمني زمن القص.
- **الاستباق الداخلي:** وهو استباقات تقع خلافاً لسابقتها داخل المدى الزمني للمحكي دون أن تتجاوزه.

1 - Gérard Genette: discours du récit in figure III, p80.

2 - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 180.

3 - جنيث، جبرار: خطاب الحكاية، ص 77.

ويمكن التمثيل لذلك بالمخطط التالي:



[شكل رقم (15): الاستباق في السرد]

ويتمّ الإعلان عن الاستباق صراحة فيسمى إنباءً أو تلميحاً فيكون فاتحة¹:

- أ. **الإنباء:** يأتي في شكل إعلان لما ستؤول إليه الأمور، وينقسم إلى ثلاثة أقسام:
 - **إنباءات بعيدة المدى:** تتسع المسافة فيها بين موضع الإعلان ومكان تحققه بالفعل، ممّا يفقد القدرة على تتبع الخيط الرابط بين الإعلان والتحقق.
 - **إنباءات قصيرة المدى:** يحسم الأمر فيها بسرعة من دون وجود مسافة فاصلة بين الإعلان والتحقق.
 - **إنباءات مغلوطة:** وهي التي يكون تحققها في النص معدوماً وتتحدّد وظيفتها في خداع القارئ ومحاولة الإيقاع به.

ب. الفواتح:

ترتبط بفن التمهيد القصصي لذا تأتي في شكل معطيات لا يفهم معناها إلا فيما بعد كونها ضمنية، تمثل أساساً تطلّعات تقوم بها الشخصية قد تتحقق وقد لا تتحقق لتكون حينئذ بمثابة تمهيدات خادعة. مثالها قصص الحب القائمة على التحليل النفسي لمشاعر وإحياءات الشخصيات،

1 - ينظر سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 84-85.

حين نراها تورد غالبا فوائح كثيرة كذكر عرضي لاحمرار الوجنتين أو لارتباك أو رعشة تتناب الشخصية، حيث لا يمكن للقارئ فهمها بصفة قطعية إلا عند ربطها ببعضها وبسير الأحداث المنبئ بنمو الحب في كيان الشخصية.

ويعرف جنيت هذه الفوائح بكونها «عكس الإنباء، فهي ليست مبدئيا في المكان الذي تحتله من النص إلا كبذرة بلا معنى نكاد لا نحسّ بها، ولا تعرف قيمتها كبذرة إلا فيما بعد وبصفة استذكارية»¹.

وتعدّ الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستباقي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للقصة ككل، حيث تأتي وظيفيا بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو للتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات أو للإعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات والأحداث ككل.

كما تأتي لسدّ ثغرة حكاية مسبقة الحدوث لتعوض عن حذف أو نقصانات مقبلة، وهي ما يسميها جنيت بالسوابق التكميلية أو المتممة تمييزا لها عن السوابق المكزرة التي تلعب دور إنباء أو فاتحة لما سيأتي من أحداث، وتسهم في خلق حال من التوقع والانتظار لدى القارئ أثناء قراءة النص، وأحيانا قبل قراءة النص من خلال العنوان الذي يكشف بطريقة استباقية عن طابع الحكاية.

بنية الاستباقات عند غسان كنفاني:

يكتسي الاستشراف غالبا في الأعمال الروائية بنوع من المحدودية إذا ما قورن بسابقه الاسترجاع، فهو في التقاليد السردية أقل تواترا منه لعدم انسجامه مع المتخيل التقليدي لسارد عليه أن يبدو وكأنه يكتشف القصة قليلا أو كثيرا منها في الوقت الذي يحكيها فيه¹.

وهو عبارة عن عملية قص الأحداث المستقبلية السابقة لأوانها والممكنة الوقوع، أو هو - ببساطة - مجموع التطلعات والأحلام والتنبؤات والرؤى والمشاريع التي تخص الشخصيات، وعلى العموم تكون الاستشرافات في الرواية قليلة بمقابل الاسترجاع، ولعلّ مبرّر ذلك - بالإضافة إلى الموروث الحكائي الغربي - أنه إذا كان الاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي يؤدي إلى تعميق رؤية القارئ لأبعاد الشخصيات لتصبح مكتملة وناضجة؛ فإن الاستباق يقتل عنصر التشويق لأن القارئ هنا يسبق وقوع الحدث منهيًا بذلك السؤال التقليدي المهم الذي يحكم عالم الرواية بما فيه من أحداث وشخصيات وهو "ثم ماذا؟"².

وفي روايات كنفاني لم يختلف الأمر كثيرا عن هذا الرأي، ليس في عدد مرّات ورود الاستباق وحسب ولكن في حجمه وسعته أيضا بالقياس إلى الاسترجاع الذي كان يغطي في كل مرة مساحات نصية واسعة. ورغم ذلك فقد أمكننا رصد العديد من الاستباقات - وإن اتّسمت بضمور وحداتها - التي وظّفت بأشكال مختلفة بحسب اختلاف الروايات ومضامينها، حيث إن لكلّ رواية خصوصيتها. لهذا رأينا الاستباق مثلا ينحسر في (عائد إلى حيفا) ويمتدّ في (رجال في الشمس)

1 - المرجع السابق، ص76.

2 - إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزمني والمكاني لرواية الحواف، ص312.

بحكم أن شخصيات الرواية الأولى تعيش الماضي وتتشد العودة إليه بينما هجرته شخصيات الرواية الثانية وراحت تتطّلع نحو التغيير والمستقبل على أرض أخرى.

والاستباق مثل الاسترجاع ينقسم إلى عدّة أنواع (داخلي، خارجي، ذاتي موضوعي) وأشكال (إعلان، فواتح) ويؤدي وظائف وأدوار ممّا يسهم في إتمام العمل الروائي، إلا أنّ توظيفه عند كنفاني قد جاء مختلفاً عن الاسترجاع، فإذا كان هذا الأخير قد جاء في رواياتنا السابقة متماثلاً ومورّعا فيها بحسب النوع والمحرّك والوظيفة؛ فإن الاستباق قد اختلف نوعاً وشكلاً ووظيفة من رواية لأخرى بالاحتكام في ذلك إلى مضمونها وطبيعتها خصوصاً.. لهذا ارتأينا مغايرة المنهج هنا، فبدل أن نصنّفه وفق تقسيماته النظرية صنّفناه حسب كل رواية حتى تكون نظرتنا هنا أشمل وأدقّ.

1- الاستباق في رجال في الشمس:

في هذا النص يدخل الاستشراف ك تقنية رئيسة تنوّعت أشكالها وتعدّدت وظائفها، فمنذ البداية يطالعنا كنفاني بحزمة من الاستباقات التي جاءت هنا كمحرّك حقيقي للأحداث، كاشفة في الوقت نفسه عمّا انطوت عليه الشخصيات من أحلام وطموحات وما خبّأته الأيام القادمة من وقائع وتفاصيل، منها ما تحقّق ومنها ما خاب ومنها ما كان مغلوّطاً أو كاذباً من الأساس.

ولأن (رجال في الشمس) رواية مكوّنة من سبعة فصول رأينا الاستباق يختلف فيها عدداً وشكلاً ونوعاً وتحقّقاً بحسب اختلاف هذه الفصول. ففي الفصول الثلاثة الأولى التي حملت عناوين لها أسماء الشخصيات الرئيسية (أبو قيس، أسعد، مروان)؛ خصّص السارد لكل واحد منها استباقاتها التي لم يكن بإمكانها التقاطع مع استباقات أخرى إلّا بعد توخّد مسار الحكاية والتحام طرق الشخصيات مع بعضها بداية من الفصل الرابع "الصفقة" والانطلاق في طريق واحدة.

فالفصل الأول "أبو قيس" كانت كل استباقاته تحيل إلى هذه الشخصية كاشفة عن أحلامه وآماله في مستقبل أحسن حالا من حاضره الذي دفعه إلى الرحيل في مغامرة غير مأمونة العواقب، ورغم ذلك فإنه راح في كثير من المرات يستشرف مستقبله ببعض من التناول تارة «سيكون بوسعنا أن نعلم قيس.. وقد نشترى عرق زيتون أو اثنين.. وربما نبني غرفة في مكان ما»¹، والخوف والتوجس تارة أخرى الطريق «الطريق طويلة وأنا رجل عجوز ليس بوسعي أن أسير كما سرتهم أنتم.. قد أموت..»².

أما أسعد في الفصل الثاني الذي تجاوزت استباقاته استباقات أبي قيس لأنه يعلم أكثر من غيره - في الرواية - عن تفاصيل التهريب وخدع المهربين وحيلهم؛ فقد اقتصر في أغلبها على حيثيات الرحلة التي ينوي القيام بها نحو الكويت، متوقعاً في كل مرة يفاوض فيها مهرباً أشياء بناءً على ما حصل له في الماضي «خمسة عشر ديناراً سأدفعها لك ولكن بعد أن نصل... لأن الدليل الذي سترسلونه سوف يهرب... سأسلمك النقود حالما تجهز الرحلة تماماً»³.

وثالث الشخصيات وأصغرهما مروان، الذي لم تتجاوز الاستباقات عنده بضعة أحلام لطفل صغير لن تكون طموحاته أكبر من الذي عاشه، فمروان كان يتمنى في البداية بعد كل مرة ينتهي فيها من مشاهدة فيلم سينمائي بأن يكون «في المستقبل واحداً من أولئك الذي يصرفون حياتهم لحظة إثر لحظة بامتلاء وتنوع مثيرين..»⁴، ثم وقبل شهرين فقط حين كان لا يزال في المدرسة «كان يريد أن يصبح طبيباً»⁵ وبعد أن تلاشى كل شيء وتخلّى شقيقه ووالده عنه وعن أمه وأخوته

1 - رجال في الشمس، ص 48-49.

2 - نفسه، ص 48.

3 - نفسه، ص 53 و 62.

4 - نفسه، ص 74.

5 - نفسه، ص 75.

الصغار صار كل حلمه أن «يرسل كل قرش يحصله إلى أمه، سوف يغرقها ويغرق أخوته بالخير حتى يجعل من كوخ الطين جنة إلهية.. ويجعل أباه يأكل أصابعه ندماً»¹.

وفي الفصل الرابع وما يليه من فصول تجتمع الشخصيات السابقة بأبي الخيزران ليجعل السارد كل استباق وارد في هذا الجزء من الرواية مرتبطاً به ومحلياً عليه، ولكن في مقاطع قليلة تتخلل السرد تهيئة لنهاية الأحداث وتحقيقاً أو تكذيباً لما سبق من استشرافات. هذه الأخيرة التي جاءت متنوعة من حيث الشكل، منها ما هو خارجي فكثيراً ما كان السارد يستشرّف أحداثاً يكون وقوعها في المستقبل متجاوزاً نهاية الحكى الابتدائي، مثل هذا المقطع: «أتعجبك هذه الحياة هنا؟ لقد مرّت عشر سنوات وأنت تعيش كالشحاذ.. حرام! ابنك قيس متى سيعود للمدرسة؟ وغداً سوف يكبر الآخر.. كيف ستنظر إليه وأنت لم..»² والذي يحمل توقعات مستقبلية بعيدة المدى لعائلة أبي قيس تتجاوز الحدود السردية للرواية. ومنها ما لا يتجاوزها ويبقى داخل الحقل الزمني للأحداث الحاضرة ويسمى استباقاً داخلياً، وهو سير إلى الأمام يشير إلى وقائع قد تحدث فيما بعد. من ذلك قول أسعد أثناء الرحلة «سوف يأتي دور العجوز أخيراً ليستظلّ هنا.. ولكن لا بأس على أي حال فإن الشمس تبقى محتملة الآن.. أما عند الظهيرة فسيكون حظ العجوز حسناً..»³.

إلا أن الاستباق لا يأتي دائماً بمثل هذا الوضوح والصراحة، فأحياناً يكون فاتحة أو ما يسمّيها جنيت طليعة وهي خلافاً للإعلان ليست في مكانها من النص مبدئياً إلا كبذرة غير دالة، بل خفية لا تُعرّف قيمتها البذرية إلا فيما بعد وبكيفية استعادية⁴. مثالها: «ارتقى أبو الخيزران الدرج مسرعاً واتجه إلى الغرفة الثالثة إلى اليمين، وفور أن فتح الباب ودخل أحسّ نتيجة

1 - رجال في الشمس، ص 85.

2 - نفسه، ص 47.

3 - نفسه، ص 105.

4 - جنيت، جيران: خطاب الحكاية، ص 84.

للنظرات التي انصبّت عليه من قبل الموظفين أنّ شينا ما سوف يحدث»¹، حيث لم يطل بنا الوقت كثيرا لنعرف دلالة هذه البذرة الاستباقية حين تمكّن موظفو الحدود من تعطيل أبي الخيزران عن رجعه إلى رفاقه ومن ثمّ اختناقم جميعا في الخزان.

أما لما تخالف الاستشرافات هذه الصورة وتأتي في شكل إعلان أو إنباء فإنها تنقسم بدورها إلى إعلانات محققة، غير محققة، أو مغلوطة. وما يلاحظ على استباقات هذه الرواية هو التزام السارد بالوفاء بها بداية من الفصل الرابع وما بعد، ففي هذه المرحلة من الرواية اجتمعت الشخصيات وانطلقت في رحلتها إلى الكويت لذا رأينا أغلب الاستباقات هنا تختصّ بتفاصيل الطريق وجزئيات السفر وخاصة بأبي الخيزران باعتباره الفاعل الحقيقي في أحداث هذه المرحلة، وبالخزان الذي احتوى الشخصيات وكلّ تطلعاتها. منها: «سيكون الطقس كالآخرة هناك في الداخل... سوف تعرفون كأنكم في المقلّى... بعد قليل سيصبح الخزان من الداخل فرنا حقيقيا... إننا على وشك الاختناق...»² وهي كلها استباقات محققة لواقعيتها من جهة ولدورها الذي اضطلعت به في بناء خاتمة الأحداث من جهة ثانية، كما تميزت كذلك بالإيجاز والعفوية وتخلّلها لحوار الشخصيات مع بعضها.

أمّا الاستباقات التي لم يلتزم السارد بالوفاء بها فهي التي تركزت في بداية الرواية أي في الفصول الثلاثة الأولى، والتي ارتبطت عموما بأحلام (أبي قيس، أسعد، مروان) في الوصول إلى الكويت وتحقيق ما عجزوا عنه في أرضهم بفلسطين. وعليه يمكننا القول إنّ الاستشرافات الحقيقية التي وفي السارد بها - وجاءت بمثابة إعلان - كانت في الفصول الأخيرة من الرواية بعكس تلك الكاذبة التي تركزت في بدايتها بغية التمهيد للأحداث، وقد يعود السبب في ذلك إلى أن السارد أراد

1 - رجال في الشمس، ص135.

2 - نفسه، ص114-117.

في البدء تشويق المخاطب إلى إمكانية تحقق هذه التوقعات ومع دنو النهاية لم يعد هناك مسوغ للاستشرافات الكاذبة نظرا لاقتراب لحظة التتوير التي ستكشف للمتلقى مدى التزام السارد بتحقيقها.

وما يلاحظ أيضا على استباقات رجال في الشمس أنها كلها استباقات ذاتية، حيث لم نر السارد يتدخل للإفصاح عما تحلم به شخصياته أو تطمح إليه أو حتى تتوقعه، بل تركها تأتي في تلقائية وعفوية تناسب تفكير الشخصية وتكوينها الثقافي وبيئتها المحلية، ولهذا رأينا هذه التقنية تأتي في الغالب متزامنة مع تقنية الحوار مما يؤكد ما ذهب إليه جنيت من أن «الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى»¹.

2- الاستباق في ما تبقى لكم:

يتولّى السرد في (ما تبقى لكم) كلّ من حامد، مريم، الصحراء بالإضافة إلى بعض التداخلات من زكريا والتي لم تتجاوز بضعة حوارات خارجية مع حامد ثم مع مريم²، وبالتالي فإن استباقات الرواية ستأتي مرتبطة بهذه الشخصيات أساسا.. بداية بحامد الذي راح يستبق موعد ذهابه «سأذهب إلى الأردن عن طريق الصحراء»³ ولأنه استباق استرجاعي فإننا نعلم مسبقا بتحقيقه، وفي هذا الخصوص يتساءل جنيت: هل هي إعلانات استعدادية؟ أو تذكيرات استشرافية؟ عندما يصير الوراء أمام والمقدمة مؤخرة يصبح تحديد اتجاه السير مهمة صعبة⁴، خاصة مع رواية أعلنت منذ البدء عن تلاعب كبير بالزمن. ليحقق الاستشراف هنا نوعا من الانطلاق أو القفز إلى الأمام لإبداء أمور أو تمّتي وقوعها، فيصير عندئذ تقنية سردية متعلّقة بقلب النظام الزمني

1 - جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص76.

2 - لأنّ استباقات الشخصيات الأخرى تأتي في شكل حوارات داخلية.

3 - ما تبقى لكم، ص165.

4 - جنيت، جيرار، مرجع سابق، ص90.

للأحداث في الرواية عن طريق تقديم أحداث تخمينية - أو مؤكدة الوقوع - على أحداث سابقة عبر فواتح وإعلانات تتحقق تارة وتخيب تارة أخرى..

فمن الفواتح التي تدخل كوسيلة مساعدة لكشف الأحداث الآتية ولكن بطريقة خفية لا يمكن فهمها في حينها؛ تساؤل مريم عن زكريا لما رآته لأول مرة: «ما اسمه؟ زكريا.. من أين تعرفه؟ زميلي في مدرسة المعسكر.. صديقك؟ كلاً..»¹ حيث نستشف هنا إلحاحا مستترا من مريم لمعرفة هذا الرجل وتمنياً مضمراً لإمكانية حدوث أي شيء معه، وهي التي كانت مهتأة لأي طارئ من هذا النوع. إلا أن ورود هذه الفاتحة ضمن ثانيا الاسترجاع أفقدها كل تشويق أو تخمين ممكن.

مثالها أيضاً وصف حامد للساعة التي اشتراها: «ساعة حائط ولكنها تشبه نعشا صغيراً»².. فاختيار هذه اللفظة "النعش" لم يكن اعتباطياً بل استباقياً، كما أن قراءتها لأول وهلة لا يمكن أن تفصح عن مغزاها إلا أن الأحداث التي جاءت بعدها جعلتنا نرى ذلك الرابط الخفي بين الساعة والموت، الساعة التي كانت شاهداً على موت الخالة ثم موت زكريا، وعلى الانتظار القاتل - من طرف مريم خاصة - والذي أسهمت في تجسيده وهي تتحرك دقة دقة كمسامير في نعش خشبي.

أما الاستباقات الأخرى - وخاصة تلك الخارجية - فقد جاءت مرتبطة بحالة من التوجس والخوف وتوقع حدوث مكروه... مشكّلة نوعاً من الرؤية الاستكشافية عبر تنبؤات سردية قائمة على الحس أو المعرفة المسبقة، وهنا تكثر توقعات مريم الاستشرافية وهي تتخيل ما سيقوله الناس عنها أو ما سيفعله بها حامد لحظة اكتشافه لعلاقتها بزكريا وحملها منه.. «حامد سيدبحني لو عرف.. وتحت السنة الناس سأعك صباح مساء: هذه هي التي سرقت زوج فتحية... وسيقولون: كاد

1 - ما تبقى لكم، ص173.

2 - نفسه، ص170.

أخوها يجنّ فهرب بعاره.. لقد وضعت ولدها الأول منه بعد خمسة شهور من الزواج فقط، يا للعار..»¹.

حيث إنّ ما يحفّز ظهور مثل هذه التنبؤات عندها هو خوفها من العادات المتوارثة ومعرفتها بتركيبية المجتمع الشرقي، وحتى وإن لم تتحقّق فعلياً فإنها تعمل على تعزيز قوّة الألم النفسي الذي تشعر به الشخصية والمنبعث من مدى خوفها من زمن المستقبل.

والذي يسجّل هنا أيضاً هو أنّ السارد قد أولى عنايته للاستشراف لذا لم يقتصر توظيفه على الحوار الخارجي أو على تلك الومضات المحدودة والموجزة، بل لقد كان كل التركيز يقع - من أجل إبرازه أكثر - على الحوار الداخلي وعلى الغوص في البنية السردية للرواية محدثاً تمازجاً بين الأزمنة والمفارقات (الاسترجاع والاستباق)، التي تعمل على تعقيد الأمر وإرباك أفكارنا المطمئنة - كما يقول جنيت - عن الاستعادة والاستشراف.. هذا الأخير الذي لم يف به السارد في كلّ مرّة، فإذا انطلقنا من فكرة أنّ الاستباق وسيلة لتحفيز القارئ على المساهمة في بناء السرد من خلال فعل التوقع أو التخمين؛ إلّا أنّ ذلك لا يعني بالضرورة إصابة هذه التوقعات في كلّ الأحوال لأنه قد يقع ضحية ما يسمّيه جنيت بالإعلانات المسبقة الخادعة، التي كثيراً ما تذهب بأفكارنا وتخيلاتنا نحو أحداث ونهايات لا تطابق عموماً ما حدّده الكاتب لعمله.. ومثاله هنا علاقة مريم بـزكريا وأخيها الذي ما إن غادر حتى راحت ترى في زوجها أهمّ وكلّ ما تبقى لها ممّا يشي مبدئياً بنوع من النهاية المسبقة التي بدأنا - كقرّاء - نتوهّمها وهي تعلق مريم بزوجها أكثر خاصة بعد فراق أخيها، إلّا أنّ الخاتمة الحقيقية تأتي مفاجئة خاصة إذا قيسَت بتركيبية الشخصيات الفاعلة.. فـمريم التي انتظرت خمساً وثلاثين عاماً ثمّ انتهكت شرفها من أجل الحصول على رجل فاجأت في الأخير -

ربما - نفسها أولا وزوجها ثانيا والقارئ ثالثا بقتلها لزكريا، مما جعلها عمليا لا تختلف كثيرا عن حامد الذي قرّر المقاومة في مكان آخر، على خلاف ما كانت الرواية تحاول إقناعنا به عن شجاعة حامد وقوته وضعف مريم واستسلامها.

ملاحظة أخرى أيضا يمكننا إدراجها هنا، وهي أنّ أغلب الاستباقات التي تحقّقت كانت بالأساس منتمية زمنيا إلى الماضي ومتعلّقة خاصة بزواج مريم ورحيل حامد، أمّا ما خاب منها فما كان متعلّقا بهواجس زكريا: «لن تعلمي أبدا عن وصوله.. ولو كتب لك فالرسالة ستصل بعد خمسة أيام.. أنتِ لن تظمنني تماما إلى وصوله إلّا إذا كتب لك.. وأنا اعتقد أنّه لن يكتب لك، فهو حين غادر غرة أراد أن يهرب منك فلماذا يكتب لك إذا؟ وإذا لم يكتب لك إلى الأبد فإنه بالنسبة لك لن يصل إلى الأبد»¹، وتوقعات الصحراء: «ولكنني اعتقدت لوهلة أنّه لن يستمرّ أيضا، وأنّه سيظلّ مغروسا هنا ينبض وحده في العراء إلى أن يموت واقفا... وسوف يضحي هيكلا مقدّدا بالشمس والرمل إلى الأبد...»².

3- الاستباق في عائد إلى حيفا:

في هذه الرواية لم يدخل الاستباق بذات الفعلية التي كان عليها الاسترجاع ولا عبر نفس المساحات التي استعيد فيها الماضي بكثير من التفصيل في الوقائع والتواريخ؛ بل اقتصر فقط على بعض الحوارات القليلة والمتباعد بين الشخصيات في شكل عفوي وتلقائي لا يرقى لأن يشكل نسقا سرديا ولا تقنية رئيسة قد تعمل على قلب موازين الأزمنة وترتيبها.

1 - ما تبقى لكم، ص192.

2 - نفسه، ص195-202.

وقد تراوح بين استباق داخلي وخارجي، حيث تركّزت الاستباقات الداخلية في النصف الأوّل من الرواية بدايةً من إعلان سعيد عن قرار زيارته لحيفا مع زوجته، وهو استباق يندرج زمنياً في خانة الماضي بناءً على وروده ضمن الاسترجاع، ولهذا فإنّ القارئ هنا ليس بحاجة إلى انتظار التحقق من عدمه لأنّه يعلم بوقوعه سلفاً بالقياس إلى اللحظة التي ذكر فيها والتي تأتي بعد انطلاق رحلة الزيارة فعلياً وتذكّر سعيد لذلك عبر إنباء صريح ومحدّد في بداية هذا المقطع: «لنذهب غداً إلى حيفا نتفرّج عليها على الأقل، وقد نمرّ قرب بيتنا هناك، أنا أعرف أنّهم سيصدرون قريباً قراراً يمنع ذلك فحساباتهم لم تكن صحيحة»¹ أمّا نهايته فقد حملت توقّعاً خارجياً مفتوحاً.

يضاف إلى ذلك أنّ أكثر الاستباقات هنا محقّقة وهي لم تكن تمثّل بالنسبة للشخصيات أحلاماً ولا طموحات، بل كانت تعكس حالة من الحسّ والشعور القبلي لديهم بالنظر إلى الظروف المحيطة بهم والتي تجعل الشخصية تميل إلى تصديق أو توقّع شيء على حساب الآخر. كما فعلت ميريّام مع سعيد وصفية لحظة استقبالهما: «كنت أقول كل يوم إنكما ستأتيان لا شك»² مبرّرة اعتقادها ذلك بقولها «من الصور.. من الطريقة التي وقفتما بها أمام الباب.. والصحيح أنّه منذ انتهت الحرب جاء الكثيرون إلى هنا وأخذوا ينظرون إلى البيوت ويدخلونها»³.

إنّ هذا النوع من الاستباق يستثمر ما هو موجود على أرض الواقع وينبني على تفاصيله، كما أنّه قد يميل إلى التغيّر من لحظة إلى أخرى أو من موقف لآخر وحتى من شخصية لأخرى، مثاله موقف سعيد الاستشرافي لردة فعل ابنهم لحظة يلقونه «إنه ينكرنا ألا ينتابك هذا الشعور؟

1 - عائد إلى حيفا، ص360.

2 - نفسه، ص366.

3 - نفسه، ص366.

إِنِّي أَعْتَقِدُ أَنَّ الْأَمْرَ نَفْسَهُ سَيَحْدُثُ مَعَ خُلْدُونٍ.. وَسَتَرَيْنِ»¹، حيث إنَّ ما جعله يصل إلى ذلك - خاصةً وأنَّه لم يعلنه من البداية وإلاَّ لما وافق على الزيارة - هو تسجيله لكلَّ اللحظات السابقة التي مرَّت عليه وما حملته من أحاسيس معها منذ لحظة الاحتكاك الأولى بشوارع حيفا ثم بأركان البيت ممَّا يرجَّح كَفَّةَ حملة لتوقعات أخرى من قبل دفعته إلى الموافقة على طلب زوجته في العودة، هذه الأخيرة التي خالفته في توقُّعه نظراً لاحتكامها إلى عاطفتها كأَم فقط: «وَأَنَا وَاثِقَةٌ أَنَّ خُلْدُونٍ سَيَخْتَارُ وَالِدِيهِ الْحَقِيقِيِّينَ.. لَا يُمْكِنُ أَنْ يَتَنَكَّرَ لِنَدَاءِ الدَّمِ وَاللَّحْمِ»² ولهذا خاب استباقها وصدق استباق زوجها.

وبعد لحظة اللقاء راحت تتغيَّر أشياء كثيرة من الرواية على مستوى الشخصيات والأحداث والزمان، وبالرغم من اقترابنا من النهاية التي يفترض بها أن تكون ساعة الحقيقة التي يصدق فيها الاستشراف أو يخيب؛ إلاَّ أنَّنا شهدنا تحوُّلاً في جميع الاستباقات التي راحت تتجاوز جميعها لحظة الحكي الأخيرة، كما أنها صارت متعلِّقة بالأب والابن فقط حين بدأ كلَّ واحد منهما باستشراف مستقبل هذه اللحظة وما سبقها من لحظات أو سنوات امتدَّت إلى عشرين سنة خلت وكانت سبب هذا الوضع ككلَّ.. منه قول دوف: «إِنِّي فِي قُوَاتِ الْإِحْتِيَاظِ الْآنَ، لَمْ يَقْدِرْ لِي خَوْضُ مَعْرَكَةٍ مُبَاشِرَةٍ إِلَى الْآنَ لِأَصْفَ لَكَ شَعُورِي، وَلَكِنْ رِيْمَا فِي الْمُسْتَقْبَلِ أُسْتَطِيعُ أَنْ أُؤَكِّدَ لَكَ مُجَدِّدًا مَا سَأَقُولُهُ الْآنَ: إِنِّي أَنْتَمِي إِلَى هُنَا وَهَذِهِ السَّيِّدَةُ هِيَ أُمِّي وَأَنْتُمَا لَا أَعْرِفُكُمَا وَلَا أَشْعُرُ إِزَاعَكُمَا بِأَيِّ

1 - عائد إلى حيفا، ص385.

2 - نفسه، ص384.

شعور خاص..»¹ ، وردّ سعيد الاستباقي أيضا: «لا حاجة لتصف لي شعورك فيما بعد، فقد تكون معركتك الأولى مع فدائي اسمه خالد، وخالد هو ابني..»².

ولعلّ ما يبرّر لجوء الكاتب هنا إلى الاستباق الخارجي هو محاولته إعطاء فرصة أخرى لتصحيح هذا الوضع، وكذا تأكيد على ديمومة الحلم - حتى وإن كان بعيدا - لدى شخصيات عالمه الروائي وخاصة لدى العنصر الفلسطيني، فرغم قساوة الموقف إلا أنّ الشخصية الفلسطينية لم تستلم لذلك وراحت تأمل في معركة تنهي وجودا يهوديا أضحي «كمهزلة محزنة ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح»³.

4- الاستباق في أم سعد:

نحت الاستشرافات في هذه الرواية منحى آخر يختلف عما سبق من روايات على الرغم من انتمائها للمرحلة التاريخية نفسها، ونظرا لكونها رواية الفعل لا القول رأينا الاستشرافات بها قليلة من حيث العدد قصيرة من حيث التركيب، وإن كان هذا راجع أساسا إلى طبيعة الاستباق نفسها التي تأتي دائما على شكل إضاءات ومضات سريعة، إلا أنّ أكثر ما ميّزها هو تحقّق أغلبها وقد جاءت مرتبطة بأم سعد الشخصية الرئيسة هنا ويتفاصيل الحياة التي تعيشها هي وكلّ الطبقة البسيطة من الشعب الفلسطيني.

أمّا إذا ألقينا نظرة فاحصة على طبيعة هذه الاستباقيات فإننا لن نجد لها حاملا لأية أحلام أو أفعال مستقبلية تتجاوز المدى الزمني لنهاية الحكّي الابتدائي، ولهذا لم تكن تشكّل الاستباقيات الخارجية منها إلا نسبة ضئيلة جدًا تركّزت في يقين أم سعد من غصن الدالية.. «سأزرعه لك على

1 - عائد إلى حيفا، ص402.

2 - نفسه، ص402.

3 - نفسه، ص387.

الباب وفي أعوام قليلة تأكل عنباً... سأزرعه وسترى كيف يعطي عنباً»¹ ورغم أنه استباق خارجي إلا أنه قد حَقَّق جزءاً منه في نهاية الرواية حين برعت الدالية فعلاً.

وعلى هذه الشاكلة كانت أم سعد تطلق استباقاتها في ما يشبه النبوءة التي تتجسّد دائماً نظراً لواقعيتها أولاً، فهي لم تكن تستشرف مستقبلاً مثالياً يصعب أو يستحيل تحقيقه؛ ولمعرفتها الثاقبة ثانياً بما كان يدور حولها.. من ذلك تنبؤها بعودة المختار خائباً والتحاق ابنها سعد بالمقاومين: «أتعرف سيعود المختار في الليل ويقول لي ابنك ولد شقي أخرجته من الحبس فهرب مني نحو الجبل وقطع الحدود»² لأنها تعرف مسبقاً أنّ «سعد سيخرج من الحبس، الحبس كله»³. وهي استباقات داخلية قصيرة المدى التزم السارد بالوفاء بها سريعاً حيث لم تبتعد المسافة كثيراً بين الإعلان والتحقيق.

إلا أنّ هناك استباقات أخرى كان السارد يتجاوزها ولا يعود إليها لا تأكيداً ولا نفيّاً نظراً لاعتماده على قدرة السياق في توضيحها وإفهامنا، ولأنها كذلك تفاصيل عارضة لم تكن لتشكل أيّ تأثير على مسار الأحداث. من ذلك قول السارد لأم سعد: «أنت تشعرين بالتعاسة لأنك تعرفين بأنّ المطر سيستمرّ طوال النهار، وستعملين في جرف الوحل طوال الليل»⁴ وقولها هي للمرأة اللبنانية: «غدا صباحاً قولي للخوaja إنّ أم سعد سامحتني بالأجرة»⁵.

بالإضافة إلى بعض الاستباقات المغلوطة التي تعمل على خداع القارئ والتوجّه به نحو منحنى آخر من التخمين والترقب، من ذلك استباق أم سعد للحظة خروج ابنها من السجن بين

1 - أم سعد، ص 249-253

2 - نفسه، ص 251.

3 - نفسه، ص 256.

4 - نفسه، ص 271.

5 - نفسه، ص 318.

العودة للبيت أو الانضمام للمقاتلين - الأمر الذي كانت تتمناه - «إذا عاد سعد إلى البيت الليلة، إذا عاد فلن أستطيع تناول الطعام»¹ حيث إنَّ لهذه الاستشرافات أهميتها في التمهيد للأحداث وكشف نفسية الشخصيات المهمة في الرواية وكذا طريقة تفكيرها وسقف أحلامها وطموحاتها، والكاتب في هذا النوع من الاستباق غير مجبر على تحقيقه لأنه يعدّ فقط تمهيدا لما سيأتي من أحداث وأفعال تقوم بها شخصيات منجبة في النص السردى، ويساعد في ذلك بعض الفوائح التي تعمل على إزاحة الغموض عنها خاصة في أول ظهور لها، كما فعلت زوجة السارد (لأن السارد من شخصيات الرواية) وهي ترى أم سعد قادمة للمرة الأولى بعد نهاية الحرب بالنسبة لها ولزوجها وفي الرواية ككلّ بالنسبة للقارئ حين راحت تتساءل عن ردود فعلها بعد الهزيمة: «تراها ماذا ستقول الآن؟ لماذا تجيء وكأنها تريد أن تبصق في وجوهنا؟»².

— وظائف الاستباق عند كنفاني:

يأتي الاستباق في النص الروائي عموماً كتقنية سردية تسهم - مثل الاسترجاع - في تشكيل السيفيساء الزمنية له رغم اختلافهما من حيث البنى والوظائف، فإذا كان الاسترجاع يميل أكثر إلى ملء الفجوات والمساحات الشاغرة التي تجاوزها السرد في حينها فتظلّ محلّ تساؤل وتشكيك؛ فإنّ الاستباق يهدف بالدرجة الأولى إلى التمهيد والإعلان عمّا سيأتي من خلال خلق أفق للانتظار والترقب وكذا التوقع والتخمين.

وهذا ما قصد إليه كنفاني في (عائد إلى حيفا) مع كلّ من سعيد وصفية حين راح كلّ واحد منها يستيق لحظة اللقاء مع ابنهما الضائع بين تفاؤل أم ومثاليته وتشاؤم الأب وواقعيته، بصورة

1 - أم سعد، ص252.

2 - نفسه، ص246.

تجعل القارئ هو الآخر في حالة أخذ وردّ لما سيحدث فعلا. فلو كان السارد هنا يهدف إلى الكشف صراحة عما سيحدث في لحظة لاحقة لاكتفى باستباق واحد يعلن فيه عن ذلك تاركاً القارئ في حال انتظار فقط، ولكنه احتاج إلى استباقين أحدهما يعاكس الآخر لكي يتمكّن من إشاعة جوّ من الترقّب والتشكيك.

كما قد يكون الغرض من تقديم الأحداث السابقة لأوانها تهيئة القارئ لما سيقع في المستقبل دون الكشف تماما عن تفاصيل هذه الأحداث، وهذا ما كان مع أبي قيس في (رجال في الشمس) حين أعلن أنّ رحلتهم إلى الكويت «مغامرة غير مأمونة العواقب.. قد أموت»¹ ومع أسعد الذي برّر ذلك بـ: «لأنّ الدليل الذي سترسلونه معنا سوف يهرب»² وهو استباق يدخل في إعداد المتلقي نفسيا لما سيصيب الرفاق في طريقهم نحو الكويت، ولكن من دون أي كشف فعلي أو صريح.

إلا أنّ الراوي قد يقصد في موقع آخر من الاستباق إلى الإعلان عن حدث ما سيقع في المستقبل أو الإشارة إليه إشارة صريحة وكأنه ينبئ به، ففي (أم سعد) كثرت الإنباءات والإشارات الصريحة لما سيحدث لاحقا كما في ها المثال: «سيهديك غدا سيارة.. يعني إنه سينسف سيارة»³ وأيضاً: «سيرجع بعد أن يلتئم جرحه»⁴.

غير أن الاستباق غالبا ما يأتي في الرواية الحديثة ليخيّب انتظار المتلقي حين «لا تنطبق السابقة بما سيحدث فعلا في بقية الرواية، فلا تكون بذلك لتهيئة نفسية القارئ وإنما تكون شبه

1 - رجال في الشمس، ص 47-48.

2 - نفسه، ص 53.

3 - أم سعد، ص 272-273.

4 - نفسه، ص 287.

تلاعب بأحاسيسه وحده الشخصي، فتنتهي الرواية مثلاً بموت البطل فيما كان القارئ يتوقع زواجه، ومن هذا المنظور فإن منطق السابقة معاكس لمنطق الرواية عموماً أي أن الأحداث لا ترد لتأكيد سير الحكاية وإنما لعرقلتها وتغيير مجراها الأولي¹. مثل هذا الغرض جاء في هذه السلسلة من الاستباقات في (رجال في الشمس) على لسان أبي الخيزران: «غدا حين تصل إلى الكويت ستذكرني بالخير وتقول: كان أبو الخيزران يحكي الصحيح، ثم تحمد ربك ألف مرة لأنني أنقذتك من أظافر الرجل السمين... سنستريح كثيراً بعد أن نصل.. سوف أقيم لكم حفلة غداء رائعة حين نصل.. سأذبح دجاجتين.. هيا بنا سبع دقائق على الأكثر وأفتح لكم الباب...»²، والتي جاءت قبل نهاية الرواية بقليل مما يشي بتوفيق مبدئي للشخصيات في رحلتهم ولم يبق أمامهم إلا عقبة الدقائق السبع في الخزان.. إلا أن مجرى الأحداث بعد ذلك يتغير بطريقة مفاجئة ومفجعة بموت الجميع اختناقاً.

وقد يأتي الاستباق أيضاً في شكل إشارات وإحياءات ورموز تجعل القارئ يشعر بأن ما يحدث في داخل النص من تطوّر للأحداث لا يخضع للصدفة ولا للاعتباطية، بل إنّ السارد في النص يتقصّد حدوثه ويسعى لبلورته والوصول إليه في النهاية.. من ذلك تهديدات زكريا لمريم بالفضيحة والطلاق إن هي احتفظت بجنينها، فهذه الاستباقات ساهمت في بناء خاتمة الرواية وعجلت بفعل لم يكن في الحسبان لولا ما سبقه من تمهيدات واستشرافات أمكنها إدخال القارئ في قلب الحكيم، وكذا إثارة انتباهه وتوجيه فكره لمتابعة تطوّر الشخصية والأحداث المرتبطة بها بطريقة تجعله مشاركاً ومساهماً في بناء النص عبر تأويلاته وتساؤلاته.

1 - بسام بركة وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ط1، مكتبة لبنان، 2005، ص108.

2 - رجال في الشمس، ص113-133.

ثانياً – الديمومة:

وهي زاوية أخرى للزمن تعنى بقياس نسبة الزمن الحكائي إلى الزمن القصصي للكشف عن سرعة النص والتغيرات التي قد تطرأ عليه من تعجيل أو تبطئة، هذه السرعة التي حددها جنيت «بالعلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا متراً في الثانية وكذا ثانية في المتر) ومنه ستحدّد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدّة هي مدّة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطول النص المقيس بالسطور والصفحات»¹.

حيث قد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطّي استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات، وبين عدّة أيام قد تذكر في بضعة أسطر وفق إيقاع معيّن تفرضه سلسلة من الحركات التي تعمل على تسريعه أو تبطيئه، إذ لا يمكننا تصوّر وجود حكاية لا تقبل أيّ تغيير في السرعة لاسيما مع ممارسة إبداعية تتعامل انتقائياً مع المدّة الزمنية وفق ما تراه مهماً من فترات أو أحداث، خاصة إذا سلّمنا بأنّ «غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد في ألاّ تحتفظ سوى بالمهم أي ما كان ذا دلالة، وما يمكن أن يحلّ محلّ الباقي لأنه يدلّ عليه وبالتالي تستطيع ترك الباقي في طيّ الكتمان فتطيل الكلام في الأساس وتمرّ مرور الكرام على الثانوي، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدّة التي يستغرقها الحادث وقيّمته المعبرة هي في أكثر الحالات وهم محض»². أو في غاية الصعوبة كما يقرّ بذلك جبرار جنيت، وذلك راجع أساساً إلى افتقار النصوص - غالباً - في بياناتها الصغرى للإشارات الزمنية المساعدة على ذلك³.

1 - جنيت، جبرار: خطاب الحكاية، ص102.

2 - بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ص102.

3 - عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص137.

وللاقترب أكثر من ديمومة النص أو سرعته أو مدى استغراقه بوجهنا **جنيت** إلى دراسة ذلك من خلال الحركات السردية الأربع، التي تؤدي إما إلى تسريع النص عن طريق الحذف والإيجاز أو إلى تبطيئه عبر الوصف والمشهد.

وقبل الشروع في تفصيل الحديث عنها تنظيرا وتطبيقا في روايات **كنفاني** لزم علينا رصد أهم التغيرات في سرعة هذه الروايات، ثم التطرق إلى التقنيات المعتمدة التي أدت إلى هذه النتائج. إلا أنه لابدّ - قبل ذلك - من الاعتراف بصعوبة الوصول إلى مقابلة دقيقة بين المساحة التي شغلها الأحداث زمنيا في الحكاية والمساحة التي غطتها مكانيا في النص، نظرا - أولا - لقلة الأحداث المباشرة التي يمكن رصدها في الروايات الأربع؛ فهي تعتمد على حدث رئيس وجزيئاته التفصيلية التي لا ترقى لأن تمثل حدثا مهما، وثانيا لقلة الإشارات الزمنية - صريحة أو ضمنية - حينما غيابهما أحيانا أخرى. إلا أنه أمكننا في الأخير الوصول - افتراضا - بالاعتماد على نقطة الصفر والمعطيات الزمنية المتاحة إلى تحديد تقريبي للتغيرات الكبرى في السرعة السردية، والتي جاءت كما يلي:

أ. رجال في الشمس:

- لقاء أبي قيس مع المهرب البصراوي دام نصف ساعة¹ وشغل صفحتين.
- لقاء أسعد مع المهرب البصراوي دام ساعة وشغل ثلاث صفحات.
- لقاء مروان مع المهرب البصراوي دام نصف ساعة وشغل صفحتين.
- لقاء الشخصيات الثلاث مع أبي الخيزران دام ساعة أو ساعتين وشغل تسع صفحات.
- الاستعداد للدخول إلى الخزان دام بضع دقائق وشغل ثلاث صفحات ونصف الصفحة.

1 - هذه الفترات الزمنية منها ما تمّ تحديده بدقة اعتمادا على القرائن النصية التي تشير إلى ذلك، ومنها ما كان افتراضا بالقياس إلى قراءتنا، ومنها ما لم يتمّ تحديده نظرا لغياب كلّ ما قد يدلّ عليه.

- الدخول للخزان في المرة الأولى دام ستّ دقائق وشغل ثلاث صفحات.
- الدخول للخزان في المرة الثانية دام واحدا وعشرين دقيقة وشغل ثماني صفحات.
- نهاية الرحلة والوصول إلى الكويت استغرقت نصف اليوم المتبقي وشغلت أحد عشر سطراً.
- التخلّص من الجثث بإلقائها في القمامة دام ساعة أو أكثر قليلا وشغل ثلاث صفحات ونصف الصفحة.

- الماضي دام خمسة عشرة سنة وشغل ثلاثين صفحة.

ب. ما تبقى لكم:

- مقتل الوالد استغرق بعض يوم وشغل ثمانية أسطر.
- سقوط يافا والرحيل عنها دام (٩) وشغل أقل من صفحة واحدة (15 سطرا).
- خيانة زكريا لسالم دام ساعتين أو ثلاث وشغل صفحتين.
- شراء الساعة وتعليقها استغرق بعض يوم وشغل صفحة واحدة.
- مقابلة مريم لزكريا لمرتين خلال أربعة أيام وشغلت عشرة أسطر.
- خيانة مريم مع زكريا لساعة أو أكثر وشغلت صفحة واحدة.
- رحلة حامد في الصحراء استغرقت اثنتي عشرة ساعة وشغلت ثلاثا وعشرين صفحة.
- قتل مريم لزكريا استغرق لحظات وشغل صفحة ونصف الصفحة.
- الماضي دام ستة عشر سنة وشغل ثمانية عشر صفحة.

ج. عائد إلى حيفا:

- أحداث سقوط حيفا دامت ثلاثة أيام وشغلت ثماني صفحات.
- مغادرة حيفا والإقامة في عكا استغرقت (٩) وشغلت ستة أسطر.
- ولادة خالد ثم خالدة خلال عام ونصف وشغلت سطرين.
- التشاور حول زيارة حيفا استغرق أسبوعاً واحداً وشغل أربع صفحات.
- رحلة العودة من رام الله إلى حيفا دامت نصف يوم وشغلت تسع صفحات.
- الوصول إلى البيت والحديث مع أصحابه استغرق نصف يوم وشغل خمسا وعشرين صفحة.

- الماضي امتدّ إلى عشرين سنة وشغل ثمانية وعشرين صفحة.

د. أم سعد:

- الحرب دامت عشرة أيام وشغلت صفحة واحدة ونصف الصفحة.
- انتقال سعد دام (٩) وشغل أربعة أسطر.
- حصار سعد ورفاقه دام خمسة أيام وشغل خمس صفحات.
- عمل أم سعد في العمارة دام شهرا وثلاثة أيام وشغل أربع صفحات.
- الماضي امتدّ إلى أكثر من عشرين سنة وشغل خمس صفحات.

1- الإيجاز: Sommaire

ويسمى أيضا التلخيص والخلاصة والموجز والمجمل، وهو إحدى الآليات الرئيسة التي يتوصل بها إلى تسريع مسار السرد من خلال سرد عدّة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود في بضع فقرات أو صفحات دون تفصيل للأقوال والأعمال¹، مؤديا بذلك دورا هاما يتجلى في المرور على فترات زمنية قد يراها المؤلف غير جديرة باهتمام القارئ، فهو بذلك نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها فتتحول من جزاء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل².

فالإيجاز نسق سردي تصاب فيه الحكاية بنوع من النقص على مستوى النص ومعادلته الزمنية التي حددها جنيت تتمثل في كون زمن النص أقل من زمن الحكاية [ز ن > ز ح]، وهو بعد وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر ونسيج الربط الأمثل في الحكاية الروائية التي يعرف نسقها بتعاقب الموجز والمشهد أساسا، إضافة إلى أن أغلب المقاطع الاستيعادية تنتمي إلى هذا النوع من السرد³.. الذي يؤتى به كخلاصة لحصيلة الماضي أو للمستجدات التي ستطرأ فيجملها الكاتب قبل أو بعد حدوثها، وهو يفيد أيضا في تجنب تكرار بعض الأحداث التي سبقت الإشارة إليها بشكل مفصل.

ويقدم الإيجاز عامة جملة من الوظائف تتمثل في⁴:

-
- 1 - جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص109.
 - 2 - محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، ص109.
 - 3 - جنيت، جيرار، مرجع سابق، ص110.
 - 4 - سيزا قاسم: بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، (د.ط)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص78.

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
- تقديم عام لشخصية جديدة.
- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يَنسَع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
- تقديم الاسترجاع.

بنية الإيجاز عند غسان كنفاني:

الإيجاز - كما سبق - هو كل ذكر للسارد لحدث ما أو مجموعة من الأحداث في زمن نصي يتميز بالقصر والتكثيف، وهو تقنية سردية كثيرا ما كان يعتمد عليها كنفاني خاصة في بدايات رواياته التي تتميز بتقديم مكثف لأحداث استمرت لفترات زمنية طويلة بالماضي، حيث يبدو هذا الأمر أكثر وضوحا في (رجال في الشمس) و(عائد إلى حيفا) مما هو عليه في (ما تبقى لكم) و(أم سعد).

ففي الروايتين الأولى والثانية يبدأ المؤلف بعملية ضغط زمني لعشر سنين في (رجال في الشمس) وعشرين سنة في (عائد إلى حيفا)، ولهذا يتجلى الإيجاز وهو يغطي مساحات واسعة من النص ولكن من غير أن يحافظ على نفس الوتيرة حتى نهاية العمل الروائي، فعند الاقتراب من خاتمة الأحداث ما لبث زمن الحكاية يتساوى تدريجيا مع مساحة النص.

أما في الروايتين الثالثة والرابعة فلا يبدو المعتمد كبيرا على هذه التقنية إلا في نقاط معينة، ولعلنا نبّر ذلك بكون (ما تبقى لكم) من روايات تيار الوعي التي تتمهل عند كلّ لحظة مهما كانت عادية¹. وأمّا (أم سعد) فراوية تحاور آنيا ويوميا مع أحداث قليلة العدد وقصيرة المدى.

ومن المواطن التي برز فيها التلخيص في أعمال كنفاني تلك التي يكون فيها المرور سريعا على فترات زمنية تتسم بالطول، حيث يمكن أن نلاحظ مثل هذا النسق الزمني فيما رواه لنا السارد عن حياة مروان في (رجال في الشمس): «كلّ عمره كان على طرفي نقيض مع زكريا.. زكريا لم يكن يستطيع أن يفهم قط لماذا يتوجّب عليه أن يصرف على العائلة طوال عشر سنوات بينما يروح مروان ويجيء إلى المدرسة مثل الأطفال.. وكان هو يريد أن يصبح طبيبا، كان يقول لأمه

إنّ زكريا لن يفهم قط معنى أن يتعلّم الإنسان لأنّه ترك المدرسة حين ترك فلسطين.. وها هو الآن قد تزوّج دون أن يقول ذلك لأحد غيره»¹.. ففي مقطع سردي قصير قام السارد بتلخيص زمن الحكاية على مستوى النص وهذا من أجل تغادي أي تكرار مملّ قد يضرّ بالفاعلية الجمالية، أو أيّ تمديد لأحداث قد لا يكون لها أثرها الفني والدلالي في تشكيل معمارية الرواية².

كما يظهر مثل هذا العبور السريع أيضا على لسان حامد في (ما تبقى لكم) حين أجمل في بضعة أسطر حياته مع أخته وكلّ ما فعله لأجلها ليظهر في النهاية مدى الخيانة التي اقترفتها: «لقد حرصت عليك حرصي على حياتي ذاتها أيتها البقرة، أمضيت كلّ أيامي وأنا غارق في خدمتك الصغيرة ليلا نهارا بلا كلل، وكنت أريدك امرأة شريفة تتزوج ذات يوم رجلا شريفا ولكنك..»³ حيث إنّ الفترة الزمنية المشار إليها في هذه الأسطر لم تتّم تغطيتها في النص وفق الامتداد الطبيعي للزمن، ورغم ذلك فقد استطاعت أن تحافظ على ذات البعد الدلالي فيها، فقد «يكون لكلمة واحدة نتائج أكبر من نتائج خطاب طويل (...) كما يمكن الإشارة إلى أهمية أمر ما بعدم الكلام عنه مباشرة، وبدراسة ما يحيق به يظهر أنّ هنالك نقصا في نسج ما نرويّه أو شيئا نريد أن نخفيه»⁴.

تماما كما في حديث السارد في (عائد إلى حيفا) عن صفية حين أوجز عذابا عاش فيها وكبر لعشرين سنة، ولكن من دون تفصيل بل في إيجاز يبنى أولا عن صعوبة الإدراك الحقيقي لعذاب أم فقدت ابنها بتلك الصورة وليترك ثانيا الحرية للقارئ في مدى ما سيصل إليه إحساسه بمعاناتها دون أن يتخلّل في وضع حدّ لذلك، ولهذا نراه يوجز ذلك بقوله: «عذاب كبير ظل هناك

1 - رجال في الشمس، ص 85.

2 - مختار ملاس: تجرب الزمن في الرواية العربية - رجال في الشمس أنموذجا، ص 57.

3 - ما تبقى لكم، ص 186.

4 - بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ص 102.

عشرين سنة، وإنه الآن ينتصب عملاقاً لا يصدّق في أحشائها ورأسها وقلبها وذاكرتها... ويمدّ ما هو غارق في تجاعيد وجهها وعينيها وعقلها، وكم كان معها في كلّ لقمة أكلتها وفي كلّ كوخ عاشت فيه وفي كلّ نظرة رمتها على أولادها وعلى نفسها...¹.

نفس الإيجاز نراه يتكرّر ولكن هذه المرّة مع أم أخرى.. مع أم سعد، فعلى الرغم من اعتياد السارد التفصيل في هذه الرواية ممّا يؤدّي إلى نموّ بطيء في إيقاع الحوادث؛ إلّا أنّه حين يتعرّض لحياة أم سعد الماضية نراه يتجاوز التفصيل إلى التلخيص، من ذلك قوله: «..اهترأ عمرها في الكدح الشقي... وعبر الأخاديد التي حفرتها فيها سنون لا تحصى من العمل الصعب، رأيت رحلتها الشقية مع سعد مذ كان طفلاً إلى أن شبّ رجلاً، تعهّدته هاتان الكفّان الصلبتان... والآن انفتحتا فجأةً فطار من بينهما العصفور الذي كان هناك عشرين سنة...»².

ومن البديهي ملاحظة أن تلخيص فترة طويلة من الزمن (10 أو 15 أو 20 سنة) يختلف عن تلخيص فترة أقلّ (سنة أو شهراً أو يوماً..)، فالسارد عندما يلخّص فترة زمنية مقدارها يوم واحد فهو يعمل على تسريع السرد بدرجة أقلّ من السرعة المستخدمة في تلخيص عشرين عاماً، لأنّ تلخيص مثل هذه الفترة يؤدّي إلى اختزال مكثّف للنص من خلال الاكتفاء بإبراز بعض الأحداث فقط عبر المرور السريع عليها وإماتة باقي الزمن، أمّا تلخيص فترة زمنية أقلّ (يوم واحد) ففيه نوع من الإبطاء الذي يعطي أهمية أكثر لهذا الزمن. مثال ذلك تلخيص السارد ليوم واحد فقط من أيام أم سعد في قوله: «كان نهارها صحراء قاحلة من التعب المضني، منذ أ بكر الصبح وهي تعتصر الملابس والmmasاح، تنظّف الشبابيك وتجلو الأرض وتنفض السجاجيد في بيوت الآخرين...»³,

1 - عائد إلى حيفا، ص345.

2 - أم سعد، ص260.

3 - نفسه، ص294.

فما نلاحظه من خلال الإيجاز بمقابل ما سبقه من أمثلة أخرى أنّ السارد يولي أهمية لحياة أم سعد الآن وليس في الماضي، كما أنّ توقفه عند هذا اليوم بهذه السرعة المتدنية أتاح له إعطاءنا تلخيصا لحياتها كاملة مادامت معاناة مستمرة تتكرر كلّ يوم.

ومن العناصر التي يسهم الإيجاز في بنائها عنصر الشخصيات سواء كانت ثانوية أو مستجدة على السياق السردى، كما حدث مع أبي الخيزران في (رجال في الشمس) حين اختزل السارد سنين طوال من حياة هذه الشخصية في مجال نصي ضيق.. «كان أبو الخيزران سائقا بارعا، فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام 1948 أكثر من خمس سنين، وحين ترك الجيش وانضم إلى فرق المجاهدين كان معروفا بأنه أحسن سائق للسيارات الكبيرة يمكن أن يعثر عليه، ولذلك استدعاه مجاهدو الطيرة ليقود مصفحة عتيقة...»¹.

إلا أنّ هذا النوع من الإيجاز يرتبط خاصة بتقديم الشخصيات الثانوية التي لا تعدّ مهمة بالقياس إلى الشخصيات الأخرى وإلى مدى ارتباطها بحاضر السرد الروائي، ومثاله حديث مريم المقتضب عن صديقتها فتحية في (ما تبقى لكم) عبر تذكّرها الخاطف لها: «كانت زميلة صغيرة في ثانوية الإنكليز ببيافا، لها عينان تغمران دائما كأنما حين تتحدّث تتحدّث دائما عن الحب، وكان فمها الصغير يدعك بانتظام فتبدو شفتاها ثقيلتين مضرّجتين... وكانت دائما تكتب رسائل وتتلقّى رسائل وتتحدّث عن رجل تسميه هو...»².

ومن المقاصد التي يقدّمها التلخيص أيضا آلية الاسترجاع فيبدو هذا جليا في ذكريات أبي قيس من (رجال في الشمس): «في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئا سوى أن تنتظر.. لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدّق أنّك فقدت شجراتك وبيتك وشبابك وقريتك

1 - رجال في الشمس، ص 94.

2 - ما تبقى لكم، ص 188.

كلها.. في هذه السنوات الطويلة سقى الناس طرقهم وأنت مقع ككلب عجوز في بيت حقير... إنه ليس بيتك، رجل كريم قال لك اسكن هنا، هذا كل شيء وبعد عام قال لك أعطني نصف الغرفة»¹.

وأيضاً في هذا المقطع من (عائد إلى حيفا): «أنا من يافا من سكان المنشية، وفي حرب 1948 هدمت قنابل المورتر بيتي، لست أريد أن أروي لك الآن كيف سقطت يافا وكيف انسحبوا... المهم إنني حين عدت مع المقاتلين إلى المدينة المهجورة اعتقلونا وأمضيت فترة طويلة في المعتقل، ثم حين أطلقوني رفضت أن أغادر يافا وقد عثرت على البيت واستأجرته»².

ففي هذين المثالين يختصر السارد فترات وأحداثاً استغرقت أياماً وشهوراً وسنوات سابقة على حاضر السارد متجاوزاً الخوض في تفاصيلها والتحديد الزمني الدقيق لها، لأنها أولاً أحداث ماضية ومن طبيعة الذاكرة الإنسانية أن لا تستطيع نقل كل الأحداث كما وقعت فعلاً بسبب نسيانها لكثير من التفاصيل والجزئيات، وثانياً لأنها مؤلمة ومن طبيعة النفس البشرية أن تضغط على ما يؤلمها في مساحات ضيقة من الذاكرة لتحذّ منه.

كما قد يأتي الإيجاز استشرافياً - وليس استرجاعياً أو آنياً فقط - حيث يأتي الاستشراف ملخصاً لأنه يمرّ على المخيلة مروراً سريعاً ومجماً، وقد لا يسمح بعودة الخيالي بأن تراه الشخصية كما ترى الزمن المسترجع الذي أصبح في دائرة المحسوس أو الملموس، لأنّ الاستشراف يأتي مرتبطاً بأحداث غيبية قد تتحقّق وقد لا تتحقّق، ولا يهتم المسرود له أن يعرف تفاصيلها قدر اهتمامه بمعرفة مدى تحقيقها. من ذلك قول أبي قيس في (رجال في الشمس): «سيكون بوسعنا

1 - رجال في الشمس، ص46.

2 - عائد إلى حيفا، ص391.

أن نعلم قيس.. وقد نشترى عرق زيتون أو اثنين.. وربما نبني غرفة في مكان ما...»¹ ، لتتحول الخلاصة بذلك إلى معادل لزمن الحلم أين تحدث أشياء كثيرة في مدة زمنية قصيرة جدا.

2- الحذف: Ellipse

ويسمى أيضا القطع والإضمار والإغفال والإسقاط... وهو الجزء المسقط من الحكاية والتقنية الزمانية الأخرى - بجانب التلخيص - التي تعمل على تسريع حركة السرد، وذلك لما يقوم الراوي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها من الأحداث وما مرّ بها من الشخصيات، مكتفيا فقط ببعض العبارات الزمنية الدالة على مكان الفراغ الحكائي.

وهو أحد أنواع السرعة الأساسية يحدث حين لا يكون هناك جزء من السرد (لا توجد كلمات أو جمل) يقابل أو يعرض وقائع أو مواقف سردية ذات علاقة بما حدث، وبكلمات أخرى حينما تكون لدينا سلسلة من المواقف أو الوقائع [و1، و2، و3،...] حدثت في أزمنة [ز1، ز2، ز3،...] على التوالي فإننا نتحدث عن الحذف حين لا تذكر واحدة من هذه الوقائع. والحذف قد يكون معتمدا من السارد (مؤكدًا من السارد) أو مفهوما يستنتج من وجود فجوة في التتابع الزمني أو قطيعة في مساق الوقائع المذكورة²، ممثلا بذلك أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد في تخطيطه للحظات حكاية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها.

ويميز جنيت في الحذف بين عدّة أنواع منه³:

1 - رجال في الشمس، ص48.

2 - برنس، جيرالد: المصطلح السردى، ص72.

3 - جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص117-118.

— **الحذف الصريح:** وهو الذي يصدر عن إشارة محدّدة أو غير محدّدة إلى ربح الزمن الذي تحذفه من نمط (مضت بضع سنين) أو (بعد ذلك بسنتين) حيث يبدو هذا الشكل من الحذف أكثر صرامة تجعل النص يومئ بالفراغ السردى، كما يمكن لهذا الشكل أن يضيف إلى الإشارة الزمنية خبرا ذا مضمون قصصى من نوع (مضت بضع سنوات من السعادة).

والحذف الصريح قد يكون محدّدا مثل (مضت ثلاثة أشهر) أو غير محدّد مثل (بعد مدّة)، كما يمكن أن تحدّد المدة المحذوفة بالصفة كقولنا (مرّت أيام القهر) وهذا النوع من الحذف عادة ما يكون في الروايات التقليدية التي تتصف بالتباطؤ.

— **الحذف الضمني:** أي ذلك الذي لا يصرّح في النص بوجوده، والذي يمكن للقارئ أن يستدلّ عليه من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية.

— **الحذف الافتراضي:** وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية والذي تستحيل مَوْقَعَتُهُ بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان والذي ينمّ عنه بعد فوات الأوان الاسترجاع.

ورغم أنّ الحذف والإيجاز من حركات التسريع السردى إلّا أنّ ثمة فارقا بينهما يتحدّد بالصِغَر والقِصَر، أي هو الفرق بين الحجم والامتداد. فالحذف يلغى سنوات أو أشهراً من عمر الأحداث فيقول (ومرّت ثلاث سنوات)، أمّا في المجلّم فإنّ الراوى لا يحذف ولا يلغى وإنما يجمل ولا يفصّل بذكر الحدث ولا كيف حدث (عاد البطل من سفره وتزوج وأنجب...) ففي جملة أو سطر واحد يذكر ما مدّت سنوات من عمر الإنسان. فالحذف يجعل من زمن السرد أصغر من زمن الحكاية أما الإيجاز فيجعله أقصر¹.

1 - ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي - المكونات والوظائف والنقنيات، (د.ط)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص225.

بنية الحذف عند غسان كنفاني:

يلجأ كنفاني إلى تقنية الحذف من أجل تسريع عملية السرد ولأهداف أخرى تحققها هذه الحركة، منها تكثيف النص والنأي عن التكرار المملّ أو الرتابة التي قد تصيب الأحداث نتيجة الإسهاب في قصّها، وتجنّباً لهيمنة السرد النمطي من أجل إبعاد النص عن كل ما من شأنه أن يحدّ من فاعليته الجمالية والحركية ويدفع به نحو الجمود والسكونية¹.

غير أنّ أوّل مسألة لتحليل الحذف في العمل الروائي - وفق جنيت - هي: هل تلك المدة المحذوفة مشار إليها أم لا؟... أي تصنيف الحذف وفق تحديدهات الزمنية ومدى وضوحها وضمينيتها أو غموضها وافتراضيّتها، وهذا ما رأيناه يتغيّر عند كنفاني من رواية إلى أخرى بحسب ما يفرضه مضمون كل رواية وطريقة صياغتها وكيفية استثمارها لأطر الزمان والمكان والأحداث.

2-1- الحذف الصريح:

وهو كل حذف يمكننا التقاطه مباشرة سواء كان محدّد المدة أم لا، مثاله: «...إنه ليس بيتك.. رجل كريم قال لك اسكن هنا.. وبعد عام قال لك أعطني نصف الغرفة..»²، فغسان يلجأ هنا إلى إسقاط عام كامل من الفترة الزمنية المرتبطة بأبي قيس من (رجال في الشمس) ليس لعدم أهمية ما فيها من أحداث وما مرّ بها من شخصيات؛ ولكن لأنّ الكاتب قد قرّر من قبل النمط الذي سارت عليه أيام وسنوات هذه الشخصية حين ربطها بمعنى الالفعل والانتظار.. «في

1 - مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية، ص 63.

2 - رجال في الشمس، ص 47.

السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئا سوى أن تنتظر...»¹ وبالنظر إلى مفهوم الجزء المحتوى ضمن الكل فإن هذه الصفة تنطبق على الفترة المُسقطه.

بعد ذلك تشرع حذوف (رجال في الشمس) الصريحة في التقلص تدريجياً من حيث المدة الزمنية المضمره والتي قد لا تتجاوز أياماً أو ساعات، مثل: «ولكنه كذب عليه، استغلّ براءته وجهله.. خدعه، أنزله من السيارة بعد رحلة يوم قانظ...»² ومثل: «بعد أربع ساعات وصل إلى الطريق...»³... إلّا أننا نجدها تقلّ عن ذلك بكثير خاصة في الفصول التي شهدت اجتماع الشخصيات مع بعضها والشروع في رحلتها، مثل: «بعد دقيقة واحدة خرج من الغرفة الأخرى»⁴ و«بعد دقيقة ونصف فقط اجتاز أبو الخيزران بسيارته الباب الكبير المفتوح»⁵. ولعلّ ما يبرز ذلك أنّ زمن الحكاية راح يتساوى شيئاً فشيئاً مع زمن الخطاب ولهذا نجد ديمومة الزمن المسقط قصيرة جداً، حيث يصبح حاضر السرد هنا مرتين لحركات سردية أخرى هي الوصف والمشهد.

وهو ما يمكن قوله أيضاً عن رواية (ما تبقى لكم) التي لم تتجاوز فيها المدة المحذوفة - وفي أقصاها - الأسبوع الواحد، وهذا راجع إلى طبيعة الرواية التي تتمهل عند كلّ لحظة نتيجة انتمائها إلى تيار الوعي. إلّا أنّ ذلك لا يعني استغناء كنفاني عن الحذف هنا، بل إننا نستطيع تمييز نماذج كثيرة منه خاصة تلك التي لا يؤدي الإسقاط فيها إلى إخلال بتطوّر الأحداث أو ترك فجوات في مسارها. مثالها: «ولكنه لم يعرف إطلاقاً أنّك استوقفتني بعد ثلاثة أيام في الطريق...» و

1 - رجال في الشمس، ص46.

2 - نفسه، ص57.

3 - نفسه، ص60.

4 - نفسه، ص120.

5 - نفسه، ص134.

«تلقينا الجواب بعد أربعة أيام..» و «أوقفني ذات يوم بعد أن مضى أسبوع واحد فقط على دخولهم إلى غزة (...) ولكنهم ساقونا في اليوم التالي إلى ما وراء المعسكر...»¹.

وهي كلها حذف عرضية أو جانبية الغرض الأساسي منها هو المضي بعملية السرد نحو الأمام حتى لا تقع الرواية في تباطؤ أكثر مما هي فيه، بالإضافة إلى كونها جميعا غير ذات أهمية كبيرة في نظر الراوي لغياب - في هذه المدة المحذوفة - كل ما يمكن أن يشكل مساراً جديداً قد يغيّر من بنية النص الروائي.

أمّا في (عائد إلى حيفا) فأغلب الحذف صريحة ومحدّدة، وهي تتوزّع على مساحات زمنية مختلفة يتوسّع فيها المدى المُسقط تارة ويضيق تارة أخرى، فكما يلجأ الراوي إلى إسقاط فترات زمنية قصيرة نسبياً في بعض المواضع نجده يُسقط في مواضع أخرى فترات أطول تقاس بالشهور والسنوات، مثل إسقاطه للفترة التي تخلّلت إنجاب الولدين خالد وخالدة.. «بل إنهما تجنّبا تسمية أي من أولادهما بذلك الاسم، وإن كانا قد أطلقا على أكبرهما اسم خالد وعلى البنت التي أنجبها بعد ذلك بعام ونصف اسم خالدة...»². وهذا مبرّر في السرد الروائي لأنه ليس بإمكان الروائي تتبّع يوميات كل شخصية حتى وإن كانت فاعلة، فإذا عمد - افتراضاً - إلى فعل ذلك فإنه سيكون ملزماً بتخصيص ما لا يحصى من الصفحات لكل شخصية وذلك سيؤدي حتماً إلى التكرار وعدم الترابط والتداخل... باعتبار أنّ كلّ شخصية لا تعيش بمعزل عن الشخصيات الأخرى فقد تشترك معها في القيام بفعل واحد ومعايشة حدث واحد ولذلك يلجأ الراوي إلى الحذف حيناً وإلى الخلاصة حيناً آخر، وأيضاً لكون هذا الحدث - ولادة الطفلين - ذو دلالة خاصة لما يحمل من ألم ووجع للوالدين

1 - ما تبقى لكم، على التوالي: ص173، 194، 200.

2 - عائد إلى حيفا، ص358.

المفجوعين بابينهما خلدون، وعادة ما تميل النفس البشرية في مثل هذه الحالات إلى تجاوز كل ما من شأنه أن ينجأ جروحها.

كما يظهر الحذف هنا كتقنية رئيسة تشارك في تنظيم الأحداث واقتصادها، حيث يبدو الموقع الأملئ له في الحكايات الفرعية الخاصة بماضي شخصيات غير الشخصيات المحورية في الرواية، مثل حكاية فارس اللبدة وحكاية إيفرات وميريام، فيأتي الحذف هنا ليشغل كضرورة سردية وتقنية تخدم مجال الحكاية الرئيسة وتحافظ عليه.

وبالإضافة إلى ذلك يأتي الإضمار هنا على علاقة مباشرة بمفهوم الزمن النفسي الذي لا يخضع في تقديره إلى طبيعته الفيزيائية والمنطقية، بل إلى نفسية الشخصيات وإحساساتها التي غالبا ما تطلق على الفترة الزمنية صفات تنافي مقدارها الحقيقي. ومثالها: «لقد مضت اللحظات بطيئة وقاسية وتبدو الآن مجرد كابوس ثقيل»¹، فرغم أنّ الزمن المسقط هنا مجرد لحظات فقط إلا أنّ نفسية سعيد الملاً بالخوف والتوتر والقلق وهو يزاحم الحشود التي تدفعه شيئا فشيئا بعيدا عن بيته وأسرته ومدينته؛ جعلته يفقد الشعور بمرور الزمن وبدا له كابوسا ثقيلًا تستحيل معرفته أو تقديره.

وهو نفس ما شعرت به صفيّة حين كانت هي الأخرى تزاحم البشر المدفوعين نحو الميناء.. «هل مضت أجيال وأزمنة قبل أن تحسّ بكفيه القويتين المتبيستين تشدان على ذراعيها»²، فقد يؤدّي تصوير الطريقة التي يمرّ بها الزمن أو طريقة شعور الشخصية بمروره إلى إحياء أكثر من مجرد القول إنه مرّ سريعا أو بطيئا³. ففي هذا المقطع: «وشعر أنّ اللحظات القليلة التي مضت

1 - عائد إلى حيفا، ص352.

2 - نفسه، ص355.

3 - مندولا: الزمن والرواية، ص154.

بين قرع الباب وبين سماعه لخطوات رجل قادم ليفتحه قد امتدّت دهوراً من الغضب والحزن العاجز المسيح...¹ وعلى الرغم من أن المدة المحذوفة مجرد لحظات لا يمكن قياسها أو رصدها؛ إلا أنّها بدت ممتدة قاسية على فارس اللبدة نظراً إلى حالته النفسية وهو يواجه وقتها مدينته وبيته وذاكرته بعد عشرين سنة. ممّا يؤكّد أنّ هناك معياراً آخر لقياس الزمن وهو «المعيار الداخلي أو النفسي الذي يقدّر فيه الزمن بالقيم الفردية الخاصة دون الموازين الموضوعية (...)» فالتمييز الحجمي بين وحدات الزمن ليس مطلقاً أبداً، ومقياسها النسبي هو مقياس أنفسنا وشعورنا وتكيّفنا أو عدمه². فالساعة الواحدة في تشاكلها - واختلافها صيفاً وشتاءً - عند تحسّسنا لها تغتدي زمناً ذا شقين مختلفين، بحيث ألفيناها تطول عند شخص وتقصّر عند آخر³، إلا أنّ لحظات الزمن النفسي قد اقتصرت عند شخصيات (عائد إلى حيفا) على الجانب الأول فقط الذي يجعلها أطول ممّا هي عليه في الحقيقة، لأنها كلها لحظات قاسية ومريرة نتجت عن أحداث الرواية المأساوية، فالزمن لا يقصر إلاّ حين يكون مرتبطاً بدلالة الفرح أو السرور وهذا ما افتقدته شخصيات **كنفاني** في هذا النص.

وفي (أم سعد) لم يكن الاعتماد كبيراً من غسان على الحذف الصريح، حيث لا نكاد نلمحه إلا في مواقع قليلة منها ما ارتبط بسعد مثل: «لقد غاب سنة.. كلاً تسعة أشهر وأسبوعين...»⁴، إذ تبدو الفترة المحذوفة محدّدة بدقّة من طرف أم سعد ليدلّ على مدى الاشتياق والقلق الذي تحمله أم لابنها فراحت تعدّ مدّة غيابه بالأيام. ومنها ما جاء مرتبطاً بها لمّا «مضت لمدة شهر وثلاثة

1 - عائد إلى حيفا، ص 387.

2 - مندول: الزمن والرواية، ص 137-138.

3 - شارف مزارى: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 110.

4 - أم سعد، ص 277.

أيام تنظف الدرج والمدخل»¹.. حيث لم يكف السارد نفسه عناء إخبارنا بتفاصيل هذه الفترة المضمرة لا لغياب أهمية الزمن فيها ولكن لأن الأحداث التي تحويها لا تستحق الوقوف عندها طويلا، نظرا لاشتمالها على وقائع صغيرة ويومية يستطيع المتلقي تقديرها بنفسه، بالإضافة إلى أن السارد قد سبق له التفصيل في مواضع سابقة عن كيفية قضاء أم سعد لأيامها في تنظيف بيوت الآخرين. وبالتالي فإن الحذف هنا لا بد وأن يبعد النص الروائي من الوقوع في دائرة التكرار. إلا أن الارتهان الأكبر للحذف في هذه الرواية كان للنوع الثاني منه: الحذف الضمني.

2-2- الحذف الضمني:

وهو الحذف غير المعلن الذي يتم فيه الانتقال من مدة زمنية إلى أخرى بعيدا عن التحديد الدقيق، ومثاله تلك الفترة المسقطة بين الصباح حين كان أبو قيس في (رجال في الشمس) يتلصص على مدرسة الأطفال؛ وبين المساء حين شاهد في تلك الليلة الأستاذ سليم جالسا في ديوانية المختار²، حيث قفز السارد على فترة زمنية - دون إشارة ولا ضبط - تنتمي لمجال زمني ماضي ارتبط بذكريات أبي قيس مع الأستاذ سليم، ولهذا رأينا السارد يتقصّد إسقاط الأوقات التي لا تحمل صورا مشتركة لهذين الشخصين في ذاكرة أبي قيس.

كما أن الحذف هنا كثيرا ما يتدخل على محور الماضي لتنظيم السرد واقتصاد الأحداث الأقل أهمية، وهذا ما نجده في المقطع التالي لما كان أبو قيس يتعجل موعد ولادة زوجته: «قام واقترب منها ثم وضع كفه على بطنها وهمس: متى؟ بعد سبعة أشهر. أوف! نريد بنتا هذه

1 - أم سعد، ص 316.

2 - رجال في الشمس، ص 41.

المرة. كلاً! نريد صبياً.. ولكنها أنجبت بنتاً سماها حسناً»¹، فالسارد قد تجاوز فترة الحمل كلها وتوقف عند حادثة الولادة وما بعدها حين ماتت الطفلة بعد شهرين!!

كما قد يأتي الحذف الضمني في الحاضر أيضاً للدلالة على غياب أهمية التحديدات الزمنية في بعض المواضع من الرواية، من ذلك هذا المثال: «قاد أبو الخيزران سيارته الكبيرة حين هبط الليل متجهاً إلى خارج المدينة النائمة»²، فبعد موت شخصيات الرواية الثلاث أبو قيس، أسعد، مروان تخلّص أبو الخيزران من ضغط الزمن والسرعة اللذين فُرضا عليه أثناء الرحلة، حين كانت لا تعني بضع من الدقائق الضائعة إلّا الموت داخل خزان وشمس وصحراء لا ترحم.. لذا لم يعد على السارد أن يحرص على ضبط كلّ دقيقة تمضي حيث لم نره يكلف نفسه - في المثال السابق - عناء تحديد المدّة المحذوفة أو حتى الإشارة إليها مكتفياً بقوله (حين هبط الليل..) وهي مدّة طويلة نسبياً إذا ما قورنت بغيرها من المُدّد المحذوفة في الفصول السابقة، ورغم ذلك لم يحدّدها للتدليل منه أكثر على معنى الانحلال الزمني الذي أصاب الرواية هنا.

وفي (ما تبقى لكم) يأتي هذا النوع من الحذف - أحياناً - ليس بغرض إخفاء المدّة المحذوفة بعينها؛ ولكن لما تحمله من أحداث في ثناياها قد يرغب السارد في إخفائها أو على الأقلّ في تغطيتها وإبعادها عن الوضوح الكاشف. من ذلك المقطع الذي يصوّر لحظات الخيانة بين مريم وزكريا والذي أسقط منه جزء التفصيل الفعلي مكتفياً بالقول: «ولست أدري كيف أحسست بيدك الخشنين على ظهري العاري. إذن سيتأخر.. ثم لبست ملابسك.. وكان انهيار صامت يجتاح بدني فيحطمه من الداخل»³.

1 - رجال في الشمس، ص44.

2 - نفسه، ص147.

3 - ما تبقى لكم، ص179.

كما قد يوظّف الحذف أيضا بصورة واضحة في بدايات كثير من الفصول التي غالبا ما تبدأ بحذف ضمني وفي غياب ما قد يشير إليه عدا بعض التطوّرات في الأحداث التي تفهم من السياق، وتلك البياضات السردية التي تفصل ما بين البدايات، ويكون غرضه إمّا إثارة التشويق والتساؤل حول ما جرى في الفترة المحذوفة وإمّا المرور سريعا على أحداث لا تشكّل فارقا بين نهاية فصل وبداية آخر. ومن أمثلة هذا الحذف ما نجده في رواية (أم سعد) التي تبدأ كلّ فصولها بحذف ضمني يتجاوز ما حدث بعد نهاية كل فصل سابق ممّا يشكّل ثغرة يعود الاسترجاع فيما بعد ليرمّمها. ومن ذلك نهاية الفصل الأول التي تركنا فيها سعد داخل السجن لنعود مباشرة في الفصل الثاني وقد وجدناه ملتحقا بصفوف المقاتلين، ومع بداية الفصل الثالث نراه قد عاد في زيارة لأمه بعد مضيّ ما يقارب السنة من غيابه.. وهكذا... وهذا ما يصطلح جنيت على تسميته بالحذف الأخرس الذي يثير فينا بعض الحيرة، لولا تدخّل السارد أحيانا ببعض الإشارات ولكن من دون تحديد دقيق¹.

2-3- الحذف الافتراضي:

وهو الذي لا يفهم إلّا من خلال سياق الاسترجاع، من أمثلته قول أبي قيس: «كلّام تمطر أمس، نحن في آب الآن.. أنسييت؟ كل تلك الطريق المناسبة في الخلاء كأنها الأبد الأسود.. أنسيته؟»² فنحن نفترض هنا وجود مدة زمنية تمّ تجاوزها وهي التي احتوت رحلة أبي قيس من

1 - جنيت، جبرار: خطاب الحكاية، ص119.

2 - رجال في الشمس، ص38.

فلسطين وصولاً إلى شطّ العرب، وهو ما أكّده بعد ذلك من خلال استرجاعه أمام المهرب البصري: «لقد سافرت آلافاً من الأميال والأيام كي أصل إليك»¹.

ومثاله كذلك قول زكريا لمريم في (ما تبقى لكم) حين سألته عن المسافة بين غزة والأردن: «عشر مرات قلت لك...»² فهنا وقع حذف لكل تلك المرات المتكررة من سؤال مريم وجواب زكريا، حيث لم يجد السارد أي جدوى لذكرها كلها خاصة وأنّ الجواب فيها لا يتغيّر لكونه حقيقة معروفة وثابتة، كما أن عدم الاستعانة بالحذف هنا سيؤدي إلى إشاعة نوع من التكرار والملل.

ومن ذلك أيضاً حذف الكيفية التي وصل بها الجندي الإسرائيلي إلى الصحراء وضياعه فيها وحيدا، خاصة وأنّ الجنود الإسرائيليين لا يتحرّكون إلّا في شكل دوريات ومجموعات ممّا يجعلنا نفترض وقوع بعض الحوادث التي أدّت إلى انفصاله عن رفاقه والتفائه بحامد.

أمّا مثاله في (عائد إلى حيفا) فهو استرجاع سعيد - بعد أن لاح بعض الأمل في نفس زوجته باستعادة ابنهم - لمرحلة البحث والسؤال عن الطفل الضائع: «أنت تعرفين كم سألنا وكم حقّقنا وتعرفين قصص الصليب الأحمر ورجال الهدنة والأصدقاء الأجانب الذين بعثناهم إلى هناك...»³ وهي الفترة التي أسقطها السارد ولم يذكرها مع كلّ ما ذكر من أحداث شملت سقوط المدينة وهجرة أهلها.

كما نفترض هنا وجود حذف آخر لما راح سعيد يرتّب ذاكرته المنهالة عليه دفعة واحدة بعد عودته إلى حيفا.. «وفي تلك البناية - يوم الفرار - تمترس المقاتلون العرب وقاتلوا حتى آخر

1 - رجال في الشمس، ص49.

2 - ما تبقى لكم، ص180.

3 - عائد إلى حيفا، ص359.

رصاصه وربما آخر رجل»¹، فرغم أنّ سعيد قد ذكر كلّ التفاصيل المتعلقة بذلك اليوم إلّا أنّه تجاوز ذكر مقاومة الأهالي واكتفى بتصويرهم حشوداً مدفوعة نحو البحر؛ إلّا في مكان لاحق وبطريقة جدّ مقتضبة ولهذا ما يبرره في نظرنا، فسعيد كان منذ البداية يعاني هزيمة شخصية أكثر منها قومية فهو لم يهتم بضياح حيفا قدر اهتمامه بضياح خلدون، واستمرّ ذلك حتى نهاية الرواية أين تغيّرت المفاهيم وتبدّلت القيم. ولعل هذا ما جعل السارد على لسان سعيد يفصل كثيراً في الحديث عن الحشود المدفوعة أو الهاربة نحو القوارب ولا يرى أو يتذكّر من تصدّى للدفاع عنها يومذاك، أو لأنّ ذلك الدفاع - في الأخير - لم يجد شيئاً ما دامت النتيجة النهائية هي سقوط المدينة وأهلها.

أمّا في (أم سعد) فيلوح لنا الحذف الافتراضي في قولها عن ابنها: «اسم الله عليه.. قال إنه صار قائد فرقته»²، فمن السياق نفهم أنّ سعد قد ترقّى من مرتبة جندي عادي إلى قائد فرقة وهذا يحتاج إلى وقت وجهد وبعضاً من العمل البطولي، وهذا ما أسقط تماماً من أحداث الرواية. وهكذا أمكننا رصد الكثير من نماذج الحذف وأنواعه في روايات كنفاني، حيث كان لكلّ حذف ما يبرّره من الناحية السردية والوظيفية، فقد يتمّ إسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة بطريقة صريحة أو ضمنية أو حتى افتراضية.. إمّا لأنّ هذا الإسقاط لا يؤثّر على مجرى الأحداث، أو لأنّ الزمن الذي تمثّله لا يعدو كونه مجرد زمن فيزيائي في نظر السارد لا يحمل أي قيمة نفسية أو حكاية، أو لأنّ الحذف قد وجب من أجل ضبط العملية السردية وتسهيل إمكانية التحكم فيها.

1 - عائد إلى حيفا، ص 361-362.

2 - أم سعد، ص 278.

كما أنَّ اللجوء إلى الحذف في فن الرواية هو أمر مألوف في الغالب لكون السرد عاجز عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، وعن تغطية فتراته الحقيقية بكافّة وقائعها سواء المهمة منها أو العرضية.

3- المشهد: Scene

إذا كان الحذف والإيجاز من تقنيات التسريع السردية فإن المشهد مع الوصف آليات للإبطاء السردية، حيث يعمل المشهد على تعطيل السرد إلى درجة يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدّة الاستغراق¹، وهو يصاحب غالباً الفترات والأحداث الهامة مشكّلاً تضخّماً نصياً ليقترّب حجم النص القصصي من زمن الحكاية ويطابقه تماماً في بعض الأحيان، فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات الحركة والخطاب². وذلك من أجل تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها لاسيما وأنه يتمحور حول المهمّ منها والمشكّل لأساس النص الحكائي عكس التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضة فقط. فلا غرابة بعد هذا كله إذا ما وجدنا المؤلّف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها ودون تدخّل منه، ممّا يكسب هذه المقاطع طابعاً مسرحياً مقابل الطابع السردية الصرف الذي تتصف به الخلاصة، وهو ممّا ينعكس على مستوى القراءة في شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث³.

وفي المعجم السردية يمثل المشهد ذلك «التكافؤ المتعارف عليه بين جزء من السرد وبين المسرود، وغالباً ما يشار إليه بالغياب النسبي للتدخل السردية والتأكيد على الحدث لحظة فلحظة

1 - حميد لحمداني: بنية النص السردية، ص78.

2 - سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص93.

3 - عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردية، ص 139 - 140.

والعناية بتفصيل وقائع معينة وتفضيل الأفعال التي تصف راهنية الحدث»¹، معتمدا في ذلك على الحوار حين يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات للتحدث عن نفسها، فتتأقش وتبدي لقطات حية تُشعر المتلقي بأنيتها ولهذا «يعطي المشهد القارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله، لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد»².

وإذا كانت الأغلبية تتفق في تعريفها للمشهد على أنه يحقق تساويا بين زمن القصة وزمن الحكاية؛ فإن ما يمكن تأكيده عند جنيت عن مثل هذا المقطع السردى أو المسرحي أنه «ينقل كل ما قيل واقعا أو خياليا دون أن يضيف إليه أي شيء، لكنه لا يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال ولا الأوقات الميتة الممكنة في الحديث ومن ثم فهو لا يستطيع أن يلعب دور مؤشر زمني، وحتى لو لعب ذلك الدور فإنه لا يمكن لإشاراته أن تصلح لقياس مدة الحكاية (...) ومن ثم لا يوجد في المشهد الحوارى إلا نوع من التساوي العرفي بين زمن الحكاية وزمن القصة»³.

فالحوارية تكمن في نقل مباشر لخطابات تُنسب إلى شخصيات أو إلى النفس في هذا الظرف أو ذاك علما أن هذا النقل يجب أن يتطابق مع ما يفترض أنه قيل، إلا أن الحوار يبقى دائما في حاجة إلى وجود ما يسمى بالكاتب الخفي، فهو يظلّ موجودا في الفراغات وفي ترتيب الردود ساهرا على هذا الاتصال الذي يلغى لحظات الصمت الموجودة في الحديث العادى ويعطى الكلام الألبى

1 - برنس، جيرالد: المصطلح السردى، ص203-204.

2 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص65.

3 - جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص101-102.

حسن القول¹. ممّا يؤكّد ما ذهب إليه جنيت سابقا من وجود أوقات ميتة في الحديث لا يمكن للمشهد تجسيدها تماما عبر الحوار.

غير أنّ المشهد يساعد كثيرا في تحقيق الإيهام بأنّية الحدث خاصة لما تكون الفترة الزمنية الموصوفة مساويةً تقريبا لزمان القراءة، وفي كسر رتابة السرد. كما يمنح الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات.

ويُعتمد المشهد كذلك لمتابعة حوار أو لاستكمال معلومات أو لتوضيح وجهة نظر خاصة تعطيها بعض الشخصيات، وكأنّ المشهد مطلوب في النهاية لما يزخر به من ثقل رمزي يعطيه قيمة مميزة، فهو لا يملك فقط بُعدا توضيحيا بالتذكّر أو بالإخبار أو المقارنة... وإنما له أيضا دلالة رمزية تتخطّى الوضع الخاص أو الحالة المتفردة التي يأتي في سياقها، فكأنه التجسيم الحي والمتميز للفكرة المحورية أو للموقف الخاص الذي يتبنّاه فن القصص².

1 - دوفور، فيليب: فكر اللغة الروائي، تر: هدى مقنص، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2011، ص45.

2 - سامي سويدان: في دلالية القص وشعرية السرد، ص132-133.

بنية المشهد عند غسان كنفاني:

في المشهد يسير زمن الحكاية بالموازاة مع زمن القصة في تقارب حدّ التطابق ولهذا فهو يرافق اللحظات الحاسمة والأكثر أهمية، حيث يعتمد السارد إلى التخفيف من سرعة السرد بغية تسليط الضوء على زوايا معينة من الأحداث، وبالإستعانة بالحوار يتوسّع مدى المشاهد نظرا لانطوائها نظريا على الذروة والتأزم.

أما عمليا عند **كنفاني** فقد كثر الاعتماد على المشهد في أولى الروايات (رجال في الشمس) والذي غطّى أغلب مساحتها النصية نظرا لواقعيتها؛ فهي رواية تصوّر القضية الفلسطينية بعد نكبة 48 من خلال رصد الواقع الفلسطيني، حيث بلغ **غسان** في التزام الواقعية هنا درجة يتعدّر معها الفصل أحيانا بين الواقع الحضاري والواقع الفني¹. لهذا بدت الشخصيات هنا وهي تحدّث نفسها وتتحدث فيما بينها في مشاهد امتدّت على طول الرواية وغطّتها في صورة كادت تجعل منها «رواية مشهدية على اعتبار أنها تقدّم لنا مساحة زمنية حاسمة مكّنت الخطاب القصصي من التضخّم ليقترّب حجمه قليل من زمن الحكاية»².

وبالمزاوجة بين زمني الحاضر والماضي راحت المشاهد تتوالى فيما بينها وإن كان حاضر السرد يميل إلى المشهد أكثر من الماضي الذي يميل إلى الارتداد السريع بسبب الفارق الكبير بينهما في المدى، ومن ذلك مشهد التفاوض مع المهرب البصراوي الذي تكرّر ثلاث مرات، حيث رأينا **كنفاني** يتريّث عند كل شخصية وهي تحاول إقناع المهرب بوجهة نظرها - المالية خاصة - ورغم أن هذا المشهد المكرّر قد جاء خاليا من أية لحظات حاسمة أو فاصلة؛ إلّا أنه لم يخل من

1 - إحسان عباس: المبنى الرمزي في قصص غسان، ص12.

2 - مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية - رجال في الشمس أنموذجا، ص65.

التطويل والإبطاء الحركي لكونه استطاع أن يمثل بداية ثانية وفعلية للرواية بسبب فشل المفاوضات مع المهرب ومن ثمّ اتخاذ طريق آخر تتمثّل فيما تلا ذلك من أحداث. كما أمكنه أيضا إعطاؤنا نظرة عامة عن الشخصيات عبر طريقة كلامها ونقاشها، فبدأ أبو قيس «حاملا على كتفيه كلّ الذلّ وكل الرجاء اللذين يستطيع رجل عجوز أن يحملهما»¹، ومروان وهو «يمضغ ذلّه وعلامات الأصابع فوق خده الأيسر تلتهب»². أما أسعد فقد استطاع أن يقف أمام المهرب وأن ينفجر في وجهه اعتراضا على المبلغ الذي اشترطه.

بعد ذلك يلي هذه المشاهد مشهد لقاء مروان بالشخصية الجديدة أبو الخيزران، والتي بدا وكأنها قد خلقت للتو.. حيث لم يمهّد السارد لوجودها ولا لحضورها بأي شيء تاركاً ذلك لقدرة الحوار وعفويته التي يمكن استثمارها في توليد بعض الشخصيات، فقد تتبّع شخصية معينة فجأة من الحوار وترتسم أوصافها ومعالمها دون الوصف السردي، لأن الحوار يقوم بخلقها وإكسابها هيكليتها العامة³. تماما كما حدث مع أبي الخيزران الذي رحنا نتعرّف خطوطه العريضة من خلال حديثه مع مروان الذي استغرق قرابة الخمس صفحات.

ثم نجد مشهد اجتماع الشخصيات الأربع مع بعضها والذي غطّى مساحة فصل كامل "الصفقة": «اقتاد مروان زميله أسعد إلى مواعده مع أبي الخيزران، وصلا متأخرين قليلا فوجدا أبا الخيزران بانتظارهما جالسا مع أبي قيس فوق مقعد اسمنت كبير على رصيف الشارع الموازي للشط.

1 - رجال في الشمس، ص 49.

2 - نفسه، ص 73.

3 - سليمان حسين: مضمّرات النص والخطاب - دراسة في عالم جبارا إبراهيم جبرا الروائي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 379.

— لقد اجتمعت العصابة كلها الآن. أليس كذلك؟ صاح أبو الخيزران ضاحكا وهو يضرب

كتف مروان بكفه ويمدّ الأخرى ليصافح أسعد.

— هذا هو صديقك إذن ما اسمه؟

— أجاب مروان باقتضاب: أسعد.

— دعني إذن أعرفكما على صديقي العجوز أبو قيس.. وبهذا تكون العصابة قد اكتملت..

لا بأس أن تزداد واحدا ولكنها الآن كافية أيضا..

— قال أسعد: يبدو لي أنك فلسطيني.. أنت الذي سيتولى تهريبنا؟

— نعم، أنا.

— كيف؟

— هذا شأني أنا..

ضحك أسعد بسخرية ثم قال ببطء شادّا على كلماته بعنف: لا يا سيدي.. إنه شأننا

نحن.. يجب أن تحكي لنا كل التفاصيل، لا نريد متاعب منذ البدء»¹.

وهو مشهد واسع جدا إذا ما قيس بأهمية ما يجري فيه فهو لم يكن إلّا حوارا متواصلا بين الشخصيات في أسلوب مباشر يشبه النمط المسرحي، وفي غياب شبه تام للسارد الذي ترك الحرية لشخصه في الكلام والمحاورة. بعد ذلك يتكثّف الخطاب المشهدي أكثر متمظّها عبر السرد الآني الذي يرافق محاولة الرفاق الأربع عبور محطتي الحدود، أين جاءت هذه المشاهد خلافا لما سبقها حاملة لكلّ التآزم الممكن ولذروة السياق القصصي التي تسبق النهاية.. منها مشهد دخول أبي قيس، أسعد ومروان إلى الخزان في المرة الأولى والذي استغرق عشر صفحات كاملة، اتكأ فيه المؤلف على وصف اللحظات التي سبقت دخولهم إليه وتلت خروجهم منه لتجسيد كل ما يمكن من

أحاسيس انتابتهم خوفاً وقلقاً ورهبةً... وأجواء اكتنفتهم حرّاً وعرقاً واهتزازاً كان جديراً بأن «يجعل البيض عجةً في وقت أقلّ مما تستطيع الخفاقة الكهربائية أن تفعل»¹، ومن تلك المشاهد التي رصدت أصغر الأفعال وأقلّ الحركات: «أطفأ أبو الخيزران المحرك بسرعة وفتح الباب ثم قفز إلى الأرض وأخذ يصيح: لقد بدأ الجدّ.. هيا.. سأفتح لكم باب الخزان.. هاها.. سيكون الطقس كالآخرة هناك في الداخل. صعد بخفة فوق السلم الحديدي الصغير وأخذ يعالج باب الخزان المستدير وفكر مروان ببطء: إنّ ذراعيه قويتان.. كانوا يتصبّبون عرقاً، إلّا أنّ قميص أبي الخيزران كان مبتلاً (...) — أنصحكم أن تنزعوا قمصانكم.. الحر خائف ومخيف هنا وسوف تعرقون كأنكم في المقلّي.. بقي الجميع واقفين على الأرض دون حراك، نهض أبو الخيزران ثم قفز إلى تحت وكان يحاول أن يضحك: بوسع المرء أن ينام في الداخل لو كان الطقس أرحم قليلاً..»².

أين تبدو خطوط الرواية الرئيسية وقد توقفت تماماً نتيجة لشدة التعطيل الذي لحق سرد الأحداث هنا، مما يجعلنا نقف قليلاً عند مفهوم ذلك التقابل القائم بين المشهد المفصل والمجمل المركز، حيث إنّ الاعتماد على الأول أو الثاني ما هو إلاّ استجابة لقانون الفائدة والغاية بطريقة تجعل الشكل رهين المضمون، ومن هنا يكون الإيقاع الزمني في السرد بشكله الممطوط المفصّل والمجمل المكثّف تناسبا مضمونياً لواقع القصة أو الحكاية، فيجمل ما ليس للسرد به حاجة كبيرة في حين يفتح السرد ويطول في المشاهد الدرامية التي تقوم بدور فاعل ومؤثر في سير الأحداث³.. تماماً كالذي نجده في أكثر المشاهد لفتاً للنظر، ذلك الذي جمع أبا الخيزران مع حرس الحدود في نقطة التفتيش الثانية: «ارتقى أبو الخيزران الدرج مسرعاً واتجه إلى الغرفة الثالثة إلى

1 - رجال في الشمس، ص 118.

2 - نفسه، ص 114-115.

3 - ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 222.

اليمين، وفور أن فتح الباب ودخل أحسّ نتيجة للنظرات التي انصبّت عليه من قبل الموظفين أنّ شيئاً ما سوف يحدث، إلّا أنه لم يتباطأ ودفع أوراقه أمام الموظف السمين الذي كان يجلس في صدر الغرفة.

— ها! أبو خيزرانة!! قال الموظف وهو ينحّي الأوراق من أمامه بلا مبالاة متعمّدة ويكتفّ ذراعيه فوق الطاولة الحديدية.. أين كنت كل هذا الوقت؟

— قال أبو الخيزران لاهثاً: في البصرة..

— سأل عنك الحج رضا أكثر من ستّ مرات.

— كانت السيارة معطلة.

ضجّ الموظفون الثلاثة الذين يشغلون الغرفة ضاحكين بصخب، فالتفت أبو الخيزران حواله حائراً ثم ثبت نظره على وجه الرجل السمين: ما الذي يضحكم في هذا الصباح؟»¹

دام هذا المشهد زمنياً قرابة العشرين دقيقة وغطّى نصيباً خمس صفحات وحمل مضمونياً مجموعة من الافتراءات والتزهات الجنسية على أبي الخيزران الذي لا يمكنه بحكم وضعه إلّا أن يكون بعيداً وبرئاً منها وعاجزاً عنها، فبينما كان يبدو هذا المشهد للوهلة الأولى وكأنه يعطلّ عملية السرد نتيجة كلّ ذلك الحوار المفصّل والمتواصل والذي جعل أبا الخيزران والشخصيات في الخزان والقارئ من ورائها يتعجّل نهايته؛ كان هو يعمل من جانب آخر على دفع الأحداث والرواية ككل إلى نهايتها، فما يتلو ذلك هو مشهد الاختناق والموت الذي واجه أبا الخيزران لمّا فتح الخزان. ممّا يجعلنا نعتقد بأنّ المشهد يكاد يشكّل البؤرة الأساسية في العمل القصصي بأكمله، بحيث يضحى هو الذي يختزن الدلالة الأساسية للنص، إليه يتجه الاهتمام وفيه تصبّ الأحداث كأنه مستهدف

بحدّ ذاته، حتى ليبدو السرد الخاص بأحوال بعض الشخصيات والأحداث أحيانا الخلفية المعتمدة لإضاءة هذا المشهد وتوضيح أبعاد العلاقات والتفاعلات القائمة فيه¹.

وفي الرواية الثانية (ما تبقى لكم) يواجهنا ما يسمّى بالحوار الأحادي² الذي طبع أغلب المشاهد التي اعتمد فيها الكاتب على التداوي والمونولوج الداخلي، حيث يدخلان في نسيج الحدث الروائي بدون فواصل تتبّه تلقائياً إلى تغيّر المواقف أو الشخصيات لدرجة تتسائل فيها عن الذي يتكلم الآن؟ محدثاً نوعاً من الصعوبة التي جسّدتّها خاصة «سرعة الانتقال بين الأحداث والشخصيات، لأنّ هذا الانتقال يتمّ بدون إشعار فني أو أسلوبية بل وحتى دون إعطاء علامات الوقف عند الانتقال إلى فقرة جديدة، بحيث يصبح من الصعب التنبّيه إليه ممّا ينشئ جواً من الغموض يفرض على القارئ التفكير والتأّني ليتمكّن من الربط بين جزئيات الحدث الواحد»³.

وبهذه الكيفية انبنت مشاهد الرواية في تداخل اعتمد القفز بين الأزمنة والأحداث والشخصيات، أمّا ما زادها تعقيداً فهو همس الشخصيات لنفسها عبر المونولوج الداخلي في تناوب خاطف لا نكاد نشعر به بين الشخوص المتكلمة في الرواية (حامد، مريم، السارد، الصحراء) كما في هذا المقطع: «استدار ومزّز شفتيه فوق التراب الدافئ: ليس بمقدوري أن أكرهك، ولكن هل سأحبك؟ أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة.. إنني أختار حبك، إنني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك.. وأنت تبدو بعيداً رغم أنك في فراشي.. تتركني

1 - سامي سويدان: في دلالية القص وشعرية السرد، ص132.

2 - الحوار الأحادي "خطاب طويل تقضي به شخصية واحدة ولا يكون موجهاً لأشخاص آخرين، إذا كان هذا الحوار غير منطوق أي مؤلفاً من التفكير ذي الصوت العالي للشخصية فإنه يشكّل مونولوجاً داخلياً، وإن كان منطوقاً فإنه يشكل مونولوجاً خارجياً أو مناجاة للنفس". (برنس، جيرالد: المصطلح السردية، ص136).

3 - سعيده مبرحق، فاطمة عليمزاد: دراسة في رواية ما تبقى لكم، ص159.

وحدي أحصي تلك الخطوات المعدنية الباردة تدقّ في الجدار»¹. أين تمّ التبديل سريعا بين حامد ومريم، في غياب ما يشير إليه عدا السياق والتغيير في حجم الخط.

إلا أنّ أوّل ما يلاحظ - وطيلة الرواية - هو ارتباط هذا النوع من المشاهد ذات المونولوج الداخلي بشخصيات دون أخرى، فحامد اعتمد أكثر عليه أكثر لكونه ابتعد عن غيره من الشخص بعد أن انفرد وحيدا في الصحراء، وعدا بعض المشاهد الاسترجاعية نادرا ما رأيناه طرفا في مشهد خارجي الحوار، حيث لم يتجاوز ذلك المشهدين: واحد في بداية الرواية تمثّل في مشهد زواج أخته وما أعقبه من الإعلان عن قرار الرحيل وهو يعدّ مشهدا استرجاعيا؛ والثاني في نهاية الرواية ولو أمعنا النظر فيه جيدا لوجدناه هو الآخر نوعا من المونولوج الخارجي المسموع حين كان يكلم حامد الجندي الإسرائيلي محاولا معرفة بعض ما يتعلّق به، ولكن لانعدام لغة مشتركة بينهما بقي حوارا من طرف واحد لأن الجندي لم يردّ عليه بشيء: «طويت الأوراق بعناية ووضعتها في جيب سروالي وغيّرت مكاني فجلست أمامه مباشرة، كانت الشمس قد أخذت تتسلّق السماء ببطء ووقار إلا أنّها لم تكن كريهة بعد.. وكان ينظر إليّ بحذر وترقب... وحين كانت حواسه مركّزة عليّ تماما بانتظار حركة أو كلمة قلت له (هيا كن رجلا طيبا ودعنا نتحدّث عن يافا، إنّ الانتظار الصامت لن يأتي إلا بالعرب) ولكنه ظلّ ينظر إليّ بعينه الضيقتين المتعبتين كأنه لم يفهم شيئا. (هيا! كيف انتهى الأمر بكل ذلك الحي الذي كان يمتدّ بين جامع الشيخ حسن وحمام اليهود المحروق في المنشية؟) وفجأة لست أدري لماذا بالضبط أحسست أنّه يفهمني تماما وأنه يتابعني وينتظر نهاية ذلك كله. فمضيت: (سيكون ذلك حديثا مفيدا فأنا أعرف ذلك الحي تماما، كنّا نعيش هناك) ولكن ذلك كله بدا عبثا في نظره»².

1 - ما تبقى لكم، ص169 - 170.

2 - نفسه، ص227.

ومريم بحكم زواجها من زكريا فكثيرا ما كانت تدخل في حوارات معه ارتبطت في أغلبها بالحديث عن حامد وما يلاقيه في رحلة البحث عن أمه عبر الصحراء، إلا أنّ ذلك لم يمنع اختلاؤها بنفسها في مناجاة أفرغت ما يختزنه وعيها، سواء من لحظات حاضرة أو أوقات ماضية جسدت في معظمها مدى سلبية العلاقة بينها وبين الزمن ماضيا وحاضرا ومستقبلا.. «ودقّت الساعة وصمتت لحظة، ثم بدأت خطواته المفردة تفرع من جديد في رأسي وفوق الجدار: لقد منحتني هذا النعش، علّقته أمامي كي أدفك فيه، ولكن خطواتك هي التي ستظلّ تفرع إلى الأبد حوله ولن يدفن فيه إلا أنا، وحتى بعد أن أدفن في أعماقه ستظل خطواته تفرع فيه وحوله وفوقه إلى الأبد، هذا النعش الصغير المعلق سيحتوينا جميعا...»¹

أمّا زكريا فلم نلمحه يكلم نفسه مطلقا وكلّ أقواله وحواراته لم تكن إلّا استجابة أو ردودا لكلام الآخرين. ومن منطلق أنّ هناك نوعا منتجا من الكلام يوُلّد عن طريق الحوار في شكل أجوبة كلاما آخر جديدا²؛ يبدو لنا كلام زكريا مقتصرًا على النوع الثاني، أي أنّه كلام منتج لا منتج تولّد نتيجة لأقوال وأسئلة مريم التي راحت في كل مرة تلحّ في السؤال عن الذي ينتظر حامد..

« - لم تنامي بعد؟

- كلاً، ولكن قل لي يا زكريا، كم يحتاج المرء لقطع المسافة مشيا من غزة إلى الأردن؟

- عشر مرّات قلت لك.

- لا لم تقل لي.

- اثنتا عشرة ساعة.. وانقلب على جنبه لحظة، ثم رفع نفسه على مرفقه ومضت الساعة تدقّ وأكمل: إذا كان يعرف الطريق جيدا..

1 - ما تبقى لكم، ص211.

2 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات، 1987، ص111.

واقترب وأخذت عيناه تبحثان في العتمة عن وجهي... - وإذا لم يصادف دورية في الساعة الأولى...»¹

حيث تكرّر هذا المشهد لثلاث مرّات بحجم متقارب بين الثلاث والخمس صفحات، وفي كلّ مرّة يبدو لنا زكريا وقد استيقظ من نومه ليردّ على سؤال أو حركة صدرت من مريم التي يفترض أنها تنام بجانبه.

والسمة الأخرى لأقوال زكريا هي عدم إسناد الكاتب لأيّ مونولوج داخلي له، وإذا كان هذا الأخير هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية وعملياتها الذهنية، وكذا محتوى وعيها في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكّل للتعبير عنها بالكلام²؛ فسيكون زكريا شخصية من دون محتوى نفسي بكلّ ما يشمله من وعي وإدراك وإحساس.

أما الصحراء وباعتبارها شخصية أساسية ونظرا لكونها غير قادرة فعليا على النطق؛ فقد كانت كل حواراتها داخلية مرتبطة بما تشعر به اتجاه من سيعبر جسدها ويدوس رملها.. «دقائق محشودة بالحياة يقرعها بلا تردّد فوق صدري حيث لا صدى ثمة إلا الرعب، وهو يخطو فيبدو أمام الجدار الأسود المرتفع وراءه مباشرة حيوانا ضئيلا يعقد العزم على رحلة دفاء لا نهاية لها، مشحونة بالغيط والأسى والاختناق وربما الموت، أغنية الليل الوحيدة في جسدي منذ اللحظة التي أحسست فيها بخطوته الأولى على الحافة عرفت أنه رجل غريب...»³.

وأما ما تبقى من شخصيات ثانوية غير فاعلة أمثال سالم، فتحية، الخالة... فقد اكتفت ببعض الحوارات الخارجية التي بقيت من دون تأثير. لنستخلص من كلّ ما سبق مدى سيطرة

1 - ما تبقى لكم، ص180 - 181.

2 - روبرت همفري: رواية تيار الوعي، ص44.

3 - ما تبقى لكم، ص172.

المونولوج الداخلي والتداعي الحر على مشاهد الرواية التي نادراً ما كانت تأتي في صورة واضحة ومكتملة، فما إن ينطلق مشهد في لحظة معينة حتى نراه يقطع فجأةً بانبتأقة مشهد آخر لزمان ومكان مغايرين.

وفي (عائد إلى حيفا) يعود كنفاني إلى الاتجاه الواقعي مستعينا بالحوار لبناء الأحداث وإنمائها من خلال نسق سردي اعتمد المزوجة بين الارتداد والتكثيف وبين المشهد والتفصيل، حيث تُفتتح الرواية بمشهد حوار بين سعيد وزوجته مباشرة عقب دخولهما حيفا بعد عشرين سنة من الغياب:

«وحين عبر الشارع ودخل إلى الطريق الرئيسي انهار الجدار كله وضاعت الطريق وراء ستار من الدموع، ووجد نفسه يقول لزوجته صفيّة: هذه هي حيفا يا صفيّة!

وأحسن المقود ثقيلًا بين قبضتيه اللتين أخذتا تنضحان العرق أكثر من ذي قبل، وخطر له أن يقول لزوجته: (إنني أعرفها حيفا هذه، ولكنها تنكرني) ولكنه غير رأيه..

— أتعرفين؟ طوال عشرين سنة كنت أتصوّر أنّ بوابة مندليوم ستُفتح ذات يوم... ولكن أبداً أبداً لم أتصوّر أنها ستُفتح من الناحية الأخرى..

والتفت إلى زوجته إلّا أنها لم تكن تسمع، كانت منصرفة إلى التحديق نحو الطريق (...) وقالت فجأةً: — لم أكن أتصوّر أبداً أنني سأراها مرة أخرى.

وقال: أنت لا ترينها، إنهم يرونها لك..

وعندها فقدت أعصابها، كان ذلك يحدث للمرة الأولى وصاحت فجأةً: ما هذه الفلسفة التي لم تكفّ عنها طوال النهار؟ الأبواب والرؤيا وأمور أخرى، ماذا حدث لك؟¹

لكن سرعان ما يرتدّ السرد إلى الوراء بفعل كل المثيرات البصرية التي قدّمتها جنبات المدينة دفعة واحدة، بعد ذلك نرى كنفاني يقف مرة أخرى عند المشهد الذي اقترحت فيه **صفية** على زوجها زيارة حيفا، وهو أيضا مشهد حوارى بين الزوجين حاولا فيه الإفصاح عن رغبتهما المكبوتة ليس في رؤية المدينة وحسب؛ ولكن في العثور على الابن الضائع **خلدون**.. ولأنه مشهد ارتدادي كان بإمكان السارد أن يفعل ما فعله مع بقية الاسترجاعات الأخرى من خلال ضغطها سرديا ومن دون اللجوء إلى مسرحتها حواريا، إلاّ أنه أثر التريث هنا قليلا والإبطاء من سرعة النص من أجل إعطائنا نظرة مكبّرة عن الذي سبق الشروع في الحدث (العودة)، وما رافقها من توتر وارتباك بين الشخصيات خاصة من طرف **صفية** التي حاولت قدر الإمكان إخفاء ما ترجوه حقا من هذه الزيارة، وهذا يدعم الرأي القائل بتمهيد الحوار دائما لحدث ما سيقع¹، ولكن لأنه مشهد استرجاعي ورد ذكره بعد الحدث لا قبله.

إلاّ أنّه في أحيان أخرى يأتي الحوار بعد الحدث في شكل تعليق عليه وتحليل له، كما كان في المشهد الموالي الذي شغل مع الوصف ستّ صفحات فصلّ فيها الكاتب كلّ اللحظات التي سبقت وتلت وصول الزوجين إلى المنزل، وكذا اجتماعهما بالسيدة اليهودية التي سكنت بيتهما، ليدخل الثلاثة في حوار طويل شمل ما حدث ذلك اليوم من عام 1948 وما يمكن أن يحدث اليوم من الوقت الحاضر بعد احتمالية اللقاء **بدوف**. وهنا نلمح نفوق الحوار على السرد نتيجة لعفويته وقربه إلى الوقائع التمثيلية في تأدية الحكم والوصف، ولأنه يؤدي إلى فهم طبيعي وعفوي لمجريات النص، فيكون التفاعل معه أشدّ من التفاعل مع سرد إخباري قد لا يؤثر في نفس المتلقي ممّا يحدث قطيعة بينه وبين المسرود². لأنّ «الحوار أكثر من أي شيء آخر هو الذي يوسّع دائرة قراءة

1 - سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب، ص339.

2 - المرجع نفسه، 339.

الكتابة، والقارئ يقضي وقتاً سهلاً وممتعاً مع تلك الروايات التي تقضي فيها شخصياتها وقتاً طويلاً تتحدث إلى بعضها، أكثر من تلك التي يقضي فيها مؤلفها الجزء الأكبر من الوقت وهو يسرد كل ما يحدث. فليس هناك ما هو أفضل من استراق السمع على الشخصيات للتعرف على طبيعتها وحقيقتها، كما أنه ليس من وسيلة أفضل لجذب القارئ إلى خطّ القصة من جعله يستمع إلى الخط من خلال شخصيتين يسردان ذلك الخط»¹.

بعد ذلك تدخل الرواية في سرد ارتدادي طويل يعيد كل ما جرى من أحداث ولكن هذه المرة من زاوية ثانية ورؤية أخرى جسّدتها الشخصية اليهودية، أين تمّ ضغط كثير من السنوات في صفحات قليلة، حيث لم يتوقف هذا اللهاث خلف الأحداث الذي فرضته تقنيات مثل الحذف والخلاصة والسرد الاسترجاعي المكثّف إلّا عند مشهد وحيد:

«فأمسكت بذراع زوجها وصاحت وهي ترتجف: أنظر!

إلّا أنّ زوجها حين نظر حيث كانت تشير لم ير شيئاً، كان الشابان يمسان كفّيهما على طرفي قميصهما الخاكين. وقالت زوجته: كان ذلك طفلاً عربياً ميتاً، وقد رأيته مكسواً بالدم.

وأخذها زوجها إلى الرصيف الآخر وسألها: كيف عرفت أنه طفل عربي؟

— ألم تر كيف ألقوه في الشاحنة كأنه حطبة؟ لو كان يهودياً لما فعلوا ذلك.

وأراد أن يسألها لماذا، إلّا أنه لاحظ وجهها وسكت»².

فرغم قصر هذا المشهد إلّا أنه استطاع أن يكون علامة فارقة وسط كل ذلك الزخم المرتدّ إلى الوراء، ممّا يجعلنا نتساءل عن الذي جعل السارد يتمهّل هنا.. إنه منظر طفل عربي ميت أو

1 - بولوك، لورانس: كتابة الرواية من الحكمة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، مصر، دار الجمهورية للصحافة، 2009، ص 217.

2 - عائد إلى حيفا، ص 378.

مقتول وليس هذا ممّا يستدعي التعجّب أو التوقّف لأنه من أبسط ما عرف عن ممارسات اليهود. إذن جاء هذا المشهد هنا بالإضافة إلى مشاهد سابقة ليبسط لنا نظرة ميريّام وموقفها من كلّ ما يحدث، ممّا أعطى بعض الإضاءة الخافتة عن حقيقة شخصيتها وما تخفيه ذاكرتها، فانطلاقاً من هذا المشهد انبثقت مشاهد أخرى قديمة عن طفل وزمن آخرين حين كان القتل أخ صغير والقاتل الألماني نازي، لأن من بعض وظائف الحوار تشكيل صور نصية يُستند عليها لتكون منطلقات سردية تساعد عملية السرد في الانتقال من نمط إلى آخر في حالة العجز عن ذلك بسلاسة¹.

أمّا أكثر مشاهد الرواية طولاً فهو الذي عطى الفصل الأخير منها، والذي جعل الكثير من النقاد² يرون في عائد إلى حيفا رواية الحوار السياسي، خاصة بين شخصيتي سعيد ودوف (الأب والابن) اللذين كانا عبر هذا المشهد ومن خلال حوارهما الخطابي مجرّد حالة فكرية وسياسية ساعدت الكاتب عبر حوارهما - الطويل والمباشر - في الوصول إلى إجابات حول تساؤلات كثيرة عن ماهية الأبوة والوطن والقضية... جعلته في الأخير يغيّر بعض القنوات التي انطلقت بها الرواية..

«...وعاد الشاب فوقف وأخذ يتحدث وكأنه حضّر تلك الجمل منذ فترة طويلة:

— أنا لم أعرف أن ميريّام وإيفرات ليسا والدي إلّا قبل ثلاث أو أربع سنوات... وكذلك حين قالاً لي بعد ذلك أن والدي الأصليين هما عريّبان لم يتغيّر أيّ شيء... إنّ الإنسان هو في الأخير قضية.

— من قال ذلك؟ — قال ماذا؟ — من الذي قال إنّ الإنسان هو قضية؟

1 - سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب، ص340.

2 - ينظر: فاروق وادي (ثلاث علامات في الرواية)، رضوى عاشور (الطريق إلى الخيمة الأخرى)، فيحاء عبد الهادي (غسان كنفاني - الرواية والقصة القصيرة).

— لا أعرف، لا أذكر.. لماذا تسأل؟

— لمجرد الفضول، الصحيح لمجرد أن ذلك هو بالضبط ما كان يدور في بالي في هذه اللحظة.

— أن الإنسان هو قضية. — بالضبط. — إذن لماذا جئت تبحث عني؟.

— لست أدري، ربما لأنني لم أكن أعرف ذلك، أو كي أتأكد منه أكثر. لست أدري، على أي حال

لماذا لا تكمل (...)

— بعد أن عرفت أنكما عريان كنت دائما أتساءل بيني وبين نفسي: كيف يستطيع الأب والأم أن

يتركا ابنهما وهو في شهره الخامس ويهربان؟ وكيف يستطيع من هو ليس أمه وليس أباه أن

يحتضناه ويربياه عشرين سنة؟ عشرين سنة؟ أتريد أن تقول شيئا يا سيدي؟ — لا...»¹

أمّا (أم سعد) فليست أكثر من مشاهد متتالية لأيام متوالية تصوّر حياة اللاجئين وما يكتنفها

من تعب وبؤس وشقاء ممثلة في شخصية أم سعد، «فحياة اللاجئين الرتيبة الضيقة لا تتيح للأحداث

أن تنمو ولا للشخصيات أن تتطور، ولن يستطيع الروائي إلا أن يدور بها في دائرة مغلقة»²، وحتى

يبتعد كنفاني عن رتابة السرد ويكسر خطيته اختار أن يدخل في حوار متواصل مع أم سعد، يقينا

منه أنه الأسلوب الأنسب والأسهل لشخصية من عامة الناس لا يمكنها أن تتكلم إلا وفق حوار

مباشر، وحتى لما كثر نراها في مقام سرد أو قصّ حدث ما (كحادثة حصار ابنها، وعملها الجديد

في العمارة) كان الكاتب يتولّى العملية بدلا منها، وكأنّ كنفاني يحاور عبر أم سعد - الشخصية

والرواية - تلك الطبقات الشعبية المسحوقة تحت كفّ الأكم، من أجل استنطاقها والتعلّم منها اعتقادا

منه بحتمية الإنصات لما تقوله الجماهير - المعلم الحقيقي وما تقدمه مدارسها كلّ يوم.

1 - عائد إلى حيفا، ص 400-401.

2 - عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث، القاهرة، دار غريب، 2001، ص 194.

فزاره يسألها رأيها في الحرب وعن مواقفها في الحياة وما يواجهها فيها (مثل حبس ابنها سعد والتحاقه بالفدائيين وتوظيفها بدل المرأة اللبنانية...) وبعض ذكرياتها عن الماضي (ثورة 1936، 1948...)

«كانت الضحكة تملأ وجهها كما لم أرها أبدا، ووضعت أم سعد أشياءها الفقيرة في الزاوية وقالت: جاء سعد، سألتها: لقد غاب سنة؟ - كلاً! إنها تسعة أشهر وأربعين. جاء أمس. - سيظل؟ - لا، قطبوا له ساعده، كانت رصاصة قد... وشمرت عن كتفها وأرتني كيف شفت الرصاصة لحم الساعد من الرسغ إلى الكوع، وفي ساعدها الأسمر القوي الذي يشبه لونه لون الأرض رأيت كيف يمكن للأمهات أن ينجبن المقاتلين، وخيل إليّ لوهلة أنني أرى أثراً لجرح عميق ملتحم ولكنه كامن... وقلت: أنت أيضاً. - أنا؟ آه، ذلك جرح عتيق من أيام فلسطين... - وسعد؟ - يقول إنه سيرجع حين يلتحم الجرح. ولاحظت لنفسني كيف قالت إنه (سيرجع) ولم تقل إنه (سيذهب) ولكنني لم أفكر كثيراً... وقالت: - اسم الله عليه، إنّه يحمل ساعده كما يحمل النيشان، قال إنه صار قائد فرقته...»¹

ومن سمات الحوار التي تستوقفنا هنا بالإضافة إلى امتداده ومباشرته هو بساطة لغته التي تقترب في أحيان كثيرة من العامية:

«كانت تتوهج بسعادة غامضة وجلست على الكرسي وقالت: - يخزي العين عليهم! كان المختار يحكي لي القصة وكنت أضحك بعبي، وقلت له أخيراً: مليح اللي ما ضربوك، احمد ربك عالسلامة! فزعل.

– ورفضوا توقيع التعهد؟ – طبعاً رفضوا.. قالوا للمختار: راحت عليك، وقد زعل خصوصاً حين

سألهم المختار إن كانوا يريدون شيئاً من المخيم فقال له سعد: سلّم عالاهل يا ابني..¹

فمن أهمّ شروط الحوار أن يطابق شخصية قائله ومستواه الفكري والثقافي والاجتماعي وكنفاني لم يخالف ذلك، ولهذا جاء الحوار وقد طبعته الشخصية المتكلمة بطابعها الخاص فكرياً ولغةً، حيث إنّ «الكاتب الروائي مرّخص له أن يجعل كلام شخصياته نحويّاً أو غير نحوي بالطريقة التي تخدم هدفه (...) لأنّ طريقة تعبير الراوي عن نفسه وكذا الكلمات التي يستعملها بل وطريقة نظم هذه الكلمات مع بعضها؛ كل ذلك يعدّ جزءاً من طريقة تحديد الكاتب لشخصياته»².

كما لا ننسى أن رواية (أم سعد) قد جاءت استجابة عن سؤال طرحه الكاتب على نفسه بعد تجربة (ما تبقى لكم): "لمن أكتب أنا؟" ومن هذا المنطلق رأينا كنفاني يترك الواقع في هذه الرواية ليتكلّم مباشرة برويئته وتفكيره ولغته التي كانت تتبدّى لنا بسيطة بكلماتها متجذّرة العمق في معانيها ومراميها.

وليقترّب كنفاني أكثر من واقعيته هذه استعان في صنع مشاهدته - بالإضافة إلى الحوار الكلامي - بحوار الجسد والإشارات التي كانت ترافق في كلّ مرة ما تقوله أم سعد أو ما تردّ به حركات الأيدي والنظرات والابتسامات... من أمثلة ذلك:

« وقفت ونظرت إليّ واضعة تلك الابتسامة على ركن شفيتها، وقالت... وعاد ذراعها مرة أخرى يشير إلى تلك الحدود ويدور فوق المكتبة والمقعد والأطفال والزوجة وصحن الطعام وأنا، ثم ظلّ مصوّباً نحويّ مشدوداً كأنه جسر أو حاجز، وسألت... وتحركت كفأها المطويتان في حضنها

1 - أم سعد، ص254.

2 - بولوك، لورانس: كتابة الرواية، ص214.

ورأيتهما جميلتين قويتين... ونشئت كفيها بمريولها، وعميقاً رأيت في عينيها شيئاً يشبه الخيبة..»¹

وهكذا كان كنفاني يحاول في كل مرة التقاط ذاك التزامن الخفي بين ما تقوله بلسانها وما تنطق به بكفيها أو ذراعها أو عينيها بغية تجسيد تلك السماكة الدلالية في فعل القول، لأنّ الحوار المقتصر على سلسلة من الردود فقط يبتز المعنى، فالمظاهر غير الكلامية تبرز في الوقت نفسه مع هذه الردود وتساهم في معناها، ففي الحياة العادية كثيراً ما تقوم الشخصية بحركة أو يصدر عنها من دون أن تدري إيماءة خفية، لذا يجب ألاّ نغفل شيئاً من المشهد، فكلّ شيء قيمته: أوقات الراحة وعضّ الطرف والنظرات وإمالة الصوت...²

لقد اقتصرت المشاهد في (أم سعد) على جانب الحوار الخارجي فقط، وهي لم تكن مرتبطة بحوادث هامة أو أشياء خاصة، لذا جاء في هذه الرواية ليس كتقنية لإبطاء السرد أو تمديده؛ وإنما نسقاً سردياً كاملاً أقرب إلى أذننا أصواتاً خافتة جعلنا كنفاني نصغي إليها وندخل في حوار معها من خلاله، ليس نفس الحوار السياسي الذي شاهدناه في (عائد إلى حيفا) ولا ذاك الحوار الذهني الذي في (ما تبقى لكم).. بل حوار يبتعد عن كلّ ما له علاقة بالفكر والفلسفة والتنظير والخطابية، إنه حوار الأيام العادية المتشابهة التي تصبغ حياة الفلسطينيين بعد مأساة 1948.

1 - أم سعد، على التوالي: ص255، 252، 263، 265.

2 - دوفور، فيليب: فكر اللغة الروائي، ص69-70.

4- الوصف: Pause

ويعرف كذلك بالوقف والاستراحة، وهو تقنية سردية تشترك مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر¹، على النقيض تماما من الحذف لأنها تقوم خلافا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقّف عن التنامي، مفسحا المجال أمام السارد لتقديم كثير من التفاصيل الجزئية. حيث «يتوقف السرد حينما لا يكون هناك جزء من النص أو زمن الخطاب ليقابل أي انقضاء أو انصرام في زمن القصة نتيجة القيام بالوصف»².

ويتزاد الوصف والوقف سرديا هنا نظرا لذلك التوقف الحاصل من جزاء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع السيرة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته فينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا³.

لكن ليس بالضرورة أن ينجّر عن كل وصف توقف وانقطاع في الحكاية، فأحيانا لا يكون الوصف «وصفا للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأمله، من انطباعات واكتشافات تدريجية وتبدلات في المسافة والمنظور وأخطاء وتصويبات وهم أو خيبات أمل... وهو تأمل نشيط جدًا في الحقيقة ويتضمن قصة بأكملها»⁴.

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990، ص75.

2 - برنس، جيرالد: المصطلح السردية، ص169-170.

3 - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص111.

4 - جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص114.

فالوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما وهذا ما يسمى بالوصف الذاتي، وهو الذي يرتبط بالنشاط البصري للشخصية ويبرز المفعول النفسي لمشاهداتها. ويكون موضوعيا لما يتولاه السارد بنفسه من أجل إعطاء القارئ معلومات عن عنصر من عناصر الحكاية شخصية، زمان، مكان¹، ليصير وفق جنيت من «عمل السارد والقارئ وحدهما اللذين سيجوبان الدار والحديقة بينما يستمر ممثلو هذا المشهد الحقيقيون في التفرغ لمشاكلهم في موضع آخر، أو على الأصح ينتظرون أن تتفضل الحكاية بالعودة إليهم وإعادتهم إلى الحياة حتى يستأنفوا تلك المشاغل»².

وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة أو من باب التطويل، بل يؤتي بها لأهداف معينة تضفي السرد وتعينه، وتكشف كذلك عن أسلوبية الروائي من خلال بعض الوظائف التي يؤديها الوصف³:

— **الوظيفة التجميلية:** وهي من الوظائف الموروثة عن البلاغة التقليدية التي كانت تصنف الوصف ضمن زخرف الخطاب وتعتبره تأسيسا على ذلك مجرد وقفة أو استراحة للسرد، فقد كان النقد القديم يعدّ الوصف حلية للأسلوب، وكلما كان هذا الوصف دقيقا ومسهباً كلما عدّ هدنة في القصة وممتعة ورواحاً من الأحداث.

— **الوظيفة التفسيرية:** وهي الوظيفة الكبرى الثانية - إلى جانب الوظيفة السابقة - التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصراً أساسياً في العرض، فالصورة التي ترسم شكل

1 - جميل شاعر، سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص 90-92.

2 - جنيت، جبرار: خطاب الحكاية، ص 113.

3 - ينظر: حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي) ص 176، صلاح فضل (نظرية البنائية في النقد الأدبي) ص 294-295، هيفاء الفريح: تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009، ص 214-231.

الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف أيضا عن تركيبهم النفسي وتبرّره. ليكتسب الوصف بذلك دلالة خاصة تخدم بناء الشخصية وتطوّر الحدث.

— **الوظيفة الإيهامية:** وهي التي يقوم القاص فيها بإدخال القارئ إلى عالم قصته التخيلي موهما إياه بواقعية وحقيقة ما يصفه من شخصيات وأحداث قصصية، وبما أن الوصف هو الوسيلة الفنية الرئيسية لرسم الواقع فإن هذا الرسم يؤثر في العديد من القراء بشكل قد يجعلهم يتوهمون صدق أحداث القصة وواقعية شخصياتها والأماكن الواردة فيها، ومن هنا ظهرت أهمية الوصف من خلال وظيفته المتأنية من تأثيره الخاص في المتقبل.

— **الوظيفة الفنية:** يتفق الجميع على عدّ الوصف عنصرا بنائيا، فهو يساهم في تنظيم هيكل القصة عبر أدائه لوظائف فنية عديدة تتصل بمسئزمات القصة، فنراه يحدّد إطار المغامرة ويعمل على التمهيد للأحداث وتطويرها ويخفّف من سرعة السرد.

وبالإضافة إلى كلّ التمييزات السابقة والوظائف المختلفة التي يؤديها الوصف في النطاق القصصي وبما أنه يعدّ واحدا من عناصرها القصصية؛ فلا بدّ أن يقيم إذا علاقات مع العناصر الأخرى التي تأتي في مقدمتها علاقته بالسرد. يقول جنيت: «كلّ حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير أصنافا من التشخيص لأعمال وأحداث تكوّن ما يوصف بالتحديد سرداً (Narration) هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه وصفا (Description)»¹.

1 - جنيت، جيرار: حدود السرد، تر: بنعيسى بوحالة، طرائق تحليل السرد الأدبي - دراسات، ط1، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص75.

هذا التداخل نابع من قيام السرد على أحداث والأحداث تحتاج حتما إلى بيئة تدور فيها وشخصيات تقوم بها وهذا هو مدار الوصف، ومن هنا يشتبك الوصف مع السرد ممّا جعل جنيت يقرّ بأنه إذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنه من العسير إيجاد سرد خالص، لأن الأفعال نفسها تحمل في ذاتها طابعا وصفيا، وللتدليل على ذلك قدّم جنيت هذين المثالين:

- المنزل أبيض بسقف من ألواح الأردواز وبمصراعين خضراوين.
- تقدّم الرجل إلى الطاولة وأخذ سكيناً.

أين يبدو المثال الأول خاليا من أي أمانة للسرد أو للتحديد الزمني وللحركة أيضا لذا يمكن عدّه وصفا خالصا، على عكس المثال الثاني الذي وردت فيه أفعال تدلّ على الحركة بالإضافة إلى أسماء تحمل طابعا وصفيا. ثم إنّ الأفعال بقدر ما تدلّ على السرد تدلّ على الوصف أيضا، ولذا يمكننا أن نفهم الفرق بين (أخذ السكين) و(أمسك بالسكين) فكلّ فعل من هذين يعيّن الطريقة التي يؤخذ بها السكين، ومن هنا كان الوصف أكثر لزوما من السرد لأنه من الممكن أن نصف دون أن نسرد وليس العكس فالأشياء قد توجد بدون حركة أما الحركة فلا توجد بدون أشياء¹.

1 - ينظر: حميد لحداني: بنية النص السردي، ص 79 وهيفاء الفريح: تقنيات الوصف، ص 319.

بنية الوصف عند غسان كنفاني¹:

نظرا لاختلاف طريقة الوصف وكيفية استثماره من قبل كنفاني من رواية لأخرى ومن أجل تسهيل عملية تحكّما فيه؛ ارتأينا أن تكون دراستنا له منفصلة بحسب الروايات الأربع.

1- الوصف في "رجال في الشمس":

في هذه الرواية يواجه القارئ أنماطا متعدّدة من الوقفات الوصفية نتيجة طغيان عملية الوصف، فالسارد ما ينفكّ يعلّق الأحداث ليدخل بنا إلى عالم الوصف حيث يكون آنذ وكأنه يحاول أن يربط بين الامتداد الزمني والامتداد المكاني، مازجا كل ذلك برؤية الشخصيات تارة ورؤية السارد تارة أخرى ضمن نطاق ما يسمى بالوصف الذاتي والوصف الموضوعي. فبداية بعملية تحديد العين الواصفة هل هي عين السارد أم عين الشخصية يمكننا التفريق بين كل وصف ذاتي أو موضوعي إلا أنّ هذا الأخير هو الأكثر بروزا، فكثيرا ما رأينا السارد في (رجال في الشمس) يتولّى عملية الوصف بغية تقديم تفاصيل أو تحديد أطر واضحة للزمان والمكان والأحداث والشخصيات.. وهذا يؤكّد كلاما سابقا لنا عن إمساك السارد الخارجي لزمام عملية السرد ككل في هذه الرواية.

من أمثلة ذلك وصفه لمروان لحظة اختلى بنفسه يكتب رسالة لأمه.. «كان الجو رائعا وهادئا وكانت السماء ما زالت تبدو زرقاء تحوّم فيها حمامات سود على علوّ منخفض، ويسمع رفيف أجنتها كلما اقتربت في دورتها الواسعة من سماء الفندق.. كان الصمت مطبقا بكثافة

1 - سنتجاوز هنا كل وصف متعلّق بالمكان أو الشخصيات إلى حين معالجتها بالتفصيل كلّ في فصلها الخاص بها (بنية المكان) و(بنية الشخصيات).

والجَوَّ يعبق برائحة رطوبة مبكرة صافية.. مدَّ يده إلى حقيبته الصغيرة الموضوعة تحت السرير فأخرج دفترًا وقلما ومضى يكتب رسالة لأمه وهو مستلق هناك»¹.

وكذلك وصفه لشخصيات الرواية بعد أن انطلقت رحلتهم في الصحراء: «شقَّ العالم الصغير الموهن طريقه في الصحراء مثل قطرة زيت ثقيلة فوق صفيحة قصدير متوهجة، كانت الشمس ترتفع فوق رؤوسهم مستديرة متوهجة بزاقة، ولم يعد أحد منهم يهتمّ بتجفيف عرقه.. فرش أسعد قميصه فوق رأسه وطوى ساقيه إلى فخذيه وترك للشمس أن تشويه بلا مقاومة.. أما مروان فقد اتكأ برأسه على كتف أبي قيس وأغض عينيه.. وكان أبو قيس يحدّق إلى الطريق مطبقًا شفّتيه بإحكام تحت شاربه الرمادي الكثَّ»².

مازًا السارد في ذلك عبر مستويات مختلفة للوصف، منها البسيط الذي يعطى من خلال جمل قصيرة لا تحتوي إلاّ بعض التراكيب الوصفية الصغرى مثل وصفه لشقيقة «كانت جالسة فوق بساط من جلد الماعز»³ والمركّب الذي يتمّ بالانتقال من الموصوف إلى أجزائه ومكوّناته، أو بالانتقال إلى المحيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمنه⁴ كما في الأمثلة السابقة.

ومن الأساليب الوصفية التي يعرضها السارد ما يقدمه لنا محلّلاً ومعلّلاً لما يدور في أعماق النفس الإنسانية عبر الغوص في مكنونات الشخصيات الداخلية، متجاوزاً في بعض الأحيان بمشاعرهم وأفكارها لحظة الحاضر إلى الماضي.. «لم يكن أي واحد من الأربعة يرغب في مزيد من الحديث.. ليس لأن التعب قد أنهكهم فقط، بل لأن كل واحد منهم غاص في أفكاره عميقاً

1 - رجال في الشمس، ص76.

2- نفسه، ص129.

3 - نفسه، ص86.

4 - عيد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

2000، ص385.

عميقاً.. كانت السيارة الضخمة تشقّ الطريق بهم وبأحلامهم وعائلاتهم ومطامحهم وآمالهم ويؤسهم ويأسهم وقوتهم وضعفهم وماضيهم ومستقبلهم.. كما لو أنها أخذة في نطح باب جبار لقدر جديد مجهول.. وكانت العيون كلّها مغلقة فوق صفحة ذلك الباب كأنها مشدودة إليه بحبال غير مرئية»¹.

إلاّ أنّه في بعض المرات - وإن كانت قليلة بمقابل الوصف الموضوعي - تولّت الشخصيات بنفسها الحديث عن مشاهداتها، مثل وصف أبي قيس لأشجاره: «..عشر شجرات ذات جذوع معقدة تساقط زيتونا وخيرا كل ربيع..»² أو للجو: «الحر شديد والصحراء مكان بلا ظل»³ ووصف أسعد للخان: «هذه جهنم إنها تتقد»⁴.. محدثة نوعاً من العلاقة بينها وبين ما تراه، حيث أمكننا معاينة حالتين للوصف نشأت من نوع العلاقة الرابطة بين الواصف والموصوف. تمثلت الأولى في الحياد القائم بين الواصف وموضوع الوصف أين ينظر الأول إلى موصوفه نائياً بحالته النفسية عنه، ومانعاً أي تفاعل بين الطرفين مما يشكّل حالة من التجاوز بينهما يسودها الحياد. وقد ارتبطت هذه الحالة بأبي الخيزران أكثر لما كان يبدو لنا في كل مرة وهو يصف ما يعرض له في حياد من لا يعنيه شيء، مثل قوله: «لقد بدأ الجد.. هيا.. سأفتح لكم باب الخزان.. هاها.. سيكون الطقس كالآخرة هناك في الداخل»⁵، وقوله: «إنّ الطريق المحفّرة التي تشبه درجا منبسطة تهزّ السيارة وترجّفها بلا هواده وبلا انقطاع.. إنّ هذا الهيزز جدير بأن يجعل البيض عجة في وقت أقلّ ممّا تستطيع الخفاقة الكهربائية أن تفعل.. لا بأس بذلك لمروان فهو فتى، ولا

1 - رجال في الشمس، ص129.

2 - نفسه، ص46.

3 - نفسه، ص49.

4 - نفسه، ص116.

5 - نفسه، ص114.

بأس بذلك بالنسبة لأسعد فهو قوي البنية ولكن ماذا عن أبي قيس؟ لا شك أنَّ أسنانه تصطك مثل إنسان على وشك أن يموت من شدة الصقيع، ولكن الفرق أنه ليس ثمة صقيع هنا»¹.

أمَّا الحالة الثانية فهي التي تفرض نوعاً من التفاعل بين الذات والأشياء الموصوفة نتيجة تداخل حالة النفس النازرة إلى الموصوف محاولة أن تطبعه بطابعها الخاص، وهذا ما يمكن أن نسميه الوصف النفسي على غرار الزمن النفسي. لأن النفس في هذه الحالة تجعل من انفعالاتها الداخلية منطلقاً للوصف وهذا ما رأيناه خاصة بين شخصيات الرواية/ الواصف والخزان/ الموصوف، أين كان نوع التفاعل هنا يميل إلى جانب واحد منه.. التفاعل السلبي مثل² قول أسعد: «هذه جهنم إنها تتقد» وأبي قيس: «إنه بئر ملعونة».

وبالمقابل نادراً ما رأينا شخصيات الرواية تقيم علاقة تفاعل إيجابي مع موصوف ما، إلا أنه أمكننا رصد بعض الشواهد القليلة التي أفصحت عنها ذكرياتهم فقط. منها علاقة أبي قيس مع أشجاره «عشر أشجار.. تساقط خيراً كل ربيع» وأسعد مع النقود التي بدت له «دافئة وناعمة»³ حين لمسها في جيبه.

وإذا عدنا إلى كون الوصف تقنية سردية تعمل إلى جانب المشهد على إبطاء سير الزمن أو توقيفه في أحيان أخرى؛ وجدنا نوعين آخرين منه: الوصف السردى والوصف الخالص. حيث يأتي هذا الأخير في شكل مقاطع وصفية خالية تماماً من أي حركة أو إحساس بالزمن ومثاله المقطع التالي: «ساحة الجمر كساحة رمليّة واسعة في صفوان تتوسطها شجرة كبيرة يتيمة تتهدّل أوراقها المتطاولة فترمي ظلاً واسعاً في الساحة.. وعلى الأطراف تنتصب حجرات ذات أبواب خشبية

1 - رجال في الشمس، ص118.

2 - نفسه، ص116-117.

3 - نفسه، ص62.

واطئة¹..»¹، حيث تتوقف الحكاية تماماً لما يكون الوصف منصباً على الشيء أو المكان أو المظهر الخارجي لشخصية ما، دون أن يكون هذا الوصف دالاً على أحداث ضمنية².

أمّا النوع الثاني فهو الوصف المتداخل بالسرد وهو الأكثر وروداً في (رجال في الشمس) نتيجة لطابعها الحركي، وفي هذه الحالة «يمتزج السرد بالوصف ويسيران جنباً إلى جنب مكونين علاقة متألّفة تتمثل بوجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد، تؤدي إلى تطوّر الحدث أو بالأحرى حركته»³، وهو النمط الأكثر غلبة في الرواية **فكفاني** في نصّه هذا لا يصف الأشياء الثابتة بقدر ما يصوّر الحياة وحركتها، ولهذا بدت المقاطع الوصفية السردية أكثر وأوسع من المقاطع الوصفية الخالية التي لم تتجاوز في شكلها وعددها بضع جمل قصيرة.

ومن أمثلة الوصف السردية المقطع التالي الذي يصوّر **أسعد** في الصحراء بعد أن تخلّى عنه المهرّب: «لقد دار دورة كبيرة حول الإتشفور، كانت الشمس تصبّ لها فوق رأسه وأحسن فيما كان يرتقي الوهاد الصفر أنه وحيد في كل هذا العالم.. جرجر ساقيه فوق الرمل كما لو أنه يمشي على رمل الشاطئ بعد أن سحب زورقاً كبيراً امتصّ صلابته ساقيه.. اجتاز بقاغا صلبة من صخور بنية مثل الشظايا ثم صعد كثنابا واطئة ذات قمم مسطّحة من تراب أصفر ناعم كالطحين»⁴.

لتزداد هذه المقاطع تواتراً بعد انطلاق الرحلة، أين راح المؤلف يصوّر حركات الشخصيات تصويراً سردياً دقيقاً يتميز بالحركية والفعلية، ذلك أنّ الصورة السردية لا تتناول وصف أشياء أو

1 - رجال في الشمس، ص 119.

2 - عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص 386.

3 - هيفاء الفريخ: تقنيات الوصف، ص 326.

4 - رجال في الشمس، ص 59.

شخصيات ساكنة وإنما تتناول الحياة أي الحركة عن طريق إدخال الفعل داخل المقاطع الوصفية¹. وقد ركّز كنفاني هذا النوع من الصور السردية حول محيط الخزان واللحظات التي سبقت الدخول إليه وتلت الخروج منه، وعلى الرغم من أنّ الخزان لم يحظ من الوصف المباشر إلاّ ببعض الكلمات التي لم تتجاوز جهنم، الفرن، البئر الملعونة، إلاّ أنّ وصف عملية الدخول إليه والخروج منه قد غطّى عدّة صفحات كاملة.. من أمثلة ذلك: «..خلع أبو قيس قميصه ولّفه باعتناء تحت إبطه.. جلس على حافة الفوهة مدّلياً ساقيه داخلها، رمى بقميصه أولاً ثم بدأ ينزلق بطيئاً مستقيماً معتمداً على ذراعيه المشدودتين فوق حافة الفوهة، حتى إذا ما لامست قدماه أرض الخزان أرخى ذراعيه وجعل جسده ينساب باعتناء، فغاص رأسه ثم توارت ذراعه»².

وعموماً فإن الوصف قد بدأ بالورود بكثافة بعد انطلاق الرحلة من أجل إيصال الصورة وتعزيزها في ذهن القارئ وكذا إيهامه بواقعيتها، لأن من وظائف الوصف خلق البيئة التي تجري أحداث القصة فيها بالاعتماد على رؤية الشخصيات والاقتراب من لغتها لتحقيق المنطقية الفنية، ففي النهاية الشخصية هي التي ترى الشيء وتصفه وتتأثر به³. لذا حتى لما كان السارد هو القائم بعملية الوصف لم يكن ليتجاوز في ذلك عالم الشخصيات الداخلي وأحاسيسهم وما تمرور به مشاعرهم بطريقة يندمج فيها حضوره بوجودها، مثاله: «زود ضغط قدمه فوق المضغظ كيما تتسلق السيارة الهضبة دون أن تتباطأ ، وأحسّ بأنّ عضلة ساقه قد تكوّرت حتى أوشكت أن تتمزّع، الأرض تنطوي والسيارة تزلّ والزجاج يتوهّج والعرق يحرق عينيه، وما تزال قمة الهضبة

1 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص113-114.

2 - رجال في الشمس، ص116-117.

3 - فرامرز ميرزاي، مريم رحماتي تركاشونه: جماليات اللغة السردية عند ميسلون هادي - دراسة الوصف في حلم وردي فاتح اللون، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع19، 2011، ص50.

تترأى له بعيدة كالأبد.. يا إلهي العزيز العليّ القدير.. كيف يمكن لقمة هضبة ما أن تعني كل هذه المشاعر التي تموج في شرايينه؟¹.

ففي هذا المقطع يتداخل السارد مع شخصية أبي الخيزران وهو يسابق الزمان والمكان للوصول بخزانه بمن فيه إلى برّ الأمان، وكأنه يحاول التدقيق - مع السارد - في عملية الوصف هذه، ممّا يمكّن السارد هنا عبر هذا النسق من «إخراج الرواية من التراكمية الحديثة التي تلغي وجود الخطاب بوصفه فعلاً واقعياً، ويمكّن القارئ بعد ذلك من الإحساس بالبيئة الزمانية والمكانية التي من شأنها أن تعيد للخطاب سمته الواقعية»².

2- الوصف في "ما تبقى لكم":

في هذه الرواية تتولّى الشخصيات عملية السرد والوصف مع غياب شبه تام للسارد الخارجي الذي اقتصر دوره على إعلان البداية فقط، والتي افتتحها بمقاطع وصفية متتالية جاءت مرتبطة بمحوري الزمان والمكان.. «صار بوسعه الآن أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلّقاً على سطح الأفق، يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء.. وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها وبدأت الخطوط المتوهجة التي خلّفتها معلقة على حافة السماء تتراجع أمام جدار أشهب صعد لامعاً بادئ الأمر ثم تحوّل إلى مجرد طلاء أبيض.. وفجأة جاءت الصحراء»³.

وكأنّ السارد ومن ورائه الكاتب يتعمّد وضع الشخصيات في نقطة ما من هذا الوجود ليترك لها فيما بعد حرية القول والفعل سرّداً ووصفاً، موسّعاً لها مجال الرؤية الخارجية والداخلية. لذا لم يأت الوصف هنا تقريرياً تفصيلياً كما في الرواية السابقة بقدر ما كان تلويناً ذاتياً لكلّ ما تقع عليه

1 - رجال في الشمس، ص120.

2 - مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية - رجال في الشمس أنموذجاً، ص62.

3 - ما تبقى لكم، ص161.

العين الواصفة. ومن هنا خالف أصحاب مدرسة نيار الوعي أسلوب الواقعيين لأنهم لم ينظروا إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، بل إنهم وجدوا في الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقي وتلوينها بمزاجه الخاص¹.

فتغدو الساعة في نظر مريم نعشا وعقربها «يدقّ بثبات أرضا بعيدة، وبدا تلك اللحظة واضحا وصلبا وينظر إلي مباشرة بعينه الغاضبتين اليانستين وحيدا أبدا وربما ضائعا أيضا ومهجورا...»²، والزمن «لحظة محروقة» والمساء عند حامد «خيمة سوداء مثقبة وبدا المدى غامضا مثل هاوية»³، أما الجنين الذي تنتظره مريم - بشغف - فليس عند زكريا سوى «قطعة من صراخ جهنمية»⁴.

ولعلّ أهم ما يلفت النظر في المقاطع السابقة هو الحضور القوي للرؤية ممّا يمكننا من الوقوف عندها باستثمار مفهوم وجهة النظر التي تتغيّر بحسب الأشخاص والمواقف والمشاعر، ولهذا قيل إنّ «الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان، فهو لا يصوّر العالم المرئي بقدر ما يعرف بالفضاء الداخلي ودلالته سياقية بمقدار ما هي مرجعية»⁵.

وقد تضمّنت (ما تبقى لكم) العديد من المقاطع الوصفية التي تخلّى فيها كنفاني عن تقاليد الوصف الممعن في تصوير المظاهر الخارجية، بهدف التركيز أكثر على العالم النفسي والفضاءات المرتبطة بتلك التحولات الشعورية، من ذلك وصف حامد لنفسه لمّا تخلّى عن ساعة

1 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 81.

2 - ما تبقى لكم، ص 194.

3 - نفسه، ص 168.

4 - نفسه، ص 217.

5 - فاليط، برنار: الرواية- مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر، دار الحكمة، 2002، ص 42.

يده: «ما حدث كان فقط أنني حككت من فوق معصمي قشرة ناشفة لدمل قديم، حمل إليّ اللذة الأليمة التي تغمر جسد الإنسان حين يقشّر من فوق الندب الغطاء الدموي الجاف بتمهّل وتصلّب، فتسقط معه ذكرى الجرح ذاته...»¹، ليتحوّل بذلك وصف الخارج إلى إسقاط للحالة النفسية. لذا كثيراً ما نجد السارد يوقف السرد بين فينة وأخرى لرصد حالة ما أو موقف من المواقف مجسّداً بذلك حقيقة الوصف كما يراه جنيت: «إنه فن الرؤية، فن تجاوز المظاهر الخادعة، فن تبيّن الهويّات الحقيقية»².

وبالإضافة إلى الوصف الذاتي والموضوعي يتعدّد في (ما تبقى لكم) الوصف ويغتنى بحضور كل من الوصف الواقعي والإيحائي، حيث يقوم الأول على الوظيفة المعرفية أو المرجعية التي تهتم بتوصيل معلومات عن المرجح الموصوف مثل: «لقد نمنا معا في هذه الغرفة... وكان سريري يمتدّ تحت النافذة وسريره في الجانب الآخر مقابل الساعة...»³ في حين يعمل الثاني على تركيز الخاصية الشعرية للغة الواصفة، مثل وصف حامد لرصاصة الضوء التي انطلقت من مسدس اليهودي: «انشقّت السماء واندلعت منها حزمة ضوء أرجوانية صبّت مثل شلال وهمي وراء الأفق»⁴. لتخلق بذلك الصورة الوصفية جوّاً من الإيحاء الذي يتداخل مع العالم الداخلي للقائم بالوصف ومشاعره، عبر إحداث نوع من التفاعل راح يتغيّر في الرواية بحسب الواصف والموصوف والظروف التي أحاطت بهما.

فرأينا مريم وحامد يلوتان كل موصوفاتهما بشيء من أحاسيسهما ومزاجهما، فتبدو مريم وهي في أقصى درجات الانفعال الإيجابي لمّا يتعلّق الأمر بعلاقتها مع الطرف الآخر - الذكورى - سواء

1 - ما تبقى لكم، ص191.

2 - جنيت، جبرار: خطاب الحكاية، ص114.

3 - ما تبقى لكم، ص174.

4 - نفسه، ص195-196.

مع زكريا الذي «جَرَّ نفسه أكثر نحوي وأحرقني لهائه فاشتعلت وعرفت أَنَّ ذلك سيحدث ولم أستطع مقاومته..»¹، أو مع حامد الذي «كان صغيرا وشجاعا بصورة لا تصدق، وقد ظلَّ ينظر بعينيه الحادثين إلى كلِّ الرجال نظرة النَّد وهو ملتصق فيَّ وكأنه درع صغير من الفولاذ يرصد سنَّ الرمح..»²، إلَّا أَنَّ شعورها ذاك اتجاه زوجها قد تغيَّر لمَّا بدأ يخيِّرها بين إسقاط الجنين أو الطلاق، وتبعا لذلك بدأ الوصف عندها يتغير أيضا ولهذا كان صوت زكريا وهو يكلمها «يرتطم بكل الأشياء المحيطة بنا ويرتدّ دونما ضجيج ويذوب في ذلك الضوء الرمادي الكريه الذي يشبه سطح مستنقع ظليل»³..

أمَّا حامد فلم يجد من بداية الرواية وإلى نهايتها - بحكم وضعه الناتج عن قرار الرحيل والبدء في رحلة مجهولة - شيئا يمكن أن يثير في نفسه عبر وصفه له إحساسا إيجابيا.. «وأمامي انبسطت المسافة السوداء عالما من الخطوات».. «وأخذت سنوات الصمت المهلكة تمطر فوقِي».. «وانبثق الضوء فجأة فبدت الصحراء النائمة تحت الكثبان المسطّحة التي لا نهاية لها أشدَّ صموتا وانتظارا»⁴..

أما تلك المقاطع الوصفية المرتبطة بالصحراء كشخصية روائية فقد جاءت بعيدة عن أي انفعال أو حركة لتعكس فعلا حقيقة الصحراء، فهي ثابتة في مكانها تراقب بحياد كلَّ من يمرَّ عبرها: «بدت النجوم أقلَّ توهجا وأكثر بعدا، وأورثه الصمت الثقيل خوفا جديدا فأخذ يتلفّت حوله، لقد تحوّل انتظاره إلى مستنقع بلا قرار (...) وكان يتفوّق على خصمه بأنه لم يكن ينتظر شيئا

1 - ما تبقى لكم، ص185.

2 - نفسه، ص186.

3 - نفسه، ص224.

4 - نفسه، على التوالي: ص 191 - 215 - 225.

مثلي»¹. أو ما يُلقى فيها - ساعة حامد -: «وأخذت تنكّ في أعماقي بصوت حزين مهجور مثل قلب معدني صغير في جسد عملاق، حتى إذا ما هجرتها خطواته تماما مضت تستغيث مسحوقة في الدوران الجهمني للسماء السوداء المرصعة، كأنها تترقّب انقضاضا مجنونا وشينا فشينا ضاعت، هي التي كانت مهمتها الوحيدة في الكون أن ترشد، أمام الزمن الحقيقي الصامت بلا حركة وبلا صوت»².

أمّا السمة الأخرى التي تميز بها الوصف في (ما تبقى لكم) - إلى جانب التنوّع التعبيري - هي ذلك التمازج بين الإحساس وعدمه بوطأة المرور الزمني أو توقفه، حيث تتشكّل الوصف في هذا النص على هيئة مقاطع طويلة نسيبا تأتي تارة خالية من أي حركة زمنية ارتبطت خاصّة بتأملات البطال في أنفسهم وفي محيطهم، من ذلك وصف حامد لما حوله: «أضحت الأضواء الآن ورائي ملتصقة في نهاية الأفق باهتة وصامتة، وتساعد الهدير متّصلا وراء الهضبة حيث مضت الشاحنات تشقّ طريقها الليلي، إلّا أنني كنت في مأمن وكان التراب قد انطوى تحت سهل صخري...»³، ووصف مريم لزوجها وجنينها: «وابتسمت ووضعت يدك على كتفي وأنت تنظر إلى بطني وكأنك ترى الجنين يلتفّ في أحشائي ضائعا، يطمر نفسه تحت شيء ما وينظر إلى العالم بعينيه المجهولتين الصغيرتين»⁴.

إلّا أنّ الطابع الأكثر غلبة هو الوصف السردي الذي ترتبط فيه الصور الوصفية ارتباطا وثيقا بحركة الزمن السردية، لنكون هنا بإزاء إبطاء ضئيل يسم الحكاية، وإطالة خفيفة لصالح زمن

1 - ما تبقى لكم، ص 210 .

2 - نفسه، ص 190.

3 - نفسه، ص 190.

4 - نفسه، ص 179.

الخطاب بواسطة الأوصاف، وأمثلة ذلك كثيرة لأن من خصائص رواية تيار الوعي أن يأتي الوصف ملتصقا بالسرد في وحدات متضافرة¹، منها:

«..وانقلب إلى الجانب الآخر وصمت، فبدأت الغرفة مهجورة من جديد يجول فيها ذلك الصوت الرتيب لدقات لا تتوقف، تحوم حول أذني وتصم رأسي من جوانبه كلها، ثم استدار ومدّ يده إلى الطاولة فخشخت عتبة الثقاب وأشعل لفافة..»² و «..جاء بهدوء وأشعل الضوء وجلس في الكرسي المقابل، وأخذ ينظر إليّ عازما على الخوض في حديث طويل..»³.

وعند الاقتراب من نهاية الرواية راحت المقاطع الوصفية تقصر من حيث الطول وتتكف من حيث العدد متخلّلة المقاطع السردية، نتيجة الارتهاق الآن للحظة الفعل والحدث الذي ارتبط بمواجهة كل من حامد ومريم لليهودي وزكريا.

3- الوصف في "عائد إلى حيفا":

في هذه الرواية يعود كنفاني إلى الاتجاه الواقعي الذي يفرض نوعا من الوصف التفصيلي والموضوعي، بمساعدة من السارد الذي قام بتتبع العناصر المكوّنة للشيء الموصوف ولكن دون إهمال للإسقاط النفسي على الحالة الموصوفة ولا إغفال - كما ترى سيزا قاسم - لعملية التحويل التي تقع على هذه المادة الخام ونقلها من معناها الحرفي إلى معنى خيالي، واستخدامها استخداما جماليا⁴. مثال ذلك: «..ودون أن ينظر إليها كان يعرف أنها آخذة بالبكاء الصامت وفجأة جاء

1 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 81.

2 - ما تبقى لكم، ص 183.

3 - نفسه، ص 191.

4 - سيزا قاسم: مرجع سابق، ص 80.

صوت البحر تماما كما كان، كلاً لم تعد إليه الذاكرة شينا فشيناً بل انهالت في داخل رأسه كما يتساقط جدار من الحجارة ويتراكم بعضه فوق بعض»¹..

حيث يرتبط هذا النوع من الوصف - الوصف الشعري أو الإيحائي - بالزمن المسترجع أكثر من زمن الحاضر في هذه الرواية، ذلك أن الوصف المستذكر قد لا يكون مماثلاً تماماً للواقع فتزيد نسبة الشعرية والتخيّل فيه، ولأننا مع رواية تعتمد وتتعمّد التقريب في الذاكرة والعودة إليها مرة بعد مرة؛ أمكننا رصد بعض المقاطع الوصفية التي اتّسمت بنوع من الالتباس الشعري. ولهذا كانت «السماء نارا تتدفّق بأصوات رصاص وقنابل وقصف بعيد وقريب»² ولهذا أيضاً كان سعيد وهو يتذكّر نفسه يشعر وكأنه مثل من «يسبح ضد سيل هادر ينحدر من جبل شديد العلوّ.. أخذ يشقّ طريقه بكتفيه وذراعيه وساقيه ورأسه، يجرّ التيار خطوات إلى الوراء فيعود ويتقدّم مندفعاً بشيء من الوحشية مثل حيوان طريد يشقّ طريقاً مستحيلاً في دغل كثيف متشابك»³

أمّا إذا عدنا إلى بداية الرواية وجدناها تفتتح بمقطع وصفي لسعيد وصفية لحظة وصولهما حيفا، بعد ذلك يعمد السارد إلى مزج الوصف مع السرد والذاكرة، فكّماً عادت هذه الأخيرة بالشخصيات إلى أوقات من الماضي وجدنا الوصف يرافق كل حدث مهم ليبيّط قليلاً من سرعة النص. مثاله هذا المقطع الذي يصوّر بداية المأساة: «رأى كيف بدأ الزحام يتكاثف مع كل خطوة، كان الناس يتدفقون من الشوارع الفرعية نحو ذلك الشارع الرئيسي المتجه إلى الميناء، رجالاً ونساءً وأطفالاً يحملون أشياء صغيرة أو لا يحملون، ييكون أو يسبحون داخل ذلك الدهول الصارخ بصمت كسيح، وضاع بين أمواج البشر المتدفقة وفقد القدرة على التحكّم بخطواته، إنه

1 - عائد إلى حيفا، ص 341.

2 - نفسه، ص 351.

3 - نفسه، ص 352.

ما زال يذكر كيف أنه يتجه نحو البحر وكأنه محمول في وسط الزحام الباكي المذهول، غير قادر على التفكير في أي شيء...¹.

فكلما التفت الشخصيات حول ذاكرتها وذاكراتها رأيناها تفاعاً بموقف ما يهزّ تفكيرها وبصبيها بنوع من الدهول، إلّا ذلك لا يؤدي بالضرورة إلى ثبوت حركة الزمن وإنما هي حالة من التراخي نصيبه فتبطل من حركته، لتغرق الذات الواصفة وموصوفاتها بما يشبه التمدّد اللحظي في جوّ من النشوة أو الألم أو الحنين الذي تفرضه عليها بعض المواقف القديمة التي عاشتها.

وبالإضافة إلى ارتباط أغلب المقاطع الوصفية هنا بالمكان والذاكرة فإن السارد حاول أن يرصد جزءاً من هذا الوصف لجوانب أخرى لم تقتصر على المرئي فقط، فالوصف عادة أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسيّ ويقدمها للعين، إلّا أنّ ربطه بمفهومه التصويري الضيق يجعل منه إجراءً مخاطباً للعين فقط في تمثيله للأشكال والألوان والظلال... لأنّ هناك عناصر أخرى بالإضافة إلى هذه تكوّن العالم الخارجي كالأصوات والروائح، ومن هنا لا يجب النظر إلى اللغة الواصفة على أنها تشكيل للمرئيات وحسب؛ ولكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات كلها من أصوات وروائح وأشكال وظلال...²

ومن هذا المنطلق لم تقتصر الهندسة الوصفية في (عائد إلى حيفا) على الأشياء المنظورة فقط، بل إنّ هناك ارتكازاً واضحاً من السارد على عناصر أخرى كالصوت. الذي نقصد به هنا صوت الشخص الروائية الذي لا بدّ وأن يتغيّر - في الواقع - وفقاً لتغيّر الأشخاص والمواقف التي

1 - عائد إلى حيفا، ص352.

2 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص79-80.

تجمعهم، بغية إيصال صورة أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدقّ نقل. من ذلك المقاطع التالية¹:

« - سألها بحنوّ... همس بصوت مبجوح... أخذ نشيجها يعلو شيئا فشيئا..

- سمع صوت العجوز وقد صار الآن خافتا وأشدّ بظنا... سألت بصوت بدا بريئا بصورة مريبة..

- أخذ يقول لها بصوت أراد منه أن يكون قاطعا ونهائيا ومسموعا تماما..»

حيث كان يسبق هذا النوع من الوصف في كل مرة مشهد أو مقطع حوارى من أجل الإيهام أكثر بواقعية ما يحدث، فإنّ «مما يزيد إيهام القارئ بواقعية المكان الموصوف تمثيل الصور السمعية فيه إلى جانب الصور البصرية»².

وإذا أردنا إجمال النمط العام الذي سار عليه الوصف في هذه الرواية فإننا سنقف على تزاوج واضح بين الوصف الذي يوقف الزمن ويعطّل عملية السرد، والذي يرافق الزمن ويتداخل مع السرد. فالتلاحم هنا حاصل بينهما إلى حدّ التداخل، نشهد فيه انتقالا من السرد إلى الوصف ثم العكس، وغالبا ما يتمّ ذلك بشكل خاطف من أجل إضفاء بعض من التنويع في وتيرة السرد بتسريعها تارة وتعطيلها تارة أخرى. وقد تركز النوع الأول - الوصف الخالص - خاصة في الفصول الأولى من الرواية التي راحت تكشف لنا شيئا فشيئا عن الأحداث، ولكي لا يفصح السارد كل شيء دفعة واحدة راح يتمهّل بالاعتماد على الوصف من أجل صنع جوّ من الاهتمام والإثارة، «فهذه التقنية -

1 - عائد إلى حيفا، على التوالي: ص358-395-367.

2 - هيفاء الفريخ: تقنيات الوصف، ص113.

مثلاً هو معروف - يلجأ إليها الكاتب في العادة لأغراض عدّة، من أهمها كبح جماح الزمن في تدرجه الموصول باتجاه النهاية لإيجاد المزيد من التشويق»¹.

ولمّا بدأت أحداث الرواية في الاتجاه نحو الحركة والتأزم تخلى الوصف عن جموده وراح هو الآخر يتوازى مع حركية السرد، لذا كثرت المقاطع الوصفية الخاضعة لسيطرة الأفعال، منها:² «جاءت الخطوات على الدرج شابة ولكنها متعبة، وتتبعها سعيد واحدة بعد الأخرى وهي تصعد السلم منذ أن استمع وأعصابه مشدودة إلى صوت البوابة الحديدية تصطفق ثم تنغلق بالمزلاج» و «مضت ميريّام تذهب وتجيء، وحين كانت تغيب وراء الباب كانا يواصلان الاستماع إلى خطواتها البطيئة تجرّ نفسها جرّاً على البلاط...» و «أعاد لقمته إلى الصحن وقام فوقف أمامها، كان رأسها يتكئ على صدرها كمن يريد أن يعترف بذنب غير متوقّع، فوضع أصابعه تحت ذقنها ورفع رأسها فإذا بعينيها تنضحان بدموع غزيرة».

ليتوقّف كلّ ذلك في الفصل الثالث الذي تولّى مهمة ترتيب الأحداث مسلسلة بعد أن قدّمت طيلة الفصلين السابقين في شكل ذكريات متقطّعة واسترجاعات مشوشة، أين مالت الرواية نحو التكتيف الحدثي والتسريع الزمني ممّا لم يدع أيّ مجال للوصف هنا.

ولكن بعد لقاء الوالدين بالابن الضائع عادت تقنية الوصف مجدّداً لتسبق كل كلمة أو حركة أو إيماء تقوم بها الشخصيات، في لقطات تسجيلية أوجت بأهمية ذلك اللقاء ولكن من دون إسراف، بل في شكل ومضات عديدة سريعة وقصيرة. من أمثلتها:

- «استدار كقطعة خشب كأنه ينفذ أمراً وسأل..»

1 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي - دراسة، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010، ص113.

2 - عائد إلى حيفا، على التوالي: ص395، 382، 358.

- ظلّ سعيد محتفظاً بهدوئه الذي بدا له لحظتذاك مجرد قشرة رقيقة تخفي لها كامنا،
وبصوت خفيض قال..

- وسأل سعيد بهدوئه المفاجئ..

- انتفض الشاب واقفا فجأة وقال..¹.

4 - الوصف في "أم سعد":

وفي (أم سعد) أيضا يواصل **كنفاني** الاعتماد على الوصف كإجراء لنقل حيثيات الواقع وإبطاء الوتيرة الزمنية، حيث يتحدّد ذلك هنا - كما في السابق - بوصف الشخصيات والأمكنة والأشياء، ولكن بدرجة أقلّ ممّا عهدناه في الروايات الأخرى.

ولأنّ (أم سعد) نصّ يتشكّل من لوحات متعدّدة ولكن متّصلة ببعضها اتصالا زمنيا يعكس يوميات امرأة في إطار معين؛ كان أغلب الوصف يتموقع في محيط هذه الشخصية لتحديد ملامحها الخارجية وأفعالها وسلوكها ومشاعرها، ولهذا رأينا العمل الروائي ككل يميل نحو الإبطاء الزمني بالاعتماد على الوصف والحوار على حساب ما يمكن أن يدفع النصّ نحو الأمام سرداً وأحداثاً نتيجة قلّة هذه الأخيرة.

ومن منطلق أنّ الروائي لا يكتفي - غالبا - بتلك المعلومات الأوليّة التي يبنيها عن الشخصية من أجل التعريف بها أكثر ؛ نراه يحاول استبطان أغوارها ودواخلها وأعماقها وأقوالها وحركاتها... خاصة هذه الأخيرة، كما فعل **كنفاني** مع أم سعد الشخصية لما أوقف جزءا كبيرا من وصفه لحركاتها الجسدية وكأنّها لغة ثانية، لغة إشارية توازي لغتها الكلامية، ليستشفّ بذلك أكبر قدر

ممکن ممّا تخفيه أم سعد، التي أعلن منذ البدء أنها تمثل المدرسة الجماهيرية التي لا يزال على الرغم من بساطتها يتعلّم منها.. وأمثلة ذلك كثيرة ومنها المقاطع التالية¹:

- «..وبدا لي أنها أشارت بذراعها إلى جهة ما، ثم ارتدّت الذراع كأنما من تلقاها وأخذت تدور حول نفسها تشير إلى كلّ شيء (...) ولأوّل وهلة لم أصدّق، وبدت لي حركة ذراعها وكأنها رمز شديد التعقيد لا يمكن أن يرقى إليه عقلها البسيط..»
- «..وعاد ذراعها مرة أخرى يشير إلى تلك الحدود ويدور فوق المكتبة والمقعد والأطفال والزوجة وصحن الطعام وأنا، ثم ظل مصوّباً نحوياً مشدوداً كأنه جسر أو حاجز..»
- «.. وكنت ما أزال أنظر إلى كفيها منكفتين هناك كشيئين مصابين بالخيبة تصيحان من أعماقهما، تطاردان المهاجر إلى الخطر والمجهول..»
- «..وتحرّكت كفّاهما المطويتان في حضنها ورأيتهما جميلتين قويتين قادرتين دائماً على أن تصنعا شيئاً..»

فقبل كلّ كلمة تقولها أم سعد كان السارد يعمد إلى الوصف وكأنه جهاز تصويري يسجّل كل حركاتها وسكناتها.

ولأنّ قلّة الأحداث تؤدّي حتماً إلى قلّة الحركة السردية فإنّ ذلك ككلّ لابدّ وأن يرهن السياق الروائي نحو وصف لا علاقة له بالسرد، ومن هنا قد يأتي الوصف لذاته أي لا علاقة له بالسرد ولا بالأفعال التي يمكن أن تشكّل البؤرة السردية والتي منها ينطلق الراوي في تحديد وجهة نظره، ولهذا تحاول الشخصيات الكشف عنه بالوصف ودونما ارتكاز في ذلك على حاجات سردية تحتّمها

طبيعة القول الروائي في هذا السياق أو ذاك¹، من ذلك المقاطع التالية² التي لا نستشعر فيها أيّ وجود للزمن:

- « وفي الخارج شقّت السماء طريقها وسط الغيوم الداكنة مثلما يشقّ المحرث ثلما في الأرض، وقذفت حزمة دفاء في الغرفة. أكانت الصدفة أن سقطت الشمس على وجهها وهي جالسة هناك...»

- «.. وكان المطر ينهمر ولم يكن رذاذه الصاخب في تلك اللحظة إلّا تطاير الماء أمام زورق صامد يشقّ طريقه كالقدر..»

- «وبدت لهم عجوزًا في عمر أم سعد وفي قامتها العالية الصلبة، ومن خلال الصمت المخيم كصمت الموت كان صليل الحصى تحت قدميها العاريتين يسمع كأنه الهمس..»

إلّا أنّ هذا النمط لم يستمرّ حتى نهاية الرواية، ففي آخر فصلين منها - وهما "أم سعد تحصل على حجاب جديد" و"البنادق في المخيم" - بدأ الاعتماد على الوصف من طرف الراوي يقلّ شيئًا فشيئًا في مقابل سرعة زمنية ملحوظة، جاءت نتيجة الحركة التي بثّتها بعض الأفعال من الشخصيات. ففي هذه المرحلة من الرواية بدأ المخيم يسكنه وفي مقدمتهم عائلة أم سعد يشهد نوعًا من التغيير، ليس بالضرورة نحو الأحسن ولكنه تغيير استطاع أن يبيّث في نفوس الشخصيات شيئًا من الأمل ليس قطعًا في غد أفضل، ولكن على الأقل في الاعتقاد بوجود غدٍ بدأت ملامحه تلوح في أيدي صبية صغار تلوح ببنادق اجتاحت المخيم وجعلت أبا سعد يقول: "يا ريت من الأول هيك!!"

1 - محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي - دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنيل سليمان، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2012، ص244.

2 - أم سعد، على التوالي: ص273-272-282.

وضمن هذا التغيير الذي طرأ على الإطار العام للرواية راح الوصف هو الآخر يتماشى مع ذلك خدمة للمعنى الكليّ، فليس بالضرورة أن يبدل الوصف وفي جميع الأحوال على السكون والثبات بل قد يميل بموصوفاته نحو التغيير والتحول، وكمثال على ذلك نقف على أحد الموصوفات في هذه الرواية، صرة أم سعد التي تحوي أشياءها وتحملها معها في كل مكان والتي كانت بحكم توقف السارد عندها مرارا رمزا للشعب المنكوب والمنهوك بماضيه وحاضره ومستقبله.. حيث حافظت هذه الصرة طيلة الفصول الستة الأولى من الرواية على ذات الوصف "الفقيرة": «وضعت صرتها الفقيرة في الركن... وضعت أشياءها الفقيرة واستدارت نحو... ووضعت أم سعد أشياءها الفقيرة...»¹.

لنتخلى عنه في آخر ثلاثة فصول منها وصارت توصف فقط "بالصغيرة" دلالة على التحول الذي أصاب الجميع وتماشيا معه، ليس في أشياءهم وحسب ولكن في نظرتهم إليها. حيث لم يعد الراوي هنا يلتفت إلى صرة أم سعد الفقيرة أو لم يعد يهتم بذلك لأنها صارت في نظره مجرد أشياء صغيرة فقط.. «حزمت أم سعد صرتها الصغيرة وحملتها تحت إبطها...»² و «..فوّحت الغرفة برائحة الريف العتيق حين أخذت أم سعد صرتها الصغيرة...»³.

فليس كل تطوّر في القصة يكون في مستوى الأفعال فقط، بل قد يكون التطوّر في مستوى الأحوال والصفات أو العلاقات والأقوال، فتتغيّر الصفات من مسار سلبي إلى إيجابي أو العكس، لنرى بذلك أن الوصف ليس دائما موقفا أو مبطنًا لزمن الحكاية، وإنما يتراوح أثره على زمني

1 - أم سعد: على التوالي: ص246 - 260 - 277.

2 - نفسه، ص315.

3 - نفسه، ص336.

الحكاية والخطاب حسب نوع الوصف ودوره في القصة، لأن الوصف نفسه ولو كان ساكناً يستطيع أن يكون ذو صبغة زمنية¹.

1 - هيفاء الفريخ: تقنيات الوصف، ص 361-362.

ثالثاً - التواتر:

بعد مقولتي المفارقات الزمنية والديمومة لأبد من الوقوف على مصطلح زمني آخر حدّده جنيت هو التواتر وعدّه من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، ويتمثل أساساً في علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، فالحدث ليس مؤهلاً للحدوث مرة واحدة فقط بل هو قادر أيضاً على أن يقع مرة أخرى وأن يتكرر، والشئ نفسه ينطبق على الملفوظ السردى الذي بإمكانه هو الآخر نقل الفعل وإعادة نقله إلى ما لا نهاية¹.

ومن خلال هذه القدرة التكرارية للأحداث المروية والملفوظات السردية نستطيع أن نتبين قيام نسقٍ من العلاقات أمكن جنيت أن يجمله في أربعة أنماط: "الحدث المكرّر أو غير المكرّر والمنطوق المكرّر أو غير المكرّر". فلأيّ حكاية كانت أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، ومرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية. وقد فصلّ جنيت القول في ذلك كما يلي²:

1- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (ح/ق/1): مثل (أمس نمت باكراً) ليتوافق في هذا الشكل من الحكاية تفرّد المنطوق السردى مع تفرّد الحدث المسرود، وهو ما يسمّى "الحكاية التقديرية".

2- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية (ح ن/ ق ن): مثل (نمت باكراً يوم الاثنين، نمت باكراً يوم الثلاثاء، نمت باكراً يوم الأربعاء...) وهو يعدّ أيضاً نمطاً تفردياً ما دامت

1 - جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص129.

2 - المرجع نفسه، ص130-132.

تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه التوافق مع تكرارات القصة، ومن ثمّ لا يتحدّد التفرد بعدد الحدوثات من الجانبين بل بتساوي هذا العدد.

3- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن/ق 1): مثل (أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا...) حيث قد يبدو هذا الشكل ناقصا من الناحية التأليفية وغير ملائم أدبيا، ومع ذلك فإنّ كثيرا من النصوص الحديثة تركز إلى قدرة الحكاية على التكرار، وبذلك يمكن للحدث الواحد أن يروى عدة مرات ليس فقط مع متغيرات أسلوبية ولكن أيضا مع تنويعات في وجهات النظر. والنمط الذي لا تتوافق فيه اجترارات المنطوق مع أي اجترار للحدث يسمى "الحكاية التكرارية".

4- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية (ح 1/ق ن): وفي هذا النمط من الحكاية يمكن لبثّ سردي واحد أن يتولّى عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد، فإذا عدنا إلى مثالنا السابق: (نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء...) رأينا أنّ أكثر الحكايات فظاظةً ستجد في هذه الحالة التكرارية صياغة استخدامية من مثل: (كل الأسبوع، كل يوم، طيلة أيام الأسبوع...) لتسرد دفعة واحدة ما حدث مرات عديدة، وهو ما يسمى "الحكاية الترددية".

لنحصل بذلك على ثلاث إمكانيات أطلق عليها **تودوروف «القص المفرد»** حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه، ثم **القص المكرر** حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه، وأخيرا **القص المؤلّف** حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث المتشابهة¹.

وإذا أردنا إجمال كل ذلك وجدنا:

¹ - تودوروف، تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، المغرب، دار توفال، 1990، ص49.

1-القص المفرد: Recit singulative

هو النوع الأكثر استعمالاً في النصوص القصصية، ويكفي فيه سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو سرد عدّة مرات ما حدث عدّة مرات، لأنّ القص المفرد لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين (الحكاية والقصة) بل بتساوي هذا العدد.

م ← م
ع م ← ع م

2-القص المكرّر: Recit repetitive

ويتمّ فيه سرد ما حدث مرّة واحدة عدّة مرات، وعادة ما تعتمد النصوص القصصية الحديثة لقدرته على التكرار إمّا بتغيير الأسلوب أو باستعمال وجهات نظر مختلفة أو حتى باستبدال الراوي للحدث بغيره من شخصيات الرواية¹، فالقص المكرّر هو الذي ينتج عن «عمليات مختلفة: عن استعادة الشخصية ذاتها للحكاية نفسها استعادة ملازمة، أو عن وجوه متكاملة من قصّ عدّة شخصيات للحدث نفسه أو عن القصّ المتناقض لشخصية أو عدّة شخصيات تشكّلنا في الواقع أو في المحتوى الحقيقي لحدث بعينه»².

م ← ع م

3-القص المؤلّف: Recit iterative

وفيه يتحمّل مقطع نصي واحد تواجّدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية من خلال رواية مرّة واحدة ما حدث عدّة مرّات، وأكثر ما يكون هذا الضرب في سرد العادات والأحداث الدورية وما شاكلها، وهو كما يرى جنيت شكل تقليدي لم يتمكّن من إثارة أي اهتمام حاد حتى

1 - جميل شاكر، سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص87.

2 - تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ص49.

الآن، يمكن أن نجد له الكثير من الأمثلة بدءًا من الملحمة الهوميرية وعبر كل تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة¹.

أما تودوروف فيرى فيه طريقة معروفة في الأدب الكلاسيكي كله وهو يقوم مع ذلك بدور محدّد في التمهيد لبداية الأحداث أو الرواية ككل، فعادة ما يذكر الكاتب حالة أولى هادئة اعتمادا على صيغة الاستمرار ذات القيمة المؤلّفة، قبل أن يدخل سلسلة من الأحداث المفردة التي تكون قصة بآتم معنى الكلمة². ع م ————— م

ومن خلال هذا التناوب التكراري بين السرد والوقائع يتمّ الكشف عن أهداف جديدة ذاتية وفنية وأسلوبية كالتأكيد أو الإلحاح، كما يعين على استيعاب وتلقّي مضمون القصة وكذا طريقة سردها، فتكرار الحدث الواحد عدّة مرّات يستدعي أن يلجأ المؤلّف إلى تعديلات أسلوبية ولغوية وصياغات تعبيرية بحيث يصل إلى قمة أسلوبية يتوفر فيها عنصر الكثافة اللغوية في التعبير بعبارة واحدة عن شيء يتركز حدوثه أكثر من مرة³.

وفي هذا السياق اختلف في التواتر هل هو مقولة زمنية أم أسلوبية بوصفه علاقة تكرارية بين الحكاية والقصة ذات طابع زمني وعددي، لتتولّد لدينا تلك العلاقة بين زمنية التواتر ومتعلقاتها الأسلوبية سواء في التكرار وما يفترضه من إلحاح وتأکید على جهة معينة، وكأن السارد مسكون بفعل أو حدث ما فنراه يعيده أكثر من مرّة بأكثر من صياغة، أو في ذلك التكتيف والاقتصاد

1 - جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص132.

2 - تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ص50.

3 - ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص229.

اللغوي لما يكون المؤلف بإزاء إجمال عددٍ من الحدوثات دفعة واحدة وفق صياغات متنوعة. وأخيرا ما يحدثه من تشويه زمني ناتج عن عدم تطابق تتابع الأحداث بتتابع الخطابات¹.

ومن أجل دراسة التواتر في العمل السردي يقترح كل من جميل شاكر وسمير المرزوقي عددا من الإجراءات لذلك²:

- تحديد المقاطع النصية المؤلفة أو المفردة أو المكررة.
- استخراج علاقة التواتر السائدة في النص المدروس وتعريفها حسب هذه الأنماط من التواتر.
- البحث عن مدلول تواجد علاقة تواتر أكثر من غيرها أو دون غيرها في هذا النص المدروس.
- دراسة العلاقة التي تربط بين هذه المقاطع المختلفة في نطاق النص القصصي المدروس.

بنية التواتر عند غسان كنفاني:

يعدّ التواتر أحد الوجوه المهمّة للزمن، يرتبط أساسا بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد، ومن ثمّ بمقارنة كمّ هذه الأحداث في المبنى بكمّها في المتن سواء أفرادا أو تكراراً أو تردّداً.

1- القص المفرد³:

وله كما رأينا وجهان لا يرتبطان بعدد الأحداث بين الحكاية والقصّة، وإنما بتساوي هذا العدد. فإمّا أن نروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أن نروي ن مرات ما حدث ن مرات.

1 - تودوروف، تزفيتان: الشعرية، 50.

2 - جميل شاكر، سمير المرزوقي: مدخل على نظرية لقصة، ص88-89.

3 - أغلب الدراسات السردية لا تولي اهتماما إلاّ للوعين الآخرين من التواتر (المكرّر والمؤلف) وترى في المفرد أمرا عاديا، ولكننا أثّرنا الوقوف عنده لأننا لمحنّا فيه ما يستحقّ ذلك.

- م ← م :

وهو النمط الأكثر شيوعاً في كل الروايات لدرجة يعتبر فيها خارج نطاق المفهوم الذي وضعه جنيت للتواتر، لأنه لا يشكل أي تكرار لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية¹، ولكن ولأن الرواية عالم من خلق الكاتب فلا بد أن هناك ما يجعله أو يفرض عليه عدم العودة إلى ذكر بعض الأحداث والاكتفاء بتقديمها كما وقعت مرة واحدة لا غير، ولهذا بعض الدلالة التي حاولنا استخراجها وقراءتها من خلال أمثلته الكثيرة وفي الروايات الأربع:

ففي (رجال في الشمس) ارتبط التواتر المفرد بأحداث من الماضي ألقت الضوء على تاريخ كل شخصية وساهمت في صنع الحبكة الدرامية للرواية ككل، كما أنها في أغلبها أحداث مأساوية لا يمكن أن يثير تذكرها أكثر من مرة إلا مزيداً من الألم، لذا اكتفت كل شخصية والسارد من رائها بذكرها مرة واحدة فقط. مثل موت حسنا ابنة أبي قيس بعد شهرين فقط من ولادتها، وموت الأستاذ سليم بعد وقت قصير من التحاقه بمدرسة القرية ومشاركة أسعد في المظاهرات وما لحقه من إهانة لما «دفعه الشرطي أمام الضابط وقال له تحسب نفسك بطلا.. ثم بصق على وجهه...»²

حيث اكتفت هذه الأحداث بالورود مرة واحدة فقط على مستوى القصة مطابقةً لذلك عدد ورودها على مستوى الحكاية، مدفوعة في ذلك هي وغيرها من الأحداث بكونها لم تمثل إلا مرحلة عابرة من حياة الشخصيات، فموت الطفلة حسنا التي لم تتجاوز من العمر شهرين لا يمكن أن تترك نفس الأثر لموت طفل أكبر من ذلك، خاصة وأن موتها قد رافقه مصائب أخرى أكبر كسقوط

1 - عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص142.

2 - رجال في الشمس، ص131.

القرية والرحيل عنها والالتجاء في بيت عتيق بقرية أخرى.. وكأنَّ موتها لم يكن إلّا نتيجة حتمية وطبيعية لكلِّ ما سبقه، ولهذا لم نر أبا قيس ولا السارد يفصل الحديث عنه ولا يعيده أصلا - رغم توق أبي قيس لليوم الذي ستولد فيه «..متى؟ بعد سبعة أشهر.. أوف! نريد بنتا هذه المرة..»¹.

أمّا أسعد فلم تكن مشاركته في المظاهرات إلّا مرحلة عابرة تركت في نفسه أسوأ أثر ودفعته إلى اختيار طريق آخر، باعتباره سرعان ما تحوّل عن ذلك باحثا عن خلاصه في الكويت. وهو نفس ما يقال عن أبي الخيزران وعن حادثة قيادته للدبابة الإسرائيلية التي ذكرت هي الأخرى كما وقعت مرة واحدة «..ورغم أنه لم يكن خبيرا في قيادة المصفحات إلّا أنه لم يخيب آمال أولئك الذين وقفوا على جانبي الطريق... ليغيب لحظات ثم يهدر المحرك بالضجيج.. إلّا أنّ المصفحة ما لبثت أن تعطلت..»² فإذا ما قورنت فترة انضمام أبي الخيزران إلى فرق المجاهدين بفترة عمله بالجيش البريطاني التي دامت خمس سنوات كاملة لاستطعنا وصف ذلك الحدث بالعرضي في حياة ونفسية هذه الشخصية، خصوصا إذا ربط بما صارت إليه من العمل في التهريب. وبالإضافة إلى كلّ ذلك فإنّ هذه الأحداث قد وردت مركّزة ومفصّلة لتغني عن أيّ إعادة لها.

ومن نماذجه في (ما تبقى لكم): شراء حامد لساعة الحائط، وحادثة فراقهم عن أهمهم، إرسالهم رسالة إليها بعدما وصلتهم أخبارها لأول مرة... وقد جاءت كلها كذلك مرة واحدة فقط بطريقة تفصيلية ومركّزة، لذا كان ذلك كافيا لتفعل فعلها في الشخصيات، كما أنّ ميل الرواية عموما نحو قلّة الأحداث واستبدال السرد العادي باستبطان دواخل الشخصيات ووعيها الذي يأتي في مثل هذه الروايات - روايات تيار الوعي - على «شكل انثيالات تبدو غير مترابطة وربما تأخذ شكل الهذيان المتدفّق من الذهن المضطرب وغير المتوازن، حتى يبدو الأمر وكأن الوعي يأتينا عن طريق

1 - رجال في الشمس، ص44.

2 - نفسه، ص94-95.

اللاوعي»¹؛ جعل الحدث الواحد وإن لم يعد ذكره لمرة ثانية مسيطراً على أجزاء كبيرة من مساحة النص وذهن الشخصية.

فحامد لم يكن بحاجة إلى تذكّر فراقه عن أمه مرة أخرى ما دام هدفه في هذه الرواية هو الذهاب إليها واللقاء بها، فهو مسكون بهاجس الأم التي تخلفت عنهم ذات يوم جاعلاً منها ملاذاً يقرّر اللجوء إليه في الملمات الكبيرة. ومريم أعلنت من البداية أنّ زكريا هو كلّ ما تبقى لها لذا لم نرها تكرر حدث التعرف عليه.. أو لشيء آخر اختبأ في نفسها وجعل ذاكرتها تمتنع عن ذلك.. خيبة مريّة تكشفّت لها بعد أن جعلت من زكريا هذا كلّ ما تبقى لها فراح يحاول إلغاء كل شيء دونه: أخاها وجنينها.. أمّا فعل شراء الساعة وعلى أهميته لم نره يُذكر إلاّ مرة وحيدة من طرف مريم؛ فقد غطّت عليه دقائق الساعة نفسها التي بقيت تفرض وجودها حتى نهاية الرواية.

وللقصّ المفرد أمثلة كذلك في (عائد إلى حيفا): كزواج سعيد وصفية وولادة طفليهما خالد وخالدة ومقتل شقيق ميريام على أيدي النازيين وكذا مقتل زوجها إفرات كوشن في حرب سيناء وغيرها... فكلّ هذه الأحداث وقعت فعلاً مرة واحدة – والواقع أنها لا تملك حق الحدث مرة ثانية – وقد أعيد سردها كذلك مرة واحدة لا غير في الرواية، ولذلك ما يبرره في كل حدث.

فإذا كان للسارد غاية ودلالة من تكرار بعض الأحداث في نصه الروائي فما الذي يجعله ينفي هذه الخاصية عن أحداث أخرى؟

ففي (عائد إلى حيفا) نتعرّف ومن البداية على عائلة منكوبة.. على زوجين فجعا بعد وقت قصير من زواجهما.. الزواج الذي يحمل في العادة ذكرى طيبة وسعيدة، ولكن ما الفائدة في سياق

1 - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص29-30.

هذه الرواية من إعادة تذكره بعد أن غطّت المفاجعة كلّ أيامهما وسيطر إحساسٌ بالآلم والذنب على كلّ التفاتة من الشخصيات إلى ماضيهم وذكرياتهم، وحتى لمّا رزقا بولدين آخرين لم يكن لهذين الولدين أيّ حضور مؤثر أو فاعل بجانب ذكرى الولد المفقود أو المضيّع.

فالحديث الذي يمنع من الورد مرة ثانية قد يكون حدثاً عادياً ومألوفاً وأحياناً عرضياً، وقد يكون نتيجة تراكم سياقات معينة في الرواية تفقده معناه ومكانته، كما حدث مع سعيد وصفية اللذين حرماً نتيجة ما وقع لهما من الاستمتاع بتذكّر ماضيهم الذي كان سعيداً يوماً ما، لأنّ كلّ ذلك قد فقد قيمته بالقياس إلى الفجائع التي منيا بها على الصعيد الشخصي والقومي... وقد يكون ذلك إشارة من السارد بعدم أهمية الحدث بمقابل أحداث أخرى، كموت زوج ميريام الذي ورد على لسان دوف في سطر واحد دون تفصيل: «..أما أبي فقد قتل في سيناء قبل أحد عشر سنة..»¹، وكأنّ لسان حال السارد وهو يذكره كان يقول ومن يهتمّ به إن عاش أو مات خاصة وأنّه رافق لحظات حاسمة من الرواية: مواجهة الوالدين بالابن الذي كان خلدون وقد صار دوف..

أمّا في الرواية الأخيرة (أم سعد) ولأنّها مجموعة من اليوميات المنفصلة؛ كان القصّ المفرد أحسن ما يمكن أن يعتمد عليه السارد هنا، حيث كان لكلّ يوم ما يطبعه ويميّزه من الأحداث مثل: حبس سعد في اليوم الأول ثمّ التحاقه بالفدائيين ونسف السيارة الإسرائيلية وحادثة الحصار وطواف المخيم بالمطر والوحل... في الأيام الأخرى، وهي كلّها وقائع لم تتمّ العودة إليها وسردت مرة واحدة كما وقعت، نظراً لتتوّعها من جهة وتقطّعها من جهة أخرى فنادر ما رأينا هذه الرواية تواصل سرد أو تعيد تذكّر ما حدث سابقاً، ولعل السبب الرئيس في ذلك يرجع إلى انشغال الشخصيات بالعمل الذي فرضته ظروف وسياقات خاصة جعلتها لا تفكّر كثيراً فيما مضى..

- ع م ← ع م :

وهو شكل من أشكال التماثل بين الحكاية والقصة على مستوى الحدث، يعدّ ظاهرة أقلّ شيوعاً رغم انتمائها إلى المقولة السابقة الأكثر شيوعاً. حيث «بندر وجود هذا النمط في السرد لما يشتمل عليه من خاصية التكرار المؤدّي إلى السأم والملل من لدن المروي له (...)» فما حدث أكثر من مرة بالإمكان روايته مرة واحدة إذا كان الحدث واحداً في المرات جميعها»¹.

وقد وجدنا له بعض الأمثلة في روايات **كنفاني** وهي على قلّتها تخرج بنفسها عن دائرة العادي والمألوف كما في الشكل الأول إلى ما يمكن أن يحمل دلالةً وقيمةً معيّنة. فتكرار بعض الأحداث بشكل متواصل وإن كان محتمل الحدوث في الواقع فإنّه لا يمكن لأي نصّ روائي أن يحتمله كثيراً إلاّ إن كان مصاحباً بدلالة ما.

من ذلك في (رجال في الشمس) حدث ذهاب الشخصيات إلى مكتب المهزّب البصراوي، حيث قام السارد في كل مرة بإعادة حدث الدخول الى المكتب والخروج منه مشكّلاً به بداية الرواية في زمنها الحاضر موزّعا على فصولها الثلاثة الأولى، وقد أعيد ذكر هذا الحدث بنفس وتيرة حدوثه في الواقع نظراً لتغيّر الشخصية المرتبطة به في كل مرة، ولرغبة السارد في رصد التغيّرات التي طرأت عليها بين لحظتي الدخول والخروج.. فأبو قيس دخله والغصة تخنق حلقه ليخرج منه ودموع ساخنة تملأ موقه «..غصة ذاق مثلها تمام حين وصل إلى البصرة وذهب إلى دكان الرجل السمين الذي يعمل في تهريب الناس... وقف أمامه حاملا على كتفيه كل النذل وكل الرجاء اللذين يستطيع رجل عجوز أن يحملهما (...) أراد أن يقول شيئا لكنه لم يستطع، أحسّ أنّ رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل فاستدار وانطلق إلى الشارع..»²، ومروان الذي دخل يصطنع

1 - ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص230.

2 - رجال في الشمس، ص49-50.

الشجاعة ويحتضن الأمل في نفسه خرج من عنده مع ذلّ صفة قوية ارتسمت على خدّه ..إنّه يجب أن يكون حين يمثل أمام المهرب أكبر من رجل وأكثر من شجاع وإلاّ ضحك عليه وخدعه واستغلّ سنيه الستّ عشرة وجعل منه ألعوبة (...). دار على عقبيه واجتاز الباب إلى الخارج فصفت أنفه روائح التمر وصالل القش الكبيرة.. تراه ماذا سيفعل الآن؟ لم تكن لديه أية فكرة محدّدة عن وجهته الجديدة، فهناك داخل الدكان تقطّعت آخر خيوط الأمل التي شدّت لسنوات طويلة كل شيء داخله..¹، ليكون أسعد الوحيد الذي استطاع السيطرة على الموقف نتيجة خبرته السابقة مع المهربين ..وقف أسعد أمام الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولّى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت ثم انفجر (...). أدار ظهره واتجه إلى الباب ولكن قبل أن يجتازه سمع الرجل السمين يقهقه..².

وحدث آخر رأيينا السارد يصرّ في كل مرة يقع فيها على إعادة سرده، هو حدث الدخول إلى الخزان والخروج منه لتسع مرّات كاملة. لكونه يحاول الإشارة إلى أهمية هذا الحدث الذي مثّل للشخصيات بداية الأمل ونهايته.. وسيلتهم الوحيدة نحو حياة جديدة وأيضاً نحو موت أكيد حملته نهاية الرواية. ولهذا وبين فعلي الدخول والخروج المتواتر تسع مرّات استطعنا أن نرصد مع السارد مختلف التغيرات التي طرأت على الشخصيات وهي تحاول اجتياز ذلك الخيط الرفيع بين الحياة والموت.. بين النجاة والهلاك.. ترجو الأولى وتقاوم الثاني، ولهذا بدت لنا - في محاولة منها للحفاظ على كل شيء حياتها وآمالها - تتردّد في الدخول إليه ..«بقي الجميع واقفين على الأرض دون حراك (...). نظر أبو قيس إلى مروان ثم نظر كلاهما إلى أسعد الذي خطا تحت تأثير تلك

1 - رجال في الشمس، 71-73.

2 - نفسه، ص53-68.

النظرات خطوتين صغيرتين إلى الأمام ثم عاد فوقف من جديد...¹، وتتجَلَّ الخروج منه «..أطفأ المحرك وترك السيارة تنزلق قليلاً ثم أوقفها وقفز من الباب إلى ظهر الخزان. خرج مروان أولاً.. أطلَّ أبو قيس برأسه ثم حاول أن يخرج، أما أسعد فقد استطاع أن يتسلَّق الفوهة...»².

وفي (ما تبقى لكم) غطَّت دَقَّات الساعة على كلِّ شيء، حتى لكأنَّ كلمات المتن الروائي نفسها قد استحالت إلى عقارب تدقّ.. فـ «المجاذيف تدقّ سطح الموج. تدقّ.. تدقّ.. تدقّ...»³ و«خطواته تملأ رأسي وتدقّ...»⁴ ثم إنها ليست الساعة فقط التي تدقّ إنما (...) وأشرت إلى بطني إنما هو أيضاً يدقّ هنا...»⁵ حيث أمكننا عدّ أكثر من 51 مقطعاً نصيّاً يصوّر حدث دَقَّات الساعة وهي تتداخل مع كل شيء في الرواية، خاصة مريم التي راحت تستشعر في داخلها بالضربات النابضة لمواطني أقدام حامد في الصحراء وهي تختلط بصوت دَقَّات الساعة المجنونة التي تُركت وحدها في قلب الصحراء.. كلّ ذلك ضمن تداخل رهيب بين الذات والزمن التي ليست إلّا صورة عنه بمعنى من المعاني، فالزمن في رواية تيار الوعي يفرض بدقّته وصرامته نفسه على الذات التي نراها تحاول إعادة تشكيله على نحو نفسي، لتستعيده فيما بعد بحرية وفردية قد لا تكونان مطلقتين ولكنهما خاصتان⁶.

أمّا في (عائد إلى حيفا) فأكثر ما يلفت النظر في الأحداث المكرّرة بطريقة القص المفرد الذي يتساوى فيه فعل السرد مع فعل الحدث هو ريش الطاووس الذي راح سعيد يلحّ في كل مرة

1 - رجال في الشمس، ص115.

2 - نفسه، ص121.

3 - ما تبقى لكم، ص186.

4 - نفسه، ص220.

5 - نفسه، ص221.

6 - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص93.

على ذكره وعدّه. فبعد أن عاد الزوجان إلى بيتهما القديم في زيارة استكشافية واستعدادية للماضي، راحا يجوبان بيتهما ركناً ركناً وقطعةً قطعةً.. ليتوقّف نظر سعيد ومن بين كلّ أثاث البيت العتيق عند ريشات الطاووس الخمس - واللواتي كنّ سبعا فيما مضى - وهنّ يزيّن مزهرية فوق الطاولة.. فقد كان السارد يلاحق سعيداً ويتوقّف عند كلّ مرة تقع عيناه عليها مكرّراً ذلك أكثر من ستّ مرّات، وكأنّ هذه الشخصية لم يعنها من كلّ ما فقدته من وطن وبيت وابن إلّا بضع ريشات ما لبث يعدّها مرّة بعد الأخرى: «...وفوقها استبدلت المزهرية الزجاجية بأخرى مصنوعة من الخشب، وفيها تكوّمت أعواد من ريش الطاووس، كان يعرف أنها سبعة أعواد وحاول أن يعدّها...»¹، «..مشى سعيد خطوتين وأخذ مرّة أخرى يعدّ ريشات الطاووس الخمس التي كانت في المزهرية الخشبية..»²، «..وليس يدري كيف سقط نظره على تلك الريشات الخمس من ذيل الطاووس التي كانت مزروعة في الإناء الخشبي وسط الغرفة..»³، ثم يسأل عنها بفضاضة: «كان هنا سبع ريشات ماذا حدث للريشتين المفقودتين؟»⁴.

وكلّ ذلك من أجل أن نلمح مع السارد ونتتبّع مدى تغيّر شخصية سعيد وكثير من مفاهيمه عن الأبوة والبنوة والوطنية والقضية... لمّا جعلته أخيراً صدمة مواجهته لابنه وما دار بينهما من حوار يقتنع بضرورة الانتماء للثورة⁵، وليعلن بذلك البدء عن البحث عن «فلسطين الحقيقية.. فلسطين التي أكثر من ذاكرة، أكثر من ريشة طاووس، أكثر من ولد..»⁶

1 - عائد إلى حيفا، ص 365

2 - نفسه، ص 402.

3 - نفسه، ص 368.

4 - نفسه، ص 369.

5 - نجمة خليل حبيب: النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، بيسان، مؤسسة كنفاني للثقافة، ص 148.

6 - عائد إلى حيفا، ص 411.

وفي (أم سعد) تركز هذا النوع من التواتر في بداية كل فصل منها حين كان السارد يعيد في كل مرة تصوير مشهد قدوم أم سعد إلى بيته. والواقع أنَّ هذا الفعل التكراري وإن كان متشابهاً فإنّه غير متماثل ولا متطابق، ولهذا ذهب جنيت إلى القول بأنّ هذا الشكل من التواتر هو تشييد ذهني يتحقق عبر إزالة الميزات الخاصة لكل واقعة، مع الاحتفاظ فقط بتلك التي تشترك فيها الواقعة مع الوقائع المشابهة لها، وجعله يقرّ على نحو صارم بعدم وجود حدث منكرّ في كلّ الأحوال، ولا بوجود تشابه بين القطع المتكررة في النص ما دام تموقعها الجديد يضعها في سياق مختلف مغيّراً بالضرورة معناها¹.

فالمشترك بين هذه الأفعال في رواية (أم سعد) هو قدوم هذه الشخصية إلى بيت السارد كل يوم ثلاثاء من أجل العمل، ولكن ما يفرّق بينها أشياء كثيرة أهمّها اختلاف حالة أم سعد وظروفها وهيأتها من يوم لآخر.. فهي تأتي تارة في صباح تعيس: «كان ذلك الصباح تعيساً وبدت الشمس المتوهّجة وراء النافذة وكأنّها مجرد قرص من النار يلتهب تحت قبة من الفراغ (...) وجاءت زوجتي ووقفت أمامي ونظرت إلى الطريق ثم قالت لي: هاهي أم سعد وقد جاءت...»² وتارة في يوم ماطر: «كان صباح يوم الثلاثاء ماطراً، ودخلت أم سعد وهي تقطر ماء. كان شعرها مبتلاً وينقط على وجهها فيبدو وكأنه تراب مسقي...»³ ومرة والضحكة تملأ وجهها: «كانت الضحكة تملأ وجهها كما لم أرها أبداً، ووضعت أم سعد أشياءها الفقيرة في الزاوية وقالت: جاء سعد...»⁴ أو مع شقوق تمرّق راحة يدها بجروح لم تلتئم بعد: «فرشت أم سعد راحتها أمامي ورأيت بين

1 - ينظر جنيت: خطاب الحكاية، ص 129 وشلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، ص 88.

2 - أم سعد، ص 254.

3 - نفسه، ص 269.

4 - نفسه، ص 277.

شقوقهما التي اهترأت مع التعب والعذاب، آثارا حمراء لخيوط من الجروح لم تلتئم تماما بعد، فسألتها: ما الذي حدث يا أم سعد؟¹ وهكذا...

بالإضافة إلى نماذج أخرى ولكن قليلة جدا جاءت بصورة عرضية في ثنايا الرواية ولم تكن لتشكّل أيّ فارق كبير، إلّا فيما يتعلّق بنظرة السارد الفاحصة والرّاصدة لكلّ ما تقوم به شخصية أم سعد، مثل²: «فرشت أم سعد راحتها أمامي...»، «..عادت أم سعد ففرشت راحتها أمامي...»، «..ومن صدرها أخرجت ورقة مطوية معلوكة...»، «..عادت ففرشت الورقة البيضاء التي هراها الطّيّ أمام عيني...»

2- القصص المكرّرة:

وهو سرد متعدّد لما حدث مرة واحدة، ويتمّ باللجوء إلى طرائق عدّة كتغيير الأسلوب أو السارد أو وجهة النظر، وهو لذلك لا يمكن أن يكون وليد الصدفة أو الاعتبارية لأنّه يؤتى به من أجل بعض الوظائف التي تختلف من نص لآخر كالتأكيد والإلحاح على ما وقع أو التذكير به أو إلحاق بعض التغيير في دلالاته... ولهذا كلّ عدّة هذا الشكل الأكثر انتشارا واستعمالا من طرف المبدعين المعاصرين³.

ففي الرواية الأولى أمثلة عديدة للتكرار السردية، منها تذكّر أبي قيس لدرس الأستاذ سليم في قريته منذ عشر سنوات حين كان يعرف الأولاد بشطّ العرب: «وحين يلتقي النهران الكبيران دجلة والفرات يشكّلان نهرا واحدا اسمه شط العرب»⁴، حيث ما لبثت هذه الشخصية تذكر هذه الحادثة وتعيد تذكّرها لأكثر من خمس مرّات، ورغم أنها لا تبدو بالحادثة المهمة ولا ذات علاقة

1 - أم سعد، ص393.

2 - نفسه، على التوالي: ص293-297-304-308.

3 - عيد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردية، ص142.

4 - رجال في الشمس، ص38.

مباشرة بالحكاية الرئيسة إلا أنَّ الإشارة إليها تتكرر مرارًا وضمن مساحة نصيّة لم تتجاوز ست صفحات؛ وذلك كلّما وقع نظر أبي قيس على هذا الشطّ حين وصل إليه: «هاهو إذن شط العرب الذي تحدث عنه الأستاذ سليم قبل عشر سنوات..¹»، «..إذن هذا هو شط العرب نهر كبير تسير فيه البواخر محمّلة بالتمر والقش كأنه شارع في وسط البلد تسير فيه السيارات..²»

وكأنّ هذا المكان لم يكن يعيش إلّا في مخيلته ولم يسمع به إلّا في مدرسة الأستاذ سليم، فهو لا يصدّق أنّه وصل إلى هذا الحدّ بعيدًا آلاف الأميال والأيام عن قريته، وليتحوّل بذلك إلى ما يشبه المكان الحلم الذي «وراءه فقط توجد كل الأشياء التي حرّمها»³ منطلقا في ذلك من قول صديقه: «إذا وصلت إلى الشطّ بوسعك أن تصل إلى الكويت بسهولة..⁴. فأبي وظيفة أدّى هذا التكرار؟.. لقد عبّر بوضوح عن سذاجة أبي قيس الذي كان يأمل بوصوله إلى الكويت بمجرد ما ترى عيناه شطّ العرب، ومن أجل أن يفهم القارئ أكثر معنى الغصّة التي خنقت حلقه والدموع التي أحرقت مؤقّة لمّا وطنّت قدماء مكتب المهرب البصراوي، معلنةً عن أولى الخيبات أو الهزائم في طريق هذه الرحلة التي ما كانت لتنتهي إلّا بالموت.

مثال آخر استوقفنا وجاء مرتبطًا بمرّوان الطفل حين راح يتذكّر ويعيد الأسباب التي دفعته إلى الرحيل.. زواج أخيه زكريا وفرار والده وفقّر عائلته المكوّنة من أمه وأخوته الصغار.. وكأنّه لا يستطيع أن يفهم - بحكم حداثة سنه - كيف لأخ وأب أن يتخلّيا عن أسرتهما، بل أن يستبدّلاها

1 - رجال في الشمس، ص 42.

2 - نفسه، ص 43.

3 - نفسه، ص 46.

4 - نفسه، ص 47.

بأسر جديدة.. «إنها الحقيقة الزاعبة التي تقول أن أباه قد هرب..هرب..هرب.. تماما كما فعل زكريا الذي تزوج..»¹

فمن بين ما يحدثه التكرار هنا هو إضاعة التحولات المختلفة للشخصية عند تذكّرها للحدث أكثر من مرة بما يؤدي إلى تغيير في بنائها. فلو نتبعنا ردود فعل مروان عند كل مرة يتذكّر فيها هذا الحدث للمحنا بعض التغيير الذي ينبئ عن نضوج سريع في نفسية هذا الطفل، ففي المرة الأولى كان يتساءل ويتعجب: «ولكن لماذا يفعلون ذلك؟ لماذا يتكبرون...»²، وفي المرة الثانية ترك الاستغراب وبدأ البحث عن بديل يعوّض به ذلك الفقد (رعاية كلّ من الأب والأخ الكبير): «..ولكن ماذا ترك له ليختار؟ لا شيء غير أن يترك المدرسة..»³، ليقرر في المرة الثالثة الاعتماد على نفسه في الاهتمام إلى طريق جديد لا يعوض فقط ما ضاع بل يحيل الجحيم إلى نعيم: «..لسوف يعرف كيف يهتدي إلى الطريق.. وسوف يرسل كل قرش يحصل عليه إلى أمه.. حتى يجعل من كوخ الطين جنة إلهية..»⁴

وأحيانا أخرى يتمّ تذكّر الحدث مرّات عدّة حتى وإن لم يشغل من المساحة الزمنية في الواقع إلّا بضع دقائق، كحادثة دخول الخزّان للمرة الأولى والتي لم تدم إلّا ستّ دقائق، ولكن لهولها وفظاعتها جعلت أسعد يرد على أبي الخيزران الفرح بقصر المدة التي مكثوها «هل جرّيت أن تجلس هناك ستّ دقائق؟» وراح هذا الحدث يتوالى مرة بعد مرة حتى بلغ سبع مرات منها⁵: «قلت لكم سبع دقائق ورغم ذلك لم يستغرق الأمر أكثر من ست (...) أقسم لك بشرقي ستّ دقائق

1 - رجال في الشمس، ص 84.

2 - نفسه، ص 84.

3 - نفسه، ص 85.

4 - نفسه، ص 85.

5 - نفسه، ص 122-123.

أنظر إلى الساعة يا أسعد ستّ دقائق بالضبط...) قال أبو قيس إنها ستّ دقائق كنت طوال الوقت أعدّ...» تأكيداً على معاناة الشخصيات وإشارةً من السارد على أنّ الزمن قد لعب هنا بالإضافة إلى الشمس والخزان دور عامل مضادّ لها.

ويضاف إلى ذلك أحداث أخرى وردت بغرض التذكير بها وإبقائها حاضرة في ذهن المتلقي، خاصةً لما تفصل بينها مساحة معيّنة من الصفحات. كإصابة أبي الخيزران بالقنبلة التي وردت في الصفحة 106 ثم في الصفحة 130، وحادثة بتر ساق شفيقة في الصفحة 80 والصفحة 130 وإن كانت هذه الأخيرة قد حملت بعض التغيير في دلالتها. ففي المرّة الأولى كانت شفيقة مجرد امرأة كسحاء رفضها الجميع فاضطرت لشراء رجل يبيت تملكه من اسمنت وفي الثانية صارت «امرأة بريئة.. كانت صبيّة يافعة حين طوّحت قنبلة مورتر بساقها»¹.

في الرواية الثانية (ما تبقى لكم) يكاد التكرار يشمل كل حدث فيها ولكن بنسب مختلفة، فعدا موت الخالة وخطبة فتحي لمريم في الماضي البعيد ورمي حامد لساعة يده التي تكرّرت لمرتين فقط؛ رأينا الأحداث الأخرى كلّها يعاد ذكرها ما بين الثلاث والخمس مرّات.

فأولّ حادثة فعلية تنطلق بها الرواية هي زواج مريم من زكريا حين يعلمنا بذلك حامد وهو في دور السارد: «..كّرر ورائي، زوّجتك مريم.. على صداق قدره..عشرة جنيهات..كلّه مؤجل..»² ليستمرّ بذكره وتكراره كلّما شعر بالغضب أو الوحدة أو الخيبة... وكأنّه لم يخرج بعد من دور الوليّ الذي فرض عليه في زواج ما كان يرغب فيه ولا من صدمته به، ولهذا رأينا طيلة الرواية وهو يعيد صيغته ولكن بصورة متقطّعة وفوضوية، وكأنّ وعيه يرفض إعادته في صورة مرتّبة ومكتملة ومتّصلة.. كما يلي: « — كلّه مؤجل.. — زوّجتك أختي مريم.. — زوّجتك أختي مريم .. زوّجتك

1 - رجال في الشمس، ص130.

2 - ما تبقى لكم، ص162.

أختي مريم.. — كَلِّهِ مُؤَجِّل..مُؤَجِّل.. — كَلِّهِ مُؤَجِّل..¹، وهو الذي كان يريد بها «امرأة شريفة تتزوج رجلاً شريفاً»².

والواقع أنَّ حامد لا يفعل شيئاً غير السير والتذكّر في دائرة تكرر على نفسها، فهو نارة يذكر زواج أخته وتارة حملها أو يتخيّل لحظة خيانتها، وإن ابتعد قليلاً عن مريم انغمس في ذكرى استنهاد أبيه وصديقه سالم.. كلّ ذلك بغية إبراز الأحداث التي تسيطر على العالم الداخلي للشخصية وتضخيم آثارها عليها بواسطة العودة المتكررة للوازم الأحداث المستعادة من أقوال وذكريات وتأمّلات ارتبطت بها، ولهذا لم يستطع حامد نسيان يد والده المتدلّية مضرجة بدمائها، إذ بقيت هذه الصورة تعيد نفسها كذكرى أخيرة ووحيدة عن والده لتسدّ الفراغ الذي أحدثته غيابه في نفسه ليس بمقتله وحسب وإنما لعدم وجود أية ذكريات أخرى عنه.. «هذا هو كلّ ما أذكره من والدي.. هذا هو والدي كله.. مجرد ذراع»³.

أمّا حادثة استنهاد سالم والتي ارتبطت أيضاً بخيانة زكريا له فهي كذلك ترفض أن تغادره وبقيت تلحّ عليه وتلاحقه في كل خطوة يخطوها أو موقف يواجهه خاصة بعد ارتباط زكريا بأخته.. بدأ بتذكّرها للمرة الأولى من أجل تقربنا أكثر من شخصية زكريا الذي تعلّقت به مريم في شكل تفسير وتوضيح لمشاعر الكره التي يكنّها حامد له وجعلته يصفه تباعاً بالكلب والقرد والنتن.. وليساعدنا بعد ذلك على اكتشاف صفة جديدة فيه هي الخيانة، بمقابل تعرّفنا على البطل سالم وكيف وشى به زكريا لليهود، لأنّ من وظائف التواتر المكرّر هنا هو جلاء الحدث المتذكّر عن وجوه جديدة للشخصيات. إلّا أنّ هذه الحادثة لم تكف بالكشف عن زكريا فقط بل كان حامد يذكرها

1 - ما تبقى لكم، على التوالي: ص169 - 169 - 175 - 215.

2 - نفسه، ص186.

3 - نفسه، ص199.

ليستمدّ القوة منها ومن شجاعة صديقه كلما شعر بالضعف أو الخوف أو بالرغبة في الانتقام مساهمةً بذلك في تغييره شيئاً فشيئاً وتحويله من مسار الهرب إلى خيار المواجهة.

وفي أحيان أخرى كان يتمّ تكرار الحدث نفسه عن طريق تغيير السارد أو وجهة النظر، حين تتأوب كلّ من حامد ومريم على سرد حادثة خيانتها مع زكريا ولكن من دون تماثل بل كلّ وفق إحساسه وتفكيره والسياقات التي أحاطت به.

فالمصور التي شكّلها لنا حامد عن هذا الحدث لم تعدّ كونها صورة افتراضية أراد بها الإجابة عن تساؤلات كثيرة حيرته عن زمان ومكان وقوع ذلك، «تري أين حدث ذلك؟.. ذات يوم ترك مدرسته بلا شكّ.. وجاء إلى البيت أثناء غيابه عنه.. وقد فتحت له ودخل.. ولكن متى؟...»¹. والواقع أنّ كل ذلك لم يكن يعني في نظره إلّا أنّ مريم قد تركت زكريا النتن يلوّثها.. «لقد خدعاني معا ثم طرداني وأنا غارق في عارها»².

ولما تتولّى مريم سرد ذلك من أجل كشف ما حدث في صور حقيقية نراها توجد لنفسها أكثر من مرّة ما يبزّر لها فعلها ذاك. فمرّة لأنّها تعيش في مجتمع ليس مستعداً لقبول عانس أخرى، ومرّة لأنّ حامد عاجز عن فهم ما يعنيه مرور الزمن على امرأة.. فهو ليس إلّا موتاً يعلن عن نفسه كل يوم، «فهو لم يدرك قطّ أنّ لحظة ارتطام واحدة مع رجل حقيقي ستودي بنا معاً...»³، ومرّة لأنّه عارها الوحيد في خمس وثلاثين سنة طاهرة.. فحامد كلما ذكر ذلك زاد حنقا وغضباً وتيقّناً بقرار الرحيل الذي اتخذّه، أمّا هي فكانت في كلّ مرّة تعثر على سبب جديد يؤكّد لها أنّ ما فعلته هو

1 - ما تبقى لكم، ص166.

2 - نفسه، ص175.

3 - نفسه، ص187.

خيارها الوحيد أو آخر ما تبقى لها من حلول. بالإضافة إلى بعض التفاصيل الجديدة التي كانت تزيدها عن الحدث كلما تذكرته وذكرته بحكم أنها القائم بالفعل.

ومن بين الأسباب التي أدت إلى التكرار هنا هو أهمية الحدث نفسه التي فرضته على الرواية كبؤرة مركزية لتوليد بقية الأحداث الأخرى التي تلت من حمل وزواج ورحيل... مؤدياً بذلك إلى ضمور حركة الزمان نتيجة إعادة الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها بسبب إعادة رواية المتن نفسه.

في (عائد إلى حيفا) غطت أحداث سقوط حيفا وضباع الطفل **خلدون** على كلّ حدث آخر من أجل تأكيدها وبيان أهميتها، عبر تنويعات عديدة في وجهات النظر صنعت ما يسمى بالرؤية المجسّمة (La vision stréréoscopique) لما توفره للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود من جميع جوانبه¹.

حيث بدأ المؤلف بسرد ذلك مع سعيد الذي وصف لنا بداية الأحداث لما «كان في قلب المدينة حين بدأت أصوات الرصاص والمتفجرات تملأ سماء حيفا»²، ثم انتقل إلى صفيّة ولتعيد الرواية ذاتها من الأحداث وفق رؤيتها وموضعها منها حين «كانت تفكر به عندما جاءت أصوات الحرب من وسط المدينة.. كانت تشعر أنها أكثر أمناً فالتزمت البيت فترة، وحين طال غيابه هرعت إلى الطريق...»³، ثم يعود السارد مرة أخرى إلى سعيد من أجل إضافة تفصيلات جديدة

1 - عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص142.

2 - عائد إلى حيفا، ص349.

3 - نفسه، ص353.

جهلها القارئ في المرات السابقة، والتي تعلّقت بالمقاومة العربية «يومها تُمترس المقاتلون العرب وقاتلوا حتى آخر رصاصة وربما آخر رجل...»¹

ولأنّ بعض المتن لا تكتفي بتقديم أحداثها مرة أو مرتين بل تكررهما تبعا لعدد الشخصيات المشاركة في مادتها الحكائية؛ رأينا رواية (عائد إلى حيفا) تعيد سرد نفس ما وقع مرة أخرى ولكن على لسان الطرف المقابل أو النقيض (الشخصية اليهودية)، حين أعادت ميريام بالمشاركة مع زوجها استرجاعيا سرد كلّ ما حدث سردا تفصيليا بحسب الجهة التي تخصّم من الرؤية وتعنيهم من الوقائع، ثم مرة ثالثة وإن لم تكن في المدينة نفسها إلا أنّ ما حدث لم يتغيّر لا الفاعل ولا الضحية، وذلك عندما استعانت الرواية بشخصية أخرى فارس اللبدة ليروي لنا على لسان سعيد وقائع 1948 ليس من رؤية أخرى ولكن من مكان مغاير هو مدينة يافا والتي لم تختلف كثيرا في حالها ومصير سكانها عن مدينة حيفا، بغرض إعطاء صورة عامة وشاملة. ولهذا عدّ هذا النموذج من البناء الذي يعرض فيه المتن أكثر من مرة أشبه بحياة في مرايا عديدة، وعدّت الشخصيات أشبه بعدسات بلّورية تعكس تلك الحياة².

والحدث الثاني الذي جاء كنتيجة مأساوية لكارثة سقوط حيفا هو فقدان الطفل خلدون بعد أن تُرك في البيت وحده ذلك اليوم، ولأنّ الفاجعة أكبر من أن تحتمل راح كل من سعيد وصفية يكرّزانهما مرّة تلو الأخرى مكتفين فقط بذكرى تضييعه وفشلهم في العودة إليه، «...وبدأ يشم رائحة البحر، وعندها فقط تذكّر خلدون الصغير، ابنه الذي أتمّ في ذلك اليوم شهره الخامس، وانتابه فجأة قلق غامض... هل كان يتوقع تلك الفجعة؟»³، «كم مضى من الوقت قبل أن تتذكّر أن

1 - عائد إلى حيفا، ص 361-362.

2 - عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردى، ص 112.

3 - عائد إلى حيفا، ص 351.

الطفل خلدون ما زال في سريرهِ...»¹، «وربما كان هو الآخر يفكر طوال الوقت بذلك وينتظرها أن تبادلئ كي لا تشعر بأنّها - كما كانت تشعر دائما - هي التي ارتكبت تلك الفجيعة التي شجرت في قلوبهما معا.. فهمس بصوت مبوح: خلدون؟»²، «أوهام يا صفية أوهام، أنت تعلمين لكم سألنا وكم حَقَقْنَا... وهو إن كان ذلّا واحدا لأهل حيفا فبالنسبة لي ولك ذلان...»³ وغيرها من التكرارات السردية التي لم تُعد في الواقع إلا مدى ما أحسّوا به لحظة عرفوا أن الطفل قد بقي وحيدا في حيفا التي دُفع جميع أهاليها نحو البحر والمجهول، في ظلّ جهلهم التام - والقارئ معهم - لما حدث فعلا حينها. وهذا ما كشفته الشخصيات اليهودية لما تولّت السرد تارة على لسام ميريام التي تبنّته جاعلة منه ليس مواطنا يهوديا فحسب، بل جنديا إسرائيليا يتطلّع لقتال العرب. وتارة على لسان جارتهم القديمة تورا زونشتاين التي اكتشفته بعد مرور أكثر من يوم يبكي وحده بكاءً واهنا.

فالتكرار هنا أيضا كان بغرض إعطاء تفاصيل جديدة لم يعلمها القارئ ولا الشخصيات الرئيسية (سعيد وصفية)، لينضمّ بعد ذلك دوف نفسه في إعادة ذكر ذلك الحدث ولكن هذه المرة بغرض توزيع جديد لكلّ من دوري الضحية والجلاّد، فحين ظهر الطفل خلدون بعد عشرين سنة من الغياب في ثياب الجندي اليهودي تحوّل لوهلة من عداد الضحايا إلى صفّ العدو المسؤول عن كل ما حدث، ولكن بعكس ما كان يبدو لجأ دوف إلى إعادة سرد ما وقع مرات متتالية في محاكمة والديه لتخليّهما عنه يومها واكتفائهما بحجّة الدموع التي لا يمكن أن «تستردّ المفقودين ولا الضائعين.. كل دموع الأرض لا تستطيع أن تحمل زورقا صغيرا يتّسع لأبوين يبحثان عن طفلهما المفقود...»⁴ مضفيا السارد بذلك نوعا من الدلالة الجديدة على السياق حين جعل الأبوين مذنبين

1 - عائد إلى حيفا، ص354.

2 - نفسه، ص358.

3 - نفسه، ص359.

4 - نفسه، ص409.

أيضا فيما حدث على لسان دوف وهو يسائل أباه: «لقد مضت عشرون سنة.. ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك؟»¹.

أما رواية (أم سعد) فليس فيها من الأحداث المكررة ما يستحق الوقوف عنده إلا ما جاء عرضا في ثنايا أقوال الشخصيات لبعضها، وذلك عائد أساسا إلى طبيعة الرواية التي تشبه فصولها الحلقات المنفصلة عن بعضها، ولهذا فعدا حادثة زرع عرق الدالية الذي ورد ذكره في بداية الرواية ونهايتها لم نشهد أي حدث يتكرر خارج الفصل الذي وقع فيه.

ومن الأحداث النادرة التي أعيد ذكرها ولكن لمرتين فحسب الحرب التي انتهت في عشرة أيام فقط، مرة من طرف السارد: «كنت أسمع هدير الحرب من الراديو ومنه سمعت صمت المقاتلين وهو يتكئ على الطاولة ورائي ينوح مثل أرملة»² ومرة من طرف أم سعد: «بدأت الحرب بالراديو وانتهت بالراديو، وحين انتهت قمت لأكسره»³ من غير تفصيل ولا اختلاف بين الروائيتين، لأن كلاهما اتفق على أنّ هذه الحرب حرب راديو لا أكثر. وكذا حادثة عمل أم سعد في العمارة حين وردت في المرة الأولى على لسانها مجملة وفي الثانية على لسان السارد مفصلة.

وعموما نستطيع القول - كما يرى إبراهيم خليل - إن التواتر المكرر يشبه الوقفة من حيث إنّه يعيق السرد ويقلل من سرعة الإيقاع نتيجة اعتماده على تكرار حدث معين مرارا⁴، وهو نفس ما ذهب إليه تودوروف حين أشار إلى التشويه الزمني الناتج عن اختلاف تتابع الأحداث عن تتابع

1 - عائد إلى حيفا، ص 406.

2 - أم سعد، ص 246.

3 - نفسه، ص 250.

4 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 113.

الخطابات، إلا أنه يؤدي من ناحية أخرى إلى إغناء الدلالة عن طريق التنويع الأسلوبي الذي يتيح تنويعات جديدة في سياق المعنى الواحد.

3- القص المؤلف:

وهو الذي يروي دفعة واحدة على مستوى القصة أو الخطاب ما حدث مرات عدة على مستوى الحكاية، يعدّ شكلاً تقليدياً لا تكاد تخلو منه رواية من الروايات نظراً لقدرته على اختصار الأفعال المتشابهة التي لا تذكر كلّها وإنما تعوّض بصيغة تعبيرية تخلص النص من التكرار وتمنحه نوعاً من التكثيف والاختزال، مع وجود قرينة تدلّ عليه من مثل: كل يوم، كل أسبوع، طيلة السنة...

ونصوص **كنفاني** أيضاً لا تكاد تخلو منه باعتبار أنّ هذا النوع هو الأكثر وروداً وتناسباً مع طبيعة الأسلوب العربي الذي يختصر الدلالات الكثيرة بأقلّ ما يمكن من الألفاظ¹. وقد جاء في الروايات الأربع عبر الحالات التالية:

- الحالة الأولى: خلق نماذج للشخصيات

من خلال تكديس سمات ترددية تقترب إلى حدّ ما - كما يرى جنيت - من وظيفة الوصف بل وتعقد معه أيضاً علاقات وطيدة جداً²، تساهم كلّها في الكشف عن بعض وجوه الشخصيات التي تتشكّل من تراكم بعض الأفعال التي تصبح في النهاية من سماتها وطبائعها.

1 - محمد عزام: شعرية النص السردى، ص 107.

2 - جنيت، جبرار: خطاب الحكاية، ص 132.

من ذلك الصورة التي رسمت للمشتغلين بالتهريب في (رجال في الشمس)، فبالإضافة إلى الأوصاف الكثيرة التي ارتبطت بهم من خيانة وغدر وهرب... أكد **كنفاني** ذلك أكثر من خلال هذا النوع من التواتر الذي يجمع دفعة واحدة عددًا من الأفعال والأقوال والطبائع، كقوله: «لقد تركك الدليل.. إنَّ ذلك يحدث دائما»¹، و«كلهم يتحدثون عن الطرق.. يقولون: تجد نفسك على الطريق! وهم لا يعرفون من الطريق إلا لونها الأسود وأرصفاتها! وهاهو المهزّب البصراوي يكرّر القصة نفسها...»²

ومنه أيضا المثال التالي الذي يقرّينا أكثر من شخصيتي الأخوين زكريا ومروان «..كلّ عمره كان على طرفي نقيض مع زكريا»³، فمروان كان يرجو إتمام دراسته ليغدو طبيبًا أما زكريا فلم ير من الحياة غير مقالة من المعاناة التي غاص فيها وراح يدعو أخاه لـ «يترك تلك المدرسة السخيفة التي لا تعلم شيئا وأن يغوص في المقالة مع من غاص»⁴.

وأمثلة ذلك أيضا في (ما تبقى لكم) كثيرة، منها سمات شخصية حامد التي ساهمت الحكاية الترددية مع الوصف في رسمها، منها⁵: «..يا له من طفل كبير مسكين.. لقد عاش كلّ عمره أمام ظل فرشه لنفسه..»، «لقد كان دائما رجلا رائعا...»، «..ثم جاء التوقيع الصغير "حامد" مكتوبا بهدوء تماما كما كان يكتبه على قفا علبة تبغّه حين يغادر البيت لسبب من الأسباب...»، «..ثم قالها كما اعتاد: النتن...»

1 - رجال في الشمس، ص 65.

2 - نفسه، ص 58.

3 - نفسه، ص 85.

4 - نفسه، ص 84-85.

5 - ما تبقى لكم، على التوالي: ص 194-187-171-217.

فهذه الأفعال المتكررة دائما والتي اختزلها السارد في عبارات مثل كل عمره، دائما، كما اعتاد... أضحت بمرور الوقت جزءا من هذه الشخصية، ولهذا يرى جنيت أنّ بعض الصور الأخلاقية - والتي هي أحد متغيرات الوصف - صادرة في أغلب الأحيان عن سمات ترددية¹.

نفس الوظيفة تتردد أيضا في (عائد إلى حيفا)، منها تعود سعيد وصفية على استبدال اسم ابنهما الضائع خلدون بالضمير "هو" دلالة على عظم المفاجعة وإحساسا منها بالذنب ولهذا «في المزات القليلة التي تحدثنا عنه كانا يقولان هو»². وارتباط الناس ببيت بدر شقيق فارس اللبدة وصورته كمكان للحزن وتقديم العزاء ف «ظل الناس يأتون فيجلسون في الغرفة وينظرون إلى الصورة ويقدمون التعازي...»³، واتصاف دوف بفوضوية مواعيده حين «لم يلتزم طوال عمره بموعد لعودته إلى البيت»⁴.

أمّا في (أم سعد) فقد غطّى القصّ المؤلف مساحة واسعة منها نظرا لطبيعة السرد الذي اختاره السارد هنا، فالرواية كما سبق ورأينا مجموعة من اليوميات المتوالية والعادات والأفعال والصور المترددة، لهذا كان إجمال ذلك في عبارات مختصرة أفضل ما يمكن أن يعتمد إليه السارد حتى لا تقع الرواية - على قلة ما فيها من أحداث وانقطاع - في دائرة من التكرار والملل، ومن الوظائف التي أدتها الحكاية الترددية هنا هي صنع بعض الشخصيات وأهمها شخصية أم سعد التي تراكبت من بعض ما كانت تقوم به باستمرار. من ذلك: «هذه المرأة تجيء دائما.. - وأخذت تعيد ربط شالها كما تفعل دائما.. - جاءت مبكرة كالعادة.. - شينا شامخا عاليا كما

1 - جنيت، جبرار: خطاب الحكاية، ص132.

2 - عائد إلى حيفا، ص358.

3 - نفسه، ص390.

4 - نفسه، ص382.

كانت تبدو دائما..»¹، بالإضافة إلى مثال وحيد ارتبط بزوجها أبو سعد كاشفا عنه في أول ظهور له في الرواية في آخر فصل منها.. «**كان يأتي دائما منهاكا ويطلب طعامه بسؤال فظ، ويكاد ينام وهو يعلك لقمته الأخيرة»²**.

– الحالة الثانية:

وهي التي تتميز بهدفها الأساسي المتمثل في اختصار وتكثيف فترات من حياة الشخصية بما فيها من أفعال متشابهة ومتكررة وجب اقتصادها سرديا والمروء إلى ما بعدها، من ذلك اختصار السارد في (رجال في الشمس) لكثير من الظواهر المتشابهة مثل³:

- «الأستاذ سليم قال ذلك عشر مرات..
- سوف أراك مرة في كل يوم..
- إن أبا الخيزران رفض عروضاً عدّة للعمل عند سواه...
- سأل عنك الحج رضا سبع مرات..»

فرغم أنّ هذه الأحداث تتكرّر عدّة مرّات إلاّ أنّها لم تستقطب أكثر من مقطع نصي واحد على المستوى القصصي وهذا ما اعتبره جنيت بالأمر العادي، ففي نظره لابدّ وأن تجد كلّ قصة حتى وإن كانت الأكثر سوءاً وفظاظَةً من بين كل القصص صيغاً استخدامية توفّر عليها هذا الجهد من التكرار، أين يتولّى بتّ سردي وحيد عدّة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد⁴.

ومن أمثلته في (ما تبقى لكم):

-
- 1 – أم سعد، على التوالي: ص245-249-253-253.
 - 2 – نفسه، ص331.
 - 3 – رجال في الشمس، على التوالي: ص38-62-96-135.
 - 4 – جنيت، جيران: خطاب الحكاية، ص129.

• «عشر مرّات قلت لك...»¹

• «..فيما مضى يتحدث دون انقطاع مكرّرا جملة واحدة مرة وراء الأخرى...»²

وكذلك ما ارتبط بالساعة ودقاتها، حيث ورغم التكرار الذي مورس عليه إلّا أنّ المؤلّف استعان أخيرا بالقصّ المؤلّف في وصفه لساعة لا تتوقف، مثل:

• «كانت الساعة تشيّع نفسها كل صباح في نعشها..

• الصوت الرهيب لدقات لا تتوقف..

• وغابا معا في قرع معدني صاخب لاثنتي عشرة دقّة...»³

وفي (عائد إلى حيفا):

• «يتحدث الناس كل يوم عن نتائج زياراتهم إلى حيفا وعكا ويافا..

• هزت رأسها بالإيجاب عدّة مرّات لتزيد الأمر تأكيدا..

• كنت أقول كلّ يوم إنكما ستأتيان لاشك..

• كانت المعارك التي يقرأ أخبارها كلّ صباح إنّما تجري بين بشر وبين أشباح...»⁴

وفي (أمّ سعد):

• «كلّ مساء أقول يا رب وكلّ صباح أقول يا رب..

• فأحمل له كلّ يوم طعامه..

• وفي كلّ مرة كان سعد يناديها..

1 - ما تبقى لكم، ص180.

2 - نفسه، ص206.

3 - نفسه، على التوالي: ص176 - 183 - 202.

4 - عائد إلى حيفا، على التوالي: ص360 - 366 - 366 - 373.

• وكنت أراها كل يوم في ثيابَ الفراش...»¹

- الحالة الثالثة: تشكيل الخلفية الروائية

فقد يستعمل هذا النوع من التواتر في تزويد القارئ بخلفية عامة توطّر الحدث²، مثلما فعل كنفاني في (عائد إلى حيفا) حين منحنا عبر القصّ المؤلّف واحدة من الصور العامة لحياة سعيد قبل الفاجعة.. «ومثلما كان يفعل قبل عشرين سنة تماماً خفّف سرعة سيارته إلى الحد الأدنى قبل أن يصل إلى ذلك المنعطف الذي كان يعرف أنّ سفحاً صعباً يكمن وراءه. وانعطف بسيارته كما كان يفعل دائماً وتسَلّق السفح محتفظاً بالموقع الصحيح في الطريق الذي أخذ يضيّق...»³

وكذلك إطاراً خلفياً لحياة أم سعد في عملها: «ما تزال تأتي لدارنا كل ثلاثاء.. تنظر إلى الأشياء شاعرة حتى أعماقها بحصّتها فيها، تنظر إليّ كما لابنها، تفتح أمام أذني قصة تعاستها وقصة فرحها وقصة تعبها، ولكنها أبدا لا تشكو...»⁴

وللصورة التي كانت تعيش عليها مع زوجها: «وحين كان يتعطّل عن العمل كان يزداد فظاظة ويأخذ في الذهاب إلى القهوة حيث يشرب شاياً ويلعب الطاولة وينهر على كلّ الناس. وإذا يعود إلى البيت كان لا يطاق وكان ينام واضعاً كفيه الكبيرتين الخشنتين تحت رأسه، ويأخذ بالشخير عالياً. وفي الصباح يشاجر خياله ويترك أم سعد تحضّر أشياءها الفقيرة لتمضي إلى شغلها تحت سياط نظرات حانقة لا تفسّر...»⁵

1 - أم سعد، على التوالي: ص263 - 264 - 286 - 326.

2 - عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن، ص143.

3 - عائد إلى حيفا، ص361.

4 - أم سعد، ص259.

5 - نفسه، ص331.

فرغم أن السارد هنا لم يجلل الصور المتكررة بوحدة من العبارات المألوفة كـ (دائما وكل وكالعادة...) التي جرى استعمالها في حالة القص المؤلف، إلا أننا نستطيع أن نلاحظ نوعا من الديمومة والاستمرار والتكرار في هذه الأحداث والأيام التي تمر على أبي سعد وزوجه معه؛ جسدتها الأفعال المضارعة (يتعطل، يزداد، يأخذ في الذهاب، يشرب، يشاجر...) والتي أفادت هنا بالإضافة إلى دلالة الوقوع في الحاضر والمستقبل نوعاً من الاستمرارية التي صنعت ما يشبه الخلفية أو الإطار العام.

- الحالة الرابعة:

التأكيد على حالة الثبات والسكون التي ارتبطت أحيانا بأفعال روتينية لا يمكن أن تحمل في ثناياها أي تغيير أو جديد، مثل شعور أبي قيس في (رجال في الشمس) تجاه الأرض التي كان يستلقي عليها، والذي لم يتغير رغم تكرّر هذا الحدث مرارا وفي أكثر من مكان، وكأنّ ارتباط أبي قيس بالأرض هو ارتباط بدائي فطري لا علاقة له بملكيتة لها.. «ففي كل مرة يرمي بصدرة فوق التراب يحسّ ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال منذ أن استلقي هناك أول مرة... في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات..»¹، فرغم أن لحظة الحاضر متعلقة بأرض أخرى ومكان آخر (البصرة) التي جاءها باحثا عن مصير آخر إلا أنه «كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها خيل إليه أنه يتنسّم شعر زوجه حين تخرج من الحمام..»².

1 - رجال في الشمس، ص38.

2 - نفسه، ص38.

ومنه أيضا صمت أم سعد الذي لم يتغير، والذي اعتادت أن تجيب به المخبر وهو يستجوبها في كل مرة عن ابنها سعد.. «كان قد اعتاد أن يمرّ عليها كل يوم في أبكر الصباح ويسأل عن سعد... وفي كل مرة كانت أم سعد تنظر إلى الأفندي صامتة ولا تقول شيئا»¹.

وإذا كان المثال الأول عن أبي قيس قد أشار إلى الوفاء وشدة تعلق الإنسان الفلسطيني البسيط بأرضه وترابها فهو يراها ويستشعر نبضها أينما ذهب؛ فإنّ المثال الثاني قد دلّ دلالة واضحة على شجاعة نفس هذا الإنسان وإخلاصه لقضيته وإن كان قد تغيّر من الشيخ أبي قيس إلى العجوز أم سعد.

وأحيانا كان يرتبط هذا الثبات بفعل الفشل المتكرّر الذي عبّرت عنه رواية (عائد إلى حيفا) في كثير من مقاطعها، عكس خاصة حالة سعيد وصفية ورغبتهما المستمينة في العودة إلى الوراثة لاستعادة من بقي هناك في المدينة المحطومة على سكّانها وبيوتها وشوارعها.. ولهذا فرغم أنّ سعيد «وفي كل مرة كان يحاول العودة إلى وجهته الرئيسية منتقيا أحد الأزقة، كان يجد نفسه كأنما بقوة غير مرئية يرتدّ إلى طريق واحد، ذلك هو المتّجه نحو الساحل»²، وصفية التي ردّدت «كلمة خلدون مليون مرة»³ لم تكن غير صوت مبوح مجرّح لا يكاد يسمع، وفي النهاية ونتيجة لما سبق «عاد سعيد للمرة المئة فاشلا عاجزا عن الدخول إلى حيفا...»⁴

1 - أم سعد، ص323.

2 - عائد إلى حيفا، ص349.

3 - نفسه، ص355.

4 - نفسه، ص381.

وإجمالاً إذا كان التواتر المكرر يشبه من حيث التأثير الوقفة حين يؤدي إلى نوع من التمديد الزمني؛ فإنّ التواتر المؤلف يقترب كثيراً - درجة التقاطع - من الإيجاز، ولهذا فهو يعمل على التقليل الزمني ما بين الحكاية والقصة لما يكون هناك ثبات أو سكون في الأفعال المترددة تباعاً.

الفصل الثاني

البنية المكانية

لقد حظي المكان بكثير من الجدل ، فلسفياً ، نقدياً وسردياً بعد أن ظهر للعيان أنه واحد من أهم مكونات المنجز الروائي، وإذا كان الزمن هو الأحداث نفسها في حركتها وتطورها؛ فإنّ المكان هو الذي يمنحها إطاراً تتجسّد فيه، إطاراً مادياً فيزيائياً حتى وإن حمل هو في كثير من الأحيان طابعاً خيالياً من صنع الكاتب فقط. ولهذا رأينا الأول (الزمن) يرتبط بالإدراك النفسي بينما يرتبط الثاني (المكان) بالإدراك الحسيّ التجسّدي.

وهو يدخل من أجل ذلك في علاقات متشابكة مع باقي عناصر الرواية من أحداث وشخصيات، لاسيما هذه الأخيرة التي أكسبه التفاعل معها نوعاً من المفهوم «الاجتماعي» الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقيّة وأفكار ووعي ساكنيه (...) ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة»¹.

وبذلك يبتعد المكان عن كونه مجرد مسرح للأحداث وحيزاً تقيم فيه الشخصيات وتتحرك فقط، إلى ما يمكن أن يمثّل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية² والبؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخييلي³، وصولاً إلى اعتباره هوية من هويات الخطاب الروائي، فهو ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي فحسب؛ بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية ولكل كتابة أدبية⁴.

1 - ياسين النصير: الرواية والمكان، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 16-17.

2 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 76.

3 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 29.

4 - حسن نجمي: شعرية الفضاء - المتخيّل والهوية في الرواية العربية، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 2000، ص 59.

ومن هنا راحت المصطلحات تتعَدَّد بين مكان وفضاء وحيز وموقع... والمفاهيم والدلالات تختلف وتتشعب بحسب زاوية النظر إليها والمنطلق الفكري المعتمد فيها، رغم كونها تقتفر إلى ما يمكن أن يجعل منها نظرية كاملة محدَّدة الضوابط والمفاهيم، فكلّ ما يمكن إيجاده عدد من الآراء والمجهودات المتفرّقة التي حامت حول المكان ولم تقع فيه على الأقلّ إذا ما قورنت بتلك التي تناولت عنصر الزمان وجعلت منها إطاراً ثابتاً وواضح المعالم، ممّا جعل كثيرا من الدارسين ينفقون على وجود حالة من التهميش والتحجيم التي عرفها هذا المفهوم في جُلّ الدراسات النقدية والنظرية داخل حقل الاشتغال الأدبي. ولهذا وكأنما في محاولة للتعويض عن ذلك راح بعض الدارسين العرب بغية مجازاة نظرائهم من الغرب يجتهدون لإيجاد نظرية مكانية تحتوي ما وصل إليه الغرب، وتستوعب في الوقت نفسه مختلف التطورات التي عرفت الساحة النقدية وخصوصا تلك التي لحقت بالرواية العربية الحديثة.

ولذلك كلّ اشتغل المنظّرون العرب بكَمّ من المصطلحات والتحديدات تعريبا وترجمة وتنظيرا.. ونحن لن نخوض في هذه القضايا إلّا بالقدر الذي يعيننا على الاقتراب من البنية المكانية لمدوّنتنا، والتي ستسهم مع سابقتها البنية الزمنية في تجسيد مقاربتنا هذه وتقريبنا أكثر من المعنى العام الذي حاول **كنفاني** خلقه في رواياته الأربع، كلّ حسب سياقها وموضوعها وزمن كتابتها والهدف منه.

إلّا أنّ ذلك لن يمنعنا من الوقوف عند بعض التحديدات كمفهوم المكان والفضاء وأهميته، وكذا علاقته مع باقي عناصر الرواية الأخرى بما يتماشى مع رؤيتنا في دراستنا هذه ويخدمها.

فإذا انطلقنا من مفهوم المكان في اللغة وجدناه يعني «الموضع، موضع لكنبونة الشيء فيه»¹، وهو في الاصطلاح لا يبتعد كثيراً عن هذا المعنى الدال على الاحتواء.. احتواء الشخصيات والأحداث وحتى الزمان. ونظراً لتداخله مع هذا الأخير وجد بُعد آخر يجسدهما معا (الزمكانية) وهو مصطلح يشير إلى مختلف التفاعلات والعلاقات التي تجمع الزمان والمكان في العمل الروائي أو في النوع الأدبي عامة، باعتبارهما «يمثلان - على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية - الإحداثيات التي تحدّد الأشياء الفيزيائية، فنستطيع أن نميّز بين الأشياء من خلال وضعها في المكان كما نستطيع أن نحدّد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان»².

وكنتيجة للتعمّق في معنى المكان ومحاولة ضبطه ضبطاً دقيقاً انبثق عدد آخر من المصطلحات التي اشتغل الدارسون عليها بغية تحديدها وإيجاد ما بينها من فروق وفواصل أو روابط وعلاقات، خاصة ما بين المكان والفضاء.

فمن مكانٍ قد يسهل القبض عليه طولاً وعرضاً وعمقاً ومساحة... إلى فضاء الامتداد واللامحدود، إلى حيث تلتقي الأرض بالسماء في فضاء من اللانهاية. وهنا راح النقاد - العرب خاصة - يتخبّطون بين هذين المصطلحين، فمنّ فصل بينهما، ومنّ جعلهما معنى واحداً، ومن أخذ الأول قاصداً الثاني أو العكس، ومن غيّر الترجمة أو أخطأها، ومن أعرض عنهما معاً جاعلاً لنفسه مصطلحاً آخر تماماً.

ففي الوقت الذي صدرت فيه ترجمة غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار بدأت أصابع المؤاخذه والالتهام تتجه نحوه لدرجة اعتبر فيها عنوانه الذي جاء جماليات المكان بدلاً من شعرية

1 - ينظر مادة (م ك ن) في لسان العرب ص4250، والصحاح ص522، والمعجم الوسيط ص806.

2 - صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010، ص42.

الفضاء جنائياً في حق الترجمة والنقد معا. بما يشير إلى أن غالب هلسا قد قرن بين هذين المصطلحين مطابقاً بذلك بين المفهومين وجاعلاً منهما سياناً، على الرغم من أن l'espace يقابلها الفضاء أما lieu فالمكان¹.

ومن هنا أخذت الدراسات اللاحقة على عاتقها - على الأقل نظرياً - إيجاد معادلة دقيقة بين هذين المصطلحين، ففهم حميد لحمداني الفضاء على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكى عامة معتبراً إياه معادلاً للمكان، وقد ميز بين ثلاثة مستويات منه: جغرافي ونصي ودلالي².

ولم يتوقف كثيراً حسن بحراوي عند ثنائية (المكان والفضاء) حيث رأيناه يستعملهما معا دون إشارة منه للعلاقة التي تجمعهما أو تفرقهما، فبقي متردداً بينهما معترفاً ضمناً بأن «معرفتنا تظل ضئيلة في الوقت الراهن بتشكيل الفضاء المكاني الذي تجري فيه الحكاية»³.

أما حسن نجمي فيعلن بصورة قطعية أن «الفضاء ليس معادلاً للمكان، وإذا كنّا بصدد الحديث عن الفضاء الروائي فإننا نقول بأن الأمر يتعلّق بفضاء مطلق (...) ذلك الذي لا يوجد في أيّ مكان، لا مكان له ذلك لأنّه يجمع كلّ الأمكنة ولا يملك إلاّ وجوداً رمزياً»⁴.

ونتيجة لهذه الآراء المترددة حاول آخرون أمثال عبد المالك مرتاض البحث عن مصطلح آخر تماماً قد يساعد على توضيح الرؤية أكثر، فكان مصطلح الحيز الأنسب عنده بما أنه يرى أن «مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل

1 - زوزو نصيرة: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع6، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي 2010، ص35.

2 - حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص53-54.

3 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص25.

4 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص51.

والحجم والشكل... على أنَّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»¹.

ورغم أن مرتاض قد أوجد مصطلحا ثالثا قاصدا به أن يكون أكثر دقة وتحديدا وبُعدا عن فوضى المصطلحات السابقة ومضامينها؛ إلا أنه لم يستطع النأي بنفسه عن ذلك كثيرا خاصة لما شعرنا بوجود نوع من الارتباك في ضبط المفاهيم لديه. فهو في تعريفه السابق يحدّ الحيز بأبعادٍ من الوزن والشكل والحجم ليَجعله في موضع آخر بمقابل المكان المحدود بنهاية ينتهي إليها؛ بلا حدود ولا انتهاء وكأنه بذلك يشبه الفضاء.

وانطلاقا من العلاقة التي تربط الفضاء باللامتناهي واللامحدود، وبغية وضع كلّ من مصطلحي الفضاء والمكان في المجال الأنسب لهما بما يفيد الدراسات الحديثة ويعينها وليس العكس؛ كانت المقاربة التي ارتأها بعض النقاد والمشتغلين بهما والتي أدرجتها ضمن علاقة الكلّ بالجزء، جاعلة من الفضاء كلاً والمكان جزءاً، «..وعلى كلّ سننظر للفضاء على أنه أوسع من المكان وأشمل، ولنقل إنّ الفضاء بامتداده واتساعه يحوي الأمكنة المهندسة. من هنا كان المكان جزءاً صغيراً من الفضاء، إنه بمثابة الجزر المحددة المتوضّعة على البحر الشاسع، أو هو السفن الطافية على سطحه والسابحة على مائه»²

وبهذا نتحصّل على مقاربة وسطية – حتى لا نقول نظرية لأنها تستدعي أكثر من مجرد جمع الآراء والتقريب بينها – اعتبرت كلاً من «الفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحين بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومهما مختلفا، فالمكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدلّ على المكان داخل الرواية سواء كان مكانا واحدا أم أمكنة عدّة، ولكننا حين نضع مصطلح المكان الروائي في

1 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص121.

2 - زوزو نصيرة: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص35.

مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهوميهما فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها. بيد أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثم يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من مصطلح المكان¹.

وإذا عدنا إلى المكان الروائي كعنصر من مجموع عناصر أخرى من زمن تجريدي وصور خيالية ترسمها شخصيات وأحداث وهمية؛ وجدناه هو الممثل هنا للبعد المادي الواقعي للنص، ولكنه اعتبر أيضاً الفضاء الذي تجري فيه الحوادث لا عليه فقط نظراً لكونه منتبهاً لمجال التأثير والتأثر، فهو ليس مجرد سطح مادي بأبعاد أو من دونها بقدر ما هو بؤرة تجتمع فيها بقية العناصر الأخرى، ليكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله².

ومن هنا لم يعد يُنظر إلى المكان على أنه الموقع أو الحيز أو البقعة التي تجري فيها المغامرة المحكية فحسب؛ بل على أنه أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها وفي النص الروائي ككل، إذ «تكاد كل جملة في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معين أو تستحضر فضاءً معيناً ما دامت تعبر عن فعل يتم في الوجود أو تقدّم لنا حضوراً ما في العالم، وبهذا المعنى فإن صلة الفضاء بالنص الروائي هي أكثر من وطيدة، نكاد نقول بأنه ليست هناك رواية أبداً بلا

1 - سمر روجي الفيصل: الرواية العربية - البناء والرواية، ص72.

2 - سليم بركة: تلمّسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، ع6، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010، ص45.

فضاء، ذلك أنه إذا تخلى المحكي عن الفضاء فإنَّ السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى والعكس ممكن أيضا، بل إنَّ المحكي هو الفضاء بعينه»¹.

فالمكان يجسّد الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرّك فيه الشخصيات وتفاعل معه، وأيّ نص مهما كان جنسه الأدبي لابدّ أن يتوافر على هذا العنصر مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه ويتمظهر من خلاله وبوساطته². فلا شكّ إذن والحال كذلك أن يقيم المكان عدداً من علاقات التأثير والتأثر بينه وبين الشخصيات خاصة، فكما يتمثّل المكان عنصراً أساسياً في تشكيل بنية الشخصيات فإنّها هي أيضا تعمل على تشكيله وتلويحه عبر ما يسمى بالاختراق المتبادل. فقد شكّل الفضاء على الدوام محايثاً للعالم تنتنظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال... إلى ما يمكن أن يصنع نوعاً من اختراقات الفضاء لأجسادنا.. لأفكارنا.. لوجداننا ولمعارفنا، ومثلما يتفاعل مع الزمن فإنّ المرء كذلك بقدر ما ينظّم الفضاء ينظّمه الفضاء أيضاً، تفاعل يدخله المرء عبر سيروية تجربته في الوجود، وعبر اطراد تشكّل تصوّراته وخبراته وتشبيد معرفته، ولذلك يمكن القول بأنّ تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء³.

فالمكان عادة يكتسب نوعاً من القيمة والحياة بالنظر إلى من سكنوه أو مرّوا عبره، فنراه يتغيّر وفقاً لهوائهم وتجاربهم وتطوراتهم، ليمتلك هو الآخر ذاكرة وهوية تحيل إلى من كان فيه والعكس صحيح أيضاً، لما نرى نفسية الإنسان وشخصيته تتغيّر وتتكيّف سلماً أو إيجاباً بحسب ما يحيط بها من فضاءات، ولذا اختلف تاريخ الإنسان وحضاراته وفق الأماكن التي أقيمت عليها، فالحضارة ليست في النهاية إلّا استمّار بين قدرات الإنسان ومعطيات المكان.

1 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 48.

2 - محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، ص 196.

3 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 32.

ومن هنا لم يعد المكان - الروائي - في نظر الدارسين مجرد رقعة جغرافية أو حيزا يحوي مجموعة من الأشخاص تقوم بعدد من الأفعال، وهذا ما حدا بباشلار إلى نفي الحيادية عنه لما رأى أنَّ «المكان الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكلّ ما في الخيال من تحييز»¹.

ليكتسب المكان بذلك شيئا من الحياة النابعة عن الذين عاشوا عليه وفيه، ولتستمرّ دورة الحياة هذه في شكل آثار ما بعد القراءة لما يستعيد القارئ أماكن من عهد الصبّا أو حين يختار العمل الأدبي ويستوقفه ويتمتع به على أساس من حيزيّته، كما كان يفعل بروسست وهو يركض بين السواقي ويسبح في الأنهار ويتأمل البحار ويصعد في الجبال ويمرح بين المروج ويستمتع بمشاهدة الحقول ويتنزه بين الحدائق والأشجار... فقط من خلال قراءته للنصوص الأدبية التي كانت تضطرب في حيز ما أو تصفّه². ومن هنا يرى مرتاض - موافقا بذلك آراء من سبقوه - بعدم إمكانية تصوّر وجود أدب خارج علاقته مع الحيز ليس فقط لأنه يصفّه كما تفعل موضوعات أخرى؛ ولكن لأنه ينقلنا عبر الخيال إلى مناكب مجهولة توهمنا في لحظة القراءة بأننا نقطنها، لنكتشف بذلك شيئا من الحساسية أو ما يسمّى بسحر المكان.. أحد المظاهر الكبرى للحالة الشعرية³.

ولئن كان هناك من الدارسين من يرتقي بمفهوم الفضاء إلى مستوى التجريد العقلي وإلى ما يجعل نسبة الفضاء إلى العقل كنسبة العقل إلى الحس؛ فإنّ هناك من يرى فيه ميزة أخرى تمنحه

1 - باشلار، غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط6، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2006، ص31.

2 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص133.

3 - المرجع نفسه، ص132.

الأفضلية في كونه حاملاً لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة، وهذا ما جعل سيزا قاسم ترى أن «إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، فتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد بما يقرّبه إلى الإفهام. وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية، بل إنّ هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتدّ إلى التصاق معانٍ أخلاقية بالإحداثيات المكانية النابعة من حضارة المجتمع وثقافته، فلا يستوي أهل "اليمن" وأهل "اليسار"، كما يتدرّج السلم الاجتماعي من "فوق" إلى "تحت" والأخلاق "العالية" والأخلاق "الواطنة" والذهن "المفتوح" والذهن "المغلق"... ويعكس البناء المكاني كلّ هذه الرموز والمنظومات الذهنية مع اختلاف أسلوب كل رواية في استخدام هذا الترابط الذهني بين المجرد والمكان»¹.

فالإنسان وفي خضمّ علاقاته مع المكان نراه يستعين به لتجسيد ما أشكل عليه معانٍ لا مادية، فراح من خلال ما يمنحه من مقاييس وأبعاد ومسافات واتجاهات يشكّل تصوّراته لمختلف العوالم الذهنية والتجريدية، «فالقرب والبعد، الارتفاع والانخفاض علاقات مألوفة تربط الإنسان بمفاهيم تعينه على التحدّث عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الإحداثيات المكانية الفيزيقية: ظواهر أخلاقية (السّموّ، التندّي) أو اجتماعية (الرفيع، الوضع) أو نفسية (صغير النفس، كبير القلب)»².

وقد يبدو من كلّ ما سبق أنّ المكان في الرواية ما هو إلّا صورة حقيقية للمكان الواقعي، وقد يدنو ذلك قليلاً أو كثيراً من الصّحة لما يلتزم الكاتب بمرجعية بعض الأماكن وبأوصافها الهندسية والجغرافية؛ ولكنه يبقى مثل بقية العناصر الأخرى للسرد مُكوّناً لغوياً ينشأ بواسطتها

1 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص75.

2 - صالح ولعة: المكان ودلالته، ص43.

ويتوسّع أو يضيق بها، ولهذا عُدَّ فضاءً لفظياً بامتيا (Espace Verbal) ولا يمكن أن يوجد إلا من خلال اللغة، وهو يختلف عن غيره من الفضاءات الفنية الأخرى كالسينما والمسرح وعن كلّ الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع لأنّه لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في كتاب¹.

وحتى نستطيع تحديده وقراءته لابدّ من الاعتماد على مقياس اللغة التي نطلّ أساساً المدخل الضروري لقراءته من أجل الكشف عن أبعاده التخيلية والجمالية، «الفضاء الروائي مثل كل فضاء فني يُبنى أساساً في تجربة جمالية بما يعنيه ذلك من بُعد أو انزياح عن مجموع المعطيات المباشرة، أي أنّ مجاله هو حقل الذاكرة والتخيّل»². فكما أنّ زمن الرواية - وفق سيزا قاسم - ليس زمن الساعة؛ كذلك فإنّ مكان الرواية ليس المكان الطبيعي، فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميّزة³.

فالرواية مهما بلغت درجة انتمائها إلى الواقع لا تسعى إلى استنساخ المكان بل تسعى إلى تصويره عن طريق النقاط تفصيله الموحية بوجوده في الواقع أو تفكيك تلك التفاصيل وإعادة تركيبها، أو انتقاء ما هو دالّ منها على معنى معين. وهذا الاشتغال قائم على اللغة التي تمنح كاتبها مساحة غير محدودة يتحرّك ضمنها لينسج ما طاب له من أماكن مرجعية وخيالية وأسطورية، وتدفع قارئها بقوة سحرية إلى تخيّل ما شاء من فضاءاتٍ للطفولة والحلم والابتكار... ففي النهاية المكان الروائي هو المكان اللفظي المتخيّل، أي الذي صنعته اللغة انصباعاً لأغراض الروائي وحاجاته، مما يعني أن أدبية المكان أو شعرية مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 27.

2 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 47.

3 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 74.

المشاعر والتصورات المكانية، مفضية إلى جعل المكان تشكيلا يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات، ومُكوّنًا من مكوّنات الرواية يؤثر فيها ويتأثر بها¹.

وكما أنّ للغة مظهرًا ماديًا مرئيًا يتجلى في الكتابة ورسم الحروف وآخر يتعلّق بما تحمله من مضامين وما تحيل إليه من معاني؛ جاء الفضاء - المجسّد بفعل اللغة - حاملًا أيضًا لمظهرين أحدهما نصي والآخر روائي. حيث يقصد بالمظهر الأول الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق، ويشمل على أبعاد المدى الثلاثة من طول وعلوّ وسمك. وهو يعدّ أيضًا فضاءً مكانيًا لأنه لا يتشكّل إلّا عبر المساحة.. مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرّك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرّك فيه - على الأصح - عين القارئ. وهو لا يملك ارتباطًا كبيرًا بمضمون الحكى ولكنه مع ذلك لا ينفصل عنه ولا يخلو من أهمية، إذ إنّه يحدّد أحيانًا طبيعة تعامل القارئ مع النص وقد يوجهه إلى فهم خاص له². وضمنه تأتي كلّ الإشارات وعلامات الترقيم والبياضات التي يعتمد إليها الروائي لتقوية سرده وتشكيل فضائه الموضوعي عبر المزج بين فضاء الإشارة وفضاء الألفاظ، وبهذا يتمّ إخضاع المكان كلغة وتجريد إلى فعل التجسيد بما هي أحرف وخطوط وأشكال على مساحات من أوراق وصفحات.

أما الثاني - الفضاء الروائي - فهو الذي يُفهم على أنه الحيز المكاني للرواية، وهو ما يدعى عادة بالفضاء الجغرافي، أي المكان أو مجموع الأمكنة التي تصوّرها قصة الرواية المتخيّلة سواء كانت متوضّعة فعليًا على تضاريس الجغرافيا الحقيقية أو كانت من صنع خيال الكاتب ولغته.

1 - سمر روجي الفصيل: الرواية العربية - البناء والرويا، ص73.

2 - حميد لحمداني: بنية النص السردى، ص56.

وبالإضافة إلى هذه المستويات يمكننا أن نجد تصنيفات أخرى كالتّي قَدّمها **مرتاض** لمّا رأى أنّ لَحِيْزَه مظهرًا جغرافيًا - أيضًا - يحيل إلى أمكنة بعينها ذات حدود تحدّها وتضاريس تتّسم بها، وإذا كان الحَيْزُ الجغرافي يعني عنده مثول المكان في مظاهر مختلفة وأشكال متعدّدة جبال وسهول وهضاب...؛ فإنّ العمل الروائي يفرض نوعًا آخر من الأحياز هو الحَيْزُ الأدبي الذي ينطلق من الحيز الجغرافي ولا يقف عنده، فهو ليس الجغرافيا ولو أراد أن يكونها، إنّهُ أكبر مساحة وأشسع بُعدًا لأنّه يعكس مثول الإنسان في المكان.

والى جانب المظهر الجغرافي - عند **مرتاض** - هناك مظهر خلفي يُعتمد في تشكيله على وسائل لغوية غير مباشرة، فعوض التعبير عن السماء بلفظها قد نشير إليها بكلمات مثل حَلَق، طار، ركب الطائرة... وعوض أن نقول قرية أو حي قد نستدعي عبارات أخرى تشير إلى الكينونة والتواجد فيه مثل سماع صوت الآذان الذي يفرض نوعًا من قرب المسافة بين السّامع والمُنذنة التي انطلق منها... وهكذا. فمثل هذه الأفعال أو الجمل قد تحيل إلى عوالم لا حدود لها، وهو ما يسمّى أيضًا بالحيْزُ الإيحائي لمّا يولّد حيْزٌ حيْزاً آخر مثله أو أكبر منه¹.

وقبله كان **غالب هلسا** قد صنّف المكان إلى هندسي، مجازي، ومعيش. فالهندسي هو الذي يحظى بوصف الكاتب وتقصّي تفاصيله داخل الرواية، والمجازي هو الذي لا يتمتّع بوجود حقيقي مقتربا بذلك من الخيال والافتراض، أما المعيش فهو مكان عاش فيه الروائي في الواقع ثم انتقل ليعيش فيه بخياله².

إلاّ أنّ هذه التصنيفات الأخيرة قد أثارت كثيرا من الالتماع لدى بعض الدارسين، انطلاقا من أنه «لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات إلى مجازية لأنها كلّها مجازية أي لا تساوي الواقع،

1 - ينظر عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 123-125.

2 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 133.

والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعاً من السعة في المجازية. كما لا يمكن أن نقول مكان هندسي أو مكان معيش لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها»¹.

لقد شغل المكان مساحة واسعة من اهتمام النقاد في العصر الحديث، مثيراً الكثير من الجدل والقضايا المتشابهة والمتعلقة ضمن سلسلة من الأخذ والردّ لأراء تتفق حيناً وتختلف حيناً آخر، إلّا أنّ كلّ هذه الجهود لم تستطع - بشهادة كثير من النقاد - أن تصوغ نظرية متكاملة واضحة كالتي كانت مع الزمن. ونحن لن ندعي تمكّناً من مفاهيمه ولا تحكّماً بآلياته وطرق تشكّله وانبعائه؛ لكننا بالمقابل سنحاول قدر المستطاع تقديم قراءة مكانية تطبيقية تستثمر كلّ تلك الجهود السابقة وتحيط بها بما يصنع نظرة عامة ولكن دقيقة في الوقت نفسه للبنية المكانية لدى **كنفاني**، من دون أن نلزم أنفسنا بمصطلح على حساب الآخر، على اعتبار أنه لم يوجد حتى الآن ما يعطي الأفضليّة أو الأحقيّة للمكان على الفضاء أو للحيز عليهما أو العكس من ذلك.

وعليه سنعطي لأنفسنا في مقاربتنا هذه بعضاً من الحرية في استعمال هذه المصطلحات وإن كنّا نقرّ مبدئياً بشموليّة الفضاء على المكان تأسيساً على ما تقدّم، ولهذا سنحدّد لعملنا طريقاً ينقسم إلى فرعين: يتوجّه أحدهما نحو الفضاء النصّي والثاني نحو الفضاء الروائي دون إغفال لما يشتمل عليه من عناصر وأنواع وتفصيلات قد تسهم في دفعنا قليلاً للأمام نحو تحقيق الشمولية والدقّة في قراءتنا هذه.

أولاً: الفضاء النصي

وهو البعد الملموس من الرواية في شكل كتاب بكلّ ما يشتمل عليه من كلمات على أسطر في صفحات ضمن دفتي كتاب، وهو يندرج تحت الفضاء انطلاقاً من كونه «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورقة»¹، حيزاً تتحرّك فيه العين - عين القارئ - وتنتقل عبره من مكان لآخر بواسطة العبارات المطبوعة فيه، وهو ما يسمّى بالفضاء الإدراكي الذي ينطلق من خطيته وصورته الشكلية².

و في البحر أن تستغني عن الزمان، لكنها أبداً لا تفرط في المكان بل لا تنوّه عنه مهما تباعدت بها ورغم أنّ هذا الفضاء لا علاقة له بالفضاءات التي تصوّرها الرواية جغرافياً أو دلالياً أو مجازياً؛ إلّا أنّه لا يخلو من أهميّة قد توجّه القارئ إلى تعامل خاص مع الأثر الأدبي، فشكل الكتاب وطريقة إخراجه قد تجعله يرغب فيه ويتحمّس له أو ينفّر منه ويبتعد عنه حتى من دون الاطلاع على مضمونه، وأكثر من ذلك قد تجعله يقيم تصوّرات سابقة عنه قد تتحقّق أو تخيب بفعل القراءة لاحقاً.

وعند ميشال بوتور الذي أولى جهداً كبيراً لهذا الجانب من العمل الروائي لم تقف أهميته عند هذا الحدّ فقط؛ بل إنّ عبارات الكتاب قد منحت القدرة على التجوّل من مكان لآخر وهو يواجه الديكور والأثاث والوجوه، يدور حولها عن قرب أو عن بعد في مدى آخر مليء أو فارغ، فالكتاب - وفقه - «يضع أماناً ظاهرة للسكن فوق ما يصفه أو يوحيه، لأنني في الواقع أتقلّب في كتاب كما أتقلّب في بيت (...) فالرواية هي أولاً مجرد شيء، كتاب، كتاب موضوع على مكتبتنا، على طاولة،

1 - حميد لحداني: بنية النص السردى، ص55.

2 - A.j Greimas et j.Courtes : Dictionnaire raisonnée de la théorie du langue, paris, hachette universitaire, 1979, p130.

نقله لنضعه على سريرنا، وعندما نفتحه وننقل نظراتنا بين الصفحات نعلق في الفخ، فتقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه ديكور الرواية»¹.

فالرواية كتاب والكتاب - كما حدّده بوتور - هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة: طول السطر وعلو الصفحة والسك الذي يقاس بعدد الصفحات²، كلّ ذلك عن طريق الكتابة. والكتابة «ليست تنظيماً للأدلة على أسطر أفقية ومتوازية فقط، إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مُسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء، إنّ الفضاء الخطّي مساحة محدّدة وفضاء مختار ودالّ بمجرد أن نترك حريّة الاختيار للشخص الذي يكتب»³.

وبهذا امتلك الفضاء النصي مناطق وتضاريس - قياساً على توزيع البياض والسواد - لا تطابق تلك التي في متن الورقة ولكن لا تختلف عنها كثيراً من حيث الأهمية في صنع الدلالة أو الإشارة إليها، ممثلة في تلك «الحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصية في الرواية بداية بتصميم الغلاف، مروراً بالحروف الطباعية والعناوين وتتابع الفصول ونهاية بالتصفيح، أي أن هذه التضاريس لا تُعنى بالمكان الطبيعي أو الرمزي أو التخيلي في داخل النص، لكنها تُعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي. أي جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسّدة على الورق»⁴.

1 - بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ص59-60.

2 - المرجع نفسه، ص112.

3 - محمد الماكري: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991، ص103.

4 - مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي - تضاريس الفضاء الروائي أنموذجاً، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء، 2002، ص28.

وقد كان المنطلق في ذلك طبيعة الفضاء الروائي اللغوية التي لا يمكن أن توجد إلا من خلال الكلمات، ولما «كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضاءها الخاص بسبب طابعها المحدود والناقص بالضرورة، فإنّ ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع، وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد هو الفضاء الموضوعي للكتاب، أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ»¹.

وهنا برز اتجاه جديد حول الدراسات إلى منحى آخر، منحى فضاء النص من خلال العنوان والغلاف وما يتبعه من مقدمات، وبدايات واختتام الفصول والتوزيعات الطبوغرافية المختلفة... وهي ما يمكن تسميته إجمالاً بالعتبات، «فما أكثر العتبات وما أصعب اقتحام أي فضاء دون اجتياز العتبة، العتبة فضاء»².

وستعتمد خطة عملنا هنا على تقسيم الفضاء النصي إلى خارجي يشمل العنوان والغلاف والإهداء والمقدمات، وداخلي يتعلّق بالفصول والعناوين الفرعية والصور وطريقة تشكيل الكتابة والبياضات التي تتخلّلها، فنحن «عندما نكتب نتموضع داخل فضاءنا الخطي (...) لهذا وجب أن يكون ما نكتبه كأبعاد وأشكال وتنظيم مناسباً للصورة التي لدينا عنه، والتي نسعى لا شعورياً إلى

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 28.

2 - سعيد بقطين: مقدمة كتاب "عتبات، جيران جنبات من النص إلى المناص" لعبد الحق بلعابد، ط 1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2008، ص 13.

تحقيق تمثيل لها، إنَّ هذه الصورة هي التي توجَّه الدينامية الإبداعية لدينا، توزَّع الأشكال بطريقة قابلة للقياس ممكَّنة بذلك من إقامة علاقات دالَّة»¹.

1- الفضاء النصي الخارجي:

وهو كلّ ما يدور بفلك النص من مصاحبات كاسم الكاتب والعنوان الفرعي والإهداء والاستهلال... وكلّ ما يتعلَّق بالمظهر الخارجي للكتاب من صورة الغلاف وطباعة العنوان وكلمة الناشر... وهو ما يندرج عند جنيت ضمن العتبات باسم النص المحيط peritexte، وينقسم عنده بحسب علاقته بالمؤلف أو الناشر إلى نص محيط نشري peritexte éditorial ونص محيط تأليفي peritexte auctorial². والذي يمنحنا - وفق جنيت - فرصة التحوار مع المؤلف الحقيقي والمتخيّل، هذا الحوار قائم في شكله العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي تربط من خلالها مع المحكي علاقات عدّة³. أمّا نحن فلن ننظر إليها إلا من حيث علاقتها بالنص ودورها في تشكيله الدلالي.

1-1 - العنوان:

«العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف ويفضله يتداول، يحمل وسم كتابه وفي الوقت نفسه يسمه العنوان - بإيجاز يناسب البداية - علامة ليست من الكتاب جُعلت له لكي تدلّ عليه»⁴.

ومن هنا حظي العنوان باهتمام كثير من الباحثين والنقاد ليس كتسمية يراد بها التمييز فقط بين كمّ هائل من الكتب والأعمال، ولكن كعلامة دالَّة ومؤشّر إيجائي يقع خارج النص ليكشف

1 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 103.

2 - عبد الحق بلعابد: عتبات (جبرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 49.

3 - Gérard Genette: Seuils, paris, ed. du seuil, 1987, p8.

4 - محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 15.

داخله. ولهذا سجّلنا حضوره علامةً فارقةً في كثير من المحطّات النقدية في الفضاء النصي وضمن العتبات والنص الموازي، وأخيرا لما صار له علم خاص به يدعى علم العنونة أو العنوانيات قياسا على السيميائيات والصوتيات والتداوليات... لما له من أهمية بالغة باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقارنة النص الأدبي، ومفتاحاً أساسياً للولوج إلى أغواره قصد استكناها وتأويلها بما يعكس مضمون النص ومقصديّة المؤلف. فالعنوان يشكّل «أبرز الرسائل المناسية المصاحبة للنص والمسجّة له، تقوم أهميته من كونه يمنح بعدا دلاليا يؤسّس افتتاحية النص ويقدم للقارئ فرضيات قرائية تساعد على فكّ شفرات المتن المتلقّى ويوجه فكره نحو بؤرة دلالية معينة. فالعنوان ببساطة يحدّد أرضية بدئية للعلاقة التي ستأسّس بين القارئ والنص»¹.

وهو في عرف المشتغلين به «مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدلّ عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلّي ولتجذب جمهوره المستهدف»².
ليأتي بذلك العنوان متعلقاً ومرتبّطاً ليس بنصّه أو كاتبه فقط، ولكن مع قارئه أيضا، وهو ما جعل جنيت يرى فيه مجموعا معقدا ومركبا يفرض علينا جهدا في التحليل والقراءة³. فإذا كان العنوان في الاصطلاح هو رأس الشيء وذروته التي يستدلّ بها عليه وهو الرمز الذي يشير إلى المعالم التي من بعده؛ فإنّ المتلقّي لن يلج النص ويجتاحه إلّا من عتبة العنوان. ليظهر لنا هنا نوع من الصلة الوثيقة والمتلازمة بين النص والعنوان من جهة، وبين المؤلف والعنوان من جهة ثانية، ثم أخيرا بين المتلقّي والعنوان. فالعنوان إذا كان للنص هو السمة الدالة عليه فإنّه بالنسبة إلى

1 - هشام موساوي: المناسية في الرواية المغربية - من العنوان إلى النص - ، الرباط، (د.ط)، منشورات دار الأمان، (د.س)، ص41.

2 - Leo Hoek la marque du titre (disposition semiotique d'une pratique textuelle), paris, ed la haye mouton, p17.

3 - Gérard Genette: Seuils, p59.

المؤلف خلاصة التجربة الفنية التي أنجزها وعصارة أفكاره وجمالياتها، أمّا المتلقّي فإنّه يرى في العنوان مصيدة تشدّه إلى تناول النص وقراءته¹.

ليقيم العنوان بذلك جملة من العلاقات بينه وبين المؤلف الذي يحمله أفكاره ورؤاه ومقاصده، وبينه وبين النص الذي يعتبر بالنسبة إليه اختزالاً لمضمونه وتكثيفاً لمعانيه، وأخيراً بينه وبين القارئ بما يثير فيه من أحاسيس وتصورات قبلية عن ماهية النص، باعتباره يعلن عن طبيعة هذا الأخير ومن ثم عن نوع القراءة التي تتناسبه².

وللعنوان بوصفه عتبة أولية وظائف عديدة يقوم بها، وقف عندها كثير من النقاد بالشرح والتفصيل ولخصّها جنيت في كتابه "عتبات" لمأ رأى بأنّ «الوظائف الثلاث المحددة للعنوان هي: التعيين (desination)، تحديد المضمون (indication du contenu)، إغراء الجمهور (seduction du public). وما من ضرورة تدعو إلى أن تجتمع كلها في العنوان، على الرغم من أن الوظيفة الأولى تعدّ ضرورية وواجبة الحضور في أيّ عنوان، أمّا الوظيفتين الأخريين فهما اختياريّتين»³.

فالعنوان تبعاً لتحديدات جنيت - ومن سبقوه - يقوم بوظيفة تمييزية تسهّل عملية تداول الكتاب والتعرّف عليه والبحث عنه، وبوظيفة دلالية تشير عن قرب (مباشرة) أو عن بعد (إيحاء) لمضمون الكتاب ومحتواه، وأخيراً وظيفة إشهارية تعري بالمنتوج وتحمل على شرائه وقراءته. حيث يمكن للناسر هنا أن يتدخّل في اختيار العنوان - رغم أنه يبقى بنسبة كبيرة من صلاحيات المؤلف

1 - باسمه درمش: عتبات النص، مجلة علامات، مج16، ج61، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ماي 2007، ص42.

2 - جميل حدادوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، م25، ع3، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب، مارس 1997، ص108.

3 - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص75.

وحده - إذا ما وجدته غير جاذب للقراء والمبيعات، ليدخل في مشاورة بينه وبين الكاتب في إمكانية تعديله أو تغييره لتحقيق القيمتين: القيمة الجمالية والشعرية للكاتب، والقيمة التجارية والإشهارية للناشر¹. ولهذا وجد من العناوين في بعض الأحيان ما هو أكثر شعرية وجمالية من النص.

وبالإضافة إلى هذه الوظائف والقيم التي يحققها العنوان عدّ كذلك عاملا أساسيا لحفظ كيان النص وحمانيته من كلّ ما قد يتهدّد به، فالنص «رسالة من نوع خاص معرضة في رحلتها الطويلة لمخاطر عديدة من قبيل السرقة، الضياع، الاختلاط وغيرها... تتطلب الاستعانة بخدمات بعض النصوص الموازية المختلفة لتجاوزها كالعنوان، علما بأنّ إعطاء اسم النص من شأنه تمييزه عن غيره من النصوص الأخرى، فضلا عن تسهيل مهمة تداوله بين الناس»².

فالتعريف بالنص والإشارة إليه وحمانيته جميعها مؤشرات تدلّ على أهمية هذا العنصر كعتبة نصية تستشرف حقول الدلالات وتطلّ على ظلال المعاني وتألّق العبارات، وأخيرا تفسح المجال لامتداد الخيال نحو آفاق لا متناهية. فهو خطاب رمزي يعتمد على ادّخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كمّا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجماليته، ومن هنا لا يمكن اعتباره عنصرا زائدا - ولا حتى العتبات المجاورة له - بل عنصرا ضروريا في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل³.

1 - المرجع السابق، ص 71.

2 - عبد العالي بوطيب: العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، مجلة علامات، مج 18، ج 71، جدة، النادي الأدبي الثقافي، نوفمبر 2010، ص 162.

3 - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 109.

بنية العنوان عند كنفاني:

سنشرع في تحليل عناوين **كنفاني** الروائية من منطلق أن العنوان لا يظهر فقط خاصية التسمية أو التعيين، بل إنه يتضمن العمل الأدبي بأكمله، وباعتباره علامة - كما تقدم - لابد وأن يحيل إلى علامات أخرى محيطة بالنص كالعناوين الداخلية، أو مشكلة له ضمن متوالياته وتمفصلاته ومركباته اللغوية والخطابية.

ولهذا كله سنبحث عن العناوين داخل نصوصها وسنحاول الكشف أكثر عن هذه النصوص انطلاقاً من عناوينها، ضمن علاقة جدلية لسؤال وجواب يحيل أحدهما على الآخر. فقد يأتي العنوان في البداية حاملاً لسؤال أو أسئلة عديدة عن الذي يشير إليه ويختزنه، فنهرع إلى النص مدفوعين بكم من علامات الاستفهام التي تراكمت في أذهاننا، وقد ارتدى كل واحد منا ثوب قارئ أو فضولي أو باحث في غياهب النص عن إجابات لاحقة لأسئلة سبق وأن وجهنا بها من العنوان، الذي وجدناه في كثير من المرات يرتقي من عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارئ؛ إلى مشروع للتأويل يستدعي النص لفهم مغزاه. وقد يأتي في احتمالية معاكسة مفتاحاً لنج بواسطته جوانب العالم التخيلي وسمّة «تضيء غوامضه وتفكّ رموزه وتعيد توزيع عناصره»¹.

ولقدرة العنوان على استفزاز القارئ ودفعه نحو البحث والتأويل، وإمكاناته اللامحدودة في اختزال النصوص وتبئير أجزاء منها أرادها المؤلف لقصدية ما في نفسه ولأشياء أخرى؛ راح يكتسب

1 - عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية، الجزائر، موفم

شيئاً فشيئاً أهميته ومكانته في فكر المبدعين وجهد الدارسين وتفاعل المتلقين، ممثلاً «لأعلى اقتصاد لغوي ممكن يفترض أعلى فعالية تلقً ممكنة»¹.

1- رجال في الشمس:

يطالعنا هذا العنوان على الغلاف الخارجي للرواية أسفل اسم الكاتب وبخط أسود أصغر منه، فيبدو اسم الكاتب بحجم خطه الكبير ولونه البرتقالي الغامق أكثر لفتاً للنظر من عنوان جاء أسود كمصير من فيه من رجال.

"رجال في الشمس" هكذا اختار **كنفاني** عنوانه أولى رواياته التي صدرت عام 1963، عنوان يتركب لغوياً من مكونين اثنين: الأول فاعل (رجال) والثاني مكاني (في الشمس)، وهو ككل عنوان آخر يثير جملة من التساؤلات الأولية عن هوية الرجال وماهية وجودهم في هذا المكان الذي لا يمكن لأي كان في الواقع الكون فيه، فمن الخصائص الأساسية للعنوان أن «يعمل على إثارة الأسئلة في ذهن المتلقي بحثاً عن حل للغز الذي يشي به العنوان وذلك قبل أن يدخل في عالم الرواية، بحيث يكون القارئ مهياً للقيام بدوره الفاعل في العملية الإبداعية»².

ولنبداً بالمكون الأول (رجال)، لفظة تحيل لغوياً إلى معان من الفحولة والقوة والمروءة والذكورة... أما نحويًا فمبتدأ نكرة غير مخصوص بأحد معين، في حين أنّ رجال الرواية كانوا أربعة محدّدين. إذن مبدئياً (رجال) تشير إلى عدد من شخصيات الرواية الرئيسة: أبو قيس، أسعد، مروان، أبو الخيزران، فلم تأت كلمة (رجال) معرفة؟ وهنا مجرد التفاتة خاطفة إلى مجرى الرواية سنتذكرنا بأن الشخصيات الثلاث خاصة هم من أعمار مختلفة، فأبو قيس العجوز وأسعد الشاب

1 - محمد فكري الجزار: العنوان وسيمبوطيقا الاتصال الأدبي، ص10.

2 - نوال زين الدين: روايات يوسف السباعي - دراسة بنوية توليدية، القاهرة، دار قباء، 2003، ص44.

ومروان الفتى.. ثلاث شخصيات أو بالأحرى ثلاث عينات لأجيال مختلفة عجزت الرواية عن الإحاطة بكلّ من فيها من أفراد أو رجال مشابهيهم، واستطاع العنوان أن يحصرهم أو يضغطهم في كلمة واحدة جاءت مجردة من (ال) التعريف بغية إكسابها احتمالات أوسع عددا ومدى. ولنتبيّن كفرضية أولى من العنوان أنّ نصّه يرصد ظاهرة عامة انتشرت لتشمل عددا كبيرا من الأشخاص، وليس حالة خاصة صنعها ثلاثة أفراد فقط. فما هي؟

إذن لننتقل الآن إلى المكوّن الثاني للعنوان (في الشمس) وإلى ما يمكن أن يعرض من علامات استفهام لعلّ أولها أي شمس يقصد الكاتب؟ خاصة وأنها مكوّن دلالي كثير التداول أدبيا (عالميا وقوميا) مثل "وتشرق الشمس غدا، الشمس في يوم غائم، باب الشمس، شمس النهار، كيف نشترى الشمس،...«فللشمس دلالات عدّة متعلّقة بالخير والنور والدفع، يد خير تلقي بالنور على الزوايا المعتمّة، كما قد تكون رمزا للحرية التي تضىء دروب العدالة والمساواة، وقد تكون رمزا لحرارة الحب...»¹.

فأيّ شمس؟ وأيّ رجال؟ وأيّ فعل أدى بهم إلى أن يكونوا فيها؟... وهكذا يشرع العنوان في ممارسة وظيفته الأولية وهو يرمي بظلال غائمة تصطاد القارئ شيئا فشيئا، وتوقعه ضمن أفق من التوقعات التي قد تتحقّق وقد تخيب لما يلج النص فعلا.

وبالعودة إلى لفظة (رجال) وإلى رجال الرواية أو شخصياتها سنحاول أن نرصد مدى ارتباطهم بهذه الكلمة أو بعدهم عنها عبر تتبّع المسارات التي سلكوها في الرواية. والبداية مع الرجل الأول بحسب الظهور في افتتاحية الرواية أبو قيس، العجوز الذي فقد ذات يوم أو ذات هزيمة كلّ شيء ففرّ مع من مفرّ من لاجئين باتجاه مخيمات للذلّ والمسكنة والانتظار، رجل

مغلوب على أمره هرب أولاً لما سقط العالم من حوله: قريته وحقله وبيته، وهرب ثانياً لما أراد استرداد ما ضاع منه. وحتى هذا الفرار الأخير لم يقرّر الخوض فيه بمفرده بل دفع إليه دفعا بعد أن رجّه صديقه (سعد) العامل بالكويت.. «وبقيت مقعياً حتى جاءك سعد وأخذ يهزّك مثلما يهزّ الحليب ليصير زبداً»¹. الرجل الأول إذن أشبه بالزبدة، فأَيّ مصير للزبدة لما تواجه الشمس؟

الثاني أسعد ناشط سياسي سابق وابن لمناضل قرّر ترك كلّ شيء والتوجّه نحو ما يمكن أن يضمن له سلامته الخاصة، يبدو بمقابل الشخصية السابقة أشدّ بأساً وأقوى مراساً خاصة لما جاء يباهي الآخرين بخبرته عن الهرب والمهربين. ولكنه في الحقيقة أيضاً لا يملك لنفسه شيئاً دون الاعتماد على الغير، فهو يلجأ إلى صديق والده للهرب وإلى عمه لأخذ المال، رغم أنّ الأول قد تخلّى عنه والثاني منحه "جنى عمره" شرط أن يخلّصه من ابنته التي طال انتظارها عنده، انتظار زوج - أسعد - قرئت فاتحتها عليه ذات يوم ولدا فيه معا. صفقة لم يكن ينوي إتمامها «من الذي قال له إنه يريد أن يتزوجها؟»².. وأحسّ نفسه والنقود في جيبه ككيس روث يشتري للحقل، لكن ذلك لم يمنعه من اقتناص الفرصة وأن يشدّ أكثر أصابعه على النقود الملتفة في جيب بنطاله. هذا هو الرجل الثاني كيس روث ما إن تجفّفه الشمس حتى يصير صالحاً للدفن في التراب كسماد أو كرماد محترق.

والثالث لا يصحّ بحكم عمره أن نسميه رجلاً ولكن ما مرّ به وما يطمح إليه جعله يكبر على عجل ليملك هذه الصفة، لما بدا لنا وهو يضحّي ويخاطر ليرفع غُبنا عن أسرة تأمر عليها جميع رجالها ليدفنوها فيه. فالابن الأكبر تخلّى عن وطنه وهاجر إلى الكويت بحثاً عن خلاصه، ثم تخلّى عن أسرته بعد زواجه تاركاً الحمل لأخيه، ليقرّر الأب - صورة الرجولة المثالية المفترضة -

1 - رجال في الشمس، ص47.

2 - نفسه، ص61.

مواصلة ما بدأه ابنه في تواطؤ خفي أو نفعي لما تزوج هو الآخر من شقيقة أو الأصح من بيت إسمنتي بثلاث غرف. فماذا نتوقع من مروان وهو لن يكون إلا امتدادا لرجال عائلته وصورة نفعية أخرى عنهم، فهو يرضى بأن يدفع خلسة عن رفاقه نصف المبلغ الذي سيدفعونه هم، وبالجلوس في غير دوره أمام السائق مزاحما أبا قيس وتاركا أسعد وحده على سطح الخزّان مكتفيا بنصف مكان، كما رأيناه يغيّر رأيه في والده مقابل ما منحه من مال. لقد أراد أن يكون «أكبر من رجل وأكثر من شجاع» ولكنه في الواقع لم يكن إلا طفلا سرعان ما هرع إلى أمه - في رسالة - بعد أن ضاقت به البصرة بمهريّتها، فأين سيجد أمه لما يضيق به الخزّان الملهب تحت الشمس؟

ورابع الشخصيات - وليس الرجال - أبو الخيزران فاقد للرجولة جسديا وروحيا، لهذا لا نستطيع أن ندرجه ضمن من شملهم العنوان، فمن مجاهد إلى هارب ثم مهرب يعمل لحساب نظام وبلد آخر، رجل خصي يمنح قيادة قافلة الرجال الهاربة أو المهربة فإلى أين سيقودهم؟!!

فالرجال إذن ليسوا رجالا إلا من حيث كونهم ذكورا فقط، فلم يسمهم بذلك ولم يقل عنهم شيئا أكثر تعبيرا ووصفا لحالهم مثل فلسطينيون في الشمس، مآرون في الشمس، هاربون في الشمس... «إنّ عنوان النص ليست من قبيل تحصيل الحاصل أو عفو الخاطر، وإنما العنوان إستراتيجية»¹، إستراتيجية تكشف لنا عن قصيدة المؤلف وتفتح أمامنا الأفق الخفي لأفاق كثيرة خلقها هذا العنوان، فالمؤلف هنا وكأ أنّه يقول أو يتساءل: لقد امتلكت هذه الشخصيات لما أردت القدرة والفعل والمال ممّا مكّنها أن تكون رجالا ولكن في الطريق الخطأ! في حين رأيناها أمام الأفعال الكبيرة والصحيحة عاجزة مستسلمة لقدر فُرض عليها من الآخرين، فبقي أبو قيس عشر سنوات كاملة ينتظر وأسعد لم يستطع أن يردّ عن نفسه رجل الشرطة وهو يبصق عليه ولا مروان تمكّن من ردّ الصفعة التي

1 - خالد حسين حسين: سيمياء العنوان - القوة والدلالة، مجلة جامعة دمشق، م 21، ع 3-4، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، دمشق، 2005، ص 357.

وجّهت إليه، ولهذا جاءت "رجال" في متن الرواية - والتي تواترت 12 مرة - مرتبطة إمّا بمقاتلي عام 1948 .. «استدعاه مجاهدو الطيرة ليقود مصفحة عتيقة كان رجال القرية قد استولوا عليها إثر هجوم يهودي»¹ أو بالمهربين.. «كان الحج رضا قد خرج مع عدد من رجاله»² أو بموظفي الحدود.. «إنّ عليه أن يدور حول الإتشفور كي يتلافى الوقوع في أيدي رجال الحدود»³.. مشكلة سيرورة الرواية من المقاومة إلى الهزيمة إلى الهرب عبر الحدود أو في الشمس.

(في الشمس) المكوّن الثاني الذي يستحضره الكاتب في النص صيغا تتضمّن بعضا من أبعاده التركيبية في العديد من الفقرات والمقاطع السردية؛ عدوّا يطارد الرجال ويقهرهم مقرونا لأكثر من عشرين مرة بصفات الجحيم، اللهب، الوهج، الحريق، القتل، رهيبة، ملعونة، لا ترحم، تشوي، تضرب...، وهي إضافة لتخصيصها بكثير من الصفات التي أسهمت في تجسيدها وتعريفها أكثر؛ جاءت معرفة ب (أل) دلالة على أحادية المكان والزمان التي لا يتغيّر فيها شيء غير رجال عابرين وهارين عبر الصحراء وتحت الشمس التي لم ترحم ولن ترحم، وتأكيدا من المؤلّف على حال الفلسطيني الباحث عن الخلاص الفردي آنذاك، والآيل إلى نفس مصير الذين سبقوه والذين يأتون بعده.

أمّا ما ربط بين لفظتي العنوان وصنع المفارقة فيه فهو الحرف "في" الذي نجد من معانيه إضافة إلى الظرفية زمانية ومكانية، الاستعلاء أي المبالغة في المعنى نحو قوله تعالى: ((وَأَصْلَبْكُمْ فِي جُدُوعِ النَّحْلِ)) [سورة طه/71]. ولهذا جاءت صيغة العنوان "رجال في الشمس"

1 - رجال في الشمس، ص94.

2 - نفسه، ص95.

3 - نفسه، ص57.

وليس "رجال تحت الشمس" من أجل تثبيت الدلالة وتعميقها أكثر، ولنستحضر ضمن هذا الفضاء اللامحدود فضاءً آخر أقل اتساعاً وأكثر ضيقاً وأشدّ التهاباً بفعل الشمس والصحراء وهو "الخزان".

فإذا انطلقنا من استحالة فرضية التواجد في الشمس التي لا يمكن للإنسان في الواقع إلا أن يكون تحتها وربطناها بدلالة "في" الاحتوائية؛ وجدنا أن الخزان هو البعد الفضائي الحقيقي للعنوان والذي تمّ تجاوزه مباشرة إلى الشمس، ليأتي بذلك - العنوان - منذ البدء حاملاً لفكرة الموت أو الاحتراق، فإنسان موجود في الشمس لا يمكنه إلا أن يحترق، وهذا ما يثبت أن العنوان - عامة - «لا يحكي، بل العكس إنه يظهر ويعلن قصيدة النص»¹.

وليبقى بذلك الواقع هو الأرضية التي يتحرك عليها كنفاني في روايته هذه، حتى وإن بدا لنا عنوانها وهو يتماس في وهلة ما مع حدود شاعرية تجعلنا نقف أمام بعض الظلال الدلالية التي توحى بها لفظة "الشمس" وما يمكن أن تعطيه من معانٍ للحرية والدفع والألق والانطلاق والضيء والأمل والمستقبل... ولكن الشمس هنا ما هي إلا الشمس الحقيقية.. اللاهبة في الصحراء، والنهاية الحتمية لكل من اختار الهرب طريقاً للمستقبل.

2- ما تبقى لكم:

"ما تبقى لكم" عنوان للخسائر أم للبقايا أم لترصد الحلول؟

يأتي هذا العنوان في الزاوية اليسرى من الغلاف بخط أسود أسفل اسم المؤلف بصيغة تسأل أكثر ممّا تجيب، وأول ما تواجهنا به كيفية قراءة هذا العنوان الذي جاء مجرداً ممّا قد يساعد على تحديد معناه، مبتدئاً بـ "ما" التي تحتل أكثر من دلالة، فهي «حرف عامل وغير عامل تأتي

1 - عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص - البنية والدلالة، ص18.

موصولة وموصوفة وتعجيبة واستفهامية وشرطية وحرفا للنفي وزائدة...¹. وبحسب عملها واختلافه تختلف الدلالة التابعة لها، ليطرح هذا العنوان اعتمادا على ذلك - مبدئيا - ثلاث قراءات صادرة عن "ما" التي تدخل هنا وظيفيا كلفظة لتوليد المعاني وفق احتمالات ثلاث: موصولة واستفهامية ونافية.

ففي الحالة الأولى تأتي "ما" موصولة لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) أي: هذا ما تبقى لكم، وفي الثانية استفهامية: ما الذي تبقى لكم مع إسقاط علامة الاستفهام التي أبقت هذه الصيغة مجرد احتمال فقط، وفي الثالثة نافية: ما تبقى لكم شيء.

إن ما الذي يودّ العنوان قوله لنا كعتبة سابقة للنص؟ هل يقرّر في صيغة إخبارية أن هذا ما تبقى؟ أم أنه يتساءل عن الذي تبقى؟ أم تراه ينفي بقاء أي شيء؟.. ليببدو لنا بذلك وفق جدلية الخفاء والتجلي ميّالاً إلى الأولى على حساب الثانية، وهذه هي «سمة العنوان الناجح. إذ عليه أن يخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه، فيتحرّك بين التبليغ والامتناع، بين الإظهار والحجب، وبذلك يقتصر العنوان قارئه ويضعه على تخوم النص»².

نلج النص إذن من دون أية مرافقة لخدمات العنوان الذي قرّر من البداية أن يترك لنصه كشف غوامضه، «فما تبقى لكم على بساطته كعنوان يوحي بدلالات كثيرة ومعقدة ومتشابهة يصعب إخضاعها لمغزى محدّد»³ خاصة إذا ما نظرنا إلى مكوناته الأخرى، "تبقى" فعل يدلّ على وجود نوع من المشقة في حدث البقاء والتي دلّت عليها إضافة حرف (التاء) و(الشدة) إلى أصل

1 - ينظر علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي: المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، دال الأمل، ط2، إربد، 1993، ص299 وما بعدها.

2 - خالد حسين حسين: سيمياء العنوان - القوة والدلالة، ص355.

3 - محمد شاهين: آفاق الرواية - البنية والمؤثرات، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص169.

الفعل (بقي). و"لكم" ضمير المخاطب في هذا العنوان الذي لم يفصح تماما على من يعود، لنقع في سؤال آخر - إضافة لكل ما سبق من أسئلة - مَنْ يخاطب العنوان هنا؟

يدخل عادة العنوان في حوار مفتوح مع القارئ عن النص لأنه يعدّ «أهم وسيلة اتصال أدبي بين المرسل/القاص والمتلقي/القارئ، لذلك لابدّ أن يتسم بالقدرة على التأثير والإغواء والإدهاش حتى يكون مدخلا لقراءة أي نص أو عمل أدبي»¹، إلّا أنّ حساب البقايا الذي يطالعا به العنوان يفترض وجود خسائر مسبقة أو فعل ضياع وفقد لا يمكن أن يتعلّق بالمتلقي بل بالشخصيات. فهل أنفَ العنوان في هذه الرواية عن أن يكون حلقة وصل بين مرسل ورسالة ومستقبل، واكتفى بأن يوجّه خطابه نحو زاوية مغلقة من الفاعلين في النص فقط؟ أم أنها عادة **كنفاني** في توسيع رسائله الخفية لما يجعل من شخوصه الروائية مجرد عيّات لمجتمع أو أمة بأكملها، ليصير بذلك القارئ ليس مجرد طرف في رسالة تمرّ سريعة وخاطفة - قد لا يتمكّن كثير من التقاطها - بين نص وكاتبه؛ بل واحدا من الذين يعينهم المؤلف ويتحدث عنهم النص، لتكتسب الرواية بذلك صفة أعمّ وأشمل وهي تتحدث لنا وعنا في الوقت نفسه.

هذه قراءات أولية يطرحها ائتلاف لفظي مشكّل من (ما+ تبقى+ لكم) كعنوان لنصّ حفل في تقاطيعه بكثير من الصيغ المطابقة له أو المشتقة عنه، والمعبرة في كلّ مرّة عن حجم الخسائر المتتالية التي مُنيت بها شخوص الرواية، فيتسرّب العنوان عبرها لازمة ترافق النص وتنتشر في جسده وتتكّرر في كلّ مرّة تجبر فيها الشخصيات على الدخول في فعل الحساب لما ضاع وما بقي، فلا يبدو لنا النص إلّا كحالة متسارعة من الخسارات المتوالية.

يفقد حامد ومريم الوطن مهزوماً والأم ضائعةً في ملجأ آخر والأب قتيلاً، لكن ذلك لا يجعل أيّاً منهما يصّرُ بفعل الخسارة إلى أن يخسر حامد أخته بعد أن تخسر هي نفسها مع زكريا، فيتوجه نحو الصحراء باحثاً عما بقي له خلفها (الأم) أو فيها (المواجهة) وها هو يخاطبها: «أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة.. إنني أختار حبك، إنني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك»¹.

أما مريم فتحسر بالإضافة إلى ما خسرت مع أخيها خطيبها - أو مشروع خطبتها (فتحي) - ثم شرفها وأخاها، وأخيراً لما أوشكت على خسارة جنبها فضلت أن تخسر زوجها الذي ما فتأت تؤكد لنفسها ولنا أنه ليس ثمة من تبقى لها غيره، فتخاطبه بذلك مرّات عدّة بعدد هزائمها وخساراتها: «ليس ثمة من تبقى لي غيرك وأنت تبدو بعيداً... أنت من تبقى لي من المستقبل... ليس باستطاعتك أن تكرهني يا زكريا فأنت كلّ ما تبقى لي...»².

ولأنّ فعل الخسارة كان عميقاً في هذه الرواية لم يقتصر أثره على الأخوين فقط، فهذه (أم سالم) التي فقدت ابنها شهيداً ومغدوراً به من زكريا تخاطب حامد باحثةً عنه في زمرة من ضاع أو ما تبقى: «لقد دفنوه خلسة ألا تعرف أين دفنوه؟ ولدي.. كبدي.. حشاشتي، ما تبقى لي...»³

وها هو حامد مرة أخرى يعدّ البقايا على لسانه ولسان أمه - الشخص الحاضر الغائب - بما أنها فقدت هي الأخرى كل شيء الزوج والبيت والأبناء والوطن.. «لقد حملت أُمي السرّ معها

1 - ما تبقى لكم، ص170.

2 - نفسه، ص170-172.

3 - نفسه، ص215.

وتركتنا، ما تبقى لها، ما تبقى لي، حساب البقايا، حساب الخسارة، حساب الموت، ما تبقى لي في العالم كله، ممرّ من الرمال السوداء، عبّارة بين خسارتين، نفق مسدود من طرفيه»¹.

وهكذا يستمرّ العنوان في الحضور أو الاستحضار، استحضار لا يؤكّد فقط سلطة العنوان على النص عامة؛ وإنما ينزع أساساً نحو تأكيد ضرورة فهم دلالة العنوان في ارتباطه بالسباق الحكائي العام والمؤطر لنص الرواية². وحتى هذه اللحظة كانت استحضارات العنوان تميل نحو الدلالة الإخبارية أو النافية له بالاعتماد على ما يلحقه من علامات الترقيم، ففي كلّ مرّة كانت النقطة (.) هي التي تنهيه ممّا يسقط حتى الآن احتماليته الاستفهامية ولكن لا يلغيها، لأننا ألفينا حامد في آخر الرواية يتساءل هذه المرة عن الذي بقي.. «ما الذي تبقى لنا وبيننا أيها الشبح الصامت الغاضب؟»³، وكأنّ دلالة العنوان تتغيّر - أو تتطوّر - بما يتماشى مع وعي الشخصيات وأفعالها، ممّا يجعلنا ننسب صيغته الثلاثة معاً. وإذا أردنا ترتيبها كرونولوجياً وجدنا دلالة الاستفهام هي أول ما ينبثق بعد خسارات وهزائم كبيرة جعلت الشخصيات تعيد تنظيم حاجاتها أو نقلها بين خانتَي الفقد والبقاء، فما الذي تبقى لكم؟ بعد فقد الأهل والبيت والوطن؟ ملجأً وبطاقة إعاشة ترقق حاملها بطوابيرها كلّ شهر ممّا تعينه، وخالة عجوز - بدل الأم - وأخت صارت في نظره شيئاً فشيئاً كالأم، وأخ لم تكن تراه يكبر أمامها إلا ليصير رجلاً مثيلاً يذكرها بيأس في كلّ مرّة بأنوثتها وعنوستها.

وكأنّ ذلك لم يرضهم أو كأنّ الخسارات لم تكفهم فراحوا ينغمسون فيها مرة أخرى: تموت الخالة التي كانت غطاءً رقيقاً يلتمّ الأسرة الصغيرة، فتفقد مريم شرفها وبالتالي أخاها الذي قرّرت

1 - ما تبقى لكم، ص215.

2 - عيد الفتاح الحميري: عتبات النص - البنية والدلالة، ص20.

3 - ما تبقى لكم، ص225.

استبداله بزوجها زكريا. حامد من جهته يفقد خالته وأخته وعرضه.. فلماذا البقاء؟ هنا تأتي دلالة العنوان التقريرية: هذا ما تبقى لكم.

زوجٌ لمريم بامرأة وخمسة أطفال وتاريخ من النتن والخيانة، وملجأ وهمي لحامد في شكل أم اختزنه لا شعوريا للملمات الكبيرة عبر صحراء لا يملك إلا أن يحبها، فهي كلّ ما تبقى له في سبيل هربه نحو أمه. إنها إذن طرق مختصرة تلجأ إليها الشخصيات لتحذّ قليلا من سلسلة طالت من الفقد والضبايع.

ولكن فجأة يتغيّر كلّ شيء - أو تنقطع الطرق - ويبدأ فصل جديد يعلنه وعي الشخصيات في لحظة ارتباط بينه وبين الصيغة الثالثة التي يفترضها العنوان: ما تبقى لكم شيء. فما هذه إلا أوهام سرعان ما تكشف عن حقائق مريعة أدّت بمريم إلى قتل زوجها وبحامد إلى الوقوف أعزلا أمام العدو الحقيقي، في مواجهة حملت الإجابة النهائية والقصد الحقيقي الذي طالما أخفاه النص وواراه العنوان في صيغ مختلفة.

فمنذ البدء كان العنوان يسأل ويجيب: ما الذي تبقى لكم بعد سقوط الوطن؟ المواجهة. ويقرّ هذا ما تبقى لكم بعد هزائمكم المتوالية: إنها المواجهة. وأخيرا يستعين بالإنكار ليثبت أنّه ما تبقى لكم غير المواجهة خيارا متاحا قد ينقل الشخصيات - العيّات - ومن يختبئ خلفهم من نماذج كثيرة ومتشابهة في المصير والتفكير إلى مرحلة أخرى قد نسميها استباقا العودة، ولهذا كله نستطيع أن نقول بأن العنوان لا يظهّر خاصية التسمية فقط؛ وإنما يتعداها لينضمّن العمل الأدبي بأكمله¹.

1 - محمد حمد: الميثاق في الرواية العربية - مرايا السرد النرجسي، ط1، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، 2011، ص75.

3- عائد إلى حيفا:

مرة أخرى يعود **كنفاني** إلى الاتكاء على عنوان مركّب من مكوّن فاعل وآخر مكاني ولكن في صيغة يبدو أنها هذه المرة تشير إلى معناها مباشرة نظرا لواقعيته ومرجعياته في الوقت نفسه، فخطوة أولى لا يفتح أمامنا هذا العنوان إلاّ مساحة ضيقة تبعا لما يطرح من دلالات لا يمكن أن تتجاوز أنّ هناك فاعلا وُسِمَ بفعل العودة إلى مدينة معينة فصار "عائدا إلى حيفا".

ولكن ولأنّ العنوان في كثير من الحالات يضمّر أكثر ممّا يظهر من معلومات لازمة للحسم في دلالاته، نقرّر ولوج النص بفكرة مسبقة عن فعلٍ للعودة قد تحقّق فيه مع ترك باب الاحتمال مفتوحا لتأكيد أو نفيه فيما بعد، خاصة مع وجود بعض ما يشوّش رؤية القارئ هنا لتحديد مجال العنوان الدلالي الدقيق أو المرجوّ من الكاتب.

وأولها كلمة "عائد" التي جاءت نكرة تحيل إلى أنّ هذا الفعل لم يكن في الرواية مخصوصا بأحد معين، سيما وأنّ المكان الذي استدعى العودة هنا هو مكان عام وواسع - مدينة - لا يمكن أن يرتبط بشخص واحد فقط.

والأمر الثاني أنها جاءت وظيفيا اسم فاعل يدلّ على القائم بالفعل على وجه الحدوث والتجدّد، فالوصف قائم يدلّ على حدوثه في الحال واستمراره باستمرار هيئة الموصوف إلى أن يتحوّل إلى وصف آخر¹. فهل تحقّق ذلك فعلا في الرواية؟ إذن هذا يستدعي منا تحديد هوية العائد والتأكّد فعلا من مدى عودته.

1 - محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة - دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ط1، مصر، دار النشر للجامعات، 2005، ص72.

تَقْتَرَن افتتاحية الرواية بفعل (الوصول).. وصول كلَّ من سعيد وصفية إلى مشارف حيفا ممَّا يجعلنا مبدئيًا نميل إلى الاعتقاد بأنهما المعنيين بالعنوان، لكن حديث سعيد لزوجته يكشف عن فتح واسع للحدود وليس لمدينة حيفا وحدها، وأيضًا عن زيارات كثيرة إلى «يافا وعكا وتل أبيب وحيفا وصفد وقرى الجليل والمثلث»¹. إنها إذن زيارات ورجعات مؤقتة فهل يصحَّ أن نسميها عودة وهي التي تحمل ضمنا معنى للبقاء، ليكتسي العنوان بذلك دلالة أخرى هي أقرب للحلم والتمنّي منها إلى الفعل والواقع.

ثم إنَّ الآخرين الذي أشارت إليهم خفية صيغة التذكير في (عائد) والتي استطاعت أن تبقي بيننا وبين الدلالة النهائية مساحة واسعة للتحرك فيها؛ ليسوا في الحقيقة معنيين بفعل العودة هذه بسبب اختلاف وجهاتهم نحو مدن أخرى، والعنوان هنا يحدّد وجهة واحدة لا غير مدينة (حيفا). لكنها في الوقت نفسه لم تجعل العودة مقتصرة على هذه المدينة وحسب - طبق النص - بسبب البوابات الكثيرة التي فتحت آنذاك وجعلت البعض يعتقد بوجود مشروع محتمل للعودة، ومنهم - بالإضافة إلى سعيد - فارس اللبدة الذي توجّه نحو (يافا) باحثًا عن لقاء فيها طال انتظاره.

لكن تضمّن العنوان لمكوّن صريح يحدّد المكان لن يحيلنا إلّا على شخصية واحدة فقط عادت في الرواية فعلا إلى (حيفا) وهي شخصية سعيد مع زوجته صفية. فالمقصود بالعائد هنا هو سعيد، ولكن إذا كانت العودة تعني الرجوع النهائي للمكان الأصلي والإقامة الدائمة فيه، فأية عودة هذه وسعيد لم تدم عودته - إن صحَّ تسميتها كذلك - إلا يوما واحدا فقط قفل بعده راجعا إلى (رام الله)، بعد أن اصطدم هناك بالوجه الحقيقي لما ترك ومن ترك مدة عشرين سنة كاملة.

فالعودة التي يقدّمها النص ليست كاملة ولا حقيقية، إنّها عودة ناقصة مؤقتة لسكان سابقين راحوا يبحثون عن سبب للعودة، سبب لم يتجاوز رؤية البيوت والتفرّج عليها كما يفعل السياح والفضوليون حين يقتحمون مكاناً غريباً على عجل.. «نذهب إلى حيفا.. لماذا؟ نرى بيتنا هناك.. نراه فقط.. لنذهب غداً إلى حيفا نتفرّج عليها على الأقل وقد نمرّ قرب بيتنا هناك..»¹

فمن عودة أرادها العنوان منتمية لمكان واسع باتساع مدينة هي في المرجعية الفلسطينية رمز الوطن الأول «قلادة البهاء التي تزيّن صدر فلسطين (...) الآية الرائعة التي أبدعت يد الله صنعها.. جبل الكرمل يحتضنها والأبيض المتوسط يهددها والنجوم تداعبها والسهل يناغيها والجمال نفسه يغار منها..»²؛ إلى زيارة لمشاهدة البيوت فقط.

ولهذا لم نر شوارع المدينة ولا حاراتها ترحّب بالقادمين إليها وكأنهم يباركون لها سكانها الجدد، هذا النكران الذي راح يتغلغل شيئاً فشيئاً في وجدان سعيد إلى أن أعلن عن نفسه صريحاً لمّا وطئت قدماه البيت الذي ترك يوماً فلسطيني الهوية والأصحاب و صار بعد عشرين سنة يقف بمن فيه على الطرف الثاني للقضية.

فمرة أخرى يأتي العنوان عند **كنفاني** أوسع دلالة ممّا يبدو عليه وكأنه يقول أكثر ممّا يقول النص نفسه، فلو عدنا إلى هذا الأخير وبحثنا عن العنوان فيه أو عن صيغ نصية مشابهة له أو متضمّنة لبعض من أبعاده التركيبية لما وجدنا شيئاً، وخاصة بصيغته المكتملة "عائد إلى حيفا". أمّا كوحداث لغوية منفصلة فهو يظهر لنا هنا وهناك بحسب الموقف والسياق، ولكن وفق معاني

1 - عائد إلى حيفا، ص 358-360.

2 - نبيل خالد الأغا: مدائن فلسطين - دراسات ومشاهدات، (د.ط)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د.س)، ص 173-174.

ومقاصد تخالف كلياً ما يحويه العنوان ويحيل إليه من عودة إلى مدينة (حيفا)، هذه الأخيرة التي لم تأت مرتبطة إلا بأفعال من قبيل (وصل، قديم، أتى، ذهب، جاء، زار...) مثل:

- «وصل سعيد إلى مشارف حيفا قادمًا إليها بسيارته عن طريق القدس...»
- «إنهم يذهبون إلى كل مكان، ألا نذهب إلى حيفا؟»
- «منذ انتهت الحرب جاء الكثيرون إلى هنا وأخذوا ينظرون إلى البيوت...»¹

في حين لم ترد مقرونة أبداً بفعل (عاد) أو حتى (رجع) مما يدلّ على غياب نية حقيقية في العودة ما دامت أغلب الشخصيات قد انتفتت واكتفت بارتدادات سريعة إلى الخلف إشباعاً للفضول واطمئناناً على ما تُرك هناك من أشياء اعتقدوها حميمة أكثر من المكان الأول، كصورة شهيد ومزهريّة ريش وستائر مشغولة باليد...

لكن هذا لا ينفي لجوء **كنفاني** - لغويا - إلى الفعل (عاد) ومشتقاته ليرسم لنا إصرار كل من **سعيد** و**صفية** للعودة إلى بيتهما واستعادة طفلهما لما اندلعت أحداث حيفا..

- «وفي كلّ مرة كان يحاول العودة إلى وجهته الرئيسية منتقياً أحد الأزقة، كان يجد نفسه كأنما بقوة غير مرئية يرتدّ إلى طريق واحد ذلك هو المتجه نحو الساحل..»
- «وكان إذ يحاول الاندفاع في أحدها ليتدبّر أمر عودته إلى البيت يزجرونه بعنف...»

- «فمضت تشقّ طريقها بكل ما في ذراعيها من قوة في وسط الغاب الذي كان يسدّ

في وجهها طريق العودة...»²

1 - عائد إلى حيفا، على التوالي: ص 341، 357، 366.

2 - نفسه، على التوالي: ص 349، 351، 355.

ولكن بمرور الوقت والسنوات لم تعد حيفا تستحق من أهلها إلا المجيء إليها للنظر فقط كما يُنظر إلى آثار من عهود قديمة لا تمتّ للنّاظر إليها بصلة، ثم العودة مجدّداً من حيث جاؤوا.. «عاد فارس إلى رام الله وحده...»¹، «جميعهم عادوا يحملون خيبة كبيرة...»²، ليثبت المؤلف هنا صفة (العودة) على رحلات إيابهم من حيث أسقطها عن رحلات ذهابهم، في إشارة ضمنية منه أنّ العودة تحتاج حرباً وليس مجرد سيارة وبوابة مفتوحة من الجهة الأخرى للعدو.. وهذا ما وصل إليه سعيد أخيراً في نهاية الرواية. ولكن قبل ذلك لم يكن في نظر المؤلف إلا مشروع عودة وهمي، ولهذا وجدنا كلمة (عائد) على وزن (اسم فاعل) تصف هذه الشخصية في لحظات تردّها وارتباكها، وترافقه (عائداً أدراجه من حيث أتى) و(عائداً إلى طاولته) و(عائداً إلى مقعده)³... ولكن ليس إلى مدينته.

فربط العنوان إذن بسياق النص العام وقراءتهما معاً كدالٍّ ومدلول أو كشيْفرةٍ وحلٍّ يقودنا إلى أنّ العودة التي يعينها العنوان ليست التي تقدّمها الرواية ولا التي يحكيها القاص عن سعيد وفارس وغيرهما... إنها عودة مستقبلية لم تتحقّق بعد – على الأقلّ على صفحات الرواية – لغياب ما يمكن أن يضمنها ويجعلها عودة فعلية، بدأنا نتلمّس بعضاً من ملامحها حين راح وعي سعيد يستيقظ تدريجياً من الانتماء إلى ولد مفقود وبيت مهجور إلى قضية وطن مهزوم لمّا اعترف أخيراً «كان علينا ألا نترك خلدون والبيت وحيفاً...»⁴

فمن العائد إلى (حيفا) إذن؟ والنص ينفي كلّ علاقة ممكنة لشخصياته بهذا العنوان، فإذا كانت العودة تستحضر نصّاً غائبا ماضيا عن الهجرة والرحيل؛ فإنّها لابدّ أيضاً أن تستدعي فعلا

1 - عائد إلى حيفا، ص 393.

2 - نفسه، ص 630.

3 - نفسه، ص 362 و 365 و 405.

4 - نفسه، ص 358.

حقيقيا حاضرا أو مستقبليا يساعد على تجسيد عودة فعلية. وكأنَّ العنوان في الأخير يتساءل عن الذي يلزم لذلك، وهذا الجزء المحذوف من تركيب العنوان تُرك للنص ليرممه خطوة خطوة مع الشخصيات وهي تتفاعل وتحاول أن تفعل في مرحلة قادمة. فهو عنوان إذن يتجاوز الواقع - واقع الرواية - ويعبر عن طموح ربما حان الوقت ليصير حقيقة مع الرواية التالية .)

4- أم سعد:

في هذه الرواية التي تمثل ذروة الواقعية عند **كنفاني** يأتي العنوان مباشرة ومعرفا ليعكس الجوّ العام الذي ساد في النص، في شكل اسم علم يشير إلى الشخصية الرئيسية فيه. ولأنَّ العنوان يأتي دائما كمحطة أولى للتساؤل عما يعنيه وما يخفيه؛ نشرع نحن في البحث عن شخصية¹ **أم سعد** وعن دورها في الرواية وعن الذي حدا بالكاتب إلى أن يجعل منها عنوانا لنصه هذا رغم أنه ليس بالأمر النادر أو المستغرب، «فهناك كثير من الكتاب يعنونون رواياتهم بأسماء شخوص رئيسية، حيث يكون العنوان في هذه الحالة حاملاً لاسم شخص قد يكون هو بطل الرواية أو هو الضحية، وفي كلتا الحالتين فهو شخصية مبدّرة ورئيسة»²، وهو ما يعرف بالعنوان ذي العامل الفاعلي الذي يجعل من الشخصية متنا حكايا مبدّرة، حيث قد يحيلنا هذا النوع من العناوين إما على الشخصية الرئيسية في العمل أو على صفة مميزة فيها، كما قد يحيل على صفة مشتركة لمجموعة من شخصيات العمل. وما يفهم من هذا التركيز على مكوّن الشخصية أننا إزاء عمل تلعب فيه الشخصية دورا أساسيا في بناء الحكاية وتحتل فيه مرتبة محورية في الأحداث³.

1 - سيكون الحديث عنها باختصار هنا، لأننا سنعود إليها بكثير من التفصيل في الفصل القادم 'بنية الشخصيات'.

2 - حليفي شعيب: النص الموازي للرواية - استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع46، 1992، ص94.

3 - هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية - من العنوان إلى النص، ص53.

في هذه الرواية تأتي أم سعد رمزا لكثير من الأمهات وللطبقة الكادحة التي بقيت تعمل وتتفاعل بعد أفضل رغم كل ما مرّ عليها من نكسات، آخرها حرب 67 التي تأتي بداية الرواية من نهايتها. حرب أخذت من الزمن عشرة أيام فقط ومن الأرواح والأحلام والآمال ما بنى عن العدا، حرب جعلت الكاتب ومن يمثلهم من مثقفين ومفكرين ينكفئ على نفسه يعدّ الخسائر الجديدة معرضاً عن الطعام والحياة ككل، في الوقت الذي خرجت فيه أم سعد للعمل حاملة معها دالية عنب أملاً للأيام القادمة.. معلنة أنّ الحرب - في نظرها - قد بدأت بالراديو وانتهت بالراديو، وكأنها تقول حريكم الرسمية قد انتهت ولكن حربنا الحقيقية.. حرب أطفالنا وأجيالنا الصاعدة لازالت محتدمة هناك، حيث لم يستطع الكاتب مجارة يدها وهي ترسم حدوداً جديدة سيقطعها ابنها سعد مع بقية الفدائيين وربما يحزرها أيضا.

والرواية هذه تشكيلة من لوحات مختلفة إلا أنّها تحكي كلها عن الصمود والكفاح الذي ضربته أم سعد ومن معها مثلاً لكلّ خائن وهارب ومكتفٍ بالمشاهدة فقط، لتكون كرابط خفيّ يجمع أوصال ما تفرّق من قصص بين دفتي الرواية.

فهو إذن عنوان جامع ومختصر ورغم أنّه مركّب إضافي إلا أنّه قد جاء في ثوب لفظة واحدة جمعت إليها كلّ ما أراد الكاتب قوله عبر لوحاته التسع، عمّا يمكن أن تفعل الطبقات الشعبية المسحوقة تحت كفّ المعاناة والألم، إنّها دائماً تدفع أكثر من الجميع تضحيةً وفقراً والتجاءً لمخيمات من الذلّ والقهر دامت أكثر من عشرين سنة، وفي الوقت نفسه تصبر وتعمل وتأمل أكثر من الجميع بل وتفرح أيضاً في وقت قد لا يراه الآخرون إلا للحزن والاستسلام.

ولهذا جاء العنوان (أم+سعد) ليُشيع حالة من التفاؤل جسدها أولاً لفظ (الأم) كبؤرة لتجميع كلّ معاني العطاء والحماية والحب والرحمة والتضحية بدون مقابل، فكيف الحال إذن وقد جاء مقروناً بلفظ (السعد) الذي لا يمكن إلاً أن يضيف مزيداً من الخير والسعادة.

والنفاؤل - عادةً - مقدمة طبيعية للانطلاق والحركة والنفاؤل مع الواقع بما قد يؤدي لتحسين الأوضاع ولو قليلاً، النفاؤل بما قد يفعله أبناء هذه الأم وهي تذكر من حولها بضرورة الاحتماء بالأصل وحمايته أيضاً، فتأتي في وقت ذبلت فيه كلّ الأمانى لتزرع دالية عنبٍ برعما للفجر الجديد.. ففي (أم سعد) العنوان على بساطته ومباشرته إحياء خفيّ لأم أكبر وأوسع وأعتق رحنا نتملّس تضاريسها ونستشعر مواطن الخير فيها مع أم سعد، المرأة التي امتلكت في الرواية - على بساطتها وجهلها بكثير من الأمور - رؤية حقيقية واقعية وثرية ومستقبلية، فهي ترفض الهزيمة وترسل ابنها فداءً للوطن، وتجاه العدوّ ببدين عاريتين رسمت فيها الأيام شقوقاً للتعاسة والصبر.. فنراها تدافع عن طريقٍ وسياراتٍ تركها أصحابها لمأ أمطرتهم طائرات العدو شظايا معدنية عمّقت جروح أم سعد، ولكنها جعلتها تقترب أكثر من رؤية بصيص نور يلوح في الأفق عن طريق للتغيير الحقيقي، ولهذا رأيناها تتزيّن برصاصة قلادة في عنقها بدل حجاب قديم وضع لها منذ سنوات لحمايتها. فراحت وهي تتخلص منه تلقي عن نفسها كلّ تلك الاعتقادات الغيبية البالية التي أكلت لحجاب صغير مهمة حماية حامله وربما حماية الوطن أيضاً.

إنها إذن الفكرة التي أرادها الكاتب في أبسط صورها بساطة من تتحدّث عنهم ولهم، معلناً عن بداية عهد جديد لقنّته أم سعد وأمّثالها درساً لأبنائهم فراحوا يبرعمون مثل الدالية، ويزهرون في المخيمات أيادٍ صغيرة تعرف كيف تحمل البندقية وتدافع عن نفسها وأرضها.

في هذه المرة كان العنوان اسماً معرفاً مركباً وفاعلاً في شخص أم سعد، مختصراً ومكتفياً بل وينضح دلالة كشفتها أقوال وأفعال هذه الشخصية وهي تعيش الحياة حقاً بحلوها ومزها، راضية بما هي عليه آملة بالأحسن لها ولغيرها.

إنها إذن دعوة من المؤلف للتحرر من أوهم طالما رسمت طرقاً مختصرة وأخرى ملتوية كانت نهايتها رجالاً في الشمس وخسائر لم تبق شيئاً وعائد لم ينل من عودته إلا غصةً ونكراناً جعله يسرع قافلاً من حيث أتى. لتكون بذلك هذه الرواية الحلّ لكلّ ما سبق من معضلات في الروايات الأخرى، ولهذا جاء عنوانها مخالفاً لما رأيناه من قبل من عناوين متوارية ومتشابكة تشابك المشكلة نفسها وتواري الحلّ آنذاك. فهو بعيد عن التذكير الذي لا يقصد شخصا بعينه، والذي بقدر ما يجعل الحدث والفعل عامّاً؛ يعفي الجميع من تحمّل المسؤولية. وهو أيضاً خالٍ من الأسئلة التي لا تحتمل جواباً واحداً، مطلقاً من القراءات التي تولّد قراءات أخرى، متّسم بالاعتقاد والإيجاز اللغويين والاتجاه الدلالي الواحد، مكتفٍ بذاته ومحيلاً على ذاته، معتمداً على اسم شخصية مخصوصة من الرواية قد لا تكون بالضرورة مثالا للبطل النموذجي، ولكن تجسيدا لروح التحدي والمقاومة التي رافقت تلك المرحلة وجعلت **كنفاني** يوجّه كلّ اهتمامه إلى المتن كفعل مباشر، بدل أن يصبّه بعنوان يتحدّى القارئ لاستجلاء معانيه الخفية وكلّ ما يتواري خلفها خجلاً وانهازاً وهروباً... والتي لم يكن الأوان قد آن للكشف عنها صراحةً، بحكم الوعي الذي لم يكن قد اكتمل ولا اتّضح حينئذ. بعكس الرواية الأخيرة أم **سعد** والتي كان عنوانها بمثابة حلقة البداية والنهاية – حيث كانت المشكلة أولاً وحيث سيكون الحلّ أخيراً – في ارتباطٍ مع البُنى الفنية واللغوية ضمن علاقات تكشف عن مدى ميل القاصّ لاختيار صيغ بعينها يستشفّ فيها قدرة أكثر على التعبير عن

مضمون النص وأفكاره، ولذلك «تكون الصيغة الدقيقة للعنوان إحدى البُنى الأساسية التي لها علاقة بنجاح النص ومدى استمراريته»¹.

ولهذا كانت أم سعد الشخصية والرواية والعنوان مجالا حيويًا ينبثق من الأرض ويعود إليها، ضمن حلقة لا تنتهي من الانتماء والعطاء والإيمان بأم ووطن هما من المعاني الأعلى والأسمى في المرجعية الفلسطينية.

1- 2- الغلاف:

ويتمثل في التشكيل الخارجي للكتاب وطريقة تصميمه، وهو يعدّ أول فضاء للقاء بين المؤلف والقارئ لما يستقبل هذا الأخير الكتاب كسلعة معروضة يشده إليها غلافها الخارجي وما يحويه من أشكال ورسوم وألوان وعناوين وأسماء مؤلفين... قد توجّهه - بما تملكه من سلطة - نحو فعل الاقتناء والقراءة أو العكس. ليكون عتبة أولى تسبق النص إلى القارئ بما يثيره فيه من إرهافات أوليّة عمّا يمكن أن يحويه، ولهذا «لم يعد تصميم الغلاف حليّة شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحياناً يكون هو المؤشّر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص»². نتيجة وجود علاقة واضحة بين العمل الأدبي رواية أو قصّة أو مسرحية كنص مكتوب والشكل الذي يظهر به للقراءة، أي كلّ ما يتعلّق بصور الغلاف واللون، نوعية الحروف الطباعية، العنوان، ترتيب اسم المؤلف، نوعية الورق، الحجم... وبالتالي لا يمكن للغلاف أن يكون محايداً أو غير ذي

1 - باسمه درمش: عتبات النص، ص52.

2 - مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص124.

موضوع في تشبيد معنى النص والتأثير على مستوى توقعات القارئ ودرجات الانتشار وطبيعة التداول، فيما يمكن إدراجه في باب سوسولوجيا الثقافة¹.

فالغلاف هو أول ما ينتبه إليه القارئ كمشاهد أولاً، كونه واجهةً إشارية للكتاب يكون دائماً سابقاً عن النص والعناصر الأخرى من مقدمة وإهداء وتصدير...، ولكونه أيضاً محطة أولى لخلق العديد من الفرضيات القرائية المتعلقة بالنص والتي تعمل على تحريض القارئ ودفعه نحو تخوم التحليل والتأويل، حيث يقف معه أيضاً كعنصر مساعد على كشف النص وفهمه من خارجه، باعتباره «بمنحه هوية بصرية ينبغي أن نقبلها كإحدى هويات النص والتي تسبق إلى تحقيق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه، فهو ينتزع السلطة من النص ويتحدث باسمه إلى شعار جديد، فهو الناطق بلسانه يقدم قراءة للنص وبالتالي يضع سمات النص وعلاماته وهويته»².

ورغم أهميته الكبيرة هذه في اختبار قدرات القارئ التوقعية والتأويلية بل ودفعها نحو السطح قبل القراءة الفعلية، وفي صنع خيوط رفيعة قد تؤدي إلى إقامة علاقة حقيقية وحميمية بينهما؛ إلا أن جيران جنيت لم يوله في كتابه (عتبات) كبير أهمية موجّه كل احتفائه للمكونات المناسية الخاصة بالمؤلف، معتبراً إياه مناصاً نشرياً تعود مسؤوليته للناسر المنخرط في صناعته وطباعته³.

وإن كان هناك فعلاً جزء كبير من الغلاف يعود السبب في وجوده إلى العمل الإشاري لتحقيق فعل جذب للقارئ ومن ثم بيع السلعة المنتجة؛ إلا أن ذلك لا يفي العلاقة القائمة بين شكل الغلاف ومحتوى الكتاب، ولا بين المؤلف والمصمم له سواء كان هو من اقترحه أو توطأ بقبوله، بما يؤدي إلى تجسيد القيمتين التجارية والجمالية معاً، ومن ثم النظر إلى الغلاف «كعتبة أساسية

1 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص219.

2 - المرجع نفسه، ص220.

3 - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص45.

لفهم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك المنتج الفني والروائي وتركيبه في مقولات ذهنية نقدية أو وصفية، أو تجميعه في شكل خلاصات تقويمية مكثفة دلالية وشكلية وتداولية¹.

ومن مكونات عتبة الغلاف نجد: العنوان، اسم المؤلف، المؤشر الجنسي، دار النشر، الصورة... وغيرها من العناصر الأخرى التي تختلف باختلاف الطباعات والأجناس الأدبية ودور النشر. إلا أن أهم ما يصنع الغلاف ويغطي مساحة الرؤية الأولى المنعكسة عليه هي الصورة المصاحبة له، والتي تعمل - بالإضافة إلى تقديم لوحة إخبارية محمولة على الكتاب - مع العنوان واسم المؤلف على تجسيم البعد المعنوي للنص وتقديمه تقديمًا حسيًا وتشخيصه وبث الحركة فيه، خاصة وأنها في عصر فرضت فيه الفنون البصرية الجديدة إيقاع هيمنتها على حياتنا، وتوجيهها لأهم إستراتيجيات التواصل الإنساني بما يجعل منها بؤرة لإنتاج المعنى في ثقافتنا الحالية².

ليأتي اسم المؤلف مجسدًا للبعد الحقيقي لكل ما سبق من افتراضات قبلية صنعها الغلاف بمكوناته اللسانية والصورية، فالقارئ يستطيع بمجرد قراءة الاسم أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع أن يرسم خطوطًا واضحة للخصائص الأسلوبية والفكرية التي تعود لهذا المؤلف أو ذاك، خاصة إن امتلك هذا الاسم معرفة قبلية به نتيجة الحضور الذي يحظى به على الساحة الثقافية والأدبية. بالإضافة إلى ما يمكن أن يستحضره ذهن القارئ من هويات إبداعية وشخصية عند قراءته لبعض الأسماء التي ترد أحيانًا بارزة أكثر من عناوينها، وكأن هوية المؤلف هي التي تصنع هوية النص لا شهرته. ورغم هذه الأهمية الكبيرة لاسم الكاتب في مَجسور قبلية بين القارئ والنص وفي تثبيت هوية الكتاب لصاحبه وتحقيق ملكية هذا الأخير الأدبية والفكرية

1 - جميل حمداوي: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، (نسخة الكترونية)، شبكة الألوكة، (د.ط)،

(د.س)، ص403.

2 - صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1997، ص5.

وحفظها؛ فإن الاسم لا يكون حقيقياً دائماً وإنما قد يأتي في بعض الحالات مستعاراً لسبب أو لآخر، ولهذا فهو يتجلى وفق «صور ثلاث على ما أورده جيرار جنيت وفيليب لان:

- أن يدلّ اسم الكاتب على حالته المدنية فنكون إزاء الاسم الحقيقي للكاتب .Onymat.

- أن يدلّ على اسم غير الاسم الحقيقي كاسم مختلف أو اسم يجعل للشهرة، فنكون ههنا إزاء أمام ما يعرف بالاسم المستعار Pseudonymat.

- أما الحالة الثالثة فهي التي لا تحيل إلى اسم حقيقي فنكون أمام اسم مجهول أو ما يعرف بـ «Anonymat»¹.

هذه بعض المحطات التي تشكّل الغلاف، أو بعض المناصات التي تتراكب فيما بينها لصنع عتبة الغلاف. ونحن سنحاول الوقوف عليها عند **عُسان كنفاني** ورواياته بغية إضاءة هذه المناطق التي سنتيح الظهور أكثر لمكامن النص المتعدّدة، وكذا استجلاء عدد من التأويلات التي قد لا يطرحها النص نفسه إذا ما قرئ بعيداً عن عتباته المفضية إليه.

1 - زاوي لعموري: شعرية العتبات النصية، ط1، الجزائر، دار التنوير، 2013، ص121.

بنية الغلاف عند غسان كنفاني:

1- رجال في الشمس¹:

تظهر رواية (رجال في الشمس) بمقياس 14cm عرضا و 19 cm طولاً ويسمك 0.5cm، فهي إذن رواية من الحجم الصغير التي تساعد القارئ على التنقل بها وقراءتها في أي مكان.

أول ما يلفت النظر في غلافها الخلفية البيضاء له، كتب في أعلاها اسم المؤلف باللون البرتقالي الغامق وبحجم كبير وفق أحد أنواع الخط العربي القديم، وأسفله يظهر العنوان بخط مغاير وحجم أقل، يغلب عليه امتداد حروفه نحو الأعلى وخاصة حرفا الألف واللام حتى تبدو وكأنها أعمدة أو رجال واقفون، كل ذلك بلون أسود وقد جاء متمركزا في الجانب الأيمن من الغلاف، وفي الأسفل تماما من نفس الزاوية تأتي دار النشر وصورة صغيرة جدا للمؤلف.

أمّا ما يشغل وسط الغلاف فرسم لشمس تبدو متوهجة وسط البياض باللون البرتقالي وفي مركزها دائرة سوداء، وأسفلها بالقرب منها ثلاثة أشخاص غير واضحي الملامح ولا التفاصيل، وكلّ ما يظهر منهم ظهورهم التي تواجه بعضها البعض ورؤوسهم المنحنية إلى الأسفل. وهو رسم مجسّد عبر خطوط متشابكة ومتداخلة تخفي أغلب جزئياته، حيث إنّ التمعّن فيه أكثر يظهر أن الأشخاص الثلاثة مقيّدون الأيدي إلى الخلف مع بعضهم البعض، وقد جاء هذا الرسم باللون الأسود فقط - من دون ألوان - عدا بعض البياضات التي تركت فيه لتوضح ماهيته.

هذا هو الوصف التسجيلي لتصميم غلاف (رجال في الشمس) في غياب ما يدلّ على جنس الكتاب، ولكن الصفحات التالية للغلاف تعيد التذكير بالعنوان واسم المؤلف، كما تعطي تفاصيل

أكثر للهيئة الناشرة وعدد الطباعات التي طُبِعَها الكتاب منذ عام 1963 حتى 2013، والتنفيذ الفني الذي يعود إلى "دار المثلث للتصميم والطباعة"، وتحدّد أيضا نوع الكتاب (رواية لغسان كنفاني).

حيث تفيد مثل هذه المؤشرات الجنسية عموما في تسهيل مهمة التعرّف على الكتاب قبل القيام بعملية تصفّحه بما يطابق ذوق القارئ واهتماماته الأدبية أو حتى العلمية، ولكن في بعض الحالات تعدّ الإشارة إلى اللون الأدبي تعبيرا عن موقف نقدي من النص¹، كما حدث مع رواية (أم سعد). وهي كلّها فضاءات خارج نصيّة تضمّ تلك المحاورات الأولية بين الكاتب والقارئ والنص قبل الولوج فعلا إلى هذا الأخير.

لكن طريقة تصميم الغلاف والصورة تفرض على القارئ خطاب مرئي - وعكس الخطاب اللغوي المكتوب - وقتا أكبر للتأمل والتفحص، لأنّ الأمر هنا «لا يتعلّق بمكوّنات موجهة لتلقّي النص كلفة، ولكن بمكوّنات تستدعي تأملها كأشكال ورسوم وتقتضي من المتلقّي زمن تأمل أكبر من ذلك الذي تقتضيه عملية تلقّي مكوّنات الفضاء النصّي»². من أجل الوصول إلى ما تريد الصورة قوله وإلى مدى العلاقة الدلالية أو الإشارية التي تربط بينها وبين النص، لاسيما إن كانت الصورة من نوع الرسم التجريدي أو غير واضحة المعالم تماما كما في روايتنا هذه، لكنها رغم ذلك لم تستطع أن تخفي مقاصد المؤلّف التي ستظهر فيما بعد جليّة عند قراءة النص.

فالشمس كبيرة وبارزة ومتوهّجة.. حيث ساعد على إبراز هذه الصفة لها اللون البرتقالي الذي رُسمت به، وهي تبدو بمركزها الأسود أشبه بعين بشرية كبيرة تنظر إلى من تحتها، وهو الدور الذي أخذته في الرواية فهي رهيبة وحزها لا يرحم، كما أنها ثابتة في مكانها الذي لا يتغيّر كشاهد على ما يحدث أمامها من محاولات للهروب بعيدا عن أرض الوطن نحو أرض الكويت أو غيرها.. شاهد

1 - محمد حمد: المبتاقي في الرواية العربية، ص78.

2 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص261.

أو شمس لم تستطع أن تلتزم بجيادها فراحت تصبّ جحيمها لعنةً تصيب كلّ من اختار المرور تحتها (أو فيها) طريقاً مختصرة وسريعة للخلاص. ولهذا جاء السواد الذي داخلها ليوحى أنها ليست الشمس المألوفة التي اعتدنا أن نأنس بها ضياءً ودفناً وإشراقاً.. إنها في هذه الرواية عدوّ آخر فقط.

والجزء الثاني من الرسم تجسيد خطّي متشابك لشخصيات الرواية الثلاث (أبو قيس، أسعد، مروان) رغم أنه لا يظهر أيّاً منهم لا الشاب ولا العجوز ولا الفتى، فكّلهم يظهرهم في حالة واحدة.. مستسلمون، مقيدون إلى الخلف ورؤوسهم مقبّعة إلى الأسفل، حتى ليظهرون وكأنهم موتى أو محترقون. خاصة وأنّ الرسم اكتفى باللون الأسود فقط دلالةً على الموت أو على مصير الموت الذي ينتظرهم مع شمس تحدّق إليهم من مسافة قريبة.

وقد تعمّد الرسم إخفاء ملامح الشخصيات والفروق التي بينها حتى لا يقف التصوير عند حدود الشخوص الثلاثة الذين حدّدتهم الرواية، وليتماشى مع رؤية الكاتب فيها حين جعل (أبا قيس، أسعد، مروان) مجرد عيّات أو نماذج لأعداد أخرى أكبر قرّرت السير في نفس الطريق، وللدلالة كذلك على نفس المصير الذي سينلقفهم.

فهذا الرسم إذاً من نوع التشكيل الواقعي الذي يشير مباشرة إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسّد من هذه الأحداث، حيث عادة ما يختار الرسام هنا موقفاً أساسياً في مجرى القصة يميّز بالتأثير الدرامي للحدث¹، وهو نفس ما كان مع غلاف (رجال في الشمس) حين اختير المشهد النهائي فيها رسماً له. وهو تشكيل لا يحتاج معه القارئ إلى كبير عناء في الربط بينه وبين النص بسبب دلالاته المباشرة على مضمون الرواية.

أما ألوان الرسم فكانت مزيجاً متناوباً بين اللونين البرتقالي والأسود على مساحة واسعة من البياض الذي يذكّر امتداده بامتداد الصحراء وفراغها، ليكون فضاء الرسم على الغلاف إسقاطاً لفضاء الرواية ككلّ. وكأنها عملية نقل وفق أبعاد مختلفة، حيث جاء اللون البرتقالي الداكن ليصبغ الشمس واسم المؤلف وإطاراً دائرياً صغيراً لصورتها، أما اللون الأسود فكان من نصيب العنوان ومركز الشمس وصورة الشخصيات الثلاث. وهو توزيع منطقي إذا ما قرئ بالاستعانة بدلالة النص، فلون الوهج والاشتعال (ممثلاً في البرتقالي) لن يودّي إلّا إلى لون الفحم ومن ثمّ إلى فعل الموت احتراقاً أو اختناقاً.. فالصورة إذن محاورة مباشرة بين الألوان وإلى ما تحيل عليه.

وكان اختيار نفس اللون البرتقالي لاسم المؤلف والذي لا يمكن أن يدخل - لونه - كطرف دلالي بين الغلاف والنص؛ لجعله متوافقاً مع التشكيلة اللونية لتصميم الغلاف ولإبرازه أكثر. خاصة وأنه يعدّ من «بين العناصر المناصية المهمة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقياً أو مستعاراً»¹.

لنجد في الأخير ظهر الغلاف صفحة بيضاء تحوي جزءاً من التمهيد الذي صدر به الناشر الرواية وتذكيراً بدار النشر فقط.

2- ما تبقى لكم¹:

تأتي الرواية الثانية بنفس قياس الرواية السابقة تقريبا مع فارق بسيط في العرض بـ cm 13.5 و 19cm في الطول ويسمك 0.5cm أيضا، لتكون هي كذلك من روايات الجيب التي يمكن أخذها إلى أي مكان وقراءتها بسهولة فيه، وهي أيضا صادرة عن نفس هيئة النشر (مؤسسة غسان كنفاني الثقافية).

والغلاف كذلك ممتدّ على خلفية بيضاء يظهر عليها في المقدمة اسم الكاتب بلون أصفر يقترب من البني الفاتح وبخط كبير بارز، حيث إنه يعدّ المكان الأمثل له لتأدية وظائفه المنوطة به²، وأسفله في الزاوية اليسرى من الغلاف يطالعنا العنوان ولكن بحروف أصغر من حروف اسم الكاتب، وفي الأسفل تماما - كما في غلاف (رجال في الشمس) - تأتي دار النشر مع صورة صغيرة للمؤلف داخل دائرة من نفس لون اسمه (الأصفر المائل للبني).

أمّا الصورة المطبوعة عليه فهي أقرب إلى الرسم التجريدي الذي يصعب الإمساك له بأيّ طرف، وهو «يتطلّب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقّي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص»³. ولأنّ «الصورة أداة عقلنة وتشكيل قصدي لروانا وأفكارنا»⁴ جاء الرسم هنا ليطبّق

1 - اعتمدنا ط6، 2011 لدراسة الغلاف، أما الشواهد النصية فمن مجموعة المؤلفات الكاملة.

2 - وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

- وظيفة الملكية: وهي التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته القانونية والأدبية لعمله.

- وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعدّ الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحب الكتاب أيضا، والذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه. (ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، ص64-65).

3 - حميد لحداني: بنية النص السردى، ص60.

4 - طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان - التعبير، التأويل، النقد، ط1، الأردن، دار الشروق، 2002، ص15.

رؤية الرواية والمنهج المعتمد لتشكيلها، ولهذا كانت المدرسة التجريدية - أو جزء منها¹ - هي الأقرب والأنسب لتيار الوعي الذي غطّى النص بأسلوب الذهنية والمناجاة والتداعي، ولكنه - الرسم - كان في الوقت نفسه فضاءً مساعدًا وفاتحة نصية بصرية جاءت لتكتف معنى النص وتحمل القارئ على بناء سيناريوهات تخيلية لأحداثه. ولهذا لا بدّ وأن يمارس الغلاف بصورته فعلاً للقول أو الأقل للإيحاء، وأول ما توحى به خطوط الصورة المطبوعة على غلاف (ما تبقى لكم) بضعة أشخاص داخل دائرة تشبه ساعة غير واضحة، وهذه الساعة - أو الدائرة - تشكّل رأساً لجسد ذائب الملامح ومن دون أطراف.

هذا ما يمكن أن نصف به الرسم للوهلة الأولى، لكن بالتدقيق فيه يظهر أنّ عدد الأشخاص أربعة.. يقف واحد في ناحية لوحده ويقف ثلاثة آخرون بالقرب من بعضهم على الطرف المقابل، ويفصل بين الطرفين خطان واحد سميك والآخر رفيع يشبهان عقري الساعة، وهما يشيران إلى اقتراب منتصف الليل أو منتصف النهار على مساحة علوية بيضاء وجزء سفلي أسود من الساعة. أمّا الجسد فليس هناك ما يميزه غير اللون البرتقالي البني وهو ينسدل كثوب فضفاض يخفي أية تفاصيل للجسد الذي يرتديه في غياب أية خطوط تحدّه أو تحدّده، ممّا يشير هنا إلى حضور استفادة من بعض القواعد الفنية الحديثة التي ألغى أصحابها الخط وحصرها همهم في تصوير

1 - نحن لا نقول هنا أن الرسم تجريدي كلياً بنسبة 100%، ولكنه يتقاطع كثيراً مع هذه المدرسة التي تتعمّد الابتعاد عن تمثيل الطبيعة والتخلّص من آثار الواقع، من خلال استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد.

(ينظر: كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ط1، بيروت، مجد للدراسات والنشر، 2010، ص58).

الإحساسات البصرية التي تعكسها النظرة الخاطفة على شبكة العين¹. وعلى جانب الكتف الأيمن من هذا الجسد الافتراضي توجد دائرة صغيرة تشبه قطرة ماء أو دمع أو عرق...

هذا هو الوصف البصري للرسم على الغلاف فما الذي قد يقوله الوصف الدلالي له؟ خاصة بعد أن أضحت الرسوم على الغلاف مرافقا في غاية الأهمية للنص ومعناه، تعمل على مضاعفة دلالة الخطاب وتدعيمه وترجمته. وحتى نصل إلى ذلك لابدّ من تفكيك خطوطه أو خيوطه واحداً واحداً.

وأول ما نبدأ به تلك الشخوص التي تظهر داخل الدائرة أو الساعة حيث بلغ عددهم أربعة رغم أنّ شخصيات الرواية الرئيسة - البشرية - بتحديد الكاتب ثلاثة فقط (حامد، مريم، زكريا).. لهذا نستطيع أن نفترض مبدئياً أنّ الشخص الذي يبدو في الصورة وحيدا وبعيدا عن غيره هو حامد بحكم رحيله عن البيت باتجاه أمه عبر الصحراء، أمّا البقية فهم الذين تخلف عنهم أي أخته وزوجها، والثالث سنقول عنه افتراضا أنه ابن مريم المنتظر أي الجنين. خاصة وأنه أبان عن نفسه للمرة الأولى بتحركه عند منتصف الليل.. «منتصف الليل (...) وفجأة أخذ ينبض في أحشائي وشعرت بحركته الصغيرة تدقّ في بدني، فقد كانت تلك المرة الأولى التي أحسّه فيها يتحرك بعيدا في ظلام مجهول»²، حيث سنسقط هنا احتمالية (منتصف النهار) نظرا لغياب هذا المؤشر الزمني أو ما يدلّ عليه في الرواية وإلى ما كان يحدث فيه، وسنحتفظ بالاحتمالية الثانية لأنها الأقرب إلى محتوى النص.. خاصة وأنها الفترة الزمنية الوحيدة التي توزّعت فيها الشخصيات بهذه الصورة.. حامد لوحده في الصحراء ومريم مع زكريا والجنين تراقب الساعة وهي تدقّ اثنتي عشرة دقة - وهو الوقت نفسه تقريبا الذي تشير إليه ساعة الغلاف مع انفراج بسيط بين العقربين -

1 - كلود عبيد: جمالية الصورة، ص31.

2 - ما تبقى لكم، ص203.

لأنه بعد ذلك تتغيّر الأدوار والأفعال، فيجد حامد من يشاركه وحدته تلك في الصحراء (الجندي) وتشرع مريم في الابتعاد شيئاً فشيئاً عن زكريا.

أمّا إذا غيّرنا زاوية الرؤية ونظرنا إلى الصورة عرضياً فلن تبدو لنا الساعة إلّا كوجه يغلب عليه فم كبير ضاحك أو ساخر تشكّل من الانفتاحة الواقعة بين العقربين.. إنها إذن العلاقة الوطيدة التي ربطت بين الشخصيات والزمن، وجعلت منه - في شكل ساعة - شخصية إضافية في الرواية تقرب ساخرة بلا مبالاة بدقاتها الرتيبة من جلس يرقبها ويعدّها.. تارة يستأنس بها وتارة يخاف منها. ليأتي بقية الجسد الذي يتسرّب فيه لون أشبه بلون الصحراء ويغطيه تماماً أقرب ما يكون إلى الشخصية الخامسة المكان/الصحراء.

الغلاف إذن - كعتبة أولى - لا يقول الكثير خاصة إذا ما حاولنا إسقاطه على العنوان أو إسقاط العنوان عليه (ما تبقى لكم) لاسيما وأنّ هذا الأخير قد جاء مفعماً بكثير من القراءات والتأويلات، فإذا حاولنا البحث عن تجسيد لمعنى البقاء فعلاً أو مفعولاً فلن نعثر على ما يمكن أن يدلّ عليه أو يشير إليه، عدا ذلك الجزء الفاصل بين عقربي الساعة مساحةً صغيرة بيضاء وفارغة وكأنها تقول: هذا ما تبقى لبندمج العقربان معا في خط واحد، وحينها ستنتلشى حتماً تلك المسافة ولن يكون الفاصل بين الفرد الذي يقف وحيداً وبقية الأفراد الآخرين إلّا خطأً رفيعاً يحمل نفس اللون الأصفر الصحراوي. إنها إذن إشارة إلى نفاذ الوقت أو إلى اقتراب موعد ما، وبالعودة إلى منتصف الليل في الرواية سنرى أنّ هذا المؤشّر الزمني بالإضافة إلى ما يعنيه من بداية يوم جديد؛ قد حمل معه دلالات بداية أخرى، بداية لتحولات كثيرة وخطيرة على مستوى الأحداث ومن يقوم بها أو يعيشها، ممثلة في خيار المواجهة الذي يفرض على حامد وهو في منتصف رحلته لاجئاً إلى أمه،

وعلى مريم وهي في منتصف حملها حين قرّرت ألاّ تدع الرحلة الطويلة من الانتظار تنتهي إلى مجرد تفاهة.. ممّر لأشياء طالما أرادت أن تكون لها¹.

وفي كلّ الأحوال تبقى هذه القراءة - كما يرى لحمداني - رهينة بذاتية المتلقي نفسه الذي قد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص عند قراءته له وبين التشكيل التجريدي، وقد تظلّ هذه العلاقة غائمة في ذهنه². وعموما لا يحفل هذا الرسم كثيرا بإظهار مكوناته التي توارت خلف تفاصيله الغائبة، ففي عصرنا الحالي الذي سار فيه الأدب خطوات نحو الغموض والذهنية، والفن مسافات نحو الانطباعية والتجريدية «بانت التفاصيل غير ذات قيمة تذكر، وبدأ الفنان يعنى بجوهر الأشياء ذاتها وبحركتها خلال الضوء والألوان»³.

أما بقية الصفحات الأخرى التالية للغلاف فمجرد حشد لنفس المعلومات التي نجدها في (رجال في الشمس)، تذكير بالعنوان واسم المؤلف وجنس الكتاب وهيئة النشر و عدد الطباعات من عام 1966 إلى 2011، ليكتفي ظهر الغلاف بتقديم جزء من كلمة الناشر على صفحة بيضاء تماما هي امتداد للخلفية التي في الغلاف الأمامي.

3- عائد إلى حيفا⁴:

تطالعنا رواية (عائد إلى حيفا) بقياس يماثل قياس الروايات السابقة 13.5cm عرضا و 19cm طولا و 0.5cm سمكا، يبرز فيها اسم المؤلف في مقدمة الغلاف بخط ممتد رفيع ولون أحمر فاقع كأنما يشير إلى خطر أو خطأ ما. ويأتي بعده العنوان - أسفله في الموقع - مسالما

1 - ما تبقى لكم، ص207.

2 - حميد لحمداني: بنية النص السردى، ص60.

3 - كلود عبيد: جمالية الصورة، ص30.

4 - اعتمدنا ط10، 2011 لدراسة الغلاف، أما الشواهد النصية فمن مجموعة المؤلفات الكاملة.

بلون أبيض وخط سميك، وفي الأسفل دائما من الزاوية اليمنى صورة صغيرة للمؤلف داخل دائرة حمراء تتماشى مع لون اسمه - كما العادة - وبالقرب منها اسم المؤسسة التي تولت الطبع والنشر وهي للمؤلف نفسه.

أما ما يشغل بقية الغلاف فصورة ممتدة على ثلاثة أجزاء، حيث جاء الجزء الأول والثاني منها بمثابة مساحتين خضراوين تحدان بينهما مساحة أخرى بيضاء تتوسطهما رُسم عليها سيارة ووجه رجل وإشارة للمرور، بما يمثل إجمالا صورة لطريق بين الأشجار أو الحقول أو أيًا كان مما يحيل عليه اللون الأخضر.

وبالاستعانة بالعنوان الذي يقدّم لنا هنا قراءة مباشرة يمكننا إكمال بقية عناصر الصورة التي على مباشرتها لم تكن واضحة تماما. فالسيارة لا يظهر منها غير جزء من مقدمتها بأضوائها الحمراء البارزة كعيون جاحظة، والشخص الذي يركبها لا يبدو منه غير رأس كبير غائب الملامح خلف قناع أو لثام، وإشارة المرور تلك ليست من النوع العادي الذي يمكن أن يُعثر عليه في الطريق لتنظيم حركة السير فيها، بل هي أشبه بالتي توضع في نقاط التفتيش والحراسة الأمنية. لتدفعنا هذه التفاصيل الجديدة نحو اتجاه آخر للتخمين والتأويل وذلك بدمج عناصر الخطاب اللساني مع عناصر الخطاب الصوري الظاهرة على الغلاف، ولنصل إلى أنّ راكب السيارة هو نفسه العائد إلى حيفا. ورغم أن العنوان بصياغته هذه يقرّر فعل العودة مسبقا؛ إلا أنّ هذا العائد يبدو في الصورة واقفا أو موقوفا أمام الإشارة أو الحاجز، بما يقول أن فعل العودة لم يتحقّق تماما مخالفا بذلك قصديّة العنوان الظاهرة، لأنّ إشارة التوقّف هنا تعني منع المرور. وإذا خالف رسم الغلاف العنوان في هذه الفكرة؛ نراه يتفق معه في إخفاء معالم معنى هذه العودة لمّا أشار إليه

العنوان بكلمة (عائد) نكرة وقدمه الرسم وجهاً مقنعاً، حتى لا تنحصر دلالة العودة أو عدمها في شخص بعينه فقط.

فالغلاف هنا قد تدخل ليصحّ مسار قراءة العنوان أو على الأقل في حرف اتجاه التوقّع لدى القارئ الذي قد يستسلم لوداعة العنوان صياغةً ولوناً، وليبعث رسالةً خفية تنذر بأنّ الأمور داخل الرواية لن تسير - بالضرورة - كما قرّرها العنوان أو القراءة الأولية له، لأنّ التوغّل في النص - فيما بعد - سيضعف من دلالة هذا الأخير ويقوّي بالمقابل دلالة الرسم التي تثبت الشروع في فعل العودة وتتفي في الوقت نفسه وقوعها فعلاً. وهو الحال الذي تقدمه الرواية عن شخصية **سعيد** وآخرين شدّهم الحنين إلى مدينة وبيوت وأشياء قديمة لهم، فعزموا الذهاب إليها لمشاهدتها لا غير.

وكأنّ الرواية كلها قد تمّ ضغطها على غلاف، فالعنوان يمثل بدايتها التي بدت العودة فيها يسيرة جداً لم يلزم لها أكثر من قرار بين زوجين وهما يتسامران على مائدة العشاء، إثر سماعهما للبوابات الكثيرة التي فُتحت طوعاً من طرف العدو، ثم سيارة من نوع فيات تشقّ طريقاً نحو الشمال¹. لتأتي النهاية الفاجعة خطوطاً وألواناً داكنة في شكل رسم قال ما عجز الخطاب عن قوله أو ما امتنع - أو أجل - الإفصاح عنه من البداية، تاركاً ذلك للشخصيات - والقارئ معها - لتعيش الحدث وترى الحقيقة هناك لما أنكرت المدينة (ومدن أخرى معها) هذا العائد إليها من دون عدّة ولا استعداد ولا نية حقيقة في البقاء.

لقد استطاع الرسم إذن أن يكمل الدلالة الناقصة أو الخفية للخطاب اللغوي، وهذه القدرة في التعبير أو في إجلاء ما غمض هي التي حدثت بكثير من النصوص في تاريخ الفن والنقد والأدب

إلى أن تقرب بين الفنون وتلتبس الوحدة المشتركة بينها في البناء والغاية، على الرغم من اختلافها من حيث الترتيب على سلم القيمة ومدارج القدرة على التعبير¹.

أمّا ظهر الغلاف فقد جاء أخضر تماماً يحوي العنوان واسم المؤلف وجزءاً أيضاً من كلمة الناشر، ولتعيد بقية الصفحات الداخلية التذكير بالعنوان واسم الكاتب ومؤسسة الطباعة والتصميم الفني، وكذا اسم الفنان الذي صمّم الغلاف (نجاح ضاهر)، وطبعات الرواية من عام 1969 إلى 2011، بالإضافة إلى المؤشر الجنسي الذي يحدّد أن هذا الكتاب (رواية لغسان كنفاني).

وهي كلها عناصر لسانية وليس أيقونية أو صورية فقط، «قاسم المؤلف وجنس الكتابة واسم الهيئة الناشرة وعنوان الرواية تشكّل عناصر لسانية في الخطاب نفسه، فإذا ظلّ المعنى خفياً بين طيّات الصور أو التباسها فإنّ هذه العناصر اللسانية تضيف اقتراحات واضحة المقاصد والوظائف لجعل التعاقد بين المؤلف وقرائه المفترضين ممكناً وقابلاً للتنفيذ والتأكيد»².

4- أم سعد³:

الرواية الرابعة (أم سعد) من طباعة نفس الدار (مؤسسة غسان كنفاني الثقافية) لهذا فهي تحظى بنفس المقاسات السابقة طولاً وعرضاً وسمكاً، أي من روايات الجيب أيضاً. كما أنّ غلافها لا يختلف كثيراً من حيث التصميم عمّا سبق من روايات، أين يأتي في المقدمة اسم المؤلف علامة بارزة لتلتقطها عين القارئ فيشرع هذا فوراً في إقامة علائق بينه وبين ما يعرفه عن الاسم وعن سماته ونوع الجنس الأدبي الذي يبدع فيه، كما أنّ معرفة هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية والبيئية لا بدّ وأن تمنح للقارئ مسحا شاملاً لانتماؤه وتوجهاته، فمعرفة اسم غسان كنفاني مع ما نحمله

1 - كلود عبيد: جمالية الصورة، ص10.

2 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص221.

3 - اعتمدنا ط6، 2011 لدراسة الغلاف، والشواهد النصية من مجموعة المؤلفات الكاملة.

عنه من معرفة قبلية لهويته الفلسطينية ومسيرة كفاحه وعمله؛ لا بدّ أن تضع أماننا عتبة إضافية تسهّل ولوح النص، أو على الأقل تجعله مألّوفا لدينا حتى قبل التعرّف عليه فعلا بقراءته. ولهذا كان اسم المؤلف - كما أسلفنا - عتبة نصية شديدة الأهمية لارتباطه الوثيق بأفكار النص ورواه وتوجهاته.

وأسفل الاسم يظهر العنوان كبيرا ممتدّا يشغل كلّ المساحة العرضية المتاحة له بخط سميك ولون أبيض، وتحتّه تأتي بخط رفيع أبيض كذلك كلمة (رواية) كمؤشر جنس، عن نوعية هذا العمل. حيث جاء المؤشر هذه المرة على ظهر الغلاف الأمامي بخلاف الروايات الأخرى التي توارى فيها المؤشر داخل الصفحات التالية له، وهو المكان العادي والمعتاد له كما يمكنه التواجد أيضا في أكنة أخرى مثل وضعه بعد صفحة العنوان أو في آخر الكتاب أو في قائمة منشورات دار النشر¹.

حيث إنّ الملاحظ هنا أنّ المؤسسة المسؤولة عن الطباعة والنشر قد التزمت في الروايات الأربع بتصميم واحد للغلاف يبدأ باسم المؤلف ثم العنوان ثم الصورة وأخيرا رمز دار النشر، ليأتي المؤشر الجنسي في الصفحة الرابعة، بيد أنها تعمّدت إظهار هذا الأخير في رواية (أم سعد) على ظهر الغلاف الأمامي وبحروف بارزة (رواية)، رغم أن روايتنا هذه هي - من حيث المضمون والصياغة السردية - الأقلّ انتماء لهذا الجنس الأدبي بمقابل (رجال في الشمس، ما تبقى لكم، عائد إلى حيفا).. نتيجة افتقارها للحدث المحوري واشتمالها على أحداث متفرقة توزّعت على عدّة فصول يكاد يغيب فيها الرابط الذي يصل بينها، لولا ثبات شخصيتي الراوي والمروي له ووجود ذلك الخيط

الرفيع الذي يأتي كحلقة واصله بين البداية حيث زُرعت دالية العنب وبين النهاية لما برعمت الدالية فعلا.

فنص (أم سعد) إذاً هو الأوج لهذا المؤشر ليس لإظهار نوعه فقط وإنما لإثباته كذلك ما دام هناك ما يشوش عليها ذلك¹. عكس النصوص الأخرى التي لم تكن بحاجة كبيرة إليه على الأقل من الخارج، ولهذا برز هذا المؤشر على ظهر الغلاف ليحدّد مسبقاً أن ما سنقرؤه رواية وليس مجموعة قصصية أو نوع آخر، فالمؤشر الجنسي «ذو تعريف خبري تعليلي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك، ولهذا بعدّ نظاماً رسمياً يعبر عن مقصدية كلّ من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته إلى النص، حيث لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة لأنه بمثابة موجّه قرائي لهذا العمل»²، حيث تستدعي مثل هذه الإشارات قدرة القارئ اللغوية والبلاغية والثقافية وتفتح ميثاقاً للقراءة، وهي بذلك تحدّد أفق التوقّع الذي يمكن أن يتمّ تأكيده أو نفيه فيما بعد³.

بعد ذلك تشغل بقية الغلاف صورة كبيرة كثيرة التفاصيل، وهي في مجملها تمثل بورترية لامرأة عجوز ترتدي ثوباً أسود يشبه الثوب الفلسطيني التقليدي وتضع على رأسها شالاً بلوناً أصفر مغبر يشبه لون التراب، ويظهر من وجهها جانبها الأيمن وهو يرسل نظرة حادة أو صارمة، وعليه بعض أخاديد وخصل من الشعر التي بدت من تحت الشال. والوجه كله جاء بنفس اللون الترابي.

1 - لقد أثير جدل كبير حول جنس هذا العمل، فهناك ما أدرجه ضمن النتاج الروائي وهناك من رفض ذلك.

2 - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 89.

3 - هالين، فيرناند وآخرون: بحث في القراءة والتأويل، تر: محمد خير البقاعي، ط1، حلب، مركز الإنماء

الحضاري، 1998، ص77.

هذه العجوز تتحلّى قلادة تتدلّى منها رصاصة كبيرة وهي تقف أمام أجمة من النباتات المورقة الخضراء والممتدة طويلا نحو الأعلى، وخلفها على اليسار مصباح أو مزهرية تضيء وداخلها غصن من نفس النباتات السابقة. أمّا على الجزء الأيمن من الخلفية فإطار أبيض يشبه اللوحة المعلقة أو النافذة المفتوحة يحلّق فيها طائر ذائب التفاصيل والألوان.

ومع وضع العنوان ضمن الاعتبار يحدث نوع من التلاقح بينه وبين الرسم الذي سيوصلنا إلى أن المرأة العجوز على الغلاف ما هي إلا أم سعد التي يقدمها العنوانُ اسماً علماً والروايةُ شخصيةً رئيسةً والكاتبُ امرأةً حقيقيةً. أمّا بقية الأشياء المحيطة في الصورة فما هي إلا النص نفسه، فالثوب الذي ترتديه يشير إلى الهوية الفلسطينية لها، ولأنّ اسمها جاء مقترنا بلفظة (الأم) فسترسم هذه المرأة في مخيلة القارئ فوراً أمّاً فلسطينية بمرجعية عريقة في الكفاح والتضحية والمقاومة والتمسك بالأرض.. الأرض التي لم تغب - كدلالة - عن فضاء هذه الصورة ممثلة في النباتات المنبتة منها والتي ليست - بالرجوع إلى الرواية - إلا دالية العنب التي رافقت أم سعد وعكست أملها وتفاؤلها بالمستقبل، وأضحت في الصورة بمثابة الزيت الذي يستمدّ منه المصباح قوته ليضيء مخيمات اليؤس والتشرد التي طال ليلها وتأخر فجرها.

أمّا الطائر الذي يحلّق خلف أم سعد - والذي رُسم بفرشاة متداعية غيّبت الخطوط واكتفت باللون فقط - فله من الدلالات الكثير، لعلّ أقربها ابنها سعد الذي انفلت مثل طائر صغير من سجن امتدّ بمن فيه عشرين سنة من الذل والاستكانة والاستسلام، فضاءات أرحب أين يمكن للإنسان أن يمارس إنسانيته ولو في حق وحيد (الدفاع عن النفس).. الأمر الذي فهمه الجميع أخيراً لما غزت البنادق المخيمات وأضحت حبات الرصاص حلية تنزّين النسوة بها.

لقد جاءت صورة غلاف (أم سعد) في شكل لوحة فنية تحاكي بأمانة ما يدور في صفحات الرواية، وتردّد حرفياً ما يمكن أن نراه فيها سواء من مشاهد أو إحساسات. وهكذا نجد أنّ تضاريس الغلاف كما تسهم في تشكيل الرؤية الفكرية للنص؛ فإنها تعمل أيضاً على اختزال أهم وأعمق ما فيها شكلاً ولونا، ولهذا بدا لنا اللون الترابي/لون الأرض الغالب عليها وهو يصبغ وجهها وشالها والخلفية ككلّ من ورائها، فكانت كما يقول الراوي عنها «مثل شيء ينبثق من رحم الأرض»¹ ليعود إليها مدافعا عنها ومضحياً لأجلها.

إنّ باستطاعة الألوان - إذا - أن تشكّل حيّزاً مملوءاً بها، وأن تتجسّد أيضاً بفعل الكلمات ولكن ما يهم ليس طريقة تشكيلها بل الإحساس الذي تخلّفه من ورائها ونحن نقروها أو ننظر إليها «فالإحساس باللون يتسرّب في الصورة كما في الأدب»²، ومن هنا جاء الرسم على الغلاف مزيجاً لونياً استطاع أن يمتدّ إلى داخل النص فسيفساء من الصلابة والتقاؤل مجتمعة في شكل وشخص أم سعد.

3-1 - الإهداء:

وهو عتبة أخرى تأتي بعد العتبات السابقة تمثّل فضاءً إضافياً يستطلع فيه القارئ توجّهات المؤلف أكثر، خاصة لما يضع أصبعاً على جزء من جانبه العاطفي وهو يكشف للملأ هذا الشخص - أو الأشخاص - الأكثر عنده والذي خصّه بإهداء العمل، والذي سيصبح في النهاية ملكاً للجمهور. وكأنها عملية تقديم لهدية على الملأ.. فأني تقدير وأي تعبير عن العاطفة أكثر من هذا؟..

1 - أم سعد، ص245.

2 - كلود عبيد: جمالية الصورة، ص23.

فهو إذاً كما عرّفه جنيت تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصاً أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل) وإمّا في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة¹.

والإهداء «عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان أو اسم المؤلف أو غيرها من عتبات النص، فهي عبارة عن إشارات دلالية ذات خاصية موازية لخاصية العنوان أو النص أو المؤلف»²، تعكس اهتمام الروائي أو المؤلف عموماً بتقديم عمله كهدية تتطوي على فعل تدليلي وسميائي معين، وإن كانت تتساوى أهمية هذه العتبة مع غيرها من العتبات السابقة (العنوان، الغلاف، اسم المؤلف...)؛ فإنها تختلف معها من حيث الدلالة أو مدى ما تنسج من علاقة بينها وبين النص والقارئ، أمّا المؤلف ونظراً لكونه الباحث³ لها فلا بدّ وأن تكون على صلة وثيقة به.

وهو قد يأتي مفرغاً من أيّ دلالة قد تحيل على النص ولكنه مع ذلك يبقى «أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص»⁴، لما يتميز به من قصدية توجّه اختيار المؤلف للمهدى إليه ولعبارات الإهداء والتي تكون أيضاً بمثابة ميزة خاصة بهذا العمل وليس غيره، لاسيما وإن توافق - في بعض المرات - مع محتوى النص أو جاء بمثابة كلمة ختامية أو خلاصة غير مباشرة نقرأها في البداية عن النص وما فيه، بل إن للإهداء في بعض الأعمال قدرة تشبه قدرة العنوان أو الغلاف في اختزال المعاني وتقديمه مكثفة في عبارات تكون غالباً جميلة وشاعرية.

1 - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 93.

2 - باسمه درمش: عتبات النص، ص 76.

3 - في أغلب الحالات يكون الإهداء مرسلاً من المؤلف، ولكننا نجد أحياناً يأتي من قبل المترجم أو حتى من شخصية متخيّلة من الكتاب نفسه.

4 - عبد الفتاح الجحمري: عتبات النص - البنية والدلالة، ص 30.

حيث تهدي الأعمال الإبداعية عادة لأطراف تربطها بصاحب العمل علاقة خاصة كعلاقة القرابة أو الزمالة أو علاقة التلميذ بأستاذه أو من كان له فضل في تكوين شخصيته أو ساعد في إخراج عمله للضوء... أو علاقة التبعية والانتماء، فيهدي الكاتب عندها عمله لبلاده أو وطنه أو أفراد مجتمعه، وأحياناً يهديه إلى قطاع من القراء كالسياسيين أو الأدباء والمفكرين أو أصحاب المبادئ والشرفاء من أبناء الأمة، أو إلى مجهول أو لا يكتب إهداء لأحد¹.

وعموماً يأتي الإهداء علامة على علاقة حميمة من نوع ما بين المهدى (المؤلف) والمهدى إليه الذي لابد وأن يندرج ضمن أحد النوعين: الفئة العامة أو الفئة الخاصة.

• فئة الإهداء الخاصة: ويمثلها شخص أو مجموعة من الأشخاص المقربين للمؤلف، حيث يهدي إليهم العمل باسم علاقة شخصية ودية مثل: الأب، الأم، الزوج، الحبيب، الابن...، وهو ذو صبغة واقية ومادية تحيل على وجود فعلي في الحياة، يأتي نتيجة الشعور بالاحترام أو الامتنان أو الحب أو حتى للاعتراف ضمناً بدور المهدى إليه في إنجاز هذا العمل. وأمثله كثيرة مثل إهداء (عادة السمان) في مجموعتها القصصية (عينك قدري):

"أبي.. بصمت وتواضع:

إليك من ترف المعركة، بعدما علمتني كيف أحارب قدري.."

أو إهداء (ماري هيجنز كلارك) في روايتها (لقد سمعت هذه الأغنية من قبل):

"إلى مارلين، أولى بناتي

وصديقتي العزيزة.. مع حبي".

● فئة الإهداء العامة: ومعها يكون الإهداء عامًّا يتوجه به الكاتب نحو شخصية أكثر أو أقل شهرة، والتي يبدي المؤلف نحوها وبواسطة إهدائه علاقة ذات رابط عمومي: ثقافي، فني، سياسي...¹، أو قد يتوجه به نحو بعض الهيئات والمنظمات والرموز والمعاني كالحرية والسلام والعدالة، حيث قد يأتي هذا النوع من الإهداء متعلقًا بشكل أو بآخر مع المثقفي/ القارئ.

من أمثلته إهداء (قمر الكيلاني) في مجموعتها (عالم بلا حدود):

"إلى فلسطيني صغير.. صغير.. قضت عليه الحرب قبل أن يولد..

وإلى فلسطينيين آخرين صغار.. يولدون رغم الدم والنار والعذاب.."

وإهداء (عدنان كنفاني)² في (قبور الغرياء):

"إلى فرسان الكلمة، يحملون نبضها مع نبضهم..

خارج ثلاجات الانتظار.."

أما (غادة السمان) فاخترت هذه المرة أن تقدم عملها (الأبدية لحظة حب) إلى الحرية ممثلة في الرياح:

"أهدي هذا الكتاب إلى الرياح.. لأنها حرة،

ولأنها المؤنث الوحيد الحر.. في مدائن ألف ليلة وليلة.."

بالإضافة إلى صيغ أخرى من الإهداء أكثر خصوصية كأن يهدي المؤلف إلى نفسه، مثل

(زينب حفني) في روايتها (لم أعد أبكي): "إلى نفسي.. لأثبت حقها في البقاء.."، أو إلى شخصية

1 - المرجع السابق، ص 27.

2 - عدنان كنفاني أديب وكاتب وصحفي، وهو شقيق غسان كنفاني الأصغر.

متخيلة من مؤلفاته أو مؤلفات غيره أو كأن يوكل الكاتب مسؤولية الإهداء إلى الشخصية نفسها بدلا عنه، فنراها تقدّم العمل له أو لغيرها من معارفها من الشخصيات مثلها¹.

ورغم اختلاف صيغ الإهداء من حيث الطبيعة والوظيفة فإنها جميعا تؤكد على المقصدية في فعل الإهداء، والذي لابد وأن يستحضر المهدى إليه (معنيا به) والقارئ (شاهدا عليه) مادام الأمر فعلا عموميا يتم بحضوره، مما يجعل من هذا الفعل - الإهداء - إعلانا لعلاقة بين المؤلف وشخص أو مجموعة ما أمام مجموعة أكبر من المتلقين/القراء. وهذا ما دفع بجنيت لأن يرى في الإهداء معادلة صعبة ومعقدة لانفتاحها على عدد لا نهائي من التأويلات والقراءات والاحتمالات، فالكاتب وهو يهدي لشخص بحضور شخص آخر وكأنه يقول للشخص الأول: "إني أهديك هذا الكتاب"، أو كأنه يقول للثاني: "إني أهدي هذا الكتاب لفلان"، أو كأنه يقول: "إني أقول للقارئ قد أهديت هذا الكتاب لفلان..²، وفي هذا تأكيدٌ لدور المهدى إليه الذي يعتبر بشكل أو بآخر مسؤولا عن العمل المهدى إليه حين يكون هذا الشخص المعني بالإهداء قد قدّم إليه قليلا أو كثيرا من دعمه ومشاركته وإسهامه³.

1 - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 97.

2 - المرجع نفسه، ص 98.

3 - عبد الفتاح الجحمري: عتبات النص - البنية والدلالة، ص 27.

بنية الإهداء عند كنفاني:

يأتي الإهداء في الرواية الأولى (رجال في الشمس) كما يلي:

"To Anni H. Kanafani "

G.

يطرح كثيرا من التساؤلات التي على القارئ الإيفاء بها باعتباره يقف أمام واحدة من عتبات النص، أولها اللغة التي جاء بها - اللغة الانجليزية - مخالفا بذلك لغة النص ولغة المؤلف نفسه، ثم الشخص الذي قدّم إليه خاصة وأنه لم يعط أي صفة له أو علاقته بالمؤلف أو حتى الرواية مكتفيا بقوله: "إلى آنّي. هـ . كنفاني" غ. وأنّي هذه ليست إلا زوجة الكاتب واسمها الكامل (آنّي هوفر) وبعد زواجها من غسان صارت (آنّي هوفر كنفاني).

إن اختيار غسان تقديم أولى رواياته لزوجته الدنماركية ليبيّن ذلك سبب اختياره الانجليزية لغة لصياغة الإهداء بسبب أنها لا تتقن اللغة العربية - على الأقل آنذاك -، ولأنّ في الإهداء عقدا من نوع ما يستلزم وجود حدّ أدنى من الفهم المشترك؛ غير كنفاني اللغة التي كتب بها النص لما كتب الإهداء من العربية إلى الإنجليزية ليفي بهذا الشرط الذي تفرضه وظيفة الإهداء التواصلية، وهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية الرابطة بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كلّ من المهدي والمهدي إليه¹، لاسيما إذا كان هذا المهدي إليه من الفئة الخاصة التي تتعلّق بالمؤلف ومعارفه كما في هذه الحالة.

فالمهدي إليه هنا ذو رابط شخصي مع المؤلف وهو أيضا ذو وجود حقيقي ومرجعي وتأثيري كذلك على الباث للإهداء، الذي أعلن عن اسمها والحرف الأول فقط من لقبها (H) الذي ربما

يشير إلى ماضيها وأصلها قيل أن تصوير "السيدة كنفاني". والملاحظ أنَّ غسان قدّم العمل لزوجته أمام القراء من دون أن يسبق اسمها بصفة "الزوجة" أو أي صفة أخرى، وفي عدم التخصيص هنا منحٌ لصلاحيات أكبر للاسم بما يجعل منها بالنسبة للكاتب كلّ ما يريده أو كلّ ما يفكر فيه أو حتى يحسّ به كالصديقة والحبّية والمناضلة... ولكنه في الوقت نفسه لم ينف صفة "الزوجة" عنها لما ألحق اسمها بلقبه، وليأتي في الأخير توقيعه بالحرف الأول من اسمه **G/غ** دلالةً على حميمية العلاقة التي لا تربط فقط بين مُهدٍ ومهدى إليه، بل وبين زوج/كاتب وزوجة قد تكون بالنسبة للعمل ذاتا قارئة وفاعلة ومؤثرة. فأنّي لم تكن لغسان مجرد زوجة عادية بل كانت من «صفوة النساء المناضلات بعد لقائها بغسان كنفاني، فقد أسست في دول أوربية جمعيات للصدّاقة العربية وشاركت في مقدمة تظاهرات كثيرة مناهضة للكيان الإسرائيلي بالأرض المحتلة، كما جمعت التبرّعات للشعب الفلسطيني في عدّة مناسبات... وتفرّغت بنفسها إلى توعية الرأي العام الأوربي بعدالة قضية الشعب الفلسطيني وترجمة أعمال كنفاني وإذاعة بعضها في عدة إذاعات.. وتولّى الآن إدارة مؤسسة غسان كنفاني كما تهتم بتعليم أطفال المخيمات الفلسطينية وأطفال الشهداء الفقراء...»¹.

فغسان إذاً وهو يهدي رواية الخيبة.. رواية الصراخ الفلسطيني المختنق داخل عربة الموت لم يكن يقَدّم مجرد عمل أدبي أو إبداعى مزهواً إلى امرأته تعبيراً منه عن حبّه أو مكانتها لديه، بل كان يقدم لها قضية كاملة أراد منها أن تشاركه في حملها.

فالإهداء الأول عند **كنفاني** كان من نصيب شخص مقرب منه أراد أن يمنحه أمام قرائه اعترافاً بأحقيّته لهذا العمل وما يمكن أن يحمله أو يعنيه.

1 - أحمد بيضى: مع غسان كنفاني بين المنفى والهوية والإبداع، ط1، الدار البيضاء، دار الرشاد الحديثة، 1986، ص28.

أمّا الإهداء الثاني في (ما تبقى لكم) فكان من أجل «خالد.. العائد الأول الذي ما يزال يسير..» وهو إهداء يتضمّن - كما هو ظاهر - حضوراً لمهدى إليه أعلن عنه في اسم (خالد)، ولكنه إعلان مضمّر في الوقت ذاته نظراً لتوقفه عند حدود الاسم الأول فقط الذي لا يمكن غالباً - حتى وإن كان اسماً علماً - أن يكشف هوية حامله أو تحديدها، نظراً لاشتراك العديد من الأشخاص فيه.

إنّ نتيجتين مبدئياً من الإهداء أمرين، أولهما أنّ (خالد) هذا قد يكون من معارف المؤلف الخاصين فهو لا يتكلّف في الحديث معه حين يدعو باسمه الخاص، والإهداء كما يرى جنيت وكأنّ المؤلف يقول لفلان إني أهديك هذا الكتاب فهو نوع من القول أو الحديث إذاً، وثانيهما أن المؤلف يريد أن يحتفظ بالهوية الحقيقية له لنفسه فقط دون أن يشرك القراء في ذلك، لكن حتى يمنح لهذا (الخالد) وجوداً وتجسيدا مميزاً له ولا يبقى مجرد اسم فقط قد يحمله أيّاً كان فيكون بذلك معنياً ضمن الإهداء؛ منح لهذا الاسم هوية من نوع آخر بقوله: "العائد الأول الذي ما يزال يسير" بمثابة شيفرة خاصة بينهما يفهمها الطرفان الباث والمستقبل محققاً بذلك وظيفة الإهداء الثانية الدلالية، والتي «تبحث في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه»¹.

فما الذي قد نفهمه نحن كقراء وكشاهدين ومشاهدين لهذا العرض الذي تمّ على الملأ؟ لاسيما إن حاولنا سحبه على النص الذي ما يزال المحطة النهائية التي نروم الوصول إليها عبر عدد من هذه العتبات؟

فصفة (العائد الأول) لا يمكن أن تعني ضمن سياق القضية الفلسطينية - التي نحن بصدها كاتباً وروايةً - إلاّ العودة التي يقصدها ويتمثّلها كلّ فلسطيني مع ما تشمله من كفاح

وتحرير، ممّا يشير إلى أنّ (خالد) هذا استطاع أن يمارس فعل العودة ليوصف به، فضلا عن كونه أول من شرع به - وفق الإهداء - وهذا لا يعكس أبدا توجهات الرواية ولا يمكن أن يشبه إطلاقا أي شخص من شخوصها، وإن سلّمنا أنّ (حامد) هو الأقرب إليه حين وجدناه قد قرّر العودة أيضا ولكن باتجاه يقود إلى خارج الوطن.. إلّا أنّ ذلك لا يقطع بانعدام كلّ ما قد يربط بين خالد وحامد، فكلاهما (اسم فاعل) تجرّأ على أن يفعل وأن يسير فحكم عليهما بالسير دائما.. واحد يروم الرجوع إلى وطنه والآخر يتطلّع للرجوع إلى أمه. فلماذا يقدم غسان على إهداء عمل قد لا يعكس توجه المهدى إليه أو يوافقه، أم تراه كان يريد أن يثبت بذلك صحّة الخيار الذي انتهجه (خالد) بمقابل ما فعله (حامد) خاصة وأنه لم يكن في النهاية من حلّ أمام هذا الأخير إلّا المواجهة، المواجهة التي ليست إلّا طريقا مباشرا - وليس منبسطا ولا مختصرا - للعودة، فهل تأخّر حامد ومن ورائه المؤلف في اكتشاف ذلك في حين عمل به خالد من البداية؟

كلّ هذه الافتراضات تدفعنا للتساؤل بشأن الرابط بين المهدى (بائثا) والمهدى إليه (مستقبلا) والنص (هدية) وقضاء ضامّا للعبارات والإشارات التي يحملها الإهداء، فهل يفترض الإهداء توافقا من نوع ما بين العمل المهدى والشخص المهدى إليه، فيستلزم إهداء المرأة الحبيبة مثلا عملا رومنسيا والمناضل سياسيا أو ثوريا؟ أم أنه يبقى إهداء رمزيا يستلهم جماليته من الكتاب عامة باعتباره إبداعا ومن دون النظر إلى ما يحويه، خاصة وأنّ هناك من يعتقد باختلاف هذه العتبة عن عتبي العنوان واسم المؤلف في عدم تعلق بعضها مع النص أو مع العنوان، في مقابل من يرى بأن بلاغة الإهداء سواء كان عاما أو خاصا تكمن باعتباره عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن السياق العام لطبيعة الحدث الروائي¹.

1 - ينظر باسمه درمش: عتبات النص، ص76 وعبد الفتاح الجحمري: عتبات النص - البنية والدلالة، ص27.

وعموماً إن لم يكن الإهداء في (ماتبقى لكم) على اتصال مباشر بمضمونها، فإنه عكس بطريقة أو بأخرى رؤيتها وأسلوبها الذي لم يقدّم للقارئ شيئاً جاهزاً للتلقي والتأويل بما يشمل ذلك عنوانها وإهدائها وتشكيلها الروائي ككل، بما يشي بتمتع المؤلف بنوع من السعة في المجهود الفكري والإبداعي والذي جعله يتحرّك وفق تجربة أدبية لعلّها لم تكن مسبقة من قبل، الشيء الذي افقده أو تركه في روايته الثالثة (عائد إلى حيفا) التي عاد فيها إلى الواقعية بعد أن أقرّ بالصعوبة التي ستعترض طريق (ما تبقى لكم) في وصولها إلى الجماهير العامة التي يريدّها - أكثر من غيرها من نقاد ومتقّفين - أن تقرأ أعماله وتعيها. فكانت (عائد إلى حيفا) ثم (أم سعد) بتكنيك مباشر ونظرة عميقة عكست توجهات الكاتب الإيديولوجية آنذاك.

ولكن وعلى خلاف الروايات الثلاث جاءت (عائد إلى حيفا) من دون إهداء، فما الذي يجعل كاتباً يسقطه - عمداً أو سهواً - أو يتخلّى عنه؟ وما هو موقفنا - كما تساءل **جنيت** - في غياب الإهداء؟

إنّ **جنيت** يرى أن غياب الإهداء دلالة على الدرجة الصفر وبديل لعبارة "هذا الكتاب غير مهدي لأحد"، حيث إنّ هذه العبارة الضمنية تخفي أكثر ممّا تعلن لأنها قابلة للتأويل والقراءة وحاملة لاختيارين:

- إمّا أنه "ما من شخص يستحق أن يهدى له الكتاب".
- وإمّا أنه "لا يرى أحداً مستحقاً لهذا الكتاب".¹

أي أن جدارة الإهداء إمّا أن تكون مفقودة في الكتاب فهو ليس بالأهمية التي تؤهله لأن يهدى لأيّ كان، وإمّا العكس فلا أحد يملك الأحقية في أن يهدى له هذا الكتاب. فكيف الحال مع

(عائد إلى حيفا) إن كان غياب الإهداء يعني ذلك حقاً؟ أم أنه فقط زمن النكسة والخيبة الذي دفع أخيراً إلى قيام حالة من الوعي بأخطاء الماضي وفشل مساعيه، ومن ثمّ الاندفاع في محاكمة الذات - كما فعلت شخصيات (عائد إلى حيفا) - من خلال إعادة النظر في مفهوم القضية والوطن والعودة.

فلئن كانت (ما تبقى لكم) مرحلة لحساب البقايا وعدّ الخسائر؛ فإنّ (عائد إلى حيفا) مثّلت محطة للتوقف ورؤية الخسائر فعلاً بعين الواقع والحقيقة، والتي كانت خسائر فادحة في الأرض والأهل وكثير من الاعتبارات والقيم.. التي لم يعد بالإمكان التفريط فيها أكثر. إنها مرحلة عامة لاستعادة التوازن تماشى وتماهى فيها الأدب مع الواقع، فما الذي - والحال كذلك - قد يهديه المؤلف ولمن؟ والكلّ يحمل صفة عائد من دون عودة.

إلاّ أنّ فكرة إسقاط المؤلف للإهداء عمداً لعدم وجود من يستحقه أو لعدم مناسبة الأوضاع تبقى مجرد احتمالية لا يمكن القطع أو الجزم بها بالاعتماد فقط على النص والظروف المحيطة به وبمؤلفه، لأنها تبقى في الأخير من صلاحيات الكاتب وحده وبما يشعر به.

وفي الرواية الرابعة (أم سعد) جاء الإهداء - مثل الرواية - مباشراً وواضح الدلالة موجّهاً إلى «أم سعد، الشعب المدرسة»، وهو إهداء يتفرّع إلى جزأين في الأول منه إهداء خاص إلى شخصية أم سعد وفي الثاني عام إلى شعب بأكمله.

لقد اختار كنفاني أم سعد ليرفع لها هذا العمل، وبما أن الرواية تحمل أيضاً عنوان (أم سعد) التي هي شخصيتها الرئيسة فسُخِّلَ إلينا ضمن نطاق قراءتنا الأولية أنّ المؤلف يتوجّه بالإهداء هنا إلى شخصية متخيّلة، ولكن لأنّ نزعة الرواية واقعية بما لا تدع مجالاً للتهويمات

الخيالية لم يكن للإهداء إلاّ ليعكس رؤية الكاتب هنا، ولهذا وجدناه يوضّح من البداية أنّ «أم سعد امرأة حقيقية، أعرفها جيدا ومازلت أراها دائما وأحادثها وأتعلّم منها، وتربطني بها قرابة ما»¹.

فالمهدى إليه إذاً شخص ذو وجود مادي ومرجعي وهو من معارف المؤلف رغم انتمائها لأبسط وأدنى طبقات الشعب، ولأنّ هذه الشخصيات لا تبرز بمفردها بل بنكاتها مع بعضها - وهذا ما يصنع الفارق فيها وما حولها - جاء الإهداء علامة تنطلق من شخص أم سعد ولا تقف عندها، لتتسحب دلالاته واسعة على كلّ من يشبه أم سعد ومن يقف معها ووراءها على خط البؤس والمعاناة، لأنّ «أم سعد ليست امرأة واحدة»² إنها جميع النساء والأمهات والأيادي التي بقيت فلسطينية الانتماء تأمل في غد أفضل وتعمل لأجله، لكن رغم ذلك لم نجد كنفاني وهو يقدم إهداءه يربطه بصفات من الكفاح والصمود بل بالمدرسة، والحقيقة أنّ هذه من تلك لأنّ هذا الشعب قد ضرب بكفاحه وصبره وتمسّكه بأرضه دروساً لقّنها لمن آثروا الاختباء خلف مكاتبتهم وأوراقهم ونظاراتهم السميكة وهم يقدمون رجلاً ويؤخرون أخرى محلّين ومنظرين - تماماً كما بدت لنا شخصية السارد في هذه الرواية -

فمؤلف أم سعد يحيي هنا الشعب الذي أقرّ - وهو المتقّف - أنّه قد تعلّم منه ومازال يعلمه كل يوم قولاً وفعلاً، وهو إهداء يتعلّق مع الرواية ومع الرؤية التي أرادها الكاتب لها، بل ويسهم أكثر من ذلك في مدّ جسور من التواصل بين طبقات هذا المجتمع، ولهذا يبقى الإهداء من موقعه هنا هو «الناسج الوحيد للعلاقات الحميمة والثقافية والحضارية بين الكاتب وكل من يصل إليه إهداء الكاتب»³.

1 - مقدمة الرواية، ص 241.

2 - نفسه، ص 242.

3 - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 99.

2- الفضاء النصي الداخلي:

وهو الذي يتعلّق بالصورة الشكلية للنص السردى وطريقة انتظام الفصول فيه ومطالعها وتشكيلات العناوين الداخلية وكيفية توزيع البياضات... والذي يتواشج بلا شك مع المستوى الدلالي للنص ويتوافق معه ومع إيقاعه ويعمل على تقريبه من القارئ أكثر.

2- 1- الفصول والعنونة الداخلية:

نظام الفصول تقليد متعارف عليه في أغلب الروايات والقصص، يتم بتقسيم المتن الروائي إلى أجزاء أو فروع أو أقسام.. بحيث يشغل كلّ فصل فضاءً طباعياً خاصاً به له بداية ونهاية – وعنوان في أغلب الأحيان – تميّزه عن غيره من الفصول الأخرى وفضاءاتها.

وهو نظام مألوف جداً لدى كتّاب الرواية ونقادها، حتى إنهم لينظرون إليه بوصفه شيئاً طبيعياً يماثل في حتميته انقسام الكلم إلى جمل وفقرات¹، يعمل على تقديم النص موزّعا على عدّة محاور للقراءة والتي تعدّ «سيرورة تفاعل حاصلة بين ذات وموضوع ما، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتمفصل المعنى الناتج من هذا التفاعل بطريقة فيضية كلية أي دفعة واحدة، لأن القارئ مهما كان فإن الموضوع الجمالي يتشكّل في ذهنه بطريقة تدريجية أثناء جريان القراءة إمّا عن طريق التتالي أو التراجع، لهذا تعدّ القراءة التركيبية أنجع طريقة لمقاربة النص كسيرورة قراءة»²، بما يضمن عملية تلقّ تدريجية لمحتوى النص ومن ثمّ أكثر استيعاب له.

1 - لودج، ديفيد: الفن الروائي، ص185.

2 - وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل - قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2008، ص181.

وهو يؤدي إلى تحقيق فوائد عديدة ناتجة عن قسمة نص طويل إلى وحدات أصغر، فهو يعطي القصة أو القارئ وقتا لالتقاط الأنفاس خلال الفواصل التي بين جزء وآخر، ويفيد المؤلف في تمييز الانتقالات بين مختلف الأزمنة أو الأمكنة في الحدث، إضافة إلى ما يمكن أن تحمله نهايات الفصول من تكثيف لأثر المفاجأة والتشويق لما يأتي السطر الأخير فيها مضاهيا للحظات ما قبل إنزال الستار في المسرحية¹.

فالمؤلف عوض أن يقدم نصه دفعة واحدة إلى القارئ نراه يقدمه له مجزءا إلى فصول كثيرة أو قليلة، طويلة أو قصيرة، معنونة أو مرقمة... بحسب النص وحجمه وتمفصلات أحداثه. فبدل أن يُقرأ بفاتحة وخاتمة واحدة يأتي متمظها وفق بدايات ونهايات متعددة تجدد نفس القارئ أو تشده أكثر بالنظر لما تحمله من تشويق وإثارة.

أما التقنية الثانية المرافقة لتقنية الفصول فهي العناوين الداخلية التي تصاحب النص وتنظيماته، تجيء تحديدا داخل النص على رؤوس الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء في القصص والروايات. وهي مثلها مثل العنوان الرئيسي/الأصلي غير أنها تختلف عنه في كونها موجهة للمنخرطين فعلا في قراءته بعكس العنوان الأصلي الموجه للجمهور عامة. ولهذا نجد العناوين الداخلية أقلّ مقروئية منه نتيجة تعلقها بمدى اطلاع الجمهور فعلا على الكتاب أو على الأقل تصفحه وقراءة فهرس موضوعاته.

ومما يفرّق هذه العناوين أيضا عن عنوانها العام أنها غير إلزامية الوجود فهي قد تظهر في كتاب وتختفي في آخر، يتحدّد حضورها بمدى ما تحتاج إليه بعض الأعمال من تبيان لأجزائها

وفصولها ومباحثها، فتأتي هذه العناوين لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف بخلاف العنوان الرئيسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه بأي حال من الأحوال¹.

وفي نصوصنا المرصودة للدراسة حضرت الفصول في روايات وغابت في أخرى، تارة معنونة وتارة مرقمة.. كما قد يأتي النص كتلة واحدة من دون تجزيء، ولهذا لابدّ - إجرائيا - من التوقّف عند كل رواية على حدة لإبانة كيفية وسبب تقسيمها وعنوانها أو عدمه، ولم اختارت نصوص أخرى أن تأتي مرقمة أو خالية تماما من كلّ هذه التفصيلات.

• رجال في الشمس:

انتظم المبنى الروائي في (رجال في الشمس) في سبعة فصول² معنونة كما يلي: أبو قيس، أسعد، مروان، الصفقة، الطريق، الشمس والظل، القبر. موزعة على 121 صفحة ضمت: 96 صفحة للكتابة و7 صفحات للعناوين الداخلية، 16 صفحة بيضاء، 9 صفحات للرسوم.

شغل الفصل الأول (أبو قيس) 15 ص، وشغل كل من الفصلين الثاني والثالث (أسعد) و(مروان) 18 ص لكل واحد منهما، والرابع (الصفقة) 16 ص، والخامس (الطريق) 24 ص، و السادس (الشمس والظل) 19 ص، والآخر (القبر) 8 صفحات.

أين نلاحظ تقاربا في توزيع الصفحات بين الفصول الأربعة الأولى والتي تراوحت ما بين (15ص-18ص) ليزيد العدد قليلا في الفصلين الخامس والسادس أين بلغ ذروته في فصل

1 - ينظر بلعابد: عتبات، ص124-125.

2 - سنستعمل نحن هنا لفظة (فصول) افتراضا نظرا لغيابها في الرواية لأننا لا نعثر إلا على العنوان المشار إليه مباشرة، والذي يأتي في طبعة الرواية المنفصلة على رأس الصفحة الأولى من كل فصل بينما ينفرد بصفحة كاملة له في طبعة المؤلفات الكاملة، والتي سنعتمدها للدراسة هنا نظرا لخلوّ الطبعات المنفصلة في الروايات الأربع من الرسوم المرفقة بها والتي نعثر عليها في طبعة المؤلفات الكاملة.

الطريق بـ 24 صفحة ولبيصل إلى أدنى مستوى له في الفصل الأخير (القبر) بـ 8 صفحات لمّا جاءت النهاية صارمة وقطعية بموت الجميع، فلم يبق بالتالي من يحتاج إلى لغة للتحدث عنها ولا لفناء نصي أكبر لذلك، وهي التي أفصحت عن نفسها بصمت جثث استقرّت ليلاً في مكبّ للقمامة قبرا لها. فتوزيع الفصول إذًا من حيث المساحة الورقية يتماشى مع توزيع الأحداث ومدى اتساع السياق في كلّ فصل، والذي كان متوافقاً أيضاً مع كلّ عنوان.

إنّ في الفصول المعنونة إستراتيجية تكفي القارئ البحث واستنتاج الفكرة العامة المبثوثة في ثناياها¹، وبالجمع بينها قد نحصل على مضمون الرواية مشقراً عبر عدد من العناوين الداخلية، لاسيما إن حاولنا ربطها مع عنوانها الرئيس، فالغالب أن لا تخرج العناوين الفرعية عن إطاره بل كثيراً ما تحيل عليه بشكل مباشر، فكلها تخرج من منبعه وتتلون بلونه، وإن القراءة المتأنية تظهر الصلة الوثيقة بين العناوين الفرعية وبنية الروايات بشكل عام والتصاقها بالعنوان الرئيس²، والذي رأيناه في روايتنا هذه - رجال في الشمس - ينحلّ في هذه التسميات الفرعية أو الفصلية التي كشفت غموضه وساهمت في إزالة ضبابيته ضمن اتجاهين: عزّف الاتجاه الأول بالرجال عبر الفصول الثلاثة الأولى، وفسرّ الثاني معنى تواجدهم في الشمس من خلال الفصول الثلاثة الأخيرة، ليأتي الفصل الرابع (الصفقة) رابطاً منطقياً وسببياً بين ما سبقه من فصول وما تلاه.

ففي توزيع الفصول وعنوانها وترتيبها عناية واضحة من المؤلف ليصل إلى نسق معين يربط بين شكل النص ومحتواه، فقسم هذا الأخير إلى سبعة فصول رصد أول ثلاثة منها لتقديم شخصياته أو رجاله بادناً بالأكبر سنّاً وهما أبو قيس ثم أسعد وأخيراً أصغرهم مروان لمّا وضعهم

1 - وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص154.

2 - عالية محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، ط1، الأردن، دار أزمنة للنشر، 2005،

في إطار زمني ومكاني واحد، فكلّ واحد من هؤلاء وصل البصرة في شهر آب يبغي حجز بطاقة هرب إلى الكويت، أين يتغيّر السارد في كلّ مرة بمساعدة السارد الشاهد وفقا لتغير الشخصية المراد تقديمها وبالتالي بحسب تغير الفصل. فبتغيير السارد يتغير نمط السرد وبالتالي نمط المضمون، وهذا يستتبع تغير الأدوات التعبيرية أي تغير آليات التشكيل السردية في النص¹، وهذا كله يؤدي إلى اختلاف شكل النص الخارجي وهو يتحرك من فصل لآخر.

بعد ذلك يأتي الفصل الرابع (الصفقة) حلقة تتوسط بقية الفصول، فيه تتعرّف الشخصيات السابقة بأبي الخيزران وخزّانه الذي كان يوما لنقل الماء والآن صار لنقل البشر ولكن إلى أين؟.. سؤال تتولّى الفصول الثلاثة الأخيرة الإجابة عنه حين لخصّت رحلتهم في الطريق عبر الشمس والظل نحو القبر.

حيث تبدو عناوين هذه الرواية كلاسيكية الملامح عرّف البعض منها بالشخصيات وقدم لنا البعض الآخر بقية الأحداث مركزة في بضع كلمات، ففصل (الصفقة) يشرح ما يتمّ التوافق عليه بين الرجال وأبي الخيزران، ويعرض فصل (الطريق) لمسيرة الرحلة، أما فصل (الشمس والظل) فلوحة مجسّدة بالرسم والكلمات لمعاناة الرجال تحت الشمس اللاهبة، ليأتي فصل (القبر) معلنا عن نهاية الرحلة والرفاق معها.. الرحلة التي شرعوا بها طمعا في حياة أفضل لم تكن محطّتها الأخيرة إلاّ قبرا في مكبّ القمامة!

وبذلك استطاعت عناوين (رجال في الشمس) الداخلية أن تحقّق وظيفتها المنوطة بها حينما جاءت واصفة وشارحة لفصولها ولعنوانها العام، فمثل هذه العناوين تأتي بمثابة بُنى سطحية لبنية

عميقة وأجوبة مؤجلة لما يطرحه العنوان الرئيسي من أسئلة، محققة تلك العلاقة التواصلية التي بينها وبين النص، بانيةً بذلك سيناريوهات محتملة لفهمه¹.

• ما تبقى لكم:

لقد صبَّ **كنفاني** نصه الثاني كتلة واحدة لا يبين شيء من مفاصلها عدا البداية والنهاية، وهو أمر مناسب تماماً لرؤية الكاتب وهدفه من هذه الرواية حين اعتزم أن يدفعها لقول ما تودّ قوله دفعة واحدة².

ولهذا كان لزاماً عليه أن يمحور شكلها حول ما يمكن أن يسهم في بناء المحتوى بناءً تتجلى من خلاله مقصدية الكاتب والطريقة التي اختارها لصوغ ذلك. فالشكل لم يعد الآن مجرد وعاء جامد أو قالب ثابت جاهز للصبّ فيه واحتواء المادة الروائية أياً كنت طبيعتها، بل لقد أضى واحداً من أهمّ عناصر الدلالة في الرواية، تجمعها بمحتواها علاقة جدلية على درجة عالية من الحيوية والمرونة والحركية، لدرجة أنها قد تنهض أحياناً على التناقض وليس التوافق أو الحياد كما كان الأمر من قبل³.

إذاً أثر **كنفاني** أن يقدّم روايته الثانية (ماتبقى لكم) من دون تقسيمات أو فواصل أو عناوين إضافية، حيث عندما تغيب مثل هذه الملحقات تكون الدلالة واضحة على أن الكاتب اختار أن يتعب قارئه وألاً يقدم له النص في طبق جاهز⁴. فليس هناك ما يمكن أن يقدّم إشارة عن الآتي من

1 - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 126-127.

2 - ما تبقى لكم (توضيح الكاتب)، ص 159.

3 - عماد عبد الحميد: دلالة وجماليات الشكل في الرواية الحديثة - دراسة نقدية في معنى الشكل لرواية حكايات حارتنا، مطبوعات دار الأمل، (د.ط.)، (د.س.)، ص 7-8.

4 - وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص 154.

صفحات وعمّا يمكن أن تحمله من أحداث أو تطورات، لأنّ عناوين الفصول «تغري دائما بوجود حدث مثير، وهي تنشي إلى حدّ ما بتطور أحداث القصة مسبقا ولكن دون إعطاء تفاصيل تكفي لقتل اهتمامنا بها»¹.

ففي (ما تبقى لكم) مدخل واحد فقط ومخرج واحد أيضا، لا نوافذ ولا أبواب جانبية ولا طرق مختصرة فيها، فهي أشبه بالمناهة.. خطوطها متوازية تارة ومتقاطعة تارة أخرى، ولذلك كله حاول المؤلف أن يكيّف من شكلها بما قد يساعد قليلا على التنقّل عبرها، وهذا ما سنؤجل الحديث عنه إلى حين التطرّق إلى شكل الكتابة والخطوط وإفراغات السواد والبياض. أما كمبنى روائي فقد شغلت من الصفحات 73 صفحة، 65 ص للكتابة و4 صفحات للرسوم و4 صفحات بيضاء.

• عائد إلى حيفا:

في هذه الرواية عاد كنفاني إلى نظام الفصول لإعمار نصه الذي انتظم في خمسة فصول موزعة على مساحة ورقية بلغت 72 صفحة: 66 ص للكتابة، 3 ص للرسوم، 3 ص بيضاء، وهي مفصّلة وفق الفصول كما يلي: 16 ص لكلّ من الأول والثالث، 13 ص للثاني، 5 ص للرابع، و20 ص للخامس.

حيث إن غياب العناوين هنا يعتّم على محتوى كل فصل وبالتالي على الرواية ككل إلى حين قراءتها فصلا فصلا، وهذا «يدلّ على عنصر استراتيجي من عناصر الخطاب، يُرام من خلاله إرساء نص مفتوح يتدخّل القارئ لا محالة للإعادة أو المساهمة في بنائه»²، ولهذا سنحاول نحن - كما أراد الكاتب ربما - إعطاء عنوان لكل فصل انطلاقا من مشاركتنا كقراء عبر التفكير والتركيب

1 - لودج، ديفيد: الفن الروائي، ص185.

2 - وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص154.

في إتمام هذا النص الذي ترك مفتوحاً من دون عناوين تسمّي فصوله وتقدمها مكثفة ومضغوطة في عبارة تشرح مسبقاً ما فيها، إلا من بعض الأرقام التي حدّتها ولم تحدّدها، والتي تعدّ من التغييرات التي أحدثتها الرواية الجديدة ومن خصائصها التجريبية لما تأتي بعض فصولها مرقمة أو تحمل أحرفاً أبجدية¹. ولكن قبل ذلك لابدّ من الوقوف على محتوى كل فصل لنعلّل سبب اختيارنا لكل عنوان.

فالفصل الأول رسم خطوطاً عريضة للشخصيات التي بدت لنا في حالة غريبة من الصدمة والنشوة والفرح والأسى لما وصلت بهم السيارة إلى مشارف حيفا، ليُشرع بعد ذلك في سرد استرجاعي تفصيلي عن الذي أدّى بهم إلى هذه الحال وكيف كانت حيفا مدينتهم الأصلية منذ البدء قبل أن تسقط في أيدي اليهود عام 1948، والخطة العسكرية التي تمّت باتفاق الصهاينة مع الإنكليز لإفراغ المدينة من سكانها ومن بينهم **سعيد وصفية** (شخصيات الرواية)، وكيف غيّبتهم الصدمة يومها عن الإحساس بأيّ شيء حتى وجدوا أنفسهم يودعون حيفا قصراً وهي تغيّم وراء غبش المساء وغبش الدموع.

ليعود بنا الفصل الثاني إلى ما سبق زيارتهم لحيفا بعد عشرين سنة، وكيف توارت خلف هذه الرغبة المتأججة نية الزوجين الحقيقية ليس في رؤية المدينة وحسب؛ وإنما في مشاهدة البيت وربما اللقاء بمن تُرك فيه رضيعاً يومها.

وبأخذنا الفصل الموالي مباشرة ويضعنا مع الشخصيات بمواجهة حيفا والمنزل وساكنيه الجدد الذين رحنا نتعرّف عليهم في الفصل الثالث وعن الذي حدث ذلك اليوم، وما الذي جرى للرضيع

بعد أن تُرك وحيداً، وكيف وصل إلى العائلة اليهودية ليتحوّل على يدها من الفلسطيني (خلدون) إلى اليهودي (دوف).

في الفصل الرابع تتحرف بنا الرواية قليلاً عن مسارها لتسرد لنا حكاية فرعية لشخصية أخرى لا علاقة لها بما يحدث مع الشخصيات الأساسية، ولكنها تعاني نفس المعاناة وتحمل نفس المصير لما هُجرت هي الأخرى عن مدينتها عام 1948 وراحت بعد عشرين سنة تروم إلقاء نظرة عليها وعلى بيتها؛ إنها قصة فارس اللبدة مع مدينة يافا.

لقد جاء هذا الفصل ليملاً به السارد - عن طريق شخصية سعيد الذي قام بروايته لصفية - لحظات الانتظار التي سبقت لقاءهم بأبنهم، وللمنح سير الأحداث بعضاً من التشويق بإطالة حالة شدّ الأنفاس التي لحقت حتى العجوز اليهودية لما أعلنت بصوت مرتجف: «هاهو دوف لقد جاء..» معطياً السارد بذلك إشارة الفصل الأخير الذي لم يكن أكثر من نقاش سياسي طويل بين أب وابنه وُضعا على الطرفين النقيضين للقضية، بين محاجة تارة ومعاينة تارة أخرى أمام مرأى وسمع صفية الزوجة والأم التي اكتفت بالمشاهدة وذرف الدموع.

وبعد عرض محتوى كلّ فصل أمكننا ربما إجمالها في عناوين كالآتي: 1- أحداث 48، 2- الوصول إلى حيفا، 3- ماذا حدث ذلك اليوم؟، 4- فارس اللبدة، 5- اللقاء مع دوف.

بالإضافة إلى احتمالات أخرى قد تطرحها قراءات مغايرة، من منطلق أن العنوان يكتفّ المحتوى ويحمل ذروته إلى العيان، إلّا أنّ المؤلف أثر أن يبقي ذلك طيّ الكتمان مكتفياً بالأرقام فقط حتى يتسنى لكلّ تجربة قرائية الكشف عنه وعن مدى فهمها وتفاعلها مع النص.

أمّا إذا التفتنا إلى المعادلة التي تجمع توزيع الصفحات على الفصول ومحتوى كل فصل منها وجدناها تسير نحو التوافق بينها، أي بين المضمون والمساحة النصية التي توزّع عليها. فتقاربت الفصول الثلاثة الأولى والتي تشاركت إعادة سرد الماضي، واكتفى الفصل الرابع بأقلّ عدد من الصفحات لكونه مثل قصة فرعية جاءت لتؤدي بعض الحاجات السردية كإطالة زمن القصة الأصلية ومحاولة توسيع مداها أكثر عبر تعميم الحالة المرصودة في الرواية على شخصيات ومدن أخرى، وحظي الفصل الأخير بأكبر جزء نظير ما احتواه من تأزم للأوضاع وحلّ جزئي لها.

• أم سعد:

تشغل هذه الرواية من المساحة 90 ص موزعة كما يلي: 56 ص للكتابة، 9 ص للعناوين، 8 ص للرسوم، 17 ص بيضاء. وهي مقسمة على تسعة فصول مرقمة ومعنونة كالاتي: 1- أم سعد والحرب التي انتهت، 2- خيمة عن خيمة تفرق، 3- المطر والرجل والوحل، 4- في قلب الدرع، 5- الذين هربوا والذين تقدموا، 6- الرسالة التي وصلت بعد 32 سنة، 7- الناطور وليرتان فقط، 8- أم سعد تحصل على حجاب جديد، 9- البنادق في المخيم.

حيث تراوح تعداد الصفحات التي غطّاها كل فصل ما بين 9 و14 صفحة في توزيع متقارب بينها، وهي فصول - أو لوحات كما اختار لها المؤلف - منفصلة عن بعضها البعض تروي أحداثاً متفرقة لا تتعلّق بشخص بعينه بقدر ما ترتبط بشعب كامل وتاريخه، ورغم ذلك فهي أشبه بسلسلة يربط ما بينها خيط رفيع من وحدة الزمان والمكان والشخصيات، تصوّر لحظات وأياما ومشاهد من حياة أم سعد وما يدور فيها وحولها، ولهذا فهي تقترب من كونها لوحات أكثر منها فصولا. نراها تبدأ فجأة وتنتهي فجأة أيضا حتى من دون نهاية أحداثها أحيانا، يخفي فيها الرابط السببي ولكن من دون غياب الرابط المنطقي، ومن هنا «وَقَّعَ غسان في استعمال لفظة لوحات بدلا من فصول

لأنها منتقاة من أيام بعينها لأم سعد¹، وكأنها أشبه بأجزاء مقتطعة تم تكبيرها وعرضها مع إغفال بقية ما يحيط بها.

وهي خاضعة لترتيب زمني كرونولوجي يبدأ باللوحة الأولى وينتهي بالتاسعة، ولهذا - إضافة إلى العناوين - رأينا المؤلف يلجأ إلى الأرقام زيادة منه في الإيضاح وفي تقريب القارئ من محتواها الذي وشت به عناوينها ولم تكشفه تماماً، فلو أردنا مثلاً تبين سياق الرواية من خلال عنونتها الداخلية - كما فعلنا مع (رجال في الشمس) - لما أمكننا الحصول إلا على صورة مبهمة لها لن نتكشف تماماً إلا بالقراءة لاحقاً. فقد استطاعت هذه العناوين المحافظة على مسافة بينها وبين التعرية الكاملة، أين كانت هذه المسافة تطول وتقصّر تبعاً لتباين عناوين الفصول من حيث صياغتها ودلالاتها ومدى إيضاحها.

فاللوحة الأولى التي حملت عنوان (أم سعد والحرب التي انتهت) بداية تقليدية تركز في الانطلاق على نهاية حدث كبير، أين تأتي أم سعد في زيارة للسارد وبيدها عرق دالية لتزرعه في مفارقة واضحة بين تشاؤم الطبقة السياسية والثقافية وتفاؤل الطبقة العامة والكادحة التي ربطت كل آمالها بأبنائها، وكأن العنوان يشير إلى بداية أم سعد الجديدة التي لم توقفها نهاية الحرب ولا الهزيمة التي أعقبتها.

وعنوان اللوحة الثانية (خيمة عن خيمة تفرق) اقتباس للمؤلف من كلام أم سعد حين استطاعت ببصيرتها أن تفرق بين خيام اللاجئين وخيام الفدائيين، رغم أنها كلها خيام للبؤس والمعاناة. لأنها رأت في الأولى يأساً وذللاً وانتظاراً بلا طائل، وفي الثانية كرامةً وعزاً وأملًا.. وهو

1 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، عمان، دار مجدلاوي،

عنوان لا يكشف بسهولة عمّا وراءه، اختاره المؤلف لأنه لمح فيه ذروة ما وصلت إليه حكمة أم سعد وعمق رؤيتها.

وتصوّر اللوحة الثالثة (المطر والرجل والوحل) واحدةً من ليالي الشتاء لمّا يهطل المطر ويغرق المخيم في الوحل والرجال والنساء في الجرف والعمل، وفي الوقت الذي تنهار فيه أم سعد من معاناة عشرين عاما تلمع بارقة الأمل في ابنها سعد الذي صار رجلاً فدائياً لمّا يفى بوعده لها ويفجّر سيارة للعدو، فأضحى بمثابة السند الذي تعتمد عليه وهي تتخبّط بين المطر والوحل.

وفي اللوحة الرابعة (في قلب الدرع) يزور سعد أمه ويحكي لها كيف التقاها هناك بعد أن حاصرهم العدو والجوع والبرد فتقوم هي بحمايتهم طيلة خمسة أيام كاملة، إنها امرأة عجوز وهم شباب ومسلّحون يبعون حماية الوطن وأهاليه.. فكانت هي درعا لهم عوض أن يكونوا هم درعا لها ولهذا الوطن، إنهن الأمهات اللواتي يلدن الأبطال ويلحقن بهم دوماً ليكنّ درعا لهم.

واللوحة الخامسة (الذين هربوا والذين تقدموا) تصوّر شجاعة أم سعد ومن معها من نساء وأطفال المخيم بعد أن تعرّض هذا الأخير إلى القصف، فراحوا ينظفون الطريق من الشظايا بأيادٍ عارية لا تملك شيئاً إلا جرأة وكرامة افتقدتها حتى أصحاب السيارات أنفسهم حين هربوا غير مباشرين بها.

وفي اللوحة السادسة (الرسالة التي وصلت بعد 32 سنة) تصل رسالة من سعد إلى أمه يحذر فيها أهل صديقه ليث من التوسّط له بعبد المولى لإطلاق سراحه، فتعيدها سنوات طويلة إلى الوراء لتروي لنا من عبد المولى هذا؟ وكيف أضحي عضواً في البرلمان بعد أن قتل فضلاً والثورة حينها، فضل الذي بقي يصرخ ولم تصل كلماته - أو رسالته - إلا بعد 32 سنة بأنّ عبد المولى

خائن!!

وفي اللوحة السابعة (الناطور وليرتان فقط) يلتفت السارد إلى الأيام التي تقضيها أم سعد في العمل بين كنس ومسح وشطف وغسل وتنظيف لبيوت الآخرين، وكيف استأجرها أحدهم للعمل في عمارة بدل امرأة أخرى ليوقر ليرتين من أجرتها، لكن أم سعد تتخلى عن العمل - لمأ تعلم بحقيقة أمره - والأجرة معه، ثم راحت تشكو للسارد بؤسها وبؤس الناطور معها وهو يلاحقها من أجل ليرتين فقط!

واللوحة الثامنة بعنوان (أم سعد تحصل على حجاب جديد)، أم سعد التي اعتادت أن تعلق عليها حجابا قديما صنعه لها أحد شيوخ فلسطين لحمايتها؛ أقرت أخيرا بعدم جدواه وعلقت بدلا منه رصاصة مفرغة تركها ابنها سعد في إحدى زيارته لها، يقينا منها بلا جدوى الفكر الغيبي والتغيب العقلي الذي مارسه عليهم لعقود عادات بالية أوصلتهم إلى ما هم عليه، وراحت تتطأ إلى حجاب ثوري جديد علّه يحميها - هذه المرة - ويحمي أو يعيد الأرض معها.

وفي آخر اللوحات (البنادق في المخيم) يقتنع الجميع بأن العمل العسكري هو وحده من سيرسم اللوحة القادمة التي ستكون في فلسطين وليس في مخيمات اللاجئين على حدودها، فيفاخر أبو سعد بابنيه وزوجته التي تلد الأبطال وتقدمهم فداءً للوطن.. لتهتف أم سعد في آخر الرواية: «برعت الدالية يا ابن العم!»

هذه عناوين اللوحات التسع لرواية أم سعد تميزت عموما بالطول والوضوح، وهي تلخص محتويات الفصول مع الحفاظ على مساحة معينة يتحرك فيها القارئ من أجل محاولة توقع واستشفاف ما وراءها. لكن الملاحظ فيها أنها عناوين لا تركز على بؤرة الحدث والفعل بقدر ما تجسد رؤية للكاتب كان يقتصصها في كل مرة من فم أم سعد أو يديها، محققا بذلك ما قاله في البداية عن مدرسة الجماهير وما يمكن أن تعلمه للآخرين، معتمدا في ذلك كله على بساطة

ملحوظة في الرؤية والتشكيل والتقديم، «فروايتنا المعاصرة تزداد بساطة كل يوم نتيجة كراهتها للحبكة المعقدة والزائفة، يكفيك صفحة من حياة الإنسان لإثارة الاهتمام وتحريك العواطف العميقة الدائمة»¹. وهذا ما اعتمده **كنفاني**، مجرد أيام عادية لامرأة لا يميزها شيء عن غيرها عدا تلك الحقيقة التي امتلكتها يقينا هي وكثير من أمثالها عن كيفية حب الوطن والتضحية في سبيله صبرا وعملا وأملا.. مستعينا بمدى ما تملك سمة البساطة في الحكي - شكلا ومحتوى - من قوة التأثير وهي تروي ما يمكن أن يعيشه ويحسه كل إنسان.

– الجملة العتبة:

وهي أول ما يبدأ به المؤلف روايته، تمثل عتبة «تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوره الروائي، وعلى ذلك فإنها ينبغي أن تجذب القارئ إلى داخلها»².

فعلى عائق هذه العتبة تقع مهمة إمساك يد القارئ - أو الأصح باهتمامه - وإدخاله إلى فضاء لغوي جديد يروم نقله إلى عالم روائي ما، وهنا تكمن كل الصعوبة. فالقارئ نراه غالبا يبدأ القراءة متردداً فهو يجهل نبذة صوت المؤلف والمدى الذي يصل إليه محصوله اللغوي وعاداته في تكوين الجمل، كما أنّ عليه أن يستوعب - من البداية - معلومات كثيرة كأسماء الشخصيات وعلاقاتهم ببعضهم وتفاصيل الزمان والمكان، لأن هذا ما سيمكنه من تتبّع القصة. وهنا يبدأ السؤال: هل يستحقّ الكتاب كل هذا العناء؟ خاصة أن معظم القراء لن يعطوا المؤلف إلا مهلة عدة صفحات قبل أن يقرروا الخروج من عتبة الكتاب وربما من الكتاب كله³.

1 - مندولا: الزمن والرواية، ص60.

2 - لودج، ديفيد: الفن الروائي، ص9.

3 - المرجع نفسه، ص9.

ليُتَجَلَّى هنا دور العتبة التي قد تكون جملة، فقرة، عدة صفحات... في الإمساك بتلابيب القارئ ودفعه نحو التوَعَّل أكثر في فعل القراءة، دون أن تدع له مجالاً للتبرُّم أو الالتفات نحو الخلف بغية التراجع وغلق الكتاب والتخلِّي عنه، ومن ثمَّ «اعتبرت البدايات من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي، حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كروية لمحتوى العمل بكامله؛ يجد المتلقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص»¹. من منطلق أن أهمية الجملة العتبة لم تعد تتوقف عند حدودها النحوية فقط؛ بل أضحت تطلّ وتتحكم في جميع ممرات النص مادامت الدليل الذي تسيّر وفق خطوطه العريضة تشاكلات النص والبداية التي ستضيء كل عتماته².

فكيف تجلّت وتشكّلت هذه العتبة في روايات **كنفاني**؟ وما الذي قدمته للقارئ كخطوة أولى في فعل القراءة بغية الاستمرار فيه أكثر ولم لا التفاعل معه؟

في (رجال في الشمس) كانت البداية مع **أبي قيس**: «أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي، فبدأت الأرض تخفق من تحته ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه...»³

بهذه العبارات البسيطة والمنفتحة على نفسها ينقلنا **كنفاني** إلى عالمه الروائي الذي بمجرد ولوجه نلتقي بشخصية **أبي قيس** وهو يلتقط أنفاسه بعد أن أراح صدره فوق التراب الندي، لتندفع جملة من الأسئلة عن هويته وعن الذي أتعبه وجعل الأرض تخفق تحته بدل أن ينبض هو فوقها.

1 - صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ص19.

2 - وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص167.

3 - رجال في الشمس، ص37.

هي إذًا ليست البداية الأصلية للأحداث بل واجهة اختار المؤلف أن يستقبل بها قراءه على أمل أن تشدهم حالة أبي قيس للتقدم أكثر.

وفي رواية (ما تبقى لكم) كانت البداية كما يلي: «صار بوسعه الآن أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلقا على سطح الأفق، يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء. وفي اللحظة التالية غاصت الشمس كلها وبدأت الخطوط المتوهجة التي خلفتها معلقة على حافة السماء تتراجع أمام جدار أشهب...»¹

وهي بداية صماء تحوي مقطعًا وصفيًا يدلّ على غياب الحدث والأفعال الشخصية، وتحمل في الوقت نفسه ملامح خداع للقارئ نتيجة الصيغة الجمالية التي استعارتها هذه البداية مبدئيًا من منظر طبيعي لغروب الشمس على شاطئ البحر، حتى ليتوهم القارئ للحظة أنّ البداية لقصة أو على الأقل لمشهد رومنسي خاصة مع تزامنها وصيغة الغائب للسرد التي أخفت فاعلها وهويته، إلى أن جاءت الصحراء فجأة مخلوقا غامضا ومريعا لنتهار معها أولى الصور التي يمكن أن يركبها القارئ في اللحظات الأولى لهذه الرواية عنها، والتي اختارت لها بدايةً اتّسمت بالهدوء والسكون. وهي صفة عامة في البدايات الروائية أين تجسّد هذه الأخيرة «حالة من السكون والاستقرار على مستوى السرد الروائي، عن هذا السكون يتحقّق التحول نحو التفصيل وتداخل الأحداث والأزمنة والشخصيات بغية الامتداد بخيط السرد»².

وهو ما حدث في روايتنا هذه، فسرعان ما بدأت الأمور تتكشف ولكن من غير سلاسة، بل بطريقة فرضتها رواية تيار الوعي التي تعتمد وتتعمّد الغوص والبحث في أذهان الشخصيات لإخراج ما يمكن إلى السطح من أفعال وأحداث وذكريات وأقوال داخلية في أغلبها.

1 - ما تبقى لكم، ص161.

2 - صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ص18.

وفي (عائد إلى حيفا) جاءت الافتتاحية: «حين وصل سعيد.س إلى مشارف حيفا قادما إليها بسيارته عن طريق القدس، أحس أن شيئا ما ربط لسانه فالتزم الصمت وشعر بالأسى يتسلقه من الداخل...»¹

بداية تتزامن مع وصول سعيد إلى مدينة حيفا لا يمكن أن تحمل مبدئيا أي شعور بالريبة تجاه ما كان أو ما سيكون، عدا إحساس بالأسى بدأ يتسلق شخصية سعيد من الداخل كلما توغل أكثر في المدينة بسيارته. لكنها مع ذلك انطلاقة لا تخلو من التوجس عن الذي يجعل هذا القادم يشعر بالأسى.. هل هو أسى عن الذي تركه خلفه قبل دخول حيفا؟ أم تراه أسى لدخول حيفا تحديدا، أم أنه ذاك الشعور الذي ينتاب الجميع لحظة العودة بعد غياب طويل؟.. وحينها لن يكون ما أحس به سعيد إلا صفة من الذاكرة وهي تعود فجأة أو دفعة واحدة، بما يوحي بانطلاقة سريعة في الأحداث ساقته ذاكرة سعيد المتعجلة بغية كشف وتعليل الحالة النفسية للشخصيات، تسببت بها متتاليات سردية سابقة. لهذا سرعان ما رأينا السارد يستدعي آليات القص والحكي لديه لإمساك وعي القارئ أكثر وإدخاله إلى عالمه القصصي، حيث لم يكن ذلك بالأمر الصعب نتيجة قلة التفاصيل وعدد الشخص الذين أظهرهم من البداية، مع التدرج شيئا فشيئا في الكشف عن بقية الخيوط التي نسجت بناء الرواية.

أمّا في (أم سعد): «كان ذلك الصباح تعيسا، وبدت الشمس المتوهجة وراء النافذة وكأنها مجرد قرص من النار يلتهب تحت قبة من الفراغ المروّع، كنّا نطوي أنفسنا على بعضنا كما تطوى الرايات، وفجأة رأيتها قادمة من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون...»²

1 - عائد إلى حيفا، ص 341.

2 - أم سعد، ص 245.

مرة أخرى يستعين المؤلف بمقطع وصفي لبداية نص روائي من أجل تشخيص زمان أو مكان أو حالة معينة يلج من خلالها القارئ إلى ما وراءها، وأول ما بدأت به رواية (أم سعد) تحديدًا للزمن الذي كان صباحا ولكنه ليس كأى صباح عادي.. إنه صباح تعيس، ليكون ذلك بمثابة أول الفخاخ التي نصبها المؤلف للإيقاع بالقارئ الذي لابد وأن يتساءل عن سبب التعاسة التي طبعت هذا الصباح، وبدء البحث عن ذلك بمواصلة القراءة لإيجاد أجوبة لابد وأن تظهر هنا أو هناك، خاصة مع الشمس التي تشبه قرص النار الملهب والسماء التي بدت فراغا مروعا والشخصيات كرايات مطوية أو منكسة، وهي تراقب كل ذلك وتصفه من النافذة كمن لا حيلة لديه إلا المشاهدة. إنها بداية إذاً أنبأت - ومن أولها - بوقوع شيء ليس بالعادي أو المريح أدى إلى هذه الحالة النفسية المتأزمة، ومع وصل ذلك بالعنوان الفصلي الأول (أم سعد والحرب التي انتهت) نستنتج أنها أيام ما بعد الحرب وتحديدًا ما بعد الهزيمة.

وفجأة جاءت - هي - بصيغة الغائب روحا تتحرك وسط ذلك الفراغ والصمت والأسى.. مطب آخر للقارئ لابد وأن يهزه ويحرك فضوله تجاه هذه التي بدت كرمح ينبثق من الأرض، وكأن السارد يوجهه ناحية سؤال محدد: كيف استطاعت هذه الشخصية أن تحافظ على استقامتها وتتقدم كرمح لم تكسره الهزيمة، في الوقت الذي تكوّن فيه الآخرون كرايات مطوية؟

أما نحن فسننوجه بتساؤلاتنا ناحية أخرى تتعلق بالسارد الذي اختار نهاية الحرب نقطة انطلاق لروايته متجاوزا الحرب، خاصة وأن مدتها الزمنية لم تكن لتشغل من الرواية الكثير - عشرة أيام فقط -، لم أراد كنفاني أن نلتقي بشخصية أم سعد في اللحظة التي أعلن فيها عن نهاية حرب انتظرها الكثيرون فإذا بها لم تكن إلا خيبة جديدة تضاف إلى سلسلة الهزائم التي بدأت ذات يوم ولم تنته؟ ترى كيف كانت ستكون أم سعد الشخصية والرواية في خضم ذلك؟

إنَّ افتتاحية هذه الرواية تقصد لأن تميل بنا نحو طبع صورة معينة عن الشخصية التي ستشغل باقي صفحات وفصول الرواية وقبل الخوض في التفاصيل، والتي لا يمكن أن نراها إلا صورةً وصفةً للقوة. ولهذا وقع اختيار الكاتب على النهاية فاتحةً للرواية، فلا أكثر من الوقوف بثبات في وجه الهزيمة دليلٌ على ذلك.

إنَّ في البداية وطريقة تقديمها توجيه معين لمسار القراءة والتلقي، مسار قد يبقى ثابتاً وقد يتغير لأسباب إبداعية فنية أو حتى واقعية، فإذا آمنا نحن - بدايةً - بقوة أم **سعد** هذه في أحلك الأوقات فسيسهل علينا - بل وسيبدو من الطبيعي - أن نراها فيما بعد تفعل كل ما فعلت.

أمَّا إذا أردنا إعمال وترتيب كل ما سبق وجدنا أن الجملة العتبية لدى **كنفاني** تتعلق أكثر بالتحديد المكاني من وصف الشخصيات أو الإشارة إلى ما سبق أو ما سيأتي من أحداث، ففي الروايات الأربع كانت البداية تنطلق من مكان ما مجسدة تلك العلاقة أو ذلك الرابط الخفي - والذي سيُتضح فيما بعد - بين هذا المكان وساكنيه أو المازين عبره.

فانطلقت (رجال في الشمس) مع خفقات أرضٍ تنبض في صدر أبي **قيس** بعد أن أراحه فوق ترابها الندي، و(ما تبقى لكم) مع صحراء بدت فجأةً **لحامد** عند غروب الشمس مخلوقاً يتنقّس على امتداد البصر، و(عائد إلى حيفا) مع وصول **سعيد** إلى مشارف حيفا التي انهالت حجارته فوق رأسه ذاكرة ومأساة عمرها 20 سنة، لتبدو لنا أم **سعد** الرواية والشخصية معا وهي تنبثق من عمق الأرض قادمةً على طريق تحفّه أشجار الزيتون.

في إلحاح واضح من المؤلف على أهمية الدور الذي سيؤدي به المكان عموماً وهذه الأمانة خاصة في رواياته، فأن يحتلّ هذا الأخير كركعة جغرافية المقدّمة من الفضاء النصي كركعة مطبعية وورقية؛ فإنه لابدّ وأن يحمل دلالة ستجلى فيما بعد واضحة عند الوقوف على أمانة

الرواية مغلقة أو مفتوحة، ممتدة أو محدودة... لأنّ في «التأكيد على مكانية النص من البداية إحلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث، حيث تتفاعل الوقائع وتتعلق مرتبطة مع بعضها البعض»¹.

وعموما لا تتمثل أهمية الجملة العتبة وما يليها من فقرات وصفحات في تقديم النص والأخذ بيد القارئ لنقله من عالم الواقع إلى عالم الرواية الافتراضي فحسب؛ وإنما في ضمان عملية نقل سلسلة تخلص المتلقي من حالة التردد تلك وهو يحاول جسّ نبض الرواية بالقياس إلى ما تثير فيه من استجابة أولية من قبول أو رضى.. وصولا به إلى أعلى مراتب الدهشة لغةً وصنعةً روائيةً، لتكفل له في الأخير رحلة قرائية ممتعة وهو الذي يصبو إليه قارئ كل رواية، فقد تحوله من مجرد قارئ عابر إلى قارئ دائم يتمناه كلّ كاتب، ولهذا قيل «إنّ الفصل الأول هو الذي يبيع الرواية، كما أن الفصل الأخير هو الذي يبيع الرواية التالية»².

2- 2- الرسوم والأشكال:

وتعني مختلف التشكيلات الفنية التي قد يحتويها أي نص أدبي في ثنايا صفحاته الداخلية في شكل صور ولوحات تترجم محتوى النص الأدبي وتقربه أكثر من فهم القارئ، على اعتبار أن الصورة توفر للمتلقي قدرات التأويل الذاتية ومن دون الحاجة ربما - كما في النص اللغوي - إلى سياقات أخرى لاحتواء المعنى معرفينا وفنيا وجماليا، لأن الصورة بما هي خطاب بصري يستهدف جميع مستويات المتلقين الذين قد لا تشملهم أو تكفيهم مقصدية الخطاب المقروء التي قد تكون موجهة لفئة معينة من القراء، وبالمزاوجة بين الخطابين البصري واللغوي يُمنح النص فرصة التجدد والتعدد والترسيخ أكثر في ذاكرة القارئ.

1 - صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ص52.

2 - بولوك: كتابة الرواية، ص176.

ومن هنا قد يلجأ الكاتب إلى التشكيل الفني سواء في الغلاف الأمامي أو داخل صفحات الرواية وفصولها عبر عدد من الرسومات الواقعية والتجريدية، لتكون أداة تعبيرية أو أداة رمزية وإيحائية عن مشهد قصصي أو حدث معين ينبغي الكاتب توصيله¹. حيث تأتي هذه الرسوم والأشكال واللوحات لتشغل جزءاً من فضاء النص الطباعي، تتغير مساحته تبعاً لعدد الرسوم ومدى ضيقها أو اتساعها، وإذا كانت الصورة المرسومة بالكلمات تبعث فينا إيقاع اللون فإن اللوحة المرسومة فنيا تضعنا مباشرة أمام الأشكال والألوان²، لتسهم في تيسير المعنى وشدّ القارئ وجذبه أكثر نحو العمل المقروء ولم لا إحالته على إشارات عدة قد يخفيها النص نفسه.

وفي نصوص **كنفاني** لم يخل أي واحد منها من هذه التشكيلات الفنية وإن اختلفت عدداً من نص لآخر، إلا أنها قد تركزت أكثر في روايتي (رجال في الشمس) و(أم سعد) بـ 8 رسوم لكل منها، بينما قلّ عددها في (ما تبقى لكم) بـ 4 رسوم و(عائد إلى حيفا) بـ 3 رسوم فقط. ولعلّ ذلك راجع إلى ارتباط هذه الصور بأقوى الأحداث والمشاهد في هذه الروايات والتي تعددت في الروايتين الأولى والرابعة وقلّت في الثانية والثالثة.

وإذا أردنا تقديم قراءة عامة لهذه اللوحات في الروايات الأربع وجدناها تشترك في بعض الملامح العامة منها:

- كلّ اللوحات تقدم أشخاصاً ووجوهاً بشرية من دون اهتمام - في الغالب - بتحديد الخلفية أو بما يحيط بهم.

1 - عبد الحق مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، ص153.

2 - محمد بونس صالح: جماليات الإيقاع السردى، مجلة الرقيم، ع2، كربلاء، دار الرقيم للإبداع والنشر، 2013، ص11.

- معظم الوجوه المرسومة - إلّا في النادر - من دون ملامح عدا العينين، وأحياناً الاكتفاء بعين واحدة فقط.
- الاعتماد في إعمار الرسم على خطوط متعرجة ومنحنية لا تهتم بتشكيله بدقة ولا بإظهار التفاصيل الصغيرة فيه.
- كل الرسوم جاءت بالأبيض والأسود من دون أية ألوان أخرى وهذا أمر مألوف هنا، فعادة ما تأتي الرسوم الداخلية بالأبيض والأسود بينما تستخدم الألوان في التشكيل الخارجي أي في الغلاف¹.
- شغل كل رسم صفحة كاملة بعد أن أفرغ عليها من دون إطار يحده، وإن كانت مسألة الإطار تبدو - ظاهرياً - اختيارية بين وضعه أو إلغائه؛ إلّا أن لها تأثيرات كبيرة على عملية تلقّي الرسالة البصرية وقراءتها. ففي حالة إلغاء الإطار تبدو الصورة كما لو كانت مقطوعة وغير تامة وكأنّ حجمها يتجاوز بكثير حجم الوسيلة الحاملة لها، ومن ثمّ ما علينا لاستكمال النقص الحاصل في مكونات الصورة داخل المجال البصري المعروض سوى الاعتماد على مخيلتنا الخاصة لتأنيث المجال الخارجي، ليؤسس بذلك غياب الإطار لقيام صورة منزاحة عن المركز ومحفزة على بناء تخيلي تكميلي². أمّا في حالة حضوره فإنه يحدّد - بالإضافة إلى تقديم الصورة كاملة أو على الأقل الجزء الذي يعنينا منها تامّاً - الأشكال ويحقق طابعها المرئي، إذ تظهر اتجاهاتها سواء كانت عمودية أو أفقية أو مائلة أو مستوية أو منحرفة وغيرها من الاتجاهات التي تتخذها³.

1 - حميد لحداني: بنية النص السردى، ص60.

2 - عبد العالي بوطيب: أليات الخطاب الإشهاري، مجلة علامات، م13، ج49، جدة، النادي الثقافي الأدبي، سبتمبر 2003، ص315.

3 - طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة، ص66.

• رافقت هذه الرسوم وفي الروايات الأربع أهم الأحداث والمشاهد في شكل ترجمة خطية لها، وكوسيلة لفهمها فهما أعمق من خلال اشتراك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، خاصة بعد أن استوفت الصورة في بعديها الثابت والمتحرك لشروط الخطاب وبعيدا عن تلك التمثلات اللسانية المستندة إلى الأسس اللغوية¹، وما يمكن أن تتطلبه هذه الأخيرة من معارف ومدارك مسبقة تتجاوز النشاط الحواري - حاسة البصر - إلى ذلك التفاعل اللغوي والذهني والعقلي الذي تتطلبه عملية قراءة نص أدبي.

هذه نظرة سريعة على أهم السمات العامة التي طبعت رسوم النصوص الأربع، لنحاول نالبا الوقوف على أهم الخصائص التي ميزت كل مجموعة عن الأخرى. والبدائية بمجموعة (رجال في الشمس) التي قدمت لنا في ثماني لوحات شخصيات الرواية وأهم المواقف التي مرت بها، فحظي أبو قيس وأسرته بثلاثة رسوم كاملة لم تكتف بالفضاء الطباعي للفصل الأول فتجاوزته إلى الفصل الثاني (أسعد) الذي لم يحظ أو لم ينفرد برسم لشخصيته. وكان الرسم الأول تجسيدا لامرأة تحتضن طفلا رضيعا وهي جالسة على الأرض، وفي الخلف باب تبرز منه عين كبيرة تنظر إليهما في إشارة إلى أن هناك من يراقبهما قد يكون أبو قيس وهو ينفرج على معاناة عائلته، كما قد يكون جارهم الجديد الذي اقتسم معهم غرفتهم الوحيدة، هذه المرأة لا تملك من ملامح الوجه - هي وطفلها - غير عين بارزة وخلفهما تسلفت نبتة طويلة مورقة.

وُحِدَ الرسم الثاني بإطار مزدوج ضمّ عددا من الأشخاص ظهرت منهم امرأة تقترب الأرض وتُرْضِع طفلها وشخصان كبيران يقف على رأس أحدهما طائر يشبه الغراب، ثم شخصان آخران أصغر وبينهم تسلفت نفس النبتة السابقة، أما الخلفية فسوداء بعد أن امتلأت بخطوط متقاطعة

1 - عبد الواحد كريمة: سيميولوجيا الاتصال في الخطاب الإشعاري البصري، مجلة الواحات للبحوث، م7، ع2،

ومتداخلة. وقد جاءت هذه الصورة - بخلاف الصور الأخرى - مصغرة ومركزة وسط كثير من البياض أين يمكن للعين المشاهدة التقاط كل محتوياتها من غير أن تنتشت زاوية النظر في كثير من الاتجاهات، كما أنّ لذلك فنيا دلالاته الخاصة فحين «يُستعمل فضاء صفحة بيضاء إطارا لصورة مصغرة تتوسطه فلغاية إحداث تأثير خاص يتمثل في سجن المشاهد والمشاهد وجذبهما نحو بعضهما البعض في اتجاه المركز والدخول في عالم التخيل»¹.

وبالرّبط بين شخصيات الرواية المجسدة باللغة والرسم معا حاولنا تحديد هوية من في اللوحة الثانية والتي لم تكن إلا عائلة **أبي قيس**، أما الشخص الذي يقف الطائر على رأسه فكان **سعد** الذي زارهم من الكويت وأقنع **أبا قيس** بالهجرة أيضا، وكأنه جاء لينادي - مثل الغراب الملتصق به - على خراب هذه العائلة لمّا دفع برّتها إلى الموت، هذا الأخير الذي ظهر في الرسم الثالث يحمل حقيبة على ظهره وهو يمشي وسط الخلاء الذي ملأ الصفحة كاملة، وخلفه أعيدت نفس الصورة السابقة مصغرة وكأنها ذكريات **أبي قيس** عن عائلته التي تركها مازالت تتردد في مخيلته دافعا لرحلته التي لم يكن واثقا منها من البداية.

وأظهرت لنا الصورة الرابعة شخصية **مروان** لحظة تعرفه على **أبي الخيزران** الذي بدا طويلا وسط غابة من النباتات المتسلقة، أما **مروان** فصغيرا جدا بالقياس إليه وهو يمدّ يديه إلى العملاق الواقف أمامه يستجديه حلّا لمشكلته التي تفاقت بعد وصوله إلى البصرة.

بعد ذلك توجهت بقية الرسوم - بعد أن قدمت لنا الصور السابقة شخصيات الرواية - نحو تشخيص أهم المشاهد سواء كانت ماضية أو حاضرة، فكانت اللوحة الخامسة إعادة صياغة للعنوان بالرسم لمّا بدا الرجال الثلاثة يحيطهم وهج الشمس وكأنهم داخلها، والسادسة لـ**أبي الخيزران** وقت

1 - عبد العالي بوطيب: آليات الخطاب الإشعاري، ص316.

إجراء العملية التي اقتلعت منه رجولته لإنفاذه وفوقه دائرة الضوء الساطع وعلى جانبه ظل بندقية، حيث اعتمد في هذا الرسم على المزج بين الضوء والظلال. أما اللوحة السابعة فرسم كبير لسيارة بعين وأسنان كبيرة تبرز منها يدان عملاقتان تحملان عددا كبيرا من الناس وهي تسير بهم على كطريق صحراوي ضمن خلفية من الظلال الممتزجة بالسواد، إنها إذا رحلة الشخصيات في الشمس والظل على طريق ممتد كالأبد الأسود، وقد شغل هذا الرسم - منفردا بذلك عن بقية الرسوم - مساحة صفحتين كاملتين، متماشيا بذلك مع سعة الفضاء الذي رُصد لفصل الطريق بعد أن شغل لوحده 24 صفحة.

ليصور الرسم الأخير ثلاثة أشخاص مكومين فوق بعضهم داخل مساحة ضيقة وعيونهم مفتوحة دلالة على الموت داخل الخزان، وبجانبيهم لاح ظل باهت لبندقية.

هذه هي إذا مجموع اللوحات التي رافقت نص (رجال في الشمس)، صورت عموما شخصيات الرواية وأقوى اللحظات فيها. وإذا كان الرسم عادة لا يختلف في موضوعه هنا عن النص ولهذا اختير ليرافقه؛ فإنه أعاد في روايتنا هذه تصوير الأحداث وأهم المنعرجات التي عرفها سياق الحكيم، بغية تأكيده وبعثه بعثا جديدا لا يستند إلى اللغة والخيال ولكن إلى خطاب بصري يوظف النشاط الحواسي لجعل ما هو ذهني ماديا ومرئيا يمنح محتواه دفعة واحدة.

في الرواية الثانية (ما تبقى لكم) وبخلاف تجريدية التشكيل الخارجي على الغلاف جاء التشكيل الداخلي واقعيًا ومحدود المساحة لم يتعد الصفحات الأربع، رسمت عليها أربع لوحات مختلفة توزعت متباعدة فيما بينها على فضاء النص الكلي، أعادت هي الأخرى رسم الشخصيات بخطوط متعرجة لا تحفل بالتفاصيل ولا الملامح.

والبداية كانت مع **حامد** الذي بدا وسط الخلاء الممتد والشمس فوقه متوهجة وكأنها تسقط ثقبلة عليه وهو يجاهد نفسه ليرفعها على كتفه، ربما في إعادة صياغة لمشهد غروب الشمس في الصحراء لحظة وصول **حامد** إليها لماً تراجعت وراءه المدينة التي تركها حتى استحالت نقطة سوداء في نهاية الأفق، فراح وإحساس ثقيل يملأه يودع مع نزول السماء السوداء المدينة والمدرسة والبيت... وقد جاء هذا الرسم ليرافق انطلاقة الرواية التي أعلن عنها رحيل **حامد** باتجاه الأردن عبر الصحراء تاركا أخته **مريم** لهواجسها ومخاوفها التي أجملها الرسم الثاني في لوحة تعددت تفاصيلها وكثرت عناصراها. بدت فيها **مريم** ساهمة تفكر عميقا في حالها وما آل إليه بعد أن حملت من **زكريا** ثم زواجها منه واضطرار أخيها لترك البيت والمدينة ككلّ جزاء ذلك، وقد رسمت هي الأخرى بخطوط منحنية لا تقف كثيرا عند تعرجات الجسم الخارجية، إلا أن ذلك لم يمنع بروز ملامحها الأنثوية كشعرها الطويل وبطنها المدور الذي كشف عن جنين النفت داخله، وفي الجزء السفلي من الرسم تظهر مجموعة من النسوة وكأنهن في خضمّ حديث مكتوم بينهن، وفي الأعلى بمقابل وجه **مريم** ساعة كبيرة برقاصين طويلين اخترقا إطار الساعة الدائري وفوقها خيال لشخصين متقاربين يبدوان كرجل وامرأة..

ما يميز هذه اللوحة خاصة هو الأبعاد الكبيرة التي رسمت بها شخصية **مريم** بالقياس إلى بقية العناصر الأخرى التي بدت صغيرة أمامها بما يجعل العين المشاهدة - وحتى قيل أن تصوير فاحصة أو متأملّة - تقع مباشرة عليها، وكأن فرق الأبعاد جاء ليقم حذًا فاصلا بين ما هو واقعي في الصورة (**مريم** وحالها وحملها) وما هو خيالي أو وهمي فيها (جماعة النسوة اللواتي يتحدثن عنها وعن عارها، والشخصان المتقاربان **زكريا** وزوجته الأولى، وعقارب الساعة الطويلة كعكاز يدق بلا توقف).. فكلّ هذا لم يكن إلا صورا ذهنية لمخاوف **مريم** وهواجسها وكأننا كنا نقرأ أفكاهها بصريا.

لنأتى اللوحتان الأخيرتان أكثر وضوحا ومباشرة نقلت إلينا وضمن مسافة مقاربة لحظات المواجهة بين الأخوين وعدوي الداخل (زكريا) والخارج (الجندي اليهودي)، فجاء الرسم الثالث لحامد الذي بدا واقفا وعلى كتفه بندقية وأسفله جثا الجندي على ركبتيه بتيابه العسكرية وشارة النجمة السادسة، ومن ورائهما جاءت الشمس كبيرة لحظة شروقها. لترسم اللوحة الرابعة آخر مشهد في الرواية لما قتلت مريم زكريا بطعنة من سكين المطبخ بعد أن أظهرهما الرسم وهما في حالة صراع، ولزكريا يد كبيرة جدًا تضغط بقوة على بطن مريم في تجسيد مرئي لرغبة زكريا في التخلص من جنينها، لتسيل الدماء غزيرة على الأرض بما يشبه الستارة التي أسدلت معلنة عن نهاية الرواية.

لقد شغلت كل لوحة من هذه اللوحات الأربع لهذا النص مساحة الصفحة التي أتتحت لها كاملة من غير الالتزام بإطار يحدها ويركّز زاوية الرؤية على جزء أو اتجاه معين منها، بل جاءت هذه الصور منبسطة كانبساط الخلاء والصحراء التي شكلت الخلفية في الرسمين الأول والثالث لحامد بحكم تواجده فيها، وممتدة ولا محدودة بامتداد هواجس مريم ومخاوفها التي أفرغتها خلفية للصورة الثانية، بينما امتلأت الصورة الرابعة بحلقات متعرجة ولا نهائية أحاطت بمشهد قتل زكريا وراحت تزداد اتساعا كلما ازدادت بعدا.

هذه الصور بخلفياتها الممتدة والمتعددة عملت على تحويل المعنى إلى شكل واللامرئي إلى مرئي والذهني إلى مادي، فتحت أمام المتلقي بالإضافة إلى ما يقدمه النص كلغة ومعانٍ وتخيل؛

فضاءات إضافية للقراءة والتحليل. فكلما كانت درجة شكلنة العمل الفني عالية كانت إنتاجيته النصية مفتوحة على ما لا حصر له من المعاني والدلالات¹.

وفي الرواية الثالثة زادت مساحة التشكيل الفني الداخلي ضيقاً نتيجة قلّة اللوحات فيها والتي لم تتعدّ الثلاث فقط، رافقت الفصل الأول والثالث والخامس في تزاوج بين التخطيط الكتابي والفني لتقديم ثلاثة مشاهد تجاوزت الأحداث التي مرّت بها الرواية كسقوط حيفا ورحيل سكانها والعودة إليها مجدّداً واللقاء بالابن الضائع بعد عشرين سنة؛ وتوقفت عند حالتين متناقضتين نقلت الشخصيتين **سعيد وصفية** من الحاضر إلى الماضي، ثم لتقفز بهما إلى المستقبل في شكل حلم أو أمنية تراءت ل**سعيد** في مخيلته ورأيناها نحن في اللوحة الثالثة التي سبقت النهاية ببضع صفحات فقط.

وإذا عدنا إلى محتوى كل لوحة بالتفصيل وجدنا في الأولى رسماً لشخصين متقاربين بوجهين كاملي الملامح أظهرنا أن أحدهما امرأة والآخر رجلاً، وهما يبدوان واجمين بنظرة غائبة وشفاة مطبقة وكأنها تضغط على ألم كبير في داخلها، ألم يبدو أكبر عند المرأة نظراً لرأسها الذي مال مستنداً على الرجل وهو يشدّها بحنوّ بين يديه، وفي الخلف امتدّت طريق طويلة سوداء بين بيوت كثيرة ومتقاربة تشبه هيئة المدينة.

هذا الوصف الظاهري للرسم ولأنه جاء مبثوثاً داخل ثنايا نص (عائد إلى حيفا) لا بدّ من وضعه في سياق الحكي والأحداث التي تضمّنها هذا النص، لنتمكّن من قراءته وفق رؤية داخلية تتحرّى معنى النص من كل جوانبه الفنية والتخييلية والتشكيلية، لننتبين من ذلك أنّ الشخصين المعنيين هما **سعيد وصفية** لحظة عودتهما إلى حيفا من زمن الحاضر، ولهذا ظهر وهما في أسوأ

1 - الطاهر رواينية: سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، م35، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، مارس 2007، ص258.

حال بعد أن قرّرا مواجهة ما ضيّعهما ومن تركاه ذات يوم من عام 1948 الذي راح ينهال داخل رأسيهما ذكريات حاولا إخمادها لعشرين سنة، وها هي تتفجر دفعة واحدة نظرات ساهمة من عيون لا تملك إلا أن تتشاهد حالها وحال مدينتها بعد كل هذا الغياب، في لوحة أولى اختارت لحظة تعيسة من زمن الحاضر موضوعا لها. ولتعيد اللوحة الثانية نفس الصورة السابقة ولكن في لحظة زمنية أخرى جاءت هذه المرة منتقاة من ماضٍ كان يلوح سعيدا لمّا بدا الزوجان فيه أصغر وأجمل، وهما يحتضنان طفلهما الصغير بأيادٍ ونظرات حانية وربما حاسدة لحالها عن الذي هي فيه من رضئ وهناء أكّدتَه حتى الخلفية بنباتها وهلالها ونجومها.. إنها إذن عائلة **سعيد** - وربما فلسطين ككل - قبل أن يضربها إعصار 1948.

بعد ذلك تتغمس الرواية في سيل من الأحداث التي روتها تارة العجوز اليهودية عن ماضيها قبل وبعد دخولها لحيفا، وتارة أخرى **سعيد** لزوجته عن الذي أشبه حاله حالهما - فارس اللبدة - في خطوة استباقية عن الذي ينتظرهما، ثم صدمة لقائهما **بدوف** وغرق الشخصيات ككل وخاصة الأب وابنه في حوار طويل غطّى كلّ الفصل الأخير. ليعود الرسم هنا مجددا لينقل لنا لحظة مستقبلية صار **سعيد** يتمناها الآن أكثر من تمنّيه سابقا لرؤية **خلدون** الضائع؛ وهو انضمام ولده الآخر (خالد) لصفوف المقاومين ولم لا مواجهته مع أخيه الذي صار يدعى **دوف**، لمّا أظهرت آخر الصور شخصين يتواجهان بالأسلحة على أحدهما لثام المقاتلين الفلسطينيين.

هي إذن لوحات (عائد إلى حيفا) التي سائرت زمنيا خط السير الذي انتظم السرد فيه بداية من الحاضر الذي جرّ العودة إلى الماضي فيما يشبه البحث عن المقدمات أو الأسباب التي أدّت إلى هذه النتائج أو هذه الحال البائسة، ثم القفز إلى المستقبل في خطوة متعجّلة للبحث عن الخلاص من كل هذا لمّا أيّقن **سعيد** أخيرا أن العودة الحقيقية تحتاج إلى حرب حتى وإن أدّت - بل

يجب أن تؤدي - إلى لقاء محتمل بين الأخوين على جبهتين مختلفتين من القتال. كل هذا ضمن إطار من الواقعية التي لم تفارق الرسوم هنا - ولا في غيرها من الروايات الأخرى - والتي ساعدت على شحن المتلقي بصور إضافية قد تمنح النص الفهم الذي يليق به، من خلال حضور مثل هذه الرسوم الواقعية التي «تقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه»¹.

وفي الرواية الرابعة (أم سعد) يتواصل هذا التوجه الفني بـ 8 لوحات توزعت على فصولها التسعة، ولكن من غير التزام بالترتيب في الظهور، فمرة يحتوي الفصل على لوحة واحدة ومرة على لوحتين ويأتي خالبا تماما في مرات أخرى كما في الفصلين الثالث والثامن. عملت كلها على ترجمة النص ووقائعه بصريا في تشكيل مادي يسهل تلقيه ومن ثم قراءته، جسّد في أغلبه ما مرّ بأم سعد وابنها من مواقف وأحداث، بدايةً بلحظة قدومها بعد انتهاء الحرب حين لاحت للعيان منتصبه كرمح تحمل على كتفها سلاحها وفي يدها غصن نبات طويل كأنما ينبثق من بين قدميها، في حضور مباشر لدالية العنب التي رافقت الرواية خيطا رفيعا ربط بين البداية والنهاية فيها، على خلفية بيضاء تماما طبعت معظم الصور الأخرى. لتتوالى بقية الرسوم بنفس الوتيرة التي أخرجت الأحداث إلى السطح، فجاء الرسم الثاني مقترنا بإعلان أم سعد عن التحاق ابنها بالفدائيين بعد أن أظهر مجموعة من المقاتلين الملتئمين، وأعاد الرسمان الثالث والرابع حكاية الحصار والمرأة العجوز التي أنقذتهم، وصوّر الخامس شجاعة أم سعد أثناء قصف المخيم بالشظايا الحديدية لما رُسمت وهي تصوّب عددا من البنادق دفعة واحدة نحو السماء. وهي المرة الثانية التي تحمل فيها أم سعد سلاحا مع أنها كانت في الرواية عزلاء تماما إلّا من قلادة الرصاص المفرغة من بارودها، ربما في محاولة للبحث - ضمن الرسم - عن معادل حقيقي ومادي لشجاعة وقوة هذه المرأة التي لم تبتعد

في مواقفها عما يفعله المقاتلون فعلا، ولهذا وبغية إظهار كل ذلك لجأ الرسم إلى السلاح كقطعة إضافية ملحقمة بشخصية أم سعد.

وجاءت اللوحة السادسة صورة مكررة لابنها سعد الذي يأتي دائما ملثما ومسلحا ولكن منفردا هذه المرة، واللوحة التي تليها تعبير مرئي لشهامة أم سعد لما تخلّت عن العمل وأجرتة للمرأة اللبنانية بعد أن علمت حقيقة أمرها، فجاءتا - في الرسم - متشابكتي الأيدي ومتعانقتين في إشارة إلى أمنية أم سعد في اتحاد الطبقة الكادحة مع بعضها رغم اختلاف البلد الذي انتمت إليه كل واحدة منهما، يقينا منها بأن انتماهما الحقيقي هو لليؤس والمعاناة التي أظهرتها العين الوحيد الباكية في الوجه المفرغ من الملامح للمرأة اللبنانية، في حين بدت أم سعد - المرأة الفلسطينية - أطول وأقوى بنظرتها الثابتة ويدها التي تحمل معها دائما غصن النبات المورق.

أما الرسم الأخير الذي رافق فصل (البنادق في المخيم) فجاء ممثلي الخلفية بتعرجات ودوائر متّحدة المركز لشمس كبيرة، وفي الأمام رسمت أم سعد بأبعاد بارزة وخطوط سميكة ووجه كامل الملامح، وبالقرب منها طفل صغير بنفس المواصفات وقد تقلّد كل واحد منهما بندقيّة على كتفه، في إعادة صياغة خطية للفصل الأخير الذي شهد صحوة سكان المخيم وفرحهم بأمل جديد راح يلوح في الجبل الفتّي الذي مثله الابن الثاني سعيد.

هذه مجمل اللوحات التي احتوت عليها رواية أم سعد، توسّطت الأربعة الأولى منها الفصول: الأول والثاني والرابع، واحتلّت اللوحات الأربع المتبقية الصدارة في الفصول: الخامس والسادس والسابع والتاسع كعتبة ثانية بعد العنوان الفرعي لكل فصل من هذه الفصول، يقف عليها المتلقي قبل أن يلج إلى العالم اللامرئي للعمل الروائي، وتمهيد بصري يساعد على تمثّل وتخيل ما سيأتي بعدها.

لقد رافقت هذه اللوحات نصوص **كنفاني** في شكل ترجمة بصرية ركزت على تجسيم الشخصيات وإعطائها بعداً مادياً يساعد القارئ على تخيل ما يقرأ من دون إجهاده في نسج خيوط وهمية لملاحم الشخص الذين يقرأ عنهم، رغم أنها احتفظت بأدقّ الملامح لنفسها لمّا غيّبتها تارة أو أخفتها تحت لثام تارة أخرى، تماشياً مع ما ارتآه المؤلف حين جعل شخصياته الروائية مجرد عيّات فقط لعدد أكبر وأوسع يشمل الشعب كاملاً.

فالقضية التي يقدمها هنا لا تعدّ حكايا استثنائية قد يمرّ بها شخص بعينه؛ بل هي حالات عامّة من الهزيمة والانكسار والهروب والعودة والمواجهة لأهل فلسطين ككلّ وطيلة عقود متلاحقة، في قصيدة واضحة بإغفال ما خلف الصور من مواقع أو أماكن بغية تركيز بؤرة النظر على العنصر البشري فيها - الفاعل - وما يقوم به، ففي كل مرة كانت الرسوم - مثل النصوص - تقدّم للمتلقّي أفعال الشخصيات كرحيل الرجال في (رجال في الشمس) واختيار الأخوين في (ما تبقى لكم) للمواجهة وعودة الزوجين **سعيد وصفية** في (عائد إلى حيفا) ومقاومة (أم سعد) وأبنائها.. من دون اهتمام - في الغالب - بالخلفية التي يحدّدها زمان ومكان معينين. ولهذا امتلأ جزء من الرسوم بخطوط متعرجة وظلال متداخلة، وجاء الجزء الآخر - خاصة في رواية (أم سعد) - خالياً تماماً ومكتفياً بالبياض أثاثاً للصور، في إشارة واضحة إلى عدم امتلاك الإنسان الفلسطيني آنذاك أي شيء عدا مخيمات للجوء دُفع إليها قهراً بعد أن خُلف وراءه كل ما امتلكه ذات يوم.

هذه قراءة حاولنا تقديمها بالاعتماد على سياقات النصوص الروائية الأربع لعدد كبير من اللوحات الفنية، شغلت جزءاً واسعاً من الفضاء النصي لهذه الروايات. ورغم أنها كانت ذات تشكيل واقعي لا تصعب قراءته بعكس التشكيل التجريدي؛ يبقى مجال التحليل والتأويل مفتوحاً خاصة إذا تعلّق الأمر بتحليل الفضاء السوري، لأنّ «ما تثيره الأشكال البصرية والاستعانات التشكيلية

تختلف في أهميتها ومدلولها حسب تلقّي القراء ومحدّدات وعيهم ومعرفتهم وتذوقهم¹، ولأنّها لا تعتمد - في جزء كبير منها - إلّا على حاسة البصر وما تبعثه من رسائل سريعة خاطفة إلى وعي المتلقّي ليترجمها ويفهم محتواها، ولهذا عدّت لغة التصوير أصعب من غيرها لأن الأداة التي نستخدمها هي العين فقط².

2- 3- الخط والتشكيل الطباعي:

يمتلئ الفضاء النصي لكل عمل أدبي - وغير أدبي - بمجموع الأحرف والكلمات والأسطر والفقرات التي تتشكّل وفق ما يمكن أن يمنح العمل كمضمون وموضوع مزيداً من الاتساق والاتساجام بينه وبين فضائه الطباعي، أين يتمّ تسجيل الدالّ الخطي وتشكيله أشكالاً مختلفة من الطبيعي أن يكون لكل شكل منها خصائصه الأسلوبية ونموذجه الجمالي وسماته الخاصة التي تتجلّى بين المؤلف والقارئ³.

حيث يتمّ إفراغ النص كمدلول على الورقة إفراغاً خطياً يستند إلى عدد من التشكيلات التي تكتب بها الحروف والعناوين، أو تنظّم بها الورقة تبعاً لما تحويه من رسوم أو إشارات أو لوحات أو إطارات... وكذا مدى تناسب البياض مع السواد ليشكل في مجموعه طريقة معينة لتقديم النص يتمزج فيها الخارج نصي مع الداخلي ليمارسا معاً تأثيرهما على القارئ من حيث لا يدري، خاصة وأن الفعل الذي يؤديه هذا الأخير - القراءة - محكوم في كل الحالات بالفضاء البصري المرئي

1 - حاتم الصكر: ترويض النص - دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر (إجراءات ومنهجيات)، (د.ط)، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص194.

2 - محمد عزيز نظمي سالم: الجمالية وتطور الفن - قراءات في عالم الجمال، ج3، (د.ط)، الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، 1996، ص22.

3 - سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية - دراسة في السيرة الهلالية ومرامي القتل، ط1، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008، ص24.

(فضاء الورقة) وطريقة الكتابة فيه، والتي تأتي هنا كوسيط وحيد لا يمكن التعامل مع النص إلاّ عبره. من خلال منحنا - أولاً - إمكانية التواصل مع ما نقرأ، وثانياً القدرة على التفاعل معه نظراً لما تملك مختلف التشكيلات الخطية والهندسية الموجودة داخل النصوص من أهمية كبرى في الاقتراب بالقارئ من حدود المعنى الكلي الذي لا يمكن أن يتحقّق خارج الفضاء النصي الخطي، لأننا «لا نتوفّر على كبير حرية في الاستعمال الذي ننجزه في فضاءنا الخطي، فأبعاد الحروف وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره تتمّ في حيز ضيق جدّاً، الأمر الذي يصير معه اختياره دالاً»¹.

ونعني بالفضاء الخطي «الرسم الكتابي الذي يهجه الكاتب في نصه الروائي مثل الكتابة المائلة أو البارزة التي تستخدم للتفريق بين نص وآخر داخل الرواية عندما يحاول الكاتب إبراز معاني وكلمات بعينها، أو تستخدم في العناوين الفرعية والرئيسية داخل الرواية بغية إبرازها وتوضيحها لما لها من دلالة إيحائية ورمزية وجمالية في النص»².

ولتوضيح ذلك أكثر لابدّ من إسقاطه على نصوص كنفاني للوقوف على نوع التشكيل الذي ظهرت به هذه الروايات ومدى تأثيره فيها، وإذا استثنينا من البداية رواية (ما تبقى لكم) - لأنها تعدّ حالة خاصة تحتاج إلى وقفة منفردة - وجدنا أن الروايات الثلاث الأخرى قد جاءت وفق هيئة طباعية عادية خالية تماماً من كلّ ما قد يثير انتباه القارئ - أو الأصحّ عين القارئ - في لحظات التواصل الأولى بينه وبين هذه المتون كمجموعة من السطوح الخطية، والتي حافظت على نسق واحد في الكتابة معتمدة على توزيع الكلمات ضمن أسطر أفقية انتظمت داخل فقرات متوازنة

1 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص103.

2 - مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص127.

ومتشابهة. حيث تعدّ «الكتابة الأفقية الطريقة العادية التي يلجأ إليها الكاتب عندما يبدأ سطر الصفحة بالجهة اليمنى وينتهي عند اليسرى، وهذا النمط شائع في معظم الكتب النثرية الأدبية وغير الأدبية»¹. والتي لم نسجّل عليها - في نصوص **كنفاني** - أيّ تغيير في حجم الخط ونوعه ولونه.

لكن ذلك لم ينفذ اللجوء في بعض الأحيان إلى عدد من علامات الترقيم والأسطر الرأسية التي تأتي فيها الكتابة على شكل عمود أو عمودين في الصفحة، وتستعمل في الرواية أكثر في الحوار العمودي بين الشخصيات أو في استichاء بعض الأشعار أو بعض العناوين والمقطوعات التي تكتب في منتصف الصفحة عمودياً². أين اقتصرّت وظيفة هذا النوع من الكتابة لدى **كنفاني** في إبراز مختلف المحاور الخارجية، فبالإضافة إلى صفّها عمودياً فوق بعضها البعض تمت الاستعانة - في رواياتنا - ببعض الإشارات كالمطّة والمزدوجتين لحصر كلام الشخصيات وتمييزه عن غيره من التجليات الأخرى للغة الروائية من سرد ووصف وتدخلات للسارد...

أما بالنسبة لسمك الخط فلم نره يتغيّر إلّا عند عناوين الفصول وأرقامها، متّسماً بذلك الفضاء الطباعي لكل من (رجال في الشمس، عائد إلى حيفا، أم سعد) بنوع من البساطة التي فرضت على النصّ جوّاً من السلاسة والانسيابية بسبب خلوّه من كلّ ما قد يستوقف القارئ ويدفعه نحو التأمّل والتفكير، ولأنّ «الشكل المبسّط هو في الوقت نفسه شكل إيقاعي»³ وجدنا هذا النوع من النصوص يمنح القارئ وهو يتجوّل ببصره إيقاعاً ثابتاً للقراءة لا يتأثر ولا يتغير بتلك المعطيات البصرية، التي بقدر ما تقرب النص من القارئ تفرض عليه أيضاً اتّباع نظام قراءة يزاوج بين الشكل والمضمون، بحيث لا يمكن إغفال أحد الجانبين أو الاهتمام بأحدهما على حساب الآخر.

1 - المرجع السابق، ص155.

2 - نفسه، ص155.

3 - بوتور، ميشال: أبحاث في الرواية الجديدة، ص127.

وهو الذي فعلته رواية (ما تبقى لكم) لما اتبع المؤلف فيها طريقة خاصة كان الهدف الأول منها تسهيل مهمة الإمساك بخيوط النص المتشابكة ومن ثمّ تفكيكها للوصول إلى مغزاها. ولكن قبل الحديث عن ذلك يحسن بنا إعطاء نظرة عامة للفضاء النصي الذي تجلّت فيه رواية (ما تبقى لكم).

وأول ما يقال أنها لم تختلف كثيرا - على الأقل في بدايتها - في تنظيم الصفحات عن غيرها من الروايات الأخرى، لماّ استعانت هي أيضا بتوزيع معيّن للفقرات يراعي لحظات الحوار الخارجي بين الشخصيات ويحدده بدقة عن طريق نفس العلامات السابقة (المطّة + المزدوجتين)، كما أنها اختارت لها من حيث الطباعة نفس الخط وحجمه الذي كُتبت به سابقتها، غير أن ما يميزها هو انعدام الفصول وبالتالي العناوين الداخلية، فالنص كتلة واحدة لا يفصل بينها إلّا تلك البياضات التي تأتي عادة ما بين الفقرات على قلّتها، فغالبا ما كان النص ينساب ضمن أسطر متواصلة لا تنتهي تشمل في بعض الأحيان عدّة صفحات متوالية.

وإذا كان التحديد الدقيق قد رافق كلام الشخص مع بعضهم بأسطر رأسية تنتهي بانتهاء الكلام؛ فإن الشقّ الثاني من الحوار (المونولوج الداخلي والمناجاة النفسية والكلام الذهني) - وهو الذي غطّى أوسع مساحة من النص - قد اعتمد التعنيم والتضام، لماّ ارتبط مع بعضه البعض ضمن أبعاد تتسع وتضيق بحسب ما حملت كل شخصية في داخلها وما أفضت به إلينا، فمن خصائص تيار الوعي أن تتدفق التدايعات الحرة ضاربة عرض الحائط كل التقسيمات والتمايزات التي يفرضها النظام القياسي لعلامات الترقيم¹.

1 - مانتر، جيسي: تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الديلمي، ط1، دمشق، دار المدى، 2016، ص149.

ونظرا لأن الشخصيات لم تكن تعرّف عن نفسها لحظة تبدأ بإفراغ ما في وعيها؛ لم يكن أمام الكاتب إلا الاستعانة بواحدة من التقنيات التي تتيحها الكتابة المطبعية باستخدام الحروف البارزة للتمييز بين المتكلمين في النص، أو الأصحّ تعيين اللحظة التي يتغير فيها المتكلمون في النص بغية تحديد هوياتهم ومن ثم متابعة ما يقولونه لاستيعابه. ومن هنا لم تعد الكتابة في مثل هذه الحالة مجرد حلّية شكلية، بل تشكيل عمودي وأفقي وفراغ وسواد مقصود من الناحية الفنية بغية طرح أبعاد إيحائية ودلالية¹.

وهو الأمر الذي أفصح عنه المؤلف في توضيحه لمّا قال: «إنّ الصعوبة الكامنة في ملاحظة نص مختلط بهذا الشكل هي صعوبة معترف بها، ولكن لا مناص منها أيضا إذا كان لابدّ أن تقول الرواية ما اعتزمت قوله دفعة واحدة، ولذلك السبب لجأت إلى اقتراح مطروح لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال والتي تحدث عادة دون تمهيد، وذلك عن طريق تغيير حجم الحروف عند النقطة المعينة»².

وبهذا راح يتجلى لنا على سطح النص عدد من المناطق البارزة التي تثير أولا عين القارئ لالتقاطها ومن ثمّ الشروع في إدراكها، وإذا كان الحجم البارز في الكتابة يأتي غالبا لإثارة انتباه المتلقي إلى نقطة محددة في الصفحة وتأكيدا على أهميتها وقوتها حيث إنّ «إبراز الفروقات في قوة الكلمات يعبر عنه بواسطة حروف مختلفة في الجسم»³؛ فإنها في نص **كنفاني** هذا قد اكتفت بإقامة فواصل بصرية بين المتكلمين في الرواية، تعيّن لنا لحظات الانتقال بينهم والتي كانت تتمّ أحيانا فجأة ومن دون سابق إنذار بين الأبطال الثلاثة الذين تولّوا مهمة السرد مع السارد الشاهد:

1 - مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، ص155.

2 - غسان كنفاني: توضيح ما تبقى لكم، ص159.

3 - بوتور، ميشال: أبحاث في الرواية الجديدة، ص125.

حامد، مريم، الصحراء. بالإضافة إلى تعيين مختلف التغيرات التي كانت تحدث سريعاً على مستوى الزمن بين الارتداد إلى الخلف (الماضي) والعودة إلى الحاضر، ليمرّز هنا «التكنيك الذي استخدمه غسان وبصورة ناجحة ومؤثرة في تصوير تعقيدات الوضعية القائمة، على الرغم من أن الحاجة لتمييز الشخص المتكلم والأزمان المختلفة استدعت استعمال أحجام الحروف المختلفة لدى طباعة الرواية كما يعترف الكاتب نفسه، ممّا أضاف المزيد من التعقيدات في مسار الرواية»¹، نظراً للاعتماد على تقنية وحيدة لتأدية أغراض عدّة كان أهمها إشعار القارئ بتغيّر المتكلم في الرواية عبر التبديل بين الكتابة العادية والبارزة، ليشرح بعدها القارئ في التققيب بين الكلمات والعبارات عن هوية المتكلم هنا وقد يستدعي ذلك منه القراءة لمرات متكرّرة، مثل المقطع التالي:

«مشى ثلاث ساعات إذن، ولكنه لم يعرف إطلاقاً أنك استوقفتني بعد ثلاثة أيام في الطريق وقلت لي: "سلمي على حامد"، وأنا لم أوصل له سلامك لأنني عرفت أنك استوقفتني لسبب آخر.. لقد وقف فجأة، نظر إلى السماء أولاً ثم إلى ساعته، وعرفت أنه يفكر مثلهم: إنّ عليه قطع أطول مسافة تستطيعها ساقاه الفتيّتان...»²

فالتبديل قد تمّ سريعاً بين مريم والصحراء، ربما لم تكن القراءة العادية في غياب العلامات البصرية لتلاحظه أبداً، خاصة مع وجود رابط لغوي يعمل على التخفيف من حدّة القفزات ما بين عناصر الرواية شخصاً وأزمنةً وأمكنة، وبالتالي التقليل من احتمالية أن يأتي النص مفكّكاً في النهاية من خلال إيجاد نوع من اللحمة بين أعضائه، أين كان ذلك يتحقق عبر تكرار نفس الكلمة أو العبارة الأخيرة أو بالاشتقاق منها لفظاً ومعنى في شكل حلقة تتوسّط وتصل ما بين المتكلمين، فيكون آخر ما توقف عنده الأول هو أول ما يبدأ به الثاني، حيث لا يشترط في هذه الحالة تكلم

1 - آلن، روجر: الرواية العربية، ص203.

2 - ما تبقى لكم، ص173.

الشخصيات عن شيء واحد ولا اشتراكهم في ذات الموضوع. من أمثلة ذلك الرابط الذي جمع بين حامد ومريم في هذا المقطع:

«إنني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك. ليس ثمة من تبقى لي غيرك.. وأنت تبدو بعيدا. رغم أنك في فراشي تتركني وحدي أحصي تلك الخطوات المعدنية في الجدار..»¹

وبين مريم والصحراء: «.. وخطواته واحدة واحدة أحصياها مع الدقات المعدنية المخنوقة في الجدار أمامي. دقات النعش. دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدى ثمة إلا الرعب..»².

وبين الصحراء ومريم: «مزيج من المشاعر التي تملأ قبضتي مغامر شجاع وهما تدقان بواية مجهولة. كنت أرتجف خائفة ومستثارة في وقت واحد حين رأيته أمام الباب..»³

وأحيانا كان يتم الانتقال بنا مع نفس المتكلم إلى أزمان مختلفة عاشها سابقا أو يعيشها الآن مع وضع حاجز بصري بين الزمنين كما في المقطع التالي: «وفي اليوم التالي تماما اشتعلت يافا كلها وأضحت المنشية ركاما مسودًا لا تكفّ فيه أصوات الرصاص... أضحت الآن الأضواء ورائي ملتصقة في نهاية الأفق باهتة وصامتة، وتساعد الهدير متصلا وراء الهضبة حيث مضت الشاحنات تشقّ طريقها الليلي..»⁴

1 - ما تبقى لكم، ص170.

2 - نفسه، ص172.

3 - نفسه، ص178.

4 - نفسه، ص190.

ففي هذا المثال تمّ الاحتفاظ بالمتكلم نفسه (حامد) وتغيير الزمن من الماضي (استرجاع حادثة سقوط يافا) إلى الحاضر (المسير في الصحراء)، ولأنّ ذلك تمّ في وعي هذه الشخصية فقط استعان المؤلف هنا بتغيير حجم الخط، والذي كان يؤتى به أيضا للتمييز بين لحظات المناجاة والسرد أو للتبديل الحاصل بينهما، كما حدث مع مريم التي كانت تناجي نفسها والساعة المعلقة أمامها لتلتفت بعدها إلى سرد حادثة من الماضي يوم جاء حامد بهذه الساعة إلى البيت. وهكذا أتاح المؤلف لشخصياته أن تتداخل مع بعضها في سرد وقائع الرواية حيث «حالت تقنيات الطباعة الحديثة دون اشتباك خيوط الساردين ببعضها وتعقدها على طريقة تشابك خيوط الصوف، فكان الانتقال من الخط الطباعي الثخين الغامق إلى الخط العادي في النسق السردى الواحد أو الفقرة الواحدة إشعارا بتحول السرد من شخصية لأخرى، بحيث استطاع النسق الواحد أن يضمّ انتقالات جميلة ومتعددة ومتواترة بشكل إيقاعي جميل بين جملة من الأنوات وجملة من الآخرين»¹.

ورغم أهمية هذه الطريقة في توجيه بصر القارئ ولفت انتباهه إلى مختلف التغييرات الحاصلة في جسم النص الذي تلاحت أنفاسه (وأسطره وفقراته) ماضيا وحاضرا وحوارا داخليا وخارجيا وفق صيغٍ للمتكلم وأخرى للغائب؛ لم يكن يبدو الكاتب مرتاحاً أو راضيا عنها، فهو يرى أنّ «تغيير حجم الحروف ذاك يعرقل جزءاً هاماً من عملية الانتقال التي كان لابدّ أن تحدث دون وعي ودون إشارة، وستبدو كأنها ترتيب مقصود لعالم غير مرتب في الحقيقة»².

لقد أراد كنفاني أن يقدم نصه هذا - كما هو في حقيقته - من دون أية دلائل أو علامات تتقصّد إرشاد القارئ إلى الطريق، وكأنه أراد منه أن يجتهد ويستمتع من دون بوصلة توجه خطواته

1 - صلاح صالح: سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003، ص70.

2 - توضيح المؤلف، ص159.

في ملء خريطة صماء ولكن خاصة به، كلما اكتشف جزءًا أو منطقة جديدة من النص. إلا أنه يقرّ في الأخير أنّ «تجارب سابقة من هذا النوع أثبتت أنّ مثل هذا العمل هو شيء لا مفرّ منه»¹.

والواقع إن كان الأمر كذلك فإنّه كان بإمكان المؤلف هنا الاكتفاء بتغيير حجم الخط ومن دون أن يشرح كل ذلك في توضيحه، لأن ما جعل الأمر يبدو كترتيب مقصود لعالم غير مرتب - كما قال - لم يكن حجم الكتابة المتغير بقدر ما كان توضيحه الذي كشف كل غامض من الرواية، ولهذا هناك من يعتبر التوضيح والمقدمة والاستهلال والتمهيد رغم أنها تعدّ كلها عتبات للنص مثل العنوان والإهداء والغلاف؛ «انتهاكا صارخا لقدسية القراءة واغتصابا لحقها الطبيعي المشروع في ركوب مغامرة اكتشاف النص والتمتع بلذّته، بعيدا عن كل وصاية خارجية أيا كان مصدرها وطبيعتها»²، من منطلق أنها «عبارة توجيهية تمتلك العديد من الوظائف النصية تبعا للموقع الذي تحتلّه في بناء عالم الحكاية، إن على مستوى توجيه مسار القراءة واختزال (وأبضا احتواء) جانب من تصورات المؤلف للكتابة الروائية، أو على مستوى اختزان (وأبضا تلخيص) منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة»³. ولهذا يقترح جنيت أن لا تكون مقدمة وإنما تذييل بعد الرواية، لأن سلبات المقدمات أنها تقترح على القارئ تعليقا سابقا حول النص الذي لم تتمّ معرفته بعد⁴.

إلا أنها تبقى في الأخير مسألة اختيارية خاضعة في وجودها أو عدمه لتقديرات الكاتب الشخصية ومدى ما تحققه من أهداف تواصلية ودلالية للمؤلف والقارئ والنص معا، وإن عدّت في بعض الحالات تسلا من المؤلف - الذي لم يعد يكتفي بمواجهة المتلقي على غلاف الرواية فقط -

1 - المصدر السابق، ص159.

2 - عبد العالي بوطيب: العتبات النصية بين الوعي النظري والمقارنة النقدية، ص164.

3 - عبد الفتاح الجحمري: عتبات النص - البنية والدلالة، ص31.

4 - محمد حمد: الميثاق في الرواية العربية، ص86.

إلى داخل محيط النص، عن طريق ما ينشره من علامات وما يختاره من استشهادات ومن خطابات واصفة يلج عبرها إلى داخل النص، محوّلًا خطابه إلى مرآة تعمل على جلاء بعض ما خفي منه¹.

وإذا عدنا إلى الطريقة التي انتظم وفقها الفضاء النصي لهذه الرواية نستطيع القول ختامًا إنها جاءت كمفاتيح هامة للدخول إلى عالم النص والتقريب بينه وبين قارئه، ممّا يؤكد مقولة أنّ «الشكل أصبح هو نقطة الارتكاز التي دونها لا يتأتّى ولوج فضاء الرواية بمختلف أبعادها الإيديولوجية والرمزية»²، عبر مدّ القارئ بكمّ معرفي إضافي نتيجة تدعيم النص بعلامات غير لغوية تتجلى خطبًا وتعمل إيحائيًا على توجيه المتلقي إلى بعض الدلالات المركزة، ليتحول الشكل بذلك في مثل هذه الحالات ومع مثل هذه النصوص إلى أحد أهمّ عناصر إنتاج الدلالة النصية، إلى الدرجة التي يستحيل معها إبداله أو إزالته دون الإخلال بمعناه العام. لأنّه قد «أصبح للنص المطبوع سطح أو جسد تظهر مزاياه المادية لا بالملفوظ اللغوي وحده، بل بالسّمات والهيئات الشكلية التي يتخذها وجوده وفق بياض المطبوع ويوجب استدعاء خبرة القارئ البصرية لإدراك النص»³ ومختلف الدلالات التي استطاع إنتاجها عبر مظهره الشكلي، والتي تدفع بالمتلقي من أجل الإحاطة بها إلى المشاركة الإيجابية من خلال فعل القراءة الواعي للمتن الروائي سطحًا وعمقًا، بعد أن يفاجئ القارئ نفسه مضطّرًا عبر هذا السياق المفكّك عمداً كما في (ما تبقى لكم) إلى التدخّل لصياغة العالم الروائي الذي بين يديه، وكذا إعادة تجميع عناصره المختلفة من مكان وزمان وشخصيات... كل ذلك من خلال استثمار المعطيات البصرية المتاحة والتي تسهم في فهم المعنى أو على الأقل في التنبيه إلى مراكزه الرئيسية.

1 - الطاهر رواينية: سيميائيات التواصل الفني، ص260.

2 - أحمد البيوري: دينامية النص الروائي، ط1، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993، ص44.

3 - حاتم الصكر: ترويض النص، ص193.

– البياض:

ويعني تلك المساحات الخالية في صفحات الرواية سواء ما كان منها بين السطور أو الفقرات أو الفصول أو حتى بين كلمات وجمل الفقرة الواحدة، يأتي ليعلن عادة عن نهاية فصل أو نقطة محدّدة في الزمان والمكان، كما يمكن له أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر¹.

ويتشكّل البياض نتيجة تقسيم العمل الروائي بوصفه نصّاً مكتوباً إلى وحدات متفاوتة الحجم سواء كانت أجزاء أو فصولاً أو مقاطع أو فقرات، أين يتمّ الفصل بين كل وحدتين بفراغ كتابي/طباعي. ونظراً لدلالته على نقلات زمنية ومكانية يعدّ البياض في الرواية فعلاً سردياً، لهذا يسمى البياض السردى تمييزاً له عن الفراغ الأبيض في بقية أنواع الكتب². فعند نهاية فصل من فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى مع ترك مساحة بيضاء فاصلة بين نهاية فصل وبداية آخر، وهذا الانتقال قد يكون دالاً على مرور زمني أو حدثي أو ما يتبع ذلك أيضاً من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها³.

إضافة إلى ما يمكن أن يمنحنا البياض من قدرة على قياس حركات النشاط والثبات على مستوى النص وما يحيل إليه من مناطق ناطقة أو صامتة، ولهذا تعتبر «المساحات السوداء الأفقية مناطق نشاط يتمّ فيها خلق الأشكال لأنها مشكّلة من الحركة البانية المسجّلة، أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق مفتوحة لا تشهد أية عملية بناء، مشكّلة

1 - حميد لحداني: بنية النص السردى، ص58.

2 - محمد بن سليمان القويّلي: البياض السردى - الأعراف ودلالات العدول، مجلة جامعة الملك سعود، م15، كلية الآداب، الرياض، 2003، ص318.

3 - حميد لحداني: مرجع سابق، ص58.

بذلك هذه المساحات موقف انفتاح في حالة هيمنة السواد، وموقف انطواء في حالة هيمنة البياض»¹.

إلا أن هناك - أمثال مرتاض - من يعتبر تقنية الكتابة من حيث هي توزيع للنص الأسود على بياض الورقة أمراً عاماً في جمهرة الكتابات الإبداعية وغير الإبداعية أيضاً والروائية وغير الروائية، ما عدا الشعر الذي له الذي له تقنية خاصة لدى إفراغه على الورق، وحتى البياض الفاصل الذي يترك بين فصل وآخر هو أمر مألوف وعام أيضاً في جمهرة الكتابات ولا يمكن أن يستأثر به حيز النص الروائي وحده، مدلاً على ذلك بقوله: «ومن قال إن كلّ الروائيين يعمدون إلى كتابة رواياتهم على طريقة الفصول المفصولة ببياض، فإن منهم لمن يعمد إلى كتابة نصه السردى على نحو متصل بحيث لا يفصل بين الفصول أثناء توزيع نصه على الصفحات بأي بياض، وهنا يبطل ذلك الحكم وينتفي ذلك التدبير»².

وعليه يمكن أن يكون توزيع البياض والسواد مجرد عنصر محايد يفعل في تنظيم العرض الفضائي للنص فقط، لكنه قد يكون بدوره أيقوناً على الغياب أو الحضور، على المليء والفارغ، أو الكلام والصمت وهكذا...³ فكيف كان الحال مع **كنفاني** وروايته؟

مبدئياً وبسبب تقسيم روايات كنفاني إلى فصول - عدا (ما تبقى لكم) - فإنها لا بد وأن تكون خاضعة لنظام البياض أو الفراغ بين هذه الوحدات الكبيرة (الفصول)، كما أن احتواء هذه النصوص على عدد من الرسوم جعل مساحات البياض تزداد اتساعاً، أين كنا نعر على صفحة

1 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص102.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص126.

3 - محمد الماكري: مرجع سابق، ص267.

بيضاء بعد كل رسم وكل عنوان داخلي أيضا، لتتضاءل تلك الفراغات أكثر فأكثر في ثنايا النص وبين الفقرات.

وإذا انطلقنا من البياض الأكثر اتساعا وظهورا أي الذي بين الفصول وجدناه في المرتبة الأولى يحيل إلى غاية تنظيمية من أجل إيضاح حدود كل فصل، وثانيا إلى نقلات زمنية ومكانية وحديثية يمكننا رصدنا من فصل لآخر، بالإضافة إلى بعض الانتقالات القصصية التي يتم فيها تحويل مسار الحكى نحو قصص فرعية أو متضمنة في الحكاية الرئيسة، وهو ما لحظناه في الفصول الثلاثة الأولى من (رجال في الشمس) والتي لم يكن البياض الفاصل بينها دالاً بالضرورة على نقلة في الزمن نظرا لغياب ما يشير في الرواية إلى اختلاف الشخصيات أو اتفاقها في اليوم الذي ذهبت فيه إلى مكتب المهرب، ولكنه أشار حتما إلى تغيير القصة المسرودة في كل فصل تبعا لتغيير الشخصية الساردة أو المسرود عنها. وهو الذي رأيناه أيضا بين الفصلين (الثالث) و (الرابع) من رواية (عائد إلى حيفا) لما انحرف السرد نحو قصة فارس اللبدة الفرعية. لتلتزم بقية الفراغات في ما بقي من فصول في الروايات الثلاث بتعيين مختلف الاختلالات والانتقالات الزمنية، والتي كانت تبدو جلية للقارئ وهو يخطو تلك المساحة الفارغة والفاصلة بين نهاية فصل وبداية آخر.

فما بين فصل (مروان) وفصل (الصفقة) وجدنا الشخصيات وقد اجتمعت مع بعضها لتناقش أمر سفرها مع أبي الخيزران متجاوزا السرد بذلك الوقت الذي لزم لتجمعهم، مع الأخذ في الاعتبار أنهم لم يسبق لهم جميعا التعرف على بعضهم البعض قبل فصل (الصفقة). بعد ذلك يأتي فصل (الطريق) والفراغ الذي قبله إسقاطاً لفترة يوم أو أقل بعد قرارهم الرحيل معا، وجاء الفراغ الذي قبل فصل (الشمس والظل) موجزا زمن الرحلة نتيجة طولها، ليختزل فراغ ما قبل الفصل الأخير (القبر) المدة التي لزمت أبا الخيزران للوصول بالجثث إلى قبرها في الكويت.

وفي (عائد إلى حيفا) تم إسقاط عدد من الفترات الزمنية في كل بياضٍ فصل بين وحداتها، كالتى لزمّت سعيد للوصول إلى بيته ما بين الفصلين (الأول) و(الثاني)، والتي قضاها الزوجان في انتظار وصول دوف ما بين (الرابع) و(الخامس)، أما المساحة التي شغلت ما بين الفصلين (الثاني) و(الثالث) فكانت بمثابة فرصة مكّنت السارد من تغيير الزمن نحو الوراء لإعادة سرد وترتيب أحداث 48.

وفي (أم سعد) ونتيجة تشكّلها من لوحات متعدّدة ومنفصلة عن بعضها؛ كان أمرا عاديا بل ولازما أن يتمّ الانتقال زمنيا بين فصولها خاصة وأنها عبارة عن أيام منتقاة من حياة أم سعد والمخيم ككل.

أما إذا انتقلنا إلى مختلف الفراغات التي تخلّلت متون هذه الروايات ألفيناها تتضاءل في مواقع وتتوسّع في مواقع أخرى، أين كانت مساحاتها تضيق في لحظات السرد والوصف والاسترجاع لأنّ «البياض الضئيل في السرد الحكائي ناتج عن تلاحم الصفحة الروائية بالكتابة الأفقية لرصدها جميع الأحداث والمواقف والمشاهد»¹، ممّا يمنح الحكاية دفعا نحو الأمام ناتجا عن اتصال السرد - بقلة الفراغات أو عدمها - والذي يعبر شكليا عن السرعة، بينما يؤدي انقطاعه إلى إبطاء حركة الحدث² عبر زيادة مساحة البياض في الصفحة، هذا البياض الذي رافق خاصة صفحات الكتابة الرأسية وما اشتملت من حوار بين الشخصيات، بالإضافة إلى تلك المساحات - ولكن القليلة - والتي جيء بها للتوسعة بين بعض الفقرات والمقاطع، والتي تعبّر عادة عن الانتقال

1 - مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، ص165.

2 - محمد بن سليمان القويّلي: البياض السردى، ص327.

من مستوى زمني ومكاني إلى آخر، أو لتكون أحيانا بمثابة الاستراحة للاستطراد واستكمال عملية الحكى¹.

هذا الفراغ الذي كان يترك أحيانا خاليا تماما وأحيانا أخرى يشغل بعلامة النجمة (*) أو النجمة المكررة (***) دلالة على مرور زمني طويل أو قصير، أو على تغيير في حركته باتجاه الماضي لفسح المجال للاسترجاع. وأحيانا للتدليل على طول المشهد زمنيا في الواقع المفترض كما في الفصل الأخير من (عائد إلى حيفا)، ورغم أنه لم يكن إلّا حوارا متواصلا بين الشخصيات غير أنّ الفراغات الفاصلة بين الفقرات - إضافة إلى المساحات التي تستلزمها الكتابة الحوارية الرأسية - كان يمكننا ملاحظتها جلياً وهي تتبدى هنا وهناك من أجل إشعارنا بثقل الزمن وحركة الشخصيات فيه، خاصة سعيد وهو يغيّر مكانه من ركن لآخر أثناء جداله مع ابنه، والتي كانت تتزامن في كل مرة ببياض فاصل.

أما في رواية (أم سعد) فللتدليل على تغير السارد بين المؤلف وأم سعد ولحصر الحكاية المسرودة، أين كانت توضع علامة النجوم الثلاث (***) في بدايتها ونهايتها كما في حكاية الحصار وحكاية القصف وحكاية العمل في العمارة... أي للفصل بين حديث أم سعد مباشرة مع السارد وبين ما يرويّه لنا السارد بعدما سمعه عنها.

وبالإضافة إلى كل ذلك وجدنا شكلا آخر للبياض يأتي بين الكلمات أو في آخر الكلام ولكن من دون إتمام هذا الأخير، إشارة إلى نوع من الصمت المتقصد مع ترك ما يدلّ عليه من قرائن

1 - مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص165.

معنوية ولغوية وغير لغوية كعلامة النقاط الثلاث (...) سواء لعدم القدرة على الكلام أو لعدم الرغبة فيه، ليكون بذلك الفراغ هنا مشيراً للصمت أو مقابلاً له¹.

و«العدول عن الكلام - وقد أمكن وكان صاحبه مقتدراً عليه - إلى الصمت لهو سياسة في القول تجعل الصمت من عيون الكلام لا يعطل التواصل بل يقويه ويذكّيه، فإذا بالخواء امتلاء وإذا بالسكون دوي. فالصمت بهذا المعنى أبلغ دلالة وأدّل إبلاغاً»²، ولهذا رأينا **كنفاني** يعمد إليه مرات عديدة أثناء كلام الشخصيات أو الأصح في لحظات توقف الشخصيات عن إتمام كلامها والاكتفاء ببياض على الصفحة يوحي بحسب السياق بما أرادوا قوله أو إخفاءه، ومن ذلك حديث **مروان** مع **أبي الخيزران** يوم سأله هذا الأخير عن الذي دفعه إلى الرحيل، أين عدل عن الكلام إل الصمت مقرر الاحتفاظ بتفاصيل حياته لنفسه، أو على الأقل إرجاء الكشف عنها لوقت لاحق لما اختار أن يطلعنا عليها ولكن في رسالة لوالدته.. «أريد أن أشتغل.. أنت تعرف كيف تجري الأمور هناك.. منذ شهور طويلة وأنا... صمت فجأة ووقف»³.

وكذلك لحظة أحسّ بعدم الجدوى من الشكوى الآن وقد حدث ما حدث بعد أن أجبر على الغوص في المقلاة وهو بعد فتى صغير يحلم بأن يكون طبيباً في المستقبل.. «ولكن.. لماذا يفعلون ذلك؟ لماذا يتنكّرون لـ... صمت فجأة»⁴.

1 - ينظر بوتور، ميشال: أبحاث في الرواية الجديدة، ص125، وأنونج، والتر: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، ع182، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب، فبراير 1994، ص188.

2 - عبد الله البهلول: في بلاغة الخطاب الأدبي - بحث في سياسة القول، ط1، تونس، قرطاج للنشر، 2007، ص37 - 38.

3 - رجال في الشمس، ص75.

4 - نفسه، ص84.

وهو ما لحظناه أيضا مع أم سعد حين اكتفت بالصمت تعبيراً عما تشعر به من أسى تجاه حالهم هم الفقراء الذين يُستعملون لضرب بعضهم البعض ممّن هو أغنى وأقوى.. «لو أنا والناطور والحرمة قلنا للخوaja... ثم صمتت وأخذت تنظر صوب المدينة المكوّمة في غبار المساء الحزين»¹.

وأحيانا يأتي هذا النوع من الفراغ لتغطية كلام يُتحرّج من قوله وبالتالي من كتابته، كما في نص (ما تبقى لكم) حين راح زكريا يستقرّ حامد يوم زواجه بأخته: «سيقولون إنك ضربت الرجل الذي...»²، وهو المثال الوحيد في هذه الرواية التي كانت استثنائية بمقابل الروايات الأخرى في كل مراحل تكوينها وإنتاجها، جاءت خالية تماما من أي فراغ أو بياض تبعاً لاتصال أجزائها وعدم توزيعها على فصول، وحتى الصفحات كانت تأتي محتشدة بفقرات طويلة لا يفصل بينها فاصل.

حيث إنّ هناك من أرجع ذلك إلى نوع من العدول عن الأعراف الروائية الموروثة والذي بدأ مع جيل الستينات تعبيراً عن الواقع السائد آنذاك والموقف منه، ومن ذلك العدول عن البياض الذي كانت الرواية التقليدية الواقعية حريصة عليه وعلى نحو منتظم وكأنه جزء من متطلبات الواقعية ذاتها، في شكل رفض لمعطيات الواقع الروائي يتعاضد فنياً مع رفض البطل لواقعه في الرواية. ففي نصنا (ما تبقى لكم) يرفض حامد الواقع الذي قبلت به أخته مريم وسعت إليه، وهو واقع الشعور بالعجز والإحباط والعيش في سجن الزمن، فيفرّ من البيت حيث الساعة الكبيرة ويتخلص في الصحراء من ساعته اليدوية أيضاً، هذا الرفض للواقع ولسجن الزمن عُضدٌ دلاليًا بالعدول عن البياض أي إلغاء الحدود رفضاً لواقع العرف الروائي³.

1 - أم سعد، ص313.

2 - ما تبقى لكم، ص167.

3 - ينظر محمد بن سليمان القويقي: البياض السردى - الأعراف ودلالات العدول، ص327-329.

ثانياً: الفضاء الروائي

وهو مجموع ما تشتمل عليه الرواية أو النص القصصي من أماكن واقعية أو خيالية، مرجعية أو أسطورية أو افتراضية...مشكلة مع بعضها المسرح الذي تدور عليه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات. فالعناصر المكونة للفضاء هي هذه الأماكن المنفردة والمتفرقة والمتردة خلال مسار الحكى، والفضاء هو كل هذه الأشياء، إنه يلفّ مجموع الحكى ويحيط به ولهذا هو أوسع وأشمل لأنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرة الحكى، سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تُدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكاية¹.

وبعدَ الفضاء من حيث الأهمية «سنبدأ أساسياً للعمل السردى بل وهوية من هويات النص لا يمكن اختزالها»²، فهو الذي يجعل من أحداث الرواية شيئاً محتمل الوقوع بالنسبة للقارئ، يوهمه بواقعيتها ويقوّيه من تصوّر إطارها العام ويمنحه مجالا أرحب وأسهل لرسم أبعادها وتخيّل وقائعها سواء كانت حقيقية أم غير ذلك، كما يسهم عبر تداخله مع عناصر الحكى الأخرى في رسم الشخصيات، لأن سمات المكان تحيل على من فيه مبرزا مشاعرها المرتبطة به أو النابعة منه، وكذا مختلف التغيرات التي قد تطرأ عليها بفعل تغيرات المكان. «فالروائي قادر على أن يرسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية، أو العكس حين تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة تكون معادلا موضوعيا لما يدور في داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر»³. يضاف إليها ما يمكن أن يساعد به على محوري الزمن والأحداث لمّا نراه أحيانا يمهّد لما يمكن أن يقع من حوادث، فإيراد المكان المظلم أو المهجور

1 - حميد لحداني: بنية النص السردى، ص64.

2 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص7.

3 - إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، ص133.

يمهّد غالبا لحصول أحداث مجانسة له (رعب، اعتداء،...)، أما زمنيا فإنه ولمّا كانت الأمكنة والأشياء هي «رفات الزمن ويقابها»¹؛ فإننا سنجد في النص الروائي «أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ وبحسّها إلاّ إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواقحه»²، محوّلًا بذلك اللامادي إلى مادي والمجرّد إلى محسوس.

وإضافة إلى كل ذلك يساعد المكان على تحقيق بعض الوظائف الخارجية كتقديم معلومات تاريخية ومعرفية عن بلدان وبيئات من مستويات مختلفة، وما يمكن أن يتعلّق بها من آراء وأفكار ومظاهر حضارية واجتماعية³.

ولهذا كله عدّ المكان في العمل الفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمر غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاءً خارجيا أو شيئا ثانويا بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني⁴.

ولأنّ «تحليل الفضاء الروائي هو الذي سيسمح لنا بالقبض على الدلالة الشاملة للعمل في كليته»⁵؛ سنحاول التقرب أكثر من عالم **كنفاني** الروائي وما ينطوي عليه من دلالات ظاهرة وأخرى باطنة، بعد أن تلمّسنا ما أمكننا تلمّسه عبر مقارنة هذه النصوص زمنيا وميتانصيا، سنواصل ذلك من خلال توجيه عنايتنا الآن إلى الفضاء بمفهومه المكاني الذي يشير إلى أمكنة الرواية جميعها بتجلياتها كافة من غير الاكتفاء بمستوى دون الآخر.

1 - بوتور، ميشال: أبحاث في الرواية الجديدة، ص57.

2 - المرجع نفسه، ص53.

3 - ينظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص60.

4 - ياسين النصير: الرواية والمكان، ص17.

5 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص33.

1- وصف المكان:

إذا كان السرد هو الصورة التي يتمظهر بها الزمن ويتحرك؛ فإن الوصف هو الأداة التي بها يتشكّل المكان ويتجسّد، بل وأهم أسلوب متّبع في تشخيصه ومنحه هيكلًا محدّدًا يمكن للقارئ أن يتصوّر ويتصوّر من فيه أو من مرّ عبره وما وقع خلاله من حوادث، فالوصف يؤنس المكان ويشخصه حتى كأنه ينبض بالحياة ويمنحه فرصة العمل فنيا ليسهم في دفع الفعل الروائي نحو التوتّر والمشاركة في تطوير الأحداث وتوجيه الشخصيات¹.

وهو «إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحساس أو زمن للقارئ أو المستمع، وهو يخلق في العمل الأدبي البيئة التي تجري فيها أحداث القصص»². وهو أيضا «نقل صورة العالم الخارجي أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات والتشبيه والاستعارات»³.

ومن هنا راح الروائيون يعتمدون عليه في بناء عوالمهم الخاصة سواء في نقل أبعاد المكان أو في رسم حدود الشخصيات، مشكلين بذلك عالما من الكلمات قد يضاهي عالم الواقع وقد يختلف عنه. فالروائي وهو يهّم بصنع مكانه يعتمد إلى الوصف مستثمرا مختلف عناصره الفيزيائية وأبعاده الخارجية، حتى يشعر القارئ وكأنه يعيش حقا في عالم واقعي وليس في عالم متخيل⁴.

وقد كانت بداية وصف المكان في الأعمال الروائية أكثر دقّة والتصاقا بالواقعية بعد أن اقترن بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي، وتقديمها في صور أمينة تعكس

1 - الشريف حبيّلة: بنية الخطاب الروائي - دراسة في روايات نجيب الكيلاني، (د.ط)، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010، ص198.

2 - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984، ص433.

3 - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط2، بيروت، دار العلم، 1984، ص292-293.

4 - سليم بركة: تلمّسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، ص43.

المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدقّ نقل، أمثال الروائي الفرنسي بلزاك (Balzac) الذي امتلأت رواياته بالبيوت والأثاث والملابس الموصوفة بدقة، والتي أرادها أن تكون ديكورا وإطاراً للأحداث ليعكس المكان الواقعي داخل النص ويوهم القارئ بحقيقة ما يجري. ومن هنا صار تحديد المكان وصفاً مميزة القرن 19م صنعها كل من بلزاك وزولا، أما الروائيون المحدثون وإن كانوا لم يهملوا وصف المكان بالكامل فإنهم راحوا يقرنونه بالسرد ليسيطر بذلك الفعل على المقاطع الوصفية التي صارت القصة فيها تستمر ولا تتوقف¹.

ليتطور الوصف بذلك - كما يرى حسن نجمي - بعد أن انعتق من كونه وصف الواقعي فقط إلى مجال أرحب يجعل منه ممارسة نصية في أفق بناء المعنى، المعنى الخلاق الذي ينسجه وصف خلاق، فضاء خلاق ولغة خلاقة².

ولوصف المكان آليات يعتمد عليها الروائي كمبدأي الاستقصاء والانتقاء اللذين يعكسان مدى التزام السارد بذكر ووصف كل ما له علاقة بتأطير وضع المكان الروائي، أو الوقوف على البعض منها فقط في شكل ملامح عامة بعيدا عن التفصيل والتدقيق الذي يفرضه المبدأ الأول (الاستقصاء)، والذي يقوم على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف وتحليله إلى أجزائه المكونة له وتناولها في نظام قد يثبت وقد يتغير³.

1 - ينظر الشريف حبيبة: بنية الخطاب الروائي - دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص197.

2 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص72-73.

3 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص88.

وهو الأمر الذي قام به بعض الروائيين الكلاسيكيين أمثال بلزاك الذي لم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره، وهو ما عارضه البعض الآخر أمثال ستاندارد¹ (Stendhal) وتولستوي (Tolstoy) بحجة أن الوصف القائم على التفصيل يحدّ خيال القارئ ويقتله، مفضلين بذلك الخطوط العريضة الموحية².

بالإضافة إلى عدد من الروايات المختلفة التي يمكن للكاتب وفقها أن يقدم أمكنته من خلال وصفها تبعاً لموقعه منها وزاوية النظر إليها، فنجد الرؤية المسحية التي تقوم على مسح تنابعي للعالم الذي يواجهه الراي محاولاً زجّ كل ما يقع في مدى رؤيته، ودمجه في المشهد الموصوف من خلال انتقال المراقب الواصف عبر المكان الموصوف. والرؤية العمودية التي تفترض الرؤية من مكان عال، وهي تستلزم آفاقاً شاسعة وتستخدم عند الحاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الذي عادة ما يأتي في بداية السرد أو نهايته، وهي التي يسميها بوريس اوسبنسكي (Boris Uspunsky) بنظرة "عين الطائر"، حيث تؤدي هذه النظرة المرتفعة وظيفة نوع من الإطار للمشهد أو للعمل كاملاً، وتدخل ضمنها الرؤية التصاعدية التي تمارس الوصف من الأسفل إلى الأعلى، وهي لا تمكن الراي من إنتاج مشاهد وصفية متميزة. كما نجد الرؤية المتحركة التي ترصد المكان

1- غالباً ما يجري وضع ستاندارد إلى جانب بلزاك بسبب الهوة الكبيرة التي تفصل بينهما، فقد خُصّ ستاندارد بالبيسكولوجيا وحياة الروح أما بلزاك فيالفيزيولوجيا والعلوم، ففي الوقت الذي كان فيه هذا الأخير يعمل على إظهار الإنسان برمته وبوظيفته الحقيقية تحت تأثير العالم الواسع، إنسان بلحمه وعظمه وبملابسه والهواء الذي يغلفه معتمداً في ذلك الوصف الدقيق كمبضع للتشريح؛ بقي ستاندارد في مكتبته كمثال الفيلسوف يحرك أفكاره ولا يتناول من الإنسان غير رأسه، بعد أن قام بعزله عن بقية الطبيعة التي تحتويه معرضاً كلياً عن وصف أي شيء.

(ينظر: زولا، إيميل: في الرواية ومسائل أخرى - مقالات نقدية، تر: حسين عجة، ط1، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة، 2015، ص66 وما بعدها).

2 - زولا، إيميل: المرجع نفسه، ص88.

أثناء تحرك الرائي، وغالبا ما تكون من خلال وسيلة نقل كالسيارة أو القطار، وفيه تتبدى الأماكن أثناء الوصف شائهة منحرفة ومتغيرة عما هي عليه في الأصل¹.

بنية الوصف عند كنفاني:

تأسيسا على أنّ وجوه الخطاب «تكاد تكون كلها أوصافا مبتكرة، فكل مجاز، كل استعارة حتى هي وصف موجز، ومن لا يجيد الوصف لا يجيد الكتابة»²؛ لا يمكن لأي كاتب أن ينفلت منه سواء كان متعلقا بالسرد يوقف الزمن تارة ويعينه على المضي تارة أخرى، أو وصف شخصيات أو وصف أمكنة... هذا الأخير الذي يؤدي بالروائي إلى صنع عوالم تعيش فيها الشخصيات وتوهم القارئ بواقعيتها، خاصة إذا ارتبطت بأسماء أو مواقع جغرافية ومرجعية، «فالوصف هو الذي يرسم أبعاد المكان ومظاهره ليجعل المتلقي قادرا على إدراكه وقبول ما فيه»³.

وفي نصوص **كنفاني** يحضر المكان ويهيمن على أغلب مكونات الخطاب الروائي، فالزمن يتعالق مع المكان لما يستدعي الماضي تارة وطن ما قبل النكبة ويكشف المستقبل تارة أخرى عن وطن الحلم الذي قد يجمع يوما الشتات ويعيد ما فقد، أما الشخصيات فنراها مسكونة بهاجس العودة أو الرحيل أو التحرر لما يتحوّل ما حولها من أماكن على اتساعها إلى حبس ضيق يخنق أنفاسها.

والواقع أن هيمنة المكان عند **كنفاني** ليست بالسمة الخاصة به وحده، بل تكاد تكون سمة الرواية الفلسطينية كلها، ولهذا يبدو «المكان في الأغلب الأعم من النتائج الروائي الفلسطينية وحدة

1 - ينظر بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، تر: سعيد الغانمي، مجلة فصول - قراءات تطبيقية، م15، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص259-260. وهيفاء الفريح: تقنيات الوصف، ص127-128.

2 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص71.

3 - سمر روجي الفصل: الفضاء الروائي المضاد، مجلة الاستهلال (مجلة تعنى بالسرد العربي ونقده)، ع1، نوفمبر 2011، ص4.

بنائية مركزية، ليس لكونه يمثل العمود الفقري الذي يربط أجزاء أية رواية بعضها ببعض؛ بل لدوره الذي يمكن أن ينهض به في تعميق الموضوعات التي يعالجها والمعنية في أكثرها بعلاقة الفلسطيني بأرضه»¹.

وقد تظهر هذه الحفاوة بالمكان حتى من قبل ولوج النص الروائي، من خلال العنوان الذي قد يطالعنا مباشرة بمكان الرواية كما في (عائد إلى حيفا) أو بصورة متوارية كما في (رجال في الشمس) لما تبرز الإحالة إلى الصحراء والخزان.

وإذا كان حضور المكان هنا أمراً ثابتاً فإنّ توظيف الوصف والاعتماد عليه كطريقة لتقديم الأماكن وهندستها قد اختلف من نص لآخر، **فكفاني** لم ينتهج أسلوباً واحداً في الوصف، فهو مرة يطيل ويفصل ومرات أخرى يوجز ويعمّم، كما أن المقاطع الوصفية بالإضافة إلى تراوحها بين الطول والقصر تبرز في نصوص وتتوارى في أخرى فلا نراها إلا نادراً كما في (ما تبقى لكم) و(أم سعد). وهذا راجع إلى طبيعة كل نص وإلى التغيرات التي أصابت الرواية الحديثة وجعلتها تحدّ من هيمنة الوصف عليها حتى «لم يعد التمثيل الواضح والدقيق للمكان يشكل دائماً جزءاً من نوايا المؤلف التأليفية»².

ولنبداً بأول رواية (رجال في الشمس) والتي اتسعت أماكنها وتعدّدت، ورغم ذلك لم يول **كفاني** أهمية كبيرة لتقديمها تقديماً دقيقاً أو وصفها وصفاً تاماً، مكتفياً في أكثر من مرة بإعطاء ملامح عامة تحرك خيال القارئ لسدّ ما تركّ من فجوات وصفية وإتمام بناء المكان بما يتناسب مع حيثيات الرواية. فببيت **أبي قيس** ورغم ما يمثله له ولكل فلسطيني ذاق مرارة فقد المأوى والوطن؛ لم

1 - نضال الصالح: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، (د.ط)، دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2004، ص159.

2 - بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، ص267.

يحظ من الوصف إلاّ بعبارة واحدة دلّت على أنه مكوّن من غرفتين: «أذهب والعب يا قيس في الغرفة الأخرى»¹، وكان البيت الثاني الذي سكنه بعد الهزيمة «بيت عتيق يقع في قرية أخرى بعيدة عن خط القتال»²، بل بيت حقير تحوّل من غرفة واحدة إلى نصف غرفة فقط بعد أن جاء صاحب البيت وقال: «أعطني نصف الغرفة.. فرفعت أكياسا مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجدد»³.

وهي أوصاف عامة لا تخصّ بيتا بعينه بل قد تشترك مع كثير من البيوت الأخرى لمجتمع تشابهت حاله بعد أن ساءت كثيرا، ويواصل **كنفاني** هذا التعنيم في وصف بيوت الشخصيات متجاوزا ما تعنيه من قيمة راسخة وما يمكن أن تعنيه إلى ساكنيها، «فالمكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها»⁴.

فنرى المؤلف يكتفي بكلمتين فقط لوصف بيت عائلة مروان "كوخ الطين"، رغم ما امتلك هذا المكان من دور في تحريك الأحداث ودفعها إلى الأمام. فكلّ حلم والد مروان أن يتحرّك من بيت الطين ويسكن تحت سقف من اسمنت، ممّا جعله في سبيل ذلك يتخلّى عن عائلته بأكملها ويدفع بابنه الصغير إلى الغوص في المقلاة. إلاّ أنّ ذلك لم يوقف الكاتب قليلا لوصفه ومنحنا تفاصيل أكثر عنه، لا هو ولا البيت الثاني الذي سكنه مع زوجته الجديدة. فهو الآخر نال من الوصف

1 - رجال في الشمس، ص 44.

2 - نفسه، ص 44.

3 - نفسه، ص 47.

4 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 84.

سطرا واحدا فقط: «بيت من ثلاث غرف في طرف البلدة، له سقف من اسمنت، مفروش ببساط من جلد الماعز وله أرضية مبلّطة»¹.

ولعلّ السبب في ذلك أن **كنفاني** يودّ الإشارة إلى تشابه حال الفلسطينيين آنذاك وإلى شدة البؤس الذي كانوا يحيونه كبنّ بلا قاع، فهو لا يريد أن يضغط أو يحدّ كل ذلك بكلمات وعبارات صريحة، تاركا لكل قارئ مساحة كافية لتخيّل وتلمّس الواقع الحقيقي من دون أن يجعل لهذا البؤس الكبير - الذي دفع الشخصيات للموت مجانا ليس على أرض الكويت ولكن على أطرافها - سقفا محدودا من المواصفات.

والكلام نفسه يقال على أماكن أخرى من صنف البيوت كالفندق الذي وُصف بكلمتين "رخيص" و"فندق الجردان"، ومكتب المهرب الذي وجدنا في كلام صاحبه ما يدلّ على ضيقه لما قال لأسعد: «بوسعك أن تستدير وتخطو ثلاث خطوات وستجد نفسك في الطريق»².

فكنفاني لا يعتمد الوصف الصريح أو التصنيفي بقدر ما يعتمد على ملامح عامة ترد هنا وهناك تسم المكان ولا تحدّده، فلا يبقى القارئ جاهلا به كليا ولكنه في الوقت نفسه لا يعرفه تمام المعرفة. هذه المعرفة التي كانت تتولّى أحيانا الشخصيات تقديمها لنا تدريجيا بحسب درجة وعيها وإدراكها، فمن الأماكن التي حرص **كنفاني** على رسم خطوط دقيقة لها مخالفا منهجه السابق الصحراء، المسرح الحقيقي للأحداث هنا. بداية على لسان **أبي قيس** لما وصفها وصفا عاما بل ساذجا ينمّ عن معرفة قليلة بهذا المكان، فهي بالنسبة له "مكان بلا ظل" فقط، بينما تتخذ عند **أسعد** شكلا واسما وهوية حين راح يصف عن قرب أحد أصعب مواقعها (الانتشور): «المنطقة الملعونة». فيها وهاد صفر ويقاع صلبة من صخور بنية مثل الشظايا، وكثبان واطنة ذات قمم مسطحة من

1 - رجال في الشمس، ص 80-86.

2 - نفسه، ص 53.

تراب أصفر ناعم كالطحين»¹.. ليتولّى بعد ذلك السارد تقديم تركيبتها العامة من طريق وشمس وهواء وخلاء.. «فالتريق محفّرة ملعونة والشمس ساطعة تتوهّج والهواء ساخن مشبّع بغبار دقيق كأنه الطحين، والشمس ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض، كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤوسهم بسياط من نار وقار مغلي.. هذه جهنم»².

وبالتفريق بين «الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد كل شيء بحذافيه بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره في نفس الذي يتلقاه»³؛ نجد أن كنفاني قد اختار حتى الآن النوع الثاني مكتفيا بالإيحاء والتلميح، لكنه استعان إلى حدّ ما بالنوع الأول في وصف الخزان.. المكان الذي احتوى الشخصيات الثلاث فترة من الرحلة ولفظهم جثّا في آخرها، من خلال مبدأ الاستقصاء الذي يقوم على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف، إلّا أنّ الكاتب رغم ذلك قد انفلت من تقديمه كتلة وصفية جاهزة مرة واحدة، بل ترك لشخصياته أن تكشف لنا ذلك تدريجيا انطلاقا من تجربتها معه، مع إضاءات سريعة قدمها أبو الخيزران الأكثر معرفة به لأنه خزان سيارته. وبعد تعقّب الأوصاف المتفرقة على خمس صفحات كاملة أمكننا تجميع المقطع التالي الذي يرصد الخزان من الخارج نحو الداخل:

«فهو ذو سلم حديدي صغير وباب مستدير يصدر قرقعة عند فتحه، غطاء الباب قرص حديدي باطنه أحمر من فرط الصدأ وله يد مضلّعة، وفي داخل الخزان عوارض حديدية في كل

1 - رجال في الشمس، ص58 - 59.

2 - نفسه، ص118 - 132.

3 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص81.

زاوية عارضة، وهو واسع بوسع المرء أن ينام فيه، لكنه مظلم والطقس في داخله كالأخرة والحَرّ فيه خائق ومخيف، إنه بئر ملعونة تتقد كفرن حقيقي.. بل كجهنم»¹.

وبعد أن اقتربت الرواية من نهايتها بوصول الشخصيات إلى نقطة الحدود الأولى (صفوان) ثم الثانية (المطلاع)، ومع تصاعد وتيرة السرد بدأ الوصف يبرز أكثر بمقاطع أطول وأدق وأوقفت الزمن وأعطت صورة فوتوغرافية عن تلك الأماكن. ففي الوقت الذي كانت فيه الشخصيات الثلاث تحترق في جحيم الخزان والوقت يدهامها نحو موت سريع؛ أخذ السارد كل وقته في الوصف غير عابئ بما يجري في الداخل لا هو ولا الحياة التي واصلت روتينها اليومي المعتاد... «ساحة الجمر» ساحة رملية واسعة في صفوان تتوسطها شجرة كبيرة يتيمه تتهدل أوراقها المتطاولة فترمي ظلا واسعا في الساحة.. وعلى الأطراف تنتصب حجار ذات أبواب خشبية واطئة في داخلها مكاتب ورجال مشغولون دائما (...). وبعض النسوة الجالسات في ظل الشجرة...»²، «اجتاز أبو الخيزران بسيارته الباب الكبير المفتوح في الأسلاك الشائكة المشدودة حول مركز المطلاع، وأوقف سيارته أمام السلم العريض الذي يرقى إلى البناء المقرمذ ذي الطابق الواحد، والذي تمتد على جانبيه غرف صغيرة ذات شبابيك واطئة مغلقة، بينما تقوم بضلع عربات لبيع المأكولات قبالتها، وكانت أصوات مكيفات الهواء تملأ الساحة بالضجيج...»³

إنّ هذا ما حلمت الشخصيات برويته ولم تفعل، بل لم تستطع أن تفعل لأنها اختارت وسيلة عوض أن تقودها إلى النجاة ساقتها إلى الهلاك، وإمعانا من السارد في إدانتها نتيجة اختيارها هذا الذي قطع صلتها بأرضها الأصلية راح يصوّر المكان غير عابئ هو الآخر بما يحدث لها نظرا

1 - رجال في الشمس، ص 114-118.

2 - نفسه، ص 119.

3 - نفسه، ص 134.

لغياب أية صلة أو علاقة تربطه بهم أو تربطهم به، عدا أضغاث أحلام جعلتهم يتوهمون لحظةً إمكانية العيش خارج أرضهم، ولهذا «كانت النهاية التي أودت بهم نتيجة اختيارهم طريقاً معلقاً في الفراغ منقطعاً عن الأرض»¹.

بالإضافة إلى غرض فني أدته تلك المقاطع الوصفية التي اختار لها السارد أكثر الأوقات ضيقاً وتصعيداً بغية خلق جوٍّ من الإثارة قبل حلول النهاية، «فمن المعروف أنه حيث تتحقق الوقفات الوصفية في الرواية يتحقق التشويق وجذب المتقبل وإثارة انتباهه واستفازته (...) من أجل الانغماس في عالم الرواية قراءة وتعاطفاً وتأثراً»².

وفي (ما تبقى لكم) ونظراً لطبيعة الرواية العائدة إلى تيار الوعي يزيد الوصف المتعلق بالمكان شحاً وانكماشاً عدا بعض العبارات والجمال المبثوثة هنا وهناك، والتي يفرزها وعي الشخصيات تارة وذكرياتها تارة أخرى، لينطبق على هذه الرواية رأي سيزا قاسم التي تقول بإمكانية استخراج مقاطع وصفية مستقلة تمثل وحدات متكاملة ومتماسكة من الرواية الواقعية، بينما لا نجد شيئاً من ذلك في رواية تيار الوعي لأن الوصف فيها يأتي ملتصقاً بالسرد في وحدات متضافرة³. وحيد لحداني الذي يرى بأنه في روايات تيار الوعي «لا يكتسب المكان الموصوف أهمية كبيرة لذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان»⁴.

فلا نستطيع أن نستخلص من (ما تبقى لكم) أي وصف ليافا أو غزة أو المدرسة أو المخيم... رغم ما تعنيه هذه الأماكن لكل فلسطيني مهجر كحامد ومريم اللذين تركا يافا وانتقلا إلى

1 - نضال الصالح: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، ص23.

2 - جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011، المغرب، ص478.

3 - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص81.

4 - حميد لحداني: بنية النص السرد، ص67.

مخيم في غزة. ورغم ذلك ومن منطلق أنَّ «الأرض الراسخة للسرد هي المكان»¹ وحتى لا تبقى الرواية مجهولة المعالم؛ منحنا السارد بمساعدة من الشخصيات بعض الإضاءات الخفيفة التي مكّنتنا من رسم خطوط دقيقة أحيانا وعامة أحيانا أخرى لبعض الأماكن التي شهدت مجريات الأحداث في الرواية وليس كلها، ومن أكثرها وصفا الصحراء، والتي استطاعت أن تسنّثر بعدد من المقاطع لها وحدها.

فأول ما تبدأ به الرواية مقطع وصفي للصحراء بعد رؤية حامد لها: «مخلوقا يتنفس على امتداد البصر، غامضا ومريعا وأليفا في وقت واحد، يتقلب في تموج الضوء (...) واسعة وغامضة ولكنها أكبر من أن يحبها أو يكرهها، لم تكن صامتة تماما، وقد أحسّ بها جسدا هائلا يتنفس بصوت مسموع»².

وهو كما يبدو ليس بالوصف المعتاد لمكانٍ نعرف كلنا طبيعته وتضاريسه وإن اختلفت جزئياته من منطقة إلى أخرى، فالواضح أن الكاتب يعمد إلى أنسنة المكان بإضفاء صفات إنسانية عليه، فهي «مخلوق يتنفس ويلهث ويرتعش كعذراء»³، مخالفا بذلك اللغة التي خاطب بها الصحراء في الرواية السابقة، كما أننا نراها تتأثر وتتفاعل مع من اختار حبها أو السير عبرها (حامد).

1 - مسعد العطوي: السرد فكريا وبناءً، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2014، ص17.

2 - ما تبقى لكم، ص161.

3 - نفسه، ص169.

فهذا النوع من الوصف جعل الصحراء في (ما تبقى لكم) تتحلّل من كونها مجرد حيز فقط وإن امتدّت اتساعاً وشاسعة، لتلبس بذلك ثوب الشخصية والفاعل والسارد أيضاً.. فهي تحتوي الفعل وتقوم به أيضاً.. «أنت التي تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة»¹.

والذي يميّز اللغة التوصيفية للمكان في هذا النص أنها في أغلبها لغة إيحائية تعبيرية بعيدة عن الاستقصائية والواقعية، كقوله: «ولم يعد ثمة إلا هو والمخلوق الموجود تحته وفيه يتنفس بصفير مسموع، ويسبح بجلال في بحر من العنمة المرصعة»²، وهو وصف يندمج مع إحساس الشخصية ودرجة تفاعلها مع المكان سلبيًا وإيجابيًا، خاصة بعد أن سلخت هذه الشخصية - حامد - الزمان وتركه وراءه ليرصد متغيرات المكان³، للارتقاء في حضنها بعد أن أيقن أنه مجبر على اختيار حبها ما دامت الطريق الوحيد أمامه للخلاص ممّا هو فيه والوصول إلى مبتغاه في الأردن، وهنا نستطيع التحدّث عن حدّة إيقاع المكان وعن الحسّ العميق به حيث لا يتمّ هذا إلا إذا توارى الإحساس بتدفّق الزمن⁴.

هذا الذي لم تستطع مريم الانفلات منه وهي تمارس الانتظار في البيت، المكان الثاني الذي أمكننا تلمّس بعض من خصائصه وأشياءه التي أوردتها الكتب انتقائياً بالاعتماد على «انتقاء المفردات الوصفية والارتكان إلى الاختصار والحذف والإيجاز، بدلا من التفصيل والتدقيق والاستقصاء»⁵، والذي جادت به مريم في ظل توارى السارد خلف المناجاة والمونولوج والتداعي الحر... ففي كلّ مرة كانت هذه الشخصية مدفوعة بحصار البيت لها بجدرانها ودقات ساعته تنتكّر

1 - ما تبقى لكم، ص170.

2 - نفسه ص168-169.

3 - عودة صبحية زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي لكتفاني، ص102.

4 - نبيلة إبراهيم: خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين، مجلة فصول، م، 9، ع1-2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر 1990، ص58.

5 - جميل حمداوي: مستجدّات النقد الروائي، مكتبة الألوكة، ط1، 2011، ص506.

وتذكر شيئاً عنه، فهو مكوّن من غرفتين ومطبخ وسرير في كل غرفة، وطاولة ومقاعد للجلوس وساعة حائط كبيرة تدقّ باستمرار... وهي سمات عامة قد نجدها في أي بيت، هذا البيت الذي قد يبدو انطلاقا من هذه الأوصاف عاديا يلي احتياجات ساكنه، لكنه لم يكن بالنسبة ل**حامد** إلا "جرا قمينا" يرجو تغييره إلى بيت أفضل يلمّ العائلة يوما ما.

والواضح أن ذلك لم يشغل **مريم** فهي لم تنتبه قط إلى سوء الذي كان عليه، فكلّ ما كان يعينها الأنثى التي بداخلها. ولأن أصحاب مدرسة تيار الوعي لا ينظرون إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، بل إنهم وجدوا في الأشياء مجردّ أصداء لمزاج الشخصية¹؛ راحت **مريم** مدفوعة بمزاجها الأنثوي تتذمّر لخلوّ بيتهم من مرآة كبيرة تمكنها من رؤية نفسها أو جسدها مرة واحدة، دون أن تنتبه كما فعل **زكريا** إلى أنّ أثاث البيت قد أصبح قديما وصار بحاجة إلى تغيير.. «أعتقد أن السريرين لا بأس بهما ولكن سنحاول استبدال مقاعد الجلوس في الغرفة الأخرى»². ثم لم تتذمّر وقد مكّنها هذا البيت من الحصول على رجل وإن كان **زكريا**.. «لقد تزوجها مجانا، كانت فتية ومهتاجة ولها بيت فيه غرفتان وسريران ومقلاة»³.

وثالث الأماكن الذي حظي ببعض الوصف مدينة يافا، لكنه وصف لا يخرج عن الصورة الأخيرة التي علقت بذهن الأخوين وهما يغادران المدينة أو يودعانها، ولذلك فنحن لا نجد لها في الرواية أي وصف جغرافي أو موضوعي أو هندسي لبيوتها وشوارعها... وهو «أمر مألوف في العُرف الفني لرواية تيار الوعي الحديثة التي لا نقف كثيرا على وصف المكان الروائي، والتي يبرز فيها نوع آخر من الوصف الذهني المنهمر عبر تقنيات التداخي الحرّ والاسترجاع والمونولوج

1 - صالح ولعة: المكان ودلالته في مدن الملح، ص143.

2 - ما تبقى لكم، ص184.

3 - نفسه، ص210.

الداخلي والحلم...»¹، فكل ما هنالك ملامح قائمة عنها وهي تحترق مرة «تحت شهب مذنبية من الضجيج الملتهب المتساقط في كل مكان»²، وتشتعل مرة أخرى «وأضحت المنشبية ركاما أسود لا تكفّ فيه أصوات الرصاص»³، وتغطس مرة ثالثة «كالشعلة في مياه الأفق البعيد وتنطفئ في عيوننا قطرة قطرة»⁴.

فالكاتب هنا قد ألغى كل ملمح لهذه المدينة واحتفظ بما سجّله ذاكرة حامد ومريم في لحظات وداعهم الأخيرة، وكأن النكبة التي حلت بهم قد أنستهم مدينتهم كمكان حميم حصنهم مدة من الزمن، ولعلّها ذاكرة الإنسان لا تحتفظ إلاّ بالأقرب فالأقرب، أو لعلها تلك العلاقة الوثيقة بين الإنسان والمكان وكيف يخضع هذا الأخير وصفا وارتباطا لإحساس ساكنه وتغييراته المختلفة، «فإدراك المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالإدراك النفسي أيضا، وما الوصف إلا وسيلة فنية من وسائل النفاذ إلى عمق الشخصية لكشف اتجاهها النفسي سلبا أم إيجابا»⁵. ولهذا لم يشغل هذا المكان من الوصف إلاّ حيزا ضيقا بسبب ما يعيد إلى الشخصيات من ألم كبير لا يزال مستمرا إلى الآن، ألم فقدان الوطن وألم التشرد واللجوء في المخيمات، هذا الأخير الذي لم ينل من الوصف إلاّ سطرا واحدا حدّد شكل بيوته.. فهي «بيوت ذات سطوح واطنة وأكواخ تنك وغرف طين»⁶.

والظاهر أنه وصف ذو وظيفة إيهامية، فرغم أن كنفاني لم يعط لهذا المخيم أي اسم أو موقع عدا أنه يقع في مدينة غزة؛ كان لابدّ أن يمنحه شكلا وإن كان عاما حتى يعين القارئ الذي تاه

1 - آمنه يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2015، ص165.

2 - ما تبقى لكم، ص186.

3 - نفسه، ص190.

4 - نفسه، ص186.

5 - صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي لكنفاني، ص113.

6 - ما تبقى لكم، ص220.

طويلا بين مدّ وعي الشخصيات وجزر لوعيها ومختلف التداخلات والتقاطعات الزمانية والمكانية، من أجل أن يرسم إطارا قد يساعد على تخيل الأحداث وأين تقع ولم لا تصديقها، وهذا ما تحققه الوظيفة الإيهامية للوصف التي «تقرب الرواية من الحقيقة والواقع المرجعي، وتجعل القارئ يتعامل مع الرواية لا على أنها خيال بل على أنها قطعة صادقة من الواقع الموضوعي»¹.

أما في (عائد إلى حيفا) ولأن الرواية واقعية كان للوصف فيها شأن آخر، خاصة وأنها رواية مكانية بالدرجة الأولى أفصحت عن ذلك مبكرا من خلال العنوان، ولهذا كثيرا ما كنا نرى المؤلف يرجّح كفة الوصف على السرد، «فعندما يميل الكاتب إلى أن يوقف حركة الزمن ليعايش الأشياء في امتداداتها المكانية (...) فإننا نتحدث عندئذ عن حسّ الكاتب للمكان وعن العلاقة النفسية العميقة التي تربطه به»²، أو على الأقل تربط شخصياته التي تاهت في جدلية الوطن/الحلم والمنفى/الواقع.

فتحت ضغط الذاكرة وشعور الحنين والأسى على ما ضاع رأينا الشخصيات والسارد معها تصف كل شيء تراه من مكان عاش طويلا في ذاكرتهم وأحلامهم، وأن له أخيرا أن يمتلك بُعدا واقعيًا تراه أعينهم تحت وهم العودة. ولهذا راحت صفيّة تحدّق إلى الطريق «تارة إلى اليمين حيث كانت المزارع تمتدّ على مدى البصر.. وتارة إلى اليسار حيث كان البحر الذي ظل بعيدا أكثر من عشرين سنة يهدر على القرب»³، محاولة التعرّف هي وزوجها على ما كان وما صار بعد عشرين سنة. معتمدا الكاتب هنا على الرؤية المتحركة التي ترصد الشيء وتصفه عبر وسيلة نقل كانت هنا هي السيارة التي نقلتهم من رام الله إلى بيتهم في حيفا.

1 - جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص 477.

2 - نبيلة إبراهيم: خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين، ص 58.

3 - عائد إلى حيفا، ص 343.

والبداية كانت مع المدينة شوارع وبيوتاً وطرقاً وحجارة... في وصف تراوح بين الماضي والحاضر، بين ما يعرفه الزوجان وما عليهما اكتشافه من أسماء فقدت معناها وأخرى ترفض أن تتغير، وأشجار لم تبارح المكان ولا تزال منحنية فوق الشارع ولكنها قد «مدّت أغصاناً جديدة.. ورغب أن يقف لحظة كي يقرأ على جذوعها أسماء محفورة منذ زمن»¹.

وهكذا راحت عين العائدين تلتقط كلّ شيء في لقطات تسجيلية تقترب من الوظيفة الوثائقية، فبعض «الصور الوصفية تحمل في جوهرها إحالات توثيقية ودلالات تاريخية تسجيلية تكون شاهدة على صدق المعطى الموضوعي الواقعي والاجتماعي»². كناية الخوري التي «تقع جنوب طريق ستانتون قرب شارع الملوك، والمنعطف الذي يكمن وراءه سفح صعب وطريق ضيق وأشجار منحنية»³، وبيت فارس اللبدة في بافا الذي كان يقع «وراء المدرسة الأرثوذكسية في العجمي. تذكرين المدرسة؟ إنها وراء مدرسة الفيرير وأنت ذاهبة إلى الجبلية إلى اليسار وبعدها بمنّتي متر مدرسة الأرثوذكس على اليمين، ولها ملعب كبير وبعد الملعب يوجد مفترق وفي منتصف الرقاق كان فارس اللبدة يسكن مع عائلته»⁴، والمدرسة الملجأ التي استقبلتهما والتي «كانت صفا سادسا بمدرسة المعارف الثانوية مقابل جدار السور الذي يحمي سجن عكا الشهير على شاطئ البحر الغربي»⁵.

ففي هذه المقاطع الوصفية وخاصة المقطع الذي يحدّد بيت فارس اللبدة رسم سعيد والكاتب من ورائه خارطة للمنطقة التي ربما لم تعد موجودة إلا في الذاكرة التي تأبى أن تنسى وتعتز بما

1 - عائد إلى حيفا، ص 361.

2 - جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص 481.

3 - عائد إلى حيفا، ص 361.

4 - نفسه، ص 386.

5 - نفسه، ص 381.

آل إليه الوضع وخاصة المكان مع احتلال عاث فيه عشرين سنة، ولهذا كان ذكر التفاصيل في الرواية من منطلق الحرص على الرؤية التاريخية للمنطقة التي بدأت تتلاشى وتغيب عن الذاكرة، » فذكر التفاصيل هو محاولة لاستعادة صورة المنطقة التي بدأت تفقد ملامحها الأولى»¹.

مستغلاً الكاتب في ذلك معرفته بالمكان وعدم الاعتماد على الخيال المجرد فقط في وصفه، ففي مثل هذه الحالة يمزج الكاتب بين مشاهداته وخبرته بالمكان مع خياله حتى ليبدو الموصوف في الرواية أقرب ما يكون إلى الحقيقة بعين المتلقي، كما أن «الوصف الدقيق للمكان يترك القارئ وقد تشبع إحساسه بنبض المكان وإيقاعه المميز بحركة الحياة»²، وهذا ما رأيناه يتجسد أكثر فأكثر كلما اقترب سعيد وصفية من بيتهما الذي صار الآن يهودي الطابع والهوية.

وبالاعتماد على مبدأ الاستقصاء في الوصف راح كنفاني يتقصى محيط البيت وأثاثه وأشياءه باحثاً عن علاقة حميمة ربطت يوماً بين هذا المكان وبين من سكنه، وتحديدًا عن إجابة لسؤالٍ ظلّ يتردد في أذهان الشخصيات عما آل إليه البيت بعدهم، ولهذا كانت كل المقاطع الوصفية وقفاتٍ للمقارنة بين حالين أو وضعين أو زمنين مختلفين عرفهما هذا المكان، بين الماضي والحاضر.. بين ما كان وما هو كائن الآن. ولهذا راح الوصف يتردد بين ما تودّ الشخصيات رؤيته بعين ذاكرتها حين لم يترك سعيد لنفسه ولا لصفية «فرصة النظر إلى الأشياء الصغيرة التي كان يعرف أنها ستخضع وتفقده اتزانته: الجرس ولاقطة الباب النحاسية وخريشات أقلام الرصاص على الحائط وصندوق الكهرباء والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها، وحاجز السلم الناعم المقوس الذي ينزلق عليه الكف، وشبابيك المصاطب ذات الحديد المتصالب...»³؛ وما تراه الآن بعين

1 - صالح ولعة: دلالة المكان في مدن الملح، ص143.

2 - نبيلة إبراهيم: خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين، ص57.

3 - عائد إلى حيفا، ص363.

الحقيقة والواقع من «الباب الخشبي المدهون حديثا والمغلق بإحكام»¹ والذي غُيّر فيه الجرس والاسم طبعاً!!

وما إن يلج الزوجان بيتهما حتى تغرق العيون كلها في زخم هائل يرصد ويصف كل شيء، لاسيما غرفة الجلوس - باعتبار أنها الغرفة الوحيدة التي رآياها ورأيناها معهما - «...وحين صارا في غرفة الجلوس استطاع أن يرى مقعدين من أصل خمسة مقاعد هما من الطقم الذي كان له، أما المقاعد الثلاثة الأخرى فقد كانت جديدة وبدت هناك فظة غير متنسقة مع الأثاث، وفي الوسط كانت الطاولة المرصعة بالصدف هي نفسها وإن كان لونها قد صار باهتا، وفوقها استبدلت المزهرية الزجاجية بأخرى مصنوعة من الخشب...»²

وهو وصف تصنيفي «يتغيّر رصد أشياء المكان بحدّة، ويولي التفاصيل عناية فائقة لكأنّ الغرض الأساسي منه المحاكاة لا غير»³، ولأنّ «للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص»⁴ استطعنا أن نحسّ مع سعيد مرارة الفقد والذلّ اللذين أحسّ بهما فعلا وهو يرى ما امتلكه يوما من «أشياءه الحميمة الخاصة التي تصورها دائما ملكية غامضة مقدسة»⁵ في يد الآخر وأي آخر؟.. «إنّ الأثاث في الرواية لا يلعب دورا شعريا اقتراحيا فحسب، بل دورا إيحائيا لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر ممّا نقرّ ونعترف، إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه»⁶، ومن هنا استطاعت هذه الرواية أن تشير إلى «أهمية الأشياء

1 - عائد إلى حيفا، ص 363.

2 - نفسه، ص 365.

3 - نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص 48.

4 - بوتور، ميشال: بحث في الرواية الجديدة، ص 55.

5 - عائد إلى حيفا، ص 364.

6 - بوتور، ميشال، مرجع سابق، ص 53.

الصغيرة في وصف المكان وعلاقتها بالعالم النفسي للشخصيات وتطوّر الحدث، وقد وظفها غسان كنفاني لتأطير أفكار يسعى لتحقيقها بلغة بسيطة¹، من خلال وعي سعيد الذي راح يتحوّل تدريجيا من مجرد التركيز على مقاعد وستائر وريشات طاووس كنّ سبعا وصرن خمسا؛ إلى مُدرك أهم وأكبر كِبَر وطن وقضية.

«لقد ركز غسان كنفاني على وصف غرفة الجلوس بما فيها من (مزهريّة، ستائر، مقاعد، صور...) وعن طريق هذه الأشياء أدرك سعيد عمق أفكاره التي عاش عليها طيلة عشرين عاما حين كان يشدّه الشوق إلى الأشياء والحنين إلى الذكرى فقط»²، ليشرع في أسئلة كشفت وهن ما كان متعلّقا به: «ما هو الوطن؟ أهو هذان المقعدان اللذان ظلا في هذه الغرفة عشرين عاما؟ الطاولة؟ ريش الطاووس، صورة القدس على الجدار؟ المزلاج النحاسي؟ شجرة البلوط؟ الشرفة؟ ما هو الوطن؟»³.

وهو نفس ما يقال عن عائد آخر لمدينة أخرى حين اختزل فارس اللبدة كل شيء في صورة لشهيد، ومع أن حظ فارس كان أحسن من سابقه - سعيد - لما وجد أن ساكن بيته يافاوي مثله حافظ على البيت «بأثاثه وترتيبه وألوان جدرانه التي يذكرها جيدا»⁴، إلّا أن ذلك لم يكن الشيء الذي سمّره في مكانه، «فعلى الجدار المقابل المطلي بلون أبيض متوهج كانت صورة أخيه بدر ما

1 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص105.

2 - المرجع نفسه، ص105.

3 - عائد إلى حيفا، ص405.

4 - نفسه، ص388.

تزال معلقة (...) متشحة بالسواد في صدر الغرفة»¹، وهو ما جعله يكتفي بها لما قفل راجعا من حيث أتى وكأنه حقق هدف عودته، هذا إن كانت زيارته تلك تستحق أن تسمى عودة!

وكما فعل البيت مع سعيد حين أنكره راحت الصورة فيما بعد تُنكر حاملها، « وعندها فقط انتابه شعور مفاجئ بأنه لا يملك الحق في الاحتفاظ بتلك الصورة»².

لقد استعان كنفاني بأشياء صغيرة كانت تعني لأصحابها الوطن والتاريخ والقضية... فراحوا يلهثون وراءها عداً ووصفاً، للانتقال بأبطاله من دائرة صغيرة وضيقة لم تتجاوز أثاث بيت يمكن تعويضه في أي وقت رغم ما له من دور كبير في الدلالة على أصحابه والإحالة إلى شخصياتهم وأمرجتهم؛ إلى ما هو أكبر وأهم.. إلى ما يمكن أن يحمل القيمة الحقيقية للمكان وبمنحه إياها بعد أن انعتق كل من سعيد وفارس من الولاء لتفاصيل طالما سكنت الذاكرة وأجّجت الذكرى، لكنها لم تكن في الوقت نفسه إلا جداراً منعهم من رؤية الأهم.

وهنا يمكننا القول إنه لم يكن التركيز على هذه الأشياء من الكاتب إلا خطوة سابقة لتحرير أبطاله، فأحيانا لا يكون التركيز على الأشياء مقصودا في ذاته بقدر ما يقصد إلى الإرادة والرغبة والإصرار على تجديد الهدف، وبدافع هذه القوة يتوَلَد التركيز على الأشياء وعلى الأماكن التي يعايشها الكاتب والشخصيات بوصفها عوائق تحول دون الحركة الحرة، وبدافع هذه القوة أيضا يكون الإصرار على الانتصار على هذه العوائق بترك كل ما يعجز عن الحركة والانطلاق³.

وفي الرواية الرابعة (أم سعد) لم يتجاوز الوصف بضع عبارات رسمت ملامح المكان ولم تشخصه، جاء في أغلبه وصفا بسيطا اكتفى فيه الكاتب بعدد من الموصوفات القليلة. ويقصد

1 - عائد إلى حيفا، 388-389.

2 - نفسه، ص393.

3 - نبيلة إبراهيم: خصوصية التشكيل الجمالي للمكان، ص58-59.

بالوصف البسيط ذلك « الذي يُعطى من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى، ويتحقق ذلك في الغالب حين يتم الاستغناء عن الأجزاء والصفات، بمقابل الوصف المركب الذي يعتمد على تشعيب الموصوف الرئيس وتفريعه إلى أجزاء ومكونات عديدة، أو بالانتقال إلى المحيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمنه»¹، وهو - الوصف البسيط - الذي اعتمد في تقديم بيت أم سعد بالمخيم.

حيث إن ما يلاحظ هنا أن الكاتب قد بدا غير حافل بذلك، فلم يكلف نفسه عناء وصف المكان الذي تسكنه أم سعد - ولا حتى الذي يسكنه هو أو السارد - إلا بعدما تجاوزت الرواية منتصفها، وتحديدًا في اللوحة الخامسة لمّا أجمل ذلك في سطر واحد: «فبيتها في المخيم غرفة مشطورة من النصف بحائط من التت»². بمقابل اهتمامه الكبير بمتبع هذه الشخصية في ملامحها وأفعالها وطبائعها، مجاريا في ذلك توجّه الرواية العام الذي عكس رغبة الفلسطيني في المقاومة والعودة الحقيقية بعد أن أدرك أن ما يسكنه هذا الأخير لا يعدو كونه حبسا كبيرا.

ولهذا لم تُعر شخصية أم سعد والكاتب من خلفها أي اهتمام للمكان الذي يحتويها الآن محاولة من خلال ابنها سعد الانطلاق والتحرر ولو بإشارة من يدها، «.. وعاد ذراعها مرة أخرى يشير إلى تلك الحدود، وبدت لي حركة ذراعها وكأنها رمز لشيء شديد التعقيد»³، «فالإنسان وتحت الضغط الممارس عليه والظلم يضطرّ للرحيل، فإذا لم يستطع أن يرحل في الأماكن يرحل

1 - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2009، ص49.

2 - أم سعد، ص294.

3 - نفسه، ص251-252.

في الخيال، في النفس»¹. وهو ما كانت ترجوه بعد أن أدركت ضيق المكان.. «فالمخيم حبس والبيت حبس...»²، هذا وصف الشخصية للمكان وهو وصف يعكس رؤيتها له وعلاقتها به.

وعلى هذه الحال جاء الوصف في كامل الرواية وكأن الكاتب يشير إلى عدم أهمية ذلك، حيث لم يتجاوز أطول مقطع وصفي - في بيتها - الثلاثة أسطر حينما زارها الأفندي باحثاً عن ابنها سعد: «ودار الأفندي في غرفة الصفيح دورة بطينة يحدّق إلى الأشياء ويرمق الأفرشة المكوّمة في الركن وصحون المعدن التي لم تغسل بعد، والسقف المعدني الذي بدأ يتوهّج بحرارة الصيف وكومة الوحل على الباب»³.

وهو وصف اختار المؤلف أن يقدّمه بعين شخصية محايدة عن سياق الأحداث وسياق المكان، لذا بدا وصفاً استعلائياً رصد أحقر ما في البيت نظراً لغياب أي رابط يصل هذه العين الواصفة بالمكان وساكنته. بالإضافة إلى جمل أخرى متفرقة هنا وهناك أعطت في كل مرة ملمحاً إضافياً لبيت أم سعد، هذه المرأة التي اعتادت أن تقضي أيامها في بيوت الآخرين كأنما من دون مأوى أو هوية، فكان لزاماً على المؤلف أن يصطنع لها هوية مكانية عنوانها غرفة ضيقة من الطين والوحل والمطر، فيها نافذة صغيرة مفتوحة في الجدار، فيها رف خشبي وشباك واطى وممر ضيق لا يتسع لمرور أكثر من شخص واحد...⁴ وهي سمات المخيم كاملاً.

1 - صالح ولعة: المكان ودلالته في مدن الملح، ص 137.

2 - أم سعد، ص 255.

3 - نفسه، ص 325.

4 - نفسه، ص 235-332.

وبجانب هذا الوصف البسيط وظف **كنفاني** نوعاً آخر منه، وصف «ينهض على التلميح والإيحاء كما على جمالية التعبير، مع اعتماده قدرة القارئ في التوصل إلى أبعاده»¹، «كالطريق المحاط بأشجار الزيتون والخلفية من الفراغ والصمت والأسى..» و«مخيمات التمزق..» و«المدينة المكوّمة في غبار المساء الحزين»².

ففي هذه الرواية «وصف كنفاني المخيم في تسع لوحات وصفا تعبيريا بعيدا عن الاستقصاء»³، تاركا للقارئ كثيرا من المساحات الوصفية الشاغرة والتي لن يكون ملؤها أمرا صعبا، لأنها أماكن عامة ومرجعية. عامة لأنها لا تخصّ أحدا بعينه بل شعبا كاملا قرّض عليه اللجوء طابعا معيناً من السكن يشترك فيه الجميع، سماته بؤس وحقارة واقتنار لأبسط الأشياء، والأهم من ذلك أنها حقيقية لم يكن الكاتب بحاجة إلى إعمال خياله لرسمها ولذا لن يعجز القارئ في إتمام ما نقص من وصف مكاني نعرف كلنا هندسته العامة على الأقل.

لقد كان وصف الأماكن في رواية (أم سعد) وصفا مقتضبا اقتصر على بعض ما يمكن أن تراه **أم سعد** الشخصية في يومها المثقل بالعمل والتعب، كالطريق والبيت والمخيم والعمارة والمدينة... وصف عكس عدم جدوى التعلّق والارتباط بمكان هو للمنفى أقرب منه للوطن، ودلّ على رغبة خفية أصبحت تظهر شيئا فشيئا للعلن في التحرّر من أرض وسماء وأزقة وشوارع وأسقف بدأت تتحوّل من ملجأ إلى سجن. فأن لا نصف يعني أننا لا نرى ولا نريد لغيرنا أن يرى بؤسنا وحالنا وحبسنا هذا. ولهذا لم يكن **كنفاني** معنيا بدراسة المخيم وأحواله وهمومه وقضاياها، ولم يدخله أدبيا ولم يتجول في زواربيه أو يدخل نبض حياته، لأن همّ المؤلف الأساسي وخصوصا في

1 - نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص48.

2 - أم سعد، على التوالي ص245، 259، 319.

3 - عودة صبحية زعرب: جماليات الخطاب عند كنفاني، ص104.

رواية (أم سعد) هو التأكيد على أن المخيم هو البؤرة الثورية الأولى والحلقة التي يتم فيها إعداد الفلسطينيين ليكون مناضلا وثائرا¹.

2- أنماط المكان:

لقد توزعت الأماكن التي دارت فيها روايات **كنفاني** بين فئات متعددة من الوظيفة والدلالة والتشكيل، تراوحت بين القرية والبيت والحقل والمدرسة والكوخ والفندق والصحراء والمخيم... إلّا أنها في مجملها لا تخرج عن الثنائية النمطية للمكان بين مغلق ومفتوح. والتي تعدّ سمة أساسية من سماته حيث «يُجسّد المكان المغلق في النصوص في شكل صور مكانية مختلفة ومألوفة مثل الدار والمدينة والوطن، وتتصف هذه الصور بصفات معينة مثل الألفة أو الدفء أو الأمان، ويتعارض هذا المكان المغلق مع المكان الخارجي المفتوح ومع سماته، ومنها الغربة والبرود والعدوانية. وقد يفسّر المكان المغلق والمفتوح تفسيرات معاكسة لما سبق²»، لتتدخل الحالة النفسية والشعورية لسكان المكان كمحدد لمدى ضيقه واتساعه أو انغلاقه وانفتاحه.

وإذا أردنا أن ننطلق مبدئياً من تحديد جغرافي لهذه الأمكنة أمكننا القول إنّ الغابات والبساتين والشوارع والصحراء والبحار والأنهار والسهول والجبال وكل المفردات المكانية التي تنتمي إلى الطبيعة تتشكل أماكن مفتوحة، فيما تتشكل البيوت والغرف والحمامات والأقبية والسراريب والسجون والمعابد وكلّ الفضاءات المكانية ذات الطبيعة المحصورة في حدود أماكن مغلقة³.

1 - ينظر بشار إبراهيم: صورة المخيم في أعمال غسان كنفاني الروائية، دمشق، مجلة المعرفة، ع 496، 2002، ص183-184.

2 - لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم (جماليات المكان لمجموعة من الباحثين)، ط2، الدار البيضاء، دار قرطبة، 1988، ص81.

3 - محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي في مدارات الشرق، ص217.

أما نصبياً فسنحاول نحن العمل هنا على أكثر الأماكن وروداً بين الروايات الأربع والأعمق من حيث التأثير في الشخصيات ومسار الحكى، عبر اختيار عدد منها شكّلت الفضاءات الأساسية لهذه النصوص، ومن ثمّ تصنيفها بين مغلقة ومفتوحة.

2-1- المكان المغلق:

وهو كل مكان محدود المساحة والمكونات، يعتمد الإنسان للعيش والسكن فيأوي إليه لفترات طويلة من الزمن سواء بإرادته كالبيوت وأماكن العمل، أو بإرادة الآخرين كالسجون والمعتقلات... ليعمل على توليد عدد من المشاعر المتناقضة والمتضاربة في النفس، فيوحي تارة بالراحة والأمان كما قد يثير تارة أخرى مشاعر الضيق والخوف لاسيما إن كان المكان المغلق هو السجن أو ما يشابهه¹.

وينهض المكان المغلق كنقيض للمكان المفتوح، يأتي نتيجة حاجة الإنسان التي تفرض أنواعاً من الأماكن عليه فيسكن بعضها ويستخدم بعضها الآخر في مآرب مختلفة كالمكتب الذي هو مكان للعمل والمستشفى لتلقّي العلاج والمسجد لأداء العبادة... وتبعاً لذلك تتغير الأشكال الهندسية لكل مكان من هذه الأمكنة بما يناسب حاجة ساكنيه، مكتسباً وجوده من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها².

وإنّ مسألة انغلاق الأماكن أو انفتاحها والركون إليها أو النفور منها تبقى مسألة نسبية راجعة في المقام الأول إلى من يسكنها أو يمرّ عبرها، فيتحوّل البيت في بعض الحالات من رمز للأمان والسكينة إلى وكر للاضطهاد والفساد، ويغدو المكان المفتوح في حالات أخرى أشدّ ضيقاً من ذلك

1 - حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية - دراسة نقدية، ط1، فلسطين، منشورات مركز أوعاريت الثقافي، 2007، ص134.

2 - الشريف حبيبة: بنية الخطاب الروائي - دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص204.

المنغلق، كما يشير إلى ذلك **باشلار** لما عالج هذه القضية تحت مسمى الداخل والخارج مستشهدا بقول الشاعر سويرفيل «الذي يضع جنباً إلى جنب الخوف من الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة حيث يقول: انفتاح المكان أكر ممّا يجب يشعرونا بالاختناق أكثر من المكان الأضيّق ممّا نحتاج (...) كما يتحدث في موضع آخر عن الاتساع الداخلي والسجن من الخارج»¹.

ومن هنا قد يكون الانغلاق ناتجا عن «طبيعة المكان نفسها، وقد يكون انغلاقاً وهمياً ناتجا عما تشعر به الشخصية اتجاه هذا المكان أو ذاك، وقد يكون مجسّداً من خلال حركة الشخصيات ذاتها في المكان»².

وتبعاً لذلك تلقّف الكتّاب والروائيون هذا النوع من الأماكن وجعلوها إطاراً لقصصهم ومسكناً أو متحرّكاً لشخصياتهم، وألبسوها خصوصيات مختلفة تعكس تصورات كل كاتب ورؤاه. وروايات كنفاني كذلك لم تخلُ من مثل هذه الأماكن، فكان لكل رواية فضاءاتها المغلقة الخاصة بها من خلال التشكيل الهندسي والأداء الوظيفي الذي يخدم التوجّه الروائي العام، إلّا أنها كثيراً ما كانت تتقاطع فيما بينها من خلال اشتراك الروايات الأربع في بعض الأماكن خصوصاً تلك الأكثر وروداً فيها، والتي لم تخرج عن: البيت، الفندق، السجن، المدرسة.

2-1-1 - البيت:

وهو يعدّ من أكثر الأماكن استحواداً على اهتمام الروائيين، لما له من قدرة خاصة على الإقْصاح عن ساكنيه وإضائة تلك الجوانب المعتمدة من شخصياتهم، متحرّراً بذلك من مجرد كونه كومة من الحجارة إلى ما يمكن أن يضيف عليه بعداً روحياً يفعل في ساكنيه ويتفاعل معهم. فالبيت

1 - باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص198-199.

2 - أحمد النواوي بدري: خصائص الكتابة الروائية، ط1، اللاذقية، دار الحوار، 2015، ص215.

«ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه وإنما بالأحرى جزء من وجودنا الإنساني»¹ ليمتلك بذلك عددا من الصفات الإنسانية كالألفة والعداوة والذاكرة... ومن هنا أصبح من «الخطأ النظر إلى البيت كركام من الجدران والأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي، والانتهاى من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة، لأن هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه ونفقره من كل محتوى»².

وهو في عمومته ذو كيان هندسي مرئي وملمس، إلا أنّ مظهره المادي هذا يتغيّر بتغيّر الأشخاص والمناطق والتقاليد المعمارية والطرق الحياتية، «فكل منطقة نسيجها العمراني الخاص الذي يعتبر من خصوصياتها بطرائق عديدة، إما ملائمة لظروف الطقس أو لظروف الحياة»³، ليكتسب بصفته المتغيرة هذه صفة أخرى ثابتة فيه هي دلالاته الواضحة على من يقطنه في جوانبه المادية والنفسية والعقلية. «فالبنيات خاصة ما تعلّق منها بداخل المنزل يمكن أن ينظر إليها على أنها تعبير مجازي يكتنئ عن الشخصية، فبيت الرجل امتداد لذاته إذا وصفته فقد وصفت الرجل»⁴.

والبيت هو مركز الأماكن المغلقة ونواتها وإن اتّخذ أشكالا كثيرة وعُبر عنه بمسمّيات عدّة، فهو المنزل والدار والمسكن والبيت... ولهذا لا تكاد تخلو رواية من الوقوف عنده أو الإشارة إليه ولو عبر المرور بذكريات الشخصيات وأحلامهم. وفي روايات **كنفاني** لم يختلف الأمر وبقي البيت

1 - غادة الإمام: غاستون باشلار - جماليات الصورة، ط1، بيروت، دار التنوير، 2010، ص290.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص43.

3 - أحمد جاسم الحسين: الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان - قراءة في روايات رجاء عالم، مجلة جامعة دمشق، م25، ع1-2، 2009، ص128.

4 - ويليك رينيه، أوستن وارين: نظرية الأدب، ص305.

محافظا على مكانته تلك التي تميزه عن سائر الأماكن الأخرى، لأنه - كما يرى باشلار - «عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان في العالم»¹.

ولأنّ نصوصنا هذه ذات هويّة فلسطينية فإنّ هذا يكسب أماكنها عموما وبيوتها تحديدا خصوصية إضافية تمنح البيت الفلسطيني دلالة موسّعة بحجم وطن، في ظل حالة الفقد التي يعيشها أغلب الفلسطينيين والتي جعلتهم ينظرون إلى البيوت وأبوابها ومفاتيحها وكل أشياءها مهما صغرت رمزا للوطن كاملا. ومن هنا انتظمت أغلب البيوت التي ورد ذكرها في روايات **كنفاني** الأربع ضمن ثنائية كبيرة الوطن/المنفى، وما اندرج تحتها من ثنائيات أخرى كالواقع/الحلم والقديم/الجديد والماضي/الحاضر، فاعلّ «أول ما يطرأ على ذهن حين نفكر في المنفى من منظور علاقة المكان بالألفة والانتماء والهوية؛ هو البيت لا بوصفه مكانا للعيش أو المأوى فحسب، بل من حيث هو تمثيل ودالّ ومتعين لمفهوم الوطن أيضا»².

ففي الرواية الأولى (رجال في الشمس) ينطلق **أبو قيس** بكل عجزه وخوفه في «مغامرة غير مأمونة العواقب»، بل في رحلة محكوم بفشلها منذ بدايتها بسبب نهايتها التي ستكون في الشمس كما يقرّر ذلك العنوان والكاتب من ورائه؛ كلّ ذلك لأجل حفنة من الأحلام قد تعيد بعض ما كان له في الماضي، وعلى رأسها بيت.. بل «غرفة في مكان ما» تلمّ شتاته الذي تفرّق منذ سقطت القرية وانتقل هو إلى قرية أخرى يستجدي فيها عطاء المحسنين. ولعلّ هذا ما قصده باشلار حين قال إنه «بدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتا، إنه يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض»³، ولكن ليس أي بيت! إنه ذلك الذي يضمن له حدّا أدنى من الحرية والفردية، إنه النوع الأول طبقا

1 - باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص38.

2 - محمد الشحات: سريّات المنفى - الرواية العربية بعد عام 1967، ط1، الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع، 2006، ص110.

3 - المرجع نفسه، ص38.

لتقسيمات مول ورومير والذي تدلّ عليه كلمة "عندي"، أي ذلك «المكان الذي أمارس فيه سلطتي ويكون بالنسبة لي حميما وأليفا»¹، وهو الذي لم يحققه لأبي قيس البيت الثاني الذي سكنه والذي ينطبق عليه النوع الثاني "عند الآخرين"، وهو «مكان يشبه الأول في نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث إنني بالضرورة أخضع فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث إنني لابدّ أن أعترف بهذه السلطة»². هذه السلطة التي استعاد بموجبها صاحب البيت نصف الغرفة من أبي قيس ومنحه لساكن آخر، ولم يَسعْ أبو قيس حينها إلّا أن يرفع «أكياسا مرقّعة من الخيش بينه وبين الجيران الجدد»³.

وضمن ذلك التجاذب الحاصل بين بيت الوطن وبيت المنفى حتى وإن كان داخل الوطن نفسه؛ أغفل السارد كل وصف خارجي لهذه البيوت مكتفيا بتقديمها كقيمة مفقودة ترجو الشخصيات العودة إليها، أو الأصحّ تعويضها كما فعل أبو قيس الذي رأيناه لا يهتم كثيرا باستعادة بيته القديم بقدر حرصه على أن يكون له - مرة أخرى - بيت خاص به وفي أي مكان كان، حتى وإن عنى ذلك ترك الوطن برمته.

والبيت الثاني الذي نصادفه في هذه الرواية هو بيت الطفل مروان وبصورة أدق كوخ الطين في المخيم، والذي حضر كفاعل في الأحداث. فكما دفع فقد البيت أبا قيس للرحيل بحثا عن بديل آخر له؛ جعل كوخ الطين والد مروان يضحي بأسرته كاملة في سبيل بيت أفضل يؤويه ولو وحده فقط، وهذه الحال أدّت بمروان إلى الرحيل علّه يحيل «كوخ الطين جنة إلهية».

1 - سيزا قاسم: المكان ودلالته، ص 61.

2 - رجال في الشمس، ص 61.

3 - نفسه، ص 47.

وهذا البيت أيضا لم يحظ من الوصف بشيء تاركاً الكاتب لكلمة "كوخ" وحدها أن تحيل القارئ على صورة معروفة وثابتة لهذا النوع من المساكن التي تطبع المخيمات الفلسطينية. ورغم أن الأكواخ لم تلتزم بهيئة واحدة ثابتة إلا أنها «تتشارك جميعاً في تشكيلة متشابهة وبوظيفة اجتماعية متشابهة هي الأخرى، لعلّ السكن - سكن الناس والأحياء الأخرى - في مقدمتها»¹. في حين حظي المسكن المقابل أو البيت البديل ببيت الاسمنت ببعض من التصوير الخارجي، الذي ساهم في إعطاء ملامح وشت بأفضليته من الناحية المادية عن كوخ المخيم، فهو يملك جدراناً إسمنتية وسقفاً مسلحاً وأرضية مبلطة.. محققاً بذلك المستوى الأول للمكان - وفق رؤية باشلار - أي "معمارية المكان" والتي تعني مختلف أبعاده الهندسية والجغرافية، دون المستوى الثاني "شاعرية المكان" التي تجسّد لنا المكان الأليف أو البيت الذي يتّسم بقيم الحماية والأمان والاحتواء².

إلا أنّ ذلك لم يمنع والد مروان من المتاجرة بالتزامه تجاه أسرته ومشاعره وأحاسيسه وكل المعطيات الحميمة التي يمنحها البيت لسكانه، عبر تخلّيه عن كل ذلك بمقابل بيت إسمنتي طالما سكن أحلامه واستطاع هو أن يسكنه بزواج ثانٍ من امرأة كسحاء تملكه، حصلت عليه كتعويض عن ساقها المبتورة.

إنّ شخصيات (رجال في الشمس) لا تنظر إلى بيوتها كقيمة أصلية لا يمكن تغييرها أو استبدالها، وهي لا تتذكر مطلقاً أو تذكر حميميتها وألفتها بقدر ما تبحث عما يصلح حالها الذي ساء بابتعادها طرداً أو تهجيراً أو هرباً عن مكان إقامتها الأول، وزاد سوءاً لما رأت خلاصها خارج الوطن الأم فلسطين نحو ملاذٍ آخر بالكويت.

1 - ياسين النصير: الرواية والمكان، ص55.

2 - غادة الإمام: غاستون باشلار - جماليات الصورة، ص291.

وفي الرواية الثانية (ما تبقى لكم) نشعر بالإحساس نفسه ونحن نلتصم برّد العلاقة - مرة ثانية - ما بين البيوت وساكنيها رغم أنها اقتصرت على بيت واحد فيها هو بيت حامد ومريم الذي يقع في مخيم بغزة، ممّا يعني أنه بديل آخر للبيت الأصلي الذي فقد مع مفقودات أخرى كثيرة خلال أحداث 48 كالأب الذي قُتل والأم التي ضاعت والمدينة التي سقطت...

ورغم أن حامد ومريم يتذكّران أشياء كثيرة عن ماضيها إلا أنهما لم يلتفتا أبداً إلى بيتهم القديم، عدا تلك المرة التي ذكر فيها بطريقة عابرة لمّا راح حامد يتذكر يوم جيء بأبيه محمولاً على الأكتاف وكان هو على الدرج، وكأنّه استحال إلى ذكرى سوداء في ذاكرة امتلأت بصور الدخان المتصاعد من البيوت المحترقة وهم يودعون مدينتهم شعله متهاوية في البحر.

ليستأثر البيت الثاني بكل الاهتمام والأهمية ضمن السياق الروائي، باعتبار وقوع الأحداث بين مكانين مختلفين أحدهما مفتوح: الصحراء التي هام فيها حامد بحثاً عن طريق ومستقبل جديدين، والآخر مغلق هو المنزل الذي التزمته مريم منتظرة ما قد يغيّر حياتها.

فيعد أن انفلتت حامد من ضيق هذا البيت الذي لم يكن يراه أكثر من «جحر قميء» تاركاً لشخص آخر أن يحلّ محلّه - زكريا - نحو مكان أكثر رحابة واتساعاً - الصحراء - خاصة بعد أن فعلت فيه مريم وزكريا ما فعلاً؛ بقيت أخته تجترّ مرارة المكان وضيقه. فرغم أن بيت الإنسان يعدّ مكاناً محبباً وعزيزاً - ولو كان ضيقاً - إلا أنه في هذه الرواية تتنقي عنه كل معالم الطمأنينة والراحة والسكون بسبب ما شهده من حب صاخب يجلب العار لأهله¹، ويؤدي بحامد إلى الهرب منه لتُحکم جدرانها قبضتها على من بقي فيه و«بدا جوّ الغرفة خانقاً ومشدوداً»².

1 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات الخطاب الروائي، ص102.

2 - ما تبقى لكم، ص168.

وهاهي مريم تتصوّر آخر خطوات أخيها على الدرج خطوات معدنية تدقّ على الجدار بلا نهاية فتقرّ مستسلمة «..ولم يتبقّ لي ما أفعله إلا عدّها»¹.

وهنا يفصح البيت بوصفه مكانا مغلقا عن دلالاته المزدوجة سلبية وإيجابية، «فانغلاقه يعني في الغالب مزيدا من الأمان والطمأنينة والأهم من ذلك مزيدا من الحرية (...) إلا أنّه قد ينقلب إلى النقيض من ذلك، فقد يصبح مكانا للتوجّس والخوف ومصدرا للشقاء وسجنا للأحلام والطموحات»²، ويكون بالنسبة لمريم سجنا أبديا يملؤها بالغضب والقلق والتوتر، أولا بسبب تمرّد الأنثى فيها قبل زواجها وخوفها من أن تسجّل عانسا في مجتمع ليس على استعداد لقبول واحدة أخرى، فراحت تعدّ عمرها مع كل دقة تمر وهي ترقب نفسها وأخاها وكيف كانت تتحول كل يوم بالنسبة له إلى مجرد أم وهو بالنسبة لها إلى رجل محرّم، وثانيا بعد استفادة الإنسان فيها حين أيقنت أنها استبدلت نفسها وأخاها بزواج لا يستحق.. وفي كلتا الحالتين كانت مريم تعيش مخاوفها وهواجسها بين جدران البيت ودقّات ساعته، والتي انتهت بها في المرة الأولى بعلاقة محرمة مع زكريا وفي المرة الثانية بقتلها لزكريا.

ليكون هذا البيت شاهدا على تناقضات الإنسان المختلفة وعلى مشاعره المتباينة، ففي الوقت الذي نفر فيه حامد من بيته بعد دخول زكريا إليه وعدم معرفة مريم للراحة أو السكنية فيه؛ راح زكريا «ينظر بارتياح مقيت إلى أشياء الغرفة»³ وكأن البيت بيته، ممّا يشير إلى وجود «تأثير

1 - ما تبقى لكم، ص172.

2 - حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص134- 135.

3 - ما تبقى لكم، ص167.

متبادل بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، وأن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية»¹.

فالبيت الذي سكنه **حامد** و**مريم** ثم **زكريا** وعلاقته بهم وطريقة نظرهم إليه لا تختلف كثيرا عما رأيناه في الرواية السابقة، باعتباره لم يعن إلى أي واحد من هؤلاء شيئا من معاني الانتماء والألفة والحميمية لا كبيت أصلي ولا كبيت بديل، ف**حامد** لم يشغله في الحالين معا إلا فقد أمه والعتور عليها و**مريم** فقد فرصتها في العيش كأنتى سعيدة، إلا أن ما هالها أكثر بعد أن وجدت لهذه الأنتى ذكرا هو وقوع مسكنها بين بيته حيث زوجته الأولى ومكان عمله.. «يا إلهي لم أفكر قط أن بيتي يقع في منتصف الطريق بين بيتها ومدرستك»². أما **زكريا** فلم يهتم شيء وهاهو يتنقل كشخصية أفرغت من معاني الهوية والذاكرة بين بيوت المخيم غير عابئ بتلك العلاقة التي تربط بين المكان وصاحبه.

إن ما تفتقد إليه هذه الشخصيات تجاه البيوت التي فقدتها وتلك التي سكنتها الشعور بالمكان الذي تقيم فيه كجزء من حياتها وهويتها، ولعل ذلك بالأمر العادي خاصة إذا كان البيت البديل مجرد سكن اضطراري في مخيم أقيم على عجل من تجمع بشري وجد نفسه على حين غرة دون مأوى، وإن كان هذا النوع من البيوت قادرا على تحقيق شرط الإيواء لقاطنه ولو في حده الأدنى، إلا أنه لا يستطيع أن يقدم أكثر من ذلك مما يمكن أن يرجوه الإنسان من مسكنه كالشعور بالحرية والاطمئنان والدفع والانتماء... وهو إحساس خبرته شخصيات **كنفاني** بسبب التهجير واللجوء

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص44.

2 - ما تبقى لكم، ص187.

والنفي، تماماً كما خبره هو في حياته وعبر عنه قائلا: «أرى صديقي وأحدثت معه ولكنه يشعر بالبرد فيذهب إلى بيته، أما أنا فالبيت أكثر برداً من أن أذهب إليه»¹.

ليتعمق هذا الشعور أكثر في النص التالي (عائد إلى حيفا) والذي كان فيه بيت الزوجين سعيد وصفية مركز الأحداث والحلقة التي وصلت الحاضر بالماضي والمنفى بالوطن لعشرين سنة كاملة. فبعد أن اختزلت شخصيات الرواية فعل العودة الذي فكرت وأملت فيه طويلاً في مجرد زيارة عائلية لبيتِ حُضْنهم سابقاً وأمنية خافتة الصوت «..نرى بيتنا هناك. فقط نراه..»²؛ أضحي هو البؤرة الرئيسة للأحداث والشخصيات والأمكنة كلها، وهو الخطأ الذي أقر به سعيد فيما بعد حين راح يسأل عن فلسطين الحقيقية «التي هي أكثر من ذاكرة، أكثر من ريشة طاووس، أكثر من ولد، أكثر من خرابيش قلم رصاص على جدار السلم»³.

ولكن قبل ذلك حلّ هذا البيت في أذهان الشخصيات وذكرياتهم محلّ الوطن كاملاً، وما زاد هذا الإحساس عمقا هو فقدان المنزل والطفل بداخله، مكتسبا بذلك دلالة إضافية جعلت الشوق والحنين إليه أكبر فأكبر. ولما حانت لحظة اللقاء رأينا البيت ومن الوهلة الأولى يفصح عن علاقة حميمة قديمة ربطت بينه وبين من ينظر إليه الآن من نافذة سيارة وصلت أخيراً إلى وجهتها ولكن بعد عشرين سنة، ليشعر البيت هنا في ممارسة سلطته وسطوته التي جعلت الذكريات تنهال دفعة واحدة «كما لو أن العشرين سنة الماضية وُضعت بين مكبسين جبارين وسُحقت حتى صارت ورقة شفافة لا تكاد تُرى»⁴، وراح سعيد يستجيب لإراديا للبيت ومحيطه فأوقف السيارة في مكانها كما كان يفعل تماماً منذ سنوات طوال، ويستعيد مع كل خطوة يخطوها تفاصيل المكان وأشياءه

1 - رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، تقديم: غادة السمان، ط5، بيروت، دار الطليعة، 2005، ص38.

2 - عائد إلى حيفا، ص358.

3 - نفسه، ص411.

4 - نفسه، ص362.

التي ما كان ليخطئها ولو بعينين مغمضتين لأنها تسكن ذاكرته الداخلية، ولأن لهذا النوع من البيوت حضوراً مادياً في داخلنا يصبح مع مرور الوقت مجموعة من العادات العضوية كما يقول باشلار: «فرغم السلام الكثيرة الأخرى التي سرنا فوقها، فإننا نستعيد استجاباتنا للسلم الأول ولن نتعثر بتلك الدرجة العالية بعض الشيء. إنّ الوجود الكلي للبيت سوف يفتح بأمانة لوجودنا، سوف ندفع الباب الذي يصدر صريراً بنفس الحركة، كما نستطيع أن نجد طريقنا في الظلام إلى حجرة السطح البعيدة»¹.

وهذا تماماً ما حدث لسعيد وهو يتجنبّ درجة السلم الرابعة المكسورة من وسطها ويرتاح لملس حاجر السلم المقوّس الناعم الذي تنزلق عليه الكفّ، بل كان «بوسع صفيّة حين تغمض عينيها قليلاً أن تتصوّر بالضبط كيف كانت ميريّام تعبر الممرّ المؤدي إلى المطبخ، وعن يمينها كنت غرفة النوم»²... وغيرها من الاستجابات اللاواعية التي يفرضها كلّ مكان أليف وحميمي، «فسمات المأوى تبلغ حدّاً من البساطة ومن التجذّر العميق في اللاوعي تجعلها تستعاد بمجرد ذكرها»³، فكيف برؤيتها وتلمسها؟!

هذه استجابة العائد إلى البيت بعد عشرين سنة، فماذا عن البيت نفسه؟ هل احتضن المكان ساكنه الأصليين وهل تعرّف إليهم؟ أم تراه بفعل ذلك التأثير المتبادل بين البيت ومن يأهله ارتدى ثوب ساكنه الجديد وجابه ذلك القديم بالنسيان بل بالنكران؟.. كما أحسّ سعيد معترفاً لصفيّة: «هذا بيتنا! هل تتصورين ذلك؟ إنه ينكرنا»⁴.

1 - باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص43.

2 - عائد إلى حيفا، ص382.

3 - باشلار، غاستون، مرجع سابق، ص42.

4 - عائد إلى حيفا، ص362.

لقد كان جزاء الزوجين اللذين رضيا بالمنفى سكنا لهما كل تلك السنوات أن ضيَّعا ذلك الرابط الحقيقي - بما يعنيه من صمود وتمسك بالأرض والوطن - ما بينهما وبين بيتهما الذي كان مكانا مألوفا، لكل جزء من أجزائه موقع من النفس وذكرى في القلب؛ ثم أضحى مجرد مكان معيش سابقا بعد أن فقد الشروط التي تؤهله لأن يكون بيتا ومكانا محببًا، وبهذا تحوّل المكان المحبّب إلى مكان قمعي عدائي لأصحابه الحقيقيين¹. وكأنّه لا تكفي - في حالتنا هذه - ذاكرة وذكريات وإن عمّرت عشرين سنة للحفاظ على ما امتلكته الشخصيات يوما، ورغم أن «بين المكان والشخصية علاقة بإمكانها الكشف عن حياة كاملة لأناس عاشوا تحت سقف هذا البيت أو ذاك، تحفظ أحلامهم وذكرياتهم ودونها يبقى البيت والفضاء المكاني مجرد شكل هندسي لا معنى له»²، إلّا أنّ الدار في (عائد إلى حيفا) قد أنكرت أصحابها.. وهو نكران أشبه بصفحة لوم ومعاتبة وجهها الكاتب من خلال المكان لشخصياته عن فعل التخلّي أولا وعن غياب نية حقيقية في العودة ثانيا، بعد أن اكتفوا من وطنهم المسلوب ببعض من الوقت للنظر فقط وإشباع غريزة الحنين عن بعد.

وفي الرواية الرابعة نصادف نوعين من البيوت بيت السارد في المدينة وبيت أم سعد في المخيم، ورغم أن كلا البيتين ينتميان لخانة الملجأ إلّا أننا نشهد اختلافا واضحا في مدى كثافة الحضور الإنساني فيهما، ففي الوقت الذي تدور الأحداث المتعلقة بشخصية السارد وأم سعد في بيته باعتبار هذا الأخير مأوى للسارد ومكان عمل لأم سعد؛ نادرا ما رأيناها تسمح لنا كقراء بالاطّلاع على بيتها الخاص ونمط معيشتها فيه، فهو في نظرها ليس إلّا حبسا من نوع آخر.

وهذا ما أعلنت عنه الرواية من بدايتها مسقطه بذلك عن البيت كلّ صفة للألفة والأمان والانتماء والحرية... لا شيء إلّا لأنه يقع خارج الوطن، «فالبيت يعدّ مكانا أليفا بصفة عامة

1 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 105-106.

2 - الشريف حبيلة: بيئة الخطاب الروائي - دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص 205.

ومكان إقامة اختيارية إذا كان في الوطن، ولكنه يصبح مكانا باردا ومكان إقامة جبرية إذا كان في المنفى»¹.

ولعلنا نفسر ذلك بسوء حال البيت الذي يقع في المخيم، وهو الذي شهدناه في المرات القليلة التي رأينا بها أم سعد في بيتها بحكم تنقلها الدائم بين بيوت الآخرين للعمل والتنظيف، إلا أن سلبية العلاقة هنا بين البيت وساكنيه ليس مردّها الأساسي البعد المادي والظاهري للمكان بقدر إشارتها إلى أبعاد أخرى تتأجج في نفس أم سعد كالهوية والوطنية والتمسك بالأرض الأصلية والحقيقية التي لا يمكن للملجأ أو المنفى أن يضمن أيّا منها لساكنه أو لمن احتمى به قسرا، فهي ترى أن بيت السارد - على مستواه اللائق - حبسا أيضا «..أتحسب أننا لا نعيش في الحبس؟ الحبوس أنواع يا ابن العم.. المخيم حبس وبيتك حبس..»²، وتتمنى السكن في خيمة إذا كانت خيمة فدائي «فخيمة عن خيمة تفرق»³.. فالأولى يمثلها المكان الذي كانت تعيش فيه عاملة في البيوت، أما الثانية فهي خيمة الفدائي حيث ابنها سعد والتي ترمز إلى الكرامة والانطلاق⁴.

ويذهب باشلار إلى أن «البيت يشكل مجموعة من الصور التي تعطي للإنسانية براهين أو أوهام التوازن»⁵، ولكن أية صور تمنحنا البيوت في رواية (أم سعد)؟ فالسارد ورغم كثرة المشاهد الروائية التي في بيته غالبا ما نراه ينظر إلى الخارج من النافذة أو الشرفة وكأنما هو بانتظار شيء ما يخلصه من ضيق المكان وانغلاقه، أو الأصح بانتظار مجيء أم سعد لتنتشر في البيت رائحة

1 - حفيزة أحمد: بنية الخطاب الروائي في الرواية الفلسطينية، ص133.

2 - أم سعد، ص255.

3 - نفسه، ص264.

4 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص104.

5 - باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص45.

الريف بانفتاحه واتساعه وذكرياته التي تعيده إلى فلسطين، ورائحة المخيمات «بتعاستها وصمودها العريق وبيئتها وآمالها»¹.

إنّها دفقة من الهواء وجرة من الوطنية يفنقر إليها بيته الذي قام بديلا عن بيت آخر ترك في مكان ما من الوطن، وإن كان أحسن حظاً من بيت المخيم الذي يعدّ شكلا من أشكال الإقامة الجبرية، فُرض على الفلسطيني فرضا ولذا هو يراه سجنا أو مقبرة، كما يعترف بذلك كنفاني نفسه مرة أخرى في رسائله: «لقد حاولت أن أستبدل الوطن بالعمل ثم بالعائلة ثم بالكلمة ثم بالعنف ثم بالمرأة، وكان دائما يعوزني الانتساب الحقيقي، ذلك الانتساب الذي يهتف بنا حين نصحو في الصباح: (لك شيء في هذا العالم فقم).. كنت أريد أرضا ثابتة أقف فوقها، ونحن نستطيع أن نخدع كل شيء ما عدا أقدامنا»²، وهو ما أدركته أم سعد جيدا حين أقرّت أن الحبوس أنواع ومنها البيوت التي يسكنونها.

ليتّسم بذلك البيت هنا بنوع من الحضور السلبي، فهو يفتقر على المستوى الروائي إلى الوصف والتشخيص، كما تنقصه تلك الروح التي تجعل منه مكانا محبّبا - دون الحديث عن عجزه عن تحقيق أبسط متطلبات العيش فيه - وهو ما ألقى بظلاله على ساكنيه وجعلهم ينفرون منه.

2-1-2- السجن:

وهو يعدّ أكثر الأماكن المغلقة ضيقا وعدائية يتعارض في أولى صوره باعتباره «مكانا للإقامة الجبرية شديد الانغلاق»³ مع مفهوم الحرية بكلّ أشكالها وأبعادها، بل وحتى مع أكثر صورها بدائية - حرية الحركة - من حيث إنّ «المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالحرية، وإنّ العلاقة بين

1 - أم سعد، ص259.

2 - رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، ص87.

3 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص56.

الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضممار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي لا يقدر على قهرها أو تجاوزها»¹. وهو بالضبط ما يفرضه السجن على من يقيم فيه بصورة تزيد أو تنقص بحسب اختلاف السجون وتباين المسجونين من حيث الجرم والهوية.

والسجن مكان يقيم فيه الإنسان مجبرا لفترة من الزمن قد تطول وقد تقصر وقد تكون دائمة، ينسّم عموما بكونه «عالما مناقضا لعالم الحرية، تنتقل إليه الشخصية مكروهة تاركة وراءها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود، فتتطوي على نفسها بعدما كانت متفتحة على المجتمع والوجود»²، وإن اختلفت مسمياته فهو السجن والحبس والأسر والمعتقل والمحتشد... رافق الإنسان في مختلف مراحل الإجمامية والتمردية والتحررية، وإذا كان قد أقيم في بداياته - مذ كان عند العرب أسرا مؤقتا في الخيام وإقامة جبرية في بيوت الجناة أنفسهم، ثم دارا ابتاعها عمر بن الخطاب لهذا الغرض فحوصونا منيعة يصعب الهرب منها³ - فضاءً تأديبياً لمن تجاوز القوانين والحقوق العامة؛ فإنه أضحى الآن فضاءً تعسفيا في كثير من المناطق التي تعاني أزمات استعمارية وسياسية، أو تحمل على عاتقها قضايا تحررية. ومنها فلسطين التي لم يكن بإمكان كتابها أو من كتب عنها إغفال هذا النوع من الفضاءات المغلقة، فهي في النهاية جزء من يوميات الفلسطينيين وأمر اعتيادي في حياتهم مادام هناك من يجثم على أنفاسهم ويهدّد بسلب الأرض والقضية.

1 - سيزا قاسم: المكان ودلالته، ص 62.

2 - الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي عند نجيب الكيلاني، ص 222.

3 - ينظر واضح الصمد: السجون وأثرها في الآداب العربية، ط 1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1995، ص 21-29.

ومن هنا وجد الروائيون في السجن موردا خصباً لبناء نصوصهم بعد أن جعلوا منه فضاء رئيساً ساهم بنائياً في تشكيل فضاء الخطاب ككلّ، متّخذاً في ذلك دلالات مختلفة ينهض بها ضمن السياقات المتعددة للنصوص، يساعدهم في ذلك واقع العالم العربي والإسلامي¹ وخاصة الفلسطيني.

ويختلف حضور السجن في الأعمال الروائية، فمنه ما هو حضور سلبي ومنه ما هو حضور إيجابي، ومنه الحضور المكثف ومنه ذلك الذي لا نكاد نلاحظه ولكنه يبقى موجوداً، وهذا ما نستطيع قوله مبدئياً عن سجون **كنفاني**.

ففي نصوصنا هذه لا يظهر السجن كفضاء مادي بارز المعالم محدود المساحة ومحدّد الملامح، كما أننا لا نستطيع أن نضعه بموازاة الأماكن الأخرى من حيث التشكيل الوصفي والهندسي والأداء الوظيفي، لكننا في الوقت نفسه لا نستطيع إلغاء وجوده وإن توارى في بعض الروايات واختفى تماماً في البعض الآخر كما في (ما تبقى لكم). إلا أنه وبالرغم من كل ذلك يسجّل وجوده كعلامة ثابتة في نصوص **كنفاني** وإن كانت باهتة المرأى والألوان، كخلفية مكانية لا تفعل مباشرة في الأحداث والشخصيات ولكنها تبقى قاعدة ثابتة في المشهد الروائي الكنفاني والفلسطيني عموماً، مع اختلاف واضح في سياقاته ورؤى تقديمه.

وأول ما نسجله هنا غياب كلّ توصيف خارجي لهذا المكان مكتفياً الكاتب ببعض العبارات العامة التي دلّت عن ماهيته، كتساؤل **أسعد** في (رجال في الشمس) وهو يهيم هارباً في الصحراء:

1 - الشريف حبيلة: بيئة الخطاب عند نجيب الكيلاني، ص222.

«تراهم لو حملوني إلى معتقل الجفر الصحراوي هل سيكون الأمر أرحم مما هو الآن؟»¹، وقول السارد في أم سعد: «كانوا محشورين في زنزانة»².

ورغم أننا لا نجد غير هذين الشاهدين السريدين في النصوص كلها إلا أنها كانت كافية لإعطاء دلالة صريحة وواضحة عن ماهية هذا المكان وعدائيته، فهو ضيق ويفتقر إلى الرحمة والمعاملة الحسنة خاصة إن كان السجين فلسطينياً والسجان إسرائيلياً. ليمتلك السجن كمكان بذلك قاعدة لا يشدّ عنها، فباعتباره مكاناً مغلقاً فهو معادٍ دائماً وهذه المعاداة نابعة عن مصادرتة للحرية، فهو إذا المكان الأكثر عداءً للإنسان. «فالسجن وإن تحقّق مكانياً حيزاً للقهر والحجز؛ فإنه زمنياً تعطيل لسيرورة الحياة، حياة فرد معين (...) فالإقصاء فيه مضاعف إقصاء مكاني وإقصاء زمني»³.

وإذا حاولنا تتبّع فضاء السجن في رواياتنا هذه وجدناه يرتبط في الرواية الأولى (رجال في الشمس) بشخصية أسعد بسبب نشاطاته السياسية التي أدّت به لأن يكون مطارداً من السلطات ومهدّداً بالسجن، رغم أن ذكره هنا قد جاء استباقياً، فأُسعد لم يدخل السجن فعلاً وكان يحاول انقضاء ذلك بهريه، ولهذا فهو لا يملك صورة واقعية عنه فراح يتساءل عن مدى بؤسه مقارناً بينه وبين جحيم الصحراء. وهذا الذي استغلّه المهرب أبو العبد من أجل أن يرفع تسعيرة تهريبه أو إضاعته في الصحراء.. «إنها مهمة صعبة وسوف يأخذونني إلى السجن لو أمسكوك معي»⁴.

1 - رجال في الشمس، ص 59.

2 - أم سعد، ص 254.

3 - حبيب مونسى: فلسفة المكان في الشعر العربي - قراءة موضوعاتية جمالية، (د.ط)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 97-98.

4 - رجال في الشمس، ص 54.

وفي الرواية الثانية (ما تبقى لكم) يختفي وجوده تماماً معوّضاً الكاتب السجن الحقيقي بسجون أخرى وهمية أو ذهنية سجنّت فيها الشخصيات نفسها، كجدران البيت ودقات ساعته ووطأة الزمن... و«الفضاء في مجمله ضريان: فضاء موضوعي مادي يمتدّ خارج الذات البشرية، وفضاء وجداني خيالي ينبسط داخلها، بل إن الفضاء الفعلي المادي نفسه لا نتعامل معه مباشرة بقدر ما نتعامل معه من خلال الصورة الحاصلة لنا عنه»¹.

فشخصيات (ما تبقى لكم) لم تعرف السجن الحقيقي الذي فرضه جنود الاحتلال إقامةً ثانية للفلسطينيين، ربما بسبب روحهم الاستسلامية التي أبعدت البعض عن الطريق الصحيح للأحداث (حامد ومريم) وأيقظت نزعة الخيانة لدى البعض الآخر (زكريا)، ولهذا كثيراً ما كنا نرى سالم يحرض حامد ويغري فيه الروح الوطنية وحتى الانتقامية للانضمام إليه، وربما لأن الإسرائيليين قد تجاوزوا في هذه الرواية مرحلة السجن إلى الإعدام مباشرة، كما فعلوا مع سالم الذي أعدم دون تحقيق ولا محاكمة. ولكن رغم ذلك أوجدت الشخصيات لنفسها سجونا أخرى وقبعت فيها تمارس الانتظار وعدّ البقايا.

ليعود السجن في الرواية الثالثة (عائد إلى حيفا) للظهور ضمن حكاية فارس اللبدة الفرعية مع شخصية الرجل اليافاوي الذي سكن بيته بعده، والذي كان - السجن - بمثابة ضريبة دفعها نظير بقاءه في المدينة ودفاعه عنها.. «حين عدت مع المقاتلين إلى المدينة المهجورة اعتقلونا وأمضيت فترة طويلة في المعتقل، ثم حين أطلقوني رفضت أن أغادر»².

وفي (أم سعد) نرى السارد وقد توقف قليلاً عند السجن ومعناه وما يعنيه للفلسطينيين وخاصة لسعد وأمه، حين صار في هذه الرواية طريقاً حتمياً لا بدّ من السير فيه لمن أراد الانطلاق

1 - عيد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة، ط1، تونس، كلية الآداب، 2003، ص391.

2 - عائد إلى حيفا، ص391.

والانعتاق، وهو ما راحت أم سعد تأمله بشدّة وهي تفخر بابنها زافّة خير سجنه للسارد ورفضه خروجه من السجن - هو ورفاقه - مقابل تعهّد يلزمهم بأن «يبقوا أوادم»¹.

ففي الرواية الفلسطينية يمتلك السجن نظرة إيجابية عائدة بالدرجة الأولى إلى ظلم السجان - المحتلّ المعتصب للأرض والحرية - وبطولة السجين أو الأسير، ليحمل السجن هنا جمالية المفارقة إذ لم يأت معاديا للشخصيات الروائية على الدوام، بل أصبح مكانا موافقا للشخصيات المناضلة بداخله تشعر بذاتها وقيمتها وكرامتها دون أن يمنحها إحساسا بالإهانة أو الذلّ والعار². ذلك لأنّ السجن الذي تصوره الرواية الفلسطينية غالبا هو السجن السياسي الذي يعدّ شكلا من أشكال الإقامة الجبرية، تُفرض على البعض بسبب مواقفهم السياسية والفكرية المناوئة للسلطة أو للمحتلّ، مختلفا بذلك عن السجن الاجتماعي الذي يُعنى بتأديب ومعاينة كل من تجاوز الحق العام بارتكابه لجرائم أو جنح مختلفة كالسرقة والضرب والقتل. وهو الذي لم يشكّل ظاهرة مكانية بارزة في الرواية الفلسطينية بصفة عامة، وربما يعود ذلك إلى طبيعة حياة الشعب الفلسطيني التي فرضتها تجربة المنفى والاحتلال³.

بمقابل النوع السابق - السجن السياسي - الذي يتناسب مكانيا مع ظروف الاحتلال ومحاولات التحرر، ومن هنا اكتسب هذا المكان نظرة إيجابية جعلت داخله لا يختلف كثيرا عن خارجه، فإذا كان البيت يتحوّل أحيانا بحسب مزاج ساكنه إلى سجن وهمي أو نفسي؛ فإنّ للسجن القدرة أيضا على التمتع برحابة وحرية قد لا يجدها المقيم داخله خارجا، وهذا ما أحسّ به الرجل اليافاوي في (عائد إلى حيفا) «بعد أن خرجت من السجن شعرتُ بأنّي محاصر، لم أشهد عربيا

1 - أم سعد، ص253.

2 - حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص154 - 155.

3 - المرجع نفسه، ص152.

واحدا هنا»¹ وأكدته أم سعد وهي تجيب عن تساؤل السارد عن ابنها: «ألم يكن خروجه من السجن أفضل؟ طيب أنت غير محبوس فماذا تفعل؟.. أتحسب أننا لا نعيش في الحبس؟»².

فبين الإحساس بالوحدة والعجز عن الفعل يطبق السجن الكبير - وإن كان مفتوحا في شكل مدينة أو مخيم - قضائنه على من فيه، وهذا يدفع الشخصيات السجينة حقا إلى الصمود أكثر، ففي النهاية «لا فرق بين الفلسطيني الحر والفلسطيني السجين (...) فالفلسطيني الحر الذي يمتلك حريته ويعيش خارج حدود السجن يشعر على المستوى المعنوي بأنه في سجن أكثر تعقيدا وعذابا من السجن المادي»³، بسبب غياب القدرة على الفعل، وهو الذي قصدته أم سعد بقولها: «أنت غير محبوس فماذا تفعل؟»⁴. وكان للسجين القدرة على الفعل والتأثير أكثر من ذلك الحر المستكين، وهو الذي جعل أسعد في (رجال في الشمس) يشك في الأكثر عذابا أو رحمة.. حاله أم معتقل الجفر الصحراوي؟ ومن ثم «لم ينجح السجن في تدمير الفلسطيني، بل بالعكس يعمق تجربته ومعرفته ويقوّي صلابته، وينقلب السجن إلى مدرسة تشكّل عنصر تخريب ذاتي للمحتل/السجان، ذلك لأن السجين موجود داخل السجن وخارجه»⁵.

لقد انفرد السجن كمكان مغلق في روايات كنفاني - والرواية الفلسطينية عموما - بنوع من الخصوصية التي جعلته - على ظلمه وظلامه وضيقه وعذابه - ينفلت من كونه مكانا عدوانيا دائما، ممتلكا بعضا من عناصر الرؤية المفتوحة التي خفقت قليلا من وطأة العنف التي يعانيها كلّ سجين فلسطيني أو مهّد بالسجن، نابعة أساسا من خصوصية المكان الفلسطيني الذي «يندرج

1 - عائد إلى حيفا، ص 391.

2 - أم سعد، ص 255.

3 - حفيظ أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص 155.

4 - أم سعد، ص 255.

5 - حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 151.

تحت نوعين من الأمكنة، إمّا منفى خارج الوطن أو معتقل تحت سيطرة سلطة الاحتلال، ممّا جعل أغلب الأمكنة تتسم بالضيق تارة والمكان المعادي المنغلق تارة أخرى¹، ومن روح المقاومة والرغبة في التغيير والتحرير، «ففي التوتر القائم بين ثقل الطوق والتوق للحرية، بين ضوابط المصادرة القائمة وإرادة الانطلاق والتجاوز والتغيير تتولّد أسئلة الوجود والهوية والانتماء والفعل»².

وإذا كان **أسعد** قد استسلم لخوفه وأسلم قياده لخيار الهرب؛ فإنّ مقاتل يافا صمد لعداوية السجن التي لحقته حتى بعد خروجه منه لمّا صدمته المدينة الخالية من عريها، فراح ينشد في بيوتها وصور شهادتها عزاءً ومؤنسا له، وانطلق **سعد** برحابة صدر مدفوعا بزغاريده أمه يرجو في السجن متّسعا لم يعطه إياه لا المخيم ولا الملجأ، فرغم أنهم «كانوا محشورين في زنزانه إلا أنهم أخذوا يضحكون جميعا»³.

ليتحول السجن بذلك من مكان إقامة جبرية وتعسفية إلى مرحلة ينطلق منها كلّ من يمرّ عبرها - معتقفا عقيدة التحرّر والمقاومة - نحو فضاءات أرحب من الانعتاق النفسي والسلام الداخلي مع الذات والوطن، خاصة مع «مفهوم الانغلاق الذي قد يبلغ حده عندما تكون الأماكن المفتوحة هي ذاتها مغلقة»⁴.

1 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص99.

2 - حسن نجمي: شعريّة الفضاء، ص152.

3 - أم سعد، ص254.

4 - أحمد النواوي بدري: خصائص الكتابة الروائية، ص217.

2-1-3- المدرسة:

هي أحد الأماكن المغلقة التي تردّت عبر رواياتنا هذه، لم تتسم بكثافة الحضور ولا التوصيف ولا الأداء والتأثير، ولكنها أثبتت وجودها في كل من (رجال في الشمس)، (ما تبقى لكم)، (عائد إلى حيفا) وتوارت في (أم سعد). اختلفت طريقة تقديمها من الكاتب وكذا الوظيفة الموكلة إليها، وتبعاً لذلك اختلفت قراءتنا لها. والبدائية مع (رجال في الشمس) أين نلتقي بشخصية **أبي قيس** فتكون المدرسة ثاني مكان - من الأمكنة التي تركها وراءه - بعد الأرض يتذكره، بفعل مثير بصري (شط العرب) قاده مباشرة إليها حين سمع لأول مرة يومها في مدرسة قريته بشط العرب وماهيته.

فهي إذاً إضافة لكونها مكان مغلق فضاء مسترجع عاد إلى الحاضر من خلال ذكريات **أبي قيس** عن قريته التي كان فيها مدرسة وأستاذ، واعتاد هو أن يتلصص من شباكها يستمع إلى الدرس لما كان يدرس ابنه فيها عند **الأستاذ سليم** الذي كثيراً ما أثار إعجابه، خاصة بعد أن حظي بميمنة شريفة في القرية دفعت عنه بلاء تركها.

لم يخصّها الكاتب بأية أوصاف معينة سوى أنّ لها لوحاً أسوداً وشباكاً واطناً يسهل للمارين النظر عبره، اختلفت مع سقوط القرية وضياح الحقل والبيت، وبقيت في ذاكرة **أبي قيس** مع كل الأشياء الأخرى التي فقدتها وصار الآن يحلم باستعادتها أو تعويضها. فكلما عاد **أبو قيس** إلى دوافع رحلته نحو الكويت ذكر البيت والحقل والمدرسة من أجل تعليم ابنه **قيس** الذي اضطرّته ظروف البلد إلى تركها، فقد أضحت الآن حلماً إضافياً حملته هذه الشخصية مع أحلامها الأخرى..

«سيكون بوسعنا أن نعلم قيس.. وقد نشترى عرق زيتون أو اثنين.. وربما نبني غرفة في مكان ما»¹.

فالأماكن التي يتذكرها أبو قيس ومنها المدرسة هي كلها أماكن مفقودة يرجو استعادتها يوماً رغم اختياره للطريق الخطأ، مما منح هذا المكان فرصة الاستمرار بتجاوزه ماضي الشخصية إلى مستقبلها. هذا الذي لم يتحقق مع مدرسة مروان، والتي بقيت تذكره في كل مرة بأخيه زكريا وعلاقتهم مع بعض وكيف كانت المدرسة نقطة الخلاف الكبرى بينهما، «فزكريا لم يكن يستطيع أن يفهم قط لماذا يتوجب عليه أن يصرف على العائلة طوال عشر سنوات، بينما يروح مروان ويحيى إلى المدرسة مثل الأطفال..»² ولهذا صارت في نظره مجرد شيء سخي لا يعلم سوى الكسل، فراح يدفع بأخيه لتركها ويغوص في المقلاة بدلا منها.

ولأن مروان لم يستطع المقاومة لصغره وتخلي رجال العائلة عنه وعن إخوته الصغار قرّر أن يتخلى هو الآخر، مستبدلاً بمدرسته وحلمه في أن يكون طبيباً خزّاناً ومهرباً ومجموعة من أحلام اليقظة، قد توصله إلى الكويت ليحيل كوخ أمه جنة إلهية.

لقد حضر هذا المكان في هذه الرواية من خلال ذكريات الشخصيات كقيمة مفقودة دلّت على أية حياة ضاعت من أبي قيس ورفقائه، حياة وفّرت لهم الوطن والبيت والحقل للعمل وحتى مدرسة لتعليم الأطفال كيف يعيشون ويحلمون، ولئن بقي أبو قيس يتطلع لليوم الذي يعود فيه ابنه

1 - رجال في الشمس، ص48.

2 - نفسه، ص85.

إلى المدرسة فإن مروان قد اقتنع بنظرة أخيه وراح يخطو خلفه نحو الكويت معتقداً هو الآخر بلا جدواها.. «لقد كنت في المدرسة قبل شهرين، ولكنني أريد الآن أن أشتغل كي أعيل عائلتي»¹.

هذه حال المدارس في فلسطين قبل النكبة، فماذا بعدها؟ وهو الذي رصدته كل من روايتي (ما تبقى لكم) و(عائد إلى حيفا)، حين استبدلت في الأولى بخيام أقيمت في المعسكرات والمخيمات، وصار ما بقي منها في الثانية ملاجئ للهاربين.

ارتبطت المدرسة في (ما تبقى لكم) بشخصية **حامد** الذي كان يعمل مدرّساً فيها، حيث كانت أول ما غاب عن ناظره لما التفت إلى الوراء مودّعاً مدينته نحو الأردن عبر الصحراء.. «غابت مدرسته بادئ الأمر ثم غاب بيته وانطوى الشاطئ الفضّي متراجعا إلى قلب الظلام»².

فهي كانت بالنسبة ل**حامد** مكان عمل وقد كان راضياً عنها يسمّيها مدرسة المعسكر حتى وإن كانت مجرد خيمة، أما بالنسبة ل**مريم** فلم تكن إلا علامة في طريق زوجها **زكريا**.. «بيتي يقع في منتصف الطريق بين بيتها ومدرستك»³ رغم أنها كانت ذات يوم طالبة في ثانوية الانكليز ترجو إتمام تعليمها. أما **زكريا** الذي اشتغل فيها كمدرّس أيضاً مع **حامد** فلم تكن تعني له شيئاً مثل بقية الأماكن الأخرى وحتى الأشخاص والقيم.

فالمدرسة التي تصوّرها هذه الرواية تنتمي إلى فضاء الحاضر، فضاء ما بعد 1948 لما صارت مدارس الأطفال خياماً مقدّمة من وكالات الغوث للأجئين، ولتعود في (عائد إلى حيفا) إلى خانة المسترجعات من أحداث وأشخاص وأمكنة ماضية... في رحلة من الذكريات التي لا تريد أن تنتهي بل أن تبدأ في كلّ مرة وتتهال كحجارة متصدّعة. فيتذكّر **سعيد** من جملة ما يتذكّر عن

1 - رجال في الشمس، ص83.

2 - ما تبقى لكم، ص162.

3 - نفسه، ص187.

مدينته وبيته مدرسة المعارف الثانوية التي استحالت صفوفها إلى غرف للنوم والمعيشة، بعد أن لفظ البحر مئات القوارب المحملة بسكان حيفا الذين ما حملوا من مدينتهم غير صورتها الأخيرة وهي تحترق خلف ستار من الدموغ.

ولأننا نفترض وجود علاقة تأثير متبادل بين المكان والشخصيات؛ رأينا بعض الأمكنة تتغير تبعا لمزاج ساكنيها وظروفهم، «فالأمكنة تتشكل من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصّهم»¹، فقبل أن يفقد سكان حيفا وفلسطين كلها بيوتهم ومدنهم وقراهم كانت المدارس والثانويات فضاء للتعلّم والتدريس، وبعد أن تغيّرت الحال إلى ما هي عليه بعد نكبة 1948 صار للمدارس وظيفة أخرى تتماشى مع الظروف الفلسطينية العامة، بعد أن استحالت إلى ملاجئ عوض أن تعطي العلم قدّمت المأوى. ففي النهاية من سيعنيه أن يتعلّم الآن؟ ولهذا سجّلنا غيابها في رواية أم سعد، هذه الرواية التي شهدت أخيرا عودة الحياة إلى مجراها ليس الطبيعي ولكن الثوري، لما قرّر الفلسطينيون والأولاد في مقدمتهم إحالة المخيمات إلى معسكرات تدريبية، وكأنّ الكاتب يشير الآن إلى ضرورة عدم الاكتفاء بالمدارس التي لم تعط شيئا لشخصيات الروايات الثلاث السابقة.

ولكن رغم ذلك يبقى هذا المكان علامة مميزة في خطاب كنفاني الروائي، فهو يتردّد هنا وهناك كخطوة سابقة وثابتة لما قبل الشروع في ممارسة الحياة فعلا، مدفوعا في ذلك ربّما بارتباطه الوثيق بالمدارس يوم كان مدرّسا للرسم في مخيمات اللاجئين، أين «عمل مع مجموعة من الأساتذة الذين كتب عليهم قدرهم أن يكونوا المؤسسين الأوائل لحالة استمرار التاريخ والواقع والحقيقة

الفلسطينية المتواصلة، في فكر الجيل الذي تتبَّأ له أدمغة الأعداء بأنه الجيل المهيأ للنسيان»¹. ولهذا لم تغب المدرسة كفضاء في السياق الروائي وإن غاب متعلِّموها مرة ومعلِّموها مرة أخرى.

2-1-4- الخزَّان:

لقد جاءت الأماكن السابقة من بيوت وسجون ومدارس كفضاءات مشتركة بين الروايات الأربع مع تفاوت في الحضور والكثافة، بينما ستنفرد رواية (رجال في الشمس) برابع الأمكنة المغلقة (الخزان) باعتباره فضاء خاصا بها وحدها، فرضه سياقها الروائي وخصوصية أحداثها. ونظرا لأهميته في صناعة معمارية هذا النص لم يكن بالإمكان تجاوزه، خاصة وأنه الدلالة الحقيقية التي يشير إليها العنوان.

كان بمثابة الفضاء السجني الذي اختارته الشخصيات حلاً لمأساتها فدخلته بإرادتها مسلّمة أمرها لأبي الخيزران صاحب الخزان وسائقه، وما جعله يتماهى مع السجن فعلا حدّ التطابق معه هو تميزه بأهمّ سماته: فهو مغلق وضيق وعدائي، كبس على أنفاس الشخصيات وأجسادهم وكأنه قطعة من الجحيم، والأكثر من ذلك لأن دخوله يعدّ إقامة جبرية لا يسع الخروج منها إلا بأمر من أبي الخيزران بعد أن يكون قد اجتاز بهم مرحلة الخطر، والغاية المفترضة من ذلك حمايتهم من رجال الحدود، ولكن أية حماية؟!

فالسجن الافتراضي يتحوّل إلى سجن حقيقي ولما طالّت مدّة المكوث فيه نفّذ فيهم حكم الإعدام خنقا أو حرقا.. وما من شاهد غير أيدٍ بقيت متمسكة بعوارضه الحديدية، وأجساد مطلية بالصدأ قرّرت أن تصمت إلى الأبد بعد أن اعترتها أخيرا برودة الموت. ليتحوّل مرة ثانية من سجن

إلى قبر متحرّك واصل رحلته بمن فيه ولكن ليس إلى الكويت بل إلى مقبرة على أطرافها كانت مجرد مكبّ للقمامة.

ولئن اعتبر المكان الضيق في بعض الأحيان «مكانا للتواصل مع الآخرين بفعل التفاعل الإنساني واحتمالات التوتر النفسي من خلال ضيق المساحة الجغرافية له»¹؛ فإنه عدّ في أحيان أخرى تعبيراً عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، ولهذا اعتبر الخزان بوصفه مكاناً مغلقاً وضيقاً رمزاً للنفي والعزلة والكبت²، على الرغم من أن هناك من نظر إليه على أنه «الثغرة التي قامت في جدار حصار المنفى»³. فأيّ الرأيين أثبت الخزانُ فعلاً مكاناً احتوى الشخصيات لفترة من الزمن؟

لقد كانت خطّة الرجال في هذه الرواية هي كسر جدار المنفى واللجوء، فرأوا في أبي الخيزران وخزانه الثغرة التي ستمهّد لهم الطريق نحو الخلاص، ولكن أي خلاص؟ فهم بدل النجاة والتحرّر أوقعوا أنفسهم بسبب عجزهم في أضيق بقعة ممكنة سارت بهم مباشرة نحو الموت الذي اجتمعت فيه كلّ معاني الإهانة والاستسلام والانعزالية. فهم في النهاية ما استطاعوا حتى الصراخ أو دقّ الجدران، الأمر الذي حير حتى أبا الخيزران: «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟!».

في هذا المكان المتحرّك توقّف زمن الشخصيات الثلاث أبو قيس، أسعد، مروان إلى الأبد، وهم الذين عانوا من زمن الخزان المائع ودقائقه التي لا توحى بمدته الحقيقية، «إنّ زمن الخزان هو

1 - فارس عبد بدر الرحاوي: ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية - رواية ليلة الملاك نموذجاً، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م 11، ع 2، العراق، 2011، ص 266.

2 - مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية - رجال في الشمس نموذجاً، ص 82.

3 - محمد نعيم فرحات: وعي التاريخ في الخطاب الروائي - دراسة في نصوص كنفاني عن المنفى الفلسطيني، فلسطين، مجلة دراسات ثقافية، ع 4، 103.

زمن ساكن وجامد لا يتحرّك بل قد نقول إنه منعدم»¹ لأنه لا يشير إلّا للموت وهو الذي كان معدّاً أساساً لنقل الماء وصناعة الحياة، ولكن عندما تُختار الوسيلة الخطأ في الزمن الخطأ - خزان حديدي مُفرغ وصدئ في الصحراء تحت شمس آب (أوت) - سيصير كلّ من الزمان والمكان معاديا للإنسان، وهاهو خزان الماء يتحوّل في زمن الهرب الفلسطيني الفردي أو الجماعي إلى نعش متحرّك، لن يوصل إلّا إلى اتجاه واحد وإن اختلفت محطات توقّفه الأخير بين مقبرة أو مكبّ للقمامة خارج الوطن

2-2- المكان المفتوح:

وهو نقيض المكان المغلق يقوم دون حدود تحدّه أو جدران وسقوف ترسم أبعاده ومساحته، مكشوف للعبان يتجلّى فيه الاتساع والتحرّر والعمومية، فهو مكان عام يشترك فيه عدد من الناس ولا يخصّ أحداً منهم بعينه كالمدن والأسواق والحدائق والشوارع... بالإضافة إلى مختلف الفضاءات الطبيعية من بحر وجبال وغابات وصحراء... والتي قد تتجاوز الانفتاح إلى اللامتناهي الذي يَنأى عن العدّ والحصر.

في مثل هذا النوع من الأماكن تتضارب المشاعر وتختلف الأحاسيس بحسب الحالة النفسية لمرتادها أو ساكنها أو المارّ عبرها، فقد تكون سببا للانتشراح والشعور بالأمان والحرية، وقد تؤدي إلى التأزّم والنفور والاعتراّب، وقد تشعر الشخصية بأنها محاصرة ومقيدة كما لو كانت في سجن مفتوح الأبعاد. فليس للانفتاح والانغلاق إذن دلالة حقيقية وجاهرة على نفوس الشخوص، فالأمزجة والظروف والحالة النفسية المتغيرة هي التي تجعل الشخص يركن إلى هذا المكان أو ذاك، فتواتيه

1 - مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية، ص83.

الآلفة والحميمية هنا وتتأبه الوحشة والعدائية هناك.. إنَّ «الخارج والداخل متآلفان، إنهما دائما على استعداد دائم لتبادل أماكنهما حتى يتبادلا العداوة»¹.

وفي روايات **كنفاني** تسيطر بنية مكانية مفتوحة فرضها أولا السياق التاريخي المرجعي للأحداث، والتوجه الروائي الذي تبناه الكاتب تعبيرا وتديلا عن هذه السياقات ثانيا. فنكبة 48 التي أعلنت عن بدء موسم جديد لهجرة جماعية إجبارية جعلت أغلب الشخصيات الفلسطينية تخرج من المركز (المدن والبيوت) نحو أمكنة أخرى أكثر انفتاحا، كالشوارع التي دفعتهم نحو الشواطئ ثم إلى الملاجئ والمخيمات... والتي على انفتاحها ضاقت أخيرا بساكنها فانطلقوا بحثا عن ملاذات أخرى عبر الصحراء وقطع الحدود واجتياز البوابات أملا في العودة.

فلو حاولنا تتبع انفتاحية المكان في هذه النصوص التي بين أيدينا لوجدناها أكثر استحوادا على الأحداث والشخصيات والأزمنة، ففي (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) تأتي الصحراء لتقف في الواجهة، وتتصدّر شوارع حيفا وشواطئها مجموع أمكنة (عائد إلى حيفا)، ويكاد يتوازى الخطان في رواية (أم سعد) استجابة لعمل داخلي وخارجي تولّته شخصيات الرواية. فبينما كانت أم **سعد** وكلّ سكان المخيم يعملون داخله ويرنون إلى خارجه؛ استطاع **سعد** ورفاقه تجاوز الحدود إلى فلسطين بحثا عن الحرية الحقيقية.

ليتحّد لنا بذلك عدد من الأمكنة المفتوحة كانت الأكثر ورودا والأبرز حضورا وفاعلية ضمن نطاق مشترك بين الروايات الأربع، هي: الصحراء، المدينة، المخيم، الشوارع والطرق. حضرت في تفاعل واضح بينها وبين عناصر السرد الأخرى، وخاصة مع الشخصيات في إقبالها وإدبارها..

سكينتها وسكونها.. ألفتها ووحشتها.. هربها وثورتها... وغيرها ممّا قد يثيره المكان وتؤكدده حالة الإنسان فيه.

2- 2- 1- الصحراء:

تكسّي الصحراء عند **كنفاني** ثوبا من الأهمية جعلها تتردّد بكثرة وكثافة في رواياته، لدرجة غطّت معها أغلب المساحة المكانية التي رصدها الكاتب لكلّ من روايتي (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم)، فضلا عن الفاعلية التي اختصّت بها في محور الأحداث وكذا قوة التأثير في الشخصيات ومصائرهم، مع اختلاف واضح في الأدوار التي أنيطت بها.

والصحراء عموما عمق ثقافي ومعتقدي لأبناء المنطقة العربية، لذلك تعاملت معها الرواية العربية بعمق وشمولية موظفة مميزات العامة في النسيج الروائي¹، أمّا عند **كنفاني** فكانت «من أكثر الأدوات الفنية التي اعتمدتها رواياته»² بعد أن جعل منها جزءا لا يكاد ينفصل عن فسيفسائه الروائية التي أوقفها للقضية الفلسطينية، بداية بالحلقة الأولى منها (رجال في الشمس).

في هذه الرواية تبرز الصحراء بكل قوتها وشساعتها وجبروتها، ورغم أنها كانت من المفترض أن تكون مجرّد طريق تعبر بهم نحو مكان آخر ينشدونه جميعا؛ إلّا أنها قد تحوّلت بهم ضمن مسار الحكّي إلى ما يشبه المكان البؤرة أو المركز الذي فضلا عن احتوائه لهم طيلة الرحلة أضحى مستقرّهم الأخير بعد أن لفظوا أنفاسهم فيه.

1 - صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2003، ص14.

2 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص100.

والصحراء مكان مفتوح ومنفتح على كل شيء، دخلت منذ البدء في حوار صريح مع الشخصيات عن مدى خطورته وعدائيته، فهي مكان بلا ظل والممرور عبرها في آب (أوت) مغامرة غير مأمونة العواقب، استغلالي خاضع لمنطق الأقوى أو الأندل.. ورغم ذلك التجأ إليها الرجال كحلّ بديل يضمن لكل واحد منهم خلاصا فرديا لما هم فيه، «لقد هربوا من الأرض إلى الأرض، ولكن من أرض الوطن إلى أرض صحراوية فيها الموت»¹. وإذا كان لأبي قيس أن يندثر بجعله وعجزه؛ فليس لأسعد أن يفعل ذلك وهو الذي خبر الصحراء بمهربيها وتعاليلها وجرذاتها التي يأكل بعضها بعضا.. «إنّ هذه الصحراء مليئة بالجرذان تراها بماذا تقتات؟ جرذانا أصغر منها»²، فكيف للمكان أن يغري الإنسان بعدائيته؟! لعلّها المعادلة الخاطئة التي جعلتهم يرون فيها مجرد نقطة عبور، مرحلة زمنية متحركة تنقلهم من جحيم الملاحي إلى نعيم في الكويت، «فرضوا بالوجهة التي تبعدهم عن أرضهم ووطنوا أن "رمل" الصحراء يغنيهم عن "الرملة"، وخايلتهم أحلام الاستقرار في الظل حيث لا يتعامل الناس إلّا مع الشمس والصحراء»³، ولهذا بدل أن يكون هذا المكان الانتقالي معبرا للحياة صار مقبرة للفازين تنتزع عليها الهياكل العظمية التي ذابت أجساد أصحابها في «قيظ آب دون أن يشعر بها أحد»⁴. والحقيقة أنه لا يمكن أن يكون إلا كذلك، فالصحراء وبما ترتبط به من قحط وجذب ووعورة ووحشة وقدرة على استلاب البشر وتضييعهم وابتلاعهم وقتلهم عطشا بين جبالها ووهادها اللانهائية؛ يمكن اعتبارها المكان الأنسب على سطح الكرة الأرضية لابتلاع الحياة واحتضان ما هو موحش ومميت⁵. واختيار الكاتب لهذا المكان تحديدا

1 - أحمد عطية أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص263.

2 - رجال في الشمس، ص67.

3 - إحسان عباس: المبنى الرمزي في قصص غسان، ص19.

4 - رجال في الشمس، ص99.

5 - صلاح صالح: دراسة المكان الصحراوي في رواية فساد الأمكنة، مجلة فصول، م12، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص296.

طريقاً للشخصيات نحو ما تطلبه وما تحلم به لم يكن إلا تعبيراً رمزياً عن فداحة فكرهم وفعلهم الموهل في الخطأ، ولهذا كان موتهم في الصحراء نتيجة طبيعية وحتمية لذلك.

الصحراء فضاء مفتوح يرتبط بالانفتاح والانبساط واللآنهاية ممّا يدعم الرأي القائل بوجود «مكان لا هو بالمفتوح ولا هو بالمغلق، إنه اللامتناهي الذي نمثل له بالبحر والغابة والصحراء، إذ إنّ ما يمتاز به الامتداد وأيضا الافتقار للمقولات الحضارية التي نلمسها في المدن»¹، غير أنها لم تحقق هذه المقروئية، فكلّ ما كان يُرى منها مجرد «طريق رملي ضيق.. محفّرة تشبه الدرج المنبسط»²، والذي عكس زاوية النظر وما أتاحته السيارة المتحركة من مساحة للرؤية، لهذا ارتبطت الصحراء في هذه الرواية بالهدير والدويّ الصادر من محرّك السيارة الكبيرة رغم أنها في طبيعتها توحى بالهدوء والسكينة والفراغ ممّا يجعلها المكان الأنسب الذي يعود فيه الإنسان إلى ذاته، فيتيه فيها بحثاً عن حاله ومآله. «ففي الصحراء يمتزج لون الرمل بالسماء وتنعكس في ذرته الناعمة الصغيرة حقيقتها الصلبة، وعندما يتصوّر الإنسان أن هذه السعة من الأرض قد تجمّعت بتجمّع هذه الذرات الصغيرة يصبح العقل في منتهى الدقة من البحث والسعي والاستمرار في مواصلة الحياة»³، ولعلّ هذا ما جعل الشخصيات الأربع تغيب داخل نفسها، «فلم يكن أي واحد من الأربعة يرغب في مزيد من الحديث.. ليس لأن التعب قد أنهكهم فقط، بل لأن كلّ واحد منهم غاص في أفكاره عميقاً عميقاً..»⁴ ليس بحثاً عن مواصلة الحياة فحسب، ولكن عن أسباب عساها تكون مقنعة لفعلهم هذا بعد أن قرّروا اقتحام الصحراء داخل خزان! وكأنها بدل أن تمنحهم إيماناً

1 - نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص54.

2 - رجال في الشمس، ص95 وص113.

3 - ياسين النصير: الرواية والمكان، ص120.

4 - رجال في الشمس، ص129.

بالحياة قد يأتي نتيجة التدبّر في تكوينها؛ أورثتهم شكاً وتردّدا فيما هم فيه، فراح كل واحد منهم يستعرض مقدمات هذه الرحلة التي كانت في فلسطين ويستبق نتائجها التي ستكون في الكويت.

والصحراء تحيل بالنظر إلى شدة انفتاحها وسعتها على الحرية والانعتاق من كلّ القيود التي قد تفرضها الأماكن المغلقة والضيقة والمتمدّنة، ممّا يؤدي بالتالي إلى ممارسة حرة للأفعال، لكنها في (رجال في الشمس) ضنّت بذلك بعد أن أرادها الكاتب مرتبطة بمعاني الحجز والانغلاق والمراقبة التي فرضها كلّ من الخزان ورجال الحدود. فللصحراء إذن مظاهر ثابتة وأخرى متغيرة، فهي تتغيّر عبر اللحظات والأيام والفصول لذلك لا يمكن التعامل الموضوعي معها، لكنها أيضا تحافظ على صفات ثابتة فيها، فهي لا تتغيّر قحطها وحرّها ولا امتداداتها على سبيل المثال¹، ممّا جعلها في الرواية الخيار الخطأ والبديل القاتل لأنها كانت «رحلة نحو المجهول حيث تفقد الذات وجودها وكيونيتها لتتغمس في عوالم الضياع والتشتت، فوق هذا المنحى الدلالي كانت الصحراء في رواية رجال في الشمس»².

لنتحوّ كمكان فاعل ومؤثر في الأحداث منحى مغايرا في الرواية الثانية (ما تبقى لكم) رغم أنها قد حافظت على نفس الهيمنة، فهي أول ما نراه من أمكنة كقراء، وأول ما تكشفه الرواية لنا كعتبة مفضية لكثير من الأحداث والتعقيدات على مستوى المكان والزمان والبوح الأحادي الذي مارسه الشخصيات عن نفسها وحاضرها وماضيها، كل ذلك عندما وضع السارد أمانا حامدا لحظة وصوله إليها، فإذا بها «مخلوق يتنفس على امتداد البصر، غامض ومريع وأليف في وقت واحد»³.. و«دون أن ينتابه خوف أو تردد استلقى على الأرض وأحسّ بها تحته ترتعش

1 - صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد، ص18.

2 - مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية - رجال في الشمس أنموذجا، ص80.

3 - ما تبقى لكم، ص161.

كعذراء»¹. ليزكرنا بشخصية أبي قيس في الرواية السابقة عندما «أراح صدره فوق التراب الندي فبدأت الأرض تخفق من تحته ضربات قلب متعب»²، لنستشعر مع الشخصيات روح المكان وهي تتجاوب مع من حولها وتتفاعل شوقاً وحنيناً في (رجال في الشمس) وألفة وأماناً في (ما تبقى لكم)، ولأنَّ «الجغرافيا تتحوّل في عرف النص إلى إنسان بطريقة التشخيص، أي إسقاط الإنسانية ومعطياتها ومكوناتها على الجغرافيا والطبيعة»³؛ أضحت الصحراء في عُرف (ما تبقى لكم) امرأة أمّدت حامد بكل ما افتقده في رحلته هذه من حب ودفء تركهما خلفه بعدما استبدلته أخته مريم بـ **زكريا** النتن، «إنَّ علاقة حامد بالصحراء كعلاقة الرجل بالمرأة، فهذا الوصف بعيد جداً عن لغة الصحراء الأولى المكتوبة في رجال في الشمس، خاصة وأنّه سلخ الزمان وتركه ليرصد متغيّرات المكان ومقاومته له»⁴.

فلئن اكتست الأرض عموماً في (رجال في الشمس) بعضاً من صفات إنسانية تعلّقت خاصة بأبي قيس وما يشعر به نتيجة فقدانه لأرضه وحقله؛ فإنَّ الصحراء فيها قد جابهت العابرين من خلالها بسماتٍ هي أقرب للمكان المتوحّش، الذي بخلاف المكان المتمدّن يضرب على الحرية القيود ويقضي على النظام بالفوضى والتشويه ليكرّس غطرسة القوة، وينحّي عن الكائن البشري إنسانيته ليخلص له الحيوان القابع فيه⁵، كما رأينا رمزيًا مع الجرذان التي تأكل في هذه الصحراء جرذاناً أصغر منها، وواقعياً مع المهريين والرجال «الذين تحوّلوا إلى كلاب وهم يبحثون عن نقطة

1 - ما تبقى لكم، ص 169.

2 - رجال في الشمس، ص 37.

3 - سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب، ص 310-311.

4 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص 102.

5 - عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، ص 159.

ماء واحدة يغسلون بها ألسنتهم المشفقة»¹ بعد أن تركوا في الصحراء دون دليل، ومع أبي الخيزران الذي رغم فلسطينيته لم ينس أن يفرغ جيوب الموتى قبل أن يلقى بجثثهم إلى القمامة.

وعلى العكس من ذلك رأينا صحراء (ما تبقى لكم) أقلّ غطسة ووحشية بل أكثر ألفة وحميمية مادام عبورها يعني الوصول إلى الأم، لذلك كانت «مكانا أموميا مغائرا تماما للصحراء التي في الرواية الأولى»² كل ذلك تماشيا مع المقولة الرئيسة لهذه الرواية، والتي طرحت حتمية المواجهة مع العدو المحتل طريقا وحيدا للخلاص من خلال المواجهة بين حامد الهارب نحو أمه في الأردن والجندي الإسرائيلي الذي صادفه في الطريق³. لتتخلى الأرض - ممثلة في الصحراء - في هذه الرواية عن «القصة التي ميّزتها في (رجال في الشمس)، ولتصبح أنثى عامرة بالموادات ومكتنزة بالحنان، تمنح الكائن الملتصق بها القوة على مواجهة العدو كما تطهره من عار انقطاعه عنها لسنوات طويلة»⁴.

فبدل أن تكون الصحراء إذن محطة عبور أو هروب نحو قدر آخر أكثر عجزا وانهزامية كما في (رجال في الشمس)؛ صارت محطة انطلاق وليس وصول، بل ساحة مفتوحة للمواجهة جعلت حامد يقرر البقاء بعد أن رأى أخيرا كيف تتقلب الأقدار لصالح الإنسان مهما بلغ من وحدته وضعفه وانعزاله.. «هذا شيء غريب.. فقبل دقائق فقط كان كل شيء في هذا الكون ضدي تماما، وكانت الأمور كلها في غزة والأردن تعمل في غير صالح»⁵.

1 - رجال في الشمس، ص112.

2 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص102.

3 - أحمد عطية أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص256.

4 - نضال الصالح: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، ص161.

5 - ما تبقى لكم، ص209.

فحامد كان يسير وحيدا على قدميه في صحراء تعجّ بالدوريات الإسرائيلية، ورغم ذلك استطاع أن يضمن المكان إلى صفه بخلاف الرجال الذين كانوا مجموعة داخل سيارة رفقة مهرّب محترف، ومع ذلك لم يستطيعوا الوصول وما استطاعوا العودة أيضا لبيتلهم المكان وتكون الصحراء آخر ما نطأ أقدامهم. **حامد** أيضا لم يبارح المكان ولكن بعد أن احتوته الصحراء في شكل رد فعل إيجابي تجاه هذا الذي استطاع أن يفكّ نفسه من قيود البيت والملجأ ودقات الساعة، ومن ثمّ الانطلاق بحثا عن أمه ليغسل عندها عار أخته وعار ستة عشر سنة كاملة من الضياع والاستسلام، ولكن لأنّ الفضيحة والقضية أكبر من أن تُغسل أو تُحلّ عند امرأة واحدة عادية ولو كانت أمه فعلا؛ ألقى بكل حساباته وخسائره وبقاياه عند أم أكبر.. الأرض/ الوطن/ فلسطين.. والتي احتضنت مخاوفه وغريته ووحشته، وراحت تمارس الانتظار معه حين بدت «تحت الكثبان المسطّحة التي لا نهاية لها أشدّ صموتا وانتظارا»¹ في تجانس تام بين المكان والإنسان في هذه الرواية، «فالمكان الحقيقي هو الذي يستطيع فيه الإنسان أن يبقى ذاته وإذا ما افتقد ذلك يكون مكانا هشاّ بلا قيمة»².

لقد استطاعت الصحراء أن تكتسب هنا صفات المكان الأليف وأن تتخلّص من عدائيتها التي كانت عليها في أولى روايات **كنفاني**، بل وأن تمتلك أيضا شيئا كثيرا من سمات المكان الأمومي الذي عدّل **بحامد** عن مساره إلى أمه التي كان يعني الوصول إليها الخروج من الوطن؛ نحو البقاء وما يفرضه من متطلبات والتزامات كان **حامد** على دراية بها من انتظار ثم فعل ومواجهة.

1 - ما تبقى لكم، ص225.

2 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص103.

«إن المكان الأكبر (الأرض/ الوطن) يملك هويته ويفرض خطابه الاجتماعي والثقافي والحضاري في علاقة هيمنة وتملك»¹، وهو ما رأيناه بمجرد ما وطئت قدما حامد رمال الصحراء أو لنقل صدرها الدافئ معلنا اختيار حبها لأنه ليس ثمة من تبقى له غيرها، رغم أنها كانت في البداية مجرد حاجز عليه أن يقطعه باتجاه الأردن.

2- 2- 2- المدينة:

تتجلى المدين كمكان مفتوح في الرواية الفلسطينية واسعة وممتدة تحمل صورة الوطن كاملاً، فهي «رمز الوطن المحتل الذي عانى الكثير من الاحتلال مثلما عانى الفلسطينيون أيضاً من ذلّ التهجير وقسوة البعد في المنفى»².

وإذا كان الريف - بما يعنيه من أراضي وحقول وقرى وحتى صحاري - أكثر مفردات المكان حضوراً في الأغلب الأعم من رواية الأرض المحتلة؛ فإنّ المدينة تحظى بقدر أوفر من اهتمام كتّاب تلك الرواية بتصوير جماليات المكان الفلسطيني³، والحنين إليه والاجتهاد للعودة له ولو بعد حين وهو ما يبدو جلياً في الرواية الكنفائية، والتي وإن تغاضت عن المدينة كمكان مفتوح في أولى النصوص (رجال في الشمس) بسبب الصحراء التي شغلت أغلب المساحة المكانية المتاحة فيها وفي النص الثاني (ما تبقى لكم) وكذا خصوصية هذا الأخير الفنية التي اكتفت ببعض الإشارات الخاطفة فقط؛ فإنها قد أبدت عناية واضحة بها في النص الثالث (عائد إلى حيفا) والتي تمظهرت

1 - فاطمة الوهبي: المكان والجسد والقصيدة - المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2005، ص43.

2 - حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص170.

3 - نضال الصالح: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، ص162.

مسبقا من خلال العنوان الذي كشف كعتبة أولى مكنونات النص ودلائله المكانية، ليكون خطاب الرواية بذلك خطابا مدينيا فتح المجال واسعا أمام أكثر من مدينة: حيفا، يافا، القدس، رام الله...

ففي هذه الرواية تبرز المدينة الفلسطينية واضحة المعالم محدّدة الأسماء والشوارع والأحياء، خاصة وأن المدينة لا تبرز كمكان إلّا من خلال معالمها المادية ذلك أنّ «لكل مدينة وجهها ماديا خاصا بها يكشف عن روحها وطابعها، ويحمل معه آثاره الواضحة في تشكيل حساسية الناس ومشاعرهم ومواقفهم منها وتصويرهم لها»¹. فبدا الأمر في هذا النص وكأننا أمام عملية مسح طبوغرافية لجغرافية المكان، أتاحت للقارئ تخيلها والولوج إليها مع الشخصيات وهي تعيد اكتشاف مدينتها بعد عشرين سنة من الغياب، محكومة في ذلك بنوع من القوة الجاذبة التي تتميز بها - وفق باشلار - كلّ مناطق الألفة، ورغم أنه يثق بعدم وجود «ألفة حقيقية منفردة، فكلّ مناطق الألفة موسومة بالجاذبية ووجودها هو الوجود الهنيء»²؛ إلّا أنّ المدينة في (عائد إلى حيفا) قد جابهت العائدين إليها بالنكران!

فمع بداية الرواية تطالعنا مشارف حيفا بعد أن وصلها سعيد وزوجته قادمة إليها من رام الله - مدينته الجديدة - بعد غياب دام عشرين سنة من الملاجئ والمنافي والاستقرار أخيرا في مدينة أخرى رام الله. عودة رافقها رجوع جماعي لمدن أخرى رحل عنها أهلها على عجل وقرروا العودة إليها ولو في شكل زيارة عابرة، ولكن بعد أن سمحت لهم القوات الإسرائيلية بذلك لمّا قرّرت أخيرا فتح البوابات التي طال إغلاقها. فراحوا يتوافدون على مدنهم متناسين الزمان وطول الغياب، فهل الأمر كما يرى البعض من أنه «قد يستطيع الإنسان والحيوان وجميع الكائنات التي تدبّ على

1 - زهير محمود عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، الأردن، دار الكندي، 2006، ص26.

2 - باشلار، غاستون: جماليات المكان، ص42.

الأرض أو في الجو والمسافات»¹؛ أم أنه لا يعدو أن يكون مجرد استجابة آنية لإرادة لاسيما وأنهم قرّروا الاكتفاء من عودتهم هذه بالدخول إلى البيوت والنظر إليها فقط؟.. «والصحيح أنه منذ انتهت الحرب جاء الكثيرون إلى هنا وأخذوا ينظرون إلى البيوت ويدخلونها»². فما الذي رآه سعيد في مدينته؟ أو ما الذي جعلوه يراه؟..

في البداية شعر أن لا شيء تغيّر فهذه حيفا التي يعرفها حجرا حجرا ومفرقا وراء وفراق، إلّا أنّ تلك الحجارة سرعان ما تهاوت فوق رأسه بعد أن «انهار الجدار كله وأخذت الأسماء تنهال في رأسه»³ حين أدرك أنه يجوب الشوارع بعد عشرين سنة، وأنه لا يمكن مهما كانت درجة الاتصال بين الإنسان والمكان أن يحو هكذا أثر الزمان. وإذا كان الجدار يعدّ «أبرز ملمح للمدينة يفرض نفسه على عيون القادمين إليها»⁴؛ فإنّ جدران حيفا لم تواجه عيون سعيد ومن معه وإنما انهارت فوقه سنوات مريرة وذكريات أليمة أعادت للشوارع والأحياء أسماءها القديمة، متجاهلا أو رافضا ما الذي فعله اليهود بحيفا في عشرين سنة!! ولأنّ «الشوارع بالنسبة إليه لم تغير أسماءها بعد»⁵ راح يرسم خارطة جغرافية للمدينة معتمدا على ما احتفظت به ذاكرته وأعادته إليه دفعة واحدة، خارطة أتاحت للقارئ إدراك مدى مرجعية المكان والقدرة على تخيله أيضا.

فالذي يميز الرواية الفلسطينية عادة هي استحضارها لمدن وقرى مرجعية تتجسّد فيها - فعلا - مختلف السياقات التاريخية والسياسية والإيديولوجية التي تطبع المجتمع الفلسطيني، ولأنّ المكان الفلسطيني يرسم دوما وفق ثنائية الوطن/الحلم؛ لم يكن الروائي الفلسطيني بحاجة إلى خلق عالم

1 - خيرى شلبي: كتابة على الكتابة - القاع والمكان، مجلة فصول، م15، 4 (القسم2)، ص263.

2 - عائد إلى حيفا، ص366.

3 - نفسه، ص343 وص345.

4 - مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع196، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1995، ص18.

5 - عائد إلى حيفا، ص346.

آخر قد يوازى، يشبه، أو يختلف عن العالم الحقيقي، مادام في مدينته يلتقي الواقعي بالمتخيل والفيزيقي بالميتافيزيقي والمعيش بالمعلوم به، مما يؤدي إلى ارتباط أكبر بينهما خاصة وإن كانت هذه المدينة محتلة أو مغتصبة أو خاضعة لسلطة الآخر، «فالحديث عن المدينة المحتلة أو المستعمرة يثير قضية الانتماء للأرض ويجعلها تكتسب بعدا وطنيا لم تكتسبه مدن أخرى، فأصبحت بذلك كيانا واحدا من الإنسان والمكان يرتبط بقيم حضارية وأبعاد إنسانية، وبشكل هذا الفهم قمة الوعي الحضاري والوطني لها»¹.

وإذا عدنا إلى الصورة التي أعطيت عن مدينة حيفا في هذه الرواية وجدناها لا تعدو بعض الأرزقة والأحياء والمباني التي كان سعيد يراها في طريقه إلى بيته، ونظرا لتشابه المشاهد أعاد إليه ما يراه الآن كل ما حدث هنا عام 1948، لأنه نفس ما كان ينظر إليه يومها وهو يحاول الوصول إلى منزله بينما كان كل شيء يدفعه إلى البحر ليصير لاجئا. وكأن سعيد ليس الوحيد الذي قفز عبر هوة الزمن بعد أن وضع كل تلك السنوات الماضية بين مكبسين جبارين؛ بل المدينة أيضا في توافق تام بين الشخصية والمكان، فالمدينة إذن - كما يقال - ليست كتلة إسمنتية صماء، بل هي مخترقة بتدفق إنساني حي²، أو على الأقل هذا ما توهمه سعيد في البداية وصدقناه معه. لأنه سرعان ما سيبتدئ له وجه آخر منها خاصة بعد أن اقتصر هو والسارد على جانب واحد لها ارتبط بالأحداث أو بالمأساة التي جعلت الأمور تؤول إلى ما هي عليه، فنحن في هذا النص لم نتمكن من رؤية حيفا وهي تمارس حياتها، حتى أننا لم نلتق مع الزوجين العائدين بأية شخصية أو شخصيات أخرى قد تمنح المكان شيئا من الحيوية، عدا تلك اليهودية ولكن داخل البيت. ليزداد الوضع تعنيمًا بعد أن انكفأ النص كله بشخصياته وأحداثه داخل بيت سعيد الذي لم يعد له، عدا

1 - زهير محمود عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص26.

2 - حسن نجمي: شعرية المكان، ص145.

بعض الاسترجاعات السريعة التي أعادتنا إلى حيفا وهي تستقبل مكرهة سكانها الجدد الوافدين إليها من أوروبا وغيرها، والتي لم تكن حينها - هي وكل فلسطين - في نظرهم إلا «مجرّد مسرح ملائم لأسطورة قديمة»¹.

وبالعودة إلى حيفا سعيد وصفية والعلاقة التي جمعتهما فإننا سننبين شيئا من سمات المكان العدائي في هذه المدينة بداية مع صفية التي لم تستطع التأقلم معها، «فمنذ أن جاء بها من الريف لم تعتد أن تقبل العيش في المدينة الكبيرة، أو أن تكيف نفسها مع ذلك التعقيد الذي كان يبدو راعبا لها وغير قبل للحل»²، «فالمدينة بعلاقاتها وتناقضاتها المعقدة لا تساعد الإنسان المهاجر من القرية إليها على التكيف معها، كما تظلّ غامضة على فهمه واستيعابه بشكل يعمّق لديه الرغبة في الارتداد للقرية وقيمها وتقاليدها»³، لتزداد الهوة اتساعا بعد أن ارتبط المكان هنا بذكريات للفقد والهزيمة، ولهذا لم تكن حيفا بالنسبة لصفية إلا ابنا المفقود فيها وما كانت عودتها إليها إلا للبحث عنه. أمّا سعيد فلم يكن بأحسن منها حالا بعد أن اكتفى من نفسه وعودته تلك بدور المتفرّج فقط.. «لنذهب غدا إلى حيفا، نتفرّج عليها على الأقل»⁴.

ورغم أن سعيد امتلك ذاكرة مكانية عمرها عشرين جعلته يتذكّر بحنين كل خطوة خطاها وطريق سار فيها؛ إلا أنّ ذكرياته اقتصرّت على صور الهزيمة ونظرات الانكسار من حوله لحظة مغادرة المدينة، وكأنّ هذه الأخيرة قد قدّمت له مثيرات بصرية لم تملك إلى أن تعيده إلى ما مضى

1 - عائد، إلى حيفا، ص 373.

2 - نفسه، ص 349.

3 - رزاق إبراهيم حسن: المدينة في القصة العراقية القصيرة، الموسوعة الصغيرة، ع 143، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية، 1984، ص 49.

4 - عائد إلى حيفا، ص 368.

مخالفة بذلك الرأي القائل بأنّ «الأمكنة الأثرية توجد صوراً أثيرة ومصطفاة»¹. فهي لا تفعل ذلك دائماً بل أكثر من ذلك حين نراها - في نصنا هذا - وقد قرّرت التنكّر لمن زارها أو عاد إليها، وهو ما اعترف به سعيد على مضض.. «ألم ينتابك ذلك الشعور الرهيب الذي انتابني وأنا أسوق سيارتي في شوارع حيفا؟ كنت أشعر أنني أعرفها وأنها تنكرني»².

لكن ذلك لم يمنع من أن تكون حيفا المدينة الرمز التي استعان بها كنفاني لتقديم فلسطين كاملة بعد نكبة 48 وما تلاها من نكسة 67 وما أعقبهما من هزائم جديدة راحت تنقص من الوطن شيئاً فشيئاً وتزيد من مخيماته ولاجئيه، «فالمدينة في بعض القصص تتجاوز حدودها كمدينة إلى أن تكون تعبيراً عن الأمة أو الوطن أو التاريخ»³ و «اختصاراً للوطن كله خلال النأي عنه في أوطان أخرى»⁴.

لتخرج بذلك عن كونها مجرد مكان مفتوح أو إطار جغرافي حوى عدداً من الشخصيات والأحداث، فهي تتجاوز كل ذلك - في الخطاب الكنفاني - إلى ما يمكن أن يمنحها سلطة وتأثيراً أكبر جعلها تتحرك بتحرك الشخصيات وتمتلاً بمختلف المشاعر والإحساسات التي قد يحملونها معهم، فتغضب تارة وتحنّ تارة أخرى، وهي مكان حميمي مرة وعدائي في مرات أخرى... حيث «يتصل هذا التغير في الدلالات الخاصة بالمدينة من ناحية بالموقع الذي تطلّ منه الشخصية على هذه المدينة، ويمدى تحققها فيها وبالتحوّلات التي تطرأ على هذه المدينة في سياقات متباينة»⁵,

1 - حسن نجمي: شعرية المكان، ص 146.

2 - عائد إلى حيفا، ص 385.

3 - رزاق إبراهيم حسن، مرجع سابق، ص 79.

4 - حسين حمودة: الرواية والمدينة - نماذج من كتاب الستينات في مصر، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000، ص 101.

5 - المرجع نفسه، ص 296.

خاصة بعد أن حصلها السارد رسالة ضمنية للشخصيات التي قررت العودة على عجل فور سماع خبر فتح البوابات دونما تفكير أو نية حقيقية للعودة.

فمسعود الذي لم يرجُ إلا استعادة ابنه وفارس الذي اكتفى من مدينته يافا بصورة أخيه الشهيد؛ جعل هذه المدن وفي مقدمتها حيفا - مادامت المدينة الرئيسية هنا - تقابلهم بالكران وبنوع من التأنيب لغياب دام عشرين سنة ولعودة مؤقتة لم تدم أكثر من يوم واحد.. «إنَّ المدينة عند كنفاني ليست حاضنا للأحداث والشخصيات أو مكوّنا من مكوّنات النص الروائي، بل كائنا حيّاً ومتحرّكا وفيّاضا بالأحاسيس والمشاعر المرهفة تجاه الشخصيات التي تنتمي إليه، وهو فاعل ومنفعل بآن يصوغ تلك الشخصيات بقدر ما يكون هو من صياغتها»¹.

وفي روايته الأخرى أم سعد تنكش المدينة كمكان مفتوح إلى الحدّ الذي لا نكاد نلمحها معه، غير أنّ ما يجعلنا - رغم ذلك - نقف عنده ولو سريعا ما كانت تأثيره في نفوس الشخصيات لاسيما الشخصية الرئيسية أم سعد من إحساسات تبعث على الخوف والنفور، ورغم أن السارد لم يشر إليها مباشرة إلا مرتين فقط طيلة كامل الرواية إلاّ أنّها كانتا كافيتين لرسم صورة واضحة عن مدينة المنفى، التي كانت بالنسبة لأم سعد غربة مزدوجة بعد أن أجبرت - هي وكثيرون - على الانتقال من الريف إلى المدينة ومن الوطن إلى المنفى. ولأنّ «كلّ مدينة خارج الوطن غربة ومنفى»² لم تكن بالنسبة لها إلاّ تلك «المدينة الصاخبة المزدحمة، المكوّمة في البعد.. وفي غبار المساء الحزين»³، وهو ما اكتفى السارد بقوله عنها مفسحا هنا مساحة أوسع لمكان آخر لعلّه كان في هذه الرواية يعني الشخصيات أكثر من المدينة وغيرها.. المخيم.

1 - نضال الصالح: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، ص162-163.

2 - حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص175.

3 - أم سعد، ص319.

2- 2- 3- المخيم:

وهو أحد الأمكنة المغلقة التي تميز الفضاء الفلسطيني باعتباره كان قدراً ثانياً لاحقاً للفلسطينيين بعد الهزيمة والطرْد، قام في البداية كمكان بديل ومؤقت عن البيت والوطن اللذين قُفداً فجأة، تشكّل حينها من عدد من الخيام وسمّي مخيماً، ولكن فيما بعد راحت الخيام تتحوّل شيئاً فشيئاً بمرور الأيام والشهور والسنوات إلى أكواخ ثم بيوت من الصفيح والقصدير، وهكذا «تمّت إضافة رمز جديد على الخارطة الجغرافية في فلسطين والدول المضيفة، وأصبح المخيم يظهر على الخرائط إلى جانب القرية والمدينة»¹.

ومن هنا لم يعد بإمكان الروائي الفلسطيني - وحتى العربي الذي يتخذ من فلسطين موضوعاً للكتابة- التغاضي عنه بعدما صار مكاناً إضافياً ملحقاً - ولكن ثابتاً - إلى الأرض والوطن والبيت... وذلك عندما تحوّل من حلّ مؤقت واستعجالي لاحتواء تلك الأعداد الهائلة والمتزايدة من اللاجئين والمطرودين إلى حالة دائمة ومحلّ للإقامة، سكانه «جماعة قد جرّدت من مقوماتها ومكانتها فصار (المخيم والمنفى) إطار حياتها الجديد بدل (الموطن والمنزل)، جماعة أضحت مفتّنة ومعذمة ومأزومة ومتوترة وجودياً وتاريخياً تواجه تحديات البقاء في قيد الحياة من أولى مستوياتها وحتى أكثرها تعقيداً»².

1 - أمل زايد: روايات اللاجئين الفلسطينيين - مقارنة عبر الأجيال، فلسطين، معهد إبراهيم أبو الغد للدراسات الدولية، 2013، ص73.

2 - محمد نعيم فرحات: دراسة في نصوص كنفاني عن المنفى الفلسطيني، ص102.

ولهذا لم تخلُ أعمال **كنفاني** الروائية من ذكر المخيمات والإشارة إليها وأحياناً التوقّف مطوّلاً عندها، خاصة وأنه يعتبر هنا على المستوى الروائي وحدة مكانية شديدة الثراء للتعبير عن علاقة الفلسطيني بأرضه¹، مع اختلاف واضح في درجة حضوره وكثافتها.

فالذي يميز الفضاء الروائي الكنفاني حتى الآن هو الميل إلى اختيار بنية مكانية مهيمنة تختلف باختلاف النصوص، كما فعلت الصحراء في (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) والمدينة في (عائد إلى حيفا)، نلاحظ سيطرة واضحة للمخيم في أم **سعد**. والذي اختير هذه المرة كفضاء لاحتواء الأحداث والشخصيات، غير أن ذلك لم يمنع تواجده في بقية الروايات الأخرى خاصة وأنه كان يظهر في كلّ مرة - رغم أنه لم يتجاوز بعض الإشارات الخاطفة - محرّكاً للأحداث ودافعاً للشخص نحو التحرك أيضاً، مهما كان تموضع خطوتها على طريق الصواب أو الخطأ.

ففي (رجال في الشمس) استمرّ أبو **قيس** بتذكّر بيته وحقله وبؤس المخيم الذي سكنه حجةً للرحيل ومثلاً يستند عليه كلما أحسّ في نفسه خوفاً أو تردّداً، كما رأيناها يتمثّل لمروان دافعاً ورغبة عميقة في تحسين ظروف عائلته التي لم يستطع والده احتمالها فاستبدلهم ببيت إسمتي خارج المخيم. وهكذا كان المخيم في هذه الرواية يظهر للفلسطيني في شكل مرآة بوجهين عكس وجهها الأول الحال الذي كان عليه قبل اللجوء، وحمل وجهها الثاني الوضع الذي آل إليه بعد المنفى واللجوء حتى وإن كان داخل الوطن، ففي «إطار المنفى الداخلي حيث يتنازل الوطن عن معاني الألفة والحميمية والاحتواء والدفع، ويصبح - في ظل وجود آخر مستعمر ومترّص - باعثاً لمعاني الاغتراب والحصار والطرْد وغيرها من صفات وقيم واعتبارات وظروف، هي المعكوس

1 - نضال الصالح: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، ص166.

القيمي لمفهوم "البيت/الوطن"¹، وهو ما دفع الفلسطيني هنا للهرب ولكن من منفى لا يرحم نحو منفى آخر لا يمكن أن يرحم!

ففي (رجال في الشمس) لا يبرز المخيم بوضوح، ومن خلال الشخصيات الأساسية نجد أن **مروان** فقط هو من يبدو بينهم كأحد أبناء المخيمات، ورغم ذلك فإن ما يلاحظ هنا أن الروائي لم يأبه للحديث عن المخيم بقدر ما اهتم بالحديث عن **مروان** ومشاكله وقضايا وأحاسيسه... حتى أنه لم يذكر اسم المخيم، هذا الذي تبدو فيه صورة الفقر من خلال بيت الطين وإن لم يشكل ذلك خصوصية للمخيم فقط لأنه من خصوصيات الفقر عامة ولوازمه، لنذكر أن هاجس **كنفاني** الأساسي هنا هو الحديث عن أولئك الباحثين عن الحل الفردي².

وفي (ما تبقى لكم) نرى الشخصيات وقد تجاوزت التعقيدات التي يطرحها المخيم في مستوييه الإنساني والمادي؛ إلى ما هو أكثر تعقيدا خاصة على المستوى النفسي. ليؤجج الكاتب هنا تلك النزعة التي تسأل وتبحث وتقل، وليبدأ **كنفاني** أخيرا في طرح خيار المقاومة داخليا وخارجيا أي من دون إقصاء للمخيم ومن فيه، والذي حمل - من خلال شخصية **مريم** التي التزمت البقاء فيه - أولى إرهابات المقاومة وإن اكتفت في هذه الرواية بالرفض وحق البقاء فقط، وليتحول بعد ذلك فيما تلاها من روايات إلى حق في العودة.

وهو الذي طرحته أولا رواية (عائد إلى حيفا) والتي لم تقدم المخيم إلا كمرحلة سابقة وحتمية مرّ بها **سعيد** و**صفية** قبل الاستقرار في رام الله، ثم رواية أم **سعد** ثانيا التي تجاوزت عودة الزيارات إلى عودة حقيقية استلزمت الشروع في المقاومة المسلحة ومن أرض المخيم.

1 - محمد الشحات: سرييات المنفى، ص113.

2 - بشار إبراهيم: صورة المخيم الفلسطيني في أعمال غسان كنفاني الروائية، ص170.

ففي هذه الرواية يوجّه الكاتب أنظاره وأنظار قرائه إلى المخيم بتفاصيله، بسكانه ومعاناته، وإلى معادل جمالي للتعارض الحادّ بين حياة الفلسطينيين قبل اقتلعه من أرضه ووطنه والحياة الغاشمة الجديدة التي انتهى إليها بعد النكبة، ولذلك تحتشد الصورة المقدمة له دائما بالفقر والبؤس والمرض¹، مكتفيا السارد في هذه الرواية بشخصية واحدة عكس حالها حال سكان المخيم أجمع. وبسبب ذلك هناك من الدارسين من يذهب إلى اعتبار أن «أم سعد هي التي استدعت المخيم بحضورها وليس العكس، فلو لم تكن هناك أم سعد في أدب غسان الروائي لما كان لنا أن نتوقف عند المخيم في روايات غسان كنفاني»²، ولهذا لا يحضر هذا المكان في أعماله الأخرى إلا كشذرات موزعة هنا وهناك.

وأول ما نلاحظه عدم تخصيص السارد للمخيم هنا بأي اسم قد يميزه عن غيره من المخيمات نظرا لتشابه الأوضاع التي لا يمكن أن تختلف باختلاف المناطق، **فكنفاني** غالبا ما كان يستعين بعينة من الشخصيات وحتى الأمكنة (مدنا وقرى ومخيمات) في تقديم نظريته الشمولية التي تغطي القضية والوطن كاملا، ومن هنا لن يكون المخيم الذي تسكنه أم سعد إلا واحدا من عشرات المخيمات التي «أقيمت على أي أرض متاحة بمساعدة وكالة غوث للأجئين، كما تجمّعت مخيمات عديدة حول المدن الكبرى عمان، بيروت، دمشق... حيث قد تتاح لهم فرصة للعثور على عمل»³، وهو ما استطعنا تبيّنه في هذه الرواية عن المخيم. فرغم أن السارد لم يميّز المخيم بأي اسم إلا أنه حاول أن يمنحنا صورة مقربة عنه وعن موقعه، فهو يقع خارج الأراضي الفلسطينية بالقرب من الحدود، والأرجح أنه في لبنان وهو ما أعطاه بُعدا إضافيا زاد من بؤسه، فالمنفى هو أسوأ ما قد

1 - نضال الصالح: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، ص166.

2 - ينظر بشار إبراهيم: صورة المخيم في أعمال غسان كنفاني، ص184.

3 - جيلمور، ديفيد: المطرودون - محنة فلسطين (1917-1980)، تر: شاكّر إبراهيم، القاهرة، مكتبة مدبولي،

1993، ص91.

يواجه الفلسطيني الذي ظلّ رغم سنوات إقامته الطويلة فيه يأمل بالعودة، «الفلسطيني لا يتصور أنه قد يذهب إلى أي مكان غير الوطن، كما أن فكرة العودة هي الشيء الرئيس الذي ظل يحلم به ويفكر فيه ويتحدث عنه»¹، وهو ما كانت ترجوه أم سعد وتؤمن به خاصة بعد أن صار ابنها من الفدائيين.

وإذا عدنا إلى الصورة التي رسمت لهذا المخيم وجدناها لا تخرج عن التعريف العالمي الذي أعطي له، فهو «مكان تشريد واقتلاع دائمين ومكان للعزلة والاستبعاد، ونقطة تقاطع عندها تحولات وقوى محلية وأخرى إقليمية»²، وذلك من خلال الوقوف على تفاصيل حياة أم سعد التي عاشت في «مخيمات التمزق سنوات لا قبل لأحد بحملها على كتفيه»³، في غرفة من الصفيح تغرق وحلاً وماءً كلما أمطرت السماء ويتوهج سقفها المعدني حرارة عندما يشتد الصيف.

وعلى الرغم مما يحمله المخيم ويمنحه كمكان للإقامة من بؤس مادي ومعنوي جعل منه نقيضاً للوطن؛ ما رأينا أم سعد توقفت عن العمل ولا عن الأمل في التحرر والعودة، وهو ما أجبه فيها أكثر ابنها سعد بالحقاقه بالثوار.. «إنّ مجتمع المخيمات لا يفكر كضحية ليس لها إلا أن ترضى بما انتهت إليه (...) إنه مجتمع حي يعيش الحلم والأمنية والحب والعمل، ويرى وطنه على مرمى رصاصة وقد يخطط لإطلاق هذه الرصاصة تمهيداً للعودة»⁴.

فالمخيم باعتباره مكاناً مغلقاً حدوده منفى ومعاناة والتجاء للآخرين لا يمكن إلا أن يكون عدائياً في نظر سكانه بسبب خلوه التام من أية صفة قد يحملها المكان الأليف والحميمي، بداية

1 - المرجع السابق، ص 91.

2 - أمل زايد: روايات اللاجئين الفلسطينيين، ص 72.

3 - أم سعد، ص 259.

4 - محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، ع 143، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1989، ص 217.

بكونه خارج الوطن وانتهاء بكلّ ما بيّنه في النفوس من إحساس بالانتماء واللاهوية وصولاً إلى اللاإنسانية. ولعلّ هذا ما جعل الارتباط بالأرض وجذور الوطن يزداد عمقا وسماكة لدى سكان المخيمات، الذين تميزوا تاريخياً بارتباطهم الوثيق بمحلية المكان بدليل زيارتهم المتكررة إلى ديارهم الأصلية كلما سمحت لهم الظروف، وقد ظلّت هذه الارتباطات مترابطة بين سكان المخيمات بشكل خاص¹، ولهذا كانت تبدو شخصية أم سعد وكأنها قد تجاوزت ذلك الانفصال القسري بينها وبين فلسطين التي غادرتها منذ عشرين سنة، وكلما نظر إليها السارد وهي قادمة إليه خالها «تنبثق من رحم الأرض»².

ورواية (أم سعد) تطرح ما هو أكثر من مجرد التطلّع للعودة، إنها تجعل المخيم أرضية انطلق منها الأهالي نحو المقاومة، ولأنّ «المخيم قهر متواصل كان التطلّع إلى إعادة امتلاك الوطن عن طريق النضال المسلّح هو البديل الموضوعي لمختلف أشكال القهر السائدة في المخيم»³. إنّه إذن نوع من التغلّب على عدائية المكان وسلبيته التي راحت تتلاشى شيئاً فشيئاً وتستحيل إلى إيجابية صنعها الجيل الجديد من الشباب الصغار، عندما أعلنوا من الثورة طريقاً جديداً نحو العودة جعل السكان المنهكين بسنوات من العذاب والانكسار يصيحون «ياريت من الأول هيك»⁴.

لقد تحوّل المكان رغم أنه لا يزال مخيماً في المنفى، وتغيّر السكان رغم أنهم لا زالوا - واقعياً- منفيين ولاجئين ومطرودين، وضمن هذه الدائرة الكبيرة من التحوّلات التي صنعها هاجس

1 - روز ماري الصايغ: تجسيدات الهوية لدى مخيمات اللاجئين الفلسطينيين، ط1، فلسطين، المركز الفلسطيني، 2009، ص10.

2 - أم سعد، ص145.

3 - عبد الله رضوان: البنى السردية - دراسة في سوسولوجيا الرواية العربية، ط2، الأردن، دار اليازوري، 2002، ص30.

4 - أم سعد، ص333.

الثورة الذي خرج أخيراً إلى السطح؛ أضحى بالإمكان الانتقال إلى مرحلة جديدة بدأت تنقل ما في داخل النفس إلى خارجها، فتشيع جواً من الألفة والفرح بما هو آت خاصة في ظل خاتمة الرواية التي حملت حساً تفاؤلياً حين برعمت الدالية في آخرها. ففي هذه الرواية كانت «البنيات والعلاقات والأمكنة (نصياً وتاريخياً) تعيد إنتاج نفسها ودلالاتها في كل المستويات، على أساس فاعلية المقاومة التي تمحورت حول تحويل المنفى من مجال فسيح للتلاشي والغياب إلى مقاومة من أجل البقاء والحضور»¹.

2- 2- 4- الطرق والشوارع:

وهي من الأماكن المفتوحة والعامة التي تشكّل جزءاً من الحياة اليومية ومعلماً مهماً لها، تعكس سبل العيش وطرائق التنقّل والتفاعل بين الناس باعتبارها مكاناً للالتقاء والانطلاق نحو عديد الأماكن الأخرى. وهي تعدّ أماكن انفتاح على العالم الخارجي تعيش دوماً حركة مستمرة وتؤدي وظيفة مهمة لأنها سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم²، بما تمنحه لساكنيها من «حرية الفعل وإمكانية التنقّل وسعة الاطلاع والتبدّل، ولذا عدم استقرارها استقرار آخر»³.

وفي النصوص الروائية يختلف حضور الشارع كمكان عام وطريقة توظيفه بحسب توجه الرواية العام وكذا من يرتاده من الشخصيات، فقد يكون في بعض النصوص - هو والطريق - باعتباره منطقة عبور وانتقال ذا وجود مادي واضح الملامح والاتجاهات، وقد لا يتعدّى في نصوص أخرى أن يكون مجرد تجسيد ذهني متحرراً بذلك من الحدود المكانية والسماوات الحضارية.

1 - محمد نعيم فرحات: دراسة في نصوص كنفاني عن المنفى، ص114.

2 - الشريف حبيّلة: بنية الخطاب الروائي عند نجيب الكيلاني، ص244.

3 - ياسين النصير: الرواية والمكان، ص114.

وإذا ما حاولنا تتبّع شوارع **كنفاني** فإننا سنجدها قليلة العدد باهتة الظهور لا تعكس تماما دورها الرئيس الذي وجدت من أجله، ولعل ذلك راجع أساسا في الروايات الثلاث الأولى خاصة (رجال في الشمس، ما تبقى لكم، عائد إلى حيفا) إلى عدم استقرار الشخصيات في مكان واحد، فهي دائما تصبو إلى الانتقال نحو مكان آخر سواء كان هذا الفعل رحيلًا كما في (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) أو عودة كما في (عائد إلى حيفا). ولهذا لم نر **كنفاني** يقف عند شوارع المدن أو القرى واصفا لها ولمجرى الحياة فيها، ولا مهتمًا بطريقة تشكيلها وهندستها إلا بالقدر الذي يعين على رسم البنية العامة للمكان ككل.

ففي (رجال في الشمس) وبعد وصول الشخصيات إلى مدينة البصرة بغرض الهروب نحو الكويت؛ راحت شوارعها الكبيرة تواجه القادمين إليها باتساعها وانفتاحها وشدة امتلائها، لكن أبا قيس لم يعنه من ذلك أي شيء وهو الفلاح القادم من أرض الزيتون الذي ما انفك يبحث عن تراب نديّ يلقي فوقه صدره ويستشعر نبضه، ولهذا رأينا السارد يتجاوز هذا المكان وكأنه أضحي غير مرئي بالنسبة له ولأبي قيس وللقرّاء معهما. ومروان هو الآخر ورغم صغر سنّه وكثرة ما قد يثير انتباهه في شوارع مدينة كالبصرة؛ أحسّ نفسه «منفردًا وغريبًا في مثل هذا الحشد من البشر»¹ بعد أن اجتاز باب مكتب المهرب بكل ضعفه وذله، فمضى يتقصّى في نفسه شعورا بالارتياح بعثته فيه ذكرى رسالة أمه. لنستشفّ هنا نوعا من العلاقة ما بين شوارع هذه المدينة والغربة التي أحست بها الشخصيات بعد أن قرّرت استبدال الوطن بالمنفى وإن كان اختياريًا.

بعد ذلك نلتقي بالشارع مرّة أخرى وأخيرة في هذه الرواية بعد أن جعلت منه الشخصيات مكانا للالتقاء ببعضها وتقرير مصيرها ومن ثمّ الانطلاق في رحلتها، لتحلّ الطريق هنا محلّ كل شيء وكل مكان آخر، ذُكرت في الرواية 56 مرة وحُصّص لها فصل كامل معنون باسمها.

ارتبطت في البداية بعدد من الصفات المعنوية السلبية نتيجة ما يخلفه المرور عبرها في نفوس الشخصيات من ألم وخيبة وإحباط وخوف، ولهذا كثيرا ما كانت في نظرهم ملعونة، سوداء، طويلة، منسابة في الخلاء كأنها الأبد الأسود... كانت بالنسبة لأبي قيس عقبة تمنعه من الوصول إلى حيث يريد رغم أن الطريق معدّة أساسا لتصل بمن يسير فيها إلى مكان ما ينشده أو يهرب منه، بسبب عجزه وخوفه من عدم القدرة على المضيّ فيها.. «الطريق طويلة وأنا رجل عجوز ليس بوسعي أن أسير كما سرتم أنتم.. قد أموت...»¹، وتراكت في ذهن أسعد ذكريات أليمة ارتبطت خاصة بالمهربين وغدرهم.. «الطريق!.. أتوجد بعد طرق في هذه الدنيا؟ ألم يمسخها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام وأيام»².

وبعد أن قرّرت الشخصيات الانطلاق مع أبي الخيزران نحو حلمها بالكويت أضحت للطريق صورة محدّدة ذات هندسة وشكل جغرافي واضح تحدّد من خلال تواتر صفاتها المادية، فهي طريق صحراوية رمليّة، محفّرة، خادعة أحيانا بسبب ملحها ووحلها، وهي في أحيان أخرى تشبه الدرج المنبسط. كانت بالنسبة لأبي الخيزران شيئا اعتاد عليه وتعلّم جيدا كيفية التعامل معه، فهي في الأخير لم تكن تعني له - بسبب رحلات تهريبه عبرها - سوى مزيدا من المال، ولم تكن لدى بقية الشخصيات إلّا اتجاها خاطئا «رضيت بالسير فيه وهي محجوبة الأبصار في جوف صهريج

1 - رجال في الشمس، ص48.

2 - نفسه، ص53.

مظلم»¹، اتجاه عكس من خلاله الكاتب عجز الموقف الفلسطيني ككل آنذاك وخياراته الفردية نحو طريق توهموا فيه الخلاص فكان «موتا سلبيا لم يتقدّم بأصحابه خطوة واحدة نحو الوطن»².

وإذا كانت طريق (رجال في الشمس) قد ضبطت وجهتها نحو الهرب؛ فإنّ طريق (عائد إلى حيفا) قد يمتّ شطر العودة نحو الوطن بعد غياب طويل، لهذا لم يتعدّ ما أثارته في نفوس الشخصيات (سعيد وصفية) بعض أحاسيس للشوق وأخرى للحنين والذكريات، ولهذا أيضا رأينا السارد يسهب في وصف المحطات التي تمرّ بها شخصياته وكأنّها كانت تعيد اكتشاف ما تركته خلفها لعشرين سنة، فراحت الأحياء والشوارع تتساب مع كلّ خطوة تخطوها سيارة سعيد داخل حيفا.. (شارع هرتزل، شارع الملك فيصل، شارع النبي، شارع ستانتون...) معيدة ما حدث عام 48 حين كانت الشوارع مسرحا لتلك الأحداث.

والملاحظ هنا هو إصرار سعيد على استعمال الأسماء القديمة التي احتفظت بها ذاكرته متجاهلا ما فعله العدو من بعده بالمكان، في عملية مسح شامل لمدينة حيفا التي قدّمت لنا شوارعها صورة مصغّرة عنها وعن الحياة فيها، فالشارع هو «الوعاء الذي يحتضن الفعاليات الإنسانية لهذا تعكس صورته طابع الحياة العامة، ونحن ننظر إلى المدينة من خلاله لأنه مظهر هام من مظاهرها»³، رغم أن هذه الصورة المقدمة من طرفه قد اقتصرت فقط على ما كان يراه سعيد وصفية من خلال السيارة عبر الطريق الموصل إلى بيتهما، إلّا أنّ ما أغفله الحاضر بسبب تلك الفجوة بين المكان وسكانه العائدين لتوهم إليه؛ قد أعاده الماضي من خلال استرجاعاتهم، فرحنا نستشفّ شيئا من مدينة حيفا ومن طابعها الحيّاتي الذي يبدو على قدر كبير من الحضارة

1 - إحسان عباس: المبنى الرمزي في قصص غسان، ص19.

2 - أحمد عطية أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص263.

3 - زهير محمود عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ص27.

والتمدّن، لكن سرعان ما يغرق كلّ ذلك في فوضى من القصف والطرد جعلت كلّ الشوارع والطرق
تؤدّي إلى البحر باتجاه المنفى.

الفصل الثالث

بنية الشخصيات

تعدّ الشخصية الرابط الحقيقي بين مكونات السرد وعناصره فهي التي تعيش الزمان وتعمّر المكان وتفعّل الحدث أو تتفعل به، وهي التي تدور الحكاية حولها في شكل محور بارز المعالم أو حتى خيط رفيع تصعب رؤيته ولكنه ثابت الوجود؛ يصل الفكرة بالحدث والزمان بالمكان والسياق بالسرد.

والشخصية أحد أهمّ مكونات الخطاب الروائي فهي المحرك للأحداث والوقائع والمجسّد لرؤية المبدع، حين تضطلع بمختلف الأفعال والأقوال التي تتربط وتتكامّل في مجرى الحكاية، يراها البعض أمراً ثابتاً وبديهيّاً إلى الحدّ الذي «يمكن القول معه إنه لا توجد حكاية واحدة في العالم من دون شخصيات»¹، وينظر إليها البعض الآخر على أنها أكثر إثارة للاهتمام من غيرها من العناصر الأخرى «فنحن لا نحتاج إلى أن نسأل (ماذا حدث بعد؟) ولكن (لمن حدث هذا؟)»² نظراً لأهميتها الكبيرة، «إنّ رسم الشخصيات له أهميته الكبيرة في القصص وتتجلى هذه الأهمية في الرواية بصفة خاصة، بل إنّ هذه الحجة قليلاً ما يدور من حولها الجدل أو النقاش»³.

اعتبرها تودوروف عموماً «موضوع القضية السردية»⁴ وعرف نقاد آخرون الرواية بالاحتكام إليها فصارت الرواية في عرفهم فن الشخصية، وبسبب الدور الذي تضطلع به الشخصيات في السرد الروائي جرى الاعتراف بالروائي على أساس مقدرته في رسم الشخص، فالروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويبدع في رواياته شخصيات جيّدة ومقنعة، تشدّ القارئ وتدفعه لمتابعة

1 - بارث، رولان: مدخل إلى التحليل البنوي للمحكيات، (رولان بارث، جبرار جنبات: من البنوية إلى الشعرية)، تر: غسان السيد، ط1، دمشق، دار نينوى، 2001، ص38.

2 - فورستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، القاهرة، دار الكرنك، 1960، ص55.

3 - بلوك، لورانس: كتابة الرواية - من الحكمة إلى الطباعة، ص124.

4 - تودوروف، تزفيتان: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2005، ص73.

الأحداث المتوالية عبر الصفحات في محاولة منه لمعرفة الشكل الذي ستكون عليه حياة تلك الشخصيات وإلى أين ستصل بهم أقدارهم ومصائرهم التي قرّرها الروائي سلفاً.

والشخصية في مجملها «أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية»¹، حيث يستخدم مصطلح الشخصية غالباً للإشارة إلى تلك المخلوقات التي نراها - أو نقرأها - في عالم الوقائع والمواقف المروية².

ورغم ما قد يبدو عليه الأمر من اتفاق حول أهميتها وبساطة في مفهومها إلا أن الحقيقة غير ذلك على الأقل ضمن نطاق البدايات، حين راحت الشخصية كمكوّن سردي تتراوح بين من وضعها في أقصى درجات الأهمية ومن نفى عنها ذلك تماماً، ثم حين دخلت كمفهوم أدبي تارة واجتماعي ونفسي تارة أخرى منطقة أخذ وردّ بين كونها مفهوماً تخييلياً أو وجوداً واقعياً أم مجرد تجسيد له، أي كائن ورقي قوامه بعض صفات تجليها كلمات على ورق، وصولاً - وفق النظرة البنوية - إلى كونها محض دليل بوجهين: دال ومدلول يأخذ شكله النهائي بالقراءة، أي - كما يرى فيليب هامون - مجرد تركيب يبينه القارئ كما يبينه النص أيضاً³.

فلقد خضع إذن مفهوم الشخصية ومدى أهميتها إلى تغيرات كثيرة بحسب اختلاف الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات بدايةً بأرسطو الذي اعتبرها عنصراً ثانوياً بالقياس إلى بقاء عناصر العمل التخيلي وأنّ التراخيديا ليست حسب محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة⁴، لتستعيد مع الروائيين الكلاسيكيين في القرن 19م مكانتها حين صار يُنظر إلى أهمية العمل

1 - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص208.

2 - برنس، جيرالد: المصطلح السردى، ص43.

3 - هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، الرباط، دار الكلام، 1990، ص19.

4 - ينظر حسن بحراري: بنية الشكل الروائي، ص208، وناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص

الروائي بالقياس إلى مدى قدرته على خلق الشخصيات وتنويعها والإغراق في وصفها وتشخيصها وتتبع ما كبر أو دقّ من أفعالها وطبائعها، في شكل مرآة عاكسة للمجتمع أو صورة مصغرة عن العالم الواقعي. ولعلّ السبب في ذلك راجع إلى هيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية السياسية آنذاك، «لقد اجتهد الروائي التقليدي في أن يفيد من التاريخ فيستند إلى بعض عناصره ومكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فيبلورها في كتابة أدبية مخضلة بالطر والجمال والأناقة، لكن يبدو أن الرواية التقليدية فشلت في إقناع قرائها الأذكياء بأن ما يصادفونه فيها من شخصيات هو أمر مستند إلى الواقع، وأن تلك الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي أو الواقعي بحق وصدق»¹.

وذلك من خلال تلك العناية الكبيرة التي خصّها روائيو العصر الكلاسيكي بالشخصية لاسيما بلامحها الخارجية وتصوير مظهرها بدقة فضلا عن منزلتها الاجتماعية وعلاقتها بالآخرين، فجعلتها كالإنسان في عالم الحياة تحبّ وتزوج وتتجب وتدرّكها الشيخوخة، ممّا جعلها تقع في كثير من الأحيان في النمطية فلا تعدو كونها تصويرا لنموذج معين «الشخصية فيها تمثل تمثيلا مطلقا صفة معينة في الإنسان، فإما أن تكون تجسيدا مثاليا لفضيلة من الفضائل أو تجسيدا لنقيصة من النقصان، فـشخصية (راستيناك) في رواية بلزاك المعروفة بهذا العنوان تمثل التعجرف المطلق، و(الأب غوريو) تمثل التضحية المطلقة... وهذا يعني أنّ مثل هذه الشخصيات تتحرّك في فضاء الرواية وتحيا وفقا لدافع واحد لا غير»².

ولعلّ هذه النظرة الواقعية التقليدية للشخصية هي ما أدّى إلى ذلك الخلط الشائع بين مصطلحي "الشخصية" و"الشخص"، أي بين الشخصية كمكوّن روائي والشخصية بوصفها ذاتا

1 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 74.

2 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 176.

فردية بوجود حقيقي من لحم ودم وإحساس فعلي، وراحت قيمة القصة تُقاس - كما أسلفنا - تبعاً لذلك. فالشخص *personne* - كما يوضّح مرتاض - هو ذلك الفرد المسجّل في البلدية والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلاً ويموت حقاً، بينما الشخصية *personnage* فلا تعدو كونها ذلك العنصر الأدبي الذي يظهر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث وللتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة¹. وهو ما سمّاه تودوروف بالقراءة الساذجة لكتب التخيل التي تخطّ بين الشخصيات والأشخاص الأحياء متناسين - حسبه - أنّ «مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني لأنه لا يوجد خارج الكلمات، ولأنه أيضاً كائن ورقي»².

وواقع الأمر أنّه لا يخلو من تشابه بين الشخصيات والشخوص (جمع شخص) بسبب تلك العلاقة التي بين الشخصيات في الرواية والأشخاص في الواقع، «إنّ عدداً كبيراً من الشخصيات التي نؤهل بها قصصنا إنما نستقيها من الحياة وكيف يمكن أن يكون الأمر غير ذلك؟ أضف إلى ذلك أن كلّ ما نكتبه إنما يأتي من تجاربنا وخبرائنا بصورة أو بأخرى، كما أن تجاربنا مع رفاقنا من البشر هي التي تمكننا من إبداع شخصيات تبدو وتتصرف كما نسمعها مثل سائر المخلوقات البشرية»³. وهذا ما جعل فورستر A.M.Forester يطلق عليها في كتابه (أركان القصة) "الناس" مبرراً ذلك بقوله: «وحيث إنّ الممثلين في القصة عادة من البشر فقد بدا لي من المناسب أن يكون عنوان هذا الوجه "الناس" (...) وحيث إنّ الروائي نفسه إنسان فهناك تقارب بينه وبين موضوعه بنعم في كثير من أشكال الفن الأخرى»⁴، ممّا يجعل نوعاً من التشابه - أو القرابة - هذه المرة

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص75.

2 - تودوروف، تزفيتان: مفاهيم سردية، ص71.

3 - بلوك، لورانس: كتابة الرواية، ص128.

4 - فورستر: أركان القصة، ص55-56.

ليس بين من يحيا في الرواية ومن يعيش في الواقع؛ ولكن بين الشخصية ومن يخلقها (الكاتب). وهو ما يطلق عليه حسن بحراوي المغالطة الثانية المتعلقة أساسا بمفهوم الشخصية، ومصدرها النقد التقليدي القديم الذي أعطى نوعا من الفهم أدنى في كثير من الأحيان بالقراء والنقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخيلية خصوصا في روايات ضمير المتكلم التي يتماهى فيها الكاتب مع السارد ومع من يعيش الحدث أو يفعله، من ذلك ما يراه الناقد والروائي لورانس بلوك أن جميع الشخصيات ما هي إلا انعكاس لشخصية المؤلف نفسها سواء كبر هذا الانعكاس أم صغر مؤكداً ذلك بما يعرفه يقينا من كتاباته وتجاريه الروائية¹.

وإذا كان في كلامه شيء من الحقيقة لأن المؤلف يلتقط أحيانا شخصياته من واقعه ومحيطه ثم يضيف إليها من خياله ما يعكس رواه ويحقق أفكاره؛ فإن يبقى أيضا غنيا عن التعريف «أن الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي، وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها»². وهذا ما عاد إليه فورستر مبينا - رغم ذلك التشابه السابق بين الشخصيات والبشر - عدداً من الاختلافات بين الناس في الحياة اليومية والناس في الكتب، فنحن في الحياة اليومية لا يفهم أحدنا الآخر إذ لا يوجد التنبؤ ولا الاعتراف الكامل فنحن نعرف بعضنا البعض على وجه التقريب، ولكن القارئ يمكنه فهم الناس في الرواية فهما تاما إذا أراد الروائي ذلك إذ يمكنه إظهار حياتهم الداخلية والخارجية، كما أنها تميل إلى السلوك على نفس النمط وأن الرواية عمل فني له قوانينه التي تختلف عن قوانين الحياة اليومية، ومن هنا لا يمكن

1 - بلوك، لورانس: كتابة الرواية، ص124.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص213.

للشخصيتين أن تكونا متطابقتين فالفن والحياة شيان متباينان، الحياة تفرض علينا وجودا مستمرا بينما الرواية لا تفرض على الشخصية الظهور إلاّ عندما ينتظر منها أن تقوم بعمل لافت للنظر¹.

ومن هنا بدأت الرواية الحديثة بروادها ونقادها تتحو منحى آخر في النظر إلى الشخصية وتعريفها وكذا درجة الاهتمام بها، والتي انحدرت إلى عدم الاهتمام بها كليا كردّ فعل - كما يبرز ذلك تودوروف - ضدّ الخضوع الكلّي للشخصية التي شكّلت قاعدة نهاية القرن 19م²، بل والإعراض عنها ممّا أدّى بها إلى الوقوع في كثير من الغموض وحتى الإهمال الذي أضى أمرا غير قابل للسكون عنه فترة أطول، فأطلقت فيرجينيا وولف Virginia Woolf عبارتها عام 1925م "دعونا نتذكّر مدى قلّة ما نعرفه عن الشخصية" محدّرة من الظلم الذي لحق بالشخصية ومن الخطر الذي يحفّ بالنقد الروائي إذا ما هو تهادى في تجاهلها ولم يمنع الالتباس الذي يخيم على مفهوما واستعمالاتها.

فمع انطلاق تيار الرواية الجديدة بدأت الأصوات تتنادي بضرورة التضييل من شأن الشخصية والتقليص من دورها عبر النصّ الروائي، أمثال كافكا الذي حاول حرمان شخصياته من العاطفة والتفكير والحق في الحياة بأن أطلق عليها مرة رقما في روايته (المحاكمة) ومرة أخرى حرفا في روايته (القصر)، وناثالي ساروت وصمويل بيكيت الذي يرى بأن لا كاتب له الحق في أن يحمّل صورة الحياة بكلّ معانيها لمجرّد شخصية روائية، قاصدا بذلك تلك الأشكال السردية القديمة خاصة من ملاحم وأساطير، وما تجسّد شخصياتها من تمثيل مطلق لصفات إنسانية وأخرى تختزل الحياة وجوهرها كاملا، وهكذا «كلّما تقدّم الزمن ازدادت قسوة الروائيين على شخصياتهم، ونتيجة لبعض ذلك لم يعد ممكنا دراسة الشخصية في نفسها على أنها شخص أو فرد؛ ولكن بدأت الأفكار

1 - ينظر فورستر: أركان القصة، ص 59-79.

2 - تودوروف، تزفيتان: مفاهيم سردية، ص 71.

تتجه إلى دراستها وتحليلها في إطار دلالي حيث تغتدي الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية، مثلها في ذلك مثل الوصف والسرد والحوار»¹.

وتبعاً لتغيّر مكانة الشخصية والنظرة إليها من صناعها ونقادها بدأت التغيرات تلحق مفهومها وطريقة تكوينها، عاكسة في الوقت نفسه تغيّر وتطور الرواية ككل. فإذا «كان الشعور بالواقع المباشر عنى إعادة تشكيل الحبكات والوسائل الروائية؛ فإنه قد عنى في الوقت ذاته الشروع في مقارنة جديدة تجاه الرواية التي أدركها تغيّر هائل»²، وراحت تتحوّل تدريجياً من كائن حي له وجود فيزيقي بملامح وأهواء وهواجس وآمال وآلام إلى مجرد كائن ورقي لا حياة له خارج السياق الحكائي، بل إلى وحدة دلالية لا يمكننا افتراض اكتمالها المعنوي إلاّ بالقراءة وحتى آخر صفحة من النص الروائي، ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكوّن بالتدرّج - عبر القراءة - صورة عنها، وهو ما يعنيه فيليب هامون بقوله: «إنّ الشخصية باعتبارها مورفيماً فارغاً في البداية (لا معنى للشخصية ولا مرجعية لها إلا من خلال السياق) لا تمتلئ إلاّ في آخر صفحة من النص، حيث تتمّ مجمل التحولات المتنوعة التي كانت هذه الشخصية فاعلاً فيها وسندا لها»³.

فدلالة الشخصية - وفق هذا الكلام - لا يمكن أن نتحقّق كاملة من البداية نظراً لما نفترضه من تغيّرات وتطورات قد تلحق بها وتحولها عن مسارها الأول الذي بدأت به أو بدت عليه، بالإضافة إلى الوقوف على مختلف العلاقات التي تربطها بغيرها من الشخصيات وتجعلها تفعل هذا أو ذاك من أفعال ما كانت تشي به معانيها الأولية التي أفصحَتْ عنها في بداية النص، والتي

1 - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص76-77.

2 - مانتر، جيسي: تطور الرواية الحديثة، ص135.

3 - هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصية الروائية، ص30.

يكشفها مقطع تلو الآخر ويجلبها فعل القراءة المتواصل، فكما يقوم النص ببنائها فإن القارئ يعيد بناءها أيضا، ولهذا فإن الشخصية لا تشكّل ربما إلاّ أحد مظاهر القراءة¹.

ونجد من تعريفات الشخصية الأخرى والتي حاول أن يقدمها هذه المرة تودوروف وفق عدد من المستويات المتوالية أنها: «مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكى»²، ومن هنا راح وصف الشخصيات وتصنيفها - خاصة مع بروب وغريماس - يعتمد على ما يفعلون وليس على ما هم عليه وبهذا جاء مصطلح "الفاعل" الذي يرى رولان بارث أنه نتاج التحليل البنوي الحريص جدا على عدم تعريف الشخصية بتعابير الماهيات النفسية، والذي جهد كي يعرفها عبر فرضيات مختلفة ليس بوصفها كائنا ولكن بوصفها فاعلا مشاركا³.

ومن منطلق أنه لا يمكن الفصل بين الوظائف والشخصيات لأنها في علاقة متبادلة يتحكّم أحدها في الآخر؛ انتهى فلاديمير بروب في تحليله لحكايات الخوارق الروسية إلى تحديد ستة أصناف من الشخصيات حسب أدوارها ووظائفها وهي: البطل، البطل المزيف، المساعد، المعتدي، المانح، الأمر. حيث إن ما يتغير هو أسماء هذه الشخصيات وأوصافها أما أدوارها فتظل ثابتة. وسعى غريماس Greimas في نموذجه العاملي إلى إيجاد صلة بين أدوار الشخصيات ووظائفها كما يلي: الذات/ الموضوع - المرسل/ المرسل إليه - المساعد/ المعاكس ضمن ما يسمّى ببنية

1 - المرجع السابق، ص19.

2 - تودوروف، تزفيتان: مفاهيم سردية، ص74.

3 - بارث، رولان: مدخل إلى التحليل البنوي للحكايات، ص38.

العلاقات القائمة بين العوامل والتي لا يمكن - وفق غريماس - إدراك دلالة السرد ككل إلا من خلال هذه البنية¹.

أما عند فيليب هامون الذي يعدّ أهم من نظر للشخصية في دراسته السيميولوجية عنها فإنها تشكّل عنده ثلاث فئات يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي وهي²:

- فئة الشخصيات المرجعية: وتتضمن الشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية (فينوس، زوس) والشخصيات المجازية (الحب، الكراهية) والشخصيات الاجتماعية (العامل، الفارس، المحتال). وهي تحيل كلها على معاني وسمات ثابتة تقرضها ثقافة ما، حيث تظل مقرونتها رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة.

- فئة الشخصيات الإشارية: وتتضمن الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمحاوئين والرواة والشخصيات المرتجلة والثرثارين... إنها دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص.

- فئة الشخصيات الاستذكارية: وهي التي تقوم داخل الملفوظ بشبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ السردية، وهي ذات وظيفة تنظيمية لاحمة تعمل على تقوية ذاكرة القارئ.

أما في النقد العربي فيصنّف حسن بحراوي الشخصية الروائية منطلقاً من دراسته للرواية المغربية - ومحاولاً مخالفة ما سبق من تصنيفات أو على الأقل تجنّب مطابقتها - في ثلاثة نماذج أساسية، وهو مبدأ يقوم نظرياً على الشكل الخارجي للشخصية والمظهر الذي يحدد البنية العالمية

1 - ينظر: هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصية، ص42-43، وجيرالد برنس: المصطلح السردية، ص17-18.

2 - المرجع نفسه، ص24-25.

ويخبر عن العلاقات التي تخترقها، مما ينهض على افتراض أنه بالمستطاع إيجاد القاسم المشترك بين مجموعة الشخصيات حتى قبل الوقوف على خصوصية كل شخصية على حدة. وهي: نموذج الشخصية الجاذبة (الشيخ، المناضل ، المرأة)، الشخصية المرهوبة الجانب (الأب، الإقطاعي، المستعمر)، الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية (اللقيط، الشاذ جنسيا، الشخصية المركبة)¹.

ليجمل محمد عزام ذلك مقتصرًا على شخصية البطل فقط في الرواية العربية المعاصرة في ثلاثة أنواع من الأبطال²:

• البطل الإيجابي: الذي يعمل من أجل تغيير مجتمعه نحو الأفضل.

• البطل السلبي: الذي يعمل من أجل تأييد السائد واستغلال الوضع لصالحه.

• البطل الإشكالي: الذي يؤمن بقيم إيجابية في عالم منحط.

وبالعودة إلى أهم التطورات التي لحقت الشخصية الروائية - ولأسيما المحورية منها - نجد أنها لم تقتصر فقط على جانبها التنظيري الذي شغل النقاد والكتاب على حدّ سواء تعريفًا وتحليلًا ودراسة؛ وإنما لحقت حتى جانبها التقني وما يفترضه من طرق خلق وإبداع تعني الروائي بالدرجة الأولى.

حيث لم تعد شخصيات الروايات الحديثة تبدي أي سمات بطولية خارقة أو مثالية، وصارت شيئًا فشيئًا تقترب من الإنسان العادي والانهزامي ممّن قد نقابلهم في حياتنا اليومية من شخصيات لا علاقة لها بالعظمة والبطولة، «إذ قلّمَا يُنظر إليها بتفرد أو على أساس امتلاكها لسماتٍ فائقة

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 267-268.

2 - محمد عزام: فضاء النص الروائي - مقارنة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، اللاذقية، دار الحوار، 1996، ص 86-87.

وقلما تتجز هذه الشخصيات الكثير في الرواية، وإذا كان ثمة ما يمكن قوله بشأنها فهي في الغالب أسوأ من الشخصيات العادية: أقل جمالا وأقل إنجازا وأقل ذكاء وأقل قدرة¹.

فبعد أن كان مفهوم البطولة في الأساطير والملاحم القديمة يقدّم لنا الشخصية الرئيسة في شكل نصف إله أو بطل ملحمي خارق؛ أضحت في العصر الحديث تتعدّد مع المراحل التاريخية وتتلوّن بحسب ما فيها من طبقات أو مُثُل أو قيم، فأفرزت كل طبقة بطلها: فللبرجوازية بطلها المفضل الذي يحمل قيمها ويجسّد سلوكها، وللطبقة العاملة بطلها الذي يعبر عن آمالها. ومن هنا يمكن القول إنّ مفهوم البطولة يتطوّر تاريخيا وطبقيا حسب تطور المجتمعات في الأزمنة والأمكنة².

فإذا كانت الرواية هي ذلك الجنس الأدبي المحكوم بالتاريخ ولادةً ومسارًا وتطورًا والذي يصدر تبعًا لذلك عن رؤية نثرية للعالم تحققي بالإنساني والنسبي والمشخص، عوضًا من احتقائها بالمقدّس والمطلق والمجرد الذي تتميز به الرؤية الشعرية للعالم؛ فإن بطل الرواية هو الإنسان في وجوده التاريخي المتعيّن زمانًا ومكانًا، الإنسان بقواه ويفعله الإنسانيين بغض النظر عن تفاوت هذه القوى وهذا الفعل الذي يفترض أن يُحال إلى التفاوت النسبي بين أبناء الجنس البشري، لا إلى ذلك التفاوت المطلق الذي يجعل من إنسان ما كيانا خارقا متجسّدًا في ملامح بشرية ومن آخر رقما مهملا يفتش عن مكان أو هوية وسط الملايين من أمثاله³.

1 - مانتر، جيسي: تطور الرواية الحديثة، ص135.

2 - محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص85-86.

3 - جهاد عطا نعيبة: في مشكلات السرد الروائي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص176-

وهذا ما أدى إلى إفراز مصطلح آخر يقابل "البطولة" وهو "اللابطولة"، واللابطل «بطل غير بطولي يتسم بسمات سلبية أو لا تثير الإعجاب، وهو عنصر بطولي له أخلاقيات مناقضة لتلك التي يتسم بها تقليديا البطل»¹. وهو ما يعني أن تعطى الأدوار الرئيسة والمحاور الأساسية لشخصيات لا تملك الكثير مما يمكن أن تقدمه لا غيرها ولا حتى لنفسها، مخالفة بذلك ما اعتادته الرواية التقليدية في حرصها الشديد على تقديم شخصية البطل بأتم معاني البطولة وشحنه بالأحسن من كل شيء: شكلا ومظهرا وأخلاقا وأفعالا وأقوالا وتوضحية وفيما... مما لم نعد نراه في الغالب إلا نادرا في شخصيات أو أبطال الروايات الحديثة التي صارت تبعا لمقتضيات الواقع تميل إلى اللابطولة وأحيانا تنحرف من بطولة الأشخاص إلى بطولة الأشياء زمانا، مكانا، أو حتى حيوانا كما في رواية (المسخ) لكافكا.

هذا في مطلق العموم الذي يشمل الإبداع الروائي ككل، ولكن ماذا عن روايات **كنفاني**، كيف تمّ تقديم الشخصيات فيها واختيار ملامحها وأدوارها؟ وما النظرة التي خصّها الكاتب بها ضمن قطبي ما هو تقليدي كلاسيكي أم حديث؟ من أين استقى **كنفاني** شخصياته وما درجة التشابه والتقارب بينهما وبين غيرها من شخصيات حقيقية واقعية ومرجعية؟ كيف أسهمت هذه الشخصيات في بناء المعمار الروائي ككل وكذا تجسيد المخيال الخاص بكل رواية؟

ضمن هذه الأسئلة وأسئلة أخرى قد توجد لنفسها مكانا للظهور لاحقا؛ سنحاول الخوض في قضايا الشخصية الروائية في أعمال **كنفاني** التي سبق لنا الوقوف على قضاياها الزمانية والمكانية، بغية تحقيق نوع من الشمولية التي نتناول العمل الفني بمجملة محاولة الإحاطة بكل عناصره أو

على الأقل بالأكثر بروزا منها. حيث سنوزع خطواتنا القادمة على عدد من المراحل تشمل طرائق تقديم الشخصية وكيفيات اختيار أسمائها ودلالاتها، وكذا أهم الأنواع التي اندرجت تحتها.

1- تقديم الشخصية:

حتى تأخذ الشخصيات التي اختارها المؤلف لقصته مجراها في الحكي وتتولّى القيام بالأعمال المنوطة بها، لابد من استراتيجية معينة يتخذها الروائي لخلقها وابتعها من ثم لتقديمها شيئا فشيئا للقارئ، عبر منحها شكلا وهوية وهدفا أو رغبة وحوافز وعلاقات تساعد على إدماجها في مسار السرد.

وهنا تتعدّد طرق تقديم الشخصية في النص الروائي ضمن مساحةٍ من الحرية التي تُعطى للكاتب ووفق رؤية خاصة يحملها تجاه الشخصية مفردة أو مجتمعة مع غيرها، أو تجاه العمل كاملا وما يسعى لتحقيقه أو كشفه من خلاله. فنجد الطريقة التحليلية والتمثيلية وكذا ما يجمله بعض النقاد عموما في الطريقة المباشرة وغير المباشرة بغية رسم ملامح الشخصية وتجسيد - مبدئيا - أبعادها الثلاث من جسمي واجتماعي ونفسي¹، ثم التوغّل في أعماقها واستجلاء ما يمكن استجلاؤه ممّا طفا من وعيها أو ترسّب فيه، وكلّ ما كمن في حياتها الداخلية.

¹ - البعد الجسمي: يهتم القاص في هذا البعد برسم الشخصية من حيث طولها وقصرها ونحافتها وبدانتها ولون بشرتها واللامح الأخرى المميزة لها.

- البعد الاجتماعي: يتهم بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرّك فيه.

- البعد النفسي: يهتم بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها.

ينظر: شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص35.

حيث أولى النقاد والدارسون أهمية كبيرة لهذه العملية التي يتم عبرها خلق الشخصية الروائية ومن ثم تركها تتناسب بين يدي القارئ خصائص وسماتٍ وملاحٍ ورغبات... وغيرها مما يمكن أن يسهم في تحقيق عملية التشخيص. والتشخيص هو «عملية رسم الشخصية من خلال وصفها وتسميتها وإطلاق الأحكام عليها وتصويرها من الداخل (تصوير نفسي) والخارج (تصوير فردي واجتماعي)، ويكون التشخيص مباشراً يتولاه الراوي أو غير مباشر يتكون تدريجياً مما تتضح الحوارات وصورة الأماكن التي تعيش فيها الشخصية أو تتردد إليها وطبيعة الأفراد الذين ترتبط بهم، فضلاً عن وظيفتها وسلوكها وأفعالها»¹.

أي أن للكاتب طرقاً عدة يستطيع بها خلق شخصياته والإخبار عنها، فيكون ذلك إما بشكل مباشر عندما يخبرنا هو عنها أو بمساعدة شخصيات أخرى، أو حتى عن طريق الوصف الذاتي لما تقدم الشخصية في شكل اعتراف نفسها بنفسها، بالإضافة إلى الأحداث التي تشارك فيها وتتفاعل معها². حيث يميل كثير من نقاد³ الرواية إلى هذه الطريقة نظراً لما تمنحه للقارئ من مساحة كافية للتشويق والقدرة على التفاعل مع الأحداث والمشاركة فيها عبر الكشف التدريجي لملاح الشخصيات الداخلية وخارجية، أين توكل هذه المهمة للقارئ بتواطؤ من الكاتب مع توالي الصفحات وتراكم الأحداث، «كم من الوصف البصري عليك أن تقدم؟ إن القارئ يفضل أن يصور الشخصيات بنفسه مؤسساً انطباعه على تفصيلات قليلة اختارها جيداً»⁴.

1 - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص55.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص223.

3 - ينظر كريس، نانسي: تقنيات الكتابة، دايان بتفاير: صناعة كتابة الرواية، فواد قنديل: فن كتابة القصة.

4 - داويتفاير، دايانا: صناعة كتابة الرواية، تر: سامي محمد، الجمهورية العراقية، منشورات دار الجاحظ، 1981،

وعليه يكون لدينا ضمن الطريقة المباشرة: التقديم عن طريق المؤلف أو السارد، التقديم الذاتي، التقديم عن طريق شخصيات أخرى، لتتوالى الأحداث عبر الطريقة غير المباشرة تعريفنا بأوجه أخرى للشخصيات من خلال الأفعال والتصرفات التي تقوم بها، أين تسعفنا في هذا الصدد تلك العبارات أو الفقرات التي يقدم فيها المؤلف شخصيته وهي تقوم بعمل ما بحيث تختزل صورتها ومزاجها وطبائعها¹.

وهنا يقترح فيليب هامون من أجل تصنيف دلالي للشخصية معيارين أحدهما كمي والآخر كيفي، قاصدا بالمعيار الكمي كمية المعلومات المعطاة عن الشخصية بشكل صريح، وبالكيفي مصدر تلك المعلومات المتعلقة بالشخصيات هل هي معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها أو بطريقة غير مباشرة من خلال تعاليق شخصيات أخرى، أم أن الأمر متعلق بمعلومات ضمنية تمّ الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها².

ونعني بالتقديم سواء كان مباشرا أو ضمنيا تلك المعلومات التي تُعطى عن شخصيات العمل الروائي دفعة واحدة أو تدريجيا بغية تكوين صورة عنها تشمل جوانبها الخارجية والداخلية، حيث يبقى الأمر هنا عائدا للروائي بالدرجة الأولى الذي قد يسهب في رسمها بأدق تفاصيلها أو العكس ممّا قد يحجب عنها كل وصف مظهري، حيث تعدّ أبسط طريقة لتقديم الشخصية هي إيراد وصف جسماني لها وموجز عن حياتها³. ولكن ومن منطلق أن الشخصية نوع من البياض الدلالي أو علامة فارغة ستمتلئ تدريجيا؛ يصبح الانفلات من إعطاء القوالب الجاهزة والمواصفات الثابتة دفعة واحدة أمرا حتميا في ظل التطورات التي لحقت بالرواية وبنائها، ولهذا يعود ديفيد لودج في

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص224.

2 - هامون، فيليب: سيمولوجية الشخصية الروائية، ص37.

3 - لودج، ديفيد: الفن الروائي، ص78.

كتابه (الفن الروائي) معلقا على تلك الطريقة التقليدية التي تقدم الشخصية موجزة وجاهزة بأنها «طريقة رائعة بيد أنها تنتمي إلى ثقافة لها من الصبر وأمامها من الفراغ أكثر مما تتميز به ثقافتنا الحالية، فالروائيون المحدثون يفضلون أن يتركوا الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجيا، وتتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام»¹.

ويذهب آخرون إلى أنّ «من الشروط الأولية في تقديم الشخصية عدم الكشف عنها كاملة منذ البداية، لأن الدرامية والتشويق اللازمين لكل فن يحتمان أن تظهر سمات الشخصية بالتدريج»²، وفي ذلك ما يجذب القارئ ويدفعه إلى الانغماس في العمل الروائي وهو يحاول تجميع تلك القطع المتناثرة عن الشخصية، والتي تكشف في كل مرة شيئا عن سلوكها ومواقفها وملامحها، ويدفعه إلى الاقتناع بها أكثر فأكثر.

تقديم الشخصية عند كنفاني:

مثله مثل أي كاتب آخر يحظى بمساحة من الحرية ومن الرؤية الخاصة التي تضمن له أن يوجّه إبداعه وأدبه وفق ما يريد؛ راحت تتعدّد طرائق رسم الشخصيات عند كنفاني في نصوصه الروائية رغم أنها قد تراوحت في مجملها بين الطريقتين السابقتين: مباشرة وغير مباشرة، مستأنسا الكاتب في ذلك إلى خيارات عدّة اختلفت من نص لآخر بحسب ما يفرضه ويقتضيه كل واحد منها. فوجدنا التقديمات التي تعتمد على السارد وهو يوجز أو يفصّل ما يعرفه عن شخوص الرواية أو ما يريد للقارئ أن يعرفه عنها، وأبضا ما استثمر منها القدرات الذاتية للشخصية نفسها وهي تعترف للآخرين صراحة أو ضمنا في وعيها، ومنها كذلك ما راح يرسم شيئا فشيئا مع توالي

1 - المرجع السابق، 78-79.

2 - فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002، ص213.

الأحداث وانكشاف الأمكنة، هذه الأخيرة التي قد تقول عن ساكنها أو المار عبرها أكثر مما قد يقوله أي شخص أو شيء آخر.

وهو ما يمكن إجماله في ثلاثة معايير أساسية¹:

- التشخيص السردى مقابل الصوري: الذي يتضمن تحديد الفاعل التشخيصي السارد أو الشخصية؟
- التشخيص الصريح مقابل الضمني: أي هل السمات الشخصية محددة بالكلمات أو هل هي مفهومة ضمنا من سلوك شخص ما؟
- التشخيص الذاتي مقابل التشخيص بالإثابة: أي هل فاعل التشخيص يعرض نفسه أو شخصا آخر؟

ونظرا لهذا التعدّد - نظريا - الذي كان يضيق ويتّسع - عمليا - من رواية لأخرى؛ كان لزاما علينا تفريع عملية التشخيص إلى مباشرة وغير مباشرة، وكل نوع من هذين إلى أقسام أخرى اقتضتها رغبتنا في الإحاطة - قدر الإمكان - بكل ما قد يقرنا أكثر من **كنفاني** وهو يخلق شخصياته ويركّبها.

1 - 1 - التقديم المباشر:

وهو ما يمكن التقاطه سريعا من أوصاف وملامح وسمات لهذه الشخصية أو تلك، إذ أن تحليل التشخيص يتحرّى بالدرجة الأولى الطرق والوسائل التي يتمّ بها خلق الشخصية الروائية،

1 - مانفريد، يان: علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دمشق، دار نينوى، 2011، ص135.

والسؤال الرئيس هنا: من يشخص من من حيث كونه ماذا؟¹ حيث تتعلق "من" الأولى بالفعل المشخص أي الذي يقوم بدور الوصف والتقديم، هل هو السارد أم الشخصية الموصوفة أم شخصية أخرى تقوم بوصفها، وتجيب "من" الثانية عن المفعول به المشخص، أي عن هوية الذي يقدم لنا الآن، وتحوصل "ماذا" أهم الخصائص والملامح التي تمتلكها الذات الموصوفة والتي اختار لها الكاتب هذه الطريقة أو تلك لتشخيصها.

1-1-1- التقديم عن طريق السارد:

تتردد كثيرا هذه الطريقة في الأعمال السردية لاسيما في التقليدية منها التي تعطي لراويها حق العلم بكل شيء، أين يطالعنا راوي الأحداث والماسك بزمامها والمنسق بينها في بداية الرواية أو في مطالع الفصول أو بين الفينة والأخرى في ثناياها ليصف أشخاص النص الروائي أو ليكشف شيئا من ملامحهم وسماتهم. فللسارد وظيفة² العرض بالنسبة لأحداث الحكاية إنه المحرك الملتمزم

1 - المرجع السابق، ص 135.

2 - يميز جنيت هنا بين خمسة وظائف للسارد هي:

- وظيفة السرد: التي لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها، أي واقعة أن يروي القصة.
- وظيفة الإدارة: حيث يمكن للسارد أن يبرز في خطاب لساني واصفاً تمفصلات النص السردى وصلاته وتعالقاته، وهو ما يعني تنظيمه من الداخل.
- وظيفة التواصل: التي يتوجه فيها السارد إلى المسرود له (القارئ) الحاضر أو الغائب أو الضمني، من أجل إقامة صلة معه أو حوار حقيقي أو تخيلي، بغية التحقق من عملية الاتصال بينهما وكذا التأثير في المرسل إليه.
- الوظيفة الانفعالية: وهي التي تتناول مشاركة السارد في القصة التي يرويها والعلاقة التي يقيمها معها، إنها علاقة عاطفية وأخلاقية وفكرية أيضا، كأن يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره.
- الوظيفة الإيديولوجية: التي تنبثق عن الوظيفة السابقة، حيث قد تتخذ تدخلات السارد شكل الخطاب التفسيري والتعليقي.

حيث يرى جنيت أن هذه الوظائف ليست أساسية تماما عدا الوظيفة الأولى. (ينظر جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص 264-265).

إزاء القارئ، كما أنه يحتلّ موقعاً مهيمناً ضمن بنية الحكى يمكنه أن يصف أي مظهر من مظاهر الشخصية¹.

ولأن «الراوي هو الذي يمسك بكل لعبة القص وهو الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية (...) حيث يتحدّد عنصر الراوي في علاقته ببقية العناصر كعنصر مهيمن»²؛ فإنه قد امتلك بذلك المعرفة والقدرة على تعريفنا بالشخصيات وحتى بعناصر الحكى الأخرى، سواء كان من حيث الموقع "ساردا محرّكا" مشاركاً في الأحداث يعيش ما تعيشه بقية الشخصيات يفعل ويتفاعل معها أو بالقرب منها، أو كان غير ذلك ولكن له من العلم بمجريات القصة ما يكفي لأداء هذه الوظيفة أي "ساردا شاهداً". حيث يرجع هذا في المقام الأول إلى المؤلف والصورة التي يودّ أن يكون عليها سارد أحداثه.

وللسارد أيضاً فضلاً عن قدرته المعرفية علاقات متشابكة مع المؤلف من جهة، ومع شخوص الرواية من جهة ثانية، أين ينماهى في بعض المرات مع المؤلف خاصة في حال اعتماد الرواية على ضمير المتكلم صيغة للحكى والتعبير، ونراه يأخذ في مرات أخرى دور الشخصية فيصبح "ساردا وسيطاً" «يشكل إحدى الشخصيات في الوقائع والمواقف وله تأثيره البالغ فيها»³، أو "ساردا ممثلاً" حين «يصبح شخصية في محكيه»⁴، أو "ساردا محرّكا" بتعبير جيرار جنيت.

وإذا كان الأمر الأخير يعدّ من وظائف السارد إذ يمكن لنا أن نعيش الحدث ونرويه؛ فإن الأمر الثاني - علاقة السارد بالمؤلف - قد عدّ قضية شغلت بال النقاد وجعلتهم يوجهون اهتمامهم

-
- 1 - أنجلي، كريستيان ، هيرمان، جان وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنبير، ص 100
 - 2 - يمينى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط3، بيروت، دار الفارابي، 2010، ص 176.
 - 3 - برنس، جيرالد: المصطلح السردى، ص 195.
 - 4 - أنجلي، كريستيان وآخرون: مرجع سابق، ص 99.

نحوها بعد أن صار لزاما عليهم التفريق بين الراوي والروائي، فنتج عن هذا الاهتمام اجتهادات كثيرة ومناقشات مستفيضة ذهب بعضها إلى المناداة بموت المؤلف (بارت) وبمسؤولية السارد عن الرواية كلها، واعترف بعضها الآخر (تودوروف) بالمؤلف وسماه المؤلف الضمني وخصّ السارد بمهمة تقديم الحكاية أو سردها على المسرود له، ودمج بعض ثالث (جنيت) بين المؤلف والسارد فعدّ المؤلف صاحب الرواية وعدّ السارد شريكا له فيها¹.

وعموما ورغم الاختلافات التي بينهم فإنهم يرون أغلبهم بضرورة التمييز والفصل بين المؤلف والسارد أين يعدّ الأول وجودا حقيقيا والثاني مخلوقا فنيا، فطبيعة الإبداع السردية التخيلية تدفع المؤلف إلى بناء مجتمع روائي يوهم بالمجتمع الخارجي الحقيقي وتجبره على ألاّ يحرك هذا المجتمع بنفسه، بل يتركه للسارد ممّا يجعل منه جزءا من اللعبة الروائية التخيلية ومن المؤلف جزءا من الرواية - باعتباره كاتبها - لا الحكاية التي توكل إلى السارد باعتباره راويها. «إنّ الراوي ليس هو الكاتب بذاته، فيجب إذن ألاّ نخلط بين روبنسون وديفو [إشارة إلى رواية روبنسون كروزو لدانيال ديفو] فالراوي هو نفسه شخص وهمي»².

ونحن لا يعيننا هنا التعمق في هذه المسائل إلاّ بالقدر الذي يعيننا في مقاربتنا هذه التي تهتم بكيفية تشخيص الروائي لأبطاله عن طريق السارد، وتحديد ما الذي فعله **كنفاني** هنا مع شخصياته؟

بداية وكملحظ أول كان السارد هنا يظهر تارة ويختفي تارة أخرى، ويهيمن مرة ويتراجع دوره في مرة ثانية، مما يوحي بوجود نوع من التنوع أو اللآرتابة.. **كنفاني** لم يرسم رواياته الأربع - مدونة بحثنا - على وتيرة واحدة وهو أيضا لم يعتمد في ذلك أسلوبا واحدا، ففي الوقت الذي هيمن

1 - سمر روجي الفصيل: الرواية العربية - البناء والرويا، ص32.

2 - بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ص65.

فيه السارد على نص أم سعد سردا وتأويلا ووصفا وتشخيصا، نراه وقد تلاشى تماما في نص (ما تبقى لكم) بمقابل المدّ الذهني الذي سيرّت به الشخصياتُ نفسها مجريات الحكي، بينما اتّسم دوره بشيء من الاعتدال والوسطية في كل من (رجال في الشمس) و(عائد إلى حيفا)، أين كان في رواية (أم سعد) ساردا وشخصية يروي الحدث ويعيشه، بينما اكتفى في الروايات الأخرى بدور السارد الشاهد مع تفاوت في درجة الحضور ومداه، متّكّنا كنفاني في ذلك على ماهية الراوي ككيان متعدّد الأطراف والوظائف، فهو «واحد من شخوص القصة إلا أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرّك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها ويُسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العالم الخيالي المصوّر وتدفعه نحو الصراع والتطور؛ فإنّ دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة ثم وضعه في إطار خاص»¹، ومن ذلك تقديم الشخصيات.

ففي النص الأول (رجال في الشمس) نلمح السارد هنا وهناك وهو يصف شخصيات العمل مركزا خاصة على الجانب الخارجي منها، فوصف لنا بداية - ولكن على فترات متباعدة - أبا قيس أولى الشخصيات الرئيسة التي نلتقيها في هذا النص، حيث تتّضح «الشخصية عادة في بدايات الرواية من خلال المعلومات التي يقدمها الروائي عنها، سواء كانت المعلومات وصفا لمظهرها الخارجي وطبيعتها ومزاجها، أم كانت تحديدا لعلاقتها الروائية»².

1 - عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، القاهرة، مكتبة الآداب، 2006، ص17.

2 - سمر روجي الفيصل: الرواية العربية - البناء والرؤيا، ص133.

ومما يقدمه لنا الكاتب على لسان سارده الذي اكتفى في هذه الرواية بدور السارد الشاهد¹ فقط، بعضاً من ملامح **أبي قيس** التي عكست عمره وحاله كعجوز كبير في السن، حيث إنّ له ذقنا خشنة وشاربا كثا رمادي اللون وصدرا بعظام بارزة... ورغم أن هذه الأوصاف مباشرة تعطي صورة واضحة عن **أبي قيس** إلا أن السارد لم يكن يدفع بها إلى القارئ كتلة واحدة؛ بل كان يمررها بين الحين والآخر في ثنايا السرد والوصف الحركي، كقوله: «مرّر كفه فوق ذقنه الخشنة ومسح عن رأسه كل الأفكار..»² وقوله: «خلع أبو قيس قميصه ولفّه باعتناء تحت إبطه، وبدأ صدره مشعرا شائبا وعظام كتفيه بارزة إلى الأمام..»³ وقوله أيضا: «كان أبو قيس يحدق إلى الطريق مطبقا شفثيه بإحكام تحت شاريه الرمادي الكث»⁴. حيث استطاع السارد من خلال رصد حركة هذه الشخصية أن يستخلص أوصافها التي بدل أن يأتي بها مستقلة جعلها تأتي متمازجة مع الفعل والحدث.

ومن الشخصيات التي أوكل الكاتب تقديمها - في جانبها المظهري خاصة - للسارد أبو الخيزران، الذي حظي بخلاف الشخصيات الأخرى التي كانت تقدّم بتراكيب وصفية مجرّاة؛ بشيء من التوصيف المتراص.. «لأول مرة منذ رآه لاحظ الآن أن منظره يوحي حقا بالخيزران، فهو رجل طويل القامة جدا، نحيل جدا، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة، وكان يبدو لسبب

1 - السارد الشاهد هو «راو حاضر لكنه لا يتدخل، إنه يروي من خارج على مسافة بينه وبين من يروي عنه، إنه بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، ويمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع». (محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 91).

2 - رجال في الشمس، ص 46.

3 - نفسه، ص 116.

4 - نفسه، ص 129.

ما أنه بوسعه أن يقوس نفسه فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه»¹.

إذ أنّ أول ما كشفه لنا السارد عن هذه الشخصية شيء من سماتها الخارجية، والتي تعلقت خاصة بصفة الطول في أبي الخيزران وإمكانية انحنائه والتواءه دون أن يؤدي ذلك عظامه، وهو ما يبدو منتقى بدقة، فـ«مادام الوصف الشامل المحيط بالشيء شبه مستحيل»² فإنّ على الكاتب أن يختار بعناية الأوصاف التي سيقدمها للقارئ، لاسيما تلك التي ترسم شكل الشخصية خارجيا وتوحي في الوقت نفسه بما ينطوي عليه داخليا. وهو ما حدث مع أبي الخيزران الذي تبين من البداية أنه يحمل شيئا من قصب الخيزران لا في اسمه فقط بل في طريقة تفكيره وحياته أيضا، فمن خصائص الخيزران أنه لا يقاوم الرياح ولا تيارات الهواء بل يسايرها حيثما اتجهت، وهو نفس ما كانت عليه هذه الشخصية التي قاتلت حينما كان الوقت للقتال، وهربت عندما صار للهروب، وهربت عندما صار الزمن للتهريب... كلّ ذلك خدمة لمصالحها لا غير.

فيهذا الوصف الأولي استطاع السارد والكاتب من خلفه أن يوجز كثيرا مما يمكن أن يقال عن هذه الشخصية في خارجها وداخلها أيضا، فما هو أولي هو أهم حتى في مستوى التركيب الوصفي البسيط³.

وتقديم الشخصية لا يتمّ إلا بإظهار جوانبها الخارجية والداخلية معا بما يضمن تشكيل صورة قد لا تكون تامة - على الأقل في البداية - ولكن واضحة بغية تقريبها أكثر من ذهن المتلقي، هذا الأخير الذي يسعى المؤلف إلى إقناعه والتأثير فيه. ولهذا رأينا سارد كنفاني لا يقتصر في هذا

1 - رجال في الشمس، ص75.

2 - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص31.

3 - المرجع نفسه، ص32.

النص على الوصف الخارجي الذي ينهض بتحديد الملامح المميزة للشخصية المقدمة؛ بل ويخوض أيضا في الوصف الداخلي الذي ينهض على كشف كثير من خفايا الشخصيات سواء تلك التي كمنت في وعيها وداخلها، أم تلك التي توارت بعيدا في ذاكرتها وماضيها. كما فعل مع أبي الخيزران الذي بعد أن أشار إلى أهم ملامحه الظاهرة من طول وخطوات واسعة وأسنان كبيرة ناصعة¹؛ هاهو يغوص الآن في ماضيه ليستخرج صفة أخرى فيه لعلها تعدّ بؤرة ما يقوم به الآن من أفعال ووظائف وهي أنه كان "سائقا بارعا".. فلقد «كان معروفا بأنه أحسن سائق للسيارات الكبيرة يمكن أن يعثر عليه»²، وهذا ما أهّله لأن ينضمّ لفرق المجاهدين عام 48 ثم إلى سائقي الحج رضا بالكويت عندما انهار الوطن.

وإذا كان قد فشل في المرة الأولى بقيادة مصفحة إسرائيلية رغم نجاحه في الإقلاع بها؛ فإنه استطاع «أن يقود سيارة ماء جبارة أكثر من ست ساعات في طريق ملحي موحل دون أن تغوص في الأرض وتتعطل كما حدث لجميع سيارات القافلة»³.

وبالاعتماد على ذلك قدم لنا المؤلف أول دفعة من شخصية أبي الخيزران وما اتسمت به من أوصاف خارجية وأخرى داخلية، مستثمرا في ذلك قدرة السارد على المشاركة في بناء الأحداث وتنظيم سيرورة الحكى ما بين وصف وسرد واسترجاع...، فيحكم «موقعه الاستراتيجي المهيمن

1 - رجال في الشمس، ص 81-82.

2 - نفسه، ص 94.

3 - نفسه، ص 95.

على منظومة الحكم ومعرفته الدقيقة لطبيعة الأحداث ومنطقها وقرية من الشخصيات وتلمسه لأفكارها ودواخلها؛ كل ذلك يؤهله لأن ينوب عن الشخصية في تقديم أوصافها وأفكارها وأفعالها»¹.

ولكن ورغم ذلك لا يبدو أن المؤلف هنا يتكئ تمام الاتكاء على سارده لتقديم شخصياته لأنّ الذي سنلمحه الآن هو تضاعف دور السارد مفسحاً المجال لطرق أخرى في التقديم، حيث لم نره يتدخل سوى مرة واحدة فقط في توصيف شخصية أسعد التي عرفنا بفضل السارد أنه كان ذات يوم بريئاً وجاهلاً لذا كذب عليه المهرب أبو العبد، «استغلّ براءته وجهله، خدعه، أنزله من السيارة بعد رحلة يوم قاتل، وقال له أن عليه يدور حول الانتشور كي يتلافى الوقوع في أيدي رجال الحدود ثم يلتقيه على الطريق»²، في حين لم يتدخل تماماً في تقديم شخصية مروان تاركاً ذلك للحدث والشخصيات الأخرى.

أما من الشخصيات الثانوية التي أسهم السارد في رسم صورة عنها الأستاذ سليم المدرّس في قرية أبي قيس ووالدا مروان، ولكنه تقديم لم يتجاوز بعض التراكيب الوصفية الموجزة والتي إن لم ترسم صورة واضحة عنها فقد أمكنت من إعطاء ملمح يتناسب والدور الذي قامت به، ذلك أن «العملية الوصفية حين تبدأ سواء كانت واقعية أم موهمة بالواقعية تفرض على الواصف اللجوء إلى الانتقاء والاختيار، نتيجة ازدحام الأشياء والتفاصيل الشيء الذي يحتمّ عليه تنشيط بعضها وتخدير بعضها الآخر»³.

1 - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص51.

2 - رجال في الشمس، ص57.

3 - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص31.

فاننقى من شخصية الأستاذ سليم ما يدلّ على عمره ومهنته «العجوز النحيل الأشيب قال ذلك عشر مرات بصوته الرفيع»¹، ولوالد مروان «كفه الكبيرة الخشنة»² التي ربتت على ظهر مروان وهو يغادر نحو الكويت، يدّ ربما عنت لمروان معانٍ للأمان والحماية في الماضي وأبقت لأبيه الذي طالما كرهه شيئاً من الأبوة والإنسانية اللتين جعلتا مروان يتعاطف معه في الحاضر.. أما أمه فافتتق السارد بقوله عنها أنها «تتشاءم من الكلمات المشطوبة»³ ربما في إشارة ضمنية إلى سذاجتها وقلة حيلتها.

وإذا كان مدى السارد يتوسّع تارة ويضيق تارة أخرى في (رجال في الشمس) مع حافظه على ثبات الحضور؛ فإنه قد تلاشى تماماً في (ما تبقى لكم).. هذا النص الذي توجّه فيه الكاتب إلى كشف ووصف ما يجري في عقول الشخصيات مما ألزمه بالبحث عن طرائق جديدة تخوّل له الغوص في حياتها الداخلية التي باتت وتماشيا مع النظرة الحديثة للرواية «تتطلب أساليب وصفية تختلف تماماً عن تلك المستخدمة في وصف العالم الخارجي»⁴، ومن ذلك الاستغناء عن السارد وسيلةً للحكي والوصف والتقديم. ورغم أن جنيت يرى بأنّ «عبارة حكاية بلا سارد لا تبدو قادرة على الدلالة إلا على الصمت النسبي تماماً لسارد يتوارى قدر المستطاع، ويحرص على ألاّ يظهر نفسه»⁵؛ فإنّ هدف «أسلوب تيار الوعي الكشف عن العقل ذاته من غير وسائط (...) كما لو كان السرد يتدفق من غير أدنى تدخّل من قبل الكاتب»⁶.

1 - رجال في الشمس، ص 38.

2 - نفسه، ص 86.

3 - نفسه، ص 79.

4 - مانز، جيسي: تطور الرواية الحديثة، ص 148.

5 - جنيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 129.

6 - مانز، جيسي: مرجع سابق، ص 149.

حيث يبقى لجنيت الحق في عدم الاطمئنان لوجود حكاية بلا سارد، وهو الذي لحظناه في رواية (ما تبقى لكم) التي ورغم اعتمادها على التداوي والحوار الداخلي في إضاءة خلفية الأحداث وتقدم العملية السردية؛ إلا أن كاتبها لم بلغ وجود السارد تماما والذي لحظناه في بعض المواقع وإن كانت قليلة، كبداية الرواية وبعض مفاصلها حيث تصمت الشخصيات أو تعجز عن التواصل مع غيرها أو ذاتها. وهو ما أشار إليه محمود غنايم في كتابه "تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة" من أن الراوي في (ما تبقى لكم) هو راو ذو حضور، وأكدّه عادل الأسطة بقوله: «إن اختفاء السارد هنا ليس سوى اختفاء ظاهري، إذ أنه سيظل الحاضر على الرغم من اختفائه، فهو الذي يترك الشخصيات تتكلم وتعبّر عن ذاتها وتخاطب آخرها، وهو الذي يقطع هذا كله في لحظة معينة فاسحا المجال لشخصية أخرى حتى تواصل ما انقطع معارضة أو متممة أو شارحة»¹.

أما فيما يخص تقديم الشخصيات عن طريق السارد فلا نستطيع القول إنها طريقة اعتمدها **كنفاني** لصنع شخوص هذا النص، بسبب أن ذلك لم يكن من وظائف سارد (ما تبقى لكم) عدا بعض التدخلات السريعة، والتي كانت تأتي ضمنا في وعي الشخصيات لحظات التذكر والاسترجاع أو البوح الداخلي عما تشعر به وتفكر فيه.. كما حدث مع شخصية **زكريا** التي تداخل فيها وصف السارد لها مع استرجاعات **حامد** عنها. ولأن **حامد** غالبا ما كان يتذكرها مقترنة بفعل الخيانة على المستويين الشخصي والوطني (اغتصاب مريم والوشي بسالم)؛ لم يكن من السارد إلا أن يقدمه لنا على أنه «**كلب**»² وبشع كالقرد.. «**كان ضئيلا بشعا كالقرد، اسمه زكريا وكان بوسعه أن يعترضه بين قبضتيه الكبيرتين، وأن يخنقه بمجرد الإطباق حول خصره**»³.

1 - عادل الأسطة: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ط1، عكا، مؤسسة الأسوار، 2002، ص21.

2 - ما تبقى لكم، ص165 و166.

3 - نفسه، ص167.

ليعود السارد مجدداً لأداء وظيفته المتعلقة بتقديم الشخصيات في الرواية الثالثة (عائد إلى حيفا)، فنجد منها شخصية المرأة اليهودية ميريام التي كان أول ما وصفه منها «صوت خطواتها وهي تجرّ نفسها ببطء»¹، مستندا في ذلك إلى النثر التدريجي أين «ينثر الروائي أوصاف الشخصية تدريجيا في الرواية ليجمعها المتلقي ويكون منها بناءً محدداً لهذا الشخصية»².

فبعد أن لمّح لنا السارد مبدئياً أنها امرأة عجوز بوصف صوت خطواتها من خلف الباب؛ أكد لنا ذلك بإضافة أوصاف أخرى اعتمدت هذه المرة حاسة البصر لما رآها سعيد وصفية وهي تفتح الباب لهما، فكانت «امرأة عجوز سمينة بعض الشيء وقصيرة ... تلبس ثوبا أزرق منقطا بكريات بيضاء»³.

وهي أوصاف عامة بل وتكاد تكون مبهمة لأنها لا تساعد على تكوين صورة جسمانية دقيقة للشخصية الموصوفة، فالطول والقصر غير محددين بل "بعض الشيء" والعمر كذلك فهي عجوز ولكن دون سن معين، فهي ملامح تنتم بالقلة ولا تكاد تكفي للوقوف على المظهر الخارجي لهذه الشخصية، فمن «المعروف أنّ مثل هذا الوصف الغائم لا يمكن أن يدلّ بوضوح على أي شيء، الأمر الذي يبرهن أن همّ الكاتب هنا لم يكن منصبا على الشخصيات بقدر ما كان منصبا على الأفكار التي وردت في الرواية»⁴. الأمر الذي ينطبق على الشخصيات الأخرى التي لا تكاد تحظى بأي بوصف، بالإضافة إلى طبيعة الرواية نفسها التي فرضت ذلك، فعندما تكون الرواية صغيرة

1 - عائد إلى حيفا، ص 364.

2 - سمر روعي الفيصل: الفضاء الروائي المضاد، ص 6.

3 - عائد إلى حيفا، ص 364.

4 - حسين أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، ط 1، الجزائر، دار هومة، 2002، ص 71.

الحجم قليلة الطول فإن ذلك يقتضي من المؤلف كثيرا من الإحكام في البناء والاقتصاد في وصف الأجزاء وسرد الأحداث، والاقتصار على اختيار ما يوضح أبعاد الشخصية ويبرز دلالاتها¹.

ليعود في موضع آخر من أجل أن يصف لغتها.. «كانت لغتها الانكليزية بطيئة وذات لكمة أقرب إلى الألمانية، وتبدو إذ تتلفظ بها كما لو أنها تنتشل كلماتها من بئر غبار سحيقة الغور»²، أين كان هذا الوصف من أجل التمهيد للتعريف بهذه الشخصية وبأصلها أكثر، فطريقة كلام الشخص لا بد وأن تدلّ على منبته ونشأته وعلى البعد الاجتماعي له.. رغم أن اللغة وحدها لا يمكن أن تعوّض الجوانب الأخرى في الشخصية خاصة من الناحية الاجتماعية كمصدر اكتساب ميراث اللغة الانكليزية إن كان في المدرسة أم من حياتها اليومية والعملية أما اللكنة الألمانية فهي راجعة إلى القرب الجغرافي ما بين بولندا وألمانيا، أين نحت الرواية هنا إلى العلاقات التاريخية والسياسية بين البلدين في فترة الحرب العالمية وما جرى فيها، وهو الذي كشفت عنه الصفحات الموالية من الرواية حينما راحت هذه الشخصية في شكل اعتراف استرجاعي تتحدث عن ذلك وعن المكان الذي عاشت فيه وجاءت منه.

ومن الشخصيات التي قدمها السارد أيضا دوف مركزا قليلا على مظهره الخارجي ولكن في اقتضاب أيضا، «التشكيل الجديد للنص الروائي غالبا ما يقترن بالحد الأدنى في صوغ النص، والذي يتجلى في استعمال لغة مقتصدة وتجنب الوصف المطنّب، وتوظيف التلميح والصمت ودعوة المتلقي ضمنا إلى إعادة تخيل النص»³. حيث إنّ وصف هذه الشخصية تحديدا من الخارج كان أجدى وأكثر تأثيرا، لأنها عكست مباشرة ودونما حاجة إلى سرد أو تفصيل ما حدث في العشرين

1 - عبد القادر القط: الشخصية المحورية في روايات مجيد طوبيا، مجلة إبداع، ع5، مصر، 1983، ص12.

2 - عائد إلى حيفا، ص366.

3 - محمد بريدة: الرواية العربية ورومان التجديد، ط1، دبي، دار الصدى للنشر، 2011، ص52.

سنة الماضية مذ فقد سعيد وصفية ابنهما طفلا رضيعا إلى اللحظة التي ينظران فيها إليه «رجلا طويل القامة يلبس بزة عسكرية ويحمل قبعته بيده»¹!

إن لابد أن جانبه الخارجي هذا قد عكس كثيرا من جوانبه الداخلية التي كانت تقول عبر لباسه أنه قد أصبح يهوديا حتى العظم، وهذا ما يسمى بالتشخيص الضمني الذي يمكن من خلق الشخصيات من خلال ملابسهم أو مظهرهم الفيزيقي، والذي يكون بمثابة دلالة على سمات وملامح معينة في الشخصية².

بالإضافة إلى عدد من الشخصيات الثانوية التي أسند تقديمها مباشرة إلى السارد كجندي الهاغاناه الذي وصف بطريقة ساخرة على أنه «رجل عجوز له وجه يشبه الدجاجة»³، والرجل اليافاوي الذي سكن بيت فارس اللبدة وهو «الرجل الطويل القامة، الأسمر والذي كان يلبس قميصا مفتوح الأزرار»⁴، وبدر شقيق فارس من خلال آخر الملامح التي عُقِّت في إطار على جدار وهو «يبتسم في الصورة ملينا بالشباب والعنفوان»⁵.

والملاحظ على هذه الأوصاف أنها كلها لا ترسم الشخصية وحسب وإنما تضعها في مجرى الحكى أيضا، بما يناسب ويخدم مخيال الرواية العام، ولهذا تميزت بالاختصار على بعض الأجزاء فقط من ملامحها والتي يمكن أن تضيء كثيرا من خلفية الأحداث سواء تلك الماضية أو الحاضرة، فدلّ الوصف الساخر لخدام الهاغاناه على توجّه إيديولوجي صريح من الكاتب تجاه هذه الشخصية اليهودية، ودلّ وصف كل من الرجل اليافاوي وبدر شقيق فارس على كلّ المعاني التي قد ترتسم

1 - عائد إلى حيفا، ص396.

2 - مانفريد، يان: علم السرد، ص138.

3 - عائد إلى حيفا، ص371.

4 - نفسه، ص387.

5 - نفسه، ص392.

على وجه الفدائي والشهيد معا.. ولهذا لا تكون الصفات التي يخلعها الكاتب على شخصية ما إلا بقدر ما يحتاجه الحدث، بل لا أهمية لحرصه على رسم الشخصية على النحو الذي وجدها في الواقع¹.

ولهذا جاء الوصف في (عائد إلى حيفا) بعيدا عن الاستقصاء والإطناب لما لهذا النوع من كبح لخيال القارئ وقدرته على التصوّر وإقامة الافتراضات وإيجاد الحلول مما يجعله في الأخير مشاركا في صنع النص الأدبي، بل هو وصف قائم على الانتقاء المكثف الموحى للّقطة الموصوفة والمتعلقة بنفسية الشخصية الإنسانية وبالعالم الاجتماعي والوطني وبمجموع ذكرياتها².

أما في (أم سعد) فللسارد حديث وشأن آخر بسبب اختلاف موقعه هذه المرة عن المواقع³ التي كانت له في الروايات السابقة، إذ «يختلف الراوي حسب الموقف الذي يرتضيه الروائي لنفسه، سواء كان الموقف موقف الاختفاء التام أم موقف المشارك المنحاز أم موقف الحيادي العالم، ففي موقف الاختفاء التام هناك تعدّد في الرواة، وفي موقف المشارك المنحاز هناك راوٍ ممثّل يحلّ في إحدى الشخصيات الروائية، وفي موقف الحياء هناك راوٍ عالم بكل شيء يتحرّك بحرية داخل

1 - فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص230.

2 - حسين عليان: الرؤية الفنية في أعمال غسان كنفاني الروائية، مجلة البصائر، ع1، الأردن، 2000، ص79.

3 - يمكن لموقع الراوي أن يتحدّد من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها، فهو إما أن ينتمي إليها باعتباره واحدا من شخصياتها (جواني الحكّي) أو لا ينتمي إليها (براني الحكّي). وهذه المواقع تتحدّد في أربعة أشكال أساسية:

- راوٍ خارج الحكاية ولا ينتمي إليها: هو راوي الحكاية الرئيسة بضمير الغائب.
- راوٍ خارج الحكاية وينتمي إليها: هو راوي الحكاية الرئيسة بضمير المتكلم.
- راوٍ داخل الحكاية ولا ينتمي إليها: هو شخصية داخل الرواية تروي حكاية ثانوية هي غائبة عنها.
- راوٍ داخل الحكاية وينتمي إليها: هو شخصية داخل الرواية تروي حكاية ثانوية هي مشاركة فيها.

ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص96.

وفي حالتنا هذه يتحدّد موقع السارد في (أم سعد) ضمن الشكل الثاني، فهو ينتمي قطعاً إلى الحكاية ولكنه لا يشارك فيها إلا بقدر يسير جداً.

الرواية»¹، فهو في هذا النص ليس مجرد راوٍ للأحداث فقط ولكن مشارك فيها وعلى علاقة مباشرة وحقيقية بالشخصية الرئيسية أم سعد، أين يتداخل هنا السارد مع المؤلف خاصة بعد المدخل الذي صدر به كنفاني روايته هذه معلنا أن «أم سعد امرأة حقيقية أعرفها جيدا وما زلت أراها دائما وأحادثها وأتعلّم منها، وتربطني بها قرابة من نوع ما (...) وأكاد أقول إن كل حرف جاء في السطور التالية إنما هو مقتنص من بين شفيتها»².

وإذا غضضنا الطرف عن مدى واقعية السارد وركزنا بالمقابل على درجة حضوره في الأحداث ومشاركته فيها فاعلا وراويا ومرويا له - باعتباره كان في كل مرة يستمع لواحدة من حكايا أم سعد عن المخيم وما يجري فيه - ومنسقا بين فصول القصة ومقدما لشخصياتها، واضعا إياها ضمن سياقات الحكي التي تخدم مسار الرواية العام؛ فإننا سنتحصّل حينها على السارد المتمائل حكاثيا. وهو «سارد ممثل يشارك في بناء الأحداث وينظم سيرورة الحكي، وبحكم موقعه الاستراتيجي المهيمن على منظومة الحكي ومعرفته الدقيقة لطبيعة الأحداث ومنطقها وقربه من الشخصيات وتلمسه لأفكارها ودواخلها؛ كل ذلك يؤهله لأن ينوب عن الشخصية في تقديم أوصافها وأفكارها وأفعالها»³. ولهذا سارد أم سعد يهيمن تقريبا على كلّ وصف للشخصيات، لاسيما تلك الرئيسية منها (شخصية أم سعد)، مستندا في ذلك إلى ضمير المتكلم (أنا) الذي يدعم دوره هذا

1 - سمر روجي الفيصل: الرواية العربية - البناء والرويا، ص 131.

2 - أم سعد، ص 241- 242.

3 - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 51.

كسارد مشارك. «إنّ تبني (أنا) للدلالة على إحدى الشخصيات يفرض آليا وبلا مناص العلاقة مثلية القصة¹، أي اليقين بأن تلك الشخصية هي السارد»².

ومن هنا راح الراوي في (أم سعد) يقدم هذه الشخصية تقديمًا تفصيليًا يليق بتلك المعرفة التي امتلكها السارد عنها بحكم علاقته بها، ومن ذلك هذا المقطع: «أم سعد المرأة التي عاشت مع أهلي في الغبسية سنوات لا يحصيها العد، والتي عاشت بعد ذلك في مخيمات التمزق سنوات لا قبل لأحد بحملها على كتفيه، ما تزال تأتي لدارنا كل يوم ثلاثاء تنظر إلى الأشياء شاعرة حتى أعماقها بحصتها فيها (...) إنها سيدة في الأربعين، كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهابا، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتهما النظيفة ولقم أولادها...»³.

وهو وصف أشبه ببطاقة تعريف شملت ماضي الشخصية وحاضرها، وبعضا من أفكارها وكثيرا من أفعالها وعاداتها بصورة تقترب من الطريقة التحليلية، وهي طريقة مباشرة في عرض الشخصية التي يُعنى في رسمها من الخارج، حيث يذكر القاص تصرفاتها ويشرح عواطفها وأحاسيسها بأسلوب صريح⁴. حيث أوجز السارد هنا كثيرا من ملامح أم سعد لاسيما تلك التي تتعلق بقوتها وصبرها وصمودها، هذه السمات التي كثيرا ما كانت ترتسم على وجهها وبديها ونظرة

1 - يقترح جنيت مصطلح "مثلية القصة" للحكاية ذات السارد المتحد مع الشخصية ومصطلح "غيرية القصة" للحكاية ذات السارد المنفصل عن الشخصية، والفصل بينهما استعمال ضمير المنكلم في الحالة الأولى وضمير الغائب للحالة الثانية.

2 - جنيت، جبرار: عودة إلى خطاب الحكاية، ص138.

3 - أم سعد، ص259.

4 - شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص34.

من عينيها في شكل وصف ظاهري يعثره السارد هنا وهناك، فهي تمتلك «جينا بلون التراب»¹ و«قائمة عالية كرمح يحمله قدر خفي ينبثق من رحم الأرض»²...

كلّ ذلك دلالة على شدة تعلّقها وارتباطها بالأرض والوطن، ورغبتها العميقة في العودة التي راحت تعمل لأجلها هي وأبناؤها. ومن أجل صنع تلك اللحمة التي لا تتفصل بين شخصية أم سعد وفلسطين؛ يعود السارد مجدّداً في مواضع أخرى لاستعارة بعض الوصف من معجم الطبيعة في «ساعدها الأسمر القوي الذي يشبه لونه لون التراب»³.

ورغم ذلك وبغية إضفاء شيء من الواقعية، إذ تبقى القصة المقنعة هي التي تصوّر أشخاصا حقيقيين وأحداثا واقعية في أسلوب روائي مقنع، يكون تصوير الشخصيات فيه قريبا جدا من أنماطها الحقيقية الحية⁴؛ تبقى أم سعد وفق تقديم السارد ورغم قوتها «عجوزا اهترأ عمرها في الكدح الشقي»⁵ الذي ارتسم على «يديها الجافتين كقطعتي حطب، المشققتين كجذع هرم»⁶.

ومن الشخصيات التي قدمها السارد أيضا في هذه الرواية الأم الفلسطينية الثانية التي التقاها سعد أيام الحصار في فلسطين والتي لم تكن إلا امتدادا لأمه الحقيقية، أين جيء بهذه الشخصية تجسيدا لرؤية السارد أو المؤلف التي أعلن عنها من البداية إيماننا منه بأن «أم سعد ليست امرأة واحدة»⁷ وإنما كثرات ممّن يشكلن معا تلك الطبقة الكادحة، ولذا جاء وصفها مماثلا لما كانت

1 - أم سعد، ص 250.

2 - نفسه، ص 245.

3 - نفسه، ص 277 - 278.

4 - لورانس بلوك: كتابة الرواية، ص 128.

5 - أم سعد، ص 260.

6 - نفسه، ص 260.

7 - نفسه، ص 242.

توصف به أم سعد. فهي «عجوز في عمر أم سعد وفي قامتها العالية الصلبة»¹، أين ركز الوصف هذه المرة خاصة على المظهر والثوب «الريفي الطويل الأسود، المطرز بالخيوط الحمراء»² الذي دلّ دون تصريح من السارد أنها امرأة فلسطينية لها من الرائحة واللون ما لأم سعد.

وهكذا كان كنفاني يتوارى كمؤلف في بعض المرات خلف سارده لإدارة دفة نصوصه، والذي أوكله بعد أن اصطنعه بوساطة اللغة مهمة محددة هي تنظيم الحكاية وتقديم عناصرها والتنسيق بينها وكذا ترتيب عمليات السرد والوصف فيها، فكان كغيره من الساردين «يضع وصفا قبل آخر رغم تقدّم هذا على ذاك في زمن القصة، فالسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية أو تلك أو بعينه هو دون أن يضطرّ للظهور أمامنا»³، وهذا الذي تجلّى في الروايات الثلاث الأولى عبر رؤية خارجية قدّم بها الراوي بضمير الغائب العالم المتخيّل في هذه النصوص. بينما رأيناه يلتبس في مرة أخرى بسارده في الرواية الرابعة أم سعد من خلال رؤية ذاتية كان فيها الراوي أحد الشخصيات المشاركة، قدّم لنا ما شاهده من أحداث وما التقاه من شخوص مستعينا في ذلك بضمير المتكلم (أنا) الذي أتاح له الاقتراب أكثر من الشخصية الأساسية للرواية ومن متلقيها أيضا، فلضمير المتكلم أن «يعقد الصلة بين السارد والمروي له ويقرب المسافة بينهما، فيخلق جوا من الحميمية يهيئ المخاطب السردى لقبول السرد والتماهي مع السارد»⁴.

وعموما شكّل ساردو كنفاني جزءا من اللعبة الروائية التخيلية ولكن بدرجات متفاوتة، فكان السارد يهيمن في نصّ (أم سعد) ويتوارى في نصّ آخر (ما تبقى لكم) ويحافظ على وسطية الحضور في نصوص أخرى (رجال في الشمس وعائد إلى حيفا)، أين كان في كل من (رجال في

1 - أم سعد، ص282.

2 - نفسه، ص281.

3 - تودوروف، تزفيتان: مقولات السرد الأدبي، ص64.

4 - عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص156.

الشمس)، (ما تبقى لكم)، (عائد إلى حيفا) ساردا شاهدا وجزءا من الحكاية لا الرواية، وجاء في (أم سعد) ساردا مشاركا وجزءا من الحكاية والرواية معا.. وفي كلتا الحالين أسندت للراوي مهمات عديدة كان من بينها تقديم الشخصيات أو على الأقل البعض منها، في تراكيب وصفية كانت تأتي تارة مجزأة وتارة أخرى كتلا متراصّة، يعينه في ذلك ما أتاحه له الكاتب من إمكانيات وما منحه من معلومات تساعده على التقدم بالعملية السردية ككل، فحتى «يضطلع السارد بفعل الحكي ولكي يتمكن من إنجاز هذه الوظيفة المسندة إليه، يجب أن يكون عارفا بالمعلومات والحقائق المرتبطة بالشخصيات، ومدركا طبيعة الأفعال التي ستجزئها داخل منظومة الأفعال الحكائية ليتمكن من تقديمها وعرضها أمام المتلقي وكى تحظى لديه بالمقبولية»¹.

1-1-2- التقديم عن طريق الشخصية نفسها (التقديم الذاتي):

فمما يستعين به الكتاب أيضا في تكوين شخصياتهم وفي بنائها والكشف عنها؛ ما تقوله الشخصيات عن نفسها وتعترف به ذاتيا عن صفاتها ولامحها وما يقع في داخلها من أحاسيس وأفكار ورغبات... وهو ما يسمّى بالتقديم الذاتي، وذلك لما «تقدّم الشخصية ذاتها بذاتها مستغنية عن كلّ الوسائط التي يمكن أن يُسند لها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي، حيث تعبّر عن ذاتها وتحدّد أفكارها وطموحاتها وبذلك تبلور موقعها الخاص في منظومة الحكي دون تدخل أي صوت آخر»².

حيث إنّ ما تتميز به هذه التقنية دقّة ما تمنحه من معلومات وأوصاف لأنها نابعة من مصدرها الأول الذي يُفترض أن يكون أكثر معرفة بنفسه من الشخصيات الأخرى وحتى من

1 - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 64.

2 - المرجع نفسه، ص 45.

السارد، ولكنها في الوقت نفسه قد لا تعدو كونها في بعض الحالات مجرد نظرة ذاتية وخاصة عما تتميز به الشخصية أو ما تريد قوله للآخرين عنها فتترابط في أذهانهم - وأذهاننا كقراء أيضا - ميزات وخصائص لها. وهو ما يتم في شكل اعترافات أو إجابات عن أسئلة أو عبر ما تفرزه الحوارات سواء كانت داخلية أو خارجية أو حتى من خلال الرسائل التي تعدّ بشكل أو بآخر صوت الشخص المدون لها.

وهو ما شهدناه في روايات **كنفاني** الذي كان في بعض المرات يتيح الدور لأبطاله كي يعبروا عن أنفسهم في شكل وصف ذاتي تتأثر هنا وهناك مقاطع - وأحيانا جملا وعبارات - وإن كانت قليلة العدد ومحدودة المدى، ومن ذلك ما لمسناه مع شخصية **أبي قيس** في رواية (رجال في الشمس) حين راح يعترف لنفسه في أسى عن جهله وقلة حيلته: «...يجب أن تصدّق سعدا لأنه يعرف أكثر منك رغم أنه أصغر منك.. كلهم يعرفون أكثر منك..¹»، في عملية إخبار أو إقناع لنفسه المترددة بخيار الهرب وبرحلة كان يعلم جيدا أنها غير مأمونة العواقب. ونراه في موضع آخر وعبر حوار داخلي أيضا يقدم لنا نفسه أو الأصح جزءا من ماضيه الذي قطع عشر سنوات كاملة منه في الانتظار.. «في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئا سوى أن تنتظر... في هذه السنوات الطويلة شقّ الناس طرقهم وأنت مقع ككلب عجوز في بيت حقير.. ماذا تراك كنت تنتظر؟...»²، في اعتراف صريح بعجز هذه الشخصية التي رضيت أن تسلّم قيادها لكل شخص تعتقد فيه معرفة أكبر، بدايةً بصديقه **سعد** الذي دلّه على شيء يسمى الكويت، ثم **أسعد** الذي راح يتفاوض عنه مع **أبي الخيزران**، وأخيرا **لأبي الخيزران** الذي أوصله إلى مصيره المحتوم الذي طالما تخوّف منه ولم يملك أن يغير فيه شيئا لأنه رضي اتباع آراء وأحلام وطرق الغير.

1 - رجال في الشمس، ص46.

2 - نفسه، ص46.

وهكذا راحت شخصية أبي قيس تتبدى لنا أكثر فأكثر، فبالإضافة إلى ما قاله السارد عنها كشفت هي أيضا بعض الأشياء عن نفسها لاسيما ما تعلق بعدد من الصفات المعنوية فيها كالجهد والعجز وكبر السن... ممّا جعلها تبدو مقنعة أكثر خاصة وأن ما قالته عن نفسها لا يعدو كونه تعبيراً واقعياً محضاً.

ولأنّ «الشخصية في القصة تنمو من خلال وحدات معنوية وتُصنع من جمل تلقّيها أو تشيّر إليها»¹؛ جعل كنفاني شخصيته تملأ بياضها الدلالي ببعض الاعترافات التي كانت تبدو ساذجة أحيانا ولكنها استطاعت أن تدلّ في الوقت نفسه على قائلها، حيث يعدّ التمييز بين اللغات الفردية جزءاً من ميثاق الرواية، فعلى الكاتب إعطاء كل من شخصياته صوتها الخاص بها وأن تحمل لغتها التي تتكلّمها انتماءً تاريخياً واجتماعياً وإيديولوجياً وثقافياً أيضاً²، وهو الذي لحظناه هنا مع هذه الشخصية التي لم تعرف شيئاً سوى الحقل والقرية ولم تفعل شيئاً سوى الانتظار.. من ذلك قول أبي قيس لصديقه سعد لما كان يحثّه على الرحيل: «أنا رجل عجوز ليس بوسعي أن أسير كما سرتم أنتم.. قد أموت»³، وقوله لأبي الخيزران وهو يفاضه على الرحلة وثمنها: «أنا رجل درويش ولا أفهم بكل هذه التعقيدات»⁴.

1 - ويليك، رينيه ، وارين أوسن: نظرية الأدب، ص207.

2 - دوفور، فيليب: فكر اللغة الروائي، ص175-176.

3 - رجال في الشمس، ص48.

4 - نفسه، ص99.

ومن اعترافات الشخصيات الأخرى التي أمكننا رصدها في الرواية أيضا اعتراف أسعد عن نفسه بخبرته الطويلة في الهرب: «أنا عتيق في هذه الصنعة، ما رأيكم أن أتفاوض عنكم؟»¹، وكأنه في زمن الهرب الجماعي يصبح الأمر مدعاة للفخر!

إنَّ الاعتراف يجعل «الشخصية الروائية تغدو داخل الحكي مصدرا للمعلومات والأفكار والمواقف التي تخصّها، وبذلك تسهم في كشف جانب مهم من كينونتها»²، ولهذا دلّت هذه الاعترافات وغيرها عن ضعف بيّن في شخصية أبي قيس وتردّد واضح إزاء ما دُفِع للقيام به ليس في فعل الهرب كخيار وحلّ لما هم فيه؛ ولكن في مدى قدرته عليه، بينما دلّ ذلك على اقتناع تام من شخصية أسعد الذي حاول الهرب مرة تلو الأخرى مكتسبا بذلك خبرة صار يفاخر بها.

ومما نجده أيضا بعض من اعترافات أبي الخيزران التي جاءت في شكل توصيف ذاتي قدّم به نفسه التي وصفها بالحقارة، ورغبتها في الحصول على المال بأية طريقة كانت، «إنني أريد مزيدا من النقود.. مزيدا من النقود.. ولقد اكتشفت أنه من الصعب تجميع ثروة عن طريق التهذيب.. أترى هذا المخلوق الحقيّر الذي هو أنا؟»³، كما استطعنا أن نستخلص من كلام أبي الخيزران عن نفسه أيضا أنّه لا يملك أي إيمان في قلبه لكنه مستعد لتغيير موقفه واعتقاده إذا اقتضت الحاجة، ممّا يشي بمدى ما تتميز به هذه الشخصية من صفات انتهازية واستغلالية خدمة لصالحه الخاص. حيث إنّ مثل هذه الاعترافات تتّمة من جانب آخر على أن «الشخصية في السرد

1 - رجال في الشمس، ص 90.

2 - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 45.

3 - رجال في الشمس، ص 114.

الحديث لم تعد شخصية كتومة ولم تعد تتستر على ما في عالمها الباطني من ذكريات اخترنتها في مراحل العمر»¹.

وفي (ما تبقى لكم) جاءت الاعترافات كلها في كل شكل حوار داخلي أفصت به الشخصيات لنفسها عما رآته في ذاتها وأرادنا الكاتب أن نراه كقراء معها عبر هذا التكنيك - المونولوج - الذي «يمكن الكاتب الروائي من أن يقول عن الشخصية ما لا يقال، وأن يري القارئ منها ما لا يري»².
ففي ظل توري السارد هنا راحت بعض التقديمات الذاتية تتوارد هنا وهناك مُعِينَةً المؤلف على تشخيص أبطاله، إذ لمّا يلتزم السارد الحياد لابدّ وأن يترك للشخصيات أن تروي نيابةً عنه³، والتي اختارت في هذا المونولوج الداخلي الذي من شأنه أن «يترك أفكار الشخصية تمتزج بتموج السرد كما لو أنها تتشكل جزءاً منه، لاسيما إن كانت الأحداث المروية تتتابع دون أي تنافر أو انقطاع»⁴ وهي سمة نص (ما تبقى لكم).

ومما نجده من ذلك اعترافات حامد عن نفسه لنفسه التي أمضاها خدمة لأخته.. «لقد حرصت عليك حرصي على حياتي ذاتها أيتها البقرة، أمضيت كل أيامي وأنا غارق في خدمتك الصغيرة ليلا نهارا بلا كلل»⁵، والتي إن عبّرت عن حبه لها فقد دلّت أكثر على خيبتها الكبيرة منها وهي تسلّم نفسها لأول رجل، لأول نتن.. وأكثر من ذلك على ضعفه الذي جعله ينكمش على نفسه

1 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص178.

2 - المرجع نفسه، ص178.

3 - عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة - الأبنية السردية والدلالية، ج2، ط1، بيروت، المدرسة العربية للدراسات والنشر، 2013، ص237.

4 - أمانة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص113.

5 - ما تبقى لكم، ص186.

يحدثها ثم يجري بها هاربا في الصحراء بدل أن يقول بصوت عالٍ ما كان يجب قوله وفعله، خاصة بعد أن استسلم لذكرها وسلم له البيت بما فيه.

وهاهو يؤكد ذلك مرة ثانية في موضع آخر كاشفا لنا ذاته الضعيفة أثناء حديثه عنها وهو يتذكر أمه وما الذي كانت تمثله له طوال هذا الوقت كله، بعد أن جعل منها ومن رغبته العميقة في الالتحاق بها «فارسا غائبا على استعداد ليشرع سيفه في وجه أي عقبة تقف أمامك، وعشت كل عمرك متكنا عليها.. فما الذي تريده الآن من هذا الفارس الوهمي الذي أعطيته من فشلك وعجزك حصانه الخشبي التافه؟»¹، وهو وصف صريح بما يراه حامد في نفسه من عجز وفشل وائتاء وائتكال على وهم يدعى أمه التي في الأردن.

ليعترف مرة ثالثة بمدى صغره بعد أن ألقى نفسه في فضاء واسع تلاشت فيه أبعاد المكان وضاعت ملامح الزمان وهو يلاحق حلمه باتجاه أمه، بينما راح العار ومذاق الخيانة يلاحقانه إحساسا كريها جعله يقر بأنه صغير تماما كما «كلهم يقولون ذلك، صغير وها أنت ذا من فرط صغرك مكب في هذا الفراغ المطلق كفقاعة هواء عائمة حيث لا يراها أحد»²، حيث إن ما يجعله يشعر أكثر بذلك هو مدى كبر المكان - الصحراء - في شكل وصف نفسي كشف جزءا من هذه الشخصية عبر انعكاسها على المكان المتواجدة فيه، وهو وصف يرتبط خاصة برواية تيار الوعي أين تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية³.

1 - ما تبقى لكم، ص197.

2 - نفسه، ص199 - 200.

3 - أمّنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص144.

لقد أثر **كنفاني** هذه الطريقة التي مكّنته من استكناه أغوار شخصيته تدريجيا معطيا لها الحق في فعل ذلك، حيث بدل أن يصبّ المؤلف أوصاف الشخصية تدريجيا دفعة واحدة أو في قوالب جاهزة على دفعات؛ جعلها تفعل ذلك بنفسها كلما أحست دافعا للبوّح أو الشكوى أو الاعتراف، خاصة إذا تعلّق الأمر بالحياة الداخلية للشخصيات التي لم يعد بالإمكان الآن أو لم يعد من المجدي التعامل معها وفق طرق تقليدية اعتادت على الأنماط والأشكال الثابتة، لقد «باتت الحياة للأفراد في العالم الحديث فيضا وتمازجات سلسلة من الذكريات والإدراكات والرغبات التي تتدفق في حالة جريان لا ينقطع، وهو الأمر الذي يعيد تشكيل الهوية الشخصية للفرد كل آن»¹.

والأمر لا يتوقف عند شخصية **حامد** فقط، فهذه **مريم** وعبر وصف نفسي متمازج مع السرد تعرّي نفسها أمام القراء بالكشف عن عمرها وحالتها في «عالم تافه غير مستعد لقبول **عائس** أخرى»²، **عائس** خلعت من عمرها «خمسا وثلاثين سنة من حياتي سنة سنة وقطعة قطعة»³ ولكن لنفسها فقط. ثم نراها حتى وهي داخل ذاتها تتوارى خلف شخصيات أخرى لقول ما لم يقله السارد عنها وما عجزت أيضا عن الاعتراف به لنا، من ذلك ماضيها الذي ذبل في سنوات الهزيمة والتهجير والجوء... فراحت تسترجعه وتكشف من خلاله بعضا من ملامحها أو ما كانت عليه، ولكن بلسان والدتها التي تخيلتها وهي تسمح عنها شيئا من حزنها أثناء تذكّرها لسنوات شبابها، أين كانت الغاية من ذلك إعلامنا كقراء بماضي هذه الشخصية ولكن بعيني أمها كما تخيلتها داخل وعيها وهي تقول لها: «أنت يا وردة المنشية بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل»⁴، لتعود مرة ثانية إلى واقعها وإلى ما صارت عليه الآن ولكن هذه المرة بلسان

1 - مانز، جيسي: تطور الرواية الحديثة، ص 148.

2 - ما تبقى لكم، ص 187.

3 - نفسه، ص 177.

4 - نفسه، ص 195.

الجبران في شكل أوهام ومخاوف سكنت دماغها بعد أن فعلت ما فعلت مع زكريا.. «لقد تزوجها مجاناً، كانت فتية ومهتاجة»¹. حيث ما يمكن أن يقال أيضاً بالإضافة إلى الاعتماد الكبير على الحوار الداخلي؛ هو التركيز الكبير هنا على السمات المعنوية للشخصيات والتي أغفلت الإشارة إلى شكلها الظاهري، فكل الذي عرفناه عن حامد ومريم حتى الآن منهما ومن السارد أيضاً لا علاقة له بالملاحم الجسمانية لهما، وذلك لا يعدّ نقصاً في الوصف والتقديم بل سمة في رواية تيار الوعي التي لا تهتم بالدرجة الأولى برسم الشخصية من الخارج، ولكن بالتغلغل فيها بهدف سبر مكوناتها الباطنية من أجل تقديم صورة لواقعها الداخلي².

وهكذا راحت تتشكل كيانات الشخصيات التي خلقها كنفاني وأثّث بها روايته (ما تبقى لكم) عبر تواتر تدريجي لعدد من الأوصاف والسمات والملاح التي أضاعت خاصة الحياة الداخلية لهذه الشخوص الروائية، فالروائي عندما «يجعل من شخصيته كينونة متميزة لا يقدمها على الفضاء الورقي الأبيض بصورتها الكلية دفعة واحدة، بل يجعلها تتواتر بالتدرج محمّلة بالصفات والمعلومات والأفكار»³، التي كانت تأتي في هذه الرواية متمازجة في كل مرة مع لحظات البوح الداخلي التي اعتمد كنفاني تقنيات التداعي والمونولوج من أجل صوغها وتحميلها بعددٍ من الدلالات المتنوعة، والتي كانت تصبّ كلها ضمن تيار الوعي وما يستلزمه من وصف انفعالي يتيح من خلاله الروائي تدفق بعض الانفعالات الداخلية التي تختلج في نفسية الشخصية وهي تتفاعل تحت تأثير حدث ما⁴.

1 - ما تبقى لكم، ص210.

2 - سليمة خليل: تيار الوعي - الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب)،

ع7، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011، ص182.

3 - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص44.

4 - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص58.

لنتكش هذه الطريقة - التقديم الذاتي - بصورة ملحوظة في الرواية الموالية (عائد إلى حيفا)، حيث إننا لم نجد أيّ اعتراف لأية شخصية يُعنى بتقديمها وتوصيفها ذاتياً، مستغنياً بذلك المؤلف عن هذا النوع من التقديم المباشر الذي يقوم على إعراب الشخصيات الصريح عن صفاتها وطبائعها، لصالح تقديمات أخرى كالنقد من طريق السارد كما رأينا سابقاً. وعموماً تميزت هذه الرواية بضآلة المعطيات المقدمة عن الشخصيات، فالمعلومات نادرة وهي فضلاً عن ذلك ليست لا مركزة ولا مفصلة وإنما شتيت من الإشارات السريعة المبنوثة هنا وهناك بمقابل تركيز السرد على الحدث والوصف على المكان، مما يدلّ - كما يرى بحراوي - على رفضٍ لذلك «التصور التقليدي في بناء الشخصية وتقديمها على ذلك النحو الذي يلغي الميل إلى مراكمة المعلومات والمعطيات واتخاذ طرائق جديدة تقيم قطيعة مع الطرائق الرائجة في تقديم الشخصيات، وذلك من خلال اعتماد فرضية تقول بأن الشخصية المتروكة بدون وصف أو دون تمييز يمكنها أن تكون أكثر حضوراً في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام»¹.

وهو نفس ما يقال كذلك عن نص (أم سعد) الذي سيطر فيه الراوي ولعب دور الوساطة بين القارئ والشخصيات، أين يكون للراوي في هذا النوع من التقديم مهمة جعلنا نرى الشخصية الروائية بأقصى ما يمكن من الوضوح والذي انصبّ خاصة على أم سعد، وكأنّ الروائي لم يكن بحاجة لأن تتكلم الشخصية عن نفسها هنا عدا في موضع وحيد صرّحت فيه أم سعد - ولكن ضمناً - بقوتها قائلة: «أم سعد لا تقع»². وهو وصف جاء مكملًا لما كان يصفها به السارد من قوة وصمود وصبر وجلد... ففي مثل هذه الحالة لا ينبغي وجود نوع من التنافر بين ما توصف به الشخصية

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 227.

2 - أم سعد، ص 269.

وما تصف به نفسها على الأقل ما بينها وبين ساردها، الذي قد يمتلك في بعض الأحيان نفس المعلومات التي تمتلكها وفي أحيان أخرى أكثر بكثير منها¹.

1-1-3- التقديم عن طريق الشخصيات الأخرى:

حيث إنّ هناك بالإضافة إلى ما سبق من طرق أسلوب آخر يسهم في فكّ مغاليق الشخصيات ويعمل على تنميط رسمها أو على الأقل البعض من جوانبها، وذلك من خلال كلام الشخصيات وأقوالها وتعليقها والتي قد تشير إلى توصيف ظاهري أو باطني لغيرها من الشخصيات الأخرى التي تعيش معها الحدث في الحكاية، فمدلول الشخصية لا يتشكّل فقط من التكرار (تكرار السمات والصور...) أو من التراكم والتحويل (من الأقلّ تحديداً إلى الأكثر تحديداً)؛ بل أيضاً بالتقابل وبالعلاقة مع بقية الشخصيات الأخرى².

فالقصة وما تحويه من أحداث ومواقف وما تفرضه من أفعال ووظائف تستلزم من شخصوها الخوض في عدد من العلاقات فيما بينها مهما كانت طبيعتها أو الغاية منها، سواء كانت علاقات تعارف وترباط أو علاقات تنافر... مما يؤدي بالشخصيات إلى الاحتكاك مع بعضها من أجل نمو

1 - يصنّف السارد هنا إلى ثلاثة أصناف:

- السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف): وهنا يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، وهو الذي يعتمد السرد الكلاسيكي.
- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع): حيث يعرف السارد هنا بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية.
- السارد > الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج): وهنا يعرف السارد أقل مما تعرفه أي شخصية من الشخصيات الروائية، وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه لا أكثر دون أن يستطيع النفاذ إلى أي ضمير من الضمائر.

ينظر تودوروف، تزفيتان: مقولات السرد الأدبي، ص 58-59.

2 - هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 30-31.

الأحداث وتطورها. وهنا لابد وأن نقضي هذه الشخصية أو تلك برأيها أو وجهة نظرها أو ما نعتقده في غيرها، أو حتى ما رأيته فيها من سمات ظاهرة تتعلق بشكلها الخارجي أو صفات معنوية تدلّ على أخلاقها وميولها وأفكارها... فالشخصية كمدلول هي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، ولهذا تعتبر أقوال الشخصيات الروائية كذلك من بين أهم مصادر العملية الإخبارية¹، إذ تعمل على كشف جوانبات الشخصيات والغوص في أعماقها لمعرفة أفكارها ورؤاها وتوجهاتها الخاصة، وهو ما يعرف بالتقديم الغيري.

ففي الرواية الأولى (رجال في الشمس) وحتى تكتمل صورة شخصياتها أكثر على الأقل بالقدر الذي أرادته الكاتبة لها وبعد أن سحرّ لذلك مرويّات السارد واعترافات الشخوص الذاتية؛ نراه الآن يستعين كذلك ببعض من أقوال الشخصيات التي صرّحت بها واصفة من خلالها هذه المرة أشخاصا آخرين، أين أمكننا ملاحظة مجيء هذا النوع من الوصف لغايات محددة تخدم عملية التشخيص وسياق القص ككل.

فشخصية سعد صديق أبي قيس يصفه بالشحاذ لا من أجل إخبارنا فقط بحالته ولكن حتى يدفعه للمضي نحو الكويت كذلك: «أتعجبك هذه الحياة هنا؟ لقد مرت عشر سنوات وأنت تعيش كالشحاذ.. حرام!»²، فأحيانا بقدر ما يكون الوصف للتشخيص فإنه قد يمثل أيضا الدافع الذي يؤدي بعناصر الحكاية (شخصيات وأحداثا) للتحرك، كما حدث هنا مع أبي قيس الذي اقتنع أخيرا بضرورة التوجه نحو أرض ومصير آخرين حيث توجد الكويت وأبو الخيزران. هذا الأخير الذي كان له إسهامه أيضا في تقديمه لنا ولبقية الرفاق في أول اجتماع لهم مع بعض: «دعني إذن

1 - حميد لحداني : بنية النص السردى، ص 51.

2 - رجال في الشمس، ص 47.

أعرفكما على صديقي العجوز أبو قيس..¹، وهو وصف عام كشف في جزء منه معرفة الشخصيتين القبلية لبعضهما، وأكد في جزئه الآخر تشخيص السارد واعترافات أبي قيس السابقة عن نفسه. ليتدخل في الأخير أسعد رفيقه في الرحلة معلنا أن «العم أبو قيس غير خبير بالأمر»² بعد أن لمح بسرعة مدى جهله وقلة معرفته، مستندا على هذا الوصف في اقتراح تولي الأمر هنا.. أمر التفاوض مع أبي الخيزران.

وهي أوصاف لا تتم عن معرفة امتلاكها الشخصيات التي أطلقتها عن تلك الموصوفة بسبب ما افتقرت إليه من عمق ودقة وخصوصية... وإنما جاءت نتيجة رؤية أو رأي تولّد من موقف ما، وإن كانت قد عكست هنا واقع الحال الذي بدا ظاهرا للعيان. وهو ما حدث أيضا مع شخصية أسعد التي قُدّمت في بعض ملامحها من خلال عدد من الشخصيات الأخرى التي التقاها أو تعامل معها، كصديق والده أبي العبد والمهرب البصراوي وأبي الخيزران.. والتي اتّفقت كلّها على أنّه فتى في غاية القوة تماما كما اتّفقت قبل ذلك فيما بينها على مهنة التهريب، ولهذا راحت تخصّه بهذه الصفة تحديدا بعد أن رأوها مناسبة للطرق التي على الهارب السّير فيها.

فأبو العبد الذي اقترح عليه أن يقطع جحيم منطقة الانتشפור سيرا على الأقدام، لم يكن منه حتى يفتنه بفعل ذلك إلا تذكيره: «أنت ما زلت فتى ويوسعك أن تتحمل قليلا من القبط»³، بالإضافة إلى استغلال نشاطه السياسي الذي كشفه لنا كسمة جديدة في أسعد: «إن اسمك مسجل في كل نقاط الحدود، إذا رأوك معي الآن لا جواز سفر ولا سمة مرور.. ومتأمر على الدولة ماذا

1 - رجال في الشمس، ص89.

2 - نفسه، ص90.

3 - نفسه، ص54.

تعتقد أنه سيحدث؟¹، مستعينا الكاتب في ذلك بالحوار الخارجي في تحريك شخصياته وإخراج ما يفكرون فيه والذي أخرج إلى العلن شيئا مما اتَّسمت به شخصية أسعد من خلال حوار مع أبي العبد الذي ما فتى يذكره بأنه «قوي كالثور»²، وهو ذات الوصف الذي خصّه به المهرب الثاني - البصراوي - عندما رآه يتململ من شروط الرحلة وثمنها.. «طبعاً عليك أن تمشي قليلاً ولكنك فتى في غاية القوة، لن يضريك هذا»³، ليعيد أبو الخيزران - المهرب الثالث في هذه الرواية - كلام سابقه عندما راح يحدث نفسه عن صعوبة السفر في خزان، ولكن رأى أن «لا بأس بذلك بالنسبة لأسعد فهو قوي البنية»⁴.

إنَّ كل الذي قدَّمته هذه الشخصيات مجتمعة كوصف لشخصية أسعد لا يعدو كونه تكراراً لصفة واحدة فيه (شاب قوي)، وهو ما كان يمكن للكاتب أن يقوله مرة واحدة مهما كانت الطريقة المختارة في إيصال ذلك، إلا أنه آثر أن يكررها على ألسنة عدد من الأشخاص في شكل تأكيد على هذه السمة أولاً وعلى أحادية النظرة التي حملتها فئة المهربين في هذه الرواية ثانياً، والتي لم تكن ترى في أسعد ولا في من هم مثله سوى جيب يدفع وساقان قويتان يمكنهما تحمُّل السير في الصحراء!

ومن الشخصيات التي قُدِّمت كذلك بهذه الطريقة مروان، ولكنه تقديم اقتصر على وصفه بصغر السن فقط عبر شخصية أبي الخيزران الذي أشار إلى عمره الزمني وهو يستغرب حالته المزرية لحظة التقاه وهو يخرج من مكتب المهرب السمين قائلاً: «ما بالك تفكر بهذا الشكل؟ إن

1 - رجال في الشمس، ص 58.

2 - نفسه، ص 58.

3 - نفسه، ص 58.

4 - نفسه، ص 118.

التفكير غير ملائم لك يا مروان، ما زلت صغير السن»¹، متجاوزا بذلك شكله الخارجي وصفات أخرى قد تكون فيه من ثياب ومظهر وجانب فيزيقي... ولكن الذي ارتآه الكاتب هو التركيز على هذه الصفة فيه والتي بقدر ما دلّت على عمق معاناة الشعب الفلسطيني ومداها الذي لحق الأطفال أيضا ودفع بهم إلى خيارات فاشلة دون وعي منهم؛ مكّنت المؤلف من استعارتها رمزا لجيل كامل كان يفترض به أن يكون جيلا للمستقبل.

فمن خلال سمة العمر التي كان كنفاني في كل مرة يشير إليها عبر ملفوظات كالعجوز والشاب والفتى... استطاع أن يقسم مجتمعه الروائي إلى أجيال أعطت بُعدا وسعة لمضمون روايته التي لم تكن في النهاية تعني أشخاصا بعينهم وإنما شعبا كاملا، ولهذا هناك من يرى بأن «العديد من الحقائق الخارجية غير الأساسية يجب أن تختفي، ويجب تشذيبها أو العمل عليها بدقة»²، لنتناسب ومعطيات القص وما يهدف إليه المؤلف من ورائها.

وإذا كان مروان قد قدّم بعيون الآخرين طفلا صغير السن فقط؛ فإنه استطاع أن يقَدّم شخصية عددا آخر من الشخصيات بالاعتماد على ما امتلك من معرفة لاسيما بعائلته التي رحنا نتعرّف على أفرادها بعيونه ولسانه، حيث يشترط في بعض الأحيان أن تتميز «الشخصية المسند إليها تقديم شخصية أخرى بالقدرة على إنجاز التقديم مما يفرض عليها أن تكون على علم كافٍ بالشخصية التي ستقدمها، وهذا ينشأ من طبيعة علاقتها بها»³، وهو الأمر الذي تحقق مع مروان بالنسبة للشخصيات التي قدّمها بحكم قربه منها وعلاقته الوطيدة بها. فقدّم أباه على أنه «مجرد

1 - رجال في الشمس، ص 81.

2 - مجموعة من المؤلفين: تقنيات الكتابة الروائية، ص 123.

3 - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 59.

كلب منحط»¹ لأنه «قام بعمل كريه.. أن يترك أربعة أطفال، أن يطلقك أنت بلا أي سبب ثم يتزوج من تلك المرأة الشوهاء.. هذا أمر لن يغفره لنفسه حين يصحو ذات يوم ويكتشف ما فعل»²، ليتراجع قليلا ويحاول التماس شيء من العذر له لأنه «رجل معدم... كل طموحه هو أن يتحرك من بيت الطين الذي يشغله في المخيم منذ عشر سنوات، ويسكن تحت سقف من اسمنت»³.

أما أمّه فكل الذي وصفها به - وإن لم يكن وصفا صريحا - شيء من طبيعتها وسذاجتها التي عبر عنها ضمنا في سياق ما استرجع من ذكريات عنها وعن أبيه، وكيف أنها برغم ما فعل بها «لا تحب لأحد أن يحكي عنه»⁴، والمرأة الأخرى التي تولى مروان تقديمها لنا كانت الزوجة الثانية لأبيه شفيقة، صاحبة البيت الإسمتي الذي دفعته كئمن لقاء زواجه من والد مروان، كل ذلك لأنها «كسحاء بساق مبتورة من أعلى الفخذ»⁵، فأصبحت بسبب ساقها اليمنى التي فقدتها أثناء قصف يافا منبوذة من الجميع فما كان منها غير فعل ما فعلت عساها تلقي بحملها على كاهل زوج كما أراد لها دائما والدها.

حيث إنه مما يمكن ملاحظته على هذه التقديمات هو تدخل بل تحكم المنظور الذاتي لشخصية مروان أثناء تشخيصه للآخرين، إذ كثيرا ما رأيناها يغير رأيه فيها ويوجه نظره إلى زوايا أخرى منها لهذا السبب أو ذاك لاسيما إن فعلت ما يثير ارتياحه أو رضاه، وهو ما جاء متماشيا مع طبيعة الشخصية التي تولّت التقديم هنا بالنظر إلى صغر سنه وقلة نضجه وميله أيضا كبقية

1 - رجال في الشمس، ص76.

2 - نفسه، ص79.

3 - نفسه، ص80.

4 - نفسه، ص79.

5 - نفسه، ص80.

أبطال الرواية الآخرين نحو مصلحته الخاصة؛ أضحت آراؤه متقلبة وغير ثابتة، فلم يعد والده بذلك السوء بعد أن تأكد لديه أنه «ما زال يحبهم جميعاً»¹ لا شيء إلا ليد كبيرة ربتت على ظهره بعد أن منحته ثمن الرحلة إلى الكويت، أما شفيقة فصارت في نظره «امرأة بريئة.. وصبية يافعة»² بمجرد أن رآها ترفع ذراعيها وصوتها الفاجع بالدعاء والبقاء مع أنها كانت من قبل مجرد شوهاء وكسحاء سرقت والدهم منهم.

وإذا كان هذا التقديم هنا هو تقديم مباشر في مجمله، فإن ذلك لم يمنع من تخلل بعض التشخيص الضمني الذي يمكن أن يُستشف مما تفكر فيه الشخصية أو تقوله لنفسها من دون أن تصرّح به مباشرة، فحتى كل ما أفصح به مروان من أقوال وتعاليق وأوصاف قد جاء هو الآخر متوارياً ضمن رسالة بعث بها إلى أمه، كان غرضها المباشر خلق فرصة من الكاتب لمروان كي يحدثنا نحن كقراء ويصف لنا من خلال ما كتبه من عرف من أشخاص وما تبين له من ملامحهم وطبائعهم... حيث إن الملاحظ على التقديم بفن الرسائل أنه غالباً ما يتم فيه تقديم شخصية غير مستمعة أو قارئة لهذه الرسالة، وغالباً ما توصف بضمير الغائب أيضاً³، وهو ما سجلناه هنا عندما وُصفت كل الشخصيات التي توقفت عندها مروان في رسالته بضمير الغائب وفي غياب قارئ أو مستمع حقيقي لها من الرواية، لأنها في الأخير لم تصل إلا إلى قارئ خارج نصي.

وفي الرواية الثاني (ما تبقى لكم) واصل المؤلف الاعتماد على هذه الطريقة من أجل إضاعة أكثر لشخصياته التي سبق وأن شرع في تقديمها عبر الشخصيات نفسها، مستعينا هذه المرة بما يمكن أن نطلق عليه نظرة الآخر أو الآخرين. وأول ما يلاحظ هنا هو اشتراك جميع الشخصيات

1 - رجال في الشمس، ص 85.

2 - نفسه، ص 130.

3 - تغريد عبد الخالق هادي: الشخصية في رواية أحببتك أكثر مما ينبغي، مجلة كلية التربية الأساسية، م 21، ع 89، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، 2015، ص 168.

في تقديم بعضها البعض فيما يشبه عملية تعرية جماعية تخضع لها الشخصيات الساردة أو المسرودة، فيكشف بعضهم بعضا ويفضح بعضهم بعضا¹.

والبداية كانت مع مريم التي حظيت بأكبر نصيب من ذلك عندما راحت أثناء تفكيرها الطويل بأخيها ومراقبتها المستمرة لزوجها تصف هذا وتشخص ذلك وهي تعيش انتظارها في البيت، بداية بحامد الذي عاشت معه ردحا من الزمن وهي تراقب تحوله إلى رجل محرّم ولكنه «كان دائما رجلا رائعا»²، فهو منذ صغره كان «شجاعا بصورة لا تصدق، وقد ظل ينظر بعينه الحادثتين إلى كل الرجال نظرة الند... وقد صرف الليل كله يحدّق إليّ بعيني نسر صغير»³.

وهي أوصاف معنوية كشفت شيئا من سمات حامد الداخلية ومن طباعه أيضا، حيث تبدو مريم على معرفة تامة به بحكم علاقتهما الطبيعية وعيشهما بمفردهما 16 سنة كاملة مذ كان هو في العاشرة وكانت هي في العشرين. ومن ذلك معرفتها العميقة بالمكامن اللامرئية لأفكاره ورغباته ولمدى ما فيه من قوة وصبر وضعف أيضا... إذ لم يخف عليها اتكاله على وهم اللقاء بأمه ناسيا كما تقول: «أن يبني في نفسه رجلا لا يحتاج في اليوم الصعب إلى ملجأ»⁴، وهو الوصف الذي جاء تأكيدا لاعترافات حامد السابقة عن نفسه.

لكن مريم لم تكف بتوصيفه داخليا فقط وإنما خارجيا أيضا وإن لم يتجاوز ذلك العبارة الواحدة وهي ترقب نموه وتستوحي فيه رجل أحلامها، «كان شعره خشنا ملتفا حول نفسه صعبا قاتم السواد، وكان إذ يمشطه لا يحتاج إلى مرآة، فقد كان يقذفه إلى الوراء وهو يعرف أنه

1 - محمد الباردي: الشخصية الروائية والقناع في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول، م15، ع4، ص37.

2 - ما تبقى لكم، ص187.

3 - نفسه، ص186.

4 - نفسه، ص194.

سيعود في اللحظة التالية إلى الالتفاف حول نفسه من جديد»¹، وهو ما جاء مكملاً لوصف أنثى أخرى ألقى حامد بنفسه على صدرها أثناء هربه من الأنثى التي خانته (أخته) نحو الأنثى التي يريد (أمه)..²

ففي طريقه إلى الأردن لم يكن منه إلا المرور عبر الصحراء، هذه الأخيرة التي وبفعل الأتسنة حولها المؤلف من مجرد مكان إلى شخصية بل إلى بطل من أبطال روايته هذه، «الشخصية في العمل السردى قد لا تكون بالضرورة كائنًا بشريًا، إذ يمكن أن يكون الفضاء شخصية رئيسة أو محورية»² وذلك بسبب ما لحق هذا العنصر من تغيرات أخرجه من دوائره القديمة والتقليدية نحو فضاءات أخرى للتجديد والابتكار. ومن ذلك ما منحه كنفاني للصحراء كشخصية من إمكانيات للسرد والوصف أيضا، فراحت تتشخص في مقطع تفصيلي الجانب الظاهري من حامد مستغلّة مدى قربه منها وهو يسير وحيدا عبرها في الليل بعد أن انشقت السماء واندلعت منها حزمة ضوء أرجوانية.. «وقد رأيته ثمة لأول مرة. كان وجهه خشنا ربما بسبب لحيته القصيرة التي أخذت لونا مغبرًا، وكان حاجباه يتصلان فوق عينيه السوداوين الضيقتين، وفوق جبينه المستقيم كان شعره الأسود القصير يلتفّ حول نفسه ممتزجا بالغبار فيبدو فضيا لامعا. كان معطفه بلون الخيش وضراوته وكانت كفاه كبيرتين صلبتين، وبدا جسده الفتى تحت ثيابه الضيقة متينا ومتحفزا كجسد قط بري. كان شديد السمرة، تلك السمرة التي لا يكتسبها إلا الجسد الذي احترق بشمس حقيقية جيلا وراء جيل، فتبدو وكأنها غسلت يوما بعد يوم بالطين والدم معا»³.

1 - ما تبقى لكم، ص198-199.

2 - محمد قاسمي: بناء الشخصيات في رواية سوانح الصمت والسراب، مجلة علامات، ع27، ص100.

3 - المرجع نفسه، ص196.

وهو أطول مقطع وصفي في النص ككل جاء على لسان الصحراء! مما يدفع بنا قليلا نحو التساؤل عن الذي جعل **كنفاني** يوكل كشف ملامح **حامد** للصحراء وليس لأخته مثلا التي اكتفت بوصفه جزئيا ومعنويا فقط، وكأنها امتلكت مساحة رؤية أوسع وأوضح مما كان للآخرين، أم تراها مادية المكان التي لا تتعامل إلا بالحواس الظاهرة، والتي ما إن وطئت قدماه حتى راحت تتفحص ملامح وجهه وتتلمس تضاريس جسده.. فبدا لها شابا بساقين فتيين وهي تنبسط أمامه «مستسلمة لشبابه بلا تردد ولخطواته وهي تدق في لحمي»¹.

وكان من الشخصيات التي قدّمت أيضا بهذه الطريقة **مريم** التي تمّ توصيفها بعبون شخصيات أخرى كثيرة، أولها الخالة التي رأت فيها صبية على وشك أن تفقد السيطرة على نفسها أو الأصح على الأنثى التي داخلها، فكان آخر ما أوصت به أخاها «دير بالك ع الصبية»²، وهو وصف على بساطته أشار إلى عمر **مريم** كما فضح أيضا شيئا من رغباتها المكبوتة وهي تقفّس مستميتة عن رجلها الذي لم يكن في الأخير إلا **زكريا**، والذي لم يكن يراها سوى «أرضا خصبة»³.

وإذا كان الوصف في هذه الرواية أو التقديم عموما قد تمّ عن طريق الإفراغ الذهني الذي يعتمد المونولوج والتداعي الداخلي؛ فإن **زكريا** كشخصية قد تمّ استنائه من ذلك فهو لا يعتمد في كلامه - على قلته - إلا على الحوار الخارجي الذي شكّل مع **مريم** في أغلب الأوقات طرفيه المتحاورين، والحقيقة أنّ لهذا النوع من الحوار «أثرا مهما في رسم الملامح المميزة لكل شخصية في الرواية، وهو إلى ذلك ذو فائدة في تحليل الشخصية الواحدة وإلقاء الضوء على عالمها الداخلي

1 - ما تبقى لكم ، ص173.

2 - نفسه، ص174.

3 - نفسه، ص179.

والكشف عن طباعها النفسية بالقدر الذي يسهم فيه المونولوج الداخلي في هذه المسألة»¹. أين كان زكريا من خلال ذلك يمرّر بعضاً من أوصاف مريم زوجته الثانية التي دبت فيها فجأة أحاسيس الغيرة أو الفضول تجاه زوجته الأولى، وهو ما استغله كنفاني من أجل تقديم مريم كامرأة بعيون زكريا وهو يقول لها متغزلاً تارة: «لك جسد هائل لا تدركين جماله»² ومغرياً إياها تارة أخرى: «أنت أكثر شباباً منها وأكثر جمالاً، فلماذا تخافين منها؟»³.

والواضح أنّه وصف اختاره الكاتب بدقة تماماً كاختياره للوصف بعد أن جاء التقديم مطابقاً لمصدره، فزكريا لم يكن يرى مريم قط كامرأة من جسد وروح ومشاعر... ولكن كرجية هائجة انطفأت بمجرد ما وجد نفسه معها أمام واقع قدوم طفل سادس، ولهذا لم يتجاوز توصيف زكريا لها حدود جسدها فقط. أما هي فلم تصف منه إلا وجهها أضاء في لحظة هاربة وهو يشعل سيجارته فبدأ لها «وجهه المربع الخشن، والتمتعت عيناه الصغيرتان نصف المغمضتين في حفرتين مظلمتين»⁴. وكأنها كانت مقتنعة في داخلها بما كان ينعته به حامد، ولكن لأنها صاحبة الرغبة الأكثر احتياجاً لم يعنها من كل ذلك إلا أن زكريا رجل.. حتى وإن كان كلباً منحطاً أو قرداً بشعاً أو زوجاً سابقاً بخمسة أولاد.

أما من الشخصيات الأخرى لاسيما تلك الثانوية فنجد سالم الذي كان يصفه حامد بـ «الرجل الخطر»⁵ نظراً لما كان يقوم به من أعمال فدائية ضدّ اليهود، وأيضاً اليهودي الذي اصطدم به حامد في الصحراء فوصفه محدثاً نفسه: «فتبينت لون عينيه العسليتين، كان وجهه المصبوغ

1 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص192.

2 - ما تبقى لكم، ص184.

3 - نفسه، ص188.

4 - نفسه، ص183-184.

5 - نفسه، ص200.

بلساعات الشمس الحارقة يبدو كوجه مريض، وكان شعر ناعم قد نبت في أسفل ذقنه وتحت سالفه ومن فتحتي كمي قميصه، بدت ذراعه قويتين يكسوهما زغب أشقر ناعم»¹.

وهو تقديم لم يتجاوز البعد الجسمي لهذه الشخصية بسبب قلّة ما يعرفه حامد عنها عدا ما كشفه مظهره ثم بطاقته، التي لم ينبئ منها حامد سوى أنه جندي يهودي من يافا. وهي سمة تكاد تكون عامة في روايات كنفاني وحتى في غيرها من الروايات الفلسطينية الأخرى، التي مرّت على ذكر اليهودي بشكل عام ولكنها لم تقف عنده كشخصية من شخصيات الرواية، وإن كان بعضها الآخر قد تناوله كشخصية روائية إلا أنها لم تشغل الحيز المناسب في العمل الروائي².

أما آخر شخصية ثانوية موصوفة فهي فتحة صديقة مريم أيام الثانوية وأيام يافا.. «كانت زميلة صغيرة في ثانوية الانكليز بيافا لها عينان تغمران دائما.. وكان فمها الصغير يدعك بانتظام فتبدو شفتاها ثقيلتين مضرجتين.. وكان جسدها المشدود داخل الثوب الكحلي يبدو كجسد قطة مهتاجة»³. أين يبدو هذا الوصف تفصيليا ومركبا أكثر من الأوصاف السابقة، خاصة بالنسبة لشخصية غير رئيسة لم تظهر إلا في ذكريات مريم عن ماضيها، ولعلّ ذلك راجع إلى موقعه من سياق الحكى ولما له من تأثير في نفس الشخصية التي تولّت التقديم.

لقد منح كنفاني لشخصياته في هذين النصين - (رجال في الشمس وما تبقى لكم) - مساحة واسعة للحركة، كما مكّنها من التعبير عن ذاتها وعن غيرها من الشخصيات الأخرى عندما جعل من تعاليقها وأقوالها أداة للتقديم والتشخيص، ففي مثل هذه الحالات يكون من مهام الشخصيات أيضا تقاسم مهمة سرد الوقائع والأحداث، أين نراها تحدّد مصائرنا بنفسها دون الوساطة التقليدية

1 - ما تبقى لكم، ص226.

2 - حسين أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص4.

3 - ما تبقى لكم، ص188.

المتمثلة في السارد العالم بالمصائر والمدرّك لخفايا النفوس¹، الشيء الذي لم يكن من وظائف الشخص في (عائد إلى حيفا) ولا في (أم سعد) تلك التي سبق وأن شهدنا فيها هيمنة واسعة للسارد على مجريات القص سردا ووصفا وتقديما... ولهذا نادرا ما رأينا شخصيات واصفة هنا، عدا بعض المرات القليلة والنادرة والتي لم تكن أكثر من تدخّل عفوي من البعض كسعيد في (عائد إلى حيفا) الذي فكّر وهو يتأمل ملامح زوجته بمدى عذابها الذي بدا له منعكسا على «تجاعد وجهها وعينيها»²، ثم وهو يتذكّر ما كانت عليه لحظة وصل بيته مسترجعا ما كان عليه أيضا أيام كان له وكانت هي «شابة ذات شعر مجنّط طويل»³.

أما في (أم سعد) فلم يتجاوز التقديم الغيري بضع ما يمكن أن تجود به أم وهي تتحدث بفخر عن ابنها، فهو «شاب طيب»⁴ وهو أيضا «لا يقول شيئا ثم لا يفعله.. أنا أعرفه جيدا»⁵.. وهي أوصاف كما تبدو عليه لا مركزة ولا مفصّلة وإنما عبارات وصفية بسيطة، استطاعت كما قلنا سابقا وضع الشخصيات الموصوفة في إطارها الحكائي وإن لم تتخصّصها تماما، فالروائي «ليس دائما بحاجة إلى إتقان فن الوصف (المظهري والنفسي) لكي يجعل شخصياته واقعية وذات دلالة وتعيش في وعي القارئ، إن المهم هو أن يعرف الكاتب كيف يقيم علاقات منطقية متلاحمة بين وجود الشخصية (المظهري والباطني) وبين السياق الاجتماعي والإيديولوجي الذي يندرج فيه ذلك الوجود»⁶.

1 - محمد الباردي: الشخصية الروائية والفنّاع في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، ص34.

2 - عائد إلى حيفا، ص345.

3 - نفسه، ص362.

4 - أم سعد، ص266.

5 - نفسه، ص273.

6 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص226.

1- 2- التقديم غير المباشر:

وهو ذلك النوع الذي يعنى فيه بتقديم الشخصية وصفا وتشخيصا بطرق أقل ظهورا من دون الإشارة إليها بأقوال صريحة، وإنما من خلال الاستدلال عليها بما تقوم به من سلوكيات ووظائف وردود أفعال... أو حتى ممّا يحيط بها من أشياء وأماكن أو ما يمكن أن يسمى إجمالاً بالجو العام للرواية، حيث إنّ هذا التقديم هو ما يتمثل في الخلق الضمني للشخصيات التي يمكن أن يصورها الكاتب عن «طريق التصرف أو الحديث بطريقة معينة، ويمكن ذلك أيضا من خلال ملابسهم أو مظهرهم الفيزيقي أو بيئتهم المختارة (غرفهم، بيوتهم...)»¹.

أين يكون الدور الأكبر هنا للقارئ لاستخلاص ما يودّ المؤلف قوله عنها من سمات وملامح خارجية وأخرى داخلية تعكس أفكار الشخصيات وطبائعهم، مما قد يحقق شيئا من التواصل والتفاعل بين القصة وقارئها. وهي في الأخير الطريقة التي لا تكلف المؤلف شيئا «فهو يترك للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية، وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنتظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين»².

- التقديم عن طريق الحدث:

تعدّ القصة في مجملها مزيجا من عناصر عدّة زمان ومكان وشخصيات وأحداث ولغة... حيث إنّ البنية السردية تقتضي إقامة علاقات متبادلة ما بين هذه العناصر تسهم في منح القصة بناءها المتكامل الذي يكون لكل جزء فيه وظيفة معينة يؤديها بالاشتراك مع غيره من الأجزاء

1 - مانفريد، يان: علم السرد، ص138.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص223.

اشتركا بالضرورة والحتمية، كما لا يمكن لأي جزء في هذا البناء أن يفصل أو يستقل عن غيره من الأجزاء، بل يساهم معها في تصوير الحدث الذي تقوم عليه القصة وتطويرة¹.

ومن بين هذه العناصر التي تتفاعل وتتكامل مع بعضها الشخصية والحدث، ضمن علاقة تكاد تكون طبيعية، حيث لا يمكن أن نتصور خارجها أحداثا تقع دون أن يشارك فيها شخص أو أشخاص، ولا شخصيات تتحرك دون مجال تعيش فيه وتفعل وتتفاعل مع موجوداته، فالشخصية تأتي مية على الورق والكاتب ينقلها إلى الحياة عبر تفاعلها مع الحوادث تفاعلا طبيعيا صادقا تجعل القارئ يقر بوجودها ويحس بها وكأنها حقيقة واقعة أمامه². ولهذا راح كل من الشخصية والحدث يعرّفان انطلاقا من بعضهما البعض، فعُدّت الشخصية «كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا»³، ونظر إلى الحدث على أنه «مجموعة الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف»⁴، مدلا بذلك - كما يرى والاس مارتن - عن مدى ارتباط عناصر السرد من عقدة وشخصية وحدث بوصفها أجزاء ترتبط ارتباطا جوهريا في جهد عام من أجل التعبير، ويؤكد هو وغيره - كفلاديمير بروب ورولان بارت وتوماشيفسكي وهنري جيمس -: «لا أستطيع تصور تكوين يوجد في سلسلة من الكتل، ما هي الشخصية إن لم تكن ما تقررته الحادثة؟ وما هي الحادثة إن لم تكن توضيحا للشخصية؟ (...) لا يمكن فصل الوظائف والشخصيات عن بعضها لأنها في علاقة متبادلة دوما بحيث يتحكم أحدها في الآخر»⁵.

1 - رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ط2، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1964، ص115.

2 - خنساء الجاجي: شخصيات روايات نجيب الكيلاني - دراسة وصفية تحليلية، رسالة دكتوراه، جامعة بشاور، 2007، ص218.

3 - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص113-114.

4 - برنس، جيرالد: معجم المصطلح السردى، ص19.

5 - مارتن، والاس: نظريات السرد الحديثة، ص152.

وانطلاقاً من ذلك بدأ الروائيون في استثمار هذه الرابطة من أجل تقديم الشخصيات تقديمًا غير مباشر لا يفضي بسماتها المميزة بشكل علني، وإنما يراكب أوصافها وملامحها ضمنياً وشيئاً فشيئاً من خلال سلوكياتها وأفعالها وتمحورها في دائرة الحدث، ومما يمكن أن يفرزه هذا الأخير من انعكاسات قريبة أو بعيدة عليها، عن طريق «وصف أفعال وأعمال الشخصية وعدم الإحالة المباشرة على صفات ونعوت بعينها وترك تخمين ذلك إلى ذكاء القارئ وعنايته»¹.

فبالإضافة إلى الطرق السابقة التي اعتمدها **كفاني** في رسم شخصياته وتحديد ملامحها سواء عبر التقديم الذاتي أو الغيري من خلال تدخلات السارد وتعليق الشخصيات عن غيرها أو ما تخبر به في شكل اعترافات عن نفسها؛ نراه يلجأ أيضاً إلى طريقة وصف الشخصيات من خلال الحدث، وهي أن «يدع الشخصية تقوم بعمل ما لافتاً النظر من خلاله لبعض صفات هذه الشخصية، وهي طريقة أوفر تعبيراً عن ذاتية الشخصية وفرديتها»² لأنها بعيدة عن التقريرية والتدخلات المباشرة للسارد والكاتب من ورائه.

من ذلك ما نستخلصه عن شخصية **أبي قيس** في (رجال في الشمس) وهو يلقي في بداية الرواية بنفسه على الأرض «فبدأت تخفق من تحته ضربات قلب متعب... في كل مرة يرمي بصدرة فوق التراب يحسّ ذلك الوجيب...»³، لنتبين مدى عمق علاقته بالأرض وبترابها رغم أنه قد انفصل عنها منذ عشر سنوات عجاف إلا أنه مازال يستشعر ضرباتها ويتنسم رائحتها، وهي واحدة من أهم سمات هذه الشخصية التي لم يقلها السارد عنها ولم تعترف هي بها وإنما قالتها أفعالها تجاه الأرض وهو يرمي بجسده المنهك عليها في ما يشبه العلاقة الحميمة بينها وبين **أبي قيس**

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 225.

2 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 179.

3 - رجال في الشمس، ص 37.

الذي غادر أرضه على أمل استعادتها مجدداً، وهو ما راح يتكرّر في شكل تأكيد على ذلك عندما عاد بعد أن خرج من مكتب المهرب «فارتى ملقيا صدره فوق التراب الندي الذي أخذ يخفق تحته من جديد.. بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان»¹.

لقد كانت الأرض كقيمة مفقودة تُرجى استعادتها بمثابة الحافز الذي دفع شخصية أبي قيس للتحرك والسير في طريق لم يكن يرغب بها لأنه علم مسبقاً بعدم قدرته عليها، ولكن شدة حاجته لتعويض ما ضاع منه عام 1948 وما ضيّعه هو أكثر بانتظاره عشر سنوات أخرى جعله يفعل ذلك، لتتشأ من هنا تلك العلاقة التي لا تتفصل ما بين الأحداث والشخصيات أي ما بين الفعل والدلالة، وذلك عندما تفعل الشخصية الحدث ويدل الحدث عليها ولكن من خلال رابط وحيد هو الدافع، والذي يعني أن يرغب شخص ما بشيء ما وهو الذي اعتبر أساس القصة بأكملها والتي ستبقى مجرد رسومات أو تقارير ما لم تفعل الشخصيات شيئاً، وهي لن تقوم بشيء من دون دافع، وهي إحدى القواعد المطلقة القليلة في بناء الرواية².

ومما تكشفه أيضاً أفعال أبي قيس عندما تُعتمد وسيلة غير مباشرة في الوصف والتقديم سلبية واستسلامه أمام الآخرين، والذي تبدّى واضحاً في ضعفه وجهله وتردده وخوفه لما دخل إلى مكتب المهرب «حاملاً على كتفيه كل الذل والرجاء اللذين يستطيع رجل عجوز أن يحملهما»³، ثم حين خرج من عنده وقد «أحسّ بها ساخنة تملأ مؤقته وعلى وشك أن تسقط... أراد أن يقول شيئاً لكنه لم يستطع، أحسّ أنّ رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل فاستدار وانطلق إلى

1 - رجال في الشمس، ص50.

2 - كريس، نانسي: تقنيات كتابة الرواية، ص59.

3 - رجال في الشمس، ص49.

الشارع، هناك بدأت المخلوقات تغيم وراء ستار من الدمع»¹. وهو ما تكرر حتى أثناء حديثه إلى صديقه القديم أبي الخيزران وبحضور أسعد ومروان وهم يناقشون تفاصيل الرحلة، أين بدا مقتتعا بجهله وعدم قدرته على فعله أيما شيء: «وقف أبو قيس مهينا نفسه للقول الفصل، ولكنه قبل أن ينطق دور بصره على الجميع وتوقف هنيهة وهو ينظر إلى أسعد وكأنه يرجوه العون...»².

وهي كلها سمات دلّت عليها سلوكات هذه الشخصية وطريقة تفاعلها وتجاوبها مع الأحداث المحيطة بها، بداية بفعل الهرب وتركه للقرية والحقل والبيت... ثم الانغماس في فعل الانتظار الذي دام عشر سنوات كاملة والتحرك بعدها بإيعاز وإغراء من صديقه العائد من الكويت، ليسلم في النهاية قياده بدايةً إلى أسعد لبفاوض عنه رغم أنه أصغر منه، ولأبي الخيزران ختاماً ليقرر مسار رحلته - أو حياته - ومصيرها.

وهذه الوسيلة يعتمدها المؤلف أحياناً لتقديم شخصياته وتغطية الجوانب التي أغفلت منها عبر الوسائل الأخرى أو لتتميم ما بقي ناقصاً منها، وبذلك يمكنه من خلال أفعال الشخصية ومواقفها الوصول إلى كل سماتها، وهي الطريقة الأقرب إلى روح الفن³. فأسعد وهو ثاني الشخصيات الرئيسية في الرواية وبعد أن عرفنا عنه ما عرفنا بالوسائط السابقة، لازال يتكشف أمامنا تدريجياً عبر سلوكاته وتصرفاته التي أسهمت في تشكيله وساعدت على الوصول به درجة النضوج الفني الذي يبتغيه كل كاتب لشخصه من دون أن يُحكم عليها سيطرته أو يمسك بكل خيوطها وصفا وتشخيصاً وتحليلاً، لأن «الخلق لا يعني سيطرة كاملة للخالق، ولكن جمال اللعبة وروعة أدائها

1 - رجال في الشمس، ص50.

2 - نفسه، ص98-99.

3 - عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص69.

وذروة إبداعها يحتم أن تُمنح الشخصيات المخلوقة حقها في الحياة وحريتها في أن تنافس وتتصارع
تأكيداً لوجودها وحفاظاً عليه، في حدود المساحة المتاحة لها وفي إطار تركيبها الفطرية»¹.

ومن ذلك الابتعاد قليلاً عن الوصف التقليدي الذي يستهدف الشخصية مباشرة ثم محاولة
توجيه النظر نحو ما تقوم به من أفعال ضمن سلسلة من التأثير والتأثر المتبادل بينها وبين دائرة
الحدث المحيطة بها وبغيرها من الشخصيات الأخرى، كما فعل **كفاني** عندما قدّم شخصية **أسعد**
عبر رصد شيء من أفعاله: «وقف **أسعد** أمام الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولّى تهريب
الناس من البصرة إلى الكويت، ثم انفجر: خمسة عشر ديناراً سأدفعها لك... لا بأس، ولكن بعد
أن أصل وليس قبل ذلك قط...»²

فالذي نستخلصه من ذلك صفة القوة في **أسعد** التي مكّنته على الأقل من مواجهة المهرب
الذي أبكى **أبا قيس** وضرب **مروان**، فبالنسبة لهاتين الشخصيتين يبدو **أسعد** أحسن حالا هنا لأنه
لم يكن مضطراً لقبول كل ما يُفرض عليه سواء من قبل المهرب البصراوي أو حتى من **أبي**
الخيزران، والذي مكّنه من ذلك بالإضافة لكونه شاباً قوياً هو امتلاكه للمعرفة والمال أكثر من
رفيقه لهذا لم يكن سعر الرحلة ليشكل عبئاً عليه كما كان عليهما، المال الذي حصّله من عمه دينا
عساه يرده يوماً بزواجه من ابنته **ندى** وهو ما أشعره بأنه يريد أن يشتريه لابنته مثلما يُشترى كيس
الروث للحقل، «فشدّ النقود على جيبه وتحفز في مكانه ولكنه حين لمسها هناك في جيبه دافئة
ناعمة شعر بأنه يقبض على مفاتيح المستقبل كله (...) فهذا غضبه مطبقاً فمه بإحكام وشدّ
أصابعه على النقود الملفّفة في جيب بنطاله»³. وهو الموقف الذي كشف جانباً آخر من شخصية

1 - فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص209.

2 - رجال في الشمس، ص53.

3 - نفسه، ص61-62.

أسعد الذي لا يبدو أنه يهتم كثيراً بطريقة تحصيله للمال، فرغم شعوره بالإهانة لم يمنع ذلك عنه إحساساً بالدفع والسعادة راح يتغلغل فيه شيئاً فشيئاً كلما أطبق على النفود في جيبه، وهو ما يمكن اعتباره سمة مصغرة عن أخرى أكبر وأعم شملت الأجيال الثلاثة التي صورها المؤلف وهي تحاول النفاذ بجلدها مهما كانت الطريقة في ذلك حتى وإن عنت ترك الأرض والوطن، ولكن «خارج تلك الأرض لا نجد غير الكذب والخداع والتوهم والخيانة... تتصاعد وتقوى مع الابتعاد المكاني - الزماني عنها، فأبو قيس وأسعد ومروان كانوا يتوهمون الحل لمشكلاتهم في وصولهم إلى الكويت»¹.

ومما نقوله أيضاً أحداث الرواية عن أسعد ما لاحظناه من اضطراب وتناقض في خصاله ما بين جبن وشجاعة وضعف وقوة... بحسب اختلاف المواقف التي مرت بها هذه الشخصية التي استكانت في بعضها ووقفت وقاومت في بعضها الآخر، فأسعد حين «دفعه الشرطي أمام الضابط فقال له: تحسب نفسك بطلا وأنت على أكتاف البغال تنتظرون في الطريق! بصق على وجهه ولكنه لم يتحرك فيما أخذت البصقة تسيل ببطء نازلة من جبينه، لزجة كريهة تتكوم على قمة أنفه (...) ثم أطلقه فمضى يركض»² لم يسعه فعل شيء غير الهرب، الهرب من أمام الشرطي ومن نشاطه السياسي ومن الوطن كاملاً، لكنه استطاع - كما رأينا سابقاً - أن ينفجر في وجه المهرب وأن يجادل أبا الخيزران أيضاً. مما يشي بشيء من التحول في هذه الشخصية وسماتها التي نتيجة اكتسابها للخبرة تغيرت من السذاجة إلى المقدرة على فهم الأمور، ومن الجبن والضعف إلى القوة والشجاعة حتى وإن كان ذلك في الطريق الخطأ! حيث لم يكن كل هذا إلا خطوة تالية وحتمية للتفاعل الحاصل ما بين الشخصية والحدث، «فنقطة التحول الحاصلة في حيوات الكثير

1 - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، ط1، بيروت، دار الآداب، 2000، ص67.

2 - رجال في الشمس، ص131.

من الشخصيات إنما تأتي استجابة لمتطلبات الحدث الروائي وخصائص التحول فيه، وتفاعلها مع الحدث إنما يعود إلى التأثير المتبادل والمنطقي بين الحدث وما تكون عليه الشخصية وما يحدث لها بعد وقوعه»¹.

ومن المشاهد الحديثة أيضاً التي استعان بها المؤلف في تركيب قطع شخصياته بعضها مع بعض داخلية وخارجية، فيزيقية ومعنوية ما رأيناه مع مروان ومنه وهو يهدّد المهرب البصراوي بفضحه إلى الشرطة: «سوف تأخذ مني خمسة دنائير وأنت مبسوط.. وإلا.. وإلا ماذا.. - وإلا فضحتك في مخفر الشرطة!»²، فما كان من المهرب إلا أن هوى عليه بيده الثقيلة «فوق خده (...) تحفز في مكانه لبرهة وجيزة ولكنها كنت كافية ليكتشف فيها عبث أية محاولة يقوم بها لترميم كرامته، بل إنه أحس - حتى عظامه - بأنه قد أخطأ خطأ لا يغتفر، فأخذ يمزغ ذله وعلامات الأصابع فوق خده الأيسر تلتهب...»³.

مما يدلّ على مدى ما تتسم به شخصية مروان من ضعف وسذاجة وقلة خبرة وإدراك للأشياء، وهي كلها خصائص جزئية ذات علاقة مباشرة بالخاصية الرئيسة فيه، فهو طفل ترك المدرسة منذ وقت قريب وجاء ليعوض في المقلاة بطلب من أخيه الذي قرّر تركه في مواجهة كل شيء. فتصرفات مروان تجاه ما يمرّ به من أحداث وسلوكاته الصادرة عن ذلك كشفت حيزاً آخر مما يمكن أن نسميه الحياة الداخلية للشخصية، فمروان كان في داخله طفلاً أكثر مما يبدو عليه فعلاً. فرغم ثقل القرار الذي اتخذه - قرار السفر إلى الكويت - مما قد يدلّ على نضج ووعي امتلكهما مروان على عجل بسبب ما مرّ به؛ لازلت أفعاله توحى بغير ذلك فهو لازال يذكر ويحنّ

1 - محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي في مدارات الشرق، ص 154-155.

2 - رجال في الشمس، ص 72.

3 - نفسه، ص 72-73.

إلى أيام ماضية كانت تشعره بالسعادة والتفاؤل بعد أن «ينتهي من مشاهدة فيلم سينمائي فيحس بأن الحياة كبيرة وواسعة، وأنه سوف يكون في المستقبل واحداً من أولئك الذين يصرفون حياتهم لحظة إثر لحظة وساعة إثر ساعة بامتلاء وتنوع مثيرين»¹، ولزال أكثر من ذلك شديد الارتباط بأمة التي ما إن وطئت قدماه الفندق حتى هرع إليها يفرغ ما بداخله بين يديها على رسالة طويلة كانت «أول شيء فعله ذلك الصباح الباكر.. وأنه يشعر الآن بمزيد من الارتياح لأنه كتب تلك الرسالة قبل أن تخب آماله كلها في دكان الرجل السمين فيضيع صفاء الفرح الذي صبه في تلك الرسالة.. لقد كان بديعاً أن يعيش بعض ساعة مع أمه»².

قد لا يبدو هذا القول غريباً خاصة عن طفل في السادسة عشرة يغادر أمه وبيته وبلده لأول مرة، ولكنه قد دلّ دلالة صريحة عن سمات أراد المؤلف أن يرسخها في هذه الشخصية وبمختلف الطرق المتاحة لديه لوصفها وتقديمها، وهو ما قد يفعله بعض الروائيين في وصف الشخصيات عبر البدء بوصف ظاهري للشخصية ثم المزوجة بعد ذلك ما بين صفاتها تلك وانعكاساتها على أفعالها³، فكيفني قدّم في البداية مروان طفلاً ساذجاً يأمل في تغيير حال أسرته، ثم أسقط في مرحلة تالية سماته تلك شيئاً فشيئاً على سياق الأحداث محدثة التفاعل الذي رأيناه والذي أدى في النهاية إلى تجلية هذه الشخصية أمامنا من كل أبعادها وجوانبها. ومن ذلك ما تبيّناه أيضاً عنه من ملامح للتواطؤ والخديعة والاستغلال وترجيح المصلحة الخاصة، عندما اتفق مع أبي الخيزران قبل الآخرين على مبلغ أقل ورضي بإخفاء الأمر عنهم: «كم بوسعك أن تدفع؟ - خمسة دنانير. - حسناً سأقبلها (...) ولكن لا تقل ذلك لأي إنسان.. أعني إذا طلبت من رجل آخر عشرة دنانير

1 - رجال في الشمس، ص 74.

2 - نفسه، ص 76.

3 - عثمان جمعان الغامدي: شخصيات من ورق - دراسات في السرد، ط 1، بيروت، جداول للنشر والتوزيع،

2012، ص 53.

فلا تقل له أنني أخذت منك خمسة فقط... - موافق!¹، ولعلّ هذا ليس إلا امتدادا لما تعلمه في أسرته عن أبيه وأخيه، فالدراسات النفسية تجمع على أهمية النواة الأولى من حياة الطفل في تكوين شخصيته وفي تحديد نمطها الانفعالي، وفي إكسابها صفات وسلوكيات يصعب تعديلها لاحقا².

وهناك من الشخصيات في هذه الرواية ما تركت للحدث وحده يصفها أو على الأقل يضيء شيئا منها، ومثال ذلك زكريا شقيق مروان الأكبر الذي إن لم يحظ بوصف صريح إلا أن أفعاله قد دلّت عليه وقدمته للقارئ شخصا متخاذلا وأنانيا، رضي بأن يستبدل بأرضه وبيته وأسرته أرضا وبيتا وزوجة وحياة أخرى بعيدا عن مشاكل العائلة والمخيم، وأن يترك كل ذلك لمروان في «رسالة صغيرة قال له فيها أن دوره قد أتى، وأن عليه أن يترك تلك المدرسة السخيفة التي لا تعلم شيئا وأن يغوص في المقلاة مع غاص...»³.

أمّا رابع الشخصيات الرئيسية في (رجال في الشمس) فأبو الخيزران الأكثر فعلا من بين الشخصيات كلها والأكثر إسهاما في محور الأحداث، لذا أغلب صفاتها قد قدّمت ضمنا بهذه الطريقة التي يتمّ عبرها تقديم الشخصيات بصورة تلقائية من خلال الفعل المسند إليها، وبهذا الفعل تتمكّن الشخصية من الإسهام في تشكيل الحكاية ويتمكن السارد من بنائها وإضفاء صفة الإقناع عليها، وإجلائها بصورة بيّنة أمام القارئ الذي يعمل على استنباط ملامحها الجوانية من خلال فعلها⁴.

1 - رجال في الشمس، ص 81-82.

2 - عبد الله رضوان: البنى السردية - دراسة في الأدب العربي الحديث، ط1، الأردن، دار البازوري، 1996، ص 378.

3 - رجال في الشمس، ص 84-85.

4 - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 73.

فأبو الخيزران الذي مارس أفعالا عديدة بدابة بالخدمة في الجيش البريطاني ثم مع فرق المجاهدين وانتهاءً بالتهريب مع الحج رضا ومن ثم إقحام شخصيات الرواية الأخرى في رحلة فاشلة انتهت بهم بالموت؛ كل ذلك ساعد - إضافة لما رواه السارد عنه وما اعترف به هو عن نفسه - على رسم خطوط واضحة لهذه الشخصية التي رغم اتسامها بالعجز والمادية وإمعانها في القطيعة عن الوطن لم تحجم عن قيادة غيرها نحو هلاكهم، وذلك عندما رأى فيهم **أبو الخيزران** إمكانية تحصيل شيء من المال منهم ومن مآسيهم.. «سأخبرك الأمر بكل صراحة.. أنا رجل مضطر للذهاب إلى الكويت، قلت لنفسي: لا بأس من أن أرتزق فأحمل معي بعض من يريد أن يذهب إلى هناك.. كم بوسعك أن تدفع؟»¹.

فالشخصيات الثلاث الأخرى التي أجبرت على ركوب الخزان معه لم تكن في نظره إلا بضاعة ولهذا عندما ماتوا جميعا عدل عن دفنهم رغم أنه كان قد قرّر ذلك من قبل.. «لقد قرّراره منذ الظهيرة على أن يدفنهم واحدا واحدا في ثلاثة قبور.. أما الآن فإنه يحسّ بالتعب يتأكله (...) وقال في ذات نفسه أنه لن يدفنهم، بل سيلقي بالأجساد الثلاثة في الصحراء ويكرّ عائدا إلى بيته..»² وإن دلّت أفعاله أحيانا على غير ذلك، كالخوف والقلق اللذين رأيناها فيه وهو يحاول التحكم في سيارته قدر الإمكان حتى لا يضرب بمن قبعوا في خزانها.. «بوسع أبي الخيزران أن يتلافى بعض هذا الهزيز لو زاد من سرعته أكثر (...) ولكن إذا فعل ذلك من ضمن أن لا تتقلب السيارة فوق مثل هذه الطريق الملعونة؟ لا بأس أن تتقلب السيارة فهي ليست له، ولكن ماذا إذا استقرّت على قفاها؟»³، وهو يحاول كذلك الإسراع والإفلات من قبضة رجال الحدود وترهاتهم، ثم وهو يحاول مستميتا الوصول بهم إلى برّ الأمان ولا شيء في رأسه «سوى الرعب وخيل إليه أنه

1 - رجال في الشمس، ص 81.

2 - نفسه، ص 147.

3 - نفسه، ص 118.

على وشك أن يقع فوق مقوده مغميا عليه.. كان المقود ساخنا وكان يحسّه يحرق كفيه الخشنتين ولكنه لم يخفّف من تمسكه به»¹.. ممّا عزّز جانباً إنسانياً في أبي الخيزران كاد يتوارى بل يتلاشى خلف أفعاله السابقة، وهو ما رأيناه أكثر فيه عندما «التفت وراءه عبر النافذة المشبكة الصغيرة، فشهد القرص الحديدي مفتوحاً مستويا فوق مفصله يأكل باطنه الصدأ.. وفجأة غاب القرص الحديدي وراء نقاط من الماء المالح ملأت عينيه. كان الصداق يتأكّله وكان يحسّ بالدوار إلى حد لم يعرف فيه.. هل كانت هذه النقاط المالحة دموعاً؟ أم عرقاً نزفه جبينه الملتهب؟»². لكن ذلك لم يمنعه في آخر الرواية من إثبات كل صفاته السابقة التي بدا فيها استغلالاً لأبعد الحدود لمّا عاد «يسير إلى حيث ترك الجثث فأخرج النقود من جيبها، وانتزع ساعة مروان وعاد أدراجه إلى السيارة ماشياً على حافتي حذائه»³.

هذا ما دلّت عليه سلوكات أبي الخيزران وكشفت فيه من جوانب ظاهرة وأخرى خفية عكست عالمه الداخلي الذي انعكس بدوره جليّاً من خلال إقحام الحدث وسيلة إضافية للتعريف بهذه الشخصية ضمناً وإيحائياً، حيث يعدّ هذا من الاتجاهات التي سار وفقها كَتّاب القصة، والذي يتمثّل في التحليل النفسي للشخصيات عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها وبصدى كل حدث في أعماقها وتغيّر هذا الصدى بتغيّر الحالات، أين يرمي الكاتب هنا إلى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته عبر الأحداث التي لا قيمة لها إلا في كشفها عن هذا الوعي، حيث تُتخذ الأحداث وأمور الحياة اليومية سبباً للكشف عن أدقّ خفايا النفس في حالاتها المختلفة⁴.

1 - رجال في الشمس، ص 140.

2 - نفسه، ص 143.

3 - نفسه، ص 151.

4 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للنشر، 1997، ص 518-519.

وهو ما استمرّ في النصوص الأخرى ولكن دائما على وتيرة مختلفة بما يحفظ للنص خصوصيته وطابعه السردى، (فما تبقى لكم) التي اتسمت بالتدفق الذهني للشخصيات أين يصبح وعي المروي هو الأداة لسرد الرواية؛ لم يعتمد الكاتب فيها كثيرا على تقديم شخصياتها من خلال أفعالهم بسبب قلّة ما فيها من أحداث أولا وعدم استنادها ككلّ على الوصف تقنية للتشخيص ثانيا، سواء تعلّق ذلك بزمان أم مكان أم شخصيات... وهو ممّا تفرضه رواية تيار الوعي.

ولهذا لم تتواتر كثيرا الأحداث أو الوقائع التي يمكن أن نستشفّ من خلالها ما قد يظهري شخصوها علنا إلى القراء إلّا فيما ندر، والتي كانت على قلّتها تؤكد في كل مرة الهيكل العام الذي أراده الكاتب لهذه الشخصيات، فكانت أفعال حامد تأكيدا لضعفه حين لم يمتلك ردّة فعل حقيقية تجاه ما فعلته مريم مع زكريا لمّا جاءته معترفة بحملها، والذي قد يدلّ من ناحية أخرى على مدى العاطفة التي ربطت حامد بأخته. فإذا تأملنا المشهد التالي: «جاء حامد من ورائي هادئا كعادته وجلس على الكرسي واضعا مسنדהا بين فخذيّه متكئا عليها بذراعيه وقال: "إنك تصنعين الشاي بصورة رائعة.. هل حسبت حسابي؟"... وكان قد جاء ليقول شيئا بعد أيام من الصمت الغاضب، فلم أنظر إليه مباشرة لأترك له المجال كما يحب، وبلا مقدمات بدأ يقول فكرته: "حسنا.. ألا تستطيعين بطريقة أو بأخرى التخلص منه؟ إنه ابن حرام على أي حال..»¹ نستطيع أن نلمس لطفا ورقة كبيرين في حامد الذي لم يتصرّف كأبي رجل شرقي طعن حديثا في شرفه، مكتفيا في وجل باقتراح إسقاط الجنين وحجته في ذلك أنه ابن حرام وابن ننت!

في حين دلّت بعض أفعال مريم على نية مبيّنة في إقامة علاقة مع زكريا الرجل الوحيد الذي بدا متاحا أمامها، فراحت تتحقّق فرص لقائه أو على الأقلّ إغراءه بذلك.. «لم أعرف قط لماذا

مررت ذلك المساء من أمام المقهى الذي تجلس فيه، كأنما بالمصادفة. ولماذا أبطأت حتى يسرّ لك أن تراني وتلحق بي»¹، مشتركة في ذلك بصفة الخيانة مع زكريا الذي لم تدلّ سلوكاته على شيء غيرها، بداية بوشايته بسالم حين اندفع «خارج الصف المستقيم وقذف بنفسه راکعا وكفاه مضمومتان إلى صدره وأخذ يصيح (...) أنا أدلكم على سالم»²، ثم ما فعله بصديقه حامد وأخته مريم - وإن كانت متواطئة معه في ذلك - لمّا تحيّن فرصة غرق حامد في طابور أول الشهر من أجل المؤونة وجاء إلى بيته ليفعل فعلته.. «حين رأيته أمام الباب كان حامد قد غادر منذ خمس دقائق فقط، وكان زكريا واقفا أمام الباب واثقا من نفسه وسأل "هل هو هنا؟" ودون أن ينتظر وضع قدمه في الباب... "لقد ذهب ليأتي بالإعاشة" (...) "إذا سيتأخر... كنت مارا بالصدفة قرب المركز ورأيت ازدحاما لا يصدق..."³، وانتهاءً بخيانة مريم نفسها حين راح يخبرها بين الطلاق والإجهاض حتى لا يحمل نفسه مسؤولية طفل سادس جاء بعد خمسة أشهر، وحتى لا تفقد أرضه الخصبة - مريم - جسدها الهائل!... «هل حسبت أنني تزوجتك لتنجبي لي ولدا أيتها العاهرة... إذا لم تستطعي إسقاطه فأنت طالقة... وهزني بعنف هزات متتالية وكرر "قولي إنك فهمت" وفي اللحظة التالية جذبني إليه ثم دفعني إلى الجدار وقبل أن يستدير ارتطمت بالحائط...»⁴.

حيث إن ما يلاحظ على هذه الشخصية خاصة خلوها من أي جانب داخلي عميق فيها، فالمؤلف لم يعنَ هنا بتبرير أفعاله ولا بإيجاد مسوغات باطنية أو نفسية لذلك مكتفيا في كل مرة بالإقرار على بشاعته وضالّته ونتاجته، فأفعاله كلها لم تكن إلا انعكاسا وتأكيدا لخصاله لتلك، ولهذا

1 - ما تبقى لكم، ص173.

2 - نفسه، ص176.

3 - نفسه، ص178-179.

4 - نفسه، ص229-230.

لم يتجاوز **كنفاني** حدود المظهر الخارجي في بناء شخصية **زكريا**، وحتى الأحداث التي من حوله ومن فعله لم تتعدّ ذلك حين لم تُجلّ هي الأخرى هذا التعنيم أو الخواء النفسي فيه، «فأحيانا لا يكون للمرء حياة باطنة عميقة، بل هو فقط جملة انعكاسات خارجية للموقف، فالاستغراق في التحليل النفسي يزيّف الشخصية»¹.

وفي الرواية المولالية (عائد إلى حيفا) وبسبب أنها رواية أفكار لا أحداث لم يكن لهذه الأخيرة دور كبير في تقديم الشخصيات أو توصيفها، عدا ذلك الاهتمام الذي لمحناء من المؤلف برصد حركات الشخصيات الخارجية التي كشفت مدى ما هي فيه من توتر وقلق نفسي، كما أمكنها أيضا إضاءة بعض الجوانب التي تجاوزتها الطرائق السابقة وخاصة ما تعلق منها بالجانب المعنوي في الشخصية وطريقة تفكيرها ومنظورها للأشياء.

فسعيد الذي لم نقل الرواية أي شيء عن أبعاده الخارجية وحتى الاجتماعية - فكل ما نعلمه عنه أنه فلسطيني حديث الزواج والأبوة، فقد بيّنه وابنه ومدينته ثم عاد بعد عشرين سنة وهو أب لطفلين ليبحت عن ابنه الثالث أو الأصح الأول - دلّتنا تصرفاته وطريقة كلامه وحتى نظرتة للأشياء التي بدت عميقة في بعض المرات على بعد ثالث فيه هو البعد النفسي، وما يمكن أن يلحق به من بعد فكري وثقافي... من ذلك موقفه إزاء فتح اليهود للبوّابات، فهو رغم قبوله باجتياز بوابة مدينة حيفا لا يبدو متفائلا كثيرا بذلك ولا مقتنعا، فقد فعله إرضاءً لزوجته أولا ولرغبة ملحة في داخله تأبى أن تخمد في العثور على ابنه مجددا ثانيا، لهذا وفي خضمّ فعل العودة كانت أفكاره تقول له ولزوجته أنّ «كل الأبواب يجب ألا تفتح إلا من جهة واحدة، وأنها إذا فتحت من الجهة

الأخرى فيجب اعتبارها مغلقة لا تزال»¹، لأنه كان يعلم يقيناً أن «ذلك جزء من الحرب. إنهم يقولون لنا: تفضلوا انظروا كيف نحن أحسن منكم وأكثر رقياً»².

مما يسهم في تشكيل انطباع أولي لدينا عن شخصية سعيد التي تقترب بكلامها ونظرتها إلى ما يجري حولها من الشخصية المثقفة، التي يتفق أغلب الدارسين على أنّ من سماتها العامة امتلاكها للخبرة والمعرفة التي تمكنها إضافة إلى التأمل من إطلاق أحكام تبتعد عن الإدراكات الحسية، أو على الأقل لا تقتصر عليها كما هو الحال بالنسبة للشخصية غير المثقفة³. ولهذا رأينا سعيداً بناءً على طريقة تفاعله مع الأحداث وردود فعله تجاهها ذا رصيد معرفي واجتماعي يؤهله لتفسير الوقائع وتقبلها على الوجه الحقيقي لها، فأدرك من الهولة الأولى غربة المكان الناجمة عن تأثير الزمان والإنسان فيه، والذي يتجسد فيما فعله اليهود بالمدينة والبيت في عشرين سنة خلت، كما أيقن حتى قبل أن يلاقي دوف استحالة عودته إليهما لهذا انسحب بهدوء في نهاية الرواية تاركاً لابنه الثاني أن يصحح أخطاء الماضي عندما تمنى «أرجو أن يكون خالد قد ذهب.. أثناء غيابنا»⁴، رغم أن كثيراً من أفعاله وحركاته التي رصدتها الرواية من قبل لم تكن تدلّ إلا على قلق وتوتر واندفاع إزاء ما مرّ به وما رآه.

وإذا كان سعيد قد سيطر على ذلك في النهاية وتمكّن من اتخاذ قراره الذي عجز عنه أو تهرب منه طويلاً؛ فإن صفة الشخصية الثانية في الرواية لم تكن إلا مجرد امرأة ريفية بسيطة صورتها الأحداث عاجزة ومستسلمة، وقبل ذلك ساذجة ومتفائلة حين اعتقدت أن ابنها قد يعود إليها

1 - عائد إلى حيفا، ص343.

2 - نفسه، ص344.

3 - محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص13.

4 - عائد إلى حيفا، ص414.

استجابة فقط لرابطة الدم التي تجمعهم.. «أنا واثقة أن خلدون سيختار والديه الحقيقيين.. لا يمكن أن يتكرر لنداء الدم واللحم»¹.

فصيفة التي جاءت من الريف ولم «تعتد أن تقبل العيش في المدينة الكبيرة، أو أن تكيف نفسها مع ذلك التعقيد الذي كان يبدو راعبا لها وغير قابل للحل»²؛ ضاعت في الشوارع بحثا عن زوجها الذي «طال غيابه هرعت إلى الطريق دون أن تدري على وجه التحديد ما الذي كانت تريده»³.. دون أن تستطيع تدبر أمرها في العودة، ثم لما أُتيح لها ذلك بعد عشرين سنة من الغياب عن المدينة والبيت والطفل الذي استحاله فقدته عذابا كبيرا يسكن في أحشائها ورأسها وتجاويز وجهها وعينيها؛ رأيناها تكتفي بالصمت تارة وبالبكاء بصوت خافت تارة أخرى.

فعندما أيقنت مع زوجها نكران البيت لهم أخذت «تنشج ببؤس»⁴.. وعندما سمعت صوت خطوات ابنها على الدرج بدأت «تشرق بدمعها بصوت يكاد لا يسمع»⁵.. ولما رأت ابنها جنديا إسرائيليا ينكر علاقته بهم ويحملهم مسؤولية ما حدث؛ ارتفع صوتها كذلك «بالنشيج وكأنه صادر من مقاعد متفرج هشّ التأثر»⁶.. وحين قرّر سعيد المغادرة بعد أن انتهى من نقاشه الطويل مع دوف عن الوطن والقضية والأبوة والذي لم تفهم منه صفيّة شيئا بسبب اللغة الإنكليزية التي لم تكن

1 - عائد إلى حيفا، ص384.

2 - نفسه، ص349.

3 - نفسه، ص353.

4 - نفسه، ص385.

5 - نفسه، ص396.

6 - نفسه، ص398.

تتقنها ووقف فجأة؛ «وقفت إلى جانبه وهي تفرك منديلها محتارة»¹ دون أن تقول شيئاً، دون أن توضح رأيها أو إحساسها أو حتى رغبتها ربما كأم في البقاء أكثر هناك.

فالاغتراب الذي حملته هذه الشخصية في بداياتها وهي تنتقل من الريف إلى المدينة زوجة صغيرة وجديدة، تعمق أكثر فيها بعد أن لازمتها صفة العجز واللاّ فعل تجاه ما حدث لها منذ غادرت بيتها نحو الشارع مدفوعة ربما بألفة المكان التي اعتادتها وهي في الريف، لأن من معاني الاغتراب «حالة اللّاقدرّة أو العجز التي يعانيها الإنسان عندما يفقد القدرة على تقرير مصيره والتأثير في مجرى الأحداث، بما فيها تلك التي تهمه وتسهم بتحقيق ذاته وطموحاته»².

لتواصل الأحداث في كل مرة ورغم قلقتها أين اقتصرنا هنا - كما قلنا - على بعض الحركات الخارجية والأفعال البسيطة؛ تقديم الشخصيات من جوانب مختلفة لعلّ المؤلف لم يقف عندها سابقاً أو لم يرد قولها بصورة مباشرة، متماشياً في ذلك مع تلك الآراء النقدية التي تخص الرواية وصنعها وتتحو نحو منح النص وشخصه طابعا من الحياة والحيوية، ومن ذلك الرأي القائل: «اجعل شخصياتك تكشف عن نفسها بالتدرّج كما يفعل الناس، المظاهر أولاً، الصوت، السلوك، بعد ذلك المواقف، ولتبرز الجوانب العميقة فيما بعد»³، وهو ما يتوافق مع مبدأ التدرّج الذي يقتضي أثناء تقديم الشخصية الانتقال بالوصف من العام إلى الخاص، ومن المظهر الخارجي إلى المظاهر الداخلية للشخصية والعلاقات التي تنسجها مع الآخرين⁴.

1 - عائد إلى حيفا، ص412.

2 - حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية - متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2006، ص37-38.

3 - داويتفاير، دايانا: صنعة كتابة الرواية، ص59.

4 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، 245.

وهو الذي رأيناه مع اليهودية ميريام التي راحت تتجلى أماننا بدايةً من خلال ملامحها ثم شيئاً فشيئاً عبر أفعالها وإسهاماتها في محور الأحداث حاضرة وماضية، والتي أضاعت جانباً من حياتها الباطنية لمأبدت لنا - على غير ما اعتدناه من اليهود وما يمكن أن نتوقعه منهم - امرأة مراعية للآخرين بصورة تجعل منها وتجعلنا نقول معها إنها يهودية طيبة!

ففي الوقت الذي بكى فيه زوجها إفراة فرحاً بعد أن صار لهم سبت حقيقي في حيفا راحت هي تبكي «لشيء آخر، إنه سبت حقيقي. ولكن لم يعد ثمة جمعة حقيقية هنا ولا أحد حقيقي»¹، أسفة بذلك على المسلمين والمسيحيين وما ينتظرهم من سيطرة اليهود. والرواية تقدم لنا ميريام إضافة لما سبق ذات جانب إنساني لا يفرق ما بين عربي ويهودي، وهو ما بدا في استنكارها لمشهد الطفل العربي القتيل .. «ألم تر كيف ألقوه في الشاحنة كأنه حطبة؟ لو كان يهودياً لما فعلوا ذلك»².. مما دفعها لاتخاذ قرار العودة إلى إيطاليا. ليتسمّر هذا التقديم حتى في الحاضر متجاهلاً المؤلف بقاء ميريام في فلسطين وحقيقة استيلائها مع زوجها على بيت سعيد وابنه، وهو ما تلمسناه في طريقة استقبالها للزوجين العائدين أو الزائرين بعد عشرين سنة لما امتلاكه سابقاً وصار حقاً شرعياً لها الآن، فبعد أن فهمت سبب محبتهما «انفجرت أسارير العجوز المتسائلة، ووسعت من الطريق حتى دخلاً، ثم أخذت تسير أمامهما نحو غرفة الجلوس»³، بل أكثر من ذلك اعترفت بهما أصحاباً للبيت ولهذا كانت تتوقع قدومهما منذ زمن طويل، ولعل ما يؤكد ذلك أكثر من تصرفات ميريام وأفعالها هو اعترافها بهما أبوين حقيقيين لدوف ولهذا تركت القرار الأخير له قائلة ولكن بثقة من يعلم الجواب مسبقاً: «..لندعه يقرر بنفسه، لندعه يختار. لقد أصبح شاباً

1 - عائد إلى حيفا، ص 377.

2 - نفسه، ص 378.

3 - نفسه، ص 364.

راشدا وعلينا نحن الاثنين أن نعترف بأنه هو وحده صاحب الحق في أن يختار.. أتوافق؟¹، مما جعل سعيد يعترف صراحة في الأخير بالصورة التي أرادها المؤلف لشخصيته هذه: «إنه يعرف أن لا ذنب لها»² مخالفا بذلك ما اعتادته الثقافة العربية التي تابعت «تميط الشخصية اليهودية ضمن قالب شامل من الرفض والعداء بوصفها شخصية غريبة عن المنطقة، اغتصبت الأرض وشررت أصحابها وأقامت وجودها الملقق الراهن على جنث أبناء المنطقة العربية، وتهديم ما بنوه عبر آلاف السنوات»³.

لكن ذلك لم يشمل في (عائد إلى حيفا) شخصية دوف أيضا، والذي صورته الرواية نموذجا للصهيوني الذي لا يكتفي بالتخلي عن أصله وإنما يستبدله بأصل آخر، فهو وإن لم يكن يهوديا بالولادة وإنما بالتربية؛ فإنه قد نشأ تنشئة دينية طوال عشرين سنة من عمره تعلم فيها الذهاب إلى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية وأكل الكوشير⁴ ودراسة العبرية، ولهذا لم تكن المشاهد اللاحقة من الرواية إلا إثباتا لسمات العنصر اليهودي فيه الذي تجلّى نكرانا لكل شيء: لأصله وأهله ووطنه وقضيته... بعد أن استبدل بكل ذلك أبويين يهوديين ومكانا في الجيش الاحتياطي، واعتقادا بأن كل المسؤولية تقع على الجانب الفلسطيني لضعفه وعجزه وتخليه عما هو حق له. «..وتقدم الشاب من مريم وأخذ يقول لها بصوت أراد منه أن يكون قاطعا ونهائيا ومسموعا تماما: وماذا

1 - عائد إلى حيفا، ص383-384.

2 - نفسه، ص367.

3 - صلاح صالح: سرد الأنا والآخ - الأنا والآخ عبر اللغة السردية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003، ص197.

4 - كوشير (kosher) كلمة عبرية الأصل معناها الحرفي يشير إلى كل ما هو صالح وشرعي، وهي تستخدم لتدلّ بشكل عام على كل ما هو متعلق بأنصاف الطعام الذي يأكله اليهود، المحللة دينيا والمعدة وفقا لتعاليم الشريعة اليهودية. (ينظر: عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، دار الشروق، ص315-318)، وقد جيء بها في الرواية للدلالة على مدى التزام شخصية دوف بتعاليم اليهود وعمق ما وصل إليه في عشرين سنة من التهويد والصهينة على أيدي مريم وزوجها إفرات.

جاءا يفعلان؟ لا تقولي لي إنهما يريدان استرجاعي! وقالت ميريام بصوت مماثل: اسألتهما. واستدار قطعة خشب كأنه ينفذ أمرا، وسأل سعيد: ماذا تريد يا سيدي؟¹.

وإن كان هذا التقديم لا يكفي لرسم أبعاد الشخصية كاملة بعد أن جاء مقتصرًا على بعض الملامح فقط لاسيما في الجانب الاجتماعي وما تعلق به كالدين والوظيفة؛ فإن هذه العناصر الأخيرة فيه قد أوجت بأن الخلفتين اللتين انطلق منهما كل من سعيد ودوف متوازيتان ولا يمكن أن يتقاطعا في نقطة معينة، مما يعني استحالة التعايش بينهما².

أما في رواية (أم سعد) ويسبب مركزية الشخصية فيها التي غطت خاصة على عنصر الأحداث؛ فإنه لم يكن لهذه الأخيرة دور بارز في رسم ملامح أم سعد الشخصية الرئيسة ولا غيرها من الشخصيات الأخرى. فإذا عدنا إلى خصوصية هذا النص فسنجد أن أهم ما يميزه هو غياب سلسلة الأحداث المتتابعة التي يكمل بعضها بعضا ويسهم جزء منها في نمو وتطور الجزء الآخر، فهي لا تعدو أن تكون عددا من الأحداث المتفرقة التي لم تتجاوز في أغلبها بعض الأفعال البسيطة والعادية لأم سعد مما يمكن أن نراه في الحياة اليومية، وهو ما يتماشى مع الطرق الحديثة لصناعة الرواية التي «دعت بعض الكتاب إلى عدم الاهتمام بالبحث عن موضوع، يكفي أن يرصد شخصية تلفت انتباهه لتمييزها. فإذا قام بوصف ملامحها ومتابعة سلوكها بطريقة فنية فقد كتب قصة»³.

فيبعد أن قام السارد بالدور الأكبر في توصيف أم سعد وتجسيد أبعادها المختلفة؛ لم يكن التشخيص الحدثي بعد ذلك إلا تأكيدا لما قيل سابقا عن هذه الشخصية ولاسيما في جانبها

1 - عائد إلى حيفا، ص398.

2 - حسين أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص154.

3 - فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص120-211.

المعنوي، كشجاعتها التي تبدّت لنا وهي تجمع بيدين عاريتين الشظايا التي ألقت بها الطائرة على الطريق وما فيه من سيارات مع أن ذلك لم يكن يعينها مباشرة، «جاءت الطائرة مطلية باللون الأسود وحلقت على علوّ خفيض، وأخذت تزخّ رصاصها على الشارع. وسمعت أم سعد صوتا معدنيا كالرنين يملأ الطريق، وفي اللحظة التالية تقدمت نحو الإسفلت ورفعت بين أصابعها قطعة حديد ذات أربعة رؤوس مسننة. قال أم سعد لرفيقاتها: هذه الحدائد تفرّق دواليب السيارات. ودورتها بين أصابعها ثم قالت: يا صبايا، لنلمها ونقذف بها إلى الرمل»¹.

فهذا المشهد ليس أكثر من رد فعل ربما لإرادي لتضامن سكان المخيم مع بعضهم ومع غيرهم ولرغبتهم في مقاومة العدو حتى وإن لم يكن خطره يحدق بهم شخصيا، هذه الرغبة التي لم نجدها حتى في أصحاب السيارات أنفسهم بعد أن هربوا وتركوها في عرض الطريق تسدّ الدرب.

ومما أتاحة المؤلف أيضا للأحداث كي تقولها عن أم سعد تضحياتها وإيثارها للغير على نفسها حتى وإن كانت أسوأ منهم حالا، وهو ما لمحناه في قصة (الناطور وليرتان فقط) عندما اكتشفت أم سعد أنه قد جيء بها مكان عاملة أخرى فقط من أجل توفير ليرتين من أجرها، فما كان منها إلا أن تركت لها العمل بأجرته.. «يختي، والله لم أكن أعرف ولم يقولوا لي.. خذي اشطفي بقية الدرج، الله يقطع هالبناية وصاحبها، أنا اشتغلت هنا شهرا وثلاثة أيام وأجرة الأسبوعين الآخرين لم أقبضهما بعد. غدا صباحا قولي للخوaja أن أم سعد سامحتني بالأجرة»².

وهنا في هذا الفصل تظهر لنا أم سعد ذات رؤية عميقة للأشياء ولما يجري حولها، ولهذا رفضت بشدة العودة إلى العمل رغم إلحاح الناطور عليها معتبرة ذلك استغلالا لها ولتلك المرأة ولغيرهما من الطبقة الكادحة.. «يريدون ضرينا ببعضنا نحن المشحرين، كي يربحوا ليرتين.. تلك

1 - أم سعد، ص294 - 295.

2 - نفسه، ص318.

العمارة الكبيرة تسوى أكثر من ألف ليرة أكثر بكثير، وهم لا يهتمهم مع ذلك أن يدفعوا واحدة منا لتقطع رزق الأخرى»¹، محقق بذلك أول وصف أطلقه عليه المؤلف سواء في إهداء الرواية أو في تقديمها "أم سعد.. المدرسة" .. المعلم الحقيقي التي لازال يتعلم منها.

لقد استطاع كنفاني عبر المزوجة بين الوصف والسرد والحدث أن يعالج جوانب مختلفة من شخصياته التي لم يقلها مباشرة أو لم يرد أن يفعل ذلك تاركا للقارئ استنباطها عبر استقراء خط الأحداث والوقائع، متيحاً بذلك مساحة كافية لتفاعل هذه الأخيرة مع الشخصيات الفاعلة فيه أو المنفصلة به، عوض أن يأتي ذلك بصورة تقريرية تعتمد الوصف المباشر وسيلة وحيدة لخلق الشخصيات وتقديمها، لأن الوصف لم يعد مجرد إبراز لمقدرة معجمية تتباهى بامتلاك ناصية التعبير، كما أنه لم يعد محاولة للإيقاع بواقعة ما تاريخية أو جغرافية أو إنسانية أو بعالم اجتماعي أو نفسي، لقد تحول الوصف في الكتابة القصصية الحديثة ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه².

1 - أم سعد، ص 319.

2 - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، ص 121.

2- دلالة الأسماء الشخصية:

إنَّ الكاتب وهو بصدد خلق شخصياته يعتمد إلى تمييزها بعدد من السمات داخلية وخارجية، نفسية واجتماعية وجسمية... وحتى يضمن لصورته تلك الاكتمال والظهور والتفرد بما يضمن انسجامها مع النص ومقصدية؛ فإنه يطلق عليها أسماء تعين على تعيينها وتكشف جانباً كبيراً منها في أول ظهور لها، ولهذا يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقرونيته وللشخصية احتماليته ووجودها¹، ومن هنا أصبح مفهوم اسم العلم الشخصي في مجال الرواية يتمثل بكونه «تعييناً للفرد وخلق تطابق بين اسمه وحالاته النفسية والوصفية والاجتماعية، بل هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني يدلّ على عوالم الشخصية الداخلية والخارجية»².

ولأنَّ اختيارات الكتّاب هنا غالباً ما تكون مقصودة لغاية ما عدت التسمية جزءاً من وصف الشخصية المعنوي أو الجسدي، إذ كثيراً ما يأتي اسم العلم تكثيفاً واختزالاً لعدد من الصفات الظاهرة في الشخصية وحتى تلك الخفية فيها، وبهذا أضحت أسماء الشخصيات الروائية خاضعة لمقصدية خاصة مخالفة بذلك ما جرت عليه أسماء العلم عموماً من اعتبارية، من منطلق أنها لا تشير دائماً إلى حاملها، فأباًؤنا يطلقون علينا أسماء ذات مغزى دلالي.. أسماء ذات ارتباط سار أو مفعم بالأمال بالنسبة لهم قد نحققها أو لا نحققها، ولكن في الرواية لا تكون الأسماء بلا دلالة،

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص247.

2 - جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص335.

فهي دائما تعني شيئا ما حتى لو كان المعنى السطحي العادي، فتسمية الشخصيات هي دائما جزء مهم من عملية خلقها وتحتوي على اعتبارات جمة¹.

فالاسم علامة لسانية اعتباطية بالأصل لاسيما إن تعلق الأمر بأسماء لأشخاص حقيقيين من واقعنا اليومي، ولهذا في كثير من الحالات نجد أن الأسماء لا تطابق سمات حاملها وحتى وإن طابقتها فإن ذلك يكون من قبيل المصادفة لا غير، لأن ما يهم هو لحظة إطلاق الاسم التي لا يكون فيها المسمى قد تشكل بعد لا ظاهريا ولا معنويا (خلقيا وخُلُقيا)، ولهذا فإن ما يحكم عملية التسمية في حياتنا هو الميل إلى جملة من الاختيارات التي تحقق للمسؤول عن فعل التسمية (الأبوين، الجدين، الكفيل...) شيئا من الجمالية أو إحساسا بالتفاؤل أو حتى رغبة ضمنية بتمنى تحققها في حامل الاسم لمّا يكبر، كما قد يكون في ذلك إحالة لمرجعية ما دينية، تاريخية، سياسية... أو تماشيا مع عادات التسمية المألوفة في المجتمع، «فالأسماء نتاج وانعكاس في نفس الوقت لعقلية جماعة، وظروف بيئة، وطريقة حياة، ونفسية شعب، وتاريخ وحضارة»². ولكنه يبقى في الأخير اختيارا اعتباطيا – رغم كل ما يتدخل فيه من أسباب ذاتية وأخرى موضوعية – خاليا من أية دلالة على سمات حامله لأنها لم تتشكل بعد.

أما في الرواية فالأمر يكاد يكون مناقضا لما قلناه الآن، فإذا كانت التسمية في الواقع أول ما يوسم به الشخص في بداية حياته؛ فإنها في العالم الروائي والأدبي آخر ما يضاف إلى سلسلة الأوصاف والسمات التي أضفها المؤلف على شخصياته مستعملا في ذلك كل ما أمكنه من أناة وروية واختبار وتمحيص ودراسة بغية تحقيق أهداف فنية وجمالية وتعبيرية وإيديولوجية، وبالتالي لا

1 - لودج، ديفيد: الفن الروائي، ص45.

2 - علي محمد المكاوي: البيئة والأسماء - دراسة في المعاني والدلالات، (نسخة الكترونية)، مكتبة الكتب العربية، (دط)، (دس)، ص45.

يمكن أن تكون أسماء الشخصيات الروائية بشكل من الأشكال اعتباطية ومجانية، نظرا لما يتحكم فيها من متطلبات فنية وسياقية وأهداف تداولية معينة ينبغي للقارئ أن يستكشفها من وراء الأسطر ويستجليها عبر خبايا الخطاب المضمر وغير المعلنة¹.

ومن هنا يسعى كل مؤلف إلى أن تكون أسماء شخصياته معبرة عن دور الشخصية ووظيفتها ومتلائمة معها، فمن المناسب مثلا أن يكون اسم الشخصية الخيرة فاضل ومحمود وحسن...، ومن غير المناسب أن يكون اسمها عكس ذلك إلا إذا أراد الكاتب المفارقة والتباين². ولكن - كما يرى حسن بحراوي - ليس هناك ما يجبر الروائي على وضع أسماء شخصية لأبطاله، فهو بإمكانه مثلا أن يطلق عليهم ألقابا مهنية (الأستاذ، المختار، المهرب...) أو يعيّنهم بألقاف القرابة (الأب، العم، الجد...)، كما يكون في وسعه كذلك أن يسميهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (فلسطيني، لبناني، يافاوي...)، بل إننا نجد في بعض الأحيان يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم (الكسحاء، المجنون، الخائن...) أو يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم، وأخيرا فهو ربما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة وتوظيفها للدلالة على الشخصيات الروائية³.

وعوما يتفق أغلب الدارسين على أهمية هذه الجزئية من الشخصية الروائية مهما كان موقعها من ثنائية القصيدة أو الاعتباطية، ويصرون على «إرفاق الشخصية باسم يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص، وتعليل ذلك عندهم أن الشخصيات لابد وأن تحمل اسما وأن هذا الأخير هو ميزتها الأولى لأن الاسم هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية (...) بل إن المعلومات

1 - جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص 339-340.

2 - محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص 88.

3 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 247.

التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤثر عليها الاسم الشخصي بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها وتقود القارئ في قراءته للرواية»¹. ومن ذلك ما نراه مع رولان بارث وهو يؤكد على ضرورة «مسألة اسم العلم بعناية، لأن اسم العلم إن جاز لنا القول أمير الدوال، إحياءاته ثرية واجتماعية ورمزية»².

وحتى نقف عمليا على ذلك لابد أن نسائل نحن أيضا منظومة الأسماء التي اعتمدها **كنفاني** في رواياته، مستعينين بما قد تحمله هذه الأسماء من دلالات لغوية أو مرجعية أو مجازية... وما قد تحيل إليه من معانٍ سياقية ونسبية سواء كشفها الكاتب بنفسه أو تركها للقارئ يكتشفها ويستشف ما وراءها، محاولين ربط كل ذلك بالشخصيات التي حملت هذه الأسماء ضمن السياق العام لكل رواية.

بنية الأسماء عند كنفاني:

لأن أسماء الشخصيات غالبا ما تنتقى بقصدية عالية تتماشى ودلالة النص العامة؛ فإنها لابد وأن تتميز بالتنوع والاختلاف من كاتب لآخر وحتى من نص لنص وهذا ما طبع مبدئيا الروايات التي بين أيدينا رغم انتمائها في الأصل إلى مؤلف واحد، مما يشير إلى أن اختيارات الأسماء تختص بالنص أكثر من المؤلف رغم أنه هو من ينشئ الاثنين معا. ولكن ذلك لا ينفي وجود بعض الملامح المشتركة في أسماء شخصيات كل (من رجال في الشمس)، (ما تبقى لكم)، (عائد إلى حيفا)، (أم سعد)، فهي تحمل جميعها تركيبة بسيطة وعادية مما يمكن أن نجده في

1 - المرجع السابق، ص 248.

2 - بارث، رولان: التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دمشق، دار التكوين، 2009، ص 83.

المجتمع الفلسطيني وحتى العربي عموما من مثل: مروان، شفيقة، صفية، مريم، سالم، فضل... وهو ما عكس أيضا واقعية الرواية عند **كنفاني** بشكل عام وواقعية الشخصيات بصورة أدق، لأنّ «معظم شخصيات غسان كنفاني إنسانية واقعية تمثل أناسا قابلهم أو قرأ عنهم، وإن كان لابد قد أضفى عليهم مساحة من خياله قدر الغرض المطلوب»¹، ولهذا على أسمائه الشخصية أن تكون مطابقة لواقع الحياة الاعتيادية.

ونظرا لعدد الشخصيات القليل الذي احتوته كل رواية والذي يتماشى مع قلة الأحداث وعدم تشعبها في كل نص - إذ إن **كنفاني** غالبا ما كان يختار عينة ليسقط عليها الأحداث ويسقطها من ثم على المجتمع ككل - فإن منظومة الأسماء كذلك لم تكن واسعة لديه ولا حتى ثرية أو شديدة التنوع، فالمؤلف كان يستعين في بعض الأحيان بعدد من الأسماء نفسها كزكريا وحسن وسعد وسعيد... وكان يستغني في أحيان أخرى عن فعل التسمية ككل، مشيرا لشخصياته حينها ببعض الأوصاف والألقاب التي قد يكون مصدرها رابطة عائلية أو صفة مادية ومعنوية أو حتى مكان ما... وهذا ما انطبق خاصة على فئة الشخصيات الثانوية هنا، مستفيدا **كنفاني** في ذلك من الحرية التي يمتلكها كل مؤلف في تسمية شخصياته من عدمها.

ومن الشخصيات التي لم ير داعيا لتسميتها بعض من أهالي الشخصيات الرئيسة وأقربائهم، حيث قد يرجع السبب في ذلك إلى نوع الشخصية والتي تعود في أغلبها إلى صنف الشخصيات الثانوية وما تختص به من بساطة في الدور وضيق في مساحة الأحداث، كما قد يعود ذلك أيضا إلى كفاية هذه الألقاب مهما كانت مرجعيتها في تحديد هوية هذه الشخصية وتمييزها وكذا منحها الكثافة الدلالية التي تستحقها، أين اكتفى بنسبتهم إلى صلة القرابة التي تربطهم كالأب والأم وهو ما

1 - صبحية عودة زعر: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص 117.

رأبناه مع والدي مروان في (رجال في الشمس) ووالدي كل من حامد ومريم في (ما تبقى لكم) مشيرا إليهما في كل مرة بذلك، وهو ما ينطبق على شخصيات وقرابات أخرى كعم أسعد الذي أعاره المال وخالة حامد ومريم التي اعتنت بهما أيام النكبة، والخال الذي لجأت إليه أمهما في الأردن... وهناك فئة أخرى من الشخصيات استمدت كنفاني ألقابها من وظائفها: كإمام قرية أبي قيس والطبيب الذي عاين ابنته حسنا والضابط الذي أهان أسعد في (رجال في الشمس)، والشيخ الذي عقد قران مريم وزكريا وصبي الخباز الذي أرسل معه حامد آخر رسائله إلى أخته في (ما تبقى لكم)، والموظف الذي سلم بيت سعيد وصفية وابنهما إلى إفرات وميريام في (عائد إلى حيفا)، والمختار الذي حاول التوسط لسعد ورفاقه إكراما لأم سعد وتملقا لأطراف أخرى في (أم سعد)... وهو أمر مألوف في الرواية العربية التي اعتادت توظيف مجموعة من الأسماء العلمية الشخصية المحددة بالأدوار والوظائف الاجتماعية، والتي من شأنها مساعدة المتلقي على استنتاج دلالاتها وتشخيص وضعية الشخصية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية¹.

وبالإضافة إلى ذلك وجدت فئة ثالثة من الشخصيات سميت نسبة إلى سمة بارزة فيها سواء كانت ظاهرة أو معنوية، كالرجل الكريم الذي آوى أبا قيس بعد سقوط قريته في غرفة عنده دلالة مباشرة على ما يتحلى به هذا الرجل من كرم، والرجل السمين الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت وهو لقب يحيل على مظهر هذه الشخصية وربما على غناها أيضا ففي كثير من الحالات تتوافق هاتان الصفتان معا، وقد يؤتى باللقب ليحيل في حالات أخرى على سن الشخصية كقوله المرأة العجوز وهي التي أطعمت سعدا ورفاقة أيام الحصار في رواية أم سعد، وقد يكفي المؤلف أحيانا بقوله الرجل فقط تسمية لإحدى شخصياته كما في (عائد إلى حيفا) وهو لقب خص

1 - جميل حمداوي: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، ص 449.

به ذلك الذي سكن بيت فارس اللبدة بعد أن سقطت يافا، والواقع أن اسم (الرجل) ليس من باب التذكير هنا أو اللاتمييز وإنما الرجل من الرجولة ومما يمكن أن يلحق بها من صفات للشجاعة والثبات والاقتدار على الفعل.. وهو الذي عكسته هذه الشخصية - في اقتضاب - في إصراره على البقاء في المدينة التي هجرها سكانها والدفاع عنها ودخوله السجن من أجلها واحتفاظه ببيت فارس على هيئته بصورة الشهيد التي فيه، بل هو لم يسكن البيت إلا لهذه الصورة.. «حين جئت إلى البيت كانت الصورة أول شيء شاهدته وربما كنت قد استأجرت البيت بسببها (...) وجدت فيها رفيقا يخاطبني ويتحدث إليّ ويذكرني بأمور أعتر بها وأعتبرها أروع ما في حياتنا»¹.

إنّ لقد استعاض كنفاني بهذه الألقاب بديلاً عن تسميات يختارها بنفسه قد تحيل أو لا تحيل على حاملها، وحتى إن أحالت فقد لا يصل القارئ إلى المبتغى من ورائها خاصة وأننا مع شخصيات ثانوية لا تحمل نفس الأهمية أو على الأقل لا تقوم بنفس الأدوار التي تؤديها الشخصيات الرئيسية، فهي غالباً لا تظهر إلا مرة واحدة أو اثنتين على الأكثر طيلة الرواية. فالمقام إذا ليس لتكوين الأشياء أو تعقيدها، لهذا رأينا المؤلف هنا يعمد إلى الإشارة مباشرة لحملتها الدلالية ذات العلاقة الواضحة بسياق النص وأحداثه سواء عبر وظيفة تؤديها أو صفة تغلب عليها، خاصة وأنّ الشخصية الثانوية عموماً لا يؤتى بها لغاية في نفسها كما هو الحال مع الشخصية الأساسية؛ وإنما كعامل مساعد في البناء الفني للأحداث والمضامين وداعم في الوقت نفسه في إنتاج أو توليد الشخصية الرئيسية منها التي تتجمع من تلاقي أوصاف وسلوكيات الشخصيات الثانوية مع بعضها².

1 - عائد إلى حيفا، ص 391 - 392.

2 - محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة، 2007، ص136.

أما بقية الشخصيات الأخرى والتي حظيت بأسماء متفردة فسبحاول الوقوف عندها كلّ على حدة مقسّمة على أربع مجموعات بحسب الروايات الأربع، وإن كانت اختيارات الأسماء تبدو في مجملها عادية وبسيطة مما يمكن أن نراه ونلقاه في واقعنا وهو - كما قلنا سابقا - الأمر الذي من شأنه أن يدعم واقعية هذه الروايات، لكن ذلك في الوقت نفسه لا يمنع عنها حملها لبعض الدلالات الخاصة لاسيما عندما تكون خاضعة لسياق النص وحمولته المعنوية، مما يؤكد قصدية المؤلف في اختياره تلك الأسماء لتلك الشخصيات دون غيرها.

ومما أمكننا ملاحظته مبدئيا أيضا هو اختلاف نوعية الأسماء بحسب أعمار الشخصيات وأجيالها، حيث غالبا ما تنسب الشخصيات الكبيرة في السن إلى أسماء الأبناء سواء كانوا حقيقيين أو افتراضيين مثل أبي قيس، أبو العبد، أبو باقر... في (رجال في الشمس) وهي كلها شخصيات تنتمي إلى الجيل نفسه أي إلى الجيل الأول بحسب زمنية الرواية، وكذلك أم سالم وأبو سعد في كل من (ما تبقى لكم) و(أم سعد). وهي تسميات راجعة بالدرجة الأولى إلى عادة المجتمعات العربية في استبدال الاسم الحقيقي بكنية من هذا النوع لأنّ «أسماء الشخصيات هي في المقام الأول نتاج للبيئة الاجتماعية وأثر من أثارها»¹، إضافة إلى ما تؤديه على مستوى النص من إخفاء لاسم الشخصية الحقيقي وجعلها تتوارى خلف كنية قد لا تحيل بالضرورة إلى مميزاتها هي كفرد كما هو الحال مع أبي قيس من رواية (رجال في الشمس).

2- 1- رجال في الشمس:

في هذه الشخصية تتنوع الأسماء بتنوع الشخصيات واختلافها نفسيا واجتماعيا وثقافيا... تأتي تارة متناسقة مع بعضها محققة دلالة التطابق والقصدية معا وتارة أخرى حاملة لدلالة المفارقة،

1 - عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 87.

كما تأتي في بعض الحالات بالقياس إلى مضمون النص وموقع الشخصية فيه اعتبارية دون معاني إضافية.

وأول الأسماء التي تواجهنا اسم **أبي قيس** العجوز الذي أجبر على ترك قريته وحقله ثم أسرته وبلده كاملاً بحثاً عن حياة أفضل في الكويت، وأبو **القيس** ليس بالاسم الشخصي له بل هو كنيته التي جاءت نسبة لابنه **قيس**، وهي السمة التي ميزت أفراد الجيل الأول لهذه الرواية كما قلنا سابقاً. وإذا ما حاولنا استقراء دلالة هذا الاسم - أو هذه الكنية - وجدنا أنها تتركب من جزئين (أبو + قيس)، ففي الجزء الأول دلالة على العلاقة الطبيعية التي بين **قيس** كابن وهذه الشخصية كأب له، وهي دلالة محققة بحكم أن لهذه الشخصية فعلاً ابناً يسمى **قيسا** وأنها ليست من قبيل العادة أو التناول فقط، والجزء الثاني يتعلق ب**قيس** وهذا الذي يطرح إشكالاً آمناً.

هل يمكننا استنتاج دلالات هذا الاسم وإطلاقها على شخصية **أبي قيس** بحكم أنه يكتي به وأنه الاسم الوحيد في الرواية الذي نعرفه له؟ أم أنها دلالات تتعلق ب**قيس** وحده باعتباره الحامل الحقيقي لهذا الاسم؟

ففي الحالة الأولى وبالاعتماد على المعاني التي يحملها اسم **قيس** وجدنا أن العلاقة التي تربط بينه وبين الشخصية محل الدراسة بعيدة جداً لدرجة أنه يمكننا القول أن لا علاقة بينهما، لأن من معانيه الشدة والتبخر والسبق¹ وهو ما يخالف بصورة كلية شخصية **أبي قيس** وصفاته، فإن كان اسم **قيس** يحيل على السبق فإن **أبا قيس** قد تأخر عشر سنوات كاملة في الانتظار فقط، وإن كان يعني التبخر فإن **أبا قيس** أكثر شخصيات (رجال في الشمس) ذلاً وتواضعاً وانكساراً، وإن كان المعنى للشدة فإنه الأشدّ خوفاً وضعفاً وجبناً وجهلاً.. لتكون بذلك الدلالة العامة للاسم هنا هي

1 - ينظر وليد ناصيف: الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، ط1، دمشق، 1997، ص165 وحنّا نصر الحتي: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ط3، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003، ص57.

للمفارقة، حيث «تعتمد دلالة المفارقة على تثبيت التناقض بين اسم العلم الشخصي وأفعاله الوظيفية، أو التأشير على وجود صفات وأفعال تعاكس الاسم الشخصي في كل إحياءاته الدلالية»¹.

ولتكون في الحالة الثانية التي ستعود فيها معاني هذا الاسم إلى حامله الحقيقي الابن لا الأب والتي لا يمكن التحقق منها ومن مدى دلالتها على صاحب الاسم بسبب عدمية ما نعرفه عنه؛ مجرد دلالة اعتباطية من منطلق أن اختيار هذا الاسم - باستثناء ما يشير إليه من عمر أبي قيس والجيل الذي ينتمي إليه وكذا حالته الاجتماعية- هو اختيار غير دالّ ولا مقصود، فاسم العلم في النهاية كما يرى فيليب هامون علامة لسانية والعلامة تعرف باعتباطيتها².

والاسم الثاني من ناحية الظهور هو أسعد الذي يعود للشباب الذي كان يوما ناشطا سياسيا وأضحى خبيرا بالهرب بعد أن جرّب عددا من المهريين وحيلهم، وهو في المرجعية اللغوية من مادة (س ع د) والسعد اليمين وهو نقيض النحس، والسعادة خلاف الشقاوة، وقد سعد يسعد سعدا فهو سعيد، نقيض شقي³، وأسعد على وزن صيغة التفضيل (أفعل) للدلالة على الزيادة في الصفة فهو أكثر الناس سرورا.

وللاسّم أيضا دلالاته الوضعية التي تتناسب عادة مع تركيبة الشخصية الجسدية والنفسية والاجتماعية، وحتى نقرّ ذلك من عدمه علينا العودة إلى شخصية أسعد وإلى أهم ما يميزها. فالفصل الثاني من الرواية يقدم لنا شابا متعلما واعيا ومقاوما كان يشارك في التظاهرات السياسية، ولكن بعد أن صار مطلوبا من السلطات قرّر الهرب من كل شيء معتمدا في ذلك على عطية

1 - جميل حمداوي: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، ص473.

2 - هامون، فيليب: سيمولوجية الشخصية الروائية، ص128.

3 - لسان العرب، ص2011.

عمه الذي أمدّه "بجنى العمر" مقابل أن يحجزه زوجا لابنته التي طال انتظارها في بيت أبيها ، ورغم الإهانة التي أحسها أسعد وبأن عمه «يريد أن يشتريه لابنته مثلما يشترى كيس الروث للحقل»¹ إلا أن ملمس النقود الدافئة في جيبه جعله يتمسك بها أكثر وبطريقه الذي اختاره لنفسه.

ورغم ما امتلكه من مؤهلات كالقوة والذكاء والمعرفة ثم المال – بعكس الشخصية السابقة أبو قيس – نراه يسلم أمره أيضا لكل مهرّب يلتقيه بداية بأبي العبد وانتهاء بأبي الخيزران، مما يعني أن أسعد كان يسير في طريق يعلم مسبقا مطبّاته ونهايته ليكون بذلك "الأشقى" من بين الشخصيات لا الأسعد فيها، قضى حياته لاجئا فهاريا ثم مختنقا في جوف خزان.. غير مستفيد بشيء مما أتيح له من مزاي وإمكانات افتقرت إليها الشخصيات الأخرى التي شاركتها المصير نفسه، فالاسم إذا لا يطابق الشخصية ولا يعكس حالها الراهن، والروائي يتوخى أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها من حيث تحقق للنص مصداقيته، فلا يسمي الأمين مثلا بالخائن ولا الكذاب بالصادق إلا إذا أراد المفارقة²، وما يمكن أن تحتمله من دلالات أخرى ضمنية كالسخرية والتعريض وانتقاد مسار الشخصية وما تقوم به من أفعال. فالسارد هنا ينتقد بطريقة غير مباشرة – من خلال الاسم – شخصية أسعد الذي كان بإمكانه أن يكون الأسعد فعلا لو لم يكن تفكيره سلبيا ومنحصرا في خلاصه فقط، خاصة بعد أن تخلّى عن وطنه ومصالحته التي كان يعمل في سبيلها مستبدلا بذلك وطن آخر ومصالحة شخصية لا تتعداه كفرد.

وثالث الأسماء مروان الفتى الصغير الذي أجبر على ترك بيته وأمه ومدرسته لتحمل مسؤولية عائلة تركت من دون رجال، بعد أن وجد الأب لنفسه زوجة جديدة وبيتا إسمينيا والأخ الأكبر وطن آخر خارج المخيم والبلد، لتحوّل هذه الشخصية حذو رجال العائلة ورجال فلسطين ككل

1 – رجال في الشمس، ص 61.

2 – محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، ص 18.

آنذاك ممّن أمعنوا في القطيعة عن أرضهم بحثًا عن خلاصهم الذي لم يكن حينها سوى خلاصٍ فردي. ولأنّ «دعوة شخصية باسم خاص تشكّل العنصر الأبسط من التمييز»¹؛ ميّز المؤلف هذه الشخصية باسم مروان الذي له من الدلالة ما يمكن أن يضيفي مزيدا من الإضاءة حولها وحول سماتها لأنّ في الاسم دلالة إضافية لا تخلو من أهمية في تتميم صورة الشخصية²، وذلك لا يتحقّق إلا بالوقوف على الاسم أولاً.

ففي القراءة اللغوية يشير اسم مروان إلى نوع من الحجارة البيضاء والبراقة والتي تستعمل في قذح النار وإشعالها، وواحد مروي³. حيث يمكننا أن نفترض مبدئيًا اعتبارية الاختيار هنا من منطلق أنّه اسم شائع ولا يحيل إلى أية علامة مميّزة فيه بشكل ظاهر، ولكن بالعودة إلى المعنى اللغوي وإلى المعطيات التي أحاطت بشخصية مروان وجدنا ذلك الخيط الرابط - وإن كان رفيعا هذه المرة - بين الاسم وحامله، والذي كثيرا ما يأتي في شكل إلماحات تصل إلى وعي القارئ لا شعوريا، لأنّه ليس من عادة الروائيين شرح مدلولات أسمائهم ولا الكشف عنها صراحة⁴. فمروان الذي لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره يجد نفسه في مواجهة أعباء ثقيلة خلفها له كل من أبيه وأخيه مما اضطره ذلك إلى أن يكبر على عجل متجاوزا مرحلة الطفولة وأحلامها، نحو مرحلة وحيّة أخرى لم يترك له فيها من خيار سوى ترك المدرسة والعمل وأن يغوص في المقلاة من هنا وإلى الأبد... المقلاة التي لم تكن سوى خزان أفرغ من مائه وصار وسيلة لنقل البشر أو لخنقهم!!

1 - توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص205.

2 - المصطفى أجماهير: الشخصية في القصة القصيرة، مجلة الموقف، ع93، المغرب، 1996، ص92.

3 - وليد ناصيف: الأسماء ومعانيها، ص184.

4 - لودج، ديفيد: الفن الروائي، ص45.

فكان عمر مروان قد اختزل في هذه السنوات الست عشرة وفي تلك الدقائق التي سبقت موته كحجر يستعمل لفتح النار للحظات ثم ينطفئ، وحتى القراءة الصوتية لاسم مروان تدعم هذا المعنى، فهو يتركب من مقطعين [مر + وان] أي [مَرَّ أوان] حاملا بذلك دلالة المرور السريع من وضع إلى وضع عبر سيرورة مختصرة لم تستطع فيها هذه الشخصية إلا أن تحلم. فمروان لما كان في المدرسة تمنى أن يغدو طبيبا، ولما أضحى فجأة رجلا غنيا بسبعة دنانير تمنى أن يزيل كلّ غبن عن أمه وإخوته وأن يحيل كوخ الطين جنة إلهية، ولكن الوقت والمصير الذي اختاره لنفسه - أو الأصح دفع لاختياره - لم يسعفه لا في تحقيق حلم طفولته ولا رجولته التي حانت وزالت فجأة وعلى عجل محققا بذلك شيئا من دلالة المطابقة التي وإن لم تظهر هنا بشكل جلي فإنها بدت واضحة تماما مع الاسم الموالي أبي الخيزران.

وهو مثل اسم أبي قيس كنية أطلقت على أبي الخيزران لسبب ما، وإن كانت كنية أبي قيس قد جاءت بسبب أبوته لقيس؛ فإنّ كنية أبي الخيزران لا تحيل إلى علاقة من هذا النوع على اعتبار أنه لم يسبق له الزواج ولا الإنجاب، وحتى إن كان بإمكانه أن يكون أبا - ولو بالاسم - لشخص ما فإن الخيزران لا يصلح اسما لأيّ كان، فهو إذا مجرد اسم مجازي يرمي إلى أبعاد أخرى. ورغم أن الرواية لم تكشف سبب هذه التسمية إلا أنها قد كشفت مدى التطابق الذي بين الاسم وهذه الشخصية، حيث لم يترك المؤلف أي مجال للقارئ لاستنتاج هذا الاسم ومساعدته بل بادر بكشف ذلك وفي أول ظهور لشخصية أبي الخيزران الذي «يُوحى منظره حقا بالخيزران، فهو رجل طويل القامة جدا، نحيل جدا، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة وكان يبدو لسبب ما أنه بوسعه أن يقوس نفسه فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج

لعموده الفقري أو بقية عظامه»¹، مع شيء من المسافة الرمزية التي احتفظ بها المؤلف بين شخصيته هذه ومن سيقروها أو يبحث فيها رغم أن كل أفعالها وأقوالها لم تخرج عن دائرة الخيزران وقدترته على التكيف مع الأوضاع محققا بذلك دلالة المطابقة التي تعني أن «بدل اسم العلم على الشخصية المرسومة دلالة إحالة واستغراق وتطابق وذلك على مستوى الأوصاف والنوعت والمزايا، أي أن يعبر اسم العلم بكل جلاء ووضوح عن الشخصية الموصوفة تعبيراً شاملاً و كلياً، ويتعبير آخر يصبح اسم العلم دالاً معنوياً مطابقاً للشخصية المرصودة في الرواية»²، وهي ما يطلق عليها فيليب هامون الأسماء الشفافة والتي تعمل في نظره «كمكتفات للبرامج السردية مستنبقة أو مسببة التصور المسبق لقدر الشخصيات التي تحملها»³.

إن الشخصية في تركيبها تتشكل من عدة نواح ظاهرية وداخلية ونفسية واجتماعية وفكرية، ونحن نحكم على مدى المطابقة التي بين الشخصية واسمها بحسب عدد المناحي التي يشير إليها الاسم علنا أو رمزا، وكلما زاد المدى الذي يغطيه معنى الاسم - أو معانيه - كلما اقترب أكثر من دلالة المطابقة وتحقيق المقروئية التي بين الشخصية بسماتها والاسم بمعانيه والتي تجعل منه في النهاية اسما شفافا، وهو الأمر الذي تحقق كاملا مع شخصية أبي الخيزران التي أحال اسمها على أغلب صفاتها وأهمها بداية بالمظهر الخارجي. فالخيزران «نبات لدن العيدان مرن القضبان يتنتى ولا يكاد ينكسر»⁴، وهو من النباتات العملاقة التي تنمو على شكل سيقان طويلة ومجوفة يتجاوز

1 - رجال في الشمس، ص75.

2 - جميل حمداوي: بناء المعنى، ص470.

3 - هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصية، ص128.

4 - حسن محمود موسى النميري: عالم النبات في الأدب العربي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 2006،

أحيانا طولها الثلاثة أمتار، ما يتناسب مع أوصاف أبي الخيزران الجسدية طولاً ونحافة وإنشاءً.. وهو ما ينطبق أيضاً مع كثير من ملامحه الداخلية التي وشت بها أفعاله.

فأبو الخيزران كما تظهره الرواية شديد التكيف مع مختلف الحالات والأوضاع التي تعترضه سواء كانت للحرب أم للهزيمة أم للهرب، فكما يستطيع أن يحني عظامه دون أن يسبب ذلك له أي إزعاج فيإمكانه أيضاً أن يغير مواقفه ويلويها بما يتماشى مع الوضع الراهن، مستبدلاً وقت ما أراد قيمه ومبادئه بما يمكن أن يضمن مصلحته الخاصة. فبدأ حياته سائقاً في الجيش البريطاني ثم مقاوماً في حرب 48، ولما حلت الهزيمة وفُقد الوطن اكتشف بأنه «قد ضيَّع رجولته في سبيل الوطن وما النفع؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن وتبا لكل شيء في هذا الكون الملعون...»¹، فقرَّر تعويض ما فقده بالمال «إنني أريد مزيداً من النقود.. مزيداً من النقود.. مزيداً من النقود...»² مستبدلاً في سبيل ذلك المصفحة التي قادها يوماً مع مجاهدي الطيرة بشاحنة ضخمة للحج رضا هي معدة أساساً لنقل الماء وصارت بحكم الظروف لتهريب البشر، ولأن أبا الخيزران سريع التألم ويجيد تماماً الاستفادة مما حوله - مثل نبات الخيزران الذي تميل سيقانه مع كل تيار هوائي يواجهه - لم يكتف فقط بالقيادة بل أوجد لنفسه طريقه الخاصة في التهريب مستغلاً بعض البائسين من أهل بلده.

فاختيار هذه التسمية من قبل المؤلف لم تكن إلا تعبيراً رمزياً عن قدرات هذه الشخصية اللامحدودة في التغير والتلون بحسب السائد من الأوضاع والأكثر نفعاً من المواقف، ولهذا اعتبرت التسمية أبسط شكل للتشخيص³.

1 - رجال في الشمس، ص110.

2 - نفسه، ص114.

3 - وارين أوستن ، رينيه ويليك: نظرية الأدب، ص301.

أماما تبقى من أسماء في هذه الرواية فهي التي حملتها الشخصيات الثانوية كالأستاذ سليم والحج رضا وندى ابنة عم أسعد وشقيقة الزوجة الثانية لوالد مروان، وشقيقه زكريا... وهي في أغلبها تنحو إلى الموافقة بين مدلولاتها وسمات حاملها ولكن دون إمعان من المؤلف في تعميق بعدها الرمزي والدلالي، فكما كان ظهور هذه الشخصيات خاطفا وثائويا جاءت معاني أسمائها أيضا بسيطة ومحصورة في نطاق الدور الذي أدته، فالعناية في انتقاء الأسماء تظهر بداية من الشخصية الرئيسة وصولا إلى أقل الشخصيات مساهمة في بناء السرد وتشكيل مسار الحكاية¹.

كشفيقة التي لم يكن منظرها وهي «جالسة فوق بساط من جلد الماعز والعكاز ملقى إلى جانبها»² إلا ليثير الشفقة، وهي التي فقدت ساقها واضطرت بسبب رفض الجميع لها إلى الزواج مقابل البيت الذي تملكه بشيخ له ستة من الأبناء. وإذا كانت في حالها هذا مجرد مشفوق عليها من الآخرين فإن ذلك لم يمنعه من أن تشفق عليهم هي أيضا وخاصة على مروان الذي ودّعه باكية.. «حين قام رفعت شفيقة ذراعيها في الهواء ودعت له بالتوفيق، كان صوتها فاجعا وحين التفت إليها قبل أن يجتاز الباب بدأت تشهق بالبكاء»³.. محقة بذلك مقروئية الاسم بصفاتها فاعلا ومفعولا.

والأمر نفسه ينطبق على ندى ابنة عم أسعد، والندى ذلك الليل الذي يتشكّل فوق النباتات في شكل قطرات صباحية سرعان ما تجف إذا ما لامست أشعة الشمس، وبإسقاط ذلك على الاسم وعلى الشخصية نجد أن ندى لم تشكل أية قيمة لأسعد بل كانت مجرد وسيلة عابرة للحصول على المال، حتى أنه كان يعتبر وعد الزواج الذي تمّ بين أبيه وعمه «إهانة تجترح حلقه، يروجه ندى؟

1 - عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص87.

2 - رجال في الشمس، ص86.

3 - نفسه، ص86.

من الذي قال إنه يريد أن يتزوج ندى؟¹، لكن ذلك لم يمنعه من استغلالها لتكون في الأخير كقطرات الندى التي سرعان ما تنسى النباتات أنها انتعشت بها صباحا بمجرد ما يغرقها دفء الشمس وألقها، فعندما حصل أسعد على القيمة الحقيقية التي يبغيها (المال) تجاهل تماما رغبة عمه وابنته ندى التي رفضت مائة خاطب لأجله.

وأحيانا كان المؤلف يضيف إلى أسماء شخصياته ألقابا تدلّ على وضعية اجتماعية أو مهنية ما كقوله الأستاذ سليم والحج رضا، فإن «تسيق اسم الشخصية بلقب ما ليس هو الشيء نفسه عندما نقول الاسم وحده، إن حضور لقب (السيد) مثلا يحمل على الإيهام بواقع اجتماعي ما»². إضافة إلى بعض الوظائف التي تؤديها والتي من أهمها إلى جانب تحديد شخص بعينه من بين أشخاص آخرين يشاركونه نفس الاسم الشخصي؛ أن بعضها قد يضيفي على الشخص أو يؤكد فيه سمة معينة، وبعضها يحدد المكانة الاجتماعية التي يحتلها الشخص، فتؤدي بذلك دورا هاما في تحديد الطريقة التي يمكن أن يتعامل بها هذا الشخص وما ينبغي أن يراعيه الآخرون في سلوكهم وتصرفاتهم إزاءه³.

فلقب (الحاج) مثلا يحيل إلى حمولة دينية وأخلاقية يتميز بها صاحب اللقب فيصير في عرف المجتمع شخصا صادقا وأميناً ومصدر ثقة للآخرين خاصة وأنه يرتبط دائما بمن تجاوز سن الشباب ليزيده ذلك حكمة وهيبة ووقارا... فهل تنطبق هذه السجايا على شخصية الحج رضا الذي امتهن تهريب البشر؟ ليكون بذلك اختيار هذا الاسم أو اللقب من قبل المؤلف لا من باب المطابقة

1 - رجال في الشمس، ص 61.

2 - بارث، رولان: التحليل النصي، ص 84.

3 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 252.

ولا المفارقة ولا حتى الاعتبارية، بل من باب السخرية التي تنتج عبر تناقض اسم العلم الشخصي مع المسمى قولاً وفعلاً وسلوكاً وتصرفاً¹.

وبحيل لقب (الأستاذ) على حمولة معرفية تؤهل حامله لمعرفة كل شيء خاصة في بعض الأوساط قليلة العلم، كما حدث للأستاذ سليم في قرية أبي قيس حين اعتقده الأهالي أستاذاً وإماماً.. «وسوف تؤم الناس يوم الجمعة.. أليس كذلك؟ كلاً، إنني أستاذ ولست إماماً.. قال له المختار: وما الفرق؟»²، رغم أن المعرفة الحقيقية التي كانت هذه الشخصية تتباهى بعرضها أمام الآخرين هي أنه يجيد إطلاق الرصاص.

وهكذا راحت تنتوع منظومة الأسماء التي اعتمدها كنفاني في (رجال في الشمس) عبر أسماء حققت مقروئيتها وأخرى ناقضتها، وأسماء لم تتجاوز وظيفة التمييز، تمييز الشخصية عن غيرها من الشخصيات الأخرى رغم أنها لا تحيل إلى حاملها بأي شكل من الأشكال بسبب اعتبارية العلاقة التي بينهما كاسم زكريا وأبي العبد...

2-2- ما تبقى لكم:

في هذه الرواية وبسبب قلة الشخصيات قلّ عدد الأسماء أيضاً والذي نتج كذلك عن عدم تخصيص المؤلف لبعض الشخصيات بأسماء معينة مكتفياً بما يدلّ عليها من روابط عائلية وما تستلزمه من ألقاب كالأب والأم والخالة، أو ألقاب دالة على العمر كالشيخ والجنس كاليهودي والمهنة كالضابط وصبي الخبز... وهي كلها ألقاب لشخصيات ثانوية لم ير المؤلف في تسميتها أي تأثير في الرواية وسياق الأحداث لأن حضورها لم يتجاوز المشهد الواحد في هذه الرواية. وهو

1 - جميل حمداوي: بناء المعنى، ص 474.

2 - رجال في الشمس، ص 41.

نفس ما ذهب إليه بحراوي عندما لاحظ على بعض الشخصيات أنها لا تحمل أو أنها تحمل اسما عاما جدا لا يفيد في تحديد ملامحها أو وظيفتها، وربما كان عذرها في ذلك أنها شخصية عابرة في السرد سرعان ما تظهر وتختفي¹.

أما بقية الشخصيات التي لعبت دورا رئيسا في الرواية وحظيت بأسماء تميزها وتدلّ عليها فإنها لن تتجاوز بسبب خصوصية الرواية الخمس. وأولها **حامد** الذي افترق عن أمه مع أخته صغيرا وبقي ينتظر لسته عشر سنة كاملة يوم لقائه بها عساها تعبد إليه ما افقده يوما لما ضاعت العائلة والمدينة والوطن كاملا، وأخيرا لما ضيّعت أخته شرفها لم يستطع الانتظار أكثر فتوجّه عبر الصحراء باحثا عنها ملاذا أخيرا لكل خسائره. و**حامد** من الجذر (ح م د) وقد جاء في لسان العرب: الحمد نقيض الذم، يقال حمدته على فعله.. ومن الأسماء المشتقة منه محمد وأحمد وحامدا وحمّادا وحميدا وحمدا².

و**حامد** كتركيبية من الأفعال والسلوكات لم يبتعد كثيرا عن معنى اسمه، فأخته على اعتبار أنها الأقرب إليه والأعرف به كثيرا ما كانت تحمد خصاله وتمدحه: «**كان صغيرا وشجاعا بصورة لا تصدق**».. «**لقد كان دائما رجلا رائعا**»³.. حاول حمايتها لما انفصلا عن أمهما رغم أنه كان في العاشرة وهي في العشرين، وأمضى بعد ذلك أيامه غارقا في خدمتها، وحتى لما خانتها مع زكريا لم يجرؤ على فعل شيء لها. ومن هنا لا يمكننا إرجاع اختيار هذا الاسم لهذه الشخصية لعلّة اعتباطية خاصة وأنّ «درجة الاعتباطية (أو العكس التحفيز/التعليل)⁴» لعلامة ما يمكن أن تكون

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 260.

2 - ابن منظور: لسان العرب، مادة (ح م د)، ص 987-988.

3 - ما تبقى لكم، على التوالي ص 186 و 187.

4 - اختلاف الترجمة بين سعيد بنكراد الذي يستعمل مصطلح (التعليل) وعدنان محمود حمد الذي يستعمل (التحفيز).

متغيرة (...). ولا ريب في أن هذا التحفيز مبني بقدر قيمة الشخصية، أي بقدر مجموع العلامات التي هي حاملتها على مدى المسرود»¹. فما تحمله شخصية **حامد** من أوصاف وخصال وسلوكات قد توافقت بشكل كبير مع المعاني اللغوية التي يحيل إليها الاسم، وحتى دلالة الاسم الصرفية لم تبتعد عن ذلك كثيرا.

فحامد على وزن (فاعل) أي القائم بفعل الحمد، و**حامد** إن لم يقم بذلك على وجه الدقة والتحديد فإنه كان قائما بأفعال أخرى بل كان الفاعل الوحيد في الرواية في الوقت الذي لا ذت فيه الشخصيات الأخرى بالسكون أو الانتظار **كزكريا** و**مريم** رغم أنه لم يقم في البداية إلا بفعل الهرب، لكن مجرد القيام بخطوة خارج البيت والمخيم وبعيدا عن دقائق الساعة ورائحة الخيانة جعله في النهاية ينزاح من خانة الهرب إلى خانة المقاومة، معلنا بداية الفعل الحقيقي الذي كان يروم المؤلف إسناده للشخصيات ولهذه الشخصية تحديدا عبر صياغة المصدر (ح م د) على وزن (فاعل) مدلا بذلك من خلال الاسم **حامد** على أوصاف الشخصية وأفعالها معا.

ومن الأسماء التي تستوقفنا في (ما تبقى لكم) اسما **مريم** و**زكريا**، حيث إن الدلالة المرجعية لهذين الاسمين تحتم علينا قراءتهما معا خاصة وأنهما قد ارتبطا وظيفيا في النص مع بعضهما بحكم العلاقة التي جمعتهما قبل فعل الزواج وبعده.

مبدئيا يستحضر كل من اسم **زكريا** و**مريم** باعتبارها أسماء ذات بعد مرجعي اثنتين من الشخصيات الدينية، فالأول نبي والثانية أم لنبي ومصطفاة من الله لتكون "السيدة العذراء"، وكما جاءت هاتان الشخصيتان على علاقة في النص الروائي فإنهما قد كانتا أيضا على علاقة في النص الديني وفي الواقع المرجعي مع اختلاف بين نوع العلاقة.

1 - هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصية، ص128.

فهل نستطيع القول إنَّ اختيار المؤلف لهذين الاسمين هو اختيار اعتباطي أو على الأقل بريء من أية قراءات ضمنية؟ هذا ما لا نستطيع الأخذ به لنسلم من البداية بقصدية المؤلف في الاختيار هنا، وهو أمر ليس بحاجة إلى قارئ ذكي أو متقف، فرغم أن كثيرا من الأسماء المرجعية - كما يرى هامون - «تتطلب إلماما بها لأنها تستدعي الأهلية الثقافية للقارئ»¹؛ إلا أنه في حالتنا هذه يستطيع أي قارئ أن ينتبه لوجود قصد ما من اختيار هذين الاسمين لتلكما الشخصيتين في الرواية حتى وإن لم يتوصل إلى القراءة الحقيقية أو الغاية الفعلية التي يبغيها المؤلف هنا.

فما قصيدة **كنفاني** من ذلك لاسيما وأن العلاقة التي جمعت بين **مريم** و**زكريا** كشخصيتين روائيتين تختلف حدّ التناقض عن تلك العلاقة التي جمعت بينهما كشخصين مرجعيين ودينيين والتي تبيّننا الآية: ((فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ)) آل عمران/37. حيث جاء في تفسير ابن كثير: «وكفلها زكريا» بتشديد الفاء ونصب زكريا على المفعولية أي جعله كافلا لها. وما ذاك إلا أنها كانت يتيمة ... وإنما قدر الله كون زكريا كافلا لسعادتها لتفتّس منه علما جمًّا نافعا وعملا صالحا»²، بينما لم يتعدّ ما جمعهما في (ما تبقى لكم) علاقة زواج بدأت بالخيانة وانتهت بالقتل.

فهل يرمي المؤلف إلى تشويه الشخصيات الدينية - والقراءة السطحية تقول ذلك - باستعمال أسمائها مع شخصيات أخرى لا تتوافق معها في الصفات والأفعال، خاصة وأن استحضار الشخصيات الدينية إنما يؤتى به غالبا للتشبه والمطابقة أو لتحديد انتماء الشخصية الديني، أو

1 - المرجع السابق، ص29.

2 - ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، م2، ج2، تح: سامي بن محمد السلامة، ط2، المملكة العربية السعودية، دار طيبة، 1999، ص35.

للتعاض والاعتبار أو التأريخ أو التحفيز والحث على الفعل¹، فما الغاية الحقيقية لـ **لكنفاني** ولا شيء من هذه الأغراض قد تحقق في روايته؟

لعل ما سيقودنا إلى الإجابة عن ذلك هو محاولة الربط بين الأسماء كدلالة والشخص كمواصفات، فـ **زكريا** كمرجعية دينية «أحد أنبياء بني إسرائيل والذي تتصل سلسلة نسبه الشريف إلى النبي داود عليه السلام، كان رئيس الأحبار وخدم بيت المقدس»² قام بكفالة **مريم** ورعايتها، أما **زكريا** كشخصية روائية مجرد كلب وثن وخائن ارتبط مع **مريم** بعلاقة غير شرعية ولما حملت منه سفاحا تزوجها ثم راح يهددها بالطلاق إن هي لم تجهض طفلها، وقد جارتها في هذا **مريم** مخالفة بذلك من يستحضرها اسمها (السيدة **مريم** العذراء والددة النبي عيسى عليهما السلام)، يقول ابن كثير عنها: «اتَّخذ لها زكريا مكانا شريفا من المسجد لا يدخله سواها، فكانت تعبد الله فيه وتقوم بما يجب عليها من سداة البيت... وتقوم بالعبادة ليلها ونهارها حتى صار يضرب بها المثل بعبادتها في بني إسرائيل»³، و**مريم** في الرواية لم تستطع أن تحافظ على شرفها بعد أن أنهكها الانتظار ورغبتها الجامحة في الحصول على رجل فسلمت نفسها لأول شخص التقته.

فمن الناحية الدلالية ليس هناك ما يجمع الشخصيات الأربع مع بعضها، وإن وجد فهي المفارقة التي تؤدي إلى تخييب توقع القارئ وتخريب أفق انتظاره، وهو ما أشار إليه هامون بقوله: «الاسم عنصر هام لمقروئية المسرود ولكنه لا يستبعد استراتيجيات مخيبة»⁴. والواقع أن آلية المفارقة في التسمية ليست بالأمر النادر أو المفاجئ وقد سبق لـ **لكنفاني** استعمالها مع أسماء أخرى

1 - أحمد النابوي بدري: خصائص الكتابة الروائية، ص 109.

2 - أبو القاسم الديباجي: القصص القرآنية، ج 4، ط 1، 2003، ص 13.

3 - ابن كثير: قصص الأنبياء، تح: عبد الحي الفرماوي، ط 5، القاهرة، دار الطباعة والنشر الإسلامية، 1997، ص 685.

4 - هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصية، ص 131.

كأسعد في (رجال في الشمس) وسعيد في (عائد إلى حيفا)، ولكن للمفارقة هنا أي في (ما تبقى لكم) شأن آخر بسبب أنها لا تستحضر معنى الاسم فقط ولكن حامله أيضا. ففي حالة تشابه أسماء الشخصيات مع أسماء الأعلام فإنها «تستخدم كنقطة إرساء مرجعية، كما تشير إلى أدوار مبرمجة بشكل سابق»¹.

فالذي يشير إليه هامون هنا أن مثل هذه الأسماء تحمل القارئ مباشرة إلى أصحابها من الأعلام خاصة في ظل وجود بعض السياقات التي تبتعد بالشخصية واسمها عن اعتبارية الاختيار، فرغم أن **كنفاني** قد استعمل اسم **زكريا** من قبل في رواية (رجال في الشمس) عندما أطلقه على شقيق **مروان** إلا أننا كقراء لم نستحضر بل ولم نفكر في من يكون قد سبق له حمل هذا الاسم من الأعلام، ولم نربط بين شخصية **زكريا** والنبي **زكريا** عليه السلام، ذلك أن الاشتراك في الاسم وحده دون وجود ما يثير رغبة القارئ ويحرك نزعة الشك لديه لا يكفي لتكون التسمية هنا نقطة إرساء مرجعية. بينما في الحالة الثانية أي في (ما تبقى لكم) ذهبنا أذهاننا مباشرة إلى النبي **زكريا** المرجعية الدينية والسبب هو وجود **مريم** والعلاقة التي قامت بينهما، فأن يستبدل المؤلف رابطة الكفالة والرعاية بين **زكريا** و**مريم** ويحولها إلى علاقة خيانة وقتل، وأن تستبدل **مريم** العذراء بواحدة أخرى زانية حتى وإن بدت مغلوطة على أمرها فإن في هذا قصيدة واضحة منه ولا مجال للاعتباطية أو العشوائية، وحتى نستطيع الوقوف على ذلك - حيث سنعمد هنا على قراءتنا الخاصة والتي لن ندعي صحتها - سنحاول وصل كل هذا بمضمون الرواية ككل ومغزاها العام.

ف (ما تبقى لكم) تطرح القضية الفلسطينية طرحا غير مباشر، ولأنها أرادت قول كل شيء دفعة واحدة اختار لها **كنفاني** هذه الطريقة التي اعتمدت الرمز وتيار الوعي تعبيرا عن الوضع

الفلسطيني آنذاك وعن المحاولات الأولى للمقاومة داخليا وخارجيا، عندما أعلن كل من **حامد** و**مريم** التمرد على حال فرض عليهم وآخر جاء بتواطؤ منهم ممثلا في **رضوخ مريم لزكريا** وقبولها به وهروب **حامد** من كل ذلك. فإذا كان الجندي الإسرائيلي الذي واجه **حامد** في الصحراء هو العدو الخارجي والصريح فإن **زكريا** ليس إلا عدوا آخر من الداخل، «فالزوج الذي وجدت مريم نفسها مجبرة على الاقتتان به هو بالنسبة لحامد وأبناء وطنه رمز لكل ما هو كره ومقيت وتجسيد لخيانة القضية الفلسطينية من الداخل»¹، وبهذا لم يكن اختيار المؤلف لأسماء من ذاك النوع مع ما تشير إليه من دلالات دينية مقدسة لشخصيات دينوية مدتسة إلا تعبيراً ضمنيا عمّا وصلت إليه الأوضاع - لاسيما على المستوى الداخلي - من عفن ودناءة لما قرّر الأبناء خيانة وطنهم التي جاءت صريحة من **زكريا** وهو **بخون سالم وحامد ومريم** وفلسطين ككل وقبول **مريم** بذلك وتقريظها بشرفها وهي التي جاءت في الرواية رمزا للأرض والوطن.

فأفعال **مريم** و**زكريا** كشخصيات روائية لا علاقة لها بما تحمله أسماؤهما مرجعيا من معانٍ للشرف والرعاية والحماية، ولهذا كثيرا ما رأينا اسم **زكريا** يستبدل بأسماء أو ألقاب أخرى (كالكلب) و(النتن) مستمدة من طبيعته الحقيقية والتي أدركها **حامد** جيدا فراح يستعملها للدلالة عليه، إذ أنه «ليس من الضروري أن ينادي كل من في القصة الشخصية بالاسم نفسه، في الواقع من شأن اختلاف الطريقة التي تتوجه بها الشخصيات إلى بعضها أن يشير بشكل بسيط وأكد إلى تنوع العلاقات»². ف**حامد** ينادي **زكريا** بالكلب تارة والقرد والنتن تارة أخرى و**زكريا** ينادي **حامد** بالصغير و**مريم** تقول إنها الوحيدة التي عرفتهما «وأنا فقط التي عرفتهما»³ ولهذا كانت تتنادي كلا منهما

1 - أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، ص 208-209.

2 - كريس، نانسي: تقنيات كتابة الرواية، ص 37.

3 - ما تبقى لكم، ص 172.

باسمه الخاص، وكلّ هذا ممّا يحيل إلى نوع العلاقة التي جمعت بين شخصيات الرواية وحقيقتها أيضا.

فزكريا الذي خان مريم ومريم التي سلّمت نفسها رخيصة إليه ليس إلّا إعادة تصوير من المؤلف لما كان يحدث آنذاك، بل لفداحة ما حدث من خيانة للوطن وبيع للقضية ومساندة للعدو من البعض سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وحتى يثير الانتباه لكل ذلك لجأ إلى تكسير - فنيا - بعض الثوابت واستعارتها مشهدا تعبيريًا ليقول إن خيانة الوطن أشبه بخيانة الأنبياء والقديسين.

أما بقية الأسماء التي تصادفنا في الرواية فلا تعدو كونها في معظمها اختيارات عادية قد تحيل بشيء من القراءة المتمنعة على بعض الدلالات المقصودة، كاسم سالم الذي حاول ضمّ حامد إلى صفوف المقاومة واستشهد بعد وشاية زكريا به. وهو في دلالاته اللغوية يعني البراءة والعافية¹ أين حقّق الاسم مقرونيته في جزء وفارقها في جزء آخر، ففيما تعلّق بالبراءة فإن سالم قد برئ بنفسه من كلّ فعل للخيانة والتخاذل مما طبع بقية الشخصيات الأخرى كزكريا وحامد الذي مارس الانتظار والهرب ثم أدرك أخيرا وجهة المقاومة، فسالّم كان فدائيا و"رجلا خطيرا" وهنا تأتي دلالة صياغة الاسم على وزن (فاعل) التي استمرّت حتى لحظات حياته الأخيرة عندما فوّت على زكريا الفرصة في أن يكون خائنا تماما مفضلا أن يمشي إلى الموت بقدميه .. «..أنا أدلكم على سالم، وقبل أن يفعل تقدم سالم من تلقاء نفسه ووقف أمامنا مباشرة... وغاب وراء الجدار هنيهة ثم جاء صوت طفلة واحدة..»² لنلمس هنا دلالة المفارقة في الاسم، فبسبب كل ذلك لم يستطع سالم أن يضمن لنفسه سلامتها وعافيتها فقتل على أيدي الجنود الإسرائيليين، ولكنه في

1 - لسان العرب، مادة (س ل م)، ص 2077.

2 - ما تبقى لكم، ص 176.

الوقت نفسه استطاع بأفعاله البطولية أن ينأى بها عن مستنقعات التواطؤ والخيانة التي انغمست فيها الشخصيات الأخرى.

ومن ذلك أيضا اسم **فتحية** زوجة **زكريا** الأولى والذي لا يدلّ على شيء بعينه رغم أن هذا الاسم قد جاء ليدلّ على شخصيتين مختلفتين هنا زوجة **زكريا** وصديقة **مريم**. ولعلّ ذلك قد يكون راجعا إلى التقاليد الجديدة التي أرسّتها الرواية الحديثة عبر عملها على التقليل من دور الشخصية الروائية وأهميتها والذي انعكس مباشرة على طرق تسميتها، فأصبح مثلا البطل عند كافكا رمزا أو حرفا أو هو من دون اسم، وغير بيكيت اسم بطله في الرواية نفسها وصرّح غرييه بأن العصر الحالي إنما هو عصر الشخص - الرقم، وسمّى فوكنر شخصين باسم واحد في رواية واحدة¹. وقد يكون مجرد استراتيجية تقنية فرضتها طبيعة النص التي اعتمدت المناجاة والبوح الداخلي والتداعي الحر وسائل لصوغ الرواية، ومن ذلك استعمال بعض العناصر كمثيرات استرجاعية لإفراغ ما في وعي الشخصية كما حدث مع **مريم** التي ذكرها اسم **فتحية** زوجة **زكريا** الأولى **بفتحية** أخرى كانت تعرفها هي، فلعلّ الاشتراك في الاسم هنا لم يكن إلّا لهذه الغاية.

2-3- عائد إلى حيفا:

يعتمد المؤلف في هذه الرواية بسبب خصوصيتها وموضوعها الذي يتجاوز الفرد الفلسطيني إلى الآخر اليهودي على التنوع في الأسماء ليس من حيث معانيها وتركيباتها الصوتية فحسب؛ وإنما من حيث أصلها وهويتها. لهذا وجدنا فيها ما هو فلسطيني كما وجدنا اليهودي أيضا والذي جاء تماشيا مع سياق الرواية العام وما طرحته من أفكار مزدوجة الرؤية بين الطرفين المتصارعين. وحتى يشير المؤلف إلى اختلاف الشخصيات التي توزعت بين هذين المحوين (الفلسطيني

والإسرائيلي) جعل الأسماء دالةً على ذلك، ففلاسم أن يفصح عن جنس الشخصية (ذكر، أنثى) وموطنها (عربية، إفريقية) ومعتقداتها الديني... وإلى غير ذلك من الدلالات الأخرى¹.

فمن الأسماء الفلسطينية لدينا كلٌّ من سعيد وصفية وخالد وخالدة وخلدون وفارس اللبدة وبدر... ومن اليهودية ميريام وإفرايم وكوشن ودوف وتورا زونشتاين وموشيه كارماتيل... وفي الوقت الذي حملت فيه الأسماء العربية بعض الدلالات الموضعية والتي كشفت جانباً من الشخصية وأحالت على جوانب أخرى من الرواية؛ اكتفت فيه الأسماء العبرية بدور التمييز والتدليل على هوية حاملها، على اعتبار أن أهم ما يصنع الفارق هنا ويجعل الاسم مطابقاً أو مفارقاً لصاحبه هو معناه اللغوي.

فمن جانب الشخصيات العربية نجد اسم سعيد الذي لا يمكن أن يحيل إلاً على معاني الفرح والسعادة والرضى بمن امتلك شيئاً أو حقق أشياء أو وصل إلى نوع ومستوى من الحياة يرتضيه وربما كان يرقوه. وهذا ما ينطبق على شخصية سعيد وأسرته قبل نكبة 48 الذي امتلك عملاً وبيتاً في حيفا وزوجة صغيرة ولدت له ابناً بعد عام من زواجهما، فما الذي يبتغيه شخص أكثر من هذا؟! خاصة مع وجود ما يدلّ على أنّ هموم الوطن لم تكن تشغله كثيراً حينها، وهو بحثه عن منطقة أكثر أمناً ليستأجر بيته الصغير فيها ولهذا اختار حي الحليصة بحيفا.

لنستخلص مبدئياً نوعاً من الملاءمة بين الاسم وحامله فسعيد كان "سعيداً" في حياته، ولكن لأنّ «صفات الشخصية واصطلاحاتها الاسمية قيم متغيرة»² تبعاً لأحوالها وما تمرّ به من أحداث وما تقوم به أو يقع عليها من أفعال؛ رأينا العلاقة التي تربط هنا بين الاسم كمعنى لغوي

1 - مصطفى أجماهير: الشخصية في القصة القصيرة، ص92.

2 - بروب، فلاديمير: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، ط1، دمشق، شارع للدراسات والنشر، 1996، ص106.

والشخصية كحالة إنسانية تتزاح من دلالة المطابقة إلى دلالة أخرى للمفارقة. **فسيد** الذي لم يهّمه شيء غير تأمين حاله وأسرته دون أن يأبه للوطن ولا لمدينته حيفا التي كانت في نظره «مدينة لا تتوقع شيئا رغم أنها كانت محكومة بتوتر غامض»¹، وجد نفسه فجأة محكوما بقضايا هذا الوطن عندما فقد ابنه وبينه بطريقة غريبة حوّله في لحظة ولعشرين سنة كاملة من انعكاس الشخصيات في الرواية، لكن تعاسته الحقيقية لم تكتمل إلاّ بعد اللقاء بابنه الذي طالما تمنّى رؤيته واستعادته عندما وجده قد استحال في سنوات الغياب تلك إلى فرد يهودي بل جندي إسرائيلي يحمل فكر "الآخر" ويؤمن بقضيته.

فسيد كاسم ومعنى لم يدلّ إلاّ على فترة ماضية ووجيزة من حياة هذه الشخصية سبقت نكبة 48، أما ما بعدها من أيام وسنوات طويلة ومواقف وأحداث كثيرة فلن تتناسب معها إلاّ الدلالة العكسية لاسم **سيد** أي تعيس وبائس وشقي. فالاسم الذي اختاره المؤلف قد انتقل بدلالته مطابقا ثم مفارقا تماشيا بذلك ليس مع الشخصية وأحوالها فقط؛ ولكن مع الأحداث وتغيّراتها المحتملة أيضا.

أما الاسم الثاني فكان لزوجة **سيد صفية**، المرأة التي قيّمت فتاة صغيرة من الريف بكلّ نقائه وبساطته وسداجته إلى المدينة الكبيرة وما تحويه من قيم وتناقضات وتعقيد غير قابل للحل، وأكثر من ذلك من احتلال ونكبات كثيرة يجزّها عليها وعلى سكانها.

وإذا كان الاسم السابق قد اتّسم بدلالته المتغيرة التي طبقت حامله في البداية ثم فارتقتها فيما بقي من الرواية؛ فإنّ اسم **صفية** قد اتّسم بدلالته الثابتة والمباشرة والتي دلّت صراحة على هذه الشخصية صفاتٍ وملامح وأفعال. فصفية مؤنث صفي و«صفيّ الإنسان أخوه الذي يضافيه،

والصفي الخالص من كل شيء»¹، وصفية منذ البداية دلّت أفعالها وأقوالها على سذاجة وطيبة وصفاء، فعندما بدأ القصف وانتابها القلق على زوجها نزلت للشارع بحثاً عنه وكأن لا شيء خطير يحدث في الجوار، وعندما فُتحت البوابات بعد عشرين سنة أرادت ببساطة الذهاب بحثاً عن ابنها الذي بقي الأمل والتفاؤل بإيجاده يشدّانها نحوه، واللذان استمرا حتى بعد رؤيتها له شاباً يهودياً ببزة عسكرية ظنا منها أن نداء الدم أقوى، ولمّا دخل زوجها سعيد في جدال سياسي مع ابنهما الضائع استمرّت هي بالمشاهدة دون أن تفهم أو تعي مدى ما في الوضع من صعوبة وتعقيد.. مكتفية بدور الأم التي أفرغت قلبها من كلّ شيء إلا من لحظة طال انتظارها وها هي بين يديها الآن. كلّ هذا دلّ عليه اسمها في صيغة حرفية تقريرية حققت مقروئيتها في تناسبية واضحة ومباشرة بين الشخصية والاسم الذي حملته.

بعد ذلك تواجها في هذه الرواية سلسلة الأسماء المشتقة من الجذر (خ ل د) والتي أطلقها سعيد - بعد أن ارتأى المؤلف ذلك طبعاً - على أبنائه الثلاثة خالد وخالدة والابن المفقود خلدون.

وإذا انطلقنا من فرضية أنّ تحديد الأسماء العلمية لا يكون إلا عبر فهم الشخصية الذي يتمّ من خلال وظائفها وأفعالها ومواصفاتها الداخلية والخارجية وتحديد سماتها ومقوماتها السيميائية²؛ فلن نستطيع قول شيء عن خالدة واسمها لأننا لا نعرف عنها كشخصية شيئاً عدا أنها ولدت بعد عام من ولادة خالد أي أنها الصغرى بين أشقائها، كما لن نستطيع قول الكثير عن خالد بسبب قلّة ما نعرفه عنه إلا ما أفصحت به نهاية الرواية عن رغبته بالالتحاق بصفوف المقاومة. أما خلدون فله شأن آخر باعتباره المحور الذي دارت حوله أحداث الرواية كلها، فهو الابن الأكبر الذي ضاع

1 - لسان العرب، مادة (ص ف ا)، ص 2468.

2 - جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص 363.

أو ضُيِّعَ في أحداث 48 ونشأ في أسرة يهودية وتبعاً لذلك تغيّر اسمه - كما تغيرت شخصيته - من خلدون إلى دوف.

ففي الحين الذي اكتفى اسم دوف كبقية الأسماء اليهودية الأخرى بالتدليل على هوية صاحبه وانتمائه العرقي والعائلي وكذا للإشارة على درجة التحول التي أصابت هذه الشخصية؛ حمل اسمه السابق **خلدون** المأخوذ لغويا واشتقاقيا من ذات المصدر الذي اشتقت منه أسماء أخته شيئا من الإيحاء والتضمن، خاصة إذا ما ربط بالقراءة النصية السياقية وبوضعية هذه الشخصية تجاه الشخصيات الأخرى لاسيما الذين اشتركت معهم في الجذر الاسمي. فإذا أبعدنا هنا اسم **خالدة** للأسباب المذكورة سابقا تبقى لنا كل من اسم **خالد** و**خلدون** مع قلّة ما نعرفه عن الأول بمقابل ما نملكه عن الثاني.

لقد اختار **سعيد الأب** لأبنائه الثلاثة من ضاع منهم ومن بقي أسماء تدلّ في أصلها على «دوام البقاء في دار لا يخرج منها، وخلد يخلد خلودا: بقي وأقام»¹، فأَيّ خلودٍ يريد لهم ؟ أو منهم؟ وأين؟.. إذا أردنا بحثاً عن ذلك فلن نجده على علاقة إلّا بالأرض والوطن ومحاولة التشبث بهما خاصة وأن الابن الثاني والثالث قد جاءا بعد نكبة 48 وضياح معظم فلسطين، ولهذا جاءت الأسماء مذكّرة ومؤنّثة وفق صيغة (اسم الفاعل) التي تدلّ وظيفيا على القائم بالفعل على وجه الحدوث والتجدد، فالوصف قائم يدلّ على حدوثه في الحال واستمراره باستمرار هيئة الموصوف إلى أن يتحوّل إلى وصف آخر²، ولتدلّ سياقيا وروائيا على أمنية خفية في القيام بشيء قد يصلح الوضع مستقبلا وربما للقول إننا باقون في هذه الأرض برغم من مات منا ومن ضاع. ولعله في

1 - لسان العرب، مادة (خ ل د)، ص1225.

2 - محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة - دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ط1، مصر، دار النشر للجامعات، 2005، ص72.

احتمال ثالث مجرد وفاءٍ من أبٍ وأمٍ لطفلٍ ضائعٍ بقي يسكن القلب والذاكرة فراحا من أجل ذلك يشفقان أسماء من جاء بعده من أبناء من اسمه هو.

وإذا عدنا إلى صيغة اسم الفاعل التي خصّ بها المؤلف اسم الابن الثاني بدل الأول - وفي هذا ما يدعوننا إلى التساؤل - وجدنا أن خالد رغم أنه لم يمارس واقعيًا أي فعل إلا أنه قد استطاع على الأقل أو امتلك القدرة والحرية في اختار حياته وتحديد مسارها، فهو وإن لم يكن فدائيا فعلا فإنه مشروع فدائي لن يلبث أن يتحقق خاصة وأنه لم يحجم عن الالتحاق إلا بسبب رفض والده لذلك، هذا الأخير الذي غير رأيه تماما وصار يتمنى في ختام الرواية ويقول: «أرجو أن يكون خالد قد ذهب .. أثناء غيابنا...»¹. على عكس الابن الأول خلدون الذي لم يملك من أمره شيئا، فمذ كان في شهره الخامس فقد كلّ حق له في الاختيار بعد أن أضحي غنيمة حرب مع البيت الذي وجد فيه، فتحوّل بذلك من الطفل الفلسطيني خلدون إلى الشاب اليهودي دوف ومن احتمال أن يكون فدائيا بجانب أخيه إلى جندي في القوات الإسرائيلية.. وكلّ هذه الأفعال التي وقعت عليه ولم يمنح حق المشاركة فيها مباشرة قد عبّر عنها الاسم خلدون الذي خالف أسماء أخوته من حيث الصيغة، ففي الوقت الذي صاغ فيه المؤلف كلاً من اسم خالد وخالدة على وزن (اسم الفاعل) ارتأى أن يصوغ خلدون وفق صيغة هي أقرب من الناحية السمعية والشكلية لاسم المفعول وإن لم يكن صرفياً كذلك لأن اسم مفعول (خلد) هو (مخلود).

ولكن إذا افترضنا² أنّ المؤلف أراد أن يكون هذا الاسم على وزن اسم المفعول استنادا إلى ما سبق وتديلا منه على شخصية خلدون الذي فعل به أكثر مما فعل، ووجد أن الصيغة الحقيقية والصحيحة هي (مخلود) وهي أبعد ما تكون عن الأسماء الشائعة والمألوفة؛ كان خياره الأقرب

1 - عائد إلى حيفا، ص414.

2 - هذه مجرد قراءة شخصية قد تصيب وقد تخيب.

والأنسب لهذه الحالة هو خلدون الذي يبدو بمقابل خالد وكأنه صيغ على وزن اسم المفعول الذي يدلّ على «الحدث والحدوث وذات المفعول»¹ واصفاً بذلك من يقع عليه الفعل.

وبالإضافة إلى هذه الأسماء حَوّت (عائد إلى حيفا) أسماء أخرى لشخصيات مرت سريعا في المشهد الروائي، من ذلك **فارس اللبدة** وأخوه **بدر** الذي كان أول من حمل السلاح واستشهد بعد بضعة أشهر من ذلك فصار رمزا لرفاقه ولمن جاء بعدهم، بل كان أشبه بضوء ينير لهم الطريق ويرشدهم إليه محققا بذلك دلالة الاسم الذي حمله. أما أخوه **فارس** الذي ضيّع الطريق عشرين سنة كاملة هاربا ولاجئا استطاع أن يلحق أخيرا بركب المقاومة الذي كان يقوده أخوه سابقا بعد أن التقى به صورة معلقة على جدار بيت كان لهم، ليحقق الاسم مقرونيته مجددا. فالفارسان هو المحارب الشجاع والمقدام وهي صفة تأتي من لزوم ركوب الفرس والخوض بها في المعارك والحروب، و**كفاني** لم يكتف مع هذه الشخصية لتمييزها بالاسم فقط بل أضاف له لقب (اللبدة) ليصير الاسم مركبا إضافيا معناه (فارس الجماعة)، فاللبدة هي الجماعة من الناس ويقال الناس لبداً أي مجتمعون². وبعد عشرين سنة استطاع **فارس** أن يلحق أخيرا بجماعته التي حاد عنها طويلا، فرويته بصورة أخيه وللرجل المعتصم بيافا رغم هول احتلالها من اليهود وفراغها من العرب ذكرته بأن يحمل السلاح تماما مثل أخيه بدر ليصير فارسا ولو بعد حين.

وهناك من الأسماء في الرواية ما كان يؤتى بها مفرغة من كل حمولة دلالية عدا ما تقوم به بديها من تعريف وتمييز بين الشخصيات، من ذلك **محجوب السعدي** الذي حضر اسما وغاب شخصا من أجل إعمار الرواية التي امتازت بقلّة شخصياتها سواء الرئيسية أو الثانوية، وفي أحيانا

1 - محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص74.

2 - لسان العرب، مادة (ل ب د)، ص3985.

أخرى كان يتمّ تغيب الأسماء والتدليل على الشخصية بقرائن وصفية أو زمانية... كاكْتفاء المؤلف بالإشارة إلى الذي سكن بيت فارس في يافا بكلمة (الرجل) فقط.

2- 4- أم سعد:

وفي هذه الرواية أيضا شخصيات وأسماء اختلفت فيما بينها وعن غيرها مما رأيناه في الروايات السابقة وإن كانت قليلة العدد اقتصررت على نسبة ضئيلة من شخصيات هذا النص، لأن جزءا كبيرا منها ظلّ من دون أسماء مميّزة كالسارد (الذي يشارك في الأحداث) وزوجته، والمختار والمرأة العجوز والمرأة اللبنانية وصاحب العمارة والناطور وكثير من سكان المخيم... وحتى أم سعد وزوجها مكتفيا المؤلف هنا ببعض الصفات المستمدّة منها أو من عملها أو من قرابة أو مكان ما ألقابا للتدليل عليها ولتمييزها عن غيرها، بمقابل من بقي من الشخصيات والتي مارس عليها المؤلف وظيفة التسمية فعلا كسعد وسعيد وفضل وليث وعبد المولى.

ولأنّ أم سعد الشخصية الرئيسة في الرواية فإننا سننطلق من اسمها أو الأصح من كنيّتها من منطلق أن الرواية لا تطلّعون على اسمها الحقيقي وتكتفي باسم ابنها سعد ونسبتهما إليه لقباً لها وهو ممّا جرت به العادة في المجتمعات العربية، فمن آداب الخطاب فيها التكنية وهي تلحق بمن له أولاد وحتى بمن ليس له، كما يجوز تكنية الرجل الذي له أولاد باسم غير اسم أولاده وهو من ملامح وعادات التسمية عند العرب منذ القديم¹، الأمر الذي ينتشر بكثرة خاصة في المجتمعات المشرقية كسوريا والأردن وفلسطين وغيرها ممن لم تتأثر التسمية لديه بالطرق الغربية لاسيما الفرنسية كما حدث في الجزائر ولبنان مثلاً. فالاسم ليس مجرد لفظ أو معنى ينتقى من ألفاظ ومعان كثيرة بل وغير محدودة لتمييز هذا عن ذاك، إنه «جزء من نظام اجتماعي يرتبط به ويستمدّ

1 - علي محمد المكاوي: البيئة والأسماء - دراسة في المعاني والدلالات، ص 85-86.

منه مقومات وجوده واستمراره، كما أنه كلّ مركّب من مجموعة من عناصر تتألف وتتفاعل معا في إطار الزمان والمكان والطبقة الاجتماعية والدين والمهنة. من هنا تتحدّد مكانته الاجتماعية وقيمة تداوله وحجم انتشاره بين فئات معينة من الناس وفي بيئات معينة»¹.

وأم سعد مركب إضافي (أم+ سعد)، فلفظة (الأم) وإن كانت هنا تشير إلى وظيفة بيولوجية واجتماعية وغريزية أدّتها هذه الشخصية تجاه أبنائها؛ فإنها قد حملت بالإضافة إلى ذلك شيئا من الدلالة الرمزية التي أعانت المؤلف في اختزال صورة كل الأمهات وما يفترض فيهن من حنان وحنين وصبر وجلد ومعاناة وارتباط بالهوية والقضية... أي صورة الأرض والوطن كاملا في شخص أم سعد التي كانت كلّ أفعالها وأقوالها وسماتها وملامحها تؤكد ذلك فيها، ولهذا اختار **كنفاني** هذا الاسم عنوانا عاما للرواية وهو ما يسمى بالدلالة الكلية للاسم، أي أنّ الاسم لا يؤتى به للدلالة على حامله فقط وإنما على العمل كاملا وغالبا ما يقتزن هذا الاسم بالشخصية المحورية البؤرية في الرواية²، كاسم أم سعد الذي دلّ على الشخصية والرواية معا.

أما لفظ (سعد) وهو الجزء الثاني من الاسم والذي يعود في الأساس إلى شخصية أخرى فقد استطاع المؤلف أن يربط به هاتين الشخصيتين معا: الأم بالابن والفدائي بالأرض، ولهذا وجب علينا دمج كل ذلك في قراءة واحدة.

فسعد من الأسماء التقاولية وهو يعني اليمن والبركة³، وأم سعد كانت ترى في ابنها خلاصها وخلاص هذا الوطن المنكوب وهو الذي جعلها «تتوهج بسعادة غامضة»⁴ مزيجا عنها

1 - المرجع السابق، ص7.

2 - جميل حمدوي: مستجدات النقد الروائي، ص473.

3 - رنا صالح: الموسّع في الأسماء العربية ومعانيها، ط2، عمان، دار الأهلية للنشر والتوزيع، 2004، ص95.

4 - أم سعد، ص254.

شيئاً من همّ الهزيمة في الحرب بعد أن التحق بصفوف المقاومة وصار فدائياً يناضل من أجل العودة، لقد كان **سعد** بالنسبة لها ليس مجرد ابن بل أملها وسعادتها التي تتحقق لها ولكل سكان المخيم ومن يلحق بهم في غد يصنعه الجيل الجديد من الأبناء **كسعد** و**سعيد**. ولهذا نراها تختار لأبنائها أسماء تبعث على الفرح والتفاؤل ضمن وجه واحد من القراءة والدلالة عكس **سعيد** في (عائد إلى حيفا) الذي انزاح من معنى لآخر بل رأينا يدلّ على نقيض معناه أكثر. ولأن أبا **سعد** هو الطرف الرابع من هذه الأسرة فقد لحقه شيء من السعد الذي خصّ به المؤلف أم **سعد** وأبناءها وإن كان لم يدرك ذلك إلا مؤخراً حين أعلن في زهو وفخر وهو يرى ابنه الآخر **سعيد** على درب النضال أن زوجته تلد وفلسطين تأخذ.. «هذه المرأة تلد الأولاد فيصيروا فدائيين، هي تخلف وفلسطين تأخذ!»¹.

إنّ السعادة التي حاول المؤلف أن يغمر بها هذه الأسرة عبر جعل أسمائها كلها مشتقة من الجذر (س ع د) مقدماً ذلك للقارئ في شكل دلالة صريحة ومباشرة عاشتها الشخصيات فعلاً في الرواية، هي ذات معايير مختلفة وليس مما يمكن أن نراه في الحياة اليومية أو نحلم بالعثور عليه في شكل عيش سهل ومريح ورغيد أيضاً - وهو مما رغبت به شخصيات (رجال في الشمس) وطمحت إليه شخصيات (ما تبقى لكم) عندما راح كل واحد فيها يبحث عن سعادته الخاصة - لأنها لم تحظ من ذلك بشيء، فأما **سعد** تعاني الأمرين لتجمع لقمته وزوجها يزيد عليها من ذلك وهو «يأتي دائماً منها ويطلب طعامه بسؤال فظ ويكاد ينام وهو يعلك لقمته الأخيرة، وحين كان يتعطّل عن العمل كان يزداد فظاظاً»² وحال الأبناء طبعاً لن يكون أحسن، فأبي سعد وأية سعادة يقصد المؤلف؟ إنها إذا ليست سعادة فرد أو اثنين بل سعادة شعب كامل وهو يتطلّع بشوق وفرح

1 - عائد إلى حيفا، ص 334.

2 - نفسه، ص 331.

لتحرير الوطن والعودة إليه وما يفترضه ذلك من ثورة وانتفاضة، مما أدى إلى سيطرة إحساسٍ بالتناؤل على معظم أجزاء الرواية وتعابيرها فدخل أم سعد بنشر رائحة الريف رمز الخير والبركة وأبو سعد أصبح وجها مشرقا وسعد شخصية فاعلة في محيطها تملك زمام المبادرة، وإن كانت القصة مفككة البناء إلا أن كل لوحة من لوحاتها التسع تخدم الفكرة الرئيسة فتعطي إحساسا عاما بالتناؤل والفعل والانطلاق¹.

وبالإضافة إلى أسرة أم سعد وجدت في الرواية شخصيات أخرى حملت أسماؤها بعض الدلالة التي يمكن أن نستقرئها هنا وهناك، كلبث صديق سعد الذي وقع في الأسر ورفض وساطة أهله لإخراجه فكان كاسمه أشبه بلبث يتوعد أعداءه من قفصه بعد أن بعث برسالة تهديد بالقتل لأسرته إن هي حاولت اللجوء لقريبهم العميل لدى اليهود لإنقاذه، كما أنه عموما اسم يتناسب مع مناضل وفدائي.

وآخر من تذكرهم الرواية من الأسماء والشخصيات فضل وعبد المولى اللذين عادا إلى زمن الحاضر عن طريق فعل استرجاعي قامت به أم سعد وتذكرت فيه فضلا وهو يصعد الجبل في أولى ثورات الوطن، وعبد المولى وهو يحيط كل ذلك ثم وهو يقتل فضلا ليصير بعدها عضوا في البرلمان اليهودي، فما علاقة الاسمين بالشخصيتين؟

فإذا اعتبرنا أنّ اسم العلم الشخصي يعكس بشكل دلالي ومرئي الشخصية الروائية بكل أبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية، لأن ثمة تطابقا منطقيا ومرجعيا بينهما؛ فلابد أن نجد رابطا من نوع ما بين فضل وعبد المولى كاسمين وكشخصيتين ولكن من دون تعسف في القراءة، ففي

أحايين كثيرة لا يكون الرابط إلّا مجرد علاقة اعتباطية ولهذا اعتبر محمد عزام أنه من الخطأ أحيانا أن يشغل الناقد والقارئ نفسيهما بلعبة أسماء الشخصيات والبحث عمّا يطابقها في المرجعية¹.

ففضل في اللغة يعني ما يدلّ على الإحسان والكرم والزيادة².. ولعلّ في هذا ما يتناسب مجازيا مع شخص قرّر أن يجود بحياته في سبيل الوطن عندما كان في مقدمة من صعد إلى الجبل وثار على العدو، ولما عاد إلى القرية حافي القدمين كما غادرها لم يجد له مكانا فيها، فأضحى كشيء زائد عن الحاجة أو كبقية من دون استعمال و(البقية) أيضا من معاني اسم فضل!

فعلا.. ما الذي سيحده شخص تبقى عن الثورة في زمن للخيانة والعمالة يتزعمه **عبد المولى**؟!!

أما **عبد المولى** فيعتبر من الأسماء الدينية التي تتبع أسماء الله الحسنى بإضافة كلمة (عبد) لها، فإذا فككنا الاسم سنحصل على (عبد + معبود) و**عبد المولى** كان عبدا ولكنه أخطأ معبوده عندما جعل نفسه تابعا لمحتل يهودي اغتصب البلاد والعباد.. ولأنّه مارس الخيانة مع أهل بلده امتلك ثروات وأموالا وأراض ومنصبا في البرلمان. فاختيار اسم ديني لهذه الشخصية ليس إلا من باب المفارقة التي لا تصوغ الدلالة بصورة حرفية تقريرية. ولعلّ هذا في قراءة أخرى من صور الاغتراب الديني لدى **كنفاني** عندما نراه يعمد إلى اختيار أسماء ذات مرجعيات دينية هي للوضاعة والدناءة أقرب منها إلى أي شيء آخر كمریم وزكريا والحج رضا وعبد المولى... أو ربما كنوع من فقدان الثقة - أو سحبها - في فئة اعتادت المتاجرة بدينها ودنياها والاتكاء على الغيب والقضاء والقدر مسوغات للهزيمة والهرب، وهو ما أعلنته أم **سعد** الرواية والشخصية لما استبدلت حجابها العتيق بالقلادة التي تتدلّى منها رصاصة.

1 - محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص89.

2 - رنا صالح: الموسّع في الأسماء العربية ومعانيها، ص148.

إنَّ دلالة الأسماء أحيانا لا تكشف نفسها إلّا عبر روابط دقيقة وربما غير مرئية بينها وبين سياق الأحداث وأبعاد الشخصية الداخلية والخارجية، وكلما حاولنا الاقتراب من فهم معانيها وأسباب اختيارها ودلالاتها اللغوية والموضعية مكّنا ذلك أكثر من الإمساك بزمام الشخصيات وهيكلا العام وكذا الوضع الخاص لكل واحد فيها، لأن أسماء الشخوص كثيرا ما تصلح لأن تكون (عنونات) لسمّة أو لجملة من السمات المميزة للكائنات البشرية التخيلية، ولأن ذلك أيضا لا يتحقق إلّا عبر مراحل من التمعّن والاختيار الموجّه من قبل المؤلف حتى يصل إلى درجة التناسبية التي يريد ونوعها كذلك، وهو ما لمسناه في نصوصنا هذه التي كانت الأسماء فيها أشبه بمدخل آخر للتعرف على الشخصيات وعلى سماتها ودرجة واقعيّتها أو مجازيّتها.

3- أنواع الشخصيات:

تضم عادة كل رواية - أو كل عمل سردي عموماً - عدداً من الشخصيات قد تقلّ وقد تزيد بحسب الأحداث وسياقها وحجم العمل ونوعيته، فمن الروايات ما تحوي عدداً كبيراً من الشخصيات لاسيما تلك التي تغطي فترة زمنية طويلة وتعرض سلسلة متشابكة من الأحداث، ومنها ما تضيق دائرة الشخصيات فيها لصالح عناصر وتقنيات أخرى، وهو ما تعكسه غالباً الرواية الحديثة التي ما عادت تولي الشخصية الأهمية ذاتها التي منحتها لها الرواية الكلاسيكية.

وسواء كثر عدد الشخصيات أو قلّ فإنها تتدرج كلها ضمن مجموعة من التصنيفات التي تتفرّع بحسب دورها ووظيفتها ودرجة حضورها، أو بالنظر إلى حركتها ومدى تطورها بمقابل سطحيتها ومستوى عمقها. ولعلّ هذا ما يجعل الشخصية «أصعب جانب من جوانب الفن الروائي يمكن مناقشته مناقشة تكتيكية، ويرجع هذا في جزء منه إلى وجود أنماط مختلفة وكثيرة جداً لتقديمها: شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية، شخصيات ثابتة وشخصيات متغيرة، شخصيات تصوّر من داخل عقلها وشخصيات ينظر إليها آخرون من الخارج»¹.

وعليه سنحاول نحن إكمال دراسة شخصيات **كنفاني** الروائية من خلال الوقوف على تصنيفاتها هذه التي ارتأينا تقسيمها إلى فرعين كبيرين: أولاً بحسب دور الشخصية الذي قد يجعل منها رئيسة أو ثانوية، وثانياً بحسب حركتها وتطورها فتكون بذلك ثابتة مسطحة أو نامية مدوّرة، فالشخصية «دور والأدوار في الرواية متعددة ومختلفة، فالشخصية تكون رئيسة أو ثانوية أو صورية، حاضرة أو غائبة، متطورة (تتغير أوضاعها مواقفها) أو جامدة، متماسكة (لا تتناقض بين

صفاتها وأفعالها) أو غير متماسكة، مسطحة (صفاتها محددة وأفعالها مرسومة أو متوقعة) أو ممثلة (مستديرة متعددة الأبعاد قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكها)»¹.

3- 1- بحسب الأدوار:

تختلف الشخصيات الروائية بحسب أهميتها والوظيفة التي تقوم بها وكذا بحسب قربها أو بعدها من دائرة الحدث ومدى مشاركتها فيه، وهي تبعا لذلك إما شخصية رئيسة محورية وإما شخصية ثانوية ذات وظيفة مرحلية، فالشخصيات لا تتساوى في الرواية من حيث الأدوار والوظائف، فبعضها قد تكون وظيفته هامشية لا تتعدى حضور موقف جماعي أو التلطف بكلمة في حوار، وبعض الشخصيات قد تكون لها وظيفة أكثر أهمية من ذلك فهي تتمتع بحضور لكنه غير واضح، وثمة شخصيات تتمتع بحضور أقوى من سائر الشخص وتتنصب عليها اهتمامات الراوي وتكثر الإشارة إليها سواء عن طريق الضمائر أو بذكر الكثير من أعمالها، أو بالتذكير الدائم بها وبأنها السبب في الكثير مما يجري من وقائع².

3- 1- 1- الشخصيات الرئيسية:

ففي كل رواية تتوزع الشخصيات على محورين محور الواجهة والمحور الخلفي، ففي الوقت الذي تضطلع فيه شخصيات الواجهة بكل الأفعال أو على الأقل بأهمها؛ تكتفي تلك التي في الخلف بالأقل منها عددا وأهمية. ومن خلال هذا التوزيع ستبرز لنا شخصيات تحظى بتركيز المؤلف والقارئ معا وذلك بسبب تموضعها في دائرة الحدث وكثرة تردها على المشاهد الروائية، ولأنها غالبا هي التي تبتدئ الأحداث وهي التي تنتهيها أو تنتهي معها وهذا ما يسمى بالشخصية

1 - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114.

2 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص198-199.

الرئيسية، فهي التي «تتمحور عليها الأحداث والسرد وفيها إيهام بموقف بطولي أو فردي»¹، وهي «الغرض الذي ينشده الروائي، فهي هنا ذات وموضوع ومحور عناية الكاتب الروائي على السواء، وقد تكون أيضا محور انتباه القارئ»².

ولهذا عدّت محور الأحداث والحركة وبؤرة التجربة الروائية، في فلكها تدور سائر الشخصيات الثانوية فمنها تبدأ الرواية وإليها تنتهي، ومن خلالها يلمس المتلقي رؤى الكاتب للأحداث بوصفها النموذج أو المثال بينما تحضر بقية الشخصيات الأخرى تبعا للحدث الذي تعيشه الشخصية المحورية أو تبعا للفضاء الذي مرّت به. حيث إنّ ما يميز هذه الشخصية إضافة لكل ما قلناه من كونها أساس الحكاية والخيوط الحقيقي الرابط بين مشاهدتها وأحداثها وبقية شخوصها وكذا الحامل لرؤية المؤلف وجوهر تجربتها الروائية؛ هو كثرة ترددها أو تواترها إذ نراها تهيمن على أغلب المشاهد الروائية سواء كانت استرجاعية أو حوارية أو حتى وصفية فهي إما واصفة أو موصوفة، فالتواتر كما يرى كثير من الدارسين أي درجة حضور الشخصية مبدأ أساسي للتمييز هنا وذلك بناء على الدور الذي تضطلع به في مجرى الحكاية³، فنحن نحكم على مدى رئيسية الشخصية تبعا لحجم وجودها الكبير في الرواية مع أن فيليب هامون يشير هنا إلى ضرورة التحقق مما تقوم به الشخصية من أفعال، ومدى تنوعها وأهميتها وعدم الاكتفاء بعدّ مرات ظهورها وأفعالها التي قد تكون في بعض الأحيان مجرد تكرار لوظيفة واحدة، «فشخصية ما تقوم مرات عديدة بنفس الوظيفة

1 - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985، ص126.

2 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص199.

3 - سعيد يقطين: قال الراوي - البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،

1997، ص94.

لن تكون بالضرورة أكثر أهمية، وذلك لأن مجموعة هامة من الوظائف المتكررة يمكن اعتبارها توضيحا مبالغا فيه لموصفة وحيدة ودائمة تتعلق بشخصية ما، وهي موصفة مهنية غالبا¹.

وعليه لا يمكننا الاتكاء على ذلك وحده لتحديد مركزية الشخصية من عدمها في أي عمل روائي، بل لابد من الاستناد إلى أسس أخرى قد تساعدنا في ذلك «لأننا لا نستطيع أن نأتي بمعيار واحد يحدّد رئيسية الشخصية أو عدم رئيسيتها، فهل بكثرة ترداد الشخصية وغازة تواترتها في النص؟ أم بأهمية علاقاتها بغيرها وتأثيرها في غيرها وتأثرها بغيرها؟... والحق أننا لا نستطيع بالإحصاء وحده أن نعرف ذلك، إلا أننا بالإحصاء يمكن أن نؤكد ملاحظتنا عن هذه الشخصية، كما يساعدنا الإحصاء على ترتيب الشخصيات داخل العمل السردى»².

وإذا عدنا إلى ماهية الشخصية الرئيسة وجدناها تتقاطع مع مفهوم البطل الذي كان فيما مضى يحتل وحده صدارة العمل السردى وعليه وحده تقع كل الأفعال، وله وحده يرجع كل الفضل وما تفرضه سمات البطولة المطلقة من قدرة وقوة وصفات مثالية قد تتأى به كثيرا عما يمكن أن نراه ونلقاه في واقعنا، مبعدا بذلك بقية الشخصيات الأخرى عن دائرة التركيز والجذب، فلا يثير سواه انتباه القارئ ولا يحرك مشاعره إلا هو. أما الآن وفي ظل التغيرات الكثيرة التي لحقت العملية السردية صار للبطل مفاهيم أخرى لم تقلل فقط من شأنه وإنما أقصته ونأت به إلى ما يمكن أن يناقض صورته القديمة وصولا إلى معنى اللابطل³، وتبعاً لذلك راحت الشخصية الرئيسة أيضا تفقد كثيرا من هيمنتها وسلطانها المطلقة، خاصة في ظل ما يسمّى بالتعددية الصوتية أو تبادل الأدوار

1 - هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصية الروائية، ص 39-40.

2 - جهاد يوسف العرجا: سيميائية الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، 2002، ص 29.

3 - اللابطل (Anti hero): "بطل غير بطولي، بطل يتسم بسمات سلبية أو لا تثير الإعجاب، عنصر بطولي له أخلاقيات مناقضة لتلك التي يتسم بها تقليديا البطل". ينظر: برنس، جيرالد: قاموس المصطلح السردى، ص 27.

التي وسعت من مساحة التنافس بينها وبين الشخصيات الأخرى التي قد تكون ثانوية فقط، ملزمة بذلك تلك الشخصية الرئيسية مشاركة غيرها القيام بالفعل وصنع الحدث وتقاسم الأهمية أيضاً، ومن هنا أضحت «الشخصية الرئيسية هي التي يدور عليها محور الرواية أو المسرحية وليس شرطاً أن تكون بطل العمل الأدبي، إنما يشترط أن تقود العمل الأدبي وتحركه بشكل لولبي تظهر فيه. وقد يكون البطل في العمل مؤدياً دوراً غير محوري بينما شخصية ثانوية أو شبه ثانوية هي الرئيسية، وقد تكون الشخصية الرئيسية تابعا للبطل أو خصماً له»¹.

ولكن عموماً تبقى الشخصية الرئيسية هي مركز الدائرة الذي تتولد عنه نتيجة تطوّر الأحداث والعمل على تعقيدها شيئاً فشيئاً دوائر أخرى تجعل سطح الحكاية يموّج دائماً بالحركة والتغيير، وما المصير الذي تصوّره الحكمة إلا مصير الشخصيات الرئيسية في صراعها مع غيرها بحثاً عن تحقيق ما تسعى إليه².

بنية الشخصيات الرئيسية عند كنفاني:

في كل رواية من روايات كنفاني - محلّ الدراسة - تبرز أمامنا مجموعة من الشخصيات نستطيع أن نقول عنها إنها رئيسة، نظراً لاستحواذها على معظم المشاهد الروائية ولفعليها أو تفاعلها المستمر بالأحداث، فيظهر أمامنا في (رجال في الشمس) كشخصيات رئيسة كل من: أبي قيس، أسعد، مروان، أبي الخيزران وفي (ما تبقى لكم): حامد، مريم، زكريا، وفي (عائد إلى حيفا): سعيد، صفيّة، ميريّام، دوف، وفي (أم سعد): أم سعد، سعد، والسارد.

1 - محمد التتويحي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1999، ص547.

2 - أنطوان نعمة: سيمياء القصة العربية، دار النهضة، ط1، بيروت، 2014، ص224.

حيث إنّ أول ما يلحظ هنا هو غياب ما يمكن أن نسمّيه بالبطولة الفردية التي تكون فيها شخصية واحدة مسيطرة على الرواية - إلّا في حالة أم سعد - فلا تدور الأحداث إلا في اتجاه واحد بما يخدم هذه الشخصية ويلبي احتياجاتها، وهذا ما يسمى بالبطولة الجماعية التي يتقاسم فيها عدد من الشخصيات الأدوار الرئيسية فيما بينها. ففي بعض الروايات قد لا نجد أية شخصية رئيسية متميزة بل قد يقدم الكاتب مجموعة شخصياته دفعة واحدة، جاعلا من المجموع بطلا له الدور الأهم في بناء الحدث¹. وهو ما رأيناه في (رجال في الشمس، ما تبقى لكم، وعائد إلى حيفا)، حيث لم تستطع أن تبرز شخصية واحدة أكثر ممن حولها من شخصيات بل راحت كلها تتوازن في درجة حضورها ومدى أفعالها، ماعدا رواية (أم سعد) التي قدمت لنا شخصية رئيسة فعلا بتميزها وتفرّدها على بقية الشخصيات الأخرى.

ففي (رجال في الشمس) ورّع كنفاني أدواره الأساسية على عدد من الشخصيات كانت في البداية ثلاثا: أبو قيس، أسعد ومروان ليلتحق بها فيما بعد أبو الخيزران كأبرز محرك للأحداث في الرواية.

وأول من يبرز من الشخصيات الرئيسية أبو قيس الكهل الذي حطمته سنوات اليأس والفقر والانتظار، ليس له من المعرفة إلّا ما سمعه في ديوانية المختار ورآه من نافذة المدرسة في القرية يسترق السمع والنظر للأستاذ سليم وهو يدرّس الأولاد. لم يسبق له أن غادر قريته أو فارق أرضه، لم يعرف من الدنيا ولم يملك فيها غير حقله وشجرات زيتونه «عشر أشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقط زيتونا وخيرا كلّ ربيع»².

1 - محمد أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص116.

2 - رجال في الشمس، ص46.

أما اجتماعيا فله زوجة - هي الآن حامل - وابن يرتاد المدرسة وبيت يؤويهم، ورغم أنه مكوّن من غرفتين فقط إلا أنه كان لهم بكلّ ما تعنيه هذه الكلمة (لهم) من انتماء وراحة وحرية.. هكذا عاش أبو قيس مع أسرته يعمل في حقّله، يذهب إلى ديوانية المختار حيث يجتمع مع أهالي القرية يثرثرون حول أيامهم وهمومهم، ينظر إلى طفله وهو يكبر، يفخر بزيّتونه وحقله وهو يثمر ويحلم بطفل ثان قد يأتيه بعد سبعة أشهر.. وهو في كل هذا يزداد حبّا وتعلّقًا بأرضه التي صارت كلما استلقى عليها «تخفق من تحته ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل ثم تعبر إلى خلاياه»¹ ورائحتها «كشعر زوجته حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد»².

هذا أبو قيس وربما هناك ممن يشبهه كثير غيره، بل لعلّه ليس إلاّ عيّنة عن جيل كامل ممن اعتاد خدمة الأرض والعيش بها ولها، فكيف الحال بعد سقوط القرية والوطن ككل؟ لم يبق أمام هذه الشخصية إلاّ الرحيل فالبيت راح والحقل ضاع وأشجار الزيتون أضحت حلما صعب المنال، والطفل الثاني لم يكن إلاّ فتاة ماتت بعد شهرين من ولادتها.. فكان الرحيل الأول نحو قرية أخرى بعيدة عن خط القتال ليتحوّل أبو قيس هنا إلى ممارسة الانتظار ومعايشته زمنا دام عشر سنوات كاملة، علّ شيئا أو شخصا ما يوقظه من غفوته هذه والذي لم يكن إلا صديقه سعد العائد حديثا من نعيم الكويت ليشرع أبو قيس من جديد في الحلم.. «سيكون وسعنا أن نعلم قيس.. وقد نشترى عرق زيتون أو اثنين.. وربما نبني غرفة في مكان ما...»³، ولتكون صحوته رجلا آخر نحو الكويت والذي لم يكن في حقيقته إلا رجلا أخيرا نحو الموت.

1 - رجال في الشمس، ص37.

2 - نفسه، ص37.

3 - نفسه، ص48.

هذه شخصية **أبي قيس** سمتها الأساس البساطة والسذاجة والسلبية لم يكن لها أي دور فاعل على مستوى الحكاية رغم كونها شخصية رئيسة، فهي لم تستطع أن تمارس أي تأثير على الأحداث مثل تحريكها ودفعها إلى الأمام مكتفية في كل مرة بالاستسلام وانتظار ما يقوله لها الآخرون من شخصيات (سعد، أسعد، أبو الخيزران...) لتجابهه بالقبول والرضا «هكذا قال سعد.. ويجب أن تصدق سعدا لأنه يعرف أكثر منك رغم أنه أصغر منك.. كلهم يعرفون أكثر منك...كلهم»¹ لينتمي بذلك إلى فئة الشخصيات السلبية ممن يقفون جامدين ليلتقوا الأحداث كما تجهّم ويستدبرون الحظ آسفين نادمين، ويستجيبون لإجاءات من حولهم في استكانة ويخضعون لإرادة البيئة وإحساساتهم الداخلية مكبوتة²، ولكنه قد مكن الكاتب من ناحية أخرى من «تجسيد حقيقة المعاناة من خلال سرد جوانب من حياة اللجوء الفلسطيني ضمن سياق روائي بديع لحكاية بسيطة محورها الأساس شخصية **أبي قيس**»³.

فالمؤلف استطاع أن يلخص عبر شخصية **أبي قيس** جيلا كاملا ممن شاهد نكبة 48 وعاش مأساتها، فهي أشبه بالشخصية النموذجية التي يؤتى بها ممثلة لطبقة من الطبقات أو لجيل من الأجيال بسبب ما يبرز فيها من سمات مميزة لهذه الطبقة أو لذلك الجيل. والشخصية النموذجية هي تلك التي «تبلغ درجة التفرد في حضورها الفني، فهي مستمدة من الواقع ولكنها تختلف عنه بأنها تشكل بديلا فنيا للشخصية الواقعية، تعكسها وتتجاوزها بل إنها تعبر عنها ليس كشخصية فقط إنما كفتة بل وطبقة، إنها تساعدنا على قراءة وفهم العام من خلال الخاص فهي تملك القدرة على التعميم وإعطاء صورة موضوعية مطروحة بصيغة فنية عن الحركة الاجتماعية

1 - رجال في الشمس، ص 46.

2 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليا السرد، ص 134.

3 - محمد فؤاد سلطان: قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني - دراسة نقدية، مجلة جامعة الأقصى، م 11، ع 2،

غزة، 2007، ص 6.

في ظرفها التاريخي الذي تعيشه»¹، حيث تختلف الشخصية النموذجية عن العادية بأنها تختزل سجايا الطبقة أو الفئة التي تمثلها، في حين تتمتع الشخصية العادية بخصائصها المتميزة وقسماتها الواضحة والهدف من رسم الشخصية النموذجية هو بيان رؤية الراوي نحو هذه الطبقة التي تمثلها أو الفئة التي اختزلت فيها سماتها².

ولعلّ هذا ما كان يرمي إليه الكاتب من اختيار ثلاث شخصيات من أعمار مختلفة ممّلت كل واحدة منها جيلا خاصا بها، فأبو قيس الشيخ وأسعد الشاب ومروان الطفل وهو ما يلخص تلك الفترات الزمنية التي سبقت وعاصرت وتلت النكبة، وهذا ما منح كنفاني مساحة كافية لتغطية كافة المجتمع الفلسطيني بمختلف شرائحه وأجياله لأنّ من خصائص الشخصية النموذجية قدرتها على التعميم وعلى احتمال الأبعاد والدلالات الرمزية.

وإذا انتقلنا إلى الجيل الثاني وجدنا شخصية أسعد وهو ثاني الشخصيات الرئيسة في (رجال في الشمس)، شاب ولد قبل النكبة بسنوات، شاهد مبكرا تبدّل الأوضاع والظروف فما كان عليه إلا أن يقاوم مدفوعا في ذلك - ربما - بقدوة أبوية مارست النضال منذ عشر سنوات خلت ممثلة في شخص أبيه الذي قاتل في الرملة عام 1948، ولكنّ أسعد لم يكن إلاّ لاجئا في الأردن لهذا لم يُجد نضاله نفعا وهو بعيد عن أرض الوطن فأصبح فارّا من السلطات الأردنية بعد أن شارك في عدد من المظاهرات لم تكن تنتهي إلاّ بإهانة من الشرطة.. ضرب ودفع وبصق وهرب في النهاية.. «دفعه الشرطي أمام الضابط فقال له: تحسب نفسك بطلا وأنت على أكتاف البغال تتظاهرون في الطريق! بصق على وجهه (...) ثم أطلقه فمضى يركض»³.

1 - عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ط2، عمان، دار الكندي، 2002، ص507.

2 - محمد يوسف نجم: فن القصة، ط5، بيروت، دار الثقافة، 1966، ص105-106.

3 - رجال في الشمس، ص131.

ولمّا لم يُجد ركضه في شوارع الأردن نفعا قرّر أن يركض نحو مكان أبعد وربما أجمل وأفضل بعد أن أن لهذه الشخصية أن تستبدل ثوب المناضل بثوب الهارب أو المهرب، فهو لم يستطع حتّى أن يهرب بنفسه. وهنا يشرع أسعد في تجربة كل الطرق المتاحة أمامه علّ إحداها قد توصله إلى الكويت، ولكن «أتوجد بعد طرق في هذه الدنيا؟ ألم يمسخها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام وأيام، كلهم يقولون ذلك: ستجد نفسك على الطريق!»¹ لتبدأ بذلك معاناة هذه الشخصية مع فئة من المهربين اختلفت في الاسم والمكان والطريقة واتفقت على المال والخديعة، ليجد في الأخير نفسه مع أبي قيس ومروان داخل الخزان الذي يقوده أبو الخيزران ليس إلى الكويت ولكن إلى مكبّ للقمامة فيها سيستعمل هنا بسبب الظروف كمقبرة للرفاق الثلاثة!

ولئن كانت الشخصية الأولى تعتمد على جهلها ذريعة لفشلها ومصيرها البائس؛ فليس لأسعد أن يتذرع بذلك وهو الذي امتلك القوة والشباب والمعرفة.. ولكنه أثر أن يسلم قياده إلى الآخرين وأن يعتمد على ما يجودون به عليه مما يمكن أن يصلح من شأنه ولو قليلا، ولهذا لم يستطع حتّى أن يموّل رحلة هربه بنفسه وأن يلجأ إلى عمه الذي أعطاه "جنى عمره" على أمل أن يعود يوما ويخلصه هو وابنته من انتظار زوج لها.

هذا هو أسعد وهذا هو الجيل الذي يمثله، جيل من الشباب المهزوم الذي قرّر أن يبحث عن خلاصه خارج وطنه فلم يجد إلا الموت ملاذا أخيرا لحاله، الموت خوفا واختناقا وانهماما.. وإذا كان هذا هو أسعد على مستوى الواقع الفلسطيني فإنه لم يختلف كثيرا على المستوى الروائي، فرغم أنه شخصية رئيسة أيضا إلا أنه لم يمتلك من صفات البطولة شيئا وهذا ما يدفعنا إلى التفريق بين البطل والشخصية الرئيسية، لأن « اعتبار البطل مرادفا للشخصية الرئيسية هو اعتبار خاطئ،

فالشخصية الرئيسة تكتسب صفتها من دورها داخل الرواية أما البطل فيكتسب صفته لا من دوره فقط بل من خصاله أيضاً، فهو عند القارئ إنسان يجسّد نظرة هذا القارئ الخيالية إلى ذاته»¹.

وإذا كنا بذلك سننفي صفة البطولة عن أسعد فإن ذلك لا يخلو أن نخرجه عن دائرة الأفعال الرئيسة، فرغم ما اتّصف به من جبن وخذلان وانهزامية إلّا أنه قد امتلك زمام المبادرة في كثير من المرات مما جعله يتميّز عن بقية الشخصيات الأخرى وخاصة أبو قيس ومروان، ففي الوقت الذي خرج فيه أبو قيس من مكتب المهرب البصراوي وهو يجاهد نفسه لابتلاع غصّة عالقة في صدره ومروان وهو يحاول مسح علامة الأصابع الحمراء التي انطبعت على خده بعد أن صفعه المهرب نفسه؛ استطاع أسعد أن يجادل ويسأل ويبحث عن الأفضل بل وأن يشترط الدفع بعد الوصول، ولما صار أبو الخيزران وخزانه خيار الرفاق الأخير في الذهاب إلى الكويت لم يكن من أسعد إلا أن يتولّى عملية المفاوضات محاولاً أن يضمن حقوقهم ووصولهم الأكيد، وإن كان قد ضمن ذلك فإنه لم يستطع أن يضمن سلامته ولا سلامتهم.

فأسعد باختصار شخصية فاعلة ولكن عادية دون أية مواصفات استثنائية ربما كالتى اعتادت الرواية الكلاسيكية منحها لأبطالها فتجعل منهم شخصيات مستعلية على غيرها، فالرواية المعاصرة صارت تنزع إلى «إهمال هذا الاتفاق الروائي المحض أعني بطل الرواية، فقد تصدّعت هذه الشخصية في الأدب الحديث ورقت ولم تعد سوى الدعامة الهشة والمتحركة للمادة الجديدة التي تفيض عنها من كل ناحية.. تلك المادة التي غدت من التعقيد بحيث أن بطل الرواية التقليدية

1 - عالية محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، ص123.

المحددة جيداً، الغليظة والصلبة لا يمكن لها استيعابها»¹، ومن هنا أصبح الروائي الناجح هو الذي يصنع شخصياته ويشكلها من صميم الحياة والبيئة².

أما ثالث الشخصيات الرئيسة **فمروان** الذي اختير نموذجاً لجيله، جيل من أطفال الملاجئ والمخيمات الذي لم يعرف من الوطن إلا ما احتفظت به ذاكرة آبائهم وما فضحته حسراتهم عن الذي كان ثم راح بحلول نكبة 48، حينها كان **مروان** في الخامسة من عمره ولهذا لعله لا يذكر شيئاً مما امتلكته أسرته سابقاً ولا كيف كانت تعيش ربما حياة لن نفترض أنها سعيدة ولكن على الأقل طبيعية. فكلّ الذي يتحدث عنه **مروان** عائلته بداية بأخيه **زكريا** الذي هاجر إلى الكويت وتحمل عبء الأسرة لبعض من الوقت ليتوقف عن إمدادهم بالمال بمجرد ما أصبحت له زوجة تاركاً الحمل كله **لمروان**، وأبوه الذي استمرّ يحلم لسنوات ببيت إسمنتي ولماً لاحت له فرصة تحقيق ذلك عبر زواج ثانٍ من شقيقة "الكسحاء" لم يتردد في التخلي هو أيضاً عن أسرته، وأخيراً - ولعلّه ما جعل **مروان** يكون على ما هو عليه - أمه التي تجهل سبب تخليّ ابنها **زكريا** عنهم وترفض الحديث عن زوجها راضية بما فعله بها، وأخوته الصغار ينتظرون من يضمن لهم ثمن الطعام والثياب والذهاب إلى المدرسة...

هذا هو الحال الذي أضحت عليه أسرة **مروان** نتيجة ظروف الوطن ونكباته، والذي كان على **مروان** أن يتعامل معه وهو بعد طفل في الخامسة عشر من عمره كان إلى وقت قريب يذهب إلى المدرسة وأحياناً إلى السينما ويحلم بأن يصبح طبيباً وأن يعيش حياة ممثلة كأبطال الأفلام الذين رآهم.. ولكن لم يكن أمامه من خيار سوى التخليّ عن كل ذلك والتوجه إلى الكويت عساه

1 - غولدمان، لوسيان: مقدمات في سوسولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودي، ط1، سوريا، دار الحوار، 1993، ص181.

2 - هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، الأردن، دار الكندي، 2004، ص127.

يعوّض أمه ويغيظ أباه، وهناك سيعتمد على نفسه وسيُرسل كل قرش إلى أمه «إذا ساعده زكريا كان ذلك أفضل، إذا تجاهله فلسوف يعرف كيف يهتدي إلى أول الطريق كما اهتدى الكثيرون»¹.

ورغم أن مروان هو أصغر الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية إلا أنه كان أكثر فعلا وتأثيرا في الأحداث، فإذا كان أبو قيس الأكبر سنا قد انتظر عشر سنوات كاملة للتحرك حتى وإن في المسار الخطأ؛ فإنّ مروان قد استجاب سريعا لمأساة عائلته مضحيا في سبيل ذلك بطفولته وأحلامها مستبدلا بها ما كانت تأمله أمه ويرجوه أخوته الصغار ولسوف يحيل في سبيل ذلك "كوخ الطين جنة إلهية"، وهو أيضا رغم جهله وصغره كان أول من ضمن وسيلته إلى الكويت وهو من عزّف أسعد على أبي الخيزران، وهو الذي اختاره المؤلف ليكون سببا في اجتماع رفاق الرحلة بعد أن وضع أبا الخيزران في طريقه.

ولئن لم يكن مروان - كشخصية - أحسن من رفيقيه ولا من جميع الهاربين إلى الكويت فإنه كان على المستوى الحكائي محركا بارزا للأحداث فيها، على اعتبار أن فصل مروان هو من ربط فصول الشخصيات الأولى المنفصلة عن بعضها ببقية الفصول الأخرى التي صوّرت حيّيات الرحلة، ففي الوقت الذي انتهى الفصل الأول الخاص بأبي قيس بدموع ساخنة تملأ مؤقته لم يملك معها إلا أن يرتمي «ملقيا صدره فوق التراب الندي الذي أخذ يخفق تحته من جديد»² والفصل الثاني (أسعد) بحيرة وتوجّس وسخرية من المهرب وهو يدير ظهره ويتجه نحو الباب «...لكن حاذر أن تأكلك الجرذان قبل أن تسافر...»³؛ اختتم فصل مروان على أمل اللقاء بعد الظهر مع أبي

1 - رجال في الشمس، ص85.

2 - نفسه، ص50.

3 - نفسه، ص68.

الخيزران والرفيقين الآخرين وإن كان مروان قد عاد في آخر الفصل إلى ذكرياته وإلى أبيه وهو يدعو له: «وَفَقَّكَ اللهُ يَا مروان يا سبع»¹.

وسواء كان مروان سبعا أم غير ذلك فإن ما يعيننا هو مدى فعله في الأحداث وتفاعله بها، ولعلّ هذا ما أشار إليه توماشفسكي بقوله: «ليس من الممكن مناقشة الخاصية الإيجابية أو السلبية لشخصية ما، بل يجب اكتشاف العلامة الانفعالية التي ينطوي عليها العمل»².

ورابع الشخصيات الرئيسة وآخرها من حيث الظهور أبو الخيزران، بل لعله «بطل الرواية الرئيس إذ يمثل الحالة الفلسطينية بكل ما فيها من سلبيات وتناقضات، إنه قائد الرحلة نحو المجهول»³.. فهو سائق الخزان ودليل الرفاق في الصحراء وهو صاحب الرحلة والمخطّط لها باعتباره يمارس التهريب بدوام جزئي إضافة إلى عمله مع الحج رضا. وهو قبل ذلك كله فلسطيني كهل من جبل أبي قيس الذي عايش النكبة، ففرّ البعض منه (مثل أبي قيس) وحاول البعض الآخر أن يقاوم كأبي الخيزران مستفيدا من خبرته في القيادة «فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام 1948 أكثر من خمس سنين، وحين ترك الجيش وانضمّ إلى فرق المجاهدين كان معروفا بأنه أحسن سائق للسيارات الكبيرة يمكن أن يعثر عليه»⁴.

وهكذا راح أبو الخيزران يتدرّج ضمن المواقع والمواقف بحسب ما يطرأ من ظروف ويحدّ من أحوال، فلما كانت الحماية البريطانية لا تزال قائمة بفلسطين استمرّ أبو الخيزران بالعمل لدى جيشها كسائق خمس سنوات كاملة، وهي مدة زمنية كافية لتثقلنا برضاه عن حاله وحال الوطن

1 - رجال في الشمس، ص 86.

2 - توما شفسكي: نظرية الأغراض، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص 170.

3 - محمد فؤاد سلطان: قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني - دراسة نقدية، ص 7.

4 - رجال في الشمس، ص 94.

آنذاك، ولما انتهت مرحلة البريطانيين وبدأت مرحلة جديدة للاعتداء الصهيوني والمقاومة الفلسطينية ولأن أبا الخيزران كان أحسن سائق حينها «استدعاه مجاهدو الطيرة ليقود مصفحة عتيقة كان رجال القرية قد استولوا عليها إثر هجوم يهودي»¹، لينضمّ بذلك إلى صفوف المقاومين مستفيدا من مهنته السابقة حتى وإن لم يكن فعل المقاومة غايته الحقيقة، ففي النهاية لم تكن إلا تجربة إضافية سيسفيد منها في مرحلته القادمة من حياته.. طبعاً، «ومن الذي يستطيع أن يقول أن هذه التجربة لم تنفعه حين انضم إلى سائقي سيارات الحج رضا في الكويت؟»².

ولكن قبل أن يصبح أبو الخيزران مهزّبا يحصل أرباحه من ضعف ويؤس أبناء وطنه أمثال أبي قيس ورفاقه؛ كان قد خسر ذات يوم كل شيء عندما «ضيع رجولته في سبيل الوطن، وما النفع؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن وتبا لكل شيء في هذا الكون الملعون..»³، فهرب من المستشفى ومن الوطن ومن نفسه.. «لقد احتاج إلى وقت طويل حتى يعتاد مجرد الحياة»⁴، ليعود في الأخير إلى مهنته القديمة سائقا للسيارات، ولكن هذه المرة لسيارات الحج رضا التي تنقل الماء في العلى وتهرب البشر في خزان!!

هذه إجمالاً شخصية أبي الخيزران، مرّ بتحوّلات كثيرة ولكنه بقي محافظاً على شيء واحد فيه التصاقه بالقيادة وممارسته لها دائماً رغم اختلاف الظروف وتبدّل الأحوال، وحتى وإن كانت مجرد قيادة للسيارات فإن المؤلف قد استغلّ هذه الخصلة فيه ليرمز إلى شيء أكبر وربما أخطر، إلى القيادة الفلسطينية العاجزة حينها جنسياً ونفسياً وإنسانياً عن قيادة الشعب إلى أي مكان، ففي

1 - رجال في الشمس، ص 94.

2 - نفسه، ص 95.

3 - نفسه، ص 110.

4 - نفسه، ص 110.

النهاية لم يستطع أبو الخيزران أن يوصل الرفاق الثلاثة إلى الكويت وهي وجهة خاطئة من البداية فكيف إذا كانت الوجهة للمقاومة إذاً؟!

وهناك من النقاد من وسّع دائرة الرمز وجعلها تشير إلى الحكومات العربية وجيوشها «فموقفه الواضح بالوقوف إلى جانب الفلسطينيين واستعداده لتهريبهم مقترنا ذلك بعجزه الجنسي (...) هذا الموقف يلقي برمز كثيفة على الحكومات العربية، فقد رأى العديد من النقاد أن شخصية أبي الخيزران العاجز جنسيا ترمز للجيوش العربية التي كانت متهمة بشهوة الحرب وافتراس إسرائيل وهي عاجزة حربيا»¹.

فأبو الخيزران عاجز جنسيا بعد أن فقد رجولته في حرب استدعي إليها بالمصادفة لا لقدرات قتالية لدية ولا لمبادئ وطنية فيه وإنما لمعرفته بقيادة السيارات فقط، وهو قاصر إنسانيا وأخلاقيا لا يريد من دنياه إلا «مزيذا من النقود.. مزيذا من النقود.. مزيذا من النقود.. ولقد اكتشفت أنه من الصعب تجميع ثروة عن طريق التهذيب»²، وهاهو ينصح ربما في دور أبوي مزيّف الطفل مروان أن «القرش يأتي أولا ثم الأخلاق»³.

فأبو الخيزران نموذج للدناءة والوضاعة وكثير من الضعف والانهازمية فقد «فقدت شخصية أبي الخيزران إيمانها لعدم قدرتها على احتمال مأساتها الشخصية وعلى مجابهة العالم الخارجي بما عليه من ضعف، ما أدّى إلى أن تبدو روحا انهزامية استسلامية خلت من أية محاولة للبحث عن بديل أو طريق للخلاص، ولعل ذلك يعود إلى أنه واحد من أولئك الذين أعطوا كل شيء ثم خسروا

1 - مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرواية، سلسلة عالم الكتب، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1994، ص182.

2 - رجال في الشمس، ص114.

3 - نفسه، ص84.

كل شيء»¹، وكأن المؤلف هنا لا يركز على أبي الخيزران كشخصية وإنما كمجموعة من السمات، فأحياناً لا يكون «الاهتمام منصباً على الشخصية ذاتها بوصفها غاية وإنما يتخذها القصاص وسيلة لإظهار صفة معينة، أي أن الشخصية عنده تصبح مجرد رمز يرمز إلى صفة من الصفات أو آلة توضّح سمة من السمات، فلا يكون شخصياته رجالاً وإنما صفات لشخصيات في صور رجال بحيث لا يشعر القارئ بالشخصية ذاتها وإنما يحسّ بالصفة أو السمة التي يريد الكاتب إظهارها»².

أما إن عدنا إلى دوره كشخصية رئيسة على المستوى الحكائي وبعد كلّ ما قلناه نستطيع أن نستنتج أنه أهمّ شخصية في الرواية لما تميّز به عن غيره من الشخصيات الأخرى من امتلاك للوعي وقدرة على الفعل وعلى تغيير وعي الآخرين بما يناسب مصلحته، وهذا ما ألمح إليه جورج لوكاتش عندما اعتبر أن درجة وعي الشخصية لحالها ومصيرها معياراً مهماً في جعلها شخصية رئيسة «إن رتبة الشخصية الرئيسة تنشأ بالجواهر عبر درجة وعيها لمصيرها وقدرتها على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها بوعي أيضاً إلى مستوى معين ملموس للعمومية»³.

فقد استطاع أن يقنع مروان ورفيقه بأنه الخيار الأفضل بل الأضمن للوصول إلى الكويت، كما أقنع الحج رضا بمهاراته القيادية فبات الحج «يشترط أن يكون أبو الخيزران رفيقاً ضرورياً لكل رحلة قنص أو سفر بعيد»⁴، وهو الذي أقنع من قبل فريق المجاهدين بقدرته تلك فسلموه مصفّحتهم العتيقة ليقودها رغم أنه لم يكن خبيراً بذلك، كما استطاع أن يخفي بمهارة كبيرة عجزه

1 - مريم جبر فريحات: الحس الاغترابي في أعمال كنفاني، مجلة جامعة دمشق، م26، ع3، 2010، 299.

2 - محمد أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص136.

3 - لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلّوز، ط3، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1985، 31.

4 - رجال في الشمس، ص96.

الجنسي لدرجة أوهمت الآخرين بأن له علاقات ومغامرات من هذا النوع مما جعل أبا باقر يختلق حكايته مع الراقصة "كوكب"... وكأن شخصية أبي الخيزران لم تكف بكونها محرّكا للأحداث فقط ولكن للشخصيات أيضا، وإن كان المؤلف لم يخصّصها بفصل لها وحدها كما فعل مع بقية الشخصيات الأخرى فإن ذلك ليس لنقص في أهميتها ولا للتقليل من شأنها، فلن حظي كل من أبي قيس وأسد ومرّوان بفصول خاصة بهم معنونة بأسمائهم؛ فإن أبا الخيزران قد كانت كلّ الفصول الأخرى من نصيبه بداية من "الصفقة" ومرورا "بالطريق" وانتهاء "بالقبر".. ففي كل فصل من هذه الفصول كان القائد والفاعل والمسير لخط الرحلة، فهو لم يكن شخصية محورية فقط ولكن شخصية محورية مهيمنة أي تلك التي «يقوم عليها الحكى، تتميز بحضورها الدائم أو الكثير وقيامها بالأدوار الرئيسية التي تسهم بشكل كبير في تحريك الأحداث وإحداث التطور الدلالي»¹.

هذه هي إذاً شخصيات (رجال في الشمس) الرئيسية، عادية من عمق الواقع، لم تمتلك أية صفات بطولية بالمعنى الحقيقي للبطولة وما يفترضه من أعمال استثنائية وخصال مثالية، فهي شخصيات «تمثل الواقع الفلسطيني والعربي وإن بدا اختيارها غريبا لما اتصفت به من أوصاف التردّي، فهي شخصيات تبدو واقعية في جوانب عديدة منها كما أنها شخصيات مأزومة يلاحقها الواقع بمأساويته كما يلاحقها الآخرون بقهرهم واضطهادهم، غير أنها لم تفقد الجانب الإنساني وليس أدلّ على ذلك من الصرخة التي أطلقها أبو الخيزران في نهاية القصة: لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟»².. رغم أن هذه الصرخة قدّ دلت في عمقها - على الأقل في نظرنا - على نفاق أبي الخيزران وجبن البقية، فإذا كان أبو الخيزران قد حذر الرفاق الثلاثة من العطاس داخل الخزان مخافة أن يحدث صوتا يسمعه حراس الحدود فكيف يتوقّع منهم إذا أن يدقوا الجدران وينبهوا الجميع

1 - أمينة فزاري: سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، ط1، القاهرة، دار الكتاب الحديث، 2011، ص148.

2 - محمد فؤاد سلطان: قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني - دراسة نقدية، ص7.

إلى خطتهم؟! وهذا ما دلّ بالمقابل على استسلام تام من أسعد ورفيقه. فإن كان الدقّ على الخزان سيفضح أمرهم ويؤدي إلى اعتقالهم إلا أنه كان بالمقابل سيضمن حياتهم مما قد يمنحهم فرصة أخرى لتدارك هذه الأخطاء وتصحيح وجهة سيرهم، أما التزام الصمت وانتظار أبي الخيزران فقط فذلك لم يكن يعني إلا الموت.

ولهذا ورغم أنها شخصيات رئيسة إلا أنها كانت عاجزة ضعيفة ومعانية، ولعلّ هذا من التغيرات التي طرأت على الرواية الحديثة والتي لم تعد تهتم بأن تكون شخصياتها هذه كاملة أو على صواب دائما. إلا أن التغيّر الأكبر - على مستوى الشخصيات - يمكننا أن نلمحه بصورة أوضح في رواية (ما تبقى لكم) التي حددها المؤلف في خمسة أبطال هم: حامد، مريم، زكريا، الساعة، والصحراء.

فإذا كان من البديهي أن ينتمي كل من حامد ومريم إلى الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية فإنه من المفاجئ أن تحمل شخصية مثل زكريا صفة بطل بتعبير المؤلف، ولعلّ هذا من التغيرات التي حملتها الرواية الحديثة والتي منحت صنّاع الرواية عموما مساحة كافية للتحرك والتجريب، يقول آلان روب غرييه: «حتى يحسّ المؤلف بالحرية فله أن يختار في بعض الأحيان بطلا يبدو وكأنه يحطم إحدى هذه القواعد المتفق عليها، كأن يكون طفلا لقيطا أو عاطلا أو مجنونا أو إنسانا ذا طابع غير محدّد يثير دهشة صغيرة هنا ودهشة أخرى هناك»¹. إلا أن المفاجأة الأكبر هي اعتبار الساعة والصحراء من الشخصيات بل وشخصيات رئيسة أيضا.. ففي رواية (ما تبقى لكم) لا يأتي الزمان والمكان كمؤطرين للأحداث وحسب وإنما فاعلين فيها كذلك، وهذا ما سنعدّه أيضا من التحولات الكبيرة التي لحقت بالرواية وشخصياتها إلى درجة لم يعد يمثل معها مفهوم الشخصية

1 - غرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر، دار المعارف، ص35.

في النص الحكائي الأشخاص فقط، بل تعدى ذلك ليتشخص فيما هو نبات، حيوان أو جماد...
فالكاتب كما هو معروف يحرك ما لا يتحرك ويخلق عالمه العجيب من أشياء لا علاقة لها بما هو
موجود في الواقع¹.

ولتكن البداية مع **حامد** وهو يعلن بوصوله إلى الصحراء انطلاقاً الرواية ممزقاً خيوط
الصوف والانتظار التي لفت حوله لستة عشر سنة كاملة متوجّها نحو أمه الملاذ الوحيد الذي
احتفظ به للملأمة الكبيرة، وأية ملأمة أكبر مما فعلته أخته **مريم**؟.. إنها في نظره أكبر من فقد
الوطن واستشهاد **سالم** والإقامة في المخيم واعتباره سكناً إلى أجل غير مسمى..

وإذا أردنا أن نقدّم **حامد** بشيء من الترتيب قلنا إنه شاب فلسطيني في العشرينات من عمره
(26 سنة بالضبط)² امثلك يوم كان في العاشرة من عمره مثل الجميع أسرة سرعان ما تفككت
بحلول النكبة، فالأب استشهد والأم ضاعت والوطن كله اختصر في بضعة مخيمات أقيمت على
عجل فوق طين ووحل، وكلّ ما بقي له خالة عجوز لم تعمّر طويلاً وأخت تكبره بعشر سنوات
راحت تستحيل شيئاً فشيئاً في نظره إلى أم ثانية وحقيقية بمقابل الأم التي انفصل عنها منذ سنوات
طويلة وصارت أقرب إلى الوهم منها إلى الواقع.

فإذا كانت شخصيات الحكاية تصنّف أيضاً إلى شخصيات حاضرة هي التي تعطي الحكاية
حركيتها أو ديناميتها بحيث تسهم بشكل بيّن في دفع سيرورة أحداثها إلى الأمام لأنها تنتمي إلى
الزمن الحاضر للحكاية، فهي حاضرة بأفعالها وأقوالها ومواقفها، وأخرى غائبة وهي الشخصيات

1 - عبد العالي بوطيب: الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات، م14، ع54، جدة، النادي الثقافي
الأدبي، 2004، ص366.

2 - ففي عام النكبة كان عمره عشر سنوات بالاعتماد على كلام مريم: "كان عمره عشر سنوات فقط وكنت في
العشرين" ص186، وبعد مرور ستة عشر عاماً أصبح عمره ستاً وعشرين سنة في زمن الحاضر.

غير المنتمية إلى الزمن الحاضر للحكاية وغير المساهمة في تحريك الأحداث أو تطويرها، فيكون ذكرها قليلاً أو نادراً ولهذا فهي حاضرة بالذكر غائبة بالفعل¹؛ فستكون الأخت هي الأم الحاضرة والأم الحقيقية هي الغائبة، فهي لا تحضر إلا عبر ذكريات أبنائها ولأسيما حامد الذي استمر رغم ذلك بالتفكير فيها «كظل فرشه لنفسه طوال خمسة عشر عاماً وأكثر ولكنه لم يلجأ إليه بانتظار أن يصادف كارثة ما»².

وكانت الكارثة خيانة أخته - الأم البديلة - له ولنفسها مع زكريا النتن! فيندفع حامد نحو أمه التي في الأردن بدافع من شجاعة وربما من جبن متأصل فيه، فهو حتى يصل إلى الكويت عليه أن «يجتاز حدودنا ثم حدودهم ثم حدود الأردن، وبين هذه الميمات الأربع توجد مئات من الميمات الأخرى في الصحراء»³ وهذا يتطلب شجاعة كبيرة، ولكن أن يهرع الآن وبعد ستة عشر سنة بحثاً عن أمه ليشكو لها ما فعلته أخته فلن يصدر هذا الفعل إلا عن طفل شديد الالتصاق والاعتماد على أمه، وهو ما أثار دهشة وسخط مريم: «هل يريد أن يقطع الصحراء كلها ليلقي بنفسه في حضن أمه ويكي؟ يا له من طفل كبير مسكين»⁴، وهذا ما جعل منه شخصية اتكالية يمنعها جنبها من اتخاذ أي قرار، فيظل سكينه معلقاً في ظلمة الصحراء بشهره على العدو مع وقف التنفيذ⁵. لكن بالمقابل ما نلاحظه هنا هو توقف حامد عن فعل الهرب أو عدوله عنه إلى

1 - ينظر أمينة فزاري: سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، ص 122-126.

2 - ما تبقى لكم، ص 194.

3 - نفسه، ص 168.

4 - نفسه، ص 194.

5 - محمد شاهين: آفاق الرواية، ص 170.

طريق آخر نهايته الحتمية المواجهة، والبداية مع الجندي الإسرائيلي الذي سيكون بوسعه أن «يجرّ عنقه دون رجفة واحدة، وأن هذه اللحظة آتية لا محالة»¹.

إذن هذه هي الشخصية التي اختارها المؤلف بديلاً لشخصيات سابقة أمنت في القطيعة والرحيل إلى أن ماتت اختناقاً، ليجسد ذلك التحول على المستوى الواقعي والروائي معا وللانقار من «الدعوة إلى اليقظة في أعقاب النكبة إلى الدعوة للنضال المسلح ضد العدوان بعد بداية العمل الفدائي الفلسطيني، ووازي التقدّم الفني التطوّر الفكري والموضوعي»².

ولأنّ **كنفاني** يميل دائماً في اختيار شخصياته إلى نماذج واقعية أو عيّات تصلح لأن تكون نماذج؛ كان البطل في هذه الرواية والذي من المفترض أن يقود حركة للتغيير في المجتمع الفلسطيني شخصية عادية بل أقل من عادية، **فحامد** الذي انفصل عن أمه طفلاً أضحى الآن رجلاً بالغاً ولكنه رغم ذلك لا يزال متعلّقاً بها، هاجسه الوحيد أن يرحل إليها ليشكو ما فعلته به الأيام والسنوات.. وأخته **مريم**، التي أقدمت على تلويث نفسها وأخيها مع زكريا ورغم هول ما فعلت يوم جاءت حاملاً تطلب صفحه وتفهمه لم يجزؤ على محاسبتها أو معاقبتها، بل امتثل لما طلبت مكتفياً بالرحيل في صمت.

فلو كان المؤلف يهدف إلى تقديم نموذج حقيقي للبطولة لكان الفدائي **سالم** أقرب شخصية لذلك وليس **حامد** الذي لم يستطع أن يصون أخته وبيته فكيف بأرضه ووطنه، مع أن هناك من يرى بأن معاناة **حامد** بطل الرواية لا تكمن في عجزه عن حماية عرض أخته وإنما في كونه جعل حياته كلها رهينة لحماية هذا العرض، دون التفكير جدّياً في حماية عرض أرضه صاحبة الأولوية

1 - ما تبقى لكم، ص228.

2 - أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، ص197.

في الالتحام مع العدو من أجلها¹. ولكن يبقى حامد من جهة أخرى وهو في طريقه إلى التغيّر أحسن مثال بل نموذج عن الشعب الفلسطيني الذي رضي بالصمت والهرب فترة - كما في (رجال في الشمس) - وسرعان ما سيتحوّل عنها إلى حركة وفعل للمقاومة.

لقد قدّمت شخصية حامد في (ما تبقى لكم) صورة للفلسطيني المتخاذل الذي رضي بالاستكانة وانتظار خبز الإعاشة وحسنات الإغاثة وتقلّب في العار والذل والظروف المعيشية البائسة ليختار في الأخير طريق النضال ويكون بذلك رمزا لجيل جديد من الفلسطينيين، جيل الدم والعنف بعد أن كان لسنوات جيل الترقّب والانتظار².

وثاني شخصية رئيسة في الرواية مريم التي تدرّجت من شابة في العشرين يحلم كثيرون بخطبتها وتحلم هي بإكمال تعليمها إلى عانس في الخامسة والثلاثين لا تبحث إلّا عن رجل، تنفصل في بداية شبابها - مع أخيها - عن الأم والوطن وخطيب مرتقب كان يدعى فتحي وعن كثير من أحلام الصبا... لتبدأ مع حامد حياة اللجوء والتشرّد والمخيمات.

وفيما السنوات تمضي والرغبة تتأجّج أضحت ترى أخاها وهو يكبر مجرد رجل محرّم فيما راح هو ينظر إليها كأّم ثانية وبديلة عن التي فقد... «بالنسبة له كنت أتحوّل كل يوم إلى مجرد أم وكان يتحوّل كل يوم بالنسبة لي إلى رجل محرّم»³. ولما طال الانتظار بمريم أسلمت نفسها لأول عابر مرّ ببابها والذي لم يكن إلّا زكريا النتن، وبفعلها هذا ازدادت شخصيات الرواية شخصا إضافيا ممثلا في الجنين الذي حاول كلّ من حامد وزكريا دفعها للتخلّص منه واستماتت هي في

1 - حسين المناصرة: فردوس الأرض المغتصبة - دراسات في الرواية الفلسطينية، ط1، بيروت، دار الفارابي،

2013، ص183

2 - أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، ص196-197.

3 - ما تبقى لكم، ص187.

الدفاع عنه. خاصة وأنها دائما ما تجيد الدفاع عما تريد والتمسك به غير مهتمة بمن تضحي في سبيل ذلك، ففي المرة الأولى ونظير حصولها على زكريا ضحت بأخيها حامد الذي هجر البيت والبلد بعد زواجها منه، وفي المرة الثانية أقدمت على التخلص من زوجها نفسه مقابل الاحتفاظ بجنينها.

فمريم شخصية فاعلة لا تنقصها الجرأة ولا القدرة على الفعل عكس الشخصية السابقة، «فلكل شخصية مركز ينطلق منه سلوكها الرئيسي الذي يطغى على التفاصيل الفرعية ويميزها عن سائر البشر، مريم مثلا شخصية تتمتع بفرديّة قوية أمينة مع نفسها ورغباتها، عادات المجتمع وتقاليده ليست من أولوياتها لذلك فهي لا تدعها تطغى على فرديتها ولديها الجرأة على الاستجابة لعواطفها دون تحسّب لعقاب أو جزاء المجتمع»¹. وهذا ما جعلها شخصية رئيسة بامتياز، فهي تعدّ المحرك الأساسي للأحداث هنا ومحورها الخفي.. فهي التي أغوت زكريا وجعلته يفعل ما فعل بها يوم بقيت تحوم حوله وما يؤكد ذلك أكثر جوابها عن سؤاله وهو يهّم باغتصابها: «**خائفة مني؟ كلا، لماذا؟**». فهي كانت على علم بل واستعداد أيضا لما كان ينوي القيام به ونتيجة لفعلها هذا أقدم **حامد** أخيرا على حركته التي كان يهجرس بها طويلا: الرحيل بحثا عن أمه في الأردن وهي التي تمثل بداية التحوّل في الرواية. ثم إنّ قدرتها على الحمل فاجأت زكريا «**أنت أرض خصبة أيتها الشيطانة، أرض خصبة!**»² وهو الذي كان يتوقعها ربما أرضا قاحلة لا تصلح إلا لمتعة عابرة؛ أدّت إلى مقتلته أي إلى التحوّل الحقيقي في هذه الرواية والذي تزامن مع ما يفعله **حامد** في الصحراء مع عدوه الإسرائيلي، في انتفاضة مزدوجة - كما أشرنا سابقا - ضدّ عدوّ الداخل والخارج معا.

1 - محمد شاهين: آفاق الرواية، ص 170.

2 - ما تبقى لكم، ص 179.

فمريم هنا ليست إلا رمزا للأرض التي استباحت سواء عنوة أو بتواطؤ من أهلها، فإذا كانت النكبة قد حلت فوق رؤوس الجميع عام 1948 فإن كل تلك السنون من الضياع والتشرد والمذلة التي لم يبق معها شيء كانت من صنعة الشعب الفلسطيني الذي ارتضى الاستكانة وألف الانتظار، وهو ما أشار إليه **كنفاني** في كل أعماله تقريبا بداية (رجال في الشمس) وانتهاء (بأم سعد).

وبالعودة إلى شخصية **مريم** التي رغم ما تبدو عليه من جرأة وإمكانية للفعل وقدرة عليه إلا أنها كانت أكثر الشخصيات معاناة في الرواية سواء قبل زواجها وهي ترى نفسها تتحول شيئا فشيئا أو سنة إثر سنة إلى امرأة منبوذة داخل مجتمع غير مستعد لقبول عانس أخرى، أو بعده حين لم يبق لها إلا أن تعدّ خطوات أخيها الراحل على الدرج وأنفاس زوجها النائم غير مبال بما يحدث لها أو معها، ولتتوحد أخيرا دقائق الساعة التي صارت تدقّ في الحائط ورأسها وبطنها وكل شيء حولها، وهو «العامل الذي يتصل اتصالا وثيقا بالشعور بالغربة، فمن يخالجه هذا الشعور تتبدّى وطأة الزمن على نفسه وروحه ثقيلة جدًا وهذا ما جعل دقائق الساعة تظل حاضرة في مناجاة مريم لنفسها من جهة، ولأخيها وزوجها من جهة أخرى، حتى تحولت تلك الدقائق بما آلت إليه إلى نذير بالموت والانفصال عن الآخرين على شدة قريهم»¹.

فإذا كان **حامد** قد ضاع في المكان واتساعه (الصحراء) فإن **مريم** قد ضاعت في الزمان وضيقه الذي لم يكن يعني لها إلا الموت داخل ساعة هي أشبه بنعش خشبي معلق على الجدار.

وحتى تكتمل الحلقات وتصير محكمة أكثر مع بعضها أو على بعضها أضاف المؤلف إلى شخصياته بطلا آخر هو **زكريا** الذي سينحصر دوره في خيانة من حوله: الفدائي **سالم** وصديقه

1 - مريم جبر فريجات: الحس الاغترابي في أعمال كنفاني، ص 319-320.

حامد وزوجته السابقة **فتحية** وحتى **مريم**... فهو ليس إلا عدواً إضافياً للشخصيات في هذه الرواية جيء به ليعمق من يؤسها ويأسها واغترابها في الزمان والمكان، احتلّ بيت **حامد** بعد أن تزوج عنوة من أخته «حين غادر آخر الضيوف أغلق صهره الباب وعاد كأن البيت بيته، خلع حذاءه وتمدد على المقعد (...)» وأخذ ينظر بارتياح إلى أشياء الغرفة¹، ولهذا لم يكن من **حامد** إلا أن ترك له البيت بأشيائه وهو الذي عرفه حق المعرفة بعد أن وشى أمامه وأمام سكان المخيم **بسالم**، فهو لم يكن إلا عميلاً وإن لم تعلن الرواية ذلك بصورة مباشرة أو لعله عميل بحسب الظروف الطارئة.

فزكريا لم يحترف العمالة ولكنه مستعد لممارستها عندما يكون الوقت للخيانة، وإذا كان الناقد محمد أيوب في دراسته للشخصية في الرواية الفلسطينية يرى بأنه لا يمكن للعميل أن يصبح عميلاً فجأة بل لابد من وجود ظروف تدفعه إلى الوقوع في هذا المستنقع، معللاً ذلك بالعدد الكبير من الروايات الفلسطينية التي توقفت عند شخصية العميل وكيف حاول البعض منها إعطاء أو إضاعة تلك الأسباب أو الظروف التي قد تجبره على ذلك²؛ فإن **كنفاني** في (ما تبقى لكم) لم يحاول أن يوجد أي مبرر لـ **زكريا** ولا أن يعطي أي سبب مباشر أو غير مباشر لخيانته والتي غالباً ما قد ترجع إلى ظروف نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما كان الحال مع **أبي الخيزران** مثلاً في (رجال في الشمس).

ولأننا لا نعرف أي شيء عن **زكريا** عدا أنه زوج سابق بخمسة أطفال وزميل **حامد** في العمل بمدرسة المعسكر ويعيش هو الآخر في ذات المخيم بغزة، وهي لا تعدو كونها بطاقة تعريفية عامة قد يشترك فيها مع أي شخص آخر، فإن هذا لا يمنحنا الحق ولا الإمكانية للتوغّل داخل هذه الشخصية أين يكمن الشعور واللاشعور، الوعي واللاوعي، الحقيقة الكامنة لأي نفس بشرية. وإن

1 - ما تبقى لكم، ص167.

2 - ينظر محمد أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص85 - 60.

غياب كل هذا يقودنا إلى أنّ المؤلف لا يريد منح زكريا ما قد يدافع به عن نفسه أمام الشخصيات الأخرى وحتى أمامنا كقراء ليرسّخ فيه صفة الخيانة أكثر فأكثر مع كل عمل يقوم به، فبعد وشايته بسالم للضابط الإسرائيلي وخيانتته بذلك لكل مبادئ النضال والمقاومة التي حملها ذلك الفدائي ودافع عنها كلّ سكان المخيم - بما فيهم حامد - بتسترهم عليه مما يعني أنها ليست إلا خيانة مصغرة للوطن؛ هاهو يخون صديقه ويضربه في شرفه وفي بيته ثم في مرحلة الثالثة يخون مريم نفسها التي خان من أجلها زوجته الأولى لما أراد قتل الأم فيها مكتفيا بدور الأنثى فقط.. وكلّ هذا لا يجعل من هذه الشخصية إلّا - كما اعتاد حامد أن يدعوه - زكريا النتن!

وكان المؤلف هنا يختصر كل أبعاد هذه الشخصية في صفة واحدة فقط (صفة الخيانة) مما قد يؤدي ببعض النقاد إلى اعتباره إهمالا منه في تكوين بعض شخصياته «فتأتي دون المستوى الفني المطلوب كما في شخصية زكريا التي لم تعط القسط الكافي من التدقيق والتمحيص، ولم يظهر إلّا جانباً واحداً من جوانبها»¹، إلا أن ذلك قد يكون مردّه من ناحية أخرى طبيعة الدور الذي من أجله أوجد كنفاني هذه الشخصية أو تلك بما يخدم تقدّم الأحداث وسياق الرواية العام، وزكريا هنا لم يؤت به إلا ليقوم بهذا الدور: دور الخائن ليكون نموذجاً هو الآخر عن هذه الفئة التي طالما عرقلت مسيرة النضال الفلسطيني وإن لم تكن مقصودة لذاتها.

فالمؤلف في هذه الرواية لا يهتم كثيراً بفضح أعمال زكريا لأنها مفضوحة من البداية ولا أحد كانت تخفى عليه - سواء من الشخصيات أو من القراء - طبيعة هذه الشخصية التي تبدّت لنا ومنذ الصفحات الأولى للرواية عبر صفات تحيل كلها على نفس المعنى فهو: كلب، وضئيل بشع

1 - نجمة خليل حبيب: النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، ص140.

كقرد، ونتين...؛ وإنما جاءت كوسيلة استعان بها المؤلف لكشف ما في الشخصيات الأخرى من تواطؤ واستسلام واستعداد للهرب.

فرغم أن هذه الشخصية (زكريا) قد ألبس ثوب الخيانة فعاش به ومات عليه إلا أن كنفاني لم يستعمله كمشجب ليعلق عليه أخطاء الشخصيات الأخرى، لأن اهتمامه الأكبر - فيما يبدو لنا - كان يتركز في تقديم نموذج عن عامة الشعب ككل ممن ارتضى السكون والانتظار لأكثر من عقد من الزمن، وهي عادة المؤلف في التزامه بكل ما هو واقعي مبتعدا في اختيار شخصياته وتقديمها عن المثاليات وعما يجب أن يكون، «فالروائي الحداثي جزء من حركة مجتمعه ولا بد من أن يقوم بطرح الأسئلة الصحيحة من خلال الابتعاد عن التفاؤل الأبله والبطولات الوهمية، التي من شأنها إضعاف العمل الروائي»¹.

وبالحديث عن الحداثة الروائية فإن رواية (ما تبقى لكم) تعجّ بالمعالم الحداثية بداية من انتمائها إلى تيار الوعي واعتمادها على التداعي وسيلة للسرد إلى ذلك التداخل الكبير بين اتجاهات الزمان (ماضي، حاضر، مستقبل)، إلى تلك اللحمة التي يصعب فكّها ما بين الأصوات الروائية التي تولّت نقل الحدث وصنعه في الوقت نفسه، وصولا إلى ما يسمى بعملية التشييء والأنسنة.

فالرواية الحديثة صارت تميل إلى تشييء الشخصيات (أي جعلها من الأشياء) وأنسنة الجماد عبر جعله يتحرك ويتكلم ويحمل أفكارا ومشاعر وأحاسيس هي من طبيعة البشر وحدهم... ومن هنا راحت تتفاقم عناية المحدثين بالأشياء إلى أقصى غاياتها حتى غدت الأشياء أبطالا في أعمال الكثير من كتّاب الرواية الجديدة والمنظرين لها²، وهو ما يتجلّى واضحا في رواية (ما تبقى لكم) عبر شخصيتي الساعة والصحراء اللتين صُنّفتا من قبل المؤلف أبطالا بنفس مرتبة الشخصيات

1 - عالية صالح: مقاربات في الخطاب الروائي، ط1، عمان، دار كنوز للمعرفة، 2011، ص177.

2 - إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص248.

البشرية الأخرى **حامد** و**مريم** و**زكريا**، ولعلّ مردّ ذلك أننا «داخل عالم مصنوع من الكلمات تتساوى داخله العناصر جميعاً، فلا فضل لبعضها على البعض الآخر إلّا بما تأتية من أفعال وبما ينجّر عن حضورها من تغيرات تطال أحداث النص»¹.

فالساعة تحضر في شكلين متباينين كبيرة معلقة على الجدار وأخرى صغيرة ملتصقة بمعصم **حامد**، وبما أن **حامد** قد غادر البيت حيث توجد الساعة الكبيرة لتبقى **مريم** فيه فهذا يعني أن وجود أداتين للزمن هو ليس من باب التنويع بل من أجل أن يكون هناك رافد زمني خاص بكل شخصية، لأن الساعة لا يمكن أن تدلّ على شيء آخر غير الزمن سواء في حركته أو في ثباته. فما الذي عناه الزمن في هذه الرواية وما الذي حملته للشخصيات حتى صار هو الآخر شخصية مثلها ممثلاً في أداة الساعة بشكليها؟

أولاً لقد «تردّد كثيراً في السنوات الأخيرة أن الزمن هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة، فمنذ أعمال بروسك وكافكا والعودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساسياً في تكوين الحكاية ومعمارها»² وهو الذي استثمره **كنفاني** بدقة متناهية في هذه الرواية حتى صارت (ما تبقى لكم) بتقنياتها الزمنية والسردية علامة للحداثة في الرواية العربية في حين كتابتها، وإذا تجاوزنا الزمن هنا كإطار لوقوع الأحداث ووسيلة لسردها كان لزاماً علينا التوقف عنده كشخصية تعيش الحدث وتتشاركه مع بقية الشخصيات الأخرى.

فالزمن يتفرع مبدئياً إلى خطين منفصلين بسبب حركة كل من **حامد** و**مريم**، فيذهب جزء منه ممثلاً في ساعة اليد مع **حامد** ويبقى الجزء الآخر في شكل ساعة الحائط مع **مريم** في البيت أين

1 - صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت، 1993، ص89.

2 - غريبه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ص134.

كان الحضور الأكبر للشكل الثاني بسبب سيطرة الزمن عامة ودقات الساعة الكبيرة خاصة على مريم ووعيتها، بينما لا يتجاوز الشكل الأول في حضوره بداية رحلة حامد في الصحراء ليتخلى عنها بمجرد ما بدت له «غير ذات نفع حيث لا أهمية هنا إلا للعمّنة والضوء، وفي العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً مشوياً»¹.

ليُتّضح عكس ما كان يبدو بديهيًا من أن ساعة اليد متحركة وساعة الحائط ثابتة وذلك عندما توقف الشيء المتحرّك واستمرّ الشيء الثابت بالحركة، وهو ما يثبت أن "الفاعل الشيء" يبقى «دوماً مضافاً إلى الشخصية دائراً في فلكها، فهو لا يوجد بكيفية مستقلة تمكّنه من أن يكون فاعلاً في الأحداث في معزل عن الذات البشرية التي تسنده، إنّ الشخصيات هي التي تكسب الأشياء معناها فهي التي تدرّكها وتتصرف فيها وتتبادلها فيما بينها»². فتفقد ساعة حامد وظيفتها وتبقى «تدقّ نفسها حتى تقف دون أن يكثر لها أحد»³ بينما تستمرّ ساعة البيت حيث مريم بالدقّ والدقّ والدقّ حتى آخر نفس في الرواية، بسبب ملازمة مريم للبيت وارتباط حواسها كلّها بدقات الساعة وهي تعلن مرور الزمن ساعة بعد ساعة وسنة إثر سنة.

لقد تخلّص حامد من الساعة لأن الزمن لم يكن يعني له أي شيء فهو رجل يافع في الخامسة والعشرين لديه على المستوى الشخصي الوقت كله ليفعل ما يريد وساعة يريد، بينما كان يمثل لأخته كل شيء.. العمر الذي راح والصبّ الذي ولّى والأحلام الكثيرة التي لم يبق منها غير غصّة مريّة تشعر صاحبها بالخيبة وفوات الأوان، خاصة بالنسبة لإمرة في مجتمع شرقي أضحت في الخامسة والثلاثين من عمرها ومن دون زواج! وهو ما زاد من حنق مريم واغترابها بعد أن

1 - ما تبقى لكم، ص190.

2 - صلاح الدين بوجاد: الشيء بين الوظيفة والرمز، ص88.

3 - ما تبقى لكم، ص195.

قرّرت دخول دوامة الزمن تعدّ ما راح منها وما بقي.. «فمرور الزمن لم يكن يعني لديه شيئا فيما كان بالنسبة لي موتا يعلن عن نفسه كل يوم مرتين على الأقل»¹.

لنتحوّل بذلك الساعة من مجرد أداة تساعد الإنسان على ضبط الوقت إلى شخصية مسيطرة ذات حضور مادي ودلالي، فهي تمنع مريم من النوم وتجبرها على الاستماع إلى دقّاتها وعدّها ليل نهار، وتذكّرها دائما بما مضى من عمرها وبالوقت الذي على أخيها أن يقضيه في الصحراء وأهوالها، وهي بعد كلّ هذا تتمثّل لناظري مريم نعشا صغيرا ولحواسها موتا أكيدا وهي التي رافقت لحظات الموت والسقوط في هذا البيت، فكانت شاهدة على موت الخالة لمّا دقّت دقة وحيدة «بدت لنا جميعا خطوة أخيرة»²، وكانت حاضرة لمّا أعلنت مريم عن سقوطها أو عن موتها معنويا فراحت تنعي ذلك في «ثماني دقائق كأنها تقرر الباب مرة أخرى»³ وتذكّر مريم بهذا الذي دقّ بابها ففتحت له وفعلت ما فعلت معه، وكانت آخر من بقي لها لما قتلت زكريا «تدقّ في جيبني إصرارها القاسي الذي لا يرحم. تدقّ فوقه مكوّما هناك قطعة من الموت»⁴ في التحام تام ما بين مريم والساعة وهي تمنحها جثة حقيقية لتواربها داخل النعش المعلق على الجدار.

ونحن إذا أقررنا بأن الساعة شخصية في هذه الرواية فذلك يعدّ أيضا إقرارا ضمنيا بأن لها وظيفة تؤديها لكل شخصية دور مهما صغر أو كبر، إلا أن ذلك لا يعني أن تتمثّل الوظيفة - كما يرى صلاح الدين بوجاه - في القيام بحدث يغيّر وضعية ما ويبسّر بروز وضعية أخرى، بل هنالك مواطن ليست بالنادرة يبدو فيها (الفاعل البشري) مجرد تابع (للفاعل الشئني) ينقذ مقتضياته

1 - ما تبقى لكم، ص187.

2 - نفسه، ص170.

3 - نفسه، ص179.

4 - نفسه، ص233.

القصصية¹، أو يأتي أفعالا وتصرفات بإيعاز منه كما في حالتنا هذه أين تبدو مريم باعتبارها الشخصية الوحيدة المعنية بالزمن هنا خاضعة تماما لسيطرة الساعة، فهي ترى كل خطوة وكل كلمة وحركة متزامنة مع دقائقها، وحتى عندما يحلّ الظلام نراها تتقّب فيه بعينها بحثا عن الساعة المعلقة أمامها ولهذا رفضت اقتراح زكريا لإيقاف الساعة عن العمل «أتعرفين يا مريم إذا أملناها قليلا إلى الجنب توقف الرقاص، أنا أعرف هذا النوع اللعين من ساعات الحائط (...) واستدار وخطا خارجا، إلا أنني لحقت به وسبقته إلى باب المطبخ وسددته بجسدي»².

ثم إنّ ما يجعل مثل هذه الأشياء فواعل³ تضاهي الشخصيات البشرية في العمل الروائي وتجعلها ربما في بعض الحالات في مرتبة أعلى منها (فمثلا هنا يطلق كنفاني صفة بطل على الساعة من حيث يحرم منها شخصية بشرية مثل سالم)؛ هو كيفية تقديمها للقارئ والخصائص التي تنطوي عليها. فما يعمّق هذه القراءة هو تلك الأوصاف الموحية التي يخلعها القاص على الساعة - والصحراء أيضا - حتى لتبدو وكأنها نابضة بالحياة وإن كانت هنا لا تنبض إلا بالموت.

فأول وصف أعطي لها أنها «ساعة حائط ولكنها تشبه نعشا صغيرا... دقائقها المعدنية تشبه صوت عكاز مفرد»⁴، وهي تارة مخنوقة وتارة أخرى مبتورة وقاسية كخطوة أخيرة تشيع نفسها

1 - صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، ص74.

2 - ما تبقى لكم، ص221.

3 - يقترح صلاح الدين بوجاه هنا اعتماد مصطلح (الفاعل) - الذي أقره غريماش من قبل لوصف شخصيات المسرود وتصنيفها ليس بحسب ما هي بل بحسب ما تفعل - بدل لفظة الشخصية، والذي لا يوجي بالبعد النفسي الاجتماعي بقدر ما يحيل على الوظيفة الروائية المؤداة «فنحن نجنح إذن إلى استعارة تعريف معاصر للشخصية يقوم على تجاوز المفاهيم القديمة، مما يجعل الشيء صنوا للإنسان من حيث التأثير في تقدم حركة القص». ينظر صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، ص61-62 ورولان بارث: شعرية المسرود، ص33.

4 - ما تبقى لكم، ص170-171.

كلّ صباح...¹ أما عقرباها فيبدوان «دقيقين أسودين فوق التماح البياض الناصع المستدير، وأخذت خطواتهما تدقّ بتسارع لاهث في انتظار لحظة اللقاء الصاخبة»². أما ساعة حامد الصغيرة فبدت لما تخلى عنها أشبه بمجنون ترك وحده في الخلاء «فأخذت تتكّ في أعماقي بصوت حزين مهجور مثل قلب معدني صغير في جسد عملاق (...) وما لبثت أن جنّت فمضت غارقة في غربتها تتكّ لنفسها رافعة ذلك الجدار الذي لا يُخترق والذي يرفعه المجانين عادة بينهم وبين العالم»³، فحين تتجاوز صورة الشيء المقدّمة معطيات صورة الوصف المحايد المألوفة فإنها تغدو أقرب إلى حال الشخصية ويصير أكثر من مجرد عنصر مادي أو لازمة من لوازم الحياة، فيحمل في بعض الأحيان دلالة رمزية بالغة الأهمية في نسج البنية السردية وليكون بمثابة معادل رمزي لواقع حال الشخصية المحورية وما انتهت إليه⁴.

أما الصحراء⁵ فقد دخلت هي الأخرى - بالإضافة لكونها من العناصر الأساسية للمكان في هذه الرواية - شخصية رئيسة وذلك تبعا للاتفاق الذي جرى بين النقاد والدارسين والروائيين على أنه «ليست الشخصية دائما هي الإنسان وإن كان الحدث يتمّ عادة على أيدي الناس (...) إذن علينا أن نأخذ في الاعتبار أن المقصود بالشخصية لا يقتصر على البشر فقط وإنما يتعداه ليشمل كلّ ما يؤدي فعلا أو يمارس تأثيرا أو يتمتّع بحضور قوي تتجاوز أصدائه حدود حجمه، فالمكان يمكن أن يكون شخصية أو بطلا في إحدى القصص»⁶ تماما كما في رواية (ما تبقى لكم)، وذلك بعد أن

1 - ما تبقى لكم، ص172، ص174، ص176.

2 - نفسه، ص202.

3 - نفسه، ص190 - 191.

4 - عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية - قراءات نقدية في السرد والشعر، مكتب الكتب الإلكترونية، ص46.

5 - لن نتوقف مطولا عند هذا العنصر لأنه سبق لنا التطرّق إليه كمكوّن مكاني وذلك تفاديا للتكرار.

6 - فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص204 - 205.

خضعت الصحراء فيها لفعل الأئسنة من قبل المؤلف الذي أضفى عليها كثيرا من سمات الشخصية البشرية أو الحية عموما، جاعلا منها في أول وهلة جمعت بينها وبين حامد مخلوقا يتنفس «غامضا ومريعا وأليفا في وقت واحد»¹، ثم لما راح حامد يغوص فيها أكثر فأكثر صارت تبدو أشبه بامرأة نرى وتحسّ وتتكلّم لما «استلقى على الأرض وأحسّ بها تحته ترتعش كعذراء (...) وبدا له أنها تنفست في وجهه فلفح لهاثها المستثار وجنتيه وشدّ إليها فمه ووجهه فاشتدّ الوجيب الغامض...»².

فإذا كانت الشخصية السابقة (الساعة) مرتبطة بمريم للأسباب التي ذكرناها آنفا، فإن شخصية الصحراء ستكون على علاقة مباشرة ووحيدة مع حامد فقط بحكم رحلته عبرها وقضائه أغلب الوقت فيها، أين كان زمن الحاضر كله في الصحراء بينما توزّع الماضي استرجاعيا على عدد من الأماكن كيافا وغزة والمدرسة والمخيم والبيت... وما يميز الصحراء هنا أنها بدأت كمنطقة عبور وانتهت مكانا ليس للإقامة ولكن لبقاء غير محدّد بأجل، مما يشير إلى أثرها الكبير في هذه الشخصية (حامد) وما غنته له كحدّ فاصل وأخير بين ما هو "وطن" وما "ليس بوطن" حتى وإن كانت أمه فيه. لهذا كانت الصحراء تتبدّى لحامد حانية دافئة الصدر ورغم يقينه بأنها تبتلع عشرة رجال من أمثاله إلا أنه يقرّ «ليس بمقدوري أن أكرهك... إنني أختار حبك...»³، وذلك لما كانت تعنيه له في البداية من طريق للهروب والمناجاة، ولكن لأنها جزء من الوطن منحت لحامد معاني الألفة والأمان والانتماء كما راحت تبثّ فيه لسعتها شيئا من الحرية والانطلاق، لم يعهدما في بيت المخيم ذاك حيث رائحة الخيانة تغطي على كلّ إحساس آخر.

1 - ما تبقى لكم، ص161.

2 - نفسه، ص169.

3 - نفسه، ص170.

ولعلّ ما يميّز الصحراء أكثر هنا أنها امتلكت إضافة لكل ما سبق صوتاً للكلام وزاوية للرؤية، ففي الوقت الذي اكتفت فيه الساعة بالدقّ في صخب حيناً وفي صمت أحياناً؛ استمعنا إلى الصحراء وهي تتكلم وتعبّر عن نفسها وغيرها لدرجة تولّت فيها عملية السرد بالتناوب مع كل من **حامد** و**مريم** والسارد الشاهد الذي نادراً ما كنا نلاحظ وجوده، وعبر تقنية الإفراغ الذهني وعن طريق ضمير المتكلم (أنا) ولأنها كانت الشاهد الوحيد والشخصية الأقرب ل**حامد** نقلت لنا صورة مقرّبة عنه وعما كان يجري معه وحتى ما كان يعتل داخله... «حين رأيته تأكّدت من ذلك، كان وحيداً تماماً بلا سلاح وربما بلا أمل أيضاً، ورغم ذلك فعند لحظة الرعب الأولى قال إنه يطلب حبي لأنه ليس باستطاعته أن يكرهني»¹، وعن لحظات خوفه وقلقه وضياعه.. «وهو هنا في اتجاه خاطئ. ضده. ورغم ذلك فيبدو أنه مازال مغيباً من أمر لا علاقة لي به ولا علاقة له بوقفته تلك نصف ساعة بعيداً عن الطريق الصحيح»².

لقد كانت الصحراء بالنسبة ل**حامد** فيما يفترض أنه واقع الأرض والسماء والطريق إلى أمه، لكنها قد تجاوزت ذلك روائياً كشخصية وليس كمكان فحسب إلى مرافق له يرى بعينيّه ويلتقط بحواسه مختلف التغيرات التي مرّت بها شخصية **حامد** أثناء رحلته إلى الأردن، فلو وضعنا في الاعتبار أن **حامداً** كان من ساردي هذه الرواية أيضاً وبإجراء مقارنة بسيطة بين ما سرده هو عن نفسه وما سرده الصحراء عنه؛ لوجدنا أن أغلب ما رواه **حامد** ينتمي إلى الماضي بينما تولّت الصحراء زمن الحاضر لتكتمل بذلك دائرة السرد من خلال هذه الشخصيات - والصحراء من بينها - التي تمتدّ عبر الفضاء الروائي كشبكة لتربط الأشياء ببعضها البعض.

1 - ما تبقى لكم، ص 172.

2 - نفسه، ص 178.

وعموماً تأتي الصحراء كشخصية هنا لتضفي مزيداً من الحيوية على ذلك الخلاء الذي احتوى شخصية **حامد** وليزيد من عدد الأصوات الساردة، وحتى يحرك أكثر عالم الشخصيات الذي بدا في هذه الرواية راکداً لاسيما على مستوى الحاضر الذي اكتفت فيه **مريم** - في جزء كبير منه - بعد دقائق الساعة و**حامد** بالسير وحيدا في الصحراء، بينما يظل **زكريا** نائماً لا مباليا بما يحدث حوله.. وهو الذي يعدّ من سمات القصة الحديثة بسبب ما طرأ عليها من تطوّر في المضمون والشكل، أين صارت تعتمد على التكنيك والدقة في المعالجة الفنية لا على حيوية الشخصيات¹.

وفي الرواية التي بعده (عائد إلى حيفا) لم يتجاوز عدد الشخصيات الرئيسة الأربع: سعيد، صفيّة، ميريّام، دوف.. وهي التي أمكنا تحديدها بالاعتماد على أهمية دورها ومدى تواترها على المشاهد الروائية. وإن كنّا سنقرّ مبدئياً كما يرى كثير من الدارسين² بأن (عائد إلى حيفا) هي رواية الأفكار والآراء لا رواية الشخصيات والأحداث، بسبب ما اكتنفها من حوارات طويلة ومتشعبة تعدّت وظيفة الحوار المألوفة كإتاحة الفرصة للشخصية للتعبير عن نفسها وكسر رتابة السرد... إلى ما يشبه الخطابة والتظهير الذي حوّل الحوار في هذه الرواية من كلام أدبي فني إلى نقاش وسجال سياسي، وكلّ هذا قد قلّل من فعل بناء الشخصية وطرائق تقديمها كما عرقل كثيرا من تقدّمها ونموها.

وأول من يتمثّل لنا من الشخصيات الرئيسة **سعيد** وهو يحاول أن يلبس صفة عائد إلى حيفا لما قرّر مع زوجته بعد أخذ ورد وطول تردّد زيارة - مجرد زيارة - مدينة حيفا التي خرج منها ذات يوم تاركا فيها كل شيء الوطن والبيت والأبن، ليتجرّع لعشرين سنة بعد ذلك مرارة الفقد وذلّ اللجوء

1 - محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، الإسكندرية، منشأة المعارف للنشر، ص 47.

2 - أمثال: رضوى عاشور (الطريق إلى الخيمة الأخرى)، عادل الأسطة (اليهود في الرواية العربية)، صبحية عودة زعرب (غسان كنفاني - جماليات الخطاب الروائي)، حسين أبو النجا (اليهودي في الرواية الفلسطينية)...

والتشردّ دون أن يفقد - ربما بتأثير من زوجته - أمل إصلاح الأوضاع بلقيا ابنه مجددا الذي لم يتمّ حينها شهره الخامس.

فسعيد يأتي كنموذج متفرد هذه المرة وإن كان يلتقي مع شخصيات كنفاني الأخرى في كثير من المناحي باعتبار تشابه الزمان والمكان والظروف، والغاية التي يودّ المؤلف أن يصل بها إلى شخصياته هذه من خلال جعلها ترى الحقيقة أو على الأقل تبحث عنها، والتي ليست في الهرب ولا الانتظار ولا في أنصاف الحلول كما كان يبدو لسعيد الذي أراد الاكتفاء بابنه حلّا لمشكلته.

ولأنه من «الضروري للشخصية أن تتميز بصفات خاصة حتى تظل متفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلها، وأن تتمتع في نفس الوقت بالعمومية حتى تصبح كونية»¹؛ ميّز المؤلف شخصية سعيد عبر منحه قدرا من الوعي لم تتوفّر عليه الشخصيات السابقة وإن ظلّ وعيه محكوما بمعطيات خاصة ليظهر على السطح، كما وضعه في ظرف لم يألفه الكثيرون رغم أنه لا يخرج في كليته عن المآسي التي أفرزتها النكبة على أهالي فلسطين. ولئن كانت هنا شخصيات (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) تتشابه في درجة المعاناة ونوعها بين فقد للأهالي والبيوت والحرية؛ فإن سعيد لم يفقد بيته وابنه فحسب بل ضيّع فيهما كلّ ما هو فلسطيني ليتمثّل له البيت بعد عشرين سنة يهودي الطابع والابن صهيوني الهوية والدين والشخصية وقد غدا جنديا إسرائيليا، وهو الاختلاف الذي تعلنه الرواية ويقرّه سعيد: «يبدو لي أن كلّ فلسطيني سيدفع ثمنا، أعرف الكثيرين دفعوا أبناءهم، وأعرف أنني أنا الآخر دفعت ابنا بصورة غريبة ولكنني دفعته ثمنا...»².

وشخصية سعيد رغم كل ما مرّت به فإنّه لا ينقصه الاستقرار في حياته الاجتماعية والعملية خاصة قبل النكبة، فقد امتلك بيتا وأسرة وعملا وحتى بعد النكبة امتلك بيتا وأسرة وعملا وسيارة..

1 - غريبه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ص35.

2 - عائد إلى حيفا، ص413.

وإن كان ذلك مما يمكن أن يجعل سعيداً شخصية إيجابية، فمن خلال استجابة الشخصيات للحدث نستطيع أن نقسمها إلى إيجابية وأخرى سلبية، فالإيجابية «شخصية طموحة ساعية إلى السعادة لها ولمن حولها، سبابة لتقديم خدماتها للمجتمع وهذه الشخصية هي ركن العمل الروائي دائماً»¹، وهي ممّن يصنعون الأحداث وينتهزون الفرص ويؤثرون فيمن حولهم من الناس، وتتخذ عواطفهم وانفعالاتهم في معظم الأحيان طابع العمل. فسعيد إذا ما قارناه بشخصية أبي قيس مثلاً من (رجال في الشمس) والذي يعدّ شخصية سلبية بامتياز فسيبدو سعيد إيجابياً إلى حدّ بعيد بالنظر إلى أفعاله ومدى وعيه وإدراكه، لأنه ورغم حجم ما فقد استطاع أن يعوّض ذلك في مكان آخر فامتلك بيتاً بدل الذي فقدّه وابنين بدل الذي تركه، وليصير إنساناً جديداً يدعى أبا خالد بدل أبي خلدون الذي كان منذ عشرين سنة وزوجته صفيّة تجاريه في ذلك، بل «إنّ أولادهما لم يعرفا قط أن لهما أبا اسمه خلدون، وهو نفسه ينادونه أبا خالد، وأصدقاؤه القدامى اتفقوا على القول بأن خلدون قد مات»².

ولكن لأن المؤلف قد منح شخصيته هذه شيئاً من الوعي الذي افتقدته كثير من الشخصيات السابقة وحتى الحالية مثل صفيّة؛ استطاع سعيد أن يدرك أخيراً أو يتدارك أن حياة العشرين سنة تلك التي بعد النكبة لم تكن استقراراً وأن ما كان يعدّه وطناً لم يكن إلا حفنة من الذكريات.. والذكريات لا ترجع ما راح، «فإذا كانت ذاكرة المهزوم شرطاً للهوية ومثكلاً عليها، فإن تحقق الهوية يحتاج إلى ما هو أكثر من ذاكرة، ويصدر الفرق بين العلاقتين عن المسافة النوعية بين التاريخ والذاكرة. فقول التاريخ يرصد الوقائع في سلبها وإيجابها أما ذاكرة المهزوم فتكتب ما تشتهي»³.

1 - بان البناء: الفواعل السردية - دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2009، ص81-82.

2 - عائد إلى حيفا، ص358-359.

3 - فيصل دراج: صور اليهودي الغائمة في مرايا غسان كنفاني، مجلة الكرمل، ع53، رام الله، 1997، ص23.

ولهذا استمرّ سعيد يعدّ ريشات الطاووس السبع التي تركها في بيته وهو يتطّلع لرؤيته مجددا هي وطاقم المقاعد الخمس والستائر المشغولة باليد وجرس الباب وخريشات الأقلام على الجدار... كما استمرّ لعشرين سنة وهو يتمنى لا شعوريا أن يجد المدينة والبيت والابن كما تركت عام 48، ولكنه في الأخير اعترف بمرارة وبخيبة لماً «وضع إصبعه على الجرس وهو يقول بصوت خافت لصفيه: "غَيِّروا الجرس.. والاسم طبعاً!" واغتصب ابتسامة غبية»¹. لأن سعيد قد أيقن أن حلم العشرين عاما بعودة السكان يوما هكذا كما لو كانت رحلات سياحية جماعية إلى مناطق أثرية - كما فعل هو وصفيه - قد انتهى يوم قرّر العدو فتح البوابات لهم، لأن «كل الأبواب يجب ألا تفتح إلا من جهة واحدة، وأنها إذا فتحت من الجهة الأخرى فيجب اعتبارها مغلقة لا تزال»².

وسعيد تقريبا يكاد يكون الشخصية الرئيسة الوحيدة في الرواية أو الشخصية المهيمنة بعكس الروايات السابقة التي لم تحفل بتقديم شخصية واحدة على حساب البقية وإنما اعتمدت ما يسمى بالبطولة الجماعية، ولكن في (عائد إلى حيفا) سيطرت شخصية وحيدة على أغلب المناطق الروائية فيها. فإذا اعتمدنا رأي جورج لوكاتش الذي يرى بأن على صياغة الوجه الرئيسة أن تتوافق - بالمقارنة مع الوجوه الأخرى ومع الحدث - مع الرتبة التي تناسب موقعها في التأليف³؛ كان سعيد - بالإضافة إلى أم سعد - الأقرب إلى هذا الرأي من بين شخصيات كنفاني كلها التي نلتقيها في رواياته هذه.

فهو الذي يصنع الحدث ويقرّر مصيره ومصير من حوله من الشخصيات وإن لم تكن كلها ولكن البعض منها فقط على الأقل من الجانب الفلسطيني، كزوجته التي لم تكن إلا انعكاسا لآرائه

1 - عائد إلى حيفا، ص363.

2 - نفسه، ص343.

3 - لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية، ص31.

وأفعاله، وابنه خالد الذي لم يكن إلا فدائيا مع وقف التنفيذ بسبب رفض والده لذلك والذي كان أيضا- هو وأخته خالدة - يعيش كجيل جديد غافلا عما حدث بالفعل في السابق، فلعلهما لم يعلما - بقرار من سعيد أيضا - من تاريخ النكبة إلا عن الغزو اليهودي وعمليات التهجير والاستيطان التي وقعت حينها، دون علم بالابن الذي ترك والأخ الذي صار يهوديا في غفلة منهما والذي قد تكون معركته الأولى - كما تنبأ سعيد بذلك وتمنى - مع فدائي اسمه خالد. وهو الذي أمكن سعيد التأثير فيه بعد كلامه معه لما رآه «ينكفى على نفسه كشيء محطوم في كرسیه، وقال سعيد لنفسه: "لقد فقدناه، ولكنه بلا ريب فقد نفسه بعد هذا كله، ولن يكون أبدا كما كان قبل ساعة"»¹.

ولكن ورغم ذلك كله لم يكن سعيد في حقيقته إلا عينة أخرى عن الفشل والعجز الفلسطيني الذي كتب عنه كنفاني وأشار إليه بأكثر من عمل، «فالفلسطيني الذي نصغي إليه في الرواية عاجز عن الفعل، بل إنه يقف عاقفا في طريق ابنه الذي يريد أن يفعل ولا يتراجع عن مواقفه إلا بعد أن أصغى إلى ابنه خلدون الذي غدا دوف»²، وكأن تلك العشرين سنة لم تكفه لرؤية الحقيقة وليقرر البدء في عمل شيء ما حتى رآها ماثلة أمام عينيه في شكل الجندي الإسرائيلي الذي لم يكن إلا تعبيراً رمزياً عما آلت إليه الأوضاع خلال تلك السنوات الطويلة من الغياب.

أما الشخصية الأكثر عجزاً واستسلاماً في الرواية فلم تكن إلا صفية زوجة سعيد وأم خلدون ومن جعلها المؤلف مسؤولة مباشرة عن ترك الطفل وحيداً في البيت يومها، حضورها الدائم في المشاهد الروائية وليس أهمية دورها ولا تأثيرها في الأحداث هو من جعلها شخصية أساسية، ومع ذلك لم تستطع أن تنفرد بأي مشهد لها وحدها بل كانت في كل مرة تابعة لشخصية سعيد، وهو ما

1 - عائد إلى حيفا، ص 403-404.

2 - عادل الأسطة: اليهود في الرواية العربية - جدل الذات والآخر، ط1، رام الله، الرقمية للنشر، 2012، ص78.

يمكن اعتباره تقنياً أمراً عادياً في الصنعة الروائية حيث قد يمرّ الروائي على بعض الشخصيات مروراً عادياً دون إعطائها أية أهمية أو أي دور، فتأتي على قدر كبير من النمطية والتسطيح والتهميش، وربما ذلك راجع إلى أن الحياة القائمة على فكرة البطولة والأصواء لا يمكن أن تتيح الظهور إلا لبعض أشخاصها فقط، بينما يُمنى البعض الآخر بالتهميش والإهمال فلا يتجاوز أن يعدّ رقماً مهملاً ولكنه في النهاية ضروري الوجود¹.

فصفيّة رغم بساطة تكوينها وضيق دائرة الفعل من حولها كانت هي من أعطت لمسة البدايات في الرواية عبر خروجها من البيت ذات صباح من عام 1948 والرضيع **خلدون** نائم فيه دافعة الأحداث كلها نحو التحرك ثم التأزم، وكأن المؤلف قد ربط هذه الشخصية بوظيفة واحدة مخصوصة تشبه إلى حدّ بعيد ما يسميه بروب بوظيفة الإساءة أو الفقد والتي يراها غاية في الأهمية لأنها هي التي تمنح القصة حركتها، فالحبكة تتعقد لحظة الإساءة². وذلك لمّا وضعها المؤلف في بؤرة الحدث فراحت تتحرك بإيعاز منه ولكن وفق ما يناسب طبيعتها، فهي ريفية ساذجة دفعتها قلقها على زوجها وفضولها لما يحدث إلى الخروج من المنزل رغم أنها كانت في البدء تطلّ من الشباك ثم من الشرفة، ولمّا أحسّت أنها محاصرة كلياً أخذت تعدو نازلة الدرج مندفعة على طول الطريق نحو الشارع الرئيسي لتبتلعها المدينة التي لم تعد قط أن تألفها أو تتألف معها، ولكن هذه المرة بنارها ورصاصها وسيل عارم من البشر المدفوع باتجاه واحد إلى البحر، كلّ هذا دون أن تتذكّر **خلدون**.

لنُتِمّ بذلك **صفية** أمّ خطوة وأخطرها في الرواية، فنحن لم نرها بعد ذلك إلا مستسلمة عاجزة سلاحها البكاء والهروب حين أيقنت هول ما فعلت، ولهذا حاولت بكلّ ما في وسعها أن تضيّع

1 - هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص130.

2 - بروب، فلاديمير: مورفولوجيا القصة، ص48.

سعيداً وسط الجموع الهاربة ولربما «أحسّت بأنها لن تستطيع إلى الأبد النظر إلى عيني سعيد أو تركه يلمسها»¹، ومن هنا تبدأ هذه الشخصية في الانكفاء على نفسها ليتولّى زوجها جميع المهام والوظائف في هذه الرواية كالوصف والسرد واسترجاع الذكريات وتقرير ما يجب من أفعال... وهي في هذا كله مجرد شخصية تابعة² لأنها عابرة، دورها محدود ولا تؤثر في سواها من الشخصيات الروائية³.

فما يظهر من أفعال **صفية** وأقوالها يثبت أنها تابعة **لسعيد** وهي لا تحضر إلا بالموازاة معه، حيث لم تستطع أن تنفرد لنفسها بمشهد لها وحدها بل في كل مرة كانت يتمّ استدعاؤها إما من خلال ذكريات سعيد أو محاوراته، لم يمنحها المؤلف صوتاً سردياً لتسترجع هي أيضاً ما حدث قبل عشرين سنة أو لتصف ما ينتابها من مشاعر وأحاسيس الآن وهي على أبواب مدينة منحتها طفلها رضيعاً ذات يوم، مكتفية من كل ذلك بالصمت حيناً وبالبكاء أحياناً..

وإذا أردنا أن نصنف هذه الشخصية بما يتناسب مع أبعادها النفسية والاجتماعية أمكننا القول إنها امرأة تقليدية أي تلك «المنسجمة غالباً مع واقعها والمستسلمة لظروفها، تفكيرها بسيط ووعيتها

1 - عائد إلى حيفا، ص 355.

2 - يصنّف سمر روجي الفيصّل في دراسته عن الرواية السورية الشخصيات إلى ثلاث: جاذبة، منفرة، وتابعة. فالشخصية الجاذبة هي التي تتأثر باهتمام الشخصيات وتتناول من تعاطفها وذلك بفضل ميزة أو صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات الأخرى، والشخصية المنفرة هي نقيض الجاذبة، فهي منفرة لأنها تملك سلطة مادية تعوق تحقيق الأهداف التي تسعى إليها الشخصية الجاذبة، وقد نعدّ كذلك لاتصافها بصفات أخلاقية سلبية في عرف المجتمع الروائي، لتتسم الشخصية التابعة بالحاجة إلى التبعية والدوران في فلك شخصية جاذبة أو منفرة، ومن ثم تنفرد إلى استقلالية الشخصية والموقف.

ينظر: سمر روجي الفيصّل: بناء الرواية العربية السورية (1980-1990)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1995، ص 128-137.

3 - حسن رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 148.

عفوي ومحدود ويغلب أن تكون أمية، اهتماماتها بسيطة، تبدو قدرية إلى حد بعيد وخاضعة بصورة شبه كلية للعادات والتقاليد، وتنتمي غالبا إلى جيل ما قبل النكبة، جيل الأربعينات والثلاثينات وما قبل¹.

ونحن إن لم نستطع الجزم إن كانت أمية أم لا بسبب غياب ما يؤكد ذلك في الرواية أو ينفية؛ فإن كل المعطيات التي من حولها تشي بتدني مستواها العلمي بعد أن جاءت عروسا صغيرة من الريف، ثم إنها لم تستطع أن تفهم أو تجاري زوجها في قراءته للأوضاع وتحليلها بل اعتبرت مجرد فلسفة مزعجة لها ولأملها بقاء ابنها مجدا.. «ما هذه الفلسفة التي لم تكف عنها طوال النهار؟ الأبواب والرؤيا وأمور أخرى، ماذا حدث لك؟»²، بعد أن اختصرت كل مشاكل الوطن في علاقة من دم ولحم.

فهي لم تقطن إلى ما أصاب المكان (المدينة والبيت) خلال عشرين سنة ولا لذلك الشعور الذي انتاب سعيد وجعله يستيق ما سيحدث مع ابنهما **خلدون** حتى من قبل أن يراه، وكأن كل ذلك الزمن والبعد لم يكن كافيا لتدرك الحقيقة، ولهذا كله لم نرها تشارك في ذلك الحوار الطويل بين زوجها وابنها مكثفية بدور مشاهد هش لم يستطع حتى أن يفهم لغة الحوار.

وصفية أيضا ليست المقصودة في ذاتها فهي الأخرى رغم واقعيته ليست إلا عينة، إذ من الطبيعي في عالم الرواية أن تكون «الشخصية مستمدة من الواقع لكنها مختلفة عنه، إنها تشكل بدلا فنيا للشخصية الواقعية، نعكسها وتتجاوزها، بل إنها تعبر عنها ليس كشخصية فقط وإنما كفئة بل وظيفية، إنها تساعدنا على قراءة وفهم العام من خلال الخاص»³، والعام في هذه الرواية لم يكن

1 - المرجع السابق، ص133.

2 - عائد إلى حيفا، ص344.

3 - عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص47.

إلا مجموع الوعي الفلسطيني الذي حاول المؤلف تقريبا منه عبر شخصياته هذه، وإن كان سعيد قد امتلك من الإدراك ما مكّنه من رؤية الحقيقة أخيرا فإن **صفية** لم تمتلك ذلك ولم تستطع إلا أن تنتظر بسذاجة إلى الأشياء متعجبة وغير مصدقة لما آلت إليه الأحوال، ف «على الرغم من عشرين عاما تقريبا من الهزيمة فإن الوعي الفلسطيني لم يغيّر من أحواله كثيرا، فالمرأة الفلسطينية تراقب المرأة اليهودية التي احتلت بيتها ونقول بدّهشة: "إنها تتصرف وكأنها في بيتها"»¹، وهذا ما جعلها في الأخير تتبّع خطى زوجها وهي «تفرك منديلها محتارة»² دون أن تتال حقا كاملا في فهم ما جرى.

أما ما يمكن قوله أخيرا عن شخصية **سعيد** و**صفية** وكثير من الشخصيات الأخرى والذي جعل أغلب النقاد ينظرون إلى شخوص (عائد إلى حيفا) كحالة فكرية وإيديولوجية وليس كحالة إنسانية؛ هو غياب كثير من التفاصيل التي قد تصنع الإنسان سواء في الواقع أو في الرواية، بالإضافة إلى تسطيح الأبعاد الأخرى من عاطفية واجتماعية والتي تدخل أساسية في تكوين أية شخصية، وهو ما ألمح إليه عادل الأسطة بقوله: «تبدو كثير من النصوص الأدبية الفلسطينية مرجعا سياسيا يستطيع المرء من خلاله أن يقرأ الواقع السياسي الفلسطيني من ناحية، وأن يدرك الهم الرئيس الذي تعاني منه الشخصية الفلسطينية من ناحية ثانية، الهم الذي يطغى على شخوص النص طغيانا بارزا دون أن يترك هذه الشخصيات تفكّر في أمور أخرى شخصية أو اجتماعية أو علمية. وهكذا لا يرى المرء وهو يقرأ أدبنا هموم الشخصيات اليومية وتفاصيل حياتها إلا لاما»³.

1 - فيصل دراج: صور اليهودي العاشمة في مرايا غسان كنفاني، ص25.

2 - عائد إلى حيفا، ص412.

3 - عادل الأسطة: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ط1، عكا، مؤسسة الأسوار، فلسطين، 2001،

فمن هذا المنظور اختصر لنا **كنفاني** كثيرا من جوانب الحياة اليومية للشخصيات وما قد يواجهها من هموم أخرى غير الوطن والقضية، ولكن كما يبدو أن همّ المؤلف الأساسي كان وضع شخصه هذه في مواجهة الآخر من أجل أن تبدأ محاكمة الذات الفلسطينية، فجوهر الرواية لديه كما يبدو - بل والأقصوى أيضا - أنها تخضع التاريخ للمحاكمة، وأنها تدّينه لا كعدوان فحسب بل وكخنوع أيضا¹.

وأول آخر نلتقيه في (عائد إلى حيفا) هو اليهودية **ميريام** الأم البديلة ل**خلدون** وصاحبة البيت الذي كان ل**سعيد** و**صفية** وواحدة من سكان حيفا الآن، وكأن كل ما فقده هذان الزوجان قد أضحي بين يدي هذه المرأة التي اختارها المؤلف لتكون صوتا يتكلم عن بقية اليهود والصهاينة. فهي من الشخصيات المحورية في الرواية لما أعطت النص من توازن رؤيوي بعد أن منحها المؤلف القدرة على الدفاع عن نفسها وغيرها عبر التغلغل إلى عمق الشخصية اليهودية والعمل على إضاعته.

يترامن ظهورها في المشهد الروائي مع وصول كل من **سعيد** و**صفية** إلى حيفا وتحديدًا إلى بيتهما وبظهورها تنحو الرواية ككل بأحداثها وأفكارها وشخصياتها منحى آخر، فمن سمات الشخصية المحورية التحكم في الأحداث والتأثير فيها لأنها هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، حيث ليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسة بطل العمل دائما². فإذا كان البطل يتمثل دائما في شخص واحد فإن الشخصيات الرئيسة تميل إلى التعدّد والتنوع، وإن كان غسان في أعماله هذه لا يعتمد كثيرا على البطولة الفردية بقدر ما يجعلها بطولة جماعية تنقسم فيها الشخصيات الأهمية والتواتر والتأثير.

1 - يوسف اليوسف: غسان كنفاني روائيا، مجلة المعرفة، ع172، دمشق، 1976، ص45.

2 - إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس (تونس)، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، 1986، ص211-212.

فميريام هي التي سكنت البيت وجعلته يهوديا، وهي التي ربّت خلدون وحولته جنديا صهيونيا يدعى دوف، وكأن الحقيقة التي كانت تتراى لسعيد وزوجته في ثايا الطريق والمدينة التي غيرت شيئا من ملامحها كأسماء شوارعها وأحيائها؛ هاهي تتمثل أمام أعينهم دفعة واحدة صريحة وواضحة في شكل اليهودية التي احتلت بيتهم وملكت كل شيء كان ذات يوم لهم، فهي إذا محرك أساسي في الرواية لأنها ساعدت على تخليص الشخصيات الأخرى من أوهامها.

هذه شخصية ميريام على المستوى السردى أما دلاليا فهي يهودية بولونية جاءت مع زوجها ذات يوم من عام 48 محملة بما رآته من وحشية الألمان وبؤس اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية، تسافر مع زوجها ومع عدد كبير من اليهود نحو أرض لم يروها ولكنهم سمعوا عنها وقرأوا بما يكفي لتكون وطنًا لهم، فرغم أن المؤلف لم يوضح رأي ميريام هنا فإنه قد بين على الأقل رأي زوجها الذي «لم يكن ليعرف الكثير آنذاك عن فلسطين وبالنسبة له كانت مجرد مسرح ملائم لأسطورة قديمة، ما يزال يحتفظ بنفس الديكور الذي كان يراه مرسوما في الكتب الدينية المسيحية الملونة»¹.. ليحط الرحيل في مدينة حيفا وأخيرا في بيت سعيد وصفية.

ولأن «أول ما يلفت النظر في الشخصية اليهودية هو أن هذه الشخصية لم ترتبط في وجودها بإطار جغرافي محدد، ومن هنا فإن الجغرافيا لم تكن جزءا من هويتها ولم تكن كذلك سمة من سمات تراثها الذي تتميز بتعدد مراكزه الجغرافية»²؛ فهما يمتلكان مفهوما خاصا عن الوطن والبيت. فبرغم اعتراف ميريام بأن البيت ليس لها «أنتما أصحاب البيت وأنا أعرف ذلك»³ فهي لا تجد ضيرا من البقاء فيه، كيف لا وإخراجها منه ليس بتلك السهولة لأن تسوية الأمر تحتاج إلى

1 - عائد إلى حيفا، ص373.

2 - رشاد عبد الله الشامي: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني الثقافي، 1986، ص9-10.

3 - عائد إلى حيفا، ص366.

حرب كما قال سعيد، وهي بالإضافة إلى كل ذلك عاقر أيضا لهذا لم تمنع أخذ الصغير **خلدون**، بل اعتبرته هبة إلهية. لتكون **ميريام** بذلك نموذجا متكاملًا عن الآخر اليهودي وعن رغبته المتأججة في الاستيلاء على كل شيء في فلسطين بداية بالبيوت والأراضي وانتهاء بالهوية التي جسّتها هذه الرواية في شخصية الطفل **خلدون**، وليكون فعلها هي وزوجها عيّنة أيضا عن طبيعة الصراع الدائر في فلسطين بين العرب واليهود، فهو «صراع بين طرفين أحدهما يريد إلغاء الآخر، والصراع هنا بين حق الوجود وبين الرغبة في إلغاء هذا الوجود (...)» والرغبة اليهودية في السيطرة على هذا الوجود بطريقة الاستيلاء والاستحواذ، ثم السيطرة على كل مقومات حياة الإنسان¹.

هذا رغم ما كانت تبدو عليه هذه الشخصية من طيبة وتفهم، فالمؤلف حاول عبر شخصية **ميريام** الخروج عن النمط التقليدي لشخصية اليهودي التي لا تخرج عن الوحشية والخطورة واللاإنسانية إلى نمط آخر لا تبدو فيه سلبية ككل، ف**ميريام** هنا هي «ذات سمات إيجابية مرهفة الحس يصدمها مقتل طفل عربي فيغمرها إحساس بفقدان العدالة في هذا العالم»²، وأكثر من ذلك هي طيبة لا ذنب لها خاصة لما استقبلت الزوجين معترفة بأن البيت لهما والطفل طفلهما «... ولست أدري ماذا كان اسمه، وإن كان يهكم الأمر فهو يشبهك كثيرا...»³، كما أنها لا تمنع ترك الخيار **لدوف** بين أسرته العربية التي أنجبته - وتخلّت عنه - وأسرته اليهودية التي ربته واعتنت به، وحتى لما يقرّر **سعيد** المغادرة بعد نقاشه الحاد مع ابنه السابق تحاول أن تستوقفه «لا تستطيع أن تغادرا هكذا، لم نتحدث كفاية عن الموضوع»⁴.

-
- 1 - عزوري امحمد: شخصية اليهودي ودلالاتها - قراء في ثلاثة نصوص شعبية، مجلة كلية الآداب، ع4، محاضرات الملتقى الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، 2006، ص310.
 - 2 - ماجدة حمود: صورة الصهيوني لدى غسان كنفاني، مجلة المعرفة، ع478، دمشق، 2003، ص212.
 - 3 - عائد إلى حيفا، ص369.
 - 4 - نفسه، ص413.

ومiriam قبل ذلك كله لم تكن تودّ البقاء في فلسطين، يعذبها منظر الطفل القتل ويكيها أن صار لليهود أخيراً سبباً حقيقياً في فلسطين لأن ذلك يعني أنه «لم يعد ثمة جمعة حقيقية هنا ولا أحد حقيقي»¹.. ومن هنا اعتبر جهد كنفاني ريادياً عبر محاولته تقديم إنسان يهودي إسرائيلي كشخصية روائية من خلال الربط بين توصيفها وتاريخها للإشارة إلى كل المضطهدين في العالم سواء كانوا يهوداً أم عرباً². وإن كانت هذه المعادلة غير عادلة تماماً، لأن قسر شيء على شيء آخر لا علاقة بينهما - عذاب الإنسان اليهودي على يد النازية وعذاب الإنسان الفلسطيني على يد الصهاينة - خروج عن المنطق خصوصاً وأن اليهودي المعذب هو الذي عذب الفلسطيني، ومن هنا فإن اليهودي لا يمكن أن يتساوى مع الفلسطيني الذي لم يعذب أحداً³.

ومن هذا المنطق فإن الحجة التي اعتمدت في تبرئة Miriam حجة داحضة لاسيما وأن أفعال هذه الشخصية في الرواية تقول غير ذلك، وهو ما يجب أن يكون مادامت وظيفتها هنا هو تأزيم الأحداث أكثر عبر استثمارها للخطأ الذي ارتكبه الطرف الفلسطيني باستيلائها مع زوجها على البيت وتربيتها الطفل **خلدون** تربية صهيونية جعلته يختار محاربة أبناء جلدته، ولهذا لنا أن نتساءل «من أين أتت طبيعتها، هل من تربيتها لخلدون تربية إسرائيلية خالصة، أم من تمسكها به وعدم قبولها بعودته إلى أهله، أم من بقائها في إسرائيل رغم موت زوجها ورغبتها في العودة إلى أوروبا كما ذكرت الرواية من قبل؟»⁴.

1 - عائد إلى حيفا، ص 377.

2 - عادل الأسطة: اليهود في الرواية العربية، ص 78-79.

3 - حسين أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص 73.

4 - المرجع نفسه، ص 73.

مع ذلك كله تبقى الطريقة التي بنى بها المؤلف هذه الشخصية مختلفة عما ألفناه، لأن فيها شيئا من الاعتدال والإنسانية تمثلت خاصة في استقبالها للطرف الفلسطيني وقبولها الاستماع له والوقوف معه على أرضية مشتركة للحوار.

لكن رواية (عائد إلى حيفا) لم تستطع الاحتفاظ بهذه الإيجابية لكلّ يهودي فيها وعلى رأسهم **دوف**، الطفل الفلسطيني الذي حوّلته السنوات العشرون رفقة **ميريام** شابا يهوديا وأكثر من ذلك لما استحال في غياب والديه الأصليين جنديا إسرائيليا ينتمي إلى صف الآخر، ويقف على الجهة النقيض للقضية التي لو لم يحدث ما حدث عام 48 لكان ربما مثل أخيه **خالد** مدافعا عنها. ولكن يبدو أن الكاتب قد أراد لهذه الشخصية مصيرا آخر جاعلا منها شخصية أساسية، بل لعلها محور الرواية ككل، فعن طريقها اكتملت دائرة الأحداث وأحكمت حلقات الرواية بعضها ببعض واتضحت الرؤية التي ظلت ضبابية عشرين سنة عن الذي حدث للطفل **خلدون** وللبيت وحيفا كلها.

فالزوجان **سعيد** و**صفية** لم يعودا إلى مدينتهما القديمة بغرض الزيارة أو الفرجة وإنما كان هدفهما الأساسي هو اللقاء ب**خلدون** إن كان لا يزال حيا غير عابئين بما أضحى عليه الوطن، ولكن ما أضحى عليه **خلدون** جعل **سعيد** يعيد حساباته وترتيب أولوياته عن الابن والأسرة والبית والذاكرة والقضية وفلسطين.. لتحمل بذلك هذه الشخصية وظيفه أخرى أيضا تمثلت في تغيير وعي من حولها أو على الأقل توجيهه نحو التغيير رغم أن وجهة نظرها معاكسة لما لدى الطرف الفلسطيني وحتى للكاتب نفسه، مما يعني أن الشخصيات الرئيسة لا تأتي دائما منسجمة مع أفكار الكاتب وأهدافه وما يدعو إليه بل قد تأتي مخالفة لذلك تماما، حيث يكون ذلك غالبا بالموازاة مع وجود شخصيات رئيسة أخرى تدافع عن أفكاره وتتسجم معه¹.

ودوف نموذج عن الشخصية التي لا تتسجم مع مؤلفها لأنها تحمل فكر الآخر (اليهود) وتنادي به وتنتمي إليه، ومن هذا المنطلق ردّ دوف على والده وهو يسأله من تحارب قاتلاً: «ليس من حقه أن تسأل هذه الأسئلة، أنت على الجانب الآخر»¹، وهو المنطق نفسه الذي أعلن به «إنني أنتمي إلى هنا»². وهذا ما قد يجعل الشخصية من الجانب النقدي حية ومقنعة بسبب ما يمنحها الكاتب من حرية في التفكير والتعبير، فحتى «يستطيع الكاتب جعل قارئه يتعاطف وجدانيا مع الشخصية يجب أن تكون هذه الشخصية حية، فالقارئ يريد أن يراها وهي تتحرك وأن يسمعها وهي تتكلم، يريد أن يتمكّن من رؤيتها رأي العين»³.. كل هذا دون أن يفرض عليها منطقاً أو فكراً معيناً مثلما حدث مع شخصية دوف التي جاءت أفكارها متناسبة مع منشئها ولكن طاغية أيضاً على أبعادها الأخرى. ولهذا بدت جافة بعيدة من نبض الحياة الذي يلف شخصيات الرواية الأخرى، وعلى عكس ما نعرف عن أدب كنفاني بل كانت وكأنها مشجب علق عليه الكاتب بعض أفكاره ونظرتة إلى الحياة والوجود⁴، ومن هنا فإنّ «دوف لا يمثل حالة إنسانية بقدر ما يتمثل كحالة إيديولوجية زائفة»⁵ بسبب قلة ما حظيت به هذه الشخصية من اهتمام من قبل المؤلف، مما جعلها تخلو من أي عمق داخلي مقتصر على عدد قليل من المظاهر الخارجية فقط كالشباب والطول والثياب التي دلّت على انتمائه العسكري وفوضوية مواعيده فهو لم يلتزم قط بوقت معين لعودته!

وهي لا تعدو كونها أوصافاً خارجية لا تخوّلنا الولوج إلى الأعماق الخفية للشخصية ولا سيما ما يتعلّق بأحاسيس دوف الباطنية ولحظات نشاطه اللاشعوري، فمثلاً ما كان إحساسه فعلاً لحظة

1 - عائد إلى حيفا، ص 399.

2 - نفسه، ص 402.

3 - زهران محمد جبر عبد الحميد: فن القصة - تاريخ ودراسات، مصر، مطبعة البيان، 1987، ص 106.

4 - نجمة خليل حبيب: النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، ص 140.

5 - حسين أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص 153.

عرف حقيقة أبويه وأنه عربي من هذه الأرض وليس من مغتصبيها؟ لأنّ الرواية تقدم كل ذلك في اعتراف موجز منه ..«وكذلك حين قالوا لي أن والدي الأصليين هما عريان لم يتغير أي شيء»¹.. ألا تتنابه لحظات شك أو ارتياب؟ وهل هو مؤمن إلى هذه الدرجة بالقضية اليهودية إن صحّ تسمية ذلك بقضية كما يدّعي هو؟ كيف أمكنه أن يخوض ذلك الجدل السياسي والإيديولوجي والإنساني وهو بعد في العشرين من عمره وليس إلا جندياً في قوات الاحتياط، خاصة وأنه استطاع أن يتجاوز والده بأفكاره وأرائه التي كان يطرحها، بل وأن يدفعه إلى تغيير موقفه وتعديل بعض من قناعاته.. وقد كان لذلك أن يكون مقنعا لو أن الرواية أعطت ما يشير إلى درجة نضجه أو مستواه العلمي والفكري، فحتى اللغة التي دار بها الحوار أغفلها الكاتب، فمن من الطرفين يتقن لغة الآخر أم أن الحوار كان بلغة ثالثة محايدة كالانجليزية مثلاً..

كل هذه التفاصيل التي أغفلت هنا وهناك جعلت من **دوف** مجرد صوت ناقل لبعض الأفكار والقضايا والتي بدت أحيانا جاهزة وليست أنية وليدة اللحظة، ومن هنا «غلب على الرواية التناول الفكري غير المخدم فنيا من خلال تطور الأحداث ورسم الشخصيات، إذ أن الإطار الفكري هو الذي كان يلحّ على الكاتب فجاءت الشخصيات في أغلب الأحيان مجرد ناطق بمقولات فكرية جاهزة على لسان الكاتب»²، ولاسيما **دوف** الذي لم يتمثل لنا كشخصية إنسانية من أحاسيس ومشاعر وتفاصيل صغيرة أو كبيرة قد يتشكّل منها أي شخص آخر؛ بقدر ما حضر كهوية يهودية فبدا أشبه ببطاقة تعريف ناطقة أجابت **سعيد** عن أسئلة ظلت تختمر في ذهنه وروحه لعشرين سنة.

وبالإضافة إلى هذا الجانب اليهودي الذي أراد المؤلف أن يبرزه فيه برز جانب آخر منه زاد من حدّة هذه الشخصية وأثرها على الأحداث وبقيّة الشخصيات الأخرى، والذي قطع على **سعيد** كل

1 - عائد إلى حيفا، ص400.

2 - عادل الأسطة: اليهود في الرواية العربية، ص70.

طريق ممكن لاسترجاع ابنه، ونقصد بذلك الجانب العسكري الذي أفصحت عنه برّته دونما حاجة إلى كلام لما بدا لأول مرة وهو يطل بعيون فضولية عن الذي ينتظره في الصالون من ضيوف، فالمؤلف هنا قد أوكّل مهمة الكشف عن هذا الجزء من شخصية **دوف** لثيابه والتي بدت أبلغ من أي كلام وأقوى مفاجأة وتأثيراً، إذ «دائماً ما تكون الملابس مؤشراً مفيداً لبيان الشخصية وطبقتها وطريقة حياتها»¹، وهو ما زاد من درامية هذا المشهد بعد أن تعمّد الكاتب أن يتمّ اللقاء مع الفلسطيني في حضور القوة العسكرية التي رمز لها بارتداء الصهيوني **دوف** لملبسه العسكرية². وبحضور هذه القوة التي لا تكتمل الشخصية اليهودية ولا تتجسّد إلّا بوجودها أدرك **سعيد** مدى ضعف موقفه ومنطقه وهو الذي جاء بحثاً عن مشكلة الابن والبيت دون أن يفكر أو يلتفت إلى مشكلة وطنه، «فالرواية حين فضلت البحث عن الولد نسيت القضية الأهم المتمثلة في البحث عن الأرض ومن البيهبي أنهما مشكلتان مرتبطتان ببعضهما البعض، ولكن حلّ مشكلة الابن لا يحلّ مشكلة الأرض بينما يمكن أن تحلّ مشكلة الأرض بطريقة أو بأخرى مشكلة الابن»³.

وإذا كانت الشخصيات حتى الآن تتقاسم الأهمية وتتشترك عناية المؤلف بها فلم تبرز في أيّ من الروايات الثلاث شخصية على حساب الأخرى؛ فإنها لم تحافظ على هذا النمط في الرواية الرابعة (أم سعد) بعد أن جعل **كنفاني** من نصّه هذا قصة شخصية لا قصة حدث. ومن هنا صنّفت «رواية أم سعد ضمن روايات الشخصية، بل ويمكن التعامل معها باعتبارها الأنموذج لرواية الشخصية في الرواية العربية»⁴.

1 - لودج، ديفيد: الفن الروائي، ص 79.

2 - ماجدة حمود: صورة الصهيوني لدى غسان كنفاني، ص 213.

3 - حسين أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، ص 152.

4 - عبد الله رضوان: دراسة في سوسولوجيا الرواية العربية، ط 1، الأردن، دار اليازوري، 2003، ص 75.

فكل ما في الرواية من مشاهد وأحداث وحوارات هي إما من فعل أم سعد أو من قولها، وأم سعد هي الشخصية الرئيسة في الرواية وتكاد تكون الشخصية الوحيدة لولا تلك التدخلات - على قلّتها - المبنوثة هنا وهناك من شخصيات جيء بها لإعمار النص الروائي ودفع الأحداث نحو الأمام وكذا مساعدة الشخصية المحورية على البروز أكثر، حيث لم يبرز منها إلا السارد الذي جاء هنا ملتبساً بالكاتب نفسه **كنفاني** وابنها **سعد** فقط، أما بقية الشخصيات الأخرى فكلها ثانوية إن لم تكن هامشية إلى حد بعيد، وهو ما يمكن اعتباره أيضاً من تقنيات الصنعة الروائية وذلك لما «تعتمد الرواية إلى شخصية واحدة تصبغ عليها كل الصفات والمميزات أما الشخوص الأخرى فهي شخصيات مساندة، تكشف جانباً من جوانب الشخصية الرئيسة أو موقفاً من مواقفها ولا تمتدّ معها، فلكل مرحلة من مراحل الشخصية هناك شخوص يكشفون جوانب منها ولا يمتدون معها»¹.

لقد اختار المؤلف أن يبين نضجه هذا على عنصر الشخصية جاعلاً من أم سعد شخصية رئيسة ومركز استقطاب لبقية العناصر الحكائية الأخرى، وهو ما صنع خصوصية هذه الرواية التي راحت فيها «مجمل الأحداث والمواقف والشخصيات الرئيسة والفرعية تتحرك نحو بؤرة مركزية هي أم سعد، أي أن عنصر التأثير داخل العمل إنما يرتبط باستمرار بأم سعد ومن هذه البؤرة تتوالى إشعاعات العمل الفرعية لإتارة جوانب أخرى»².

فكل الفصول تبدأ معها والشخصيات تدور حولها والسارد لا يتكلم إلا عنها، محاولاً في كل مشهد يجمعهما رصد كل حركة وسكنة تقوم بها جاعلاً منها رمزا لكل شيء: للمرأة والأم والأرض وفلسطين.. وللصبر والجلد والتضحية.. وللأمل والنقاؤل والعمل... وحتى يستطيع جمع كل هذا في شخصية واحدة أعطاها من اهتمامه وعنايته كل ما يستطيع، اهتمام غطى على بقية الشخصيات

1 - عالية محمود صالح: مقاربات في الخطاب الروائي، ص 205.

2 - عبد الله رضوان: دراسة في سوسولوجيا الرواية العربية، ص 76.

الأخرى رئيسة وثانوية وكل هذا تماشياً مع نزوع **كنفاني** الواقعي وابتعاداً منه عن الذهنية والجدلية التي ميّزت (ما تبقى لكم) و(عائد إلى حيفا) وعودة إلى الجماهير التي راح يستلهم منها نموذج الإنسان والمكافح ليكتب لها وعنّها.

ولأنّ للمرأة دوراً لا يكاد يغفله أحد في مسيرة النضال الفلسطيني أثر المؤلف أن يكون نموذجه الأسمى امرأة، بل عجوزاً كادحة عاشت المأساة بكل مراحلها بداية بالنكبة عام 48 وما تلاها من تشرد ولجوء ومنفى، ثم ما أعقبها بعد سنوات من نكسات وحروب وهزائم كانت تزيد في كل مرة من حملها حملاً جديداً.. فالحال السياسي غالباً ما ينعكس بؤساً اجتماعياً واقتصادياً على فئات الشعب المسحوقة، ولهذا بدت لنا أم **سعد** كفرد من هذا الشعب ونموذجاً لمعاناته التي لم تقتصر على ذلّ اللجوء ومرارة المنفى وحنين إلى الوطن سكن العظم حتى نخره؛ بل رأيناها يتعدّى ذلك إلى ما هو أكثر وأقسى في بيوت للمخيم لا تحمي ساكنها لا من حرارة أو برد، وأزقة متربة غالباً ما تتحوّل إلى سيول موحلة، وفقير وبطالة وبطاقة للإعاشة عوض أن تخفّف من وطأة الحال زادته عبئاً جديداً. فأين أم **سعد** من كل هذا؟

إنها الأم التي تربي أبنائها والزوجة التي تصبر على إساءات زوجها والعاملة التي تنتقل بين البيوت لتنظيفها، وهي فوق كل هذا الوطنية التي تؤمن بالعودة إلى أرضها ولأجل ذلك هي تدفع أبنائها واحداً بعد الآخر لساحات النضال، فهي نموذج متكامل للمرأة التي دأبت الرواية الفلسطينية على تصويرها وقد «تأثرت بالظروف نفسها التي تأثر بها الرجل مما ساعد على تشكيل شخصيتها بطريقة متميزة، فقد شاركت المرأة الفلسطينية الرجل في معظم مهامه الحياتية والكفاحية، فوجدنا المرأة المناضلة التي تشارك في صنع الحدث اليومي والمرأة العاملة والأم وغيرها...»¹، أما أم **سعد**

1 - محمد أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص 71.

التي قدّمها **كنفاني** فهي كل هذا مجتمعا بعد أن أسند إليها عددا من المهام مما جعلها تتجاوز - روائيا - دور الشخصية الرئيسة إلى تلك النموذجية التي «تشكل المطلب الأسمى في الإنجاز الفني والوصول إليها يتطلب قدرة فنية متطورة، لأنها تتجاوز حالة العكس الفوتوغرافي ولكنها تبقى منتمية إليه لأنها تستمد جذرها منه»¹.

فأم سعد نموذج للمرأة وللزوجة وللأم وللصبر وللنضال والوطنية... وهي التي فاقت الرجال في هذه الرواية بكل أصنافهم وطبقاتهم بداية بالسارد الذي يمثل الفئة المثقفة، عندما راح في كثير من المرات يقتبس من أقوالها وأفكارها وأفعالها، كقولها أن الحبوس أنواع وأن ما هو فيه ليس إلا حبسا كبيرا، وأن خيمة الفدائي تختلف عن خيمة المخيم وأن ابنها **سعد** سيرجع إلى الجبهة بعد أن يشفى ذراعه وليس سيذهب وكان مكان انتمائه الحقيقي هناك حيث النضال والمقاومة... وهو ما كانت تدهش به السارد في كل مرة ولعلّ أكثرها تأثيرا يوم جاءته بعد نهاية الحرب مباشرة لتستأنف عملها وحياتها وفي يدها عرق دالية لتغرسه، في حين غرق هو ومن يشبهه من متعلمين ومتقنين في دوامة من الهم واليأس جعلته يضرب عن الطعام والحياة ككل.. ولهذا كثيرا ما رأيناه ينشغل بمحاولة تفسير كلماتها ونظراتها وإشارات يديها بعد أن بدت له «**رمزا لشيء شديد التعقيد لا يمكن أن يرقى إليه عقلها البسيط**»².

ومن رجال الرواية أيضا الذين فاقتهم أم **سعد** فهما وإدراكا ووطنية المختار الذي راح يتوسط **لسعد** ورفاقه ويساومهم على حريتهم، وزوجها الذي استسلم لضغط المعاناة فبدل أن يجد حلاّ له ولأسرته حول حياتها إلى جحيم آخر، وصاحب العمارة وناطوره الذي لم يستطع إغراءها بالمال لتحلّ محل امرأة أخرى في العمل لأنها لا تريد أن تقطع رزقها ولا أن يضرب المشحرون بعضهم

1 - عيد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص 507.

2 - أم سعد، ص 251.

بعضاً ليزداد الأغنياء ربحاً... وهكذا راحت تكتمل شيئاً فشيئاً ومع كلِّ موقف تتعرّض له تضحي أكثر بروزاً وعظمة دون أن تتجاوز في ذلك الحدود المعقولة لأنها بدت واقعية مقنعة متفاعلة مع الواقع، من غير تضخيم لقدراتها أو مبالغة في تصويرها¹.

فرغم شجاعتها هي تبكي، ورغم صبرها فهي تشعر بالضعف ورغم قوتها وإيمانها بابنها وبما يفعله فهي تحنّ إليه وتشعر بالأسى لأنه غادر عشها... مما يجعلها شخصية واقعية تحمل صفات ومزايا المجتمع وهي مقنعة وحية ليس باختلافها عن الكل بل لأنها منتزعة من هذا الكل، ولعلّ ما عمّق أكثر من واقعيتها هو لغتها التي زوجت بين الفصحى والعامية، بل كثيراً ما أنطق المؤلف شخصيته هذه باللهجة المحلية الفلسطينية مخاطراً باحتمالية عدم فهم القراء لها من غير الفلسطينيين أو المشاركة عموماً، إدراكاً منه ربما بأن «إدارة الحوار باللهجة المحكية يمنح الواقع والشخصية مزيداً من المصادقية وإمكانية التحقق الواقعي، وفرصاً أفضل للتعبير عن النفس بصورة غير مباشرة»².

ولأن أم سعد شخصية واقعية اختارها المؤلف من عمق الشعب الفلسطيني، فقد تجاوزت نفسها كفرد في هذه الرواية لتكون نموذجاً للنضال الشعبي الفلسطيني ورمزاً للتحرير، بل إنها «تمثّل في مجال تركيب الحكاية الشعبية ومزجها بالرمز الدال الطريق الوحيد إلى تحرير الأرض، إذ كانت تحمل هموم المأساة كلها وتعرف كيفية الخروج منها، إن هذا الخروج لا يكون بانتظار وحد عربية أو تلمّس تكاتف عربي بين قطرين وما إلى ذلك وإنما يكون بالولوج إلى الفدائيين»³. فإذا ما تلمّسنا هذه الشخصية بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى في (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) و(عائد إلى

1 - حسن رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية، ص228.

2 - صلاح صالح: سرد أئنا والآخر عبر اللغة السردية، ص76.

3 - مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرواية، ص195.

حيفا) وجدنا أن أم سعد أول من نجح في وضع خطوة حقيقية على طريق العودة مع وعي تام منها بما يستلزمه ذلك من نضال وتضحيات، وليس من هروب سواء إلى الخلف أو الأمام ومن انتظار وجدال لم يسفر إلا عن عودة وهمية، وكأن كنفاني كان يمارس التدرج مع شخصياته ليس في نطاق الرواية الواحدة وإنما في مجال يسع أغلب نتاجه الروائي، لتكون أم سعد أقصى ما وصلته شخصياته - ضمن الروايات الأربع - من وعي وقدرة على الفعل، وليؤكد ذلك أكثر وبأنها النهاية الصحيحة للاتجاه الذي وضع شخصياته فيه أبعدا عن السلبية التي ميّزت من سبقها وكانت سببا في خياراتهم الخاطئة.

فإذا ما أردنا قياس إيجابية أم سعد بالنسبة إلى ما يحيط بها من مآسي ونكبات لم تكن أقل من ظروف الشخصيات السابقة كأبي قيس مثلا؛ وجدناها إيجابية أكثر من المطلوب ربما حيث استطعنا أن نلمح ذلك في كثير من أقوالها وأفعالها ومواقفها تجاه قضيتها وأبناء شعبها وطبقتها، والذي تجسّد في دفعها لأبنائها للالتحاق بحركة المقاومة وحرصها على تشجيعهم ومتابعة عملية إعدادهم المعنوي والجسدي والقتالي، وفي موقفها من المختار ورجل المباحث وعبد المولى... وكذلك من الفلاحة اللبنانية¹، وفي مجاهدتها لنفسها لنلأ تبكي ولكي لا تظهر حزنها وضعفها وهو ما يختصره جوابها للسارد لما جاءته ذات يوم ماطر وهي تنقط من شعرها ماءً ومن ثيابها وحلاً: «ماذا يا أم سعد؟ هل وقعت؟ وبسرعة التفتت إليّ: وقعت؟ أم سعد لا تقع»².

ومن رافق أم سعد كشخصية رئيسة أيضا - وإن لم يحمل القدر ذاته من الأهمية - لم يكن إلا السارد نفسه الذي جاء ملتبسا هذه المرة بالكاتب غسان كنفاني، وما يدلّ على ذلك أن أم سعد

1 - حسن رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية، ص114.

2 - أم سعد، ص169.

شخصية حقيقية عرفها الكاتب طفلا في فلسطين ورجلا في مخيمات اللجوء في لبنان¹، واسمها الحقيقي "أمنة ياسين" وقد سماها غسان أم سعد حرصا عليها وعلى أولادها². وهو ما أكدته كنفاني نفسها في مقدمة الرواية بقوله: «أم سعد امرأة حقيقية أعرفها جيدا ومازلت أراها دائما وأحادثها وأتعلم منها، وتربطني بها قرابة ما»³.

وجريا على ذلك نستطيع القول أن السارد هو الكاتب وهو غسان كنفاني وإن كان لم يكشف ذلك بصورة مباشرة في الرواية، لأنه لا يرد إلا كصوت سردي فقط يروي الأحداث ويؤطر عملية السرد، فهو يأتي كشخصية من دون اسم وملامح ونحن لا نكاد نعرف عنه شيئا سوى أنه «ابن العم المثقف الذي يتعلم من أم سعد، من خلفه نرى الكاتب كشخصية من الشخصيات. إنه راو بطل، يروي بضمير المتكلم لأنه يروي عن نفسه، ملامحه غير محدّدة لا نعرف عنه أكثر من أنه متزوج تربطه بأم سعد علاقة انسجام كبيرة تكشف عنها مواقفه من خلال إعجابه بها وعطفه عليها»⁴، فأم سعد تتأدبه أحيانا بابن العم دلالة منها على أنهما من بلد واحد أو لعلها إشارة إلى قرابة ما بينهما كما ألمح إلى ذلك غسان من قبل، أو لحميمية العلاقة التي تجمعهما فهي عندما تأتي بيته للعمل «تتظر إلى الأشياء شاعرة حتى أعماقها بحصتها فيها، تنظر إلي كما لابنها»⁵.

وإذا كانت لكل شخصية - بشرية على الأقل ما دامت هناك أصناف أخرى من الشخصيات كالشيئية والمكانية - تتوقّف على ثلاثة أبعاد مادية ومعنوية واجتماعية؛ وجدنا شخصية السارد لا

1 - أدهم شرقاوي: الأم في أدب غسان كنفاني - أم سعد أنموذجا، ط1، الكويت، دار كلمات للنشر، 2014، ص7-8.

2 - حسن رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية، ص186.

3 - أم سعد، ص241.

4 - عمر المراكشي: أم سعد والجسر المفتوح، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع5، المغرب، 1991، ص73.

5 - أم سعد، ص259.

تكاد تحوي أي بعد بالقياس إلى عدد الصفات التي أعطيت له، فالمستوى المادي معدوم نظرا لغياب ما يدلّ على ملامحه وشكله الخارجي وليس هناك ما يدلّ على المستوى الاجتماعي إلاّ أنه متزوج وأب لعدد غير محدّد من الأطفال، بينما اكتفى في المستوى المعنوي بصفة وحيدة أنه مثقف والتي تعدّ صفة أساسية في هذه الشخصية بسبب عدد مرات تواترها على لسان أم سعد التي كانت في كل مرة تذكره وتذكرنا بأنه متعلم وخريج مدارس كما تقول: «**ربما كان لديك أنت الذي ذهبت إلى المدرسة اسم لهذه الحالة**».. «**أنت الذي تعلمت من الكتب والمدارس**»¹.. وكأنما هي تعرّض به بشكل غير مباشر عبر مقارنة ضمنية - أو افتراضية - بين ما قامت وتقوم به هي الجاهلة التي لم ترتدّ لا كُتّابا ولا مدرسة وبين أفعاله هو من يفترض به أن يملك أعلى درجات الوعي والإدراك بين شخصيات هذه الرواية، ولعله تعريض من الكاتب **كنفاني** بنفسه وبغيره ممن يشبهونه ولا تراهم يجيدون سوى الكلام.

ونظرا لأهمية هذه الصفة - والتي قد نعتبرها صفة السارد الوحيدة - راحت الملفوظات الدالة على المكان تؤكدها من خلال إشارة السارد بضع مرات إلى وجود مكتبة في بيته بسبب ما «للمكان من قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص (...) وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية»²، وهو ما استعان به السارد سابقا في وصف شخصية أم سعد وما تعانیه من فقر ويؤس هي وكل سكان المخيم من خلال تعريجه على البيت الذي تقطنه، وهو ما يعتمد كُتّاب الرواية عموما عندما يلجأون إلى إعطاء لمحة عن الشخصية (سلوكها وطبائعها ونفسيّتها) من خلال مكان سكناها، لأنّ «اختيار المكان وتهنيته يمثلان جزءا في بناء الشخصية البشرية (قل لي أين تحيا، أقل لك من أنت)، فالذات البشرية لا تكتمل داخل

1 - أم سعد، ص على التوالي: 272، 310.

2 - إبراهيم خليل: من الاحتمال إلى الضرورة - دراسات في السرد الروائي والقصصي، ط1، الأردن، دار مجدلوي، 2008، ص 17-18.

حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها وتسقط على المكان قيمتها الحضارية»¹.

ولفظة "المكتبة" كانت ترد دائما على لسان السارد مرفقة بملفوظات الزوجة والأطفال وصحن الطعام، وكأنها على مستوى واحد من الأهمية معها بالنسبة للسارد كفاعل ولنا كقراء.

وإذا أردنا الوقوف على وظيفة السارد في هذه الرواية وجدناه لا يكتفي بتلك البديهية المتعلقة بعملة السرد فقط متجاوزا ذلك إلى المشاركة في الأحداث والتعليق عليها وإعادة صوغها حكائيا بعد أن ترويه له أم سعد، لتطرح هذه الرواية السؤال ذاته الذي طرحه جبرار جنيت لما ميّز بين «السؤال: من الشخصية التي توجه وجهته نظرها المنظور السردى؟ وهذا السؤال المختلف تماما: من السارد؟ أو عبارة أوجز بين السؤال: من يرى؟ والسؤال: من يتكلم؟»²، فإليه يُعزى الفضل في ترسيخ مفهوم العزل بين الراوي باعتباره العين التي من خلال ما ترى يُنتج عالم السرد، والراوي باعتباره الصوت المسيطر على الحكى وعملية الإخبار المباشر³.

ففي هذه الرواية هناك من يرى الأحداث ويعيشها ممثلا في أم سعد وهناك أيضا من يصوغها ويرويها أي السارد، فهذا الأخير كان ينقل لنا ما تراه أم سعد في المخيم وما تعيشه في يومياتها عندما «تأتيه كل يوم ثلاثاء لتفتح أمام أذنيه قصة تعاستها وقصة فرحها وقصة تعبها»⁴ ليشغل بذلك دور "الصوت السردى" الذي يتكلم في النص كما حدّد جبرار جنيت، «فالنص لا يصلنا مكتملا عبر فعل الرؤية فقط، بل إنه يحتاج إلى من ينقل هذه الرؤية إلى

1 - لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني، ص83.

2 - جنيت، جبرار: خطاب الحكاية، ص198.

3 - علاء عبد المنعم إبراهيم: أنماط الراوي ووظائفه في السرد العربي التراثي، مكتبة الألوكة الإلكترونية، 2011، ص9.

4 - أم سعد، ص259.

المتلقي بوصف النص السردى نصا لغويا قبل أي شيء»¹ وهو ما يمثل الإجابة عن السؤال الثاني لجنيت أي من يتكلم، إنه الصوت السارد الذي يتم استحضاره لتفعيل عملية الإخبار وترجمة فعل الرؤيا لغويا.

وهو ما أشار إليه تودوروف بقوله: «فرويتك منزلا وقولك: أرى منزلا عملا لا يكفي القول بأنهما مختلفان بل ينبغي أن نقول إنهما متعارضان، والأحداث لا تروي أبدا نفسها بنفسها، فعلية التعبير باللفظ لا يمكن اختزالها»².

وإن معرفة من يسرد تلحقها دوما معرفة نوع الرؤية التي يعتمدها السارد للوقوف على درجة تدخله أو هيمنته على عملية السرد إن كانت (رؤية مع) أو (رؤية من الخلف) أو (رؤية من الخارج) وهو ما يطلق عليه جنيت مصطلح التبئير فيقول: «سنطلق على النمط الأول اسما جديدا هو الحكاية غير المبارة أو ذات التبئير صفر، وسيكون النمط الثاني هو الحكاية ذات التبئير الداخلي (...) وسيكون نمطنا الثالث هو الحكاية ذات التبئير الخارجي»³.

وإذا كان سارد (أم سعد) كما قلنا سابقا ينتمي إلى الحكاية ولا يشارك فيها إلا بقدر يسير أي راو خارج الحكاية ولكن ينتمي إليها؛ فإن الرؤية المعتمدة من قبله هي النوع الثالث أي "الرؤية من الخارج" ولتكون بتعبير جنيت حكاية ذات تبئير خارجي لأن معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية، ففي كل مرة كانت أم سعد تفاجئه بأخبار جديدة عما تمرّ به من تغيرات وتطورات هي ومن يحيطون بها في المخيم، ليكتفي هو بالإعلان عن بداية عملية الحكي في كل لوحة بمجئها إليه لتنتقل له أخبارها وما جرى معها طيلة الفترة التي تفصل بين مواعيد العمل عنده، ومن ذلك:

1 - علاء عبد المنعم إبراهيم: أنماط الراوي ووظائفه في السرد العربي التراثي، ص12.

2 - تودوروف: الشعرية، ص56.

3 - جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ص201-202.

اعتقال ابنها والتحاقه بالفدائيين، وحال المخيم في المطر والطائرات التي قصفت الطريق وحكابتها مع الناطور والمرأة اللبنانية... فكل الذي كان يفعله السارد هنا هو تأطير عملية السرد مستثمرا في ذلك كل مل تقوله وتروييه، ولهذا «وعلى امتداد الرواية قد أفلح غسان في أن يغيب ويعطي الحضور كاملا لأم سعد وهذا ما يُحسب له، ولكن ما يؤخذ عليه أنه قال أحيانا بلسان أم سعد ما لا تستطيع امرأة في مثل ثقافتها ومكانتها الاجتماعية أن تقوله»¹.

وهو ما قد نعدّه نحن أمرا عاديا لأن المؤلف كتب هنا رواية حول شخصية أم سعد وليس سيرة ذاتية لها، وهو ما يتيح له المساحة واسعة للتحرك والتدخل، كما أن غسان لم يجد عمّا قاله في مقدمة الرواية: «لقد علمتني أم سعد كثيرا، وأكاد أقول أن كل حرف جاء في السطور التالية إنما هو مقتنص من شفيتها»².

أما ثالث الشخصيات الرئيسة في هذه الرواية فهو سعد ابن أم سعد البكر وأحد شباب المخيم من الجيل الجديد الذين ضاقوا ذرعا بحالهم وحال آبائهم الذي استمرّ منذ عام 48 لعشرين سنة ولا زال حتى الآن، ولما حان وقت التغيير وجدنا سعد في طليعة الذين التحقوا بجبهات القتال ولكن لم يقدر له الوصول ليكون السجن أول مكان نلتقي فيه بهذه الشخصية، وإن لم يكن اللقاء مباشرا بل تمّ بوساطة أمه التي كانت تأتي السارد مزهوة وهي تحكي عن ابنها وأملها وفخرها القادم، وفي السجن بدا على قدر من الوعي مع إمكانية مسبقة للفعل وهو ما يبدو منطقيا بالنظر إلى أمه ووعيتها.

فإذا كانت أم سعد نموذجا للشعب الكادح والطامح أخيرا في التغيير فإن سعد هو نموذج للجيل الجديد الذي سيقود هذا التغيير ويجعله حقيقة، ولهذا كان بالنسبة لأمه أكثر من ابن، إنه

1 - أدهم شرقاوي: الأم في أدب غسان كنفاني - أم سعد أنموذجا، ص 64.

2 - أم سعد، ص 241-242.

قربان الوطن وطعم الحياة في الوقت نفسه.. «أنا أنتظر شيئا ما يفتح شهيتي ليس للأكل فحسب ولكن للحياة أيضا.. ليس ثمة من يستطيع أن يفعل ذلك إلا سعد»¹.

ومن هنا كان أغلب حديثها مع السارد وحكاياتها له يدور حوله، فسعد لم يتجسّد كشخصية في المشهد الروائي من خلال نفسه وإنما عبر شخصية أخرى استطاعت أن تمنحه حضورا غطّى على غيابه الدائم نظرا لأن الشخصيات الحاضرة والفاعلة حقا في الرواية لم تتعدّ أم سعد والسارد، وكلّ ما عداهما يعتبر شخصية مسترجعة لا تنتمي إلى زمن الحاضر وإنما يحضر من خلال ذكريات أم سعد، ولأن سعدا قد غطّى جزءا كبيرا من ذاكرة أمه فإننا لم نشعر كقراء كثيرا بغيابه ولعل هذا ما جعله شخصية رئيسة. والواقع أنه حتى لغيابه جزء من الفضل في ذلك، فما صنع شخصية سعد هو عدم ركونه لحياة المخيم ذلّا وانتظارا ويؤسا... فبابتعاده استطاع أن يغدو بطلا في الرواية بالإضافة إلى أن غيابه ذاك لم يكن إلا النهاية المرجوة التي طال انتظارها من الكاتب وشخصياته كلها منذ (رجال في الشمس).

أما من ناحية أخرى فإن شخصية سعد تبدو من دون أبعاد ولا حتى ملامح فنحن لا نكاد نعثر له على أية أوصاف ظاهرة، فهو يطلّ علينا بدون قسمات ومع ذلك فهو شخصية ذات أهمية قصوى في الرواية نظرا لأنه ينهض بدور أساسي في عملية التغيير التي سيعرفها المخيم².. فعلى خطاه سيسير شقيقه سعيد وكل أبناء المخيم الآخرين، وستبتعث روح جديدة في هذا المكان الذي صار يغدو أكثر فأكثر قابلية للعيش، فشخصية أسعد رغم كونها غير ظاهرة ولا مشاركة في الحاضر الروائي فإنها بالمقابل تلعب دور محرك أساسي للأحداث.

1 - أم سعد، ص252.

2 - عمر المراكشي: أم سعد والجسر المفتوح، ص73.

فإذا أحصينا عدد اللوحات (الفصول) التي انبثقت حكايتها من خلال هذه الشخصية وجدناها ستاً من أصل تسع، إما بالكلام مباشرة عنه وعما يفعله كاللوحات التي تصوّر حدث الاعتقال والالتحاق بالفدائيين والحصار وزيارته للمخيم.. وإما بشكل غير مباشر أين نلمح حضور الغياب كما في حكاية فضل وعبد المولى وصديقه ليث... وكأن هذه الشخصية هي التي كانت تمنح أم سعد (الشخصية والرواية) الدافع للكلام والحياة، حيث نراها وهي تقصّ في كل مرة تأتي فيها إلى بيت السارد قصة جديدة عن ابنها سعد.

3-1-2- الشخصيات الثانوية:

وهي التي ترافق الشخصيات الرئيسة وتشاركها الأحداث ضمن مساحة قد تتسع وقد تضيق، لكن دون أن تحظى في الوقت نفسه بالأهمية والقدرة على الفعل والتغيير ذاتها التي تملكها الشخصية المحورية، فهي تأتي مساعدة تؤثث العمل الروائي وتدفع بأحداثه نحو الأمام حيث لا يكاد يخلو نص من النوعين معاً، إذ لا يعقل أن تكون كل الشخصيات أساسية بل لابدّ من وجود شخصيات تظهر حيناً ثم تختفي وشخصيات أخرى قد لا يتجاوز دورها الظهور فقط، «فمنظومة الأفعال الحكائية تتشكل من أفعال متفاوتة في القصدية والأهمية لذلك تتفاوت أدوار الشخصيات في الحكاية، والنص الروائي يكتسب غناه من غنى شخصياته التي تتمكن من إنجاز أدوارها المسندة إليها»¹.

والشخصية الثانوية هي «الشخصية المساندة التي تعطي للعمل الروائي حيويته ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته(...) وإنّ تجذير الصورة الدرامية داخل العمل الروائي لا يتمّ إلا من

خلال تحريك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع ذروته ومعناه»¹، وقد اعتبرت ثانوية لأنها ربما تأتي في الأهمية ثانية للشخصية الرئيسة أو مساعدة فقط²، حيث «يلجأ القاص إلى استخدامها في إدارة بعض الأحداث الجانبية المساعدة على تسيير الحدث الرئيسي أو لإظهار شخصية البطل وتوضيح ملامحها عن طريق الكشف عنها أو معارضتها، فالشخصيات الثانوية أهميتها كأهمية الملح للطعام»³، ومن هنا لا يمكن اعتبارها مجرد حالة أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث.

ولأنّ «كل كاتب كبير ينشئ في تآليفاته تسلسلا معيناً للأشخاص، وإن هذا التسلسل أو الترتيب لا يميز فقط المحتوى الاجتماعي ونظرة الكاتب إلى العالم، بل يمثل أيضاً الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز إلى الأطراف وبالعكس»⁴؛ رأينا كنفاني كذلك يعمد إلى توزيع شخصياته وفق نسب متفاوتة من الأهمية ودرجة الحضور ومدى المساهمة في تسيير الأحداث وتغييرها، فوجدنا شخصيات الصف الأول التي تطرقنا إليها سابقاً التي هيمنت على أغلب المناطق الحيوية في نصوصنا السردية هذه، بالإضافة إلى نوع ثانٍ من الشخصيات حيث لمحنا ما منها رافق الشخصيات الرئيسة وساعد - ولو بقدر معين - على بلورة الحدث وصناعته، كما رأينا منها ما قبع في الخلفية دون أن يتجاوز دورها الحضور فقط... وما يعيننا هنا بالمقام الأول كيفية تعامل المؤلف مع شخصيات الدرجة الثانية في نصوصه هذه، والصورة التي قدّمها كقراء إلينا عنها بمقابل شخصيات الصنف الأول.

1 - باسم عبد الحميد حمودي: مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، مجلة الأقلام، ع6، العراق، 1988، ص41.

2 - محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء، 2007، ص27.

3 - محمد أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص126.

4 - لوكاش، جورج: دراسات في الواقعية، ص31.

بدايةً وكملاحظ أول نستطيع القول بكثرة الشخصيات الثانوية بالقياس إلى تلك الرئيسة، وهو أمر عادي إذ غالباً ما تكون الشخصيات المحورية أقلية بينما تمثل الثانوية غالبية الفئة التي اختارها المؤلف لنصه من عموم المجتمع أو الشعب ككل، ولهذا فهي تتسم بالكثرة والتنوع. وحتى نستطيع ضبطها للنظر إليها من جميع جوانبها أثّرنا تصنيفها بحسب أهمية دورها ودرجة فعلها إلى: شخصيات مساهمة، شخصيات تكميلية، شخصيات حاضرة فقط.

أ- الشخصيات المساهمة:

وهي تلك التي تشارك في الحدث وتمارس تأثيراً من نوع ما سواء على الأحداث أو الشخصيات الأخرى الأساسية، فتدفعها للتحرك أو لتغيير شيء من مواقفها واتجاهاتها في سياق النص، فنراها رغم بساطة درها تمتلك بعضاً من المفاتيح الضرورية لفكّ مغاليق الرواية وشخصياتها وهو ما يؤدي بالتالي إلى تحريك الأحداث تأزماً أو انفراجاً.

ومثال ذلك شخصية **سعد** من رواية (رجال في الشمس) فهو لا يظهر إلا في بداية الرواية ضمن فصلها الأول (أبو قيس) ثم ما يلبث أن يختفي، ولكنه مع ذلك قد كان لحضوره أكبر التأثير على شخصية **أبي قيس** الذي يعدّ أول الشخصيات الرئيسة في الرواية، **فيسعد** هو أحد أصدقاء **أبي قيس** ممن حالفهم الحظ في الوصول إلى الكويت والعمل بها، ولما عاد إلى فلسطين ورأى حال صديقه بعد عشر سنوات من النكبة راح يدفعه ليسير في الطريق نفسها التي سارها: الهرب إلى الكويت، بل «أخذ يهزه مثلما يهزّ الحليب ليصير زبدا»¹.

والحقيقة أن **أبا قيس** وبعد كلّ هذه السنوات التي مرّ بها من الذل والانتظار قد أضحي على استعداد كامل للخوض في مثل هذا الأمر ولكنه لم يستطع بسبب خوفه وعجزه من الحراك

بنفسه، وبقي ينتظر حتى جاءه **أسعد** الذي تكفل بإقناعه ودفعه للتحرك نحو ما كان يعتبره الخيار الأفضل والأمثل مثلما كان له تماما. وهكذا فإن هذه الشخصية الثانوية التي لا ملامح واضحة لها قد كانت سببا أساسيا لتغيير الأوضاع حول **أبي قيس** ودفعه للرحيل حتى وإن كانت خطوته هذه في الطريق الخطأ، فبعض من الشخصيات الثانوية لم تُرسم لتكون شخصية مساندة تملك تأثيرا عاديا بل شخصية لها حضورها داخل العمل الروائي وتأثيرها على بطله سلوكا واتجاها¹.

ومثالها أيضا شخصيتا عم **أسعد** وأبو **العبد** اللتان مارس كل واحدة منهما تأثيرا مختلفا في شخصية **أسعد** الرئيسة، ففي الوقت الذي كان فيه تأثير العم إيجابيا بعد أن منحه المال اللازم لبدء رحلته أو ليبدأ ولو في الجحيم حتى يستطيع تزويجه بابنته؛ كان تأثير **أبي العبد** سلبيا بعد أن ارتبطت علاقته مع **أسعد** بكل معاني الغدر والخيانة والتي أدت به إلى أن يكون فيما بعد حكما مطلقا عن جميع فئة المهربين التي لا يكن إلا أن تكون مخادعة مبتزة ومستغلة في نظره، وهذا ما جعل **أسعد** أيضا يتعامل بحذر شديد مع المهرب البصراوي وأبي **الخيزران** والذي بدا واضحا في مفاوضاته معهما.

ومن الشخصيات الثانوية أيضا التي ساهمت بشكل أو بآخر في صنع الحدث ضمن رواية (رجال في الشمس) عائلة الفتى **مروان** ولأسيما والده وشقيقه **زكريا**، حيث إن هذه الشخصيات لم تؤثر فيه فقط وإنما كانت صاحبة الدور الأكبر في تركيب هذه الشخصية فكريا ونفسيا وأخلاقيا، فمما قد تقوم به الشخصية الثانوية هو إنتاج أو توليد الشخصية الرئيسة أين تتلاقى أوصاف

1 - باسم عبد الحميد حمودي: مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، ص 43.

وسلوكات الشخصيات الثانوية ويصبح حاصل جمعها الشخصية الرئيسة¹، الأمر الذي نعدّه طبيعياً في حالة الطفل مروان لأن كلّ طفل ما هو إلاّ نتاج للتربية أو للأمتلة التي تلقّاها في أسرته.

إنّ «حضور الأب أو غيابه عن محيط الأسرة وأجوائها ومجريات حياتها يترك في الغالب تأثيرات وتداعيات تتغيّر سلوك الأفراد ونمطيتها سلبيّاً أو إيجابياً وذلك وفق طبيعة هذا الحضور أو الغياب»²، ومروان لم ير في أسرته وتحديدًا في والده - الذي استمرّ في لومه والحقن عليه - إلاّ أمثلة عن الأنانية والمصلحة الخاصة والتخلّي عن الآخرين مما جعله يحذو حذوهم في النهاية، ورغم أن مروان لم يتخلّ عمّن تبقى في أسرته (أمّه وأخوته الصغار) لكنه قد تخلّى عن وطنه لما قرّر وهو بعد طفل صغير الهرب أيضاً إلى الكويت مدفوعاً في ذلك بأفعال أبيه وأخيه.

هذه بعض من الشخصيات الثانوية التي اختلفت باختلاف الشخصيات المحورية أين كان بحكم طبيعة هذه الرواية لكلّ شخصية رئيسة فيها شخصياتها الثانوية التي تحيط بها وتعرفها هي وحدها ثم ما نلّبت أن تتغيّر بتغيّر تلك الأساسية، لتكون بذلك هنا ذات تأثير جزئيّ ومرحلي فقط. فشخص الفصل الأول الثانوية غير شخص الفصل الثاني وهذه تختلف عن شخص الفصل الثالث وهكذا... ماعدا شخصية المهرب البصراوي التي مرّت بها الشخصيات الرئيسة الثلاث (أبو قيس، أسعد، مروان) كلها ولكن قبل التقائهم ببعضهم البعض، ولهذا اختلف دورها وأثرها باختلاف الشخصية المقابلة لها.

فهذا المهرب الذي وُصف تارةً بالسمين دلالة ربما على ثرائه وعلى قلّة حركته وبالبصراوي تارةً أخرى نسبة إلى مدينة البصرة التي يوجد بها؛ ثابت في مكانه أو الأصح في مكتبه وراحت شخصيات الرواية تأتّيه واحدة بعد الأخرى وفي كل مرة كان رده وتصرفه مختلفاً، فكان متغطرساً

1 - محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص136.

2 - عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2008، ص31.

تجاه أبي قيس ولَبَّنا مع أسعد وقاسيا مع مروان.. لأنَّ الأول قد جاءه والعجز ظاهر على ملامحه، وكان الثاني عارفاً بالأمر وخباياها متمكناً من نفسه ومن غيره، بينما جاءه الثالث بأحلام الأطفال وحماقتهم أيضاً.. ولهذا طرد الأول وراعى الثاني وضرب الثالث. وهو ما يثبت الرأي القائل بتبعية الشخصية الثانوية لتلك المحورية.

ومن الشخصيات التي شاركت في الأحداث أيضاً الحج رضا وأبو باقر ولكن عن طريق أبي الخيزران هذه المرة، فإذا كان الحج رضا هو من عزّف أبا الخيزران على مهنة التهريب وجعل منه مهرّباً يستغلّ مال وضعف الآخرين مهبطاً الطريق لجزء من الأحداث؛ فإن أبا باقر الحارس الحدودي قد كان صاحب الدور الأهم في إنهاء الأحداث رغم بساطة وضيق مداه كشخصية ثانوية.

فأبو باقر من ناحية الظهور لم نره إلا مرة واحدة فقط طيلة الرواية كاملة وذلك لما وصل إليه أبو الخيزران بخزانه المحمّل بشراً لإتمام وثائق العبور من النقطة الحدودية الثانية قبل نهاية الحكاية بقليل، ولكن يبدو أن النهاية نفسها كانت بانتظار هذه الشخصية لتكتمل على يديه فصول المأساة عبر حديث ساخر وتافه لم يشغل إلا بضع دقائق ولكنه استطاع أن يمنع أبا الخيزران من العودة إلى رفاقه مما أرسلهم إلى موت محقق، أين راح يفرغ في وجهه كثيراً مما تجمّع في داخله من كبت وعقد باختلاقه لقصة الراقصة كوكب التي ما كان لها أن تكون صحيحة على الأقل مع أبي الخيزران العاجز عن كل شيء.

هذه أغلب عيّنات الشخصية الثانوية المساهمة في (رجال في الشمس) حيث لم يبدُ على المؤلف أي اهتمام بوصفها وتقديمها، فجاءت مفرغة تقريباً من أية ملامح أو أبعاد، إلا أن ذلك لم

يصل به إلى منعها من المشاركة في الحدث أين رأيناها تساهم بشكل أو بآخر في تحريك الأحداث ودفعها نحو الأمام وإن كانت تكتفي في كل مرة بالمساهمة في الحدث دون أن تعيشه.

وإذا كانت الشخصيات الثانوية قد اتّسمت بالكثرة والتنوّع في الرواية الأولى فإنها لم تستطع المحافظة على هذه السمة في (ما تبقى لكم)، بسبب طبيعة الرواية التي اعتمد فيها المؤلف على الذهنية وتكثيف لغة السرد والتركيز في إيراد الأحداث، وإذا كانت الشخصيات الرئيسة نفسها لم تفعل الكثير فكيف بالثانوية، لأن هدف المؤلف كان ينحو نحو الغوص في أعماق الشخصيات ولهذا طرح عنه كثيرا مما قد يشتت انتباه القارئ من تفاصيل جزئية، ولهذا لم نكد نعثر على شخصيات مساهمة هنا إلا فيما ندر والتي قد نحصرها في ثلاث لا غير: الأم وسالم والجنين.

فأم حامد ومريم كانت المحرك الخفي الذي دفع حامد نحو الرحيل ثم نحو التغيير، وهي كانت بالنسبة له الأمل للعيش بل أكثر من ذلك الحلّ لجميع مشاكله التي كان يتخبّط فيها.. «لقد كانت أمك بالنسبة لك دائما فارسا غائبا على استعداد ليشرع سيفه في وجه أي عقبة تقف أمامك. وعشت كلّ عمرك متّكنا عليها»¹. ولهذا عندما تأزّمت الظروف من حوله بعد زواج مريم من زكريا وحملها منه سفاحا قبل ذلك لم يجد غير أمه ملاذا أخيرا للالتجاء إليه رغم أنه لم يصل إليها لأنه قد عدل أخيرا عن مساره ذاك وقرّر المقاومة.

والحقيقة أن هذه الشخصية (الأم) لم تكن إلا وهما لازم حامد ستة عشر سنة كاملة وجعله يرى ويأمل في الذهاب إليها تصحيحا لكل شيء خاطئ مذ حلّت نكبة 48، وما هي إلا عينة بسيطة من الأوهام التي رافقت أجيالا متتالية من الفلسطينيين قبل أن يدركوا مسارهم الحقيقي، وحتى يثبت المؤلف ذلك فنّا - أي وهمية هذه الشخصية - جعل من الأم بالإضافة لكونها شخصية

ثانوية شخصية غائبة، فنحن لا نلمس لها أي أثر واضح في الحاضر لأنها لا تحضر إلا من خلال ذكريات أبنائها ولاسيما **حامد** وإن اتّسم حضورها هذا بالتذبذب. ففي الوقت الذي بدت فيه مسيطرة تماما على **حامد** حتى جعل من السفر إليها شرطا للتقدّم نحو المستقبل ووسيلة للتحرر من الماضي وخزي الحاضر؛ فإنها أضحت فيما بعد مدعاة للشك وعدم الثقة «هل أنت واثق أنها لم تتزوج هي الأخرى؟... ما الذي أدراك أنها لم تتزوج فور أن ضاعت عنكما؟»¹.. ما يرجّح كفة تطور وعي **حامد** بمقابل ما كان عليه سابقا وهو الأمر الذي أسهمت هذه الشخصية الثانوية في الكشف عنه.

ومن الشخصيات الثانوية أيضا في (ما تبقى لكم) شخصية الفدائي سالم والذي يفترض به أن يكون بطلا بالنظر إلى الوضع الفلسطيني آنذاك وإلى ما قام به، ولكن لأن المرحلة لم تكن حينها للمقاومة والتغيير الجاد أثر المؤلف أن يكون بطله نموذجا عما هو سائد. ولعلّ في هذا شيئا من التأثير بالتغيرات التي لحقت مفهوم البطل والشخصية عموما، «فالشخصيات في الروايات الحديثة لا تبدي أي سمات بطولية إذ قلّما ينظر إليها بتفرد أو على أساس امتلاكها لسمات فائقة، وقلّما تتجزأ هذه الشخصيات الكثير في الروايات»²، وهو ما ينطبق بالدرجة الأولى على **حامد** أحد أبطال هذه الرواية.

فمفهوم البطل قد تغيّر من ذلك «الذي يناضل من أجل تحقيق الأهداف السامية والمعاني النبيلة وينشد البراءة والصدق والعدل بعيدا عن إطار الغش والزيف والظلم»³ إلى ذلك الذي «يشغل مساحة واسعة في بنية النص ويقوم بأداء دور كبير في تحريك الحدث الروائي وتنمية السرد

1 - ما تبقى لكم، ص197.

2 - مانتر، جيسي: تطور الرواية الحديثة، ص135.

3 - طه وادي: الرواية السياسية، ص121.

وتشكيل الصراع»¹. فالبطولة قد تغيرت إذا من بطولة أخلاقية وإنجازية (تتعلق بقدرته على الإنجاز ومداه) إلى بطولة فنية.

فلو أردنا تصنيف كل من **حامد** و**سالم** وفق مفاهيم البطولة هذه لكان **حامد** بطلا بالمفهوم الثاني و**سالم** بطلا بالمفهوم الأول أي الكلاسيكي الذي ما عادت الروايات الحديثة تخلق أبطالها وفقه، «فأن تكون بطلا اليوم - بالمعنى القديم - لا يعني أن تمثل أفضل سمات وقدرات الثقافة السائدة فحسب، بل يتوجب عليك أن تعيش في العالم الذي ينتمي إليه الأفراد بحيث تنماهي الحاجات الفردية مع الحاجات المجتمعية إلى أبعد حد متصور»²، ففي (ما تبقى لكم) يبدو **سالم** وكأنه يتعجل البطولة في زمن سيطرت عليه الخيانة والهرب والعجز عن الفعل، لهذا سرعان ما عُذر به ليغادر مسار الأحداث مبكرا دون أن تتاح له الفرصة لفعل حقيقي، ولكن ذلك لم يمنع **سالما** كشخصية ثانوية من ترك أثره واضحا على الأقل في **حامد** وهو يتذكره في كل مرة عظيما وخطيرا يحرضه على القتال والانتقام، مما كان يعمق دائما من إحساسه بالعجز خاصة بعد أن قرّر الهرب نحو أمه.. «لن يتبقى ثمة سوط يجلدك مثلما فعل سوط سالم طوال أعوام من الفراغ والصمت خلفها وراءه حين ذهب»³.

وهو ما يثبت من جهة تغير «النظرة التقليدية إلى الشخصية الروائية ولاسيما البطل، من اعتباره شخصية تحمل سمات بطولية إلى شخصية واقعية قد تنثير حق القارئ ولا ترقى إلى درجة تعاطفه معه، ومثل هذا التوجّه إلى رسم الشخصية الواقعية للبطل يأتي استجابة في كثير من

1 - المرجع نفسه، ص122.

2 - مانتر، جيسي: تطور الرواية الحديثة، ص138.

3 - ما تبقى لكم، ص200.

الأحيان لعوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية»¹، ويدلّ من جهة ثانية على مدى واقعية الكتابة الروائية عند **كنفاني** لما جعل **حامد الفتى** العاجز والمتعلق بأمه وأخته بطلا لروايته بدل **سالم** الذي كان ليكون بطلا حقيقيا ولكن وفق نظرة مثالية كلاسيكية ما عادت تعني الكاتب ولا القارئ معا. وهو ما يجعلنا نقول بأن لهذه التطورات يدا في طريقة توزيع الكتاب لشخصياتهم الآن بين رئيسة وثانوية كما حدث مع **كنفاني** و شخصيته هاتين.

ولأنّه لا بدّ من أن تتوافر في القصص شخصيات مساعدة كثيرة تبلور الحدث وتسهم في إنضاج العقدة وتوضيح مواقف الشخصيات المحورية، ولا يشترط في القاص أن يتعمّق في رسمها وتشخيصها إلا بما يخدم موضوعه²؛ وجدنا هذه الشخصية (**سالم**) لم تحظ هي الأخرى مثل شخصية الأم ومثيلاتها من شخوص (**رجال في الشمس**) الثانوية بأية أوصاف أو ملامح وبقيت مجرد وجوه مبهمّة تدلّ على حالة أو معنى أكثر من دلالتها على أشخاص بعينهم، فكانت الأم مثلا عن الفقد والتفكّك و**سالم** للفداء والتضحية.. وقد استعان بهما المؤلف دونما حاجة إلى الاهتمام بتوصيفهما في شدّ خيوط الحكاية مع بعضها، وللكشف أكثر عن نفسيّة **حامد** أين بدتا وكأنهما تتجاذبان عبر اتجاهين متناقضين، الأم تدعو فيه الطفل للحاق بها و**سالم** يخاطب فيه الرجل للبقاء.. وهذا ما صنع **حامد** كشخصية روائية.

أمّا ما ساعد على إثارة **مريم** وخروجها من حالة اللآزمن واللاّفعل واللاّإحساس فهو ثالث الشخصيات المساهمة في (ما تبقى لكم) الجنين، فهو رغم عدم وضوح تكوينه وانعدام قدرته على الفعل عمليا إلا أنه استطاع أن يفعل الكثير في الرواية وفي شخصياتها، بدأ وصمة عار ودليلا حسيا على علاقة لا مشروعة بين **مريم** و**زكريا** وانتهى كدلالة على خصب **مريم** ومسببا مباشرا في

1 - عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 69.

2 - شريط محمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، ص 182.

قتلها لزوجها، وبالتالي تحرّرها هي الأخرى من قيود منها ما فُرض عليها ومنها ما فرضته هي على نفسها بقبولها لـ **زكريا** "النتن" عشيقا وزوجا لها، خاصة بعد أن رضيت به بديلا لـ **حامد** الذي رحل بعد قدوم **زكريا** البيت للعيش فيه.

وإن كانت قد رضخت في المرة الأولى واعتبرته كل ما تبقى لها؛ فإنها قد قاومت في الثانية بشراسة لما أراد **زكريا** أن يكون مجددا بديلا بنفسه عن كل ما حولها، حين راح يساومها على إسقاط الجنين حتى يجعل منها أداة لمتعته الخاصة دون أية متاعب إضافية من حمل وولادة ورضاع وسهر وترهّل ومصاريق زائدة... وكان **مريم** قد وجدت أخيرا القوة لترفض وتفعل وتقتل لأجل جنينها وإن لم تستطع إنقاذه في الأخير بعد أن تدفّق سائلا أحمر من بين قدميها حين دفعها **زكريا** بقوة.. «انتفض في أحشائي تلك الانتفاضة الصغيرة المزدوجة الارتعاد ثم هطل في فحذي وركبتي...»¹.

فجنين **مريم** الذي اعتبره **حامد** عارا و**زكريا** إزعاجا ونظرت هي إليه بمنطق المرأة والأم كمنقذ لعمر أهدرت بعضه في الانتظار وبعضه الآخر على الرجل الخطأ؛ لم يكن إلا عاملا إضافيا للكشف عما يعتمل في داخل الشخصيات ومحفزاً أساسيا للفعل لديها، لما كان ذريعة لزواج **مريم** و**زكريا** وتسريعه، ووسيلة ضغط على **حامد** للقبول به، ورغم رفض زوجها وأخيها له إلا أنها استماتت في الدفاع عنه درجة القتل، وكأنها قد أيقنت في الأخير أنه هو حقيقة ما تبقى لها.. ومن هنا يمكننا القول «تلعب الشخصيات الثانوية دورا هاما في توضيح القصة، فهي تقود القارئ في

مجاهل العمل القصصي وتوجد الحكمة والأحداث، بحيث تلقى ضوءا كاشفا على الشخصيات الرئيسة»¹.

الأمر الذي ينطبق كذلك على شخصية الجندي الإسرائيلي الذي التقاه حامد في الصحراء وساهم في تغيير مسار رحلته ومصيره ككل من الهرب إلى البقاء ومن الانتظار إلى المقاومة، وكأن حامد كان بحاجة فقط إلى لحظة صدام حقيقية مع العدو ليتوقف عن كل ما ظلّ فيه لستة عشر سنة كاملة، لدرجة أنه صار بوسعه أن يجزّ عنقه في أية لحظة شاء.

وفي (عائد إلى حيفا) تستمرّ الشخصيات الثانوية في دعم الشخصيات الرئيسة وتحريك الأحداث من حولها، ومن الشخصيات المساهمة في هذه الرواية نجد كلاً من اليهوديين إفرات كوشن وتورا زونشتاين.. فتورا هي المرأة التي سكنت الطابق العلوي فوق بيت سعيد، لم يكن لها دور كبير في الأحداث ولا مساحة واسعة للظهور، فمساحتها لم تتعدّ الصفحة الواحدة لتتلاشى بعدها وكأنها لم تكن بسبب اعتماد الرواية على مركزية الحدث وقلة الشخصيات المساهمة فيه، ورغم أن دور تورا لم يكن حاسماً إلا أن المؤلف قد اختارها هي لتنفذ الطفل خلدون الذي استمرّ بالبكاء وحيدا في البيت بعد أن حدث لوالديه وللمدينة ما حدث، ممهدة بذلك الطريق ليصير فيما بعد الجندي دوف.

وإذا أردنا تتبع بعض سمات هذه الشخصية وجدنا أن المؤلف قد وسمها بالسذاجة وعدم معرفة ما يجري حولها «كانت تورا تحسب أن الأمور ستعود إلى ما كانت عليه بعد فترة وجيزة»².. حتى ليخيل للقارئ أنها بريئة هي وكثير من اليهود مما يجري للمدينة، وهو ما يتفق والرؤية التي اختارها كنفاني للنظر إلى الآخر في نصه هذا. ورغم أنه لم يحدد طبيعة العلاقة بين

1 - محمد يوسف نجم: فن القصة، ص46.

2 - عائد إلى حيفا، ص380.

عائلة **سعيد وتورا** كجبران أو كأصدقاء أو كمعارف عموماً... فإننا نستطيع أن نستنتج وجود علاقة طيبة إلى حد ما بينهم وإلا لما كانت قد احتفظت بالطفل ليومين في بيتها على أمل إعادته لوالديه، لولا أنها قد أفسدت كل شيء في الأخير بذهابها إلى الوكالة اليهودية. فأية سذاجة وأية طيبة وما الذي قد تفعله وكالة كهذه لطفل (أو بطفل) عربي! طبعاً الجواب يعرفه الجميع.

فهل كان **كنفاني** يلعب على الحبلين؟ أم تراه حافظ على مساحة من الحيطة والحذر وهو يتعامل مع شخصية يهودية حتى وإن كانت ثانوية لم تغطّ من النص إلا بعض صفحة. أين كنا نلمس شيئاً من الإنسانية تارة ومن الطبيعة الصهيونية أشياء تارة أخرى، وهو ما جعل من الرواية وشخصياتها أكثر واقعية وأبعد بالتالي عن المثالية التي قد لا تتناسب كاتباً مثل **كنفاني** ولا موضوعاً كالصراع العربي اليهودي.

أما الشخصية اليهودية الثانية فكانت **إفرايم كوشن** زوج **ميريام** ووالد **دوف** بالتبني، مرّ عليه المؤلف مروراً سريعاً ومختصراً أوجز به رحلة كثير من اليهود ممن قدموا من أوروبا إلى فلسطين ولا شيء في أذهانهم غير ما قرأوه من أساطير وخرافات عنها.

لم يهتم المؤلف كثيراً بتوصيفه ولا تصويره فبدأ أكثر واقعية من الشخصيات الأخرى لاسيما الرئيسة منها، وكأن **كنفاني** قد أدرجه في أحداث الرواية كما التقطه من الواقع دون إضافات ولا تغييرات ولهذا كان أقرب الشخصيات اليهودية في هذه الرواية إلى اليهود وطبائعهم المعهودة عنهم، فهو استغلالي وجبان يبغى خلاص نفسه وصالحها.. رضي بالعيش في أرض وبيت لا حق له فيهما وقبل نظير ذلك بترية ابن ليس من صلبه ولا من نفس الأصل والدين والهوية.. وهو من أقنع زوجته المترددة في البقاء مستغلاً في ذلك كلّ هذه المزاي، ثم لما وطنّ النفس في موطنه الجديد كما كان يعتقد لا محالة راح يدافع عنه بالسلاح إلى أن قُتل في سبيل عام 1956، أين بدا

مختلفا عن ميريام التي جعلها المؤلف أكثر تفهماً وإنسانية وبالتالي أكثر واقعية وإقناعاً منها، وهو ما يعدّ من خصائص الشخصية الثانوية بسبب أن الكاتب يقتبسها من الحياة رأساً دون أن يُعنى بتزيينها أو صقلها أو الإضافة إليها كما يرى بذلك الكاتب والناقد الفرنسي فرانسوا موريّاك: «أما أنا فيلوح لي أن أشخاص المرتبة الثانية في كُتبي هم الذين استعرتهم من الحياة، وأكاد أتبع في ذلك قاعدة عامة هي أنه كلما قلّ شأن الأشخاص في الحكاية والسرّ زاد حظّه في أن يكون بقصّته وقضيضه مثلاً من أمثلة الواقع (...) فالوقت أضيق عند الروائي المتقنّ من أن يتّسع للسبك والخلق، فهو يستخدم أولئك الأشخاص الثانويين على النحو الذي يلقاهاهم عليه في ذاكرته»¹.

وإذا أردنا الوقوف على مدى إسهام هذه الشخصية في الأحداث لوجدناه أحد أهمّ الفاعلين فيها من ناحية الطرف الآخر (اليهودي) والمسؤول الأقرب - أو على الأقلّ الظاهر للعيان لأن سلسلة المسؤوليات لا يمكن أن تنفك عنه فقط - عن مأساة سعيد وصفيّة، وهو كما رأينا لم يكنف بالعيش فقط على أرض فلسطين مستقيداً مما مُنح له؛ وإنما راح يشارك في عمليات عسكرية لدعم إسرائيل معبراً بذلك عن انتمائه وامتثانه لها، ولولا مقتله قبل إحدى عشرة سنة من زمن الحاضر في الرواية لكان له إسهام آخر في مجرى الأحداث ولربما كان قد منع سعيد من رؤية بيته وابنه. لذا أحيانا لا بد من التخلص من بعض الشخصيات إن لاح للمؤلف أنها ستقف أمام تقدم الأحداث وتحقق مستقبلها في الزمن الروائي وهو ما حدث مع إفرات.

ومن الشخصيات الثانوية أيضاً التي استعان بها كنفاني في (عائد إلى حيفا) الأخوان بدر وفارس والرجل اليفاي، والتي جُمعت كلها ضمن فصل واحد ممتلئة بذلك الفرصة والمساحة الكافية لتتحرك وتتكلّم وتنفعل، لم يكن لها إسهام مباشر في الحكاية الرئيسة لأنها وردت ضمن

1 - موريّاك، فرانسوا: الروائي وشخصه، تر: علاء شطّان التميمي، ط1، العراق، دار المأمون، ص85.

حكاية فرعية موازية لها تدليلاً من المؤلف على تشابه الحال في كثير من المدن الفلسطينية بعد نكبة 48، فقد فقدَ كلٌّ من **سعيد** و**فارس** البيت والمدينة والوطن وأضحى لاجئاً بحسرة عمرها عشرون سنة ولماً قرّر العودة هذا إلى حيفا وذاك إلى يافا أيقنا أن ما كانا فيه من أمل كل تلك السنوات لن يكون إلا وهما كبيراً جعل **سعيداً** يرضى باستبدال القضية بابلن مفقود و**فارساً** بأخ شهيد، مع فارق بسيط بينهما هو أن صدمة **فارس** بمن سكن بيته كانت أقلّ بكثير من صدمة **سعيد**، وإن كان **فارس** قد وجد الصورة والذكرى والمكان بنفس الحال الذي كان عليه من عشرين سنة فإن **سعيد** لم يحظ بذلك لأن كلّ ما كان يحنّ للقائه ورؤيته قد طالاه التغيير والتزييف والنقصان بدايةً بالبيت وأشبائه وانتهاءً بالابن وهويته.

وبما أن قصة **فارس** سبقت قصة **سعيد** بأيام فإن بقطة **فارس** قد سبقت بقطة **سعيد** بل إن هذه الأخيرة لم تكن إلا نتاجاً لما قام به **فارس** عندما قرّر المقاومة، في حين اكتفت شخصية الرجل اليافاوي بالإشارة إلى وجود فئة أخرى من الفلسطينيين رفضت الرحيل وأصرّت على البقاء ولو في السجون وهم من سيحافظون على هوية المكان وطابعه العربي الأصيل، ولهذا تعتمد المؤلف أن يجعل منه شخصاً دون ملامح ولا اسم محدد فهو مجرد رجل من مدينة يافا. وهكذا استطاع المؤلف عبر هذه الشخصيات أن يوسّع من مدى الأحداث وأن يخرجها من أحادية المكان.

وإذا كانت الشخصيات الثانوية حتى الآن تسهم بما هي منوطة به من أدوار ووظائف فإنها قد راحت في رواية (أم سعد) تتضاءل وتتضاءل حتى كادت تتلاشى بسبب سيطرة شخصياتها المحورية على أغلب المشاهد والمواقف، ولكن نظراً لأنه لا بد دائماً من وجود تصنيفات تخوّل الكاتب منح شخصياته رتبا معينة ليجعلهم شخصيات رئيسة أو وجوها عرضية فيما يشبه الضرورة

الملحة كما يرى جورج لوكاش¹؛ رأينا **كنفاني** يستعين بأشخاص إضافيين لتوسيع دائرة الأحداث وتنويعها وإن بقيت كلها تدور في فلك أم **سعد** لا غير، والتي نجد منها المرأة العجوز التي استطاعت أن تخفف الحصار على **سعد** ورفاقه عن طريق إمدادهم بالطعام والتي لم تكن إلا امتدادا لشخصية أم **سعد**، ف**سعد** نفسه قال عنها إنها أمي.. «أنتم لا تعرفون أمي.. إنها تلحق بي دائما، وهذه أمي»² دلالة من المؤلف على أن أم **سعد** ليست إلا واحدة من أمهات كثيرات يحملن نفس العبء والهَمّ والمسؤولية، فهي ليست حالة فردية خاصة بل هناك الكثيرات من نساء المخيم الطبيات البسيطات الكادحات، اللواتي يتجذّر الوطن في عروقهن واللواتي ينجبن الأولاد ويطعمنهم للثورة³.. ولهذا استعار **كنفاني** أوصاف هذه الشخصية من أوصاف أم **سعد** نفسها.. «...بدأت لهم عجوزا في عمر أم **سعد** وقامتها العالية الصلبة»⁴.

وحتى تلك المرأة اللبنانية التي طردت من العمل بالعمارة واستبدلت بأم **سعد** لم تختلف كثيرا عنها لأنها مثلها "مشرحة" تحاول أن تجمع رزقها ورزق أبنائها برغم ظروف الاحتلال واللجوء والتشرد، ففي النهاية لا يختلف الحال كثيرا بين فلسطين وجنوب لبنان مادام لليهود يد هنا وقدم هناك، وهذه عادة **كنفاني** في اختياره للشخصيات عبر جعلها تغطي أكبر نسبة ممكنة من شرائح الشعب وفئاته لما تتشابه ظروفه وأحواله ومصائره.

وإنّ هذا التوسيع الدلالي لم يكن وظيفة هذه الشخصية الوحيدة لأنها استطاعت بالإضافة إلى ذلك أيضا أن تكشف لنا عن شخصية أم **سعد** وعن إيثارها لغيرها على نفسها، وعن مدى فهمها وإدراكها العميق للأوضاع بين جشع صاحب العمارة وسذاجة الناطور وحاجتها هي والمرأة

1 - لوكاش، جورج: دراسات في الواقعية، ص31.

2 - أم **سعد**، ص282.

3 - حسن رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية، ص114-115.

4 - أم **سعد**، ص282.

اللبنانية، فما كان منها إلا أن تخلّت عن العمل بأجرته لما أدركت بعمق نظرتها أنهم «يريدون ضربنا نحن المشحّرين كي يريحوا ليرتين.. تلك العمارة الكبيرة تسوى أكثر من ألف ليرة، أكثر بكثير، وهم لا يهمهم مع ذلك أن يدفعوا واحدة منا لتقطع رزق الأخرى»¹.

فما يميّز الشخصيات الثانوية عند كنفاني أنها متناثرة في كل رواية تساعد الشخصية الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث، ودورها لا يقلّ أهمية عن دور الشخصية المحورية في تصعيد الحدث وصنع الحبكة²، ومثالها أيضا شخصية ليث صديق سعد الذي أسره الإسرائيليون فبعث برسالة إلى أم سعد عن طريق ابنها لتحذير أهله من التوسط له لإخلاء سبيله، فليث على المستوى الحكائي لم يكن له أي دور فاعل ولكنه رغم ذلك استطاع أن يدعم السياق العام للرواية باعتباره رافدا إضافيا للأحداث وذلك لما عمل كمثير استرجاعي أعاد أم سعد إلى زمن مضى، لدرجة نستطيع معها اعتبار الفصل السادس من الرواية "الرسالة التي وصلت بعد 32 سنة" هبة من هذه الشخصية الثانوية.

فعن طريقه استطاع المؤلف أن يلج إلى ذاكرة أم سعد وأن يستخرج منها أحداثا ووقائع تتجاوز الثلاثين عاما في مداها الزمني، لتخرج معها إلى السطح شخصيات أخرى كفضل وعبد المولى وثوار وخونة من عام 1936.. وليكون بمثابة إشارة على مدى التغيير الذي عبّرت عنه هذه الرواية بمقابل الروايات السابقة، فالجيل الجديد ممثلا في ليث وسعد وغيرهما أضحى يملك من الوعي والمعرفة ما يمكنه من رفض مساعدة شخص كعبد المولى وهو من خان فضلا والثورة سابقا.

ورغم أن ليثا لم يكن إلا نموذجا عاما من دون سمات خاصة تميزه إذ بإمكان أي شخص آخر أن يحلّ محله، إلا أن الشخصية في الرواية الحديثة ما عادت توزن بمن هي بل بمقدار ما

1 - نفسه، ص319.

2 - صبحية عودة زعرب: جماليات السرد عند كنفاني، ص133.

تفعل حتى وإن كانت مجرد شخصية ثانوية، ولهذا بقيت (شخصية ليث) هي وعدد من الشخصيات الأخرى محاطة بكثير من الفراغات خاصة على مستوى الأوصاف والأبعاد، ومن أسباب ذلك أيضا أن الرواية إذا «أحدثت بياضات فيما بهدف استراتيجية تواصلية، أو لأن بعض ميزات ووقائع الشخصية غير ذات أهمية بالغة لفهم المحكي»¹. وما يبقى مهما في النهاية هو أفعالها ومدى مشاركتها في صنع الأحداث وتحريكها، بغض النظر عن مدى أهمية وظائفها تلك زادت أم قلت، والشخصيات الثانوية قد تبدو أحيانا كقطع منفصلة عن بعضها وعن غيرها من الشخصيات وحتى عن مجرى الأفعال، لكن جمعها معا هو ما يصنع الرواية ككل.

ب- الشخصيات التكميلية:

وهي التي «يسند إليها إنجاز دور بسيط ليس ذا أهمية كبيرة بالنسبة للحدث المركزي الذي تنهض على أساسه الحكاية، بحيث لا تشكل ثغرة في مسار الحكاية إذا تم الاستغناء عن دورها، ولذلك يكون تواترها في سياق الحكاية محدودا وتموضع حضورها هامشيا في منظومة الشخصية الروائية»²، وهذا النوع من الشخصيات كثير ومتنوع وغير محدود بوظيفة معينة يأتي غالبا لإعمار النص الروائي وإثراء مشاهدته، وأمثله عديدة: كآسرة أبي قيس زوجته وابنه، فعدا كونهما سببا إضافيا لرحيله لم تقدم هاتان الشخصيتان أي شيء في القصة ولا سيما أم قيس، فإذا نذرنا لقيس بكونه طفلا صغيرا لا يدري ما يجري حوله وهو بالتالي غير مطالب بأي فعل على الإطلاق - مع أننا قد نجد من الأطفال ما هو قادر على فعل ما يتجاوز عمره واستطاعته - فليس لنا أن نفعل ذلك لأمه سوى أن المؤلف قد أرادها مجرد شخصية هامشية تكاد تكون عديمة الأثر، لدرجة أننا ما نلبث كقراء أن ننسى وجودها لعدم مساهمتها بأي شيء، فأما قيس لم تستطع حتى مساعدة زوجها

1 - جوف، فانسوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، ط1، دمشق، دار التكوين، 2012، ص38.

2 - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص86.

العاجز والحائر باتخاذ قرار الرحيل من عدمه مكتفية بالصمت وهددها طفلها حيناً وبموافقته على كل ما يقول حيناً آخر، ولعل **لكنفاني** مغزى آخر من هذا وهو التعبير عن مدى ضعف وسلبية هذه المرأة التي قد تكون مجرد عينة فقط من نساء أخريات لم يستطعن فعل ما فعلته أم سعد مثلاً واستسلمن لقسوة الظروف وتبدلات الأيام دون أن يبدين أية إرادة أو رغبة في التغيير.. «ماذا ترين يا أم قيس؟ حدّثت إليه وهمست: كما ترى أنت، سيكون بوسعنا أن نعلّم قيس.. نعم، وقد نشترى عرق زيتون أو اثنتين.. طبعاً، وربما نبني غرفة في مكان ما.. أجل»¹.

ومثالها في الرواية أيضاً أم مروان التي استسلمت هي الأخرى لخيانة زوجها وتخلّى زكريا ابنها الأكبر عنها ورضيت بمروان رغم صغر سنه بديلاً عنهما تاركة كلّ الحمل عليه، لتكون هي وأم قيس مجرد عبء إضافي على الشخصيات الرئيسة دون أن تملك على المستوى الحكائي أي إسهام أو مشاركة سواء في الماضي أو في الحاضر لهذا سرعان ما تتلاشى مفسحة المجال للشخصيات الفاعلة الأخرى، تماماً كما تلاشت شخصية الأستاذ سليم التي لم تملك أن تفعل شيئاً لا على مستوى الوقائع ولا ضمن الصياغة الفنية لها، فرغم ادعائه بمعرفة «أشياء كثيرة.. إنني أجيد إطلاق الرصاص مثلاً... إذا هاجموكم أيقظوني، قد أكون ذا نفع»² إلا أنه قد مات قبل ليلة واحدة من سقوط القرية دون وجود ما يثبت أو ينفي مشاركته في الدفاع عنها، وهو ما خلق حسرة وغيرة في نفس أبي قيس الذي ظلّ يذكر ذلك ويتحسّر «ليلة واحدة فقط.. يا الله أتوجد نعمة إلهية أكبر من هذه»³ مما يعني أن الأستاذ سليم قد نفذ بجلده تاركاً أثراً سلبياً آخر في أبي قيس ودافعاً للبحث عن خلاصه هو أيضاً، فلو كان هذا الأستاذ قد أظهر بطولاته فعلاً لربما كانت قد

1 - رجال في الشمس، ص48.

2 - نفسه، ص42.

3 - نفسه، ص43.

تغيرت نظرة **أبي قيس** للأمور من حوله، ولهذا لم تملك هذه الشخصية من مساحة للظهور إلا جزءاً من ذاكرة **أبي قيس** ثم سرعان ما انمحت دون أن يمسّ ذلك بسياق الرواية العام.

وقد وجدنا في (رجال في الشمس) شخصيات تكميلية كثيرة اقتصرت وظيفتها على إتمام بعض المشاهد، **كندي** ابنة عم **أسعد** التي استغلها هذا الأخير ليحصل المال الذي كان يلزمه لرحلته، و**شفيفة** التي تزوجها والد **مروان** مقابل البيت الإسمنتي الذي تملكه، و**كوكب** التي اتخذها **أبو باقر** كزريعة ليشدّ أبا **الخيزران** بثروته في مكتبه.. حيث إن هذه الأخيرة إضافة لكونها شخصية ثانوية تكميلية فإننا نستطيع عدّها كذلك شخصية افتراضية مادامت علاقتها ب**أبي الخيزران** مستحيلة الوقوع ومادام النص لم يورد ما يثبت وجودها حقاً، فهي لم تكن إلا أشبه بحالة شبقية يتطلّع إليها **أبو باقر** ورجاله ويحاول **أبو الخيزران** النفور منها وتجاوزها لفقده المقدرة عليها.

وما يميز هذه الشخصيات وشخصيات أخرى غيرها **كحسن** صديق **مروان** وأخوته و**حسنين** ابن عم **أبي الخيزران**... هو الكثرة رغم أن أغلبها لا دور لها ولا وظيفة تذكر، إلا أن وجودهم ضروري فهم متمّمون لأجزاء من المشهد السردى أو الحوارى أو المكانى¹.

وفي (ما تبقى لكم) أيضاً لمحنا بعض الشخصيات التي وردت كأسماء عرضية من دون ملامح ولا أية أبعاد أخرى مادية أو نفسية أو اجتماعية مثل الأب الذي حمل دلالة الغياب عبر كل المستويات، فهو قد قتل قبل أيام من نكبة 48 ليغيب بذلك عن كل الأحداث التي ألمّت بأسرته من بعده. وهو كما يبدو لم يكن يمثل قيمة كبيرة بالنسبة لأبنائه، **فهريم** لا تذكره سوى مرة واحدة حيث لم يكن هو المقصود بذلك وإنما تداعت الأفكار والذكريات حوله تلقائياً لما عادت بوعيتها إلى زمن مضى حين أوشكت أن تتمّ خطبتها **لفتحي**، وتكاد ذاكرة **حامد** تنسى كلّ ما يتعلق به «لست أذكر

شينا الآن ولكن هذا هو كل ما أذكره من والدي... هذا هو مجرد ذراع، مرة تضاجع أمي ومرة مضرجة بالموت.. هذا هو والدي كله. كله»¹.. ولعل ذلك راجع إلى الفراغ الذي خلقه غيابه وإلى طبيعة الأثر الذي خلفه فيمن تركهم بعده ومذاه.

فإن لم تُبنِ مريم عن ذلك فإنَّ حامد قد أبان عن إحساس تغلب عليه السلبية تجاهه، فـ«صورة الأب هنا ثنائية الحال صورة تلوث (مرة تضاجع أمي) وصورة مثل أعلى (ومرة مضرجة بالموت) أي شهيد، وحتى حين يصف حامد موت أبيه فإن صورة التلوث لا تفارقه (كانوا يحملونه ملفوفا بمعطفين ملوثين)»²، وهو الأمر الذي قد نلاحظه حتى في روايات أخرى (والد مروان في "رجال في الشمس" وأبو سعد في "أم سعد") حيث يطغى على شخصية الأب في الرواية الفلسطينية نوع من العلاقة التنافرية التي لا يسودها الانسجام كما يرى بذلك الناقد محمد أيوب الذي لم يجد رواية واحدة من الروايات التي قام بدراستها تقدّم صورة إيجابية للأب³، وهذا ربما ما جعل من هذه الشخصيات أكثر هامشية وأقلّ تأثيراً.

كما نصادف هنا شخصية الخالة أيضاً وهي شقيقة والدتهم التي حكم زمن الشتات الفلسطيني على أن تأتي هي معهم في حين تذهب أمهم إلى الأردن عند خالهم وأولاده، ورغم طول الفترة التي قضوها معها وما يفترض فيها من عناية قد قدمتها لهم إلا أنها لم تحظ هي الأخرى بأيّ مما يصنع الشخصية الروائية عادة من وصف وتقديم ووظيفة، وهو ما جعل منها هامشية غير ذات تأثير إطلاقاً، لم يتعدّ حضورها لحظة موتها التي استعادت مريم وهي تتأمل كعادتها دقائق الساعة وتنتابحها.. «وقد ماتت هناك بعد أن دقّت الساعة دقة واحدة في الليل، أحسّت بذلك تماماً فقد

1 - ما تبقى لكم، ص199.

2 - يوسف اليوسف: غسان كنفاني روايتا، ص62.

3 - محمد أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية، ص68-69.

بدأت تلك الدقة الوحيدة المبتورة والقاسية، بدأت لنا جميعاً خطوة أخيرة¹، في حين ذكرها حامد وهي توصيه بأخته متحسراً بعد أن فات الأوان فالصبيبة قد خرجت وتمردت وفعلت ما فعلت. ولعله قد جيء بها دلالة على قسوة ما كان يجري وعبيثته أن تذهب أهمهم وتبقى هي معهم!

ومثالها أيضاً أم سالم التي جاءت تعدّ البقايا أو الخسائر لما استشهد سالم ودُفن دون أن تراه أو تعلم مكان قبره.. «ذهبت في الليل إلى هناك ولكنني لم أجده، لقد دفنوه خلسة ألا تعرف أين دفنوه؟ ولدي، كبدي، حشاشتي، ما تبقى لي»²، وهي تحضر من خلال ذكريات حامد في مشهد وحيد لم تتجاوز فيه دور الأم الثكلى التي لا تبغي غير إلقاء النظرة الأخيرة ثم سرعان ما تطويها الأحداث وتتسارع الأفكار المتدفقة من ذهن حامد، لأن هذا الأخير لم يتذكرها كشخص مقصود في ذاته وإنما قد حضرت تابعة لشخص آخر هو سالم، فذكرى سالم هي ما ولدت انبثاق هذه الشخصية في ذهن حامد ونظراً لغياب علاقة حقيقية بينهما لم يكن لوجودها أي تأثير هنا.

ولم تخلُ (عائد إلى حيفا) من هذا النوع من الشخصيات الثانوية التي تَمَّت بعض مكامن النقص في مشاهدتها الروائية، ورغم أنها لم تكن على صلة مباشرة ولا وطيدة بالحدث المركزي إلا أنها تبقى جزءاً من مخيال الرواية العام ولهذا لم تتجاوز مرتبة الوجوه العرضية، وأحياناً لا يحضر منها سوى أسماءها بينما تغيب هي كاملة كما حدث مع الأخوين خالد وخالدة اللذين ولدا بعد فاجعة فقد الابن الأول، حيث لم تتمكن من أن نرصد لهما أي وصف ظاهري أو باطني ولا أن نرى لهما فعلاً أو نسمع منهما قولاً... وإنما جيء بهما دلالة على إيجابية شخصية سعيد والدهما وعلى أن استمرارية الحياة لا تزال إمكانية قائمة في الوعي الفلسطيني، بل لعلها قد تكون مع شيء من الإرادة إرهاباً لمستقبل أفضل قد يحمله الجيل القادم.

1 - ما تبقى لكم، ص174.

2 - نفسه، ص215.

وهو ما مثله هنا شخصية **خالد** الذي كان أشبه ببديل موضوعي لشخصية **خلدون** مع فارق كبير بينهما هو حضور الثاني بمقابل غياب الأول، فإذا قارنا بين شخصيتي **خالد** و**خلدون** على مستوى الفعل السردى لبدا لنا **خالد** أشبه بشخص ميت لأن كل مل نعرفه عنه قد نُقل إلينا بواسطة شخصية أخرى (والده) بينما اتسمت شخصية **خلدون** (دوف) بالحيوية والحركة، في حين لم يَنح لنا معرفة أي شيء عن **خالدة** ما جعل منها شخصية ضبابية، حيث تتأّتى ضبابية هوية الشخصيات من غياب الاهتمام بأوصافها الجسدية وإن وجد مثل هذا ففي شكل إشارات قليلة ومقتضبة تظّل معها ملامح الشخصية غير واضحة، كما تتأّتى أيضا من عدم الاهتمام ببناء خلفيات لهذه الشخصيات وتقديم معلومات كافية لتوضيح ماضيها، وإن وُجد مثل هذا ففي شذرات مختزلة في حدودها الدنيا¹.

ففي حالتنا هذه اكتفى المؤلف بذكر اسمها وتاريخ ولادتها بالتقريب ولكن بالنسبة إلى أخيها **خالد** فقط... «كانا قد أطلقا على أكبرهما اسم "خالد" وعلى البنت التي أنجبها بعد ذلك بعام ونصف "خالدة"»²، مما يجعلنا ندرك أنها أصغر منه لكن من دون أن نحصل على عمرها الحقيقي في غياب تاريخ زمني محدد لولادتهما، ولكنها رغم ذلك استطاعت أن تتمم مشهد أسرة **سعيد** لأنها جزء مهم منه أيضا.

وهو ما ينسحب أيضا على أخ **ميريام** الذي قتلته القوات النازية أمام عينيها في فترة الحرب العالمية الثانية، باعتبار أن هذه الشخصية لم تفعل شيئا سوى أنها ربما قد منحتنا شيئا من الإيضاح الذي كان يلزم لتبرير تصرفات ومشاعر **ميريام** اليهودية تجاه الفلسطينيين والعرب

1 - أحمد النايوي بدري: خصائص الكتابة الروائية، ص146.

2 - عائد إلى حيفا، ص358.

عموماً، وهو أنها قد عاشت سابقاً نفس الألم الذي يعيشه الفلسطينيون الآن وما تأثرها بمشهد الطفل العربي القتل إلا لأنه قد ذكرها بقتيل آخر لها: أخوها الذي لم يتجاوز العاشرة من عمره حينها.

فلو بحثنا عن مدى تأثير هذه الشخصية على مجريات الأحداث الأساسية لما وجدنا شيئاً، حيث إن حذفها لم يكن ليخلق أي خلل في مسار الحكى، ولكنها مع ذلك ليست عديمة الأثر لأنها قد ساهمت بنسبة معينة في جعل شخصية ميريّام أكثر إقناعاً وفاعلية، وهو ما يمكن أن نعزوه إلى سمات الشخصيات الثانوية التي منها من لا دور لها في الواقع ولا وظيفة، ومع ذلك فهي ضرورية لأن الرواية بما فيها من حوادث وعلاقات وزمان ومكان لا تتم ولا تكتمل لها الصفة في معزل عن هاتيك الشخص¹.

وقد وجدنا في (عائد إلى حيفا) شخصيات أخرى كذلك أكملت مع بعضها وبالتضافر مع غيرها عالم هذه الرواية كالضابط اليهودي الذي أشرف على عملية إسقاط مدينة حيفا، وموظف الوكالة اليهودية الذي كان يتولّى عمليات تسليم البيوت للقادمين حديثاً إلى فلسطين... وهي كلها شخصيات أدّت دورها في نطاق شديد الإيجاز أي من دون تفصيل لأدوارها.

وهو نفس ما يقال عن أبي سعد وصاحب العمارة والناطور في رواية (أم سعد)، فإذا كان الفصل السابع من هذه الرواية مثلاً "الناطور وليرتان فقط" يتطأّب وجود بناءة بحاجة إلى التنظيف وعمال يقومون بذلك ولهذا جاءت أم سعد وقبلها المرأة اللبنانية للعمل؛ فإنه لابدّ بديهيًا لهذه البناءة من مالك وحارس وهكذا... فأحياناً طبيعة المشهد الروائي تستلزم وجود شخصيات نرى في النهاية أنه لا ضرر من غيابها على مركزية الأحداث ولكنها مع ذلك ضرورية لإكمال الصورة المقدمة للقارئ وفهمها.

وكمثال على ذلك نستدلّ بأُم سعد التي هي على المستوى العائلي أم لابن يدعى سعد وهذا يستلزم بالضرورة وجود زوج وربما أبناء آخرين، ولكن أن تغفل الرواية الحديث عنهم وأم سعد التطرّق إليهم يجعل من غيابهم حتى وإن خلا من الأهمية غريبا نوعا ما، لذا على المؤلف إما أن يبرّر ذلك أو أن يمنحهم فرصة للظهور حتى وإن كانت ضئيلة وفي آخر الرواية، فنحن لم نعلم بوجود زوج لأُم سعد إلّا بعد أن شارفت الأحداث على النهاية في آخر فصل لها "البنادق في المخيم"، خاصة وأنه كان لغياب هذه الشخصية على المستوى الحكائي ما يوازيه على المستوى الواقعي (سواء كان حقيقيا أو متخيلا)، فزوج أم سعد حاضر أشبه بالغائب، بل لعل غيابه يمثل راحة لزوجته التي عانت من جفائه وسوء خلقه الشيء الكثير¹، لأن أبا سعد لم يكن بالنسبة لزوجته إلا عبئا آخر عليها التعامل معه كما تتعامل مع أعباء الحياة الأخرى، ورغم ذلك نراها لكرم نفسها توجد له العذر أيضا.. «الفقر يا ابن العم الفقير... ما كان بوسع أبي سعد أن يفعل غير أن يترك خلقه يطلع ويفشه بالناس وبخياله»².

ج- الشخصيات الحاضرة فقط:

أي تلك التي لا تتجاوز مرتبة الحضور فقط دون أن تملك أيا من مزايا الحيوية أو الفاعلية في عملية الحكمي، غالبا ما تأتي في شكل مجموعات لتتشكّل مع بعضها البعض جزءا من الخلفية إضافة إلى الزمان والمكان وما يلحق به من مقتضيات حضارية واجتماعية ومحلية، فبعض «الشخصيات مجرد حضور لا فعل لهم، فهؤلاء وإن كانوا يقومون بفعل أو بعمل ما إلا أنه لا

1 - حسن رشاد: المرأة في الرواية الفلسطينية، ص 42-43.

2 - أم سعد، ص 335.

يقيمون بحكم طبيعة أعمالهم هذه علاقات فاعلة في سياق السرد ولا في تحولاته، إنهم هنا في القصة كحواشي أو كديكور»¹.

ويمكن أن نمثل لهم بالرجال المجتمعين في ديوانية المختار في (رجال في الشمس) ومجاهدي الطيرة والأطباء ورجال الحدود... فهذا النوع من الشخصيات الثانوية غير مطالب بأي فعل على الإطلاق، ولا حتى المؤلف مطالب بوصفهم أو تقديمهم ولو حدث ذلك فإنه عادة ما يأتي في صورة عامة لا يمكن أن تمنح صفة التفرد لأحد، بل تجعلهم مشتركين في سمة أو عدد من السمات، وقد يكون إيرادهم كجزء من وصف المكان لا غير كما فعل **كنفاني** وهو يصف ساحة الجمرع بصفوان: «ساحة الجمرع ساحة رملية واسعة... وعلى الأطراف تنتصب حجرات ذات أبواب واطنة في داخلها مكاتب مكتظة ورجال مشغولون دائما... لم يلاحظ أبو الخيزران وهو يقتحم الساحة بقده المديد سوى بعض النسوة الجالسات في ظل الشجرة... كان ثمة طفل أو طفلان يفتان إلى جانب الصنبور..²، وهو ما أضفى حيوية على المكان وجعله أكثر قابلية للتمثل والتصديق.

إنّ هذا الدور الذي تقوم به هذه الشخصيات هو متواضع بالقياس إلى الحدث الروائي، ومع هذا فإن هذه الشخصية على الرغم من كونها قليلة الفائدة بالنسبة للحدث الروائي ومتواضعة ولا وجود لها على المستوى الفني؛ فإنها تحتفظ مع ذلك بوظيفة في النص الروائي حيث تبدو فيه وقد احتلت مكانها بصفتها تمثل مشهداً غنيا بأحد مظاهر الحياة وأهميتها لا تنتزع إلا بانتهاء الحكى³.

1 - يميني العيد: تقنيات السرد الروائي، ص84.

2 - رجال في الشمس، ص119.

3 - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص88.

وهو ما يقال أيضا على بعض الشخصيات التي لمحنا وجودها في (ما تبقى لكم) لكن من دون أن نلمس فعلها، ومثالها سكان المخيم والطابور المحتشد بالناس المنتظرين لصرف بطاقة الإعاشة عند أول كل شهر وأولئك الذي اقتيدوا مع حامد و زكريا للتحقيق في أمر سالم... وحشود الناس الهاربة في (عائد إلى حيفا) ونزلاء الفندق من اليهود المهاجرين وجماعة الفلسطينيين التي قاومت سقوط المدينة والجنود الإسرائيليون... ويلحق بهم أيضا سكان المخيم في (أم سعد) ورفاق سعد الفدائيين وجماعة النسوة التي شاركت أم سعد في جمع الشظايا... فكل هؤلاء جميعا نفس المزية، إنهم شخصيات لا دور محدّد لها ولكنهم في الوقت نفسه أحد عناصر التعبير عن اللون المحليّ أو رسم الديكور الروائي، حيث كثيرا ما تضمّ الروايات شخصيات مثلها¹.

فإذا اعتبرنا حياة اللجوء والتشرّد والمخيمات... ملامح أساسية للمجتمع الفلسطيني والرواية تعبيراً عن هذا المجتمع ونقلًا فنيًا لعدد من أبعاده أو كلها ضمن رؤية معينة، وذلك لأن «بنية الرواية لا تنشأ من فراغ وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء»²؛ كان لزاما عليها الاستناد على ما يضمن لها عملية النقل هذه حتى يتحقق لها التأثير والإقناع، فحتى بخروج الكتّاب - وكاتبنا واحد منهم - من مرحلة كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة بالخوض في الرواية التجريبية³ والذهنية مثل رواية (ما تبقى لكم)؛ ما رأينا كنفاني يلغي هذا الوجود الذي بقدر ما يبدو هامشيا فإنه يبدو من جهة أخرى ضرورة ملحة لإتمام بعض زوايا المشهد

1 - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص115.

2 - محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي - البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1994، ص13.

3 - الرواية التجريبية اتجاه جديد في التقنية الروائية اعتمده الأدباء المعاصرون من أجل تجاوز واقعهم الفني المستهلك، فقامت الرواية التجريبية على توظيف البناءات اللغوية واستقلال تقنيات الشعور واللاشعور، وإنشال الوعي واللاوعي والأحلام والكوابيس وخلخلة عنصري الزمان والمكان... (محمد عزلم: فضاء النص الروائي، ص71).

الروائي أو حتى لنقل إحساس أو شعور أو لتجسيد معنى من المعاني قد لا يكون بإمكان شخصية وحيدة حتى وإن كانت أساسية أن تقوم به.

كإحساس الخوف والاستسلام الجماعي لما اقتاد الجنود حامد وزكريا وكثير غيرهما.. «كان الجدار عاليا وراء المعسكر، وقد اقتادونا جميعا إلى هناك، وفيما كنا نتزاحم على الممر الضيق المؤدي إلى ذلك البناء كانوا يزجروننا تارة بالعبرية وتارة بالعربية المكسرة..»¹، ومشهد المدينة وهي تسقط في (عائد إلى حيفا) و«أكوام البشر تتساقط فوق الزوارق الصغيرة المنتظرة في الماء قرب الرصيف..»²، ومعاني التضامن والتآزر التي جسدتها أم سعد ورفيقاتها في إزاحة الشظايا وتحرير الطريق من السيارات العالقة فيه «هل كنت وحدك هناك؟ وحدي؟ ماذا تعتقد يا ابن العم؟ وحدي؟ كنا كالنمل، كل نساء المخيم وأولاده وشبابه خرجوا كأنهم اتفقوا على ذلك سلفا، ووقفنا جميعا هناك»³...

كلّ هذا ما كان ليتمّ لولا وجود هذه الفئة من الشخصيات التي تكاد تكون عديمة الدور والقيمة في نفسها ولكن بالنظر إليها كجزء من الكل فإنه لابدّ وأن تتضح أهميتها على المستوى الروائي، ولهذا لا تكاد تخلو رواية منها، ولهذا أيضا يمكننا القول إن «الشخصية الثانوية بطلّة أيضا إنما بمستواها»⁴.

1 - ما تبقى لكم، ص175.

2 - عائد إلى حيفا، ص352.

3 - أم سعد، ص294.

4 - باسم عبد الحميد حمودي: مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، ص41.

3- 2- بحسب الحركة والثبات:

وهو يعدّ من أهم التصنيفات التي تخضع لها الشخصية الروائية والذي يختصّ بإبراز مدى تطورها من عدمه في عملية الحكي، كما يظهر درجة تفاعلها مع الأحداث وكمية التغيير التي قد تلحقها على المستوى العاطفي والنفسي والاجتماعي... أو العكس، وذلك إذا بقيت تلك الشخصية ثابتة وفق حالة واحدة لا تحيد عنها. فهو مرتبط بتحول أو ثبات الشخصية في مواقفها أو سلوكياتها على ما هي عليه من أول الرواية إلى آخرها.

ونظرا لأن هذا التصنيف يسمح لنا بتحديد التغيرات التي تصيب الشخصية وبالتالي الوقوف على أهم المناطق المتحركة في النص؛ التفت النقد إليه عبر إطلاق عدد من المصطلحات المتعلقة بأنواعه ومحاولة ضبطها شرحا وتحليلا، ومن هنا وجدنا الشخصية النامية أو المدورة أو الدينامية (Round Character) بمقابل الشخصية الثابتة أو المسطحة أو الساكنة (Flat Character).. أين تعدّ تحديدات فورستر صاحبة سبق هنا لتليها إسهامات نقاد آخرين أمثال روبرت شولتز وميشال زيرافا وترقيتان نودوروف...

حيث يرى فورستر كبدائية أن «أية رواية بها شيء من التعقيد تحتاج إلى الشخصيات المسطحة والمستديرة، ونتيجة الاصطدام بينهما تصوّر الحياة بدقة أكثر»¹، مما يعني أن لكل نوع من هذين دوره وأهميته في الحكاية كما كان للتصنيف السابق (رئيسة وثانوية)، مع مراعاة التفاوت الذي تفرضه طبيعة الشخصية وكيفية انعكاس نموها من عدمه على سير الأحداث وعلى تطورها أيضا، لأن تقسيم الشخصيات إلى مسطحة أو مستديرة - كما يرى والاس مارتن - بالاعتماد على

كونها ثابتة أو قابلة للتغيير؛ قد يفسح المجال لفهم التفاعل بين الشخصية والعالم التخيلي على نحو أكثر مرونة¹. وللوقوف على ذلك أكثر لابد من تفصيل الحديث عنهما كل على حدة.

3- 2- 1- الشخصيات النامية: (Dynamic / Round)

ولها ترجمات أخرى كثيرة كالمُدَوَّرَة أو المستديرة والمتطورة والدينامية والمركبة والإيجابية والكثيفة... وهي كلها تدلّ على تلك «الشخصية التي تنهض بدور يتطلب الحركة والتغيير من فصل لآخر ومن حدث لآخر، فهي تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدم الزمن فلا تبقى على وتيرة واحدة»²، ولهذا تسمى نامية لأنها تنمو مع الأحداث شيئاً فشيئاً حيث لا يمكن للقارئ التعرف عليها دفعة واحدة.

ويعرفها جيرالد برنس في معجمه السردى بأنها: «شخصية معقدة متعددة الأبعاد ويصعب التنبؤ بما تفعله، تكون في الوقت نفسه قادرة على سلوك مقنع ومفاجئ»³، حيث إن أهم ما يميز هذه الشخصية والذي جعله فورستر محكها الحقيقي هو قدرتها على إثارة الدهشة فينا وبطريقة مقنعة.

فهي تشغل بذلك وفق خطين متوازيين الدهشة والإقناع، عبر تغيير ما يعتريها أو قيامها بفعل أو اكتسابها لصفة تتجاوز مستوى توقعاتنا مما يثير فينا إحساساً بالدهشة والتعجب ولكن على أن يفتقنا ذلك، والذي قد يتأتى عبر مزج مقادير متناسبة من عنصري المفاجأة والمنطق، لأن بنقصان أحد هذين الشرطين (الدهشة والإقناع) تخرج الشخصية من كونها نامية إلى مسطحة كما يرى بذلك فورستر، فهي «إن لم تدهش تعتبر مسطحة وإن لم تقنع كانت شخصية مسطحة تحاول

1 - مارتن، والاس: نظريات السرد الحديثة، ص154.

2 - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص206.

3 - برنس، جيرالد: معجم المصطلح السردى، ص202.

أن تبدو مستديرة»¹، لأن من البديهيات التي تحكم العمل الروائي «قابلية التصديق التي يفترض أن يتّصف بها البطل الروائي، أي قدرته على الإقناع في جملة مركباته الجسدية والنفسية وأفعاله وأفعاله»².

حيث غالبا ما تتقاطع الشخصية النامية مع الرئيسة لتتشارك في نفس الشخص، فإذا كانت الشخصية المحورية هي من يقوم بأهم الأدوار ويسهم في صنع الحدث وعيشه معا؛ فإنها لا بد وأن تدخل معه في علاقة من التأثير والتأثر مما يجعلها في الوقت نفسه تتغير وتشارك في تغيير ما حولها، وهو ما يقودنا مباشرة إلى ماهية الشخصية النامية، لأنها هي التي نتكشف لنا تدريجيا خلال القصة وتتطور بتطور حوادثها، والذي يأتي عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، حيث قد يكون تفاعلها هذا ظاهرا أو خفيا وقد ينتهي بالغلبة أو بالإخفاق³.

وللكاتب في تصوير هذه الشخصية طريقتان: فإما أن يجعلها متكافئة مع نفسها أي منطقية في صفاتها بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف دون أن نلمس فيها أي تناقض غير مفهوم، فهي تتطور في القصة وقد تغير أفكارها وسلوكها بتقدّم الأحداث ولكنها مع ذلك تبقى واضحة الجوانب⁴، أي خاضعة للتفسير والتبرير وربما تطابق في ناحية من نواحيها توقعات القارئ عنها لأن نموها هو نمو منطقي وتدرجي، وإما أن يظهرها معقدة وذات سلوك غير منطقي ومعها يبلغ التصوير النفسي أقصى درجات التعقيد، بحيث «يتعذر الحكم على أشخاصه بإخضاع دوافعهم النفسية لمنطق معين، إذ يتجاوز فيهم - في آن واحد - ما هو جليل سام وما هو دنيء حقير،

1 - فورستر: أركان القصة، ص 95.

2 - جهاد عطا نعيصة: في مشكلات السرد الروائي، ص 177.

3 - محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 104.

4 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 530.

وتقتزن العواطف المتضادة فيستحيل تمييز خيوطها المتشابكة»¹، بما يقربها من تناقضات الشخصية الإنسانية وما يتجلى فيها من أوجه الحياة المتعددة.

بنية الشخصية النامية عند كنفاني:

إذا سلّمنا من البداية أن أدب غسان كنفاني الروائي يمشي وفق وتيرة متصاعدة حاول من خلاها المؤلف تقديم رؤيته عن تنامي الحسّ النضالي لدى الفلسطينيين منذ نكبة 48؛ فإن ذلك سيقودنا لا محالة إلى الاعتقاد بوجود عدد وافر من الشخصيات النامية في رواياته ولاسيما تلك الرئيسة التي تكاد تكون كلها متطورة عبر الزمن والأحداث، أين استطاعت أن تغير كثيرا من نفسها ومن مواقفها نتيجة لتجاربها أو لما مرّت به، لأن ما من تغير يطرأ على بنية الأحداث إلا وينعكس مدا وجزرا على موقف الشخصيات ويؤثر سلبا أو إيجابا على الصلات التي تجمع هذه الأخيرة بمن يشاركها في النهوض بالسرد².

والبداية بشخصيات (رجال في الشمس)، فالرفاق الثلاثة أبو قيس، أسعد، مروان وقائدهم أبو الخيزران كلهم شخصيات نامية راحت تتركّب شيئا فشيئا في مسارٍ روائي لم تكتمل إلّا باكتماله، فأبو قيس ورغم فترة سكونه وانتظاره التي دامت عشر سنوات كاملة قرّر أخيرا الحراك عساه يغيّر من وضعه الاجتماعي والاقتصادي بالسفر إلى الكويت متحمّلا في سبيل ذلك قساوة الرحلة وذلّ المهربين، مع أن حراكه هذا لم يكن من تلقاء نفسه ولو ترك الأمر له - ربما - لما كان قد غيّر من حاله شيئا، إلا أن صديقه سعدا العائد حديثا من الكويت لم يتوقف عن هزّه وإقناعه

1 - المرجع السابق، ص 530-531.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 244.

ليتحرك على مضض.. لأنه كان موقفا بأنها «مغامرة غير مأمونة العواقب»¹ ولكنه مع ذلك اختار السفر.

وبعد هذه الخطوة الكبيرة عاد أبو قيس ليغرق مجددا في العجز واللاقل والاستسلام تاركا كل شيء للآخرين، ولولا فعله هذا (سفره إلى الكويت) لعددناه شخصية مسطحة، وهو في أحسن الأحوال أقرب إلى أن يكون شخصية ثابتة تحاول أن تكون نامية من أن يكون شخصية مدوّرة، بسبب افتقاره إلى عنصر الإدهاش وإلى القدرة الحقيقية على الفعل، لأن من سمات الشخصية النامية خصائصها الكثيرة والمتضاربة أحيانا وميلها إلى التطور في سياق الحدث²، فأى تطوّر قد مسّ شخصية أبي قيس عدا حركته الأولى والأخيرة تلك، فهو في أقصى حالاته لا يقوى إلا على الحلم في شكل أفعال استباقية لم يتحقّق أي منها .. «سيكون بوسعنا أن نعلم قيس.. وقد نشترى عرق زيتون.. وربما نبني غرفة في مكان ما..»³، بعكس شخصية أسعد.

والذي امتلك من مقومات التغيير الكثير كالقوة والشباب والمعرفة وحتى المال، ولهذا رأيناه يستثمر كل واحدة منها للانتقال بنفسه من مرحلة إلى أخرى حتى وإن كان تطوره هذا في الطريق الخطأ، إذ لا يشترط في الشخصية النامية أن تكون دوما على صواب أو أن تكون خياراتها دائما صحيحة، فما يلزمها لتكون نامية هو تفاعلها المستمر مع الأحداث والذي قد ينتهي بالغبلة أو الإخفاق. أما محكها الحقيقي فهو قدرتها على مفاجأة القارئ وأسعد مليء بالتناقضات التي قد تربطنا كقراء، سواء تعلق الأمر بتطوراتها الكبيرة أو بتلك التي تصنعها تفاصيل حياته الصغيرة.

1 - رجال في الشمس، ص 47.

2 - يان مانفريد: علم السرد، ص 140.

3 - رجال في الشمس، ص 48.

فأسعد بدأ لاجئاً في أحد مخيمات الأردن ومع أن الرواية تغفل أو الأصح تتجاوز ذلك فلا تورد أية ذكريات عنها وهو لا يلتفت باسترجاعاته إليها، إلا أنها تبقى حقيقة واقعة قد عاشها فترة من الزمن كما عاشها كثير من الفلسطينيين.. ومن خلال ما نعرفه عنهم نستطيع تخيل حاله أيضاً وكيف «يشعر الإنسان في مخيمات الشتات الفلسطيني عندما يجرد مما يملك ولا يبقى في حوزته من ماضيه كله إلا مفتاح بيته وذاكراته، ضاعت أرضه وانهار بيته وسرقت أشيأوه ومات بعض أهله.. فغدا يتسول الدرهمات القليلة في الأعمال الرخيصة والشاقة»¹.

وبرغم عدم معرفتنا بما حدث له فعلاً إلا أنه لابد وأن يكون قد لحقه شيء من ذلك، ولهذا قرّر المقاومة وغدا مناضلاً يشارك في المظاهرات والمسيرات الاحتجاجية، ولكن صعوبة الوضع (ملاحقة الشرطة له وتضييق النظام الأردني عليه) منعتة من الاستمرار طويلاً ولعل ذلك راجع أيضاً إلى نقص في العزيمة لديه ولأن الزمن ككل كان للخلاص الفردي، وهو ما دفعه إلى التحرك مجدداً ولكن في الاتجاه المعاكس ليتحوّل من مناضل إلى هارب يمسح الطرقات بجبينه ويغسلها بعرقه، في سبيل تأمين رحلة إلى الكويت قد تضمن له بداية لرحلة جديدة.

فمن لاجئ إلى مناضل إلى باحث عن أية وسيلة قد تنجيه مما هو فيه... تستمرّ شخصية أسعد في النمو شيئاً فشيئاً لتصل إلى درجة من العمق والكثافة تجعلها عصيّة على الفهم والتنبؤ بما قد تفعل، فهو يكره المهربين ولا يثق فيهم ومع ذلك يستمرّ بالتعامل معهم (أبو العبد، البصراوي، أبو الخيزران) بل نراه مستعداً في كل مرة لتسليمهم حياته ضماناً لرحلة قد لا تنتهي إلا بالفشل أو الموت، وهو يعتبر مساعدة عمه له مقابل زواجه من ابنته إهانة ما بعدها إهانة.. «ورغب في أن يرد الخمسين ديناراً لعمه، يقذفها بوجهه بكل ما في ذراعه من عنف وفي صدره

1 - حسين المناصرة: فردوس الأرض المغتصبة - دراسات في الرواية الفلسطينية، ص173.

من حقد¹.. ومع ذلك يشدّ على النقود في جيبه بإحكام. ويعترف بأن لعبة أبي الخيزران لا تعجبه «هل تستطيع أن تتصور ذلك؟ في مثل هذا الحر من يستطيع أن يجلس في خزان ماء مقفل؟»² ولكنه يوافق في النهاية على اللعب بشروطه مقراً: «أنا شخصياً لا أهتم إلا بموضوع وصولي إلى الكويت، أما ما عدا ذلك فإنه لا يعنيني.. ولذلك فإنني سأسافر مع أبي الخيزران»³.

أما أكثر ما يثير الدهشة حول هذه الشخصية التي استماتت في إيجاد فرصة جديدة - وربما جيدة للعيش هو استسلامها في الأخير لموت مجاني دون أن تبدي أية علائم للمقاومة وأقلها الدقّ على الجدران، فإذا أبو قيس الشيخ ومروان الطفل قد شلّهما الخوف للقيام بأي فعل؛ فما الذي منع أسعد وهو الشاب القوي ذو الحنكة والمعرفة والخبرة الطويلة؟ لعنّا قد نبرّر ذلك كما فعل يوسف اليوسف بتراجيدية الرواية و«بأنهم موتى منذ لحظة الانطلاق، فجوهر الرواية هو أن عطالة (الممثلة في الرجال الثلاثة) والعنانة (الممثلة بأبي الخيزران) وهي عطالة أيضاً لا يمكن أن تفضي إلى غير سقوط مروّع ومجاني»⁴، وأيضاً بكونه شخصية نامية ولكن سلبية تسعى للوصول إلى ما تطمح إليه بغض النظر عن الوسائل المتبعة نظيفة كانت أم سوى ذلك⁵، إضافة إلى سلبيتها التي تجسّدت في سلوكها للمسار الخطأ رأيناها تتجسّد أيضاً في استسلامها للموت داخل الخزان.

لنلتقي بعدها بشخصية الطفل مروان الذي نعدّه هو الآخر شخصية نامية، فبعد أن نظر إلى ما حوله واستشعر - ولو بحسّ طفل صغير - فداحة ما هم فيه هو وأمه وأخوته حين أضحوا بلا معيل وبلا رجل حقيقي قد يوفر لهم المأكل والملبس ونفقات المدرسة في زمنٍ للحرب والتشرّد؛ ما

1 - رجال في الشمس، ص 61.

2 - نفسه، ص 97.

3 - نفسه، ص 101.

4 - يوسف اليوسف: غسان كنفاني روايتاً، ص 55.

5 - بان البنّا: الفواعل السردية، ص 81-82.

كان منه إلا أن قرر تغيير ذلك وب نفسه لبيداً باتخاذ سمات الشخصية المدوّرة عبر سيره في خط يتماشى وتنامي الأحداث.

فتفاعل في البداية مع حالة الفقد التي عانت منها الأسرة بإدراكه أن دوره قد حان لتحمل مسؤولية تخطى عنها والده وأخوه الأكبر، فترك في سبيل ذلك مدرسته وكثيراً من أحلامه التي لم تتضح بعد. ولئن كانت أحلامه لم تتجاوز أحلام طفل في السادسة عشر كأن يدرس ليصبح طبيباً أو يكبر ليكون مغامراً كما في الأفلام السينمائية؛ فإنه هو نفسه قد جاوز عمره بكثير حتى ساوت أفعاله أفعال الرجال إن لم تفقههم في بعض الأحيان.

فمروان مثلاً لم ينتظر طويلاً كما فعل أبو قيس بل حين أدرك أن المقلاة خياره الوحيد كما أقنعه بذلك أخوه زكريا بادر للغوص فيها، وهو حين علم أنه «يجب أن يكون أكبر من رجل وأكثر من شجاع»¹ لم يتردد في مواجهة المهرب السمين وتهديده حتى وإن لم يجد ذلك نفعاً معه، ولما رأى في أبي الخيزران احتمالية ممكنة للسفر لم يحجم في الوثوق به والذهاب معه، وإن دلّ هذا من ناحية عن سذاجته وقلة حيلته فإنه قد دلّ من ناحية أخرى على مدى حركيته وسرعة تجاوبه مع الأحداث التي قد تطرأ في الحكاية.

أما أهم ما يميز مروان كشخصية نامية فهو انتقاله المبكر من طفل إلى رجل ونضجه الذي تمّ على عجل، ولا أحسن كدليل على ذلك من أحلامه التي تغيرت وارتفع سقفها حتى «يجعل من كوخ الطين جنة إلهية»²، وقدرته على أن يخفي سرّ أخيه في صدره الصغير حتى لا يزعج أمه بذلك مع أنه كان بادياً للعيان سبب تخليه عنهم والذي لم يكن إلا زواجه ولهذا اكتشف أبو الخيزران الأمر فوراً، فمروان وهو في طريق تحوله - اضطرارياً - من طفل إلى رجل أضحى مزيجاً

1 - رجال في الشمس، ص72.

2 - نفسه، ص85.

من المشاعر المتضاربة بين السذاجة والجرأة، الحماسة والشجاعة، حبه لأبيه والحدق عليه، تعلقه بأمه وبعده عنها... «الشخصية النامية ذات مستوى معقد لهذا يكون تصويرها للأحداث قائما على أساس معمق، يكشف عن الأبعاد النفسية والقضايا الاجتماعية»¹.

ونحن استطعنا أن نلمس لمروان أعماقا نفسية بعيدة الغور راحت تتكشف لنا مع كل طارئ يطرأ عليه وعلى حياته وعلى مسار الحكي، مع أنها تبقى من ناحية التعقيد أقل بكثير من الشخصية الموالية أبو الخيزران.

فعند أبي الخيزران تلتقي الشخصيات السابقة لتبدأ في تجسيد رؤيتها عن التغيير ومعه تتطلق الحكاية ككل نحو ما هو مخطط لها، ولنا أن نلاحظ ببساطة درجة ركود الوقائع في الفصول التي سبقت ظهوره وكيف راحت تتسارع بعد ذلك. نظرا لأن هذه الشخصية لم تكف عن النمو والتطور تبعا للأحوال والظروف سواء كانت عامة أم خاصة.

إذ بدأ - كما نعلم جميعا - سائقا في القوات البريطانية ليتحول عنها إلى فرق المجاهدين عام 48 وبعد أن أصابته تلك القنبلة بدأ يبحث عن مسلك آخر قد يتناسب مع ما أصابه من تغير، فلم يكن إلا مهنة التهريب مع الحج رضا. لقد صدمت هذه الشخصية بفقدان الوطن والرجولة وانسلخ من ذهنها كل ما هو جميل في الوجود، حتى فقدت صلتها بمجتمعها وأهلها ودينها ومبادئها الخلقية والوطنية، لقد تحول إلى رجل جديد تكمن شهوته في جمع المال بأي وسيلة²، ولهذا لم يفوت فرصة لقائه بمرwan وأبي قيس بعد أن اشتتم فيهما فرصة لكسب بعض المال.

1 - هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص129.

2 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص122.

وليست هذه التحولات الكبيرة هي ما يميز أبا الخيزران فقط ويجعل منه شخصية نامية، بل تصرفاته وردود أفعاله القادرة على صنع الدهشة والمفاجأة لأنه من ذلك النوع من الشخصيات «التي لا تُظهر للقارئ معالمها أو أبعادها إلا مع آخر صفحات القصة، بمعنى أنها التي يتم تكوينها بتمام القصة فتتطور من موقف لآخر ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد فيها»¹.. فهو يبدو حيناً غير مبالي بمن معه ولهذا يحشرهم في خزان وسط الصحراء في شهر آب وحجته في ذلك أنها ليست المرة الأولى، بل يصفهم تارة بالبضاعة التي قد تفسد وتارة أخرى بعبء البيض بعد أن يخفقهم هزيم الخزان والطرق المحفّرة جيداً في وقت أقل مما تستطيع الخفاقة الكهربائية أن تفعل²، ولكنه أيضاً يبدي في حين آخر بعض القلق عليهم والاهتمام بهم وذلك لما رأيناه محتاراً بين زيادة السرعة لقطع الطريق في أقصر وقت ممكن أو تخفيفها حتى لا تتقلب السيارة مؤثراً سلامتهم في الأخير.. «لا بأس أن تنقلب السيارة فهي ليست له، ولكن ماذا لو استقرت على قفاها؟»³.. لأن انقلابها على قفاها لا يعني سوى انغلاق فوهة الخزان بمن فيه إلى الأبد، أو على الأقل حتى تصل المساعدة وأية مساعدة قد تصل فوراً في الصحراء!!

وبواصل أبو الخيزران مفاجأتنا أكثر فأكثر عبر تفاعله غير المتوقع مع الأحداث والذي يصل ذروته عند نقطة الحدود الثانية حين رأيناه يحاول بكل جهده إتمام معاملات العبور والخروج بالخزان إلى مكان آمن، ولكن دون جدوى.. «كان الصداق يتأكله وكان يحسّ بالدوار إلى حد لم يعرف فيه.. هل كانت هذه النقاط المالحة دموعاً؟ أم عرقاً نزفه جبينه الملهب؟»⁴.. مما يصعب

1 - زهران محمد جبر عبد الحميد: فن القصة- تاريخ ودراسات، ص110.

2 - رجال في الشمس، ص118.

3 - نفسه، ص118.

4 - نفسه، ص143.

عملية فهم هذه الشخصية وسبر أغوارها، بل لعله هو نفسه عاجز عن ذلك لأنه لم يستطع معرفة حاله هل هو يبكي أم لا؟ وهل هو قادر على البكاء أساساً؟ أم تراه يكابر فحسب؟

كل هذا يجعل من **أبي الخيزران** أقرب إلى الشخصية المتناقضة، وهذه الشخصية قد تكون أكثر حيوية وعطاء في دلالاتها النفسية بما تقدمه من نماذج من البشر يتفردون بحالات شعورية خاصة تستحق الدراسة والتأمل والكشف، وقد تكون هذه الحالات نتيجة لأمراض نفسية موروثية أو مكتسبة أو نتيجة للإحساس بالإحباط وفقدان التجاوب مع المدّ الاجتماعي¹، وهو ما ينطبق تماماً مع سمات **أبي الخيزران** الفائد لرجولته والمغترب عن نفسه وعن غيره، فهاهو حتى آخر لحظة من الرواية لا يكفّ عن تمظهراته الغريبة وعن التغير من حالة إلى أخرى.

فبعد موت الرفاق - وهو الذي يدعوهم هكذا في بعض الأحيان - وبكاؤه المحتمل عليهم يقرّر نتيجة نفحة من شهامة أو وطنية أو ولاء لشيء ما أن يدفنهم واحداً واحداً في ثلاثة قبور، وهو ما يثير الدهشة فعلاً إذ بإمكانه أن يحشرهم على الأقل في حفرة واحدة لأنه «لا يروقه أن تذوب أجساد الرفاق في الصحراء ثم تكون نهبا للجوارح والحيوانات.. ثم لا يبقى منها بعد أيام إلا هياكل بيضاء ملقاة فوق الرمل»²، ولكنه - لغرابته وشدّت تغيره - سرعان ما يعدل عن كل شيء ويكتفي بجرّهم واحداً بعد الآخر نحو مكبّ للقمامة! دون أن ينسى تجريدهم مما يملكون ليطلق في الأخير صرخته تلك «لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟».. وهو ما يستعصي على الفهم والتفسير، والذي قد يعدّ أيضاً من الناحية الفنية جانباً هاماً من جوانب الصراع والتفاعل كتكتسب به الشخصيات حيويته، وفيها يتحاشى كُتّاب القصة الحديثون التفسير والتعليل والكشف عن الجوانب

1 - محمد أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص140.

2 - رجال في الشمس، ص147-148.

النفسية التي تتحكّم في سلوك الشخص وتجعل القارئ يفهم سلفا كل ما سيفعله إزاء الأحداث أو اتجاه الآخرين¹.

واحتوت (ما تبقى لكم) أيضا شخصيات نامية ومتطورة يأتي في مقدمتها الأخوان حامد ومريم وهما يصنعان الأحداث بتغييراتهما التي قد لا تبدو مبررة أحيانا، خاصة إذا ما تعلق الأمر بمريم. فإذا كانت هذه الرواية تشير إلى بداية تشكّل الوعي وإرادة الفعل لدى الفلسطينيين مبتعدة قليلا عن حالة الركود والموت التي سيطرت على الرواية السابقة (رجال في الشمس)؛ كان لزاما على المؤلف إذا الاستعانة بشخصيات تتناسب سماتها مع هذه الرؤية وتخدمها، فكان حامد الذي بدا لنا «صاحب موقف ورؤية ووجه نظر، ولذا ثبت للمواجهة ولم تفلظه الأرض كما لفظت شخصيات رجال في الشمس، بل تحدثت عنه بكل حب وشوق لأنه إنسان آخر»².

فما يميزه على الصعيد الفني للرواية هو تحركاته السريعة التي جعلت الأحداث بعضها يلحق في إثر بعض على قلّتها، بداية برحيله الذي جاء كردّ فعل لزواج أخته محاولا بذلك تفكيك ما تراكم حوله من خيوط طيلة ستة عشر سنة، ومع أن النية لديه كانت للاختباء عند أمه فقط إلا أن استطاع بذلك أن ينفلت من زمن الانتظار والخيانة في البيت حين أيقن وهو وحيد في الصحراء يناجي نفسه وينبش ذكرياته باحثا فيها عما خسره وما بقي له مدى صغره ونقاهاته.. «وها أنت من فرط صغرك مكبّ في هذا الفراغ المطلق كفقاعة هواء عائمة حيث لا يراها أحد، وحيث لا تستطيع أن تختار طريقها»³.

1 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 531.

2 - حسين عليان: الرؤية الفنية في أعمال غسان كنفاني الروائية، ص 84.

3 - ما تبقى لكم، ص 199-200.

ولذا رأيناه يتحرّر من ساعة يده لما بدت له في ذلك الخلاء والظلام مجرد قيد حديدي، ففي بعض الأحيان يتجلى الإحساس بالزمن وسيلة من وسائل الحركة والتطور في القصة¹، لاسيما إذا كانت هذه الأخيرة ذات تقنيات حديثة تعود لتيار الوعي، ومن هذا الباب رأينا أغلب المتغيرات التي حدثت تتعلق بالمستوى الداخلي للشخصية وليس بمستوى الوقائع والأحداث التي نادرا ما لمحنها تتحرك نحو الأمام. ورغم أننا لم نسجّل سوى عدد قليل من الأحداث البارزة هنا إلا أن ذلك كان كافيا بالنسبة لحامد ليغدو شخصية نامية تتفاعل مع ما يحصل وتتطور تبعا له، فتحوّل من شخص صغير وجبان ومنطوي على نفسه إلى شخص قادر على المواجهة وأهم من ذلك راغب فيها.

فحامد كان بإمكانه القبض على الجندي أو تجاهله ومواصلة طريقه ولكنه آثر البقاء مع ما في خياره من مخاطرة، أين يترك المؤلف تفسير ذلك للقارئ لأن الرواية تكتفي بالصمت دون أن تعلّل شيئا، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل عن الذي غير رأي **حامد** الآن وهو الذي لم يستجب قبلا لاستجداء أخته بالبقاء ولا لنداء **سالم** من أجل الانضمام إليه للمقاومة؟ هل كان عليه الانتظار كل ذلك الوقت حتى يتغيّر، أم كان عليه أن يتحرّك ولو في الطريق الخطأ حتى تبدأ شخصيته في النمو فجأة؟ أم أنّ صدامه بالعدو الحقيقي على تلك الصورة وحدهما وهو في طريقه للهرب ما أدّى به إلى ذلك؟.. إن هذا النمو يدلّ على انسحاب غسان كنفاني من ساحة الرواية ليمنح الفرصة لشخصياتها كي تتحرك بحرية من أجل إنجاز المهمات التي يحملها إياها²، والتي بامتزاجها مع بعضها البعض تتشكّل وجهة نظر المؤلف العامة.

1 - محمد غيمي هلال: مرجع سابق، ص 532.

2 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص 126.

كما أن التحول الإيجابي لشخصيات الرواية لهو من بعض ما ينشده صناع الرواية ونقادها كما تقول دايانا داويتفاير في باب حديثها عن صناعة الرواية وطرق رسم الشخصيات: «الناس في الواقع يتغيرون ببطء نتيجة لتجاربهم، ينبغي أن يكون هناك تحول تسببه الأحداث التي تبتكرها، فالشخصية المركزية يجب أن تتطور في سياق الرواية وتكتسب مواقف جديدة ويفضل أن تكون مواقف أكثر حكمة فأنا أؤمن بالتوليد وليس بالانحطاط»¹.

وهو ما ينطبق أيضا على شخصية مريم التي بدأت عاشقة لـزكريا وانتهت قاتلة له، فمريم كانت تلوح منذ البداية شخصية مضطربة مضطربة أو كما يقول مرتاض «معقدة لا تستقر على حال ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها لأنها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن»²، لم تقنع يوما بحالها ولا بما هي عليه لذا كانت دائمة السعي للتغيير ولكن على المستوى الشخصي فقط فهي لم تلتفت يوما لشأن الوطن ولا لمأساته وكأنها لم تكتشف بعد أن ما هي فيه ليس إلا نتيجة طبيعة لذلك، وبما أنها عزباء من دون زوج فإن أقصى أمانها الحصول على رجل، أي رجل.. وفي سبيل ذلك رضيت لنفسها السقوط في فعل الخيانة، حيث لا يمكن اعتبارها بأي حال من الأحوال ضحية لـزكريا هنا لأن كل شيء قد تم برضاها.

إلا أن مريم ولأنها تتسم بكل ما ذكرناه سابقا من قلق واضطراب وتعقيد ما استطاعت أن تجد لنفسها الراحة والاستقرار الذي كانت تصبو إليه برغم ارتباطها بزكريا وخلو البيت لهما بريحيل أخيها منه، لتغدو نهشا لدقات الساعة / النعش وإيماءاتها المميتة.. وعلى إيقاعها راحت تنقلب بين لحظة وأخرى مستعينة بوعيا لسرد ما يتعلق بها في الرواية، حيث لم يكن اهتمام المؤلف هنا

1 - داويتفاير، دايانا: صناعة كتابة الرواية، ص58.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص89.

منصبًا على ما يحدث حولها بل بما يحدث فيها عبر الغوص في أعماقها مستخرجًا ما يمكنه منها هذرا ومناجاة وهلوسة أحيانًا... حتى ليبدو الأمر وكأن كل شيء مما يحيط بها في البيت والمخيم ساكن في مكانه وهي الوحيدة التي تعيش وتتنفس وتتكلم وتحس.. حيث يمكننا أن نرجع ذلك إلى طبيعة الرواية بالدرجة الأولى، إذ إننا كثيرًا ما نجد الرواية الحديثة لم تعد تركز على تصوير الشخص أو الأحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق بالزمن¹، حتى زكريا شريكها في المسكن نادرا ما كنا نلمس له أثرا أو نسمع له حركة، فقد رأى أن ما يحدث لا يعنيه ولهذا أثر الخلود إلى النوم.

ولكن هذا النوع من الشخصيات المتطورة والذي يتمتع بقدر عال من الفعالية والتجاوب مع الأحداث لا يلبث أن يفاجئنا بما لم تكن نتوقعه، فها هي مريم التي فعلت ما فعلت من أجل زكريا تفجؤنا بقتلها له مع أنه لم يقدّر بما يوجب ذلك عدا تخييرها بين الطلاق أو الإجهاض، وهي لم تنتظر طويلا فعند أول تهديد منه لها انقضت عليه بسكين! وهو ما يشعُرنا بأن فعل زكريا هذا لم يكن دافعها الوحيد - أو الحقيقي - لقتله، بل لعله يقينها بأن ما ارتكبه هي (حملها من زكريا وارتباطها به والتخلي عن كل شيء لأجله) خطأ كبير، وأن زكريا ليس إلا عدواً إضافياً لها ولأخيها وللفلسطينيين ككل.. ولهذا نستطيع أن نعدّ سقوط مريم في هذه الرواية متكافئاً استند إليه الكاتب ليطلق بطلته نحو التغيير، وهو نفس السقوط الذي يدفع بحامد إلى صحوة في وعبه وهزة في أعماقه ليصحح مسار حياته الخاطيء، فيترك وحل المخيم ويتوجه نحو فلسطين².

كما يمكننا أن نبزّر ذلك أيضا بتنامي الوعي لدى هذه الشخصية والذي تمّ بالموازاة مع تناميهِ لدى أخيها، وما السكين التي حملها في نفس الوقت (سكين حامد ضد الجندي وسكين مريم

1 - نبيلة إبراهيم: نقد الرواية - من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، القاهرة، مكتبة غريب، ص31.

2 - نجمة خليل حبيب: النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، ص142.

ضد زكريا) إلّا رمز ودليل على ذلك، أما سرديا فلنا أن نرجع كلّ هذا إلى طبيعة الشخصية النامية التي باكتمال جوانبها وتناميها وبلوغها الذروة مع انتهاء القصة يكون حلّ العقدة الذي تتكشف عنده رؤية المؤلف أو الغاية التي نظم من أجلها هذه الأحداث¹.

وفي (عائد إلى حيفا) أيضا شهدنا تغيرا وتناميا على مستوى الأحداث والشخصيات والرؤية، لأن «التحول هو من السمات المميزة للسرد التخيلي، وهذا التحول لا يظهر في الزمن فحسب وإنما يتجلى كذلك في عناصر حكاية أخرى منها الشخصيات والعلاقات بينها، فمن التحول الذي تشهده هذه العلاقات تنمو الحركة في الرواية وينمو الصراع بين الشخصيات معلنا كان أو خفيا»².

و(عائد إلى حيفا) هي رواية التحولات الكبرى.. رواية استيقاظ الوعي وتجريب العودة عبر وضع المؤلف لشخصياته هنا على محكّ التجربة بعد غياب دام عشرين سنة عن الأرض والوطن تاركا لها بعد ذلك المساحة كافية للحركة والنمو، ولهذا جاءت أغلب شخصيات هذه الرواية منظورة تكشف عن قدرة الكاتب الفنية ليس في تنوّع الصور التي أعطاها لها وحسب وإنما في قدرته على تقديم الشخصية والارتقاء بها خطوة خطوة إلى أن تبدو في النهاية كلّ متماسكا مكتمل الحلقات، بحيث تأتي كل حلقة مكتملة للحلقة التي سبقتها ومقدّمة للحلقة التي تليها³، ليس في نطاق الرواية الواحدة وإنما في مجموع إبداعه الروائي ككل.

فبعد شخصيات (رجال في الشمس) الذين ما استطاعوا حتى الاقتراب من الجدران ودقّها ثم شخصية حامد الذي استطاع أن يخلص نفسه – وأخته أيضا – من موت مجاني بعد أن رأى جزءا من الحقيقة وأدركها؛ تأتي شخصية سعيد من (عائد إلى حيفا) التي حظيت ضمن هذه التطورات

1 - زهران محمد جبر عبد الحميد: فن القصة- تاريخ ودراسات، ص110.

2 - محمد نجيب العامي: البنية والدلالة في الرواية - دراسة تطبيقية، ص88.

3 - نجمة خليل حبيب: النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، ص140.

التي خطط لها المؤلف برؤية الحقيقة كاملة تحت ضغط المفاجعة التي منبت بها، ولهذا كان تغييرها الأكثر حدّة من بين كل التغيرات السابقة خاصة بعد حالة الوهم التي عيّن فيها نفسه طويلاً ثم قدومه إلى «حيفا محمولاً على أجنحة العواطف والشوق والرغبة في رؤية ما انقطع، والوقوف على الماضي بكل خصوصيته ليتواصل معه ويمتلكه على الصعيد العاطفي والوجداني دون تغيير الواقع الراهن (الاحتلال)»¹.

ومع ذلك لم يكن نمو هذه الشخصية نمواً مفاجئاً بل راح يتدرّج شيئاً فشيئاً بحسب ما كان يعرض لحواصه وأحاسيسه من أماكن وأشياء وأشخاص... وعبر التجاوب معها سلباً أو إيجاباً برزت شخصية **سعيد** التي قدمها **كنفاني** كما يفعل كثير من المؤلفين مع شخصياتهم النامية على نحو مقنع فنياً فلا يعزو إليها من الصفات إلا ما يبرّر موقفها تبريراً موضوعياً في محيط القيم التي تتفاعل معها². ومن ذلك شعوره بالنكران من المدينة وشوارعها والبيت وأثاثه، إضافة إلى ذلك التحول الكبير الذي لحق كل شيء في حيفا مما جعله مختلفاً عن الماضي وعمّا رسخ في ذاكرة **سعيد** كأسماء الشوارع وواجهة البيت ولافتة الاسم... والأهم من ذلك كله الابن **خلدون** الذي ما بقي من فلسطينيته شيء لا الاسم ولا الدين ولا اللغة... فكلّ هذا وغيره قد ساهم في تحوّل **سعيد** من حقل الاتصال بالماضي الذي وجده جذباً لا خير فيه ولا حياة، إلى حقل المستقبل الواعد.. حقل العمل في زمن الفعل³، وساهم في تقريب عملية التحول هذه من ذهن القارئ حتى لبدت شيئاً متوقّعا نظراً للظروف التي سبقتها ومهدّت لها.

1 - حسن عليان: الرؤية الفنية في أعمال غسان كنفاني الروائية، ص 68.

2 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 530.

3 - حسن عليان: مرجع سابق، ص 69.

وإذا كانت قصة فارس - التي تشبه قصة سعيد - قد مهّدت أيضا لذلك فإن ما جعله واقعا هو صدامه مع ابنه **خلدون** سابقا والجندي الإسرائيلي **دوف** حاليا، عبر حوار طويل كشف ما كان مخبوءا في نفسيهما معا عن قضايا عامة تتعلّق بالوطن والقضية وأخرى خاصة تمسّ العائلة وعلاقاتها من أبوة وبنوة وأخوة... مستعينا المؤلف في ذلك بتقنية الحوار وقدرته على رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي تجاه الأحداث والشخص، من أجل تقريب الفكرة التي يعرضها المؤلف ولتحقيق التواصل بين النص والمستمع¹.

وهناك بدا التغيير الذي لحق **سعيدا** جليا لاسيما عندما صار يتميّ انضمام ابنه الآخر **خالد** للفدائيين بعد معارضته لذلك سابقا، «بل مضى ذات يوم إلى حدّ تهديده بالتبرؤ منه إن هو عصا إرادته والتحق بالمقاومة»².. وهاهو الآن يرجو «أن يكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا»³.

وبما أن شخصية **فارس اللبدة** قد ساهمت في نمو شخصية **سعيد** وتغيرها فإنها لأبدّ وأن تكون هي نفسها قد نمت وتطورت أيضا حتى تستطيع التأثير في غيرها والدفع بها للحركة، وما **فارس** إلا نموذج مسبق عن **سعيد** مع اختلاف في التفاصيل ولكن بتشابه تام في الرؤية والتفكير والفعل والمصير، فهو الآخر جاء بنية الزيارة فقط ورؤية ما حلّ بالمدينة والبيت في غيابهم، وحتى وهو يرى فداحة ما وصلت إليه الحال رأيناه يكتفي من ذلك كله بصورة أخيه الشهيد **بدر**. ولكن لأنه شخصية نامية لم يستمر ذلك طويلا إذ سرعان ما ارتدّ إلى الوراء يعيد الصورة إلى مكانها الأصلي لينطلق هو أيضا إلى المكان الحقيقي الذي يجب أن يتواجد فيه حيث يستطيع أن يحمل السلاح.

1 - هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص213.

2 - عائد إلى حيفا، ص402.

3 - نفسه، ص414.

وشخصية **دوف** أيضا شخصية نامية مع أنه قد تحوّل تلقائيا من **خلدون** إلى ما هو عليه الآن بحكم أسباب خارجة عنه ولا يد له فيها، فإذا جاز لنا أن نبحث عن أسباب تجعل هذا النوع من الشخصية ينمو ويتحرك والتي من أهمها التكتشف شيئا فشيئا للقارئ عبر صراعها مع الأحداث والشخصيات الأخرى بالإضافة إلى امتلاكها أبعادا عاطفية ونفسية عميقة تؤهلها لذلك؛ فلكان الحال مختلفا هنا لأن المؤلف قد قدّم **دوف** شخصية جاهزة دون أن يُعنى بتفصيل ما سبق وصوله إلى ذلك.

فيعد أن كانت هذه الشخصية طفلا في الشهر الخامس يدعى **خلدون** هاهو الآن شاب يهودي في العشرين وواحد من قوات الاحتياط الإسرائيلية، أين جاءت كل هذه المعطيات دفعة واحدة لتتلقاها شخصيات الرواية (من الجانب الفلسطيني طبعا) وقراؤها في نفس الوقت كمفاجأة صادمة، دون أن نتمكّن من رؤية **خلدون** وهو يتدرّج شيئا فشيئا إلى أن صار **دوف** مكتفيا المؤلف من ذلك بتقديمه الأحداث المتعلقة به موجزة ومختصرة.

ولكن ذلك كله لا يمنع من أن نعدّه شخصية نامية أصابها التغيير الذي لم يكن إلا عيّنة صغيرة رمز بها الكاتب لحالة التغيير الشاملة التي طالت كل شيء في حيفا ويافا وكثير من المدن الفلسطينية المحتلة، والتي استشرعها **سعيد** من قبل وها هو يراها الآن رأي العين ممثلة في ابنه الذي تركه.. «فلسطيني الذي تركه غدا ابنا للمؤسسة العسكرية الإسرائيلية وامتدادا لجهود من أنقذه من الهلاك»¹، ونتيجة لذلك تغيرت هويته وعقيدته وطريقة تفكيره وحتى اسمه... وهذا

1 - فيصل دراج: صور اليهودي الغائمة في مرايا غسان كنفاني، ص26.

تصرف له دلالة، فتغيّر الاسم لابد أن يؤدي إلى تغيير الروح لذلك تتكرّر لسعيد وزوجته صفية اللذين جاءا لاستعادته¹، لأن الاسم ما هو إلا تعبير موجز عن ماهية صاحبه.

وبعيدا عن التغيرات التي لحقت هذه الشخصية في ماضيها فإن هناك اختلافات أخرى قد مستها في حاضرها وتحديدا بعد اللقاء الذي تمّ بين **دوف** والديه، فرغم ما كان يبدو عليه من تصلّب وثبات في الموقف وردّ الفعل إلا أنه لم يستطع الاستمرار على ذلك طويلا وهو ما أبعدّه - كما ترى ماجدة حمود - عن أن يكون شخصية مسطحة جامدة المشاعر، لأنه قد بدأ إثر هذا اللقاء يفقد نفسه ويعاني من قلق الانتماء².

فالشاب الطويل الذي كان يتحدث ويسأل ويجيب بهدوء وثقة أضحى «ينكفى على نفسه كشيء محظوم في كرسيه، وقال سعيد في نفسه: "لقد فقدناه ولكنه بلا ريب فقد نفسه بعد هذا كله ولن يكون أبدا كما كان قبل ساعة"³، وقبعته العسكرية التي وضعها أمام ريش الطاووس كشيء غير مناسب ومقحم على المكان كما الوجود اليهودي ككل صارت «تبدو هناك لسبب ما مضحكة تماما»⁴.. مما يعني وجود حراك من نوع ما داخل أعماقه، وحتى إن لم يكفه لإدراك الحقيقة والعودة إلى أصله فإنه على الأقل قد أشعره بالذنب وربما سيبدأ الذنب من هذه اللحظة ليصبح مصيره⁵.

وتستمر (عائد إلى حيفا) في تقديم شخصياتها النامية التي وجدنا منها أيضا **ميريام** وزوجها **إفرايم**، فهذان الاثنان قد تغيرت مواقفهما كثيرا وإن كانت لم تخرج عن سمات الشخصية اليهودية

1 - ماجدة حمود: صورة اليهودي لدى غسان كنفاني، ص 211.

2 - المرجع نفسه، ص 213.

3 - عائد إلى حيفا، ص 403 - 404.

4 - نفسه، ص 412.

5 - نفسه، ص 404.

العامة ومبادئها ولاسيما إفرات، فميريام التي لم تقبل في البداية العيش بفلسطين ولا بما يحدث فيها متأثرة بمشهد الطفل العربي القتل ومشقة على جمعة المسلمين وأحد المسيحيين بعدما صار لليهود أخيرا سبتهم الحقيقي، انتهت بالإقامة في أحد بيوت المهجرين من حيفا بل وأكثر من ذلك متبينة لطفل أضاعته صدفة تاريخية عائرة جاعلة منه الصهيوني الذي نعرف. متراجعة بذلك عن إحساسها بالذنب والشفقة وعن قرارها بالعودة مفضلة مصلحتها الشخصية.. «إذ لا شك أن طفلا يعطى لميريام سيجعلها تتغير تماما وتكف عن ذلك الشيء الغريب الذي بات ينتاب أفكارها منذ رأت ذلك الطفل العربي القتل»¹.

أما إفرات ورغم أنه كان واضحا وحاسما في مسألة إقامته بفلسطين إلا أنه لم يكن باديا عليه امتلاكه لأية رغبة في الدفاع عن مكان لم يعرف عنه شيئا عدا ما قرأه في قصص الأطفال المصورة، بل ويصل به الأمر إلى حد القتال والموت في سبيله وهو الذي كان يتجنب في البداية أي صدام بالعرب أو حتى اللقاء بهم، فهو «على كل حال لم يقابل شخصا عربيا في حياته كلها، بل إنه صادف أول عربي في حيفا نفسها بعد احتلالها بحوالي عام ونصف العام»².

ولكن ذلك لم يمنع هذه الشخصية من أن تتطور خلال هذه السنوات التي قضتها في فلسطين عبر علاقة التأثير والتأثر التي أقامتها مع عناصر الحياة المختلفة هناك من أشخاص وأماكن وأحداث وأفكار... وجعلها تبدو مختلفة في صفاتها وأفعالها، ومن ذلك الدفع بابنه ليصير جنديا وب نفسه للموت في سيناء. وهو ما نراه مفاجئا على الأقل بالنسبة لشخصية كإفرات لم يبد عليه الاهتمام بشيء سوى تسوية أموره والانتقال «إلى بيت ريفي هادئ على سفح تلة ما في

1 - عائد إلى حيفا، ص 381.

2 - نفسه، ص 373.

الجليل»¹ كما قرأ في قصة "صوص الليل" لأرثر كوستلر. ولكنه يبقى مع ذلك على الصعيد الفني والسردى للرواية أمراً عادياً بما أنه شخصية نامية من أهم سماتها الكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة لتفجأ بما تغنى به من جوانبها وعواطفها المعقدة.

أما أكثر الشخصيات تطوراً فتلك التي نلقاها في (أم سعد) بما أنها رواية الفعل الحقيقي والإجابة النهائية عن كل ما سبق من أسئلة طرحتها الروايات الأخرى، أين تأتي أم سعد على رأسها كنموذج للشخصية الفاعلة والنامية، وما الرواية ككل إلا رصد لها في حالاتها المختلفة وهي تتدرج من مرحلة لأخرى إلى درجة تتخطى فيها أم سعد ذاتها وتتحوّل من امرأة تعيش في هامش المخيم والحياة إلى رمز يشير إلى أولئك الأمهات اللاتي قدّمن حياتهن وأولادهن قرايين على مذبح الثورة والوطن²، عبر تغيرات كثيرة مسّت وعيها وعواطفها وطريقة تفكيرها وعيشها... وهو ما جعلها تفاجئ السارد وتفاجئنا كقراء أيضاً في كل مرة بأقوالها وأفعالها.

فمنذ بداية الرواية تعلن أم سعد عن كسرها لحالة الضعف والاستسلام التي ميّزت الشخصيات النسائية السابقة كأُم قيس وأم مروان وشفيفة وصفية... بل رأيناها تتجاوز في ذلك حتى الشخصيات الرجالية كالسارد والمختار وزوجها، لأنها لا تكفّ عن النمو كشخصية سردية بسبب تفاعلها المستمر مع الأحداث. فإذا كانت الحرب والهزيمة قد حطّمت آمال وقلوب الرجال وأفسدت عليهم شهية الأكل والحياة؛ فإنها لم تكن بالنسبة لأم سعد إلا كبوة وانقضت ولا بدّ من الوقوف بعدها ولهذا سرعان ما استأنفت عملها، وبسبب رؤيتها للحقيقة بأن لا أحد سيعيد الوطن عدا أبناءه راحت تخالف - وفي بعض الأحيان تغالب - فطرتها كأُم وهي تتمنى أن يصير ابنها فدائياً إلى حدّ إشفاقها على نفسها من خيبة الأمل لو عاد إلى البيت.. «أتعرف؟ إذا عاد سعد إلى

1 - عائد إلى حيفا، ص372.

2 - أدهم شرقاوي: الأم في أدب غسان كنفاني، ص40.

البيت الليلة، إذا عاد، فلن أستطيع تناول الطعام»¹.. بل أضحت تودّ لو أن عندها مثله عشرة، وهكذا تحوّلت من امرأة عادية تعمل خادمة في البيوت وتعرض لضغوطات نفسية واجتماعية واقتصادية شأنها في ذلك شأن الطبقة الكادحة، إلى امرأة مناضلة وثورية وهي تزغرد لابنها سعد الذي توجه إلى ساحة القتال². ومن هنا صار لها مفرداتها ولغتها الجديدة التي تناسب وضعها هذا، (فخيمة عن خيمة تفرق) مدركة أن خيمة الفدائي عز وخيمة اللجوء ذل، و(سعد سيرجع إلى الجبهة وليس سيذهب) موقنة أن ذاك هو مكان انتمائه وليس في المخيم.

ولا تتوقف أم سعد عند هذا الحدّ بل تستمرّ في تدرجها مغيرة في كل مرة شيئاً من نفسها، ومن ذلك انتقادها لأفكارها ومعتقداتها القديمة لما كانت مؤمنة كل هذه السنوات بحجاب صنعه لها شيخ عتيق مذ كانت في فلسطين، إلى أن قالت ذات يوم لنفسها: «ذلك رجل دجال بلا شك. حجاب؟ إنني أعلفه منذ كان عمري عشر سنين، ظللنا فقراء وظللنا نهترئ بالشغل وتشردنا، وعشنا هنا عشرين سنة»³.. ولهذا ما كان منها إلا أن تخلصت منه وأضعة مكانه ما هي مؤمنة به الآن فعلا حلي على شكل رصاصة كرمز للثورة والتمرّد، لأنه الوحيد القادر على حمل أمانة الوطن وعلى تغيير الواقع الذاتي والموضوعي، وهو ما منحها بالتالي الثقة بالنفس والرؤية الصحيحة والقدرة على المواجهة.

هذا التغيير الذي راح يمسّ شيئاً فشيئاً شخصيات الرواية الأخرى إلى أن غطّى المخيم كاملاً، فعندما تنمو حركة الفعل وتتطور بتنامي الشخصيات وتتداخل الحوافر بتداخل العلائق توازياً مع تطور الأشخاص وتنامي أفعالهم وأصواتهم ووعيهم؛ عند ذاك نلمس عملية الانخراط في الفعل،

1 - أم سعد، ص252.

2 - حسن عليان: الرؤية الفنية في أعمال غسان كنفاني الروائية، ص85.

3 - أم سعد، ص326.

تتوحد الرؤية، ينهدم جدار الزمن، يتلاشى العالم السلبي فتبدو أم سعد بلامح جماعية¹، ومن ذلك شخصية سعد التجسيد الحقيقي للتغيير في هذه الرواية.

فسعد ابنها ليس إلا نموذجاً نامياً ومتطوراً عن أسعد ومروان وحامد من (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم)، وامتداداً لخالد من (عائد إلى حيفا).. إنه «الفعل الإيجابي في القصة وهو الاختيار النهائي من أجل المستقبل والوطن»²، لذا بدا مختلفاً في تفكيره وفي قوله وفعله.. لم يرض بالاستكانة مثل بقية سكان المخيم يفرغ الوحل من الخيم عندما تفيض بالمطر، لأنه رأى وحده أن في السماء مزارباً ولا بد أن يسده.. «رأيت في وجهه شيئاً أربني، كان منصرفاً إلى التفكير وكأن الفكرة راقت له، كأنه سيذهب في اليوم التالي ليسد ذلك المزارب»³.

وهو لم ينتظر كثيراً - كأبي شخصية نامية تبادر إلى الفعل - للقيام بذلك، فحاول المشاركة في الحرب ولكنه وجد نفسه بدل ذلك في السجن، ورغم ذلك لم يتوقف عن سعيه وانضم إلى المقاومة بعد أن خرج من سجن المخيم وسجن اللجوء والانتظار، وهناك أصبح فدائياً ثم قائداً للفدائيين وعلى خطاه سار شباب آخرون ومنهم أخوه الأصغر سعيد، لتستمر حلقة أم سعد في التضحية والعطاء جالبة معها مزيداً من التغيير والنماء. فحتى زوجها أبو سعد الشخصية الثانوية قد طاله شيء من ذلك فأضحى مزهواً بأبنائه معتداً بنفسه وبزوجته بل صار يتمنى ويقول: "ياريت من الأول هيك"، مكتسباً بذلك بعضاً من الإيجابية مع أنه كان في البداية شخصية سلبية المواقع والمواقف، حادّ الطبع، متقلب المزاج وشرس، حيث لم تكن قناتمه هذه إلا امتداداً لمرحلة شخصيات

1 - عمر المراكشي: أم سعد والجسر المفتوح، ص76.

2 - المرجع نفسه، ص79.

3 - أم سعد، ص272.

رجال في الشمس¹، ولكنه استطاع أن يَنأى بنفسه عن ذلك رغم غياب أي فعل تمهيدي قد يجعل تغييره هذا مقنعا ومؤثرا، فهو هنا أشبه بالشخصية المتحولة التي تتغير من حال إلى حال دون مبررات مقنعة، حيث يحدث التحول فجأة فتتحول الشخصية من موقف إلى موقف آخر نقيض له دون أن تمرّ بظروف أو أحداث موضوعية تقود إلى هذا التحول حتى يبدو منطقيا².

فإذا ما قارناه بنمو شخصية أم سعد لوجدنا هذه الأخيرة قد تدرجت في واقعية مقنعة أين ساهمت الأحداث التي تعرضت لها في تطوير وعيها القومي، واستفادت مما تعرضت له في مسيرة حياتها فأتى تغييرها أمرا مقنعا فرضه الواقع المعيش، كما أتى تطور إحساسها بأمثالها المعذبين وتعاطفها معهم نتيجة طبيعية لما صادفته في عملها الشاق الطويل في خدمة البيوت³، بعكس أبي سعد الذي فجأة «كفّ عن الذهاب للقهوة وصار حديثه لأم سعد أكثر ليونة، بل إنه ذلك الصباح سألها إن كانت ما تزال تتعب وابتسم طويلا حتى رمقته متسائلة عن السبب»⁴. ولكن قد نخزو ذلك إلى رؤية المؤلف في هذه الرواية والتي تسعى فيها إلى التعبير عن تطور الوعي الفلسطيني الذي جاء كنتيجة لكل تلك المعطيات التي حملتها الروايات السابقة.

3- 2- 2 - الشخصيات المسطحة:

وهي تكاد تكون نقيض الشخصية النامية، فإذا كانت هذه الأخيرة تنسم - كما رأينا - بالحركة والنمو والتغيير فإن سمة الشخصية المسطحة الثبات والسكون والسلبية في بعض الأحيان، والتي تتأتى من بساطتها وعدم تأثرها بما يجري حولها، فهي «تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل

1 - حسن عليان: الرؤية الفنية في أعمال كنفاني الروائية، ص 96.

2 - محمد أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص 131.

3 - نجمة خليل حبيب: النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، ص 147.

4 - أم سعد، ص 331.

في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامه»¹، لأنها تدور في أدق أشكالها حول فكرة أو صفة مخصوصة ويمكن التعبير عنها بجملة واحدة².

فهذا النوع من الشخصيات يسير وفق مستوى واحد ويكاد يكون عديم الأبعاد يخلو من أي عمق، وكل ما تتسم أو تقوم به ظاهر للعيان على السطح ومعروف مسبقاً لأنها «بسيطة في صراعها غير معقدة، تمثل صفة أو عاطفة واحدة وتظل سائدة بها من مبدأ القصة حتى نهايتها ويعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى»³، أين تظهر للقارئ منذ الصفحات الأولى من القصة بكل أبعادها وحدودها، فهي شخصية مكتملة لا ينتاب تكوينها أي تغيير فتثبت على شاكلتها تلك حتى آخر صفحات الرواية.

مما يجعلها أقل أهمية وخطراً من الشخصية النامية ولكنها مع ذلك لا تخلو من فائدة للكاتب والقارئ معاً، فهي تنفع الكاتب لأنها لا تحتاج إلى تقديمها مرة أخرى ولا تخرج من يده، كما أنها لا تحتاج إلى رعاية لتتطور وهي تخلق جوها بنفسها، ويستطيع القارئ تذكرها بسهولة لأنها تبقى كما هي في ذاكرته بسبب عدم تغيير الظروف لها⁴. بل إنه يستطيع أن يجد فيها وجوه بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم لأنها من النوع المألوف والعادي، وهو ما يؤدي بها إلى إقناعه والتأثير فيه رغم بساطتها ومحدودية إمكاناتها.

والرواية - أية رواية - لا تكتمل غالباً إلا بوجود النوعين معاً، هذا الوجود الذي يعكس ثراء وتنوع ما يقدمه هذا النص، فنحن «نقابل الشخصيات التي تبقى غير متغيرة على امتداد الحكي

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 89.

2 - فورستر: أركان القصة، ص 83.

3 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 529.

4 - فورستر، مرجع سابق، ص 85.

(قارة) بالتي تتغير (الحركية)، حيث لا يجب الاعتقاد بأن الأولى هي خاصيات حكي أكثر بدائية من الثانية لأننا غالبا ما نصادفهما معا في الآثار نفسها¹. فلئن كانت الشخصية الرئيسة تستلزم وجود شخصيات ثانوية لمساندتها وإظهارها أكثر؛ فإن المؤلف يستعمل أيضا الشخصية المسطحة ليلقي الضوء على الشخصية المحورية أو البطل لإبراز التغيير الذي يطرأ عليه ولكيفية تفاعله مع الحياة، بل قد تعزى جودة الرواية في كثير من الأحيان للشخصية الثابتة تماما كما تعزى للشخصية النامية.

بنية الشخصية المسطحة عند كنفاني:

إن حاجة النص الروائي للشخصية المسطحة لا يقلّ عن حاجته لتلك النامية نظرا لما تضيفه عليه من واقعية من جهة ومن توازن بين الحركية والثبات من جهة أخرى بما يحاكي الحياة نفسها، فنحن لا نلتقي في حياتنا بالشخصيات النامية والمتطورة فقط بل كثيرا ما نلتقي بالنوع الثاني الذي لا يغير من حاله شيئا مهما مرّ عليه من زمن وطرأ عليه من أحداث، ولعلّ هذا النوع النمطي أكثر توافرا في الواقع من ذلك الحركي.

ولأن روايات كنفاني ليست إلا عيّنات مصغّرة عن هذه الحياة في زمان ومكان معينين؛ كان لابدّ لها أن تحوي النوعين معا المدور والمسطّح، النامي والثابت، الإيجابي والسلبي... حتى تكتمل الرؤية لديه وتغدو الرواية عنده أكثر قابلية للتصديق والإقناع وأكثر نقلا للواقع أيضا، لأن «بطل غسان كنفاني لا يمثل نفسه بقدر ما يمثل شريحة اجتماعية ولهذا كان احتياجه شديدا للشخصية النمطية»².

1 - تودوروف، تزفيتان: مفاهيم سردية، ص 75.

2 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص 127.

لقد جاءت أغلب شخصيات الرواية الأولى (رجال في الشمس) نامية ومنها ما تراوح بين الحركة والتسطيح كأبي قيس، ولكن منها ما جاء مسطحا تماما من دون أيّ أمارات للتطور أو رغبة في التغيير مثل شخصية أم قيس التي لم تستطع أن تتجاوز نمط المرأة التقليدية المستكنة لكل ما يحيط بها من ظروف شخصية وعائلية واجتماعية، فهي شخصية نمطية مسطحة سماتها الأساسية أنها «لا تنمو داخل العمل الفني حيث لا تمثل إلا حضورا مساعدا لنموّ القصة نفسه، عندها تجيء قاصرة حتى عن تمثيل حركة الشخصية المصورة في الواقع»¹.

وهو ما يتقاطع مع كونها ثانوية لم تتل من مساحة الأحداث والنص عموما إلا القليل بعد أن رأينا وجودها يقتصر على بداية الرواية فقط ضمن جزء محدود من ذاكرة أبي قيس، لأنها بالإضافة إلى كل ذلك شخصية غائبة أيضا لا تحضر إلا من خلال بعض الذكريات المستعادة، والتي اكتفت فيها بالجلوس وهددة طفلها تارة والاستماع إلى ما يقال في صمت تارة أخرى، فمن مظاهر التسطيح إغراق الشخصيات في المتبدّل من الأفعال لأن كل ما يُسند إليها للقيام به في الرواية منحصر في دائرة الخروج والدخول والأكل والنوم والجلوس...²، مثل شخصيتنا هذه التي اقتصرَت أفعالها ضمن ما أُتيح لنا معرفته عنها على واجبات المرأة الأزلية كالولادة والرضاع وتربية الأولاد... ورغم أنها ليست بالأعمال الهينة لكنها لا يمكن أن تخدم هنا سياق الرواية وشخصياتها الأخرى بأي شكل من الأشكال، فهي لم تستطع مثلا المشاركة في النقاش مع زوجها ولا مساعدته في اتخاذ قرار الرحيل أو البقاء، وحتى لما حانت ساعة ولادتها لم يكن الوقت مناسباً لذلك ما جعل أبا قيس يرّد في نفسه: «بوّدي لو تلد المرأة بعد مئة شهر من الحمل! أهذا وقت ولادة؟»³.

1 - عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص 503.

2 - أحمد النايي بدري: خصائص الكتابة الروائية، ص 147.

3 - رجال في الشمس، ص 45.

إنها شخصية سلبية بكل المعايير تتحاشى النظر في وجه من يكلمها مخافة أن تضطرّ للردّ عليه.. «أسمعت ما يقول زوجك؟ غير مأمونة العواقب!.. لم ترفع بصرها إليه...»¹، وفي الأخير لأنها شخصية ثابتة أي واضحة المعالم والصفات عرف زوجها أنها ستبكي متخيلا المشهد بتفاصيله وكأنما هو شيء قد اعتاد عليه كثيرا منها.. «سترتجف شفتها السفلى قليلا ستستساب دمعة واحدة تكبر رويدا رويدا ثم تنزلق على خدها المغضن الأسمر..»² ولهذا جاءت صياغة هذا المشهد في شكل استباقي مؤكد، فالشخصية المسطحة هي التي يمكن التنبؤ بسهولة بأفعالها دونما حاجة إلى التغلغل في أعماقها لأنها من دون أعماق، فكل شيء باٍ عليها كسطح شفيف من الزجاج.

وشبيهتها في ذلك أيضا أم مروان.. والتي حضرت في الرواية كنموذج آخر عن السلبية واللاتغير، وإذا كانت أم قيس سابقا قد تركت الحمل لزوجها دون أن تسهم في حراكه الذي عزم عليه وهو ما يبقى معقولا لأن من عادة المرأة الاتكال على الرجل خاصة إذا كان رجلها؛ فإن أم مروان قد ألفت كل شيء على طفلها الصغير دون أن تبدي ما قد يدلّ على مشاركتها في حمله هذا كمنعه عن الرحيل أو حتى تشجيعه، مكتفية بدلالة الغياب سمة لحضورها. هذا الأخير الذي لم يتبدّ إلا من خلال الرسالة التي بعث بها مروان إليها كفضاء سردي وحيد لهذه الشخصية، حيث لم يبرز من سماتها إلا أنها "تتشاء من الكلمات المشطوبة" و"لا تحب لأحد أن يحكي على زوجها".

فهي امرأة تقليدية وساذجة لازالت رغم ما أصابهم وأصاب أسرتها تخاف من رؤيتها لكلمات تمّ شطبها وتؤمن بأن مكروها ما قد يحلّ بها، فأى مكروه أكثر ممّا هي فيه؟ وهي أيضا شخصية محدودة لا تملك أي إمكانية للفعل كأن تثور على زوجها مثلا فما فعله لا يمكن أن يستدعي أقلّ

1 - رجال في الشمس، ص47.

2 - نفسه، ص49.

من ذلك إن لم يكن لأجلها فلأجل أبنائها، ولكن لأنها «شخصية أحادية البعد تتميز بمدى ضيق ومقيد من أنماط الكلام والفعل»¹ جعلها المؤلف تقتصر على تلك الأحاسيس الساذجة فقط دلالة منه على مدى محدوديتها وبساطتها، ولا أدلّ على ذلك من تركها لمروان وحيدا في مواجهة كل الأعباء التي خلّفتها ظروف البلد وأفعال الرجال الانهزامية آنذاك كأبيه وأخيه.

فحتى أبوه ليس إلا شخصية ثابتة أيضا، إنه من ذلك النوع الذي يمكن - كما قال فورستر - تلخيصه في جملة واحدة، وما يلخص والد مروان هو رغبته في الحصول على بيت إسمنتي كما أوجزه بذلك مروان عندما ذكره في رسالته: «لقد كان طموحه كله.. كل طموحه هو أن يتحرك من بيت الطين الذي يشغله في المخيم منذ عشر سنوات ويسكن تحت سقف من إسمنت»²، ولهذا كان متوقعا منه فعل ما فعله مادام أقصر الطرق لتحقيق ذلك.

ولكن ورغم بساطة هذا النوع من الشخصيات فإنها تبقى ذات فائدة للمؤلف وللقصة والقارئ معا، فعلى الصعيد السردى تسهم الشخصية المسطحة في إبراز نظيرتها النامية تماما كما تفعل الثانوية لتلك المحورية، وعليه كما يرى عبد الملك مرتاض لا يمكن للشخصية الثابتة «أن ترد في العمل الروائي من دون غناء، بل كثيرا ما تتوهج الشخصية المدوّرة بفضل هذا الضرب من الشخصيات، كما لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية التي ما كان لها لتكون هي أيضا لولا الشخصيات عديمة الاعتبار»³. إذ بفضل ثبات هاتين الشخصيتين (والد والدة مروان) برز مروان كشخصية نامية تملك من التقيد والقدرة على الفعل ما لا يملكان، فما أظهر هذا الصغير كرجل قبل أوانه هو عجز الكبار وتخليهم عن

1 - مانفريد، يان: علم السرد، ص140.

2 - رجال في الشمس، ص80.

3 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص89.

مسؤولياتهم، ولهذا قد نميل نحن أيضا إلى جانب هذه الشخصية - المسطحة - كما فعل فورستر عندما رأى بأن «الشخصيات الثابتة ربما كانت أعظم شأنًا مما يعترف به النقاد القساء»¹.

فما ساهمت به هذه الشخصيات هو المساعدة في بعض الأحيان على كشف جوانب هامة من شخوص الرواية الرئيسية والمدوّرة، والذي يتجلى واضحا في شخصية المهرب البصراوي عندما رحنا نستعرض معه أهم شخصيات (رجال في الشمس) بل أبطالها وهم يمرون عليه واحدا بعد الآخر، وهو ثابت في مكانه لا غاية له إلاّ تحصيل النقود من أولئك الذين يطرقون بابه من أجل فرصة قد توصلهم إلى الكويت، ومن بينهم الرفاق الثلاثة أبو قيس، أسعد، مروان، حيث استعان المؤلف هنا بشخصية ثانوية وثابتة لتقديم شخصياته الرئيسية والنامية فكانت أشبه بمسبار غاص عميقا في أغوارهم، فبينما بقي المهرب في مكتبه مصرا على عبارة خمسة عشر دينارا للفرد الواحد ثمنا للرحلة راحت الشخصيات الأخرى تتقلب لديه بين ضعف وقوة وعجز وثبات وجراءة وحماقة وثقة وتردد... وعبر هذه المشاهد المتكررة استشعرنا مدى ضعف أبي قيس وشيئا من حنكة أسعد وكثيرا من السذاجة الصبغانية لدى مروان، ولهذا لا يمكن للشخصيات المسطحة أن تعيب العمل الفني وذلك إذا استخدمها الفنان بشكل ناجح بهدف إغناء وإضافة حالات ومواقف جديدة للعمل ولخدمة الشخصية الرئيسية فيه² كما فعل كنفاني هنا.

1 - فورستر: أركان القصة، ص88.

2 - عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص503.

ومن الشخصيات الثابتة التي نلقاها في (ما تبقى لكم) زكريا¹، فرغم أنه من أبطال العمل الرئيسيين إلا أننا لم نره يغير كثيراً من حاله واستمر طيلة الرواية كنموذج عن الخيانة لا غير، ونموذجاً عن الشخصية الثابتة التي تُبنى عادة حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئاً². فزكريا بدأ خائناً وانتهى كذلك وبقي على هذه السمة إلى أن قُتل جرّاءها من قبل مريم عندما لمست فيه الرغبة بخيانتها هي أيضاً.

إنّ شخوص (ما تبقى لكم) شخوص رامية وما زكريا إلا رمز للخيانة ولكل شيء قدر³، فهو قد غدر بكل شخصيات الرواية الأخرى لاسيما تلك التي تجمعها به علاقة من نوع ما كحامد ومريم وزوجته السابقة... ولكنه لم يستثن من ذلك حتى الوطن ومناضليه لمّا وشى بسالم للضابط الإسرائيلي حتى ينفذ نفسه، ولهذا أوجزه حامد - كعادة الشخصية الثابتة - بكلمة واحدة "النتن" مع أنه لم يكن قد رأى منه إلا فعله الأخير هذا، ولكن من يقدر على خيانة الوطن - كما يريد أن يقول المؤلف والرواية ككل - لابدّ وأن يقدر على كل خيانة أخرى سواها، ولأنّ زكريا متعود على ذلك (غدره بزوجته عندما لجأ إلى إقامة علاقة بامرأة أخرى، وغدره بحامد بالاعتداء على عرضه) لم

1 - ربما قد يوجد من يقدم قراءة أخرى لشخصية زكريا فيعتبرها نامية لا مسطحة كما فعلنا، ونحن سنستأنس هنا بماهية التحليل البنوي للسرد كما يراه رولان بارث والذي "لا يحاول إثبات المعنى الواحد والوحيد للنص، بل لا يحاول حتى إثبات أحد معاني النص، إنه يختلف أساساً عن التحليل الفيلولوجي لأن التحليل البنوي يهدف إلى رسم ما قد أسميه بالموقع الهندسي، موقع المعاني، موقع ممكنات النص". (رولان بارث: التحليل النصي، ص31)، وهو ما يشير إليه أيضاً إبراهيم خليل بسؤاله عن "مدى قدرة النص الروائي باعتباره خطاباً إبداعياً على احتمال الوجوه المتعددة للمعنى؟ وهل بالإمكان إخضاعه للتأويل بما يتفق عن تصور مختلف للمدلول على أساس أن الحوادث والأمكنة فيه والشخوص دوال وما يتوصّل إليه التأويل هو المدلول؟" (إبراهيم خليل: من الاحتمال إلى الضرورة - دراسات في السرد الروائي والقصصي، ط1، الأردن، دار مجدلاوي، 2008، ص89). ونحن قد اعتمدنا هنا افتراضياً وليس قطعياً على بعض القرائن النصية في تصنيف شخصية زكريا ضمن تلك الثابتة، وهو ما يبقى باب التأويل مفتوحاً سواء تعلق الأمر بهذه الشخصية أو غيرها.

2 - محمد يوسف نجم: فن القصة، ص103.

3 - إبراهيم خليل: قراءة جديدة في رواية ما تبقى لكم، مجلة المعرفة، ع159، دمشق، 1975، ص159.

يستطع أن يفاجئنا بغدرة **بمريم** نفسها التي خان لأجلها الشخصيات السابقة، فأفعال الشخصية الثابتة دائما ما تكون متوقعة على الصعيد الحكائي لأن كل شيء فيها يمهّد لها بسبب خلّوها من عنصر المفاجأة الذي ليس من سماتها.

ونظير **زكريا** على محور الحركة والثبات ونقيضه في الوقت نفسه **سالم**، فقد جاء هو الآخر في شكل شخصية نمطية ذات مستوى واحد كنموذج عن البطولة الغائبة التي ربما لم يحن وقتها بعد، وهو شخصية مسطحة ولكن إيجابية سمتها أنها تعمل على تسليط الضوء على الشخصية المحورية من غير تحامل أو حقد عليها لأي موقف أو سبب¹، ولهذا كثيرا ما رأينا **سالم** يدفع **بحامد** نحو الطريق الصحيح للانتقام والمقاومة.. «ألم تشته يوما أن تطلق رصاصة؟.. لقد قتلوا أباك كما أعلم»².. ولكنّه سرعان ما تلاشى دافعا ثمن بطولته والموقف الذي كان ثابتا عليه دون أن يبقى منه شيء ولا حتى قبر لأمه لتبكي عليه.

والواقع أن ما جعل **سالم** يقترب من الشخصية المسطحة ويبتعد عن النامية هو كونه شخصية ثانوية لم تشغل إلّا هامشا رفيعا من الفعل السردي، ولولا ذلك لكان أقرب إلى أن يكون شخصية مدوّرة باعتبار ما هو قادر على فعله. ولكن لأن على الشخصيات وصفاتها أن لا تتعارض مع الطرح العام للنص الروائي كان الخيار الأفضل بالنسبة ل**سالم** أن يكون شخصية ثابتة خالية من التعقيد والمفاجأة، فحتى لمّا حانت ساعة موته تقدم بنفسه إليه - كأبي بطل حقيقي - مفوّتا على **زكريا** أن يكون خائنا تماما ومنقذا من بقي من سكان المخيم، وهو ما يتماشى كليا مع سماته.

1 - كما نجد أيضا الشخصية المسطحة السلبية، وهي شخصيات انتهازية وأنانية سائرة إلى أهدافها بثنى الوسائل والأساليب كما قد تأتي معرّلة للشخصيات المحورية. (بان البنا: الفواعل السردية، ص 83-85).

2 - ما تبقى لكم، ص 200.

كما أن ما يقرّب سالم من مقولة التسطّيح ويبعده عن مقولة العمق والتدوير هو أنه قد وضع جاهزا على مسار الحكي، فمما يجعل الشخصية مسطحة أيضا هو إغفال ملامحها الخلقية والسكوت عن تفاصيل وجهها وملامحه وأسايره وخصائص لباسها ومميزاته وتفاصيل وضعياتها وهيناتها، وإغراقها في الراهن وانقطاع رجائها من المستقبل وانسداد الآفاق أمامها¹، رغم أن سالم لم يكن إلا رمزا في (ما تبقى لكم) للحلم والمستقبل ولكنه لم يستطع المقاومة ولا البقاء لأن المعطيات ما كانت مناسبة حينها لبطل مثله، بل كان كل شيء لصالح حامد كشخصية رئيسة باعتباره «يمثل جيلا من الشباب الفلسطيني ولد في جحيم النكبة واكتوى بآثارها وأن له أن يغضب وأن يتحدّى، وأن ينظر إلى الماضي بوصفه عارا يخزي»².. ولكن على ذلك أن يتمّ بالتدرّج ولهذا لم يستجب حامد فوراً لنداء سالم وراح يتقدّم - وأحيانا يتأخّر - خطوة خطوة في الطريق الذي اختاره والذي خطط له المؤلف، إلا أن من سيمشي فعلا في طريق المقاومة هو خالد من (عائد إلى حيفا) ومن سيعيشها حقيقة هو سعد من (أم سعد).

وبالإضافة إلى هذه الشخصيات المسطحة سجّلنا عددا آخر منها في (ما تبقى لكم) ولكن ضمن مساحة ضيقة من الحضور لم تتجاوز ما أتاحته لها ذكريات الشخصيات الرئيسة ومثالها الخالة التي بدت لنا مستسلمة لكل شيء، فرضيت بأن تحلّ محلّ أختها في الاعتناء بأبنائها (حامد ومريم)، لم نسمع لها كلاما أو نرى لها فعلا حتى وهي تنتقل من سرير إلى آخر كما أراد لها حامد، بقيت متشبّثة بأمل اللقاء بأختها إلى أن ماتت وهي تلهج بذلك.. «سَلِّمْ على أختي.. الله كريم، ذات يوم سنذهبان إليها أو تأتي إلينا»³. فقلة المشاهد المتعلقة بها بالإضافة إلى كونها شخصية هامشية منعنا من الاطلاع على أفكارها ومشاعرها وخلفيتها العائلية والاجتماعية قبل

1 - أحمد النايي بدري: خصائص الكتابة الروائية، ص152.

2 - إبراهيم خليل: قراءة جديدة في ما تبقى لكم، ص159.

3 - ما تبقى لكم، ص174.

النكبة، ومع ذلك فإن هذا لا يعيبها في شيء لأنها شخصية ثابتة ميزتها سهولة وضعها في العمل فهي لا تحتاج إلى اهتمام كبير، فقط يجب ألا تتناقض مع الطرح العام الذي يريده المبدع¹.

وفي (عائد إلى حيفا) نواجه أكثر الشخصيات سطحية وثباتا وسلبية، إنها **صفية** التي «بنت حياتها على فكرة واحدة وثابتة وهي أن (دوف) هو ابنها مهما طال الزمن»²، ولهذا لم تكن تعني لها العودة إلى حيفا والبيت القديم سوى احتمالية العثور على ابنها حيا غير أبهة ولا منتبهة بما حلّ بالمدينة والوطن من تغيير خلال عشرين سنة، لأنها لا تزال حتى الآن حبيسة لحظة فقدانها لابنها ذات يوم من عام 1948، فالتسطيح أحيانا لا يكون إلا نتيجة تصل إليها الشخصية خاتمة لمسار فرض عليها أو اختارته هي³، والمسار الذي اختارته **صفية** مع أن جزءا كبيرا منه فرض عليها في البداية هو ذاك الذي يوصلها إلى ابنها سليما معافى وكما تركته ذلك اليوم، وهو ما يتعارض مع منطق التغيير والنمو ليس في الرواية فقط وإنما في الحياة ككل.. الأمر الذي جعل **صفية** تنبذ لنا كشخصية روائية «سلبية الموقع في رؤيتها وموقفها وحركتها، حتى في المواقف التي تتطلب حضورا اجتماعيا ورؤية وتدققا عاطفيا»⁴.

فهي ما استطاعت أن تقول شيئا لابنها الذي طالما انتظرته ولا استطاعت التعبير له عن أي إحساس ما قد انتابها في لحظتها تلك كالشوق أو الحنين أو الدهشة أو الخيبة أو الأسف... مكتفية في ذلك كله بمجارة زوجها دون أن تمتلك القدرة على الموافقة أو المعارضة. لكن أكثر ما يجعلها شخصية مسطحة هو جمود أحاسيسها التي لم تمكنها من النقاط أيّ مما يدور حولها منذ الإعلان عن فتح البوابة ثم قرار الذهاب إلى حيفا وصولا إلى البيت واللقاء **بدوف**، لأن ما ظل مسيطرا

1 - عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص 503.

2 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص 128.

3 - أحمد النايوي بدري: خصائص الكتابة الروائية، ص 153.

4 - حسن عليان: الرؤية الفنية في أعمال غسان كنفاني، ص 94.

عليها كل هذا الوقت هو فكرة استعادة ابنها وحتى لما علمت بأنه قد تمت تربيته في عائلة يهودية بقيت تسكنها فكرة واحدة أيضا: إنه ابنها الذي لا يمكن أن يتنكر لنداء الدم.

إنها في النهاية شخصية ذات مستوى واحد لذا لا يمكن أن نتوقع مع هذا النوع من الشخصيات السردية تغييرا جوهريا في موقفها من الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهي لا تصور نمو الإحساس الإنساني وتطور الفرد إزاء قضايا الحياة وصراعه المستمر في سبيل تأكيد وجوده، فحتى بعد كل ذلك النقاش الطويل والحاد بين زوجها ومن كان ابنها لم تستطع صفية أن تصل بوعيا إلى ذلك القدر الكافي الذي قد يمكنها من فهم ما حدث، باقية حتى آخر لحظة تسأل زوجها "ماذا حدث لك يا سعيد" دون أن تستطيع فهم ما أصابه ولا ما طرأ عليه من تغيير على مستوى الوعي والتفكير والإدراك، ولهذا حين وقف فجأة للخروج متيقنا بأن تسوية ما هم فيه شيء يحتاج إلى حرب ووقفت «إلى جانبه وهي تفرك منديلها محتارة»¹. حيث إن ما يمكن قوله عن الشخصيات الثابتة في (عائد إلى حيفا) هو قُلَّتْها بمقابل الشخصيات النامية، الأمر الذي يتماشى مع رؤية المؤلف التطورية في روايته هذه.

وفي (أم سعد) أيضا اقتصر هذا النوع على عدد قليل من الشخصيات الثانوية فحسب والتي لا يمكن أن نلاحظ لها أي تأثير ملموس على مسار الحكي وشخصياته الأخرى، ولعلّ هذا ما يصعب في بعض الأحيان من عملية تصنيف الشخص إلى مسطحة أو مدوّرة بسبب ضعف حضورها وعدم وضوح دورها ولا بروزه، فمن الشخصيات الهامشية ما تقف عند حدود المشهد الواحد فقط الأمر الذي قد لا يكفي لمعرفة سمتها الحقيقية.

ومن ذلك شخصية المختار الذي رأيناه في بداية الرواية فقط وهو يحاول مساعدة أم سعد وابنها بالتوسط له لإخراجه من السجن، مع أن هذا المشهد قد كان كافيا جدا في حالة شخصيتنا هذه لنستنتج بأنه شخصية مسطحة لا تسعى لأيّ تغيير في حياتها، فهو يحاول بكل جهده مقتنعا بصحة ما يفعل أن يوقف حركة الشباب مساوما على حريتهم المؤقتة - مادام ما خارج السجن سجن أيضا كما قالت أم سعد - بتوقيع «على ورقة يتعهدون فيها بأن يكونوا أوالدم»¹.. أي أن يعودوا إلى بيوتهم وليبق الحال على ما هو عليه إلى الأبد، أو كما قال أحد الشباب من أصدقاء سعد: «يعني ناكل كف ونقول شكرا»².

إن شخصية المختار هنا تتجاوز بفعلها سمة السلبية بكثير، فهو لا يحاول البقاء ثابتا في مكانه فحسب وإنما يحاول أن يُبقي كل ما حوله ومن حوله دون حراك ودون تغيير، وهذا ما يجعله أقرب إلى الشخصية الميتة «التي تجاوزتها الأحداث ولكنها تصرّ على صلاحيتها لأن تكون هي الإجابة المناسبة لما تتطلبه هذه الأحداث، ولذلك فهي تقف حجر عثرة على طريق المجتمع وتسدّ الطريق في وجه كل تقدّم ممكن»³، وهو ما أدركته الشخصيات الأخرى في الرواية فتنعت أم سعد "بالأبله" ويناديه سعد "بابني" مشيرا إلى انتهاء وقت صلاحيته وإلى أن الدور الآن هو دوره.

كما نجد أيضا من هذه الشخصيات الثابتة شخصية الناطور وشخصية المرأة اللبنانية اللتين لم يبذُ على المؤلف أي اهتمام بهما لا وصفا ولا تقديمًا، حيث دائما ما يكون تعامل الكتاب سطحيا مع هذا النوع الذي يبقى على المستوى الروائي أيسر تصويرا وأضعف فنا، لأن تفاعلها مع

1 - أم سعد، ص253.

2 - نفسه، ص254.

3 - محمد أيوب: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص139.

الأحداث قائم على أساس بسيط لا تكشف به كثيرا من الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية¹، ولهذا بقي الناظر ملتزما بدوره دون وجود ما يشير إلى أية رغبة أو قدرة في التزحزح قليلا عن قلبه ذاك الذي وُضع فيه، فهو كما تقول أم سعد «يظل طول النهار يكرج على البسكليت ليقرّ لهم ليرتين! يا حرام...»² ملّحة إلى مدى بعده عن فهم ما يجري حوله.

ومثاله أيضا مع اختلاف في الأدوار المرأة اللبنانية التي طُرِدَت من العمل ولكنها عادت إليه مجددا وحتى بوجود عاملة أخرى مكانها - أم سعد - لم ترد لسليبيتها أن تبحث لنفسها عن مورد رزق آخر، بل قبلت ببساطة ما جادت به أم سعد عليها العمل والأجرة معا. ونحن قد نبّر ذلك لهذه الشخصية بقلة حيلتها ولكننا سنرجعه من جهة أخرى إلى ضعف إمكانية الفعل لديها وإلى عدم قدرتها على التأثير والتأثر بما يحيط بها بعكس أم سعد رغم تشابه الأوضاع بينهما اقتصاديا واجتماعيا... وقد نعيد ذلك كله إلى واقعية الرواية لدى كنفاني، فرغم وجود نساء بقوة أم سعد هناك من هنّ بضعف هذه المرأة وجمودها، فهي مسلوقة الإرادة لا تحاول أن تنمرد ولا أن تجدد من حالها شيئا. وعموما - كما تقول صبحية زعرب - إن فشلت هذه الشخصية التي تعمّد الكاتب حصرها في هذا الإطار في تطوير نفسها لتكون فاعلة ومؤثرة؛ فإنها قد نجحت في أداء وظيفتها في العمل الروائي³.

1 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص529.

2 - أم سعد، ص319.

3 - صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني - جماليات السرد، ص130.

خاتمة

بعد دراسة سردية حاولت أن تلمّ بعالم غسان كنفاني الروائي وأن تحيط - قدر المستطاع - بأغلب عناصره ومكوناته درسا وتحليلاً؛ أمكن البحث الخلوص إلى النتائج التالية:

— ففي الفصل الأول البنية الزمنية:

- ميل كنفاني إلى التلاعب بالزمن في رواياته عبر تقنيات عدّة عملت كلها على كسر خطيته وبعثرة تراتبيته المنطقية، هذا التلاعب الذي برز خاصة في رواية (ما تبقى لكم).
- اتّسم السرد الكنفاني بالتنوع في عنصر الزمن ليس ما بين رواية وأخرى وحسب، بل وحتى ما بين فصول الرواية الواحدة كما في (رجال في الشمس) التي بدأ فيها الحاضر منفصلاً في الفصول الثلاثة الأولى ليلتحم في بقية الفصول الأخرى وحتى نهاية الرواية، وهو يمشي وفق وتيرة متصاعدة تتخللها استباقات واسترجاعات كثيرة، وجاء الزمن كتلة واحدة في (ما تبقى لكم) التي اعتمدت على التوافق الزمني في حبكة العامة، واتسم في (عائد إلى حيفا) بالسلاسة والوضوح بعد أن طرحه المؤلف في شكل مزيج متسلسل من الحاضر والماضي، وكان السرد التابع هو النمط الذي اختاره المؤلف لـ (أم سعد) بسبب بساطة التجربة الروائية فيه، أين شهدنا تلاحم زمني الحاضر والماضي معاً وتلاحقهما المستمر.
- تمّدّ زمن الماضي بمقابل تقلص زمن الحاضر في الروايات الأربع، فالماضي يصل مداه إلى خمسة عشر سنة في (رجال في الشمس) وستة عشر سنة في (ما تبقى لكم) وأربعاً وعشرين سنة في (عائد إلى حيفا) واثنين وثلاثين سنة في (أم سعد)، في حين لم يتجاوز زمن الحاضر بضعة أيام في الرواية الأولى واليوم الواحد في الثانية والثالثة واستغرق قرابة السنة في الرواية الرابعة، وهو الذي نرجعه إلى تبعية هذا الحاضر وأحداثه إلى الماضي ووقائعه حيث دائماً ما يأتي هذا الأخير كمرتكز لتتطلق منه الشخصيات وتعيش حاضرها.

• تفاوت درجات تعليم الزمن ما بين رواية وأخرى، ففي حين اتسمت المعالم الزمنية بالندرة في (ما تبقى لكم) بسبب ذهنيته وفي (أم سعد) لغياب أحداث واضحة فيها ولرصدها عددا من الأيام المتشابهة؛ برزت في (رجال في الشمس) لاسيما مع شخصيتي أبي قيس وأبي الخيزران لأنهما من يمثل الجيل الأول جيل النكبة، أي مرحلة الأسباب التي أدت إلى هذه النتائج التي تعيشها هذه الشخصيات وغيرها في الحاضر، وغطت المعالم الزمنية كثيرا من رواية (عائد إلى حيفا) بسبب واقعيتها المتقاطعة مع التاريخ.

• جاءت روايات كنفاني في مجملها منطوية على عدد من الاسترجاعات خاصة الخارجية مثلت الخطوط الرئيسة في حياة الشخصيات ومسار الأحداث، وغالبا ما كانت تشكل فصولا كاملة من المتون الروائية ينفتح فيها النص على أبعاد زمنية أخرى استدعاها السارد والشخصيات لإضاءة ما غمض فيه.

• طول مدى الاسترجاع الذي غطى سنوات طويلة من ماضي الشخصيات والأحداث مع غلبة نوعه الخارجي على الداخلي، ماعدا في رواية (أم سعد) التي كانت مجمل استرجاعاتها داخلية بسبب نمط السرد المتبع فيها والتلاحق المستمر بين الماضي والحاضر فيها.

• تراوح الاسترجاع بين ذاتي وموضوعي بحسب درجة هيمنة السارد الخارجي على الأحداث والشخصيات، فكان ذاتيا في كل من (ما تبقى لكم) و(أم سعد) بسبب تولي الشخصيات فيها عملية السرد والحديث عن نفسها وعمّا حولها، وحضر النوعان معا في (رجال في الشمس) و(عائد إلى حيفا) مع غلبة النوع الموضوعي خاصة لما يطول مدى الاسترجاع.

• الاسترجاع عند كنفاني محكوم بعدد من المحركات التي تعمل على إثارة ذاكرة الشخصيات وبعثرة ذكرياتها وإرجاعها إلى الزمن الحاضر، كتشابه الحدث الراهن بحدث سابق ووجود مثير بصري يرتبط بالماضي بصورة مباشرة أو غير مباشرة كالذي عملته معالم الطريق والبيت في (عائد

إلى حيفا)، كما قد يكون الاسترجاع أحيانا نتيجة لمنطق التداعي الحر للأفكار كما في (ما تبقى لكم).

• بدا الاستباق محدودا بمقابل الاسترجاع وهو ما يتماشى مع منطق الحكي عموما مع اختلاف بين ما بين الروايات الأربع، أين كثرت الاستباقات في كلّ من (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) بسبب ضبابية الرؤية لدى شخصياتها وتركيزها على ما قد يضمن لها صالحها في الزمن المستقبل، وقلّت كثيرا في (عائد إلى حيفا) و(أم سعد) نظرا للواقعية التي وجّه بها المؤلف هاتين الروايتين وتركيز شخصياتها إلا فيما ندر على الحاضر باعتباره المجال الحقيقي للفعل.

• جاءت الحركات السردية الأربع في روايات كنفاني لتتّظم عملية السرد إبطاءً وتسريعا مع حفاظ المؤلف دوما على نسبة من التفاوت ما بين هذه الروايات بما يضمن التنوع والاختلاف فيما بينها، فبرز كلّ من الإيجاز والحذف في الروايات ذات الماضي المكثّف كـ (رجال في الشمس) و(عائد إلى حيفا) وتراجعا في كل من (ما تبقى لكم) و(أم سعد) نظرا لأن الأولى رواية ذهنية لا تهتم بالتغيير الحدّثي قدر اهتمامها بالمتغيرات النفسية للشخصيات، ولمجيء الرواية الثانية في شكل يوميات منفصلة تكاد تخلو من الوقائع ووتيرتها النامية والمتصاعدة.

• تتوّع الحذف بين صريح وضمني وافتراضي، وهو ما أمكننا تلمّسه في ثلثي النصوص الروائية هنا وهناك خاصة لما تطول مدة الحكي فيها، وفي بدايات فصولها وبعض من بياضاتها السردية... فالسرد حتى وإن أراد يبقى عاجزا عن التزام التتابع الزمني والطبيعي للأحداث وعن تغطية فتراته الحقيقية بكافة وقائعها سواء المهمة منها أو العرضية.

• اعتمد المؤلف على المشهد لتمديد عملية السرد مستعينا بالحوار الذي شغل مساحة كبيرة من (رجال في الشمس) مترواحا فيها بين داخلي وخارجي، وسيطر النوع الداخلي في (ما تبقى لكم) مع ميلها الواضح إلى المونولوج والمناجاة طريقة لرسم مشاهدتها، واتّسم في (عائد إلى حيفا) بالطابع

السياسي خاصة لما جاء في شكل جدال متواصل بين الشخصيات أضعف كثيرا من فنية الرواية بعد أن لمسنا ميل المؤلف إلى الموضوع الذي اختاره والرؤية التي أرادها على حساب الصياغة الجمالية لهما، وجاء في (أم سعد) كنسق سردي نقل لنا حوار الأيام العادية التي تصبغ حياة الفلسطينيين في المخيم.

• غلبة الوصف الخارجي والموضوعي في (رجال في الشمس) بمقابل هيمنة الوصف الداخلي والذاتي في (ما تبقى لكم) بسبب اختلاف درجة تحكم السارد الخارجي في مجريات الأحداث بينهما، وبدا الوصف في (عائد إلى حيفا) تفصيليا مرتبطا خاصة بعناصر المكان وطرائق استجابة الشخصيات لها، وركز في (أم سعد) على شخصيتها الرئيسة كما دّل على سلسلة التغيرات الحاصلة في الرواية.

• وجاء تواتر الأحداث بحسب أنماطه الثلاثة مفردا ومكررا ومؤلفا، ارتبط المفرد منه وهو الأكثر شيوعا بتلك الأحداث العرضية التي لا يمكن أن تصنع فارقا كبيرا في السياق الروائي وأحيانا بتلك المساوية التي تحاول الشخصيات تجنب تذكرها مرة أخرى، وأدى النمط الثاني عدة وظائف كالتدليل على أهمية الحدث المكرر وإضاءة بعض التحولات التي تلحق بالشخصيات وهي تكرر هذه الأحداث، وتجلّى النمط الثالث عبر عدّة حالات منها خلق نماذج للشخصيات وتكثيف فترات زمنية تتشابه فيها الأفعال وتكرر، وأحيانا لتشكيل الخلفية الروائية أو للتأكيد على حالة الثبات والسكون فيها.

— وفي الفصل الثاني البنية المكانية:

• تميّز الفضاء الكنفاني بشقيه النصي والروائي بالتنوع والثراء والإيحاء الدلالي، والذي جاء في أغلبه وفق قصديّة عالية عكست رغبة المؤلف في استثمار عناصر الفضاء بجميع مكوناتها.

• تحليل أغلب العناوين لدى كنفاني - وهي جزء من الفضاء النصي ومن عتبات الخطاب الروائي - إلى مضامينها سواء بطريقة صريحة ومباشرة أو بطريقة مموّهة، تجعل من العنوان بدل أن يكون عتبة أولى عتبة أخيرة لا تفهم إلا بعد نهاية النص مثل العنوان (ما تبقى لكم) وبدرجة أقل (رجال في الشمس)، بينما أضاء (عائد إلى حيفا) كثيرا من دلالة الرواية الداخلية وعكس (أم سعد) مضمون الرواية كاملا باعتباره عنوانا مباشرا ومعزّفا متماشيا في ذلك مع الجو العام الذي ساد هذا النص.

• جاءت أغلفة الروايات كجزء عضوي وموضوعي من الدلالة العامة لكل نص أين سايرت هي الأخرى الطبيعة المميزة لكل رواية عن الأخرى، فالغلاف يدخل في علاقة متشابكة مع العنوان لتشكيل إرهابات القراءة الأولى وحتى مع تلك الانطباعات التي قد تجذب القارئ أو تنفره، فاستوحى كل غلاف هنا خطوطه من مغزى الرواية وشخصياتها ولهذا بدا واضحا في كل من (رجال في الشمس) و(عائد إلى حيفا) و(أم سعد) وغامضا في (ما تبقى لكم).

• يمثل الإهداء فضاء إضافيا يستطلع فيه القارئ توجهات المؤلف لاسيما تلك العاطفية والشخصية، فجاء عند كنفاني حميميا في الرواية الأولى (رجال في الشمس) موجها إلى زوجته، ومبهما في الرواية الثانية (ما تبقى لكم) مكتفيا المؤلف فيه باسم لا يدلّ على أحد بعينه وغاب في (عائد إلى حيفا) التي جاءت من دون إهداء، وعاد صريحا وواضح الدلالة في رواية (أم سعد) موجها لها وإلى الشعب الفلسطيني عامة.

• تعدّ الجملة العتبة بداية النص وفضاء اللقاء الحقيقي بينه وبين القارئ بعد كل تلك العتبات الممهّدة التي مرّ بها من عنوان وغلاف وإهداء... وهي تأتي عند كنفاني واضحة العلاقة بالمكان، ففي كل مرة وفي الروايات الأربع رسمت لنا الجملة العتبة مكانا ما مجسّدة ذلك الرابط الخفي بينه وبين ساكنيه أو المازين عبره، فانطلقت (رجال في الشمس) مع خفقات أرض تنبض في صدر أبي

قيس بعد أن أراحه فوق ترابها الندي، و(ما تبقى لكم) مع صحراء بدت فجأة لحامد عند غروب الشمس مخلوقا يتنفس على امتداد البصر، و(عائد إلى حيفا) مع وصول سعيد إلى مشارف حيفا التي انهالت حجارته فوق رأسه ذاكرة ومأساة عمرها عشرون سنة، لتبدو لنا (أم سعد) الرواية والشخصية معا وهي تنبثق من عمق الأرض قادمة على طريق تحفّ أشجار الزيتون.

• اعتمد كنفاني تشكيلا خطيا عاديا في الروايات الثلاث (رجال في الشمس)، (عائد إلى حيفا)، (أم سعد) ما منح القارئ إيقاعا ثابتا للقراءة لا يتأثر ولا يتغير وفق معطيات بصرية قد تستوقفه هنا وتثير انتباهه هناك، وخالفت (ما تبقى لكم) لاستثنائيتها ذلك باعتمادها تقنية التبديل في حجم الخط وسمكه بغية تسهيل عملية الإمساك بخيوط النص المتشابكة ومن ثمّ تفكيكها للوصول إلى مغزاها.

• بدا الفضاء الروائي المكوّن من مجموع أمكنة الروايات الأربع ممتدّا وموسّعا بحجم مدن تارة وخلاء كالصحراء تارة أخرى، متخللا ذلك عددا كبيرا من الأماكن التي تراوحت بين مفتوحة ومغلقة من مخيمات وطرق وشوارع وبيوت وسجون... ما مكّن المؤلف من خلق معادل للعالم الذي يكتب عنه: فلسطين وبؤس أهاليها، وهو ما يكشف عن هيمنة واضحة لهذا العنصر على أغلب مكونات الخطاب الروائي الأخرى.

• استند المؤلف في تشكيل المكان على الوصف الذي راح يزد و ينقص و يتمدّد و ينكمش من نص لآخر مسابرا بذلك طبيعة كل رواية وموضوعها، فتراوح في (رجال في الشمس) بين وصف عام تارة وسم المكان ولم يرسمه تعلّق خاصة بأماكن الإقامة كالبيوت والمخيمات... وبين وصف صريح تارة أخرى خصّ به المؤلف بعض الأماكن لأهميتها كالصحراء والخزان لرسم خطوط دقيقة لها، وغلب في (ما تبقى لكم) الوصف الإيحائي مع كثير من العمومية والتعتيم والذي جاء مندمجا مع أحاسيس الشخصيات فيها ودرجة تفاعلها مع المكان سلبا وإيجابا. ولأنّ (عائد إلى حيفا) رواية واقعية ومكانية رأينا كنفاني يرجّح في كثير من المرات كفة الوصف على السرد، أين راحت

الشخصيات تحت ضغط الذاكرة والشعور بالحنين والأسى تصف كل شيء تراه من شوارع وبيوت وطرق وأثاث... في لقطات تسجيلية تقترب من الوظيفة الوثائقية التي تستقصي كل عناصر المكان المرئية. ولم يتجاوز الوصف في (أم سعد) بضع عبارات رسمت ملامح المكان ولم تشخّصه، والذي جاء في أغلبه وصفا بسيطا اكتفى فيه الكاتب بعدد من الموصوفات القليلة مما يمكن أن نراه في يوميات أم سعد، وهو وصف عكس لا جدوى التعلّق والارتباط بمكان هو للمنفى أقرب منه للوطن وللسجن منه للملجأ.

• تراوحت الأماكن في روايات كنفاني ما بين مفتوحة ومغلقة في توازن فرضه تنقّل الشخصيات بين هذه وتلك وطبيعة الأحداث التي منها ما كان داخل الجدران ومنها ما كان خارجها، حيث اشتركت الروايات الأربع عموما في عدد من الفضاءات التي ترددت فيها جميعا كالقرية والمدينة والصحراء والشارع والبيت والمخيم والسجن... وهو ما يمثل إجمالا الموضوع الذي أثر كنفاني أن يرصد له أعماله جميعا.. أي فلسطين، مع هيمنة واضحة لبعض الأماكن دون غيرها ما بين رواية وأخرى، فجاءت كل من (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) صحراويّتي الطابع نظرا لاتّخاذها الصحراء وسيلة للعبور أو للهروب من قبل الشخصيات فيهما، وانتمت (عائد إلى حيفا) بفضائها المدني بحكم العودة التي تجلّت فيها ما فتح المجال واسعا أمام أكثر من مدينة حيفا، يافا، القدس، رام الله... لاسيما حيفا التي برزت واضحة المعالم محدّدة الأسماء والشوارع والأحياء. ليسيّطر المخيم على الرواية الرابعة (أم سعد) والذي حضر بتفاصيله وسكانه ومعاناته... رمزا لذلك التعارض الحاد بين حياة الفلسطيني قبل اقتلعه من أرضه وبعد غرسه في أوطان أخرى كلاجئ ومنفي.

— وفي الفصل الثالث بنية الشخصيات:

- قلّة عدد الشخصيات في كل رواية لدى كنفاني، بسبب قصر المدى الحكائي لديه ولأنه غالبا ما يختار عيّنة ليسقط عليها الأحداث ويسقطها من ثمّ على المجتمع ككل.
- التّنوّع في عرض الشخصيات عبر استخدام طرائق عدّة مباشرة وغير مباشرة، مع ميل كنفاني إلى الابتعاد عن الوصف التفصيلي والمباشر الذي يقدّم الشخصية كتلة جاهزة للقارئ.
- استناد المؤلف على السارد في تقديم الشخصيات، والذي كان مداه يتوسّع تارة ويضيق تارة أخرى دائما بما يساير نسق كل رواية وطبيعتها السردية، فاتّسم بالتذبذب في (رجال في الشمس) مع حفاظه على ثبات الحضور فيها، وتلاشى تماما في (ما تبقى كم)، وسيّر كثيرا من مجريات الحكى والوصف والتقديم في (عائد إلى حيفا)، وسيطر على كلّ ذلك في (أم سعد) بعد أن التبس مع المؤلف في شكل سارد مشارك.
- لقد شكّل السارد عند كنفاني جزءا من اللعبة التخيلية ولكن بدرجات متفاوتة، فكان يهيمن في نص ويتوارى في نص آخر ويحافظ على وسطية الحضور في نصوص أخرى، وقد جاء في كل من (رجال في الشمس)، ما تبقى لكم، عائد إلى حيفا) ساردا شاهدا وفق رؤية خارجية وجزءا من الحكاية لا الرواية، وكان في (أم سعد) ساردا مشاركا وجزءا من الحكاية والرواية معا برؤية ذاتية تستخدم ضمير المتكلم (أنا).
- برز كلّ من التقديم الذاتي والغيري للشخصيات في (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) نظرا للحرية المتاحة للشخصيات فيها ولاعتماد الرواية الثانية على المونولوج والمناجاة، وتراجعت هاتان الطريقتان في كل من (عائد إلى حيفا) و(أم سعد) بسبب هيمنة السارد فيهما.
- رافق التقديم عن طريق الحدث الشخصيات الرئيسة خاصة لقربها من دائرة الفعل والحدث أين راحت تتبدّى لنا أكثر فأكثر كلما تفاعلت مع الأحداث أو ساهمت في صنعها، فظهر لنا جزء كبير من شخصيات (رجال في الشمس) لاسيما أبا الخيزران منها باعتبارها القائم بالفعل والمسؤول عن

الشخصيات الأخرى، وقَلَّت وتيرة ذلك في (ما تبقى لكم) بسبب اعتمادها التدفق الذهني أداة للسرد والوصف والتقديم، والأمر نفسه لحظناه في (عائد إلى حيفا) نظرا لكونها رواية أفكار لا وقائع، وجاءت هذه الطريقة في الرواية الرابعة تأكيدا لكل الوصف الذي خصَّ به السارد أم سعد باعتبارها الشخصية الرئيسة والمركزية الوحيدة فيها.

• استطاع كنفاني عبر المزاجية بين الوصف والسرد والحدث أن يعالج جوانب مختلفة من شخصياته التي لم يقلها مباشرة أو لم يرد أن يفعل ذلك تاركا للقارئ استنباطها عبر استقراء خط الأحداث والوقائع، متيحاً بذلك مساحة كافية لتفاعل هذه الأخيرة مع الشخصيات الفاعلة فيه أو المنفعلة به، عوض أن يأتي ذلك بصورة تقريرية ومباشرة قد تحدّ كثيرا من حرية المتلقي ورغبته في الاكتشاف والتأويل.

• تشابه تركيبية الأسماء الشخصية لدى كنفاني في رواياته الأربع فهي أسماء بسيطة وعادية مما يمكن أن نجده في أي مجتمع عادي وواقعي، كما لم تكن منظومة الأسماء لديه واسعة ولا حتى ثرية أو شديدة التنوع، فالمؤلف كان يستعين في بعض الأحيان بعدد من الأسماء نفسها كزكريا وحسن وسعد وسعيد... وكان يستغني في أحيان أخرى عن فعل التسمية ككل، مشيرا لشخصياته حينها ببعض الأوصاف والألقاب التي قد يكون مصدرها رابطة عائلية أو صفة مادية ومعنوية أو حتى مكان ما.

• جاءت أسماء الشخصيات الرئيسة مشبعة بحمولات دلالية ومنقاة بعناية في بعض الأحيان من المؤلف بما يجعل من اسم الشخصية جزءا من تركيبها وسماتها العامة وطريقة للكشف عن بعض جوانبها، مطابقا هنا كنفاني أحيانا بين الاسم وحامله كأبي الخيزران ومروان وحامد وصفية... ومعاكسا بينهما في مرات أخرى كأسعد وزكريا ومريم وسعيد...

• ميل كنفاني إلى الأسماء المشتقة من الجذر (س ع د) كسعد وأسعد في (رجال في الشمس) وسعيد في (عائد إلى حيفا) وأم سعد وأبو سعد وسعد وسعيد في رواية (أم سعد)، وهو ليس بالتكرار المتطابق بين الأسماء، ففي كل مرة يحضر فيها واحد منها يستحضر معه معاني مختلفة عن السعادة والتعاسة بحسب طبيعة الشخصية والحكاية التي تعيشها، ووفق جدلية المطابقة والمفارقة بين الشخصيات وأسمائها.

• غياب البطولة الفردية عند كنفاني في رواياته هذه حيث لم تستطع أن تبرز شخصية واحدة أكثر ممن حولها من شخصيات بل راحت كلها تتوازن في درجة حضورها ومدى أفعالها، ماعدا رواية (أم سعد) التي قدمت لنا شخصية رئيسة فعلا بتمييزها وتفردها على بقية الشخصيات الأخرى.

• شخصيات كنفاني الرئيسية عادية من عمق الواقع، فهي لم تمتلك أية صفات بطولية بالمعنى الحقيقي للبطولة وما يفترضه من أعمال استثنائية وخصال مثالية، إنها شخصيات تمثل الواقع الفلسطيني والعربي ولهذا غلبت عليها أوصاف التردّي والانهازمية، كما أنها شخصيات مأزومة يلاحقها الواقع بمأساويته كما يلاحقها الآخرون بقهرهم واضطهادهم لها ولهذا ورغم أنها شخصيات رئيسة إلا أنها كانت عاجزة ضعيفة ومعانية، ولعلّ هذا من التغيرات التي طرأت على الرواية الحديثة التي لم تعد تهتم بأن تكون شخصياتها هذه كاملة أو على صواب دائما.

• تعددت الشخصيات الثانوية وتنوعت متراوحة في مجملها بين شخصيات مساهمة استطاعت أن تشارك في الأحداث سواء قليلا أو كثيرا، وشخصيات تكميلية تَمَتَّ المشهد الروائي، وصنف ثالث لم يتجاوز دوره الحضور فقط كخلفيات أو جزءا من ديكور الرواية العام. وعموما ورغم ضآلة دور هذه الشخصيات الثانوية بفئاتها الثلاث إلا أن ذلك لم يمنعها من التأثير هنا وهناك عبر تحريك الأحداث أو دفع الشخصيات الأخرى من تلك الأساسية للتقدم نحو الأمام.

• من أهم ما يميز الشخصيات الكنفانية اتسامها بالنمو والتطور والذي يعدّ نتيجة حتمية لمسار المؤلف الروائي، فإذا كان هذا الأخير يمشي - كما رأينا - وفق وتيرة متصاعدة قدّمت رؤية الكاتب عن تنامي الحس النضالي الفلسطيني؛ فإنه لا بدّ وأن تكون أغلب الشخصيات لاسيما تلك الرئيسة دينامية متطورة عبر الزمن والحدث من خلال أقوالها وأفعالها وأفكارها وطريقة عيشها، وهو ما لمسناه فعلا مع أبي قيس وأبي الخيزران وأسعد وحامد وسعيد وسعد...

• تقاطع الشخصيات المسطحة مع تلك الثانوية خاصة التي لم تحظَ بقدر وافر من الأهمية ولا بالقدرة على الفعل أو المشاركة في الحدث، ومع ذلك فقد وجدنا بعضا من الشخصيات الثانوية التي استطاعت أن تحمل صفة النمو والديناميكية كأبي سعد وفارس اللبدة، في حين وجدنا من الشخصيات الرئيسة ما بدت مسطحة إلى أبعد الحدود كصفية وزكريا.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. كنفاني غسان: مجلد الآثار الكاملة - الروايات، م1، دار الطليعة، 1972.
2. // // : رجال في الشمس، ط11، بيروت، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، 2013.
3. // // : ما تبقى لكم، ط6، بيروت، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، 2011.
4. // // : عائد إلى حيفا، ط10، بيروت، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، 2011.
5. // // : أم سعد، ط6، بيروت، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، 2011.
6. رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، تقديم غادة السمان، ط5، بيروت، دار الطليعة، 2005.

المراجع باللغة العربية:

7. إبراهيم بشار: صورة المخيم في أعمال غسان كنفاني الروائية، مجلة المعرفة، ع 496، دمشق، 2002، ص183-184.
8. إبراهيم صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2003.
9. إبراهيم عبد الله:
 - المتخيّل السردى - مقاربات نقدية في التناص والروى والدلالة، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي.
 - السردية العربية الحديثة - الأبنية السردية والدلالية، ج2، ط1، بيروت، المدرسة العربية للدراسات والنشر، 2013.

11. إبراهيم عبد الله، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية - قراءات نقدية في السرد والشعر،

مكتبة الكتب الإلكترونية

12. إبراهيم علاء عبد المنعم: أنماط الراوي ووظائفه في السرد العربي التراثي، مكتبة الألوكة

الإلكترونية، 2011.

13. إبراهيم نبيلة:

- نقد الرواية - من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، القاهرة، مكتبة غريب.

- خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين، مجلة فصول، م9، ع1-

2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر 1990.

15. ابن كثير:

- تفسير القرآن العظيم، م2، ج2، تح: سامي بن محمد السلامة، ط2، المملكة العربية

السعودية، دار طيبة، 1999.

- قصص الأنبياء، تح: عبد الحي الفرماوي، ط5، القاهرة، دار الطباعة والنشر

الإسلامية، 1997.

17. ابن منظور: لسان العرب، ج1، القاهرة، دار المعارف.

18. أبو غالي مختار علي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع196،

الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1995.

19. أبو النجا حسين: اليهودي في الرواية الفلسطينية، ط1، الجزائر، دار هومة، 2002.

20. أبو هيف عبد الله: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد

الكتاب العرب، 2000.

21. أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.
22. أحمد حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية - دراسة نقدية، ط1، فلسطين، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، 2007.
23. أجماهيري المصطفي: الشخصية في القصة القصيرة، مجلة الموقف، المغرب، ع93، 1996.
24. الأسطة عادل:
- قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ط1، عكا، مؤسسة الأسوار، 2002.
- اليهود في الرواية العربية - جدل الذات والآخر، ط1، رام الله، الرقمية للنشر، 2012.
26. الآغا نبيل خالد: مدائن فلسطين - دراسات ومشاهدات، (د.ط)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د.س).
27. الإمام غادة: غاستون باشلار - جماليات الصورة، ط1، بيروت، دار التنوير، 2010.
28. أيوب محمد: الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1996.
29. الباردي محمد: الشخصية الروائية والقناع في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول، م15، ع4، ص37.
30. بنتقة سليم: تلمّسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر - أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، ع6، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010.

31. بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990.
32. بدري أحمد الناي: خصائص الكتابة الروائية، ط1، اللاذقية، دار الحوار، 2015.
33. بدري عثمان: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية، الجزائر، موفم للنشر، 2000.
34. برادة محمد: الرواية العربية ورهان التجديد، ط1، دبي، دار الصدى للنشر، 2011.
35. بركات حليم: الاغتراب في الثقافة العربية - متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2006.
36. بركة بسام وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ط1، مكتبة لبنان، 2005.
37. البصيري أسامة محمد: تشكيل الزمن السرد في السيرة الذاتية السعودية، مجلة علامات، مج17، ج66، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2008.
38. بلعابد عبد الحق: عتبات - جبرار جنبيت من النص إلى المناس، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2008.
39. بان البنا: الفواعل السردية - دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2009.
40. بوعزيز وحيد بن: حدود التأويل - قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2008.
41. بنسليمان حسناء: بنية الخطاب السرد، مجلة علامات، ع54، م14، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ديسمبر 2004، ص268.

42. البهلول عبد الله: في بلاغة الخطاب الأدبي - بحث في سياسة القول، ط1، تونس، قرطاج للنشر، 2007.

43. بوجاه صلاح الدين: الشيء بين الوظيفة والرمز، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1993.

44. بوطيب عبد العالي:

- إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول - دراسة الرواية، م12، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

- العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، مجلة علامات، م18، ج71، جدة، النادي الأدبي الثقافي، نوفمبر 2010.

- آليات الخطاب الإشهاري، مجلة علامات، م13، ج49، جدة، النادي الثقافي الأدبي، سبتمبر 2003.

- الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات، م14، ع54، جدة، النادي الثقافي الأدبي، 2004.

48. بيضي أحمد: مع غسان كنفاني: مع غسان كنفاني بين المنفى والهوية والإبداع، ط1، الدار البيضاء، دار الرشاد الحديثة، 1986.

49. البيوري أحمد: دينامية النص الروائي، ط1، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993.

50. التتوحي محمد: المعجم المفصل في الأدب، ج1، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1999.

51. الجاجي خنساء: شخصيات روايات نجيب الكيلاني - دراسة وصفية تحليلية، رسالة دكتوراه، جامعة بشاور، 2007.
52. الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
53. حبيب نجمة خليل: النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني، بيسان. مؤسسة كنفاني للثقافة،
54. حبيبة الشريف: بنية الخطاب الروائي - دراسة في روايات نجيب الكيلاني، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010.
55. الحتي حنا نصر: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ط3، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003.
56. رزاق إبراهيم حسن: المدينة في القصة العراقية القصيرة، الموسوعة الصغيرة، ع143، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية، 1984.
57. الحسين أحمد جاسم: الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان - قراءة في روايات رجاء عالم، مجلة جامعة دمشق، م25، ع1-2، 2009.
58. حسين خالد حسين: سيمياء العنوان - القوة والدلالة، مجلة جامعة دمشق، م21، ع3-4، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دمشق، قسم اللغة العربية، 2005.
59. حسين سليمان: مضمرات النص والخطاب - دراسة في عالم جبار إبراهيم جبرا الروائي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.
60. الحمد علي توفيق ، يوسف جميل الزعبي: المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، ط2، إريد، دال الأمل، 1993.

61. حمد محمد: المبتاقص في الرواية العربية - مرايا السرد النرجسي، ط1، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، 2011.

62. حمداوي جميل:

- بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، (نسخة الكترونية)، شبكة الألوكة، (د.ط)، (د.س).

- مستجدات النقد الروائي، ط1، مكتبة الألوكة، 2011.

- السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، م25، ع3، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب، مارس 1997.

65. حمود ماجدة: صورة الصهيوني لدى غسان كنفاني، مجلة المعرفة، ع478، دمشق، 2003، ص212.

66. حمودة حسين: الرواية والمدينة - نماذج من كتاب الستينات في مصر، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000.

67. حمودي باسم عبد الحميد: مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، مجلة الأقاليم، ع6، العراق، 1988، ص41.

68. خضّور جمال الدين: زمن النص، ط1، سوريا، دار الحصاد، 1995.

69. خليل إبراهيم:

- بنية النص الروائي، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010.

- من الاحتمال إلى الضرورة - دراسات في السرد الروائي والقصصي، ط1، الأردن، دار مجدلاوي، 2008.

- قراءة جديدة في رواية ما تبقى لكم، مجلة المعرفة، ع159، دمشق، 1975.

72. خليل سليمة: تيار الوعي - الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب)، ع7، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011.
73. دراج فيصل: صور اليهودي الغائمة في مرايا غسان كنفاني، مجلة الكرمل، ع53، رام الله، 1997، ص23.
74. درمش باسمه: عتبات النص، مجلة علامات، مج16، ج61، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ماي 2007، ص42.
75. الديباجي أبو القاسم: القصص القرآنية، ج4، ط1، 2003.
76. الرحاوي فارس عبد بدر: ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية - رواية ليلة الملاك أنموذجاً، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م11، ع2، العراق، 2011.
77. رشدي رشاد: فن القصة القصيرة، ط2، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1964.
78. رضوان عبد الله:
- البنى السردية - دراسة في الأدب العربي الحديث، ط1، الأردن، دار اليازوري، 1996.
 - دراسة في سوسولوجيا الرواية العربية، ط1، الأردن، دار اليازوري، 2003.
 - النموذج وقضايا أخرى، ط2، عمان، دار الكندي، 2002.
81. رواينية الطاهر: سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، م35، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، مارس 2007.

82. زايد أمل: روايات اللاجئين الفلسطينيين - مقارنة عبر الأجيال، فلسطين، معهد إبراهيم أبو الغد للدراسات الدولية، 2013.
83. زايد عبد الصمد: المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة، كلية الآداب، ط1، تونس، 2003.
84. زعرب صبحية عودة: غسان كنفاني - جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2006.
85. زقوت ناهض: انعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية، ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2002.
86. زوزو نصيرة: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع6، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي 2010.
87. زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، لبنان، دار النهار للنشر، 2002.
88. زين الدين أمل ، جوزيف باسيل: تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية، ط1، دار الحداثة، 1980.
89. زين الدين نوال: روايات يوسف السباعي - دراسة بنوية توليدية، القاهرة، دار قباء، 2003.
90. السامرائي أحمد هاشم: استنطاق المجهول - قراءة في تراث الأديب غسان كنفاني، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج4.

91. ستار ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي - المكونات والوظائف والتقنيات، (د.ط)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003.
92. سلام محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، الإسكندرية، (د.ط)، منشأة المعارف للنشر، (د.س).
93. سلامه محمد علي: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة، 2007.
94. سلطان محمد فؤاد: قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني - دراسة نقدية، غزة، مجلة جامعة الأقصى، م11، ع2، 2007.
95. سويدان سامي:
- في دلالية القصص وشعرية السرد، ط1، بيروت، دار الآداب، 1991.
 - أبحاث في النص الروائي العربي، ط1، بيروت، دار الآداب، 2000.
97. شاكر جميل ، سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة - تحليلًا وتطبيقًا، ط1، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.
98. الشامي حسن رشاد: المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1998.
99. الشامي رشاد عبد الله: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني الثقافي، 1986.
100. شاهين محمد: آفاق الرواية - البنية والمؤثرات، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

101. الشحات محمد: سرديات المنفى - الرواية العربية بعد عام 1967، ط1، الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع، 2006.
102. شرقاوي أدهم: الأم في أدب غسان كنفاني - أم سعد أنموذجا، ط1، الكويت، دار كلمات للنشر، 2014.
103. شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
104. الشريم عدنان علي: الألب في الرواية العربية المعاصرة، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2008.
105. شعبان هيام: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، الأردن، دار الكندي، 2004.
106. شعيب حليفي: النص الموازي للرواية - استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع46، 1992.
107. شلبي خيرى: كتابة على الكتابة - القاع والمكان، مجلة فصول، م15، ع4 (القسم2).
108. صالح رنا: الموسّع في الأسماء العربية ومعانيها، ط2، عمان، دار الأهلية للنشر والتوزيع، 2004.
109. صالح صلاح:
- سرد الأنا والآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003.
 - دراسة المكان الصحراوي في رواية فساد الأمكنة، مجلة فصول، م12، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

111. صالح عالية: مقاربات في الخطاب الروائي، ط1، عمان، دار كنوز للمعرفة، 2011.
112. صالح عالية محمود: البناء السردى في روايات إلياس خوري، ط1، الأردن، دار أزمنة للنشر، 2005.
113. صالح محمد يونس: جماليات الإيقاع السردى، مجلة الرقيم، ع2، كربلاء، دار الرقيم للإبداع والنشر، 2013.
114. الصالح نضال: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2004.
115. الصايغ روز ماري: تجسيدات الهوية لدى مخيمات اللاجئين الفلسطينيين، ط1، فلسطين، المركز الفلسطيني، 2009.
116. الصكر حاتم: ترويض النص - دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر (إجراءات ومنهجيات)، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
117. الصمد واضح: السجون وأثرها في الآداب العربية، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1995.
118. ضيف الله سيد إسماعيل: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية - دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، ط1، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008.
119. العالم محمود أمين: أربعون عاما من النقد التطبيقي - البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1994.
120. عبد الحميد زهران محمد جبر: فن القصة - تاريخ ودراسات، مصر، مطبعة البيان، 1987.

121. عبد الحميد عماد: دلالة وجماليات الشكل في الرواية الحديثة - دراسة نقدية في معنى الشكل لرواية حكايات حارتنا، (د.ط)، مطبوعات دار الأمل، (د.س).
122. عبد الغني مصطفى: الاتجاه القومي في الرواية، سلسلة عالم الكتب، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1994.
123. عبد مسلم طاهر: عبقرية الصورة والمكان - التعبير، التأويل، النقد، ط1، الأردن، دار الشروق، 2002.
124. عبد الله محمد حسن: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، ع143، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1989.
125. عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ط2، بيروت، دار العلم، 1984.
126. عبد الواحد كريمة: سيميولوجيا الاتصال في الخطاب الإشعاري البصري، مجلة الواحات للبحوث، م7، ع2، جامعة غرداية، 2014.
127. عبيد كلود: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ط1، بيروت، مجد للدراسات والنشر، 2010.
128. عبيد محمد صابر ، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي - دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2012.
129. عبيدات زهير محمود: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، الأردن، دار الكندي، 2006.
130. عزام محمد:
- شعرية الخطاب السردى، (د.ط)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005.

• فضاء النص الروائي - مقارنة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ط1، اللاذقية،

دار الحوار، 1996.

132. عزوري احمد: شخصية اليهودي ودلالاتها - قراء في ثلاثة نصوص شعبية، مجلة كلية

الآداب، ع4، محاضرات الملتقى الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، 2006.

133. العطوي مسعد: السرد فكرا وبناء، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2014.

134. عطية أحمد محمد: الرواية السياسية - دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، (د.ط)،

القاهرة، مكتبة مدبولي.

135. عكاشة محمود: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة - دراسة في الدلالة الصوتية

والصرفية والنحوية والمعجمية، ط1، مصر، دار النشر للجامعات، 2005.

136. علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني،

1985.

137. العيد يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط3، بيروت، دار الفارابي،

2010.

138. الغامدي عثمان جمعان: شخصيات من ورق - دراسات في السرد، ط1، بيروت، جداول

للنشر والتوزيع، 2012.

139. فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس، تونس، التعاضدية العمالية

للطباعة والنشر، 1986.

140. فرحات محمد نعيم: وعي التاريخ في الخطاب الروائي - دراسة في نصوص كنفاني عن

المنفى الفلسطيني، فلسطين، مجلة دراسات ثقافية، ع4.

141. الفريح هيفاء: تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009.

142. فريحات مريم جبر: الحس الاغترابي في أعمال كنفاني، مجلة جامعة دمشق، م26، ع3، 2010، 299

143. فزاري أمينة: سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، ط1، القاهرة، دار الكتاب الحديث، 2011.

144. فضل صلاح:

- قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1997.

- نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، القاهرة، دار الشروق.

146. الفيصل سمر روعي:

- بناء الرواية العربية السورية (1980 - 1990)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1995.

- سمر روعي الفيصل: الفضاء الروائي المضاد، مجلة الاستهلال (مجلة تعنى بالسردي العربي ونقده)، ع1، نوفمبر 2011.

148. قاسم سيزا: بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، (د.ط)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

149. قاسمي محمد: بناء الشخصيات في رواية سوانح الصمت والسراب، مجلة علامات، ع27.

150. القط عبد القادر: في الأدب العربي الحديث، القاهرة، دار غريب، 2001.

151. قنديل فؤاد: فن كتابة القصة، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002.
152. القويطي محمد بن سليمان: البياض السردى - الأعراف ودلالات العدول، مجلة جامعة الملك سعود، م15، الرياض، كلية الآداب، 2003.
153. الكردي عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي، القاهرة، مكتبة الآداب، 2006.
154. كنفاني عدنان: غسان كنفاني - صفحات كانت مطوية، دمشق، دار ناشري، 2003.
155. لحداني حميد: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991.
156. لعموري زاوي: شعرية العتبات النصية، ط1، الجزائر، دار التنوير، 2013.
157. الماكري محمد: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991.
158. ميروك مراد عبد الرحمن: جيوبوليتيكا النص الأدبي - تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء، 2002.
159. محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2009.
160. المراكشي عمر: أم سعد والجسر المفتوح، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع5، المغرب، 1991.
161. مرتاض عبد المالك:
- في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، (د.ط)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، (ط.د)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،

1983.

163. مزارى شارف: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، دمشق، منشورات اتحاد

الكتاب العرب، 2001.

164. المسييري عبد الوهاب: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، دار الشروق.

165. المكاوي علي محمد: البيئة والأسماء - دراسة في المعاني والدلالات، (نسخة الكترونية)،

(د.ط)، مكتبة الكتب العربية، (د.س).

166. ملاس مختار: تجربة الزمن في الرواية العربية، موفم للنشر، (د.ط)، الجزائر، 2007.

167. المناصرة حسين: فردوس الأرض المغتصبة - دراسات في الرواية الفلسطينية، ط1،

بيروت، دار الفارابي، 2013.

168. موسى إبراهيم نمر: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، مجلة فصول،

م12، ع2.

169. موساوي هشام: المناسية في الرواية المغاربية - من العنوان إلى النص، (د.ط)،

الرباط، منشورات دار الأمان، (د.س).

170. مونسي حبيب: فلسفة المكان في الشعر العربي - قراءة موضوعاتية جمالية، دمشق،

منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

171. ميرزاي فرامرز، مريم رحماتي تركاشونه: جماليات اللغة السردية عند ميسلون هادي -

دراسة الوصف في حلم وردي فاتح اللون، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية

وآدابها، ع19، 2011.

172. ميريح سعيده ، فاطمة عليزاد: دراسة في رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني، مجلة التراث الأدبي، ع6، س2، المركز الإقليمي للمعلوماتي، شيراز.
173. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، ط4، مصر، مكتبة الشروق الدولية، 2004.
174. ناصيف وليد: الأسماء ومعانيها، ط1، دمشق، دار الكتاب العربي، 1997.
175. نجم محمد يوسف: فن القصة، ط5، بيروت، دار الثقافة، 1966.
176. نجمي حسن: شعرية الفضاء - المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000.
177. النصير ياسين: الرواية والمكان، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
178. نعمة أنطوان: سيمياء القصة العربية، ط1، بيروت، دار النهضة، 2014.
179. نعيسة جهاد عطا: في مشكلات السرد الروائي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.
180. النعيمي أحمد حمد: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
181. النميري حسن محمود موسى: عالم النبات في الأدب العربي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 2006.
182. نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ط1، اللاذقية، دار الحوار للنشر، 1994.
183. هادي تغريد عبد الخالق: الشخصية في رواية أحبتك أكثر مما ينبغي، مجلة كلية التربية الأساسية، م21، ع89، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، 2015.

184. هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار نهضة مصر للنشر، 1997.
185. وثار محمد رياض: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.
186. ولعة صالح: المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010.
187. وهبة مجدي ، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984.
188. الوهبي فاطمة: المكان والجسد والقصيدة - المواجهة وتجليات الذات، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005.
189. يقطين سعيد: قال الراوي - البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1997.
190. يوسف آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2015.
191. اليوسف يوسف: غسان كنفاني روائيا، مجلة المعرفة، ع172، دمشق، 1976.

المراجع المترجمة والأجنبية:

192. آلن روجر: الرواية العربية - مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصّة إبراهيم المنيف، (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة.
193. أنونج والتر: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، ع182، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب، فبراير 1994.

194. إيكو أمبرتو: نزعات في غابة السرد، تر: سعيد بن كراد، ط1، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2005.
195. أوسبنسكي بوريس: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، تر: سعيد الغانمي، مجلة فصول - قراءات تطبيقية، م15، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
196. باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات، 1987.
197. بارث رولان: التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دمشق، دار النكوين، 2009.
198. بارث رولان وآخرون: من البنية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، ط1، دمشق، دار نينوى، 2001.
199. باشلار غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط6، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2006.
200. برنس جيرالد: المصطلح السردى - معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.
201. بروب فلاديمير: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، ط1، دمشق، شرع للدراسات والنشر، 1996.
202. بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط2، باريس، منشورات عويدات، 1982.
203. بولوك لورانس: كتابة الرواية من الحكمة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، مصر، دار الجمهورية للصحافة.
204. تودوروف تزفيتان:

• الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجا بن سلامة، ط2، المغرب، دار توبقال، 1990.

• مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2005.

206. توماشفسكي وآخرون: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982.

207. جاييجو كانديدو بيرث: الفضاء، الزمن .. اقتراب سوسيولوجي، تر: محمد أبو العطا، مجلة فصول، م12، ع2، الهيئة المصرية للكتاب.

208. جوف فانسوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، ط1، دمشق، دار التكوين، 2012.

209. جنيت جيرار:

• خطاب الحكاية - بحث في المنهج، تر: محمد عبد المعتمد وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

• عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000.

211. جنيت جيرار وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: بنعيسى بوحالة، ط1، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.

212. جنيت جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنبير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الجامعي الأكاديمي، 1989.

213. جيلمور ديفيد: المطرودون - محنة فلسطين (1917-1980)، تر: شاكِر إبراهيم، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1993.
214. داويتفاير دايانا: صناعة كتابة الرواية، تر: سامي محمد، الجمهورية العراقية، منشورات دار الجاحظ، 1981.
215. دوفور فيليب: فكر اللغة الروائي، تر: هدى مقنص، ط1، بيروت مركز دراسات الوحدة العربية، 2011.
216. ريكور بول وآخرون: الوجود الزمان والسرد - فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999.
217. زولا إيميل: في الرواية ومسائل أخرى - مقالات نقدية، تر: حسين عجة، ط1، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة، 2015.
218. غريبه آلان روب: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر، دار المعارف.
219. غولدمان لوسيان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ط1، سوريا، دار الحوار، 1993.
220. فالبيط برنار: الرواية- مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر، دار الحكمة، 2002.
221. فورستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، القاهرة، دار الكرنك، 1960.
222. كنعان شلوميت ريمون: التخيل القصصي - الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة.

223. لوتمان يوري وآخرون: جماليات المكان، تر: سيزا قاسم، ط2، الدار البيضاء، دار قرطبة، 1988.
224. لودج ديفيد: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.
225. لوكاتش جورج: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلّوز، ط3، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1985.
226. ماتز جيسي: تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الديلمي، ط1، دمشق، دار المدى، 2016.
227. مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
228. مورياك فرانسوا: الروائي وشخصه، تر: علاء شطنان التميمي، ط1، العراق، دار المأمون.
229. مندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، ط1، بيروت، دار صادر، 1997.
230. هالين فيرناند وآخرون: بحوث في القراءة والتأويل، تر: محمد خير البقاعي، ط1، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1998.
231. هامون فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، الرباط، دار الكلام، 1990.
232. همفري روبرت: نيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، القاهرة، مكتبة الشباب، 1984.

233. ويلك رينيه ، أوستن وارن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامه، (د.ط)، الرياض، دار المريح للنشر، 1992.

234. genette Gérard: discours du récit in figure III, paris ,édition du seuil, 1972.

235. Genette Gérard: Seuils, paris, ed. du seuil, 1987.

236. Greimas A.j et j.Courtes : Dictionnaire raisonnée de la théorie du langue, paris, hachette universitaire, 1979.

237. Hoek Leo la marque du titre (disposition semiotique d'une pratique textuelle), paris, ed la haye mouton.

Résumé:

Cette recherche traite le discours Romanesque dans les œuvres de GHASSAN KANAFANI à partir d'une approche structurale, elle a voulu étudier toute la production romanesque de l'écrivain comme: RIDJAL FI EL-CHAMS, MA TABAKA LAKOM, AAID ILA HAIFA, OUM SAAD. Ces œuvres ont concrétisé le processus créatif de l'auteur ainsi que sa vision de la cause palestinienne, cela à travers une étude où on a suivi les composants les plus précis qui en ont structuré le discours de l'auteur et qui ont construit son esthétique.

Notre problématique peut se former ainsi comment GHASSAN KANAFANI a-t-il écrit ses romans? et comment a-t-il construit ses éléments? et enfin comment s'est-t-il comporté vis-à-vis de ses composants narratifs? a-t-il suivi la mêmes visions créatives, et peut être a-t-il multiplié les points de vues pour former le sens et la structure.

Afin de répondre à ce questionnement nous avons répartis notre travail en une introduction et trois chapitres en conjuguant théorisation et pratique dans tous les thèmes étudiés. Dans le premier chapitre nous avons abordé la structure temporelle avec ses contrastes et ses mouvements et la récurrence des événements dans l'œuvre, en insistant sur les analepses et prolepses dans toutes ses spécificités et ses fonctions, ainsi que les mouvements narratifs comme la scène, la pause, l'ellipse, le sommaire.. et tout les autres paratextes narratifs.

Dans le deuxième chapitre nous avons étudié aussi l'espace romanesque en le subdivisant en espace fermé et espace ouvert. Nous avons aussi traité et analysé les techniques de la description.

Le troisième chapitre a été caractérisé par l'étude de la structure des personnages dans leurs représentations, dans leurs noms propres et leurs catégories à travers une étude analytique des personnages les plus importants, en essayant à travers cela de scinder la profondeur du personnage Kanafanien dans ses diverses dimensions matérielles, morales, et sociales.

Nous avons conclu notre travail par des résultats comme suit: Les textes de KANAFANI nous a semblé se dérouler selon une cadence ascendante en parallèle avec la réalité palestinienne, et elle a reflété en même temps la vision de l'écrivain. Pour réaliser tout cela, il s'est appuyé sur plusieurs moyens et technique narratifs et sur des orientations littéraires, réalistes et spirituelles et expérimentales qui se différencient d'un texte à un autre en conjuguant structure et sens.

En dépit de l'unité de thème dans les quatre romans et le rapprochement des événements, des personnages, et des espaces, cela n'a pu empêcher l'auteur de former ses textes selon des manières déférentes capables de préserver la singularité de chaque roman. Tout cela manifeste la richesse romanesque de KANAFANI ainsi que la maturité de son expérience narrative.